ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง

พัทธนันท์ วรรณพงศ์สิริ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรม
ปีการศึกษา 2557
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

IMAGE OF STILL-LIFE AGAINST THE LIGHT

PATTANUN WANNAPONGSIRI

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements

for Master of Arts Program in Fine and Applied Arts

Academic Year 2014

Copyright of Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ชื่อเรื่อง	ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง
ชื่อผู้วิจัย	พัทธนันท์ วรรณพงศ์สิริ
สาขาวิชา	ศิลปกรรม
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์พีระพงษ์ กุลพิศาล
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	รองศาสตราจารย์ ดร.โกสุม สายใจ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	รองศาสตราจารย์สมชาย พรหมสุวรรณ

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาอนุมัติให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม

.....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อารีวรรณ เอี่ยมสะอาด) คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....
(ดร.บรรลือ ขอรวมเดช) ประธานกรรมการ

.....
(รองศาสตราจารย์พีระพงษ์ กุลพิศาล) กรรมการ

.....
(รองศาสตราจารย์ ดร.โกสุม สายใจ) กรรมการ

.....
(รองศาสตราจารย์สมชาย พรหมสุวรรณ) กรรมการ

.....
(รองศาสตราจารย์ประไพ วีระอมรกุล) กรรมการและเลขานุการ

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ชื่อเรื่อง **ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง**
ชื่อผู้วิจัย **พัทธนันท์ วรรณพงศ์สิริ**
สาขาวิชา **ศิลปกรรม**
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก **รองศาสตราจารย์พีระพงษ์ กุลพิศาล**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม **รองศาสตราจารย์สมชาย พรหมสุวรรณ**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม **รองศาสตราจารย์ ดร.โกสุม สายใจ**
ปีการศึกษา **2557**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะภาพย้อนแสงในผลงานจิตรกรรมของโคล์ด โมเนต์ จำนวน 5 ภาพ และ เอมิล โนลเด จำนวน 5 ภาพ รวม 10 ภาพ ในประเด็นระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง กลวิธีระบายสี และ 2) สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เรื่อง ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ กลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะ จำนวน 3 ท่าน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัย เก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะโดยใช้เทคนิคเดลฟายประยุกต์ และสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลได้แก่ ร้อยละ

ผลการวิจัยพบว่า

1. การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะภาพย้อนแสง ประเด็นระดับความมืดและสว่างพบว่า ความมืดระดับน้อยถึงปานกลางใช้มากที่สุด ประเด็นสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง พบว่า สีที่ใช้ได้แก่ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง สีส้ม สีม่วง สีเขียว รวม 6 สี โดยใช้สีสดทุกสีและใช้สีสดผสมขาวในที่สว่างมากกว่าที่มืด ใช้สีสดผสมสีตรงข้ามร่วมกับสีสดผสมสีตรงข้ามกับสีขาวในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ประเด็นกลวิธีระบายสีพบว่า รูปวัตถุใช้กลวิธีระบายสีหนาทับซ้อนและระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันมากที่สุด รองลงมาใช้กลวิธีระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี ระบายสีขอบคม ระบายสีแบบจุด ระบายสีเรียบ และระบายสีไล่น้ำหนักตามลำดับ พื้นหลังใช้กลวิธีระบายสีหนาทับซ้อนมากที่สุด รองลงมาใช้กลวิธีระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี ระบายสีแบบจุดและระบายสีขอบคมตามลำดับ

2. การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเรื่องภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ ประเด็นระดับความมืดและสว่าง ใช้ระดับปานกลางและระดับน้อย ประเด็นสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง ในที่มืดใช้สีสดผสมสีตรงข้ามและสีสดผสมสีตรงข้ามกับขาวเป็นส่วนใหญ่ สำหรับในที่สว่างใช้สีสดและสีสดผสมขาวเป็นส่วนใหญ่ และประเด็นกลวิธีระบายสีใช้กลวิธีระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน และระบายสีหนาทับซ้อนเป็นหลัก ร่วมกับการระบายสีขอบคมเพื่อเน้นจุดสนใจ

คำสำคัญ: ภาพลักษณ์ หุ่นนิ่ง ภาพย้อนแสง

Title **Image of Still-life against the Light**

Author **Pattanun Wannapongsiri**

Program **Fine and Applied Arts**

Major Advisor **Associate Professor Pirapong Gulpisal**

Co-advisor **Associate Professor Somchai Promsuwan**

Co-advisor **Associate Professor Dr. Kosoom Saichai**

Academic Year **2014**

ABSTRACT

The purposes of this research were 1) to study the still-life against the light from 10 images: 5 produced by Claude Monet and the other 5 images by Emile Nolde in terms of brightness, the colours for darkness and brightness, and coloring methods and 2) to create the painting entitled "Image of Still-life against the Light with Acrylic on Canvas". The sample group included 3 artistry specialists, the data from which was elicited through Delphi Applied Technique. Data was collected using observation checklist, structured-interview, and paintings by the researcher and was statistically analyzed in percentage.

The findings revealed as shown below.

1. The still-life against the light data revealed that the darkness at low level up to the moderate one was mostly adopted. The colours for darkness and brightness included 6 shades: blue, red, orange, violet, and green all of which was represented in intensity and white-combination was used in brightness areas rather than the dark ones. The intensity was also found to be mixed with the contrast colour apart from white-combination. Thickly-overlaid and union edge painting was mostly employed followed by dabbing, hard edge coloring, dot painting, flat wash, and blending. The background depended on thickly-overlaid painting mostly followed by tinting, dot painting, and hard edge coloring.

2. The painting entitled "Image of Still-life against the Light with Acrylic on Canvas" applied moderate-low brightness. The intense and contrast colours were used in the dark areas, including the intense ones with contrast and white-combination. As for the bright areas, the intense colours and intense ones with white-combination were adopted. Union edge and thickly-overlaid painting were mainly used as well as hard edge coloring for drawing attraction.

Keywords: Image, Still-life, Against Light

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ ด้วยได้รับความอนุเคราะห์ในการให้คำปรึกษาแนะนำเป็นอย่างดีจาก รองศาสตราจารย์พีระพงษ์ กุลพิศาล ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ได้แก่ รองศาสตราจารย์สมชายพรหมสุวรรณ และรองศาสตราจารย์โกสุม สายใจ รวมทั้งคณาจารย์ผู้สอนในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านเป็นอย่างสูง

ขอบพระคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณประหยัด พงษ์ดำ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ภาพพิมพ์) ที่ท่านให้ความเมตตา กรุณาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการวิเคราะห์เครื่องมือในการวิจัย ตลอดจนให้คำแนะนำในระหว่างการทำวิจัย และหลังจากนั้นไม่นาน ท่านได้ถึงแก่อนิจกรรม โดยสงบ ขอสดุดดีในคุณงามความดีที่ท่านได้สร้างคุณประโยชน์แก่วงการศิลปะไว้อย่างมากมาย และไว้อาลัยต่อการจากไปของท่านในครั้งนี้

นอกจากนี้ยังมีผู้เชี่ยวชาญอีก 2 ท่าน ซึ่งเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงและอาจารย์พิเศษ คือ อาจารย์สมชาย วัชรสมบัติ (ศิลปินอิสระ) และอาจารย์นุกูล ปัญญาดี (ศิลปินอิสระ) ที่ให้ความกรุณาเป็นผู้เชี่ยวชาญวิเคราะห์เครื่องมือในการวิจัย ตลอดจนให้คำแนะนำในระหว่างการทำวิจัย

ขอขอบคุณพี่น้องทุกท่านที่ศึกษาในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ให้คำปรึกษาแนะนำในระหว่างการทำวิทยานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบคุณ ครอบครัว ที่ให้การสนับสนุนทั้งกำลังกายกำลังใจที่ดีตลอดเวลา

บุญอันเกิดจากคุณประโยชน์ของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบแด่ บิดา มารดา ครูอาจารย์ และผู้มีพระคุณทุกท่าน

พัทธนันท์ วรรณพงศ์สิริ

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		ข
กิตติกรรมประกาศ		ค
สารบัญ		ง
สารบัญตาราง		ฉ
สารบัญภาพ		ช
บทที่ 1	**บทนำ**	1
	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	4
	ขอบเขตของการวิจัย	4
	ตัวแปรที่ศึกษา	4
	ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย	5
	นิยามศัพท์เฉพาะ	5
	กรอบแนวคิดในการวิจัย	5
บทที่ 2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	6
	จิตรกรรมกรรมหุ่นนิ่ง	6
	ภาพย้อนแสง	23
	ทฤษฎีศิลปะที่เกี่ยวข้อง	31
	ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์	33
	การใช้สี	39
	การวาดภาพสีอะคริลิก	63
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	70
บทที่ 3	**วิธีดำเนินการวิจัย**	72
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง	72
	เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	73
	การเก็บรวบรวมข้อมูล	74
	สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล	76

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์และสังเคราะห์..... 77

การสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมจำนวน 10 ภาพ..... 77

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 1..... 118

การสังเคราะห์ข้อมูลความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญโดยใช้เทคนิคเดลฟายประยุกต์ 119

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2 และผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญครั้งที่ 2..... 127

สรุปผลการสร้างสรรค์..... 134

การประเมินผลเป็นฉันทามติ..... 135

บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ..... 136

สรุปผลการวิจัย..... 137

อภิปรายผล..... 138

ข้อเสนอแนะ..... 139

บรรณานุกรม..... 140

ภาคผนวก..... 142

ภาคผนวก ก รายนามผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือ/รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์..... 143

ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 146

ภาคผนวก ค ภาพการสร้างสรรค์ผลงาน..... 152

ประวัติผู้วิจัย..... 161

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง.....	79
2	แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง.....	79
3	แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี…….....…...….	80
4	แสดงข้อมูลการสังเคราะห์ระดับความมืดและสว่างจากการศึกษาภาพจิตรกรรม 10 ภาพ.....	113
5	แสดงข้อมูลการสังเคราะห์สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างจากการศึกษาภาพจิตรกรรม 10 ภาพ.....	114
6	แสดงข้อมูลการสังเคราะห์กลวิธีระบายสีที่พบในผลงานจิตรกรรม 10 ภาพ.....	115

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ภาพกรอบแนวคิดในการวิจัย.....	5
2	ภาพผลไม้แก้วใสและแจกัน ภาพจิตรกรรมฝาผนังโรมันที่เมืองปอมเปอี.....	7
3	ภาพ St Eligius in His Workshop……..	8
4	ภาพแจกันดอกไม้.....	9
5	ภาพนกกระทา-ถุงมือเหล็ก-ลูกศร.....	9
6	ภาพนกฮูก.....	10
7	ภาพตะกร้าผลไม้.....	11
8	ภาพ The Well-Stocked Kitchen.....	11
9	ภาพร้านขายเนื้อ.....	12
10	ภาพหุ่นนิ่งกับจานมะนาว.....	12
11	ภาพ Bouquet in a Clay Vase.....	13
12	ภาพปลาน้ำจืด.....	14
13	ภาพความไม่เที่ยง.....	15
14	ภาพ The Ray.....	16
15	ภาพไวโอลีนตัวเก่า.....	17
16	ภาพหุ่นนิ่งดอกไม้.....	18
17	ภาพหุ่นนิ่งและม่าน.....	19
18	ภาพดอกทานตะวัน.....	20
19	ภาพผลไม้และมะนาว.....	20
20	ภาพหน้ากาก.....	21
21	ภาพการตัดกระดาษเป็นภาพเงาทึบด้วยวิธีการดั้งเดิม.....	28
22	ภาพคามิลและชอง โมเน.....	29
23	ภาพทางรถไฟสายตะวันตก.....	29
24	ภาพ The Three Crosses……	33

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
25	ภาพ Saturn Devouring His Son……...…	34
26	ภาพ The Opening of the Fifth Seal……...…..	34
27	ภาพ The Starry Night……...…	35
28	ภาพโปสเตอร์เปิดนิทรรศการศิลปะครั้งแรกของกลุ่มสะพาน…….....	36
29	ภาพแถลงการณ์ของกลุ่มสะพาน ในปี ค.ศ. 1906……...….	36
30	ภาพ Der Blaue Reiter……...…	37
31	ภาพ Chrysanthemums……...…....	80
32	ภาพ Bouquet of Mallows……....…….	84
33	ภาพ Woman with a Parasol……...……..	87
34	ภาพ Giverny in Springtime……...……...……	90
35	ภาพ Flowers on the riverbank at Argenteuil……...……	93
36	ภาพ Summer Afternoon……...…	96
37	ภาพ Couple on the Beach…….....	100
38	ภาพ The painter Schmidt-Rottluff……...	103
39	ภาพ Red Poppies…….....	107
40	ภาพ Holiday Guest……..	110
41	ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 1…….....	119
42	ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 2…….....	121
43	ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 3…….....	123
44	ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 4…….....	125
45	การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 5	127
46	การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 2, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 6	129
47	การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 3, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7	131
48	การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 4, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 8	133

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

อิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคมและการเมืองการปกครองในศตวรรษที่ 19 และ 20 ทำให้เกิดลัทธิทางศิลปะมากมาย รวมถึงการก่อกำเนิดลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ (Expressionism) คือ ศิลปะที่เปิดทางให้ความกดดันภายในและความจำเป็นภายในบางประการออกมาสู่ภายนอก ความกดดันนั้นเกิดขึ้นจากอารมณ์สะเทือนใจจากความรู้สึก หรือจากประสาทสัมผัส (กิติมา อมรทัต, 2540, น.305) นับเป็นศิลปะสมัยใหม่ที่ยอมรับนับถือการสร้างสรรค์เสรีภาพ และความเป็นตนเองของศิลปินออกมาจากความรู้สึกภายใน เน้นความรู้สึกของเนื้อหาความรู้สึกและอารมณ์อันลึกซึ้งของศิลปินต่อสรรพสิ่งที่ต้องการวาดด้วย การใช้กลวิธีการระบายสีที่แสดงให้เห็นจังหวะลีลาของรอยแปรง เกิดความรู้สึกที่เคลื่อนไหว และรุนแรง ตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงและสีสันอย่างเสรีที่สุดตามความต้องการของศิลปิน

การเคลื่อนไหวของศิลปินลัทธิสำแดงพลังอารมณ์มีด้วยกันหลายกลุ่ม แต่มี 2 กลุ่มที่สำคัญคือ กลุ่มสะพาน (The Bridge) เรื่องราวที่ศิลปินกลุ่มนี้พยายามนำเสนอเกี่ยวกับความเหลวแหลกของสังคม เศรษฐกิจ การเมืองและศาสนาโดยสะท้อนภาพชีวิตผู้คนในขณะนั้น และศิลปินอีกกลุ่มหนึ่งคือ กลุ่มม้าสีน้ำเงิน (The Blue Rider) มีลักษณะที่ผ่อนคลายมากกว่า การแสดงออกทางอารมณ์เป็นไปอย่างสนุกสนานกับการใช้สีและลีลาของเส้น นอกจากนี้ศิลปินในลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ เช่น เอดวาร์ด มุงก์ (Edvard Munch) เอมิล โนลเด (Emil Nolde) มักซ์ เปชสไตน์ (Max Pechstein) ยังนิยมวาดภาพหุ่นนิ่งในแนวสำแดงพลังอารมณ์เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง ผลงานของแต่ละท่านจะมีกลวิธีการระบายและการจัดองค์ประกอบที่แตกต่างไปจากการเขียนแบบอนุรักษ์นิยมเป็นอย่างมาก โดยมีจุดประสงค์ในการวาดที่แตกต่างกันอย่างน่าสนใจ

ภาพวาดหุ่นนิ่งได้ถูกนำมาตกแต่งภายในของสุสานตั้งแต่สมัยอียิปต์โบราณ เป็นที่เชื่อกันว่าภาพอาหารและสิ่งของต่างๆ จะมีไว้สำหรับผู้ตาย เช่นเดียวกับภาพวาดของแจกันกรีกโบราณยังแสดงภาพได้อย่างยอดเยี่ยมในการพรรณนาการใช้ชีวิตประจำวัน ในสมัยยุคกลางและสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยามีการวาดภาพหุ่นนิ่งในช่องหรือโพรงบนผนังกำแพงที่ทำไว้เพื่อวางสิ่งบูชาเกี่ยวกับคริสต์ศาสนา และการชุมนุมทางศาสนา ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 นับว่าเป็นยุคทองของภาพหุ่นนิ่งที่ได้รับความนิยมอย่างมากโดยการสร้างสรรค์ของบรรดาศิลปินชาวดัชท์ซึ่งมีชื่อเสียงทั้งในด้านทักษะฝีมือการใช้เนื้อหา การใช้แสง และการจัดองค์ประกอบภาพ ภาพวาดหุ่นนิ่งได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงการวาดภาพทั้งแนวคิด กลวิธี และวัสดุการเปลี่ยนแปลงจาก 2 มิติเป็น 3 มิติ ต่อมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพวาดหุ่นนิ่งจำนวนมากมีดอกไม้เป็นองค์ประกอบหนึ่งในผลงาน เพราะธรรมชาติของดอกไม้ คือ สิ่งมีชีวิตที่สร้างสรรค์สีสันความสวยงามให้แก่โลก ส่งผลต่อจิตใจและอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ให้ความรู้สึกสดชื่น เบิกบาน มีชีวิตชีวา อบอุ่น ดังในนิราศพระปฐม-ประโทน ของสุนทรภู่ กล่าวถึงดอกไม้ไว้ดังนี้

อโณทัยไตรตรัสจำรัสแสง กระจ่างแจ้งแจ่มฟ้าพฤกษาสวน
หอมดอกไม้หลายพรรณให้รัญจวน เหมือนกลีบนวลน้ำกุหลาบซึ่งอาบทรวง
โอ้บุปผาสารพัดที่กลัดกลีบ ครั้นรุ่งรีบบานงามไม่ห้ามหวง
ให้ชุ่มชื่นภุมรินสิ้นทั้งปวง ได้ซาบทรวงเสาวรสไม่อดออม”

(ชวลิต ดาบแก้ว, 2523, น. 34)

นอกจากความงามทางกายภาพแล้ว ดอกไม้ยังมีความผูกพันกับมนุษย์ในทางคติความเชื่อ ศิลปวัฒนธรรม ของแต่ละชนชาติ เช่น ดอกไม้ที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาก็จะมีความหมายแฝงเชิงบวก สื่อถึงความดีงาม ความอิ่มเอิบ ความเป็นสิริมงคล หรือในบางชนิดใช้ในความหมายแฝงเชิงลบ เช่น นิยมใช้ในพิธีไว้อาลัยศพ เพื่อสื่อในความหมายถึงความโศกเศร้าอาลัย ดังนั้นจะเห็นได้ว่าดอกไม้ชนิดต่างๆ จะมีความหมาย อารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน และการวาดภาพดอกไม้ที่สามารถสื่อความหมายและอารมณ์ได้เป็นอย่างดีนั้น ต้องอาศัยการจัดแสงในภาพซึ่งมีความสำคัญในการส่งเสริมให้ผลงานออกมาสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และการจัดแสงในงานจิตรกรรมมีหลายแบบปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการของศิลปิน

ศิลปินได้เปลี่ยนจากการมองเห็นแสงสีบนวัตถุมาเป็นน้ำหนักอ่อนแก่ของสีในภาพเพื่อลวงตาผู้ชมให้เห็นเป็นแสงเงา ให้เกิดการรับรู้ในทางใดทางหนึ่ง แสงและเงาทำให้มองเห็นวัตถุที่มีผิวสีเดียวกันมีน้ำหนักแตกต่างกัน ความแตกต่างของน้ำหนักทำให้เกิดความรู้สึกที่ต่างกันไปได้ เช่น น้ำหนักสีที่อ่อนให้ความรู้สึกเบา น้ำหนักสีที่เข้มทำให้ดูแล้วรู้สึกหนัก และยังทำให้เกิดระยะต่างๆ ในการมองเห็น เกิดมิติของมวลสาร หรือปริมาตรของรูปทรง ก่อให้เกิดอารมณ์ ความรู้สึก ความซาบซึ้ง คุณค่าทางศิลปะตลอดจนความรู้สึกด้านสุนทรียภาพ ประโยชน์ของการจัดแสงมีความสำคัญแตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์เช่น เพื่อให้แสงที่พอเพียงและเหมาะสม, การใช้แสงเพื่อลบเงา การจัดแสงเพื่อให้ได้สีที่ถูกต้องและสวยงาม, การจัดแสงเพื่อให้เกิดรูปทรงและมิติ, การใช้แสง เพื่อเป็นการบอกเวลาและสถานที่, การจัดแสงเพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศหรืออารมณ์, การจัดแสงเพื่อให้เกิดความสนใจเฉพาะจุด เป็นต้น

แฟร์ดินอง- วิกเตอร์-เออแชน- เดอลากรัว (Ferdinand Victor Eugène Delacroix) ได้กล่าวไว้เมื่อ ปี 1850 ว่า “หากภาพเขียนภาพหนึ่งจะประสบความสำเร็จในเรื่องสีแสง ไม่ว่าจะยืนมองจากระยะที่ดูไม่ออกว่าเป็นภาพอะไร เราก็จะยังคงได้รับความรู้สึกบางอย่างจากภาพเขียนนั้น ไม่ว่าจะเป็นอารมณ์เหงาเศร้าหรือรุนแรง จากเพียงแค่สีสันของภาพเขียนนั้น ๆ อย่างเดียว” (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545, น. 135)

เช่นเดียวกับ อารี สุทธิพันธุ์ (2528, น.79) เห็นว่า “ศิลปินเมื่อเริ่มเขียนภาพ เขามักต้องคำนึงถึงทิศทางของแสงสว่างที่ตกทอดบนวัตถุที่ต้องการเขียนเสมอ บางสมัยก็นิยมให้แสงสว่างเข้าทางด้านบน เฉียงประมาณ 45 องศา บางสมัยก็นิยมให้แสงเข้าทางด้านซ้าย หรือทางด้านล่างของวัตถุ แสงที่เข้าทางด้านล่างมักจะแสดงความรู้สึกลึกลับ หรือน่ากลัว”

การจัดแสงในงานจิตรกรรมเป็นการจัดแสงอีกวิธีหนึ่งที่มีความสวยงาม กล่าวคือ การที่ต้นกำเนิดแสงมาจากด้านหลังของภาพจะสามารถเห็นรูปทรงของวัตถุที่บังแสง คุณภาพของแสงที่ส่องผ่านวัตถุ มีมิติที่ซับซ้อนของแสงสีต่างๆ ภายในรูปทรงแปรผันไปตามสภาวการณ์ของแสง และการรวมตัวของรูปทรงวัตถุบนระนาบเดียวกันกลายเป็นรูปทรงใหม่ ขอบวัตถุต่างๆ ดูนุ่มนวล พราวเรืองแสง หรือเป็นแบบเงาทึบ (Silhouette) แสดงโครงร่างโดยรวมของวัตถุนั้นๆ อันแสดงคุณค่าทางสุนทรียภาพอย่างน่าสนใจ ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดแสงและเงาในแบบย้อนแสงขึ้นมาเองตามต้องการของผู้วิจัย ดังที่ สมชาย พรหมสุวรรณ (2548, น. 156) กล่าวไว้ว่า “แสงและเงาที่ศิลปินสร้างขึ้น (Interpretive Values) มีรูปแบบการเขียนภาพที่ศิลปินมิได้มุ่งถ่ายทอดความเหมือนจริงตามธรรมชาติ แต่จะมุ่งแสดงความงดงามทางศิลปะและแสดงความหมายบางอย่างที่ศิลปินต้องการ รูปแบบการเขียนภาพเช่นนี้จึงตัดทอนเปลี่ยนแปลงแสงและเงาแตกต่างไปจากความเป็นจริงตามธรรมชาติ การสร้างแสงและเงาขึ้นใหม่เช่นนี้ ถือเป็นแสงและเงาที่ศิลปินสร้างขึ้น แม้ว่าการวาดภาพนิ่งจะเป็นเรื่องของการจัดฉากขึ้นมาที่อยู่ภายใต้การตัดสินใจและการควบคุมของศิลปินทั้งหมด แต่มิใช่ว่าเป็นสิ่งที่สามารถทำได้ทุกคน”

ในวงการศิลปศึกษาจึงให้ความสำคัญกับการให้นักศึกษาได้ศึกษาเกี่ยวกับการวาดภาพหุ่นนิ่ง เพื่อที่จะได้เข้าใจในเรื่องของการจัดองค์ประกอบ แสง-เงา การตกและการสะท้อนของแสง เรื่องของการใช้สี การสะท้อนของสีต่างๆ และทัศนียวิทยา การวาดภาพหุ่นนิ่งจะต้องเรียนรู้ความหมายและทำเข้าใจต่อสิ่งของที่จะนำมาเป็นแบบอยู่หลายประการอีกด้วย

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการวาดภาพหุ่นนิ่งมีความสำคัญมากควรที่จะต้องทำการศึกษา เรียนรู้สิ่งที่กล่าวมาข้างต้น หุ่นนิ่งยังสะดวกในการวาดภาพ เหมาะในการวาดภาพในสตูดิโอ ไม่ต้องกังวลเรื่องสภาวะแวดล้อมภายนอก อุณหภูมิ และจัดแสงได้ตามต้องการ จิตรกรรมหุ่นนิ่งมีส่วนสำคัญทำให้ศิลปินประสบความสำเร็จมาแล้วมากมาย และยังทำให้เกิดลักษณะเฉพาะตัวหรือสไตล์ส่วนตัวที่นอกเหนือไปจากเนื้อหา ทีแปรง เทคนิค และการสร้างองค์ประกอบทางศิลปะต่างๆ ทั้งนี้ภาพวาดหุ่นนิ่งเป็นวิธีแสดงความรู้สึกอย่างหนึ่งของวัตถุกับแสงและเงา (อารี สุทธิพันธ์, 2528, น. 80)

จากหลักการและเหตุผลดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ก่อให้เกิดทัศนคติและอารมณ์ความรู้สึกที่หลากหลายผสมผสานกับจินตนาการและประสบการณ์ส่วนตัวของข้าพเจ้า เป็นแรงบันดาลใจที่ส่งอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง โดยมิได้มุ่งเสนอความเหมือนจริงทางกายภาพ หากแต่ได้แปรเปลี่ยน ลดทอน เพิ่มเติม ดัดแปลงไปตามสภาวะของอารมณ์ ความรู้สึกที่มีต่อดอกไม้ ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะภาพย้อนแสงในผลงานจิตรกรรมของโกลด โมเน (Claude Monet) จำนวน5 ภาพ และ เอมิล โนลเด (Emil Nolde) จำนวน 5 ภาพ รวม 10 ภาพ ในประเด็นต่อไปนี้

1.1 ระดับของความมืดและสว่าง

1.2 สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

1.3 กลวิธีระบายสี

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเรื่องภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ

ขอบเขตของการวิจัย

ประชากร ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะ มีคุณสมบัติดังนี้

1. เป็นผู้มีประสบการณ์ทางด้านศิลปะอย่างน้อย 10 ปี
2. เป็นผู้มีประสบการณ์ในการสอนในระดับอุดมศึกษา
3. มีการเผยแพร่ผลงานเกี่ยวกับจิตรกรรมไม่น้อยกว่า 10 ครั้ง

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะจำนวน 3 ท่าน คัดเลือกโดยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive random sampling) คือ ศาสตราจารย์ประหยัด พงษ์ดำ (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์สมชาย วัชรสมบัติ (ศิลปินอิสระ) และ อาจารย์นุกูล ปัญญาดี (ศิลปินอิสระ)

ตัวแปรที่ศึกษา

ตัวแปรอิสระ ได้แก่ ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง กลวิธีระบายสี

ตัวแปรตาม ได้แก่ ผลงานของโกลด โมเน และเอมิล โนเด, ผลงานจิตรกรรมภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. เพื่อนำมาพัฒนาการเรียนการสอนศิลปะในระดับอุดมศึกษา
2. เพื่อนำมาประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ หรือผลงานศิลปะอื่นๆ

นิยามศัพท์เฉพาะ

ภาพลักษณ์ หมายถึง ผลงานจิตรกรรมจากประสบการณ์ตรง จากต้นแบบจริง และประสบการณ์ทางอ้อม เช่น จากภาพถ่าย เอกสารสิ่งพิมพ์

หุ่นนิ่ง หมายถึง แจกันดอกไม้ที่อยู่กับที่ไม่เคลื่อนไหว และไม่มีชีวิต ประกอบกับวัตถุธรรมชาติ หรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น โต๊ะ ผนังห้อง

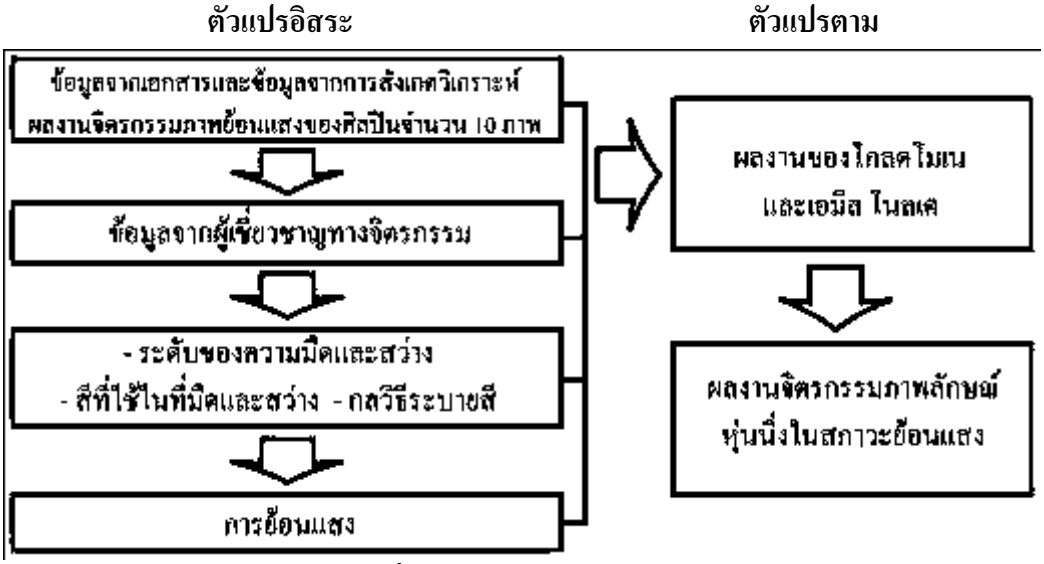
สภาวะย้อนแสง หมายถึง สภาพที่กำหนดให้ต้นกำเนิดแสงอยู่ด้านหลังของภาพ ในระดับค่าของแสง 3 ระดับ ได้แก่ระดับมาก ระดับปานกลาง ระดับน้อย โดยส่วนที่เป็นพื้นหลังของภาพจะมีน้ำหนักอ่อนกว่าส่วนที่เป็นรูปวัตถุ

การสำแดงพลังอารมณ์ หมายถึง การระบายสี การตัดทอนบิดเบือนวัตถุ โดยมุ่งเน้นการแสดงออกทางอารมณ์มากกว่าการลอกเลียนแบบวัตถุของจริง

ระดับของความมืดและสว่าง หมายถึง ปริมาณความมืดของวัตถุซึ่งแทนค่าด้วยสีเข้มกับปริมาณความสว่างของพื้นหลังวัตถุแทนด้วยสีแท้, สีอ่อน, สีผสมขาว

กลวิธีระบายสี หมายถึง ขั้นตอนและวิธีการระบายสีอะคริลิกบนผ้าใบ

กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

บทที่ 2
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาและค้นคว้าภาคเอกสารในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ตามลำดับหัวข้อ ซึ่งแยกประเภทไว้เป็นหมวดหมู่ ดังต่อไปนี้

1. จิตรกรรมหุ่นนิ่ง
2. ประวัติความเป็นมาของภาพย้อนแสง
3. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
4. ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์
5. การใช้สี
6. กลวิธีวาดภาพด้วยสีอะคริลิก
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จิตรกรรมหุ่นนิ่ง

ประวัติความเป็นมา

ภาพหุ่นนิ่ง(Still-life) มีรากศัพท์มาจาภาษาลาตินโบราณและภาษารัสเซีย ว่า Stilleven ที่มีความหมายว่า สิ่งที่หยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว เป็นงานศิลปะที่วาดภาพพรรณนาสิ่งต่าง ๆ ส่วนใหญ่เป็นสิ่งไม่มีชีวิต เนื้อหาเป็นเรื่องปกติธรรมดาในชีวิตประจำวัน ซึ่งวัตถุนำมาจากธรรมชาติ เช่น อาหาร ดอกไม้ พืช หิน หรือเปลือกหอย หรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น แก้วน้ำ หนังสือ แจกัน เครื่องเพชรพลอย เหรียญ ท่อ และอื่น ๆ นำมาสร้างผลงาน

ภาพหุ่นนิ่งมีต้นกำเนิดตั้งแต่สมัยโบราณ มีการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบ กลวิธีระบายสี และเนื้อหาที่เปลี่ยนไปตามความก้าวหน้าทางศิลปะ สังคม การเมือง การปกครอง และได้รับความนิยมสูงสุดในศิลปะตะวันตกตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 ภาพหุ่นนิ่งเปิดโอกาสให้ศิลปินมีโอกาสจัดวางองค์ประกอบของภาพได้อย่างเต็มที่มากกว่าการเขียนภาพแบบอื่นๆ เช่น ภาพทิวทัศน์หรือการวาดภาพบุคคล โดยเฉพาะก่อนปี ค.ศ. 1700 มักจะเป็นภาพเกี่ยวกับศาสนาและสัญลักษณ์เชิงเปรียบเทียบ ภาพหุ่นนิ่งสมัยใหม่บางส่วนแยกตัวจากงานที่เป็นสองมิติจนกลายมาเป็นงานสื่อผสมสามมิติ รวมทั้งวัตถุศิลปินค้นพบ รูปถ่าย คอมพิวเตอร์กราฟิก รวมทั้งวิดีโอและเสียง

ประวัติศาสตร์จิตรกรรมหุ่นนิ่งยุคโบราณ

จิตรกรรมหุ่นนิ่งมักจะนำมาประดับตกแต่งภายในของสุสานอียิปต์โบราณ มีความเชื่อกันว่าอาหาร วัตถุ และสิ่งของต่าง ๆ ที่พรรณนาไว้เพื่อชีวิตหลังความตาย จิตรกรรมบนแจกันยุคกรีกโบราณแสดงฝีมืออย่างอย่างยอดเยี่ยมในการพรรณนาเรื่องราวในชีวิตประจำวัน และบรรดาสัตว์ต่าง ๆ ในทำนองเดียวกันภาพหุ่นนิ่งมีเจตนาที่มากกว่าตกแต่งสถานที่แต่มีทัศนียภาพที่เหมือนจริง ดังเช่นมีการค้นพบภาพจิตรกรรมฝาผนังและพื้นกระเบื้องเคลือบสลับสีในสมัยโรมันถูกขุดค้นที่เมืองปอมเปอี, เมืองเฮอร์คูเลเนียม รวมทั้งมีลักษณะเด่นที่ใกล้เคียงกับชามแก้วใส่ผลไม้ในยุคต่อมา กระเบื้องประดับตกแต่งที่ชื่อ "emblema" ค้นพบในบ้านของคหบดีชาวโรมันที่แสดงช่วงเวลาความสุขบนโต๊ะอาหารและสิ่งของประกอบเป็นสัญลักษณ์ของต้อนรับและฉลองของฤดูกาลและการดำรงชีวิต

ภาพที่ 2 ชามผลไม้แก้วใสและแจกัน ภาพจิตรกรรมฝาผนังโรมันที่เมืองปอมเปอี, ราว ค.ศ.70

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

นอกจากนี้ยังมีการเขียนภาพแนวเตือนสติ (Vanitas) (หุ่นนิ่งแบบหนึ่งประกอบด้วยของการนำสิ่งของต่าง ๆ ที่เป็นสัญลักษณ์ของความตายและช่วงเวลาอันสั้นของชีวิตมนุษย์ ความไม่ยั่งยืนในความสุขและความสำเร็จบนโลกมนุษย์) เป็นการเริ่มนำประเพณีของโรมันในการใช้กะโหลกศีรษะเป็นสัญลักษณ์ของความตาย ส่วนมากจะมีการนำวลี “Omnia mors aequat” (ความตายทำให้เท่าเทียมกัน) มาจัดวางในภาพ ภาพแนว “เตือนสติ” ได้กลับมานิยมหลังจากนั้นอีก 400 ปีของประวัติศาสตร์ศิลปะ เริ่มต้นจากจิตกรชาวดัตช์ ประมาณ ปี ค.ศ.1600

ความนิยมจิตรกรรมหุ่นนิ่งในลักษณะที่เหมือนจริงมีความสัมพันธ์กับยุคกรีกโบราณตามตำนานของ Zeuxis และ Parrhasius ที่กล่าวไว้ว่า ครั้งหนึ่งมีการแข่งขันวาดภาพศิลปะมายาลวงตา

(trompe l'oeil) นักเขียนชาวโรมันบันทึกไว้ในสมัยนั้นว่า ร้อยกว่าปีก่อนหน้านี้ศิลปินกรีกได้ก้าวหน้าในศิลปะการวาดภาพคนเหมือนและจิตรกรรมหุ่นนิ่ง พวกเขาวาดร้านตัดผม ร้านทำรองเท้า แผงลอย ลา ผัก และเรียกกลุ่มนี้ว่า "จิตรกรที่เขียนเรื่องธรรมดา" แต่นั้นก็เป็นงานที่พวกเขาภูมิใจมาก และขายได้ราคาสูงกว่าศิลปินที่มีชื่อเสียงอื่น ๆ

จิตรกรรมหุ่นนิ่งในสมัยยุคกลางและสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา

นับจากคริสต์ศตวรรษ 1300 เริ่มต้นด้วยจอตโต ดี บอนโดเน (Giotto di Bondone) และลูกศิษย์ได้ฟื้นฟูรูปทรงจิตรกรรมทางศาสนาบนเวิ้งหรือโพรงในผนังกำแพงซึ่งพรรณนาเรื่องราวในชีวิตประจำวัน นับจากสมัยยุคกลางและสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา ภาพหุ่นนิ่งในศิลปะตะวันตกส่วนมากยังคงมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาคริสต์ การชุมนุมทางศาสนา และความหมายแฝง โดยเฉพาะอย่างยิ่งแบบอย่างในงานของศิลปินยุโรปตอนเหนือที่มีเสน่ห์และความเหมือนจริงที่ลวงตา มีรายละเอียดสูงและสัญลักษณ์ที่แฝงความหมายต่าง ๆ ทำให้ผลงานมีความสนใจมากขึ้น โดยเฉพาะ จาน ฟาน อิก (Jan van Eyck) เป็นศิลปินที่มักชอบนำหุ่นนิ่งเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการเขียนภาพเคารพบูชา

การพัฒนากลวิธีวาดภาพสีน้ำมันโดย จาน ฟาน อิก และศิลปินอื่น ๆ ทางภาคเหนือยุโรปวาดสิ่งของในชีวิตประจำวันได้เหมือนจริงมาก ๆ กำลังเป็นที่นิยม ทั้งนี้เป็นเพราะว่าคุณสมบัติที่แห้งช้า การผสมสี และลักษณะชั้นสีของสีน้ำมัน ศิลปินกลุ่มแรก ๆ ที่เปลี่ยนมาวาดเรื่องราวอื่นๆ แทนการเขียนแสดงความหมายทางศาสนา เช่น ลีโอนาร์โด ดา วินชี (Leonardo da Vinci) หันมาศึกษาธรรมชาติวิทยา และอัลเบรชท์ ดือเรอร์ (Albrecht Dürer) วาดภาพต้นไม้และพืชประจำท้องถิ่นได้อย่างละเอียดถูกต้อง

ภาพที่ 3 เปทรัส คริสทรัส, St Eligius in His Workshop, ค.ศ.1449, สีน้ำมันบนแผ่นไม้

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ภาพ St. Eligius in His Workshop ของ เปทรัส คริสตัส (Petrus Christus) เป็นตัวอย่างของการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาภาพหุ่นนิ่งทั้งทางศาสนาและทางโลก ส่วนใหญ่มีข้อความแฝงความหมาย รูปร่างคู่สามีภรรยาดูมีความเหมือนจริง และวัตถุที่แสดงเป็นสัญลักษณ์เกี่ยวกับคุณธรรมและขอขอบคุณพระเจ้าที่ประทานความอุดมสมบูรณ์

ภาพหุ่นนิ่งที่เริ่มเป็นอิสระมากขึ้นอีกอย่างหนึ่ง เช่น ภาพสัญลักษณ์ดอกไม้ในแจกัน ของ ฮานส์ เมมลิงค์ และภาพกีฬาล่าสัตว์ เช่น ภาพนกกระทา, ถุงมือ, เหล็ก และด้ามศร ของ จาโคโป เดอ บาร์บารี นับเป็นสัญญาณเริ่มต้นของการวาดภาพแบบศิลปะมายาลวงตา (trompe l' oeil)

ภาพที่ 4 ฮานส์ เมมลิงค์, แจกันดอกไม้, ค.ศ.1480, สีน้ำมันบนแผ่นไม้

(Wikipedia, 21 January 2010, Online.)

ภาพที่ 5 จาโคโป เดอ บาร์บารี, นกกระทา-ถุงมือเหล็ก-ลูกศร, ค.ศ.1504, สีน้ำมันบนแผ่นไม้

(Wikipedia, 21 January 2010, Online.)

จิตรกรรมหุ่นนิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 16

ในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ได้เกิดกระแสความสนใจในโลกธรรมชาติและการสร้างสารานุกรมเกี่ยวกับพฤกษศาสตร์ใหม่ ๆ ที่ได้บันทึกจากการค้นพบแผ่นดินใหม่และเอเชีย ขณะเดียวกันนั้นยังเป็นจุดเริ่มต้นในการวาดภาพประกอบทางวิทยาศาสตร์และการจัดหมวดหมู่ของตัวอย่างสายพันธุ์ เรื่องราวทางธรรมชาติเริ่มมีคุณค่าเช่นเดียวกับการเรียนรู้ความเป็นตัวตนเองที่แยกต่างหากจากความเชื่อทางศาสนาหรือความเชื่อในตำนาน วิทยาศาสตร์การแพทย์สมุนไพรสมัยแรกเริ่มต้นในช่วงเวลานี้ การแพร่หลายความเป็นจริงในความรู้ใหม่นี้ ยิ่งไปกว่านั้น ผู้อุปถัมภ์ที่ร่ำรวยเริ่มสะสมตัวอย่างของสัตว์และแร่ในตู้โชว์โบราณวัตถุเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ตัวอย่างเหล่านี้เป็นแบบจำลองสำหรับจิตรกรในการศึกษาค้นคว้าความเป็นจริงและประสบการณ์ใหม่ เช่น ภาพนกฮูก ของ อัลเบิร์ด ดูเรอร์ และเริ่มมีการเก็บรวบรวมหอย แมลง ผลไม้ ดอกไม้ที่แปลกใหม่และซื้อขายพันธุ์พืชใหม่ ๆ เช่น ดอกทิวลิป (นำเข้าไปยุโรปจากตุรกี) กระแสนิยมเกี่ยวกับการปลูกพืชในสวนหรือเรือนกระจกถูกได้รับความสนใจอย่างแพร่หลายในยุโรปและศิลปินได้ผลตอบแทนในการวาดภาพหุ่นนิ่ง ในบางภูมิภาคและราชสำนักมีความสนใจภาพหุ่นนิ่งอย่างพิถีพิถันมาก จิตรกรรมจำพวกมะนาว ส้มและอื่น ๆ เช่น ภาพตะกร้าผลไม้ ของ คาราวัจจิโอ เป็นตัวอย่างหนึ่งในความสนใจเป็นพิเศษของราชสำนักเมดิซีในเมืองฟรอเรนซ์ ประเทศอิตาลี ความแพร่หลายอย่างมากของตัวอย่างธรรมชาตินี้ และความสนใจในภาพประกอบธรรมชาติได้เริ่มเจริญรุ่งเรืองทั่วทั้งทวีปยุโรป ส่งผลให้เกิดการสร้างผลงานหุ่นนิ่งสมัยใหม่ในประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 16

ภาพที่ 6 อัลเบิร์ด ดูเรอร์, นกฮูก, ค.ศ. 1508, สีน้ำ

(Wikipedia, 21 January 2010, Online.)

ภาพที่ 7 คาราวัจจิโอ, ตะกร้าผลไม้, ค.ศ. 1599, สีน้ำมันบนผ้าใบ.

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

โดยครึ่งหลังของศตวรรษที่ 16 จิตรกรรมหุ่นนิ่งเริ่มเป็นอิสระอย่างค่อยเป็นค่อยไป ตัวอย่างหนึ่งคือ ภาพ “The Well-Stocked Kitchen” โดย โจอาชิม บัคเคอเลีย (Joachim Beuckelaer) แสดงเนื้อหาทางศาสนาที่ค่อย ๆ ลดบทบาทลง เครื่องเตือนสติเกี่ยวกับศีลธรรมเป็นหัวเรื่องรองกับการแสดงให้เห็นความเหมือนจริงของเนื้อดิบที่มีอิทธิพลบริเวณด้านหน้าของภาพ ในขณะที่ฉากพื้นหลังสื่อถึงอันตรายของความมึนเมาและการหมกมุ่นในกามตัณหา แอนนิบาล คาร์รักชี (Annibale Carracci) ได้วาดภาพที่มีเนื้อหาอย่างเดียวกันในปี ค.ศ. 1583 ดังภาพ "ครัวและตลาด" เริ่มการเอาข้อความเกี่ยวกับศีลธรรมออกไป

ภาพที่ 8 โจอาชิม บัคเคอเลีย, The Well-Stocked Kitchen, ค.ศ. 1568, สีน้ำมันบนแผ่นไม้

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ภาพที่ 9 แอนนิบาล คาร์รักชี, ร้านขายเนื้อ, คศ. 1583, สีน้ำมันบนผ้าใบ.

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

จิตรกรรมหุ่นนิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 17

แม้ว่าจิตรกรรมหุ่นนิ่งของอิตาลีได้รับความนิยม แต่ได้รับการยอมรับน้อยกว่าความยิ่งใหญ่ของจิตรกรรมทางศาสนาและเทพนิยายโบราณ ในขณะที่ศิลปินอิตาลีประสบความสำเร็จโดยมีผู้อุปถัมภ์อย่างกว้างขวาง ศิลปินชั้นนำหลายคนโดยเฉพาะ คาราวัจจิโอ ซึ่งผลงานตะกร้าผลไม้ของเขามีอิทธิพลต่อการวาดแบบเลียนแบบธรรมชาติ เป็นตัวอย่างหนึ่งของภาพหุ่นนิ่งบริสุทธิ์ที่แสดงความแม่นยำและจัดวางในระดับสายตา แม้ว่าจะไม่มีความหมายแฝงแต่ได้รับการชื่นชม ทั้งทางศาสนาและทางสุนทรียศาสตร์

ภาพที่ 10 จีโอวานนี การ์โซนี, หุ่นนิ่งกับจานมะนาว, ค.ศ.1640, สีฝุ่นบนแผ่นหนัง

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ภาพที่ 11 จาน บรีคเกล, Bouquet in a Clay Vase, ค.ศ.1599, สีน้ำมันบนแผ่นไม้.

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

จิตรกรรมหุ่นนิ่งแจกันดอกไม้ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง บางภาพมีการนำดอกไม้และแมลงหลากหลายสายพันธุ์มาจัดวางไว้ด้วยกัน เช่น จาน บรีคเกล (Jan Brueghel) จิตรกรรมช่อดอกไม้ขนาดใหญ่จำนวนมากให้แก่พระคาร์ดินาล โดยเรียกร้องค่าตอบแทนที่สูง โดยอ้างว่าต้องเสียค่าใช้จ่ายในการจัดหาดอกไม้ จิตรกรรมหุ่นนิ่งในแนวทางของดัตช์ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 ได้พัฒนาอย่างสูงในกลวิธีสร้างภาพลวงตาทั้งบนจิตรกรรมแผ่นไม้และภาพประกอบหนังสือทำมือที่มักออกแบบกรอบหน้าหนังสือเป็นภาพดอกไม้และแมลง ต่อมาภาพประกอบเหล่านี้ได้ลดบทบาทลงและแทนที่ด้วยระบบการพิมพ์ ทักษะการวาดภาพเหล่านี้ถูกนำไปใช้ทางด้านวิทยาศาสตร์และพฤกษศาสตร์ โจริส โฮฟนาเกล Joris Hoefnakel (1542-1601) วาดภาพดอกไม้และหุ่นนิ่งประเภทอื่น ๆ ด้วยสีน้ำ และสีน้ำทึบแสงให้จักรพรรดิรูดอร์ฟที่ 2 เป็นจำนวนมากเพื่อใช้เป็นภาพประกอบหนังสือบทกวี เช่น เช่นหนังสือ Hans Collaert's ต่อมาตีพิมพ์ในปี ค.ศ.1600 จิตรกรรมหุ่นนิ่งอีกประเภทหนึ่งที่พัฒนาโดย ปีเอเตอร์ ฟาน เอลสท์ Pieter van Aelst (1502-1550) และ โจอาชิม บรีคเคลเลอร์ (Joachim Beuckelaer) หลานชายของเขา เป็นภาพครัวขนาดใหญ่หรือเป็นฉากตลาดที่แสดงความอุดมสมบูรณ์ของอาหารและเครื่องครัว แฝงความเชื่อทางศาสนาบ้างเล็กน้อย โดยทำออกมาเป็นชุด 4 ฤดูกาล

ในราวปี ค.ศ. 1600 ความนิยมในภาพวาดดอกไม้ด้วยสีน้ำมันกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง ในขณะที่ศิลปินทางภาคเหนือได้ถูกจำกัดให้ผลิตรูปเคารพทางศาสนาเป็นหลัก ภาพทางศาสนาเป็นสิ่งต้องห้ามในปฏิรูปคริสต์ศาสนานิกายโปรเตสแตนส์ในดัตช์ ความนิยมในจิตรกรรมหุ่นนิ่งที่มีการแสดงรายละเอียดที่สมจริงและแฝงความหมายได้เติบโตขึ้นจากการอุปถัมภ์ของชนชั้นกลาง

และจากการได้รับความนิยมในการปลูกพืชสวน โดยเฉพาะอย่างยิ่งดอกทิวลิปเป็นดอกไม้ที่มีความงามและเป็นสัญลักษณ์ทางศาสนา ปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ทำให้ตลาดจิตรกรรมหุ่นนิ่งแข็งแกร่งมาก จิตรกรรมหุ่นนิ่งดัตช์ส่วนใหญ่ถูกขายในตลาดเปิดหรือตัวแทนจำหน่ายหรือโดยศิลปินเอง ดังนั้นศิลปินจะเลือกหัวข้อเรื่องและจัดวางองค์ประกอบเอง จิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทนี้จึงเป็นที่นิยมที่มากกลวิธีการวาดภาพดอกไม้ของดัตช์ถูกจัดเป็นหมวดหมู่ในปี ค.ศ.1740 ในหนังสือ Groot Schilderboeck โดย Gerard de Lairesse ซึ่งให้คำแนะนำตั้งแต่สี การเตรียมการก่อนวาด สายพันธุ์ดอกไม้ การใช้ทีแปรง หลักการจัดองค์ประกอบ มุมมอง ทัศนียวิทยา เป็นต้น แม้ว่าดอกไม้แต่ละดอกในภาพจะมีลักษณะที่เหมือนจริงอย่างเด่นชัด แต่การเขียนก็เป็นการศึกษาองค์ประกอบชิ้นต่าง ๆ ในภาพแยกจากกัน ซึ่งจะเห็นได้จากการเขียนภาพแจกันหรือช่อดอกไม้หลายชนิดที่บานต่างฤดูในภาพเดียวกัน หรือดอกไม้ดอกเดียวกันอาจจะปรากฏในภาพหลายภาพก็ได้ และความเป็นจริงอีกอย่างหนึ่งคือ ช่อดอกไม้ในแจกันจะไม่ใช่ดอกไม้ที่พบโดยทั่วไปในเนเธอร์แลนด์ในยุคนั้น

การเขียนภาพสัตว์ที่ใช้กินเนื้อ (Game) ที่ตายไปแล้ว และนกเป็นการเขียนจากการศึกษาสัตว์ที่มียังชีวิตอยู่ หรือการเขียนภาพปลาก็เป็นภาพนิ่งกลุ่มย่อยอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ เช่นในงานเขียนหลายชิ้นของจาคอบ กิลลิก (Jacob Gillig) แต่งานเขียนของจิตรกรดัตช์จะไม่นิยมการรวมภาพนิ่งขนาดใหญ่กับภาพเขียนประเภทอื่น

ภาพที่ 12 จาคอบ กิลลิก, ปลาน้ำจืด, สีน้ำมันบนแผ่นไม้

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ศิลปินดัตช์ได้พัฒนาและฟื้นฟูจิตรกรรมหุ่นนิ่งในแบบกรีกโบราณ โดยเฉพาะศิลปะมายาลวงตา การเลียนแบบธรรมชาติ นอกจากนี้ยังแยกประเภท และพัฒนาภาพครัวและตลาด ภาพอาหารเช้า ภาพโต๊ะอาหาร ภาพแนวเตือนสติ และภาพเชิงเปรียบเทียบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลานี้นิยมการจัดองค์ประกอบภาพแนวเตือนสติ ด้วยผลไม้และดอกไม้ หนังสือ รูปปั้นหรือรูปสลักเล็ก ๆ แจกัน เหรียญ อัญมณี ภาพ เครื่องมือวิทยาศาสตร์ เครื่องดนตรี เครื่องหมายทหาร เงิน และคริสตัล พร้อมกับสัญลักษณ์การเตือนชีวิต ประกอบไปด้วยกะโหลก นาฬิกาทราย หรือนาฬิกาพก, เทียนที่กำลังมอดลง หรือหน้าหนังสือที่มีข้อความเกี่ยวกับศีลธรรม ช่วงเวลาอันสั้นของประสาทสัมผัส และมักจะมีผลไม้และดอกไม้ที่เริ่มเสียหรือเหี่ยวเฉาในบางจุด

ภาพที่ 13 เปียเตอร์ เคลสซ์, ความไม่เที่ยง, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 21 January 2010, Online.)

จิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทหนึ่งเรียกว่า “ภาพอาหารเช้า” เป็นตัวอย่างเพื่อเตือนให้หลีกเลี่ยงการกินและดื่มมากที่เกินไป สิ่งใหม่อีกอย่างหนึ่งของศิลปินดัตช์ คือ ในราวปี ค.ศ.1650 ซามูเอล ฟาน ฮุคสทราเทน (Samuel van Hoogstraten)เป็นคนแรกที่วาดภาพชั้นวางติดผนังที่เป็นภาพศิลปะมายาลวงตา โดยนำวัตถุต่าง ๆ มาโยง ผูก หรือเชื่อมติดกันหรือด้วยวิธีการอื่น ๆ บนผนัง ต่อมาจิตรกรรมหุ่นนิ่งแบบนี้ได้รับความนิยมในสหรัฐอเมริกาในช่วงศตวรรษที่ 19 จิตรกรรมหุ่นนิ่งแบบศิลปะมายาลวงตาในรูปแบบอื่นยังมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับวิชาชีพที่กำหนดเช่น ภาพวาด “ขาตั้งวาดภาพและชิ้นผลไม้” ของ Cornelis Norbertus Gysbrecht ซึ่งแสดงเครื่องมือทั้งหมดของจิตรกร

จิตรกรรมหุ่นนิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 18

นับจากคริสต์ศตวรรษที่ 18 งานจิตรกรรมที่เกี่ยวกับศาสนาและเชิงความหมายได้ลดบทบาทลงและภาพโต๊ะในชีวิตประจำวันมีการเปลี่ยนแปลงทั้งสีและรูปทรง ชนชั้นสูงในฝรั่งเศสว่าจ้างศิลปินให้วาดภาพโต๊ะอาหารเย็นที่แสดงความอุดมสมบูรณ์และหรูหราฟุ่มเฟือย โดยปราศจากข้อความและสิ่งเตือนสติ ความหลงใหลในศิลปะแบบรอกโกโกได้นำไปสู่ความนิยมในศิลปะแบบมายาลวงตา ชอง แบพติส ชาร์แดง (Jean-Baptiste Chardin) ใช้กลวิธีการวาดภาพหุ่นนิ่งที่หลากหลายตั้งแต่ความเหมือนจริงแบบดัทช์ไปจนถึงแบบนุ่มนวลกลมกลืน และได้เริ่มวางหลักการเขียนภาพหุ่นนิ่ง เป็นลักษณะเฉพาะและเป็นแบบอย่างจริงจังขึ้น

ภาพที่ 14 ชอง แบพติส ชาร์แดง, The Ray, ค.ศ. 1728, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 21 January 2010, Online.)

ในช่วงเวลาระหว่างการปฏิวัติในสหรัฐอเมริกา ศิลปินอเมริกันได้ฝึกอบรมการวาดภาพจากต่างประเทศโดยนำรูปแบบของยุโรปมาประยุกต์ให้เป็นรูปแบบอเมริกันทั้งภาพคนเหมือนและภาพหุ่นนิ่ง ชาร์ล วิลเลี่ยม เพิร์ล (Charles Willson Peale) ได้ก่อตั้งครอบครัวจิตรกรอเมริกันที่มีชื่อเสียง และเป็นผู้นำของกลุ่มศิลปะอเมริกัน นอกจากนั้นยังก่อตั้งสมาคมสำหรับฝึกอบรมจิตรกรอเมริกัน และก่อตั้งพิพิธภัณฑ์ทางธรรมชาติที่แปลก น่าสนใจ ราฟาเอล เพิร์ล (Raphaelle Peale) ลูกชายของเขาเป็นหนึ่งในกลุ่มศิลปินหุ่นนิ่งอเมริกัน ซึ่งรวมทั้ง จอห์น เอฟ ฟรานซิส (John F. Francis) ชาร์ล เบิร์ด คิง (Charles Bird King) และ จอห์น จอห์นสตัน (John Johnston) โดยในช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 19 มาร์ติน จอห์นสัน เฮดดิ ได้เผยแพร่ผลงานการวาดภาพพืชและสัตว์ท้องถิ่นในแบบฉบับอเมริกันซึ่งภาพดอกไม้และนกได้เลียนแบบสภาพแวดล้อมภายนอก ศิลปะมายาลวงตาแบบอเมริกันได้เจริญรุ่งเรืองในยุคสมัยนี้จากการสร้างสรรค์ผลงานของ

จอห์น ฮาเบอร์ล (John Haberle), วิลเลียม ไมเคิล ฮาร์เนทท์ (William Michael Harnett), และ จอห์น เฟรเดอริก เปโต (John Frederick Peto) เปโต เป็นผู้ที่เชี่ยวชาญเรื่องภาพชั้นวางของติดผนังแบบเก่า ขณะที่ฮาร์เนทท์ประสบความสำเร็จด้วยการวาดภาพแบบเหมือนจริงในภาพการแสดงของวิถีชาวอเมริกันโดยการนำวัสดุที่รู้จักคุ้นเคยมาสื่อ

ภาพที่ 15 วิลเลียม ไมเคิล ฮาร์เนทท์, ไวโอลีนตัวเก่า, ค.ศ.1886, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

จิตรกรรมหุ่นนิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 19

การที่สถาบันศิลปะในยุโรปมีการเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว สถาบันศิลปะในฝรั่งเศสและศิลปะลัทธิคลาสสิคใหม่มีบทบาทสำคัญทางด้านวิชาการมากที่สุด จิตรกรรมหุ่นนิ่งเริ่มลดความนิยมลง โดยทางสถาบันได้จัดลำดับความสำคัญในการเรียนการสอนซึ่งถือว่าศิลปะที่เกี่ยวกับคุณความดีเป็นหัวข้อพื้นฐานที่สำคัญของจิตรกรรมหุ่นนิ่ง ในระบบการศึกษาของสถาบันนั้น ภาพที่มีคุณค่าสูงต้องเป็นภาพที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ คัมภีร์ไบเบิ้ล หรือตำนานเทพนิยายที่มีความสำคัญ ซึ่งเนื้อหาทางจิตรกรรมหุ่นนิ่งมีคุณค่าน้อยมากในการรับรู้ทางศิลปะ จิตรกรรมหุ่นนิ่งเป็นเพียงการทดแทนธรรมชาติ ศิลปินหลายคน เช่น จอห์น คอนสเตเบิล (John Constable) และคามิล โคโรท์ (Camille Corot) เลือกที่จะใช้ภาพทิวทัศน์ในการสร้างผลงาน

เมื่อลัทธิคลาสสิคใหม่เริ่มลดบทบาทลงไป ภาพเขียนเกี่ยวกับชีวิตประจำวันและภาพคนเหมือนได้เปลี่ยนแปลงมาสู่ศิลปะตามแนวทางลัทธิจินตนิยมและลัทธิสัจนิยม งานจิตรกรรมหุ่นนิ่งของศิลปินหลายคน เช่น ฟรานซิสโก โกยา (Francisco Goya) กุสตาฟ โกเบท์ (Gustave Courbet) และ แฟร์ดีนองด์ วิคตอร์ เออแฌน เดอลาครัวซ์ (Ferdinand Victor Eugène Delacroix) และต่อมาได้นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งตามแนวทางลัทธิประทับใจที่แสดงอารมณ์ตามความรู้สึกและไม่กังวลกับความถูกต้องของรูปทรง

ภาพที่ 16 โกลด โมเน, หุ่นนิ่งดอกไม้, ค.ศ.1885, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ความก้าวหน้าทางวิชาการต่าง ๆ รุดไปอย่างรวดเร็วมาก โดยเฉพาะทางด้านวิทยาศาสตร์ การค้นคว้าทฤษฎีแม่สีแสงอาทิตย์ และความคิดร่วมสมัยที่เบื่อหน่ายกับสิ่งซ้ำซาก จำเจ มีกฎเกณฑ์ยุ่งยาก ไม่มีอิสระ ไม่มีการท้าทายสติปัญญา คตินิยมศิลปะแบบเก่า ๆ หมดความนิยมลง สภาพของสังคม เศรษฐกิจ และปรัชญาของชีวิตได้แปรเปลี่ยนไป คำว่าอิสรภาพ เสรีภาพ และภราดรภาพ เป็นหลักทั่วไปในการแสวงหาทางออกใหม่ ลัทธิปัจเจกชนได้รับการนับถือ ทางด้านเศรษฐกิจเป็นไปตามแนวเสรีนิยม ศิลปินต้องดำรงชีพอยู่ด้วยตนเองไม่มีข้อผูกพันหรือรับคำสั่งในการทำงานดังแต่ก่อน ปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะตามแนวทางลัทธิประทับใจทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวาดภาพหุ่นนิ่งอย่างมาก ทั้งกลวิธีระบายและเนื้อหา ศิลปินมีอิสระในการ

สร้างสรรค์ผลงานตามความเชื่อของแต่ละคน ภาพวาดมีสีสันสดใสตามทฤษฎีสีใหม่ มีการพัฒนาสืบทอดความคิดของศิลปินรุ่นก่อนหน้านี้ ได้แก่ลัทธิสัจนิยม ซึ่งนิยมสร้างจากความเป็นจริงที่สามารถมองเห็นได้ และพวกจิตรกรกลุ่มธรรมชาตินิยม กลุ่มนี้จะยึดถือเอาธรรมชาติ อันได้แก่ ขุนเขาลำเนาไพร เป็นสิ่งที่มีความงามอันบริสุทธิ์และมีคุณค่าสูงสุดพวกเขาจะออกไปวาดภาพ ณ สถานที่ที่ต้องการ นอกจากนี้ยังได้รับแรงดลใจจากจิตรกรอังกฤษสองคน คือ จอห์น คอนสเตเบิล และ วิลเลียม เทอร์เนอร์

จิตรกรลัทธิหลังประทับใจมีความไม่พึงพอใจต่อความจำกัดของหัวเรื่องที่วาดของศิลปะลัทธิประทับใจ และแนวความคิดของปรัชญาที่เริ่มจะสูญหายไปของขบวนการเขียนของลัทธิประทับใจ แต่จิตรกรกลุ่มนี้ก็มิได้มีความเห็นพ้องกันถึงทิศทางใหม่ที่ควรจะดำเนินต่อไปข้างหน้า ชอร์ช ปีแยร์ เซอราต์ (Georges-Pierre Seurat) และผู้ติดตามนิยมการเขียนโดยวิธีผสานจุดสี (pointillism) ซึ่งเป็นการเขียนที่ใช้จุดสีเล็ก ๆ ในการสร้างภาพเขียน

ภาพที่ 17 ปอล เซซาน, หุ่นนิ่งและม่าน, ค.ศ.1895, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ปอล เซซาน พยายามสร้างกฎเกณฑ์และความมีระเบียบของศิลปะลัทธิประทับใจให้เป็นรูปเป็นทรงขึ้นเพื่อจะทำให้ “ศิลปะลัทธิประทับใจเป็นศิลปะที่มั่งคงและคงยืนตลอดไปเช่นเดียวกับศิลปะที่แสดงในพิพิธภัณฑ์” การสร้างกฎเกณฑ์การเขียนของเซซานทำด้วยการลดจำนวนสิ่งของในภาพลงไป จนเหลือแต่รูปทรงที่เป็นแก่นสำคัญแต่ยังเซซานยังคงรักษาความจัดของสีที่ใช้แบบศิลปะลัทธิประทับใจ

ฟินเซนต์ ฟาน ก๊อก ใช้สีเข้มสดและฝีแปรงที่ขดม้วนอย่างมีชีวิตจิตใจเพื่อสื่อความรู้สึกและสถานะภาพทางจิตใจของตนเอง แม้ว่าจิตรกรลัทธิหลังประทับใจ มักจะแสดงงานร่วมกันแต่ก็ยังไม่มีความคิดเห็นพ้องกันในแนวทางของขบวนการเขียน จิตรกรรุ่นหลังได้ เขียนงานในบริเวณสถานที่แตกต่าง และในแนวทางการเขียนที่ต่างออกไปเช่น ลัทธิโฟวิสม์และลัทธิคิวบิสม์

ภาพที่ 18 ฟินเซนต์ ฟาน ก็อก, ดอกทานตะวัน, คศ.1888, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ภาพที่ 19 พอล โกแกง, ผลไม้และมะนาว, ค.ศ.1880, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

โกแกง ทดลองการเขียนที่ใช้สีฉูดฉาดที่นำไปสู่การเขียนแบบสังเคราะห์นิยม (Synthetism) ของศิลปะสมัยใหม่ การเขียนของโกแกงเป็นวิธีที่มีอิทธิพลมาจากลัทธิคลัวซอนนิสม์ที่นำไปสู่งานเขียนที่เป็นแบบที่เรียกว่าบรรพกาลนิยม (Primitivism) ส่งอิทธิพลต่อลัทธิเหนือจริง

จิตรกรรมหุ่นนิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 20

ศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นงานที่มีลักษณะเป็นสากล และเป็นแบบอย่างของแต่ละบุคคลมากกว่าที่จะเป็นแบบอย่างศิลปะแต่ละท้องถิ่น ซึ่งแต่ละแบบมีความแตกต่างกันมาก วัสดุและกลวิธีใหม่ ๆ รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์อย่างรวดเร็ว พร้อมทั้งผลผลิตของเครื่องจักรกลได้สะท้อนไปสู่งานศิลปะทำให้รูปแบบของศิลปะมีความหลายหลายมากยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกันความรู้ทางด้านจิตวิทยาและฟิสิกส์ได้จัดแจงรูปแบบความคิดของศิลปินที่มีต่อมนุษย์และโลกขึ้นใหม่ ลักษณะสำคัญของงานศิลปะสมัยใหม่ จึงเป็นปฏิกิริยาที่ศิลปินแต่ละคนแสดงออกต่อโลกรอบตัว ความคิดฝันของแต่ละคน การสร้างโลกทัศน์ใหม่ของตัวเองจากวัสดุและกลวิธีวิธีการที่แปลกใหม่ไปจากเดิม

ภาพที่ 20 เอมิล โนเด, หน้ากาก (1911), สีน้ำมันบนผ้าใบ.

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

ดังนั้นงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 20 จึงมีความหลากหลาย มีอิสรเสรีในการแสดงออกทั้งในด้านกลวิธี เนื้อหา และวัสดุ รวมทั้งการสร้างสรรค์ด้วยสื่อผสม

จิตรกรรมหุ่นนิ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 21

งานศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 21 เป็นการนำแนวคิดของลัทธิศิลปะสมัยเก่ากลับมาใช้ใหม่ โดยมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเรื่องราวหรือลวดลายบางส่วนให้มีความทันสมัย ทันเหตุการณ์

แต่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของลักษณะแนวความคิด รูปร่างรูปทรง ขั้นตอน หรือ วิธีการสร้างงานศิลปะตามยุคสมัยหรือลัทธิเดิม ดังเช่น การนำลวดลายหรูหราจากศิลปะโรโกโกมาดัดแปลงใช้เป็นลวดลายกระดาษ ลายผ้า ฯลฯ การวาดภาพวิวทิวทัศน์กรุงเทพฯ ยามเย็นโดยใช้การแต้มสีเหมือนศิลปะลัทธิประทับใจ เป็นต้น จิตรกรรมหุ่นนิ่งในสมัยนี้ บางส่วนแยกตัวจากงานที่เป็นสองมิติจนกลายมาเป็นงานสื่อผสมสามมิติ รวมทั้งวัตถุศิลปินค้นพบ รูปถ่าย คอมพิวเตอร์กราฟิก รวมทั้งวิดีโอและเสียง

ประเภทของจิตรกรรมหุ่นนิ่ง

จิตรกรรมหุ่นนิ่งสามารถแบ่งออกเป็น 7 ประเภท ตามลักษณะเนื้อหา ดังนี้

1. ภาพหุ่นนิ่งกับศาสนา และความเชื่อ เป็นภาพที่เกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาในแต่ละสมัย และใช้เป็นเครื่องเตือนสติ ความดี ความชั่ว และชีวิตหลังความตาย เป็นต้น

2. ภาพหุ่นนิ่งกับสัญลักษณ์แฝงความหมาย เป็นภาพหุ่นนิ่งที่นำวัตถุที่เป็นสัญลักษณ์แฝงความหมายต่าง ๆ มาประกอบเพื่อต้องการให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกนึกคิดคล้อยตามที่ศิลปินต้องการ

3. ภาพหุ่นนิ่งกับวิถีชีวิต ที่แสดงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม เช่น ตลาด ครัว โต๊ะอาหาร การเมือง การปกครอง เป็นต้น

4. ภาพหุ่นนิ่งพันธุ์พืชและพันธุ์สัตว์ เป็นภาพที่ต้องการบันทึกพันธุ์พืชและพันธุ์สัตว์ต่าง ๆ บางครั้งมีการนำมาจัดองค์ประกอบไว้ด้วยกันนับร้อยสายพันธุ์

5. ภาพหุ่นนิ่งประกอบหนังสือ เป็นภาพที่วาดขึ้นเพื่อให้เป็นภาพประกอบหนังสือ เช่น หนังสือวิจิตร (Illuminated manuscripts) คือ หนังสือต้นฉบับที่ตัวหนังสือตกแต่งเพิ่มเติมด้วยสีสันเนื้อหาของงานส่วนใหญ่ในสมัยแรก ๆ จะเป็นงานศาสนา

6. ภาพหุ่นนิ่งเพื่อการศึกษา ภาพที่วาดขึ้นเพื่อการศึกษาทางศิลปะ หรือเพื่อบันทึกภาพทางวิทยาศาสตร์ พฤกษศาสตร์

7. ภาพหุ่นนิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของศิลปิน เป็นภาพที่ศิลปินต้องการแสดงออกตามแนวทางที่ตนสนใจ ทั้งกลวิธี และวัสดุที่ศิลปินค้นพบ เช่น ภาพดอกทานตะวัน ของ ฟาน ก๊อก หรือภาพแนวบาศกนิยม ของ ปิกัสโซ เป็นต้น

สรุป ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งมีบทบาทสำคัญอย่างมากตั้งแต่ยุคโบราณโดยในสมัยอียิปต์ได้วาดภาพเครื่องใช้ต่างๆ นำมาตกแต่งสุสาน เพื่อพรรณนาถึงชีวิตหลังความตาย ต่อมาในสมัยกรีกและโรมันได้วาดภาพเพื่อใช้ในการตกแต่งสถานที่มากกว่า พรรณนาถึงความอุดมสมบูรณ์ การเฉลิมฉลองของฤดูกาลต่างๆ และการเตือนถึงมรณสติ เมื่อเข้าสู่ยุคกลางได้มีเนื้อหาการวาดภาพที่เกี่ยวข้องกับศาสนาคริสต์ รวมทั้งยังมีภาพที่แสดงความหมายแฝงถึงข้อคิดทางศาสนา ครั้นถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาภาพจิตกรรมหุ่นนิ่งได้มีบทบาทครั้งสำคัญเพื่อบันทึกภาพที่เกี่ยวกับธรรมชาติวิทยา

กันอย่างจริงจัง ลักษณะดังกล่าวได้ดำเนินมาถึงในคริสต์ศตวรรษที่ 16 โดยในระยะแรกได้มีเนื้อหาเพิ่มเติมทางด้านพฤกษศาสตร์ และภาพประกอบในตำรายาสมุนไพร ต่อมาในระยะหลัง เนื้อหาทางศาสนาได้ลดบาทบาทลง และเนื้อหาเกี่ยวกับการใช้ชีวิตประจำวันได้รับความนิยมเพิ่มมากขึ้น และได้ดำเนินมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 17 ศิลปินได้เริ่มให้ความสนใจในการวาดภาพหุ่นนิ่งที่เก็บรายละเอียด มีความเหมือนจริง และมีคุณค่าทางสุทรียภาพมากขึ้น ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ชนชั้นสูงได้ว่าจ้างให้วาดภาพหุ่นนิ่งที่แสดงถึงความหรูหราฟุ่มเฟือยบนโต๊ะอาหาร ขณะเดียวกันในฝั่งสหรัฐอเมริกานิยมวาดภาพที่แสดงเนื้อหาแสดงความเป็นอเมริกัน คริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินได้หันมาวาดภาพที่แสดงความเป็นตนเองตามลัทธิทางศิลปะกันอย่างจริงจัง เมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 ผลงานมีลักษณะเป็นสากล และเป็นแบบอย่างของแต่ละบุคคลมากกว่าความเป็นศิลปะแต่ละท้องถิ่น จนก้าวเข้ามาสู่คริสต์ศตวรรษที่ 21 ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งได้ดำเนินมาถึงการการงานแบบผสมผสานทั้งแนวคิดแบบเก่าและแบบใหม่ และบางส่วนยังได้แยกตัวมากลายเป็นงาน 3 มิติ รวมทั้งการใช้วัสดุที่ศิลปินค้นพบ และสื่อต่างๆ ที่หลากหลายมากขึ้น ทั้งนี้ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งสามารถแบ่งออกเป็น 7 ประเภท ได้แก่ ภาพหุ่นนิ่งกับศาสนา ภาพหุ่นนิ่งกับสัญลักษณ์แฝงความหมาย ภาพหุ่นนิ่งกับวิถีชีวิต ภาพหุ่นนิ่งพันธุ์พืชและพันธุ์สัตว์ ภาพหุ่นนิ่งประกอบหนังสือ ภาพหุ่นนิ่งเพื่อการศึกษา และภาพหุ่นนิ่งที่แสดงลักษณะเฉพาะของศิลปิน

ภาพย้อนแสง

ที่มาของแสง (Sources of Light)

แหล่งกำเนิดพลังงานทุกชนิดที่ให้กำเนิดคลื่นแม่เหล็กไฟฟ้า มีช่วงความถี่ประมาณ 400-700 มม. จะเป็นที่มาของแสง แหล่งกำเนิดแสงที่สำคัญคือดวงอาทิตย์ จะเป็นแสงที่ประสาทตาของมนุษย์และสัตว์ทั้งหลาย มีความคุ้ยเคยมากที่สุด แบ่งชนิดของแสงได้ 2 ชนิด ได้แก่

1. แสงที่มาจากธรรมชาติ หมายถึง แสงที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ได้ แสงจากดวงอาทิตย์ แสงจากไฟป่า แสงจากสัตว์บางชนิด เช่น หิ่งห้อย เห็ดบางชนิด สัตว์น้ำลึกบางชนิด ฉะนั้นจึงถือเป็นแสงจากธรรมชาติ แสงจากดวงอาทิตย์จะให้ความนุ่มนวลสบายตามากกว่าแสงจากแหล่งอื่น เนื่องจากมนุษย์เคยชินกับแสงจากดวงอาทิตย์นั่นเอง

2. แสงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น หมายถึง แสงที่มิได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ มนุษย์เป็นผู้สร้างขึ้น เช่น แสงจากหลอดไฟฟ้า จากตะเกียง จากเทียนไข ฯลฯ ถือว่าเป็นแสงที่มนุษย์สร้างขึ้นแต่กระบวนการลุกไหม้เป็นของธรรมชาติ

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับแสงและเงา

1. การกระจายของแสง แสงจะกระจายจากแหล่งกำเนิดไปทุกทิศทางในลักษณะเส้นตรง ความเร็วของแสงในอากาศ 300,000 กิโลเมตรต่อวินาที แสงที่กำเนิดจากแหล่งพลังงานแสงอาจมีความเข้มไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับกำลังส่องสว่างของพลังงานนั้น ๆ เราสามารถวัดความเข้มของแสงได้โดยใช้หน่วยวัดโดยแรงเทียนความเข้มอ่อนของแสงมีตัวแปรสำคัญอีกอย่างหนึ่ง คือ ระยะทางจากแหล่งกำเนิดระยะทางที่ไกลออกไปจากแหล่งกำเนิดแสงจะทำให้แสงจะมีความเข้มอ่อนลงตามลำดับ

2. เมื่อแสงกระทบวัตถุและวัตถุนั้นไม่ยอมให้แสงรอดผ่านก็จะเกิดเงาขึ้นในฝั่งตรงกันข้ามกับแสงความเข้มของเงาขึ้นอยู่กับความเข้มของแสงและทิศทาง

แหล่งกำเนิดแสงที่มีขนาดใหญ่กว่าวัตถุส่องกระทบวัตถุนั้นเงาของวัตถุนั้นจะมีขนาดโตเท่าตัวจริง เช่น ดวงอาทิตย์ มีขนาดโตกว่าโลก แสงจากดวงอาทิตย์ส่องมายังโลก เงาของโลกจะมีขนาดเท่ากับขนาดของโลก แต่ในกรณีแหล่งกำเนิดแสงที่เล็กวัตถุ วัตถุนั้นจะมีเงาขนาดโตกว่าตัวจริงและจะโตขึ้นเรื่อย ๆ ตามระยะทางที่ห่างออกไป

3. การสะท้อนแสงจะมีความเข้มข้นอย่างไรขึ้นอยู่กำลังส่องสว่างและคุณภาพในการสะท้อนแสงของวัตถุนั้น คุณภาพของวัตถุดูได้จากความสว่างใสเมื่อถูกแสง

4. วัตถุโปร่งแสง วัตถุบางชนิดย่อมให้แสงรอดผ่านได้ เช่น น้ำ กระจกใส อากาศ เป็นต้น

5. วัตถุทึบแสง คือ วัตถุที่ไม่ยอมให้แสงรอดผ่านจะสะท้อนแสงกลับ วัตถุใดจะสะท้อนแสงได้มากน้อยขึ้นอยู่กับสภาพผิวหน้าของวัตถุนั้น ในขณะที่วัตถุสะท้อนแสงกลับนั้นวัตถุนั้นจะดูดซึมแสงไว้บางส่วน วัตถุสีดำดูดซับแสงได้มากกว่าวัตถุสีขาว ไม่มีวัตถุใดดูดซับแสงไว้ได้ทั้งหมด การสะท้อนแสงจะสะท้อนไปในองศาเดียวกับที่แสงตกกระทบ

การใช้แสงในงานศิลปะ

โดยปกติสายตามนุษย์ไม่สามารถมองเห็นแสงโดยตรงได้ จะเห็นได้ก็ต่อเมื่อแสงนั้นกระทบวัตถุและสะท้อนเข้าตา แต่สามารถมองเห็นแหล่งแสงได้เพราะแหล่งกำเนิดจะเปล่งความสว่างออกมาให้ปรากฏท่ามกลางความมืด

การค้นพบแสงเลเซอร์ ทำให้เกิดรูปแบบศิลปะใหม่ขึ้น โดยการฉายแสงเลเซอร์ไปบนท้องฟ้าที่มืดมิดหรือกำแพงสีเข้ม ในรูปแบบต่าง ๆ ทำให้เกิดลวดลายเป็นภาพได้

การใช้แสงของสถาปนิกชาวฝรั่งเศส โดยเจาะผนังอาคารเป็นหน้าต่างหลาย ๆ แบบ ทำให้แสงเข้าสู่อาคารหลายทิศทางและหลายรูปลักษณ์ นับเป็นความคิดในการออกแบบที่หน้าสนใจ นอกจากนี้ยังใช้แหล่งกำเนิดแสงสร้างความสวยงามในรูปแบบต่าง ๆ อีก เช่น พลุไฟ การเล่นหนังตะลุงของคนทางภาคใต้ โคมไฟในเทศกาลต่าง ๆ เป็นต้น

ระดับค่าของแสงและเงา (Value of Light & Shade)

จากความสว่างสุดสู่ความมืดสุด (ขาวสู่ดำ) น้ำหนักจะเกิดขึ้นระหว่างกลาง 9 ระดับ ระดับความต่างค่าสามารถแจกแจงได้มากกว่าขึ้นไป แต่เรายอมรับกันว่าเพียง 9 ระดับของแสงและเงาก็สามารถทำให้วัตถุกลมได้อย่างสนิท ปราศจากรอยเหลี่ยม เราสามารถแบ่งระดับค่าทั้งเก้าออกเป็นกลุ่มน้ำหนักใหญ่ ๆ ได้ 3 น้ำหนัก ได้แก่

1. น้ำหนักอ่อน ได้แก่ น้ำหนักที่นับจากขาวสุดไปอีก 3 ระดับ ทั้ง 3 ระดับนี้จะมีสีขาวอยู่มากจึงให้ค่าอ่อน น้ำหนักในช่วงนี้ใช้แสดงวัตถุที่อยู่ภายใต้แสงจ้ามาก ๆ ซึ่งวัตถุภายใต้แสงจ้าเช่นนี้จะมองเห็นสีอ่อนลง หรือจะมองเห็นวัตถุบางขึ้นถ้าวัตถุวางบนพื้นสีเข้มจะดูชัดเจนขึ้น

2. น้ำหนักปานกลาง ได้แก่น้ำหนักที่ต่อมาจากน้ำหนักอ่อนอีก 3 ระดับ น้ำหนักในช่วงนี้ใช้แสดงวัตถุในสภาพแสงปกติ วัตถุต่าง ๆ จะมีสีสดใส

3. น้ำหนักเข้ม ได้แก่นำหนักที่นับจากดำไปอีก 3 ระดับ น้ำหนักในช่วงนี้ใช้แสดงวัตถุที่ปรากฏภายใต้แสงน้อย วัตถุต่าง ๆ จะมีสีเข้มขึ้น ถ้าวัตถุสีเข้มวางบนพื้นสีอ่อนจะดูชัดเจนขึ้น

ในการสร้างงานศิลปะประเภทงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ ศิลปินอาจใช้ระดับค่าของแสงและเงา ในระดับน้ำหนักใดน้ำหนักหนึ่งจาก 3 น้ำหนักก็ได้

การใช้ค่าน้ำหนักต่าง ๆ ในงานศิลปะ

ในการสร้างงานศิลปะ สามารถใช้น้ำหนักได้หลายวิธี เช่น

1. น้ำหนักอ่อนและเข้มตัดกัน
2. น้ำหนักอ่อนและปานกลาง
3. น้ำหนักปานกลางและเข้ม
4. การใช้แสงเงาระดับเดียว
5. การใช้แสงเงาทั้ง 3 ระดับ ให้ภาพที่มีมิติได้ดี มีความตื้นลึกในภาพ มีน้ำหนักของแสงและเงาครบทั้ง 3 ค่าระดับ การใช้แสงเงาที่มีปริมาณใกล้เคียงกัน จะทำให้ภาพขาดความน่าสนใจ ควรใช้อย่างใดอย่างหนึ่งมากกว่าอีก 2 ค่าควรน้อยกว่า

ข้อควรคำนึงในการใช้ระดับค่าแสงและเงา

การใช้ระดับค่าของแสงเงา ควรคำนึงอยู่ 3 ประการ ได้แก่

1. สร้างความคมชัดในภาพ ภายในภาพมีส่วนใดที่ต้องการเน้นหรือไม่ หากมีควรสร้างความแตกต่างของแสงและเงาในส่วนนั้น

2. สร้างความเคลื่อนไหว สายตาเคลื่อนไหวภายในภาพอย่างไร จึงเกิดความต่อเนื่อง และติดตามภาพได้อย่างครบถ้วน ต้องการให้สายตาไปในทิศทางใด การแสดงค่าน้ำหนักควรไล่เรียงไปทิศทางนั้น ไม่ควรแสดงค่าน้ำหนักตัดกัน เพราะสายตาจะหยุดในจุดที่มีการตัดกัน

3. เน้นอารมณ์ ระดับใดที่ช่วยเสริมอารมณ์ได้ดีที่สุด เช่น หากต้องการแสดงเรื่องลึกลับความตาย การใช้ค่าน้ำหนักเข้ม จะให้ความเชื่อมโยงดีกว่าค่าน้ำหนักอื่น

ลักษณะของแสงและเงาในงานจิตรกรรม

ความเข้าใจที่ว่าแสงและเงา คือความอ่อนแก่ที่ศิลปินแสดงให้เห็นในภาพเขียน ใช้สีขาวแทนค่าของแสง และสีดำแทนค่าของเงา ค่าระหว่างกลางของความอ่อนแก่ ใช้สีขาวและดำผสมกันในอัตราส่วนที่ต่างกัน จะได้สีเทาที่ต่างกันออกไป ฉะนั้นในโลกศิลปะ การเลียนแบบค่าของแสงและเงาในธรรมชาติให้เหมือนของจริง เป็นสิ่งที่ทำได้ การใช้แสงเงาในงานศิลปะ ไม่ได้จำกัดเพียงการเลียนแบบธรรมชาติเท่านั้น ศิลปินยังสร้างแสงเงาขึ้นเอง เพื่อความงามและสะท้อนอารมณ์ตามต้องการ

ลักษณะแสงและเงา 2 ลักษณะ ได้แก่

1. แสงและเงาที่ปรากฏตามธรรมชาติ (Local Values) หมายถึงเขียนภาพให้เหมือนจริงตามธรรมชาติ ทั้งทิศทางของแสง เงาตกกระทบ การสะท้อนแสงของวัตถุ ศิลปินจำต้องศึกษาให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ จึงจะเลียนแบบธรรมชาติได้อย่างถูกต้อง

2. แสงและเงาที่ศิลปินสร้างขึ้น (Interpretive Values) มีรูปแบบการเขียนภาพที่ไม่ได้มุ่งถ่ายทอดให้เหมือนจริงตามธรรมชาติ จะมุ่งความงดงามทางศิลปะและแสดงความหมายบางอย่างที่ต้องการ จะตัดทอนเปลี่ยนแปลงแสงเงาให้ต่างจากธรรมชาติ เป็นแสงเงาที่ศิลปินสร้างขึ้นเอง วิธีที่นิยมใช้กัน ได้แก่ ทำให้ค่านำหนักตัดกันแทนการไล่เรียงตามความจริง บางครั้งไล่เรียงน้ำหนักอย่างตั้งใจ โดยไม่คำนึงความเป็นจริงของรูปทรงและทิศทางของแสง จนไม่สามารถคาดเดาได้ว่าแสงมาทางด้านใด

บางครั้งศิลปินตัดทอนแสงและเงาพร้อม ๆ กับเปลี่ยนตำแหน่งของแสงและเงา เมื่อผสมกับการตัดทอนรูปทรงและสี จึงกลายเป็นศิลปะกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract)

อันที่จริงแล้ว การตัดทอนองค์ประกอบพร้อมกับการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง เพื่อสร้างศิลปะที่งดงามเป็นสิ่งปกติ ศิลปินสมัยโครมันยอง (Cro-Magnon) ก็ทำเช่นนี้ ดูได้จากภาพเขียนบนฝาผนังถ้ำต่าง ๆ

รูปร่างของแสงและเงา

ผู้เรียนจิตรกรรมมักใช้การหรี่ตา เพื่อตรวจสอบแสงและเงาของหุ่นที่เขียน การหรี่ตาทำให้เห็นแสงและเงาชัดขึ้น แสงและเงามีรูปร่างต่างกันออกไป เป็นเหลี่ยม โค้งกลม ฯลฯ ขึ้นอยู่กับลักษณะของวัตถุ ความเข้มของแสง ทิศทางของแสงเป็นสำคัญ วัตถุชิ้นเดียวกันหากทิศทางของแสงและความเข้มเปลี่ยนไป รูปร่างของแสงและเงาจะเปลี่ยนไปด้วยเช่นกัน เช่น ใบหน้าคน หากแสงเข้าทางด้านซ้าย จะปรากฏเงาขึ้นทางด้านขวา และปรากฏเงาด้านซ้าย หากเปลี่ยนทิศทางแสง โดยส่อง

มาทางศีรษะ รูปร่างของแสงและเงาจะเปลี่ยนไปมาก ฉะนั้นทิศทางและความเข้มของแสง เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้เกิดรูปร่างของแสงและเงาที่แตกต่างกัน

แสงและเงากับความรู้สึก

บรรยากาศสลัวยามเย็นทำให้เราเศร้ามากกว่าตอนเที่ยง ในความมืดน่ากลัวกว่าตอนสว่าง แสงและเงาเกี่ยวข้องกับความรู้สึกไม่มากก็น้อย

1. การไล่ค่าน้ำหนัก จากอ่อนไปแก่ หรือจากแก่ไปอ่อน ทำให้สายตาติดตามไปได้ง่าย ติดตามไปเรื่อย ๆ จนกว่าค่าน้ำหนักจะตัดกันหรือจบลง จะเกิดขึ้นอย่างนุ่มนวล สบายตา

2. การใช้น้ำหนักตัดกัน การใช้น้ำหนักตัดกันมาก ๆ จะเกิดความคมชัดปะทะสายตาได้ดี สายตาจะหยุด ณ จุดที่น้ำหนักตัดกัน หากในภาพมีน้ำหนักตัดกันจุดเดียว จะทำให้สายตาหยุดไม่เคลื่อนไหวไปจุดใด

3. น้ำหนักตัดกันหลายจุด การใช้น้ำหนักตัดกันมาก ๆ หลายจุด จะดูวูบวาบ สายตาจะไม่หยุดนิ่ง สายตาจะหยุดในจุดที่มีการตัดกันมากที่สุด

4. การใช้น้ำหนักเข้มน้ำหนักเดียว การใช้น้ำหนักเข้มน้ำหนักเดียวในภาพ ทำให้รู้สึกลึกลับ เศร้า น่ากลัว หากใช้น้ำหนักอ่อนในปริมาณเล็กน้อยบนพื้นเข้ม โดยกระจายหลายจุด จะทำให้ภาพน่าสนใจชวนติดตาม

5. การใช้แสงและเงา 9 ระยะ (Full Range of Tones) เรียงกันตามลำดับ บนวัตถุใดบริเวณใด จะทำให้บริเวณนั้นดูกลม หรือแสดงความยาวหรือความหนาของวัตถุนั้น ๆ ได้ และทำให้วัตถุนั้นมองเห็นได้ชัดเจน ไม่ต้องจินตนาการ แต่ต้องระวังหากใช้แสงเงาทุกระยะอย่างเท่า ๆ กัน จะทำให้ภาพขาดความน่าสนใจ

6. ปริมาณแสงจ้า มีผลต่อการรับรู้เรื่องขนาดของบริเวณว่างด้วย เช่น ทางเดินภายในอาคารที่มีแสงสว่างน้อย จะรู้สึกว่าทางเดินมีเนื้อที่น้อยกว่าปกติ

7. วัตถุย้อนแสง เราจะเห็นวัตถุแบน หากมองย้อนแสง เราจะเห็นวัตถุนั้นโตหรือหนาขึ้น หากแสงเข้าทางด้านข้าง และมีเงาตกทอดมาด้านตรงข้าม

8. น้ำหนักรูปและพื้นตัดกัน จะแยกแยะได้ชัดเจน แต่หากวัตถุหลาย ๆ อย่างมีน้ำหนักตัดกันมากมาย ปะปนกันในที่เดียว จะทำให้สภาพการมองแย่ลง สับสนวุ่นวาย ถ้าตัดกันน้อย ทำให้รู้สึกอ่อนแอ ไม่มีพลัง

9. ให้เป็น 2 มิติ และ 3 มิติแก่รูป รูปทรงที่มีแสงเงาน้อยไม่เรียงกันตามลำดับ จะรู้สึกแบนราบ ถ้ามีแสงเงาเรียงกันตามลำดับ มากกว่า 3 ระดับขึ้นไป ก็จะรู้สึกกลมได้

สำหรับแสงเงา เป็นองค์ประกอบศิลป์ที่มีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าองค์ประกอบศิลป์ตัวอื่น ๆ ไม่มีแสง ไม่มีรูป ไม่มีเงา ไม่มีความตื้นลึก บริเวณว่าง 3 มิติปรากฏได้เพราะค่าของแสงเงาที่

ปรากฏวัตถุและบนบริเวณว่าง ความเข้มอ่อนของแสงเงา มีผลต่ออารมณ์ของมนุษย์ ความรู้สึกเศร้ามักจะมาตอนค่ำคืนหรือตอนเย็นเสมอ บรรยากาศมืดทึบ บีบรัดความรู้สึกของเราได้มาก ความร่าเริงสดใส จะอยู่ในบรรยากาศของแสงสว่างไสว มากกว่าความมืดทึบเสมอ (สมชาย พรหมสุวรรณ, น. 143)

ประเภทของภาพย้อนแสง

ภาพย้อนแสง หมายถึง ภาพที่กำหนดให้ต้นกำเนิดแสงอยู่ด้านหลังของภาพ

ค่าความสว่าง (Luminance) คือ ความส่องสว่างที่สะท้อนหรือส่องผ่านออกมาจากวัตถุเข้าตา ทำให้สามารถมองเห็นวัตถุได้ โดยวัตถุนั้นจะมีคุณสมบัติเป็นแหล่งกำเนิดแสงทางอ้อม บริเวณพื้นหลังของภาพจะมีน้ำหนักอ่อนกว่าวัตถุบริเวณด้านหน้าภาพ

การแบ่งภาพย้อนแสงสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภท ตามระดับค่าความสว่าง (Luminance) ของแสง 9 ระดับ แบ่งระดับค่าความสว่างทั้ง 9 ออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๆ ได้ 3 กลุ่ม ดังนี้

1. ระดับค่าความสว่างน้อย (Low Key) อยู่ในระดับ 1-3 ความส่องสว่างที่สะท้อนออกมาจากวัตถุเข้าตามีน้อย ทำให้มองเห็นวัตถุเป็นภาพเงาทึบ (Silhouette) ไม่แสดงรายละเอียดภายในโครงร่าง

ภาพที่ 21 การตัดกระดาษเป็นภาพเงาทึบด้วยวิธีการดั้งเดิม

(Wikipedia, 12 May 2010, Online.)

2. ระดับค่าความสว่างปานกลาง (Middle Key) อยู่ในระดับ 4-6 จะมองเห็นรายละเอียดของวัตถุในที่มืดได้บ้าง และสีของวัตถุจะหม่นลง ส่วนสีในที่สว่างจะมีสีสดใส

ภาพที่ 22 โกลด โมเน, คามิลและชอง โมเน, คศ.1875.

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

3. ระดับค่าความสว่างมาก (High Key) อยู่ในระดับ 6-9 ระดับนี้จะมีสีขาวอยู่มากจึงให้ค่าอ่อน น้ำหนักในช่วงนี้ใช้แสดงวัตถุที่อยู่ภายใต้แสงจ้ามาก ๆ ทำให้ภาพดูฟุ้งฝัน ซึ่งวัตถุภายใต้แสงจ้าเช่นนี้จะมองเห็นสีอ่อนลง หรือจะมองเห็นวัตถุบางขึ้นถ้าวัตถุวางบนพื้นสีเข้มจะดูชัดเจนขึ้น

ภาพที่ 23 วิลเลี่ยม เทอร์เนอร์,ทางรถไฟสายตะวันตก, ค.ศ.1844, สีน้ำมันบนผ้าใบ.

(Web Gallery of Art, 12 May 2010, Online.)

สรุป แหล่งกำเนิดแสง แบ่งชนิดของแสงได้ 2 ชนิด ได้แก่ แสงที่มาจากธรรมชาติ และแสงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น แสงจะกระจายจากแหล่งกำเนิดไปทุกทิศทางในลักษณะเส้นตรง เมื่อแสงกระทบวัตถุจะเกิดเงาขึ้นในฝั่งตรงกันข้าม การสะท้อนแสงจะมีความเข้มข้นอย่างไรขึ้นอยู่กำลังส่องสว่างและคุณภาพในการสะท้อนแสงของวัตถุนั้น วัตถุโปร่งแสงและวัตถุบางชนิดย่อมให้แสงลอดผ่านได้ วัตถุทึบแสงจะสะท้อนแสงได้มากน้อยขึ้นอยู่กับสภาพผิวหน้าของวัตถุนั้น วัตถุสีดำดูดซับแสงได้มากกว่าวัตถุสีขาว การสะท้อนแสงจะสะท้อนไปในองศาเดียวกับที่แสงตกกระทบ

มนุษย์นำแสงมาใช้ในงานศิลปะ ทำให้เกิดรูปแบบศิลปะใหม่ขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ โดยทำให้เกิดลวดลายเป็นภาพ การเจาะผนังให้แสงเข้าสู่อาคารหลายทิศทางและหลายรูปลักษณ์ นอกจากนี้ยังใช้แหล่งกำเนิดแสงสร้างความสวยงามในรูปแบบต่าง ๆ อีก เช่น พลุไฟ การเล่นหนังตะลุงของคนทางภาคใต้ โคมไฟในเทศกาลต่าง ๆ เป็นต้น

ระดับค่าของแสงและเงา จากความสว่างสุดสู่ความมืดสุด (ขาวสู่ดำ) น้ำหนักจะเกิดขึ้นระหว่างกลาง 9 ระดับ แบ่งระดับออกเป็นกลุ่มน้ำหนัก ได้ 3 น้ำหนัก ได้แก่ น้ำหนักอ่อน น้ำหนักปานกลาง และน้ำหนักเข้ม การใช้ค่าน้ำหนักต่าง ๆ ในงานศิลปะ สามารถใช้น้ำหนักได้หลายวิธี เช่น น้ำหนักอ่อนและเข้มตัดกัน น้ำหนักอ่อนและปานกลาง น้ำหนักปานกลางและเข้ม การใช้แสงเงาระดับเดียว

แสงและเงาในงานจิตรกรรม คือความอ่อนแก่ที่ศิลปินแสดงให้เห็นในภาพเขียน จากการเลียนแบบธรรมชาติ และการสร้างแสงเงาขึ้นเอง เพื่อความงามและสะท้อนอารมณ์ตามต้องการ บางครั้งศิลปินตัดทอนแสงและเงา ผสมกับการตัดทอนรูปทรงและสีกลายเป็นศิลปะกึ่งนามธรรม นอกจากนี้แสงและเงาสามารถสร้างความรู้สึกได้ เช่น บรรยากาศสลัวยามเย็นทำให้เราเศร้ามากกว่าตอนเที่ยง ในความมืดน่ากลัวกว่าตอนสว่าง การไล่ค่าน้ำหนักทำให้สายตาติดตามไปได้ง่าย การใช้น้ำหนักตัดกันเกิดความคมชัด น้ำหนักตัดกันหลายจุด จะดูวูบวาบ ส่วนการใช้น้ำหนักเข้มน้ำหนักเดียวทำให้รู้สึกลึกลับ เศร้า น่ากลัว ปริมาณแสงจ้าจะรู้สึกว่ามีเนื้อที่น้อยกว่าปกติ มองย้อนแสงจะเห็นวัตถุนั้นโตหรือหนาขึ้น

ทั้งนี้การกำหนดให้ต้นกำเนิดแสงอยู่ด้านหลังของภาพของทำให้เกิดภาพย้อนแสง โดยแบ่งระดับค่าของการย้อนแสงเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับค่าความสว่างน้อยจะทำให้มองเห็นวัตถุเป็นเงาทึบ ส่วน ระดับค่าความสว่างปานกลางจะมองเห็นรายละเอียดของวัตถุในเงาได้บ้าง และระดับค่าความสว่างมากจะสีค่าน้ำหนักสีที่อ่อนมาก ลักษณะภาพจะพร่ามัว

2.4 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ความหมายและทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์เของลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ (Expressionism)

สงวน รอดบุญ ได้กล่าวถึงของลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ไว้ว่า คำว่า “Expressionism” มาจากภาษาลาตินว่า Expressare ซึ่งมีความหมายว่า ออกมา ส่วน pressare มีความหมายเท่ากับกดดัน คั้น บีบ คำดังกล่าวในทางศิลปะหมายถึง การแสดงออกทางศิลปะที่ตัดทอนรูปทรงและสีสันอย่างเสรีที่สุดตามแรงปรารถนาของศิลปิน ซึ่งความรู้สึกดังกล่าวหมายถึงความรู้สึกภายใน (Inner Sensationism) เป็นศิลปะที่เน้นความรู้สึกของเนื้อหา และการแสดงออกอันลึกซึ้งจากความรู้สึกและอารมณ์ของศิลปิน เช่น ความโกรธ กลัว เกลียดชัง หวาดเสียว แสดงออกด้วยรูปทรงที่บิดเบี้ยว หมุนวน ใช้สีร้อนแรง ฯลฯ (สงวน รอดบุญ, 2523, น. 68)

เซอร์เฮอร์เบิร์ด รีด กล่าวถึงลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ไว้ดังนี้ ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ คือ ศิลปะที่เปิดทางให้ความกดดันภายในและความจำเป็นบางประการออกมาสู่ภายนอก ความกดดันนั้นเกิดขึ้นจากอารมณ์สะเทือนใจจากความรู้สึก หรือจากประสาทสัมผัส (กิติมา อมรทัต, 2540, น. 305)

หนังสือพจนานุกรมศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2541, น.108) ได้ให้ความหมายของลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ไว้ว่า ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ หมายถึง ลัทธิทางศิลปกรรมที่สร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งแสดงออกอย่างรุนแรง ห้าวหาญ เร้าอารมณ์ และแสดงพลังรู้สึกของผู้สร้างงานอย่างเต็มที่ ในทางจิตรกรรมและประติมากรรมจะแสดงเส้น รูปทรง สี และ อื่น ๆ อย่างแข็งขันและฉับพลัน

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา กล่าวถึง ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ ว่า เป็นคำที่ใช้คล้ายกับคำว่า ลัทธิโรแมนติก (Romanticism) ซึ่งมีความหมายทั้งเฉพาะเจาะจงและใช้ทั่ว ๆ ไป เพื่อระบุถึงปรากฏการณ์ทางศิลปะได้อย่างรัดกุม ในความหมายกว้าง ๆ คำ ๆ นี้ใช้อธิบายให้เห็นถึงงานศิลปะซึ่งถืออารมณ์เป็นสิ่งที่เหนือกว่าความคิด และศิลปินใช้สื่อ (Media) เพื่อสำแดงพลังอารมณ์ภายใต้ข้อตกลงเกี่ยวกับสุนทรียะทางศิลปะเพื่อจุดจุดหมายดังกล่าว งานศิลปะแนวนี้ศิลปินจึงมักจะเลือกเนื้อหาที่มีความเร้าใจ สร้างอารมณ์อันเข้มข้นให้กับผู้ชม เช่น การต่อสู้ ความโกรธ ความทุกข์ทรมาน ความตาย และการแสดงออกมักจะเน้นไปที่การแสดงออกด้วยการใช้สีในลักษณะของเส้นซึ่งเกิดจากการแสดงออกด้วยอารมณ์ฉับพลันทันที (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545, น.132)

ในทางสุนทรียศาสตร์มีทฤษฎีที่ให้ความสำคัญกับการสำแดงพลังอารมณ์ ผู้นำทฤษฎีนี้ คือ เบนเนดิโต โครเช่ (Beneditto Croce: 1866-1952) นักปรัชญาแนวจิตนิยมชาวอิตาเลียน ผู้มีแนวคิดที่ไม่เห็นด้วยกับคุณค่าภายนอกหรือคุณค่าเชิงกายภาพของผลงานศิลปะและไม่เห็นด้วยกับคุณค่าเชิงคุณธรรม เชิงสัจธรรม รวมทั้งเป้าหมายที่จะได้ประโยชน์ใด ๆ จากผลงานศิลปะ โครเช่

เห็นว่า สุนทรียศาสตร์ คือศาสตร์แห่งสหัชญาน (science of intuition) เรียนรู้ได้เอง และตามทัศนะของ โคเช่ “สหัชญานก็คือการสำแดงพลังอารมณ์ ไม่มีอะไรนอกเหนือไปจากนี้อีกแล้ว” สำหรับศิลปินแล้วสามารถสำแดงพลังอารมณ์ของตนเองจากความประทับใจโดยการปล่อยให้ตนเองเป็นอิสระจากความประทับใจเหล่านั้น ด้วยเหตุนี้เอง ศิลปะจึงมีคุณค่าบริสุทธิ์และเป็นอิสระไม่ขึ้นกับสิ่งใด (พีระพงษ์ กุลพิศาล, 2549, น. 91)

เกี่ยวกับเรื่องนี้ โครเช่ กล่าวว่ามันเป็นไปไม่ได้ ที่จะมีภาพมัว ๆ ที่ไม่กระจ่างแจ้งขึ้นมาเลยในหัวของศิลปิน ซึ่งเรียกว่า สหัชญาน ที่ไม่มี การสำแดงพลังอารมณ์ ซึ่งหมายความว่า ความคิดที่สมบูรณ์ ภาพที่สมบูรณ์ เพลงที่สมบูรณ์ ไม่สามารถมีอยู่ได้ ถ้าไม่ได้มีการสำแดงพลังอารมณ์เสียก่อน อันที่จริงทั้งสหัชญานและการสำแดงพลังอารมณ์แยกออกจากกันไม่ได้ เพราะสำหรับศิลปินแล้ว เมื่อภาพต่าง ๆ ที่เก็บไว้ในจิตใต้สำนึกมันฟุ้งขึ้นมา จนกระทั่งเกิดความกระจ่างชัดขึ้นมาอย่างชัดเจน มันก็จะกลายเป็นภาพที่อยู่ในหัวของศิลปินนั้นเอง

โครเช่กล่าวว่า ไม่มีทางเป็นไปได้ที่เมื่อศิลปินมีสหัชญานและการสำแดงพลังอารมณ์แล้ว ศิลปินจะไม่ถ่ายทอดออกมา เพราะเมื่อกระบวนการนี้เกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์แล้ว ศิลปินจะถูกกระตุ้นหรือเกิดพลังอะไรบางอย่าง ที่สั่นสะเทือนโสตประสาททุกส่วนให้จำลองแบบออกมาเป็นผลงานศิลปะ ซึ่งการแสดงออกมาเป็นผลงานนี้ อาจทำไม่ได้เทียบเท่ากับภาพศิลปะที่แท้จริงที่อยู่ในหัวของศิลปิน เพราะติดขัดกับวัตถุดิบ กลวิธี และสื่อต่าง ๆ "ด้วยเหตุนี้ศิลปินจึงรู้สึกเศร้าอยู่ตลอดเวลา เพราะไม่สามารถลอกแบบสิ่งที่อยู่ในหัว ออกมาให้เหมือนจริงได้"

นักคิดสำแดงพลังอารมณ์รุ่นต่อมาคือ อาร์.จี.คอลลิงวูด (R.G. Collingwood) และเออแยน เวรอง (Eugene Veron) เคยเขียนไว้เมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 19 ตอนหนึ่งว่า “ศิลปะคือการแสดงออกทางอารมณ์เป็นรูปทรงให้ปรากฏต่อโลกภายนอก เป็นสำแดงพลังอารมณ์ด้วยเส้น รูปทรงหรือสีหรืออาจจะด้วยท่าทางต่าง ๆ เสียงต่าง ๆ คำต่าง ๆ อย่างมีจังหวะลีลา ฉับพลันและมีลักษณะเฉพาะ” (พีระพงษ์ กุลพิศาล, 2549, น. 132)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า ศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ เป็นรูปแบบผลงานศิลปะได้รับอิทธิพลจากแนวคิดทางจิตวิสัยเป็นอย่างมาก โดยศิลปินต้องการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดส่วนตน และมาจากปัจจัยภายนอก เช่น สังคม การเมือง การปกครอง สงคราม เป็นต้น ที่ส่งผลกระทบต่อศิลปิน นำมาแสดงออกผ่านสื่อต่าง ๆ ด้วยการตัดทอนรูปทรงของวัตถุต่าง ๆ หรือให้บิดเบือนจากความจริง เพื่อค้นหารูปทรงใหม่ที่สามารถสนองสภาวะอารมณ์ต่าง ๆ ของศิลปินออกมา

2.4 ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์

ความเป็นมาของศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์

ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ คือ การเคลื่อนไหวทางศิลปะในประเทศเยอรมนีที่เริ่มในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นการตอบสนองทฤษฎีที่ว่าความรู้ได้จากการรับโดยตรงมากกว่าการเทียบเคียง ต่างจากการเคลื่อนไหวของศิลปะแนวอื่น ๆ ดังเช่น ลัทธินิยมความจริง (Realism) และลัทธิประทับใจ (Impressionism) เป็นต้น การค้นหาความหมายในการแสดงออกของการมีชีวิตและประสบการณ์เกี่ยวกับอารมณ์มากกว่าความเป็นจริงทางวัตถุ ศิลปินมีจุดประสงค์เฉพาะที่จะบิดเบือนความเป็นจริงทางด้านวัตถุเพื่อส่งผลกระทบทางด้านอารมณ์และความคิดส่วนตัว มีผลงานปรากฏอยู่ในศิลปะหลายแขนง รวมถึงงานจิตรกรรม วรรณกรรม ละคร ภาพยนตร์ สถาปัตยกรรม และเพลง คำศัพท์ที่ใช้ในงานมักจะบอกเป็นนัยเกี่ยวกับอารมณ์หวาดกลัว หรือวิตกกังวล

ผลงานศิลปะแนวสำแดงพลังอารมณ์ พบได้ในศิลปะทุกยุคสมัย และทุกวัฒนธรรม ซึ่งแตกต่างกันทางความเข้มข้นของอารมณ์ศิลปินที่ถ่ายทอดออกมายกตัวอย่างเช่น ผลงานของเรมบรันท์ (Rembrandt) ผลงานของโกยา (Francisco Goya) เอล เกรโก (El Greco) และฟินเซนต์ ฟานก๊อก ได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินผู้บุกเบิกลัทธินี้ ศิลปินรุ่นหลังที่นิยมชมชอบการแสดงออกลักษณะนี้มากก็คือ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ศิลปินชาวสเปน สมัยที่ทำงานช่วงแรกในยุคน้ำเงิน และมีศิลปินอีกกลุ่มหนึ่งคือ คติโฟวิสต์ ที่ทำงานอย่างลัทธินี้โดยมี อองรี มาตีส (Henri Matisse) เป็นผู้นำ (พีระพงษ์ กุลพิศาล, 2550, น. 119)

ภาพที่ 24 เรมบรันท์, The Three Crosses, คศ.1653, Etching.

(Wikipedia, 19 January 2010, Online.)

ภาพที่ 25 ฟรานซิสโก โกยา, Saturn Devouring His Son, ค.ศ.1819-1823, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 19 January 2010, Online.)

ภาพที่ 26 เอล เกรโก,"The Opening of the Fifth Seal, ค.ศ.1608–1614, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 19 January 2010, Online.)

ภาพที่ 27 ฟินเซนซ์ ฟาน ก๊อก, The Starry Night, ค.ศ.1889, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 19 January 2010, Online)

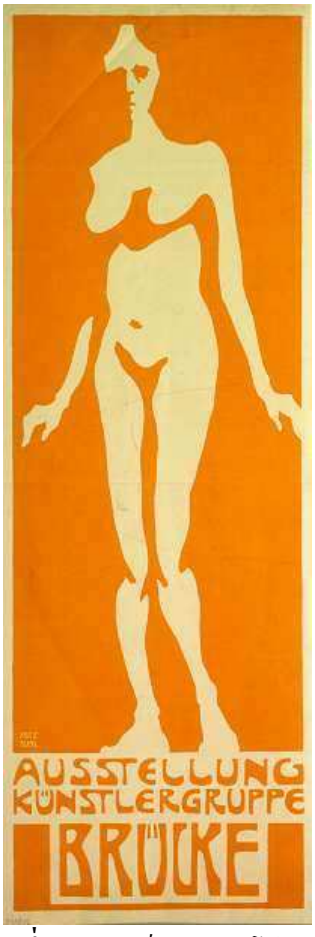
ถึงแม้ว่าชื่อ Expressionism ถูกใช้เป็นคำศัพท์อ้างอิงถึงรูปแบบทางศิลปะนี้ แต่บรรดาศิลปินไม่เคยมีการเคลื่อนไหวใด ๆ ที่จะเรียกตัวเองว่า Expressionism ในปี ค.ศ. 1912 มีการใช้คำศัพท์นี้โดย Herwald Walden ในนิตยสาร Der Sturm ในช่วงเวลานี้ผลงานจิตรกรรมในประเทศเยอรมนีได้ท้าทายทฤษฎีศิลปะที่เคยปฏิบัติกันมาอย่างมาก

กลุ่มสะพาน (Die Brücke)

กลุ่มสะพาน (Die Brücke) เป็นกลุ่มศิลปินในลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ชาวเยอรมันที่รวมตัวกันที่เมืองเดรสเดน ในปี 1905 โดยตั้งชื่อตามหอศิลป์ Brücke Museum ที่เพิ่งเปิดใหม่ในกรุงเบอร์ลิน ก่อตั้งโดย ฟริตซ์ เบลยัล (Fritz Bleyl), อีริค เฮคเกล (Erich Heckel) , เอินสต์ ลุดวิก เคิร์ชเนอร์ (Ernst Ludwig Kirchner) และ คาร์ล ชมิดท์ รอตตลัฟฟ์ (Karl Schmidt-Rottluff) มีสมาชิกเพิ่มเติมในภายหลังคือ อีมิล โนลเด (Emil Nolde), มักซ์ เปชสไตน์ (Max Pechstein) และ ออตโต มุลเลอร์ (Otto Mueller) กลุ่มสะพานเป็นกลุ่มที่มีความเคลื่อนไหวไม่มาก แต่มีอิทธิพลอย่างมากในศิลปะยุคใหม่ของศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะการผลักดันให้เกิดสไตล์ในลัทธิสำแดงพลังอารมณ์อย่างเต็มรูปแบบ ศิลปินกลุ่มนี้ศึกษางานของ ฟาน ก๊อก ภาพพิมพ์แกะไม้ของเยอรมนีในสมัยกลาง ประติมากรรมของชาวเกาะ และชาวแอฟริกัน

จุดมุ่งหมายของกลุ่มสะพานคือ การหลีกเลี่ยงรูปแบบของสถาบันการศึกษาที่สืบทอดตามประเพณีตามที่ยอมรับโดยทั่วไป และค้นหาความเป็นจริงหรือความเป็นไปได้เกี่ยวกับการแสดงออกทางศิลปะ ซึ่งรูปแบบจะเป็นสะพานเชื่อมระหว่างอดีตและปัจจุบัน พวกเขายอมรับศิลปิน

ในอดีต คือ อัลเบรชท์ ดือเรอร์ (Albrecht Dürer) มัสทิอัส กรุนวอร์ด (Matthias Grünewald) และ ลูคัส คราแนคท์ (lucas cranach The Elder) เช่นเดียวกับศิลปินร่วมสมัย กลุ่มล้ำยุคทั้งหลาย ต่อมาในปี ค.ศ. 1913 เคิร์ชเนอร์ได้เขียนประวัติของกลุ่ม ก่อนที่จะสลายตัวในที่สุด



ภาพที่ 28 ฟริตซ์ เบลยัล, โปสเตอร์เปิดนิทรรศการศิลปะครั้งแรกของกลุ่มสะพาน, ค.ศ. 1906

(Wikipedia, 19 January 2010, Online)

ภาพที่ 29 แถลงการณ์ของกลุ่มสะพาน, ค.ศ. 1906

(Wikipedia, 19 January 2010, Online)

กลุ่มนักขี่ม้าสีน้ำเงิน (Der Blaue Reiter)

หลังจากที่กลุ่มสะพานก่อตั้งก่อนในปี ค.ศ. 1905 ต่อมามีศิลปินกลุ่มหนึ่งได้มีการรวมตัวกันภายใต้ชื่อ กลุ่มนักขี่ม้าสีน้ำเงิน (Der Blaue Reiter) เป็นกลุ่มศิลปินจากสมาคมศิลปินมิวนิคใหม่ในเมืองมิวนิค ประเทศเยอรมนี มีการเคลื่อนไหวตั้งแต่ปี ค.ศ. 1911 – 1914 นำโดย วาซิลี คันดินสกี้ (Wassily Kandinsky), ฟรันซ์ มาร์ค (Franz Marc), ปอล คลี (Paul Klee) ออกัสท์ มัคเค (August Macke), จอเลนสกี้ (Jawlensky), มาเรียลเน ฟอน เวอเรฟกิน (Marianne von Werefkin), กาเบรียล

มุนเตอร์ (Gabriele Münter), ไลโอเนล ไฟนิงเงอร์ (Lyonel Feininger), อัลเบิร์ท บลอช (Albert Bloch) และศิลปินคนอื่น ๆ ได้ก่อตั้งกลุ่มเพื่อตอบโต้ต่อการประเมินที่ปฏิเสธผลงานจิตรกรรมล่าสุดของคันดินสกีจากนิทรรศการหนึ่ง โดยมีผู้นำกลุ่มคือ วัสซิลี คันดินสกี, ฟรันซ์ มาร์ค และพอล คลี ชื่อของกลุ่มมาจากภาพ นักขี่ม้าสีน้ำเงินของคันดินสกีที่สร้างในปี ค.ศ. 1903 คันดินสกีรักในสีน้ำเงิน เพราะเขาคิดว่าสีน้ำเงิน คือ สีแห่งจิตวิญญาณ กระตุ้นให้มนุษย์ปรารถนาความเป็นนิรันดร์ นอกจากนี้ยังมาจากความนิยมชมชอบม้าของฟรันซ์ มาร์ค แม้มีแนวทางเกี่ยวกับศิลปะและจุดมุ่งหมายนานาประการของศิลปินภายในกลุ่ม อย่างไรก็ตามศิลปินต่างปรารถนาแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์แท้จริงผ่านศิลปะของพวกเขา

ภาพที่ 30 Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter, คศ.1,903,สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 19 January 2010, Online)

ภายในกลุ่ม ได้แสดงทัศนคติเกี่ยวกับศิลปะและจุดมุ่งหมายหลายอย่างระหว่างกัน อย่างไรก็ตาม ศิลปินปรารถนาแสดงความจริงแห่งจิตใจผ่านศิลปะของพวกเขา พวกเขาเชื่อในการก่อตั้งส่งเสริมศิลปะสมัยใหม่ เช่น การเชื่อมทัศนศิลป์และดนตรี ความสัมพันธ์ระหว่างจิตวิญญาณและสัญลักษณ์ของสีที่เกิดขึ้นเองด้วยสัญชาติญาณขณะวาดภาพ สมาชิกมีความสนใจในศิลปะยุโรปสมัยกลาง และศิลปะแบบดั้งเดิม เช่นเดียวกันกับศิลปะร่วมสมัยแบบอนุตรนิยมในฝรั่งเศส ศิลปะบาศกนิยม คติโฟวิสม์และแนวคิดแบบนามธรรมที่พัฒนาในรัสเซีย ที่มีแนวโน้มไปสู่ศิลปะนามธรรม มีการจัดนิทรรศการครั้งแรกในปี ค.ศ. 1911และจัดหมุนเวียนในปี ค.ศ. 1912 ที่เยอรมนี พวกเขายังพิมพ์เผยแพร่ศิลปะร่วมสมัยศิลปะดั้งเดิมและพื้นบ้าน รวมทั้งศิลปะเด็กอีกด้วย

สรุป ศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดทางจิตวิสัยเป็นอย่างมาก โดยศิลปินต้องการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดส่วนตน และมาจากปัจจัยภายนอกที่ส่งผลกระทบต่อศิลปิน นำมาแสดงออกผ่านสื่อต่าง ๆ ด้วยการตัดทอน บิดเบือน รูปทรงของวัตถุเพื่อค้นหารูปทรงใหม่ที่สะท้อนสภาวะอารมณ์ต่าง ๆ ของศิลปินออกมา การเคลื่อนไหวของลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ คือ เริ่มในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในประเทศเยอรมนี มีผลงานปรากฏอยู่ในศิลปะหลายแขนง รวมถึงงานจิตรกรรม วรรณกรรม ละคร ภาพยนตร์ สถาปัตยกรรมและเพลง คำศัพท์ที่ใช้ในงานมักจะบอกเป็นนัยเกี่ยวกับอารมณ์หวาดกลัว หรือวิตกกังวล สามารถพบได้ในศิลปะทุกยุคสมัย และทุกวัฒนธรรม ซึ่งแตกต่างกันทางความเข้มข้นของอารมณ์ศิลปินที่ถ่ายทอดออกมา ศิลปินของลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ที่เป็นผู้นำและมีชื่อเสียง แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มสะพาน เป็นกลุ่มศิลปินชาวเยอรมันที่มีความเคลื่อนไหวไม่มาก แต่มีอิทธิพลอย่างมากในศิลปะยุคใหม่ของศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะการผลักดันให้เกิดสไตล์ในลัทธิสำแดงพลังอารมณ์อย่างเต็มรูปแบบ จุดมุ่งหมายของกลุ่มสะพานคือ การหลีกเลี่ยงรูปแบบของสถาบันการศึกษาที่สืบทอดตามประเพณีตามที่ยอมรับโดยทั่วไป และค้นหาความเป็นจริงหรือความเป็นไปได้เกี่ยวกับการแสดงออกทางศิลปะ ศิลปินอีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มนักขี่ม้าสีน้ำเงิน ที่ได้ก่อตั้งกลุ่มเพื่อตอบโต้ต่อการประเมินที่ปฏิเสธผลงานจิตรกรรมล่าสุดของคันดินสกีจากนิทรรศการหนึ่ง ชื่อของกลุ่มมาจากภาพนักขี่ม้าสีน้ำเงินของคันดินสกีที่สร้างในปี ค.ศ. 1903 ศิลปินภายในกลุ่ม ต่างปรารถนาแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์แท้จริงผ่านศิลปะของพวกเขา และได้แสดงทัศนคติเกี่ยวกับศิลปะและจุดมุ่งหมายหลายอย่างระหว่างกัน พวกเขาเชื่อในการก่อตั้งส่งเสริมศิลปะสมัยใหม่ เช่น การเชื่อมทัศนศิลป์และดนตรี ความสัมพันธ์ระหว่างจิตวิญญาณและสัญลักษณ์ของสีที่เกิดขึ้นเองด้วยสัญชาติญาณขณะวาดภาพ มีความสนใจในศิลปะยุโรปสมัยกลาง และศิลปะแบบดั้งเดิม เช่นเดียวกันกับศิลปะร่วมสมัยแบบอนุตรนิยมในฝรั่งเศส ศิลปะบาศกนิยม คติโฟวิสม์และแนวคิดแบบนามธรรมที่พัฒนาในรัสเซียที่มีแนวโน้มไปสู่ศิลปะนามธรรม นอกจากนี้ พวกเขายังพิมพ์เผยแพร่ศิลปะร่วมสมัยศิลปะดั้งเดิมและพื้นบ้าน รวมทั้งศิลปะเด็กอีกด้วย

2.5 การใช้สี

ประวัติความเป็นมา

มนุษย์ค้นพบสีและรู้จักใช้สีมานานแล้วตั้งแต่สมัยหิน และสีได้รับการพัฒนาเรื่อยมาทั้งเรื่องของเนื้อสีและวิธีการใช้สี วิธีการใช้สีวิธีการหนึ่งคือการระบาย ด้วยวัตถุประสงค์ของการบันทึกเรื่องราว หรือเป็นสื่อในการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก หรืออื่น ๆ ในแง่มุมที่จะกล่าวต่อไปนี้คือการระบายเพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดงออกทางสุนทรียะในผลงานจิตรกรรม โดยให้

ความสำคัญกับการระบายสีน้ำมันเป็นหลัก ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงการระบายสี และผลงานจิตรกรรม ไว้ว่า

“เมื่อกล่าวถึงผลงานศิลปะทางด้านทัศนศิลป์ เรามักจะนึกถึงผลงานจิตรกรรม ซึ่งผลงานจิตรกรรมได้รวมไว้ทั้งภาพเขียนระบายสีและภาพวาด ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพขาว-ดำ เรามักจะนึกถึงผลงานจิตรกรรมในแง่ของภาพเขียนระบายสี อันเป็นผลงานที่มีสีสันสวยสดงดงาม

มนุษย์ชื่นชมกับสีมาตั้งแต่สมัยหิน ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานภาพเขียนบนผนังถ้ำ และการเขียนลวดลายระบายสีบนเครื่องปั้นดินเผา แม้มนุษย์ในปัจจุบันที่นิยมระบายสีบนใบหน้าและร่างกาย ในลักษณะของการดำรงชีวิตอย่างบรรพกาลก็บ่งบอกถึงการชื่นชมสีสันของมนุษย์จากอดีตด้วยเช่นกัน สำหรับมนุษย์ในสังคมสมัยใหม่หรือสังคมร่วมสมัยนี้ สีได้กลายเป็นหัวใจสำคัญยิ่งสำหรับชีวิตประจำวัน

เมื่อจิตรกรรมได้รับการยอมรับ และยกย่องให้มีคุณค่าทางความงามสูงเด่น ในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ นับแต่นั้นเป็นต้นมา สีได้กลายเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างสรรค์รูปทรง แสง-เงา และความรู้สึกบนพื้นภาพ เมื่อศิลปินวาดภาพจนได้รูปทรงและแสง-เงาอย่างชัดเจนแล้ว ก็จะลงสีให้ได้ความสมบูรณ์ของภาพ สีจึงกลายเป็นสื่อแสดงออกที่ทำให้จิตรกรรมเสร็จสมบูรณ์ลงได้ เมื่อวิทยาศาสตร์สาขาเคมีและฟิสิกส์เจริญขึ้น คุณภาพและจำนวนของสีก็ได้ทวีเพิ่มขึ้นเป็นเงาตามตัว

พร้อมกันนั้น ศิลปินยุโรปในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ก็พัฒนาการใช้สีบนจิตรกรรม ให้มีความสัมพันธ์กับแสงและบรรยากาศเด่นชัดขึ้น จากแสงสีขาวหรือเหลืองและเงาสีน้ำตาลในอดีตได้พัฒนามาสู่แสง-เงาและบรรยากาศตามสีจากแสงสเปกตรัมหรือแสงสีรุ้ง มีการกำหนดสีให้สัมพันธ์กับกาลเวลาบนงานจิตรกรรม เช่น แสงสีเหลืองสด-เงาสีม่วงน้ำเงิน สำหรับยามเช้าแสงสีเหลือง-เงาสีม่วง สำหรับกลางวัน แสงสีเหลืองเข้ม-เงาสีม่วงแดง สำหรับยามบ่าย

นอกจากนั้น ทางด้านกระบวนการระบายสี ได้พัฒนาจากการลงสี ที่ระบายสีภายในขอบเขตที่กำหนดและลีลาที่สนองตอบการสร้างรูปทรงและแสง-เงา พัฒนามาสู่การระบายสีที่อิสระ ระบายสีเพื่อแสดงคุณสมบัติของสี และระบายสีที่มิได้อยู่ภายใต้การบังคับของรูปทรง และเมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 20 การระบายสีก็แสดงอิสรภาพยิ่งขึ้น สีก็คือ สีที่อาจจะไม่จำเป็นต้องเกี่ยวกับแสง สีเป็นตัวแสดงออกด้วยตัวของมันเอง สีให้ความรู้สึก สีแสดงมิติ รูปทรง หรือพลังด้วยตัวของมันเอง เป็นต้น

จากชนิดของสีและการระบายสีในอดีต มนุษย์สมัยหินที่อาจจะใช้ไขสัตว์หรือเลือดสัตว์ผสมสีดินหรือผสมเขม่า สมัยกรีกโบราณที่รู้จักเขียนภาพสีผสมไข สมัยโรมันที่รู้จักเขียนภาพปูนเปียก สมัยกลางที่รู้จักเขียนภาพสีน้ำบนหนังสือหรือคัมภีร์ สมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการที่นิยมเขียนภาพปูนเปียก เขียนภาพสีฝุ่นผสมไข่ เขียนภาพสีผสมไข และเขียนภาพสีน้ำมัน ศิลปินใน

คริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่นิยมเขียนภาพสีน้ำมันและสีน้ำ และศิลปินในคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่รู้จักใช้สีอะคริลิก ซึ่งเป็นผลพวกจากการสังเคราะห์สีทางวิทยาศาสตร์ จากชนิดของสี จำนวนของสี และกลวิธีการระบายสีที่พัฒนาไปเรื่อย ๆ ได้มีส่วนผลักดันให้แนวคิด รูปแบบ และสีสันของจิตรกรรมมีความหลากหลายกว้างขวางยิ่งขึ้นด้วย" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542, น.16-17)

ความเข้าใจเกี่ยวกับสี

หากจะกล่าวถึงสี ในแง่มุมของการมองเห็น เราจะเห็นสีอยู่มากมายในธรรมชาติ เมื่อมนุษย์ใช้ธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ สีที่มีอยู่ในธรรมชาติย่อมเข้ามาเกี่ยว พันกับการถ่ายทอดงานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ไม่ว่าศิลปินจะเลือกถ่ายทอดสีตามที่ตาเห็น หรือเลือกถ่ายทอดตามความรู้สึกก็ตาม แสงมีความสัมพันธ์กับการมองเห็น และทำให้เห็นเป็นสี นั้น สามารถอธิบายได้ด้วยหลักการทางวิทยาศาสตร์ ซึ่ง สุชาติ สุทธิ ได้กล่าวถึงความเป็นมาของการค้นพบสีแสง และเกี่ยว กับสีของวิทยาศาสตร์กับสีของศิลปะ ไว้ดังนี้

"… การค้นคว้าเกี่ยวกับธรรมชาติของสี (Nature of color) ที่เกิดจากรังสีของแสงได้ถูกค้นพบจริง ๆ นั้น เมื่อปี1666 โดยนักวิทยาศาสตร์ผู้มีชื่อเสียงคือ Sir Isaac Newton (McCarter & Gilbert: 1987: 106) ได้ทดลองปล่อยให้ลำแสงผ่านแท่งแก้วปริซึม (Prism) แล้วกระจายรังสีออกมาเป็น 6 สี คือ 1) สีม่วง (Violet) 2) น้ำเงิน (Blue) 3) เขียว (Green) 4) เหลือง (Yellow) 5) ส้ม (Orange) 6) แดง (Red) …

การค้นพบของนิวตัน ต่อมาก็ได้มีผู้นำมาทำการค้นคว้าเรื่องสีกันอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น ซึ่งทั้งนี้แล้วแต่หลักการและจุดประสงค์ของการเรียนรู้ ซึ่งอาจจำแนกเป็นแนวทางสำคัญ ๆ ดังนี้

ก. สีของวิทยาศาสตร์ เป็นการศึกษาเชิงกายภาพของสี (Physics of light) โดยมีจุดประสงค์ของการเรียนรู้เกี่ยวกับปรากฏการณ์เชิงกายภาพของแสง เพื่อให้ได้มาซึ่งสีกับปฏิกิริยาการรับรู้ที่เกิดขึ้นกับตัวเราในเชิงกายภาพ (Physiological responses) ดังเช่น การค้นคว้าของ Anders Jonas Angstrom และเป็นผู้คิดหน่วยวัดคลื่นแสง โดยที่การรับรู้ทางการเห็นของสีของคนเรานั้นสามารถรับรู้ทางการเห็นได้ก็เพราะด้วยความถี่ของคลื่นแสงระหว่าง 400-700 มิลลิไมครอน (A.U.: Angstrom Unit)

หรืออีกแนวทางหนึ่งเป็นการเรียนรู้ ที่เป็นเป้าหมายของการรับรู้ใจเชิงจิตวิทยา (Psychological responses) ดังที่ Load William Thomson Kelvin ศึกษาจากอุณหภูมิของแสงที่เกิดจากการแผ่รังสี (Radiation temperature) นั้น ทำให้การมองเห็นสีต่าง ๆ จากอุณหภูมิที่ต่างกัน และรวมทั้งสีที่เกิดตามอุณหภูมิที่ต่างกันนี้ทำให้ร่างกายอบอุ่นหรือเย็นที่มีปฏิกิริยาต่อร่างกายเป็นการกระตุ้นการไหลวนของโลหิต เป็นต้น แต่แนวทางของการเรียนรู้ดังกล่าว เป็นการเรียนรู้เกี่ยวกับสีของแสง (Color of light) ซึ่งเป็นสีในเชิงวิทยาศาสตร์ (Scientific color) เท่านั้น ดังนั้นการเรียนรู้

เกี่ยวกับสีที่กล่าวมานี้มิได้เป็นเป้าหมายของข้อเขียนนี้แต่อย่างใด แต่ที่นำมากล่าวไว้ก็เพื่อเป็นการเปรียบเทียบกับการเรียนรู้เรื่องสีของศิลปะเท่านั้น

ข. สีของศิลปะ เป็นการเรียนรู้ระหว่างสีกับการเห็นเพื่อให้ได้มาซึ่งการรับรู้ในเชิงสุนทรียภาพ (Aesthetic responses) เป็นเป้าหมายหลัก ทั้งนี้เพื่อสนองการรับรู้ด้านจิตใจ ความรู้สึกนึกคิดส่วนตน อันเป็นคุณค่าประจำตัวของความเป็นมนุษย์เท่านั้น การใช้สีในศิลปะมิได้เป็นไปตามข้อเท็จจริงหรือตามที่ค้นคว้าในเชิงของวิทยาศาสตร์ แต่เป็นเพียงการนำวัตถุดิบตามธรรมชาติที่ปรากฏเป็นสีเท่าที่หาได้ นำมาคิดใช้เป็น สื่อวัสดุ (Media) ในการแสดงออกของตนเองเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตาม มนุษย์นำสีจากวัตถุมาใช้ได้อย่างสมบูรณ์ก่อนความเจริญทางวิทยาศาสตร์จะค้นพบ ดังเช่น การใช้สีวัตถุเขียนภาพผนังถ้ำของมนุษย์สมัยก่อนประวัติศาสตร์ เป็นต้น สีวัตถุดังกล่าวหมายถึงความเป็นสีของเนื้อวัตถุ (Color pigments) ซึ่งมีคุณสมบัติที่ปรับตัวได้ (Plastic element) อันหนึ่ง ดังนั้น ทฤษฎีสีของศิลปะจึงขึ้นอยู่กับความเป็นสีของวัตถุที่มองเห็นเป็นปัจจัยสำคัญมากกว่าสิ่งอื่น (สุชาติ สุทธิ. 2535,น. 85-87)

หากเราเชื่อว่าการรับรู้เกี่ยวกับสีนั้นมีความสัมพันธ์กับแสง และสัมพันธ์กับการมองเห็นทางตา สิ่งเหล่านี้ เป็นความเชื่อในเชิงวิทยาศาสตร์ที่สามารถอธิบายได้ โดยที่ผ่านมามีผู้สนใจศึกษาเกี่ยวกับเรื่องนี้มากมาย และทำให้เกิดทฤษฎีเกี่ยวกับการรับรู้หลายทฤษฎี มีทฤษฎีหนึ่งเกี่ยวกับสีแสง ที่เชื่อว่าแสงเป็นพลังงาน และเป็นอนุภาค นั้นซึ่ง รัจรี นพเกตุ ได้สรุปไว้ว่า
สี ในที่นี้หมายถึง แสงสี คุณสมบัติของมันได้กล่าวมาแล้ว ซึ่งสรุปได้ว่า

1. เป็นพลังงานแม่เหล็กไฟฟ้าซึ่งแผ่รังสีออกไปในรูปของคลื่น ขนาดของคลื่นต่าง ๆ กัน ทำให้เกิดแสงสีต่าง ๆ กัน

2. เป็นอนุภาคเล็ก ๆ ที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า เรียก โฟตอน (Photon) ซึ่งเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงของคลื่นด้วยอัตราเร็วที่ขึ้นอยู่กับตัวกลางที่มันผ่านและมันจะมีการหักเหบ้างถ้าตัวกลางมีความหนาแน่นต่างกัน เช่น การหักเหของแสงด้วยเลนส์ เป็นต้น

การรับรู้เรื่องสี หมายถึง ความสามารถในการแยกแสงสีต่าง ๆ ตามความแตกต่างของความยาวคลื่น นักปรัชญานักฟิสิกส์ กวี ศิลปิน นักจิตวิทยา ต่างก็ให้ความสนใจศึกษา ทั้งนี้เพราะมีความแตกต่างระหว่างบุคคลมาก มีตัวแปรอื่นเป็นต้นว่า การเรียนรู้ ประสบการณ์ บุคลิกภาพ อารมณ์แรงจูงใจ ฯลฯ เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเป็นอย่างมาก ... การรับรู้เรื่องสีเป็นประสบการณ์ส่วนบุคคล เรายากที่จะทราบว่าการรับรู้สีแดงของนาย ก จะเหมือนของนาย ข หรือไม่ ทั้ง ๆ ที่เป็นสีแดงเดียวกัน ในศตวรรษที่ 17 ไอแซค นิวตัน (Isaac Newton) พบว่าถ้าให้แสงอาทิตย์ขนาดเท่าปลายเข็มผ่านแท่งแก้วสามเหลี่ยม (Prism) มันจะหักเหและกระจายออกมาเป็นสีต่าง ๆ ด้วยขนาดคลื่นต่าง ๆ กัน และเป็นแสงที่นัยน์ตาเราสามารถมองเห็นได้ เรียกสีสเปคตรัม (รัจรี นพเกตุ. 2540, น. 91-92)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงสีและการใช้สีไว้ว่า

“สี เป็นองค์ประกอบอันสำคัญยิ่งของการมองเห็น เพราะช่วยให้คลายความขุ่นข้องทางอารมณ์ สร้างความเบิกบานยินดี สีเกิดจากลักษณะความเข้มของแสง ที่สะท้อนมาสู่ตาเรา ให้มองเห็นเป็นสีดำ สีเขียว ฯลฯ สีอาจแบ่งเป็นพวกใหญ่ ๆ ได้ 2 พวกคือ สีที่มีอยู่ในธรรมชาติเช่น หิน ต้นไม ้ฯลฯ และสีที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น สีย้อม สีทา สีพ่น ฯลฯ นอกจากนี้สียังมีผลต่อความรู้สึกและอารมณ์ของมนุษย์นานัปการ อาจให้ความรู้สึกตื่นเต้น รู้สึกอบอุ่น เปรี้ยวหวาน เย็นชืด หรืออื่น ๆ” (อารี สุทธิพันธุ์. 2547, น. 77-78)

“...สี หมายถึง ลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตา เป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งต่อความรู้สึก การที่เราเห็นสีขาวเพราะสีทุกสีผสมกันด้วยคลื่นสะท้อนมาสู่ตาเรา ในทางตรงข้าม การที่เราเห็นสีดำ เพราะสีทุกสีถูกสีดำดูดไว้หมด ไม่สะท้อนสีใดออกมาเลย เราจึงเป็นเป็นสีดำ สีทุกสีมีลักษณะความเข้มต่างกัน ทำให้ตาเรารู้สึกว่าสีนั้น ๆ อยู่ใกล้และไกลกับตำแหน่งที่เรามองเห็นสีนั้น ๆ สีที่ให้ความรู้สึกไกล ได้แก่ สีม่วง สีน้ำเงิน และสีเขียว สีที่ให้ความรู้สึกตรงกับตำแหน่งจริง ๆ ได้แก่ สีเหลืองและสีส้ม ส่วนสีที่ให้ความรู้สึกใกล้ ได้แก่ สีแดง สีดังกล่าว บางทีก็ให้ความรู้สึกใกล้ไกลต่างกันออกไปจากที่กล่าวมาแล้ว เมื่ออยู่บนพื้นสีต่างกัน มีขนาดและตำแหน่งต่างกัน

ตัวอย่างเช่น ถ้าเราระบายสีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน ลงบนวงกลมพื้นที่เท่า ๆ กัน บนพื้นสีดำเราจะรู้สึกว่าสีดำขับสีเหลืองให้เด่นดูใกล้ตัวเรา สีแดงจะอยู่ตรงตำแหน่งที่ระบาย ส่วนสีน้ำเงินจะให้ความรู้สึกไกลออกไปมาก

แต่ถ้าระบายทั้ง 3 สีนี้บนพื้นสีขาว จะให้ความรู้สึกกลับกัน คือ สีน้ำเงินใกล้ตัวเรา และสีเหลืองอยู่ไกลออกไป สีแดงอยู่ตำแหน่งคงที่ สีแต่ละสีมีคุณสมบัติ 3 ประการ คือ

1. มีความแตกต่างกันตามกำลังส่องสว่างของสี (Intensity)

2.ให้ความรู้สึกตื้นลึกห่างกันเป็นมิติของสี (Dimension)

3. สามารถที่จะผสมกันทำให้เกิดเป็นสีอื่นได้ (Saturation)

สีมีวิธีผสมหลายวิธี คือ

1. ผสมกันด้วยเนื้อสี (Pigment mixture) วิธีนี้จะได้สีใหม่ขึ้น เช่น เราเอาสีเขียวผสมกับสีเหลือง จะได้สีเขียวเหลือง หรือสีแดงผสมกับสีเหลือง จะได้สีส้ม

2. ผสมกันโดยวิธีจุด (Pointillism or divisionism) เป็นวิธีผสมให้สีผสมกันในดวงตา โดยพยายามจุดสีแท้เพื่อให้สีจุดเล็ก ๆ นั้น ส่งความเข้มออกมาผสมกันในดวงตา

3. ผสมกันโดยวิธีแผ่นรังสีของสี การผสมตามวิธีนี้เหมาะสำหรับระบายสีเป็นแผ่นเรียบหรือการออกแบบตกแต่ง เช่น ระบายพื้นสีแดง เว้นตรงกลางระบายสีเหลือง สีเหลืองที่ระบายนั้นจะ

รู้สึกเป็นสีส้ม เพราะสีแดงแผ่ความเข้มให้อิทธิพลต่อสีเหลือง

4. ผสมกันโดยดวงตา (Eye painting) วิธีนี้เป็นการผสมกันตามความรู้สึก เช่น ระบายสีเขียวบนรูปสี่เหลี่ยม และมีบริเวณสีขาวอยู่ใกล้ ขนาดเท่ากับรูปสีเหลี่ยมที่ระบายสีเขียว เมื่อเพ่งสีเขียวประมาณ 5 นาที ละสายตาดูบริเวณสีขาว ก็จะได้สีแดงเรื่อ ๆ ปรากฏเป็นสีที่ตรงข้ามกับสีเขียว วิธีนี้เป็นการให้สีผสมในดวงตา

ความหมายของสี

สีมีความสำคัญต่อศิลปินและผู้สนใจศิลปะ เท่า ๆ กับความเป็นอยู่ของมนุษย์ ศิลปินใช้สีเป็นสื่อในการแสดงความรู้สึกและรูปทรง ศิลปินที่สนใจสีเพียงสีเดียว โดยผสมสีนั้นกับสีดำและสีขาว แล้วระบายบนกระดาษหรือนำไปสร้างงาน ผลงานมีลักษณะอ่อนแก่ตามน้ำหนักของสีนั้น รูปเขียนนั้นเรียกว่า ภาพเขียนสีเดียว (Monochromatic painting) ศิลปินที่สนใจหลาย ๆ สี และนำมาระบายสีเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของตน รูปเขียนเรียกว่า จิตรกรรมหลายสี หรือภาพเขียนหลายสี (Polychromatic painting)... “(อารี สุทธิพันธุ์, 2532, น. 164-166)

“สี หรือที่ตรงกับคำว่า Colour ในภาษาอังกฤษนั้นเป็นคำที่ใช้เรียกทั่วไป ในความหมายของสิ่งที่เรามองเห็นว่าเป็นสีอะไร เป็นคุณค่าที่มองเห็นแยกออกจากแสงสว่าง เช่น เห็นสีแดงของดอกกุหลาบ สีเหลืองของดอกเบญจมาศ เป็นต้น

สำหรับในวงการศิลปะที่มองเห็น คำว่า สี ตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Hue ซึ่งหมายถึงเนื้อสีแท้ ๆ ที่สามารถนำมาผสมกันตามวิธีระบายสีหรือตามวิธีใช้แบบต่าง ๆ และสำหรับในวงการเคมี คำว่า สี หมายถึงรงค์วัตถุ (Pigment) หรือสารประกอบที่เป็นเม็ดสี ซึ่งคล้ายกับในทางชีวะหมายถึง Pigment ซึ่งมีอยู่ในมนุษย์ สัตว์ และพืช

ส่วนในทางวงการฟิสิกส์ คำว่า สี หมายถึง แสง คลื่นแสง หรือแถบแสงสี ที่มองเห็น Visual Spectrum ที่มีอยู่ด้วยกัน 6 สี คือ สีแดง (Red) สีส้ม (Orange) สีเหลือง (Yellow) สีเขียว (Green) สีน้ำเงิน (Blue) และสีม่วง (Violet)...

คำว่า สี มีความหมายต่างกันตามแขนงวิชาที่สนใจ และชื่อในภาษาอังกฤษก็เรียกต่างกันด้วย

คำศัพท์เกี่ยวกับสี

เนื้อสี (Pigment) เนื้อสีแท้ ๆ ได้จากธรรมชาติ หรือจากที่นักเคมีผลิตขึ้น เป็นสีที่ยังไม่ได้ผสมกับสีอื่น เช่น สีแดง สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแท้เหล่านี้มีคุณสมบัติที่สำคัญหลายประการ คือ

- สามารถผสมสีแท้กับสีอื่น ๆ แล้วเกิดสีขึ้นใหม่ มองเห็นรับรู้ได้ เช่น สีแดงผสมกับสีเหลือง ได้สีใหม่คือสีส้ม

- สีแท้ทุกสีมีกำลังส่องสว่างในตัวเองต่างกัน บางสีสว่างมาก บางสีสว่างน้อย แต่ก็

สามารถผสมกับสีอื่น ๆ หรือผสมกับสีขาวและสีดำ เพื่อให้เกิดกำลังส่องสว่างเปลี่ยนแปลงได้

- สีแท้เมื่อผสมกับสีดำ (hue + black) เรียกว่า สีผสมดำ หรือ Shade
- สีแท้เมื่อผสมกับสีเทา (hue + grey) เรียกว่า สีผสมเทา หรือ Tone
- สีแท้เมื่อผสมกับสีขาว (hue + white) เรียกว่า สีผสมขาว หรือ Tint
- สีแท้ทุกสี มีกำลังส่องสว่างเรียกว่า โครมา (Chroma)

โครมา (Chroma) หมายถึง กำลังส่องสว่างของสีแท้ที่บริสุทธิ์ เรามองเห็นและรับรู้ได้ ตัวอย่างเช่น มีคนสามคนใส่เสื้อสีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน ตามลำดับ เดินเรียงหน้ากระดานบนทางเข้าในเวลาหกโมงเย็น เราอยู่ห่างคนทั้งสาม 50 เมตร เราจะมองเห็นสีเสื้อของคนทั้งสามแตกต่างกัน เราอาจมองเห็นสีเหลืองใกล้ สีแดงกลาง และสีน้ำเงินอยู่ห่างไกลออกไป

การที่เราเห็นเป็นสีเพราะกำลังส่องสว่างของสีแท้ หรือที่เรียกกันว่า โครมา (Chroma) ดังนั้น โครมาจึงเป็นคุณสมบัติสำคัญของสี เพราะกำลังส่องสว่างอันเกิดจากความบริสุทธิ์ของสีแท้ ๆ โดยตรง ไม่ได้ผสมกับสีแท้อื่นใด

กำลังส่องสว่าง (Intensity) หมายถึง สีแท้บริสุทธิ์นั้น ๆ ได้รับการผสมเพื่อให้เกิดการเพิ่มกำลังส่องสว่าง หรือลดกำลังส่องสว่าง คำว่า Intensity มีความหมายคล้ายกับ คำว่า Saturation หรือ Chroma (Walter Sargent : The Enjoyment and use of Color, pp.6) แต่คำว่า โครมา สำหรับศิลปินและครูศิลปะมีความหมายถึงความเข้มข้นของสีที่ระบายด้วยกำลังส่องสว่าง หรือ Intensity บางทีก็ใช้สลับกับคำว่า Saturation ซึ่งหมายถึง ความสามารถที่จะผสมหรือจะละลายกับสีอื่น สีที่ดีมักจะมีความสามารถละลายมากกว่าสีที่ไม่ดี หรือมีคุณภาพด้อย และทั้งยังมีสีเข้มข้นกว่าด้วย

ตัวอย่างเช่น สีส้มเมื่อบีบออกจากหลอด จะมีกำลังส่องสว่างมาก เป็นสีเข้มข้นมองเห็นได้ในระยะไกล แต่เมื่อผสมสีขาว ทำให้สีส้มนั้นลดกำลังส่องสว่างลง หรือมี Intensity น้อยกว่าเมื่อยังไม่ได้ผสม อย่างไรก็ดีแสดงว่าสีทุกสีมีจุดของกำลังส่องสว่างเฉพาะสี สำหรับสีขาวไม่มีทางจะเป็นสีอื่นไปได้นอกจากสีขาว หรือสีดำก็ต้องเป็นสีดำ ไม่มีคำว่าดำอื่น ดำแก่ ดังนั้น สีดำและสีขาวจึงถือว่าไม่มีกำลังส่องสว่าง หรือไม่มี Intensity

น้ำหนักสี (Value of color) คำนี้บางท่านอาจใช้คำว่า คุณค่าของสี หรือบางทีก็พูดสั้น ๆ ว่า ค่าสี ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Value ก็เป็นที่รู้จักกันได้ แต่ที่ใช้น้ำหนักสี ก็เพราะถือตามความรู้สึกอ่อนแก่ของสี แล้วแปลเป็นความรู้สึกหนักเบา หากเป็นสีแก่ก็ให้ความรู้สึกหนัก สำหรับสีอ่อนก็ให้ความรู้สึกเบา หากใช้คำว่า ค่า อาจทำให้ไขว้เขวว่าเป็นค่ามากค่าน้อยหรือถูกแพง เป็นต้น

น้ำหนักสีหรือค่าของสี หมายถึงปริมาณสัดส่วนของแสงสว่างหรือเงาในสีนั้น ๆ ที่เปล่งออกมาให้เห็น เช่น สีชมพูสดและสีเหลืองสด มีน้ำหนักสีมากกว่าสีขาว หมายถึงถ้าสีขาวตกลงกันว่ามีน้ำหนักเบาที่สุดแล้ว สีชมพูสด และสีเหลืองสดจะมีน้ำหนักมากกว่านิดหน่อย เป็นต้น

สีแท้ทุกสีเมื่อถ่ายรูปแล้วอัดดำขาว จะแสดงน้ำหนักของสีแตกต่างกัน และเมื่อนำไปเทียบกับน้ำหนักอ่อนแก่จากสีขาวเรียงไปจนถึงสีดำแล้ว ก็จะเทียบได้กับสีเทาต่างกันตามลำดับอ่อนแก่ ดังนั้นเมื่อกล่าวถึงน้ำหนักสี หรือค่าของสี จึงหมายถึงสีแท้เมื่อถ่ายเป็นรูปดำขาวและสีอ่อนแก่จากขาวไปจนถึงดำ

ระยะน้ำหนักของความอ่อนแก่ของสีจากสีดำไปจนถึงสีขาว หรือความสัมพันธ์ของสีแท้นั้น ๆ กับสีดำและสีขาวสามารถแจกแจงน้ำหนักออกได้เป็นเลขคี่เสมอ กล่าวคือ 5 ค่าน้ำหนัก 9 ค่าน้ำหนัก หรือ 11 ค่าน้ำหนัก การที่ต้องแจกแจงค่าเป็นเลขที่ก็เพราะว่า เมื่อผสมสีดำกับสีขาวเท่า ๆ กัน ก็จะได้เป็นสีกึ่งกลางซึ่งมีน้ำหนักสีตายตัว จากสีดำถึงสีเทาและจากสีขาวถึงสีเทาเราอาจแจกแจงน้ำหนักเท่า ๆ กันได้ ซึ่งจะเกิดค่าน้ำหนักออกมาเป็นเลขคี่เสมอ...

ในการใช้สีของศิลปิน น้ำหนักสีมีความจำเป็นมาก เพราะว่าหากต้องการให้ได้สภาพสีส่วนรวมมีกำลังส่องสว่างปานกลาง ศิลปินก็ใช้สีแท้บีบออกจากหลอด แล้วผสมกับสีเทาระดับใดก็ได้ นำไประบาย และถ้าใช้สีเทาระดับนั้นผสมกับสีแท้ทุกสี ก็จะมีสภาพสีส่วนรวมของภาพนั้นตามน้ำหนักสีเทาที่ผสมนั้น กล่าวโดยสรุปก็คือแทนที่จะเพิ่มกำลังส่องสว่างของสี (Intensity) ด้วยการผสมสีขาว ก็ผสมทุกสีด้วยสีเทาแทน

ยังมีคำที่คล้ายคลึงกันอีกคำหนึ่ง คือ สว่างไสว (Brilliance) เป็นคำที่ใช้เรียกความรู้สึกที่เกิดขึ้นเมื่อใช้สีใดสีหนึ่ง โดยให้ล้อมรอบด้วยอีกสีหนึ่ง หรือใช้สีแดงระบายเป็นรูป และสีน้ำตาลระบายเป็นพื้น สีแดงจะมีความรู้สึกสว่างไสวกว่าสีแสดงที่ระบายบนพื้นสีดำ หรือสีแดงที่ระบายบนพื้นสีเขียวอ่อนจะให้ความรู้สึกสว่างไสวกว่าสีแดงที่ระบายบนพื้นสีน้ำตาล เป็นต้น

สีตรงข้าม (Complementary) ได้แก่ สีที่อยู่ในตำแหน่งตรงข้ามกันในวงล้อสี เช่น สีน้ำเงินตรงข้ามกับสีส้ม สีแดงตรงข้ามกับสีเขียว และสีเหลืองตรงข้ามกับสีม่วง สีตรงข้ามในวงล้อสีเมื่อนำมาผสมกันจะได้เป็นสีกลาง หรือสีหม่น การทำความเข้าใจสีตรงข้ามมีประโยชน์ก็คือ หากต้องการให้สีที่ใช้นั้นหม่นลงก็ใช้สีตรงข้ามของสีนั้นระบายเป็นพื้น

โครเมติก (Chromatic) หมายถึง สีแท้ต่าง ๆ เช่น สีแดง สีน้ำเงิน สีเขียว สีม่วง สีน้ำตาล เมื่อเรามองเห็นแล้วรู้สึกว่าเป็นสีนั้น ๆ ตามธรรมดาแล้ว

อโครเมติก (Achromatic) หมายถึง สิ่งที่มีสี หรือทำให้เห็นสี ส่วนสีดำและสีขาว หรือสีเทาน้ำหนักต่าง ๆ เรียกว่า อโครเมติก พูดง่าย ๆ ก็คือไม่มีสีนั่นเอง

โพลิโครม (Polychrome) หมายถึง สีหลาย ๆ สี มาจากคำว่า โพลิและโครม ผสมกัน คำว่า โครม หรือโครมา แปลว่าสี และโพลิ หมายถึง มากมายหลาย ๆ อย่าง ดังนั้นโพลิโครมจึงหมายถึงการใช้สีหลาย ๆ สี หรือภาพเขียนมีหลาย ๆ สี ในภาษาไทยมีบางท่านแปลว่าสีพหูรงค์

โมโนโครม (Monochrome) นั้น ตรงข้ามกับโพลิโครม เพราะเป็นการใช้สีสีเดียวให้มีน้ำหนักอ่อนแก่ คำว่า โมโน แปลว่าหนึ่ง และเนื่องจากสีดำและสีเทาไม่ถือว่าเป็นสีในทางทฤษฎี ดังนั้นรูปเขียนที่เขียนด้วยสีดำและสีเทา จึงไม่ถือว่าเป็นภาพโมโนโครม แต่จะเรียกว่าภาพขาวดำ และภาพขาวดำนี้ยังหมายถึง ภาพพิมพ์ไม้ที่มีเฉพาะสีดำ ขาว โดยเฉพาะอีกแขนงหนึ่ง

ทฤษฎีสี

เมื่อกล่าวถึงสี โดยทั่วไปแล้วย่อมเข้าใจและรู้ได้ทันทีว่าหมายความถึงสิ่งใด เพราะมนุษย์เราตามปกติแล้วได้คลุกคลี พบเห็น หรือมีประสบการณ์เกี่ยวกับสีมาโดยตลอด ตั้งแต่วัยเด็กจนเติบใหญ่ จึงพูดได้ว่าหลีกหนีไปไม่พ้นจากเรื่องราวของสี

นอกจากนั้น ยังนำเอาสีมาเป็นองค์ประกอบของชีวิตอีกด้วย เรื่องของสีต่าง ๆ นั้นมีความสัมพันธ์กับอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ มาตั้งแต่โบราณแล้ว และในบรรดาสีที่มีอยู่มากมายในสีของธรรมชาติก็ดี หรือสีที่เกิดขึ้นจากการประดิษฐ์คิดค้นของมนุษย์ก็ดี ในวงการศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสี ได้ทำการแยกลักษณะของสีออก และกำหนดชื่อเรียกเพื่อความเข้าใจร่วมกัน คือ

สี (Color) ในภาษาอังกฤษ กำหนดเป็นชื่อที่ใช้เรียกโดยทั่วไปเป็นแบบสากล มีความหมายกว้างขวาง ไม่เฉพาะหรือกำหนดให้ชัดเจนลงไป

สีแท้ (Hue) เป็นคำที่ใช้เรียกสีที่แสดงลักษณะของสี พวกสีสะอาดสดใสอันได้แก่ สีแท้ต่าง ๆ ที่ยังไม่ถูกสีอื่นเข้าผสมให้หม่นหรืออ่อนลง สีแท้จึงเป็นสีที่ได้มาจากวงสีธรรมชาติ

สีอ่อนหรือสีจาง (Tint) ใช้เรียกสีที่แท้ถูกผสมด้วยสีขาว อันได้แก่ สีเทา (Grey), สีชมพู (Pink) เป็นต้น

สีแก่ (Shade) ใช้เรียกสีแท้ที่ถูกผสมด้วยสีดำ เช่น สีน้ำตาล (Brown) สีเขียวมะกอก (Olive Green) เป็นต้น

สีคล้ำ (Tone) ใช้เรียกสีแท้ที่ถูกผสมด้วยสีเทา หรือถูกผสมด้วยสีขาวผสมดำ เช่น สีน้ำตาลอ่อน (Tan), สี Greenish Grey เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าทั้งคำ Hue, Tint, Shade และ Tone ใช้เรียกความหมายสีเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างตรงลักษณะของสีที่เรียกนั้นใช้เรียกเฉพาะลงไป

นอกจากจะกำหนดชื่อเรียกลักษณะของสีแล้ว ยังได้กำหนดแม่สีและโครงสี เพื่อการศึกษาและทำความเข้าใจ เพราะเรื่องสีเป็นศาสตร์ที่สำคัญมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรหรือมัณฑนากร ถ้าเข้าใจในสีจุดหมายปลายทางของงานศิลปะประเภทนี้ก็จะไม่เลื่อนลอย ผู้ที่ไม่เข้าใจต่อวิทยาศาสตร์ของสี น้อยคนนักจะบรรลุผลสำเร็จ จึงควรเกี่ยวข้องทั้งผู้ประกอบงานและผู้ศึกษาจะต้องทำความรู้จักและทำความเข้าใจในการกำหนดแม่สีและสีในแต่ละวงการไว้ อย่างน้อยก็เป็น

พื้นฐานอย่างคร่าว ๆ เพื่อได้ฝึกฝนหรือทำความเข้าใจกับรายละเอียดในโอกาสต่อไป

แม่สี (Primaries)

แม่สีต่าง ๆ ที่ยึดถือเป็นหลักอยู่โดยทั่วไป ได้แก่

1. แม่สีช่างเขียน (Artist)

ได้แก่ สีต่าง ๆ ที่เป็นวัตถุธาตุ นำมาผสมด้วยกาว น้ำหรือน้ำมันตามกรรมวิธีแต่ละชนิดของช่างเขียนหรือช่างโดยทั่วไปและแม่สีของช่างเขียนนี้ใช้ได้ทั่วไป ไม่เฉพาะแต่วงการงานวิจิตรศิลป์แต่เพียงอย่างเดียว ซึ่งแม่สีช่างเขียนได้กำหนดสีเหล่านี้ไว้เป็นแกน คือ สีน้ำเงิน (Blue = Prussian Blue) สีแดง (Red = Crimson Lake) สีเหลือง (Yellow = Camboge yellow)

2. แม่สีวิทยาศาสตร์ (Physicist)

เป็นสีที่เกิดจากแสงไฟฟ้าหรือแสงพิเศษ ผสมด้วยการทอแสงประสานกัน จะเห็นได้จากการทดสอบ โดยให้แสงผ่านแท่งแก้วสามเหลี่ยม (Prism) จะปรากฏเป็นสีรุ้งขึ้น เรียกว่า Spectrum การกำหนดแม่สีจากแสงหรือแม่สีวิทยาศาสตร์นี้มีอยู่ 3 สี คือ สีแดงเสนหรือสีแดงส้ม (Red = Vermillon Red) สีเขียวมรกต (Green = Emerald Green) สีม่วง (Violet)

จะสังเกตได้ว่า แม่สีที่กำหนดจากแสงกับแม่สีช่างเขียน จะมีลักษณะกลับกัน คือ แม่สีช่างเขียนกำหนดสีแดง เหลืองและน้ำเงินเป็นแกนหลัก และเมื่อนำสีเหล่านี้มาผสมกันก็จะได้สีขั้นที่ 2 คือ สีส้ม สีเขียว และสีม่วง ซึ่งสีส้ม สีเขียว และสีม่วงนี้ กลับมาเป็นสีหลักของแม่สีวิทยาศาสตร์

ซึ่งหากนำแม่สีจากแสงมาผสมกัน ก็จะได้ผลกลับมาเป็นมีสีช่างเขียนอีกครั้ง คือ ถ้าเราเอาไฟหรือรังสีแสงสว่างของสีแดงส้ม และเขียวผสมกันจะเกิดเป็นสีม่วง และถ้านำแสงสีม่วงผสมกับสีเขียว ก็จะได้สีน้ำเงิน อีกทั้งถ้าแสงสีส้มฉายผสมกับแสงสีม่วงก็จะได้แสงสีแดง ซึ่งแสงสีเหลือง สีน้ำเงิน และแสงสีแดง อันเป็นสีขั้นที่ 2 ของแม่สีวิทยาศาสตร์นี้ ก็คือ สีแกนหลักของแม่สีช่างเขียนนั่นเอง

ว่ากันว่า การกำหนดแม่สีทั้งของช่างเขียนและของวิทยาศาสตร์ ต่างก็มีมาจากแหล่งเดียวกัน นั่นคือ จากสีของรุ้ง อันมีสีที่ไล่เรียงกันเป็นลำดับ คือ สีม่วง สีน้ำเงิน สีเขียว สีเหลือง สีแสด และสีแดง ทางช่างเขียนก็ได้กำหนดแม่สีขึ้น โดยดึงสีน้ำเงิน สีเหลือง และสีแดงมา ส่วนทางนักฟิสิกส์ก็ได้กำหนดแม่สีด้วยการดึงสีม่วง สีเขียว สีแสดไป

การดึงเอาสีจากสีรุ้งไปของทั้งสองทฤษฎี จะดึงสีไปในลักษณะสีเว้นสี ๆ ซึ่งทางแม่สีช่างเขียนหากนำแม่สีมาผสมกันก็จะได้สีขั้นที่ 2 เรียงกันเข้าสู่สภาพของสีรุ้ง ทำนองเดียวกันทางแม่สีวิทยาศาสตร์หากนำแสงที่กำหนดเป็นแม่สีมาทอประสานกัน ก็จะได้ลำดับสีเป็นสภาพสีรุ้งเช่นเดียวกัน คือได้สีม่วง น้ำเงิน เขียน เหลือง แสด และสีแดง ดังเดิม

3. แม่สีจิตวิทยา (Physicist)

เป็นสีที่เกี่ยวกับความรู้สึกของสี เกิดผลในทางสัมผัสภายในโดยใช้สายตาเป็นสื่อ คือ เมื่อได้เห็นก็จะเกิดความรู้สึกขึ้น ประโยชน์ใช้สอยเกี่ยวกับการตกแต่งภายใน และการรักษาโรคทางประสาท แม่สีจิตวิทยามี

- สีแดง (Red)
- สีเหลือง (Yellow)
- สีเขียว (Green)
- สีน้ำเงิน (Blue)

การผสมสีมีลักษณะเช่นเดียวกับการผสมสีของแม่สีช่างเขียน จะต่างกันก็เพียงจุดประสงค์การนำไปใช้

การผสมสีของแม่สีช่างเขียน

แม่สีช่างเขียนหรือเรียกอีกอย่างว่า “แม่สีวัตถุธาตุ” นั้นสามารถจะผสมกันให้เป็นสีต่าง ๆ ได้อีกมากมาย ในอดีตผู้ที่ประกอบงานศิลปะอันต้องใช้วัสดุประเภทสี จะต้องเรียนรู้การผสมสีและสามารถจำสูตรการผสมได้อย่างแม่นจำ ด้วยในสมัยก่อนสีอันเป็นอุปกรณ์สำหรับการเขียนภาพ ยังมิได้ผลิตขึ้นจากเครื่องมือวิทยาศาสตร์ ส่วนใหญ่จะนำเอาวัตถุในธรรมชาติมาเป็นสีสำหรับเขียน เช่น สีขาวจากดินขาว หรือปูนขาว เป็นต้น มาบดผสมกันเพื่อให้เกิดเป็นสีใหม่ขึ้นใช้เอง จึงเกิดเป็นกฎหรือทฤษฎีสีขึ้น

แต่ในปัจจุบัน ไม่จำเป็นจะต้องเอาแม่สีมาผสมกันเป็นสีต่าง ๆ ดังแต่ก่อน ด้วยมีการผลิตสีสำเร็จรูปที่ผสมกันแล้วครบทุกสี และมีความสดใสกว่าสีที่เกิดจากการนำแม่สีมาผสมกันเสียอีก ดังนั้น ในยุคหลังผู้ประกอบงานที่เกี่ยวข้องกับการใช้สี จึงมักนิยมสีสำเร็จรูปมากกว่าการผสมจากแม่สี แต่อย่างไรก็ดี การศึกษาเรื่องสียังมีความจำเป็นที่จะต้องรู้จักหลักและสูตรการผสมของมันเสียก่อน เพราะถึงแม้วิทยาการในการผลิต จะก้าวหน้าไปสักเท่าใดก็ตามผู้ใช้สี ก็ย่อมไม่อาจหนีพ้นไปจากหลักเกณฑ์ได้

สีขั้นที่ 1 ก็คือ แม่สี ได้แก่ สีน้ำเงิน แดง และเหลือง

สีขั้นที่ 2 (Secondary Hues) เกิดจากการนำเอาแม่สี 2 สี มาผสมเข้าด้วยกันในปริมาณที่เท่า ๆ กัน จะเกิดเป็นสีใหม่ขึ้นอีก 3 สี คือ

สีแดงผสมสีน้ำเงิน เป็นสีม่วง (Violet)

สีแดงผสมสีเหลือง เป็นสีส้ม (Orange)

สีน้ำเงินผสมสีเหลือง เป็นสีเขียว (Green)

สีขั้นที่ 3 (Tertiary Hues) เกิดจากการนำเอาสีขั้นที่ 2 ผสมกับแม่สี ก็จะได้สีใหม่เพิ่มขึ้นอีก 6 สีด้วยกัน คือ

สีแดงผสมสีม่วง เป็นสีม่วงแดง (Red-Violet)

สีน้ำเงินผสมสีม่วง เป็นสีม่วงน้ำเงิน (Blue-Violet)

สีน้ำเงินผสมสีเขียว เป็นสีเขียวน้ำเงิน (Blue-Green)

สีเหลืองผสมสีเขียว เป็นสีเขียวเหลือง (Yellow-Green)

สีเหลืองผสมสีส้ม เป็นสีส้มเหลือง (Yellow-Orange)

สีแดงผสมสีส้ม เป็นสีส้มแดง (Red-Orange)

จากการผสมของสีขั้นที่ 1, สีขั้นที่ 2, และสีขั้นที่ 3 จะได้สีรวมทั้งหมด 12 สี และถ้าทำผังผสมสีเป็นวงกลม ก็จะได้สีเรียงจากอ่อนไปหาแก่ เรียกว่า วงสี (Color Wheel)

ในวงสีหรือเรียกกันว่า “วงสีธรรมชาติ” (Natural order of color) จะสังเกตเห็นว่า สีย่อมเรียงไปตามลำดับอ่อนแก่ สีที่อ่อนที่สุด คือ สีเหลือง ส่วนสีที่แก่ที่สุด คือ สีม่วง น้ำหนักของสี (Value) อยู่ในระบบที่อาจกล่าวได้ว่า ผสานกลมกลืนกัน และเมื่อนำเอาสีเหลืองไว้ส่วนบนสีม่วงซึ่งอยู่ทิศทางตรงกันข้ามจะอยู่เบื้องล่าง เราก็จะเห็นว่าสภาพของสีแยกออกเป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายหนึ่งประกอบด้วย สีเหลือง ส้ม แดง และม่วงแดง อีกฝ่ายหนึ่งประกอบด้วย เขียวเหลือง, เขียว, น้ำเงิน, สีฟ้า, ม่วงครามและสีม่วง

หลักการใช้สี

สี เปรียบดังสื่อกลางที่ผู้ประกอบงาน นำมาใช้แสดงหรือถ่ายทอดความรู้สึกที่ต้องการจะระบายให้ผู้อื่นได้รับรู้ โดยผ่านมาในสื่อประเภทสี ดังนั้น การใช้สื่อจะให้มีประสิทธิภาพนั้น ย่อมต้องมีการเรียนรู้และทำความเข้าใจ ในแง่มุมต่าง ๆ เกี่ยวกับตัวสื่อนั้น ในวัสดุประเภทสีก็เช่นกัน การนำมาใช้ย่อมสามารถแยกแยะวิธีการออกได้หลายวิธีการด้วยกัน ประการแรกก็คือ การเรียนรู้เกี่ยวกับคุณสมบัติทางกายภาพของสีแต่ละประเภทว่าเป็นอย่างไร ขุ่นข้น ใส ทึบ บาง ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อนำมาประกอบกับการใช้กลวิธีวิธีการที่จะนำสีในแต่ละประเภทมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพที่สุด และเหมาะสมกับวัสดุที่จะนำมาใช้ประกอบกับสีประเภทนั้น ๆ

ประการต่อมา คือ การเรียนรู้คุณสมบัติทางความรู้สึกที่สีมีปรากฏ ในการระบายสีเมื่อนำสีตั้งแต่ 3, 4, 5 หรือ 6 สีขึ้นไป มาใช้ประกอบกันนั้น การใช้จะให้ได้ความรู้สึกผสมผสานกลมกลืนกัน หรือตัดกันนั่นย่อมสามารถเรียนรู้แนวการใช้สี จากสรุปผลการใช้ของคนรุ่นก่อน ๆ ซึ่งได้แนะหรือตั้งเป็นแนวไว้ ดังนี้

1. การใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะ (Tone)

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า ในวงสีธรรมชาติซึ่งรวมทั้งสิ้น 12 สี สภาพของสีในวงสีแยกออก

ได้เป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายที่ประกอบด้วย สีเหลือง ส้มเหลือง ส้ม ส้มแดง ม่วงแดง และม่วง นั้นเรียกว่า สีวรรณะร้อน (Warm tone colors) ส่วนฝ่ายที่ประกอบด้วย สีเหลือง เขียวเหลือง เขียว เขียวน้ำเงิน น้ำเงิน ม่วงน้ำเงิน และม่วงนั้น เรียกว่า สีวรรณะเย็น (Cool tone colors) ทั้งวรรณะร้อนและวรรณะเย็นนี้ ตั้งตามอิทธิพลความรู้สึกที่ปรากฏโต้กลับของผู้สัมผัส เมื่อได้มองดูสีแต่ละฝ่าย คือ รู้สึกร้อนและรู้สึกเย็น และจะสังเกตเห็นว่าทั้งสีเหลืองและสีม่วงนั้น สามารถเข้าประกอบรวมอยู่ได้ทั้งฝ่ายวรรณะร้อนและวรรณะเย็น

โครงสีในการนำมาระบายนั้น มักจะใช้โครงสีประกอบรวมแบบวรรณะใดวรรณะหนึ่งสุดแท้แต่จุดประสงค์ของผู้ประกอบงาน ที่มุ่งหมายให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกไปในทางร้อนหรือเย็น นั่นประการหนึ่ง ส่วนอีกประการหนึ่ง การใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะนี้ สามารถใช้ให้เกิดความผสมผสานกลมกลืนกันได้เป็นอย่างดีเนื่องจากสีในวรรณะนั้น ๆ มีอิทธิพลของเนื้อสีผสมปนอยู่ในตัวซึ่งกันและกัน เช่น ในสีส้มก็มีเนื้อสีเหลือง และเนื้อสีแดงผสมอยู่ก่อนแล้ว ดังนั้นเวลานำระบายในโครงงานจึงแลดูว่าเกิดความกลมกลืนกันเป็นอย่างดี

แต่การใช้สีประกอบร่วมแบบวรรณะนี้ จะไม่ใช้วรรณะใดวรรณะหนึ่งอย่างโดดเดี่ยวด้วยจะทำให้แลดูแล้วเกิดความรู้สึกกลมกลืนกันไปหมด ซึ่งหลักการจัดองค์ประกอบนั้นได้ระบุถึงเกณฑ์หนึ่งที่ต้องมีในภาพ คือ “จุดสนใจ” ถ้าทั้งภาพดูกลมกลืนไปหมด ก็อาจนับได้ว่าไม่มีอะไรที่เป็นจุดสนใจ ดังนั้น ในการใช้สีแบบวรรณะนี้จึงมักจะนำสีในอีกวรรณะหนึ่งเข้ามาประกอบร่วมเพื่อให้เกิดความขัดแย้งกัน สีร้อนเมื่อมีสีเย็นมาประกอบ ย่อมเกิดความรู้สึกขัดแย้งหรือตัดกัน ความรู้สึกขัดแย้งที่ปรากฏ ย่อมนับได้ว่าเกิดจุดสนใจขึ้นมา เหมือนกับคนสองคนถ้ากอดคอกลมเกลียวกันเดินผ่านหน้าเราไป ก็ไม่มีอะไรน่าสนใจ แต่ถ้าคนสองคนเกิดการขัดแย้งกันขึ้นมาเมื่อไร ก็จะได้รับความสนใจจากผู้อื่นทันทีและยิ่งขัดแย้งกันถึงขั้นรุนแรงเท่าไร ก็จะยิ่งเป็นจุดสนใจที่สามารถเรียกร้องหรือกระตุ้นให้คนทั่วไปมาสนใจได้เท่านั้น

การใช้สีต่างวรรณะเข้ามาประกอบกันก็เช่นกัน นอกจากจะให้เกิดความกลมกลืนหรือขัดแย้งกันแล้ว ยังสามารถกำหนดการใช้ให้กลมกลืนหรือขัดแย้งตัดกัน มากหรือน้อยอีก คือ ถ้าจะให้โครงงานนั้นเกิดความรู้สึกกลมกลืมมาก ก็ใช้สีต่างวรรณะเข้ามาประกอบน้อย ถ้าจะให้ดูแล้วเกิดความรู้สึกตัดกันมาก ก็ใช้สีต่างวรรณะเข้ามาในอัตราที่พอฟัดพอเหวี่ยงกัน ดังตัวอย่าง เดิมคนสองคนทะเลาะกัน ดูแล้วเกิดความรู้สึกว่าขัดแย้งกันอย่างรุนแรง แต่ถ้าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งมีคนมากกว่า ดูแล้วความรู้สึกขัดแย้งนั้นก็จะน้อยลง ด้วยความรู้สึกในเรื่องความกลมกลืนสามัคคีของฝ่ายที่มีกำลังมาก จะมามีอิทธิพลบังความรู้สึกขัดแย้งให้น้อยลง

การใช้สีแบบประกอบรวมของสีต่างวรรณะ จึงกำหนดไว้ในอัตราที่ก่อให้เกิดความตัดกันมากหรือน้อย เพื่อเป็นแนวทางเช่นกัน คือ

- การใช้สีต่างวรรณะในอัตรา 50 / 50
- การใช้สีต่างวรรณะในอัตรา 60 / 40
- การใช้สีต่างวรรณะในอัตรา 80 / 20

2. การใช้สีคู่ประกอบหรือสีตัดกันอย่างแท้จริง (True contrasts)

สีทุกสีย่อมมีคู่ของมัน และคู่ของมันเมื่อนำมาใช้ร่วมกันหรือเรียงชิดกัน อำนาจของคลื่นสีจะทำให้รู้สึกตัดกันอย่างรุนแรง มองดูบาดตา คุณสมบัติของสีคู่ประกอบนี้ จะให้ความรู้สึกตัดกันอย่างแท้จริง สีคู่หรือสีตัดกันเหล่านี้ก็คือ สีที่ตรงข้ามกันในวงสีธรรมชาตินั่นเอง และวิธีทดลองว่าสีสองสีจะเป็นสีคู่กันหรือเปล่านั้น ให้เอามาผสมกันดู หากผลลัพธ์เป็นสีกลาง (Neutral) ก็แสดงว่าต่างก็เป็นสีคู่หรือสีที่ตัดกัน ซึ่งมีตัวอย่างดังนี้

สีเหลืองตัดกับสีม่วง
สีแดงตัดกับสีเขียว
สีเขียวเหลืองตัดกับสีม่วงแดง
สีน้ำเงินตัดกับสีส้ม
สีม่วงน้ำเงินตัดกับสีส้มเหลือง
สีเขียวน้ำเงินตัดกับสีส้มแดง

นอกจากสีคู่ตัดกันอย่างแท้จริงจากวงสีแล้ว ยังมีสีคู่ที่ตัดกันเนื่องจากความแตกต่างในค่าน้ำหนักของสีอีก แต่การตัดกันของสีคู่เหล่านี้มิใช่เกิดจากอำนาจของคลื่นสี ที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกตัดกันอย่างรุนแรง หากแต่ทำให้ดูตัดกัน เพราะแต่ละสีมีค่าของน้ำหนักที่แตกต่างกันมากนั่นเอง อย่างเช่น สีดำกับขาว สีเหลืองกับสีน้ำเงิน สีเหลืองกับสีม่วงแดง หรือสีเหลืองกับสีแดง เป็นต้น แต่ถ้าเป็นสีที่มีน้ำหนักแตกต่างกันไม่มาก เมื่อนำมาประกอบกันก็ไม่เป็นการตัดกัน เช่น สีเหลืองกับสีส้ม สีเขียวกับสีเขียวเหลือ เป็นต้น จะเป็นก็แต่เพียงค่าต่างกันของน้ำหนักสีเท่านั้น มิได้ตัดกันอย่างแท้จริง

การใช้สีที่ตัดกันอย่างแท้จริง ก็เพื่อให้เกิดการกระตุ้นเร้าที่สะดุดตา ลักษณะคล้ายกับการใช้สีต่างวรรณะ แต่การใช้สีคู่จะตีวงแคบกว่าด้วยกำหนดเฉพาะลงไปว่าใช้สีใดก็ต้องกำหนดสีคู่ของมันมาประกอบ ในผลงานจิตรกรรมสมัยปัจจุบันมักนิยมใช้สีที่ดูแล้วฉูดฉาดสะดุดตากว่าจิตรกรรมสมัยเก่า ๆ อาจเป็นเพราะอิสระในการใช้สีในปัจจุบันมีมากกว่า ซึ่งในยุคก่อน ๆ มักจะมีสูตรสีสำเร็จในการเขียนหรือระบายภาพ ดังนั้นการที่จะมาใช้สีตามใจผู้ประกอบงาน ดูจะเป็นการนอกครูไปมากกว่าจะได้รับการยอมรับจากทั่ว ๆ ไป

ศตวรรษที่ 20 การเปลี่ยนแปลงในเรื่องการใช้สี ได้รับความสนใจจากผู้ประกอบงานอย่างกว้างขวาง ทั้งวิทยาการในด้านการผลิตสี ก็สามารถสร้างสีสำเร็จใหม่ ๆ ที่อำนวยความสะดวกในการใช้มากขึ้น ผู้ประกอบงานได้นำเอาจิตวิทยาในอิทธิพลของสีมาประกอบในโครงงานระบาย ดังนั้น การใช้สีฉูดฉาดสะดุดตาจึงค่อย ๆ คุ้นเคยกับผู้สร้างงานและผู้ดูในศตวรรษหลัง และได้รับการยอมรับมากกว่าระยะแรก

แต่การใช้สีตัดกันนั้น มีความยากในการจัดโครงสี หรือใช้ประกอบกันแล้วให้ดูมีความกลมกลืนไม่ขัดตา เมื่อผลรวมปรากฏออกมาแล้ว ทั้งนี้เนื่องจากคุณสมบัติของสีคู่ดังที่กล่าวมาแล้วว่า อำนาจของคลื่นสีจะทำให้รู้สึกตัดกันอย่างรุนแรงหากนำมาใช้ร่วมกัน ดังนั้น กลวิธีการใช้สีตรงข้ามกันก็คือ

- ในโครงสีส่วนรวม มักจะให้ออกมาในลักษณะของสีวรรณะใดวรรณะหนึ่ง ซึ่งจะทำให้สภาพรวม ๆ แล้วเกิดความรู้สึกกลมกลืนไปกันได้ และจะแทรกสีตรงข้ามหรือสีคู่ของสีใดสีหนึ่งลงไป แต่ไม่เกินเนื้อที่ 10-20 / ของภาพ ในกรณีที่จะให้โครงสีของภาพนั้นดูแล้วไม่ขัดตา

- ในกรณีใช้สีคู่ตัดกันในอัตราที่เท่า ๆ กัน ให้ลดความสดใสของสีใดสีหนึ่งหรือทั้งสองสีลง เพื่อฆ่าความรุนแรงลงให้อยู่ในอัตราที่เหมาะสมเข้ากันได้

- แต่ถ้าเนื้อที่ของสีแต่ละสีเป็นลวดลายเล็ก ๆ การใช้สีคู่ตัดกันอยู่ข้างเคียงกัน จะสลับตัดกันโดยเกิดการผสมผสานกลมกลืนไป โดยไม่ต้องฆ่าสีให้ลดความเข้มข้นลง

- ส่วนในกรณี การใช้โครงสีในเนื้อที่กว้าง หากจำเป็นต้องใช้สีตัดกันเพื่อกระตุ้นความสนใจของผู้ดู อย่างในกรณีของโปสเตอร์โฆษณา หรือป้ายพาณิชย์ อาจจะแก้ลักษณะความรุนแรงลงได้ โดยการใช้สีเข้มตัดขั้นระหว่างสีคู่ตัดกัน

- และหากจะให้สีคู่ตัดกันเกิดความกลมกลืนกัน ก็อาจใช้แต่ละสีผสมลงในสีคู่ของมันเพื่อให้ปรากฏอิทธิพลสีในคู่ของตัวมัน การผสมอาจจะผสมด้วยเนื้อสีในจานสีก่อนที่จะระบาย หรือผสมในเนื้อที่ ๆ ระบาย โดยมิต้องให้เนื้อสีผสมกัน แต่ดูคล้ายผสมกันก็ได้ เช่น วิธีจุดดังวิธีการของลัทธิศิลปะลัทธิหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม วิธีการหรือแนวทางเหล่านี้ มิใช่สูตรสำเร็จตายตัวที่สามารถนำไปเป็นแนวทางปฏิบัติได้เลยในทันทีทันใด เพราะการใช้สีคู่ประกอบในโครงงานใดก็ตาม จะให้มีประสิทธิภาพอย่างเต็มเปี่ยมได้นั้น ผู้ประกอบงานจะต้องมีทักษะ ไหวพริบ ในอันที่จะดัดแปลงให้เหมาะสม หรือพลิกแพลงไปตามลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล ด้วยศิลปะมิใช่ศาสตร์ที่มีกฎเกณฑ์ตายตัว ดังเช่นศาสตร์สาขาอื่น ๆ

3. การใช้สีโดยการกำหนดโครงการระบายสี (Color Scheme)

โครงการระบายสี คือ การกำหนดสีหรือจัดสีลงในที่ใดที่หนึ่ง เพื่อให้บรรดาสีต่าง ๆ เหล่านั้นรวม

เป็นหมู่สีเดียวกัน เกิดความสัมพันธ์ระหว่างสีต่อสีขึ้น มีความงามน่าดูหรือเรียกได้ว่า สีเหล่านั้นมีคุณสมบัติกลมกลืนประสานกัน (Harmony)

การจัดโครงการระบายสี ในแต่ละโครงสีนั้นขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายเฉพาะของสิ่งนั้น ๆ เช่น โครงงานระบายสีห้องคนไข้ในโรงพยาบาล โครงงานระบายสีของโรงเรียนอนุบาล ของบาร์ ร้านอาหาร ร้านไอศกรีม ฯลฯ ต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนแต่มีโครงงานของสีที่ไม่เหมือนกัน จุดหมายหลักที่ควรคำนึงก็คือ ประโยชน์ของโครงสีนั้น ๆ ก่อให้เกิดผลต้องตามความมุ่งหมายหรือไม่ อย่างในโรงพยาบาล คนไข้ต้องการความสงบหรือการพักผ่อน หากใช้โครงสีระบายห้องในลักษณะฉูดฉาดเร่าร้อนอย่างวรรณะสีร้อนย่อมมิได้ก่อให้เกิดประโยชน์ต้องตามจุดมุ่งหมายแต่อย่างใด

ดังนั้น การกำหนดโครงสีผู้ที่จะกำหนดโครงสีได้ดีและเหมาะสมนั้น จะต้องศึกษาจิตวิทยาของสี ทำความเข้าใจกับลักษณะความต้องการของสถานที่ ๆ ต้องใช้สีนั้น ๆ จิตใจและความต้องการของมนุษย์ในวัยต่าง ๆ และอื่น ๆ มาเป็นเงื่อนไขประกอบในการกำหนดโครงสีแต่ละโครงสีขึ้น

การกำหนดโครงสี (Color Scheme) มีลักษณะเช่นเดียวกับการใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะต่างกัน ก็ต่างเพียงการกำหนดโครงการระบายสีจะละเอียดประณีตกว่า เพราะนอกจากจะแสดงออกมาในวรรณะใดแล้ว ยังต้องแสดงโครงสีที่เด่นให้ออกมาเพียงสีเดียวเท่านั้น เช่น โครงสีส่วนใหญ่เป็นสีน้ำตาล เมื่อดูแล้วก็ไม่ต่างไปจากผู้ดูใส่แว่นสีชาดูสิ่งต่าง ๆ หรือโครงสีส่วนใหญ่เด่นออกมาในฟ้า ดูแล้วเหมือนใส่แว่นกระจกสีฟ้ามามอง ซึ่งในทางจิตรกรรม การกำหนดโครงสีในภาพนั้น ผู้ประกอบงานจะต้องรู้จักกำหนดจุดมุ่งหมายของตนในส่วนเริ่มต้น ว่าต้องการให้ผู้ดู ๆ แล้วเกิดความรู้สึกไปในแนวใด เศร้า สงบ ตื่นเต้น สดชื่น หรือ ฯลฯ จากนั้นก็เลือกโครงสีในวรรณะใดที่สามารถกระตุ้นเร้าความรู้สึกของผู้สัมผัสให้เกิดความรู้สึกไปในแนวทางที่ต้องการได้ จากนั้นจึงจะมาแยกย่อยลงไปในสีใดสีหนึ่งที่อยู่ในวรรณะนั้น ๆ ให้มีอิทธิพลครอบงำสีอื่นทั้งหมดในภาพ ด้วยการกำหนดให้สีใดสีหนึ่งมีอิทธิพลครอบงำทั้งภาพ จะช่วยให้ภาพนั้นมีเอกภาพได้ ดังงานจิตรกรรมในสมัยก่อน ๆ มักจะกำหนดให้สีเหลือง หรือสีน้ำตาล เป็นสีที่มีอิทธิพลครอบงำในภาพ แต่พอมาถึงยุคหลัง ๆ เมื่อเขียนภาพทิวทัศน์ก็มักกำหนดให้สีฟ้า ซึ่งถือว่าเป็นสีของบรรยากาศมามีอิทธิพลครอบงำในภาพ ดังนี้เป็นต้น

4. การใช้สีในลักษณะค่าของสี (Value of Color)

การใช้สีระบายลงในภาพ พื้นที่ สถานที่ใด ๆ ก็ตาม ผู้ฝึกหัดหรือบุคคลทั่วไป มักชอบใช้สีมากสี ด้วยกลัวว่าการใช้สีน้อยจะทำให้ดูจืดตา ไม่สวยงาม อาจนับได้ว่าเป็นความเข้าใจที่ผิดก็ว่าได้ด้วยการใช้สีมากสี หากไม่รู้จักจัดโครงสีหรือลดทอนความสดใสของแต่ละสี ให้เกิดความกลมกลืนกันแล้ว แทนที่จะทำให้น่าดู ตรงกันข้ามยังทำให้ดูเปรอะเลอะเทอะเสียอีก

ในแนวทางการใช้สีที่ใช้น้อยสี แต่สามารถระบายให้น่าดูได้ ก็โดยวิธีการใช้ระบายในลักษณะไล่ค่าน้ำหนักของสี (Value) ซึ่งมีอยู่ 2 ประเภท คือ

- ค่าในน้ำหนักของสีหลายสี (Values of different colors) คือ น้ำหนักสีอันเรียงจากอ่อนไปหาแก่ ในวงสีธรรมชาติ เช่น สีเหลือง ส้ม แสด แดง และม่วงแดง หรือสีเขียวเหลือง เขียว น้ำเงินฟ้า และม่วงน้ำเงิน

- ค่าในน้ำหนักของสี ๆ เดียว (Values of single colors) คือ จากสีแท้ค่อย ๆ ผสมด้วยสีขาวให้เป็นระยะ ๆ ซึ่งตามปกติแล้ว สามารถกระจายคุณค่าของสีแท้แต่ละสีออกไปได้เป็น 7-9 ระยะด้วยกัน ใสลง แล้วนำสีสด ๆ ระบายลงในบางส่วนที่มีปริมาณน้อยที่สุด เมื่อดูแล้วสีสดนั้นจะโดดเด่นออกมา

แต่โดยทั่วไปแล้ว ผู้ที่เข้าใจหรือรู้จักใช้สีนั้น ส่วนใหญ่จะใช้ค่าในน้ำหนักของสี ๆ เดียว โดยเอาสีอื่นมาผสมบ้างพอสมควร นั่นก็คือ การใช้สีเพียงสองหรือสามสีเท่านั้น แต่ให้ดูเหมือนมากสี โดยให้มีการแตกต่างของน้ำหนักสีเพียงสีเดียว

5. การใช้สีให้ปรากฏโดดเด่น (Intensity)

การใช้สีในลักษณะนี้เพื่อสร้างจุดสนใจ โดยให้สีหนึ่งสีใด หรือสีส่วนหนึ่งส่วนใดในภาพโดดเด่นออกมา และเป็นการกระตุ้นเร้าความรู้สึกมิให้หม่นหรือจืดชืด เมื่อดูภาพนั้น ๆ สีที่จะปรากฏโดดเด่นออกมานั้น จะต้องเป็นสีสด ๆ ที่แวดล้อมด้วยสีหม่นหรือสีที่มีสภาพเป็นกลาง (Neutral) ในสภาพแวดล้อมเช่นนี้จะทำให้สีที่สดใสนั้นมีกำลังเด่นชัดขึ้น ด้วยการใช้สีหากจะนำสีที่สดใส รุนแรงมาประกอบกัน อาจก่อให้เกิดความระคายตา ครั้นจะทำให้สีเหล่านั้นหม่นลงทั้งหมดก็จะก่อให้เกิดความรู้สึกทึมเทา การใช้สีให้ปรากฏโดดเด่น จึงเป็นวิธีหนึ่งที่จะช่วยให้ปัญหาดังกล่าวคลี่คลาย

โดยโครงสีส่วนใหญ่มักอยู่ในลักษณะเป็นสี ๆ เดียว แต่มีน้ำหนักแตกต่างกัน โดยวิธีลดความสดใสลง แล้วนำสีสด ๆ ระบายลงในบางส่วนที่มีปริมาณน้อยที่สุด เมื่อดูแล้วสีสดนั้นจะโดดเด่นออกมา และมีอิทธิพลครอบงำสีส่วนใหญ่ทั้งหมด ซึ่งเป็นวิธีหนึ่งในการใช้สี

6. การใช้สีใกล้เคียง (Adjacent color)

สีใกล้เคียง คือ สีที่เรียงอยู่ในวงสีนั่นเอง การนำเอาสีใกล้เคียงมาใช้นั้นนับว่าเป็นการง่ายและสะดวก เพราะจะเกิดความกลมกลืนเข้ากันได้ดี และสิ่งที่น่าสังเกตก็คือ สีใกล้เคียงนั้นเป็นสีที่มีอยู่ในธรรมชาติโดยทั่วไป เช่น สีของดอกไม้ ใบไม้ และสีของน้ำทะเล ซึ่งได้แก่ สีเขียว สีคราม สีม่วง แต่มีปริมาณของสีไม่เท่ากัน ซึ่งช่างเขียนต้องใช้ความสังเกตพิจารณาถี่ถ้วน สีใกล้เคียงสีใดก็ตาม สามารถนำมาระบายลงในลวดลาย หรือรูปภาพได้โดยไม่ต้องกลัวผิดพลาด

Chiaroscuro (Light and Shade) คือ ค่าของแสงและเงาที่ช่วยให้ภาพเขียนหรือภาพประติมากรรม ดูมีคุณค่าทางศิลปะ กล่าวคือ ในภาพเขียนนั้นจะต้องแสดงค่าของแสงเงาให้มีผลต่างกัน ตามลักษณะของวัตถุที่วางอยู่ ถ้าวัตถุนั้นวางอยู่ใกล้คุณค่าของแสงและเงา ย่อมต่างกับวัตถุที่วางอยู่ไกล คือ วัตถุใกล้ แสงและเงาต้องแสดงให้ชัดเจน แต่ถ้าวัตถุอยู่ไกล แสงและเงาก็ต้องเลือนจากลงตามสภาพของความจริง และยิ่งอยู่ไกลมากเท่าใด แสงและเงาก็ยิ่งจางมากยิ่งขึ้นเท่านั้น Chiaroscuro ยังเป็นรากฐานของการระบายสีที่จะช่วยให้ได้ภาพที่ถูกต้องตามธรรมชาติ ทำให้ภาพมีระยะของสี (Perspective of color) ด้วย

7. การใช้สีก่อให้เกิดระยะใกล้ไกล (Perspective of color)

การเขียนภาพจากสิ่งที่เป็นจริงเหมือนธรรมชาติ นอกจากเรื่องผลต่างของแสงเงาตามที่กล่าวแล้ว ยังต้องเข้าใจถึงระยะของสีด้วย จึงจะได้ภาพที่สมบูรณ์ จะอาศัยเพียงเป็นสื่อสัมพันธ์ย่อมไม่ได้ ต้องนำเอาหลักทฤษฎีมาประกอบด้วย เพราะตาของมนุษย์มีเลนซ์พิเศษที่จะมองเห็นสีของวัตถุที่อยู่ใกล้และไกลมีสีไม่แตกต่างกันเลย การเขียนภาพจากความเป็นจริงแบ่งระยะของสีออกเป็น 3 ระยะ คือ

- ระยะใกล้ (Fore Ground)
- ระยะกลาง (Middle Ground)
- ระยะไกล (Back Ground of Distant)

การแสดงในระยะใกล้-ไกลด้วยสี ไม่ได้ใช้สีผสมเพื่อให้ดูจางหรือไกลออกไป หรือใช้สีดำผสมเพื่อทำให้ดูเด่นชัดใกล้เข้ามา แต่ตามหลักของการใช้สีมีอยู่ว่า สีของวัตถุที่อยู่ห่างออกไปต้องเอาสีคู่ตรงข้ามมาผสมโดยประมาณ เพราะสีของวัตถุที่อยู่ไกลออกไป จะเป็นสีกลาง (Neutral) คือ นำเอาสีคู่ตรงข้ามเข้ามาผสมตามระยะใกล้ไกล ยิ่งอยู่ห่างไกลมาก สีคู่ตรงข้ามก็ยิ่งมีส่วนผสมมากขึ้นตามลำดับ และต้องผสมด้วยสีของบรรยากาศ (Atmosphere) ตามระยะด้วย ถ้าเป็นสิ่งที่อยู่ไกลสุดตา จะมีสีเป็นสีของบรรยากาศ คือ สีครามอ่อน ๆ ในการเขียนภาพทิวทัศน์จึงมีหลักง่าย ๆ คือ ระยะไกล-สีกลาง-สีบรรยากาศ (สีครามอ่อน)

คุณสมบัติของสี (Characteristic of Color)

- ความโปร่งใส (Transparent) คือ สีที่ให้แสงผ่านไปได้ มองทะลุได้
- ความโปร่งแสง (Translucent) สีที่ให้แสงผ่านไปได้ แต่ไม่สามารถมองทะลุได้
- ความทึบแสง (Opaque) สีที่แสงไม่สามารถผ่านไปได้ ไม่สามารถมองทะลุได้

ความรู้สึกเกี่ยวกับสี

หากกล่าวในเชิงจิตวิทยา สีแต่ละสี สามารถส่งผลต่อความรู้สึกของมนุษย์ได้ ไม่ว่าจะเป็นการทำให้ผ่อนคลายหรือการปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึก นั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงจิตวิทยาเกี่ยวกับสี ที่ส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ไว้ว่า

“นักจิตวิทยารู้ดีว่าสีต่าง ๆ แต่ละสีมีพลังปลุกเร้าการตอบสนองของอารมณ์ (emotional responses) นอกจากคุณภาพด้านอื่น ๆ แล้ว สียังมีอุณหภูมิเชิงจิตวิทยา (psychological temperature) อยู่ในตัวของมัน เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง ให้ความรู้สึกอุ่นและสัมพันธ์กับแสงอาทิตย์หรือไฟ สีน้ำเงินหรือสีเขียว สัมพันธ์กับป่า น้ำ ท้องฟ้า และให้ความรู้สึก เย็น เป็นต้น ศิลปิน นักออกแบบ และนักสร้างสรรค์กระบวนแบบ (stylist) เรียนรู้และเข้าใจในเรื่องจิตวิทยาเกี่ยวกับสีความสัมพันธ์ระหว่างสีกับปฏิกิริยาตอบสนองของมนุษย์ และนำประโยชน์จากการเรียนรู้ และประสบการณ์ไปสร้างสรรค์งานศิลปะหรืองานออกแบบของเขา

โดยทั่วไปแล้ว สีอุ่นจะปลุกเร้า (to stimulate) และสีเย็นจะผ่อนคลาย (to relax) สำนักงานที่มีผนังและสภาพแวดล้อมสีเย็น จะช่วยให้เกิดการพักร้อน แต่ถ้าเป็นสีที่ให้ความรู้สึกอุ่น พนักงานจะกระตือรือร้นขึ้น เมื่อเราขับรถผ่านรถสีแดง ความรู้สึกในแรงกระตุ้นจะต่างไปจาก เมื่อเราขับรถผ่านรถสีดำหรือน้ำเงิน หรือแม้แต่ห้องพักนักกีฬา ห้องพักสีร้อนจะให้ความรู้สึกกระตือรือร้นในชัยชนะมากกว่าห้องพักสีเย็น เป็นต้น

...สำหรับคนเรา นอกจากประสบการณ์อันปกติจะก่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อสีต่าง ๆ ร่วมกันแล้ว ปฏิกิริยาตอบสนองในเชิงปัจเจกและประสบการณ์ของแต่ละคน ยังก่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อสีแต่ละสีแตกต่างกันอีกด้วย” (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2535, น. 22-23)

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงความรู้สึกเกี่ยวกับสีไว้ว่า

“สำหรับผู้สนใจศิลปะเกี่ยวข้องกับการใช้สีในรูปของการนำมาตกแต่งอาคารบ้านเรือน ที่พักอาศัย หรือนำมาระบายเพื่อเตือนให้ระมัดระวังเกี่ยวกับสิ่งรอบ ๆ ตัวนั้น เช่น ฉลากยา จราจร ฯลฯ สีที่นำมาตกแต่งอาคารบ้านเรือนนั้น มักจะเป็นสีที่อยู่ในกลุ่มของ Shade และ Tone หรือ Tint เป็นส่วนมาก และก็อยู่ในหมวดของสีอุ่น หรือสีเย็นตามความต้องการต่าง ๆ กัน

คุณสมบัติของสีอุ่น ช่วยให้เกิดความรู้สึกกระปรี้กระเปร่า ร่าเริง รุนแรง ตรงกันข้ามกับสีเย็นที่ให้ความรู้สึกสงบเงียบ สุขุม เยือกเย็น ในการนำไปใช้ส่วนมากมักจะใช้สีเย็นตามโรงพยาบาล ตามสถานพักฟื้น ส่วนสีอุ่นตามสถานแสดงสินค้า แหล่งสนใจต่าง ๆ ในชุมชน เพื่อให้เห็นเด่นชัด

เรื่องของสีและการใช้สีขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้พักอาศัย และบางทีก็เกี่ยวกับความเชื่อของสังคมด้วย ตัวอย่างเช่น สังคมไทย สมัยหนึ่งนิยมสีแดงเป็นกระเบื้องมุงหลังคา โบสถ์วิหาร แต่ปัจจุบัน เมื่อมีลัทธิการเมืองเข้ามาพัวพัน สีแดงจึงถูกห้ามและหมดความนิยมไปชั่วคราว ตามความ

เชื่อของสังคมในช่วงเวลาต่างกัน อย่างไรก็ตาม การใช้สี การระบายสี หาได้มีหลักเกณฑ์ตายตัวไม่ ที่กล่าวมานี้เป็นเพียงข้อเสนอแนะให้สามารถนำไปใช้ และทดลองปฏิบัติเพื่อให้เกิดความรู้สึกตาม ความชอบและความนิยม ดังนั้น การชื่นชมทัศนศิลป์ทางด้านรูปทรงนี้ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องทำ ความเข้าใจเกี่ยวกับสีและส่วนประกอบของรูปแบบต่าง ๆ ดังได้กล่าวมาแล้ว (อารี สุทธิพันธุ์. 2532, น. 166-167)

เมื่อเราเห็นสีจากวัตถุเดียวกัน จะเป็นวัตถุสะท้อนแสงหรือวัตถุเปล่งแสงก็ตาม นอกจาก จะเข้าใจและรับรู้ไม่ตรงกันแล้ว ยังมีความรู้สึกตองสนองไม่ตรงกันด้วย สีจะมีลักษณะร่วมตรงกัน ทางด้านความรู้สึกเสมอ ... เพราะการรับรู้เกี่ยวกับสีนั้นเป็นเรื่องของความรู้สึก และความรู้สึกที่ เกิดขึ้นก็เป็นประสบการณ์เฉพาะบุคคล ความรู้สึกที่สำคัญมีดังต่อไปนี้

1.ความรู้สึกอ่อน แก่ หนัก เบา ได้ทราบแล้วว่า ความรู้สึกจากอวัยวะรับสัมผัสเมื่อได้สิ่ง เร้าแล้ว ก็ส่งต่อไปยังสมอง แปลเป็นความรู้สึกรับรู้ได้ ในการรับรู้หรือมองเห็นสีนั้นเราทราบแล้วว่า เกิดจากแสงส่องไปกระทบวัตถุแล้วสะท้อนเข้าสู่ตาให้มองเห็นตามข้อตกลงที่ 4 หรือวัตถุนั้น เปล่งแสงเข้าสู่ตาเราโดยตรง ตามข้อตกลงที่ 2 เช่น ไฟ หรือหลอดไฟฟ้าที่มีแสง เป็นต้น วัตถุทั้ง สองชนิดนี้ให้ความรู้สึกอ่อน แก่ ต่อเราไม่เท่ากัน วัตถุที่เปล่งแสงจะให้ความรู้สึกว่ามีสีแก่คล้ำกว่า วัตถุที่สะท้อนแสง เช่น เนื้อสี หรือรงค์วัตถุ(Pigment) ที่นำมาใช้ระบาย ดังนั้นความรู้สึกอ่อนแก่จึง เกิดจากแหล่งของสีที่ได้จากการสะท้อนแสง ประการหนึ่ง และอีกประการหนึ่งได้จากวัตถุ เปล่งแสง ซึ่งให้ความอ่อนแก่ไม่เท่ากัน

2. ความรู้สึกอุ่นหรือเย็น

ความรู้สึกว่าร้อน อุ่น หรือเย็น เกิดจากอวัยวะรับสัมผัสของมนุษย์ เมื่อเราจังของร้อน หรือยืนกลางแดดในหน้าร้อน เรารู้สึกร้อน แต่ในทางศิลปะเป็นความรู้สึกเชิงคุณภาพ ไม่ใช่เชิง ปริมาณที่วัดได้ว่าร้อนมากน้อยแค่ไหนตาม

อุณหภูมิความรู้สึกอุ่นหรือเย็นในทางทฤษฎีสี เป็นความรู้สึกเชิงคุณภาพ (Qualitative sensation) ผู้ที่เป็นศิลปินหรือครูศิลปะมักจะรู้สึกด้วยตนเองและสอดคล้องกับคนอื่น ๆ เช่น เมื่อ เห็นสีแดงหรือสีส้มก็จะรู้สึกว่าร้อนทันที ทั้งนี้อาจจะเชื่อมโยงกับประสบการณ์เดิมที่เกี่ยวกับไฟ หรือแสงสว่าง ดังนั้นสีแดงจึงจัดอยู่ในพวกสีอุ่นหรือสีร้อน และหากจะพิจารณาเกี่ยวกับวัตถุที่มีสี แดงหรือสีส้มทั้งหลาย เราก็จะพบว่าสีแสง สีส้ม สะท้อนความสดใสได้มากกว่าสีน้ำเงินหรือสีเขียว ดังนั้น สีน้ำเงินหรือสีเขียวจึงจัดเข้าอยู่ในกลุ่มสีเย็น

บางท่านอาจแสดงความเห็นว่า ศิลปินทั้งหลายมีความเคยชินที่จะแบ่งสีร้อน หรือสีเย็น หากจะขีดเส้นระหว่างร้อนหรือเย็นก็จะได้สีร้อนคือ สีแดง สีส้มแดง สีส้ม สีส้มเหลือง สีเหลือง สี เหลืองเขียว และสีเขียวเหลือง สีทั้งหลายนี้จะมีความสว่างไสวหรือกำลังส่องสว่างมากกว่าสีเย็นถึง

สามเท่า หากเราเอาสีเขียวเหลืองออก ความสว่างไสวจะลดลงเหลือเพียงสองเท่าเท่านั้น สีเขียวและสีม่วงอาจจัดเข้ากลุ่มได้ทั้งกลุ่มสีร้อนและเย็น

3. ความรู้สึกสั่นสะเทือน พร่า มัว

ได้ทราบแล้วว่า สีที่อยู่ในกลุ่มสีร้อนจะมีความสว่างไสวมากกว่าสีที่อยู่ในกลุ่มสีเย็นถึง 2 หรือ 3 เท่า สีที่มีความสว่าง ไสวมากบางทีก็เรียกว่า สีที่รุกรานสีอื่น (Advancing) และสีที่สว่างไสวน้อยหรือสีในกลุ่มสีเย็น ก็เรียกว่า สียอมสีอื่น (Retreating) สีทั้งสองประเภทนี้เมื่อนำมาใช้ใกล้ ๆ กัน บางทีช่วยให้เกิดความรู้สึกพร่ามัว หรือกลมกลืนกันได้เหมือนกัน

ความรู้สึกสั่นสะเทือนหรือพร่า อาจเกิดจากการใช้สีที่มีความสว่างไสวเท่า ๆ กัน ในปริมาณเท่า ๆ กัน และในตำแหน่งที่มีบริเวณชิดกัน โดยที่สีเหล่านั้นจะส่งกำลังส่องสว่าง ทำให้ประสาทตาไม่สามารถปรับจุดรวมของจอรับภาพที่นัยน์ตาให้มองเห็นเฉพาะเจาะจงได้

ความรู้สึกสั่นสะเทือน อาจเกิดจากการที่เราระบายสีตัดกันหรือสีตรงข้ามกันในปริมาณเท่า ๆ กัน สีเหล่านั้นสะท้อนแสงเข้าสู่ตาด้วยคลื่นแสงเท่า ๆ กัน ก็ทำให้เกิดความรู้สึกสั่นสะเทือน พร่า มัว ได้เหมือนกัน ภาพจิตรกรรมของศิลปินกลุ่มออปอาร์ตเป็นตัวอย่างอันดี เพราะต้องการให้ผู้ดูเกิดความพร่ามัว หรือต้องการใช้สีเพื่อกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกของผู้ดูให้กระเจิดกระเจิงด้วยการรับรู้ทางตา

4. ความรู้สึกกลมกลืน

ความรู้สึกกลมกลืนกันเกิดจากคลื่นแสง และกำลังส่องสว่างที่สิ่งต่อไปนี้ยังเซลรับสัมผัสมีความเร็วและความถี่และกำลังส่องสว่างใกล้เคียงกัน คล้ายกับจากเสียงต่ำเลื่อนไปถึงเสียงสูงตามลำดับ ดังนั้นจึงทำให้เกิดความต่อเนื่องรู้สึกกลมกลืนได้ ความรู้สึกกลมกลืนนี้ จะถือตามสีที่ใกล้เคียงกันในวงสี (Color wheel)

5. ความรู้สึกตัดกัน

ความรู้สึกตัดกันเกิดขึ้นสองลักษณะคือ รู้สึกตัดกันจากปริมาณกำลังส่องสว่างของสีไม่เท่ากัน และรู้สึกตัดกันตามปริมาณดูสีแสงและสะท้อนสี

- รู้สึกตัดกันจากปริมาณกำลังส่องสว่างของสีไม่เท่ากันได้แก่ การที่เราเพ่งสีเขียวอยู่นานประมาณสัก 15 นาที แล้วละสายตาไปดูบนกระดาษสีขาวทันที ประสาทรับสัมผัสที่รับรู้สีจะเกิดการสั่นสะเทือน ทำให้เกิดเป็นสีที่เกิดภายหลัง (After color image) ของสีแดงหรือสีชมพูลาง ๆ สีที่เกิดขึ้นนี้ถือว่าเป็นสีตัดกันตามความหมายนี้...

- ความรู้สึกตัดกันตามปริมาณดูสีแสง และสะท้อนสี ได้แก่ สีดำ และสีขาว ที่อยู่ใกล้กัน การที่เราเห็นสีดำเพราะสีดำดูดแสงสีทั้งหลายไม่สะท้อนสีออกมา เราจึงมองเห็นสีดำ และการที่เราเห็นสีขาว เพราะสีขาวสะท้อนสีทุกสีออกมา เราจึงเห็นเป็นสีขาว ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เกิดความรู้สึกตัดกันเมื่อพบเห็น...

6. ความรู้สึกว่าเป็นสภาพสีส่วนรวมสีใดสีหนึ่ง

ความรู้สึกดังกล่าวนี้ เกิดจากอิทธิพลของสีที่ล้อมรอบสีที่เรามองเห็นได้นั้น เช่น เมื่อเราระบายสีแดงประมาณเท่า ๆ กันบนพื้นสีน้ำตาล บนพื้นสีน้ำเงิน และบนพื้นสีดำ เปรียบเทียบดูทั้งสามที่ระบายสีแดงนั้น จะรู้สึกว่าสีแดงบนพื้นสีน้ำตาลรู้สึกว่าแดงสด หรือแดงเข้มกว่าสีแดงบนพื้นสีดำ หรือสีแดงบนพื้นสีน้ำเงินเป็นต้น ในการใช้สีเพื่อให้เกิดความรู้สึกดังกล่าวควรทดลองปฏิบัติจริง (อารี สุทธิพันธุ์. 2547, น. 8-11)

การสื่อความที่เชื่อมโยงกับสี (Symbolism of Colors)

สีเหลือง (Yellow)

1. สื่อความในเชิงบวก ความเบิกบาน ความกระจ่างแจ้ง แสงแดด ความมีสติปัญญา การแสดงออก ความเยาว์วัย

2. สื่อความในเชิงลบ ขี้ขลาด คดโกง ความเจ็บป่วย

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสมะนาว รสอ่อน รสเปรี้ยว

4. สื่อความในเชิงภาษา ความขลาดเขลา (Yellow Stripe) นักข่าวประโลมโลก (Yellow Journalism)

5. ผลกระทบต่อจิตใจ ความกระจ่างแจ้ง

ในจำนวนสีทั้งหมด สีเหลืองเป็นสีที่สว่างที่สุด เห็นได้ชัดเจนสุดในท่ามกลางทุกสภาพสิ่งแวดล้อม ทำให้เกิดความรู้สึกในด้านสดชื่นและแจ่มใสมีชีวิตชีวา (Pleasant) เป็นสีศักดิ์สิทธิ์ในประเทศจีน และในอารยธรรมของคริสเตียนตะวันตก ซึ่งมักใช้สีทองเป็นฉากหลัง (Background) ของภาพเขียน เพื่อเน้นให้เห็นแสงสว่างและความรุ่งโรจน์

ส่วนในด้านตรงข้าม (Unpleasant) สีเหลือง หรือสีเหลืองปนเขียวที่มี Darker Value และ Neutral Chroma ก่อให้เกิดความรู้สึกเกี่ยวกับโรคภัยไข้เจ็บ ความขลาด อิจฉาริษยา เรื่องหยาบโลน และการหลอกลวง (ในประเทศฝรั่งเศส เมื่อศตวรรษที่ 10 ประตูคุกที่ขังคนทรยศและอาชญากร จะทาด้วยสีเหลือง) คนทรยศต่อพระเยซู ก็มีผู้วาดภาพให้แต่งกายด้วยสีเหลือง อย่างไรก็ตาม สีเหลืองเหล่านี้แม้จะไม่น่าดูในตัวของมันเอง แต่อาจทำให้เกิดผล (Effect) ที่ดี หากนำไปใช้กับสีอื่นได้ถูกต้อง

สีแดง (Red)

1. สื่อความในเชิงบวก ความสุข ความรื่นเริง ความกล้า ความกระตือรือร้น ความมีสุขภาพ ความแข็งแรง ความคล่องตัว ความกระฉับกระเฉง

2. สื่อความในเชิงลบ ความพลุ่งพล่าน ความตาย สงคราม ความโหดเหี้ยม ความชั่วร้าย ความสยดสยอง

3. สื่อความในเชิงรสชาติ ความมีรสชาติ ความหวาน

4. สื่อความในเชิงภาษา วันดีที่ควรจดจำ (red letter day) โกรธ (red in the face) เป็นหนี้ (in the red) พวกคอมมิวนิสต์ (reds)

5. ผลกระทบต่อจิตใจ ความร้อนเร่า (มีผลต่อการเต้นของหัวใจ/ต่อมไร้ท่อ)

สีแดงเป็นสีที่มี Chroma แรงที่สุดในบรรดาสีทั้งหมด และดึงดูดความสนใจได้มากที่สุด สีแดงมีลักษณะกระตุ้นเร่งเร้า(แสงสีแดงจะเร่งอัตราการเน้น และเพิ่มความดันโลหิต ขณะที่แสงสีน้ำเงินให้ผลตรงกันข้าม) สีแดงเป็นสีที่นิยมใช้กันมากที่สุด โดยเฉพาะในพวกผู้หญิง สีแดงนั้นพบว่าใช้กันมาตั้งแต่สมัย Primitive หรือ Classical สีแดงโดยทั่วไปเป็นเครื่องหมายของอารมณ์และความรู้สึก เกี่ยวข้องกับโทสะ การต่อสู้ อันตราย ความกล้าหาญ การแพร่พันธุ์ และเรื่องเพศ ในทางศาสนาใช้สีแดงเป็นเครื่องหมายของการรับการทรมานอย่างเสียสละ โดยมีความเชื่อมั่นเป็นหลัก ในประเทศจีนใช้สีแดงเกี่ยวข้องกับการแต่งงาน ในสงครามโรมันสีแดงเป็นสีที่ใช้กับธงของกองทัพ ปัจจุบันใช้ในธงของพวกปฏิวัติ เพื่อเป็นเครื่องหมายการต่อสู้รุนแรงและการป้องกันตัว ถึงแม้จะเป็นสีที่กระตุ้นเร่งเร้า จึงทำให้โดยทั่วไปจะเป็นที่ชื่นชอบเมื่อได้พบเห็น แต่เมื่อใช้ในจำนวนมาก หรือใช้กันบ่อย ๆ ก็จะทำให้เกิดความล้าแก่สายตา

สีน้ำเงินและสีฟ้า (Blue)

1. สื่อความในเชิงบวก ความสูงส่ง ความเคร่งครัด ความมีสาระ การยกย่อง ความยุติธรรม ความมีเหตุ และความสงบเสงี่ยม ความมีอนามัย ความเป็นเพศชาย (เด็กผู้ชายสีฟ้า เด็กผู้หญิงสีชมพู)

2. สื่อความในเชิงลบ ความมืด ความขลาดกลัว ความสงสัย ความเก็บกด

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสลูกไม้ป่า ความหวาน

4. สื่อความในเชิงภาษา พวกซื่อสัตย์ จงรักภักดี ผู้ดี (blue blood) ความหม่นหมอง (blue mood) หนังโป๊ (blue movie)

5. ผลกระทบต่อจิตใจ เย็น โล่ง ผ่อนคลาย

สีน้ำเงิน หมายถึง ความจริงใจ ความหวัง และความสูงส่ง ในศตวรรษที่ 17 พวกผู้ดีชาวสเปนและเวนิส ชอบสีฟ้าและสีน้ำเงินมาก เพราะรู้สึกถึงลักษณะของความสันโดษในสีเหล่านี้

สีเขียว (Green)

1. สื่อความในเชิงบวก ธรรมชาติ ความเจริญเติบโต ความมีชีวิต ความหวัง ความรุ่งเรือง ความมั่นคง ความปลอดภัย

2. สื่อความในเชิงลบ ความอิจฉา ความริษยา

3. สื่อความในเชิงรสชาติ สดชื่น รสชาติเผ็ดอ่อน ๆ กลิ่นสน กลิ่นรสของมะนาวเปรี้ยว

4. สื่อความในเชิงภาษา ดิบ ไม่มีวุฒิภาวะ

5. ผลกระทบต่อจิตใจ สงบเงียบ ให้ความรู้สึกเช่นเดียวกับสีน้ำเงิน เมื่อเปรียบเทียบกับสีอื่น ๆ แล้ว สีเขียวเป็นสีที่เป็นกลางมากกว่า ในแง่ของการให้ผลทางอารมณ์ มีแนวโน้มไปในทางเฉยนิ่ง (Passive) มากกว่าทางเคลื่อนไหวตอบโต้ (Active) เพราะเหตุนี้จึงจัดเป็นสีที่ให้การพักผ่อน (Restful) ได้มากที่สุด

สีม่วง (Violet)

1. สื่อความในเชิงบวก ความซื่อสัตย์ มีพลัง ความทรงจำ ความจริง ความเชื่อ ความมีรสนิยม

2. สื่อความในเชิงลบ ความสูญเสีย ความลึกลับ ความมีเลศนัย

3. สื่อความในเชิงรสชาติ กลิ่นรสองุ่น

4. ผลกระทบต่อจิตใจ ภวังค์ของความเพ้อฝัน เป็นสีเย็น สงบ สันโดษ เหมือนสีน้ำเงิน แต่สงบและสง่างามมากกว่า มีลักษณะเงียบเหงา โรยรา แสดงถึงความมีโรคภัย ในทางศาสนา สีม่วงตามความหมายของนักบุญ Spenser เคยพูดว่า สีม่วงเป็นสีของสตรีที่ไม่สามารถมีบุตรได้ และนักบวชผู้ถือเพศพรหมจรรย์

สีน้ำตาล (Brown)

1. สื่อความในเชิงบวก เหมือนธรรมชาติ ความแข็งแกร่ง ความเป็นผู้ชาย ความเป็นปึกแผ่น ความมีสุขภาพ ความมีอัตถประโยชน์ ความทนทาน

2. สื่อความในเชิงลบ หยาบกระด้าง แตกระแหง ยากจนข้นแค้น

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสชาติที่ค่อนข้างเข้ม ถ้าเป็นสีน้ำตาลทอง จะช่วยเรียกน้ำย่อย เพราะทำให้นึกถึงอาหารที่มีรอยย่างสุก

4. ผลกระทบต่อจิตใจ เหมือนร่มเงาที่ให้ความรู้สึกดี ๆ ต่อสุขภาพ ผลกระทบต่อจิตใจได้เช่นเดียวกับสีขาว เทา และดำแม้จะไม่ให้ผลได้มากเหมือนสีอื่น ๆ แต่ก็ก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ได้เช่นกัน

สีขาว (White)

1. สื่อความในเชิงบวก ความบริสุทธิ์ ความสดชื่น ความสมบูรณ์ ความมีสติปัญญา ความจริงแท้

2. สื่อความในเชิงลบ ความว่างโล่ง ว่างเปล่า ความเงียบสงัด มีวิญญาณ

3. สื่อความในเชิงรสชาติ รสอ่อน รสชาตินุ่มนวล เนื้อละเอียด

4. สื่อความในเชิงภาษา ยอมแพ้ สันติภาพ ความสงบสุข

สีขาวเป็นสีสว่าง เบา และเร่งเร้ามากกว่าสีเทาและสีดำ แสดงถึงความบริสุทธิ์ พรหมจารี ความจริงใจซื่อสัตย์ ในประเทศจีนสีขาว หมายถึง ความทุกข์โศกในการสูญเสีย ในประเทศตะวันตก เจ้าสาวจะสวมเครื่องแต่งกายสีขาวในพิธีวิวาห์ ธงสีขาว ผ้าสีขาวแสดงถึงการยอมแพ้

สีเทา (Middle Gray)

1. สื่อความในเชิงบวก ความเป็นกลาง ความยืดหยุ่น

2. สื่อความในเชิงลบ ความลังเล ความกลัว ความกดดัน ความแก่

3. ผลกระทบต่อจิตใจ ความเย็นชา ความสกปรก

4. สื่อความในเชิงภาษา เป็นสีที่นิยมใช้มากกว่าสีขาวหรือสีดำ มีลักษณะของสีขาวและสีดำรวมกัน ซึ่งแสดงความสมบูรณ์ (Richness) ที่ไม่มีในสีขาว และไม่มีหนักทึบเช่นที่มีในสีดำ สีเทาเป็นฉากหลัง (Background) ที่ดีสำหรับสีอื่น ๆ เป็นสัญลักษณ์ของความสงบ ความเป็นผู้มีอายุสูง ความสันโดษ และความนอบน้อมถ่อมตัว

สีดำ (Black)

1. สื่อความในเชิงบวก ความเป็นทางการ ความสง่า ความมืด ความลึกลับซับซ้อน ความเชื่อมโยง

2. สื่อความในเชิงลบ ความตาย ความเจ็บป่วย ความสิ้นหวัง ความท้อแท้ ความเงียบสงัด ความชั่วร้าย บาปเคราะห์

3. สื่อความในเชิงรสชาติ กลิ่น รสที่เข้มข้น

4. สื่อความในเชิงภาษา ตลาดมืด (black market) หักหลัง (black mail) แกะดำ (black sheep)

5. สีดำมีลักษณะทึบ หนักแน่น ขึงขัง และสงบในประเทศตะวันตก สีดำมักเป็นเครื่องหมายของ ความเศร้าโศก ความตาย นอกจากนี้ยังแสดงถึงความลับ ความมืด ความน่ากลัว ความชั่วช้า สีดำเป็นสีที่ช่วยให้เห็นสีอื่น ๆ เด่นชัดขึ้น

สรุป มนุษย์ค้นพบสีและรู้จักใช้สีมานานแล้วตั้งแต่สมัยหิน เป็นสื่อในการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก หรือเพื่อแสดงออกทางสุนทรียะ เมื่อจิตรกรรมได้รับการยอมรับ และยกย่องให้มีคุณค่าทางความงามสูงเด่น ในสมัยฟื้นฟูศิลปะและวิทยาการ นับแต่นั้นเป็นต้นมา เมื่อวิทยาศาสตร์สาขาเคมีและฟิสิกส์เจริญขึ้น คุณภาพและจำนวนของสีก็ได้ทวีเพิ่มขึ้นเป็นเงาตามตัว ศิลปินยุโรปในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ก็พัฒนาการใช้สีบนจิตรกรรมให้มีความสัมพันธ์กับแสงและบรรยากาศเด่นชัดขึ้น จากแสงสีขาวหรือเหลืองและเงาสีน้ำตาลในอดีต ได้พัฒนามาสู่แสง-เงาและบรรยากาศตามสีจากแสงสเปกตรัมหรือแสงสีรุ้งที่ถูกค้นพบโดยทดลองปล่อยให้ลำแสงผ่านแท่งแก้วปริซึมแล้วกระจายรังสีออกมาเป็น 6 สี คือ สีม่วง น้ำเงิน เขียว เหลือง ส้ม แดง

หลักการใช้สี คือ การเรียนรู้คุณสมบัติทางความรู้สึกที่สีมีปรากฏ ในการระบายสีเมื่อนำสีมาใช้ประกอบกันนั้น การใช้จะให้ได้ความรู้สึกผสมผสานกลมกลืนกัน หรือตัดกันนั่นย่อมสามารถเรียนรู้แนวการใช้สี ดังนี้คือ การใช้สีประกอบรวมแบบวรรณะ การใช้สีคู่ประกอบหรือสีตัดกันอย่างแท้จริง การใช้สีโดยการกำหนดโครงการระบายสี การใช้สีในลักษณะค่าของสี การใช้สีให้ปรากฏโดดเด่น การใช้สีใกล้เคียง การใช้สีก่อให้เกิดระยะใกล้ไกล

คุณสมบัติของสี ประกอบด้วยความโปร่งใส ความโปร่งแสง ความทึบแสง และในเชิงจิตวิทยา สีแต่ละสีสามารถส่งผลต่อความรู้สึกของมนุษย์ได้ ไม่ว่าจะเป็นการทำให้ผ่อนคลายหรือการปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึก สียังมีอุณหภูมิเชิงจิตวิทยาอยู่ในตัวของมัน เช่น ให้ความรู้สึกอุ่น ร้อน เย็น ความรู้สึกอ่อน แก่ หนัก เบา ความรู้สึกสั่นสะเทือน พร่า มัว ความรู้สึกกลมกลืน ความรู้สึกตัดกัน ความรู้สึกว่าเป็นสภาพสีส่วนรวมสีใดสีหนึ่ง

สีสามารถสื่อความหมายได้หลากหลายเช่น สีเหลือง สื่อถึงความเบิกบาน เปรี้ยว ความขลาด ความกระจ่างแจ้ง สีแดง สื่อถึงความสุข ความรื่นเริง ความกล้า ความพลุ่งพล่าน ความตาย สงคราม ความสยดสยอง โกรธ สีน้ำเงินและสีฟ้า (Blue) สื่อถึงความสูงส่ง ความเคร่งครัด ความมีสาระ ความมืด ความขลาดกลัว ความสงสัย ความเก็บกด ความหวานซื่อสัตย์ จงรักภักดี ผู้ดี เย็น โล่ง ผ่อนคลาย สีเขียว สื่อถึงธรรมชาติ ความเจริญเติบโต ความมีชีวิต ความหวัง ความอิจฉา ความริษยา ความสดชื่น ดิบ สงบเงียบ สีม่วง สื่อถึง ความซื่อสัตย์ มีพลัง ความทรงจำ ความสูญเสีย ความลึกลับ ความมีเลศนัย ความเพ้อฝัน สงบ สันโดษ เหมือนสีน้ำเงิน แต่สงบและสง่างามมากกว่า มีลักษณะเงียบเหงา โรยรา แสดงถึงความมีโรคภัย ในทางศาสนา สีม่วงตามความหมายของนักบุญ สีน้ำตาล สื่อถึงธรรมชาติ ความแข็งแกร่ง ความเป็นผู้ชาย ความเป็นปึกแผ่น หยาบกระด้าง แตกระแหง ยากจนข้นแค้น รสชาติที่ค่อนข้างเข้ม ร่มเงา สีขาว สื่อถึงความบริสุทธิ์ ความสดชื่น ความสมบูรณ์ ความว่างโล่ง ว่างเปล่า ความเงียบสงัด รสอ่อน รสชาตินุ่มนวล เนื้อละเอียด ยอมแพ้ สันติภาพ ความสงบสุข สีเทา สื่อถึง ความเป็นกลาง ความยืดหยุ่น ความลังเล ความกลัว ความ

กดดัน ความเย็นชา ความสกปรก สีดำ สื่อถึงความในเชิงบวก ความเป็นทางการ ความสง่า ความมืด ความลึกลับซับซ้อน ความตาย ความเจ็บป่วย ความสิ้นหวัง รสที่เข้มข้น การหักหลัง การแปลกแยก ทึบ หนักแน่น ขึงขัง ความเศร้าโศก ความตาย

2.6 กลวิธีวาดภาพด้วยสีอะคริลิก

ประวัติความเป็นมา

สีอะคริลิกคือสีแห้งเร็ว มีส่วนผสมสีและของสารประกอบโพลีเมอร์ (Polymer) สีอะคริลิกสามารถเจือจางด้วยน้ำ เวลาจะใช้นำมาผสมกับน้ำ ใช้งานได้เหมือนกับสีน้ำ และสีน้ำมัน มีทั้งแบบโปร่งแสง และทึบแสง แต่จะแห้งเร็วกว่าสีน้ำมัน 1 - 6 ชั่วโมง เมื่อแห้งสนิทจะทนน้ำ เมื่อแห้งแล้วจะมี คุณสมบัติกันน้ำได้และเป็นสีที่ติดแน่นทนนาน คงทนต่อสภาพดินฟ้าอากาศ สามารถเก็บไว้ได้นานๆ ยึดเกาะติดผิวหน้าวัตถุได้ดี เมื่อระบายสีแล้วอาจใช้น้ำยาวานิช (Vanish) เคลือบผิวหน้าเพื่อป้องกัน การขูดขีด เพื่อให้คงทนมากยิ่งขึ้น ภาพที่วาดเสร็จจะคล้าย สีน้ำ หรือ สีน้ำมัน หรือมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง

ในปีค.ศ. 1950 สีตราแมคนา (Magna) เป็นสีอะคริลิกรายแรกที่ผลิตเพื่อศิลปิน พัฒนาโดย ลีโอนาร์ด โบชูร์ (Leonard Bocour) และ แซม โกลเด้นท์ (Sam Golden) และในปีค.ศ. 1960 ได้มีการพัฒนาปรับปรุงอีกครั้ง เป็นสีอะคริลิกทำละลายด้วยโซเว้นท์ สามารถผสมกับน้ำมันสนหรือโซเว้นท์ และแห้งอย่างรวดเร็วหรือเคลือบเงา โดยมีศิลปินที่มีชื่อเสียงนำมาใช้เช่น มอริส หลุยส์ (Morris Louis), ลอย ลิชเทนสไตน์ (Roy Lichtenstein) เป็นต้น ซึ่งต่างจากสีอะคริลิกที่ใช้ในปัจจุบันที่ทำละลายด้วยน้ำ สีอะคริลิกคุณภาพศิลปินน้ำผลิตในเชิงพาณิชย์ในต้นปีค.ศ. 1960 โดยบริษัทผลิตสี Vynol ประเทศออสเตรเลีย (ปัจจุบันเป็นชื่อ Derivan)

ช่วงก่อนศตวรรษที่ 20 ศิลปินต้องผสมสีด้วยตนเองและการควบคุมสีทำได้ค่อนข้างลำบากที่ให้การสร้างผลงานใช้เวลานาน ขณะที่สีอะคริลิกสามารถทำได้โดยง่าย คุณสมบัติของสีมีความยืดหยุ่นและแข็งตัวได้ดี นำไปใช้ได้กับพื้นผิววัสดุหลากหลาย และมีกลิ่นรบกวนน้อยมาก ศิลปินสีน้ำและสีน้ำมันจำนวนมากจึงได้หันมาใช้สีอะคริลิกกันอย่างกว้างขวางไปทั่วโลก

กระบวนการระบายสีอะคริลิกบนผ้าใบ ด้วยวิธีการต่าง ๆ มีความเกี่ยวข้องกับวิธีการถ่ายทอด ทักษะและการฝึกฝน สื่อวัสดุและการลงมือปฏิบัติจริง ซึ่ง อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึงการลงมือกระทำจริงเกี่ยวกับการระบายสี และกล่าวถึงกลวิธี หรือเทคนิคต่าง ๆ ดังนี้

“การนำไปใช้หรือการลงมือกระทำจริงเกี่ยวกับการระบายสี ตามการแสดงออกนี้เราต้องแน่ใจว่าเรามีอุปกรณ์ เรามีสื่อวัสดุ เรามีช่วงเวลา และมีความพร้อมด้านอื่น ๆ ที่สำคัญคือ เต็มใจทำตามกิจกรรมการระบายสีที่เราเลือกการระบายสี... มีแนวทางในการนำสีไปใช้เพื่อแสดงความรู้สึก

ของเราด้วยรูปและพื้น 4 ประการ คือ

1. ระบายสีกลมกลืนกันตามวงสี

2. ระบายสีให้รู้สึกตัดกัน

3. ระบายสีให้รู้สึกอ่อนแก่ประสานกัน

4. ระบายสีให้มีสีกลางคอยคุมอยู่

นอกจากจะใช้สีให้ได้ความรู้สึกบางส่วนดังกล่าว จะต้องนึกเสมอว่า สีและลักษณะพื้นผิวสำคัญ และเกี่ยวข้องกันกับแสงสว่าง ลักษณะพื้นผิวอาจเกิดจากการเกลี่ย (blending) การป้าย (brush stroke, calligraphy) การสลัด (splashing) การขูด (scraping) ฯลฯ ผู้สร้างต้องตัดสินใจสร้างสรรค์ลักษณะพื้นผิว เพื่อให้รู้สึกกลมกลืนหรือตัดกันแบบเรื่องราวที่นำมาถ่ายทอดเป็นภาพ

จากการระบายสีตามความเป็นจริง และการนำไปใช้ในกรอบของการแสดงออกของรูปและพื้นดังกล่าวนี้ บางท่านสรุปว่าน่าจะถือเป็นจุดเริ่มต้นกำหนดความแตกต่างของจิตรกรรมสมัยเก่าและจิตรกรรมสมัยใหม่ได้ กล่าวคือ หากใช้สีเพื่อสร้างรูปทรงเป็นจิตรกรรมสมัยเก่า และใช้สีเพื่อแสดงออกเป็นจิตรกรรมสมัยใหม่ (อารี สุทธิพันธุ์. 2545, น. 6-7)

กระบวนการระบายสีอะคริลิก

สามารถประมวลได้ 6 ประการคือ

1. การระบายเสร็จทันที (all at once) เป็นกลวิธีการเขียนสีอะคริลิกอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือ เมื่อรู้จักผสมสีอะคริลิกให้มีความเข้มข้นคงที่แล้ว ก็ระบายบนผ้าใบรองรับหรือระนาบรองรับอื่น ๆ โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้น จะไม่รอทิ้งไว้เพื่อต่อเติมอีกในวันหลัง การระบายเสร็จทันทีนี้ ผู้สร้างกลุ่มลัทธิประทับใจนิยมมาก เพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะใจทันที

2. การระบายเคลือบ (glazing) เป็นกลวิธีที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยที่สีระบายครั้งแรกได้ผสมกับสีที่ระบายทับเคลือบภายหลัง การระบายแบบนี้ต้องผสมสีให้ค่อนข้างเหลว ระบายให้ทั่วเป็นชั้นแรกหรือรองพื้นก่อน แล้วระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่ อาจจะเกิดจากน้ำหนักพู่กัน ถ้ากดพู่กันแรงก็ได้สีอ่อน หากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่

จุดเด่นของกลวิธีนี้ก็คือ เมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่งแล้วยังเป็นสีเปียกอยู่ เราก็สามารถระบายสีอื่นตามที่ต้องการทับได้ เกลี่ยให้เรียบ หรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้น หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่ อาจจะระบายสีเดียวโดยใช้สีใสปล่อยให้ระนาบรองรับผ้าใบ แสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้

3. การระบายแล้วเช็ดออก (wiping off) เป็นกลวิธีที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้อย่างดี กล่าวคือเราอาจร่างรูปต่าง ๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนิ่งที่เป็นแบบ แล้วระบายสีที่เหลือเป็นสีพื้นให้

ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้าบริเวณที่เป็นรูป ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อยส่วนที่ไม่เช็ดออกจะคงเห็นสีเดิมสดใส หลังจากเช็ดแล้วก็ระบายสีรูปวัตถุได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้

การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้ว สามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีชั้นแรกแห้งระบายอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไปแล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับ การขัดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาด นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยเมทิลแอลกอฮอล์ เช็ดแล้วทิ้งไว้ให้แห้งจึงระบายสีทับได้ ให้ผลแปลกไปจากที่ระบายทับบนผ้าใบธรรมดา จุดเด่นของกลวิธีนี้ก็คือ เมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอุดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบ เพราะมีแรงกด ซึ่งจะให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการ เช่น วัตถุที่มีความมัน ผิวเนียน เป็นต้น นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างจิตรกรรมที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเอง แล้วสรุปรวบรวมผล

4. การระบายสีให้ไหล (dripping) เป็นกลวิธีที่คล้ายคลึงกับสีน้ำคือ ต้องผสมสีกับน้ำให้เหลวและคอยเอียงระนาบรองรับผ้าใบ เอียงมากสีก็ไหลเร็ว กลวิธีนี้สามารถระบายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อสีระบายแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายตามวิธีนี้ หากผสมสีกับน้ำน้อยเกินไปก็จะทำให้ไหลช้า

จุดเด่นของการระบายให้ไหลนี้คือ เมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหว ก็สามารถเทลาดเอียงให้ไหลตามความต้องการ หรือหากต้องการสร้างสรรค์รูปแบบแปลก ๆ ตามจินตนาการเฉพาะของตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญคือ ต้องผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

5. การระบายสีหนาทับกัน (scumbling and impasto) เป็นกลวิธีที่นิยมใช้กันทั่ว ๆ ไป กล่าวคือ ระบายสีตามต้องการ บนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วน ปล่อยบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า ชั้น (Layer) จะระบายบางหรือระบายหนา จะใช้รอยแปรงหรือเกลี่ยก็ได้โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่นของเนื้อสี (condensation of color)

การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามที่ต้องการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไป จนรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก ก็เรียกกลวิธีนี้ว่า Impasto

จุดเด่นของการระบายสีทับกันนี้คือ สีแต่ละชั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้าง และจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอ ๆ นั้น จะพัฒนาทักษะทางการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (Cognitive skill)

6. การระบายประสม (mixed) เป็นการนำกลวิธีต่าง ๆ ทั้ง 5 ประการ มาประยุกต์ใช้

กลวิธีการระบายสีดังกล่าวทั้ง 6 ประการนี้มีส่วนคล้ายคลึงกับสีน้ำ ที่ต่างกันก็เห็นจะเป็นการทับกันของสี เพราะคุณสมบัติของสีอะคริลิกนั้นจะเข้มข้น ดังนั้นสีอะคริลิกจึงระบายทับกันได้โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีอ่อนทับสีแก่ ซึ่งสีน้ำทำไม่ได้ กลวิธีต่าง ๆ มาจากกลวิธีพื้นฐานสำคัญยิ่งคือการเกลี่ย (blending) เพราะสีอะคริลิกมีความเข้มข้น การจะเกลี่ยให้ได้เรียบดีนั้นจะต้องคุมความเข้มข้นของสีให้เหมาะ (consistency) และจะต้องมีความข้นเหมือนกัน จึงจะเกลี่ยได้กลมกลืนกัน ขอให้นึกเสมอว่า หากเราเกลี่ยได้ตามต้องการแล้วการป้ายสีแสดงลีลารอยแปรง คือการลดรอยแปรงจากการเกลี่ยนั่นเอง

การเขียนภาพสีอะคริลิก สามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรกเป็นการระบายสีให้เสร็จลงตามที่ต้องการ โดยไม่ต้องเพิ่มเติมทีหลัง ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายสีโดยทางอ้อม คือ ระบายสีโดยไม่ทำสำเร็จโดยตรง แต่จะใช้กลวิธีอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ ซึ่งมีกลวิธีที่จะเสนอแนะ 2 วิธี คือ

1. วิธีเกลสซิง (glazing)

2. วิธีสคัมบลิง (scumbling)

1. วิธีเกลสซิง คือ กลวิธีที่ระบายฉาบผิวหน้า โดยใช้สีเข้มผสมน้ำ ระบายบาง ๆ ให้โปร่งใส สามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้า และมองทะลุผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่าง ซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องฉาบสีใดสีหนึ่งก่อน ทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างความรู้สึกซับซ้อนและระยิบระยับบนผิวหน้าภาพเขียนได้ดีมาก การฉาบผิวหน้าอาจจะฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรง แยกสีสันกันออกไปตามความเหมาะสม นอกจากนั้นวิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่ หรือทั่วพื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

2. วิธีสคัมบลิง เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียน หลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้วอีกกลวิธีหนึ่ง คล้าย ๆ กับวิธีเกลสซิง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้าม คือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนกลวิธีนี้จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว ควัน ฉากโปร่ง เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2541: น. 48-49)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายถึงกลวิธีระบายสีไว้ 30 กลวิธี ดังนี้

1. Alla prima คือการระบายสีครั้งเดียวเสร็จ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า Fist painting เป็นการระบายสีโดยไม่เก็บรายละเอียด ศิลปินระบายสีเสร็จภายในครั้งเดียวไม่ต้องระบายซ้ำ

2. Blending คือการระบายสีไล่น้ำหนัก

3. Broken color คือการระบายสีโดยไม่เกลี่ยให้กลมกลืนกัน

4. Brushwork คือการระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน

5. Collage คือการระบายสีผสมผสานการปะติดวัสดุ

6. Colored ground คือการระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน วิธีนี้จะเป็นการระบายสีพื้นไว้ก่อนแล้วระบายสีทับลงไปโดยเว้นพื้นที่บางส่วนของสีพื้นไว้

7. Color key คือการระบายสีผสมแสดงน้ำหนักสี การระบายสีวิธีนี้เป็นการผสมสีที่มีสูตรตายตัว มีน้ำหนักที่ชัดเจน

8. Color mixing คือการระบายสีด้วยสีผสมล่วงหน้า การระบายสีวิธีนี้ เมื่อศิลปินต้องการเขียนภาพทิวทัศน์ ศิลปินต้องไปนั่งดูแบบที่ต้องการจะวาด แล้วผสมสีในแต่ละอย่างไว้ก่อน เช่น สีของท้องฟ้า, สีของต้นไม้, สีของน้ำ, สีของดิน ฯลฯ เมื่อผสมไว้เสร็จล่วงหน้าแล้วจึงนำมาระบาย

9. Dabbing คือการระบายสีด้วยวัสดุอ่อนนุ่ม วิธีนี้อาจจะใช้วัสดุได้แก่ฟองน้ำ ผ้า หรือนิ้วมือ ระบายแทนพู่กัน

10. Dry brush คือการระบายสีด้วยพู่กันสีหมาด หรือสีแห้ง เพื่อแสดงพื้นผิว หรือแสดงรอยแปรงบนพื้นผิวหน้าของรูป

11. Finger painting คือการระบายสีด้วยนิ้วมือ วิธีนี้เป็นการแสดงออกโดยฉับพลัน เพื่อสนองต่ออารมณ์ของศิลปิน

12. Glazing คือการระบายสีด้วยสีเหลวและโปร่งแสง โดยใช้สีที่โปร่งแสง มาระบายทับสีที่ทึบแสง เพื่อสร้างบรรยากาศ

13. Hard edge คือการระบายสีขอบคม วิธีนี้อาจจะใช้กระดาษกาวปิดส่วนที่ต้องการความคมแล้วจึงระบายสีทับ เมื่อดึงกระดาษออก ก็จะได้ส่วนของขอบสีที่มีความคมชัด

14. Impasto คือการระบายสีหนาทับซ้อน วิธีนี้เป็นการระบายสีทับกันหลาย ๆ ครั้ง ให้เกิดความหนาของเนื้อสีอาจจะใช้พู่กันหรือเกรียงระบายก็ได้ เมื่อโดนแสงส่องกระทบจะเกิดเงาเป็นเสน่ห์ของทีแปรงอีกรูปแบบหนึ่ง

15. Imprinting คือการระบายสีผสมการกดและพิมพ์ วิธีนี้อาจจะใช้วัสดุต่าง ๆ เช่น ผ้า หรือวัสดุอื่น ๆ มากดพิมพ์เป็นลวดลายแล้วระบายสีทับตกแต่งเพิ่มเติม

16. Knife painting คือการระบายสีด้วยเกรียง วิธีนี้จะได้สีที่หนาและร่องรอยที่เรียบกว่าใช้พู่กันระบาย ศิลปินที่ทำงานด้วยเกรียงเป็นคนแรกคือ พอล เซซานน์

17. Masking คือการระบายสีด้วยการใช้เทปกั้นขอบ วิธีนี้ศิลปินในกลุ่มป๊อป (POP ART) นิยมนำกลวิธีนี้มาใช้

18. Monoprinting คือการระบายสีด้วยการพิมพ์ครั้งเดียว วิธีนี้อาจใช้การระบายสีลงบนกระจกแล้วนำมาพิมพ์ลงบนกระดาษก็จะได้ภาพตามต้องการ แต่จะทำได้เพียง 1 ชิ้นเท่านั้น

19. Water free คือการระบายสีผสมน้ำมันสนลงบนพื้นที่ไม่ได้ลงสี วิธีนี้จะทำให้เกิดคราบการไหลของน้ำมันสนบนพื้นผ้าใบโดยอิสระ ปราศจากการควบคุม

20. Pointillism คือการระบายสีแบบจุด โดยใช้ทฤษฎีของแสงสีเข้ามาช่วยในการสร้างงาน

21. Rubbing คือการระบายสี ผสมการพิมพ์ถูพื้นภาพหรือเรียกอีกชื่อหนึ่งคือ FROTTAGE การสร้างภาพวิธีนี้ทำได้โดยการนำผ้าไปขูดหรือถูกับพื้นปูนหรือหิน ฯลฯ แล้วนำมาตกแต่งเพิ่มเติม

22. Sgaffito คือการระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น เมื่อเราระบายสีลงบนผ้าใบ ขณะที่สียังไม่แห้ง ใช้วัสดุขอบคม เช่น ตะปู ปากกา ไม้ ฯลฯ ขูดขีดลงไป จะทำให้เกิดร่องรอยที่เป็นเส้นขึ้นมา

23. Scraping back คือการระบายสีและขูดพื้นตามภาพ วิธีนี้คือลงสีพื้นไว้ก่อนแล้วปล่อยให้แห้ง ลงอีกสีหนึ่งทับแล้วขูดออก จะเป็นสีเดิม กลวิธีนี้ศิลปิน MODERN ART นิยมใช้

24. Scumbling คือการระบายสีผสมน้ำ บนสีเข้มเพื่อสร้างบรรยากาศ เป็นวิธีการจิ้มสีอ่อนลงบนสีเข้ม เพื่อสร้างบรรยากาศมัว ๆ

25. Soft edge คือการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน การระบายสีวิธีนี้จะได้ภาพที่มีความนุ่มนวล

26. Texturing คือการสร้างพื้นผิวใต้ภาพ วิธีนี้อาจใช้วัสดุหลายอย่างมาสร้างพื้นผิว เช่น ทราย ขี้เลื่อยผสมกาว เมล็ดข้าว ถ่าน หิน ฯลฯ แล้วจึงระบายสีทับ

27. Under drawing คือการระบายสีไล่น้ำหนัก ให้กลมกลืนจากชั้นล่างมาสู่ชั้นบน คือการไล่ระดับสีด้วยการเกลี่ยจากชั้นล่างมาสูสีด้านบนที่เป็นตัวผลงานสำเร็จโดยไม่เห็นเส้นร่าง

28. Under drawing คือการวาดและระบายสีชั้นบน การร่างภาพด้วยโครงเส้นแล้วระบายสีทับด้านบน แต่ยังคงเห็นเส้นร่างบางส่วน

29. Wet into Wet คือการระบายสีเปียกบนเปียก เป็นการระบายสีทับอีกสีหนึ่งที่ยังไม่แห้ง

30. Wet on Dry คือการระบายสีเปียกบนพื้นแห้งหมาด

จากกลวิธีที่พบเห็นดังกล่าว ส่วนที่นอกเหนือจากนี้ศิลปินอาจนำมาใช้บ้าง เช่น Finger Painting คือการใช้นิ้วมือระบายสีแทนพู่กัน นอกเหนือจากนั้นศิลปินอาจนำเอากลวิธีต่าง ๆ มาผสมผสานกันก็ได้

สรุป สีอะคริลิกเป็นสีที่เป็นสารประกอบโพลีเมอร์ ใช้งานได้เหมือนกับสีน้ำ และสีน้ำมัน มีทั้งแบบโปร่งแสงและทึบแสง แห้งเร็วกว่า มีคุณสมบัติกันน้ำได้และเป็นสีที่ติดแน่นทนนาน คงทนต่อสภาพดินฟ้าอากาศ ภาพที่วาดเสร็จจะคล้ายสีน้ำหรือสีน้ำมัน มีความยืดหยุ่นและแข็งตัวได้ดี นำไปใช้ได้กับพื้นผิววัสดุหลากหลาย และมีกลิ่นรบกวนน้อยมาก ศิลปินจำนวนมากจึงได้หันมาใช้สีอะคริลิกกันอย่างกว้างขวางไปทั่วโลก

การระบายสีอะคริลิกบนผ้าใบ มีแนวทางในการนำสีไปใช้เพื่อแสดงความรู้สึก ด้วยรูปและพื้น 4 ประการ คือ ระบายสีกลมกลืนกันตามวงสี ระบายสีให้รู้สึกตัดกัน ระบายสีให้รู้สึกอ่อนแก่ประสานกัน ระบายสีให้มีสีกลางคอยคุมอยู่

กระบวนการระบายสีอะคริลิก สามารถประมวลได้ 6 ประการคือ การระบายเสร็จทันที การระบายเคลือบ การระบายแล้วเช็ดออก การระบายสีให้ไหล การระบายสีหนาทับกัน การระบายประสม

การเขียนภาพสีอะคริลิก สามารถเขียนภาพได้ 2 ลักษณะ คือ วิธีเกลสซิง คือ กลวิธีที่ระบายฉาบผิวหน้า และวิธีสคัมบลิง เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียน หลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้ว

กลวิธีระบายสีอะคริลิกมีมากมายหลายวิธี ซึ่งจากการศึกษาได้นำกลวิธีระบายมาใช้การวิจัยครั้งนี้ คือ การะระบายสีหนาทับซ้อนกัน การระบายสีขอบคม การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี การระบายสีแบบจุด การระบายสีเรียบ การะบายไล่น้ำหนัก

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าโดนเลือกงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง ดังนี้

พิบูลย์ มังกร (2551) ได้ศึกษาสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยในหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง “จิตรกรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพทิวทัศน์ ของ วูล์ฟ คาห์น” มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมัน โดยใช้ที่มาของเนื้อหาจากสภาพแวดล้อมเป็นภาพทิวทัศน์ในจังหวัดสมุทรสาคร เน้นบรรยากาศและสีตามความรู้สึก ไม่ใช้สีเหมือนจริงตามที่เห็น สร้างรูปทรงโดยตัดทอนและสกัดให้ปรากฏออกมาเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันของส่วนประกอบต่าง ๆ ทำให้เกิดการทับซ้อนของวัตถุในภาพระบายสีในแบบระนาบสี โดยใช้ระนาบสีแทนค่ารูปทรงที่ปรากฏ กลวิธีระบายใช้หลายกลวิธีผสมกัน ได้แก่ ระบายสีกลมกลืน ระบายด้วยพู่กันหมาด ๆ หรือแห้ง แสดงรอยพู่กัน ระบายสีอ่อนผสมน้ำมันสนบนสีเข้ม

ระบายสีผสมการขูดขีดเป็นเส้น ระบายสีโดยลงสีพื้นไว้ก่อน และระบายสีด้วยเกรียง

ไพศาล มีสุนทร (2543) ได้ศึกษาสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยในหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง จิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วง คศ. 1886-1890” มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ประกอบด้วยเนื้อหาของภาพซึ่งเป็นพรรณดอกไม้ในประเทศไทย มุมมองภาพดอกไม้จะนำเสนอเพื่อหาเฉพาะรูปดอกไม้เพียงอย่างเดียว รูปดอกไม้อยู่ร่วมกับหุ่นนิ่ง และรูปดอกไม้อยู่ร่วมกับสิ่งก่อสร้าง เทคนิคการระบายสีแสดงลักษณะผิวบนระนาบในลักษณะต่างๆ ด้วยพู่กัน เกรียง นิ้วมือ พู่กันยางฯลฯ การใช้สีตัดกัน สีกลมกลืน และสีตรงกันข้าม สร้างมิติใกล้ไกลโดยใช้ค่าสีแท้ และมิติซึ่งเกิดจากค่าน้ำหนักสีแสดงน้ำหนักสีและระยะกำลังส่องสว่างของแสงที่มองเห็นได้ การใช้เส้นเกิดจากการรอยตวัดของพู่กัน และเส้นซึ่งเกิดจากการเน้นรูปทรงให้เกิดความชัดขึ้น การใช้รูปทรงดอกไม้เป็นส่วนใหญ่และรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นส่วนประกอบ

สิทธิวัฒน์ มีวันคำ (2550) ได้ศึกษาสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยในหัวข้อวิทยานิพนธ์เรื่อง “จังหวะความงามแห่งแสงสี” มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความงามของแสงสียามราตรี โดยมุ่งเน้นในเรื่องของสีแสง รูปทรงและการหักเหของแสงที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของวัตถุ ทำให้เกิดเป็นจังหวะของพื้นที่ว่างผสมผสานกับแสงสีที่สว่างและที่มืด

สรุป ผลงานวิจัยทั้ง 3 ท่านมีความเกี่ยวข้องต่อการสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย ในด้านกลวิธีการระบายสี ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง การเขียนภาพหุ่นนิ่งดอกไม้

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาเรื่อง ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง เป็นการวิจัยแบบสร้างสรรค์ (Creative Research) ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเกี่ยวกับสภาพการย้อนแสงในผลงานจิตรกรรมในประเด็นระดับความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสี ซึ่งเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยด้วยการนำเสนอแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Analytical Description) จากนั้นนำผลการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีอะคริลิกบนผ้าใบตามแบบอย่างของผู้วิจัย ซึ่งได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร

ประชากรเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะ มีคุณสมบัติดังนี้

1. เป็นผู้มีประสบการณ์ทางด้านศิลปะอย่างน้อย 10 ปี
2. เป็นผู้มีประสบการณ์ในการจัดการเรียนการสอนทางด้านศิลปะในระดับอุดมศึกษา
3. มีการเผยแพร่ผลงานเกี่ยวกับจิตรกรรมไม่น้อยกว่า 10 ครั้ง และเป็นที่ยอมรับ

กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะจำนวน 3 ท่าน คัดเลือกโดยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive random sampling) คือ ศาสตราจารย์ประหยัด พงษ์ดำ (ศิลปินแห่งชาติ) สมชาย วัชรสมบัติ (ศิลปินอิสระ) และ นุกูล ปัญญาดี (ศิลปินอิสระ) โดยอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้รับรอง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.1 แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง (Structured - Observation)

2. เครื่องมือที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

2.2 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured - Interview)

2.2 ผลงานสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือชิ้นที่ 1 แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง

ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อการสังเกตผลงานจิตรกรรมของศิลปินโกลด โมเน จำนวน 5 ภาพ และ เอมิล โนลเด จำนวน 5 ภาพ รวม 10 ภาพ ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยแยกประเด็นการสังเกตเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสี

จากนั้นจึงทำเครื่องหมายถูกลงในตารางช่องบันทึกที่ออกแบบไว้ แล้วอภิปรายผลทั้ง 3 ประเด็นจนครบทั้ง 10 ภาพ และนำข้อมูลมาพัฒนาสร้างผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ

วิธีหาคุณภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1

ให้ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกพิจารณาตรวจสอบเครื่องมือ จำนวน 1 ท่าน ได้แก่ สมชาย วัชรสมบัติ (ศิลปินอิสระ) โดยมีอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้รับรอง

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือชิ้นที่ 2 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง

เป็นการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ใช้สำหรับสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเป็นรายบุคคลเพื่อเสนอแนะความคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 ตามประเด็นข้อคำถามแบบมีโครงสร้างตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย เก็บข้อมูลด้วยเทคนิคเดลฟายประยุกต์ (Delphi Applied Technique) โดยมีอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้รับรอง มีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือดังต่อไปนี้

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะการย้อนแสงในประเด็น ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสี

2. กำหนดโครงสร้างของแบบสัมภาษณ์และขอบเขตของเนื้อหาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

3. สร้างแบบสัมภาษณ์โดยมีอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้แนะนำและรับรอง ด้วยการออกแบบชุดคำถามสำหรับสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เป็นชุดคำถามแบบปลายเปิด เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญได้เสนอแนะข้อคิดเห็นเกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ ตามประเด็นคำถามที่ได้ออกแบบไว้ จากนั้นจึงนำข้อสรุปจากคำตอบสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2 จำนวน 4 ภาพ เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน ประเมินผลเป็นฉันทามติ (Consensus) ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

วิธีหาคุณภาพเครื่องมือชิ้นที่ 2

ให้ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก จำนวน 1 ท่าน ได้แก่ สมชาย วัชรสมบัติ (ศิลปินอิสระ) ตรวจสอบชุดคำถามเกี่ยวกับความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา (Content validity) และความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย และผลงานสร้างสรรค์โดยให้อาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้รับรอง

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือชิ้นที่ 3 ผลงานสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2

ผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1

หลังจากได้ทำการสังเกตวิเคราะห์ผลงานของศิลปิน โกลด โมเน จำนวน5 ภาพ และ เอมิล โนลเด จำนวน 5 ภาพ รวม 10 ภาพ ในประเด็น ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสีแล้ว ผู้วิจัยได้นำผลการสังเกตวิเคราะห์มาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเรื่องภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ ขนาด 80 x 100 ซม. จำนวน 4 ภาพ ตามแบบอย่างของตนเอง จากนั้นจึงนำผลงานไปให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาตรวจสอบและสัมภาษณ์ครั้งที่ 1

ผลงานสร้างสรรค์ ครั้งที่ 2

หลังจากนำผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ ให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาตรวจสอบและรับการสัมภาษณ์แล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครั้งที่ 1 มาสังเคราะห์พัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานครั้งที่ 2 ด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ ขนาด 80 x 100 ซม. จำนวน 4 ภาพ จากนั้นจึงนำกลับไปให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาตรวจสอบและสัมภาษณ์เป็นครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้ายและทำการสรุปผลการวิจัย

วิธีการหาคุณภาพเครื่องมือชิ้นที่ 3

ให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 1 ท่าน พิจารณาตรวจสอบก่อนการสัมภาษณ์ ได้แก่ ศาสตราจารย์ประหยัด พงษ์ดำ (ศิลปินแห่งชาติ) โดยมีอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้รับรอง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

เครื่องมือชิ้นที่ 1 แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง

หลังจากบันทึกการสังเกตประเด็นต่างๆ ที่ต้องการศึกษาภาพแต่ละภาพแล้ว นำผลการสังเกตที่ได้มาสังเคราะห์โดยใช้ตารางสรุปหาค่าร้อยละแต่ละประเด็นของภาพทั้งหมด แล้วนำผลที่พบลำดับสูงสุด และลำดับรองมาแปลความหมาย โดยใช้วิธีวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content analysis) ตามประเด็นที่ตั้งไว้ ดังนี้

1. การเก็บข้อมูลเรื่องระดับความมืดและสว่าง

ใช้วิธีสังเกตผลงานของศิลปินจนครบทั้งจำนวน 10 ภาพ ในประเด็นระดับของความมืดและสว่าง ตามโครงสร้างที่กำหนดพร้อมบันทึกลงในตาราง (การอภิปรายผลจะอภิปรายผลเชิงเนื้อหาในประเด็นที่มีความถี่ลำดับสูงสุดและรองลงมา)

2. สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ใช้วิธีสังเกตผลงานของศิลปินจนครบทั้งจำนวน 10 ภาพ ในประเด็นสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง ตามโครงสร้างที่กำหนดพร้อมบันทึกลงในตาราง (การอภิปรายผลจะอภิปรายผลเชิงเนื้อหาในประเด็นที่มีความถี่ลำดับสูงสุดและรองลงมา)

3. กลวิธีระบายสี

ใช้วิธีสังเกตผลงานของศิลปินจนครบทั้งจำนวน 10 ภาพ ในประเด็นกลวิธีระบายสี ตามโครงสร้างที่กำหนดพร้อมบันทึกลงในตาราง (การอภิปรายผลจะอภิปรายผลเชิงเนื้อหาในประเด็นที่มีความถี่ลำดับสูงสุดและรองลงมา)

เครื่องมือชิ้นที่ 2 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง

ผู้วิจัยใช้การเก็บข้อมูลด้วยเทคนิคเดลฟายประยุกต์ โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. ออกหนังสือเชิญผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้นำเสนอรายชื่อของผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะต่ออาจารย์ที่ปรึกษา พิจารณาคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญให้ตรงกับแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงชุดนี้ จำนวน 3 ท่าน และออกหนังสือเชิญโดยบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ดังรายนามต่อไปนี้

1.1 ศาสตราจารย์ประหยัด พงษ์ดำ ศิลปินแห่งชาติ

1.2 สมชาย วัชรสมบัติ (ศิลปินอิสระ)

1.3 นุกูล ปัญญาดี (ศิลปินอิสระ)

2. เก็บข้อมูลด้วยเทคนิคเดลฟายประยุกต์ รอบที่ 1 ผู้วิจัยนำเครื่องมือผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ และแบบสัมภาษณ์เชิงลึกแบบรายบุคคลเพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการดำเนินการและจุดประสงค์ของการสัมภาษณ์ร่วมกับผู้เชี่ยวชาญ ต่อจากนั้นจึงให้ผู้เชี่ยวชาญตอบตามลำดับคำถามในแบบสัมภาษณ์

3. การเก็บข้อมูลด้วยเทคนิคเดลฟายประยุกต์ รอบที่ 2 ผู้วิจัยนำผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 จำนวน 4 ภาพร่วมกับการพิจารณาผลงานทีละภาพจนครบทั้ง 4ภาพ เสนอผู้เชี่ยวชาญ โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่มีเนื้อหาสาระเดียวกัน เพื่อหาฉันทามติ

4. บันทึกข้อมูลจากการสัมภาษณ์ด้วยเครื่องบันทึกเทป เพื่อความถูกต้องและครบถ้วน แลสำหรับการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลการวิจัยต่อไป

ระยะเวลาในการเก็บข้อมูล

ระหว่าง เดือนมีนาคม 2555 ถึงเดือนเมษายน 2556

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธีวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content analysis) โดยจะวิเคราะห์ในประเด็นที่พบมากที่สุดและรองลงมา

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

สถิติที่ใช้ได้แก่ ร้อยละ (Percentage) โดยกำหนดเกณฑ์ดังนี้

ร้อยละ 90 – 100	มากที่สุด
ร้อยละ 70 – 89	มาก
ร้อยละ 50 – 69	ปานกลาง
ร้อยละ 30 – 49	น้อย
ร้อยละ 0 – 29	น้อยที่สุด

อนึ่งการใช้สถิติดังกล่าวเพื่อช่วยให้ผู้วิจัยเลือกประเด็นที่จะวิเคราะห์เชิงเนื้อหาได้ถูกต้อง

การแปลความหมาย

มากที่สุด หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับมากที่สุด

มาก หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับมาก

ปานกลาง หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับปานกลาง

น้อย หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับน้อย

น้อยที่สุด หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงน้อยที่สุด หรือไม่นิยมนำมาใช้

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์และสร้างสรรค์

การวิจัยเรื่อง ”ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง” เก็บข้อมูลโดยใช้แบบสังเกตแบบมีโครงสร้างเพื่อวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินจำนวน 10 ภาพ และนำผลการวิเคราะห์มาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ ครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ ใช้เป็นเครื่องมือประกอบแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างเพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาและให้ข้อเสนอแนะ โดยเก็บข้อมูลด้วยเทคนิคเดลฟายประยุกต์ แล้วนำข้อมูลมาสังเคราะห์พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ ครั้งที่ 2 จำนวน 4 ภาพ เป็นเครื่องมือประกอบคำสัมภาษณ์ชุดเดิมนำเสนอผู้เชี่ยวชาญพิจารณาประเมินคุณภาพตามวัตถุประสงค์การวิจัยโดยใช้ฉันทามติ ผลงานดำเนินงานและการสร้างสรรค์ สามารถแยกประเภทเป็นหมวดหมู่นำเสนอได้ดังนี้

1. การสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมจำนวน 10 ภาพ
2. การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 1
3. การสังเคราะห์ข้อมูลความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ โดยใช้เทคนิคเดลฟายประยุกต์
4. การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2 และผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญครั้งที่ 2
5. สรุปผลการสร้างสรรค์ผลงาน

การสังเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมจำนวน 10 ภาพ

ผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานจิตรกรรมที่แสดงลักษณะการย้อนแสงของศิลปินจำนวน 10 ภาพ จากเวปไซต์โดยพิจารณาให้ใกล้เคียงต้นแบบมากที่สุด เป็นผลงานของ โกลด โมเน จำนวน5 ภาพ และ เอมิล โนลเด จำนวน 5 ภาพ เกณฑ์การคัดเลือกภาพพิจารณาจาก 1) ต้องระบายสีแบบทิ้งรอยแปรง 2)ต้องแสดงลักษณะสำแดงอารมณ์ด้วยการใช้สี 3) มีการตัดทอนบิดเบือนรูปทรงวัตถุมากกว่าการลอกเลียนแบบ โดยอาจารย์ที่ปรึกษาให้คำแนะนำและรับรอง หลังจากนั้นจึงดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ตารางแบบสังเกตเพื่อศึกษาลักษณะการย้อนแสง 3 ประเด็น คือ ระดับความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสี ตามลำดับ และอภิปรายผลจนครบทั้ง 10 ภาพ ต่อจากนั้นได้นำผลมาสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์

1. แบบสังเกต มีจำนวน 3 ชุดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน

อภิปรายผล .....

.....

.....

ตารางที่ 2 แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน								
2	เหลือง								
3	แดง								
4	ส้ม								
5	ม่วง								
6	เขียว								

อภิปรายผล .....

.....

.....

ตารางที่ 3 แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
ลำดับ	กลวิธี	รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
		มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน						
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน						
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี						
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล .....

.....

.....

2. การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมด้วยแบบสังเกต จำนวน 10 ภาพ ดำเนินการดังนี้

ภาพที่ 31 โกลด โมเน, Chrysanthemums, ค.ศ.1882, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 18 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
✓	✓			✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดที่พบมีอยู่ 2 ระดับ มีทั้งระดับมากและปานกลาง ระดับที่มืดมากพบบริเวณแจกัน ขอบโต๊ะ และที่มืดตามซอกใบไม้บริเวณกลางพุ่มไม้ ส่วนระดับมืดปานกลาง ซึ่งหมายถึง ยังมองเห็นรายละเอียดของรูปวัตถุอยู่บ้าง พบที่บริเวณพื้นโต๊ะ แจกันดอกไม้ใบไม้ สำหรับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลางเต็มพื้นที่ พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
2	เหลือง	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
3	แดง	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
4	ส้ม	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
5	ม่วง	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
6	เขียว	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้ทุกลักษณะทั้งในที่มืดและสว่าง

สีน้ำเงินสด ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบบริเวณซอกใบไม้ใต้ดอก แจกัน ส่วนในที่สว่างพบกระจายอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเหลือง มีใช้ทุกลักษณะทั้งในที่มืดและสว่าง

สีเหลืองสด ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเหลืองผสมขาว ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่

สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีแดง มีใช้ทุกลักษณะ

สีแดงสด ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีแดงผสมขาว พบบริเวณในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีแดงผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีแดงผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีส้ม มีใช้ทุกลักษณะ

สีส้มสด ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีส้มผสมขาว ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีส้มผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีม่วง มีใช้ทุกลักษณะ

สีม่วงสด ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีม่วงผสมขาว ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีม่วงผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีม่วงผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีเขียว มีใช้ทุกลักษณะ

สีเขียวสด ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเขียวผสมขาว ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน	✓			✓		
2	ระบายสีขอบคม			✓			
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	✓			✓		
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน	✓				✓	
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี						
6	ระบายสีแบบจุด			✓			
7	ระบายสีเรียบ			✓			
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก			✓			

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระบายสีหนาทับซ้อนกัน บริเวณดอกไม้ใบไม้ และพื้นหลัง การระบายสีขอบคมพบน้อยในบริเวณกลีบดอกและขอบแจกัน การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันในรูปวัตถุและพื้นหลังโดยกระจายไปทุกบริเวณภาพ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันพบมากในรูปวัตถุบริเวณดอกไม้ใบไม้ ส่วนพื้นหลังพบปานกลาง และพบว่ามีการระบายสีแบบจุด การระบายสีเรียบ การระบายสีไล่น้ำหนัก พบเป็นส่วนน้อย กระจายอยู่ทั่วไปในรูปวัตถุ

ภาพที่ 32 โกลด โมเน, Bouquet of Mallows, ค.ศ.1880, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 18 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
✓	✓	✓		✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีทุกระดับ มีทั้งระดับมาก ปานกลาง และน้อย ระดับที่มืดมากพบบริเวณแจกัน ขอบโต๊ะ และที่มืดตามซอกใบไม้บริเวณกลางพุ่มไม้ ส่วนระดับมืดปานกลางพบที่บริเวณพื้นโต๊ะ และระดับมืดน้อยพบบริเวณขอบโต๊ะ สำหรับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลาง และยังมีระดับความสว่างน้อยปรากฏบริเวณด้านล่างใกล้ขอบโต๊ะ พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน				✓			✓	✓
2	เหลือง		✓		✓	✓		✓	✓
3	แดง		✓		✓				
4	ส้ม				✓	✓		✓	✓
5	ม่วง				✓	✓		✓	✓
6	เขียว		✓		✓	✓		✓	✓

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่สว่างพบโต๊ะและด้านบนของพื้นหลัง

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบในที่สว่างพบโต๊ะและด้านบนของพื้นหลัง ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด ในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเหลืองผสมขาว ในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกทั่วบริเวณพื้นหลัง

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีแดงสด ในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีแดงผสมขาว ในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มผสมขาว ในที่สว่างพบกระจายเป็นส่วนมากอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีส้มผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีม่วงผสมขาว ในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีม่วงผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีม่วงผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวสด ในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเขียวผสมขาว ที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยอยู่ทั่วพื้นหลัง

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดส่วนมากพบบริเวณดอกไม้ แจกัน โต๊ะ ส่วนในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อย

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน	✓					
2	ระบายสีขอบคม		✓				
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	✓			✓		
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน	✓				✓	
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี		✓				
6	ระบายสีแบบจุด			✓			
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระบายสีหนาทับซ้อนกันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณดอกไม้ แจกัน การระบายสีขอบคมพบในระดับปานกลาง บริเวณกลีบดอกไม้ด้านนอกและขอบแจกัน การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบมากในรูปวัตถุและพื้นหลังในทุกส่วนของภาพ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณดอกไม้ แจกัน การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสีพบในระดับปานกลาง บริเวณดอกไม้ ใบไม้ และพบว่ามีการระบายสีแบบจุดพบเป็นส่วนน้อยในรูปวัตถุบริเวณดอกไม้ ใบไม้

ภาพที่ 33 โกลด โมเน, Woman with a Parasol, ค.ศ.1882, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 18 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
	✓		✓	✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุอยู่ในระดับปานกลาง พบบริเวณเนินหญ้า เสื้อผ้าร่ม สำหรับความสว่างของพื้นหลังมีอยู่ทุกระดับ สว่างมากพบในบนบริเวณท้องฟ้าด้านล่าง ไล่น้ำหนักไปสู่ระดับปานกลางด้านบน และยังมีระดับความสว่างน้อยปรากฏบริเวณบนสุดของภาพ พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน				✓	✓		✓	✓
2	เหลือง	✓				✓		✓	
3	แดง					✓			
4	ส้ม					✓		✓	
5	ม่วง					✓			
6	เขียว	✓			✓	✓		✓	

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า

สีน้ำเงินผสมสีตรงข้าม พบในที่มืด เป็นจุดขีดแทรกบริเวณเสื้อผ้า และบริเวณเนินหญ้า

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า และพบในที่มืด เป็นจุดขีดแทรกบริเวณเสื้อผ้าเล็กน้อย และบริเวณเนินหญ้า

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด พบในที่มืดเป็นขีดเล็กน้อยบริเวณเนินหญ้า

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบเป็นจุดขีดสลับบริเวณเนินหญ้า

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบ เป็นจุดขีดสลับบริเวณเนินหญ้า

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีแดงผสมสีตรงข้าม ในที่มืดพบบริเวณเนินหญ้า

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกบริเวณเนินหญ้า

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกบริเวณเนินหญ้า

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีม่วงผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยบริเวณเนินหญ้า

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวสด ในที่มืดพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยบริเวณเนินหญ้า

สีเขียวผสมขาว ในที่สว่างพบกระจายเป็นจุดขีดแทรกเพียงเล็กน้อยบริเวณยอดหญ้า

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบกระจายไปทั่วบริเวณเนินหญ้า

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบกระจายไปทั่วบริเวณเนินหญ้า

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน	✓			✓		
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน						
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี		✓			✓	
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก				✓		

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การะระบายสีหนาทับซ้อนกันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณดอกไม้ แจกัน การระบายสีขอบคมพบในระดับปานกลาง บริเวณกลีบดอกไม้ด้านนอกและขอบแจกัน การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบมากในรูปวัตถุและพื้นหลังในทุกส่วนของภาพ การระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณดอกไม้ แจกัน การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสีพบในระดับปานกลาง บริเวณดอกไม้ ใบไม้ และพบว่ามีการระบายสีแบบจุดพบเป็นส่วนน้อยในรูปวัตถุบริเวณดอกไม้ ใบไม้

ภาพที่ 34 โกลด โมเน, Giverny In Springtime, ค.ศ.1990, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 18 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
✓	✓			✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีระดับมาก และปานกลาง ระดับที่มืดมากพบบริเวณเงาของต้นไม้และเงาพุ่มหญ้า ส่วนระดับมืดปานกลางพบที่บริเวณโคนต้นไม้ สำหรับระดับ

ความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลางและน้อย ไล่ระดับกับในบริเวณท้องฟ้า พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน		✓		✓		✓		✓
2	เหลือง		✓		✓	✓		✓	
3	แดง				✓				
4	ส้ม							✓	
5	ม่วง				✓				
6	เขียว		✓		✓	✓		✓	

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีน้ำเงินสด พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า

สีน้ำเงินผสมสีตรงข้าม พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด พบในที่สว่างเป็นขีดเล็กน้อยบริเวณทิวไม้ระยะไกล และขอบกลีบดอกไม้

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม พบในที่สว่าง บริเวณทิวไม้ระยะไกล และขอบกลีบดอกไม้

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืด เป็นจุดขีดสลับบริเวณทุ่งหญ้า

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีแดงผสมขาว ในที่มืดพบบริเวณกิ่งก้านของต้นไม้

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบบริเวณกิ่งก้านของต้นไม้และดอกไม้

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีม่วงผสมขาว ในที่สว่างพบกระจายบริเวณดอกไม้

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวสด ในที่สว่างพบบริเวณทุ่งหญ้า

สีเขียวผสมขาว ในที่สว่างพบบริเวณทุ่งหญ้า

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบกระจายไปทั่วบริเวณทุ่งหญ้า

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบกระจายไปทั่วบริเวณทุ่งหญ้า

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน	✓					
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	✓					✓
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี		✓				
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ				✓		
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระระบายสีหนาทับซ้อนกันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณต้นไม้ การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบมากในรูปวัตถุบริเวณต้นไม้ ทุ่งหญ้า และในพื้นหลังพบน้อยในบริเวณท้องฟ้า การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสีพบในระดับปานกลาง บริเวณดอกไม้ ใบไม้ และมีการระบายสีแบบเรียบเป็นส่วนน้อยในพื้นหลังบริเวณทิวไม้

ภาพที่ 35 โกลด โมเน, Flowers on the riverbank at Argenteuil, ค.ศ.1877, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 18 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
✓	✓			✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีระดับมาก และปานกลาง ระดับที่มืดมากพบบริเวณเงาของต้นไม้และเงาพุ่มหญ้า ส่วนระดับมืดปานกลางพบที่บริเวณโคนต้นไม้ สำหรับระดับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลางและน้อย ไล่ระดับกับในบริเวณท้องฟ้า พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางที่ 2 แบบสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน								
2	เหลือง		✓		✓	✓	✓	✓	✓
3	แดง					✓		✓	
4	ส้ม						✓	✓	✓
5	ม่วง								
6	เขียว		✓		✓	✓		✓	

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด พบในที่สว่างบริเวณแม่น้ำ

สีเหลืองผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณแม่น้ำและท้องฟ้า

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม พบในที่สว่างบริเวณแม่น้ำและท้องฟ้า และพบในที่มืดบริเวณดอกไม้ ใบไม้

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืด เป็นจุดขีดสลับบริเวณทุ่งหญ้า

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีแดงผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณดอกไม้ ใบไม้

สีแดงผสมสีตรงข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณดอกไม้ ใบไม้

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มผสมสีตรงกันข้าม ข้าม พบในที่สว่างบริเวณแม่น้ำและท้องฟ้า

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบในบริเวณดอกไม้ แม่น้ำและท้องฟ้า ในที่สว่างพบในแม่น้ำและท้องฟ้า

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวสด ในที่สว่างพบในบริเวณพุ่มไม้ด้านหน้า เป็นจุดขีดเล็กๆ ตามขอบปลายใบไม้

สีเขียวผสมขาว ในที่สว่างในที่สว่างพบในบริเวณพุ่มไม้ด้านหน้า เป็นจุดขีดเล็กๆ ตามขอบปลายใบไม้

สีเขียวผสมสีตรงข้าม ในที่มืดพบบริเวณเงาพุ่มไม้ เงาต้นไม้

สีเขียวผสมสีตรงข้ามและขาว ในที่มืดพบบริเวณเงาพุ่มไม้ เงาต้นไม้

ตารางที่ 3 แบบสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน	✓					
2	ระบายสีขอบคม			✓			
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน		✓				
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี			✓			
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ				✓		
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระบายสีหนาทับซ้อนกันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณดอกไม้ ใบไม้ ต้นไม้ การระบายสีขอบคมพบในระดับปานกลาง บริเวณกลีบดอกไม้ด้านนอก การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบในระดับปานกลาง ในรูปวัตถุและพื้นหลังในทุกส่วนของภาพ การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสีพบในระดับปานกลาง บริเวณดอกไม้ ใบไม้ การระบายสีแบบเรียบ พบในระดับมากบริเวณท้องฟ้า

ภาพที่ 36 เอมิล โนลเด, Summer Afternoon, ค.ศ.1903, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 20 January 2010, Online.)

ตารางที่ 1 แบบสังเกต วิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
✓	✓			✓				✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีระดับมาก และปานกลาง ระดับที่มืดมากพบบริเวณเงาของต้นไม้และเงาพุ่มหญ้า ส่วนระดับมืดปานกลางพบที่บริเวณโคนต้นไม้ กิ่งไม้ พื้นหญ้า สำหรับระดับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลาง ในบริเวณท้องฟ้า พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
2	เหลือง	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓
3	แดง	✓							
4	ส้ม	✓				✓	✓	✓	✓
5	ม่วง	✓						✓	
6	เขียว	✓	✓		✓	✓		✓	

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีน้ำเงินสด พบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่างและกระจายเป็นจุดขีดบริเวณกลางภาพ ทั้งในในที่มืดและที่สว่าง

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณทางเดิน และบริเวณกลางภาพ

สีน้ำเงินผสมสีตรงข้าม พบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่างและกระจายเป็นจุดขีดบริเวณกลางภาพ ทั้งในในที่มืดและที่สว่าง

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่างและกระจายเป็นจุดขีดบริเวณกลางภาพ ทั้งในในที่มืดและที่สว่าง

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด ในที่มืดพบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่างและกระจายเป็นจุดขีดบริเวณกลางภาพ ในที่สว่างพบบริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า

สีเหลืองผสมขาว ในที่สว่างพบบริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่าง ในที่สว่างพบบริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่าง ในที่สว่างพบ

บริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีแดงสด ในที่มืดพบเป็นจุดขีดเล็กๆ บริเวณกิ่งก้านของต้นไม้

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มสด ในที่มืดพบเป็นจุดขีดเล็กๆ บริเวณกิ่งก้านของต้นไม้

สีส้มผสมขาว ในที่มืดพบเป็นจุดขีดเล็กๆ บริเวณกิ่งก้านของต้นไม้ พื้นหญ้า

สีส้มผสมสีตรงข้าม ในที่มืดพบเป็นจุดขีดเล็กๆ บริเวณกิ่งก้านของต้นไม้ ในที่สว่างพบบริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า ทางเดิน

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบเป็นจุดขีดเล็กๆ บริเวณกิ่งก้านของต้นไม้ ในที่สว่างพบบริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า ทางเดิน

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีม่วงสด ในที่มืดพบเป็นจุดขีดเล็กๆ บริเวณกิ่งก้านของต้นไม้ พื้นหญ้า

สีม่วงผสมสีตรงข้ามและขาว ในที่มืดพบเป็นจุดขีดเล็กๆ บริเวณกิ่งก้านของต้นไม้ พื้นหญ้าทางเดิน

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวสด ในที่มืดพบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่างและกระจายเป็นจุดขีดบริเวณกลางภาพ ในที่สว่างพบบริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า

สีเขียวผสมขาว ในที่สว่างพบบริเวณท้องฟ้าและพื้นหญ้า

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม ในที่มืดพบบริเวณพื้นหญ้าด้านล่าง

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว ในที่มืดพบบริเวณพื้นหญ้า ในที่สว่างพบบริเวณพื้นหญ้าบริเวณกลางภาพเป็นส่วนใหญ่

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
ลำดับ	กลวิธี	รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
		มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน	✓					
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	✓			✓		
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี						
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระบายสีหนาทับซ้อนกันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณต้นไม้ พื้นหญ้าทางดิน คน การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณต้นไม้ พื้นหญ้าทางดิน คน และพื้นหลังบริเวณท้องฟ้า ทางเดิน และคน

ภาพที่ 37 เอมิล โนลเด, Couple on the Beach, ค.ศ.1903, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 20 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
✓	✓		✓	✓	✓		✓	

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีระดับมาก และปานกลาง ระดับที่มืดมากพบบริเวณด้านหลังของคน และเงา ส่วนระดับมืดปานกลางบริเวณด้านหลังของคน สำหรับระดับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับมาก ปานกลางและน้อย ไล่ระดับกันในบริเวณท้องฟ้า หาด ทราย และทะเล พื้นที่สว่างมีมากกว่าความมืดโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
2	เหลือง	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
3	แดง					✓			
4	ส้ม					✓		✓	
5	ม่วง				✓				
6	เขียว		✓		✓	✓	✓	✓	

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีน้ำเงินสด พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทรายและทะเล ในที่มืดพบเล็กน้อยบริเวณหลังของคน

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทรายและทะเล ในที่มืดพบเล็กน้อยบริเวณหลังของคน

สีน้ำเงินผสมสีตรงข้าม พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทรายและทะเล ในที่มืดพบมากบริเวณหลังของคน และเงา

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณหลังของคน และเงา

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทรายและทะเล ในที่มืดพบเล็กน้อยบริเวณหลังของคน

สีเหลืองผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทรายและทะเล ในที่มืดพบเล็กน้อยบริเวณหลังของคน

สีเหลืองผสมสีตรงข้าม พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทรายและทะเล ในที่มืดพบมากบริเวณหลังของคน และเงา

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณหลังของคน และเงา

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีแดงผสมสีตรงข้าม ในที่มืดพบบริเวณหลังคน และเงา

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดพบบริเวณหลังคน และเงา

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดพบบริเวณหลังคน และเงา

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีม่วงผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทรายและทะเล

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวสด พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทราย ภูเขา และทะเล

สีเขียวผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณท้องฟ้า หาดทราย ภูเขา และทะเล

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม พบในที่มืดพบบริเวณหลังคน และเงา ในที่สว่างพบเล็กน้อยบริเวณหลังคนด้านบน

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดพบบริเวณหลังคน และเงา ในที่สว่างพบเล็กน้อยบริเวณหลังคนด้านบน

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน		✓			✓	
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	✓			✓		
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี						
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระบายสีหนาทับซ้อนกันพบปานกลางในรูปวัตถุ บริเวณคน และพื้นหลังพบมากภูเขาท้องฟ้า หาดทราย และทะเล การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบมากในรูปวัตถุและพื้นหลังในทุกส่วนของภาพ

ภาพที่ 38 เอมิล โนลเด, The painter Schmidt-Rottluff, ค.ศ.1906, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 20 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน

✓	✓			✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีระดับมาก และปานกลาง ระดับที่มืดมากพบบริเวณเงาของเสื้อ ส่วนระดับมืดปานกลางพบที่บริเวณเสื้อ หมวก ใบหน้า สำหรับระดับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลางและน้อย ไล่ระดับกันในบริเวณผนังและทิวไม้ พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน		✓		✓	✓		✓	
2	เหลือง		✓		✓	✓		✓	
3	แดง		✓		✓	✓		✓	
4	ส้ม		✓		✓	✓		✓	
5	ม่วง		✓		✓	✓		✓	
6	เขียว		✓		✓	✓		✓	

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีน้ำเงินสด พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีน้ำเงินผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีเหลืองผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีเหลืองผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้
สีแดงสด พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีแดงผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีแดงผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีแดงผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้
สีส้มสด พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีส้มผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีส้มผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้
สีม่วงสด พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีม่วงผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีม่วงผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีม่วงผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้
สีเขียวสด พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีเขียวผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีเขียวผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า
สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณท้องฟ้าบริเวณทิวไม้ ผนัง เสื้อ หมวก ใบหน้า

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
ลำดับ	กลวิธี	รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
		มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน						
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	✓			✓		
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี	✓			✓		
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบมากในรูปวัตถุและพื้นหลังในทุกส่วนของภาพ การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสีพบมากในรูปวัตถุและพื้นหลังในทุกส่วนของภาพ

ภาพที่ 39 เอมิล โนลเด, Red Poppies, ค.ศ.1939, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 20 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
	✓			✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีระดับมืดปานกลางพบที่บริเวณพื้นโต๊ะ สำหรับระดับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลางและน้อยไล่ระดับกัน พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน								
2	เหลือง		✓		✓	✓		✓	
3	แดง		✓		✓	✓		✓	
4	ส้ม		✓		✓	✓		✓	
5	ม่วง				✓	✓			
6	เขียว					✓			

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด พบในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง และโต๊ะ

สีเหลืองผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง และโต๊ะ

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม พบในที่มืดพื้นหลัง โต๊ะ แจกัน และหนังสือ

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดพื้นหลัง โต๊ะ แจกัน และหนังสือ

สีแดง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีแดงสด พบในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง และโต๊ะ

สีแดงผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง และโต๊ะ

สีแดงผสมสีตรงกันข้าม พบในที่มืดพื้นหลัง โต๊ะ แจกัน และหนังสือ

สีแดงผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดพื้นหลัง โต๊ะ แจกัน และหนังสือ

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มสด พบในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง และโต๊ะ

สีส้มผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง และโต๊ะ

สีส้มผสมสีตรงกันข้าม พบในที่มืดพื้นหลัง โต๊ะ แจกัน และหนังสือ

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดพื้นหลัง โต๊ะ แจกัน และหนังสือ

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีม่วงผสมขาว พบในที่สว่าง บริเวณใบไม้ พื้นโต๊ะ

สีม่วงผสมสีตรงข้าม พบในที่มืด บริเวณด้านบนของภาพ พื้นโต๊ะ และแจกัน ดอกไม้ ใบไม้

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม พบในที่มืด บริเวณใบไม้ พื้นโต๊ะ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน		✓		✓		
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน		✓				
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี	✓			✓		
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระระบายสีหนาทับซ้อนกันพบปานกลางในรูปวัตถุ บริเวณดอกไม้ แจกัน พื้นโต๊ะ การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบปานกลางในรูปวัตถุ บริเวณดอกไม้ แจกัน พื้นโต๊ะ การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสีพบมากทั้งในรูปวัตถุและพื้นหลัง ทั่วบริเวณภาพ

ภาพที่ 40 เอมิล โนลเด, Holiday Guest, ค.ศ.1904, สีน้ำมันบนผ้าใบ

(Wikipedia, 20 January 2010, Online.)

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
✓	✓		✓	✓	✓			✓

อภิปรายผล ระดับความมืดของรูปวัตถุมีระดับมาก และปานกลาง ระดับที่มืดมากพบบริเวณเงาของต้นไม้และเงาคน ส่วนระดับมืดปานกลางพบที่บริเวณโคนต้นไม้ และใบไม้ สำหรับระดับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลางและน้อย ไล่ระดับกันไปกับทิวไม้ พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความเท่ากันโดยประมาณ

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน		✓		✓	✓		✓	
2	เหลือง		✓		✓	✓		✓	
3	แดง								
4	ส้ม		✓		✓	✓		✓	
5	ม่วง				✓	✓		✓	
6	เขียว		✓		✓	✓		✓	

อภิปรายผล สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า

สีน้ำเงิน มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีน้ำเงินสด พบเล็กน้อยในที่สว่างบริเวณทิวไม้

สีน้ำเงินผสมขาว พบในที่สว่างบริเวณบริเวณทิวไม้

สีน้ำเงินผสมสีตรงข้าม พบในที่มืดบริเวณโคนต้น เงาไม้

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบในที่มืดบริเวณโคนต้น เงาไม้

สีเหลือง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเหลืองสด พบมากในที่สว่างบริเวณพื้นหลังและกระจายเป็นจุดขีดไปทั่วภาพ

สีเหลืองผสมขาว พบมากในที่สว่างบริเวณพื้นหลังและกระจายเป็นจุดขีดไปทั่วภาพ

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม พบมากในที่มืด บริเวณเงาของพื้นหลัง คน ชุด

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบมากในที่มืด บริเวณเงาของพื้นหลัง คน ชุดโต๊ะ

สีส้ม มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีส้มสด พบมากในที่สว่างบริเวณพื้นหลังและกระจายเป็นจุดขีดไปทั่วภาพ

สีส้มผสมขาว พบมากในที่สว่างบริเวณพื้นหลังและกระจายเป็นจุดขีดไปทั่วภาพ

สีส้มผสมสีตรงกันข้าม พบมากในที่มืด บริเวณเงาของต้นไม้ คน ชุดโต๊ะ

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบมากในที่มืด บริเวณเงาของพื้นหลัง คน ชุดโต๊ะ

สีม่วง มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีม่วงผสมขาว พบมากในที่สว่าง กระจายเป็นจุดขีดไปทั่วภาพ

สีม่วงผสมสีตรงกันข้าม พบมากในที่มืด บริเวณเงาของต้นไม้ คน ชุดโต๊ะ และกระจายเป็นจุดขีดไปทั่วภาพ

สีม่วงผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบมากในที่มืด บริเวณเงาของต้นไม้ คน ชุดโต๊ะ

สีเขียว มีใช้เป็นบางพื้นที่ดังนี้

สีเขียวสด พบมากในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง ใบไม้

สีเขียวผสมขาว พบมากในที่สว่างบริเวณพื้นหลัง ใบไม้

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม พบมากในที่มืด บริเวณเงาใบไม้

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว พบมากในที่มืด บริเวณเงาใบไม้

ตารางแบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน	✓			✓		
2	ระบายสีขอบคม		✓			✓	
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	✓				✓	
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี	✓			✓		
6	ระบายสีแบบจุด	✓			✓		
7	ระบายสีเรียบ						
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในภาพนี้พบว่า การระบายสีหนาทับซ้อนกันพบมากทั้งในรูปวัตถุ และพื้นหลัง ทั่วบริเวณภาพ การระบายสีขอบคมพบในระดับปานกลาง ทั้งในรูปวัตถุ

และพื้นหลัง บริเวณโคนต้นไม้ คน ชุดโต๊ะและ การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันพบมากในรูปวัตถุ บริเวณโคนต้นไม้ คน ชุดโต๊ะ ส่วนพื้นหลังพบปานกลาง บริเวณทิวไม้ การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี และการระบายสีแบบจุดพบมากทั้งในรูปวัตถุ และพื้นหลัง ทั่วบริเวณภาพเช่นเดียวกัน

3. สรุปการสังเคราะห์ข้อมูลลักษณะการย้อนแสงที่พบในผลงานจิตรกรรม 10 ภาพ

3.1 ระดับความมืดและสว่าง

ตารางที่ 4 แสดงข้อมูลการสังเคราะห์ ระดับความมืดและสว่าง

ภาพที่	ระดับความมืดและสว่าง								
	ระดับความมืดของวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน
1	✓	✓	-	-	✓	✓	-	-	✓
2	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	-	✓
3	-	✓	-	✓	✓	✓	-	-	✓
4	✓	✓	-	✓	✓	-	-	-	✓
5	✓	✓	-	✓	✓	-	-	-	✓
6	✓	✓	-	-	✓	-	-	-	✓
7	✓	✓	-	✓	✓	✓	-	✓	-
8	✓	✓	-	-	✓	✓	-	-	✓
9	-	✓	-	-	✓	✓	-	-	✓
10	✓	✓	-	✓	✓	✓	-	-	✓
รวม	8	10	1	5	10	7	-	1	9
ร้อยละ	80	100	10	50	100	70		10	90

อภิปรายผล ในจิตรกรรมทั้ง 10 ภาพ มีลักษณะระดับความมืดของวัตถุที่ปรากฏมากที่สุดตามลำดับ พบว่า ระดับปานกลางมีจำนวนร้อยละ 100 ระดับมากมีจำนวนร้อยละ 80 และระดับน้อยมีจำนวนร้อยละ 10 สำหรับลักษณะระดับความสว่างของพื้นหลังที่ปรากฏในภาพมากที่สุดตามลำดับ พบว่า ระดับปานกลางมีจำนวนร้อยละ 100 ระดับมากมีจำนวนร้อยละ 50 และระดับน้อยมีจำนวนร้อยละ 70 และการใช้พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมนั้น พบว่าการใช้พื้นที่ความ

มืดและสว่างเท่ากัน มีจำนวนร้อยละ90 การใช้พื้นที่ความสว่างมากกว่า มีจำนวนร้อยละ 10 สรุปว่ามีการใช้ระดับความมืดของวัตถุ และการใช้ระดับความสว่างของพื้นหลังในระดับปานกลางมากที่สุด และการใช้พื้นที่ความมืดและสว่างเท่ากันใช้มากที่สุด

3.2 สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ตารางที่ 5 แสดงข้อมูลการสังเคราะห์สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างจากการศึกษาภาพจิตรกรรม 10 ภาพ

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง															
		ลักษณะ															
		สีสด				ผสมขาว				ผสมสีตรงข้าม				ผสมสีตรงข้ามและขาว			
		มืด	ร้อยละ	สว่าง	ร้อยละ	มืด	ร้อยละ	สว่าง	ร้อยละ	มืด	ร้อยละ	สว่าง	ร้อยละ	มืด	ร้อยละ	สว่าง	ร้อยละ
1	น้ำเงิน	3	30	6	60	-	-	8	80	6	60	5	50	7	70	6	60
2	เหลือง	4	40	9	90	-	-	9	90	10	100	6	60	9	90	6	60
3	แดง	2	20	4	40	-	-	5	50	4	40	2	20	4	40	3	30
4	ส้ม	2	20	4	40	-	-	5	50	7	70	5	50	9	90	6	60
5	ม่วง	2	20	2	20	-	-	6	60	5	50	3	30	6	60	3	30
6	เขียว	3	30	8	80	-	-	8	80	9	90	2	20	8	80	2	20
	รวม	16	27	33	55	-	-	42	70	40	67	23	38	43	72	26	40

ผลการสังเคราะห์สีที่ใช้ในที่มืดและสว่างที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมที่ศึกษา 10 ภาพ

สีน้ำเงิน สีน้ำเงินสด ใช้ในที่สว่างมากกว่าในที่มืด ร้อยละ 60 : 30

สีน้ำเงินผสมขาว ใช้ในที่สว่าง ร้อยละ 80

สีน้ำเงินผสมสีตรงข้าม ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 60 : 50

สีน้ำเงินผสมสีตรงกันข้ามและขาว ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 70 : 60

สีเหลือง สีเหลืองสด ใช้ในที่มืดน้อยกว่าที่สว่าง ร้อยละ 40 : 90

สีเหลืองผสมขาว ใช้ในที่สว่างร้อยละ 90

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้าม ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 100 : 60

สีเหลืองผสมสีตรงกันข้ามและขาว ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 90 : 60

สีแดง สีแดงสด ใช้ในที่มืดน้อยกว่าที่สว่าง ร้อยละ 20 : 40

สีแดงผสมขาว ใช้ในที่สว่างร้อยละ 50

สีแดงผสมสีตรงข้าม ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 40 : 20

สีแดงผสมสีตรงข้ามและขาว ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 40 : 30

สีส้ม สีส้มสด ใช้ในที่มืดน้อยกว่าที่สว่าง ร้อยละ 20 : 40

สีส้มผสมขาว ใช้ในที่สว่างร้อยละ 50

สีส้มผสมสีตรงกันข้าม ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 70 : 50

สีส้มผสมสีตรงกันข้ามและขาว ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 90 : 60

สีม่วง สีม่วงสด ใช้ในที่มืดและที่สว่าง ร้อยละ 50 : 50 เท่ากัน

สีม่วงผสมขาว ใช้ในที่สว่างร้อยละ 60

สีม่วงผสมสีตรงกันข้าม ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 50 : 30

สีม่วงผสมสีตรงกันข้ามและขาว ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 60 : 30

สีเขียว สีเขียวสด ใช้ในที่มืดน้อยกว่าที่สว่าง ร้อยละ 30 : 80

สีเขียวผสมขาว ใช้ในที่สว่างร้อยละ 80

สีเขียวผสมสีตรงกันข้าม ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 90 : 20

สีเขียวผสมสีตรงกันข้ามและขาว ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 80 : 20

อภิปรายผล

1. การใช้สีในที่มืดและสว่าง เมื่อเปรียบเทียบลักษณะสีที่ใช้ทั้ง 4 ลักษณะ มีข้อสังเกตดังต่อไปนี้

1.1 สีที่ใช้มีเพียง 6 สี เป็นสีแท้ คือ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง สีส้ม สีม่วง สีเขียว ลักษณะสีเปลี่ยนไปตามสีที่ผสม

1.2 สีน้ำเงิน ใช้ในที่สว่างมากกว่าที่มืดร้อยละ 55 : 47 ใช้มากที่สุดคือ ผสมสีขาวในที่สว่าง ร้อยละ 20 ใช้น้อยสุดคือสีสดในที่มืด ร้อยละ 8

1.3 สีเหลือง ใช้ในที่สว่างมากกว่าที่มืด ร้อยละ 75 : 58 ใช้มากที่สุดคือ ผสมสีตรงข้ามในที่มืด ร้อยละ 25 ใช้น้อยสุดคือใน สีสดในที่มืด ร้อยละ 10

1.4 สีแดง ใช้ในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ร้อยละ 38 : 25 ใช้มากที่สุดคือ ผสมสีขาวในที่มืด ร้อยละ 13 ใช้น้อยสุดคือใน สีสดในที่สว่าง และผสมสีตรงกันข้ามในที่สว่าง ร้อยละ 15 เช่นเดียวกัน

1.5 สีส้มใช้ในที่สว่างมากกว่าที่มืด ร้อยละ 50 : 43 ใช้มากที่สุดคือ ผสมสีขาวในที่มืด ร้อยละ 13 ใช้น้อยสุดคือใน สีสดในที่มืด ร้อยละ 5

1.6 สีม่วง ใช้ในที่สว่างมากกว่าที่มืด ร้อยละ 43 : 40 ใช้มากที่สุดคือ ผสมสีขาว ผสมสีตรงข้ามและขาวในที่มืด ร้อยละ 23 เท่ากัน ใช้น้อยสุดคือผสมสีตรงข้ามในที่สว่างและผสมสีตรงกันข้ามและสีขาวในที่สว่าง ร้อยละ 8 เช่นเดียวกัน

1.7 สีเขียว ใช้ในที่สว่างมากกว่าที่มืด ร้อยละ 50: 50 ใช้มากที่สุดคือ ผสมสีตรงข้ามในที่มืด ร้อยละ 25 ใช้น้อยสุดคือ ผสมสีตรงกันข้ามในที่สว่าง และผสมสีตรงกันข้ามและสีขาวในที่สว่าง ร้อยละ 5 เช่นเดียวกัน

2. สีที่ใช้ในที่มืดและที่สว่างในภาพรวม

2.1 ลักษณะสีที่ไม่ใช้ในที่มืด คือ สีผสมขาว

2.2 ลักษณะสีที่ใช้ในที่มืดมากที่สุดร้อยละ 72 คือ สีผสมสีตรงข้ามและขาว

2.3 ลักษณะสีที่ใช้ในที่สว่างมากที่สุด ร้อยละ 70 คือ สีผสมสีขาว

2.4 ลักษณะสีที่ใช้ในที่มืดน้อยที่สุด คือ สีสด ร้อยละ 27

2.5 ลักษณะสีที่ใช้ในที่สว่างน้อยที่สุด คือ สีผสมสีตรงกันข้าม ร้อยละ 23

3.3 กลวิธีระบายสี

ตารางที่ 6 แสดงข้อมูลการสังเคราะห์กลวิธีระบายสีที่พบในผลงานจิตรกรรม 10 ภาพ

ลำดับ	กลวิธี	ใช้กับรูปวัตถุ			ใช้กับพื้นหลัง		
		มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีทับซ้อน	7	2	-	4	1	-
	ร้อยละ	90			50		
2	ระบายสีขอบคม	-	2	2	1	-	-
	ร้อยละ	40			10		
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน	7	2	-	6	-	1
	ร้อยละ	90			10		
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน	2	-	-	-	1	-
	ร้อยละ	20			10		
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี	3	3	1	3	1	-
	ร้อยละ	70			40		
6	ระบายสีแบบจุด	1	-	2	1	1	-
	ร้อยละ	30			20		
7	ระบายสีเรียบ	-	-	1	1	-	-
	ร้อยละ	10			10		
8	ระบายสีไล่น้ำหนัก	-	-	1	1	-	-
	ร้อยละ	10			10		

กลวิธีระบายรูปวัตถุจัดลำดับได้ดังนี้

1. ร้อยละ 90 ระบายสีหนาทับซ้อน ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน
2. ร้อยละ 70 ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี
3. ร้อยละ 40 ระบายสีขอบคม
4. ร้อยละ 30 ระบายสีแบบจุด
5. ร้อยละ 20 ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน
6. ร้อยละ 10 ระบายสีเรียบ ระบายสีไล่น้ำหนัก

กลวิธีระบายพื้นหลังจัดลำดับได้ดังนี้

1. ร้อยละ 50 ระบายสีหนาทับซ้อน
2. ร้อยละ 40 ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี
3. ร้อยละ 20 ระบายสีแบบจุด
4. ร้อยละ 10 ระบายสีขอบคม ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ระบายสีเรียบ ระบายสีไล่น้ำหนัก

อภิปรายผล กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในรูปวัตถุ พบว่า การระระบายสีหนาทับซ้อนและการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน พบมากที่สุด ร้อยละ 90 ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี พบรองลงมา ร้อยละ 70 ระบายสีขอบคม พบร้อยละ 40 ระบายสีแบบจุด พบร้อยละ 30 ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กันพบร้อยละ 20 ระบายสีเรียบและระบายสีไล่น้ำหนัก พบร้อยละ 10

กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในพื้นหลัง พบว่า การระระบายสีหนาทับซ้อน พบมากที่สุด ร้อยละ 50 ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี พบรองลงมา ร้อยละ 40 ระบายสีแบบจุด พบร้อยละ 20 ส่วนการระบายสีขอบคม ระบายสีเรียบ ระบายสีไล่น้ำหนัก พบน้อยสุด ร้อยละ 10

อภิปรายผล การสังเคราะห์ข้อมูลลักษณะการย้อนแสงที่พบในผลงานจิตรกรรม 10 ภาพ

1. ระดับของความมืดและสว่าง พบว่า ลักษณะระดับความมืดที่ใช้มากที่สุด คือ ความมืดในระดับปานกลางและระดับน้อย ที่สามารถมองเห็นรายละเอียดบางส่วนของรูปวัตถุในที่มืดได้

ระดับความสว่างที่ปรากฏในภาพมากที่สุดคือ ระดับปานกลางและระดับน้อย มีความสว่างทีพอดี ไม่เจิดจ้าและพร่ามัวจนมากเกินไป มองเห็นรายละเอียดของวัตถุในที่สว่างได้พอสมควร

ส่วนลักษณะการใช้พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพ ส่วนมากจัดวางองค์ประกอบให้มีปริมาณของพื้นที่ความมืดและสว่างอย่างเท่าๆ กัน

2. สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง พบว่า การใช้สีในที่มืดและสว่าง เมื่อเปรียบเทียบลักษณะสีที่ใช้ทั้ง 4 ลักษณะ มีการใช้สีเพียง 6 สี เป็นสีแท้ คือ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง สีส้ม สีม่วง สีเขียว ลักษณะ

สีเปลี่ยนไปตามสีที่ผสม โดยใช้สีสดทุกสี ใช้สีสดผสมสีขาว ในที่สว่างมากกว่าที่มืด และใช้สีสดผสมสีตรงข้าม ร่วมกับสีสดผสมสีตรงข้ามและสีขาวในที่มืดมากกว่าที่สว่าง

3. กลวิธีระบายสี พบว่า กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในรูปวัตถุ มีการใช้กลวิธีระบายทุกลักษณะพื้นที่มากน้อยแตกต่างกัน โดยการระระบายสีหนาทับซ้อนและการระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน พบมากที่สุด โดยส่วนใหญ่ใช้วาดบริเวณ ต้นไม้ ใบไม้ ดอกไม้ พื้นหญ้า การระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี พบรองลงมา ใช้บริเวณดอกไม้และใบไม้ การระบายสีขอบคมและการระบายสีแบบจุด ใช้บริเวณขอบกลีบดอกไม้ด้านนอก แจกัน ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน ใช้บริเวณ ใบไม้ ดอกไม้ การระบายสีเรียบและระบายสีไล่น้ำหนัก ใช้บริเวณพื้นโต๊ะ

กลวิธีระบายสีที่ปรากฏในพื้นหลัง พบว่า การระระบายสีหนาทับซ้อน พบมากที่สุด ใช้บริเวณท้องฟ้า ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี พบรองลงมา ใช้บริเวณท้องฟ้า ระบายสีแบบจุด ระบายสีขอบคม ใช้บริเวณทิวไม้ระยะไกล ระบายสีเรียบ ระบายสีไล่น้ำหนัก ใช้บริเวณท้องฟ้า ทิวไม้ อาคารในระยะไกล

การสร้างสรรค์เครื่องมือครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้นำผลการสังเคราะห์ผลงานจิตรกรรมจำนวน 10 ภาพของศิลปิน มาสร้างสรรค์เป็นเครื่องมือที่สร้างขึ้น จำนวน 4 ชิ้น นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญทางด้านทัศนศิลป์จำนวน 3 ท่าน คือ ศาสตราจารย์ประหยัด พงษ์ดำ นายสมชาย วัชรสมบัติ นายนุกูล ปัญญาดี เพื่อเก็บข้อมูลตามเทคนิคแบบเดลฟายประยุกต์ พร้อมแบบสัมภาษณ์ ตามหัวข้อดังนี้

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร
2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร
3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร
2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่

และประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

การสังเคราะห์ข้อมูลความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ โดยใช้เทคนิคเดลฟายประยุกต์

หลังจากนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญทางด้านทัศนศิลป์จำนวน 3 ท่าน พร้อมแบบสัมภาษณ์ตาม ตามเทคนิคแบบเดลฟายประยุกต์ มีข้อปรับปรุงและเสนอแนะ ปรากฏผลดังนี้

เครื่องมือชิ้นที่ 1

ภาพที่ 41 ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 1, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลจากการสัมภาษณ์ พบว่า

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร

1.1 ระดับความมืด ยังมืดน้อยเกินไป ทำให้ไม่ดูย้อนแสง

2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร

2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร

3.1 การใช้พื้นที่ความมืดและสว่างอยู่ในเกณฑ์ดี มีความสมดุลกัน

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร

1.1 ต้องปรับปรุง ใช้สีที่สดใสเกินไป ควรใช้สีตรงกันข้าม และสีตรงกันข้ามผสมขาว เพื่อให้สีหม่นลง

2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร

2.1 การใช้สีสดผสมขาวระบายในที่สว่างอยู่ในเกณฑ์ดี และควรเพิ่มประกายแสงให้มากเพื่อให้ภาพมีความน่าสนใจ และสร้างอัตลักษณ์ของผลงาน

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่

1.1 กลวิธีระบายสีมีใช้หลายวิธี เช่น การระบายแบบสีหนาทับซ้อนกัน ระบายสีขอบคม ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี สามารถใช้หลายกลวิธีได้ แต่ควรใช้ให้เด่นเพียง 1 หรือ 2 กลวิธี แล้วใช้กลวิธีอื่นให้น้อยกว่านี้ เพื่อไม่ให้แข่งกัน

ข้อเสนอแนะอื่นๆ มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ต้องจัดองค์ประกอบให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น โดยเฉพาะการหันของดอกไม้ให้มีความหลากหลาย บางดอกมีความตั้งใจให้เป็นดอกไม้มากเกินไป

2. การเน้นจุดสนใจในภาพ ต้องระวังไม่ให้มีขอบสีของวัตถุที่คมไปทั่วบริเวณภาพมากจนเกินไป ทำให้ลดจุดเด่นในภาพ

สรุปผลจากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญพบว่า ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 1 ที่ต้องปรับปรุงดังนี้ ระดับความมืดยังมืดน้อยเกินไป ทำให้ไม่ดูย้อนแสง ระดับความสว่างอยู่ในเกณฑ์ดี ควรเพิ่มประกายแสงให้มากขึ้น การใช้พื้นที่ความมืดและสว่างอยู่ในเกณฑ์ดี มีความสมดุลกัน การใช้สีในที่มืดต้องปรับปรุง ใช้สีที่สดใสเกินไป ควรนำสีสดมาผสมสีตรงกันข้ามให้มากกว่านี้ ส่วนการใช้สีสดผสมขาว ระบายในที่สว่าง อยู่ในเกณฑ์ดี กลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่างไม่ควรมีหลายกลวิธีระบายสีมากเกินไป ลดทอนให้น้อยลงมา การจัดองค์ประกอบต้องให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น การหันของดอกไม้ให้มีความหลากหลาย และการระบายดอกไม้ให้มีอิสระมากขึ้น การเน้นจุดสนใจในภาพต้องระวังไม่ให้มีขอบสีของวัตถุที่คมไปทั่วบริเวณภาพมากจนเกินไป

เครื่องมือชิ้นที่ 2

ภาพที่ 42 ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 2, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 2, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลจากการสัมภาษณ์ พบว่า

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร

1.1 ระดับความมืด ยังมืดน้อยเกินไป โดยเฉพาะบริเวณแจกันและดอกไม้ยังไล่ระดับไม่ดีเท่าที่ควร

2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร

2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร

3.1 การใช้พื้นที่ความมืดและสว่างอยู่ในเกณฑ์ดี มีความสมดุลกัน แต่ควรเพิ่มรายละเอียดของวัตถุในบริเวณที่มืดและสว่างเพิ่มเติม การเชื่อมต่อของระดับความมืดและสว่างยังทำได้ไม่ดีเท่าที่ควร

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร

1.1 ต้องปรับปรุง การใช้สีที่สดใสเกินไป ทำให้ดูไม่มืดและดูขัดแย้ง ควรใช้สีตรงกันข้าม โดยเฉพาะบริเวณแจกันและเงาของดอกไม้ และใช้สีตรงกันข้ามผสมขาว เพื่อให้สีหม่นลงในรอยต่อของวัตถุในที่มืดและสว่าง และควรลดการใช้สีหลากหลายมากเกินไปทำให้ดูรก รวมถึงการผสมสีที่ดูสกปรกในบางจุดควรปรับปรุง

2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร

2.1 การใช้สีสดผสมขาวระบายในที่สว่างอยู่ในเกณฑ์ดี และควรเพิ่มประกายแสงในภาพให้มากขึ้น

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่

1.1 กลวิธีระบายสีในที่มืด ควรใช้การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันให้มาก

ข้อเสนอแนะอื่นๆ มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ต้องจัดองค์ประกอบให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น โดยเฉพาะการหันของดอกไม้ให้มีความหลากหลาย บางดอกมีความตั้งใจให้เป็นดอกไม้มากเกินไป บางดอกก็ยังดูระบายไม่สมบูรณ์ กิ่งก้านต่างดูสั้นเกินไปทำให้ภาพดูแข็ง ควรให้กิ่งใบย้อนต่ำลงมาเพิ่มการบังแสง ให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

สรุปผลจากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญพบว่า ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 2 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 2 ที่ต้องปรับปรุงดังนี้ ระดับความมืดยังมืดน้อยเกินไป โดยเฉพาะบริเวณแจกันและดอกไม้ยังไล่ระดับไม่ดีเท่าที่ควร ระดับความสว่าง ควรเพิ่มประกายแสงในภาพให้มากขึ้นการใช้พื้นที่ความมืดและสว่าง ควรเพิ่มรายละเอียดของวัตถุในบริเวณที่มืดและสว่างเพิ่มเติม การเชื่อมต่อของระดับความมืดและสว่างยังทำได้ไม่ดีเท่าที่ควร การใช้สีในที่มืดการใช้สีที่สดใสเกินไป ทำให้ดูไม่มืดและดูขัดแย้ง ควรใช้สีตรงกันข้าม โดยเฉพาะบริเวณแจกันและเงาของดอกไม้ และใช้สีตรงกันข้ามผสมขาว เพื่อให้สีหม่นลงในรอยต่อของวัตถุในที่มืดและสว่าง และควรลดการใช้สีที่หลากหลาย รวมถึงการผสมสีที่ดูสกปรก กลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่าง ให้ลดทอนกลวิธีระบายสี ให้น้อยลงมา การจัดองค์ประกอบต้องให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น

เครื่องมือชิ้นที่ 3

ภาพที่ 43 ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 3, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 3, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลจากการสัมภาษณ์ พบว่า

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร

    1.1 ระดับความมืด ยังมืดน้อยเกินไป ต้องให้ดูทึบกว่านี้

2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร

    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร

    3.1 การใช้พื้นที่ความมืดและสว่างอยู่ในเกณฑ์ดี แต่ควรเพิ่มประกายของแสงให้

มากกว่านี้เพื่อให้ภาพดูน่าสนใจ

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร

1.1 ต้องปรับปรุง ใช้สีที่สดใสเกินไป การใช้สีสดและสีสดผสมขาว ในที่มืดต้องระวังให้มาก ควรใช้ในปริมาณน้อย ควรใช้สีตรงกันข้าม และสีตรงกันข้ามผสมขาว

2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร

2.1 การใช้สีสดผสมขาวระบายในที่สว่างอยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่

1.1 กลวิธีระบายสีในที่มืด ควรใช้การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันให้มาก ไม่ควรใช้การระบายแบบขอบคม และระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี ขอบวัตถุในที่มืดควรดูกลมกลืนหรือใช้สีที่ใกล้เคียงกัน

ข้อเสนอแนะอื่นๆ มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ต้องจัดองค์ประกอบให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น โดยเฉพาะการหันและการจัดเรียงตำแหน่งของดอกไม้ให้มีความหลากหลาย ลดหลั่นกัน บางดอกมีความตั้งใจให้เป็นดอกไม้มากเกินไป บางดอกก็ดูไม่สมบูรณ์

2. การบังแสงยังทำได้ไม่ดีเท่าที่ควร ต้องให้มีแสงเงามากกว่านี้ โดยเฉพาะบริเวณดอกไม้ที่ห้อยย้อยลงมา

สรุปผลจากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญพบว่า ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 3 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 3 ที่ต้องปรับปรุงดังนี้ ระดับความมืดยังมืดน้อยเกินไป ระดับความสว่างอยู่ในเกณฑ์ดี ควรเพิ่มประกายแสงในภาพให้มากขึ้น การใช้พื้นที่ความมืดและสว่าง ควรเพิ่มรายละเอียดของวัตถุในบริเวณที่มืดและสว่างเพิ่มเติม การใช้สีในที่มืดมีการใช้สีที่สดใสเกินไป ทำให้ดูไม่มืดและดูขัดแย้ง ควรใช้สีตรงกันข้าม โดยเฉพาะบริเวณแจกันและเงาของดอกไม้ และใช้สีตรงกันข้ามผสมขาว เพื่อให้สีหม่นลงในรอยต่อของวัตถุในที่มืดและสว่าง และควรลดการใช้สีที่หลากหลาย รวมถึงการผสมสีที่ดูสกปรก กลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่าง ให้ลดทอนกลวิธีระบายสี ให้น้อยลงมา การจัดองค์ประกอบต้องให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น

เครื่องมือชิ้นที่ 4

ภาพที่ 44 ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 4, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 4, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลจากการสัมภาษณ์ พบว่า

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร

1.1 ระดับความมืด ยังมืดน้อยเกินไป ทำให้ไม่ดูย้อนแสง

2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร

2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร

3.1 การใช้พื้นที่ความมืดและสว่างยังขาดความสมดุล ดูแบ่งแยกเป็นด้านบนด้านล่าง

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร

1.1 ต้องปรับปรุง ใช้สีที่สดใสเกินไป โดยเฉพาะดอกไม้ ควรใช้สีตรงกันข้าม และสีตรงกันข้ามผสมขาว

2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร

2.1 การใช้สีสดผสมขาวระบายในที่สว่างอยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่

1.1 กลวิธีระบายสีในที่มืด ควรปรับปรุงทั้งหมด การระบายดอกไม้มีความสับสนมาก ต้องให้มีความชัดเจนและมีน้ำหนักมากกว่านี้

ข้อเสนอแนะอื่นๆ มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ต้องจัดองค์ประกอบให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น สีของแจกันควรเปลี่ยนเพื่อสร้างความสมดุลในภาพ เพื่อให้พื้นที่ด้านล่างมีมิติของสีมากขึ้น

2. เพิ่มองค์ประกอบของวัตถุในที่มืดด้านล่างให้มากกว่านี้ การปล่อยในมีพื้นที่ว่างมากเกินไปทำให้ขาดความน่าสนใจ เงาของแจกันมีความแข็งกระด้างเกินไป ดูไม่นุ่มนวล

สรุปผลจากการประเมินของผู้เชี่ยวชาญพบว่า ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 4 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 4 ที่ต้องปรับปรุงดังนี้ ระดับความมืดยังมืดน้อยเกินไป ระดับความสว่างอยู่ในเกณฑ์ดี การใช้พื้นที่ความมืดและสว่างยังขาดความสมดุล ดูแบ่งแยกเป็นด้านบนด้านล่าง การใช้สีในที่มืดต้องปรับปรุง ใช้สีที่สดใสเกินไป โดยเฉพาะดอกไม้ ควรใช้สีตรงกันข้าม และสีตรงกันข้ามผสมขาว ส่วนการใช้สีสดผสมขาว ระบายในที่สว่าง อยู่ในเกณฑ์ดี กลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่างควรปรับปรุงทั้งหมด การระบายดอกไม้มีความสับสนมาก ต้องให้มีความชัดเจนและมีน้ำหนักมากกว่านี้ ต้องจัดองค์ประกอบให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น สีของแจกันควรเปลี่ยนเพื่อสร้างความสมดุลในภาพ เพื่อให้พื้นที่ด้านล่างมีมิติของสีมากขึ้น และเพิ่มองค์ประกอบของวัตถุในที่มืดด้านล่างให้มากกว่านี้ การปล่อยในมีพื้นที่ว่างมากเกินไปทำให้ขาดความน่าสนใจ เงาของแจกันมีความแข็งกระด้างเกินไป ดูไม่นุ่มนวล

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2

ผู้วิจัยได้นำผลการสังเคราะห์ผลงานจิตรกรรมครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ นำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมครั้งที่ 2 และนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญทางด้านทัศนศิลป์จำนวน 3 ท่าน คือ ศาสตราจารย์ประหยัด พงษ์ดำ นายสมชาย วัชรสมบัติ นายนุกูล ปัญญาดี เป็นครั้งที่ 2 พร้อมแบบสัมภาษณ์ตามหัวข้อเดิม ปรากฏผลดังนี้

การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 1

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 1

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2

ภาพที่ 45 ภาพการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 5 , สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ข้อมูลการสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 5 ผู้วิจัยได้ปรับปรุงระดับความมืดของวัตถุที่บังแสงให้มากขึ้น การใช้สีในที่มืดได้ใช้สีสดผสมสีตรงข้ามและสีสดผสมสีตรงข้ามและขาวมากขึ้น การใช้สีในที่สว่าง ใช้สีสดและสีสดผสมขาว และเพิ่มประกายของแสง ลดกลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่างให้เหลือน้อยวิธีที่สุดให้ดูมีเอกภาพมากขึ้น โดยใช้การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันเป็นหลักทั้งในที่มืดและสว่าง ใช้การระบายสีทับซ้อนระบายเพื่อเพิ่มมิติของสี และใช้การระบายสีขอบคมบริเวณที่ขอบแจกัน ใบไม้ กลีบดอกไม้

บางส่วนเพื่อเน้นจุดสนใจในภาพ จัดองค์ประกอบให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น การหันของดอกไม้ให้มีความหลากหลาย และการระบายดอกไม้ให้มีอิสระมากขึ้น

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 5 แล้ว ได้ผลงานที่มีลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพให้แจกันทรงโอ่งขนาดใหญ่อยู่กึ่งกลางชิดด้านหน้าสุดของภาพ จัดดอกไม้แบบกระจายตัวประดับด้วยใบไม้ทรงแฉกให้บังแสงออกไปแบบรัศมี ใช้ระดับความมืดอยู่ในระดับปานกลางไล่ระดับไปสู่มืดมากในส่วนที่เป็นเงาของพุ่มดอกไม้ ระดับความสว่างอยู่ในระดับปานกลางไล่น้ำหนักไปสู่ระดับสว่างมาก การใช้ชุดสีในที่มืดคลุมสีอยู่ในโทนเขียวเข้มโดยใช้สีสดผสมตรงกันข้าม และสีสดผสมสีตรงกันข้ามและขาว ทั้งยังใช้ใช้สีสดและสีสดผสมขาวสอดแทรกบ้างเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างคลุมสีอยู่ในโทนส้ม ใช้สีสดและสีสดผสมขาว และใช้สีขาวเพิ่มประกายของแสงบริเวณขอบวัตถุในหลายจุด โดยใช้กลวิธีระบายสีการระบายสีให้ขอบรูปผสมผสานกัน การระบายสีหนาทับซ้อนและการระบายสีขอบคมในบริเวณขอบใบไม้ที่เน้นจุดสนใจ

ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญครั้งที่ 2

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร

    1.1 ระดับความมืด อยู่ในเกณฑ์ดี

2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร

    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร

    3.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร

    1.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร

    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่

    1.1 กลวิธีระบายสีในที่มืด อยู่ในเกณฑ์ดี มีความเหมาะสมกับผลงาน

ข้อเสนอแนะอื่นๆ มีประเด็นที่ให้ปรับปรุง ดังนี้

1. ในการพัฒนาสร้างสรรค์ครั้งต่อไป ควรให้ความสำคัญกับการจัดองค์ประกอบหรือหาวัตถุบังแสง เช่นใบไม้ที่มีรูปทรงแปลกตา เพื่อให้ดูน่าสนใจมากยิ่งขึ้นไป

2. อาจเพิ่มเติมการผสมสีให้มีความหลากหลาย เช่นการผสมสีเขียวให้มีค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน

การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 2

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 1

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2

ภาพที่ 46 ภาพการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 2, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 6 , สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ข้อมูลการสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 6 ผู้วิจัยได้ปรับปรุงระดับความมืดของวัตถุที่บังแสงให้มากขึ้น การใช้สีในที่มืดได้ใช้สีสดผสมสีตรงข้ามและสีสดผสมสีตรงข้ามและขาวมากขึ้น ปรับเงาให้ดูนุ่มนวลขึ้น การใช้สีในที่สว่าง ใช้สีสดและสีสดผสมขาว และเพิ่มประกายของแสง ลดกลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่างให้เหลือน้อยวิธีที่สุดให้ดูมีเอกภาพมากขึ้น โดยใช้การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันเป็นหลักทั้งในที่มืดและสว่าง ใช้การระบายสีทับซ้อนระบายเพื่อเพิ่มมิติของสี และใช้การระบายสีขอบคมบริเวณที่ขอบแจกัน ใบไม้ กลีบดอกไม้บางส่วนเพื่อเน้นจุดสนใจในภาพ จัดองค์ประกอบภาพของดอกไม้ใหม่ดู

เป็นธรรมชาติ และจัดองค์ประกอบภาพพื้นหลังโดยเพิ่มใบไม้ ต้นไม้ให้มีการบังแสงมากขึ้น

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 6 แล้ว ได้ผลงานที่มีลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพให้แจกันทรงสี่เหลี่ยมทรงเตี้ยวางอยู่กึ่งกลางภาพ เฉียงไปทางขวาเล็กน้อย จัดใบไม้ทรงแฉกให้กระจายบังแสงเป็นรัศมีย้อยไปทางด้านล่างของภาพ ใช้ดอกไม้หลากสี หลายรูปทรง และขนาดที่แตกต่างกัน ลดหลั่นกันไป ระดับความมืดอยู่ในระดับปานกลางไล่น้ำหนักไปถึงระดับมืดมากในบริเวณแจกัน เงาของพุ่มดอกไม้และพุ่มไม้ด้านหน้าซ้ายของภาพ ระดับความสว่างอยู่ในระดับปานกลางไล่น้ำหนักไปถึงระดับสว่างมาก การใช้ชุดสีในที่มืดคลุมอยู่ในโทนน้ำเงินโดยใช้สีสดผสมตรงกันข้าม และสีสดผสมสีตรงกันข้ามและขาว ส่วนในที่สว่างคลุมอยู่ในโทนเหลืองส้มโดยใช้สีสดและสีสดผสมขาว และใช้สีขาวเพิ่มประกายของแสงบริเวณขอบวัตถุในหลายจุด โดยกลวิธีระบายสีใช้การระบายสีให้ขอบรูปผสมผสานกัน การระบายสีหนาทับซ้อนและการระบายสีขอบคมในบริเวณขอบแจกันขอบกลีบดอกไม้ในบางส่วน

ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญครั้งที่ 2

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร
    1.1 ระดับความมืด อยู่ในเกณฑ์ดี
2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร
    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี
3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร
    3.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร
    1.1 อยู่ในเกณฑ์ดี
2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร
    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่
    1.1 กลวิธีระบายสีในที่มืด อยู่ในเกณฑ์ดี มีความเหมาะสมกับผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 3

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 1

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2

ภาพที่ 47 ภาพการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 3, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7 , สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ข้อมูลการสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7 ผู้วิจัยได้ปรับปรุงระดับความมืดของวัตถุที่บังแสงให้มากขึ้น การใช้สีในที่มืดได้ใช้สีสดผสมสีตรงข้ามและสีสดผสมสีตรงข้ามและขาวมากขึ้น โดยให้ดอกไม้ส่วนใหญ่เป็นสีวรรณะร้อน เพื่อให้เกิดการตัดกันกับพื้นหลัง การใช้สีในที่สว่าง ใช้สีสดและสีสดผสมขาว ในวรรณะเย็น คือสีฟ้าเป็นหลักและเพิ่มประกายของแสง ลดกลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่างให้เหลือน้อยวิธีที่สุดให้ดูมีเอกภาพมากขึ้น โดยใช้การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันเป็นหลักทั้งในที่มืดและสว่าง ใช้การระบายสีทับซ้อนระบายเพื่อเพิ่มมิติของสี และใช้การระบายสีขอบคมบริเวณที่ขอบแจกัน ใบไม้ กลีบดอกไม้บางส่วนเพื่อเน้นจุดสนใจในภาพ จัดองค์ประกอบของดอกไม้ใหม่ให้ดูน่าสนใจ เพิ่มวัตถุบังแสงให้มากขึ้น และปรับโทนเป็นสีฟ้าให้อยู่ในบรรยากาศเดียวกัน

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7 แล้ว ได้ผลงานที่มีลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพให้แจกันขนาดใหญ่อยู่กึ่งกลางด้านหน้าของภาพ จัดดอกไม้หลายรูปทรงและขนาดที่แตกต่าง ดอกใหญ่อยู่กึ่งกลางพุ่มดอกไม้เล็กอยู่ด้านบนสุด เพื่อสร้างความลดหลั่น แซมใบไม้แบบแฉกและแบบใบห้อยระย้าให้บังแสงออกไปแบบรัศมี ใช้ระดับความมืดและสว่างในระดับปานกลางและไล่ระดับไปสู่มืดมากในส่วนที่เป็นเงา

ของพุ่มดอกไม้ การใช้ชุดสีในที่มืดคลุมสีอยู่ในโทนน้ำเงิน ใช้สีสดผสมตรงกันข้าม และสีสดผสมสีตรงกันข้ามและขาว ทั้งยังใช้ใช้สีสดและสีสดผสมขาวสอดแทรกบ้างเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างคลุมสีอยู่ในโทนฟ้าอ่อน ใช้สีสดและสีสดผสมขาว ในโทนฟ้าอ่อน และใช้สีขาวเพิ่มประกายของแสงบริเวณขอบวัตถุในหลายจุด โดยใช้กลวิธีระบายสีการระบายสีให้ขอบรูปผสมผสานกัน การระบายสีหนาทับซ้อนและเน้นระบายสีขอบคมในบริเวณขอบดอกไม้ด้านข้างของภาพ

ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญครั้งที่ 2

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร
    1.1 ระดับความมืด อยู่ในเกณฑ์ดี
2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร
    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี
3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร
    3.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร
    1.1 อยู่ในเกณฑ์ดี
2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร
    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่
    1.1 กลวิธีระบายสีในที่มืด อยู่ในเกณฑ์ดี มีความเหมาะสมกับผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 4

ก่อนสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 1

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2

ภาพที่ 48 ภาพการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 4, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 8, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ข้อมูลการสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 8 ผู้วิจัยได้ปรับปรุงระดับความมืดของวัตถุที่บังแสงให้มากขึ้น การใช้สีในที่มืดได้ใช้สีสดผสมสีตรงข้ามและสีสดผสมสีตรงข้ามและขาวมากขึ้น ปรับสีแจกันใหม่ให้สีตัดกันกับพื้นหลัง การใช้สีในที่สว่าง ใช้สีสดและสีสดผสมขาว และเพิ่มประกายของแสง ลดกลวิธีระบายสีในที่มืดและสว่างให้เหลือน้อยวิธีที่สุดให้ดูมีเอกภาพมากขึ้น โดยใช้การระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันเป็นหลักทั้งในที่มืดและสว่าง ใช้การระบายสีหนาทับซ้อนระบายเพื่อเพิ่มมิติของสี และใช้การระบายสีขอบคมบริเวณที่ขอบแจกัน ใบไม้ กลีบดอกไม้บางส่วนเพื่อเน้นจุดสนใจในภาพ จัดองค์ประกอบภาพของวัตถุและพื้นหลังใหม่ให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7 แล้ว ได้ผลงานที่มีลักษณะการจัดองค์ประกอบภาพให้แจกันสี่เหลี่ยมทรงสูงวางอยู่กึ่งกลางด้านหน้าของภาพ จัดดอกไม้เกาะกลุ่มกันเป็นวงกลม จัดใบไม้ให้บังแสงออกไปแบบรัศมี ใช้ระดับความมืดและสว่างในระดับปานกลางไล่ระดับไปสู่มืดมากในส่วนที่เป็นเงาของพุ่มดอกไม้

การใช้ชุดสีในที่มืดคลุมสีอยู่ในโทนสีแดงและน้ำเงินโดยใช้สีสดผสมตรงกันข้าม และสีสดผสมสีตรงกันข้ามและขาว ทั้งยังใช้ใช้สีสดและสีสดผสมขาวสอดแทรกบ้างเล็กน้อย ส่วนในที่สว่างใช้สีสดและสีสดผสมขาว และใช้สีขาวเพิ่มประกายของแสงบริเวณขอบวัตถุในหลายจุด โดยใช้กลวิธีระบายสีการระบายสีให้ขอบรูปผสมผสานกัน การระบายสีหนาทับซ้อนและการระบายสีขอบคมในบริเวณขอบแจกัน

ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญครั้งที่ 2

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร
    1.1 อยู่ในเกณฑ์ดี
2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร
    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี
3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร
    3.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร
    1.1 อยู่ในเกณฑ์ดี
2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร
    2.1 อยู่ในเกณฑ์ดี

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่
    1.1 กลวิธีระบายสีในที่มืด อยู่ในเกณฑ์ดี มีความเหมาะสมกับผลงาน

สรุปผลการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัย เรื่อง ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง สามารถสรุปผลการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานได้ดังนี้

ระดับความมืดของรูปวัตถุ ผู้วิจัยได้ปรับระดับความมืดให้มากขึ้นในระดับปานกลาง แต่สามารถมองเห็นรายละเอียดของวัตถุได้บ้าง ระดับความสว่างของพื้นหลังอยู่ในระดับปานกลาง พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมมีความสมดุลกัน การใช้สีในที่มืดใช้สีสดผสมสีตรงข้ามและสีสดผสมสีตรงข้ามกับขาวเป็นส่วนใหญ่ สำหรับการใช้สีในที่สว่างใช้สีสด และสีสดผสมขาวเป็นส่วนใหญ่ในการระบาย รวมถึงการใช้สีสดผสมสีตรงข้าม สีสดผสมสีตรมข้ามและขาวแทรก

เล็กน้อย ด้านกลวิธีระบายสีใช้กลวิธีระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน การระบายสีหนาทับซ้อนกันเป็นหลัก ร่วมกับการระบายสีขอบคมเพื่อเน้นจุดสนใจในภาพบริเวณขอบแจกัน ใบไม้ และกลีบดอกไม้ในบางส่วน รวมถึงได้จัดองค์ประกอบของแจกัน ดอกไม้ และใบไม้ใหม่ รวมถึงพื้นหลังให้ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น

การประเมินผลเป็นฉันทามติ (Consensus)

การประเมินผลงานสร้างสรรค์โดยผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน จำนวน 4 ภาพ ได้แก่ ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 5 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 6 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7 ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 8 ได้ลงฉันทามติเป็นเอกฉันท์ว่า **ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7** ตรงตามวัตถุประสงค์การวิจัยมากที่สุด

ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7

บทที่ 5

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง” สามารถสรุปผลการวิจัยตามหัวข้อต่าง ๆ ได้ดังนี้

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะภาพย้อนแสงในผลงานจิตรกรรมของโกลด โมเน (Claude Monet) จำนวน5 ภาพ และ เอมิล โนลเด (Emil Nolde) จำนวน 5 ภาพ รวม 10 ภาพ ในประเด็นต่อไปนี้

1.1 ระดับของความมืดและสว่าง

1.2 สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

1.3 กลวิธีระบายสี

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเรื่องภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งความรู้จากเอกสารและผลงานจิตรกรรมของศิลปินในประเด็นเกี่ยวกับลักษณะการย้อนแสง ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสี

2. สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และผลงานสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ

3. เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ตามแบบเดลฟายประยุกต์ (Delphi Applied Technique) โดยการสอบถามผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน

4. วิเคราะห์สรุปผลข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญเพื่อสร้างผลงานครั้งที่ 2 จำนวน 4 ภาพ

5. สอบถามผู้เชี่ยวชาญ 3 ท่าน ครั้งที่ 2 โดยนำผลงานครั้งที่ 2 จำนวน 4 ภาพ ให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพผลงาน และลงฉันทามติ

6. อภิปรายผลการวิจัย แสดงนิทรรศการ และเผยแพร่บทความวิจัย

สรุปผลการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะภาพย้อนแสงในผลงานจิตรกรรมของโกลด โมเน จำนวน 5 ภาพ และ เอมิล โนลเด จำนวน 5 ภาพ รวม 10 ภาพ ในประเด็นระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง กลวิธีระบายสี 2) เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม เรื่อง ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ กลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะ จำนวน 3 ท่าน คัดเลือกโดยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive random sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และผลงานสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 เก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะโดยใช้เทคนิคเดลฟายประยุกต์ (Delphi Applied Technique) และสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลได้แก่ ร้อยละ (Percentage)

ผลการวิจัยพบว่า

1. การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะภาพย้อนแสง ประเด็นระดับความมืดและสว่างพบว่าความมืดระดับปานกลางและระดับน้อยใช้มากที่สุด ประเด็นสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง พบว่า สีที่ใช้ได้แก่ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง สีส้ม สีม่วง สีเขียว รวม 6 สี โดยใช้สีสดทุกสีและใช้สีสดผสมขาวในที่สว่างมากกว่าที่มืด ใช้สีสดผสมสีตรงข้ามร่วมกับสีสดผสมสีตรงข้ามกับสีขาวในที่มืดมากกว่าที่สว่าง ประเด็นกลวิธีระบายสีพบว่า รูปวัตถุใช้กลวิธีระบายสีหนาทับซ้อนและระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกันมากที่สุด รองลงมาใช้กลวิธีระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี ระบายสีขอบคม ระบายสีแบบจุด ระบายสีเรียบ และระบายสีไล่น้ำหนักตามลำดับ พื้นหลังใช้กลวิธีระบายสีหนาทับซ้อนมากที่สุด รองลงมาใช้กลวิธีระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี ระบายสีแบบจุดและระบายสีขอบคมตามลำดับ

2. การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเรื่องภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ ประเด็นระดับความมืดและสว่าง ใช้ระดับระดับปานกลางและระดับน้อย ประเด็นสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง ในที่มืดใช้สีสดผสมสีตรงข้ามและสีสดผสมสีตรงข้ามกับขาวเป็นส่วนใหญ่ สำหรับในที่สว่างใช้สีสดและสีสดผสมขาวเป็นส่วนใหญ่ และประเด็นกลวิธีระบายสีใช้กลวิธีระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน และระบายสีหนาทับซ้อนเป็นหลัก ร่วมกับการระบายสีขอบคมเพื่อเน้นจุดสนใจ

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเรื่องภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ จำนวน 4 ภาพ จากฉันทามติของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านลงความเห็นว่า ผลงานภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7 ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยมากที่สุด

อภิปรายผลการวิจัย

จากสรุปผลการวิจัยมีประเด็นที่น่าสนใจที่นำมาอภิปรายผลจากการสร้างสรรค์ผลงาน “ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง” พบว่ามีความสำเร็จ ได้ผลตามที่คาดหวังไว้ ดังนี้

1. การวิเคราะห์ข้อมูลผลงานของโกลด โมเน และ เอมิล โนลเด ได้ศึกษาโดยแยกเป็น 3 ประเด็น ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้แก่ ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสีนั้น โดยใช้เครื่องมือแบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง นำผลการสังเกตที่ได้มาสังเคราะห์โดยใช้ตารางสรุปหาค่าร้อยละแต่ละประเด็นของภาพทั้งหมด แล้วนำผลที่พบลำดับสูงสุด และลำดับรองมาแปลความหมาย โดยใช้วิธีวิเคราะห์เชิงเนื้อหา ตามประเด็นที่ตั้งไว้ ทำให้ได้รับความรู้ที่จะนำมาสร้างสรรค์ผลงาน และสอดคล้องกับงานวิจัยของ สิทธิวัฒน์ มีวันคำ (2550 : บทคัดย่อ) ที่ได้ศึกษาถึงเรื่องของสีแสงทั้งในวัตถุและพื้นหลัง และสอดคล้องกับงานวิจัยของ ไพศาล มีสุนทร (2543 : บทคัดย่อ) ที่ได้ศึกษาถึง การใช้สี กลวิธีระบายสีดอกไม้ อีกทั้งสอดคล้องกับงานวิจัยของ พิบูล มังกร (2551 : บทคัดย่อ) ที่ได้ศึกษาถึงกลวิธีระบายสีในลักษณะต่างๆ ซึ่งผลงานจิตรกรรมของศิลปิน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนี้ ล้วนมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัยครั้งนี้ในทุกประเด็น

2. การนำข้อมูลมาสร้างสรรค์ผลงานภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงครั้งที่ 1 จำนวน 4 ภาพ เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย แล้วไปให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน พิจารณาแสดงความเห็น เก็บข้อมูลด้วยแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง โดยใช้เทคนิคเดลฟายประยุกต์ ทำให้ได้รับความรู้เพิ่มเติมเกี่ยวกับ ระดับของความมืดและสว่าง สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง และกลวิธีระบายสีแล้ว ยังได้รับความรู้อื่น ๆ ที่ที่เกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบภาพย้อนแสง ทั้งการบังแสง การทำให้ดูเป็นธรรมชาติ ตลอดจนการใช้สี และการผสมสีอย่างถูกวิธี จากนั้นนำข้อเสนอแนะทั้งหมดมาปรับปรุงและนำมาสร้างสรรค์ผลงานภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงครั้งที่ 2 จำนวน 4 ภาพ ซึ่งทำให้ได้รับประโยชน์ รวมทั้งความรู้ในประเด็นต่างๆ ครบถ้วน และได้ผลงานสร้างสรรค์ “ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง” ตามวัตถุประสงค์การวิจัยของผู้วิจัยทุกประการ

3. ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีทางสุนทรียศาสตร์ที่ให้ความสำคัญกับการสำแดงพลังอารมณ์ ผู้นำทฤษฎีนี้คือ เบนเนดิโต โครเช่ เห็นว่า สุนทรียศาสตร์คือ ศาสตร์แห่งสหัชญาน และสหัชญานก็คือ การสำแดงพลังอารมณ์ของตนเองจากความประทับใจและปล่อยให้ตนเองเป็นอิสระจากความประทับใจเหล่านั้น นำมาแสดงออกผ่านสื่อต่าง ๆ ด้วยการตัดทอนรูปทรงของวัตถุต่าง ๆ หรือให้บิดเบือนจากความจริง เพื่อค้นหารูปทรงใหม่ที่สามารถสนองสภาวะอารมณ์ต่าง ๆ ของศิลปินออกมา ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาถึงแนวทางการสร้างผลงานแบบสำแดงพลังอารมณ์ของผู้วิจัยอย่างมาก และผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับจิตรกรรมหุ่นนิ่งที่มีบทบาทสำคัญในวงการศิลปะมาตั้งแต่ยุคโบราณจนถึงปัจจุบัน ที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพทางศาสนา ศีลธรรม วิถีชีวิต พฤกษศาสตร์ การศึกษา รวมทั้งยังแสดงลักษณะเฉพาะของศิลปินและดอกไม้ยังนิยมมาทำเป็นภาพหุ่นนิ่งเสมอมา เพราะมีความสวยงามทั้งรูปทรงและสีสันรวมทั้ง

ความหมายที่ลึกซึ้ง ซึ่งสอดคล้องกับบทประพันธ์ของกวีเอกของโลกทั้งหลาย รวมถึงท่านสุนทรภู่ ได้พรรณนาถึงความสวยงามที่ส่งผลต่อจิตใจและอารมณ์ของมนุษย์ ดังในนิราศพระปฐม-ประโทน ที่ทรงคุณค่าทางวรรณกรรม นอกจากนั้นผู้วิจัยยังได้ศึกษาถึงความสำคัญของแสงในงานศิลปะที่ศิลปินได้ให้ความสำคัญอย่างมากทั้งแสงตามธรรมชาติ ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ อารี สุทธิพันธุ์ (2528, หน้า 79) เห็นว่า “ศิลปินเมื่อเริ่มเขียนภาพ เขามักต้องคำนึงถึงทิศทางของแสงสว่างที่ตกทอดบนวัตถุที่ต้องการเขียนเสมอ…” รวมถึงแสงที่ศิลปินสร้างขึ้น ดังที่ สมชาย พรหมสุวรรณ (2548, หน้า 156) กล่าวไว้ว่า “แสงและเงาที่ศิลปินสร้างขึ้น (Interpretive Values) มีรูปแบบการเขียนภาพที่ศิลปินมิได้มุ่งถ่ายทอดความเหมือนจริงตามธรรมชาติ แต่จะมุ่งแสดงความงดงามทางศิลปะและแสดงความหมายบางอย่างที่ศิลปินต้องการ…” และสิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญในการศึกษาศิลปะคือ แบบอย่างทางศิลปะที่เป็นแนวทางให้การพัฒนาสร้างสรรค์ได้อย่างดี คือ ลัทธิสำแดงพลังอารมณ์ ที่ส่งอิทธิพลอย่างมากต่อการพัฒนาศิลปะในสมัยต่อมา ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาในการนำหุ่นนิ่งดอกไม้มาเป็นแบบเพื่อสร้างผลงาน “ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง”

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง “ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง” มีข้อเสนอแนะดังนี้

ข้อเสนอแนะเพื่อการปฏิบัติ

1. ควรไล่ระดับความมืดและสว่างที่แตกต่างกันเพื่อแสดงอารมณ์ของภาพให้หลากหลายยิ่งขึ้น

2. การใช้สีในที่มืดและสว่าง อาจใช้ชุดสีตรงกันข้าม เช่นพื้นหลังใช้ชุดสีในกลุ่มสีส้มเป็นหลัก และรูปวัตถุใช้ชุดสีในกลุ่มสีน้ำเงินเป็นส่วนหลักเพื่อสร้างความขัดแย้งให้ดูน่าสนใจ

3. กลวิธีระบายสีไม่ควรใช้หลายกลวิธีเกินไปทำให้ขาดเอกภาพหรือใช้เพียงเล็กน้อย

4. การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ก่อนเริ่มต้นสัมภาษณ์ควรอธิบายถึงประเด็นคำถามวัตถุประสงค์ของการวิจัยให้ชัดเจนที่สุด เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญอธิบายได้ตรงประเด็นมากที่สุดและไม่เกินขอบเขตของคำถามที่กำหนดไว้

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

1. ควรทดลองจัดวัตถุรูปทรงอื่น ให้มีรูปแบบแนวคิด และมุมมองใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ต่อไป

2. ควรทดลองใช้ชุดสีใหม่หรือกลวิธีระบายใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ต่อไป

บรรณานุกรม

กิติมา อมรทัต. (2540) **ความหมายของศิลปะ.** ศูนย์พัฒนาหนังสือ กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา

โกสุม สายใจ. (2544). **เอกสารประกอบการสอนวิชาจิตรกรรมพื้นฐาน** คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต. กรุงเทพฯ: สารพันธ์ศึกษา.

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

ชวลิต ดาบแก้ว. (2523). **ดอกไม้ในวรรณคดี.** กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2522). **การวิจัยทางศิลปะ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชาติชาย อนุกูล. (2546). **จิตรกรรมนามธรรม: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของ ฮันส์ ฮอฟแมนน์.**ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

นงเยาว์ กาญจนวารี. (2526). **การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ : ทัศนะของนักวิชาการไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นันทวรรณ กฤตบุณยฤทธิ์. (2545). **จิตรกรรมสร้างสรรค์: การศึกษาจิตรกรรมสีน้ำมันแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ วาสีลี คันดินสกี ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1909 ถึงปี ค.ศ.1913**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาตรมหาบัณฑิต (ทัศนศิลป์ –ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พิบูล มังกร. (2551). **จิตรกรรมสร้างสรรค์: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของ ฮันส์ ฮอฟ แมนน์.** ปริญญาศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต ทัศนศิลป์: ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

พีระพงษ์ กุลพิศาล. (2531) **มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ.** ตำรา-เอกสารวิชาการ ฉบับที่ 19 หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู. กรุงเทพฯ.

----------. (2549) **สุนทรียศาสตร์ในศิลปะและศิลปศึกษา.** กรุงเทพฯ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

พีระพงษ์ กุลพิศาล, นิพนธ์ ทวีกาญจน์, และทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2531). **3 มิติ ทางทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา.** ตำรา-เอกสารวิชาการ ฉบับที่ 23 หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู. กรุงเทพฯ.

ไพศาล มีสุนทร. (2543**) จิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วง ค.ศ.1886-1890.** ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาตรมหาบัณฑิต (ทัศนศิลป์–ศิลปะสมัยใหม่). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ประไพ วีระอมรกุล. (2547). **เอกสารประกอบการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ 1.** มหาวิทยาลัย ราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2524). **ความเข้าใจศิลปะ.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2541) **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ – ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: คุรุสภา

รัจรี นพเกตุ. (2540). **จิตวิทยาเพื่อการรับรู้.** กรุงเทพฯ: ประกายพรึก.

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

----------. (2535). **ทฤษฎีสี เพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

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

----------. (2546). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อีแอนด์ไอคิว.

สมชาย พรหมสุวรรณ. (2548). **หลักการทัศนศิลป์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์แห่งมหาวิทยาลัย

สิทธิวัฒน์ มีวันคำ. (2550). **จังหวะความงามแห่งแสงสี.** ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต (จิตรกรรม). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.

อารี สุทธิพันธุ์. (2519). **ศิลปนิยม.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

----------. (2545). **การระบายสีตามการแสดงออกของรูปและพื้น.** วารสารศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 10 (1) มกราคม – มิถุนายน 2545. กรุงเทพฯ.

----------. **Claude Monet.** Retrieved, 18 January, 2010. From http://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet.html

----------. **Expressionism.** Retrieved, 19 January, 2010. From http://en.wikipedia.org/wiki/Expressionism.html

----------. **Emil Nolde.** Retrieved, 20 January, 2010. From http://en.wikipedia.org/wiki/ Emil_Nolde.html

----------. **Still lift.** Retrieved, 21 January, 2010. From http://en.wikipedia.org/wiki/Still_lift.html

----------. **Web Gallery of Art.** Retrieved, 12 May, 2010. From http://www.wga.hu/.html

ภาคผนวก ก

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือ

1.ศาสตราจารย์เกียรติคุณประหยัด พงษ์ดำ

ตำแหน่งทางวิชาการ ศาสตราจารย์เกียรติ คุณ(ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์)

อาชีพ อาจารย์และศิลปินอิสระ

2.นายสมชาย วัชรสมบัติ

อาชีพ ศิลปินอิสระ

3.นายนุกูล ปัญญาดี

อาชีพ ศิลปินอิสระ

ภาคผนวก ข

ที่ ศป.๐๕๖๔.๑๔/๖๔๗

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒๓ มีนาคม ๒๕๕๓

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ศาสตราจารย์กิตติคุณ ประหยัด พงษ์คำ (ศิลปินแห่งชาติ)

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายทัทธนันท์ วรรณพงศ์ธิริ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง" โดยมีคณะกรรมการ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

๑. รศ.พิระพงษ์	กุลพิศาล	ประธาน
๒. รศ.ดร.ไกสุม	สายใจ	กรรมการ
๓. รศ.สมชาย	พรหมสุวรรณ	กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สราวุทธ์ เศรษฐขจร)
รองอธิการบดี ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดี

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐๒-๔๙๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๓

ที่ ศธ.๐๕๖๔.๑๔/๖๔๕

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒๓ มีนาคม ๒๕๕๓

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน อาจารย์นุกูล บัญญาคี

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายพัทธนันท์ วรรณเพงศ์สิริ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง" โดยมีคณะกรรมการ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

๑. รศ.พีระพงษ์	กุลพิศาล	ประธาน
๒. รศ.ดร.โกสุม	สายใจ	กรรมการ
๓. รศ.สมชาย	พรหมสุวรรณ	กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สราวุทธ์ เศรษฐขจร)
รองอธิการบดี ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดี

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐๒-๔๓๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๓

ที่ ศธ.๐๕๖๔.๑๔/๖๔๔

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒๓ มีนาคม ๒๕๕๓

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน อาจารย์สมชาย วัชระสมบัติ

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นายพัทธนันท์ วรรณพงศ์สิริ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะอ้อนแสง" โดยมีคณะกรรมการ ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

๑. รศ.พีระพงษ์	กุลพิศาล	ประธาน
๒. รศ.ดร.ไกสุม	สายใจ	กรรมการ
๓. รศ.สมชาย	พรหมสุวรรณ	กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สราวุทธ์ เศรษฐขจร)
รองอธิการบดี ปฏิบัติราชการแทนอธิการบดี

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐๒-๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๔๑๓

ภาคผนวก ค

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1.แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง (Structured Observation)

2. แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview)

3. ผลงานสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2

1. แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง (Structured Observation) มีจำนวน 3 ชุดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลระดับความมืดและสว่าง

ระดับความมืดและสว่าง								
ระดับความมืดของรูปวัตถุ			ระดับความสว่างของพื้นหลัง			พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวม		
มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย	มืดมากกว่า	สว่างมากกว่า	มืด-สว่างเท่ากัน

อภิปรายผล .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตารางที่ 2 แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลสีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง

ลำดับ	สี	สีที่ใช้ในที่มืดและสว่าง							
		ลักษณะ							
		สีสด		ผสมขาว		ผสมสีตรงข้าม		ผสมสีตรงข้ามและขาว	
		มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง	มืด	สว่าง
1	น้ำเงิน								
2	เหลือง								
3	แดง								
4	ส้ม								
5	ม่วง								
6	เขียว								

อภิปรายผล .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ตารางที่ 3 แบบสังเกตวิเคราะห์ข้อมูลกลวิธีระบายสี

กลวิธีระบายสี		**บริเวณที่พบ**					
		รูปวัตถุ			พื้นหลัง		
ลำดับ	กลวิธี	มาก	ปานกลาง	น้อย	มาก	ปานกลาง	น้อย
1	ระบายสีหนาทับซ้อน						
2	ระบายสีขอบคม						
3	ระบายสีให้ขอบรูปทรงผสานกัน						
4	ระบายสีแสดงลีลารอยพู่กัน						
5	ระบายสีแต้มแตะให้เป็นแผ่นสี						
6	ระบายสีแบบจุด						
7	ระบายสีเรียบ						

.....

.....

8	ระบายสีไล่น้ำหนัก						

อภิปรายผล .....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview)

ประเด็นที่ 1 ระดับความมืดและสว่าง

1. ระดับความมืดของรูปวัตถุเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

2. ระดับความสว่างของพื้นหลังเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

3. พื้นที่ความมืดและสว่างในภาพรวมเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

ประเด็นที่ 2 สีในที่มืดและสว่าง

1. การใช้สีในที่มืดเป็นอย่างไร

.....

.....

2. การใช้สีในที่สว่างเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

ประเด็นที่ 3 กลวิธีระบายสี

1. กลวิธีระบายสีมีความเหมาะสมกับผลงานหรือไม่

.....

.....

และประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

.....

.....

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธีวิเคราะห์เชิงเนื้อหา (Content analysis) โดยจะวิเคราะห์ในประเด็นที่พบมากที่สุดและรองลงมา

สถิติที่ใช้ ได้แก่ ร้อยละ (Percentage) โดยกำหนดเกณฑ์ดังนี้

ร้อยละ 90 – 100	มากที่สุด
ร้อยละ 70 – 89	มาก
ร้อยละ 50 – 69	ปานกลาง
ร้อยละ 30 – 49	น้อย
ร้อยละ 0 – 29	น้อยที่สุด

อนึ่งการใช้สถิติดังกล่าวเพื่อช่วยให้ผู้วิจัยเลือกประเด็นที่จะวิเคราะห์เชิงเนื้อหาได้ถูกต้อง

การแปลความหมาย มากที่สุด หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับมากที่สุด

มาก หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับมาก

ปานกลาง หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับปานกลาง

น้อย หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงระดับน้อย

น้อยที่สุด หมายถึง เนื้อหาลักษณะ หรือประเด็นนั้นๆ นิยมใช้ในการวาดภาพหุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงน้อยที่สุด หรือไม่นิยมนำมาใช้

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ร้อยละ (Percentage)

ภาคผนวก ง

ผลงานการสร้างสรรค์

ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 1,
สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลงานการสร้างสรรค์

ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 2,
สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลงานการสร้างสรรค์

ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 3,
สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลงานการสร้างสรรค์

ภาพเครื่องมือชิ้นที่ 1, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 4,
สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลงานการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 5, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

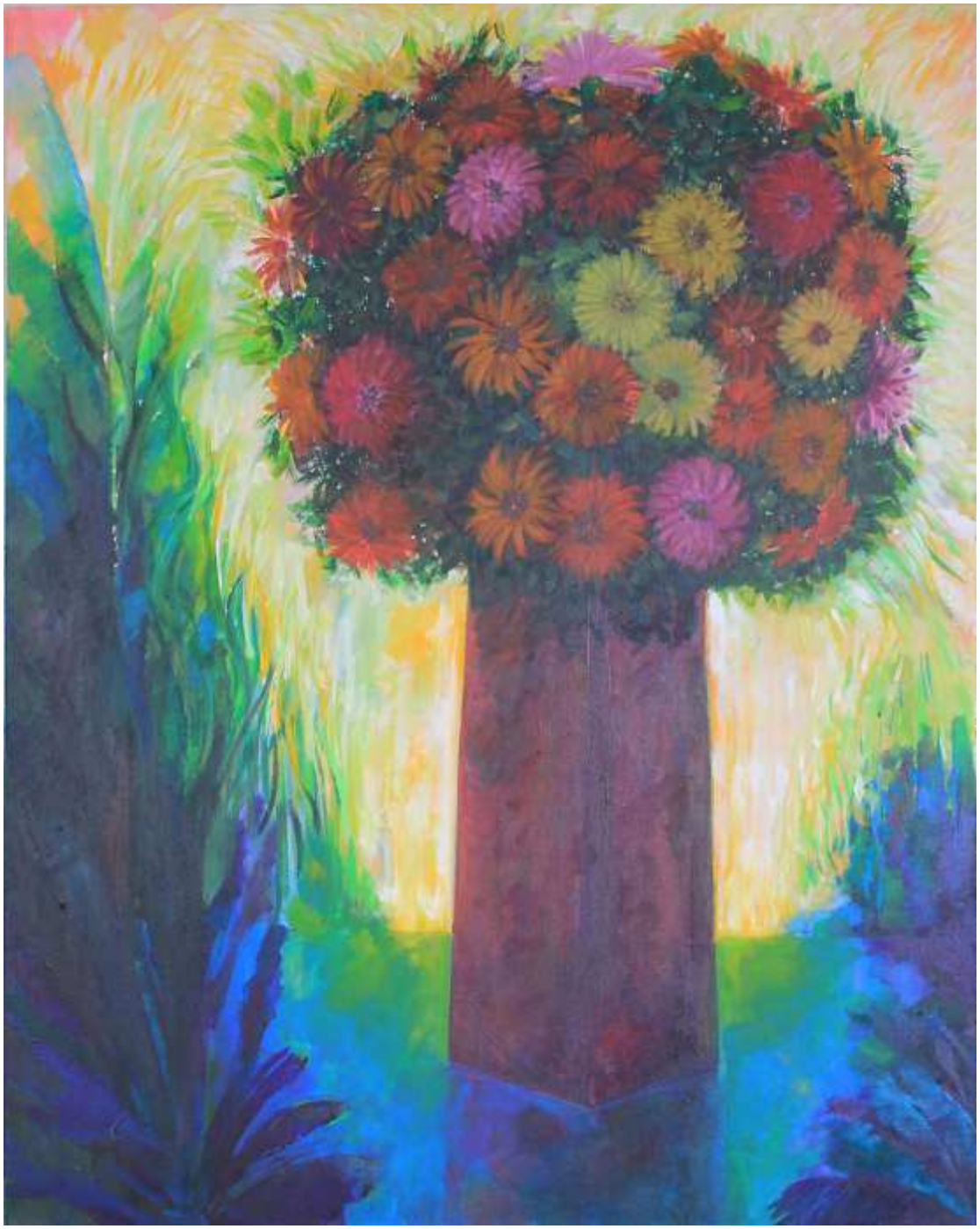
ผลงานการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 6, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ผลงานการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมเรื่องภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสงด้วยสีอะคริลิกบนผ้าใบ จำนวน 4 ภาพ จากฉันทามติของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่านลงความเห็นว่า ผลงานภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 7 ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยมากที่สุด



การสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ 2, ภาพลักษณ์หุ่นนิ่งในสภาวะย้อนแสง หมายเลข 8, สีอะคริลิกบนผ้าใบ, 80 x 100 ซม.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ สกุล	พัทธนันท์ วรรณพงศ์สิริ
วันเดือนปีเกิด	3 กันยายน 2511
สถานที่เกิด	กรุงเทพ ฯ
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	170/13 ซ.อนามัยงามเจริญ 31 แขวงท่าข้าม เขตบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร 10150
ประวัติการศึกษา	ศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ.) สาขาวิชาออกแบบนิเทศศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
สถานที่ทำงาน	สาขาวิชาออกแบบนิเทศศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ตำแหน่งงานปัจจุบัน	อาจารย์