การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยบูรพา

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ

ดุษฎีนิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยบูรพา

Creation of abstract paintings from an analytical study of traditional Thai paintings. Case study of the murals of Wat Suwannaram Ratchaworawihan Bangkok

ARJINJONATHAN ARJINKIT

A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR DOCTOR DEGREE OF PHILOSOPHY
IN VISUAL ARTS AND DESIGN
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
BURAPHA UNIVERSITY
2024

COPYRIGHT OF BURAPHA UNIVERSITY

คณะกรรมการควบคุมดุษฎีนิพนธ์และคณะกรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์ได้พิจารณาดุษฎีนิพนธ์ของ อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ ของมหาวิทยาลัยบูรพาได้

คณะกรรมการควบคุมดุษฎีนิพนธ์

อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก

.....

(รองศาสตราจารย์ ดร.ภานุ สรวยสุวรรณ)

อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

.....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์)

คณะกรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์ ดร.ทรงวุฒิ เอกวุฒิวงศา)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ภานุ สรวยสุวรรณ)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ปิติวรรธน์ สมไทย)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์เทพศักดิ์ ทองนพคุณ)

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. เสกสรรค์ ตันยาภิรมย์)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยบูรพา อนุมัติให้รับดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ ของมหาวิทยาลัยบูรพา

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.วิทวัส แจ้งเอี่ยม)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

61810052: สาขาวิชา: ทัศนศิลป์และการออกแบบ; ปร.ด. (ทัศนศิลป์และการออกแบบ)
คำสำคัญ: จิตรกรรมนามธรรม, จิตรกรรมไทยประเพณี, วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ : การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร. (Creation of abstract paintings from an analytical study of traditional Thai paintings. Case study of the murals of Wat Suwannaram Ratchaworawihan Bangkok) คณะกรรมการควบคุมดุษฎีนิพนธ์: ภานุ สรวยสุวรรณ, ศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์ ปี พ.ศ. 2567.

งานวิจัยการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษารูปแบบและเทคนิคทางจิตรกรรมไทยประเพณี เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรม โดยมุ่งเน้นศึกษากระบวนการทางจิตรกรรมในด้าน องค์ประกอบทางศิลปะ กลุ่มสี รูปทรงของวัตถุ เพื่อนำทัศนะธาตุทางศิลปะมาปรับเปลี่ยนและถอดประกอบใหม่ให้เป็นงานจิตรกรรมนามธรรมที่มีลักษณะเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ผู้วิจัยเลือกศึกษาผลงานจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพ ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมที่ถูกรังสรรค์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยจิตรกรเอกชั้นครูสองท่าน คือ หลวงวิจิตรเจษฎา (ครูทองอยู่) และหลวงเสนีย์บริรักษ์ (ครูคงเป๊ะ) ที่ยังคงสภาพที่สมบูรณ์ สามารถศึกษาร่องรอยและกระบวนการทางจิตรกรรมได้อย่างชัดเจน

งานวิจัยได้ศึกษาจิตรกรรมต้นฉบับในสามประเด็น 1. กลุ่มสีในงานจิตรกรรม 2.การวางองค์ประกอบในงานจิตรกรรม 3.ลักษณะการเขียนภาพวัตถุที่ประกอบในงานจิตรกรรม และนำข้อสรุปจากการวิเคราะห์ทั้งสามกลุ่มมาประกอบสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมขึ้นมาใหม่ จำนวน 12 ชิ้น นำเสนอสู่สาธารณะชนทั้งในรูปแบบนิทรรศการและการนำเสนอผ่านภาพถ่าย ได้ผลสรุปดังนี้ 1. ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมแสดงให้เห็นความเชื่อมโยงกับจิตรกรรมไทยประเพณี 2. ผลงานชุดนี้มีลักษณะเด่นด้านการใช้สี การจัดวางองค์ประกอบของภาพ วิธีการระบาย และความแปลกใหม่ของผลงาน 3. มีความพึงพอใจต่อผลงานอยู่ในระดับเกณฑ์มาก 4. คุณค่าของผลงานชุดนี้อยู่ที่การสร้างมุมมองใหม่ในงานจิตรกรรม มีลักษณะเฉพาะและเป็นเอกลักษณ์ และสามารถผสมผสานงานจิตรกรรมประเพณีไทยไปสู่ความร่วมสมัยได้

มหาวิทยาลัยบูรพา
BURAPHA UNIVERSITY

61810052: MAJOR: VISUAL ARTS AND DESIGN; Ph.D. (VISUAL ARTS AND DESIGN)
KEYWORDS: Thai Traditional Painting, Abstract Painting, Wat Suwannaram Ratchaworawihan

ARJINJONATHAN ARJINKIT : CREATION OF ABSTRACT PAINTINGS FROM AN ANALYTICAL STUDY OF TRADITIONAL THAI PAINTINGS. CASE STUDY OF THE MURALS OF WAT SUWANNARAM RATCHAWORAWIHAN BANGKOK. ADVISORY COMMITTEE: PANU SUAYSUWAN, Ph.D. SUPARIRK KANITWARANUN, D.B. 2024.

This study aims to create abstract artworks inspired by the study of mural painting techniques and styles to develop abstract paintings influenced by traditional Siamese craftsmanship. The researcher focuses on examining the painting processes , artistic elements, colors, and shapes to reinterpret and reassemble these visual elements into abstract works with a unique personal style of the researcher.

The study specifically explores the mural paintings by two master painters: Luang Wichit Jessada (Khru Thong Yuu) and Luang Senee Boreerak (Khru Kong Pae). These murals, which remain in excellent condition, provides clear insights into the painting techniques.

The research focuses on three overlooked aspects of mural composition: 1) The color schemes used in the murals, 2) The composition of the murals, and 3) The depiction of objects The findings from these analyses are used to create ten new abstract paintings, which are then presented to the public both through exhibitions and photographic documentation. Resulting in the following conclusions: 1) The abstract paintings demonstrate a connection to Thai traditional painting, 2) The series is noted for its distinctive use of color, composition, technique, and novelty, 3) This work has received a high level of satisfaction with the works, and 4) The value of this series of works lies in offering a fresh perspective on painting, showcasing unique and individual characteristics, and integrating traditional Thai painting with contemporary style.

มหาวิทยาลัยบูรพา
BURAPHA UNIVERSITY

กิตติกรรมประกาศ

ในฐานะผู้ที่ทำงานศิลปะและนักศึกษาด้านศิลปะ ข้าพเจ้าเชื่อว่าทั้งสองสิ่งนี้มีกระบวนการในการทำงานที่เหมือนกัน คือการค้นคว้าเพื่อสร้างสรรค์ในสิ่งที่เราเชื่อและคาดหวังว่ามันจะนำไปสู่ปรากฏการณ์ใหม่เท่าที่จะเป็นไปได้ การค้นคว้าทั้งในทางการเรียนและในทางการทำงานศิลปะ ปฏิเสธไม่ได้ว่าองค์ความรู้ที่จะนำเราไปสู่สิ่งใหม่ล้วนมาจาก “ครู” ผู้เคยปฏิบัติและศึกษามาก่อนเรา ไม่ว่าพวกเขาเหล่านั้นจะยังมีชีวิตอยู่หรือได้จากโลกนี้ไป เหลือเพียงแต่ภาพวาดบนผนัง จิตรกรรมบนผ้าใบ หรืองานศิลปะที่อยู่ตามพิพิธภัณฑ์ทั้งหลาย ก็ล้วนเป็นสิ่งที่ยืนยันมามีคนมากมายในโลกได้ทำสิ่งสุดวิเศษมาก่อนทั้งสิ้น

ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณ รศ.ดร. ภานุ สรวยสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผศ.ดร. ศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์ ที่ปรึกษาร่วม ที่ช่วยชี้แนะองค์ความรู้ให้งานชิ้นนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ขอบขอบพระคุณ รศ.ดร. ทรงวุฒิ เอกวุฒิวงศา ประธานสอบดุษฎีนิพนธ์ รศ. เทพศักดิ์ ทองนพคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก รศ. ปิติวรรธน์ สมไทย กรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์ และขอขอบคุณมหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ที่สนับสนุนทุนการในศึกษาต่อในระดับปริญญาเอก

ดุษฎีนิพนธ์เล่มนี้จะเกิดขึ้นไม่ได้ หากปราศจากสิ่งที่เรียกว่าครู ผลงานศิลปะที่อยู่บนในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม หนึ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ทรงคุณค่าที่สุดของประเทศไทยจากฝีมือบรมครูรุ่นก่อนที่สละทั้งเวลาและความสามารถในการรังสรรค์สิ่งที่ยอดเยี่ยมนี้ขึ้นมา รวมถึงครูทุกท่านในระบบการศึกษาที่ช่วยขัดเกลาความคิดตัวตนของข้าพเจ้า

หากจะมีผู้ใดที่สมควรจะได้รับกิตกรรมประกาศ ข้าพเจ้าขอมอบให้ครูทุกคน ผู้เป็นแรงบันดาลใจและส่งต่อความรู้มาจนถึงคนรุ่นปัจจุบัน และหวังว่างานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อคนรุ่นหลังสืบไป

อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญรูปภาพ 1

สารบัญแผนผัง 6

บทที่ 1 7

ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา 7

วัตถุประสงค์ 12

ผลที่คาดว่าจะได้รับ 13

ขอบเขตการวิจัย 13

กรอบแนวคิด 14

ระเบียบวิธีวิจัย 15

บทที่ 2 16

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 16

2.1 การสืบทอดจิตรกรรมไทยประเพณี 16

2.2 รูปแบบและเนื้อหาของจิตรกรรมไทยประเพณี 20

2.2.1 แนวคิดแบบอุดมคติในงานจิตรกรรมไทยประเพณี 23

2.2.2 สีและความหมายในงานจิตรกรรมไทยประเพณี 30

2.3 จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร 37

2.4 ศิลปะนามธรรม Abstract Art 43

2.4.1 กลุ่มศิลปะนามธรรมในตะวันตก 47
2.4.2 ศิลปะนามธรรมในประเทศไทย 59
2.5 ศิลปินนามธรรมคนสำคัญและผลงาน 69
2.5.1 วาสสิลี คันดินสกี้ 69
2.5.2 แจ็คสัน พอลล็อค 73
2.5.3 ปิแอร์ ซูลาจ 76
2.5.4 ฮันส์ ฮาร์ทุง 78
2.5.5 ไซ ทวอมบลีย์ 80
2.5.6 แอนเซล์ม คีเฟอร์ 86
2.6 แนวคิดและทฤษฎีทางศิลปะนามธรรม 97
1. Representational Art 97
2. Non-Representational Art 97
3. Subjective Art 98
2.5.1 โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry, 1866–1934) 99
2.5.2 ไคลฟ์ เบลล์ (Clive Bell,1881–1964) 101
2.5.3 เคลเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg, 1909–1994) 103
สรุปแนวคิดและทฤษฎีทางศิลปะนามธรรม 105
2.7 หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 107
บทที่ 3 115
วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม 115
3.1 วิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม 115
ผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดกโดยหลวงวิจิตรเจษฎา 122
ผลงานจิตรกรรมของครูคงแป๊ะหรือหลวงเสนีย์บริรักษ์ 128
ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณาราม 131

การวางองค์ประกอบของสีที่ตัดกัน 138
3.2 สรุปรูปแบบและเทคนิคที่ได้จากจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 140
บทที่ 4 142
วิธีการดำเนินการวิจัย 142
4.1 แนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน 142
4.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน 144
2.ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน 152
นำเสนอผลงานสู่สาธารณะในรูปแบบนิทรรศการ 154
สรุปและอภิปรายผลการสร้างสรรค์ 154
บทที่ 5 155
ผลการสร้างสรรค์ 155
5.1 กลุ่มผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษากลุ่มสี 156
5.2 กลุ่มผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษาการวางองค์ประกอบในงานจิตรกรรม 167
5.3 กลุ่มผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษาการเขียนวัตถุต่างๆที่ประกอบในงานจิตรกรรม ... 177
5.4 วิเคราะห์ภาพรวมของผลงานสร้างสรรค์ 12 ชิ้น 186
5.5 ผลงานสร้างสรรค์เพิ่มเติม 189
บทที่ 6 192
สรุปและอภิปรายผล 192
6.1 การวิเคราะห์ผลงานจากแนวคิด ศิลปะไร้ตัวแทน Non-Representational Art 192
สรุปผลที่เกิดขึ้นของผลงานสร้างสรรค์ 193
6.2 การวิเคราะห์ผลงานจากแนวคิด ศิลปะเชิงอัตวิสัย 195
สรุปผลที่เกิดขึ้นของผลงานสร้างสรรค์ 196
6.3 ผลการวิเคราะห์ผลงานจากผู้ชม 197
6.4 อภิปรายผล 198

ข้อเสนอแนะจากผู้ชมนิทรรศการ 199
ภาคผนวก ก 201
ภาคผนวก ข 207
ภาคผนวก ค 214
ภาคผนวก ง 216
บรรณานุกรม 219
ประวัติย่อของผู้วิจัย 2

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบที่ 1จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 21

ภาพประกอบที่ 2 ลักษณะการใช้เส้นในงานจิตรกรรมไทยประเพณี 25

ภาพประกอบที่ 3 จิตรกรรมภาพคนที่แสดงเอกลักษณ์ของเชื้อชาติ วัฒนธรรม 30

ภาพประกอบที่ 4 ภาพแสดงการใช้สีในงานจิตรกรรมไทย 33

ภาพประกอบที่ 5 ภาพถ่ายพระพุทธรูปหล่อปางมารวิชัย 38

ภาพประกอบที่ 6แผนผังของจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร 39

ภาพประกอบที่ 7 Black Suprematic Square 49

ภาพประกอบที่ 8 Suprematist composition ,1916 โดย Kazimir Malevich 50

ภาพประกอบที่ 9 Geometric abstraction 52

ภาพประกอบที่ 10 จิตรกรรมสนามสี โดย Mark Rothko 56

ภาพประกอบที่ 11 Jacson Pollock กับกระบวนการ action painting 57

ภาพประกอบที่ 12ผลงานศิลปะนามธรรมของจ่าง แซ่ตั้ง 61

ภาพประกอบที่ 13 ผลงานศิลปะนามธรรมของอารี สุทธิพันธ์ 62

ภาพประกอบที่ 14 ผลงานนามธรรมของศิลปิน อิทธิพล ตั้งโฉลก 63

ภาพประกอบที่ 15 สตูดิโอของศิลปิน ไทวิจิต พึ่งเกษมสมบูรณ์ 65

ภาพประกอบที่ 16 สตูดิโอของศิลปิน ไทวิจิต พึ่งเกษมสมบูรณ์ 66

ภาพประกอบที่ 17 ผลงานของมิตร ใจอินทร์ 67

ภาพประกอบที่ 18 ผลงานของมิตร ใจอินทร์ 68

ภาพประกอบที่ 19 Composition VIII, 1923 69

ภาพประกอบที่ 20 Several Circles, 1926 70

ภาพประกอบที่ 21Number 5, 1948 74

ภาพประกอบที่ 22Autumn Rhythm (Number 30), 1950 75

ภาพประกอบที่ 23 Painting, November 20, 1956 77
ภาพประกอบที่ 24 T-50 Painting 8 โดย Hans Hartung 79
ภาพประกอบที่ 25 Leda and the Swan" (1962) 81
ภาพประกอบที่ 26 The Four Seasons (1993-94) 82
ภาพประกอบที่ 27 Fifty Days at Iliam(1978 84
ภาพประกอบที่ 28 Untitled I-IX 2008 85
ภาพประกอบที่ 29 Untitled I-IX 2008 86
ภาพประกอบที่ 30 These writings, when burned, will finally cast a little light 87
ภาพประกอบที่ 31 These writings, when burned, will finally cast a little light 88
ภาพประกอบที่ 32 Buch mit Flügeln (Book with Wings), 1992–94 90
ภาพประกอบที่ 33 Morgenthau Plan 91
ภาพประกอบที่ 34‘Interior (Innenraum)’, 1981 โดย Anselm Kiefer 92
ภาพประกอบที่ 35 These writings, when burned, will finally cast a little light 93
ภาพประกอบที่ 36 These writings, when burned, will finally cast a little 94
ภาพประกอบที่ 37These writings, when burned, will finally cast a little light 95
ภาพประกอบที่ 38 Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye 109
ภาพประกอบที่ 39 ภาพมุมตัดแสดงให้เห็นตำแหน่งของภาพผลงานจิตรกรรมน 116
ภาพประกอบที่ 40 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 2 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 117
ภาพประกอบที่ 41 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 4 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 117
ภาพประกอบที่ 42 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 5 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 118
ภาพประกอบที่ 43 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 6 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 118
ภาพประกอบที่ 44 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 8 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 119
ภาพประกอบที่ 45 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 12ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 119
ภาพประกอบที่ 46 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 15 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 120

ภาพประกอบที่ 47 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 16 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 120
ภาพประกอบที่ 48 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 18 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง 121
ภาพประกอบที่ 49 จิตรกรรมเนมิราชชาดก โดยหลวงวิจิตรเจษฎา 123
ภาพประกอบที่ 50รายละเอียดการเขียนอาคารในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก 124
ภาพประกอบที่ 51 รายละเอียดต้นไม้ในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก 125
ภาพประกอบที่ 52 รายละเอียดภาพต้พรรณไม้ในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก 126
ภาพประกอบที่ 53 การเขียนภาพตัวละครในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก 127
ภาพประกอบที่ 54 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องมโหสถ ตอนพระโพธิสัตว์บำเพ็ญปัญญาบารมี 128
ภาพประกอบที่ 55 รายละเอียดการเขียนคนของหลวงเสนีย์บริรักษ์ 129
ภาพประกอบที่ 56 การเขียนความเคลื่อนไหวของหลวงเสนีย์บริรักษ์ 130
ภาพประกอบที่ 57 การเขียนภาพต้นไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 132
ภาพประกอบที่ 58 รายละเอียดการเขียนภาพต้นไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 132
ภาพประกอบที่ 59 การเขียนภาพต้นไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 133
ภาพประกอบที่ 60 การเขียนภาพโขดหินในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 134
ภาพประกอบที่ 61 การเขียนภาพโขดหินในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 134
ภาพประกอบที่ 62 รายละเอียดการเขียนภาพโขดหินในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 135
ภาพประกอบที่ 63 การเขียนทะเลและการวางตำแหน่งในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 136
ภาพประกอบที่ 64 การเขียนทะเลในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 137
ภาพประกอบที่ 65 การเขียนบึงน้ำในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 137
ภาพประกอบที่ 66 การวางตำแหน่งสีในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 138
ภาพประกอบที่ 67 การวางตำแหน่งสีในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 139
ภาพประกอบที่ 68 สัดส่วนของกลุ่มสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม 140
ภาพประกอบที่ 69 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป 144
ภาพประกอบที่ 70 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป 145

ภาพประกอบที่ 71 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป 145
ภาพประกอบที่ 72 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป 146
ภาพประกอบที่ 73 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป 146
ภาพประกอบที่ 74 แบบร่างของสีและวิธีการระบายของสีกลุ่มสีอ่อน 147
ภาพประกอบที่ 75 แบบร่างของสีและวิธีการระบายของสีกลุ่มสีเข้ม 148
ภาพประกอบที่ 76 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ 149
ภาพประกอบที่ 77 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ 149
ภาพประกอบที่ 78 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ 150
ภาพประกอบที่ 79 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ 150
ภาพประกอบที่ 80 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ 151
ภาพประกอบที่ 81แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ 151
ภาพประกอบที่ 82 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภายในสตูดิโอของผู้วิจัย 152
ภาพประกอบที่ 83 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภายในสตูดิโอของผู้วิจัย 153
ภาพประกอบที่ 84 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภายในสตูดิโอของผู้วิจัย 154
ภาพประกอบที่ 85 ผลงานชิ้นที่ 1 156
ภาพประกอบที่ 86 เปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 กับภาพเนมิราชชาดก 157
ภาพประกอบที่ 87 สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 1 158
ภาพประกอบที่ 88 ผลงานชิ้นที่ 2 159
ภาพประกอบที่ 89 ภาพเปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 กับภาพจิตรกรรมต้นฉบับ 160
ภาพประกอบที่ 90 สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 2 161
ภาพประกอบที่ 91 ผลงานชิ้นที่ 3 162
ภาพประกอบที่ 92 ภาพเปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 163
ภาพประกอบที่ 93สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 3 163
ภาพประกอบที่ 94 ผลงานชิ้นที่ 4 165

ภาพประกอบที่ 95 สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 4 166
ภาพประกอบที่ 96 ภาพแสดงความต่อเนื่องของผลงานทั้งสามชิ้นใน 167
ภาพประกอบที่ 97 ผลงานชิ้นที่ 5 168
ภาพประกอบที่ 98 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 5 169
ภาพประกอบที่ 99 ทิศทางการวางองค์ประกอบของหลวงเสนีย์บริรักษ์ 170
ภาพประกอบที่ 100 ผลงานชิ้นที่ 6 171
ภาพประกอบที่ 101 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 6 172
ภาพประกอบที่ 102 ผลงานชิ้นที่ 7 173
ภาพประกอบที่ 103 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 7 174
ภาพประกอบที่ 104 ผลงานชิ้นที่ 8 175
ภาพประกอบที่ 105 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 8 176
ภาพประกอบที่ 106 การเขียนกำแพงและพุ่มไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม 177
ภาพประกอบที่ 107 ผลงานชิ้นที่ 9 178
ภาพประกอบที่ 108 การเขียนเถาวัลย์และพันธ์ไม้ 179
ภาพประกอบที่ 109 ผลงานชิ้นที่ 10 180
ภาพประกอบที่ 110 ลักษณะการเขียนภาพต้นไม้และโขดหิน 181
ภาพประกอบที่ 111 ผลงานชิ้นที่ 11 182
ภาพประกอบที่ 112 ผลงานชิ้นที่ 12 184
ภาพประกอบที่ 113 เปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 12 กับจิตรกรรมต้นฉบับ 185
ภาพประกอบที่ 114 ผลงานชิ้นที่ 13 190
ภาพประกอบที่ 115 ผลงานชิ้นที่ 14 191

สารบัณแผนผัง

หน้า

แผนผังที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย 14

แผนผังที่ 2 วิธีดำเนินการวิจัย..... 15

แผนผังที่ 3 การเปลี่ยนผ่านจาก Representational Art สู่ Non- Representational Art..... 192

แผนผังที่ 4 แสดงกระบวนการเปลี่ยนผ่านความคิดจาก Objectivity สู่ Subjectivity..... 195

บทที่ 1
ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา

จิตรกรรมเป็นหนึ่งในศิลปะที่มีความเก่าแก่ มีการต่อยอดองค์ความรู้และพัฒนาการตัวเองอยู่เสมอ ศิลปินจำนวนมากในโลกนี้เริ่มต้นทำงานจากการสร้างผลงานจิตรกรรม ความรุ่งเรืองของผลงานจิตรกรรมได้ไหลผ่านวันเวลาที่ยาวนาน ผ่านความคิดและประสบการณ์ของศิลปินตามยุคตามสมัย จวบจนกระทั่งผลงานจิตรกรรมได้เจริญรุ่งเรืองมาจนถึงขีดสุดเมื่อเข้าสู่ยุคเรอเนสซองส์ในตะวันตก ศิลปินเริ่มคิดค้นศิลปะแบบหลักวิชา (Academic Art) ขึ้นมาเพื่อสร้างความสมบูรณ์งานจิตรกรรมให้เข้าใกล้กับความเหมือนจริงในอุดมคติ มีการใช้หลักทัศนียวิทยา (Perspective) ในการแก้มิติความลึกตื้นของทัศนียภาพในงานเขียน และประกอบสร้างองค์ความรู้ทางหลักกายวิภาค (Anatomy) เพื่อให้การเขียนร่างกายของมนุษย์มีความงามที่สมบูรณ์แบบดั่งที่พระเจ้าได้สร้างขึ้น ตามคติความเชื่อของงานจิตรกรรมในสมัยนั้นที่เชื่อว่าความสมบูรณ์คือความงาม

ผลงานจิตรกรรมในโลกตะวันตกถูกพัฒนาตามปรัชญาและการเปลี่ยนแปลงของโลกอยู่เรื่อยมา มีความเกี่ยวข้องกับสังคม วัฒนธรรม รวมถึงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไป ตั้งแต่การสร้างแบบงานศิลปะที่สมบูรณ์ การฟื้นฟูความคลาสสิคของยุโรปในแบบ Neo-Classism การเข้าใกล้ความเหมือนจริงในสัจนิยมของมนุษย์อย่างลัทธิ Realism การเขียนภาพจากบรรยากาศช่วงเวลาของแสงที่ประทับใจในแบบของ Impressionism การตัดทอนรูปทรงให้เรียบง่าย ซ้อนทับและแสดงมุมมองวัตถุให้เห้นมากกว่าสองด้านอย่าง Cubism การลดทอนลักษณะของงานศิลปะตามความเชื่อ “น้อยได้มาก” อย่าง Minimalism รวมถึงการสลายเนื้อหาของผลงาน สลายรูปทรงในแบบที่มนุษย์มองเห็น กลายเป็นผลงานที่ไม่ได้บอกเล่าเรื่องราวใดอีกต่อไปนอกจากแสดงทัศนธาตุทางศิลปะอย่าง Abstract art เป็นต้น ปรากฏการณ์เหล่านี้ล้วนเป็นช่วงเวลาที่ยาวนานพอจะทำให้เห็นการเปลี่ยนแปลงในงานจิตรกรรมของโลกตะวันตกที่พัฒนาอย่างต่อเนื่องได้

เมื่อโลกเปลี่ยนเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ จิตรกรรมถูกตั้งคำถามถึงสถานะของงานจิตรกรรมแบบดั้งเดิม ความตายของงานจิตรกรร เป็นสิ่งที่เริ่มมีถกเถียงกันมากขึ้นในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ด้วยการตั้งคำถามเกี่ยวกับขนบของงานจิตรกรรมแบบดั้งเดิมที่ไม่สามารถพัฒนาต่อได้เมื่อไปเทียบกับขบวนการศิลปะอื่นที่เกิดขึ้นในยุคนั้น ตั้งแต่แนวคิดของกลุ่มดาดา (DADA) เป็นต้นมา เริ่มตั้งคำถามกับวัสดุสำเร็จรูป (ready-made) กระบวนการทำงานศิลปะ ตลอดจนการต่อต้านสุนทรียศาสตร์แบบเก่า ทำให้จิตรกรรมและจิตรกรซึ่งเป็นกระบวนการทำงานแบบดั้งเดิมถูกท้าทาย ความสั่นคลอนนี้เกิดขึ้นเมื่อศิลปินชาวฝรั่งเศส มาร์แซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp 1887-1967) นำวัสดุสำเร็จรูป เช่นโถฉี่ ที่ตากแก้วน้ำ พลั่วขุดดิน มาจัดแสดงเป็นผลงานศิลปะ แล้วตั้งคำถามต่อกระบวนการทาง

ศิลปะว่า จริงหรือไม่ที่ผลงานศิลปะนั้นต้องถูกสร้างขึ้นโดยศิลปิน? และเราให้คุณค่ากับความงามทางศิลปะนั้นอย่างไร? การก่อกำเนิดของกลุ่มดาดานี้ทำให้ศิลปะของโลกได้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากผลงานจิตรกรรมที่ครองความยิ่งใหญ่มาอย่างยาวนาน กลายเป็นศิลปะที่แตกย่อยเป็นหลายแขนง ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบสื่อผสม (Mix media art) ศิลปะการจัดวาง (Installation art) วีดีโอ (Video art) ศิลปะการแสดง (Performance art) หรือศิลปะแนวความคิด (Conceptual Art) เป็นต้น

แม้จิตรกรรมจะเป็นศิลปะในกระแสหลักตลอดมา แต่ศิลปินจำนวนไม่น้อยหันไปสร้างสรรค์ศิลปะในสื่อวัสดุอื่น เนื่องจากมองว่าเนื้อหาและเรื่องราวในงานจิตรกรรม ไม่สามารถสื่อสารความคิดของผู้สร้างสรรค์ได้อย่างเพียงพอถึงความเชื่อทางสุนทรียศาสตร์ที่เปลี่ยนไป อย่างไรก็แล้วแต่ ผลงานจิตรกรรมยังคงครองความนิยมมากที่สุดเมื่อเทียบกับผลงานศิลปะแขนงอื่นๆ อีกทั้งสามารถสร้างมูลค่าที่สูงมากขึ้นเรื่อยๆ โดยไม่มีทีท่าว่าจะตายลงไปง่ายๆ แต่ก็ตามมาด้วยคำถามว่า ในยุคร่วมสมัยนี้ผลงานจิตรกรรมจะมีทิศทางต่อไปอย่างไร และผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในปัจจุบัน จะหยิบยกประเด็นใดมาสื่อสารกับผู้ชม

จิตรกรรมร่วมสมัยได้พยายามหาทางออกจากทางที่ตีบตันนี้ ไม่ว่าจะเป็นการนำประเด็นร่วมสมัยมาสื่อในผลงาน การหาลักษณะการทำงานแบบเฉพาะตัวมากขึ้น การวิพากษ์วิจารณ์สุนทรียะแบบเดิมในงานจิตรกรรม การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการทำงาน ละทิ้งความเป็นศิลปินแบบเดิมที่ต้องเน้นฝีมือเฉพาะของศิลปิน การทำงานจิตรกรรมไปติดตั้งในพื้นที่เฉพาะอย่างเช่น Site Specific หรืออีกหลากหลายแนวทางที่เปิดโอกาสให้งานจิตรกรรมออกจากกรอบวิธีคิดแบบเก่า ทั้งกรอบทางความคิดและรูปแบบที่จำกัดแค่การจัดวางบนผนังอย่างเดิม

ปัจจุบันผลงานจิตรกรรมได้ก้าวข้ามความคิดทางสุนทรียะแบบดั้งเดิมไปอย่างมาก ศิลปินหลายคนยังมุ่งมั่นสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมอย่างต่อเนื่อง โดยพยายามท้าทายสุนทรียะแบบดั้งเดิมและสร้างปรากฏการณ์ใหม่ๆ ต่อวงการจิตรกรรม ศิลปินที่สร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่เน้นแนวความคิดร่วมสมัยเป็นหลัก อย่างเช่น On Kawara , Sol Lewitt , Yves Klein , Cy Twombly หรือศิลปินที่ยังมีชีวิตโลดแล่นในโลกศิลปะร่วมสมัยอย่าง Anish Kapoor, Gerhard Richter , Anselm Kiefer , Damien Hirst , Georg Baselitz หรือ Mark Bradford ล้วนสร้างสุนทรียศาสตร์ทางจิตรกรรมแบบใหม่ และที่น่าสนใจไปกว่านั้น มีศิลปินในโลกตะวันออกจำนวนมากที่สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมจนสามารถไปยืนในแถวหน้าของวงการศิลปะระดับโลก โดยเฉพาะศิลปินจากญี่ปุ่น เกาหลีใต้ และจีน เช่น Yayoi Kusama , Yoshitomo Nara , Takashi Murakami เป็นต้น

จิตรกรรมไทยประเพณีต้นกำเนินงานจิตรกรรมไทย

เมื่อพูดถึงงานจิตรกรรมของไทยต้องย้อนกลับไปจิตรกรรมโบราณที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ยังเรียกผืนดินแห่งนี้ว่าสยาม จิตรกรรมประเพณีของไทยมักปรากฏอยู่ในรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังที่ประดับในศาสนาสถาน หรือวัดวาอาราม ทั้งในอุโบสถและวิหาร อย่างที่ทราบกันดีว่ารูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังของไทยนั้นได้อิทธิพลมาจากจิตรกรรมของชาวเอเชียในชาติอื่นๆ โดยเฉพาะอินเดียสอดคล้องกันในเชิงเนื้อหาและวิธีการระบายสี รวมถึงมุมมองในเชิงทัศนศิลป์ แต่จิตรกรรมของไทยนั้นจะมีลักษณะพิเศษในเรื่องของฝีไม้ลายมือของช่างสยาม ที่มีความละเมียดละไมในการใช้เส้นที่ละเอียดอ่อนในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เป็นงานศิลปะวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์ในแง่ของความงาม มีวิวัฒนาการของตนเองอย่างชัดเจน ตั้งแต่ที่ยังไม่มีการได้รับอิทธิพลของชาวตะวันตก จนถึงการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในปลายกรุงศรีอยุธยา เมื่อชาวตะวันตกเริ่มมีการติดต่อค้าขายและแลกเปลี่ยนกับชาวสยามมากขึ้น ทั้งนี้ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2548) นักวิชาการด้านศิลปะไทย ได้ให้ความเห็นถึงการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะสยามโบราณสู่ศิลปะแบบตะวันตกยุคแรกของสยามไว้ว่า

ศิลปะโบราณและศิลปะสยามเป็นรากเหง้าของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยที่วิวัฒนาการมาเป็นลำดับ จนมีรูปแบบเฉพาะ และมีเอกลักษณ์โดดเด่นต่างไปจากศิลปะของชาติอื่นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ศิลปะสยามเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในสมัยอยุธยายุคปลาย เพราะได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกจากชาวยุโรป หรือ ฝรั่ง ที่เข้ามาในเอเชียหรือดินแดนตะวันออกเป็นจำนวนมากประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 เพราะเทคโนโลยีการเดินเรือก้าวหน้าเดินทางสะดวก ขณะนั้นวัฒนธรรมของดินแดนต่างๆ ในบริเวณนี้ได้พัฒนามาถึงจุดสูงสุดของแต่ละชาติจนมีเอกลักษณ์เฉพาะที่หยุดนิ่งแล้ว ดังนั้น เมื่อชาวตะวันตกนำวัฒนธรรมแปลกใหม่เข้ามา จึงทำให้เกิดการตื่นตัวและรับวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่น เกิดวัฒนธรรมใหม่ จนประวัติศาสตร์ของโลกเปลี่ยนแปลงไป (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548) จะเห็นได้ว่าหลังจากปลายสมัยอยุธยาเป็นต้นมาศิลปะและจิตรกรรมของสยามจะถูกผสมผสานร่วมกับความเป็นตะวันตกมายิ่งขึ้น แต่กระนั้นก็ยังสามารถแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมเฉพาะพื้นที่ได้อย่างชัดเจน แตกต่างและโดดเด่นกว่าชาติอื่นๆในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และด้วยการย้ายเมืองหลวงของสยามสองครั้งตั้งแต่สมัยอยุธยากรุงธนบุรีตลอดจนกรุงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบัน ทำให้วิวัฒนาการของจิตรกรรมไทยเปลี่ยนแปลงไปตามอิทธิพลจากโลกภายนอกที่เดินทางเข้ามาที่สยามอย่างไม่หยุดนิ่ง

เมื่อพูดถึงหลักฐานของงานจิตรกรรมที่หลงเหลือจนถึงปัจจุบัน นักวิชาการได้ให้ความเห็นไปในทิศทางเดียวกันว่า งานจิตรกรรมของสยามตั้งแต่สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยาตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลายนั้น แทบไม่หลงเหลือหลักฐานที่ปรากฏเพียงพอที่จะทำการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังในเชิงทัศนศิลป์ได้ ทั้งการถูกทำลายจากการย้ายเมืองหลวง การสลายไปตามกาลเวลา และขาดแนวคิดในการอนุรักษณ์ฟื้นฟูในช่วงเวลานั้นๆ ทำให้ไม่หลงเหลือหลักฐานที่จะนำมาสู่การศึกษาได้ใน

ปัจจุบัน สันติ เล็กสุขุม ศาสตราจารย์ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยได้กล่าวถึงผลงานจิตรกรรมในสมัยอยุธยาที่ได้แรงบันดาลใจจากศิลปะสุโขทัยไว้ว่า จิตรกรรมก็เช่นเดียวกับงานหลวงแขนงอื่น ช่างอยุธยาใช้เป็นสื่อในการสร้างความเชื่อความศรัทธาในพระพุทธศาสนา วาดไว้บนผนังอุโบสถหรือวิหาร หรือสมุดภาพ ใช้สีฝุ่นผสมกาวระบายเรียบ ตัดเส้นขอบและรายละเอียดของภาพ การตัดเส้นแสดงความรู้สึกนึกคิดผ่านฝีมืออันแม่นยำเป็นที่ประจักษ์มาก่อนในงานช่างสุโขทัย ดังภาพลายเส้นจารลงบนแผ่นหินชนวนจำนวนหนึ่งจากวัดสีชุม น่าเสียดายที่งานระบายสีตัดเส้นในศิลปะสุโขทัยเหลือเพียงร่องรอยว่าได้วาดภาพเรื่องพระอดีตพระพุทธเจ้าและพุทธประวัติบางตอน ดังนั้นวิธีการทางจิตรกรรมและแรงบันดาลใจจากเรื่องราวทางศาสนาของอยุธยาจึงเกี่ยวโยงกับศิลปะสุโขทัยมาก่อน โดยไม่ต้องกล่าวถึงแรงบันดาลใจจากศิลปะอันสืบเนื่องจากวัฒนธรรมขอม สิ่งแทบไม่มีหรือไม่เหลือหลักฐานที่แสดงว่าสันทัดในด้านนี้ (สันติ เล็กสุขุม, 2550)

จะเห็นว่าจิตรกรรมประเพณีของไทยมีการสืบทอดจากยุคสมัยหนึ่งสู่สมัยหนึ่ง โดยช่างที่เน้นเอาเอกลักษณ์เฉพาะของงานจิตรกรรมแบบดั้งเดิมถ่ายทอดไปตามรุ่น แม้จะไม่สามารถนำหลักฐานที่ชัดเจนของจิตรกรรมฝาผนังของแต่ละยุคมาเทียบกันได้ แต่ก็สามารถมองเห็นวิวัฒนาการของงานจิตรกรรมประเพณีได้อย่างเด่นชัดจากเส้นสายและกรรมวิธีในการวาด โดยเฉพาะการเว้นช่องไฟ และการทำลายรดน้ำ ที่แสดงถึงความเชี่ยวชาญเฉพาะตัวของช่างไทย

ดังนั้นหากจะย้อนกลับไปศึกษาถึงต้นตอของจิตรกรรมไทยตามหลักฐานที่ประจักษ์ อาจต้องศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ยังมีความสมบูรณ์ของงานจิตรกรรมให้หลงเหลือศึกษาเป็นจำนวนมาก รวมถึงเป็นช่วงเวลาที่รุ่งเรืองของศิลปะวัฒนธรรมในไทย หลังจากสร้างเมืองหลวงใหม่ ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกวัดสุวรรณารามราชวรวิหารเป็นกรณีศึกษา เนื่องจากเป็นวัดที่ยังคงความสมบูรณ์ของผลงานจิตรกรรมฝาผนังได้อย่างดี และขึ้นชื่อในเรื่องของความงามจิตรกรรมฝาผนังที่มีการประชันกันของสองสกุลช่าง และถูกยกย่องว่าเป็นเพชรเม็ดงานของจิตรกรรมแห่งต้นรัตนโกสินทร์

จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม เพชรเม็ดงามแห่งกรุงรัตนโกสินทร์

วัดสุวรรณาราม ราชวรวิหาร หรือนิยมเรียกกันสั้นๆ ว่า วัดสุวรรณาราม เป็นพระอารามหลวงชั้นโท ชนิดราชวรวิหาร ปัจจุบันตั้งอยู่ในซอยจรัญสนิทวงศ์ 32 เขตบางกอกน้อย โดยติดอยู่ริมคลองบางกอกน้อยตะวันตก สร้างขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเดิมชื่อ วัดทอง ลักษณะเป็นลานกว้างขวาง ในสมัยกรุงธนบุรีได้เป็นสถานที่ซึ่งสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี หรือสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช มีพระราชดำรัสให้นำเชลยศึกพม่าจากค่ายบางแก้วไปประหารชีวิต ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี) ทรงรับมาอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์และสถาปนาขึ้นใหม่ทั้งพระอารามและพระราชทานนามว่า "วัดสุวรรณาราม" ทั้งนี้มีความสอดคล้องกับพระนามเดิม

ของพระองค์ว่า "ทองด้วง" เช่นเดียวกับชื่อวัด นอกจากนี้ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาทมีพระราชศรัทธาสร้างเมรุหลวงสำหรับใช้ในการพระราชทานเพลิงศพเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ ซึ่งตามประเพณีต้องนำไปฌาปนกิจนอกกำแพงพระนครชั้นนอก เมรุหลวงซึ่งใช้มาจนถึงในสมัยรัชกาลที่ 5

ในสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์วัดสุวรรณาราม และให้ช่างเขียนภาพฝาผนังในพระอุโบสถด้วย มีงานของหลวงวิจิตรเจษฎา (ครูทองอยู่) ผู้เขียนเนมิราชชาดกกับหลวงเสนีย์บริรักษ์ (ครูคงแป๊ะ) ผู้เขียน มโหสถชาดก ซึ่งเป็นจิตรกรขึ้นชื่อในยุคนั้นทั้งคู่ โดยทั้งคู่เขียนด้วยการประชันกัน โดยใช้ผ้าคลุมและเปิดออกเผยให้เห็นเมื่องานเสร็จแล้ว นับเป็นจิตรกรรมฝาผนังในยุครัตนโกสินทร์ที่สวยงาม มีความละเอียดอ่อนของลายเส้นและรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ และมีความสมบูรณ์แบบที่สุดแห่งหนึ่งของสยามประเทศและประเทศไทยในปัจจุบัน (บรีชา เถาทอง, 2530)

ศิลป์ พีระศรี กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณารามไว้ว่า จิตรกรรมฝาผนัง ในวัดสุวรรณาราม จังหวัดธนบุรี ได้วาดกันขึ้นในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 24 แต่ภาพเขียน ณ ที่นี้ก็คงจะได้เขียนขึ้นโดยช่างหลายคนในระยะต่างๆ กัน ในบรรดาภาพเรื่องเวสสันดรชาดกตั้งแต่ผนังเบื้องหลังพระประธานไปจนสุดผนังด้านข้างนั้น มีอยู่หลายภาพที่สวยงามเป็นพิเศษ ภาพที่งามที่สุดภาพหนึ่งก็คือ ตอนที่พระเวสสันดรกำลังลาพระชนกชนนีของพระองค์ ภาพนี้แสดงความรู้สึกที่น่าสงสารมาก ทั้งสีที่ใช้ก็สวยสดด้วย ภาพขบวนเสด็จของพระนางสิริมหามายาทางด้านซ้ายมือของผนังด้านหน้าก็น่าชมเช่นเดียวกัน ขบวนเสด็จนี้ประกอบด้วยช้างหลายเชือกกำลังเดินอย่างได้จังหวะตามแนวที่คดโค้งไปมา บรรดาคนขี่อยู่หลังช้างต่างก็กำลังส่งเสียงคุยและรื่นเริงกันในท่าที่เป็นไปตามธรรมชาติอย่างที่สุด นับได้ว่าเป็นการศึกษาเกี่ยวกับชีวิตของไทยอย่างน่าพิศวง (ศิลป์ พีระศรี, 2502)

นอกจากที่กล่าวมาแล้วยังมีงานวิชาการด้านศิลปะบางส่วนที่อ้างอิงและค้นคว้าเกี่ยวกับงานจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร ที่มีความน่าสนใจและสามารถนำมาต่อยอดในงานวิจัยครั้งนี้ได้ เช่นงานวิจัยของ ยุวดี พรธาราพงศ์ มิติทางวัฒนธรรมสีในงานจิตรกรรมไทยสู่จิตนาการการออกแบบความศรัทธา (2562) ที่วิเคราะห์รูปแบบจิตรกรรมและการใช้สีของวัดต่างๆ ในไทยแล้วนำมาต่อยอดใช้ในงานออกแบบ หรืองานวิจัยเรื่องแอนิเมชั่น 2 มิติ จากจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (2556) โดยธนพล จุลกะเศียน ที่นำเอาภาพในจิตรกรรมฝาผนังมาสร้างเป็นภาพเคลื่อนไหวขึ้นมาใหม่

จากจากความสำคัญ คุณค่าและความงามของจิตรกรรมวัดสุวรรณารามราชวรวิหารนี้ ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่คงความสมบูรณ์และมีความงดงาม รวมถึงประวัติศาสตร์ในการประชันแข่งขันของครูทั้งสองท่าน เพื่อนำมาวิจัยถึงรูปแบบร่องรอยของกระบวนการทางจิตรกรรมไทยประเพณี

การศึกษาและวิเคราะห์จิตรกรรมไทยประเพณีเพื่อสร้างสรรค์สู่จิตรกรรมนามธรรม

จากคำถามที่ว่างานจิตรกรรมร่วมสมัยควรจะแสดงออกในทิศทางใด และมีเนื้อหาอย่างไร เพื่อให้ก้าวข้ามความเป็นงานจิตรกรรมแบบเดิมหรือสามารถสร้างผลงานให้มีลักษณะเฉพาะตัว สิ่งหนึ่งที่สามารถนำกลับมาทบทวนใหม่ได้ คือการกลับไปศึกษารากเหง้าของจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างเป็นระบบเพื่อพัฒนาไปสู่งานจิตรกรรมนามธรรม อันเป็นพื้นฐานการทำงานศิลปะของผู้วิจัย การศึกษางานจิตรกรรมไทยประเพณีอย่างเป็นระบบจะช่วยให้เข้าใจถึงที่มา แนวความคิดเชิงปรัชญา เทคนิควิธีการ รูปแบบทางทัศนศิลป์ตลอดจนกระบวนการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม

ผู้วิจัยสนใจศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถของวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร ซึ่งถือเป็นผลงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่ยังคงความสมบูรณ์ของงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาไว้ได้อย่างดี มีความหลากหลายของรูปแบบผ่านการประชันของจิตรกรเอกและช่างไทยหลายคน เพื่อทบทวนสุนทรียะในงานจิตรกรรมไทยประเพณี และนำมาสร้างผลงานจิตรกรรมใหม่ที่มีลักษณะเป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรม ซึ่งเป็นแนวทางจิตรกรรมที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ต่อเนื่องมากว่า 10 ปี โดยคาดหวังว่าการกลับไปทบทวนผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีนั้นจะสามารถมองหาแก่นสาระของงานจิตรกรรมที่เป็นพื้นฐานของความเป็นไทยและสามารถพัฒนาไปสู่งานนามธรรมที่เป็นสากลและมีความร่วมสมัยได้ในสายธารของผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยโลก

จากที่ได้กล่าวมาอาจพอช่วยให้มองเห็นช่องทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่เกิดจากการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมกรรมไทยประเพณีเพื่อให้เกิดผลงานจิตรกรรมใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะ มีรากฐานการคิดที่เป็นระบบจากสุนทรียศาสตร์จากจิตรกรรมประเพณีไทย และมีความร่วมสมัยในโลกปัจจุบัน โดยมุ่งเน้นไปที่การแสดงออกของจิตรกรรมนามธรรม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบและเทคนิคของจิตรกรรมไทยประเพณีที่เกิดขึ้นในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่เกิดจากการศึกษาและวิเคราะห์รูปแบบและเทคนิคของจิตรกรรมไทยประเพณี โดยนำผลจากการวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังไทยมาปรับใช้กับทักษะการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย
3. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนามธรรมที่มีเอกลักษณ์ของผู้วิจัย

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. องค์ความรู้การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีทางด้านรูปแบบและเทคนิคด้านทัศนศิลป์ กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร
2. ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมที่เกิดจากการศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการของจิตรกรรมไทยประเพณีจำนวน 1 ชุด จำนวน 12 ผลงาน
3. ผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่มีเอกลักษณ์ของผู้วิจัย

ขอบเขตการวิจัย

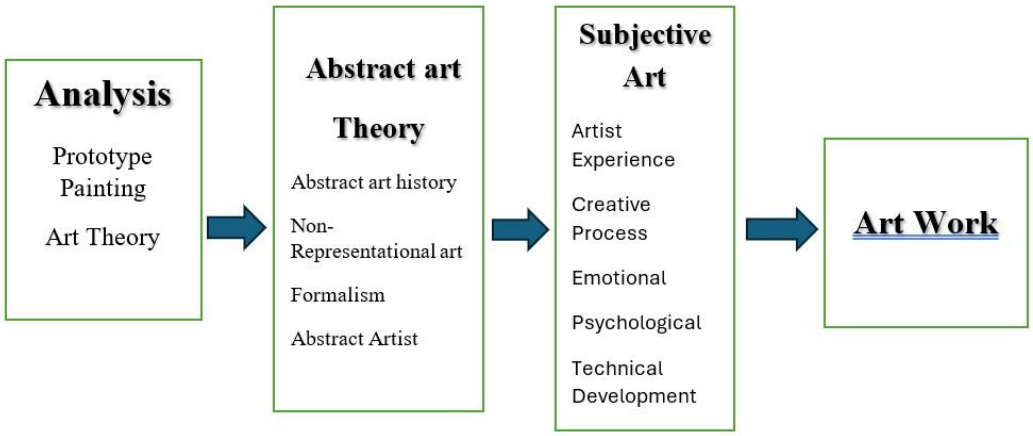
งานวิจัยชิ้นนี้แบ่งขอบเขตของการวิจัยออกเป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรกคือการศึกษาทางด้านข้อมูลและพื้นที่ กลุ่มที่สองคือการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่นำผลจากการศึกษาในกลุ่มแรกมาพัฒนา

ขอบเขตการวิจัยด้านข้อมูล ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มข้อมูลออกเป็นสองกลุ่มหลัก กลุ่มแรกคือการศึกษาผ่านทางเอกสารและข้อมูลทุติยภูมิ ศิลปะไทยประเพณี การศึกษาและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร โดยมุ้งเน้นไปที่รูปแบบ เทคนิค กระบวนการ วิธีการและองค์ประกอบทางทัศนธาตุ และแนวคิดด้านศิลปะนามธรรมที่มา ศิลปินนามธรรม รวมถึงทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ขอบเขตด้านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม นำผลที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูล มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนามธรรมจำนวน 10-14 ชิ้น และการจัดแสดงนิทรรศการศิลปะเพื่อแสดงสู่สาธารณะชน เพื่อนำข้อความเห็นจากการสำรวจแบบสอบถามมาเป็นบทสรุปของผลงานการวิจัยชิ้นนี้

กรอบแนวคิด

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร มีกรอบแนวคิดของการวิจัยดังนี้



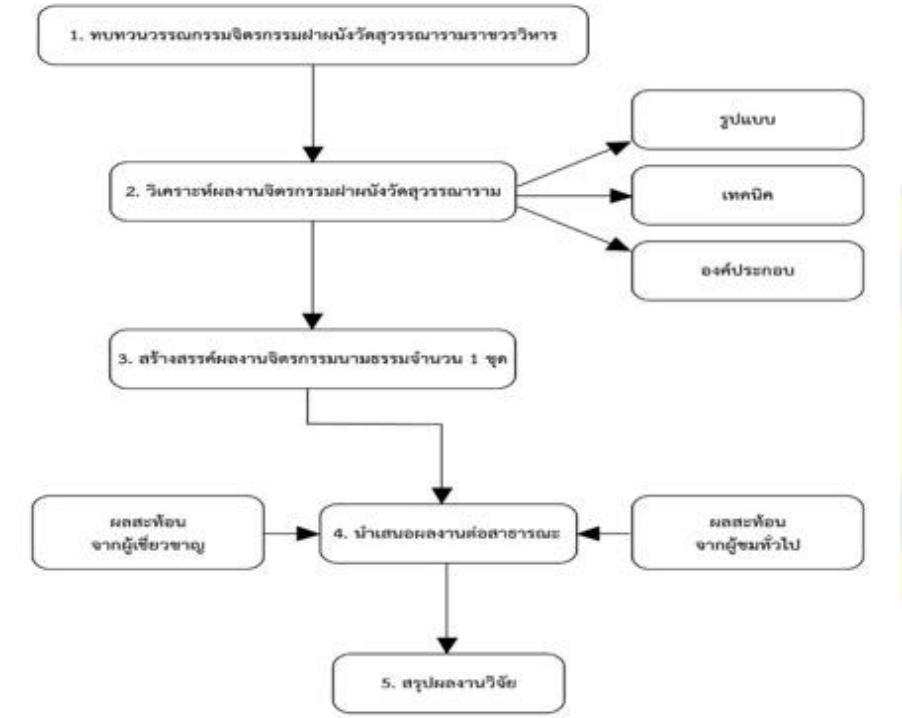
แผนผังที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการทำวิจัยครั้งนี้ได้แก่

1. แนวคิดในการวิเคราะห์กระบวนการทางจิตรกรรมไทยประเพณี ด้านกลวิธี วิธีการระบายสี การใช้สี ในองค์ประกอบต่างๆของงานจิตรกรรม โดยมุ่งเน้นไปในองค์ประกอบย่อยของงานจิตรกรรมไทย เพื่อหาลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรม
2. แนวคิดทฤษฎีทางศิลปะนามธรรม ประกอบไปด้วย ประวัติศาสตร์ศิลปะนามธรรม แนวคิด Non – Representational Art (ศิลปะแบบไร้รูปแทน) Formalism (รูปแบบนิยม) และการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์และความคิดของศิลปิน
3. แนวคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบ Subjective Art (ศิลปะเชิงอัตวิสัย) ประกอบด้วย แนวคิดเรื่องประสบการณ์ศิลปินและการตีความ กระบวนการสร้างสรรค์เฉพาะตัว การแสดงออกทางอารมณ์ การพัฒนาเทคนิคเฉพาะตัว

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร มีระเบียบวิธีวิจัยดังนี้



แผนผังที่ 2 วิธีดำเนินการวิจัย

คำสำคัญ จิตรกรรมนามธรรม จิตรกรรมไทยประเพณี วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้จะกล่าวถึงเนื้อหาที่จะนำไปสู่กระบวนการวิจัยในเรื่อง “การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร” โดยมีเนื้อหาที่ศึกษา การสืบถอดของจิตรกรรมไทยประเพณี รูปแบบและเนื้อหาของจิตรกรรมไทยประเพณี จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม ศิลปะนามธรรม ทฤษฎีและแนวคิดทางศิลปะนามธรรม

2.1 การสืบทอดจิตรกรรมไทยประเพณี

หากจะกล่าวถึงความเป็นมาของผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่สืบทอดมาจนถึงยุคปัจจุบันนั้น คงปฏิเสธไม่ได้ว่ารากเหง้าของศิลปะไทยในปัจจุบันเริ่มได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอินเดียตั้งแต่ในช่วงสมัยทวารวดี ซึ่งโดยส่วนใหญ่ศิลปะที่พบในดินแดนสยามนั้น ล้วนมีความเกี่ยวข้องทางความเชื่อทางศาสนา ไม่ว่าจะเป็นพราหมณ์ ฮินดู พุทธ หรือเกี่ยวข้องกับสถาบันกษัตริย์แทบทั้งสิ้น วิบูลย์ ลี้สุวรรณได้ให้ความเห็นว่า ไม่ปรากฏหลักฐานของงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความเป็นท้องถิ่น หรือศิลปะของชนพื้นเมือง หรือที่เรียกกันว่า Folk Art (ศิลปะพื้นบ้าน) อาจจะเป็นเพราะผลงานศิลปะที่สร้างขึ้นจากชาวบ้านนั้น ไม่ถูกใช้ในวัสดุที่คงทน อาจจะอยู่ในรูปแบบไม้ หวาย ไม้ไผ่ หรือเครื่องจักสาน ซึ่งต่างจากศิลปะที่ถูกประดับประดาในศาสนาสถานที่มีความคงทนมากกว่า ดังนั้นจึงไม่อาจจะสืบค้นไปว่าปรากฏหลักฐานศิลปะพื้นบ้านอยู่ในลักษณะใดบ้าง ศิลปะโบราณในแถบนี้ หรือที่เรียกกันว่าสุวรรณภูมิ จึงมีความหลากหลายของการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอินเดียและจีน ที่ส่งผ่านมาจากการติดต่อค้าขาย วัฒนธรรมขอมที่เป็นดินแดนที่แผ่กว้างอิทธิพลในแถบนี้ มีความเชื่อเกี่ยวกับภูติผี เป็นต้น

วัฒนธรรมของอินเดียปรากฏมากขึ้นในสมัยทวารวดี เนื่องจากศูนย์กลางของเมืองคือเมืองนครชัยศรีโบราณนั้นมีพื้นที่อยู่ใกล้กับทะเล ทำให้การติดต่อค้าขายและการเดินทางจากอินเดียเป็นไปได้อย่างสะดวก วัฒนธรรมพุทธแบบเถรวาทที่ได้รับอิทธิพลจากอินเดียจึงเริ่มแพร่หลายในพื้นที่แถบนี้ จะเห็นได้จากหลักฐานของพระพุทธรูปอินเดียในแบบอื่นๆ ที่พบในบริเวณจังหวัด นครปฐม ราชบุรี สุพรรณบุรี กาญจนบุรี เป็นต้น ส่งผลให้คนท้องถิ่นได้นำเอาวัฒนธรรมจากนอกอาณาจักรมาผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นจนเกิดเป็นสกุลช่างของตนเองในเวลาต่อมา (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548)

ศิลปะในสยามผ่านพ้นแต่ละยุคสมัยเรื่อยมาตั้งแต่ทวารวดี สู่ศรีวิชัย ลพบุรี ล้านนา จนถึงสุโขทัย และหากจะนับตามความเข้าใจของคำว่าศิลปะไทยประเพณี โดยเฉพาะผลงานจิตรกรรมนั้น คงปฏิเสธไม่ได้ว่าเราจะเริ่มนับความเป็นสยาม หรือวัฒนธรรมไทยโบราณ โดยเอาสมัยสุโขทัยเป็นที่ตั้ง เนื่องจากในสมัยสุโขทัยนั้นศิลปวัฒนธรรมของสยาม มีความเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะพระพุทธรูปในสมัยสุโขทัยที่ถือว่าเป็นสุดยอดของงานประติมากรรม มีความงดงามและรูปแบบที่โดดเด่นกว่าศิลปะในภูมิภาคนี้

อาณาจักรสุโขทัยเกิดขึ้นในช่วงพุทธศตรวรรษที่ 19-20 หรือคริสต์ศตวรรษที่ 14-15 ซึ่งตรงกับศิลปะยุคเรอเนสซองส์ของชาวตะวันตก อาณาจักรสุโขทัยมีศูนย์กลางอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำยม มีการเปลี่ยนแปลงกษัตริย์หลายพระองค์ โดยผู้ที่มีความโดดเด่นในการสร้างอาณาจักรสุโขทัยให้ยิ่งใหญ่นั้น คงหนีไม่พ้นพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ที่ทรงครองราชย์ในช่วง พ.ศ. 1822-1841 แม้จะเป็นช่วงเวลาที่ไม่นาน แต่ถือเป็นช่วงที่อาณาจักรสุโขทัยมีความรุ่งเรืองถึงขีดสุด มีการประดิษฐ์อักษร มีความอุดมสมบูรณ์ทางธรรมชาติและอาหาร ผู้คนมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดี และมีการติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติในแง่ของศิลปวัฒนธรรม ดังที่กล่าวมาแล้วว่าพระพุทธรูปในสมัยสุโขทัยนั้นมีความโดดเด่นในเรื่องความสวยงามและเป็นที่ยอมรับของอาณาจักรอื่นๆ แต่เมื่อจะค้นหาผลงานจิตรกรรมนั้น แทบไม่เหลือร่องรอยที่ปรากฏอยู่เลย

เมื่อก้าวข้ามมาถึงอาณาจักรอยุธยาซึ่งถือว่ามีความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นหลายอย่าง ทั้งการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม รวมถึงการต้องทำสงครามกับอาณาจักรเพื่อนบ้านอย่างขอมล้านนา หรือแม้กระทั่งสุโขทัย ส่งผลให้ราชสำนักได้รับเอาศิลปวัฒนธรรมจากที่อื่นๆ มาผสมผสานอย่างมากมาย กรุงศรีอยุธยาจึงกลางเป็นศูนย์กลางของความเจริญทั้งมวล และด้วยตำแหน่งที่ตั้งที่เชื่อมต่อกับแม่น้ำหลักถึงสามสาย คือ แม่น้ำป่าสัก แม่น้ำลพบุรี และแม่น้ำเจ้าพระยา ทำให้ชาวสยามและชาวต่างชาติมีการติดต่อกันที่สะดวกมากขึ้น การแลกเปลี่ยนทางด้านศิลปวัฒนธรรมก็มีมากขึ้นไปด้วยเช่นกัน และนอกจากชาวเอเชียที่มีการติดต่อค้าขายกันมาอย่างยาวนาน เช่น จีน อินเดีย ญี่ปุ่น แล้ว ยังมีชาวตะวันตกจากหลากหลายประเทศเดินทางเข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยา และเป็นผลให้ศาสนาศริสต์ได้ถูกเผยแพร่ผ่านการเดินทางของคนเหล่านี้เข้ามาในสยามด้วยเช่นกัน

หากจะพูดถึงศิลปะของสมัยอยุธยา จะเห็นได้ว่ามีการรับอิทธิพลการสร้างสรรค์ที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนามาเช่นเดียวกับศิลปะในสมัยอื่นๆ และสามารถแบ่งออกเป็นสามยุค คือ ตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย ในที่นี้ ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงเฉพาะในส่วนของผลงานจิตรกรรม ที่เป็นจุดประสงค์หลักที่อยู่ในงานวิจัยเล่มนี้

ศิลปะอยุธยาตอนต้นนับตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระรามาธิบดีจนถึงรัชสมัยสมเด็จพระชัยราชาธิบดี หรือในช่วงปี พ.ศ. 1893-2098 นั้นได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอู่ทอง ทำให้มีกลิ่นอายของวัฒนธรรมขอมผสมอยู่มาก ในส่วนผลงานจิตรกรรมนั้น แทบไม่ปรากฏหลักฐานหลงเหลืออยู่ เมื่อเข้า

สู่สมัยอยุธยาตอนกลางก็ยังไม่สามารถหาผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่สมบูรณ์ได้ อย่างไรก็ตาม ยังมีภาพจิตรกรรมฝาผนังคูหาเจดีย์บางแห่งที่ ศาสตราจารย์เฟื้อ หริพิทักษ์ ผู้ล่วงลับไปแล้ว ได้เคยคัดลอกไว้ก่อนจะลบเลือนเสียหายไปหมดแล้วในปัจจุบัน งานที่ท่านคัดลอกไว้เก็บรักษาอยู่ในหอศิลป์ กรมศิลปากร สิ่งที่ยังคงหลงเหลือคือภาพเขียนบนสมุดไทยที่วาดขึ้นในยุคกลาง ที่ยังไม่นิยมปิดทองประดับภาพ แต่ใช้สีสดใสกว่าเก่า เรื่องราวที่เขียนนำมาจากวรรณคดีไตรภูมิซึ่งสะท้อนโลกทัศน์ของชาวพุทธเรื่องสัณฐานจักรวาล มักเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สมุดภาพไตรภูมิ แต่ภาพพุทธประวัติและภาพชาดกก็วาดร่วมอยู่ด้วย การที่สมุดภาพเป็นแผ่นพับทบต่อเนื่องกัน คลี่ออกดูได้คราวละสองหน้า เท่ากับเป็นเงื่อนไขของพื้นที่เขียนภาพ องค์ประกอบภาพจึงแปลกไปจากภาพที่วาดประดับฝาผนัง (สันติ เล็กสุขุม , 2550)

เมื่อเข้าสู่สมัยอยุธยาตอนปลาย เป็นช่วงแห่งการเปลี่ยนผ่านของศิลปะและวัฒนธรรม เนื่องจากการเข้ามาของชาวตะวันตกและชาวต่างชาติมากขึ้น นอกจากจะเข้ามาทำการค้าและหาสินค้าจำพวก กฤษณา ฝาง งาช้าง ของป่าแล้ว ชาวตะวันตกยังต้องการเผยแพร่ศาสนาคริสต์ให้กับกษัตริย์และขุนนางสยามให้เข้ารีตด้วย ด้วยความเชื่อที่ว่าหากกษัตริย์ของดินแดนแถบนี้ได้เข้ารีตสู่ศาสนาคริสต์แล้วก็เท่ากับได้ดินแดนแทบนี้ทั้งประเทศ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548)

การเข้ามาของชาวต่างชาติในกรุงอยธยาไม่ได้เพียงแค่ต้องการมาแลกเปลี่ยนค้าขาย แต่ยังรวมไปถึงการล่าอาณานิคม การเผยแพร่ศาสนา การตั้งบริษัทเพื่อรุกคืบเอาดินแดนในแทบนี้ อีกทั้งระบบความคิดและปรัชญาของชาวตะวันตกยังมีความแปลกแตกต่างจากคนสยามในสมัยปลายอยุธยาทำให้ต้องมีการปรับตัวทั้งตั้งแต่ประชาชนทั่วไปจนถึงสถาบันพระมหากษัตริย์ สิ่งที่สะท้อนภาพการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติได้ค่อนข้างดีคือรูปแบบที่เปลี่ยนไปในงานจิตรกรรมฝาผนัง แต่ด้วยความที่ไม่หลงเหลือร่องรอยให้ศึกษามากนัก ทำให้ไม่สามารถวิเคราะห์รายละเอียดของผลงานจิตรกรรมได้เท่าที่ควร โดยสันติ เล็กสุขุม(2550) ได้อธิบายถึงงานจิตรกรรมฝาผนังของชาวสยามในช่วงปลายอยุธยาไว้ว่าจิตกรรมฝาผนังอุโบสถของวัดในยุคปลาย ในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาแทบไม่เหลืออยู่แล้ว แห่งหนึ่งยังอยู่ในสภาพที่ยังพอศึกษาได้บ้างอยู่ที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ เขียนขึ้นราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 ปัจจุบันวัดนี้มีภิกษุประจำอยู่ สภาพชำรุดของจิตรกรรมฝาผนังได้รับการซ่อมแซมเมื่อเกือบสายไปแล้ว (สันติ เล็กสุขุม, 2550)

การศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังในงานวิจัยนี้จึงมุ่งไปที่การศึกษาตัวอย่างงานจากสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เพราะข้อมูลอ้างอิงและหลักฐานทางกายภาพทั้งหมดของผลงานในสมัยอยุธยานั้น แทบไม่เหลือร่องร่อยให้ศึกษาในแง่ทัศนศิลป์ โดยเฉพาะเมื่อจะศึกษารูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีเพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นจิตรกรรมนามธรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงเห็นว่าควรจะเน้นศึกษาไปที่กลุ่มตัวอย่างที่มีความสมบูรณ์มากที่สุด สิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้เมื่อเราพูดถึงอิทธิพลจากยุคสู่ยุค ซึ่งเป็นรากฐานของจิตรกรรมไทยนั้น ก็คือการถ่ายทอดจากอาณาจักรสู่อีกอาณาจักร โดยมีอิทธิพลของชาวตะวันตก

เป็นตัวแปร ซึ่งจะเริ่มชัดเจนมากยิ่งขึ้นเมื่อเข้าสู่ช่วงต้นรัตนโกสินทร์ สำหรับในช่วงปลายสมัยอยุธยาที่ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น เป็นช่วงเวลาที่เจริญรุ่งเรืองถึงที่สุด ตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ในอาณาจักรฝรั่งเศส ทั้งสองพระองค์มีความสนิทสนมกันในทางการฑูตและการแลกเปลี่ยนสิ่งต่างๆ โดยเฉพาะพระนารายณ์มีความสนิทสนมเป็นพิเศษกับบาทหลวงชาวฝรั่งเศส เหตุการณ์นี้สร้างความไม่พอใจต่อบรรดาขุนนางหรือความเคลือบแคลงใจของบรรดาพระสงฆ์ในสยาม แต่ก็ไม่สามารถทำการใดได้ กลายเป็นบาดแผลที่บาดหมางลึกระหว่างขุนนางชาวสยามและชาวตะวันตกในเวลานั้น จนเมื่อปลายรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กระแสการต่อต้านชาวตะวันตกก็มากขึ้น ถึงขั้นมีการกำจัดลอร์ดฟอลคอล มิชชังชาวฝรั่งเศสและชาวตะวันตกออกไปจากดินแดนสยาม เมื่อพระเทพราชขึ้นครองราชย์ ชาวตะวันตกหลายคนถูกฆ่าและถูกขับออกจากดินแดน ทำให้ชาวตะวันตกต้องยุติบทบาทของตัวเองในดินแดนสยามไป แม้ในช่วงหลังชาวตะวันตกจะกลับเข้ามาเผยแพร่ศาสนาใหม่ แต่ก็ไม่ได้รับความไว้วางใจจากชาวสยามเหมือนในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์

ปรากฏการณ์นี้นำไปสู่ภาพลักษณ์ของชาวตะวันตกที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังของชาวสยาม วิบูลย์ ลี้สุวรรณ(2548) ได้กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่ปรากฏรูปชาวตะวันตกในภาพวาดไว้ว่า ทัศนคติของชาวสยามที่มีต่อชาวต่างชาติมักปรากฏในงานศิลปะต่างๆ ทั้งวรรณกรรมและศิลปกรรม เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถอยุธยายุคปลายและต้นรัตนโกสินทร์ มักวาดภาพชาวต่างชาติไว้ในกลุ่มพวกมารหรือพวกอมนุษย์ เช่นภาพจิตรกรรมพุทธประวัติตอนภาพมารผจญและภาพมนุษย์ในนรกภูมิ เรื่องไตรภูมิผนังพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุธาราม อำเภอเมืองจังหวัดเพชรบุรี แสดงภาพเหล่าเดียรถีย์กำลังจะจมน้ำ สวมเสื้อคลุมสีดำ ผมยาวปกไหล่ คงเป็นรูปฝรั่งต่างชาติที่เข้ามาสยามในสมัยอยุธยา มีรูปฝรั่งสวมหมวกปีก คงเป็นพวกที่เข้ามาเผยแพร่ศริสต์ศาสนาและชาวอาหรับสวมชุดขาวประจำชาติยาวโพกศีรษะ อาจเป็นชาวเปอร์เซียที่เข้ามาค้าขายกับสยาม ทั้งชาวอาหรับและชาวต่างชาติล้วนเป็นคนแปลกหน้าที่ชาวสยามถือเป็นพวกมิจฉาทิฐิ ซึ่งช่างสยามมักจะเขียนให้เป็นพวกมารหรือเดียรถีย์(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548) ซึ่งความคิดเหล่านี้ได้ส่งต่อไปสู่ผลงานจิตรกรรมในต้นกรุงรัตนโกสินทร์

จิตรกรรมไทยประเพณีจากอดีตสู่ต้นรัตนโกสินทร์นั้นมีการสืบทอดต่อกันมาทั้งในรูปแบบเฉพาะและการเปลี่ยนแปลงที่มีปัจจัยจากวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาด้วย นอกจากเนื้อหาที่ปรากฏการรุกคืบของวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาแล้ว องค์ความรู้ในการเขียนภาพยังมีการผสมผสานชัดขึ้นระหว่างความเป็นท้องถิ่นแบบไทยและองค์ความรู้ของชาวตะวันตก โดยจะปรากฏให้เห็นชัดเจนมาขึ้นในช่วงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

เป็นที่น่าเสียดายเป็นอย่างมากที่ผลงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยานั้นเสื่อมสลายและสูญหายจากการเสียกรุง ทำให้ไม่มีหลักฐานมากพอที่จะศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบและงานจิตรกรรมฝาผนัง

ของไทยโดยยึดเอาสมัยของอยุธยาเป็นกรณีศึกษาได้ จากที่กล่าวมาในข้างต้นผู้วิจัยได้ฉายภาพให้เห็นถึงการไล่เรียงงานจิตรกรรมไทยประเพณีจากอดีตจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ เผื่อให้เห็นร่องรอยการส่งต่อภูมิปัญญาของช่างไทย แม้จะมีเรื่องอิทธิพลของชาวต่างชาติเข้ามาบ้าง แต่ช่างไทยยังคงเอกลักษณ์ของผลงานศิลปกรรม จิตรกรรมฝาผนังได้เป็นอย่างดี

2.2 รูปแบบและเนื้อหาของจิตรกรรมไทยประเพณี

จิตรกรรมไทยประเพณีหมายถึง การวาดภาพที่มีลักษณะเฉพาะในศิลปะไทยแบบดั้งเดิม มักใช้ในการเล่าเรื่องราวทางศาสนา วรรณคดี หรือตำนาน ผ่านภาพวาดที่แสดงถึงความเชื่อและค่านิยมของสังคมไทยในอดีต โดยมีลักษณะเฉพาะในการจัดวางองค์ประกอบ การใช้สี และการเล่าเรื่องอย่างต่อเนื่องในภาพเดียว จิตรกรรมประเภทนี้มักพบในวัดหรือสถานที่ทางศาสนา เช่น ภาพวาดฝาผนังภายในโบสถ์หรือพระระเบียง โดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวกับ พุทธประวัติ ชาดก หรือวรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ โดยมีวิวัฒนาการที่สืบถอดกันมาตามสกุลช่างตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถแยกจิตรกรรมไทยประเพณีที่ปรากฏในศาสนสถานออกเป็นสองกลุ่มใหญ่คือ จิตรกรรมไทยในวัดหลวงหรือพระอารามหลวง และจิตรกรรมไทยในวัดบ้านหรือวัดท้องถิ่น ทั้งสองกลุ่มนี้จะมีลกัษณะที่แตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด

ภาพประกอบที่ 1จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา (wikipedia, 2567b)

จิตรกรรมไทยประเพณีของพระอารามหลวง หมายถึง จิตรกรรมที่สร้างขึ้นภายในวัดหลวง หรือวัดที่ได้รับการยกฐานะเป็นพระอารามหลวง ซึ่งมักมีความวิจิตรบรรจงและเป็นตัวแทนของศิลปกรรมไทยที่ได้รับการสนับสนุนจากราชสำนักหรือลูกหลานชนชั้นสูงในสังคมไทย การเล่าเรื่องทางศาสนาและวรรณคดี ของจิตรกรรมในพระอารามหลวงมักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับ พุทธประวัติ เช่น ตอนพระพุทธเจ้าตรัสรู้ หรือการเทศนาในเหตุการณ์ต่างๆ รวมถึง ชาดก และ ซึ่งเกี่ยวกับความเชื่อในเรื่องสวรรค์และนรก อีกส่วนหนึ่งคือการนำวรรณคดีมาใช้ในการเล่าเรื่อง เช่น เรื่อง รามเกียรติ์ ก็เป็นเนื้อหาที่พบได้บ่อย โดยเฉพาะในพระระเบียงของวัดที่มีความสำคัญ เช่น วัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) การจัดวางองค์ประกอบของภาพ จะไม่มีมิติทางลึกตื้น (perspective) แบบตะวันตก ภาพจะมีลักษณะแบนราบ และการเล่าเรื่องจะอยู่ในพื้นที่เดียวกัน ใช้วิธีการวาดหลายเหตุการณ์ใน

ภาพเดียวโดยตัวละครหรือเหตุการณ์จะถูกวางตามลำดับโดยไม่คำนึงถึงทิศทาง เวลา แต่จะใช้วิธีการเล่าเรื่องราวอย่างต่อเนื่องเพื่อให้ผู้ชมได้เห็นเนื้อหาทั้งหมดที่อยู่ในเนื้อเรื่องนั้น ส่วนรูปแบบการวาดเป็นไปตามแบบแผนดั้งเดิมของศิลปะไทยที่สืบทอดกันมาตามสกุลช่างหลวง ตัวละครในภาพที่ปรากฏ เช่น พระพุทธเจ้า พระสงฆ์ หรือเทพเจ้า จะมีท่าทางที่มีลักษณะเฉพาะ เช่น ท่านั่งขัดสมาธิ การประนมมือ หรือท่ายืนที่เป็นขนบแบบแผนดั้งเดิมของจิตรกรรมไทยประเพณี

ในด้านการใช้สีและลวดลายในภาพมักเป็นสีจากธรรมชาติ เช่น สีแดง สีเหลือง สีเขียว และสีทอง ซึ่งสีทองเป็นสีที่ใช้มากในพระอารามหลวง เพื่อสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์และความรุ่งเรือง ใช้ในการเขียนปราสาทราชวัง ตัวละครเทพเทวดาและตัวพระตัวนาง ส่วนลวดลายที่ใช้ประกอบในงานจิตรกรรมนั้นมักเป็นลวดลายตามขนบธรรมเนียมการเขียนจิตรกรรมไทยดั้งเดิม เช่น ลายกนก ลายพรรณพฤกษา และลายไทยอื่นๆ แสดงความอ้อนช้อยและความวิจิตรก็จะถูกนำมาใช้ในการประดับตกแต่งเพื่อเพิ่มความงดงามให้กับภาพจิตรกรรมฝาผนัง จิตรกรรมในพระอารามหลวงมีความประณีตในการวาดลายเส้น และมีการเน้นรายละเอียดอย่างพิถีพิถัน เนื่องจากเป็นงานที่สร้างขึ้นในสถานที่ศักดิ์สิทธิ์และมักจะเกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ จึงต้องมีความสวยงามและเป็นเลิศทางศิลปกรรม ช่างที่วาดมักจะเป็นช่างที่มีฝีมือสูงและมีประสบการณ์ถูกคัดเลือกโดยกษัตริย์และราชสำนัก โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เน้นความวิจิตรและประณีตขั้นสูงจะใช้ช่างวาดในราชสำนักมาเป็นผู้เขียนงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอารามหลวงเหล่านี้

ส่วนจิตรกรรมไทยประเพณีที่เป็นของวัดบ้าน วัดท้องถิ่นหรือวัดที่ไม่ได้รับการยกฐานะเป็นพระอารามหลวงนั้น มีลักษณะที่แตกต่างจากวัดหลวงอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในแง่ของความประณีตลวดลาย และเทคนิคการสร้างผลงาน เนื่องจากวัดบ้านมักได้รับการสนับสนุนจากชาวบ้านและช่างพื้นบ้าน ซึ่งส่งผลต่อรูปแบบและความงดงามของจิตรกรรม ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยประเพณีในวัดบ้านคือการเล่าเรื่องที่เรียบง่ายและเข้าถึงได้ จิตรกรรมไทยประเพณีในวัดบ้านมักแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับ พุทธประวัติ ชาดก หรือเรื่องราวทางศาสนา โดยเฉพาะตอนที่เกี่ยวกับการสอนธรรมะหรือเหตุการณ์ที่สื่อถึงการบำเพ็ญบุญและการละบาป มีลักษณะ เรียบง่าย เข้าใจได้ง่าย ชัดเจน เพื่อให้ชาวบ้านทั่วไปสามารถเข้าถึงและเข้าใจเนื้อหาได้ และมักสะท้อนถึง วิถีชีวิตของชาวบ้าน ในยุคสมัยนั้นๆ เช่น การเกษตร การทำบุญ ประเพณีท้องถิ่น กิจกรรมสำคัญในชีวิตประจำวัน รวมถึงการนำลักษณะทางภูมิศาสตร์ของของพื้นที่นั้นๆไปปรากฏบานภาพด้วย รูปภาพเหล่านี้อาจแสดงถึงการสอดแทรกคติธรรมให้เข้ากับชีวิตประจำวันของชาวบ้านสื่อถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาในรูปแบบที่ตรงไปตรงมา การใช้สัญลักษณ์ในจิตรกรรมวัดบ้านยังคงมีการใช้รูปแทน เช่น พระพุทธเจ้า พระอรหันต์ หรือสัตว์หิมพานต์ แต่จะมีการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติมากกว่าศิลปะในวัดหลวง มี

ความประณีตวิจิตรน้อยกว่าและบางแห่งอาจมีการเพิ่มตัวละครหรือลักษณะที่เชื่อมโยงกับชีวิตในท้องถิ่นเข้าไปในภาพวาด เพื่อสื่อถึงความใกล้ชิดระหว่างศาสนากับชีวิตประจำวันของคนในชุมชน

ข้อแตกต่างอีกประการหนึ่งของวัดบ้านกับวัดหลวงคือการใช้เทคนิคและลวดลายที่เรียบง่าย เนื่องจากช่างวาดในวัดบ้านมักเป็นช่างพื้นบ้านที่อยู่ในชุมชนนั้นๆ ไม่ได้ฝึกฝนวิธีการเขียนภาพตามแบบขนบธรรมเนียมของจิตรกรรมไทยประเพณี แต่ใช้องค์ความรู้ที่สืบทอดกันในชุมชน ทำให้เทคนิคการวาดและการใช้ลวดลายมักจะไม่ประณีตเท่ากับจิตรกรรมในพระอารามหลวง แต่มีเสน่ห์ของศิลปะพื้นบ้านเฉพาะตัวสามารถแสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นได้ดีกว่าวัดหลวง ลวดลายและการใช้สีจะไม่ซับซ้อนหรืออุดมด้วยรายละเอียดมากนัก แต่อาศัยความสร้างสรรค์และความเป็นธรรมชาติของช่างท้องถิ่น สีที่ใช้เป็นสีที่หาได้จากธรรมชาติและท้องถิ่น ไม่นิยมใช้สีทองในการเขียนภาพ เนื่องจากเป็นสีที่มีต้นทุนสูงและไม่สามารถหาได้โดยง่าย

2.2.1 แนวคิดแบบอุดมคติในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

การเขียนภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ใช้แนวคิดการเขียนภาพแบบอุดมคติ (Idealism) ซึ่งหมายถึงการสร้างสรรค์งานศิลปะที่แสดงถึงความสมบูรณ์แบบตามอุดมคติของศิลปินหรือสังคม โดยศิลปินไม่ได้มุ่งเน้นที่การแสดงความสมจริง (realism) แต่สร้างภาพที่สะท้อนถึงความงามหรือคุณธรรมตามค่านิยมทางศาสนา วัฒนธรรม หรือความเชื่อในอุดมคติ ในจิตรกรรมไทยประเพณีคือการวาดภาพที่มุ่งแสดงถึงความงดงามตามอุดมคติหรือความสมบูรณ์แบบของโลกทัศน์และค่านิยมที่เชื่อถือในสังคม โดยมีการสร้างสรรค์ภาพให้เป็นไปตามอุดมคติทางศาสนาและความเชื่อของคนไทย ซึ่งมีเป้าหมายในการแสดงถึงสิ่งที่เป็นเลิศและสมบูรณ์ที่สุดในมุมมองของคติธรรม จึงเป็นการนำเสนอโลกที่มีความเป็นไปตามค่านิยมและความเชื่อที่สมบูรณ์แบบ แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความงดงาม และความสงบสุขที่สมบูรณ์ เช่น การวาดภาพพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ หรือเทพเจ้า ในลักษณะที่แสดงถึงคุณธรรมและความสง่างาม

แนวคิดการเขียนภาพแบบอุดมคติ ไม่เพียงปรากฏในประเทศไทย แต่ยังพบมากในศิลปะและจิตรกรรมในหลายยุคและหลายประเทศ โดยเฉพาะในยุคที่ศิลปินมุ่งเน้นการนำเสนอความงดงามและคุณธรรมตามอุดมคติที่เหนือกว่าความเป็นจริง งานศิลปะที่รับใช้เทพเจ้าหรือศาสนา ความคิดนี้มีอิทธิพลอย่างกว้างขวางในยุโรปและเอเชียในหลายช่วงเวลาของประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่นในกรีกโบราณหรือโรมันโบราณ ที่มุ่งเน้นการแสดงถึงความงดงามและความสมบูรณ์แบบของร่างกายมนุษย์อุดมคติทางกายภาพถูกนำเสนอผ่านประติมากรรมและจิตรกรรม โดยมุ่งเน้นการแสดงถึงความ

สมบูรณ์ทางศีลธรรมและความกล้าหาญ เช่น ประติมากรรม Discobolus (นักขว้างจักร) ของกรีก หรือภาพวาดเทพเจ้าที่มีร่างกายสง่างามในลักษณะที่สมบูรณ์แบบ ในยุคเรอเนซองส์ แนวคิดแบบอุดมคติกลับมาได้รับความนิยมอย่างมาก ศิลปินชั้นนำอย่าง ลีโอนาร์โด ดา วินชี, ราฟาเอล และ ไมเคิลแองเจโล มุ่งเน้นการนำเสนอความงดงามและอุดมคติของมนุษย์ตามหลักการของความงามตามธรรมชาติและวิทยาศาสตร์ ในจีนจิตรกรนิยมวาดภาพทิวทัศน์ยอดภูเขาสูง ต้นหลิว ต้นไผ่ เพื่อแสดงถึงความสงบสุขและคุณธรรม ส่วนในประเทศไทยจะใช้การวาดภาพของ พระพุทธเจ้า เทพ เทวดา นางฟ้า เพื่อสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์และความดี

2.2.2 เส้นในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

เส้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในงานจิตรกรรมไทยประเพณี การเขียนเส้นของช่างไทยถือเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของงานจิตรกรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ช่างหรือจิตรกรจะมีความชำนิชำนานในการใช้เส้นที่ละเมียดละไม อ่อนช้อย มีความคมของเส้นสูงด้วยเทคนิคที่แตกต่างกันออกไป ทั้งพู่กันปลายแหลม พู่กันกลม พู่กันจากวัสดุธรรมชาติ จิตรกรบางท่านถนัดในการใช้พู่กันหนวดหนู (พู่กันที่มีขนเพียงเส้นเดียว) ในการเขียนภาพ เส้นถูกใช้ทั้งในการกำหนดรูปร่าง สร้างความลึก สื่อถึงการเคลื่อนไหว และเพิ่มความงดงามให้กับภาพ การวาดเส้นในจิตรกรรมไทยจึงเป็นศิลปะที่ต้องการความพิถีพิถันและมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ เทคนิคการใช้เส้นในงานจิตรกรรมไทยประเพณีจำแนกได้ดังนี้

ภาพประกอบที่ 2 ลักษณะการใช้เส้นในงานจิตรกรรมไทยประเพณี
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

เส้นรอบนอก (Contour Line) เส้นรอบนอกหรือการตัดเส้นคือเส้นที่ใช้ในการร่างและกำหนดขอบเขตของตัวละครหรือวัตถุภายในภาพเพื่อให้เห็นรูปร่างและสัดส่วนได้ชัดเจน การใช้เส้นรอบนอกเป็นเทคนิคสำคัญในการวาดตัวละครหรือองค์ประกอบต่าง ๆ ให้ออกมาชัดเจนและโดดเด่น จิตกรไทยมักวาดเส้นรอบนอกด้วยความละเอียดและคมชัด ด้วยพู่กันปลายแหลมขนาดเล็กหลังจากที่ลงสีของวัตถุไปแล้ว การตัดเส้นจะใช้สีดำ สีน้ำตาล สีทอง หรือสีที่คล้ายกับสีของวัตถุก็ได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการเน้นย้ำความสำคัญของวัตถุ ซึ่งช่วยให้ภาพมีความสมดุลและสง่างาม เส้นเหล่านี้จะกำหนดขอบเขตของตัวละครหรือสิ่งของ เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา หรือสัตว์ในฉากต่าง ๆ

เส้นโค้ง (Curved Lines) เส้นโค้งเป็นหนึ่งในลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยประเพณี และถูกนำมาใช้มากสำหรับการเขียนตัวละครในงานจิตรกรรม โดยเฉพาะในการวาดตัวละครที่มีความอ่อนช้อย เช่น พระพุทธเจ้า เทวดา หรือนางในวรรณคดี การวาดเส้นโค้งต้องการความเชี่ยวชาญในการควบคุมปลายพู่กัน เพื่อให้เส้นมีความลื่นไหลและต่อเนื่องการใช้เส้นโค้ง ยังเป็นเทคนิคในการสร้างความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวในภาพ เช่น การวาดผ้าหรือผ้าคลุมที่พลิ้วไหว เส้นโค้งเหล่านี้ช่วยเพิ่มความอ่อนโยนและการเคลื่อนไหวให้กับตัวละครและฉากในภาพ

เส้นละเอียด (Fine Line) เส้นละเอียดถูกใช้ในการสร้างรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น ลวดลายบนเครื่องประดับ ผ้า หรือวัตถุศักดิ์สิทธิ์ เส้นละเอียดต้องการความแม่นยำและความชำนาญ

ในการวาด เพราะเส้นที่วาดต้องมีขนาดเล็กและคมชัด เทคนิคนี้ช่วยเพิ่มความวิจิตรให้กับภาพ ทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นรายละเอียดที่เล็กน้อยได้อย่างชัดเจน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญของจิตรกรรมไทยที่เน้นความประณีตและความสมบูรณ์ขององค์ประกอบทุกส่วน

เส้นแบ่งพื้นที่ (Partition Line) เส้นแบ่งพื้นที่เป็นเทคนิคที่ใช้ในการจัดองค์ประกอบภาพ โดยแบ่งฉากหรือเรื่องราวออกเป็นส่วน ๆ ตามลำดับเหตุการณ์หรือช่วงเวลาต่าง ๆ บางครั้งจิตรกรจะใช้การแบ่งด้วยเส้นสินเทาหรืออาจจะแบ่งด้วยวัตถุทางธรรมชาติเช่นก้อนหินทิวเขาก็ได้ เส้นนี้ช่วยให้การเล่าเรื่องในภาพจิตรกรรมสามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้น และช่วยให้ภาพมีความเป็นระเบียบ เส้นแบ่งพื้นที่ยังช่วยสร้างกรอบให้กับตัวละครหรือวัตถุสำคัญ ทำให้ภาพมีการจัดวางที่สมดุลและชัดเจน ตัวอย่างเช่น การแบ่งภาพพุทธประวัติออกเป็นฉากต่าง ๆ โดยใช้เส้นเหล่านี้เป็นตัวกำหนด

สันติ เล็กสุขุม(2555) ก็ได้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการและแนวคิดของสินเทาเพิ่มเติมไว้ดังนี้

หน้าที่สำคัญอีกประการหนึ่งของภาพสินเทา คือ ลวงตาให้ผู้ดูรู้สึกว่ามีระยะใกล้ไกลในภาพ กล่าวเช่นนี้อาจมีที่นึกแย้ง เพราะทราบกันเป็นปกติว่าภาพเขียนแบบแผนประเพณีไทยนับจากสมัยกรุงศรีอยุธยา ตอนปลาย และเก่าแก่เรื่อยขึ้นไปมีแต่ระบายสีเรียบร้อยแล้วตัดเส้นขอบคม คือแสดงขอบเขตของตัวภาพอย่างคมชัด และตัดเส้นเป็นรายละเอียดของภาพ เช่นภาพตัวพระตัวนาง หรือแม้ภาพกากก็เช่นเดียวกับมิติลวงตาเห็นเป็นใกล้ไกล ช่างตะวันตกโบราณเป็นต้นแบบเช่นกัน สร้างกฎเกณฑ์เป็นวิชาทัศนียวิทยา (Perspective) ที่เดียวด้วยเรื่องของจุดสุดสายตา (สันติ เล็กสุขุม, 2555)

เส้นไล่โทน (Shading Lines) เทคนิคการใช้เส้นไล่โทนหรือการวาดเงาด้วยเส้น เป็นการใช้เส้นในการสร้างมิติและความลึกให้กับภาพ เช่น การแรเงาบริเวณที่ต้องการสื่อถึงความลึก ความสว่างหรือความมืด เทคนิคนี้มักใช้เส้นที่ซ้อนทับกันหรือใช้เส้นที่มีน้ำหนักเบาหนักต่างกัน เส้นไล่โทนช่วยเพิ่มความสมจริงให้กับภาพและช่วยสร้างบรรยากาศที่มีชีวิตชีวา ทำให้ภาพดูมีความลึกซึ้งและชวนให้ติดตาม

เส้นซ้อนทับ (Overlapping Lines)เทคนิคนี้ใช้ในการแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครหรือองค์ประกอบในภาพ โดยการวาดเส้นซ้อนทับเพื่อสร้างมิติและลำดับชั้นของภาพตัวละครที่สำคัญมักจะถูกวาดไว้ด้านหน้า ในขณะที่ตัวละครที่มีบทบาทรองจะถูกวาดไว้ด้านหลัง การใช้เส้นซ้อนทับเป็นเทคนิคที่ช่วยให้ภาพดูมีความลึกและความเคลื่อนไหว ทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นลำดับความสำคัญขององค์ประกอบในภาพได้อย่างชัดเจน

เส้นแสดงการเคลื่อนไหว (Gesture Lines) ในฉากที่ตัวละครกำลังเคลื่อนไหว เช่น การต่อสู้ การวิ่ง หรือการเต้นรำ เส้นที่ใช้จะแสดงถึงการเคลื่อนไหวของร่างกายอย่างชัดเจน จิตรกรจะวาดเส้นในลักษณะที่สื่อถึงทิศทางและพลังของการเคลื่อนไหว เช่น เส้นโค้งที่แสดงถึงการเคลื่อนที่ของแขน

หรือขา การใช้เส้นลักษณะนี้ช่วยสร้างความมีชีวิตชีวาและความรู้สึกถึงพลังงานในภาพ ทำให้ตัวละครดูมีชีวิตและเคลื่อนไหวได้

เส้นปิดทอง (Gold Line Work) การปิดทองเป็นเทคนิคพิเศษที่ใช้ในจิตรกรรมไทย โดยการวาดเส้นด้วยสีทองหรือใช้ทองคำเปลวในการเพิ่มความงามให้กับภาพ เส้นทองมักใช้ในการวาดลวดลายพิเศษ เช่น ลายกนกหรือลวดลายบนเครื่องประดับ เพื่อเพิ่มความวิจิตรบรรจงและความศักดิ์สิทธิ์ให้กับภาพเทคนิคนี้ยังช่วยสร้างความเปล่งประกายและทำให้ภาพดูมีมิติในแสงสว่างที่แตกต่างกัน เส้นทองในภาพจะสะท้อนแสงและช่วยเพิ่มความหรูหราให้กับองค์ประกอบต่าง ๆ ในจิตรกรรม

เส้นเหล่านี้จะถูกนำมาใช้มากน้อยขึ้นอยู่กับเนื้อหาเรื่องราวที่ถูกเขียนลงไปในงานจิตรกรรม และความถนัดของช่างแต่ละสกุล ภาพวาดที่แสดงเรื่องราวของพระพุทธเจ้า เทวดา ปราสาทราชวัง มักนิยมใช้เส้นปิดทองและเส้นละเอียดเพื่อแสดงถึงความประณีตอ่อนช้อย สื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์และความดีที่เป็นอุดมคติของงานจิตรกรรมประเพณี ส่วนภาพวาดที่แสดงเรื่องราวของวรรณคดี ชาดกที่พูดถึงการสู้รบ สงคราม การเดินทัพ มักจะปรากฏเส้นโค้งและเส้นแสดงการเคลื่อนไหว เพื่อให้เห็นถึงการต่อสู้ การเคลื่อนไหวร่างกายของตัวละครที่จะทำให้ผลงานจิตรกรรมมีความน่าสนใจมากขึ้นได้

การใช้เส้นในจิตรกรรมไทยประเพณีเพื่อสร้างรูปทรงของวัตถุต่างๆในการเล่าเรื่องไม่ใช่เพียงแค่การลอกแบบความเหมือนจริงจากธรรมชาติ แต่รูปทรงเหล่านั้นยังเป็นรูปแทนของแนวคิดแบบอุดมคติ จิตรกรรมไทยประเพณีใช้รูปแทนในการสื่อความหมายต่างๆ โดยรูปแทนจะมีความหมายเชิงสัญลักษณ์และจิตวิญญาณ เพื่อแสดงถึงเนื้อหาเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอให้อยู่ในอุดมคติของความดีความงาม ความสมบูรณ์ คุณค่าทางศีลธรรมตามค่านิยมของสังคมและความเชื่อทางศาสนา ให้ความหมายและคุณค่าที่แตกต่างกันออกไป สามารถแยกรูปแทนและความหมายต่างๆได้ดังนี้

รูปเทพเจ้าและพระพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าเป็นรูปแทนของความเมตตา ความสงบ และความรู้แจ้ง บ่อยครั้งปรากฏในท่าปางต่าง ๆ ซึ่งสื่อถึงการปราบอารมณ์ทั้งหลาย การตรัสรู้ และการสอนธรรมะ ส่วนรูปองค์เทพต่างๆในศาสนาพราหมณ์ฮินดูเช่น พระอินทร์ พระพรหม พระศิวะ พระยมที่ถูกนำมาใช้ในศิลปะไทยจะให้ความหมายไปตามตำนานขององค์เทพนั้นๆ เช่น พระอินทร์มักสื่อถึงการปกป้องและความยุติธรรม มีอำนาจในการปกป้องโลกและชาวมนุษย์ ถือเป็นเทพเจ้าแห่งสงครามและความรุ่งเรือง พระพรหมเป็นเทพเจ้าผู้สร้างจักรวาลและสิ่งมีชีวิต ถือเป็นเทพเจ้าที่มีความสำคัญในศาสนาฮินดูสื่อถึงการสร้างสรรค์และการทำหน้าที่ในการดูแลจักรวาล ซึ่งมีความหมายว่า "ความคิดสร้างสรรค์" และ "การเกิดใหม่" พระศิวะเป็นเทพเจ้าผู้สร้างและทำลาย ถือเป็นตัวแทนของการ

เปลี่ยนแปลงและการฟื้นฟู พระยมเป็นเทพเจ้าผู้ดูแลเรื่องความตายและกรรม มักถูกมองว่าเป็นผู้ที่พิจารณาและตัดสินจิตใจของผู้ตาย โดยสื่อให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้ชีวิตอย่างมีสติ

รูปสัตว์ในตำนานและสัตว์ป่าหิมพานต์ มักพบในงานจิตรกรรมไทยประเพณีในการเล่าเรื่องผ่านวรรคดี เป็นการนำเอารูปสัตว์มาผสมผสานกับการกับมนุษย์เพื่อสื่อความหมายผ่านสัญลักษณ์ตัวละครเหล่านี้ เช่น หนุมาน สื่อถึงความกล้าหาญ ความซื่อสัตย์ และความเป็นนักรบ ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งเป็นมหากาพย์สำคัญในวรรณคดีไทย รูปครุฑ สัตว์ในตำนานที่มีความสำคัญ มักสื่อถึงอำนาจและความกล้าหาญ เป็นพาหนะของพระนารายณ์ รูปนาค สัญลักษณ์ของน้ำ ความอุดมสมบูรณ์ และการปกป้องพระพุทธศาสนา มักปรากฏอยู่ที่ฐานของพระพุทธรูปหรือเป็นลวดลายที่ศาลาวัด กิเลน เป็นสัตว์ในตำนานที่มีลักษณะคล้ายม้า มีเขาเดียวและร่างกายปกคลุมไปด้วยขนสีทอง กิเลนถือเป็นสัตว์แห่งความโชคดีและความเจริญรุ่งเรือง มักถูกมองว่าเป็นสัญลักษณ์ของพระราชาและการปกครองที่ดี พระมหาสมุทร เป็นสัตว์ครึ่งบกครึ่งน้ำ มีลักษณะคล้ายจระเข้หรือมังกร มักแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์และความเจริญรุ่งเรือง เป็นสัญลักษณ์ของพระแม่ธรณีและน้ำเป็นต้น นอกจากนี้ยังมีรูปสัตว์มงคลอื่นๆปรากฏในงานจิตรกรรมบ่อยครั้งเช่น ช้างเป็นสัญลักษณ์ของพลัง อำนาจ ความอุดมสมบูรณ์ และการคุ้มครอง ช้างเผือกยังเป็นสัญลักษณ์ของความยิ่งใหญ่ในราชวงศ์ หรือสิงโตสื่อถึงอำนาจและความกล้าหาญ โดยเฉพาะในจิตรกรรมหรือประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับวัด

รูปดอกไม้และต้นไม้ ดอกบัว เป็นรูปแทนของความบริสุทธิ์ ความเจริญทางจิตวิญญาณ และการตื่นรู้ทางธรรมะ ดอกบัวมีความสำคัญมากในพระพุทธศาสนา สัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์และการเกิดใหม่ เนื่องจากบัวเกิดจากโคลนตม แต่สามารถเบ่งบานออกมาได้อย่างสวยงามมักใช้สื่อถึงพระพุทธเจ้าและความงามในศาสนา ต้นโพธิ์ เป็นต้นไม้ที่สำคัญในพุทธศาสนา เพราะเป็นต้นไม้ที่พระพุทธเจ้าได้ประทับนั่งภาวนาจนบรรลุ สื่อถึงการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าและการบรรลุถึงสภาวะแห่งความสงบทางจิตวิญญาณ ต้นไทร สื่อถึงความแข็งแกร่งและความมั่นคง มักปรากฏในงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับความมั่นคงของราชอาณาจักร ภาพพันธ์ไม้เหล่านี้ในจิตรกรรมฝาผนังไม่เพียงแต่มีความงามเท่านั้น แต่ยังสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ ซึ่งเป็นแนวคิดที่สำคัญในวัฒนธรรมไทยสื่อถึงความสมดุลในชีวิต และการเชื่อมโยงระหว่างความดี ความงาม และธรรมชาติ

ลวดลายและเส้นสัญลักษณ์ เป็นลวดลายที่ถูกพัฒนาต่อเนื่องมาตั้งแต่ศิลปะไทยโบราณที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดีย มักมีขนบแบบแผนในการเขียนที่ชัดเจนเพื่อสื่อถึงความหมายต่างๆ

ลายกระหนกเป็นรูปแทนของความเป็นอิสระ ความเคลื่อนไหว และความเจริญรุ่งเรือง สามารถพบได้ในหลายบริบท เช่น การวาดบนผนัง การตกแต่งโครงสร้างของวัด งานแกะสลัก การประดับประดาภายในพระอุโบสถ หรืองานศิลปะประเภทอื่นๆ ลายดอกพิกุลแสดงสัญลักษณ์ของความงาม ความวิจิตร และความอ่อนโยน มักปรากฏในงานศิลปะที่มีความละเอียดอ่อน

ภาพภูมิทัศน์และสิ่งแวดล้อม เป็นส่วนประกอบที่เป็นพื้นหลังในการเล่าเรื่อง ภูเขาเป็นสัญลักษณ์ของความสูงส่ง ความมั่นคง และความศักดิ์สิทธิ์ ภูเขามักมีความเกี่ยวข้องกับการทำสมาธิและการเข้าถึงจิตวิญญาณ แม่น้ำในจิตรกรรมไทยประเพณีสื่อถึงการไหลเวียนของชีวิต และการเปลี่ยนแปลง แม่น้ำยังมีความหมายในด้านการเกษตรและการดำรงชีวิต โขดหิน สื่อถึงความมั่นคง ความแข็งแกร่ง และความยั่งยืน โขดหินมักใช้ในการสร้างบรรยากาศของภูมิทัศน์ ต้นไม้สื่อถึงสัญลักษณ์ของชีวิต ความเจริญเติบโต และการเชื่อมโยงกับธรรมชาติ ต้นไม้บางชนิด เช่น ต้นโพธิ์ ถือเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าและการเข้าถึงความรู้

ภาพคนและเทวดา ภาพเทวดาในงานจิตรกรรมไทยมีความสำคัญทั้งในเชิงศิลปะและศาสนา เทวดาในบริบทของศิลปะไทยมักแสดงถึงความบริสุทธิ์ ความดี และความศักดิ์สิทธิ์ โดยเทวดาจะถูกนำเสนอในหลายลักษณะและบทบาทเทวดามักถูกวาดด้วยรูปร่างที่สวยงาม มีใบหน้าที่งดงาม และสวมใส่เครื่องประดับที่หรูหรา เช่น ทรงพระเจ้า, พระขรรค์, และฉัตร โดยจะมีความประณีตในรายละเอียด สื่อถึงสิ่งที่สูงส่ง การปกป้องคุ้มครอง และความงดงามเหนือโลก และสื่อถึงคุณธรรมและคุณค่าที่ดีในสังคม เช่น การเสียสละ การช่วยเหลือ และความเมตตามักปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดหรือพระปรางค์ ชาวบ้าน ภาพชาวบ้านในงานจิตรกรรมไทยประเพณีมีความสำคัญในการสะท้อนชีวิตประจำวัน วัฒนธรรม และค่านิยมของสังคมไทย โดยภาพชาวบ้านมักถูกนำเสนอในหลายบริบท ทั้งในด้านชีวิตประจำวัน และความเชื่อทางศาสนา เป็นรูปแทนของวิถีชีวิตดั้งเดิมและการดำเนินชีวิตตามหลักศาสนา มีการวาดในลักษณะที่เป็นธรรมชาติ สื่อถึงความเรียบง่ายและความเป็นอยู่ในชีวิตประจำวัน โดยอาจมีการทำกิจกรรมต่างๆ เช่น การทำอาหาร การเกษตร การจับปลา หรือการเฉลิมฉลองเทศกาล สะท้อนถึงวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น การแต่งกายเสื้อผ้าฝ้ายหรือผ้าถุง ซึ่งบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของพื้นที่ นอกจากภาพชาวบ้านธรรมดายังมีตัวกาก ที่จะพบเห็นได้มากในฉากวรรณคดี ตัวกากมักถูกนำเสนอในลักษณะที่มีเอกลักษณ์ มีเครื่องแต่งกายที่หลากหลาย และมีความงดงาม เช่น เสื้อผ้าหรือเครื่องประดับที่สวยงาม โดยมักมีการใช้สีสันที่สดใส ถูกวาดในท่าทางที่แสดงถึงอารมณ์ต่างๆ เช่น ความโกรธ ความสุข หรือความตลกขบขัน ขึ้นอยู่กับบริบทในภาพ

ภาพประกอบที่ 3 จิตรกรรมภาพคนที่แสดงเอกลักษณ์ของเชื้อชาติ วัฒนธรรม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบของงานจิตรกรรมไทยประเพณีนั้น ไม่เพียงแต่เป็นการวาดเพื่อให้ครบถ้วนตามเนื้อหาเท่านั้น แต่ภาพแทนต่างๆที่อยู่ในงานจิตรกรรมยังเป็นสัญลักษณ์แทนความเชื่อทางอุดมคติของไทย ที่สื่อถึงความดี ความงาม ความสมบูรณ์ การเวียนว่ายตายเกิด อำนาจ พลัง ความเป็นมงคล เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ทำให้งานจิตรกรรมไทยประเพณีกลายเป็นงานศิลปะที่ช่วยขลัดเกลาความคิดของมนุษย์ตามหลักคำสอนของศาสนาพุทธได้อย่างแท้จริง

2.2.2 สีและความหมายในงานจิตรกรรมไทยประเพณี

องค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญของงานจิตรกรรมไทยประเพณีคือการใช้สีที่แสดงถึงความหมายต่างๆ สีในงานจิตรกรรมไทยไม่เพียงเป็นการลอกแบบสีที่ตาเห็นจากธรรมชาติเท่านั้น แต่ยังแสดงออกถึงความหมายแทนความเชื่อในค่านิยมต่างๆในสังคมไทย สีที่ใช้ในงานจิตรกรรมประเพณีไทยโดยทั่วไปเป็นสีที่ได้จากธรรมชาติและมีวิธีการผลิตที่สืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งการเลือกใช้สีและการทำสีเหล่านี้มีความสำคัญต่อการแสดงออกทางศิลปะอย่างมาก สีในจิตรกรรมประเพณีไทยแบ่งออกเป็นสองกลุ่มหลักคือ สีจากธรรมชาติ และ สีแร่ธาตุ โดยมีการผสมและเตรียมอย่างละเอียดประณีต

ในขั้นตอนการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ช่างจะต้องเตรียมพื้นผนังไว้ก่อนเพื่อไม่ให้สีที่เขียนลงไปถูกพื้นปูนดูดจนสีหมดความสดใส ขั้นต้นช่างจะต้องเตรียมหมักปูนขาวไว้ประมาณ 3 เดือน และจะต้องถ่ายความเค็มของปูนออกอยู่เสมอโดยการผสมกับน้ำอ้อยเคี่ยว กาวยางไม้หรือจากหนังสัตว์หรืออาจจะร่อนทรายละเอียดผสมเข้าไปด้วยเพื่อให้การฉาบมีความเรียบและเป็นมันมากขึ้น เมื่อฉาบปูนเรียบจนแห้งสนิทแล้วจึงชโลมผนังด้วยน้ำต้มใบขี้เหล็กเพื่อลดความเป็นด่าง เนื่องจากด่างอาจจะทำให้สีบางชนิดมีความซีดจางได้ วิธีการทดสอบด่างบนผนังคือช่างจะใช้ขมิ้นขีดลงบนผนัง หากสีของขมิ้นเปลี่ยนจากสีเหลืองเป็นสีแดงแสดงว่าผนังนั้นยังมีความเป็นด่างอยู่ ช่างจะต้องชโลมด้วยน้ำต้มใบขี้เหล็กจนกว่าผนังจะไม่มีความเป็นด่าง เมื่อเตรียมพื้นผนังเสร็จจึงถึงขั้นตอนการรองพื้นด้วยดินสอพองผสมน้ำ กรอกให้ละเอียดจนไม่เหลือสิ่งสกปรก ใช้กาวที่ต้มจากเม็ดในมะขามผสมกับดินสอพอแล้วทาลงไปบนผนังเพื่อให้ผิวเกาะยึดติด ขัดจนผนังเรียบจึงจะเริ่มทำการระบายสีได้ กรรมวิธีเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ถูกถ่ายทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณถือเป็นภูมิปัญญาของช่างไทยที่ใช้มาจนถึงยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์

สำหรับขั้นตอนและวิธีการผลิตสีสำหรับวาดฝาผนังนั้น จะต้องเป็นขั้นตอนที่พิถีพิถันและทำโดยช่างผู้ชำนาญ เพื่อให้สีมีความคงทนและสดใส หากเกิดข้อผิดพลาดในกระบวนการการผลิตสีแล้วผลงานจิตรกรรมฝาผนังอาจหลุดร่อนในระยะเวลาอันสั้น โดยสีที่ใช้นั้นมีกระบวนการผลิตที่ได้จากทั้งแร่ธาตุและจากธรรมชาติดังนี้

สีที่ได้จากแร่ธาตุ สีที่มาจากแร่ธาตุจะมีความแข็งแรงและทนทานต่อการซีดจางเมื่อถูกแสงแดด หรือความชื้น แต่ละสีและแร่ธาตุก็มีกรรมวิธีในการผลิตและส่วนผสมที่แตกต่างกันออกไป สีแร่ธาตุที่นิยมใช้ในจิตรกรรมฝาผนังไทย ได้แก่

สีขาวผลิตจากดินสอพองหรือปูนขาวโดยนำมาบดละเอียดและผสมกับน้ำ

สีเหลืองผลิตจากแร่แคดเมียมหรือดินสีเหลืองโดยนำมาบดละเอียดและผสมกับกาวน้ำมัน

สีเขียวผลิตจากแร่มาลาไคท์เป็นแร่ทองแดงนำมาบดละเอียดและผสมกับกาว

สีน้ำเงินผลิตจากแร่ไพฑูรย์หรือลาพิส ลาซูลี ซึ่งเป็นหินที่ให้สีน้ำเงินเข้มนำมาบดละเอียดแล้วผสมกับน้ำหรือกาว

สีแดงผลิตจากแร่เหล็กแดงหรือดินที่มีแร่เหล็กนำมาบดละเอียดจนได้สีแดงสด

สีที่ได้จากธรรมชาติ สีที่ได้ธรรมชาติจากพืชและสัตว์จะให้ความคงทนที่น้อยกว่าสีที่ผลิตจากแร่ธาตุ แต่การใช้พืชและสัตว์ในการผลิตสีจะให้สีที่มีความนุ่มนวลและมีความเป็นธรรมชาติสูง

สีแดงได้จากการนำครั่ง(เรซินจากแมลง) มาต้มแล้วสกัดจนได้สีแดงเข้ม

สีเหลืองผลิตจากขมิ้นหรือเกสรดอกไม้บางชนิดนำมาสกัดจนได้สีเหลืองสด

สีฟ้า/สีน้ำเงินผลิตจากต้นครามโดยการสกัดจากใบและกิ่งเพื่อนำมาย้อมให้เกิดสีฟ้า

สีเขียวผสมระหว่างสีเหลืองและสีฟ้าจากครามหรือพืชบางชนิดเพื่อให้ได้สีเขียว

สีดำได้จากการเผาถ่านหรือการเผาน้ำมันจากพืช ทำให้เกิดเขม่า แล้วนำมาผสมกับน้ำหรือกาว

การผสมและเตรียมสีต้องผสมสีดินหรือสีแร่กับน้ำมันหรือกาวสัตว์ (เช่น กาวหนังสัตว์) เพื่อให้เกิดการยึดเกาะที่ดีและทำให้สีคงทนมากขึ้นบนผนัง วิธีการนี้เป็นกระบวนการที่ละเอียดอ่อน ต้องใช้ความชำนาญสูงเพื่อให้ได้สีที่สดและมีความคงทนต่อการเสื่อมสภาพ หลังจากได้วัสดุที่เป็นแร่หรือพืชมาแล้ว ศิลปินจะนำไปบดให้ละเอียด โดยใช้หินบดหรืออุปกรณ์ที่ทำให้เนื้อของแร่หรือพืชนั้นละเอียดที่สุด จากนั้นนำไปกรองผ่านผ้าบางเพื่อแยกเอาเศษแข็งหรือสิ่งสกปรกออก ให้ได้เฉพาะส่วนที่เป็นสีบริสุทธิ์ สีธรรมชาติที่ได้จากการบดแร่หรือพืชจะต้องผสมกับกาวสัตว์หรือน้ำมัน เช่น กาวหนังสัตว์หรือน้ำมันจากเมล็ดพืช เพื่อให้เกิดความเหนียวและติดทน เมื่อทำการเขียนบนฝาผนังหรือพื้นผิวผนังปูน สีที่มีส่วนผสมของกาวและน้ำมันจะสามารถซึมซาบเข้าไปในพื้นผิวได้ดี และคงทนมากขึ้น สีที่เตรียมเสร็จแล้วจะต้องเก็บในภาชนะที่สามารถป้องกันการแห้งกรังหรือการเสียสภาพ ช่างเขียนมักจะเก็บในกระปุกหรือภาชนะที่มีฝาปิดสนิทเพื่อให้สามารถนำกลับมาใช้ได้ต่อไป

สีในจิตรกรรมไทยประเพณีนอกจากจะใช้เพื่อระบายให้เกิดความสวยงามและความสมจริงตามแบบธรรมชาติ แต่ละสียังมีความเชื่อตามอุดมคติ ความหมายที่แตกต่างกันออกไป สีถูกใช้เพื่อสื่อความหมายและแสดงออกถึงคุณค่าทางศาสนา วัฒนธรรม และความเชื่อที่ลึกซึ้ง สีแต่ละสีมีบทบาทในการสะท้อนสัญลักษณ์ทางศาสนาและความหมายที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนไทยในอดีต การใช้สีในจิตรกรรมไทยประเพณีมีความเป็นเอกลักษณ์และถูกออกแบบมาอย่างพิถีพิถัน เพื่อให้สื่อถึงความหมายในเชิงสัญลักษณ์ดังนี้

1. สีทอง เป็นสัญลักษณ์ของ ความรุ่งเรือง ความศักดิ์สิทธิ์และความบริสุทธิ์แห่งพระธรรม เป็นสีที่แสดงถึงอำนาจ ความมีศักดิ์ศรี และความสำเร็จ สีทองใช้ในการแสดงถึงพระพุทธเจ้า เทพเจ้า และเครื่องประดับของบุคคลสำคัญ เช่น กษัตริย์หรือเทวดา สีทองยังใช้ในการปิดทองลวดลาย เพื่อเพิ่มความวิจิตรให้กับองค์ประกอบที่สำคัญ

2. สีแดง เป็นสัญลักษณ์ของ พลัง ความกล้าหาญ ความเจริญรุ่งเรืองและอำนาจ สีแดงยังเชื่อมโยงกับความมั่นคงและการปกป้อง ใช้สีแดงในการวาดองค์ประกอบที่เกี่ยวกับอำนาจ วีรบุรุษหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น มงกุฎของพระเจ้า หรือการวาดฉากการสู้รบเพื่อสื่อถึงชัยชนะ

3. สีขาวแสดงถึง ความบริสุทธิ์ ความสงบ ธรรมะและการบรรลุธรรม สีขาวยังสื่อถึงความเป็นกลาง ความสะอาดและการหลุดพ้น มักใช้สีขาวในการวาดภาพที่เกี่ยวกับพระพุทธเจ้า พระสงฆ์หรือเทพเจ้าที่แสดงถึงความบริสุทธิ์และความสงบ

4. สีเขียวแสดงถึง ธรรมชาติ ความอุดมสมบูรณ์และชีวิตใหม่ เป็นสีที่เชื่อมโยงกับความเจริญเติบโต ความสมดุล และความสงบสุข สีเขียวมักใช้ในการวาดภาพธรรมชาติ เช่น ป่า ต้นไม้ หรือภาพฉากที่แสดงถึงความสงบและการฟื้นคืนชีพ

5. สีน้ำเงินและสีฟ้าเป็นสัญลักษณ์ของ ความสงบ ความเป็นนิรันดร์ และ สัจธรรม สีนี้ยังสะท้อนถึงความยิ่งใหญ่ของท้องฟ้าและสายน้ำที่ไม่มีที่สิ้นสุด สีน้ำเงินใช้ในการแสดงฉากที่เกี่ยวข้องกับท้องฟ้า น้ำ หรือการสื่อถึงความสงบและการเปิดเผยสัจธรรม

6. สีเหลืองเป็นสัญลักษณ์ของ ศาสนา ความเจริญรุ่งเรืองและความบริสุทธิ์ทางศีลธรรม เป็นสีที่แสดงถึงพระพุทธเจ้าและการปฏิบัติธรรมสีเหลืองมักใช้ในภาพที่แสดงถึงพระพุทธรูป พระสงฆ์ หรือสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับการบำเพ็ญบุญ

7. สีดำเป็นสัญลักษณ์ของ ความลึกลับ ความตายและการละวางทางโลก แต่ในบางครั้ง สีดำยังสื่อถึง ความแข็งแกร่ง และ ความนิ่งสงบภายในสีดำใช้ในการวาดเงา ฉากที่เกี่ยวข้องกับความตาย หรือการแสดงถึงความสำคัญของการบรรลุธรรมขั้นสูงสุด

ภาพประกอบที่ 4 ภาพแสดงการใช้สีในงานจิตรกรรมไทย
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

การใช้สีในงานจิตรกรรมไทยประเพณีตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงต้นยุครัตนโกสินทร์มีความแตกต่างกันจากทั้งในคติความเชื่อและวัสดุที่นำมาผลิตสี รวมถึงระเบียบแบบแผนของสกุลช่างต่างๆ ทำให้แต่ละยุคของงานจิตรกรรมไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างกันออกไป สมัยสุโขทัย (พ.ศ. 1781–1981)การใช้สีในจิตรกรรมมีความเรียบง่ายและเน้นความเป็นธรรมชาติ สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีธรรมชาติที่ได้จากแร่ธาตุ พืช และสัตว์ เช่น สีแดงจากดินสี สีเหลืองจากหินดินดาน สีดำจากถ่าน และสีน้ำเงินจากหินคราม ภาพวาดมักเน้นการใช้สีโทนเย็นและสีโทนธรรมชาติ เช่น น้ำตาล แดง เหลือง และน้ำเงิน ภาพที่ปรากฏบนผนังจะมีลักษณะคล้ายงานแกะสลักหรืองานปั้นที่มีความนุ่มนวลและเงียบสงบ สะท้อนถึงความเป็นพุทธศิลป์ที่มีอิทธิพลจากอินเดียและลังกา สีในสมัยสุโขทัยนี้ถูกใช้เพื่อเน้นความสงบและการเคารพบูชา ตัวอย่างเช่น สีทองที่มักใช้ในงานประดับประดาองค์พระพุทธรูปหรือเทวดา เพื่อสื่อถึงความบริสุทธิ์และความศักดิ์สิทธิ์

สมัยอยุธยา (พ.ศ. 1893–2310) การใช้สีในจิตรกรรมมีความประณีตและซับซ้อนมากขึ้น สีที่นิยมใช้ได้แก่ สีแดงสด สีทอง สีเหลือง และสีน้ำเงินเข้ม การใช้สีทองเริ่มแพร่หลายมากขึ้นในยุคนี้ ซึ่งเกิดจากการพัฒนาของเทคนิคการปิดทอง จิตรกรรมในสมัยอยุธยามักใช้สีอย่างมีการจัดระบบเป็นแบบแผน โดยเฉพาะในภาพเล่าเรื่องที่แสดงฉากในพระพุทธประวัติและวรรณคดี ภาพที่วาดมักมีการแบ่งพื้นที่ที่ชัดเจนและเน้นสีเข้มสลับกับสีสว่างเพื่อสร้างมิติและความลึก นอกจากนี้สีในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยายังคงมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ สีทองถูกใช้ในบริบทของการสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์และอำนาจ สีแดงเข้มมักสื่อถึงความกล้าหาญและพลัง ส่วนน้ำเงินเข้มใช้สื่อถึงความสงบและลึกซึ้ง สีในสมัยอยุธยาถูกใช้เพื่อสร้างบรรยากาศในงานวัดและภาพวาดในอุโบสถ

สมัยต้นรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2325 เป็นต้นมา) สีที่ใช้ในจิตรกรรมไทยมีการพัฒนาไปสู่ความสดใสและอุดมไปด้วยรายละเอียด สีที่ใช้มักจะมีความหลากหลายมากขึ้น เนื่องจากมีการผสมผสานของเทคนิคและวัสดุที่มาจากตะวันตก โดยเฉพาะการนำสีจากต่างชาติเข้ามาใช้ในบางส่วน เช่น สีฟ้า สีเขียว และสีชมพู งานจิตรกรรมในยุคนี้เริ่มเน้นการใช้สีที่มีความตัดกันมากขึ้น (Contrasting colors) เช่นการใช้สีทองกับพื้นหลังที่มีสีเข้มเพื่อให้ภาพดูมีมิติและรายละเอียดมากขึ้น นอกจากนี้ยังมีการใช้ลวดลายประดับที่ละเอียดซับซ้อน ซึ่งสะท้อนถึงความเป็นศิลปะในราชสำนักสีทองยังคงเป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์และความรุ่งเรือง สีแดงสื่อถึงพลังและความแข็งแกร่ง สีเขียวและฟ้ามีการนำมาใช้มากขึ้นเพื่อสื่อถึงความเย็นและความสงบ ตัวละครในภาพที่เป็นพระพุทธเจ้าและเทวดามักถูกวาดด้วยสีที่สว่างเพื่อแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์และความสูงส่ง

ความแตกต่างเหล่านี้ทำให้เหล่าเห็นพัฒนาการทางสีในงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่ถูกพัฒนาตามบริบทของสังคม คติความเชื่อ ความร่วมสมัยในแต่ละยุค รวมถึงอิทธิพลของต่างชาติที่มีผลต่องานจิตรกรรมไทยประเพณีด้วย รูปแบบและเนื้อหาของจิตรกรรมไทยประเพณีจากโบราณเรื่อยมาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ล้วนเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเป็นหลัก จะต่างกันในรายละเอียดต่างๆตามยุค

ตามสมัย และอิทธิพลของชาติต่างๆต่อสยาม โดยเนื้อหาในอุโบสถนั้นมักเป็นเรื่องพุทธประวัติ ชาดก คำสอน ที่อยู่ในพุทธศาสนาโดยทั้งสิ้น จะมีบางส่วนที่ช่างในท้องถิ่น หยิบยืมเอาความเป็นท้องถิ่นเอกลักษณ์ในพื้นที่ใส่เข้าไปในผลงาน ซึ่งสร้างความแตกต่างให้แก่จิตรกรรมฝาผนังในแต่ละพื้นที่ออกไป ความแตกต่างในรูปแบบและแบบแผนจิตรกรรมในสมัยอยุธยาและต้นรัตนโกสินทรมีดังนี้

1. สมัยอยุธยาตอนต้น นิยมเขียนผนังด้านแป ส่วนบนติดกับหลังคาเป็นรูปพระอันดับ คือ อดีตพุทธ ที่เรียงเป็นแถว อดีตพุทธจะประทับนั่งอยู่ในเรือนแก้วทรงยอดแหลม

2. สมัยอยุธยาตอนกลาง ซึ่งอยู่ในระหว่างรัชกาลของพระชัยราชา จนถึงปลายสมัยพระเจ้าปราสาททอง ก็ยังคงเขียนภาพอดีตพุทธในตำแหน่งเดิม แต่ในสมัยพระเจ้าปราสาททองดังเช่นที่วิหารวัดใหม่ประชุมพล ให้เขียนเป็นรูปเทพชุมนุมสลับกับเจดีย์ย่อมุมสิบสองเสียแล้ว

3. สมัยอยุธยาตอนปลาย ในที่อันเป็นตำแหน่งของอดีตพุทธนั้น ได้เขียนเป็นรูปเทพชุมนุมแทน บางทีก็เขียนเป็นแถวรายลงมาเต็มผนังด้านข้างเป็นแถวๆ ก็มี ดังปรากฏร่องรอยอยู่ที่วิหารหลวงวัดกุฎีดาว จ. พระนครศรีอยุธยา และพระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี เป็นต้น

4. สมัยอยุธยาตอนกลางนั้น ใต้รูปแถวอดีตพุทธที่ผนังด้านข้างลงมามักจะเขียนเป็นรูปพุทธประวัติ หรือมิฉะนั้นก็เขียนรูปทศชาติชาดก แต่ก็มีการแบ่งเป็นช่วงๆ ดังเช่น อุโบสถวัดปราสาทนนทบุรี แบ่งเป็นแผ่นยาวทอดลงมา และเรียงเป็นรูปเทวดาถือช่อกนก ส่วนที่ผนังวัดช่องนนทรีแบ่งเป็นแผ่นยางลงมาเขียนลายรักร้อยคั่นผนัง วัดเกาะแก้วสุทธาราม เพชรบุรี แบ่งเป็นช่องหยักฟันปลาขนาดใหญ่ มีรูปเจดีย์ขนาดใหญ่คั่น สองวัดหลังนี้เป็นศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ยังคงรักษาระเบียบแบบเดิมอยู่ การเปลี่ยนแปลงมิได้เด็ดขาดตายตัวนัก

5. การที่ต้องมีแผ่นยาวแบ่งช่องลมมาจากข้างบนถึงข้างล่างนั้น เกิดเฉพาะอาคารอุโบสถที่ไม่มีหน้าต่าง หรือมีหน้าต่างด้านข้างเพียงบานเดียว แต่ถ้าเป็นแบบอุโบสถที่มี 5 หน้าต่างแบบอยุธยาตอนปลายทั่วไปแล้ว ได้มีช่วงหน้าต่างแบ่งภาพอย่างเด็ดขาดอยู่แล้ว

6. ระเบียบที่นิยมกันสมัยอยุธยาตอนกลางกับอยุธยาตอนปลาย คือ ผนังด้านหน้าจะเขียนรูปมารผจญ หรือมารวิชัย ผนังด้านหลังพระประธานจะเขียนรูปไตรภูมิ เช่น เบื้องบนคือสวรรค์ มีเขาพระสุเมรุ กับภูเขาต่างๆ ในไตรภูมิลดหลั่นกัน ใต้ลงมาเป็นรูปทวีปทั้งสี่ และใต้ลงไประหว่างประตูเป็นรูปนรกหรืออบายภูมิ

7. เส้นแบ่งภาพพุทธประวัติก็ดี หรือทศชาติก็ดี จะเป็นเส้นหยักที่เรียกว่าสินเทา เส้นหยักแหลมแบบฟันปลานี้ยังคงนิยมเขียนกันมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์แต่ก็อาจจะสังเกตสมัยได้ว่า เส้นสินเทาแบบไหนเป็นสมัยใด ดังเช่นเส้นสินเทาที่วัดปราสาท กับวัดช่องนนทรี ลักษณะง่ายๆ เป็นแบบเก่า มีเส้นครีบถี่มาก สินเทาแบบคดโค้งคล้ายก้อนเมฆ มีพบในภาพเขียนสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น ที่สมุดข่อย ที่ผนังอุโบสถก็มี น่าจะได้รับอิทธิพลจากจีน

8. ภาพเขียนสมัยอยุธยา ส่วนที่เป็นรูปพระพุทธเจ้ามักจะเขียนจีวรสีแดงตรงกับคำเก่าที่เรียกว่า รัตกัมพล แปลว่า ผ้าแดง เป็นสีจีวรของพระพุทธเจ้าและส่วนพระวรกายมักจะปิดทอง

9. สมัยอยุธยาแปลกกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ก็คือ มักจะเขียนพื้นด้วยสีแดง เช่น พื้นเบื้องหลังไตรภูมิ มารผจญ เบื้องหลังปราสาท เป็นต้น ซึ่งช่างสมัยรัตนโกสินทร์นิยมทำตาม แต่บางส่วนก็จะระบายรูปต้นไม้ โขดหิน พื้นดินด้วยสีบางๆ บนพื้นผนังที่เตรียมไว้ด้วยสีขาว เป็นการเขียนในระบบเดียวกับเขียนบนสมุดข่อย

ผิดกับสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งมักจะนิยมระบายสีพื้นเช่น ภูเขา ต้นไม้ ท้องฟ้า ฯลฯ ด้วยสีเข้มหนัก แล้วเขียนภาพคนลงไปทีหลังด้วยการปรุแบบที่ร่างจากสมุดข่อย ซึ่งลักษณะการเขียนจะระมัดระวังเส้นมากผิดกับสมัยอยุธยา นายช่างจิตรกรจะเขียนอย่างอิสระ (freehand drawing) เป็นข้อสังเกตที่จำเป็นมากในการแยกแยะภาพเขียนระหว่างสองสมัย

10. สมัยอยุธยา ภาพเบื้องหลัง เช่นภาพวิว ภูเขา ต้นไม้จะเขียนอย่างแบนๆ ไม่ผลักระยะใกล้ไกล (perspective) หรือเขียนรูปบ้าน รูปคน รูปสัตว์ ให้เล็กลง ซึ่งเป็นวิธีการเขียนที่เพิ่งเริ่มปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 4 ต่างจากอยุธยาและรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งจะเขียนภาพเบื้องหลังแบนๆ มิได้ผลักระยะใกล้ไกลแต่อย่างไร

11. ภาพเขียนธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ สมัยอยุธยาหรือสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่1-รัชกาลที่3) จะตัดเส้นใบไม้ ภูเขา และลูกคลื่น ดอกไม้ ส่วนสมัยรัชกาลที่ 4 กับรัชกาลที่ 5 จะเขียนต้นไม้มีการประดับด้วยเปลือกกระดังงาและเขียนสายน้ำเป็นแบบธรรมชาติทั้งยังเขียนก้อนเมฆด้วย

12. ภาพเขียนสมัยอยุธยาตอนกลาง หรือการเริ่มต้นของสมัยอยุธยาตอนปลาย ถ้าจะเขียนเรื่องพุทธประวัติก็ดีหรือทศชาติชาดกก็ดี ส่วนที่เป็นช่องว่าง เช่น ท้องฟ้า หรือวิว มักจะเขียนเป็นลายดอกไม้ หรือลายดอกจันแทรกลงไป เพื่อไม่ให้ดูเลี่ยนตา เป็นการรักษาช่องไฟ ทำนองให้เป็นตัวลาย เราจะพบเช่นนี้เสมอ เช่น ภาพเขียนที่วัดปราสาท วัดช่องนนทรี และสมัยอยุธยาตรงที่อื่นๆ จนอาจจะกำหนดเป็นแบบแผนตายตัวด้วย แม้สมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 1 ก็คิดแบบแผนอันนี้มาบ้าง ดังเช่นวัดดุสิดารามและวัดราชสิทธาราม เป็นต้น (น.ณ ปากน้ำ, 2538)

2.3 จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร หรือนิยมเรียกกันสั้น ๆ ว่า วัดสุวรรณาราม เป็นพระอารามหลวงชั้นโท[1] ชนิดราชวรวิหาร ปัจจุบันตั้งอยู่ในซอยจรัญสนิทวงศ์ 32 ถนนจรัญสนิทวงศ์ สร้างขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมชื่อ วัดทอง ลักษณะเป็นลานกว้างขวาง ในสมัยกรุงธนบุรีเป็นสถานที่ซึ่งสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีมีพระราชดำรัสให้นำเชลยศึกพม่าจากค่ายบางแก้วไปประหารชีวิต

ต่อมาพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ทรงรับมาอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์และสถาปนาขึ้นใหม่ทั้งพระอารามและพระราชทานนามว่า "วัดสุวรรณาราม" ทั้งนี้เนื่องจากพระองค์มีพระนามเดิมว่า "ทองด้วง" เช่นเดียวกับชื่อวัด นอกจากนี้สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท มีพระราชศรัทธาสร้างเมรุหลวงสำหรับใช้ในการพระราชทานเพลิงศพเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ ซึ่งตามประเพณีต้องนำไปฌาปนกิจนอกกำแพงพระนครชั้นนอก เมรุหลวงนี้ใช้มาจนถึงในสมัยรัชกาลที่ 5

ในสมัยรัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้ปฏิสังขรณ์วัดสุวรรณารามและให้ช่างเขียนภาพฝาผนังในพระอุโบสถด้วย มีงานของหลวงวิจิตรเจษฎา (ทองอยู่) ผู้เขียนเนมิราชชาดก กับหลวงเสนีย์บริรักษ์ (คงแป๊ะ) ผู้เขียนมโหสถชาดก ซึ่งเป็นจิตรกรขึ้นชื่อในยุคนั้นทั้งคู่ โดยทั้งคู่เขียนด้วยการประชันกัน โดยใช้ผ้าคลุมและเปิดออกเผยให้เห็นเมื่องานเสร็จแล้ว นับเป็นจิตรกรรมฝาผนังในยุครัตนโกสินทร์ที่สวยงาม มีความละเอียดอ่อนของลายเส้นและรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ และมีความสมบูรณ์แบบที่สุดแห่งหนึ่งของกรุงเทพมหานครและประเทศไทย ภาพเขียนของจิตรกรทั้ง 2 ท่าน อยู่บนผนังด้านทิศตะวันตกส่วนภาพเขียนบนผนังด้านอื่นไม่ปรากฏนามผู้เขียน เทคนิคการเขียนภาพเป็นไปตามความนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 วางภาพตามระเบียบของภาพเขียนสมัยรัตนโกสินทร์ใช้สีเป็นสื่อความหมาย เพื่อกำหนดบุคลิกลักษณะและความสำคัญของตัวละครและสถาปัตยกรรมในภาพ ใช้เส้นสินเทาในการแบ่งแยกภาพและจัดองค์ประกอบภาพ

---

[1] **พระอารามหลวง** หรือ **วัดหลวง** คือ วัดที่พระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ทรงสร้างหรือทรงบูรณปฏิสังขรณ์ หรือมีผู้สร้างน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายเป็นวัดหลวง และวัดที่ราษฎรสร้าง หรือบูรณปฏิสังขรณ์แล้วทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เข้าจำนวนในบัญชีเป็นพระอารามหลวง ในการประกาศครั้งแรก มีพระอารามหลวงในกรุงเทพ 76 วัด พระอารามหลวงในหัวเมือง 41 วัด รวมเป็น 117 วัด ข้อมูล พ.ศ. 2564 มีพระอารามหลวงรวม 310 วัด (wikipedia, 2567a)

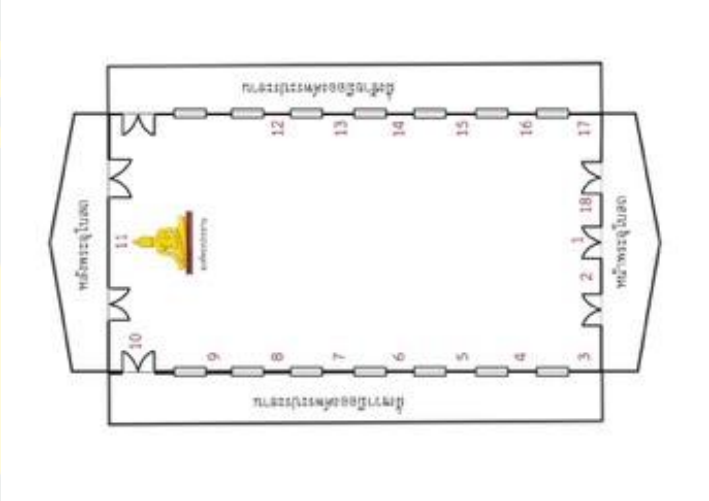
ภาพประกอบที่ 5 ภาพถ่ายพระพุทธรูปหล่อปางมารวิชัย
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ทางด้านสถาปัตยกรรมและศิลปกรรม พระอุโบสถ สร้างตามแบบแผนศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 มีเสาทรงสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง มีระเบียงทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ช่อฟ้าใบระกาประดับกระจก หน้าบันจำหลักลายรูปเทพนมและรูปนารายณ์ทรงครุฑปิดทอง สถาปัตยกรรมอื่นๆ ภายในวัดได้แก่ พระวิหารสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งมีมุขขวางทั้งด้านหน้าและด้านหลังกับหมู่กุฏิสงฆ์ที่เป็นเรือนไม้ฝาปะกน เก่าแก่และงดงามมาก หมู่กุฏิสงฆ์ เป็นหมู่ตึก 6 หลัง มีหอฉันอยู่กลางและมีหอเล็กติดกำแพง 2 หอพร้อมทั้งหอระฆังและหอไตร

ภายในพระอุโบสถ นอกจากภาพจิตรกรรมฝาผนังแล้วยังเป็นที่ประดิษฐานของพระศาสดา ซึ่งเป็นพระพุทธรูปหล่อปางมารวิชัย ฝีมือช่างเดียวกันกับพระศรีศากยมุนีที่วัดสุทัศน์ (ฝีมือช่างสุโขทัย มีนามว่า "พระศาสดา") สันนิษฐานว่าเป็นพระพุทธรูป ที่เชิญมาแต่กรุงสุโขทัย ในสมัยรัชกาลที่ 1 มีความเชื่อและความศรัทธาในพระศาสดาว่า มีความศักดิ์สิทธิ์และดลบันดาลให้สมประสงค์ได้ในหลายเรื่อง โดยเฉพาะเรื่องการเกณฑ์ทหาร ผู้คนจึงนิยมมาแก้บนด้วยการนำผ้าขาวม้า มาผูกเอวและวิ่งวนรอบพระอุโบสถ 3 รอบ พร้อมกับส่งเสียงเหมือนม้าร้องไปด้วย เรียกว่า "วิ่งม้า" เนื่องจากมีเรื่องเล่าว่าในอดีต มีผู้พบเห็นม้าสีขาวตัวหนึ่งวิ่งวนรอบพระอุโบสถ จึงเชื่อกันว่าพระศาสดาคงโปรดม้า

สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม) ได้ทรงกล่าวถึงครูช่างเขียน คือ ครูทองอยู่และครูคงแป๊ะ ไว้ในหนังสือกราบทูลสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (พระบิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย) เมื่อ พ.ศ. 2458 ว่าครูทองอยู่เขียนเนมิราช ส่วนครูคงแป๊ะเขียนมโหสถ ฝีมือเป็นเอกทัดเทียมกันในสมัยรัชกาลที่ 3

ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถนี้ เป็นภาพพุทธประวัติตอนสำคัญๆ และภาพทศชาติ ได้แก่ ผนังด้านหน้าพระประธานระหว่างช่องประตูเขียนภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ และตอนประสูติ เหนือกรอบประตูขึ้นไปเขียนภาพมารผจญ ส่วนฝาผนังด้านซ้ายพระประธานระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพทศชาติ เรียงตามลำดับคือ เตมียชาดก มหาชนกชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก ภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก นารทชาดก และวิธุรชาดก เหนือกรอบหน้าต่างขึ้นไปเขียนภาพเทพชุมนุม



ภาพประกอบที่ 6แผนผังของจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

ผนังด้านหลังพระประธานระหว่างช่องประตูเขียนเรื่องมหาเวสสันดรชาดก เหนือกรอบประตูขึ้นไปเขียนภาพพุทธประวัติตอนเปิดโลก พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ และทรงเปิดโลกสวรรค์ มนุษย์ และนรก ส่วนผนังด้านขวาพระประธานระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องมหาเวสสันดรชาดกต่อไปจนครบ 13 กัณฑ์ เหนือช่องหน้าต่างเขียนภาพเทพชุมนุมเช่นเดียวกับผนังด้านซ้าย

จิตรกรที่เขียนภาพในพระอุโบสถ นอกจากครูทองอยู่และครูคงแป๊ะแล้ว สันนิษฐานว่ามีจิตรกรฝีมือดีในสมัยนั้นอีกหลายท่านร่วมเขียน เช่น ”นายมี” หรือ “ตามีบ้านบุ”

รวมทั้งภาพจิตรกรรมฝาผนังอันงดงามที่แสดงถึงฝีมือช่างชั้นครูอีกหลายภาพ ซึ่งไม่ปรากฏหลักฐานว่าเป็นผู้ใด เช่น ภาพเรื่องมหาเวสสันดรชาดก กัณฑ์ทานกัณฑ์ ที่อยู่ด้านหลังพระประธาน ภาพกระบวนทัพไปเชิญเสด็จพระเวสสันดรในกัณฑ์มหาราช ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ที่ผนังด้านหน้า เป็นต้น (สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, 2556)

สีที่ใช้วาดในงานจิตรกรรมเป็นภูมิปัญญาของช่างไทยในอดีตที่นำสีที่ได้จากวัสดุต่างๆไม่ว่าจะเป็นหิน พันธ์ไม้ กระดูกสัตว์ เปลือกของสัตว์ หรือแม้กระทั้งสีที่เกิดจากกระบวนการทางวิทยาศาสตร์

เช่นการเกิดสนมหรือตะกอนเป็นตน โดยตัวสีจะมีลักษณะเป็นผงหรือที่เราเรียกกันว่าสีฝุ่น สีที่เราจะได้ยินอยู่บ่อยๆในงานจิตรกรรมไทยคือสีแดงชาด ที่ได้จากหินชาดหรือครั่ง สีครามที่ได้จากคราม สีมอหรือสีดำ ก็เกิดจากเขม่าที่เกาะตามหม้อข้าวหรือการเผาไหม้ สีทองมาจาทองคำ ส่วนที่พิเศษกว่าสีทั่วไปคือสีเขียว หรือที่เรียกกันว่าเขียวตังแซ ซึ่งสีนี้เกิดจากการทำปฏิกิริยาของทองแดงต่อน้ำและอากาศ เมื่อจิตรกรได้สีที่นำมาจากธรรมชาติหรือวัตถุต่างๆที่เป็นผงแล้ว จะนำมาผสมกับกาวกระถินจึงจะสามารถนำมาระบายลงบนผนังได้

สีในงานจิตรกรรมไทนนั้น แตกต่างจากงานจิตรกรรมร่วมสมัย กล่าวคือไม่ได้สะท้อนเรื่องราวผ่านตัวสี แต่เป็นการใช้สีเพื่อนแบ่งภาพของสิ่งต่างๆและเป็นการใช้สีเพื่อแสดงลำดับชั้นของตัวละครในจิตรกรรมนั้นๆ เช่นสีทองจะหมายถึงเทวดาหรือเทพ ส่วนสีทั่วไปจะหมายถึงมนุษย์เป็นต้น

ยุวดี พรธาราพงศ์(2562)ได้กล่าวถึงกลุ่มสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณารามไว้ว่า “การเขียนสีเป็นรูปแบบวรรณะสีพหุรงค์การใช้สีปรากฏสีเพิ่มขึ้นและมีความหลากหลาย นอกเหนือจากหมวดสีแดง สีแดงชาด สีดินแดง มีสีในหมวดสีน้ำเงิน และหมวดสีเขียว หมวดสีแดง ไล่สีในส่วนของพื้นผนัง ส่วนของรูปเป็นสีสว่างกว่าพื้น ในหมวดสีขาวกระจายทั่วภาพ มีการเขียนสีต้นไม้สีเขียวที่หนาแน่น ไล่ค่าน้ำหนักจากเข้มไปอ่อน เริ่มจากพื้นสีเข้มคล้า ส่วนที่ใช้สีที่สดใสคือ ส่วนของรูปคน เสื้อผ้า อาคารต่างๆ”(ยุวดี พรธาราพงศ์, 2562)

ยุวดี พรธาราพงศ์(2562) ได้สรุปการใช้สีในงานในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณดารารามราชวรวิหาร กลุ่มสีที่มีการค้นพบ คือหมวดสีดำ ซึ่งมีปริมาณการใช้สี 35% เป็นโครงสีหลักของภาพ หมวดสีแดงเป็นทั้งสีพื้น และรูปทรง ปริมาณการใช้สี 30%กลุ่มสีที่มีปริมาณการใช้ลาดับถัดมา หมวดสีเหลือง มีปริมาณการใช้ 15% ต่อมามีปริมาณการใช้ที่เท่ากันคือ หมวดสีขาว มีปริมาณการใช้ 10% และกลุ่มสีที่มีปริมาณการใช้น้อยที่สุด คือ หมวดสีน้ำเงิน และหมวดสีเขียว มีปริมาณการใช้ 5% การใช้สีจะมีลักษณะเป็นสีพหุรงค์ วรรณะอุ่น (ยุวดี พรธาราพงศ์, 2562)

ปรีชา เถาทอง (2530) ได้กล่าวถึงภาพรวมในงานจิตรกรรมของวัดสุวรรณารามไว้ว่า “ภาพภูเขา พื้นดิน สายน้ำ ใช้สีสดใส และใกล้เคียงธรรมชาติเป็นงานจิตรกรรมที่ยังคงสภาพสมบูรณ์ วัดสุวรรณารามเป็นพระอารามหลวงชั้นราชวรวิหาร ตั้งอยู่ริมคลองบางกอกน้อย กรุงเทพฯ สร้างมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ที่พระอุโบสถมีภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนโดยจิตรกรฝีมือเอก ในสมัยรัชกาลที่ 3คือหลวงวิจิตรเจษฎา (อาจารย์ทองอยู่) และหลวงเสนีย์บริรักษ์ (อาจารย์ทองแป๊ะ) รวมทั้งครูช่างคนอื่นๆที่มีฝีมือในสมัยนั้น เรื่องราวที่เขียนเป็นเรื่องพระพุทธประวัติและทศชาติชาดก การวางภาพเป็นไปตามแบบแผนของภาพเขียนสมัยรัตนโกสินทร์ และเขียนภาพทวารบาลไว้ตามประตูและหน้าต่างทุกบานเทคนิคการเขียนภาพ เขียนพื้นด้วยสีหนัก ทึบ เขียนรูปตัวคนทับไปบนสีพื้นแล้ว จึงระบายสีหรือปิดทอง ให้ภาพตัวคนลอยเด่นขึ้นมา (ปรีชา เถาทอง, 2530)

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณารามราชวรวิหารในกรุงเทพฯ มีความสำคัญมากด้วยเหตุผลหลายประการ ทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ ศิลปะ และวัฒนธรรม โดยจิตรกรรมที่วัดนี้สะท้อนให้เห็นถึงศิลปะและความเชื่อในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งมีคุณค่าเพียงพอที่จะใช้เป็นกรณีศึกษาในงานจิวัยชิ้นนี้อยู่หลายประการที่สำคัญดังนี้

ความสำคัญทางประวัติศาสตร์ วัดสุวรรณารามซึ่งเป็นพระอารามหลวงได้รับการบูรณะและสร้างสรรค์ศิลปะในยุครัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นยุคที่ศิลปะและวัฒนธรรมไทยในช่วงต้นรัตนโกสินทร์เจริญรุ่งเรืองอย่างมากสืบถอดรูปแบบมาจากจิตรกรรมประเพณีในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในวัดจึงสะท้อนถึงความเจริญทางศิลปะในช่วงนี้ และเป็นตัวอย่างสำคัญของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากนี้ความเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ชาติไทย ซึ่งวัดสุวรรณารามมีความเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์หลายครั้ง เช่น เป็นสถานที่ที่มีการฝึกฝนกองทัพในสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินและเป็นที่ประหารชีวิตของเชลยศึกในยุคนั้น ซึ่งเรื่องนี้ถูกเล่าเอาไว้ใน พระราชพงศาวดาร ฉบับหมอบรัดเล[2] เล่าว่า หลังศึกบางแก้ว สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช จับเชลยชาวพม่ามาได้กว่า 1,300 คนมาขังไว้ในกรุงธนบุรี พอต่อมาอะแซหวุ่นกี้ยกทัพมาพระเจ้าตากจึงสั่งให้รวบรวมพล รวมถึงสั่งให้เชลยศึกชาวพม่าที่จับมาไปรบด้วย แต่เชลยศึกเหล่านี้ปฏิเสธเพราะไม่อยากรบกับพวกเดียวกัน พระองค์เลยสั่งให้เอาเชลยชาวพม่าทั้งหมดไปประหารที่ลานวัดสุวรรณารามก่อนจะนำไปฝังบริเวณป่าช้าเก่าของวัด (ธนภัทร์ ลิ้มหัสนัยกุล, 2566)

ความงดงามและความโดดเด่นทางศิลปะ จากการที่วัดสุวรรณารามเป็นพระอารามหลวงถูกอุปถัมภ์จากราชสำนักทำให้สามารถเลือกช่างหรือจิตรกรที่มีชื่อเสียงและมีความสามารถมาเป็นผู้วาดผลงานในพระอุโบสถและได้รับการควบคุมโดยราชสำนัก โดยเฉพาะจิตรกรเอกทั้งสองท่านคือหลวงวิจิตรเจษฎาและหลวงเสนีย์บริรักษ์ ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณารามจึงมีความประณีตละเอียดอ่อน และแสดงถึงฝีมือของช่างในยุคนั้น ดังเช่นที่ผู้เชี่ยวด้านด้านจิตรกรรมไทยประเพณีได้ให้ความคิดเห็นไว้เบื้องต้น ภาพที่โดดเด่นคือตอนมารผจญซึ่งเป็นเรื่องราวสำคัญในพุทธประวัติ จิตรกรรมเหล่านี้มีความละเอียดทั้งในด้านการใช้สี การเขียนลายเส้น และการถ่ายทอดเรื่องราว และ

---

[2] พระราชพงศาวดาร ฉบับหมอบรัดเล ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2410 (หรือที่เรียกกันว่า "ฉบับบรัดเล") เป็นหนึ่งในบันทึกประวัติศาสตร์ไทยที่สำคัญซึ่งรวบรวมและเรียบเรียงโดย หมอบรัดเล หรือ ดร. แดน บีช แบรดลีย์ (Dr. Dan Beach Bradley) หมอสอนศาสนาชาวอเมริกันที่เข้ามาประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 (ราวปี พ.ศ. 2378) โดยหมอบรัดเลได้พิมพ์และเผยแพร่พระราชพงศาวดารในภาษาไทยด้วยการใช้แท่นพิมพ์ ซึ่งเป็นครั้งแรกที่มีการจัดพิมพ์ประวัติศาสตร์ไทยด้วยวิธีการพิมพ์แบบตะวันตก และฉบับนี้ก็เป็นต้นแบบของการบันทึกและเผยแพร่พระราชพงศาวดารในเวลาต่อมา

จิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติ ทศชาติชาดก และตำนานต่างๆ ซึ่งสะท้อนความศรัทธาและความเชื่อของคนไทยในสมัยนั้น

ความสมบูรณ์ของผลงาน การอนุรักษ์ศิลปะและมรดกทางวัฒนธรรม จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณารามมีอายุมากกว่า 200 ปี เป็นศิลปะจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งใช้เทคนิคการเขียนสีฝุ่นที่ละเอียดประณีต เนื่องจากกาลเวลาผ่านไป รวมถึงสภาพอากาศและความชื้น จิตรกรรมบางส่วนเริ่มเสื่อมสภาพ สีซีดจาง และลายเส้นถูกทำลายไปบางส่วน อย่างไรก็ตามจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณารามได้รับการบูรณะหลายครั้ง เพื่อรักษาความงดงามและมรดกทางศิลปะของไทยให้คงอยู่ การบูรณะครั้งแรกของวัดสุวรรณารามเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 หลังจากที่วัดได้รับการบูรณะครั้งใหญ่ จิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์และวิหารต่างๆ ก็ได้รับการเขียนขึ้นใหม่ในช่วงนี้ โดยมีลักษณะเฉพาะที่สะท้อนถึงศิลปะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และได้รับการบูรณะเรื่อยมาหลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง การบูรณะภาพเขียนในวัดสุวรรณารามครั้งล่าสุดเกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2540 - 2550 โดยเป็นการฟื้นฟูจิตรกรรมฝาผนังที่วิหารวัดสุวรรณาราม ภาพที่สำคัญ เช่น ตอน "มารผจญ" ในพุทธประวัติ และภาพเทวดาได้รับการบูรณะในครั้งนี้

การบูรณะครั้งนี้ยังได้รับการสนับสนุนจากทั้งภาครัฐ กรมศิลปากร และองค์กรทางศิลปะ โดยมีการใช้เทคนิคการอนุรักษ์แบบใหม่ในการฟื้นฟูสีและการเคลือบพื้นผิวเพื่อป้องกันการเสื่อมสภาพในอนาคต ทำให้ผลงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามยังคงความสดใสและใกล้เคียงกับจิตรกรรมต้นแบบมาที่สุด ประการสุดท้ายคือ **ความหลากหลายทางศิลปะ** ของงานจิตรกรรมไทยในวัดสุวรรณาราม เนื่องจากพระราชดำริของรัชกาลที่ 3 ที่ต้องการให้มีการประชันผลงานจิตรกรรมของสองจิตรกร ทำให้จิตรกรรมในวัดสุวรรณารามจะมีความแตกต่างจากจิตรกรรมในที่อื่นๆ กล่าวคือจะไม่ถูกควบคุมกระบวนการเขียนภาพจากช่างสกุลเดียว ช่างทั้งสองสกุลยังต้องเลือกเนื้อหาของภาพและกลวิธีในการเขียนภาพเพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างทั้งสองสกุลช่างอย่างชัดเจน ทำให้จิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามมีความอิสระและแสดงออกถึงเอกลักษณ์ในวิธีการเขียนภาพและการเล่าเรื่องที่ชัดเจน ได้รับความผ่อนปรนจากระเบียบแบบแผนของงานจิตรกรรมไทยประเพณีพอสมควร นอกจากนั้นผลงานชิ้นอื่นๆในจิตรกรรมวัดสุวรรณารามยังมีช่างหรือจิตรกรคนอื่นร่วมเขียนอยู่หลายท่าน ทำให้ผลงานในวัดนี้มีความหลากหลายทางศิลปะมากกว่าที่อื่น

จากเห็นเหตุผลสำคัญทั้งสี่ประการทำให้ผู้วิจัยเลือกจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหารเป็นกรณีศึกษา เพื่อจะนำผลที่ได้จากการวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังไปสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมต่อไป ในหัวข้อต่อไปจะพูดถึงผลงานศิลปะของครูทั้งสองสกุลช่างและรายละเอียดต่างๆทางทัศนศิลป์ของงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณาราม

2.4 ศิลปะนามธรรม Abstract Art

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) หมายถึงผลงานศิลปะที่ไม่ปรากฏเนื้อหาหรือเรื่องราวในตัวผลงาน แต่เน้นการใช้องค์ประกอบต่างๆทางทัศนศิลป์ เช่น รูปร่าง รูปทรง เส้น สี มาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ ที่สะท้อน อารมณ์ความรู้สึก หรือกระบวนการทำงานของศิลปิน ซึ่งอาจจะเกิดจากการระบายสีโดยพู่กัน เกรียง การหยดสี การสาดสี หรือกระบวนการอื่น โดยผลงานจิตรกรรมนามธรรมนั้นเป็นผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นในเยอรมนีในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ถูกนำเข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทยโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในช่วงเวลาที่ก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลปินหลายท่านในยุคนั้นได้รับแรงบัลดาลใจและการสร้างสรรค์จากรูปแบบของงานจิตรกรรมนามธรรมพอสมควร แต่กระนั้นก็ดีผู้ชมส่วนใหญ่ในยุคนั้นหรือแม้กระทั่งในยุคปัจจุบัน ยังไม่สามารถเข้าใจความหมายที่ถ่องแท้และกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรมได้

จิตรกรรมนามธรรม ถือเป็นเรื่องใหม่ในวงการศิลปะบ้านเรา ซึ่งเริ่มเป็นที่แพร่หลายเมื่อช่วง 50 ปีที่ผ่านมา โดยการสร้างสรรค์ของนักศึกษาจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร รวมถึงศิลปินที่เป็นศิษย์เก่าที่นั่น ที่ได้รับทุนการศึกษาไปยังยุโรป และได้นำรูปแบบกลับมาสร้างสรรค์ในประเทศไทย โดยปรากฏให้เห็นเป็นจำนวนมากการในแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงทศวรรษที่ 20

แต่สิ่งหนึ่งที่มักจะเป็นจะเป็นปัญหาและข้อสงสัยให้กับบรรดาผู้เสพงานศิลปะมือสมัครเล่นหรือบุคคลทั่วไปนั้น คืองานจิตรกรรมนามธรรมดูไม่รู้เรื่อง คืออะไร หมายความว่าอย่างไร มีความหมายอย่างไร และเราจะตัดสินความงามและคุณค่าของงานจิตรกรรมนามธรรมได้อย่างไร จิตรกรรมนามธรรมเป็นผลงานศิลปะที่นำเสนอเพียงองค์ประกอบทางทัศนธาตุ โดยไม่มีเนื้อหาเรื่องราวปรากฏอยู่ในนั้น เป็นจุดเริ่มต้นของคำว่า Pure Art เริ่มขึ้นครั้งแรกโดยงานของกลุ่มศิลปะแบบ Cubism และ ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ศิลปินหลายต่อหลายท่านพยายามทดลองตัดทอนสิ่งต่างๆที่ศิลปินแบบดั้งเดิม ให้กลายเป็นรูปทรงที่เรียบง่ายและเป็นพื้นฐาน เช่นรูปทรงเรขาคณิต หรือรูปทรงอิสระ อันจะเห็นได้จากงานของ ปิกัสโซ่ และงานของศิลปินท่านอื่นจนกลายเป็นศิลปะนามธรรมที่ชัดเจนเมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20

ชะลูด นิ่มเสมอ (2546) ได้อ้างถึงคำกล่าวของอาจารย์ศิลป์ พีระศรีเกี่ยวกับความเป็นนามธรรมในงานศิลปะไว้ว่า “อาจารย์ศิลป์ (พีระศรี) ท่านเคยยกตัวอย่างงานของ Kadinsky, Henry Moore, Hans Arp, Brancusi และประติมากรรมสมัยสุโขทัย และท่านก็เตือนว่า ศิลปินที่ยกตัวอย่างมานี้ มีซ่ำซองในงานแบบเหมือนจริง...และก่อนที่เขาเหล่านั้นจะมาถึงขั้นนามธรรมแท้จริง เขาได้ค่อย ๆ ถอยห่างออกจากความจริงทีละน้อย ๆ งานที่เป็นนามธรรมแท้ ๆ ของพวกเขาจึงให้ความหมายทางศิลปะครบถ้วน” (ชลูด นิ่มเสมอ, 2546) จะเห็นได้ว่า ในแนวคิดของศิลป์พีระศรีนั้น ศิลปินที่

สร้างสรรค์ผลงานนามธรรมล้วนเริ่มต้นจากการทำงานแบบเหมือนจริง ทั้งในเชิงกายภาพและเชิงจิตใจ ก่อนจะค่อยๆถอยห่างความจริงเหล่านั้นเหลือเพียงรูปแบบของความเป็นนามธรรม สอดคล้องกับแนวคิดของ เกศ ชาวลิขิตจร ที่กล่าวถึงที่มาของจิตรกรรมนามธรรมไว้ดังนี้

จิตรกรรมนามธรรมใช้ภาษาภาพ ภาษาที่สื่อทางสายตาหรือมองเห็นของรูปทรง สี เส้น และพื้นที่ว่าง เพื่อสร้างภาพหรือองค์ประกอบซึ่งไม่มีปรากฏต่อสายตาของคนในการมองโลก อาจจะเป็นภาพที่ศิลปินสร้างขึ้นมาเองในสมอง เป็นภาพที่ศิลปินมองเห็นคนเดียวในหัว ก่อนหน้านี้ศิลปะตะวันตกถูกยึดโยงกับทัศนมิติที่เป็นตรรกะ ความชัดลึก และความพยายามที่จะสร้างภาพลวงตาของความจริงที่มองเห็นขึ้นใหม่มาตั้งแต่ยุคเรเนซองส์ จนถึงกลางศตวรรษที่ 19 เมื่อถึงปลายศตวรรษที่ 19 ศิลปินหลายคนรู้สึกถึงความจำเป็นที่ต้องสร้างสรรค์ศิลปะแบบใหม่ ซึ่งจะรวมเอาการเปลี่ยนแปลงพื้นฐานที่เกิดขึ้นในทางเทคโนโลยี วิทยาศาสตร์ และปรัชญา เป็นแหล่งให้ศิลปินนำเสนอการโต้แย้งเชิงทฤษฎี สะท้อนถึงความสนใจในทางสังคม ความคิดอ่านเชิงปัญญาในทุกด้านของวัฒนธรรมตะวันตกในขณะนั้น (เกศ ชวนะลิขิกร, 2557a) อันจะเห็นได้ว่า แต่เดิมการสร้างสรรค์งานศิลปะในหรืองานจิตรกรรมในโลกตะวันตกนั้นเน้นความเหมือนจริงของรูปทรงและต้นแบบที่จะนำเสนอ ศิลปินในยุคเรอเนซองซ์อย่างลีโอนาโด ดา วินซี (Leonado Da Vinci) และเพื่อนศิลปินพยายามจะค้นคว้าเทคนิค กระบวนการ สร้างเป็นองค์ความรู้ที่เราเรียกว่า ศิลปะแบบหลักวิชาขึ้นมาเพื่อให้ศิลปินในยุคหลังได้ใช้องค์ความรู้เหล่านั้นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งในด้านของทัศนธาตุและการจัดหลักองค์ประกอบทางศิลปะ เพื่อสร้างการลอกผลงานจากต้นแบบให้ได้มากที่สุด

ในช่วงศตวรรษที่ 19 เริ่มมีการสร้างสรรค์ผลงานที่ถอดรื้อองค์ประกอบของศิลปะแบบหลักวิชา ไม่ว่าจะเป็นกลุ่ม Impressionism , Expressionism หรือ Cubism กลุ่มลัทธิศิลปะเหล่านี้พยายามหาความเป็นไปได้ใหม่ๆในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ไม่ว่าจะเป็นการใช้สีที่เปลี่ยนไป การลดทอนความสำคัญของหลัก Perspective การจัดองค์ประกอบของภาพขึ้นมาใหม่ หรือการลดทอนและทำลายรูปทรงจากสิ่งที่ตาเห็น ให้เกิดผลลัพธ์ทางการเห็นแบบใหม่ๆ จนเป็นต้นความคิดของศิลปะนามธรรมในที่สุด

จิตรกรรมนามธรรมมีที่มา แนวความคิด รูปแบบ และวิธีการที่แตกต่างกันไป จิตรกรรมนามธรรมบางอย่างเป็นสิ่งที่ “สกัด” จากธรรมชาติ จุดกำเนิดของมันคือโลกที่เรามองเห็น ศิลปินเลือกรูปแบบการสร้างสรรค์ที่ต้องการ จากนั้นก็ลดทอนให้เรียบง่ายจนภาพที่ออกมาเป็นแค่คล้ายกับต้นแบบหรือถูกเปลี่ยนไปจนจำไม่ได้ ศิลปินตระหนักถึงช่องว่างระหว่างภาพที่นำเสนอกับภาพที่มองเห็นจริง และบทบาทของตนในการถ่ายทอดความเป็นจริงที่ตนรับรู้ไปสู่งานศิลปะ อย่างไรก็ตามได้มีจิตรกรรมนามธรรมแบบที่ไม่ปรากฏความเกี่ยวข้องกับโลกภายนอก เรียกว่าแบบ “ไม่เป็นตัวแทน” (non-representational) ไม่ได้มีที่มาจากโลกที่เรามองเห็น ไม่ได้นำเสนอสิ่งที่มีอยู่ และ

ตลอดช่วงศตวรรษที่ 20 ก็ได้มีวิวัฒนาการในลักษณะต่าง ๆ ที่น่าตื่นตาตื่นใจให้ศึกษา(เกศ ชวนะลิขิกร, 2557a)

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) หมายถึงผลงานที่มิได้มีจุดมุ่งหมายแสดงให้เห็นรูปทรงที่มีอยู่ตามธรรมชาติและไม่มีการนำเสนอเรื่องราวให้ดูรู้เรื่องในผลงานเหมือนดังที่เคยทำมาแล้วในอดีต (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2554) เราอาจจะเรียกศิลปะประเภทที่ไม่แสดงเนื้อหาเรื่องราวให้ดูรู้เรื่องนี้ว่า Non-Figuration , Non-Representation หรือ Non-objective Art ก็ได้ แต่ในความหมานของศิลปะนามธรรมนั้นจะครอบคลุมมากกว่าทั้งในรูปแบบของผลงานและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ของศิลปิน โดยศิลปินมักเริ่มสร้างสรรค์ศิลปะแนวนามธรรมด้วยแนวคิดหลักๆ คือหนึ่งลดทอนสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ ให้เหลือเฉพาะรูปทรงที่เป็นแก่นแท้ หรือ สร้างรูปทรงต่างๆขึ้นมาใหม่แล้วนำไปจัดองค์ประกอบให้เกิดเป็นรูปทรงใหม่

สุธี คุณาวิชายานนท์ (2563) ได้กล่าวถึงศิลปะนามธรรมไว้ว่า ศิลปะนามธรรมคือตัวแทนของศิลปะลัทธิสมัยใหม่ที่แสดงแนวคิดของลัทธิได้อย่างชัดเจน ทั้งการค้นหาความบริสุทธิ์ ความเป็นสากล และความเป็นอุดมคติของรูปทรงและศิลปะ ด้วยการลดทอนเรื่องราวและรูปทรง จนพัฒนากลายเป็นการปฏิเสธการเล่าเรื่อง ทั้งการพยายามที่จะหลุดพ้นไปจากวัฒนธรรมท้องถิ่น ชนชาติ สังคมและการเมือง เช่น การหลุดพ้นไปจากอัตลักษณ์ประจำชาติหรือประจำท้องถิ่น เน้นความเป็นสากลที่ข้ามพ้นวัฒนธรรม ภาษาและประเพณี ฯลฯ

ศิลปะนามธรรมจึงมีต้นกำเนิดทางรูปแบบและแนวความคิดทางศิลปะที่ทวนกระแสประเพณีไทย แต่ในที่สุดศิลปินไทยก็ได้ทำการประยุกต์และพัฒนารูปแบบและแนวความคิดของศิลปะนามธรรมให้เปลี่ยนไปจากศิลปะนามธรรมในตะวันตกที่เป็นต้นกำเนิด โดยการผสมเรื่องราวต่าง ๆ เข้าไป ทั้งประเด็นทางสังคมอย่างเรื่องธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ทั้งประเด็นทางวัฒนธรรมอย่างความเป็นไทยและความเป็นตะวันออก ศิลปินหลายคนได้บรรลุถึงศิลปะนามธรรมที่แฝงไว้ด้วยอัตลักษณ์เฉพาะตัวและอัตลักษณ์ประจำชาติ (และหรือตะวันออก) (สุธี คุณาวิชายานนท์, 2563)

ศิลปะนามธรรมแสดงถึงความอิสระของผู้ศิลปิน ที่ต้องการนำเสนอประสบการณ์ทางการเห็นใหม่ให้กับผู้ชม ศิลปะนามธรรมที่ไม่ได้อิงกับความจริงตามธรรมชาติที่สายตาเคยมองเห็น เป็นการสร้างภาพใหม่ที่ไม่มีอยู่ในชีวิตประจำวันหรือประสบการณ์ของผู้ชม ผู้ชมสามารถตั้งคำถามถึงความหมายต่อสิ่งที่ศิลปินสร้างสรรค์และสามารถตีความคำตอบได้ตามใจชอบ ภาษาภาพที่เกิดขึ้นมาใหม่นั้นจึงท้าทายทั้งศิลปินและผู้ชมอย่างมาก

ในโลกตะวันตกศิลปะนามธรรม (Abstract Art) เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางและแพร่หลายในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 จุดเริ่มต้นของศิลปะนามธรรมในตะวันตกนั้นที่เห็นได้ชัดและถูกประกาศออกมาเป็นกลุ่มแรกคือผลงานศิลปะของ วาสสิลี คันดินสกี้ (Wassily Kandinsky, 1866-1944) เดิมเป็นนักกฎหมายและนักเศรษฐศาสตร์การเมืองชาวรัสเซีย ต่อมาได้เดินทางไปศึกษาศิลปะ

ที่เมืองมิวนิค ประเทศเยอรมนี ภายหลังได้เข้าร่วมกับกลุ่มศิลปินต่างๆมากมาย ทั้งกลุ่มฟาแลนซ์ (Phalanx) กลุ่มเบอร์ลินซีเซสซั่น (Berlin Sezession) และกลุ่มตั้งกลุ่มนักขี่ม้าสีน้ำเงิน (Blue Rider)[3] ซึ่งถือเป็นขบวนการเคลื่อนไหวที่สำคัญของศิลปะ Expressionism ในยุโรป จนในปี ค.ศ. 1910 ถือเป็นปีสำคัญของศิลปินผู้นี้และของวงการศิลปะสมัยใหม่คือ คันดินสกี้ได้วาดภาพซึ่งต่อมาได้รับการยกย่องว่าเป็นภาพแรกของศิลปะแบบนามธรรม ภาพนี้แสดงในนิทรรศการเครื่องเพชร (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2554)

งานศิลปะของยุคสมัยใหม่ซึ่งเริ่มต้นมาจากความคิดว่า Art for Art's Sake หรือศิลปะเพื่อศิลปะ ทำให้งานศิลปะออกห่างจากความสัมพันธ์ของสิ่งรอบนอกมุ่งเน้นหาความสมบูรณ์ภายในตัวของมันเอง คันดินสกี้จึงได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินคนแรกที่สามารถบรรลุถึงจุดมุ่งหมายนั้น (ทักษิณา พิพิธกุล, 2552)

เมื่องานศิลปะนามธรรมเริ่มเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางได้ส่งอิทธิพลต่อนักสร้างสรรค์และศิลปินในช่วงเวลาที่ตามมาอย่างมากมาย เกิดลัทธิและกลุ่มทางศิลปะที่ได้อิทธิพลของผลงานคันดินสกี้ เช่น กลุ่ม Suprematism , Constructivism , Neo-Plasticism , Abstract Expressionism ที่เกิดขึ้นในประเทศอเมริกาเป็นต้น จนกระทั้งงานจิตรกรรมในยุคปัจจุบันได้ได้นำเอารากความคิดแบบนามธรรมมาใช้อยู่เรื่อยมา

เมื่อศูนย์กลางของโลกเปลี่ยนจากยุโรปมาเป็นสหรัฐอเมริกา เนื่องจากปัจจัยต่างๆ ทั้งทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง สงคราม ยังทำให้แนวความคิดแบบนามธรรมและศิลปะแบบอื่นๆ ของยุโรปเคลื่อนย้ายอยู่ดินแดนใหม่ด้วย และได้กลุ่มศิลปะนามธรรมอีกกลุ่มหนึ่งที่เกิดขึ้นในประเทศสหรัฐอเมริกาได้เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางนั้นได้แก่ กลุ่ม Abstract Expressionism ที่ศิลปินมีรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานที่หลากหลาย

---

[3] ขบวนการบลูไรเดอร์ (Blue Rider) หรือในภาษาเยอรมัน *Der Blaue Reiter* เป็นขบวนการศิลปะยุคต้นศตวรรษที่ 20 ในประเทศเยอรมนี ที่เกิดขึ้นในเมืองมิวนิกในปี 1911 โดยกลุ่มศิลปินที่มีแนวคิดทางศิลปะอาวองการ์ด ซึ่งนำโดย วาซิลี คานดินสกี (Wassily Kandinsky) และ ฟรานซ์ มาร์ค (Franz Marc) ขบวนการนี้ได้รับชื่อจากสัญลักษณ์ "นักขี่ม้าสีน้ำเงิน" ซึ่งคานดินสกีเชื่อมโยงกับจิตวิญญาณ และมาร์คเชื่อมโยงกับความรักในม้า ขบวนการบลูไรเดอร์เป็นหนึ่งในสองกลุ่มสำคัญของศิลปะเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism) ในเยอรมนี ร่วมกับกลุ่ม Die Brücke (สะพาน)

Abstract Expressionism คือ กลุ่มศิลปะที่ก่อตั้งขึ้นในมหานครนิวยอร์คในช่วงประมาณก่อนทศวรรษที่ 1940 เป็นกลุ่มศิลปะจากอเมริกากลุ่มแรกที่เป็นที่รู้จักทั่วโลกและได้ทำให้มหานครนิวยอร์คกลายเป็นศูนย์รวมของศิลปะโลกแทนกรุงปารีส โรเบิร์ต โค๊ตส์ (Robert Coates)[4] เป็นคนริเริ่มเรียกชื่อ 'Abstract Expressionism' ในปี ค.ศ. 1946 อาจกล่าวได้ว่า Abstract Expressionism เริ่มมาจาก Surrealism ซึ่งเน้นใช้สัญชาตญาณและจิตใต้สำนึกของศิลปิน ชื่อของ Abstract Expressionism แสดงให้เห็นถึงการรวมกันของการแสดงออกส่วนบุคคลซึ่งเป็นเอกลักษณ์และมีความเข้มข้นทางอารมณ์ ศิลปะแบบนี้เรียกได้ว่าเป็นจิตกรรมนามธรรม เนื่องจากเป็นศิลปะที่ศิลปินได้แสดงตัวตนออกมาผ่านทางฝีแปรงและสีสันโดยที่ไม่นำเสนอสิ่งของหรือวัตถุที่เป็นแบบ Abstract Expressionism นั้นสามารถแบ่งออกได้เป็นสองกลุ่มคือแบบ Action Painting โดยศิลปินเช่น แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock) และวิลเลียม เดอ คูนนิ่ง (Willem Der Kooning) และแบบ Color Field Painting ที่ได้รับการสร้างสรรค์โดยศิลปินเช่น มาร์ค รอธโค (Mark Rothko) และเคนเน็ธ โนแลนด์ (Kenneth Noland) (เกศ ชวนะลิขิกร, 2557a)

2.4.1 กลุ่มศิลปะนามธรรมในตะวันตก

ศิลปินในศตวรรษที่ 20 ที่เป็นที่รู้จักและมีชื่อเสียงจากการสร้างสรรค์ศิลปะแบบนามธรรมมีหลายคน แต่ละคนก็มีการสร้างสรรค์และแตกหน่อความคิดนามธรรมที่ต่างกันไปตามลักษณะเฉพาะของตนเอง ไม่ว่าจะเป็น วาสสิลี คันดินสกี้ (Wassily Kandinsky 1866-1944) แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock 1912-1956) ฟรันซ์ มาร์ค (Franz Marc 1880-1916) มาร์ค ร็อทโค (Mark Rothko 1903-1970) วิลเลี่ยม เดอ คูนนิ่ง (Willem de Kooning 1904-1997) ฟรันซ์ ไคลน์ (Franz Kline,1910-1962) หรือ พีต มอนดรีอัน (Piet Mondrin, 1872-1944) โรเบิร์ต มาเธอร์เวลล์ (Robert Motherwell, 1915-1991) เป็นต้น ด้วยความหลากหลายในด้านการสร้างสรรค์และการข้ามพ้นขีดจำกัดแบบดั้งเดิมในงานจิตรกรรม ศิลปะนามธรรมมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามปรัชญา ความเชื่อ รูปแบบและกระบวนการของแต่ละกลุ่มโดยเราสามารถแยกกลุ่มของศิลปะธรรมนามออกได้ดังนี้

[4] **โรเบิร์ต เอ็ม. โคตส์** (Robert M. Coates) (1897–1973) เป็นนักเขียน นักวิจารณ์ศิลปะ และนักประพันธ์ชาวอเมริกันที่รู้จักจากการทำงานร่วมกับนิตยสาร The New Yorker ในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะ โคตส์เริ่มมีอิทธิพลอย่างมากในช่วงทศวรรษ 1940 และ 1950 โดยเฉพาะในเรื่องการทำให้คำว่า abstract expressionism เป็นที่รู้จัก

1. Suprematism (ซูฟรีมาติสม์)[5] เป็นขบวนการศิลปะในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่เน้นการใช้รูปทรงเรขาคณิตพื้นฐานและสีที่จำกัด ขบวนการนี้ก่อตั้งโดยศิลปินชาวรัสเซีย Kazimir Malevich (ค.ศ. 1879–1935) มาเลวิชเป็นศิลปินและนักทฤษฎีชาวรัสเซียผู้บุกเบิกที่มีชื่อเสียงในการก่อตั้งขบวนการศิลปะSuprematismซึ่งเน้นการใช้รูปทรงเรขาคณิตและนามธรรมอย่างบริสุทธิ์ ผลงานของมาเลวิชมีความสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงแนวทางศิลปะสมัยใหม่ในต้นศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะการสำรวจศิลปะที่ไม่เน้นวัตถุใด ๆ มาเลวิชเกิดที่กรุงเคียฟ ประเทศยูเครน (ขณะนั้นเป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิรัสเซีย) เติบโตในครอบครัวชาวโปแลนด์และแสดงความสนใจในศิลปะตั้งแต่ยังเด็ก เขาเข้าศึกษาด้านศิลปะที่ Moscow School of Painting, Sculpture, and Architecture และได้รับการฝึกฝนจากศิลปินชาวรัสเซียชื่อดังเช่น Ivan Rerberg และ Fedor Rerberg ผลงานในยุคแรกแรกของมาเลวิชได้รับอิทธิพลจาก Impressionism และ Symbolism

แต่ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1910 เขาเริ่มสนใจ Fauvism และ Cubismในปี 1912 เขาเข้าร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการ Donkey’s Tail ร่วมกับศิลปินรัสเซียแนวหน้าอื่น ๆ และเริ่มเปลี่ยนแปลงสไตล์ไปสู่แนวนามธรรมมากขึ้น มาเลวิชเริ่มทดลองใช้รูปทรงเรขาคณิตและเริ่มพัฒนาแนวคิดศิลปะที่ไม่อิงกับวัตถุในธรรมชาติ

Suprematism ได้รับการเผยแพร่ครั้งแรกในปี 1915 ผ่านแถลงการณ์ของ Malevich และการแสดงผลงานในนิทรรศการ "Last Futurist Exhibition of Paintings 0.10" ที่เมืองเปโตรกราด (ปัจจุบันคือเซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก) ซึ่งเขาเปิดตัวผลงานชิ้นเอกของเขา *Black Square* (1915) ชื่อ "Suprematism" มาจากความเชื่อของมาเลวิชใน "ความสูงสุดของความรู้สึกทางศิลปะบริสุทธิ์" ซึ่งอยู่เหนือการแสดงภาพวัตถุหรือรูปแบบที่สามารถรับรู้ได้ ขบวนการนี้มุ่งหมายที่จะปลดปล่อยศิลปะจากโลกทางกายภาพและเน้นที่ศิลปะเชิงนามธรรมที่ไม่เน้นวัตถุใด ๆแนวคิดสำคัญที่ของกลุ่ม Suprematism ได้แก่

ความเรียบง่ายทางเรขาคณิต (Geometric Simplicity) กลุ่ม Suprematism มุ่งเน้นที่รูปทรงเรขาคณิตพื้นฐาน เช่น สี่เหลี่ยม วงกลม และกากบาท ผลงานที่เป็นที่รู้จักมากที่สุดของเมเลวิช

---

[5] Suprematism มาจากคำว่า "supremacy" แปลว่า ความเหนือกว่า หรือ ความสูงสุด หมายถึง สถานะหรืออำนาจที่สูงที่สุดหรือเหนือกว่าคนอื่นๆ ในด้านต่างๆ เช่น การควบคุม อำนาจ หรือความสามารถที่ไม่มีใครสามารถเทียบเท่าได้ ในแง่นี้หมายถึง “ความสูงสุด” ของความรู้สึกทางศิลปะที่บริสุทธิ์เหนือกว่าการแสดงออกที่อิงกับภาพจริง สู่การแสดงอารมณ์อันบริสุทธิ์ผ่านรูปทรงและสีที่เรียบง่าย โดยปราศจากการตีความที่อิงกับความหมายเชิงสัญลักษณ์หรือตัวอักษร

คือ *Black Square* (1915) ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของศิลปะนามธรรมที่บริสุทธิ์ โดยการใช้เพียงสี่เหลี่ยมสีดำบนพื้นหลังสีขาว

ภาพประกอบที่ 7 จิตรกรรมของ Kazimir Malevich, 1915, Black Suprematic Square
ที่มา (wikipedia, 2024a)

มาเลวิชสร้างผลงาน *Black Square* เวอร์ชันแรกในปี 1915 โดยใช้จังหวะแปรงขนาดใหญ่ทาสีน้ำมันดำหนาลงบนผืนผ้าใบลินินขนาด 79.5 ซม. x 79.5 ซม. ขอบและขอบมุมของภาพถูกทาด้วยสีขาวและสีเทาหลากหลายระดับ ภาพวาดนี้ถูกจัดแสดงครั้งแรกในปี 1915 ที่นิทรรศการ The Last Futurist Exhibition 0,10 ที่จัตุรัส Field of Mars การแขวนภาพไว้ที่มุมของห้องไอคอนศักดิ์สิทธิ์เน้นให้เห็นถึงการปะทะกันระหว่างศิลปะสมัยใหม่และวัฒนธรรมดั้งเดิมของศาสนาคริสต์นิกายอีสเทิร์นออร์โธดอกซ์

หลายปีถัดมา มาเลวิชได้สร้างภาพวาดน้ำมันบนผืนผ้าใบอีกสามเวอร์ชัน (ในปี 1924, 1929 และเวอร์ชันสุดท้ายเชื่อกันว่าเกิดขึ้นช่วงปลายทศวรรษ 1920 หรือช่วงต้นทศวรรษ 1930) นอกจากนี้ เขายังสร้างภาพพิมพ์หิน (lithographs) ของภาพนี้หลายชุด และใช้ภาพนี้ตกแต่งลายเซ็นของเขา รวมถึงนำไปใช้ตกแต่งปกเสื้อที่มอบให้กับนักเรียนของเขา ที่ด้านหลังของภาพมีคำจารึกว่า "1913" แต่เชื่อกันว่าหมายถึงปีที่แนวคิดการออกแบบเกิดขึ้น ซึ่งใช้สำหรับผลงาน *Victory over the Sun* มาเลวิชยังคงเรียกภาพนี้ว่า "องค์ประกอบหลักของ Suprematist" โดยระบุว่าเป็น *Square, 1913* ตามการ

วิเคราะห์ของ Tate Modern มาเลวิชอาจระบุปีที่เก่ากว่าเพื่อแสดงความเป็นผู้นำในยุคแรกของศิลปะนามธรรม

ศิลปะที่ไม่เน้นวัตถุ (Non-Objective Art) ซึ่งแนวคิดนี้แตกต่างจากขบวนการศิลปะก่อนหน้านั้น Suprematism หลีกเลี่ยงการแสดงถึงโลกธรรมชาติหรือความเหมือนจริงจากวัตถุที่มองเห็นได้ แต่กลับเน้น "รูปแบบที่ไม่เน้นวัตถุ" หมายถึงศิลปะที่ไม่พยายามจะสื่อถึงวัตถุจากความเป็นจริง แต่สนใจที่รูปทรง เส้น และองค์ประกอบที่บริสุทธิ์ที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ต้องการนำเสนอรูปทรงที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อนเพื่อแสดงความบริสุทธิ์ของงานศิลปะที่ปราศจากเรื่องราวใดๆ

ภาพประกอบที่ 8 Suprematist composition ,1916 โดย Kazimir Malevich
ที่มา (wikipedia, 2024b)

เจตนาทางจิตวิญญาณและปรัชญา (Spiritual and Philosophical Intent) มาเลวิชมองว่า Suprematism เป็นปรัชญาทางศิลปะใหม่ที่ก้าวพ้นจากวัตถุนิยมและการแสดงออกที่แท้จริง โดยมุ่งเน้นที่ความบริสุทธิ์ของการแสดงออกทางศิลปะ เขาเชื่อว่ารูปทรงเรขาคณิตที่เขาใช้ในผลงานสามารถเชื่อมต่อกับโลกที่ลึกซึ้งและเชิงจิตวิญญาณ

การใช้สีที่น้อยและเรียบง่าย ในช่วงแรก Suprematism จำกัดการใช้สีเพียงสีดำ สีขาว และสีพื้นฐาน ต่อมาได้เพิ่มสีอื่นๆ เข้าไปในองค์ประกอบ แต่ยังคงรักษาความเรียบง่ายในวิธีการใช้สี โดยใช้สีเพื่อเน้นรูปทรงและองค์ประกอบมากกว่าการแสดงออกที่เหมือนจริง

วิสัยทัศน์แบบอุดมคติ Suprematism เป็นส่วนหนึ่งของกระแสการเคลื่อนไหวเชิงทดลองในรัสเซียที่ต้องการสร้างภาษาทัศนศิลป์ใหม่เพื่อตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม สังคม และการเมืองในยุคนั้น ขบวนการนี้เชื่อมโยงกับแนวคิดของความเป็นสมัยใหม่และการปฏิวัติ แม้ว่าในท้ายที่สุดมันจะหันเหไปจากอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ที่ต้องการศิลปะที่เป็นจริงเพื่อการโฆษณาชวนเชื่อ

นอกจากมาเลวิชแล้วยังมีศิลปินในกลุ่มซูฟรีมาติสม์ (Suprematism) ที่มีรูปแบบและแนวคิดในการทำงานคล้ายกันผู้เป็นทั้งเพื่อนและลูกศิษย์ของเขา ได้แก่ El Lissitzky (1890–1941) Olga Rozanova (1886–1918) Ivan Kliun (1873–1943) Nikolai Suetin (1897–1954) Ilya Chashnik (1902–1929) Alexander Rodchenko (1891–1956)

2. Geometric abstraction คือรูปแบบของศิลปะนามธรรมในช่วงศตวรรษที่ 20 มีรากฐานแนวคิดเช่นเดียวกับ Suprematism ที่เน้นการใช้รูปทรงเรขาคณิตและรูปแบบในการสร้างสรรค์องค์ประกอบต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะเด่นคือการมุ่งเน้นไปที่ความเรียบง่าย ความชัดเจน และการหลีกหนีจากรูปแบบที่แสดงออก โดยมีรายละเอียดลักษณะที่สำคัญคือ การใช้รูปทรงเรขาคณิต ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ศิลปินมักใช้รูปทรงพื้นฐาน เช่น สี่เหลี่ยม วงกลม สามเหลี่ยม และเส้น ซึ่งจัดเรียงในรูปแบบต่าง ๆ และทำให้เรียบง่าย ลดรูปแบบที่ซับซ้อนลงให้เหลือเพียงส่วนประกอบที่จำเป็น ซึ่งช่วยให้ความคิดดูชัดเจนขึ้น การใช้สีในงาน Geometric abstraction จะเป็นการเลือกที่โดดเด่น ชัดเจน ไม่ซับซ้อนและการจัดองค์ประกอบที่มีโครงสร้างเป็นเรื่องปกติ ซึ่งสร้างผลกระทบทางสายตาที่น่าตื่นตาตื่นใจ และแน่นอนว่าการ ไม่แสดงภาพแทน ไม่แสดงภาพวัตถุ ยังเป็นหัวใจของ Geometric abstraction ที่ต้องการไม่แสดงวัตถุหรือรูปทรงที่สามารถรู้จักได้หรือคุ้นเคยในชีวิตประจำวัน แต่จะมุ่งเน้นไปที่ความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและสี

ในบริบททางประวัติศาสตร์อิทธิพลในยุคแรกของ Geometric abstraction ได้จากแนวความคิดและรูปแบบของขบวนการทางศิลปะก่อนหน้านั้น เช่น คิวบิสม์ ซึ่งศิลปินอย่าง Pablo Picasso และ Georges Braque เริ่มต้นการแยกวัตถุออกเป็นรูปทรงเรขาคณิต นอกจากนี้ไอเดียของกลุ่มConstructivism และ Suprematism ของรัสเซียในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้ขับเคลื่อนขอบเขตของนามธรรมโดยใช้รูปทรงเรขาคณิตเพื่อแสดงออกถึงแนวคิดใหม่เกี่ยวกับศิลปะและสังคม ต่อมาสถานบันศิลปะ Bauhaus ในเยอรมนีได้พัฒนาการใช้ Geometric abstraction โดยการบูรณาการศิลปะเข้ากับการออกแบบและสถาปัตยกรรม เน้นความสามารถในการใช้งานและความเรียบง่าย และในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 Geometric abstraction ได้รับความนิยมอย่างมากประเทศในกลุ่มศิลปะของอเมริกา โดยเฉพาะในขบวนการอย่าง Minimalism และ Hard-edge painting

ภาพประกอบที่ 9 Geometric abstraction โดย Frank Stella Jasper's Dilemma (1962–1963)
ที่มา (wikipedia, 2023)

ศิลปินที่โดดเด่นในกลุ่มนี้ได้แก่ Kazimir Malevich ในฐานะผู้บุกเบิก Suprematism มาเลวิชเป็นที่รู้จักจากผลงาน *Black Square* ซึ่งแสดงถึงการใช้รูปทรงเรขาคณิตและนามธรรมอย่างชัดเจน Piet Mondrian ผู้ซึ่งรู้ถูกจักจากการจิตรกรรมนามธรรมที่สร้างองค์ประกอบตารางและสีหลัก ผลงานของ Mondrian เป็นเครื่องหมายของ Geometric abstraction เน้นความสมดุลและความสามัคคี Frank Stella ศิลปินที่มีอิทธิพลอยากมากในแนวคิดแบบ Minimalism ผลงานของเขามักรวมถึงรูปทรงเรขาคณิตและสีที่โดดเด่น สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบและพื้นที่ Agnes Martin แม้ว่าเธอจะถูกเชื่อมโยงกับ Minimalism งานของมาร์ตินมีลักษณะเป็นตารางที่ละเอียดอ่อนและการเปลี่ยนแปลงของสีอย่างละเอียด แสดงถึงวิธีที่สละสลวยต่อ Geometric abstraction หรือ Sol LeWitt ศิลปินเชิงแนวคิดที่รู้จักกันดีจากการวาดภาพบนผนังและประติมากรรมที่มักใช้รูปทรงเรขาคณิตและลวดลาย เน้นกระบวนการในการสร้างสรรค์

3. Tachisme (ทาชิสม์) มาจากคำว่า tache (แปลว่าจุด รอยด่าง) , stain (แปลว่าครบ รอยเปื้อน) เป็นรูปแบบจิตรกรรมนามธรรมที่เป็นที่นิยมของฝรั่งเศสในช่วงปี 1940 - 1950 คำนี้ถูกใช้เป็นครั้งแรก โดยความเคลื่อนไหวของกลุ่มศิลปะนามธรรมของยุโรป โดยเฉพาะในฝรั่งเศส ที่ตรงกับกับความเคลื่อนไหวของศิลปะนามธรรมกลุ่ม Expressionism ในอเมริกาหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยศิลปะ Expressionism ของอเมริกาจะมีความดิบ และสำแดงพลังมากกว่าศิลปะของกลุ่ม

Tachisme ในยุโรป ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของขบวนการหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่รู้จักกันในชื่อ Art Informel (หรือ Informel) อันแสดงความเป็นอิสระและละทิ้งรูปทรงเรขาคณิตที่เป็นนามธรรมให้เข้าใกล้ความเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้น

Tachism มีชื่ออื่นๆที่ใช้เรียกงานที่มีลักษณะคล้ากัน คือ Abstraction lyrique (เกี่ยวข้องกับ American Lyrical Abstraction) COBRA นั้นเกี่ยวข้องกับ Tachisme เช่นเดียวกับกลุ่ม Gutai ของญี่ปุ่น

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ตระกูลศิลปะปารีส (Paris School) ได้ยกย่องศิลปะนามธรรมแบบ Tachisme ให้เทียบเท่ากับการแสดงออกทางนามธรรมแบบอเมริกัน ในทวีปยุโรป มีศิลปินที่เป็นตัวขับเคลื่อน อาทิ ฌอง-ปอล ริโอเปล (Jean-Paul Riopelle 1923-2002) วอลส์ (Wols 1913-1951), ฌอง ดูบูเฟต์(Jean Dubuffet 1901–1985), ปิแอร์ ซูลาจ (Pierre Soulages 1919-2022) นิโคลาส เดอ สตาเอล (Nicolas de Staël 1914-1955), ฮันส์ ฮาร์ทุง (Hans Hartung 1904-19), เชอราร์ด ชไนเดอร์ (Gérard Schneider 1896–1986) , เซิร์จ โปลิยาคอฟ (Serge Poliakoff 1900–1969), จอร์จ มาติเยอ (Georges Mathieu 1921–2012) และ ฌอง เมสซาญเยร์ (Jean Messagier 1920–1999) เป็นต้น

Tachisme เป็นงานศิลปะที่อยู่ตรงข้ามกับกลุ่ม Cubism โดยส่วนใหญ่จะใช้เทคนิคการระบายแบบทิ้งร่องรอยพู่กัน Brush Stroke การหยด การสาด การบีบสีโดยตรงจากหลอด หรือการเขียนซ้ำแบบการประดิษฐ์ตัวอักษร (Calligraphy)

รูปแบบของ Tachisme จึงมีความไหลลื่น ดูสบายและไม่เป็นทางการเท่ากับงานศิลปะของกลุ่มนามธรรมในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 ศิลปินหันหลังให้กับรูปทรงแบบเรขาคณิตและทดลองสร้างสรรค์จิตรกรรมที่มีความอิสระเข้าใกล้ธรรมชาติมากขึ้น

4. Abstract Expressionism ศิลปะนามธรรมแบบสำแดงอารมณ์ เป็นขบวนการศิลปะที่สำคัญในศิลปะสมัยใหม่ เกิดขึ้นในสหรัฐอเมริกาในช่วงปี 1940 และ 1950 มีลักษณะเด่นที่มุ่งเน้นการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นอย่างอิสระและเป็นธรรมชาติ หรือมาจากจิตใต้สำนึก โดยเน้นการแสดงอารมณ์และประสบการณ์ส่วนตัวผ่านรูปแบบนามธรรม ชัดเจนในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองและได้รับการยอมรับในกระแสหลักในช่วงปี 1950 ต่อเนื่องการเปลี่ยนแปลงของสังคมอเมริกาในช่วงปี1930 ที่ได้รับอิทธิพลจากวิกฤตเศรษฐกิจครั้งใหญ่และจิตรกรจิตรกรรมฝาผนังเม็กซิกัน คำนี้ถูกใช้ครั้งแรกในการกล่าวถึงศิลปะอเมริกันในปี 1946 โดยนักวิจารณ์ศิลปะที่ชื่อ โรเบิร์ต โคทส์ (Robert Coates) บุคคลสำคัญในกลุ่มศิลปะ New York School ซึ่งเป็นศูนย์กลางของขบวนการนี้

ศิลปินคนสำคัญในขบวนการศิลปะนามธรรมแบบสำแดงพลังอารมณ์ได้แก่ อาร์ชิล กอร์กี้ (Arshile Gorky), แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock), ฟรานซ์ ไคลน์ (Franz Kline), มาร์ค รอธ

โค (Mark Rothko), นอร์แมน ลูอิส (Norman Lewis), วิลเลียม เดอ คูนิง (Willem de Kooning), อดอล์ฟ กอตลีบ (Adolph Gottlieb), คลิฟฟอร์ด สติลล์ (Clyfford Still), โรเบิร์ต มอเธอร์เวลล์ (Robert Motherwell), เธโอดอรอส สตาโมส (Theodoros Stamos) และลี คราสเนอร์ (Lee Krasner) เป็นต้น

แนวคิดของกลุ่มนี้นี้ไม่จำกัดเพียงผลงานจิตรกรรมเท่านั้น แต่ยังรวมถึงศิลปินสื่อผสมและประติมากรที่มีอิทธิพล เช่น เดวิด สมิธ (David Smith), หลุยส์ เนเวลสัน (Louise Nevelson) และคนอื่นๆ การแสดงออกนามธรรมได้รับอิทธิพลจากวิธีการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นโดยไม่รู้ตัวและโดยสัญชาตญาณของศิลปินเซอร์เรียลลิสต์ เช่น อังเดร มาสซง (André Masson) และแม็กซ์ เอิร์นสต์ (Max Ernst) ศิลปินเหล่านี้ได้รวมความเข้มข้นทางอารมณ์ของเยอรมันเอ็กซ์เพรสชันนิสม์กับภาษาภาพที่เป็นไปตามนวัตกรรมของโรงเรียนอาวองการ์ดในยุโรป เช่น ฟิวเจอริสม์ (Futurism), บาอูเฮาส์ (Bauhaus) และคิวบิสม์สังเคราะห์ (Synthetic Cubism) เข้าด้วยกันจนเกิดเป็นกลุ่มศิลปะนามธรรมแบบสำแดงอารมณ์ขึ้นมา

Abstract Expressionism ถูกมองว่าเป็นการต่อต้านและมีลักษณะเฉพาะตัว รวมถึงสไตล์ศิลปะที่หลากหลาย และเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นเฉพาะในอเมริกาที่แรก ที่มีอิทธิพลในระดับนานาชาติและทำให้มหานครนิวยอร์กกลายเป็นศูนย์กลางของโลกศิลปะตะวันตก แทนยุโรปที่มีมหานครปารีสเป็นศูนย์กลาง บทบาทของนักวิจารณ์ศิลปะร่วมสมัยมีส่วนสำคัญในการพัฒนาขบวนการนี้ นักวิจารณ์อย่าง เคลเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg) และ ฮาร์โรลด์ โรเซนเบิร์ก (Harold Rosenberg) ได้ส่งเสริมผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการแสดงออกนามธรรม โดยเฉพาะแจ็คสัน พอลล็อค ผ่านการเขียนของพวกเขา แนวคิดของโรเซนเบิร์กเกี่ยวกับผืนผ้าใบว่าเป็น "arena in which to act" มีความสำคัญในการกำหนดวิธีการของศิลปินที่เน้นการกระทำมากกว่าผลงานสำเร็จที่สมบูรณ์

อิทธิพลของ Abstract Expressionism ในสหรัฐอเมริกาได้ลดลงในช่วงต้นทศวรรษ 1960 ในขณะที่การปฏิเสธการความเป็นปัจเจกของ Abstract Expressionism ส่งผลให้เกิดการพัฒนาของขบวนการอื่น ๆ เช่น ศิลปะประชานิยม (Pop art) และ มินิมอลลิซึม (Minimalism) ตลอดช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 อิทธิพลของ Abstract Expressionism สามารถเห็นได้ในขบวนการที่หลากหลายทั้งในสหรัฐอเมริกาและยุโรป รวมถึง ทาคิซึม (Tachisme) และ นีโอเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Neo-expressionism) เป็นต้น

คำว่า " Abstract Expressionism " เชื่อกันว่าได้ถูกใช้ครั้งแรกในเยอรมนีในปี 1919 ในวารสาร Der Sturm โดยมีการอ้างถึงศิลปะการแสดงออกของเยอรมัน อัลเฟรด บาร์[6] (Alfred Barr) ใช้คำนี้ในปี 1929 เพื่ออธิบายผลงานของ วาสิลี คันดินสกี (Wassily Kandinsky) แนวคิดหลักของ Abstract Expressionism ได้แก่ การแสดงออกทางอารมณ์ ขบวนการนี้มุ่งเน้นการแสดงความรู้สึก อารมณ์ และอารมณ์ในระดับที่สูงกว่าการแสดงภาพที่แท้จริง ศิลปินพยายามสื่อถึงประสบการณ์ภายในมากกว่าการวาดภาพโลกภายนอก ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้จึงมีขนาดใหญ่เพื่อให้ศิลปินสามารถแสดงออกทางอารมณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมได้เต็มที่ ในขณะที่ความเป็นอิสระและความเป็นธรรมชาติก็เป็นสิ่งสำคัญ ศิลปินกลุ่มนี้สนับสนุนแนวทางการวาดภาพที่เป็นอิสระและเป็นธรรมชาติ ศิลปินมักใช้เทคนิคที่อนุญาตให้มีการ improvisation หรือการด้นสด เช่น การหยดสีหรือการใช้งานแปรงที่มีการเคลื่อนไหว เพื่อให้งานศิลปะเป็นไปโดยธรรมชาติจากจิตใต้สำนึกภายในและมีความเป็นอิสระต่อรูปทรงมากที่สุด สามารถสรุปแนวคิดหลักของผลงานกลุ่มแอ็บสแตรกต์เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ได้ดังนี้

1. การเน้นที่อารมณ์และการแสดงออกถึงตัวตน (Emphasis on Emotion and Individual Expression) ศิลปินในขบวนการนี้มุ่งแสดงถึงสภาวะอารมณ์ที่ซับซ้อน โดยใช้สี รูปทรง และพื้นผิวเพื่อสื่อถึงความเข้มข้นของอารมณ์ส่วนตัวและอารมณ์สากล มากกว่าการแสดงภาพที่สามารถจดจำได้ พวกเขามักใช้ศิลปะเพื่อเผชิญหน้ากับอารมณ์ลึก ๆ เช่น ความวิตกกังวล เกี่ยวกับการมีตัวตน ความเป็นอิสระ ความโดดเดี่ยว และการใคร่ครวญตนเอง
2. กระบวนการวาดภาพในฐานะการแสดงออก (The Act of Painting as an Expression) Abstract Expressionism ความพิเศษตรงที่ถือว่ากระบวนการสร้างสรรค์เป็นส่วนสำคัญของผลงาน ศิลปินอย่าง Jackson Pollock ใช้เทคนิค “action painting” ซึ่งการเคลื่อนไหวทางกายภาพที่ใช้ในการหยดหรือสาดสีลงบนผืนผ้าใบถือเป็นหัวใจสำคัญของผลงาน แนวคิดนี้มาจากความเชื่อที่ว่าการกระทำทางกายภาพในการสร้างสรรค์สามารถเผยให้เห็นความจริงหรืออารมณ์ลึก ๆ ภายในศิลปินได้

---

[6] อัลเฟรด บาร์ (Alfred Barr) เป็นภัณฑารักษ์และนักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวอเมริกันที่มีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมและกำหนดทิศทางของศิลปะสมัยใหม่ เขาเป็นผู้อำนวยการคนแรกของพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่แห่งนิวยอร์ก (MoMA) ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี 1929 บาร์เป็นที่รู้จักจากการทำงานเชิงสร้างสรรค์ที่นำเสนอและอธิบายศิลปะนามธรรม (Abstract Art) และศิลปะสมัยใหม่ในแง่มุมที่เข้าถึงได้ เขามีวิสัยทัศน์ที่ก้าวหน้าในการรวบรวมและจัดแสดงงานศิลปะของศิลปินรุ่นใหม่ ทั้งในยุโรปและสหรัฐอเมริกา

3. ผลงานขนาดใหญ่ที่ดึงดูดและโอบล้อมผู้ชม (Large-Scale, Immersive Canvases) ผลงานหลายชิ้นในขบวนการ Abstract Expressionism ขนาดใหญ่จนเกือบเป็นอนุสาวรีย์หรือจิตรกรรมฝาผนัง มุ่งเน้นเพื่อให้ผู้ชมรู้สึกถูกโอบล้อมและมีประสบการณ์ที่ลึกซึ้งและมีพลัง ขนาดที่ใหญ่ของผลงานช่วยให้ผู้ชมได้เข้าไปสัมผัสกับโลกอารมณ์อันเข้มข้นของศิลปิน

ภาพประกอบที่ 10 จิตรกรรมสนามสี โดย Mark Rothko
ในนิทรรศการ Collection 1940s–1970s แสดงความใหญ่ของขนาดผลงานเพื่อแสดงการโอบล้อมผู้ชม
ที่มา (moma, 2024)

4. การใช้สนามสีและการเคลื่อนไหว (Use of Color Fields and Gestural Marks) โดยกระบวนการทางศิลปะขบวนการนี้มีแนวทางการสร้างสรรค์หลักสองแนวทาง คือ Action Painting ซึ่งศิลปินอย่าง แจ็คสัน พอลล็อค และ วิลเลี่ยม เดอ คูนนิ่ง ใช้การปัดแปรงอย่างพลิกผัน เร็ว รุนแรง และการสาดสีเพื่อจับภาพการเคลื่อนไหวและอารมณ์ไว้ในผลงาน อีกแนวทางหนึ่งเรียกกันกว่า Color Field Painting หรือสนามสี ศิลปินอย่าง มาร์ก รอธโก และบาร์เนตต์ นิวแมน มุ่งเน้นไปที่การใช้พื้นที่สีขนาดใหญ่เพื่อกระตุ้นให้เกิดการตอบสนองทางจิตใจและอารมณ์จากผู้ชม ช่วยให้พวกเขาสามารถเชื่อมโยงกับงานในระดับที่ลึกซึ้งและล้ำลึกได้มากขึ้น

ภาพประกอบที่ 11 Jacson Pollock กับกระบวนการ action painting ด้วยการหยดและสลัดสี ที่สตูดิโอของเขาในเมือง East Hampton, New York ปี 1950 (Britannica, 2024)

5. การเน้นความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่และเรื่องที่เป็น**สากล** (Focus on the Sublime and the Universal) Abstract Expressionism ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่องอัตถิภาวนิยม (Existentialism)[7] และพยายามสำรวจความเป็นสากล เช่น การค้นหาความหมาย ความยิ่งใหญ่ และตำแหน่งแห่งที่ของตัวบุคคลในจักรวาล งานของพวกเขามักมีมิติทางจิตวิญญาณชวนให้ผู้ชมครุ่นคิดถึงสภาวะของมนุษย์
6. การทดลองและเสรีภาพ (Experimentation and Freedom) ขบวนการนี้ขับเคลื่อนด้วยการทดลองกับวัสดุ เทคนิค และรูปแบบ เป็นการตัดขาดจากข้อจำกัดแบบดั้งเดิมในงานศิลปะ โดยให้คุณค่ากับเสรีภาพทางศิลปะและความสามารถในการสร้างสรรค์อย่างไร้

[7] อัตถิภาวนิยม (Existentialism) เริ่มต้นขึ้นในศตวรรษที่ 19 แต่ได้รับความนิยมและพัฒนาอย่างมากในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ความคิดนี้ได้รับอิทธิพลจากหลายปัจจัย เป็นขบวนการทางปรัชญาที่เน้นการมีอยู่ของแต่ละบุคคล เสรีภาพ และทางเลือก โดยสำรวจความหมายของชีวิตและธรรมชาติของการมีอยู่ของมนุษย์ มักตั้งคำถามเกี่ยวกับจุดประสงค์และคุณค่าของชีวิตในโลกที่ไม่แยแสหรือไร้ความหมาย

ข้อจำกัด แนวคิดนี้ยังตรงกับนโยบายการสร้างชาติของสหรับอเมริกาในขณะนั้น ทำให้ผลงานของกลุ่มได้รับความนิยมอย่างสูงจากคนในชาติ

ทั้ง 6 ลักษณะเด่นนี้เป็นทั้งสิ่งที่พัฒนาต่อยอดจากศิลปะนามธรรมในยุโรป รวมถึงแนวคิดของกลุ่ม Surrealism ที่ถูกนำมาพัฒนาใหม่ในอเมริกา ความแตกต่างหลายอย่างทั้งขนาดของผลงานและกระบวนการสร้างสรรค์ทำให้ Abstract Expressionism เติมโตอย่างมากในช่วง 1940-1950 ก่อนที่ศิลปะแบบ Minimalism, Conceptual art และ Pop art จะกลายเป็นที่นิยมในอเมริกา

ในหนังสือ Abstract Expressionism โดย David Anfam[8] ที่ศึกษาเกี่ยวกับขบวนการนี้ครอบคลุมมากที่สุดเกี่ยว โดยแอนแฟมได้สำรวจถึงการพัฒนา ศิลปินสำคัญ และประเด็นหลักต่าง ๆ ที่เน้นว่าขบวนการศิลปะอเมริกันนี้ได้เปลี่ยนแปลงศิลปะสมัยใหม่อย่างไร หนังสือเล่มนี้ครอบคลุมศิลปินสำคัญทั้งสี่ท่านโดยศึกษาวิธีการและเทคนิคที่ศิลปินเหล่านี้ใช้ รวมถึงสิ่งที่พวกเขามีส่วนร่วมให้กับขบวนการ Abstract Expressionism ว่าประเด็นหลักที่ปรากฏในงาน Abstract Expressionism คือ อัตถิภาวนิยม (existentialism), เสรีภาพ, และการแสวงหาภาษาสากลที่ลึกซึ้งผ่านงานนามธรรม ซึ่งสะท้อนถึงการต่อสู้ภายในของศิลปินและความวิตกกังวลทางอัตถิภาวนิยมที่แพร่หลายในยุคนั้น นอกจากนี้แอนแฟมยังได้สรุปว่าแม้ขบวนการ Abstract Expressionism จะได้รับความนิยมในช่วงเวลาที่ไม่ยาวนานนัก แต่อิทธิพลของ Abstract Expressionism ก็ยังมีต่อขบวนการศิลปะยุคหลัง ๆ เช่น มินิมอลลิสม์และศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) โดยเน้นว่าขบวนการนี้ได้วางรากฐานสำหรับยุคใหม่ในศิลปะร่วมสมัย (Anfam, 2015)

[8] หนังสือ Abstract Expressionism โดย เดวิด แอนแฟม จัดพิมพ์โดย Thames & Hudson ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี 1990 ถือว่าเป็นหนังสือเกี่ยวกับ Abstract Expressionism ที่ครอบคลุมเนื้อหาและมีภาพประกอบที่มีความละเอียดสูงมากในยุคนั้น ทำให้ผู้อ่านสามารถทำความเข้าใจสุนทรียศาสตร์ของขบวนการนี้ได้อย่างดี

2.4.2 ศิลปะนามธรรมในประเทศไทย

ศิลปะสมัยใหม่ เริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทยเมื่อศาสตราจารย์ ศิลป์พีระศรีได้ร่วมก่อตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร และดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการคนแรก เมื่อวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ 2486 โดยมหาวิทยาลัยศิลปากรถือกำเนิดมาจากโรงเรียนปราณีตศิลป์ กรมศิลปากร ศาสตราจารย์ศิลป์เป็นผู้นำองค์ความรู้ทางศิลปะจากตะวันตกเข้ามา โดยยึดหลักการสอนแบบหลักวิชาที่ท่านได้ศึกษาจากประเทศอิตาลี เผยแพร่สู่ศิษย์จากรั้วศิลปากร ซึ่งในช่วงเวลานัน ถือว่าเป็นหมุดหมายใหม่ของวงการศิลปะไทย และเรียกช่วงเวลานั้นว่าเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ไประเทศไทย ครั้นถึงพุทธทศวรรษ 2500 ศิลปะที่เป็นแนวใหม่ทันสมัยที่สุดคือ ศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรม งานจิตรกรรมของศิลปินรุ่นหนุ่มสาวที่มีเค้าโครงแบบภาพเป็นเหลี่ยมเป็นมุมแนวคิวบิสติค (Cubistic) ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะคิวบิสม์ (Cubism ปี พ.ศ. 2451 -2461) ของศิลปะตะวันตก ได้เริ่มคลี่คลายจากภาพกึ่งนามธรรมที่ยังพอมองออกว่าเป็นภาพของอะไร ไปสู่ความเป็นศิลปะนามธรรมมากยิ่งขึ้น ภาพหลายภาพได้หลุดพ้นไปจากภาพตัวแทนของสิ่งบางสิ่งที่เรารู้จักคุ้นเคย ไปสู่ภาพที่เน้นความงามของการประกอบกันของรูปทรง สีและพื้นที่ว่างเท่านั้น คนดูที่ไม่คุ้นกับภาพแนวนี้มักจะบ่นว่าดูไม่ออก ดูไม่รู้เรื่องว่าเป็นรูปภาพของอะไร (สุธี คุณาวิชายานนท์, 2563)

ในระยะแรกของวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย ศิลปินส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลการสร้างสรรค์งานจากลัทธิคิวบิสซึ่ม (cubism) ซึ่งเป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยนั้น ไม่ว่าจะเป็น เฟื้อ หริพิทักษ์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ. 2528 ประสงค์ ปัทมนุช ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2529 และลัทธิอิมเพรสชั่นนิส และเอ็กเพรสชั่นนิส อันเป็นสิ่งที่ศิลปินหลายคนได้กลับมาจากการร่ำเรียนในอิตาลีและยุโรป อิทธิพลของผลงานศิลปะจากฝากฝั่งยุโรปได้แพร่หลายและเป็นที่นิยมอย่างมากในวงการศิลปะไทย ศิลปินไทยหลายท่านได้นำเทคนิคและรูปแบบของศิลปะจะตะวันตกมาผสมผสานและผนวกกับเนื้อหาของไทย ทำให้ผลงานศิลปะของไทยในยุคนั้นเป็นที่น่าสนใจของนักท่องเที่ยว และชาวต่างชาติที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย

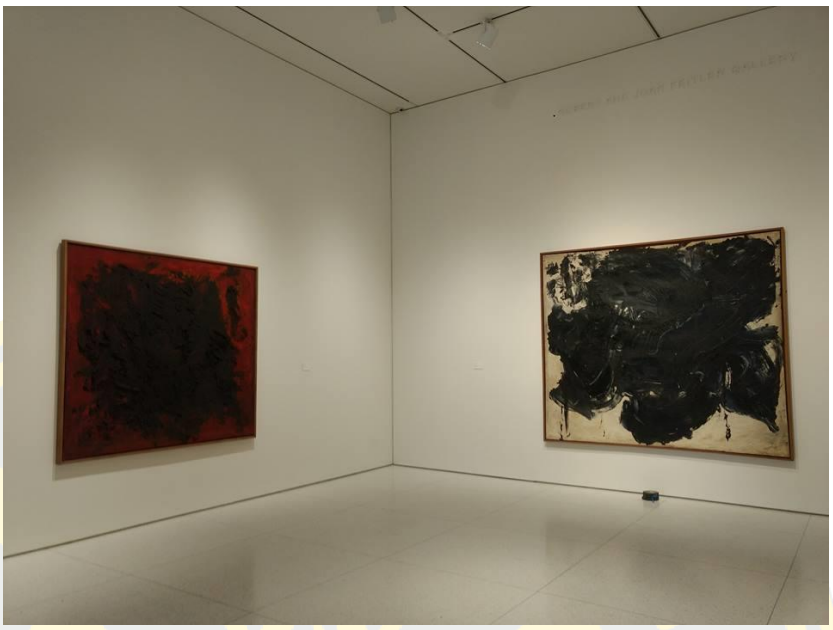
หลังจากการเสียชีวิตของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในปี 2505 ศิลปินในประเทศไทยเริ่มมีแนวทางการสร้างสรรค์ที่หลากหลายขึ้น ไม่ว่าจะได้รับอิทธิพลจากงานของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิส (impressionism) เอ็กซ์เพรสชั่นนิส (expressionism) หรือแม้จะเป็นกลุ่มศิลปะนามธรรม (abstract art) รวมถึงงานไทยประเพณีแบบประยุกต์ก็ถูกสร้างสรรค์ไว้เช่นเดียวกัน เช่นเดียวกับสุธี คุณาวิชายานนท์ที่ได้อ้างถึง ชะลูด นิ่มเสมอว่าได้ให้ความเห็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับการเสียชีวิตของศิลป์ พีระศรีที่มีผลต่อวงการศิลปะไทยไว้ว่า “ใน ปี พ.ศ. 2505 เสาหลักในวงการศิลปะสมัยใหม่ไทย ศิลป์ พีระศรี ได้เสียชีวิตลง พร้อม ๆ กับที่รูปแบบศิลปะนามธรรมเริ่มเติบโตมหาวิทยาลัยศิลปากรในยุคที่ ศิลป์ พีระศรียังอำนวยการสอนอย่างเข้มแข็ง การเรียนการสอนมีความเคร่งครัดมาก ศิลป์ พีระศรีไม่ค่อยสนับสนุนให้นักศึกษาทำงานแนวใหม่แบบกึ่งนามธรรม นามธรรม

และงานทดลองวัสดุแปลก ๆ ในการเรียนเท่าไรนัก โดยมักจะให้เหตุผลว่า เมื่อยังเป็นนักศึกษาควรศึกษาพื้นฐานก่อน และเหตุผลอีกประการหนึ่งเป็นเพราะ ศิลป์ พีระศรีไม่ต้องการให้นักศึกษาทำงานแนวใหม่โดยการลอกเลียนศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกนั่นเอง(ชลูด นิ่มเสมอ, 2546)

เมื่อสิ้นศิลป์ พีระศรี คนที่มีอิทธิพลพอที่จะห้ามปรามทัดทานในเรื่องต่าง ๆ เกี่ยวกับศิลปะอย่างได้ผล ก็หมดไปด้วยแต่อย่างไรก็ตามแม้ว่าศิลป์ พีระศรีจะไม่สนับสนุนงานนามธรรมในการเรียนตามระบบมากนัก แต่โดยส่วนตัวเขาก็มีความเข้าใจและชื่นชมในศิลปะสมัยใหม่ ศิลป์สนับสนุนให้ลูกศิษย์ทำงานสมัยใหม่นอกเวลาเรียน และถึงขั้นส่งประกวดอีกด้วย ชลูด นิ่มเสมอได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าการที่งานศิลปะแนวนามธรรมมีปริมาณมากขึ้นไม่ใช่เพราะเมื่อศิลป์ พีระศรีเสียชีวิตแล้วลูกศิษย์จึงต่างแข่งกันทำงานออกมาเนื่องจากไม่มีอาจารย์คอยห้าม แต่จริง ๆ แล้ว ศิลป์สนับสนุนให้ทำแบบเหมือนจริงจนกว่าความจำเป็นของการแสดงออกจะนำไปสู่รูปแบบนามธรรม เมื่อศิลป์ พีระศรีเสียชีวิตบังเอิญตรงกับช่วงเวลาที่มีศิลปินหลายคนได้เดินทางมาถึงจุดนั้นแล้วต่างหาก (ชลูด นิ่มเสมอ, 2546)

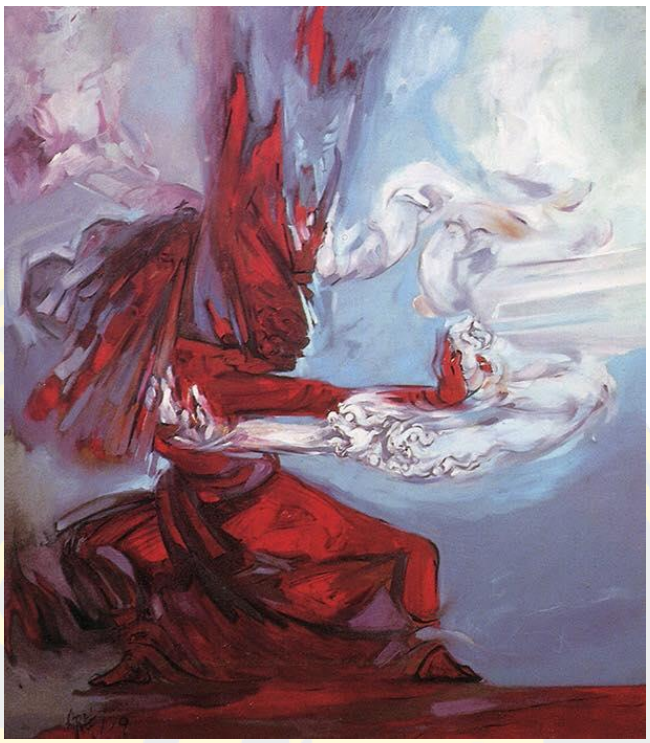
จากความเห็นของนักวิชาการทางศิลปะหลายท่านพอจะสรุปได้ว่า ในช่วงที่ศิลป์ พีระศรียังมีชีวิตและดูแลการเรียนการสอนของมหาวิทยาลัยศิลปากรนั้น ต้องการให้กลุ่มศิลปินและลูกศิลป์มุ่งเน้นในการทำงานที่อยู่ในรูปแบบเหมือนจริงมากกว่าจะทำงานในรูปแบบสมัยใหม่หรือนามธรรม ลูกศิษย์หลายท่านจึงได้ใช้เวลานอกเวลาเรียนในการฝึกฝนเพื่อสร้างงานศิลปะแบบสมัยใหม่ ด้วยความเกรงใจต่ออาจารย์ ทำให้ผลงานเหล่านี้ไม่ปรากฏต่อสาธารณะชนได้มาก เมื่อสิ้นอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ผลงานแบบสมัยใหม่จึงปรากฏมากขึ้นทั้งในรูปแบบความเป็นปัจเจก ในวงการการประกวดและการสร้างสรรค์ในรั้วมหาวิทยาลัย ในบทความของนักประวัติศาสตร์ศิลป์ พิริยะ ไกรฤษ์และเผ่าทอง ทองเจือ ก็ได้ กล่าวถึงบรรยากาศการสร้างงานศิลปะที่มีแนวนามธรรมครอบงำเป็นกระแสหลักอยู่ว่า "ดูเหมือนว่าในหมู่ศิลปิน นักวิชาการในมหาวิทยาลัยนั้น การทำงานศิลปะเพื่อศิลปะก็ยังคงดำเนินต่อไปโดยไม่ถูกรบกวนจากความยุ่งเหยิงนอกกำแพงมหาวิทยาลัยเลย"(พิริยะ ไกรฤกษ์ & เผ่าทอง ทองเจือ, 2526)

หากพูดถึงผลงานจิตรกรรมนามธรรมในยุคนั้น ปรากฏหลักฐานของผู้สร้างสรรค์ผลงานประเภทนี้ไว้น้อยมาก จ่าง แซ่ตั้ง คือศิลปินท่านหนึ่งที่ได้บุกเบิกงานจิตรกรรมนามธรรมที่ได้อิทธิพลความคิดจากโลกตะวันออก จ่าง แซ่ตั้ง ไม่ได้ร่ำเรียนมาทางศิลปะโดยตรง แต่เขาได้ศึกษาหาวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแบบฉบับของตนเอง โดยอิงกับแนวคิดของพุทธศาสนาและการทำสมาธิแสดงออกด้วยอารมณ์ที่บริสุทธิ์จากภายใน แม้ในช่วงเวลาดังกล่าผลงานของจ่าง แซ่ตั้งจะไม่เป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะของประเทศไทย แต่ในปัจจุบันผลงานของจ่าง แซ่ตั้งเป็นที่รู้จักในระดับสากล ผลงานหลายชิ้นถูกสะสมจากพิพิธภัณฑ์ในต่างประเทศ และถูกนำไปจัดแสดงในสถานที่สำคัญทั่วโลก



ภาพประกอบที่ 12ผลงานศิลปะนามธรรมของจ่าง แซ่ตั้ง ผสานแนวคิดของพุทธปรัชญา จัดแสดงที่ Smart Museum of Art เมืองชิคาโก้ สหรัฐอเมริกา ที่มาภาพ (จ่าง แซ่ตั้ง, 2018)

ในปี 2504 อารี สุทธิพันธ์ ได้จัดแสดงผลงานจิตรกรรม abstract expressionism ขนาดใหญ่ที่สถาบันภาษา AUA หลังจากกลับมาจากการศึกษาทีประเทศสหรัฐอเมริกา สุธี คุณาวิชายานนท์ (2563) ได้อ้างถึงผลงานของอารี สุทธิพันธ์และบทบาทของเขาในฐานะผู้บุกเบิกการทำงานจิตรกรรมนามธรรมแนวเอ็กซ์เพรสชั่นนิสไว้ว่า “ชายหนุ่มอีกคนที่มีบทบาทล้ำยุคในสมัยพุทธทศวรรษ 2500 ก็คือ อารี สุทธิพันธุ์ ศิลปินผู้นี้เพิ่งเดินทางกลับจากการศึกษาศิลปะในสหรัฐอเมริกาและได้เปิดแสดงผลงานในปีพ.ศ. 2504 ที่ สถาบัน เอ.ยู.เอ กรุงเทพฯ จิตรกรรมของ อารี จะแตกต่างจากงานทั่วไปของศิลปินจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งขณะนั้นนิยมทำงานในแนวคิวบิสติคที่เป็นเหลี่ยมเรขาคณิต และมักจะสนใจศิลปะจากทางยุโรป โดยเฉพาะที่อิตาลีมากกว่าที่จะสนใจสหรัฐอเมริกา อิทธิพลของศิลปะแบบแอ็บสแตรค เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism, ศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม ระหว่าง พ.ศ. 2490 - 2500 ในสหรัฐฯ และยุโรป) ที่อารี สุทธิพันธุ์ รับเอามาจากสหรัฐฯ จึงแปลกใหม่ไปจากวงการในขณะนั้น ผลงานที่เด่นในยุคนั้นคือภาพ ผู้หญิง ในปี พ.ศ. 2503



ภาพประกอบที่ 13 ผลงานศิลปะนามธรรมของอารี สุทธิพันธที่นำเอาความเป็นไทยสร้างสรรค์ในแบบ Abstract Expression ปีที่สร้าง 2530 ที่มา Wiroon Studio

นอกจากผลงานจิตรกรรมของเขาแล้ว บทบาทสำคัญที่ อารี สุทธิพันธุ์ได้สร้างไว้ในเวลาต่อมาก็คือ การผลักดันให้เกิดภาควิชาศิลปศึกษา ในวิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร (ปี พ.ศ. 2511) ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็น ภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรม (ปัจจุบันคือ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ) บทบาทของเขาในฐานะนักวิชาการและอาจารย์ก็ได้สร้างกระแสศิลปะในแวดวงคนนอกรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากร ทำให้เกิด "ค่ายประสานมิตร" ขึ้นคานบทบาทและอำนาจ กับ "ค่ายศิลปากร" ซึ่งในมุมมองของสุธีนั้น ไม่เพียงแต่มองว่าการเกิดของศิลปะนามธรรมในประเทศไทยเกิดขึ้นในรูปแบบของปัจเจก หรือเฉพาะคน แต่เป็นการถ่ายทอดแนวคิดที่เชื่อ ผ่านการเรียนการสอนในสถาบันศิลปะ เช่นที่อารี สุทธิพันธ์ได้ก่อสถาบันศิลปะในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒเป็นต้น (สุธี คุณาวิชายานนท์, 2545)

อิทธิพล ตั้งฉโลก ได้พูดถึงแหล่งกำเนินของงานนามธรรมอีกแห่งหนึ่ง นอกจากที่ประสานมิตรแล้ว มหาวิทยาลัยศิลปากรภายใต้การอำนวยการของชะลูด นิ่มเสมอ ยังเป็นแหล่งที่ก่อตัวของศิลปะนามธรรมดังที่อิทธิพลได้กล่าวไว้ว่า “สำหรับแรงกระตุ้นที่ทำให้เกิดความนิยมในศิลปะนามธรรมในพุทธทศวรรษ 2510 มีมาจากหลายทาง เช่นพัฒนาการของกระแสนามธรรมที่ต่อเนื่องมาจากพุทธทศวรรษ 2500 บุคคลที่มีบทบาทสำคัญในการผลักดันศิลปะนามธรรมให้ยิ่งแพร่หลายมากขึ้นในพุทธ

ทศวรรษ 2500 นี้มี ชลูด นิ่มเสมอ จากค่ายศิลปากรและอารี สุทธิพันธุ์ จากค่ายประสานมิตร กล่าวเฉพาะ ชลูด นิ่มเสมอ เขาเป็นผู้ผลักดันก่อตั้งภาควิชาภาพพิมพ์ในคณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2509 ซึ่งการเรียนการสอนในภาควิชานี้มีส่วนกระตุ้นให้เกิดการสร้างงานนามธรรมในวงการศิลปะของเมืองไทยโดยเฉพาะในรั้วมหาวิทยาลัยศิลปากรได้เร็วขึ้น เพราะในวิชาภาพพิมพ์นักศึกษาจะมีสระในการทำงานมากกว่าเดิม การทำงานไม่ต้องคำนึงถึงความถูกต้องเหมือนจริงแบบศิลปะตามหลักวิชาอย่างที่วิชาจิตรกรรมและประติมากรรมยังเคร่งครัดอยู่มาก นักศึกษาที่อยากทำงานนามธรรมจึงเข้าสู่ภาควิชาภาพพิมพ์กันเป็นจำนวนมาก งานนามธรรมในพุทธทศวรรษ 2510 จึงมีศิลปะสาขาภาพพิมพ์ในปริมาณที่มากกว่าสาขาอื่น”(อิทธิพล ตั้งโฉลก, 2541)

การเติมโตของศิลปะนามธรรม ในช่วง พ.ศ. 2500 ถือได้ว่าเป็นช่วง 10 ปีที่ศิลปะนามธรรมได้เติมโตขึ้น จนถึงกลางทศวรรษ 2510 ก็ถือได้ว่าศิลปะนามธรรมได้กลายเป็นกระแสที่คึกคักเป็นอย่างยิ่งในหมู่ศิลปินเมื่อราวปี 2510-2514 ผลงานที่เข้าประกวดในงานศิลปกรรมแห่งชาติในราว 80-90 เปอร์เซ็นต์จะเป็นแนวนามธรรมทั้งสิ้น”กลุ่มศิลปินในรุ่นนั้นที่เริ่มสร้างชื่อจากงานนามธรรมก็ได้แก่ ทวน ธีระพิจิตร ได้เหรียญทองภาพพิมพ์ในปี 2511 เดชา วราชุน และอิทธิพล ตั้งโฉลก

ภาพประกอบที่ 14 ผลงานนามธรรมของศิลปิน อิทธิพล ตั้งโฉลก ที่ National Gallery Singapore
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

หลังจากปี 2530 ผลงานจิตรกรรมนามธรรมไม่ค่อยมีปรากฏในกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่เท่าใดนัก ศิลปินบางท่านจะทำงานจิตรกรรมนามธรรมในช่วงสั้นๆ แล้วหันไปทำผลงานศิลปะในสื่ออื่นๆ อาทิ สื่อผสม ศิลปะสื่อการแสดงสด คอนเซปชวลอาร์ท กันมากขึ้น ซึ่งในช่วงหลังจากปี 2530 เป็นต้นมา ไม่ปรากฏว่าผลงานจิตรกรรมนามธรรมได้รับเหรียญทองจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ปัจจุบันกลุ่มผลงานจิตรกรรมนามธรรมไม่ปรากฏให้เห็นมากนักในสังคมไทย อันจะเห็นได้จากการจัดนิทรรศการศิลปะจากทางสำนักศิลปะวัฒนธรรมร่วมสมัยเองก็ปรากฏงานศิลปะนามธรรมของศิลปินรุ่นใหม่ๆเป็นส่วนน้อย ไม่ว่าจะเป็นนิทรรศการยิ้มสยาม เมื่อปี 2551 นิทรรศการศิลปะไทยเท่ ปี 2555 หรือนิทรรศการไทยเนตร เมื่อปี 2559 ที่ผ่านมา นอกเหนือจากนั้นในแกลลอรี่หรือห้องแสดงภาพเขียนต่างๆในประเทศไทยก็มักจะไม่ปรากฏการแสดงผลงานของกลุ่มจิตรกรรมนามธรรมเช่นกัน ศิลปินในยุคปัจจุบันที่ยังคงสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามอย่างต่อเนื่องเหลืออยู่เพียงไม่กี่คน อาทิ ไทวิจิต พึ่งเกษมสมบูรณ์ อุดมศักดิ์ กฤษณะมิตร สมยศ หาญอนันสุข สมบูรณ์ หอมเทียนทอง มิตร ใจอินทร์ ชลิต นาคพะวัน ชาญวิทย์ กุญแจทอง ซึ่งในจำนวนนี้ ล้วนเป็นศิลปินที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกหรือพำนักอยู่ในต่างประเทศ

สำหรับที่มาของจิตรกรรมนามธรรม และความหมายของศิลปะนามธรรมตามทัศนะของศิลปินไทยนั้นมีความหลากหลาย ทีน่าสนใจคือทัศนะจากผู้สร้างสรรค์เองนั้น ย่อมสร้างให้เห็นถึงความแตกต่างของความหมายของคำว่า”ศิลปะนามธรรม” ที่แต่ละคนสร้างสรรค์ขึ้นมีที่มาที่ไปอย่างไร ไทวิจิต พึ่งเกษมสมบูรณ์ (2502-ปัจจุบัน) ศิลปินไทยที่ทำงานหลากหลายทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม การใช้วัสดุเหลือใช้รวมถึงงานออกแบบต่างๆ ถือเป็นต้นตำหรับของการผสมผสานระหว่าง Abstract Art และ Pop Art เข้าด้วยกัน ผลงานของไทวิจิต มีความโดดเด่นในเรื่องของการใช้สี การระบาย เทคนิคและการใช้วัสดุ ที่ไม่มีข้อจำกัดตายตัว ไม่มีรูปแบบที่ชัดเจน แต่ผลงานมีความเป็นเอกลักษณ์อย่างสูงอันเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินรุ่นหลังๆได้ต่อคำถามที่ว่า ถ้าเป็นงานจิตรกรรมนามธรรม ได้แรงบันดาลใจมากจากอะไร “ก็ได้จากสิ่งรอบตัวทั่วๆไป อย่างหลังได้มาจากภายในตัวเราเองที่เป็นผลกระทบมาจากสิ่งภายนอกที่สั่งสมมาเป็นระยะเวลาหนึ่งที่เราไม่รู้ตัว การใคร่รู้เรื่องราวของอารมณ์เป็นสิ่งหนึ่งที่น่าค้นหา ขณะเดียวกันก็ทำให้เกิดการเรียนรู้ขึ้นขณะทำงาน เช่นการตอบโต้กับปฏิกิริยาที่เราป้ายละเลงสีบางสีไปบนผืนผ้าใบ การไตร่ตรองโต้ตอบขณะทำงานค่อยๆก่อตัวขึ้น แล้วแต่ละครั้งดำเนินไปถึงจุดที่เราเกิดความพอใจ ด้วยวิธีนี้ความคิดเราได้เดินทางไปสถานที่ที่เราไม่รู้จักและมีสิ่งแปลกใหม่คอยให้เราค้นพบ”(เกศ ชวนะลิขิกร, 2557b)

ภาพประกอบที่ 15 สตูดิโอของศิลปิน ไทวิจิต พึ่งเกษมสมบูรณ์ ศิลปินนามธรรมพำนักที่จังหวัดเชียงใหม่
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

สุธี คุณาวิชายานนท์(2563) ได้ให้ความเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับการปรากฏตัวของไทวิจิตในแวดวงศิลปะนามธรรมไว้ว่า แม้ว่าต้นพุทธทศวรรษ 2530 ศิลปะนามธรรมจะไม่ใช่ของใหม่สำหรับวงการศิลปะในไทยอีกต่อไป แต่ไทวิจิต พึ่งเกษมสมบูรณ์ สามารถกระตุ้นวงการศิลปะให้ตื่นเต้นกับจิตรกรรมนามธรรมแบบแสดงอารมณ์สนุกสนานมีชีวิตชีวา สำแดงฝีแปรงจัดจ้านและมีการใช้สีสันที่บ่งบอกถึงรสนิยมอันทันสมัย จิตรกรรมของไทวิจิตได้กลายเป็นตัวเปรียบเทียบดั่งโลกด้านดีและสวยงาม ในขณะที่จิตกรรมเทคนิคผสมของศิลปินอื่น ๆ ในกระแสการประกวดศิลปกรรมจะนิยมการใช้สีสันที่อึมครึมหม่นหมองมีองค์ประกอบที่ยุ่งเหยิง บ่งบอกถึงโลกในด้านที่เสื่อมทรามหรือน่าสะพรึงกลัว จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์และวาดเส้นของไทวิจิตได้รับการต้อนรับอย่างอบอุ่นจากคนรักศิลปะ นักวิจารณ์และนักสะสม งานชุดต่อมาที่สร้างชื่อให้แก่เขาอย่างมากคือ ชุด แจ๊ซ อิท อัพ (Jazz It Up) ไทวิจิต สร้างงานจิตรกรรมและงานวาดเส้นทั้งขนาดใหญ่และเล็กมากมาย เขาได้ทำการละทิ้งเรื่องราวในภาพจนหมดสิ้น แล้วให้ความสำคัญกับฝีแปรงที่รุนแรงรวดเร็วและฉับพลัน มีการใช้สีสันต่าง ๆ ที่สวยงาม ทั้งคู่สีที่ขัดแย้งกันและอีกหลายคู่สีที่ประสานเข้ากันแล้วมีพลังอย่างประหลาด เส้นสายและรูปทรงที่ไทวิจิตใส่เข้าไปในภาพจะมีความเป็นอิสระสูง ไร้กรอบใด ๆ มาบังคับตายตัว มีท่าทางบางอย่างที่คล้ายกับการขีดเขียนอย่างอิสระของเด็กไร้เดียงสา จิตรกรที่เน้นฝีแปรง

อิสระและสีสันสดใสเจิดจ้าแบบไทวิจิต ได้ส่งอิทธิพลให้แก่ ศิลปินรุ่นใหม่ (สุธี คุณาวิชายานนท์, 2563)

ภาพประกอบที่ 16 สตูดิโอของศิลปิน ไทวิจิต พึ่งเกษมสมบูรณ์กับการทดลองใช้วัสดุที่หลากหลายในการสร้างผลงาน
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

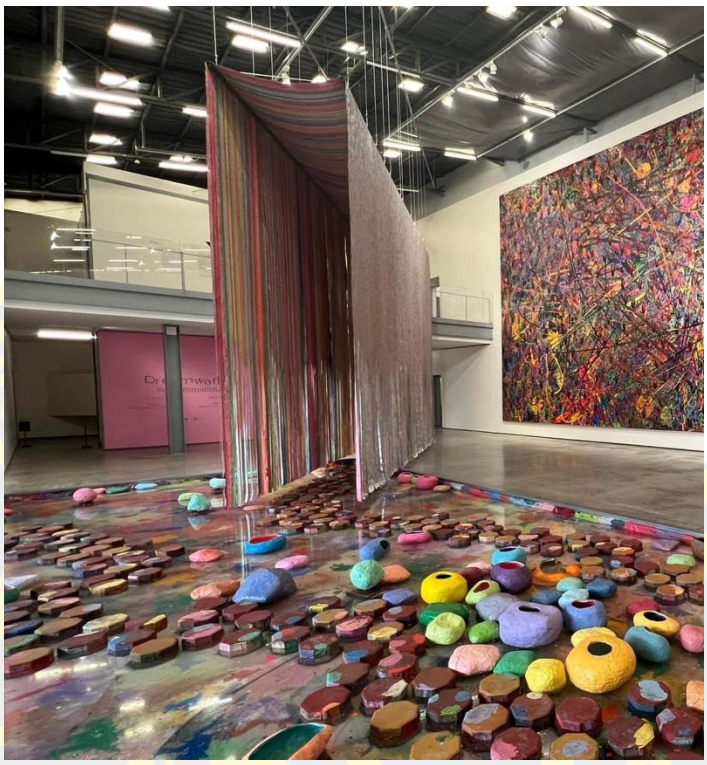
ผลงานของไทวิจิตมักจะเป็นผลงานที่ทดลอง ค้นคว้ารูปแบบและเทคนิควัสดุที่หลากหลาย นอกจากงานจิตรกรรมนามธรรม ไทยวิจิตยังสนใจในการใช้วัสดุในการประติด สร้างประติมากรรม รวมถึงการทำงานสื่อผสม ซึ่งเป็นลักกษณะเด่นของเขา ด้วยแนวคิดดังกล่าวข้างต้นทำให้เห็นว่าจิตรกรรมนามธรรมของไทวิจิตนั้น เป็นประสบการณ์ของเขาเองต่อสิ่งรอบตัวและผลักดันไปสู่ผลงานศิลปะผ่านประสบการณ์ทางศิลปะที่สั่งสมต่อเนื่องมากกว่า 40 ปี

อีกหนึ่งศิลปินที่สร้างสรรค์งานนามธรรมมาอย่างต่อเนื่อง คือมิตร ใจอินทร์ เกิดปี พ.ศ. 2503 เป็นชาวเชียงใหม่ มิตรใช้ชีวิตในยุโรปอยู่ช่วงหนึ่งหลังจากศึกษาไม่จบจากมหาวิทยาลัยศิลปากร เขาได้ศึกษาต่อที่ Vienna Academic fur Angerante Kunst กรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย ก่อนจะกลับมาทำงานและใช้ชีวิตอยู่ที่เชียงใหม่ ผลงานของมิตร เป็นผลงานนามธรรมที่เปลี่ยนแปลงรูปแบบอย่างหลากหลาย ทั้งอยู่บนผืนผ้าใบ ม้วน วางกับพื้น หรืออยู่ในรูปแบบอื่นๆ แม้ผลงานศิลปะของเขาจะไม่แสดงเนื้อหาอะไร แต่เขาเชื่อว่าศิลปะนามธรรมเกี่ยวข้องกับชีวิตของมนุษย์ โดยมิตรให้เหตุผลว่างานศิลปะนามธรรมไม่ได้เป็นการหนีจากเรื่องราวโดยเด็ดขาด ไม่ใช่การหนีสังคม หนีปัญหา

หนีโลก หากแต่เป็นการย้อนกลับไป “ช้อนรากความคิดเดิม” มาทบทวนอีกครั้ง มุมมองของคนเคยถูกยัดเยียดด้วยขนบ หรือพูดง่ายๆว่าเราถูกจับล้างสมองโดยไม่เหลือความเป็นคนดั้งเดิม เราจึงไม่กล้าคิดกลัวผิดไปจากกฎเกณฑ์ที่สังคมล้อมกรอบไว้ ดังนั้นการขุดรากถอนโคนทางความคิดคือกระบวนการแปลงเรื่องราวที่ถูกบ่มเพาะสะสม สั่งสอน สั่งห้าม ในนามของประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณีอันดีงาม ให้เกิดความอาจหาญที่จะต้องกล้าคิด เข้าใจ รู้สึก มองโลกอย่างที่มันเป็นด้วยจิตอิสระ(เกศ ชวนะลิขิกร, 2557b)

ภาพประกอบที่ 17 ผลงานของมิตร ใจอินทร์จัดแสดงที่ QUU hotel จังหวัดเชียงใหม่
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ผลงานของมิตร ใจอินทร์ผสานระหว่างความเป็นจิตรกรรมและประติมากรรม ในงานจิตรกรรมของมิตร เขาใช้เนื้อสีที่หนาและการจับตัวเป็นก้อนสีขนาดใหญ่ปะติดลงไปในผลงาน ทำให้เกิดความลักษณะคล้ายประติมากรรมนูนต่ำ นอกจากนั้น การติดตั้งผลงานของเขาหลายชิ้นในหลายนิทรรศการยังแสดงความเป็นงานศิลปะจัดวาง (Installation art) ให้ผู้ชมสามารถเดินชมผลงานได้โดยรอบ เหยียบ สัมผัส รวมถึงเข้าไปเล่นในระหว่างชิ้นงาน ราวกับจิตรกรรมที่เขาสร้างขึ้นกลายเป็นประติมากรรมที่สามารถมองได้จากหลากหลายทิศทาง



ภาพประกอบที่ 18 ผลงานของมิตร ใจอินทร์จัดแสดงที่ MAIIAM Contemporary Art Museum จังหวัดเชียงใหม่
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

จะเห็นได้ว่าความคิดของมิตรนั้น บอกอย่างชัดเจนว่าแม้ในเนื้อหาของงานนามธรรมจะไม่ปรากฏภาพใดๆ แต่แท้ที่จริงแล้วศิลปะนามธรรมกลับทำหน้าที่แทนชีวิตของมนุษย์ หรือประสบการณ์ของผู้สร้างที่อัดแน่นไปด้วยเรื่องราวในชีวิตประจำวัน ผลงานของเขาจึงมาจากประสบการณ์ในชีวิต ความนึกคิดต่อเรื่องราวของสังคม วัฒนธรรม รวมไปถึงผ่านจิตใต้สำนึกของศิลปินเองด้วย

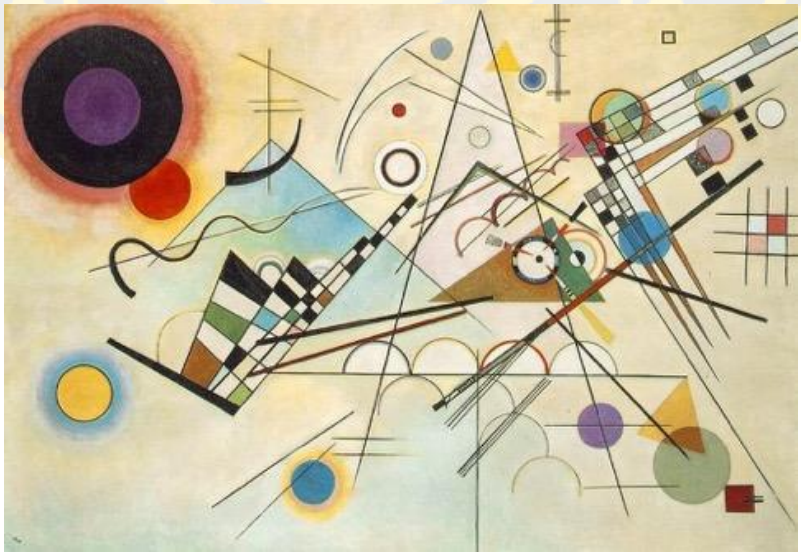
สรุปศิลปะนามธรรมในประเทศไทย

ศิลปะนามธรรมในประเทศไทยเริ่มปรากฏอย่างเห็นได้ชัดในช่วงต้นพุทธศตวรรษ 2500 หลังจากที่ศิลป์ พีระศรี ได้เสียชีวิตลง ในช่วงเวลานั้นศิลปะนามธรรมถูกนำเสนอผ่านทั้งเวทีการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติและการแสดงในแกลอรี่ หลังจากนั้นศิลปะนามธรรมกลับมาคึกคักอีกครั้งจากบรรดาศิลปินที่มีโอกาศไปศึกษาและใช้ชีวิตในต่างประเทศ เป็นที่น่าสังเกตว่ามีเพียงจ่าง แซ่ตั้ง ที่ไม่ได้มีโอกาสสัมผัสกับศิลปะนามธรรมนอกประเทศไทย แต่สามารถพัฒนาผลงานของเขาให้มีลักษณะเฉพาะตัวได้ด้วยการศึกษาด้วยตนเอง

2.5 ศิลปินนามธรรมคนสำคัญและผลงาน

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงศิลปินคนสำคัญที่มีส่วนช่วยในการผลักดันศิลปะนามธรรมให้เกิดขึ้นในกลุ่มต่างๆรวมถึงศิลปินนามธรรมที่สร้างสรรค์ผลงานที่เกี่ยวข้อกับการนำเอางานในประวัติศาสตร์มาสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบของนามธรรมเพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์งานวิจัยเรื่องนี้ต่อไป

2.5.1 วาสสิลี คันดินสกี้ (Wassily Kandinsky 1866-1944) เกิดที่กรุงมอสโค ประเทศรัสเซีย คันดินสกี้เป็นนักกฎหมายและนักเศรษฐศาสตร์การเมืองมาก่อน เมื่อมีโอกาสได้เข้าชมงานของกลุ่มศิลปิน Impressionism ของฝรั่งเศสที่จัดแสดง ณ กรุงมอสโค ได้เกิดความประทับใจเป็นอย่างมากจึงตัดสินใจเดินทางมาศึกษาทางด้านจิตรกรรมต่อที่ประเทศเยอรมนี ในปี 1896 คานดินสกีย้ายไปมิวนิกเพื่อศึกษาศิลปะอย่างจริงจัง เขาได้เข้ามาในวงการศิลปะล้ำสมัยของเมือง และทดลองกับวิธีการใช้สี รูปทรง และเส้นเพื่อสื่อความหมาย ช่วงแรก ๆ ผลงานของเขายังคงเป็นรูปธรรมโดยได้รับอิทธิพลจากอิมเพรสชันนิสต์และโพสต์อิมเพรสชันนิสต์ โดยประมาณปี 1908 เขาเริ่มทดลองกับนามธรรม ซึ่งนำไปสู่พัฒนาการอย่างค่อยเป็นค่อยไปในผลงานของเขาในช่วงที่อาศัยอยู่ที่เยอรมนีได้เข้าร่วมกลุ่มและขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะหลายกลุ่มดัง เมื่อปี 1914 ได้เดินทางกลับรัสเซียโดยรับตำแหน่งศาสตราจารย์ที่สถาบันศิลปะแห่งกรุงมอสโค รวมถึงตำแหน่งผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ศิลปะวัฒนธรรมของกรุงมอสโคด้วย ต่อมาเมื่อเกิดแนวคิดศิลปะศิลปะแบบสัจจะนิยมที่ถูกสนับสนุนโดยรัฐบาลของรัสเซียขึ้น คันดินสกี้จึงได้เดินทางกลับเยอรมัน (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2554)



ภาพประกอบที่ 19 Composition VIII, 1923 โดย Wassily Kandinsky

ที่มา (Kandinsky, 2024)

ในปี 1922 คันดินสกีเข้าร่วมสอนที่โรงเรียนบาวเฮาส์ในเยอรมนี ซึ่งเขาได้พัฒนาและศึกษาด้านรูปทรงเรขาคณิตในศิลปะมากขึ้น ผลงานจากช่วงนี้ เช่น Composition VIII (1923) และ Several Circles (1926) แสดงถึงการผสานกันระหว่างรูปทรงเรขาคณิตและแนวคิดด้านจิตวิญญาณ เขาเสนอว่ารูปทรงและสีบางอย่างมีผลต่ออารมณ์และจิตวิญญาณของมนุษย์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการสอนของบาวเฮาส์ในเยอรมนี

ภาพประกอบที่ 20 Several Circles, 1926 โดย Wassily Kandinsky
ที่มา (Kandinsky, 2024)

คันดินสกี้เริ่มสร้างสรรค์ผลงานซึ่งหันหนีออกจากการพรรนาเรื่องราวและเขาตั้งชื่อภาพด้วยภาษาทางดนตรี เช่น ใช้คำว่า “Improvisation” (ให้ความรู้สึกกระตุ้นเร้าถึงการสร้างสรรค์งานศิลปะอันเกิดขึ้นอย่างฉับพลันทันที) หรือ “Compositon” ให้ความรู้สึกให้การเน้นถึงเรื่องการจัดองค์ประกอบงานรูปแบบนามธรรมด้วยการใช้เส้น สีและรูปร่าง) โดยคำเหล่านี้ล้วนมีความหมายในเชิงไร้รูปและมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับภาพแบบไร้วัตถุลักษณ์ที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นมา(ทักษิณา พิพิธกุล, 2552) ดังนั้นผลงานของคันดิสกี้มีทั้งแบบที่เป็นการตัดทอนลักษณะรูปทรงที่เกิดจาก

ธรรมชาติอย่างฉับพลันจนกลายเป็นรูปทรงอิสระที่ลื่นไหลรวมถึงผลงานที่สร้างขึ้นจากแบบเรขาคณิตที่นำเอาเส้น สี รูปร่างต่างๆมาจัดองค์ประกอบขึ้นมาใหม่ ดังเช่นชื่อผลงานที่เขาได้ตั้งไว้นั่นเอง หลังจากการขึ้นสู่อำนาจของนาซี โรงเรียนบาวเฮาส์จึงปิดตัวลง และคานดินสกีได้ย้ายไปปารีสในปี 1933 ซึ่งเขาทำงานที่นั่นจนกระทั่งเสียชีวิตในปี 1944 ผลงานของเขาในช่วงท้ายยังคงเน้นสีสันและรูปทรงที่เป็นนามธรรมมากขึ้น โดยเน้นรูปทรงที่คล้ายสิ่งมีชีวิตมากขึ้นและอาจบ่งบอกถึงแนวโน้มไปสู่เซอร์เรียลลิสม์และนามธรรมยุคใหม่

คันดินสกี้เป็นต้นแบบของผู้บุกเบิกจิตรกรรมนามธรรม ด้วยการศึกษาแนวทางศิลปะที่หลากหลาย ผนวกกับพื้นฐานทางงานศิลปะพื้นเมืองของรัสเซียที่มีลักษณะคล้ายงานจิตรกรรมนามธรรมอยู่แล้ว ทำให้เขาสามารถค้นพบแนวทางการทำงานศิลปะนามธรรมซึ่งเป็นสิ่งที่เขาค้นหามานาน นอกจากจะเป็นศิลปินนามธรรมคนแรกแล้ว คันดินสกี้ยังได้นำเสนอแนวคิดทางด้านศิลปะนามธรรม ผ่านหนังสือ Concerning the Spiritual in Art[9] (1910) ซึ่งเป็นหนังสือสำคัญที่พูดถึงความหมายและพลังของศิลปะนามธรรมในเชิงจิตวิญญาณและอารมณ์ คันดินสกี้เน้นว่า สี รูปทรง และเส้นต่าง ๆ สามารถกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกในตัวผู้ชมได้โดยไม่ต้องพึ่งพาสิ่งที่เป็นตัวแทนที่เหมือนจริง มีรายระเอียดแนวคิดในแต่ละบทของหนังสือดังนี้

คันดินสกี้เริ่มต้นด้วยการกล่าวว่า ศิลปะเช่นเดียวกับการแสดงออกในรูปแบบอื่น ๆ ของมนุษย์ มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลง เขาอธิบายว่าศิลปะได้ก้าวจากขั้นตอนที่เน้นวัสดุและความสมจริงไปสู่การเน้นจิตวิญญาณและนามธรรม คันดินสกี้เชื่อว่าการเคลื่อนนี้เป็นกระบวนการที่ธรรมชาติสร้างขึ้น ไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ เขายังเปรียบเทียบกับพัฒนาการของภาษา ซึ่งเริ่มต้นจากสัญลักษณ์รูปภาพไปสู่การเป็นสัญลักษณ์เชิงนามธรรมที่สามารถถ่ายทอดความหมายลึกซึ้งกว่า

ในส่วนบทที่ 2 คันดินสกี้เน้นถึงการมีอยู่ของ "สองโลก" คือโลกภายนอก (ซึ่งเราสัมผัสได้ผ่านประสาทสัมผัส) และโลกภายใน (ซึ่งรวมถึงอารมณ์ ความคิด และจิตวิญญาณ) ศิลปินควรทำหน้าที่เชื่อมโยงทั้งสองโลกนี้เข้าด้วยกัน เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงมิติทางจิตวิญญาณผ่านศิลปะ

---

[9] Concerning the Spiritual in Art ของ Wassily Kandinsky เป็นผลงานทางทฤษฎีที่ทรงอิทธิพลและเปลี่ยนแปลงวงการศิลปะ โดยเฉพาะในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและจิตวิญญาณ ตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1910 ผลงานนี้ได้วางรากฐานสำหรับศิลปะนามธรรม และท้าทายความคิดเกี่ยวกับการแสดงออกทางศิลปะในรูปแบบดั้งเดิม คันดินสกี ซึ่งเป็นทั้งจิตรกรและนักทฤษฎีศิลปะเชื่อว่าศิลปะสามารถก้าวข้ามการเป็นเพียงภาพแทนของสิ่งต่าง ๆ และสามารถเชื่อมต่อกับมิติทางจิตวิญญาณภายในของมนุษย์ได้

บทที่ 3 คันดินสกี้กล่าวถึงการ "ปฏิวัติทางจิตวิญญาณ" ในศิลปะ เช่นเดียวกับที่การปฏิวัติทางการเมืองหรือสังคมสามารถนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ได้ ศิลปะก็ต้องการการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญเพื่อปลดปล่อยศิลปินจากกรอบดั้งเดิมที่เน้นวัตถุนิยมและความสมจริง

บทที่ 4 คันดินสกี้ใช้ภาพของ "ปิรามิด" เป็นสัญลักษณ์สำหรับการจัดลำดับของรูปแบบศิลปะ ที่ฐานของปิรามิดคือศิลปะที่มีลักษณะการแสดงผลที่สมจริง ส่วนที่ยอดของปิรามิดคือศิลปะนามธรรม ที่เน้นการแสดงถึงความรู้สึกภายในและจิตวิญญาณ คันดินสกีสนับสนุนให้ศิลปินยกระดับงานของพวกเขาไปสู่การเป็นศิลปะนามธรรมเพื่อตอบสนองต่อจิตวิญญาณที่ลึกซึ้งกว่า

คันดินสกี้อธิบายถึงบทบาทของรูปทรงและสีในฐานะภาษาศิลปะใหม่ โดยรูปทรงและสีสามารถสื่อสารกับจิตวิญญาณของผู้ชมได้โดยตรง สีและรูปทรงสามารถสร้างผลกระทบทางอารมณ์และจิตวิญญาณ ซึ่งเป็นสิ่งที่ศิลปินควรใช้ในการถ่ายทอดประสบการณ์ภายใน เขาเจาะลึกถึงผลกระทบทางจิตวิทยาของสี เขาเชื่อว่าสีสามารถกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกทางจิตวิญญาณได้ เขาสนับสนุนให้ศิลปินใช้สีอย่างระมัดระวังและควรเลือกใช้ตามความจำเป็นภายในที่เกิดจากความรู้สึกส่วนลึกของศิลปินเอง

บทต่อมาคันดินสกี้เน้นถึงความหมายของรูปทรงต่าง ๆ เช่น รูปทรงเรขาคณิตอย่างสามเหลี่ยมหรือวงกลม ซึ่งมีพลังพิเศษในการสื่อสารกับจิตวิญญาณ นอกจากนี้ เขายังเน้นถึงความสำคัญของจังหวะและความกลมกลืนในศิลปะที่มีบทบาทเชื่อมโยงกับอารมณ์และสถานะทางจิตวิญญาณ

คันดินสกี้เสนอว่า ศิลปะมีลักษณะสามระดับ ได้แก่ วัตถุนิยม (เน้นความสมจริงทางวัตถุ) อิมเพรสชั่นนิสม์ (เน้นการจับภาพช่วงเวลาชั่วครู่และประสบการณ์ทางประสาทสัมผัส) และนามธรรม (ระดับสูงสุด เน้นการแสดงออกทางจิตวิญญาณ) และเขาได้ทำนายว่า ในอนาคตศิลปินจะยอมรับศิลปะนามธรรมและก้าวข้ามข้อจำกัดของการแสดงออกที่เน้นวัตถุ เขาเชื่อว่าศิลปะมีศักยภาพในการสร้างแรงบันดาลใจและเปลี่ยนแปลงสังคมไปสู่ความเข้าใจในมิติทางจิตวิญญาณที่ลึกซึ้ง (Kandinsky, 1912)

จากทั้งผลงานตลอดชีวิตและแนวคิดของคันดินสกี้ที่ถูกเสนอผ่านงานวิชาการอันแข็งแรงของเขานั้นสร้างผลกระทบต่อแนวคิดกระบวนการทางจิตรกรรมอย่างมาก การเปลี่ยนผ่านจากรูปธรรมสู่นามธรรมได้ต่อยอดและทำให้เกิดศิลปินคนสำคัญต่อมามากมาย รวมถึงความเคลื่อนไหวของของศิลปะกลุ่มอื่นๆที่เกิดขึ้นหลังจากนี้อีกด้วย

2.5.2 แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock 1912-1956) เกิดที่เมืองโคดี้ สหรัฐอเมริกา จิตรกร Abstract Expressionism แถวหน้าของอเมริกา ผู้สร้างจิตรกรรมนามธรรมแบบ Action Painting ที่ทำลายขนบการสร้างสรรค์สรรค์จิตรกรรมแบบเดิม พอลล็อคเข้าเรียนศิลปะที่นิวยอร์ก อาร์ตสติวเดนต์ลีกในปี 1930-1933 โดยได้ศึกษากับ โทมัส อาร์ต เบนตัน ผู้ที่ให้อิทธิพลแก่ผลงานของแจ็คสัน พอลล็อคในช่วงทศวรรษ 1930 อย่างมาก (Barbara, 2552) ผลงานของพอลล็อคใช้วิธีการระบายสีแบบใหม่ โดยการจุ่มพู่กันลงในถังสี จากนั้นใช้การสะบัดและวาดลวดลายในอากาศ ปล่อยให้สีหยดลงบนผืนผ้าใบที่วางอยู่กับพื้น โดยการเดินไปรอบๆของผ้าใบจนผลงานเสร็จสิ้น มีชื่อเรียกเฉพาะของศิลปะนามธรรมของพอลล็อคว่า Action Painting และถือว่าพอลล็อค เป็นต้นแบบของศิลปิน Abstract Expressionism และเป็นตัวแทนของศิลปินชาวอเมริกาอย่างแท้จริง

แจ็คสัน พอลล็อคได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการวาดภาพของเขาไว้ว่า เขาไม่ได้วาดรูปจากขาตั้ง แต่ต้องการวางผ้าใบลงบนพื้นหรือบนผนัง เพราะต้องการพื้นรองรับที่แข็งแรง การทำงานกับพื้นทำให้เขารู้สึกสะดวกและใกล้ชิดกับภาพมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสามารถเดินไปรอบๆทำให้เขารู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของภาพคล้ายกับการทำงานของชาวอินเดียแดงในฝั่งตะวันตก นอกจากนั้นพอลล็อคยังใช้วัสดุอื่นในการสร้างสรรค์แทนผ้าใบไม่ว่าจะเป็นกิ่งไม้ มีด ถ้วยผสมสี ก่อนที่จะหยดหรือสาดสีลงไป โดยไม่ให้ปลายพู่กันสัมผัสพื้นผ้าใบแม้แต่น้อย (Barbara, 2552)

การสร้างสรรค์งานแบบฉับพลันของพอลล็อคนั้นเป็นสิ่งที่เขาให้ความสนใจอย่างมาก และยังทำให้ผลงานของเขามีความอิสระและลื่นไหลไปอย่างอัตโนมัติอย่างที่เขาต้องการ พอลล็อคได้อธิบายถึงความสำคัญของการสร้างสรรค์งานอย่างฉับพลันของเขาไว้ว่า “ข้าพเจ้าต้องการแสดงความรู้สึกส่วนตัวมากกว่าแสดงสิ่งอื่นใด เมื่อต้องการระบายสีข้าพเจ้าจะสังเกตทั่วไปว่าว่าตัวเองรู้สึกอะไร ข้าพเจ้าจะต้องควบคุมการไหลของสี โดยไม่มีเรื่องบังเอิญดังนั้นเท่ากับไม่มีจุดเริ่มต้นหรือจุดสิ้นสุด.... เมื่อเริ่มลงมือทำงานข้าพเจ้าไม่มีความรู้ใดๆในสิ่งที่กำลังทำ เพียงเสี้ยวเวลาหนึ่งที่กลับเข้าสู่จิตสำนึกจึงทำให้เกิดความสำนึกของสิ่งที่ได้ทำมาแล้วหลังจากนั้นจะไม่มีการแต่งแก้หรือทำลายจินตนาการนั้น เพราะว่าจิตรกรรมมีชีวิตในตัวของมันเอง” (Pellegrin, 1967)

แจ็คสัน พอลล็อคมองว่างานของเขาเป็นการแสดงออกถึงจิตวิญญาณและการปลดปล่อยอารมณ์ โดยไม่มุ่งเน้นที่การแสดงภาพลักษณ์ของวัตถุเหมือนศิลปินยุคก่อน แต่เน้นไปที่กระบวนการสร้างสรรค์อันเป็นอิสระจากกรอบเกณฑ์ทั่วไป งานของเขาสะท้อนให้เห็นถึงความซับซ้อนทางอารมณ์และความเคลื่อนไหวที่ลื่นไหลภายในจิตใจ เขาเชื่อว่าศิลปะควรเป็นการแสดงออกถึงจิตใต้สำนึกและความรู้สึกที่ไม่ผ่านการกรอง ซึ่งเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ Carl Jung ที่เขาได้รับอิทธิพลมา

แจ็คสัน พอลล็อคเชื่อว่าความหมายในงานศิลปะนั้นอยู่ในอารมณ์และพลังงานที่ถ่ายทอดออกมาผ่านสี เส้น และการเคลื่อนไหว มากกว่าที่จะอยู่ในเนื้อหาหรือสัญลักษณ์ของภาพ เขาเน้นการ

สร้างพื้นที่แห่งความเป็นนามธรรมและการแสดงออกที่เป็นส่วนตัว ทำให้งานของเขากลายเป็นภาพสะท้อนของอารมณ์และสภาวะจิตใจอย่างลึกซึ้ง

ในช่วงปลายทศวรรษ 1940 เขาได้พัฒนาเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ของเขาเอง ซึ่งเรียกว่า “drip painting” โดยเขาวางผ้าใบไว้บนพื้นและใช้การเทสี หยดสี และใช้เครื่องมือต่าง ๆ เช่น ไม้และแปรงขนาดใหญ่ เพื่อสร้างสรรค์ภาพวาดที่มีความเคลื่อนไหวราวกับเต้นรำ เทคนิคนี้เรียกว่า “action painting” ซึ่งแสดงออกถึงการเคลื่อนไหวของร่างกายและอารมณ์ในลักษณะที่เป็นอิสระจากรูปแบบเดิม ๆ

ภาพประกอบที่ 21Number 5, 1948 โดย Jackson Pollock
ที่มา (Pollock, 2024)

เทคนิคการสาดสี (drip technique) ที่เขาพัฒนาขึ้นในช่วงปลายปี 1940 กลายเป็นเอกลักษณ์ของ Pollock ในการวาดภาพขนาดใหญ่โดยใช้แท่นไม้ ขวด และแปรงเพื่อเทสีอย่างอิสระ การสร้างสรรค์แบบนี้ให้ความสำคัญกับกระบวนการมากกว่าภาพสุดท้าย ซึ่งเขากล่าวถึงว่า “I am in my painting” (ฉันอยู่ในภาพวาดของฉัน) เขามีแนวคิดว่า งานศิลปะไม่ได้เป็นเพียงผลลัพธ์สุดท้ายที่คนเห็น แต่เป็นการเดินทางของการแสดงออกที่เกิดขึ้นขณะสร้างงาน โดย Pollock จะเคลื่อนไหวรอบผืนผ้าใบเพื่อให้ทุกจุดเชื่อมต่อกันอย่างสมดุล เขาเปรียบเทียบการทำงานนี้เหมือนการเต้นรำ โดยบอกว่ามันเป็นวิธีการที่เขาจะ "อยู่" กับงานของเขาอย่างเต็มที่ และการใช้พื้นที่แบบไร้ขอบเขตในผลงาน เช่น No. 5, 1948 และ Autumn Rhythm ดังคำกล่าวของเขาที่ว่า “I have no fears about making changes,destroying the image, etc., because the painting has a life of its own.”ทำให้เขากลายเป็นหนึ่งในศิลปินที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในโลกศิลปะ

ภาพประกอบที่ 22Autumn Rhythm (Number 30), 1950 โดย Jackson Pollock
ที่มา (Pollock, 2024)

แจ็คสัน พอลล็อคประสบความสำเร็จสูงสุดในช่วงปี 1950 เมื่อผลงานของเขาเป็นที่รู้จักทั่วโลก แต่เขาก็ต้องต่อสู้กับปัญหาด้านสุขภาพจิตและการติดแอลกอฮอล์อย่างหนัก เขาเสียชีวิตในอุบัติเหตุทางรถยนต์ในปี 1956 แต่ผลงานของเขาและแนวทางการวาดภาพของเขายังคงมีอิทธิพลต่อศิลปินรุ่นหลัง และมีบทบาทสำคัญในการเปลี่ยนแปลงแนวคิดทางศิลปะของยุคใหม่

เมื่อแจ็คสัน พอลล็อคเสียชีวิตในอุบัติเหตุทางรถยนต์เมื่อปี 1956 ทำให้วงการศิลปะ Abstract Expressionism ในอเมริกาได้หยุดชะงักลง พร้อมด้วยราคาผลงานที่สูงขึ้นของแจ็คสัน พอลล็อคด้วย

Allan Kaprow ศิลปินและนักทฤษฎีศิลปะชาวอเมริกันได้เขียนบทความชื่อ The Legacy of Jackson Pollock ขึ้นในปี 1958 เพื่ออธิบายถึงอิทธิพลและความสำคัญของ แจ็คสัน พอลล็อค หลังจากที่แจ็คสัน พอลล็อคเสียชีวิตเพียงหนึ่งปี Kaprowแสดงให้เห็นว่าพอลล็อคไม่เพียงแต่สร้างสรรค์เทคนิคใหม่ ๆ ในการวาดภาพ แต่ยังเปิดขอบเขตของศิลปะให้กว้างขึ้น ผ่านการพัฒนา "Action Painting" ที่รวมเอาการเคลื่อนไหวของร่างกายและการวาดภาพให้กลายเป็นกระบวนการเดียวกัน

ในบทความนี้ Kaprow แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญที่แจ็คสัน พอลล็อคนำมาสู่วงการศิลปะ ซึ่งถือเป็นการขยายแนวคิดที่ว่า "ศิลปะ" สามารถเกิดขึ้นได้ทุกที่ ไม่เพียงแค่บนผืนผ้าใบ

พอลล็อคสร้างผลงานที่เป็นเสมือนสนามให้ผู้ชมเข้าไปสัมผัสได้ในทุกมุม นอกจากนี้ การใช้เทคนิคการหยดและการสาดสีของพอลล็อคถือเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปะแนวใหม่ เช่น ศิลปะจัดวาง (Installation Art) และศิลปะแสดงสด (Performance Art) ที่ได้รับความนิยมในเวลาต่อมา

Kaprow กล่าวถึงแจ็คสัน พอลล็อคว่าเขาเป็นผู้ที่ไม่เพียงทำให้ "ศิลปะนามธรรม" กลายเป็นแนวทางที่ได้รับการยอมรับ แต่ยังเป็นแรงผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อแนวคิดเกี่ยวกับ "ศิลปะ" โดยรวม จนกลายเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญต่อศิลปินยุคใหม่ (Kaprow, 1958)

2.5.3 ปิแอร์ ซูลาจ (Pierre Soulages) (1919–2022**)** เป็นจิตรกรและศิลปินภาพพิมพ์ ชาวฝรั่งเศส ที่มีลักษณะเฉพาะของผลงานโดยใช้การระบายสีแบบทิ้งรอยพู่กัน (Brushstrokes) เน้นการใช้สีดำที่มีความหนักเบาและแสดงร่องรอยของพื้นหลังที่เบาบาง เขาเป็นส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหวทางศิลปะร่วมกับ Jean Fautrier และ Hans Hartung ในปารีส ภาพวาดของเขาสะท้อนการเคลื่อนไหวแบบศิลปะ Abstract Expressionism ที่เกิดพร้อมกันในอเมริกา

ปิแอร์ ซูลาจเกิดในเมืองโรเดซ ประเทศฝรั่งเศส ซูลาจเติบโตขึ้นในสภาพแวดล้อมที่มีศิลปะซึ่งได้รับอิทธิพลจากภูมิประเทศธรรมชาติในภูมิภาคอาเวอรอง เขาเริ่มศึกษาเกี่ยวกับศิลปะในปี 1936 ที่ École des Beaux-Arts ในเมืองมงเปลลิเยร์ และต่อมาได้ย้ายไปปารีส ซึ่งเขาได้รับรู้เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวทางศิลปะแบบล้ำสมัยต่าง ๆ เขาเริ่มต้นด้วยการทดลองทำงานจิตรกรรมแบบมีรูป แต่ในไม่ช้าเขาก็หันไปสู่การสร้างสรรค์งานนามธรรม โดยเฉพาะในช่วงปี 1940 และ 1950 การพัฒนาที่สำคัญเกิดขึ้นเมื่อเขาสำรวจการใช้สีดำเป็นสีหลัก ซึ่งเขาใช้เพื่อสร้างพื้นผิวและเอฟเฟกต์ต่าง ๆ บนผืนผ้าใบ เขาได้พัฒนาเทคนิคเฉพาะตัว เช่น การใช้เครื่องมือหลากหลายเพื่อดัดแปลงสี ซึ่งช่วยให้เขาสร้างมิติและแสงในงานของเขา

ปิแอร์ ซูลาจเป็นที่รู้จักมากที่สุดสำหรับงานจิตรกรรม "นัวร์" (noir) หรือสีดำ ซึ่งเขาใช้สีดำหนา ๆ ที่สามารถสะท้อนแสงได้ในหลาย ๆ รูปแบบ ทำให้เกิดการโต้ตอบที่มีชีวิตชีวาระหว่างงานศิลปะกับสภาพแวดล้อม เขามักจะอธิบายงานของเขาว่าเป็นวิธีการสำรวจแสงและเงามากกว่าการใช้สีเพียงอย่างเดียวเขามีความหลงไหลในสีดำ เพื่อต้องการที่จะกลับไปหาความบริสุทธิ์ของสี เขากล่าวใน Interview Magazine, Pierre Soulages, Zoe Stillpass, 5 August 2014, Retrieved July 2016 ว่า “ฉันทำสิ่งเหล่านี้เพราะฉันพบว่าแสงที่สะท้อนจากพื้นผิวสีดำทำให้เกิดอารมณ์บางอย่างในตัวฉัน นี่ไม่ใช่ monochromes ความจริงที่ว่าแสงสามารถมาจากสีที่คาดคะเนว่าแสงไม่เคลื่อนไหว และน่าสนใจที่จะเห็นว่าสิ่งนี้เกิดขึ้นได้อย่างไร“ (Stillpass, 2014)

ภาพประกอบที่ 23 Painting, November 20, 1956 โดย Pierre Soulages
ที่มา (Museum, 2024)

ผลงานของเขาจำนวนมากจึงถูกระบายด้วยสีดำ ทับซ้อนไปมาด้วยความหนาบางของเนื้อสีที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของผลงานของเขา ตัวอย่างผลงานของเขาคือผลงานที่ชื่อว่า 17 December 1966 ที่มีการระบายสีดำแบบบางเบาเป็นพื้นหลัง และใช้พู่กันระบายสีดำทับด้านบนอีกทีเกือบเต็มแผ่น โดยทิ้งช่องว่างให้เห็นสีของพื้นหลัง ที่มีลักษณะเป็นคราบแบบบางเบา จะเห็นได้ว่าผลงานที่ยกตัวอย่างมาทั้งสองชิ้นนั้น มีลักษณะการเขียนที่เหมือนกัน คือสร้างรอยคราบแบบเบา และระบายสีแบบหนาทับลงไปอีกที สีดำที่อยู่บนระนาบจึงดูมีมิติ ข้อสังเกตุอีกประการหนึ่ง ผลงานของเขามีลักษณะคล้ายกับการเขียนตัวอักษรของพู่กันจีน และมีกลิ่นอายของความเป็นตะวันออกอยู่มาก

2.5.4 ฮันส์ ฮาร์ทุง (Hans Hartung) (1904–1989) เป็นจิตรกรและช่างพิมพ์ชาวเยอรมัน-ฝรั่งเศสที่รู้จักกันดีในเรื่องการมีส่วนร่วมในงานศิลปะนามธรรมและเป็นบุคคลสำคัญในวงการศิลปะยุโรปหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ผลงานของเขามีลักษณะเป็นการใช้แปรงที่มีพลศาสตร์และการสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างสีและรูปแบบอย่างลึกซึ้ง เขามีส่วนร่วมในขบวนการศิลปะ Informel ผลงานของเขามีความโดดเด่นในเรื่องเทคนิคและรูปแบบของเส้นสาย และความอิสระภายในผลงาน ลายเส้นที่โดดเด่นจากการขูด การลบ การขีด การระบายที่ทั้งอิสระและดุดัน จากการทดลองที่หลากหลายทำให้งานของฮันส์ ฮาร์ทุงแตกต่างจากศิลปินคนอื่นๆในยุคเดียวกัน

ฮันส์ ฮาร์ทุง เกิดในเมืองไลพ์ซิก ประเทศเยอรมนี เขาได้ศึกษาอยู่ที่ Akademie der Bildenden Künste ในไลพ์ซิก และในปี 1924 ได้ย้ายไปปารีส ซึ่งเขาได้รับอิทธิพลจากขบวนการศิลปะต่าง ๆ รวมถึงเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) และโรงเรียนศิลปะในปารีส ช่วงเวลาที่เขาอยู่ในฝรั่งเศสทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในพัฒนาการทางศิลปะของเขา

งานในช่วงแรกของฮันส์ ฮาร์ทุงเป็นแบบรูปธรรมตามอิทธิพลของศิลปะในลัทธิก่อนหน้านั้น แต่เขาก็เริ่มหันไปสู่การสร้างสรรค์งานนามธรรมอย่างรวดเร็ว ประสบการณ์ของเขาในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง รวมถึงการเป็นทหารและต่อมาอยู่ในค่ายกักกันของฝรั่งเศส ได้มีผลกระทบอย่างลึกซึ้งต่อปรัชญาศิลปะและธีมต่าง ๆ ในงานของเขา หลังจากสงคราม เขาได้มีแนวทางในการสร้างงานนามที่มีความรุนแรงและแปลกใหม่ โดยมักจะใช้เครื่องมือที่ไม่ธรรมดาในการสร้างสรรค์ เช่น แปรง สเปรย์ และการใช้ทราย

ฮันส์ ฮาร์ทุงเป็นที่รู้จักในเรื่องสไตล์การวาดที่แสดงออกและมีลักษณะเป็นการกระทำ เขามักทำงานบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ โดยทาสีด้วยการขีดเขียนที่มีพลศาสตร์ ซึ่งถ่ายทอดความรู้สึกของการเคลื่อนไหวและพลังออกมาอย่างชัดเจน ผลงานของเขามีลักษณะเฉพาะด้วยการบาลานซ์ระหว่างสีและรูปแบบ มักใช้สีที่ตัดกันและเทคนิคการทาสีแบบชั้น ๆ เพื่อสร้างมิติ การใช้เส้นของฮาร์ทุงก็มีความสำคัญเช่นกัน เขามักจะรวมการเขียนที่มีลักษณะเป็นลายมือซึ่งเพิ่มความพลศาสตร์ให้กับผลงานโดยรวม

ภาพประกอบที่ 24 T-50 Painting 8 โดย Hans Hartung
ที่มา (Museum, 2024)

ตลอดการทำงานทั้ง 70 ปีของเขา เขาได้ทดลองและฝึกฝนรูปแบบทางศิลปะอย่างมีชีวิตชีวา ให้เกิดเป็นพลังในการแสดงออก ภาษาภาพของเขามีความโดดเด่นทำให้เขากลายเป็นผู้นำของศิลปะ abstract ในศตวรรษที่ 20 อย่างแท้จริง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินรุ่นหลัง และเกิดวิธีของศิลปะนามธรรมในช่วงยุค 60-70 ของอเมริกา ฮันส์ ฮาร์ทุง ใช้เทคนิคที่หลากหลาย รวบถึงวัสดุอุปกรณ์ใหม่ เช่นปืนฉีดน้ำ ไม้กวาด กิ่งไม้ ผลงานของ ฮันส์ ฮาร์ทุง ผสมผสานระหว่าง การระบายสีการลากเส้น การสาดและสลัดสีได้อย่างน่าอัศจรรย์

ฮันส์ ฮาร์ทุง ได้รับรางวัลระดับนานาชาติหลายรางวัล รวมถึงรางวัลในปี 1956 สำหรับหมวดยุโรป-แอฟริกาในรางวัล Guggenheim International Award และรางวัล International Grand Prize สำหรับการวาดภาพที่ Venice Biennale ในปี 1960 นิทรรศการกลุ่มใหญ่ครั้งแรกของเขาจัดโดยผู้จัดการและนักวิจารณ์คริสเตียน เซอร์วอส (Christian Zervos) ที่ Jeu de Paume ในปารีส (1937) หลังจากที่เขาตั้งถิ่นฐานถาวรในปารีส เขาได้จัดแสดงงานอย่างสม่ำเสมอที่ Salon des Surindépendants (1935, 1937, 1945) นิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกของเขาจัดขึ้นที่ Galerie Lydia Conti (1947) และตามมาด้วยนิทรรศการอื่น ๆ ในช่วงแรกที่ Galerie de France (1956) และ Galerie Craven (1956) การนำเสนอระดับนานาชาติที่สำคัญรวมถึง Younger European Painters: A Selection ที่ Guggenheim Museum (1953–54); นิทรรศการย้อนหลังที่ Musée national d'art moderne ในปารีส (1969); และนิทรรศการเดี่ยวที่ Metropolitan Museum of

Art ในเมืองนิวยอร์ก (1975) และ Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1980) ฮาร์ทุงเสียชีวิตเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม 1989 ที่เมืองอองติบ ประเทศฝรั่งเศส (Museum, 2024)

2.5.5 ไซ ทวอมบลีย์ (Cy Twombly) (1928–2011) เป็นจิตรกร ประติมากร และช่างภาพชาวอเมริกันที่เป็นที่รู้จักจากผลงานศิลปะแนวนามธรรมที่เต็มไปด้วยการขีดเขียนและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ซึ่งผสมผสานการเขียน การวาด และการลงสีเข้าไว้ด้วยกัน สไตล์ของเขามักถูกจัดอยู่ในกลุ่ม "แอบสแตรก เอกซ์เพรสชันนิสม์" (Abstract Expressionism) แต่เขามีลักษณะเฉพาะที่ไม่เหมือนใครและมีอิทธิพลจากศิลปะ "ดาดา" (Dada) "เซอร์เรียลิสม์" (Surrealism) และศิลปะเชิงความคิด (Conceptual Art) ผลงานของทวอมบลีย์มีความเป็นเอกลักษณ์โดยมีลายขีดเขียนแบบพลิกแพลงและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ดูลึกลับ แต่มีความหมายลึกซึ้งในเชิงปัญญา นอกจากนี้ เขายังมักจะกล่าวอ้างถึงตำนาน วรรณคดี และบทกวีคลาสสิก ซึ่งเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงความหลงใหลในประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมเมดิเตอร์เรเนียนที่เป็นแรงบันดาลใจหลักให้กับผลงานของเขา
ไซ ทวอมบลีย์ เกิดที่เมืองเล็กซิงตัน รัฐเวอร์จิเนีย และความสนใจในศิลปะตั้งแต่วัยเยาว์ทำให้เขาได้ศึกษาในโรงเรียนวิจิตรศิลป์ที่บอสตัน และต่อมาได้เข้าศึกษาที่วิทยาลัยแบล็กเมาน์เทนในนอร์ทแคโรไลนา ซึ่งเขาได้รับการอบรมจากศิลปินชั้นนำอย่าง "โรเบิร์ต มาเธอร์เวล" (Robert Motherwell) และได้พบกับบุคคลสำคัญในวงการศิลปะนำสมัย อย่างเช่น จอห์น เคจ (John Cage) และ เมิร์ซ คันนิงแฮม (Merce Cunningham) ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมากต่อแนวคิดทางศิลปะของเขา
ในช่วงปี 1950 ผลงานช่วงแรกของทวอมบลีย์ได้รับอิทธิพลจากศิลปะแอบสแตรก เอกซ์เพรสชันนิสม์ แต่ในทศวรรษ 1960 เขาเริ่มพัฒนาสไตล์ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ด้วยลายเส้นและสัญลักษณ์ที่ดูเหมือนกราฟิตีและเส้นขีดเขียน เมื่อเขาย้ายไปอิตาลีในปี 1957 กับเพื่อนศิลปิน "โรเบิร์ต เราเชนเบิร์ก" (Robert Rauschenberg) นี่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในอาชีพศิลปินของเขา เขาซึมซับวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ศิลปะยุโรป ซึ่งสิ่งเหล่านี้เริ่มสะท้อนออกมาในผลงานของเขา โดยมักมีการอ้างอิงถึงตำนานกรีกและโรมัน วรรณคดี และภาพของบทกวีที่มีความหมายลึกซึ้ง

ผลงานสำคัญบางชิ้นของเขาได้แก่ "Leda and the Swan" (1962): ผลงานนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากตำนานกรีกเกี่ยวกับเทพเจ้าซุสและลีดา เป็นภาพที่เต็มไปด้วยความดุดันและความรุนแรง ในช่วงที่เขาได้เดินทางไปอิตาลี กรุงโรมเป็นอีกหนึ่งจุดยึดที่สำคัญสำหรับทวอมบลีย์ เนื่องจากเขามีความหลงใหลในยุคโบราณคลาสสิก ที่นี่เขาอ้างถึงตำนานโรมันที่จูปิเตอร์ เทพเจ้าแห่งเทพทั้งหลาย เปลี่ยนรูปเป็นหงส์เพื่อทำลายความงามของลีดา (การละเมิดนี้ในที่สุดนำไปสู่สงครามทรอยซึ่งเกิดขึ้นจากการแย่งชิงลูกสาวของลีดาคือเฮเลน) เวอร์ชันของทวอมบลีย์ต่อธีมโบราณในประวัติศาสตร์ศิลปะนี้ไม่ได้เสนอความแตกต่างระหว่างขนนกและเนื้อหนัง แต่เป็นการหลอมรวมและ

ความสับสนของพลังงานในชั้นของสีเทียน ดินสอ และสีแดงที่โกรธเกรี้ยว สัญลักษณ์ที่สามารถรู้จักได้บางส่วนเช่น หัวใจและอวัยวะเพศพุ่งและลอยออกมาจากการระเบิดนี้ (T. Foundation, 2024)

ภาพประกอบที่ 25 Leda and the Swan" (1962) ขนาด 190x200 cm โดย Cy Twombly (T. Foundation, 2024)

ผลงานสำคัญอีกหนึ่งชุดชื่อ The Four Seasons (1993-94) เป็นผลงานที่ทำขึ้นช่วงปลายชีวิตของของเขา ภาพชุดสี่ภาพที่แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล แต่ละภาพมีลักษณะเฉพาะที่สื่อถึงธรรมชาติ บทกวี และตำนาน The Four Seasons (1993-94) เป็นหนึ่งในผลงานขนาดใหญ่ที่สำคัญของไซ ทวอมบลีย์ ซึ่งสะท้อนถึงความสนใจในเรื่องธรรมชาติ เวลา และการอ้างอิงถึงคลาสสิก ชุดนี้ประกอบด้วยภาพจิตรกรรมขนาดใหญ่สี่ชิ้น ซึ่งแต่ละชิ้นแทนฤดูกาลที่แตกต่างกัน โดยแสดงการผสมผสานระหว่างสีสันสดใส เทคนิคทางพู่กัน และการเขียนบทกวี (T. A. S. Foundation, 2024)

ภาพประกอบที่ 26 The Four Seasons (1993-94) โดย Cy Twombly
ที่มา (Newton, 2011)

แต่ละภาพใน Quattro Stagioni (จิตรกรรมในสี่ส่วน) แสดงถึงฤดูกาลที่แตกต่างกันภายในวัฏจักรชีวิตที่ต่อเนื่อง ซึ่งเป็นธีมที่ปรากฏบ่อยในผลงานคลาสสิกและเรเนซองส์ที่ทวอมบลีย์ชื่นชมอย่างมาก ในภาพ Primavera (ฤดูใบไม้ผลิ) ไซ ทวอมบลีย์ ใช้สีแดงและสีเหลืองสดใสทับลงไปบนสีขาวที่เบากว่าเพื่อแสดงถึงความมีชีวิตชีวาของการฟื้นฟูในฤดูใบไม้ผลิ รูปภาพทั้งหมดดูเหมือนก้าน ใบไม้ และดอกไม้ของพืช ด้านรูปทรงโค้งที่มีสีแดงสามารถทำให้นึกถึงเรือไม้ของอียิปต์ ซึ่งเป็นลักษณะที่เขานำมาผสมผสานในหลายผลงานจิตรกรรมและประติมากรรมหลังจากที่เขาใช้เวลาในอียิปต์ในช่วงปี 1980 เรือเหล่านี้เหมาะสมอย่างยิ่งที่นี่ เพราะถูกใช้ในพิธีกรรมเพื่อการขนส่งผู้ตายไปสู่โลกหลังความตาย และจึงเป็นสัญลักษณ์ที่คล้ายกับฤดูใบไม้ผลิสำหรับการเริ่มต้นใหม่ ศิลปินยังรวมถึงคำว่า "Primavera" พร้อมกับข้อความกวีที่เต็มไปด้วยความสุขซึ่งเขาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการวาดรูปแบบที่มีสีสันเหล่านี้

ผลงานมีลักษณะเป็นนามธรรมและมีพื้นผิวที่มีชีวิตชีวา ซึ่งสะท้อนถึงสาระสำคัญของแต่ละฤดูกาล ตัวอย่างเช่น ภาพที่แทนฤดูใบไม้ผลิอาจมีโทนสีที่เบาและมีการขีดเขียนที่กระตือรือร้น ในขณะที่ภาพที่แทนฤดูหนาวอาจสะท้อนถึงสีที่มืดลงและรูปแบบที่เงียบสงบ การใช้ลายมือที่กระตุ้นและสีที่หลายชั้นสร้างความรู้สึกเคลื่อนไหวและมีชีวิตชีวา สอดคล้องกับธรรมชาติที่หมุนเวียนของฤดูกาล

นักวิจารณ์มักจะชี้ให้เห็นว่า The Four Seasons สื่อถึงความสามารถของทวอมบลีย์ในการเชื่อมโยงความรู้สึกทางอารมณ์กับการอ้างอิงถึงตำนานและประวัติศาสตร์คลาสสิก ชุดนี้สามารถมองได้ว่าเป็นการพิจารณาเกี่ยวกับการผ่านไปของเวลา ซึ่งสะท้อนธีมจากผลงานก่อนหน้านี้ที่สำรวจความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะ ธรรมชาติ และประสบการณ์ของมนุษย์

ผลงานอีกหนึ่งชุดที่มีความเชื่อมโยงเกี่ยวกับเรื่องราวในประวัติศาสตร์คือ Fifty Days at Iliam(1978) ชุดภาพวาดสิบภาพที่ได้รับแรงบันดาลใจจากมหากาพย์ อีเลียด ของโฮเมอร์ สำรวจแนวคิดเกี่ยวกับความรัก สงคราม และความกล้าหาญ

ในช่วงฤดูร้อนปี 1977 ไซ ทวอมบลีย์เริ่มทำงานเกี่ยวกับ "จิตรกรรมในสิบส่วน" ที่อิงจากการแปลของอเล็กซานเดอร์ โพพ์เกี่ยวกับ อิลีอาด ของโฮเมอร์ ผลงานนี้เสร็จสมบูรณ์ในปี 1978 และมีชื่อรวมกันว่า Fifty Days at Iliam ซึ่งแสดงเหตุการณ์ต่าง ๆ จากมหากาพย์ของโฮเมอร์ในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของทวอมบลีย์ ซึ่งผสมผสานระหว่างคำและภาพเข้าไว้ด้วยกัน

ผลงานทั้งสิบชิ้นบนผืนผ้าใบขนาดใหญ่เรียงตามลำดับที่คล้ายกับการเล่าเรื่องที่พัฒนาไปเรื่อย ๆ โดยมีลำดับดังนี้: "Shield of Achilles" (โล่ของอคิลลีส), "Heroes of the Achaeans" (วีรบุรุษของอคาเฮียน), "Vengeance of Achilles" (การแก้แค้นของอคิลลีส), "Achaeans in Battle" (อคาเฮียนในสนามรบ), "The Fire that Consumes All Before It" (ไฟที่เผาผลาญทุกสิ่งข้างหน้า), "Shades of Achilles, Patroclus, and Hector" (เงาของอคิลลีส, ปาตรอกลัส และเฮคเตอร์), "House of Priam" (บ้านของไพเรียม), "Ilians in Battle" (ชาวอิลิอันในสนามรบ), "Shades of Eternal Night" (เงาของคืนอันเป็นนิรันดร์), และ "Heroes of the Ilians" (วีรบุรุษของชาวอิลิอัน) (art, 2024)

ภาพประกอบที่ 27 Fifty Days at Iliam(1978) โดย Cy Twombly
ที่มา (T. Foundation, 2024)

สไตล์อันเป็นเอกลักษณ์ของไซ ทวอมบลีย์ ผสมผสานลายเส้นที่ดูเหมือนการขีดเขียนหรือวาดเล่นแบบเด็ก ๆ เหมือนไม่ตั้งใจและดูไม่รู้เรื่องแต่กลับแฝงความหมายที่ลึกซึ้งทางประวัติศาสตร์และวรรณคดี ผลงานของเขามักมีการเขียนหรือขีดเส้นลงไปบนผืนผ้าใบโดยตรง ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างคำพูดกับภาพ สื่อถึงความรู้สึกดิบ ๆ และเข้มข้นทั้งในเชิงกายภาพและอารมณ์

ผลงานของไซ ทวอมบลีย์เชื่อมโยงกับธีมจากตำนาน วรรณกรรม บทกวี และประวัติศาสตร์ เขาได้รับแรงบันดาลใจจากตำนานกรีกและโรมันโบราณ รวมถึงวรรณกรรมคลาสสิกของยุโรป ซึ่งเขาได้นำมาผสมผสานในภาพวาดนามธรรมที่เน้นท่าทางการลงสีและลายเส้นหยาบที่คล้ายการเขียนหรือกราฟฟิตี้ เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่รุนแรง เรื่องราวประวัติศาสตร์ และธีมของตำนานเหล่านั้น โดยมีองค์ประกอบหลักและแนวคิดสำคัญดังนี้

การเชื่อมโยงกับโบราณคดี งานของไซ ทวอมบลีย์ มักอ้างอิงถึงเรื่องราวจากยุคคลาสสิก เช่น มหากาพย์ อีเลียด ของโฮเมอร์ ตำนานเทพเจ้ากรีก และตัวละครสำคัญอย่างอคิลลีส ลีดา และวีนัส ผลงานเช่น "Fifty Days at Iliam" ถ่ายทอดความยิ่งใหญ่ของตำนานต่าง ๆ โดยสำรวจแนวคิดเกี่ยวกับความกล้าหาญ ความขัดแย้ง และความรัก ผ่านลายเส้นและสีที่บ่งบอกถึงความรุนแรงและความงดงามในเวลาเดียวกัน

การเบลอระหว่างคำและภาพ ผลงานของเขามักจะมีการเขียนคำ ชื่อบุคคล วลี หรือข้อความบางส่วนของบทกวีลงไปบนผืนผ้าใบโดยตรง การผสมผสานระหว่างข้อความกับรูปทรงนามธรรมและสีสันนี้ สร้างสรรค์เป็นการผสมระหว่างบทกวีกับภาพวาด ทำให้เกิดความรู้สึกถึงความทรงจำ การเล่าเรื่อง และการผ่านพ้นของกาลเวลา

ภาพประกอบที่ 28 Untitled I-IX 2008 โดย Cy Twomblyถูกจัดแสดงรวมกับวัตถุทางประวัติศาสตร์ โดยพิพิธภัณฑ์ Louver แห่งเมือง Abu Dhabi ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัยปี 2565

การสร้างสรรค์ลายเส้นแบบแสดงอารมณ์ การใช้พู่กันที่มีลักษณะหลวม ท่าทางการวาดที่เป็นธรรมชาติ และเส้นที่ดูยุ่งเหยิงของเขาทำให้เกิดความรู้สึกถึงการเขียนหรือการวาดรูปแบบกระตือรือร้น สไตล์นี้มักถูกมองว่าเป็นภาษาส่วนตัวของทวอมบลีย์ ซึ่งแต่ละเส้นแต่ละจุดสื่อถึงอารมณ์หรือเรื่องราว ทำให้เห็นถึงช่วงเวลาที่ได้แรงบันดาลใจหรือความทรงจำ

ธรรมชาติและประสบการณ์ของมนุษย์ ในผลงานเช่น "The Four Seasons" ทวอมบลีย์นำเสนอวัฏจักรของชีวิต การเติบโต การเสื่อมสลาย และการเกิดใหม่ โดยใช้สีพาสเทลและพื้นผิวซ้อนทับกัน เพื่อเลียนแบบธรรมชาติ งานเหล่านี้ให้ความรู้สึกสมถะและเฉลิมฉลองความต่อเนื่องของธรรมชาติและประสบการณ์ของมนุษย์ โดยเน้นแนวคิดเรื่องความไม่แน่นอนของชีวิตและความงดงามที่คงอยู่ของมัน

หลังการเสียชีวิตของเขาผลงานยังถูกออกนำจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ที่สำคัญทั่วโลกด้วยการดูแลลิขสิทธิ์โดย มูลนิธิไซ ทวอมบลีย์ (Cy Twombly Foundation) ซึ่งเป็นมูลนิธิเอกชนที่ไม่แสวงหาผลกำไร ซึ่งก่อตั้งขึ้นในปี 2005 มีภารกิจคือการส่งเสริมการศึกษาและการอนุรักษ์ผลงานและมรดกของไซ ทวอมบลีย์ อีกทั้งมีส่วนร่วมในโครงการที่ครอบคลุมในการวิจัยและตีพิมพ์ *Catalogues Raisonnés* ซึ่งเป็นเอกสารที่แสดงและรายละเอียดผลงานของศิลปิน สนับสนุนการวิจัยอื่น ๆ เกี่ยวกับศิลปินและการจัดแสดงผลงานของทวอมบลีย์ทั่วโลก (T. Foundation, 2024)

ภาพประกอบที่ 29 Untitled I-IX 2008 โดย Cy Twombly
ถูกจัดแสดงรวมกับวัตถุทางประวัติศาสตร์ โดยพิพิธภัณฑ์ Louver แห่งเมือง Abu Dhabi ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ศิลปะของไซ ทวอมบลีย์ สะท้อนถึงแนวคิดของ ความทรงจำและตำนาน ว่าเรื่องราวของมนุษย์ เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ และตำนานต่าง ๆ นั้นเชื่อมโยงกันผ่านกาลเวลา การผสมผสานท่าทาง การวาดภาพแบบส่วนตัวเข้ากับการอ้างอิงถึงตำนานและบทกวี ทำให้เขาสร้างภาษาภาพที่เป็นเอกลักษณ์ ซึ่งยังคงปลุกเร้าอารมณ์และการตีความที่หลากหลาย ผสมผสานระหว่างเรื่องราวส่วนตัวและสิ่งที่เป็นสากล

แม้ว่าผลงานของไซ ทวอมบลีย์จะเป็นที่ถกเถียงในช่วงแรก ๆ ว่าลายเส้นที่ดูเหมือนขีดเขียนเล่นของเขามีคุณค่าทางศิลปะจริงหรือไม่ แต่ชื่อเสียงของเขาก็เติบโตขึ้นอย่างมาก ปัจจุบัน เขาได้รับการยอมรับว่าเป็นหนึ่งในศิลปินที่ทรงอิทธิพลที่สุดในศตวรรษที่ 20 ผลงานของเขาถูกเก็บรักษาในพิพิธภัณฑ์สำคัญทั่วโลก เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ในนิวยอร์กและ Cy Twombly Gallery ในฮูสตัน รัฐเท็กซัส

2.5.6 แอนเซล์ม คีเฟอร์ (Anselm Kiefer ,1945) เกิดเมื่อวันที่ 8 มีนาคม 1945 ที่เมืองโดนาอูเอชิงเกน ประเทศเยอรมนี เขาเติบโตในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งมีอิทธิพลอย่างลึกซึ้งต่อวิสัยทัศน์ทางศิลปะที่เขาจะสำรวจตลอดอาชีพของเขา ซึ่งเขาได้พัฒนาความสนใจในปรัชญา วรรณกรรม และประวัติศาสตร์

งานของแอนเซล์ม คีเฟอร์ได้รับอิทธิพลจากประวัติศาสตร์เยอรมัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งมรดกของระบอบนาซีและโฮโลคอสท์ ศิลปินมักจะพยายามเผชิญหน้าและประสานกับความซับซ้อนของอัตลักษณ์ชาติและความทรงจำร่วม เขาได้ศึกษาในสถาบัน Akademie der Bildenden Künste ในมิวนิก และ École des Beaux-Arts ในปารีส ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวคิดของการมีอยู่และงานของนักปรัชญาเช่น มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ ผลงานช่วงแรกของคีเฟอร์เน้นไปที่อัตลักษณ์ของชาวเยอรมันและมรดกของฮอโลคอสต์ ซึ่งเขามักจะนำเสนอผ่านการใช้วัสดุที่หนักและภาพลักษณ์ที่กระตุ้นอารมณ์ ในทศวรรษ 1970 เขาเริ่มได้รับการยอมรับจากผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ที่รวมสื่อผสม เช่น เถ้าถ่าน ฟาง และตะกั่ว ซึ่งสะท้อนถึงน้ำหนักทางกายภาพและอารมณ์ของประวัติศาสตร์ ผลงานของเขามีลักษณะเฉพาะด้วยการผสมผสานระหว่างการวาดภาพ ประติมากรรม และศิลปะการติดตั้ง โดยลักษณะและแนวคิดหลักได้แก่ ประวัติศาสตร์และความทรงจำ งานของคีเฟอร์สะท้อนถึงน้ำหนักของประวัติศาสตร์ และสำรวจว่าเหตุการณ์ในอดีตมีผลต่ออัตลักษณ์ในปัจจุบันอย่างไร ตำนานและสัญลักษณ์ คีเฟอร์ใช้การอ้างอิงจากตำนาน ซึ่งช่วยเชื่อมโยงเรื่องราวส่วนบุคคลกับเรื่องราวร่วม ทำให้เกิดชั้นความหมายในงานของเขา คุณภาพของวัสดุ คีเฟอร์มีชื่อเสียงจากการใช้วัสดุที่หลากหลาย เช่น เถ้า ฟาง และตะกั่วในจิตรกรรมของเขา ความยิ่งใหญ่และความน่าสะพรึงกลัว: งานของเขาช่วยกระตุ้นความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่และน่าทึ่ง ซึ่งมักจะเกี่ยวข้องกับลักษณะของความสวยงามและความน่าสะพรึงกลัว

ภาพประกอบที่ 30 These writings, when burned, will finally cast a little light "ที่ Doge’s Palace โดย Anselm Kiefer ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัยปี 2565

ปรัชญาศิลปะของคีเฟอร์ได้ผสานกับเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ความทรงจำ และประสบการณ์ของมนุษย์อย่างลึกซึ้งมาสร้างเป็นงานศิลปะ งานศิลปะของเขาทำหน้าที่เป็นสื่อสำหรับการสำรวจปัญหาซับซ้อนเกี่ยวกับอัตลักษณ์ ความเจ็บปวดของชาติ และตำนาน โดยเขาใช้วัสดุและเทคนิคที่แปลกใหม่เพื่อสื่อสารแนวคิดเหล่านี้

แอนเซล์ม คีเฟอร์มองว่าศิลปะเป็นวิธีในการเผชิญหน้าและมีส่วนร่วมกับประวัติศาสตร์ ศิลปะในฐานะภาพสะท้อนประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะด้านมืดของอดีตเยอรมัน เช่น การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิว เขาเชื่อว่าศิลปะไม่ควรหลีกเลี่ยงหัวข้อที่ยากลำบาก แต่ควรเผชิญหน้าเพื่อกระตุ้นให้เกิดการสะท้อนคิดและความเข้าใจ ซึ่งสอดคล้องกับความเชื่อของเขาว่าศิลปะเป็นรูปแบบของความทรงจำทางประวัติศาสตร์ เป็นการเชื่อมโยงระหว่างปัจจุบันกับเหตุการณ์ในอดีต

แอนเซล์ม คีเฟอร์มักกล่าวถึงแนวคิดเรื่องการเล่นแร่แปรธาตุ (alchemy) ในผลงานของเขา ซึ่งเขามองว่าเป็นอุปมาถึงพลังการเปลี่ยนแปลงของศิลปะ ด้วยการใช้วัสดุอย่างตะกั่ว ขี้เถ้า และฟาง ซึ่งมักถูกมองว่าเป็นวัสดุที่ต่ำต้อย เขาเปลี่ยนให้เป็นสิ่งที่มีความหมาย สัญลักษณ์การเล่นแร่แปรธาตุมักปรากฏในงานของเขา ซึ่งสะท้อนถึงมุมมองของเขาว่าศิลปะเป็นกระบวนการที่เปลี่ยนแปลงทั้งวัสดุและมุมมองของผู้ชม

ภาพประกอบที่ 31 These writings, when burned, will finally cast a little light
การใช้วัสดุเศษผ้าที่ถูกเผาในผลงาน ที่ Doge’s Palace โดย Anselm Kiefer ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัยปี 2565

แอนเซล์ม คีเฟอร์ดึงแรงบันดาลใจจากตำนาน บทกวี และวรรณกรรม โดยรวมพวกมันเป็นสัญลักษณ์และการอ้างอิงในงานของเขา เขาเชื่อว่าตำนานช่วยให้มนุษย์สำรวจประสบการณ์ที่เป็นสากลและความทรงจำร่วมกัน ซึ่งเป็นการเชื่อมต่อระหว่างอดีตกับปัจจุบัน งานของเขามีแรงบันดาลใจจากกวีอย่าง Paul Celan[10] และ Friedrich Hölderlin[11] ที่สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะการดำรงอยู่และความเจ็บปวดร่วมกันของมนุษยชาติ(Rosenthal, 1987)

สำหรับเขา ศิลปะในฐานะบทสนทนา เขามองว่าศิลปะเป็นการสนทนาระหว่างอดีตและอนาคต เขาเชื่อว่าศิลปะควรเปิดประเด็นคำถามและมีส่วนร่วมกับผู้ชม เชิญชวนให้พวกเขาคิดวิเคราะห์เกี่ยวกับโลก ทัศนคติที่เน้นการสนทนานี้ทำให้งานของเขามีความซับซ้อนและมีชั้นของความหมาย โดยเปิดโอกาสให้ผู้ชมตีความตามมุมมองของตนเองมากกว่าที่จะให้คำตอบที่ชัดเจน นิทรรศการของเขามีความสำคัญอย่างยิ่งในแง่ของการแสดงผลงานศิลปะที่สำรวจเรื่องราวเกี่ยวกับความทรงจำ ตำนาน ประวัติศาสตร์ และบาดแผลทางจิตใจ โดยนิทรรศการที่สำคัญมีดังนี้

"Heaven and Earth" ที่ Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (2006) นิทรรศการนี้เป็นการสำรวจผลงานครั้งแรกของแอนเซล์ม คีเฟอร์ในอเมริกาในรอบเกือบ 20 ปี โดยมีการจัดแสดงภาพวาดขนาดใหญ่ 40 ชิ้น หนังสือ และประติมากรรมที่สร้างขึ้นระหว่างปี 1969 ถึง

---

[10] Paul Celan (1920–1970) เป็นกวีและนักแปลชาวยิวเชื้อสายโรมาเนีย ที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางว่าเป็นหนึ่งในกวีที่สำคัญที่สุดในวงการวรรณกรรมภาษาเยอรมันหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ผลงานของเขามีชื่อเสียงในการสำรวจประเด็นเกี่ยวกับบาดแผลทางจิตใจ ความทรงจำ และการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ ซึ่งเป็นประสบการณ์ที่ส่งผลต่อเขาอย่างลึกซึ้งหลังจากที่พ่อแม่ของเขาถูกสังหารและเขาเองถูกคุมขังในค่ายแรงงาน อิทธิพลของ Celan ขยายออกไปในวงการศิลปะ โดยเฉพาะในงานของศิลปินอย่าง Anselm Kiefer ที่หยิบยกธีมของ Celan มาใช้เพื่อสำรวจประวัติศาสตร์และความทรงจำผ่านงานศิลปะ ผลงานของ Celan สะท้อนคำถามเกี่ยวกับการจดจำและการบอกเล่าเหตุการณ์ที่เต็มไปด้วยบาดแผล ทำให้งานของเขามีความสำคัญในด้านการอภิปรายเกี่ยวกับภาษาและบาดแผลทางจิตใจในโลกสมัยใหม่

[11] Friedrich Hölderlin (1770–1843) เป็นกวีและนักปรัชญาชาวเยอรมันที่มีชื่อเสียงในด้านบทกวีที่สะท้อนถึงธรรมชาติ ความเชื่อทางจิตวิญญาณ และความศักดิ์สิทธิ์ ผลงานของเขาอยู่ในช่วงระหว่างยุคเรืองปัญญา (Enlightenment) และยุครอมานซ์ (Romantic period) โดยได้รับอิทธิพลจากเทพนิยายกรีก อุดมคติปรัชญาของเยอรมัน และรูปแบบของบทกวีโบราณ โฮลเดอร์ลินมักสำรวจแนวคิดเรื่องการเชื่อมต่อระหว่างมนุษย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้ภาษาที่ลึกซึ้งและซับซ้อน เพื่อสะท้อนความคิดด้านปรัชญาและความเชื่อในระดับจิตวิญญาณ อิทธิพลของโฮลเดอร์ลินเติบโตขึ้นหลังจากที่เขาเสียชีวิต โดยมีนักกวีและนักปรัชญาชื่อดัง เช่น เรเนอร์ มาเรีย ริลเคอ , มาร์ติน ไฮเดกเกอร์ และพอล เซลัน ชื่นชมในผลงานของเขา บทกวีของโฮลเดอร์ลินมักถูกมองว่าเป็นต้นแบบของแนวคิดอัตถิภาวนิยม (existentialism) และแนวคิดสมัยใหม่ ที่เน้นประสบการณ์ของมนุษย์ที่รู้สึกแปลกแยกจากความศักดิ์สิทธิ์

2006 การเลือกผลงานในนิทรรศการนี้เน้นการซ้อนทับของความหมายในงานศิลปะของคีเฟอร์ โดยเฉพาะการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างสวรรค์กับโลก ซึ่งเป็นธีมที่เขาใช้ตลอดอาชีพของเขา

ผลงานของเขาประกอบด้วยแหล่งข้อมูลที่ซับซ้อนมากมาย รวมถึงตำราเล่นแร่แปรธาตุ ตำนานนอร์ส กรีก อียิปต์ และคริสต์ยุคต้น รวมถึงคัมภีร์ยิวในเชิงลึกลับ ซึ่งมักเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์สมัยใหม่ งานของเขาผสมผสานวัสดุต่างๆ อย่างทรงพลัง เช่น สี พืชแห้ง ดินเหนียว ขี้เถ้า และตะกั่ว เขายังคงสำรวจประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมเยอรมัน แต่ในขณะเดียวกันก็ก้าวข้ามขอบเขตไปสร้างภาพทิวทัศน์อันกว้างใหญ่ ตั้งแต่ภาพภูมิทัศน์ที่เขียวขจีไปจนถึงความแห้งแล้ง วาดภาพพาโนรามาของดวงดาวและสำรวจจักรวาลอันลี้ลับ (hirshhorn, 2024)

ภาพประกอบที่ 32 Buch mit Flügeln (Book with Wings), 1992–94 ผลงานของ Anselm Keifer ในนิทรรศการ Heaven and Earth ที่มา (Themodern, 2006)

ท่ามกลางสื่อหลายประเภทที่คีเฟอร์ใช้สร้างงานศิลปะ การทำหนังสือได้กลายเป็นส่วนสำคัญและต่อเนื่องในผลงานของเขา หนังสือของเขาถูกสร้างเป็นงานประติมากรรมอิสระ กลายเป็นสัญลักษณ์ขนาดใหญ่ของการสำรวจความรู้ของโลกผ่านภาพ ตัวอย่างเช่น “The Heavens” หนึ่งในหนังสือเล่มแรกของคีเฟอร์, และ “Cauterization of the Rural District of Buchen” ปี 1975 หนังสือเจ็ดเล่มที่ทำจากเศษซากภาพวาดที่ถูกเผา สื่อถึงความสนใจของเขาต่อการเล่นแร่แปรธาตุและการพยายามรักษาทัศนียภาพของเยอรมนีที่บอบช้ำ นอกจากนี้ยังมี “Twenty Years of Solitude” ปี 1971–91 ซึ่งใช้หน้าหนังสือตะกั่วที่ยังไม่ผูกเป็นเล่ม โดยหน้าตะกั่วเหล่านี้เป็นพื้นฐานของการทำสมุดบันทึกที่มีคราบสีขาวเหมือนอสุจิ ชื่อผลงานสะท้อนถึงการแสวงหาความหลุดพ้นของศิลปินอย่างโดดเดี่ยว อีกทั้งยังอาจสะท้อนถึงการที่เขาแยกตัวจากการเติบโตในครอบครัวคาทอลิกซึ่งเชื่อว่าตนมี

อำนาจเหนือสวรรค์และโลก โดยสะท้อนถึงคำพูดของบาร์เน็ตต์ นิวแมนที่เกี่ยวกับการแสดงออกเชิงนามธรรมว่า “เรากำลังสร้างมันจากตัวเราเอง” คีเฟอร์สร้างสวรรค์ส่วนตัวจากเมล็ดพันธุ์ของเขาเอง (Themodern, 2006)

นิทรรศการถัดมามีชื่อว่า "Anselm Kiefer" ที่ Royal Academy of Arts, ลอนดอน (2014) นิทรรศการนี้ถือเป็นการจัดแสดงผลงานของคีเฟอร์ครั้งสำคัญที่สุดในสหราชอาณาจักร ครอบคลุมผลงานตลอดระยะเวลา 40 ปีและเผยโฉมผลงานใหม่ที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองพื้นที่ของเราโดยเฉพาะ ผลงานอันหลากหลายของคีเฟอร์รวมถึงจิตรกรรม ประติมากรรม และการติดตั้งที่ยิ่งใหญ่ ซึ่งล้วนถ่ายทอดประสบการณ์ของมนุษย์อย่างทรงพลัง ผ่านการดึงเรื่องราวจากประวัติศาสตร์ ตำนาน วรรณกรรม ปรัชญา และวิทยาศาสตร์ เต็มไปด้วยผลงานที่ท้าทายและกระตุ้นให้คิดลึกซึ้ง เป็นการเฉลิมฉลองอาชีพของศิลปินผู้ที่ต้องการเผชิญหน้ากับตนเองและผู้ชมเพื่อพิจารณาประเด็นที่ซับซ้อนของอดีต ปัจจุบัน และอนาคตของโลก

ภาพประกอบที่ 33Morgenthau Plan ,2013 ในนิทรรศการ Anselm Kiefer ที่ Royal Academy of Arts, ลอนดอน ที่มา (Royalacademy, 2014)

แอนเซล์ม คีเฟอร์ทำงานเกี่ยวกับธีมที่ยิ่งใหญ่ในงานศิลปะของเขา ภาพจิตรกรรมของเขามักจะนำเสนอทิวทัศน์ที่มีลักษณะทั้งโบราณและทันสมัย โดยมีซากปรักหักพังที่อาจเกิดจากการทำลายของสงครามหรือตามกาลเวลา เช่น โครงสร้างที่พังทลายซึ่งทำให้นึกถึงพีระมิดหรือซิกกูแรต, หอที่มีลักษณะคล้ายกับที่อยู่ของวีรบุรุษในละครของวากเนอร์ และอาคารสุสานที่มืดมนซึ่งได้แรงบันดาลใจ

จากสถาปัตยกรรมของนาซีเยอรมนี จากภาพเหล่านี้ โมเดลเครื่องบินและเรือรบที่ทำจากตะกั่วอาจแขวนอยู่ และพืชโลหะ เช่น ข้าวสาลีหรือดอกทานตะวันก็จะปรากฏขึ้น สร้างความรู้สึกถึงอารยธรรมที่สูญหายไป

เขาอธิบายว่า "ฉันชอบสิ่งที่หายไป เพราะฉันชอบสิ่งที่ถูกทำลาย นี่คือจุดเริ่มต้นสำหรับฉัน" ซึ่งแสดงถึงความสนใจที่มีรากฐานมาจากช่วงเวลาที่เขาเกิด ในเดือนมีนาคม ปี 1945 ขณะที่ระเบิดกำลังตกลงมาในเยอรมนี เขาเติบโตขึ้นมาในซากปรักหักพังของอาคารในวัฒนธรรมที่พ่ายแพ้และถูกดูถูก (Gayford, 2014)

ภาพประกอบที่ 34‘Interior (Innenraum)’, 1981 โดย Anselm Kiefer
ที่มา (Gayford, 2014)

นิทรรศการนี้นำเสนอภาพรวมของอาชีพและแนวคิดหลักของคีเฟอร์ โดยมีผลงานขนาดใหญ่ที่เกี่ยวกับความทรงจำทางประวัติศาสตร์ การระบุตัวตนในฐานะเยอรมัน และตำนาน ตัวอย่างเช่น ผลงานจากซีรีส์ "Margarethe" และ "Sulamith" ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีของพอล เซลัน แสดงถึงการใช้ความหนาแน่นของวัสดุและสัญลักษณ์เพื่อถ่ายทอดความเจ็บปวดทางวัฒนธรรม เขามีความมุ่งมั่นในการจัดการกับหัวข้อที่ท้าทาย และงานของเขามักสะท้อนถึงบาดแผลทางประวัติศาสตร์ของเยอรมนี รวมถึงความพยายามที่จะทำให้ผู้ชมเผชิญกับคำถามที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับอัตลักษณ์ ความทรงจำ และน้ำหนักของประวัติศาสตร์ นิทรรศการนี้ยังมีการแนะนำผลงานใหม่ที่สร้างขึ้นโดยเฉพาะสำหรับพื้นที่ของ Royal Academy ซึ่งมีการมีส่วนร่วมกับแนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงและความสัมพันธ์ระหว่างอดีตกับปัจจุบัน

อีกนิทรรศการหนึ่งที่สำคัญคือนิทรรศการ " These writings, when burned, will finally cast a little light " ที่ Doge’s Palace, เวนิส (2020-2021) ซึ่งจัดแสดงระหว่างวันที่ 26 มีนาคม ถึง 29 ตุลาคม 2565 และขยายเวลาไปจนถึง 6 มกราคม 2566 นิทรรศการนี้เป็นส่วนหนึ่งของโปรแกรม MUVE Contemporaneo ซึ่งเน้นการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยในบริบททางประวัติศาสตร์

ภาพประกอบที่ 35These writings, when burned, will finally cast a little light ที่ Doge’s Palace โดย Anselm Kiefer ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัยปี 2565

โดยการนำเสนอภาพวาดขนาดใหญ่ที่คีเฟอร์ สร้างขึ้นเพื่อสถานที่นี้โดยเฉพาะ งานเหล่านี้มีการเชื่อมโยงโดยตรงกับบริบททางประวัติศาสตร์ของ Palazzo โดยเฉพาะเหตุการณ์เพลิงไหม้ที่ทำลายการตกแต่งในปี 1577 งานศิลปะของคีเฟอร์สื่อถึงธีมของความทรงจำและประวัติศาสตร์ โดยใช้เทคนิคการสร้างเลเยอร์และการลบส่วนประกอบก่อนหน้า ซึ่งเป็นการสื่อถึงการทำลายและการเกิดใหม่

แอนเซล์ม คีเฟอร์ได้รับเชิญให้สร้างผลงานศิลปะชุดหนึ่งสำหรับห้อง Sala dello Scrutinio ในพระราชวัง Doge’s Palace (Palazzo Ducale) ผลงานชุดนี้จัดขึ้นเพื่อรำลึกถึงครบรอบ 1,600 ปีของเมืองเวนิส สะท้อนถึงประวัติศาสตร์ของเมือง และใช้ชื่อจากคำพูดของนักปรัชญาชาวเวนิส Andrea Emo (1901-1983) ว่า "Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po’ di luce" (บทประพันธ์เหล่านี้เมื่อถูกเผาจะส่องแสงสว่างออกมาในที่สุด)

ในงานจิตรกรรมของแอนเซล์ม คีเฟอร์เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ของไฟและแสงสว่าง การเรืองรองของพื้นดินและการสื่อถึงสวรรค์ พร้อมกับการอ้างอิงถึงหนังสือที่ถูกเผา กิ่งไม้และถ่าน คำที่เขียนไว้ การค้าระหว่างตะวันออกและตะวันตก หีบที่ว่างเปล่าของนักบุญมาร์ก และเหตุการณ์เพลิงไหม้ในปี 1577 ที่ทำให้พระราชวังในจัตุรัสเซนต์มาร์กได้รับความเสียหาย โดยไฟเปรียบได้กับการทำลายและการสร้างใหม่ การเวียนว่ายของชีวิต ความตาย และการเกิดใหม่ ซึ่งสะท้อนกระบวนการแห่งการเปลี่ยนแปลงและการส่องแสงสว่างตามแนวคิดที่ชื่อของนิทรรศการกล่าวถึง

ภาพประกอบที่ 36These writings, when burned, will finally cast a little ผลงานที่สื่อถึงพื้นดินและบันไดสู่สวรรค์ การระเบิดและประทุของไฟ ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัยปี 2565

ภาพประกอบที่ 37These writings, when burned, will finally cast a little light ภาพผลงานที่จัดแสดงร่วมกับภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังโบราณสื่อถึงการสนทนาระหว่างความเก่ากับความใหม่ของเมืองเวนิส ในนิทรรศการ ที่ Doge’s Palace โดย Anselm Kiefer ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัยปี 2565

นอกจากนี้ ผลงานของแอนเซล์ม คีเฟอร์ยังสะท้อนถึงประวัติศาสตร์ศิลปะของเวนิสโดยการนำงานศิลป์ของเขาติดตั้งทับภาพเฟรสโก้ที่สร้างโดย Tintoretto และ Jacobo Palma the Younger ทำให้เกิดการซ้อนทับของอดีตและปัจจุบัน ความทรงจำและประวัติศาสตร์ในรูปแบบของการถักทอที่ซับซ้อนของกาลเวลา การลบเลือน การจดจำ และการหลงลืม (Jooste, 2022)

ชื่อของนิทรรศการนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากการเขียนของนักปรัชญาชาวเวนิส Andrea Emoผู้ซึ่งมีแนวคิดทางอัตถิภาวนิยมและอภิปรัชญา คีเฟอร์ใช้รูปแบบที่สื่อถึงการล่มสลายและการแปลงสภาพ ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับประวัติศาสตร์ของเมืองเวนิส ซึ่งเน้นถึงพลังแห่งการเปลี่ยนแปลงของศิลปะผ่านการทำลาย งานของคีเฟอร์มุ่งหวังที่จะสำรวจความเกี่ยวข้องของศิลปะร่วมสมัยในสถานที่ทางประวัติศาสตร์ ทำให้ Palazzo Ducale ยังคงเป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่มีชีวิตชีวาไม่ใช่แค่พิพิธภัณฑ์ในอดีต

นิทรรศการเหล่านี้มีบทบาทสำคัญในการนำเสนอผลงานของคีเฟอร์ให้กับผู้ชมทั่วโลก และทำให้เขาเป็นที่ยอมรับในฐานะศิลปินที่เผชิญหน้ากับประวัติศาสตร์อันซับซ้อนและเจ็บปวดผ่านศิลปะที่มีความซับซ้อนในแง่ของวัสดุและแนวคิด

แอนเซล์ม คีเฟอร์ได้รับรางวัลและเกียรติคุณมากมายจากการมีส่วนร่วมในศิลปะร่วมสมัย รวมถึงรางวัล Premium Imperiale ในปี 1985 และ Golden Lion ที่เวนิส เบียนนาเล ในปี 1980 เขายังคงจัดแสดงผลงานของเขาทั่วโลกและถือเป็นหนึ่งในศิลปินที่สำคัญที่สุดของรุ่นของเขา

สรุปศิลปินนามธรรมคนสำคัญและผลงาน

จากการศึกษาผลงานของศิลปินนามธรรมคำสำคัญในโลกตะวันตก จะเห็นที่มาและแนวความคิดของศิลปินแต่ละคน ลักษณะการทำงานศิลปะนามธรรมมีความหลากหลายทั้งในแง่ของกระบวนการและรูปแบบ รวมถึงวิธีคิดของศิลปินแต่ละท่าน อย่างไรก็ตามสิ่งหนึ่งที่ศิลปินเหล่านี้มีร่วมกันคือการมองหากระบวนการทำงานที่ปราศจากเนื้อหา เรื่องราว แต่นำเสนอความเป็นศิลปะที่บริสุทธิ์ที่ผ่านการแสดงออกทางศิลปะและจิตใต้สำนึก

ศิลปินสองท่านที่น่าสนใจในวิธีคิดการทำงานคือ ไซ ทวอมบลีย์ และ แอนเซล์ม คีเฟอร์ ที่ได้ผนวกเอาเรื่องเล่า ตำนาน ความเชื่อ และประวัติศาสตร์ในอดีตมาสร้างสรรค์เป็นผลงานนามธรรม แนวคิดของศิลปินทั้งสองท่านสอดคล้องกับกระบวนการวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถนำไปปรับใช้กับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานได้

2.6 แนวคิดและทฤษฎีทางศิลปะนามธรรม

เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับการเปลี่ยนผ่านของงานศิลปะจากศิลปะแบบดั้งเดิมที่ใช้วิธีการเล่าเรื่องผ่านรูปภาพหรือวัตถุที่คุ้นตาสู่งานศิลปะแบบนามธรรมที่ไม่ปรากฏภาพ แต่แสดงองค์ประกอบทางศิลปะแทนนั้น ต้องทำความเข้าใจข้อแตกต่างระหว่าง**ศิลปะตัวแทน** (Representational Art) และ**ศิลปะไร้ตัวแทน** (Non-Representational Art) และ **ศิลปะเชิงอัตวิสัย** (Subjective Art) โดยมีประเด็นสำคัญดังนี้

1. Representational Art หรือ **ศิลปะตัวแทน** คือศิลปะที่มุ่งแสดงถึงสิ่งที่เราสามารถระบุหรือจดจำได้ในโลกจริง เช่น คน สัตว์ ธรรมชาติ หรือวัตถุต่างๆ รวมถึงสัญลักษณ์ทางอุดมคติเช่นเทพเทวดา นางฟ้า ศิลปะประเภทนี้พยายามสะท้อนหรือเลียนแบบความเป็นจริง ทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงภาพในงานศิลปะกับประสบการณ์หรือสิ่งที่เห็นในชีวิตประจำวันได้

ลักษณะสำคัญของ Representational Art ประกอบด้วย ความสมจริง ในหลายกรณี ศิลปะตัวแทนมักมุ่งเน้นไปที่การสร้างความสมจริง ทำให้ดูเหมือนสิ่งที่แสดงมีชีวิตอยู่จริง มุ่งเน้นความเหมือนจริงในรายละเอียดของวัตถุแสดงทักษะฝีมือของศิลปิน เช่นศิลปินในกลุ่ม Realism ที่ต้องการสะท้อนความเหมือนจริงให้มากที่สุดผ่านภาพวาดคนหรือวิวทิวทัศน์ นอกจากนั้น การแสดงภาพจากธรรมชาติหรือชีวิตประจำวัน ยังเป็นส่วนนึงที่แสดงภาพแทนได้อย่างชัดเจน เนื้อหาของศิลปะประเภทนี้มักมาจากสิ่งรอบตัว เช่น ทิวทัศน์ บุคคล หรือเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ การแสดงภาพแทนเหล่านี้ในงานทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจและเชื่อมโยงกับงานศิลปะได้ง่าย เนื่องจากพวกเขารู้จักและคุ้นเคยกับสิ่งที่เห็นในภาพ ใช้ประสบการณ์ทั่วไปของผู้ชมในการมอง(Gombrich, 1995)

อย่างไรก็ตามแม้ว่าศิลปะตัวแทนจะนำเสนอสิ่งที่ผู้ชมรู้จัก แต่ไม่จำเป็นต้องเหมือนจริงเสมอไป มันอาจเป็นการตีความใหม่ การลดทอนรูปทรง การเปลี่ยนมุมมอง หรือการใช้รสนิยมส่วนตัวของศิลปินผสมเข้าไป แต่ยังสามารถอ้างอิงถึงวัตถุต้นแบบหรือเนื้อหาเรื่องราวจากสิ่งที่เกิดขึ้นจริงได้ เช่น ผลงานของศิลปินในกลุ่ม Cubism , Impressionism , Expressionism หรือจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นต้น ศิลปะตัวแทนจึงเป็นศิลปะที่พยายามสะท้อนความเป็นจริง ทำให้ผู้ชมเชื่อมโยงกับเนื้อหาได้ง่าย เข้าใจง่ายและเปิดโอกาสให้ศิลปินสามารถสร้างภาพที่มีมิติ มีความสมจริง ใช้ทักษะทางด้านศิลปะสูง หรือเป็นการตีความใหม่ก็ได้

2. Non-Representational Art หรือ **ศิลปะไร้ตัวแทน** คือศิลปะที่ไม่พยายามเลียนแบบหรือแสดงถึงวัตถุที่มีอยู่จริงในธรรมชาติหรือในชีวิตประจำวัน ศิลปะประเภทนี้มุ่งเน้นที่องค์ประกอบพื้นฐานของศิลปะ ทัศนธาตุต่างๆเช่น สี รูปทรง เส้น และพื้นผิว รวมถึงการใช้ประสบการณ์และจิตใต้สำนึกของศิลปิน โดยไม่ให้ความสำคัญกับการสร้างภาพที่ผู้ชมสามารถระบุหรือจดจำได้

ลักษณะสำคัญของ Non-Representational Art คือเป็นศิลปะที่ไม่แสดงถึงภาพหรือรูปลักษณ์สิ่งของ คน หรือสถานที่ในลักษณะที่ผู้ชมสามารถระบุตัวตนได้ เช่น ไม่มีการวาดภาพบุคคล ทิวทัศน์ หรือวัตถุที่มีอยู่จริงในโลก แต่ศิลปะประเภทนี้มักมุ่งเน้นการใช้สี เส้น และรูปทรง เพื่อสร้างอารมณ์หรือการตอบสนองจากผู้ชม องค์ประกอบเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของอารมณ์ ความรู้สึก หรือแนวคิดเชิงนามธรรม โดย Non-Representational Art ไม่ได้อ้างอิงสิ่งที่ผู้ชมรู้จักหรือคุ้นเคย แต่พยายามสร้างประสบการณ์ที่แปลกใหม่โดยไม่มีจุดอ้างอิงที่ชัดเจน อย่างไรก็ตามศิลปะไร้ตัวแทนสามารถถ่ายทอดอารมณ์และแนวคิดเชิงนามธรรมได้ เช่น ความสงบ ความวุ่นวาย หรือความสมดุล อันจะทำให้ผู้ชมสามารถสร้าง “ประสบการณ์ที่เป็นส่วนตัว” เนื่องจากไม่มีวัตถุที่ชัดเจนให้จดจำ ผู้ชมมักตีความศิลปะประเภทนี้ตามความรู้สึกและประสบการณ์ส่วนตัว ทำให้การตีความเป็นเรื่องเฉพาะบุคคลมากขึ้น ตัวอย่างของ Non-Representational Art ศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ (Pure Abstraction) งานศิลปะที่สร้างจากรูปทรงและสีสันโดยไม่พยายามแสดงสิ่งที่มีอยู่จริง ตัวอย่างเช่น งานศิลปะของ Wassily Kandinsky หรือ Piet Mondrian ที่เน้นสีและเส้นเพื่อสื่อถึงอารมณ์และแนวคิด อาจะหมายรวมถึงงานแนว Expressionism แม้บางงานในแนว Expressionism จะมีตัวแทนอยู่บ้าง แต่หลายๆ ชิ้นก็เป็นการใช้สีและเส้นอย่างเข้มข้นเพื่อแสดงอารมณ์ที่ลึกซึ้งและดิบ เกิดจากลักษณะเฉพาะของศิลปินแต่ละคน รวมไปถึงงานศิลปะ Minimalism ที่ลดทอนรายละเอียดเหลือเพียงองค์ประกอบพื้นฐาน เช่น สี รูปทรงที่เรียบง่าย และพื้นที่ว่าง (Gombrich, 1995)

ศิลปินและแนวคิดที่ใช้วิธีคิดเกี่ยวกับ Non-Representational Art ได้แก่ Wassily Kandinsky , Piet Mondrian หรือ Mark Rothko เป็นต้น ศิลปะไร้ตัวแทนจึงเป็นศิลปะที่ไม่แสดงถึงวัตถุหรือสิ่งของในโลกจริง แต่เน้นไปที่การสร้างอารมณ์ ความรู้สึก และแนวคิดผ่านการใช้สี รูปทรง และเส้น ผู้ชมจึงสามารถตีความตามความรู้สึกและประสบการณ์ส่วนตัวได้อย่างอิสระ

3. Subjective Art หรือ **ศิลปะเชิงอัตวิสัย** คือศิลปะที่เน้นการแสดงออกถึงความรู้สึก ความคิด และประสบการณ์ภายในของศิลปินโดยเฉพาะ ซึ่งมักมีลักษณะเฉพาะที่สะท้อนอารมณ์และมุมมองส่วนตัวของศิลปินเอง โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความสมจริงหรือการแสดงภาพที่สามารถระบุตัวตนได้เสมอไป ศิลปะประเภทนี้เปิดโอกาสให้ศิลปินถ่ายทอดอารมณ์ที่เป็นนามธรรม ทำให้ผู้ชมได้สัมผัสและตีความตามมุมมองและความรู้สึกของตนเอง ลักษณะสำคัญของ Subjective Art **การแสดงออกเชิงอารมณ์** ศิลปะประเภทนี้มักมีการใช้สีสันที่รุนแรงแปลกใหม่หรือรูปทรงที่แปลกใหม่ไม่อิงกับสิ่งที่คุ้นเคยหรือความเป็นจริงเพื่อสะท้อนอารมณ์ของศิลปิน เช่น ความสุข ความเศร้า ความโกรธ หรือความสับสน ทำให้ “การตีความผลงานศิลปะเป็นเรื่องเฉพาะบุคคล” เนื่องจากผลงานที่ศิลปินสร้างสรรค์นั้นเป็นการแสดงออกที่มาจากความรู้สึกภายใน ผู้ชมจึงสามารถตีความศิลปะได้อย่างอิสระ หลากหลาย โดยไม่มีคำตอบที่ถูกหรือผิด การรับรู้ศิลปะประเภทนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และอารมณ์ของแต่ละคน เนื่องจากเป็นการแสดงออกถึงความรู้สึกภายใน Subjective Art จึงมักสะท้อน

ตัวตน มุมมอง และปรัชญาส่วนตัวของศิลปิน ผู้ชมสามารถเรียนรู้ถึงแนวคิดและมุมมองของศิลปินจากการตีความงานศิลปะประเภทนี้ได้

จากการเปลี่ยนผ่านของงานจิตรกรรมจากแบบดั้งเดิมไปสู่ศิลปะยุคสมัยใหม่ (Modernism) และจาก **ศิลปะตัวแทน** (Representational Art) ไปสู่ **ศิลปะไร้ตัวแทน** (Non-Representational Art) มีแนวคิดที่สำคัญจากนักวิจารณ์ศิลปะ 3 ท่านที่อธิบายถึงการเปลี่ยนผ่านจากรูปแบบงานศิลปะที่เล่าเรื่องราวส่วนประกอบต่างๆผ่านภาพไปสู่การให้ความสำคัญกับรูปแบบของงานศิลปะมากขึ้น โดยแนวคิดของสามท่านนี้ช่วยอธิบายความสำคัญของงานศิลปะนามธรรม ทั้งที่เกิดขึ้นในยุโรปและที่เกิดขึ้นในอเมริกา

2.5.1 โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry, 1866–1934)

โรเจอร์ ฟรายเป็นนักวิจารณ์ศิลปะและจิตรกรชาวอังกฤษที่มีบทบาทสำคัญในการแนะนำศิลปะสมัยใหม่โดยเฉพาะอย่างยิ่งลัทธิโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) ให้เป็นที่รู้จักในประเทศอังกฤษ เขามีชื่อเสียงจากทฤษฎีเกี่ยวกับความสำคัญของรูปทรงและความงามในศิลปะ นอกจากนี้เขายังเป็นผู้นำใน กลุ่มบลูมส์บรี (Bloomsbury Group) และมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาแนวคิด รูปแบบนิยม (Formalism) ในการวิจารณ์ศิลปะ โรเจอร์ ฟรายเกิดในกรุงลอนดอนและเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยเคมบริดจ์ ซึ่งเขาเรียนวิทยาศาสตร์ธรรมชาติแต่พัฒนาความสนใจอย่างลึกซึ้งในศิลปะ เริ่มต้นอาชีพทางศิลปะในฐานะจิตรกร แต่สิ่งที่ทำให้เขามีชื่อเสียงอย่างมากคือบทบาทในฐานะนักวิจารณ์ นักทฤษฎีทางด้านศิลปะ และภัณฑารักษ์ เขากลายเป็นหนึ่งในผู้นำการสนับสนุนศิลปะสมัยใหม่ในอังกฤษ[12]

ด้วยความสนใจในทฤษฎีทางศิลปะสมัยใหม่และความชื่นชอบในกระบวนการทางศิลปะของศิลปินหัวก้าวหน้ากลุ่มโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ โรเจอร์ ฟรายได้จัดนิทรรศการสำคัญ 2 งานในลอนดอนที่แนะนำลัทธิโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ให้เป็นที่รู้จักมากขึ้นในอังกฤษ ได้แก่ นิทรรศการ Manet and the Post-Impressionists (1910) และ นิทรรศการ Second Post-Impressionist

---

[12] Roger Fry เป็นสมาชิกของกลุ่มบลูมส์บรีซึ่งเป็นกลุ่มปัญญาชนที่รวมถึงบุคคลสำคัญอย่าง Virginia Woolf และ John Maynard Keynes ความคิดของโรเจอร์ ฟรายเกี่ยวกับศิลปะและความงามมีอิทธิพลอย่างมากต่อกลุ่มนี้และช่วยกำหนดวิธีการที่ปัญญาชนชาวอังกฤษเข้าใจและชื่นชมศิลปะสมัยใหม่ งานเขียนที่สำคัญของเขาได้ **"Vision and Design"** (1920) เป็นหนังสือรวมบทความของฟราย ที่สำคัญที่สุด เล่มนี้กล่าวถึงแนวคิดของเขาเกี่ยวกับโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ รูปแบบนิยม และบทบาทของศิลปะในสังคม **"Transformations"** (1926): ผลงานที่สำรวจแนวคิดของฟรายเกี่ยวกับวิวัฒนาการของศิลปะและบทบาทของรูปทรงในการสร้างอารมณ์และความรู้สึก

Exhibition (1912) นิทรรศการเหล่านี้แสดงผลงานของศิลปินเช่น Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Henri Matisse, และ Paul Gauguin ซึ่งใช้สี รูปทรง และความเป็นนามธรรมอย่างกล้าหาญ ผลงานเหล่านี้สร้างความตื่นตะลึงให้กับผู้ชมชาวอังกฤษที่เคยชินกับศิลปะแบบเหมือนจริงเน้นที่ความสมบูรณ์ของผลงาน และเขาเป็นผู้สร้างคำว่า Post-Impressionism เพื่ออธิบายศิลปินเหล่านี้ว่าพวกเขาแตกต่างจากลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ที่มาก่อนหน้าในด้านการแสดงออกทางบุคคลและนวัตกรรมทางรูปทรง

นอกจากการจัดนิทรรศการทางศิลปะเขายังได้เสนอแนวคิดที่สำคัญที่ช่วยให้วงการศิลปะสมัยใหม่พัฒนาไปสู่ความเป็นนามธรรมมากขึ้นได้แก่

1. **รูปแบบนิยม (Formalism)** โรเจอร์ ฟรายเป็นที่รู้จักในเรื่องแนวคิด รูปแบบนิยม (Formalism) ซึ่งหมายถึงการที่ผลงานศิลปะควรถูกประเมินจากรูปทรง สี เส้น และองค์ประกอบมากกว่าการเล่าเรื่องหรือเนื้อหา แนวคิดนี้เป็นการปฏิวัติวิธีคิดเกี่ยวกับศิลปะ ซึ่งเปลี่ยนจากการเน้นความเหมือนจริงไปสู่การชื่นชมโครงสร้างและความรู้สึกที่สร้างขึ้นโดยการจัดเรียงองค์ประกอบทางสายตา แนวคิดนี้ทำให้เกิดขบวนการศิลปะที่เน้นแนวคิดเรื่องรูปแบบนิยมตามที่ โรเจอร์ ฟรายกล่าวถึงคือ **ศิลปะสมัยใหม่ (Modernism)** โดยเฉพาะในพัฒนาการในระยะหลัง ได้แก่กลุ่มโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) ที่มุ่งเน้นการใช้สีและรูปทรงอย่างแสดงออก ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของฟรายที่ให้ความสำคัญกับคุณสมบัติทางรูปแบบมากกว่าความแม่นยำในการแสดงออก กลุ่มคิวบิสม์ (Cubism) ที่พัฒนาสไตล์ที่แตกแยกวัตถุออกเป็นรูปทรงเรขาคณิตและเน้นความเป็นสองมิติของผืนผ้าใบ ซึ่งสอดคล้องกับการมุ่งเน้นของฟรายในการสำรวจคุณสมบัติที่แท้จริงของงานศิลปะ กลุ่มศิลปะนามธรรม (Abstract Art) แนวทางรูปแบบนิยมได้วางรากฐานที่สำคัญสำหรับรูปแบบศิลปะนามธรรมหลายประเภทที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยที่ศิลปินให้ความสำคัญกับองค์ประกอบทางรูปทรง (เส้น รูปทรง สี) มากกว่าเนื้อหาที่แสดงออก ขบวนการอย่าง Abstract Expressionism และ Geometric Abstraction ก็ได้รับอิทธิพลจากหลักการเหล่านี้เช่นกัน

นอกเหนือจากขบวนการทางศิลปะที่ได้รับแนวคิดรูปแบบนิยมมาใช้โดยเฉพาะแล้ว แนวคิดของฟรายยังมีส่วนช่วยในการพัฒนาการวิจารณ์ศิลปะตามแนวคิดรูปแบบนิยมในประวัติศาสตร์ศิลปะด้วย ซึ่งแนวทางนี้เป็นการประเมินศิลปะจากองค์ประกอบทางรูปทรงมากกว่าจากเนื้อหา ส่งผลต่อวิธีคิดของนักวิจารณ์และนักทฤษฎีในรุ่นต่อๆ มา

2. รูปทรงที่มีความหมาย (Significant Form) โรเจอร์ ฟรายนำเสนอแนวคิดเรื่อง **"รูปทรงที่มีความหมาย"** (เช่นเดียวกับเพื่อนนักวิจารณ์ศิลปะอีกคนที่ชื่อ ไคลฟ์ เบลล์) ซึ่งหมายถึงการที่องค์ประกอบทางสายตาของผลงานศิลปะ เช่น รูปทรง เส้น และสี ทำงานร่วมกันเพื่อสร้าง

ประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เหนือกว่าการเล่าเรื่อง เขาเชื่อว่าคุณค่าแท้จริงของงานศิลปะอยู่ที่การที่มันสามารถสร้างความรู้สึกและประสบการณ์ให้กับผู้ชมผ่านองค์ประกอบเหล่านี้

3. การตอบสนองทางอารมณ์และจิตวิทยา (Emotional and Psychological Response) แม้ว่าโรเจอร์ ฟรายจะเน้นแนวคิดทางศิลปะเกี่ยวกับเรื่องรูปทรงและองค์ประกอบทางสายตา เขาก็ไม่ได้มองว่าศิลปะขาดอารมณ์ เขาเชื่อว่าองค์ประกอบทางรูปทรงสามารถกระตุ้นการตอบสนองทางอารมณ์และจิตวิทยาในผู้ชมได้อย่างลึกซึ้ง และการตอบสนองเหล่านี้เป็นสากล ไม่ขึ้นอยู่กับบริบททางวัฒนธรรมหรือประวัติศาสตร์

4. ความเป็นอิสระของศิลปะ (The Autonomy of Art) อีกหนึ่งแนวคิดที่สำคัญของโรเจอร์ ฟรายคือความเป็นอิสระของศิลปะเขาเชื่อว่าศิลปะควรมีอิสระจากจุดประสงค์ทางศีลธรรม สังคม หรือการเมือง เขาไม่สนับสนุนให้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการโฆษณาชวนเชื่อหรือให้บทเรียนทางศีลธรรม โดยเน้นว่าคุณค่าของศิลปะอยู่ที่คุณภาพทางสุนทรียะและรูปทรง แนวคิดนี้ส่งผลให้งานศิลปะแบบนามธรรมมีความเป็นอิสระกว่างานศิลปะแบบดั้งเดิม

การสนับสนุนกลุ่มโพสต์อิมเพรสชันนิสม์และแนวคิดรูปแบบนิยมของฟรายมีผลกระทบอย่างลึกซึ้งต่อทิศทางของศิลปะสมัยใหม่ แนวคิดของเขาเกี่ยวกับการเน้นรูปทรงมากกว่าการเล่าเรื่องช่วยเปลี่ยนแนวทางการวิจารณ์ศิลปะจากการเน้นความเหมือนจริงไปสู่การเน้นนามธรรมและการแสดงออกส่วนบุคคล ซึ่งต่อมามีอิทธิพลต่อขบวนการศิลปะสมัยใหม่หลายอย่างในศตวรรษที่ 20 เช่น ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) แม้แนวคิดของโรเจอร์ ฟรายเกี่ยวกับรูปแบบนิยมไม่ได้รับการยอมรับจากทุกคน นักวิจารณ์บางคนกล่าวหาว่าเขามุ่งเน้นรูปทรงมากเกินไปและละเลยบริบททางสังคม การเมือง และประวัติศาสตร์ อย่างไรก็ตาม ผลกระทบของฟรายยังคงมีความสำคัญอย่างมากในวงการศิลปะ โดยเฉพาะการที่เขาเปิดประตูให้กับศิลปะสมัยใหม่และแนวคิดเรื่องรูปแบบนิยม

2.5.2 ไคลฟ์ เบลล์ (Clive Bell,1881–1964)

ไคลฟ์ เบลล์ เป็นนักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษและเป็นบุคคลสำคัญในการพัฒนาทฤษฎีรูปแบบนิยมในศิลปะ แนวคิดของเขามีอิทธิพลอย่างมากต่อการทำความเข้าใจศิลปะในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่านการเน้นความหมายของ **"รูปทรงที่มีความหมาย (Significant Form)"** ไคลฟ์ เบลล์ เกิดในกรุงลอนดอนในครอบครัวที่ร่ำรวย และได้รับการศึกษาที่ มหาวิทยาลัยออกซ์ฟอร์ด ซึ่งเขาเรียนภายใต้ Benjamin Jowett เขาเข้าร่วมกลุ่ม Bloomsbury Group ซึ่งเป็นวงสังคมของนักคิดและศิลปินที่มีชื่อเสียง รวมถึง Virginia Woolf และ Roger Fry วงกลุ่มนี้มีอิทธิพลอย่างมากต่อการคิดของเขาเกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรม ไคลฟ์ เบลล์เริ่มต้นอาชีพในฐานะนักวิจารณ์

ศิลปะในช่วงต้นทศวรรษ 1900 งานเขียนที่สำคัญของเขาคือ **"Art"** (1914)[13] ซึ่งได้ชี้แจงทฤษฎีเกี่ยวกับรูปทรงที่มีความหมายและผลกระทบทางอารมณ์ของศิลปะ หนังสือเล่มนี้โต้แย้งแนวทางดั้งเดิมที่เน้นความสมจริงและเนื้อหา โดยมุ่งส่งเสริมแนวทางที่เป็นนามธรรมและเน้นรูปทรงมากขึ้น แนวคิดของเขาได้รับอิทธิพลอย่างมากจากขบวนการโพสต์อิมเพรสชันนิสม์เบลล์ชื่นชมการใช้สีและรูปทรงเพื่อสร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ ซึ่งช่วยเสริมสร้างความเชื่อของเขาเกี่ยวกับความสำคัญของรูปทรงที่มีความหมาย แนวคิดหลักในทฤษฎีศิลปะของไคลฟ์ เบลล์ ได้แก่

รูปทรงที่มีความหมาย (Significant Form) ไคลฟ์ เบลล์เชื่อว่าคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของงานศิลปะมีรากฐานอยู่ที่องค์ประกอบทางรูปทรง (รูปทรง สี เส้น และการจัดเรียง) มากกว่าที่จะอยู่ที่เนื้อหาของงาน เขาโต้แย้งว่าองค์ประกอบเหล่านี้สามารถกระตุ้นการตอบสนองทางอารมณ์ในผู้ชม นำไปสู่การชื่นชมงานศิลปะในระดับที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นเช่นเดียวกับแนวคิดของโรเจอร์ ฟราย

ประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic Experience) ไคลฟ์ เบลล์เสนอว่าประสบการณ์ความงามในศิลปะมีรากฐานมาจากการรับรู้รูปทรงของผู้ชม เขาเชื่อว่างานศิลปะที่แท้จริงมีพลังในการกระตุ้นปฏิกิริยาทางอารมณ์ที่ลึกซึ้งและสากล ซึ่งสามารถข้ามผ่านบริบททางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์เฉพาะเจาะจงได้

ศิลปะเป็นภาษาที่ไม่เหมือนใคร (Art as a Unique Language) เขามองว่าศิลปะเป็นภาษาที่แตกต่างซึ่งสื่อสารผ่านรูปทรงโดยไม่ขึ้นอยู่กับเนื้อหาเชิงเรื่องราวหรือการแสดงออก ในแง่นี้ ไคลฟ์ เบลล์โต้แย้งว่าคุณค่าของศิลปะอยู่ที่ความสามารถในการถ่ายทอดความรู้สึกและประสบการณ์ผ่านวิธีการทางสายตาเพียงอย่างเดียว

ศิลปะและอารมณ์ (Art and Emotion) ไคลฟ์ เบลล์เชื่อว่าศิลปะควรกระตุ้นการตอบสนองทางอารมณ์มากกว่าการกระตุ้นทางปัญญา เขาเน้นว่าศิลปะที่ดีที่สุดจะกระตุ้นความรู้สึกในผู้ชม สร้างความเชื่อมโยงที่ตรงและทันทีระหว่างงานศิลปะและผู้ชม

การวิจารณ์ความเป็นอัตวิสัย (Critique of Subjectivity) ไคลฟ์ เบลล์วิจารณ์ศิลปะที่พึ่งพาอย่างมากต่อเนื้อหาที่เป็นตัวแทนหรือต้องการถ่ายทอดข้อความหรือบทเรียนทางศีลธรรมที่เฉพาะเจาะจง เขาโต้แย้งว่าแนวทางดังกล่าวทำให้แก่นแท้ของศิลปะถูกลดทอนลง ซึ่งเขาเชื่อว่าควรมุ่งเน้นไปที่ประสบการณ์ของรูปทรงและความงาม

---

[13] หนังสือ **"Art"** (1914) ของ **Clive Bell** เป็นงานเขียนความยาวประมาณ 224 หน้าตีพิมพ์ครั้งแรกที่สหราชอณาจักร มีอิทธิพลอย่างมากในแวดวงทฤษฎีศิลปะสมัยใหม่หนังสือเล่มนี้ประกอบด้วยบทวิเคราะห์ทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะ โดยเน้นแนวคิดเกี่ยวกับ *Significant Form* ซึ่งเบลล์ เชื่อว่าเป็นแก่นสำคัญของการสร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ในศิลปะ

ในช่วงทศวรรษ 1920 และ 1930 ไคลฟ์ เบลล์ยังคงเขียนและบรรยายเกี่ยวกับศิลปะ โดยพัฒนาทฤษฎีของเขาต่อไป เขากลายเป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงในโลกศิลปะ โดยมีชื่อเสียงในด้านความเข้าใจที่ลึกซึ้งและมุมมองแบบรูปแบบนิยม แม้ว่าอิทธิพลของเขาจะลดน้อยลงในครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 แต่แนวคิดของเขาได้วางรากฐานสำหรับการพัฒนาต่อไปในด้านการวิจารณ์และทฤษฎีศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสาขาศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย การเน้นที่รูปทรงที่มีความหมายและประสบการณ์ทางอารมณ์ในศิลปะของ เบลล์ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในการทำความเข้าใจคุณค่าของศิลปะ งานของเขามีส่วนช่วยในการพัฒนารูปแบบนิยมและช่วยกำหนดการสนทนาเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ผ่านทฤษฎีของเขา เขาได้กระตุ้นให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับศิลปะในระดับอารมณ์ที่ลึกซึ้ง โดยมุ่งเน้นไปที่คุณลักษณะที่แท้จริงของงานศิลปะมากกว่าการแสดงออกทางภาพที่ปรากฏออกมา

2.5.3 เคลเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg, 1909–1994)

เคลเมนต์ กรีนเบิร์ก เกิดในย่าน Bronx นครนิวยอร์ก ในปี 1909 เขาเรียนวรรณกรรมและปรัชญาที่ Syracuse University และเริ่มต้นอาชีพในฐานะนักเขียนและนักแปล ประสบการณ์แรกของเขาในด้านการวิจารณ์ศิลปะมาจากการเข้าร่วมวงวรรณกรรมในช่วงทศวรรษที่ 1930 เขาเป็นนักวิจารณ์ศิลปะที่มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งในศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแนวคิดเกี่ยวกับ Modernism และการสนับสนุนแนวความคิดของกลุ่ม Abstract Expressionism และ Formalism งานของเขามีผลกระทบอย่างสำคัญต่อความเข้าใจและพัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะในสหรัฐอเมริกาหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ทฤษฎีศิลปะของเคลเมนต์ กรีนเบิร์กมุ่งเน้นไปที่แนวคิดเรื่อง **ความบริสุทธิ์ในงานศิลปะ** ซึ่งเขาเน้นความสำคัญของคุณลักษณะทางรูปทรงมากกว่าเนื้อหาหรือนิทานเรื่องราว

เคลเมนต์ กรีนเบิร์กนำเสนอประเด็น Non-Representational Art เป็นความคิดที่สนับสนุนความเป็นนามธรรมของศิลปะ เขาเชื่อว่าศิลปะไร้ตัวแทนควรเน้นไปที่การรับรู้ทางสายตาและรูปแบบพื้นฐาน เช่น สี เส้น รูปทรง และพื้นผิว เขาเห็นว่างานศิลปะควรเน้นไปที่คุณสมบัติที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะ โดยปราศจากการพยายามเลียนแบบหรือแสดงออกถึงสิ่งใดในโลกภายนอก เขาสนับสนุนให้ศิลปะดำเนินไปสู่การแสดงออกที่ “บริสุทธิ์” ซึ่งหมายถึงการเน้นเฉพาะคุณสมบัติของศิลปะ เช่น การใช้สีและเส้นที่ไม่พยายามสร้างภาพใด ๆ การให้ความสำคัญกับองค์ประกอบพื้นฐานเหล่านี้ทำให้ศิลปะมีความเป็นตัวของตัวเอง ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาเรื่องราวหรือภาพลวงตา
เคลเมนต์ กรีนเบิร์กมองว่าการเลียนแบบโลกภายนอกไม่ใช่ความมุ่งหมายที่แท้จริงของศิลปะ แต่ศิลปะควรแสดงถึง “ความจริงของตัวมันเอง” นั่นคือการให้ความสำคัญกับคุณลักษณะทางสายตาและเนื้อหาที่ไม่ขึ้นกับโลกภายนอก และมองว่าศิลปะไร้ตัวแทนคือการแสดงออกของความทันสมัยและการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในศิลปะยุคใหม่ เขาเห็นว่าศิลปินควรค้นหาวิธีใหม่ ๆ ในการแสดงออก

ซึ่งไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับการเลียนแบบวัตถุ (Greenberg, 1961) แนวคิดของเขาสามารถแยกย่อยเป็นประเด็นได้ดังนี้

รูปแบบนิยม (Formalism) เคลเมนต์ กรีนเบิร์กเป็นที่รู้จักกันดีในแนวคิดเรื่องรูปแบบนิยม เช่นเดียวกับฟรายและเบลล์ ซึ่งเป็นแนวคิดที่ว่าคุณค่าของผลงานศิลปะอยู่ที่รูปแบบของมัน นั่นคือ องค์ประกอบทางสายตา เช่น สี เส้น และการจัดองค์ประกอบ มากกว่าที่จะเป็นเรื่องราวหรือนิทาน เขาโต้แย้งว่าศิลปะควรมุ่งเน้นไปที่คุณสมบัติเฉพาะของแต่ละสื่อ เช่น ความแบนราบของผืนผ้าใบในงานจิตรกรรม มากกว่าที่จะพยายามเลียนแบบสื่ออื่น ๆ เช่น วรรณกรรมหรือประติมากรรม ตัวอย่างเช่น เขาชื่นชมศิลปะนามธรรม (abstract art) เพราะศิลปะนามธรรมปฏิเสธการสร้างภาพลวงตาและมุ่งเน้นไปที่การแสดงความเป็นสองมิติของผืนผ้าใบ ซึ่งเขามองว่าเป็นแก่นแท้ของจิตรกรรม

ลักษณะเฉพาะของสื่อวัสดุ (Medium Specificity) หนึ่งในแนวคิดหลักที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ medium specificity ซึ่งหมายถึงการที่สื่อแต่ละประเภทควรใช้ประโยชน์จากคุณสมบัติเฉพาะตัวของสื่อนั้น ๆ สำหรับงานจิตรกรรม การมุ่งเน้นที่ความแบนราบและการจัดองค์ประกอบของสีและรูปทรงเป็นสิ่งที่สำคัญ เคลเมนต์ กรีนเบิร์ก เชื่อว่างานจิตรกรรมไม่ควรเลียนแบบวัตถุสามมิติ แต่ควรเน้นไปที่พื้นผิวสองมิติของผืนผ้าใบ แนวคิดนี้มีพื้นฐานมาจากความเชื่อของเขาว่าศิลปะควรมุ่งเน้นไปที่สิ่งที่ทำให้มันมีเอกลักษณ์ แทนที่จะพยายามเลียนแบบหรือยืมมาจากสื่ออื่น ๆ แนวคิดนี้ทำให้งานจิตรกรรมกลับมามีบทบาทในโลกศิลปะอีกครั้งหลังจากเสียพื้นที่ให้กับศิลปะแบบสื่อผสม หรือศิลปะที่สร้างขึ้นจากวัสดุสำเร็จรูป

ศิลปะสมัยใหม่ (Modernism) เคลเมนต์ กรีนเบิร์ก เป็นผู้สนับสนุนหลักของแนวคิดแบบสมัยใหม่ ซึ่งเขามองว่าเป็นวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของศิลปะที่มุ่งสู่การเป็นนามธรรมและการบริสุทธิ์ในรูปทรง เขาอธิบายว่า Modernism เป็นขบวนการที่วิพากษ์ตนเอง โดยที่ศิลปินตระหนักถึงข้อจำกัดและความเป็นไปได้ของสื่อที่พวกเขาใช้ ขบวนการนี้นำไปสู่การพัฒนาของศิลปะนามธรรม ซึ่งศิลปินละทิ้งการแทนภาพเพื่อสำรวจคุณสมบัติทางรูปทรงของศิลปะ เขาเชื่อว่าการเคลื่อนไหวนี้เป็นการปรับปรุงศิลปะ โดยการขจัดองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นออกไป เช่น เนื้อเรื่องหรือภาพลวงตา

ศิลปะหัวก้าวหน้าและศิลปะตลาดล่าง (Avant-Garde and Kitsch) ในบทความชื่อดังของเขา **"Avant-Garde and Kitsch[14]"** (1939) Greenberg แยกความแตกต่างระหว่าง

---

[14] บทความ **"Avant-Garde and Kitsch"** ของกรีนเบิร์กคือจุดเปลี่ยนที่ทำให้เขาเป็นที่รู้จักในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะคนสำคัญ ตีพิมพ์ในวารสาร **Partisan Review** บทความนี้เปรียบเทียบศิลปะ avant-garde กับ kitsch โดยแสดงให้เห็นว่าศิลปะ avant-garde เป็นนวัตกรรมและท้าทาย ในขณะที่ kitsch เป็นศิลปะที่ตื้นเขินและผลิตเพื่อดึงดูดความสนใจของมวลชน บทความนี้เป็นรากฐานของการวิจารณ์ศิลปะในอนาคตของเขา

ศิลปะ avant-garde (ซึ่งเขามองว่าเป็นศิลปะที่ท้าทายปัญญาและสร้างสรรค์) กับ kitsch (ซึ่งเขามองว่าเป็นศิลปะที่ถูกพาณิชย์และทำขึ้นเพื่อดึงดูดรสนิยมของมวลชน) เขาโต้แย้งว่าศิลปิน avant-garde เป็นกลุ่มแนวหน้าของผู้ผลิตวัฒนธรรมที่ผลักดันขอบเขตของศิลปะ ในขณะที่ kitsch สนองความต้องการของคนส่วนใหญ่ด้วยการสนับสนุนรสนิยมและค่านิยมแบบดั้งเดิม บทความนี้เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ เขามีชื่อเสียงในฐานะนักวิจารณ์ศิลปะชั้นนำและวางรากฐานสำหรับการเขียนในอนาคตของเขา

นอกจากแนวคิดทั้งหมดนั้น เคลเมนต์ กรีนเบิร์กเป็นผู้สนับสนุนคนสำคัญของขบวนการ Abstract Expressionist และกลุ่ม New York School ในอเมริกาช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยเฉพาะผลงานของศิลปินอย่าง แจ็คสัน พอลล็อค, มาร์ค ร็อธโก้ และ วิลเลี่ยม เดอ คูนนิ่ง เขามองว่าผลงานของศิลปินเหล่านี้เป็นสุดยอดของจิตรกรรมสมัยใหม่ เพราะมันปฏิเสธการสร้างภาพและมุ่งเน้นไปที่การแสดงออกผ่านรูปทรงและสีล้วน ๆ โดยเฉพาะที่เขาชื่นชมงานจิตรกรรมแบบหยดสีของแจ็คสัน พอลล็อคว่าเป็นตัวอย่างที่สมบูรณ์แบบของ medium specificity เพราะมันเน้นการกระทำทางกายภาพของการวาดภาพและความแบนราบของผืนผ้าใบ

เคลเมนต์ กรีนเบิร์กเชื่อในแนวคิดเรื่องความก้าวหน้าในศิลปะโดยโต้แย้งว่าประวัติศาสตร์ศิลปะก้าวไปข้างหน้าผ่านกระบวนการของการปรับปรุงและพัฒนา เขามองว่าศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะศิลปะนามธรรม เป็นผลลัพธ์ของความก้าวหน้านี้ ซึ่งศิลปินหันหลังให้กับศิลปะแบบแทนภาพและมุ่งเน้นไปที่รูปทรง พื้นผิว และวัสดุ อย่างไรก็ตามในช่วงปลายชีวิตของเขา แนวคิดของเขาถูกท้าทายจากการเกิดขึ้นของขบวนการอย่าง Pop Art และ Minimalism ซึ่งไม่สอดคล้องกับกรอบความคิดแบบ formalism ของเขา แม้ว่าเขาจะยังคงเป็นผู้สนับสนุนศิลปะนามธรรม แต่บทบาทของเขาเริ่มลดลงเมื่อขบวนการและทฤษฎีใหม่ ๆ ที่ตั้งคำถามต่อแนวคิดที่เข้มงวดของเขาเริ่มเกิดขึ้น

สรุปแนวคิดและทฤษฎีทางศิลปะนามธรรม

จากแนวคิดและทฤษฎีของนักวิจารณ์ศิลปะสามท่านที่ได้กล่าวมานั้น โรเจอร์ ฟราย , ไคลฟ์ เบลล์ และ เคลเมนต์ กรีนเบิร์กพอจะทำให้เห็นภาพการเปลี่ยนแปลงของศิลปะจากแบบดั้งเดิมเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ หลังจากการเกิดของกลุ่ม Post Impressionism ในฝรั่งเศสศิลปินได้เน้นการแสดงออกของรูปทรง เส้น สี ตามแนวคิดแบบ Formalism หรือรูปแบบนิยม งานจิตรกรรมไม่จำเป็นที่จะต้องแสดงเนื้อหาหรือเรื่องราว รายละเอียดปลีกย่อยเช่นเดิม แต่สามารถมุ่งหน้าเข้าสู่ความคิดทางสุนทรียศาสตร์แบบใหม่ คือการมุ่งนำเสนอสุนทรียศาสตร์ในรูปแบบของศิลปะบริสุทธิ์ เน้นการแสดงออกของรูปทรงอย่างอิสระปราศจากเรื่องราว ความสำคัญของแนวคิดนี้พัฒนาให้ผลงานงาน

ศิลปะปรับรูปแบบที่จากเดิมต้องเน้นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครหรือวัตถุสู่การเล่าเรื่องผ่านรูปทรง สี และองค์ประกอบ อันเป็นหัวใจหลักของงานศิลปะแบบนามธรรม

นอกจากนี้ทฤษฎี Significant Form ของโรเจอร์ ฟราย และ ไคลฟ์ เบลล์ ยังช่วยให้ผู้ชมงานศิลปะสามารถทำความเข้าใจความหมายที่ลึกซึ้งของงานศิลปะผ่านเส้น สี องค์ประกอบมากกว่าการมองหาเรื่องราวเนื้อหาในผลงาน อันจะทำให้งานศิลปะสามารถกระตุ้นตอบทางอารมณ์ของผู้ชมได้อย่างดีขึ้น

ประเด็นสุดท้ายที่ผู้วิจัยเชื่อว่าเป็นประเด็นสำคัญที่ทำให้ผลงานจิตรกรรมกลับมามีบทบาทมากขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 คือแนวคิด ลักษณะเฉพาะของสื่อวัสดุ (Medium Specificity) ของเคลเมนต์ กรีนเบิร์กที่สนับสนุนให้ผลงานจิตรกรรมแสดงลักษณะเฉพาะของตัวเองออกมาให้ได้มากที่สุด ทั้งพื้นผิวและความแบนราบของงานจิตรกรรม ลักษณะเฉพาะตัวของสี ความเหลว ข้น หนืด โปร่งแสง ทึบแสง หรือวิธีการระบายสีในแบบต่างๆ เหล่านี้ล้วนสนับสนุนให้จิตรกรหันกลับมาหาคำตอบในงานจิตรกรรมสมัยใหม่ ที่ไม่จำเป็นต้องทำหน้าที่อย่างงานประติมากรรม วรรณกรรม กล้องถ่ายรูปหรือจอโทรทัศน์ งานจิตรกรรมสามารถสร้างคุณลักษณะเฉพาะตัวของความเป็นจิตรกรรมได้เองและสามารถพิเคราะห์ความงามจากคุณสมบัติของความเป็นจิตรกรรมได้โดยไม่ต้องพึ่งพิงลักษณะทางศิลปะแบบอื่น แนวคิดนี้ทำให้งานจิตรกรรมของขบวนการ Abstract Expressionism กลายเป็นหัวหอกของงานศิลปะในช่วงต้นศตวรรษที่ 20

2.7 หนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงแนวคิดหรือทฤษฎีอื่นๆที่เกี่ยวข้องที่ถูกใช้ในการสนับสนุนศิลปะนามธรรมผ่านหนังสือ งานวิจัยชิ้นสำคัญได้แก่

2.6.1 "Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye" โดย รูดอล์ฟ อาร์นไฮม์[15] (Rudolf Arnheim) เป็นหนังสือที่สำคัญซึ่งอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ทางสายตาและการแสดงออกทางศิลปะ หนังสือเล่มนี้เผยแพร่ครั้งแรกในปี 1954 และแก้ไขเพิ่มเติมในปี 1974 โดยมุ่งเน้นไปที่การใช้หลักจิตวิทยาเพื่อทำความเข้าใจว่าเราตีความรูปร่าง สี และองค์ประกอบในงานศิลปะอย่างไร ซึ่งให้พื้นฐานทางวิทยาศาสตร์แก่การรับรู้และการสร้างสรรค์ศิลปะในแบบที่เป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น รายละเอียดสำคัญในหนังสือมีดังนี้:

1. กฎการรับรู้และการจัดองค์ประกอบศิลป์ (Perceptual Laws and Artistic Composition) อาร์นไฮม์เชื่อว่าการรับรู้ศิลปะไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ แต่เป็นไปตาม "กฎ" บางอย่างที่สมองใช้จัดระเบียบสิ่งที่เรารับรู้ เขาอธิบายว่าองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ความสมดุล ความสมมาตร ความแตกต่าง และความเรียบง่าย เป็นสิ่งที่ช่วยเสริมความสวยงามและความหมาย ตัวอย่างเช่น เขากล่าวถึงหลักการ "เกสตอลท์" (Gestalt) เช่น ความใกล้เคียง ความคล้ายคลึง การปิดให้เป็นภาพสมบูรณ์ และความต่อเนื่อง ซึ่งส่งผลต่อการตีความและความรู้สึกของเราต่องานศิลปะ

2. รูปแบบและความหมาย (Form and Meaning) หนังสือเล่มนี้ชี้ให้เห็นว่ารูปแบบและเนื้อหาไม่อาจแยกออกจากกันได้ โดยเฉพาะในศิลปะทางสายตา อาร์นไฮม์อธิบายว่าองค์ประกอบอย่างเส้น รูปทรง และสี สามารถสื่อสารอารมณ์และเนื้อหาทางความคิดได้แม้จะไม่มีภาพที่เป็นตัวแทนชัดเจน ตัวอย่างเช่น รูปทรงโค้งมนอาจแสดงถึงความสงบหรือนุ่มนวล ขณะที่เส้นที่คดเคี้ยวแสดงถึงความรุนแรงหรือความตึงเครียด

---

[15] รูดอล์ฟ อาร์นไฮม์ (1904–2007) เป็นนักจิตวิทยา นักทฤษฎีศิลปะ และนักการศึกษาเชื้อสายเยอรมันที่มีชื่อเสียงโดยเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางจากผลงานในด้านการรับรู้ทางสายตาและจิตวิทยาศิลปะ งานของเขาสำรวจความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้และการแสดงออกทางศิลปะ โดยเน้นว่าศิลปะทางสายตาสามารถเข้าใจได้ผ่านหลักการทางจิตวิทยา นอกจาก "Art and Visual Perception," อาร์นไฮม์ยังเขียนหนังสือที่มีอิทธิพลอีกหลายเล่ม เช่น "Visual Thinking," ซึ่งสำรวจแง่มุมทางจิตวิทยาของการรับรู้ทางสายตาและผลกระทบต่อการศึกษาและความคิดสร้างสรรค์ งานเขียนของเขามักเป็นสะพานเชื่อมระหว่างศิลปะและวิทยาศาสตร์ โดยสนับสนุนให้เข้าใจแง่มุมทางจิตวิทยาของการสร้างสรรค์และการสัมผัสประสบการณ์ทางศิลปะอย่างลึกซึ้ง อาร์นไฮม์ได้รับการพิจารณาว่าเป็นบุคคลสำคัญในศึกษาเกี่ยวกับการรับรู้ทางสายตาและสุนทรียศาสตร์ งานของเขาได้ปูทางให้กับการสำรวจมิติทางจิตวิทยาของศิลปะต่อไป ซึ่งมีอิทธิพลทั้งต่อนักจิตวิทยาและศิลปิน

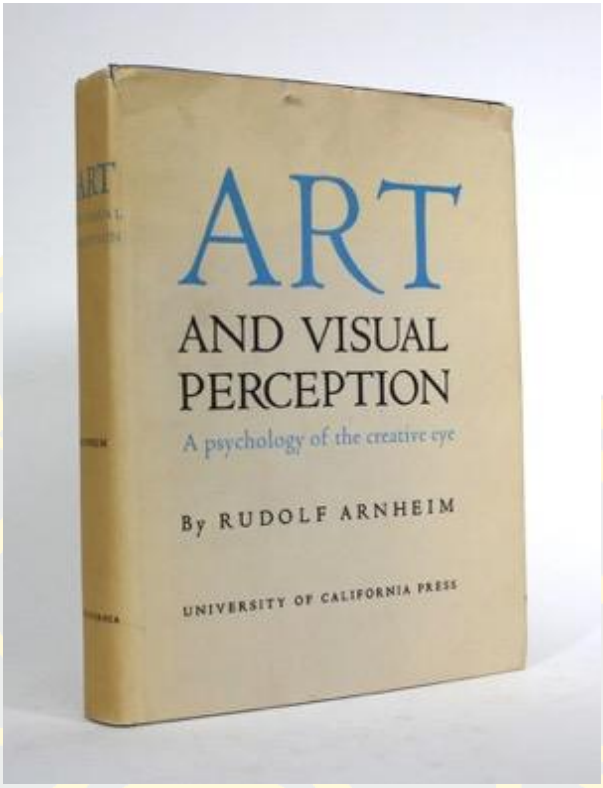
3. ทฤษฎีสีและอารมณ์ (Color Theory and Emotion) อาร์นไฮม์วิเคราะห์ผลกระทบทางจิตวิทยาของสี โดยอธิบายว่าสีต่าง ๆ เช่น กลุ่มสี ความสว่าง และความอิ่มตัวของสี สามารถกระตุ้นอารมณ์ที่แตกต่างกันไป เขาอธิบายว่าสิ่งนี้เกี่ยวข้องทั้งกับปฏิกิริยาทางชีวภาพและการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม ทำให้เห็นว่าเหตุใดศิลปินจึงเลือกใช้สีเพื่อสร้างประสบการณ์ทางอารมณ์ในงานของตน

4. บทบาทของพื้นที่และความลึก (The Role of Space and Depth) อาร์นไฮม์สำรวจวิธีที่ศิลปินสร้างภาพสามมิติในพื้นที่สองมิติ โดยพูดถึงเทคนิคต่าง ๆ เช่น การใช้มุมมอง แสงเงา และการวางภาพทับซ้อนกัน เขาเชื่อมโยงเรื่องนี้กับการตีความทางจิตวิทยาของความลึก ระยะทาง และความสัมพันธ์ในเชิงพื้นที่ แสดงให้เห็นว่าศิลปินใช้ประโยชน์จากการรับรู้เหล่านี้เพื่อดึงดูดผู้ชม

5. สัญลักษณ์และนามธรรม (Symbolism and Abstraction) แม้ว่า "Art and Visual Perception" จะไม่ได้มุ่งเน้นเฉพาะศิลปะนามธรรม แต่หนังสือเล่มนี้ก็มีข้อมูลสำคัญเกี่ยวกับวิธีที่รูปทรงนามธรรมสามารถสื่อความหมายได้ เขาแสดงให้เห็นว่าผู้ชมสามารถหาความหมายจากการทำงานร่วมกันขององค์ประกอบต่าง ๆ ในงานศิลปะโดยไม่ต้องอาศัยการตีความตามความหมายที่เป็นตัวแทน ซึ่งเป็นหลักการสำคัญในการเข้าใจทฤษฎีสุนทรียศาสตร์นามธรรม

6. การรับรู้ทางสายตาในฐานะกระบวนการสร้างสรรค์ (Visual Perception as a Creative Process) หนึ่งในแนวคิดสำคัญของอาร์นไฮม์คือ การรับรู้ทางสายตาเป็นการสร้างสรรค์เชิงรุกมากกว่าการรับรู้แบบเฉย ๆ เขาท้าทายแนวคิดการรับรู้แบบ passive โดยชี้ว่าสมองมีบทบาทสำคัญในการตีความและให้รูปทรงแก่สิ่งที่ตาเห็น แนวคิดนี้สนับสนุนแนวคิดที่ว่าการสัมผัสประสบการณ์ทางศิลปะโดยเฉพาะศิลปะนามธรรม เป็นการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผลงาน

7. การประยุกต์ใช้กับศิลปะสมัยใหม่ (Application to Modern Art) อาร์นไฮม์นำทฤษฎีของเขามาใช้ในการวิเคราะห์ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะนามธรรม โดยยกตัวอย่างศิลปินอย่างปาโบล ปีกัสโซและอองรี มาติส ที่ใช้หลักการการรับรู้เพื่อสร้างสมดุล การเคลื่อนไหว และความกลมกลืน การวิเคราะห์นี้ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจว่าทำไมองค์ประกอบในงานนามธรรมถึงมีความน่าสนใจหรือมีอิทธิพลแม้จะไม่มีเนื้อหาตัวแทนที่ชัดเจน (Arnheim, 1974)



ภาพประกอบที่ 38 Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye โดย Rudolf Arnheim ที่มา (minotavrosbooks, 2024)

หนังสือ "Art and Visual Perception" เป็นหนังสือที่มีอิทธิพลต่อศิลปิน นักจิตวิทยา และนักประวัติศาสตร์ศิลป์เป็นอย่างมาก เพราะเป็นสะพานที่เชื่อมโยงระหว่างมุมมองทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ ทำให้เป็นหนังสือพื้นฐานสำคัญทั้งในด้านทฤษฎีศิลปะและจิตวิทยาทางสายตา หนังสือนี้ส่งเสริมให้ผู้อ่านมองศิลปะเป็นประสบการณ์ที่ถูกกำหนดโดยกลไกการรับรู้ที่เป็นสากล ช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจและชื่นชมทั้งศิลปะตัวแทนและศิลปะนามธรรมได้

2.6.2 "Art as Experience" โดย จอห์น ดูอี้[16] (John Dewey)เป็นหนังสือพื้นฐานในปรัชญาศิลปะและสุนทรียศาสตร์ ที่เผยแพร่ครั้งแรกในปี 1934 จอห์น ดูอี้ ซึ่งเป๗นนักปรัชญาและนักการศึกษาในสหรัฐอเมริกา เน้นความสำคัญของประสบการณ์ในการทำความเข้าใจศิลปะ โดยยืนยันว่าศิลปะไม่ใช่เพียงแค่วัตถุที่ควรได้รับการชื่นชม แต่เป็นกระบวนการที่มีการโต้ตอบระหว่างศิลปินงานศิลปะ และผู้ชม แนวคิดหลักในหนังสือ "Art as Experience" ของจอห์น ดูอี้คือ

ศิลปะในฐานะประสบการณ์ (Art as an Experience) จอห์น ดูอี้เสนอว่าศิลปะควรถูกมองว่าเป็นกระบวนการทางประสบการณ์ มากกว่าที่จะเป็นเพียงผลิตภัณฑ์ เขาเชื่อว่าศิลปะที่แท้จริงเกิดขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างและผู้ชม ซึ่งผู้ชมมีส่วนร่วมทั้งทางอารมณ์และทางปัญญากับงานศิลปะ ซึ่งเน้นถึงลักษณะพลศาสตร์ของศิลปะ

บทบาทของประสบการณ์ (The Role of Experience) จอห์น ดูอี้อธิบายว่าประสบการณ์ทั้งหมดของมนุษย์มีคุณค่าและช่วยเสริมสร้างการชื่นชมศิลปะ เขาอธิบายว่าประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์เป็นรูปแบบที่ถูกเพิ่มพูนของประสบการณ์ซึ่งกระตุ้นประสาทสัมผัสและอารมณ์ทั้งหมดของเรา นำไปสู่ความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้นเกี่ยวกับชีวิตและสิ่งแวดล้อมของเรา

การรวมกันของความคิดและความรู้สึก (Integration of Thought and Feeling) จอห์น ดูอี้เน้นความสำคัญของการรวมกันของความคิดและความรู้สึกในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ เขาแย้งว่าศิลปะเกี่ยวข้องกับการตอบสนองทั้งในเชิงปัญญาและอารมณ์ และงานศิลปะที่ประสบความสำเร็จจะทำให้สององค์ประกอบนี้มีความกลมกลืนกัน ความเป็นเอกภาพของความคิดและความรู้สึกนี้เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการบรรลุประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ที่มีความหมาย

ศิลปะและสังคม (Art and Society) หนังสือยังพูดถึงบริบททางสังคมของศิลปะ โดยเสนอว่าศิลปะไม่ได้ถูกสร้างขึ้นในสุญญากาศ แต่ได้รับอิทธิพลจากเงื่อนไขทางวัฒนธรรมและสังคม จอห์น ดูอี้ชี้ให้เห็นว่าศิลปะมีบทบาทในการแสดงออกถึงประสบการณ์และค่านิยมร่วมกันภายในชุมชน ทำให้ศิลปะเป็นส่วนสำคัญของชีวิตมนุษย์

การศึกษาและศิลปะ (Education and Art) ดูอี้เชื่อมโยงแนวคิดของเขาเกี่ยวกับศิลปะกับการศึกษา โดยสนับสนุนแนวทางที่เน้นประสบการณ์ในการเรียนรู้ เขาเชื่อว่าการศึกษาศิลปะควร

---

[16] จอห์น ดูอี้ (John Dewey) (1859–1952) เป็นนักปรัชญา นักจิตวิทยา และนักปฏิรูปการศึกษาอเมริกัน ที่มีชื่อเสียงในฐานะหนึ่งในบุคคลที่มีอิทธิพลมากที่สุดในการพัฒนาการศึกษาและปรัชญาในสหรัฐอเมริกา แนวคิดของเขามีผลกระทบอย่างยาวนานต่อหลายสาขา รวมถึงการศึกษา จิตวิทยา สังคมวิทยา และทฤษฎีทางการเมือง แนวคิดนึงที่เขาสนับสนุนอย่างมากคือ ปฏิรูปนิยม (Pragmatism) ดูอี้เป็นผู้สนับสนุนที่สำคัญของปฏิรูปนิยม ซึ่งเป็นขบวนการทางปรัชญาที่เน้นผลทางปฏิบัติของแนวคิดและความสำคัญของประสบการณ์ในการสร้างความรู้ เขาเชื่อว่าแนวคิดควรได้รับการทดสอบผ่านการกระทำ และความรู้เป็นสิ่งที่มีพลศาสตร์และเปลี่ยนแปลงได้

ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และกระตุ้นให้นักเรียนมีส่วนร่วมกับประสบการณ์ของตนในลักษณะที่มีความหมาย แทนที่จะเรียนรู้เพียงแค่การจำลองรูปแบบที่มีอยู่

วิจารณ์ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์แบบดั้งเดิม (Critique of Traditional Aesthetic Theory) จอห์น ดูอี้วิจารณ์ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์แบบดั้งเดิมที่แยกศิลปะออกจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวันและลดความสำคัญของศิลปะให้เหลือเพียงความงามหรือคุณสมบัติทางรูปแบบ เขาแย้งว่ามุมมองดังกล่าวไม่สามารถจับภาพความหลากหลายของการแสดงออกทางศิลปะและความเกี่ยวข้องของศิลปะต่อชีวิตมนุษย์ได้(Dewey, 1934)

สรุปของ "Art as Experience" ของ จอห์น ดูอี้นำเสนอปรัชญาศิลปะที่ครอบคลุมซึ่งเน้นความสำคัญของประสบการณ์ในการสร้างและการชื่นชมศิลปะ เขาชี้ให้เห็นว่าศิลปะไม่ใช่สิ่งที่หยุดนิ่งแต่เป็นกระบวนการที่มีชีวิตชีวาซึ่งต้องการการมีส่วนร่วมจากทั้งศิลปินและผู้ชม ดูอี้เน้นการรวมกันของความคิดและความรู้สึก บริบททางสังคม และผลกระทบทางการศึกษาของศิลปะ โดยเรียกร้องให้มีการเข้าใจศิลปะในลักษณะประสบการณ์เพื่อเชื่อมโยงศิลปะเข้ากับชีวิตประจำวัน เขายืนยันว่าศิลปะเป็นสิ่งสำคัญต่อประสบการณ์และความเข้าใจของมนุษย์

งานของจอห์น ดูอี้ส่งเสริมให้มีการมีส่วนร่วมที่ลึกซึ้งกับศิลปะ โดยกระตุ้นให้ผู้คนตระหนักถึงพลังที่เปลี่ยนแปลงของประสบการณ์ทางสุนทรียศาสตร์ในการกำหนดการรับรู้ของพวกเขาเกี่ยวกับโลกและตัวเอง แนวคิดของเขายังคงมีอิทธิพลในวงการอภิปรายเกี่ยวกับศิลปะ การศึกษา และสุนทรียศาสตร์ในปัจจุบัน แนวคิดของเขามีอิทธิพลอย่างมากต่อขบวนการ Abstract Expressionism

2.6.3 Non-Objective Art โดย เมเยอร์ ชาปิโร (Meyer Schapiro) เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะ นักวิจารณ์ และนักการศึกษาที่มีชื่อเสียงชาวอเมริกัน ผู้มีส่วนสำคัญในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะในด้านศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะยุคกลาง และความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับสังคม Non-Objective Art เป็นการตรวจสอบที่สำคัญเกี่ยวกับศิลปะนามธรรม โดยมุ่งเน้นไปที่หลักการทางปรัชญา คุณสมบัติทางสุนทรียศาสตร์ และบทบาทของมันในบริบทที่กว้างขึ้นของประวัติศาสตร์ศิลปะ เมเยอร์ ชาปิโร ซึ่งเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักวิจารณ์ที่มีอิทธิพล สำรวจผลกระทบของศิลปะนามธรรมที่เน้นรูปทรง สี และการจัดองค์ประกอบมากกว่าสิ่งที่เป็นตัวแทน โดยมีแนวคิดหลักในหนังสือเล่มนี้ดังนี้

การนิยามศิลปะนามธรรม เมเยอร์ ชาปิโร นิยามศิลปะนามธรรมว่าเป็นประเภทของศิลปะที่ไม่แสดงหรือสื่อสารถึงวัตถุจากโลกจริง โดยมุ่งเน้นที่องค์ประกอบทางสายตา เช่น รูปร่าง สี และรูปแบบ ทำให้ผู้ชมสามารถตีความได้อย่างมีอิสระมากขึ้น

บริบททางประวัติศาสตร์ ในส่วนขอเนื้อหานี้พูดถึงศิลปะนามธรรมในบริบทของการพัฒนาประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เขาพูดถึงการเปลี่ยนจากศิลปะที่เป็นตัวแทน

ไปสู่การนามธรรม โดยเน้นบุคคลสำคัญ เช่น วาซิลี คันดินสกี, ปีเอต มอนด์เรียน, และคาซิมีร์ มาเลวิช

ผลกระทบทางปรัชญา เมเยอร์ ชาปิโร สำรวจคำถามทางปรัชญาที่เกิดจากศิลปะนามธรรม เขาวิเคราะห์วิธีที่มันท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับศิลปะ การแทนที่ และคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ แนวคิดที่ว่าศิลปะสามารถมีอยู่ได้โดยไม่มีการอ้างอิงโดยตรงถึงโลกภายนอกทำให้เกิดคำถามเกี่ยวกับความหมาย การรับรู้ และบทบาทของศิลปิน

ประสบการณ์ของผู้ชม หัวใจที่สำคัญในงานของเมเยอร์ ชาปิโร คือความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะกับผู้ชม เขาเน้นว่าศิลปะนามธรรมเชิญชวนให้เกิดการตีความส่วนบุคคลและการตอบสนองทางอารมณ์ ทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมอย่างกระตือรือร้นในกระบวนการสร้างความหมาย

คุณสมบัติทางสุนทรียศาสตร์ เมเยอร์ ชาปิโร วิเคราะห์คุณสมบัติทางสุนทรียศาสตร์ของศิลปะนามธรรม รวมถึงการใช้สี เส้น และการจัดองค์ประกอบ เขาแย้งว่าสิ่งเหล่านี้สามารถกระตุ้นความรู้สึกและแนวคิดได้โดยไม่มีเนื้อหาที่เป็นตัวแทน ทำให้เกิดประสบการณ์ทางศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์

การวิจารณ์สุนทรียศาสตร์แบบดั้งเดิม เมเยอร์ ชาปิโร วิจารณ์สุนทรียศาสตร์แบบดั้งเดิมที่ให้ความสำคัญกับการแทนที่และเรื่องเล่าในศิลปะ เขาสนับสนุนให้มีการเข้าใจความงามและคุณค่าทางศิลปะในลักษณะที่กว้างขึ้น ซึ่งรวมถึงรูปแบบที่เป็นนามธรรมและงานที่ไม่เป็นตัวแทน

ใน "Non-Objective Art" เมเยอร์ ชาปิโรเสนอการวิเคราะห์อย่างครอบคลุมเกี่ยวกับศิลปะนามธรรมและความสำคัญของมันในวิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ เขานิยามศิลปะนามธรรมว่าเป็นแนวทางศิลปะที่ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบทางรูปทรงมากกว่าสิ่งที่เป็นตัวแทน ทำให้เกิดการตีความที่หลากหลายจากผู้ชม

หนังสือเล่มนี้ตั้งศิลปะนามธรรมในบริบททางประวัติศาสตร์ โดยติดตามรากฐานในขบวนการในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 และบุคคลสำคัญที่มีบทบาทในการพัฒนามัน เมเยอร์ ชาปิโร ลงลึกในผลกระทบทางปรัชญาของศิลปะนามธรรม โดยตั้งคำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของความหมายและบทบาทของผู้ชมในการสร้างความหมาย โดยการวิจารณ์สุนทรียศาสตร์แบบดั้งเดิม เมเยอร์ ชาปิโรเรียกร้องให้มีการประเมินค่าใหม่เกี่ยวกับวิธีที่เราเข้าใจศิลปะและคุณค่าของมัน โดยอ้างว่าศิลปะนามธรรมสมควรได้รับการยอมรับสำหรับความสามารถในการดึงดูดผู้ชมในระดับส่วนบุคคลและอารมณ์ โดยรวมแล้ว "Non-Objective Art" เป็นการตรวจสอบที่สำคัญเกี่ยวกับขบวนการศิลปะที่สำคัญ และการสอบถามทางปรัชญาเกี่ยวกับธรรมชาติของศิลปะ ซึ่งเน้นถึงศักยภาพในการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบนามธรรมในปฏิบัติการศิลปะร่วมสมัย (Schapiro, 2010)

สรุป แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษาและทบทวนแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องได้สรุปประเด็นที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมในงานวิจัยครั้งนี้ดังนี้

1. ในจิตรกรรมไทยประเพณี สีมีความสำคัญมากกว่าการแทนค่าสีในวัตถุ สีในจิตรกรรมไทยประเพณีนอกจากจะใช้เพื่อระบายให้เกิดความสวยงามและความสมจริงตามแบบธรรมชาติ แต่ละสียังมีความเชื่อตามอุดมคติ ความหมายที่แตกต่างกันออกไป สีถูกใช้เพื่อสื่อความหมายและแสดงออกถึงคุณค่าทางศาสนา วัฒนธรรม และความเชื่อที่ลึกซึ้ง สีแต่ละสีมีบทบาทในการสะท้อนสัญลักษณ์ทางศาสนาและความหมายที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนไทยในอดีต การใช้สีในจิตรกรรมไทยประเพณีมีความเป็นเอกลักษณ์และถูกออกแบบมาอย่างพิถีพิถัน เพื่อให้สื่อถึงความหมายในเชิงสัญลักษณ์

2. ศิลปะนามธรรมถูกสนับสนุนด้วยแนวคิด **Non-Representational Art** ของเคลเมนต์ กรีนเบิร์ก เขาเชื่อว่าศิลปะไร้ตัวแทนควรเน้นไปที่การรับรู้ทางสายตาและรูปแบบพื้นฐาน เช่น สี เส้น รูปทรง และพื้นผิว เขาเห็นว่างานศิลปะควรเน้นไปที่คุณสมบัติที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะ โดยปราศจากการพยายามเลียนแบบหรือแสดงออกถึงสิ่งใดในโลกภายนอก เขาสนับสนุนให้ศิลปะดำเนินไปสู่การแสดงออกที่ “บริสุทธิ์” ซึ่งหมายถึงการเน้นเฉพาะคุณสมบัติของศิลปะ เช่น การใช้สีและเส้นที่ไม่พยายามสร้างภาพใด ๆ การให้ความสำคัญกับองค์ประกอบพื้นฐานเหล่านี้ทำให้ศิลปะมีความเป็นตัวของตัวเอง ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาเรื่องราวหรือภาพลวงตา เช่นเดียวกับแนวคิด **Non-Objective Art** โดย เมเยอร์ ชาปิโร ที่สำรวจผลกระทบของศิลปะนามธรรมที่เน้นรูปทรง สี และการจัดองค์ประกอบมากกว่าสิ่งที่เป็นตัวแทน แนวคิดนี้สามารถสนับสนุนผลงานศิลปะนามธรรมได้อย่างชัดเจน

3.แนวคิด **Significant Form** ของเบลล์และฟราย ที่หมายถึงการที่องค์ประกอบทางสายตาของผลงานศิลปะ เช่น รูปทรง เส้น และสี ทำงานร่วมกันเพื่อสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เหนือกว่าการเล่าเรื่อง คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของงานศิลปะมีรากฐานอยู่ที่องค์ประกอบทางรูปทรง (รูปทรง สี เส้น และการจัดเรียง) มากกว่าที่จะอยู่ที่เนื้อหาของงาน องค์ประกอบเหล่านี้สามารถกระตุ้นการตอบสนองทางอารมณ์ในผู้ชม นำไปสู่การชื่นชมงานศิลปะในระดับที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น แนวคิดนี้เป็นหัวใจหลักของผลงานศิลปะนามธรรมในยุคปัจจุบัน

แนวคิดที่สำคัญเหล่านี้สามารถไปไปสู่การสนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงานนามธรรม โดยนำเอาทัศนธาตุทางทัศนศิลป์จากงานจิตรกรรมไทยประเพณีมาสร้างสรรค์เป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้

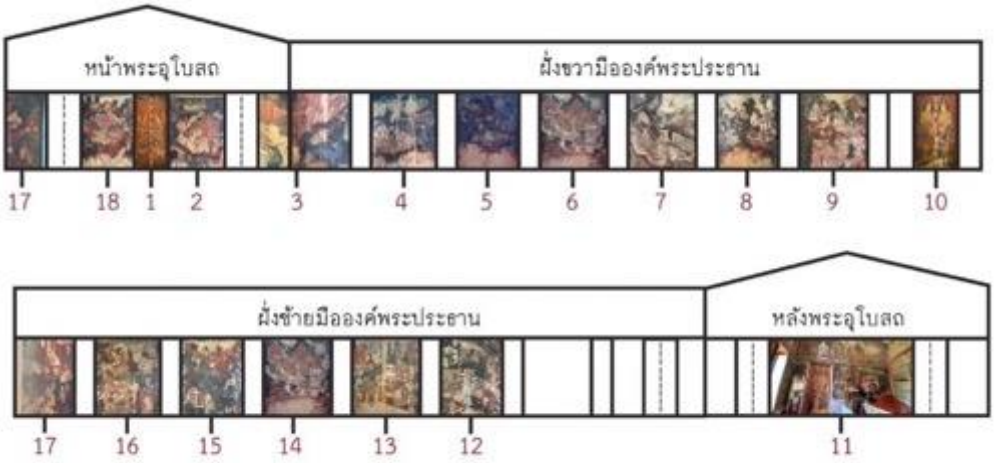
4. แนวคิด ศิลปะเชิงอัตวิสัย (Subjective Art) ที่เน้นการแสดงออกถึงความรู้สึก ความคิด และประสบการณ์ภายในของศิลปินโดยเฉพาะ ซึ่งมักมีลักษณะเฉพาะที่สะท้อนอารมณ์และมุมมองส่วนตัวของศิลปินเอง โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความสมจริงหรือการแสดงภาพที่สามารถระบุตัวตนได้เสมอไป ศิลปะประเภทนี้เปิดโอกาสให้ศิลปินถ่ายทอดอารมณ์ที่เป็นนามธรรม ทำให้ผู้ชมได้สัมผัสและตีความตามมุมมองและความรู้สึกของตนเอง สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนามธรรมที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 แนวคิดนี้สนับสนุนให้งานศิลปะนามธรรมสามารถมีพื้นที่ในโลกศิลปะมากขึ้นส่งผลให้ขบวนการนามธรรมทั้งในยุโรปและอเมริกาเติบโตอย่างต่อเนื่อง

บทที่ 3
วิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม

3.1 วิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม

ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคและกระบวนการทางจิตรกรรมไทยประเพณี ในด้าน เทคนิค รูปแบบ องค์ประกอบ จำนวน 2 ท่าน ใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) โดยใช้วิธีเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) ตามเครื่องมือชุดที่ 2 ที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้ รวมถึงการจัดโฟกัสกลุ่มแบบคำถามปลายเปิดเพื่อให้เกิดข้อซักถามเพิ่มเติมและการแลกเปลี่ยนข้อมูลระหว่างผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญโดยหวังว่าจะได้เกิดองค์ความรู้ใหม่ๆเพิ่มเติมนอกเหนือจากข้อมูลในเอกสาร และนำข้อมูลที่ได้มาสังเคราะห์เพื่อประกอบการสร้างสรรค์ผลงาน

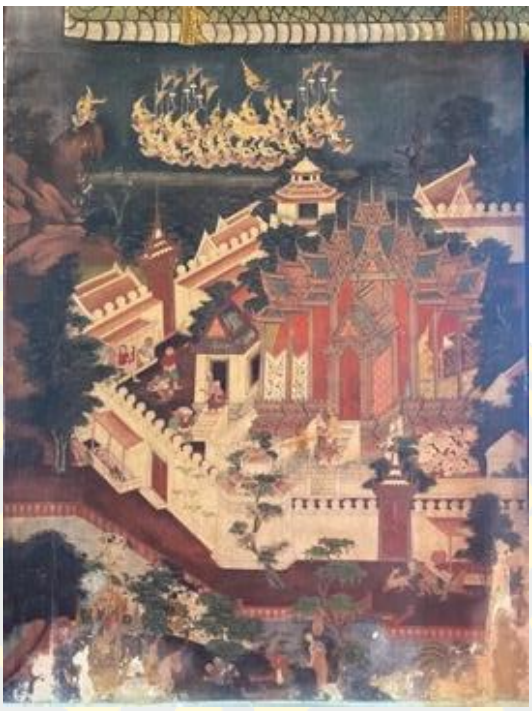
ผู้วิจัยได้เก็บบันทึกภาพถ่ายผลงานจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามราชวรวิหารเพื่อนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่ ศึกษาเนื้อหา รายละเอียดผลงานและนำมาวิเคราะห์ โดยผ่านการวิเคราะห์ในด้านรูปแบบและเทคนิคทางทัศนศิลป์ จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณามีจำนวน 17 ชิ้นที่อยู่ในระหว่างช่องหน้าต่างแต่ละบานรวมถึงจิตรกรรมฝาผนังหลังพระประธานตามแผนผังด้านล่าง โดยจะคัดเลือกศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่อยู่ระหว่างช่องหน้าต่างจำนวน 11 ชิ้น และเน้นศึกษารูปแบบและเทคนิคของผลงานสองชิ้นสำคัญ คือผลงานจิตรกรรมเรื่องเนมิราชชาดกของหลวงวิวิตรเจษฎา และผลงานมโหสถชาดกของหลวงเสนีย์บริรักษ์ในประเด็นต่างๆ ภาพรวมของผลงานทั้งหมดอยู่ในผังผลงานดังรายละเอียดต่อไปนี้



ภาพประกอบที่ 39 ภาพมุมตัดแสดงให้เห็นตำแหน่งของภาพผลงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามแต่ละชิ้น[17]

จากผลงานจิตรกรรมทั้งหมดจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันทั้งเนื้อหาและองค์ประกอบทางศิลปะ ถูกเขียนโดยช่างที่ไม่ปรากฏชื่ออยู่หลายผลงาน ผลงานที่สำคัญในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามที่ถือเป็นจุดเด่นของวัดนี้คือผลงานจิตรกรรมของหลวงวิจิตรเจษฎา เขียนภาพเนริราชชาดก ประชันกับผลงานของหลวงเสนีย์บริรักษ์เขียนภาพมโหสถชาดกตอนพระโพธิสัตว์บำเพ็ญปัญญาบารมีทั้งสองผลงานถูกเขียนไว้ในผนังที่ติดกัน ด้านบนของผนังเพดานมีตะขอสำหรับเกี่ยวผ้าที่เกิดจากการประชันภาพผลงานของจิตรกรเอกทั้งสองท่าน ในรายละเอียดผลงานชิ้นอื่นๆ จะถูกเรียงด้วยผนังด้านหน้าพระประธานระหว่างช่องประตูเขียนภาพพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ และตอนประสูติเหนือกรอบประตูขึ้นไปเขียนภาพมารผจญ ส่วนฝาผนังด้านซ้ายพระประธานระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพทศชาติ เรียงตามลำดับคือ เตมียชาดก มหาชนกชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก ภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก นารทชาดก และวิธุรชาดก เหนือกรอบหน้าต่างขึ้นไปเขียนภาพเทพชุมนุม ผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานที่สมบูรณ์ อยู่ในผนังที่มีการเขียนระหว่างช่องหน้าต่างเป็นระดับรองรับสองมิติ และเลือกตัดผลงานที่อยู่ระหว่างมุมและช่องประตูออกไปเพื่อให้สามารถวิเคราะห์องค์ประกอบทางศิลปะได้ง่าย สัดส่วนของภาพสอดคล้องกับงานจิตรกรรมที่เป็นระนาบรองรับสองมิติ มีตัวอย่างภาพเขียนของแต่ละผนังดังนี้

[17] เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการมองภาพรวมที่ง่าย ผู้วิจัยได้เรียงแผนผังของภาพในจิตรกรรมฝาผนังโดยเรียงผลงานชิ้นที่ 1 จากบานประตูไล่เรียงมาด้านซ้ายวนจนรอบตัวพระอุโบสถ



ภาพประกอบที่ 40 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 2 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 41 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 4 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 42 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 5 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 43 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 6 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 44 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 8 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 45 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 12ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 46 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 15 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 47 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 16 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 48 ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 18 ไม่ปรากฏชื่อผู้สร้าง
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

จากภาพผลงานจิตรกรรมต้นแบบทั้งหมด 9 ผลงานนี้ พบว่าผลงานมีการเสียหายอยู่บางส่วน โดยเฉพาะด้านล่างที่ติดกับพื้นของพระอุโบสถเนื่องจากความชื้นที่สะสมมานาน ทำให้สีบางจุดได้หลุดร่อนออกไป อย่างไรก็ตามในจิตรกรรมส่วนที่เหลือยังคงปรากฏภาพชัดเจน ความชัดของสีอยู่ในระดับดี ซึ่งน่าจะเกิดจากการบูรณะหลายครั้ง ผลงานยังแสดงเนื้อหาเรื่องราวได้ครบถ้วน สามารถนำมาวิเคราะห์ในทางทัศนธาตุได้

ผลงานทั้ง 9 ชิ้นนี้ไม่ปรากฏชื่อช่างหรือจิตรกรที่วาด แต่เมื่อวิเคราะห์จากรูปแบบและวิธีการวาดแล้วสามารถแบ่งเป็นประเด็นต่างๆได้ดังนี้

1. ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 2 ผนังที่ 4 ผนังที่ 6 และผนังที่ 12 มีลักษณะการเลือกเนื้อหาการวางองค์ประกอบภาพที่คล้ายกัน ใช้ตัวอาคารสิ่งก่อสร้าง ปราสาท วิหารเป็นจุดเด่นของภาพ เน้นใช้หลักการ perspective ในการสร้างมติความลึกตื้นของตัวอาคาร มีขนบการเขียนภาพแบบจิตรกรรมไทยประเพณีที่ชัดเจน โดยเฉพาะในผนังที่ 2 และผนังที่ 6 เน้นการเขียนตัวปราสาทราชวังด้วยความละเมียดละไม วิจิตรบรรจง

2. ผลงานจิตรกรรมในผนังชิ้นที่ 12 มีการใช้เส้นสินเทาในการแบ่งภาพซึ่งปรากฏเพียงสองชิ้นงานในจิตรกรรมทั้งหมด แตกต่างจากผลงานชิ้นอื่นๆที่ใช้ภาพวัตถุหรือตัวอาคารในการแบ่งภาคการเล่าเรื่องของเนื้อหาผลงาน

3. ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 5 ผนังที่ 8 ผนังที่ 15 ผนังที่ 16 และผนังที่ 18 เน้นการเขียนภาพโดยแกภาพทิวทัศน์เป็นพื้นหลังของภาพ ไม่เน้นการเขียนปราสาทราชวังหรือตัวอาคารสิ่งก่อสร้าง แต่จะใช้พุ่มไม้ ป่า โขดหิน ภูเขา เป็นตัวแบ่งภาคในการเล่าเรื่องตัวเนื้อหาของผลงานจิตรกรรม

4. ผลงานจิตรกรรมในผนังที่ 15 มีการเขียนภาพม้าที่เคลื่อนไหวด้วยความรวดเร็ว แสดงที่การเคลื่อนที่ของสิ่งมีชีวิต แตกต่างจากผลงานชิ้นอื่นๆที่ตัวละครมักจะอยู่ในท่าทางตามขนบการเขียนภาพแบบดั้งเดิม

5. สีที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมทั้ง 9 ชิ้นนี้ เป็นกลุ่มสีดำ สีเข้มเป็นหลัก โดยจิตรกรรมจะระบายเป็นพื้นหลังของงานจิตรกรรมด้วยน้ำหนักที่เข้มก่อน ก่อนจะคัดน้ำหนักด้วยสีที่สว่าง นอกจากนี้ยังมีกลุ่มสีแดง สีน้ำตาลที่ปรากฏมากเป็นอันดับสอง เพื่อสร้างเป็นโครงสร้างภาพรวมของภาพ สอดคล้องกับผลการศึกษาเรื่องสีในจิตรกรรมวัดสุวรรณารามของ ยุวดี พรธาราพงศ์ (ยุวดี พรธาราพงศ์, 2562)

6. ผลงานทั้งหมดมีการจัดองค์ประกอบแบบไม่สมมาตร ใช้วิธีการเล่าเรื่องที่กระจัดกระจายไปตามพื้นที่ต่างๆของภาพ ทำให้องค์ประกอบของน้ำหนักกระจายไปทั่วภาพมีความเข้มอ่อนของสีที่ตัดกันชัดเจน

นอกจากผลงานทั้ง 9 ชิ้นที่นำมาวิเคราะห์เบื้องต้นนั้น ยังมีผลงานที่สำคัญอีกสองชิ้นที่ถือเป็นเพชรเม็ดงามของจิตรกรรมไทยประเพณี ทั้งสองชิ้นถูกวาดอยู่ติดกันในผนังที่ 13 และ 14 มีเอกลักษณ์ในการวาดภาพ ลักษณะเด่นของการจัดองค์ประกอบที่ชัดเจน และเป็นผลงานที่ทรงคุณค่าอันดับต้นแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ คือผลงานจิตรกรรมของหลวงวิจิตรเจษฎาและผลงานจิตรกรรมของหลวงเสนีบริรักษ์

ผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดกโดยหลวงวิจิตรเจษฎา

ครูทองอยู่ เป็นยอดจิตรกรเอกในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 โดยประวัตินั้นไม่ปรากฏหลักฐานรายละเอียดของท่าน ว่าส่วนตัวเป็นใครมาจากไหนแต่อย่างใดมีเพียงคำบอกเล่าที่เล่าต่อกันมาผ่านผลงานที่ฝากไว้ให้กับกรุงสยาม ผลงานของครูทองอยู่ปรากฏหลักฐานอยู่ในวัดที่สำคัญหลายแห่งของกรุงรัตนโกสินทร์ เช่น ภาพเนมีราชชาดก วัดสุวรรณาราม หรือภาพเนมีราชชาดกที่วัดบางยี่ขันผลงานที่วัดดาวดึงส์ ซึ่งถือเป็นมรดกชิ้นสำคัญด้านจิตรกรรมฝาผนังที่ตกทอดมาจนถึงยุคปัจจุบัน

จากคำบอกเล่าและผลงานของท่าน ครูทองอยู่เป็นคนที่มีบุคลิกภาพสุขุม เรียบร้อย มีความประณีตเป็นระเบียบและยึดถือขนบธรรมเนียมเป็นสำคัญ ซึ่งทั้งหมดนี้ปรากฏผ่านผลงานจิตรกรรมของท่าน ในการประชันการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณาราม ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น วิธีการประชันคือการนำเอาผ้ากั้นขึงระหว่างความกว้างของโบสถ์ เพื่อบังสายตามิให้ช่างอีกฝั่งได้เห็นขั้นตอนการทำงานของแต่ละคน เมื่อผลงานเสร็จสิ้นแล้วจึงเปิดผ้าม่านออกเพื่อประชันฝีมือกัน

ปัจจุบันยังปรากฏตะข้อเหล็กขึ้นสนิมที่เชื่อกันว่าใช้ในการเกี่ยวผ้าม่านปักติดอยู่ที่ผนังวัดสุวรรณาราม

ครูทองอยู่ เขียนงานจิตรกรรมอย่างมีเอกลักษณ์ที่คงความเป็นขนบธรรมเนียมของจิตรกรรมฝาผนังแบบดังเดิม แต่ผลงานของครูทองอยู่จะมีความละเอียดอ่อนและปรารีตละเมียดละไม คาดกันกันว่าผลงานที่ปรากฏของครูทองอยู่เป็นไปตามบุคลิกภาพของท่านเอง ที่เป็นคนมีอายุ สุขุม สุภาพเรียบร้อย

ในผลงานจิตรกรรมของครูทองอยู่ที่วัดสุวรรณารามนั้น จิตรกรได้เลือกเขียนภาพเนมีราชชาดก เป็นเรื่องการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์หนึ่งในสิบชาติสุดท้าย หรือที่เรียกกันว่าทศชาติ พระเนมิราช เป็นผู้ที่มีความรู้และความปราดเปรื่องในธรรมอย่างแตกฉาน จนสามารถขึ้นไปแสดงธรรมบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ได้ ในภาพเขียนชิ้นนี้ปรากฏทั้งภาพของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และภาพของนรก ที่พระเนมิราชได้เดินทางลงไปด้วย

ภาพประกอบที่ 49 จิตรกรรมเนมิราชชาดก โดยหลวงวิจิตรเจษฎา
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

องค์ประกอบของภาพนี้จะแบ่งออกเป็นสามตอน ในตอนล่างเป็นนรก ตอนกลางเป็นปราสาทชื่อสุธรรมา และตอนบนเป็นเหล่าเทวดานางฟ้าที่กำลังลงมาฟังธรรม โดยส่วนด้านล่างของภาพที่เป็นตอนที่พระเนมิราชไปชมนรกได้ชำรุดและหลุดร่อน ทำให้ไม่สามารถเห็นภาพได้ทั้งหมด เห็นแต่เพียงส่วนของราชรภที่กำลังเคลื่อนตัว ซึ่งเป็นสีทองตัดด้วยสีแดงชาติซึ่งมีความวิจิตรอย่างสูง ส่วนด้านบนของภาพที่เป็นส่วนของเทวดา จะถูกลงด้วยสีแดงเป็นพื้นหลัง ซึ่งในโบราณนั้น สีแดงถือเป็นสีที่แทนความเป็นท้องฟ้า

ภาพประกอบที่ 50รายละเอียดการเขียนอาคารในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก โดยหลวงวิจิตรเจษฎา
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ความโดดเด่นในการเขียนภาพของครูทองอยู่ที่ยึดถือวิธีการเขียนภาพแบบโบราณ การเขียนภาพปราสาทของครูทองอยู่ในผลงานชิ้นนี้ถือว่ามีความประณีตและความวิจิตรตามขนบโบราณประเพณีได้อย่างสูง นอกจากนี้การเลือกใช้เส้นสินเทาที่ไม่ใช้เส้นฟันปลาที่เป็นหลักของงานจิตรกรรมไทยทั่วไป แต่จิตรกรเลือกใช้เส้นฮ่อ เส้นริบบิ้นคล้ายลายจีนที่มีดอกไม้ร้อยและเส้นริบบิ้นที่มีลายกนกขดไปมาที่มีความโค้งอ่อนช้อยมาสร้างเป็นสินเทาแทน ทำให้งานสถาปัตยกรรมที่เขียนลงไปตรงกึ่งกลางของภาพนั้นมีความอ่อนนุ่มและละมุนมากยิ่งขึ้น หน้าที่ของเส้นสินเทาในงานจิตรกรรมชิ้นนี้มีหน้าที่สำหรับการแบ่งภาคของเนื้อหาเรื่องราวระหว่างสวรรค์กับนรกให้มีความชัดเจนมากขึ้น ในตัวองค์ปราสาทพระเนมีราชจะนั่งด้วยท่าปรางสมาธิหรือปรางตรัสรู้ และมีเทวดาแต่ในลำดับชั้นนั่งถัดจากสูงลงมาต่ำ

จิตรกรเขียนภาพต้นไม้ด้วยการใช้สีทองระบายลงไปและตัดเส้น ทำให้ต้นไม้ที่ปรากฏในภาพเป็นสีทองอร่าม ซึ่งต่างจากต้นไม้ปกติทั่วไป เนื่องจากต้นไม้ทองหรือต้นปาริชาตินั้นอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จะออกดอกปีละครั้ง กลิ่นของดอกไม้จะทำให้ผู้คนบนสวรรค์สามารถระลึกถึงชาติที่ผ่านมาของตนเองได้ ภาพของผ้าทิพย์ที่ปูลาดลงมาจากที่นั่งของพระเนมิราชแสดงความละเมียดละมัยในการเขียนงานจิตรกรรมของครูทองอยู่ได้เป็นอย่างดี สีทองที่ตัดกับสีแดงและดำมีความละเอียดและซับซ้อน จิตรกรจะต้องใช้ยางมะเดื่อในการปิดทองลงบริเวณในส่วนที่จะวาด หลังจากนั้นจึงใช้สีแดงชาติผสมกับสีมอหรือสีดำทำการตัดเส้นเพื่อขับเน้นให้เกิดรูปทรงที่ชัดเจนมากขึ้น

ภาพประกอบที่ 51 รายละเอียดต้นไม้ในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก โดยหลวงวิจิตรเจษฎา
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

จิตรกรใช้องค์ประกอบแบบสมมาตรซ้ายขวาเท่ากัน มีแบ่งภาพและการเขียนวัตถุให้ซ้ายขวามีความสมดุล ถ้าด้านซ้ายมีวัตถุสิ่งหนึ่ง ด้านขวาก็จะมีวัตถุชิ้นนั้นๆด้วย นอกจากการสมดุลของสัดส่วนและวัตถุแล้ว สีที่ใช้ยังถูกวางด้วยความสมดุลตามขนมประเพณีจิตรกรรมโบราณด้วย ครูทองอยู่ยังนิยมใช้เส้นโค้งผสมผสานของเส้นตรงในส่วนประกอบของตัวปราสาท เพื่อลดความแข็งกระด้างของตัวปราสาทลงไป ด้านล่างของตัวปราสาท ปรากฏภาพพระรามสูรขว้างขวานและพระนางมณีเมขลา ซึ่งผลงานชิ้นนี้เทียบชั้นเชิงเท่ากับงานจิตรกรรมในราชสำนักหรือที่เรียกกันว่า วังหน้า ได้เลยทีเดียว

ในส่วนของการใช้เส้นอีกอย่างหนึ่งคือการเขียนภาพรั้วกำแพง ซึ่งเป็นเส้นตรงและการระบายสีเรียบเป็นพื้นขาว จิตรกรสร้างความน่าสนใจของภาพด้วยการใส่ลวดลายของต้นไม้ลงไปในตัวกำแพง ทำให้กำแพงมาความอ้อนช้อยมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบที่ 52 รายละเอียดภาพต้พรรณไม้ในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก โดยหลวงวิจิตรเจษฎา
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ในการเขียนภาพของตัวละครครูทองอยู่จะใช้สีแดงในการตัดเส้น ลดการใช้สีดำลงเพื่อให้ภาพสื่อถึงตัวพระหรือเทวดาที่เป็นลำดับชั้นที่สูงกว่ามนุษย์ทั่วไป และเลือกลักษณะของท่าครูที่เป็นท่าแบบจารีตในการจัดให้ตัวละครต่างๆแสดงออกมาในเหล่าเทวดาทวยเทพนั้นๆ

การใช้สีหลักๆในภาพจะเป็นสีแดงเป็นหลัก โดยมีตั้งแต่แดงสดๆจนถึงแดงที่ผสมให้เข้มขึ้นลดหลั่นกันมา ในส่วนที่เป็นสีแดงสดออกสีทองนั้น จะปรากฏในตอนกลางของภาพที่เป็นส่วนที่พระเนมิราชนั่ง ตัดขับกับสีทองจึงทำให้ภาพในบริเวณนั้นดูสว่างและสุกใสกว่าสีแดงในส่วนอื่นๆ ในส่วนอื่นๆก็จะลดความสดของสีแดงลงไป จะเห็นได้จากในส่วนที่เป็นชั้นนรกนั้น สีแดงจะถูกลดความสดจนกลายเป็นสีแดงอิฐที่หม่น ซึ่งสื่อถึงความแห้งแล้งและความร้อนของนรก

ในส่วนตรงกลางของภาพครูทองอยู่ในได้ใช้กลุ่มของสีน้ำเงินหรือสีครามในการระบายผสมผสาน เพื่อแสดงถึงความร่วมเย็นของการแสดงธรรมของพระเนมิราชอีกด้วย

ภาพประกอบที่ 53 การเขียนภาพตัวละครในผลงานจิตรกรรมเนมิราชชาดก
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ผลงานของครูทองอยู่หรือหลวงวิจิตรเจษฎาในวัดสุวรรณารามนั้น ได้รับยกย่องว่าเป็นผลงานจิตรกรรมที่มีความสมบูรณ์และประณีตอย่างสูง เป็นเสมือนหนึ่งของตำราที่ควรค่าแก่การศึกษากระบวนการและกลวิธีของช่างสยามในยุครุ่งเรือง เป็นผลงานที่ยึดเอาแนวทางประเพณีของช่างยุคเก่ามาพัฒนาในระเบียบแบบแผนได้เป็นอย่างดี มีคุณค่าเทียบชั้นได้กับช่างสยามในราชสำนักในยุคนั้น จึงสมควรเป็นเหตุผลให้ได้ศึกษาถึงวิธีการและแนวทางเฉพาะตัวของผลงานชิ้นนี้เพื่อนำมาพัฒนาเป็นงานศิลปะต่อไป

ผลงานจิตรกรรมของครูคงแป๊ะหรือหลวงเสนีย์บริรักษ์

ครูคงแป๊ะหรือหลวงหรือหลวงเสนีย์บริรักษ์ จิตรกรเอกอีกท่านหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่ปรากกหลักฐานของประวัติท่านมากนัก กล่าวกันเพียงว่าท่านมีเชื้อสายจีนและเคยเป็นช่างเขียนจีนมาก่อน มีนิสัยมุทะลุและอารมณ์ร้อน เคยต้องคดีฆ่าคนตาย แต่ด้วยความที่มีฝีไม้ลายมือทางด้านงานจิตรกรรมที่สูง ทำให้ได้รับการอภัยโทษเพื่อออกมารังสรรค์ผลงานจิตรกรรมสืบต่อมา

ครูคงแป๊ะมีชื่อเสียงเป็นเอกในเรื่องของการใช้พู่กันพู่กันวิเศษขนาดเล็กหรือที่รู้จักกันในชื่อ “พู่กันหนวดหนู” ที่ลือกันว่ามีปลายพู่กันที่เล็กแหลม มีความแข็งและเด้งได้สำหรับตัดเส้นภาพคนในงานจิตรกรรมฝาผนัง โดยผลงานในวัดสุวรรณารามนั้น ครูคงแป๊ะเลือกใช้เรื่องมโหสถในทศชาติชาดกตอนที่พระโพธิสัตว์บำเพ็ญปัญญาบารมี โดยเนื้อหาของภาพเป็นการใช้ปัญญาแก้ปัญหาต่างๆ แก สุดท้ายเป็นเรื่องมหาอุมังคชาดก เรื่องราวการแก้ปัญหาของพระโพธิสัตว์ในอุโมงค์ ถือว่าเป็นการแก้ปัญหาท้ายที่สุดของมโหสถชาดกให้แก่เจ้านายของตนเอง เป็นผลงานที่วาดขึ้นเพื่อประชันกับครูทองอยู่ ซึ่งผลงานเรื่องมโหสถนี้อยู่ในผนังฝั่งซ้ายมือของพระประธาน

ภาพประกอบที่ 54 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องมโหสถ ตอนพระโพธิสัตว์บำเพ็ญปัญญาบารมี
ผลงานของหลวงเสนีย์บริรักษ์ ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

โดยปกติ จิตรกรรมมโหสถชาดกในตอนนี้เรามักจะเห็นช่างเขียนอื่นๆเขียนตอนมโหสถห้ามทัพ เป็นฉากแห่งการสู้รบและประหัตประหารกันของกองทัพขนาดใหญ่ ครูคงแป๊ะเรื่องใช้ตอนที่มโหสถออกอุบายในการหยุดทัพของเกวัฏพราหมณ์ โดยยื่นเพชรนิลจินดาให้กับเกวัฏพราหมณ์และแกล้งทำหล่นลงไปที่พื้น เมื่อเกวัฏพราหมณ์ซึ่งเป็นผู้ที่หลงไหลในเพชรนิลจินดาได้ก้มลงไปเก็บแล้วจึงใช้มือกดที่ลำตัวของเกวัฏพราหมณ์เอาไว้ ทำให้กองทัพที่ยกมาเข้าใจว่านายทัพของตัวเองเพลี้ยงพล้ำให้แก่มโหสถ การรบในครั้งนั้นจึงยุติลง

ภาพประกอบที่ 55 รายละเอียดการเขียนคนของหลวงเสนีย์บริรักษ์
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

จุดเด่นของผลงานชิ้นนี้ของครูคงแป๊ะคือการฉีกขนบธรรมเนียมเดิมของตัวละครที่อยู่ในงานจิตรกรรม ซึ่งแต่ก่อนหน้านั้น การเขียนตัวละครไม่ว่าจะอยู่ในอากัปกิริยาอะไร มักจะอยู่ในรูปแบบของนาฏลักษณ์ มีระเบียบวิธีการเขียนที่ชัดเจน ท่าทางจะเรียบร้อยและเป็นรูปแบบที่ซ้ำกันไปมา แต่ครูคงแป๊ะได้ถ่ายทอดลักษณะท่าทาง การแสดงออกของผู้คนในเรื่องนี้ด้วยความเป็นธรรมชาติและโกลาหล เช่นเดียวกับอากัปกิริยาของผู้คนจริงๆ ตัวละครและละตัวมีหน้าตา สีหน้าท่าทางเฉพาะไม่ซ้ำกัน ทุกตัวละครแสดงสีหน้าและอารมณ์ทั้งหมด

ภาพประกอบที่ 56 การเขียนความเคลื่อนไหวของหลวงเสนีย์บริรักษ์
ที่มา ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

อีกความโดดเด่นหนึ่งของผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้คือการเคลื่อนไหวของตัวละครต่างๆตั้งแต่ตัวพระ ตัวชาวบ้าน ตัวกาก หรือม้าที่อยู่ในกองทัพ ล้วนเคลื่อนไหวอย่างมีพลังและแสดงออกถึงความรวดเร็วในการโจนทะยานเพื่อจะสู้รบกัน องค์ประกอบของภาพมีความเคลื่อนไหวจากซ้ายสลับไปขวาจากบนสลับลงล่างทำให้ภาพของการสู้รบนั้นดูเคลื่อนไหวเป็นวงกลมตลอดของภาพ

ในภาพปรากฏกองทัพทั้งรวมกลุ่มของคนหลากหลายเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ไว้ด้วยกัน ทั้งคนสยาม จีน ชาวตะวันตก ชาวเปอร์เชียและชาวเอเชียอื่นๆ ผ่านเครื่องแต่งกายและหน้าตาของบุคคลที่ปรากฏ เช่นการเขียนหนวดเขียนเคราที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาติพันธ์อื่นๆ สะท้อนให้เห็นถึงการเข้ามาสู่สยามของชาวต่างชาติจำนวนมากในสมัยรัชกาลที่ 3 อาวุธยุโทปกรณ์ในการทำสงครามีตั้งแต่ มีด หอก ดาบ ไปจนถึงปืนยาวที่ใช้ยิงคู่ต่อสู้ ภาพม้าทุกตัวพุ่งทะยานราวกับกำลังวิ่งอยู่ในสงครามจริงๆ มีทั้งท่าทางการบิดตัว การเอี้ยวตัว การยกขาหน้าขึ้นมา ซึ่งแตกต่างจากช่างเขียนอื่นๆที่มักจะเขียนภาพม้าด้วยความเป็นระเบียบเรียบร้อย ซึ่งถือเป็นสิ่งที่หาดูได้ยากในงานจิตรกรรมยุคนั้น

ความแตกต่างในงานของครูคงแป๊ะอีกประการหนึ่งคือการแบ่งเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังโดยไม่ใช้เส้นสินเทา แต่ใช้วิธีการแบ่งเรื่องราวโดยใช้แนวของธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสุมทุมพุ่มไม้ ไม่ว่าจะเป็นแนวโขดหิน ป่า หรือสีที่อยู่บนวัตถุต่างๆ ทำให้ผลงานชิ้นนี้ไม่มีเส้นสมมุติอยู่ในผลงานเลย จิตร

กรใช้ความชำนิชำนาญในการวางองค์ประกอบของภาพที่มีหลายเรื่องราวร้อยเรียงด้วยกันจนกลายเป็นภาพหนึ่งเดียว

ผลงานของครูคงแป๊ะในวัดสุวรรณารามนี้ขึ้นชื่อในเรื่องออกจากขนบธรรมเนียมของการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังของสยาม การไม่ใช้เส้นสินเทาในการแบ่งตอนของเนื้อเรื่องทั้งที่มีเนื้อหามากมายที่ต้องการจะนำเสนอ แต่เปลี่ยนไปใช้วิธีในการสร้างแนวกั้นทางธรรมชาติแทน ถือเป็นเรื่องที่มักไม่ค่อยมีใครนิยมทำกัน การใส่รายละเอียดของบุคคล สีหน้า ท่าทาง การแต่งกายที่มาจากมนุษย์จริงๆ สื่อให้เห็นถึงความละเอียดอ่อนของการเป็นคนช่างสังเกตและมองโลกด้วยความประณีต การเปลี่ยนรูปแบบของการเขียนภาพตัวละครหรือสรรพสัตว์ต่างๆจากเดิมที่เคยอยู่ในท่าทางแบบนาฏลักษณ์หรือแบบขนบเดิมให้กลายเป็นการเขียนภาพที่มีความเคลื่อนไหว ดุดันและโจนทะยานทำให้ผลงานของครูคงแป๊ะมีความแตกต่างจากช่างสยามท่านอื่นๆอย่างมาก นอกจากนั้นครูคงแป๊ะยังมีเทคนิคและวิธีการวาดภาพที่ได้รับอิทธิพลของศิลปะจีน ที่นำมาประสานกับงานจิตรกรรมไทยได้อย่างลงตัวผลงานของครูคงแป๊ะจึงมีคุณค่าอย่างยิ่งในการศึกษาเพื่อพัฒนาต่อยอดให้เป็นผลงานจิตรกรรมนามธรรมในแบบฉบับของผู้วิจัยต่อไป

ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณาราม

ผลงานในจิตรกรรมวัดสุวรรณารามยังมีร่องรอยที่น่าสนใจที่จะให้ผู้วิจัยได้ศึกษาอีกมากมาย โดยเฉพาะองค์ประกอบของภาพที่จะนำมาสู่การวิเคราะห์ในเชิงเทคนิคและกระบวนการทำงานเฉพาะตัวของศิลปิน ตลอดจนรูปบบและวิธีการระบายสี ไม่ว่าจะเป็นการระบายสีของท้องฟ้า แผ่นดิน น้ำ ต้นไม้ โขดหิน หรือการวางองค์ประกอบของสีที่มีลักษณะเฉพาะในงานจิตรกรรมไทย ผู้วิจัยสนใจศึกษาวิธีการเขียนภาพทิวทัศน์ที่เป็นส่วนประกอบย่อยในงานจิตรกรรมของวัดสุวรรณารามในรายละเอียดต่างๆต่อไปนี้

การเขียนภาพต้นไม้ ในการเขียนภาพต้นไม้ในวัดสุวรรณารามนั้น ช่างเขียนจะใช้วิธีการร่างภาพของของต้นไม้ขึ้นมาก่อน จากนั้นจะใช้สีเขียนในการระบายเรียบลงไปเพื่อเป็นรูปทรงของพุ่มใบไม้ หากสังเกตจากผลงานในผนังของครูคงแป๊ะจะเห็นว่า ช่างได้ระบายส่วนที่เป็นพุ่มใบลงไป แล้วตามมาด้วยลำต้น แล้วจึงใช้พู่กันขนาดเล็กและสีดำในการตัดเส้นของในให้เกิดเป็นใบไม้ในลักษณะต่างๆ

ภาพประกอบที่ 57 การเขียนภาพต้นไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

จากที่ปรากฏในภาพตัวอย่างนี้ จะเห็นร่องรอยของการเขียนภาพด้านซ้ายมือ ที่เป็นรูปทรงของพุ่มไม้ โดยช่างจะเขียนเป็นชั้นๆขึ้นไปก่อนละระบายด้วยสีเขียวเพียงสีเดียว ส่วนด้านขวามือนั้น เป็นรูปของต้นไม้ที่เขียนเสร็จแล้ว ซึ่งช่างเขียนได้ตัดเส้นด้วยความละเอียดเพื่อให้เกิดรูปทรงของใบเป็นพุ่ม

ภาพประกอบที่ 58 รายละเอียดการเขียนภาพต้นไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

หากสังเกตกลุ่มต้นไม้ทางด้านขวามือของภาพตัวอย่างนี้ จะเห็นวิธีการเขียนภาพใบไม้ที่มีวิธีการเขียนที่ชัดเจน คือการสร้างรูปทรงซ้ำๆในส่วนที่เป็นใบมีขนาดเท่ากัน และช่างเขียนจะระบายสีดำลงไปในส่วนที่เป็นเงาลึกของพุ่มไม้ เพื่อคัดให้ตัวลำต้นและพุ่มของใบในระยะหน้าให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบที่ 59 การเขียนภาพต้นไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

เช่นเดียวกับวิธีการเขียนต้นไม่สีทองของครูทองอยู่ ที่มีการปิดทองลงให้เป็นรูปสุมทุมพุ่มไม้ให้เรียบร้อย จากนั้นจึงค่อนๆตัดเส้นของใบและลำต้นตามลำดับ และคัดระยะของพุ่มหน้ากับพุ่มหลังด้วยการระบายสีที่มีความเข้มกว่าสีทองลงไปในส่วนที่ต้องการให้เป็นเงาของพุ่มไม้

การเขียนภาพก้อนหินหรือโขดหิน การเขียนภาพก้อนหินหรือโขดหินนั้น นอกจากที่ช่างเขียนจะเป็นองค์ประกอบของภาพให้เกิดความสมบูรณ์แล้ว อีกนัยหนึ่งของการเขียนภาพของก้อนหินหรือโขดหินคือการแบ่งเนื้อหาเรื่องราวของภาพออกเป็นส่วนๆด้วยกัน การเขียนก้อนกินหรือโขดหินสามารถทำได้หลายวิธีขึ้นอยู่กับเจตนาของช่างเขียนและองค์ประกอบของภาพ ภาพของก้อนหินหรือโขดหินนั้นมักปรากฏในฉากที่มีทิวทัศน์ของธรรมชาติเป็นตัวพื้นหลัง

ภาพประกอบที่ 60 การเขียนภาพโขดหินในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

โขดหินแบบนึ่งที่มักปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณารามคือโขดหินที่มีลักษณะเป็นทรงสูง หรือที่เรียกกันว่าเขามอ จะเป็นการสร้างโขดหินเพื่อให้เกิดเป็นแนวกั้นตามธรรมชาติของภาพ มีลักษณะการใช้งานคล้ากับเส้นสินเทาเพื่อแบ่งสัดส่วนของภาพ มักใช้สีขาว น้ำตาล แดงอิฐในการเขียนภาพ บางชิ้นอาจจะมีการผสมสีดำเข้าไปเพื่อให้เห็นถึงความเข้มของก้อนหิน

ภาพประกอบที่ 61 การเขียนภาพโขดหินในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ลักษณะการระบายสีจะเป็นการระบายไล่น้ำหนักของสีเพื่อให้เกิดความเข้มอ่อน จะไม่ใช่การตัดเส้นด้านข้าว แต่จะใช้วิธีการวาดสุมทุมพุ่มไม้ลงไปแทนเพื่อให้โขดหินมอเหล่านี้มีลักษณะเด่นขึ้นมาด้วย ภาพแสดงการไล่น้ำหนักของโขดหินมีทั้งส่วนที่สว่างส่วนที่เข้มคล้ายกับการเขียนแสงเงา ช่างเขียนอาจจะตัดเส้น หรือใส่ต้นไม้ที่เกาะบนโขดหินเข้าไปเพื่อแสดงขอบเขตของโขดหิน

อีกรูปแบบหนึ่งคือการเขียนก้อนหินที่แยกเป็นก้อนๆ ซึ่งจะไม่พบเห็นมากนัก ช่างเขียนอาจจะใส่รายละเอียดของส่วนประกอบอื่นๆขึ้นมาเช่นมีต้นไม้งอกอยู่บนก้อนหินเป็นต้น รูปทรงหรือลักษณะของก้อนกินประเภทนี้ไม่ไม่สูงและถูกวางเป็นชั้นๆ แต่จะกระจายอยู่ตามส่วนต่างๆของงานจิตรกรรม

ภาพประกอบที่ 62 รายละเอียดการเขียนภาพโขดหินในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

การเขียนภาพของน้ำ บึงและมหาสมุทร การเขียนภาพของผิวน้ำ จะแบ่งได้เป็นสองส่วนใหญ่ๆได้แก่การเขียนภาพของมหาสมุทรและการเขียนภาพของบึงน้ำหรือหนองน้ำ สำหรับการเขียนภาพมหาสมุทรนั้นมักจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการเข้ามาของชาวต่างชาติ การเดินเรือ หรือการผจญภัยผ่านคลื่นลมมรสุมต่างๆ มักจะอยู่ส่วนบนของงานจิตรกรรมเพื่อแสดงให้เห็นถึงขอบเขตอันไกลโพ้นจากแผ่นดินสยาม นอกจากภาพของมหาสมุทรแล้ว สิ่งหนึ่งที่ต้องมาคู่กันอยู่เสมอเมื่อมีภาพของมหาสมุทรก็คือภาพของท้องฟ้าและเมฆขนาดใหญ่ ท้องฟ้าและเมฆขนาดใหญ่จะปรากฏเฉพาะในงานจิตรกรรมที่เขียนภาพของมหาสมุทรลงไปด้วยเท่านั้น หากฉากส่วนใหญ่ของภาพเป็นพื้นดินโดยไม่มีมหาสมุทรปรากฏอยู่ด้วย ท้องฟ้าในภาพจะเป็นเพียงท้องฟ้าที่เรียบปกติ

ภาพประกอบที่ 63 การเขียนทะเลและการวางตำแหน่งในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

จากงานจิตรกรรมที่ยกมานั้น ภาพมหาสมุทรอยู่บริเวณมุมบนด้านขามือ ช่างเขียนเขียนภาพท้องฟ้าที่ปั่นป่วน ก้อนเมฆมหึมาขนาดใหญ่คล้ายกับพายุที่กำลังมุ่งหน้าเข้าหาฝั่ง ในส่วนของท้องฟ้าถูกระบายด้วยสีคราม ก้อนเมฆใช้สีคราม ครามเข้ม และสีขาวในการสร้างมวลของก้อนเมฆ ส่วนน้ำทะเลเป็นการเขียนด้วยสีครามและใช้สีขาวในการระบายส่วนบนเพื่อให้เกิดเป็นก้อนคลื่นในลักษณะที่ซ้ำกันไปทั้งผืนทะเล ซึ่งในภาพนี้จะไม่เน้นการตัดเส้นของคลื่นน้ำเหมือนจิตรกรรมไทยดั้งเดิม แต่จะเป็นการไล่น้ำหนักให้เห็นถึงมวลคลื่นผ่านการระบายสีแทน

ภาพประกอบที่ 64 การเขียนทะเลในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ส่วนการเขียนภาพของบึงน้ำนั้น จะมีความแตกต่างจากการเขียนภาพมหาสมุทร กล่าวคือ ช่างเขียนไม่จำเป็นจะต้องใช้สีของท้องฟ้าและของน้ำให้ไปในโทนเดียวกัน แต่สามารถใช้สีโทนสว่างในการเขียนบึงน้ำได้เลย ลักษณะของการระบายของจิตรกรจะไปในทิศทางขวางเพื่อให้เกิดริ้วร้อยของน้ำที่เรียบ

ภาพประกอบที่ 65 การเขียนบึงน้ำในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

หากสังเกตในภาพนี้จะเห็นว่าช่างได้ใช้สีขาวหรือสีโทนสว่างระบายให้เกิดความเรียบและไม่แสดงการกระเพื่อมของน้ำหรือคลื่นน้ำ ช่างเขียนแก้ปัญหาของพื้นที่ว่างในบึงน้ำด้วยการใส่ภาพของสัตว์น้ำเช่นกุ้ง หอย ปู ปลา และสัตว์อื่นๆรวมถึงการใส่ใบบัว ดอกบัว หรือพืชพันธ์อื่นๆลงไปด้วย การตัดเส้นไม่ได้เน้นการตัดเส้นเช่นเดียวกับจิตรกรรมในสมัยอยุธยาที่ใช้การตัดเส้นในทุกๆตัว แต่ช่างเขียนเลือกที่จะเน้นบางส่วนและปล่อยบางส่วนเอาไว้เพื่อแสดงให้เห็นถึงระยะใกล้ไกลของภาพ

การวางองค์ประกอบของสีที่ตัดกัน

ในงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณาราม สิ่งที่สังเกตเห็นได้มากคือการใช้สีและน้ำหนักของสีที่ตัดกัน ซึ่งแต่เดิมงานจิตรกรรมนั้นมักจะใช้การตัดเส้นเพื่อแบ่งสัดส่วนและเรื่องราวของภาพ แต่สำหรับวัดสุวรรณารามมีการใช้น้ำหนักของสีและสีคู่ตรงข้ามในการเล่าเรื่อง แบ่งเนื้อเรื่องและสัดส่วนของภาพด้วย อันจะเห็นตัวอย่างที่ได้จากการเขียนคลื่นหรือโขดหินดังที่ได้กล่าวมาแล้วในขั้นต้น

เมื่อกลับไปดูผลงานของครูทองอยู่ในชิ้นเนมิราชชาดก จะเห็นการใช้สีแดงและสีน้ำเงินอยู่ในองค์ประกอบและอันตราส่วนที่ใกล้เคียงกัน การใช้สีคู่ตรงข้ามกันก็เพื่อขับเน้นให้ตัวภาพที่เขียน หรือเรื่องราวที่เขียนมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยอาจจะใช้ทั้งสีและน้ำหนักของสีวางไว้ใกล้ๆกัน เพื่อให้เกิดมิติของความลึกความตื้นของภาพ รวมถึงการให้ความหมายจากการใช้สีคู่ตรงข้ามด้วย

ภาพประกอบที่ 66 การวางตำแหน่งสีในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ตัวอย่างในภาพนี้ตัดมาจากส่วนกลางของภาพเนมิราชชาดกที่เป็นผลงานของครูทองอยู่ โทนสีส่วนใหญ่ของภาพจะเป็นโทนสีแดง ทอง ไล่ไปถึงแดงอิฐ จิตรกรใช้วิธีการใช้สีคราม โทนน้ำเงิน ในการว่างอยู่ระหว่างสีแดง จะเห็นได้ว่าเมื่อสีแดงกับสีน้ำเงินวางอยู่ด้วยกันแล้วจะทำให้เกิดสีคู่ตรงข้ามขับให้ทั้งสองสีเด่นชัด นอกจากยังช่วยให้ต้นไม้สีทองบนพื้นน้ำเงินดูสดสว่างมากยิ่งขึ้น รวมถึงการวางน้ำหนักเข้มของสีน้ำเงินติดกับแนวกำแพงของตัวปราสาท ก็ช่วยให้กำแพงของปราสาทดูขาว สะอาดและดูมีความแข็งแรงมากขึ้นไป

ภาพประกอบที่ 67 การวางตำแหน่งสีในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม
ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

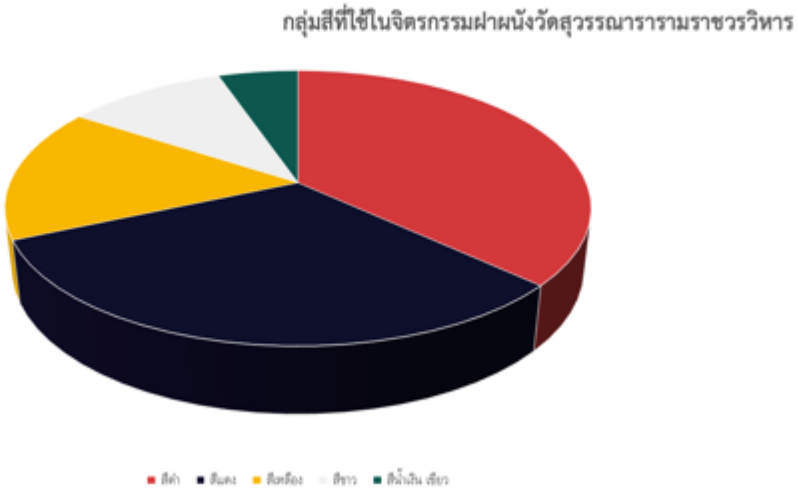
ในขณะเดียวกันการเขียนภาพของครูคงแป๊ะก็ใช้เทคนิคที่ใกล้เคียงกัน แม้สีสันอาจจะไม่สดใสและชัดเจนเท่ากับผลงานของครูทองอยู่ แต่ครูคงแป๊ะมีลักษณะการใช้น้ำหนักของสีในการขับเน้นส่วนสำคัญของภาพให้ชัดเจนขึ้น หากสังเกตุเฉพาะภาพที่เป็นพื้นหลังของผลงานชิ้นนี้ครูคงแป๊ะเลือกใช้สีแดงอิฐ สีเขียว ดำ-น้ำตาล และขาวในการวางโครงสร้างของภาพและแบ่งส่วนที่เป็นเนื้อหาของภาพออกจากกัน ซึ่งสีทั้งสี่ตัวนี้ตัดกันทั้งในด้านคู่สีและน้ำหนัก ส่วนการเขียนตัวละครต่างๆที่ใช้การตัดเส้นนั้นจะเน้นสีที่สว่างสดใสให้อยู่บนพื้นสีเข้ม เพื่อขับให้ตัวละครต่างๆมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น องค์ประกอบรวมของภาพยังเน้นการใช้สามเหลี่ยมในการคุมภาพ เพียงแต่ไม่ได้ใช้เส้นสินเทาเป็น

ตัวกำหนด หากแต่ใช้น้ำหนักสีและการเคลื่อนไหวของตัวละครเป็นตัวสร้างองค์ประกอบภาพให้มีความเป็นสัดส่วนมากขึ้น

3.2 สรุปรูปแบบและเทคนิคที่ได้จากจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม

จากผลการวิเคราะห์ผลงานและข้อแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญสำหรับรูปแบบและเทคนิคในงานจิตรกรรมของวัดสุวรรณารามนั้น นอกจากกระบวนการเขียนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาตามความเชื่อทางศาสนาแล้ว ยังสามารถนำจุดเด่นของผลงานแต่ละส่วนไปศึกษาต่อได้ เพื่อนำผลที่ได้นั้นมาวิเคราะห์และพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัยต่อไป โดยสิ่งที่ได้จากการศึกษาข้างต้นนั้น ขอแยกเป็นประเด็นดังนี้

1.กลุ่มสีที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณดาราราม ราชวรวิหาร กลุ่มสีที่มีการค้นพบ คือ หมวดสีดำ ซึ่งมีปริมาณการใช้สี 35% เป็นโครงสีหลักของภาพ หมวดสีแดงเป็นทั้งสีพื้น และรูปทรง ปริมาณการใช้สี 30%กลุ่มสีที่มีปริมาณการใช้ลำดับถัดมา หมวดสีเหลือง มีปริมาณการใช้ 15% ต่อมามีปริมาณการใช้ที่เท่ากันคือ หมวดสีขาว มีปริมาณการใช้ 10% และกลุ่มสีที่มีปริมาณการใช้น้อยที่สุด คือ หมวดสีน้ำเงิน และหมวดสีเขียว มีปริมาณการใช้ 5% การใช้สีจะมีลักษณะเป็นสีพหุรงค์ มีความหลากหลายของการใช้สรที่ผสมผสานกันในวรรณะอุ่น ซึ่งกลุ่มสีที่ใช้น้อยนั้นจะเป็นโทนสีที่สว่างและมักจะอยู่ในตัวละคร ตัวเทพ ตัวมนุษย์ ตัวกาก เพื่อเน้นให้ตัวละครเหล่านี้มีความเด่นชัดจากพื้นหลังมากยิ่งขึ้น



ภาพประกอบที่ 68 สัดส่วนของกลุ่มสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม

2. การแบ่งภาพและการจัดองค์ประกอบภาพแบบสมมาตร ในงานจิตรกรรมของครูทองอยู่ หรือหลวงวิจิตรเจษฎาในตอนเนมิราชชาดกนั้น เป็นภาพที่แสดงถึงความสมมาตรแบบซ้ายขวาเท่ากัน บนล่างเท่ากัน ไม่เพียงแต่การแบ่งสัดส่วนเท่านั้น แต่น้ำหนักสีและปริมาณของสีที่ใช้ยังมีความใกล้เคียงกันมากๆ ทำให้ภาพเนมิราชชาดก มีความแตกต่างจากผลงานของช่างอื่นๆในนั้น นอกจากนี้ สีที่ใช้ยังเป็นสีที่สดและตัดกัน ไม่ได้อิงสีตามความเป็นจริง (อันจะเห็นได้ว่าท้องฟ้ามีสีแดงสดไล่ลดหลั่นกันลงมา) ทำให้ผลงานชิ้นนี้มีความเป็นอุดมคติที่สูงด้วย

3. การเขียนภาพของครูคงแป๊ะหรือหลวงเสนีย์บริรักษ์เน้นการภาพด้วยอารมณ์มากกว่าหลักความถูกต้องตามจารีตประเพณี อีกทั้งเป็นการผนวกเอาสิ่งที่เกิดขึ้นในยุคนั้นมาใส่ในตัวละคร ทั้งรูปร่างหน้าตา การแต่งกายตลอดจนสีผิว การแสดงออกท่าทางของตัวละครต่างๆก็มีความเคลื่อนไหวดุดัน สร้างความเคลื่อนไหวให้กับองค์ประกอบของภาพโดยรวม การเลือกเนื้อหาที่เขียนก็มีความต่างจากช่างท่านอื่นๆ แต่สามารถถ่ายทอดออกมาได้ดีทั้งความสวยงามวิจิตรของภาพ กระบวนการทำงานและการเล่าเรื่อง อาจจะเรียกได้ว่า เป็นจิตรกรท่านหนึ่งที่มีความก้าวหน้าในยุคนั้น

4. ร่องรอยส่วนประกอบย่อยของภาพมีความน่าสนใจที่จะศึกษาทั้งเทคนิคและกระบวนการเขียน เนื้องจากร่องรอยส่วนประกอบย่อยของภาพนั้นไม่อยู่ในระเบียบของจารีตประเพณีนัก ช่างเขียนหรือจิตรกรสามารถพัฒนาและหากระบวนการเขียนภาพที่เป็นลักษณะเฉพาะได้ ไม่ว่าจะเป็นวิธีการเขียนหิน น้ำ ฟ้า ต้นไม้ หรือการวางโครงสีต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยมีความสนใจที่จะนำประเด็นส่วนประกอบย่อยต่างๆมาพัฒนาเป็นผลงาน

บทที่ 4
วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร นั้นเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเน้นไปที่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบจิตรกรรมนามธรรมจำนวน 1 ชุด ทั้งหมด 12 ชิ้น ผู้วิจัยได้ใช้กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดสุวรรณารามราชวรวิหารเป็นกรณีศึกษา หลักจากที่ได้ศึกษาเอกสารและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเข้าใจบริบทที่มาของจิตรกรรมไทยประเพณี จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม ศิลปะนามธรรม ศิลปินแนวคิดและผลงานรวมถึงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องแล้ว ได้ดำเนินการวิจัยในขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.1 แนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมในวิจัยเรื่องนี้ มีแนวคิดและรูปแบบที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ดังนี้

1. การสร้างสรรค์ผลงานนามธรรม ในแนวคิดนามธรรมของวาสลี คันดินสกี้ที่ได้อธิบายถึงบทบาทของรูปทรงและสีในฐานะภาษาศิลปะใหม่ โดยรูปทรงและสีสามารถสื่อสารกับจิตวิญญาณของผู้ชมได้โดยตรง สีและรูปทรงสามารถสร้างผลกระทบทางอารมณ์และจิตวิญญาณ ซึ่งเป็นสิ่งที่ศิลปินควรใช้ในการถ่ายทอดประสบการณ์ภายใน โดยเชื่อว่าสีสามารถกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกทางจิตวิญญาณได้ ในกระบวนการวิจัยผู้วิจัยสามารถศึกษาสีจากจิตรกรรมต้นฉบับของวัดสุวรรณารามเพื่อนำมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนามธรรมในลักษณะเฉพาะของตนเองได้

2. แนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานของไซ ทวอมบลีย์ในลักษณะ Abstract Expressionism ไซ ทวอมบลีย์มีรูปแบบการทำงานอันเป็นเอกลักษณ์ เขาผสมผสานลายเส้นที่ดูเหมือนการขีดเขียนหรือวาดเล่นแบบเด็ก ๆ แต่กลับแฝงความหมายที่ลึกซึ้งทางประวัติศาสตร์และวรรณคดี ผลงานของเขามักมีการเขียนหรือขีดเส้นลงไปบนผืนผ้าใบโดยตรง เน้นท่าทางการลงสีและลายเส้นหยาบที่คล้ายการเขียนหรือกราฟฟิตี้ เพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่รุนแรง นอกจากนั้นผลงานของไซ ทวอมบลีย์เชื่อมโยงกับเรื่องราวจากตำนาน วรรณกรรม บทกวี และประวัติศาสตร์ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับกระบวนการทำงานของผลงานชุดนี้ที่เป็นการศึกษาผลงานจิตรกรรมไทยประเพณีในอดีต

3. แนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานของแอนเซล์ม คีเฟอร์ ผลงานของเขามักเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ เรื่องเล่า ตำนาน ปรัชญา ลักษณะเด่นในงานจิตรกรรมของคีเฟอร์คือมีขนาดใหญ่และโอบล้อมผู้ชมเพื่อให้ผู้ชมได้ปะทะกับผลงานของเขา นอกจากนี้ในงานจิตรกรรมของเขา

ยังแสดงภาพของทิวทัศน์ทางประวัติศาสตร์ (Land scape) ที่ผสมผสานเอาทั้งภาพทิวทัศน์ของโลกและสวรรค์มารวมกัน ซึ่งสอดคล้องกับงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่มักปรากฏภาพของ สวรรค์ โลก มนุษย์และนรกไปด้วยกันในหนึ่งงาน แม้ผลงานของคีเฟอร์จะไม่ได้จัดอยู่ในหมวดหมู่ของศิลปินนามธรรมทั้งหมด แต่งานของเขายังผสมผสานระหว่างความเป็นนามธรรมกับการแสดงรูปทรงสัญลักษณ์บางอย่างที่สามารถสื่อความหมายแก่ผู้ชมได้

4. แนวคิด รูปทรงที่มีความหมาย (Significant Form) ของไคล์ฟ เบลล์และ โรเจอร์ ฟราย ทั้งสองนำเสนอแนวคิดเรื่อง "รูปทรงที่มีความหมาย" ซึ่งหมายถึงการที่องค์ประกอบทางสายตาของผลงานศิลปะ เช่น รูปทรง เส้น และสี ทำงานร่วมกันเพื่อสร้างประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เหนือกว่าการเล่าเรื่อง คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของงานศิลปะมีรากฐานอยู่ที่องค์ประกอบทางรูปทรง (รูปทรง สี เส้น และการจัดเรียง) มากกว่าที่จะอยู่ที่เนื้อหาของงาน องค์ประกอบเหล่านี้สามารถกระตุ้นการตอบสนองทางอารมณ์ในผู้ชม นำไปสู่การชื่นชมงานศิลปะในระดับที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น แนวคิดนี้เป็นหัวใจหลักของผลงานศิลปะนามธรรมในยุคปัจจุบัน

5. แนวคิด Non-Representational Art ของเคลเมนต์ กรีนเบิร์ก เป็นความคิดที่สนับสนุนความเป็นนามธรรมของศิลปะ กรีนเบิร์กเชื่อว่าศิลปะไร้ตัวแทนควรเน้นไปที่การรับรู้ทางสายตาและรูปแบบพื้นฐาน เช่น สี เส้น รูปทรง และพื้นผิว เขาเห็นว่างานศิลปะควรเน้นไปที่คุณสมบัติที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะ โดยปราศจากการพยายามเลียนแบบหรือแสดงออกถึงสิ่งใดในโลกภายนอก เขาสนับสนุนให้ศิลปะดำเนินไปสู่การแสดงออกที่ “บริสุทธิ์” ซึ่งหมายถึงการเน้นเฉพาะคุณสมบัติของศิลปะ เช่น การใช้สีและเส้นที่ไม่พยายามสร้างภาพใด ๆ การให้ความสำคัญกับองค์ประกอบพื้นฐานเหล่านี้ทำให้ศิลปะมีความเป็นตัวของตัวเอง ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาเรื่องราวหรือภาพลวงตา เช่นเดียวกับแนวคิด Non-Objective Art โดย เมเยอร์ ชาปิโร ที่สำรวจผลกระทบของศิลปะนามธรรมที่เน้นรูปทรง สี และการจัดองค์ประกอบมากกว่าสิ่งที่เป็นตัวแทน แนวคิดนี้สามารถสนับสนุนผลงานศิลปะนามธรรมได้อย่างชัดเจน

6. แนวคิด Art as Experience ของจอห์น ดูอี้ ที่มองว่าศิลปะควรถูกมองว่าเป็นกระบวนการทางประสบการณ์ มากกว่าที่จะเป็นเพียงผลิตภัณฑ์ เขาเชื่อว่าศิลปะที่แท้จริงเกิดขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างและผู้ชม ซึ่งผู้ชมมีส่วนร่วมทั้งทางอารมณ์และทางปัญญากับงานศิลปะ ซึ่งเน้นถึงลักษณะพลศาสตร์ของศิลปะ แนวคิดนี้สนับสนุนศิลปะนามธรรมที่ไม่ได้เล่าเรื่องราวของงานผ่านภาพแทน แต่เป็นการใช้ประสบการณ์ของผู้ชมในการดูงานศิลปะเพื่อทำความเข้าใจความหมายของผลงาน ที่สร้างขึ้นจากประสบการณ์ของศิลปิน เช่นเดียวกับแจ็คสัน พอลล็อคที่มองว่างานของเขาเป็นการแสดงออกถึงจิตวิญญาณและการปลดปล่อยอารมณ์ โดยไม่มุ่งเน้นที่การแสดงภาพลักษณ์ของวัตถุ แต่เน้นไปที่กระบวนการสร้างสรรค์อันเป็นอิสระจากกรอบเกณฑ์ทั่วไป ผลงานจึงแสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนทางอารมณ์และความเคลื่อนไหวที่ลื่นไหลภายในจิตใจ เขาเชื่อว่าศิลปะ

ควรเป็นการแสดงออกถึงจิตใต้สำนึกและความรู้สึกที่ไม่ผ่านการกรอง ซึ่งเป็นประสบการณ์ของศิลปินที่ถูกแสดงออกผ่านผลงานศิลปะ

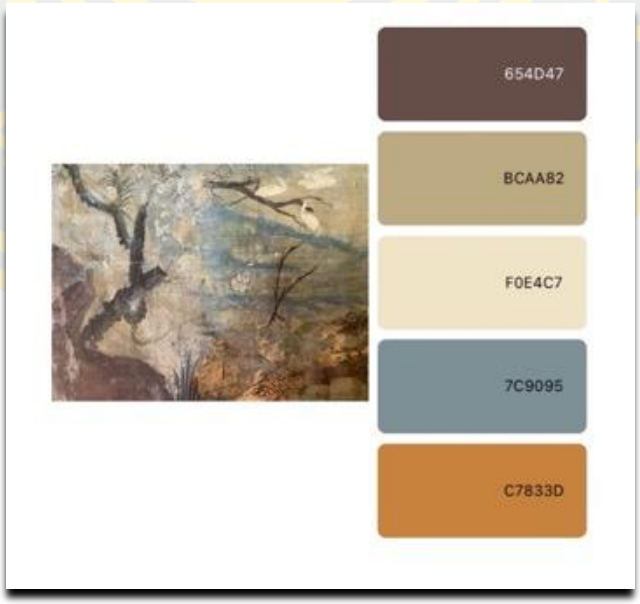
4.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเป็นการนำเอาผลสรุปที่ได้จากการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามผลงานจากการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งจากการลงพื้นที่ของผู้วิจัย และข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจำนวน 12 ชิ้น ในขั้นตอนการสร้างสร้างสรรค์แบ่งเป็นสองขั้นตอนคือ 1.ขั้นตอนการทำแบบร่างผลงาน (Sketch) เพื่อกำหนดกรอบความคิดทางสุนทรียศาสตร์แบบ Non-Objective Art ใช้ประสบการณ์การทำงานบนระนาบรับสองมติแล้วนำไปขยายความคิดต่อในผลงานจริง 2.ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมสีน้ำมันจำนวน 12 ชิ้น

1.ขั้นตอนการทำแบบร่างผลงาน (Sketch) ผู้วิจัยได้ทำผลงานเสก็ตบนกระดาษ เพื่อสังเกตผลที่ได้จากการทำงาน เน้นไปที่การใช้ชุดสีและรูปแบบการระบายสีที่เป็นส่วนนามธรรม ในขั้นตอนแรกได้ใช้โปรแกรมสำเร็จรูปสำหรับแยกสีโดยการเลือกเอาผลงานบางส่วนที่ถูกตัดมาลงในโปรแกรม Color Collect แอปพลิเคชันในโทรศัพท์สมาร์ทโฟน โดยโปรแกรมจะทำการแยกกลุ่มสีจากภาพต้นฉบับที่ใส่ลงไปออกมาเป็นจำนวน 5-6 กลุ่ม จากนั้นจึงนำกลุ่มสีได้เหล่านั้นมาผสม และระบายสีลงบนกระดาษ เป็นแบบร่างแนวความคิดเรื่องสีสำหรับงานจิตรกรรมนามธรรมชุดจริง

ภาพประกอบที่ 69 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป

ภาพประกอบที่ 70 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป



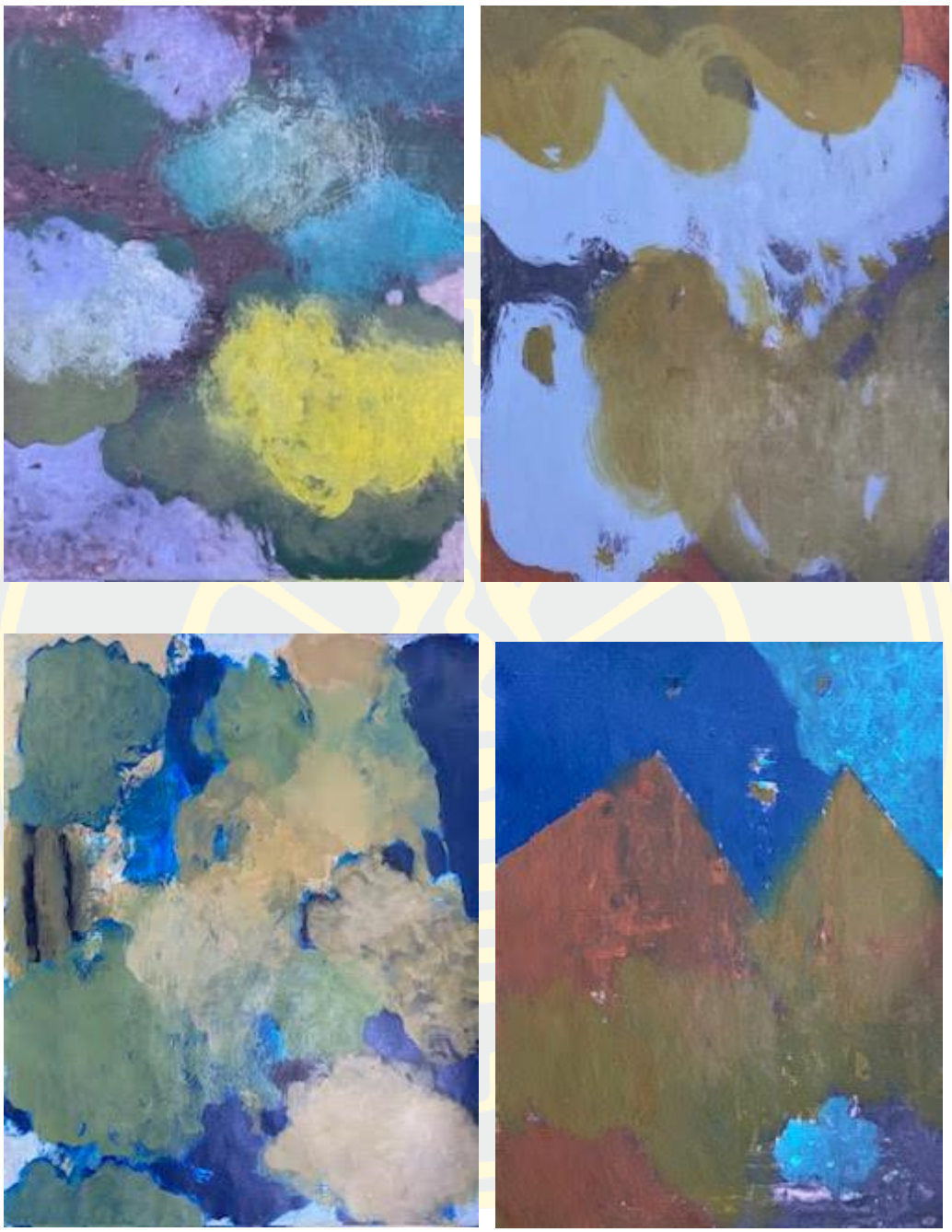
ภาพประกอบที่ 71 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป

ภาพประกอบที่ 72 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป

ภาพประกอบที่ 73 การแยกกลุ่มสีโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป

เมื่อได้ตัวอย่างของกลุ่มสีจากโปรแกรมสำเร็จรูป จึงผสมสีให้มีความใกล้เคียงกับกลุ่มสีในโปรแกรม จากนั้นนำมาระบายลงบนกระดาษ ด้วยการระบายซ้อนทับกันในรูปแบบของผลงานนามธรรม เน้นเฉพาะการระบายสีโดยไม่ใช้รูปทรงหรือเส้นร่วมในแบบร่าง

ภาพประกอบที่ 74 แบบร่างของสีและวิธีการระบายของสีกลุ่มสีอ่อน



ภาพประกอบที่ 75 แบบร่างของสีและวิธีการระบายของสีกลุ่มสีเข้ม

ภาพประกอบที่ 76 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ

เมื่อได้แบบร่างชุดแรกสำเร็จผู้วิจัยได้พัฒนาเป็นแบบร่างชุดที่สอง โดยแบบร่างในชุดที่สองจะใช้เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบซึ่งเป็นเทคนิคจริงที่จะถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ในเทคนิคนี้สีจะมีความสดใสมากกว่าผลงานในชุดแรก และสามารถสร้างพื้นผิวในงานจิตรกรรมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในชุดที่สองนี้มีการใช้เส้นและรูปทรงที่ได้จากจิตรกรรมต้นแบบเข้าไปด้วย

ภาพประกอบที่ 77 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ

ภาพประกอบที่ 78 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ

ภาพประกอบที่ 79 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ

ภาพประกอบที่ 80 แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ

ภาพประกอบที่ 81แบบร่างของสีและรูปทรงที่ได้จากงานจิตรกรรมต้นแบบ

2.ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานทั้งหมด 12 ชิ้นมีขนาดเล็กและใหญ่ที่แตกต่างกันออกไป โดยใช้เทคนิคสีน้ำมันบนผ้าใบและบนไม้ ในรูปแบบจิตรกรรม Abstract Expressionism โดยการนำเอาทัศนธาตุที่ได้จากการวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังต้นแบบเป็นฐานความคิดในการสร้างสรรค์ รวมถึงผนวกเอาแนวคิดและรูปแบบของศิลปินที่ศึกษามาใช้ในผลงาน เนื่องจากแนวคิดของการทำงานนามธรรมนั้นไม่ใช่การขยายผลงานจากแบบร่าง แต่เป็นลักษณะการทดลองแบบร่างและนำประสบการณ์นั้นมาสร้างสรรค์ผลงานในลักษณะที่ฉับพลันตามแนวคิด **Art as Experience** ของจอห์น ดูอี้ ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้จึงเปรียบเสมือนการทำงานที่ต่อเนื่องของแนวความคิดจากผลงานแบบร่าง

ภาพประกอบที่ 82 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภายในสตูดิโอของผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 83 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภายในสตูดิโอของผู้วิจัย

ภาพประกอบที่ 84 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานภายในสตูดิโอของผู้วิจัย

นำเสนอผลงานสู่สาธารณะในรูปแบบนิทรรศการ

จัดแสดงผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณะชน สร้างแบบสอบถามและแบบความพึงพอใจจำนวน 2 ชุด โดยแบ่งเป็นแบบสอบถามสำหรับบุคคลทั่วไปและแบบสอบถามสำหรับผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านศิลปะที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านจิตรกรรมนามธรรม ใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) โดยใช้วิธีเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) ตามเครื่องมือชุดที่ 3 ที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้เพื่อนำผลที่ได้มาใช้สรุปในเล่มวิจัย

สรุปและอภิปรายผลการสร้างสรรค์

การสรุปและอภิปรายผลการสร้างสรรค์จะใช้ข้อมูลประกอบกันสามส่วนคือจากข้อมูลของผู้ที่ชมนิทรรศการ จากแนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ และจากทัศนคติของผู้วิจัยในฐานะศิลปิน เพื่อนำเสนอเป็นเล่มวิจัยที่สมบูรณ์

บทที่ 5
ผลการสร้างสรรค์

ในการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร นี้ เบื้องต้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานจำนวนทั้งหมด 12 ชิ้น ที่ได้จากการศึกษากระบวนการ รูปแบบ เทคนิคและกลวิธีในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม ผู้วิจัยได้นำจุดเด่น จุดที่น่าสนใจที่ได้โดยจากวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังมาสร้างสรรค์ผลงานเป็นสามกลุ่มหลักดังนี้ 1.กลุ่มผลงานที่ได้จากการศึกษากลุ่มสี 2.กลุ่มผลงานที่ได้จากการศึกษาการจัดวางองค์ประกอบ 3. กลุ่มผลงานที่ได้จากการศึกษารูปแบบการเขียนภาพวัตถุต่างๆ หลังจากที่ผลงานได้ถูกนำเผยแพร่ในรูปแบบนิทรรศการแล้วผู้วิจัยได้สร้างผลงานขึ้นอีกจำนวน 2 ชิ้นในภายหลัง ซึ่งเป็นการสรุปจากความคิดรวบยอดของผลงานก่อนหน้า รวมผลงานทั้งสิ้น 14 ชิ้น โดยจะอธิบายในท้ายบทนี้ ในจำนวนผลงานแต่ละชิ้นที่สร้างขึ้นนั้นมีรูปแบบสอดคล้องกับศิลปะสำแดงอารณ์นามธรรม Abstract Expressionism

ผลงานสร้างสรรค์ทั้งสามกลุ่มจะไม่ตัดขาดและแยกออกจากันเสียทีเดียว มีส่วนประกอบที่สอดคล้องและเชื่อมโยงกันอยู่บ้าง ในทีนี้ผู้วิจัยเลือกเอาลักษณะเด่นของผลงานแต่ละชิ้นเพื่อมาจัดกลุ่มกันให้เห็นภาพแรงบัลดาลใจจากงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามให้มากยิ่งขึ้น มีรายละเอียดผลงานในแต่ละกลุ่มดังนี้

5.1 กลุ่มผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษากลุ่มสี

ผลงานกลุ่มนี้ ได้รับอิทธิพลการใช้สีในงานจิตรกรรมต้นแบบ โดยมีการปรับเปลี่ยนความเข้มอ่อน และความสว่างของสีบางส่วนให้ดูมีความร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น กลุ่มสีที่จะใช้ประกอบด้วยสีสองกลุ่ม กลุ่มแรกที่สีที่ได้จากงานเนมิราชชาดกของครูทองอยู่ สีกลุ่มนี้จะเป็นกลุ่มสีแดง กลุ่มสีน้ำเงินคราม กลุ่มสีเหลือง และกลุ่มสีทอง กลุ่มสีที่สองได้จากผลงานทั่วไปในงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถ ประกอบไปด้วยกลุ่มสีธรรมชาติ เช่นกลุ่มสีน้ำตาล กลุ่มสีเขียว กลุ่มสีคราม กลุ่มสีขาวและสีดำ โดยมีรายละเอียดผลงานดังนี้

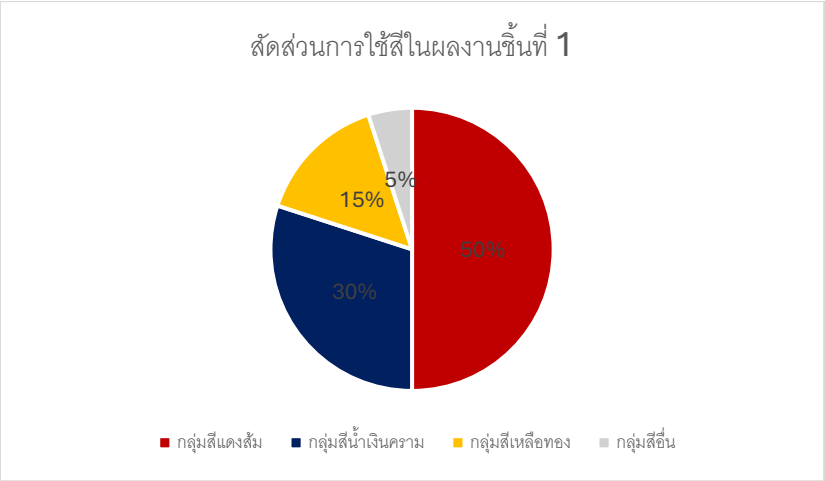
ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1

ภาพประกอบที่ 85 ผลงานชิ้นที่ 1 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 150x120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 1 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ ขนาด 150X120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานภาพเขียนเนมิราชชาดก ของหลวงวิจิตรเจษฎาโดยในภาพต้นฉบับนั้น หลวงวิจิตรเจษฎาวางโครงสร้างของสีโดยการใช้กลุ่มสีแดง กลุ่มสีน้ำเงิน และกลุ่มสีเหลืองทองเป็นหลัก และมีการวางสัดส่วนของสีที่อยู่ในอัตราส่วนที่สมมาตรกันทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ด้านบนและด้านล่าง

ภาพประกอบที่ 86 เปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 กับภาพเนมิราชชาดก

ผลงานชิ้นนี้เลือกใช้ชุดสีแบบเดียวกัน โดยใช้กลุ่มของสีแดงเป็นส่วนใหญ่วางอยู่กระจายทั่วภาพ กลุ่มสีน้ำเงินครามซึ่งเป็นกลุ่มสีที่ตัดกันกับกลุ่มสีแดงเป็นสีที่มาสร้างน้ำหนักที่แตกต่างกัน การจัดวางภาพใช้วิธีการวางแบบสมมาตร โครงสร้างภาพด้านบนซ้าย เน้นใช้เส้นตรงซึ่งแสดงออกถึงโครงสร้างของอาคารและวิหาร เป็นส่วนองค์ประกอบหลักของผลงานชิ้นนี้ ด้านบนขวาของผลงาน ใช้วิธีการระบายสีแบบโขดหินและใช้เส้นอิสระของการเขียนโขดหินหรือกลุ่มต้นไม้ในการลาก เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหว ลักษณะการใช้เส้นแบบนี้มักจะพบมากในงานของหลวงเสนีย์บริรักษ์ ลากเส้นตั้งแต่บริเวณมุมบนขวาของภาพทแยงมาจนถึงด้านล่างซ้ายของภาพ แสดงการแบ่งสัดส่วนแบบสมมาตร นัยยะหนึ่งพูดถึงการวางสีแบบสมมาตรในงานของครูทองอยู่ อีกนัยยะหนึ่งสื่อถึงการประชันผลงานของจิตรกรทั้งสองท่านที่มีความทับซ้อนกัน



ภาพประกอบที่ 87 สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 1

เพื่อให้การแสดงผลงานวิจัยเรื่องสีเห็นความชัดเจนของกลุ่มสีต่างๆ ผู้วิจัยเลือกใช้ตารางแสดงค่าสีสีส่วนและใช้กลุ่มโทนสีมาตรฐานเป็นตัวแทนของตาราง ผลการวิเคราะห์กลุ่มสีที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้พบว่าเป็นกลุ่มสีแดงส้ม 50% กลุ่มสีน้ำเงินคราม 30% กลุ่มสีเทา สีเหลือง สีขาว และอื่นๆอีก 20%

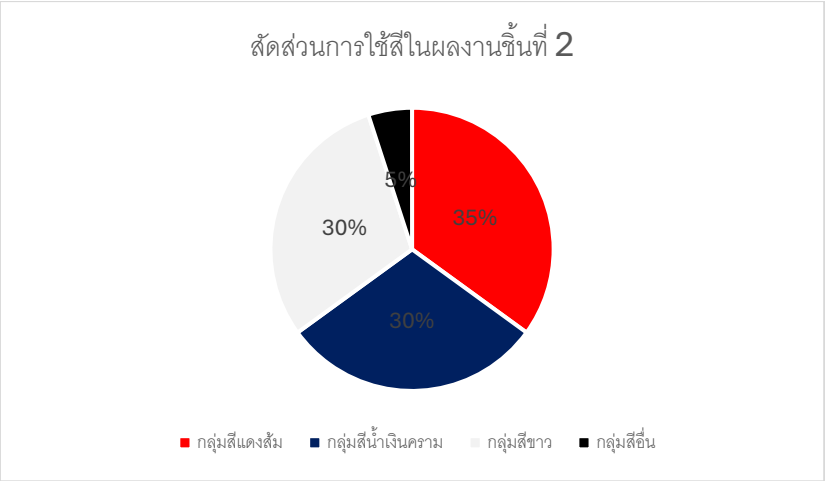
ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2

ภาพประกอบที่ 88 ผลงานชิ้นที่ 2 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 150x120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 2 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ ขนาด 150X120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567ผลงานชิ้นนี้ได้แรงบันดาลใจจากการเขียนภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม โดยการนำเอาองค์ประกอบการเขียนภาพที่ประกอบไปด้วย โขดหิน ต้นไม้ ผืนดิน ลดทอนรูปทรง และตัดภาพตัวละครที่เป็นเนื้อหาของภาพในงานจิตรกรรมออก เพื่อให้เหลือความเป็นนามธรรมในงานสร้างสรรค์มากขึ้น

ภาพประกอบที่ 89 ภาพเปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 กับภาพจิตรกรรมต้นฉบับ

ผลงานชิ้นนี้พัฒนาชุดสีมาจากผลงานชิ้นที่แรก แต่เพิ่มความหลากหลายของสีในแต่ละกลุ่มให้มากยิ่งขึ้น ใช้กลุ่มสีที่ตัดกันเพียงสองกลุ่ม คือกลุ่มสีส้มถึงแดง และกลุ่มสีน้ำเงินถึงน้ำเงินเข้ม และมีการใช้สีขาวและสีดำเข้ามาเป็นส่วนประกอบของภาพในจำนวนที่ไม่มาก จากกึ่งกลางภาพขึ้นไปข้างบน ใช้กลุ่มสีส้ม ส้มแดง สีน้ำตามส้ม ไปจนถึงสีน้ำตาล ระบายด้วยวิธีการระบายเรียบให้มีสีที่เกลี่ยต่อกันแบบไม่กลมกลืนมาก แทรกด้วยกลุ่มสีน้ำเงิน สีครามบางส่วน ส่วนกลางของภาพประมาณ 20% ใช้สีน้ำเงิน น้ำเงินเข้มจนถึงสีครามวางให้ตัดกับกลุ่มสีแดงที่อยู่ด้านบน ด้านล่างของกลุ่มสีน้ำเงินใช้สีขาว ขาวอมเทาในการระบายเพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักที่ตัดกันกับกลุ่มสีด้านบน ใช้เส้นอิสระสีดำ ที่ขาด ไม่ปะติดปะต่อในการสร้างรูปทรงของธรรมชาติ กลุ่มก้อนหินและต้นไม้ และเส้นตรงทึบสีดำอมม่วงผ่ากลางระหว่างผลงานด้านซ้ายและขวา และยังคงแสดงความสมมาตรของการจัดวางภาพ



ภาพประกอบที่ 90 สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 2

จากการวิเคราะห์การใช้สีของผลงานชิ้นนี้ จะเห็นว่าในผลงานสร้างสรรค์ มีการใช้กลุ่มสีที่หลากหลายในแต่ละกลุ่มมากยิ่งขึ้น ในกลุ่มสีแดงจะมีกลุ่มสีที่อ่อนกว่าผลงานในชิ้นที่ 1 แต่จะมีความหลากหลายของสีมากกว่า เริ่มตั้งแต่แดงส้ม แดงผสมน้ำตาล และแดงแส้มที่ผสมขาวให้โทนสีอ่อนลงไป ในกลุ่มของสีน้ำเงินคราม จะมีกลุ่มของสีที่ผสมสีเขียว และสีดำ ทำให้สีน้ำเงินมีความเข้มมากขึ้น แต่ความสดของสีน้ำเงินจะถูกลดลง ในขณะเดียวกันจะมีการผสมสีขาวเข้าไปบางส่วนเพื่อให้เกิดน้ำหนักสว่างที่ตัดกัน ในกลุ่มสีขาว ผู้วิจัยเลือกใช้สีขาวเจือสีเทาและเหลือง เพื่อไม้ให้ภาพดูสว่างมากเกินไป และสามารถสร้างรูปทรงของวัตถุได้ชัดเจนขึ้น รวมถึงการใช้เส้นสีขาวเข้ามาช่วยบางส่วนเพื่อคัดน้ำหนักให้กลุ่มสีขาวมีความแตกต่างกัน อัตราส่วนในการใช้สีของผลงานชิ้นนี้คือ กลุ่มสีแดงส้ม 35% กลุ่มสีน้ำเงินคราม 30% กลุ่มสีขาว 30% และกลุ่มสีอื่นๆ 5%

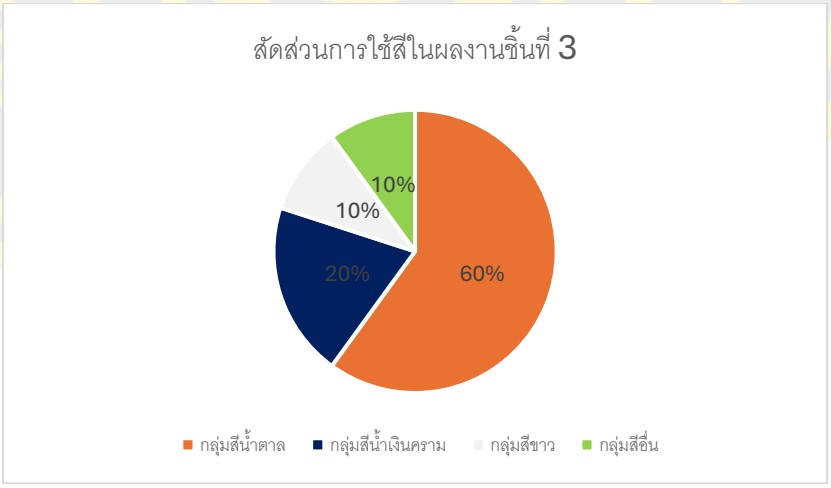
วิธีการวางสีในผลงานชิ้นนี้จะมีความแตกต่างจากผลงานชิ้นแรก โดยใช้วิธีการวางสีหลักแยกเป็นส่วนๆจากบนลงล่าง คือกลุ่มสีแดงส้ม กลุ่มสีน้ำเงิน และกลุ่มสีขาว และใช้สีบางส่วนกระจายเกลี่ยให้เกิดความเคลื่อนไหวในภาพ ใช้กลุ่มสีดำลากเส้นขนาดใหญ่ผ่านตรงกลางเพื่อให้เกิดความสมมาตรของผลงานด้านซ้ายและด้านขวา

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3

ภาพประกอบที่ 91 ผลงานชิ้นที่ 3 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 150x120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ ขนาด 120x150 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 ผลงานชิ้นนี้จะมีความแตกต่างจากผลงานทั้งสองชิ้นก่อนหน้า ด้วยการลดค่าความสดของสีลง ในกลุ่มของสีโทนร้อนจะเน้นกลุ่มสีน้ำตาล น้ำตาลอมแดง และน้ำตาลอมเหลือง เพื่อให้สีมีลักษณะใกล้เคียงกับสีของธรรมชาติมากขึ้น ผลงานชิ้นนี้ถอดโครงสร้างของภาพจิตรกรรมในผนังหมายเลข 16 มาทั้งชิ้น ตัดส่วนที่เป็นละคร มนุษย์ สัตว์ สิ่งของออกทั้งหมด จากนั้นลดทอนรูปทรงของวัตถุธรรมชาติให้เหลือโครงสร้างอย่างง่าย เพื่อให้ความสำคัญกับการใช้สี และมีความอิสระของสีมากขึ้น กลุ่มสีน้ำตาล น้ำตาลแดง น้ำตาลเหลือง จะพาดผ่านตั้งแต่มุมบนด้านซ้ายของภาพมาจนถึงมุมล่างด้านขวา บางส่วนมีการซ้อนทับของสีเพื่อแสดงพื้นผิวขรุขระ บางส่วนเป็นการระบายเป็นแผ่นเรียบซ้อนทับกันอย่างบางๆ ด้านซ้ายมือของภาพจากบนลงล่างใช้สีครามระบายเพื่อขับเน้นให้ส่วนกลุ่มสีน้ำตาลเด่นชัดขึ้น ส่วนกลางขาวไล่ไปถึงด้านบนของภาพใช้การระบายทับซ้อนของสีขาว ขาวเทา เทา เทาคราม และสีน้ำเงินขึ้นไปเรื่อยจนสุดภาพ

ภาพประกอบที่ 92 ภาพเปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 กับภาพจิตรกรรมต้นฉบับหมายเลข 16



ภาพประกอบที่ 93สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 3

จากตารางการวิเคราะห์การใช้สัดส่วนของสีในผลงานชิ้นที่ 3 จะเห็นว่ามีอัตราส่วนในการใช้สีกลุ่มสีน้ำตาลมากถึง 60% ซึ่งในกลุ่มนี้จะประกอบไปด้วยสีน้ำตาล สีน้ำตาลอมเหลือง สีน้ำตาลอมส้ม สีน้ำตาลแดง สีแดงอมน้ำตาลที่เป็นองค์ประกอบหลักของภาพ ทำให้ภาพมีลักษณะเหมือนกับ

ภาพวาดทิวทัศน์มากกว่าผลงานชิ้นอื่นๆ ส่วนในกลุ่มของสีน้ำเงินครามนั้นจะเน้นไปที่สีครามเข้ม ไล่ไปสีน้ำเงินคราม และผสมสีขาวไปเรื่อยๆเพื่อเพิ่มความสว่างของสี ให้สอดรับกับกลุ่มของสีขาว ที่ระบายอยู่ส่วนขวาบนของภาพ สำหรับในกลุ่มสีขาวนั้นใช้วิธีการผสมสีคราม สีครามเทาไล่ความเข้มอ่อนของสี และมีสีส้มเหลืองผสมอยู่บางส่วน ในกลุ่มสีอื่นๆที่กระจายในภาพประกอบด้วยสีเขียว สีดำ แดง และฟ้า เพื่อสร้างความเคลื่อนไหวของภาพแทนภาพตัวละครในงานต้นฉบับ

จากวิธีการใช้สีในผลงานชิ้นนี้ จะเห็นความกลมกลืนของสีมากกว่าผลงานในชิ้นอื่นๆ เนื่องจากสีที่ใช้มีองค์ประกอบของสีหลักร่วมกันและส่วนมากเป็นสีขึ้นที่ 3 ในวงจรสี การจัดวางสีไม่ได้ใช้คู่สีที่ตัดกันชัดเจนเหมือนผลงานชิ้นที่ 1 หรือ 2 แต่เป็นการวางคู่สีใกล้เคียงต่อกัน และใช้วิธีการวางน้ำหนักเข้มอ่อนของสีเพื่อให้เกิดการตัดกันของน้ำหนักแทน ทำให้ยังคงเห็นโครงร่างตามแบบฉบับของผลงานในวัดสุวรรณารามได้อย่างชัดเจน

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4

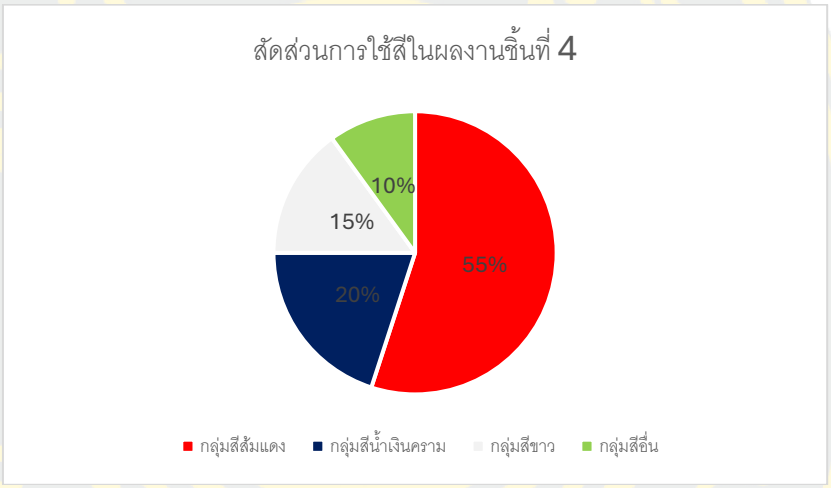
ภาพประกอบที่ 94 ผลงานชิ้นที่ 4 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80x60 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนไม้ ขนาด 80x60 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 ในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 เป็นผลงานที่มีความแตกต่างจากผลงานทุกชิ้นที่ผ่านมา เนื่องจากผู้วิจัยได้ปรับโครงสร้างและวิธีการเขียนภาพขึ้นมาใหม่ กล่าวคือผลงานชิ้นนี้ไม่ได้อิงจากโครงสร้างภาพต้นฉบับจากวัดสุวรรณาราม แต่เป็นการประมวลผลงานจากชุดสีที่พัฒนามาจากผลงานทั้งสามชิ้น และใช้วิธีการระบายสีแบบทิ้งรอยแปรง ให้เกิดสีที่หนาจับตัวเป็นก้อน และวางองค์ประกอบของสีแบบกระจัดกระจาย ซึ่งวิธีการระบายสีแบบนี้สอดคล้องกับการทำงานศิลปะของกลุ่ม Abstract Expressionism ไม่ได้แสดงเนื้อหาหรือเรื่องราวลงไปในผลงาน แต่เป็นการแสดงออกถึงอารณ์ภายในผลงานแทน

กลุ่มสีที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้จะมีความจัดจ้านและทันสมัยมากขึ้น โดยกลุ่มสีหลักของภาพจะเป็นกลุ่มสีส้มแดง กลุ่มสีแดง กระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ กลุ่มสีน้ำเงิน น้ำเงินอมม่วง น้ำเงินดำปรากฏเป็นกลุ่มก้อนไล่ตั้งแต่บริเวณด้านหลังไปจนถึงข้างบน กลุ่มสีขาวสองกลุ่มบนริเวณกลางซ้ายและด้านขวาบน

ของภาพ และสีอื่นๆเช่นสีเขียว สีฟ้า สีฟ้าน้ำทะเลแทรกอยู่ในผลงาน ทำให้ผลงานชิ้นนี้มีความร่วมสมัยมากขึ้นกว่าเดิม

วิธีการเขียนภาพ นอกจากจะใช้วิธีการระบายสีเป็นกลุ่มกระจายไปทั่วทั้งภาพ ซึ่งคล้ายกับวิธีที่ช่างสยามใช้การทระทุ้งเมื่อจะเขียนภาพพุ่มไม้ ผลงานชิ้นนี้ยังไม่ใช้เส้นในการสร้างสรรค์ ทั้งเส้นตรงที่เป็นโครงสร้างของอาคารและเส้นอิสระที่ใช้ในการเขียนวัตถุจำพวกโขดหิน ต้นไม้ ทำให้ผลงานชิ้นนี้ปราศจากรูปทรงที่จะสื่อถึงผลงานจิตรกรรมไทยต้นฉบับ อย่างไรก็แล้วแต่ชุดกลุ่มสีที่ใช้ยังสามารถเชื่อมโยงกับผลงานต้นฉบับได้เป็นอย่างดี



ภาพประกอบที่ 95 สัดส่วนการใช้โครงสีในผลงานชิ้นที่ 4

จากการวิเคราะห์ผลการใช้สีในผลงานชิ้นนี้ จะเห็นว่าเป็นกลุ่มสีส้มแดง 55% ในกลุ่มสีนี้จะประกอบไปด้วยสีแดง สีส้ม สีส้มอมเหลือง สีส้มน้ำตาล สีน้ำตาล สีน้ำตาลเหลืองคละกันไป ในกลุ่มสีน้ำเงินคราม มีสัดส่วนในการใช้สีที่ 20% ในกลุ่มนี้จะมีทั้งสีน้ำเงินดำ สีน้ำเงินอมฟ้า สีน้ำเงินอมม่วง สีม่วง และสีฟ้า สีบางตัวเช่นม่วง ฟ้า มักไม่ค่อยปรากฏในงานจิตรกรรมไทย เนื่องจากเป็นสีสมัยใหม่ที่ถูกผลิตมาในภายหลัง ทำให้ผลงานมีความแตกต่างจากงานต้นฉบับอย่างเห็นได้ชัด ส่วนกลุ่มสีขาวนั้นเป็นการใช้สีขาวผสมเทา สีขาวผสมม่วง ไล่ไปจนสีม่วงอ่อน เพื่อให้น้ำหนักของสีขาวไม่แยกออกจากสีอื่นๆเกินไป ส่วนในกลุ่มสีอื่นที่แทรกอยู่ในผลงานนั้นจะปรากฏกลุ่มสีเขียว สีฟ้าน้ำทะเล และสีเหลืองกระจายอยู่ในภาพ

5.2 กลุ่มผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษาการวางองค์ประกอบในงานจิตรกรรม

ในผลงานที่ได้จากการการวางองค์ประกอบในงานจิตรกรรมเป็นกระบวนการนำส่วนต่างๆที่ได้จากการศึกษามาจัดสร้างองค์ประกอบขึ้นมาใหม่ โดยตำแหน่งการวาง สัดส่วนของสี การให้ความสำคัญของภาพที่เปลี่ยนไปจากต้นฉบับ แต่ยังคงทัศนธาตุในทางศิลปะของผลงานดั้งเดิม ผลงานชุดนี้จำนวนทั้ง 5 ชิ้น ในผลงาน 3 ชิ้นแรกถูกเขียนต่อร้อยเรียงกันเพื่อให้สื่อความหมายถึงงานจิตรกรรมที่เล่าเรื่องต่อกันในแต่ละช่องผลงาน คล้ายกับผลงานต้นฉบับในจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม แต่ผลงานแต่ละชิ้นก็ยังคงมีความแตกต่างกันในแง่ของการวางองค์ประกอบและวิธีการเขียนภาพ ผู้วิจัยจะอธิบายถึงผลงานแต่ละชิ้นในวาระต่อไป

ภาพประกอบที่ 96 ภาพแสดงความต่อเนื่องของผลงานทั้งสามชิ้นใน

ผลงานในชุดนี้เป็นการเปลี่ยนมุมมองในการมองงานจิตรกรรมไทยจากเดิมเป็นมุมมองแบบนก (bird eye view) เป็นมุมมองแบบปกติที่มีเส้นระดับสายตา และวางทัศนธาตุให้มีความทันสมัยมากขึ้น ผลงานทั้งสามชิ้นถูกเชื่อมต่อกันด้วยพื้นหลังสีส้ม ส้มแดง แต่เดิมจะถูกใช้เป็นสีของโขดหินปรับเปลี่ยนมาเป็นสีพื้นหลังระบายเรียบด้วยสีต่างๆ ด้านล่างของภาพในสัดส่วน 1 ใน 3 ถูกระบายทับด้วยสีแดง แดงเลือดหมูต่อเนื่องจากชิ้นแรกจนถึงชิ้นสุดท้าย เว้นบางส่วนให้เห็นพื้นหลังสีส้มแดง ด้านบนของภาพใช้แถบสีสดใส ระบายต่อเนื่องจากซ้ายไปขวาเชื่อมต่อกัน ตำแหน่งและความสดของสีเหล่านี้รบกวนการวางองค์ประกอบด้านล่าง แต่เชื่อมความสดและทันสมัยของสีในภาพเข้าด้วยกัน องค์ประกอบหลักของแต่ละภาพถูกแบ่งสัดส่วนด้วยโครงสร้างและน้ำหนักของสีออกเป็นส่วน คล้ายกับการแบ่งการเล่าเรื่องของภาพด้วยแนวโขดหินหรือป่าธรรมชาติ ทั้ง 3 ชิ้นมีลักษณะร่วมกันคือวิธีการแบ่งภาพที่มีลักษณะเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมต่อกัน มีการแบ่งสีสัดส่วนด้านบนและด้านล่างออกจากกัน พื้นหลังของชิ้นงานใช้วิธีการระบายเรียบไม่แสดงพื้นผิว และถูกทับด้วยเส้นและรูปทรงต่างๆ องค์ประกอบทางทัศนธาตุด้านบน พื้นสีหลักจะเป็นสีแดงส้ม ซึ่งมักพบเห็นได้ในงานจิตรกรรมต้นฉบับ

ส่วนความแตกต่างระหว่างผลงานทั้งสามชิ้นนี้ คือการเลือกใช้สีกลุ่มรองในภาพ ชิ้นแรกจะเป็นสีขาว ชิ้นที่สองเป็นสีน้ำเงินและชิ้นที่สามเป็นสีเขียว นอกจากนี้ยังมีวิธีการเลือกรูปทรงที่นำเข้ามาสร้างสรรค์ในงานที่แตกต่างกันด้วย

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 5

ภาพประกอบที่ 97 ผลงานชิ้นที่ 5 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 180x150 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 5 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ ขนาด 180x150 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567มีการแบ่งสัดส่วนของภาพน้ำหนักของกลุ่มสีขาว เทา ที่ลากผ่านจากมุมบนซ้ายมาจนถึงมุมด้านล่างขวาที่ชนกับพื้นสีแดง ด้านซ้ายในกลุ่มสีเทามีการจุดน้ำหนักสีดำ ส่วนสีขาวตรงกลางระบายสีด้วยการใช้เส้นสีขาวทับเป็นแนวขวาง ส่วนสีเท่าอ่อนด้านขาวระบายสีด้วยการใช้เส้นสีเทาระบายเฉียง แบ่งทั้งสามกลุ่มอย่างชัดเจน กลุ่มสีส้มน้ำตาลด้านบนมุมขวาถูกวางเป็นสามเหลี่ยม มีการใช้สีแดงสด สีเหลืองเขียว สีส้มเข้มระบายรูปทรงของพุ่มไม้ซ้อนทับกัน ด้านล้างลงมาด้านขวามือใช้สี

เขียวและดำระบายรูปทรงของพุ่มไม้หลดหลั่นลงมา เส้นอิสระที่ใช้ในภาพมีทั้งสีดำและน้ำเงินลาก อย่างไม่เป็นระเบียบเพื่อให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหว

ภาพประกอบที่ 98 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 5

จากภาพการจัดวางองค์ประกอบของผลงานชิ้นที่ 5 จะเห็นลักษณะของการวางองค์ประกอบภาพสองส่วน ส่วนแรกคือองค์ประกอบหลักของภาพที่ใช้วิธีการจัดวางโดยใช้รูปทรงเรขาคณิตที่เป็นสามเหลี่ยมและสี่เหลี่ยมประกอบกันขึ้นเป็นโครงสร้างหลัก เส้นนี้จะคล้ายกับวิธีการแบ่งภาพเพื่อเล่าเนื้อหาในเรื่องราวที่แตกต่างกันในงานจิตรกรรมต้นแบบ โดยเฉพาะผลงานของครูคงแป๊ะ ที่ใช้วิธีการแบ่งเนื้อหาของภาพด้วยการเขียนภูเขาและโขดหินแยกออกเป็นส่วนต่างกันให้เกิดเส้นทะแยงลวงตาเพื่อให้การเขียนภาพสามารถเล่าเรื่องราวเนื้อหาที่มากขึ้น หากเราถอดโครงภาพของผลงานครูคงเป๊ะจะเห็นว่าครูคงแป๊ะใช้เส้นลวงตาที่ทแยงไปมาจากซ้ายไปขวาจากขวาไปซ้าย ไม่มีลักษณะที่เป็นเส้นแนวตั้งฉากหรือเส้นที่ขนาดกับพื้น กระบวนการจัดวางองค์ประกอบภาพนี้เองที่ทำให้ผลงานครูคงแป๊ะมีความเคลื่อนไหว ไดนามิกของภาพผู้คนที่ใส่ลงไปจึงคล้ายกับการเคลื่อนทัพ การเดิน การวิ่ง ไม่ใช่ภาพเขียนที่หยุดนิ่งดังเช่นผลงานครูทองอยู่ (ดังภาพประกอบด้านล่าง) ต่างกันที่ผลงานชิ้นนี้ใช้วิธีการแบ่งสัดส่วนของภาพด้วยสีที่แตกต่างกัน เพื่อให้เห็นความชัดเจนในการแบ่งมากขึ้น จากนั้นได้ใส่รายละเอียดองค์ประกอบของวัตถุ (รูปทรงวงรี) ลงไปในผลงาน โดยถอดกระบวนการการระบายสีและการเขียนรูปทรงของงานต้นฉบับ เช่นการเขียนรูปทรงของพุ่มไม้ การรวมไปถึงการใช้จุด เส้น และทัศนธาตุอื่นๆผสมลงไปในผลงาน

การจัดวางภาพในลักษณะนี้จึงไม่ได้เน้นที่ความสมมาตรขององค์ประกอบทางศิลปะ แต่เน้นเรื่องการเคลื่อนไหวของทัศนธาตุที่ปรากฏอยู่ในงาน โดยใช้การวางตำแหน่งของของรูปทรงและสีให้มีการกระจาย และมีขนาดที่แตกต่างกัน รวมถึงการใช้เส้นแบบอิสระที่ไม่ปะติดปะต่อเพื่อให้ผลงานมีความเคลื่อนไหวมากขึ้นด้วย

ภาพประกอบที่ 99 ทิศทางการวางองค์ประกอบของหลวงเสนีย์บริรักษ์

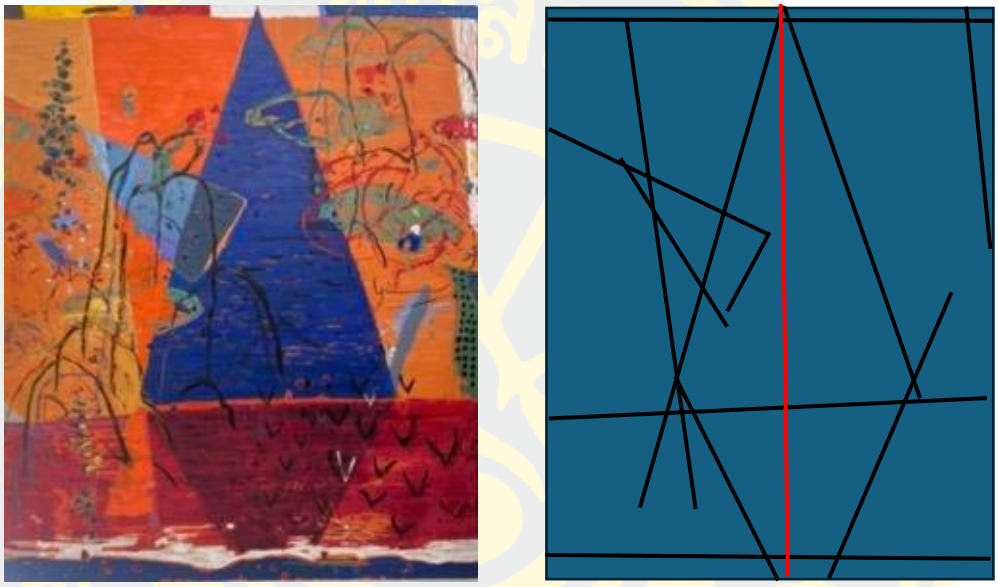
BURAPHA UNIVERSITY

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 6

ภาพประกอบที่ 100 ผลงานชิ้นที่ 6 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 180x150 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567 ที่มาภาพถ่ายโดยผู้วิจัย

ผลงานชิ้นที่ 6เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ ขนาด 180x150 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 ผลงานชิ้นนี้สร้างพื้นด้านหลังด้วยการวางระนาบของสามเหลี่ยมจำนวนหลายชิ้นซ้อนกัน และวางสามเหลี่ยมขนาดใหญ่สีน้ำเงินไว้ตรงกลางของภาพ มีสามเหลี่ยมสีแดงขึ้นกลับด้านอยู่ด้านล่าง เป็นเหมือนเงาสะท้อน สีที่ตัดกันทำให้สามเหลี่ยมสีน้ำเงินตรงกลางเด่นขึ้น ส่วนประกอบอื่นๆใช้วิธีการลากเส้นด้วยสีต่างๆ เช่น ดำ แดง เขียว สร้างรูปทรงแทนการระบายสี ใช้จุดระบายกระจัด

กระจายต่อเนื่องกันจากบนลงหลากด้วยกลุ่มสีเขียว ฟ้า โดยใช้ลักษณะของพุ่มไม้ โขดหิน ดอกไม้แบบจีนผสมผสานลงไป วิธีการระบายสีมีทั้งการระบายเรียบสีเดียว การระบายทิ้งรอยแปรงบางส่วน และการสร้างพื้นผิวด้วยก้อนสีตามจุดต่างๆ โดยไม่เน้นการระบายเกลี่ยสีให้เข้ากัน เป็นเป็นการระบายแบบซ้อนทับลงไปทีละชั้น

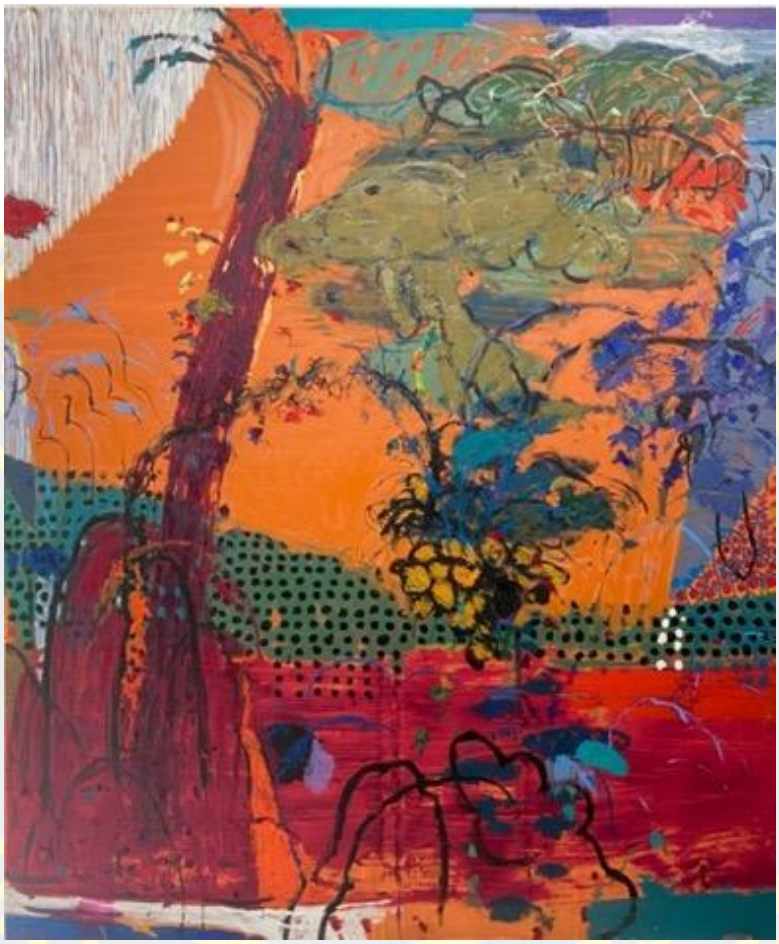


ภาพประกอบที่ 101 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 6

หากวิเคราะห์ทิศทางของการวางองค์ประกอบภาพของผลงานชิ้นที่ 6 จะเห็นได้ว่าผลงานชิ้นเริ่มต้นจากกลางแบ่งความสมมาตรของภาพด้วยการวางสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ให้อยู่ตรงกลางภาพ หากเราลากเส้นกึ่งกลางสามเหลี่ยมซึ่งเป็นเส้นสีแดงจะได้แกนกลางของผลงานที่อยู่ตรงกลางพอดี ส่วนอื่นของโครงสรางภาพจะเป็นเส้นลากจากบนลงล่าง คล้ายเส้นสลับฟันปลา จนเกิดเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมที่เรียงต่อกัน เส้นในลักษณะนี้มักปรากฏในภาพวาดของตัวอาคารหรือวิหาร แสดงถึงความมั่นคงแข็งแรงของโครงสร้าง รวมถึงเส้นแนวนอนที่ขนาดกับพื้นทั้งสามเส้นที่ช่วยให้โครงสร้างของภาพดูมั่นคงมากขึ้น

การจัดวางองค์ประกอบภาพลักษณะนี้จะเห็นได้ชัดเจนจากผลงานเนมิราชชาดกของครูทองอยู่ ทั้งการวางโครงสร้างที่สมดุลและการใช้เส้นตั้งและเส้นนอนเพื่อสร้างโครงสร้างของวิหาร และสร้างความสมมาตรของภาพ ซึ่งทำให้ภาพมีลักษณะที่มั่นคง นิ่ง แข็งแรง ผลงานชิ้นนี้ยังผสมผสานลายเส้นอิสระสีดำ สีแดง และสีสีเขียวลงไปเพื่อเพิ่มความเคลื่อนไหวให้กับชิ้นงาน โดยลักษระของเส้นนั้นได้มาจากรูปทรงของการเขียนโขดหินและพุ่มไม้ในงานจิตรกรรมต้นฉบับ

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 7



ภาพประกอบที่ 102 ผลงานชิ้นที่ 7 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 180x150 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 7 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผืนผ้าใบ ขนาด 180x150 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 เป็นการจัดองค์ประกอบโดยไม่แบ่งสัดส่วนของภาพ แต่ใช้วิธีลากเส้นให้ผลงานมีความต่อเนื่องเชื่อมโยงกัน กลุ่มพื้นหลังหลักด้านบนจะเป็นสีส้มอิฐ 60% สีเขียวตรงกลาง 10% และสีแดงด้านล่าง 30% ด้านมุมซ้ายบนระบายด้วยเส้นสีขาวเทาระบายเรียงจากบนลงล่างชิดกัน ถัดมาจะเป็นเส้นขนาดใหญ่สีแดงเลือดหมูลากจากล่างขึ้นมาเกือบบนภาพ ด้านล่างของเส้นมีการระบายแบบแผ่นด้วยรูปทรงของโขดหิน ตรงกลางของภาพจากบนลงมาจนถึงส่วนสีแดงใช้สีกลุ่มสีเขียว เขียวอมฟ้า เขียวผมเหลือง เขียวใบตองในการสร้างรูปทรงของพุ่มไม้ ทั้งการระบายแบบทึบและการลากเส้นประกอบ มีรูปทรงกลมคล้ายดอกไม้และผลไม้ประกอบอยู่บางส่วน ผสานกับเส้นอิสระสีดำ ด้านขวา

ของภาพจากมุมบนจนถึงพื้นสีแดงใช้สีกลุ่มม่วงและน้ำเงินระบายเป็นแผ่นสีและรูปทรงอิสระ ด้านล่างส่วนที่เป็นสีแดงมีเส้นอิสระสีดำลากอยู่ ทั่วทั้งภาพมีการกระจัดกระจายของสีและเส้นขนาดเล็กอย่างไม่เป็นระเบียบจำนวนมาก

ภาพประกอบที่ 103 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 7

จากแผนภาพแสดงทิศทางการวางองค์ประกอบของผลงานชิ้นที่ 7 จะพบว่าผลงานชิ้นนี้มีลักษณะการวางเส้นเฉียงจากด้านบนลงด้านล้าง สลับทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ แต่เส้นทั้งหมดที่ใช้จะมใช่เส้นที่ลากยาวมากเท่ากับผลงานในชิ้นที่ 6 แต่จะเป็นเส้นที่ลากเพียงแค่ครึ่งนึงของขนาดชิ้นงาน ทำให้การวางองค์ประกอบของภาพมีรายละเอียดของผลงานที่มากกว่า และเส้นเหล้านี้ไม่ได้แสดงความสมมาตรในผลงาน แต่แสดงความต่อเนื่องเชื่อมแต่ละส่วนเข้าด้วยกัน เมื่อส่วนประกอบเหล่านี้ผสมกับเส้นอิสระและรูปทรงต่างๆที่ถูกระบายทับลงไปด้านบนแล้ว ทำให้ผลงานชิ้นนี้แสดงความเคลื่อนไหวขององคีประกอบภาพได้มากขึ้นกว่าผลงานอีกสองชิ้นที่ผ่านมา โดยเฉพาะการใส่รายละเอียดขนาดเล็กๆกระจัดกระจายไปทั้งภาพ

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 8

ภาพประกอบที่ 104 ผลงานชิ้นที่ 8 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 80x60 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 8 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนไม้ ขนาด 80x60 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 ผลงานชิ้นนี้เป็นการขยายภาพส่วนย่อยของงานจิตรกรรมต้นฉบับบางส่วน มาขยายขึ้นมาใหม่ สร้างขึ้นโดยการวางองค์ประกอบหลักเป็นสองส่วนใหญ่ๆ แบ่งความสมมาตรแบบบนล่าง ด้านล่างระบายสีด้วยการใช้เกรียงขูดน้ำหนักลงไปบนแผ่นไม้ ด้วยพื้นผิวที่รองรับเป็นแผ่นใหม่ทำให้สามารถขูดสีและสร้างริ้วรอยของพื้นผิวได้คล้ายกับการเขียนบนผนังปูน เมื่อใช้กระบวนการด้วยการขุดขีดสีลงไปจะเกิดชั้นสีผิวบางหนาที่ไม่เท่ากัน บางส่วนจะโปร่งแสง (transparent) จนเห็นพื้นผิวของไม้ที่อยู่ด้านล่าง ส่วนบางส่วนจะทึบแสงจากการที่มีชั้นสีที่ซ้อนทับกัน ใช้กลุ่มสีขาวในการระบาย โดยเป็นสีขาวอมเทา ขาวอมเหลือง ตามลักษณะของการเขียนกำแพงในงาจิตรกรรมต้นฉบับ ด้านบนของภาพเป็นการระบายสีโดยใช้เกรียงโดยไม่เน้นรูปทรง แต่เลือกกลุ่มสีหลักที่มาจากงานจิตรกรรมไทยต้นฉบับ โดยเป็นกลุ่มสีแดง กลุ่มสีดำ กลุ่มสีน้ำเงินม่วง และกลุ่มสีเขียว ในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน ลักษณะของการระบายใช้รูปทรงของพุ่มไม้ทรงกลม ซ้อนทับกัน ในผลงานชิ้นนี้ไม่มีการใช้เส้นทั้งเส้นตรง เส้น

อิสระของรูปทรงเพื่อให้เกิดการเห็นสีที่ชัดเจนมากขึ้น มีการปล่อยพื้นด้านหลังของแผ่นไม้ไว้บางส่วน เพื่อให้เห็นพื้นผิวของแผ่นไม้ที่ชัดเจนมากขึ้น

ภาพประกอบที่ 105 การจัดวางองค์ประกอบของภาพผลงานชิ้นที่ 8

จากภาพการแสดงทิศทางการวางองค์ประกอบของผลงานชิ้นที่ 8 จะเห็นได้ว่ามีการวางองค์ประกอบที่แบ่งสัดส่วนของภาพกันชัดเจนระหว่างด้านบนกับด้านล่าง ทั้งวิธีการระบายสีและรูปแบบการระบายสี เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างภาพสองส่วนอย่างชัดเจน กลุ่มสีด้านบนที่ระบายสีในลักษณะรูปทรงอิสระจะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวไปมา ด้วยลักษณะของการระบายที่ไม่มีทิศทาง การซ้อนทับกันของสี และการวางตำแหน่งของสีที่กระจัดกระจายกันออกไป ส่วนด้านล่างของภาพแม้จะใช้ลักษณะการระบายสีที่ไม่เรียบ มีทั้งส่วนที่ทึบแสงและโปร่งแสงแต่ก็สามารถแสดงภาพความแข็งแรงของวัตถุที่เกิดขึ้นได้ การจัดวางภาพในลักษณะนี้มักจะพบเมื่อช่างเขียนไทยต้องการแบ่งสัดส่วนของตัวอาคารกับพุ่มไม้ ซึ่งธรรมชาติของวัตถุทั้งสองอย่างไม่เหมือนกัน ตัวอาคารหรือกำแพงจะมีลักษณะมั่นคง แข็งแรง สีขาวเรียบ ตัดกันลักษณะของพุ่มไม้ที่มีความพริ้วไหว ซ้อนทับกันและแบ่งกันด้วยสีที่ตัดกันชัดเจนเพื่อให้เห็นความแตกต่างของวัตถุทั้งสองอย่างชัดเจนขึ้น

ภาพประกอบที่ 106 การเขียนกำแพงและพุ่มไม้ในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณาราม

5.3 กลุ่มผลงานสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษาการเขียนวัตถุต่างๆที่ประกอบในงานจิตรกรรม

ในผลงานกลุ่มนี้ ผู้วิจัยสนใจนำวิธีและรูปแบบการเขียนภาพของวัตถุที่เป็นองค์ประกอบรองของงานจิตรกรรมฝาผนัง เช่น กลุ่มก้อนหิน กลุ่มพืช ต้นไม้ ใบไม้ ดอกไม้ กลุ่มหนองน้ำและทะเล เป็นต้น โดยนำรูปร่างรูปทรงเหล่านั้นมาประกอบ ย่อ ขยาย เปลี่ยนสี และวิธีการระบาย แต่คงภาพร่างและลักษณะบางอย่างให้เห็น จากนั้นนำมาจัดองค์ประกอบของภาพเขียนขึ้นมาใหม่ ส่วนประกอบรองของงานจิตรกรรมไทย มักเป็นส่วนที่ไม่ใช่เนื้อหาเรื่องราวหลักในงานจิตรกรรม เนื่องจากจิตรกรรมไทยนั้นเน้นวิธีการเล่าเรื่องไปที่พุทธประวัติ หลักคำสอนและเรื่องราวในพงศาวดาร เนื้อหาหลักในผลงานจิตรกรรมไทยจึงถูกแสดงผ่านตัวละคร และการกระทำที่เกิดขึ้นในภาพ ส่วนองค์ประกอบอื่นๆนั้นเป็นเพียงส่วนประกอบที่ทำให้ผลงานจิตรกรรมมีความสมบูรณ์มากขึ้น อย่างไรก็แล้วแต่แม้สิ่งเหล่านั้นจะเป็นเพียงองค์ประกอบรอง แต่สามารถอธิบายถึงความร่วมสมัยของสังคมยุคนั้นได้ เช่นการเขียนภาพของดอกไม้จีน เช่นดอกโบตั๋น ก็สื่อถึงการเข้ามาของชาวจีนในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้ ในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้มีผลงานจิตรกรรมทั้งหมด 4 ชิ้นดังนี้

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 9

ภาพประกอบที่ 107 ผลงานชิ้นที่ 9 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 150x120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 9 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนไม้ ขนาด 150x120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 ผลงานชิ้นนี้ถูกรองพื้นด้วยสีเขียวเข้ม แบ่งภาพออกเป็นสามส่วนคล้ายสามเหลี่ยมสามชิ้นต่อกันด้วยขนาดที่แตกต่างกัน สามเหลี่ยมตรงกลางจะมีขนาดใหญ่ที่สุด รองลงมาคือสามเหลี่ยมด้านซ้ายและด้านขวาตามลำดับ ด้านซ้ายมือนำรูปแบบการเขียนดอกไม้และเถาวัลย์มาใช้ ระบายรูปทรงสีแดงและแดงสดทับซ้อนกัน บริเวณว่างระบายด้วยสีขาว และใช้เส้นสีดำอมม่วงลากเชื่อมต่อรูปทรงทั้งหมด เว้นพื้นสีเขียวให้เห็นเป็นระยะ เส้นของเถาวัลย์ไล่พันเกี่ยวต่อเนื่องกันเป็นเส้นที่ให้ความรู้สึกคดเคี้ยว ไม่อ่อนช้อยหรือตรงแข็งจนเกินไป

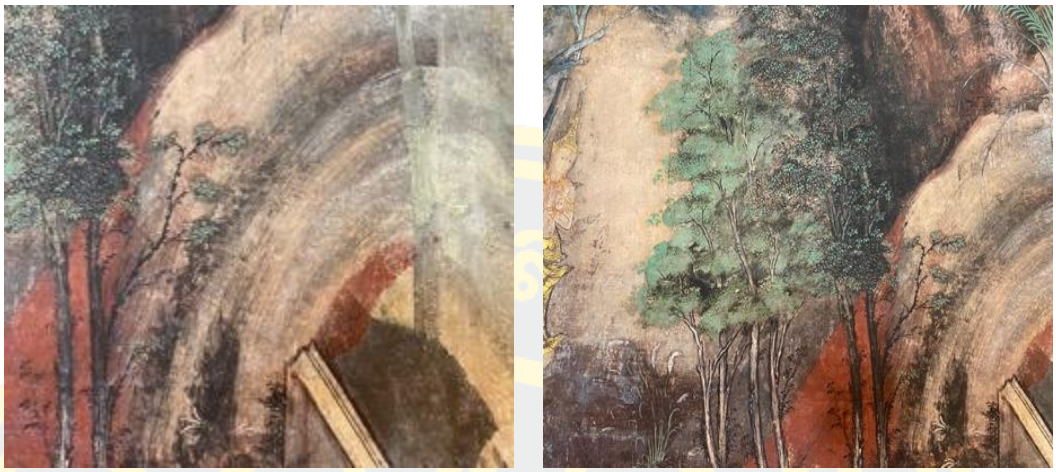
ภาพประกอบที่ 108 การเขียนเถาวัลย์และพันธ์ไม้

การเขียนภาพของเถาวัลย์หรือพันธ์ไม้มักจะปรากฏอยู่บริเวณกำแพงของตัวอาคารหรือสิ่งก่อสร้าง แอบอยู่ส่วนใดส่วนหนึ่งโดยไม่ได้ปรากฏให้เห็นเด่นชัดนัก เพื่อสร้างความน่าสนใจในการเขียนภาพของกำแพงไม่ให้โล่งหรือน่าเบื่อจนเกินไป อีกนัยหนึ่งคือการที่ปรากฏภาพพันธ์ไม้ที่ไม่ใช่พันธ์ไม้ปกติตามสภาพภูมิอากาศของไทย มีความละเมียดละไมและความงดงามนี้ แสดงให้เห็นถึงนัยยะการของชนชั้นในงานจิตรกรรม พันธ์ไม้เหล่านี้จะปรากฏในส่วนที่เป็นวิหารของตัวพระเท่านั้น ในบริเวณตรงกลางของภาพ ใช้กลุ่มสีน้ำเงิน สีคราม น้ำเงินเข้ม น้ำเงินม่วง สีม่วงและสีฟ้า ระบายหนาทิ้งรอยแปลงจากบนลงล่าง ใช้วิธีการระบายโขดหินผสมกับการขีดเส้นสั้นและทิ้งพื้นที่ว่างด้านล่างให้เห็นพื้นสีเขียว ด้านขวามือบนใช้กลุ่มสีเขียว เขียวอมเหลือง และเส้นสีเขียวอมฟ้าลากเชื่อมต่อกัน น้ำหนักของสีอ่อนเข้มที่ตัดกันทำให้สีที่ได้ดูสว่างสดใสและคมชัดมากขึ้น จากการวางองค์ประกอบของภาพจะเห็นน้ำหนักของสีที่ตัดกันอย่างชัดเจนทั้งคู่สีขาวและสีดำ ในช่วงสามเหลี่ยมด้านซ้ายและสามเหลี่ยมตรงกลาง คู่สีแดงและสีเขียว ที่เป็นอยู่ด้านบนซ้ายของภาพและด้านล่างของกลางภาพ และคู่สีม่วงอมฟ้ากับคู่สีเขียวอมเหลืองที่อยู่ด้านขวามือบนของภาพ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นในการวางน้ำหนักของงานจิตรกรรมไทยต้นฉบับ

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 10

ภาพประกอบที่ 109 ผลงานชิ้นที่ 10 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 150x120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 10 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 150x120 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567ผลงานชิ้นนี้มีการใช้เส้นขนาดใหญ่สีขาวและสีน้ำเงินแบ่งภาพด้านแนวตั้งออกเป็นส่วนเท่ากัน โดยได้แนวคิดจากการเขียนภาพต้นไม้ ภาพถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนด้านซ้ายและขวาโดยรูปทรงทะแยงมุม ด้านซ้ายถูกระบายด้วยน้ำหนักเข้มสีดำ ด้านขวาใช้สีกลุ่มหลากหลายที่เป็นโทนสีสว่างและมีสีเทาอมเหลืองอยู่ตรงกลาง ด้านบนของภาพฝั่งขวาอัดแน่นไปด้วยรูปทรงของก้อนหิน เส้นสีดำของพุ่มไม้ที่ถูกตัดทอน มีการสลับใช้สีแดง เหลือง ส้ม ซึ่งเป็นสีของการเขียนภาพวิหารมาใช้แทนสีธรรมชาติ ด้านซ้ายสีเส้นสีขาว สีคราม และสีน้ำเงินของรูปทรงต้นไม้ ด้านล่างใช้สีแดงและเขียวเขียนรายละเอียดเพื่อให้เกิดน้ำหนักที่ตัดกันชัดเจน ผลงานสองชิ้นนี้ใช้รูปทรงของวัตถุประกอบในงานจิตรกรรมาจัดใหม่ และเน้นการใช้สีที่ตัดกันทั้งสีคู่ตรงข้ามและน้ำหนักของสีที่แตกต่างกัน



ภาพประกอบที่ 110 ลักษณะการเขียนภาพต้นไม้และโขดหิน

หากสังเกตุจากการเขียนภาพต้นไม้ของผลงานจิตรกรรมต้นฉบับ จะพบว่ามีลักษณะการเขียนลำต้นที่เป็นคู่กันและมีการวางระยะห่างให้เท่ากัน ขนาดของลำต้นก็มีขนาดเท่ากัน คาดว่าจะเป็นการสร้างความสมดุลให้กับการเขียนภาพต้นไม้ให้มีความสมมาตรและไม่ให้น้ำหนักหนักไปทางใดทางหนึ่ง ส่วนลักษณะการเขียนก้อนหินหรือโขดหินด้านหลังนั้น จะใช้เส้นโค้งหรือทแยงลงมาในภาพทำให้เกิดความรู้สึกขัดกับรูปทรงตั้งตรงของลำต้นไม้

เมื่อพิจารณาผลงานในชิ้นที่ 10 นี้จะพบว่าแม้จะมีการนำรายละเอียดส่วนต่างๆของวัตถุในงานจิตรกรรมต้นฉบับมาสร้างสรรค์ แต่ผลงานกลับไม่แสดงถึงความเป็นจิตรกรรมต้นฉบับมากนัก ประการแรกเนื่องจากลักษณะของการใช้สีที่ผิดเพี้ยนไปจากเดิม ทั้งสีของลำต้นไม้ สีของโขดหิน สีของพุ่มไม้ ที่ถูกเปลี่ยนเป็นสีอื่นๆจากต้นฉบับทั้งหมด ประการที่สองการจัดวางตำแหน่งของวัตถุที่ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ เช่นในส่วนของลำต้นไม้มีทั้งส่วนที่ทะลุก้อนหินออกมาและมีส่วนที่หายไปของก้อนหิน ทำให้ลักษณะของวัตถุมีความไม่ปะติดปะต่อกัน หรือการวางตำแหน่งของพุ่มไม้ที่ถูกบังอยู่ด้านหลังและเห้นแค่ส่วนด้านล่างของพุ่มที่อัดแน่นกันอยู่ด้านบนของภาพ ทำให้ผลงานมีลักษณะที่ต่างออกไปจากภาพต้นฉบับเป็นอย่างมาก

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 11

ภาพประกอบที่ 111 ผลงานชิ้นที่ 11 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 11 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 ผลงานชิ้นนี้ได้เปลี่ยนขนาดของผลงานระนาบรองรับที่ใช้ในงานจิตรกรรม จากเดิมเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าในแนวตั้งที่สอดคล้องกับงานจิตรกรรมต้นแบบให้เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสเพื่อการจัดวางองค์ประกอบแบบใหม่ ผลงานชิ้นใช้วิธีการเขียนสีให้น้อย โดยการตัดเอาภาพบางส่วนจากงานจิตรกรรมต้นแบบมาใช้ และลดทอนรูปทรงให้เหลือเป็นรูปทรงอย่างง่ายสลับหัวสลับหางเพื่อสร้างมิติการมองแบบใหม่ ใช้สีคู่ตรงข้ามในอัตราส่วน 70-30 โดยใช้สีหลัก 70% และสีอื่นๆประกอบอีก 30 %

ในผลงานชิ้นนี้เน้นกระบวนการการใช้ค่าน้ำหนักที่ตัดกัน ส่วนใหญ่ของภาพกว่า 70%จะเป็นน้ำหนักเข้ม ใช้สีน้ำเงินเป็นสีหลัก ตรงกลางของภาพเป็นชิ้นของก้อนหินและภูเขาขนาดใหญ่ ใช้วิธีการ

ระบายซ้อนทับกันแบบหนาด้วยสีคราม น้ำเงินเข้ม น้ำเงินดำ และสีดำ รวมถึงการลากเส้นผสมเข้าไปเพื่อให้เห็นโครงร่างของรูปทรงก้อนหินที่ทับซ้อนกันอยู่และทิ้งพื้นที่บางส่วนเพื่อให้เห็นสีน้ำเงินสว่างที่อยู่ด้านล่าง ด้านขวาใช้สีเหลืองซึ่งเป็นสีคู่ตรงข้ามระบายเรียบตัดทอนจากรูปทรงของพุ่มไม้สีทอง ด้านซ้ายของภาพมีสีเขียวและแดง ซึ่งเป็นสีคู่ตรงข้ามวางอยู่ด้านบนและล่างกัน ด้านบนของก้อนหินขนาดใหญ่ ใช้กลุ่มสีขาว สีขาวอมเทาในการระบายตามแนวขวาง เช่นเดียวกับวิธีการระบายสีของพื้นน้ำในงานจิตรกรรมต้นแบบให้ความรู้สึกเหมือนคลื่นน้ำที่กำลังกระเพื่อม บนบริเวณสีขาวมีการใช้สีต่างๆสร้างรูปทรงอิสระขนาดเล็ก ซึ่งได้มาจากการวางองค์ประกอบของภาพสัตว์ ดอกบัว ใบบังในบึงน้ำ ถัดจากกลุ่มของสีขาวขึ้นไปด้านบนจะเป็นกลุ่มสีน้ำเงินและดำ ซึ่งมีค่าน้ำหนักที่ตรงข้ามกับสีขาว การ ในภาพนี้จะเน้นการตัดกันอย่างรุนแรงทั้งองค์ประกอบ น้ำหนักของสี วิธีการระบายและคู่สีที่ใช้ในผลงาน

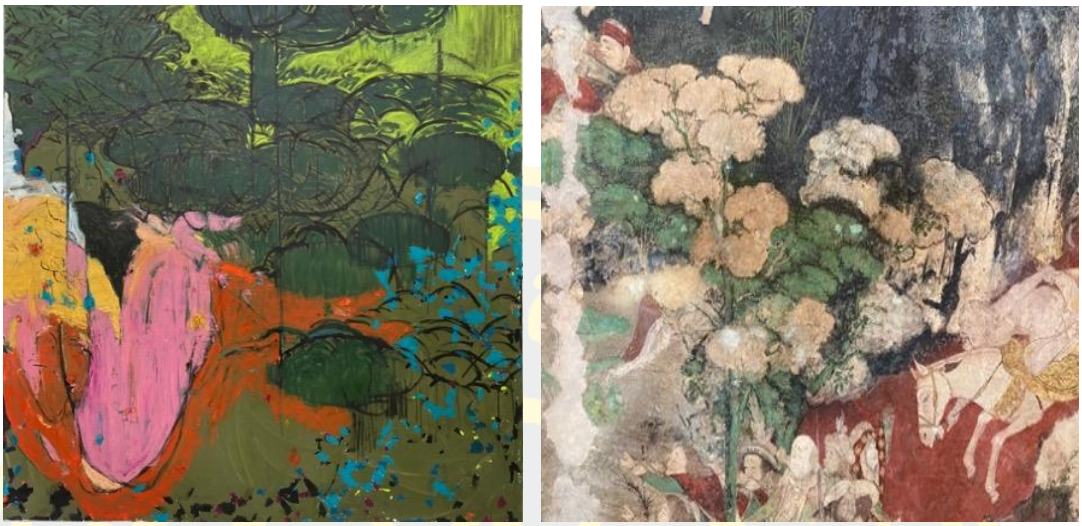
เมื่อพิจารณาจากการใช้สีของผลงานชิ้นนี้ ทำให้นึกถึงผลงานของ พีท มองเดรียน (Piet Mondrian 1872-1944) ศิลปินนามธรรมชาวดัตช์ผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะนามธรรมที่ลดทอนรูปทรงของต้นไม้ให้เหลือเพียงเส้นตรงตั้งฉากกันไปมา สีที่ศิลปินใช้ลดทอนความซับซ้อนของธรรมชาติให้เหลือเพียงสีที่เป็นพื้นฐานของงานศิลปะ คือสีแดง เหลือง น้ำเงิน ขาวและดำ ซึ่งมองเดรียนมองว่าสิ่งเหล่านี้เป็นพื้นฐานของงานจิตรกรรมทั้งมวล การลดทอนสีจากธรรมชาติให้เหลือเพียงแก่นของสีทางศิลปะ และเส้นจำนวนมากมายที่มีอยู่ในโลกให้เหลือเพียงเส้นตรง ทำให้ผลงานนามธรรมของเขามีความเรียบง่ายกว่าผลงานศิลปะในยุคก่อนหน้า ซึ่งผู้วิจัยเองก็ได้ลดทอนกลุ่มสีให้เหลือเพียงสีแค่ 5 กลุ่มเช่นกัน

เมื่อวิเคราะห์วิธีการระบายสีที่ได้จากวัตถุในงานจิตรกรรมนั้นจะพบว่า ผลงานชิ้นนี้ยังให้ความรู้สึกถึงผลงานจิตรกรรมต้นแบบได้ เนื่องจากวิธีการระบายสีในแต่ละส่วนของผลงานมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด เช่นการระบายสีของกลุ่มโขดหิน ใช้วิธีการลากเส้นเพื่อสร้างรูปทรงของโขดหินทับซ้อนกันไปมา จากนั้นจึงระบายสีทับโดยการระบายตามแนวของเส้นที่ซ้อนทับกันไปมา หากดูจากระยะไกลจะเห็นก้อนหินนี้เป็นก้อนหินก้อนเดียว แต่หากสังเกตุในระยะใกล้จะเห็นการซ้อนทับกันของก้อนหินจำนวนมาก ส่วนการระบายสีของพื้นผิวน้ำทะเลนั้น ใช้การปาดเกรียงขนาดใหญ่เป็นแนวนอนขนานไปกับผืนผ้าใบ และใช้พู่กันขนาดเล้กลากเส้นทับซ้อนขึ้นไปบางส่วนเพื่อให้มีลักษณะคล้ายผิวน้ำ นอกจากนี้การใช้ก้อนสีแต้มกระจายลงไปบนพื้นสีขาวยังให้ความรู้สึกถึงสิ่งมีชีวิตและพืชพันธุ์ต่างๆลอยอยู่ในน้ำด้วย

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 12

ภาพประกอบที่ 112 ผลงานชิ้นที่ 12 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ
ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานชิ้นที่ 12 เป็นผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง พ.ศ. 2567 ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะที่พิเศษกว่าผลงานชิ้นอื่นๆที่ผ่านมา ผู้วิจัยเลือกใช้โครงสร้างการร่างภาพของงานต้นฉบับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในยุคปัจจุบัน โครงสร้างการร่างภาพเป็นขั้นตอนแรกของการวางตำแหน่งภาพก่อนขะระบายสีชั้นบนทับลงไป โครงสร้างเหล่านี้จะปรากฏขึ้นเมื่อสีชั้นบนหลุดร่อนตามกาลเวลา จะเห็นเป็นรูปทรงอย่างง่ายรวมถึงรูปทรงเลขาคณิตปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมต้นฉบับ นอกจากนี้สีที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้ยังเน้นไปที่สีสมัยใหม่ที่ผลิตได้ในยุคปัจจุบัน ซึ่งจะมีความแตกต่างจากสีในผลงานต้นฉบับที่ได้มาจากวัตถุดิบธรรมชาติอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนัง เนื่องจากสีที่ผลิตได้ในยุคปัจจุบันถูกสังเคราะห์มาจากเคมีภัณฑ์ทำให้มีสีที่สดใสมากขึ้น อย่างไรก็แล้วแต่ยังคงมีการคงสีบางส่วนที่มาจากผลงานจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามไว้เพื่อให้สามารถสื่อสารไปถึงผลงานดั้งเดิมได้



ภาพประกอบที่ 113 เปรียบเทียบผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 12 กับจิตรกรรมต้นฉบับ

ในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้เป็นการใช้โครงสร้างของเส้นต้นไม้และพุ่มไม้ โดยใช้สีดำร่างภาพวงกลมและวงรีซ้อนทับกัน เป็นรูปทรงเรขาคณิตแบบง่ายจากการลดทอนรูปทรงของพุ่มไม้ และเป็นวิธีการร่างภาพก่อนที่ช่างจะลงสีและเก็บรายละเอียดบนพื้นสีเขียวขี้ม้า จากนั้นระบายสีเขียวเข้ม โดยใช้วิธีการระบายแบบขีดเส้นซ้อนทับกัน ให้เห็นพื้นหลังของภาพคล้ายกับภาพร่างที่ยังไม่เสร็จ ด้านบนขวาของภาพใช้สีเขียวอ่อนสว่างระบายแบบขีดเส้นเพื่อสร้างน้ำหนักที่ตัดกันของสีเขียวสองส่วน ด้านล่างซ้ายมือของภาพใช้เส้นและรูปทรงของก้อนหินที่กลับหัว โดยใช้สีเหลืองอ่อน ส้ม และชมพูในการระบาย ด้านขวาจากตรงกลางถึงด้านล่างของภาพใช้สีฟ้าน้ำทะเลระบายเป็นจุดลดหลั่นลงมา จะเห็นได้ว่าในผลงานชิ้นนี้มีสีหลายกลุ่มที่ไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมต้นแบบ แต่เป็นสีสมัยใหม่ที่ถูกผลิตขึ้นมาใช้ในยุคปัจจุบัน

ผลงานชิ้นนี้ยังคงร่องรอยของภาพธรรมชาติเนื่องด้วยรูปทรงที่นำมาใช้นั้นเป็นรูปทรงที่คุ้นตา ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงของพุ่มไม้หรือรูปทรงของโขดหินที่ปรากฏอย่างชัดเจนอยู่ในผลงาน เพียงแต่ว่าการจัดวางองค์ประกอบของวัตุต่างๆนั้นสลับที่สลับทางกัน คล้ายกับการเขียนภาพแบบกลับหัวกลับหาง การวางน้ำหนักของสียังใช้วิธีการวางน้ำหนักแบบเข้มและอ่อนตัดกันซึ่งเป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณาราม เส้นสีดำที่นำมาใช้ในภาพยังแสดงโครงสร้างของวัตถุอื่นที่ดูกระท่อนกระแท่นไม่ต่อเนื่อง แต่ยังสมารถเห็นเค้ารางของวัตถุในงานจิตรกรรมต้นฉบับได้

ผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 12 ชิ้นที่ได้จากการสังเคราะห์ผลงานจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามราชวรวิหารแม้จะมีที่มาจากผลงานต้นฉบับเดียวกัน แต่มีจุดเด่นที่ถูกนำมาใช้แตกต่างกันไป บางผลงานเมื่อสร้างสรรค์ออกมาแล้วจะเห็นความชัดเจนในเรื่องสี บางผลงานจะเห็นความชัดเจนในเรื่องการจัดวางองค์ประกอบภาพ บางผลงานจะเห็นความชัดเจนในเรื่องโครงร่างวัตถุที่ใช้ในภาพ หรือบางผลงานมีการเห็นจุดเด่นมากกว่าหนึ่งอย่างซึ่งผู้วิจัยจะสรุปภาพรวมของลักษณะเด่นและทัศนธาตุที่ได้จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมวัดสุวรรณารามในหัวข้อต่อไป

5.4 วิเคราะห์ภาพรวมของผลงานสร้างสรรค์ 12 ชิ้น

จากการสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 12 ชิ้น ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ของงานวิจัยชิ้นนี้โดยสรุปลักษณะเด่นและกระบวนการสร้างสรรค์ของผลงานทั้งหมด เพื่อหาความเชื่อมโยงและข้อสรุปที่ได้จากผลงานสร้างสรรค์โดยมีการวิเคราะห์ในประเด็นต่างๆได้แก่ ลักษณะเด่นจากจิตรกรรมต้นแบบที่นำมาใช้ กลุ่มสีหลัก ลักษณะของเส้น รูปทรงหลัก การวางองค์ประกอบ วิธีการระบายสี การวางโครงสร้างน้ำหนักของสี และความสอดคล้องในงานจิตรกรรมต้นแบบ โดยมีรายละเอียดตามตารางดังนี้

ผลงาน	ลักษณะเด่นจากงานจิตรกรรมต้นแบบที่นำมาใช้	กลุ่มสีหลัก	ลักษณะเส้นที่ใช้	รูปทรงของวัตถุ	การวางองค์ประกอบของภาพ	วิธีการระบายสี	การวางโครงสร้างน้ำหนักของสี	ความสอดคล้องกับงานจิตรกรรมต้นแบบ
1	สี รูปทรง	แดง น้ำเงิน	เส้นอิสระ เส้นตรง	โขดหิน อาคาร	สมมาตร	ระบายเรียบ	ใช้คู่สีตัดกัน	สอดคล้อง
2	สี รูปทรง	แดงส้ม น้ำเงิน ขาว	เส้นอิสระ	โขดหิน	สมมาตร	ระบายสีแบบเกลี่ยสีต่อเนื่อง	ใช้น้ำหนักของสีตัดกัน	สอดคล้อง

3	สี รูปทรง	ส้มแดง น้ำเงิน คราม	เส้น อิสระ	โขดหิน ธรรมชาติ	ไม่สมมาตร	ระบายสี แบบเกลี่ยสีต่อเนื่อง	ใช้น้ำหนักของสีตัดกัน	สอดคล้อง
4	สี	ส้มแดง น้ำเงิน	ไม่ใช้เส้น	ไม่มีรูปทรง	ไม่สมมาตร	ระบายสีซ้อนทับแบบหนา	ใช้น้ำหนักของสีตัดกัน	สอดคล้อง
5	การจัดวางรูปทรง	ส้มแดง ขาว	เส้น อิสระ	พุ่มไม้	ไม่สมมาตร เคลื่อนไหว	ระบายเรียบ ระบายซ้อนทับทิ้งรอยแปลง	ใช้คู่สีกลมกลืน	สอดคล้อง
6	การจัดวางรูปทรง	ส้มแดง น้ำเงิน	เส้น อิสระ	เรขาคณิต พันธ์ไม้	สมมาตรแบบเคลื่อนไหว	ระบายเรียบ ระบายแบบซ้อนทับทิ้งรอยแปรง	ใช้คู่สีตัดกัน	สอดคล้อง
7	สี รูปทรง	ส้มแดง เขียว	เส้น อิสระ	พุ่มไม้ ต้นไม้	ไม่สมมาตรแบบเคลื่อนไหว	ระบายเรียบ ระบายแบบซ้อนทับทิ้งรอยแปรง	ใช้คู่สีกลมกลืน	สอดคล้อง
8	สี	ขาว	ไม่ใช้เส้น	ไม่มีรูปทรง	แยกสัดส่วนบนล่าง	ระบายแบบขูดสี	ใช้สีหลากหลาย	ไม่สอดคล้อง
9	รูปทรง	เขียว	เส้น อิสระต่อเนื่อง	พันธ์ไม้ โขดหิน	ไม่สมมาตรแบบสามเหลี่ยม	ระบายสีซ้อนทับแบบทิ้งรอยแปรง	ใช้คู่สีตัดกัน	สอดคล้อง
10	รูปทรง สี	ดำ	ไม่ใช้เส้น	ต้นไม้ โขดหิน	ไม่สมมาตรแบบไม่	ระบายสีซ้อนทับ	ใช้คู่สีตัดกัน	ไม่สอดคล้อง

					เคลื่อนไหว	แบบทิ้งรอยแปรง		
11	สี รูปทรง	น้ำเงินขาว	ไม่ใช้เส้น	ทะเลโขดหิน	ไม่สมมาตร	ระบายสีซ้อนทับแบบทิ้งรอยแปรง	ใช้คู่สีตัดกัน	สอดคล้อง
12	รูปทรง	เขียว	เส้นอิสระเส้นเลขาคณิต	พุ่มไม้โขดหิน	ไม่สมมาตร	ระบายสีแบบซ้อนทับกัน	ใช้น้ำหนักสีที่ตัดกัน	สอดคล้อง

ตารางที่ 1 ลักษณะเด่นในงานสร้างสรรค์ 12 ชิ้น

จากตารางแสดงลักษณะเด่นของผลงานทั้ง 12 ชิ้น จะสามารถเห็นความแตกต่างและความคล้ายคลึงของกระบวนการในการสร้างสรรค์ของผลงานทั้งหมดที่มีทั้งส่วนที่คล้ายกัน ส่วนที่ทับซ้อนกัน และส่วนที่แตกต่างกัน ปัจจัยองค์ประกอบเหล่านี้จะสามารถช่วยเชื่อมโยงไปถึงงานจิตรกรรมต้นแบบว่าอะไรที่เป็นผลให้ผลงานสร้างสรรค์สามารถเชื่อโยงถึงจิตรกรรมในวัดสุวรรณารามได้โดยสรุปได้เป็นข้อดังนี้

4.4.1 ลักษณะเด่นที่ถูกนำมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์จะเป็นเรื่องของการใช้รูปทรงมากที่สุด 83% รองลงมาคือการใช้สีเป็นองค์ประกอบสำคัญในงาน 66% ผลงานชิ้นที่เน้นการใช้ลักษณะเด่นของรูปทรงวัตถุและสีในผลงานจะสามารถเชื่อมโยงความสอดคล้องถึงงานจิตรกรรมต้นแบบได้ง่าย

4.4.2 สีที่มักถูกนำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักในงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ชุดนี้ได้แก่ กลุ่มสีแดง ส้มแดง จำนวน 58% กลุ่มสีน้ำเงินครามจำนวน 50% กลุ่มสีขาว 33% และกลุ่มสีอื่นๆประมาณ 10% จากการวิเคราะห์พบว่าหากผลงานชิ้นใดที่ใช้กลุ่มสีหลักด้วยสีส้มแดง น้ำตาล และสีครามน้ำเงินจะสามารถเชื่อมโยงและสอดคล้องถึงงานจิตรกรรมต้นฉบับได้ง่าย

4.4.3 การใช้เส้นในผลงานจะพบการใช้เส้นอิสระจำนวนมากถึง 66% มีการใช้เส้นตรงทรงเลขาคณิตเพียงไม่กี่เปอร์เซ็นต์ และมีผลงานที่ไม่ได้ใช้เส้นเป็นองค์ประกอบหลักเลย 33% จากการวิเคราะห์พบว่าการใช้เส้นจะช่วยแสดงให้เห็นถึงรูปทรงบางอย่างที่จะสามารถเชื่อมโยงไปถึงผลงานจิตรกรรมต้นฉบับมากกว่าการที่ไม่ใช้เส้นในการสร้างสรรค์

4.4.4 ลักษณะรูปทรงของวัตถุที่มักนำมาใช้เป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์ส่วนมากเป็นรูปทรงของโขดหินจำนวน 58% รูปทรงของพุ่มไม้ 41% และรูปทรงอื่นๆเล็กน้อย เป็นที่น่าสังเกตว่าผลงานสร้างสรรค์ที่ใช้รูปทรงของวัตถุที่มาจากผลงานต้นฉบับมากกว่าสองประเภทในผลงานชิ้น

เดียว จะสามารถเชื่อมโยงถึงผลงานจิตรกรรมต้นฉบับได้ดีกว่าผลงานที่เน้นรูปทรงเดียว มีผลงานจำนวน 2 ชิ้นที่ไม่ได้ใช้รูปทรงใดๆในการสร้างสรรค์ แต่มีสามารถมีความสอดคล้องกับผลงานต้นฉบับได้หากมีองค์ประกอบอื่นๆที่สามารถเชื่อมโยงไปถึงได้เช่นการใช้กลุ่มสีเป็นต้น

4.4.5 ในการจัดวางองค์ประกอบของภาพมีทั้งแบบสมมาตรและแบบไม่สมมาตร โดยวิธีหลักที่นำมาใช้ในงานสร้งสรรค์ชุดนี้เป็นการจัดวางองค์ประกอบแบบไม่สมมาตร 67% มีการเน้นองค์ประกอบแบบสมมาตรเพียง 25% นอกจากนี้ในรายละเอียดปลีกย่อยยังมีการจัดองค์ประกอบภาพให้มีความเคลื่อนไหวอีก 25% จากการวิเคราะห์นั้นการจัดองค์ประกอบของภาพไม่มีผลต่อความเชื่อมโยงไปถึงผลงานจิตรกรรมงานต้นฉบับมากนัก

4.4.6 กลวิธีในการระบายสีโดยส่วนมากจะเน้นการใช้วิธีในการระบายสีแบบซ้อนทับทิ้งรอยแปรง ซึ่งมักไม่ปรากกในงานจิตรกรรมไทยประเพณี แต่เป็นลักษณะเด่นของงานจิตรกรรมแนว Abstract Expressionism บางชิ้นงานมีทั้งการใช้วิธีระบายเรียบสีเดียว ระบายสีแบบเกลี่ย และการระบายสีที่ซ้อนทับกันแบบทิ้งรอยแปรงผสมผสานกันไป กลวิธีในการระบายสีในผลงานชุดนี้ไม่ใช่ปัจจัยที่จะส่งผลให้งานจิตรกรรมสร้างสรรค์สามารถเชื่อมโยงไปหางานจิตรกรรมต้นแบบได้

4.4.7 ลักษณะเด่นของการวางโครงสร้างของสีในงานจิตรกรรมสุดนี้มีสองแบบคือ การใช้คู่สีที่ตัดกันจำนวน 42% และการวางน้ำหนักสีที่ตัดกัน 33% การวางโครงสีทั้งสองแบบในงานสร้างสรรค์แม้จะมีความสอดคล้องกับจิตรกรรมต้นฉบับแต่ก็ไม่สามารถสร้างความเชื่อมโยงถึงงานจิตรกรรมต้นฉบับได้มากนัก

4.4.8 จากผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 12 ชิ้น ผลงานมีความสอดคล้องถึงผลงานต้นฉบับจำนวน 83% มีผลงานเพียงสองชิ้นเท่านั้นที่ไม่สอดคล้องกับผลงานต้นฉบับ ปัจจัยที่ทำให้ผลงานส่วนใหญ่สอดคล้องกับผลงานต้นฉบับคือกลุ่มสีที่ใช้และรูปทรงของวัตถุที่นำมาเป็นองค์ประกอบหลักในงานจิตรกรรม แม้ผลงานสร้างสรรค์จะมีความสอดคล้องกับผลงานต้นฉบับ แต่ไม่ใช่ปัจจัยสำคัญในการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ เนื่องจากวัตถุประสงค์ของงานวิจัยนี้คือการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมขึ้นมาใหม่

5.5 ผลงานสร้างสรรค์เพิ่มเติม

จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทั้ง 12 ชิ้นที่ได้จากการวิเคราะห์เทคนิคและรูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาอีกจำนวน 2 ชิ้น โดยผลงานสองชิ้นนี้ไม่ได้ถูกจัดอยู่ในรูปแบบของการสร้างสรรค์ในกระบวนการก่อนหน้า กล่าวคือไม่ได้มีการแสดง

รูปแบบและเทคนิคที่สอดคล้องกับจิตรกรรมต้นแบบอย่างชัดเจน แต่เป็นการสร้างผลงานขึ้นมาใหม่ โดยใช้ความคิดรวบยอดจากชุดผลงานก่อนหน้าที่ผ่านมา

ภาพประกอบที่ 114 ผลงานชิ้นที่ 13โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 13 เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567 ใช้เทคนิคการระบายเป็นแผ่นเชื่อมต่อกันรูปทรงกึ่งเรขาคณิต มีทั้งการระบายสีแบบชั้นเดียว การระบายแบบซ้อนทับ และการระบายสีโดยทิ้งพื้นหลังของผ้าใบเอาไว้ ผลงานชิ้นนี้ใช้สีดำในการร่างเส้นทับซ้อนไปมาอย่างอิสระ แล้วระบายสีทับบางส่วนเพื่อกลบร่องรอยของเส้นออกไป สีที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้มีความหลากหลายตั้งแต่ชุดสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังต้นแบบรวมถึงการใช้สีที่ร่วมสมัยไปช่วยในบางส่วน การวางน้ำหนักของสีจะเน้นเข้มและอ่อนตัดกันอย่างชัดเจน องค์ประกอบของภาพไม่แสดงจุดเด่นหรือจุดรองแต่เป็นการกระจายน้ำหนักของสีให้เท่ากันทั้งภาพ

ภาพประกอบที่ 115 ผลงานชิ้นที่ 14 โดย อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 14 เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 200x200 เซนติเมตร ปีที่สร้าง 2567 ใช้การระบายสีเป็นแพลนของรูปทรงกึ่งเรขาคณิตเช่นเดียวกับผลงานชิ้นที่ 13 การวางองค์ประกอบของน้ำหนักผลงานอยู่บริเวณตรงกลางของภาพด้วยสีต่างๆ รอบๆส่วนกลางของภาพจะถูกระบายด้วยกลุ่มสีขาว สีขาวอมเทา และสีครีม ตรงกลางของภาพใช้ชุดสีจากผลงานจิตรกรรมต้นแบบเป็นส่วนมาก เช่นกลุ่มสีดำ กลุ่มสีส้มแดง กลุ่มสีเขียว กลุ่มสีฟ้า และมีการใช้สีร่วมแทรกในบางส่วน วิธีการระบายสีมีทั้งแบบการระบายเรียบชั้นเดียว การระบายสีแบบซ้อนทับกัน การระบายสีโดยใช้พู่กันขนาดกลางขีดเป็นเส้นต่อเนื่อง และการระบายสีแบบโปร่งแสงเพื่อให้เห็นพื้นผิวของผ้าใบด้วยความอิ่มตัวของสีและรูปทรงกึ่งเรขาคณิต ทำให้แสดงภาพรูปทรงที่ปรากฏในผลงานได้อย่างชัดเจน

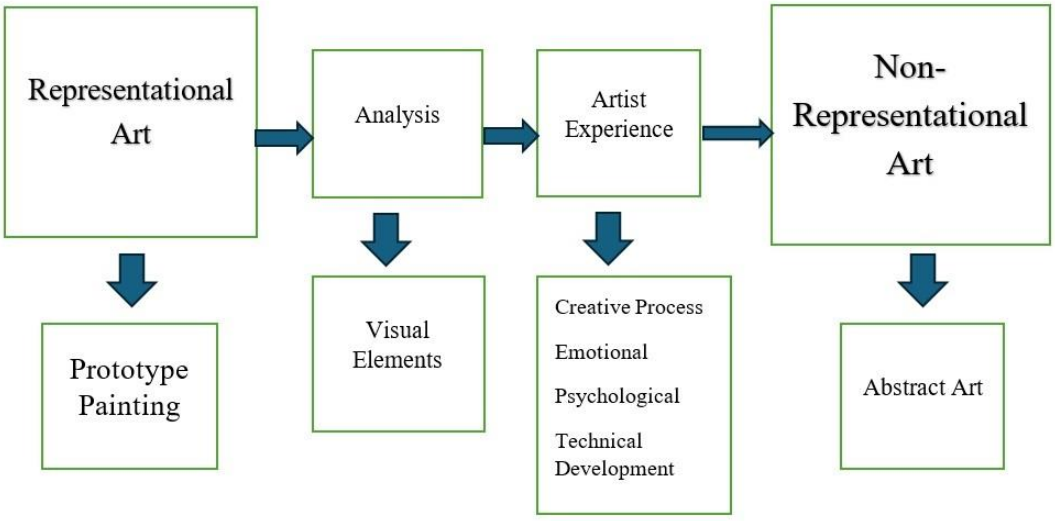
ผลงานสร้างสรรค์เพิ่มเติมทั้งสองชิ้นนี้ มีความออกห่างจากงานจิตรกรรมต้นแบบทั้งในแง่ของสีและรูปทรงที่นำมาใช้ รวมถึงการตีความหมายของการจัดองค์ประกอบของทิวทัศน์ขึ้นมาใหม่ แต่สามารถแสดงให้เห็นถึงความอิสระของผลงานจิตรกรรมนามธรรมได้อย่างชัดเจน

บทที่ 6
สรุปและอภิปรายผล

จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมทั้งหมดที่มาจากการวิเคราะห์รูปแบบและเทคนิคของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหารนั้น สามารถสรุปและอภิปรายผลได้ดังนี้

6.1 การวิเคราะห์ผลงานจากแนวคิด ศิลปะไร้ตัวแทน Non-Representational Art

ในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้เริ่มจากกระบวนการศึกษาจิตรกรรมไทยประเพณี โดยการวิเคราะห์รูปแบบและเทคนิคของช่างไทยในด้านทัศนธาตุ จากจิตรกรรมต้นฉบับที่แสดงเนื้อหาเรื่องราวทางอุดมคติ ความเชื่อทางศาสนา สู่ผลงานศิลปะนามธรรม การเปลี่ยนผ่านทางรูปลักษณ์ (Image) จาก **ศิลปะตัวแทน** (Representational Art) และ**ศิลปะไร้ตัวแทน** (Non-Representational Art) มีกระบวนการทางความคิดดังนี้



แผนผังที่ 3 แสดงกระบวนการเปลี่ยนผ่านจาก Representational Art สู่ Non- Representational Art

จากแผนผังแสดงการเปลี่ยนผ่านจาก **ศิลปะตัวแทน** (Representational Art) ไปสู่ **ศิลปะไร้ตัวแทน** (Non-Representational Art) นั้น จะเห็นกระบวนการที่สำคัญระหว่างทางอยู่สองประการ ประการแรกคือการวิเคราะผลงานต้นฉบับ (Analysis of Prototype Painting) และกระบวนการสร้างสรรค์โดยใช้ประสบการณ์ของศิลปิน (Artist Experience)

การวิเคราะห์ผลงานต้นฉบับ (Analysis of Prototype Painting) ได้ทำการวิเคราะห์ผลงานในด้านทัศนธาตุทางศิลปะจากจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม โดยเน้นไปที่องค์ประกอบทางศิลปะ การใช้สี การใช้เส้น รูปทรง การจัดวางองค์ประกอบภาพ รวมถึงร่องรอยของวัตถุที่ถูกนำมาใช้ในงานศิลปะนามธรรม ในกระบวนการนี้จะมีทัศนธาตุทางศิลปะบางอย่างที่ถูกนำมาใช้ต่อในกระบวนการสร้างสรรค์ โดยไม่ได้เป็นการนำผลงานเดิมมาพัฒนาใหม่ แต่เป็นการสร้างผลงานใหม่ที่ได้ประสบการณ์จากการดูผลงานจิตรกรรมต้นฉบับ

กระบวนการที่สำคัญในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้คือ ประสบการณ์ของศิลปิน (Artist Experience) ซึ่งถือเป็นหัวใจของผลงานสร้างสรรค์ทุกชนิด ประสบการณ์ของศิลปินประกอบไปด้วยกระบวนการสร้างสรรค์ อารมณ์และจิตใจ การทดลองวัสดุและเทคนิค รวมไปถึงการพัฒนาผลงานในแต่ละชิ้น ทำให้ผลงานมีความเป็นเอกลักษณ์ของผู้สร้างสรรค์มากขึ้น ในกระบวนการนี้ผู้วิจัยได้ใช้ประสบการณ์การทำงานศิลปะนามธรรมรวมถึงการพัฒนาประสบการในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ในแต่ละชิ้นจะมีการพัฒนาผลงานเปลี่ยนแปลงขึ้นไปเรื่อยจนนำมาสู่ผลงานชิ้นสุดท้าย

สรุปผลที่เกิดขึ้นของผลงานสร้างสรรค์

1. ผลงานสร้างสรรค์ที่ถูกสร้างในอันดับต้นๆมีความเชื่อมโยงกับผลงานจิตรกรรมต้นฉบับมากกว่าผลงานในชิ้นอันดับหลัง เนื่องจากผลงานในชิ้นอันดับต้นๆนั้น เป็นการนำเอาผลการวิเคราะห์จิตรกรรมต้นแบบมาใช้มากเกินไป ทั้งในเรื่องของสีและการจัดวางองค์ประกอบของภาพ รวมถึงรูปทรงของวัตถุที่ถูกนำมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์ เช่นผลงานชิ้นที่ 1 และชิ้นที่ 2 ที่นำเอารูปทรงของโขดหิน ต้นไม้ มาตัดทอนให้เป็นรูปทรงอย่างง่าย แล้วใช้สีที่ได้จากการวิเคราะห์ผลงานระบาย โดยเฉพาะผลงานในชิ้นที่สองนั้น เป็นการถอดองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมฝาผนังหมายเลข 16 มาทั้งชิ้นสามารถสื่อถึงผลงานต้นฉบับได้มากกว่าผลงานชิ้นอื่นๆ

2. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เน้นเอาผลจากการวิเคราะห์รูปทรงวัตถุ ร่องรอยของงานจิตรกรรมไทยประเพณีที่ไม่ใช่เนื้อหาหลัก ทำให้ผลงานมีลักษณะเป็นนามธรรมกึ่งภาพทิวทัศน์ ในงานจิตรกรรมไทยประเพณีจะใช้ภาพทิวทัศน์เป็นฉากในการเล่าเรื่อง โดยเฉพาะในจิตรกรรมต้นฉบับ มีการใช้ฉากทิวทัศน์ธรรมชาติโลกมนุษย์ในการเล่าเรื่องจำนวนมาก เมื่อนำมาสร้างสรรค์ผลงานโดยการ

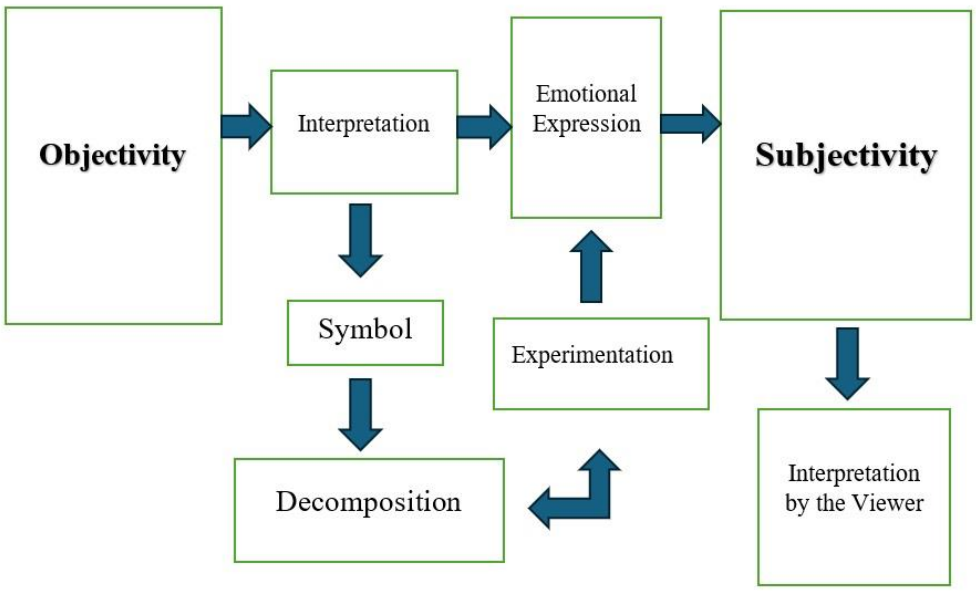
นำเอารูปทรงของก้อนหิน ต้นไม้ น้ำ องค์ประกอบอื่นๆมาสร้างขึ้นมาใหม่ทำให้ในผลงานหลายชิ้นยังคงเห็นร่องรอยภาพทิวทัศน์ในงานนามธรรม แม้องค์ประกอบของผลงานจะไม่อยู่ในมิติของภาพทิวทัศน์แบบเดิม แต่พอจะอนุมานได้ถึงที่มาของรูปทรงต่างๆได้

3. กระบวนการที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานคือในงานวิจัยชุดนี้กระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ใช้ประสบการณ์ของศิลปิน (Artist Experience) ในการสร้างสรรค์ เนื่องจากกระบวนการในงานวิจัยนั้นใช้วิธีการสร้างสรรค์ผลงานไปทีละชิ้น และพัฒนาผลงานชิ้นถัดไปจากการเอาประสบการณ์จากชิ้นก่อนหน้ามาสร้างสรรค์ ด้วยวิธีการนี้ทำให้ผลงานในชิ้นหลังเริ่มมีความห่างจากจิตรกรรมต้นแบบทั้งในรูปแบบ เทคนิค สี รวมถึงกระบวนการแสดงออกในการระบายสีมีความเข้มข้นมากขึ้น ซึ่งปรากฏผลการสร้างสรรค์นี้ในชิ้นงานสองชิ้นสุดท้ายที่ผู้วิจัยได้ทำเพิ่มเติมหลังจากที่กระบวนการทั้ง 12 ชิ้นเสร็จสิ้นแล้ว ประสบการณ์ของศิลปินที่เพิ่มขึ้นในกระบวนการสร้างสรรค์นั้นประกอบด้วยการค้นคว้าเทคนิคเพิ่มเติม ลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน การพัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่อง รวมถึงความคิด อารมณ์และจิตใจในช่วงเวลาที่สร้างสรรค์ผลงานที่ศิลปินมีความมั่นใจและประสบการณ์มากขึ้นด้วย

4. ผลงานสร้างสรรค์เพิ่มเติมในชิ้นที่ 12 และชิ้นที่ 13 มีความโดนเด่นและแตกต่างจากผลงานชิ้นอื่นๆ เนื่องจากไม่อยู่ในกรอบการวิเคราะห์หรือแบ่งกลุ่มตามลักษณะของผลงาน ผลงานทั้งสองชิ้นมีความเป็นอิสระจากจิตรกรรมต้นแบบ และสามารถสะท้อนความเป็นศิลปะนามธรรม หรือ **ศิลปะไร้ตัวแทน** (Non-Representational Art) ได้อย่างแท้จริง ปราศจากรูปทรงหรือสีที่สามารถจดจำได้ตรงกับแนวคิด Significant Form ที่รูปทรงหรือองค์ประกอบในงานศิลปะที่มีพลังในการกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกในผู้ชม โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาความหมายที่ชัดเจนจากเนื้อหา เรื่องเล่า (narrative) หรือการแทนที่สิ่งต่าง ๆ ในโลกจริง เน้นการสร้างประสบการณ์ทางจิตใจที่มาจากการมองเห็นรูปทรง, เส้น, และสี มากกว่าการถ่ายทอดเรื่องราวหรือภาพลักษณ์ที่ชัดเจน

6.2 การวิเคราะห์ผลงานจากแนวคิด ศิลปะเชิงอัตวิสัย (Subjective Art)

ในกระบวนการเปลี่ยนผ่านทางแนวความคิด (Conceptual) ที่เปลี่ยนผ่านจาก **ศิลปะเชิงภาวะวิสัย** (Objective Art) ที่เน้นการสร้างสรรค์หรือการแสดงออกที่เน้นความเป็นกลาง ยึดตามข้อเท็จจริง และลดทอนอารมณ์หรือความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินให้น้อยที่สุด สู่ **ศิลปะเชิงอัตวิสัย** (Subjective Art) ที่เน้นแสดงออกถึงมุมมอง อารมณ์ และความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินในงานศิลปะ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่ไม่ได้มุ่งเน้นการแสดงความจริงหรือข้อเท็จจริงที่ปรากฏ แต่เน้นที่การสื่อสารความรู้สึก ความคิด และประสบการณ์ของศิลปินเอง



แผนผังที่ 4 แสดงกระบวนการเปลี่ยนผ่านความคิดจาก Objectivity สู่ Subjectivity

ผลจากการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยประเพณีสู่ผลงานศิลปะนามธรรมนั้นแสดงได้จากแผนผังที่ได้นำเสนอกระบวนการเปลี่ยนผ่านแนวความคิดจากความเป็น **ภาวะวิสัย (Objectivity)**

ไปสู่ความเป็น **อัตวิสัย (Subjectivity)** ที่เป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมนามธรรม ความเป็นอัตวิสัยของงานวิจัยนี้เริ่มจากกระบวนการการศึกษาผลงานจิตรกรรมต้นแบบ เป็นการสร้างสรรค์หรือการแสดงออกที่เน้นความเป็นกลาง ยึดตามข้อเท็จจริง และลดทอนอารมณ์หรือความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินให้น้อยที่สุด การเปลี่ยนความคิดจากจิตรกรรมต้นแบบไปสู่ความเป็นนามธรรมใช้วิธีการตีความของศิลปินต่อผลงานต้นฉบับ การใช้สัญญะแทน การจัดองค์ประกอบทางศิลปะขึ้นมาใหม่ การคิดค้นและทดลอง รวมถึงการแสดงออกทางอารมณ์ของศิลปิน

ตามแนวคิดของ Subjectivity ในศิลปะนั้น คือการแสดงออกถึงมุมมอง อารมณ์ และความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินในงานศิลปะ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่ไม่ได้มุ่งเน้นการแสดงความจริงหรือข้อเท็จจริงที่ปรากฏ แต่เน้นที่การสื่อสารความรู้สึก ความคิด และประสบการณ์ของศิลปินเอง ทำให้งานศิลปะเชิงอัตวิสัยมักจะมีลักษณะเฉพาะตัว สะท้อนถึงมุมมองที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้สร้าง รวมถึงการเปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถตีความได้หลากหลายตามประสบการณ์ส่วนตัวของตนเอง

สรุปผลที่เกิดขึ้นของผลงานสร้างสรรค์

1. ผลงานสร้างสรรค์ในงานวิจัยนี้เน้นการสร้างสรรค์ตามแนวคิด Subjectivity ที่เน้นกระบวนการสร้างสรรค์ที่ตัวศิลปินเป็นแกนกลาง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม ผลงานสำเร็จที่เกิดขึ้นเป็นผลงานนามธรรมที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์และความเป็นตัวตนของผู้สร้างสรรค์ ทำให้ผลงานสร้างสรรค์สามารถสะท้อนความเป็นตัวตนและเอกลักษณ์การทำงานศิลปะของผู้วิจัย ผ่านวิธีกระบวนการทางศิลปะ การใช้สี การใช้เส้น รูปทรง องค์ประกอบทางศิลปะของผู้วิจัยเอง

2. จากแนวคิด Subjectivity ผลงานสำเร็จให้ผลลัพธ์มากกว่ากระบวนการในการวิจัย เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานรวมถึงการชมผลงานนั้นเป็นการใช้ประสบการณ์ส่วนตัวของทั้งศิลปินและผู้ชม ผลลัพธ์ของงานวิจัยนี้จึงอยู่ที่ผลงานสำเร็จที่อยู่ในรูปแบบผลงานนามธรรม

3. ผลงานสร้างสรรค์ได้แสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ประสบการณ์ของศิลปินรวมถึงลักษณะเฉพาะตัวทางศิลปะในลักษณะของผลงานนามธรรมที่ปราศจากรูปทรงหรือเนื้อหาเรื่องเล่า ทำให้ในมุมมองของผู้ชมใช้ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้ชมในการทำความเข้าใจทางสุนทรียศาสตร์นี้ได้ด้วยตนเอง และผู้ชมสามารถตีความผลงานศิลปะเหล่านี้ได้โดยไม่จำเป็นต้องทราบถึงกระบวนการวิจัย

4. ประสบการณ์และความคิดของศิลปินมีคุณค่ามากในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนามธรรม อันจะเห็นได้จากการพัฒนาของผลงานตั้งแต่ชิ้นแรกจนถึงชิ้นสุดท้ายที่สามารถสร้างเอกลักษณ์ในผลงานศิลปะได้มากขึ้น

5. ผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นเป็นการซ้อนทับกันของแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างน้อยสองครั้ง ครั้งแรกคือผลงานจิตรกรรมต้นแบบที่มีระบบแบบแผนสืบทอดกันมาตามแนวคิด

สกุลช่าง ซึ่งช่างเขียนหรือจิตรกรย่อมใช้ทั้งแบบแผนและประสบการณ์ของตนเองในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความแตกต่างจากช่างเขียนสกุลอื่น ครั้งที่สองคือการที่ผู้วิจัยนำผลงานนั้นมาสร้างสรรค์ต่ออีกครั้งเพื่อให้เกิดให้เกิดผลงานที่มีลักษณะเฉพาะตัวมากขึ้น การสร้างสรรค์ผลงานามธรรมชุดนี้จึงประกอบไปด้วยความร่วมสมัยและความเป็นประเพณีนิยมอยู่ในตัวเอง

6.3 ผลการวิเคราะห์ผลงานจากผู้ชม

ในการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร เป็นการวิจัยที่เน้นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และนำผลงานสร้างสรรค์เผยแพร่ทั้งในรูปแบบนิทรรศการและรูปแบบภาพถ่าย เพื่อนำผลสะท้อนที่ได้จากผู้ชมผลงานศิลปะที่เป็นทั้งผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในงานจิตรกรรมและผู้ชมทั่วไปมาประเมินความพึงพอใจในชิ้นงาน ในขั้นตอนนี้จะมีความแตกต่างจากการวิเคราะห์ผลงานของผู้วิจัยเองเนื่องจากปัจจัยหลายอย่างที่แตกต่างกันออกไป เช่น พื้นฐานทางด้านศิลปะของผู้ประเมินผลงาน พื้นฐานทางด้านจิตรกรรมไทยประเพณีของผู้ประเมินผลงาน ข้อจำกัดในการชมผลงานที่ต่อเนื่องในรูปแบบนิทรรศการเป็นต้น ได้ผลการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ดังนี้

หลังจากการพัฒนาผลงานจิตรกรรมทั้งหมดแล้ว ได้นำผลงานจัดแสดงนิทรรศการศิลปะต่อสาธารณะและผลงานบางส่วนนำเสนอผ่านภาพถ่ายเพื่อนำผลสะท้อนทางความคิดที่ได้จากผู้ชมนำมาสรุปและหาข้อเสนอแนะ โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่เจาะจงกับผู้ชมทั้งที่เป็นบุคคลทั่วไปที่ชื่นชอบในผลงานศิลปะและจิตรกร ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะ จำนวน 20 คน โดยมีอายุตั้งแต่ 25-50 ปีในประเด็นต่างๆโดยสรุปดังต่อไปนี้

จากผู้ให้ข้อมูลกว่า 50% เห็นว่าผลงานชุดนี้มีความเชื่อมโยงกับจิตรกรรมไทย ซึ่งส่วนใหญ่ของผู้ให้ข้อมูลเป็นผู้ที่ทำงานศิลปะและทำงานจิตรกรรม โดยสังเกตจากชุดสีและโครงสร้างของภาพและร่องรอยของการนำรูปทรงของวัตถุจากผลงานจิตรกรรมไทยมาประยุกต์ใช้กับผลงาน อีกประเด็นนึงที่เชื่อมโยงกับจิตรกรรมไทยคือการใช้ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ตัดกัน ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปถึงงานจิตรกรรมไทยประเพณีได้

จากผู้ให้ข้อมูลทั้งหมด ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ไม่สามารถแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงถึงจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร ด้วยเหตุผลสองประการ ประการแรกผู้ให้ข้อมูลเกือบทั้งหมดไม่เคยไปชมจิตรกรรมต้นแบบ และการะบุถึงงานจิตรกรรมในวัดใดวัดหนึ่งเป็นการระบุสถานที่เฉพาะเจาะจงเกินไป ทำให้ยากต่อการเชื่อมโยงไปหางานจิตรกรรมต้นแบบ

ในทางคุณค่าทางศิลปะ มีผู้ที่คิดตอบว่าผลงานนามธรรมชุดนี้มีจุดเด่นเรื่องสี 60% มีจุดเด่นเรื่องการจัดวางภาพที่แปลกใหม่ 70% และจุดเด่นเรื่องวิธีการระบายสี 40% และมีคุณค่าของผลงานชุดนี้อยู่ที่การสร้างมุมมองที่แปลกใหม่ในงานจิตรกรรม มีลักษณะเฉพาะและเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง และสามารถผสมผสานงานจิตรกรรมประเพณีไทยไปสู่ความร่วมสมัยได้
มีการสะท้อนความพึงพอใจต่อผลงานชุดนี้จำนวนมาก โดยทั้งหมดคิดว่าเป็นผลงานที่แปลกตาไปจากที่ผู้วิจัยเคยสร้างสรรค์มา

6.4 อภิปรายผล

การวิจัยสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรมจากการวิเคราะห์งานจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม เป็นวิจัยที่ต้องการแสดงหากระบวนการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนามธรรม ที่มีรากฐานร่วมกับจิตรกรรมไทยประเพณี เพื่อค้นหาเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัยโดยมีพื้นฐานแกนหลักอยู่สองประเด็นคือจิตรกรรมต้นฉบับและประสบการณ์การสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย โดยอยู่บนฐานของการวิจัยอย่างเป็นระบบ สามารถสรุปประเด็นข้อค้นพบใหม่ในงานวิจัยได้ดังนี้

1. กระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมสามารถมีกระบวนการที่หลากหลายไม่ว่าจะเป็นการใช้ประสบการณ์ของศิลปินในชีวิตประจำวัน หรือการลดทอนรูปทรงจากรูปธรรมไปสู่นามธรรมก็ตาม การศึกษาจากผลงานจิตรกรรมต้นแบบเป็นอีกกระบวนการหนึ่งที่มีความน่าสนใจที่จะสามารถมารถทำให้เข้าใจความคิดทางประวัติศาสตร์ผ่านงานศิลปะได้และทำให้เห็นมุมมองใหม่ที่ไม่ใช่ประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของศิลปิน

2. กระบวนการเปลี่ยนแปลงสู่นามธรรมใช้องค์ประกอบที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการตีความ การใช้สัญญะ การจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ การแสดงออกทางอารมณ์ องค์ประกอบเหล่านี้จะทำให้ผลงานศิลปะนามธรรมมีความเชื่อมโยงต่อประสบการณ์ของศิลปินและสามารถพัฒนาผลงานในชุดต่อไปได้อย่างต่อเนื่อง

3. ประสบการณ์ของศิลปินเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานนามธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ทั้งเทคนิค รสนิยมทางสุนทรียศาสตร์ ความกล้า การแสดงออก รวมถึงระยะเวลาที่ใช้ในการพัฒนาผลงานล้วนมีผลต่องานที่ปรากฏ

4. การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสามารถมีที่มาจากการบูรณาการร่วมกับองค์ความรู้ต่างๆได้ทั้งการศึกษาทางประวัติศาสตร์ ผลงานของศิลปิน หรือแนวคิดทางสังคมศาสตร์ซึ่งสามารถทำให้ผลงานมีความแข็งแรงทางความคิดได้ดี

5. ค้นพบเทคนิคและกระบวนการเฉพาะตัวในกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมอย่างต่อเนื่อง

6. การศึกษาถึงรากฐานของจิตรกรรมไทยประเพณีสามารถทำให้เข้าใจถึงวิธีคิดที่จิตรกรไทยมีต่อผลงานศิลปะซึ่งสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดได้

7. ผลงานนามธรรมสามารถตีความได้หลากหลายทั้งตัวศิลปินผู้สร้างและผู้ชม แม้ผลงานจะมีที่มาจากการศึกษางานศิลปะแบบรูปธรรม แต่คุณค่าของผลงานอยู่ที่การตีความจากประสบการณ์ของผู้ชม

จากข้อสรุปและสาระสำคัญแสดงให้เห็นว่า ผลงานในงานวิจัยชุดนี้มีวิธีการเล่าเรื่องและการจัดวางเนื้อหาทางศิลปะที่ต่างไปจากผลงานเชิงอุดมคติที่เน้นการเล่าเรื่องผ่านตัวละคร จากผลงานที่เป็น objective art สู่ subjective art รวมถึงลักษณะการตัดเส้นด้วยเส้นที่คมและอ่อนช้อยที่ไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมชุดนี้นั้น ทำให้ผลงานจิตรกรรมนามธรรมมีการถอยห่างไปจากจิตรกรรมต้นแบบอย่างมาก ผู้ชมไม่สามารถเชื่อมโยงถึงงานต้นแบบได้ เกิดจากคุณลักษณะเด่นของงานจิตรกรรมนามธรรม อย่างไรก็แล้วแต่มีบางอย่างที่สามารถเชื่อมโยงไปถึงแนวทางของจิตรกรรมไทยประเพณีได้ เช่นกลุ่มสี การจัดวางน้ำหนักของสี รูปทรงต่างๆที่มักปรากฏในงานจิตรกรรมไทยประเพณี และคุณค่าของผลงานเมื่อถูกแสดงสู่สาธารณะชนนั้น จะไม่ขึ้นอยู่กับผลงานต้นแบบ แต่จะขึ้นอยู่กับคุณค่าเฉพาะในผลงานชุดนั้นๆเอง ผู้วิจัยเชื่อว่าแบบแผนในงานจิตรกรรมไทยประเพณีนั้นแม้จะมีการกำหนดให้มีวิธีและรูปแบบที่สืบทอดกันมา ถูกต้องตามหลักประเพณีนิยมเหมือนๆกันนั้น แต่เมื่อผู้วิจัยได้ค้นคว้าและทดลองสร้างขึ้นมาใหม่ในแบบจิตรกรรม Abstract Expressionism แล้วรายละเอียดในแบบแผนที่ไม่มีความสำคัญ แต่สามารถพัฒนาสู่จิตรกรรมนามธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะจากผู้ชมนิทรรศการ

จากผลการวิจัยในครั้งนี้พบว่าผู้ชมส่วนใหญ่มีความชื่นชอบและพึงพอใจในผลงาน สิ่งที่แสดงชัดผ่านผลงานจิตรกรรมนามคือ สี การจัดวางองค์ประกอบภาพ และวิธีการระบาย ผู้วิจัยสามารถนำจุดเด่นเรื่องเหล่านี้ไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานให้สามารถตัดทอน “ความเป็นจิตรกรรมไทย” ให้ชัดเจนถึงแก่นสารได้มากขึ้น จะทำให้ผลงานมีลักษณะเฉพาะตัว มีความเป็นเอกลักษณ์ และสื่อสารถึงรากเหง้าของจิตรกรรมไทยผ่านความเป็นนามธรรมได้มากขึ้น ในอนาคตควรศึกษาเพิ่มเติมจากผลงานจิตรกรรมประเพณีในที่อื่นๆ เพื่อหาความหมายในงานจิตกรรมไทยประเพณีที่สอดคล้องกัน ในประเด็นที่เฉพาะเจาะจงมากขึ้น เช่น สี องค์ประกอบ ความเชื่อ คตินิยม จะสามารถสร้างผลงาน

ศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของผู้สร้างได้มากขึ้น สามารถนำข้อสรุปจากงานวิจัยและข้อเสนอไปพัฒนาผลงานวิจัยสร้างสรรค์ในชุดต่อไปได้(เกศ ชวนะลิขิกร, 2557b)

ภาคผนวก ก

ภาพถ่ายกระบวนการสร้างสรรค์และภาพการเผยแพร่ผลงาน

ภาพการแสดงนิทรรศการ

ภาพการแสดงนิทรรศการ

ภาพการนำเสนอผลงาน

ภาพการแสดงนิทรรศการ

กระบวนการสร้างสรรค์ในสตูดิโอ

ภาคผนวก ข

แบบสอบถาม

แบบสอบถามชุดที่ 1

เครื่องมือชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคจิตรกรรมฝาผนังของไทย
เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

ชื่อโครงการวิจัย การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

จัดทำโดย นายอาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ รหัสนิสิต 61810052 หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

คำชี้แจง แบบสัมภาษณ์นี้จัดทำขึ้นสำหรับผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านเทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังของไทย ในด้านของเทคนิค องค์ประกอบและรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยประเพณี จำนวน 3 ท่าน แบบสอบถามแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไปสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์
ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ตามโครงสร้างของงานวิจัย
ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะและอื่นๆ

โดยโครงการของผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังต่อนี้

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบของงานจิตรกรรมที่ปรากฏในวัดสุวรรณารามในแต่ละส่วนของงานจิตรกรรม
2. เพื่อศึกษาเทคนิคเชิงช่างในแต่ละสกุลที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามรามวรวิหาร
3. เพื่อศึกษาร่องรอยของการใช้วัสดุในการระบายสีของงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร
4. เพื่อศึกษาองค์ประกอบด้านสีในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร
5. เพื่อวิเคราะห์ เทคนิค รูปแบบ องค์ประกอบ ตลอดจนกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

หมายเหตุ : การวิเคราะห์ข้อมูลจากการให้ความเห็นของท่านไม่มีผลกระทบต่อชื่อเสียงของผู้ให้ความเห็น ขอความอนุเคราะห์ท่านให้ข้อมูลได้ตามทัศนคติของท่านในเชิงวิชาการ

ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไปสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ-สกุล..... เพศ.....อายุ.....
ระดับการศึกษา.....
สาขาที่เชี่ยวชาญ.....
อาชีพ.....ตำแหน่ง.....
ผลงานวิชาการ ตำรา หนังสือที่เกี่ยวข้อง.....
ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโครงการวิจัย.....ปี

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ตามโครงสร้างของงานวิจัย

1. ท่านมีความเห็นอย่างไรเกี่ยวกับรูปแบบที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณาราม ทั้งในแง่ของรูปแบบและองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

2. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่อการประชันการวาดภาพงานจิตรกรรมของสกุลช่าง ทั้งสกุลช่างครูทองอยู่และสกุลช่างครูคงแป๊ะ การประชันภาพวาดมีข้อดีและข้อเสียอย่างไร

3. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่องานจิตรกรรมในส่วนสกุลช่างของครูทองอยู่ อะไรคือความโดดเด่นของสกุลช่างนี้

4. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่องานจิตกรรมในส่วนสกุลช่างของครูคงเป๊ะ อะไรคือความโดดเด่นของสกุลช่างนี้

5. เทคนิคและกระบวนการที่โดดเด่นของสองสกุลช่างนี้ได้แก่อะไรบ้าง ทั้งในเรื่องการใช้วัสดุอุปกรณ์เทคนิคทางจิตรกรรมไทย

6. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่อลักษณะของการใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราชวรวิหาร มีความโดดเด่นและแตกต่างจากจิตรกรรมในพื้นที่อื่นๆอย่างไร

7. ท่านมีความเห็นองค์ประกอบการจัดภาพ สัดส่วนการวางตำแหน่งของเนื้อหาในงานจิตรกรรมวัดสุวรรณารามอย่างไร

8. เนื้อหาเรื่องราวที่สำคัญที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามที่บ่งบอกถึงยุคสมัยได้แก่อะไรบ้าง

9. เทคนิคและกระบวนการทางจิตรกรรมของวัดสุวรรณารามได้รับอิทธิพลจากที่ใดอย่างเป็นรูปธรรม

แบบสอบถามชุดที่ 2

เครื่องมือชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์จิตรกรรมฝาผนังของไทย
เพื่อศึกษาแนวคิดและเนื้อหาที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

ชื่อโครงการวิจัย การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

จัดทำโดย นายอาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ รหัสนิสิต 61810052 หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

คำชี้แจง แบบสัมภาษณ์นี้จัดทำขึ้นสำหรับผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านเทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังของไทย ในด้านของเทคนิค องค์ประกอบและรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยประเพณี จำนวน 3 ท่าน แบบสอบถามแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไปสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์
ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ตามโครงสร้างของงานวิจัย
ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะและอื่น ๆ

โดยโครงการของผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังต่อนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ของจิตรกรรมไทยประเพณีในด้านเนื้อหา โดยเฉพาะพื้นที่จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร
2. เพื่อศึกษาเปรียบเทียบความแตกต่างของจิตรกรรรมไทยประเพณีในฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหารกับพื้นที่อื่น ๆ ว่ามีความโดดเด่นแตกต่างกันอย่างไร
3. เพื่อวิเคราะห์ความโดดเด่นทางด้านเนื้อหาและรูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีในฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ : การวิเคราะห์ข้อมูลจากการให้ความเห็นของท่านไม่มีผลกระทบต่อชื่อเสียงของผู้ให้ความเห็น ขอความอนุเคราะห์ท่านให้ข้อมูลได้ตามทัศนคติของท่านในเชิงวิชาการ

ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไปสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ-สกุล..... เพศ.....อายุ.....
ระดับการศึกษา.....
สาขาที่เชี่ยวชาญ.....
อาชีพ.....ตำแหน่ง.....
ผลงานวิชาการ ตำรา หนังสือที่เกี่ยวข้อง.....
ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโครงการวิจัย.....ปี

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ตามโครงสร้างของงานวิจัย

1. ท่านมีความเห็นอย่างไรเกี่ยวกับเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณาราม ทั้งในแง่ของคติความเชื่อและความโดดเด่นแตกต่างจากจิตรกรรมในวัดอื่นๆ

2. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่อการประชันการวาดภาพงานจิตรกรรมของสกุลช่าง ทั้งสกุลช่างครูทองอยู่และสกุลช่างครูคงแป๊ะ การประชันภาพวาดมีข้อดีและข้อเสียอย่างไร

3. ความแตกต่างที่โดดเด่นของสองสกุลช่างนี้ได้แก่อะไรบ้าง

4. เนื้อหาเรื่องราวที่สำคัญที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามที่บอกบอกถึงยุคสมัยได้แก่อะไรบ้าง

5. จิตรกรรมของวัดสุวรรณารามได้รับอิทธิพลจากที่ใดอย่างเป็นรูปธรรม

ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

.....
.....
.....
.....
.....

แบบสอบถามชุดที่ 3

เครื่องมือชุดที่ 3

แบบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านจิตรกรรมร่วมสมัย, จิตรกรรมนามธรรม
เพื่อวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่ได้แรงบันดาลใจจากการศึกษาจิตรกรรม
ฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

ชื่อโครงการวิจัย การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

จัดทำโดย นายอาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ รหัสนิสิต 61810052 หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

คำชี้แจง แบบสัมภาษณ์นี้จัดทำขึ้นสำหรับผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านเทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังของไทย ในด้านของเทคนิค องค์ประกอบและรูปแบบในงานจิตรกรรมไทยประเพณี จำนวน 3 ท่าน แบบสอบถามแบ่งออกเป็น 3 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไปสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ตามโครงสร้างของงานวิจัย

ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะและอื่นๆ

โดยโครงการของผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังต่อนี้

1. เพื่อศึกษาความสอดคล้องของผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่เกิดจากการศึกษารูปแบบจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามราชวรวิหารเพื่อศึกษาเทคนิคเชิงช่างในแต่ละสกุลที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

2. เพื่อศึกษาคุณค่าทางศิลปะของจิตรกรรมนามธรรมที่เกิดจากการศึกษารูปแบบจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามราชวรวิหารเพื่อศึกษาองค์ประกอบด้านสีในงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร

3. วิเคราะห์ เทคนิค รูปแบบ องค์ประกอบ ตลอดจนกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมเพื่อเป็นข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์ต่อไป

หมายเหตุ : การวิเคราะห์ข้อมูลจากการให้ความเห็นของท่านไม่มีผลกระทบต่อชื่อเสียงของผู้ให้ความเห็น ขอความอนุเคราะห์ท่านให้ข้อมูลได้ตามทัศนคติของท่านในเชิงวิชาการ

ตอนที่ 1 สถานภาพทั่วไปสำหรับผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อ-สกุล..... เพศ.....อายุ.....
ระดับการศึกษา.....
สาขาที่เชี่ยวชาญ.....
อาชีพ.....ตำแหน่ง.....
ผลงานวิชาการ ตำรา หนังสือที่เกี่ยวข้อง.....
ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับโครงการวิจัย.....ปี

ตอนที่ 2 แบบสัมภาษณ์ตามโครงสร้างของงานวิจัย

1. ท่านมีความเห็นอย่างไรในภาพรวมแนวความคิดของการสร้างสรรค์ของผลงานวิจัยชุด **การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร**
2. ท่านมีความเห็นอย่างไรในคุณค่าทางทัศนศิลป์ องค์ประกอบ ทักษะทางด้านจิตรกรรม การใช้สีในงานตลอดจนร่องรอยของการใช้วัสดุอุปกรณ์ในงานวิจัยชุดนี้
3. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่อคุณค่าทางประวัติศาสตร์ในงานจิตรกรรมชุดนี้เมื่อเทียบเคียงกับงานจิตรกรรมนามธรรมที่เคยปรากฏในสังคมไทย
4. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่อความสอดคล้องของงานสร้างสรรค์จิตรกรรมชุดนี้ต่อกระบวนการศึกษาของงานจิตรกรรมฝาผนังต้นทางจากวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร
5. ท่านมีความเห็นอย่างไรต่อภาพรวมในการนำเสนอผลงานจิตรกรรมชุดนี้ของผู้วิจัย
6. ท่านมีความเห็นอย่างไรหากผลงานชุดนี้จะถูกพัฒนากระบวนการไปใช้กับพื้นที่อื่น ๆ ต่อไปในอนาคต

ตอนที่ 3 ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

.....
.....
.....
.....

ภาคผนวก ค

แบบตอบรับการตีพิมพ์

เอกสารตอบรับการตีพิมพ์

Journal of Roi Kaensarn Academi
ศูนย์พัฒนาการเรียนรู้สมัยใหม่
บจก.พัฒนาการเรียนรู้สมัยใหม่ 141 หมู่ 6 ตำบลบ้านชัย อำเภอบ้านดุง จังหวัดอุดรธานี 41190
โทร. 094-7095636 ID Line. teekapko

16 พฤศจิกายน 2567

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความ **Journal of Roi Kaensarn Academi**

เรียน อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ, ภานุ สรวยสุวรรณ และ ศุภฤกษ์ คณิตวรานันท์

ตามที่ท่านได้ส่งบทความเรื่อง **"การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมจากการวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร"** เพื่อลงตีพิมพ์บทความใน Journal of Roi Kaensarn Academi E-ISSN 2697-5033 (Online) ซึ่งอยู่ในฐานข้อมูล **TCI กลุ่ม 1** โดยการรับรองของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย **ตั้งแต่ 1 มกราคม 2565 – 31 ธันวาคม 2567** กองบรรณาธิการได้เสนอบทความต่อคณะกรรมการ**ผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน (Peer Review)** พิจารณาตรวจแก้ไขเพื่อความสมบูรณ์ก่อนตีพิมพ์นั้น

ในการนี้ กองบรรณาธิการขอแจ้งให้ท่านทราบว่า บทความของท่านได้ผ่านการพิจารณาจากคณะกรรมการ**ผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน (Peer Review)** จากสถาบันที่หลากหลาย และไม่ได้มาจากสถาบันเดียวกันกับผู้เขียนบทความเป็นที่เรียบร้อยแล้ว และจะตีพิมพ์ใน Journal of Roi Kaensarn Academi **ปีที่ 9 ฉบับที่ 11 ประจำเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2567**

จึงเรียนมาเพื่อทราบ

เรียนมาด้วยความนับถือ

(ดร.ธีร์ดนัย กับโก)

บรรณาธิการ Journal of Roi Kaensarn Academi

https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JRKSA/index

QR Code Website Journal of Roi Kaensarn Academi TCI กลุ่ม 1

ภาคผนวก ง

เอกสารจริยธรรมวิจัย

เอกสารการอบรมจริยธรรมวิจัย

NECAST

Certificate of Completion

National Research Council of Thailand (NRCT)

certify that

อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ

has completed the

Human Subject Protection (HSP)

E - Learning

Date approved

(18/8/2023)

(Dr.Wiparat De-ong)

Executive Director
National Research Council of Thailand

Date expired

(18/8/2025)

เอกสารรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

สำเนา

ที่ IRB4-092/2567

เอกสารรับรองผลการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยบูรพา

คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา ได้พิจารณาโครงการวิจัย

รหัสโครงการวิจัย : G-HU043/2567

โครงการวิจัยเรื่อง : การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฉากธรรมจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณี กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร

หัวหน้าโครงการวิจัย : นายอาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ

หน่วยงานที่สังกัด : คณะศิลปกรรมศาสตร์

อาจารย์ที่ปรึกษาโครงการหลัก (สารนิพนธ์/ งานนิพนธ์/ วิทยานิพนธ์/ ดุษฎีนิพนธ์) : รองศาสตราจารย์ ดร.ภานุ สรวยสุวรรณ

หน่วยงานที่สังกัด : คณะศิลปกรรมศาสตร์

วิธีพิจารณา : ☑ Exemption Determination ☐ Expedited Reviews ☐ Full Board

คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยบูรพา ได้พิจารณาแล้วเห็นว่า โครงการวิจัยดังกล่าวเป็นไปตามหลักการของจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ โดยที่ผู้วิจัยเคารพสิทธิและศักดิ์ศรีในความเป็นมนุษย์ไม่มีการล่วงละเมิดสิทธิ สวัสดิภาพ และไม่ก่อให้เกิดภยันตรายแก่ตัวอย่างการวิจัยและผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย

จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยในขอบข่ายของโครงการวิจัยที่เสนอได้ (ตามเอกสารตรวจสอบ)

1. แบบเสนอเพื่อขอรับการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ฉบับที่ 1 วันที่ 21 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2567
2. โครงการวิจัยฉบับภาษาไทย ฉบับที่ 1 วันที่ 21 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2567
3. เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย ฉบับที่ 1 วันที่ 18 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2567
4. เอกสารแสดงความยินยอมของผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย ฉบับที่ 1 วันที่ 18 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2567
5. แบบเก็บรวมรวบข้อมูล เช่น แบบบันทึกข้อมูล (Data Collection Form)
แบบสอบถาม หรือสัมภาษณ์ หรืออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ฉบับที่ 1 วันที่ 18 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2567
6. เอกสารอื่น ๆ (ถ้ามี) ฉบับที่ - วันที่ - เดือน - พ.ศ. -

วันที่รับรอง : วันที่ 9 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2567
วันที่หมดอายุ : วันที่ 9 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2568

ลงนาม *นางสาวพิมลพรรณ เลิศล้ำ*
(นางสาวพิมลพรรณ เลิศล้ำ)

บรรณานุกรม

Anfam, D. (2015). *Abstract Expressionism*: Thames & Hudson.

Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. California: Berkeley: University of California Press.

art, p. m. o. (Producer). (2024). philamuseum.org. *philamuseum.org/collection*. Retrieved from https://philamuseum.org/collection/object/85709

Barbara, H. (2552). *Abstract Expressionism (*อณิมา ทัศจันทร์*,* แปล). กรุงเทพ, ไทย: เดอะเกรท ไฟน์อาร์ต.

Britannica (Producer). (2024). britannica. *www.britannica.com*. Retrieved from https://www.britannica.com/summary/Jackson-Pollock

Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. New York: Perigee Books.

Foundation, T. (Producer). (2024). www.moma.org. *https://www.moma.org/collection/works/*. Retrieved from https://www.moma.org/collection/works/80083

Foundation, T. A. S. (Producer). (2024). www.theartstory.org/. *www.theartstory.org/artist/twombly-cy/*. Retrieved from https://www.theartstory.org/artist/twombly-cy/

Gayford, M. (Producer). (2014, Septempber 20). www.spectator.co.uk/. *www.spectator.co.uk/*. Retrieved from https://www.spectator.co.uk/article/i-like-vanished-things-anselm-kiefer-on-art-alchemy-and-his-childhood/

Gombrich, E. H. (1995). *The Story of Art*: Phaidon Press.

Greenberg, C. (1961). *Art and Culture: Critical Essays*: Beacon Press.

hirshhorn (Producer). (2024). https://hirshhorn.si.edu/. *https://hirshhorn.si.edu/*. Retrieved from https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/anselm-kiefer-heaven-and-earth

Jooste, A. (Producer). (2022, June 22). www.angela-jooste.com. *www.angela-jooste.com*. Retrieved from https://www.angela-jooste.com

Kandinsky, W. (1912). *Concerning the Spiritual in Art*. Munich , Germany Piper Verlag.

Kandinsky, W. (Producer). (2024, November 1). www.wassily-kandinsky.org. Retrieved

from https://www.wassily-kandinsky.org/Several-Circles.jsp

Kaprow, A. (1958). The Legacy of Jackson Pollock. *Artnews*.

minotavrosbooks (Producer). (2024). www.minotavrosbooks.com. *www.minotavrosbooks.com*. Retrieved from https://www.minotavrosbooks.com/pages/books/010058/rudolf-arnheim/art-and-visual-perception-a-psychology-of-the-creative-eye

moma (Producer). (2024, November 2). www.moma.org. *www.moma.org/calendar/galleries*. Retrieved from https://www.moma.org/calendar/galleries/5544?installation_image_index=2

Museum, G. (Producer). (2024, November 2024). www.guggenheim.org/artwork. *www.guggenheim.org/artwork*. Retrieved from https://www.guggenheim.org/artwork/3980

Newton, A. (Producer). (2011, February 5). http://arianewtonthephotoproject.blogspot.com. *http://arianewtonthephotoproject.blogspot.com*. Retrieved from http://arianewtonthephotoproject.blogspot.com

Pellegrin, A. (1967). *New Tendencies in Art*. London, England: Elek Books Boods Ltd.

Pollock, J. (Producer). (2024, November 1). Jackson-Pollock.org. *Jackson-Pollock.org*. Retrieved from https://www.jackson-pollock.org/number-5.jsp

Rosenthal, M. (1987). *Anselm Kiefer*. Philadelphia: Art instiute of Chicago.

Royalacademy (Producer). (2014). www.royalacademy.org.uk. *www.royalacademy.org.uk*. Retrieved from https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/anselm-kiefer

Schapiro, M. (2010). Non-Objective Art. In *Theory and Philosophy of Art: A Reader* (pp. 45-58): Routledge.

Stillpass, Z. (2014). Interview Magazine. *Interview Magazine Pierre Soulages*.

Themodern (Producer). (2006). www.themodern.org. *www.themodern.org*. Retrieved from https://www.themodern.org/exhibition/anselm-kiefer-heaven-and-earth

wikipedia (Producer). (2023, December 26). en.wikipedia.org/wiki. *en.wikipedia.org/wiki/Frank_Stella*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Stella

wikipedia (Producer). (2024a, May 13). wikipedia.org. *wikipedia.org/wiki/Suprematism*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematism#/media/File:Kazimir_Malevich,

wikipedia (Producer). (2024b, May 13). wikipedia.org/wiki. *wikipedia.org/wiki/Suprematist_Composition*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Suprematist_Composition

wikipedia (Producer). (2567a). wikipedia. *th.wikipedia.org*. Retrieved from https://th.wikipedia.org/wiki/พระอารามหลวง#:~:text=พระอารามหลวง%20หรือ%20วัดหลวง,บัญชีเป็นพระอารามหลวง

wikipedia (Producer). (2567b). wikipedia. *th.wikipedia.org/wiki/*จิตรกรรมไทยประเพณี. Retrieved from https://th.wikipedia.org/wiki/จิตรกรรมไทยประเพณี

เกศ ชวนะลิขิกร. (2557a). จิตรกรรมนามธรรม กำเนิน ตำนานและปัจจุบัน. เชียงใหม่: ทริค ธิงค์.

เกศ ชวนะลิขิกร. (2557b). จิตรกรรมนามธรรม บทสนทนา : ศิลปินนามธรรมของไทย. เชียงใหม่: ทริค ธิงค์.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2554). ศิลปะสมัยใหม่ (Vol. 1-2). กรุงเทพ, ไทย: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จ่าง แซ่ตั้ง (Producer). (2018, May 8). TangChang.1934. *web.facebook.com/*. Retrieved from https://web.facebook.com/TangChang.1934/photos/pb.100063475540883.-2207520000/1235151579948499/?type=3

ชลูด นิ่มเสมอ. (2546). องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์อัมรินทร์.

ทักษิณา พิพิธกุล. (2552). ศิลปะสมัยใหม่ในศตวรรษที่*20:*คิวบิสม์ถึงคอนเซปชวล อาร์ต. กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.

ธนภัทร์ ลิ้มหัสนัยกุล (Producer). (2566, ธันวาคม 27). thecloud. *readthecloud.co*. Retrieved from https://readthecloud.co/wat-suwannaram/

น.ณ ปากน้ำ. (2538). สยามศิลปะ จิตรกรรม และสถูปเจดีย์. กรุงเทพ: เมืองโบราณ.

ปรีชา เถาทอง. (2530). *36* ปี วัดสุวรรณาราม. กรุงเทพฯ โรงเรียนสุวรรณารามวิทยาคม.

พิริยะ ไกรฤกษ์, & เผ่าทอง ทองเจือ. (2526). ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ยุวดี พรธาราพงศ์. (2562). มิติทางวัฒนธรรมสีในงานจิตรกรรมไทยสู่จิตนาการการออกแบบความศรัทธา.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2548). ศิลปะในประเทศไทย จากศิลปะโบราณสยามถึงศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพ.

ศิลป์ พีระศรี. (2502). วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย. กรุงเทพ: กรมศิลปากร.

สันติ เล็กสุขุม. (2550). งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน ศิลปะอยุธยา. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. (2555). คุยกับงานช่างไทยโบราณ. กรุงเทพ: เมืองโบราณ.

สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์. (2556). รักษ์วัดรักษ์ไทย : จิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณาราม เพชรน้ำงามจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์. ธรรมลีลา ฉ *151* 8-10.

สุธี คุณาวิชายานนท์. (2545). จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลักผันของศิลปะจากประเพณี สู่สมัยใหม่ สู่ร่วมสมัย. กรุงเทพ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุธี คุณาวิชายานนท์. (2563). ศิลปะลัทธิสมัยใหม่: นามธรรมทวนกระแสประเพณี. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อิทธิพล ตั้งโฉลก (2541). [บรรยายศิลปะนามธรรมในประเทศไทย].

มหาวิทยาลัยบูรพา
BURAPHA UNIVERSITY

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	อาจิณโจนาธาน อาจิณกิจ
วัน เดือน ปี เกิด	26 ธันวาคม 2526
สถานที่เกิด	บุรีรัมย์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	489/83 หมู่บ้านบ้านกลางเมือง ถ. ลาดกระบัง เขตลาดกระบัง กรุงเทพมหานคร
ตำแหน่งและประวัติการทำงาน	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาทัศนศิลป์และมีเดียอาร์ต คณะมนุษยศาตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์
ประวัติการศึกษา	ปริญญาโท ศิลปะสมัยใหม่ ทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีครินทรวิโรฒ
รางวัลหรือทุนการศึกษา	บทความในการประชุมวิชาการ (Conference paper)2019 International Art & Design SymposiumKoreaCreating Abstract Painting with Stain and Spot TechniqueCreating Abstract Painting with Stain and Spot Technique30 ผลงานตีพิมพ์ในวารสาร (Journal) ที่มีการควบคุมคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review)การประชุมวิชาการและการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ "ราชนครินทร์แฟร์"ครั้งที่ 1ไทยจิตรกรรมเปรียบเทียบระหว่างจิตรกรรมแบบตะวันออกและจิตรกรรมแบบตะวันตก30 ต.ค.623-7