

การศึกษาวិเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานภาพประกอบเรื่อง แนวสยองขวัญ
ของเหม เวชกร ตั้งแต่ พ.ศ.2509-2512

ปริญญานิพนธ์
ของ
ชิงชัย นาคเสน

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2547
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

759.9593

85417

ร. 3

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานภาพประกอบเรื่อง แนวสยองขวัญ
ของเหม เวชกร ตั้งแต่ พ.ศ.2509-2512

บทคัดย่อ

ของ

ชิงชัย นาคเสน

20 ก.ย. 2548

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
พฤษภาคม 2547

ซิงชัย นาคเสน.(2548). การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานภาพประกอบเรื่อง แนวสยองขวัญ ของเหม เวชกร ตั้งแต่ พ.ศ.2509-2512. ปรินซ์นิพนธ์ กศ.ม.(ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย. รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ.

การศึกษานี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ที่มาของแนวความคิดและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานภาพประกอบเรื่องแนวสยองขวัญ กลุ่มภาพผลงานที่นำมาศึกษาวิเคราะห์จำนวน 36 ภาพ ประกอบด้วย ภาพสีน้ำ 16 ภาพ ภาพสีน้ำและดินสอดำ 20 ภาพ ผลการศึกษาพบว่า ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพประกอบเรื่องแนวสยองขวัญ คือ สิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัว ประสบการณ์ที่ได้พบเห็น ความเชื่อของตนเอง และเรื่องเล่าโบราณในอดีต

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของภาพ ภาพโดยส่วนรวม เส้นของรูปทรงเกิดจากการตัดกันระหว่างค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ส่วนการเน้นด้วยสีขาวตามขอบรูปทรงเป็นการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ เพื่อสร้างบรรยากาศและมิติของภาพรูปทรง ส่วนเส้นของดินสอโดยภาพรวม เหม เวชกร ใช้แรเงาเพื่อสร้างบรรยากาศ ทิศทางเคลื่อนไหวและเน้นค่าน้ำหนักของเงา

สัดส่วน ในภาพรวมทรวดทรงรูปร่างคน มีลำตัวแขนขายาวกว่าปกติเล็กน้อย เมื่อเปรียบเทียบกับกายวิภาค แต่โดยรวมมีสัดส่วนที่สมบุรณ์ดีในตัวเอง และสัมพันธ์ซึ่งกันและกันกับส่วนขององค์ประกอบอื่นๆ

จังหวะ ในภาพโดยรวมการจัดจังหวะขององค์ประกอบให้มีระยะใกล้ไกลตามขนาดลดหลั่นกันไป เพื่อสร้างมิติของภาพ การจัดจังหวะของแสงและเงาที่ตกกระทบขององค์ประกอบ ทำให้ดูตื่นเต้นและจัดรวมสายตา

บริเวณว่าง ในภาพโดยรวมให้บริเวณว่างให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ที่ประสานกลมกลืนกัน ลักษณะพรมัวเพื่อแสดงมิติของบริเวณว่าง

ความโดดเด่น ในภาพโดยรวมเกิดจากรูปร่าง รูปทรง ใบหน้าสีลาท่าทาง ที่ดูตื่นเต้น น่ากลัว และเกิดจากค่าของแสงและเงาที่ตกกระทบตัดกันอย่างรุนแรงของน้ำหนักอ่อน-แก่ ทำให้องค์ประกอบดูเด่นชัด เกิดจุดสนใจ

แสงและเงา ในภาพโดยรวมสร้างบรรยากาศและอารมณ์ของภาพให้ดูตื่นเต้น น่าสะพรึงกลัวและสร้างจุดรวมสายตาของภาพ

กลวิธีเส้น ในภาพโดยรวม เหม เวชกร นิยมใช้กลวิธีการไม่เน้นเส้น ลักษณะของการไม่เน้นเส้น มักให้เส้นรูปทรงเกิดจากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ลักษณะการเน้นเส้น มักใช้ในส่วนบางส่วนของรูปทรง เพื่อเน้นความชัดเจนและเน้นเส้นตามขอบด้วยสีขาว เพื่อแทนค่าของแสง ลักษณะการใช้เส้นเชิงนัย มักใช้ในบริเวณว่างหรือการทำฉากหลัง เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ ลักษณะการใช้เส้นดินสอดำ มักใช้เกลี่ยเป็นเส้นเบาๆ เพื่อสร้างบรรยากาศ และทิศทางการเคลื่อนไหวของภาพ

กลวิธีระบายสี ในภาพโดยรวม เหม เวชกร นิยมใช้กลวิธี

ลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนเปียก มักใช้ทำในส่วนบริเวณว่างของภาพ และฉากหลังของภาพ เพื่อให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ผสมกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล เพื่อสร้างมิติของภาพ

ลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนแห้ง มักใช้เพื่อบังคับรูปทรงทำให้เกิดขอบเขตที่ชัดเจนเกิดความคมของเส้นขอบ

ลักษณะการใช้การระบายแบบแห้งบนแห้ง มักใช้เน้นโครงสร้างของรูปทรง เพิ่มความเข้มของน้ำหนักในส่วนของรูปที่เป็นมุมมืด หรือแสงเข้าไปไม่ถึง เพื่อเป็นการดึงและผลักรูปให้มีมิติ

ส่วนบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ภาพประกอบ เรื่อง ผี ของเหม เวชกร คือ

สภาพครอบครัวในวัยเยาว์ของ เหม เวชกร มีความผูกพันอยู่กับสถานที่ที่มีบรรยากาศลึกลับน่ากลัว ครอบครัวของเหม เวชกร ที่อาศัยอยู่เป็นตึกเก่า ตัวตึกเคยใช้เป็นที่พักพิงของบรรพบุรุษ บรรยากาศของบ้านดูวังเวงน่าเกรงขาม

วิถีชีวิต ชีวิตในวัยรุ่นของเหม เวชกร ต้องเดินทางรอนเร่ไปในที่ต่างๆ ทำให้เกิดประสบการณ์ได้รู้ได้เห็น
มากมาย เช่น ธรรมชาติ ป่าเขา วิถีชีวิตชนบท การเขียนภาพประกอบเรื่องผี เหม เวชกร จึงเขียนได้อย่างมีบรรยากาศและ
ดูสมจริง

วัฒนธรรมและความเชื่อ เหม เวชกร มีความสนใจในวรรณคดีไทยซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่อง
นรก สวรรค์ และเหม เวชกรเองก็เป็นผู้ที่มีความเชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ จิตวิญญาณ

**AN ANALYTICAL STUDY OF ILLUSTRATION IN HEM WETCHAGORN'S
HORRIFYING STORY DURING 1966-1969**

**AN ABSTRACT
BY
CHINGCHAI NAKSEN**

**Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Arts degree in the Art Education
at Srinakharinwirot University
May 2005**

Chingchai Naksen.(2005). *An Analytical Study of Illustration in Hem Wetchagorn's Horrifying Story during 1966-1969*. Master thesis. M.Ed. (Art Education). Bangkok: Graduate school, Srinakharinwirot University. Advisor committee: Assist. Prof. Amnaj Yensabai, Assoc. Prof. Wanarat Tangcharoen.

This study aimed to analyze ideas and social context related to Illustration in Hem Wetchagorn's horrifying story during 1966 -1969. It included 36 illustrations with 16 of watercolor, 20 of watercolor and black pencil. The results revealed that the idea of illustration in horrifying story arose from environment, experience, belief, and folk tale.

According to visual picture structure, line made of contrasting between hard and light weight while focusing with white color representing reflected light in order to build up climate and dimension of form whereas pencil line, the artist used shading to create atmosphere, movement direction, and shade weight.

Proportion of human figure included abnormal legs and arms when compare with human anatomy but perfect and correlated with the other components.

Rhythm of component was close and far respectively to build up picture dimension, moreover management of light and shade's rhythm made attraction and visual focus.

Space laid on hard and light weight in harmony and vague representing dimension of space.

Prominent rose by form, figure , terrible and frightening face and manner and it occurred by weight of contrast reflecting light and shade making prominent focus.

Light and shade build up climate and feeling frightening, horror and picture focus.

As technique of line, artist used non-line focus making form line rose by contrasting of light and hard, however he seldom used line focus on some form in order to make cleanness and line with white rim representing light weight . In addition, implied line was used as space or background to create dimension of space or climate, and he usually used black pencil making a line to build up atmosphere and movement direction.

The artist used technique of painting as follow:

Wet on wet painting was mostly used on picture space and background making weight of light and hard with soft harmony in order to build up picture dimension.

Wet on dry painting was used to control form making clear boundary in order to build up sharp rim.

Dry on dry painting was used to focus form structure, filled intense weight at a dark or light could not be reached to push and pull picture dimension.

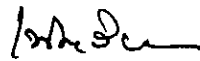
In case of socail context releated to horrifying illustration of Hem Wetchagorn, it was found that family background as he was young was related to frightening climate and his house was situated in old palace where it to be ancestor's tomb making the house haunting and reverent.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

การศึกษาภาพประกอบการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของเหม เวชกร

ของ
นายชิงชัย นาคเสน

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ



..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญสิริ จีระเดชากุล)
วันที่ ๒๐ เดือน พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๔๘

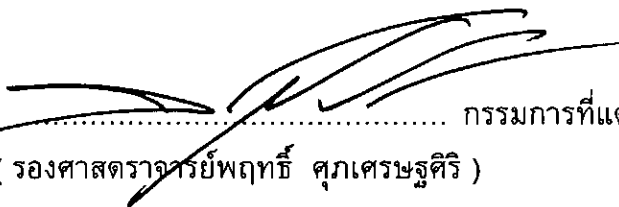
คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)



..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)



..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ สุขเศรษฐศิริ)



..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมศักดิ์ ขวาลาวันย์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์นี้ สำเร็จได้ด้วยดีเป็นเพราะผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากหลายฝ่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์ วรณรัตน์ ตั้งเจริญ กรรมการที่ได้ให้คำปรึกษาชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องในการทำวิจัยทุกขั้นตอน และให้ความช่วยเหลือในทุกด้านเป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร. วิรุณ ตั้งเจริญ รองศาสตราจารย์ พงษ์ คุภเศรษฐศิริ ที่ให้ความกรุณาชี้แนะแก้ไข ข้อบกพร่อง ในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วง

ขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปรีชา เกาทอง ที่กรุณาได้ให้คำปรึกษาชี้แนะ ให้ความรู้ ความคิด ในการจัดทำงานวิจัย

ขอขอบพระคุณ คุณโอม รัชเวทย์ และคุณจุลลิกดิ์ อมรเวช (ได้ล่วงลับ ขณะทำวิจัย) ที่กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับภาพผลงานของครูเหม เวชกร ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัย ในครั้งนี้เป็นอย่างมาก

ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่สำนักงานเลขานุการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่าน โดยเฉพาะคุณศิริศิธร ภัณโส ที่ได้ช่วยเหลือในหลายๆด้าน และอนุเคราะห์ประสานงานด้านต่างๆ ให้สำเร็จด้วยมีมิตรไมตรียิ่ง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่านที่ได้ให้ความรู้แก่ผู้วิจัย ซึ่งทำให้ผู้วิจัยรู้ว่าการศึกษาระดับปริญญาโทของผู้วิจัยนั้น มิได้สิ้นสุดลงเพียงการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ให้สำเร็จลงได้ หากผู้วิจัยได้ซึมซับเอากระบวนการเรียนรู้ที่ถูกจุดประกายขึ้นในระยะเวลา 5 ปี ที่ผ่านมาในช่วงเวลาที่ศึกษา ให้กลายเป็นการเรียนรู้ที่ต้องสืบเนื่องต่อไปอย่างไม่สิ้นสุด และจะต้องนำเอาความรู้นี้ไปยังประโยชน์ให้แก่ผู้อื่นและแวดวงศิลปะต่อไปอีกด้วย จึงจะสมตามเจตนารมณ์ของผู้วิจัยอย่างสมบูรณ์

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมารดา ตลอดจนถึงผู้ที่เกี่ยวข้องทุกฝ่ายที่ไม่สามารถกล่าวชื่อได้ทั้งหมด ที่คอยให้ความช่วยเหลือ ให้กำลังใจ สนับสนุน ตลอดทั้งทำการศึกษากระทั่งปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี ในที่สุด หากคุณค่าของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ยังมี ผู้วิจัยขอนอบนุชาในพระคุณของบิดา ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว และครูเหม เวชกร รวมทั้งครูอาจารย์ทุกท่านที่ได้อบรมสั่งสอนและประสิทธิ์ประสาทวิทยาการต่างๆให้แก่ผู้วิจัย

จึงชัย นาคเสน

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	6
ความสำคัญของการวิจัย.....	6
ขอบเขตของการวิจัย.....	7
ข้อตกลงเบื้องต้น.....	9
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	9
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	10
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	12
ประวัติ เหม เวชกร.....	12
ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ เหม เวชกร.....	12
ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมของ เหม เวชกร.....	14
แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร.....	16
ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ภาพผลงานของ เหม เวชกร.....	18
ที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน.....	18
กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน.....	23
เอกสารที่เกี่ยวกับทัศนะของนักวิชาการ และบุคคลทั่วไปที่มีความเห็นต่อ	
การสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร.....	27
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย	
และลำดับเหตุการณ์สำคัญรวมถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับ เหม เวชกร.....	30
ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับศิลปะในประเด็น.....	42
ที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน.....	42
โครงสร้างทางทัศนศิลป์.....	47
เอกสารที่เกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน.....	58
3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	61
ประชากร.....	61
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	61
เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล.....	61
วิธีกระทำกับข้อมูล.....	62

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	63
5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....	173
ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	173
ความสำคัญของการวิจัย.....	173
ขอบเขตของการวิจัย.....	173
วิธีการดำเนินการ.....	174
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	175
สรุปอภิปรายผลการวิจัย.....	176
ข้อเสนอแนะ.....	178
บรรณานุกรม.....	181
ภาคผนวก.....	185
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	196

บัญชีภาพประกอบ

[illegible]

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ	หน้า
28 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	126
29 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	128
30 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	130
31 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	132
32 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	134
33 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	136
34 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	138
35 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	140
36 ภาพประกอบเรื่องผี ไม่ทราบชื่อเรื่อง.....	142
37 ภาพประกอบเรื่องผี หลบภัยทางอากาศ.....	65

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นต้นมา อิทธิพลศิลปะตะวันตกได้หลั่งไหลเข้ามาส่งผลไปสู่งานสถาปัตยกรรม และจิตรกรรม จนเป็นที่นิยมไปอย่างกว้างขวางในสยาม โดยเฉพาะงานด้านจิตรกรรม ก็ได้ถูกเปลี่ยนแปลงและคลี่คลาย ไปอีกรูปแบบหนึ่ง (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534 : 140)

จิตรกรรมยุครัตนโกสินทร์ ท่านปรมาจารย์วิวัฒน์ได้วิวัฒนาการเขียนภาพลวดลาย กนกประกอบมาเป็นแบบฉบับ ดังจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเป็นภาพปริศนาธรรม ณ อุโบสถวัดบวรนิเวศน์ และสมุดข่อยสืบมาทุกวันนี้

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเขียนภาพในลักษณะมีมุม ภาพเทวดาของท่านเริ่มมีกล้ามเนื้อ เช่น ภาพประกอบเรื่อง ธรรมาธรรมะสงคราม เป็นต้น และในสมัยพระยาอนุศาสน์จิตรกร (จัน จิตรกร) ได้เขียนภาพที่มีแสงเงา สร้างบรรยากาศทำให้ภาพไม่แบน

เหม เวชกร เป็นผู้ริเริ่มเขียนภาพมีมุมแสงเงา ฉากมีบรรยากาศ ไม่แบน ต่อเนื่องจนถึงทุกวันนี้ (อมตะ. 2546 : 53) ถือเป็นผู้มีวิวัฒนาการในด้านการเขียนภาพของเมืองไทยคนสำคัญ และควรแก่การยกย่อง (ปยุต เงากระจ่าง. 2546 : 53)

กล่าวเฉพาะ เหม เวชกร หรือบรรดาลูกศิษย์เรียกกันติดปากว่า "ครูเหม" จิตรกรผู้สร้างคุณประโยชน์ให้กับวงการศิลปะและการศึกษาไทย เป็นศิลปินในระหว่าง พ.ศ. 2460-2512 ครูเหมเป็นผู้ที่มีอุปนิสัยในทางวาดภาพมาตั้งแต่เด็ก ประกอบกับได้มีโอกาสรับคำแนะนำ และฝึกฝนทักษะเพิ่มเติมจากนายคารโล ริกอรี จิตรกรชาวอิตาลี ซึ่งได้เข้ามารับงานวาดภาพเพดานและผนังพระที่นั่งอนันตสมาคม

ครูเหม นับเป็นศิลปินคนแรกของประเทศไทยที่บุกเบิก และสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์จำนวนมากที่สุดคนหนึ่ง ด้วยความเป็นอัจฉริยะ มีวิสัยทัศน์กว้างไกลข้ามพันยุคสมัย รวมทั้งมีทักษะในการสร้างสรรค์และถ่ายทอดผลงานถึงผู้เสพได้อย่างยอดเยี่ยม ผลงานของครูเหม จึงมีเสน่ห์ ไม่มีวันตาย ท่านวาดด้วยอารมณ์ ความรู้สึกจากใจ งานที่ถ่ายทอดออกมาจึงเป็นอมตะ และมีผู้นิยมต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน (รวมงานศิลป์ "เหม เวชกร" ประกาศสิทธิ์กันละเมิด. 2543 : 27)

ดังที่ เลิศชาย คชยุทธ (2538 : 139) กล่าวว่า เหม เวชกร เป็นผู้ประสบความสำเร็จอย่างสูงในการเขียนภาพวิจิตรและเวชกรรม

สันติ เล็กสุขุม กล่าวว่า

เหม เวชกร เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมอันหนึ่งที่สำคัญ ช่วงเขียนรุ่นก่อน เหม อย่างเช่น พระเทวากนิมิต เขียนพุทธประวัติ ซาดก ถ่ายทอดแบบจากสมเด็จพระนเรศวรมหาราช มาเป็นแบบช่างหลวง เขียนมีแบบมีแผน มีมงกุฎ ขฎก เป็นแบบโบราณ แต่เหมเขียนเป็นคนสามัญ เหมไม่ได้ให้ความสำคัญกับความวิจิตรพิสดารของเครื่องแต่งตัว หรือฉากประกอบอย่างคุณพระ-เทวาช ความเป็นไทยของเหม จึงไม่ได้อยู่ที่ Figure หรือเครื่องแต่งตัว...ไม่ใช่เขียนปราสาท

แล้วเป็นไทย แต่คือกิริยาท่าทางที่เขาวาง ความรู้สึกที่ท่าของตัวละคร... ซึ่งอันนั้นเป็นไทย มันมีความรู้สึกที่แฝงอยู่ในภาพด้วย แม้แต่การเอียงหน้าขมอยซ์ม้ายตาของตัวละครทั้งผู้หญิงและผู้ชาย มันมีอยู่ในนั้นด้วย (สันติเล็กสุขุม. 2545 : 121)

ครูเหม สร้างสรรค์งานเขียนภาพประกอบจนเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย จนกระทั่งได้รับเกียรติให้เขียนภาพเรื่อง รามเกียรติ์ ที่พระกระเบียงรอบพระอุโบสถวัดพระแก้วที่ห้อง 69 นอกจากนั้น ครูเหม มีผลงานภาพปก ภาพประกอบนวนิยาย ภาพประกอบวรรณคดีเรื่องสำคัญ ๆ ของไทย อาทิ กามนิด ศรีธนญชัย ขุนช้างขุนแผน อิเหนา สังข์ทอง ฯลฯ และผลงานทางพุทธศาสนา รวมถึงภาพประกอบประวัติศาสตร์ไทย (รวมงานศิลป์ “เหม เวชกร” ประกาศสิทธิ์กันละเมิด. 2543 : 27)

ชื่อเสียงของ เหม เวชกร จึงพุ่งขึ้นติดอันดับศิลปินนักวาด “ภาพวิจิตร” อันดับหนึ่งของเมืองไทยฝีมือของท่านเป็นที่ชื่นชมตั้งแต่ระดับนักเรียนไปจนถึงองค์พระประมุข

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดฝีมือการวาดภาพของ เหม เวชกร เคยพระราชทานพระราชวโรกาสให้ครูเหม เข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์หลายครั้ง ทั้งยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้รับไว้เป็นจิตรกรในพระบรมราชานุเคราะห์ด้วย (ศรัณย์ ทองปาน. 2543 : 133 -152)

นอกจากฝีมือการเขียนรูปแล้ว ครูเหม ยังเป็นนักประพันธ์ผู้มีปากกาแหลมคม และมีลีลาการเขียนที่สนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจ อีกทั้งเป็นผู้ที่มีความสามารถด้านการประพันธ์เพลง บรรเลงดนตรีโดยเฉพาะการสีไวโอลินที่อยากจะหาผู้ใดเปรียบ ไทย (รวมงานศิลป์ “เหม เวชกร” ประกาศสิทธิ์กันละเมิด. 2543 : 27)ดังคำกล่าวของ วารินทร์ สุททธิสิทธิ์ ที่กล่าวว่า สันครูเหมเหมือนสันศิลปินถึง 3 คน (อำนาจ เย็นสบาย. 2532 : 40-47)

หลังจากครูเหมเสียชีวิตไม่กี่วัน สุทธิชัย หยุ่น นักหนังสือพิมพ์ของบางกอกโพสต์ ได้เขียนบทความไว้อาลัย เหม เวชกร ชื่อ Elegy for an Artist - อาลัยศิลปินด้วยถ้อยคำถามหนึ่งที่ว่า Will Thailand ever produced another hem Vejakon? Only time will tell. ประเทศไทยจะมี เหม เวชกรอีกคนได้หรือไม่ ? เวลาเท่านั้นที่จะเป็นเครื่องพิสูจน์ (ศรัณย์ ทองปาน. 2543 : 153-154)

จักพันธุ์ ไปษยภุต จิตรกรภาพเหมือนและจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ได้กล่าวถึงครูเหมว่า

ครูเหม เวชกร เป็นเอกในการวาดภาพประกอบจากเรื่องในวรรณคดีต่างๆ รูปคนของคนผู้หญิง ผู้ชายจะมีกลิ่นเนื้อตัวยาวๆ มีบุคลิกท่าทางแบบไทยๆ อาจปฏิกิริยาเคลื่อนไหวของคนและสัตว์ ครูเหมสร้างบรรยากาศความเป็นอยู่มีต้นตาล แม่น้ำ ลำคลอง เรือนไทย ภาพประกอบเรื่องราวจากวรรณคดี จากประวัติศาสตร์ จากพุทธประวัติหรือเรื่องราวในศาสนา ฯลฯ คงไม่มีใครวาดภาพประกอบดังครูเหม และประสมประสานบรรยากาศแบบไทยๆ ได้วิจิตร คล่องกับคำกล่าวถึงครูเหมว่า เป็นผู้ถนัดวาดภาพชนบทและสมัยเก่า เป็นต้น (จักพันธุ์ ไปษยภุต. 2545 : 7)

ศิลปินในแนวประเพณีไทยอีกท่านหนึ่ง คือ ช่วง มูลพินิจ ได้กล่าวถึงความประทับใจในผลงานของครูเหมไว้ว่า

สมัยก่อนใคร ๆ ก็จะลอกแนวการเขียนภาพของครูเหมกันทั้งนั้น ผมเคยเห็นภาพของท่านก็ประมาณสี่สิบกว่าปีมาแล้ว เห็นภาพก็ชื่นชมท่านมากคือ เป็นภาพที่เหมือนจริง เป็นเรื่องราวของคนจริงไม่ใช่การ์ตูน อย่างเรื่องที่คุณเป็นจริงเป็นจัง คือเป็นมนุษย์เป็นยักษ์ เป็นการสร้างจิตรนาการที่สมบูรณ์มากในสมัยนั้น ซึ่งดูแล้วเข้าใจ

ผลงานของท่านก็เป็นงานที่สร้างแรงบันดาลใจให้ผมและเพื่อนๆ ที่เริ่มคิดอยากจะเขียนศิลปะกันตั้งแต่นั้น
(เหม เวชกร เอกศิลปินในงานภาพประกอบไทย. 2539 : 225 – 226)

อภัย ทรงปัญญา (2525 : 116-122) กล่าวเชิดชูเกียรติ เหม เวชกร ว่ามีความเป็นเลิศทางการวาดภาพ เป็นนักวาดภาพที่มีชื่อเสียงแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ลักษณะของการวาดภาพมีแบบฉบับเป็นของตนเอง และวาดภาพเหล่านั้นได้รวมเอกลักษณ์ของความเป็นไทยไว้อย่างลุ่มลึก

สลวย โรจนโรจ (2527 : 70-71) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ในด้านงานสร้างสรรค์การวาดภาพว่า เหม เวชกร ได้ใช้ความงามทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัว มาสร้างสรรค์ตามจินตนาการให้ภาพออกมาสมจริงที่สุด สวยงามที่สุด

วิรุณ ตั้งเจริญ (2544 : 63) ได้กล่าวถึงการเขียนภาพของครูเหม เวชกร ว่า เมื่อพิจารณาจิตรกรรมของเหม เวชกร จะพบลักษณะโครงสร้างภาพกายวิภาค และลีลาของภาพที่ได้รับอิทธิพลจากจิตรกรกรีกได้อย่างเด่นชัดพอสมควร

นอกจากนี้ อำนาจ เย็นสบาย (2532 : 40-41) ยังได้กล่าวยกย่อง เหม เวชกร ว่ามีความเป็นเลิศในการวาดภาพผลงานมีคุณค่าทางศิลปะสูง โดยเฉพาะภาพวาดที่มีการสะท้อนความเป็นชนบทสมัยเก่า และเป็นผู้ที่สูงส่งไปด้วยความเมตตา

กล่าวโดยสรุป ครูเหม เวชกร จิตรกรผู้บุกเบิกการสร้างสรรคงานจิตรกรรมภาพประกอบ ได้สร้างสรรค์ภาพจำนวนหลายหมื่นภาพ อาจแบ่งคร่าวๆ ออกเป็นหมวดหมู่ ได้แก่ ภาพประกอบวรรณคดี เช่น “พระอภัยมณี” “ขุนช้างขุนแผน” ภาพประกอบนิทานชาดก เช่น “องค์สิมมาลัย” และภาพประกอบ “เรื่องผี” ที่ส่งให้ชื่อเสียงของครูเหมโด่งดังเป็นที่รู้จักมากที่สุด

กล่าวเฉพาะเรื่องผี ครูเหมเขียนเรื่องผีเรื่องแรก ชื่อเรื่อง ผี ตีพิมพ์ในหนังสือ เพลินจิตต์ รายเดือน เล่ม 1 ออกวันที่ 5 กรกฎาคม พ.ศ. 2476 และคงได้รับความนิยม จึงเขียนต่อเนื่องเรื่อยมาตามวิสัยผู้ทำงานด้านนี้ที่ไม่มีใครปฏิเสธความต้องการของผู้อ่านได้ล้นคอ

ต่อมาเมื่อวันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2478 เรื่อง ผี ที่ว่านั้นจึงเป็นเรื่องหนึ่งในสิบ “รวมเรื่องผีขนาดสั้นของเหมทั้งเก่าและใหม่” ในรูปเล่มขนาดพ็อกเก็ตบุ๊ก (16 หน้ายก) ชื่อหนังสือ ผี คณะเพลินจิตต์จัดพิมพ์ หน้า 232 หน้า ราคา 20 สตางค์

ประทวน เจริญจิตต์. (2539 : 139 -141) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ในการเขียนเรื่องแนวสยองขวัญหรือเรื่องผี ของเหม เวชกร ไว้ว่า

ยุคแรกของครู ครูไม่ได้คิดอะไร เขียนรูปเพื่อให้สบายอกสบายใจ เขียนเรื่องผีเพื่อหลอกคนเล่น จนกระทั่งระยะหลัง แนวเรื่องผีของครูเริ่มเปลี่ยนไป ครูไม่ได้หลอกให้กลัว แต่เป็นเรื่องจริง เช่น ลูกศิษย์คนหนึ่งเป็นผู้หญิงเสียชีวิตไป ครูก็ไปเผาศพลูกศิษย์ แล้วเมื่อครูกำลังจะกลับบ้าน ลูกศิษย์คนนั้นก็เป็นวิญญาณ ซึ่งใครๆมองไม่เห็น เดินมาส่งครู และพูดว่า “ขอบคุณครูที่อุตสาหมาเผาศพของหนู” เรื่องนี้แสดงความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์ ครูเหม ไม่ได้แสดงความหวาดกลัวแต่ได้นำจริยธรรมบางสิ่งบางอย่างมาเขียนลงในหนังสือ และยังมีอีกเรื่องหนึ่งเกี่ยวกับโจรคนหนึ่งมาลาแม่ว่าจะจะไปสุระวันนั้นเป็นวันที่มีคนมาบอกแม่ว่า โจรตายไปแล้วตั้ง 2 วัน ถูกตำรวจยิงตาย แม่บอกว่า “ไม่จริงเมื่อเขามันยังมาลาแม่อยู่เลย ขอให้แม่รักษาเนื้อรักษาดัว” เรื่องนี้แสดงความ ผูกพันของแม่กับลูก จะเห็นว่าครูสอดแทรกจริยธรรมไว้ในเรื่องที่ครูเขียนด้วย

จากการเสาะหามาอ่านและบันทึกไว้ พบว่าเรื่องผีของเหมมีอยู่ 108 เรื่อง และเชื่อว่าน่าจะมีหลงเหลืออยู่อีก ก่อนหน้าหรือในช่วงเวลาเดียวกันกับครูเหมจะมีใครเขียนเรื่องผีหรือไม่ เชื่อว่าน่าจะมีแต่ที่ติดตามตรงใจผู้อ่านอย่างยิ่งเห็นจะไม่มี ดูได้จากเรื่องผีของครูเหมที่ผู้พิมพ์จำหน่ายซ้ำแล้ว

ข้าเล่าแทบมิได้ขาดตลาดจนแม้ในปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงการได้รับความนิยมต่อเนื่องตลอดมา ซึ่งเป็นความนิยมที่ออกจะแปลกประหลาดเอาการอยู่ เพราะท่านผู้สร้างสรรค์ผลงานได้วายชนม์ไปเกือบ 40 ปีแล้ว

ประการแรกก็คือ เรื่องผีครูเหมมีบรรยากาศแบบเป็นไทยแท้ เห็นได้จากการพรรณนาถึงห้อง หับ อาคารบ้านเรือน วัดวาอาราม ถนนหนทาง ตรอกซอย ตลอดจนการแต่งเนื้อแต่งตัวของผู้คนและ บทสนทนาได้ดอบ คนไทยสมัยนั้นเป็นอย่างไร ครูเหมถ่ายทอดออกมาได้อย่างหมดจด เป็น บรรยากาศแบบไทยๆ อย่างชนิดที่เรียกว่า “ได้กลิ่น” ที่เดียว

กล่าวในด้านฉากของท้องเรื่อง ทุกสถานที่ในเรื่องผีของครูเหมล้วนมีจริง ส่วนเรื่องผิ้นั้นท่าน จินตนาการของท่านเอง ไม่ว่าที่อำเภอบางบาล และในอีกหลายย่านของจังหวัดพระนครศรีอยุธยา, อำเภอท่าเรือของเมืองกาญจน์, หลายอำเภอในเมืองสุพรรณบุรี, และเขตชลประทานสมัยที่เรียกกรม ทดน้ำที่จังหวัดสระบุรี ฯลฯ ครูเหมเคยได้ไปกินอยู่หลับนอน สัมผัสสภาพชีวิตและกลิ่นอายของท้องถิ่น ยุคนั้น จึงบรรยายออกมาได้อย่างที่นักอ่านมองเห็นภาพทีเดียว

จากเรื่องผีของครูเหม ทำให้ได้รู้ว่าในอดีตเคยมีรถไฟจากบางยี่ขันไปบางบัวทอง, ปากคลองตลาดเคยเป็นที่ตั้งห้างฝรั่ง ยามเย็นมีการบรรจุน้ำหอมลงขวดก่อนนำไปขาย ใครผ่านไป เป็นได้กลิ่นหอมฟุ้งทีเดียว ส่วนคนรักสนุกก็ต้องไปเที่ยวโรงหวยที่สามยอด ใกล้ๆ กันคือสะพานเหล็ก แดนแม่จันทรี หลังสามทุ่มรถหมดก็นอนกันตามทางเท้าหน้าตึกแถวบริเวณสนามน้ำจืดหรือศาลา เฉลิมกรุงปัจจุบันนั่นเอง และสภาพลูกขลุ่ยลั่นทุกทุเลของผู้คน ยามกรุงเทพฯ แห้งน้ำเป็น อย่างไร ล้วน ถูกสอดใส่ในเรื่องผีของครูเหม

อีกประการหนึ่งก็คือ เรื่องผีของครูเหมไม่ใช่เรื่องผีโหดอำมหิต ที่ไล่ล่าคว่ำชีวิตผู้คนอย่างไร เหตุผล ในจำนวนร้อยกว่าเรื่อง ที่เป็นผีพยาบาทตามล้างแค้นมีเพียงสองสามเรื่องเท่านั้น นอกนั้นเป็นเรื่องความห่วงหาอาทรของดวงวิญญาณที่มีความผูกพันกับชีวิตในโลกมนุษย์จนมีอาจตั้งใจลาจากไป ได้ง่าย ๆ และบางเรื่องก็เป็นเรื่องรักระหว่างสองภพ ที่อ่านแล้วซาบซึ้งตรึงใจไม่น้อยเลย

นอกจากนี้ สิ่งที่ครูเหมสอดแทรกไว้ในเรื่องผีของท่าน คือวัฒนธรรมประเพณีงานบุญของ พื้นบ้านภาคกลางทั้งขั้นตอนพิธีการและลักษณะอาหารในงานแต่งงาน งานศพ ถูกบรรจุไว้อย่าง ถูกต้องและเป็นจริงตามยุคสมัย นี่ก็เป็นเสน่ห์อีกประการหนึ่ง

ใหญ่ นายน ได้พูดถึง เหม เวชกร เกี่ยวกับการเขียนเรื่องผีไว้ว่า คุณครูเหมจะเขียนเรื่องผี ท่านมักจะไปหาข้อมูลตามวัดต่างๆ ดังเหตุการณ์ต่อไปนี้

เวลาที่คุณครูเหมจะเขียนเรื่อง ผี ท่านมักจะชวนผู้เล่าเรื่องนี้ไปหาข้อมูลที่แถวๆ มักกะสัน โดยมีเพื่อนๆ ของท่านอีกหลายคนไปตั้งวงกินเหล้ากัน เมื่อดื่มกินกันจนเมาได้ที่แล้ว ก็จะชวนกันไป ที่ ป่าช้าวัดมักกะสัน เพราะว่าวัดนี้เดิมทีเป็นที่ประหารชีวิตนักโทษเขาถือกันว่า ผิดมาก

เริงไชย พุทธาโร (2529 : 36) ได้กล่าวถึงงานเขียนของ เหม เวชกร อีกว่า นอกเหนือจาก การเขียนภาพ และประพันธ์คำบรรยายต่างๆ ที่ตนเป็นผู้เขียนแล้ว เหม เวชกร ยังได้เขียนเรื่องผีฝาก ไว้ในบรรณพิภพเมืองไทยอีกนับร้อยเรื่อง สำนักพิมพ์บรรณาคารได้นำมาตีพิมพ์รวมเล่มเป็นหนังสือ ปกแข็งเล่มหนาๆ เท่าที่ค้นพบมีด้วยกันอยู่ 4 เล่ม คือ ชุดปีศาจของไทย (พ.ศ. 2509) ชุดวิญญาณที่เร่ รอน (พ.ศ.2512) เรื่อง “ผี” ของเหม เวชกร นั้นสามารถหลอกหลอนผู้อ่านให้ขนหัวลุกได้ เช่นเดียวกับ ภาพเขียนหลายๆ ภาพของเขาที่สามารถสะกดให้ผู้ดูอยู่ในมนต์ขลังของมันไปชั่วขณะหนึ่ง

พนม สุวรรณบุญ (2535 : 81) เห็นว่าเรื่องผีที่ เหม เวชกร เขียนนั้นมักจะเป็นเรื่องไทยๆ ไม่ค่อยแตกต่างอะไรนอกจากผ้าคลุมหัวๆ คร่ำครึ ชาติรุ่งเรือง เป็นผืนงานที่น่าสงสาร แต่น่ากลัวจนขนหัวลุก

เหตุที่เหม เวชกร เขียนเรื่องผีหรือเรื่องแนวสยองขวัญได้ดั่งนั้น น่าจะมาจากปัจจัยหลายๆ อย่างประกอบกัน เช่น ความ เจนจัดในฝีมือการวาดภาพซึ่งภาพวาดของเหม เวชกร ส่วนใหญ่จะมีลักษณะสมจริงทั้งนี้อาจเป็นเพราะ เหม เวชกร เป็นศิลปินที่ชอบเดินทางหาประสบการณ์ไปตามที่ต่างๆ เช่น ป่าเขาและแถบชนบท การออกไปศึกษากับธรรมชาติมีส่วนทำให้ภาพเขียนของเขามีความสมจริงเป็นอย่างมาก ดังนั้นเมื่อถ่ายโยงประสบการณ์ในการวาดภาพสู่งานเขียน จึงทำให้เรื่องสั้นแนวผีของเหม เวชกร มีบรรยากาศและเรื่องราวที่ดูสมจริงเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้แล้ว เหม เวชกร ยังมีความสนใจในวรรณคดีไทยเป็นอย่างมากเป็นได้จากความนิยมใน การเขียนภาพประกอบ เรื่องราวในวรรณคดีที่เป็นผลงานสร้างชื่อเสียงให้แก่เขา เรื่องราวในวรรณคดีส่วนใหญ่จะมีเนื้อหา เกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องนรก สวรรค์ แทรกอยู่เสมอทำให้ เหม เวชกร มีความผูกพันกับเรื่องนี้มาก (วงอภิปราย 2524 : 22) ประกอบกับเป็นผู้เชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ จิตวิญญาณ (สลวย โรจนสโรจ. 2527 : 70-71) จึงทำให้งานเขียนของ เหม เวชกรมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องผีเป็นส่วนใหญ่และจากประวัติของเหม เวชกร ที่รวบรวมโดยกรมศิลปากร (2523 ; 138) กล่าวว่า ในชีวิตในวัยเยาว์ของ เหม เวชกร มีความผูกพันอยู่กับสถานที่ที่มีบรรยากาศลึกลับน่ากลัว กล่าวคือ บ้านเกิดของเขาเป็นตำหนักเก่า มีบริเวณกว้างขวางและตึกเคยใช้เป็นที่พักของบรรพบุรุษมาหลายชั่วอายุคน ทำให้ลักษณะของบ้านดูวังเวงและน่าเกรงขาม โดยเฉพาะในเวลากลางคืน ประสบการณ์เช่นนี้อาจมีส่วนสร้างแรงบันดาลใจและจินตนาการเกี่ยวกับเรื่องลึกลับให้ เหม เวชกร ได้ อีกทางหนึ่ง จึงน่าจะกล่าวได้ว่าประสบการณ์และความชำนาญในเรื่องการเขียนภาพที่เต็มไปด้วยจินตนาการอันกว้างไกล ผสมกับความสามารถเฉพาะตนและภูมิหลังของชีวิต ทำให้ เหม เวชกร สามารถเขียนเรื่องผีได้ดีและน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

ที่สำคัญที่สุดคือภาพประกอบเรื่องซึ่งท่านเขียนเองด้วย ศิลปินแห่งชาติ จักรพันธุ์ โปษยกฤต ถึงกับกล่าวว่า เรื่องผีครูเหมนี้ แค่ภาพประกอบก็ขนลุกเสียแล้ว และตราบนานถึงปัจจุบันนี้ ยังไม่มีใครเขียนภาพประกอบเรื่องผีอย่างเข้าถึงบรรยากาศได้อารมณ์ลึกซึ้งเหมือนครูเหมเลย (จุลศักดิ์ อมรเวช. 2545 :173-174)

บทประพันธ์ของเรื่องผีของศิลปินระดับชาติ “ครูเหม เวชกร” เป็นเรื่องราวของอำนาจลึกลับ จิตวิญญาณ บรรยากาศและสถานที่ ตัวเดินเรื่องซ่อนเงื่อนชวนให้ติดตาม และถึงแม้ว่าผีในจินตนาการของ “ครูเหม” ไม่ใช่ผีที่มีรูปร่างน่าเกลียดขี้เยี่ยงแต่เป็นผีที่มีลักษณะเหมือนมนุษย์

ทว่า การดำเนินเรื่องนั้น กลับน่ากลัวตามแบบฉบับของ “ครูเหม เวชกร”

เรื่องผีของ “ครูเหม เวชกร “ ถูกนำมาตีพิมพ์หลายต่อหลายครั้งอย่างต่อเนื่อง เพราะเป็นวรรณกรรมที่ทันสมัยในโลกอันลึกลับ ผ่านตัวหนังสือและภาพวาดอันลือชื่อ และยังสะท้อนสภาพความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนวิถีชีวิตของคนไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2476 จนถึง พ.ศ. 2512 (โอม รัชเวช. 2540)

ถึงแม้ ครูเหม เวชกร จะได้เสียชีวิตไปนานแล้วแต่ผลงานของท่านก็ได้กลายเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญอย่างขาดยิ่งต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราว ในอดีต ทั้งในด้านวิถีชีวิตความ

เป็นอยู่ การแต่งกายของแต่ละยุคสมัย และทรงคุณค่าให้กับวงการศิลปกรรม การศึกษา พระพุทธศาสนา วรรณคดี รวมถึง ศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ฯลฯ

ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญในผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นเอกลักษณ์ของอัจฉริยะของศิลปินท่านนี้ นับเป็นสมบัติที่ทรงคุณค่าของวงการศิลปะไทย อีกทั้งยังประจักษ์ชัดต่อสาธารณชนถึงการสร้าง ประโยชน์และคุณูปการอันยิ่งใหญ่ทรงไว้ซึ่งคุณค่า ควรแก่การศึกษา อนุรักษ์พัฒนา และยกย่องให้คง อยู่สืบไป โดยทั้งนี้ผู้วิจัยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ภาพผลงานประกอบเรื่องแนวของขวัญหรือเรื่องผี ของเหม เวชกร การศึกษาค้นคว้าในประเด็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพ โครงสร้างทาง ทศนศิลป์ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร รวมทั้งบริบทแวดล้อมทางสังคมที่ เกี่ยวข้อง อันเป็นกรณีศึกษาที่เป็นข้อพื้นฐานแนวทางหนึ่งในการสร้างความรู้ ความเข้าใจ ในการ สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบของ เหม เวชกร ภายใต้บริบทของสังคมไทยที่เคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง และเพื่อนำความรู้ความเข้าใจไปสู่การพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะ และทำให้เกิดองค์ ความรู้ในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ รวมทั้งการพัฒนาปฏิรูปหลักสูตรวิธีการเรียนการสอนทางด้าน ทศนศิลป์ที่ก้าวเข้าสู่ศตวรรษที่ 21 อันเป็นก้าวแห่งการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญยิ่ง ในสังคมปัจจุบัน

ความมุ่งหมายของการวิจัย

เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผีของเหม เวชกร ในช่วงปี พ.ศ. 2509 - 2512 ในประเด็น

1. ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน
2. โครงสร้างทางทศนศิลป์
 - 2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ
 - เส้น
 - สัดส่วน
 - จังหวะ
 - มิติและบริเวณว่าง
 - ความโดดเด่น
 - แสงและเงา
 3. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน
 - 3.1 กลวิธีการใช้เส้น
 - 3.2 กลวิธีการระบายสี
4. บริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพผลงาน อิทธิพลที่ส่งผลในการสร้าง ภาพประกอบเรื่องผีของ เหม เวชกร และโครงสร้างทางทศนศิลป์ รวมถึงกระบวนการสร้างสรรค์ ใน ระหว่างปี พ.ศ. 2509 - 2512

2. ทำให้ทราบถึงบริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร

3. ผลของการศึกษาวิเคราะห์ จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนศิลปะ สาขาจิตรกรรม รวมทั้งศิลปะสาขาต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานแนวศิลปะภาพประกอบ ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ศิลปวิจารณ์ ทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและอุดมศึกษา รวมทั้งผู้สนใจศิลปะโดยทั่วไป

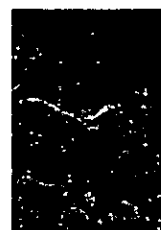
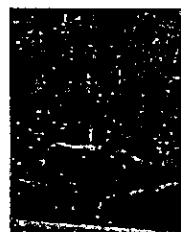
ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ซึ่งเป็นผู้เขียนเรื่องและภาพประกอบเอง ในระหว่างปี พ.ศ. 2509 – 2512 ซึ่งเป็นผลงานต้นฉบับที่สามารถรวบรวมได้จำนวนทั้งสิ้น 36 ภาพ โดยผู้วิจัยได้จัดกลุ่มลักษณะงานดังต่อไปนี้

1.1 ภาพสีน้ำมันกระดาศ จำนวน 16 ภาพ



1.2 ภาพสีน้ำและดินสอตำบนกระดาษ จำนวน 20 ภาพ



2. งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ในประเด็น

- 2.1 ที่มาของแนวความคิด ในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน
 - 2.1.1 ที่มาจากสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัว
 - 2.1.2 ที่ได้มาจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นของศิลปินเอง
 - 2.1.3 ที่มาจากความเชื่อของศิลปินเอง
 - 2.1.4 ที่มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีต

2.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

2.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

- เส้น
- สัดส่วน
- จังหวะ
- บริเวณว่าง
- ความโดดเด่น
- แสงและเงา

2.3 กระบวนการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

- 2.3.1 กลวิธีการใช้เส้น
- 2.3.2 กลวิธีการระบายสี

2.4 บริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร

การศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผีของ เหม เวชกร ผู้วิจัยจะศึกษาจากภาพผลงานจริง ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary Sources) ซึ่งอยู่ในความดูแลของศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาวិเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะภาพผลงานเท่านั้น ไม่รวมถึงเนื้อหาวรรณกรรม แต่อาจนำมาประกอบการศึกษาวิเคราะห์ เชื่อมโยงเพื่อหาข้อสรุป

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ภาพประกอบ หมายถึง ส่วนเป็นรูปภาพที่ใช้ประกอบเนื้อหา เพื่อช่วยอธิบายให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจในเรื่องราวมากขึ้น หรือทำให้สามารถจินตนาการในเนื้อหา เรื่องราว เป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น รวมไปถึงสิ่งที่ช่วยตกแต่งให้หนังสือดูสวยงาม และน่าสนใจ

2. ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิด ความเชื่อในลักษณะเฉพาะตนของศิลปิน รวมถึงความคิดเชิงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งประกอบด้วยบุคลิกส่วนตัว สภาพแวดล้อม และประสบการณ์ของศิลปิน หรืออย่างใดอย่างหนึ่ง ส่งผลไปสู่การสร้างสรรค์ภาพผลงาน

3.กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง ขั้นตอนต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ของศิลปินโดยเริ่มตั้งแต่การรับรู้ประสบการณ์ แนวคิดในการถ่ายทอด กลวิธีในการสร้างสรรค์ จนกระทั่งสำเร็จออกมาเป็นชิ้นงาน

4. กลวิธีศิลปะ (Art Techniques) หมายถึง กระบวนการทางเทคนิค การสร้างภาพที่ปรากฏทางทักษะและลักษณะเฉพาะตัวศิลปิน โดยกลวิธีมีความสัมพันธ์กับสื่อหรือวัสดุที่ใช้แสดงออก

5. โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หมายถึง องค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงดงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด ซึ่งประกอบด้วย ดุลยภาพ (Balance) สัดส่วน (Proportion) ความกลมกลืน (Rhythm) และจุดเด่นของงานศิลปะ (dominance)

6. องค์ประกอบศิลป์ (Composition) หมายถึง การนำส่วนประกอบสำคัญของศิลปะมาจัดทำด้วยกันตามความคิดจินตนาการหรือประสบการณ์ของศิลปินผู้สร้างผลงาน โดยอาศัยหลักของศิลปะสร้างให้เกิดความประสานกลมกลืนกันอย่างเป็นเอกภาพ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

7.บริบทสังคม หมายถึง สภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม ที่ส่งผลต่อแนวคิด และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. การกำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร คือ ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของเหม เวชกร ระหว่างปี พ.ศ. 2467-2512 ซึ่งผู้วิจัยศึกษาจากภาพผลงานของศิลปินที่เป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary source) คือ ภาพผลงานจริง

กลุ่มตัวอย่าง คือ ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของเหม เวชกร ที่เป็นภาพผลงานจริง การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวนภาพทั้งสิ้น 44 ภาพ

2. วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

2.1 ศึกษาข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของเหม เวชกร จากหนังสือ เอกสารที่เขียนเกี่ยวข้องกับศิลปิน จากนั้นไปศึกษาผลงานจริง อันเป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary Source) ที่อยู่ในความดูแลของศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งมีจำนวนภาพทั้งสิ้น 36 ภาพ

2.2 ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ จากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก

- | | |
|---------------------------|----------------------------|
| 2.2.1 สำนักหอสมุดกลาง | มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ |
| 2.2.2 หอสมุด | มหาวิทยาลัยศิลปากร |
| 2.2.3 สำนักวิทยบริการ | จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย |
| 2.2.4 สำนักหอสมุดแห่งชาติ | |

2.3 ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวประวัติของ นายเหม เวชกร และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งข้อมูลทัศนคติความคิดเกี่ยวกับการสร้างผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร เพื่อเป็นข้อมูลเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์ผลงาน

2.4 วิเคราะห์ผลงานภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร จากภาพผลงานที่เป็นกลุ่มตัวอย่างที่รวบรวมได้จำนวน 36 ภาพ ในประเด็น

2.4.1 ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

2.4.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

2.4.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

- เส้น
- สัดส่วน
- จังหวะ
- บริเวณว่าง
- แสงและเงา

2.4.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

- กลวิธีการใช้เส้น
- กลวิธีการระบายสี

2.4.3 บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 ผู้วิจัยศึกษาและทำความเข้าใจผลงานจิตรกรรมภาพประกอบของ เหม เวชกร ในช่วงปี พ.ศ. 2509 – 2512 ในประเด็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ในงานจิตรกรรมของเหม เวชกร และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งบริบททางสังคมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในการนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

3.2 ศึกษาผลงานแต่ละชิ้นและวิเคราะห์ตามประเด็นที่สร้างขึ้น ซึ่งการศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยที่มีข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Data) เป็นหลัก ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นที่จะบรรยายข้อเท็จจริง (Facts) ศึกษาความเปลี่ยนแปลงความหมาย และลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ซึ่งได้จากการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและสื่อต่าง ๆ นำเสนอข้อมูลเป็นแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ประกอบภาพถ่าย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า

ในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแยกตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ประวัติของ เหม เวชกร
 - 1.1 ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ เหม เวชกร
2. ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร
3. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร
4. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร
 - 4.1 ที่มาของแนวคิดในการสร้างภาพผลงาน
 - 4.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน
5. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับทัศนะของนักวิชาการและบุคคลทั่วไปที่มีความเห็นต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร
6. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวิวัฒนาการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย และลำดับเหตุการณ์สำคัญ รวมถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับ เหม เวชกร
7. ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะ ในประเด็น
 - 7.1 ที่มาของแนวคิดในการสร้างภาพผลงาน
 - 7.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์
 - 7.3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

1. ประวัติของ เหม เวชกร

1.1. ประวัติทั่วไปเกี่ยวกับ เหม เวชกร

เกิด 17 มกราคม พ.ศ. 2446 ด.พระราชวัง จ.พระนคร
บิดาชื่อ นายหุ่น มารดา ม.ล.สำริด พึ่งบุญ ณ อยุธยา อายุ 8 ขวบ ย้ายไปอยู่กับลุง (ม.ร.ว.แดง ทินกร ณ อยุธยา) ที่ จ.ภูเก็ต และอยุธยา สาเหตุเพราะบิดามารดาแยกกันอยู่ มีพี่น้องชายหญิง 3 คน จากต่างมารดา

เสียชีวิต 16 เมษายน พ.ศ. 2512 เวลาประมาณ 15.30 น. ที่บ้าน ถ.ตากสิน ธนบุรี รวมอายุได้ 66 ปี

การศึกษา จ้างครูสอนที่บ้านวัยเด็ก
โรงเรียนเทพศิรินทร์
โรงเรียนอัสสัมชัญ แต่เรียนไม่จบทั้ง 2 แห่ง

ชีวิตครอบครัว
ภรรยาชื่อแม่ชุ่มชื่น ไม่มีบุตร

เหม เวชกร มีชีวิตอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่าน จากสังคมแบบเก่าที่กำลังผันแปรในสมัยรัชกาลที่ 6 ผ่านช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง เติบโตไปกับบ้านเมืองที่กำลังพัฒนา มีชีวิตในช่วงสงคราม ปรับตัวรับกับรัฐนิยม เห็นบ้านเมืองในยุคสมัยใหม่ เหมได้เห็นโลกเก่าที่กำลังเสื่อมดอยลงไปทุกขณะ

ราว พ.ศ. 2454 อายุ 8 ขวบ ดันสมัย ร.6 ไปอยู่กับ ม.ร.ว.แดง ทินกร ผู้เป็นลุง ลุงซึ่งรับราชการเคยพาไปอยู่ภูเกิด และอยุธยาด้วย เหมมีนิสัยชอบวาดรูปมาตั้งแต่ยังเป็นเด็ก ทำให้มีโอกาสมพบกับ คาร์โล ริโกลี จิตรกรอิตาลีคนที่เข้ามาเขียนภาพประดับในพระที่นั่งอนันตสมาคม ริโกลีเห็นแววจิตรกรของเหม จึงได้คอยชี้แนะการวาดภาพ ทั้งนี้เพราะได้เห็นฝีมือการวาดภาพของ ครูเหม แล้วประทับใจ รู้สึกว่าเด็กคนนี้มีความสามารถสูง โดยสอนให้วาดเส้นตรง เส้นโค้ง หัดเขียนลาย จนถึงขนาดจะพาไปเรียนต่อทางศิลปะที่อิตาลี แต่ในที่สุดก็ไม่ได้ไป

ชีวิตผจญผจญร้อน ท่านต้องตกกระทบลำบาก ชัดเจนจนเจอไปอยู่ในอุปถัมภ์ของผู้อื่นหลายคน หลายแห่ง ช่วงเวลาหนึ่งท่านไปอยู่กับขุนประสิทธิ์เวชชกร อดีตสาธารณสุข จังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งเหมกล่าวว่า “เลี้ยงดูผมเป็นอย่างดีในยามที่ผมตกอับอย่างสิ้นไร้ไม้ตอก” เหมจึงขอใช้นามสกุล เวชกรตามท่านขุนด้วย แต่ดัดแปลงการเขียนไปบ้างเล็กน้อยคือ ดัด ข ช่างออกไปหนึ่งตัว กลายเป็น เวชกรอย่างที่เรารู้จักกัน

พ.ศ. 2460 อายุเพียง 14 ขวบ สมัครไปรบที่ยุโรปด้วย ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 แต่เจ้าหน้าที่ไม่รับเพราะอายุไม่ถึง

ชีวิตการทำงาน

- วัยหนุ่มน้อยไปช่วยดูแลกิจการ ไร่นา และทำบัญชีให้กับยายที่ อ.แปดริ้ว จ.ฉะเชิงเทรา
- ทำงานเป็นลูกจ้างที่อยู่ต่อเรือ อาทิ ดีเหล็ก ล้างเครื่อง ล้างหม้อน้ำ ตะไบเหล็ก และเป็นลูกมือช่าง
- ทำงานกับเรือล่องแม่น้ำเจ้าพระยาจากพระนคร ไปจังหวัดนครสวรรค์, เรือลากเกลือแม่น้ำแม่กลองไปกาญจนบุรี-ไทรโยค
- ทำงานกับเรือโยง เริ่มตั้งแต่โยนฟืนใส่เตา ถือท้ายเรือ จนกระทั่งทำงานในห้องเครื่องจนมีความรู้ในเรื่องเครื่องยนต์กลไก สามารถควบคุมเรือได้เป็นอย่างดี (เมื่ออายุประมาณ 19-20 ปี)
- เป็นช่างน้ำมันเรือสูบน้ำที่ทำหลวง พระบาทบน จ.สระบุรี (ขณะนั้นกรมชลประทานกำลังขุดคลองสร้างเขื่อนพระรามหก และประตูน้ำอยู่) นาน 3 ปีจึงกลับเข้ากรุงเทพฯ

เมื่อกลับเข้ากรุงเทพฯ เริ่มงานแนวนัดเกี่ยวกับการวาดภาพ มารดาพาไปฝากทำงานที่กรมตำรวจทหารบก กระทรวงกลาโหม รับหน้าที่เป็นช่างเขียนภาพประกอบตำรา ได้ทำงานที่นี้ไม่นานก็ถูกเกณฑ์ทหาร และในราว พ.ศ. 2470 อายุ 24 ปี ถูกปลดออกจากราชการเป็นทหารกองหนุน

ในขณะที่เป็นช่างเขียนในกรมตำรวจทหารบก กระทรวงกลาโหม ชีวิตในยามนี้ เหมทำทั้งงานหลวงและงานส่วนตัว ด้วยการเล่นดนตรีไทยจำพวกเครื่องสายและไวโอลิน ฝีมือเข้าขั้นในระดับเข้าร่วมเล่นในวงเครื่องสายที่ออกรับงานทั่วไป โดยเฉพาะงานที่ทำไปตามสภาพสังคมในขณะนั้น อย่างเช่นการไปรับงานเล่นดนตรีคลอประกอบการฉายหนังเงียบในโรงภาพยนตร์

ชีวิตในแวดวงดนตรีนำพาให้พบกับคู่ชีวิตที่ชื่อ แซ่ม หรือ แซ่มขึ้น คมชา แห่งสำนักวัง หลานหลวงของกรมหมื่นอนุวัตรจาตุรนต์ ทั้งคู่สมรสและใช้ชีวิตร่วมกันโดยไม่มีทายาท

อาชีพนักดนตรีเริ่มฝืดเคือง เมื่อภาพยนตร์เสียงแพร่หลายเข้ามาในไทย เหมตัดสินใจเข้าสู่เส้นทางการเขียนภาพเลี้ยงชีพอย่างจริงจัง และเริ่มมีชื่อปรากฏในงานเขียนภาพปกหนังสือนิยายเล่มเล็ก ๆ ตั้งแต่ราว พ.ศ. 2467 เป็นต้นมา

2. ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร

นับเป็นเวลาเกือบ 50 ปี ที่ครูเหมสร้างผลงานอันวิจิตร ด้วยการทุ่มเทอย่างจริงจัง ตลอดมา โดยมีได้ยึดอาชีพอื่นใด จนกระทั่งวาระสุดท้ายของชีวิตมาถึง (17 มกราคม พ.ศ. 2512) ผลงานของครูเหมจึงมีมากมายหลายหมื่นภาพ คงความอมตะและทรงคุณค่าต่อสังคมไทยมาจวบจนกระทั่งทุกวันนี้ ดังจะลำดับ ดังนี้

- 2467 - วาดภาพประกอบตำราทางทหารให้กรมตำราทหารบก
- 2470 - วาดภาพให้กับสำนักงานทำบล็อกชื่อ "บล็อกสถาน" ที่สนามน้ำจืด ปัจจุบันคือ บริเวณ ศาลาเฉลิมกรุง (บล็อกสถาน เป็นสำนักงานครูเหม และเพื่อนชื่อ เชื้อ ข่างทอง ร่วมกันตั้งขึ้น)
- 2473 - วาดภาพฝาผนังที่ระเบียงวัดพระแก้ว เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน แผลงศรฆ่ามังกรกรรณฐ์ บน ฝาผนังห้องที่ 69
- 2475 - ทำงานให้สำนักพิมพ์ คณะเพลินจิตต์ ของเวช กระตุกษ์ นับว่าเป็นก้าวแรกที่เริ่มวาดภาพอย่างจริงจัง
 - วาดภาพปก และภาพประกอบ "ขวัญใจนายร้อย" ของ ส.บุญเสนอ (เสาว์ บุญเสนอ) "ขุนช้าง ขุนแผน" เลือเขียนเฉพาะตอนที่สำคัญ ๆ และภาพประกอบเรื่องที่แต่งโดย ป.อินทรปาลิต (ปรีชา อินทรปาลิต)
- 2478 - ลาออกจากสำนักพิมพ์ คณะเพลินจิตต์ ตั้งสำนักพิมพ์ของตนเอง ชื่อว่า คณะเหม
- 2478-80 - วาดภาพประกอบให้กับสำนักพิมพ์ คณะเหม อาทิเช่น เรื่อง "ชาววัง" "เรื่องแผลเก่า" "เรื่องแสนแสบ" แต่งโดย ไม้เมืองเดิม (ก้าน พึ่งบุญ ณ อยุธยา)
- 2481 - วาดภาพให้กับสมเด็จพระมหินทราธิบาลทรงพระกรุณาฯ เขียนภาพในหนังสือรายวันประมวลยุทธ - เรื่อง "ศรีธนญชัย" ในหนังสือประมวลยุทธรายสัปดาห์ เขียนภาพประกอบเรื่อง "ผู้ชนะสิบทิศ" แต่งโดยยาขอบ (โชติ แพร่พันธุ์) ในประมวลยุทธ
- 2484 - วาดภาพประกอบเรื่อง "สาวเครือฟ้า" ที่กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงดัดแปลงมาจากอุปรากร เรื่องมาดามบัดเดอรัฟลายของ ปุคินี กวีชาวอิตาลีเขียนพิมพ์ในประมวลยุทธ โดยสมเด็จพระมหินทราธิบาลทรงพระกรุณาฯ ทรงนิพนธ์คำร้อยกรองบรรยายภาพด้วยพระองค์เอง
- 2485 - วาดรูปให้กรมประชาสัมพันธ์ โดยวาดภาพประกอบ เรื่อง "กามนิธ" พิมพ์ในหนังสือสร้างตนและวาดภาพปกหนังสือสร้างตนเอง วาดภาพ "ส่งเสริมวัฒนธรรมของสามัคคีไทย" (สมัยมาลามาไทย ไปสู่อานาจ) วาดภาพประกอบเรื่อง "ชาดก"
- 2486-88 - ทำงานให้กับกระทรวงศึกษาธิการ ประจำแผนกหลักสูตร วาดภาพ ประกอบตำราวิชาการต่างๆ ให้กระทรวงศึกษาธิการ วาดภาพให้กับ สำนักพิมพ์ต่างๆ ที่ว่าจ้าง

- 2486-88 - อยู่ในภาวะสงคราม สำนักพิมพ์ต่าง ๆ ต้องปิดตัวเองลงชั่วคราว
- 2488 - ลาออกจากกระทรวงศึกษาธิการ ทำงานที่สำนักพิมพ์อุดม ข้างวัดเล่งเน่ยยี่ ถ.เจริญกรุง ของอุดม ขาดบุตร โดยวาดภาพตีพิมพ์ใน "หนังสือพิมพ์รายปักษ์โบว์แดง เรื่อง "ขุนช้างขุนแผน" "พระอภัยมณี" "ผู้ชนะสิบทิศ"
- 2489 - วาดภาพปก และภาพประกอบ "ชาตกฉบับชมราวาส" ของนาย ดำรา ณ เมืองใต้ ชาตก ฉบับ "มโหสถบัณฑิต" ของกุมารผู้เรืองปัญญา "อันความกรุณาปราณี" ของมหาเปารยะ "จดหมายในซองสีฟ้า" ฉบับที่ 5 ของสันต์ เทวรักษ์ "แนวรบด้าน" "เหตุการณ์ไม่เปลี่ยนแปลง"
- 2489 - วาดภาพประกอบเรื่อง "กาเกี" นายดำรา ณ เมืองใต้ ประพันธ์กลอน และคำบรรยาย ตีพิมพ์ตั้งแต่ ฉบับที่ 12 จนกระทั่งจบเรื่องกาเกี
หมายเหตุ เนื่องจากหนังสือรายปักษ์ออกมาไม่ทันใจผู้อ่าน จึงได้ปรับปรุงเป็นรายทศ เพื่อให้ได้เวลาทันใจผู้อ่าน เริ่มรายทศ ฉบับที่ 37-72 ฉบับที่ 73 จึงกลับมาเป็นรายปักษ์
- 2490 - วาดภาพประกอบเรื่อง "สุวรรณหงส์" พิมพ์ในหนังสือรายทศ โบว์แดงตั้งแต่ฉบับที่ 57 เป็นต้นไป วาดภาพประกอบเรื่อง "ชุดเรื่อง คาวิ" พิมพ์ในหนังสือรายทศโบว์แดง ตั้งแต่ ฉบับ 58 เป็นต้นไป
- วาดภาพในอุดมสาร เนื่องจากในหนังสือโบว์แดงล้มเลิกกิจการไปแต่ยังคงมีต้นฉบับ ตกค้างอยู่มาก
 - วาดภาพให้สำนักพิมพ์คณะเพลินจิตต์ วาดภาพประกอบเรื่องประวัติศาสตร์ไทย ป. อินทรปาลิต เขียนคำบรรยายจากพงศาวดารวาดภาพให้สำนักพิมพ์คณะเพลินจิตต์ "ภาพชุดศรีปราชญ์"
- 2496 - วาดภาพประกอบเรื่อง "ราชาธิราช" พิมพ์ในหนังสือชาวไทยรายวัน
- 2504 - วาดภาพประกอบเรื่อง "พระอภัยมณี" พิมพ์ในหนังสือชาวไทยวันจันทร์
- 2509 - วาดภาพประกอบเรื่อง ฝั พร้อมทั้งแต่งเนื้อเรื่องเองคือ "ปีศาจของไทย"
- 2510 - วาดภาพประกอบเรื่อง ฝั พร้อมทั้งแต่งเนื้อเรื่องเองคือ "วิญญาณที่เร่ร่อน"
- วาดภาพประกอบเรื่อง ฝั พร้อมทั้งแต่งเนื้อเรื่องเองคือ "ผู้ที่ไม่มีร่างกาย"
 - วาดภาพประกอบเรื่อง ฝั พร้อมทั้งแต่งเนื้อเรื่องเองคือ "เรื่องเก่าบ้านเกิด"
- พิมพ์ครั้งแรกในหนังสือเวรดิยุครุ่งอรุณ ปีที่ 16 เล่ม 1
- วาดภาพประวัติศาสตร์ไทย แบ่งออกเป็น 3 ตอน
 1. ชนชาติไทยสมัยนางเจ้า สมัยสุโขทัย และถึงสมัยตั้งกรุงศรีอยุธยา
 2. แผ่นดินสมเด็จพระชัยราชา จนถึงกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่า ปี 2310
 3. สมัยกรุงธนบุรีจนถึงรัตนโกสินทร์
- 2512 - วาดภาพประกอบเรื่อง ฝั พร้อมทั้งแต่งเนื้อเรื่องเอง เรื่อง "ใครอยู่ในอากาศ"
- วาดภาพประกอบเรื่องสั้นๆ ที่เขียนถึงคนที่รู้จักดังนี้ คือ "ไม้เมืองเดิม" "ยาขอบ" "น.ม.ส." "มหาเปารยะ" "จำนง วงศ์ข้าหลวง" "พาณี"
 - วาดภาพประกอบเล่าเกร็ดเรื่องเก่าที่เขียนขึ้นเองคือ "ภาพยนตร์เป็นครู" "น้ามน้อม สุกท้าย" "สำเนียงบอกภาษา" "ชีวิตและงานของศิลปิน" "ไม้เมืองเดิม" และมีผลงานอีกเป็นจำนวนมากที่ครูเหมได้วาดภาพประกอบซึ่งยังไม่ทราบปีที่วาด เช่น

- ภาพประกอบในหนังสือ “จินตวรรณคดีไทย” โดย เปลื้อง ณ นคร (มีทั้งหมด 29 ตอน)

- “ชีวประวัติสุนทรภู่” (เรียบเรียงโดยนายตำรา ณ เมืองใต้)
- “พระเวสสันดร ชาดก”
- “ภูริทัต”
- “เงาะป่า”
- “มหาภารตะยุทธ์”
- “สามก๊ก”

3. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร

เหม เวชกร ได้เขียนข้อความลงในหนังสือถึงผู้ชื่นชมในผลงานไว้ว่า

โอกาสนี้จึงเห็นสมควรจะต้องข้แจงข้อค้ไขของข้าเจ้า ให้แก่ท่านทั้งหลายได้ทราบจนแจ่มแจ้ง และเพื่อเพิ่มเติมความรู้ที่เป็นอยู่แก่ท่านบ้างเล็กน้อย

ทุกๆ ครั้งที่ได้รับคำชมเชยจากท่าน ข้าพเจ้าอดจะตั้งใจไม่ได้ พยายามสำรวจตรวจค้นดูภาพที่ข้าพเจ้าเขียนเสมอ ว่าถูกชมเชยได้เพราะความดีอย่างไร แม้แต่ตรวจดูแล้ว ก็ยังมองไม่เห็นภาพของข้าพเจ้าถูกชมว่าดีด้วยข้อใดบ้าง สำหรับข้าพเจ้าเอง ดัดสีนภาพของข้าพเจ้าได้ว่าเป็นภาพที่ยังไม่สมควรได้รับความชมเชยเลยแทบทุกภาพ ยิ่งดูไปนาน ๆ ก็อาจจับความอ่อนแอในศิลปะอันนี้ของข้าพเจ้าได้อีกมาก เท่าที่ถูชมเชยนั้นคงเนื่องจากบางท่านตาอ่อนหรือไม่มีความรู้ในศิลปะอันนี้จึงจับผิดข้าพเจ้าไม่ได้ พอจับภาพดูมองแต่หน้าพระเอกนางเอกที่สวยงาม ใสสะอาดแบบงาม ๆ ใหม ๆ ก็พากันดัดสีใจอย่างง่าย ๆ ว่า “ดีมาก, เขียนเก่ง” คำพูดเหล่านี้ช่างทำให้ข้าพเจ้าละอายใจเหลือ เพราะคนที่จะได้รับสมญาว่า “เขียนเก่ง” นั้นหายากที่สุดในสยาม

ขออ้อนวอนท่านที่เคารพทั้งหลายของข้าพเจ้าว่าอย่าได้ด่วนดัดสีใจง่าย ๆ เช่นนั้นเลย ก่อนจะดัดสีนภาพใด ขอให้ตรวจสอบเสียก่อน ตรวจดูหลายๆ นาที การดูภาพมิใช่ดูกันผาดๆ เมื่อดูภาพแล้วต้องดูให้ถ่วงถี่ จับความบกพร่องของภาพด้วย ท่านยอมรับแล้วว่า การเขียนภาพประกอบตัวละครคนใด ๆ นั้นจะต้องถูกต้องตามท้องเรื่อง และจะต้องเป็นภาพที่อ่อนโยนตามธรรมชาติจริงๆ ภาพคนจะต้องเป็นคน และได้สัดส่วนของคนแท้ๆ กิริยาท่าทางต้องเหมือนคนจริงๆ ไม่ใช่แข็งปราดจากวิญญูณ เส้นสายที่ขีดเขียนไปนั้นจะต้องเป็นเส้นชนิดที่ช่างเขียนผู้ที่เจริญ และได้รับติกริชั้นสูงมาอย่างดีแล้ว เขานิยมเขียนกันอย่างไร มิใช่ว่าจะขีดส่งเดช พอให้เป็นเส้นสีเทาๆ เติมภาพไปกระนั้น รอยเส้นเป็นเครื่องวัดความรู้ของผู้เขียนได้อย่างดี ปากกาข้อมเงินเส้นหวานแสดงความชำนาญของผู้เขียน และก็แสดงความอ่อนต่อความรู้ได้เหมือนกัน ในเมื่อขีดไม่เข้าท่า มันก็แข็งทื่อ ไม่อ่อนนุ่มนวล การดูเส้นบางท่านยังไม่ทราบภาพเส้นมีกี่ชนิด ภาพเส้นมีหลายชนิดหลายวิธี ขีดเส้นเรียบ, ขีดเส้นยาวๆ , ขีดเส้นยุงๆ , ขีดเส้นขาดๆ , แยกออกตั้ง 4 ชนิด บางท่านพบเส้นยุงๆ เข้าพากันร้องว่า “ไม่ไหว”

โปรดสำรวจดูก่อน เส้นยุงๆ อาจเกิดจากการเขียนไม่เป็นก็ได้ เพราะเส้นยุงๆ คนมีความรู้ทางช่างเขียนอ่อนๆ ย่อมเขียนไม่ได้เลย พาลจะเลอะเทอะเอาอย่างแน่ หากผู้ที่ชำนาญขีดลงไปจะมองเห็นรายละเอียดทุกๆ เส้น ตวัดกันสลับซับซ้อนนำดูมาก เส้นชนิดนี้เขาอดความเขี้ยวชาญกัน แต่ข้อนี้ค่อนข้างจะสูงมากในศิลปะอันนี้ แต่ข้าพเจ้าไม่เคยนึกถึงโทษผู้ดูภาพเลยนึกถึงกฎธรรมดาว่า คนเรานัดไปคนละอย่างไม่เหมือนกัน ข้าพเจ้าถนัดเขียนภาพ ก็พยายามวางโครงวางเค้าส่วนสัดต่าง ๆ ของภาพให้ถูก โดยหน้าที่ของผู้สร้างทำผิดไว้ อย่างที่ตนเองก็ไม่รู้ว่าผิดโดยที่หลงตาหลงความรู้ เป็นของถนัดกันคนละทาง ข้าพเจ้าไม่ติเตียนเลย นึกถึงตัวเองเสมอ สมมติว่า ถ้ามีใครมาจัดข้าพเจ้าไปตรวจเครื่องไฟฟ้าก็เหลวเท่านั้นเอง รู้แต่ว่าเป็นไฟฟ้าที่เขาจุดให้สว่าง เขาจะติดสายผิดถูกหรือมันจะเกิดระเบิดขึ้นก็หาทราบไม่ แต่การแนะนำให้ท่าน

ตรวจภาพนั้นพอแนะนำให้ท่านเข้าใจได้ โดยอาศัยหลักว่า ท่านผู้ดูมีแบบเทียบเคียงภาพคนทุกๆ ภาพ ท่านจะเอาแบบได้จากคนเรานั้นแหละ หยิบเอามาเทียบเคียงกับภาพเขียนดูเถิด ว่าภาพนั้นเหมือนคนหรือไม่ และในที่สุด ท่านหาคนอื่นมาเป็นแบบเทียบเคียงไม่ได้ ตัวของท่านเองก็เป็นแบบอยู่แล้ว นำเข้าตรวจสอบในกระดาดได้ ภาพนั้นแสดงท่าอย่างนั้น ท่านลองทำตัวของท่านเองดูเถิดว่าจะได้เหมือนภาพไหม ถ้าทำไม่ได้เหมือนก็เป็นอันว่าภาพนั้นผิดจากธรรมชาติที่มนุษย์จะทำได้ ภาพไหนยืนแข็งทื่อ ท่านก็ลองทำดูบ้างถ้าเกิดเมื่อยขบไปทั้งตัวเหลือจะทำได้อย่างภาพ ก็เป็นอันว่าภาพผิดคนทำไม่ได้อย่างนั้น ตัดสินเถิดว่าภาพนั้นคือภาพของผี ภาพของดินปั้น ภาพตุ๊กตา หาใช่ภาพของคนไม่ โดยมันไม่ถูกอิริยาบถของมนุษย์ ที่มีวิญญาณจะกระทำได้ บางภาพกะตู่กะตึงจนคนจริงทำไม่ได้ก็มี ถ้าทำเข้าก็จะเกิดหกล้ม หรือไม่ล้มยังตัวทึงก็ยิ่งเป็นกิริยาของคนที่ไม่แปลก ลักเพศไม่บ้าก็เมา ขอได้กรุณาตรวจดูให้ละเอียดเถิด จะสนุกมากมายและจะทราบได้ทันทีว่า ควรติชมอย่างไรบ้าง ท่านไม่ต้องไปเรียนวาดเขียนหรือไปหาตำราที่ไหนเอาตัวของท่านเองนั้นแหละเป็นครู ภาพใดผิดจากกิริยาที่ท่านจะทำได้ก็ขีดทิ้งเสียเลย อย่าเอาเข้ามาอยู่ในจำนวนที่ตัดสินเป็นอันขาด ถ้าขึ้นตัดสินก็จะเกิดเป็นการอ้อนรู้อของผู้ตัดสินเข้าอีก

พูดถึงการตัดสินภาพ ข้าพเจ้านึกถึงฝีมือของช่างเขียนชั้นผู้ใหญ่ เรียนสำเร็จจากต่างประเทศที่ท่านเคยประกวดกันมา ทุกๆ ภาพใครดูก็ร้องว่าเลิศ แต่กระนั้นบางท่านก็ยังไม่ได้รับรางวัลว่าเป็นภาพดีทั้งๆ ที่ท่านเหล่านั้นได้รับติกริมาแล้วทุกคน เมื่อคิดเห็นเช่นนี้ มาเทียบกับชั้นข้าพเจ้าหรืออีกหลายช่างเขียนตามตลาด รู้สึกว่ายังมีความรู้ในศิลปะนี้เพียงเศษหนึ่งส่วนร้อยเท่านั้น ต่อเมื่อใดเขียนใกล้มนุษย์ใกล้ธรรมชาติเข้าไปถึงจริงๆ แล้ว ก็พอควรจะรับส่วนชมเชยได้บ้าง ถ้าท่านได้รับคำชมเชยเสียแต่ยังอ่อนแอเช่นนี้ รู้สึกจะพอใจ ในฐานะที่เขียนฝึกหัดให้ผู้ที่มีความรู้ไม่ถึงชมกันรอน โดยมีแต่เปลือก เนื้อในไม่มี

ในบทนี้ ข้าพเจ้าจึงเลยวางข้อตรวจสอบให้ท่านไว้ด้วย เพื่อตัดสินภาพที่ดีและไม่ดีอย่างไร ไว้สำหรับท่านตัดสินกันเล่นสนุกๆ

(1) ท่านจะต้องดูลักษณะของภาพก่อนว่าถูกส่วนหรือไม่ สันยาวผิดจากคนจริงหรือเปล่า ภาพคนนั่ง ข้าง, ขา, ตัว ถูกหรือไม่ แขนเวลาพับอยู่ส่วนเท่านี้ ถ้าเหยียดจะได้ส่วนหรือเกินส่วน ขาที่พับอยู่จะพับได้ อย่างคนจริง หรือว่าผิด ยืนตรงส่วนจะเป็นอย่างไร ยืนเอี้ยวจะเป็นอย่างไร เพราะตามธรรมชาติคนจริงมีมัดกล้ามเนื้ออยู่เป็นส่วนๆ ถ้าเปลี่ยนอิริยาบถไป กล้ามเนื้อจะต้องเปลี่ยนไปด้วยไม่งั้นที่ ต้องตรวจให้ละเอียดเงาของภาพจะถูกหรือผิดเอาแสงสว่างของอาทิตย์ไว้ทางไหน ภาพอะไรได้รับเงาอย่างไร

(2) เสื้อผ้าที่ภาพสวมอยู่นั้น ย่นถูกต้องตามธรรมชาติหรือไม่ ไม่ใช่มองดูอย่างเอาสังกะสีมาดัดเลื้อยทางเก้งนุง หรือเอาผ้าที่มีรอยย่นจนยุ่งเหยิง เปียกปอนคล้ายชุบโคลนแล้วมานุ่ง

(3) ภาพประกอบในเรื่องไทยหรือฝรั่ง, แขนก, จีน, ญี่ปุ่น จะต้องถูกต้องตามเรื่องไม่ใช่เรื่องของไทย แล้วหน้าตาของภาพกลายเป็นฝรั่ง และแขนหรือจีน ต้องเป็นไทยจริง ๆ กิริยาก็ต้องให้ถูกกับนิสัยของคนไทยที่ใช้กันอยู่เสมอด้วย ไม่ใช่ดัดเป็นฝรั่ง

(4) จากประกอบภาพ คือ สวน, นา, บ้าน, ทะเลจะต้องถูกต้องส่วนแบบแปลนเส้นเดินเหมือนแปลนก่อสร้าง ความใกล้ไกล สูงต่ำให้ถูกระยะ สามารถมองดูแล้วรู้ว่าเป็นบ้านนั้นกว้างใหญ่เท่าไร จากนั้นไปถึงนั้นระยะประมาณเท่าไร และถ้าลองนึกเป็นบ้านจริงๆ แล้ว ตัวภาพคนจะเดินไปได้หรือไม่ (บางภาพฉากบ้านไม่ถูก พอตัวละครเดินไปอาจจะล้มเพราะที่มันเทเอียง) ฉากน้ำต้องน้ำจริง ๆ ไม่ใช่มองดูเหมือนแผ่นดินหรือเป็นตะกอย่างตันหนา ต้นไม้ต้องเหมือนต้นไม้จริงไม่ใช่ต้นไม้สำหรับเล่นลิเก แข็งผิดธรรมชาติของต้นไม้เมฆก็ต้องอ่อนตามเมฆ ไม่ใช่คล้ายก้อนหิน หรือกลุ่มซึกบ

(5) กิริยาท่าทาง เป็นสิ่งสำคัญของภาพ ถ้าผิดก็ใช้ไม่ได้ เรื่องเขาพูดว่าอย่างไร ภาพจะต้องจริงตามนั้น กิริยาของไทยเป็นอย่างไร, ฝรั่งเป็นอย่างไร, แขนก, จีน, ญี่ปุ่น เป็นอย่างไรพวกนี้มีกิริยาไม่เหมือนกันเลย เขียนภาพจำเป็นจะต้องเขียนลักษณะให้ถูกตามนิสัยของตัวละครด้วย ชาวปามีนิสัยอย่างไร จะต้องเขียนท่าทางบ่งสนับให้เห็น ชาวกรุงที่สุภาพ, นักเลง, กุ๊ย, คนดู, คนซี้ซลาด ต้องดูภาพให้รู้ ไม่ใช่ต้องอ่านหนังสือจึงรู้ว่าเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ กิริยาตัวละครจะเเมนจะเขิน อย่างพระเอกใหม่ก็ใช้ไม่ได้ ช่างเขียนภาพกลายเป็นผู้กำกับการแสดงอยู่แล้ว ถ้าภาพเขิน ก็หมายความว่าคนเขียนอ่อนในกิริยาท่าทาง จำกิริยาของมนุษย์ไว้ไม่แม่นจึงเขียนผิด เรื่องกิริยานี้สำคัญอย่างยิ่ง ภาพที่ดีได้รับรางวัลต้องเป็นภาพที่กินใจ เพราะมองดูแล้วช่างมีวิญญาณประดุจจะเคลื่อนไหวไปได้ ฉะนั้นภาพที่งามนั้นไม่หมายถึงภาพโป๊ หรือภาพกอด

จบ พระเอกสวย นางเอกสวย เพียงแต่ภาพของควายยืนอยู่ชายทุ่งตัวหนึ่งก็งามได้ ถ้ากิริยาท่าทางถูกต้องตามธรรมชาติ ภาพถึงมูลฝอยที่เทของไม่ลงหกเลอะเทอะ ถ้าเขียนให้เห็นว่าสกปรกจริง คล้ายจะส่งกลิ่นเหม็นมานอกกระดาษได้ ก็จัดว่างาม ตามภาษาขอภาพ ภาพที่มีศิลป์ (แต่ไม่งามสำหรับเมื่อเป็นของจริง) ภาพที่ดีแท้ หมายถึงการเหมือนความจริงเป็นของสำคัญ

ถ้าท่านรู้หลักตรวจสอบเช่นนี้ จะดูภาพสนุกขึ้นอีกมากมาย นอกจากดูความสวยงามแล้วยังได้ดูความผิดถูกอีก พอท่านรู้จักดูภาพเทียบธรรมชาติเป็นแล้ว ท่านจะเห็นฝีมือของคนไทยเราได้ดีทีเดียวว่าไปสูงต่ำแค่ไหน ด้วยเหตุนี้ข้าพเจ้าจึงขอร้องท่านผู้ทั้งหลายว่าอย่าด่วนชมก่อนที่จะเห็นดีจริง มิฉะนั้นจะติดนิสัยและพบของเก๊เสมอ โดยยึดความงามๆ อะไรปิดบังอยู่ (สุนิวัตรนิทรรศการ เหม เวชกร หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์, 2545)

4. ข้อมูลที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ภาพผลงานของ เหม เวชกร

4.1. ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

อาจินต์ ปัญจพรรค์.(2535 : 65-70)ได้เขียนบทความลงในหนังสือ แต่ เหม เวชกร กล่าวถึงเหม เวชกร ได้เคยเล่าถึงแนวความคิดการเขียนภาพกับแจ้ว วรจักร ไว้ว่า

"พี่ก็เคยอยู่เรือ แรก ๆ ก็หลบพ่อแม่ไปแอบฝึกงานที่เรือเจ๊กวางดัง พ่อตินายท้ายที่เอาเรือมาซ่อมชวนให้ไปทำงานด้วยกัน พี่ก็ไปกับเขายังงั้นแหละ ไม่ได้บอกให้พ่อแม่รู้ด้วยซี เรือลำนั้นออกจากอู่ก็วิ่งขึ้นเหนือทันที เพราะว่า เป็นเรือโยง ต้องวิ่งไปจอดเรือที่ปากน้ำคลองกรุงเทพฯ เป็นเรือสติม พี่โยนไฟใส่เตาเสียสองพ่อข้างงานก็นั่งมองดูสองปากเจ้าพระยา ซึ่งสงบและงามนักหนา ก็อดที่จะหากระดาษมาเขียนไม่ได้ เพราะมันสวยเสียจนค้นไม่คนมือ

"แม่กลองพี่ก็เคยไปวิ่งเรือเหมือนกัน เพื่อนอีกนะแหละ มาชวนให้ไปเป็นผู้ช่วยอินยิเรียเรือที่แม่กลองรับจ้างเขาลากเรือเกลือวิ่งทวนน้ำไปยังราชบุรี กาญจนบุรี ไปจนแม่น้ำไทรโยคนั้นเลย แม่น้ำไทรโยคสวยเหลือเกิน ตอนนั้นพี่อายุ 19 หรือ 20 เห็นจะได้ เริ่มกินเหล้าเมื่อเรือข้ามแม่น้ำไทรโยคนั้นแหละ"

พี่เคยได้รับเกียรติให้ไปเขียนซ่อมรูปภาพกรมเกียรติที่ระเบียบโบสถ์วัดพระแก้ว เป็นภาพตอน "มังกรพรรณรู้ตาย" ตอนแรกพี่ก็ไม่มั่นใจเท่าไรนัก เมื่อเขียนสำเร็จแล้วจึงได้ตั้งใจ และเชื่อมั่นว่าตัวของเราไม่ต้องตื่นไปเป็นอินยิเรียเรืออีกแล้ว เขียนรูปขายต้องพอกินแน่ ดังนั้น พี่จึงมุ่งมั่นฝึกฝนเขียนรูปท่งนาป่าเขา ชีวิตไทย ๆ ของเราต่อไป เออ...รู้ไหมว่าใครเป็นครูวาดเขียนให้พี่

"ไม่ทราบหรอกครับ"

"ความจริงพี่ไม่มีครูหรอก เมื่อเด็กๆ อยากรู้อะไรก็เขียนไปเรื่อย ๆ รูปวัว รูปควาย นก ดอกไม้ อยากรู้อะไรก็เขียน ที่นี้เมื่อเด็กๆ ก็มีพี่เลี้ยงอยู่คนหนึ่ง เป็นนักเล่นหนังชั้นเอกทีเดียว เมื่อพี่เลี้ยงเล่นหนัง พี่ก็หากระดาษดินสอมาเขียนรูปประกอบนิทาน ไม่มีกระดาษก็เขียนมันด้วยกระดาษขรนวน รู้จักกระดาษขรนวนหรือเปล่าเล่า ?"

"รู้สิครับ เด็กๆ ผมก็เคยเรียนด้วยกระดาษขรนวนเหมือนกัน"

"เพิ่งรู้คราวนี้เอง เมื่อพี่รู้ความแล้วก็คงสัก 10 กว่าขวบ มาอยู่กับลุงซึ่งทำงานกับเจ้าคุณยมราช ลุงเป็นผู้ดูแลคณะนักเขียนชาวอิตาเลียน ซึ่งมาเขียนรูปในพระที่นั่งอนันตสมาคม เป็นหนึ่งพี่จำได้ว่า เจอซอร์คคอกอยู่ 2 แห่ง จึงเก็บเงินไปที่สะพานท่าน้ำ เอาชอล์คนั่นเขียนรูปผู้คนบ้าง รูปวิวบ้าง ตามแต่จะนึกออก เขียนเพลินๆ อยู่ไม่รู้ว่ามีสเตอร์ลิกอร์ มายืนมองดูอยู่ข้างหลัง ลิกอร์ชมฝีมือพี่ใหญ่ ถามว่าเรียนวิชาช่างเขียนมาจากไหน ? พี่บอกว่าหัดเอาเอง ลิกอร์แปลกใจ เลยขออนุญาตลุงขอตัวให้ไปร่วมคณะนักเขียนอิตาเลียน"

"ดังนั้น ข้าพเจ้าก็ติดตามลิกอร์กับคณะไปพระที่นั่งอนันตสมาคม อาจารย์ลิกอร์ก็สอนให้วาดเส้นตรงและเส้นโค้ง หัดเขียนลายๆ พี่ก็ตั้งใจหัดจนได้ความรู้ความชำนาญ เมื่อลิกอร์เสร็จงานเขียนที่พระที่นั่งอนันตสมาคมแล้วก็เตรียมตัวกลับบ้านเมือง ขออนุญาตท่านลุง จะเอาไปด้วย เอาไปเรียนให้เก่ง ท่านลุงก็อนุญาต พี่เองก็ตั้งใจ

จะได้ไปเที่ยวเมืองฝรั่งมั่งค่า ชาวที่จะไปเมืองนอกกูถึงพ่อและแม่ ท่านแอบมาพากลับบ้าน พี่ก็เลยออกไปจนต้องตระเวนชีวิตอย่างที่เล่าให้ฟังนั่นแหละ"

ศรัณย์ ทองปาน ได้เขียนถึง จำเนียร สรณัตร์ ลูกศิษย์ก้นกุฎิของ เหม เวชกร เคยได้ยินมาว่า

ครูเหมนั้น เรียนวาดรูปกับ "ครูฝรั่ง" ทางไปรษณีย์ด้วยเช่นกัน คนใกล้ชิดครูเหมแทบทุกคนมักจะมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับขุมคลังความรู้แบบฝรั่งของครู ซึ่งได้รับการสะสมเพิ่มเติมอยู่ตลอดเวลา เช่น ครูเข้ม เวชกร ภรรยา ทราบมาว่าครูเหม ได้ตำรับตำราจากตู้หนังสือในวังบูรพาภิรมย์ ของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดชมามาก เพราะพวกวังนั้นเป็น "ญาติทางแม่เขา" วิคต สุธสิเลียง นักหนังสือพิมพ์ ซึ่งครั้งหนึ่งเคยไปฝากตัวเป็นลูกศิษย์ของเหม เห็นว่าครูของเขาได้รับอิทธิพลไม่น้อยมาจากมาตาเนีย (F. Matania ค.ศ. 1881-1963) นักวาดภาพลายเส้นชาวอิตาลีเคยผู้ข้ามฟากมามีชื่อเสียงในอังกฤษ ปลูก เเงกระจำง จำได้ว่าตู้หนังสือที่บ้านครูมีวารสาร National Geographic อยู่เป็นตั้ง ๆ ส่วน ประจักษ์ วงษ์มณฑล ลูกศิษย์อีกคนหนึ่งในกลุ่มใกล้ชิด ๆ กับ ปลูก ยังเคยเห็นครูเหมกับรูปยาชกาเร็ดที่แถมมาในซองบุหรี่ที่เป็นรูปตัวจิ๋วจิน หรือรูปเรือรบสมัยใหม่เอาไว้จนกว่าเป็นแบบ (สุจิตต์นิทรศการ 100 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย : 2)

ประทวน เจริญจิตต์ ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพของ เหม เวชกร ในงานเปิดนิทรรศการ "ย่างสู่ 100 ปี เหม เวชกร" เมื่อวันที่ 10 พฤษภาคม 2545 ไว้ว่า

คุณด่วน ยวาระประภาษ ไปพบหนังสือของอังกฤษชื่อ Victory Artist ช่างในนิคมลัมนี่ประจำในทุกฉบับมีชื่อว่า Old return คือเรื่องเก่าเล่าใหม่ และมีการเขียนเรื่องมีภาพประกอบ โดย ฟอ์จูน ปีเตอร์ มากาเรีย ครูประทับใจหนังสือเล่มนี้ และมีการเขียนเรื่องของ ฟอ์จูน ปีเตอร์ มากาเรีย ครูศึกษาดูวิธีการลงสีโดยการเอาดินสอมาช่วยแรเงา ทำลายสวย ๆ ครูตั้งอกตั้งใจมาก เพราะจะได้ทำลายคำสบประมาทให้ได้ แล้วครูก็ทำได้สำเร็จ นั่นคือภาพนิทรรศการที่มอบให้ จะเห็นว่า ฝีมือของครูใกล้เคียงกับ ฟอ์จูน ปีเตอร์ มากาเรีย มากทีเดียว ผลงานกว่าครึ่งร้อยปี เป็นการเขียนเกี่ยวกับวรรณกรรมอินเดีย คือ เป็นเรื่องของภารตะเรื่องราวกามนิคบัง มหาภารตะบัง มโหสถชาดกบัง จุฬาทริคณบัง เมื่อต้องเขียนเกี่ยวกับการจะไม่รู้จะเขียนอย่างไร ครูก็เลยไปหาดันตอ เลยไปที่อาคารภารตะ ซึ่งอยู่ที่เสาชิงช้า ประธานอาคาร คือ ท่านสวามีสัตยานันทบุรี ท่านอธิบายและแสดงท่ารวิชัยท่าสำหรับว่า "ครูเหม นี่เวลาเขาห่มผ้าสำหรับ เขาเอามือซ้ายจับอย่างนี้ แล้ววัดทางโน้น วัดทางนี้" ครูก็เขียนภาพสเก็ชผ้าสำหรับของสาวแขกไม่ผิดพลายเลย นอกจากนั้นท่านสวามียังให้หนังสือข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องประดับตกแต่งของชาวอินเดียมาด้วย รวมทั้งรูปร่างแบบผมที่เป็นแบบผมของพวกภารตะทั้งหมดเท่าที่จะหาได้ นี่ก็สิ่งที่ครูได้ศึกษามา ครูยังมีพวกลายที่เขียนตามฝ่ามือฝ่าเท้าทั้งหมด ทั้งหมดเหล่านี้มีหลักฐาน มีที่มา โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมอินเดีย 2 อย่างที่เราไม่เข้าใจคือ ท่านจะสังเกตดูรูปปั้นแกะสลักของแขก ท่านจะเห็นว่า สมัยโบราณผู้หญิงจะนุ่งผ้าได้สะดือ ต่ำกว่าเอวมาก ท่านสวามีบอกว่า "ครูเหม คนที่เขาควานลงมาจนเห็นท้องน้อย แสดงว่าเป็นเบญจกัลยาณี ซึ่งเล่นโลมาชาติละเอียดอ่อน"

ประทวน เจริญจิตต์ ยังได้กล่าวต่อไปอีกว่า

ยุคแรกของครู ครูไม่ได้คิดอะไร เขียนรูปเพื่อให้สบายอกสบายใจ เขียนเรื่องมีเพื่อหลอกคนเล่น จนกระทั่งระยะหลัง แนวเรื่องมีของครูเปลี่ยนไป ครูไม่ได้หลอกให้กลัว แต่เป็นแนวเรื่องจริง เช่น ลูกศิษย์คนหนึ่งเป็นผู้หญิงเสียชีวิตไป ครูก็ไปเผาศพลูกศิษย์ แล้วเมื่อครูกำลังจะกลับบ้าน ลูกศิษย์คนนั้นเป็นวิญญาณ ซึ่งใคร ๆ มองไม่เห็น เดินมาส่งครู และพูดว่า "ขอบคุณครูที่อุตสาหมาเผาศพของหนู" เรื่องนี้แสดงความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์ ครูเหม ไม่ได้แสดงความหวาดกลัว แต่ได้นำจริยธรรมบางสิ่งมาเขียนลงในหนังสือ และ

ยังมีอีกเรื่องหนึ่งเกี่ยวกับโจรคนหนึ่งมาลาแม่ว่าจะขอไปสุระ วันนั้นเป็นวันที่มีคนมาบอกแม่ว่าโจรตายไปแล้วตั้ง 2 วัน ถูกตำรวจยิงตาย แม่บอกว่า “ไม่จริงเมื่อเช้านั้นยังมาลาแม่อุอยู่เลย ขอให้แม่รักษาเนื้อรักชาติ” เรื่องนี้แสดงความผูกพันของแม่กับลูก จะเห็นว่าครูสอดแทรกจริยธรรมไว้ในเรื่องที่ครูเขียนด้วย (สุจิตร์ นิทรศการ ย่างสุ 100 ปี เหม เวชกร . 2545: 8-9)

พ.เนตรรังษี ได้เขียนถึงบทประพันธ์เรื่อง “เรื่องเก่าของบ้านเกิด” ซึ่งเป็นงานประพันธ์ของ เหม เวชกร เป็นการบันทึกชีวิตประวัติของตนเองในเบื่องปฐมวัยไว้ แล้วนำลงพิมพ์เป็นครั้งแรกในหนังสือพิมพ์เรวดี ยุค “รุ่ง-อรุณ” ปีที่ 16 เล่ม 1 ประจำวันที่ 10 กันยายน 2510 ซึ่งเหม เวชกร บันทึกไว้ว่า

“ผมมองดูเรือนไทยแบบจำลอง ที่สถาปนิกจำลองสร้างขนาดเล็กอย่างสวยงามจับตา เขาสร้างขึ้นล่อใจผู้ที่คิดจะสร้างเรือนแบบไทยแท้ เมื่อดูแล้วผู้ใดชอบใจแบบนั้นๆ ก็ลงดำเนินการสร้างได้ทันที พร้อมทั้งแจ้งราคาไว้เสร็จ ผมหยิบแผนผังแบบพิมพ์เขียนขึ้นดูบ้าง แล้วถอนใจเมื่อเห็นราคาค่าก่อสร้าง มันมากมายเลยกระเป๋าค่าที่จะสร้างได้ ถ้าพูดถึงสมัยนั้น การสร้างเรือนแบบไทยอย่างนี้ จะไม่ต้องใช้เงินทองมากมายเท่าเดี๋ยวนี้ นายช่างอธิบายว่า ตามแบบนี้ ถ้าสร้างจริง โดยลดส่วนลงจะใช้เงินราว 5-6 แสนบาทก็สร้างได้ ถ้าได้ขึ้นไปอีก ราคาก็เพิ่มขึ้นตามส่วนของมัน ผมว่าเพียงจำนวนเงิน 5-6 แสนบาทนี้ ผมก็หมดปัญญาจะสร้างแล้ว ถ้าสร้างบ้านเสร็จก็ไม่มีเงินจะติดตัวอยู่เลย แต่หัวใจมันจ่อจ่ออยู่แบบบ้านไทยอย่างถอนไม่ขึ้น...”

“...เพราะมันเป็นบ้านแบบที่ได้ให้กำเนิดตัวเองมา พอต่อมาบ้านนั้นก็ได้อันตรธานไป เท่าที่คุ้มหัวอยู่เวลานี้ นับทั้งที่เป็นของตัวเอง และช่างเขาบ้าง จัดว่าเป็นบ้านแบบใหม่ที่ไม่ใช่แบบไทยทั้งนั้น ในเวลานี้จึงคิดที่จะมีบ้านแบบไทยที่เคยเป็นบ้านเกิดก่อนจะตายไปสักหนึ่งหลัง แต่มาสสมัยนี้เงินกำลังเพื่อเสียแล้ว สิ่งก่อสร้างแต่ละอย่างแพงแล้ว” (อาจินต์ ปัญจพรรค์. 2535 : 52)

พ.เนตรรังษี ได้ตั้งข้อสังเกตขึ้นว่านี่แหละเป็นสาเหตุอย่างหนึ่ง หรือแนวความคิดที่ เหม เวชกร รักงานงานฝีมือแบบไทย ๆ ไว้อย่างเหนียวแน่น

เหม เวชกร ได้เขียนถึงตนเองกับไม้เมืองเดิมในงานประพันธ์เรื่อง “เรื่องเก่าที่บ้านเกิด” ตอนหนึ่งไว้ว่า

วันหนึ่ง ผมกับเขาเกิดไปเล่นเครื่องสายไทยที่วัดมักกะสัน ช่วยหลวงพ่อก่าน ตอนเย็นจวนจะรับประทานอาหาร เราดื่มเหล้าเข้าไปคนละหลายจาด แล้วเดินเกร่อออกหลังวัดสู่ท้องนา ไปนั่งเล่นกันที่สะพานรถไฟข้ามคลองเล็ก นายก้านคงกล่าวแต่เรื่องเสียใจไม่หยุดปาก ผมก็คงปลอบเอาใจอย่างเคย และขอร้องให้เขาลองวางแผนการเขียนเรื่องใหม่ ลองดูตลาดว่าแนวไหนคนอ่านจะต้อนรับ เปลี่ยนนามปากกาเสียใหม่ ลองเขียนเรื่องผากสถานที่ดูบ้างนายก้านมองหน้าผมอย่างไม่เข้าใจ

ผมจึงเปรียบเทียบขุ่นขุ่นแผนที่เขียนโดยมีสถานที่จริงรับรองอยู่ พอตีเวลานั้นจวนค่ำแล้ว ดาของผมเหลือนไปเห็นชายทุ่งไกลโน้น มีกระต๊อบเล็ก ๆ และมีตะเกียงจุด มีแสงริบหรี่ ผมจึงชี้ให้เขาดูและพูดว่า เอ็งลองคิดดูซิว่ากระต๊อบเล็ก ๆ ไฟริบหรี่นั้น มันจะมีอะไรเกิดขึ้นบ้างในที่นั้น นายก้านเหมือนสะกิดใจ มองดูภาพนั้นอย่างใช้ความคิด ในครุ่นแอง เขาคงจะได้ความคิดขึ้น แล้วดบขาตัวเองจาดใหญ่แล้วร้องให้ขึ้นเฉย ๆ และพูดทั้งร้องให้ “กูไม่ตายแล้วมึงเอ๊ย กูพบทางแล้ว” พูดแล้วจับแขนผมเบา ๆ และพูดต่อ “มึงเอ๊ย มึงเป็นเพื่อนแท้ของกู ที่ไม่ทิ้งกู กูได้ทางจะตอบแทนมึงแล้ว กูไม่ต้องเข้าป่า” ผมมองเขาอย่างตื่นตันและกอด จะนำตาไหลไปด้วยไม่ได้ “เพื่อนเอ๊ย ข้าขอเวลาสองวัน จะสร้างเรื่องใหม่ให้เอ็งตรวจ รับรองว่าเอ็งต้องชอบใจ” (อาจินต์ ปัญจพรรค์. 2535 : 110 -111)

พ.เนตรรังษี ได้เคยพูดคุยกับ เหม เวชกร ในเรื่องการเขียนภาพของเหม ซึ่งได้เขียนไว้ในหนังสือแต่ เหม เวชกร ไว้ว่า

ในเรื่องการเขียนภาพ คุณหมเป็นคนที่พิถีพิถันต่อรายละเอียดเล็กๆน้อยๆมาก การแต่งกายของบุคคลมีต่าง ๆ นั้น ถ้าจะต้องเขียน ก็ต้องค้นคว้าหารายละเอียดที่ถูกต้องใกล้เคียงก่อน จึงจะยอมเขียน ไม่เขียนแบบนึก-คิดเอาเองตามอำเภอใจ เมื่อจะต้องเขียนภาพพระสงฆ์ในป่าดง ตามชาดก หรือเรื่องเกี่ยวกับตอนหนึ่งในสมัยพุทธกาล ทราบว่าคุณหมเป็นนักภาพดงดลหนุ่มไม่ออก เก่งว่าเขียนแล้วจะไม่ถูกต้องกับความเป็นจริง จึงอุตส่าห์ลงทุนตลอดเวลาเดินทางไปดูดงดลที่จังหวัดเพชรบุรี เอามาเขียนเป็นฉากประกอบภาพขึ้น ผมได้เห็นภาพดังกล่าวนี้ ซึ่งอยู่ในชุดที่พิมพ์จำหน่ายของวัดพระเชตุพน ที่กุฎิท่านเจ้าคุณราชโมลี ดันฉบับจริงสวยงามมาก พิมพ์เป็นภาพสลดสีขนาดใหญ่ สวยไม่แพ้ต้นฉบับเดิม เข้าใจว่าจะอยู่ในชุดที่หนังสือ ฟาเมืองไทย ติดต่อขอซื้อลิขสิทธิ์มาทำเป็นปกภาพพุทธประวัติแบบนี้ ผมเขียนอย่างนี้ ต่อไปเห็นจะหาผู้เขียนที่รักษาความงาม และส่วนประกอบต่าง ๆ ให้ถูกต้องเหมือนคุณหมเขียนอีกไม่ได้แล้วนอกจากเป็นผู้มีฝีมืออันดีของการเขียนภาพพุทธประวัติ และเรื่องราวในวรรณคดีไทย เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี และ กากี ซึ่งแต่ละภาพ คุณหมวาดได้งดงามเหมาะสมกับท้องเรื่องอย่างยิ่ง (อาจิณต์ ปัญจพรรค์. 2535 : 20-21)

สลาย โรจนสโรช.(2527 : 70-71) ซึ่งผู้ที่เคยได้พูดคุยกับ หม เวชกรในเรื่องการเขียนภาพเล่าให้ฟังไว้ว่า

ข้าพเจ้าก็เป็นคนหนึ่งที่ยพยายามจะติดตามผลงานของท่านมาตั้งแต่ข้าพเจ้ายังเป็นเด็ก เมื่อครั้งที่ข้าพเจ้าเป็นนิสิตใหม่ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสี่ทศวรรษกว่ามาแล้ว เพื่อรุ่นพี่ของข้าพเจ้าได้ชวนข้าพเจ้าไปหา คุณหม เวชกร เนื่องด้วยเราชื่นชมผลงานของท่านเป็นอันมาก โดยเฉพาะรูปเขียนซึ่งเป็นรูปเหมือนที่อ่อนช้อย มีชีวิตชีวา สวยงาม บ้านของท่านในขณะนั้นเป็นเรือนหลังเล็ก ๆ ใต้ถุนสูง อยู่จังหวัดธนบุรี ลึกเข้าไปจากถนนใหญ่ ล้อมรอบด้วยต้นไม้และต้นไม้ขึ้นทึบไม้ได้ระเบียบเหมือนสวนย่อม ๆ เท่าที่ข้าพเจ้าจำได้ เมื่อเราไปถึง คุณหม เวชกร ต้อนรับขับสู้เราด้วยอัธยาศัยไมตรีอันดียิ่ง ทั้งที่ท่านอายุโลกว่าเรามาก เมื่อคุยกันถึงเรื่องการเขียนรูปของท่าน ท่านชี้ให้เราดูต้นไม้สูง ๆ ที่เสียดกิ่งก้านสูงขึ้นมาพันหน้าต่างว่า “นี่ไม้ของหม”

ท่านใช้ต้นไม้เหล่านั้นเป็นพื้นฐานให้เกิดจินตนาการในการเขียนรูปป่า จากต้นไม้เพียงไม่กี่ต้น และต้นไม้กล้วยเบียดเสียดกันอยู่นั้น ท่านก็ผลิตรูปป่าออกมาไม่ทราบว่ามีกี่พันป่า และยังมีรูปชายหนุ่ม หญิงสาว พระเอก นางเอก พลอตรักกันใต้ร่มพฤกษ์ในป่านั้นอีก ตอนนั้นข้าพเจ้ายังอยู่ในวัยรุ่นจึงหลงใหลรูปเขียนของ หม เวชกร เป็นที่ยิ่ง

ที่ข้าพเจ้าจำได้ว่า ห้องทำงานของท่านนั้นเป็นห้องเล็ก ๆ มีหน้าต่างออกสู่ป่าของท่าน และมีทะเลของ ท่านในตู้ข้างหน้าต่าง ๆ แล้วก็ไม่มีเครื่องตกแต่งประดับประดาใด ๆ เรานั่งพับเพียบคุยกันบนพื้นอย่างสนทนาสนม และเป็นกันเองที่สุด

การที่ท่านจะเขียนรูปป่าหรือทะเล ท่านจะต้องนั่งมองป่าหรือทะเลของท่านเป็นเวลานานก่อน ท่านอธิบายให้ข้าพเจ้าเข้าใจว่า การที่จะเขียนรูปคนนั้นจะต้องเข้าใจสภาพของร่างกายต้องรู้จักกระดูกทุกชิ้น ข้อทุกข้อ และเอ็นทุกเส้น ตลอดจนการยึดของเอ็นและกระดูกของกระดูก กล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกาย ตลอดจนการบังคับให้เกิดการเคลื่อนไหว ต้องรู้จักขนาดหลักตามองเห็นเสียก่อนจึงจะเขียน

รูปออกมามีชีวิตชีวาได้ อวัยวะที่เขียนยากที่สุดคือมือ ทำมือง่าย ๆ ทำอย่างไรจึงจะเกิดความมีชีวิตแก่มือนั้น ๆ

ตอนนั้นเองที่ทำให้ ข้าพเจ้ารู้จักคุณเหม เวชกร อีกด้านหนึ่งที่น่าจะไม่มีใครรู้จักท่าน ท่านพูดถึงเซลในร่างกาย “คุณเชื่อไหมว่าเซลของเราทุกเซลล์นั้นเราสามารถบังคับให้หดตัวได้ตามใจเรา”

ศรัณย์ ทองปาน ได้กล่าวถึงที่มาของการสร้างสรรค์ภาพของ เหม เวชกร ในบทความหลายมุมมองของครูเหม ในเรื่องภาพยนตร์เป็นครูไว้ว่า

ในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2440 หกปีก่อนเหมเกิด นายมาร์คอฟสกี (S. G. Marchovsky) ได้นำ “ซีเนมาโดรแควฟ” คือรูปที่สามารถกระดิกแลท่าทำต่าง ๆ ได้” เข้ามาฉายที่โรงละครหม่อมเจ้าอลังการเป็นครั้งแรกในสยาม

เมื่อเหมเติบโตขึ้นมา ภาพยนตร์ได้กลายเป็นมหรสพสำคัญของชาวพระนครไปแล้ว เหมเองชอบดูหนังมาตั้งแต่ยังเด็ก ดังที่ได้ให้ความไว้อธิบายของเขาเรื่อง “ภาพยนตร์เป็นครู” ย้อนอดีตโรงหนังเลื่องชื่อของกรุงเทพฯ แต่ละยุค ตลอดถึงแฟชั่นของหนุ่ม ๆ ที่เลียนแบบมาจากดารานาง

แม้แต่ในเรื่องสั้นชุดผีไทยของเหม เรื่องหนึ่ง นายทองคำ (ซึ่งก็หมายถึงตัวเขาเอง เพราะเหมแปลว่าทอง) ก็ยังเล่าถึงการดูหนังสมัยเป็นวัยรุ่นไว้

“ในตอนค่ำวันหนึ่ง พวกเราสามสี่คนที่จัดว่าเป็นพวกคลั่งภาพยนตร์จะออกมาคุยกันที่เก้าอี้ราชดำเนิน ทั้งๆ ลูมาแล้ว ก็อดจะบรรยายคุณความดีของพวกพระเอกหนังไม่ได้ แต่เอ๋ยถึงผู้ร้ายแล้วเกลียดเข้ากระดูกดำ สมัยนั้นเป็นภาพยนตร์เงียบ มีแต่รวงบรรเลง เวลาต่อยกันแต่จะท่าเพลงเชิดหุ่นดับดับแตก เรานิยมตัวนายโรงเอกเข้ากระดูก นึกเอาเป็นจริงเป็นจังว่าเขาต่อยกันจริง ๆ จึงนิยมว่าเก่งสมเป็นลูกผู้ชาย ในสมัยนั้นการชกการต่อยจะต้องยกให้นายเอ็ดดี้ โปโล เป็นเอก ล้ำสันเป็นมะขามข้อเดียวสามารถต่อยชนะคนไหนก็ได้”

ความผูกพันระหว่างเหมกับหนังเงียบขาวดำนี้ยืนยงมาจนถึงวัยหนุ่ม เพราะก่อนที่เขาจะหันมายึดอาชีพจิตรกรอย่างจริงจัง เหมเคยมีอาชีพหลักเป็นข้าราชการพลเรือนในสังกัดกระทรวงกลาโหม และมีอาชีพเสริมหลังเลิกงาน ด้วยการเป็นคนซอและสีไวโอลินอยู่ในวงเครื่องสายไทย บรรเลง ประกอบการฉายหนังตามโรงหนังต่างๆ ในกรุงเทพฯ ด้วย

แต่แล้วความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของโลกภาพยนตร์ก็มาถึงในทศวรรษ 2470 เมื่อภาพยนตร์เริ่ม “พูดได้”

ในปี พ.ศ. 2471 บริษัทจากสิงคโปร์นำภาพยนตร์เสียงในฟิล์มเข้ามาฉายเป็นครั้งแรก ชาวกรุงเทพฯ แห่ไปดูกันล้นหลามถัดมาอีกเพียงสองปี พี่น้องตระกูลสุวัตรก็สร้างภาพยนตร์เสียงฝีมือคนไทยได้สำเร็จ หนังเงียบชนิดที่ต้องมีวงดนตรีประกอบจึงต้องลาโรง

แต่ในช่วงเวลานั้นเอง เหมก็ลาออกจากราชการไปทำงานร้านบล็อก และถ่ายเทตัวเองไปเป็นนักวาดภาพประกอบเต็มตัว...

...เมื่อดูจากภูมิหลังความใกล้ชิดผูกพันระหว่าง เหม เวชกร กับโรงภาพยนตร์ที่สืบเนื่องมาตั้งแต่การที่เหมเป็นนักดูหนังตัวจกในวัยเยาว์ จนถึงการมีอาชีพในโรงหนังสมัยหนุ่มๆ แล้ว ก็อาจเป็นไปได้ว่า ภาพยนตร์จะมีอิทธิพลต่อมุมมองแบบใหม่ของเหมอยู่ไม่น้อย (ศรัณย์ ทองปาน. 2538:165-169)

สรุป ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงานของ เหม เวชกร ซึ่งในการสร้างสรรค์ภาพของ เหม แต่ละครั้งนั้นมีการศึกษาค้นคว้าถึงรายละเอียดเรื่องราวที่จะเขียนเป็นอย่างดี มิได้เขียนโดย การนึก หรือคิดตามอำเภอใจ เช่น การเขียนธรรมชาติ ต้นไม้ ป่าเขา บ้านเรือน เหม เวชกร ก็จะเขียนอย่างมีต้นแบบมีที่มาจากสถานที่จริงรองรับอยู่เสมอ

4.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ปิยะพันธ์ วิชิตะกุล.(2539:108) ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของเหม เวชกร ไว้ว่า

ผลงานของเหมส่วนใหญ่ใช้เทคนิคการวาดเส้นด้วยดินสอ และปากกาหอแรง ทำให้ภาพมีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวา สร้างมิติให้กับภาพด้วยการแรเงา ให้เ้าหนักอ่อนแก่ แสดงถึงทักษะและความชำนาญที่ผ่านการฝึกฝนมาอย่างหนักหน่วง

โดยเฉพาะภาพวาดสีน้ำ ซึ่งเป็นเทคนิคที่ เหม เวชกร มักใช้ในการเขียนภาพประกอบเรื่องผิ้นั้น ต้องยอมรับกันว่ามีความคิดทางศิลปะอย่างยิ่ง มิใช่เป็นเพียงแต่ภาพประกอบธรรมดา ๆ โดยมีลักษณะคล้ายกับภาพเขียนแบบ โพลทอมเพรส-ชัน นิสม์ มีสีเส้นที่สดใส แสดงถึงความกล้าในการใช้สีต่าง ๆ โดยเฉพาะสีดำนั้นจัดว่า เหม สามารถนำมาใช้ร่วมกับสีอื่น ๆ ได้อย่างสะอาด กลมกลืน ซึ่งน้อยคนนักที่จะใช้สีดำได้อย่างยอดเยี่ยมเพียงนี้

กัณฑ์รียา ก็ได้กล่าวชื่นชมในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร ไว้ว่า

เหม เวชกร ผู้ได้รับฉายาว่า จิตรกรมือเทวดา คือ นักวาดภาพประกอบ (Illustrator) ที่มีชื่อเสียงที่สุดของเมืองไทย นับตั้งแต่ พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา เขาได้สร้างผลงานภาพเขียนสีน้ำอันวิจิตร สำหรับประกอบนิทาน นาย วรรณคดี พงศาวดาร เรื่องแปล เรื่องผี และเรื่องประโลมโลกย์ต่าง ๆ เป็นจำนวนไม่น้อยกว่าสี่หมื่นภาพ ด้วยรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง มีสีสัน ล้วนเป็นภาพที่มีเสน่ห์จับใจ ทั้งที่เขาไม่เคยเรียนวิชาศิลปะอย่างเป็นทางการแบบแผนจากสถาบันใดเลย

ประยุต เภากระจำง ได้สัมภาษณ์ รัชดา ธนาพร กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ของ เหม เวชกร ในเรื่องผู้ชนะสิบทิศ และเรื่อง วาสสิฏฐี ว่า

เป็นงานที่ครูเหมตั้งใจจะแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศแห่งการสู้รบของทหารบนหลังช้าง ภาพนี้ครูเหมจัดองค์ประกอบดูเหมือนธรรมชาติแต่ไม่ธรรมดานัก ในกรณีที่ทำให้ช้างตัวใหญ่ขวามือหลุดออกจากสายคาไป โดยผู้ชมจะเห็นช้างตัวนี้ประมาณครึ่งตัวเท่านั้น ซึ่งสมัยก่อนศิลปินส่วนมากนิยมที่จะเขียนภาพที่มองเห็นเต็มตาสมบูรณ์ ไม่มีส่วนหนึ่งส่วนใดขาดหายไปจากสายตา แต่สำหรับภาพนี้ศิลปินจะจงใจให้ผู้ชมได้เห็นองค์ประกอบที่ต่างไปจากเดิม และส่วนที่ช่วยสร้างบรรยากาศให้เกิดความรู้สึกขมขื่นเหมือนอยู่ในสนามสู้รบด้วยวิธีการใช้สีน้ำระบายจาง, เลือนในระดับพื้นล่างของภาพ และเหนือขึ้นไปอีกเล็กน้อย ซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกดังว่า "สู้กันจนฝุ่นตระหลบ"

เทคนิคที่ใช้ ดินสอคำแรเงาเกือบทั้งหมด มีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ที่ใช้ระบายด้วยสีน้ำ สีขาว เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศ ทำให้เกิดความเคลื่อนไหว

ส่วนประธานของภาพ คือ วาสสิฏฐี โดยศิลปินจัดท่างให้อยู่บนฐานที่เป็นดอกบัวสีขาว วาสสิฏฐีมีใบหน้าเรียบเฉย เปลือกคางปิด อยู่ในเครื่องแต่งกายแบบของหญิงสาวผู้มีฐานะดีของชาวอินเดีย ด้วยท่างั้นขัดสมาธิหนึ่ง เหมือนคิมด้าอยู่ในภวังค์ลึก มือทั้ง 2 ข้างวางทับกันอยู่เหนือสะดือขึ้นไปเล็กน้อย แทนที่จะวางอยู่บนตักเหมือนท่างั้นสมาธิโดยทั่ว ๆ ไป ส่วนหลังของวาสสิฏฐีจะเป็นลักษณะของหมู่เมฆ ซึ่งขอบนอกสุดจะเป็นสีหนักเข้มมืดทึบ แล้วค่อย ๆ จางลงเรื่อย ๆ จนกลายเป็นสีฟ้าอ่อนผสมขาว ศิลปินใช้สีขาวจัดเป็นเส้นขอบก่อนเมฆด้วยปลายพู่กัน และด้วยวิธีการไล่สีเข้มมาจนถึงสีอ่อน เบื้องหลังพระประธานที่นั่งสมาธิอยู่ จึงเป็นการสร้างความรู้สึกเหมือนประธาน กำลังลอยแหวกเมฆขึ้นไปบนแดนสุชาวดี สถานที่ที่วาสสิฏฐีอธิษฐานไปถึงกามนิล (สุจิตร์นิทรศการ "อย่างสู 100 ปี" เหม เวชกร, 2545 : 10-11)

ศรัณย์ ทองปาน ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร ไว้ว่า

...ภาพที่เป็นเส้นหมึกหรือเส้นดินสอลงหมึกนี้ ในยุคเก่า ๆ หน่อย ลูกศิษย์ใกล้ชิดคิดว่าต้องคอยช่วย
ฝนหมึกจีน (อย่างแท่ง) กับน้ำให้ครู หรือถ้าเป็นสมัยหลังลงมา เหม ก็ใช้หมึกขวดหมึกอินเดียชนิดกึ่ง
ธรรมชาติ ๆ นี่เอง ส่วนปากกาที่ใช้เขียนลายเส้นก็เป็นปากกาดำเล็ก ๆ สำหรับเขียนแผนที่
ว่ากันว่าถ้าใครไปนั่งใกล้ ๆ เวลาเหมเขียนรูปก็จะได้ยินเสียงเขาสากปากกาแกรก ๆ อยู่ตลอดเวลา...

...วิสัยทัศน์ของ เหม นั้นถูกหล่อหลอมมาในโลกของหนังขาวดำ และภาพขาวดำจึงอาจกล่าวได้ว่า
เหม มีประสบการณ์ในโลกศิลปะแบบที่เป็นสีขาวดำ

แต่จะว่าโลกชนิดนี้จิตคิด มีดะมื่นปราศจากสีสันก็คงไม่ใช่ เพราะยังมีปัจจัยอื่นอีก นั่นคือ แสง ซึ่งเป็น
ปัจจัยสำคัญสำหรับการมองเห็น พลังส่วนหนึ่งของภาพวาดของเหมอยู่ที่การ “ใช้” หรือการ “ให้” แสง
ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

เหมมักใช้ทั้งมุมมอง ที่แจ้ง และความสลัวราง ควบคู่ไปกับ มุมมอง แบบหนึ่งที่ปรากฏให้เห็นเสมอใน
งานของเขา อันอาจพอเรียกได้ว่าเป็นมุมมองของผู้สังเกตการณ์หรือเป็น “มุมมองมอง”

ข้อที่น่าสนใจก็คือ มุมมองในลักษณะนี้จะมีได้เป็นการสื่อแทนสายตาของตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในฉาก
นั้น ๆ หากแต่เป็นภาพแทนสายตาของ “ผู้สังเกตการณ์” ที่อยู่ถัดไปอีกทีหนึ่ง โดยมักจะมีความคนที่
กำลังยืนหันหลังอยู่ใกล้สายตาผู้ดูผู้ชม (foreground) คนคนนั้น (หรือบางครั้งก็หลายคน) มักแฝงเร้น
กายอยู่ในที่ที่มีแสงน้อย บ่อยครั้งจะเป็นเพียงเงาร่างดำ ๆ (silhouette) แล้วผู้ชมก็จะได้มองผ่านหลัง
ผ่านไหล่ของตัวละครนั้น ๆ ไปยังพื้นที่เบื้องหน้า ซึ่งอาจเป็นฉาก บุคคล หรือเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้น
ซึ่งมักอยู่ในที่ที่มีแสงสว่างกว่า...

และศรัณย์ ทองปาน ยังได้พูดถึงการวัดองค์ประกอบภาพของ เหม เวชกร ว่า

องค์ประกอบภาพ อีกแบบหนึ่งที่ปรากฏเสมอเช่นกันในงานของเหม ก็คือ การจัดภาพแบบ “ตกขอบ”
หรือแบบหลักหน้จุดศูนย์กลาง คือมักมีลักษณะที่มีตัวละคร (ไม่ว่าจะเป็นคนหรือสัตว์) ตัวใดตัวหนึ่ง
หรือหลายตัว พลัดตกไปจากขอบของภาพบางคน (หรือบางตัว) อาจเพิ่งคล้อยหลังไป ในขณะที่บ้างก็
เพิ่งเอียงย่างเข้ามาจากขอบอีกด้าน บ้างก็มีวัตถุขนาดใหญ่บังภาพคนหรือเหตุการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นไว้
บางส่วน

นอกจากนั้นแล้ว เหมยังชอบแสดงภาพคนในมุมที่ไม่เผชิญหน้ากับผู้ชมตรง ๆ หากแต่มักเอี้ยวตัว
หลบหน้า หรือไม่อย่างนั้นก็เห็นแต่ด้านหลังอยู่เสมอ ๆ

ในทางหนึ่ง การจัดภาพแบบนี้สื่อถึงการที่ผู้ชมถูกตรึงติดอยู่กับที่ และมีทัศนวิสัยจำกัด จึงสามารถ
มองเห็นได้เพียงสิ่งที่ผ่านเข้ามาในระยะมุมมองของตนเท่านั้น เช่นเดียวกับการมองโลกผ่านช่องมอง
ภาพ (viewfinder) ของกล้องถ่ายรูปหรือกล้องถ่ายภาพยนตร์ ภาพแบบนี้จึงคล้ายกับภาพที่ถ่ายโดย
ปัจจุบันทันที (snapshot) หรือภาพข่าวเหตุการณ์ที่ไม่สามารถจะไปจัดองค์ประกอบอะไรได้มากมาย
นัก ดังนั้นมันจึงเสมือนบีบให้เห็นถึงสภาพที่ผู้ชมได้มีส่วนร่วมอยู่จัดองค์ประกอบอะไรได้มากมายนัก
ดังนั้นมันจึงเสมือนบีบให้เห็นถึงสภาพที่ผู้ชมได้มีส่วนร่วมอยู่ในเหตุการณ์นั้นจริง ๆ โดยไม่มีสิทธิ์จะ
เลือกมุมมองได้ดังที่ต้องการ เช่น ไม่สามารถจะขยับย้ายไปดูจากบริเวณอื่นที่ไม่ถูกอะไรบังอยู่ข้างหน้า
หรืออาจจะร้องเรียกให้คนที่กำลังถูกจ้องมองอยู่หันหน้ามาทางนี้ได้ เป็นต้น

ขณะเดียวกัน การที่ใครบางคนหลุดออกไปจากกรอบหรือเฟรมโผล่เข้ามาได้เพียงบางส่วน ได้บอกใบ้ให้
ผู้ชมรับรู้ ว่า สิ่งที่เราอยู่ต่อหน้านี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นให้เราได้เห็นได้เพียงเสี้ยววินาทีเท่านั้น สิ่งต่าง ๆ
ไม่หยุดนิ่ง มีทั้งภาพที่มาก่อน และที่กำลังจะติดตามมา ดังนั้นองค์ประกอบแบบ “ตกขอบ” นี้จึงย้ำ
เตือนให้ผู้ชมตระหนักถึงทั้งความ “จริง” ของเหตุการณ์ และความเคลื่อนไหวต่อเนื่องที่ยังไม่ยุติลง จึง
ไม่น่าแปลกใจอันใดที่เหมมักจะเลือกใช้มันเพื่อเป็น “มุข” ในการแสดงสถานการณ์ที่เราใจหรือมีความ
เคลื่อนไหวมาก ๆ เช่นในฉากสงคราม การยกทัพ ตลาด หรือฝูงชนกับคั้งจ้อแจ

ลักษณะอาการของทั้ง “มูมแอบมอง” และการ “ตกขอบ” นี้ เริ่มมีให้เห็นมาตั้งแต่งานช่วงแรก ๆ ในชีวิตศิลปินของเขม เช่น เมื่อเขาไปรับเขียนซ่อมภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) ในช่วงต้นทศวรรษ 2470 ภาพทหารลิงบางตัวของฝ่ายพลับพลา (ฝ่ายพระวาม) ในห้องที่ 69 ก็ยังเอี้ยวตัวหันหลังหลบบังมูมเสาไปซ่อนตัวในลักษณะ “ตกขอบ” มาแล้ว ขณะเดียวกัน การเล่นกับแสงแบบ “มูมแอบมอง” นั้นก็มีให้เห็นมาตั้งแต่งานในยุคกลางทศวรรษ 2470 เมื่อครั้งที่เขมยังเขียนภาพประกอบหนังสือนิยาย 10 สดางค์ให้แก่คณะเพลินจิตต์ และสืบเนื่องมาจนตลอดอายุขัยของเขา

หากจะถามว่า ทำไมครุเขมถึงชอบใช้แสง มูมมอง และ องค์ประกอบภาพเหล่านี้ บทความเรื่องนี้ก็ยังไม่สามารถให้คำตอบได้อย่างดี ที่พอจะทำได้คงเป็นการพิจารณา มูมมอง ด้วย “มูมมอง” จากแนวทางต่าง ๆ ซ้อนเข้าไปอีกชั้นหนึ่ง

จากมูมมองทางจิตวิทยาแบบพื้น ๆ เมื่อลองดูประวัติของเขม ก็พบว่าเขามาจากครอบครัวที่แตกแยก พ่อแม่เลิกกันตั้งแต่เขายังได้เพียงแปดขวบ แม่แต่นามสกุล เวชกร ที่ติดตัวจนตายนั้นก็ไม่ใช้นามสกุลเดิม หากแต่เป็นของผู้มีอุปการคุณที่ซบเลี้ยงเขามาเท่านั้น

ยามเมื่อใครสอบถามชีวิตประวัติ (เช่น หนังสือพิมพ์มาฆาสัมภาษณ์) เขมก็จะออกนามบิดาเพียงว่าชื่อ “หุน” และว่าเป็นชาวยุโรปร่างหน้าดำดี ถือกำเนิดในตระกูลเก่าแก่ (เจ้า ?/ขุนนาง ?) แต่นายหุนนี่จะมีนามจริงหรือยศถาบรรดาศักดิ์อย่างไรนั้น เขาแทบไม่เคยปริปาก สิ่งหนึ่งที่ดูจะเป็น “ปม” ในชีวิตของเขม เวชกร ก็คือ เขาไม่สามารถอธิบายให้คนอื่นฟังได้อย่างเต็มปากเต็มคำเลยว่า “เขาคือใคร ?” “มาจากไหน ?” ดังนั้นการที่ภาพของ เขม เวชกร มักจะเป็นมูมมองของ “ผู้สังเกตการณ์” ชนิดที่ต้องเร้นกายในเงาสลัว คอยเฝ้าดูผู้คนรอบข้างเคลื่อนไหวนั้น ก็น่าจะเข้ากันได้กับการที่เขมมีเรื่องราวในชีวิตที่ต้องปกปิดซ่อนเร้นเช่นนี้

แต่หากเปลี่ยนมาใช้มูมมองของประวัติศาสตร์ศิลปะบ้าง องค์ประกอบภาพ และมูมมองแบบของเขมก็อาจสืบสาวกลับไปได้ถึงทัศนศิลปสกุลอิมเพรสชันนิสม์ในยุโรปยุคศตวรรษที่ 19 เช่น ภาพเขียนของเดอกาส (Edgar Degas ค.ศ. 1834-1917) ซึ่งก็มีลักษณะที่ตัวภาพหลุดไปจากกรอบเช่นเดียวกัน หากแต่ศิลปินอิมเพรสชันนิสม์นั้นไม่ได้ติดคั่นองค์ประกอบภาพแบบนี้ขึ้นเอง พวกเขาได้แรงบันดาลใจมาจากภาพพิมพ์ไม้ญี่ปุ่น ที่เรียกว่า อุกิโยเอะ (Ukiyoe) อีกต่อหนึ่ง ดังมีผู้ให้เหตุผลว่าภาพพิมพ์ญี่ปุ่นนั้นจะถูกจำกัดขนาดด้วยหน้ากว้างของแผ่นไม้ที่ใช้แกะเป็นแม่พิมพ์ ดังนั้นหากต้องการทำภาพขนาดใหญ่กว่าที่วัสดุจะเอื้ออำนวย ย่อมไม่มีทางอื่นนอกจากต้องแกะแม่พิมพ์เป็นภาพเล็กหลาย ๆ ภาพเรียงต่อกัน ทำให้แต่ละภาพไม่สมบูรณ์ในตัวเอง และมีตัวภาพที่พลัดตกจากขอบรูปเสมอ (เพราะจะต้องไปอยู่ต่อในแผ่นถัดมา) หากแต่ภาพชุดแบบนี้ เมื่อไปถึงยุโรปแล้ว บางครั้งก็ไม่ครบ ภาพที่ “ตกขอบ” จึงดูเหมือนว่าจะมีการจัดองค์ประกอบภาพที่กล้าบ้าบิ่น และดูน่าสนใจสำหรับบรรดาศิลปินหัวก้าวหน้าที่กำลังแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ ในขณะนั้น แม้ว่าเราจะเชื่อมโยง เขม เวชกร ในเมืองไทยสมัยศตวรรษที่ 20 เข้ากับศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ และอุกิโยเอะ จากศตวรรษที่ 19 อาจดูเหลือเชื่อ หากแต่เราต้องไม่ลืมว่าครูคนแรกของ เขม เวชกร ก็คือจิตรกรอิตาเลียนที่เข้ามาเขียนภาพบนเพดานโดมพระที่นั่งอนันตสมาคม อีกทั้งเขมก็มีความใกล้ชิดกับต้นแบบจากตะวันตกเสมอมา เช่นที่กล่าวกันว่าเขาได้รับอิทธิพลจากงานภาพประกอบฝีมือมาดาเนีย (Fortunino Matania ค.ศ. 1881-1963) จิตรกรชาวอิตาเลียนผู้ข้ามฟากไปมีชื่อเสียงในอังกฤษ จากภาพชุดบันทึกเหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 ในสมรภูมิยุโรป ดังนั้นนี่ก็อาจเป็นอีกทางหนึ่งที่เขมจะได้รับแบบอย่างของมูมมองทำนองนี้มา...

การจัดแสงในภาพของเขม ที่มีภาพเบื้องหน้าผู้ชมอยู่ในหลืบเงา ตลอดจนการที่ผู้ชมเสมือนถูกจำกัดทัศนวิสัยนี้ ว่าที่จริงก็คล้ายกับการเจาะรูฝาตู้คนอาบน้ำ ซึ่งก็มีหลักการพื้นฐานอยู่ว่าฝ่ายที่แอบดูต้องอยู่ในที่ที่มืดกว่าเสมอ นอกจากนั้นแล้ว “ผู้ชม” ก็ยังไม่สามารถเรียกคนที่กำลังถูกแอบดูให้ขยับขจัดแขนพู่ซึ่งบังอยู่ได้ แต่ขณะเดียวกัน มันยังชวนให้เราเร่ลึกถึงสถานที่บางแห่งที่เขมคุ้นเคยด้วยนั่นคือ “โรงภาพยนตร์”

เคยมีผู้วิเคราะห์ว่าการไปชมภาพยนตร์นั้น ในทางหนึ่งก็เหมือนกับเป็นการไป “ถ้ำมอ” คือไปแอบดู โดยผู้ที่ถูกจ้องมองนั้นไม่รู้ตัว หรืออีกนัยหนึ่งก็ถือเป็นการ “สอดรู้สอดเห็น” เรื่องชาวบ้าน สายตาของเราจะถูกชักนำไปยังผู้คน สถานที่ หรือเรื่องราวบนจอที่ไมอาจเห็นได้ในชีวิตประจำวันปกติ นับแต่รุ่งอรุณแห่งยุคภาพยนตร์โหมส อลัว เอดิสัน ได้ประดิษฐ์เครื่องฉายภาพยนตร์ชนิดที่เป็นตู้ถ้ำมอ (Kinetoscope) ขึ้น สิ่งที่ผู้ชมจะต้องทำเมื่อเสียบสายแล้วก็คือ เอาหน้าก้มลงไปแนบกับตู้ จ้องมองผ่านช่องเล็ก ๆ ดูภาพเคลื่อนไหวภายใน หากแต่ตู้ฉายหนังของเอดิสันนี้ก็เป็นสิ่งสืบเนื่องมาแต่ประดิษฐ์กรรมยุคก่อนหน้าคือ “ตู้ถ้ำมอ” ชนิดเดียวกันกับที่เคยมีผู้นำมาตั้งแสดงเก็บเงินอยู่ตามที่ประชุมชนต่าง ๆ ทั่วโลก แม้แต่ในเมืองไทย ดังที่เล่าไว้ในบทแหล่งร้านปลายรัชกาลที่ 5 ว่า

“มีเงินทำเป็นถ้ำมอ	ตั้งอยู่ทองถนนใหญ่
มีช่องมีรูมองดูได้	ข้างในจุดไฟสว่างดี
ด้วยกระจกยกเป็นห้อง	สว่างช่องแสงอัคคี
ภาพงาม ๆ หยาดหยาดก็มี	คำดูที่ละสามสตางค์
รูปนอกรูปใน	สรรพสิ่งทุกอย่าง
รูปใหญ่ไฟสว่าง	แซกกับนางสีดา
ทำท่าบ๊าระท่า	แดงคำสีหน้า
สามสตางค์ไม่ว่า	พวกสีขาชอบใจ

ตราบนึงยุคของโรงภาพยนตร์ ผู้ชมก็ยังคงนั่งนิ่งอยู่ในความมืด คอย “ถ้ำมอ” จ้องดูการกระทำกิจกรรมของ “คนอื่น” บนจอเงินที่สว่างไสว ดูพวกเขาพูดคุย ร้องเพลง ด่าทอ รักใคร่ ดบตี และอะไรต่อมิอะไรอีกมากมาย

ไม่ว่าเหมจะตั้งใจให้รูปของเขาเป็นการ “ถ้ำมอ” หรือไม่ก็ตาม แต่ผู้ดูผู้ชมของเขา (น่าจะถือว่าส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย) ก็ล้วนพึงใจในการได้จ้องมองท่านองนี้ ดังมีผู้เล่า

ความประทับใจในการได้พบเห็นสิ่งอันไม่พึงเปิดเผย จากผลงานภาพเขียนของ “ครูเหม” ไว้ว่า “ภาพที่น่าสรรเสริญของท่านชุดหนึ่งก็คือ ภาพชุดขุนช้างขุนแผน ภาพชุดกาภี ซึ่งลงในหนังสือต่าง ๆ ข้าพเจ้ายังซึ่งใจไม่ลืมในภาพของหลายแก้วอาบน้ำกับนางพิม หลายแก้วกำลังถูหลังให้น้องพิม ซึ่งเปลือยครึ่งท่อน เห็นทางด้านหลัง แต่ก็มิอะไร ๆ ลอดออกมาให้เห็นบ้างนิดหน่อยเป็นแบบศิลปะ ในภาพนั้นเป็นเวลากลางคืนเดือนหงายและเดือนก็หงายจริง ๆ เสียด้วย ด้วยอำนาจปลายพู่กันของครูเหม” ยิ่งไปกว่านั้น จินตนาการของผู้ชมจำนวนไม่น้อยยังเคลิดเพริศไปถึงขนาดนิยามตัวเองว่าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับภาพที่กำลังจ้องมองอยู่นั้นด้วย เช่น

“ภาพชุด ‘ไกรทอง’ เป็นอีกชุดหนึ่งที่ครูได้สอดแทรกบทพิศวาสไว้อย่างนิ่มนวลชวนเคลิบเคลิ้ม ดูแล้วทำให้หายกลัวจะเข้ และอยากเป็นไกรทองเสียจริง ๆ”

สิ่งนี้เองที่ผู้ชมของเหมอาจมองข้ามไป โดยไปเข้าใจเสียว่ามีมือของ เหม เวชกร นั้นอยู่เพียงการวาดภาพบุคคลอย่างได้อารมณ์สมจริงสมจัง หากแต่ “ความสมจริงสมจัง” นั้นเอง จะเกิดขึ้นได้ก็ด้วยความร่วมมือของผู้ชมที่พร้อมจะเชื่อว่าตนได้เข้าไปอยู่ร่วมในเหตุการณ์จริง

ฉะนั้น นอกจากความซ้ำชอบในการใช้เส้นแล้ว ความยิ่งใหญ่ที่แท้จริงของ ครูเหม จึงอยู่ที่การให้แสง การจัดมุมแอบมอง และการใช้องค์ประกอบแบบหลดกรอบ ซึ่งทั้งหลายทั้งปวงนี้ล้วนมีหน้าที่สำคัญในการนำผู้ชมเข้าประจำที่นั่ง เพื่อไปซึ่ง “สังเกตการณ์” ยังที่รโหฐานแห่งนั้น (ศรัณย์ ทองปาน. 2538 : 168-170)

สรุป กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร ผลงานส่วนใหญ่ของ เหม ใช้เทคนิคการวาดเส้นด้วยดินสอ และปากกาคอแร้ง ให้มิติของภาพด้วยการแรเงา ให้น้ำหนักอ่อนแก่ อีกส่วนหนึ่งก็เป็นภาพที่ระบายด้วยสีน้ำ และการใช้เทคนิคผสมโดยการวาดเส้นด้วยดินสอแล้วระบายสีน้ำทับอีกที เป็นต้น

5. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับทัศนะของนักวิชาการ และบุคคลทั่วไปที่มีความเห็นต่อการสร้างสรรค์ผลงานของ เหม เวชกร

กรมศิลปากร (2523 : 138) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ว่า

นอกจากจะเป็นผู้รักในการวาดภาพแล้ว ยังรักการเล่นดนตรีเป็นชีวิตจิตใจ เริ่มหัดเล่นไวโอลินมาตั้งแต่ยังหนุ่ม และฝึกซ้อมเป็นประจำจนมีความชำนาญ ตลอดชีวิตของ เหม เวชกร ได้ทำงานที่มีใจรักอยู่ 3 อย่าง คือ การเขียนภาพ เล่นดนตรี และเขียนหนังสือ ส่วนลักษณะอุปนิสัยโดยปกติ จะเป็นคนอารมณ์ดี สุขุม และชอบเล่านิทานให้ผู้อื่นฟัง จากการเป็นนักเล่านิทานที่ยอดเยี่ยมนี้นี้เองที่ทำให้ เหม เวชกร ก้าวไปสู่การเขียนหนังสือประเภทเรื่อง ผี

วิรุณ ตั้งเจริญ (2544 : 63) ได้กล่าวถึงการเขียนภาพของ เหม เวชกรว่า “เมื่อพินิจงานจิตรกรรมของ เหม เวชกร จะพบลักษณะโครงสร้างภาพ ภายวิภาค และลีลาของภาพที่ได้รับอิทธิพลจากจิตรกร ริโกลี อย่างเด่นชัดพอสมควร”

อุทัย ทรงปัญญา (2525 : 116-122) กล่าวเชิดชูเกียรติ เหม เวชกร ว่า

มีความเป็นเลิศทางการวาดภาพ เป็นนักวาดภาพที่มีชื่อเสียงแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ลักษณะของการวาดภาพมีแบบฉบับเป็นของตนเอง และภาพวาดเหล่านั้นได้รวมเอกลักษณ์ของความเป็นไทยไว้อย่างลุ่มลึก ส่วนลักษณะอุปนิสัยจะเป็นคนสุขุม อ่อนง่าย ให้ความเป็นกันเองกับทุกคน เหม เวชกร ไม่ไช้คนรำรวย แต่จะหาความสุขตามอัตภาพเท่าที่มีกำลังทรัพย์ กำลังความคิดแลเปลี่ยนมา นอกจากนี้ ยังได้แบ่งปันความสุข เมื่อแผ่ไปยังผู้อื่นด้วย เหม เวชกรรักการวาดเขียนในขณะเดียวกันก็ยังรักที่จะถ่ายทอดความรู้ให้แก่ลูกศิษย์โดยไม่หวังสิ่งตอบแทนอย่างใด และเป็นครูผู้สร้างผลงานด้านการวาดภาพและได้สร้างชีวิตสร้างอาชีพกับผู้คนไว้มากมาย คุณความดีที่สูงส่งนี้จะจารึกอยู่ในหัวใจของคนไทยตลอดไป

มานพ น้อยวิจารณ์ (2527 : 51-55) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ว่า

เป็นผู้หนึ่งที่หลงใหลในเสียงดนตรี ทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีฝรั่ง ซึ่ง เหม เวชกรโปรดปรานมากที่สุด คือ ไวโอลิน ส่วนดนตรีไทยที่โปรดปรานคือ ซอด้วง ซออู้ และซลู่ นอกจากนั้นยังมีความสามารถในการจัดฉากเพื่อแสดงละครเวทีโดย เหม เวชกร จะอาศัยประสบการณ์จากการวาดภาพ ทำให้ได้ฉากละครเวทีที่สวยงามและสมจริงมาก นับว่าเป็นความสามารถอีกอย่างหนึ่งที่ควบคู่ไปกับการวาดภาพ

สลาย โรจนสโรจ (2527 : 70-71) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ในด้านงานสร้างสรรค์การวาดภาพว่า

เหม เวชกร ได้ใช้ความงามทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัว ถ้าต้องการที่จะวาดภาพเกี่ยวกับความงามของต้นไม้ ภูเขา ก็จะมองไปทางหลังบ้านที่มีต้นไม้ร่มครึ้ม เพื่อให้เกิดจินตนาการ หากจะวาดภาพเกี่ยวกับความงามของท้องทะเลลึก เหม เวชกร ก็จะมองไปที่ตู้ปลาซึ่งจะจำลองทะเลเอาไว้ ดูการเคลื่อนไหวของปลา ปะการัง เพื่อให้ภาพออกมาสมจริงที่สุด สวยงามที่สุด ส่วนในเรื่องพลังจิตนั้น เหม เวชกร กล่าวว่า “สามารถสะกดจิตคนที่มีอำนาจอ่อนกว่าได้ ดังเช่น กรณีหายตัว และการสะกดจิตผู้ที่มีอำนาจ

จิตเหนือกว่าผู้ที่ถูกสะกดจิตเท่านั้นจึงจะเป็นผู้สะกดจิตได้” นอกจากจะเป็นนักวาดภาพแล้ว เหม เวชกร ยังเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการสะกดจิตอีกด้วย

ฉวีงาม มาเจริญ (2528 : 145) กล่าวว่า

งานทางด้านวรรณกรรมหรืองานเขียนหนังสือ นั้น เหม เวชกร ได้รับยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงท่านหนึ่ง เรื่องที่เขียนคือ เรื่องผี ได้พิมพ์จำหน่ายเป็นชุด ๆ ซึ่งเป็นที่นิยมแพร่หลายมาก ผลงานที่รวมพิมพ์เป็นเล่มแล้ว ได้แก่ ปีกาของไทย วิญญาณที่เร่ร่อน ผู้ไม่มีร่างกาย เขาเห็นเราข้างเดียว และผู้ปรากฏแต่เงา กล่าวกันว่า เหม เวชกร ได้รับแรงบันดาลใจในการเขียนเรื่องสั้นแนวผีมาจากสภาพบ้านเกิด ซึ่งเป็นตำแหน่งเก่ามีตัวตึกค่อนข้างน่าเกรงขามและมีอาณาบริเวณกว้างขวาง

จินตนา กระบวนแสง (2529 : 10-12) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ว่า

เป็นผู้มีลักษณะพิเศษในตัว คือ ชอบวาดรูปเป็นชีวิตจิตใจมาตั้งแต่วัยเด็ก และอาศัยเรียนวิชาวาดเขียนจากญาติพี่น้องที่ได้เล่าเรียนมาโดยตรง ทั้งยังมีโอกาสได้เรียนวาดรูปกับนายลือกริช ช่างวาดรูปชาวอิตาเลียน และเกือบได้เดินทางไปศึกษาวิชาการวาดเขียนที่อิตาลี งานของ เหม เวชกรส่วนใหญ่จะเป็นงานเขียนภาพประกอบวรรณคดี เช่น ชุนช้างขุนแผน ศรีธนญชัย เป็นต้น ผลงานชิ้นเอกของ เหม เวชกร คือ ภาพชุดประวัติศาสตร์ไทย เขียนให้กรมสามัญศึกษา ลาภชุดปฐมสมโพธิ์ เขียนให้วัดพระเชตุพนฯ และยังมีโอกาสได้วาดภาพตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอยู่เนือง ๆ นอกจากนั้น เหม เวชกร ยังเป็นผู้มีความสามารถในการเล่าเรื่องราวผีอีกด้วย

เวียงไชย พุทธาโร (2529 : 22-27) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ว่า “นอกเหนือจากการเขียนภาพคำประพันธ์ และคำบรรยายภาพที่ตนเขียนแล้ว เหม เวชกร ยังได้เขียนเรื่องผีฝากไว้ในบรรณพิภพเมืองไทยอีกเป็นร้อย ๆ เรื่อง เรื่อง “ผี” ของ เหม เวชกร นั้นสามารถหลอกหลอนผู้อ่านให้ขนลุกได้เช่นเดียวกับภาพเขียนที่สามารถสะกดผู้ดูติดตรึงอยู่ในมนต์ขลังของมันไปอีกชั่วระยะเวลาหนึ่ง”

พลาติชัย สิทธิธัญกิจ (2532 : 13) กล่าวว่า เหม เวชกร ว่า “นอกเหนือจากการวาดภาพแล้ว สิ่งที่ เหม เวชกร ทำมาตลอดชีวิต คืองานด้านดนตรีและวรรณกรรม ซึ่งมีมือในด้านนี้ไม่น้อยไปกว่างานด้านการเขียนภาพเลย”

อำนาจ เบ็นสบาย (2532 : 40-47) ได้ยกย่อง เหม เวชกร ว่า “นอกจากจะเป็นเลิศในการวาดภาพแล้ว อุปนิสัยที่แท้จริงยังเป็นผู้สูงเปี่ยมไปด้วยความเมตตา ส่วนในด้านผลงานก็ได้รับการยกย่องว่ามีคุณค่าทางด้านศิลปะสูง โดยเฉพาะภาพวาดที่มีการสะท้อนความเป็นชนบทสมัยเก่า เหม เวชกร เป็นผู้มีผลงานทางศิลปะและคุณธรรมทางด้านจิตใจควบคู่กัน และยิ่งกล่าวอีกว่า เหม เวชกร เป็นศิลปินกระดูกเหล็กที่ไม่ยอมซุกซบผ่านนอกอิทธิพลศิลปะตะวันตก แต่ยืนหยัดความเชื่อมั่นของตนจนสิ้นอายุขัย”

อาจินต์ ปัญญาพรรค์ (2535 : 78-88) ได้กล่าวยกย่อง เหม เวชกร ว่า

งานเขียนหนังสือ เหม เวชกร มีจุดเด่นที่น่าสนใจเป็นอย่างมาก มีการใช้สำนวนภาษาที่แปลกออกไปแต่เป็นสำนวนไทยแท้ คำที่ใช้บางคำเป็นคำเก่ามาตั้งแต่สมัยอยุธยา ส่วนการสื่อสารทางอารมณ์ก็เขียนได้อย่างมีรสชาติ เพียงแค่งานชุดปีกาของไทยชุดเดียวก็ทำให้ เหม เวชกร ท่องเที่ยวไปในวงวรรณกรรมได้อย่างเต็มความภาคภูมิใจแม้แต่ในจินตนาการของผู้อ่าน จึงนับได้ว่า เหม เวชกร คือวีรบุรุษทางวรรณกรรมอีกคนหนึ่ง

ของเมืองไทย และยังอ้างถึงคำกล่าวของรัตน ยาวะประภาส ที่เกี่ยวกับลักษณะอุปนิสัยเฉพาะของ เหม เวชกร ว่า “ถึงแม้ เหม เวชกร ไม่เคยร่ำรวยทั้งที่ไม่เคยเล่นการพนัน เล่นม้า หรือเที่ยวป่า ไม่เคยฆ่าสัตว์ตัดชีวิตเขาไม่โชคนร่ำรวย แต่เขาทำให้เจ้าของโรงพิมพ์ร่ำรวยมาแล้วหลายแห่ง เขามีบ้านเพียงหลังเดียว เขาอาจจะมียานบล็อกเป็นของตนเอง เขาอาจจะมิลูศิษย์มากมาย เขาอาจจะมีคนรักผลงานของเขา แต่เขาไม่เคยมีปากที่จะขอเงินคน ปากที่จะเรียกร้องค่าเขียนภาพแพง ๆ ปากที่คร่ำครวญว่าจน” นอกจากนั้นยังอ้างถึงคำกล่าวของ สด คุรุเมะโรหิต ที่ได้กล่าวสรรเสริญ เหม เวชกร ว่า “ด้วยความเป็นผู้รักศิลปะแห่งชาติปางก่อน เหม เวชกร จึงได้สร้างจารึกไว้ในชาตินี้ รอยจารึกนี้จะปรากฏในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เป็นรอยจารึกที่ไม่ม้วยนตาย เป็นรอยจารึกที่ประกาศจักรวรรพธ์ศิลปะอย่างที่บรมบรรณคดีได้ประกาศแล้ว ว่าศิลปะเป็นกลางไม่มีชั้นวรรณะ ศิลปะไม่มีชาติผสม แต่เป็นชาติแห่งความเป็นจริงและความบริสุทธิ์

เลิศชาย คชยุทธ (2538 : 137-139) ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ว่า

เป็นผู้บุกเบิก เพลงไทยลูกทุ่งเป็นคนแรก เพลงที่แต่งชื่อเพลง “โอ้เจ้าสาวชาวไร่” ใช้ประกอบละครวิทยุ พ.ศ. 2481 แนวเพลงจะเป็นบรรยากาศของชนบทสมัยนั้นซึ่ง เหม เวชกร ได้นำมาถ่ายทอดเป็นเนื้อเพลงอย่างชัดเจน เมื่อ เหม เวชกร เป็นผู้ประพันธ์คำร้องและทำนอง จึงสมควรได้รับคำยกย่องสรรเสริญในฐานะบรมครูผู้บุกเบิกเพลงไทยลูกทุ่งคนแรกของไทย

สันติ เล็กสุขุม (2545 : 121-127) ได้กล่าวไว้ว่า

เหม เวชกร เป็นปรากฏการณ์ทางสังคมอันหนึ่งที่สำคัญ ช่างเขียนรุ่นก่อนเหม อย่างเช่น พระเทวาภินิมิต เขียนพุทธประวัติ ช่างถ่ายภาพแบบจากสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานวชิร มาเป็นแบบช่างหลวงเขียนมีแบบมีแผน มีมงกุฎ ขฎา เป็นแบบโบราณ แต่เหมเขียนเป็นคนสามัญ เหมไม่ได้ให้ความสำคัญกับความวิจิตรพิสดารของเครื่องแต่งตัวหรือจากประกอบอย่างคุณพระเทวาฯ “ความเป็นไทยของเหมจึงไม่ได้อยู่ที่ figure หรือเครื่องแต่งตัว...ไม่ใช่เขียนปราสาทแล้วเป็นไทย แต่คือการทำทางที่เขาวางความรู้สึก ที่ทำของตัวละคร...ซึ่งอันนั้นเป็นไทย มันมีความรู้สึกที่แอบแฝงในภาพด้วย

จุลทรรศน์ พญาขรรค์ (2545 : 312) กล่าวไว้ว่า

ภาพประกอบเรื่องในวงการศิลปกรรมในเมืองไทยส่วนใหญ่นั้น ไม่สู้จะเปิดรับบุคคลทำงานภาพประกอบเรื่อง เพราะคิดว่างานประกอบเรื่องมักจะนำเอาไปขายเพื่อตีพิมพ์ ไม่อยู่ในอุดมคติของศิลปินผู้สร้างงานเพื่อศิลปะ ผู้ที่ทำงานภาพประกอบเรื่องจึงขาดการยกย่องเท่าที่ควร แต่ถ้าเราไปมองดูงานของแอนเจโล ที่จริงแล้วก็คืองานภาพประกอบเรื่อง ซึ่งขายพระคัมภีร์นั้นให้คนเข้าใจ และแอนเจโลก็ได้รับค่าจ้างเช่นเดียวกับครูเหมหรือใคร ๆ

ปรีชา เกาทอง (2545 : 132) กล่าวว่า อาจารย์เหม เวชกร กล่าวได้ว่า “เป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะที่ทรงคุณค่าเป็นทรัพยากรบุคคลที่สร้างทรัพย์สินทางปัญญาไว้กับชาติไทยท่านหนึ่ง คุณป้าแหม่ม เวชกร นับได้ว่าเป็นศรีภรรยาที่คอยดูแลให้กำลังใจกับอาจารย์เหม เวชกรไม่ว่าจะเป็นบทบาทของศรีภรรยา บทบาทของเพื่อนคู่คิดที่คอยช่วยเหลือให้กำลังใจในทุก ๆ เรื่อง นับได้ว่าคุณป้าแหม่ม เวชกร เป็นผู้ใกล้ชิดอาจารย์เหม เวชกร

และศรีธนย์ ทองปาน ได้กล่าวถึงผลงานของเหม เวชกรว่า

สามสิบกว่าปีผ่านไป หลังจากมรณกรรมของเหม เวชกร ชื่อของ "ครูเหม" ค่อย ๆ ลับหายไปจากความรับรู้ของคนรุ่นใหม่ ในขณะที่ฝีมือของท่านกลับถูกแปลสภาพจาก "ศิลปะประชานิยม" ที่สาธารณชนทั่วไปสามารถชื่นชมได้ให้กลายเป็น "ศิลปะสมบัติ" ที่ถูกแย่งชิงประมูลกัน หรือเป็น "ของหายาก" ในร้านหนังสือเก่า ดังนั้นในโอกาสที่ถือกันว่าครบรอบศตวรรษแห่งชาตกาลของ "ครูเหม" นี้ สิ่งหนึ่งที่น่าจะต้องคำนึงถึงก็คือจะทำอย่างไรให้สังคมร่วมสมัยได้มีโอกาสเห็นคุณค่าและเข้าใจความหมายในผลงานจำนวนมากศาลของท่านอีกครั้งหนึ่ง (ศรีธนย์ ทองปาน.2543: 15)

6. เอกสารที่เกี่ยวกับวิวัฒนาการของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย และลำดับเหตุการณ์สำคัญ รวมถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับ เหม เวชกร

ศิลปะที่เรียกว่า ศิลปะสมัยใหม่ ที่เกิดขึ้นนั้นมีแนวคิด รูปแบบ และวิวัฒนาการ ความจริงแล้วอิทธิพลศิลปะตะวันตกได้เข้ามาสู่ประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยา ซึ่งมีการติดต่อกับชาวตะวันตกหลายชาติ เช่น ฝรั่งเศส ฮอลันดา ดังปรากฏรูปแบบของสถาปัตยกรรมตะวันตกบางอย่างในสถาปัตยกรรมไทยที่สร้างขึ้นในสมัยนั้น เช่น ช่องหน้าต่างโค้งแหลมแบบศิลปะโกธิก (Gothic) ในพระนารายณ์ราชนิเวศน์ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี และช่องหน้าต่างต่าหนักพระพุทธรูปพระพุทธรูปปางสมาธิ อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แม้อิทธิพลศิลปะตะวันตกเหล่านี้จะมีไม่มากนักก็ตาม แต่ก็แสดงให้เห็นว่า เมื่อประเทศไทยมีการรับรูปแบบของศิลปะตะวันตกที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมแล้ว ยังมีหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่า ชาวตะวันตกเข้ามาติดต่อกับชาวสยามในอดีตปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง เช่น ภาพเรือกำปั่น ฝรั่งเศส ภาพชาวยุโรป จนถึงภาพอาคารบ้านเรือนแบบตะวันตกที่จิตรกรไทยในอดีตวาดไว้ โดยอาจจะได้แบบอย่างมาจากภาพถ่ายที่ชาวตะวันตกนำติดตัวเข้ามา ผสมกับจินตนาการของจิตรกรไทยแล้ววาดเป็นภาพจิตรกรรมไว้ตามผนังโบสถ์และวิหารต่าง ๆ

อิทธิพลศิลปะตะวันตกในประเทศไทยเริ่มปรากฏชัดเจนในสมัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 (ระหว่าง พ.ศ. 2394-2411 ราว ค.ศ. 1851-1868) ซึ่งเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงมองการณ์ไกล และพยายามปรับประเทศให้พัฒนาอย่างอารยประเทศชาวตะวันตก (วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ 2542 : 43-44)

บ้านเมืองเริ่มขยายตัวมาสู่สังคมธุรกิจ การติดต่อกับตะวันตกเป็นไปอย่างกว้างขวาง อารยธรรมและวิทยาการต่าง ๆ จากซีกโลกตะวันตกเริ่มแสดงบทบาทชัดเจนขึ้นในสังคมไทย รัชกาลที่ 4 ทรงทำสัญญาทางพระราชไมตรีกับอังกฤษ ฝรั่งเศส เดนมาร์ก โปรตุเกส เริ่มทดลองกิจการทหารตามแบบยุโรป ทรงแก้ไขพระราชกำหนดกฎหมายที่ล้าหลัง พัฒนากิจการบ้านเมืองให้ทัดเทียมอารยประเทศ พระองค์เองก็ทรงสนพระทัยในวิทยาการสมัยใหม่จากตะวันตกเป็นอย่างยิ่ง (คณิดา เลขะกุล 2525 : 68)

ความรู้ทางวิชาการฝ่ายตะวันตกที่เข้ามาสู่ไทยในสมัยรัชการพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 นี้ เป็นด้วยฝ่ายไทยได้ใฝ่ใจค้นคว้าศึกษา ดังที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงใฝ่พระทัยศึกษาจากบาทหลวงมิชชันนารีฝรั่งเศส ขณะที่ทรงผนวชเป็นพระภิกษุสงฆ์ในบวรพุทธศาสนา ส่วนเจ้าหมื่นไวยวรนาถกับพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ ก็ได้ความรู้จากการคบหาสมาคมกับมิชชันนารีอเมริกัน ข้าราชการชั้นสูงก็สนใจค้นคว้าหาความรู้ทางจิตรกรรมจากภาพพิมพ์และ

ภาพเขียนขึ้นด้วยตนเอง สำหรับกรมขุนราชสีหวิกรมนั้น ก็คงจะได้ศึกษาจากนายช่างสถาปนิกฝรั่งที่เข้ามาก่อสร้างอาคารตามแบบอย่างวัฒนธรรมของตนในประเทศไทยในขณะนั้น และคงจะได้ศึกษาด้วยตนเองจากภาพที่ปรากฏในหนังสือตำราของชาวตะวันตกด้วย (โชติ กัลยาณมิตร 2523 :50)

กล่าวเฉพาะทางด้านจิตรกรรมในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผลงานจิตรกรรมของขรัวอินโข่ง จิตรกรคนสำคัญในรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นผู้นำในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังตามโบสถ์วิหารที่เคยเขียนตามแบบประเพณีนิยมมาเป็นแบบสัจนิยม (Realism) อย่างตะวันตก โดยวาดภาพให้มีปริมาตร (Volume) มีแสงและเงา มีทัศนียวิทยา (Perspective) แบบศิลปะตะวันตก เช่น จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพมหานคร จิตรกรรมวัดมหาสมณารามหรือวัดเขาวัง อำเภอเมืองเพชรบุรี จังหวัดเพชรบุรี จิตรกรท่านนี้ได้ถ่ายทอดแนวคิดและรูปแบบการเขียนภาพของตนไปสู่ศิษย์อีกหลายคนจนเกิดเป็น สกุลช่างขรัวอินโข่ง มีผลงานปรากฏอยู่ตามผนังพระอุโบสถหลายแห่ง นอกจากนี้ ขรัวอินโข่งยังเป็นจิตรกรภาพเหมือน (Portrait) ไทยคนแรกโดยวาดพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตามแบบศิลปะตะวันตก ปัจจุบันภาพนี้อยู่ในหอศิลป์แห่งชาติ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ (ปัจจุบันมีผู้ทักท้วงว่าเป็นฝีมือของจิตรกรชาวตะวันตกชื่อ E.Peyze Ferry, อภินันท์ โปษยานนท์ จิตรกรรมและประติมากรรมตะวันตกในราชสำนัก เล่ม 12,545 หน้า 40) ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (เป็นพระราชโอรสองค์ที่ 4 ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระเทพศิรินทราบรมราชินี ประสูติเมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2396 ขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติเมื่อ พ.ศ. 2411 เสด็จสวรรคตเมื่อวันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2453 พระชนมายุได้ 58 พรรษา) เป็นอีกรัชกาลหนึ่งที่มีการพัฒนาประเทศอย่างประเทศตะวันตกอย่างจริงจัง เป็นช่วงเวลาที่ศิลปะตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลในประเทศสยามอย่างมาก และพระองค์เองก็เสด็จประพาสยุโรปถึงสองครั้ง ดังนั้นจึงไม่แปลกที่พระราชวัง พระที่นั่งและอาคารที่สร้างขึ้นในรัชกาลนี้จะมีรูปแบบเป็นศิลปะตะวันตกเป็นส่วนใหญ่ ในช่วงต้นรัชกาลที่ 5 ราว พ.ศ. 2423 หรือประมาณ ค.ศ. 1890 หรือคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นช่วงเวลาที่ศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์กำลังก่อตัวขึ้นในยุโรป แล้วคลี่คลายไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ในช่วงเวลาต่อมา ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 การเสด็จประพาสยุโรปของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทั้งสองครั้งมีผลกระทบต่อความเปลี่ยนแปลงของศิลปะในประเทศไทยอย่างมาก เพราะจากการได้ทอดพระเนตรศิลปวัฒนธรรมยุโรป ทำให้พระองค์ทรงนำแบบอย่างที่ได้พบเห็นในยุโรปกลับมาสู่ประเทศไทย ทรงว่าจ้างสถาปนิก จิตรกร ประติมากรชาวยุโรปหลายคนเข้ามาทำงานในประเทศไทย ส่วนมากเป็นชาวอิตาลี เช่น เซซาโร เฟโร (Cesaro Ferro) แกลเลโอ คินี (Galileo Chini) และ คาร์โล ริโกลี (Carlo Rigoli) บรรดาช่าง และศิลปินชาวตะวันตกเหล่านี้ได้ฝากผลงานศิลปะแบบตะวันตกไว้ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากทั้งด้านจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม เช่น พระที่นั่งอนันตสมาคม ซึ่งเป็นศิลปะแบบตะวันตกทั้งหมด พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวัง เป็นสถาปัตยกรรมผสมระหว่างศิลปะตะวันตกและศิลปะไทยคือ ตัวอาคารเป็นแบบตะวันตก ส่วนหลังคาหรือเรือนยอดเป็นยอดปราสาท พระที่นั่งวโรภาษพิมานในพระราชวังบางปะอิน พระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ บางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ฯลฯ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ 2542 : 37-38)

ม.ร.ว.แดง ทำงานกับเจ้าพระยายมราช (ปั้น สุขุม) ผู้ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงไว้วางพระราชหฤทัยให้กำกับดูแลการก่อสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคมองค์ใหม่ โดย ม.ร.ว.

แดง ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ดูแลช่างอิตาลีคนที่มาออกแบบและควบคุมการก่อสร้างพระที่นั่งองค์นี้ เหม เวชกรในขณะที่เป็นเด็กรุ่น ๆ อายุ 11-12 ปี ซึ่งอาศัยอยู่กับหม่อมราชวงศ์แดง ทินกร ผู้เป็นลุง จึงพลอยได้ใกล้ชิดกับช่างนี้ด้วย

คาร์โล ริโกลี (Carlo Rigoli) หนึ่งในคณะจิตรกรผู้เขียนภาพพระราชประวัติบูรพกษัตริย์ คาร์โล ริโกลี ช่างเขียนหนุ่มชาวแคว้นทัสคานีนั้น เกิดรู้สึกเอ็นดูเด็กชายเหมขึ้นมา โดยเฉพาะเมื่อเห็นฝีมือวาดภาพที่เหมเอาชอล์กขีดเขียนไว้จนเประสะพานทำน้ำก็ยิ่งถูกชะตา ถึงกับออกปากชักชวนและขออนุญาตจาก ม.ร.ว.แดง ให้เหมไปอยู่เป็นลูกมือบดสีส่งฟูกันในงานเขียนภาพสีน้ำมันที่บนเพดานโดมพระที่นั่งอนันตสมาคมด้วย ว่าง ๆ เขาก็สอนให้เหมขีดเขียนเส้นสายลวดลายต่าง ๆ

เรื่องเล่านี้มีต่อไปจนถึงว่า จิตรกรอิตาลีถึงกับจะให้เหมเดินทางไปอิตาลีด้วยกัน เพื่อไปศึกษาต่อทางด้านศิลปะ ซึ่ง ม.ร.ว.แดง ทินกร ผู้เป็นลุงก็ยินดีกับโอกาสของเด็ก อนุญาตให้เหมไปได้ถึงขนาดเตรียมตัดเสื้อผ้ากันแล้ว แต่เมื่อขวนี้ล่วงรู้ไปถึงบิดาของเหม กลับให้คนมาลักตัวไปเสีย ว่ากันว่าเหมไม่ได้พบกับคุณลุงอีกเลยตั้งแต่นั้นมา (ศรัณย์ ทองปาน 2543 : 146)

นอกจากนี้ ช่างและศิลปินชาวตะวันตกยังให้อิทธิพลทางความคิดแก่ช่างและศิลปินไทยในสมัยนั้นด้วย ทำให้เกิดศิลปะที่มีลักษณะที่มีลักษณะผสมผสานกันระหว่างศิลปะตะวันตกกับศิลปะไทย ช่างไทยคนสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่สามารถประยุกต์ศิลปะตะวันตกกับศิลปะไทยได้อย่างประสาณกลมกลืนกัน จนได้รับการยกย่องเป็น “นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม” คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระนามเดิม พระองค์เจ้าจิตรเจริญ เป็นพระราชโอรสลำดับที่ 62 ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระองค์เจ้าหญิงพรวรรณฯ ผลงานของพระองค์มีเป็นจำนวนมาก เฉพาะที่มีลักษณะผสมระหว่างศิลปะไทยและศิลปะตะวันตกที่เห็นชัดเจนชิ้นหนึ่งคือ จิตรกรรมฝาผนังแบบปูนเปียกหรือเฟรสโก (Fresco) ที่ผนังพระอุโบสถวัดราชาธิวาส กรุงเทพมหานคร ซึ่งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงออกแบบ นายริโกลี จิตรกรชาวอิตาลีเป็นผู้วาดและระบายสีตามแบบศิลปะตะวันตก

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสยุโรปครั้งที่สอง เมื่อ พ.ศ. 2450 (ค.ศ. 1907) เป็นช่วงเวลาที่ศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปกำลังเฟื่องฟู พระองค์เองได้ทรงทอดพระเนตรศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปกำลังเฟื่องฟู พระองค์เองได้ทรงทอดพระเนตรศิลปะสมัยใหม่ด้วยพระองค์เอง และยังประทับเป็นแบบให้จิตรกรชาวตะวันตกเขียนพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระองค์ด้วย

ในการเสด็จประพาสยุโรปครั้งนั้น มีช่างเขียนหรือจิตรกรไทยคนสำคัญคนหนึ่งตามเสด็จไปด้วยคือ พระสรลักษณ์ลิขิต (นามเดิมว่า มุย ผลงานสำคัญคือ ภาพจิตรกรรมสีน้ำมัน พระบรมสาทิสลักษณ์ของรัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 6 และพระนางเจ้ารำไพพรรณี) ตามเสด็จไปด้วยจิตรกรผู้นี้ได้นำแบบอย่างการเขียนภาพแบบตะวันตกมาสอนในโรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งเปิดเป็นทางการเมื่อวันที่ 7 มกราคม พ.ศ. 2456

จิตรกรไทยคนสำคัญอีกคนหนึ่งที่น่าแบบอย่างศิลปะตะวันตกเข้ามาสู่ประเทศไทย และนำมาสอนในสถาบันศิลปะของไทยคือ ขุนปฎิภาคพิมลลิขิต (เปล่ง ไตรปิ่น) เป็นผู้ไปศึกษาศิลปะอยู่ในยุโรปหลายปี เมื่อกลับมาแล้วก็ได้เป็นครูสอนในโรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งเป็นอาจารย์คนหนึ่งที่นำศิลปะสมัยใหม่จากยุโรปมาสู่โรงเรียนเพาะช่าง นอกจากนี้ก็มีอาจารย์ที่ทำหน้าที่สอนวิชาศิลปะสมัยใหม่ตามแบบตะวันตกอีกหลายคน เช่น นายจิตร บัวบุศย์ (ประกิจ บัวบุศย์) นายเฉลิม นาคีรักษ์ และอาจารย์

ชาวญี่ปุ่นสองคนคือ นายไวซาเซ สอนวิชาประติมากรรม และนายโยโกด้า สอนวิชา จิตรกรรม (วิบูลย์ ลิขิตวรรณ 2542 : 48-49)

ดังกล่าวแล้วจะเห็นว่า ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยได้รับแบบอย่างมาจากยุโรป ในลักษณะค่อยเป็นค่อยไปเรื่อยมา ทั้งจากสภาพสังคม ตัวบุคคล และสถาบัน เฉพาะอย่างยิ่งสถาบัน กษัตริย์ ซึ่งนำศิลปะและศิลปินตะวันตกเข้ามาสู่ราชสำนัก ส่วนสถาบันการศึกษาศิลปะยุคแรกก็มี บทบาทสำคัญในการให้ความรู้เกี่ยวกับศิลปะตะวันตก ทำให้ผู้มีความรู้ความสามารถทางศิลปะสากล และศิลปะสมัยใหม่ออกไปสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสมัยใหม่ และศิลปะร่วมสมัยเยี่ยงอารยประเทศ สถาบันการศึกษาศิลปะเป็นแหล่งกำเนิดศิลปะสมัยใหม่ที่สำคัญยิ่งของไทย เป็นแหล่งบ่มเพาะศิลปิน สมัยใหม่คนสำคัญ ๆ ของไทย เหม เวชกรก็ถือได้ว่าเป็นบุคคลหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จาก ชาติตะวันตก และยังไม่มีโอกาสถ่ายทอดในฐานะอาจารย์ผู้ศิลปะการวาดเส้นอีกด้วย

ในหนังสือ ศิลปินเอกของกรุงรัตนโกสินทร์ เล่าไว้ว่าในระยะหนึ่ง เหมเคยเข้าเรียนที่เทพศิรินทร์และอัสสัมชัญ แต่จากรายชื่อในทะเบียนนักเรียนฉบับเก่าของทั้งสองโรงเรียนถึงจะมีเด็กผู้ชาย ชื่อเหมหลายคน แต่ไม่ปรากฏว่ามีคนใดที่ดูใกล้เคียงกับนายเหมคนนี้เลย ดังนั้นถ้าเหมได้เข้าเรียนใน สถาบันทั้งสองแห่งนั้นจริง ก็คงเป็นเพียงช่วงสั้น ๆ จึงอาจสรุปได้ว่าเหมคงไม่ได้มีโอกาสเล่าเรียน หนังสือจริงจังกนัก (ศรัน ทอปปาน 2543 : 146)

เหม เวชกร มีชีวิตอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่าน จากสังคมแบบเก่าที่กำลังผันแปรในสมัยรัชกาลที่ 6 ผ่านช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง เติบโตไปกับบ้านเมืองที่กำลังพัฒนา มีชีวิตในช่วงสงคราม ปรับตัวรับกับระบุนิยม เห็นบ้านเมืองในยุคสมัยใหม่ เหมได้เห็นโลกเก่าที่กำลังเสื่อมถอยลงไปทุกขณะ (สุจิตร์ 2547)

ชีวิตในวัยรุ่นของเขานับเป็นช่วงที่ตกยากที่สุด ทั้งพ่อและแม่ที่ต่างผลัดกันแย่งยึดตัวเขาไว้ ก็ไม่มีใครได้เลี้ยงดูจริงจัง เหมขัดเซพจนเจรไปหลายที่ นามสกุล “เวชกร” ที่ติดตัวเขาจนถึงวันตาย ก็ เป็นนามสกุลของครอบครัวขุนประสิทธิ์เวชกร (แหยม เวชกร) อดีตแพทย์ประจำจังหวัดฉะเชิงเทรา ซึ่งเคยอุปถัมภ์เขาไว้ครั้งหนึ่ง

เหมเคยทำงานสารพัด ไปเป็นเด็กฝึกงานในอยู่ต่อเรือของคนจีนกวางตุ้ง ที่ซึ่งเขาต้อง “ตีเหล็กตะไบเหล็กจนมือดำ” ต่อเมื่อมีความรู้เรื่องเครื่องยนต์ดีแล้ว ก็มีคนอื่นไปอยู่เรือโยง ขึ้นล่องใน แม่น้ำเจ้าพระยา และแม่น้ำแม่กลองอีกเป็นแรมปี เรือโยงที่ว่านี้ เป็นเรือเครื่องจักรไอน้ำลำย่อม ๆ ที่ นำมารับจ้างลากจูงเรือสินค้าจำพวกเรือข้าว เรือเกลือ ที่ต่อกันเป็นพวงยาว ๆ

แต่จะว่าชีวิตเด็กช่างเครื่องในเรือโยงเป็นชีวิตที่ตกต่ำก็คงไม่ใช่เสียทีเดียว เพราะในอีกแง่ หนึ่ง ชีวิตในเรือโยงก็เป็นโอกาสของการเดินทางผจญภัย สำหรับเด็กหนุ่มร่วมสมัยกับเหมอีกจำนวน ไม่น้อย ป.อินทราปาลิต นักเขียนผู้มีชื่อจากหลัสนิยายชุด พล นิกร กิมหงวน ก็ยังเคยไปประจำเรือโยง ขึ้นล่องปากน้ำโพ-ท่าเตียนอยู่พักใหญ่ และอีก 20 ปีหลังจากเหม สง่า อาร์มมิกัร นักแต่งเพลงและ ศิลปินแห่งชาติ ก็เคยใช้ชีวิตช่วงก่อนอายุ 20 ปี ไปถือท้ายเรือประมงแถวเพชรบุรีเหมือนกัน

ที่นี้เขาไม่ใช่เด็กฐานะที่รกรากเล้าอย่างสมัยอยู่เรือโยงอีกต่อไป ทำหลวงในยุคนั้นเป็น ดนงกัณท์ที่มีทั้งเจ้าที่ดินเดิม และคนงานต่างถิ่นนับพัน ตีรันฟันแทงไม่เว้นแต่ละวัน ถึงขนาดที่คน เติบตลาดต้องสะพายดาบ เหมปีกล่าซาแซ เป็นหนุ่มเต็มตัวที่มีพรรคพวกเพื่อนฝูงมากจนกลายเป็น นักเลงประจำถิ่นคนหนึ่ง หลังจากอยู่ที่หัวงานเขื่อนสองสามปีก็เกิดไปขัดแย้งกับผู้มีอิทธิพลจนถูกสั่ง ตัดเงินเดือน เหมจึงตัดสินใจลาออกกลับเข้ากรุงเทพฯ (ศรัน ทอปปาน 2543 : 47)

เมื่อกลับเข้ากรุงเทพฯ เริ่มงานแนวนัดเกี่ยวกับการวาดภาพ เป็นช่างเขียนในกรมตำรวจ ทหารบก กระทรวงกลาโหม ชีวิตในยามนี้ เหมทำทั้งงานหลวงและงานส่วนตัว ด้วยการเล่นดนตรีไทย จำพวกเครื่องสายและไวโอลิน ฝีมือเข้าขั้นในระดับเข้าร่วมเล่นในวงเครื่องสายที่ออกรับงานทั่วไป โดยเฉพาะงานที่ทำไปตามสภาพสังคมในขณะนั้น อย่างเช่นการไปรับงานเล่นดนตรีเครื่องสาย ประกอบการฉายหนังเงียบในโรงภาพยนตร์

ชีวิตในแวดวงดนตรีนำพาให้เหมพบกับคู่ชีวิตที่ชื่อ แซ่ม หรือ แซ่มชื่น คมขำ แห่งสำนักวง หลานหลวงของกรมหมื่นอนุวัตรจาตุรนต์ ทั้งคู่สมรสและใช้ชีวิตร่วมกันโดยไม่มีทายาท

อาชีพนักดนตรีเริ่มฝืดเคือง เมื่อภาพยนตร์เสียงแพร่หลายเข้ามาในไทย เหมตัดสินใจเข้าสู่เส้นทางการเขียนภาพเลี้ยงชีพอย่างจริงจัง และเริ่มมีชื่อปรากฏในงานเขียนภาพปกหนังสือนิยายเล่มเล็ก ๆ ตั้งแต่ราว พ.ศ. 2467 เป็นต้นมา

งานหลักของเหมในช่วงทศวรรษ 2460 คือการทำงานในร้านบล็อก (ร้านที่รับงานจำพวก สิ่งพิมพ์ต่าง ๆ) โดยมีงานเขียนภาพเป็นอาชีพเสริม อนาคตอันรุ่งโรจน์ในการเขียนภาพเริ่มปรากฏชัด เมื่อเหมได้รับเลือกให้เป็นหนึ่งในช่าง 70 คน รับงานระดับชาติ ทำการเขียนซ่อมแซมภาพ งามเกียรติ ในพระระเบียงรอบพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เนื่องในโอกาสฉลองพระนคร 150 ปี ใน พ.ศ. 2474

เพื่อความเข้าใจและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้แบ่งช่วงการทำงาน และลำดับ เหตุการณ์สำคัญ ๆ รวมถึงบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ เหม เวชกร โดยแบ่งออกเป็นช่วงดังนี้

- ช่วงที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ. 2470-2477 ทำงานที่บล็อกสถานและสำนักพิมพ์เพลินจิตต์
- ช่วงที่ 2 ระหว่างปี พ.ศ. 2478-2481 ทำงานที่คณะเหม
- ช่วงที่ 3 ระหว่างปี พ.ศ. 2481-2485 ทำงานที่สำนักพิมพ์ประมวลสาร
- ช่วงที่ 4 ระหว่างปี พ.ศ. 2485-2487 ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2
- ช่วงที่ 5 ระหว่างปี พ.ศ. 2488-2491 ทำงานที่โบว์แดง
- ช่วงที่ 6 ระหว่างปี พ.ศ. 2491-2496 ทำงานที่กิจการร้านบล็อกสถาน
- ช่วงที่ 7 ระหว่างปี พ.ศ. 2496 จนถึงบั้นปลายชีวิต พ.ศ. 2512

ช่วงที่ 1 ระหว่างปี พ.ศ. 2470-2477 ทำงานที่บล็อกสถาน และสำนักพิมพ์เพลินจิตต์

ในราวปี พ.ศ. 2470 กิจการงานพิมพ์หนังสือในเมืองไทยได้เริ่มเจริญขึ้น มีร้านทำบล็อก เกิดขึ้นหลายแห่งด้วยกัน เช่น สยามศิลป์ของพิน รอดอริ, จันทนบุปผาของนายพลพันหุ้มแพร เป็นต้น ร้านทำบล็อกที่กล่าวถึงนี้ ดำเนินกิจการโดยคนไทยทั้งสิ้น เหมเป็นคนรักความก้าวหน้าและสนใจใน วิชาความรู้ใหม่ ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านศิลปะ จึงเข้าไปศึกษาการทำบล็อกจนมีความรู้ความ ซำาญดีแล้ว เหมจึงร่วมมือกับเชื้อ ช่างทองผู้เป็นเพื่อนเปิดสำนักงานทำบล็อกชื่อ บล็อกสถาน ขึ้นที่ สนามน้ำจืดหรือบริเวณศาลาเฉลิมกรุงในปัจจุบันนี้

“บล็อกสถาน” ทำให้เหมได้แสดงฝีมือในการเขียนภาพบ้าง แต่ก็ยังไม่มากนัก เพราะลูกค้า ที่มาทำบล็อกมักจะมี “ต้นฉบับ” ของตัวเองมาด้วยเป็นส่วนใหญ่ เหมคลุกคลีอยู่กับวงการนี้เป็น เวลานานหลายปี จนกระทั่งฝีมือในการเขียนภาพอย่างประณีตวิจิตรของเขาเป็นที่รู้จักกันดี ในปี พ.ศ.

2473 เขาได้รับเชิญให้ไปเขียนภาพฝาผนังที่ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) เหมได้
นฤมิตรภาพจากวรรณคดีเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน แผลงศรฆ่ามังกรกรรณัฐ ไว้บนฝาผนังห้องที่ 69

เหม เวชกร ทำงานอยู่ที่ “บล็อกสถาน” ประมาณ 2-3 ปี จึงได้ออกไปเป็นช่างประจำร้าน
ทำบล็อกอื่น ๆ อีกหลายแห่ง หลังจากได้ฝึกฝีมือในการเขียนภาพฝาผนังเรื่อง “รามเกียรติ์” ไว้ที่
ระเบียงอุโบสถวัดพระแก้วแล้วเขาจึงได้ประกอบอาชีพเขียนภาพอย่างเอาจริงเอาจัง

กรุงรัตนโกสินทร์มีอายุครบ 150 ปี ในเดือนเมษายน พ.ศ. 2475 สำนักพิมพ์เพลินจิตต์ของ
เวช กระตุกฯ ได้กำเนิดขึ้นมาบนบรรณพิภพเมืองไทย โดยมี ส. บุญเสนอ (เสาว์ บุญเสนอ) เป็นนำ
ประพันธ์และบรรณาธิการผู้พิจารณาเรื่องมาตีพิมพ์ เหม เวชกร เป็นผู้เขียนภาพปกและภาพประกอบ
ขวัญใจนายร้อยตรี ของ ส. บุญเสนอ เป็นหนังสือเล่มแรกของสำนักพิมพ์เพลินจิตต์ ตีพิมพ์ออกวาง
ตลาดได้เพียงสามวันก็จำหน่ายหมด จึงต้องพิมพ์เพิ่มขึ้นเป็นคำรบสอง

ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา นวนิยายเล่มละ 10 สตางค์ และ 15 สตางค์ของสำนักพิมพ์เพลิน
จิตต์ก็ทยอยออกสู่ถนนหนังสืออย่างสม่ำเสมอ นักเขียนอีกหลายคน เป็นต้นว่า จำนง วรงค์ขาลง,
มนัส จรรยงค์, ป. อินทรปาลิต (ปรีชา อินทรปาลิต), พาณิ (ไพบย บุญยศาศร์) ฯลฯ ก็ได้ก้าวเข้ามา
สร้างความบันเทิงเริงรมย์ให้อ่านด้วย นวนิยายที่หล่อหลอมมาจากความคิดฝันของแต่ละคนกัน
อย่างไม่ขาดสาย เหม เวชกร รับหน้าที่เขียนปกและภาพแทรกในเล่มสำหรับนวนิยายเล่มละ 10
สตางค์ เสน่ห์ คล้ายเคลื่อน เป็นผู้วาดภาพปกหนังสือนวนิยายเล่มละ 15 สตางค์ สำนักพิมพ์เพลิน
จิตต์รุ่งโรจน์ขึ้นตามลำดับ และเกาะกุมตลาดหนังสือในสมัยนั้นเอาไว้อย่างเหนียวแน่น

ชื่อเสียงของ เหม เวชกร กระเดื่องดังและขจรขยายออกไปอย่างกว้างขวาง เช่นเดียวกับ
จิตรกรผู้ก้นทองร่วมสมัยอีกสองคนคือ เฉลิม ภูมิโอสถ และ เสน่ห์ คล้ายเคลื่อน ผลงานของบุคคล
ทั้งสามได้กลายเป็น “แม่แบบ” ให้จิตรกรรุ่นต่อ ๆ มาอีกหลายคนได้ศึกษาและฝึกหัดตาม

เหม เวชกร มีเพื่อนที่สนิทกันมาตั้งแต่เล็กแต่น้อย เคยหนีโรงเรียนไปเที่ยวเตร่ เคยหัดเล่น
ดนตรีไทยมาด้วยกันอยู่คนหนึ่งคือ ก้าน พิงบุญ ณ อยุธยา เพื่อสนิทผู้นี้เป็นนักอ่านหนังสือตัวฉกาจ
และมีความปรารถนาที่จะเป็นนักประพันธ์ จึงมุ่งมั่นเขียนนวนิยาย ราว ๆ ปลายปีพ.ศ. 2477 เรือโยง
เหนือ นวนิยายเรื่องแรกของก้าน พิงบุญก็แล้วเสร็จ แต่สำนักพิมพ์ไม่รับซื้อ เพราะเกรงว่าเรื่องของ
นักเขียนหน้าใหม่จะขายไม่ออก เขาพยายามกล้ำกลืนความผิดหวัง มุมนานเขียนออกมาอีกเรื่องหนึ่ง
แต่นวนิยายเรื่องห้องเช่าเบอร์ 13 ก็พบพานกับปัญหาเดิม ทำให้ก้านผิดหวังและเสียใจมาก จนคิดจะ
เนรเทศตัวเองเข้าป่าเข้าดงไปเสียให้สิ้นเรื่องสิ้นราว เหมต้องคอยปลอบประโลมใจเรื่อยมา (เรียงไชย
พุทธาโร 2531:53-54)

ช่วงที่ 2 ระหว่างปี พ.ศ. 2478-2481 ทำงานที่คณะเหม

ราวปี พ.ศ. ๒๔๗๘ เหม เวชกรลาออกจากสำนักพิมพ์เพลินจิตต์ เข้าโรงพิมพ์ตั้งสำนักงาน
พิมพ์หนังสือออกจำหน่ายทุก ๆ สิบวัน สำนักพิมพ์คณะเหมจึงได้ถือกำเนิดขึ้นโดยมีเหม เวชกรเป็น
บรรณาธิการ, สุมทุม บุญเกื้อ (กิ่ง พิงบุญ ณ อยุธยา) น้องชายของก้านเป็นผู้พิสูจน์อักษร, ไพบย
บุญยศาศร์เป็นคนเข้าหน้าจัดเล่ม, นวนิยายเรื่องชาววังของก้าน พิงบุญ ณ อยุธยาได้รับการตีพิมพ์
ออกจำหน่ายโดยนามปากกาว่ากฤษณะ พิงบุญ แต่ก็ยังไม่ถูกใจผู้อ่านมากนัก

เหม เวชกรกล่าวถึงนวนิยายชาววัง ไว้ในเรื่อง ไม้เมืองเดิม ตีพิมพ์ในนิตยสาร ฟาเมืองไทย
เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๒ ดังนี้ “แม่เจ้าไวย! พอหนังสือชาววังออกไปสองสามวันเท่านั้น จดหมายจากผู้หญิงก็

มาถึงบรรณาธิการ ลำดับตระกูลของบรรณาธิการมไปเลยขึ้นคำว่าจะวิรวมพวกเป็นนักประพันธ์ ยาวีรเป็นนักพูดอย่างระยำ ๆ อย่างนี้ ไม่มีความรู้พอก็พรา่พูดไปอย่างหมาเห่า พ่อแม่เห็นจะเคยเป็น อย่างนั้นกะมัง อยู่วังแล้วหวานใจกันเองโหย ! ยังมีอีกมาก ล้วนแต่ฟังไม่ได้ทั้งนั้น เหตุนี้เองทำเอานาย กำนผู้มีอารมณ์ขันน้อยใจก็เกิดจะลาออกจากงานที่มีรายได้ดีมาทำงานต้องควักกระเป๋าเอง ยังเข้ามาตำ เสียบับเป็นหน้าที่ผมก็คือปลอบโยนและให้เหตุผลว่าไม่มีอะไรดีขึ้น เมื่อผมมาตั้งสำนักพิมพ์เองก็เพราะ ช่วยตัวเขา แล้วเขาจะมาทิ้งไปอะไรจะดีขึ้นเขาก็สนใจเลยอยู่ต่อไป แต่ยังหาทางเข้าสู่ตลาดไม่ได้"

ต่อมาเมื่อ "คณะเหม" ตีพิมพ์นวนิยายลูกทุ่งแห่งชนบทไทยเรื่องแผลเก่าของก้าน พึ่งบุญ ณ อยุธยาออกมาสู่ตลาดหนังสือ นามปากกา "ไม้เมืองเดิม" ก็อุโฆษกึ่งวานขึ้นด้วยสำนวนภาษาที่เป็น แบบฉบับของตัวเองโดยเฉพาะทำให้งานประพันธ์เรื่องต่าง ๆ ของเขาคงความอมตะมาจนกระทั่ง ปัจจุบัน

หนังสือของ "คณะเหม เวชกร" จำหน่ายขายดีแต่สายป่านยาวไม่เพียงพอเพราะมีทุนน้อย เงินค่าหนังสือที่ร้านค้าต่างจังหวัดติดค้างอยู่ เอเยนต์ผู้จัดจำหน่ายอ้างว่าเรียกเก็บไม่ได้ มรสุมทางการเงินกระหน่ำชัดเจน "คณะเหม" ต้องเลิกล้มกิจการไปในที่สุด หลังจากที่ได้ตรากตรำฟันฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ มาประมาณสองปีเศษ

ครั้งที่บรรดานักเขียนนักประพันธ์อาวุโส อาทิ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร, พราณ-บุรุษ, เชื้อ อินทรทูต, อบ ไชยสุ, เหม เวชกร, กุหลาบขาว, ชาญ หัตถกิจ, พ.เนตรรังษี, อาจันต์ ปัญจพรรค์ และ 'รงค์ วงษ์สวรรค์ ฯลฯ ได้นัดกันล่องเรือชมทิวทัศน์สองฟากฝั่งแม่น้ำ เจ้าพระยา เมื่อวันที่ ๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๑๑ เหม เวชกร ได้กล่าวกับอาจันต์ ปัญจพรรค์ว่า "คุณทำ หนังสือล้อเลียนหัวแก้วไต้ยังยืนไม่เหมือนผม ผมเคยทำตั้งชื่อหนังสือว่า "คณะเหม" ขาดทุนชิบหายขายตัวบ้านช่องถูก ยึดไม่ใช่ว่าหนังสือขายไม่ดี แต่ว่าขายแล้วเก็บเงินไม่ได้" (เรียงไชย พุทธาโร 2531:63-65)

ช่วงที่ 3 ระหว่างปีพ.ศ. 2481-2485 ทำงานที่สำนักพิมพ์ประมวลสาร

พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ (พระองค์เจ้าวิชิรธาดา) ซึ่งใช้พระนามในสนามอักษรว่า "ม.ม.ส." ทรงทำหนังสือรายปักษ์ประมวณมารคขึ้นในปี พ.ศ. 2477 เมื่อแรกทรงมุ่งหมายทำ เล่น ๆ ภายหลังครบครวและหม่อมมิตรสหาย โดยมีหม่อมเจ้าหญิงพรพิมลพรรณวิชนี พระชายาเป็น บรรณาธิการ และสร้างโรงพิมพ์ประมวณมารคขึ้นที่วังถนนประมวณ

เสด็จในกรมหมื่นพิทยาลงกรณ ทรงเล่นกับประมวณมารคนานหลายเดือนก่อนที่จะออก ประมวลสารรายสัปดาห์ติดตามมา เสาร์ บุญเสนอ รับหน้าที่เป็นบรรณาธิการ ประมวลสารได้รับความสนใจจากผู้อ่านเป็นอย่างสูง เสด็จในกรมฯจึงทรงตัดสินพระทัยทำหนังสือพิมพ์ประมวณวัน รายวันอีกฉบับหนึ่ง ทรงมอบหมายให้เฉลิม วุฒิชัย เป็นบรรณาธิการ

หลังจากที่สำนักพิมพ์ "คณะเหม" เลิกล้มไปแล้ว เฉลิม วุฒิชัย โดยบัญชาของพระราชวรวงศ์เธอกรมหมื่นพิทยาลงกรณได้เรียก เหม เวชกร เข้าไปทำงานประจำที่ ประมวณวัน เสด็จใน กรมฯทรงโปรด ฝีมือในการเขียนภาพของเขา จึงให้เหมเขียนภาพประกอบนิทานเรื่อง ศรีธนญชัย (ตีพิมพ์ใน ประมวลสาร พ.ศ. 2481) ภาพจิตรจากวรรณคดีเรื่อง ชุนช้างขุนแผน (ตีพิมพ์ใน ประมวลวัน พ.ศ. 2482) ภาพจิตรเรื่อง สาวเครือฟ้า ที่กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงดัดแปลงมาจากอุปรากรเรื่อง มาตามบัตเตอร์ฟลาย ของ "ปุคชินี" กวีชาวอิตาลี (ตีพิมพ์ใน ประมวลสาร พ.ศ. 2484) โดยเสด็จในกรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงนิพนธ์คำร้อยกรองบรรยายภาพด้วยพระองค์เอง

เหม เวชกร บันทึกถึงหัวเวลาที่เคยทำงานอยู่กับพระราชวังเธอ กรมหมื่นพิทยาลงกรณไว้ในเรื่อง “น.ม.ส.” ตีพิมพ์ในคอลัมน์ “จากยามความทรงจำของ เหม เวชกร” นิตยสารฟ้าเมืองไทย พ.ศ. 2512 มีข้อความตอนหนึ่งดังนี้

“...ครั้งนั้น ผมเป็นคนติดบุหรี่กลิ้ง แต่เอ๊ะ...ท่านก็กลิ้ง ผมก็กลิ้ง ดูไม่ค่อยจะงามตา ระหว่างเด็กกับผู้ใหญ่ ผมต้องพยายามเลิกบุหรี่กลิ้ง หาบุหรืรอสอเมริกันสูบแทนกลิ้ง บางคนว่าผมคิดผิดเป็นการมง่ายไป แต่ช่างเถอะ ขอผิดดีกว่า

ผมมีหน้าที่เขียนภาพวรรณคดีหลายเรื่อง และตัวท่านเขียนกลอนประกอบ เคยได้รับคำชมเชยจากท่าน ไรแต่ไม่ได้ชมตรงหน้า ท่านพูดกับพระชายาของท่านว่า อีตาเหมนี่มันมีหัวทางสร้างนิทาน แกเป็นคนออกภาพมาก่อน และเขียนข้อความที่ประสงค์มาได้ภาพ เพียงภาพละสองบรรทัดสั้น ๆ เราก็อ่านความเข้าใจของแกออก อีตาเหมนี่เขียนภาษาไทยสั้น ๆ ได้ดีมาก ผมได้ยินดังนั้นก็ตัวเบาเลย ท่านหญิงพูดอีกว่า นายเหมควรจะดีใจไว้ พระองค์ น.-ม.ส. ไม่ชมใครง่าย ๆ

ตอนหนึ่งผมเกิดเขียนบทความเรื่อง พระพุทธบาทสระบุรี เขียนว่าผู้ที่ไปเปลี่ยนแปลงสถานที่ควรจะเก็บรักษาไว้ให้ดูวังเวงวิเวก มีความขลังแก่ผู้ที่อดสำหเดินทางไกลมาก แต่ได้เปลี่ยนเป็นง่าย ๆ ไปจนดูมีน้ำหนักเท่าพระบาทวัดสามปลื้มที่ในกรุงเทพฯ นี้เอง ผมเขียนแล้วส่งบรรณาธิการ คุณเฉลิม วุฒิชัยสิด แต่บรรณาธิการกลับส่งให้ท่าน น.ม.ส. ตรวจก็เลยถูกนำลงหน้า 5 แทนตัวท่านหนึ่งวัน แต่ท่านพูดกับท่านหญิงว่า อีตาเหมมีพ้อยดีนัก แต่เขียนไม่ถึงพ้อย ท่านหญิงบอกผม ผมก็งงงันและก็ได้ความรู้ว่า การเขียนหนังสือมันมีอยู่สองสถาน ตั้งจุดหมายไว้ดี แต่เขียนข้อความไม่ถึงบท และอีกทางหนึ่ง จุดหมายไม่ค่อยเท่าไร แต่เขียนข้อความเหนือกว่าจุดหมายเสียอีก เรื่องนี้จึงเป็นปัญญาใส่เกล้าไว้เลย ท่านว่าผมเขียนอย่างซื่อสัตย์ควรจะเน้นหนักบางตอน เมื่อรักอยากจะพูดแต่กลับพูดอ่อนไป ข้อนี้จริง เพราะผมไม่กล้าและใหม่ต่อการเขียนบทความที่เข้าหน้าสัวหน้าขาน ยังไม่กล้าหาญพอ”

ส. บุญเสนอเขียนตามรอยลายสือไทยตีพิมพ์ในด้วยตุน ปีที่ 17 เล่มที่ 5 ฉบับเดือนมกราคม พ.ศ. 2531 เล่าถึงตอนที่ น.ม.ส. ตีพิมพ์ภาพเขียนของ เหม เวชกรว่า

“ส่วนข้อตำหนิที่คุณเหมได้รับก็มีเหมือนกันเกี่ยวกับการเขียนภาพเปลือย ซึ่งงานศิลปะจะเว้นเสียมิได้ มันเป็นการโชยฝีมือกันทีเดียว ดังนั้นพอมิโอกาสที่นางในวรรณคดีคนใดเข้าฉากอาบน้ำหรือเข้าห้องข้างเขียนจะปล่อยให้เปลือยโอกาสมิได้ คุณเหม ใช้จินตนาการปลดเปลื้องเสื้อผ้าท่อนบนของนางในวรรณคดีมาเสียนักต่อนัก นางในวรรณคดีที่คุณเหมใช้จินตนาการมาแล้ว เท่าที่จำได้ นางพิมพิลาไลย, นางวิมาลา, นางลำหับ, นางละเวง, นางเวือก และใครต่อใครอีกหลายคน แต่มีอยู่คนหนึ่งที่คุณเหมยังไม่กล้าใช้จินตนาการ เพราะวิจัยไม่ถูกว่าข้างไหนใหญ่ข้างไหนเล็ก เกรงจะผิดคำพิงเพยที่พูดติดปากกันมานานนางคนนั้นชื่อนางมณฑา

ที่ทรงตำหนิมิใช่ว่าคุณเหมเขียนภาพนั้นไม่สวย แต่ทรงท้วงว่าคุณเหมเขียนภาพอกของนางเปลือยเป็นนอกหญิงตะวันตก ซึ่งโดยมากมีทรวงอกต่ำและหย่อนยาน ส่วนผู้หญิงตะวันออกจะแต่งตั้งสวยงามกว่าพอความทราบถึงคุณเหม นางในวรรณคดีต่อมาจึงแต่งตั้งตามลักษณะคนเอเชีย”

ต่อมา สงครามมหาเอเชียบูรพาได้อุบัติขึ้น ประเทศไทยเข้าร่วมในสถานการณ์สงครามโดยเป็นพันธมิตรกับญี่ปุ่น ประกาศสงครามกับบริเตนใหญ่และสหรัฐอเมริกา ตั้งแต่เที่ยงวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2485 เป็นต้นไป ระหว่างสงคราม ฝ่ายสัมพันธมิตรได้ใช้เครื่องบินเข้ามาทิ้งระเบิดในพระนครอยู่เนือง ๆ โรงพิมพ์ที่วังถนนประมวญพลอยถูกกลุ่หลงโดนระเบิดมอดไหม้ไปในกองไฟ หนังสือพิมพ์ทั้งสองฉบับจึงต้องเลิกสัตามไปด้วย (เริงไชย พุทธาโร. 2531 : 73-82)

ช่วงที่ 4 ระหว่างปี พ.ศ. 2485-2487 ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

เหม เวชกร หนีระเบิดจากฝั่งพระนครไปอยู่ที่สวนฝั่งธน ทำงานให้กรมประชาสัมพันธ์ โดยเขียนภาพจิตรเรื่อง กามนิต ตามต้นฉบับของ “เสถียรโกเศศและนาคะประทีป” ตีพิมพ์ลงในหนังสือสร้างตนเอง นอกจากภาพปกของหนังสือสร้างตนเอง และภาพจิตรเรื่อง กามนิต แล้ว เขายังได้เขียนภาพส่งเสริมวัฒนธรรมของ “สามัคคีไทย” สมัย “มาลानาไทยไปสู่มหาอำนาจ” อีกมากมาย รวมทั้งขาดทหลายเรื่องอาทิ จุลลศรชฎี, ปฏิสันถาร และ ผลชาติก เป็นต้น

ประมาณปี พ.ศ. 2486 เหม เวชกร ได้ไปเป็นครูสอนวาดเขียนที่โรงเรียนเพาะช่างในสังกัดของกระทรวงศึกษาธิการ หน้านั้นประเทศยังตกอยู่ในภาวะสงคราม โรงเรียนจึงปิด ๆ เปิด ๆ ได้สอนบ้าง ไม่ได้สอนบ้าง ทางกระทรวงจึงให้ไปประจำแผนกหลักสูตร เขียนภาพประกอบตำราวิชาการต่าง ๆ ให้กระทรวงศึกษาฯ ขณะเดียวกันเหมก็ยังคงเขียนภาพต่าง ๆ ให้กับสำนักพิมพ์ที่ยังเรียกร้องต้องการ เขียนภาพประกอบตำราอยู่ไม่นานนักก็กลับมาสอนวาดเขียนที่โรงเรียนเพาะช่างอีกวาระหนึ่ง และมีลูกศิษย์ลูกหาเกิดขึ้นอย่างมากมาย ผู้คนจึงเรียกเขาว่า ครูเหม ไปทั่วทุกมุมเมือง (เรียงไชย พุทธาโร. 2531 : 88-89)

ช่วงที่ 5 ระหว่างปี พ.ศ. 2488-2491 ทำงานที่โบว์แดง

หลังจากโดนสหรัฐอเมริกาทิ้งระเบิดปรมาณูมหาประลัยถล่มหลายชีวิต และทรัพย์สินของผู้อื่นที่เมืองฮิโรชิมา กับนางาซากิแล้ว ญี่ปุ่นก็ยอมจำนนโดยปราศจากเงื่อนไขในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2488 วิกฤตการณ์อันเกิดจากมหายุทธสงครามก็สูญสิ้นไป ทุกสิ่งทุกอย่างค่อย ๆ คลี่คลายสู่สภาพที่ดีขึ้น ภาวะความแร้นแค้นขาดแคลนต่าง ๆ หดไป ผู้คนบนถนนหนังสือเริ่มเคลื่อนไหวคึกคักขึ้นมาอีกวาระหนึ่ง

เหม เวชกร ลาออกจากกระทรวงศึกษาธิการเมื่อปลายปี พ.ศ. 2488 แล้วเข้าทำงานที่สำนักพิมพ์ อุดม ข้างวัดแสงเนย์ยี่ ถนนเจริญกรุง จังหวัดพระนครของอุดมชาติบุตร ออกหนังสือพิมพ์รายปักษ์โบว์แดง โดยมีสันต์ ท. โกมลบุตร (สันต์ เทวรักษ์) เป็นบรรณาธิการ

โบว์แดงฉบับปฐมฤกษ์ถือกำเนิดขึ้นบนถนนหนังสือ เมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2489 ด้วยรูปโฉมขนาด 8 หน้ายก หนา 24 หน้า นับตั้งแต่ปกหน้าถึงปกหลัง) ราคาฉบับละ 3.50 บาท เหม เวชกร สร้างภาพปกและภาพประกอบ, นายดำรา ณ เมือง ได้เขียนขาดกฉบับขรวาส มโหสถบัณฑิต ตอนกุมารผู้เรืองปัญญา, ถนอม มหาเปารยะ เขียน อันความกรุณาปรานี, สันต์ เทวรักษ์ เขียน จดหมายในซองสีฟ้า ฉบับ ที่ 5, อ.ร.ด. เขียน แนวนรบด้าน...เหตุการณ์ไม่เปลี่ยนแปลง ฯลฯ

ฉบับต่อ ๆ มา มีนักประพันธ์เรื่อรนาม และนักเขียนหน้าใหม่เข้ามาสร้างความคึกคักให้กับโบว์แดงกันอย่างมากมาย ได้แก่ เสฐียรโกเศศ, เวทวงศ์, เรียมเอง, ก. พรหมณะแพทย์, สร้อยอินทนิล, แสงทอง, หลวงวิจิตรวาทการ, นายฉันทนา, แม่ทองคำ, ยาชอบ, มนัส จรรยงค์, แช ณ วังน้อย, สิงห์เทพ, ปิงปอง, ร. จันทพิมพะ, สมุห์หอม, วิดต์ สุทธเสถียร, จูเลียด, พระยาเมธาธิบดี, พ. เนตรรังษี, จำนง วงศ์ข้าหลวง, ยศ วัชรเสถียร, อิศรา อมันตกุล, อุษณา เพลิงธรรม, อบ ไชยวสุ, ส. อาสนจินดา, สุวัฒน์ วรดิลก และ สนิท เอกชัย ฯลฯ

เหม เวชกร สร้างภาพจิตรเรื่อง กาก็ นายดำรา ณ เมืองได้ ประพันธ์คำกลอน บรรยายภาพ ตีพิมพ์ตั้งแต่ฉบับที่ 12 เป็นต้นไปจนกระทั่งจบ แล้วจึงเริ่มภาพจิตรชุดดาวี ตั้งแต่ฉบับที่ 58 ประจำวันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2491 นายดำรา ณ เมืองได้ เป็นผู้ให้คำเช่นเดิม สันต์ เทวรักษ์เองก็เขียน

ค่ากลอนประกอบภาพให้ เหม เวชกร เรื่อง สุวรรณหงษ์ ตีพิมพ์ตั้งแต่ฉบับที่ 57 เป็นต้นไปด้วยอีกผู้หนึ่ง

ระยะเวลาของรายปักษ์ไม่ทันใจทั้งผู้อ่านและคณะผู้จัดทำ ดังนั้น โบว์แดงจึงปรับปรุงตัวเองเป็น "รายทศ" ตั้งแต่ฉบับที่ 37 ประจำวันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2490 มีเนื้อที่ 32 หน้ากระดาษ ราคาฉบับละ 3.00 บาท แล้วลดลงเหลือเล่มละ 2.50 บาท ตั้งแต่ฉบับที่ 53 ประจำวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2491 ครั้นเมื่อถึงฉบับที่ 73 วันที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2491 โบว์แดงก็เว้นเวลาออกมาเป็นรายสัปดาห์ ราคาฉบับละ 2 บาท

โบว์แดงตีพิมพ์ออกมาทั้งสิ้น 118 ฉบับก็ล้มเลิกไป แต่ยังมีต้นฉบับเหลือค้างอยู่อีกเป็นจำนวนมาก จึงนำมาตีพิมพ์ใน อุดมสารรายปักษ์ โดยมี ประหยัด ชาดบุตร เป็นบรรณาธิการ อุดมสารออกมาสู่ตลาดหนังสือได้เพียง 46 ฉบับก็ถึงกาลอวสาน

ผลงานของ เหม เวชกร จำนวนมาก ได้ปรากฏสู่สายตาของประชาชนติดต่อกันมาเป็นเวลาหลายปี จนเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่าฝีมือเขียนภาพของเขานั้นงดงาม ละเอียดอ่อน และมีแบบฉบับที่เป็นของตัวเองโดยเฉพาะงานเขียนภาพต่าง ๆ หลังไปไหลเข้ามาจนล้นมืออยู่ตลอดเวลา (เริงไชย พุทธาโร 2531:91-94)

ช่วงที่ 6 ระหว่างปี พ.ศ. 2491-2496 ทำงานที่กิจการร้านบล็อกร

เมื่อสงครามโลกครั้งที่สองได้ยุติลง สำนักพิมพ์เพลินจิตต์ก็ฟื้นคืนชีพขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เวชกรได้ถูกขอร้องให้เขียนหนังสือพิมพ์บันเทิงรายวัน เพลินจิตต์ และเพลินจิตต์ฉบับวันอาทิตย์ ทั้งสองฉบับเป็นหนังสือพิมพ์ที่ปราศจากข่าวสารบ้านเมือง ตีพิมพ์เฉพาะนวนิยายเร่ร่อนต่าง ๆ โดยมี ป. อินทรปาลิต และเลียว ศรีเสวก เป็นนักประพันธ์หลัก เหม เวชกร และวารินทร์ สุทธศักดิ์เป็นฝ่ายศิลปกรรม

เพลินจิตต์วันอาทิตย์ ฉบับแรก ๆ เหม เวชกร เขียนภาพวิจิตรจากประวัติศาสตร์ไทยเป็นหน้าปก ป. อินทรปาลิต เขียนคำบรรยายจากพงศาวดาร เมื่อ ป. อินทรปาลิตลาออกไปทำหนังสือ ปิยะมิตร เหม เวชกรจึงเขียนภาพวิจิตรจากวรรณคดีเรื่อง ไกรทอง โดยประพันธ์คำบรรยายด้วยตัวเอง ไปจนเมื่อเรื่องราวของ ไกรทอง ถึงบทสุดท้ายจึงเขียนภาพชุด ศรีปราชญ์ขึ้นมาตีพิมพ์ต่อเนื่องไปทุกสัปดาห์

พ.ศ. 2490 ปีเดียวกับที่ เพลินจิตต์วันอาทิตย์ ออกสู่ท้องตลาด เหม เวชกร, สันต์ ท. โกมลบุตร, เสรียม ไกรรักษ์ ช่างแกะของหนังสือพิมพ์ประมาณวัน และจรัส สังข์สกุล ช่างแกะของ เอส. พี.อี. ศิษย์เอกของอาจารย์ดี กานาชาวา ได้ร่วมแรงร่วมใจกันเปิดร้านทำบล็อกขึ้นที่ถนนเจริญกรุง สี่ก๊กพระยาศรี ทำงานกันอย่างหนักอยู่ราว 10 เดือนก็สามารถชำระหนี้สินทั้งต้นทั้งดอกได้ทั้งหมด ต่อมา จึงย้ายไปเปิดสำนักงานใหม่ที่ 212 ซิงสะพานพระพุทธรยอดฟ้า ฝั่งพระนคร มีชื่อว่า สำนักงานช่าง เหม เวชกร รับทำบล็อกสกรีนและลายเส้น, ดราบาย, กระดาษโฆษณา และรับถ่ายภาพที่ระลึกในงานชุมนุม เหม เวชกร เป็นผู้ควบคุมและอำนวยความสะดวกทั่วไป ระบิล บุญนาค เป็นที่ปรึกษาฝ่ายเทคนิค

ต้นปี พ.ศ. 2496 กิจการร้านบล็อกรแห่งนี้เริ่มตกต่ำลง เพราะเครื่องมือเครื่องมือค่อนข้างจะล้าหลัง ประกอบกับมีร้านใหม่ ๆ เกิดขึ้นมาหลายแห่งเพียบพร้อมด้วยอุปกรณ์อันทันสมัย หุ่นส่วนรุ่นแรกจึงมอบงานทั้งหมดให้กับถาวร บุตรของจรัส สังข์สกุล และสุชาติ ทองประไพ ศิษย์เอกของ เหม เวชกร ไปดำเนินงานแทน (เริงไชย พุทธาโร 2531:95-96)

ช่วงที่ 7 ระหว่างปี พ.ศ. 2496 จนถึงบั้นปลายชีวิต พ.ศ. 2512

เหม วางมือจากกิจการสำนักงานช่าง เหม เวชกร ที่เชิงสะพานพุทธ เมื่อประมาณปี 2496 เพราะเครื่องมือเครื่องมือไม่ทันสมัย สู้บริษัทอื่นไม่ได้ ทว่าในส่วนตัวของเขาเอง ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป ชื่อเสียงของ เหม เวชกร จะพุ่งขึ้นติดอันดับศิลปินนักวาด “ภาพจิตร” อันดับหนึ่งของประเทศฝีมือของเขาเป็นที่ชื่นชมตั้งแต่ระดับเด็กนักเรียนไปจนถึงองค์พระประมุข

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดฝีมือการวาดภาพของเขา เคยพระราชทานพระราชวโรกาสให้ครูเหมเข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์หลายครั้ง ทั้งยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้รับเขาไว้เป็นจิตรกรในพระบรมราชานุเคราะห์ด้วย

งานชุดใหญ่ที่ถือได้ว่าเป็น “อนุสาวรีย์” อีกชิ้นหนึ่งที่เหมได้สร้างขึ้นในช่วงระยะนี้ ก็คือ ภาพพุทธประวัติ ที่เขาได้รับมอบหมายจากศึกษานิธิ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ให้เขียนขึ้น แล้วส่งไปพิมพ์ที่ต่างประเทศ มาให้ประชาชนเช่าเป็นการกุศล เพื่อหาเงินมาบำรุงการศึกษา ภาพชุดนี้เป็นชุดภาพสีที่เหมใช้เวลาเขียนติดต่อกันยาวนานตั้งแต่ราว พ.ศ. 2498

นอกจากนั้น ในระยะหลังนี้ ผลงานที่สร้างชื่อเสียงอีกด้านหนึ่งให้แก่ เหม ก็คือ งานเขียนชุด “ผีไทย” ที่เขาเขียนเองทั้งเรื่องและภาพ เหม เริ่มจับเขียนเรื่องผีมาตั้งแต่สมัยอยู่เพลินจิตต์ เรื่องแรกของเขาคือ เรื่องผี ซึ่งใช้ฉากสมัยที่เหมยังทำงานกรมทอน้ำที่ท่าหลวง สระบุรี

เหม เขียนเรื่องผีสืบต่อมาจนถึงช่วง พ.ศ. 2510 ถ้าคิดเป็นจำนวนก็น่าจะมีร่วมร้อยเรื่อง เฉพาะที่เคยเห็นพิมพ์รวมเป็นเล่มใหญ่ ๆ ก็มี เช่น ผู้ที่ไม่มีร่างกาย, ปีศาจของไทย, ใครอยู่ในอากาศ, วิญญาณเร่ร่อน เมื่อไม่ถึงสิบปีมานี้ ก็ยังมีสำนักพิมพ์แห่งหนึ่งนำมาพิมพ์ซ้ำ สร้างความหวาดเสียวขนลุกขนพองให้แก่ผู้อ่านรุ่นเยาว์ได้ไม่น้อย คนรุ่นใหม่หลายคนก็อาจจะเคยได้ยินชื่อของเหมบ้างก็คือจากงานเขียนชุดนี้เอง

จักรพันธ์ โปษยกฤต (2539 : 223-224) ก็เคยเป็นแฟนของเรื่องชุดนี้

“...ภาพประกอบเรื่อง ‘ผี’ ซึ่งเป็นเรื่องที่ครูเหมเป็นทั้งผู้แต่งและผู้เขียนขึ้นเองนั้น ให้ความรู้สึกน่ากลัวมาก แต่เพียงอ่านเรื่องก็กลัวอยู่แล้ว ยิ่งเห็นรูปยิ่งน่ากลัวใหญ่ บางครั้งยังไม่กล้าดู เพราะตอนนั้นเป็นเด็กอยู่ พอเปิดเจอก็รีบพลิกผ่าน ๆ ไป...”

แต่เมื่อผลงานเรื่องผีของ เหม กำลังเป็นที่ฮือฮานั้น ภาพวาดของเขากลับแปลกเปลี่ยน ลูกศิษย์ส่วนใหญ่ของครูเหมที่ผมมีโอกาสพูดคุยด้วย ยอมรับว่าครูเริ่ม “มึนตลก” รูปคนของเหมมักยืดยาวขึ้นจนผิดส่วน

นี่คงเป็นผลมาจากการที่ เหม ยังต้องทำงานหนัก ในขณะที่สังขารเสื่อมถอยลงทุกขณะ เพราะนอกจากอายุที่ล่วงเลยวัยกลางคนมาแล้ว ครูเหม ยังมีอาการทั้งโรคหัวใจและโรคปอด

เหม เคยระบายความในใจไว้เป็นกลอนตอนหนึ่งว่า “จนบ้านนี้ยังมีได้ใกล้สบาย เห็นเป้าหมายแล้วข้างหน้าลางคางาน” (ศรัณย์ ทองปาน 2543:147)

จากช่วงต่าง ๆ ในชีวิตการทำงานอย่างต่อเนื่องอันยาวนานหลายสิบปีของ เหม เวชกร ศิลปินเอกของประเทศไทย ได้สร้างผลงานต่างลักษณะต่างกรรมวิธีไว้อย่างมากมายจนนับไม่ถ้วน ประเมินกันว่าหลายสิบปีแห่งชีวิตที่จับปากกาถือพู่กันอยู่ทุกวันทุกคืนจนเกือบจะไม่มีวันหยุดพักผ่อน เหม เวชกร ได้เขียนภาพต่าง ๆ ไว้มากกว่าสี่หมื่นภาพ

ภาพจิตรชุด ขุนช้างขุนแผน (ประมวณวัน พ.ศ. 2482) และชุดศรีธนญชัย (ประมวณสาร รายสัปดาห์ พ.ศ. 2481) ชุดละประมาณ 2-3 พันภาพ, ราชาริราช (ชาวไทยรายวัน พ.ศ. 2496) 2,662 ภาพ, กามนิต (สร้างตนเอง พ.ศ. 2486) 2,000 ภาพ

นอกจากนี้ยังมีสาวเครือฟ้า, ไกรทอง, ศรีปราชญ์, สุนทรภู่, ผู้ชนะสิบทิศ, พุทธประวัติ, ประวัติศาสตร์ไทย, พระวขสันดร, ภูริทัต, เงาะป่า, มหาภารตะยุทธ์, พระลอ, กากี, พระอภัยมณี, สามก๊ก ฯลฯ ตลอดจนภาพปก ภาพประกอบต่าง ๆ อีกเป็นจำนวนมหาศาลชนิดที่ไม่น่าเชื่อว่ามนุษย์เพียงคนเดียวจะสามารถเสกสรรขึ้นมาได้มากมายถึงขนาดนั้น

จากผลงานอันดีเด่นดังกล่าว เป็นที่พอพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ เหม เวชกรเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน และทรงรับไว้ในพระบรมราชานุเคราะห์

เหม เวชกรต้องถวายงานตามพระราชประสงค์ติดต่อกันเป็นเวลาหลายปี ด้วยการเขียนภาพจากเรื่องราวในวรรณคดีไทย ภาพชีวิตของชนบทไทยในอดีต ฯลฯ ภาพเขียนต่าง ๆ เหล่านี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงนำไปพระราชทานแก่พระราชอาคันตุกะ (เร็กซ์ไฮ พุทธาโร 2531:105-107)

เมืองไทยในยุคของ เหม เวชกร เป็นยุคที่วรรณกรรมจำพวกนิยายกำลังเฟื่องฟู การอ่านคือความบันเทิงราคาถูกที่แพร่หลายไปในวงกว้าง อุตสาหกรรมสิ่งพิมพ์กำลังพัฒนาขึ้นมารองรับวัฒนธรรมการอ่านที่กำลังเติบโต อันเป็นผลมาจากการศึกษาละเอียดใหม่ที่เริ่มปฏิรูปกันมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 และยุคของเหมยังเป็นยุคที่ภาพเขียนและงานช่างฝีมือมีความสำคัญต่ออุตสาหกรรมการพิมพ์ แวดวงวรรณกรรมและสื่อสารมวลชนสำคัญถึงขนาดว่า ยุคนั้นกลายเป็นยุคทองของนักวาดภาพจิตร ภาพวาดปกมีความสำคัญพอ ๆ (หรือมากกว่าในบางกรณี) กับวรรณกรรม

ชื่อเสียงอันโด่งดังและความนิยมชมชอบจากประชาชนที่เหมได้รับ นอกเหนือไปจากฝีมือปานเทพเนรมิตแล้ว ปัจจัยความสำเร็จที่ปฏิเสธไม่ได้เลยก็คือ ในรอบ 40 ปีแห่งการทำงานของเขา ด้วยเทคโนโลยีทันสมัยในขณะนั้น ภาพจิตรของเหมถูกทำซ้ำในจำนวนครั้งและจำนวนพิมพ์มหาศาล ผลงานของเขาได้รับการเผยแพร่ออกไปในวงกว้างอย่างที่ไม่สามารถประเมินออกมาเป็นรูปธรรมได้ นี่คือประโยชน์ที่เหมได้รับจากสื่อชาวบ้านงานตลาดระดับมหาชน

แต่ก็เพราะความเป็นงานตลาดมวลชนในสื่อสิ่งพิมพ์ และด้วยค่านิยมอันเคร่งครัดของสังคมไทย และวงการศิลปวัฒนธรรมภาพจิตรของเหมและคนอื่น ๆ จึงยังถูกจัดลำดับให้เป็นงานศิลปะระดับรอง กลายเป็นศิลปะระดับล่างด้วยเหตุผลที่ว่ามันเป็นพาณิชย์ศิลป์ เป็นงานตลาด ผลงานของ เหม เวชกร จึงไม่ได้รับการยอมรับในระดับสถาบันว่าเป็นจิตรศิลป์หรือศิลปะชั้นสูงในตำราประวัติศาสตร์ศิลปะฉบับทางการ สถาบันของรัฐและคนทั่วไปจึงยังมีท่าทีลังเลต่อผลงานของเหม แม้ว่าในปัจจุบันภาพของเหมจะมีราคาสูงมากในตลาดของการซื้อขายงานศิลปะและของเก่าก็ตาม

ด้วยความดีของผลงานและในฐานะบุคคล เหมเป็นที่รักของคนทั่วไป โดยเฉพาะเพื่อนพ้องและลูกศิษย์ที่มีมากมาย แม้ว่าวันนี้ผลงานต้นฉบับจะสูญหายไปมาก แต่ภาพจิตรเหล่านั้นก็ได้กระจัด

กระจายแทรกซึมเข้าไปอยู่ในสิ่งพิมพ์เก่า ๆ และงานพิมพ์ซ้ำใหม่ ๆ ที่ยังเผยแพร่ออกมาอยู่เรื่อย ๆ มันได้แผ่เข้าไปอยู่ในความทรงจำ สร้างความสำราญให้แก่ผู้ที่ได้สัมผัสกับภาพจิตรเหล่านั้น ทั้งในสื่อบันเทิงราคาถูกอย่างนวนิยาย และแบบเรียนที่เด็กทุกคนในยุคนั้น ๆ ต้องเคยอ่านและดูกันมา มันได้กลายเป็นทั้งครูและแรงบันดาลใจให้แก่เด็กและผู้ใหญ่หลายคน เต็มโตเป็นจิตรกร ศิลปิน และนักสร้างสรรค์ชั้นนำของประเทศ

ในวันนี้ แม้ว่าภาพเขียนในแนวของเหม และนักวาดร่วมยุคคนอื่น ๆ จะพ้นสมัยไปแล้ว แต่ด้วยฝีมืออันยอดเยี่ยมและบรรยากาศแห่งอดีตในภาพจิตรเหล่านั้น ผลงานของ เหม เวชกร กลับมีเสน่ห์มากยิ่งขึ้น ยังสามารถทำให้คนรุ่นหลังมีความสุข และอดที่จะจินตนาการไปถึงอดีตสมัยที่บ้านเมืองยังอยู่ดีมีสุขไม่ได้ (สุจิตร์นิทรศการหอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์, 2547)

7. ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับศิลปะในประเด็น

7.1 ที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพผลงาน

จากหนังสือศิลปะร่วมสมัยของวิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงแนวความคิดว่า คือ รากฐานจากความคิดที่ได้รับความพอใจ ซึ่งมีที่มาได้หลากหลายตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบัน และอนาคตขึ้นอยู่กับศิลปิน บุคคลนั้นต้องการนำกรณีใดมาเสนอต่อสังคม ซึ่งมีประเด็นหลัก ๆ ดังนี้

เรื่องครอบครัวและชีวิตส่วนตัว (Individual & the Family) คือ การหยิบยกเรื่องราวความเป็นจริงของศิลปิน ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกต่าง ๆ หรือมาจากอำนาจจิตใจสำนึกลึก ๆ ที่มีอยู่ในตัวตน และจากครอบครัว เช่น ความรัก ความเกลียด ความอบอุ่น ความลำบากยากแค้น ฯลฯ เป็นต้น

เรื่องสังคม (Social) เป็นการสะท้อนภาพความเป็นจริงในปัจจุบัน ซึ่งเป็นผลจากการกระทำของมนุษย์ที่มีทั้งแง่บวกและแง่ลบ เป็นเรื่องราวหรือปัญหาของสังคม เช่น การเลียดสิทธิคน การเมือง เรื่องความยากจน สภาพแวดล้อม การว่างงาน โสเภณี การจรรยาบรรณ มลภาวะเป็นพิษ ฯลฯ เป็นต้น

เรื่องศาสนา และปรัชญาความเชื่อ (Religious & Ideology Faith Philosophy) เป็นสิ่งที่ติดตัวของมนุษย์มาตั้งแต่เกิด จึงเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวสามารถหยิบยกขึ้นมาเสนอได้ เช่น เรื่องไตรภูมิ พุทธประวัติ ลัทธิต่าง ๆ คัมภีร์ เรื่องราวของพระเจ้า พระเยซูคริสต์ หินหยาง ฯลฯ เป็นต้น

เรื่องความฝัน และจินตนาการ (Imagine) คือสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นจริงหรือไม่จริงก็ได้ในอนาคต หรือเป็นสิ่งที่อยู่ในความคิดสร้างให้เกิดเป็นรูปจริง และคนอื่นสามารถรับรู้ได้ เช่น รูปคนตัวยัดเยียดบิดเบี้ยวไปมา หรือภาพตัวเรามีปีกบินได้ในอากาศ ฯลฯ เป็นต้น

เรื่องธรรมชาติ (Naturalistic) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติรอบตัว ภาพต้นไม้ใบหญ้า ทะเล ภูเขา น้ำตก สิ่งลึกลับต่าง ๆ ทุกชนิดที่เกิดขึ้นบนโลก (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2537 : 125-131)

เรื่องเกี่ยวกับจิตวิทยา ความตาย ความน่ากลัว (Death & Frightful) เป็นเรื่องราวที่แสดงออกถึงอารมณ์ที่น่ากลัว น่าขนพองสยองเกล้า และความสูญสิ้นของชีวิต โดยมีพรรณนาอื่น ๆ ที่กล่าวถึงในกรณีที่มาของแนวความคิดไว้โดย วิรุณ ตั้งเจริญ กล่าวไว้ว่า

การแสดงออกในลักษณะร่วมสมัยมนุษย์ เรามีความรู้สึกนึกคิดและมีอารมณ์ต่างกัน ซึ่งนั่นอาจจะเป็นผลมาจากปัจจัยหลายด้านเช่น ประสบการณ์ สภาพแวดล้อม การเลี้ยงดู ฯลฯ ความแตกต่างของแต่ละบุคคลนั้นส่งผลไปถึงการรับรู้โลกภายนอกที่แตกต่างกันด้วย เมื่อศิลปะเกี่ยวข้องกับการรับรู้โลกภายนอก

การนำผลจากการรับรู้ที่แตกต่างกันนั้นมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ ย่อมมีผลให้งานศิลปะมีลักษณะแตกต่างกันโดยเฉพาอย่างยิ่ง แนวคิดและการออกแบบ ซึ่งพอจะประเมินได้กว้าง ๆ ดังนี้

การแสดงออกตามที่ตามองเห็น การแสดงออกทางศิลปะหรือภาพพิมพ์ในลักษณะนี้จะมีเชื่อต่อรูปวัตถุ สิ่งแวดล้อม ว่าสิ่งเหล่านี้เป็นคุณค่าหลักที่ควรนำมาสร้างสรรค์ โดยยึดถือความจริงตามที่ตนรับรู้ได้ด้วยประสาทตา การแสดงออกตามที่ตามองเห็นจะยึดถือสิ่งเหล่านี้ เช่น รูปทรง แสงเงา สี ปริมาตร และสิ่งอื่น ๆ ตามที่ตามองเห็น ส่วนใครจะมีการมองเห็นอย่างหยาบหรือละเอียดถี่ถ้วนเพียงใด ก็เป็นเรื่องเฉพาะบุคคล และเมื่อแสดงออกเป็นผลงานก็จะขึ้นอยู่กับทักษะหรือความชำนาญที่สามารถถ่ายทอดภาพตามที่ตามองเห็นได้อีกด้วย

การแสดงออกตามความรู้สึก แนวคิดของผู้ทำงาน ศิลปะสมัยใหม่ส่วนหนึ่งมีความเชื่อว่า เมื่อคนเราพร้อมด้วยโสตรประสาทหนึ่งนั้นย่อมสัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และอารมณ์ความรู้สึกนี้เป็นความจริงที่มีอยู่ในทุกตัวคน แม้บางครั้งอารมณ์จะมีลักษณะเป็นสิ่งที่ลาลาย แต่ถ้าเรารู้จักควบคุมและเลือกใช้อารมณ์ให้เป็นประโยชน์ อารมณ์ย่อมเป็นสิ่งสร้างคุณค่าต่าง ๆ ได้ ตามแนวคิดนี้ถือว่าการรับรู้ย่อมสัมพันธ์กับอารมณ์การแสดงออกทางศิลปะ จึงเป็นเรื่องที่แสดงออกทางความรู้สึกอันเป็นผลมาจากการรับรู้โดยตรง มิใช่การแสดงออกตามที่ตามองเห็น รูปทรงตามที่ตามองเห็นควรเป็นเป้าหมายรองลงมา ภาพพิมพ์ในลักษณะนี้จึงไม่อาจแสดงความชัดเจนของรูปทรง แต่เน้นทางด้านร็วรอย น้ำหนัก พื้นผิว บรรยากาศ สี ฯลฯ

การแสดงออกตามความคิดและจินตนาการ จากการแสดงตามอารมณ์ความรู้สึกนั้น อารมณ์ย่อมอยู่เหนือหรือมีค่ากว่าเหตุผลและการนึกคิดใด ๆ แต่ในแนวความคิดนี้ไม่ได้เชื่อว่าอารมณ์เป็นสิ่งสำคัญสุดยอด แต่กลับเชื่อความคิดและจินตนาการเป็นหลักความคิด และจินตนาการก็มีลักษณะความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันตามความคิดนี้ ยอมรับว่าเมื่อคนเรามองเห็นวัตถุทุกอย่างจะไม่หยุดอยู่แค่นั้น ต่างจะคิดถึงสิ่งนั้นในแง่มุมต่าง ๆ กันไปตามพื้นฐานประสบการณ์ของแต่ละคน เช่น เมื่อเรามองเห็นควาย เราเกิดความคิดต่อควายในแง่มุมต่าง ๆ กัน อาจจะนึกถึงความที่เอาไวใช้ไถนา นึกถึงควายในแง่ที่คนนำมาเปรียบเทียบกับพฤติกรรมของคน เป็นต้น เมื่อการมองเห็นเกี่ยวข้องกับความคิดและจินตนาการเช่นนี้ ความคิดและจินตนาการก็จะเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งนำมาเป็นตัวการสร้างสรรค์ศิลปะ ส่วนจะมีความคิดกว้างไกลหรือจินตนาการเพ้อฝันเลื่อนลอยมากน้อยแค่ไหน ก็เป็นเรื่องความพึงพอใจและความคิดจินตนาการของแต่ละคน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2540 : 180-181)

ประเสริฐ ศิลรัตน์ (ม.ป.ป.) ได้ให้ความหมายแนวความคิดว่า คือ กระบวนการทางสมองที่กำหนดกรอบหรือแนวทางดำเนินงานเพื่อการถ่ายทอดเป็นเชิงพฤติกรรม สู่จุดหมายที่พึงประสงค์ แนวความคิดทางด้านการสร้างงานศิลปะ

ทัศนา เขมมณี (2544 : 83) กล่าวถึงแนวความคิดว่า เป็นมิติกระบวนการคิด (thinking process) ซึ่งอาจรวมถึงการวาดความคิดหรือการประกอบความคิด (Composition) เป็นกระบวนการสร้างความคิด และสร้างผลผลิตออกมา ซึ่งเป็นกระบวนการผลิตการทำงานสร้างสรรค์ เช่น การเขียนงานการแสดง การวาด การปั้น เป็นการสร้างภาพประกอบความคิดให้เป็นรูปร่างขึ้น เป็นกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลผลิต ซึ่งต้องอาศัยความรู้ และประสบการณ์เดิม และความคิดสร้างสรรค์

ดังนั้น อาจกล่าวสรุปแนวความคิด หมายถึง การประกอบกันระหว่างความคิด หรือกระบวนการของสมองของบุคคลที่คิดอย่างมีระบบ และความคิดสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงความคิดที่มีความไวต่อปัญหา โดยอาศัยปรัชญาหรืออุดมการณ์ ตลอดจนความสัมพันธ์กับกระบวนการทำงานของจิตใญมนุษย์ ทำให้เกิดประสบการณ์ ความรู้ความเข้าใจ ความคิดสร้างสรรค์การกระทำใหม่ ๆ อันเกิดเป็นประโยชน์ต่อตนเองและสังคม

ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้น ศิลปินอาจได้แหล่งความคิดซึ่งเป็นสิ่งกระตุ้นหรือแรงจูงใจให้เกิดการถ่ายทอดรูปแบบไม่จากทางใดก็ทางหนึ่ง อาจจะเป็นแหล่งจากธรรมชาติ สภาพสังคม การเมือง เศรษฐกิจ ศาสนา หรือแม้แต่แนวความคิดของศิลปินคนอื่น ๆ ก็ตาม เมื่อมองย้อนไปในอดีตนั้น จะเห็นว่าศิลปินสำนึกนิยม (Realism) ต้องการบันทึกสภาพบรรยากาศในแต่ละช่วงเวลา ศิลปินลัทธิรุนแรง (Fauvism) มุ่งที่จะแสดงออกด้วยสี เพราะเชื่อว่าสีเป็นสิ่งที่ความรู้สึกได้ดีที่สุด ศิลปินอนาคตนิยม (Futurism) ยอมรับความงามที่เกิดจากความเร็วและการเคลื่อนไหวเครื่องจักรกล แสงสีที่เกิดจากการประดิษฐ์ของมนุษย์ ศิลปินลัทธิ dada (Dadaism) มีแนวคิดจากการต่อต้านสงคราม ศิลปินลัทธิเหนือจริง (Surrealism) แสดงออกซึ่งจิตใต้สำนึกภายใน ศิลปินป๊อปอาร์ต (Pop Art) ต้องการถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ปัจจุบัน เป็นต้น ดังที่ กันยา สุวรรณแสง (2532 : 104) ได้กล่าวไว้ว่า “พฤติกรรมเป็นผลจากการที่คนเราเลือกปฏิบัติตอบสนองที่เหมาะสมที่สุดมาสนองต่อสิ่งเร้า แต่สิ่งเร้าจะมีประสิทธิภาพก็ต่อเมื่ออินทรีย์อยู่ในภาวะรับเร้าหรือที่เรียกกันว่า ภาวะรับการจูงใจ พฤติกรรมบางอย่างก็เกิดจากแรงจูงใจที่เห็นได้ง่าย ๆ ชัดเจน แต่พฤติกรรมบางอย่างก็มีแรงจูงใจหลายอย่างรวมกัน หรือจากแรงจูงใจที่ลึกซึ่งซับซ้อนมากจนเราบอกไม่ได้

จากที่กล่าวในข้างต้นจะเห็นว่า ศิลปินในแต่ละยุคสมัยล้วนสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่สัมพันธ์กับบริบทที่ตนอาศัยอยู่ ปรากฏการณ์ในช่วงเวลานั้น ๆ รวมทั้งประสบการณ์ต่าง ๆ ที่รับรู้มาของแต่ละคนอย่างที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น ซึ่ง ประเสริฐ ศิลรัตน์ (2525 : 19) ให้ทรรศนะต่อเรื่องของแรงจูงใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะโดยสรุปไว้ว่า “ถ้าจะวิเคราะห์กันถึงที่มีของศิลปะที่แท้จริงแล้ว จะต้องศึกษาจากส่วนประกอบอื่นอีกมาก เช่น จากผลงาน จากสภาพสังคม เศรษฐกิจ ภูมิศาสตร์ ศาสนา ฯลฯ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นเงื่อนไขกำหนดล้อมกรอบการดำรงชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ซึ่งในแต่ละยุคก็มีเงื่อนไขที่ต่างกันออกไป ศิลปินผู้สร้างผลงานศิลปะก็ย่อมหนีไม่พ้นจากเงื่อนไขของสังคมที่ตนอาศัย”

สิ่งแวดล้อมเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งที่ส่งผลต่อพฤติกรรมมนุษย์ โดยรวมทั้งการสร้างสรรค์งานของศิลปินด้วย ซึ่ง กันยา สุวรรณแสง (2532: 98) ได้ให้ทรรศนะว่า “หมายถึง สิ่งต่าง ๆ ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวเรา เป็นสิ่งเร้ากระตุ้นให้บุคคลแสดงออกได้ตอบในลักษณะต่าง ๆ กัน ซึ่งมีอิทธิพลต่อบุคคล มีผลต่อการพัฒนาและพฤติกรรมของมนุษย์ อันได้แก่ ธรรมชาติ สภาพดินฟ้าอากาศ พลังงาน สังคม มนุษย์ วัตถุสิ่งของ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศาสนา ภาวะเศรษฐกิจ การเมือง การเลี้ยงดู ครอบครัว”

กันยา สุวรรณแสง (2532:101) ได้กล่าวถึงอิทธิพลที่ส่งผลต่อพฤติกรรมมนุษย์ว่า “นักจิตวิทยากล่าวกันว่า พฤติกรรมทุกอย่างย่อมมีสาเหตุ (Every behavior is caused) กล่าวคือ อยู่ ๆ มนุษย์จะแสดงพฤติกรรมออกไปโดยไม่มีหรือแสดงไปโดยไม่มีเหตุผลไม่ได้ ต้นเหตุแห่งพฤติกรรมนั้นเรียกกันว่า Stimulus สิ่งเร้าบางอย่างก็เป็นสิ่งเร้าภายนอก บางอย่างก็เป็นสิ่งเร้าในกาย ดังนั้น พฤติกรรมบางอย่างของคนจึงเป็นพฤติกรรมที่ค้นหาสาเหตุได้ยาก” สำหรับแรงจูงใจที่ผลักดันศิลปินให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปะตามที่กล่าวไว้ในข้างต้นนี้ สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

1. แรงจูงใจภายใน

ศิลปินก็ต้องดำเนินชีวิตร่วมกับผู้อื่นในสังคม ต้องอยู่ภายใต้สภาพแวดล้อมทั้งทางธรรมชาติและทางสังคม จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ได้รับผลกระทบหรืออิทธิพลจากสิ่งที่กล่าวข้างต้น มนุษย์เรามีกายภาพในการรับรู้และเรียนรู้ในสิ่งต่าง ๆ ได้ แต่ผลลัพธ์ที่ได้ก็ย่อมขึ้นอยู่กับอีกหลาย ๆ ปัจจัย ไม่ว่า

จะเป็นความเชื่อ ประสบการณ์ที่รับรู้มาในอดีต การเรียนรู้ เป็นต้น ซึ่งความมุ่งหมายของการสร้างสรรค์จากแรงงูใจภายในก็เพื่อตอบสนองตนเองเป็นสำคัญ ศิลปินอาจจะให้ความสำคัญที่ตัวสื่อบัสดมากกว่าเนื้อหาหรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ หรืออาจมีความต้องการที่จะค้นคว้าถึงกลวิในการสร้างสรรค์ด้วยสื่อในแต่ละชนิด ในการสร้างสรรค์ที่เกิดได้จากแรงงูใจภายในนั้น ผู้สร้างสรรค์จะมีเสรีภาพในการแสดงออกอย่างเต็มที่ เพราะเป็นการสร้างสรรค์โดยผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินเป็นฝ่ายเลือกหรือกำหนดเงื่อนไขขึ้นมา ซึ่ง โกสุม สายใจ (2544 :21) ได้กล่าวถึงแรงงูใจภายในว่า “เป็นการถูกคิดขึ้นมาเองในใจ อยากที่จะสร้างงาน อยากที่จะค้นหารูปแบบความงามที่แปลกใหม่ เพื่อแสวงหารูปแบบความงามที่เหมาะสมกับยุคสมัยและความต้องการของตนเอง”

ประเสริฐ ศิลรัตนา ได้กล่าวถึงแรงงูใจที่ผลักดันให้ศิลปินสร้างสรรค์เป็นผลงานทางศิลปะไว้โดยสรุปว่า

เมื่ออำนาจต่าง ๆ นอกตัวศิลปินที่เหมือนสิ่งเร้าภายนอกลงจางลง ศิลปินก็เริ่มผลิตศิลปกรรมในลักษณะที่เป็นตัวของตัวเอง มีอิสระในการสร้างสรรค์ตามแนวทางที่ตนเองเลือกหรือต้องการ

ศิลปินผู้ที่นับได้ว่าเป็นส่วนประกอบหนึ่งของสังคม ก็ย่อมหนีไม่พ้นความเปลี่ยนแปลง จึงเริ่มหันแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปกรรมมาในลักษณะสนองตนเองด้วยการค้นคว้าทดลองเทคนิควิธีการต่าง ๆ ในด้านการสร้างงาน อีกทั้งจัดตั้งกลุ่มศิลปินที่มีแนวร่วมเดียวกันในด้านความคิดเห็นหรืออุดมการณ์เป็นกลุ่มลัทธิศิลปะต่าง ๆ ขึ้น

เมื่อร่างกายดับสูญไป ดวงวิญญาณก็ยังคงอยู่มิได้แตกดับไปด้วย ในภพของวิญญาณเชื่อว่ามีความเป็นอยู่ มีความต้องการดังเช่นช่วงยังมีชีวิต

ความเชื่อเรื่องราวในลักษณะนี้เป็นแรงผลักดัน ก่อให้เกิดการสร้างศิลปกรรมเพื่อสนองหรือรับใช้วิญญาณขึ้น เช่น พิธีกรรมเกี่ยวกับการฝังศพ การสร้างที่สำหรับบรรจุศพ หรือแม้แต่การสร้างสถานที่ที่ซึ่งให้ดวงวิญญาณได้สิงสถิตย์ เหล่านี้เป็นต้น ต่างสร้างขึ้นก็โดยได้รับแรงบันดาลใจจากความรู้สึกอันเป็นสิ่งเร้าภายในทั้งสิ้น

ดังจะเห็นได้จากหลักฐานทางโบราณคดีที่มีการขุดค้นพบหลุมฝังศพของมนุษย์ในสมัยดึกดำบรรพ์ และจากหลักฐานที่ปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด เช่น ปิรามิดของอียิปต์โบราณ หรือปราสาทหินสมัยขอมในทางซีกโลกตะวันออก ฯลฯ ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อสนองความเชื่อในเรื่องวิญญาณทั้งสิ้น (ประเสริฐ ศิลรัตนา. 2525 : 25-26)

2. แรงงูใจภายนอก

ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์บ้านเมือง ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ สิ่งก่อสร้าง เครื่องจักรกล สถานการณ์ทางการเมือง เป็นต้น นั้นเป็นแรงงูใจที่สำคัญที่ช่วยให้ศิลปินเกิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมขึ้น อารี สุทธิพันธุ์ (2535 : 27) ได้จำแนกแหล่งที่ช่วยให้ผู้สร้างสรรค์เกิดความคิดออกเป็น 3 กลุ่ม คือ “กลุ่มที่หนึ่งคือธรรมชาติสิ่งแวดล้อม กลุ่มที่สองคือวัสดุ ลักษณะรูปทรง และวิธีการ ส่วนกลุ่มสุดท้ายคือสภาพสังคม ความก้าวหน้าเทคโนโลยี” สำหรับปัจจัยหรือแรงงูใจภายนอกที่มีส่วนผลักดันให้เกิดการสร้างสรรคงานศิลปะนั้น อาจกล่าวได้ว่า ธรรมชาติเป็นสิ่งมีอิทธิพลต่อจิตใจผู้สร้างงานศิลปะเป็นอย่างมากนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งการรับรู้ธรรมชาติของมนุษย์ในยุคแรกก็ไม่แตกต่างกันกับยุคปัจจุบันนัก เพียงแต่สิ่งที่มนุษย์ยุคก่อนมองนั้นมีขอบข่ายแคบ ๆ รอบตัวที่มีผลต่อการดำรงชีวิตเท่านั้น เป็นการมองธรรมชาติในลักษณะของความลึกลับ โดยยัง

ไม่มีการพิสูจน์ในความเป็นจริงเหมือนเช่นปัจจุบัน ส่วนการสร้างสรรคของศิลปินในปัจจุบันนั้น ศิลปินได้มองธรรมชาติในเชิงวิทยาศาสตร์ ศิลปินถ่ายทอดธรรมชาติโดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ เป็นการมองในทางรูปแบบ เรื่องราว เหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ซึ่งบ้างก็เน้นไปที่กลวิธีในการสร้างสรรค์มากกว่าความเป็นจริงของธรรมชาติ ศิลปินบางคนอาจเกิดความประทับใจในธรรมชาติที่มองเห็นจนอยากที่จะบันทึกความรู้สึกประทับใจนั้นไว้ ศิลปินบางคนก็ได้รับแรงจูงใจมาจากสังคมที่ตนดำรงอยู่ สังคมเป็นกลุ่มคนขนาดใหญ่ที่มีเรื่องราวเกิดขึ้นมากมาย ศิลปินบางคนก็ได้รับแรงจูงใจมาจากสังคมที่ตนดำรงอยู่ สังคมเป็นกลุ่มคนขนาดใหญ่ที่มีเรื่องราวเกิดขึ้นมากมาย ศิลปินก็เป็นส่วนหนึ่งภายใต้สังคมที่เปลี่ยนไปในแต่ละยุคสมัยศิลปินจึงได้รับแรงกระตุ้นจนเกิดความคิดในการสร้างสรรค์จากสังคมนั้นได้อย่างง่ายดาย ส่วนศิลปินบางคนก็ได้รับแรงจูงใจจากผลงานของศิลปินอื่น ๆ ทั้งจากผลงานเก่าแก่ที่มีชื่อเสียงหรือผลงานของเพื่อศิลปินที่ร่วมสมัยเดียวกัน เห็นได้จากแนวความคิดของแต่ละกลุ่มความคิดในช่วงของศิลปะสมัยใหม่นั้น ต่างก็ได้รับอิทธิพลจากลัทธิหรือผลงานศิลปินอื่น แนวคิดทางศิลปะเป็นสิ่งที่สามารถถ่ายทอดซึ่งกันได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่า ศิลปินผู้นั้นจะนำแนวคิดไปปรับเข้ากับแนวทางของตนอย่างไร

ซึ่ง ประเสริฐ ศิลรัตน์ ได้อธิบายถึงสาเหตุของการสร้างผลงานศิลปะไว้ดังนี้

ผู้สร้างงานศิลปะหรือศิลปินนั้นได้รับแรงบันดาลใจ หรือแรงกระตุ้นจากสิ่งเร้าทำให้ปรากฏความรู้สึกต่าง ๆ ขึ้น แล้วจึงถ่ายทอดความรู้สึกนั้น ๆ ออกมาในรูปแบบของศิลปิน ซึ่งสิ่งเร้าอันเป็นที่มาแห่งศิลปะกรรมนี้แบ่งออกเป็น สิ่งเร้าภายนอก และสิ่งเร้าภายใน สิ่งเร้าภายนอก ได้แก่ รูปแบบ เรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ที่เป็นธรรมชาติหรือที่มีอยู่ในธรรมชาติอันเป็นสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวศิลปิน ส่วนสิ่งเร้าภายใน ได้แก่ อารมณ์ ความคิด จินตนาการ ความจำ ฯลฯ ที่ปรากฏขึ้นในจิตสำนึกของศิลปิน เกิดความรู้สึกต้องการที่จะถ่ายทอดในลักษณะศิลปะกรรมขึ้น โดยตั้งใจหรือจงใจที่จะกระทำ

1. จากธรรมชาติ
2. จากความเชื่อเรื่องวิญญาณ
3. จากผู้มีอำนาจทางสังคม
4. จากความรู้สึกอันเป็นสิ่งเร้าภายในของศิลปินเอง (ประเสริฐ ศิลรัตน์. 2525 : 19-

26)

นอกจากนั้น วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงปัจจัยที่ส่งกระทบต่อการสร้างสรรค์ศิลปะไว้ว่า

การสร้างสรรคศิลปะของศิลปินนั้น มิได้เป็นการสร้างสรรค์จากสุญญากาศ นอกจากสภาวะปัจเจกภาพของศิลปินแต่ละคนแล้ว ปัจจัยซึ่งเป็นตัวแปรอันสำคัญอีกหลายปัจจัย ได้ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรคงานของศิลปิน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินสมัยใหม่ ซึ่งปัจจัยเหล่านั้นได้กลายเป็นตัวกระตุ้นและผลานกันกับสภาวะปัจเจกภาพ ก่อให้เกิดผลงานศิลปะสมัยใหม่อันหลากหลาย ที่ท้าทายความคิดและการชื่นชม

ปัจจัยกระทบเหล่านั้น คือ

1. ปัจจัยทางด้านการเมือง สังคม สิ่งแวดล้อม (Politics, Social and Environment)
2. ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด (Intellect and Thinking)
3. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี (Science and Technology)
4. ปัจจัยทางด้านประสบการณ์ (Experiences)
5. ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์ (Materials)

(วิรุณ ตั้งเจริญ. 2536 : 36)

สรุปที่มาของแนวความคิดจากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่า ที่มาของแนวความคิดนั้น หมายถึง เรื่องเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งมีวิธีการนำเสนอผลงานและจุดเน้นแตกต่างกันออกไป ตามความรู้ ความเชื่อ และประสบการณ์ที่ได้พบเห็น นำมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะประกอบด้วยสำคัญ 2 ส่วน คือ เป็นสิ่งเร้าภายนอก และสิ่งเร้าภายใน

1. สิ่งเร้าภายนอก ได้แก่ รูปแบบ เรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์ที่เป็นธรรมชาติหรือที่มีอยู่ในธรรมชาติอันเป็นสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวศิลปิน

2. ส่วนสิ่งเร้าภายใน ได้แก่ อารมณ์ ความคิด จินตนาการ ความจำ ฯลฯ ที่ปรากฏขึ้นในจิตสำนึกของศิลปิน เกิดความรู้สึกต้องการที่จะถ่ายทอดในลักษณะศิลปกรรมขึ้น โดยไม่ตั้งใจหรือจงใจที่จะกระทำ

7.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

ทัศนศิลป์เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างให้เป็นรูปทรง ด้วยสื่อวัสดุที่เหมาะสม หรือด้วยตัวเอง รูปทรงนั้นอาจมีลักษณะสองมิติ สี่เหลี่ยม เป็นรูปทรงที่สัมพันธ์กับเวลา และบริเวณว่าง เป็นรูปทรงที่เคลื่อนไหวได้จริง หรือรู้สึกว่าจะเคลื่อนไหวได้ รูปทรงทั้งหลายที่มีลักษณะและคุณสมบัติดังกล่าวถือว่าเป็นรูปทรงที่มองเห็นหรือทัศนศิลป์ทั้งสิ้น (อารี สุทธิพันธุ์ .2543 : 108) กระบวนการจัดวางส่วนประกอบย่อยของงานทัศนศิลป์ เป็นต้นว่าจุด เส้น รูปว่าง รูปทรง พื้นผิว แสง สี คือโครงสร้างทางกายภาพของงานศิลปะหรืออาจเรียกว่าองค์ประกอบของศิลปะ ศิลปินเป็นผู้สร้างให้เกิดผลรวมอันประสานสัมพันธ์กัน หรือเกิดความขัดแย้ง ข้ำซ้อน กันตามความต้องการ

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูรณ์ ได้สรุปหลักการการจัดวางส่วนประกอบของศิลปะไว้ว่า “หลักเบื้องต้นที่ใช้ในการจัดวางองค์ประกอบของศิลปะนั้นประกอบด้วย ดุลยภาพสัดส่วน และความแปรผัน (Proportion and Variety) ความกลมกลืนและความตัดกัน (Harmony and Contrast) ช่วงจังหวะและความเป็นเด่น (Rhythm and Dominance) หลักการเหล่านี้เป็นหลักการของการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ เพื่อให้ได้งานศิลปะวัตถุที่มีความเป็นเอกภาพ” (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูรณ์.2524 : 44)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับองค์ประกอบแห่งศิลป์และโครงสร้างทางกายภาพไว้ดังนี้

1. องค์ประกอบแห่งศิลป์นั้นความมุ่งหมายเพื่อหาทางสร้าง เป็นภาพให้เกิดขึ้นภายในกรอบ หรือบนระนาบรองรับที่ต้องการ หมายถึงว่า ผู้ที่จะสร้างภาพจะกำหนดรูปแบบและเรื่องราวของภาพที่กำหนด ให้อยู่ภายในกรอบนั้น โดยคำนึงความสมดุล ถ้าไม่สามารถทำได้ ก็ใช้กฎของการชดเชยดังกล่าวแล้ว โดยคำนึงถึงประเด็นเป็นสำคัญ เพราะถ้าหากไม่กำหนดกรอบภาพแล้วความสมดุลจะไม่เกิดขึ้น ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีรูปแบบของการจัดการภาพแบบต่างๆ มีชื่อต่างกัน เช่น แบบเฉียง แบบวงกลม แบบกระจาย
2. องค์ประกอบแห่งศิลป์นั้น ความมุ่งหมายเพื่อให้เป็นแนวทางสำหรับผู้ศึกษาจิตรกรรมเบื้องต้นต้องการให้เป็นหลักสูตรของรูปแบบจิตรกรรม ถ้าเข้าใจสูตรสำเร็จนี้แล้ว ก็จะได้นำไปใช้เขียนได้ทันที หรือนำไปดัดแปลงธรรมชาติที่มองเห็นในการเขียนรูปวิวหรือภาพทิวทัศน์ได้ องค์ประกอบแห่งศิลป์เริ่มมีบทบาทมากและมีแบบอย่างจริงๆก็ราวในศตวรรษที่ 19 ขณะเมื่อศิลปินยุโรปเริ่มเขียนภาพนอกสำนักงานช่างโดยเขียนภาพทิวทัศน์ แม่น้ำ ตึกกรม อาคาร ทั้งนี้ก็โดยวัตถุประสงค์ที่ว่าต้องการบันทึกความงดงาม ความสะอาดของธรรมชาติ ความสดชื่นของสิ่งรอบๆ ตัว ก่อนที่จะถูกทำลายด้วยเครื่องจักรกล ด้วยอากาศเป็นพิษต่างๆดังปัจจุบันนี้ ดังนั้นการบันทึกจึงต้องใช้ความรวดเร็ว ตามความประทับใจ เรียกกันว่า เป็นกลุ่มหม่น คือกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์

3. องค์ประกอบแห่งศิลปะมีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์คุณค่าที่สมบูรณ์ตามความเชื่อที่ว่า สมัยหนึ่งจะต้องมีคุณค่าที่สมบูรณ์ทางความงามประจำยุค เป็นอนุสาวรีย์ของยุค และคุณค่านี้เปลี่ยนแปลงไม่ได้ด้วย ดังนั้นองค์ประกอบแห่งศิลปะจึงเปรียบเสมือนเส้นทางเดียวที่จะบังคับให้ผู้ศึกษาศิลปะในเวลานั้นเดินบนเส้นทางนั้น

จากความคิดเห็นเกี่ยวกับองค์ประกอบแห่งศิลปะทั้ง 3 ประการนี้ ทำให้องค์ประกอบแห่งศิลปะเป็นแกนสำคัญที่ขาดไม่ได้ สำหรับผู้ศึกษาทักษะทุกแขนง โดยมีเป้าหมายคือสร้างเป็นภาพให้เห็น สำหรับโครงสร้างทางกายภาพนั้น หมายถึง ส่วนประกอบทั้งหมด ซึ่งไม่จำกัดว่าจะต้องสร้างภาพด้วยโครงสร้างทางกายภาพมิใช่สูตรสำเร็จ ที่จะต้องสำเร็จเป็นรูปแบบอย่างนั้นอย่างนี้ โครงสร้างทางกายภาพเป็นผลรวมขององค์ประกอบแห่งศิลปะและการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าที่ผสมผสานกัน และพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขตามประสงค์ของผู้สร้างได้

โครงสร้างทางกายภาพเปรียบเสมือนผลของการสังเคราะห์ขึ้นใหม่ โดยเปิดโอกาสให้ผู้สร้างดัดแปลงสิ่งแวดล้อมและสังคมตามความคิดเห็นของตน ทำให้มีชื่อและรูปแบบใหม่ เช่น โครงสร้างการจัดภาพแบบผลักและดึง (Push & Pull Construction) ซึ่งหมายถึงให้ความรู้สึกใกล้เคียงนั่นเอง แต่เอาความคิดที่มีความหมายเกี่ยวกับสิ่งของเครื่องใช้ปัจจุบันมาใช้เรียกเพื่อความเข้าใจและทันสมัย เช่น บานประตู เป็นต้น

โครงสร้างทางกายภาพมีหลักการที่ดัดแปลงจากหลักการเดิมๆ ดังต่อไปนี้

1. ตำแหน่ง หมายถึง ตำแหน่งของผู้ดูจิตรกรรม ตำแหน่งของผู้สร้างสรรค์จิตรกรรม และตำแหน่งของวัตถุ สิ่งของในโลกภายนอก ในพื้นภาพนั้นๆ ตำแหน่งเป็นผลรวมของการรับรู้ทั้งหมดที่สัมพันธ์กับเวลา และบริเวณว่าง ซึ่งจะสัมพันธ์กับความชัด พრა มัว สดใส น้ำหนักอ่อนแก่และบรรยากาศของการมองเห็น
2. ทิศทาง หมายถึง ความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบที่ก่อให้เกิดการรับรู้ในลักษณะของความรู้สึก ช้า เร็ว เสนอแนะ ระยะทางและเวลา
3. การเข้าซ้อนกัน การบังกัน การทับกัน ซึ่งจะก่อให้เกิดการรับรู้เกี่ยวกับมิติ ความตื้นลึก ความชัดเจน ความรวดเร็ว และความเคลื่อนไหว
4. แสง เงา น้ำหนัก เป็นส่วนสำคัญที่จะเน้นให้โครงสร้างทางกายภาพเด่นชัด ตรงเป้าหมาย และส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างด้วย

(อารี สุทธิพันธุ์ 2535 : 94-95)

การนำส่วนประกอบของศิลปะ (Element of Art) มาจัดรวมเข้าด้วยกันนั้น เป็นองค์ประกอบของศิลปะที่มีหลักเกณฑ์ในการจัดวางหรือประกอบเข้าด้วยกัน ที่เรียกว่า หลักการทางศิลปะ (Principle of Art) ซึ่งก็คือ การนำทัศนธาตุ หรือมูลฐานของศิลปะมาประสานเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานอันกลมกลืน หรือเอกภาพของส่วนประกอบต่างๆ หลักการดังกล่าวคือ ดุลยภาพ (Balance) เอกภาพ (Unity) ความกลมกลืน (Harmony) ความหลากหลาย (Variety) ความลดหลั่น (Gradation) ความเคลื่อนไหว (Movement) จังหวะ (Rhythm) สัดส่วน (Proportion) ความโดดเด่น (Dominance) ดังกล่าวมานี้ สรุปหลักการสำคัญคือ

ความโดดเด่น (Dominance)

คือการสร้างความน่าสนใจให้ปรากฏในผลงาน ซึ่งความโดดเด่นจะเกิดขึ้นได้จากการเน้นย้ำบริเวณจุดใดจุดหนึ่งภายในภาพ โดยอาศัยการเน้นที่รูปร่าง ขนาด หรือสี เป็นต้น

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้กล่าวถึงการเน้นย้ำให้เกิดเป็นจุดเด่น กล่าวว่

การเน้นหรือการย้ำจุดจุดเด่น หมายถึง การกระทำเพื่อให้เกิดความเด่นเป็นพิเศษ เป็นการกำหนดจุดเพื่อให้เกิดความสนใจในงานนั้น การเน้นอาจเน้นด้วยสี ด้วยรูปทรงหรือด้วยขนาดด้วยก็ได้ แต่จุดเน้นนั้นไม่ควรจะอยู่กึ่งกลางของภาพ หรืออยู่ตามขอบภาพ เพราะจะเป็นการกำหนดจุดเด่นที่ไม่น่าสนใจ การกำหนดจุดเด่นทำได้หลายวิธีคือ

เน้นด้วยสี คือการใช้สีให้เด่นเป็นพิเศษ เช่น ให้สีตรงบริเวณนั้นมีความขัดกันกับสีส่วนรวม เช่น ในความมืดแลเห็นแสงสีแดงของแสงไฟ เป็นต้น

เน้นด้วยเส้น รูปร่าง หรือขนาดตัดกัน โดยมีเส้นนำสายตาไปสู่รูปที่มีขนาดใหญ่ เช่น จากประตูของพระอุโบสถมองเข้าไปภายในเห็นองค์พระประธานสว่างอยู่ในความมืดนั้น

เน้นด้วยการตกแต่ง เช่น ตกแต่งบริเวณหรือส่วนที่จะเน้นให้มีความงดงามเป็นพิเศษ เช่น ปากทางที่จะเข้าไปสู่ตัวบ้าน มีกระถางต้นไม้ดอกกล้วยงาม เป็นต้น

(บุญเยี่ยม ย่านเมือง.2537 : 56-57)

สุชาติ เกาทอง ได้แสดงทรรศนะในเรื่องความโดดเด่นหรือจุดเด่นของงานศิลปะว่า

จุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) เกิดจากการเน้นหรือส่งเสริมส่วนมูลฐานของศิลปะให้เห็นเด่นในงานทัศนศิลป์เป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะจะเป็นเครื่องเรียกร้องความสนใจและความน่าดูของภาพ ซึ่งจะสังเกตเห็นได้จากชีวิตประจำวันทั่วไป เช่น การพูดเมื่อถึงตอนสำคัญก็พูดเน้นให้ดังเป็นพิเศษ การเขียนเมื่อถึงตอนที่สำคัญก็ใช้นั้นตัวอักษรให้หนาหรือใหญ่ หรือขีดเส้นใต้ให้แตกต่างกว่าธรรมดา เหล่านี้เป็นการย้ำให้เกิดจุดเด่น

การเน้นจุดเด่นในงานทัศนศิลป์

การเน้นส่วนสำคัญจนเป็นจุดเด่นนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์กันมาก เช่น การเขียนภาพ หรือการปั้นสลักอาจจะใช้สีหรือปั้นรูปลักษณะโดยเน้นส่วนที่สำคัญให้พิเศษกว่าส่วนอื่นๆ เช่น การใช้สีที่สดใส เพิ่มรายละเอียด มีขนาดใหญ่ เป็นต้น การเน้นให้เกิดจุดเด่นควรให้เหมาะสมกับจุดประสงค์ ควรจัดให้เข้าใจได้ง่ายและดูงดงาม นอกจากนี้ ผู้สร้างสรรค์จะต้องคิดด้วยว่าจะเน้นมากน้อยเท่าใด และจะวางจุดสำคัญตรงบริเวณใดของภาพจึงจะเกิดความงามความน่าสนใจ ซึ่งอาจจะทำได้หลายวิธีคือ

1. การเน้นโดยการให้สีให้เด่นเป็นพิเศษ คือใช้สีส่วนรวมของภาพให้กลมกลืนกันอย่างใกล้ชิดเคียงกัน ใช้บริเวณที่ต้องการเน้นให้เด่นชัดกว่าบริเวณอื่น
2. การเน้นโดยใช้เส้น รูปร่าง และขนาดให้ตัดกัน เป็นการเน้นด้วยการใช้ส่วนประกอบมูลฐานของศิลปะส่งเสริมให้เกิดจุดเด่น เช่น การใช้เส้นส่วนใหญ่พาสายตาไปยังจุดเด่น ใช้รูปร่างลักษณะส่งเสริมไปยังจุดเด่นใหญ่เป็นพิเศษกว่าส่วนรอบๆ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ การจัดวางระดับพระพุทธรูปในพระอุโบสถให้เรียงเป็นระดับกันทั้งสองข้างจนถึงองค์พระประธานที่ใหญ่อยู่ตรงกลาง มองเห็นเด่นเป็นพิเศษ หรือ ภาพเขียนที่ชื่อ อาหารมื้อสุดท้าย (The Last Supper) เขียนโดยจิตรกรเอกของโลก เลโอนาร์โด ดา วินชี เป็นภาพตัวอย่างการเน้นจุดเด่นที่ดีที่สุด
3. การเน้นโดยการตกแต่ง คือการตกแต่งบริเวณหรือส่วนที่จะเน้นให้งดงาม เช่น เน้นและตกแต่งบริเวณประตูทางเข้าบ้าน หรือบริเวณใบหน้า เป็นต้น
4. การเน้นโดยการจัดช่องว่างให้เหมาะสม คือ การจัดที่ว่างรอบๆ สิ่งที่จะเน้นให้เรียบ ไม่สับสน เห็นได้ง่าย การเน้นโดยการเว้นช่องว่างให้เหมาะสม จึงเป็นเรื่องสำคัญที่จะส่งเสริมให้รูปลักษณะมองดูเด่นชัด ขนาดของช่องว่างจะแปรผันไปตามการเน้นของวัตถุที่ใช้ เช่น ถ้าต้องการเน้นตอนใดมากต้องเน้นที่ว่างรอบๆ วัตถุ นั้นมากขึ้นตามลำดับ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ทั้ง 4 ประการ จึงเปรียบเทียบหลักการเพื่อใช้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์แขนงต่างๆ ให้เกิดผลสัมฤทธิ์ คือคุณค่าทางความงาม ความเหมาะสม หลักการดังกล่าวเป็นเพียงแนวทางของการปฏิบัติบนพื้นฐานของความน่าจะเป็นเท่านั้น นักศึกษาอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงแก้ไขได้ตลอดเวลาเพื่อความเหมาะสมของกิจกรรมของแต่ละลักษณะ

(สุชาติ เกาทอง. 2536 : 79-80)

สัดส่วน (Proportion)

หมายถึง ความสัมพันธ์ของส่วนประกอบของศิลปะและส่วนอื่นๆ ในภาพในลักษณะเปรียบเทียบกันเป็นเรื่องของความสมส่วน เหมาะสม ทั้งขนาด รูปร่าง รูปทรง อันสัมพันธ์กับส่วนประกอบอื่น เช่น สีแท้ที่มีความเข้มมากกว่าสีแท้ที่อ่อนจาง หรือใช้ลักษณะผิวที่หยาบมากกว่าลักษณะผิวเรียบในทำนองเดียวกับการใช้รูปร่างที่มีขนาดใหญ่เปรียบเทียบกับรูปร่างที่มีขนาดเล็กกว่า อาจจะกลายเป็ยจุดสนใจก็ได้ ขึ้นอยู่กับมูลฐานแวดล้อม

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้แสดงทรรศนะต่อเรื่องสัดส่วนไว้ว่า

สัดส่วน หมายถึง ความสมส่วนซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ เช่น สัดส่วนของคน สัตว์ สิ่งของต่างๆ เครื่องใช้ สอยเป็นต้น การกำหนดสัดส่วนในการสร้างงานศิลปะนั้นไม่อาจกำหนดให้ตายตัวลงไปได้ ขึ้นอยู่กับผู้สร้างงานแต่ละคน และการกำหนดสัดส่วนในงานนั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความชำนาญของศิลปิน

การจัดสัดส่วนในงานศิลปะ แบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. การจัดสัดส่วนให้สัมพันธ์กับตัวมันเอง เช่น สัดส่วนคนทั้งตัว สัดส่วนของสัตว์สี่เท้า เช่น ช้าง ม้า สัดส่วนของบ้านทั้งหลัง
2. การจัดสัดส่วนให้สัมพันธ์ซึ่งกันและกัน หรือสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมใกล้เคียงกัน เช่น คนนั่งเก้าอี้ ทหารขี่ม้า บ้านกับพื้นของบ้าน การปลูกดอกไม้ดอกให้สัดส่วนกับใบไม้ เป็นต้น

การจัดสัดส่วนมักจะพบอยู่เสมอในผลงานทางศิลปะ (บุญเยี่ยม แยมเมือง, 2537 : 54-55)

สุชาติ เกาทอง ได้แสดงทรรศนะในเรื่องเดียวกันนี้ความว่า

สัดส่วน (Proportion) หมายถึง ความสัมพันธ์ของขนาด ความยาว ความสูง และความลึก เป็นอัตราเฉลี่ยของแต่ส่วนในงานทัศนศิลป์ที่จะต้องได้ส่วนสัมพันธ์กัน สัดส่วนของรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่เดิมมานิยมสัดส่วน 3 : 4 คือความกว้างสามส่วนและยาวสี่ส่วน เป็นอัตราเฉลี่ยของสัดส่วนที่มีขนาดงดงาม สัดส่วนนี้ได้มาจากรูปด้านหน้าของพระวิหารพาร์ทีนอน ซึ่งเป็นวิหารของกรีก

สัดส่วนเป็นความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่างๆ แต่ละส่วนที่ประกอบขึ้นเป็นรูปทรง ถ้าความสัมพันธ์ของแต่ละส่วนเหมาะสมก็ทำให้รูปทรงทั้งหมดมีความงดงาม สัดส่วนนี้เป็นไปได้ทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติ รูปทรงแบบเรขาคณิต (Geometric Form) และรูปทรงที่มีสัดส่วนคงที่ สัดส่วนจะมีลักษณะที่ปรากฏให้เห็นได้เป็น 2 แบบ คือ

1. สัดส่วนที่สมบูรณ์ด้วยตัวของมันเอง เกิดจากการประกอบหรือการจัดสร้างโครงสร้างทางกายภาพที่ในแต่ละส่วนของรูปทรงที่มีความสัมพันธ์กันนั้น มีความสมบูรณ์ในตัวเองเป็นความสมบูรณ์แบบเอกเทศ ไม่เกี่ยวข้องกับสิ่งใด ตัวอย่างได้แก่ ผลงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรมสมัยใหม่บางลักษณะ เช่น ผลงานของ คอนสตันติน บรายนครูซ (Constantin Brancusi) ที่ชื่อ ไก่ และนกใน อากาศ หรือผลงานของ วาทรูบา (Watruba) สถาปนิกออสเตรียผู้ออกแบบโบสถ์ตรีเอกานุภาพอันศักดิ์สิทธิ์ (Holy trinity) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากประติมากรรมลักษณะนาटकนิยม (Cubism) ตัวอาคารสร้างด้วยรูปทรงของแท่งคอนกรีตขนาดต่างๆ เป็นรูปสี่เหลี่ยมมาวางซ้อนกันมีจุดประสงค์ประกอบแบบประติมากรรม
2. สัดส่วนที่สมบูรณ์กับการประกอบกับสิ่งอื่น เกิดจากความสัมพันธ์ของส่วนต่างๆ ในตัวของวัตถุและเกิดจากความสัมพันธ์เมื่อเทียบกับวัตถุอื่นๆ วัตถุหรือรูปทรงจะไม่มี ความสมบูรณ์แบบเอกเทศ เพราะจะต้องเกี่ยวข้องกับและสัมพันธ์กับวัตถุ หรือรูปทรงอื่นที่ถูกนำไปจัดวางประกอบร่วมด้วย อาทิ ในวัตถุชิ้นหนึ่งเราจะพิจารณาถึงความกว้าง ความยาว (ในกรณี 2 มิติ) หรือความกว้าง ความยาว และความลึก (ในกรณี 3 มิติ) เพื่อทราบสัดส่วนของวัตถุนั้น และเมื่อวัตถุนั้นไปจัดวางอยู่ในที่ที่หนึ่งหรือในวัตถุอื่น ซึ่งก็มีสัดส่วนอยู่เฉพาะตัว เราจะเกิดการพิจารณาเทียบเคียงเพื่อให้ทราบถึงสัดส่วนที่เกิดจากการเทียบเคียง

ดังกล่าว ตัวอย่างเช่น แก้วสี่เหลี่ยมมีความกว้าง ความยาว ความสูงดูพอดี ได้สัดส่วนในสายตาของเรา เมื่อเรานำแก้วไปไว้ในห้องซึ่งมีสัดส่วนแตกต่างกันไปเรารู้สึกว่าสัดส่วนของแก้วในแต่ละห้องนั้นแตกต่างกันออกไปด้วย

(สุชาติ เกาทอง. 2536 : 71-72)

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องของสัดส่วนความว่า

สัดส่วน Proportion สัดส่วนเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ขององค์ประกอบที่นำมาจัดปัญหาเกี่ยวกับสัดส่วน เป็น ปัญหาที่ยากที่สุด เพราะไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว เราเห็นวัตถุต่างๆว่าสวยถูกส่วนได้ เพราะความคิดรวบยอดจากการดูวัตถุนั้นหมดเสียก่อน คนที่รูปร่างดีแสดงว่า ส่วนต่างๆของร่างกายมีขนาดสัมพันธ์ เช่น คอไม่ยาวเกินไป ไหล่ไม่กว้างเกินไป ฯลฯ ดังนั้นจึงมีวิธีเดียวจะฝึกฝนตัวเองให้เกิดการรับรู้เกี่ยวกับ สัดส่วนที่ดี ต้องดูให้มากสังเกตให้มากจนเคยชินนีก้อออกแบบที่เก่งๆ สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้ดูมี สัดส่วนสวยงามได้โดยอัตโนมัติ ทั้งนี้เป็นเพราะมีประสบการณ์ในการดู และทำมากนั่นเอง สัดส่วนที่จะ ช่วยได้

1. รูปร่างที่สมดุล
 2. องค์ประกอบต่างๆสัมพันธ์กัน
 3. รูปมีความงามน่าดูขึ้น
- สัดส่วนที่ดีมีอยู่ 2 ลักษณะคือ
- ก. สัดส่วนของตัวเองมันเอง เช่น สัดส่วนของแจกัน ต้นไม้ คน ฯลฯ
 - ข. สัดส่วนระหว่างตัวมันเองกับวัตถุอื่น เช่น ในความสัมพันธ์ของรูปทั้งหมดในแผนภาพ
- (พระพงษ์ กุลพิศาล. 2520 : 156)

จังหวะ (Rhythm)

หมายถึงกระบวนการจัดวางส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ให้เกิดเป็นระเบียบด้วยการซ้ำโดย เว้นช่องว่างให้เกิดเป็นความงามของลีลา เพื่อให้เกิดเป็นภาพที่แปลกตาไม่ราบเรียบ จังหวะสามารถ กระตุ้นให้เกิดความสนใจในการมองได้ เป็นอย่างดี

บุญเยี่ยม แยมเมือง ได้ให้ความหมายของจังหวะว่า หมายถึง “การจัดจังหวะของช่องไฟ เพื่อให้เกิดความงาม การจัดจังหวะลีลาที่ตื้นนั้นจะเป็นการจัดที่หนีความจำเจ ซ้ำซาก โดยวิธีทำให้งานมี ลักษณะมองดูแล้วแปลกตา ไม่น่าเบื่อ เช่น รั้วบ้านของบางบ้าน จัดจังหวะของช่องไฟแปลกตา หรือรั้ว กระท่อมในภาพเขียน แสดงชีวิตชนบทจะมีลักษณะจังหวะลีลาแบบโย้ไปโย้มา ดูแปลกตา มีเสน่ห์ชวน มอง เป็นต้น” (บุญเยี่ยม แยมเมือง. 2537 : 57)

ชลุต นิ้มเสมอ (2538 : 157) กล่าวถึงเรื่องของจังหวะในงานศิลปะว่า “คือการสลับกันของ การเน้นและการผ่อนคลายการทำงานของทัศนธาตุต่างๆ เพื่อให้เกิดเอกภาพที่มีชีวิตแก่องค์ประกอบ หรือรูปทรง การซ้ำจังหวะในงานศิลปะไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอน จะเปลี่ยนแปรคลี่คลายไปตามอารมณ์ ความรู้สึกของศิลปิน”

รัสเซล ได้แสดงทรรศนะในเรื่องของจังหวะทางทัศนศิลป์ ความว่า

จังหวะเป็นส่วนประกอบขั้นพื้นฐานของชีวิตเรา มันเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ดังเช่น จังหวะของคลื่นที่ซัดเข้าหาฝั่ง จังหวะการเต้นของหัวใจ ปรากฏการณ์น้ำขึ้นน้ำลงการหมุนของโลกและดวงจันทร์ ส่วนเป็นจังหวะที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอในทางทัศนศิลป์ จังหวะของทัศนศิลป์เกิดขึ้นได้จากการซ้ำอย่างเป็นระเบียบของเส้น รูปทรง สี หรือพื้นผิวที่มีความเหมือนกัน ซึ่งดวงตาของเราสามารถมองเห็นและติดตามรูปแบบของจังหวะการซ้ำได้เป็นอย่างดี ดังเช่นผลงาน *Nude Descending a Staircase* ที่มาเซล ดูซอมปี สามารถสร้างจังหวะที่ลื่นไหลภายในภาพได้จากการซ้ำรูปร่างของผู้หญิงที่ถูกตัดตอนจนคล้ายกับเครื่องจักรกลกำลังเดินลงบันได ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความสนใจของศิลปินในช่วงของศตวรรษที่ 20 ที่มีต่อเทคโนโลยี (Russel . 1993 : 67)

พระพงษ์ กุลพิศาล ได้กล่าวถึงเรื่องของจังหวะในทางทัศนศิลป์ว่า

จังหวะ Rhythm ในทางทัศนศิลป์ ความรู้สึกเกี่ยวกับ "จังหวะ" คือ ความรู้สึกเคลื่อนไหวขององค์ประกอบต่างๆ(หรืออาจจะเพียง-องค์ประกอบอย่างเดียว) ที่ได้จัดไว้เรียบร้อยแล้ว ภาพบางภาพดูแล้วสับสน วุ่นวาย ทั้งนี้เป็นเพราะ "จังหวะ" ในการจัดวางองค์ประกอบต่างๆนั้นหายไปนั่นเอง ดังนั้นความรู้สึกเกี่ยวกับ "จังหวะ" ในที่นี้จึงรับรู้ได้ด้วยสายตาเท่านั้นเอง ในหลักการออกแบบมีวิธีจัด "จังหวะ" ได้หลายแบบ และแต่ละแบบจะให้ความรู้สึกต่างกันไปและจัดทุกแบบจะต้องคำนึงถึงที่ว่างเสมอ

1. จัดจังหวะซ้ำ (Repetition) แบบนี้ส่วนใหญ่จะใช้ในการจัดสิ่งๆที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน เช่น รูปเหมือนกัน สีเหมือนกัน เส้นชนิดเดียวกัน ตลอดจนถึงทิศทางไปในทางเดียวกัน การจัดแบบนี้จะพบมากในงานศิลปะแขนงสถาปัตยกรรม เช่น การตกแต่งภายใน รั้ว ประตู หน้าต่าง สำหรับความรู้สึกของการจัดแบบนี้ จะดูเรียบสงบไม่ตื่นตา เพราะองค์ประกอบที่นำมาจัดนั้นจะค่อยๆนำสายตาให้เคลื่อนไปช้าๆ และมีระเบียบดูไม่ทำให้เบื่อและประสาทตาไม่เครียด
2. จังหวะให้ความรู้สึกพุ่งไปทางหนึ่ง การจัดแบบนี้ ต้องคำนึงถึง "ขนาด" ขององค์ประกอบเป็นสำคัญโดยวางองค์ประกอบนั้นให้มีขนาดลดหลั่นไปเรื่อยๆ เพื่อจะได้นำสายตาไปทางใดทางหนึ่งตามความต้องการ
3. จัดจังหวะให้ดูต่อเนื่องเป็นเส้นเดียวกัน การจัดแบบนี้องค์ประกอบที่ใช้วางเป็นแนวเรียงกัน และนำสายตาให้เคลื่อนไป หรือไปในทิศทางที่ต้องการ
4. จัดจังหวะให้ดูเคลื่อนไหวรุนแรง ตื่นเต้น ขัดแย้งกัน (Dynamic) แบบนี้คล้ายกับเป็นผลรวมของการจัดทุกรูปแบบ คำนึงถึงทิศทางขององค์ประกอบขัดแย้งกัน ขนาดที่แตกต่างกันโดยไม่จำเป็นต้องลดหลั่นเป็นลำดับ(พระพงษ์ กุลพิศาล. 2520 : 154)

เส้น (Line)

เป็นจุดมูลฐานของศิลปะที่มนุษย์ใช้แสดงออกมาช้านาน เกิดจากจุดที่ต่อกันในทางยาว ให้ทั้งความรู้สึกและความหมาย

สุชาติ เถาทอง อธิบายลักษณะของเส้นไว้ในหนังสือวาดเส้นว่า

ลักษณะทางกายภาพของเส้น หรือ คุณค่าทางกายภาพของเส้น คือ ขนาด และทิศทางของเส้น ลักษณะของเส้น ชนิดของเส้น ตำแหน่งและจุดกำเนิดของเส้น เส้นมีมิติเดียว คือ ความยาวมีลักษณะต่างๆมีทิศทางและขนาด ลักษณะต่างๆของเส้น ได้แก่ ตรง โค้ง คด เป็นคลื่น พื้นปลาเกล็ดปลา ก้นหอย ขัดพร่า ประหลาด ทิศทางของเส้นได้แก่ แนวราบ แนวตั้ง แนวเฉียง แนวลึก ขนาดของเส้น เส้นจะไม่มี ความกว้าง มีแต่ความหนา เส้นบาง หรือเส้นใหญ่ เส้นเล็ก ความหนาของเส้นต้องพิจารณาเปรียบเทียบกับความยาว ถ้าเส้นสั้นแต่มีความหนามาก จะหมดลักษณะของความเป็นเส้น กลายเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าไป

(สุชาติ เถาทอง. 2536 : 115-116)

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ แสดงพรรณนาในเรื่องเส้น และลักษณะของเส้นดังนี้

เส้น (Line) เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของโครงสร้างทางศิลปะแสดงออกอย่างมีความหมายและให้ความรู้สึกเกี่ยวกับอารมณ์และจิตใจแก่ผู้ดู หรือให้ความหมายถึง ขนาด ความยาว และทิศทาง เส้นที่ช่วยแสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกของศิลปิน และเรื่องราวที่เกิดจากอารมณ์และความรู้สึกของศิลปิน และเรื่องราวที่เกิดจากอารมณ์ความรู้สึกตื่นเต้น และเส้นโค้งให้ความรู้สึกอ่อนโยน

ขนาดและทิศทางของเส้น เส้นเป็นจุดที่ต่อเนื่องกันออกไป เส้นจึงมีความยาวจนสามารถที่จะวัดความยาวตามลักษณะของการใช้สอยต่างๆได้

ลักษณะของเส้น เส้นสามารถแสดงออกถึงบุคลิกภาพ ลักษณะ และความแตกต่างของบุคคลและวัตถุต่างๆที่ใช้ การใช้เส้นให้ประสานกลมกลืนกันจะช่วยให้แลดูเป็นระเบียบ การใช้เส้นให้มีทิศทางที่ขัดแย้งกันจะทำให้เกิดความสับสน ความไม่เป็นระเบียบ เช่น การใช้เส้นโค้งในงานศิลปะหรือการออกแบบ โดยให้ความสัมพันธ์กัน จะช่วยส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกพักผ่อน ความสงบ และอ่อนโยน

ชนิดของเส้น เส้นมีลักษณะเฉพาะ เส้นที่พุ่งตรงไปทิศทางเดียวกันเรียกว่า เส้นตรง เส้นที่มีทิศทางหักโค้ง เรียกว่า เส้นโค้ง ถ้าหักทันทีก็จะเกิดเป็นมุม เส้นที่มีทิศทางเฉียงขึ้นเรียกว่า เส้นทแยง และเส้นที่ไม่เป็นระเบียบต่างทิศทางเรียกว่า เส้นแตกแยก เส้นที่มีทิศทางพุ่งขึ้นตรงเรียกว่า เส้นตั้ง เส้นที่มีทิศทางพุ่งไปตามแนวนอนเรียกว่า เส้นนอน

ตำแหน่งและสมมูลฐานของเส้น ตำแหน่งของเส้นจะทำให้งานศิลปะแลดูเป็นหน่วยเดียวกัน หรือแบ่งแยกออกจากกัน เช่น เส้นตั้งของกรอบในภาพ อาจจะทำให้ภาพแบ่งออกเป็นสองส่วนได้ ศิลปินสามารถใช้เส้นเขียน รูปทรงให้รวมเป็นกลุ่มเป็นก้อน โดยใช้เส้นเป็นเครื่องเชื่อมโยงเนื้อหา และรูปร่างของรูปทรงมวล และสีเข้าด้วยกัน ฉะนั้น ตำแหน่งของเส้นที่ถูกต้องจะช่วยให้เกิดดุลยภาพความเป็นเอกภาพได้ หรือส่งเสริมความเป็นหน่วยเดียวกันในงานศิลปะได้ ด้วยการใช้ความยาวของเส้นหรือช่วงจังหวะที่ต่อเนื่องกัน เส้นจึงเป็นเครื่องเชื่อมโยงเนื้อหาของรูปทรง มวล และสีเข้าด้วยกัน

(วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์.2524 : 26-28)

บุญเยี่ยม แยมเมือง อธิบายเรื่องเส้นในงานทัศนศิลป์ไว้ว่า

เส้นเป็นมูลฐานของศิลปะอันหนึ่งที่อธิบายยาก บางคนให้คำนิยามเส้นว่า คือการทำให้เกิดความต่อเนื่องของจุดบนพื้นผิวของวัตถุ เช่นที่เราใช้ปากกาสร้างจุดเคลื่อนไปบนกระดาษก็จะเกิดเป็นเส้นขึ้น ยิ่งกว่านั้นเราอาจใช้พู่กันแต้มเป็นจุดเคลื่อนไหวยบนผืนผ้าใบก็จะเกิดเป็นเส้นของสีขึ้น หรือประติมากรใช้นิ้วมือของเขารับรองไปบนดินเหนียว ก็จะเกิดเส้นขึ้นบนพื้นผิวของประติมากรรม

การใช้เส้นบนงานทัศนศิลป์

การเน้นด้วยเส้น (Emphasizing Line) คือ การขีด ขีด ลากเส้นบนพื้นผิวของวัสดุรองรับโดยตรง ทำให้เกิดรูปร่างต่างๆขึ้นมา ศิลปินจะใช้อะไรก็ได้ ขีด ขีด ลาก ให้เส้นมีลักษณะหนัก-เบา ใหญ่-เล็ก ลักษณะของเส้นแบบนี้ ถ้านำมาใช้โดยตรง เช่น เส้นที่ลากตามขอบ (Contour Line) ที่เรียกว่า ทัศนศิลป์เน้นเส้นได้แก่ ภาพ Woman with hat ของแมรี ลอเรนสัน ซึ่งเป็นจิตรกรรมเน้นเส้นตามขอบของรูปคน และภาพผู้หญิง

การไม่เน้นเส้น (De-emphasizing Line) เน้นน้อยที่สุด การสร้างภาพของศิลปินไม่จำเป็นต้องเน้นเส้นดังกล่าวแล้วเสมอไป ศิลปินอาจใช้เทคนิควิธีคล้ายกับระบายสี โดยการตัดกันระหว่างอ่อน-แก่ รอยที่ค่าทั้ง 2 ตัดกันจะเกิดเป็นเส้นขึ้นมาเอง ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่า การใช้เส้นในเชิงจิตรกรรม (Painterly) ดังอย่าง งานของเรมบรันต์ เป็นต้น

การใช้เส้นในประติมากรรม (Lines used in sculpture) ในการสร้างงานประติมากรรม จะใช้เส้นทั้ง 2 แบบ คือ เส้นขอบรอบรูป (Linear) กับเส้นที่เกิดจากการตัดกันของน้ำหนั (Painterly) ในงาน

ประติมากรรมของ เฮนรี มัวร์ แสดงให้เห็นเส้นทั้ง 2 แบบ คือ เส้นที่เกิดขึ้นตามขอบประติมากรรม และ เส้นที่เกิดจากขอบดังกล่าวเป็นเส้นที่เกิดมาจากการตัดกันของน้ำหนักอ่อน-แก่ด้วย

เส้นที่บ่งบอกความเคลื่อนไหว (Suggesting Line) เส้นทั้งหลายจะบ่งบอกความรู้สึกต่อสายตามนุษย์ในตัว ของมันเอง เช่น ความเคลื่อนไหวในแนวนอน แนวตั้ง แนวเฉียง และแนวโค้ง เส้นคด ในความรู้สึกเคลื่อนไหวขึ้นและลง เส้นราบให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากด้านหนึ่งไปสู่อีกด้านหนึ่ง หรือบ่งบอกถึงความสงบ เส้นเอียงให้ความรู้สึกเคร่งเครียด เส้นโค้งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวต่อเนื่อง

เส้นเชิงนัย (Axis Line) เป็นเส้นที่เกิดจากจินตนาการ ว่ามีเส้นเชื่อมโยงกันอยู่ระหว่างวัตถุหนึ่งกับวัตถุ หนึ่งในภาพ เส้นเชิงนัยจะช่วยให้เราตัดสินใจได้ว่าในภาพนั้นมีความรู้สึกเคลื่อนไหวไปในทิศทางใด ตัวอย่างภาพ War series : Another Patrol ของจาcob ลอเรนซ์ แสดงให้เห็นว่าทหารเรือ 3 คน กำลัง เคลื่อนไหวในแนวเฉียงจากด้านล่างทางซ้ายมือ ไปสู่มุมบนขวามือ และภาพพระพุทธชินราช มีเส้นในเป็น รูปสามเหลี่ยม

นอกจากนั้นเส้น เชิงนัย ยังบ่งแนวโน้มของรูปทรงในภาพได้ด้วย เช่น ภาพ The Adoration of the Magic เส้นเชิงนัยจะเกิดจากการรวมตัวของรูปทรงในภาพเป็นตัวอักษร w ซ่อนอยู่ในตัวภาพ ถ้าท่านหาเส้น เหล่านี้ได้จะทำให้เกิด ความเข้าใจในงานศิลปะมากขึ้น

(บุญเยี่ยม แยมเมือง, 2537 -42-43)

ประเสริฐ ศรีรัตน กล่าไว้ในหนังสือความเข้าใจในศิลปะว่า

ภาพที่มีความสมดุลเกิดจากเส้น รูปวาง รูปทรง น้ำหนัก สี มิติในภาพ ผสมผสานกันอย่างกลมกลืน และมีกิริยาของการเคลื่อนไหว ลักษณะพลั และลัเนไหล จบลงที่ตัวเองด้วยความเป็นเอกภาพที่เกิดจาก ความงาม และความสมดุลในการเคลื่อนไหวที่จบในตัวเองทั้งภาพ ซึ่งให้คุณค่าทางอารมณ์ ความงาม และ การแสดงออกมากกว่าสิ่งอื่นใด จะเป็นความสมบูรณ์ครบถ้วนและลงตัวได้ดังนี้ การจัดองค์ประกอบในภาพ คือ การวางแผนการออกแบบภาพให้มีลักษณะเด่นสวยงาม การจัดองค์ประกอบนั้นต้องวางตำแหน่งให้ เหมาะสมด้วยความมีเอกภาพ คลุมภาพ และมีจุดดึงดูดความสนใจ สายตาของผู้ชม ดังความหมายของการ จัดองค์ประกอบ

การจัดองค์ประกอบคือการนำเอาองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วมาจัดแต่ต้นอันมี จุด เส้น รูปวาง รูปทรง และอื่น ๆ มาจัดประกอบเข้าด้วยกันในอัตราส่วน และการวางตำแหน่งของแต่ละ องค์ประกอบอย่างเหมาะสม มีสัมพันธ์ภาพกันในการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ โดยทั่วไปมักคำนึงถึง หลักเกณฑ์กว้าง ๆ อยู่ 3 ประการ คือ

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

เส้น เป็นวีรยพพื้นฐานของการสร้างสรรค์ คุณลักษณะของเส้นมีคุณค่ามีลักษณะที่แตกต่างกัน เส้น มีคุณค่าในเชิงการแสดงออกทางด้านความรู้สึกอารมณ์ความรู้สึกเคลื่อนไหว และเส้นสามารถเกิดขึ้นมาได้โดย การประเมินทางการเห็นด้วยสายตาหรือที่เรียกว่า เส้นเชิงนัย เส้นบางเส้นที่อาจเกิดมาจากสีหนึ่งกับสีหนึ่ง มาชนกันแล้วจึงเกิดเป็นเส้นจะเรียกว่า เส้นที่เกิดขึ้นจากขอบหรือเส้นรอบนอก เส้นเป็นเส้นแกนของสิ่งทุก สิ่งดังที่มีผู้ให้ทระณะของเส้นในทางสร้างสรรค์ที่แตกต่างกันไว้ดังนี้ ดัง ชะลุค นิมเสมอ ได้กล่าวเกี่ยวกับ เส้น ไว้ว่า

การวาดเส้นเป็นวิธีสื่อความหมายทางการเห็นขั้นแรกเริ่มที่สุดวิธีหนึ่งของมนุษย์ ด้วยปัจจัยขั้น พื้นฐานที่สุด คือ เส้นและร่องรอยต่าง ๆ และด้วยเครื่องมือที่ง่ายที่สุดที่จะหยิบฉวยมาได้จากใกล้ตัว อาจเป็น ถ่านก้อนหนึ่ง เศษไม้ชิ้นหนึ่ง หรือแม้แต่นิ้วมือของตนเอง

คุณลักษณะของเส้น เส้นเป็นทัศนธาตุหรือธาตุทางการเห็นเบื้องต้นที่สุดในงานทัศนศิลป์

เส้นมิติเดียว คือ ความยาวไม่มีความกว้างและความหนา มีอยู่ทั่วไปในธรรมชาติ เช่น เส้นผม เส้นเยื่อใยในพืช รวมทั้งรูปนอกของสิ่งต่าง ๆ

เส้นรูปนอก เส้นเป็นรูปนอกของทุกสิ่ง ในงานวาดเส้น เส้นแสดงรูปทรงของสิ่งต่าง ๆ ด้วยเส้นรูปนอก

เส้นแกน เส้นเป็นเส้นแกนของทุกสิ่งเป็นแกนของวัตถุสิ่งของ ของสิ่งมีชีวิต ของรูปทรงที่ศิลปินสร้างขึ้นรวมทั้งเป็นแกนของความเคลื่อนไหวด้วย ถ้าจับเส้นแกนได้ก็เท่ากับจับแก่น จับความเคลื่อนไหวที่เปลี่ยนแปลงจับทิศทาง จับจังหวะ และจับชีวิตของทุกสิ่งได้

เส้นสองมิติและเส้นสามมิติ ตามปกติเส้นจะแสดงความเป็นสองมิติในภาพ เพราะมันเคลื่อนที่หรือถูกลากไปบนพื้นผิวแบนราบ และแบ่งที่ว่างของภาพออกเป็นสองส่วนสองข้างของตัวมัน เมื่อเส้นถูกลากเป็นวงกลม หรือเป็นรูปนอกของรูปทรงต่าง ๆ เช่น คน สัตว์ สิ่งของ เส้นจะแบ่งที่ว่างออกเป็นที่ว่างภายนอกกับที่ว่างภายใน ถ้าจะให้ภาพเป็นสามมิติจะต้องเบนความสนใจจากเส้นรูปนอกเข้าไปหาข้างในของรูปทรง นั่นคือลดคุณภาพ หรือความเป็นตัวเองของเส้นลงเสีย ให้เหลือทำหน้าที่เป็นรูปทรงอย่างเดียว อีกวิธีหนึ่งที่จะเพิ่มความเป็นสามมิติให้แก่รูปทรงที่มีแต่เส้นรูปนอก (ชะลูด นิ่มเสมอ. ม.ป.ป. : 1-16)

สุชาติ สุทธิ กล่าวเกี่ยวกับเรื่องเส้นไว้ในหนังสือ เรียนรู้การเห็น: พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ว่า

แบบของเส้น (Types of Line)

เส้นที่นำมาใช้แทบทุกแบบ จะต้องเป็นร็วรอยของเส้นที่ให้คุณค่าแก่การรับรู้ที่เกิดความรู้สึกในการเห็นดังเช่น การเคลื่อนไหว ทิศทาง มิติ รูปแบบความคิด ฯลฯ ซึ่งค่าของการรับรู้ดังกล่าวจะเป็นตัวสื่อความรู้สึกของผู้ถ่ายทอด ผสมผสานกับค่าของวัสดุที่นำมาถ่ายทอดรวมอยู่ในตัวมันเองเสมอ

เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line)

คือเส้นที่เกิดขึ้นเป็นเส้นจริง ๆ มีลักษณะเป็นกายภาพที่ปรากฏจากกิริยาของการกระทำเพื่อการถ่ายทอดความรู้สึกจากประสาทสัมผัสของมือผ่านวัสดุให้เป็นร็วรอยขีดเขียนลงสู่พื้นระนาบโดยตรง

เส้นเชิงนัย (Implied Line)

เส้นเชิงนัยนั้นเกิดจากนัยของการบ่งชี้ให้รับรู้ว่าเป็นเส้นด้วยการประเมนทางการเห็นโดยกิริยาของสิ่งที่ปรากฏและเป็นตัวนำสายตาในการมองจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

เส้นที่เกิดจากขอบ (Line formed by Edges)

หากมีใครสักคนหนึ่งแสดงความเคารพด้วยการยกมือไหว และหากเราเป็นคนข้างสังเกตจะพบว่า ในขณะที่ยกมือไหวนั้นได้พนมมือซ้าย-ขวาเข้าด้วยกัน และในช่องว่างระหว่างมือซ้ายกับมือขวาที่กำลังพนม สัมผัสเข้าด้วยกันอย่างแนบแน่นนั้นจะรู้สึกว่ามีเส้นเกิดขึ้นในระหว่างมือที่กำลังพนมอยู่ แต่เส้นที่เกิดขึ้นดังกล่าวไม่ใช่เส้นจริง ๆ จากการกระทำด้วยการขีดเส้นหรือโดยการแสดงเป็นเชิงนัยดังที่อธิบายไว้ในสองข้อแรก แต่เป็นเส้นที่เกิดขึ้นโดยเฉพาะขอบนอกของฝ่ามือทั้งสองมาประกบกัน ในทำนองเดียวกับลักษณะของเส้นที่เกิดขึ้นจากของวัตถุหรือสี หรือรูปร่างต่าง ๆ มาประกบกัน หรือซ้อนกันหรือทับกันดังกล่าวนี้นี้ จะรู้สึกว่ามีเส้นเกิดขึ้นอีกแบบหนึ่ง (สุชาติ สุทธิ. 2535 : 4-7)

คุณค่าของแสงและเงา

แสง ปริมาณของความสว่าง ความมืด ส่งผลต่อการรับรู้และความรู้สึก เช่นเดียวกับแสงสว่างในคืน พระจันทร์เต็มดวง ย่อมให้ความรู้สึก หรืออารมณ์ที่แตกต่างกัน แสงสว่างในคืนเดือนมืดหรือคืนพระจันทร์เสี้ยว ในทางทัศนศิลป์นั้น ความเข้ม ความสว่าง ค่าของแสงและเงา สัมพันธ์กับน้ำหนัก สี มวล ฯลฯ ดังจะเห็นได้จากงานจิตรกรรมของศิลปินตะวันตกในช่วงศตวรรษที่ 18 โดยเฉพาะงานของ ลัทธิโรแมนติก (Romanticism) ที่เน้นอารมณ์แสดงออกเป็นสำคัญ ค่าของแสงและเงาที่ตัดกันอย่างโดดเด่น สร้างอารมณ์ร่วมได้เป็นอย่างดี

วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ กล่าวถึง คุณค่าของแสงและเงาไว้ว่า

แสง ความสว่างและความมืด มีผลต่อความรู้สึกและการรับรู้ อิทธิพลของแสงเป็นสิ่งสำคัญในการที่ต้องการศึกษา ทั้งในด้านความงามในธรรมชาติและในการสร้างสรรค์งานศิลปะ จำนวนและชนิดของแสงที่ตกกระทบลงบนวัตถุ สามารถทำให้เกิดอารมณ์และความรู้สึก เช่น รู้สึกว่าสิ่งที่อับแสงหรือแสงตะวันนั้นเป็นสิ่งที่ดูหม่นหมอง สงบเยือก หรือยามเช้าท้องฟ้าสดใสมีชีวิต ศิลปินได้ใช้อิทธิพลของแสงในการเขียนภาพให้เกิดความรู้สึกต่อผู้ดู เช่น เขียนภาพพระอาทิตย์กำลังขึ้นโดยใช้สีสดใสให้ความรู้สึกสดชื่น ภาพวันฝนตก ท้องฟ้ามืดครึ้มทึบมึน ให้ความรู้สึกเยือกเหงา การเปลี่ยนแปลงของแสงและบรรยากาศนี้มีคุณค่าต่อความรู้สึกมาก ความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากแสงเงาหรือความมืด และแสงสว่างนั้นมีอิทธิพลต่อจิตใจและความคิด เป็นเพราะเกิดจากจังหวะของแสงและเงาที่ปรากฏที่ตัวศิลปะวัตถุและสิ่ง แวดล้อมนั้น การเปลี่ยนแปลงความสว่าง ความมืด คุณค่าของสีจากอ่อนไปแก่ที่เพิ่มขึ้นทีละน้อย เช่น จากดำไปขาวทีละน้อย เงามที่เกิดขึ้นเปลี่ยนแปลงไปสามารถทำให้ความรู้สึกเปรียบเสมือนความนุ่มนวล ความรู้สึกอ่อนไหว ความเปล้าเปลี่ยว อ้างว้างและเยือกเหงา

คุณค่าของแสงและเงา (Value) มีอิทธิพลต่อรูปร่างของวัตถุ ขนาดของวัตถุจะเปลี่ยนแปลงไปตามคุณค่าของแสงและเงา วัตถุโปร่งแสงที่มีผิวขรุขระ ถ้าแสงส่องเป็นมุมตรงก็อาจจะทะลุไปทำให้แลดูราบเรียบ แต่ถ้าแสงส่องเป็นมุมเอียงก็จะแลเห็นพื้นผิวขรุขระ และจะมากยิ่งขึ้น ถ้ามุมของแสงนั้นเอียงมากจนเกิดเงามากขึ้น หรือแสงภายนอกอาคารกับแสงภายในอาคาร มีส่วนช่วยให้ความรู้สึกและการมองวัตถุนั้นมีขนาดเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน ความรู้สึกนี้อาจจะทดลองได้ให้ห้องที่มืดด้วยการเปิดไฟฟ้าที่มีแรงเทียน ความสว่างมากแล้วทำให้น้อยลง ในห้องที่มืดจะรู้สึกว่าห้องนั้นเล็กลงกว่าที่เป็นจริง

ในศิลปะวัตถุทั้งหลาย ภาพเขียนก็ดี รูปปั้นแกะสลักและงานสถาปัตยกรรมใดก็ตาม แสงและเงาจะใช้ในการสร้างความแตกต่างของอารมณ์ งานศิลปะที่มีแสงเงาที่ทำให้มืดและสว่างสัมพันธ์กันเป็นหน่วยเดียวกัน จะช่วยให้แลดูมีความงามสง่า หรือไม่ก็แลดูเกิดอารมณ์ ความรู้สึก การจัดแสงไฟในห้อง ถ้าจัดแสงไฟส่องสว่างเป็นจุดตามความงามและการใช้สอย จะสามารถช่วยสร้างบรรยากาศและความรู้สึกได้ดีกว่าการใช้ไฟฟ้าให้สว่างไสวเหมือนกันตลอดทั้งห้อง (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2524 : 34)

ค่าของแสงและเงา มีผลกระทบโดยตรงกับการมองเห็นและสามารถสร้างอารมณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ กันไป บางครั้งนักวิชาการก็เรียกว่า น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา (Tone) คำว่า น้ำหนักในงานทัศนศิลป์ คือ ปริมาณความสว่างของแสงที่กระทบวัตถุรวมทั้งบริเวณที่เป็นเงาของวัตถุ เป็นความอ่อนแก่ของสีที่ปรากฏ

ชูลุด นิ่มเสมอ ได้อธิบายเรื่องน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงาไว้ว่า

น้ำหนัก คือ ความอ่อนแก่ของบริเวณที่ถูกแสงสว่างและบริเวณที่มีสีขาว สีเทา และสีดำ ในความเข้มระดับต่างๆ ในงานชิ้นหนึ่ง น้ำหนักที่ใช้ตามลักษณะของแสงเงาในธรรมชาติจะทำให้เกิดปริมาตรของ

รูปทรง นอกจากจะให้ปริมาตรและความแน่นแก่รูปทรงแล้ว น้ำหนักยังให้ความรู้สึกและอารมณ์ด้วยการประสานความอ่อนแก่ในตัวของมันเองอีกด้วย ในงานนามธรรมเราจะได้รับความรู้สึกจากความอ่อนความแก่ของน้ำหนักที่ประสานกันอยู่ในภาพโดยตรง โดยไม่ต้องผ่านรูปทรงที่รู้ได้ เข้าใจได้แต่อย่างใด (ชลูด นิ่มเสมอ. 2538 : 42)

บริเวณว่างหรือที่ว่าง (Space)

บุญเยี่ยม แยมเมือง (2537 : 45) ได้อธิบายเรื่องบริเวณว่างในงานทัศนศิลป์ไว้ดังนี้

บริเวณว่าง คือ พื้นที่ที่ปรากฏ และยังรวมไปถึงมิติ หรือความถี่ลึกของสิ่งที่ปรากฏในความรู้สึกทางการเห็นอีกด้วย

ในงานทัศนศิลป์ มีบริเวณว่าง 2 มิติ และบริเวณว่างที่เป็นจริง (Physical or Actual space) หมายถึง บริเวณว่างที่มีมิติตามสภาพความเป็นจริง คือ มีความกว้าง ยาว และมีความลึก – ดัน สามารถสัมผัสได้ เช่น บริเวณว่างของประติมากรรม เครื่องปั้นดินเผา และสถาปัตยกรรม และยังมีบริเวณว่างอีกประเภทหนึ่ง คือ บริเวณว่าง 2 มิติ ที่มีมิติที่ 3 เป็นมิติลวง (Illusion) แต่มิติที่ 1 และ 2 ยังเป็นมิติเชิงกายภาพอยู่ ศิลปินต้องพยายามหาวิธีที่จะทำให้เกิดมิติที่ 3 (ดัน – ลึก) ซึ่งมีหลายวิธีดังนี้

1. วิธีนำรูปว่าง หรือรูปทรงมาซ้อนทับกัน หรือการวางตำแหน่ง
2. วิธีทางทัศนียภาพเชิงเส้น (Linear Perspective)
3. วิธีทางทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ (Atmosphere Perspective)

ทวีเกียรติ ไชยยังยศ อธิบายเรื่องบริเวณว่างไว้ว่า

ระวาง บริเวณว่าง หมายถึง การกำหนดบริเวณพื้นที่ว่างกับวัตถุระวาง หรือบริเวณว่างนี้ใช้มากในงานด้านสถาปัตยกรรม การตกแต่งภายใน เช่น ห้องโถงๆ จะมีบริเวณว่าง เมื่อนำวัตถุเข้ามาจัดวาง วัตถุนั้นก็เข้าไปแทนที่บริเวณว่างนั้น บริเวณว่างจะมีพื้นที่มากหรือน้อยขึ้นอยู่กับวัตถุที่เข้ามาแทนที่ งานทัศนศิลป์แขนงอื่นๆ ก็เช่นเดียวกัน

ระวางหรือบริเวณว่างมี 2 ชนิด คือ

1. บริเวณว่างนอกรูป หมายถึง บริเวณว่างที่ว่างเปล่า เช่น บนโต๊ะที่ไม่มีวัตถุใดๆ ไปจัดวาง ย่อมมีพื้นที่ว่างเปล่าเต็มที่ ถ้านำวัตถุไปตั้งจนเต็มโต๊ะ พื้นที่ว่างเปล่านั้นก็จะถูกแทนที่ด้วยวัตถุนั้น
2. บริเวณว่างในรูป หมายถึง วัตถุที่เข้าไปแทนที่บริเวณว่าง บริเวณว่างในรูปได้แก่ วัตถุต่างๆ เช่น โต๊ะ เก้าอี้ โทรทัศน์ ตู้โชว์ เป็นต้น

การจัดบริเวณว่างให้เหมาะสมจึงขึ้นอยู่กับการจัดความสัมพันธ์ระหว่างความว่างเปล่ากับวัตถุที่เข้าไปแทนที่ความว่างเปล่าให้เกิดความพอเหมาะพอดี (ทวีเกียรติ ไชยยังยศ. 2538 : 44)

ชลูด นิ่มเสมอ สรุปคำจำกัดความของที่ว่างไว้ว่า

1. ปริมาตรที่รูปทรงกินเนื้อที่อยู่
 2. อากาศที่โอบรอบรูปทรง
 3. ระยะห่างระหว่างรูปทรง (ช่องไฟ)
 4. ปริมาตรของที่ว่างที่ถูกล้อมด้วยขอบเขต (Space volume)
 5. แผ่นภาพ 2 มิติ ที่จิตรกรใช้เขียนรูป
 6. การเขียนภาพลวงตาให้เกิดความรู้สึกในงานทัศนศิลป์ 2 มิติ
 7. ปฏิสัมพันธ์ระหว่างลึกับรูปทรงทำให้เห็นเป็นความถี่ลึกดันของพื้นผิว
- (ชลูด นิ่มเสมอ. 253/ : 98)

นอกจากนี้เขายังอธิบายลักษณะของที่ว่างไว้ด้วยว่า

ลักษณะของที่ว่าง

- ที่ว่างจริงและที่ว่างลวงตา งานสถาปัตยกรรมและงานประติมากรรม ใช้ที่ว่างจริง งานจิตรกรรม, งานภาพพิมพ์ ใช้ที่ว่างลวงตา
- ที่ว่างแบบ 2 มิติ คือ ที่ว่างที่กำหนดความกว้างกับความยาว
- ที่ว่างแบบ 3 มิติ คือ ที่ว่างที่กำหนดความกว้าง ความยาว และความลึก
- ที่ว่างเป็นกลางหรือเป็นศูนย์ คือ ที่ว่างบนแผ่นกระดาษหรือผืนผ้าใบ
- ที่ว่างบวก และที่ว่างลบ ที่ว่างบวก คือ ที่ว่างที่มีการกำหนดขอบเขตให้เป็นรูปทรง ที่ว่างลบ คือ ที่ว่างที่เหลืออยู่รอบๆ ที่ว่างบวก
- ที่ว่างเป็นสองนัย คือ บริเวณว่าง 2 ส่วนที่มีความสำคัญเท่าๆ กัน จนไม่อาจบอกได้ว่าส่วนใดเป็นที่ว่างบวกส่วนใดเป็นที่ว่างลบ
- แบบรูปของที่ว่าง คือ รูปร่างหรือบริเวณของที่ว่างที่กำหนดขึ้นมี 2 แบบ คือ
 1. แบบรูปปิด คือ รูปร่างของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกล้อมรอบบรรจบกัน
 2. แบบรูปเปิด คือ รูปร่างของที่ว่างที่มีเส้นรอบนอกเปิด หรือเลื่อนออก ที่จุดใดจุดหนึ่งหรือหลายจุด

(ชลุต นิมเสมอ. 2538 : 98-99)

7.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์เป็นการคิดค้นเพื่อให้ได้มาซึ่งความแปลกใหม่ หรือพัฒนาปรับปรุงสิ่งที่อยู่เดิมให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ซึ่งมนุษย์เราอาจเกิดการสร้างสรรค์ได้โดยอาศัยการเก็บเกี่ยวประสบการณ์ที่ผ่านมาในอดีต ธรรมชาติ สภาพสังคม สิ่งแวดล้อม ศาสนา ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ฯลฯ ซึ่ง โกสุม สายใจ (2544 : 7) ได้กล่าวว่า “งานจิตรกรรมเป็นผลจากประสบการณ์ของศิลปินอันเนื่องมาจากการรับรู้และการสัมผัสกับโลกภายนอก คลุกเคล้ากับโลกภายในของศิลปิน กลั่นกรองด้วยจิต สติปัญญา ถ่ายทอดออกมาเป็นงานที่มีคุณภาพ ปรากฏให้เราเห็นกันอยู่ในปัจจุบัน...”

สุชาติ เกาทอง อธิบายความหมายกระบวนการสร้างสรรค์ไว้ว่า “คือกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานแขนงต่างๆ ซึ่งต้องใช้ความเชี่ยวชาญเฉพาะงาน เพราะขึ้นอยู่กับการใช้เครื่องมือ วัสดุ และกระบวนการทำงานที่แตกต่างกัน ศิลปินและช่างจำเป็นต้องเชี่ยวชาญ รู้เทคนิคการทำงานในแขนงใดแขนงหนึ่งโดยเฉพาะ จึงสามารถสร้างสรรคงานได้ดี” (สุชาติ เกาทอง. 2536 : 65) ซึ่งในเรื่องนี้ วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ อธิบายว่า กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง “ความชำนาญชำนาญสำหรับการเตรียมและการใช้วัสดุในการสร้างสรรคงานศิลปะ ซึ่งอาจเหมือนหรือไม่เหมือนธรรมชาติก็ได้ แต่ต้องไม่เป็นการเลียนแบบรูปร่างโดยตรง ศิลปินจะต้องสร้างสรรค์ ใส่ความรู้สึกนึกคิดของตนเข้าไปในงานสร้างสรรค์นั้นด้วย พร้อมใช้ทักษะทางการช่างฝีมือเป็นอย่างดีสูง” (วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2541 : 1)

ชลุต นิมเสมอ ได้กล่าวโดยสรุปเกี่ยวกับกระบวนการของการสร้างสรรค์ไว้ ดังนี้

1. รูปความคิด หรือโนคิด (Idea) ก่อตัวขึ้นจากปฏิกิริยาของศิลปินต่อสภาพแวดล้อม จากปรัชญา หรือจากประสบการณ์ เราเรียกกันว่า จุดบันดาลใจ
2. รูปความคิดหลาย ๆ ความคิดของสิ่งหนึ่งที่รวมตัว, ไปด้วยกันแล้วพัฒนาขึ้นจนถึงระดับหนึ่ง พอจะเรียกว่าเป็นจุดมุ่งหมาย หรือแนวคิด (Concept)

3. โครงสร้างของรูปทรง หรือจะเรียกว่าสัญลักษณ์ก็ได้ ที่สอดคล้องกับอารมณ์ส่วนตัวและจุดหมายหรือแนวคิด จะปรากฏขึ้นวาง ๆ เป็นรูปที่สัมผัสได้ด้วยการเห็น อาจเป็นผลไม้ สิ่งพิมพ์ หรือการประกอบกันของระนาบของมวล หรือทัศนธาตุอื่น ๆ
4. การเห็นแจ้งของศิลปินผสมสัญลักษณ์ในข้อ 3 สร้างจินตภาพขึ้น
5. ศิลปินจะหาวัสดุ หรือวิธีการที่เหมาะสมแปลจินตภาพในออกมาเป็นรูปภายนอก และโดยกระบวนการนี้ จะทำให้จินตภาพปรากฏตัวขึ้นวาง ๆ นั้นมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความเด่นชัดและสมบูรณ์ในขั้นสุดท้าย (ชูลูด นิยมเสมอ. 2542: 324)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้สรุปจากกระบวนการสร้างของนักจิตวิทยา ชื่อ จอห์น ดับเบิลยู แฮเฟลี (John W. Haefele) ตามลำดับขั้นต่อไปนี้

- 3.1 ขั้นความต้องการหรือความปรารถนา (Desire) ขั้นนี้เป็นความอยากรู้อยากเห็น อยากทราบให้ถึงแก่น หรือบางทีก็เป็นความต้องการแก้ปัญหาที่ตนเองลำบากใจหรือไม่เข้าใจ โดยพยายามที่จะแสดงออกทางศิลปะ หรือทางด้านวิธีการต่าง ๆ หรือเพื่อสร้างบรรยากาศใหม่แปลกไปจากเดิม ดังนั้นจึงก่อให้เกิดขั้นของความปรารถนาขึ้น
- 3.2 ขั้นการเตรียมงาน (Preparation) ในขั้นนี้สืบเนื่องมาจากความปรารถนา จึงทำให้ผู้มีความคิดสร้างสรรค์ต้องเสาะหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่สงสัยนั้นจากหอสมุด จากแหล่งวิชาต่าง ๆ หรือจากผลการทดลองการสร้างที่ผ่านมา แล้วพยายามเตรียมเป็นหมวดหมู่เพื่อความสะดวก
- 3.3 ขั้นลงมือทำ (Manipulation) เมื่อทุกอย่างจากขั้นเตรียมมีความพร้อมแล้วก็ลงมือดำเนินการตามวิธีที่คิดว่าเหมาะสม อาจจะทดลองโดยวิธีลองผิดลองถูก กลับหัว กลับหาง ตัดต่อ เสริมแต่ง โดยความหวังจะได้ของแปลก ของใหม่ ในขั้นนี้อาจต้องใช้จินตนาการและพยายามหาทางสังเคราะห์สิ่งใหม่ให้ได้
- 3.4 ขั้นครุ่นคิดหนัก (Incubation) ในขั้นนี้เป็นผลจากการลงมือทำ ซึ่งอาจประสบความสำเร็จ หรือล้มเหลวก็ได้ ในกรณีที่เกิดการล้มเหลวเพียงบางส่วน ผู้สร้างจะต้องนำผลมาครุ่นคิดหาทางแก้ไขหรือปรับปรุง ข้อบกพร่องบางที่อาจต้องเปลี่ยนวัสดุใหม่หรือวิธีการใหม่ ดังนั้นในขั้นครุ่นคิดหนักนี้อาจจะต้องทบทวนไปถึงความปรารถนาในขั้นแรกด้วย
- 3.5 ขั้นมองเห็นช่องทาง (Intimation) ในขั้นนี้ หลังจากครุ่นคิดหนัก อาจจะรู้สึกว่ามีช่องทางใหม่ซึ่งถ้าปรับปรุงเพียงบางส่วนก็จะสามารถประสบความสำเร็จได้
- 3.6 ขั้นความสว่าง (Illumination) ในขั้นนี้อาจมีความคิดผุดขึ้น หรือแวบขึ้นทันทีทันใด มองเห็นช่องทางความสว่างเกิดขึ้น
- 3.7 ขั้นประสบความสำเร็จ (Verification) เป็นขั้นสุดท้ายที่สนองความปรารถนา สามารถเข้าใจทะลุปรุโปร่งมองเห็นความสำเร็จ (อารี สุทธิพันธุ์. 2532: 101)

ขั้นต่าง ๆ ของกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ตามที่นักจิตวิทยากำหนดนี้ อาจจะสลับหรืออาจไม่ดำเนินตามขั้นตอนดังกล่าวนี้ก็ได้ หรืออาจเกิดขึ้นต่อเนื่องกันโดยที่ผู้สร้างต้องใช้จินตนาการ เพื่อให้ได้ผลตามที่ตนมุ่งหมาย ขณะที่ลงมือทำพร้อม ๆ กันไปความจริงดังกล่าวนี้ นักประติมากรรมชาวอังกฤษชื่อ เฮนรี มัวร์ ได้แสดงความคิดเห็นได้อย่างน่าฟังว่า (Henry moor: notes on Sculpture) เมื่อผมสร้างประติมากรรมจากแท่งหิน ตามเรื่องที่ต้องการ ผมมีความคิดเห็นว่า เรื่องของประติมากรรม (Subject) มีความสำคัญน้อยกว่าวัสดุ และวิธีการเพราะเหตุว่า ผมต้องพยายามรักษาคุณสมบัติของแท่งหิน และต้องแสวงหารูปทรงคุณสมบัติของประติมากรรมตามจินตนาการ ดังนั้นเมื่อสกัดแท่งหินแต่ละครั้ง ผมคิดหาท่วงท่าปัญหาอยู่ตลอดเวลาจนถึงบางตั่งอาจจะต้องเปลี่ยนเรื่องที่ตั้งใจก็ได้ (อารี สุทธิพันธุ์ 2532:101)

นอกจากนั้นอารี สุทธิพันธุ์ (2536:22-23) ยังกล่าวอีกว่า

กระบวนการของการสร้างผลงานนั้นแยกได้เป็น 2 ประเด็นคือ ในส่วนที่เกี่ยวกับการรับรู้ ทางกาเห็นสามารถแยกได้ 3 ประเด็น คือ 1. ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับรูป / พื้น (Figure/Ground) 2. ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับแสง / เงา (Light/ Shade) 3. ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับใกล้ / ไกล (Near / Far) และไม่ว่าจะใช้แนวทางใดเห็นพื้นฐานสำหรับถ่ายทอดรูปแบบผลงานสำเร็จเป็นงานศิลปกรรม ก็ยังมีลักษณะสองมิติบนระนาบรองรับอยู่ดี โดยประกอบด้วยรูปร่าง ขนาด สัดส่วนและทิศทางประสานกันอย่างเป็นเอกภาพ แนวคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบด้วยเส้น คือ แนวคิด เกี่ยวกับการรับรู้ทางการเห็นที่เกี่ยวกับ รูป / พื้น แสง / เงา ใกล้/ไกล โดยที่ผู้ถ่ายทอดจะต้องมีตา มือ และสมองใช้การได้แต่ละฝ่ายสัมพันธ์กันอย่างเป็นเอกภาพ และเกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ที่ติดตัวมาด้วย กระบวนการถ่ายทอดเป็นรูปธรรม อาจเลือกเอาอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นแกนการถ่ายทอดจากแบบอย่าง การถ่ายทอดทั้งสามคือ การถ่ายทอดโดยการเลียนแบบ (Imitation Mimetic) การถ่ายทอดโดยการสลับซับซ้อน (Misplacing Juxta position) การถ่ายทอดโดยการเลือกสกัดจัดทอน (Distortion Abstraction) เกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบ ตามเทคนิคกระบวนการที่ผู้สร้างเห็นว่าเหมาะสมกับเรื่องราวท่าตนาสนใจและเรื่องราวเหล่านั้นผู้อื่นมีส่วนร่วมรับรู้ด้วย รูปแบบอย่างใดอย่างหนึ่งดังต่อไปนี้ 1.ลักษณะรูปแบบชัดเจนไม่ผิดเพี้ยน (Graphic transformation) 2.ลักษณะรูปแบบตามตาเห็น (Perceptual Transformation) 3.ลักษณะรูปแบบตามโครงสร้าง (Structural Transformation) 4. ลักษณะรูปแบบตามความรู้สึก (Expressive Transformation) 5.ลักษณะรูปแบบตามสัญลักษณ์ (Symbolic Transformation)

จากคำกล่าวข้างต้นเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ (สุทธิ ไม้จันทร์. 2544 : 17) สรุปตามลำดับขั้นดังนี้

ภาพลักษณ์สร้างสรรค์ (Creative Images) เป็นภาพลักษณ์รูปธรรมที่ประกอบด้วยความคิด (Thinking) การกระทำ (Doing) และสภาพความจริง (Conditioning) ตามคุณสมบัติของสื่อวัสดุนั้น ๆ ประสานกับสาระสำคัญทางเทคนิค (Technical Essence) มองเห็นจับต้องได้ รู้ว่าเป็นรูปคนหรือไม่ใช่รูปคน (Image of Man) ส่งผลให้ผู้พบเห็นรับรู้ ตอบสนองในรูปแบบต่าง ๆ กันได้

ความคิด (Thinking) จำทำตามต้นแบบที่เห็น ตามโลกภายนอกที่รับรู้ (External World) ตามปัญหาที่เกิดขึ้น คิดที่จะทำตามความรู้สึก (Field) ตามที่เห็นนั้น จะให้ใกล้ความเป็นจริง (Fact-Truth) จะให้ใกล้ความเชื่อ (Faith-Truth) หรือลดทอนตามที่จำเป็น พอเพียงสอดคล้องกับสภาพสังคมนั้น ตามวัฒนธรรมนั้น ๆ ฯลฯ

การกระทำ (Doing) ตามแผนที่วางไว้บนระนาบรองรับ ขนาดความยาว ตามสื่อวัสดุที่เลือก ตามระยะเวลาที่กำหนดให้ตามข้อมูลในอดีตที่ได้ปรับปรุง สรุปเป็นแนวทางในการถ่ายทอดใหม่ ตามการเปลี่ยนแปลงของสื่อวัสดุสังเคราะห์ประสานกับสาระสำคัญทางเทคนิค (Technical Essence) สอดคล้องกับการนำเสนอในรูปแบบที่เหมาะสม

สภาพความจริง (Conditioning) สภาพการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม การมีวัฒนธรรม นวัตกรรมใหม่ในสังคม ปรัชญาแนวคิดต้น แนวคิดที่คาดหวัง สภาพทางเศรษฐกิจตามลักษณะต่างชั่ว จากการผลทุนภายนอกและความพอเพียงภายใน สภาพทางการเมือง

ผลงานสำเร็จ (Methodology) สามารถประเมินได้จากผลสำเร็จของผลงาน การทุ่มเทอย่างมีกำลังใจ (Perspiration) ความสามารถควบคุมสื่อวัสดุและสาระสำคัญทางเทคนิค ความเข้าใจในการถ่ายทอดรูปแบบการติดตามผลจากระยะด้วยสติ ความคิด เป็นรูปภาพเฉพาะตน

กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะนั้น มีความแตกต่างกันตามลักษณะเฉพาะสาขาเช่น กระบวนการ กลวิธีทางจิตรกรรมย่อมแตกต่างจากกระบวนการภาพพิมพ์ กระบวนการของสี

น้ำมันก็แตกต่างจากกระบวนการสีน้ำ จะเห็นวาสัตว์ เครื่องมือ ส่งผลต่อรูปแบบ กระบวนการสร้างสรรค์ทั้งสีภาพร่างความคิดที่เกิดจากสิ่งเร้านั้นเป็นจุดเริ่มต้นของ กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะผู้กระบวนการในลำดับต่อมา คือ วาสัตว์ และวิธีการ ที่จะใช้ในการแสดงออก

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ตั้งแต่ พ.ศ. 2509 จนถึง พ.ศ. 2512 ในประเด็น ที่มาของ แนวความคิด ในการสร้างภาพ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ในภาพผลงาน กระบวนการสร้างสรรค์และ บริบทที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน โดยนำเสนอการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าตามหัวข้อ ดังต่อไปนี้

1. ประชากร
2. วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล
4. วิธีการทำกับข้อมูล

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้คือ ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ในช่วงปี พ.ศ. 2509 -2512 เป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary Sources) ศึกษาผลงานต้นฉบับจาก ศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จำนวนภาพผลงานทั้งสิ้น 36 ภาพ ซึ่งใช้เป็น กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด ผู้วิจัยได้จัดแบ่งกลุ่มตามลักษณะของภาพผลงานไว้ 2 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 ภาพสีน้ำมันกระดาส จำนวน 16 ภาพ

กลุ่มที่ 2 ภาพสีน้ำและดินสอดำบนกระดาส จำนวน 20 ภาพ

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการวิจัยไว้ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1.1 ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ วารสาร สุจิตร์นิทรรศการ และเอกสารจาก สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหอสมุดแห่งชาติ

เครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัยภาพผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2509-2512 ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางการศึกษา ค้นคว้า และเกณฑ์การวิเคราะห์ดังนี้

1. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพผลงาน โครงสร้างทางทัศนศิลป์ของภาพ กระบวนการสร้างสรรค์ และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องที่นำมาใช้หรือมีอิทธิพลส่งผลในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน สรุปเป็นเกณฑ์การวิเคราะห์

2. นำข้อมูลและแนวคิดต่าง ๆ มาสรุปเป็นกรอบ เพื่อกำหนดเกณฑ์การวิเคราะห์ โดยแบ่งออกเป็นเกณฑ์ ดังนี้

2.1 เกณฑ์ที่ 1 ที่มาของแนวความคิด หมายถึง พื้นฐานทางความคิดความเชื่อในลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน รวมถึงความคิดเชิงสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งประกอบด้วยบุคคลิกส่วนตัว สภาพแวดล้อม และประสบการณ์ของศิลปิน หรืออย่างใดอย่างหนึ่ง ส่งผลไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

2.1.1 ที่มาจากสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัว

2.1.2 ที่ได้มาจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นของศิลปินเอง

2.1.3 ที่ได้มาจากความเชื่อของศิลปินเอง

2.1.4 ที่ได้มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีต

2.2 เกณฑ์ที่ 2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หมายถึง หลักการเบื้องต้นในการจัดวางองค์ประกอบศิลปะ เพื่อให้เกิดผลรวมประสานสัมพันธ์กันประกอบด้วย ดุลยภาพ สัดส่วน และความผันแปร (Proportion and Variety) ความกลมกลืนและความตัดกัน (Harmony and Contrast) ช่วงจังหวะและความเด่น (Rhythm and Dominance) เพื่อให้เกิดงานศิลปะที่มีความเป็นเอกภาพ ซึ่งผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

2.2.1 เส้น

2.2.2 สัดส่วน

2.2.3 จังหวะ

2.2.4 บริเวณว่าง

2.2.5 ความโดดเด่น

2.2.6 แสงและเงา

2.3 เกณฑ์ที่ 3 กระบวนการสร้างสรรค์ หมายถึง กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ต้องใช้ความเชี่ยวชาญเฉพาะตัวของศิลปิน ขึ้นอยู่กับการใช้เครื่องมือวัสดุ และกระบวนการทำงาน ศิลปินรู้เทคนิคการทำงานโดยเฉพาะ พร้อมใช้ทักษะเป็นอย่างดีสูง จึงสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้ดี

2.3.1 กลวิธีการใช้เส้น

2.3.2 กลวิธีการระบายสี

2.4 เกณฑ์ที่ 4 บริบท หมายถึง สิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวของศิลปิน ที่ส่งผลต่อแนวคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

2.4.1 สภาพครอบครัว

2.4.2 วิถีชีวิต

2.4.3 วัฒนธรรมและความเชื่อ

วิธีการทำกับข้อมูล

สรุปและเรียบเรียงผลของการศึกษาการสร้างสรรคผลงานของ เหม เวชกร นำเสนอการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ ได้เสนอข้อมูลภาพถ่ายผลงานจริงและเอกสารต่างๆ โดยวิเคราะห์จากผลงานภาพประกอบเรื่องสั้นแนวสยองขวัญของ เหม เวชกร ทางด้านที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน โครงสร้างทางทัศนศิลป์ กระบวนการสร้างผลงาน รวมถึงบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องในการสร้างผลงาน ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2509-2512 ในรูปของพรรณวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ พบว่าผลงานภาพประกอบเรื่องสั้นแนวสยองขวัญของ เหม เวชกร มีความโดดเด่น ควรแก่การศึกษาค้นคว้า ซึ่งผลงานที่ผู้วิจัยรวบรวมได้ประกอบด้วย 2 ประเภทด้วยกัน คือ

1. ภาพสีน้ำมันกระดาน
2. ภาพสีน้ำและดินสอดำบนกระดาน

การนำเสนอวิเคราะห์ข้อมูล

ตอนที่ 1 ด้านที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

ตอนที่ 2 ด้านโครงสร้างทางทัศนศิลป์

ตอนที่ 3 ด้านกระบวนการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

ตอนที่ 4 ด้านบริบททางสังคมที่มีความ เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานของเหม เวชกร

ตอนที่ 1 ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงานของ เหม เวชกร ได้แบ่งออกตามหัวข้อดังนี้

1. แนวความคิดที่มาจากสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัว
2. แนวความคิดที่มาจากประสบการณ์ที่พบเห็นมา
3. แนวความคิดที่มาจากความเชื่อของตนเอง
4. แนวความคิดที่มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีต

1. แนวความคิดที่มาจากสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัว

เหม เวชกร มีนิสัยรักการวาดเขียนมาตั้งแต่เด็ก โดยเริ่มต้นด้วยการวาดรูปวัว ควาย นก ดอกไม้ ต่อมาก็วาดภาพประกอบนิทานที่พี่เลี้ยงเล่าให้ฟัง (เลิศชาย คชบุทธ. 2538 : 137)

ใหญ่ นายน หรือนามจริงคือ สมาน นายน ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการเขียนเรื่องผี หรือแนวสยองขวัญของเหม เวชกร ว่า “เกร็ดความรู้จากครูเหม เรื่องที่ผมจะเล่าต่อไปนี้ เป็นเรื่องเล่า จากศิษย์รุ่นพี่ของผมท่านหนึ่ง ถึงเรื่องที่คุณครูเหมจะเขียน เรื่องผี ท่านมักจะชวนผู้เล่าเรื่องนี้ไปหา ข้อมูลที่แถวๆ มักกะสัน โดยมีเพื่อนๆ ของท่านอีกหลายคนไปตั้งวงกินเหล้ากัน เมื่อดื่มกันจนจนเมา ได้ที่แล้ว ก็จะไปชวนกันไปที่ป่าช้าวัดมักกะสัน เพราะว่าวัดนี้เดิมทีเป็นที่ประหารชีวิตนักโทษเขาถือกันว่า ผิดมาก วันดีคืนดีผีก็ลุกขึ้นมาอาละวาด เมื่อพากันมาถึงป่าช้าแล้ว ต่างแยกกันเป็นกลุ่มๆ ให้ไปยืน ตามหลุมฝังศพแต่ละหลุมแล้ว ก็ตะโกนทำผีรบ

เฮ้ย...ไอ้ผี...ไหนเขาว่าเองเก่งนักรี ลูกขึ้นมาสู้กันหน่อยซิวะ

เจียบ...ไม่มีเสียงตอบใดๆทั้งสิ้น

หนอยแน่...ผีอะไรวะ มาทำถึงหลุมแล้วยังไม่สู้

เจียบ...ไม่มีเสียงตอบเหมือนอย่างเดิม

กลับ...ผีมันกลัวเราแล้ว ไม่ยอมออกมาสู้ ใจเสาะจริงๆ

แต่ว่าเจ้าประคุณเอ๊ย...ตอนจะกลับออกจากป่าช้ามานอกวัดนี้ชิต่างคนต่างกลัวหมา ไม่รู้จะทำอย่างไร เลยถอนไม้ปักชื่อตามหลุมศพมาถือไว้คนละอัน เพื่อไว้ป้องกันหมากัด แต่เมื่อพากันเดินพ้นบริเวณ วัดมาแล้ว ก็เอาไม้ปักชื่อตามหลุมผีที่ถือติดมือมา ไปฝังไว้ตามหน้าบ้านของคนระแวกนั้น

โก...นางสาวชาวบ้านซึ่งไม่รู้เรื่องมาก่อนเลย แต่ต้องตื่นตระหนกตกใจ เมื่อตื่นขึ้นมาเห็นไม้ปักชื่อตามหลุมฝังศพมาอยู่ที่หน้าบ้าน เลยถือกันใหญ่ว่า ผี วัดมักกะสันเฮี้ยนมาก กลางคืนออกมา อาละวาด ถึงกับเอาไม้ปักหลุมศพมาบอกชาวบ้านว่าอดอยาก เลยรีบทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่บรรดา ผี เหล่านั้นกันยกใหญ่

นี่แหละครับ...จากการไปหาข้อมูลมาเขียนเรื่อง ผี ของคุณครูเหม เวชกร

ปกติคุณครูเหม เวชกร ถ้ามีเวลารว่างท่านมักจะออกไปเที่ยวตามชนบทแถบชานเมือง เพื่อหา ข้อมูลมาวาดรูป เขียนหนังสือ และก็แต่งเพลง เมื่อประสบเหตุการณ์อย่างใด ท่านก็นำมาเขียนอย่าง นั้น

มีอยู่ครั้งหนึ่ง...ท่านกับเพื่อนๆ นักเขียนได้ล่องเรือไปแถวคลองพระโขนง ไปทางหัวตะเข้และ แวะขึ้นพักที่บ้านคนรู้จักกัน ซึ่งอยู่ริมคลอง เมื่อขึ้นพักแล้วก็ตั้งวงกินเหล้ากันแบบตามมีตามเกิด ส่วน กับแกลัมนั้นหากินเอาแถวริมๆคลองนั้นแหละ คอยมีเรือขายอะไรผ่านมาก็ซื้อทำแกลัม บางคนคิด สนุก ที่บ้านนั้นมีแห,มิลอบ,มีแร้ว,มีสวิงดักปลา ก็พากันลงทอดแหบ้าง เอาสวิงช้อนปลาบ้าง ได้ปลา มาแล้วก็พากันเข้าครัว ในครัวมีเครื่องครัวพร้อม เช่น เตาอิฐสามขา กระทะ กระท่อมอดินทั้งหม้อหุง ข้าวและหม้อแกงเสวียน ที่ตั้งข้าว สิ่งเหล่านี้แหละครับ ในขณะที่นั่งกินเหล้าไป คอยกันไป คุณครูเหม ก็พูดกับ “ไม้เมืองเดิม” ขึ้นว่า

คุณนะ...นำเปลี่ยนแนวการเขียนเรื่องจาก ในรั้วในวังไปเป็นเรื่อง ชนบท ชะบ้าง คุณดูบ้าน หลังนี้ซิมีพร้อม เป็นบ้านแบบเรือนไทย รอบบ้านมีเครื่องทำมาหากินแบบชนบท ในครัวล้วนแต่ใช้ของ แบบไทยๆ เรา มันน่าจะนำไปเขียนเรื่องใดเรื่องหนึ่งที่มันเกี่ยวกับชนบทแบบที่เห็นอยู่นี้

ข้อคิดของคุณครูเหม เวชกร ข้อนี้แหละ ที่นำความบังดาลใจให้ “ไม้เมืองเดิม” กลับไปเขียน เรื่องชนบทตามที่คุณครูเหมบอก เรื่องนั้นก็ชื่อ ขุนศึก ยังไงล่ะครับ จนกระทั่งมีชื่อเสียงมากหนังสือ ออกมาขายดีที่สุด

ชาวบ้านร้านตลาดในกรุงบางกอก ติดโรคของ ขุนศึก กันจนงอมแงม วันๆ ไม่ต้องทำอะไรนั่งรอว่าเมื่อไรจะค่า หนังสือพิมพ์ฉบับพิเศษที่ลงเรื่องขุนศึกของไม้เมืองเดิมจะออก นี่แหละคืออิทธิพลของเรื่องขุนศึกที่ออกใหม่ๆ ที่เขียนตามคำชี้แนะของคุณครูเหม เวชกร ต่อไม้เมืองเดิม และที่หน้าปกหนังสือพิมพ์เล่มนี้ที่ลงเรื่องขุนศึก จะมีรูปวาดฝีมือของคุณครูเหม เวชกร ประกอบทุกครั้ง"

สมัยนั้นประเทศไทยเรากำลังสู่ภาวะสงคราม ในสงครามโลกครั้งที่สอง ระยะนั้นอเมริกาเอาระเบิดใส่เครื่องบินบี 29 มาทิ้งที่กรุงเทพและแถวๆ ชานเมืองผู้คนจึงพากันอพยพไปอยู่ แถวชานเมืองไกลๆ บ้าง ไปต่างจังหวัดบ้าง เพื่อหนีลูกระเบิด ในครั้งนี้คุณครูเหมกับศรีภรรยาของท่านคือคุณน้ำชุ่ม ก็อพยพไปอยู่ที่บ้าน ขุนสนิทบรรเลงการ แถวๆ บางระมาด เพราะว่าเป็นสวนลิกพอจะหลบภัยได้อย่างสบายมาก

จากภาพประกอบเรื่อง ผี "หลบภัยทางอากาศ" เข้าใจว่า ครูเหม ถ่ายทอดบรรยากาศสวนบางระมาด เมื่อครั้งหนีภัยสงครามไปอยู่อาศัยนานหลายเดือน



ภาพประกอบที่ 37

สีน้ำและดินสอดำ

ขนาด 11.2 x 16.5 ซม.

สลาย โรจนสโรช ก็ยังได้กล่าวถึงการวาดภาพของเหม เวชกร ไว้ว่า "บ้านของท่านในระยะนั้นเรือนหลังเล็กๆ ใต้ถุนสูง อยู่จังหวัดธนบุรี ลึกเข้าไปจากถนนใหญ่ ล้อมรอบด้วยต้นไม้และต้นกล้วย ขึ้นทึบไม้ได้ระเบียบเหมือนสวนย่อมๆ เมื่อเราไปถึง คุณเหม เวชกร ดอนรับขับสู้เราด้วยอัธยาศัยไมตรีอันดียิ่งทั้งที่ท่านอาวุโสกว่าเรามาก

เมื่อคุยกันถึงเรื่องการเขียนรูปของท่าน ท่านชี้ให้เราดูต้นไม้สูงๆ ที่เสียดกิ่งก้านสูงขึ้นมาพันหน้าด่าง ว่า "นี่ไม้ป่าของผม" ท่านใช้ต้นไม้เหล่านั้นเป็นพื้นฐานให้เกิดจินตนาการในการเขียนรูปป่าจากต้นไม้เพียงไม่กี่ต้นและต้นกล้วยเบียดเสียดกันอยู่นั้น ท่านก็ผลิตรูปป่าออกมาไม่ทราบว่่าก็ร้อยก็

พันป้าและยังมีรูปชายหนุ่ม หญิงสาว พระเอก นางเอก พลอดรักกันได้ต้นพฤกษ์ในป่านั้นอีก ตอนนั้นข้าพเจ้ายังอยู่ในวัยรุ่นจึงหลงใหลในรูปเขียนของเหม เวชกรเป็นอย่างยิ่ง

ที่ข้างหน้าต่างมีตู้กระจกสีเหลี่ยมเล็กๆ เป็นที่เลี้ยงปลาสองสามตัว มันเวียนว่ายอยู่รอบเกาะแก่งเล็กๆ ที่มีปะการังและสาหร่ายอยู่ได้น่ากัณฑ์ เหมือนกันทะเล ท่านก็ชี้ให้ข้าพเจ้าดูแล้วบอกว่า “นี่เงืงทะเลของผมนะ” ท่านใช้ตู้กระจกใบนี้และสิ่งที่อยู่ในตู้มันบันดาลให้เกิดจินตนาการเขียนรูปใต้ทะเลเล็กไม่ทราบว่่าก็ร้อยรูป ท่านบอกด้วยว่า “การที่เราจะเขียนภาพปลา เราต้องศึกษาลักษณะอากาศปฏิกิริยาของมัน มันว่ายอย่างไร มันใช้ปะการังอย่างไร แม้แต่ สาหร่ายไหวเคลื่อนไหวอย่างไรก็ต้องสังเกตด้วย”

ข้าพเจ้าจำได้ว่า ห้องทำงานของท่านนั้นเป็นห้องเล็กๆ มีหน้าต่างออกสู่ป่าของท่านและมีทะเลของท่านในตู้ข้างหน้าต่าง แล้วก็ไม่มีเครื่องตกแต่งประดับประดาใดๆ เรานั่งพับเพียบคุยกันบนพื้นอย่างสนิทสนมและเป็นกันเองที่สุด การที่ท่านจะเขียนรูปปลาหรือทะเล ท่านจะต้องนั่งมองปลาหรือทะเลของท่านเป็นเวลานานก่อน ท่านอธิบายให้ข้าพเจ้าเข้าใจว่า การที่จะเขียนรูปคนนั้นจะต้องเข้าใจสภาพของร่างกาย ต้องรู้จักกระดูกทุกชิ้น ข้อทุกข้อ และเอ็นทุกเส้น ตลอดจนการยึดของเอ็นและการต่อของกระดูก กล้ามเนื้อทุกส่วนของร่างกาย ตลอดจนการบังคับให้เกิดการเคลื่อนไหว ต้องรู้จักขนาดหลังตามองเห็นเสียก่อนจึงจะเขียนรูปออกมามีชีวิตชีวาได้ อวัยวะที่เขียนยากที่สุดคือมือ ทำมือต่างๆ ทำอย่างไรจึงจะเกิดความมีชีวิตแก่มือนั้นๆ

ตอนนี้เอง ที่ทำให้ข้าพเจ้ารู้จักคุณเหม เวชกร อีกด้านหนึ่งที้อาจจะไม่มีใครรู้จักท่าน ท่านพูดถึงเซลในร่างกาย “คุณเชื่อไหมว่าเซลของเราทุกเซลนั้นเราสามารถบังคับให้หดตัวได้ตามใจเรา” (สลาย โรจนสโรช. 2527 : 71)

พ.เนตรรังษี ได้กล่าว ในเรื่องการเขียนภาพของเหม เวชกร ไว้ว่า คุณเหม เป็นคนพิถีพิถันต่อรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ มาก การแต่งกายของยุคสมัยต่างๆ นั้น ถ้าจะเขียนก็ต้องค้นคว้าหารายละเอียดที่ถูกต้องใกล้เคียงก่อนจึงจะยอมเขียน ไม่เขียนแบบนึก-คิด เอาเองตามอำเภอใจ

เมื่อจะต้องเขียนภาพพระสงฆ์ในป่าดง ตามชาดกหรือเรื่องที่เกี่ยวข้องกับตอนหนึ่งในสมัยพุทธกาล ทราบว่าคุณเหม นึกภาพดงดงตาลหน่มไม่ออก เกรงว่าจะเขียนแล้วไม่ถูกต้องกับความเป็นจริง จึงอุตสาหะลงทุนสละเวลาเดินทางไปดูดงตาลที่จังหวัดเพชรบุรี เอามาเขียนเป็นฉากประกอบภาพขึ้น (อาจิณต์ ปัญจพรรค์.2512 : 19)

2. แนวความคิดที่มาจากประสบการณ์ที่พบเห็นมา

ในบทประพันธ์เรื่อง “เรื่องเก่าที่บ้านเกิด” นำลงพิมพ์เป็นครั้งแรกในหนังสือพิมพ์เรวดี ยุค “รุ่งอรุณ” ปีที่16 เล่ม 1 ประจำวันที่ 10 กันยายน 2500 สันต์ ท.โกมลบุตร ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

ผมลงใจเชื่อสนิทเลยว่า “เรื่องเก่าที่บ้านเกิด” ของพี่เหมนี้ได้ถ่ายทอดจากความเป็นจริงทุกประการ สังเกตจากบรรยากาศ สภาพความเป็นอยู่ สถานที่และตัวบุคคลในยุคนั้นเป็นปทัสสถาน ผมว่านี่แหละเป็นสาเหตุอย่างหนึ่งที่พี่เหม รักษางานฝีมือแบบไทยๆ ไว้อย่างเหนียวแน่น (อาจิณต์ ปัญจพรรค์.2535 : 56-57)

ประทวน เจริญจิตต์ ได้กล่าวถึง เหม เวชกร ในการเขียนเรื่องแนวสยองขวัญหรือเรื่องผีของเหม เวชกร ไว้ว่า

ยุคแรกของครู ครูไม่ได้คิดอะไร เขียนรูปเพื่อให้สบายอกสบายใจ เขียนเรื่องผีเพื่อหลอกคนเล่น จนกระทั่งระยะหลัง แนวเรื่องผีของครูเริ่มเปลี่ยนไป ครูไม่ได้หลอกให้กลัว แต่เป็นเรื่องจริง เช่น ลูกศิษย์คนหนึ่งเป็นผู้หญิงเสียชีวิตไป ครูก็ไปเผาศพลูกศิษย์ แล้วเมื่อครูกำลังจะกลับบ้าน ลูกศิษย์คนนั้นก็เป็นผู้หญิงคนหนึ่ง ซึ่งใครๆ มองไม่เห็น เดินมาส่งครู และพูดว่า “ขอบคุณครูที่อุทิศสัพพัญญูมาเผาศพของหนู” เรื่องนี้แสดงความผูกพันระหว่างครูกับศิษย์ ครูเหเม ไม่ได้แสดงความหวาดกลัวแต่ได้นำจริยธรรมบางสิ่งบางอย่างมาเขียนลงในหนังสือ และยังมีอีกเรื่องหนึ่งเกี่ยวกับโจรคนหนึ่งมาลาแม่ว่าจะขอไปตระเวนวันนั้นเป็นวันที่มีคนมาบอกแม่ว่า โจรตายไปแล้วตั้ง 2 วัน ถูกตำรวจยิงตาย แม่บอกว่า “ไม่จริงเมื่อเช้ามันยังมาลาแม่อยู่เลย ขอให้แม่รักษาเนื้อรักษาดู” เรื่องนี้แสดงความผูกพันของแม่กับลูก จะเห็นว่าครูสอดแทรกจริยธรรมไว้ในเรื่องที่ครูเขียนด้วย (สุจิตตนิพนธ์การจุฬาลงกรณ์ 3. 2545 : 8)

เริงไชย พุทธาโร ได้กล่าวถึงเหเม ไว้ว่า ชีวิตพลิกผันไปอย่างรวดเร็ว ฐานะของบิดาตกต่ำลงเป็นอย่างมาก การศึกษาเล่าเรียนของเหเม จำเป็นต้องหยุดชะงัก ยายของเขาซึ่งเคยเป็นชาววังมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ทราบข่าวเข้า จึงมารับเหเมไปอยู่กับคนที่แปดริ้วให้ช่วยดูแลกิจการไร่นาและทำบัญชี การทำบัญชีในสมัยนั้นไม่มีหลักเกณฑ์หรือหลักวิชาแต่อย่างใด เพียงบันทึกรายการต่างๆ เอาไว้ให้เข้าใจแทนการจดจำเท่านั้นทุกอย่างก็เรียบร้อยสมบูรณ์

เหเมในวัยหนุ่ม หวีผมแสกกลาง รูปร่างที่สะอิดสะเอ้งเริ่มบึกบึนกำยำขึ้นเมื่อใช้ชีวิตคลุกคลีอยู่กับงานและการผู้คนในท้องไร่ท้องนา เปลวแดดขับผิวสีทองแดงของเขาให้คล้ำเข้มยิ่งขึ้น กลิ่นอายของชนบทไทยประทับลึกแน่นเข้าไปในความคิดและความทรงจำของชายหนุ่ม เหเม เขียนรูปต่างๆ แจกผู้คนแถวนั้นอยู่เป็นเนืองนิจ ดื่มด่ำอยู่กับบรรยากาศของชนบทได้ไม่นาน ทางบ้านก็มารับตัวกลับพระนครอีกวาระหนึ่ง อยู่ที่บ้านเหเมก็ไม่ได้ทำอะไรเป็นชิ้นเป็นอัน และโตเกินกว่าที่จะเล่าเรียนอะไรได้อีก จะทำงานก็ไม่มีงานให้ทำ จึงเที่ยวเตร่แคว้งคว้างตามเรื่องตามราวไปวันๆ เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2457 เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ขึ้นในทวีปยุโรป ในระยะแรกประเทศไทยวางตัวเป็นกลาง ต่อมาวันที่ 22 กรกฎาคม พ.ศ. 2460 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงประกาศสงครามกับเยอรมันและออสเตรีย ชาวไทยไปสมัครเข้าสู่สงครามเป็นจำนวนมาก เหเมก็ไปสมัครกับเขาด้วย แต่เจ้าหน้าที่ไม่รับเพราะอายุไม่ถึง

ความวุ่นวายใจเกิดขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เพราะไม่ทราบว่าจะทำมาหากินอะไรดี การเขียนรูปขายในสมัยนั้นยังไม่มีความเป็นไปได้เลย ชายหนุ่มผู้ไม่ต้องการใช้ชีวิตเลื่อนลอยไปอย่างเปล่าดาย จึงคิดที่จะหาวิชาชีพสักอย่างหนึ่งมาประดับตัว เหเมนึกชอบไปทางเครื่องยนต์กลไกจึงเข้าไปฝึกงานเป็นลูกจ้างของชาวจีนกวางตุ้งที่อยู่ต่อเรือแห่งหนึ่งโดยมิให้บิดามารดาทราบ เขาต้องอดทนทำงานทุกอย่างเพื่อให้ได้มาซึ่งความรู้ที่ต้องการ ไม่ว่าจะตีเหล็ก ล้างเครื่อง ล้างหม้อน้ำ ตะไบเหล็ก ไปจนเป็นลูกมือช่างเครื่อง เหเมไม่เคยสายหน้าดอยหนีให้กับความยากลำบาก นายท้ายเรือสำหนึ่งพอใจในความเป็นคนเอาจริงเอาจังและขยันขันแข็งของเหเม ได้เอ่ยปากชวนไปทำงานด้วยกัน เหเมจึงตกลงใจที่จะออกไปผจญภัยกับชีวิตในโลกอันกว้างใหญ่ไพศาลดุจสุริยะระบือหนึ่ง ในที่สุดก็ลงเรือล่องแม่น้ำเจ้าพระยาจากพระนครไปสู่ปากน้ำโพ จังหวัดนครสวรรค์โดยไม่บอกให้ทางบ้านทราบ

ในเรือโยง เหเมเริ่มทำงานตั้งแต่โยนฟืนใส่เตา หักถ่อท้ายบ้าง เข้าไปคลุกคลีหาความชำนาญอยู่ในห้องเครื่องจนมีความรู้ในเรื่องเครื่องยนต์กลไกและสามารถควบคุมเรือได้เป็นอย่างดี ทิวทัศน์อันงดงามสองฟากฝั่งน้ำเจ้าพระยาถูกเหเมบันทึกเป็นภาพลงบนกระดาษในยามที่ว่างจากงานหรือใน

ขณะที่เรือเทียบท่าเพื่อขนส่งสินค้าตามท่าต่างๆ ระแหร่ร่อนกับลำน้ำสายนี้อยู่ทุกเมื่อเพื่อวันจนเจนนตาไปทั่วทุกคั้ง เหมจึงคิดที่จะท่องแม่น้ำสายอื่นบ้าง เมื่อมีเพื่อนมาชวนให้ไปเดินเรือล่องลำน้ำแม่กลอง เขาจึงตกลงทันที เหมลาออกจากเรือลำเก่า ลงเรือลากเกลือแล่นตามลำน้ำแม่กลอง ไปกาญจนบุรี จนถึงไทรโยค ช่างเครื่องประจำเรือลำนี้ชอบดื่มสุราจนเมาไม่ค่อยจะทำงาน ปลอยให้เขาทำอยู่เพียงคนเดียว แต่ก็เป็นที่พอกพอใจของเหมเพราะนี่คือโอกาสที่จะแสวงหาความรู้ความชำนาญจากเครื่องยนต์ของเรือได้อย่างเต็มที่

ความสงบงามของสายน้ำ ป่าเขา ลำเนาไพรที่ไทรโยคสร้างอารมณ์ในการเขียนภาพให้เหมอย่างดื่มด่ำ เขาดื่มสุราเป็นครั้งแรกในชีวิตในท่ามกลางบรรยากาศอันสวยงามเยือกเย็นของลำน้ำไทรโยคแห่งนี้ ตอนนั้นอายุราวๆ 19 ปี ระหกระเหินเดินเรือขึ้นล่องในแม่น้ำแม่กลองอยู่ราวปีเศษๆ เหมจึงได้กลับคืนสู่อ้อมกอดของมารดา (เริงไชย พุทธาโร. 2531:39-41)

โชติ มณีน้อย ได้กล่าวถึงการเขียนภาพของเหม เวชกร ไว้ว่า ความเป็นผู้มีประสบการณ์ ความเป็นผู้ช่างสังเกตและจดจำ ทำให้ภาพเขียนแต่ละภาพของคุณเหม แสดงออกถึงวัฒนธรรม ประเพณีของไทยเราอย่างเห็นได้ชัดเจน ภาพเรือนไทย การละเล่นพื้นเมือง ชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยสมัย 50-60 ปีก่อน คุณเหมจำลองออกมาเป็นภาพวาดอย่างเห็นจริงเห็นจัง ซึ่งถ้าเก็บรักษาเอาไว้ให้ดี ก็จะเป็นประโยชน์แก่การศึกษาและค้นคว้าของอนุชนรุ่นหลังได้เป็นอย่างดี (ปยุต เงากระจ่าง. 2544 : 140)

3. แนวความคิดที่มาจากความเชื่อของตนเอง

ชอุ่ม ปิฎจพรรค์ บันทึกเรื่อง เหม เวชกร หายตัวได้ ไว้ในตอนหนึ่งของ บนถนนนักประพันธ์ ตีพิมพ์ในฟ้าเมืองไทย รายสัปดาห์ ปีที่ 19 ฉบับที่ 984 ประจำวันพฤหัสบดีที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2513 ว่า

“อาจารย์สลาย เคยเล่าให้ฟังทางโทรศัพท์ว่าพี่เหม เวชกร นั้นเป็นผู้มีวิชาอาคมเก่งพอคู่ที่เดียว เคยแสดงการหายตัวได้ต่อหน้าให้อาจารย์สลายดูเป็นครูใหญ่ๆ อาจารย์สลายตกใจและเลื่อมใสในความเก่งกาจของเหม เวชกร ยิ่งนัก แต่เหม เวชกร กลับบอกอาจารย์สลายว่า ไม่ใช่อะไรหรอกเป็นเพราะท่านสะกดจิตอาจารย์สลายให้ไม่ เห็นตัวท่านต่างหากไม่ใช่เก่งวิชาอาคมอะไร หากแต่ใช้พลังจิตเท่านั้น

ฉันฟังอาจารย์สลายเล่าแล้วก็ถึง “บางอ้อ” อ้อ! เพราะพี่เหม เวชกรเล่นในทางไสยศาสตร์ด้วยตัวเอง จึงเขียนเรื่องผี ได้จนอ่านแล้วดั่งกับได้เห็นผิจริง ๆ กระนั้น” (เริงไชย พุทธาโร. 2531 : 107)

สลาย โรจนสโรช (2527:71) ได้กล่าวถึงครูเหม ในเรื่องเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ว่า เพราะเรื่องนี้เอง ท่านจึงพาข้าพเจ้าไปรู้จักไสยศาสตร์ อันเป็นวิทยาศาสตร์ที่ท่านศึกษาและเข้าใจแจ่มแจ้ง ท่านกล่าวว่า “เซลล์ของเรากับเซลล์นี้บังคับได้” ท่านยังยึดมั่นของท่านให้ข้าพเจ้าดูแล้วชี้ผิวของท่าน “ตรงนี้เราจะบังคับให้มันหดตัว ยึดหยุ่นอย่างไรก็ได้ จนกระทั่ง ยามที่ถูกแทงนั้น มันจะหยุนตัวตามคมมีดลงไป ทำให้แทงไม่เข้า และตรงนี้เนื้อที่เขาเรียกว่า “เหนียว”

“ดิฉันเห็นแต่ว่าเขาดึงมีดจากอกไปพลูแล้วกินกับเหล้าเข้าไป คนมีดาอาคมดี ๆ มันจึงทำให้เกิดการเหนียวแทงไม่ได้ ฟันไม่เข้า” ข้าพเจ้าเถียง

“เปล่าดอก การที่ต้องกินใบพลูเล็กกับเหล้าหรืออะไรนั้นเป็นเพียงการกระตุ้นพลังจิตให้ไปบังคับเซลล์ในร่างกายเราให้หดหรือหยุดนิ่งตามสิ่งที่มีคมมากกระทบเท่านั้น” ท่านอธิบาย “คุณอยากลองก็ได้ มาฝึกสักพักเดี๋ยวก็ได้” แต่ข้าพเจ้าไม่ใจแข็งพอที่จะทดลองความเหนียวของข้าพเจ้า ซึ่งน่าจะตายยิ่งนัก นอกจากความเหนียว ท่านยังพูดถึงการหายตัวได้ “ผมสามารถหายตัวได้จากสายตาของคุณ ถ้าคุณมาด้วยกันไม่เกินหกคนมากกว่านั้นอำนาจจิตของผมไม่พอ” ท่านว่า

“ทำอะไรละ” ข้าพเจ้าถาม เพื่อนคนที่พาข้าพเจ้าไปนั้นได้เคยรู้จักท่านเหม เวชกรมาแล้วเป็นอย่างดี และเคยรู้เคยเห็นมาแล้ว “ที่จริงผมไม่ได้หายตัวไปไหน ผมจะนั่งอยู่ตรงนี้ แต่คุณมองไม่เห็นผมเท่านั้นเองเพราะผมสะกดจิตคุณให้มองผมไม่เห็น” ท่านอธิบายต่อไป “คนที่จิตแข็ง อาจจะสะกดจิตคนที่จิตอ่อนกว่าได้ และเมื่อตกอยู่ใต้อำนาจจิตของใครคนหนึ่งครั้งหนึ่งแล้วจะตกอยู่ใต้อำนาจจิตของคนนั้นต่อไป หนักเข้าก็ไม่ต้องมาพบหน้ากันก็อาจจะสะกดจิตกันได้ ขอเพียงแต่ฝึกจะทำเท่านั้น ดังนั้นผมอาจจะสะกดจิตคุณให้มองไม่เห็นผมก็เหมาเอาว่า ผมหายตัวได้”

ความฉงนสนเท่ห์ของท่านผู้นี้ จากการที่เป็นจิตรกรเอก มาจนถึงเป็นผู้สะกดจิตและผู้ที่ยิ่งใหญ่ทางจิตวิทยา ทำให้ข้าพเจ้าประทับใจและยกย่องนับถือท่านตลอดมา เพราะอำนาจจิตท่านสูงหรือกระไรก็ตาม ทำให้ท่านอำนาจจิตใจของข้าพเจ้าออก ว่าท่านจะชนะความยกย่องนับถือจากข้าพเจ้าต้องไม่ใช่เรื่องรูปเขียน หรือเรื่องวรรณกรรมที่ท่านผลิตออกมาจะต้องเป็นเรื่องประหลาดที่มนุษย์ธรรมดาอย่างข้าพเจ้าเห็นว่าเหลือกำลังที่จะเป็นอย่างท่านได้เพราะตอนนั้นข้าพเจ้ายังเป็นเด็กวัยรุ่นที่ยังมีความผยองในตนเองอยู่มากกระมัง และเหตุนี้เอง ข้าพเจ้าจึงได้รู้จัก คุณเหม เวชกร ในด้านที่ไม่มีใครกล่าวขวัญถึง

เปล่ง ดันสุขะ ได้กล่าวถึงเหม เวชกร ไว้ว่า เขาเป็นนักเล่านิทานเรื่องผี ที่ฉกาจนัก! บางเรื่องแม้เป็นกลางวันแสดๆ นั่งกันอยู่หลายคน ฟังแล้วยังขนหัวลุกชูดูราวกับว่า ผี ที่เหมเล่านั้นจะมาหลอกหลอนจับเนื้อต้องตัวเอาเมื่อใดก็ได้ (ประยูร เภากระจ่าง. 2512 : 122)

4. แนวความคิดที่มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีต

ในการเขียนภาพประกอบของเหม เวชกร ได้มีการศึกษาค้นคว้าหรือสิ่งที่เคยบันทึกบอกเล่าไว้ในอดีต ก่อนที่จะทำการวาดภาพ ดังคำกล่าวของ โซติ มณีน้อย ที่ว่า

ภาพประกอบเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ จินตนาการในเรื่องเครื่องนุ่งห่มของชาวพม่าและมอญ ในเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ได้กลายมาเป็นแบบอย่างการแต่งตัวของตัวละครและภาพยนต์ในเรื่องผู้ชนะสิบทิศในเวลาต่อมา ซึ่งก็แสดงว่าคุณเหม ไม่ใช่อาศัยเพียงฝีมือในเชิงเขียน แสดงภาพอันมีชีวิตชีวาเท่านั้น แต่คุณเหมยังต้องศึกษาวัฒนธรรม ประเพณีของชนบท ที่ปรากฏเป็นภาพออกมาด้วย (ประยูร เภากระจ่าง. 2512 : 140)

เหม เวชกร ได้เขียนเล่าเกร็ดเรื่องเก่าเรื่อง “น้านมอ้มสุดท้าย” ซึ่งอาจจะไม่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดที่มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีตโดยตรงกับการวิเคราะห์ภาพประกอบเรื่องแนวสยองขวัญมากนัก แต่ผู้วิจัยเห็นว่าอาจจะเป็นเรื่องราวที่เชื่อมโยงในด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์บ้างไม่มากนัก อาจจะนำไปสู่การวิเคราะห์ที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด ซึ่งเหม เวชกร ไว้ว่า

ที่เขียนเรื่องนี้ขึ้น ก็เพราะผู้เขียนได้อ่านเรื่องๆ หนึ่ง ในหนังสือ วชิระ ของสมาคมสหภูมิเพชรบุรี ชื่อเรื่องว่า “มหาตลวันปเตโค” เจ้าของเรื่องใช้นามเพียงย่อๆ ว่า ส.ท. ผู้เขียนจึงไม่รู้จึกนาม

เดิมของท่านว่าอะไร เนื้อเรื่องของท่านมุ่งตรงไปถึงคนๆ หนึ่งที่สร้างตระกูลไว้ดี คนนั้นชื่อ “เกษ” ได้ทำการงานดีอย่างยิ่งแก่บ้านเมือง จนได้พระราชทานนามและตระกูลโดยพระเจ้าแผ่นดินในรัชกาลที่ 3 ว่า “มหาตมาวันปเทโค” ตอนท้ายได้เป็นพระยา และเป็นเจ้าเมืองเพชรบุรีคนหนึ่ง ทั้งเป็นคนมีเลือดเนื้อของชาวเพชรบุรีทุกกระเบียดนิ้ว

อ่านเรื่องนี้แล้ว ทำให้ผู้เขียนพบเอาจุดเกิดเข้า ซึ่งทางพระท่านสอนว่า ให้ระวังการเกิดและจะนำมาซึ่งกิเลส เมื่อเกิดแล้วหาความสุขสบายทางใจไม่ได้เลย ผู้เขียนเองไม่ค่อยประสีประสาทางศาสนามากนัก เพียงรู้บ้างเล็กน้อยตามกฎว่า เกิดอยู่ในศาสนาพุทธก็ควรจะรู้ไว้บ้างเป็นอย่างน้อย เรื่องของพระยามหาตมาวันปเทโคนี้ เป็นตอนแรกของเรื่องทำให้ผู้เขียนเกิดความกระตือรือร้นใจอย่างไม่รู้ตัว ก็คือต้นวงศ์ผู้ให้กำเนิดพระยามหาตมาวันปเทโคนั่นเอง “คุณแม่วรด” ของท่านพระยานี้มีประวัติที่น่าสนใจ

ในปี พ.ศ. 2310 นั้น เมื่อกรุงศรีอยุธยาได้เสียแก่พม่าข้าศึก ในครั้งนั้นบรรดาหัวเมืองน้อยๆ ของไทยก็พลอยยับเยินไปด้วยพม่า แม้ว่าหัวเมืองเพชรจะอยู่ห่างจากกรุงศรีอยุธยา ก็ยังถูกหน่วยลาดตระเวนพม่าเที่ยวกวาดต้อนเชลยและทรัพย์สินเยี่ยงโจรผู้รุกราน ชาวเพชรบุรีได้หนีและซ่อนเร้นกันระส่ำระสาย พวกพม่าเที่ยวฉกชิงทรัพย์สินและกวาดต้อนเชลย ซึ่งในขณะนั้น “คุณแม่วรด” มารดาของพระยาคนนี้ ยังเป็นเด็กหญิงเล็กอายุ 2-3 ขวบ ที่มารดาอุ้มหนีพม่ามาในอ้อมแขนซ้าย ส่วนมือขวายังจูงลูกหญิงอีกคนอายุ 5-6 ขวบ ต่อไปข้างหลังยังมีลูกชายคนโตอายุ 11-12 ขวบ วิ่งตามมารดาและน้องๆ มาด้วย

บุคคลทั้ง 4 ชีวิต หามีทรัพย์สินแต่อย่างใดไม่ พม่าจึงมุ่งจะเอาเด็กหญิงอายุ 5-6 ขวบนั้นไปเป็นเชลย แต่สัญญาดีของแม่เรื่องการรักลูกสุดหัวใจและประคับประคองหวงแหนลูก เป็นยอดแล้ว เมื่อมีภัยดังนี้ เรื่องของแม่หรือจะยอมง่ายๆ อุ้มลูกเล็กแขนซ้าย แขนขวาป้องกันลูกคนโตอย่างสุดชีวิต พม่าผู้มีน้ำใจเยี่ยงสัตว์ไม่มีรู้จักบาปบุญคุณโทษแต่อย่างใด ทั้งพม่าเองก็คนศาสนาพุทธเช่นเดียวกัน ได้ใช้หอกตัดเวลาแห่งหน้าอกของแม่ที่ทั้งอุ้มลูกและป้องกันลูกที่เดินอีก ผู้เป็นแม่ก็ล้มลงขาดใจตาย ส่วนลูกเล็ก “คุณแม่วรด” นั้นกระเด็นห่างไป พม่าไม่มีจิตใจจะสังเวชใคร รีบจุดเอาลูกสาวอายุ 5-6 ขวบ ไปจนได้ ส่วนพี่ชายคนโตของคุณแม่วรดนั้น เห็นเหตุการณ์เข้าชั้นแตกหักก็กลัว โดดข้ามกำแพงโบสถ์วัดหนึ่งไปซ่อนตัวในซุ่มซ่อน

ส่วนคุณแม่วรดที่กระเด็นไปจากอกแม่นั้น ตกใจกลัวพม่า ร้องให้เจ้าไปตามธรรมดาเด็กที่ต้องห่างมารดา ความรู้ของลูกเล็กนั้นแม่เท่านั้นเป็นที่พึ่ง ถ้าอยู่ในอกแม่เป็นปลอดภัย ที่น่ากลัว เห็นแม่นอนอยู่ที่พื้นดิน ก็รีบคลานเข้าไปกอดแม่และร้องให้ขอให้ช่วยคุ้มภัยให้ลูกด้วย หากไม่รู้ว่าความตายคืออะไร แม่นั้นตายแล้ว ก็ยังร้องให้ขอความคุ้มครองจากแม่ ภาพนี้ถ้าเห็นด้วยตาเราจะเป็นอย่างไรบ้าง ท้ายที่สุดลูกน้อยเกิดหิว จึงตุนนมแม่ที่ตายไปแล้ว แต่ยังคงเหลือน้ำนมไว้ในเต้านมทั้งสอง คุณรอรอดลูกเล็กได้ตูดกินเป็นน้ำนมอมที่สุดท้าย อนิจจาแม่ของลูก น้ำนมอมสุดท้ายของลูก

ความกระตือรือร้นอย่างรุนแรงได้เกิดแก่ผู้เขียน เกิดสงสัยตัวเองว่า การตอบแทนบุญคุณของแม่ของผู้ เขียนที่แล้วๆ มานั้น จะเข้าระดับทดแทนคุณแม่บ้างสักน้อยหรือไม่ ทำให้นึกย้อนไปถึงความหลังอย่างมาสบายใจก็อาจจะมึนงงที่ทำอะไรๆ ไม่ถูกใจแม่ ก็นับว่านั่นคือไม่ได้ตอบแทนคุณของแม่ ทำให้บางคนหลงผิดและพูดว่า ทำไมแม่จึงวางค่าน้ำนมสูงนัก ทำไมไม่นึกถึงน้ำใจของแม่ นั่นแหละที่สูงที่สุด อย่างไม่มีเวลาตอบแทนได้ จนอย่างที่ว่า แม่เลี้ยงลูกได้ 10 คน แต่ลูก 10 คนนั้นเลี้ยงแม่ไม่ได้เลย คิดแล้วเศร้าใจไม่รู้จบ

อีกทางหนึ่งคือเรื่องของทัพพม่าสัตว์ร้ายคนนั้น ผังใจผู้เขียนไม่รู้ลืมมันเป็นทหารชั้นเลว
 ทรมาน ไม่เรียกว่าทหารหาญ มีหัวใจเป็นสัตว์ ผู้หญิงก็ยวอะไรกับการรบแล้ว ลูกเด็กเล็กแดงรู้อะไรด้วย
 ไม่รู้หรือว่าแม่ทุกคน รักลูกและห่วงแหนกัน อย่าพูดกันแต่เพียงมนุษย์ด้วยกันเลย แม้แต่สุนัขก็รักลูก
 ของมันเป็นยอด จนได้ชื่อว่า “หมาแม่ลูกอ่อนดุนัก” มนุษย์ที่ทำร้ายแก่หญิงที่อุ้มลูกเล็กและห่วงแหน
 ลูกคนใดนั้นลง มันมีหัวใจเปรียบด้วยสัตว์ใดเล่า ? ที่ผู้เขียนโกรธนี้ไม่ใช่ชาตินิยม หรือถือเอาว่าพม่า
 คือศัตรูเก่า ใครก็ตามลงเลวทรมานแล้วก็ด่าทั้งนั้น

ชาตินี้ทั้งชาติจะไม่ลืมความเลวของแก จะสาปแช่งแกไปตลอดชาตินี้แหละครับ ความคิดที่
 ผู้เขียนได้พบ สงบลงยากเมื่อมันเกิดแล้ว ความจริงเรื่องนี้ ตอนท้ายของเรื่องนี้ ครอบคลุมก็ไปสู่ที่ดีและ
 สุขเกษม ลูกชายคนโตเมื่อพม่าเลยไปแล้ว จึงออกจากที่ซ่อน มาอุ้มแม่รอดน้องเล็ก ไปหาพระขอพึ่ง
 ไบบุญ และพระก็เลี้ยงกันมาจนโต เมื่อเป็นสาวได้แต่งงานดี ได้ชื่อจากพระว่า “รอด” เพราะรอดตาย
 ครั้นมีลูกคนหนึ่งเป็นชายชื่อ “เกษ” ความดีสิ้นเหลือจนได้เป็นพระยาตันตระกุลณี
 เหม เวชกร 17 ก.พ. 2512 (อาจินต์ ปัญจพรรค์. 2535 : 147)

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานภาพประกอบ
 เรื่องสั้นแนวสยองขวัญของเหม เวชกร มีดังนี้

1. แนวความคิดที่มาจากสิ่งแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัว เหม เวชกร ใช้สิ่งแวดล้อมต่างๆ ที่อยู่
 รอบๆตัวนำมาสร้างเป็นภาพผลงาน เช่น ลักษณะของบ้าน ต้นไม้ ป่าไม้ รวมถึงบรรยากาศต่างๆ ที่
 มอง เห็นอยู่รอบๆ ตัว นำมาเป็นแบบการสร้างภาพ ซึ่งสมาน ภาณุ ไต่กล่าวว่า ครูเหม เวชกร
 ถ่ายทอดบรรยากาศของสวนบางระมาด มาเขียนภาพประกอบเรื่องผี “หลบภัยทางอากาศ”

2. แนวความคิดที่ได้มาจากประสบการณ์ที่พบเห็นมา เหม เวชกร ร่อนเร่เดินทางไปตามที
 ต่างๆ มากมาย จึงเก็บเอาความประทับใจต่างๆ มาเป็นแรงบันดาลใจ ในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน
 ถ่ายทอดความรู้สึกจากประสบการณ์ที่ประทับใจออกมาให้บรรยากาศ ทิวทัศน์ หรือสิ่งปลูกสร้าง
 บ้านเรือน วิถีชีวิตจากความเป็นจริง ดังคำกล่าวของ โซติ มณีน้อย ที่ว่า “การเขียนภาพของเหม เวช
 กร มาจากประสบการณ์เพราะเป็นผู้ช่างสังเกตและจดจำ”

3. แนวความคิดที่ได้มาจากความเชื่อของตนเอง ซึ่งเหม เวชกร มีความเชื่อในเรื่องไสย
 ศาสตร์และเรื่องของวิญญาณหรือเรื่องผี จึงถ่ายทอดความเชื่อตามจินตนาการของตนเอง สร้างสรรค์
 ภาพประกอบอย่างได้บรรยากาศและความรู้สึกที่น่าสพรึงกลัว

4. แนวความคิดที่ได้มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีต ซึ่งเหม เวชกร เคยเขียนหนังสือเล่าเกร็ด
 เรื่องเก่าเรื่อง “น้ำนมอัมสุดท้าย” ซึ่งเป็นเรื่องเล่ากันมาแต่ในอดีต ตีพิมพ์ออกจำหน่ายและเหม เวชกร
 ก็ชอบเล่านิทานเรื่องผี บางครั้งกลางวันแสดๆ นั่งกันอยู่หลายคน ฟังแล้วยังขนหัวลุก จึงพอจะคาดเดา
 ได้ว่า เหม เวชกร คงได้ยินได้ฟังเรื่องเล่าในอดีตมาบ้าง ประกอบกับการผสมผสานความเชื่อของ
 ตนเอง นำมาถ่ายทอดเป็นภาพผลงาน

ตอนที่ 2 การศึกษาวิเคราะห์ด้านโครงสร้างทางทัศนศิลป์

ผลงานภาพประกอบเรื่องสั้นแนวสยองขวัญของเหม เวชกร ตั้งแต่พ.ศ.2509-2512 จำนวน 36 ภาพ
 ในประเด็นต่างๆดังนี้ คือ

1. เส้น

2. สัดส่วน
3. จังหวะ
4. บริเวณว่าง
5. ความโดดเด่น
6. แสงและเงา

การศึกษาวิจัย ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้แยกกลุ่มของภาพผลงานตามลักษณะของการสร้างสรรค์ออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มภาพสีน้ำมันกระดาศ จำนวน 16 ภาพ
2. กลุ่มภาพสีน้ำและดินสอดำบนกระดาศ จำนวน 20 ภาพ

1. กลุ่มภาพสีน้ำมันกระดาศ



ภาพประกอบที่ 1

เส้นเกิดจากการตัดกันระหว่างค่าน้ำหนักอ่อน - แก่

จุดโดดเด่นของภาพ

ทิศทางนำไปสู่จุดโดดเด่น



เส้น ศิลปินสร้างสรรค์เส้นกรอบของภาพด้วยการระบายสีที่เข้มหรือค่าน้ำหนักแก่ แสดงส่วนที่เป็นมุมมืดของภาพ เส้นกรอบที่บดบังเหลี่ยมมีอิทธิพลทำให้ภาพมีมิติเสมือนเป็นช่องว่างให้สายตาตามองไปสู่ระยะที่ไกลออกไป หรือเป็นเส้นกรอบนำสายตาเข้าไปสู่จุดเด่นของภาพ เกิดจากการให้ค่าน้ำหนักของสีที่แตกต่างกันระหว่างอ่อน-แก่ ตัดกันทำให้เกิดเป็นรูปทรงลักษณะเส้นแบบนี้เรียกว่า การใช้เส้นในเชิงจิตรกรรม เป็นการสร้างบรรยากาศให้ดูเยียบสงบ จะมีการเน้นเส้นบางในบางส่วนของภาพเพื่อให้เกิดรายละเอียดขององค์ประกอบ เช่น พื้นไม้ กระดาศ และบานประตูบาน



สัดส่วน ศิลปินกำหนดสัดส่วนให้สมบูรณ์ สัมพันธ์ซึ่งกันและกันกับองค์ประกอบต่างๆ ที่มีอยู่ภายในภาพ ได้แก่ สัดส่วนของแผ่นไม้กระดาน

พื้นของบ้าน ซึ่งมีขนาดที่ลดหลั่นกันไป จากใกล้ไปไกล และสัดส่วนของขอบ ประตูกับรูปทรงของคน(ผี)ที่นั่งอยู่ริมชานบ้านติดกับบันได และไกลออกไป เป็นรูปทรงสันทัดของต้นไม้ที่ดูลดหลั่นกันไป ทำให้ภาพเกิดมิติ และ สัดส่วนของภาพโดยแบ่ง 2 ข้าง ซ้ายขวาเท่าๆ กันมีความสมดุลกันอย่างดี



จังหวะ ศิลปินมีการจัดวางจังหวะองค์ประกอบให้ดูตื่นเด่นแปลกตากระตุ้นให้เกิดความสนใจของการมอง เป็นการจัดจังหวะให้ความรู้สึกพุ่งไปทางหนึ่ง วางองค์ประกอบให้มีความลดหลั่นกันไปเรื่อยๆ เพื่อนำสายตาไปตาม ทิศทางที่ต้องการ และจังหวะการให้ค่าน้ำหนักอ่อน - แก่ ของสีของคน(ผี) ที่นั่งอยู่ ซึ่งส่วนประกอบที่เป็นผ้าคลุมตัวและศีรษะกับใบหน้ารวมถึงพุ่มไม้ และบรรยากาศของท้องฟ้า ศิลปินจัดจังหวะค่าน้ำหนักอ่อน - แก่ ของสีตัด กันอย่างชัดเจน เป็นไปตามอารมณ์และจินตนาการ ทำให้เกิดจุดเด่นของ ภาพชัดเจน



บริเวณว่าง บริเวณว่างที่ปรากฏภายในภาพเป็นปฏิริยาระหว่างค่า น้ำหนักอ่อน - แก่ ของสีของรูปร่างและรูปทรงที่มีอยู่ภายในภาพซึ่งทำให้เกิดเป็นมิตินำสายตาจากระยะใกล้ไปสู่ระยะไกลเป็นรูปแบบการจัดบริเวณ ว่างแบบปิด หรือเรียกอีกอย่างว่า บริเวณว่างภายในรูป คือรูปทรงของที่ว่าง ที่มีเส้นรอบนอกล้อมรอบบรรจบกัน



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพ ศิลปินได้จัดให้อยู่กึ่งกลางของภาพ โดยการเน้นด้วยค่าน้ำหนักอ่อน - แก่ ของสีให้ตัดกันหรือมีความขัดแย้งกัน ระหว่างผ้าสีขาวที่คลุมตัวและศีรษะกับพุ่มไม้และบรรยากาศของท้องฟ้า และค่าน้ำหนักที่แก่ของระยะใกล้และขอบประตู เปรียบเสมือนกรอบของ ภาพอันเป็นการนำทิศทางของสายตาไปสู่จุดเด่นของภาพซึ่งเป็นรูปคน(ผี)ที่ นั่งคลุมผ้าสีขาวอยู่



แสงและเงา แสงและเงาเป็นความอ่อน – แก่ของสีที่ปรากฏ ศิลปินให้น้ำหนักค่าแสงเงาเป็นไปตามลักษณะของแสงเงาในธรรมชาติ ให้แสงสว่างที่อยู่ภายนอกสอดส่องเข้ามาภายในบ้านตกระทอบพื้นกระดานบ้าน โดยผ่านช่องประตูเข้ามาภายในตัวบ้านเพียงเล็กน้อย เป็นการนำสายตาจากมุมที่มีมืดคือ ส่วนที่เป็นเงาไปสู่ส่วนที่สว่าง และเป็นการเน้นจุดเด่นที่เป็นผ้าคลุมตัวคน(ผี) ศิลปินให้ค่าน้ำหนักของแสงตัดกันกับเงาของพุ่มไม้และบรรยากาศอย่างเด่นชัด



ทิศทางของแสง

ค่าน้ำหนักอ่อน – แก่ ตัดกันทำให้เกิดเส้นของรูปทรง

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 2



เส้น เส้นของรูปร่างและรูปทรงที่เป็นต้นไม้และคน เป็นเส้นที่เกิดขึ้นจากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน – แก่ของสี ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่าการใช้เส้นในเชิงจิตรกรรม โดยเฉพาะรูปทรงของต้นไม้และพุ่มไม้เป็นเส้นที่เกิดจากขอบ และในขณะเดียวกัน ค่าน้ำหนักสีของรูปทรงต่างๆ ที่ต่างกันอย่างทำให้ภาพเกิดเป็นมิติระยะใกล้ - ไกล และในบางส่วนขององค์ประกอบ เช่น ต้นไม้และรูปของคน ศิลปินยังมีการเน้นเส้นตามขอบด้วยค่าน้ำหนักสีที่อ่อนสุด คือ สีขาว เพื่อให้มีความเด่นชัดขึ้น



สัดส่วน สัดส่วนภายในภาพมีความสมบูรณ์ในตัวเองและสัมพันธ์ ซึ่งกันและกันกับสิ่งอื่นๆ ได้แก่ สัดส่วนของคน 2 คนที่อยู่ในระยะใกล้กับระยะไกล มีสัดส่วนที่ลดหลั่นกันไป ทำให้เกิดระยะและตำแหน่งของคนทั้ง 3 ที่ยืนอยู่อีกทั้งสัดส่วนของคนทั้งสาม ก็ยังสัมพันธ์กับต้นไม้ พุ่มไม้ ที่เป็นฉากหลังที่อยู่ในระยะใกล้ลดหลั่นกันออกไป ซึ่งเป็นการนำสายตาให้เกิดมิติที่ลึกเข้าไปในประเด็นของสัดส่วนของภาพในด้านน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวา มีความสมดุลกัน



จิ้งหะ ศิลปินจัดจิ้งหะให้ดูเคลื่อนไหวรุนแรงตื่นเต้น ชัดแย้งกัน จัดจิ้งหะให้เกิดทิศทางของคนทั้ง 2 คน และการจัดจิ้งหะของต้นไม้ พุ่มไม้ ยังให้ความลดหล่นกันไปด้วยค่าน้ำหนักของอ่อน-แก่ เป็นการนำสายตาไปตามทิศทางที่ศิลปินจินตนาการ



บริเวณว่าง ศิลปินให้ความสำคัญกับบริเวณว่าง ในส่วนที่เป็นต้นไม้ พุ่มไม้ โดยให้ค่าน้ำหนักความอ่อน - แก่ ของสี แสดงให้เห็นกลุ่มของพุ่มไม้ ต้นไม้ ในลักษณะพุ่มม้วน ทำให้เกิดเป็นระยะนำสายตาลึกเข้าไปด้วยมิติของอากาศ



ความโดดเด่น ศิลปินสร้างความสนใจหรือความโดดเด่นของภาพอยู่ที่บริเวณใบหน้าของคน(ผี)ที่ยืนถือหัวอยู่ โดยเน้นด้วยค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ ของสีดำกับขาวตัดกัน หรือมีความขัดแย้งกันอย่างรุนแรง คือ ให้ความมืดกับความสว่างตัดกันทำให้ภาพและบรรยากาศดูน่าสะพรึงกลัว



แสงและเงา ศิลปินให้ค่าน้ำหนักของแสงคือ แสงสว่างจากกองไฟพุ่งกระจายไปรอบทิศทาง และให้ค่าของแสงและเงาตัดกันอย่างโดดเด่นบริเวณใบหน้าของคน(ผี)ที่ยืนจับหัวอยู่ ซึ่งแสงนั้นพุ่งขึ้นมาจากกองไฟด้านล่างกระทบกับเงาบริเวณคาง ลำคอ ปลายจมูก โหนกคิ้ว ซึ่งแสงและเงาตัดกันอย่างรุนแรงและแสงยังกระจายไปทั่วบริเวณกระทบกับร่างของคนทั้งสองที่กำลังผลัดด้วยความกลัวคนละทิศละทาง แสงและเงาตัดกันอย่างรุนแรงจนเกิดเป็นขอบของรูปร่างปรากฏขึ้นเด่นชัด อันเป็นกลวิธีการเน้นของศิลปิน และแสงสว่างจากกองไฟยังกระจายไปกระทบกับต้นไม้ ด้วยค่าน้ำหนักของแสงที่อ่อนๆเป็นการสร้างอารมณ์และบรรยากาศของภาพตามจินตนาการของศิลปิน



เส้นเกิดจากการตัดกันระหว่าง
น้ำหนักร้อน - แก่

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 3



เส้น เส้นที่เกิดขึ้นจากการตัดกันของค่าสีน้ำหนักร้อน-แก่ของแสงและเงา โดยส่วนที่แสงตกกระทบบนศิลปินใช้ค่าน้ำหนักสีที่อ่อนคือ สีขาว เน้นให้เกิดเส้นและทิศทางของเส้น เป็นเส้นที่เกิดขึ้นจริง มีลักษณะเป็นกายภาพที่ปรากฏจากกิริยาของการกระทำ ถ่ายทอดจากความรู้สึกขัดแย้งขึ้นตามจินตนาการของศิลปิน



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภายในภาพมีความสมบูรณ์ในตัวมันเอง ได้แก่ สัดส่วนของรูปคน(ผี) สัดส่วนของบ้าน โถงน้ำ ต้นไม้ และสัดส่วนขององค์ประกอบต่างๆ เหล่านี้ก็ยังมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ทำให้ภาพมีมิติหรือระยะใกล้ - ไกล ส่วนในประเด็นสัดส่วนค่าน้ำหนักความอ่อน - แก่ของภาพ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวามีความสมดุลกัน



จังหวะ จังหวะของภาพมีความชัดเจนในเรื่อง จังหวะการซ้ำของเส้นและลีลา ทิศทางของเส้นที่เป็นเม็ดฝนและใบหญ้าหลังคาบ้าน ที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง ทำให้เกิดการสั่นไหวของเส้น ในลีลาและทิศทางตามอารมณ์ของศิลปิน



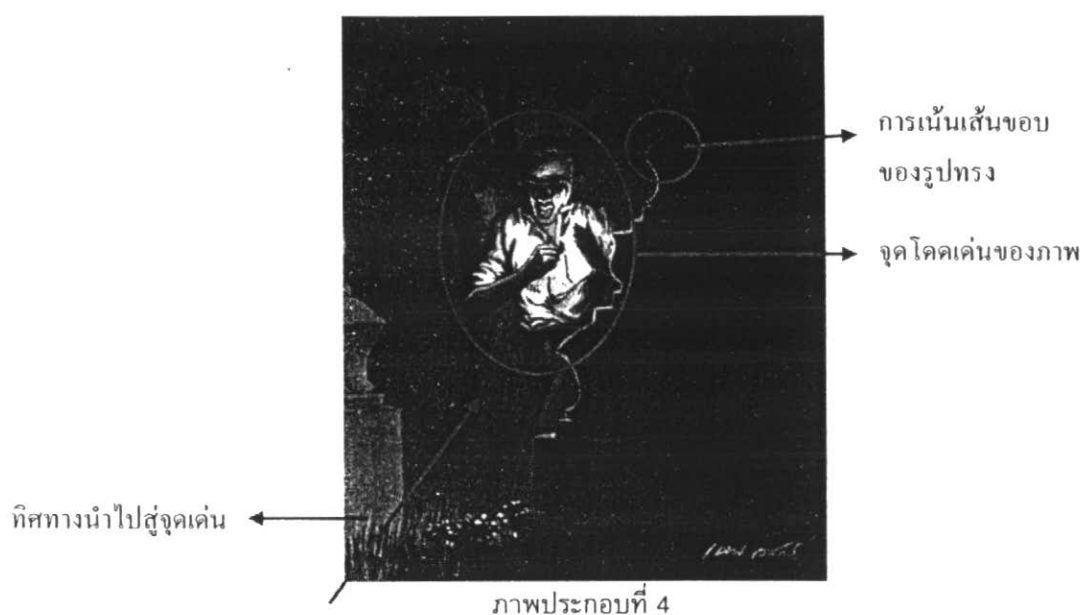
บริเวณว่าง บริเวณว่างที่เป็นพื้นน้ำและบรรยากาศที่อยู่ด้านหลัง บริเวณที่เป็นพุ่มไม้ ศิลปินได้จัดเป็นบริเวณว่างของบรรยากาศที่โอบรอบรูปทรงของบ้าน และรูปทรงอื่นๆ และในส่วนที่เป็นรูปคน(ผี) เป็นบริเวณว่างภายในรูป และผ้าคลุมร่างที่เป็นสีขาวเสมือนเป็นบริเวณว่างของรูปมีเพียงค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ ตัดกันอย่างกลมกลืน และค่าน้ำหนักจางหายไปในส่วนล่าง ทำให้มองเห็นวัตถุและบรรยากาศที่อยู่ด้านหลัง



ความโดดเด่น จุดเด่นของภาพอยู่ที่รูปคน(ผี) ที่คลุมผ้าตั้งแต่ศีรษะและเรือนร่าง ให้เห็นเพียงใบหน้าสีดำทึบ อันเกิดจากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี โดยเฉพาะในส่วนของผ้าที่คลุมศีรษะและใบหน้าและจุดเด่นรองลงไป ก็ตรงบริเวณช่วงล่างของชายผ้าที่จางหายไปกับบรรยากาศ



แสงและเงา แสงและเงาภายในภาพเกิดจากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน - แก่ของสี โดยส่วนที่เป็นแสงตกกระทบแทนที่ด้วยสีขาวหรือค่าของสีอ่อน ในส่วนที่เป็นเงาตกกระทบแทนที่ด้วยสีเทาหรือค่าสีที่แก่ โดยเฉพาะเด่นชัดตรงบริเวณผ้าคลุมร่างคน(ผี) อีกทั้งแสงและเงายังมีความผสมกลมกลืนกัน



เส้น เส้นที่เกิดขึ้น เกิดจากการถ่ายทอดอารมณ์ของศิลปิน ที่แสดงให้เห็นบรรยากาศ ซึ่งเส้นขอบหรือเส้นรูปทรงของคนและเจตีย์ เกิดจากแสงไฟตกกระทบ ซึ่งเป็นการตัดกันของแสงและเงา เป็นการให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกัน ศิลปินเน้นเส้นด้วยสีขาวเป็นการแทนค่าของแสงอย่างชัดเจน ในส่วนของรูปทรงวัตถุอื่นๆ รวมถึงต้นไม้หรือกลุ่มพุ่มไม้ เส้นขอบเกิดจากค่าน้ำหนักสีอ่อน - แก่ ตัดกัน อีกทั้งค่าน้ำหนักสียังทำให้เกิดภาพมีมิติ



สัดส่วน องค์ประกอบภายในภาพมีการจัดสัดส่วนที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองให้สัมพันธ์ซึ่งกันและกัน สิ่งอื่นๆ ได้แก่ สัดส่วนของเจตีย์กับคนและต้นไม้ หรือพุ่มไม้ที่อยู่ในระยะไกล ศิลปินก็จัดสัดส่วนลดหลั่นกันไปตามธรรมชาติของความเป็นจริง ทำให้ภาพมีมิติที่ลึกเข้าไป ในประเด็นสัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของภาพ โดยแบ่ง 2 ส่วนล่างบนมีความสมดุลกัน



จิงหะ การจัดวางของช่องไฟองค์ประกอบ โดยจัดวางตำแหน่งที่ตั้งของเจดีย์ทั้งสองข้างซ้าย-ขวาของภาพให้เยื้องกัน เจดีย์ที่อยู่ระยะใกล้จัดวางให้เห็นครึ่งองค์ ให้นำหนักค่าสีที่แก่และตัดเส้นด้วยสีขาวอย่างรุนแรง ส่วนเจดีย์อีกองค์ ให้เห็นเฉพาะฐานเพียงนิดหน่อย จัดจิงหะให้อยู่ในระยะถัดไป ซึ่งช่วงตรงกลางระหว่างเจดีย์ทั้งสององค์ เกิดจิงหะของช่องไฟบริเวณว่าง นำสายตาไปสู่จุดสนใจ ส่วนรูปคน ต้นไม้ และบรรยากาศที่เป็นท้องฟ้า ก็จัดจิงหะให้เกิดระยะใกล้ไกลลดหลั่นกันไป



บริเวณว่าง เจดีย์ทั้งสองข้างเป็นปริมาณรูปทรงที่กินเนื้อที่อยู่ เจดีย์ที่อยู่ในระยะใกล้เป็นบริเวณว่าง ในรูปศิลปบรรยายด้วยสีดำหรือค่าน้ำหนักแก่ ส่วนเจดีย์อีกด้านบรรยายด้วยสีเทาหรือค่าน้ำหนักอ่อน จึงทำให้เจดีย์ทั้งสองเกิดมิติระยะใกล้-ไกล ช่วงตรงกลางศิลปินปล่อยให้เป็นบริเวณว่างเพื่อนำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพคือรูปคน ส่วนฉากด้านหลังรูปคนเป็นมิติว่างหรือที่ว่างในอากาศ และถูกแทนที่ว่างด้วยต้นไม้ กลุ่มพุ่มไม้ และท้องฟ้า ทำให้ภาพเกิดมิติที่ลึกเข้าไป



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพคือรูปคนที่ศิลปินจัดให้อยู่ตรงกลางของภาพ ความโดดเด่นเกิดจากการตัดกันของค่าสีน้ำหนกอ่อน-แก่ ที่แทนค่าแสงและเงา บริเวณลำตัวและใบหน้ารูปคน ส่วนความโดดเด่นรองลงไป ก็เป็นรูปใบหน้าผู้หญิงที่โผล่จากด้านหลังของผู้ชาย แสงสว่างจากดวงไฟส่องกระทบใบหน้าและศีรษะของเธอเพียงเล็กน้อย



แสงและเงา แสงสว่างจากเทียนไข ทำให้เกิดค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่ตัดกันอย่างเด่นชัด ทำให้จุดสนใจของภาพมีความโดดเด่น ด้วยการแทนค่าน้ำหนกอ่อน-แก่ของแสงและเงา



จุดโคเคนของภาพ

เส้นเกิดจากการตัดกัน
ของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่

ภาพประกอบที่ 5



เส้น เส้นที่เกิดขึ้นเรียกว่า เป็นเส้นเชิงจิตกรรม ซึ่งเป็นเส้นที่เกิดขึ้นเอง โดยการตัดกันระหว่างค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ รอยต่อของค่าน้ำหนักทั้งสองตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นของรูปทรงขึ้น ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นในบริเวณที่เป็นท้องฟ้า เป็นเส้นเชิงนัย คือเส้นที่เป็นกลุ่มก้อนเมฆเป็นเส้นที่เกิดขึ้นจากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีมีการตัดกันที่ไม่ชัดเจน มีความ พรวนัวและกลมกลืนในบริเวณค่าของสีมากขึ้น



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภายในภาพ มีความสมบูรณ์ด้วยตัวเอง ได้แก่ สัดส่วนของคน(ผี) สัดส่วนสะพาน สัดส่วนของคนกับเรือ และสัดส่วนของพุ่มไม้กับต้นไม้เป็นไปตามโครงสร้างทางกายภาพ และสัดส่วนต่างก็ยังมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ทำให้ภาพมีความสมบูรณ์และความงามมีมิติ ระยะใกล้-ไกล ส่วนค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยแบ่ง 2 ส่วนซ้ายขวามีความสมดุลกัน



จังหวะ คือการจัดจังหวะช่องไฟของแต่ละองค์ประกอบ ให้มีระยะจากไกลไปสู่ใกล้ นำสายตาให้ภาพดูลึกเข้าไป เริ่มจากรูปคน(ผี) ที่ยืนผ้าคลุมร่างที่อยู่ระยะไกลแล้วเว้นจัดจังหวะช่องไฟถัดไปเป็นสะพานที่ทอดลงไปใต้น้ำ คนที่นั่งอยู่ในเรือ ไกลออกไปก็เป็นพุ่มไม้ ต้นไม้ และท้องฟ้าตามลำดับ



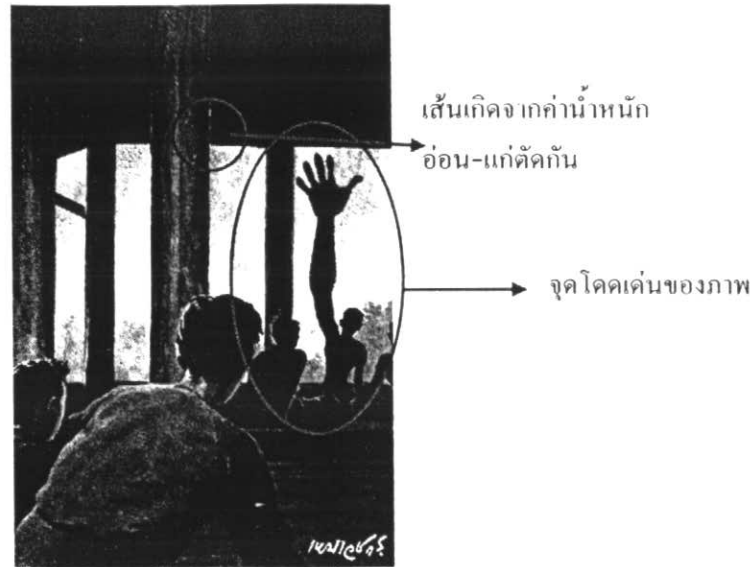
บริเวณว่าง บริเวณว่างพื้นดิน มีการให้ค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่อย่างพรมัวกลมกลืนกัน ซึ่งอาจเป็นเงาของต้นไม้ที่ตกลงสู่พื้นดินและบริเวณว่างในส่วนที่เป็นพื้นน้ำ ศิลปินให้ค่าน้ำหนักสีแสดงให้เห็นถึงเงาสะท้อนจากเรือกับคนและพุ่มไม้ตกทอดลงมา และบริเวณว่างที่เป็นท้องฟ้าได้ให้ค่าน้ำหนักอ่อน - แก่ ที่พรมัว กลมกลืนกันด้วยมิติของอากาศ บริเวณที่เกิดขึ้นภายในภาพเป็นการสร้างความรู้สึกรับรู้ทางการเห็นตามจินตนาการของศิลปิน



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพ ได้จัดให้อยู่เกือบกึ่งกลางของภาพ คือภาพคน(ผี)ที่คลุมผ้าสีขาว ศิลปินเน้นความโดดเด่นด้วยค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ตัดกัน



แสงและเงา แสงและเงาภายในภาพ ตัดกันอย่างรุนแรง บริเวณที่เป็นจุดเด่นคือ ใบหน้าและผ้าคลุมร่างสีขาวของคน(ผี)ที่ยืนอยู่ ด้วยการแทนค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยศิลปินกำหนดทิศทางของแสงอยู่ตรงกึ่งกลางของภาพ



ภาพประกอบที่ 6



เส้น เส้นส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากขอบรูปทรงที่ตัดกันด้วยค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ เช่น เส้นที่เกิดจากขอบของเสา ขอบของชายคาและขอบของรูปทรงคน และ ก็จะมีในบางส่วนของรูปทรง ก็จะมีการเน้นเส้นด้วยสีขาว ศิลปินต้องการ เน้นหรือตัดเส้นสีขาว เพื่อให้ภาพเกิดมิติหรือระยะใกล้-ไกล



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบส่วนใหญ่ ภายในภาพมีความสมบูรณ์ ในตัวเอง เช่น สัดส่วนของรูปคนที่อยู่ในระยะใกล้และไกลและสัดส่วนของ ศาลา (ผู้วิจัยคาดเดาว่า อาจเป็นศาลาการเปรียญวัดในสมัยก่อน) ก็มีความ สมบูรณ์และสัมพันธ์ซึ่งกันและกันกับรูปคน ก็จะมีสัดส่วนที่ขัดแย้งทาง กายภาพก็คือ สัดส่วนของแขนและมือของคน(ผี)ที่ยื่นขึ้น ซึ่งเป็นการสร้าง ตามจินตนาการของศิลปิน ในประเด็นสัดส่วนของค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ โดย แบ่งเป็น 2 ข้าง ชายขวามีความสมดุลกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะให้รูปทรงขององค์ประกอบมีขนาดลดหลั่นกันไป ตามระยะใกล้ไกล เช่นในส่วนที่เป็นต้นเสาในทางทัศนศิลป์ เรียกว่าการจัด จังหวะซ้ำ จัดวางให้ขนาดมีความใหญ่ - เล็กลดหลั่นกันไปตามระยะหรือมิติ ของภาพ



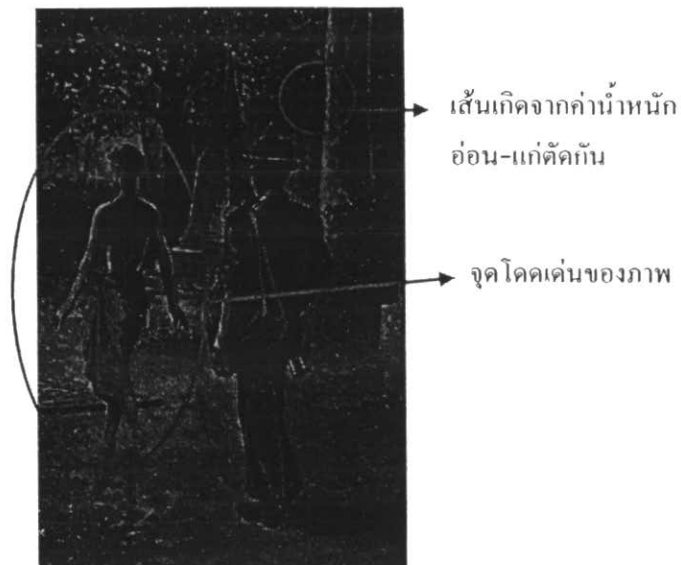
บริเวณว่าง บริเวณว่างในส่วนที่เป็นท้องฟ้า ให้ค่าน้ำหนักที่อ่อน ลักษณะพรั่มัว กลมกลืนกับพุ่มไม้ ที่ให้ค่าน้ำหนักที่แก่กว่าเล็กน้อย เป็นการให้ค่าน้ำหนักของบริเวณว่างด้วยมิติของอากาศ



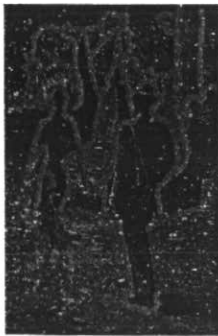
ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพอยู่ที่รูปทรงของแขนและมือที่ยื่นพุ่งเข้ามายังคนทั้งสองที่นั่งอยู่ตำแหน่ง ด้านหน้าของภาพ แสดงการเคลื่อนไหวด้วยรูปทรงและขนาดของแขนและมือ



แสงและเงา แสงภายในภาพมี 1 ใน 3 ของเงา แสงที่พุ่งจากด้านข้าง ซ้ายมือของภาพ ตกกระทบบริเวณใบหน้า ศีรษะและเสื้อ ของคนสองคนที่อยู่ในระยะใกล้ ค่าของแสงที่ตกกระทบสามารถแยกรูปทรงขององค์ประกอบออกจากกันให้เด่นชัด ทำให้ภาพมีมิติลึกเข้าไป



ภาพประกอบที่ 7



เส้น เส้นของรูปทรงเกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกัน รอยที่ค่าทั้ง 2 ตัดกันจึงเกิดเป็นเส้นของรูปทรงขึ้นมาเอง ลักษณะเส้นแบบนี้เรียกว่า การใช้เส้นในเชิงจิตรกรรม จะมีเพียงบางส่วนที่ศิลปินใช้สีขาวหรือค่าน้ำหนักอ่อนเน้นรูปทรง คน เจดีย์ และตันไม้ เพื่อให้เด่นชัดเกิดมิติขึ้น



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภาพ เป็นไปตามทางกายภาพ คือ มีสัดส่วนที่สมบูรณ์ในตัว และยังสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นๆ เช่น รูปคนทั้งสอง เจดีย์ ตันไม้ ต่างมีสัดส่วน ขนาดลดหลั่นกันไปตามระยะทางกายภาพ ในประเด็นสัดส่วนค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ของภาพ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวา มีความสมดุลกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะช่องไฟขององค์ประกอบภาพ เป็นระยะๆ เริ่มจากรูปคนที่อยู่ในระยะใกล้สุด แล้วจัดจังหวะช่องไฟให้เจดีย์กับต้นไม้อยู่ในระยะกลางและจัดจังหวะพุ่มไม้เล็กอยู่ในระยะไกลออกไป



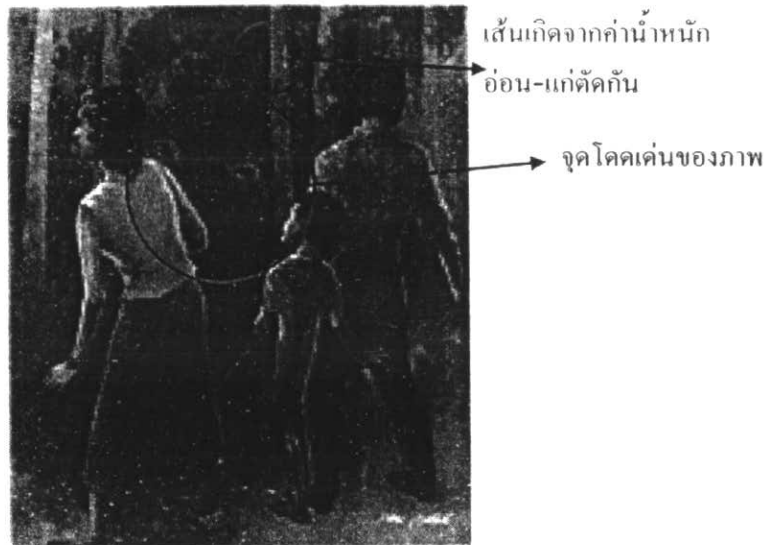
บริเวณว่าง บริเวณว่างในส่วนที่เป็นพื้นดิน ให้ค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่สลับและกลมกลืนกัน ทำให้บริเวณว่างในส่วนที่เป็นพื้นดิน เกิดระยะใกล้ไปสู่ไกล และบริเวณว่างในระยะลึกสุดบริเวณหลังพุ่มไม้ ศิลปินให้ค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ลักษณะพรมัวของภาพด้วยมิติของอากาศ



ความโดดเด่น อยู่ทีบริเวณช่วงขาของชาย(ผี)ที่เดินนำหน้าซึ่งเกิดจากบริเวณนี้ ศิลปินเน้นให้ค่าน้ำหนักสีที่อ่อนสุด อันเป็นจุดรวมสายตาและเทาก็ค่อยๆ จางหายไปกับพื้นหรือบรรยากาศ



แสงและเงา ศิลปินกำหนดทิศทางของแสง พุ่งนำสายตาไปยังบริเวณเท้าที่กำลังก้าวของรูปคน(ผี)ที่เดินนำหน้า เพื่อให้ค่าของแสงสร้างจุดสนใจและทิศทางของแสงยังติดกับเงา ในส่วนที่เป็นรูปร่างคน รูปเจดีย์ ต้นไม้ ทำให้รูปทรงต่างๆ ถูกผลักออกจากเงา ทำให้องค์ประกอบต่างๆ มีมิติในตัวเอง



ภาพประกอบที่ 8



เส้น เส้นของรูปทรงเกิดจาก ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกัน รอยตัดกันของค่าทั้ง 2 จึงเกิดเป็นเส้นของรูปทรงขึ้น และใช้ค่าน้ำหนักอ่อนคือ สีขาว เน้นตามขอบของรูปทรงคน เพื่อแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ ทำให้รูปคน ถูกผลัดออกมาจากส่วนที่เป็นป่าและต้นไม้



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมบูรณ์ทางกายภาพทั้งสามคน ในส่วนที่เป็นพุ่มไม้ ต้นไม้ก็มีที่สมบูรณ์ในตัวเองเช่นกัน และสัดส่วนของคนทั้ง 3 กับ สัดส่วนของป่า ต้นไม้ ก็มีสัดส่วนที่สมบูรณ์ ลดหลั่นกันออกไปตามกายภาพ มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันขององค์ประกอบภายในภาพ ในประเด็น สัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวา มีความสมดุลกัน



จิงหะ ศิลปินจัดวางองค์ประกอบซ้ำกัน ในส่วนที่เป็นรูปคนคือ จัดวางให้ยืนเรียงกันทั้ง 3 คน ส่วนต้นไม้ก็เช่นกัน จัดวางต้นไม้ในแนวตั้ง มีขนาดที่ใกล้เคียงกัน



บริเวณว่าง ในส่วนที่เป็นพื้นดิน ได้ให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่กลมกลืนกันกับในส่วนที่เป็นป่า ที่แทนค่าด้วยน้ำหนักสีที่แก่ เพื่อสร้างมิติบริเวณว่างของอากาศ



ความโดดเด่น จุดเด่นของภาพอยู่บริเวณใบหน้าของเด็กผู้ชายที่ยืนอยู่ระหว่างกลางของชายหญิงทั้งสองคน โดยเน้นค่าที่สีอ่อน แทนค่าของสีที่ตกกระทบบริเวณใบหน้า ไหล่ ลำตัว ซึ่งใบหน้าของเด็กกำลังจ้องมองไปยังดวงดาสีขาวในดาสดำที่แฝงอยู่ในความมืดทั้งสองข้าง



แสงและเงา ศิลปินกำหนดทิศทางของแสงให้เกิดขึ้นโดยพุ่งมาจากด้านหน้าของคนทั้งสาม โดยให้แสงตัดกันกับส่วนที่เป็นเงาในจุดในรูป ศิลปินจะเน้นการตัดกันอย่างรุนแรงของแสงและเงา บริเวณใบหน้า ไหล่และลำตัวของเด็ก ซึ่งเป็นการเน้นจุดเด่น ในส่วนที่เป็นต้นไม้ก็มีค่าของแสงและเงาตัดกันด้วยค่าอ่อน-แก่ใกล้เคียงกลมกลืนกัน



เส้นเกิดจากค่าน้ำหนัก

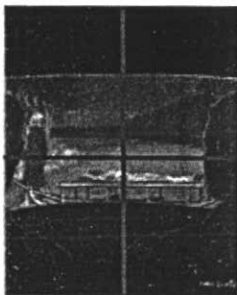
อ่อน-แก่ตัดกัน

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 9



เส้น เส้นเกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ของสีดำกับเทาและสีขาวตัดกัน เกิดเป็นเส้นของรูปทรงขึ้น เส้นลักษณะนี้เรียกว่า การใช้เส้นเชิงจิตรกรรม



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบที่เป็นรูปคน รถ ต้นไม้ ถนน มีความสมบูรณ์ในตัวเอง และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ลดหล่นกันไปตามลักษณะของกายภาพ ซึ่งสร้างระยะหรือมิติของภาพ ในประเด็นสัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวา มีความสมดุลกัน



จังหวะ การจัดจังหวะช่องไฟของคนที่นั่งอยู่ในรถ กับบริเวณภายในรถ จะมีลักษณะแบน แต่ก็มีการตัดเส้นขอบด้วยค่าน้ำหนักอ่อน ส่วนรูปของคนกับรถ เป็นการจัดจังหวะของคนกับรถให้แยกออกจากกัน ส่วนรูปของคนที่ยืนและนอนอยู่รวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ ที่เป็นต้นไม้ ทิวป่า ท้องฟ้า ก็จัดจังหวะของช่องไฟลดหลั่น ตามหลักทัศนียวิทยาเชิงเส้น ทำให้เกิดระยะใกล้ไกลออกไป



บริเวณว่าง บริเวณว่างในส่วนที่มองผ่านกระจกด้านหน้าของรถออกไป เป็นถนนและท้องฟ้า ศิลปินจัดให้เป็นบริเวณว่างของอากาศ คือไม่มี รายละเอียดขององค์ประกอบ มีเพียงการให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ กลมกลืนกัน



ความโดดเด่น จัดวางจุดเด่นของภาพอยู่ในระดับสายตา กึ่งกลางภาพ โดยให้ค่าน้ำหนักสีที่อ่อน-แก่ตัดกันแทนค่าแสงและเงา



แสงและเงา จุดรวมของแสงทั้งหมดภายในภาพรวมอยู่ตรงกึ่งกลางของภาพในระดับสายตา เพื่อนำสายตาไปสู่จุดสนใจและทิศทางของแสงก็ตกกระทบกับรูปร่างคนที่นั่งอยู่ในรถ ทำให้เกิดเส้นขอบของรูปร่างคน อันเป็นกลวิธีของศิลปิน



ภาพประกอบที่ 10



เส้น เส้นขององค์ประกอบภายในภาพ เกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกัน รอยที่ค่าทั้งสองตัดกันจึงเกิดเป็นรูปทรงขึ้นเป็นการเน้นเส้นด้วยค่าน้ำหนักสีที่ตัดกัน



สัดส่วน สัดส่วนของคนทั้งสาม มีสัดส่วนที่สมบูรณ์ในตัวเอง รวมทั้ง สัดส่วนของตู้ โต๊ะ เก้าอี้ แจกัน และองค์ประกอบอื่นๆ ก็มีสัดส่วนที่ สมบูรณ์ในตัวมันเอง และสัมพันธ์ซึ่งกันและกันทางกายภาพ ในประเด็น สัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี โดยแบ่งทั้ง 2 ข้างซ้ายขวาเท่ากัน มีความสมดุลกันพอดี



จิงหวะ ศิลปินจัดจิงหวะช่องไฟ และตำแหน่งของคนทั้งสาม ในลักษณะสามเหลี่ยม เป็นการสร้างความสมดุลภายในภาพ ส่วนการจัดจิงหวะของโต๊ะ ตู้ เก้าอี้ ในลักษณะทแยงหรือเฉียง เพื่อนำสายตาดูให้ภาพลึกเข้าไป



บริเวณว่าง บริเวณว่างกับส่วนที่เป็นรูปมีอัตราส่วน 50:50 เท่ากัน บริเวณว่างในส่วนที่เป็นผนังกับพื้นบ้านแทนค่าที่ว่างด้วยเงาที่ตกทอดในบางส่วน อีกส่วนที่เหลือใช้น้ำหนักค่าความอ่อน-แก่ สร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ



ความโดดเด่น จุดที่โดดเด่นของภาพนำสายตาด้วยค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ของสีติดกัน ซึ่งเป็นการแทนค่าของแสงและเงา บริเวณใบหน้า ลำตัว ของคนที่นั่งคุกเข่า และบริเวณช่วงขาและเท้าที่จางหายไปของชายที่นั่งเก้าอี้อยู่



แสงและเงา ค่าของแสงและเงาติดกันอย่างรุนแรงเด่นชัด ในจุดที่สร้างความสนใจของภาพ ทิศทางของแสงมาจากด้านขวาของภาพ ตกกระทบใบหน้าและลำตัวของคนทั้งสามติดกับส่วนที่เป็นเงา เพื่อเป็นการสร้างบรรยากาศตามจินตนาการของศิลปิน



เส้นเกิดจากค่าน้ำหนัก
อ่อน-แก่ตัดกัน

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 11



เส้น เส้นขององค์ประกอบภายในภาพ เกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกัน รอยของค่าทั้งสองตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นของรูปทรงลักษณะเส้นแบบนี้เรียกว่า เส้นในเชิงจิตรกรรม



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภายในภาพที่เป็นรูปคน รูปสัตว์ มีสัดส่วนที่สมบูรณ์ในตัวเองทางกายภาพ และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน องค์ประกอบอื่นๆ ส่วนประกอบของภาพโดยในประเด็นของค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ เมื่อแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วนซ้ายขวา ค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ ของทั้งสองข้างมีสัดส่วนที่เท่ากัน



จิ้งหะ ศิลปินให้จิ้งหะลีลาขององค์ประกอบคือ รูปคนและสัตว์ แสดงทิศทางการเคลื่อนไหว ให้ดูตื่นเต้นแปลกตา สร้างความสนใจของภาพ จัดจิ้งหะช่องไฟนำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพ



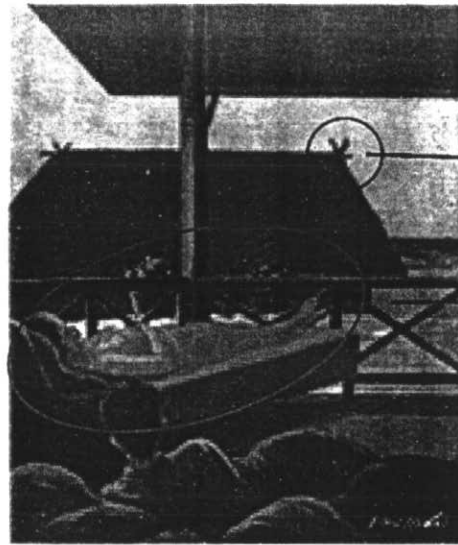
บริเวณว่าง ปริมาณของบริเวณว่างมีลักษณะของการโอบรอบรูปทรงขององค์ประกอบภาพ คือ รูปสัตว์ ต้นไม้ และรูปคน โดยใช้น้ำหนักของสีสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ



ความโดดเด่น เกิดจากความสว่างของแสงที่นำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพ ซึ่งจุดสนใจของภาพจัดให้อยู่ในระดับสายตา ตรงกึ่งกลางภาพ



แสงและเงา ทิศทางของแสงอยู่บริเวณตรงกลางขององค์ประกอบคือ ระหว่างกลุ่มคนกับสัตว์ ซึ่งทิศทางของแสงกระจายรัศมีรอบทิศทาง ลักษณะวงกลม ทำให้ค่าของแสงกระทบกับองค์ประกอบที่อยู่รอบๆ ตัดกันกับส่วนที่เป็นเงา แทนค่าด้วยน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี ทำให้ภาพมีมิติ มีระยะชั้นและยังเป็นการนำสายตาไปสู่จุดเด่นของภาพ



เส้นเกิดจากค่าน้ำหนัก
อ่อน-แก่ตัดกัน

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 12



เส้น เส้นเกิดขึ้นตามโครงสร้างทางกายภาพ เป็นการตัดกันของค่าสี น้ำหนักอ่อน-แก่ กับบริเวณพื้นที่ว่าง และโครงสร้างของเส้นที่เกิดขึ้นตาม กายภาพ ยังแสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยขนาดตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น



สัดส่วน สัดส่วนของรูปร่าง รูปทรงองค์ประกอบภายในภาพมีความสม ส่วนทั้งขนาด รูปร่าง รูปทรง มีความเหมาะสม สมบูรณ์ทางกายภาพ และ สัดส่วนต่างๆ ก็มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีขนาดใหญ่เล็กลดหลั่นกัน ไป แสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยขนาดตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ในด้าน สัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยแบ่งจากซ้ายขวามีความสมดุลเท่ากัน



จังหวะ จังหวะการจัดช่องไฟขององค์ประกอบที่เป็นรูปคน ชายคาบ้าน และที่เห็นเฉพาะส่วนที่เป็นหลังคา ทั้งส่วนบริเวณว่างที่เป็นท้องฟ้า เป็นการจัดจังหวะให้ภาพมีระยะที่มองดูลึกเข้าไป ส่วนการจัดจังหวะของค่าความอ่อน-แก่ก็สลับกันไป



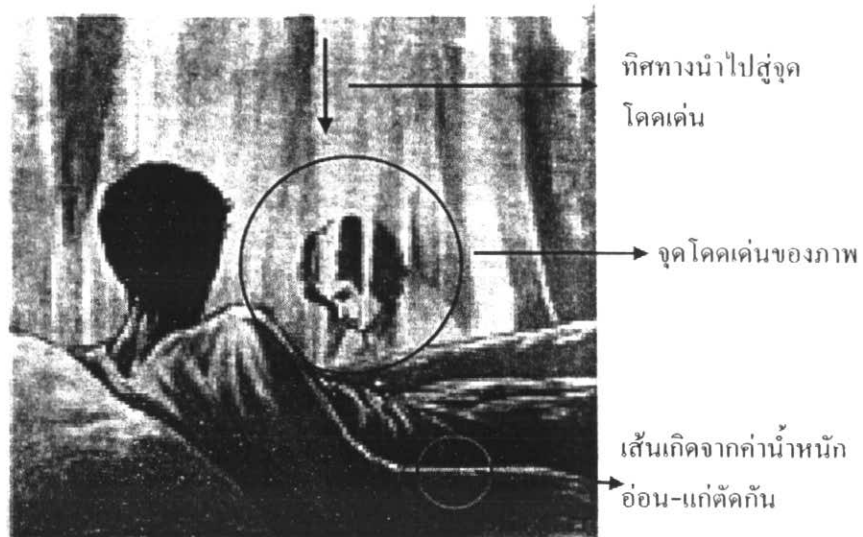
บริเวณว่าง บริเวณว่างภายในภาพ มี 2 ลักษณะคือ บริเวณว่างในรูป คือในส่วนที่เป็นชายคาบ้านกับหลังคาบ้านที่อยู่ระยะถัดไป ภายในภาพ ศิลปินใช้ค่าน้ำหนักแก่ระบาย ค่าน้ำหนักเสมอกันทั้งรูปทรง เพื่อกำจัดพื้นที่ว่างในอากาศ ส่วนบริเวณว่างที่เป็นท้องฟ้าได้ให้น้ำหนักสีเทาหรือค่าน้ำหนักอ่อน เพื่อสร้างบรรยากาศและอารมณ์ของภาพ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นอยู่ในระดับสายตา เกิดจากค่าสีอ่อน-แก่ของสีที่พรมัวของเรือนร่างที่นอนอยู่ ดึงดูดความสนใจ



แสงและเงา ค่าของแสงและเงาตัดกันที่รุนแรง บริเวณขอบเรือนร่างของผู้หญิงที่นอนอยู่(ผี) ทำให้เกิดจุดรวมของสายตา นำไปสู่จุดสนใจของภาพ สร้างอารมณ์ร่วมได้เป็นอย่างดี



ภาพประกอบที่ 13



เส้น เส้นของรูปทรงที่ปรากฏเกิดขึ้นจากค่าสีน้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกัน ขอบทั้งสองตัดกันจึงเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นในบริเวณว่างเป็นเส้นลักษณะเชิงนัย ซึ่งเป็นเส้นที่เกิดจากรีรอยของมุ้งที่กั้นระหว่างคนทั้งสอง เป็นเส้นที่ไม่เด่นชัด มีลักษณะพรางมัว ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีกลมกลืนกัน



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภาพมีสัดส่วน ขนาด รูปร่าง รูปทรง สมบูรณ์ในตัวเอง และมีขนาดลดหลั่นตามมิติใกล้ไกลทางกายภาพ ตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ในด้านสัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยแบ่งทั้งสองข้างซ้ายขวา มีความสมดุลกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะช่องไฟของคนทั้งสองให้มีระยะห่างกันพอเหมาะ และอยู่ในระดับสายตา ทำให้องค์ประกอบของภาพเกิดระยะ



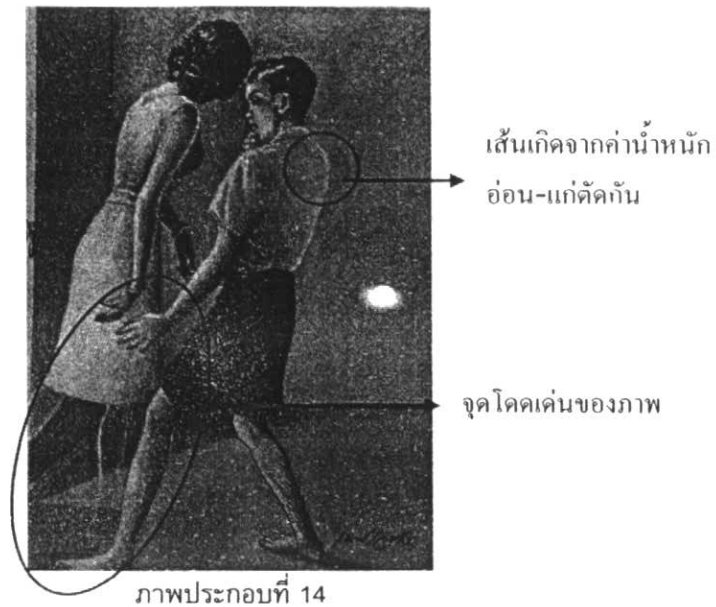
บริเวณว่าง บริเวณว่างในส่วนที่เป็นผ้ามุ้ง ศิลปินใช้น้ำหนักอ่อน-แก่ของสี สร้างมิติของรีวรอยของผ้า ให้มีความกลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติในบริเวณว่าง หรือมิติของอากาศ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นอยู่บริเวณใบหน้าของรูปผู้หญิง ซึ่งอยู่ตรงกลาง ภาพในระดับสายตา คำนำน้หนักสีที่ตัดกันระหว่างเส้นแนวดิ่งกับสีระยะ เมื่อ คำนำน้หนักอ่อน-แก่ของสีตัดกันอย่างเด่นชัด เป็นการสร้างจุดสนใจ



แสงและเงา แสงและเงาสร้างมิติของภาพ ทิศทางของแสงนำไปสู่จุดสนใจ ของภาพ แสงและเงามีสัดส่วนที่เท่ากัน ทำให้ภาพเกิดความสมดุล



เส้น ศิลปินไม่ได้เน้นเส้นโครงสร้างของรูปทรง แต่ให้ค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ของสีติดกัน ทำให้เกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้นมา ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่า การใช้เส้นในเชิงจิตกรรม



สัดส่วน สัดส่วนรูปทรงของคน มีความสัมพันธ์กันและสัมพันธ์เหมาะสมกับบริเวณว่างของภาพ ในประเด็นสัดส่วนของค่าน้ำหนักโดยแบ่งภาพซ้ายขวา มีสัดส่วนที่สมดุลกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะลีลาให้องค์ประกอบคือ รูปคนให้รู้สึกเคลื่อนไหว และจัดจังหวะของแสงให้สร้างจุดสนใจ



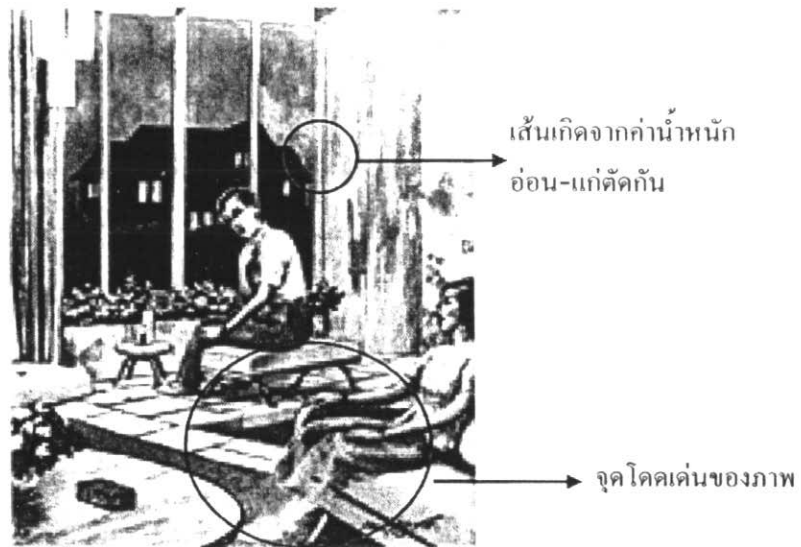
บริเวณว่าง บริเวณว่างของภาพในส่วนที่เป็นพื้นและผนังของห้อง ศิลปินใช้ค่าน้ำหนักของแสงและเงาในการลดพื้นที่ว่างภายในภาพ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพอยู่ที่บริเวณทิศทางของแสงที่พาดลงสู่พื้นห้องและแสงกับเงาตัดกัน อย่างรุนแรง ส่วนที่เป็นขาของผู้หญิงถูกกลืนหายไปกับอากาศ



แสงและเงา ทิศทางของแสงนำไปสู่จุดสนใจของภาพค่าน้ำหนักของแสงและเงา ทำให้ภาพมีมิติและความเคลื่อนไหว



ภาพประกอบที่ 15



เส้น เส้นขอบที่เกิดขึ้นขององค์ประกอบภายในภาพ ส่วนใหญ่เป็นการใช้เส้นในเชิงจิตรกรรม คือ เกิดจากการตัดกันของน้ำหนักค่าอ่อน-แก่ ทำให้เกิดเป็นรูปทรงและรายละเอียดขององค์ประกอบขึ้น ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นบริเวณพื้นที่ว่างที่เป็นท้องฟ้า ฝ้าม่าน ผนังบ้าน และพื้นโต๊ะ ลักษณะของเส้นเชิงนี้ เกิดจากบรรยากาศของกลุ่มเมฆ ริ้วรอยของผ้า และเงาของวัตถุที่ตกกระทบ ซึ่งมีลักษณะที่พริ้วไหว กลมกลืนกัน เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรืออากาศ



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบต่างๆ ภายในภาพมีขนาดและสัดส่วนที่สมบูรณ์ในตัวเองและสัมพันธ์ซึ่งกันและกันกับสิ่งแวดล้อมใกล้เคียง ในประเด็นสัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยแบ่งเป็น 2 ส่วนซ้ายขวามีสัดส่วนที่สมดุลกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะให้องค์ประกอบต่างๆ กระจายทั่วทั้งบริเวณห้อง เพื่อลดบริเวณว่างอย่างเป็นระเบียบและมีมิติใกล้เคียง



บริเวณว่าง บริเวณว่างภายในภาพกระจายอยู่ตามจุดต่างๆ ภายในภาพ ได้แก่ บริเวณที่เป็นท้องฟ้า ผืนบ้าน พื้นบ้านในบางส่วน หรือพื้นโต๊ะ ศิลปินจำกัดพื้นที่บริเวณว่างโดยการใช้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีให้ผสมกลมกลืนกัน เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่าง



ความโดดเด่น ความโดดเด่นของภาพศิลปินใช้ค่าน้ำหนักแก่ของสีให้บริเวณดังกล่าว ในส่วนที่เป็นเท้าของผู้หญิงกับพื้นห้องค่าของสีมีลักษณะพราวมีผสมกลมกลืนกันไปกับมิติของอากาศ



แสงและเงา แสงและเงาภายในภาพมีสัดส่วนของแสง 60 เงา 40 ของภาพ ทิศทางของแสงนำสายตาไปสู่จุดเด่นของภาพ



การเน้นเส้นของรูปทรง

จุดโคดเค้นของภาพ

ภาพประกอบที่ 16



เส้น ลักษณะเส้นที่เกิดขึ้นมี 2 ลักษณะคือ ลักษณะแรกเส้นของรูปทรงเกิดจากการตัดกันของน้ำหนัก ลักษณะที่สองเกิดจากการเน้นเส้น เพื่อให้โครงรูปทรงเด่นชัดขึ้น ส่วนทิศทางของเส้นเป็นไปตามโครงสร้างและลีลาท่าทางทางกายภาพ ส่วนเส้นแนวนอนที่เกิดจากขอบการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ เป็นเส้นที่สร้างให้เกิดมิติใกล้ไกล แบ่งขอบเขตระหว่างพื้นดินกับท้องฟ้าและเส้นที่เกิดขึ้นบริเวณที่ว่างหรือท้องฟ้าเป็นการแสดงถึงกลุ่มก้อนเมฆและบรรยากาศ เป็นการสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ



สัดส่วน สัดส่วนของคนทั้งหมดภายในภาพ มีความสมส่วน มีขนาดใหญ่เล็กลดหลั่นกันไป แสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยขนาดตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ในประเด็นของสัดส่วนค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยแบ่งเป็น 2 ข้างซ้ายขวา มีความสมดุลกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะลีลาการเคลื่อนไหวของคนภายในภาพเป็นไปตามจินตนาการและอารมณ์ของ ศิลปิน และจัดจังหวะแบ่งเส้นขอบฟ้ากับพื้นดินให้มีความสมดุลกันเป็นการจัดจังหวะของระยะหรือมิติของภาพ



บริเวณว่าง บริเวณว่างในส่วนที่เป็นพื้นดินให้น้ำหนักค่าสีแก่ คือ สีดำ เพื่อโอบรอบในส่วนที่เป็นรูป ในส่วนบริเวณว่างที่เป็นสีเทาหรือท้องฟ้า ศิลปินให้น้ำหนักของค่าอ่อน-แก่ มีความคลุมเครือของน้ำหนัก ให้ดูพรวมัวกลมกลืนกัน เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ

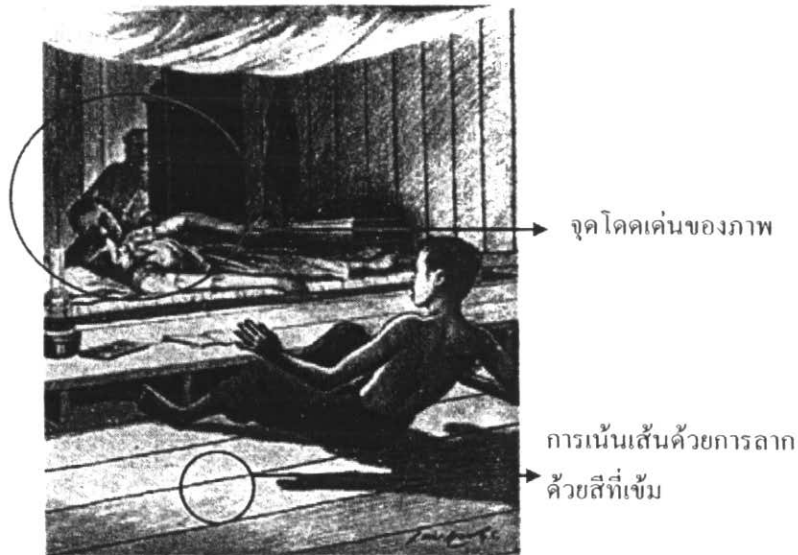


ความโดดเด่น จุดเด่นเกิดจากค่าน้ำหนักของแสงและเงาตัดกันอย่างเด่นชัด และการจัดจังหวะช่องไฟขององค์ประกอบทำให้เกิดบริเวณว่าง จึงเป็นจุดน่าสนใจไปสู่จุดสนใจ



แสงและเงา แสงและเงาตัดกันอย่างรุนแรงบริเวณขอบฟ้ากับพื้นดิน ทิศทางของแสงที่ตกกระทบร่างคนทำให้เกิดจุดรวมของจุดสนใจ

2. กลุ่มภาพสีน้ำและดินสอดำบนกระดาษ



ภาพประกอบที่ 17



เส้น เส้นของรูปร่าง รูปทรงขององค์ประกอบภายในภาพ บางจุดมีการเน้นด้วยเส้น เช่น ส่วนที่เป็นไม้กระดาน พื้น และไม้ฟ้าย่าน เพื่อเน้นขอบเขตให้เด่นชัด ในส่วนที่เป็นฟ้าย่านยังเกลี่ยเส้นเบาๆ ให้เส้นมีลักษณะทแยง เป็นการนำสายตาไปสู่จุดสนใจและแสดงการเคลื่อนไหวขององค์ประกอบภาพ และเส้นที่เกิดขึ้นภายในภาพอีกลักษณะหนึ่งคือ เส้นเชิงจิตกรรม การไม่เน้นเส้น ซึ่งเส้นของรูปทรงจะเกิดขึ้นจากค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ของสีติดกัน รอยที่ค่าทั้งสองติดกันจะเกิดเป็นเส้นขึ้นมาเอง



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมส่วน สมบูรณ์ในตัวเองและมีสัดส่วนขนาดลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้ไกล แสดงถึงทัศนียภาพเชิงเส้น และสัดส่วนของคนก็ยังสัมพันธ์ซึ่งกันและกันกับองค์ประกอบอื่นๆ ในส่วนที่เป็นรูปมี 2 ใน 3 ของบริเวณว่าง เป็นการให้เกิดพื้นที่ว่าง เพื่อสร้างบรรยากาศของภาพ



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะของจุดสนใจอยู่ตรงกึ่งกลางของระบะมิติใกล้กับไกล จัดจังหวะช่องไฟขององค์ประกอบให้มีระยะห่างกัน มีขนาดของสัดส่วนลดหลั่นกันไป ตามมิติของการจัดภาพแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ลักษณะของสายตามองเฉียงขึ้นไปและจัดจังหวะความเคลื่อนไหวขององค์ประกอบ เพื่อให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น ส่วนการจัดจังหวะของความรู้สึกตื่นเต้น ส่วนการจัดจังหวะของความอ่อน-แก่ของน้ำหนักสี ที่แทนค่าแสงและเงาก็จัดจังหวะความอ่อน-แก่ สลับกันไป



บริเวณว่าง บริเวณว่างของภาพนี้ถูกกำหนดขึ้นจากการจัดภาพแบบทัศนียวิทยา เป็นมิติการมองจากใกล้สู่ไกล เป็นการกำหนดบรรยากาศที่กว้างหรือช่วยให้บริเวณว่างช่วงสร้างบรรยากาศของภาพ ซึ่งพื้นที่ของส่วนที่เป็นรายละเอียดของรูปทรงมี 2 ใน 3 ของบริเวณว่าง



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพอยู่ตรงกลางของภาพในแนวราบ ซึ่งเกิดจากค่าน้ำหนักอ่อนหรือค่าแสงที่ตกกระทบ รวมถึงทิศทางของเส้นที่นำสายตาไปสู่จุดสนใจ



แสงและเงา น้ำหนักค่าความสว่างของแสง ทำให้ภาพที่ตกกระทบเป็นวงกลม ทำให้เกิดจุดรวมของสายตาและเน้นจุดเด่นของภาพ ส่วนค่าของแสงถัดจากผู้ชายที่นั่งอยู่ ยังเป็นจุดนำสายตา ทำให้ภาพมองดูลึกเข้าไป



จุดโดดเด่นของภาพ
เส้นเกิดจากค่าน้ำหนัก
ความอ่อน-แก่ตัดกัน

ภาพประกอบที่ 18



เส้น เส้นที่เกิดขึ้น เกิดจากการตัดกันระหว่างสีอ่อน-แก่รอยที่ค่าทั้ง 2 ตัดกันจะเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้นมาเอง ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่า เส้นในเชิงจิตรกรรม



สัดส่วน สัดส่วนของคน ต้นไม้ และบ้านมีความสมบูรณ์ในตัวเองทางกายภาพ และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีขนาดที่ลดหลั่นกันไป แสดงถึงมิติใกล้ไกลด้วยขนาดตามแบบทัศนียภาพเชิงเส้น



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะช่องไฟระยะห่างของคนทั้งสองให้มีขนาดลดหลั่นกัน เพื่อให้เกิดลักษณะใกล้-ไกล จังหวะการมองเฉียงลงไปจากขอบหน้าต่างจากระดับสายตา จัดจังหวะขององค์ประกอบของคนและต้นไม้ให้อยู่ติดขอบของภาพ เพื่อให้เกิดช่องไฟหรือบริเวณว่าง นำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพ และนำสายตาให้ดูมีมิติความลึกของภาพ ส่วนการจัดจังหวะความอ่อน-แก่ของน้ำหนักสีก็สลับกันไป



บริเวณว่าง บริเวณว่างของภาพ อยู่ระหว่างกลางของรูปคนผู้หญิง ขอบหน้าต่างและรูปทรงของต้นไม้ บริเวณว่างตรงนี้เป็นบริเวณว่างของรูป (รูปทรงของพุ่มไม้หรือป่า) ที่ศิลปินนำมาแทนที่ว่างของส่วนที่เป็นพื้นของภาพ บริเวณว่างดังกล่าวนี้มีจุดเด่นและความแตกต่างจากส่วนที่เป็นรูปหรือองค์ประกอบของภาพด้วยค่าน้ำหนักสี และบริเวณว่างนี้ยังเป็นจุดนำสายตาสู่จุดสนใจของภาพ



ความโดดเด่น จุดเด่นของภาพคือ รูปของชายแก่ที่อยู่ในระยะไกล เกิดเป็นบริเวณรวมสายตา เพราะองค์ประกอบส่วนอื่นที่เป็นรูปทรงผู้หญิง ขอบหน้าต่างและรูปทรงของต้นไม้ มองดูเป็นเสมือนกรอบของภาพ อันเกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี จึงทำให้เกิดช่องว่างหรือจุดนำสายตา



แสงและเงา ค่าแสงในส่วนรูปร่างของผู้หญิง กับค่าของเงาในส่วนที่เป็นรูปทรงของต้นไม้ทั้ง 2 ข้างซ้ายขวาของภาพตัดกันอย่างรุนแรง จึงทำให้ค่าน้ำหนักสีเทาหรือค่าน้ำหนักระดับกลางของสี เมื่อเปรียบเทียบกับค่าน้ำหนักขององค์ประกอบทั้งสองข้าง เกิดเป็นจุดรวมสายตา นำไปสู่จุดสนใจของภาพ



เส้นเกิดจากค่าน้ำหนัก
ความอ่อน-แก่ตัดกัน

จุดโคเค่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 19



เส้น เส้นขอบของรูปทรงที่เกิดขึ้นจากการตัดกัน ของค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ตัดกัน รอยที่ค่าทั้งสองตัดกันจึงทำให้เกิดเป็นเส้นขอบรูปทรงขึ้นข้างใน ศิลปินใช้ดินสอเกลี่ยให้เกิดเส้นเบาๆ เพื่อเพิ่มค่าน้ำหนักของสีและทิศทางการเคลื่อนไหวขององค์ประกอบ



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมส่วน สมบูรณ์ทางกายภาพ คนและองค์ประกอบอื่น มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีขนาดลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้ไกลแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ในประเด็นสัดส่วนของภาพโดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวามีความสมดุลกัน ซึ่งเกิดจากองค์ประกอบของภาพถูกจัดวางเท่าๆ กัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะขององค์ประกอบให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหว ทั้งจังหวะลีลาของคน และจังหวะลีลาทิศทางของเส้นที่เกลี่ยเบาๆ เพื่อให้องค์ประกอบภาพมีมิติ จังหวะท่าทางลีลาของคนทำให้เกิดความรู้สึกถึงอารมณ์และบรรยากาศของภาพ จังหวะของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีที่แทนค่าแสงและเงา กระจายไปตามสัดส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบ ซึ่งเป็นลักษณะการกระจายความสนใจของภาพ



บริเวณว่าง บริเวณว่างอยู่ส่วนบนของภาพที่โอบรอบองค์ประกอบที่เป็นรูปคน พื้นที่ว่างนี้เป็นพื้นที่ว่างของผ้า幔ที่กันเป็นฉากหลัง ศิลปินจำกัดหรือสร้างพื้นที่ว่างด้วยค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีให้ผสมกลมกลืนกัน เพื่อสร้างรายละเอียดและมิติในบริเวณว่าง ในอีกส่วนหนึ่งของบริเวณว่างที่อยู่มุมซ้ายด้านบนของภาพให้น้ำหนักสีค้ำอ่อน-แก่ตัดกันแสดงรายละเอียดเล็กน้อยลักษณะพรมัวกลมกลืนกันไปกับมิติของอากาศ เป็นหลักการจัดภาพแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น เพื่อแสดงมิติระยะใกล้ไกลของภาพ



ความโดดเด่น เกิดจากจุดรวมสายตาขององค์ประกอบต่างๆ ที่เป็นรูปคนที่กำลังมองมายังจุดๆ เดียว รวมถึงทิศทางของเส้นที่พุ่งลักษณะทแยงเฉียงขึ้นไปเป็นการนำไปสู่จุดสนใจ



แสงและเงา ค่าของแสงและเงาถูกจัดให้กระจายไปยังส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบที่มีอยู่ ทำให้ภาพรู้สึกสว่างและกระจายความสนใจสู่เนื้อหาหรือเรื่องราวของภาพ



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นของรูปทรงส่วนใหญ่เกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่

ภาพประกอบที่ 20



เส้น เส้นของรูปทรงที่เกิดขึ้น ส่วนใหญ่เกิดจากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ในบางจุดก็มีการเน้นเส้นขอบของรูปทรงด้วยน้ำหนักเส้นสีดำบ้างหรือใช้สีขาวเน้นขอบบ้าง เพื่อให้รูปทรงของคนมีมิติแยกออกจากกัน และเป็นการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมบูรณ์ในตัวเองทางกายภาพ และ สัดส่วนของทุกคนมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีขนาดสัดส่วนลดหลั่นกันไปตามมิติใกล้ไกลด้วยขนาดตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ในประเด็น สัดส่วนของภาพโดยแบ่ง 2 ส่วนซ้ายขวา มีสัดส่วนสมดุลกัน เกิดจากการจัดวางองค์ประกอบเท่าๆกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะองค์ประกอบในส่วนที่เป็นรูปคนที่ยืนอยู่ในระยะใกล้สุด 4-5 นั้น ให้จังหวะของช่องไฟเพื่อให้เกิดช่องว่างนำสายตาไปสู่องค์ประกอบอื่นๆ ของภาพและจัดจังหวะของส่วนที่เป็นรูปกับบริเวณว่างมีสัดส่วนเท่าๆ กัน เพื่อให้องค์ประกอบของภาพที่เป็นรูปคนที่ยืนอยู่อย่างแออัดรู้สึกผ่อนคลายหรือในทางศิลปะเรียกว่า การผ่อนคลายการทำงานของธาตุต่างๆ เพื่อให้ภาพเกิดเอกภาพและเป็นการสร้างบรรยากาศของภาพตามความรู้สึกของศิลปิน



บริเวณว่าง บริเวณว่างของภาพมีอยู่ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นท้องฟ้า ศิลปินให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีลักษณะพรมัวผสมกลมกลืนกัน เพื่อให้เกิดมิติของบริเวณว่างหรือแสดงทัศนียภาพเชิงเส้น และในส่วนบริเวณว่างที่เป็นพื้น ศิลปินให้ค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่แทนค่าแสงและเงาตัดกันอย่างรุนแรง ในลักษณะพรมัวกลมกลืนกันบ้าง เพื่อสร้างมิติของพื้นผิวให้ดูขรุขระ ในส่วนบริเวณที่ช่วงขากับเท้าของผู้หญิงที่ยืนอยู่ ศิลปินให้เกิดการจางหายไปกับบริเวณว่างของพื้นดินและอากาศ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพ เกิดจากการตัดกันอย่างรุนแรงของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีแทนค่าแสงและเงา เป็นการสร้างจุดสนใจของภาพหรือเป็นการนำเข้าสู่เรื่องราวของภาพ



แสงและเงา จุดกำเนิดของแสงอยู่บริเวณตรงกึ่งกลางขององค์ประกอบคือ ตรงกลางของกลุ่มคนที่ยืนอ้อมล้อมอยู่ ทิศทางที่พุ่งทแยงขึ้นมา จุดที่ค่าของแสงตกกระทบมากที่สุด ทำให้ความมืดกับสว่างตัดกันอย่างรุนแรง จึงทำให้เกิดจุดเด่นของภาพ และทิศทางของแสงก็ยังคงกระจายไปยังตามส่วนต่างๆ สัดส่วนองค์ประกอบอื่น เป็นการกระจายความสนใจของภาพด้วยค่าของแสง



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นของรูปทรงส่วนใหญ่เกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกัน

ภาพประกอบที่ 21



เส้น เส้นเกิดจากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี รอยที่ค่าทั้งสองตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นขอบของรูป ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นโดยการใช้สีขาวหรือค่าน้ำหนักอ่อนเน้นตามขอบของรูป เป็นการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบเป็น การสร้างอารมณ์ให้ภาพดูตื่นเต้นและสร้างมิติของรูป



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบที่เป็นรูปคนมีความสมส่วนและขนาด สมบูรณ์ในตัวเองทางกายภาพ มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพ เช่น ต้นเสา และป่าไม้ ที่อยู่ในระยะไกลออกไป ซึ่งสัดส่วนของ องค์ประกอบต่างๆ ก็มีขนาดลดหลั่นกันออกไปตามระยะใกล้ไกลตามแบบ ทศนิยมภาพเชิงเส้น ในประเด็นสัดส่วนของภาพโดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวามี ความสมดุลกัน



จิงหฺวะ ศิลปินจัดจิงหฺวะขององค์ประกอบให้ดูเคลื่อนไหว ด้วยจิงหฺวะทิศทางของเส้นหรือค่าของแสงที่เกิดขึ้นตามขอบของรูปทรง จิงหฺวะค่าของแสงและเงาตัดกันทำให้ภาพดูตื่นเต้น



บริเวณว่าง ภายในภาพมีองค์ประกอบของรูป 1 ใน 3 ของบริเวณว่าง ซึ่งมีอยู่ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็นพื้น (พื้นดินหรือพื้นที่ชาย 2 คนนั่งอยู่) และบริเวณว่างในส่วนบนของภาพที่ถูกแทนที่ว่างด้วยรูปทรงของป่า และในบริเวณพื้นที่ว่างของป่าที่อยู่ในระยะลึกเข้าไป กลุ่มต้นไม้ ด้านบนซ้ายมือของภาพก็ยังมีบริเวณว่างที่เป็นบริเวณว่างในอากาศ ซึ่งบริเวณว่างของจุดต่างๆ นี่เป็นการสร้างให้เกิดบรรยากาศของภาพเป็นอย่างดีและก่อให้เกิดมิติของภาพด้วย



ความโดดเด่น ความโดดเด่นของภาพเกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของแสงและเงาตัดกันอย่างรุนแรง และทิศทางของเส้นก็มีส่วนในการนำสายตาไปสู่จุดสนใจ รวมทั้งจุดสนใจก็ยังอยู่กึ่งกลางภาพในแนวนอน ทำให้อยู่ในระดับสายตาของการมอง



แสงและเงา ค่าน้ำหนักมืดและสว่างของแสงกับเงาที่ตัดกันได้สร้างมิติและเกิดขอบรูปทรงขึ้น อีกทั้งยังสร้างจุดเด่นหรือจุดสนใจ อารมณ์และค่าของแสงที่ส่องจากเทียนไขกระจายไปรอบทิศทางเป็นการสร้างบรรยากาศของภาพอีกด้วย



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นเชิงนัย

ภาพประกอบที่ 22



เส้น เส้นของรูปทรงเกิดจากการตัดกันระหว่างอ่อน-แก่ของค่าสี รอยที่ค่าทั้งสองตัดกันจึงเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่า การใช้เส้นในเชิงจิตกรรม ส่วนกลุ่มเส้นแนวนอนจากบริเวณกึ่งกลางของภาพลงมาถึงสุดขอบด้านขวาของภาพและกลุ่มเส้นบริเวณท้องฟ้าด้านบน เป็นเส้นเชิงนัย เป็นเส้นที่เกิดจากจินตนาการ ทำให้ดูรู้สึกเคลื่อนไหวไปตามทิศทาง



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภาพที่เป็นรูปคน สุนัข มีความสมบูรณ์ในตัวเองทางกายภาพ และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันเป็นเอกภาพ ในประเด็นสัดส่วนของภาพ โดยแบ่ง 2 ส่วน แนวนอนบน-ล่าง มีค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ของสีสมดุลกัน



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะขององค์ประกอบในลักษณะการตัดทอนรูปทรงขององค์ประกอบ จัดให้จังหวะลีลาของเส้นเชิงนัย หรือเส้นที่เกิดจากจินตนาการแบ่งองค์ประกอบของภาพ แต่ก็มีความเป็นเอกภาพเหมาะสม รวมถึงการจัดจังหวะลีลาของเส้นเชิงนัย ทำให้รู้สึกเคลื่อนไหวนำสายตาสู่จุดสนใจของภาพ



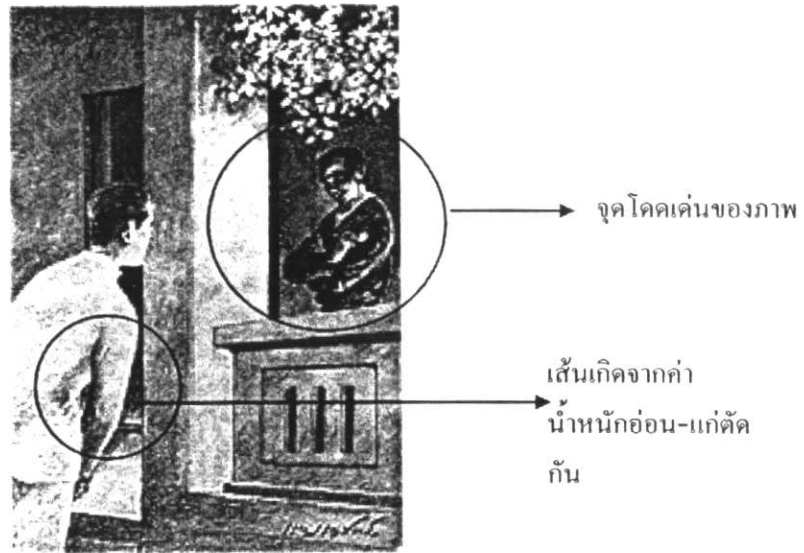
บริเวณว่าง ปริมาตรของรูปมี 2 ใน 3 ของบริเวณว่าง ซึ่งบริเวณว่างกระจายโอบรอบรูปทรงอยู่ โดยพื้นที่ว่างในจุดต่างๆ ถูกแทนด้วยเส้นเชิงนัย เป็นการสร้างบรรยากาศและมิติของภาพให้เป็นเอกภาพกลมกลืนกัน



ความโดดเด่น ความโดดเด่นเกิดจากเส้นรูปขององค์ประกอบอื่นและทิศทางของเส้นเชิงนัย นำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพ รวมถึงค่าของแสงที่สว่างหรือค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี ทำให้เกิดจุดรวมของสายตา



แสงและเงา ทิศทางของแสงกับเงา ทำให้เกิดทิศทางของเส้น เพราะศิลปินกำหนดทิศทางของแสงตกกระทบตามขอบของรูปทรง ค่าทั้งสองของแสงกับเงาตัดกันจึงเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น และค่าของแสงที่สว่างยังเป็นจุดรวมสายตาหรือจุดดึงดูดความสนใจ



ภาพประกอบที่ 23



เส้น เส้นที่เกิดขึ้นใช้วิธีการระบายสี โดยการตัดกันระหว่างค่าสีอ่อน-แก่ รอยที่ค่าทั้งสองตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น ส่วนในบางจุดของ รูปทรงใช้สีขาวหรือค่าสีที่อ่อน เน้นลากตามขอบเป็นการแทนค่าของแสงที่ ตกกระทบ ส่วนเส้นที่เกิดจากการเกลี่ยด้วยดินสอเบาๆ ในลักษณะเส้น ทแยงนั้น เป็นการสร้างบรรยากาศของภาพให้รู้สึกเคลื่อนไหว



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบที่เป็นรูปคนและสัดส่วนที่เป็นบ้าน มีความสัมพันธ์กันทั้งขนาด รูปร่าง รูปทรง มีความสมบูรณ์ในตัวเอง และสัมพันธ์ ซึ่งกันและกันทางกายภาพ จัดสัดส่วนให้มีขนาดลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้ ไกล แสดงทัศนียภาพเชิงเส้น ในประเด็นสัดส่วนของค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆ กัน ภาพมีความสมดุลพอดี



จังหวะ จัดจังหวะช่องไฟขององค์ประกอบที่เป็นรูปคนให้อยู่ในระยะที่ใกล้เคียง มีมิติทางการรับรู้ด้วยสายตาทางกายภาพ ตามแบบทัศนียภาพเชิงเส้น จังหวะตำแหน่งของแสงและเงาที่ตกกระทบบนรูปร่างคนที่ยืนอยู่ในระยะใกล้ โดยเฉพาะบริเวณใบหน้า ทำให้ภาพดูรู้สึกตื่นเต้น



บริเวณว่าง ศิลปินจำกัดบริเวณว่างของสิ่งก่อสร้าง (ตัวบ้านภายในภาพ) ด้วยค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่ตกทอด ทำให้เกิดพื้นผิวสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ



ความโดดเด่น เกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ที่แทนค่าของแสงและเงาตกกันอย่างรุนแรง บริเวณใบหน้าและต้นคอตัดกับเสื้อสีดำที่ใส่



แสงและเงา ทิศทางของแสงเป็นเส้นนำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพได้เป็นอย่างดี และแสงกับเงาภายในภาพแสดงบรรยากาศที่เยือกเย็นกลมกลืนกันและสร้างมิติของภาพด้วย



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นเกิดจากค่า
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัด
กัน

ภาพประกอบที่ 24



เส้น เส้นของรูปทรงที่เกิดขึ้น เกิดจากการตัดกันระหว่างค่าความอ่อน-แก่ของค่าน้ำหนักสี ในบางจุดศิลปินใช้สีขาวหรือค่าสีที่อ่อนตัดเส้นให้เกิดรูปทรง เป็นการใช่ว่าสีที่อ่อนหรือสีขาวแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภายในภาพมีสัดส่วนที่เหมาะสมทั้งขนาด รูปร่าง รูปทรง มีความสมบูรณ์ในตัวเองและสัมพันธ์ซึ่งกันและกันทางกายภาพ สัดส่วนในประเด็นของค่าน้ำหนักทั้ง 2 กระจายทั่วทั้งภาพ ถ้าแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆ กัน จะมีความสมดุลกันพอดี



จิ้งหะ ศิลปินจัดจิ้งหะลีลาขององค์ประกอบที่เป็นรูปร่างคน ทางด้านขวามือบริเวณล่างของภาพ กำหนดจิ้งหะให้ดูแปลกตาให้รูปร่างบางส่วนถูกตัดหายไปกับกรอบของภาพ และจัดจิ้งหะลีลาของเส้นของรูปที่คล้ายรูปร่างคน มีจิ้งหะและลีลามีความพริ้วไหว ดูคล้ายกำลังเคลื่อนที่ไปกับอากาศ



บริเวณว่าง ศิลปินจัดพื้นที่ว่างให้เกิดบรรยากาศตามจินตนาการ โดยจัดบริเวณว่างแทนด้วยคำนำหน้ากสืออ่อน-แก่ แสดงบรรยากาศของป่าหรือพุ่มไม้ในระยะไกลออกไป และพื้นผิวของน้ำที่มีเงาของพุ่มไม้ตกทอดลงมา ทำให้เห็นน้ำเป็นระลอกด้วยคำนำหน้ากสืออ่อน-แก่ตัดกัน ซึ่งคำนำหน้ากสือบริเวณว่างมีลักษณะพริ้วไหว กลมกลืนกันทั่วทั้งบริเวณว่างด้วยมิติของอากาศ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพเกิดจากรูปทรงและลักษณะของเส้นสีขาวที่พริ้วไหวดูคล้ายกับกำลังเคลื่อนไหวไปกับบรรยากาศ ตัดกับความมืดหรือคำนำหน้ากที่เข้ม รวมถึงทิศทางของเส้นที่เป็นขอบเรือก็นำสายตาไปสู่จุดสนใจด้วยเช่นกัน



แสงและเงา คำนำหน้ากของแสงและเงาตัดกัน ทำให้เกิดเส้นของรูปทรงขึ้น เพราะศิลปินไม่จงใจเน้นเส้น ทำให้เกิดรูปทรงแต่ใช้คำนำหน้ากของแสงและเงาที่กำหนดขึ้นตัดกัน จึงเป็นเส้นรูปทรงขึ้น รวมทั้งคำแสงและเงาที่พริ้วไหวภายในภาพยังทำให้เกิดบรรยากาศตามจินตนาการของศิลปินอีกด้วย



การเน้นเส้นโดยลาก
ตามขอบรูปทรง

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 25



เส้น เส้นที่เกิดขึ้น เกิดจากการตัดกันระหว่างอ่อน-แก่ของค่าน้ำหนักสี ในบางส่วนของรูปทรง ศิลปินใช้สีขาวหรือค่าสีที่อ่อนลากตามขอบ เพื่อแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ จึงทำให้ค่าสีอ่อนกับแก่ตัดกันเกิดเป็นเส้นขอบ แทนค่าของแสงกับเงาตัดกัน ส่วนเส้นดินสอที่เกลี่ยในแนวเฉียงหรือทแยงนั้นเป็นการสร้างบรรยากาศและทิศทางการเคลื่อนไหวของภาพ



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบที่เป็นคนกับสัดส่วนของบ้าน ต้นไม้ หรือองค์ประกอบอื่นๆมีขนาด รูปร่าง รูปทรง ความสมส่วน สมบูรณ์ในตัวเองและสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้ไกล แสดงมิติด้วยขนาดตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ในประเด็นของสัดส่วนของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ที่กระจายอยู่ทั่วทั้งภาพ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวา เท่าๆกัน ก็มีความสมดุลกันพอดี



จังหวะ กระบวนการจัดจังหวะลีลาทำทางและช่องไฟขององค์ประกอบรูปคน ถูกกำหนดตามระยะความใกล้ไกลทางการมองเห็นตามทัศนียภาพเชิงเส้น และจังหวะลีลาของเส้นดินสอที่เคลื่อนไปตามทิศทางเดียวกันในลักษณะเฉียงให้องค์ประกอบและบรรยากาศของภาพดูรู้สึกเคลื่อนไหว และนำสายตาให้ภาพมองดูมีมิติลึกเข้าไป ส่วนจังหวะของค่าแสงและเงาที่ตกกระทบรูปร่างคนตามส่วนต่างๆ โดยเฉพาะใบหน้า ทำให้ดูรู้สึกตื่นเต้นตามจินตนาการของศิลปิน



บริเวณว่าง บริเวณว่างในส่วนที่เป็นพื้นดิน และส่วนที่เป็นพุ่มไม้ใกล้ๆ รวมทั้งบริเวณที่เป็นฝ้ายบ้านมีค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ที่พรมัวกลมกลืนกัน แสดงมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพเกิดจากจุดรวมสายตาของคนทั้งสามที่กำลังจ้องมองไปที่จุดเดียวกันคือ ใบหน้าของผู้หญิงที่นั่งอยู่และความพรมัวของค่าน้ำหนักสี ที่กลมกลืนไปกับบรรยากาศรวมถึงทิศทางของเส้นก็นำไปสู่จุดสนใจของภาพ



แสงและเงา ทิศทางของแสงกระจายไปตามองค์ประกอบส่วนต่างๆ ของภาพ โดยเฉพาะรูปคน เกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงที่เกิดจากค่าแสงกับเงาตัดกัน ค่าของแสงและเงาสร้างความตื่นเต้นและบรรยากาศของภาพได้เป็นอย่างดี กลมกลืนกัน



→จุดโดดเด่นของภาพ

→การเน้นเส้นด้วยการ
ลากตามขอบของ
รูปทรง

ภาพประกอบที่ 26



เส้น รูปทรงที่เป็นรูปคน เกิดจากการเน้นด้วยเส้น ส่วนเส้นลากตามขอบ ของรูปทรงนั้น ศิลปินใช้สีขาวหรือค่าน้ำหนักที่อ่อนของสีลากตาม ขอบรูปทรง แทนค่าของแสงที่เกิดจากกลุ่มของกองเพลิงตกกระทบ สัดส่วนของรูปทรง เป็นการสร้างความตึงตาและอารมณ์ของภาพที่ ร้อนแรง รวมถึงแสดงทิศทางของแสง ส่วนเส้นที่เกิดบริเวณกลุ่มกอง เพลิงที่กำลังลุกโชติช่วงเป็นเส้นเชิงนัย เกิดจากการจินตนาการของ ศิลปินและเส้นเกิดจากการตัดกันระหว่างค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี ส่วน เส้นดินสอที่เกลี่ยในทิศทางเดียวกัน ทำให้องค์ประกอบรู้สึกเคลื่อนไหว



สัดส่วน สัดส่วนของรูปทรงของคนที่อยู่ในระยะใกล้ มีลำตัวที่ยาวเกิน สัดส่วนทางกายภาพนิดหน่อยและก็มีคุณสมบัติในตัวเอง รวมถึง รูปร่างของคนอื่นๆ ด้วย และรูปร่างของคนทั้งหมด ก็มีขนาดที่ลดหลั่น กันไปตามระยะใกล้ไกลแสดงถึงทัศนียภาพเชิงเส้น ซึ่งมีความสัมพันธ์ ซึ่งกันและกัน ประเด็นการจัดสัดส่วนขององค์ประกอบภายในภาพ โดย แบ่งออกเป็น 2 ส่วนซ้ายขวาเท่าๆกัน มีความสมดุลกันอย่างดีทั้ง รูปร่าง รูปทรง และค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่



จังหวะ การจัดจังหวะขององค์ประกอบ ที่กระจายกันออกไป ทำให้พื้นที่ของภาพดูมีมิติและขอบเขตที่กว้างไกล จังหวะของค่าแสงและเงาที่ตัดกันอย่างรุนแรง ตามเส้นขอบ รูปร่างของคนทำให้เกิดความร้อนแรงของกลุ่มเพลงที่กำลังลุกโชนได้เป็นอย่างดี ส่วนจังหวะลีลาของเส้นที่เป็นเปลวเพลิง แสดงให้เห็นถึงพลังของความร้อนแรงตามจินตนาการของศิลปิน



บริเวณว่าง บริเวณกลุ่มเพลงที่กำลังลุกโชนขึ้น ถือว่าไม่ใช่บริเวณว่างจริง แต่เรียกว่า บริเวณว่างในรูปทรง น้ำหนักความอ่อน-แก่ของสีตัดกัน ทำให้เกิดเป็นลีลาของรูปทรง ค่าสีที่มีความพราวมีว แสดงกลุ่มควันและเปลวเพลิงที่กลมกลืนไปกับบรรยากาศ และพื้นที่ว่างที่เป็นกลุ่มเปลวเพลิงของค่าสีที่อ่อนหรือสีขาว ทำให้สร้างจุดสนใจของภาพ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพเกิดจากค่าแสงสว่างที่เป็นจุดรวมสายตา ทำให้องค์ประกอบในบริเวณนั้นดูโดดเด่น



แสงและเงา ค่าน้ำหนักและทิศทางของแสงและเงา ตัดกันอย่างรุนแรงตามเส้นขอบของรูปร่างคน ทำให้รู้สึกตื่นเต้นและความร้อนแรงของบรรยากาศภายในภาพ



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นเกิดจากคำ
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัด
กัน

ภาพประกอบที่ 27



เส้น การเกิดเส้นของรูปทรงศิลปะใช้เทคนิคคล้ายกับการระบายสี โดยให้ค่าน้ำหนักระหว่างอ่อน-แก่ตัดกัน ซึ่งรอยที่ค่าทั้งสองตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นของขอบรูปทรงขึ้น เป็นลักษณะการใช้เส้นเชิงจิตรกรรม ซึ่งจะเห็นได้จากเส้นขอบรูปคนและเส้นขอบบานหน้าต่าง และเส้นคิ้วบัวของขอบหน้าต่างด้านล่าง ส่วนเส้นดินสอที่เกลี่ยอย่างเป็นระเบียบในทิศทางเดียวกัน แสดงถึงการเคลื่อนไหวขององค์ประกอบภาพและสร้างมิติของบรรยากาศ



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมบูรณ์ทางกายภาพและมีความเหมาะสมกับบริเวณว่าง หากแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วนซ้ายขวาเท่าๆกัน ภาพมีความสมดุลกันพอเหมาะของค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่และรูปทรงกับพื้นที่ว่าง



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะขององค์ประกอบ ส่วนที่เป็นรูปเด็กผู้ชายกับบริเวณว่างได้อย่างสมดุล จังหวะของแสงที่ตกกระทบบริเวณใบหน้าและช่วงไหล่ของคน เป็นการสร้างอารมณ์ของภาพเป็นอย่างดี และจังหวะของเส้นดินสอที่มีทิศทางเดียวกันอย่างเป็นระเบียบสร้างบรรยากาศของภาพ



บริเวณว่าง บริเวณว่างของภาพ คือ ส่วนที่เป็นพื้นสีดำกับเทาที่ผสมกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล เป็นการสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ บริเวณว่างที่เป็นพื้นสีดำ-เทาเป็นตัวหลักให้รูปคนดูโดดเด่นขึ้น



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพอยู่บริเวณใบหน้าและช่วงไหล่ของรูปคน อันเกิดจากค่าของแสงและเงาตัดกันอย่างเด่นชัด



แสงและเงา ค่าน้ำหนักของแสงที่ส่องไปยังบริเวณใบหน้าเป็นการสร้างอารมณ์ของภาพ และค่าของแสงกับเงาตัดกันยังเป็นจุดดึงดูดใจของภาพอีกด้วย



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นเกิดจากค่า
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัด
กัน

ภาพประกอบที่ 28

เส้น ลักษณะของเส้นที่ปรากฏมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ การเน้นเส้น ศิลปินขีดหรือลากเส้นด้วยค่าสีแก่ ทำให้เกิดรูปร่างขอบของรูปทรง ใน บางส่วนของรูปคน ตรงบริเวณตั้งแต่ปลายเส้นผมผ่านหัวไหล่ ลากลง มาตามทรวงตรง จนถึงสะโพกเป็นต้น และเส้นอีกลักษณะหนึ่งก็คือ เส้น ที่เกิดจากการตัดกันระหว่างค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี รอยตัดของค่าทั้ง สองตัดกันจึงเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้นส่วนเส้นสีขาวหรือค่าน้ำหนัก อ่อนที่ลากตามขอบรูปทรงบริเวณไหล่ลงมาถึงสะโพก และบริเวณท่อน แขนนั้น เป็นเส้นที่เกิดจากการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบตัดกับส่วนที่ เป็นเงา เป็นการสร้างมิติของรูปทรง ส่วนเส้นแนวตั้งบริเวณด้านหลังของ ผู้หญิงเป็นเกิดจากการตัดกันของค่าอ่อน-แก่เช่นกัน ค่าสีทั้งสองกลมกลืน กัน แสดงมิติของผ้าที่บางเบา (ผ้าของมุ้งนอน) ทำให้มองเห็น องค์ประกอบที่อยู่ในระยะถัดไป ซึ่งเป็นการสร้างบรรยากาศและมิติของ ภาพ ส่วนเส้นดินสอที่มีจังหวะและทิศทางอย่างเป็นระเบียบ ช่วยเน้นค่า น้ำหนักของแสงและเงาได้เป็นอย่างดี



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมบูรณ์ในตัวเองในระดับปานกลาง

เพราะท่อนแขนกับมือเล็กนิดหน่อย ถ้าเปรียบเทียบทางกายวิภาคแล้ว โดยรวมก็ดูสมบูรณ์เหมาะสม และสัดส่วนขององค์ประกอบภายในภาพก็มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีขนาดที่ลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้ไกลทาง กายภาพ และถ้าแบ่งภาพเป็น 2 ส่วนซ้ายขวาเท่าๆ กัน องค์ประกอบของ ภาพและค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ก็มีความสมดุลกันพอดี





จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะลีลาของคนให้ดูคล้ายกำลังตื่นตระหนกตกใจตามอารมณ์และจินตนาการ จังหวะของรูปทรงกับบริเวณว่าง มีความพอดีเหมาะสม มีความงามสมบูรณ์ จังหวะลีลาของเส้นดินสอที่เกลี่ยต่างทิศทางกัน สร้างอารมณ์ของภาพให้รู้สึกสับสนเป็นอย่างดี จังหวะของแสงและเงาที่ตัดกันอย่างนุ่มนวล เป็นการสร้างบรรยากาศของภาพ ที่รู้สึกเยือกเย็นได้เป็นอย่างดี



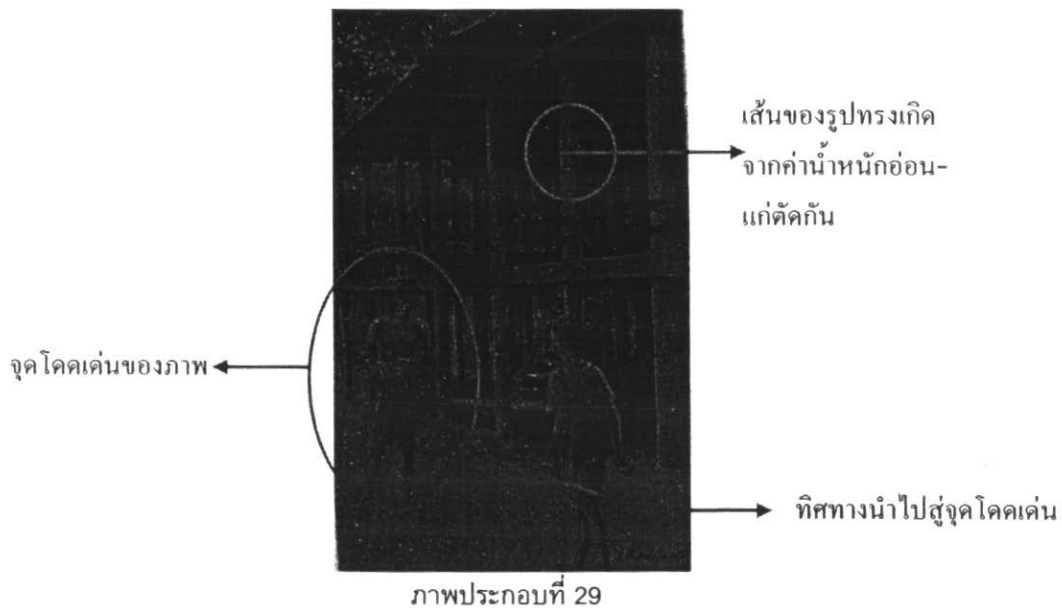
บริเวณว่าง บริเวณว่างส่วนที่เป็นฉากหลังขององค์ประกอบที่เป็นรูปคน ศิลปินจัดให้มีมิติด้วยการให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกันให้เกิดเป็นรั้วรอยของผ้าขึ้น (ผ้ามุ้งสำหรับกางนอน) ให้ดูบางเบากลมกลืนไปกับมิติของบรรยากาศ ซึ่งองค์ประกอบที่ทำให้ภาพมีความสมบูรณ์น่าสนใจ น้ำหนักของค่าสีที่บางเบา กลมกลืนกันนี้ ยังช่วยให้รูปคนดูเด่นขึ้นอีกด้วย



ความโดดเด่น จุดเด่นที่ดึงดูดความสนใจ คือ บริเวณใบหน้าของผู้หญิงที่แสดงอารมณ์ ดวงตาที่เบิกกว้างแสดงถึงความตระหนก รูปใบหน้าที่ตัดกับแสงสว่างที่อยู่บริเวณระยะถัดไป นำสายตาสู่จุดเด่นของภาพ



แสงและเงา ค่าของแสงและเงามีสัดส่วนที่เท่ากัน ทิศทางของแสงเกิดจากบริเวณกึ่งกลางภาพ ระยะใกล้ห่างออกไป จากจุดที่ผู้หญิงนั่งอยู่ ค่าของแสงและเงาช่วยเน้นเส้นของรูปทรงให้ชัดเจนขึ้น ยังช่วยสร้างบรรยากาศและมิติของภาพ เน้นให้จุดสนใจดูโดดเด่นขึ้นอีกด้วย



เส้น เส้นขอบของรูปทรงส่วนใหญ่แล้ว เกิดจากค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ตัดกัน และมีขอบรูปทรงขององค์ประกอบด้วยการเน้นเส้นด้วยสีขาวหรือคำสีที่อ่อน เพื่อเป็นการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ และในบางส่วนของรูปร่างคนก็จะมี การใช้สีดำหรือค่าน้ำหนักที่แก่ เน้นรูปทรงบางเพียงเล็กน้อยทำให้เกิดความชัดเจนขึ้น และเส้นดินสอที่เกลี้ยข่างๆ อย่างเป็นระเบียบในทิศทางเดียวกัน ก็ช่วยสร้างบรรยากาศของภาพได้เป็นอย่างดี



สัดส่วน สัดส่วนของคนและสิ่งก่อสร้าง (น่าจะเป็นศาลาวัด) กับทิวของต้นไม้ที่อยู่ในระยะถัดไป มีขนาดความสมส่วน สมบูรณ์ในตัวเองและก็สัมพันธ์ซึ่งกันและกันทางกายภาพ แสงมิติหรือระยะใกล้ไกลตามแบบทัศนียภาพเชิงเส้น เป็นอย่างดี ถ้าแบ่งภาพออกเป็น 2 ส่วนซ้ายขวาเท่าๆ กัน ภาพมีความสมดุลกันพอเหมาะ



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะของช่องไฟ ของเสาศาลาวัดให้มีขนาดและระยะที่ลดหลั่นกันไปตามมิติระยะใกล้ไกลแสดงการจัดภาพแบบทัศนียภาพเชิงเส้น รวมถึงการจัดช่องไฟขององค์ประกอบต่างๆ ให้เกิดระยะที่พอเหมาะทางการมองเห็นตามกายภาพได้เป็นอย่างดี จากระยะใกล้ที่เป็นรูปคน ระยะกลางที่เป็นศาลา และถัดไปเป็นกลุ่มของป่าไม้ ซึ่งแต่ละองค์ประกอบ ศิลปินจัดช่องไฟ พื้นที่ว่างได้อย่างพอเหมาะพอดี เกิดความงามเป็นเอกภาพ



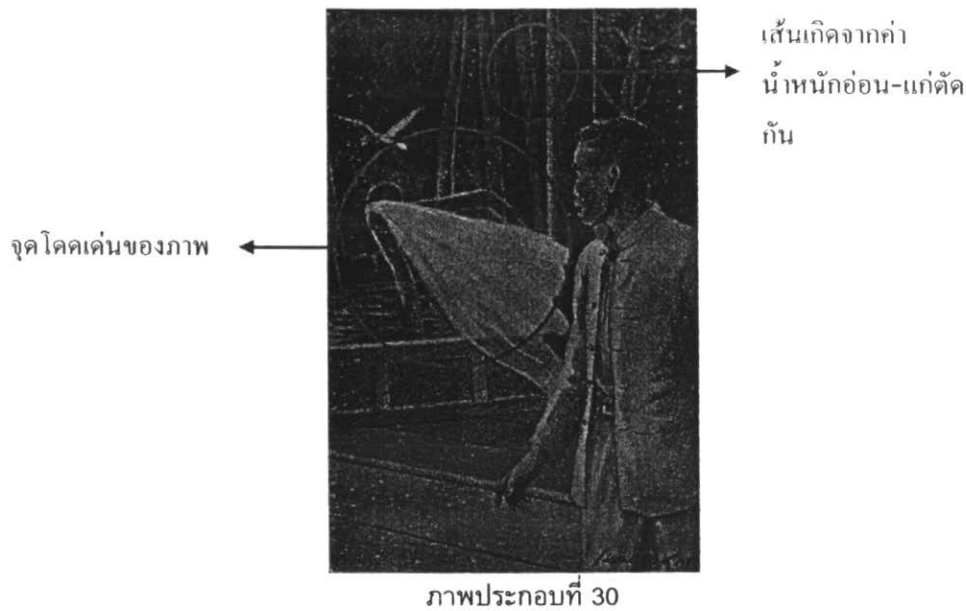
บริเวณว่าง บริเวณว่างในส่วนที่เป็นพื้นดิน บริเวณที่คนยืนอยู่และด้านหลังของศาลาวัด ศิลปินให้ความสำคัญอ่อนแก่ของสีที่บางเบา พร่ามัว กลมกลืนกันเพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ และบริเวณระยะไกลออกไป ถัดจากศาลาวัด ใช้กลุ่มต้นไม้และท้องฟ้าแทนที่บริเวณว่างให้น้ำหนักค่าสีที่อ่อน-แก่ ที่บางเบาให้น้ำหนักของสีเลือนหายไปกับบรรยากาศ เป็นการสร้างบรรยากาศของภาพและผลักให้ศาลาวัดดูเด่นชัดขึ้น



ความโดดเด่น จุดสนใจของภาพเกิดจากท่าทางของผู้ชาย(ผี) ที่ยืนอยู่ท่ามกลางอ้อมอะไรบางอย่างอยู่ ส่วนขาและเท้าพร่ามัว กลมกลืน จางหายไปกับมิติของอากาศ และค่าของแสงและเงาตัดกันบริเวณใบหน้า ช่วยให้ดูน่ากลัว ส่งเสริมให้ภาพดูเด่นเป็นอย่างดี



แสงและเงา ค่าของแสงและเงาภายในองค์ประกอบของภาพ มีความกลมกลืนกันกับมิติของอากาศ ในเวลากลางคืน ค่าของแสงและเงาที่ตัดกันบริเวณใบหน้าของชายที่ยืนอ้อมอะไรบางอย่างอยู่ ทำให้ดูหน้าสะพรึงกลัว และค่าของแสงและเงายังช่วยสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ



เส้นเส้นขอบของรูปทรงที่เกิดขึ้นนั้น ส่วนใหญ่เกิดจากการให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกัน และจะใช้สีขาวหรือค่าสีที่อ่อน เน้นขอบของรูปทรงเป็นการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ ส่วนการเน้นเส้นด้วยค่าน้ำหนักสีแก่หรือสีดำอย่างจงใจและชัดเจน ก็เป็นเส้นของขอบส่วนที่เป็นพื้นไม้กระดานและขอบของเสื้อที่ผู้ชายสวมใส่ เป็นต้น และเส้นอีกลักษณะหนึ่งรูปร่างคล้ายส่วนหัวส่วนแขนของคน ตรงกลางภาพในแนวนอน ศิลปินใช้สีขาวเน้นลากเป็นเส้นขอบของรูปทรง ทำให้ดูคล้ายกับรูปร่างนั้นกำลังกลืนหายไปกับบรรยากาศในบริเวณนั้น ส่วนเส้นเกลียวของดินสอช่วยสร้างมิติและบรรยากาศได้เป็นอย่างดี



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมบูรณ์ดีทางกายภาพ รวมถึงสัดส่วนของต้นไม้ต่างๆ รวมถึงนกที่กำลังบิน ซึ่งต่างก็มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันทางกายภาพมีมิติระยะใกล้ไกล แสดงให้เห็นทัศนียภาพเชิงเส้น ในประเด็นสัดส่วนความสมดุลของภาพ ถ้าแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆ กัน มีความเหมาะสมดี



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะขององค์ประกอบต่างๆ ให้มีขนาดที่ลดหลั่นกันไป ตามมิติระยะใกล้ไกลตามแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น จัดจังหวะของเส้นของรูปทรงที่มีจังหวะที่ซ้ำๆ กันไป เช่น เส้นของพื้นไม้ เส้นของต้นไม้ ทิศทางและจังหวะ ลีลาของเส้นนำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพได้เป็นอย่างดี



บริเวณว่าง บริเวณว่างขององค์ประกอบภายในภาพถูกแทนที่ด้วยค่าน้ำหนักของแสงและเงา ทั้งในส่วนที่เป็นพื้นไม้กระดาน และส่วนที่เป็นพื้นผิวของน้ำ แสงที่ส่องกระทบระลอกน้ำติดกับส่วนที่เป็นเงาดกทอดขอบปากกับต้นไม้ ทำให้พื้นที่ว่างมีมิติขึ้น พื้นที่ว่างที่สร้างจุดสนใจของภาพ ก็คือ พื้นที่สีขาวกับเทาตัดกันด้วยค่าสีอ่อนๆ กลมกลืนกัน ซึ่งเป็นผ้าสีขาวที่กำลังปลิวสะบัดอยู่ในอากาศ



ความโดดเด่น ความโดดเด่นของภาพ บริเวณที่เป็นผืนผ้าสีขาวที่กำลังพลิ้วสะบัดอยู่ในอากาศ ซึ่งเป็นจุดรวมสายตาด้วยค่าสีอ่อนคือสีขาว ที่ติดกับความมืดของบรรยากาศและทิศทางของเส้นก็มีส่วนนำสายตาไปสู่จุดเด่นของภาพเช่นกัน



แสงและเงา ค่าของแสงและเงาที่ติดกันอย่างเด่นชัด ทำให้เกิดจุดดึงดูดความสนใจของภาพ ค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่ตกกระทบในส่วนต่างๆ ขององค์ประกอบติดกัน ค่าทั้ง 2 ที่ติดกันทำให้เกิดเส้นขอบของรูปทรงขึ้น ทำให้ดูเด่นชัด มีมิติของรูปทรงและค่าของแสงและเงาที่ตกกระทบระลอกของพื้นผิวน้ำ ทำให้เกิดเส้นที่แสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวของกระแสน้ำอีกด้วย



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นเกิดจากค่า
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัด
กัน

ภาพประกอบที่ 31



เส้น เส้นของรูปทรงขององค์ประกอบภายในภาพส่วนใหญ่เป็นเส้นที่เกิดจากค่าตัดกันระหว่าง ความอ่อน-แก่ของสี ทำให้เกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น ซึ่งเส้นลักษณะนี้เรียกว่า การใช้เส้นเชิงจิตรกรรม ทิศทางของเส้นดินสอทำให้บรรยากาศของภาพดูรู้สึกเคลื่อนไหวและเน้นค่าน้ำหนักของแสงเงาให้ชัดเจนขึ้น



สัดส่วน สัดส่วนขององค์ประกอบภาพที่เป็นรูปคน หมอน และโต๊ะ หรือตู้เสื้อผ้า มีสัดส่วน ขนาด ที่มีความสมบูรณ์ในตัวเอง และมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันทางกายภาพ มีขนาดที่ลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้ไกลตามการจัดสัดส่วนภาพของแบบทัศนียภาพเชิงเส้น และสัดส่วนของภาพ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆ กัน มีความสมดุลเป็นอย่างดี



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะขององค์ประกอบในแนวนอน จัดจังหวะของช่องไฟให้มีระยะใกล้ไกลทางการเห็นทางกายภาพ จังหวะของแสงที่ตกกระทบขอบของรูปทรง ทำให้ขอบเขตรูปทรงชัดเจนขึ้นและมีมิติ



บริเวณว่าง ปริมาตรของรูปทรงมี 2 ใน 3 ของบริเวณว่าง เพื่อให้บริเวณว่างสร้างบรรยากาศของภาพ ให้คำสื่อน้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกันในลักษณะพรมัว กลมกลืนกันไปกับมิติของอากาศ ปริมาตรพื้นที่ว่างถ้าแบ่งซ้ายขวา 2 ข้างเท่าๆ กัน มีค่าของความสมดุลเท่ากันพอเหมาะพอดี



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพ คือ บริเวณรูปของผู้หญิง(ร่างวิญญาน) ที่ยืนหันหลัง ซึ่งมีลักษณะพรมัว กลมกลืนไปกับบรรยากาศ ทิศทางของเส้นนำสู่จุดสนใจของภาพ



แสงและเงา ค่าของแสงและเงามีสัดส่วนที่เท่าๆ กัน ค่าของแสงและเงาทำให้เกิดทิศทางของเส้นและสร้างบรรยากาศของภาพ จุดสว่างของแสงทำให้เกิดความดึงดูดใจไปสู่จุดเด่นของภาพ



เส้นเกิดจากคำ
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัด
กัน

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 32



เส้น เส้นของรูปและองค์ประกอบต่างๆ เกิดจากค่าสีความอ่อน-แก่ รอยค่าสีทั้งสองตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น ส่วนเส้นท้องฟ้าที่อยู่ในกรอบรูปภาพเป็นเส้นเชิงนัย เป็นเส้นของบรรยากาศของกลุ่มเมฆที่เกิดจากจินตนาการ ส่วนเส้นดินสอที่เกลี่ยๆ เบาลเป็นการช่วยสร้างมิติของภาพ



สัดส่วน สัดส่วนของคนมีความสมบูรณ์ในตัวเองทางกายภาพ มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันลดหลั่นกันไป ตามระยะใกล้ไกล และสัดส่วนของคนก็ยังสัมพันธ์กันเหมาะสมกับองค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพด้วย แสดงการจัดภาพแบบทัศนวิทยาเชิงเส้น มีมิติระยะใกล้ไกล ส่วนในด้านสัดส่วนของค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ โดยแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวาเท่ากัน มีความสมดุลกันเป็นอย่างดี



จังหวะ จัดจังหวะของรูปคนให้มีขนาดที่ลดหลั่นกันออกไป รวมถึงองค์ประกอบในส่วนอื่นด้วย เพื่อให้เกิดช่องไฟหรือมิติการมองเห็นทางกายภาพและจัดจังหวะของแสงให้รวมจุดเดียวกัน เป็นการนำไปสู่จุดสนใจของภาพ



บริเวณว่าง บริเวณว่างภายในภาพ ทำให้เกิดมิติที่ 3 คือความตื้น-ลึกของภาพ ด้วยค่าน้ำหนักของแสงและเงา โดยวิธีทางทัศนียภาพเชิงบรรยากาศ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพเกิดจากท่าทางของคนที่นั่งอยู่ตรงกลางภาพ โดยมีจุดรวมของแสงและเงาเป็นส่วนช่วยดึงดูดความสนใจให้ดูโดดเด่น



แสงและเงา ค่าน้ำหนักของแสงที่มีจุดศูนย์รวมตรงบริเวณกึ่งกลางของภาพ ทำให้ภาพเกิดความสว่างและเป็นจุดศูนย์รวมของสายตา นำไปสู่จุดสนใจของภาพ ค่าน้ำหนักของแสงติดกับส่วนที่เป็นเงาอย่างกลมกลืน และค่าของแสงกับเงาก็ยังทำให้เกิดบรรยากาศของภาพอีกด้วย



→ จุดโดดเด่นของภาพ

→ เส้นเชิงนัย

ภาพประกอบที่ 33



เส้น เส้นเกิดจากค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสีตัดกัน ค่าในบางส่วนของรูปคนก็มีการเน้นเส้นบ้างนิดหน่อย เพื่อให้เส้นของรูปทรงชัดเจนขึ้น ส่วนเส้นที่เกิดขึ้นตามขอบรูปคนที่เป็นสีขาวเป็นการแทนค่าของแสง และเส้นกองไฟกับเส้นที่เป็นท้องฟ้าหรือบรรยากาศเป็นเส้นเชิงนัย ที่เกิดขึ้นตามจินตนาการของศิลปิน ส่วนเส้นเกลี่ยของดินสอ ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวของบรรยากาศ



สัดส่วน สัดส่วนของรูปร่างคนมีความสมส่วน สมบูรณ์ทางกายภาพ มีขนาดสัดส่วนที่สัมพันธ์ซึ่งกันและกันเป็นอย่างดี แสดงระยะมิติใกล้ไกล ตามลักษณะการจัดภาพแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น การจัดภาพคนโดยแบ่งภาพ 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆ กัน มีความสมดุลกันดี รวมถึงค่าน้ำหนักค่าความอ่อน-แก่ของสีก็เช่นกันทั้ง 2 ข้างซ้ายขวา มีความสมดุลกันเป็นอย่างดี



จิงหะ ศิลปินจัดจิงหะช่องไฟของรูปคน ลดหลั่นกันไปตามระยะใกล้ไกล จิงหะของแสงและเส้นกระจายรัศมีอย่างเป็นระเบียบ สร้างความตื่นตาให้กับภาพ จิงหะของเส้นและลีลาของเส้นรูปทรงเปลวเพลิง มีความพลิ้วไหวกลมกลืนกัน



บริเวณว่าง บริเวณว่างภายในภาพ ในส่วนบริเวณที่เป็นพื้นดินกับส่วนที่เป็นบรรยากาศหรือท้องฟ้า ศิลปินให้ค่าน้ำหนักสีที่อ่อน-แก่กลมกลืนกัน เป็นการสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ ส่วนบริเวณว่างที่เป็นรูปทรงของกองไฟให้น้ำหนักสีที่อ่อนหรือสีขาว ทำให้เกิดจุดสว่างของภาพเป็นจุดรวมสายตา นำไปสู่จุดสนใจของภาพและสร้างบรรยากาศของภาพได้เป็นอย่างดี



ความโดดเด่น ความโดดเด่นของภาพคือรูปผู้หญิงที่ยืนพนมมืออยู่ เกิดจากจิงหะลีลาท่าทางและอารมณ์ทางใบหน้า รวมถึงค่าของแสงที่ตกกระทบตามสัดส่วนต่างๆ ของรูปร่างและทิศทางของเส้นที่เป็นเปลวเพลิงก็นำสายตาไปสู่จุดสนใจหรือจุดโดดเด่นของภาพด้วยเช่นกัน



แสงและเงา ค่าของแสงและเงาช่วยสร้างบรรยากาศของภาพ ค่าน้ำหนักของแสงที่เป็นกลุ่มเพลิง สว่างกระจายรัศมีไปรอบทิศทาง ตกกระทบตามสัดส่วนต่างๆ ของร่างคนผู้ชายที่นั่งอยู่รอบกองเพลิง ค่า

ของแสงทำให้เกิดเส้นขอบของรูปร่างคนขึ้น และสร้างความตื่นเต้น
ความรุนแรงให้กับภาพได้เป็นอย่างดี



จุดโดดเด่นของภาพ

เส้นเกิดจากค่า
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัด
กัน

ภาพประกอบที่ 34



เส้น เส้นที่เกิดขึ้นนี้ เกิดจากศิลปินให้ค่าน้ำหนักของสีตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้น
ของรูปทรง จะมีการเน้นตามขอบรูปทรงบ้างในบางจุด ด้วยสีขาวเป็นการ
แทนค่าของแสง ช่วยทำให้รูปทรงชัดเจนขึ้น ส่วนเส้นที่เป็นบรรยากาศเป็น
เส้นเชิงนัย ทำให้บริเวณว่างหรือบรรยากาศมิติ ทิศทางของเส้นดินสอที่
เกลี่ย ทำให้ภาพดูรูปลึกเคลื่อนไหว



สัดส่วน ลักษณะการจัดสัดส่วนรูปคน ศิลปินจัดวางให้สัดส่วนบางส่วน
หายไปกับกรอบของภาพ แต่ยังคงมีความสมบูรณ์ในตัวเองอยู่ทางกายภาพ
และสัมพันธ์ซึ่งกันและกันกับองค์ประกอบส่วนอื่นๆ ของภาพเป็นอย่างดี
แสดงระยะใกล้ไกลและมิติของภาพตามลักษณะทัศนียภาพวิทยาเชิงเส้น ใน
ประเด็นของสัดส่วนค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ของสี โดยแบ่งทั้ง 2 ข้างซ้ายขวา
เท่าๆ กัน มีความสมดุลกันพอเหมาะ



จังหวะ จังหวะทิศทางขององค์ประกอบภายในภาพ ทำให้ดูรู้สึกพุ่งไปข้างหน้า โดยเกิดจากจังหวะของเส้นรูปทรงวางรถไฟและของผ้าสีขาวที่พุ่งไปในทิศทางเดียวกัน รวมถึงทิศทางของเส้นดินสอที่เกลี่ย เพื่อสร้างมิติของอากาศหรือมิติของบริเวณว่างด้วย มีจังหวะที่ทำให้ดูตื่นเต้น กลมกลืนกันเป็นอย่างดี



บริเวณว่าง บริเวณว่างภายในภาพ ที่เป็นบริเวณพื้นดินและดูคล้ายกับป่าและท้องฟ้า ที่อยู่ในระยะไกลออกไป เป็นการสร้างบริเวณว่าง เป็นมิติลงด้วยวิธีการทศนียภาพเชิงเส้น ทำให้มิติว่างเกิดระยะใกล้ไกล ด้วยเส้นและทิศทางของเส้นและค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ ที่ผสมกลมกลืนกันให้มองดูเป็นพื้นผิวดิน ก้อนกรวด ทิวทัศน์ของป่าและท้องฟ้า ตามจินตนาการของศิลปิน



ความโดดเด่น ความโดดเด่นของภาพ เกิดจากรูปร่างของใบหน้าที่เป็นหัวกะโหลก(ผี) คลุมด้วยผ้าสีขาวที่ปลิวไสวในอากาศ ในทิศทางที่พุ่งออกไป และค่าของแสงหรือผ้าสีขาวก็ยังเป็นจุดรวมสายตา ส่งเสริมให้จุดสนใจดูโดดเด่นขึ้นมา



แสงและเงา ค่าน้ำหนักของแสงและเงาภายในภาพ มีความกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ช่วยสร้างมิติและบรรยากาศของภาพ ค่าของแสงที่ตกกระทบผ้า

สีขาวที่ปลิวไสวลอยในอากาศ ทำให้ผู้ดูสว่างขึ้น เกิดเป็นจุดเด่นหรือจุดรวมสายตา



เส้นเกิดจากค่า

น้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกัน

จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 35



เส้น เส้นของรูปทรงเกิดจาก ค่าความอ่อน-แก่ของสีตัดกัน ค่าที่ทั้ง 2 ตัดกันจึงเกิดเป็นรูปทรงขึ้น ส่วนเส้นของดินสอที่เปลี่ยนไปในทิศทางเดียวกัน ทำให้องค์ประกอบและบรรยากาศของภาพดูรู้สึกเคลื่อนไหว ส่วนรูปทรงของบ้านให้น้ำหนักของสีที่แก่ คือสีดำกับเทาผสมกลมกลืนกัน แล้วเปลี่ยนด้วยดินสอ เพื่อเพิ่มค่าน้ำหนักและสร้างมิติของอากาศ และทิศทางของเส้นรูปทรง ก็นำไปสู่จุดสนใจของภาพได้เป็นอย่างดี



สัดส่วน สัดส่วนรูปควาย ส่วนรูปร่างสี่เหลี่ยมคล้ายผู้หญิง กับสัดส่วนของบ้าน มีสัดส่วนที่สมมาตรในตัวเองเหมาะสมเป็นอย่างดี ศิลปินจัดวางสัดส่วนของรูปควาย กับรูปทรงของบ้าน ถูกตัดออกไปโดยกรอบของภาพ เป็นการสร้างมุมมองของภาพให้ดูแปลก ซึ่งสัดส่วนขององค์ประกอบทั้งหมดมีความสัมพันธ์กันทั้งรูปร่างและขนาด ที่ลดหลั่นกันไปแสดงระยะใกล้ไกล และสัดส่วนของการจัดภาพ โดยแบ่งทั้งสองข้างเท่าๆ กันซ้ายขวา มีความสมดุลกันรวมถึงค่าน้ำหนักของความอ่อน-แก่ด้วยเช่นกัน มีความสมดุลกันเป็นอย่างดี



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะลีลาท่าทางของควายให้ดูว่า กำลังทะยานพุ่งเข้าไปข้างหน้ามีเป้าหมายที่แน่นอน และจังหวะลีลาของเส้นรูปทรงที่คล้ายผู้หญิงที่พริ้วไหวทะยานพุ่งขึ้นไปในที่สูง ทำให้ภาพดูตื่นเต้นและมีจังหวะลีลาที่เคลื่อนไหวอย่างรุนแรงและรวดเร็ว



บริเวณว่าง บริเวณว่างบริเวณที่เป็นพื้นดินและบริเวณว่างหลังพุ่มไม้ ด้านบนซ้ายมือของภาพ ระบายสีอ่อน-แก่ และเกลี่ยด้วยดินสอให้ดูนุ่มนวลกลมกลืนกัน เป็นการสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติในอากาศ ส่วนบริเวณว่างภายในรูปทรงที่เป็นบ้าน ศิลปินระบายสีแก่กับสีเทาแล้วเกลี่ยด้วยดินสอให้กลมกลืนกันเป็นการสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติลง และบริเวณว่างในรูปทรงที่เป็นรูปร่างคล้ายผู้หญิง ให้ค่าน้ำหนักเป็นสีเทาเกลี่ยด้วยดินสอเบาๆ ส่วนล่างให้กลืนหายไปกับบริเวณว่าง ส่วนที่เป็นพื้นหรือมิติของอากาศ

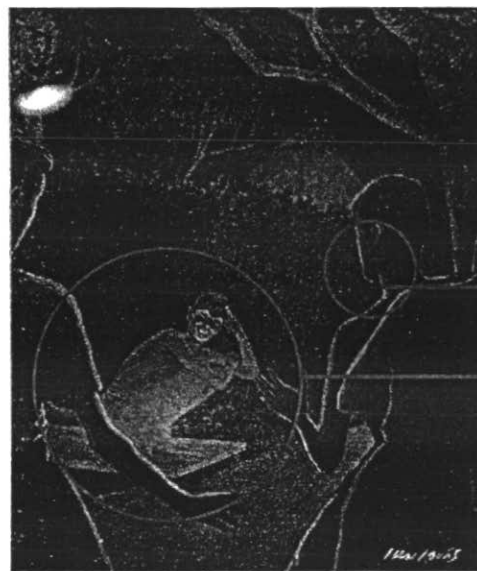


ความโดดเด่น เกิดจากรูปทรงที่ดูแปลกตา มีความพริ้วไหวและรูปทรงที่สว่างตัดกับความมืดที่เป็นรูปทรงของบ้าน ค่าความอ่อน-แก่ตัดกัน จึงเกิดขอบของรูปทรงที่เด่นชัดขึ้น และทิศทางของเส้นก็นำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพได้เป็นอย่างดี



แสงและเงา ค่าน้ำหนักของแสงและเงา ที่เกิดขึ้นภายในภาพ ทำให้เกิดมิติและบรรยากาศ โดยรวมของภาพได้อย่างกลมกลืน ค่าของแสงที่ตกกระทบบริเวณส่วนหลังของควาย ทำให้เกิดเส้นของรูปทรง โดยใช้สีขาวแทนค่าของ

แสง เป็นเส้นนำสายตาไปสู่จุดสนใจของภาพและคำของเงา คือสีดำของบ้าน
ติดกับรูปทรงสีเทา ทำให้เกิดขอบของรูปทรงที่เด่นชัด ทำให้ดูโดดเด่นขึ้น



เส้นเกิดจากคำ
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัด
กัน จุดโดดเด่นของภาพ

ภาพประกอบที่ 36



เส้น เกิดจากคำน้ำหนักความอ่อน-แก่ของสีตัดกัน คำที่ทั้งสองตัดกันจึง
เป็นเส้นขอบของรูปทรงขึ้น ส่วนการเน้นเส้นตามขอบของรูปทรงนั้น เป็น
การแทนที่คำของแสงที่ตกกระทบเป็นการสร้างบรรยากาศของภาพให้ดู
ตื่นเต้น ทำให้รูปทรงมีมิติและชัดเจนขึ้น



สัดส่วน สัดส่วนรูปทรงของคนบางส่วนถูกตัดหายไปกับกรอบของภาพ
เพื่อทำให้ภาพดูแปลกและทำให้เดาความรู้สึกว่า คนเหล่านั้นกำลังผละหนี
จากบริเวณนั้น แต่มองดูโดยรวมก็มีความสมบูรณ์ในตัวเอง และสัมพันธ์
ซึ่งกันและกัน รวมไปถึงองค์ประกอบในส่วนอื่นๆ ของภาพด้วย เช่น

ต้นไม้ และแนวพุ่มไม้ที่อยู่ในระยะถัดไปด้วย การจัดสัดส่วนขององค์ประกอบภาพให้มีมิติและระยะใกล้ไกลของภาพด้วยทัศนียภาพเชิงเส้น ในประเด็นการจัดสัดส่วนความสมดุลของภาพ ถ้าแบ่ง 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆ กัน มีความสมดุลกันดีทั้งสัดส่วนของรูปร่าง รูปทรง และค่าน้ำหนักความ อ่อน-แก่



จังหวะ ศิลปินจัดจังหวะลีลาท่าทางของรูปร่างคนให้ดูเคลื่อนไหวคล้ายกับจะผล่หนีไปจากบริเวณนั้น จังหวะลีลาของคนทำให้ภาพดูตื่นเต้นและจังหวะทิศทางของแสง ทำให้เกิดจุดรวมสายตา นำไปสู่จุดสนใจและทำให้รูปทรงของภาพมีมิติและความชัดเจนขึ้น



บริเวณว่าง บริเวณว่างภายในภาพมี 2 ลักษณะคือ บริเวณว่างในส่วนที่เป็นพื้นกับบริเวณว่างภายในรูปทรง ในส่วนบริเวณว่างที่เป็นพื้นดินที่มีลักษณะทอดยาวมีมิติลึกเข้าไปหรือวิธีทางทัศนียภาพเชิงเส้น และบริเวณสว่างหลังพุ่มไม้ ศิลปินระบายสีและเกลี่ยด้วยดินสอ เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่าง ส่วนบริเวณว่างภายในรูปทรงหรือรูปร่างคน 3 คนที่อยู่ในระยะใกล้ ศิลปินระบายด้วยสีดำกับสีเทา ไม่แสดงรายละเอียดของรูป มีการดัดเส้นขอบด้วยสีขาวที่เป็นการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ



ความโดดเด่น จุดโดดเด่นของภาพเกิดจาก การจัดจังหวะของรูปคนให้อยู่ด้านขอบซ้ายขวาของภาพ ปล่อยช่องว่างตรงกลางนำสายตาไปสู่จุดเด่น ที่เกิดจากการให้ค่าน้ำหนักของแสงตัดกับเงา คือในส่วนที่มีตของบรรยากาศ ค่าของแสงที่สว่างที่ตกกระทบใบหน้าและรูปร่างคน ทำให้เกิดจุดรวมสายตาและสร้างอารมณ์ของภาพและบรรยากาศ



แสงและเงา คำน้่านักของแสงและเงา ทำให้บรรยากาศและองค์ประกอบของภาพดูตื่นเต้น น่าสะพรึงกลัว และค่าน้่านักของแสงที่ตัดกับเงาของรูปร่างคน ทำให้เกิดเส้นขอบของรูปทรงดูเด่นชัดและมีมิติขึ้น ค่าของแสงที่สว่างจัดตรงบริเวณส่วนขาของคนที่นั่งยองๆ อยู่กระจายไปทั่วบริเวณ ทำให้บริเวณนั้นเป็นจุดรวมสายตาและทำให้จุดสนใจของภาพดูโดดเด่นขึ้น

สรุป โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ในผลงานภาพประกอบเรื่องสั้นแนวสยองขวัญของเหม เวชกร ซึ่งภาพสีน้ำกับภาพสีน้ำและดินสอดำบนกระดาษ ที่นำมาวิเคราะห์แยกเป็นประเด็นต่างๆ สามารถอธิบายได้ดังนี้

เส้น ในภาพโดยรวม เส้นส่วนใหญ่เกิดจากการตัดกันระหว่างค่าน้่านักอ่อน-แก่ รอยที่ค่าทั้ง 2 ตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นของรูปทรงขึ้นมาเอง ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่าการใช้เส้นเชิงจิตกรรม และเน้นด้วยเส้น มีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น โดยภาพรวมคือใช้สีดำหรือลากเส้นด้วยดินสอดำ เพื่อเน้นในบางส่วนหรือบางตำแหน่งของรูปทรง ส่วนเส้นดินสอดำที่เกลี่ยนั้น โดยรวมเป็นการช่วยสร้างบรรยากาศของภาพ และช่วยเน้นค่าน้่านักแก่ของสีหรือค่าน้่านักของเงา

สัดส่วน ในภาพโดยรวม ทรวดทรงรูปร่างคน มีลำตัวแขนขาที่ยาวกว่าปกติเพียงเล็กน้อย ถ้าเปรียบเทียบกับกายภาค แต่โดยรวมแล้วมีสัดส่วนที่สมบูรณ์ในตัวเองและสัดส่วนของรูปคนก็มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน องค์ประกอบอื่นๆ ภายในภาพเป็นอย่างไร สัดส่วนของคนและองค์ประกอบอื่นๆ เช่น บ้าน ต้นไม้ ฯลฯ มีขนาดที่เหมาะสมสมดุลหล่นกันไปตามระยะหรือมิติใกล้ไกล แสดงการจัดภาพแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ในประเด็นการจัดสัดส่วนความสมดุลของภาพโดยรวม ถ้าแบ่งภาพ 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆ กัน มีความสมดุลกันเป็นอย่างดี ทั้งสัดส่วนของรูปร่างรูปทรง และค่าน้่านักความอ่อน-แก่

จังหวะ ในภาพโดยรวม การจัดจังหวะลีลาท่าทางของคนและรูปร่างต่างสร้างอารมณ์ และเกิดความตื่นตา ตามจินตนาการของศิลปิน การจัดจังหวะของช่องไฟ องค์ประกอบไม่จำเจ ไม่น่าเบื่อ มีการตัดทอนรูปร่าง รูปทรง ของรูปคนและองค์ประกอบอื่นให้ขาดหายไปในการอบของภาพ ทำให้ดูแปลกตา การจัดจังหวะของแสงและเงา ที่ตกกระทบองค์ประกอบของภาพและรูปร่างของคน ทำให้ภาพดูตื่นเต้นและจุดรวมสายตาของภาพ

บริเวณว่าง	ในภาพโดยรวม บริเวณว่างของภาพให้ค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ เป็นการสร้างบริเวณว่างและมีมิติด้วยค่าความอ่อน-แก่ หรือดำกับขาว ที่ผสมกลมกลืนกันในลักษณะที่พรมัวแสดงมิติของบริเวณหรือมิติของอากาศ
ความโดดเด่น	ในภาพโดยรวม เกิดจากรูปร่าง รูปทรงที่ดูแปลกตืนตา และลีลาท่าทางขององค์ประกอบที่เป็นรูปคนหรือองค์ประกอบที่เป็นรูปร่างอื่นๆ ตามจินตนาการของศิลปิน และเกิดจากค่าของแสงและเงาที่ตกกระทบองค์ประกอบของภาพอย่างรุนแรง ทำให้รูปไบหน้า รูปทรงส่วนอื่นๆ ขององค์ประกอบดูเด่นชัด ตืนตา สร้างจุดสนใจ หรือจุดรวมสายตา ทำให้ภาพดูโดดเด่น
แสงและเงา	ในภาพโดยรวม ค่าน้ำหนักของแสงและเงา ช่วยสร้างบรรยากาศและอารมณ์ขององค์ประกอบภาพที่เป็นรูปคนหรือรูปผี (ร่างวิญญาณตามจินตนาการของศิลปิน) ให้ดูตืนตืน น่าสะพรึงกลัวและค่าของแสงที่ตัดกับเงา ยังเป็นจุดรวมสายตาของภาพและช่วยให้จุดสนใจของภาพดูเด่นขึ้น

ตอนที่ 3 ศึกษาวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเรื่องสั้น แนวสยองขวัญ ของเหม เวชกร

การศึกษาวเคราะห์ กระบวนการสร้างสรรค์ภาพผลงานของเหม เวชกร โดยแยกออกเป็น 2 ประเด็น คือ

1. กลวิธีการใช้เส้น
2. กลวิธีการระบายสีน้ำ

ลักษณะของการสร้างสรรค์ภาพผลงานที่นำมาศึกษาวเคราะห์ในครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มตามลักษณะการสร้างสรรค์ คือ

1. กลุ่มภาพสีน้ำ
2. กลุ่มภาพสีน้ำและดินสอดำ ซึ่งเป็นเทคนิคผสมผสานระหว่างการระบายสีน้ำกับการวาดเส้นด้วยดินสอ

กลวิธีเส้นในภาพผลงานของเหม เวชกร แสดงถึงทักษะและความชำนาญ ทั้งที่เกิดจากกลวิธีการระบายสีน้ำและกลวิธีการใช้ดินสอดำ ที่มีความผสมผสานกลมกลืนกัน ด้วยเทคนิคหรือกลวิธีเฉพาะตัว ซึ่งสามารถสรุปได้เป็น 3 ลักษณะดังนี้

1. การเน้นด้วยเส้น ให้มีลักษณะหนัก-เบา ใหญ่-เล็ก
2. การไม่เน้นเส้น การตัดกันระหว่างค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ รอยที่ค่าทั้ง 2 ตัดกัน ทำให้เกิดเส้นขึ้นมาเอง
3. เส้นเชิงนัย เป็นเส้นที่เกิดจากจินตนาการ

กลวิธีสีน้ำในภาพผลงานของเหม เวชกร มีความหลากหลายด้วยการประสานของ กลวิธี ซึ่งใช้ร่วมกับสีขาว สำหรับตัดขอบหรือไล่ค่าน้ำหนักของแสง ซึ่งกลวิธีสีน้ำที่หลากหลายต่างๆของเหม เวชกร นำมาสร้างสรรค์ผลงาน ภาพประกอบเรื่องผีไว้ สามารถสรุปได้เป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

1. การระบายแบบเปียกบนเปียก

2. การระบายแบบเปียกบนแห้ง
3. การระบายแบบแห้งบนแห้ง

การวิเคราะห์กลวิธีการใช้เส้นและกลวิธีการระบายสีน้ำ ในภาพผลงานของเหม เวชกร กลุ่มภาพสีน้ำ
จำนวน 16 ภาพ

การระบายแบบเปียก
บนแห้ง เพื่อให้เกิด
ขอบคมและเน้นความ
เข้มของสีแก่ให้เกิดมิติ
ในส่วนที่แสงเข้าไปไม่
ถึง

เส้นเกิดจากค่าความ
อ่อน-แก่ตัดกันเป็น
ขอบของรูป



เส้นเชิงนัยเกิดจากค่า
ความอ่อน-แก่ตัดกัน
อย่างพรมัว เพื่อสร้าง
มิติของอากาศ

การระบายแบบเปียก
บนเปียก เพื่อให้ความ
อ่อน-แก่ของสี
ประสานกันอย่าง

การระบายแบบเปียก
บนแห้ง เพื่อให้เกิด
ขอบคม

การระบายแบบ
เปียกบนเปียก เพื่อ
ทำให้ฉากหลังดู
กลมกลืน
ประสานกัน

เส้นขอบเกิดจากคำ
น้ำหนักอ่อน-แก่ตัดกัน

การระบายแห้งบนแห้ง
ด้วยคำสีที่แก่หรือ
เข้มข้น เพื่อให้ภาพ
มีมิติ



การระบายแบบ
เปียกบนแห้ง เพื่อ
เน้นขอบคมด้วยคำ
สีที่แก่

การเน้นเส้นด้วย
การตัดขอบด้วยสี
ขาว เพื่อแทนคำ
ของแสง

การระบายแบบแห้งบน
แห้ง ด้วยสีแก่ในส่วนที่
ลึก เพื่อให้ได้ภาพ
มีมิติ



การระบายแบบ
เปียกบนแห้ง
เพื่อบังคับรูปทรง

เส้นขอบเกิด
จากการตัดกัน
ของคำน้ำหนัก
อ่อน-แก่

การเน้นขอบ
ด้วยสีขาว
เพื่อแทนคำ
ของแสง

การระบายแบบแห้งบน
เปียกให้เกิดขอบของ
รูปทรง



การเน้นด้วยคำสี
เข้ม เพื่อแสดงถึง
รูปทรงอยู่ในความ
มืดสนิทการ
ระบายแบบแห้ง
บนแห้ง

เส้นขอบเกิดจากการ
ตัดกันของค่าความ
อ่อน-แก่

การระบายแบบเปียก
บนแห้ง เพื่อบังคับ
ขอบเขตของรูปทรง



การระบายแบบเปียก
บนเปียก เพื่อให้ค่า
ความอ่อน-แก่ผสม
กลมกลืนกัน

เส้นขอบเกิดจากค่า
ความอ่อน-แก่ตัดกัน

การระบายแบบแห้งบน
แห้ง เพื่อเน้นขอบ
และมิติในความมืด

การระบายคำสีมีเข้ม
เพื่อทำให้เกิดมิติความ
ลึกในส่วนที่แสงเข้าไม่
ถึงหรือแสดงให้เห็นถึง
มุมมืดด้วยแบบแห้งบน
แห้ง

เส้นขอบเกิดจากการ
ตัดกันของค่าความ
อ่อน-แก่

การระบายแบบเปียก
บนแห้ง เพื่อบังคับ
รูปทรงให้มีขอบเขตที่
ชัดเจน

การระบายแบบเปียก
บนเปียก เพื่อให้ค่า
ความอ่อน-แก่ผสมสลาย
กลมกลืนกันอย่าง
นุ่มนวล



การระบายแบบแห้งบน
แห้ง เพื่อเน้นค่าของ
เงาและเกิดขอบที่
คมชัด

การระบายแบบเปียก
บนแห้งในส่วนที่เป็น
ต้นไม้

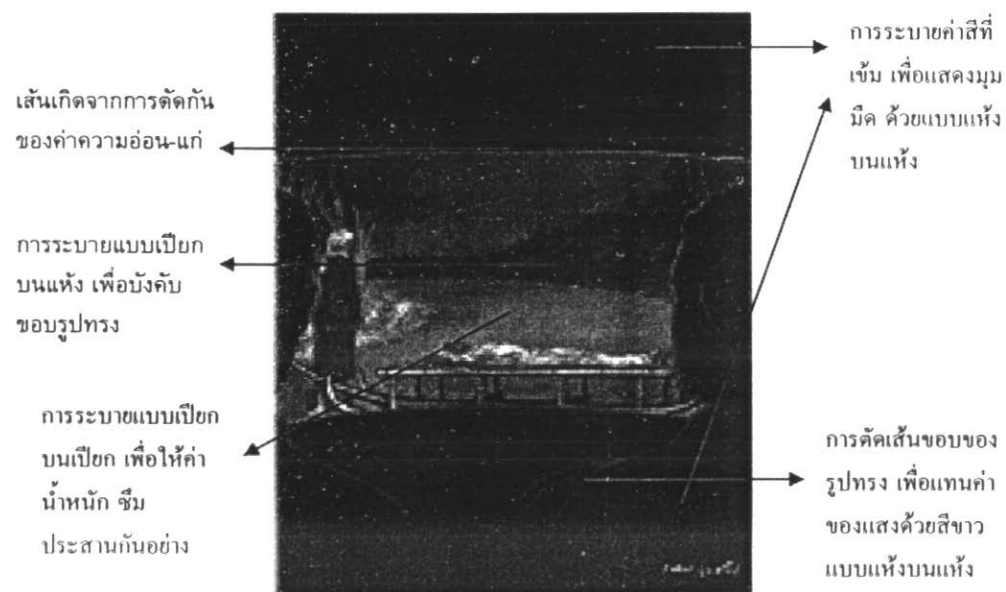
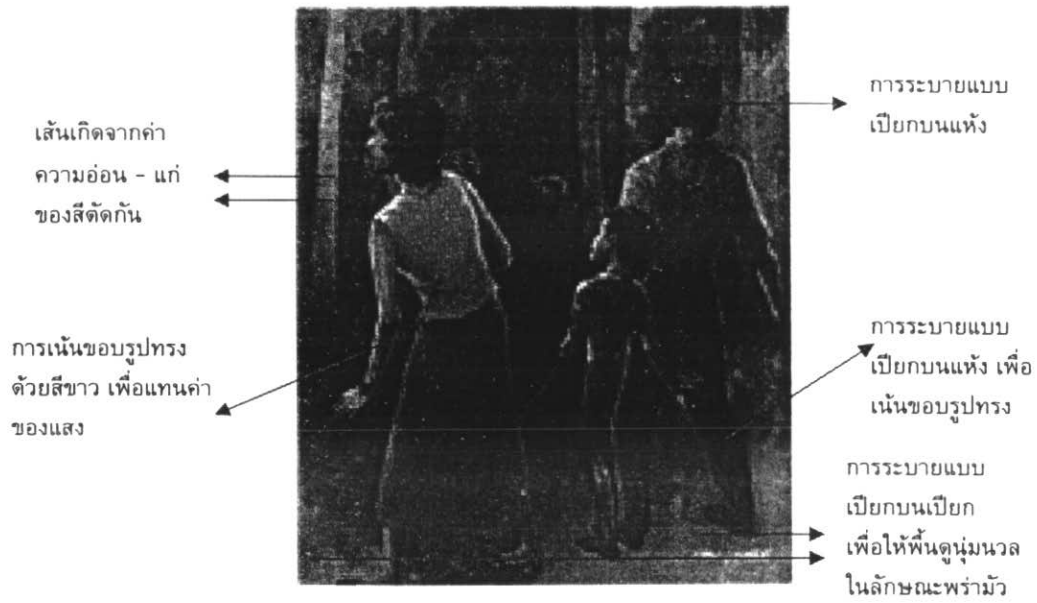
การขีดเส้นขอบด้วยสี
ขาวเพื่อแทนค่าของ
แสง

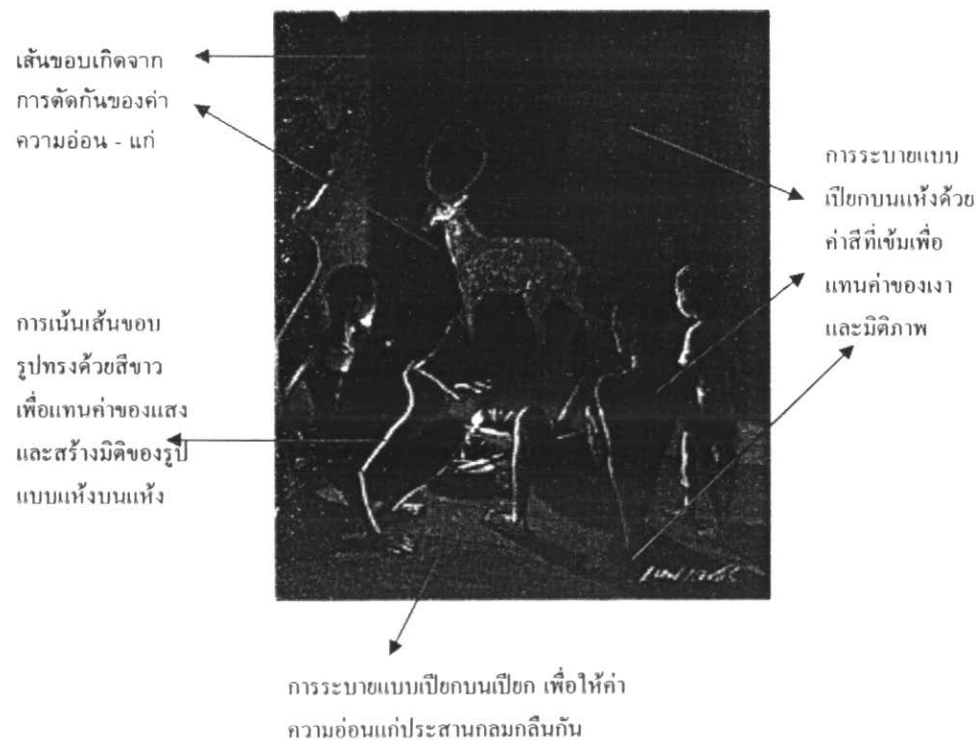
การระบายแบบแห้งบนแห้ง
ด้วยค่าสีแก่เพื่อเน้นรูปทรง
ในส่วนที่เป็นเงามืดสร้างมิติ
ของภาพ



เส้นเกิดจากค่าความ
อ่อน - แก่ ของสีตัดกัน

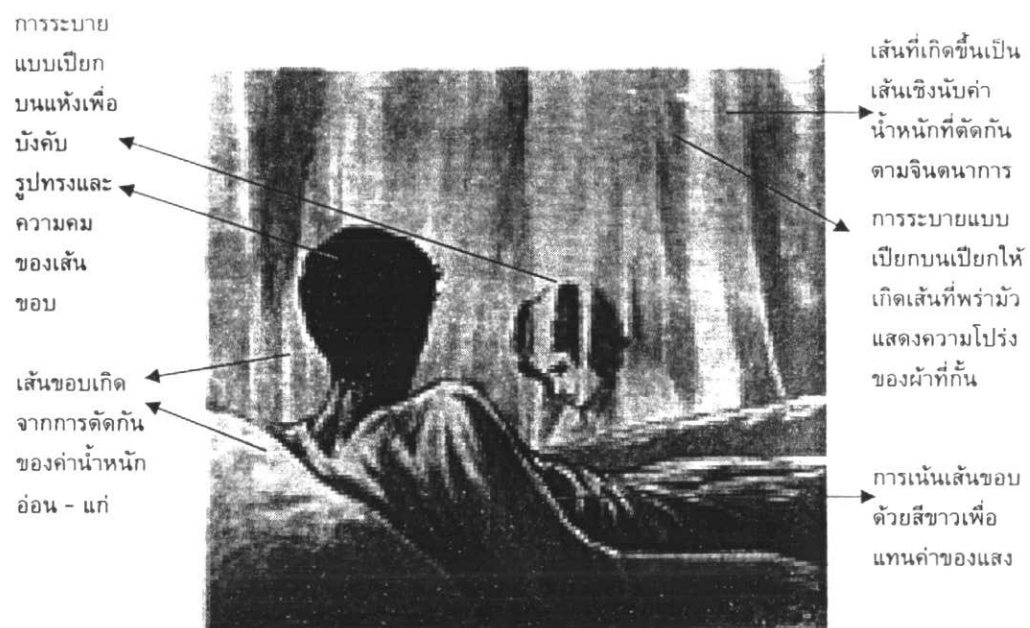
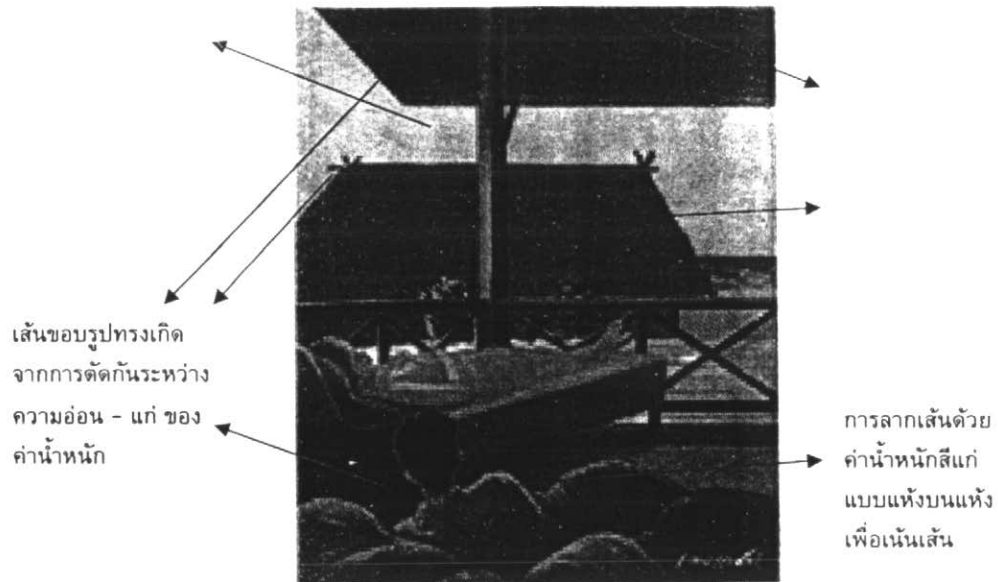
การระบายแบบเปียก
บนแห้งหรือในขณะ
ที่กระดาษกำลังหมาดๆ
แล้วขีดด้วยพู่กัน
หมาดๆ เพื่อให้เกิด
ขอบคมและพริ้วมัว
ตามต้องการ



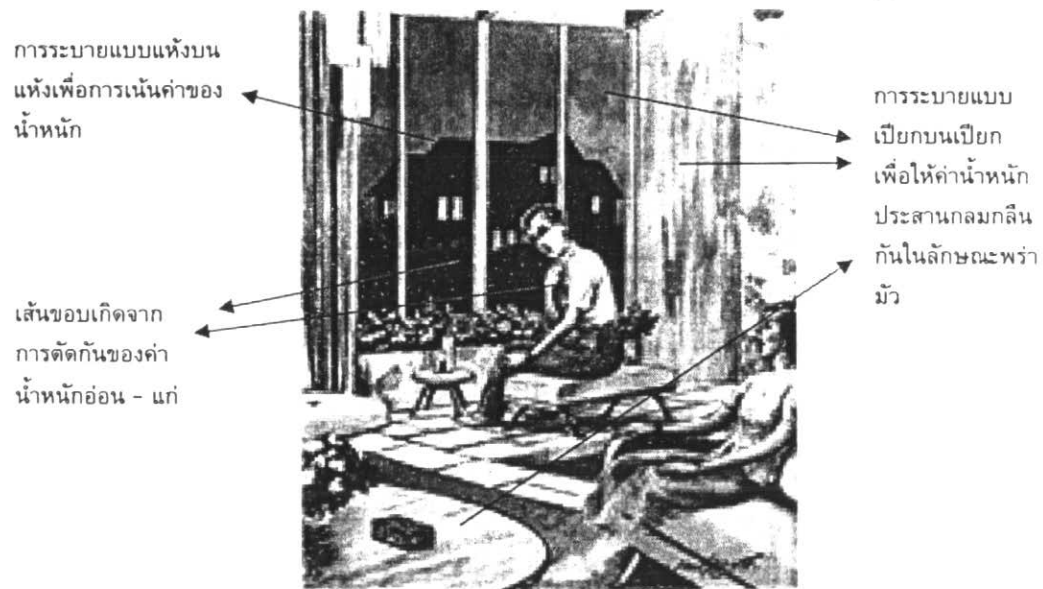
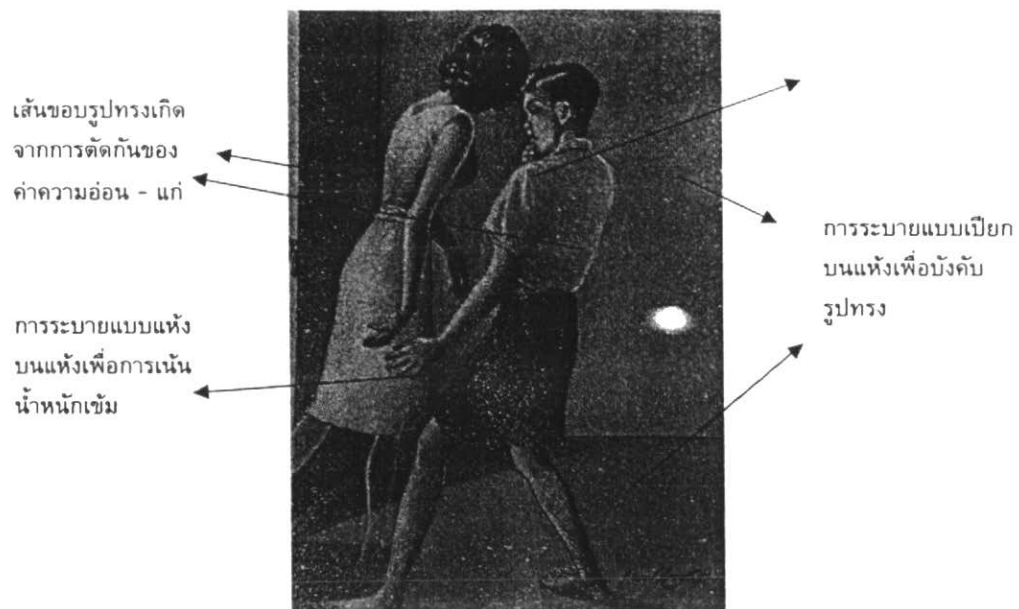


การระบายแบบเปียกบนเปียกด้วยค่าสีที่อ่อนให้ประสานกลมกลืนกันอย่าง

การระบายแบบเปียกบนแห้งเพื่ให้เกิดขอบคมและค่าของ



การระบายแบบเปียก
บนเปียกเพื่อให้ค่า
น้ำหนักประสาน
กลมกลืนกัน



การระบายแบบเปียกบนเปียกให้ค่าน้ำหนักความอ่อน - แก่ประสานกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล

การเน้นด้วยการ
ลากเส้นด้วยคำ
น้ำหนักแก่เพื่อให้
เกิดเส้นขอบรูปทรง
ที่ชัดเจน

เส้นขอบเกิดจากค่า
ความอ่อน — แก่
ของค่าน้ำหนักตัด
กัน



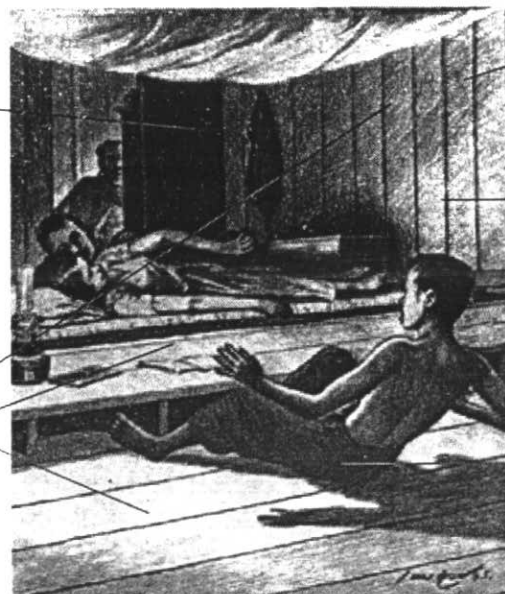
การเน้นเส้นขอบ
ด้วยการลากเส้น
สีขาวด้วยพู่กัน
แทนค่าแสงที่ตก
กระทบ

การระบายแบบแห้งบนแห้ง
เพื่อเน้นความเข้มของคำ
น้ำหนัก

การวิเคราะห์หลักการใช้เส้น และกลวิธีการระบายสีน้ำจากภาพผลงานของเม เวชกร กลุ่มภาพสีน้ำ
และดินสอดำ จำนวน 20 ภาพ

การระบายแบบแห้งบน
แห้งด้วยน้ำหนักแก่เพื่อ
เน้นค่าน้ำหนักของเงา
หรือส่วนที่เป็นมุมมืด

การระบายแบบเปียก
บนเปียกเพื่อไล่ค่า
น้ำหนักความอ่อน —
แก่ ให้ ประสาน
กลมกลืนกันอย่าง
นุ่มนวล



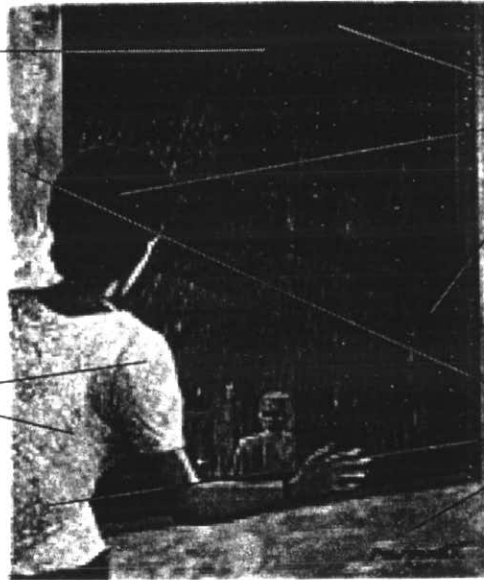
เส้นดินสอดำทำให้
บรรยากาศของภาพ
ดูเคลื่อนไหว

การเน้นเส้น
ด้วยสีแก่

การระบายแบบ
เปียกบนแห้ง
เพื่อให้เกิดขอบ
คมด้วยค่าสีที่เข้ม

การระบายแบบแห้งบน
แห้งด้วยน้ำหนักแก่เพื่อ
เน้นค่าน้ำหนักของเรา
หรือส่วนที่เป็นมุขมิตี

การระบายแบบเปียก
บนเปียกเพื่อไล่ค่า
น้ำหนักความอ่อน-
แก่ ให้ ประสาน
กลมกลืนกันอย่าง
นุ่มนวล



การระบายแบบแห้ง
บนแห้ง เพื่อเพิ่มค่า
น้ำหนักที่เข้ม และ
มิติของภาพ

การระบายแบบเปียก
บนเปียก เพื่อให้ค่า
น้ำหนักความอ่อน-แก่
ซึมเข้าประสาน
กลมกลืนกัน

ค่าความอ่อน-แก่ที่
ประสานกลมกลืน
กันอย่างนุ่มนวล
เกิดจากการระบาย
แบบเปียกบนเปียก

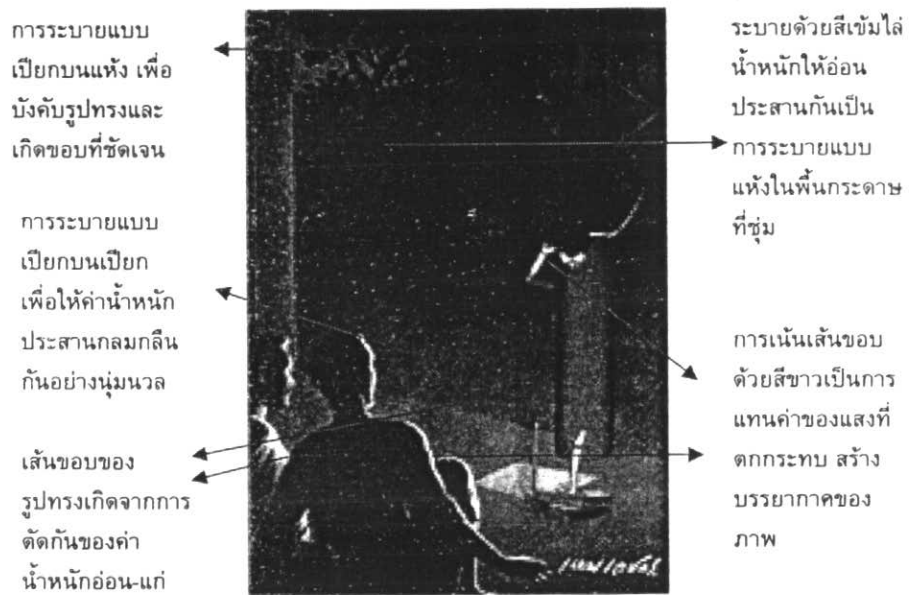
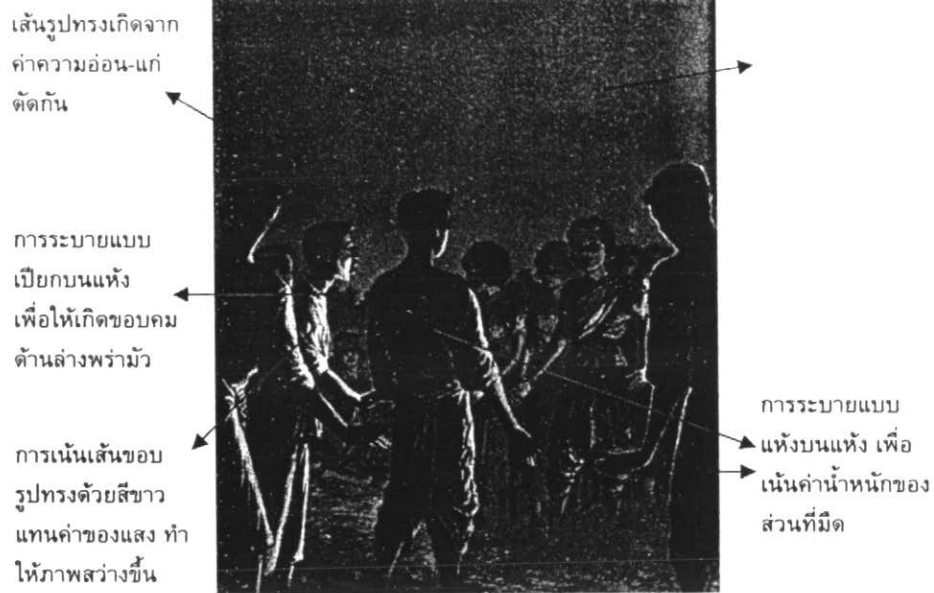


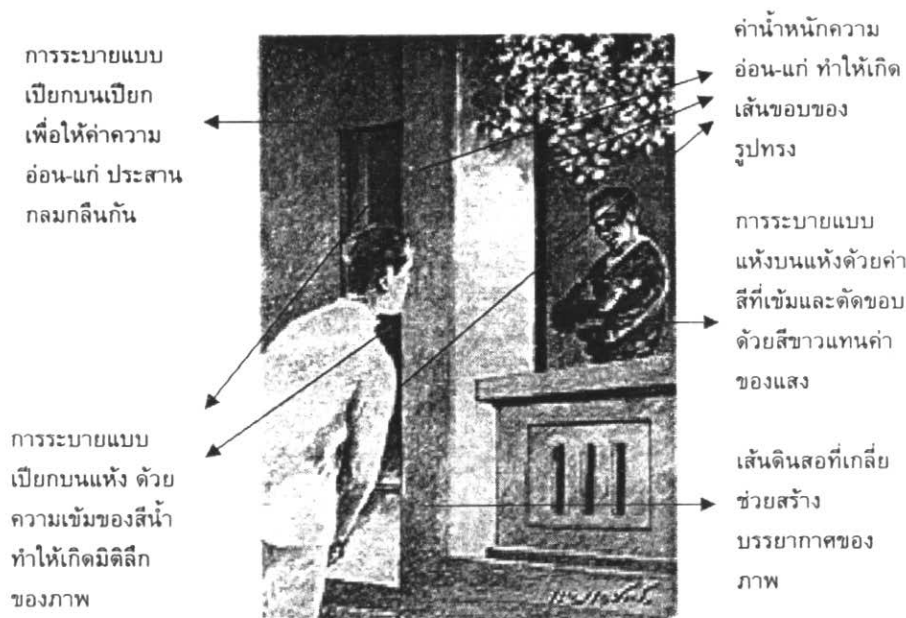
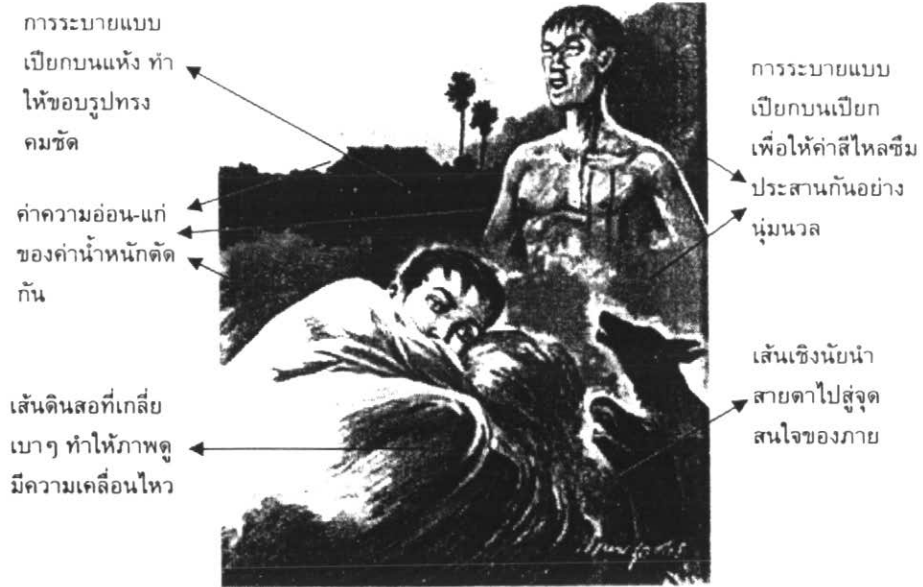
การระบายแบบ
เปียกบนแห้งด้วยสี
ที่เข้ม

เส้นขอบรูปทรงเกิด
จากการตัดกันของ
ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่

เส้นดินสอที่เกลี่ย
เบาๆ ให้ภาพดู
เคลื่อนไหวแบบ
เกิดบรรยากาศของ
ภาพ

การระบายแบบ
เปียกบนเปียก ทำ
ให้ค่าความอ่อน-แก่
ซึมประสานอย่าง
กลมกลืน สร้างมิติ
ในอากาศหรือ
บริเวณว่าง





การระบายแบบ
เปียกบนเปียก
เพื่อให้ค่าน้ำหนัก
อ่อน-แก่กลมกลืน
กัน

การระบายแบบ
เปียกบนแห้ง ทำ
กลุ่มพุ่มไม้



การเน้นเส้นด้วยสี
ขาว เพื่อแทนค่า
ของแสง

การระบายแห้งบน
แห้ง ด้วยค่าสีที่เข้ม
เพื่อเน้นค่าน้ำหนัก
ของเงามืด

การเน้นเส้นด้วย
การลากเส้นด้วยสี
ขาว เพื่อแทนค่า
ของแสง

เส้นเกลียวของดินสอ
ดำ กลมกลืนกับสี
น้ำสรงบรรยากาศ
ทำให้ภาพดู
เคลื่อนไหว



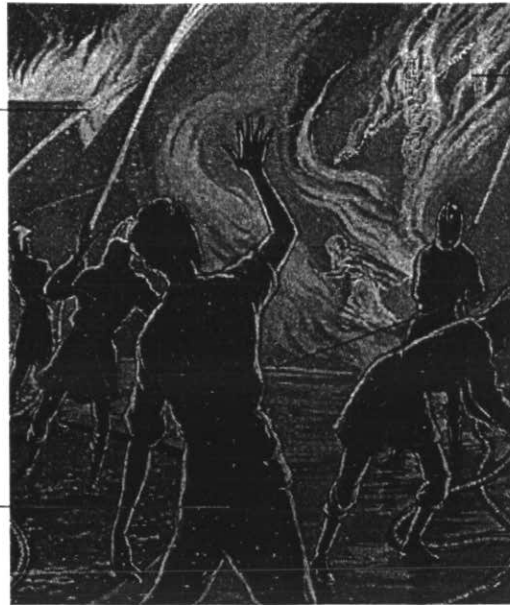
การเน้นเส้นดำ
เพื่อสร้าง
รายละเอียด

เส้นขอบรูปทรงเกิด
จากการตัดกันของ
ค่าสีอ่อน-แก่

การระบายแบบ
เปียกบนเปียก
เพื่อให้ค่าของ
น้ำหนักอ่อน-แก่
ซึมประสานกัน
อย่างนุ่มนวล

เส้นขอบเกิดจาก
การตัดกันระหว่าง
ความอ่อน-แก่ของ
ค่าน้ำหนัก

การระบายด้วย
น้ำหนักสีแก่ เพื่อ
เน้นค่าของเงามืด
เป็นการระบาย
แบบแห้งบนแห้ง



เส้นเชิงนัยที่แสดง
เป็นกลุ่มเปลวไฟ

ตัดเส้นขอบด้วยสี
ขาวเป็นการแทน
ค่าของแสง

การระบายแบบ
เปียกบนแห้ง และ
ใช้สีขาว ทำให้รู้สึก
ว่าน้ำกำลังระดออยู่
กับพื้น

เส้นขอบรูปทรงเกิด
จากการตัดกันของ
ค่าน้ำหนักความ
อ่อน-แก่

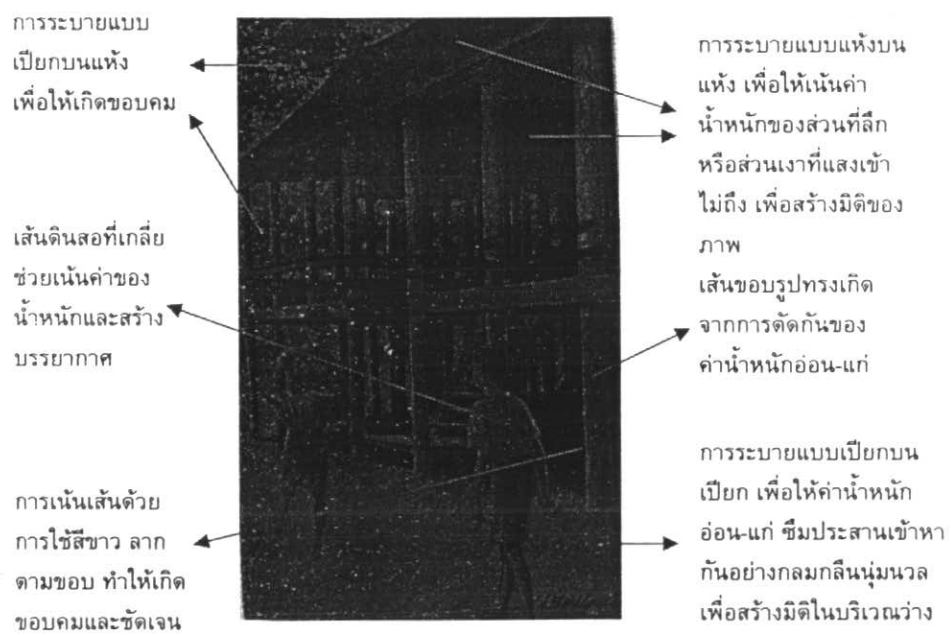
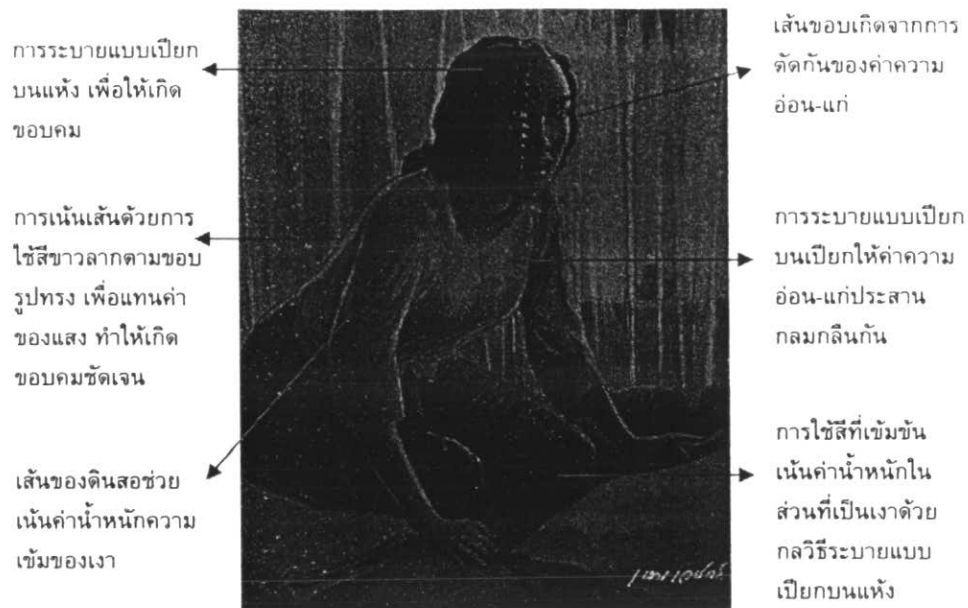
การเน้นลากเส้น
ขาว เพื่อแทนค่า
ของแสงที่ตก
กระทบแบบแห้ง
บนแห้ง



การระบายแบบแห้งบน
แห้ง เพื่อเน้นมิติของ
ความลึกหรือเพื่อสร้าง
บรรยากาศของภาพ

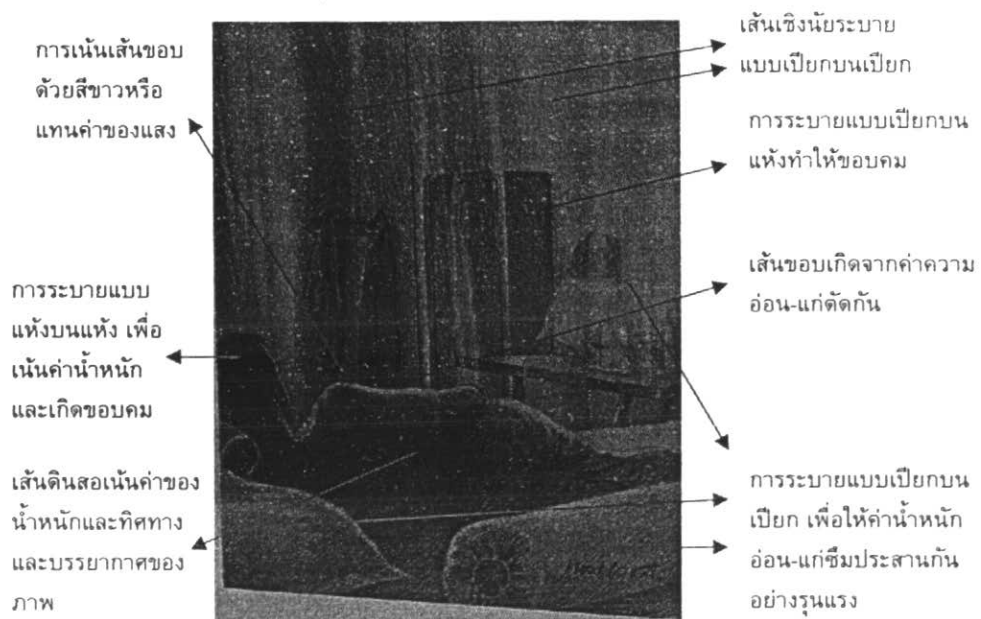
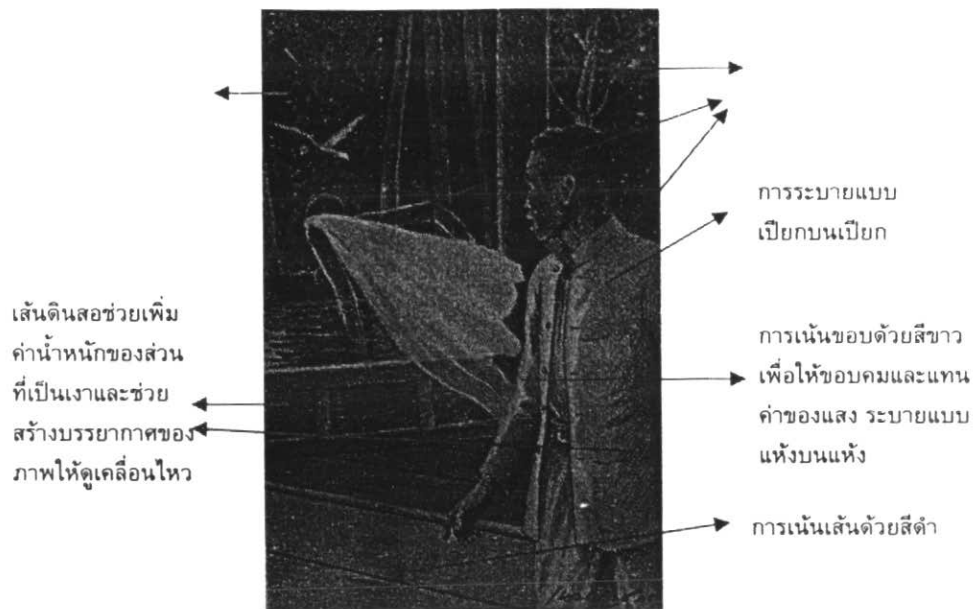
การเน้นเส้นด้วยสีเข้ม
ให้เกิดเป็นเส้นขอบ
หน้าต่าง ระบายแบบ
เปียกบนแห้ง

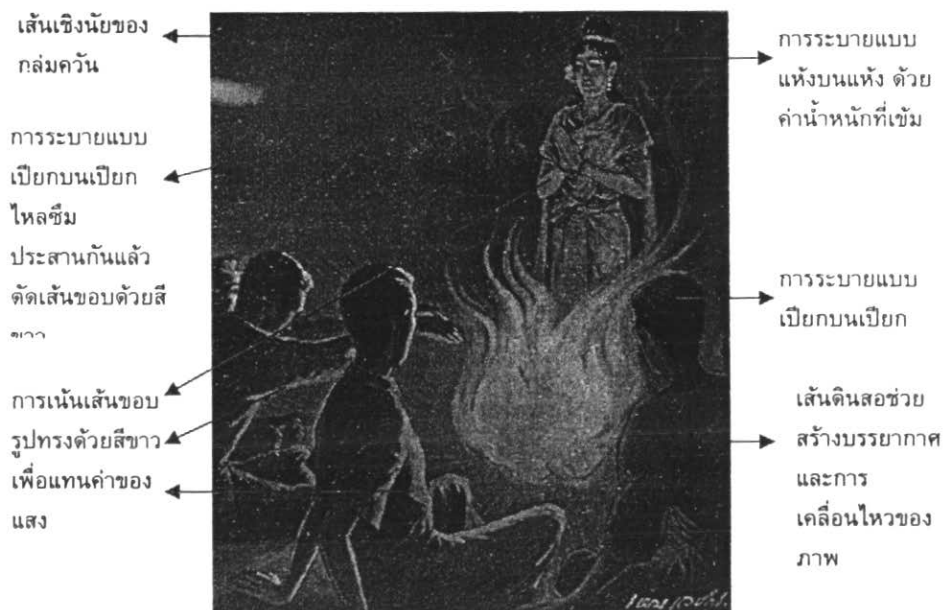
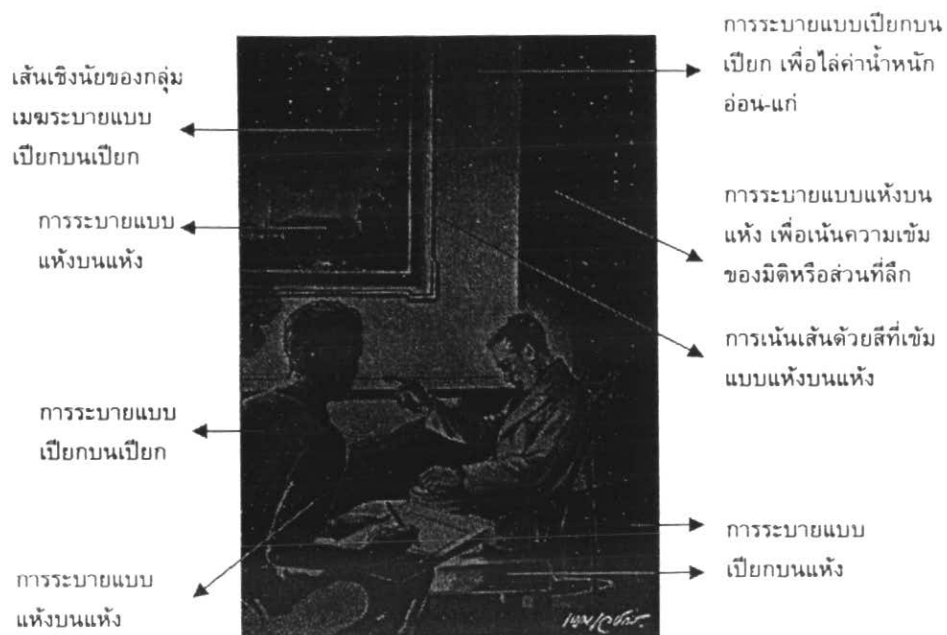
เส้นดินสอที่เกลี่ย
เบาๆ สร้างทิศทาง
ของภาพและเพื่อ
เน้นค่าน้ำหนัก

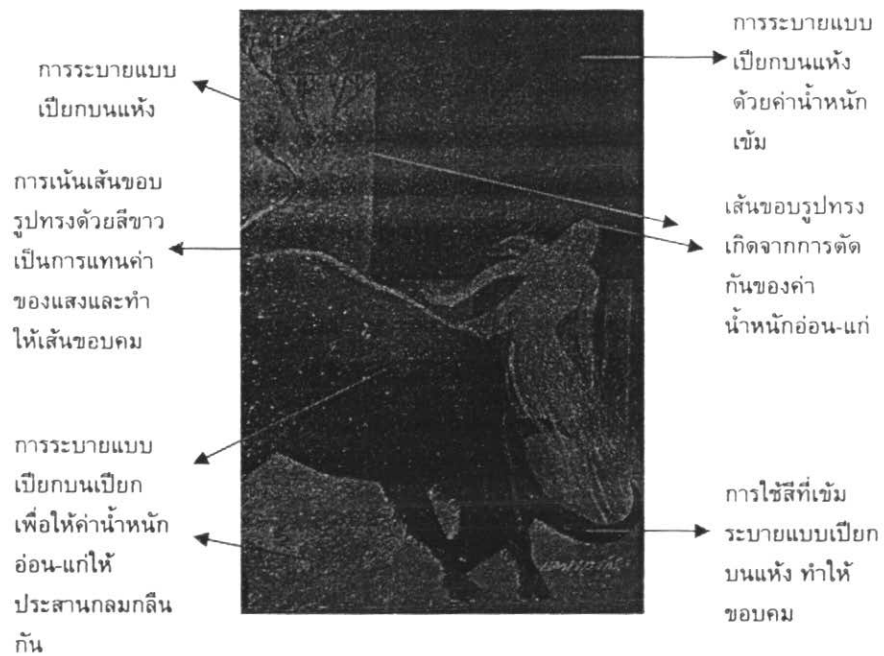
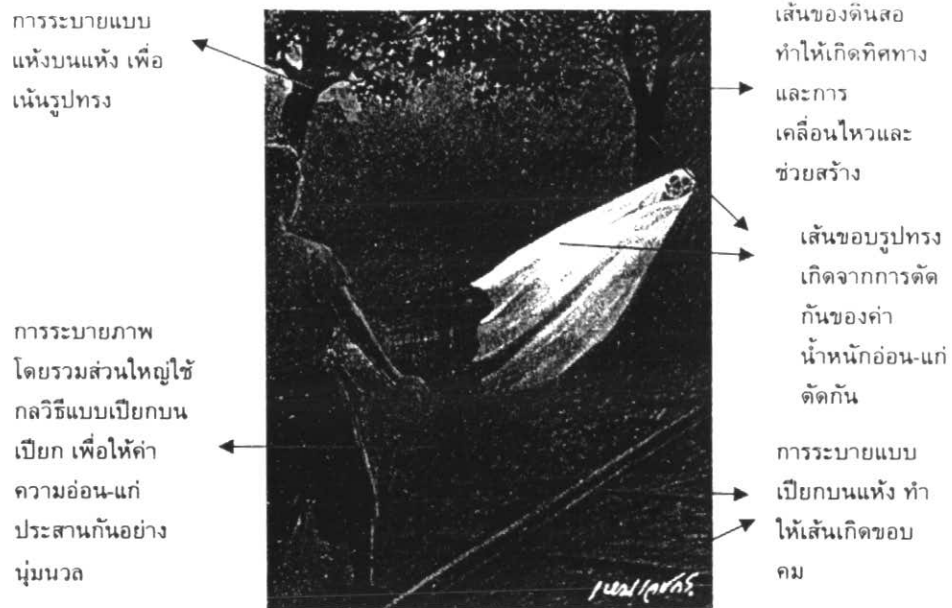


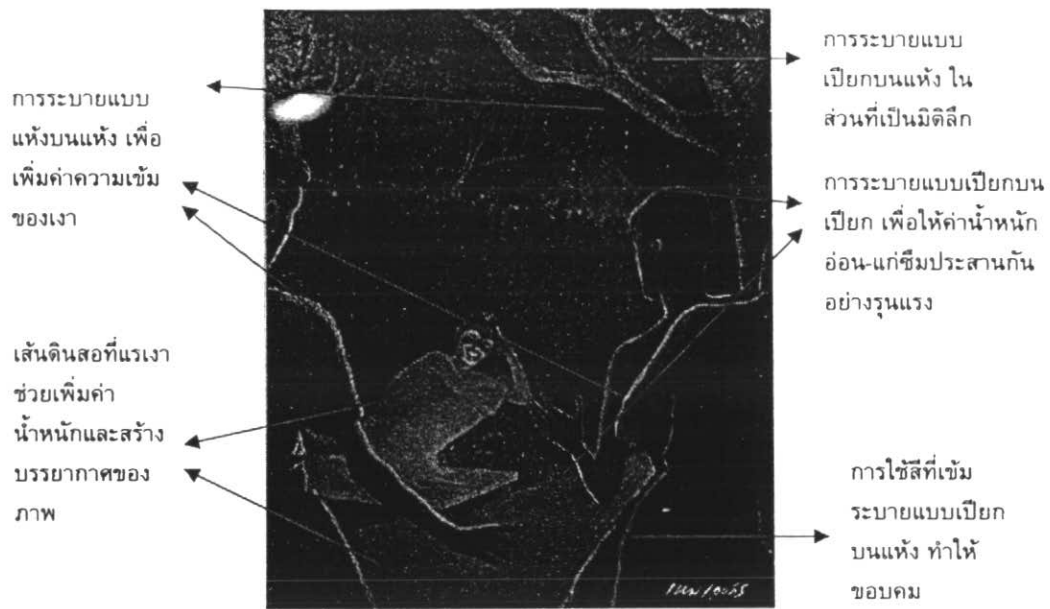
การระบายแบบแห้งบนแห้ง เพื่อเน้นความเข้มส่วนที่ลึก

เส้นขอบรูปทรงเกิดจากการตัดกันระหว่างค่าความอ่อน-แก่









จากการวิเคราะห์กลวิธีเส้น ในภาพจะเห็นได้ว่า ในภาพโดยรวมของกลุ่มภาพทั้ง 2 กลุ่ม ที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ เหม เวชกร ใช้กลวิธีทำให้เกิดเส้นรูปร่าง รูปทรง หรือเส้นขอบของรูป และ องค์ประกอบต่างๆ ของภาพ อาทิ รูปคน ต้นไม้ รูปสัตว์ และวัตถุสิ่งของอื่นๆ จากการตัดกันของค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ รอยที่ค่าทั้ง 2 ตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นของรูปทรงขึ้นมาเอง ลักษณะของเส้นแบบนี้ เรียกว่า การใช้เส้นในเชิงจิตรกรรม และการลากเส้นด้วยสีดำ เพื่อเน้นขอบของรูปทรงองค์ประกอบภาพ ที่เป็นรูปคนหรือรูปทรงองค์ประกอบอื่นๆ นั้น มีบ้างเพียงเล็กน้อยภายในภาพโดยรวม ส่วนเส้นที่ลากตามขอบ ที่เรียกว่า ทิศนศิลป์ เน้นเส้น เหม เวชกร ใช้สีขาว ระบายหรือลากเส้นด้วยพู่กันตาม ขอบรูป เช่น รูปคน ต้นไม้ และรูปทรงอื่นขององค์ประกอบภาพ เพื่อเป็นการแทนค่าของแสงที่ตกกระทบ ซึ่งเป็นจุดสำคัญของการมองเห็นที่เหม เวชกร เน้นเพื่อให้ภาพมีพลัง สร้างอารมณ์ และบรรยากาศของภาพ ส่วนเส้นเชิงนัย ที่เกิดจากจินตนาการ เหม เวชกร ใช้ในส่วนที่เป็นบริเวณว่าง เช่น พื้นดิน ท้องฟ้า หรือฉากหลังของภาพ เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ โดยการให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ตัดกันอย่างกลมกลืนให้เกิดเส้นเชิงนัยที่พรางมัว ผสมกลมกลืนกันไป

ส่วนกลวิธีเส้นดินสอด้านนั้น เหม เวชกร ใช้ขีดหรือเกลี่ยด้วยน้ำหนักเบาๆ โดยภาพรวมไปใน ทิศทางเดียวกัน อย่างเป็นระเบียบ เพื่อเน้นค่าน้ำหนักและสร้างทิศทางการเคลื่อนไหวและบรรยากาศของภาพให้ผสมกลมกลืนกัน

สรุป จากกลุ่มภาพทั้ง 2 กลุ่มที่วิเคราะห์กลวิธีเส้น เหม เวชกร นิยมใช้กลวิธี การไม่เน้นเส้น โดยให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ที่ตัดกันเกิดเป็นเส้นขึ้นมาเอง การเน้นเส้นด้วยสีเข้มหรือสีดำของขอบรูป หรือใช้สีขาวลากด้วยพู่กันตามขอบของรูป การใช้เส้นเชิงนัยที่เกิดขึ้นจากจินตนาการ ในทุกภาพ ผลงาน

เนื่องจากการวิเคราะห์เห็นกลวิธีเหล่านี้อยู่ในผลงานทุกภาพ ซึ่งมีความเด่นชัดมาก

-ลักษณะการไม่เน้นเส้น มักให้เส้นเกิดจากการตัดกันของค่าน้ำหนัก ทำให้เส้นขอบของรูป มีความนุ่มนวลในภาพ สร้างบรรยากาศให้ดูเยือกเย็น

-ลักษณะการเน้นเส้น มักใช้ในส่วนบางส่วนของรูปทรง เพื่อเน้นความชัดเจนและเน้นเส้นตามขอบด้วยสีขาว เพื่อแทนค่าของแสง

-ลักษณะการใช้เส้นเชิงนัย มักใช้ในบริเวณว่างหรือการทำฉากหลัง เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ

-ลักษณะการใช้เส้นดินสอดำ มักใช้กลายเป็นเส้นเบาๆ เพื่อสร้างบรรยากาศ และทิศทางการเคลื่อนไหวของภาพ

จากการวิเคราะห์ภาพผลงาน ภาพประกอบเรื่องทั้ง 2 กลุ่ม ทั้งที่เป็นภาพมีน้ำและภาพสีน้ำ และดินสอดำของเหม เวชกร การวิเคราะห์กลวิธีเส้นในการสร้างสรรค์ผลงานของเหม เวชกร มักจะใช้กลวิธีต่างๆ เข้าร่วมผสมผสานกลมกลืนกัน ในภาพผลงาน เพื่อทำให้เกิดรูปทรง ทิศทาง มิติ และบรรยากาศในภาพผลงาน

จากการวิเคราะห์กลวิธีระบายสีน้ำ ในภาพจะเห็นได้ว่าในภาพโดยรวมของกลุ่มภาพทั้ง 2 กลุ่ม ที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ ในกลุ่มภาพสีน้ำ เหม เวชกรใช้วิธีเปียกบนเปียก เพื่อให้เกิดความนุ่มนวลของภาพ โดยให้ค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ ผสานกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล สีเข้มหรือสีดำ เหม เวชกรใช้น้ำเป็นตัวพาให้เจือจางของสีลง เกิดการไหลซึมของค่าสีที่นุ่มนวล ผสานกลมกลืนกัน เป็นการสร้างบรรยากาศให้กับภาพ ลักษณะของการถ่ายทอดกลวิธีเปียกบนเปียก มักจะใช้บริเวณของภาพ ฉากหลังของภาพที่เป็นท้องฟ้า กลุ่มเมฆ หรือเป็นบริเวณว่างที่ต้องการสร้างมิติของบริเวณว่างหรือแสดงมิติของอากาศ

ส่วนเปียกบนแห้ง เหม เวชกร ใช้กลวิธีนี้เพื่อสร้างรูปทรงหรือเป็นการบังคับรูปทรง เพื่อให้เกิดขอบเขตหรือเส้นขอบของรูปทรงที่ชัดเจนและแน่นอน เช่น รูปคน เสื้อผ้าที่สวมใส่ บ้าน หรือส่วนประกอบของบ้าน ต้นไม้ พุ่มไม้

ส่วนแห้งบนแห้ง เหม เวชกร ใช้วิธีนี้เพื่อเป็นการผลึกและดึงค่าน้ำหนักความเข้มและอ่อนของสี ทำให้ภาพเกิดมิติ ในขณะเดียวกัน น้ำหนักเข้มของสีและความเข้มของสี ก็เป็นการเน้นโครงสร้างของรูปทรงให้ชัดเจนขึ้น ซึ่งเหม เวชกร จะใช้กลวิธีแห้งบนแห้ง ในส่วนที่เป็นต้นไม้ รูปร่างคนที่อยู่ในมุมมืด หรือในส่วนที่เป็นมุมนอกของรูปทรงที่แสงเข้าไปไม่ถึง ซึ่งเป็นการเน้นความเข้มของน้ำหนักกระยะสุดท้าย

ส่วนกลวิธีแห้งบนแห้งของการใช้สีขาวนั้น ใช้เน้นตามขอบของรูปทรง เพื่อเน้นค่าของแสงที่ตกกระทบ ทำให้รูปทรงเด่นชัดขึ้น และสร้างอารมณ์ให้กับภาพ

ส่วนกลวิธีการใช้ดินสอร่วมกับกลวิธีสีน้ำ เหม เวชกร จะวาดเส้นด้วยดินสอก่อน ด้วยการแรเงาหรือเกลี่ยให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ สร้างบรรยากาศและทิศทางการเคลื่อนไหวของภาพก่อน และจึงระบายสีน้ำทับอีกที ตามกลวิธีการระบายสีน้ำของเหม เวชกร

สรุป จากกลุ่มภาพที่นำมาวิเคราะห์กลวิธีระบายสี เหม เวชกร นิยมใช้กลวิธี การระบายแบบเปียกบนเปียก การระบายแบบเปียกบนแห้ง การระบายแบบแห้งบนแห้ง ในทุกภาพ เนื่องจากการวิเคราะห์เห็นว่า กลวิธีเหล่านี้อยู่ในภาพผลงานทุกภาพ ซึ่งมีความเด่นชัดมาก

-ลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนเปียก มักใช้ทำในส่วนบริเวณว่างของภาพ และฉากหลังของภาพ เพื่อให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ผสมกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล เพื่อสร้างมิติของภาพ

-ลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนแห้ง มักใช้เพื่อบังคับรูปทรงทำให้เกิดขอบเขตที่ชัดเจนเกิดความคมของเส้นขอบ

-ลักษณะการใช้การระบายแบบแห้งบนแห้ง มักใช้เน้นโครงสร้างของรูปทรง เพิ่มความเข้มของน้ำในส่วนของรูปที่เป็นมุมมืด หรือแสงเข้าไปไม่ถึง เพื่อเป็นการดึงและผลักรูปให้มีมิติ

ตอนที่ 4 ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านบริบททางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานของเหม เวชกร

ชีวิตในช่วงวัยเยาว์ของเหม เวชกร ไม่มีใครรู้จักมากนัก นอกจากรู้เพียงว่าเป็นผู้มีความสามารถในการวาดภาพ และในเรื่องการศึกษา เหม เวชกร ก็ไม่เป็นผู้ประสบผลสำเร็จ คงเป็นเพราะครอบครัวเกิดการแตก แยก ขาดความรักความอบอุ่น มีสภาพเหมือนตัวคนเดียว ดำเนินชีวิตด้วยความยากลำบาก กล่าวกันว่า เหม เวชกร เคยเรียนที่โรงเรียนเทพศิรินทร์และโรงเรียนอัสสัมชัญ แต่เรียนไม่จบ พลตระเวน (นามแฝง) (2494 : 247-249) เขียนถึงการเสาะหาเรียนของเหม เวชกร ไว้ว่า "ด้วยความเป็นลูกผู้ดี จึงไม่เข้าโรงเรียนเช่นเดียวกับลูกชาวบ้านคนอื่น ๆ พ่อแม่ได้จ้างครูมาสอนในบ้าน พ่อ เหม เวชกร อายุได้ 6-7 ขวบ ก็ได้ย้ายไปอยู่ในวังเจ้าแห่งหนึ่ง การศึกษาเล่าเรียนก็คงเรียนในวังนั้นพออ่านออกเขียนได้ เพราะผู้ดีสมัยนั้นรักลูกไม่ยอมให้ลูกลำบาก การเรียนของเหม เวชกร จึงกระต่อนกระแท่นและเข้าออกโรงเรียนต่างๆไปเรื่อย เมื่ออายุ 9 ขวบ ได้เข้าไปอยู่ในความอุปการะของลุงคือ ม.ร.ว.แดง ทิพนคร คงได้รับการศึกษาบ้าง โดยที่ลุงได้จ้างครูมาสอนในบ้านเป็นพิเศษและในบางช่วงได้ไปอาศัยอยู่กับบิดา ซึ่งมีอาชีพรับราชการจึงได้ตามบิดาไปตามสถานที่ต่างๆชีวิตของเหม เวชกร จึงเร่รอนและทำให้เรียนหนังสือไม่จบ อีกทั้งยังเป็นผู้มาจากครอบครัวที่แตกแยก บิดามารดาไม่ได้เอาใจใส่อย่างแท้จริง มีแต่พี่เลี้ยงคอยดูแลแทน สาเหตุนี้เองที่ทำให้เหม เวชกร เอาแต่ใจตัวเอง มีนิสัยก้าวร้าว ทำอะไรไปตามอารมณ์ไม่เกรงใจใคร พี่เลี้ยงก็คงไม่กล้าบังคับ แม้แต่การไม่ไปโรงเรียน จึงเข้าออกโรงเรียนนี้อยู่เรื่อยๆในที่สุดก็เรียนไม่จบ"

เหม เวชกร มีชีวิตอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่าน จากสังคมแบบเก่าที่กำลังผืนแปรในสมัยรัชกาลที่ 6 ผ่านช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง เดิบโตไปกับบ้านเมืองที่กำลังพัฒนา มีชีวิตในช่วงสงคราม

ปรับตัวรับกับรัฐนิยม เห็นบ้านเมืองในยุคสมัยใหม่ เห็นได้เห็นโลกเก่าที่กำลังเสื่อมถอยลงไปทุกขณะ (สุจิตร์ 2547)

ชีวิตในวัยรุ่นของเขานับเป็นช่วงที่ตกยากที่สุด ทั้งพ่อและแม่ที่ต่างผลัดกันแย่งยื้อตัวเขาไว้ ก็ไม่มีใครได้เลี้ยงดูจริงจัง เหมขัดเซพเนจรไปหลายที่ นามสกุล "เวชกร" ที่ติดตัวเขาจนถึงวันตาย ก็เป็นนามสกุลของครอบครัวขุนประสิทธิ์เวชกร (แหยม เวชกร) อดีตแพทย์ประจำจังหวัดฉะเชิงเทรา ซึ่งเคยอุปถัมภ์เขาไว้ครั้งหนึ่ง

เหมเคยทำงานสารพัด ไปเป็นเด็กฝึกงานในอุตสาหกรรมของคนจีนกวางตุ้ง ที่ซึ่งเขาต้อง "ตีเหล็กตะไบเหล็กจนมือดำ" ต่อเมื่อมีความรู้เรื่องเครื่องยนต์ดีแล้ว ก็มีคนชวนไปอยู่เรือโยง ขึ้นล่องในแม่น้ำเจ้าพระยา และแม่น้ำแม่กลองอีกเป็นแรมปี เรือโยงที่ว่านี้ เป็นเรือเครื่องจักรไอน้ำลำย่อม ๆ ที่นำมาวิ่งจ้างลากจูงเรือสินค้าจำพวกเรือข้าว เรือเกลือ ที่ต่อกันเป็นพวงยาว ๆ

แต่จะว่าชีวิตเด็กช่างเครื่องในเรือโยงเป็นชีวิตที่ตกต่ำก็คงไม่ใช่เสียทีเดียว เพราะในอีกแง่หนึ่ง ชีวิตในเรือโยงก็เป็นโอกาสของการเดินทางผจญภัย สำหรับเด็กหนุ่มร่วมสมัยกับเหมอีกจำนวนไม่น้อย ป.อินทรปาลิต นักเขียนผู้มีชื่อจากหัตถ์นิยายชุด พล นิกร กิมหงวน ก็ยังเคยไปประจำเรือโยง ขึ้นล่องปากน้ำโพ-ท่าเดียนอยู่พักใหญ่ และอีก 20 ปีหลังจากเหม สง่า อาร์มภักดิ์ นักแต่งเพลงและศิลปินแห่งชาติ ก็เคยใช้ชีวิตช่วงก่อนอายุ 20 ปี ไปถือท้ายเรือประมงแถวเพชรบุรีเหมือนกัน

ที่นี้เขาไม่ใช่เด็กทุนกระต๊อที่รักเงินเหลืออย่างสมัยอยู่เรือโยงอีกต่อไป ทำหลวงในยุคนี้เป็นตงนักเลงที่มีทั้งเจ้าถิ่นเดิม และคนงานต่างถิ่นนับพัน ตีรันฟันแทงไม่เว้นแต่ละวัน ถึงขนาดที่คนเดินตลาดต้องสะพายดาบ เหมปิกกล้าหาแข็ง เป็นหนุ่มเต็มตัวที่มีพรรคพวกเพื่อนฝูงมากจนกลายเป็นนักเลงประจำถิ่นคนหนึ่ง หลังจากอยู่ที่หัวงานเขื่อนสองสามปีก็เกิดไปขัดแย้งกับผู้มีอิทธิพลจนถูกสั่งตัดเงินเดือน เหมจึงตัดสินใจลาออกกลับเข้ากรุงเทพฯ (ศรีธัญย์ ทองปาน 2543 : 47)

เมื่อกลับเข้ากรุงเทพฯ เริ่มงานแนวหน้าเกี่ยวกับการวาดภาพ เป็นช่างเขียนในกรมตำรวจ ทหารบก กระทรวงกลาโหม ชีวิตในยามนี้ เหมทำทั้งงานหลวงและงานส่วนตัว ด้วยการเล่นดนตรีไทย จำพวกเครื่องสายและไวโอลิน ฝีมือเข้าขั้นในระดับเข้าร่วมเล่นในวงเครื่องสายที่ออกรับงานทั่วไป โดยเฉพาะงานที่พาไปตามสภาพสังคมในขณะนั้น อย่างเช่นการไปรับงานเล่นดนตรีเครื่องสายประกอบการฉายหนังเงียบในโรงภาพยนตร์

ชีวิตในแวดวงดนตรีนำพาให้เหมพบกับคู่ชีวิตที่ชื่อ แซ่ม หรือ แซ่มชื่น คมขำ แห่งสำนักวัง หลานหลวงของกรมหมื่นอนุวัตรจาตุรนต์ ทั้งคู่สมรสและใช้ชีวิตร่วมกันโดยไม่มีทายาท

อาชีพนักดนตรีเริ่มผุดเคือง เมื่อภาพยนตร์เสียงแพร่หลายเข้ามาในไทย เหมตัดสินใจเข้าสู่เส้นทางของการเขียนภาพเลี้ยงชีพอย่างจริงจัง และเริ่มมีชื่อปรากฏในงานเขียนภาพปกหนังสือนิยายเล่มเล็ก ๆ ตั้งแต่ราว พ.ศ. 2467 เป็นต้นมา

ในราวปี พ.ศ. 2470 กิจกรรมงานพิมพ์หนังสือในเมืองไทยได้เริ่มเจริญขึ้น มีร้านทำบล็อกเกิดขึ้นหลายแห่งด้วยกัน เช่น สยามศิลป์ของพิน รอดศิริ, จันทนบุปผาของนายพลพันหมื่นแพร เป็นต้น ร้านทำบล็อกที่กล่าวถึงนี้ ดำเนินกิจการโดยคนไทยทั้งสิ้น เหมเป็นคนรักความก้าวหน้าและสนใจในวิชาความรู้ใหม่ ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านศิลปะ จึงเข้าไปศึกษาการทำบล็อกจนมีความรู้ความชำนาญดีแล้ว เหมจึงร่วมมือกับเชื้อ ช่างทองผู้เป็นเพื่อนเปิดสำนักงานทำบล็อกชื่อ บล็อกสถาน ขึ้นที่สนามน้ำจืดหรือบริเวณศาลาเฉลิมกรุงในปัจจุบันนี้

“บล็อกสถาน” ทำให้เหมได้แสดงฝีมือในการเขียนภาพบ้าง แต่ก็ยังไม่มากนัก เพราะลูกค้าที่มาทำบล็อกมักจะมี “ต้นฉบับ” ของตัวเองมาด้วยเป็นส่วนใหญ่ เหมคลุกคลีอยู่กับวงการนี้เป็นเวลานานหลายปี จนกระทั่งฝีมือในการเขียนภาพอย่างประณีตวิจิตรของเขาเป็นที่รู้จักกันดี ในปี พ.ศ. 2473 เขาได้รับเชิญให้ไปเขียนภาพฝาผนังที่ระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) เหมได้นฤมิตรภาพจากวรรณคดีเรื่อง รวมเกียรติ์ ตอน แผลงศรฆ่ามังกรกรรณัฐ ไว้บนฝาผนังห้องที่ 69

ความสำเร็จอย่างงดงามในการเขียนภาพรวมเกียรติ์ครั้งนั้นทำให้ เหม เวชกร มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของคนทั่วไป ดังนั้นเขาจึงตัดสินใจเลือกทำบล็อก มาเขียนภาพประกอบเรื่องขายทันที เพราะขณะนั้นหนังสือนวนิยายกำลังอยู่ในความสนใจของประชาชน และได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดี การตัดสินใจครั้งนี้เป็นการตัดสินใจที่ยิ่งใหญ่ในชีวิต ขณะที่อาชีพทำบล็อกกำลังรุ่งเรืองแต่ด้วยวิญญานศิลปิน เหม เวชกร ยอมสละเกี่ยวกับกิจการทำบล็อกหันมาจับพู่กันหาชื่อเสียงและทำงานที่ตนเองชอบ ซึ่งในระยะแรกต้องประสบกับอุปสรรคและความขาดแคลนต้องอดมื้อกินมื้อแต่เขาก็ยอมถึงอย่างไรภาพเขียนของเหม เวชกร ก็เป็นที่ยอมรับกันเรื่อยมาและสถานที่แห่งแรกที่เขาจับดินสอและพู่กันเข้าใช้ฝีมือเพื่อแสดงต่อประชาชนคือ คณะเพลินจิตต์ พลตระเวน (นามแฝง) (2494 : 299) ได้เขียนถึงความสามารถของเหม เวชกร ในด้านนี้ “เหม เวชกร เป็นจิตรกรที่โชคดียิ่งประหลาด ด้วยฝีมือและความเจนจัดในชีวิต ภาพเขียนแต่ภาพของเขาจึงดูมีชีวิตชีวาราวกับของจริง ยิ่งเรื่องเกี่ยวกับบ้านนอก หรือเรื่องนักแสดงลูกทุ่ง ที่ไม่เมืองเดิมสหายรักของเขาแต่งยิ่งทำให้เขียนรูปประกอบได้ดี เพราะเขาได้ผ่านชีวิตนั้นมาแล้ว ชื่อเสียงของเหม เวชกร ดังขึ้นและรุ่งโรจน์ราวกับพลุ หนังสือเพลินจิตต์ทุกเล่มเขาต้องเป็นคณาฎภาพประกอบทุกเรื่อง หนังสือเพลินจิตต์เรือนหมื่นแพร่หลายไปทั่วราชอาณาจักร ชื่อของเหม เวชกร ก็ดังไปตามหนังสือและเป็นที่รู้จักกันในฐานะเป็นจิตรกรมือเอก ในที่สุด เหม เวชกร ก็ใช้วิชาการเขียนภาพประกอบอาชีพได้จริง ๆ

ราวปี พ.ศ. ๒๔๗๘ เหม เวชกรลาออกจากสำนักพิมพ์เพลินจิตต์ เข้าโรงพิมพ์ตั้งสำนักงานพิมพ์หนังสือออกจำหน่ายทุก ๆ สิบวัน สำนักพิมพ์คณะเหมจึงได้ถือกำเนิดขึ้นโดยมีเหม เวชกรเป็นบรรณาธิการ, สุมทุม บุญเกื้อ (กึ่ง พึ่งบุญ ณ อยุธยา) น้องชายของก้านเป็นผู้พิสูจน์อักษร, โปยม บุญยาศาสตร์เป็นคนเข้าหน้าจัดเล่ม,นวนิยายเรื่องชาววังของก้าน พึ่งบุญ ณ อยุธยาได้รับการตีพิมพ์ออกจำหน่ายโดยนามปากกาว่ากฤษณะ พึ่งบุญ แต่ก็ยังไม่ถูกใจผู้อ่านมากนัก

ต่อมาเมื่อ “คณะเหม” ตีพิมพ์นวนิยายลูกทุ่งแห่งชนบทไทยเรื่องแผลงศรฆ่ามังกรของก้าน พึ่งบุญ ณ อยุธยาออกมาสู่ตลาดหนังสือ นามปากกา “ไม้เมืองเดิม” ก็อุโฆษกึ่งวานขึ้นด้วยสำนวนภาษาที่เป็นแบบฉบับของตัวเองโดยเฉพาะทำให้งานประพันธ์เรื่องต่าง ๆ ของเขาคงความอมตะมาจนกระทั่งปัจจุบัน

หนังสือของ “คณะเหม เวชกร” จำหน่ายขายดีแต่สายป่านยาวไม่เพียงพอเพราะมีทุนน้อย เงินค่าหนังสือที่ร้านค้าต่างจังหวัดติดค้างอยู่ เอเยนต์ผู้จัดจำหน่ายอ้างว่าเรียกเก็บไม่ได้ มรสุมทางการเงินกระหน่ำชัดเจน “คณะเหม” ต้องเลิกล้มกิจการไปในที่สุด หลังจากที่ได้ตราครุฑราฟีนฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ มาประมาณสองปีเศษ

หลังจากที่สำนักพิมพ์ “คณะเหม” เลิกล้มไปแล้ว เฉลิม วุฒิชัย โดยบัญชาของพระราชมารดาของกรมหมื่นพิทยาลงกรณ์ได้เรียก เหม เวชกร เข้าไปทำงานประจำที่ ประมวลวัน เสด็จในกรมฯทรงโปรด ฝีมือในการเขียนภาพของเขา จึงให้เหมเขียนภาพประกอบนิทานเรื่อง ศรีธนญชัย (ตีพิมพ์ใน ประมวลวาร พ.ศ. 2481) ภาพวิจิตรจากวรรณคดีเรื่อง ขุนช้างขุนแผน (ตีพิมพ์ใน

ประมวณวัน พ.ศ. 2482) ภาพจิตรเรื่อง สาวเครือฟ้า ที่กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงดัดแปลงมาจากอุปรากรเรื่อง มาตามบัตเตอร์ฟลาย ของ “ปุคชินี” กวีชาวอิตาลี (ตีพิมพ์ใน ประมวลสาร พ.ศ. 2484) โดยเสด็จในกรมหมื่นพิทยาลงกรณทรงนิพนธ์คำร้องกรองบรรยายภาพด้วยพระองค์เอง

ต่อมา สงครามมหาเอเชียบูรพาได้อุบัติขึ้น ประเทศไทยเข้าร่วมในสถานการณ์สงครามโดยเป็นพันธมิตรกับญี่ปุ่น ประกาศสงครามกับบริเตนใหญ่และสหรัฐอเมริกา ตั้งแต่เที่ยงวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2485 เป็นต้นไป ระหว่างสงคราม ฝ่ายสัมพันธมิตรได้ใช้เครื่องบินเข้ามาทิ้งระเบิดในพระนครอยู่เนือง ๆ โรงพิมพ์ที่วังถนนประมวณพลอยถูกลูกหลงโดนระเบิดมอดไหม้ไปในกองไฟ หนังสือพิมพ์ทั้งสองฉบับจึงต้องเลิกลงตามไปด้วย (เริงไชย พุทธาโร. 2531 : 73-82)

หม เวชกร หนีระเบิดจากฝั่งพระนครไปอยู่ที่สวนฝั่งธน ทำงานให้กรมประชาสัมพันธ์ โดยเขียนภาพจิตรเรื่อง กามนิต ตามต้นฉบับของ “เสถียรโกเศศและนาคะประทีป” ตีพิมพ์ลงในหนังสือสร้างตนเอง นอกจากภาพปกของหนังสือสร้างตนเอง และภาพจิตรเรื่อง กามนิต แล้ว เขายังได้เขียนภาพส่งเสริมวัฒนธรรมของ “สามัคคีไทย” สมัย “มาลानาไทยไปสู่มหาอำนาจ” อีกมากมาย รวมทั้งขาดทหลายเรื่องอาทิ จุลลเศวสรี, ปฏิสันถาร และ ผลขาดก เป็นต้น

ประมาณปี พ.ศ. 2486 หม เวชกร ได้ไปเป็นครูสอนวาดเขียนที่โรงเรียนเพาะช่างในสังกัดของกระทรวงศึกษาธิการ ระยะนั้นประเทศยังตกอยู่ในภาวะสงคราม โรงเรียนจึงปิด ๆ เปิด ๆ ได้สอนบ้าง ไม่ได้สอนบ้าง ทางกระทรวงจึงให้ไปประจำแผนกหลักสูตร เขียนภาพประกอบตำราวิชาการต่าง ๆ ให้กระทรวงศึกษาฯ ขณะเดียวกันหมก็ยังคงเขียนภาพต่าง ๆ ให้กับสำนักพิมพ์ที่ยังเรียกร้องต้องการ เขียนภาพประกอบตำราอยู่ไม่นานนักก็กลับมาสอนวาดเขียนที่โรงเรียนเพาะช่างอีกวาระหนึ่ง และมีลูกศิษย์ลูกหาเกิดขึ้นอย่างมากมาย ผู้คนจึงเรียกเขาว่า ครูเหม ไปทั่วทุกมุมเมือง (เริงไชย พุทธาโร. 2531 : 88-89)

หลังจากโดนสหรัฐอเมริกาทิ้งระเบิดปรมาณูมหาประลัยถล่มหลายชีวิต และทรัพย์สินของผู้คนที่เมืองฮิโรชิมาเกือบนางาซากิแล้ว ญี่ปุ่นก็ยอมจำนนโดยปราศจากเงื่อนไขในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2488 วิกฤตการณ์อันเกิดจากมหายุทธสงครามก็สูญสิ้นไป ทุกสิ่งทุกอย่างค่อย ๆ คลี่คลายสู่สภาพที่ดีขึ้น ภาวะความแร้นแค้นขาดแคลนต่าง ๆ หดไป ผู้คนบนถนนหนังสือเริ่มเคลื่อนไหวคึกคักขึ้นมาอีกวาระหนึ่ง

หม เวชกร ลาออกจากกระทรวงศึกษาธิการเมื่อปลายปี พ.ศ. 2488

เมื่อสงครามโลกครั้งที่สองได้ยุติลง สำนักพิมพ์เพลินจิตต์ก็ฟื้นคืนชีพขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เวชกระตุกขี้ออกหนังสือพิมพ์บันเทิงรายวัน เพลินจิตต์ และเพลินจิตต์ฉบับวันอาทิตย์ ทั้งสองฉบับเป็นหนังสือพิมพ์ที่ปราศจากข่าวสารบ้านเมือง ตีพิมพ์เฉพาะนวนิยายเรื่งมยต่าง ๆ โดยมี ป. อินทรปาลิต และเลียว ศรีเสวก เป็นนักประพันธ์หลัก หม เวชกร และวารินทร์ สุทธศักดิ์เป็นฝ่ายศิลปกรรม

เพลินจิตต์วันอาทิตย์ ฉบับแรก ๆ หม เวชกร เขียนภาพจิตรจากประวัติศาสตร์ไทยเป็นหน้าปก ป. อินทรปาลิต เขียนคำบรรยายจากพงศาวดาร เมื่อ ป. อินทรปาลิตลาออกไปทำหนังสือ ปีเยมิตร หม เวชกรจึงเขียนภาพจิตรจากวรรณคดีเรื่อง ไกรทอง โดยประพันธ์คำบรรยายด้วยตัวเอง ไปจนเมื่อเรื่องราวของ ไกรทอง ถึงบทสุดท้ายจึงเขียนภาพชุด ศรีปราชญ์ขึ้นมาตีพิมพ์ต่อเนื่องไปทุกสัปดาห์

พ.ศ. 2490 ปีเดียวกับที่ เพลินจิตต์วันอาทิตย์ ออกสู่ท้องตลาด หม เวชกร, สันต์ ท. โกมลบุตร, เสี่ยม ใจรักษ์ ช่างเก่าของหนังสือพิมพ์ประมวณวัน และจรัส สังข์สกุล ช่างเก่าของ เอส.

พี.อี. ศิษย์เอกของอาจารย์ดี กานาชาวา ได้ร่วมแรงร่วมใจกันเปิดร้านทำบล็อกรุ่นขึ้นที่ถนนเจริญกรุง สี่ก๊กพระยาศรี ทำงานกันอย่างหนักอยู่ราว 10 เดือนก็สามารถชำระหนี้สินทั้งต้นทั้งดอกได้ทั้งหมด ต่อมา จึงย้ายไปเปิดสำนักงานใหม่ที่ 212 เชิงสะพานพระพุทธยอดฟ้า ฝั่งพระนคร มีชื่อว่า สำนักงานช่าง เหม เวชกร รับทำบล็อกรุ่นและลายเส้น, ดราวยาง, กระจกโฆษณา และรับถ่ายภาพที่ระลึกในงานชุมนุม เหม เวชกร เป็นผู้ควบคุมและอำนวยความสะดวกทั่วไป ระบิล บุณนาค เป็นที่ปรึกษาฝ่ายเทคนิค

ต้นปี พ.ศ. 2496 กิจการร้านบล็อกรุ่นนี้เริ่มตกต่ำลง เพราะเครื่องไม้เครื่องมือค่อนข้างจะล้าหลัง ประกอบกับมีร้านใหม่ ๆ เกิดขึ้นมาหลายแห่งเพียบพร้อมด้วยอุปกรณ์อันทันสมัย หุ่นส่วนรุ่นแรกจึงมอบงานทั้งหมดให้กับถาวร บุตรของจรัส สังข์สกุล และสุชาติ ทองประไพ ศิษย์เอกของ เหม เวชกร ไปดำเนินงานแทน (เรืองไชย พุทธาโร 2531:95-96)

เหม วางมือจากกิจการสำนักงานช่าง เหม เวชกร ที่เชิงสะพานพุทธ เมื่อประมาณปี 2496 เพราะเครื่องไม้เครื่องมือไม่ทันสมัย สู้บริษัทอื่นไม่ได้ ทว่าในส่วนตัวของเขาเอง ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไปชื่อเสียงของ เหม เวชกร จะพุ่งขึ้นติดอันดับศิลปินนักวาด "ภาพวิจิตร" อันดับหนึ่งของประเทศ ฝีมือของเขาเป็นที่ชื่นชมตั้งแต่ระดับเด็กนักเรียนไปจนถึงองค์พระประมุข

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดให้มีการวาดภาพของเขา เคยพระราชทานพระราชวโรกาสให้ครูเหมเข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์หลายครั้ง ทั้งยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้รับเขาไว้เป็นจิตรกรในพระบรมราชานุเคราะห์ด้วย

งานชุดใหญ่ที่ถือได้ว่าเป็น "อนุสาวรีย์" อีกชิ้นหนึ่งที่เหมได้สร้างขึ้นในช่วงระยะนี้ ก็คือ ภาพพุทธประวัติ ที่เขาได้รับมอบหมายจากศึกษานิธิ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ให้เขียนขึ้น แล้วส่งไปพิมพ์ที่ต่างประเทศ มาให้ประชาชนเข้าเป็นการกุศล เพื่อหาเงินมาบำรุงการศึกษา ภาพชุดนี้เป็นชุดภาพสีที่เหมใช้เวลาเขียนติดต่อกันยาวนานตั้งแต่ราว พ.ศ. 2498

นอกจากนั้น ในระยะหลังนี้ ผลงานที่สร้างชื่อเสียงอีกด้านหนึ่งให้แก่ เหม ก็คือ งานเขียนชุด "ผีไทย" ที่เขาเขียนเองทั้งเรื่องและภาพ เหม เริ่มจับเขียนเรื่องผีมาตั้งแต่สมัยอยู่เพลินจิตต์ เรื่องแรกของเขาคือ เรื่องผี ซึ่งใช้ฉากสมัยที่เขายังทำงานกรมตมที่ท่าหลวง สระบุรี

เหม เขียนเรื่องผีสืบต่อมาจนถึงช่วง พ.ศ. 2510 ถ้าคิดเป็นจำนวนก็น่าจะมีร่วมร้อยเรื่อง เฉพาะที่เคยเห็นพิมพ์รวมเป็นเล่มใหญ่ ๆ ก็มี เช่น ผู้ที่ไม่มีร่างกาย, ปีศาจของไทย, ใครอยู่ในอากาศ, วิญญาณเร่ร่อน เมื่อไม่ถึงสิบปีมานี้ ก็ยังมีสำนักพิมพ์แห่งหนึ่งนำมาพิมพ์ซ้ำ สร้างความหวาดเสียวขนลุกขนพองให้แก่ผู้อ่าน

เหม เวชกร ซึ่งเป็นนักเขียนคนหนึ่งในกลุ่มสุภาพบุรุษและมีผลงานเขียนที่เป็นเรื่องสั้นออกเผยแพร่ประมาณช่วงปี พ.ศ. 2478-2512 เรื่อง ผี คืองานประพันธ์แนวเดียวที่เหม เวชกร ได้เขียนขึ้นมา (เหม เวชกร, 2535 : คำนำสำนักพิมพ์) และได้รับความนิยมจากผู้อ่าน อย่างกว้างขวางทั้งในอดีตจนถึงปัจจุบัน ดังที่ เลิศชาย คชยุทธ (2538 : 139) กล่าวว่า เหม เวชกร เป็นผู้ประสบความสำเร็จอย่างสูงในการเขียนภาพวิจิตรและวรรณกรรม ได้ชื่อว่าเป็นจิตรกรฝีมือดี ตลอดชีวิตของเขาได้ทำงานที่รักอยู่ 3 อย่าง คือ เขียนภาพ เล่นดนตรี และเขียนหนังสือ ในแวดวงจิตรกรรม วรรณกรรม และดนตรี ย่อมخابซึ่งอยู่โดยทั่วกันว่า ศิลปินทั้งสามดังกล่าว มีอยู่ครบถ้วนในตัว เหม เวชกร (มานพน้อยวิจารณ์, 2527 : 51-53) ส่วนทางด้านวรรณกรรมหรืองานเขียนหนังสือ ฉวีงาม มาเจริญ (2528 : 145) กล่าวว่า เหม เวชกร ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงท่านหนึ่ง เรื่องที่เขียน คือเรื่อง ผี ได้ตีพิมพ์จำหน่ายเป็นชุดๆซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลาย อาจิณต์ ปัญจพรรค์ (2535 : 16) ได้

อ้างถึงคำกล่าวของ สิทธิชัย หยุ่น ที่ได้ชี้ให้เห็นผลงานทางด้านงานเขียนของ เหม เวชกร ว่าเป็นนักเขียนที่เขียนเรื่องผีได้ดีเด่น แม้จะไม่มีสถิติเป็นทางการของจำนวนเรื่องผีที่เขียนไว้ ผู้สังเกตการณ์ที่ทราบดี กล่าวว่างานเขียนทั้งหมดได้รับการต้อนรับอย่างท่วมท้นจากผู้อ่าน เรืองชัย พุทธาโร (2529 : 39) ได้กล่าวถึงงานเขียนของ เหม เวชกร อีกว่า นอกเหนือจากการเขียนภาพและประพันธ์คำบรรยายต่างๆที่ตนเป็นผู้เขียนแล้ว เหม เวชกร ยังได้เขียนเรื่องผีฝากไว้ในบรรณพิภพเมืองไทยอีกนับร้อยเรื่อง สำนักพิมพ์บรรณคดีได้นำมาตีพิมพ์รวมเล่มเป็นหนังสือปกแข็งเล่มหนาๆ เท่าที่ค้นพบมีอยู่ด้วยกัน 4 เล่ม คือ ชุดปีศาจของไทย (พ.ศ. 2509) ชุดวิญญาณที่เร่ร่อน (พ.ศ. 2511) ชุดผู้ที่ไม่มียารักษา (พ.ศ. 2510) และชุดใครอยู่ในอากาศ (พ.ศ. 2512) เรื่อง “ผี” ของ เหม เวชกรนั้นสามารถหลอกหลอนผู้อ่านให้ขนหัวลุกได้เช่นเดียวกับภาพเขียนหลายๆภาพของเขา ที่สามารถสะกดให้ผู้ดูติดตรึงอยู่ในมนต์ขลังของมันไปชั่วขณะหนึ่ง พนม สุวรรณบุญ (2535 : 81) เห็นว่าเรื่องผีที่ เหม เวชกร เขียนมักจะเป็นผีไทยๆไม่ค่อยตกแต่งอะไรนอกจากผ้าคลุมหัวๆคร่ำครึ ชาติรุ่งเรือง เป็นผีจวนๆที่น่าสยองแต่หน้ากลัวจนขนหัวลุก

เหตุที่ เหม เวชกร เขียนเรื่องผีหรือเรื่องแนวสยองขวัญได้ดั่งนั้น น่าจะมาจากปัจจัยหลายๆอย่างประกอบกัน เช่น ความเจนจัดในฝีมือการวาดภาพซึ่งภาพวาดของเหม เวชกร ส่วนใหญ่จะมีลักษณะสมจริงทั้งนี้อาจเป็นเพราะ เหม เวชกร เป็นศิลปินที่ชอบเดินทางหาประสบการณ์ไปตามที่ต่างๆ เช่นป่าเขาและแถบชนบท การออกไปศึกษาธรรมชาติมีส่วนทำให้ภาพเขียนของเขาออกมามีความสมจริงเป็นอย่างมาก ดังนั้นเมื่อถ่ายโยงประสบการณ์การเขียนภาพเรื่อง “ผี” ทำให้เรื่องสั้นแนวผีของ เหม เวชกร มีบรรยากาศและเรื่องราวที่ดูสมจริงเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้แล้ว เหม เวชกร ยังมีความสนใจในวรรณคดีไทยเป็นอย่างมากเห็นได้จาก ความนิยมในการเขียนภาพประกอบ เรื่องราวในวรรณคดีที่เป็นผลงานสร้างชื่อเสียงให้แก่เขา เรื่องราวในวรรณคดีส่วนใหญ่จะมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความรักในเรือนรก สวรรค์ แทรกอยู่เสมอ ทำให้ เหม เวชกร มีความผูกพันกับความเชื่อในเรื่องนี้มาก (วงอภิปราย. 2524 : 22) ประกอบกับเป็นผู้เชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ จิตวิญญาณ (สลวย โรจนสโรจ. 2527 : 70-71) จึงทำให้งานเขียนของเหม เวชกรมีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องผีเป็นส่วนใหญ่และจากประวัติของเหม เวชกร ที่รวบรวมโดยกรมศิลปากร (2523 : 138) กล่าวว่าชีวิตในวัยเยาว์ของ เหม เวชกร มีความผูกพันอยู่กับสถานที่ที่มีบรรยากาศลึกลับน่ากลัว กล่าวคือบ้านเกิดของเขาเป็นตำหนักเก่า มีบริเวณกว้างขวางและตัวตึกเคยใช้เป็นที่เก็บศพของบรรพบุรุษมาหลายชั่วอายุคน ทำให้ลักษณะของบ้านดูวังเวงและน่าเกรงขาม โดยเฉพาะในเวลากลางคืน ประสบการณ์เช่นนี้อาจมีส่วนสร้างแรงบันดาลใจและจินตนาการเกี่ยวกับเรื่องลึกลับให้ เหม เวชกร ได้อีกทางหนึ่ง จึงน่าจะกล่าวได้ว่าประสบการณ์และความชำนาญในเรื่องการเขียนภาพที่เต็มไปด้วยจินตนาการ อันกว้างไกลผนวกกับความสามารถเฉพาะตนและภูมิหลังของชีวิต ทำให้ เหม เวชกร สามารถเขียนเรื่องผีได้ดีและน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

เหม เวชกร ได้ใช้ชีวิตในบ้านปลายอย่างมีความสุขในการเขียนภาพ เขียนหนังสือและเล่นดนตรี ซึ่งเป็นงานที่เขาชอบ และได้ใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางลูกศิษย์และมิตรสหาย ด้วยที่เป็นคนดีมีน้ำใจ โอบอ้อมอารี เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่และคอยสนทนากัน จึงเป็นที่เคารพรักของลูกศิษย์ เพื่อนฝูงซึ่งมักจะมาชุมนุมกันที่บ้านของเขา และมักจะตั้งวงดื่มเหล้ากันอยู่เสมอ เหม เวชกร จัดได้ว่าเป็นคนที่ชอบดื่มเหล้า ดื่มได้ตลอดเวลา ดื่มไปทำงานไปได้ทั้งวัน ในวันที่ 5-6 เดือนเมษายนของทุกปีจะจัดพิธีไหว้ครูและทำบุญบ้านเป็นประจำ เป็นโอกาสให้ลูกศิษย์และมิตรสหายไปร่วมชุมนุมอย่างคับคั่ง ทุกคนจะ

ได้รับการต้อนรับอย่างเป็นกันเอง ด้วยอัธยาศัยอันดีเสมอ เหมือน เวชกร จะร่วมวงสนทนาและร่วมวงดนตรีไทยด้วยตลอดงาน

ต่อมา เหมือน เวชกร ได้ป่วยเป็นโรคหลายอย่างรวมทั้งโรคหัวใจ และได้เสียชีวิตในวันที่ 16 เมษายน พ.ศ. 2512 ที่สถานพักฟื้นโรงพยาบาลคลองสาน จังหวัดธนบุรี รวมอายุได้ 66 ปี พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระบรมราชานุเคราะห์งานศพ 7 วัน และพระราชเพลิงศพ เมื่อวันที่ 28 กันยายน พ.ศ.2512 ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส

สรุป ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลด้านบริบททางสังคมที่มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการวิเคราะห์ข้อมูลจะเห็นได้ว่า บริบททางสังคมมีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานภาพประกอบเรื่องผีหรือเรื่องแนวสยองขวัญ ทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งมาจากปัจจัยหลายๆ อย่างประกอบกัน สามารถอธิบายได้ดังนี้

-สภาพครอบครัว ในวัยเยาว์ของ เหมือน เวชกร มีความผูกพันอยู่กับสถานที่ที่มีบรรยากาศลึกลับน่ากลัว บ้านเกิดหรือครอบครัวของเหมือน เวชกร ที่อาศัยอยู่เป็นตึกเก่าๆ มีบริเวณกว้างขวาง และตัวตึกเคยใช้เป็นที่พักของบรรพบุรุษ มาหลายชั่วอายุคน บรรยากาศของบ้านดูวังเวงน่าเกรงขาม ทำให้การวาดภาพประกอบเรื่องผีได้ดี

-วิถีชีวิต ชีวิตในวัยรุ่นของเหมือน เวชกร นับเป็นช่วงที่ตกลูก ต้องเดินทางร่อนเร่ไปในที่ต่างๆ ทำให้เกิดประสบการณ์ได้รู้ได้เห็นมากมาย เช่น ธรรมชาติ ป่าเขา วิถีชีวิตชนบท จากการศึกษาธรรมชาติทำให้ภาพเขียนมีความสมจริง ดังนั้นเมื่อเชื่อมโยงกับการเขียนภาพประกอบเรื่องผี เหมือน เวชกร จึงเขียนได้อย่างมีบรรยากาศและดูสมจริง

-วัฒนธรรมและความเชื่อ เหมือน เวชกร มีความสนใจในวรรณคดีไทยเป็นอย่างมาก เห็นได้จากความนิยมในการเขียนภาพประกอบเรื่องราวในวรรณคดีส่วนใหญ่ มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องนรก สวรรค์ และเหมือน เวชกรเองก็เป็นผู้ที่มีความเชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ จิตวิญญาณ อีกด้วย

บทที่ 5

สรุป อภิปราย ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาที่มาของแนวความคิด ในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน โครงสร้างทางทัศนศิลป์ กระบวนการสร้างสรรค์ รวมทั้งบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานภาพประกอบเรื่องสั้นแนวสยองขวัญของเหม เวชกร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2509-2512

ความมุ่งหมายของการวิจัย

เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผีของเหม เวชกร ในช่วงปี พ.ศ. 2509 - 2512 ในประเด็น

1. ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน
2. โครงสร้างทางทัศนศิลป์
 - 2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ
 - เส้น
 - สัดส่วน
 - จังหวะ
 - บริเวณว่าง
 - ความโดดเด่น
 - แสงและเงา

3. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

3.1 กลวิธีการใช้เส้น

3.2 กลวิธีการระบายสี

4. บริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพผลงาน อิทธิพลที่ส่งผลในการสร้างภาพประกอบเรื่องผีของ เหม เวชกร และโครงสร้างทางทัศนศิลป์ รวมถึงกระบวนการสร้างสรรค์ ในระหว่างปี พ.ศ. 2509 - 2512

2. ทำให้ทราบถึงบริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร

3. ผลของการศึกษาวิเคราะห์ จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนศิลปะ สาขาจิตรกรรม รวมทั้งศิลปะสาขาต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานแนวศิลปะภาพประกอบ ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติ ประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ศิลปวิจารณ์ ทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและอุดมศึกษา รวมทั้งผู้สนใจศิลปะโดยทั่วไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ซึ่งเป็นผู้เขียนเรื่องและภาพประกอบเอง ในระหว่างปี พ.ศ. 2509 – 2512 ซึ่งเป็นผลงานต้นฉบับที่สามารถรวบรวมได้จำนวนทั้งสิ้น 36 ภาพ โดยผู้วิจัยได้จัดกลุ่มลักษณะการสร้างสรรค์ออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1.1 กลุ่มภาพสีน้ำ จำนวน 16 ภาพ

1.2 กลุ่มภาพสีน้ำและดินสอดำ จำนวน 20 ภาพ

2. งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร ในประเด็น

2.1 ที่มาของแนวความคิด ในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

2.1.1 ที่มาจากสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัว

2.1.2 ที่ได้มาจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นของศิลปินเอง

2.1.3 ที่มาจากความเชื่อของศิลปินเอง

2.1.4 ที่มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีต

2.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

2.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

- เส้น

- สัดส่วน

- จังหวะ

- บริเวณว่าง

- ความโดดเด่น

- แสงและเงา

2.3 กระบวนการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

2.3.1 กลวิธีการใช้เส้น

2.3.2 กลวิธีการระบายสี

2.4 บริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี

ของ เหม เวชกร

การศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผีของ เหม เวชกร ผู้วิจัยจะศึกษาจากภาพผลงานจริง ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary Sources) ซึ่งอยู่ในความดูแลของศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. การกำหนดประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร คือ ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของเหม เวชกร ระหว่างปี พ.ศ. 2467-2512 ซึ่งผู้วิจัยศึกษาจากภาพผลงานของศิลปินที่เป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary source) คือ ภาพผลงานจริง

กลุ่มตัวอย่าง คือ ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของเหม เวชกร ที่เป็นภาพผลงานจริง การเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวนภาพทั้งสิ้น 44 ภาพ

2. วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

2.1 ศึกษาข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของเหม เวชกร จากหนังสือ เอกสารที่เขียนเกี่ยวข้องกับศิลปิน จากนั้นไปศึกษาผลงานจริง อันเป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary Source) ที่อยู่ในความดูแลของศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งมีจำนวนภาพทั้งสิ้น 36 ภาพ

2.2 ศึกษาเกณฑ์ที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ จากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก

2.2.1 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2.2.2 หอสมุด มหาวิทยาลัยศิลปากร

2.2.3 สำนักวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2.4 สำนักหอสมุดแห่งชาติ

2.3 ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวประวัติของ นายเหม เวชกร และบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งข้อมูลทัศนคติเกี่ยวกับการสร้างผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร เพื่อเป็นข้อมูลเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์ผลงาน

2.4 วิเคราะห์ผลงานภาพประกอบเรื่องผี ของ เหม เวชกร จากภาพผลงานที่เป็นกลุ่มตัวอย่างที่รวบรวมได้จำนวน 36 ภาพ ในประเด็น

2.4.1 ที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

2.4.2 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

2.4.2.1 การจัดโครงสร้างของภาพ

- เส้น

- สัตว์สวน
- จังหวะ
- บริเวณว่าง
- แสงและเงา

2.4.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

- กลวิธีการใช้เส้น
- กลวิธีการระบายสี

2.4.3 บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผู้วิจัยศึกษาและทำความเข้าใจผลงานจิตรกรรมภาพประกอบของ เหม เวชกร ในช่วงปี พ.ศ. 2509 – 2512 ในประเด็นที่มาของแนวความคิดในการสร้างภาพ โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ในงานจิตรกรรมของเหม เวชกร และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งบริบททางสังคมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในการนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

2. ศึกษาผลงานแต่ละชิ้นและวิเคราะห์ตามประเด็นที่ตั้งขึ้น ซึ่งการศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยที่มีข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Data) เป็นหลัก ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นที่จะบรรยายข้อเท็จจริง (Facts) ตีความแปลความหมาย และลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพประกอบเรื่องผีของ เหม เวชกร ซึ่งได้จากการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและสื่อต่าง ๆ นำเสนอข้อมูลเป็นแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ประกอบภาพถ่าย

สรุปอภิปรายผลการวิจัย

ผลจากการศึกษาวเคราะห์ข้อมูล และศึกษาวเคราะห์ผลงานภาพประกอบเรื่องแนวสยองขวัญของเหม เวชกร ประกอบ 4 ประเด็น คือ

1.ด้านที่มาของความคิดในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน

แนวความคิดที่มาจากสิ่งแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัว เหม เวชกร ใช้สิ่งแวดล้อมต่างๆที่อยู่รอบๆตัวนำมาสร้างเป็นภาพผลงาน เช่น ลักษณะของบ้าน ต้นไม้ ป่าไม้ รวมถึงบรรยากาศต่างๆที่มองเห็นอยู่รอบๆตัว นำมาเป็นแบบการสร้างภาพ ซึ่งสมาน ภายนอก ได้กล่าวว่า ครูเหม เวชกร ถ่ายทอดบรรยากาศของสวนบางระมาด มาเขียนภาพประกอบเรื่องผี “หลบภัยทางอากาศ”

แนวความคิดที่ได้มาจากประสบการณ์ที่พบเห็นมา เหม เวชกร ร่อนเร่เดินทางไปตามที่ต่างๆมากมาย จึงเก็บเอาความประทับใจต่างๆมาเป็นแรงบันดาลใจ ในการสร้างสรรค์ภาพผลงาน ถ่ายทอดความรู้สึกจากประสบการณ์ที่ประทับใจออกมาให้บรรยากาศ ทิวทัศน์ หรือสิ่งปลูกสร้าง บ้านเรือน วิถีชีวิตจากความเป็นจริง ดังคำกล่าวของ โซติ มณีน้อย ที่ว่า “การเขียนภาพของเหม เวชกร มาจากประสบการณ์เพราะเป็นผู้ช่างสังเกตและจดจำ”

แนวความคิดที่ได้มาจากความเชื่อของตนเอง ซึ่งเหม เวชกร มีความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์และเรื่องของวิญญาณหรือเรื่องผี จึงถ่ายทอดความเชื่อตามจินตนาการของตนเอง สร้างสรรค์ภาพประกอบอย่างได้บรรยากาศและความรู้สึกที่น่าสยองขวัญ

แนวความคิดที่ได้มาจากเรื่องเล่าโบราณในอดีต ซึ่งเหม เวชกร เคยเขียนหนังสือเล่าเกร็ดเรื่องเก่าเรื่อง “น่านมอ้มสุดท้าย” ซึ่งเป็นเรื่องเล่ากันมาแต่ในอดีต ตีพิมพ์ออกจำหน่ายและเหม เวชกร ก็ชอบเล่านิทานเรื่องผี บางครั้งกลางวันแสกๆนั่งกันอยู่หลายคน ฟังแล้วยังขนหัวลุก จึงพอจะคาดเดาได้ว่า เหม เวชกร คงได้ยินได้ฟังเรื่องเล่าในอดีตมาบ้างประกอบกับ การผสมผสานความเชื่อของตนเอง นำมาถ่ายทอดเป็นภาพผลงาน

2.ด้านโครงสร้างทางทัศนศิลป์ ซึ่งประกอบด้วยภาพสีน้ำและภาพสีน้ำและดินสอดำ นำมาวิเคราะห์แยกเป็นประเด็น ดังนี้

เส้น ในภาพโดยรวม เส้นส่วนใหญ่เกิดจากการตัดกันระหว่างค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ รอยที่ค่าทั้ง 2 ตัดกัน จึงเกิดเป็นเส้นของรูปทรงขึ้นมาเอง ลักษณะของเส้นแบบนี้เรียกว่า การใช้เส้นเชิงจิตรกรรม (Painterly) และเน้นด้วยเส้น (Emphasizing) มีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น โดยภาพรวมคือ ใช้สีดำหรือลากเส้นด้วยดินสอดำ เพื่อเน้นในบางส่วนหรือบางตำแหน่งของรูปทรง ส่วนเส้นดินสอดำที่เกลี่ยนั้น โดยรวมเป็นการช่วยสร้างบรรยากาศของภาพ และช่วยเน้นค่าน้ำหนักแก่ของสีหรือค่าน้ำหนักของเงา

สัดส่วน ในภาพโดยรวม ทรวดทรงรูปร่างคน มีลำตัวแขนขาที่ยาวกว่าปกติเพียงเล็กน้อย ถ้าเปรียบเทียบกับท่ายืนปกติโดยรวมแล้วมีสัดส่วนที่สมบูรณ์ในตัวเองและสัดส่วนของรูปคนก็มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน องค์ประกอบอื่นๆภายในภาพเป็นอย่างดี สัดส่วนของคนและองค์ประกอบอื่นๆเช่น บ้าน ต้นไม้ ฯลฯ มีขนาดที่สมส่วนเหมาะสมลดหลั่นกันไปตามระยะหรือมิติใกล้ไกล แสดงการจัดภาพแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Linear Perspective) ในประเด็นการจัดสัดส่วนความสมดุลของภาพโดยรวม ถ้าแบ่งภาพ 2 ข้างซ้ายขวาเท่าๆกัน มีความสมดุลกันเป็นอย่างดี ทั้งสัดส่วนของรูปร่างรูปทรง และค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่

จังหวะ ในภาพโดยรวม การจัดจังหวะลีลาท่าทางของคนและรูปร่างต่างสร้างอารมณ์ และเกิดความตื่นตา ตามจินตนาการของศิลปิน การจัดจังหวะของช่องไฟ องค์ประกอบไม่จำเจ ไม่น่าเบื่อ มีการจัดทอนรูปร่าง รูปทรง ของรูปคนและองค์ประกอบอื่นให้ขาดหายไปในรอบของภาพ ทำให้ดูแปลกตา การจัดจังหวะของแสงและเงา ที่ตกกระทบองค์ประกอบของภาพและรูปร่างของคน ทำให้ภาพดูตื่นเต้นและจัดรวมสายตาของภาพ

บริเวณว่าง ในภาพโดยรวม บริเวณว่างของภาพให้ค่าน้ำหนักความอ่อน-แก่ เป็นการสร้างบริเวณว่างและมีมิติด้วยค่าความอ่อน-แก่ หือดำกับขาว ที่ผสมกลมกลืนกันในลักษณะที่พริ้วไหว แสดงมิติของบริเวณหรือมิติของอากาศ (Aerial Perspective)

ความโดดเด่น ในภาพโดยรวม เกิดจากรูปร่าง รูปทรงที่ดูแปลกตื่นตา และลีลาท่าทางขององค์ประกอบที่เป็นรูปคนหรือองค์ประกอบที่เป็นรูปร่างอื่นๆ ตามจินตนาการของศิลปิน และเกิดจากค่าของแสงและเงาที่ตกกระทบองค์ประกอบของภาพอย่างรุนแรง ทำให้รูปโดดเด่น รูปทรงส่วนอื่นๆขององค์ประกอบดูเด่นชัด ตื่นตา สร้างจุดสนใจ หรือจัดรวมสายตา ทำให้ภาพดูโดดเด่น

แสงและเงา ในภาพโดยรวม ค่าน้ำหนักของแสงและเงา ช่วยสร้างบรรยากาศและอารมณ์ขององค์ประกอบภาพที่เป็นรูปคนหรือรูปผี (ร่างวิญญาณตามจินตนาการของศิลปิน) ให้ดูตื่นเต้น น่าสะพรึงกลัวและค่าของแสงที่ตัดกับเงา ยังเป็นจัดรวมสายตาของภาพและช่วยให้จุดสนใจของภาพดูเด่นขึ้น

3.ด้านกระบวนการสร้างสรรค์ภาพผลงาน ซึ่งประกอบด้วย กลวิธีเส้น กลวิธีระบายสี

กลวิธีเส้น เหม เวชกร นิยมใช้กลวิธี การไม่เน้นเส้น โดยให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ที่ตัดกันเกิดเป็นเส้นขึ้นมาเอง การเน้นเส้นด้วยสีเข้มหรือสีดำของขอบรูป หรือใช้สีขาวลากด้วยพู่กันตามขอบของรูป การใช้เส้นเชิงนัยที่เกิดขึ้นจากจินตนาการ ในทุกภาพผลงาน

เนื่องจากการวิเคราะห์เห็นกลวิธีเหล่านี้อยู่ในผลงานทุกภาพ ซึ่งมีความเด่นชัดมาก

-ลักษณะการไม่เน้นเส้น มักให้เส้นเกิดจากการตัดกันของค่าน้ำหนัก (Painterly) ทำให้เส้นขอบของรูป มีความนุ่มนวลในภาพ สร้างบรรยากาศให้ดูเยือกเย็น

-ลักษณะการเน้นเส้น มักใช้ในส่วนบางส่วนของรูปทรง เพื่อเน้นความชัดเจนและเน้นเส้นตามขอบด้วยสีขาว เพื่อแทนค่าของแสง

-ลักษณะการใช้เส้นเชิงนัย มักใช้ในบริเวณว่างหรือการทำฉากหลัง เพื่อสร้างมิติในบริเวณว่างหรือมิติของอากาศ

-ลักษณะการใช้เส้นดินสอดำ มักใช้กลายเป็นเส้นเบาๆ เพื่อสร้างบรรยากาศ และทิศทางการเคลื่อนไหวของภาพ

จากการวิเคราะห์ภาพผลงาน ภาพประกอบเรื่องทั้ง 2 กลุ่ม ทั้งที่เป็นภาพมีน้ำและภาพสีน้ำ และดินสอดำของเหม เวชกร การวิเคราะห์กลวิธีเส้นในการสร้างสรรค์ผลงานของเหม เวชกร มักจะใช้กลวิธีต่างๆ เข้าร่วมผสมผสานกลมกลืนกัน ในภาพผลงาน เพื่อทำให้เกิดรูปทรง ทิศทาง มิติ และบรรยากาศในภาพผลงาน

กลวิธีระบายสี เหม เวชกร นิยมใช้กลวิธี การระบายแบบเปียกบนเปียก การระบายแบบเปียกบนแห้ง การระบายแบบแห้งบนแห้ง ในทุกภาพ เนื่องจากการวิเคราะห์เห็นว่า กลวิธีเหล่านี้อยู่ในภาพผลงานทุกภาพ ซึ่งมีความเด่นชัดมาก

-ลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนเปียก มักใช้ทำในส่วนบริเวณว่างของภาพ และฉากหลังของภาพ เพื่อให้ค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ ผสมกลมกลืนกันอย่างนุ่มนวล เพื่อสร้างมิติของภาพ

-ลักษณะการใช้การระบายแบบเปียกบนแห้ง มักใช้เพื่อบังคับรูปทรงทำให้เกิดขอบเขตที่ชัดเจนเกิดความคมของเส้นขอบ

-ลักษณะการใช้การระบายแบบแห้งบนแห้ง มักใช้เน้นโครงสร้างของรูปทรง เพิ่มความเข้มของน้ำในส่วนของรูปที่เป็นมุมมืด หรือแสงเข้าไปไม่ถึง เพื่อเป็นการดึงและผลักรูปให้มีมิติ

4.ด้านบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ภาพผลงาน ซึ่งประกอบด้วย สภาพครอบครัว วิถีชีวิต วัฒนธรรมและความเชื่อ

สภาพครอบครัว ในวัยเยาว์ของ เหม เวชกร มีความผูกพันอยู่กับสถานที่ที่มีบรรยากาศ ลึกลับน่ากลัว บ้านเกิดหรือครอบครัวของเหม เวชกร ที่อาศัยอยู่เป็นค่านักเก่า มีบริเวณกว้างขวาง และตัวตึกเคยใช้เป็นที่พักของบรรพบุรุษ มาหลายชั่วอายุคน บรรยากาศของบ้านดูวังเวงน่าเกรงขาม ทำให้การวาดภาพประกอบเรื่องผีได้ดี

วิถีชีวิต ชีวิตในวัยรุ่นของเหม เวชกร นับเป็นช่วงที่ดึกยาก ต้องเดินทางรอนแรมไปในที่ต่างๆ ทำให้เกิดประสบการณ์ได้รู้ได้เห็นมากมาย เช่น ธรรมชาติ ป่าเขา วิถีชีวิตชนบท จากการศึกษา

ธรรมชาติทำให้ภาพเขียนมีความสมจริง ดังนั้นเมื่อเชื่อมโยงกับการเขียนภาพประกอบเรื่องผี เหม เวชกร จึงเขียนได้อย่างมีบรรยากาศและดูสมจริง

วัฒนธรรมและความเชื่อ เหม เวชกร มีความสนใจในวรรณคดีไทยเป็นอย่างมาก เห็นได้จากความนิยมในการเขียนภาพประกอบเรื่องราวในวรรณคดีส่วนใหญ่ มีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อในเรื่องนรก สวรรค์ และเหม เวชกรเองก็เป็นผู้ที่มีความเชื่อในเรื่องอำนาจลึกลับ จิตวิญญาณ อีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานภาพประกอบเรื่องแนวสยองขวัญของเหม เวชกร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2509-2512 ผู้วิจัยพบว่า ยังมีแนวทางด้านอื่นๆที่ควรศึกษาค้นคว้าในรูปของการวิจัยในหัวข้อต่อไปนี้

- 1.ควรมีการศึกษาผลงานแยกเฉพาะ ตามลักษณะการสร้างสรรค์ เช่น ผลงานภาพวาดเส้น ด้วยหมึกดำ ผลงานภาพวาดสี และผลงานภาพวาดสีน้ำขาว-ดำ
- 2.ควรมีการศึกษารูปแบบภาพประกอบเรื่องเทียบเคียงกับผลงานภาพประกอบเรื่องของศิลปินท่านอื่น ที่สร้างสรรค์ภาพผลงานในช่วงเวลาเดียวกัน

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กวีติ บุญเจือ. (2522). ปรัชญาศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- โกสุม สายใจ. (2544). จิตรกรรมพื้นฐาน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สารพันธ์ศึกษา.
- คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2544). ศิลปะ : อนาคต. กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.
- ครูเหม. พระนคร : โรงพิมพ์ไทยสัมพันธ์, 2512.
- ครูเหม เวชกร. (2539, 21 มีนาคม-26 เมษายน). สัจฉิวัตินิทรการภาพจิตร ฌ หอศิลปวิทยนิทรรศน์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เดินตาม...ชีวิต เหม เวชกร. (2547, 22 เมษายน - 15 มิถุนายน). สัจฉิวัตินิทรการภาพจิตรของจิตรกรผู้ครองใจมหาชนแห่งยุครัตนโกสินทร์ หอศิลปสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ กรุงเทพฯ.
- ทวีเกียรติ ไชยงยศ.(2538).สุนทรียะทางทัศนศิลป์.พิมพ์ครั้งที่ 2.กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์
- ปยุต เงากระจ่าง และคณะศิลปเหม เวชกร (2544). อนุสรณ์ เหม เวชกร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : หอสมุดการ์ตูนไทย.
- ประยูร อุลุชาฎ. (2525). ศิลปะเข้าใจง่าย. กรุงเทพฯ : รุ่งวัฒนา.
- (2543). ความเข้าใจศิลปะ. กรุงเทพฯ : ดันสุทธการพิมพ์.
- ประเสริฐ ศิลรัตน์. (2525). ความเข้าใจในศิลปะ. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- ปิยพันธ์ วิจิตตะกุล. "ภาพประกอบชั้นครูของ เหม เวชกร", กวี. 13(11) : 106-110 ; ไม่ปรากฏวัน/เดือน, 2539.
- มานพ น้อยวิจารณ์. "เหม เวชกร จิตรกร วรรณกรรม นักดนตรี," ฟ้าเมืองไทย.15(776) : 51-53 ; 2 กุมภาพันธ์, 2527.
- อย่างสู 100 ปี เหม เวชกร. (2545, 28 มิถุนายน). สัจฉิวัตินิทรการ ฌ หอศิลปจามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- รวมงานศิลป์ "เหม เวชกร" ประกาศสิทธิกันละเมิด. (2543, 30 กรกฎาคม). เดลินิวส์. หน้า 27.
- เริงไชย พุทธาโร. "เหม เวชกร จิตรกรมือเทวดา," ถนนหนังสือ. 4(4) : 22-37 ; กันยายน, 2529.
- (2531). เหม เวชกร จิตรกรมือเทวดา หลวงสารานุกรมประพันธ์ราชเรื่องลี้ลับผู้ประพันธ์เพลงชาติไทย. กรุงเทพฯ : พี.เจ.ลิฟวิ่ง จำกัด.
- "รำลึกถึงเหม เวชกร," โลกหนังสือ. 4(7) : 8-13 ; มิถุนายน, 2534.
- เลิศชาย คชยุทธ. "เหม เวชกร ดันกำเนิดลูกทุ่งกึ่งศตวรรษแต่งเพลงไอ้เจ้าสาวชาวไร่เพลงแรกในประวัติศาสตร์ไทย", ศิลปวัฒนธรรม. 16(3) : 137-139 ; มกราคม, 2538.
- "โลกของครูเหม เวชกร," ศิลปวัฒนธรรม. 5(11) : 30-31 ; กันยายน, 2527.
- วงอภิปราย. "รำลึกถึง เหม เวชกร ศิลปินไทย," โลกหนังสือ. 4(7-12) : 19-23 เมษายน 2523-กันยายน, 2524.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2539) ก.ทัศนศิลป์สมัยใหม่. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ แกรมมีจำกัด.
- (2527). ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : วิมลอาร์ต.
- ศรัณย์ ทองปาน. "หลายนมมองของครูเหม", สารคดี .2538 : 160-171 .
- "เหม เวชกร จิตรกรไร้สำนักเรียน ช่างเขียนนอกสถาบัน", สารคดี . 16 (188) : 135-155 ; ตุลาคม, 2543
- สลวย โรจนสโรจ. "เหม เวชกร ที่ข้าพเจ้ารู้จัก," ศิลปวัฒนธรรม. 5(6) : 70-71 ; เมษายน, 2527.
- สุชาติ เถาทอง. (2536). หลักการทัศนศิลป์ พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์.
- เหม เวชกร จิตรกรมือเทวดา. รสนิยม . 11 (122) : 170-73 ; มิถุนายน, 2537.

- จิตรกรมือเทวดา, วิมาน . 6 (59) ไม่ปรากฏเลขหน้า ; มีนาคม, 2538.
- เอกศิลป์ในงานภาพประกอบไทย, บ้านและสวน. 20 (239) : 225-226 ; กันยายน, 2539.
- อาจินต์ ปัญจพรรค์. (2535). แต่หม เวชกร พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ปาปรัส.
- อารี สุทธิพันธุ์. (2532). ทศนศิลป์และความงาม. กรุงเทพฯ : ดันอ้อ
- (2539). ศิลปะกับมนุษย์ พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- อุทัย ทรงปัญญา. "ครูหม เวชกร," วิทยจารย์. 80(2) : 116-122 ; เมษายน-มิถุนายน, 2525.
- อำนาจ เย็นสบาย. "สิ้นหม เวชกร เพียงคนเดียวเท่านั้นก็เท่ากับเสียศิลปินไปสามคน," มติชนสุดสัปดาห์. 9(452) : 40-47 ; 30 เมษายน, 2532.
- โอม รัชเวทย์ ; และคนอื่นๆ. (2545). 100 ปี หม เวชกร. กรุงเทพฯ : เลเซอร์กราฟฟิค.

ภาคผนวก

ภาพผลงานภาพประกอบเรื่องผีของ เหม เวชกร ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2509-2512

ผลงานภาพสีหน้า



ภาพประกอบที่ 1
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 2
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 3
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 4
(11.2 X 16.5 ซม.)



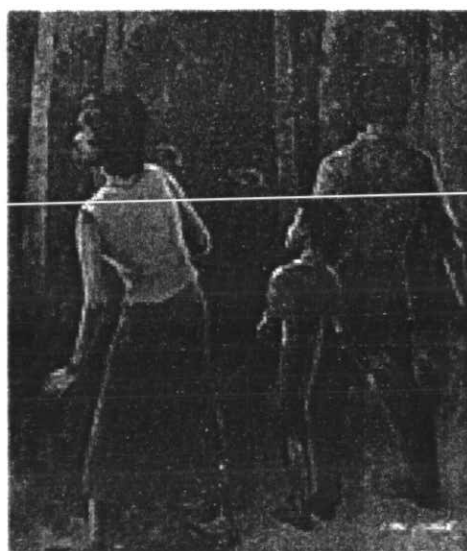
ภาพประกอบที่ 5
(11.2 X 16.5 ซม.)



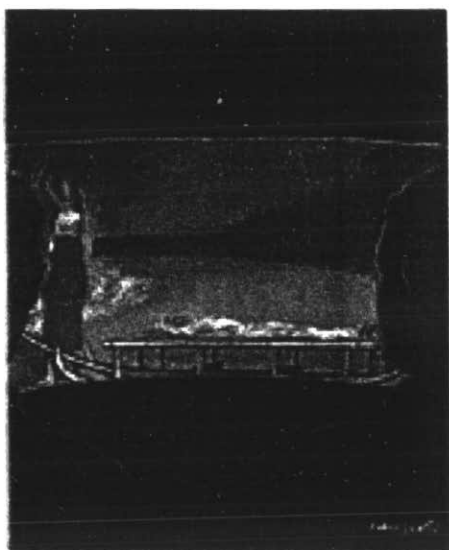
ภาพประกอบที่ 6
(11.5 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 7
(11.2 X 16.5 ซม.)



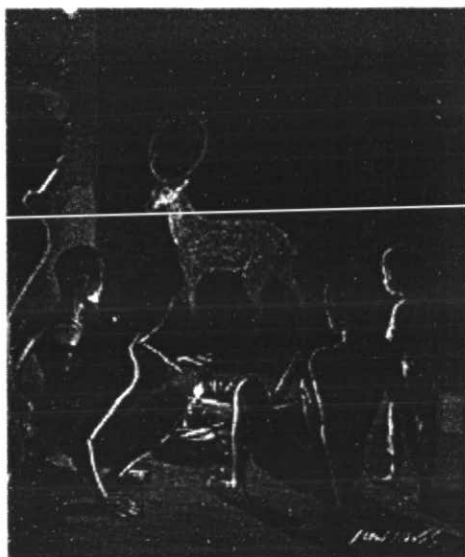
ภาพประกอบที่ 8
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 9
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 10
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 11
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 12
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 13

(16.5 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 14

(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 15

(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 16

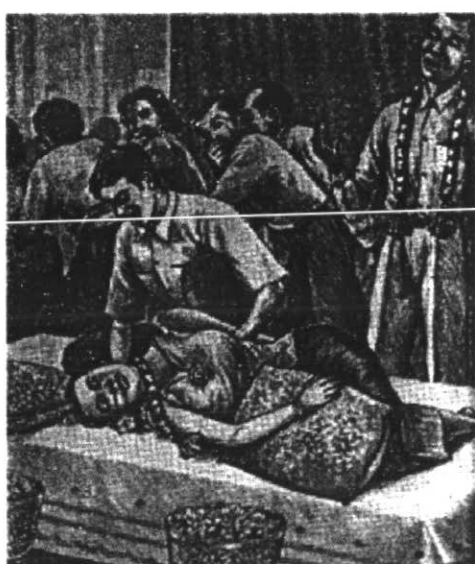
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 17
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 18
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 19
(11.2 X 16.5 ซม.)



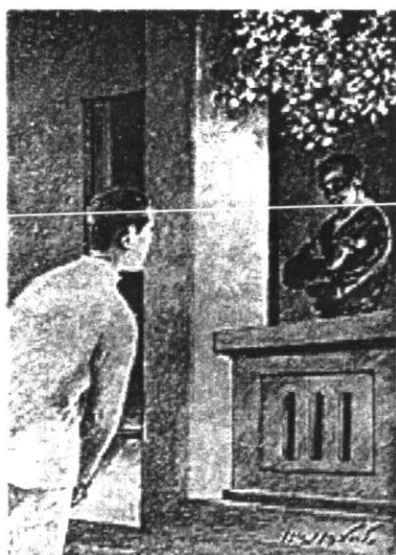
ภาพประกอบที่ 20
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 21
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 22
(11.2 X 16.5 ซม.)



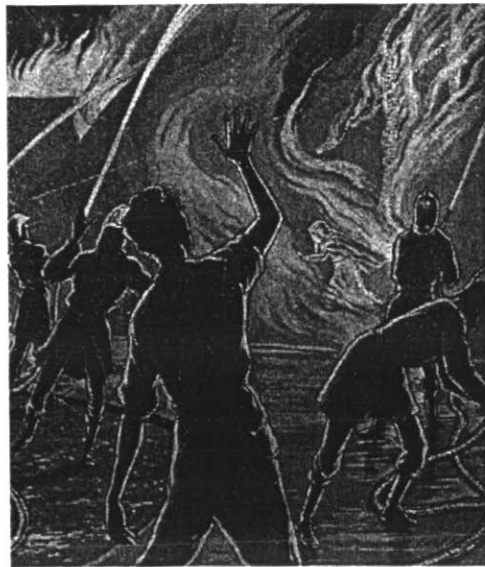
ภาพประกอบที่ 23
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 24
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 25
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 26
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 27
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 28
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 29
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 30
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 31
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 32
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 33
(11.2 X 16.5 ซม.)



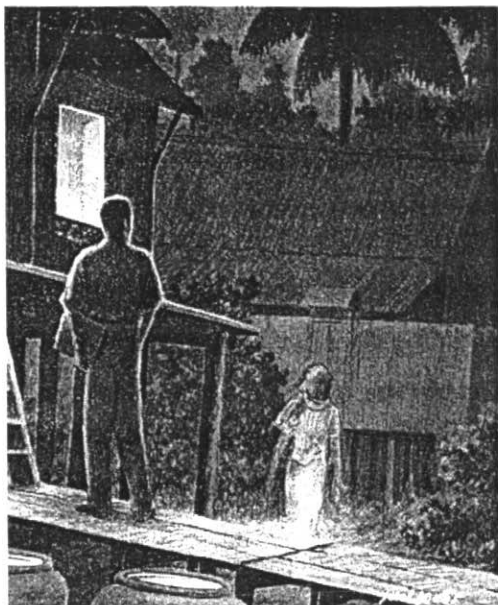
ภาพประกอบที่ 34
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 35
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 36
(11.2 X 16.5 ซม.)



ภาพประกอบที่ 37

(11.2 x 16.5 ซม.)

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายชิงชัย นาคเสน
วันเดือนปีเกิด	21 มีนาคม 2514
สถานที่เกิด	อำเภอหนองไผ่ จังหวัดเพชรบูรณ์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	15 หมู่ 11 ตำบลกันจู่ อำเภอบึงสามพัน จังหวัดเพชรบูรณ์ 67160
หน้าที่การงานปัจจุบัน	อาชีพอิสระ
ประวัติการศึกษา	

พ.ศ. 2526	ประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนบ้านกันจู่
พ.ศ. 2533	มัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนบึงสามพันวิทยาคม
พ.ศ. 2538	กศ.บ. (ศิลปศึกษา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
พ.ศ. 2548	กศ.ม. (ศิลปศึกษา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร