จิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วง ค.ศ.1886-1890

ปริญญานิพนธ์
ของ
ไพศาล มีสุนทร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2544
ลิขสิทธิ์เป็นของ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศ๖ธ.๔๒
พ๓๓๑
๑ ๖

จิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วง ค.ศ. 1886 - 1890

24 ส.ค. 2544

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทคัดย่อ

ของ

ไพศาล มีสุนทร

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่
พฤษภาคม 2544

153189

ไพศาล มีสุนทร. (2543) จิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วง ค.ศ. 1886-1890. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ รองศาสตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ

งานวิจัยเรื่องจิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วง ค.ศ. 1886-1890 มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้น การใช้รูปทรง ในงานจิตรกรรมของวินเซนต์ ฟาน โกะ โดยศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปี ค.ศ. 1886-1890 จำนวน 15 ภาพ และนำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาเป็นผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ตามแนวของผู้วิจัย ผลของการศึกษาวิเคราะห์พบว่า

เทคนิคการระบายสี เป็นการระบายแสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายทับกันหลายชั้นจนปรากฏเป็นสีหนา (impasto) ในบางตำแหน่งจากนั้นจึงระบายแต้มเป็นจุด เป็นขีด ขนาดของรอยพู่กันจะปรากฏเป็นช่วงสั้น ๆ ซึ่งมีทิศทางในแนวตั้ง แนวเฉียง แนวนอน ไขว้สลับหมุนวนเป็นส่วนใหญ่ โดยแสดงการระบายเกลี่ยสีปรากฏให้เห็นเพียงเล็กน้อย **การใช้สี** แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างค่อนข้างสูงและค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างเข้ม และแสดงค่าความเข้มของสีไม่สูงมาก ส่วนใหญ่สีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทา (tone) สีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) ทั้งนี้กลุ่มสีที่ใช้ในภาพจะใช้สีกลมกลืนมากที่สุด รองลงมาเป็นสีแยกตรงกันข้ามตามลำดับ โดยใช้สีสามเส้าและสีพหุรงค์ (ใช้สีเกินห้าสีเรียงกันในวงสี) ในปริมาณเท่ากัน **การใช้เส้น** แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดพู่กันเป็นส่วนใหญ่ และแสดงการใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นในปริมาณน้อยเพื่อเน้นรูปทรงเพียงบางตำแหน่ง **การใช้รูปทรง** แสดงการใช้รูปทรงเลียนแบบธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ โดยมีการนำรูปทรงซึ่งเกิดจากมนุษย์สร้างขึ้นมาเป็นส่วนประกอบ

ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ เป็นผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้จำนวน 15 ภาพ ประกอบด้วยเนื้อหาของภาพซึ่งเป็นพรรณดอกไม้ในประเทศไทย มุมมองภาพดอกไม้จะนำเสนอเนื้อหาเฉพาะรูปดอกไม้เพียงอย่างเดียว รูปดอกไม้อยู่ร่วมกับหุ่นนิ่ง และรูปดอกไม้อยู่ร่วมกับสิ่งก่อสร้าง ซึ่งรูปทรงต่าง ๆ ที่มาใช้ร่วมกับดอกไม้จะมีเพียงส่วนประกอบโดยใช้เทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานแยกเป็นประเด็น

เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวบนระนาบในลักษณะต่าง ๆ ด้วยพู่กัน เกรียง นิ้วมือ พู่กันยาง ฯลฯ **การใช้สี** ใช้สีตัดกัน สีกลมกลืนกัน และสีแยกตรงกันข้าม สร้างมิติใกล้ไกลโดยใช้ค่าสีแท้ และมิติซึ่งเกิดจากค่าน้ำหนักสีแสดงน้ำหนักสีและระยะกำลังส่องสว่างของแสงที่มองเห็นได้ **การใช้เส้น** แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดของพู่กัน และเส้นซึ่งเกิดจากการเน้นรูปทรงให้เกิดความชัดขึ้น **การใช้รูปทรง** แสดงการใช้รูปทรงดอกไม้เป็นส่วนใหญ่และรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นส่วนประกอบ

จากผลของการศึกษาค้นคว้าวิจัยและพัฒนา โดยเฉพาะประเด็นเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้น การใช้รูปทรงอันเป็นลักษณะสำคัญในผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ได้แสดงออกซึ่งอารมณ์ และความรู้สึกภายในผ่านผลงานจิตรกรรม ทำให้ผู้วิจัยสามารถนำผลที่ได้มาพัฒนาผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้แสดงออกตามอารมณ์ ความรู้สึก และกฎเกณฑ์ที่ตั้งเป้าไว้ได้

FLOWERS PAINTING : AN ANALYSIS OF VINCENT VAN GOGH'S FLOWER PAINTING TECHNIQUE SINCE 1886-1890



AN ABSTRACT

BY

PAISARN MEESUNTHORN

Presented in partial fulfillment of the requirements

For the Master of Fine Arts degree in Visual Art:Modern Art at Srinakharinwirot University

May, 2001

Paisarn Meesunthorn.(2001) *Flowers Painting : An Analysis of Vincent Van Gogh's Flower Painting Technique since 1886-1890.* Master thesis, M.F.A. (Visual Art : Modern Art). Bangkok : Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Assist Prof. Prit Supasetsiri, Prof. Aree Soothipunt, Assoc. Prof. Wannarat Tungcharoen.

The purpose of this research was to analyse Vincent Van Gogh's flower paintings in aspect of form, painting techniques and colour usage. The sampling group consist of 15 paintings. After that the researcher will apply the result of analysis to create flower paintings in his own style

The result revealed that Vincent Van Gogh used brush stroke in impasto style, spot brush-stroke in dots and lines, including shot brush stroke in vertical, diagonal, horizontal and intertwining strokes and minimal usage of blending technique. As his painting techniques, in aspect of colour most of his painting used chromatic scale, saturated and mutted colour, colour intensity, tone, shade and tint.

The colour scheme of those paintings were mainly harmony colour. In term of line, Vincent Van Gogh used brush-stroke to create lines, and used lines to emphasise form. Form in those paintings were mainly natural with minimal amount of free form. By applied information from the result, researcher created 15 paintings of thai flowers in the same style of Vincent Van Gogh.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

จิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้
ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วงค.ศ. 1886 - 1890

ของ
นายไพศาล มีสุนทร

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกทัศนศิลปะ : ศิลปะสมัยใหม่
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ศาสตราจารย์ ดร.เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์)
วันที่ 11 เดือน พฤษภาคม พ.ศ. 2544

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ
(ศาตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์)

..... กรรมการ
(รองศาตราจารย์ วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ศาสตราจารย์ วิรุณ ตั้งเจริญ)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย)

ประกาศคุณูประการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สัมฤทธิ์ผลได้ก็ด้วยแรงบันดาลใจและแบบอย่างจากท่านเจ้าคุณพระเทพปัญญากวี (อดีตเจ้าคณะจังหวัดนครศรีธรรมราช และอดีตเจ้าอาวาสวัดท่าโพธิ์วรวิหาร) ซึ่งเป็นผู้ให้แง่คิดเกี่ยวกับการศึกษา ตลอดจนแนวทางในการดำเนินชีวิตเพื่อให้เกิดคุณค่ากับตนเองและสังคม

กราบขอบพระคุณ คุณตาสง คุณยายส้วน คงสวัสดิ์ คุณพ่อทนง คุณแม่ลัดดาวัลย์ มีสุนทร คุณลุงแผ้ว ขาวทอง ผู้ซึ่งมีพระคุณยิ่งในการอบรมเลี้ยงดูและส่งเสริมทุกด้าน เป็นแรงส่งให้ผู้วิจัยมีความมุมานะ ต่อสู้และไม่ย่อท้อต่อปัญหาและอุปสรรค์ ขอบคุณ คุณจันทร์ฉาย มีสุนทร ผู้ซึ่งให้กำลังใจและปรารถนาดีตลอดมา

ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ประธานกรรมการควบคุมการทำปริญญานิพนธ์ ซึ่งให้ข้อเสนอแนะและเสียสละเวลาตรวจสอบการทำปริญญานิพนธ์ทุกขั้นตอน รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ กรรมการ ศาสตราจารย์ วิรุณ ตั้งเจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนาจ เย็นสบาย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กัลยาณี กาญจนดุล ที่กรุณาสละเวลาตรวจสอบปริญญานิพนธ์ และเป็นกรรมการควบคุมการสอบปากเปล่าแก่ผู้วิจัย รองศาสตราจารย์สัตวแพทย์หญิง ดวงนฤมล ประชัญคดี รองศาสตราจารย์ นายสัตวแพทย์สงคราม เหลืองทองคำ (รองปลัดทบวงมหาวิทยาลัย) คณาจารย์ คณะสัตวแพทยศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้การสนับสนุน เพื่อนๆ ทุกท่านที่คอยให้กำลังใจและให้การช่วยเหลือด้วยดี

ขอขอบพระคุณ "ครูอารี" ศาสตราจารย์พิเศษ อารี สุทธิพันธุ์ กรรมการที่ปรึกษา ผู้ซึ่งเป็นแบบอย่างของครูที่ดีอันพึงมีต่อศิษย์ คอยนำเสนอแนวคิดแปลกใหม่ ส่งเสริมและคอยห่วงใยผู้วิจัยตลอดมา สุดท้ายขอบคุณตัวผู้วิจัยเองที่พยายาม และมุมานะจนบรรลุผลสำเร็จด้วยดี

ไพศาล มีสุนทร

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย	3
	ความสำคัญของการวิจัย	4
	ขอบเขตของการวิจัย	4
	ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	คำนิยามศัพท์เฉพาะ	5
	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	5
	สมมุติฐานในการวิจัย	6
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	7
	เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะอิมเพรสชั่นนิม์ระยะหลัง	7
	เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวินเซนต์ ฟาน โกะ	10
	ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ	15
	ความหมายของพื้นผิว	15
	- การมองเห็นลักษณะผิว	15
	ความหมายของสี	17
	- ประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับสี	17
	- การใช้สี	18
	- สีกับการมองเห็น	22
	- คุณสมบัติของสี	24
	- สีน้ำมัน เทคนิคและกระบวนสีน้ำมัน	26
	ความหมายของเส้น	30
	- แบบของเส้น	31
	- คุณลักษณะของเส้นที่ใช้ในงานจิตรกรรม	32
	ความหมายของรูปทรง	33
	- ลักษณะของรูปทรง	35
3	การวิเคราะห์ผลงาน	37
	กลุ่มตัวอย่าง	37
	ผลของการวิเคราะห์ผลงาน	38
	ผลงานภาพ Vase with and White Carnations on Yellow Background	38
	ผลงานภาพ Vase with Red Poppies	43
	ผลงานภาพ Vase with Zinnias	48
	ผลงานภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers	53
	ผลงานภาพ Vase with Hollyhocks	58

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
3 (ต่อ)	ผลงานภาพ Bowl with Peonies and Roses	63
	ผลงานภาพ Fritillaries in a Copper Vase	68
	ผลงานภาพ Four Cut Sunflowers	73
	ผลงานภาพ Flowering Garden	78
	ผลงานภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers	84
	ผลงานภาพ A Field of Yellow Flowers	90
	ผลงานภาพ Irises	94
	ผลงานภาพ Blossoming Almond Tree	99
	ผลงานภาพ Still Life : Vase with Irises a Yellow Background	104
	ผลงานภาพ Blossoming Chestnut Branches	110
	สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้	115
4.	การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม	131
	ผลงานภาพ "ซงโคดอกขาว-ชมพู"	133
	ผลงานภาพ "พุทธรักษาในแจกันสีม่วง"	135
	ผลงานภาพ "ดอกเข็มในกาน้ำเซรามิคสีน้ำเงิน"	137
	ผลงานภาพ "ศรีตรังสีม่วง-สีเหลืองในแจกัน"	139
	ผลงานภาพ "ดอกบัวในแจกันสีขาว"	141
	ผลงานภาพ "ดอกหญ้าในแก้วน้ำ"	143
	ผลงานภาพ "ช่อดอกไม้ในแจกันทองเหลือง"	145
	ผลงานภาพ "ช่อพลับพลึงกับดอกยี่โถในแจกัน"	147
	ผลงานภาพ "พลับพลึงสีแดงขาว"	149
	ผลงานภาพ "เหลืองอินเดียเมื่อหน้าแล้ง"	151
	ผลงานภาพ "เฟื่องฟ้าในกระถาง"	153
	ผลงานภาพ "ชมพูพันธุ์ทิพย์บาน"	157
	ผลงานภาพ "ตะแบกบานยามเย็น"	159
	ผลงานภาพ "พุทธรักษาสีเขียว"	161
	ผลงานภาพ "สัตตบรรณยามเช้า"	163
	ผลงานภาพ "หางนกยูงเมื่อหน้าฝน"	165
5.	สรุป – อภิปรายผล	165
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย	165
	ความสำคัญของการวิจัย	166
	ขอบเขตของการวิจัย	168
	การอภิปรายผลการวิจัย	171
	ข้อเสนอแนะ	173
	บรรณานุกรม	172
	ประวัติย่อผู้วิจัย	174

บัญชีภาพประกอบ

ภาพ		หน้า
1	ภาพ Starry Night	11
2	ภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers	12
	ภาพ 1 Vase with and White Canations on Yellow Background	38
3	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	39
4	ภาพแสดงการใช้เส้น	41
5	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	42
	ภาพ 2 Vase with Red Poppies	43
4	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	44
5	ภาพแสดงการใช้เส้น	46
6	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	47
	ภาพ 3 Vase with Zinnias	48
7	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	49
8	ภาพแสดงการใช้เส้น	51
9	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	52
	ภาพ 4 Vase with Zinnias and Other Flowers	53
10	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	54
11	ภาพแสดงการใช้เส้น	56
12	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	57
	ภาพ 5 Vase with Hollyhocks	58
13	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	59
14	ภาพแสดงการใช้เส้น	61
15	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	62
	ภาพ 6 Bowl with Peonies and Roses	63
16	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	64
17	ภาพแสดงการใช้เส้น	66
18	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	67
	ภาพ 7 Fritillaries in a Copper Vase	68
19	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	69
20	ภาพแสดงการใช้เส้น	71
21	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	72
	ภาพ 8 Four Cut Sunflowers	73
22	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	74
23	ภาพแสดงการใช้เส้น	76
24	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	76
	ภาพ 9 Flowering Garden	78
25	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	79
26	ภาพแสดงการใช้เส้น	81

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพ		หน้า
27	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	82
	ภาพ 10 Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers	84
28	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	85
29	ภาพแสดงการใช้เส้น	88
30	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	89
	ภาพ 11 A Field of Yellow Flowers	90
31	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	91
32	ภาพแสดงการใช้เส้น	92
33	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	93
	ภาพ 12 Irises	94
34	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	95
35	ภาพแสดงการใช้เส้น	97
36	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	98
	ภาพ 13 Blossoming Alomond Tree	99
37	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	100
38	ภาพแสดงการใช้เส้น	102
39	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	102
	ภาพ 14 Still Life : Vase with Irises against a Yellow Background	104
40	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	105
41	ภาพแสดงการใช้เส้น	107
42	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	108
	ภาพ 15 Blossoming Chestnut Branches	110
43	ภาพแสดงเทคนิคการระบายสี	111
44	ภาพแสดงการใช้เส้น	113
45	ภาพแสดงการใช้รูปทรง	114
	ภาพประกอบสรุปผลการวิเคราะห์	
46	ภาพ Vase with Red and White Carnations on Yellow Background	115
47	ภาพ Vase with Red Poppies	116
48	ภาพ Vase with Zinnias	117
49	ภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers	118
50	ภาพ Vase with Hollyhocks.	119
51	ภาพ Bowl with Peonies and Roses	120
52	ภาพ Fritillaries in a Copper Vase	121
53	ภาพ Four Cut Sunflowers	122
54	ภาพ Flowering Garden	123
55	ภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers	124

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพ		หน้า
56	ภาพ A Field of Yellow Flowers	125
57	ภาพ Irises	126
58	ภาพ Blossoming Almond Tree	127
59	ภาพ Still Life : Vase with Irises against a Yellow Background	128
60	ภาพ Blossoming Chestnut Branches	129
	ผลงานภาพการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานของผู้วิจัย	
61	ภาพ ชงโคดอกขาวชมพู	133
62	ภาพ พุทธรักษาในแจกันสีม่วง	135
63	ภาพ ดอกเข็มในกาน้ำเซรามิคสีน้ำเงิน	137
64	ภาพ ศรีตรังสีม่วง-สีเหลืองในแจกัน	139
65	ภาพ ดอกบัวในแจกันสีขาว	141
66	ภาพ ดอกหญ้าในแก้วน้ำ	143
67	ภาพ ช่อดอกไม้ในแจกันทองเหลือง	145
68	ภาพ ช่อพลับพลึงกับดอกยี่โถในแจกัน	147
69	ภาพ พลับพลึงสีแดง – สีขาว	149
70	ภาพ ผลงานภาพชื่อ เหลืองอินเดียเมื่อหน้าแล้ง	151
71	ภาพ เฟื่องฟ้าในกระถาง	153
72	ภาพ ชมพูพันธุ์ทิพย์บาน	155
73	ภาพ ตะแบกบานในยามเย็น	157
74	ภาพ พุทธรักษาสีเขียว	159
75	ภาพ สัตตบรรณยามเช้า	161
76	ภาพ หางนกยูงเมื่อหน้าฝน	163

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

การเปลี่ยนแปลงทางด้านจิตรกรรมเกิดขึ้นมากมายช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ด้วยมีการคิดค้นประดิษฐ์กล้องถ่ายรูปขึ้นโดยชาวฝรั่งเศษชื่อ ดาแกร์ (Louis Lacques Mandé Daquerne) ในช่วงปี ค.ศ. 1839 ส่งผลให้การเขียนภาพเหมือนและภาพเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ในอดีตเสื่อมความนิยมลง ศิลปินหันมาสนใจสภาพความจริงจากธรรมชาติและสังคมรอบตัวเองมากขึ้น ในช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านจิตรกรรมนี้นักวิจารณ์และนักวิจารณ์ศิลปะหลายท่านให้ความเห็นตรงกันว่า น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ โดยเริ่มจากศิลปินกลุ่มสัจจนิยม ซึ่งมีศิลปินคนสำคัญได้แก่คูเบท์ (Courbert) โดมิเอร์ (Honoré Daumier) มิลเลต์ (Jean Francois Millét) กำจร สุนพงษ์ศรี สรุปแนวคิดของศิลปินกลุ่มสัจนิยมว่า "ศิลปะไม่จำกัดในเรื่องราว มันสามารถมีคุณค่าสูงได้หากเป็นเรื่องจริง ทั้งในธรรมชาติและสังคมว่ามีความงามและคุณค่าสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ยอมรับแนวทางการค้นคว้าตามแบบวิธีของวิทยาศาสตร์ คือมีการค้นหาความจริงที่พิสูจน์ได้ สร้างงานตามสภาพความเป็นจริงมีการออกไปวาดภาพภายนอกห้องทำงาน" (กำจร สุนพงษ์ศรี : 2523. 13)

วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายทรรศนะของนิวเมเยอร์ (Newmeyer,S.1995) ไว้ความว่า

> ศิลปินสมัยใหม่จะมองโลกเพื่อผลไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปะนั้น มองอย่างเผชิญหน้าเหมือนดรุณรุ่ง และเขียนภาพทิวทัศน์ หน้าคน หรือม้า เหมือนกับศิลปินคนแรกในโลกที่เขียนภาพเหล่านั้น ไม่ว่าเขาจะเห็นสิ่งเหล่านั้นมาก่อนหรือไม่ก็ตาม การมองเห็นของเขาอยู่นอกเหนือความสับสนของตนเอง อยู่นอกเหนือความประทับใจของศิลปินผู้อื่นก่อนหน้านี้ และอยู่นอกเหนือภาพถ่าย การมองโลกของศิลปินสมัยใหม่เป็นความรู้สึกสัมผัสอันแท้จริง (real sense) ต่างไปจากศิลปินประเพณีนิยมและศิลปินหลักวิชา ศิลปินสมัยใหม่ต้องพร้อมที่จะสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ หรือนำอดีตมาสร้างสรรค์เพื่อวันนี้ และเพื่อปัจเจกภาพอันแท้จริงของตนแล้ว นิวเมเยอร์ยกเอาคำพูดของคูเบท์ขึ้นมาสรุปว่า "เราควรจะปิดพิพิธภัณฑ์สักยี่สิบปีเพื่อว่าศิลปินวันนี้จะได้เริ่มต้นมองโลกด้วยตาของตัวเอง"
> (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2534. 9)

อารี สุทธิพันธุ์ ให้ทรรศนะว่า

> ศิลปินสมัยใหม่ตระหนักถึงความสำคัญของโลกภายนอกและโลกภายใน (The inner and the outerworld) เป็นอย่างมาก โลกภายนอก ได้แก่ สรรพสิ่งที่อยู่รอบตัวเรา คือสิ่งแวดล้อมทั้งหลายที่ให้ความรู้สึกต่อมนุษย์ โลกภายในได้แก่ อารมณ์ ความรัก สติ ฯลฯ ดังนั้น การแสดงออกเกี่ยวกับปริมาณของโลกทั้งสองนี้จึงขึ้นอยู่กับความประสงค์ของศิลปินแต่ละคน อาจกล่าวว่า "ศิลปินเป็นคนแรกที่ไม่เพียงแต่มองโลกและบันทึกสภาพเป็นไปในโลกเท่านั้น ยังเป็นคนแรกที่สร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ที่มองเห็นในโลกทางด้านรูปอีกด้วย" ตัวอย่างเช่น เมื่อศิลปินขียนนก เขาจะไม่พยายามแต่จะเขียนให้เหมือนนกหรือคล้ายรูปถ่ายนกเท่านั้น แต่เขาจะพยายามแสดงความเป็นนกหรือนกจริงทางด้านความรู้สึก เช่น รวดเร็ว เพรียว เบา สิ่งที่ศิลปินแสดงออกทั้งหลายนี้ศิลปินถือหลักความจริงว่า "ความรู้สึกของตนที่คิดสร้างสรรค์โลกภายนอกขึ้นใหม่เป็นความจริงอันสำคัญที่ต้องแสดงออกทางศิลปะ" (อารี สุทธิพันธุ์ : 2526. 155)

ความเจริญก้าวหน้าวิชาการแขนงต่าง ๆ พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะทางด้านวิทยาศาสตร์ มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับทฤษฎีสีจากแสงอาทิตย์ โดยผ่านแท่งแก้วปริซึม และผลที่ได้ในเรื่องนี้ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ได้นำทฤษฎีนี้มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างจริงจังจนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านจิตรกรรมอย่างมากมีทั้งการตอบรับและปฏิเสธต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้

นักวิจารณ์ศิลปะหลายท่านให้ทัรรศนะว่าศิลปินกลุ่มนี้ได้แสดงความเห็นที่ขัดแย้งต่อสถาบันศิลปะหลักวิชาของฝรั่งเศส (Academy) เช่น ใช้สีที่ไม่มีอยู่จริงตามธรรมชาติ เช่น ระบายต้นไม้ด้วยสีแดง ม่วง เหลือง บ้านสีน้ำเงิน ท้องฟ้าเป็นสีแดง สีเหลือง ฯลฯ แต่สำหรับมุมมองของศิลปินแล้วการสร้างสรรค์ผลงานย่อมมีเหตุผลอยู่พอสมควร เรอนัวร์ (Pierre-Auguste Renoir) อธิบายถึงการใช้สีที่ผิดแผกไปจากธรรมชาติว่า "สีขาวนั้นไม่มีอยู่ในธรรมชาติ มีท้องฟ้าอยู่เหนือหิมะท้องฟ้านั้นเป็นสีฟ้า เพราะฉะนั้นสีฟ้าจะต้องปรากฏอยู่บนหิมะเช่นกัน ในตอนเช้านั้นท้องฟ้ามีสีเขียวและสีเหลือง ถ้าหากใครเขียนภาพในตอนเช้าก็จะต้องแลเห็นสีทั้งสองนี้อยู่บนหิมะเช่นกัน" (สุรพงษ์ บุนนาค : 2538. 45)

ช่วงที่ศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสม์ได้รับความนิยมและแพร่หลายในยุโรปนั้น ก็มีศิลปินกลุ่มหนึ่งมีปฏิกิริยาไม่เห็นพ้องกับแนวทางอย่างอิมเพรสชันนิสม์ แต่รากฐานของศิลปินกลุ่มนี้ก็มาจากอิมเพรสชันนิสม์ นักวิชาการเรียกศิลปินกลุ่มนี้ว่า "อิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง" (Post-Impressionism) แนวทางของศิลปินกลุ่มนี้ แสดงความเด่นชัดในผลงานเรื่องรูปทรง สี และการแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์เฉพาะตน (Personal emotions) เซซานน์ (Paul Cézanne) เขียนภาพโดยให้ความสำคัญกับโครงสร้างและใช้รูปทรงง่าย ๆ (Simplified form) คล้ายรูปเหลี่ยมเรขาคณิต ส่วนผลงานของโกแกง (Paul Gauguin) แสดงลักษณะของรูปร่างชัดเจน มีท่าทาง ใช้สีแท้แทนน้ำหนักใช้รูปร่างง่าย ๆ เชิงสัญลักษณ์ (Symbolism) ฟาน โกะ (Vincent Van Gogh) แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกภายใน (Internal world) อารมณ์ความรู้สึกของตัวเองด้วยการถ่ายทอดผ่านรอยแปรงในลักษณะต่าง ๆ ช่วงบั้นปลายของชีวิต ปัญหาต่าง ๆ ที่รุมเร้าเข้ามาในชีวิตส่งผลให้แสดงเรื่องของอารมณ์ และความรู้สึกภายในของตัวเองออกมาในผลงานเด่นชัดยิ่งขึ้น ซึ่งนักจิตวิทยาให้ทรรศนะต่อการสร้างงานของฟานโกะว่า แสดงออกโดยลักษณะ "อัตวิสัย" (Subjective) ในผลงาน

อารี สุทธิพันธุ์ แสดงทรรศนะว่า 'วินเซนต์ ฟาน โกะ อยู่ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างลัทธิอิมเพรสชันนิสม์และลัทธิเอ็กซเพรสชันนิสม์ เพราะระยะแรกผลงานแสดงลักษณะแสงสีและเวลามากกว่า ความรู้สึกประทับใจภายในตามแนวอิมเพรสชันนิสม์ แต่ผลงานระยะหลังแสดงความรู้สึกภายในมากกว่าแสงสี" (อารี สุทธิพันธุ์ : 2528. 195)

สุชาติ สวัสดิ์ศรี อธิบายไว้ในหนังสือฟิลลิ่ง 4 ถึงคำพูดของ พอล โกแกง ได้กล่าวถึงเมื่อตอนเขามองดูภาพจิตรกรรมของวินเซนต์ ฟาน โกะ เมื่อครั้งอาศัยอยู่ด้วยกันใน "บ้านเหลือง" ที่เมืองอาร์ล ความว่า "นี่ยังไม่เคยมีใครเขียนเก้าอี้แบบนี้มาก่อนเลย หรือแม้กระทั่งภาพบางภาพ โกแกง เคยมองดูแสงอาทิตย์ในภาพมันทำให้เขารู้สึกร้อนจริง ๆ อารมณ์ที่ฟานโกะแสดงลงในภาพเขียนระยะหลังของเขาจึงเป็นการเริ่มศักราชของการวาดภาพแบบ เอกซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism)" (สุชาติ สวัสดิ์ศรี : 2526.15)

ในข้อนี้ ปรีชา เถาทอง ได้อธิบายว่า

> เป็นการแสดงความรู้สึกของอารมณ์ส่วนลึกที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกของศิลปิน (Subjective Art) อาทิเช่น ความรู้สึกในด้านความรัก ความเสียใจ ดีใจ ความโกรธ ความเกลียด ความกลัวการต่อสู้ ความสงบนิ่งและความสะเทือนใจ ฯลฯ สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้วนั้นเป็นอารมณ์ที่ฝังอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ดังนั้นเมื่อศิลปินต้องการจะแสดงออกด้วยอารมณ์ภายในส่วนตัวที่ต้องการของศิลปินโดยไม่พะวงถึงระเบียบ กฎเกณฑ์ เหตุผล (Objective Art) อะไรทั้งสิ้น ฉะนั้นศิลปินที่แสดงออกในลักษณะนี้จะสื่อความหมายโดยใช้ความรู้สึกแสดงออกมาในผลงาน (ปรีชา เถาทอง : 2523. 65)

วินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นผู้สร้างความมหัศจรรย์ให้กับวงการศิลปะของโลกไว้มาก แม้ว่า เขาจะเป็นศิลปินที่มีอายุสั้นเพียงแค่ 37 ปีก็ตาม แต่ในช่วงเวลาสั้น ๆ ในชีวิตของเขา ๆ ได้ทุ่มเทให้กับการสร้างสรรค์ศิลปะอย่างจริงจัง เป็นจำนวนหลายพันชิ้น ซึ่งปัจจุบันได้มีคุณค่าที่ประมาณค่ามิได้ ดูได้จากการที่องค์กรเอกชนได้นำผลงานจิตรกรรมของวินเซนต์ ฟาน โกะ มาประมูลเมื่อ ค.ศ. 1987 หรือหลังจากวินเซนต์ ฟาน โกะ เสียชีวิต 97 ปี จำนวน 2 ภาพ ซึ่งเป็นภาพดอกไม้ทั้ง 2 ภาพ รวมราคาผลงานทั้ง 2 ภาพ ร่วม 100 ล้านดอลลาร์สหรัฐในสมัยนั้น

นิพนธ์ ทวีกาญจน์ อธิบายว่า

> ขณะที่ผมเดินอยู่ในพิพิธภัณฑ์ เจพอล เกตตี้ ที่มาลิบู แคลิฟอเนีย เมื่อวันที่ 31 มีนาคม 2530 เจ้าหน้าที่ของพิพิธภัณฑ์ได้เปิดวิทยุซึ่งถ่ายทอดข่าวการประมูลภาพเขียนของวินเซนต์ ฟานโกะ (ภาพดอกทานตะวัน) การประมูลเริ่มต้นจาก 8 ล้านดอลลาร์สหรัฐ จากนั้นเพียง 4 นาที 20 วินาที มีผู้ประมูล 2 ราย โทรศัพท์แข่งราคากันจนถึง 39.9 ล้านดอลลาร์สหรัฐ นับว่าเป็นประวัติศาสตร์ของวงการศิลปะที่งานของศิลปินที่มีอายุไม่ถึงศตวรรษจะมีราคาถีบตัวสูงอย่างน่าตกใจ แต่ความตื่นเต้นดังกล่าวยังไม่ขาดหายไป ปลายปี 2530 นี้เองมีการจัดประมูลภาพเขียนของ วินเซนต์ ฟานโกะ อีก (ภาพดอกไอริส) อีกครั้งที่กรุงนิวยอร์ค บรรยากาศการประมูลคึกคักเป็นพิเศษเพราะมีนักวิจารณ์ นักประวัติศาสตร์ศิลป์ ผลัดกันให้ข้อมูลประวัติเรื่องราวเปรียบเทียบกับผลงานและราคาของศิลปินคนอื่น ๆ การประมูลมีตัวแทนมาจากทั่วโลก มีการติดต่อทางโทรศัพท์ตลอดเวลา และยุติลงเมื่อราคาประมูลถึง 53.9 ล้านดอลลาร์สหรัฐ (นิพนธ์ ทวีกาญจน์ : 2533.145)

วินเซนต์ ฟาน โกะ เริ่มเขียนภาพดอกไม้ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1886-1890 ซึ่ง ฟาน โกะ มาอยู่ฝรั่งเศสในช่วงแรก การเขียนภาพดอกไม้ได้รับอิทธิพลจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) จากระยะเวลาสั้น ๆ แค่ 4 ปี วินเซนต์ ฟาน โกะ ได้สร้างผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ไว้จำนวนมากแสดงให้เห็นว่าฟาน โกะ สนใจต่อเรื่องราวเกี่ยวกับดอกไม้พอสมควร ดังจากจดหมายที่ฟาน โกะ เขียนถึงน้องชาย "ธีโอ" (Theo) ตอนหนึ่งว่า "ตอนนี้พี่กำลังเขียนภาพอย่างจริงจัง เปรียบเสมือนชาวมาแซลย์กำลังกินบุยาแปส (ชื่ออาหาร) น้องคงไม่ประหลาดใจถ้าพี่จะบอกว่าภาพที่พี่เขียนคือภาพดอกทานตะวันดอกโต ๆ พี่เขียนภาพนี้ทุกเช้า และต้องเขียนให้เสร็จทันทีก่อนที่ดอกทานตะวันจะเฉาลง" (ชะวัชชัย ภาฒินธุ : 2532. 262)

ด้วยเหตุผลที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะวิจัยจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ และจะนำผลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์มาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้ของผู้วิจัยต่อไป

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็นเทคนิคการสร้างงานดังนี้
   - 1.1 เทคนิคการระบายสี
   - 1.2 การใช้สี
   - 1.3 การใช้เส้น
   - 1.4 การใช้รูปทรง
2. เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้ในรูปแบบของผู้วิจัย

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อให้ทราบถึงวิธีการสร้างงานจิตรกรรมของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ทางด้านเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้น การใช้รูปทรง

2. สามารถนำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้ในรูปแบบของผู้วิจัย

3. จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาศิลปะในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ จำนวน 15 ภาพ ดังนี้

1.1 Vase with Red and White Carnations on Yellow Background Paris, Sunmer Oil on canvas, 40 × 52 cm. 1886.

1.2 Vase with Red Poppies Paris, Summer Oil on canvas, 46.5 × 56 cm. 1886.

1.3 Vase with Zinnias Paris, Summer Oil on canvas, 48 × 61 cm. 1886.

1.4 Vase with Zinnias and Other Flowers Paris, Summer Oil on canvas, 50.2 × 61 cm. 1886.

1.5 Vase with Hollyhocks. Paris, August - September Oil on canvas, 50.5 × 91 cm. 1886.

1.6 Bowl with Peonies and Roses Paris, Autumn Oil on canvas, 59 × 71 cm. 1886.

1.7 Fritillaries in a Copper Vase Paris, April - May Oil on canvas, 60.5 × 73.5 cm. 1887.

1.8 Four Cut Sunflowers Paris, August - September Oil on canvas, 60 × 100 cm. 1887.

1.9 Flowering Garden Arles, July Oil on canvas, 73 × 92 cm. 1888.

1.10 Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers Arles, August Oil on canvas, 73 × 93 cm. 1888.

1.11 A Field of Yellow Flowers Arles, April Oil on canvas on cardboard, 34.5 × 53 cm. 1889.

1.12 Irises Saint-Rémy, May Oil on canvas, 71 × 93 cm. 1889.

1.13 Blossoming Almond Tree Saint-Rémy, February Oil on canvas, 73.5 × 92 cm. 1890.

1.14 Still Life : Vase with Irises against a Yellow Background Saint-Rémy, Oil on canvas, 73.5 × 92 cm. 1890.

1.15 Blossoming Chestnut Branches Auvers-sur-Oise, May Oil on canvas, 72 × 91 cm. 1890.

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็น

2.1 เทคนิคการระบายสี คือการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการระบายสีที่แสดงลักษณะผิว และการระบายเกลี่ยสี

2.2 การใช้สี คือการศึกษาวิเคราะห์น้ำหนักสี ระดับความเข้มของสี กลุ่มสี

2.3 การใช้เส้น คือการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้น และลักษณะเส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดพู่กัน

2.4 การใช้รูปทรง คือการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการใช้รูปทรงซึ่งลอกเลียนแบบธรรมชาติ และการใช้รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

3. ผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ นำมาพัฒนาสร้างผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้บนแผ่นระนาบในรูปแบบของผู้ศึกษาวิจัย

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ข้อมูลที่นำมาศึกษาได้จากภาพสีในหนังสือศิลปะและสิ่งพิมพ์จากต่างประเทศ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรองแต่เชื่อได้ว่าน่าจะใกล้เคียงกับผลงานจริงมากที่สุด

คำนิยามศัพท์เฉพาะ

1. จิตรกรรมภาพดอกไม้ หมายถึง การถ่ายทอดผลงานจิตรกรรมลงบนระนาบ 2 มิติ ด้วยสีน้ำมัน โดยศิลปินได้นำเสนอเรื่องดอกไม้ ซึ่งอยู่ในห้องร่วมกับหุ่นนิ่ง (Still life) ฯลฯ และดอกไม้ที่อยู่กลางแจ้ง หรืออยู่ร่วมกับภูมิทัศน์ ฯลฯ ลักษณะการนำเสนอจะให้ความสำคัญกับดอกไม้มากกว่าอย่างอื่นที่ปรากฏในภาพ

2. เทคนิคการระบายสี หมายถึง ลักษณะการระบายสีที่ใช้ในการสร้างผลงานจิตรกรรม โดยศิลปินจะเลือกวิธีการระบายสีให้เหมาะสมกับผลงานจิตรกรรมที่ตนสร้าง

3. การใช้สี หมายถึง การที่ศิลปินเลือกสีมาใช้สร้างผลงานจิตรกรรมให้ได้ตรงตามวัตถุประสงค์และตามความต้องการของตัวศิลปินเอง

4. การใช้เส้น หมายถึง การนำเส้นหลายแบบมาใช้ประกอบในผลงานจิตรกรรม ซึ่งขึ้นอยู่กับความต้องการของตัวศิลปินว่าจะใช้เส้นแบบไหนที่ตรงกับความรู้สึกของตนในการสร้างงาน

5. การใช้รูปทรง หมายถึง ศิลปินเลือกรูปทรงตามที่ศิลปินต้องการ มาใช้ในผลงานจิตรกรรม

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาแหล่งข้อมูลจากหนังสือศิลปะและสิ่งพิมพ์ศิลปะของต่างประเทศเฉพาะผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ที่สร้างงานในปี ค.ศ.1886-1890 เลือก 15 ภาพ ผู้วิจัยนำภาพทั้งหมดซึ่งได้จากการสุ่มตัวอย่างไปตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทนกับผู้ทรงคุณวุฒิ 5 คน

2. ศึกษาเกณฑ์ในการนำมาใช้วิเคราะห์จากเอกสาร ซึ่งผู้วิจัยค้นคว้าจากสำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒและจากหอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ จำนวน 15 ภาพ ในประเด็น เทคนิคการสร้างงาน

3.1 เทคนิคการระบายสี

- การระบายเกลี่ยสี (blending colouring)
- การระบายสีแสดงลักษณะผิว (texture colouring)

3.2 การใช้สี

- ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale)
- ระดับความเข้มของสี (intensity scale)
- กลุ่มของสี (hue families)

3.3 การใช้เส้น

- เส้นที่เกิดจากการเน้นเส้น (emphasizing line)
- เส้นที่เกิดจากรอยตวัดพู่กัน (calligraphic line)

3.4 การใช้รูปทรง

- รูปทรงลอกเลียนแบบธรรมชาติ (natural form)
- รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น (invented form)

4. นำผลการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้ในรูปแบบของผู้วิจัย

สมมติฐานในการวิจัย

1. การสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ แบ่งเป็นประเด็นดังนี้

1.1 เทคนิคการระบายสี ส่วนใหญ่จะระบายสีให้เกิดลักษณะผิวรูปแบบต่าง ๆ เช่น หมุนวน แนวตั้ง แนวเฉียง แนวนอน ขัดกัน และแต้มเป็นจุด

1.2 การใช้สี ส่วนใหญ่ใช้สีสดใสตัดกัน และกลมกลืนกันด้วยกลุ่มสีใกล้เคียง

1.3 การใช้เส้น ส่วนใหญ่ใช้เส้นเพื่อเน้นลักษณะของรูปทรงเพื่อให้เห็นชัดเจนและเกิดระยะใกล้ไกล ตลอดจนเส้นที่เกิดขึ้นจากรูปร่างของรอยแปรง

1.4 การใช้รูปทรงส่วนใหญ่ใช้รูปทรงเลียนแบบธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

2. ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้จากการศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ นั้น เนื้อหาของภาพจะเป็นพรรณดอกไม้ในประเทศไทย นำเสนอโดยให้ดอกไม้ร่วมกับหุ่นนิ่ง และดอกไม้ปรากฏอยู่บนระนาบเรียบๆ แต่จะให้ความสำคัญกับดอกไม้มากกว่าอย่างอื่นที่ปรากฏในผลงาน และเทคนิคการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานแยกเป็นประเด็น ดังนี้

2.1 เทคนิคการระบายสี คือระบายสีให้ปรากฏลักษณะผิวบนระนาบในลักษณะต่าง ๆ โดยใช้วิธี แต้ม ลาก ขูด เช็ดออกด้วยพู่กัน แปรง นิ้วมือ พู่กันยาง เกรียง ฯลฯ

2.2 การใช้สี คือ ใช้สีตัดกัน สีกลมกลืนกัน และสีแยกตรงกันข้าม สร้างมิติใกล้ไกลในภาพ โดยใช้ค่าสีแท้ (hue) และมิติน้ำหนักสี (value) จะแสดงน้ำหนักสีและระยะกำลังส่องสว่างที่มองเห็นได้ โดยไล่น้ำหนักจากสีดำไปสู่สีขาว จากนั้นจึงนำมาผสมกับสีแท้

2.3 การใช้เส้น คือ ใช้เส้นเพื่อเน้นลักษณะของรูปทรงและผลักดึงมิติใกล้ไกล และเส้นที่เกิดขึ้นใหม่ระหว่างรูปร่างของรอยแปรงที่ระบายสีลงบนระนาบ

2.4 การใช้รูปทรง คือใช้รูปทรงจากการเลียนแบบธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ และใช้รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นเป็นส่วนประกอบ

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแยกตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์ระยะหลัง (Post-Impressionism)

1.1 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism)

1.2 ทรรศนะที่มีต่อศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism)ได้จากการศึกษาค้นคว้าและจากการสัมภาษณ์

2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่จะศึกษาวิจัย

3. ข้อมูลทั่วไปที่เกี่ยวกับศิลปะ

3.1 ความหมายของพื้นผิว

3.1.1 การมองเห็นลักษณะผิว

3.2 ความหมายของสี

3.2.1 ประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับสี

3.2.2 การใช้สี

3.2.3 สีกับการมองเห็น

3.2.4 คุณสมบัติของสี

3.2.5 สีน้ำมัน เทคนิคและกระบวนการสีน้ำมัน

3.3 ความหมายของเส้น

3.3.1 แบบของเส้น

3.3.2 คุณลักษณะของเส้นที่ใช้ในงานจิตรกรรม

3.4 ความหมายของรูปทรง

3.4.1 ลักษณะของรูปทรง

- รูปทรงลอกเลียนแบบธรรมชาติ
- รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

1. เอกสารข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง

1.1 ความเป็นมาและความหมายของศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังราวปลายศตวรรษที่ 19 หรือประมาณ ค.ศ.1886 ศิลปะประทับใจ หรือศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ทรงตัวไม่วิวัฒนาการเหมือนระยะแรก ๆ ศิลปินที่อยู่ในกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์มาก่อนต่างก็พยายามหาแนวทาง หาเหตุผลในการแสดงออกทางศิลปะใหม่ จึงก่อให้เกิดแบบอย่างลัทธิการแสดงออกทางศิลปะต่างไปจากกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ โดยนักวิจารณ์เรียกผู้สร้างงานศิลปะกลุ่มใหม่นี้ว่ากลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์หรือกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ยุคหลัง

สงวน รอดบุญ อธิบายความเป็นมาและความหมายของศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง นี้ไว้ในหนังสือลัทธิและสกุลช่างตะวันตก ว่า

จิตรกรรมลัทธินี้เกิดจากปฏิกริยาของจิตรกรกลุ่มหนึ่งซึ่งไม่เห็นพ้องด้วยกับแนวคิดของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์เป็นความเคลื่อนไหวระหว่าง ค.ศ.1880-1905 คือระยะหลังของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์แนวทางของศิลปินกลุ่มนี้เป็นการพัฒนาจิตรกรรมสมัยใหม่ด้วยการเน้นในเรื่องรูปทรงสีและการแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์เฉพาะตัว (Personal emotions) มากยิ่งขึ้น เช่น ผลงานของฟานโกะ เซซานน์ โกแกง ดูลูล โลเตรด เซอราต์ ซีญัค เรอนัวร์ และเดอร์กาส์ ในระยะหลังศิลปินแต่ละท่านได้สร้างสรรค์แบบอย่างชัดเจน

ผลงานของศิลปินกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง อาจพิจารณาออกได้เป็น 2 แง่ด้วยกันคือ

1. ในแง่เกี่ยวกับอารมณ์ (Emotions aspect) ซึ่งเริ่มโดยฟานโกะ และโกแกง
2. ในแง่ของโครงสร้าง (Structuris aspect) เริ่มขึ้นโดยเซซานน์ และเซอราต์

- ประการแรกเป็นงานที่เกิดจากความเคลื่อนไหวทางอารมณ์และสัญญลักษณ์ (Symbolic movement) ในตอนปลายศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20

- ประการหลัง จากงานของเซซานน์เป็นการค้นหาการพัฒนาของรูปทรงจะเห็นว่าสีสันอันสดใสของกลุ่มเพรสชันนิสม์ หรือระบบเกี่ยวกับสี (Colour system) ได้ดำเนินต่อมาโดยกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ทั้งสิ้น และมีการให้สีที่ผิดแผกแตกต่างกันไปแต่ละบุคคล (สงวน รอดบุญ : 2533.116)

1.2 ทรรศนะที่มีต่อศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าและจากการสัมภาษณ์

นักวิจารณ์ศิลปะต่างยอมรับกันว่าศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ที่เน้นความสำคัญของมนุษย์ (The self) โดยให้น้ำหนักที่ความรู้สึกประทับใจครั้งแรกของมนุษย์ ต่อมาศิลปินกลุ่มนีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ เน้นความสำคัญของทฤษฎีการใช้สี และวิธีการในการสร้างงาน และศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังพัฒนาผลงานเป็นรูปแบบเฉพาะตน โดยให้ความสำคัญกับ "รูปทรง" พอล เซซานน์ ได้บุกเบิกแนวคิดในเรื่องรูปทรงและปริมาตรของสิ่งที่มองเห็นย่อยเหลือเพียงรูปทรงง่าย ๆ และพัฒนาไปเป็นรูปทรงเรขาคณิต พอล โกแกง สร้างงานโดยใช้สัญลักษณ์ในเรื่องราวที่ถ่ายทอด ตลอดจนการสังเคราะห์เรื่องสี วินเซนต์ ฟานโกะ แสดงออกด้านอารมณ์และจิตภายในของตัวเองออกมาในผลงาน โดยแต่ละคนต่างสร้างงานตามแนวคิดและความเชื่อของตน โดยไม่มีความสัมพันธ์กันเป็นกลุ่มเหมือนกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ แต่อย่างไรก็ตามศิลปินในกลุ่มนี้ยังมีแนวความคิดความเชื่อสอดคล้องต้องกันหลายประการ เช่น การค้นหาและเน้นความสำคัญของรูปทรง การจัดภาพคำนึงถึงโครงสร้างของกรอบสี่เหลี่ยมของภาพ รวมทั้งการคำนึงถึงเรื่องของมิติ ภาพมีความสัมพันธ์กันอย่างดี มีเอกภาพ นอกจากนี้สิ่งสำคัญที่สุดคือมีการแสดงออกที่เกี่ยวกับอารมณ์เฉพาะตนอย่างแท้จริง แม้ว่าก่อนหน้านี้ศิลปินกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์จะรับเอาอิทธิพลการสร้างงานมาจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ก็ตาม แต่พวกเขาพัฒนาผลงานจนเป็นรูปแบบเฉพาะตน ส่งผลให้ศิลปินรุ่นหลังได้ศึกษาและนำมาพัฒนาต่อไป

อารี สุทธิพันธุ์ กล่าวถึงศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังไว้ว่า

1. ศิลปินรุ่นหนุ่มมีความเห็นคล้ายกันว่า "การแสดงออกตามแนวความรู้สึกประทับใจด้วยแสงสีเป็นองค์ประกอบอันสำคัญตามแนวของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์นั้น หาได้มีความสมบูรณ์ มีความจริง (Reality) แน่นอน มีองค์ประกอบจริงอื่น ๆ ที่สำคัญอีกยังขาดตกบกพร่องอยู่"
2. การแสดงออกโดยละเลยความสำคัญของรูปทรง (Significant form) ตามตาเห็นจากโลกภายนอกมีส่วนทำให้คุณค่าของความงามหรืออุนทรียภาพลดลง
3. ปัญหาเกี่ยวกับความลึก ระยะใกล้ไกล ความสัมพันธ์ของบริเวณที่ว่างในภาพ (Space relationship) ตลอดจนองค์ประกอบและคุณสมบัติอื่น ๆ ควรที่ศิลปินจะต้องหาวิธีแก้เพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดงออกเป็นอันดับแรก
4. ความเจริญทางด้านการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับสี คุณสมบัติของสีมีส่วนช่วยเปลี่ยนเจตนคติอันสำคัญของศิลปินและผลักดันให้ศิลปินนำเอาผลวิจัยค้นคว้าเรื่องสีมาช่วยเป็นแนวในการแสดงออก เช่นผลงานของ ออกเด็น เอ็นรูด เป็นต้น (Oyden N. Rood.1831-1902)

5. ความอิ่มตัวเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวทางศิลปะตามแนวอิมเพรสชันนิสม์คงที่ประชาชนนิยมและสนใจในแบบอย่างการแสดงออกแล้วและศิลปินก็เริ่มเบื่อหน่ายต่อความซ้ำซากจำเจในการแสดงออก สภาพต่าง ๆ นี้ทำให้ศิลปินรุ่นหนุ่มแสวงหาหนทางใหม่โดยอาศัยแนวของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์เป็นรากฐาน ส่วนศิลปินเช่น เรอนัวร์ เดอกาสและโมเนท์ ซึ่งยังคงตามแนวอิมเพรสชันนิสม์เดิมอยู่จึงกลายเป็นศิลปินรุ่นเก่าไป

ลัทธิอิมพรสชันนิสม์ในระยะหลัง (Late - Impressionnist) แบ่งออกได้ 2 พวกคือ

ก. ลัทธิโพสต์- อิมเพรสชันนิสม์ (Post - Impressionist)

ข. ลัทธินิโอ-อิมเพรสชันนิสม์ (Neo - Impressionist)

ศิลปะของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังนี้นักวิจารณ์ชาวอังกฤษ ชื่อ โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry,1866-1934) ได้รวบรวมผลงานของศิลปินที่อยู่ในระยะหลังอิมเพรสชันนิสม์มาแสดงที่กราฟตันแกลเลอรี (Grattan Gellery) ในลอนดอน แล้วตั้งชื่อการแสดงครั้งนั้นว่าโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ (Post – Impressionist) และดูเหมือนคำนี้จะนำมาใช้เรียกรวมความเคลื่อนไหวของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังทั้งหมด กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังตามที่โรเจอร์ ฟราย ให้ความเห็นสนับสนุนไว้นั้นกล่าวว่า "ศิลปินในกลุ่มนี้ไม่ยอมรับความเชื่อที่ว่าการเขียนให้มีรายละเอียด การเลียนแบบอย่างเป็นจริงตามธรรมชาติ จะเป็นจุดหมายอันแท้จริงของจิตรกรรม.. ศิลปินกลุ่มนี้ไม่เลียนแบบแต่พยายามสร้างรูปทรงขึ้นใหม่โดยที่รูปทรงนั้น ๆ มีความสัมพันธ์ต่อชีวิตจริง หมายถึงว่าลดตัดทอนรูปทรงให้ง่ายประกอบด้วยลักษณะผิวและส่วนประกอบอื่น ๆ.. ภาพทุกภาพแทนที่จะบอกให้ผู้ดูทราบว่าเป็นภาพอะไร อยู่ที่ไหน? กลับกระตุ้นผู้ดูให้รู้สึกอย่างไร คล้ายกับเรามีความรู้สึกคล้อยตามเสียงดนตรีมากกว่าที่จะเข้าใจตามรูปถ่าย" (อารี สุทธิพันธุ์ : 2528.191)

กำจร สุนพงษ์ศรี อธิบายถึงศิลปะ อิมเพรสชันนิสม์ ระยะหลังว่า

ศิลปะลัทธินี้เกิดขึ้นจากการที่ศิลปินมีปฏิกิริยาต่อ ศิลปะลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ โดยศิลปินแต่ละคนต่างทำงานไปตามแนวความคิดความเชื่อมั่นของตน ไม่มีความสัมพันธ์หรือจัดเป็นกลุ่มเหมือนศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ แต่ละคนมีแนวความคิดความเชื่อสอดคล้องต้องกันหลายประการ เช่น การค้นหาและเน้นความสำคัญของรูปทรง (ทั้งรูปร่างภายนอกและปริมาตร) ก็ย่อมมีคุณค่าในตัวมันเอง การจัดภาพคำนึงถึงโครงสร้างของกรอบสี่เหลี่ยมของภาพ รวมทั้งคำนึงถึงเรื่องมิติ ภาพจะต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างดี มีเอกภาพ นอกจากนี้สิ่งสำคัญสุดคือมีการแสดงออกเกี่ยวกับอารมณ์เฉพาะตน ศิลปินแต่ละคนต่างพัฒนาเทคนิคซึ่งมีลักษณะพิเศษตามความชอบของตนเองอย่างแท้จริง แม้ว่าก่อนหน้านี้ต่างยึดหลักบางอย่างของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ เช่น ทฤษฎีแสงอาทิตย์ การใช้สีสะอาดสดใส หรือการจัดวางภาพ การแสดงออกอย่างฉับพลัน รวมทั้งอิทธิพลของศิลปะภาพพิมพ์ญี่ปุ่น ทั้งนี้ศิลปินกลุ่มโพสต์-อิมเพรสชันนิสม์ได้นำมาใช้และพัฒนาก้าวหน้าขึ้นกว่าเดิม ศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลังเป็นจุดสุดท้ายของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของศิลปกรรม เข้าสู่รูปแบบความคิดใหม่ของศิลปะในศตวรรษที่ 20 อย่างแท้จริง โดยเฉพาะ พอล เซซานน์ ได้บุกเบิกแนวความคิดในเรื่องรูปทรงและปริมาตรของสรรพสิ่งทั้งหลาย รวมทั้งสุนทรียภาพในด้านการมองความจริงที่ซ่อนเร้นอยู่ในธรรมชาติ ฟานโกะ และ โกแกง ก่อกำเนิดผลทางจิตวิทยาในด้านการแสดงออกของอารมณ์ส่วนลึกและวิธีสังเคราะห์เรื่องสีในธรรมชาติ ได้อย่างดีเยี่ยม (กำจร สุนพงษ์ศรี : 2523.47-48)

บุญเยี่ยม แย้มเมือง ให้ทรรศนะเกี่ยวกับศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์ระยะหลังว่า

ความคิดในการแสดงออกทางศิลปะของกลุ่มนี้ มีความเชื่อเช่นเดียวกับกลุ่มสิทธิประทับใจ คือ การแสดงออกตามความประทับใจด้านบรรยากาศของแสงและสีที่ปรากฏในธรรมชาติ แต่ความคิดที่ต่างออกไปจากกลุ่มแรกก็คือ การถ่ายทอดธรรมชาตินั้นไม่จำเป็นต้องเลียนแบบธรรมชาติจนเหมือนไปทั้งหมด ต้องรู้จักตัดทอนพลิกแพลงบ้างเพื่อให้ผลงานที่ได้ไปกระตุ้นความรู้สึกของผู้ดู จะเห็นได้ว่า ศิลปินกลุ่มนี้เริ่มกลั่นความรู้สึกของศิลปินออกมาใส่ในผลงาน (บุญเยี่ยม แย้มเมือง : 2537.32)

2. เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่จะศึกษาวิจัย

วินเซนต์ ฟาน โกะ เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1853 เป็นบุตรของนักบวชในคริสต์ศาสนานิกายโปแตนเตนท์ ความหวังสูงสุดฟาน โกะ ต้องการเป็นนักเทศน์ที่มีชื่อเสียง แต่ฟาน โกะ ก็สอบเป็นบาทหลวงไม่ได้และยังไม่ประสบผลงานสำเร็จในการเป็นนักเทศน์ที่บอริเนจในเบลเยี่ยม ต่อมาฟาน โกะ เริ่มหันเข้ามาสู่วงการศิลปะด้วยการเขียนภาพในลักษณะเรียลลิสม์โดยการสะท้อนภาพชีวิตของคนงานในเหมืองถ่านหิน คนกินมัน ภาพหญิงชายผู้ใช้แรงงาน รองเท้าเก่า คัมภีร์ไบเบิ้ลและหุ่นนิ่ง ซึ่งการสร้างงานศิลปะของฟานโกะในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินยุคก่อน ๆ แต่ภาพเขียนของฟาน โกะ แฝงไว้ด้วยคุณธรรม ศีลธรรม เนื้อหาของภาพมีความสำคัญกว่าการแสดงออก ลักษณะการใช้สีหม่น ๆ เมื่อดูแล้วให้ความรู้สึก เศร้า จริงจัง เครียด หนักแน่น ฯลฯ ผลงานของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในช่วงนี้เรียกว่า (Dutch Period)

วินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นศิลปินที่อยู่ในช่วงการปรับเปลี่ยนระหว่างลัทธิอิมเพรสชันนิสม์กับลัทธิเอกซ์เพรสชันนิสม์ โดยฟาน โกะ ได้พัฒนาผลงานของตัวเองเมื่อย้ายเข้ามาอยู่ในฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1886 และได้เริ่มเรียนรู้ทฤษฎีการวาดภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์ รวมทั้งแบบอย่างของภาพพิมพ์ญี่ปุ่นในระยะนี้ผลงานของฟาน โกะ แสดงลักษณะแสง สี และเวลา เรื่องราวที่เขียนก็มีทิวทัศน์ อาคาร สิ่งก่อสร้าง ภาพคน หุ่นนิ่ง ภาพดอกไม้ และในบางครั้งก็หันไปลอกเลียนภาพเขียนศิลปินในอดีตที่เขาชื่นชอบ เช่น เดอลาครัวส์ เรมบรานท์ มิลเล่ต์ ฯลฯ อย่างไรก็ดีช่วงที่เขาอยู่ในฝรั่งเศสใหม่ ๆ ผลงานส่วนใหญ่ก็ยังมีอิทธิพลของอิมเพรสชันนิสม์ และ นิโอ อิมเพรสชันนิสม์อยู่มาก โดยใช้เทคนิคการระบายสีแต้มเป็นจุด ๆ จนกระทั่งฟานโกะได้ไปอยู่ทางตอนใต้ของฝรั่งเศสที่เมืองอาร์ล ที่นี่เองที่ทำให้เขาได้พบกับตัวเองและผลงานของเขาได้พัฒนาเป็นตัวของตัวเองเต็มรูปแบบ ซึ่งจะมีลักษณะโดดเด่นทางด้านการใช้รอยแปรง และสีหนา ๆ ภาพแต่ละภาพแสดงออกถึงอารมณ์ที่แปรปรวนและรุนแรง จริงจัง การบิดเบี้ยวของรูปทรงทำให้เกิดการเคลื่อนไหวขึ้นในภาพทุกภาพที่ฟาน โกะ สร้างสรรค์ขึ้นมา ไม่ว่าจะเป็นภาพทิวทัศน์ ภาพตัวเอง ภาพห้องนอน ภาพหุ่นนิ่ง ภาพดอกไอริส ภาพดอกทานตะวัน ฯลฯ ความโดดเด่นตรงนี้เองที่ทำให้ภาพเขียนของฟาน โกะ น่าสนใจและมีเสน่ห์มาจนถึงปัจจุบัน

วินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นคนสำคัญคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ ชีวิตของเขาแสดงให้เห็นชะตากรรมหลายด้านหลายมุมของศิลปินผู้อาภัพซึ่งได้รับความทุกข์ความเศร้าในชีวิตเป็นอย่างมากจนมีหลายคนเรียกเขาว่า "จิตรกรบ้า" เพราะเขามีสติวิปลาส ในช่วงบั้นปลายของชีวิต ความผิดปกติทางจิตนี่เองเป็นสาเหตุให้เขาทำร้ายตัวเองอย่างรุนแรง ถึงแม้ วินเซนต์ ฟาน โกะ จะเป็นคนอารมณ์ร้ายแต่เขาก็มีความรักความเมตตาต่อเพื่อนมนุษย์เสมอ วินเซนต์ ฟาน โกะ ได้สร้างสรรค์ผลงานไว้มากมาย ซึ่งถือกันว่าเป็นประทีปที่ส่องให้เห็นภาวะจิตใจของเขาเป็นประดุจกระจกเงาที่ฉายให้เห็นเส้นแบ่งระหว่างความผิดปกติทางจิตกับอัจฉริยะภาพทางการสร้างสรรค์ หากมาพิจารณาภาพเขียนของเขาซึ่งมีชื่อเสียง ชื่อ "Starry Night" จะเห็นว่าภาพนี้แสดงออกถึงความรู้สึกของเขา ซึ่งมีความทุกข์ทรมานในจิตใจผนวกเข้ากับจินตนาการที่ไม่เหมือนใครเมื่อถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม

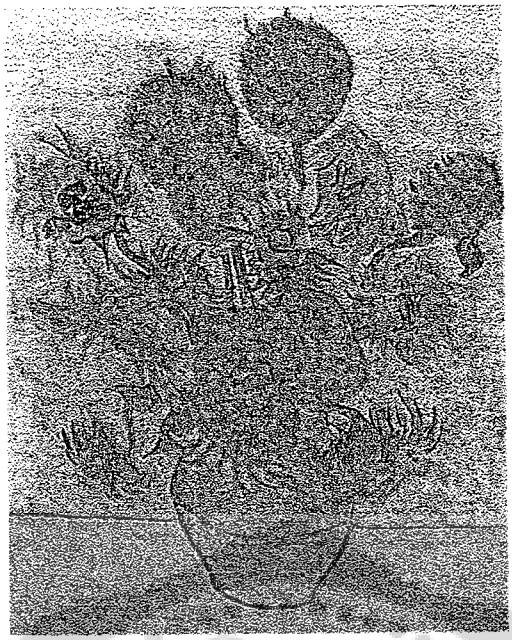


Starry Night Saint – Remy, June 1889 Oil on canvas, 73.7x92.1 cm.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี ให้ทรรศนะถึงความผิดปกติทางจิตกับอัจฉริยภาพทางการสร้างสรรค์ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ไว้ในหนังสือฟิลลิ่ง 4 ว่า

> เป็นศิลปินโลกตะวันตกคนหนึ่งซึ่งมีบุคลิกภาพในเชิง "คนนอก" และภาพวาดของเขาโดยเฉพาะในช่วงสุดท้ายก่อนจบชีวิตดูเหมือนมีเรื่องราวของปรัชญาเอกซิสเตนเชียลลิสม์ปรากฏให้รู้สึกได้ไม่น้อย ผลงานจิตรกรรมของฟานโกะ อาทิ เช่น ภาพทิวทัศน์ ภาพดอกทานตะวัน ภาพเก้าอี้เหลือง ภาพเหมือนตัวเองมองดูแล้วจะเหมือนความผันแปรบิดเบี้ยวและความไม่คงที่สม่ำเสมอของจิตใจ ส่วนเรื่องของสีจะพบว่า "สีแม้ว่าจะเห็นว่าสดและแรงแต่ก็มิได้เน้นที่ความงดงามเรื่องสี หากเน้นที่อารมณ์เป็นสำคัญจนกระทั่งเห็นรอยแปรงออกมาอย่างชัดเจน ดังเช่น ภาพทุ่งข้าวสาลีกับอีกา ภาพดอกทานตะวัน ภาพคืนที่มีดาว ฯลฯ (สุชาติ สวัสดิ์ศรี : 2526.17)

นักจิตวิทยาหลายคนได้ให้ทรรศะเกี่ยวกับความสามารถพิเศษหรือความเป็นอัจฉริยะเหล่านี้ อาจจะเกิดจากความทุกข์ทรมานทางด้านจิตใจซึ่งเป็นโรคที่นักจิตวิทยาเรียกว่า Maric Depressive (โรคซึมเศร้าที่ผันแปรอย่างรวดเร็วไปเป็นคุ้มคลั่ง) ซึ่งเป็นผันแปรทางอารมณ์ที่รุนแรงสุดขั้วและรวดเร็วในช่วงไม่กี่ปีก่อนที่วินเซนต์ ฟาน โกะ จะเสียชีวิตเป็นช่วงที่อาจเรียกได้ว่าเขาสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นตัวตนของเขาเองมากที่สุดในชีวิตก็ว่าได้ เขาได้รับความทุกข์ทรมานจากโรคทำให้มีอาการกระวนกระวายอย่างรุนแรงมีความสับสนและก้าวร้าว ซึ่งอาจเกิดจาก absinthe ซึ่งเป็นเหล้าที่เจือกลิ่นไม้ชนิดหนึ่งมีรสขมมาก ครั้งหนึ่งขณะที่อยู่ในอาการวิกฤต เขาทะเลาะและทำร้าย พอล โกแกง (Paul Gauguin) เมื่อไม่ได้ดังใจเขาถึงกับตัดหูข้างหนึ่งของตัวเองแล้วมอบให้กับโสเภณีคนหนึ่งที่เขาคบหาอยู่ด้วย ในขณะที่เจ็บปวดจากพิษบาดแผลและมีอาการคลุ้มคลั่งอยู่นั้น วินเซนต์ ฟาน โกะ กลับสร้างผลงานออกมากมากมาย ซึ่งเป็นผลงานชิ้นเยี่ยมหลายชิ้น บางชิ้นเขาวาดเสร็จภาพในวันเดียว วินเซนต์ ฟาน โกะ พรรณาความรู้สึกไว้ในจดหมายซึ่งเขียนถึง ธีโอ (Theo) น้องชายว่า "ฉันทำงานเหมือนถูกปีศาจเข้าสิงทำงานอย่างบ้าคลั่ง ฉันต้องต่อสู้อย่างสุดกำลังที่จะสร้างผลงานให้ดีที่สุดและบอกกับตัวเองว่าความสำเร็จจะเป็นสิ่งที่รักษาโรคของฉันได้ดีที่สุด"



Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers Arles, January 1889 Oil on Canvas, 73 x 95 cm.

นักวิจารณ์บางคนให้ทรรศนะคำพรรณาของวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่ระบายความรู้สึกของตัวเองถึงน้องชายนั้น เป็นอาการบ่งชี้ถึงโรคที่เขาเป็นอยู่ และมีความคิดเห็นเกิดขึ้นมากมายหลังจากเขาเสียชีวิตเนื่องจากการฆ่าตัวตาย ซึ่งนิทัศน์ ศิริโชติรัตน์ อธิบายไว้ในหนังสือกรุงเทพวันอาทิตย์ ว่า

จิตแพทย์มีการวินิจฉัยเกี่ยวกับอาการของวินเซนต์ ฟาน โกะ มากกว่า 100 ความคิดเห็นอย่างเช่นเป็นโรคซิฟิลิสบ้าง ละ หรือเป็นโรค Meniere's Disease เมื่อไม่นานมานี้ก็มีความคิดเห็นอีกอย่างหนึ่งเพิ่มขึ้นคือ เป็นโรคที่เรียกว่า Acute intermittent porphyria ซึ่งน่าจะใกล้เคียงความจริงมากที่สุด แนวความคิดนี้มาจากนักชีวะเคมีชาวอเมริกันชื่อ Wilfred Arnold ได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวินเซนต์ ฟาน โกะ แล้วบ่งชี้ว่าน่าจะเป็นโรคทางพันธุกรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับระบบชีวะเคมีที่บกพร่องในร่างกายทำให้เกิดสารเคมีบางอย่างที่เรียกว่า Porphyria สารเคมีชนิดนี้เมื่อสะสมในร่างกายมากเกินปกติจะทำให้เกิดอาการทางระบบประสาท ส่งผลให้เกิดอาการสับสน ปวดท้อง ไปจนถึงมีอาการประสาทหลอน Wildred Arnold และ Loretta Loftus ซึ่งเป็นเพื่อนรวมงานได้รวบรวมข้อมูลหลักฐานมากมายเพื่อมาสนับสนุนแนวคิดของเขา โดยรวบรวมจากการวิเคราะห์จดหมายต่างๆ ของวินเซนต์ ฟาน โกะ และความคิดเห็นจากผู้ที่มีชีวิตอยู่ร่วมสมัยและสนิทกับเขาแล้วนำมาวินิจฉัยเปรียบเทียบแต่ละโรคว่าโรคไหนใกล้เคียงกับอาการของเขามากที่สุด สรุปผลคืออาการเจ็บป่วยมีสาเหตุมาจากโรคทางจิตจากสารที่เป็นพิษซึ่งอาจจะเป็นโรคพิษสุราเรื้อรัง หรือไม่ก็สารตะกั่วตกค้างในร่างกายหลังจากพิจารณาอย่างรอบคอบถึงผลกระทบซึ่งเกิดจากสารพิษ Absinthe ปรากฏว่าโรค acute Intermittent Porphyria จะเป็นโรคซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับอาการของวินเซนต์ ฟาน โกะ มากที่สุด อาการของโรคจะมีอารมณ์ผันแปรอย่างรุนแรงที่เรียกว่า (Manic-depressive) ส่วนหลักฐานต่างๆ เกี่ยวกับโรคทางพันธุ์กรรมก็มีความเป็นไปได้เช่นกัน เมื่อทราบว่าอาการลักษณะเดียวกันเกิดขึ้นกับญาติสนิท น้องชาย และพี่สาว ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ด้วย (นิทัศน์ ศิริโชติรัตน์ : 26 มีนาคม 2543)

กำจร สุนพงษ์ศรี อธิบายผลงานของฟาน โกะ โดยแยกผลงานออกเป็น 3 ระยะ การสร้างงานไว้ในหนังสือศิลปะสมัยใหม่ดังนี้

ผลงานของฟานโกะแบ่งออกเป็น 3 สมัย คือ สมัยแรกเรียกว่า ดัทช์ พีเรียด (Dutch Period) เป็นผลงานซึ่งทำในขณะที่อยู่ในเนเธอร์แลนด์และเบลเยียม มีลักษณะหนักแน่น สีหม่นหมอง มีการแสดงออกไปในทางลัทธิเรียลลิสม์ มีแนวโน้มไปในทางมนุษยธรรม เห็นอกเห็นใจคนจน ต้องการสะท้อนภาพชีวิต ยุคนี้มีผลงานชิ้นสำคัญ คือ ภาพ "คนกินมัน" (Potato eaters) ต่อมาเมื่อย้ายเข้าอยู่ฝรั่งเศส ได้ความคิดและเทคนิควิธีการจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ นีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ รวมทั้งภาพพิมพ์ของญี่ปุ่น ผลงานของมิลเล่ต์และเดอลาครัวส์ทำให้เปลี่ยนแปลงพัฒนาขึ้นมาก สมัยที่สอง คือ อาลส์ เพียเรียด (Arles Period) เป็นสมัยที่ฟาน โกะ เริ่มต้นอุทิศตนเองให้แก่วงการจิตรกรรมโดยย้ายมาอยู่ที่เมืองอาลส์ เขาได้เริ่มใช้แปรงแต้มรอยสีหนาและทิ้งรอยแปรง (Brush stroke) ให้มีการแสดงออกถึงความรุนแรงของอารมณ์อย่างที่สุด ยุคนี้นอกจากงานวาดภาพแล้ว จดหมายบันทึกโต้ตอบระหว่างฟานโกะกับน้องชายถือว่ามีคุณค่าสำคัญอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะด้วย สมัยที่สาม คือ อูแวร์ เพียเรียด (Auver Period) เมื่อเขาย้ายมาอยู่ที่เมืองอูแวร์และสิ้นชีวิตลงที่เมืองนี้

ปี ค.ศ.1882 ฟานโกะเคยพยายามทดลองวาดภาพทิวทัศน์ ซึ่งฟาน โกะ ต้องการแสดงให้เห็น "วิธีการ" ด้วยการใช้เทคนิคที่อ ๆ คือ บีบสีออกจากหลอด ทำเป็นรากและลำต้นของต้นไม้ หลังจากนั้นก็ค่อยใช้แปรงเกลี่ยให้เข้ากันเป็นรูปเป็นร่าง แม้จะด้อยพัฒนาทางวิธีการ แต่พลังอันแน่นภายในระหว่างยุคนี้ก็รุนแรงมาก ฟาน โกะ กล่าวว่า "เมื่อคุณต้องการงอกงาม คุณต้องมุดลงไปในผืนแผ่นดิน" (จากจดหมายถึง ธีโอ ปี ค.ศ. 1883) หลังจากนั้น ฟานโกะได้ค้นคว้าหาความรู้สึกในการแสดงออกของภาพ ซึ่งเกี่ยวกับวัตถุทั้งหลาย สิ่งเหล่านี้ได้กลายเป็นสิ่งที่ซึมซาบอยู่ภายในใจ กลายเป็นวัตถุดิบสำคัญของเขาในอนาคต สิ่งต่าง ๆ ที่ฟาน โกะ เจาะลงไปดังเช่นได้เจาะลึกลงไปถึงใบหน้าของชาวบ้านที่ยากจน ทดลองวาดเส้นด้วยวิธีการเดียวกัน ซ้ำแล้วซ้ำเล่า จึงกล่าวได้ว่า เขาเริ่มค้นพบ "ตัวแบบ" ของเขาเอง และสิ่งเหล่านี้ก็ได้ค้างอยู่ในจิตใต้สำนึกในการแสดงออกของลักษณะส่วนตัว เขาจะวาดใบหน้าของมนุษย์ซึ่งดูดุจหน้ากากของความทุกข์ยาก จากลักษณะเด่นอันนี้ ทำให้ฟานโกะเป็นศิลปินผู้มีแนวใหม่เป็นของตนเอง แม้จะได้รับความคิดมาจากกลุ่มเรียลลิสต์ก็ตาม แต่เขาได้สร้างวิธีการขึ้นใหม่เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการแสดงออกได้อย่างเหมาะสมต่อมาเมื่อเดินทางเข้าสู่ปารีส ฟาน โกะ ได้ค้นพบสิ่งใหม่มากมายหลายอย่าง ที่สำคัญ คือ กฎเกณฑ์การใช้สีในข้อที่ว่า จะต้องไม่ผสมสีให้สกปรก ซึ่งรับมาจากกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ในระหว่างนี้ฟานโกะเกิดความคิดว่าการทำงานของศิลปินที่มีความคิดคล้ายกัน ควรจะร่วมมือเป็นกลุ่มเป็นพวก ย่อมประสบความสำเร็จมากกว่าศิลปินผู้ทำงานโดดเดี่ยวคนเดียว ฟาน โกะ มีความฝันเสมอถึงการจัดตั้งนิคมศิลปินที่ยิ่งใหญ่ ซึ่งในใจคงจะต้องมโนภาพเอาว่า นิคมนี้จะดูลี้ลับมีลักษณะทางศาสนา ดุจเดียวกับความสัมพันธ์ฉันพี่น้องของลัทธิฟรานซิส ฟานโกะคิดว่าตัวเองได้พบมันแล้วเช่นนี้ในกรุงปารีส ซึ่งมีเพื่อนที่ดีจำนวนมากกว่าตอนที่เขาอยู่ในเนเธอร์แลนด์ อังกฤษ หรือในเหมืองถ่านหินเมืองบอริเนจ ในยามกลางคืน ฟาน โกะ ก็ใช้เวลากับเซอราต์ ศึกษาวิธีการใช้สีของลัทธินีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ เนื่องจากฟานโกะเดินทางเข้าปารีสในปี ค.ศ. 1886 เป็นปีที่เซอราต์กำลังแสดงผลงานของตนอยู่ ฟาน โกะ จึงรับความคิดจากศิลปินผู้นี้ไม่น้อย ถึงอย่างไรก็ตามก็ยังไม่สามารถจะทิ้งรูปทรงแบบเก่าได้ ระหว่างนี้ได้พัฒนาเพิ่มพูนวิธีการใช้พู่กันป้ายอย่างรวดเร็วและเด็ดขาด เริ่มค้นหาการวาดให้มีบรรยากาศเต็มไปด้วยความเคลื่อนไหวและมีสีสุกสกาวระยิบระยับสะอาดสดใสขึ้นกว่าเดิม

ปี ค.ศ. 1888 ฟาน โกะ เดินทางไปเมืองอาลส์ ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ของฝรั่งเศสเป็นฤดูร้อนพอดี บรรยากาศโดยทั่วไปของเมืองนี้กลมกลืนกับความรู้สึกทั้งมวลของเขาด้วย จนรู้สึกว่าตัวเองเป็นส่วนหนึ่งในบรรยากาศทั้งหมดของที่นี่ ไม่ว่าจะในความร้อนแรงของสี แสงที่สว่างจ้า ความเขียวสดของหมู่ต้นไม้ ล้วนแต่ได้ปลุกเร้าอารมณ์ทางโลก อาทิเช่น ตัณหาและความรักอันซ่อนเร้นอยู่ภายในใจให้ประทุออกมาราวกับไฟ เขาปลดปล่อยอารมณ์จินตนาการทั้งหมดอย่างไม่ต้องมีสิ่งเหนี่ยวรั้งใด ๆ ทั้งสิ้น ความคิดของเขามีอิสระจากเกราะของจิตสำนึกในประเพณีนิยมต่าง ๆ ฟานโกะได้ปล่อยสิ่งเหล่านั้นทั้งหมดโดยปราศจากความระมัดระวัง จึงกลายเป็นความฟุ้งซ่านทำให้จิตใจแปรปรวนไป จนอยู่ในสภาพของจิตวิปลาสไปในที่สุด ถึงขั้นทำร้ายตนเอง นี่อาจเป็นตัวอย่างของโศกนาฏกรรมซึ่งมองดูโลกในแง่ร้ายต่อตัวเองจนเกินไป ผลงานในยุคนี้ล้วนแต่แสดงอารมณ์แห่งการตอบโต้ มีความก้าวร้าว รุนแรง ต่อสิ่งต่างๆ ที่ถาโถมเข้าทับถมชีวิตของตนเอง ทั้งนี้คงเป็นเพราะฟานโกะประสบทั้งความอดอยาก ความว้าเหว่ ประกอบกับความสะเทือนใจเมื่อมีการถกเถียงและวิวาทกับโกแกง ทำให้ความสมดุลในชีวิตของเขาเอียงลงทันทีจนถึงกับตัดหูตนเอง

และต้องเข้ารักษาตัวในโรงพยาบาลโรคจิต อย่างไรก็ตาม ผลงานในยุคนี้คือภาพชีวิตของเขาทั้งหมดที่ถ่ายทอดลงไป แสดงอารมณ์และความรู้สึกทั้งมวลที่มีอยู่จากหลักการที่ว่าความงามในโลกมีอยู่ทั่วไปในทุกหนทุกแห่ง
ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ได้กระทำตามหลักการนี้ ฟานโกะยังเดินก้าวหน้าต้ำขึ้นไปอีก นอกจากกรรมวิธีการใช้สีที่สดสว่างในเทคนิคแบบใหม่ซึ่งได้คันคิดมาแล้ว เขามองสิ่งต่าง ๆ อย่างตรงไปตรงมา มีความรู้สึกต่อสรรพสิ่งทั้งหลายในลักษณะหลงใหล คล้ายกับเอาดวงใจเข้าไปประสานเป็นสิ่งเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นต้นสนที่ยืนต้นตระหง่านอยู่ภายใต้รัศมีอันโชติช่วงของดวงอาทิตย์อันร้อนแรง ถ้าเรามองดูให้ลึกลงไปในผลงานชิ้นนี้ จะพบว่ามันไม่ใช่เพียงภาพต้นสนธรรมดา หากสามารถมองเห็นความเคลื่อนไหว ความเจริญเติบโตของสิ่งต่าง ๆ ด้วย ภาพทิวทัศน์ของฟาน โกะ หลายภาพแสดงให้เห็นถึงท้องทุ่งที่ผืนแผ่นดินให้อารมณ์ความรู้สึกของไอร้อนในฤดูร้อน ซึ่งจะถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมรู้สึกอย่างเต็มที่ เขามองดูสิ่งรอบข้างนอกเหนือไปจากสีที่ฉาบอยู่เปลือกนอก เท่ากับเป็นความจริงขั้นที่สองของศิลปะซึ่งอยู่ลึกลงไปในวิญญาณ กลายเป็นจุดสำคัญทางศิลปะของฟานโกะ จากอิทธิพลของเซอราต์ซึ่งฟานโกะได้ศึกษามาอย่างดีเยี่ยม เช่น วงจรสี การใช้สีอย่างมีอิสระอย่างถูกต้องตามหลักทฤษฎีของสี เขาใช้สีคู่ปฏิปักษ์ควบคู่ไปกับการใช้สีที่มีความกลมกลืนให้มีความประสานสัมพันธ์กัน ความสามารถเด่นเป็นพิเศษของฟานโกะคือ การใช้สีแต่ละสีให้มีคุณค่าในตัวของมันเอง ซึ่งมันก็พ้องกับความคิดของโกแกงที่ว่า..... "สีแสดงออกด้วยตัวของมันเอง"..... (กำจร สุนพงษ์ศรี : 2523.52-56)

อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายเกี่ยวกับชีวประวัติของ วินเซนต์ ฟาน โกะไว้ในหนังสือ ศิลปนิยม ดังนี้

ฟานโกะอยู่ในระหว่างหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างลัทธิอิมเพรสชันนิสม์และเอกซ์เพรสชันนิสม์ ผลงานของฟานโกะระยะแรกแสดงลักษณะแสง สี และเวลา มากกว่าความรู้สึกประทับใจภายในตามแนวอิมเพรสชันนิสม์ แต่ผลงานระยะหลังแสดงความรู้สึกภายในมากกว่าแสงสี**ตามแนวของเอกซ์เพรสชันนิสม์** (Expressionism)
ฟานโกะเป็นศิลปินที่มีอารมณ์รุนแรงผู้หนึ่งจนนักวิจารณ์บางคนเห็นว่าฟานโกะเป็นคนบ้า เมื่อพิจารณาจากผลงานของเขาที่เหลืออยู่ เช่น ภาพราตรีประดับดาว (The starry night) ที่เขียนไว้เมื่อปี ค.ศ. 1889 แล้วรู้สึกว่าอาจมีความจริงอยู่บ้าง ภาพราตรีประดับดาวนี้แสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของรอยแปรง ทิศทางกลมกลืนกับขอบท้องฟ้าตัดกับต้นสนในระยะใกล้ ส่วนบรรยากาศระหว่างบริเวณไกลสุดของภาพและใกล้สุดแสดงให้เห็นความระยิบระยับของดวงดาว การสะท้อนของหลังคาและโบส์ถเขาเคยกล่าวว่า "เมื่อข้าพเจ้าเขียนภาพนี้เสร็จข้าพเจ้าจะไปโบส์ถทันที ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความมุ่งหมายแต่เดิมของฟานโกะที่ต้องการจะเป็นหมอสอนศาสนา หาได้จางไปจากความทรงจำไม่ แม้ว่าเขาจะมายึดการเขียนภาพเป็นกิจกรรมของชีวิตอันสุดท้าย ผลงานของฟานโกะที่เหลืออยู่และได้เป็นที่นิยมมากนั้น เราอาจพิจารณากล่าวได้ 2 ทาง คือ ทางหนึ่งผู้นิยมรู้สึกสงสารต่อชีวิตความเป็นอยู่ของฟานโกะ และเพื่อเป็นอนุสรณ์หาได้ซาบซึ้งจริงจังเท่าใดไม่ กับอีกพวกหนึ่งที่ชื่นชอบ ผลงานก็เพราะเห็นว่าผลงานทุกชิ้นเป็นบันทึกของมนุษย์ผู้หนึ่ง เมื่อมีชีวิตอยู่ไม่มีใครเข้าใจผลงาน แต่หารู้ไม่ว่าผลงานเหล่านั้นแฝงปรัชญาและแนวคิดต่าง ๆ ไว้มากมาย ไม่แต่ในวงการศิลปะเท่านั้น แม้แต่ในวงการแพทย์และวงการวิทยาศาสตร์แขนงออปสติกส์ก็ยังเห็นว่ามีความสำคัญมาก
ฟานโกะเริ่มตกลงใจเป็นศิลปินเมื่ออายุ 27 ปี และเป็นศิลปินที่ยึดมั่นในแนวทางการแสดงออกของตนอย่างแท้จริงซึ่งทำให้ผลงานแตกต่างไปจากลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ที่มุ่งสัจจะอยู่ที่โลกภายนอก (External world) ส่วนฟานโกะมุ่งที่โลกภายใน โลกแห่งความฝัน โลกแห่งความรู้สึกและจินตนาการ
ผลงานของฟานโกะในระยะแรกช่วง ค.ศ.1880-1886 มีลักษณะเหมือนจริงตามความเป็นอยู่ของมนุษย์ (Realism) และเป็นเรื่องความยากจน เรื่องธรรมดาของชนชั้นกลาง เช่นภาพ "คนกินมัน" (The potato eaters) ภาพคนกินมันนี้ ฟานโกะกล่าวว่าเขามีความประสงค์ที่จะแสดงให้ชัดแจ้งของกิจกรรมแต่ละคนที่กินมัน ภายใต้แสงตะเกียงสลัว ๆ มืออันหยาบกร้านขณะที่จับ ส้อม ช้อน หยิบมันกินนั้นเขาไม่วิตกว่าใครจะชอบหรือไม่ ขอให้เขาได้แสดงความรู้สึกอันแท้จริงของเขาแล้วเป็นพอ ฟานโกะแสดงความรู้สึกได้จริง ๆ สภาพของครอบครัวแร้นแค้น ลักษณะของรอยแปรงที่เกิดโดยความรู้สึกของเขาโดยตรงไม่แข็งกระด้างและส่วนประกอบของฉากหลังและภาพคนกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ภาพนี้แสดงความรู้สึกเอื้อเฟื้อแผ่ความรู้สึกหมดวิตกในอาหารมื้อต่อไป ฟานโกะแสดงออกทางสีหน้าและท่าทางของแต่ละคนได้อย่างดีมาก

ฟานโกะสนใจงานของมิเลท์ (Millet) ผู้ชอบเขียนภาพด้วยเรื่องราวคล้าย ๆ กัน สนใจงานของโดเม (Daumier) และเรมบรานท์ (Rambrandt) โดยเฉพาะทางด้านเรื่องราวเหมือนกันแต่ด้านความรู้สึกนั้นเป็นของตนเองโดยเฉพาะ หลังจากระหกระเหินไปตามที่ต่าง ๆ ฟานโกะก็ได้พบน้องชายในปารีสซึ่งยังผลให้แก่ชีวิตระยะหลังของฟานโกะดีมาก เพราะน้องชายให้ความสนับสนุนเรื่องเงินทองและให้กำลังใจเป็นอย่างดีเป็นคนเดียวที่ฟานโกะเขียนจดหมายระบายความในใจให้ฟัง และจดหมายของฟานโกะทั้งหมดนั้นปัจจุบันกลายเป็นสิ่งที่มีค่ามากเพราะเป็นกุญแจที่จะช่วยให้เข้าใจผลงานของฟานโกะทั้งหมด (อารี สุทธิพันธุ์ : 2528.195-196)

3. ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะ

3.1 ความหมายของพื้นผิว

พื้นผิว (Texture) หมายถึงบริเวณพื้นผิวของสิ่งต่าง ๆ ที่สามารถสัมผัสได้หรือมองเห็นแล้วให้ความรู้สึกต่อผู้มองว่ามีลักษณะ เรียบ หยาบ ขรุขระ เป็นเส้น เป็นแผ่น เป็นจุด ฯลฯ ลักษณะผิวมีส่วนสำคัญเหมือนกับส่วนประกอบอื่น ๆ ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ สามารถกระตุ้นให้ผู้ดูมองเห็นผลงานและมีความรู้สึกคล้อยตามได้รวดเร็ว ลักษณะผิวมีความกลมกลืนและตัดกันตามจำนวนของลวดลายหรือผิวพื้นที่ปรากฏนั้น

ประเสริฐ ศีลรัตนา ให้ทรรศนะว่า "พื้นผิวเป็นปรากฏการณ์ด่านแรกแห่งการสัมผัส อาจด้วยสายตาหรือประสาทสัมผัสอื่น ๆ ที่มีต่อวัตถุนั้น พื้นผิวย่อมเปรียบเสมือนตัวแทนของมวลภายในของวัตถุนั้นในอันที่จะก่อให้เกิดความรู้สึกทั้งมวลแก่วัตถุนั้น ๆ เช่น พื้นผิวของแตงโมย่อมให้ความรู้สึกแตกต่างไปจากพื้นผิวของทุเรียน เป็นต้น จากลักษณะพื้นผิวที่ให้ความรู้สึกแตกต่างกันนี่เอง ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะได้นำเอาลักษณะต่าง ๆ ของพื้นผิวเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างงานศิลปะ เพื่อกระตุ้นเร้าให้ผู้ดูเกิดความรู้สึกที่ต่างกันเมื่อได้สัมผัสรับรู้กับภาพผลงานศิลปะที่มีลักษณะผิวที่ต่างกัน" (ประเสริฐ ศีลรัตนา : 2542.200-201)

ช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ศิลปินได้นำลักษณะผิวรูปแบบต่าง ๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมากขึ้น ซึ่งก่อนหน้านี้การสร้างสรรค์ผลงานส่วนใหญ่จะใช้ลักษณะผิวเรียบในการระบายสี ภาพบางภาพอาจดูเหมือนมีวัตถุผิวหยาบหรือขรุขระอยู่ในภาพก็โดยการลวงตาโดยใช้ทักษะการเลียนแบบธรรมชาติของศิลปินโดยการเกลี่ยสี

มาถึงยุคอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ศิลปินกลุ่มนี้สร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคการระบายสีแบบไม่เกลี่ยสีเหมือนในอดีต แต่ละคนก็มีลักษณะพิเศษเฉพาะตน ศิลปินกลุ่ม นิโอ-อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-impressionism) นิยมระบายสีแบบแต้มเป็นจุด ๆ ทำให้เกิดลักษณะผิวของสีที่จุดหรือแต้มลงไปบนระนาบระยิบระยับประสานกันในดวงตาของผู้ดู วินเซนต์ ฟาน โกะ (Vincent Van Gogh) ระบายสีหนา ๆ ปล่อยรอยแปรงไม่เกลี่ยสีปรากฏลักษณะผิวหยาบของรอยแปรงเด่นชัด ความหนาของสีนูนเด่นออกมาจากระนาบคล้ายกับงานประติมากรรมนูนต่ำเป็นจังหวะลีลาเฉพาะตน

ลักษณะผิวที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรม มีดังนี้

- **ลักษณะผิวที่เกิดจากการลวงตา** คือลักษณะผิวที่สร้างขึ้นมาด้วยทักษะเฉพาะตนของศิลปิน เช่น เมื่อมองเห็นลักษณะผิวที่ปรากฏในภาพแล้วรู้สึกว่าขรุขระแต่เมื่อสัมผัสผิวของผลงานชิ้นนั้นจริง ๆ กลับปรากฏว่าเรียบ อารี สุทธิพันธุ์ ให้ทรรศนะในประเด็นนี้ว่า "สิ่งที่ปรากฏให้เห็นกับสิ่งที่เป็นจริงไม่เหมือนกัน" (บรรยาย)

- ลักษณะผิวที่สัมผัสได้จริง คือ พื้นผิวของวัตถุต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ หรือเกิดจากการสร้างขึ้นของมนุษย์ เช่น ผิวต้นไม้ คน สัตว์ โต๊ะ เก้าอี้ คอนกรีต ฯลฯ ผลงานจิตรกรรมที่ระบายสีแบบไม่เกลี่ยสี การสร้างงานโดยการราดเทสี พื้นผิวของงานปะติด (Collage) หรือสื่อผสมที่ศิลปินนำมาสร้างงานชนิดต่าง ๆ ฯลฯ

3.1.1 การมองเห็นลักษณะผิว

การมองเห็นลักษณะผิวในลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏแก่ตา เกิดจากแสงที่ส่องสว่างไปกระทบกับวัตถุแล้วทำให้ปรากฏลักษณะผิวในรูปแบบต่างๆ ตามลักษณะทางกายภาพของวัตถุนั้น ๆ

อารี สุทธิพันธุ์ ให้ทรรศนะไว้ในหนังสือทัศนศิลป์ และความงามว่า "ลักษณะผิวเป็นผลรวมทางด้านลักษณะของวัตถุ ซึ่งทำให้เรารับรู้ว่า มีลักษณะผิวเป็นอย่างไร เช่น ด้าน มัน หยาบ ฯลฯ ลักษณะผิวเกี่ยวข้องกับการรับรู้เป็นอันมาก เพราะช่วยให้รับรู้ได้ช้าหรือเร็ว ตัวอย่างเช่น วัตถุมันวางอยู่กลางแจ้งกับวัตถุด้าน แสงสะท้อนจากวัตถุมันจะทำให้เรารับรู้ได้ชัดเร็วกว่าวัตถุด้าน" (อารี สุทธิพันธุ์ : 2532.78-79)

วุฒิ วัฒนสิน ให้ทรรศนะว่า การมองเห็นลักษณะพื้นผิวที่แตกต่างกันเกิดจาก

1. เกิดจากการดูดซึมและสะท้อนของแสงที่มีความเข้มแตกต่างกัน ทำให้ตารับรู้พร้อม ๆ กัน เป็นลักษณะผิวของวัตถุนั้น ๆ
2. เกิดจากความแตกต่างของแสงเงา ที่กระจายไปทั่วพื้นผิวนั้นทำให้เห็นริ้วรอย หรือความละเอียดของลักษณะพื้นผิววัตถุนั้น
3. เกิดจากความแตกต่างของความโปร่งแสงกับทึบแสงของวัตถุนั้นสะท้อนแสงเข้าตาเรา ทำให้ความตื้นลึกริ้วรอยของลักษณะพื้นผิววัตถุนั้น
4. เกิดจากความแตกต่างของสีที่ปรากฏบนระนาบผิวของวัตถุนั้น คลื่นของแสงที่สะท้อนต่างกันเข้าสู่ตา ทำให้เห็นลักษณะของพื้นผิวที่สีปรากฏอยู่ต่างกัน (วุฒิ วัฒนสิน : 2539.130)

สุชาติ สุทธิ อธิบายลักษณะผิวในงานจิตรกรรมว่า

ลักษณะผิวที่เกิดจากเทคนิคของการลวงตา จะเป็น ลักษณะผิวที่สร้างขึ้นบนพื้นแบนราบลักษณะ 2 มิติ แต่ศิลปินใช้เทคนิคของการลวงตาสร้างสรรค์ลักษณะผิวที่แตกต่างกันในผลงาน ให้ปรากฏทางการเห็นตามความต้องการเพื่อแสดงออกของตน

ลักษณะผิวเชิงกายภาพ เป็นการสร้างลักษณะผิวของวัตถุที่เขียนให้เกิดความรู้สึกแตกต่างและโดดเด่นเฉพาะแต่ละอย่างของวัตถุในผลงานแล้วศิลปินสมัยหลังบางคนยังได้นำค่าของผิวมาใช้ให้เกิดเป็นค่าของการรับรู้ทางตาโดยตรง (direct visual qualities) ซึ่งค่าของพื้นผิวดังกล่าวจะเป็นตัวสื่อและชักจูงการรับรู้ของเราสัมผัสได้รวดเร็ว ในชั้นหลังนับเป็นมิติใหม่ทางการเห็นอีกแนวหนึ่ง ซึ่งให้ค่าสุนทรียภาพที่แตกต่างออกไปจากแนวเดิม เช่น ผลงานของ Monet จะให้ค่าของพื้นผิวปะทะกับสายตาผู้ดูอย่างมาก โดยใช้ทั้งลักษณะผิวและสีพร้อม ๆ กัน คือ ความขรุขระของผิวขณะเดียวกันก็ใช้ความรุนแรงของสี ทำให้เกิดเป็นปรากฏการณ์ทางสุนทรียภาพที่รับรู้ได้อย่างรวดเร็ว สามารถดึงดูดผู้ดูเข้าสู่มิติของความเหมือนจริงที่เกิดเป็นค่าขึ้นในห้วงของความรู้สึกชั่วแวบหนึ่ง ๆ ของการเห็นเท่านั้น หากมองดูผลงานของ Monet ในระยะใกล้ ๆ จะเห็นกองสีที่มีผิวหยาบขรุขระเต็มไปด้วยรอยแต้มแตะของแปรงหลากสี หากเมื่อมองภาพผลงานของ Monet ในระยะไกลให้เห็นทั้งภาพความขรุขระของพื้นผิวและสีต่าง ๆ ก็จะสั่นไหวรวมตัวเป็นรูปทรงของวัตถุ ซึ่งให้ค่าของความรู้สึกอันน่าประทับใจเป็นอย่างยิ่ง ศิลปินร่วมสมัยในปัจจุบันได้นำลักษณะผิวมาใช้ในงานจิตรกรรมให้ความรู้สึกสัมผัสได้รุนแรงมากยิ่งขึ้น โดยใช้เทคนิคของการสร้างขึ้นด้วยค่าของแสง-เงา ซึ่งเป็นเทคนิคเก่ามาผสมผสานกับลักษณะผิวที่เป็นจริงทางเชิงกายภาพอันเป็นเทคนิคใหม่มาสร้างสรรค์ผลงานของตน (สุชาติ สุทธิ : 2535.98-101)

3.2 ความหมายของสี

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายถึงความหมายของสีในหนังสือทัศนศิลป์และความงามไว้ว่า

สี หมายถึง ลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตาให้เห็นเป็นสีเขียว สีขาว สีน้ำเงิน ฯลฯ สีอาจเกิดจากวัสดุธรรมชาติ หรือเกิดจากการสังเคราะห์ทางเคมี ซึ่งมีคุณสมบัติโดยเฉพาะต่าง ๆ กัน สีบางชนิดมีคุณสมบัติโปร่งใส บางชนิดทึบแสงปานกลางและบางชนิดทึบแสงโดยที่แสงไม่สามารถส่องผ่านได้ นอกจากนี้สีมีวิธีการใช้หลายประการ เช่น ใช้ระบายด้วยเนื้อสี ผสมเป็นเนื้อสี ใช้ระบายโดยใช้จุดและให้ผสมกันในดวงตา ใช้ระบายโดยใช้รูปร่างหลายสีระบายใกล้ ๆ กันและใช้ผสมกันด้วยแสง (อารี สุทธิพันธุ์ : 2532.31- 32)

3.2.1 ประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับสี

มนุษย์รู้จักนำสีมาใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองในชีวิตประจำวันตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ โดยนำสีมาใช้บันทึกเรื่องราวประจำวันที่ตนพบเห็นปรากฏเป็นหลักฐานภาพจิตรกรรมบนผนังถ้ำตามที่ได้ค้นพบที่ถ้ำอัลตามีลา (Altamila) ประเทศสเปน และภาพจิตรกรรมบนผนังถ้ำลาสโค (Las caux) ในประเทศฝรั่งเศส เป็นต้น การใช้สีของมนุษย์ได้พัฒนาการใช้และการผลิตเรื่อยมา การนำสีมาใช้ในลักษณะต่าง ๆ ได้ประยุกต์มาตลอด โดยเฉพาะในแขนงศิลปะการนำสีมาใช้ในลักษณะต่าง ๆ ได้ประยุกต์ดัดแปลง และดึงเอาเฉพาะคุณสมบัติของสีที่เหมาะสมกับการใช้งานมาจากระบบสีจากการค้นพบของนักวิทยาศาสตร์ ทั้งนี้เพื่อเกิดประโยชน์กับการศึกษา และการสร้างงานของศิลปินอย่างมีประสิทธิภาพ

สีถือว่าเป็นวัตถุธาตุที่สำคัญอย่างยิ่งในการนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานด้านศิลปะไม่ว่าจะเป็นผลงานด้านจิตรกรรม วิจิตรศิลป์ พาณิชย์ศิลป์และอุตสาหกรรมศิลป์มาตลอดทุกยุคในประวัติศาสตร์ ศิลปินสร้างงานส่วนใหญ่ด้วยเส้นนับเป็นร้อย ๆ ปีและมีการใช้สีแต่เพียงทำให้งานของเขามีความคล้ายคลึงใกล้เคียงกับธรรมชาติเท่าที่เป็นไปได้เท่านั้นมาจนกระทั่งถึงตอนปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 ศิลปินตะวันตกได้เขียนเส้นรูปนอกที่มีความถูกต้องแม่นยำ เที่ยงตรงและมีการระบายช่องว่างระหว่างกัน

ถึงแม้ว่าศิลปินในยุคเรอเนสซองส์ (Renaissance) และยุคบารอค (Baroquec) จะมีผลงานที่ประสบความสำเร็จถึงขั้นงานฝีมือระดับปรมาจารย์ที่มีความสามารถและระดับสติปัญญาสูงสุดก็ตามก็ยังไม่มีการเปรียบเทียบคุณสมบัติของสีเท่าที่ควร เพราะมัวไปยึดติดในเรื่องของเส้นทัศนียวิทยา (Linear perspective) แต่ทัศนียวิทยาเกี่ยวกับสี (Colour perspective) ได้มารับความสนใจในยุคอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน

ประเสริฐ ศีลรัตนา อธิบายถึงประวัติความเป็นมาเกี่ยวกับสีไว้ว่า

สี (Colours) ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทำให้เราทราบว่ามนุษย์รู้จักการใช้สีมาไม่น้อยกว่า 15,000 ปีมาแล้ว ซึ่งพบได้จากภาพบนฝาผนังถ้ำ (Lascaux) ในประเทศฝรั่งเศสและถ้ำ Altamila ในสเปน แสดงให้เห็นว่ามนุษย์ในยุคหินได้นำเอาวัสดุจากสิ่งแวดล้อมมาใช้ คือ สีเหลืองและสีแดงจากแร่ธาตุในดิน สีดำจากเขม่าไฟ สีขาวจากยิบซั่มหรือปูนขาวและใช้กรดเปรี้ยว (Amino acid) หรือไขสัตว์เป็นตัวช่วยเชื่อมประสาน ในราวช่วง 4,000 ปีก่อนคริสต์ศักราชจากหลักฐานในงานจิตรกรรมของอียิปต์ แสดงให้เห็นถึงการใช้สีที่ได้จากธาตุในดิน ซึ่งมีคุณภาพดีกว่าของมนุษย์ในยุคหิน และได้ขยายขอบข่ายการใช้วัสดุที่ได้จากธรรมชาติโดยนำเอกสารประกอบด้วยคาร์บอเนตของทองแดง (Copper cabonate) มาใช้ทำสีเขียว (Green malachite) และสีน้ำเงิน (Blue azcerite) นอกจากนี้ยังนำแร่ Cinnabar อันเป็นหินแข็งสีแดงทึบแสงมาบดได้เป็นสีแดงสดใส และได้สีเหลืองจากแร่ Orpiment ซึ่งประกอบด้วยสารหนูกับกำมะถัน ต่อมาในสมัยกรีกได้ขยายขอบเขตการผลิตสีออกไปอีกโดยผลิตสีขาวตะกั่ว (White lead) ด้วยกรรมวิธีทางเคมีจากคาร์บอเนตของตะกั่วและผลิตสีตะกั่วแดง (Red lead) โดยกวนตะกั่วที่หลอมเหลวเพื่อแยกอากาศออกจากเนื้อโลหะในขณะนั้นโลหะจะเปลี่ยนแปรรูปกลายเป็นสีเหลือง (Greyish yellow) จากนั้นนำไปบดและร่อนแล้วจึงนำเอาผงสีเหลือง

ที่ได้ไปละลายน้ำโลหะ ตะกั่ว ซึ่งเป็นของเหลวสีเหลืองจะตกตะกอนนั่นคือ ออกไซด์แท้ ๆ ของตะกั่วที่เรียกว่า "Massicot" นำไปถลุงในเตาหลอมโลหะก็จะกลายสภาพเป็นตะกั่วแดง (Red lead) นอกจากนี้ยังผลิตสี Verdigris (สีเขียวทองแดง)

ต่อมาในสมัยกรีกได้ขยายขอบเขตการผลิตสีออกไปอีกโดยผลิตสีขาวตะกั่ว (White lead) ด้วยกรรมวิธีทางเคมีจากคาร์บอเนตของตะกั่วและผลิตสีตะกั่วแดง (Red lead) โดยกวนตะกั่วที่หลอมเหลวเพื่อแยกอากาศออกจากเนื้อโลหะ ในขณะนั้นโลหะจะเปลี่ยนแปรรูปกลายเป็นสีเหลือง (Greyish yellow) จากนั้นนำไปบดและร่อนแล้วจึงนำเอาผงสีเหลืองที่ได้ไปละลายน้ำ โลหะตะกั่วซึ่งเป็นของเหลวสีเหลืองจะตกตะกอนนั่นคือ ออกไซด์แท้ ๆ ของตะกั่วที่เรียกว่า "Massicot" นำไปถลุงในเตาหลอมโลหะก็จะกลายสภาพเป็นตะกั่วแดง (Red lead) นอกจากนี้ยังผลิตสี Verdigris (สีเขียวทองแดง)

ต่อมาก็ได้ค้นพบกรรมวิธีผลิตสีใหม่ ๆ เพราะความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และวิทยาศาสตร์เคมีกับการขยายตัวของโรงงานอุตสาหกรรมการย้อมผ้าทำให้มีการค้นหาทางผลิตสีใหม่ ๆ ที่มีคุณสมบัติดีกว่าของเก่ามาใช้กันอยู่ไม่ขาดสาย ส่วนสีเก่านั้นต้นทุนการผลิตสูงหรือคุณภาพไม่ดีพอก็ค่อย ๆ หมดไปและเนื่องจากความต้องการในการใช้สีของวงการต่าง ๆ มีมากขึ้น จึงเกิดการก่อตั้งบริษัทผู้ผลิตสีโดยตรงเพื่อสนองตอบต่อความต้องการนี้ เช่น วิลเลี่ยม วินเซอร์ (William Winsor) และแฮรี่ ชาร์เลส นิวตัน (Henry Chawles Newtan) ได้ร่วมกันจัดตั้งห้างหุ้นส่วนจำกัดนับเป็นบริษัทที่มีชื่อเสียงเกี่ยวกับการผลิตอุปกรณ์ทางวิจิตรศิลป์ โดยตั้งแต่เริ่มตั้งบริษัทเป็นต้นมาเขาทั้งสองได้พยายามแก้ไขปรับปรุงคุณภาพของสีอยู่ตลอดเวลา ซึ่งงานชิ้นแรกที่เขาทั้งสองได้กระทำคือสีน้ำ ซึ่งแต่เดิมเป็นก้อนเวลาใช้ต้องนำมาละลายน้ำ เขาได้นำกรีเซอรีนมาใช้ผสมเพื่อประโยชน์ในการเก็บรักษาความชื้นให้คงสภาพอยู่ในลักษณะสีเหลว และได้พัฒนาสร้างหลายก้าวสำหรับบรรจุสีแทนถุงหนังที่เคยใช้กันมา ครั้นในปี 1841 ก็คิดสร้างที่บรรจุสีเป็นโลหะที่สามารถบีบและพับได้ โลหะตะกั่วเป็นสิ่งที่ยอมรับถูกนำมาใช้ในการบรรจุทั้งสีน้ำและสีน้ำมัน จากการวิวัฒนาการด้านการผลิตตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน มีผลกระทบอย่างมากต่อการใช้สีในการถ่ายทอดสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปิน ทั้งนี้เนื่องจากศิลปินมิใช่ผู้ผลิตสีขึ้นใช้เองดังอดีต ดังนั้นก่อนการใช้สีศิลปินจึงจำเป็นต้องเรียนรู้ทั้งคุณสมบัติและทางกายภาพและสีแต่ละชนิด แต่ละประเภทในการที่จะนำมาระบายหรือผสมเพื่อสรุปเป็นความเข้าใจในหลักเกณฑ์หรือหลักการใช้สี ซึ่งจะทำให้จุดหมายปลายทางของการใช้สีไม่เสื่อมสลายและสามารถสร้างสรรค์ได้ดังใจปรารถนา และ กิจกรรมการเรียนรู้เรื่องการใช้สีนี้ก็ได้มีหนังสืออันเป็นเอกสารตำราอยู่มากมายให้ผู้สนใจได้ศึกษาปฏิบัติ (ประเสริฐ ศีลรัตนา : 2528.106-107)

3.2.2 การใช้สี

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้อธิบายถึงวิวัฒนาการการใช้สีในแต่ละยุคสมัย ดังนี้

มนุษย์ต่างไปจากสัตว์การดำรงชีวิตในบรรพกาล มนุษย์มิได้หวาดกลัวและสงสัยในปรากฏการณ์ธรรมชาติรอบตัว เขาเริ่มที่จะเอาชนะธรรมชาติและควบคุมธรรมชาติ เขาอาจจะรู้สึกว่าการลดความหวาดกลัวหรือการเอาชนะธรรมชาติและสามารถควบคุมธรรมชาติได้นั้น พลังเร้นลับเกิดขึ้นได้จากการสร้างภาพหรือรูปทรงต่าง ๆ มนุษย์ต้องการที่จะมีอำนาจเหนือธรรมชาติและสัตว์ และดูเหมือนว่าถ้าเขาสร้างรูปได้ดีมากเท่าใดจะแสดงว่าเขามีพลังอำนาจมากขึ้นเท่านั้นด้วย นอกจากนั้นมนุษย์ในสมัยบรรพกาลอาจเชื่อว่า การเลือกใช้สีจากดินที่เขาเหยียบย่ำอยู่นั้นมาระบายภาพหรือระบายรูปแกะสลัก ย่อมช่วยให้ภาพหรือรูปปั้นแกะสลักเด่นชัดและพลังอำนาจของมนุษย์ก็จะมากยิ่งขึ้นด้วย โดยธรรมชาติแล้วดินมีอยู่มากมายหลายสีไม่ว่าจะเป็นสีเหลือง สีน้ำตาล สีเทา สีเขียวคล้ำ สีแดง ซึ่งสีเหล่านี้ก็สัมพันธ์กับสีของสัตว์ที่เขามองเห็น สัตว์บางอย่างเลี้ยงไว้เพื่อป้องกันภัย สัตว์บางอย่างเลี้ยงไว้เป็นเพื่อน สัตว์บางอย่างเลี้ยงไว้ใช้งาน หรือสัตว์บางอย่างก็เลี้ยงไว้เป็นอาหารใช้หนังเป็นเครื่องนุ่งห่ม ใช้เขาหรือกระดูกเป็นอาวุธ นอกจากนั้นเรายังพบการระบายสีเป็นงานฝีมือของมนุษย์ในบรรพกาลว่านอกจากจะใช้สีที่ได้จากดินแล้วยังรู้จักสกัดสีที่ได้จากผลไม้ ต้นไม้ เขม่าไฟ เขาอาจจะใช้น้ำผสมกับสีเพื่อให้สีเหลวและระบายได้สะดวก ต่อมาเมื่อมนุษย์ย่างสัตว์พบไขมันที่หยดจากสัตว์ลงสู่ดินเขาอาจจะนำไขสัตว์ไปผสมกับสีดินและระบายได้ง่ายกว่าสีที่ผสมด้วยน้ำหรือสีจากผลไม้และต้นไม้ ต่อมาก็พบว่ามีความคงทนถาวรอีกด้วย เมื่อเวลาผ่านมาอีกจะด้วยบังเอิญหรือเจตนาก็ตาม มนุษย์รู้จักนำไข ไข่ ยางไม้ น้ำมันมาผสมกับสีต่าง ๆ เขาลองผิดลองถูกนับร้อยปีพันปีจึงค้นพบสีในลักษณะต่าง ๆ อีกมากมายในเวลาต่อมาในสมัยอียิปต์โบราณ การใช้สีที่มีความสัมพันธ์กับศาสนา ซึ่งมีสัมพันธ์กับการแสดงออกทาง

ศิลปะทุกท้องถิ่นมีแบบแผนประเพณีนิยมของตน การระบายสีมิได้เกี่ยวข้องกับแสงและเงาเป็นการระบายสีแบน ๆ ระบายสีด้วยสีที่สดใส ไม่ว่าจะเป็นประติมากรรมการตกแต่ง สถาปัตยกรรม เครื่องเรือน หีบศพ ภาพบนกระดาษปาปิรัส จักษรภาพไฮโรกลีฟิกส์ ภาพในที่ฝังศพ การใช้สีภายในอาคารอันสดใสทำให้มองเห็นได้อย่างชัดเจน แต่สำหรับสีสดใสภายนอก เช่น ผนังวิหาร แสงจากดวงอาทิตย์อันแรงกล้าแม้จะทำให้สีสดใสขึ้นแต่ก็ลดความชัดเจนลง เท่าที่ทราบจากข้อมูลต่าง ๆ การระบายสีของชาวอียิปต์จะใช้สีฝุ่นผสมไข่ (Egg tempera) หรือไม่ก็ใช้ไข่เคลือบลงบนภาพเขียนที่ระบายด้วยสีผสมน้ำ (Egg vinish/วานิชไข่)

ในอารยธรรมเมโสโปเตเมียไม่ว่าจะเป็นปาปิโลเนียหรือแอสสิเรีย นิยมระบายสีลงบนอิฐซึ่งก็สร้างเป็นพระราชวังหรือวิหารใช้สีหลากสี สำหรับการตกแต่งประดับประดาในการเฉลิมฉลองต่าง ๆ นักวิชาการศิลปะตะวันตกยอมรับต้นกำเนิดอิทธิพลการใช้สีจากอารยธรรมครีต (Cretan civilization) โดยถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นอันสำคัญที่ส่งผลมาสู่การใช้สีของชาวตะวันตก การใช้สีในอารยธรรมครีตมีลักษณะใช้สีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะมากกว่าการใช้สีเพื่อแสดงนัยทางศาสนา ใช้สีตกแต่งบ้านเรือนอย่างสดใส การใช้สีในงานศิลปะแสดงความร่าเริงสดใสในกระบวนแบบศิลปะที่อิสระเป็นภาพผลงานศิลปะที่มีแนวโน้มไปสู่ลักษณะเหมือนจริง แสดงเนื้อหาสาระตามความประทับใจต่าง ๆ เช่น ภาพปลาหรือภาพลวดลายบนผนังและเพดาน

เมื่อกล่าวถึงศิลปกรรมของกรีกโบราณ ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมมีบทบาทเด่นชัดมากกว่าจิตรกรรมไม่ปรากฏหลักฐานจิตรกรรมตกแต่งบนผนังเครื่องปั้นดินเผาจำนวนมากมาย และจิตรกรรมตกแต่งเหล่านี้ได้ส่งอิทธิพลต่อการเขียนภาพผนังในสมัยต่อมาเป็นอย่างมากด้วยจิตรกรรมตกแต่งบนผนังเครื่องปั้นดินเผาของกรีกใช้สีอย่างจำกัดเพียง 2-3 สี ขาว เหลือง แดงและเคลือบดำ สำหรับประติมากรรมก็มีการระบายสีในลักษณะเลียนแบบของจริง นอกจากนั้นยังนิยมระบายสีบริเวณประติมากรรมนูนตกแต่งหน้าจั่วสถาปัตยกรรม (Tym panum) ระบายสีน้ำเงินหรือสีแดงบริเวณพื้นเพื่อช่วยให้มองเห็นประติมากรรมนูนนั้นเด่นชัดยิ่งขึ้น อาคารหินอ่อนสีขาวและหินสีออกเหลืองจะมองเห็นโดดเด่นตัดกับบริเวณช่องระหว่างเสาอย่างงดงาม ในแง่ของผลงานจิตรกรรม แม้นักปรัชญาในสมัยกรีกจะมีความรู้ในเรื่องกฎเกณฑ์ทัศนียภาพ แต่ยังไม่ปรากฏหลักฐานว่าสามารถนำทฤษฎีเข้ามาสู่การปฏิบัติได้ผ่านมาจนถึงสมัยโรมันรุ่งเรืองจึงเริ่มปรากฏการใช้ทัศนียภาพบนจิตรกรรม

โรมันนิยมสร้างสถาปัตยกรรมอันใหญ่โตมโหฬารไม่ว่าจะเป็นวิหาร วัง คฤหาสน์ และสถาปัตยกรรมเหล่านั้นก็นิยมเขียนภาพบนผนังประดับโมเซอิกเป็นภาพผนังและประดับพื้นด้วยโมเซอิกอันสวยงาม สำหรับจิตรกรรมฝาผนังนิยมเขียนภาพด้วยกรรมวิธีผสมไข (Encaustic painting) ซึ่งเป็นการใช้สีผสมกับไขระบายในขณะที่ยังร้อน โมเซอิกจะทำด้วยหินหรือหินอ่อน มีสีมากมายเมื่อประดับตกแต่งเป็นภาพ แล้วจะเห็นสีหลากหลายไม่ต่างไปจากภาพจิตรกรรม เราพบหลักฐานภาพผนังมากมายจากซากเมืองปอมเปอี เมืองเฮอร์คิวแลเนียมและเมืองอื่น ๆ ในโรม นอกจากนั้นยังพบพื้นประดับโมเซอิกสภาพสมบูรณ์ แอฟริกาตอนเหนือ ซึ่งอยู่ภายใต้จักรวรรดิโรมันขณะนั้น ภาพผนังโมเซอิกที่พบแสดงทั้งภาพในเมืองและชนบท ภูเขา ทะเล การต่อสู้กิจกรรมของประชาชน ธุรกิจ พาณิชย์ กีฬา เรื่องเกี่ยวกับภาพนิยายและประวัติศาสตร์ เป็นภาพผนังโมเซอิกที่แสดงทักษะและความงามเป็นเลิศ (จากการที่โมเซอิกชิ้นเล็ก ๆ ประดับรวมกันขึ้นเป็นภาพอย่างประณีต เมื่อเราคอยห่างภาพโมเซอิกไม่กี่ฟุต ภาพเบื้องหน้านั้นก็ดูคล้ายกับภาพจิตรกรรมที่ระบายสีด้วยพู่กัน

ศิลปะบิแซนทีนหรือคริสเตียนแห่งบิแซน สร้างสรรค์โมเซอิกด้วยชิ้นแก้วมากกว่าหินหรือหินอ่อนสร้างสรรค์ด้วยศรัทธาที่มีต่อคริสตศาสนา มักเป็นภาพที่เป็นเส้นรอบนอกชัดเจน รายละเอียดไม่มากนัก ใช้สีที่ดึงความสนใจ เป็นภาพที่เกี่ยวกับคริสต์ศาสนา เป็นภาพที่ดูในระยะที่ค่อนข้างห่างไนห้องที่มีแสงสว่างไม่มากนัก หรือในเวลากลางคืนท่ามกลางแสงจากตะเกียงน้ำมัน ภาพให้ความรู้สึกแข็งแรงไม่เป็นความเหมือนจริงนัก สีและแบบดัดกันอย่างชัดเจนโดยเฉพาะอย่างยิ่งสีจากชิ้นส่วนโมเซอิกแก้วชิ้นส่วนแก้วสีทองที่ผนึกติดด้านหลังไว้ด้วยทองคำเปลวสีสันอันตระการได้ช่วยสร้างสรรค์บรรยากาศแห่งความรักความศรัทธาและลึกลับไว้ได้อย่างดี เมื่อมาถึงสมัยโกธิก นับเป็นสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อเริ่มทดลองค้นคว้าทั้งทางด้านจิตรกรรมและสถาปัตยกรรม จิตรกรรมที่เพิ่มทั้งรายละเอียดและสีสันเริ่มสร้างจิตรกรรมขนาดเล็กลงบนแผ่นไม้ซึ่งเป็นภาพที่มองระยะสั้นมากกว่าภาพผนัง เน้นความสุขสมบูรณ์ของโลกมนุษย์มากกว่าสมัยคริสเตียนตอนต้น เฟอร์นิเจอร์ พรม อาภรณ์ ล้วนวิจิตรตระการตา

เมื่อผ่านมาถึงสมัยเรอนาส์ซองส์หรือสมัยศิลปะและวิทยาการตอนต้นในคริสตศตวรรษที่ 14 ศิลปินเริ่มค้นพบวิธีการใหม่ในการสร้างสรรค์จิตรกรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งความพยายามที่จะสร้างภาพจิตรกรรมแบบเหมือนจริง เชาสร้างสรรค์วิธีการทัศนียภาพ แสงและเงา สัดส่วน และใช้สีเพื่อเพิ่มเสรีภาพในทางความงาม (Artistic freedom) ศิลปินฝึกฝนดรออิงและระบายสีอย่างประณีต เมื่อศิลปะได้รับการชื่นชมและเรียกร้องมากขึ้นศิลปินก็มีทั้งผู้ช่วยและช่างฝีมือ (Assistant and apprentice) การสั่งสมความรู้ สุนทรียะและกลวิธีต่างๆ ได้ถ่ายทอดผ่านมาสู่ศิลปินรุ่นเยาว์ จิตรกร

คันคว้าทดลองสีและสื่อผสมสีใหม่ ๆ ในสมัยเรอนาส์ซองส์ซึ่งเจริญสูงสุดในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินแสดงปรากฏเด่นชัดไม่ว่าจะเป็นทางด้านองค์ประกอบศิลป์ การใช้สีและความคิดในทางจิตรกรรมด้านต่าง ๆ สติปัญญาอารมณ์และทักษะของศิลปินแสดงออกเด่นชัดในงานจิตรกรรมของศิลปินแต่ละคน

ฮอลแลนด์ในคริสตศต์วรรษที่ 17 ศิลปินในศาสนาคริสต์นิกายโปรเตสแตนต์ได้ก้าวผ่านจิตรกรรมที่แสดงเนื้อหาสาระจากคัมภีร์ไบเบิล ภาพนิยายและประวัติศาสตร์ไปสู่จิตรกรรมขนาดย่อยที่ตั้งเขียนบนขาหยั่ง เป็นภาพที่เหมาะสมสำหรับห้องขนาดเล็ก ภาพทิวทัศน์ ภาพหุ่นนิ่ง ภาพเหมือนในลักษณะกลุ่มบุคคลและภาพในลักษณะอื่น ๆ เป็นภาพที่แสดงรายละเอียดสีสดใส แต่กระบวนแบบก็ยังคงแสดงแบบแผนจุดหมายของศิลปะมักเพื่อความปกติชื่นชมของชนชั้นกลาง เนื้อหาสาระ สีและกลวิธีศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างดีเลิศและแสดงสภาวะอันเป็นปกติสามัญได้อย่างงดงามผลงานของเรมบรานด์เป็นตัวแทนของศิลปินกลุ่มนี้ได้อย่างดี

ศิลปะบารอคมีบทบาทโดดเด่นอยู่ทั่วไปในยุโรป จิตรกรรมล์สดใส ช่วงเวลาหัวเลี้ยวหัวต่อที่เริ่มคลี่คลายจากศาสนสถาน คลี่คลายจากอำนาจรัฐ ชนชั้นทุนนิยมเริ่มมีบทบาท การสะสมผลงานศิลปะ การประมูลศิลปะเริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ผู้มีเงิน เมื่อถึงคริสต์ศตวรรษที่ 18 ศิลปะบารอคพัฒนาไปสู่ศิลปะโรโกโกอันเป็นการพัฒนารูปทรง สีสันและลวดลายครั้งสำคัญภาพแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวและหลากสี การปฏิวัติในฝรั่งเศสได้ก่อให้เกิดการรื้อฟื้นอุดมการณ์ของกรีกและโรมันในอดีต ไม่ว่าจะเป็นเสรีภาพในการพูด สิทธิมนุษย์ชน สิทธิในการออกเสียง การปกครองแบบสาธารณรัฐสภาและประชาชนทั้งจิตรกรและนักเขียนได้เลือกนำความคิดจากสาระประวัติศาสตร์ในสมัยคลาสสิกมาเป็นสื่อขยายบทบาทในการปฏิวัติสังคม ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และต้นคริสต์ศตวรรณที่ 19 จิตรกรระบายสีอย่างประณีตและเป็นระบบแบบแผน อะคาเดมีฟรังแซส์ (Acade Mie Francaise) ได้รับการสถาปนาขึ้นมาในฝรั่งเศสและมีบทบาทไปทั่วยุโรปภายใต้ความเชื่อที่ว่า "ศิลปะอันยิ่งใหญ่ย่อมกำหนดแบบแผนได้ศิลปินผู้มีสติปัญญาสามารถเรียนรู้ได้ด้วยใจ" (Great art can be reduced to formulas which any intelligent artist can learn by heart) การใช้สีในผลงานจิตรกรรมเป็นการใช้สีเพื่อตอบสนองความแม่นยำในการตรออิง ความสมจริงคือเป้าหมายอันสูงสุด ในขณะที่สมัยรื้อฟื้นคลาสสิก (Classic reviral period) หรือสมัยคลาสสิกใหม่ (Neoclassic) กำลังมีบทบาทอยู่ในฝรั่งเศสศิลปินอังกฤษคอนสเตเบิลและเทอร์เนอร์ผู้ชื่นชมหลงไหลอากาศบริสุทธิ์เช่นเดียวกับชาวอังกฤษทั้งหลายก็ก้าวออกมาเขียนภาพนอกบ้าน เขียนภาพจากการสำรวจตรวจสอบธรรมชาติสิ่งแวดล้อมเบื้องหน้าสร้างสรรค์บรรยากาศด้วยสี พลังเคลื่อนไหวและอารมณ์ ช่วงทศวรรษ 1820 จิตรกรรมของคอนสเตเบิลสามารถแสดงพลังของสีได้อย่างโดดเด่นและมีผลต่อศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ในเวลาต่อมา ก่อนหน้านั้นศิลปินจะเขียนภาพบ้านด้วยเส้นเงิน (Silverpoint drawing) ปากกาจุ่มหมึกหรือสีเขียน ต่อมาก็ระบายด้วยสีหมึกซีเปีย และนิยมใช้สีอื่นช่วยเน้นแสงและเงาบนภาพร่าง ส่วนผลงานชิ้นสำคัญศิลปินจะสร้างสรรค์ในห้องทำงานศิลปะมิใช่นอกบ้าน และสีที่ใช้นิยมสีสดระบายให้อ่อนและแก่ภายในเนื้อสีของมันเอง

ศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ช่วงครึ่งหลังของศตวรรณที่ 19 ปฏิเสธการตรออิงและหันมาสร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยการระบายสีอย่างอิสระ เสนอบรรยากาศของธรรมชาติสิ่งแวดล้อมแสดงช่วงเวลาหรือฤดูกาลอันเป็นการแสดงความเปลี่ยนแปลงของสีที่สัมพันธ์กับเช้า กลางวัน เย็น หรือฤดูกาลต่าง ๆ ศิลปินสร้างสรรค์กระบวนการจัจลา ไพรมา (Alla prima) โดยมุ่งระบายสีลงบนพื้นภาพให้ได้สีที่ต้องการ ไม่เกลี่ยสี ระบายสีหลายชั้นเพื่อก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางด้านบรรยากาศ แสง และแสดงความประทับใจตามที่ตามองเห็นธรรมชาติสิ่งแวดล้อม พอล เซซานน์ ไม่พึงพอใจกับการเขียนภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์ ซึ่งสร้างสรรค์ภาพให้ปรากฏขึ้นเองด้วยการระบายสี เขาหันไปจัดวางองค์ประกอบบนพื้นภาพอย่างระมัดระวัง รอบคอบกับการวางสีและรูปทรง นั่นคือการเริ่มต้นของศิลปะโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ เซซานน์เป็นศิลปินคนแรกที่พยายามคิดและจัดวางสีอย่างมีความหมายเขาพบว่าสีเหลืองเลมอนท่ามกลางสีน้ำเงินจะมีความสดใสมาก สีแดงแอปเปิลจะกระจ่างชัดเมื่อล้อมรอบด้วยสีเขียว จากการค้นพบเช่นนี้ก่อให้เกิดความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ในการระบายสีแบบอนุภาคนิยม (Pointillism) ของจอร์จส์ เซอราท์ ซึ่งเป็นการระบายสีในเชิงวิทยาศาสตร์ เช่น เมื่อศิลปินต้องการระบายหญ้าให้เป็นสีเขียวเขาจะไม่ระบายสีเขียว แต่จะระบายจุดสีน้ำเงินจำนวนมากจากกระบวนการระบายสีของศิลปินเหล่านี้ นับเป็นจุดเริ่มต้นครั้งสำคัญที่ศิลปินเริ่มเข้าใจคุณค่าของสีในฐานะที่สีเป็นสื่ออันสำคัญในการแสดงออกทางจิตรกรรม พอล โกแกง เดินทางไปสู่เซาธ์ซีส์และหลงใหลกับธรรมชาติอันงดงามของตาฮิติ แล้วเขาก็ระบายสีแท้อันสดใสตามสภาพบรรยากาศที่ชื่นชม ซึ่งขัดแย้งกับการระบายสีตามประเพณีนิยมของสมัยรื้อฟื้นคลาสสิกขณะนั้น อังรี ดูลูล-โลเตรด สร้างสรรค์โปสเตอร์อย่างงดงามด้วยการนำสีที่แปลกแตกต่างกันไม่เพียงแต่เฉพาะในจิตรกรรมแสดงรูป (Vepre sentational painting) เท่านั้น แต่รวมไปถึงจิตรกรรมนามธรรม คิวบิสม์ ฟิวเจอริสม์ ดาดาอิสม์ ฯลฯ ในศตวรรษที่ 20 อีกด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535.1-8)

โกสุม สายใจ อธิบายเกี่ยวกับการใช้สีว่า

การใช้สีนั้นการกำหนดโครงสีหรือวางแผนการใช้สี (Colour schenes) เป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะเป็นการเตรียมหรือวางแผนที่จะจัดวางกลุ่มสีให้สัมพันธ์กัน ประสานหรือส่งเสริมกัน การกำหนดโครงสีไว้ก่อนจะช่วยให้ศิลปินระบายสีสำเร็จในเวลาอันสั้นเพราะไม่ต้องเสียเวลาลองผิดลองถูก และภาพที่สำเร็จก็สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ด้วย การใช้สีของศิลปินและนักออกแบบในปัจจุบันมีการใช้สีลักษณะใหญ่ ๆ ดังนี้

การใช้สีให้เหมือนธรรมชาติหรือเหมือนแบบที่มองเห็น การใช้สีลักษณะนี้นิยมใช้สีกันทั้งในงาน จิตรกรรมและการออกแบบ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ภาพที่สำเร็จออกมาดูแล้วเหมือนแบบที่มองเห็น ทั้งรูปร่าง รูปทรง สีสัน พื้นผิว ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าศิลปินได้มองเห็นความงามของธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมจนเกิดความประทับใจ อยากจะบันทึกเก็บไว้ใกล้ตัวมนุษย์ ถ้าปล่อยไปตามธรรมชาติ ความงามเหล่านั้นจะเหี่ยวเฉาเพราะเสื่อมคลายไปตามกาลเวลา นอกจากนี้สีสันต่าง ๆ ในธรรมชาติยังเป็นแม่แบบแห่งการใช้สีและเป็นพื้นฐานแห่งการศึกษา เพื่อพัฒนาไปสู่การใช้สีในลักษณะต่าง ๆ จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลป์แสดงให้เห็นว่า ศิลปินพยายามจะใช้สีในการเขียนภาพให้ดูเหมือนของจริงมาตั้งแต่ยุคอียิปต์กรีกและโรมันแล้ว โดยเฉพาะงานประติมากรรมสามารถสร้างได้ใกล้เคียงทั้งรูปทรงสีสัน เช่น งานประติมากรรมลงสี ภาพกษัตริย์และมเหสี ในขณะที่งานจิตรกรรมสามารถระบายสีได้เพียงใกล้เคียงกับของจริงเท่านั้น ได้พบหลักฐานเป็นภาพเขียนฝาผนังแบบปูนเปียก (Fresco) ในยุคอารยธรรมโรมัน เป็นภาพนักดนตรีหญิงและเด็ก (Lady Musican and Young Girl) และภาพใบหน้าเด็กชาย (Portrait of a boy) สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในยุคที่โรมันครอบครองอียิปต์ ซึ่งดูคล้ายคนจริงมาก หลังจากอารยธรรมโรมันประมาณ 1,500 ปี ศิลปินจึงประสบผลสำเร็จสามารถใช้สีเขียนภาพได้ใกล้เคียงกับของจริงมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Reniassance) ประกอบกับยุคนี้ได้มีการค้นพบวิธีการเขียนภาพแสดงความตื้นลึกด้วยเส้น "ทัศนียวิทยา" (Perspective) ช่วยให้ภาพที่เขียนบนกระดาษหรือบนผนังแบน ๆ 2 มิติ ดูมีความตื้นลึก 3 มิติ ดังที่เห็นจริงในธรรมชาติ ในขณะที่ก่อนหน้านี้การแสดงความตื้นลึกในภาพเขียนมักจะใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีประมาณคริสตศตวรรษที่ 19 ได้มีการพัฒนารูปแบบการสร้างงาน ซึ่งอาศัยรูปแบบเหมือนธรรมชาติเป็นพื้นฐานสำคัญแต่ก็มิได้หมายความว่าการใช้สีตามแบบที่มองเห็นนี้จะหายไป แต่จะปะปนร่วมอยู่กับการใช้สีแบบต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี และในบางครั้งก็หวนกลับมาได้รับความนิยมอีก การใช้สีแบบนี้นับได้ว่าเป็นการใช้สีที่ต้องฝึกฝนและหมั่นสังเกตเพราะจะต้องเขียนภาพให้ภาพที่สำเร็จออกมาดูใกล้เคียงกับของจริงมากที่สุด เรียกว่า เป็นการเขียนภาพเลียนแบบของจริง ซึ่งต้องใช้รูปแบบร่วมกับรูปทรงรูปร่างที่เหมือนจริง เป็นโครงสร้างและสัดส่วนให้ถูกต้องจนกล่าวได้ว่าเหมือนทั้งรูปร่าง รูปทรงสีสัน บรรยากาศ แสงเงาความตื้นลึกใกล้ไกล มองดูคล้ายกับว่าผู้มองเป็นส่วนหนึ่งของภาพ หรือร่วมอยู่กับเหตุการณ์นั้นด้วย การใช้สีในลักษณะเหมือนจริง (Realistic style) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ง่ายแก่การเข้าใจของผู้ดูผู้ชมมากที่สุด เห็นแล้วรู้เรื่องทันที ทั้งนี้เพราะผู้ดูผู้ชมเคยพบเคยเห็นของจริงมาก่อน และนับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ยืนยาวหรือคงอยู่นานที่สุด แม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังมีศิลปินอีกมากมายที่นิยมเขียนกันอยู่ นอกจากนี้ในด้านการศึกษายังถือว่าเป็นพื้นฐานที่จะก้าวไปสู่การใช้สีในลักษณะอื่น ๆ อีกด้วย (โกสุม สายใจ. 2540. 70-77)

ผลจากการค้นคว้าทางด้านการใช้สีของศิลปินในแต่ละยุคสมัยได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงเรื่อยมาผนวกเข้ากับการค้นคว้าเกี่ยวกับระบบสีของนักวิทยาศาสตร์ ส่งผลให้เกิดการพัฒนาเปลี่ยนแปลงต่อการใช้สีในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินเป็นอย่างมาก เนื่องจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นำเอาทฤษฎีเกี่ยวกับสีของแสงมาใช้ในการสร้างสรรค์จนถึงศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง ซึ่งเป็นยุคที่มีการพัฒนา การใช้สีที่หลายหลายอย่างเช่น การระบายสีแบบอนุภาคนิยม (Pointillism) ของ จอร์จส์ เซอราท์ ซึ่งเป็นการระบายสีด้วยการจุดสีขนาดเล็กๆ ลงบนระนาบให้สีผสมกันในดวงตาเมื่อเพ่งมองเช่น ต้องการระบายสีเขียวลงบนระนาบก็จะใช้จุดสีน้ำเงินและสีเหลืองแต้มลงไป จุดสีจำนวนมากที่แต้มลงบนระนาบก็จะผสานกันในดวงตาทำให้เกิดสีใหม่ขึ้นคือสีเขียวนั่นเอง พอล เซซานน์ ใช้สีในลักษณะจัดวางสีด้วยคู่สีตัดกันเช่น จัดวางสีเหลืองบนพื้นสีน้ำเงิน ซึ่งส่งผลให้สีเหลืองมีความสดใสขึ้น หรือล้อมกรอบสีแดงด้วยเส้นสีเขียวส่งผลให้สีแดงกระจ่างชัดขึ้น พอล โกแกง ระบายสีแท้อันสดใสตามสภาพบรรยากาศที่ตนเองชื่นชม ซึ่งขัดแย้งกับการระบายสีตาม

#153189
ส.ว

ประเพณีนิยมของสมัยศิลปะคลาสสิคใหม่ อังรี ตูลูด-โลเตรด ใช้สีที่แตกแยกแตกต่างกันในการเขียนภาพโปสเตอร์ ส่วนวินเซนต์ ฟาน โกะ ถึงแม้จะได้รับแนวความคิดการใช้สีมาจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ แต่การใช้สีของเขาได้มีการ "ควบคุม" (control) สีต่างๆ ให้เป็นไปตามความต้องการโดยสามารถที่จะควบคุมให้เกิดความกลมกลืน เงียบสงบ หรือเกิดความรู้สึกที่รุนแรงตัดกันก็ได้ วินเซนต์ ฟาน โกะ เลือกใช้สีอย่างอิสระและถูกต้องตามทฤษฎีสี โดยใช้สีคู่ปฏิปักษ์ควบคู่ไปกับการใช้สีที่มีความกลมกลืนได้อย่างประสานสัมพันธ์ ซึ่งการใช้สีเหล่านี้เป็นสะพานสื่อความรู้สึกภายในของเขาแล้วนำมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจิตรกรรม ซึ่งแสดงความเป็นตัวตนชัดเจนและจริงจังเป็นแบบอย่างให้ศิลปินกลุ่มเอกซ์เพรสชันนิสม์ (Expressionism) นำไปพัฒนาสร้างสรรค์ในเวลาต่อมา

3.2.3 สีกับการมองเห็น

โกสุม สายใจ อธิบายไว้ว่า

ตามปกติแล้วในเวลากลางวันมนุษย์สามารถมองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้ด้วยแสงสว่างจากดวงอาทิตย์ ส่วนในเวลากลางคืนมนุษย์อาศัยแสงสว่างจากไฟฟ้าทำให้มองเห็นสิ่งต่าง ๆ ได้ใกล้เคียงกับเวลากลางวัน แต่จะเห็นได้ชัดเจนมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับความเข้มของแสงที่มีกำลังส่องสว่างไปกระทบกับวัตถุนั้น ๆ แสงสีและการมองเห็นมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดจนกล่าวได้ว่าสีของสรรพสิ่งทั้งหลายที่มนุษย์มองเห็นอยู่ทุกวันนั้นเกิดจากแสงสว่างกระทบกับสิ่งเหล่านั้นถ้าปราศจากแสงแล้วมนุษย์จะไม่สามารถมองเห็นสิ่งต่าง ๆ และสีของวัตถุได้เลย การที่มนุษย์มองเห็นสีของสิ่งต่าง ๆ ได้เนื่องจากความยาวคลื่นของแสงที่สะท้อนมาจากวัตถุไม่เท่ากัน ความยาวคลื่นของแสงในช่วงที่มนุษย์สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า มีค่าอยู่ระหว่าง 400-700 มิลลิ ไมครอน (Milli Micron) ในสายตาของคนปกติ เมื่อลืมตาขึ้นก็จะมองเห็นสิ่งต่าง ๆ พร้อมกับมองเห็นสีของสิ่งนั้น ๆ ไปในขณะเดียวกันด้วย อิทธิพลของสีมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์อยู่ตลอดเวลา วันแล้ววันเล่าจนทำให้เกิดความเคยชินมองไม่เห็นคุณสมบัติพิเศษของสี ต่อเมื่อขาดสีสันที่สวยงามไปหรือไปพบสถานที่ที่มีการตกแต่งด้วยวัตถุต่าง ๆ ที่มีสีสันถูกต้องเหมาะสมจึงจะทำให้เรารู้สึกมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าปัจจัยอื่น ๆ (โกสุม สายใจ : 2540.7)

สุชาติ สุทธิ แสดงทรรศนะว่า

ปรากฏการณ์ตามธรรมชาติของรูปร่างรูปทรงต่าง ๆ ท่ามกลางความสว่างและความมืดในแต่ละระดับของแสงนั้น นอกจากจะมีแสงและเงาของรูปร่างรูปทรงของวัตถุนั้นแล้วยังมีสีประจำตัวของแต่ละวัตถุ (Locality) ที่มีอยู่โดยธรรมชาติปรากฏให้เห็นอีกด้วยจึงทำการสรุปได้ว่า ค่า 3 อย่าง คือ ความสว่าง ความมืด และสีที่ปรากฏในการเห็นนั้นเห็นพร้อมกัน มีความสัมพันธ์กันและไม่สามารถแยกออกจากกันได้ และยิ่งกว่านั้นพลังตัวที่ปลุกเร้าความรู้สึกและอารมณ์จากการเห็นของเราที่มีต่อวัตถุมากที่สุดมิใช่ค่าของแสงและเงา แต่จะเป็น "สี" ของวัตถุนั้นเอง (สุชาติ สุทธิ : 2535.45)

ในข้อนี้ อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายถึงความหมายของสีกับการมองเห็นไว้ในหนังสือทัศนศิลป์และความงามว่า

ส่วนประกอบสำคัญของการเห็นคือสี ถ้าโลกนี้ไม่เต็มไปด้วยสีเราคงเห็นอะไรไม่ชัดเจนหรือไม่น่าดู ไม่มีอะไรน่าสนใจเลย สีที่เราเห็นอาจแบ่งเป็น 2 พวกใหญ่ ๆ คือ

1. สีที่เห็นตามธรรมชาติ เช่น ดอกไม้ ต้นไม้ หิน สีที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น ภาพโฆษณา สีน้ำ สีน้ำมัน ฯลฯ สีทั้งสองพวกใหญ่ ๆ นี้กี่ยวข้องกับแสงสว่างทั้งสิ้น

เมื่อมนุษย์เห็นสี มนุษย์ก็มักสนใจกับความเข้มหรือกำลังส่องสว่างของสี ความเข้มหรือกำลังส่องสว่างเขาเรียกว่า น้ำหนัก อ่อนแก่ (Value of colour) ซึ่งจะมีลำดับน้ำหนักต่างกัน มีการจัดลำดับอ่อนแก่จากดำไปขาว 7 น้ำหนัก หรือ 9 น้ำหนัก หรือมากกว่าตามความสะดวก สรุปได้ว่าการที่เรามองเห็นสีขึ้นอยู่กับคุณสมบัติของสี 3 ประการเด่นๆ คือ

ก. ค่าของสี หรือสีนั้น ๆ โดยตรง

ข. น้ำหนักอ่อนแก่ของสี (The value of colour)

ค. ความเข้มของสี (Intensity)

คุณสมบัติของสีทั้ง 3 ประการนี้ทำให้เรามีความรู้สึกว่าสีเหล่านั้นให้ความรู้สึกตื่นเต้นเป็นสีอุ่นหรือทำให้เรามีความรู้สึกสงบเงียบเป็นสีเย็น สร้างความรู้สึกประทับใจให้เกิดการรับรู้ทางการเห็นได้ (อารี สุทธิพันธุ์ : 2532.49)

อิทธิพลของสีที่ปรากฏแก่ตาและจากการค้นคว้าของนักฟิสิกส์จากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น เช่นการตัดกันของสี ความกลมกลืนของสี สามารถนำมาสร้างเป็นทฤษฎีในการใช้สีของศิลปิน และนำทฤษฎีไปใช้พัฒนาสร้างงานศิลปะตามแนวทางของเฉพาะบุคคลหรือเฉพาะกลุ่ม โดยศิลปินดัดแปลงและดึงเอาคุณสมบัติของสีที่เหมาะกับงานศิลปะมาใช้ทำให้ทฤษฎีสีที่ใช้เกี่ยวกับศิลปะแตกแขนงออกไปหลายทฤษฎีและพัฒนาเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายในข้อนี้ว่า

จากการค้นพบสภาพการตัดกันของสีที่แสดงการตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ และปรากฏการณ์สืบเนื่อง (simultaneous and successive contrast) รวมทั้งการผสมสีดามที่ตามองเห็น (visual colour mixture) ได้ส่งอิทธิพลไปสู่ศิลปินอิมเพรสชั่นนิสม์ ศิลปินนิโอ-อิมเพรสชันนิสม์ ของฝรั่งเศสในช่วงครึ่งหลังคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา การเขียนภาพในกระบวนแบบอนุภาค (pointillist style) ซึ่งระบายสีเป็นจุดเพื่อให้จุดสีมีผลกระทบต่อสายตา โดยสีที่ระบายจะผสานกันในการมองภาพนั้น มีผลมาจากทฤษฎีสีของ เชฟเริล (Michel Eugine Chevreul.) นักทฤษฎีสีที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง เชฟเริล กล่าวถึง "การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ (simultaneous contrast) ว่า ถ้าเรามองไปที่แถบสีซึ่งมีน้ำหนักต่างกัน 2 แถบสี ซึ่งมีน้ำหนักเท่ากัน แต่สีแตกต่างกันวางอยู่ชิดกัน ตาของเราจะรับภาพครั้งแรกด้วยอิทธิพลความเข้มของสี (intensity of colour) และต่อมาเราจะรับภาพองค์ประกอบของการมองเห็นสี 2 สี ที่วางอยู่ด้วยกันอย่างสัมพันธ์เฉพาะตัว" การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ของความส่องสว่าง (brightness) สีที่สว่าง (light colours) มีแนวโน้มที่จะเห็นเด่นชัดในสีมืด (dark colours) ซึ่งให้ความรู้สึกลึก และสีมืดมีแนวโน้มที่จะเด่นชัดท่ามกลางการส่องสว่างของสีสว่าง เช่น พื้นที่สีเทา จะปรากฏว่ามืดเมื่ออยู่ท่ามกลางสีสว่าง และปรากฏว่าสว่างเมื่ออยู่ท่ามกลางสีมืดซึ่งให้ความรู้สึกลึก เมื่อสีซึ่งมีน้ำหนักสี (values) แตกต่างกันวางอยู่ชิดติดกัน การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์อาจจะเป็นต้นเหตุสำคัญสำหรับการเกิดรอยต่อ (fluted effect) คือ เมื่อน้ำหนักสีที่แตกต่างวางอยู่ติดกัน ขอบที่ชิดติดกันมีแนวโน้มที่จะปรับให้เห็นแนวตัดกันเด่นชัดขึ้น การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ของสี ผลกระทบของภาพภายหลัง (afterimage) เป็นปรากฏการณ์ที่เรามองเห็นได้ เราอาจจะสังเกตจากภาพสีขาวดำในเบื้องต้น โดยการจ้องมองไปยังสีที่กำหนดไว้สักครู่ แล้วผ่านภาพที่เราจ้องมองนั้นไปยังสิ่งอื่นเพื่อตรวจสอบปฏิกิริยาที่จะตามมาเมื่อเราเพ่งมองภาพดาวสีดำและมีจุดขาวตรงกลางสักครู่ แล้วเคลื่อนสายตาไปยังจุดซึ่งกำหนดไว้ทางขวามือ เราจะเห็น "ภาพภายหลัง" ดาวสีขาวปรากฏขึ้น

ผลกระทบจากการตัดกันของสีทั้ง "การตัดกันด้วยปรากฏการณ์สัมพันธ์ และปรากฏการณ์สืบเนื่อง" เป็นปรากฏการณ์ที่เข้าใจได้ไม่ยากนัก ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้คือแรงกระตุ้นทางการมองเห็น (visual stimulation) ของน้ำหนักสี หรือสีใดสีหนึ่งโดยเฉพาะจะก่อให้เกิดปฏิกิริยาตรงข้าม (opposite reaction) ภาพภายหลังของสีแดงคือสีน้ำเงินเขียว ในทางกลับกันภาพภายหลังของสีน้ำเงินเขียวคือสีแดง ภาพภายหลังของสีเหลืองคือสีม่วง ภาพภายหลังของสีม่วงคือสีเหลือง ฯลฯ ภาพภายหลังของสีต่าง ๆ อาจจะพิจารณาจากสีตรงข้ามในวงสี และจำเป็นจะต้องทดสอบภาพภายหลังจากประสบการณ์ตรงทุกสีด้วยเช่นกัน สีตรงข้ามมีแนวโน้มที่จะสดใสและบริสุทธิ์ แต่ไม่เปลี่ยนแปลงค่าของสีแท้

สำหรับสีที่ไม่ใช่สีตรงข้ามในวงสี เมื่อวางคู่กันจะมีผลกระทบซึ่งกันและกัน คล้ายกับว่าภาพภายหลังเพี้ยนสีไป เช่น เมื่อเราวางสีเหลืองและสีส้มเคียงคู่กัน (หรืออาจจะมองสีสืบเนื่องกันก็ได้) สีม่วงซึ่งเป็นสีจากภาพภายหลังของสีเหลือง (ม่วง + ส้ม) ในทางกลับกันสีน้ำเงินซึ่งเป็นสีจากสภาพภายหลังของสีส้ม มีแนวโน้มที่จะทำให้สีเหลืองเพี้ยนไปสู่สีออกเขียว (greenish/น้ำเงิน+เหลือง) ระหว่างสีแดงและม่วง สีเขียวซึ่งเป็นสภาพภายหลังของสีแดงซึ่งมีแนวโน้มที่จะทำให้สีม่วงเพี้ยนไปสู่สีออกน้ำเงิน (bluish/เขียว+ม่วง) และสีเหลืองซึ่งเป็นภาพภายหลังของสีม่วง มีแนวโน้มที่จะทำให้สี

แดงเพี้ยนไปเป็นสีแดงเวอร์มิเลียน (เหลือง+แดง) สำหรับสภาพการตัดกัน ซึ่งมีผลต่อน้ำหนักสีสามารถสังเกตได้เมื่อนำสีสว่างและสีมืดมาใช้ร่วมกัน ส่วนสภาพการตัดกันซึ่งมีผลต่อสีแท้ สามารถสังเกตได้เมื่อสีแสดงความชัดเจนในตัวของมันเอง

จากข้อสังเกตของเชพเริล สภาพการตัดกันขึ้นอยู่กับพื้นที่หรือขนาดของสีซึ่งวางคู่กัน ถ้าพื้นที่กว้างเหมือนตารางขาวดำของตาหมากรุก ความแตกต่างขัดแย้งอันเข้มข้นในน้ำหนักสีและสีแท้ จะมีผลกระทบต่อการมองเห็นเป็นอย่างมาก ในที่นี้สีขาว-สีดำ เป็นสีตรงข้ามกันย่อมมีพลังเคลื่อนไหว (dynamic) มาก อีกทางหนึ่งถ้าน้ำหนักสีหรือสีมีความแตกต่างกันถูกนำมาใช้ร่วมกันในพื้นที่เล็ก ๆ จุด เส้น ด้วยความพร่าเลือนด้วยสายตา ความชัดเจนจะลดลง สีแดงและสีเขียวซึ่งเป็นสีตัดกันเมื่อวางอยู่คู่กันด้วยแรงสั่นสะเทือน (vibration) และแรงเต้น (impulse) สีแดงและสีเขียวก่อให้เกิดความพร่าเลือน และแสดงปรากฏการณ์สีน้ำตาลโคลน (muddy brown) ขึ้น (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535.44-47)

3.2.4 คุณสมบัติของสี (Colour Properties)

สีที่ปรากฏอยู่ในสิ่งแวดล้อมรอบตัวเราจะประกอบไปด้วยสีของสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและสีของสิ่งของที่มนุษย์สร้างขึ้น สีของวัตถุแต่ละชนิดจะมีลักษณะหรือคุณสมบัติเฉพาะแตกต่างกันและสียังช่วยให้เกิดคุณค่าในภาพ เช่น การป้ายสีให้เป็นเส้นต่าง ๆ การใช้สีให้เกิดรูปร่าง รูปทรง การใช้สีให้เกิดจังหวะ การใช้สีแสดงลักษณะของพื้นผิว นอกจากนั้นสียังมีส่วนส่งเสริมให้เกิดความคิด ความรู้สึกและอารมณ์ สีมีส่วนเกี่ยวพันธ์กับองค์ประกอบทุกอย่างที่รวมเป็นภาพและมีอิทธิพลเหนือจิตใจ สีแต่ละสีจะมีความหมายเป็นลักษณะเฉพาะตัวจะให้ความรู้สึกทั้งในด้านดีหรือไม่ดีไปตามลักษณะของแต่ละสีซึ่งอาจเปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมของแต่ละแห่งด้วย ทฤษฎีสีหลาย ๆ ทฤษฎีได้แยกคุณสมบัติของสีไว้ 3 คุณสมบัติ คือ สีแท้ (Hue) น้ำหนักสี (Value) และความเข้มของสี (Intensity)

วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายไว้ในหนังสือทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะว่า

> สีแท้ คือ สีเด่นหรือสีบริสุทธิ์สีใดสีหนึ่ง ซึ่งยังมิได้ผสมให้เกิดค่าสีต่างออกไป สีแท้แดง หมายถึงสีแดงบริสุทธิ์ที่ปราศจากสีดำ สีขาว หรือสีอื่นใด และเป็นสีพื้นฐาน ซึ่งก่อให้เกิดคุณสมบัติอื่นตามมา น้ำหนักสี คือสีที่สัมพันธ์กับความเบา-หนัก หรืออ่อนแก่ (Lightness or darkness) ของสีใดสีหนึ่ง น้ำหนักสีมีความสัมพันธ์กับสีเทา (Gray scale) ซึ่งไล่น้ำหนักจากสีขาวไปสู่สีดำหลายน้ำหนัก อาจจะเป็น 5, 7 หรือ 9 น้ำหนัก ฯลฯ สีบนระดับสีเทานี้ปราศจากสีแท้ เราเรียกว่าเอกรงค์ (Achromatic สีซึ่งปราศจากสีสรรค์) เราสามารถแปลความลดลั่นน้ำหนักสีของสีเทาให้สัมพันธ์กับสีแท้ได้ โดยถ่ายภาพสีแท้ต่าง ๆ ให้เป็นภาพขาว-ดำ และนำภาพขาวดำของ (สีแท้) มาเทียบกับระดับของสีเทา ก็จะทราบน้ำหนักสีปกติ (Normal value) หรือน้ำหนักสีธรรมชาติ (Natural value) ของสีหนึ่งสีใดนั้นน้ำหนักอ่อนมาก สำหรับสีเหลือง น้ำหนักเข้มมากสำหรับสีม่วง เป็นต้น (สำหรับผู้ที่มีประสบการณ์ในเรื่องสีเป็นอย่างดี เช่น นักออกแบบหรือศิลปินเมื่อเห็นสีแท้สีใดสีหนึ่ง ย่อมมองเห็นน้ำหนักสีของสีแท้นั้นไปพร้อมกัน) น้ำหนักสีซึ่งเบากว่าน้ำหนักสีปกติ เรียกว่า สีค่าอ่อน (Tint) และสีซึ่งมีน้ำหนักสีหนักกว่าน้ำหนักสีปกติของสีนั้นเรียกว่าสีค่าแก่ (Shade) เช่น สีชมพู คือสีค่าอ่อนของสีแดง สีแดงมารูน (Maroon) คือสีค่าแก่ของสีแดง ในการผสมสี การผสมสีขาวย่อมได้สีค่าอ่อนและผสมสีดำจะได้สีค่าแก่ ความเข้มของสี (Intensity) ก็มีความหมายคล้ายกับค่าสี (Chroma) หรือสภาพอิ่มตัวของสี (Saturation) ซึ่งเป็นสภาพบริสุทธิ์ของสีแต่ละสี เป็นสีที่ไม่มีค่าสีเทาเจือปนถ้ามีค่าสีเทาเจือปนอยู่ก็ถือว่าเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ (Low intensity) โดยเฉพาะอย่างยิ่งค่าสีเทาหรือสีเทากลาง (Neutral gray) อันเกิดจากการผสมกับสีตรงข้าม ผสมกับสีเทา สีขาว หรือสีดำ และสีความเข้มต่ำเหล่านี้เรียกว่า ค่าสีคล้ำ (Tone) ถ้าพิจารณาสีที่ใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น สีน้ำตาล สีน้ำตาลเข้ม สีเนื้อ (Tan/สีแทน) ล้วนเป็นสีที่มีความเข้มข้นต่ำ (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535 : 20-21)

ในเรื่องนี้ สุชาติ เถาทอง อธิบายไว้ในหนังสือหลักการทัศนศิลป์ว่า

> คุณสมบัติของสีมีบทบาทต่องานศิลปะมีลักษณะพิเศษ 3 ประการคือ
>
> 1. ความเป็นสี (Hue) หมายถึงว่าเป็นสีอะไร เช่น แดง เหลือง เขียว ฯลฯ ตามวงสีธรรมชาติ
> 2. น้ำหนักของสี (Value) หมายถึงความสว่างหรือความมืดของสี ถ้าเราผสมสีขาวเข้าไปในสีสีหนึ่ง สีนั้นจะสว่างขึ้นหรือมีน้ำหนักอ่อนลง และถ้าเพิ่มสีขาวเข้าไปทีละน้อยเป็นลำดับ เราจะได้ค่าของสีหรือน้ำหนักของสีที่เรียงลำดับ

จากแก่ที่สุดไปจนอ่อนที่สุด

3. ความจัดของสี (Intensity) หมายถึง ความสดหรือความบริสุทธิ์ของสีสีหนึ่ง สีที่ถูกผสมด้วยสีดำจนหม่นลงความจัดหรือความบริสุทธิ์จะลดลง ความจัดของสีจะเรียงลำดับจากจัดที่สุดไปจนหม่นที่สุดได้หลายลำดับด้วยการค่อย ๆ เพิ่มปริมาณของสีดำที่ผสมเข้าไปทีละน้อยจนถึงลำดับที่ความจัดของสีมีน้อยที่สุดคือเกือบดำ

(สุชาติ เถาทอง : 2539.82)

และในข้อนี้ สุชาติ สุทธิ ได้อธิบายคุณสมบัติของสีในหนังสือเรียนรู้การเห็นพื้นฐานการวิจารณ์ศิลป์ไว้ว่า

สีแท้ (Hues) คือสีแท้ที่นำมาเป็นแม่สีรวมทั้งสีใหม่ที่เกิดจากการผสมระหว่างแม่สีเป็นสีขั้นที่ 2 และระหว่างแม่สีขั้นที่ 2 เป็นสีขั้นที่ 3 ในวงจรสี

สีขั้นที่ 1 จะมีอยู่ 3 สีคือ เหลือง น้ำเงิน แดง คือ แม่สีและเป็นสีแท้ : Primary hues

สีขั้นที่ 2 มีอยู่ 3 สีคือ ส้ม เขียว ม่วง เรียกว่าสีแท้ขั้นที่ 2 (Secondary hues) ซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างสีขั้นที่ 1 หรือแม่สีโดยใช้เนื้อสีปริมาณเท่ากัน

สีขั้นที่ 3 มีอยู่ 6 สี ซึ่งอยู่ระหว่างสีแท้ขั้นที่ 1 กับสีแท้ขั้นที่ 2 คือ เหลือง-เขียว : น้ำเงิน-เขียว น้ำเงิน-ม่วง : แดง-ส้ม : ส้ม-เหลือง เรียกว่าสีแท้ขั้นที่ 3 (Tertiary hues) ซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างแม่สีกับแม่สีขั้นที่ 2 โดยใช้เนื้อสีปริมาณเท่า ๆ กัน

ระดับค่าของสี (Value scale) หมายถึงสีแท้แต่ละสีที่ค่าประจำตัวปกติธรรมดาของมันถูกทำให้อ่อน (Tinted) ให้ค่าสูง (High values) เป็นค่าสูงจนถึงขาว "ยกเว้นบางสีที่มีค่าจำเพาะโปร่งใส เช่น สีน้ำ จะกระทำโดยใช้ปริมาณของน้ำผสมให้จางลงจนถึงขาวซึ่งเป็นกระดาษ" และในขณะเดียวกันอาจทำให้ค่าปกติธรรมดาของมันกลับมีค่าต่ำลง (Low values) ทึบ (คล้ำ) จนถึงดำ "ด้วยการผสมกับสีเทาซึ่งเป็นสีกลาง (Neutral) ซึ่งเป็นการแสดงระดับค่าของสีในลักษณะแบน ไม่มีติ

ระดับความเข้มของสี (Intensity scale) คือค่าระดับย่อย Sub-Scale ของสีแท้บริสุทธิ์ (Pure hues ที่ค่าของมันถูกเปลี่ยนลงไปสู่ความเป็นเทาด้วยสีกลาง (Neutrality). (สุชาติ สุทธิ : 2535.49-51)

ในข้อนี้ อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายไว้ในหนังสือทัศนศิลป์และความงามว่า

สีแต่ละสีมีคุณสมบัติ 3 ประการคือ

1. มีความแตกต่างกันตามกำลังส่องสว่างของสี (Intensity)
2. ให้ความรู้สึกตื้นลึกห่างกันเป็นมิติของสี (Dimension)
3. สามารถที่จะผสมกันทำให้เกิดสีอื่นได้ (Saturation)

คุณสมบัติของสีทั้ง 3 ประการนี้เป็นคุณสมบัติของสีแท้ และเมื่อนำสีดำและสีขาวเข้าผสมด้วยมีชื่อต่างกันคือ เมื่อสีแท้ผสมกับสีดำเรียกว่า (Shade) เมื่อสีแท้ผสมกับสีขาวเรียกว่า (Tint) เมื่อสีแท้ผสมกับสีเทาเรียกว่า (Tone)

สีมีวิธีผสมหลายวิธีคือ

1. ผสมกันด้วยเนื้อสี (Pigment mixture) วิธีนี้จะได้สีใหม่ขึ้น เช่น เราเอาเขียวผสมกับเหลือง จะได้เขียวเหลือง หรือแดงผสมกับเหลืองจะได้สีส้ม
2. ผสมกันโดยวิธีจุด (Pointillism or divisionism) เป็นวิธีผสมให้ผสมกันในดวงตา โดยพยายามจุดสีแท้เพื่อให้สีจุดเล็ก ๆ นั้นส่งความเข้มออกมาผสมกันในดวงตา
3. ผสมกันโดยวิธีแผ่รังสีของสี การผสมตามวิธีนี้เหมาะสำหรับระบายสีเป็นแผ่นเรียบหรือการออกแบบตกแต่ง เช่น ระบายพื้นสีแดง เว้นตรงกลาง ระบายสีเหลือง สีเหลืองที่ระบายนี้จะรู้สึกเป็นสีส้มเพราะสีแดงแผ่ความเข้มให้อิทธิพลต่อสีเหลือง
4. ผสมกันโดยดวงตา (Eye painting) วิธีนี้เป็นการผสมกันตามความรู้สึก เช่นระบายสีเขียวบนรูปสี่เหลี่ยมและมีบริเวณสีขาวอยู่ใกล้ขนาดเท่ากับรูปสี่เหลี่ยมที่ระบายสีเขียว เมื่อเพ่งสีเขียวประมาณ 5 นาที ละสายตามาดูบริเวณสีขาวก็จะได้สีแดงเรื่อ ๆ ปรากฏเป็นสีที่ตรงข้ามกับสีเขียว วิธีนี้เป็นการให้สีผสมในดวงตา

สีมีความสำคัญต่อศิลปินและผู้สนใจศิลปะเท่า ๆ กับความเป็นอยู่ของมนุษย์ ศิลปินใช้สีเป็นสื่อในการแสดงความรู้สึกและรูปทรงศิลปินที่สนใจสีเพียงสีเดียวโดยผสมสีนั้นกับสีดำและสีขาว และระบายบนกระดาษหรือนำไปสร้างงาน ผลงานมีลักษณะอ่อนแก่ตามน้ำหนักของสีนั้น รูปเขียนนั้นเรียกว่า "ภาพสีเดียว" (Monochromatic painting) ศิลปินที่

สนใจหลายสีและนำมาระบายเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกของตน รูปเขียนเรียกว่า "จิตรกรรมหลายสี หรือภาพเขียนหลายสี" (Polychromatic painting) สำหรับผู้สนใจศิลปะเกี่ยวข้องกับการใช้สีในรูปของการนำมาตกแต่งอาคารบ้านเรือนที่พักอาศัยหรือนำมาระบายพิมพ์เดือนให้ระมัดระวังเกี่ยวกับสิ่งรอบ ๆ ตัวนั้น เช่น ฉลากยา จราจร ฯลฯ สีที่นำมาตกแต่งอาคารบ้านเรือนนั้นมักจะเป็นสีอยู่ในกลุ่มของ (Shade) และ (Tone) หรือ (Tint) เป็นส่วนมากและยิ่งไปกว่านั้นก็อยู่ในหมวดของสีอุ่นหรือเย็นตามความต้องการต่าง ๆ กัน (อารี สุทธิพันธุ์ : 2532.165-166)

3.2.5 สีน้ำมัน เทคนิคและกระบวนการสีน้ำมัน

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้อธิบายถึงความหมายของสีน้ำมันในหนังสือจิตรกรรมว่า

สีน้ำมันประกอบขึ้นโดยผสมเนื้อสีที่บดละเอียดเข้ากับน้ำมันในสัดส่วนที่แน่นอนโดยการชั่งน้ำหนัก น้ำมันที่ใช้โดยปกติมักจะเป็น Linseed oil แต่ทว่าเมื่อต้องการให้สีเหล่านั้นส่วนเด่นขึ้น ก็จะใช้ Safflower oil (สำหรับสีขาวบางสีและสีต่าง ๆ ที่อ่อน ๆ ซีด ๆ) การทำสีน้ำมันปฏิบัติทำนองเดียวกันกับการทำสีน้ำคือในขั้นแรกผสมภายในเครื่องผสมแล้วจึงบดด้วยเครื่องบดที่เป็นลูกกลิ้ง 3 ลูก (Triple roll mills) จะต่างกับสีน้ำก็ตรงที่สีน้ำเมื่อผ่านการบดแล้วจะได้เนื้อสีที่เหนียวขึ้น จำเป็นจะต้องบรรจุหลอดทันที แต่สีน้ำมันหลังจากที่ได้ผ่านการบดผสมแล้วจะเก็บไว้ให้ถึงกำหนดหรือให้ครบอายุเสียก่อน ซึ่งบางสีต้องบ่มปล่อยให้เก็บไว้ในโอ่งใหญ่บ่มเสริมให้ได้ที่ก่อนบรรจุใส่หลอด
สีน้ำมันมีความเหนียวข้นของเนื้อสีมากกว่าสีน้ำทั้งนี้เนื่องจากใช้น้ำมันเป็นสารละลาย ซึ่งการนำไปใช้ในการถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมเนื้อสีสามารถเกาะยึดกันหนาทึบ ตามคุณสมบัติทางกายภาพของตัวสื่อผสม ดังนั้นในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันจึงปรากฏคุณลักษณะให้สังเกตเห็นอย่างเด่นชัดคือ

1. ลักษณะทึบแสง (Opaque quality) เนื่องจากสีน้ำมันมีส่วนผสมของน้ำมันและสีที่บดอย่างละเอียดผสมกันจนมีลักษณะเหนียวข้น ดังนั้นเมื่อระบายลงบนพื้นระนาบรองรับ เนื้อสีจะมีลักษณะหนาทึบต่างไปจากสีผสมกับน้ำหรือน้ำกาว ซึ่งมีลักษณะโปร่งใส
2. เนื้อสีสามารถระบายทับหรือเพิ่มซ้อนกัน (Alla prima)
เนื่องจากคุณสมบัติทางกายภาพของสารผสมคือน้ำมันมีความข้นเหนียวสามารถยึดเชื่อมสีให้เกาะแน่นกันได้แม้เนื้อสีนั้นจะถูกระบายเพิ่มซ้อนกันจนหนามากก็ตาม
3. ลักษณะไม่ยอมรับกันระหว่างเนื้อสีต่อเนื้อสี คือ สีแต่ละสียังปรากฏคุณลักษณะเด่นของสีนั้น ๆ ให้สังเกตจะเห็นเป็นเหลี่ยมซ้อนทับกันมากกว่าจะกลืนผสมกลายสภาพเป็นสีใหม่ดังสีน้ำที่เมื่อระบายลงไปแล้วจะซึมเข้าหากันที่เป็นเช่นนั้นเพราะคุณสมบัติทางกายภาพของสารละลายที่เป็นตัวผสมคือ น้ำมันนั้นประการหนึ่งและน้ำหนักความควบแน่นต่างกันอีกประการหนึ่ง นอกจากนั้นวิทยาการแห้งเร็วหรือแห้งช้าของแต่ละสีที่นำมาผสมรวมกันในภาพนั้นไม่เท่ากัน และสาเหตุอื่น ๆ อีกจึงทำให้ภาพสีน้ำมันมีลักษณะเฉพาะที่ต่างไปจากภาพสีน้ำ
4. ลักษณะสดชุ่ม ในคุณสมบัติทางกายภาพของจิตรกรรมสีน้ำมันที่ปรากฏอีกลักษณะหนึ่ง คือมีความสดชุ่มทั้งนี้เนื่องจากคุณสมบัติของน้ำมันอันเป็นตัวผสมของเนื้อสีที่มีความฉ่ำวาวแม้จะระบายแห้งก็ตาม ซึ่งต่างไปจากภาพสีน้ำที่มีส่วนผสมของสีคือ น้ำหรือน้ำกาวที่ระบายแห้งแล้วกระด้างแข็ง (ประเสริฐ ศีลรัตนา : 2528. 125-127)

เทคนิคการระบายสีน้ำมัน

เทคนิคการระบายสีน้ำมันโดยทั่วไปมีหลายวิธีแล้วแต่ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมจะเลือกวิธีการหรือเทคนิคใดมาใช้ วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า

เทคนิคที่นำมาใช้ในการระบายสีน้ำมันในผลงานจิตรกรรมมี 2 ลักษณะคือ เป็นการระบายสีให้เสร็จลงตามต้องการโดยไม่ต้องเติมทีหลังหรือระบายเสร็จทันที ส่วนอีกลักษณะหนึ่งเป็นการระบายโดยทางอ้อมคือการระบายสีโดยไม่ต้องทำให้เสร็จโดยตรงแต่จะใช้เทคนิคอย่างใดอย่างหนึ่งระบายเพิ่มเติมจนสำเร็จถึงขั้นสมบูรณ์ซึ่งมีเทคนิคเสนอแนะ 2 วิธีดังนี้

Glazing คือ เทคนิคระบายฉาบผิวหน้าโดยใช้สีเข้มผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใสสามารถมองเห็นสีสดใสบนผิวหน้าและมองผ่านไปเห็นสีพื้นข้างล่างซึ่งเป็นสีอ่อนกว่า ด้วยการฉาบผิวหน้าสีเดียวหรือหลายสีก็ได้ ถ้าจะฉาบหลายสีก็ต้องใช้สีใดสีหนึ่งก่อนทิ้งไว้ให้แห้ง แล้วจึงฉาบสีอื่นต่อไปอีก เป็นวิธีการที่ช่วยสร้างภาพเขียนได้ดีมาก การ

ฉาบผิวหน้าอาจจะฉาบแต่ละพื้นที่หรือแต่ละรูปทรง แยกสีสลับกันตามความเหมาะสม นอกจากนั้น วิธีการฉาบผิวนี้ยังช่วยเคลือบภาพเขียนให้ผิวเป็นมันเฉพาะพื้นที่หรือที่พื้นภาพอย่างน่าสนใจอีกด้วย

Scumbling คือ เป็นวิธีการระบายเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้ให้แห้งแล้วอีกเทคนิคหนึ่งคล้าย ๆ กับวิธีเกลสซิง แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงข้าม คือ ระบายด้วยสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า ส่วนเทคนิคนี้จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว ควัน ฉากโปร่ง เป็นต้น ทั้งสองเทคนิคจำเป็นจะต้องใช้น้ำมันผสมสีที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะคือ ต้องโปร่ง ใสเป็นมันและแห้งเร็วพอที่จะไม่ละลายสีเดิมให้หลุดออกมา น้ำมันผสมสีอาจจะใช้ส่วนผสมต่อไปนี้

1. ลินสีด "Stand oil" 3 ส่วน
2. แดมมาร์ วานิช 2 ส่วน
3. เทอร์เปนไทน์ 3 ส่วน
4. โคบอลท์ ดรายเออร์ (Cobalt dryer) 2 หลอดต่อส่วนผสม 1 ไปน์ "Cobalt dryer" ส่วนผสมข้างต้น เป็นตัวที่ช่วยทำให้ส่วนผสมแห้งเร็วในขณะที่ระบายมีลักษณะเป็นของเหลวสีม่วงเข้ม (ถ้าไม่สามารถหามาได้ก็คงจะต้องตัดออกไปจากส่วนผสม) (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2541.48-49)

โกสุม สายใจ ได้อธิบายเทคนิคการระบายสีไว้ในหนังสือสีและการใช้สีดังนี้

1. **การระบายสีให้เรียบ** (Flat colouring) เป็นการระบายสีเพื่อแสดงความประณีต เรียบร้อย มีขอบเขตที่แน่นอน ถ้าต้องการจะแสดงพื้นผิวก็จะใช้ลวดลายประกอบ การระบายสีให้เรียบยังแยกย่อยออกไปอีกคือ

ก. การระบายสีให้เรียบและตัดเส้น ในกรณีที่ขอบของรูปไม่เรียบร้อย การตัดเส้นขอบจะช่วยให้ดูสวยงามขึ้น นอกจากนี้จิตรกรรมบางประเภท เช่น จิตรกรรมไทยยังแสดงความงามของการตัดเส้นและลีลาของเส้นโดยเฉพาะ

ข. การระบายสีเรียบขอบคม เป็นการระบายสีที่ใช้กันมากในงานจิตรกรรมและการออกแบบโดยเฉพาะ งานที่ต้องการแสดงถึง ความประณีตเรียบร้อย เป็นเทคนิคเบื้องต้น เพราะเป็นการฝึกการบังคับมือให้เที่ยงตรงมีสมาธิ ปัจจุบันมีวิธีการที่ง่ายและได้ผลดีคือการใช้กระดาษกาวหรือเทปกาวมาคาดเป็นขอบแล้วระบายสีให้เรียบ ดึงกระดาษออก จะได้รูปร่างรูปทรงที่มีขอบคมชัดตามต้องการ

ค. การระบายสีให้เรียบและมีน้ำหนักอ่อนแก่ เป็นการระบายสีเรียบเหมือนข้อ ก. และ ข. ในพื้นที่รูปร่างรูปทรงจะมีการแสดงน้ำหนักอ่อน-แก่ เพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวายิ่งขึ้น

2. **การระบายสีให้กลืนกัน** (Harmony colouring) ในการใช้สีส่วนใหญ่จะใช้สีหลายสี หรือหลายน้ำหนัก และมักจะทำให้กลืนกันได้โดยไม่มีขอบขึ้น หรือให้กลืนไปกับส่วนพื้น ซึ่งส่วนใหญ่จะเกลี่ยในขณะที่สียังไม่แห้ง สีแต่ละประเภทจะมีวิธีการยากง่ายต่างกัน

3. **การระบายสีแสดงพื้นผิว** (Texture colouring) พื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในงานจิตรกรรมและเป็นเทคนิคการระบายสีที่ทำให้ดูแล้วรู้สึกสนุกสนานไปตามลักษณะของอุปกรณ์ที่ใช้ระบาย ภาพที่ปรากฏจะไม่ราบเรียบเหมือนการระบายสีในข้อหนึ่ง แต่จะดูมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีชีวิตชีวา มีความสวยงามไปอีกแบบหนึ่ง ทำให้ศิลปินพยายามค้นหาเครื่องมือต่าง ๆ มาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามของพื้นผิวเทคนิคการระบาย

สีแบบเรียบบางครั้งดูจืดไม่ดึงดูดใจ น่าเบื่อทั้งผู้สร้างและผู้ดู ศิลปินจึงระบายสีให้เกิดเป็นพื้นผิวที่ดูแปลกตาดึงดูดใจ เช่น พื้นผิวจากการระบายสีหนา ๆ พื้นผิวจากรอยแปรง เป็นต้น ทำให้ผู้ดูบางกลุ่มที่ชอบแบบเรียบร้อยไม่เห็นด้วย และวิจารณ์ว่าเป็นภาพที่ยังไม่เสร็จ แต่ถ้าพิจารณากันให้ลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าเป็นการระบายสีที่แสดงถึงความแม่นยำ ได้จังหวะ ดูมีชีวิตชีวา

ก. พื้นผิวที่เกิดจากรอยแปรงหรือพู่กัน แปรงหรือพู่กันเป็นอุปกรณ์พื้นฐานใช้ในการเขียนภาพมาตั้งแต่อดีต ซึ่งสามารถจะใช้ระบายโดยเกลี่ยให้เรียบหรือปล่อยไว้เพื่อแสดงความงามของรอยแปรงก็ได้ ศิลปินผู้มีชื่อเสียงด้านนี้ เช่น วินเซนต์ ฟานโกะ วิลเลี่ยม เดอร์คูนิ่ง จำรัส เกียรติก้อง วิรุณ ตั้งเจริญ และ อารี สุทธิพันธุ์ เป็นต้น

ข. พื้นผิวจากการระบายสีโดยวิธีจุด พื้นผิวที่เป็นจุดนับว่าเป็นความงามอย่างหนึ่ง เกิดจากพู่กันหรืออุปกรณ์อื่น ๆ ก็ได้ ปัจจุบันมีเครื่องพ่นซึ่งทำได้จุดที่มีขนาดเล็ก และแต่ละจุดมีขนาดเท่ากัน

ค. การระบายสีโดยการหยดสี ทาสี ราดสี วิธีการนี้นับได้ว่าเป็นการระบายสีที่อิสระและสนุกสนานมากที่สุด ภาพที่ปรากฏออกมาจะแสดงถึงพลังแห่งความรู้สึกของศิลปินในขณะนั้นอย่างฉับพลัน ผู้นำวิธีการนี้มาใช้เป็นคนแรกคือ

เจคสัน พอลลอค เป็นศิลปินในกลุ่มแอบสแตรค เอ็กซเพรสชันนิสม์ (Abstract expressionis) นอกจากนี้ศิลปินบางคนยังค้นหาเครื่องมือหรือวัสดุต่าง ๆ มาระบายสีแทนพู่กัน ทำให้เกิดความงามของสี พื้นผิว น้ำหนัก จังหวะและลีลาที่แปลกออกไปอีก เช่น ผลงานของ มาร์ค รอธโก ใช้ที่ถูพื้นจุ่มสีระบายลงบนผ้าใบ ผลงานของอีฟ แคลง ใช้หญิงสาวเปลือยกายลงไปจุ่มสีแล้วมาเกลือกกลิ้งบนพื้นผ้าใบ เป็นต้น

เทคนิควิธีการระบายสีมีอีกมากมายแล้วแต่ศิลปินจะคิดค้นขึ้น ซึ่งถือว่าเป็นความคิดสร้างสรรค์ที่มีคุณค่า และในผลงานหนึ่ง ๆ จะมีเทคนิคการระบายสีแบบเดียวหรือหลายแบบผสมกันไปเพื่อให้ผลงานปรากฏออกมา ซึ่งความงามที่ศิลปินตั้งใจมุ่งหมายไว้ก็ได้ (โกสุม สายใจ : 2540, 103-109)

อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายเทคนิคและกระบวนการระบายสีน้ำมันไว้ในวารสารศิลปกรรมไว้ว่า

เทคนิค หมายถึง ลักษณะการใช้สื่อวัสดุที่เลือกเป็นสื่อในการแสดงออก เช่น เมื่อเลือกใช้ดินสอสำหรับวาดเขียน เทคนิคลากดินสอให้ตั้งฉากกับกระดาษ ได้เส้นอย่างหนึ่ง ลากให้เอียงทำมุมต่าง ๆ ก็ได้เส้นอีกอย่างหนึ่ง เทคนิคต่าง ๆ เมื่อประสานกันตามลำดับเรียกว่า "กระบวนการ" ผู้สร้างรู้ดีว่าจะใช้เทคนิคอะไรก่อนและหลังสลับกันจะได้ผลเหมือนกันหรือต่างกันอย่างไร

เทคนิคกระบวนการระบายสีน้ำมัน สามารถประมวลได้ 6 ประการคือ

1. การระบายเสร็จทันที (All at once)
2. การระบายเคลือบ (Glazing)
3. การระบายแล้วเช็ดออก (Wipping off)
4. การระบายให้สีไหล (Dripping)
5. การระบายสีทับกัน (Impasto)
6. การระบายประสม (Mixed)

1. **การระบายเสร็จทันที** เป็นเทคนิคการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือ เมื่อรู้จักผสมสีน้ำมันให้มีความเข้มข้นคงที่แล้ว ก็ระบายบนผ้าใบรองรับ หรือระนาบรองรับอื่น ๆ โดยมีเงื่อนไขว่าจะต้องระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้น จะไม่รอทิ้งไว้ต่อเติมอีกในวันหลัง การระบายเสร็จทันทีนี้ผู้สร้างกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นิยมมาก เพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของผู้สร้างที่มีต่อโลกภายนอกได้สะใจทันที การดำเนินการตามเทคนิคนี้ดังนี้

-ไปยังสถานที่ที่ประทับใจ รู้บริเวณที่จะเขียนแน่นอน

-เตรียมวัสดุอุปกรณ์ให้พร้อม บีบสีออกจากหลอดพร้อมที่จะระบาย

-รวบรวมความประทับใจต่อภูมิภาพตรงหน้าแล้วระบายสีทันที จะร่างก่อนหรือไม่ร่างก็ได้ขณะระบายขอให้มั่นใจว่าสีระบายมีความข้นพอดีไม่เหลวจนเกินไป หากต้องการให้แห้งเร็วก็สามารถใช้น้ำมันผสมบางชนิดที่มีจำหน่าย (เช่น Liquin, Oliopasto, Wingel : ผู้วิจัย).

-ระบายความประทับใจฉับพลันทันที หากรู้สึกว่าเสร็จก็ไม่ทำต่อ จุดเด่นของการระบายเสร็จทันทีก็คือได้เห็นความรู้สึกประทับใจของตนอย่างเป็นรูปธรรมอาจจะเป็นรอยแปรงที่ชัดเจนเด็ดขาดรอยหยาบของสีบนระนาบรองรับ หากต้องการส่วนละเอียดก็อาจใช้ด้ามพู่กันหรือของแหลมแข็งขูดก็ได้ และที่น่าสนใจก็คือภาพเขียนสีน้ำมันมีขนาดไม่ใหญ่เกินไป พอที่จะพกพาไปเขียนในที่ต่าง ๆ ได้

2. **การระบายเคลือบ** เป็นเทคนิคที่พัฒนามาจากการระบายเคลือบของสีน้ำ โดยที่สีครั้งแรกไม่ผสมกับสีที่ระบายทับภายหลัง การระบายแบบนี้ต้องผสมสีค่อนข้างเหลวระบายให้ทั่วในชั้นแรกหรือรองพื้นก่อน และระบายอีกสีหนึ่งเคลือบทับ การแสดงน้ำหนักอ่อนแก่อาจเกิดขึ้นจากน้ำหนักพู่กันถ้ากดน้ำหนักแรกก็ได้สีอ่อน หากไม่กดพู่กันก็จะได้สีแก่ หากต้องการภาพสีน้ำมันส่วนละเอียดเพื่อแสดงให้รู้ว่าเป็นผลมาจากการวาดเขียน มีความแน่นอน และให้ผู้ที่สนใจวาดเขียนขยายวิสัยทัศน์ในการระบายสีก็สามารถทำได้โดยให้ร่างรูปตามที่ต้องการนั้นให้ชัดเจนด้วยดินสอดำ เส้นที่ร่างอาจจะได้หลายเส้นยุ่งไปหมด แต่ผู้สร้างทราบดีว่าเส้นจริงแท้ของรูปทรงนั้น ๆ ควรเป็นเส้นไหน หลังจากนั้นจึงให้ใช้สีเหลืองอ่อน (Lemon yellow) ระบายเคลือบเรียบ ๆ ทับเส้นดินสอที่ร่างไว้นั้น เมื่อระบายทับผู้สร้างย่อมรู้ดีว่าจะเคลือบทับเส้นใดจึงยังคงรูปทรงนั้นไว้ เส้นดินสอน้ำหนักต่าง ๆ จะละลายผสมกับสีเหลืองได้เป็นสีเขียวคล้ำต่าง ๆ กัน ตรงที่เป็นพื้นอาจว่างไว้หรือระบายสีเหลืองให้ทั่วหมดก็ได้ จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือเมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่ง แล้วยังเป็นสีเปียกอยู่เราก็สามารถระบายสีอื่นตามต้องการทับได้ เช่น เพิ่มสีเทาแก่เพื่อให้

แสดงความรู้สึกตื้นลึกเพิ่มขึ้นหรืออาจเช็ดออกในบางส่วนที่ไม่ต้องการได้ หรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้น หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่อาจจะระบายสีเดียวโดยใช้สีใส ปล่อยระนาบรองรับผ้าใบแสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้ดินสอดำเส้นที่ร่างอาจจะได้หลายเส้นยุ่งไปหมด แต่ผู้สร้างทราบดีว่าเส้นจริงแท้ของรูปทรงนั้น ๆ ควรเป็นเส้นไหน หลังจากนั้นจึงให้ใช้สีเหลืองอ่อน (Lemon yellow) ระบายเคลือบเรียบ ๆ ทับบนเส้นดินสอที่ร่างไว้นั้น เมื่อระบายทับผู้สร้างย่อมรู้ดีว่าจะเคลือบทับเส้นใดจึงยังคงรูปทรงนั้นไว้ เส้นดินสอน้ำมันหนักต่าง ๆ จะละลายผสมกับสีเหลืองได้เป็นสีเขียวคล้ำต่าง ๆ กัน ตรงที่เป็นพื้นอาจว่างไว้หรือระบายสีเหลืองให้ทั้งหมดก็ได้ จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือเมื่อระบายเคลือบด้วยสีใดสีหนึ่ง แล้วยังเป็นสีเปียกอยู่เราก็สามารถระบายสีอื่นตามต้องการทับได้ เช่น เพิ่มสีเทาแก่เพื่อให้แสดงความรู้สึกตื้นลึกเพิ่มขึ้นหรืออาจเช็ดออกในบางส่วนที่ไม่ต้องการได้ หรือทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายเน้นให้อ่อนแก่เพิ่มขึ้น หากใช้สีที่มีลักษณะใสระบายระนาบรองรับผ้าใบใหม่อาจจะระบายสีเดียวโดยใช้สีใส ปล่อยระนาบรองรับผ้าใบแสดงความสว่างของสีอ่อนให้เห็นได้

3. **การระบายแล้วเช็ดออก** เป็นเทคนิคที่ช่วยแก้ปัญหาของพื้นได้เป็นอย่างดี กล่าวคือเราอาจร่างรูปต่าง ๆ ตามที่ต้องการจากหุ่นนั่งที่เป็นแบบแล้วระบายสีที่เหลือเป็นสีพื้นให้ทั่วแผ่น เมื่อระบายแล้วเช็ดออกด้วยผ้าบริเวณที่เป็นรูป ส่วนที่ต้องการให้อ่อนก็เช็ดมากหน่อยส่วนที่ไม่เช็ดออกจะคงเห็นสีเดิมสดใส หลังจากเช็ดแล้วก็ระบายสีรูปวัตถุได้ทันที อาจจะรอให้สีแห้งแล้วระบายต่อก็ได้ การเช็ดออกนอกจากจะใช้ผ้าแล้ว สามารถใช้เกรียงขูดสีออกได้ ขณะที่สีชั้นแรกแห้งระบายอีกสีหนึ่งทับเคลือบลงไป แล้วใช้เกรียงขูดออก ควรให้สีชั้นแรกแห้งแล้วจึงระบายสีทับ การขูดออกต้องระวังอย่าให้แผ่นผ้าใบขาด (ขณะนี้มียางสำหรับใช้ขูดจึงเหมาะกับเทคนิคนี้มีจำหน่าย ลักษณะเหมือนพู่กันโดยเปลี่ยนจากขนสัตว์เป็นยางในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งน่าจะเหมาะกว่าการใช้เกรียงขูดออกโดยไม่ต้องคอยระวังผ้าใบที่ใช้วาดรูปจะขาด : ผู้วิจัย) นอกจากนี้ยังสามารถเช็ดออกได้ด้วยน้ำมันทินเนอร์เช็ดแล้วทิ้งให้แห้งจึงระบายทับได้ ให้ผลแปลกไปจากที่ระบายทับบนผ้าใบธรรมดา จุดเด่นของเทคนิคนี้ก็คือ เมื่อเช็ดออกแล้วสีจะอุดแน่นในรอยขรุขระของผ้าใบ เพราะมีแรงกดซึ่งจะทำให้เกิดลักษณะผิวของวัตถุที่ต้องการ เช่น วัตถุที่มีความมัน ผิวเนียน เป็นต้น นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้สร้างจิตรกรรมที่จะต้องทดลองเช็ดออกด้วยตนเอง แล้วสรุปรวบรวมผล

4. **การระบายสีไหล** เป็นเทคนิคที่คล้ายคลึงกับสีน้ำคือ ต้องผสมสีกับน้ำมันสนให้เหลวและคอยเอียงระนาบรองรับผ้าใบ เอียงมากสีก็จะไหลเร็ว เทคนิคนี้สามารถละลายทับบนแผ่นผ้าใบที่เกลี่ยสีใดสีหนึ่งเป็นพื้นก่อนแล้วจึงระบายสีให้ไหลทับด้านบน เมื่อสีระบายครั้งแรกนั้นแห้งแล้ว การระบายตามวิธีนี้หากผสมสีกับน้ำมันข้นเกินไปก็จะทำให้ไหลช้า และหากใช้น้ำมันสนไม่ดี เมื่อแห้งแล้วอาจแสดงให้เห็นรอยแตกของสีได้ จุดเด่นของการระบายให้ไหลนั้นก็คือ เมื่อต้องการสร้างสรรค์รูปแบบสีน้ำมันให้มีรูปร่างแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวก็สามารถเทลาดเอียงให้ไหลตามความต้องการ หรือต้องการสร้างสรรค์รูปแบบแปลก ๆ ตามจินตนาการเฉพาะตนก็สามารถทำได้ ข้อสำคัญคือต้องใช้น้ำมันสนอย่างดีผสมให้เหลวพอที่จะไหลได้สะดวก

5. **การระบายทับกัน** เป็นเทคนิคที่นิยมใช้กันทั่วไปกล่าวคือ ระบายสีน้ำมันตามต้องการบนระนาบรองรับ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วนปล่อยบางส่วนไว้ การระบายแต่ละครั้งเรียกว่า "ชั้น" (Layer) จะระบายบางหรือระบายหนาจะใช้รอยแปรงหรือจะเกลี่ยก็ได้ โดยทั่วไปแล้วระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่นของเนื้อสี (Condensation of colour) การระบายทับกันช่วยให้ผู้สร้างสามารถปรุงแต่งผลงานได้ตามต้องการ หากระบายทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไป จะรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามากก็เรียกเทคนิคนี้ว่า "Impasto" ตลอดช่วงเวลา 6 เดือน สามารถเขียนทับกันได้เพราะยังไม่แห้ง สีน้ำมันนั้นโดยทั่วไปแล้วจะแห้งภายใน 6 เดือน ที่รู้สึกว่าแห้งนั้นจริง ๆ แล้วยังไม่แห้งสนิท จุดเด่นของการระบายสีทับกันก็คือสีแต่ละชั้นจะเป็นสื่อแทนความต้องการของผู้สร้าง หากต้องการเปลี่ยนแปลงก็สามารถเพิ่มเติมได้ ซึ่งจะช่วยพัฒนาการรับรู้และการถ่ายทอดรูปแบบของผู้สร้างได้เป็นอย่างดี ผู้สร้างจะรู้ว่าควรจะได้พัฒนาการจัดภาพและรูปแบบได้อย่างไร เพราะการปรุงแต่งแก้ไขเสมอ ๆ นั้นจะพัฒนาทักษะทางการถ่ายทอดรูปแบบได้อย่างมีความคิด (Cognitive skill)

6. **การระบายประสม** ชื่อก็อธิบายความหมายชัดเจนอยู่แล้ว โดยเอาเทคนิคมาผสมกัน เทคนิคการระบายสีดังกล่าวทั้ง 6 ประการนี้มีส่วนคล้ายคลึงกับสีน้ำ ที่ต่างกันก็เห็นจะเป็นการทับกันของสี เพราะคุณสมบัติของสีน้ำมันนั้นจะเข้มข้น เวลาต้องการให้สีอ่อนนิยมผสมกับขาวขณะที่สีน้ำต้องผสมกับน้ำ และพึ่งความขาวของกระดาษด้วย ดังนั้นสีน้ำมันจึงระบายทับกันได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสีที่อ่อนทับสีแก่ ซึ่งสีน้ำทำไม่ได้ เทคนิคต่าง ๆ มาจากเทคนิคพื้นฐานสำคัญยิ่งคือ การเกลี่ย (Blending) เพราะสีน้ำมันมีความเข้มข้น การจะเกลี่ยให้ได้เรียบดีนั้น จะต้องควบคุมความเข้มข้นของสีให้เหมาะ (Consistency) และจะต้องมีความเข้มข้นเหมือนกัน จึงจะเกลี่ยได้กลมกลืนกัน ขอให้นึกเสมอว่าหากเราเกลี่ยได้ดามต้องการแล้ว "การป้ายสีแสดงลีลารอยแปรง คือการลดรอยแปรงจากการเกลี่ยนั่นเอง (อารี สุทธิพันธุ์ : 2541.35-39)

3.3 ความหมายของเส้น

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้บ่งชี้ว่างานทัศนศิลป์ของมนุษย์ชิ้นแรกเริ่มจากเส้นตามภาพเขียนผนังถ้ำ ในสมัยบรรพกาลการเริ่มต้นศิลปะในวัยเด็กก็ใช้เส้นเช่นเดียวกัน เส้นจะปรากฏอยู่ในทัศนศิลป์ทุกแขนง เส้นแสดงความรู้สึกได้ด้วยตัวของมันเองและด้วยการสร้างเป็นรูปร่าง และรูปทรง ผลงานจิตรกรรมไทย จีน ญี่ปุ่น ล้วนใช้เส้นเป็นหัวใจในการแสดงออก ศิลปินตะวันตกบางคน ใช้เส้นเป็นแกนสำคัญ แม้แต่ในงานประติมากรรมซึ่งเป็นผลงานทัศนศิลป์ 3 มิติ ก็ยังต้องประกอบด้วยมวลของรูปทรงกับเส้นรูปนอกที่สมบูรณ์ นอกจากนี้การพัฒนาการจินตนาการของศิลปิน ประติมากร หรือสถาปนิกจึงต้องอาศัยเส้นเป็นปัจจัยหลักทั้งสิ้น

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบาย ความหมายของเส้นไว้ว่า "เส้น หมายถึงจุดหลายพันล้านจุดเคลื่อนไหวต่อเนื่องกันในบริเวณว่าง บนระนาบรองรับ เส้นอาจจะเกิดจากรอยขูด ขีด ลาก มีขนาดและความอ่อนแก่หนักเบาตามวัสดุที่ใช้ลากและแรงกด และเมื่อเกิดเส้นลากไปบรรจบกัน มีบริเวณแน่นอนก็เรียกว่ารูปร่าง รูปทรงตามลำดับ" (อารี สุทธิพันธุ์ : 2532.33)

ชลูด นิ่มเสมอ อธิบายว่า "เส้นเกิดจากจุดต่อกันเป็นทางยาว หรือเกิดจากร่องรอยของจุดที่ถูกแรง ๆ หนึ่งผลักดันให้เคลื่อนไป เส้นเป็นขอบเขตของที่ว่าง ขอบเขตของสิ่งของ ขอบเขตของรูปทรง ขอบเขตของน้ำหนัก ขอบเขตของสี เป็นขอบเขตของกลุ่มสิ่งของหรือรูปทรงที่อยู่รวมกันเป็นโครงสร้างที่เห็นได้ด้วยจินตนาการของผู้ดู" (ชลูด นิ่มเสมอ : 2538.30-33)

สุชาติ สุทธิ อธิบายความหมายของเส้นไว้ในหนังสือ เรียนรู้การเห็น พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ว่า

> เส้นเป็นมูลฐานแรกที่นำมาใช้ในงานทัศนศิลป์ แต่ความหมายของคำว่าเส้นที่ใช้ในงานทัศนศิลป์นั้นยากแก่การอธิบายเพื่อให้ได้ความหมายที่สมบูรณ์ด้วยภาษาหนังสือ เส้นที่นำมาใช้ในงานทัศนศิลป์นั้นมิได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำมาสร้างเป็นตัวอักษร คำ และความหมายสำหรับการถ่ายทอดความเข้าใจต่อกันตามแบบภาษาเขียนเพื่อการอ่าน แต่การนำเส้นมาใช้ในงานทัศนศิลป์นั้นเป็นการนำเส้นมาสร้างเป็นรูปลักษณ์ เพื่อจุดมุ่งหมายของการเรียนรู้ทางทัศนศิลป์ ดังนั้นหากต้องการสร้างความเข้าใจในความหมายเบื้องต้นเกี่ยวกับเส้นให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นก็จะต้องทดลองกระทำด้วยวิธีการสัมผัสด้วยตนเองจริง ๆ ควบคู่ไปด้วยกัน คือนำวัสดุปลายแหลม เช่น ดินสอ ปากกา มาจรดบนผิวกระดาษบริเวณหนึ่งแล้วลากให้เป็นรอยเคลื่อนไปสู่อีกบริเวณหนึ่งของกระดาษดังกล่าว รอยเคลื่อนไปสู่อีกบริเวณหนึ่งของกระดาษดังกล่าว รอยเคลื่อนหรือรอยขีดที่ปรากฏหนักเบาบนผิวของกระดาษนั้นจะให้ความหมายของคำว่าเส้น (สุชาติ สุทธิ : 2535.3)

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ อธิบายความหมายของเส้นไว้ในหนังสือ องค์ประกอบศิลป์ 1 ว่า

> เส้นเป็นส่วนประกอบที่สำคัญทางศิลปะ เส้นจะปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรม ประติมากรรมหรือศิลปะภาพพิมพ์ และผลงานทัศนศิลป์สาขาต่าง ๆ แม้กระทั่งศิลปะในสมัยอดีตจนถึงปัจจุบัน ประเทศทางตะวันออกในอดีตได้แก่ ประเทศจีน ไทย ญี่ปุ่น อินเดีย ได้ใช้เส้นเป็นหัวใจสำคัญของงานศิลปะ โดยนำเส้นโค้งในลักษณะต่าง ๆ มาสร้างสรรค์เป็นรูปร่าง รูปทรง และเนื้อหาต่างๆ ได้อย่างประณีต อ่อนหวาน นุ่มนวล และงดงาม ความหนาบางของเส้นได้ร่วมกันสร้างให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ รูปลักษณะของเส้นจะมีปฏิกิริยาโต้ตอบกับสายตาของมนุษย์ให้เคลื่อนที่ไปตามสัดส่วนต่าง ๆ ของเส้น เราจะเห็นเส้นในท่าทางของคนเต้นรำ รูปทรงของสัตว์ วัตถุและธรรมชาติ ที่แตกต่างกัน รูปลักษณะของเส้นเหล่านี้สามารถทำให้เกิดการดิ้นเต้น สวย ราบเรียบ นิ่มนวล ร่าเริง เคร่งขรึม อ่อนหวานและประณีต (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ : 2540.11)

ประเสริฐ ศีลรัตนา อธิบายความหมายของเส้นว่า "เส้นคือสิ่งที่ปรากฏให้เห็นแต่เฉพาะคุณลักษณะในด้านความยาว ส่วนความกว้างและความหนานั้นปรากฏให้เห็นน้อยที่สุด ส่วนการเรียกชื่อเส้นจะแตกต่าง

ออกไปตามคุณลักษณะที่ปรากฏให้เห็น เช่น เส้นตรง เส้นเฉียง เส้นซิกแซก เส้นขยุกขยิก ฯลฯ ซึ่งเส้นที่ปรากฏในลักษณะต่างกันก็จะมีอิทธิพลกระตุ้นเร้าความรู้สึกจากการรับรู้ให้แตกต่างกันออกไปด้วย"
(ประเสริฐ ศีลรัตนา : 2542.198)

3.3.1 แบบของเส้น

การที่ศิลปินนำเส้นมาใช้ในขอบข่ายของงานทัศนศิลป์นั้นมีมากมายหลายวิธี และในแต่ละวิธีนั้นยังประกอบไปด้วยหลาย ๆ แบบ เส้นที่นำมาใช้แทนทุกแบบจะต้องเป็นริ้วรอยที่ให้ค่าแก่การรับรู้ที่เกิดความรู้สึกในการเห็น เช่น การเคลื่อนไหว ทิศทาง มิติ รูปแบบของความคิด ฯลฯ ซึ่งค่าของการรับรู้ดังกล่าว จะเป็นตัวสื่อความรู้สึกของผู้ถ่ายทอดผสมผสานกับค่าของวัสดุที่นำมาถ่ายทอดรวมอยู่ในตัวมันเองเสมอ

ชลูด นิ่มเสมอ ได้อธิบายถึงแบบของเส้นที่จะนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์ เป็นลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ "ตรง โค้ง คด เป็นคลื่น ฟันปลา กันหอย ขีด พร่า ประ ฯลฯ และเส้นจะมีทิศทางคือแนวราบ แนวดิ่ง แนวเฉียง แนวลึก" (ชลูด นิ่มเสมอ : 2538.34)

อารี สุทธิพันธุ์ ได้อธิบายถึงแบบของเส้นไว้ในหนังสือทัศนศิลป์ และความงามว่า

เส้นจัดเป็นส่วนประกอบของรูปแบบ (Form) อันที่ 2 ต่อจากจุด เพราะเส้นเกิดจากจุดหลายพันล้านจุด ลากติดต่อกันบนระนาบผิวหน้าวัตถุ ถ้าเราสังเกตแมงมุมเคลื่อนไหวเราจะเห็นว่าแมงมุมเป็นนักสร้างสรรค์เส้นชั้นยอดผู้หนึ่ง เส้นเกิดจากการลาก ขูด ขีด เขียนด้วยวัสดุต่างกันในทิศทางต่างกัน เรากำหนดทิศทางของเส้นที่เห็นว่าเป็นเส้นตรง เส้นโค้ง เส้นสลับฟันปลา ฯลฯ เส้นโค้งหรือเส้นหยัก เมื่อมองด้านหน้าในลักษณะ 2 มิติ แต่ถ้าเรามองจากด้านบนเราก็จะเห็นเส้นทั้งสองเป็นเส้นตรง ซึ่งแสดงว่าเรามองเส้นในลักษณะของ 3 มิติ ซึ่งเกี่ยวกับทิศทางที่มองและตำแหน่งของเรา ดังนั้นจึงมักปรากฏเสมอว่า เส้นต่าง ๆ ที่เรามองเห็นนั้น อาจกลายเป็นเส้นอื่น ๆ ไปได้ ไม่มีเส้นใดที่แน่นอนเลย เว้นไว้แต่ว่าจะกำหนดให้แน่นอนว่าเส้นนั้น ๆ อยู่ในลักษณะ 2 มิติ หรือ 3 มิติ (อารี สุทธิพันธุ์ : 2532.159-160)

ในข้อนี้ เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้อธิบายไว้ในหนังสือ องค์ประกอบศิลป์ 1 ว่า

รูปแบบของเส้นมี 2 แบบคือ
ก. เส้นแบบเรขาคณิต (Geometrical line) หมายถึงเส้นที่เขียนด้วยอุปกรณ์ต่าง ๆ ได้แก่ ไม้บรรทัด วงเวียน ไม้ฉากสามเหลี่ยม ไม้ที (T-square) และเครื่องมือต่าง ๆ จะได้เส้นในลักษณะที่แน่นอนตายตัว คือ กลม ตรง โค้ง เส้นในลักษณะนี้จะให้ความรู้สึกมั่นคง แข็งแรง กระด้างไม่อิสระ
ข. เส้นแบบลายมือ (Calligraphic line) หมายถึงเส้นที่ขีด เขียน ตวัด เส้นลักษณะนี้มีลักษณะส่วนตัวไม่เป็นระเบียบอย่างเส้นเรขาคณิต ซึ่งอาจจะ อ่อน แข็ง นุ่มนวล กระด้าง เคลื่อนไหว ที่อ เลื่อนไหล หนา บาง พร่ามัว คมชัด ด้วยการวาดและระบาย (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ : 2540.12-13)

สุชาติ สุทธิ อธิบายถึงแบบของเส้นที่นำมาใช้ในขอบข่ายของงานทัศนศิลป์ไว้ในหนังสือ เรียนรู้การเป็นพื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์ดังนี้

1. **เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual line)** คือสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเส้นจริง ๆ มีลักษณะเป็นกายภาพที่ปรากฏจากกิริยาของการกระทำเพื่อการถ่ายทอดความรู้สึกจากประสาทสัมผัสของมือผ่านวัสดุให้เป็นริ้วรอยขีดเขียนลงสู่พื้นผิวระนาบโดยตรง แบบของเส้นดังกล่าวนี้ได้มีการนำมาใช้นับตั้งแต่สมัยโบราณ ที่ปรากฏในงานเขียนตัวอักษรของชาวตะวันออก ดังเช่น การเขียนตัวอักษรของชาวจีน ซึ่งทำให้เกิดค่าของการรับรู้ทางความงามในเชิงศิลปะขึ้นโดยเฉพาะอีกแบบหนึ่งที่เรียกกันว่าความงามเชิงศิลปะของการเขียนตัวอักษร (The art of beautiful letter) คือแบบของการสร้างตัว

อักษรแต่ละตัวที่แสดงความคิดในการจัดองค์ประกอบไว้อย่างเบ็ดเสร็จพร้อมกับใช้เส้นที่เต็มไปด้วยลีลา ความหนักเบาประสานกัน ทำให้เกิดพลังของความเคลื่อนไหวที่สมบูรณ์ในตัวของมันเองซึ่งจัดว่าเป็นความงามแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นจากลีลาของการเขียนในปัจจุบันได้มีการนำเส้นดังกล่าวมาใช้อย่างโดดเด่นในศิลปะสมัยใหม่ดังผลงานของ Robert Motherwell ชื่อขบวนสีน้ำมัน Procession with oil (Mocartter & Cribert : 1987.92) เป็นรูปแบบของจิตรกรรมสมัยใหม่ ขนาดใหญ่ ไม่มีการแสดงเนื้อหาสาระเกี่ยวกับสิ่งที่เป็นธรรมชาติแต่อย่างใดแต่เป็นการแสดงอย่างอิสระด้วยเส้นที่หนาทึบและมีความหนักเบาเช่นเดียวกับการเขียนตัวอักษรของจีน ลีลาของเส้นที่หนาทึบเกิดความสัมพันธ์กับบริเวณว่าง ทำให้เกิดพลังขึ้นอย่างมากมายในความรู้สึก

2. **เส้นเชิงนัย (Implied line)**

เส้นเชิงนัยนั้น มิได้เกิดจากการสร้างขึ้นให้ปรากฏเป็นเส้นจริงตามข้อแรก แต่เกิดจากนัยของการบ่งชี้ให้รับรู้ว่าเป็นเส้นด้วยการประเมินทางการเห็นโดยกิริยาของสิ่งที่กำลังปรากฏและเป็นตัวนำสายตาในการมองจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน ดังเช่น หากเราได้เห็นใครสักคนหนึ่งกำลังชี้นิ้วไปยังสิ่งหนึ่งสิ่งใดปลายนิ้วชี้ของผู้ชี้จะเป็นตัวนำสายตาของเราพุ่งตามไปสิ่งที่ผู้นั้นกำลังชี้ ทำให้รู้สึกเสมือนว่ามีเส้นเกิดขึ้นระหว่างปลายนิ้วชี้ของผู้ชี้สัมพันธ์กับวัตถุกำลังถูกชี้เส้นเชิงนัยดังกล่าวศิลปินมักนำมาใช้บ่งชี้กิริยาของการโต้ตอบระหว่างกัน ทำให้รู้สึกว่าเกิดเป็นเส้นหรือในทำนองเดียวกันความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการเห็นดังในผลงานของ Raphael ชื่อ มาดอนนาแห่งท้องทุ่ง : The Madonna of the Meadow. (Mccarter & Gilbert : 1987.93) ซึ่งได้นำเส้นเชิงนัยมาใช้ให้เกิดขึ้นทั้งตัวภาพเองและผู้ที่ได้ดูภาพของเขา สำหรับเส้นเชิงนัยของตัวภาพซึ่งสังเกตได้จากปฏิกิริยาโต้ตอบระหว่างผู้หญิงหรือแม่พระมาดอนนาที่กำลังเหลือบสายตาลงสู่รูปเด็กอยู่ซ้ายมือสุดในภาพซึ่งเป็นรูปนักบุญ จอห์น เดอ แบบติสต์ และขณะเดียวกันเป็นผู้ซึ่งเงยหน้าเพ่งมองไปสู่ทารกอีกคนหนึ่งทางขวามือสุด คือ พระเยซูคริสต์ จากปฏิกิริยาที่ได้โต้ตอบสัมพันธ์จากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่งแบบลูกโซ่ดังกล่าว จึงเกิดความรู้สึกเหมือนว่ามีการแสดงนัยเกิดขึ้น พร้อมกันนี้มีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมอีกรูปหนึ่งที่ Rophael ได้นำรูปคนที่กล่าวนี้มาจัดเป็นองค์ประกอบเข้าด้วยกัน โดยให้มีขอบภาพภายนอกของรูปคนทั้งสามคนนั้นก็เกิดเป็นเส้นเชิงนัยของสามเหลี่ยมอีกรูปหนึ่งที่รวมเรื่องเข้าด้วยกันเป็นเอกภาพล้อมรอบสามเหลี่ยมด้านในอีกทีหนึ่ง มีผลให้เกิดความรู้สึกการเคลื่อนไหวโต้ตอบเกิดขึ้นอย่างเนิบนาบและอ่อนช้อย แสดงถึงความมีชีวิตชีวาเกิดขึ้นของภาพชั้นใน

ค. **เส้นที่เกิดจากขอบเขต** (Line formed by edges) หากมีใครสักคนหนึ่งแสดงความเคารพด้วยการยกมือไหว้และหากเราเป็นคนช่างสังเกตจะพบว่าในขณะยกมือไหว้นั้นได้พนมมือซ้าย-ขวาเข้าด้วยกันและในช่องว่างระหว่างมือซ้ายกับมือขวาที่กำลังพนมสัมผัสเข้าด้วยกันอย่างแนบแน่นนั้น จะรู้สึกว่าเสมือนมีเส้นเกิดขึ้นในระหว่างมือที่กำลังพนมอยู่ แต่เส้นที่เกิดขึ้นดังกล่าวมิได้เป็นเส้นจริง ๆ จากการกระทำด้วยการขีดเขียนหรือโดยการแสดงเป็นเชิงในนัยดังที่อธิบายไว้ในสองข้อแรก แต่เป็นเส้นที่เกิดขึ้นเฉพาะเส้นรอบนอกของฝ่ามือทั้งสองมาประกบกัน ทำนองเดียวกับลักษณะของเส้นที่เกิดขึ้นจากขอบของวัตถุหรือสี หรือรูปร่างต่าง ๆ มาประกบกันหรือซ้อนกันหรือทับกันดังกล่าวนี้จะรู้สึกว่ามีเส้นเกิดขึ้นอีกแบบหนึ่ง และได้มีการนำมาใช้ในงานทัศนศิลป์เช่นเดียวกัน (สุชาติ สุทธิ : 2535.4-8)

3.3.2 คุณลักษณะของเส้นที่ใช้ในงานจิตรกรรม คือ การใช้เส้นในจิตรกรรมเป็นวิธีการที่ช่วยให้เห็นรูปทรงได้แน่นอน การใช้เส้นไม่จำกัดเฉพาะดินสอ อาจจะใช้ถ่านชาโคล ปากกา หรือวัสดุอื่น เช่น สีชอล์ค สีเทียน Oil bar ฯลฯ ด้วยเทคนิคต่างกัน เช่น แรเงาอ่อน ๆ (Soft strokes) แรเงาหนัก (Hard strokes) และเน้นชัดเจนแน่นอน และสามารถนำไปใช้สร้างต่อไปได้หรือนำไปเป็นแบบได้ เช่น การเขียนแบบ (Mechanical drawing) เป็นต้น ในการใช้เส้นนี้ศิลปินสามารถเลือกนำไปใช้ถ่ายทอดเรื่องของภาพตามที่เหมาะสม เช่น การร่างภาพหรือการเน้นส่วนละเอียด เป็นต้น

สุชาติ สุทธิ อธิบายเกี่ยวกับคุณลักษณะของเส้นที่ใช้ในงานจิตรกรรมดังนี้

1. **ลักษณะการเน้นเส้น** (Emphasizing line) คือการใช้เส้นเน้นรูปของงานทั้งรูปแบบลักษณะที่เรียกว่า รูปร่าง (Shape) หรืออีกลักษณะหนึ่งคือรูปทรงที่มีมิติหรือแสดงความลึกให้เห็น (Representation of form) ในงานจิตรกรรมซึ่งการสร้างสรรค์รูปแบบของงานดังกล่าวอาจจะเป็นการถ่ายโยงสิ่งต่าง ๆ เช่น คน สัตว์ สิ่งของ ฯลฯ โดยการใช้เส้นตรง โค้ง หนัก-เบา และ สั้น-ยาว ผสมผสานเกิดเป็นรูปร่างหรือรูปทรงบนพื้นผิวระนาบ ซึ่งมิติที่สามในภาพจะ

เกิดจากความรู้สึกของผู้ดู การใช้เส้นดังกล่าวเป็นการใช้เส้นสร้างรูปในลักษณะพื้นฐาน คือ เพียงสร้างเส้นขอบนอกของวัตถุที่มองเห็นในลักษณะขอบคมหรืออาจกล่าวอย่างง่าย ๆ คือ ผู้วาดรูปทำการวาดเฉพาะรอบนอกวัตถุสิ่งที่วาด (Outline) ปกติการสร้างงานแบบดังกล่าวนี้หาดูได้โดยทั่วไปจากผลงานของเด็กเล็ก ซึ่งเป็นการแสดงออกจากการรับรู้และการถ่ายทอดออกมาตามความรู้สึกที่พวกเขามองเห็นและมีขีดความสามารถในเชิงทักษะของการแสดงแบบได้ในแต่ละวัย แต่ในขณะเดียวกันศิลปินบางคนยังได้นำลักษณะการสร้างภาพแบบแสดงขอบวัตถุมาใช้ในงานจิตรกรรมเพราะการสร้างภาพในลักษณะดังกล่าวเป็นวิธีการเบื้องต้นที่ง่ายต่อการแสดงออก สำหรับการแยกรูปร่างของสิ่งหนึ่งได้อย่างชัดแจ้งและในขณะเดียวกันรูปร่างของสิ่งนั้นก็สามารถวาดบนพื้นระนาบโดยมีเส้นขอบของรูปร่างเป็นตัวแบ่ง

2. **การใช้เส้นแบบขอบคม** (Contour line) เป็นปฏิกิริยาทางการรับรู้ของการเห็น ซึ่งจะต้องเห็นรูปและพื้นภาพพร้อมกันและบนบริเวณพื้นผิวระนาบเดียวกัน แต่ในขณะเดียวกันตัวความรู้สึกทางการเห็นจะแยกรูปกับพื้นภาพออกจากกัน ส่วนมากแล้วความรู้สึกทางการเห็นจะจดจ่ออยู่กับการรับรู้ส่วนที่เป็นรูปของสิ่งที่วาดมากกว่าพื้นภาพ ไม่ว่าจะเป็นพื้นรองรับหรือพื้นหลังทางทัศนศิลป์ เรียกว่า เส้นแสดงรูปร่าง รูปทรง แบบขอบคม (Contour line) การเขียนภาพขอบคมในที่นี้มิได้หมายถึงการเรียนรู้กับวิธีฝึกเขียนภาพขอบคมและท่าทาง (Contour & Gesture drawing) ซึ่งเป็นวิธีการหนึ่งของการเขียนรูปสำหรับเป็นแบบฝึกหัดเขียนรูปของ Kimon Nieolaides "ซึ่งเป็นคู่มือแบบฝึกหัดวาดเขียนสำหรับผู้ไม่มีทักษะในการวาดเขียน ซึ่งกระทำโดยวิธีใช้สายตาแบ่งสัมผัสและเคลื่อนไปตามขอบวัตถุและขณะเดียวกันก็ใช้มือลากเส้นบนพื้นระนาบตามความรู้สึกที่ตากำลังสัมผัสบนกระดาษโดยไม่ต้องมองกลับมาดูกระดาษ" (สุชาติ สุทธิ : 2535.8-10)

วุฒิ วัฒนสิน อธิบายคุณลักษณะของเส้นประเภทต่าง ๆ ที่ใช้ในงานจิตรกรรมว่า

คุณลักษณะของเส้นที่ปรากฏในงานจิตรกรรมสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท คือ เส้นแสดงรูปร่าง (The Contour Line) และเส้นแสดงลักษณะเฉพาะตัว (The Calligraphic Line)

ก. **เส้นแสดงรูปร่าง** (The Contour Line) คือเส้นร่างภาพที่เกิดขึ้นได้โดยอาศัยความสัมพันธ์ของประสาทสัมผัสระหว่างตาที่เห็นวัตถุ (Object) กับมือที่ลากเส้นไปตามที่ตาเห็น ได้แก่ เส้นรอบของรูปร่างและรูปทรง ซึ่งมีคุณลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

- เส้นแสดงรูปร่างที่มีความหนาของเส้นสม่ำเสมอ (Contour Line of Unvarying Width) คือเส้นที่ร่างหรือวาดบนระนาบจะใช้ความหนาของเส้นสม่ำเสมอเท่ากันทั้งภาพ
- เส้นแสดงรูปร่างที่มีความหนาของเส้นไม่สม่ำเสมอ (Contour Line of Varying Width) คือ เส้นที่ร่างหรือวาดบนระนาบมีความหนาของเส้นไม่สม่ำเสมอกัน คือมีทั้งเส้นหนาและเส้นบางตามความต้องการของศิลปิน
- เส้นแสดงรูปร่างที่เน้นขอบเขตของภาพ (The Delineating Edge) คือเส้นที่มีขนาดความหนาแตกต่างกัน ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับการเน้นเพื่อให้ภาพที่ปรากฏออกมาแสดงถึงความเป็นรูปทรงที่ชัดเจนและสมจริงในผลงานตามความต้องการของศิลปิน
- เส้นที่ไม่ปะติดปะต่อกัน (The Fragmented Line) คือเส้นที่ใช้หลาย ๆ เส้นทับซ้อนกัน เส้นจะขาดความต่อเนื่อง เป็นเส้นที่แสดงถึงความไม่แน่นอน ส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ในภาพร่างของศิลปิน

ข. **เส้นที่แสดงลักษณะเฉพาะตัว** (The Calligraphic Line) คือเส้นที่เกิดจากการตวัดของพู่กัน ปากกา ดินสอ ฯลฯ เป็นสัญลักษณ์ของอารมณ์ แสดงจังหวะของความเคลื่อนไหวในภาพและบุคลิกของศิลปิน ให้ความงามและความรู้สึกในตัวมันเอง เห็นได้ชัดในงานจิตรกรรมของเด็ก ตัวอักษรของจีน และญี่ปุ่น ซึ่งมีลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ เส้นที่เกิดจากการลากอย่างอิสระง่าย ๆ (Lyric Line) เช่นงานวาดเขียนของเด็ก เส้นที่แสดงถึงการเน้น (Emphasizing Line) เป็นเส้นซึ่งมีลักษณะหยาบ เส้นหนา แสดงออกถึงอารมณ์ ของศิลปิน ดังปรากฏอยู่ในผลงานของ วินเซนต์ ฟาน โกะ (วุฒิ วัฒนสิน : 2539.53-56)

3.4 ความหมายของรูปทรง

หากจะพูดถึงรูปทรงก็จะคิดถึงผลงานประติมากรรม หรือ ผลงานสถาปัตยกรรม เพราะมีลักษณะเป็น 3 มิติ คือมีด้านกว้าง ยาว ลึกหรือหนา แต่ผลงานจิตรกรรมนั้นมีเพียง 2 มิติ คือ กว้างกับยาว

เท่านั้น มิติที่ 3 คือ ความหนาหรือลึกในงานจิตรกรรมเกิดจากส่วนประกอบสำคัญของศิลปะคือ เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว ในผลงานจิตรกรรม ความหนา หรือลึก เรียกว่ามิติลวง

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้อธิบายไว้ดังนี้

รูปทรงมีลักษณะเป็น 3 มิติ นอกจากจะมีส่วนกว้างและส่วนยาวแล้วจะแสดงส่วนหนาหรือลึกเพิ่มขึ้น เป็นรูปทรงลวงตาในงานจิตรกรรม คุณสมบัติที่เห็นได้ชัดของรูปทรงคือมีลักษณะความเป็นมวล (Mass) มีความทึบตันปรากฏให้เห็นรวมกับคุณสมบัติภายในของรูปทรงที่เป็นปริมาตร (Volume) หรือบริเวณว่างภายในรูปทรง ดังนั้นรูปทรงจึงเป็นการผสมผสานระหว่างมวลกับปริมาตร ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดได้แก่งานสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัยหรือผลงานประติมากรรมและการแสดงปริมาตรมวลที่ทึบตันด้วยน้ำหนักแสงและเงาให้เห็นลวงตาบนพื้นระนาบ 2 มิติในงานจิตรกรรม (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ : 2540.51)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ เสนอความคิดว่า "รูปทรงมี 3 มิติ และเป็นงานศิลปะที่เกิดจากองค์ประกอบได้แก่ เส้น รูปร่าง คุณค่าของแสงและเงา พื้นผิว และสี ทำให้เกิดเป็นรูปทรง รูปทรงมีคุณค่าทางสุนทรียภาพจะขึ้นอยู่กับการจัดองค์ประกอบของศิลปะให้เป็นเอกภาพตามลักษณะของงานนั้น ๆ" (วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ : 2524.44)

สุชาติ สุทธิ ได้อธิบายไว้ว่า

คำว่า "รูปทรง" มีลักษณะแตกต่างจากรูปร่างเพราะรูปทรงมีมิติที่ 3 คือความหนา (Thick) หรือลึก (Depth) เพิ่มขึ้น ปกติคำว่ารูปทรงเป็นคำที่ใช้เรียกสิ่งที่เป็นรูปทรงที่มีและเกิดขึ้นจริง (Actual form) คือมีลักษณะสามมิติกินเนื้อที่ในอากาศและสามารถสัมผัสได้โดยรอบ ดังเช่น รูปทรงทางกายภาพที่ใช้ในงานประติมากรรมและงานสถาปัตยกรรม ด้วยลักษณะสามมิติของรูปทรงดังกล่าว แต่เมื่อใดที่เรากล่าวถึงรูปทรงเมื่อนั้นเราจะต้องกล่าวถึงคุณสมบัติของรูปทรงที่มีอยู่สองประการพร้อม ๆ กันไปด้วย

1. หากเป็นการกล่าวถึงคุณสมบัติภายนอกของรูปทรง ก็จะกล่าวถึงความเป็นมวล (Mass) หรือ หมายถึงลักษณะของความทึบตันภายนอกของรูปทรง (Solid) ที่ปรากฏเป็นรูปลักษณะต่าง ๆ ซึ่งมีคำเรียกเฉพาะที่แยกย่อยออกไปหลาย ๆ ลักษณะ เช่น รูปทรงสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ (Cube) รูปทรงกลม (Sphere) รูปทรงกรวย (Cone) รูปทรงพีระมิด (Pyramid) รูปทรงกระบอก (Cylinder) ซึ่งคำใช้เรียกลักษณะการมองจากด้านนอกของรูปทรงเท่านั้น

2. หากเป็นการกล่าวถึงคุณสมบัติภายในบริเวณภายในของรูปทรง ก็จะเรียกปริมาตร (Volume) หรือ หมายถึงบริเวณว่างภายในของรูปทรง (Space within form) เช่น การแสดงให้เห็นบริเวณว่างภายในผสมผสานกับรูปทรงภายนอกหรือมวลจากผลงานประติมากรรมบางประเภท คำว่า "รูปทรง" ในงานประเภททัศนศิลป์ 2 มิติ คือ งานวาดเขียนหรืองานจิตรกรรมนั้น เราไม่สามารถนำรูปทรงดังกล่าวซึ่งมีลักษณะเพียงการแสดงให้เห็นว่าเป็นสามมิติตามที่ปรากฏแต่ในความรู้สึกทางการเห็นมาใช้กับลักษณะงานทัศนศิลป์ 3 มิติ ได้เพราะงานประเภททัศนศิลป์ 2 มิติ เป็นงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นบนระนาบถูกจำกัดเพียง 2 มิติ ดังกล่าวก็ด้วยวิธีการหรือเทคนิคนำเอารูปร่าง 2 มิติที่มีเพียงความกว้าง-ยาวมาใช้ แล้วเพิ่มด้วยการสร้างความลึกหรือหนาให้เกิดขึ้น เป็นเสมือนรูปทรง 3 มิติ ซึ่งเรียกว่า "การแสดงรูปแบบของรูปทรง" (Representation of form) ด้วยวิธีการแบบหนึ่งที่เรียกว่า การลวงตา (Illusion) ซึ่งมิติที่ 3 ที่กล่าวนี้จะเกิดขึ้นในความรู้สึกตามการเห็นเท่านั้น วิธีการลวงตาที่กล่าวถึงก็คือ เทคนิคการใช้ค่าความอ่อน-แก่ (Light-dark) ซึ่งเป็นค่าของน้ำหนักมาใช้ในลักษณะของความสัมพันธ์กัน มาแทนค่าแสงสว่างกับเงามืด (Interplay between light and shade) ในการสร้างภาพ (สุชาติ สุทธิ : 2535.28-30)

ประเสริฐ ศีลรัตนา อธิบายไว้ในหนังสือความเข้าใจศิลปะว่า

"รูปทรง" ในที่นี้ถือว่าเป็นรูปธรรมที่สามารถสัมผัสได้และง่ายต่อการตีความซึ่งหมายถึงผลงานศิลปะ ส่วน "ความรู้สึก" เป็นลักษณะนามธรรมที่คนทั่วไปไม่สามารถสัมผัสได้โดยตรง นอกจากเจ้าของความรู้สึกจะถ่ายทอดหรือแสดงออก

มา เป็นพฤติกรรมสะท้อนความรู้สึกที่เกิดขึ้นนั้น ดังนั้นการถ่ายทอดหรือแสดงความรู้สึกเป็นรูปทรงตามความหมายของคำนิยามนี้ศิลปะอาจเปรียบเสมือนสื่อหรือเครื่องมือที่ผู้ถ่ายทอดใช้เป็นตัวกลางเพื่อโยงความรู้สึกของตน แสดงให้ผู้อื่นได้รับรู้หรือเข้าใจในสิ่งที่ต้องการแสดงหรืออาจกล่าวได้ว่า "เป็นการแปลลักษณะนามธรรมมาเป็นรูปธรรม" นั่นเองส่วนความรู้สึกที่เกิดขึ้นนั้น ก็เนื่องมาจากสิ่งเร้า 2 ประการคือ สิ่งเร้าภายนอก และสิ่งเร้าภายใน จากสิ่งเร้าทางใดทางหนึ่งนี้มีอิทธิพลต่อการถ่ายทอดรูปแบบเป็นอันมากคือ ถ้าเป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากสิ่งเร้าภายนอก การถ่ายทอดมักจะเป็นรูปแบบในลักษณะเรื่องราวรายละเอียดของสิ่งเร้านั้น ทำนองเดียวกันการดูลิเกแล้วเกิดความรู้สึกสนุกสนานเมื่อถ่ายทอดโดยการเล่าให้ผู้อื่นฟัง มักจะเล่าเรื่องราวรายละเอียดของผู้แสดงและบทบาทการแสดงซึ่งถือเป็นสิ่งเร้าภายนอก มากกว่าที่จะสาธยายถึงความรู้สึกของผู้เล่าที่เกิดจากการเร้าของลิเกนั้น การถ่ายทอดความรู้สึกในวิธีการอื่นก็เช่นกัน ดังตัวอย่าง สิ่งเร้าที่เป็นเหตุการณ์ก่อให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น หวาดเสียวการถ่ายทอดความรู้สึกก็มักจะถ่ายทอดในลักษณะคล้ายบอกเล่าเหตุการณ์นั้น ถ้าเกิดสิ่งเร้าเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ การถ่ายทอดความรู้สึกออกมาในสภาพบรรยายลักษณะของปรากฏการณ์นั้น นอกจากนี้ยังมีรูปแบบและเรื่องราวอีกมากที่ได้รับการแสดงถ่ายทอดออกมาในศิลปะ อันเป็นการบ่งบอกถึงความรู้สึกของตัวศิลปะที่มีอยู่ จากการกระตุ้นของสิ่งเร้าภายนอก เช่นความรู้สึกเกี่ยวกับความงามจากสิ่งเร้าอันเป็นรูปแบบของธรรมชาติ การถ่ายทอดก็จะถ่ายทอดรูปแบบที่รู้สึกว่างามนั้นให้ปรากฏมาในผลงานศิลปะ

การเลียนแบบธรรมชาตินอกจากแนวทางที่ยกมาเป็นตัวอย่างแล้วยังมีอีกมากมายในลักษณะการถ่ายทอดรูปแบบและเรื่องราวของธรรมชาติ ซึ่งผลจากการเลียนแบบย่อมก่อให้เกิดความรู้ ทักษะ ความชำนาญ ความเข้าใจ และอื่น ๆ อันเกี่ยวกับธรรมชาติที่สั่งสมอยู่ในตัวศิลปิน จนกระทั่งถึงช่วงหนึ่งจากการสั่งสมนั้น ศิลปินสามารถจะถ่ายทอดรูปแบบหรือเรื่องราวของธรรมชาติได้ โดยการระลึกถึง และสามารถสร้างสรรค์ ดัดแปลงเพิ่มเติมรูปแบบหรือเรื่องราวออกไปได้ตามต้องการอันเป็นแนวทางไปสู่การถ่ายทอดในลักษณะนามธรรม แต่ถ้าเป็นการถ่ายทอดความรู้สึกจากสิ่งเร้าภายในตัวศิลปินเอง อาจจะเป็นความรู้สึกนึกคิด อารมณ์ จินตนาการ ความทรงจำ ฯลฯ เมื่อก่อให้เกิดความรู้สึกใด ๆ ขึ้นมา การถ่ายทอดความรู้สึกนั้น ศิลปินจะต้องแสดงในลักษณะรูปแบบของสื่อประเภทสัญลักษณ์ ทำนองเดียวกับการเล่านิทานที่ผู้เล่าจะต้องสร้างสัญลักษณ์ของความรู้สึกที่น่ากลัว ดุร้าย ขึ้นมาโดยอาจให้ยักษ์เป็นสัญลักษณ์ของความรู้สึกนี้ เป็นต้น การแสดงความรู้สึกทางศิลปะเช่นการแสดงความรู้สึกเกี่ยวกับความรักและความงาม โดยใช้สัญลักษณ์ที่สมมุติให้เป็นสิ่งแทนความรู้สึกนั้นมาประกอบกัน เช่น ภาพวีนัส ซึ่งเป็นภาพแห่งความงาม ประกอบควบคู่กับกามเทพ ซึ่งเป็นสื่อแห่งความรัก ดังนั้นการถ่ายทอดความรู้สึกของศิลปินสามารถแสดงผ่านใจที่อาจสมมุติขึ้นมาแทนสิ่งต่าง ๆ ทั้งหมดที่กล่าวมานี้คือการถ่ายทอดความรู้สึกหรือแสดงความรู้สึกเป็นรูปทรง (ประเสริฐ ศีลรัตนา : 2525.6-10)

3.4.1 ลักษณะของรูปทรง

รูปทรงในงานทัศนศิลป์ 2 มิติ หรืองานจิตรกรรม เป็นผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นระนาบ 2 มิติ ซึ่งเราไม่สามารถเอารูปทรงจริง ๆ มาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมได้ แต่เราสามารถนำเอารูปร่าง 2 มิติ ที่มีเพียงความกว้างและความยาว แล้วสร้างความรู้สึกหรือหนาให้เกิดขึ้นด้วยการลวงตา (illusion) ความลึกที่เกิดขึ้นนั้นเกิดจากความรู้สึกทางการเห็นเท่านั้น แต่รูปทรงตามทรรศนะของนักสุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์ โดย จรูญ โกมุทรัตนานนท์ อธิบายไว้ว่า "รูปทรงที่เกิดขึ้นในงานทัศนศิลป์จะเกิดจากการรวมตัวของเส้นและสี ที่เป็นเอกภาพมีระเบียบแบบแผน ซึ่งจะปรากฏออกมาเป็นความสมดุลย์หรือความสมมาตร ด้วยลักษณะผิวของภาพเขียน นักทฤษฎีรูปทรงโดยทั่วไปเชื่อว่า รูปทรง คือ สารัตถะหรือหัวใจสำคัญของศิลปะ รูปทรงคือลักษณะร่วมที่มีอยู่ในศิลปะทุกชิ้น รูปทรง คือ สิ่งเดียวที่ทำให้ศิลปะแตกต่างไปจากสิ่งที่ไม่ใช่ศิลปะ การซาบซึ้งต่อศิลปะอย่างแท้จริงต้องเกิดจากการรับรู้ต่อรูปทรงเท่านั้น ไม่ใช่จากเนื้อหาของศิลปะ" (จรูญ โกมุทรัตนานนท์ : 2539.51-53)

รูปทรงสามารถแบ่งเป็นประเภทตามลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

ก. รูปทรงที่เกิดจากการลอกเลียนแบบธรรมชาติ (Natural Form) จรูญ โกมุทรัตนานนท์ อธิบายไว้ในหนังสือศิลปะคืออะไรว่า "การเลียนแบบตามทัศนะของทฤษฎีศิลปะสมัยใหม่ คือความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับโลกภายนอกในลักษณะ "การแทน" (substite) หรือการบ่งถึง (denotation) หรือสัญลักษณ์ (symbol) เหมือนเช่นตัวอักษรที่เป็นสัญลักษณ์แทนหรือบ่งถึงบางสิ่งของโลกภายนอก เราสามารถซาบซึ้งหรือสร้างศิลปะได้เมื่อมีความเข้าใจต่อระบบสัญลักษณ์หรือภาษาของศิลปะ" (จรูญ โกมุทรัตนานนท์ : 2539.34) ชลูด นิ่มเสมอ ให้ทรรศนะว่า "เป็นรูปทรงของสิ่งมีชีวิต มีลักษณะคล้ายสิ่งมีชีวิต มีโครงสร้างที่ประกอบขึ้นด้วยการขยายตัวและผนึกตัวของเซลล์ต่าง ๆ ได้แก่ คน สัตว์ พืช เซลล์ของสัตว์และพืช ที่นำมาขยาย กระดูก ปะการัง ฯลฯ" (ชลูด นิ่มเสมอ : 2538.) ขณะที่เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ อธิบายว่า "รูปทรงที่เกิดจากการลอกเลียนแบบธรรมชาติ ได้แก่ คน สัตว์ พืช โดยนำมาถ่ายทอดเป็นงานศิลปะในลักษณะ 3 มิติ รูปทรงในลักษณะนี้ให้ความมีชีวิต" (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ : 2540.52) วุฒิ วัฒนสิน อธิบายเรื่องนี้ไว้ว่า "รูปทรงที่ได้มาจากการลอกเลียนแบบให้เหมือนจริงกับสิ่งที่อยู่รอบตัวและธรรมชาติ ซึ่งดูและเข้าใจได้ทันทีว่าคืออะไร เป็นผลจากความงามในธรรมชาติเป็นสิ่งดลใจ ซึ่งเป็นแนวความคิดของการสร้างงานศิลปะแนวสัจจะนิยม (Realism)" (วุฒิ วัฒนสิน : 2539.63) และ สุชาติ สุทธิ ให้ทรรศนะว่า "รูปทรงเกิดขึ้นโดยธรรมชาติ ปกติแล้วจะมีลักษณะโค้งกลม มน หรือแฉก ฯลฯ อันผิดปกติไปจากความคิดของมนุษย์ ซึ่งบางครั้งยังรวมไปด้วยลักษณะบางอย่างของสิ่งมีชีวิตมาดัดแปลงหรือประยุกต์ใช้เป็นรูปทรงเชิงชีวภาพ (biomorphic form)" (สุชาติ สุทธิ : 2535.31)

ข. รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น (Invented Form) โดย วุฒิ วัฒนสิน อธิบายความหมายของรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นว่า

รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น หมายถึง รูปทรงที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ซึ่งแบ่งตามลักษณะต่างกันดังนี้

รูปทรงนามธรรม (Abstract Form) หมายถึงรูปทรงที่เปลี่ยนแปลง ดัดแปลงจากสิ่งที่พบเห็นจากธรรมชาติหรือสิ่งของรอบตัว แต่ยังพอสื่อได้ว่าคืออะไร ซึ่งเกิดจากการดัดแปลงไปจากสิ่งที่ศิลปินมองเห็นให้เกิดรูปทรงเฉพาะตามทัศนะของศิลปินเหลือไว้แต่เพียงลักษณะที่พอเข้าใจได้

รูปทรงที่ไม่มีเนื้อหา (Non-Objective Form) คือรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเองโดยไม่ได้อาศัยรูปแบบธรรมชาติเป็นต้นแบบ ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) เป็นรูปทรงที่สามารถวัดขนาดได้ เป็นรูปทรงที่มีระเบียบส่วนต่าง ๆ สัมพันธ์กันอย่างสม่ำเสมอ มีหลักเกณฑ์ค่อนข้างตายตัว มั่นคง และสมมาตร เช่น

รูปทรงกลม(sphere)เป็นรูปทรงที่รวมเป็นศูนย์กลางแน่นทึบที่สุด ไม่ว่าจะมองจากจุดใดก็ตามจะเป็นรูปวงกลมเสมอ

รูปทรงกระบอก (cylinder) ถ้าวางด้านวงกลมกับพื้นและวางทรงกระบอกโดยแกนกลางขนานกับพื้น จะมีสภาวะหยุดนิ่ง "รูปทรงกระบอกประกอบด้วยรูปร่างของสี่เหลี่ยมและรูปร่างของวงกลม" : ผู้วิจัย

รูปทรงลูกบาศก์ (cube) เป็นรูปทรงที่ประกอบด้วยจัตุรัสขนาดเท่ากัน 6 ด้าน เป็นรูปทรงที่หยุดนิ่ง (static) ไม่แสดงออกเรื่องทิศทาง (direction) และการเคลื่อนไหว (movement)

รูปทรงกรวย (cone) เกิดจากการหมุนสามเหลี่ยมหน้าจั่วไปรอบแกนดิ่ง" ทรงกรวยประกอบด้วยรูปร่างของสามเหลี่ยมกับรูปร่างของวงกลม" : ผู้วิจัย

รูปทรงปิรามิด (pyramid) มีลักษณะคล้ายรูปทรงกรวย "รูปทรงปิรามิด ประกอบด้วยรูปร่างสามเหลี่ยมด้านข้าง 4 ด้าน และรูปร่างของสี่เหลี่ยมเป็นฐาน" : ผู้วิจัย (วุฒิ วัฒนสิน : 2539.64-67)

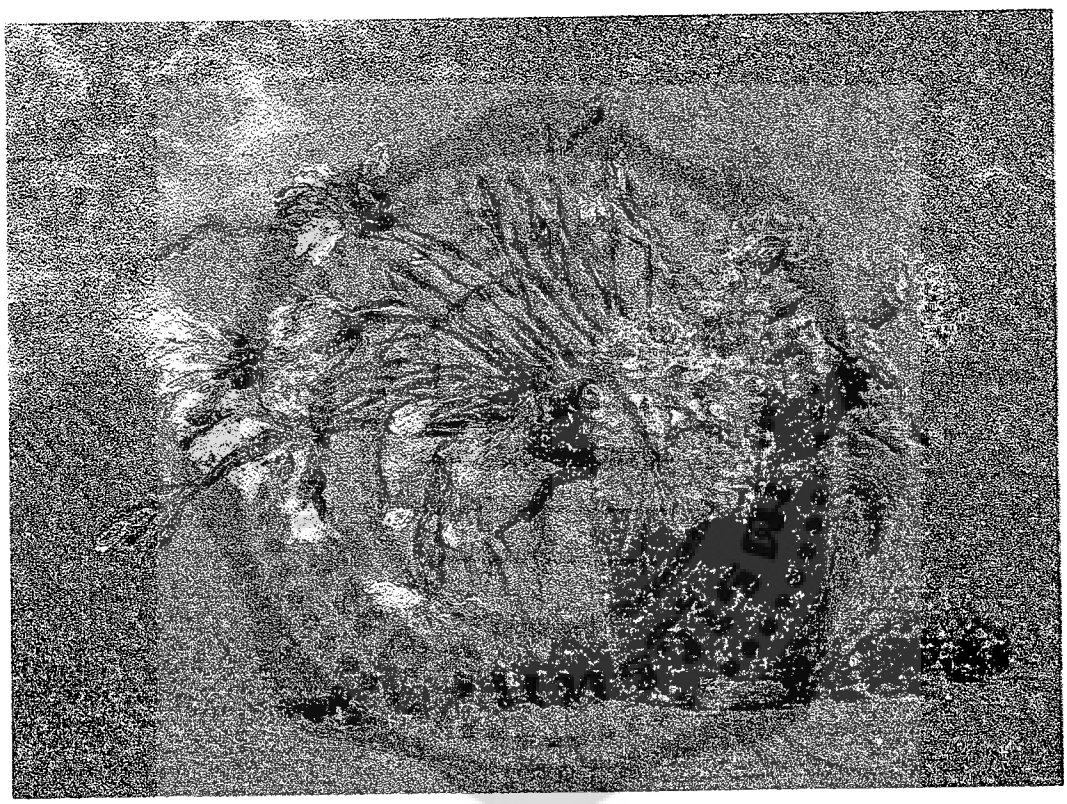
บทที่ 3

การวิเคราะห์ผลงาน

การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในงานวิจัยฉบับนี้มุ่งศึกษาเทคนิคและกระบวนการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ที่สร้างสรรค์ผลงานในช่วง ค.ศ. 1886-1890 จำนวน 15 ภาพ ได้แก่

1. Vase with Red and White Carnations on Yellow Background Paris, Summer Oil on canvas, 40 × 52 CM. 1886.
2. Vase with Red Poppies Paris, Summer Oil on canvas, 46.5 × 56 CM. 1886.
3. Vase with Zinnias Paris, Summer Oil on canvas 48 × 61 CM. 1886.
4. Vase with Zinnias and Other Flowers Paris, Summer Oil on canvas, 50.2 × 61 CM. 1886.
5. Vase with Hollyhocks Paris, August - September Oil on canvas, 35 × 65 CM. 1886.
6. Bowl with Peonies and Roses Paris, Autumn Oil on canvas, 59 × 71 CM. 1886.
7. Fritillaries in a Copper Vase Paris, April-May Oil on canvas, 60.5 × 73.5 CM. 1887.
8. Four Cut Sunflowers Paris, August - September Oil on canvas, 60 × 100 CM. 1887.
9. Flowering Garden Arles, July Oil on canas, 73 × 92 CM. 1888.
10. Still life : Vase with Fourteen Sunflowers Arles, Angust Oil on Canvas, 73 × 93 CM. 1888.
11. A Field of Yellow Flowers Arles. April Oil on canvas on cardboard, 34.5 × 53 CM. 1889.
12. Irises Saint - Rémy, May Oil on canvas, 71 × 93 CM. 1889.
13. Blossoming Almond Tree Saint - Rémy, February Oil on canvas, 73.5 × 92 CM. 1890.
14. Still Life : Vase with Irises against a Yellow Background Saint - Rémy, Oil on canvas, 73.5 × 92 CM. 1890.
15. Blossoming Chestnut Branches Auvers - Sur - Oise, May Oil on canvas, 72 × 92 CM. 1890.

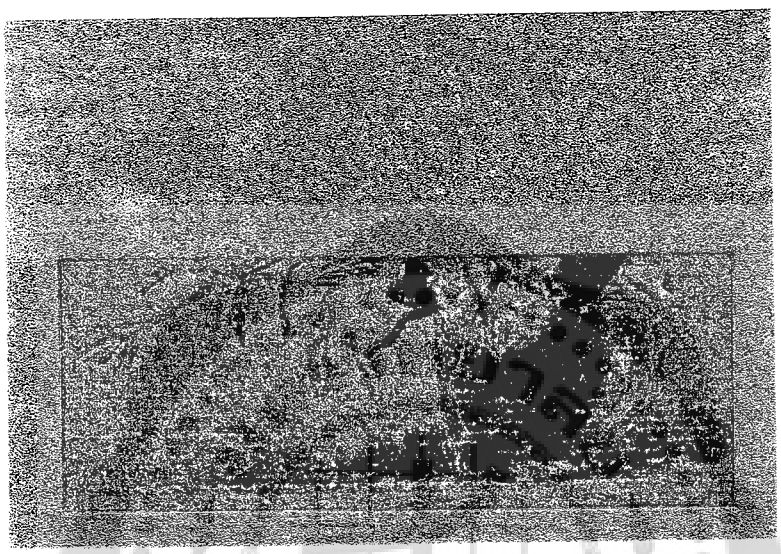
ผลของการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ปรากฏดังนี้



1. ผลงานภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background Paris, Summer Oil on Canvas, 40 x 52 cm 1886

1.1 เทคนิคการระบายสี Vase with Red and White Carnations on Yellow Background

เทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Red and White Carnations on Yellow Background เป็นการใช้เทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันที่ตวัดอย่างฉับไว มีลักษณะผิวซึ่งเกิดจากรอยพู่กันปรากชัดเจนทั้งบริเวณรูปและพื้นโดยลักษณะรอยพู่กันจะแสดงความเคลื่อนไหวรุนแรง ทั้งนี้ในภาพไม่แสดงเทคนิคการระบายเกลี่ยสี



เทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background ใช้เทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากรอยพู่กันในทิศทางต่าง ๆ ไขว้สลับกัน เป็นรอยพู่กันที่มีลักษณะฉับไว ปรากฏเห็นเส้นพู่กันที่ตวัดชัดเจน เป็นเทคนิคการระบายสีแบบเสร็จทันที (all at once) อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายเทคนิคการระบายสีลักษณะนี้ว่า "เป็นการระบายสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือผสมสี กับน้ำมันผสมให้มีความเข้มข้นคงที่แล้วระบายลงบนระนาบรองรับ โดยมีเงื่อนไขว่าจะระบายให้เสร็จในช่วงเวลานั้น จะไม่ทิ้งไว้ระบายเพิ่มทีหลัง การระบายสีเทคนิคนี้ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์นิยมมาก" ในภาพจะใช้สีหนา ๆ (impasto) เพื่อเน้นจุดเด่นของภาพที่ดอก Carnations ทางด้านซ้ายของภาพเพื่อถ่วงดุลย์กับดอกไม้สีแดง ซึ่งอยู่ทางด้านขวาของภาพทำให้เกิดความสมดุลในภาพ

Lionello Venturi แสดงความเห็นเกี่ยวกับการใช้สีของวินเซนต์ ฟาน โกะ ว่าเขาพยายามหาแนวทางการใช้สีให้มากไปกว่าเพื่อการแสดงออกด้วยพู่กันเท่านั้น นั่นก็คือ ตามความฝันของเขา เขาบันทึกในจดหมายตอนหนึ่งว่า **การศึกษาสีนั้นผมพยายามหาดูในวัตถุนั้น เหมือนกับคนที่รักกันแล้วแต่งงานมันก็คล้ายๆ กับการบูรณาการของสีตรงกันข้าม ซึ่งจะต้องเกลี่ยสีกันบ้าง กระทบกระทั่งกันบ้าง สั่นสะเทือนให้อิทธิพลซึ่งกันและกัน และที่สำคัญก็คือพื้นหลังจะต้องมืดหรือสว่างต้องคำนึงถึงด้วย ไม่ใช่เพื่อให้เห็นแค่ลวงตาแต่เพราะมันมีจริงในธรรมชาติ** ดังนั้นเทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Red and White Carnations on yellow Background จึงเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นความสำคัญของการตัดกันของสีและความสัมพันธ์ของสีพื้นที่ช่วยให้ภาพนี้สามารถสื่อความฝันของเขาที่แปลกแยกไปจากศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ได้ (Lionello Venturi:1950)

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background ทำให้เชื่อว่าเป็นเทคนิคการระบายสีแบบเสร็จทันที ด้วยการตวัดพู่กันแบบฉับไว ปรากฏรอยพู่กันชัดเจนโดยใช้การระบายสีหนา (impasto) เป็นจุดสนใจของภาพ ซึ่งรอยพู่กันที่ใช้เน้นภาพบริเวณดอกไม้สีขาวที่มีค่าของสีอ่อนมีกำลังส่องสว่างน้อยกลับช่วยสร้างดุลยภาพกับสีแดงของดอกไม้อีกด้านหนึ่ง ซึ่งมีกำลังส่องสว่างของสีแท้มากกว่าได้ด้วยลักษณะผิวหยาบ ๆ ของรอยพู่กันที่มีการพริ้วไหวมีชีวิต

1.2 การใช้สี

ในประเด็นการใช้สีของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ในภาพผลงานชื่อ Vase with Red and White carnations on yellow Background พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) สีแท้จะมีความสัมพันธ์กับสีเทา (tone) หลายน้ำหนักโดยตำแหน่งสว่างสุดซึ่งเป็นค่าความเข้มของแสงจะใช้สีค่าอ่อนเกือบเป็นสีขาว

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) มีความเข้มของสีซึ่งใกล้เคียงสีแท้ค่อนข้างน้อย โดยรวมแล้วสีแท้จะถูกลดค่าความเข้มข้นด้วยการผสมสีแท้กับสีเทา (tone) ซึ่งส่งผลให้บริเวณที่ใช้สีแท้มีความเด่นชัดมาก

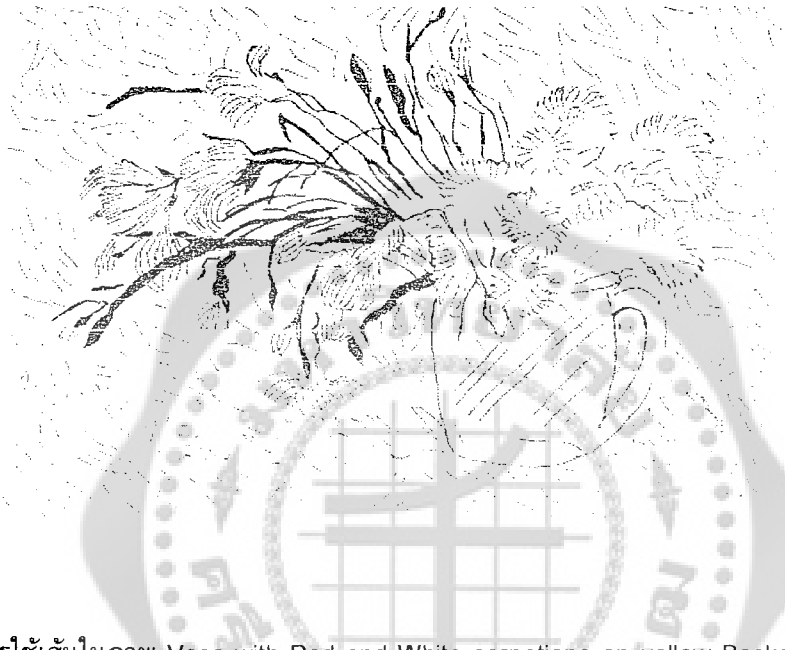
กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียงกันในวงสีสองสี คือสีเหลืองกับสีแดง ซึ่งจัดเป็นสีกลุ่มสีอุ่น

การใช้สีในภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background เป็นการใช้สีลักษณะกลมกลืนโดยใช้สีใกล้เคียง วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายทฤษฎีความกลมกลืนของสีใกล้เคียงของเชพเริล (Michel Eugine Chevreul) ว่า "เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงกันข้ามหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (anologous colours) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือกลุ่มสีร้อน เมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535 : 49) เมื่อพิจารณาดูจากภาพ ฟานโกะ เลือกใช้กลุ่มสีร้อน คือสีเหลือง กับสีแดง สีใกล้เคียงซึ่งสัมพันธ์กันในวงสีเช่นนี้ เราสามารถพบเห็นได้ในธรรมชาติ คือเมื่อยามอาทิตย์ตกดินจะแสดงลำดับสีจากสีเหลือง สีส้ม สีแดงไปสู่ความมืด คือ สีจากแสงสว่างสูงสุด (highlight) ไปสู่บริเวณเงา ซึ่งแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกัน ให้ความรู้สึกอบอุ่นและนุ่มนวลด้วยการใช้ค่าน้ำหนักสี หนัก-เบา โดยน้ำหนักสีมีความสัมพันธ์กับค่าระดับสีเทา (gray scale) ซึ่งไล่น้ำหนักจากสีขาวไปสู่สีดำหลายน้ำหนัก จากเข้มไปสู่อ่อน สุดทั้งนี้จากความแตกต่างกันของน้ำหนักสีหลายน้ำหนักทับซ้อนกันด้วยรอยพู่กันที่ระบายทับกันในลักษณะต่าง ๆ ทำให้ภาพเกิดมิติมากขึ้น ดังเช่นกลุ่มดอกไม้สีแดงถูกลดความเข้มของสีแท้ด้วยการผสมกับสีเทาหลายน้ำหนัก และเพิ่มสีค่าอ่อนในกลุ่มดอก Carnations ให้สว่างขึ้นเป็นลักษณะการเน้นด้วยแสงและเงา เพื่อช่วยถ่วงดุลยภาพกับกลุ่มดอกไม้สีแดงซึ่งมีความเข้มของสีมากกว่า

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Vase with Red and Carnation on Yellow Background ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีกลมกลืนกันในวงสีด้วยกลุ่มสีร้อน โดยการลดความเข้มของสีแท้ ด้วยการใช้ค่าน้ำหนักสีอ่อน-แก่ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับระดับค่าสีเทาตลอดจนใช้สีค่าอ่อน (tint) ในกลุ่มดอก Carnations ทำให้มีค่าของน้ำหนักสว่างขึ้น เพื่อเน้นแสงสว่างสุดซึ่งช่วยในการสร้างดุลยภาพ หรือถ่วงดุลย์กับกลุ่มดอกไม้สีแดงซึ่งมีความเข้มของสีสูงกว่า นอกจากนี้ การเน้นความสัมพันธ์ระหว่างสีที่เป็นจริง สีที่คิดฝัน และสีที่นำมาระบายพื้นหลังจะต้องนำมาประกอบการใช้สีด้วย เพื่อความมีชีวิตอย่างสนุกสนาน และเพื่อแสดงให้เห็นความสำคัญของพื้นหลัง "คล้ายกับชีวิตคนเรามีตัวเราเป็นรูปและมีส่วนประกอบชั่วดีเป็นพื้น" (Lionelio Venturi, Modern Arts Criticism, Vol.1 pp. 230-232.)

1.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background ปรากฏว่ามีเส้นที่เกิดจากการเน้นเส้นปรากฏชัดที่รูปโดยใช้เน้นส่วนก้านของดอก Carnations และบางส่วนของแจกัน โดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะครอบคลุมทั้งบริเวณรูปและพื้นและเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะแสดงลักษณะการเคลื่อนไหวด้วยการเปิดรูปทรงไม่ลากเส้นภายนอกให้สมบูรณ์ เพื่อให้ผู้ดูคาดคะเน และต่อเติมให้ครบด้วยตนเองเป็นการนำเสนอรูปแบบของการเห็นอย่างหนึ่งที่ดูแล้วให้รู้สึกว่ามันเคลื่อนไหว (อารี สุทธิพันธุ์: สัมภาษณ์)



การใช้เส้นในภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background เป็นการใช้เส้นที่เกิดจากรอยตวัดพู่กัน กล่าวคือ เส้นในภาพจะเกิดจากรอยของพู่กันที่ระบายสีลงบนระนาบในทิศทางต่าง ๆ คือลักษณะเฉียง ไขว้สลับกันในส่วนของพื้น ทิศทางของเส้นลักษณะนี้ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ตื่นตัว บริเวณรูปมีลักษณะเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันตามลักษณะของรูปดอกไม้ บริเวณแจกันลักษณะเส้นจะต่างออกไป คือ ฟาน โกะ ใช้เส้นลากขัดกันแนวเฉียงเพื่อแสดงลักษณะผิวนอกของแจกันเพื่อแสดงว่าแจกันมีความใส สังเกตได้จากส่วนฐานหรือกันแจกันจะมีเงาสะท้อนของดอกไม้สีแดงปรากฏให้เห็น ทั้งนี้ยังมีเส้นที่เกิดจากรอยพู่กันน้ำหนักเข้มรวมกันเป็นกลุ่มรูปวงรียาวเป็นเงาของรูปช่วยทำให้รูปมั่นคง ทั้งยังสร้างมิติของพื้นอีกด้วย

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background ทำให้เชื่อได้ว่าเส้นที่เกิดขึ้นในภาพจะเป็นลักษณะเส้นที่เกิดจากรอยตวัดของพู่กันไปในทิศทางต่าง ๆ และตามลักษณะรูปของวัตถุ โดยทิศทางของเส้นจะให้ทั้งความรู้สึกเคลื่อนไหว ความรู้สึกขัดแย้ง มีพลังและตื่นตัว ตลอดจนการใช้เส้นเน้นส่วนสำคัญของรูปเพื่อให้เกิดความชัดขึ้น โดยใช้ในปริมาณน้อย นอกจากนี้การใช้เส้นที่ปล่อยให้ขาดเพื่อให้ผู้ดูคาดคิดเอง จะกระทำไปเพื่อละลายความสำคัญของรูปแล้ว ยังช่วยให้เห็นว่ารูปและพื้นมีความสำคัญเท่าๆ กันได้ก็ต่อเมื่อคลายความสำคัญของรูปและพื้นในกรอบภายนั้นๆ (อารี สุทธิพันธุ์ : สัมภาษณ์)

1.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background พบว่ารูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติยังคงรายละเอียดตามลักษณะในธรรมชาติอยู่มาก ทั้งเรื่องของรูปร่าง สี สัดส่วน ส่วนรูปทรงที่ประดิษฐ์จากมนุษย์ซึ่งเป็นรูปแจกันสีเข้มจะถูกตัดทอนรายละเอียดออกไปไม่ได้แสดงเรื่องของน้ำหนัก แสงและเงาตามความเป็นจริง ตลอดจนไม่ได้แสดงรายละเอียดในรูปแจกันมากนัก แต่แสดงสัดส่วนและรูปร่างชัดเจนทั้งยังมีการจัดวางเงาตกทอดที่พื้นล่างทำให้รูปแจกันมีความมั่นคงแข็งแรง



การใช้รูปทรงในภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background เป็นการใช้รูปทรง 2 ลักษณะ กล่าวคือ รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งเป็นรูปทรงของดอกไม้ซึ่งบอกได้ว่าเป็นดอกไม้อะไร ยังมีลักษณะของรูปทรงเหมือนจริงอยู่เพียงแต่ใช้เทคนิคการระบายสีที่มีลักษณะพื้นผิวของรอยพู่กันโดยไม่เกลี่ยสี ซึ่งทิศทางรูปทรงทำให้ภาพมีความรู้สึกเคลื่อนไหว เช่น ดอก Carnations เหมือนกับพุ่งออกมาจากแจกัน และกำลังแทรกตัวไปในอากาศ ส่วนกลุ่มดอกสีแดงก็เคลื่อนไหวด้วยรูปทรงที่มีความชัดเจนและทิศทางที่ไม่รุนแรงนัก สำหรับรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาคือรูปทรงของแจกันปากกว้างน้ำหนักเข้มทรงกระบอกวางในแนวตั้ง ทำให้มีความรู้สึกมั่นคงหนักแน่นไม่เคลื่อนไหว ซึ่งมีรูปร่างของเงาอยู่ในแนวนอนรองรับรูปทรงของแจกันให้มีความมั่นคงยิ่งขึ้น

จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการนำรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติและรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาใช้ได้อย่างกลมกลืนและส่งเสริมกันอย่างมีดุลยภาพ โดยใช้เทคนิคการระบายสีโดยไม่เกลี่ยสี ทำให้เกิดลักษณะผิวของรอยพู่กัน ที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวภายในภาพ



2. ผลงานภาพ Vase with Red Poppies Paris, Summer
Oil on Canvas, 46.5 x 56 cm 1886.

2.1 เทคนิคการระบายสี

จากผลงานภาพ Vase with Red Poppies หากพิจารณาในเรื่องการระบายสี พบว่า วินเซนต์ ฟาน โกะ ใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันหลายชั้นจนทำให้สีหนามาก ในบางบริเวณจะมีการใช้เทคนิคการระบายแบบเกลี่ยสีแสดงให้เห็นที่พื้นชั้นล่าง จากนั้นจึงใช้สีซึ่งมีค่าอ่อน (tint) ระบายเคลือบบาง ๆ ด้วยสีที่มีความเข้มข้นมาก จึงทำให้เหมือนมีฝ้าเคลือบทับอยู่บริเวณผิวชั้นบน ทั้งนี้ยังมีการระบายเคลือบโดยการปล่อยรอยพู่กันด้วย



เทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Red Poppies เป็นการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กันในลักษณะต่าง ๆ กล่าวคือการระบายสีโดยรวมในภาพระบายด้วยเทคนิคการระบายทับกันด้วยสีแห้งลงบนสีแห้งเป็น "ชั้น" (Layer) โดยสีที่อยู่ชั้นล่างเป็นสีเข้มกว่าสีข้างบน เมื่อระบายสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่าทับลงไปบนระนาบซึ่งมีสีรองพื้นไว้ก่อนแล้ว สีซึ่งมีน้ำหนักเข้มชั้นล่างก็ยังปรากฏให้เห็นอยู่ การระบายสีในภาพแบ่งพื้นที่ภาพเป็น 3 ส่วนคือ พื้นหลัง (background) จะมีการระบายสีโดยการระบายเคลือบด้วยสีอ่อนบนสีแก่ (scumbling) บางส่วนของภาพจะเป็นฝ้ามัวเหมือนหมอกควันปกคลุมอยู่ พื้นผิวชั้นบนขึ้นมาปรากฏรอยพู่กันตวัดอย่างรวดเร็วในลักษณะโค้งน้อย ๆ ทั้งสองด้าน ลักษณะคล้ายวงกลม ส่วนบริเวณพื้นด้านล่างซึ่งอยู่ในระยะกลาง (middleground) จะระบายทับกันด้วยสีที่น้ำหนักใกล้เคียงกัน แต่เป็นสีตรงกันข้ามกันโดยการระบายสีแห้งเคลือบบนสีพื้นที่แห้งเหมือนกันลักษณะบาง ๆ แต่ในบางส่วนก็แต้มสีหนาด้วยเล็กน้อย ทำให้เป็นพื้นผิวนูนออกมาจากระนาบทางด้านซ้ายของภาพ ส่วนของรูปซึ่งเป็นระยะใกล้ (foreground) จะมีลักษณะการระบายสีหลายลักษณะ เช่น ในดอก Poppies จะระบายสีเรียบเป็นรูปดอก Poppies หนึ่งถึงสองน้ำหนัก แล้วจึงระบายทับด้วยสีอ่อนกว่าค่อนข้างหนา ปรากฏลักษณะของรอยพู่กันชัดเจน ซึ่งเป็นตำแหน่งของแสงที่กระทบกับกลุ่มดอก Poppies ส่วนในกลุ่มดอกและใบขนาดเล็ก ใช้ลักษณะการแต้มด้วยพู่กันกลมเป็นรูปไข่ จากนั้นจึงเพิ่มน้ำหนักที่สองและสามตามมา ส่วนของแจกันระบายด้วยสีหนา (impasto) ด้วยรอยพู่กันโค้งลงด้านล่างเล็กน้อย ตามลักษณะของแจกันให้ความรู้สึกหนักแน่น แข็งแรง เมื่อพิจารณาโดยรวมทั้งภาพแล้วจะมีการเคลื่อนไหวอยู่หลังภาพมากกว่าในรูป

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Red Poppies ทำให้เชื่อได้ว่าใช้เทคนิคการระบายสีโดยการระบายทับกันด้วยสีแห้งบนสีแห้งด้วยสีซึ่งมีค่าอ่อน (Tint) ทับบนสีเข้มหลายชั้นจนหนา (impasto) เกิดเป็นลักษณะผิวของรอยพู่กันในแบบต่าง ๆ และมีการระบายสีเป็นแผ่นบาง ๆ โดยปรากฏเป็นรอยพู่กันให้เห็นเล็กน้อยที่บริเวณดอก Poppies โดยใช้น้ำหนักสีประมาณสองถึงสามน้ำหนัก ตลอดจนใช้วิธีการระบายเคลือบด้วยสีค่าอ่อนทับรูปและพื้นในขั้นตอนสุดท้ายด้วยสีบาง ๆ ปรากฏให้เห็นเหมือนฝ้ามัว ๆ เคลือบอยู่บนรูปเรียกว่า "Scumbling" , Mancoff.N.Debra ให้ทรรศนะว่า "ที่น่าสนใจยิ่งก็คือ การใช้สีแดงและสีเขียวซึ่งเป็นสีตรงกันข้ามกัน เพื่อลดความรุนแรงก็ใช้จุดสีชมพูของดอกตูมในกลุ่มเดียวกันกับพื้นสีน้ำตาลของโต๊ะ และฉากหลังสีน้ำเงินอ่อน แก่ ตามลำดับ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงค่าสี การใช้สีตรงกันนี้ถือว่าเป็นความก้าวหน้าของฟานโกะเอง จากจดหมายที่เขาเขียนไปถึงเพื่อน Horace Livens ความตอนหนึ่งว่า ผมรู้ตัวเองประสบความฝันที่ยิ่งใหญ่แล้ว จากดอกปอปปี้ (Poppies) แดงและเขียนมันร่วมกับสีชมพู สีน้ำตาล และสีน้ำเงิน" (Mancoff.N. Debra:pp.26)

2.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Vase with Red Poppies ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) สีแท้จะมีน้ำหนักแต่ละสีต่างกันทั้งยังสัมพันธ์กับสีเทา (tone) หลายน้ำหนักจนถึง สีค่าแก่ (shade) โดยบริเวณที่สว่างสุดจะเป็นความเข้มของแสงซึ่งสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint)

ระดับความเข้มของสี (intensity scale) ในบริเวณรูป "ดอก Poppies" จะมีค่าระดับความเข้มของสีใกล้เคียงกับสีแท้ (hues) ส่วนบริเวณพื้นหลังและรูปแจกันจะมีระดับความเข้มของสีค่อนข้างต่ำโดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade)

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม ซึ่งเป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง และสัมพันธ์กันของกลุ่มสี

การใช้สีในภาพ Vase with Red Poppies เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายถึงการใช้สีลักษณะนี้ว่า "เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้ง ซึ่งช่วยลดความกระด้างหรือความแข็งกร้าวของสีตรงกันข้ามแท้ (exact opposite colours) โดยสีที่แยกตรงข้ามทั้งคู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีลีลาของความขัดแย้งและความสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจ" (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535.52) กล่าวคือการใช้สีในภาพ Vase with Red Poppies มีสีหลัก 3 สี คือ สีแดงส้ม สีเขียวและสีน้ำเงิน ซึ่งดูจากวงสีแล้วสีเขียวกับสีน้ำเงินจะเป็นสีกลุ่มเย็นได้กระจายปกคลุมไปทั่วทั้งภาพด้วยการระบายแสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กันขนาดใหญ่เล็กเข้าไปปะปนอยู่ในพื้นที่สีแดงระบายเคลือบที่พื้นล่างและแต้มด้วยขนาดพู่กันเล็ก ๆ ในกลุ่มของดอก Poppies สีแดง ทำให้มีความกลมกลืนบนความขัดแย้งระหว่างสีแท้ด้วยกัน นอกจากนี้แล้วในภาพยังมีการลดความเข้มของสีแท้ ด้วยการนำเอาสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อน และสีที่มีค่าน้ำหนักเข้มมาผสม พิจารณาดูได้จากสีแดงจะมีสีแดงเข้ม และสีส้มรวมอยู่ด้วย ทั้งนี้ยังมีการใช้ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสีสร้างมิติในภาพอีกด้วยคือระยะไกลในภาพจะมีน้ำหนักสีแก่-เข้ม ระยะใกล้ในภาพจะมีน้ำหนักสีอ่อน-สว่าง

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Vase with Red Poppies ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้ามโดยการใช้สีกลุ่มเย็นกระจายและปกคลุมทั้งภาพ และลดความเข้มของสีแท้ด้วยสีค่าอ่อนและสีค่าแก่ตลอดจนสร้างมิติในภาพด้วยน้ำหนักสีแก่หรือเข้มอยู่ระยะไกล น้ำหนักสีอ่อนหรือสว่างอยู่ในระยะใกล้ อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายว่า การใช้สีน้ำหนักอ่อน คือ ชมพูอ่อนและสีน้ำเงินอ่อน ซึ่งช่วยให้ลดความสว่างของแจกันกระจายจุดสว่างและรอยแปรงที่ภาพเป็นการลดความรู้สึกตัดกันของสีตรงข้าม คือ เขียวและแดงได้

เป็นอย่างดี ทำให้เกิดเป็นหลักการในการใช้ตรงเหมือนกันคือ 1. ใช้สีปริมาณเท่าๆ กันในภาพ โดยลดความเข้มของสีได้สีหนึ่ง 2. ใช้ปริมาณสีใดสีหนึ่งมากกว่า 80:20 3. ใช้จุดอ่อนปะปรายในภาพเพื่อลดความตัดกัน (สัมภาษณ์ : อารี สุทธิพันธุ์)

2.3 การใช้เส้น

ประเด็นการใช้เส้นในผลงานภาพ Vase with Red Poppies ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นจะแสดงให้เห็นที่รูปโดยใช้เน้นส่วนก้านขนาดเล็กๆ เป็นกลุ่มตรงกลางภาพแล้วกระจายออกโดยรอบเป็นเส้นน้ำหนักอ่อน ทั้งนี้เส้นที่เกิดจากรอยพู่กันจะปรากฏให้เห็นชัดเจนที่บริเวณพื้นส่วนบริเวณรูปจะมีเพียงเล็กน้อย

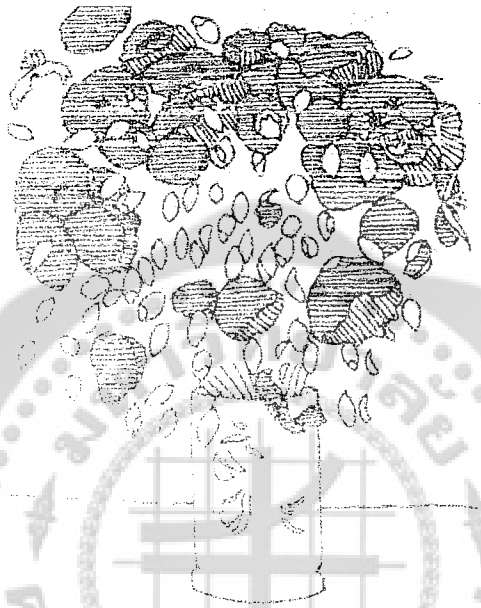


การใช้เส้นในภาพ Vase with Red Poppies เป็นการใช้เส้นซึ่งเกิดจากการลากตวัดพู่กันในลักษณะต่าง ๆ โดยปรากฏเส้นของพู่กันขนาดเล็กเรียงกันเป็นกลุ่มที่บริเวณพื้นหลังชัดเจน ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวรุนแรง ทั้งยังปรากฏเส้นซึ่งเกิดจากลักษณะผิวที่นูนออกมาจากระนาบบริเวณพื้นด้านล่าง นอกจากนี้ยังปรากฏลักษณะเส้นที่เกิดจากการลากพู่กันขนาดเล็กเพื่อเน้นความสำคัญของรูป ดังเช่นที่ก้านของดอกและใบจะเห็นว่าจะมีเส้นเล็ก ๆ ของก้านลากกระจายออกไปในทิศทางต่าง ๆ ซึ่งช่วยให้ภาพมีการเคลื่อนไหว ลักษณะการเน้นเส้นยังมีให้เห็นที่แจกันซึ่งเป็นการเน้นเส้นเพื่อความชัดเจนของรูปทรง ตลอดจนรายละเอียดและขอบเขต ขนาดความต่างกันของรูปทรงด้วย

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Vase with Red Poppies ทำให้เชื่อได้ว่ามีการใช้เส้นที่เกิดการรอยตวัดพู่กันด้วยสีค่อนข้างแห้ง ลงบนรูปและพื้นด้วยพู่กันหลายขนาดในทิศทางต่าง ๆ ทำให้ปรากฏเส้นขนาดเล็กของพู่กันขนานเรียงกันเป็นจำนวนมากแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวตลอดจนเส้นที่เกิดจากการเน้นส่วนสำคัญของรูปเพื่อบอกลักษณะรูปร่าง ขอบเขต ของวัตถุทำให้เกิดความชัดเจนระหว่างรูปทรงที่ซ้ำกันอยู่ตลอดจนเกิดความชัดเจนขึ้นระหว่างรูปและพื้นทำให้เกิดระยะใกล้ไกลของรูปทรง

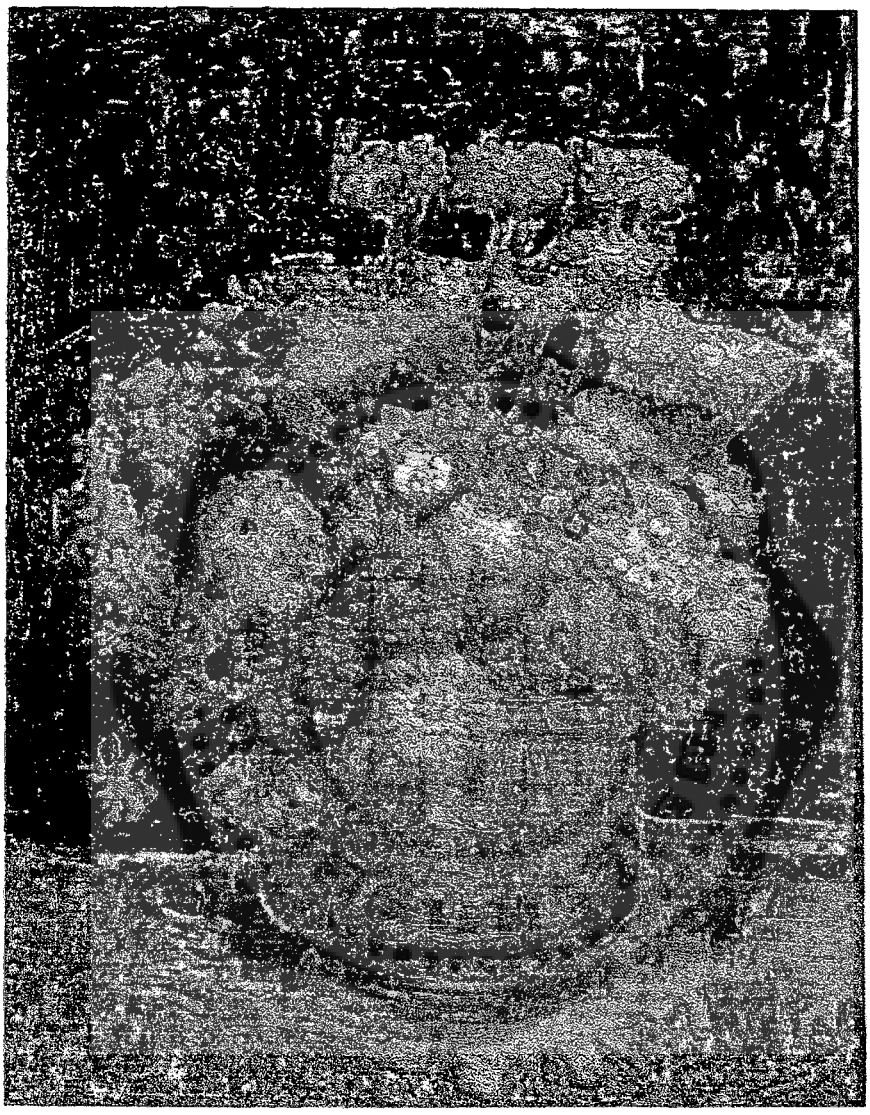
2.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Vase with Red Poppies พบว่า วินเซนต์ ฟาน โกะ ใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติจะมีรูปแบบเรียบง่ายไม่แสดงรายละเอียดในรูปทรงมีขนาดเล็กใหญ่คละกันอยู่รวมเป็นกลุ่มก้อน ทั้งนี้รูปทรงที่มนุษย์สร้างคือรูปแจกันทรงกระบอกจะแสดงรายละเอียดเกี่ยวกับแสง-เงา (น้ำหนักอ่อนแก่) ตลอดจนลวดลายในแจกันมากกว่าภาพ Vase with Red and White carnations on yellow Background



การใช้รูปทรงในภาพ Vase with Red Poppies เป็นการใช้รูปทรง 2 ลักษณะ คือรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติซึ่งเป็นรูปทรงของกลุ่มดอก Poppies ที่ปักในแจกัน ลักษณะของรูปทรงดอก Poppies มีความเรียบง่ายมีลักษณะกลม รวมกันเป็นกลุ่มให้น้ำหนักไปทางด้านบนของภาพ แล้ววนกระจายลงมาด้านล่างในลักษณะวงกลม กลางกลุ่มมีรูปทรงของดอกขนาดเล็กกระจายออกมาจากกลุ่มของดอกใหญ่ และแซมออกมาจากปากของแจกันในลักษณะการกระจายออกทุกทิศทาง ทำให้รูปทรงโดยรวมมีการเคลื่อนไหว ซึ่งตัดกับรูปทรงของแจกันปากกว้างที่วางอยู่บนพื้นอย่างมั่นคงด้วยลักษณะของแจกันทรงกระบอก มีส่วนโค้งที่ปากและฐานทำให้รับน้ำหนักของรูปดอก Poppies ซึ่งมีน้ำหนักอยู่ด้านบนได้ นอกจากนี้แล้วยังมีรูปทรงของพื้นด้านล่างซึ่งมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนซึ่งให้ความรู้สึกสงบนิ่งมีส่วนช่วยรับน้ำหนักอีกด้วย

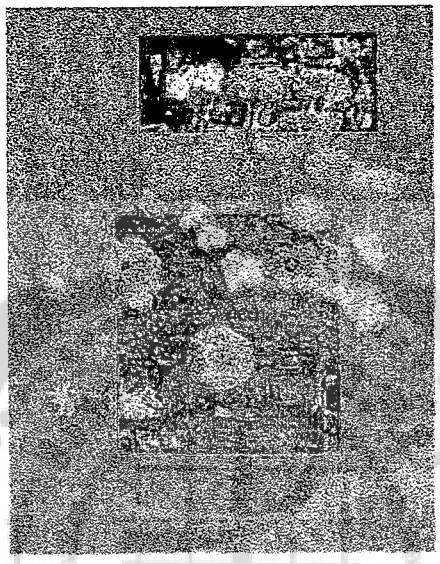
จาุข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Vase with Red Poppies ทำให้เชื่อได้ว่ามีการใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติคือกลุ่มของดอกไม้ซึ่งรวมตัวกันในลักษณะวงกลมจัดวางตำแหน่งไว้ตรงกลางภาพ มีขนาดดอกหลาย ๆ ขนาดตั้งแต่ขนาดใหญ่เรียบง่ายของดอก Poppies และขนาดเล็กลดหลั่นลงมาซึ่งเป็นกลุ่มดอกที่ยังไม่บาน กระจายจากศูนย์กลางดอกโดยรอบทำให้รูปทรงเกิดการเคลื่อนไหวไปตามทิศทางที่กระจายออกไป ทั้งนี้ยังใช้รูปทรงของแจกันทรงกระบอกและพื้นสี่เหลี่ยมผืนผ้าซึ่งเป็นรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมารองรับด้านล่างเพื่อให้ภาพเกิดความมั่นคง ตลอดจนช่วยแก้ปัญหาเรื่องน้ำหนักของรูปที่หนักขึ้นไปด้วยบนภาพด้วยเท่าๆ กับการใช้จุดสีชมพู และทิศทางของรอยแปรงสีฟ้าอ่อน เสริมให้แจกันไม่สว่างจนตัดกันมากเกินไป จดรอยแปรงเล็กๆ มีส่วนช่วยลดความรู้สึกตัดกันของสีตรงแม้ได้อีกแนวทางหนึ่งของการระบายสี



3. ผลงานภาพ Vase with Zinnias Paris, Summer Oil on Canvas 48 x 61 cm 1886

3.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Vase with Zinnias ปรากฏว่า ใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะเคลือบทับกันเป็นชั้นด้วยสีที่มีคุณสมบัติโปร่งแสงในชั้นแรก ๆ ในชั้นต่อมาใช้สีค่าอ่อน (tint) เข้าไปผสม ทำให้สีมีคุณสมบัติทึบแสงและมีความข้นขึ้น แล้วใช้ระบายทับในชั้นบนแสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันหลายรูปแบบบางบริเวณในภาพจะมีสีนูนหนามาก ทั้งนี้จะปรากฏเทคนิคการระบายเกลี่ยสีที่รูปแจกันซึ่งเป็นการระบายเกลี่ยสีแบบหยาบ ๆ ในบริเวณที่ไม่มากนัก



เทคนิคในการระบายสีในภาพ Vase with Zinnias เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กันโดยการระบายสีแดงลงบนระนาบแล้วปล่อยให้แห้ง จากนั้นจึงระบายสีอื่นทับเป็นชั้น (Layer) ด้วยเทคนิคการระบายหลายเทคนิค กล่าวคือ มีการระบายเคลือบ (Glazing) ด้วยสีที่มีลักษณะโปร่งใสซึ่งปรากฏเห็นชัดที่พื้นหลังด้านขวามุมบนภาพ ระบายเคลือบโดยใช้สีเข้มเกือบดำเคลือบสีแดงซึ่งระบายไว้ในชั้นแรก โดยไม่เกลี่ยสียังปรากฏรอยพู่กันให้เห็นเช่นเดียวกับส่วนพื้นล่างภาพก็มีการระบายเคลือบมีส่วนต่างกันที่น้ำหนักของสีคือใช้สีตรงกันข้าม ซึ่งลดความเข้มของสีแล้วระบายเคลือบบนพื้นที่เตรียมไว้ชั้นแรก โดยมีรอยพู่กันปรากฏชัดเจนเหมือนกัน แต่การระบายเคลือบที่ด้านซ้ายของแจกันระบายเคลือบด้วยสีเดียวกันกับสีชั้นล่างและมีการเกลี่ยสีเพื่อบอกลักษณะความเรียบของเนื้อวัตถุแต่ก็ยังปรากฏสีชั้นแรกให้เห็นเหมือนการเคลือบด้วยฟิล์ม ขั้นตอนต่อไปใช้สีทึบแสงระบายทับด้วยลักษณะสีบางบ้างสีหนาบ้าง สำหรับสีที่ระบายหนา (impasto) ใช้ระบายบริเวณของรูปให้เกิดลักษณะของพื้นผิวด้วยรอยพู่กันหลายแบบ คือ การแต้มจุดลากเป็นขีด ป้ายบิดไปบิดมา เป็นแฉก ฯลฯ ตำแหน่งที่สว่างสุดในภาพคือส่วนแกนกลางของแจกันจะระบายสีค่อนข้างหนา โดยลากพู่กันให้เกิดเป็นพื้นผิวในแนวนอนเป็นเส้นโค้งเล็กน้อย สำหรับการจุดสีน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินกลุ่มนิโอ-อิมเพรสชันนิสม์ ซึ่งฟาน โกะ สนิทและคลุกคลีด้วย โดยเฉพาะกับ เซอราท์ (Georges Seunat) ซึ่งมีวิธีการระบายสีบริเวณแสงและเงาเป็นจุดขนาดโตเท่า ๆ กันทั่วทั้งภาพ เพื่อถ่ายทอดลักษณะความเข้มของแสงด้วยจุดสี และให้จุดสีที่ระบายผสมกันในดวงตาของผู้ดู (Optic Mixture) โดย ฟาน โกะ นำเทคนิคการระบายสีดังกล่าวมาใช้เพียงเป็นสื่อแทนลักษณะของดอกไม้เท่านั้น เพราะใช้ในภาพแค่บางตำแหน่ง

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Zinnias ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีด้วย ด้วยเทคนิคหลายเทคนิคคือ การระบายเคลือบ (Glazing) การระบายทับกันหลายชั้นจนสีหนา (impasto) โดยใช้ลักษณะของพู่กันแต้มเป็นจุด เป็นขีดสั้น ๆ เป็นก้อนสีซ้อนกัน มีรูปแบบคล้ายกับผลงานของศิลปินกลุ่มนิโอ-อิมเพรสชันนิสม์ โดยเฉพาะเซอราห์ (Georges Seunat) ซึ่ง ฟาน โกะ สนิทสนมเป็นพิเศษ ผลงานของ เซอราห์ จะใช้วิธีการระบายสีบริเวณแสงและเงาเป็นจุดขนาดโตเท่า ๆ กัน เพื่อถ่ายทอดความเข้มของแสงด้วยจุดสี และให้จุดสีที่ระบายผสมกันในดวงตาของผู้ดู (Optic Mixture)

3.2 การใช้สี

การใช้สีในภาพ Vase with Zinnias ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) สีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าแก่ (shade) ซึ่งมีน้ำหนักเข้มสุดบริเวณพื้นหลัง โดยบริเวณรูปและพื้นและพื้นด้านล่างจะสัมพันธ์กับสีเทา (tone) โดยบริเวณสว่างสุดบริเวณรูปจะมีความเข้มของแสงสูงซึ่งสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint)

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) บริเวณรูปและพื้นด้านหลังจะมีความเข้มของสีค่อนข้างต่ำ โดยสีแท้จะถูกผสมด้วยสีค่าแก่ (shade) และสีค่าอ่อน (tint)

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีสามเส้า โดยกลุ่มสีจะแสดงสภาพตัดกันอย่างรุนแรงของสีขั้นที่หนึ่งและสีแท้ขั้นที่สอง

การใช้สีในภาพ Vase with Zinnias เป็นการใช้สีลักษณะสามเส้า กล่าวคือ กลุ่มสีจะแสดงสภาพตัดกันอย่างรุนแรงของสีแท้ขั้นที่หนึ่ง คือ สีเหลือง สีแดง สีน้ำเงิน เมื่อพิจารณาดูตำแหน่งของสีทั้ง 3 ในวงสี จะเห็นว่าตำแหน่งของสีทั้งสามเกือบเป็นสีตรงกันข้าม ฟาน โกะ สร้างความกลมกลืนของสีสามเส้าโดยนำเอาสีแท้ขั้นที่สอง คือ สีส้ม สีเขียว และสีม่วง มาเชื่อมระหว่างสีแท้ขั้นที่หนึ่ง จึงทำให้เกิดการผสานกันระหว่างสีแท้ขั้นที่หนึ่งกับสีแท้ขั้นที่สอง ซึ่งมีผลให้ความสดใสรุนแรงของสีแท้ขั้นที่หนึ่งทั้งสามสีลดลงไปด้วย นอกจากนี้แล้วยังมีการนำสีค่าแก่ (Shade) คือสีที่มีน้ำหนักสีหนักกว่าน้ำหนักสีปกติ ซึ่งเป็นการผสมกันระหว่างสีแท้กับสีดำ และยังมีการนำสีค่าอ่อน (Tint) คือน้ำหนักสีซึ่งเบากว่าน้ำหนักสีปกติ ซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างสีแท้กับสีขาว เพื่อสร้างความกลมกลืนอีกด้วย สีโดยรวมของภาพจะถูกปกคลุมไว้ด้วยสีอุ่น ซึ่งนักจิตวิทยามีความเห็นตรงกันว่าโดยทั่วไปแล้วสีอุ่นจะปลุกเร้า (Tostimulate) เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง จะสัมพันธ์กับแสงอาทิตย์ และไฟ มีอุณหภูมิเชิงจิตวิทยาในตัวเอง (Psychological temperature) ส่วนสีน้ำเงิน สีเขียว และสีม่วง ได้นำมาใช้ในภาพเพื่อลดความร้อนแรงของกลุ่มสีอุ่น โดยสีกลุ่มเย็นจะให้ความรู้สึกผ่อนคลาย (To relax)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Vase with Zinnias ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีในลักษณะสีสามเส้า ซึ่งเป็นลักษณะการบูรณาการของสีตัดกัน 3 สี ในวงสีโดยยึดหลักสีแท้ขั้นที่ 1 (Primary colours) คือ สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน เป็นหลัก ซึ่งทำให้เกิดความรู้สึกตื่นเต้น รุนแรง ทั้งนี้วินเซนต์ ฟาน โกะ ใช้วิธีสร้างความกลมกลืนในภาพด้วยการนำสีแท้ขั้นที่สอง (Secondary colour) มาเชื่อมต่อระหว่างสีแท้ขั้นที่หนึ่ง ตลอดจนการทำให้สีแท้เป็นสีค่าแก่และสีค่าอ่อนด้วยการผสมกับสีดำและสีขาว ทั้งนี้ ฟาน โกะ ยังใช้น้ำหนักสีทำให้เกิดมิติในภาพอีกด้วยคือ น้ำหนักสีมีดระยะไกล น้ำหนักสีสว่างระยะใกล้

3.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในภาพ Vase with Zinnias พบว่า ใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นมือยู่เพียงเล็กน้อยบริเวณรูปโดยเน้นบางส่วนของก้านดอกไม้ตลอดจนใช้เน้นที่ขอบรอบนอนของแจกันบางส่วนทำให้รูปแจกันมีความคมชัดขึ้นทั้งยังช่วยเน้นส่วนที่โดนแสงบนวัตถุ โดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะปรากฏทั่วไปทั่วบริเวณรูปและพื้น

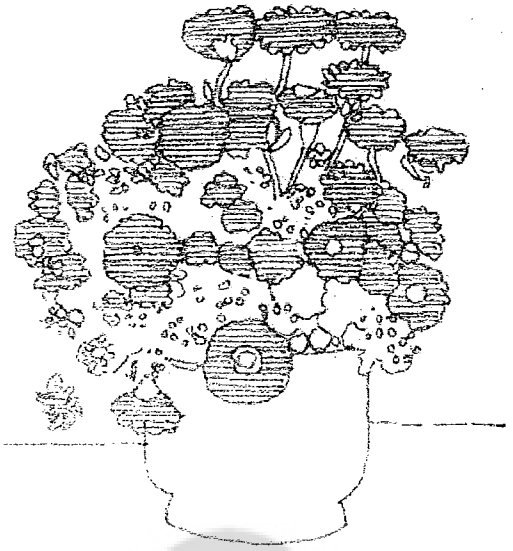


การใช้เส้นในภาพ Vase with Zinnias เป็นการใช้เส้นที่เกิดจากรอยตวัดพู่กัน กล่าวคือ เส้นที่พื้นหลัง (Background) และพื้นด้านล่างซึ่งอยู่ระยะกลางของภาพ (Middleground) จะเป็นเส้นที่เกิดจากรอยตวัดของพู่กันที่ขัดกันและมีทิศทางไม่ชัดเจนให้ความรู้สึกขัดแย้งสับสน บริเวณรูปลักษณะของเส้นพู่กันเป็นแฉกออกมาจากศูนย์กลางของดอกไม้ซึ่งอยู่รวมกันเป็นกลุ่มปักอยู่ในแจกันอย่างมีระเบียบซ้ำ ๆ กัน และมีทิศทางที่ตายตัว ส่วนเส้นพู่กันที่ปรากฏที่แจกันจะเป็นแนวนอนและโค้งเล็กน้อยให้ความรู้สึกสบาย เลื่อนไหลและเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ และยังมีเส้นที่เกิดจากพื้นหลังและพื้นด้านล่างตัดกันด้วยน้ำหนักที่ต่างกัน ทำให้เกิดเป็นเส้นแนวนอนซึ่งจะเห็นในความรู้สึก “เส้นเชิงนัย” (Implied line) ให้ความรู้สึกสงบราบเรียบ

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Vase with Zinnias ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นลักษณะรอยตวัดของพู่กันในลักษณะต่าง ๆ หลายแบบ ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึกภายในของ ฟาน โกะ เอง กล่าวคือเส้นจะมีทั้งลักษณะที่ให้ความรู้สึกขัดแย้ง มีระเบียบซ้ำกัน มีทิศทางตายตัว ส่วนเส้นที่เกิดรอยตวัดของพู่กันกลับให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวในดวงตา

3.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Vase with Zinnias พบว่า รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติจะมีโครงสร้างรูปทรงต้น ๆ ไม่แสดงลักษณะเหมือนจริงโดยใช้เทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะรอยพู่กันหลายรูปแบบ ส่วนบริเวณรูปแจกันแสดงลักษณะเหมือนจริงคือวัตถุจะแสดงลักษณะผิวเรียบมันโดยใช้เทคนิคการเกลี่ยสีเข้ามาช่วย โครงสร้างรูปทรงมั่นคงและชัดเจน



การใช้รูปทรงในภาพ Vase with Zinnias เป็นการใช้รูปทรง 2 ลักษณะ ซึ่งเป็นรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติ และรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น กล่าวคือ รูปทรงจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนบนจะเป็นกลุ่มของดอกไม้ซึ่งเป็นรูปทรงลักษณะลอกเลียนแบบธรรมชาติ มีลักษณะกลมมนเป็นแฉกและจุดสีขนาดเล็กรวมตัวกันเป็นกลุ่มใกล้บริเวณปากของแจกัน กลุ่มดอกไม้จะถูกรองรับด้วยรูปทรงที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้นมา คือ แจกันปากกว้างเกือบจะเป็นถ้วยใส่แกงแต่ก้นลึกกว่า มีลักษณะเป็นทรงกระบอกปากกว้างไม่สูงมาก ด้านล่างโค้งลงเล็กน้อยมีฐานรับอีกชั้นหนึ่งดูโดยรวมแล้วแข็งแรงมั่นคง นอกจากนี้แล้วยังมีรูปทรงที่เกิดจากการแบ่งขอบเขตของสีระหว่างพื้นหลัง (Background) และพื้นส่วนล่างซึ่งอยู่ในระยะกลาง (Medleground) รูปทรงระหว่างขอบเขตของสีทำให้เกิดระยะใกล้ไกลในภาพ

จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Vase with Zinnias ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการนำรูปทรงที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้น คือแจกันมาใช้ร่วมกับรูปทรงที่ลอกเลียนแบบธรรมชาติซึ่งมีหลายลักษณะได้อย่างผสานกลมกลืนกันด้วยรอยพู่กันสีและเส้น กล่าวคือลักษณะของรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติจะรวมตัวกันเป็นกลุ่มอยู่บริเวณกลางภาพซึ่งเกิดจากการระบายสีโดยการแต้มเป็นจุด ขีดเป็นรอยพู่กันช่วงสั้น ๆ จนเป็นรูปทรงกลมตามลักษณะของดอกไม้ซึ่งรองรับด้วยรูปทรงที่มีลักษณะแข็งแรงของแจกันที่วางอยู่บนพื้นที่มีลักษณะพื้นผิวของรอยพู่กันซึ่งมีทิศทางไขว้สลับกันไม่เป็นระเบียบ โดยรูปทรงทั้งหมดเมื่อรวมตัวกันแล้วทำให้เกิดการเคลื่อนไหวด้วยลักษณะรอยพู่กัน



4. ผลงานภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers Paris, Summer Oil on Canvas, 50.2 x 61 cm. 1886.

4.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นการใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันเป็นชั้นให้เกิดลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันในรูปแบบต่าง ๆ โดยบริเวณรูปจะแสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันค่อนข้างหนาด้วยสีค่าอ่อน (tint) ที่มีความข้นมาก ทั้งนี้ บริเวณรูปแจกันและพื้นล่างจะแสดงเทคนิคการระบายเกลี่ยสีแบบหยาบปรากฏให้เห็นในปริมาณที่มากขึ้นกว่ารูปก่อนหน้านี้ทั้งหมด



เทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน โดยเริ่มระบายด้วยสีน้ำตาลในชั้นแรก สังเกตได้จากที่มีสีน้ำตาลคลุมโดยรวมในภาพ และบางตำแหน่งก็ปรากฏให้เห็นทั้งที่ระบายสีอื่นทับลงไปด้านบนหลายชั้นแล้วก็ตาม เป็นเพราะการระบายทับกันในแต่ละชั้นจะเป็นลักษณะของการป้าย หรือแต้มด้วยสีแห้ง ๆ การแต้มหรือป้ายด้วยสีแห้งลงบนระนาบที่มีสีรองพื้นอยู่ก่อนแล้วจะทำให้สีที่ลงไปครั้งหลังไม่สามารถทับสีชั้นแรกหมดได้เพราะสีที่ระบายชั้นบนจะติดอยู่เฉพาะผิวที่อยู่บนสุด ตลอดจนการแต้มสีมีลักษณะรอยพู่กันขนาดไม่ใหญ่มากนักและแต้มในลักษณะห่างกันจึงทำให้เกิดช่องว่างระหว่างรอยพู่กัน ซึ่งทำให้สีที่อยู่ชั้นล่างปรากฏขึ้นมาร่วมกับสีที่แต้มทับลงไป การระบายสีแบบนี้ อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายว่า "เริ่มด้วยการระบายสีน้ำมันลงบนระนาบรองรับตามต้องการ ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วระบายทับบางส่วนปล่อยบางส่วนไว้ ซึ่งการระบายแต่ละครั้งเรียกว่า "ชั้น" (Layer) จะระบายสีบางหรือระบายสีหนาด้วยการเกลี่ยหรือปล่อยรอยพู่กันก็ได้ โดยทั่วไปแล้วจะระบายสองหรือสามชั้นเพื่อให้สีที่แสดงบนผ้าใบให้ความรู้สึกแน่นของเนื้อสี (Condensation of colour) การระบายสีทับกันมากกว่าห้าชั้นขึ้นไป จะรู้สึกว่าสีบนผ้าใบนั้นหนามาก (impasto) การระบายทับกันสามารถระบายได้ตลอดช่วงเวลา 6 เดือน โดยทั่วไปแล้วสีน้ำมันจะแห้งภายใน 6 เดือนโดยประมาณ (อารี สุทธิพันธุ์ สัมภาษณ์ : 2541) นอกจากนี้แล้วยังมีการระบายสีแบบเกลี่ยสี ซึ่งไม่เน้นลักษณะระบายเรียบ คือระบายเกลี่ยสีที่ยังมีลักษณะของรอยพู่กันปรากฏให้เห็นอยู่แต่ไม่ชัดเจนนัก ทำให้เกิดการกลืนกันระหว่างสีหนึ่งกับสีหนึ่งด้วยลักษณะของรอยพู่กันที่ป้ายแบบรวดเร็วและทำให้รอยพู่กันที่ปรากฏนุ่มนวลขึ้น

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่แสดงลักษณะของพื้นพิวด้วยรอยพู่กัน 2 ลักษณะ คือการระบายสีโดยการระบายทับกันหลายชั้นจนสีหนา (impasto) ซึ่งมีลักษณะรอยพู่กันปรากฏชัดเจนแข็งกระด้าง และการระบายสีแบบเกลี่ยสีเพื่อให้เกิดการกลืนกันระหว่างสีด้วยลักษณะการป้ายพู่กันแบบฉับไวเกิดการเคลื่อนไหวรอยพู่กันจะมีลักษณะนุ่มนวลสีไม่หนามาก

4.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) สีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าแก่ (shade) ซึ่งเป็นน้ำหนักเข้มที่พื้นหลังโดยบริเวณรูปและพื้นด้านล่างน้ำหนักสีจะสัมพันธ์กับสีเทา (tone) โดยบริเวณสว่างสุดในรูปจะมีค่าความเข้มของแสงสูงซึ่งสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint)

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) จะมีระดับความเข้มของสี ซึ่งใกล้เคียงกับสีแท้มีน้อย บริเวณโดยรวมในภาพจะมีความเข้มของสีต่ำ ซึ่งสีแท้จะถูกผสมด้วยสีเทา (tone) สีค่าแก่ (shade) และสีค่าอ่อนซึ่งเป็นบริเวณสว่างสุด

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้ามซึ่งเป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้งและสัมพันธ์กันของกลุ่มสี

การใช้สีในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม กล่าวคือเป็นความกลมกลืนของสีที่มีสภาพความขัดแย้งซึ่งช่วยลดความแข็งกระด้างของสีตรงกันข้ามแท้ (Exact opposite colours) โดยที่สีตรงข้ามทั้งคู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้ความกลมกลืนของสีทั้งหมดมีสภาพขัดแย้งและสัมพันธ์กัน เมื่อพิจารณาดูในภาพจะเห็นว่ากลุ่มสีส่วนใหญ่จะถูกปกคลุมไว้ด้วยสีเขียวซึ่งเป็นสีตรงกันข้ามกับสีแดงที่กระจายอยู่ในภาพเช่นกัน การสร้างความกลมกลืนของสีในภาพด้วยการนำกลุ่มสีในกลุ่มสีเย็นคือ สีเหลือง และสีน้ำเงิน มาเชื่อมผสานกันเพื่อลดความแข็งกระด้างของสีแดงกับสีเขียว ทั้งนี้ยังลดความสดของสีแท้ด้วยการใช้สีค่าแก่ (Shade) และสีค่าอ่อน (Tint) มาผสมกับสีแท้เพื่อลดความแข็งกระด้างของสีตรงข้าม ตลอดจนการใช้ค่าของน้ำหนักสีอ่อน-แก่สร้างมิติในภาพ ซึ่งกลุ่มสีค่าอ่อนจะอยู่บริเวณส่วนหน้าของภาพ (Foreground) คือกลุ่มของดอกไม้ที่มีการแต้มด้วยสีหนา (Impasto) เป็นกลุ่มใหญ่อยู่ด้านหน้า และกลุ่มสีค่าแก่อยู่ในส่วนพื้นหลัง (Background) ทำให้ดูลึกและไกล

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม โดยใช้สีเขียวและสีแดงซึ่งเป็นคู่สีตรงกันข้ามกันในวงสี และสร้างความกลมกลืนในกลุ่มสีเย็นโดยนำสีเหลืองและสีน้ำเงินซึ่งเป็นสีใกล้เคียงกับสีเขียวที่เป็นสีส่วนใหญ่ในภาพมาช่วยผสาน และลดความแข็งกระด้างของคู่สีตรงกันข้ามคือสีแดงกับสีเขียวซึ่งทำให้เกิดความกลมกลืนในลักษณะที่ขัดแย้ง และลดความเข้มหรือความสดของสีแท้ด้วยการผสมสีค่าแก่ (Shade) และสีค่าอ่อน (Tint) ตลอดจนสีน้ำตาลที่ระบายในชั้นแรกมีส่วนช่วยลดความเข้มของสีแท้ด้วย น้ำหนักสีซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างสีแท้ กับสีค่าแก่และสีค่าอ่อนนั้นจะช่วยทำให้เกิดระยะใกล้ไกลในภาพด้วยโดยสีน้ำหนักอ่อนอยู่ใกล้ (Foreground) และสีน้ำหนักแก่อยู่ไกล "พื้นหลัง" (Background)

4.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ปรากฏว่าเส้นซึ่งเกิดจากการเน้นแสดงให้เห็นในปริมาณน้อยบริเวณรอบนอกของแจกัน ซึ่งแสดงให้รู้ขอบเขตและส่วนโค้งของวัตถุโดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยภู่กันจะปรากฏที่บริเวณพื้นด้านล่างเป็นแนวนอนเป็นเส้นขนาดเล็กเรียงขนานกันเป็นจำนวนมาก

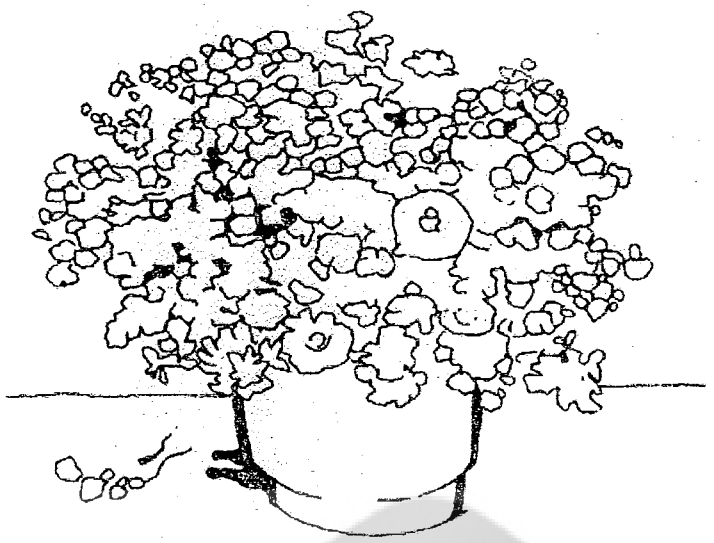


การใช้เส้นในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ส่วนใหญ่ใช้เส้นที่เกิดจากรอยตวัดของพู่กัน มีการเน้นเส้นเพียงบางส่วน กล่าวคือ เส้นจะเกิดขึ้นจากรอยของพู่กันที่ระบายทับกันโดยไม่ตั้งใจเช่นในบริเวณพื้นหลัง (Background) จะระบายสีน้ำหนักแก่ทับลงบนสีที่น้ำหนักอ่อนที่ระบายไว้ชั้นแรก โดยปรากฏเส้นซึ่งเกิดจากรอยขูดของพู่กันขนแข็งไขว้ไปมาไม่มีทิศทางแน่นอน บริเวณพื้นส่วนล่างของภาพจะปรากฏเส้นที่เกิดจากระบายสีด้วยรอยพู่กันในแนวนอน และใช้เส้นโค้งเล็กน้อยในแจกันซึ่งเป็นเส้นขนาดเล็กเรียงขนานกัน ส่วนเส้นที่เกิดจากการเน้นเส้นจะเน้นด้วยเส้นพู่กันขนาดเล็กลักษณะของเส้นจะเกิดจากการลากพู่กันด้วยสีแห้ง ๆ เพื่อเน้นรูปที่ต้องการความชัด โดยแยกรูปจากรูปและแยกรูปจากพื้นเพียงบางส่วน

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ทำให้เชื่อได้ว่าบริเวณรูปและพื้นในภาพส่วนใหญ่ใช้เส้นที่เกิดจากรอยตวัดของพู่กันแสดงการเคลื่อนไหว ส่วนเส้นที่เกิดจากการเน้นเส้นจะใช้เน้นเพื่อแยกระหว่างรูปกับพื้น และระหว่างรูปกับรูป ตลอดจนสร้างมิติใกล้ไกลในภาพด้วย

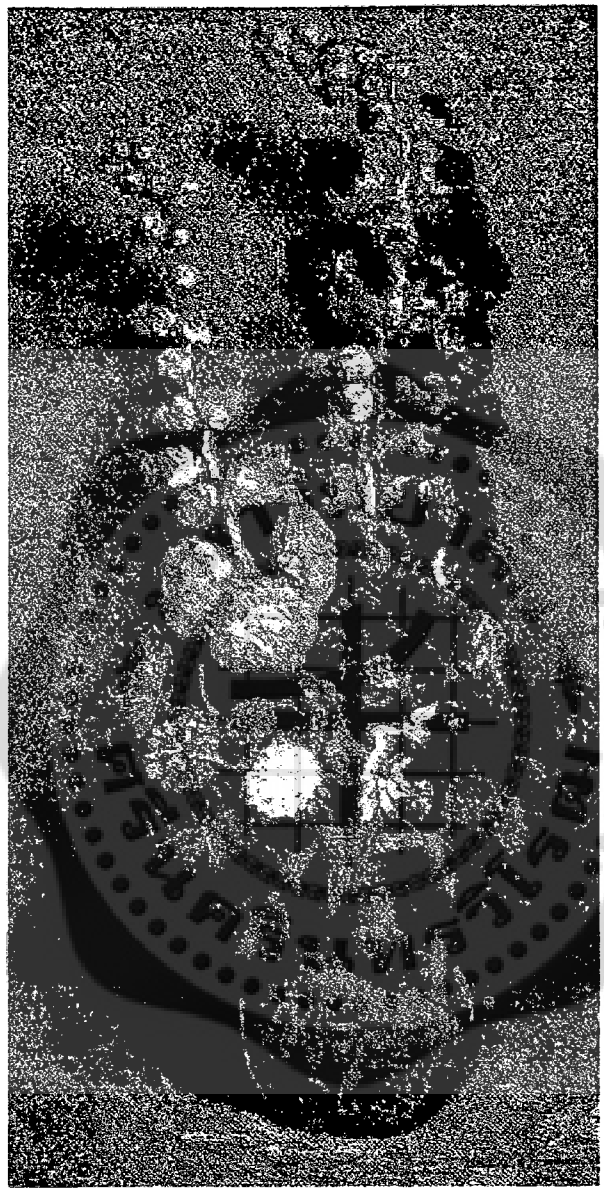
4.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติไม่แสดงลักษณะเหมือนจริง แต่ใช้เทคนิคการระบายสีด้วยการแต้มเป็นจุดสีด้วยพู่กันขนาดกลางและขนาดเล็กรวมกันเป็นกลุ่มดอกไม้กลุ่มใหญ่ โดยรูปแจกันจะเน้นลักษณะเหมือนจริงด้วยการแสดงลักษณะพื้นผิวเนียนด้วยเทคนิคการเกลี่ยสี ตลอดจนการแสดงถึงโครงสร้างของรูปทรงที่มั่นคงและชัดเจน



การใช้รูปทรงในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers เป็นการใช้รูปทรงในลักษณะเดียวกันกับภาพ Vase with Zinnias (ภาพที่ 3) หากแตกต่างกันในรายละเอียดของรูปทรง กล่าวคือ ในกลุ่มของดอกไม้เมื่อพิจารณาโดยรวมจะเห็นจุดสีขนาดเล็กเรียงซ้อนรวมกันอยู่ในรูปวงไข่แนวนอน วางอยู่บริเวณกลางภาพซึ่งเป็นลักษณะของรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติ ส่วนรูปทรงของแจกันเป็นลักษณะของแจกันปากกว้างวางอยู่บนพื้นอย่างมั่นคงผิวมันวาว โดยสังเกตได้จากจุดสว่างที่ปรากฏให้เห็นในแจกัน ลักษณะผิวของรูปทรงทั้ง 2 ค่อนข้างจะตรงกันข้ามกัน และบอกถึงลักษณะของรูปทรงแต่ละชนิดได้ดี

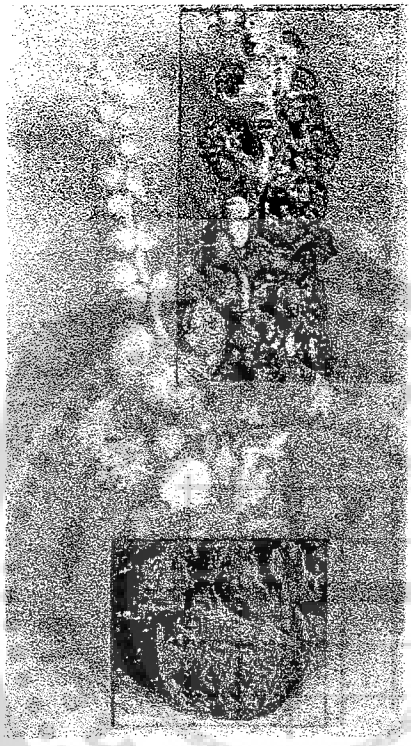
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers ทำให้เชื่อได้ว่ามีการนำรูปทรง 2 ลักษณะ คือรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติ และรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเป็นการบูรณาการของรูปทรงทั้งสองลักษณะได้อย่างสมดุล ถึงแม้จะมีความต่างกันทางด้ายกายภาพ โดย ฟาน โกะ นำรูปทรงมาจัดวางได้ตามลักษณะที่เกิดขึ้นจริง กล่าวคือใช้รูปทรงที่มีน้ำหนักแข็งแรง มั่นคง เป็นฐานรองรับรูปทรงที่มีลักษณะของการเคลื่อนไหวอยู่ด้านบน



5. ผลงานภาพ Vase with Hollyhocks Paris, August – September Oil on canvas, 35 x 65 cm. 1886

5.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Hollyhocks ปรากฏว่าใช้เทคนิคการระบายสีแบบระบายทับกันด้วยสีแห้งบนสีแห้ง โดยบริเวณพื้นจะใช้วิธีระบายเคลือบชั้นบนบาง ๆ ด้วยสีแห้งทำให้เหมือนมีหมอกหรือควันครอบคลุมอยู่ในฉากหลัง ทั้งนี้บริเวณรูปจะใช้สีค่อนข้างหนาเน้นลักษณะของรูปทรงปรากฏลักษณะที่ผิวซึ่งเกิดจากรอยพู่กันเด่นชัดโดยไม่มีการใช้เทคนิคการระบายเกลี่ยสีในภาพปรากฏให้เห็น



เทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Hollyhocks เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน เมื่อพิจารณาดูจากภาพจะเห็นว่าลักษณะผิวที่ปรากฏจะเกิดจากการระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้น (Layer) ด้วยการระบายสีแห้งทับบนสีแห้ง การระบายลักษณะนี้สีจะติดเฉพาะพื้นผิวที่นูนออกมาจากระนาบเท่านั้นทำให้ปรากฏสีที่อยู่ชั้นล่างปรากฏขึ้นมาร่วมกับสีที่ระบายทับลงไปชั้นบน โดยบริเวณพื้นหลัง (Background) เหมือนมีหมอกควันเคลือบอยู่จะเห็นว่าพื้นหลังมีลักษณะพื้นผิวไม่หยาบนัก แต่บริเวณรูปจะปรากฏลักษณะพื้นผิวค่อนข้างหยาบซึ่งเกิดจากการระบายสีหนา ๆ ด้วยพู่กันให้นูนออกมาจากระนาบคล้ายงานประติมากรรมนูนต่ำทั้งนี้จะปรากฏเห็นเส้นของพู่กันชัดเจนโดยทิศทางของพู่กันค่อนข้างอิสระบิดพริ้วไปตามอารมณ์ของผู้สร้างงานรู้สึกเคลื่อนไหวและมีชีวิต

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Vase with Hollyhocks ทำให้เชื่อได้ว่า ฟาน โกะ ใช้เทคนิคการระบายสีแสดงลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากรอยพู่กันโดยการระบายทับกันด้วยสีแห้งบนสีแห้ง และเน้นรูปด้วยการระบายสีหนา (Impasto) ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากลักษณะรอยพู่กันที่บิดพริ้วไปมา

5.2 การใช้สีในภาพ

การใช้สีในผลงานภาพ Vase with Hollyhocks ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) สีแท้จะมีความสัมพันธ์กับสีค่าแก่ (shade) ซึ่งเป็นบริเวณที่มีน้ำหนักเข้มทั้งในส่วนของรูปและพื้น โดยบริเวณพื้นและรูปโดยรวมจะมีความสัมพันธ์กับสีเทา (tone) และบริเวณที่สว่างสุดในภาพจะมีทั้งรูปและพื้นจะเป็นความเข้มของแสงซึ่งสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint)

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ระดับค่าความเข้มของสีซึ่งใกล้เคียงกับสีแท้จะปรากฏอยู่บริเวณรูปโดยมีระดับค่าความเข้มของสีต่ำปรากฏอยู่ในบริเวณรูปบางส่วนและบริเวณพื้นทั้งหมด ซึ่งระดับความเข้มสีจะสัมพันธ์กับค่าสีแก่ (shade) ค่าสีเทา (tone) และค่าสีอ่อน (tint) ซึ่งเป็นบริเวณสว่างสุดในภาพ

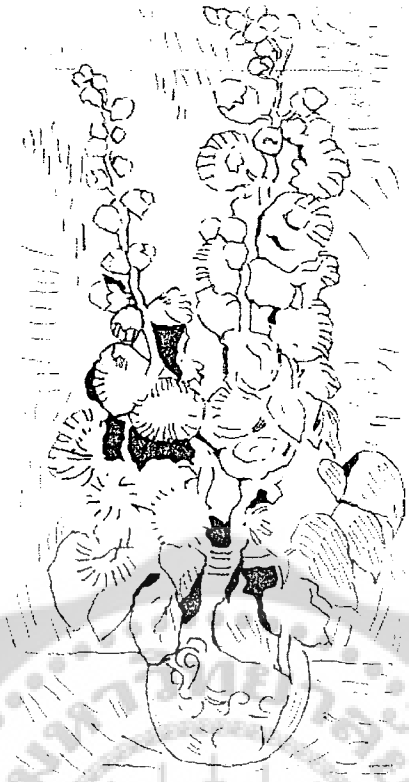
กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะตรงกันข้ามหรือสีตัดกัน โดยมีคู่สีหลักคือ สีแดงและสีเขียว และถูกระบายครอบคลุมด้วยกลุ่มสีเหลืองเพื่อให้เกิดความกลมกลืนและลดความขัดแย้งของคู่สีตรงกันข้าม

การใช้สีในภาพ Vase with Hollyhocks เป็นการใช้สีแบบกลมกลืนในลักษณะตรงกันข้าม กล่าวคือเป็นการบูรณาการสีที่มีสภาพตัดกันในวงสี คือสีแดง (สีแท้ขั้นที่หนึ่ง) กับสีเขียว (สีแท้ขั้นที่สอง) ให้เกิดความกลมกลืนกันโดยการนำสีใกล้เคียงของสีทั้งสองมาเชื่อม ดังเช่น สีเขียวเหลือง สีเหลือง และสีส้ม ซึ่งอยู่ไล่เรียงกันในวงสี จากสีที่ให้ความรู้สึกเย็น (สีเขียว) จนมาถึงสีที่ให้ความรู้สึกร้อน (สีแดง, สีส้ม) ส่วนสีเหลืองให้ค่าของความเป็นกลาง คือ ทั้งร้อนและเย็นและจากคุณสมบัติของสีเหลืองนี้เองที่ช่วยสร้างความกลมกลืนของคู่สีตรงกันข้ามได้ดี คือสีเหลืองจะปกคลุมไปทั่วทั้งภาพทำให้ภาพไม่แข็งกร้าว ให้ความรู้สึกเหมือนภาพอยู่ภายใต้แสงไฟ นอกจากนี้แล้วความกลมกลืนในภาพยังเกิดจากการลดความเข้มของสี (Intensity) ด้วยการนำสีค่าอ่อน (Tint) และสีค่าแก่ (Shade) มาผสมกับสีแท้ ทั้งยังเกิดน้ำหนักของสี (Value) ซึ่งช่วยทำให้ภาพมีมิติ และเพิ่มความชัดให้รูปอีกด้วย วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบาย ความกลมกลืนของสีตรงกันข้ามตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของ "เชพเริล" (M. Chevreull) ว่า "สีตรงข้ามหรือสีตัดกันต่างก็ผลักดันความเข้ม (Intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม ซึ่งสีน้ำเงินก็ผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน โดยสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสมย่อมมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม สีตรงกันข้ามระหว่างสีขั้นที่หนึ่งและสีขั้นที่สองนั้นจะแสดงปรากฏการณ์ชัดเจนโดยตรงอย่างง่าย ๆ ซึ่งอาจจะต่างกับการรวมตัวของสีระหว่างกลาง (Intermediates) เช่น สีเหลืองเขียว สีน้ำเงินเขียว สีน้ำเงินม่วง สีแดงม่วง สีแดงส้ม สีเหลืองส้ม ซึ่งอาจจะแสดงนัยและความสง่างามได้ดีกว่าก็ได้ หากนำมาใช้ร่วมกัน" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2535:50-51)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Vase with Hollyhocks ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีลักษณะตรงข้ามกัน ซึ่งการตัดกันของคู่สีต่างผลักดันความเข้ม (Intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น สีเขียวจะผลักดันสีแดงให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีแดงก็ผลักดันสีเขียวให้เด่นชัดด้วย ทั้งนี้ ฟาน โกะ ได้ลดความสดใสของสีทั้งสองลงด้วยการใช้สีกลาง คือ สีเหลืองคลุมทั้งภาพตลอดจนการลดความเข้มของสีแท้ด้วยการผสมด้วยสีค่าอ่อน (Tint) และสีค่าแก่ (Shade) เพื่อลดความแข็งกร้าวของสีแท้ และทำให้เกิดระยะใกล้ไกลขึ้นในภาพอีกด้วย

5.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Vase with Hollyhocks ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นจะแสดงที่บริเวณรูปโดยใช้เน้นที่ก้านของดอก Hollyhocks ตลอดจนบริเวณขอบและลวดลายในแจกันซึ่งเป็นการแสดงรายละเอียดในรูปเป็นส่วนใหญ่ โดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กัน จะปรากฏทั้งบริเวณรูปและพื้นแต่ไม่ค่อยชัดเจน

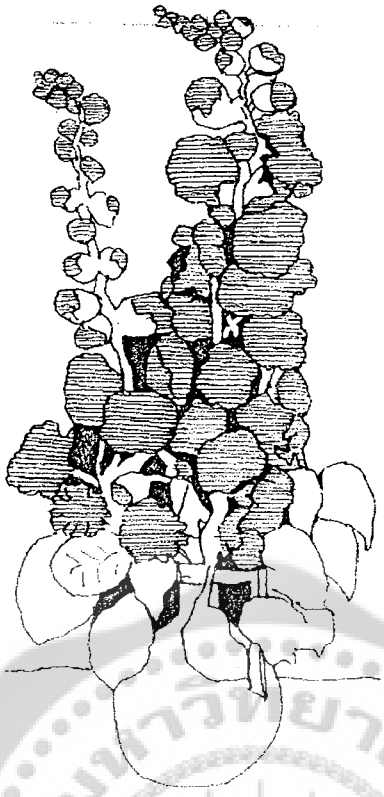


การใช้เส้นในภาพ Vase with Hollyhocks เป็นการใช้เส้นลักษณะรอยตวัดของพู่กัน โดยเส้นจะเกิดขึ้นมาพร้อมกับการระบายสีด้วยพู่กันขนแข็ง โดยไม่ได้จงใจว่าจะให้เป็นเส้นอะไรเพราะว่าเส้นที่เกิดจากการระบายสีด้วยพู่กันขนแข็งจะปรากฏให้เห็นเส้นของพู่กันขนาดเล็กเรียงขนานกันตามลักษณะของรอยพู่กันนั้น ๆ พิจารณาดูได้จากรอยพู่กันที่ระบายทับกันในทิศทางต่าง ๆ มีเส้นเกิดขึ้นหลายขนาด นอกจากนี้ยังมีเส้นที่ใช้เน้นรายละเอียดในรูป เช่น ส่วนของกลีบดอก ก้าน และใบไม้ ตลอดจนลวดลายในแจกันที่ใช้เส้นน้ำหนักอ่อนลากเป็นลวดลายบริเวณพื้นซึ่งมีน้ำหนักเข้มในรูปแจกัน เส้นที่เกิดขึ้นจากรอยพู่กันโดยรวมจะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และเจริญเติบโตที่สังเกตเห็นได้ชัดคือเส้นที่บิดไปบิดมาที่ก้านดอก Hollyhocks ที่ปักลงไปในแจกัน

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Vase with Hollyhocks ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นที่เกิดจากการลากหรือตวัดพู่กันในลักษณะต่าง ๆ โดยมีเส้นของพู่กันขนาดเล็กเรียงขนาดกันตามลักษณะของพู่กันที่ลากหรือตวัดให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวและเจริญเติบโต และยังมีการเน้นเส้นในรายละเอียดของรูปตลอดจนลวดลายของแจกัน

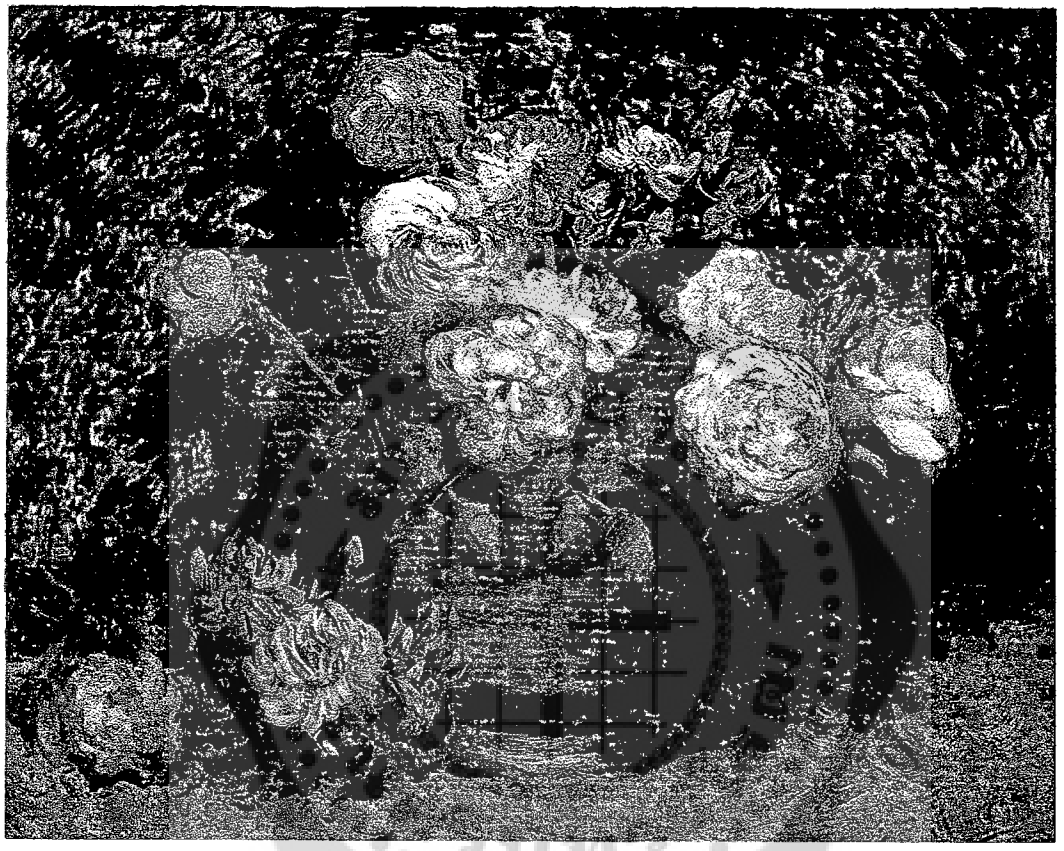
5.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Vase with Hollyhocks ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าเป็นการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติจะมีลักษณะตัน ๆ หนัก ๆ ขัดแย้งกับลักษณะที่เป็นจริงแสดงรายละเอียดไม่มากแต่ใช้วิธีการเน้นรูปทรงชัดเจนมีขนาดหลากหลายให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวในตัวเองโดยรูปแจกันมีรูปร่างขอบเขตที่แน่นอนแต่ไม่แสดงถึงน้ำหนักอ่อน-แก่ในรูปทรงแจกัน แต่สร้างลวดลายด้วยการลากเส้นพู่กันหยาบ ๆ เพื่อแสดงรายละเอียดแต่ไม่ได้มุ่งเน้นลักษณะเหมือนจริง



การใช้รูปทรงในภาพ Vase with Hollyhocks เป็นการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งเป็นกลุ่มดอกและใบ Hollyhocks ที่มีลักษณะของดอกกลมขนาดใหญ่เล็กวางเรียงกันจากส่วนล่างด้วยดอกขนาดใหญ่แล้วค่อย ๆ ลดขนาดเล็กลงเมื่ออยู่ในส่วนบนขึ้นไปเรื่อย ๆ จนถึงยอดซึ่งจะเป็นดอกตูมด้านซ้ายภาพกลุ่มดอกจะมีลักษณะโปร่งส่วนด้านขวาภาพกลุ่มดอกจะซ้อนทับกันจนหนาทึบ บริเวณกลุ่มใบจะเรียงกันเป็นวงกลมรองรับกลุ่มดอกด้านบนซึ่งปักลงมาในแจกัน โดยลักษณะของแจกันด้านบนจะเป็นทรงกระบอกส่วนปากเล็ก ส่วนล่างเป็นทรงกลมไม่มีฐาน มีหูจับ หักเป็นเหลี่ยมไม่ค่อยจะเข้ากันกับลักษณะของแจกันที่ดูโดยรวมแล้วเป็นทรงกลม

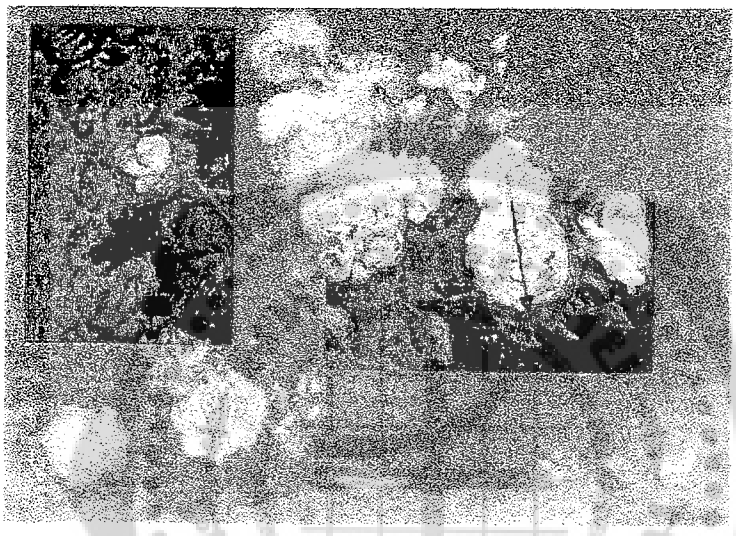
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Vase with Hollyhocks ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้รูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติที่มีลักษณะเป็นทรงกลมและแฉก ด้วยขนาดใหญ่เล็กไล่ลำดับจากใหญ่ไปเล็กให้ความรู้สึกเจริญเติบโตเหมือนเถาวัลย์และการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ ตลอดจนรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นซึ่งเป็นรูปทรงแจกันที่มีรูปทรงประกอบกัน 3 ลักษณะ คือ รูปทรงกระบอกซึ่งอยู่ส่วนบนมีปากขนาดเล็กรองรับดอก รูปทรงกลมเป็นส่วนฐาน และหูจับมีลักษณะเป็นมุมหักคล้ายมุมฉาก ประกอบกับเป็นรูปทรงของแจกัน



6. ผลงานภาพ Bowl with Peonies and Roses Paris, Autumn Oil on canvas, 59 x 71 cm. 1886.

6.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Bowl with Peonies and Roses ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะระบายทับกัน โดยบริเวณพื้นหลังจะใช้สีโปร่งแสงซึ่งเป็นสีเข้มผสมด้วยน้ำมันค่อนข้างเหลวระบายทับบนพื้นชั้นล่างซึ่งเป็นสีแห้งด้วยลักษณะการปล่อยรอยแปรงส่วนบริเวณพื้นด้านล่างจะระบายทับด้วยสีซึ่งมีความข้นมากเป็นสีค่าอ่อน (tint) ปล่อยรอยแปรงเช่นกัน ทั้งนี้บริเวณที่กลุ่มดอกกุหลาบจะใช้สีข้นมากระบายค่อนข้างหนาแสดงรอยแปรงเด่นชัด โดยมีการเกลี่ยสีบริเวณดอกและใบของกุหลาบด้วยการใช้พู่กันเกลี่ยช่วงรอยต่อระหว่างรูปทำให้รู้สึกนุ่มนวลขึ้น



เทคนิคการระบายสีในภาพ Bowl with Peonies and Roses เป็นการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน กล่าวคือภาพจะแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ พื้นหลัง (Background) จะใช้เทคนิคการระบายเคลือบ (Glazing) โดยเริ่มด้วยการระบายสีชั้นแรกลงบนระนาบด้วยสีที่มีค่าของน้ำหนักสีอ่อน ปล่อยทิ้งไว้จนแห้งแล้วจึงระบายเคลือบด้วยสีที่มีค่าน้ำหนักเข้มกว่าโดยสีต้องมีความโปร่งใสเมื่อระบายลงบนสีที่เตรียมไว้ชั้นล่าง แล้วก็ยังมองเห็นสีที่อยู่ชั้นล่างได้ จากในภาพจะเห็นได้ว่ามีการเตรียมพื้นในส่วนของพื้นหลังด้วยสีน้ำตาลแดง และระบายทับด้วยสีน้ำตาลเข้มที่มีความโปร่งใสโดยยังมองเห็นสีที่อยู่ชั้นล่างได้ มีลักษณะรอยพู่กันปรากฏชัดเจน ทิศทางของพู่กันจะโค้งจากบริเวณล่างขึ้นด้านบนและโค้งลงด้านล่างลักษณะครึ่งวงกลม ส่วนที่สองของภาพคือพื้นล่าง “ระยะกลาง” (Middleground) เป็นลักษณะการระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จด้วยสีข้นและทึบแสงซึ่งเกิดจากการนำเอาสีแท้ผสมกับสีที่มีค่าสีอ่อน (Tint) และสีค่าแก่ (Shade) มีลักษณะของรอยพู่กันเคลื่อนไหวรุนแรงทิศทางของพู่กันจะไม่คงที่และไม่แน่นอน ส่วนที่สามคือ รูป “ระยะใกล้สุด” (Foreground) ประกอบด้วยรูปทรงของกลุ่มดอกไม้กับถ้วยเซรามิคขนาดใหญ่ ใช้เทคนิคการระบายสีแบบผสมผสานกันคือ มีการระบายเพิ่มเติมทีหลัง เพื่อรายละเอียดของรูปที่เป็นกลุ่มดอกไม้โดยใช้สีหนา (impasto) เก็บรายละเอียดของกลีบดอกและใบในลักษณะต่าง ๆ ตามลักษณะของดอกและใบด้วยทิศทางของพู่กันที่อยู่ในกรอบของรูปทรงไม่มีความเป็นอิสระเหมือนการระบายสีที่บริเวณพื้น ในส่วนแจกันหรือถ้วยเซรามิคเป็นการระบายเกลี่ยสี (Blending) แต่ไม่ได้เกลี่ยสีเพื่อให้เรียบเพียงเพื่อแสดงถึงลักษณะผิวที่เรียบของถ้วย โดยยังปรากฏรอยพู่กันให้เห็นอยู่แต่เป็นรอยพู่กันที่นิ่มนวลไม่แข็งกร้าวเหมือนบริเวณอื่น

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Bowl with Peonies and Roses ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวบนระนาบด้วยรอยพู่กันในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งแสดงออกมาถึงอารมณ์ภายในโดยใช้เทคนิคการระบายสีหลายเทคนิคผสมกัน โดยแสดงลักษณะเด่นของการสร้างความเคลื่อนไหวในภาพด้วยรอยพู่กันในลักษณะต่าง ๆ ถึงแม้บางส่วนของรูปจะมีการระบายเกลี่ยสีแต่ก็ยังแสดงให้เห็นถึงรอยพู่กันที่นุ่มนวลลง เพื่อบอกถึงคุณลักษณะของผิววัสดุที่เรียบ และมันวาวเท่านั้น

6.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Bowl with Peonies and Roses ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) เกิดจากน้ำหนักความต่างกันของสีแท้ตลอดจนสีแท้สัมพันธ์กับสีค่าแก่ (shade) ซึ่งมีน้ำหนักเข้มโดยบริเวณพื้นด้านล่างและบริเวณรูปบางส่วนน้ำหนักสีจะสัมพันธ์กับสีเทา (tone) โดยตำแหน่งสว่างสุดในรูปจะมีค่าความเข้มของแสงมากจะสัมพันธ์กับค่าสีอ่อน (tint)

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ระดับความเข้มของสีซึ่งมีค่าความเข้มของสีใกล้เคียงกับสีแท้จะอยู่บริเวณกลางภาพคือกลุ่มสีเขียวโดยบริเวณอื่นจะมีค่าความเข้มของสีต่ำซึ่งสีแท้จะถูกผสมด้วยสีค่าแก่ (shade) สีเทา (tone) และสีค่าอ่อน (tint)

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะตรงกันข้ามหรือสีตัดกัน โดยคู่สีหลักคือสีแดงกับสีเขียวและใช้กลุ่มสีเหลืองเชื่อมคู่สีตรงกันข้ามเพื่อให้เกิดความกลมกลืน

การใช้สีในภาพ Bowl with Peonies and Roses เป็นลักษณะการใช้สีแบบกลมกลืนด้วยสีตัดกันหรือตรงกันข้ามกัน กล่าวคือ พื้นที่ในภาพถูกแบ่งออกเป็นสองส่วนใหญ่ ๆ ด้วยพื้นที่ของสีแท้ขั้นที่หนึ่ง "สีแดง" ซึ่งเป็นพื้นหลัง (Background) และพื้นที่ของสีแท้ขั้นที่สอง "สีเขียว" รูปและพื้นด้านล่าง สร้างความกลมกลืนของสีทั้งสองกลุ่มด้วย นำสีระหว่างกลาง (Intermediates) คือ สีเหลืองเขียว สีเหลือง และสีเหลืองส้ม ตลอดจนสีส้ม มาใช้เชื่อมสีตรงข้าม เพื่อลดความแข็งกระด้าง และการตัดกันอย่างรุนแรงของสีให้นุ่มนวลลง ทั้งยังมีการกระจายสีคู่ตรงกันข้ามเข้าไปร่วมซึ่งกันและกัน ดังเช่น มีดอกไม้สีแดงและลายเซ็นต์ของ ฟาน โกะ มาอยู่ร่วมในพื้นสีเขียว และดอกตูมสีเขียวขนาดเล็กเสียดแทงเข้าไปในพื้นสีแดงด้วย ทั้งยังลดความเข้มของสีแท้ด้วยการผสมกับสีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) เช่นในส่วนของพื้นด้านล่างและดอกไม้จะผสมด้วยสีขาวซึ่งเป็นสีค่าอ่อน ส่วนพื้นหลังและพื้นด้านล่างกับรูปอีกบางส่วนจะถูกผสมด้วยสีค่าแก่ซึ่งทำให้สีมีค่าคล้ำลง ส่วนน้ำหนักสี (Value) จะนำมาใช้เพื่อช่วยสร้างระยะใกล้และไกล และช่วยเพิ่มเติมรายละเอียดในรูป เช่น ในกลีบดอกไม้ ใบไม้ตลอดจนถ้วยเซรามิค ซึ่งน้ำหนักของสีทำให้มีความรู้สึกถึงความโค้งกลมของรูปทรงกระบอก

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Bowl with Peonies and Roses ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีลักษณะตรงกันข้ามในวงสี โดยสร้างความกลมกลืนของคู่สีตัดกันด้วยการนำสีระหว่างกลาง (Intermediates) มาใช้เชื่อมผสาน ลดความเข้มของสีแท้ด้วยการผสมกับสีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) ตลอดจนใช้หลักการกระจายสีทั้งสองเข้าไปร่วมซึ่งกันและกัน ใช้ค่าของน้ำหนักสีเพื่อเน้นรายละเอียดของรูปและสร้างมิติในภาพโดยใช้ค่าน้ำหนักสีเข้มเป็นระยะไกล ค่าน้ำหนักสีอ่อนเป็นระยะใกล้

6.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Bowl with Peonies and Roses พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นแสดงให้เห็นน้อยมากโดยปรากฏให้เห็นที่บริเวณรูปโดยใช้เน้นส่วนก้านที่ดอกกุหลาบไม่กี่ก้าน โดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะปรากฏให้เห็นทั้งบริเวณรูปและพื้นที่แสดงลักษณะการเคลื่อนไหวหลายทิศทาง

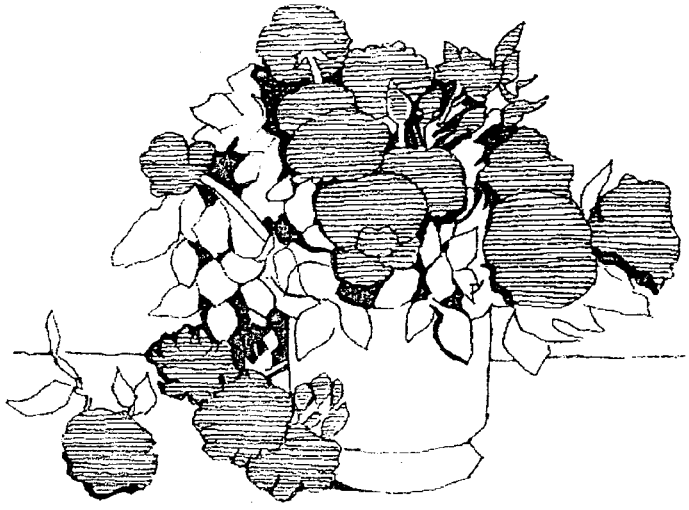


การใช้เส้นในภาพ Bowl with Peonies and Roses เป็นการใช้เส้นที่เกิดจากการลากตวัดด้วยพู่กัน ซึ่งมีทิศทางและลักษณะของเส้นเคลื่อนไหวรุนแรง โดยแบ่งพื้นที่การใช้เส้นบนระนาบเป็นส่วนของบริเวณรูปและบริเวณพื้น บริเวณรูปจะมีเส้นสองลักษณะ คือ ส่วนของรูปที่เลียนแบบธรรมชาติจะมีลักษณะของเส้นที่เกิดจากการใช้สีที่มีความหนาตวัดป้ายไปตามลักษณะของรูป การเคลื่อนไหวของเส้นจะเคลื่อนไหวอยู่ในขอบเขตที่จำกัด แต่เป็นส่วนที่เป็นจุดเด่นของภาพเพราะความหนาของสีเป็นส่วนช่วยให้เส้นของพู่กันปรากฏชัดเจน ซึ่งแตกต่างกับเส้นที่ปรากฏบนรูปทรงของถ้วยเซรามิคจะเป็นเส้นของพู่กันลากเรียงขนาดในแนวโค้งลงข้างล่างเล็กน้อย ให้ความรู้สึกสบายเลื่อนไหลและกลมกลืนกันอันเกิดจากการเกลี่ยสีแบบหยาบ ๆ เพื่อให้เกิดลักษณะของพื้นผิวที่เหมือนวัตถุจริงมากที่สุด ในส่วนของพื้นก็มีเส้นปรากฏอยู่ในพื้นที่สองส่วนคือ ส่วนของพื้นหลัง (Background) จะมีลักษณะของเส้นพู่กันลากเป็นช่วงสั้น ๆ ทับกันอย่างต่อเนื่องเป็นรูปครึ่งวงกลม การรวมตัวของเส้นในลักษณะนี้ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวและคลี่คลาย หากมองจากภายในออกมาจะรู้สึกโตขึ้น และในทางกลับกันเมื่อมองจากภายนอกเข้าไปจะให้ความรู้สึกถึงพลังการเคลื่อนไหวที่ไม่สิ้นสุดและเป็นเส้นที่มีการขยายตัวไม่รู้จบ จะมีอยู่เพียงตำแหน่งเดียวในบริเวณพื้นหลังที่ไม่เคลื่อนไหว คือ ส่วนของเงาตกทอดของรูปที่ทอดระยะจากพื้นด้านล่างไปยังพื้นหลังจะปรากฏเส้นที่ขัดกันในเงามืดทำให้รู้สึกหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหวทางด้านขวาของภาพ กลุ่มเส้นที่ขัดกันเป็นเงามืดจะช่วยสร้างความมั่นคงให้กับรูปด้านหน้าซึ่งวางอยู่บนพื้นด้านล่างซึ่งมีการเคลื่อนไหวที่รุนแรงด้วยทิศทางของเส้นพู่กันที่บิดเบี้ยวอย่างรวดเร็วไม่มีขอบเขตจำกัดเหมือนคลื่นในทะเลตอนมีพายุ

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Bowl with Peonies and Roses ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นที่เกิดจากรอยตวัดของพู่กันหลายทิศทางในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งมีผลทำให้เกิดการสั่นสะเทือนในดวงตาผู้ดูจึงทำให้เกิดการเคลื่อนไหวภายในภาพ

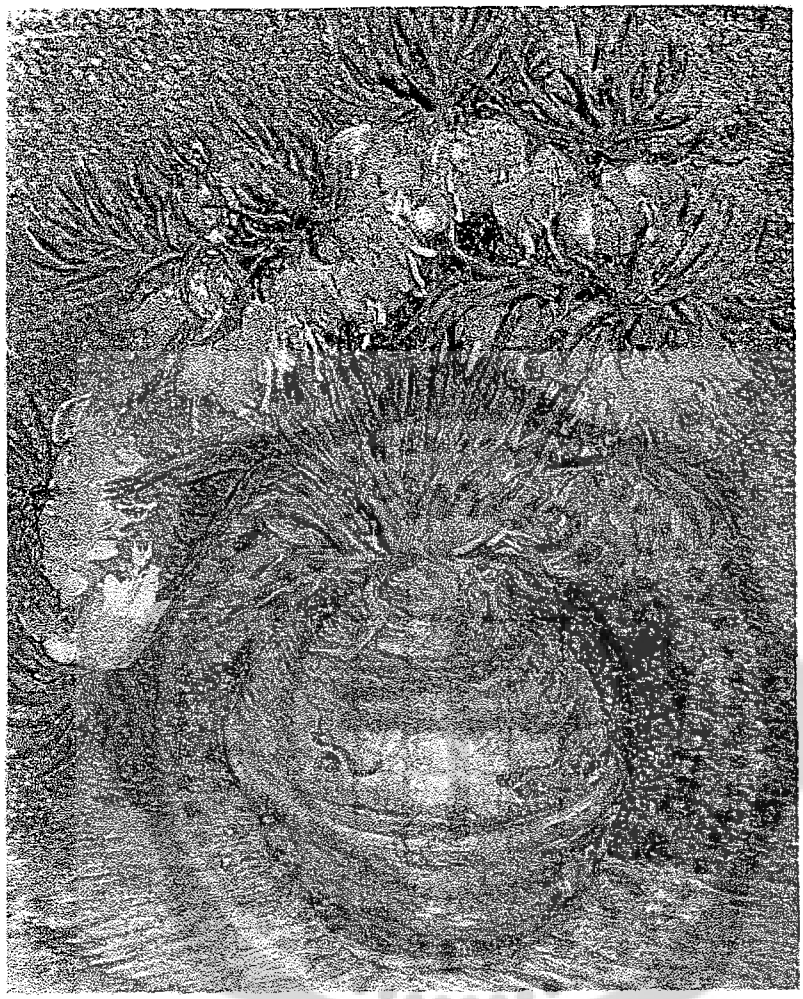
6.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Bowl with Peonies and Roses ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้การถ่ายทอดรูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติด้วยเทคนิคการระบายสีที่แสดงรอยพู่กันหยาบ ๆ ใช้สีค่อนข้างหนา รูปทรงจะให้ความรู้สึกทึบตัน หนักแน่น ไม่บางโปร่งเหมือนธรรมชาติ แต่รูปทรงของดอกกุหลาบจะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวด้วยการจัดวางในรูปสามเหลี่ยมตลอดจนให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวจากลักษณะผิวซึ่งเกิดจากรอยพู่กันที่ตวัดในรูปทรงในส่วนรูปทรงแจกันจะเน้นน้ำหนักอ่อน-แก่ ซึ่งทำให้แจกันมี 3 มิติ รู้สึกได้ว่ามีลักษณะโค้งกลมมีปริมาตร มั่นคงแข็งแรง



การใช้รูปทรงในภาพ Bowl with Peonies and Roses เป็นการใช้รูปทรง 2 ลักษณะ คือลักษณะที่เลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งเป็นกลุ่มของดอกไม้มีลักษณะเป็นทรงกลม มน เป็นแฉก มีขนาดเล็กใหญ่วางซ้อนเรียงเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมเชิงนัย ซึ่งเกิดขึ้นในความรู้สึกเป็นแนวเฉียงทะแยงมุมในกรอบของระนาบสี่เหลี่ยม รูปทรงที่ถ่ายทอดไม่ได้เน้นตามลักษณะเหมือนจริงหากเป็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับโลกภายนอกของธรรมชาติในลักษณะของ "การแทน" (Substite) ด้วยการเน้นเพียงรูปทรงโดยรวมและลักษณะเด่นเพียงรูปทรงง่าย ๆ ไม่มีรายละเอียด สร้างจุดสนใจในรูปทรงด้วยลักษณะพื้นผิวซึ่งเกิดจากรอยของพู่กันสีหนา ๆ นอกจากนี้แล้วยังมีการใช้รูปทรงซึ่งเกิดจากมนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น เป็นแจกันรูปทรงกระบอกส่วนฐานกิ่วและมีฐานรองรับ แสดงลักษณะผิวซึ่งมีรอยพู่กันปรากฏให้เห็นค่อนข้างนุ่มนวลสื่อให้รู้ว่ารูปทรงของถ้วยเซรามิคจะมีลักษณะผิวเรียบวางบนพื้น โดยรองรับรูปทรงกลุ่มดอกไม้อย่างมั่นคง

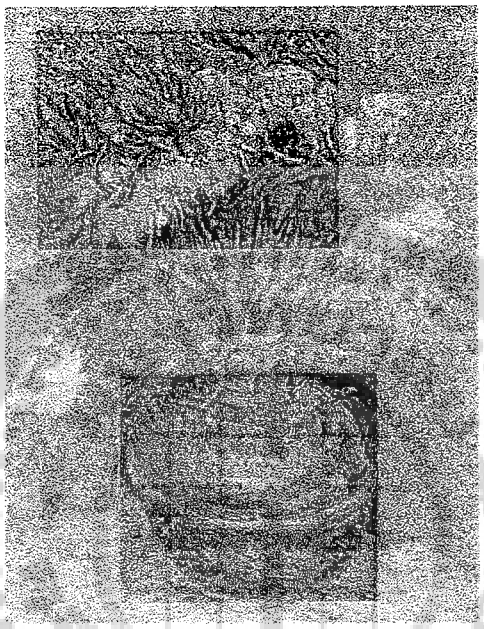
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Bowl with Peonies and Roses เป็นการใช้รูปทรง 2 ลักษณะ คือรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติด้วยรูปทรงง่าย ๆ เน้นเพียงรูปทรงส่วนรวมและเน้นจุดสนใจด้วยลักษณะพื้นผิว ซึ่งเกิดจากการตวัดพู่กันด้วยสีหนา ๆ มีขนาด และ รูปร่าง ขนาดเล็กใหญ่กระจายอยู่ในรูปของสามเหลี่ยมแนวทะแยง รองรับด้วยแจกันรูปทรงกระบอกฐานกิ่วของถ้วยเซรามิคที่วางอยู่บนพื้นอย่างมั่นคง



7. ผลงานภาพ Fritillaries in a Copper Vase Paris, April – May Oil on canvas, 60.5 x 73.5 cm. 1887.

7.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Fritillaries in a Copper Vase หากพิจารณาในประเด็นการระบายสีของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันด้วยวิธีการแต้มสีเป็นจุดขนาดเล็กบริเวณพื้นหลังส่วนพื้นด้านล่างใช้วิธีการระบายแต้มเป็นขีดสั้น ๆ โดยบริเวณรูปจะมีการระบายสีด้วยลักษณะเป็นแผ่นที่บริเวณกลีบดอกไม้และเป็นขีดซึ่งมีลักษณะบิดเบี้ยวในกลุ่มใบ ส่วนรูปแจกันจะใช้วิธีแต้มเป็นจุดและขีดขนาดเล็กด้วยสีค่าอ่อน (tint) บนสีซึ่งมีน้ำหนักเข้ม โดยที่บริเวณรูปและพื้นไม่มีการระบายเกลี่ยสี



เทคนิคการระบายสีในภาพ Fritillaries in a Copper Vase เป็นลักษณะการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวซึ่งเกิดจากการระบายแต้มสีในลักษณะต่าง ๆ กล่าวคือ พื้นที่ในภาพแบ่งเป็นสามส่วนโดยส่วนไกลสุด “พื้นหลัง” (Background) จะระบายสีด้วยการจุดสีด้วยพู่กันขนาดเล็กลงบนระนาบซึ่งมีการเตรียมสีพื้นไว้แล้วโดยใช้หลักการของศิลปินกลุ่ม นิโอ – อิมเพรสชันนิสม์ คือให้สีผสมกันในดวงตา ดัง เช่นในภาพจะมีจุดสีขนาดเล็กหลากสีในพื้นหลังเมื่อมองไปจะเกิดสีหลายสีผสมกันเป็นแผ่นเดียวลักษณะการระบายสีแบบนี้ ฟาน โกะ น่าจะได้รับอิทธิพลมาจาก ยอร์จ เซอราห์ (Georges Seurat) ซึ่งเป็นศิลปินที่อยู่ในยุคอิมเพรสชันนิสม์ระยะหลัง คือ กลุ่มนิโอ – อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-Impressionism) อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายถึง ยอร์จ เซอราห์ ว่า “เป็นศิลปินที่ยึดมั่นในวิธีการวิทยาศาสตร์มากที่สุด โดยการนำเอาทฤษฎีเกี่ยวกับแสงทางฟิสิกส์มาใช้ในการระบายสี โดยระบายสีเป็นจุดทั่วทั้งภาพซึ่งเรียกวิธีการนี้ว่า (Pointillism) หรือ (Divisionism) โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะถ่ายทอดความเข้มของแสงด้วยจุดสี และให้จุดสีนั้นผสมกันในดวงตาของผู้ดู (Optic Mixture)” (อารี สุทธิพันธุ์ : 2528.199-200)

ส่วนบริเวณพื้นด้านล่าง เมื่อเปรียบเทียบกับพื้นหลัง จะใช้วิธีการระบายสีอีกลักษณะหนึ่งคือ ลากพู่กันด้วยสีน้ำหนักอ่อนลงบนพื้นสีเข้มมีลักษณะเป็นขีดช่วงสั้น ๆ ในแนวเฉียง โดยกระจายเส้นออกมาจากจุดรวมสายตาพุ่งออกด้านข้างทั้งสองด้านจะเห็นรอยพู่กันมีการเรียงตัวอย่างมีระเบียบให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว บริเวณรูปจะมีลักษณะรอยพู่กันที่แต้มทับกันดูแล้วรู้ว่าเป็นรูปทรงของดอกไม้ ซึ่ง

ลักษณะของรอยพู่กันที่เกิดขึ้นมีลักษณะแตกต่างกันไปตามแบบของวัตถุแต่ละชนิด เช่น จะมีลักษณะและทิศทางของพู่กันบิดเบี้ยวไปมารวมตัวกันเป็นกลุ่มของใบ ให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ ทั้งนี้การทับซ้อนของรอยพู่กันบริเวณดอก "Fritillaries" จะมีการทับซ้อนกันหลายชั้น และรูปทรงของกลุ่มดอกไม้ทั้งหมดจะปักแน่นอยู่ในแจกันทองเหลืองปากแคบซึ่งโดยใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะเดียวกันกับที่ดอกไม้จะต่างกันตรงที่ในแจกันจะใช้พู่กันขนาดเล็กกว่า ตลอดจนมีการใช้สีที่มีค่าสีอ่อนแต้มบนสีที่มีค่าเข้มซ้อนกันหลายชั้น (Layer) จนรู้สึกหนา เมื่อมองไปที่ตัววัตถุแล้วรู้สึกว่าเหมือนกับมีไฟส่องมายังวัตถุทางด้านหน้าเพราะมีจุดสว่างสุด และมีแสงสว่างเหลืองอร่ามกระจายออกมาทั่วแจกันทองเหลืองซึ่งให้คุณค่าทางความรู้สึก คือรู้สึกเหมือนจริงแต่รูปแบบที่ถ่ายทอดไม่เหมือนจริง

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Fritillaries in a Copper Vase ทำให้เชื่อได้ว่าใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะการระบายสีทับกันด้วยวิธีการแต้มสีหลายลักษณะ เช่น แต้มเป็นจุด ขีด เป็นเส้นบิดเบี้ยว และกลมมนซ้อนกันเป็นกลุ่มใหญ่ ทำให้เกิดผลด้านการมองและให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว ตื่นเต้น เป็นวิธีการสร้างงานที่ประยุกต์มาจากศิลปินที่ ฟาน โกะ ประทับใจ ซึ่งเป็นการศึกษาค้นคว้าเพื่อจะหาแนวทางของตนเอง

7.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Fritillaries in a Copper Vase พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) ค่าน้ำหนักสีเกิดจากความต่างกันของน้ำหนักสีแท้แต่ละสี ทั้งนี้สีแท้ยังสัมพันธ์กับสีค่าแก่(shade) ที่ปรากฏให้เห็นบริเวณพื้นหลังและรายละเอียดในรูปบางส่วนจะมีน้ำหนักเข้ม โดยมีตำแหน่งสว่างสุดปรากฏที่รูปจะมีค่าความเข้มของแสงสูง ซึ่งสีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint)

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ระดับความเข้มของสีซึ่งใกล้เคียงกับสีแท้จะปรากฏทั้งบริเวณรูปและพื้นโดยสีที่มีความเข้มสูงจะกระจายปะปนกับสีที่มีความเข้มต่ำ ซึ่งสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade)

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม ซึ่งเป็นความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้งและสัมพันธ์กันของกลุ่มสี

การใช้สีในภาพ Fritillaries in a Copper Vase เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม จัดเป็นกลุ่มสีที่สร้างความงามได้ดีอีกลักษณะ กล่าวคือ เป็นการบูรณาการของสีตรงกันข้าม โดยการสร้างความกลมกลืนด้วยการลดความแข็งกร้าวของสีแท้ตรงกันข้าม (Exact opposite colours) โดยที่สีตรงกันข้ามทั้งคู่นั้นสัมพันธ์และขัดแย้งกันอยู่ด้วย ทำให้โครงสร้างของสีโดยรวมมีสภาพของความขัดแย้งและสัมพันธ์กันอย่างน่าสนใจ โดยแบ่งกลุ่มสีในภาพออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มสีเย็น ซึ่งกลมกลืนกันได้แก่ สีเหลือง สีเขียว และสีน้ำเงิน จะตรงกันข้ามกับสีแดงซึ่งจัดเป็นกลุ่มสีร้อน สีทั้งสองกลุ่มจะถูกแยกเป็นพื้นที่ใหญ่ ๆ และเป็นกลุ่มจากนั้นจึงใช้วิธีการกระจายสีเข้าหากันด้วยวิธีการแต้มสีในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งได้กล่าวไปแล้วในขั้นตอนของเทคนิคการระบายสี นอกจากการใช้กลุ่มสีสร้างความกลมกลืนแล้วยังมีการลดความเข้มหรือความสดของสีด้วยการนำเอาสีค่าอ่อนและสีค่าแก่มาผสมกับสีแท้เพื่อลดความแข็งกระด้างและสร้างมิติในภาพ โดยใช้สีค่าอ่อนซึ่งเป็นสีแท้ คือ สีเหลือง และสีค่าอ่อนซึ่งเกิดจากการผสมด้วยสีขาว (tint) มีระยะการมองเห็นอยู่ข้างหน้า และสีที่มีน้ำหนักเข้มกว่ามีระยะการมองเห็นอยู่ไกล "พื้นหลัง" (Background)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Fritillaries in a Copper Vase ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม ซึ่งเป็นการบูรณาการสีตรงกันข้ามให้มีความกลมกลืน โดยการสร้างความสัมพันธ์ของสีด้วยการเพิ่มสีในกลุ่มสีเย็นที่ใกล้เคียงกันในวงสีทั้งสองด้าน เพื่อให้เกิดความแตกต่างด้านปริมาณของกลุ่มสีโดย

ให้น้ำหนักมาทางสีกลุ่มเย็น ซึ่งเป็นการลดความรุนแรงของสีตัดกันของสีแท้ตรงกันข้าม จากนั้นจึงใช้วิธีการกระจายสี และใช้สีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) มาผสมกับสีแท้เพื่อให้เกิดความกลมกลืนมากยิ่งขึ้น ตลอดจนช่วยสร้างมิติใกล้ และมิติไกล โดยมิติใกล้จะมีน้ำหนักสีอ่อน และมิติไกลจะมีน้ำหนักสีเข้มกว่า

7.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Fritillaries in a Copper Vase พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นจะแสดงที่บริเวณรูปเพื่อบอกลักษณะของใบซึ่งมีขนาดเรียวเล็ก ส่วนที่เป็นก้านดอกไม้ตลอดจนใช้แทนค่าของแสงที่ตกกระทบบริเวณแจกันทองเหลืองและเน้นขอบเขตของแจกันบางส่วน



การใช้เส้นในภาพ Fritillaries in a Copper Vase เป็นการใช้เส้นที่เกิดจากการลากตวัดพู่กันหลายลักษณะ คือใช้เส้นแทนลักษณะของรูปทรง เช่น ลากเส้นบิดเบี้ยวด้วยพู่กันขนาดเล็กออกมาจากจุดกึ่งกลางของดอก และจากปากแจกันแล้วมารวมตัวเป็นกลุ่มของใบ และลากเส้นด้วยขนาดของพู่กันโตขึ้นมาอีกระดับเพื่อใช้แทนก้านดอก โดยทิศทางของเส้นจะเคลื่อนไหวขึ้นด้านบนและฉีกไปด้านข้างกับโน้มลงต่ำตามน้ำหนักของรูปดอกไม้ให้ความรู้สึกเติบโตของสิ่งมีชีวิตและเคลื่อนไหวช้า ๆ ในรูปทรงกลุ่มของดอก Fritillaries ทั้งนี้ยังมีเส้นพู่กันที่เรียงขนานกันเป็นจำนวนมากในส่วนของแจกันและบริเวณพื้นด้านล่าง ลักษณะเส้นที่ปรากฏบนแจกันจะแสดงถึงเรื่องกายภาพของตัววัตถุโดยบอกให้รู้ว่าแจกันมีลักษณะกลม โดยสื่อผ่านเส้นที่เรียงขนานกันบริเวณขอบของแจกันทั้งสองด้าน ส่วนทิศทางของเส้นที่พื้นล่างซึ่งดูเหมือนโต๊ะจะมีเส้นพุ่งออกมาจากจุดเดียวกันกระจายออกไปทั้ง 2 ด้านของภาพ เป็นการถ่ายทอดความรู้สึกด้วยรูปแบบที่ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวโดย ฟาน โกะ ใช้เทคนิคการสร้างรอยพู่กันต่อเนื่องกันเป็นรูปทรงคล้ายกรรมวิธีแกะไม้ (Woodcut) ซึ่งลักษณะริ้วรอยของเส้นซึ่งเกิดจากพู่กันจะเป็นตัวกระตุ้นสายตาให้เคลื่อนไปกับภาพ

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Fritillaries in a Copper Vase ทำให้เชื่อได้ว่ามีการใช้เส้นซึ่งเกิดจากลักษณะการตวัดพู่กันในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อกระตุ้นสายตาให้เคลื่อนไหวไปในภาพ และเป็นการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัว ฟาน โกะ เอง ผ่านสื่อและเทคนิคการสร้างสรรค์งาน ซึ่งเปรียบเสมือนสะพานเชื่อมระหว่างกระแสแห่งอารมณ์ ความรู้สึกวิ่งผ่านออกมาปรากฏบนพื้นระนาบ

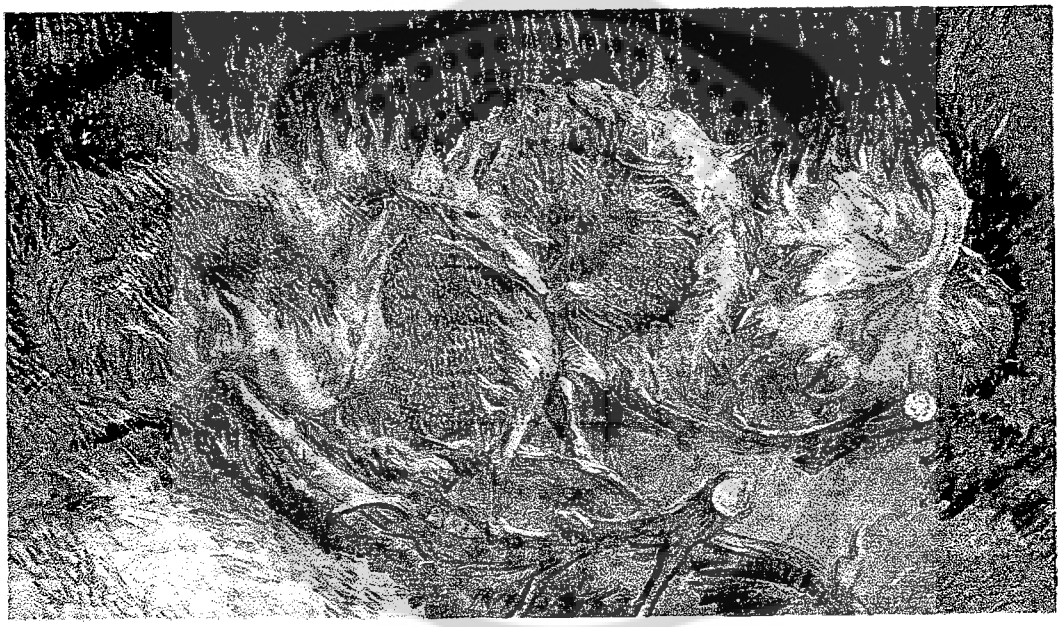
7.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Fritillaries in a Copper Vase ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้การถ่ายทอดรูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติด้วยรูปแบบง่ายขึ้น มีการรวมรูปทรงเป็นกลุ่มใหญ่ไว้กลางภาพด้านบน ลดความรุนแรงของรอยพู่กันลงยังให้ความสำคัญกับรายละเอียดด้วยการใช้พู่กันขนาดเล็กระบายแต้มสี รูปทรงที่มนุษย์สร้างคือรูปแจกันทองเหลืองจะเริ่มคลีคลายเรื่องโครงสร้างไม่เน้นความถูกต้องของขนาดและสัดส่วน รูปทรงแจกันเริ่มเบี้ยว ๆ แต่สื่อออกมาให้รู้ว่าเป็นแจกันทองเหลืองด้วยสีและน้ำหนัก แสง-เงา ซึ่งใช้พู่กันขนาดเล็กแต่งแต้ม



การใช้รูปทรงในภาพ Fritillaries in a Copper Vase เป็นการใช้รูปทรง 2 ลักษณะ คือรูปทรงของกลุ่มดอก Fritillaries ซึ่งเป็นรูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติเป็นการรวมตัวกันของจำนวนรูปดอกหลายดอกจนเป็นกลุ่มใหญ่ทึบตันอยู่ด้านบนแล้วโค้งโน้มลงด้านล่างทั้งสองด้าน กลุ่มดอกไม้ที่ถูกกระจายตกลงมาทั้งสองด้านไม่ได้เกาะติดกันเป็นกลุ่มเหมือนด้านบน ประกอบกับการแตกกระจายของก้านดอก จากส่วนกลางก็คือจากปากแจกันโดยก้านที่อยู่ตรงกลางตรงในแนวตรงอย่างมั่นคง ส่วนก้านอื่นค่อย ๆ เฉียงออกไป ด้านข้างเป็นเส้นตรงแล้วค่อยบิดเบี้ยวและโน้มลงเพื่อแสดงให้รู้ถึงน้ำหนักของดอกเมื่อแตกตัวออกไปจากจุดศูนย์กลางจะต้องคล้อยตกลงด้วยกฎของธรรมชาติ คือ วัตถุจะต้องตกลงข้างล่างเสมอด้วยแรงดึงดูดของโลกให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ นอกจากนี้แล้วยังมีกลุ่มใบซึ่งกระจายตัวออกมาจากแจกัน และบนดอกทำให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหวมากยิ่งขึ้น ส่วนรูปทรงของแจกันทองเหลืองจะมีลักษณะเบี้ยวไม่กลมเหมือนที่เป็นอยู่จริง แต่จะให้ความรู้สึกเหมือนจริงวางอยู่บนพื้นอย่างมั่นคงด้วยน้ำหนัก แสง เงา และสี

จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Fritillaries in a Copper Vase ทำให้เชื่อได้ว่ามีการใช้รูปทรงสองลักษณะ คือรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวด้วยการกระจายรูปทรง และลักษณะของรูปทรงที่บิดเบี้ยว ส่วนรูปทรงที่เกิดจากมนุษย์เป็นผู้สร้างจะมีลักษณะเบี้ยวไม่เหมือนที่เป็นอยู่จริงหากให้ความรู้สึกที่เหมือนจริง ด้วยน้ำหนัก แสงเงา และสี ซึ่งรูปทรงที่นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานทั้งหมดจะมีความสัมพันธ์กันระหว่างศิลปะกับโลกภายนอก



8. ผลงานภาพ Four cut Sunflowers Paris, August – September Oil on canvas, 60 x 100 cm. 1887.

8.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Four cut Sunflowers พบว่าเป็นเทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันโดยที่พื้นหลังใช้วิธีการระบายด้วยสีทับบนพื้นที่ปล่อยไว้จนแห้งแล้วซึ่งเป็นการระบายแบบปล่อยรอยพู่กันแบบไม่เต็มพื้นที่ ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญกับพื้นชั้นล่างด้วย โดยพื้นด้านล่างจะมีการระบายเกลี่ยสีบางในปริมาณค่อนข้างน้อย ทั้งนี้ในรูปดอกทานตะวันจะมีการระบายสีด้วยสีที่ผสมด้วยสีค่าอ่อน (tint) ปล่อยรอยพู่กันเด่นชัดตามลักษณะของกลีบดอก ส่วนบริเวณด้านในของดอกทานตะวันจะใช้วิธีการจุดสีเป็นจุดขนาดเล็กแทนเมล็ดทานตะวัน



เทคนิคการระบายสีในภาพ Four cut Sunflowers เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน โดยการใช้พู่กันขนแข็งระบายด้วยสีที่มีความเข้มข้นพอเหมาะลงบนระนาบ ซึ่งแบ่งเป็นบริเวณของรูปและพื้น บริเวณของรูปจะระบายสีด้วยเทคนิคการระบายสีทับกันหลายชั้นจนทำให้บางส่วนของรูปมีสีหนา (impasto) ทิศทางของพู่กันจะตวัดบิดพลิ้วเหมือนเปลวไฟในส่วนที่เป็นกลีบดอก จะต่างกันกับลักษณะของพู่กันที่ปรากฏอยู่ภายในดอกซึ่งมีลักษณะเป็นขีดและจุดสีขนาดเล็กวางเรียงกันอย่างมีระเบียบในรูปทรงกลมซึ่งแทนถึงลักษณะของเมล็ดทานตะวันโดยไม่ได้แสดงถึงลักษณะเหมือนจริง ส่วนของบริเวณว่างที่พื้นระบายสีด้วยลักษณะรอยพู่กันในทิศทางต่าง ๆ เช่น แนวตั้ง แนวเฉียง บิดพลิ้วด้วยเส้นของพู่กัน โดยระบายสีเคลือบ (Glazing) ด้วยสีน้ำเงินเข้มบนบริเวณว่างด้านบนเป็นลักษณะพื้นผิวของรอยพู่กันเรียงกันในแนวตั้งจากด้านซ้ายไปด้านขวา แล้วเว้นพื้นที่ส่วนมุมขวาด้านบน ซึ่งมีสีน้ำตาลบาง ๆ ที่ระบายไว้ในชั้นแรกปรากฏเห็นคลาบการไหลของสี อันเกิดจากการผสมสีด้วยน้ำมันผสมให้สีเหลวใสแล้วปล่อยทิ้งไว้จนแห้ง บริเวณว่างส่วนนี้จะสัมพันธ์กับบริเวณว่างของมุมซ้ายด้านล่างจะมีลักษณะต่างกันที่พื้นผิวมุมภาพด้านซ้ายจะมีการระบายสีด้วยการแต้มเป็นขีดแบบเฉียงและไขว้สลับซ้ายขวาด้วยสีน้ำหนักเข้มลงบนพื้นซึ่งมีน้ำหนักอ่อนกว่า ในส่วนบริเวณว่างขนาดใหญ่มีทิศทางเฉียงทะแยงจากมุมล่างด้านขวาไปยังมุมบนด้านซ้ายซึ่งช่วยเน้นให้รูปของดอกและก้านของดอกทานตะวันให้ชัดขึ้นด้วยการระบายเกลี่ยสีเกือบเรียบเป็นบริเวณกว้างของพื้นที่สีน้ำเงินที่มีน้ำหนักอ่อนกว่าบริเวณว่างด้านบน แล้วระบายสีที่มีน้ำหนักเข้มขึ้นทับบริเวณขอบ ๆ โดยเน้นเป็นเงาของรูปเพื่อให้รูปดอกทานตะวันมีน้ำหนักและวางบนพื้นได้เมื่อพิจารณาดูแล้วเหมือนมีน้ำเจิ่งไหลบนพื้น

จากข้อมูลการระบายสีในภาพ Four cut Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กันโดยการระบายทับกันเป็นชั้น (Layer) ในทิศทางต่างกัน เช่น แนวตั้ง แนวเฉียง ไขว้สลับกัน บิดพลิ้วเหมือนเปลวไฟเป็นขีด เป็นจุด และระบายเกลี่ยสีในบางตำแหน่งเพื่อให้เกิดความต่างกันของพื้นผิว ทั้งนี้ลักษณะรอยพู่กันที่ใช้ในภาพจะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว

8.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Four cut Sunflowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) จะเกิดจากความต่างกันของน้ำหนักสีแท้ที่ต่างกันอย่างชัดเจน คือสีเหลืองกับสีน้ำเงิน โดยสีเหลืองเป็นสีค่าอ่อนด้วยตัวเอง และสีน้ำเงินก็เป็นสีค่าแก่ด้วยตัวเองเช่นกัน ทั้งนี้ยังมีสีค่าแก่ (shade) ที่ผสมกับสีแท้ปรากฏอยู่บนพื้นหลังและในรูปบางส่วนโดยมีสีค่าอ่อน (tint) ผสมกับสีแท้เพื่อแทนค่าแสงที่เป็นตำแหน่งสว่างสุดในภาพ

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ระดับความเข้มของสีที่ใกล้เคียงกับสีแท้จะอยู่บริเวณกลางภาพคือบริเวณรูปส่วนบริเวณพื้นสีแท้จะมีค่าความเข้มต่ำเพราะถูกผสมด้วยสีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade)

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้งซึ่งคู่สีทั้งคู่จะอยู่ในตำแหน่งที่สุดขั้วของกลุ่มสีกลมกลืน เพียงแต่ขยับช่องสีด้านใดด้านหนึ่งออกไปเพียงหนึ่งช่วงก็จะกลายเป็นคู่สีตรงกันข้ามทันที

การใช้สีในภาพ Four cut Sunflowers เป็นการใช้สีกลมกลืนกันในวงสีด้วยสีกลุ่มเย็น คือ สีเหลืองและสีน้ำเงินในปริมาณที่ใกล้เคียงกันโดยสีทั้งสองเป็นคู่สีใกล้เคียงแบบซ้ายขวา คือจะให้ความรู้สึกกลมกลืนและมีสภาพความขัดแย้งด้วย ทั้งนี้ ฟาน โกะ แก้ปัญหาสภาพขัดแย้งของคู่สีเหลืองกับสีน้ำเงินด้วยการใช้สีเขียว ซึ่งเป็นสีแท้ขั้นที่สองที่เกิดจากการผสมกันระหว่างสีเหลืองและสีน้ำเงิน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือสีเขียวเป็นสีระหว่างกลาง (intermediates) สีเหลืองและสีน้ำเงิน จึงทำให้เกิดการเชื่อมผสานกันระหว่างคู่สีนี้ ทั้งนี้ความกลมกลืนในภาพยังเกิดจากการนำสีค่าแก่ (shade) ซึ่งเกิดจากสีแท้ผสมกับสีดำ หรือสีแท้ผสมกับสีที่อยู่ในกลุ่มตรงข้าม พิจารณาดูได้จากบริเวณฉากหลังและเงาของรูปจะเป็นสีน้ำหนักเข้ม และการนำค่าสีอ่อน (tint) ที่เกิดจากการผสมด้วยสีแท้ขั้นที่หนึ่งที่มีค่าอ่อนสุดในวงสี คือ สีเหลือง และผสมกับสีขาว (tint) กับสีแท้ และทำให้สีแท้มีสภาพอ่อนลงแทนค่าของแสง พิจารณาดูจากพื้นสีน้ำเงินบริเวณว่างช่วงล่างและก้านสีเขียว ซึ่งมีสีเขียวอ่อนเหลือบอยู่บนก้านเหมือนโดนแสงเช่นเดียวกันกับที่ดอกทานตะวัน นอกจากใช้สีค่าอ่อนแทนแสงแล้วยังใช้เน้นรายละเอียดด้วย ตลอดจนสีที่มีค่าแก่ช่วยสร้างมิติใกล และสีค่าอ่อนช่วยสร้างมิติใกล้ขึ้นในภาพ

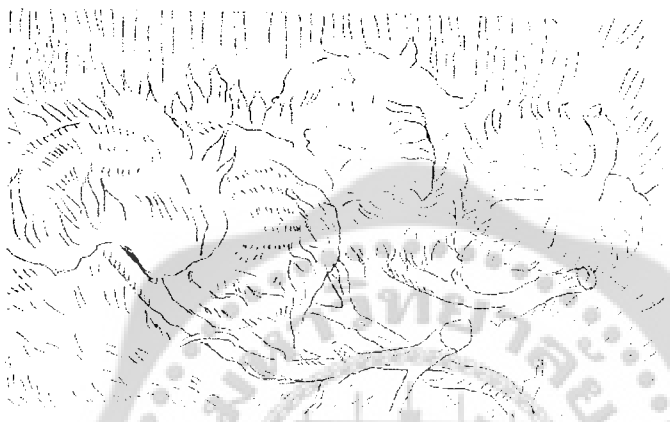
จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Four cut Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีกลมกลืนกลุ่มสีเย็นด้วยสีใกล้เคียงแบบซ้ายขวาโดยคู่สีลักษณะนี้จะมีทั้งความรู้สึกกลมกลืนและขัดแย้งในตัวเอง จึงแก้ปัญหาความขัดแย้งของคู่สีด้วย การนำสีระหว่างกลาง (intermeliates) มาใช้เชื่อมผสานคู่สีทั้งสอง และใช้น้ำหนักสีอ่อนแก่เน้นความชัดเจนและรายละเอียดตลอดจนสร้างมิติใกลด้วยสีน้ำหนักเข้มและมิติใกล้ด้วยสีน้ำหนักอ่อน

8.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Four cut Sunflowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นแสดงให้เห็นที่รูปค่อนข้างน้อยบริเวณก้านของดอกทานตะวันซึ่งให้เน้นเพื่อแบ่งระหว่างรูปกับพื้นที่มีน้ำหนักสีใกล้เคียงกันตลอดจนใช้เส้นขนาดเล็กเน้นรายละเอียดภายในดอกทานตะวันด้วย โดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะแสดงให้เห็นทั้งบริเวณรูปและพื้น ทิศทางของเส้นทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

การใช้เส้นในภาพ Four cut Sunflowers เป็นการใช้เส้นในลักษณะรอยตวัดของพู่กันในรูปแบบต่าง ๆ คือ เส้นแนวตั้ง แนวเฉียง ไขว้สลับกัน และลากตามลักษณะของรูป บริเวณดอกทานตะวันใช้เส้นลักษณะบิดพริ้วเหมือนเปลวไฟ ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ตื่นเต้นมีพลังในตัวเอง บริเวณว่างพื้นหลังด้านบนใช้เส้นแนวตั้งซึ่งให้ความรู้สึกถึงความมั่นคงและมีพลังงานเติบโตได้ และเส้นเฉียงออกด้านข้างก็ให้

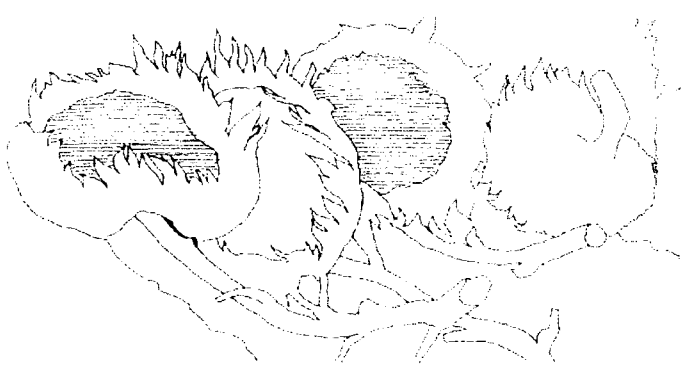
ความรู้สึกเคลื่อนไหว ตื่นเต้นมีพลังในตัวเอง บริเวณว่างพื้นหลังด้านบนใช้เส้นแนวตั้งซึ่งให้ความรู้สึกถึงความมั่นคงและมีพลังงานเติบโตได้ และเส้นเฉียงออกด้านข้างก็ให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว เส้นที่เกิดจากรอยตวัดพู่กันทั้งหมดจะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว มีพลัง และเจริญเติบโต ส่วนเส้นที่เกิดจากการเน้นเส้นจะใช้เน้นบริเวณรูปทรงให้เด่นชัดขึ้น และช่วยเพิ่มรายละเอียดในรูปด้วย เช่น เส้นที่เน้นที่ก้านเพื่อบอกลักษณะของรูปและแยกรูปกับพื้นออกจากกัน เส้นเล็กๆ ที่ดอกจะช่วยเน้นรายละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ ในดอก



จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Four cut Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดของพู่กันเพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหวและใช้การเน้นเส้นเพื่อบอกลักษณะเด่นของรูปตลอดจนรายละเอียดปลีกย่อยต่าง ๆ ในรูปในภาพ

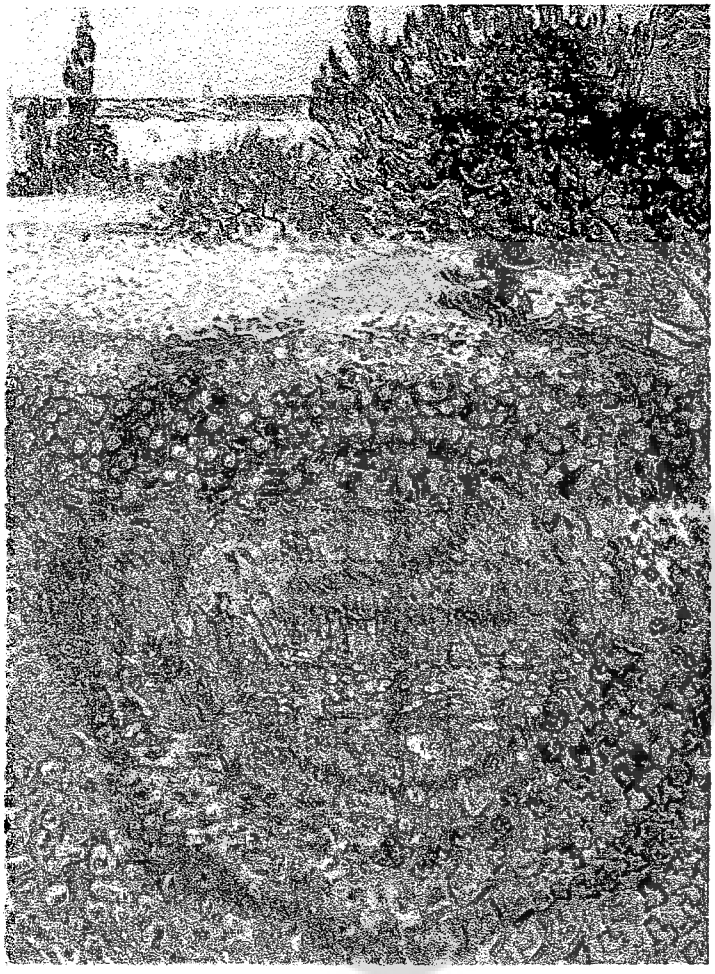
8.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Four cut Sunflowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้ รูปทรงของดอกทานตะวันถูกจัดวางเรียงซ้อนกันในแนวนอนจากที่ซ้อนกันแล้วค่อยห่างจากกันให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวช้า ๆ โดยรูปดอกทานตะวันจะมีลักษณะที่ถูกสร้างขึ้นด้วยเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันไม่มุ่งเน้นรูปแบบเหมือนจริง แต่แสดงรายละเอียดของรูปทรงพอสมควร รูปทรงที่ได้เป็นลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ แต่มีลักษณะเฉพาะของศิลปิน



การใช้รูปทรงในภาพ Four cut Sunflowers เป็นการใช้รูปทรงในลักษณะการเลียนแบบธรรมชาติ กล่าวคือยังบอกได้ว่ารูปทรงของวัตถุว่าเป็นอะไร ดังเช่น รูปของดอกทานตะวันที่วางเรียงกันในแนวนอนบนระนาบโดยลักษณะกลีบดอกเป็นแฉกบิดเบี้ยวล้อมรอบแกนวงกลมซึ่งเป็นส่วนของเมล็ดทานตะวันเหมือนเปลวไฟ ทั้งยังมีรายละเอียดดูได้ว่าเป็นกลุ่มของดอกทานตะวันซึ่งเพิ่งตัดมาจากต้น โดยนำมาจัดวางด้วยลักษณะซ้ำ ๆ กัน แต่มีอยู่ดอกหนึ่งหลุดไปอยู่นอกกลุ่ม ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาของการซ้ำกันของรูปทรงให้เกิดการเคลื่อนไหวด้วยความรู้สึกเมื่อมองดูภาพ ทำให้รู้สึกถึงการเคลื่อนที่ของกลุ่มดอกทานตะวันจากด้านซ้ายไปด้านขวาทีละนิดช้า ๆ โดยการใช้รูปทรงที่ซ้ำกันแล้วค่อยขยับเปลี่ยนแปลงทีละน้อยนี้คือหลักการเดียวกันกับการทำภาพยนตร์

จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Four cut Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติ โดยใช้หลักการจัดวางรูปทรงแบบซ้ำกันและทำให้รูปทรงเคลื่อนที่โดยการขยับความห่างของรูปทรงทีละนิด ซึ่งเป็นหลักการเดียวกันกับการทำภาพยนตร์



9. ผลงานภาพ Flowering Garden Arles, July Oil on canvas 73 x 92 cm. 1888.

9.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Flowering Garden ของวินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นการใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันโดยการระบายเป็นแผ่นสีขนาดใหญ่แล้วแต้มทับด้วยรอยพู่กันขนาดเล็กหลายขนาดเพื่อแบ่งเป็นกลุ่มของดอกไม้ที่มีสีสันแตกต่างกันแล้วระบายทับด้วยวิธีการแต้มเป็นจุดสีขนาดเล็กหลากหลายรูปแบบมีลักษณะเป็นจุดกลม จุดรี ๆ เป็นขีดสั้น ๆ รวมทั้งสร้างเป็นรูปร่างด้วยเส้นสีโดยมีบริเวณท้องฟ้าด้านบนใช้วิธีการระบายเคลือบด้วยสีที่มีความข้นมากระบายเคลือบแบบแห้ง ๆ โดยไม่มีการระบายเกลี่ยสีในภาพ



เทคนิคการระบายสีในภาพ Flowering Garden ใช้เทคนิคการระบายสีแสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน โดยเริ่มจากการระบายเป็นบริเวณใหญ่เพื่อแบ่งสัดส่วนในการวางกลุ่มของวัตถุแบบหยาบ ๆ จากนั้นจึงเริ่มระบายสีด้วยการแต้มทับด้วยสีหนาเป็นก้อน (impasto) มีลักษณะเป็นขีดสั้น ๆ และเป็นจุดสี เพียงสื่อให้รู้ว่าเป็นอะไรโดยไม่มีรายละเอียดของรูปทรง การระบายสีจะใช้วิธีการกระจายรูปทรงของสีทั่วทั้งภาพ บางตำแหน่งของภาพจะมีการทับกันของสีหลายชั้นจนหนา และบางส่วนของภาพเว้นให้เห็นสีชั้นล่าง โดยมุมขวาด้านล่างภาพจะมีการระบายสีที่แตกต่างจากบริเวณอื่นคือจะใช้เส้นสีทั้งสีอ่อนและสีแก่ ลากเป็นรูปคล้ายรูปหัวใจ เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ของฟาน โกะ ในขณะนั้นว่าเขากำลังคิดอะไร คือ อาจมีความสุขซึ่งเกิดจากความรักอะไรสักอย่าง หรืออีกนัยหนึ่งเหมือนกับเขียนรูปไม่เสร็จแล้วมาเติมทีหลัง อารมณ์ความรู้สึกอาจไม่ต่อเนื่องกัน

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Flowering Garden ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีในลักษณะผสมกันหลายเทคนิคโดยเริ่มด้วยการระบายเป็นกลุ่มสีขนาดใหญ่เพื่อแบ่งกลุ่มของรูปทรงก่อนแล้วระบายทับด้วยสีข้นแห้ง ๆ มีลักษณะเป็นขีด เป็นจุดขนาดเล็กใหญ่ต่าง ๆ ลงในบริเวณพื้นสีที่กำหนดไว้ในชั้นแรกแต้มทับกันจนหนาระบายด้วยพู่กันขนาดเล็ก เพื่อให้มีการผสมกันของสีในดวงตาเหมือนลักษณะการสร้างงานของกลุ่ม นีโอ-อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-impressionism) แต่บางส่วนจะมีการซ้อนกันของสีและรอยพู่กันจนเกิดการเคลื่อนไหว เช่น บริเวณกลุ่มสีเหลืองเขียวอ่อน ๆ สลับกัน กับสีน้ำเงินอ่อนแก่ และบริเวณพุ่มไม้ไกล ๆ

9.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Flowering Garden พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) เกิดจากความต่างกันของน้ำหนักสีแท้แต่ละสีทั้งนี้น้ำหนักสียังเกิดจากสีแท้ถูกผสมด้วยสีค่าแก่ (shade) มีน้ำหนักเข้มและสีแท้ถูกผสมด้วยสีค่าอ่อน (tint) มีค่าน้ำหนักอ่อนซึ่งสัมพันธ์กับแสงสว่างในภาพ

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ระดับค่าความเข้มของสีซึ่งใกล้เคียงกับสีแท้จะกระจายปะปนกับสีแท้ซึ่งมีความเข้มต่ำหลายระดับที่ถูกผสมด้วยสีค่าอ่อน (tint) ผสมด้วยสีเทา (tone) และผสมด้วยสีค่าแก่ (shade)

กลุ่มสี (hue families) เป็นลักษณะการใช้สีหลายสีโดยแบ่งเป็นคู่สีตรงกันข้าม 3 คู่สี ซึ่งมีปริมาณที่มากน้อยต่างกัน

การใช้สีในภาพ Flowering Garden เป็นการใช้สีหลายสี หากจับคู่เป็นคู่สีตรงกันข้ามจะได้ 3 คู่สี คือสีแดงกับสีเขียว สีน้ำเงินกับสีส้ม สีเหลืองกับสีม่วง นับว่าเป็นการบูรณาการการใช้สีหลายสีให้เกิดความกลมกลืนขึ้นเป็นอย่างมาก โดยส่วนใหญ่แล้วจะไม่นิยมใช้สีหลายสีในภาพเพราะยากต่อการควบคุม เพราะว่าสีแท้แต่ละสีจะมีความเข้มในตัวเองและจะผลักดันความเข้มของคู่สีตรงกันข้ามซึ่งกันและกันโดย วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายหลักการตัดกันตามปรากฏการณ์สัมพันธ์ของ เชฟเริล (M. Chevreul) ไว้ว่า "สีตรงข้าม หรือสีตัดกันต่างผลักดันความเข้ม (intensity) ของกันและกันให้เด่นชัดยิ่งขึ้น เช่น คู่สีตัดกันระหว่างสีน้ำเงินกับสีส้ม สีน้ำเงินจะผลักดันสีส้มให้เด่นชัด และในทางตรงกันข้ามสีส้มก็ผลักดันให้สีน้ำเงินเด่นชัดเช่นกัน ถ้าเราจะสังเกตจากธรรมชาติจะพบว่าดอกไม้สีม่วงจะมีสีเหลืองอยู่บริเวณกลางดอก นกหรือผีเสื้อสีน้ำเงินก็มักจะมีจุดสีส้มร่วมอยู่ด้วย ซึ่งสีตัดกันเหล่านี้ถ้ารู้จักนำมาใช้ร่วมกันอย่างเหมาะสมอย่างมีความกลมกลืนและโดดเด่นสวยงาม" (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535.50-51)

เมื่อพิจารณาการใช้สีในภาพ Flowering Garden จะเห็นว่า ฟาน โกะ ใช้สีหลายสีได้อย่างกลมกลืนกันโดยการใช้สีคละกันเป็นจุด สีขนาดเล็กแต้มลงบนพื้นสีที่แบ่งไว้ในชั้นแรก โดยกำหนดความเข้มของพื้นสีไว้ก่อน แล้วทำให้ภาพโดยรวมมีความกลมกลืนกันด้วยการลดความเข้มของสีให้ต่ำลง (low intensity) ซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างสีค่าแก่ (shade) และสีค่าอ่อน (tint) กับสีแท้ เป็นบริเวณโดยรวมในภาพ จากนั้นจึงแต้มด้วยจุดสีขนาดเล็กบนพื้นที่กำหนดในชั้นแรกคละสีกันทั้งสีที่ตรงกันข้ามกันและกลืนกันในวงสี ทั้งยังกำหนดจุดเด่นในภาพโดยการระบายสีแท้บริเวณกลางภาพด้วยสีเขียวในชั้นแรกแล้วจึงแต้มด้วยจุดสีแดงขนาดเล็กบนพื้นสีเขียว สีทั้งคู่เมื่ออยู่รวมกันจะมีความเข้มของสีสูง (high intensity) และจะผลักดันซึ่งกันและกันดังเช่นพื้นสีเขียวชั้นล่างจะผลักดันจุดสีแดงให้เด่นชัดขึ้น

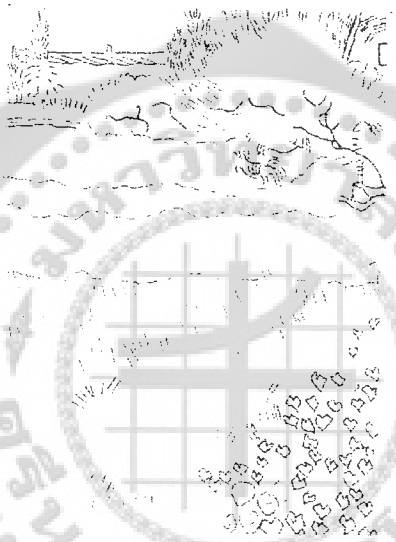
ลักษณะการระบายสีด้วยการกระจายสีเป็นจุดเล็กๆ ไปทั่วทั้งภาพดังที่ปรากฏอยู่ในภาพ Flowering Garden นี้ ฟาน โกะ ใช้หลักการเดียวกันกับศิลปินกลุ่ม นิโอ – อิมเพรสชันนิสม์ (Neo-impressionism) อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายว่า "ศิลปินกลุ่ม นิโอ-อิมเพรสชันนิสม์ ถือตามทฤษฎีของแสงทางฟิสิกส์ ร่วมกับรูปและพื้นตามทรรศนะการมองเห็นโดยเชื่อว่าแสงเป็นอนุภาค ดังนั้นจึงได้ลดส่วนสำคัญของรูปร่างศึกษาแสงเงา และระบายสีของแสงและเงาเป็นจุดเล็ก ๆ ทั่วทั้งภาพ การจัดทำให้ง่ายเข้าโดยลดส่วนละเอียดอื่น ๆ ที่เห็นว่ามีความสำคัญน้อยลง สนใจแต่โครงสร้างส่วนใหญ่กับแสงเงาเท่านั้น (อารี สุทธิพันธุ์ : 2528.199)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Flowering Garden ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีหลายสีโดยใช้คู่สีตรงกันข้ามที่มีความเข้มของสีสูง คือ สีแดงกับสีเขียวเป็นจุดสนใจในภาพ (Point) ส่วนบริเวณอื่นในภาพจะถูกลดความเข้มของสีแท้ลงด้วยการนำสีค่าแก่ (shade) และสีค่าอ่อน (tint) มาผสมกับสีแท้ แล้วนำมาใช้ร่วมกับสีแท้ให้เกิดความกลมกลืนกัน และที่สำคัญที่ทำให้ภาพเกิดความกลมกลืนก็คือ ฟาน โกะ นำเอาแนวทางการ

สร้างงานของศิลปิน สิโอ-อิมเพรสชันนิสม์ ที่เชื่อว่า แสงเป็นอนุภาคจึงได้ลดส่วนสำคัญของรูปร่าง ศึกษาแสงเงาและระบายสีของแสงเงาด้วยจุดเล็ก ๆ ทั่วทั้งภาพ และสนใจแต่โครงสร้างส่วนใหญ่ กับแสงเงาเท่านั้นโดยไม่เน้นรายละเอียดในภาพ

9.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Flowering Garden พบว่าใช้ เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นแสดงให้เห็นที่มุมล่างด้านขวาของภาพโดยแสดงขอบเขตของรูปด้วยเส้นน้ำหนักอ่อนและเส้นน้ำหนักเข้มตลอดจนใช้เส้นเน้นบริเวณกิ่งของต้นไม้ตรงมุมขวาด้านบนและเน้นเป็นเส้นในแนวนอนเป็นหลังคาของอาคารซึ่งเป็นเส้นระดับตาที่แสดงในภาพด้วยทำให้รู้ว่าภาพ Flowering Garden นี้ ศิลปินนั่งเขียนรูปอยู่ในระดับที่สูงกว่าพื้นดิน ทั้งนี้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะปรากฏให้เห็นกระจายไปทั่วทั้งภาพด้วยลักษณะรอยพู่กันค่อนข้างสั้น

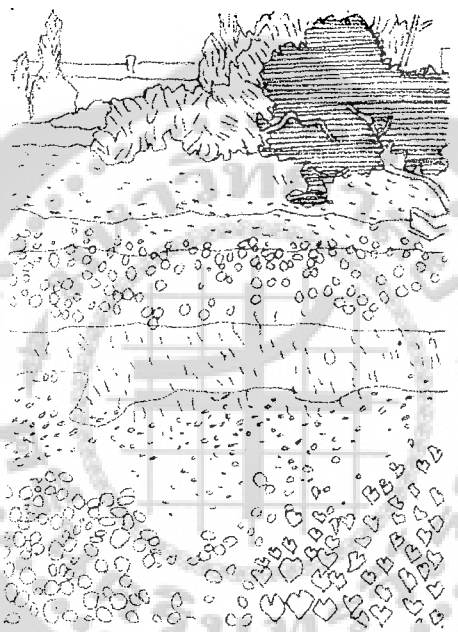


การใช้เส้นในภาพ Flowering Garden เป็นการใช้เส้นในลักษณะของการตวัดพู่กันในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งเกิดจากการลากสีแห้ง ๆ ด้วยพู่กันขนาดเล็กเกิดเป็นรูปร่างของสีช่วงสั้น ๆ กระจายไปทั่วทั้งภาพและรวมกันเป็นกลุ่มขนาดใหญ่ของต้นไม้ซึ่งอยู่มุมขวาด้านบนมีลักษณะทิศทางเฉียงขึ้นด้านบน การรวมตัวของเส้นลักษณะนี้ทำให้รู้สึกเคลื่อนไหวเหมือนลมพัดผ่านพุ่มไม้ และเมื่อมองไกลออกไปจะเห็นเป็นกลุ่มของเส้นซึ่งรวมตัวกันพวยพุ่งขึ้นไปบนท้องฟ้ามองดูแล้วสั่นไหวคล้ายภาพลวงตาซึ่งเกิดขึ้นเมื่อมองวัตถุฝ่าเปลวแดดตอนแสงจัด ๆ ในช่วงบ่าย ทั้งนี้ยังปรากฏเส้นที่ลากเรียงกันเป็นกลุ่มซึ่งอยู่ด้านล่างแถบสีเขียวมีจุดสีแดงแต้มทับอยู่ด้านบนด้วยการวางเส้นในลักษณะที่ซ้ำ ๆ กันเป็นจำนวนมากด้วยสีที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวขึ้นในดวงตา นอกจากเส้นที่กล่าวมาแล้วยังมีเส้นขนาดใหญ่ซึ่งเกิดจากการระบายสีเป็นแถบแนวนอนและการรวมตัวกันด้วยจุดจำนวนมากเป็นแนวนอน โดยเริ่มตั้งแต่บริเวณกลางภาพไล่ไกลไปเรื่อยจนถึงอาคารซึ่งมีเส้นบอกขอบเขตของหลังคาในแนวนอนซึ่งเห็นอยู่ไกล ๆ ให้ความรู้สึกสงบนิ่งจะขัดแย้งกับกลุ่มเส้นที่ได้กล่าวไปในตอนแรก นอกจากนี้ยังมีเส้นที่มีน้ำหนักเข้มและน้ำหนักอ่อนที่มุมล่างด้านขวามีลักษณะเหมือนรูปหัวใจเป็นเชิงสัญลักษณ์ (Symbolism) ด้วยการแสดงความรู้สึกของตนเองลากเส้นด้วยสีและรูปร่างง่าย ๆ การสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบนี้ พอล กอแกง (Paul Gauguin) เป็นผู้สร้างงานที่ชัดเจนที่สุด จากรูปหัวใจที่ปรากฏนี้ ฟาน โกะ น่าจะสื่อถึงความรักเกี่ยวกับอะไรบางอย่าง ซึ่งรูปแบบลักษณะนี้ ฟาน โกะ อาจจะรับแรงบันดาลใจมาจาก พอล กอแกง ซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่ ฟาน โกะ คบหาเป็นเพื่อนสนิทและอาศัยอยู่ด้วยกัน

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Flowering Garden ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นที่เกิดจากการลากสีด้วยพู่กันขนาดเล็กเป็นช่วงสั้น ๆ รวมกันเป็นจำนวนมากเป็นกลุ่มแสดงถึงความเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งแสดงออกทางด้านอารมณ์ความรู้สึกภายใน ทั้งนี้ยังมีการเน้นเส้นให้เกิดเป็นรูปร่างที่สื่อเป็นเชิงสัญลักษณ์ (Symbolism) ด้วยการแสดงความรู้สึกของตนเองด้วยสีและรูปร่างง่าย ๆ

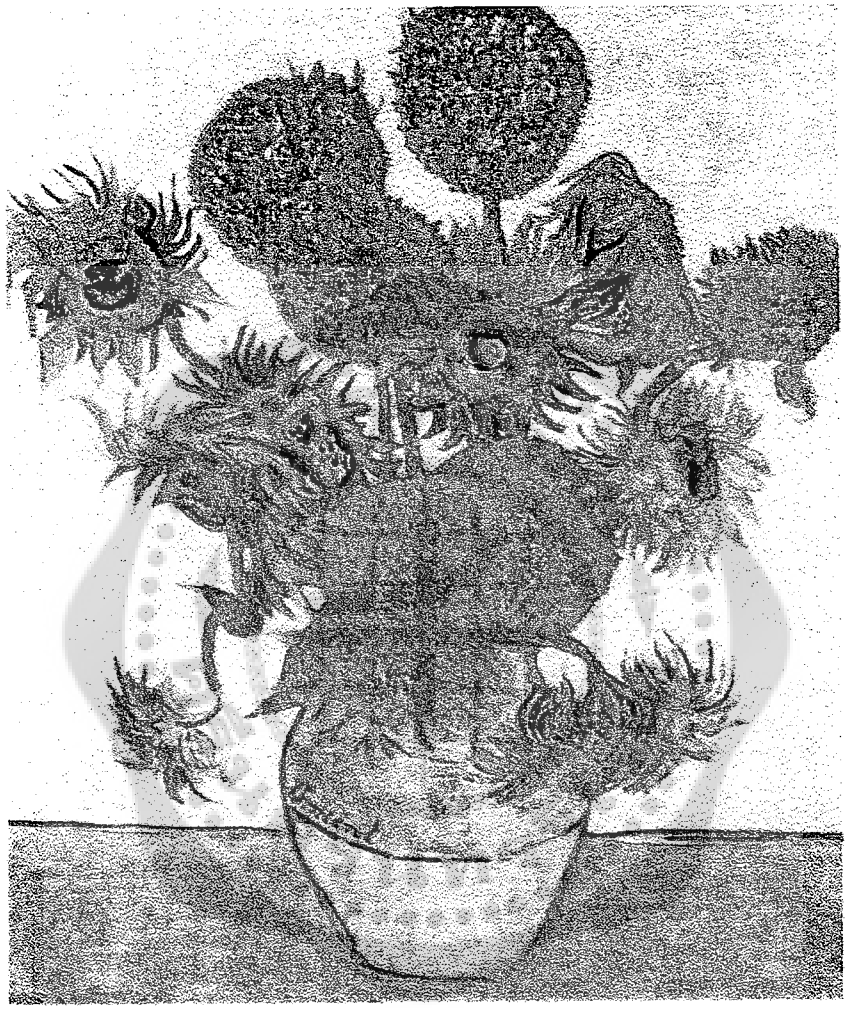
9.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Flowering Garden ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติจะถูกลดตัดทอนและสร้างรูปทรงเป็นกลุ่มด้วยเทคนิคการระบายสีหลากหลายรูปแบบ เช่น แต้มเป็นจุดลากเป็นขีดสั้น ๆ ด้วยพู่กันขนาดเล็ก ตลอดจนรูปร่างของกลุ่มรูปดอกไม้ซึ่งคล้ายกับรูปหัวใจ โดยมีรูปทรงของอาคารเป็นส่วนประกอบอยู่ไม่มากและอยู่ในระยะไกล



การใช้รูปทรงในภาพ Flowering Garden เป็นการใช้รูปทรงที่แสดงลักษณะการเลียนแบบธรรมชาติโดยการรวมตัวกันของกลุ่มสีหลายสีจนเป็นรูปทรงของต้นไม้พุ่มไม้และกลุ่มดอกไม้โดยไม่ได้เน้นถึงลักษณะเหมือนจริงเป็นการดัดแปลงรูปทรงของภาพที่เห็นจากโลกภายนอกให้เป็นภาพเงาแบน ๆ(Silhouette) โดยทำให้รูปดูง่าย ๆ แต่ยังปรากฏลักษณะแท้จริงของรูปทรงนั้นอยู่ ความรู้สึกจะแสดงออกผ่านเส้นขนาดใหญ่ซึ่งเกิดจากการรวมตัวกันของจุดสีขนาดเล็กรวมตัวกัน (Pointillism) เป็นแนวนอนซึ่งให้ความรู้สึกสงบเงียบ ส่วนการรวมตัวกันด้วยเส้นซึ่งลากเป็นช่วงสั้น ๆ จำนวนมากเรียงโค้งเป็นรูปของต้นไม้ในแนวเฉียงขึ้นด้านบนจะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและรู้สึกถึงการสั่นสะเทือนในดวงตา นอกจากนี้แล้วยังมีรูปทรงของสถาปัตยกรรมเป็นรูปอาคารและบ้านมาประกอบในภาพตามที่มองเห็นทั่วไปในภาพสวนดอกไม้ซึ่งอยู่ในเมืองใหญ่ ย่อมมีบ้านตลอดจนโรงงานซึ่งมองเห็นระยะไกลโดยเฉพาะเมืองอุตสาหกรรมใหม่ในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นการบันทึกภาพตามที่เห็นจริงแต่ให้ความสำคัญกับรูปทรงตามธรรมชาติมากกว่ารูปทรงของสถาปัตยกรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นมา

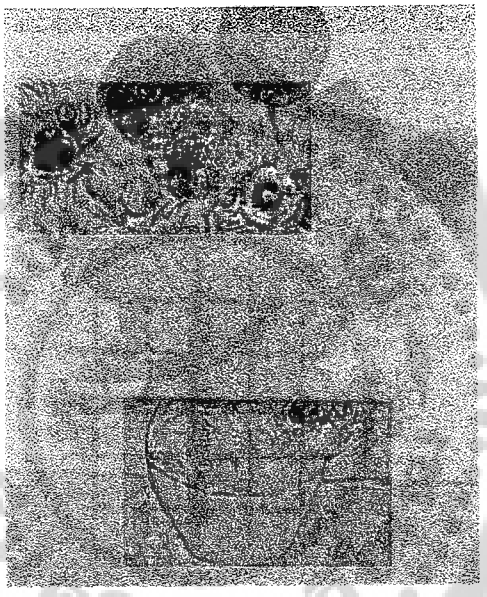
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Flowering Garden ทำให้เชื่อได้ว่า ฟาน โกะ เน้นและให้ความสำคัญกับรูปทรงตามธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยการสร้างสรรค์รูปทรงด้วยจุดสีและเส้นขนาดเล็กรวมตัวกันเป็นกลุ่มซึ่งดัดแปลงมาจากรูปทรงที่เห็นในธรรมชาติให้เป็นภาพเงาแบน ๆ (Sihouette) โดยสร้างให้เป็นรูปง่าย ๆ แต่ยังปรากฏลักษณะแท้จริงของรูปทรงในธรรมชาติให้เห็นอยู่และดูรู้ว่าเป็นรูปทรงอะไร ส่วนรูปทรงสถาปัตยกรรมที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้นมาเป็นเพียงส่วนประกอบในภาพเพื่อให้ดูเป็นจริงตามที่เห็น



10. ผลงานภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers Arles, August
Oil on canvas, 73 x 93 cm. 1888.

10.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers หากพิจารณาในประเด็นการระบายสี พบว่า วินเซนต์ ฟาน โกะ ใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันด้วยสีที่มีความข้นมากหรือสีค่อนข้างแห้งโดยผสมกับน้ำมัน ผสมค่อนข้างน้อยระบายทับกันบริเวณพื้นด้วยสีค่าอ่อน (tint) ทับบนสีเข้มกว่าด้วยลักษณะระบายเคลือบผิวบาง ๆ บริเวณพื้นด้านล่างจะปรากฏสีชั้นล่างขึ้นมาร่วมกับสีชั้นบนด้วย ส่วนพื้นหลังจะมีการระบายด้วยสีที่มีลักษณะทึบแสงโดยแสดงรอยพู่กันให้เห็นลักษณะผิวเล็กน้อย ทั้งนี้บริเวณรูปจะมีการระบายสีแสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันเด่นชัดมาก ด้วยการแต้มเป็นพื้นผิวขนาดเล็กที่ดอกทานตะวันซึ่งไม่มีกลีบดอกส่วนที่กลีบดอกจะแสดงรอยพู่กันค่อนข้างอิสระมีลักษณะบิดพริ้วเคลื่อนไหว ในภาพไม่ได้แสดงเทคนิคการระบายเกลี่ยสีให้เห็น



เทคนิคการระบายสีในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน ที่ใช้วิธีการระบายด้วยสีที่มีความข้นมากทับกันหลายชั้นจนทำให้บริเวณบางส่วนในภาพหนานูนเหมือนงานประติมากรรมนูนต่ำ โดยแบ่งภาพเป็นรูปและพื้น คือ บริเวณว่างพื้นหลัง (Background) ใช้วิธีการระบายสีโดยการลากพู่กันเป็นช่วงสั้น ๆ ในแนวขัดกันหลายทิศทางด้วยสีที่มีความเข้มข้นมาก และมีคุณสมบัติทึบแสงซึ่งเกิดจากการผสมด้วยสีขาว (tint) ลักษณะทิศทางของพู่กันที่ระบายไขว้สลับกันจะไม่มีการเกลี่ยสีจึงทำให้เกิดช่องว่างระหว่างรอยพู่กันและสามารถมองเห็นสีที่อยู่ชั้นล่างด้วยการระบายสีในลักษณะนี้จะให้ความสำคัญกับชั้นสี (layer) ข้างล่างมากพอสมควร เพราะว่าสีชั้นล่างที่ปรากฏขึ้นมานั้นสามารถผสมกับสีที่ระบายทับลงไปชั้นบนในดวงตาให้ความงามในอีกลักษณะหนึ่งซึ่งเราไม่สามารถผสมได้ในจานสี ส่วนบริเวณว่างด้านล่างซึ่งเป็นพื้นห้อง (Floor ground) ใช้วิธีการระบายสีอีกลักษณะหนึ่งคือการระบายสีเคลือบด้วยสีที่มีค่าอ่อน (tint) โดยทำให้สีที่ระบายเคลือบมีความใสขึ้นด้วยการผสมด้วยน้ำมันผสมซึ่งทำให้สีใสขึ้น หรือใช้สีขาวที่มีคุณสมบัติกึ่งโปร่งแสงก็ได้ แต่ต้องผสมให้สีมีความเหลวพอสมควร เนื่องจากการระบายวิธีนี้ต้องการแสดงให้เห็นสีซึ่งอยู่ชั้นล่างด้วยโดยเมื่อผ่านกระบวนการระบายสีด้วยวิธีนี้แล้วจะปรากฏภาพที่มีลักษณะเหมือนฝ้าหรือหมอกควันเคลือบอยู่ให้ความรู้สึกนุ่มนวล (การระบายสีด้วยวิธีนี้สีชั้นล่างต้องเข้มกว่าสีชั้นบนเสมอ)

บริเวณรูปจะใช้วิธีการระบายสีซึ่งแสดงลักษณะขึ้นผิวของรอยพู่กันหลายลักษณะ เช่น การลากขีด แต้มสีซึ่งมีความข้นมากด้วยพู่กันขนาดเล็กถึงปานกลาง ทำให้เกิดลักษณะผิวเหมือนกระดาษทรายหยาบที่บริเวณรูปดอกทานตะวันสีน้ำตาลซึ่งกลีบร่วงหล่นไปแล้ว ทั้งยังมีการระบายสีด้วยการลากพู่กันด้วยสีที่มีความข้นมากทับบนสีชั้นล่างซึ่งแห้งแล้วซ้อนกันหลายชั้นตามลักษณะของกลีบดอกทานตะวันที่บิดพริ้วไปมา รอยพู่กันที่เกิดขึ้นในลักษณะนี้ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวมีชีวิตจะตรงกันข้ามกับบริเวณดอกสีน้ำตาลซึ่งให้ความรู้สึกจริงจัง เหนื่อยหน่าย และไม่สดใส ในส่วนของแจกันก็ใช้วิธีการระบายสีแบบระบายทับกันด้วยสีข้นเหมือนกันแต่ลักษณะของรอยพู่กันจะโค้งเล็กน้อย เพื่อแสดงให้รู้ถึงลักษณะของแจกันว่ามีปริมาตรเป็นการใช้รอยพู่กันสร้างมิติที่ 3 ให้เกิดขึ้นในความรู้สึกเมื่อมองดูภาพและแต้มสีที่มีความข้นและหนามีน้ำหนักอ่อนเพื่อแสดงถึงตำแหน่งที่สว่างสุดบนรูปวัตถุ

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการระบายสีที่ใช้วิธีการระบายทับกันหลายชั้นด้วยสีที่มีความข้นสูงและทึบแสงจนเกิดความหนามาก (impasto) ในบางตำแหน่งของภาพซึ่งช่วยเน้นให้รูปน่าสนใจจากรอยพู่กันที่ระบายหลายลักษณะช่วยสร้างให้ภาพรู้สึกเคลื่อนไหวมีชีวิตและหยุดนิ่งได้ด้วย ตลอดจนการระบายสีที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวลเหมือนเคลือบด้วยหมอกบาง ๆ ในบางตำแหน่งโดยการระบายด้วยสีซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างสีแท้กับสีขาวด้วยน้ำมันผสมให้เหลวกว่าปกติแล้วระบายเคลือบบนพื้นชั้นล่างซึ่งมีน้ำหนักสีเข้มกว่า โดยเรียกการระบายสีในลักษณะนี้ว่า "scumbling"

10.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) ซึ่งสีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) จะแยกกันอย่างชัดเจนระหว่างรูปและพื้นโดยรูปจะสัมพันธ์กับสีค่าแก่เป็นส่วนใหญ่ส่วนพื้นจะสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนเป็นส่วนใหญ่เช่นกัน

ระดับความเข้มของสี (intensity scale) ระดับความเข้มของสีโดยรวมจะมีความเข้มต่ำเพราะสีแท้ถูกผสมและปกคลุมด้วยสีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) โดยมีกลุ่มสีซึ่งมีระดับความเข้มสีใกล้เคียงกับสีแท้กระจายอยู่ในบริเวณรูปคือก้านและใบของดอกทานตะวัน

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงกันในวงสี โดยมีสภาพความขัดแย้งและกลมกลืนกัน

การใช้สีในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers เป็นการใช้สีลักษณะกลมกลืนของสีใกล้เคียง กล่าวคือกลุ่มสีในภาพจะมีความกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้งโดยสีมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกันและเรียงกันตามลำดับสี (scale) ในวงสีจากสีอุ่นไปสู่สีเย็นตามเข็มนาฬิกา วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายความกลมกลืนของสีใกล้เคียงตามทรรศนะของ เชฟเริล (M. Chevreul) ว่า

> เราสามารถมองเห็นสีได้ดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน หรือคล้ายกัน (anotogous colours) จะแสดงคุณภาพของอารมณ์ (emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็นหรือกลุ่มสีอุ่นหากได้จัดวางอย่างเหมาะสมแล้วก็จะแสดงออกถึงคุณภาพของอารมณ์และการมองเห็นได้เช่นกัน ส่วนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามแสดงคุณภาพการมองเห็น (visual quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็นโดยให้กลุ่มสีใดกลุ่มสีหนึ่งมีสภาพเด่นและสภาพเป็นรองก็ได้ สีใกล้เคียงหรือสีคล้ายกัน คือสีที่สัมพันธ์กันในวงสี สภาพสีเช่นนี้เราสามารถพบเห็นได้ในธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นสีรุ้งที่ไล่สี จาก แดง ส้ม เหลือง เขียว น้ำเงิน ม่วง หรือสีที่เกิดขึ้นเมื่อยามอาทิตย์ดกดินก็จะไล่สีจากแดง ส้ม เหลือง ไปสู่

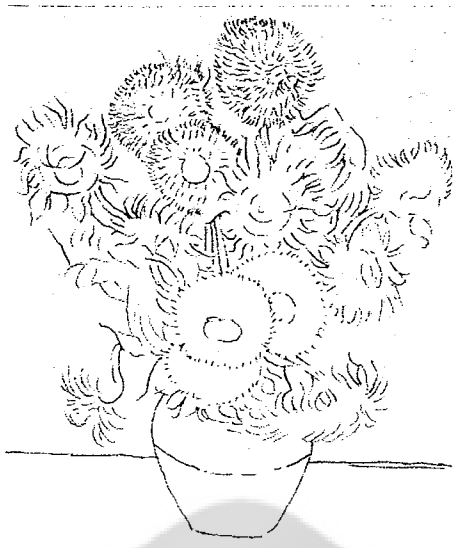
ความมืด เป็นต้น สีจากแสงสว่างสูงสุด (highlight) ไปสู่บริเวณเงาก็จะแสดงลำดับสีในลักษณะสีใกล้เคียงกันได้ เช่น ดอกกุหลาบแดงก็จะมีบริเวณแสงสว่างที่สุดเป็นสีส้ม และมีสีออกม่วงเพอร์เพิล (purple) ในบริเวณเงา ทั้งนี้เราอาจใช้การเพิ่มขึ้นหรือลดลงของแสงในสีใกล้เคียงกันจากวงสีได้โดยเพิ่มแสงขึ้นหรือทำให้เรืองแสงขึ้น เช่น เพิ่มแสงจากสีม่วงไปสู่สีเหลือง ในทางกลับกันสีที่ลดแสงสว่างลงหรือลดการเรืองแสงลง จะลดแสงจากสีเหลืองไปสู่สีม่วง ซึ่งวิธีการนี้จะสวนทางกับธรรมชาติ (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535.49)

เมื่อพิจารณาการใช้สีในภาพจะเห็นว่าสภาพสีส่วนรวมจะให้ความรู้สึกอบอุ่นและกลมกลืนกัน ไม่รุนแรงทั้งที่กลุ่มสีในภาพมีสภาพสีขัดแย้งคือ จะมีการลำดับสีจาก สีส้มอมน้ำตาล สีเหลือง สีเขียว จนถึง สีน้ำเงิน ทั้งนี้ก็เพราะว่า ฟาน โกะ ใช้สีได้อย่างเหมาะสม โดยใช้สภาพสีส่วนรวม คือสีเหลืองระบายคลุมทั้งภาพแล้วลดปริมาณของสีที่มีสภาพความขัดแย้งในกลุ่มสีให้น้อยลงด้วยปริมาณของสีแท้ เช่น จะปรากฏสีน้ำเงินแค่เป็นเส้นร่างในชั้นแรก และเส้นที่แบ่งบริเวณว่างระหว่างพื้นหลังกับพื้นเบื้องล่าง และใช้สีฟ้าอ่อน ๆ เป็นแสงสว่างสุดซึ่งเกิดจากการผสมด้วยสีที่มีค่าสีอ่อน (tint) ในส่วนของสีส้มซึ่งเป็นสีที่มีสภาพอุ่นก็ถูกผสมด้วยสีน้ำตาลซึ่งเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ ตลอดจนมีการใช้น้ำหนักสีเพื่อเพิ่มมิติใกล้ไกล หรือเพิ่มความชัดของรูปดูได้จากการลดความเข้มของสีเหลืองให้อ่อนลงในพื้นหลังเพื่อเน้นรูปด้านหน้าให้ชัดขึ้น โดยในรูปก็มีความต่างกันของน้ำหนักสีเช่นกัน

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีลักษณะกลมกลืนของสีใกล้เคียงซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์กันตามลำดับสีในวงสี ทั้งยังลดสภาพความขัดแย้งของสีตรงข้ามด้วยการผสมสีแท้กับสีค่าอ่อนและสีค่าแก่เพื่อลดความเข้มของสีแท้ลง และในสีซึ่งมีสภาพความเป็นกลางในกลุ่มสีคือสีเหลืองระบายคลุมทั้งภาพ ตลอดจนลดปริมาณของสีแท้ซึ่งขัดแย้งกับสภาพสีส่วนรวมให้เหลือน้อยลง ทั้งนี้ยังมีการใช้น้ำหนักสีเพื่อเพิ่มมิติใกล้ไกล คือทำให้รูปและพื้นแยกออกจากกันชัดเจนโดยกำหนดให้ค่าน้ำหนักสีอ่อนอยู่ใกล้ ค่าน้ำหนักสีเข้มอยู่ใกล้

10.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นจะแสดงความชัดเจนของรูปโดยที่ดอกทานตะวันจะใช้เส้นน้ำหนักเข้มสร้างขอบเขตของรูปตลอดจนระบายสีซึ่งมีน้ำหนักอ่อนทับบนสีที่มีน้ำหนักเข้มกว่าที่ระบายไว้เป็นรูปในชั้นล่างและเว้นพื้นซึ่งมีสีเข้มในชั้นล่างไว้ให้ปรากฏเป็นเส้นจากนั้นจึงเน้นด้วยเส้นซึ่งมีน้ำหนักเข้มจัดอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้เส้นที่เน้นบริเวณแจกันจะใช้เน้นเพื่อแบ่งระหว่างรูปกับพื้นและใช้เน้นเพื่อแสดงลักษณะโค้งของแจกันด้วย ตลอดจนใช้เส้นเน้นบริเวณพื้นเพื่อแสดงเส้นระดับตลอดจนทำให้เกิดระยะไกลออกไปของพื้นหลัง และใกล้เข้ามาบริเวณพื้นล่าง โดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะแสดงให้เห็นไม่มากเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับภาพอื่นที่นำมาวิเคราะห์

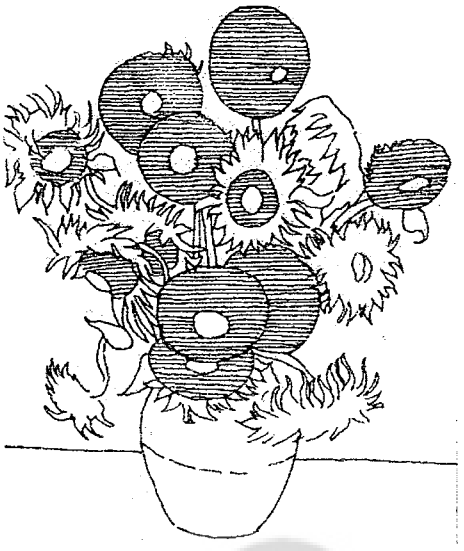


การใช้เส้นในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers เป็นการใช้เส้นด้วยรอยพู่กันส่วนใหญ่จะปรากฏให้เห็นที่รูป คือดอกทานตะวันจะมีลักษณะของรอยพู่กันบิดพลิ้วตามลักษณะการตวัดพู่กันของ ฟาน โกะ กล่าวคือเส้นพู่กันที่เกิดขึ้นนี้ทำให้กลุ่มดอกทานตะวันเคลื่อนไหวเมื่อมองดูภาพ นอกจากนี้ยังมีการใช้เส้นลักษณะเน้นเส้นบริเวณรูปและพื้นตลอดจนเป็นเส้นแบ่งบริเวณว่างในส่วนของพื้นหลัง (Background) กับพื้นด้านล่างซึ่งรองรับรูป เส้นที่ใช้เน้นที่รูปจะเน้นแบ่งขอบเขตระหว่างรูปกับพื้น และเน้นเพื่อแสดงความชัดเจนในรูปด้วยวิธีการลากเส้นจะมีน้ำหนักเข้มตัดขอบเขตและระบายสีที่มีน้ำหนักสีอ่อนลงในบริเวณขอบเขตของรูปที่มีน้ำหนักเข้ม เช่น ระบายสีเหลืองทับบนกลีบดอกที่ระบายสีครั้งแรกด้วยสีน้ำตาลเข้มแล้วเว้นเส้นสีน้ำตาลไว้เพื่อให้เห็นเป็นรายละเอียดในดอกทานตะวัน จากนั้นจึงเน้นด้วยเส้นที่มีน้ำหนักเข้มขึ้นอีกทีจึงทำให้เกิดน้ำหนักขึ้นหลายน้ำหนัก ส่วนเส้นระดับตาที่แบ่งพื้นหลังออกเป็นสองส่วนทำให้เกิดมิติหรือระยะใกล้ไกลระหว่างรูปกับพื้นหลัง เส้นที่ลากในแนวนอนให้ความรู้สึกสงบ นิ่ง และลึก

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่า ฟาน โกะ ใช้เส้นที่เกิดจากรอยพู่กันสร้างรูปตามลักษณะเฉพาะของตัวเอง ตลอดจนใช้เส้นเน้นรูปเพื่อให้เกิดความชัดเจนของรูปโดยช่วยแยกรูปและพื้นซึ่งมีน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน ทั้งยังช่วยสร้างระยะใกล้ไกลในภาพอีกด้วยโดยบริเวณที่มีการเน้นด้วยเส้นจะมีความชัดเจนขึ้นและอยู่ระยะใกล้กว่าบริเวณที่ไม่ได้เน้นด้วยเส้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปจะถูกแยกออกจากพื้นชัดเจนขึ้นเมื่อเน้นด้วยเส้น

10.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติไม่มุ่งเน้นลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติมีการตัดทอนรายละเอียดในรูปทรงให้ดูง่ายขึ้น แต่ยังสื่อได้ว่าเป็นรูปทรงอะไร ทั้งนี้ลักษณะของรูปทรงแจกันก็ถ่ายทอดในลักษณะง่ายๆ ไม่แสดงเรื่องน้ำหนักอ่อน-แก่ โดยใช้เส้นลากกั้นขอบเขตและแสดงส่วนโค้งของรูปแจกันแทน



การใช้รูปทรงในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers เป็นการใช้รูปทรงในลักษณะเลียนแบบธรรมชาติโดยตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงให้เหลือส่วนน้อยเป็นลักษณะเฉพาะตน กล่าวคือรูปทรงจะมีลักษณะบิดพริ้ว และมีทิศทางที่หลากหลาย เช่น ตั้งตรงให้ความรู้สึกตื่นตัว มุ่งมั่น เฉียงออกด้านข้างเหมือนกับเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ส่วนรูปทรงแจกันซึ่งวางอยู่บนพื้นเป็นฐานรองรับกลุ่มดอกทานตะวันมีความหนักแน่นมั่นคงและรู้สึกนุ่มนวลอ่อนโยนจากเส้นซึ่งแสดงให้รู้ว่าแจกันมีลักษณะโค้งกลมมนเหมือนรูปไข่บริเวณรอบนอกของรูปแจกัน

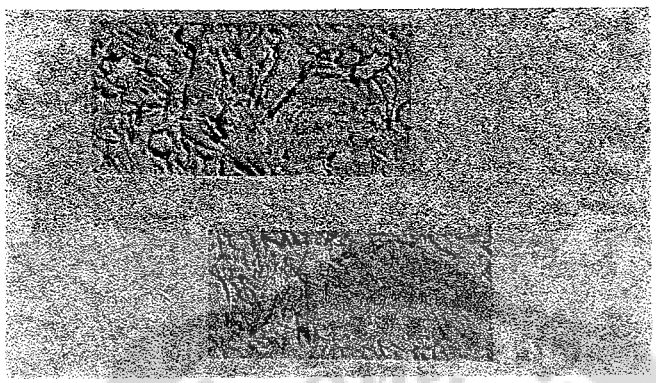
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้รูปทรงซึ่งมีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติซึ่งตัดทอนรายละเอียดเหลือรูปทรงง่าย ๆ แต่ดูรู้ว่าเป็นอะไร โดยลักษณะและทิศทางของรูปทรงจะแสดงการเคลื่อนไหวและอารมณ์ความรู้สึกทั้งยังใช้รูปทรงที่เกิดจากการสร้างขึ้นของมนุษย์มาเป็นส่วนประกอบเพื่อให้เกิดความขัดแย้งทางด้านรูปทรงคือรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติมีลักษณะพลิ้วไหว ส่วนรูปทรงที่มนุษย์สร้างมีลักษณะแข็งแรง มั่นคง และนิ่ง ซึ่งเป็นการร่วมกันของรูปทรงอย่างกลมกลืน



11. ผลงานภาพ A Field of Yellow Flowers Arles, April Oil on canvas on cardboard 34.5 x 53 cm.1889.

11.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ A Field of Yellow Flowers ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าเป็นการใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะระบายเสร็จในครั้งเดียวด้วยการระบายสีทับกันหลายชั้นด้วยสีที่มีความเข้มข้นมาก ๆ โดยไม่ต้องรอให้สีชั้นล่างแห้ง การระบายสีจะแสดงรอยพู่กันเด่นชัดด้วยวิธีการแต้มเป็นจุดและเป็นขีดสั้น ๆ ตามลักษณะของรูปทรงที่ปรากฏในธรรมชาติโดยไม่มีการระบายเกลี่ยสี



เทคนิคการระบายสีในภาพ A Field of Yellow Flowers ใช้เทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน โดยการระบายสีเหลืองลงบนระนาบในชั้นแรก จากนั้นจึงเริ่มระบายกลุ่มกอหญ้าซึ่งมีทิศทางของพู่กันที่มีลักษณะโค้งและเฉียงออกข้างเล็กน้อย แนวของพู่กันวางเรียงกันเป็นกลุ่มโดยรอยพู่กันที่ปรากฏในภาพมีขนาดเล็กและสั้นลากต่อเนื่องกัน ทั้งนี้ยังใช้เทคนิคการระบายสีบริเวณพื้นให้ปรากฏเป็นรูปด้วยการเว้นรูปไว้ ระบายแบบครั้งเดียวเสร็จ จากนั้นจึงเน้นด้วยเส้นเพื่อให้เกิดรูปทรง อารี สุทธิพันธุ์ อธิบายกระบวนการระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จว่า "เป็นการเขียนสีน้ำมันอย่างง่ายที่สุด กล่าวคือ เป็นวิธีการระบายสีบนระนาบรองรับโดยมีเงื่อนไขว่าต้องระบายสีให้เสร็จในช่วงเวลานั้นโดยไม่ต้องรอทิ้งไว้ระบายเพิ่มอีกในวันหลัง การระบายสีในลักษณะนี้ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) นิยมมากเพราะเป็นการถ่ายทอดรูปแบบตามความประทับใจของตัวศิลปินที่มีต่อโลกภายนอกได้ทันที จุดเด่นของการระบายสีแบบเสร็จทันทีหรือครั้งเดียวเสร็จก็คือ แสดงความรู้สึกประทับใจของตนอย่างเป็นรูปธรรม อาจจะเป็นลักษณะรอยพู่กันที่ชัดเจนเด็ดขาด ตลอดจนรอยหยาบของสีบนระนาบรองรับ" (อารี สุทธิพันธุ์ : 2541.35)

ลักษณะพื้นผิวที่เกิดจากรอยพู่กันที่ระบายลงบนระนาบเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความงามในจิตรกรรม โดย โกสุม สายใจ อธิบายว่า "เป็นเทคนิคหนึ่งของการระบายสีที่ให้ความรู้สึกเพลิดเพลิน ภาพที่ปรากฏจะมีน้ำหนักอ่อนแก่ มีชีวิตชีวา ตื่นเต้นเร้าใจ แสดงให้เห็นถึงความแม่นยำในการระบายสี ศิลปินผู้มีชื่อด้านนี้คือ วินเซนต์ ฟาน โกะ วิลเลี่ยม เดอร์คูนิ่ง จำรัส เกียรติก้อง วิรุณ ตั้งเจริญ และ อารี สุทธิพันธุ์ เป็นต้น" (โกสุม สายใจ : 2540.105-107)

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ A Field of Yellow Flowers ทำให้เชื่อได้ว่าใช้เทคนิคการระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จโดยการระบายทับกันด้วยรอยพู่กันเป็นเส้นสั้น ๆ มีลักษณะโค้งและเฉียงออกด้านข้างเล็กน้อย รอยพู่กันจะเรียงกันเป็นกลุ่มเป็นลักษณะรอยพู่กันที่ชัดเจนและเด็ดขาดมีรอยหยาบของสี ลักษณะรอยพู่กันที่ปรากฏในภาพทั้งภาพมีลักษณะเฉพาะตัวคือให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวา ไม่น่าเบื่อ ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษของ วินเซนต์ ฟาน โกะ

11.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ A Field of Yellow Flowers พบว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี (valves scale) สีแท้จะมีความสัมพันธ์กับสีเทา (tone) หลายน้ำหนักครอบคลุมทั้งภาพโดยมีสีค่าแก่ (shade) ซึ่งเป็นน้ำหนักสีเข้มใช้เน้นรายละเอียดกระจายไปทั่วภาพตลอดจนใช้สีค่าอ่อน(tint) ซึ่งมีค่าสว่างสุดจะสัมพันธ์กับความเข้มของแสงเพื่อให้เกิดจุดสนใจในภาพทำให้ไม่ดูเรียบจนเกินไป

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ระดับค่าความเข้มของสีแท้ค่อนข้างต่ำเพราะถูกครอบคลุมด้วยสีเทาทั้งภาพ (tone) โดยมีสีค่าแก่ (shade) และสีค่าอ่อน (tint) เน้นรายละเอียดและจุดสนใจ

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีลักษณะกลมกลืนซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันของกลุ่มสีใกล้เคียงกันเพียงด้านเดียวในวงสีทำให้กลมกลืนกันมาก

การใช้สีในภาพ A Field of Yellow Flowers เป็นการใช้สีในลักษณะสีกลมกลืน ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันของสีใกล้เคียงกันเพียงด้านเดียวในวงสี จึงทำให้มีความกลมกลืนกันมาก ทั้งยังเป็นกลุ่มสีเย็นด้วย สีที่ปรากฏในภาพ ได้แก่ สีเหลือง (สีขั้นที่หนึ่ง) สีเขียว (สีขั้นที่สอง) และสีเหลืองเขียว (สีขั้นที่สาม) สำหรับความเข้มข้นของสีมีลักษณะค่อนข้างต่ำเพราะสีแท้ทั้งหมดจะมีความสัมพันธ์กับน้ำหนักสี โดยไล่น้ำหนักจากสีขาวไปสู่สีดำหลายน้ำหนัก และนับลำดับน้ำหนักสีจากสีเทากลาง (neutral gray) ออกไปด้านละ 2-3 น้ำหนัก จะได้เป็นกลุ่มน้ำหนักของสีเทา (gray scale) 5-7 น้ำหนัก แล้วนำมาผสมกับสีแท้ทำให้สภาพสีโดยรวมเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ (low intensity)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ A Field of Yellow Flowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีในลักษณะสีกลมกลืน ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันของสีในวงสีที่อยู่ใกล้เคียงกันในด้านเดียว ส่วนความเข้มของสีจะมีความเข้มต่ำ (low intensity) เพราะสัมพันธ์กับน้ำหนักสีซึ่งเป็นกลุ่มสีเทา (gray scale)

11.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ A Field of Yellow Flowers พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นแสดงให้เห็นในลักษณะกระจายทั้งภาพ ซึ่งเส้นที่ใช้เน้นจะบอกลักษณะของรูปตลอดจนสร้างขอบเขตของรูปด้วยโดยมีเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันกระจายรวมอยู่ด้วยซึ่งเป็นเส้นจะรยยพู่กันที่สัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างมีเอกภาพ

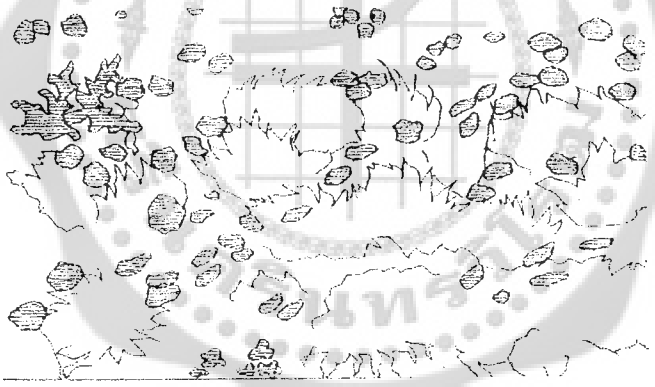


การใช้เส้นในภาพ A Field of Yellow Flowers เป็นการใช้เส้นในลักษณะการตวัดรอยพู่กันเพื่อให้เกิดรูป และเน้นรูปด้วยเส้นเพื่อให้รูปมีความชัดเจนยิ่งขึ้น กล่าวคือ ฟาน โกะ ใช้เส้นโดยการลากพู่กันในแบบเฉียง และโค้งเล็กน้อยตลอดจนลากเส้นในแนวตั้งซ้ายขวาสลับกันต่อเนื่องกันเป็นกลุ่มของกอหญ้าทำให้เกิดการเคลื่อนไหว ตื่นตัว ใช้เส้นน้ำหนักเข้มเน้นขอบเขตของรูป ลักษณะ กลม รี และขีดเป็นเส้น ทั้งนี้เส้นน้ำหนักเข้มยังแสดงรายละเอียดของกลุ่มกอหญ้าเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันโดยส่วนที่เน้นด้วยเส้นเข้มมีความชัดเจนกว่าบริเวณอื่นในภาพ

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ A Field of Yellow Flowers ทำให้เชื่อว่าเป็นการใช้เส้นซึ่งเกิดจากการตวัดด้วยรอยพู่กันในลักษณะต่าง ๆ ให้เกิดเป็นรูป และใช้เส้นที่มีน้ำหนักเข้มเน้นรอบนอกของรูป และเพิ่มเติมรายละเอียดเพื่อทำให้เกิดมิติในภาพ ทั้งนี้เส้นที่ปรากฏในภาพโดยรวมจะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ตื่นตัว มีชีวิต เป็นลักษณะเฉพาะตัวของ ฟาน โกะ

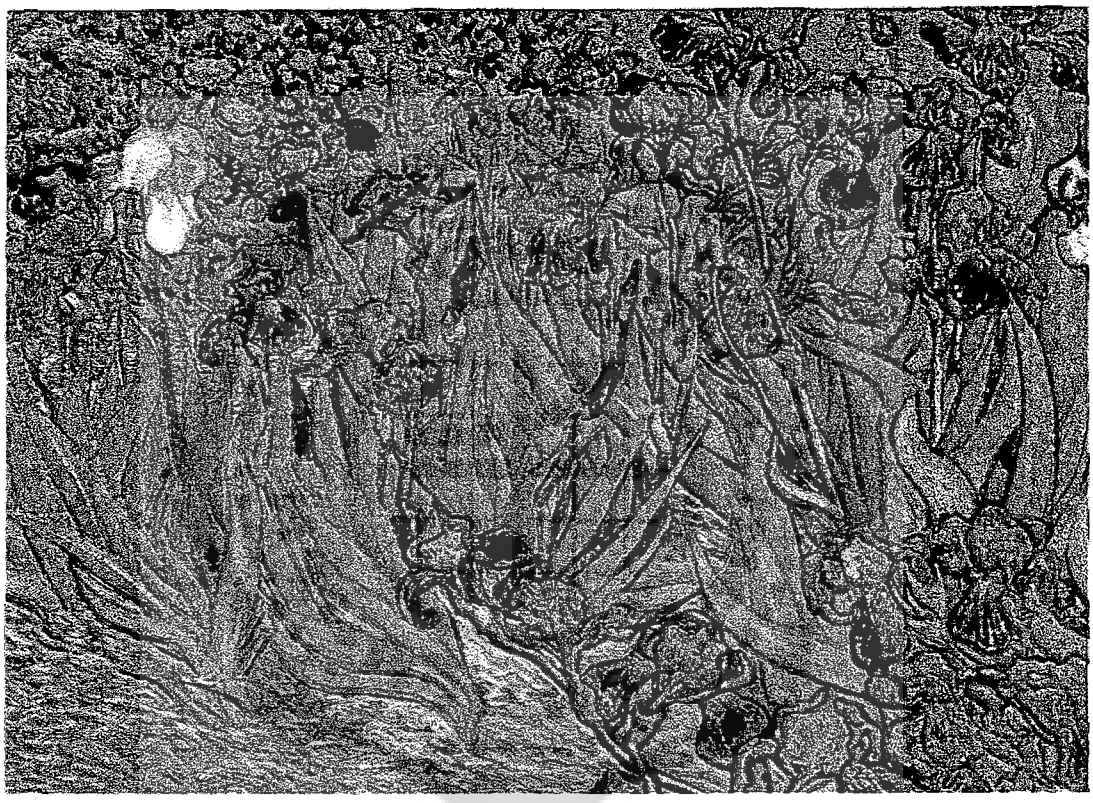
11.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ A Field of Yellow Flowers พบว่าเป็นการใช้รูปทรงจะมีลักษณะลอกเลียนแบบธรรมชาติ โดยถ่ายทอดรูปทรงด้วยรูปแบบและเทคนิคเฉพาะตัว คือเกิดจากการระบายสีด้วยพู่กันขนาดเล็กถึงปานกลางโดยลากรอยพู่กันเป็นช่วงสั้น ๆ รวมกันเป็นกลุ่มและใช้เส้นน้ำหนักเข้มเน้นเป็นลักษณะของรูปทรงเรียบง่าย ไม่แสดงรายละเอียดในรูปทรง



การใช้รูปทรงในภาพ A Field of Yellow Flowers เป็นการใช้รูปทรงในลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ กล่าวคือ รูปทรงที่เกิดขึ้นเกิดจากรอยพู่กันขนาดเล็กลากเป็นช่วงสั้น ๆ รวมตัวกันเป็นกลุ่มรูปทรงของกอหญ้า และรูปทรงซึ่งเกิดจากการเว้นพื้นชั้นล่างเป็นรูปร่างกลมและรีซึ่งเป็นลักษณะของดอกหญ้า จากนั้นจึงเน้นให้ชัดด้วยเส้นน้ำหนักเข้ม โดยกลุ่มของรูปทรงจะมีความสัมพันธ์และต่อเนื่องกันไม่มีที่สิ้นสุด ทั้งยังมีการกระจายรูปทรงเพื่อนำสายตาให้เคลื่อนไหวตามที่ตำแหน่งของดอกหญ้า

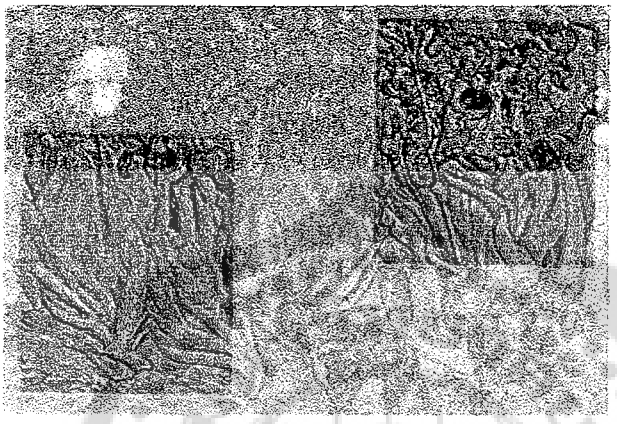
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ A Field of Yellow Flowers ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติซึ่งเกิดจากการรวมตัวของเส้นพู่กันที่รวมกันเป็นกลุ่ม ตลอดจนรูปทรงที่เกิดจากการระบายสีแล้วเว้นพื้นชั้นล่างไว้ให้เกิดรูป และเน้นรูปด้วยเส้นน้ำหนักเข้มเพื่อให้รูปทรงชัดขึ้น และกระจายไปทั่วภาพทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในดวงตา



12. ผลงานภาพ Irises Siant-Rémy, May Oil on canvas, 71 x 93 cm. 1889.

12.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Irises ของวินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นการใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันโดยการใช้สีทึบแสงซึ่งใช้เนื้อสีข้นมากระบายทับกันหลายชั้นโดยเฉพาะบริเวณพื้นดิน จะแสดงลักษณะรอยพู่กันเด่นชัด ส่วนบริเวณรูปจะแสดงรอยพู่กันในกลุ่มดอกไอริสบริเวณไประบายด้วยเทคนิคการระบายเคลือบด้วยสีค่าอ่อนเคลือบแบบบาง ๆ เพื่อให้มองเห็นสีชั้นล่างปรากฏขึ้นมาให้เห็นเหมือนมีฝ้าเคลือบฉาบอยู่ โดยในภาพจะไม่มีการระบายเกลี่ยสีปรากฏให้เห็น



เทคนิคการระบายสีในภาพ Irises เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวโดยการระบายทับกันหลายชั้นด้วยพู่กัน และปรากฏรอยพู่กันชัดเจนเนื่องจากระบายไม่เกลี่ยสีและมีความแน่นของสีมาก (Condensation of colour) กล่าวคือ ภาพ Irises จะเป็นภาพอยู่กลางแจ้งภาพจะถูกแบ่งออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนรูปจะมีลักษณะการระบายสีแบบระบายเคลือบ โดยเริ่มพิจารณาดูจากส่วนใบและดอกไอริสที่มีลักษณะบิดเบี้ยวงอกขึ้นมาจากพื้นดิน จะใช้วิธีการระบายเคลือบทับด้วยสีอ่อนลงบนสีที่เข้มกว่าซึ่งอยู่ชั้นล่าง การระบายสีลักษณะนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า "เป็นเทคนิค Scumbling คือเป็นวิธีการระบายสีเพิ่มเติมภาพเขียนหลังจากทิ้งไว้แห้งแล้ว คล้าย ๆ กับวิธีการ Glazing แต่วิธีนี้มีลักษณะตรงกันข้ามคือ จะระบายสีอ่อนลงบนสีเดิมที่เข้มกว่า แต่วิธี **Glazing จะระบายสีเข้มที่ผสมน้ำมันระบายบาง ๆ ให้โปร่งใสมองเห็นสีสดใสบนผิวชั้นบน** และมองผ่านลงไปจะเห็นสีชั้นล่างซึ่งเป็นสีที่อ่อนกว่า ส่วนเทคนิค Scumbling จะใช้กับภาพเขียนที่ต้องการระบายให้ได้ความรู้สึกเป็นหมอกพร่ามัว เป็นควัน ฉากโปร่ง เป็นต้น" (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2541-49) จากคำอธิบายนี้จะเห็นว่าบนใบและดอกไอริสจะมีฝ้าเคลือบอยู่บนใบเหมือนใบสับปรดที่มีฝ้าขาว ๆ เคลือบอยู่ นับว่าเป็นการใช้เทคนิคการระบายสีเพื่อสื่อให้เห็นตามที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ โดยไม่ได้แสดงถึงรายละเอียดของรูปแบบเหมือนจริงอย่างศิลปะสัจจะนิยม (Realism) ระยะไกลออกไปจะเป็นกลุ่มดอกไม้สีเหลืองส้มอยู่ด้านบนมุมซ้ายของภาพ จะมีลักษณะการระบายสีต่างออกไป คือระบายด้วยการแต้มสีให้เป็นรอยพู่กันขนาดเล็กอยู่รวมกันเป็นกลุ่มหรือแต้มเป็นจุดสี (pointillism) ส่วนพื้นด้านล่างซึ่งเป็นพื้นดินเป็นการระบายสีแบบครั้งเดียวเสร็จโดยระบายทับกันด้วยพู่กันกับสีที่มีความข้นมากโดยลักษณะของรอยพู่กันจะโค้งเป็นช่วงสั้นลากในแนวนอนและสัมพันธ์ต่อเนื่องกันเหมือนคลื่น ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนโยน จะขัดแย้งกับรอยพู่กันที่ปรากฏที่รูปซึ่งเป็นกลุ่มใบและดอกไอริสที่มีลักษณะบิดพลิ้วจากพื้นดินขึ้นสู่ด้านบนในแนวตั้ง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ตื่นตัว เติบโต และมีชีวิต

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Irises ทำให้เชื่อได้ว่าใช้เทคนิคในการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กันในลักษณะต่าง ๆ กัน เพื่อตอบสนองความรู้สึกทางการเห็นด้วยลักษณะเฉพาะตัว คือรอยพู่กันจะบิดเบี้ยวหลายทิศทางทั้งในแนวตั้งที่ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ตื่นตัวมีชีวิต และรอยพู่กันจะมีทิศทางในแนวนอนมีลักษณะโค้งเล็กน้อย เป็นช่วงสั้น ๆ สัมพันธ์ต่อเนื่องกันเหมือนคลื่น ซึ่งการระบายสีทั้งหมดจะใช้วิธีการระบายสีทับกันด้วยการระบายเคลือบด้วยสีอ่อนบนสีเข้ม ระบายทับกันครั้งเดียวเสร็จด้วยสีที่มีความข้นมาก ตลอดจนการแต้มสีเป็นรอยพู่กันขนาดเล็กด้วยน้ำหนักสีที่แตกต่างกันโดยไม่มีการเกลี่ยสีในภาพ

12.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Irises พบว่าใช้

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) น้ำหนักสีเกิดจากความต่างกันของน้ำหนักสีแท้แต่ละสีและสีแท้สัมพันธ์กับน้ำหนักสีเทา (tone) ที่ระบายครอบคลุมทั้งภาพโดยใช้สีค่าแก่ (shade) ซึ่งเป็นน้ำหนักสีเข้มเน้นรายละเอียดและส่วนสำคัญบริเวณรูปและใช้สีค่าอ่อน (tint) ซึ่งสัมพันธ์กับค่าความเข้มของแสงเน้นจุดสว่างทั้งบริเวณรูปและพื้น

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ค่าความเข้มของสีซึ่งใกล้เคียงกับสีแท้กระจายทั้งภาพโดยถูกครอบคลุมด้วยสีแท้ที่มีความเข้มสีต่ำเนื่องจากสีแท้ถูกผสมด้วยสีเทา (tone) และสีค่าแก่ (shade) ช่วยลดความรุนแรงของสีแท้ลง

กลุ่มสี (heu families) เป็นการใช้สีหลายสีหรือสีพหุรงค์ (polychromatic colour schemes) ซึ่งเป็นการใช้สีเกินสามสีโดยกลุ่มสีจะเรียงต่อเนื่องกันในวงสี

การใช้สีในภาพ Irises เป็นการใช้สีหลายสี หรือเรียกว่า สีพหุรงค์ (polychromatic colour schemes) กล่าวคือเป็นการใช้สีเกินสามสี และสีที่นำมาใช้ไม่ได้อยู่ในวรรณะสีเดียวกัน เป็นผลให้เกิดความขัดแย้งกันระหว่างค่าสี (chroma) แต่ละสีค่อนข้างมาก ฟาน โกะ สร้างความกลมกลืนโดยการใช้สีในปริมาณที่ต่างกัน คือ ใช้สีกลุ่มสีเย็นในปริมาณที่มากกว่ากลุ่มสีร้อน และย่อยกลุ่มสีร้อนให้มีขนาดรูปร่างสีเล็กลงแล้วกระจายเข้าไปร่วมในกลุ่มสีเย็น ดังเช่นกลุ่มดอกไม้สีแดงส้มที่มองเห็นอยู่ระยะไกล ตลอดจนช่องว่างระหว่างรูปทรงที่ปรากฏให้เห็น คือส่วนของพื้นดินขนาดเล็ก ๆ

ในการบูรณาการสีเข้าด้วยกัน สีแท้ซึ่งมีค่าของสีสว่าง (Light in value) เช่น สีเหลือง สีส้ม สีเหลืองส้ม สีเขียว และสีเหลืองเขียวสามารถแปรค่าเป็นสีค่าอ่อนได้ง่ายด้วยการผสมกับสีขาว (tint) จะเห็นว่ากลุ่มสีซึ่งมีค่าของสีสว่างจะถูกผสมด้วยสีขาว ซึ่งแปรค่าเป็นสีค่าอ่อนครอบคลุม (dominant tint) เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ในภาพ วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า "ความกลมกลืนของสีค่าอ่อน คือ แผนสีที่มีค่าอ่อนทั้งหมด หมายถึงสีแท้ที่มีค่าอ่อน (hued tint) และสีแท้ที่แปรค่าเป็นสีอ่อน" (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535.53) สีซึ่งแปรค่าเป็นสีค่าอ่อนแล้วจะทำให้เกิดความกลมกลืนขึ้นในกลุ่มสีและเกิดมิติขึ้นในภาพด้วย กล่าวคือในภาพได้แบ่งเป็น 3 ระยะ ได้แก่ กลุ่มสีเหลืองเขียว **ระยะไกลหรือระยะหลัง** (background) กลุ่มสีเขียว **ระยะกลาง** (middleground) กลุ่มที่น้ำเงินม่วงของดอกไอริส (Irises) **ระยะใกล้** (foreground) ทั้งนี้ยังมีการใช้สีกลุ่มค่าสีมืด (dark in tone) เพื่อเน้นความชัดเจนของรูปทรงดังปรากฏให้เห็นในกลุ่มดอกไอริส และเส้นที่ใช้เน้นในกลุ่มของใบ ซึ่งสีในกลุ่มนี้จะมีความเข้มต่ำ (low intensity) ด้วยคุณสมบัติของสีกลุ่มนี้จะค่าสีมืดอยู่แล้ว เมื่อถูกผสมกับสีที่มีความเข้มต่ำอย่างสีเทา หรือสีตรงกันข้าม จึงทำให้สีแท้กลุ่มนี้แปรค่าเป็นสีมืด (dark in tone)

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Irises ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีหลายสี หรือ สีพหุรงค์ (polychromatic colour schemes) ซึ่งสีแต่ละสีจะอยู่ต่างวรรณะกันทำให้มีความขัดแย้งระหว่างค่าสี จึงสร้างความกลมกลืนในกลุ่มสีทั้งหมดโดยการใช้สีในปริมาณที่ต่างกัน คือใช้สีกลุ่มสีเย็นมากกว่ากลุ่มสีร้อน แล้วย่อยกลุ่มสีร้อนให้มีขนาดเล็กลงกระจายรวมอยู่ในกลุ่มสีเย็น ทั้งยังแปรค่าสีแท้ให้มีค่าสีอ่อน (tint) และค่าสีแก่ (shade) สลับกันในภาพทำให้เกิดความกลมกลืนและเกิดมิติซึ่งสัมพันธ์กับน้ำหนักสีคือ น้ำหนักสีอ่อนอยู่ระยะไกล น้ำหนักสีเข้มอยู่ระยะใกล้

12.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Irises พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นจะแสดงให้เห็นชัดเจนที่กลุ่มใบและดอกไอริสเป็นการใช้เส้นเน้นขอบเขตของรูปตลอดจนแสดงรายละเอียดของรูปโดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะแสดงให้เห็นทั่วไปทั้งรูปและพื้น ซึ่งจะเห็นได้ชัดบริเวณพื้นดินสีส้มแดงด้านล่างตลอดจนในกลุ่มดอกไอริสด้วย

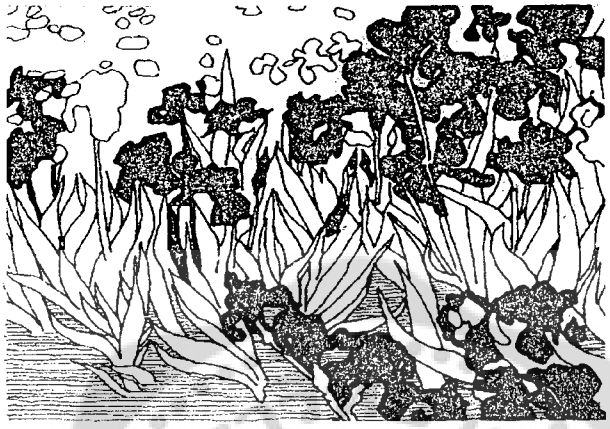


การใช้เส้นในภาพ Irises เป็นการใช้เส้นลักษณะตวัดรอยพู่กันหลายลักษณะ และเน้นเส้นแบ่งขอบเขตรูปทรง กล่าวคือ เส้นที่เกิดจากพู่กันจะมีลักษณะโค้งเป็นช่วงสั้น ๆ เรียงกันอย่างต่อเนื่องในแนวนอน ปรากฏให้เห็นที่บริเวณพื้นดินสีน้ำตาลแดงอมส้ม มีความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ เหมือนเกลียวคลื่นในทะเลยามปกติและในทางกลับกันเส้นที่ปรากฏในรูปซึ่งเป็นบริเวณของใบและดอกไอริสจะมีลักษณะบิดพลิ้วเหมือนเปลวไฟเคลื่อนไหวช้า ๆ จากพื้นดินขึ้นสู่เบื้องบนให้ความรู้สึกเจริญเติบโต งอกงาม มีชีวิต และเน้นด้วยเส้นสีเข้มเพื่อแบ่งขอบเขตของรูป ส่วนเส้นสีอ่อนช่วยเพิ่มเติมรายละเอียดในภาพเส้นที่ใช้เน้นรูปนี้มีส่วนทำให้เกิดระยะขึ้นในภาพเพราะการเน้นเส้นทำให้รูปมีความชัดเจนยิ่งขึ้น

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Irises ทำให้เชื่อได้ว่าโดยส่วนใหญ่เส้นจะเกิดจากรอยตวัดของพู่กันซึ่งทำให้เกิดการเคลื่อนไหวในลักษณะต่าง ๆ ในหลายทิศทาง ทั้งยังเน้นเส้นเพื่อให้เกิดระยะและเพิ่มเติมรายละเอียดในรูปตลอดจนเน้นความชัดเจนของรูปทรงซึ่งระบายสีไว้ก่อนแล้ว

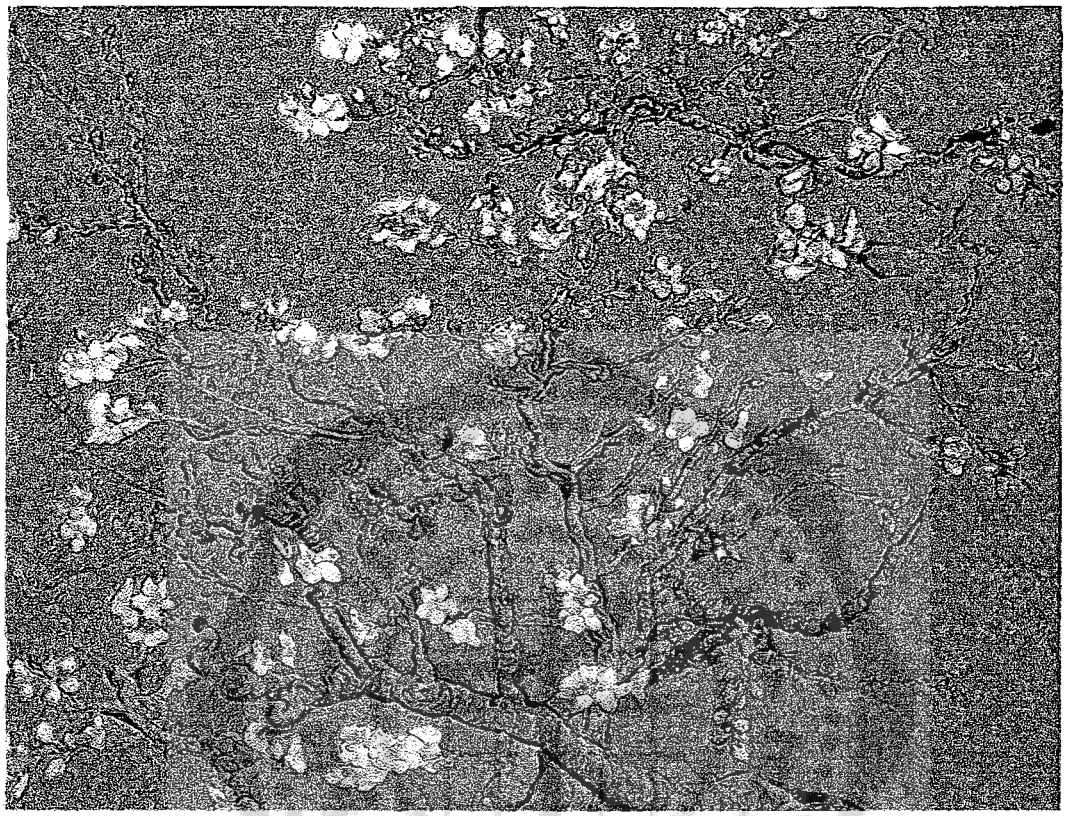
12.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Irises พบว่า วินเซนต์ ฟาน โกะ เลือกเน้นเฉพาะโครงสร้างรูปทรงดอกและใบของดอกไอริสในลักษณะของการศึกษารูปทรงจากธรรมชาติ ซึ่งปรากฏรายละเอียดต่าง ๆ ภายในรูปทรงชัดเจน ทั้งยังเน้นลักษณะของดอกและใบด้วยเส้นเข้มโดยไม่ได้คำนึงถึงลักษณะเหมือนจริง แต่ผู้ดูสามารถรับรู้ได้ทันทีว่าเป็นรูปอะไร



การใช้รูปทรงในภาพ Irises เป็นการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ กล่าวคือลักษณะของรูปทรงจะมีอยู่ในธรรมชาตินำมาใช้สร้างสรรค์เป็นผลงานโดยเลือกที่จะตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงออกไป แต่ยังดูรู้ว่าเป็นรูปทรงอะไรซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันระหว่างผลงานศิลปะกับโลกภายนอก รูปทรงที่ปรากฏในภาพแบ่งออกเป็นกลุ่ม 3 กลุ่ม โดยกลุ่มหน้าสุดเป็นกลุ่มดอกไอริสจะมีลักษณะบิดพริ้วตามลักษณะที่ดัดแปลงมาจากธรรมชาติ เป็นรูปร่างง่าย ๆ ไม่เน้นรายละเอียดจะมีน้ำหนักเข้มสุด รูปทรงกลุ่มลำดับต่อไปคือกลุ่มของใบมีลักษณะบิดเบี้ยวรวมกันเป็นกอหรือเป็นกลุ่มเกี่ยวพันกันเหมือนเปลวไฟซึ่งแทรกตัวมาจากพื้นดินด้านล่างขึ้นสู่เบื้องบน รูปทรงกลุ่มที่สามคือรูปทรงของกลุ่มดอกไม้สีเหลืองส้มอยู่ในระยะไกลสุดในภาพอยู่ด้านมุมบนซ้ายของภาพมีลักษณะเป็นวงกลมออกรีคล้ายรูปไข่ กระจายอยู่บนพื้นสีเขียวซึ่งเป็นกลุ่มใบไม้ขนาดเล็กที่ทึบตัน สำหรับรูปทรงของดอกไม้กลุ่มนี้ช่วยนำพาสายตาให้มองไกลออกไปซึ่งช่วยผ่อนคลายสายตาได้ด้วย

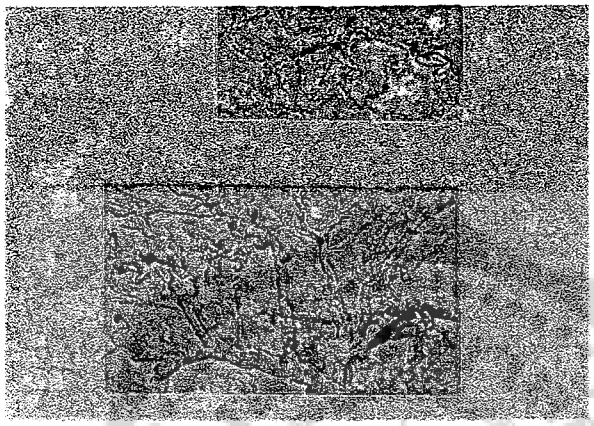
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Irises ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งตัดรายละเอียดของรูปทรงให้เหลือเพียงรูปทรงส่วนใหญ่โดยยังดูรู้ว่าเป็นรูปทรงอะไร ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันระหว่างศิลปะและโลกภายนอกในธรรมชาติ โดยลักษณะของรูปทรงจะอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม และกระจายกัน ลักษณะของรูปทรงโดยรวมแล้วให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวเป็นรูปแบบเฉพาะตัว



13. ผลงานภาพ Blossoming Almond Tree Saint-R□my, February Oil on canvas, 73.5 x 92 cm. 1890.

13.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Blossoming Almond Tree ของวินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นการใช้เทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันเป็นชั้นด้วยสีที่มีความข้นและทึบแสง โดยระบายลงบนระนาบรองรับที่มีสีรองพื้นแห้งสนิทแล้วเพราะว่าสีชั้นล่างไม่ขึ้นมาปะปนกับสีชั้นบนเมื่อระบายทับลงไป การระบายจะแสดงลักษณะรอยพู่กันหลากหลายทิศทางโดยไม่เกลี่ยสี ทำให้เกิดลักษณะพื้นผิวบนระนาบมีรอยหยาบไม่เรียบโดยบริเวณรูปจะมีการระบายด้วยสีค่อนข้างหนาที่กลุ่มดอก Almond และแสดงรอยพู่กันเด่นชัดมาก



เทคนิคการระบายสีในภาพ Blossoming Almond Tree เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวด้วยรอยพู่กัน โดยการระบายสีทับกันหลายชั้น (layer) เริ่มด้วยการระบายพื้นสีฟ้าทับลงบนระนาบซึ่งมีพื้นผิวหยาบ ๆ อยู่ชั้นล่าง ลักษณะการระบายจะแต้มสีด้วยพู่กันเป็นช่วงสั้น ๆ สัมพันธ์ต่อเนื่องกันทั้งหมดด้วยสีส่วนรวมเป็นสีฟ้าอมเขียว เมื่อระบายพื้นโดยรวมเสร็จแล้วทิ้งไว้จนแห้งจึงระบายรูป คือ กลุ่มดอก Almond ที่กำลังบานสะพรั่งบนกิ่งที่แตกแขนงเหมือนเซลล์ของสิ่งมีชีวิตที่มองผ่านแว่นขยาย เป็นสัดส่วนของกิ่งไม้ขนาดใหญ่ กลาง เล็ก จิ๋ว ลดหลั่นกัน แตกขยายกิ่งออกไปทุกทิศทางจากกิ่งที่เริ่มด้วยขนาดใหญ่แล้วค่อยลดขนาดลงเรื่อยจนเล็กสุดให้ความรู้สึกเหมือนภาพ (prespective) ทัศนียภาพ เพียงแต่เส้นที่เกิดขึ้นในภาพไม่ได้เป็นเส้นตรงหรือรูปทรงเรขาคณิต แต่จะเป็นลักษณะเส้นและรูปทรงที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติด้วยการลากตวัดพู่กันให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ทั้งนี้ยังมีการเน้นรายละเอียดกิ่งไม้เพื่อให้เกิดระยะที่แตกต่างกันระหว่างรูปทรงด้วย ส่วนการระบายสีในกลุ่มดอก Almond จะให้วิธีการระบายสีด้วยการแต้มสีค่อนข้างหนา (impasto) ให้เป็นกลีบดอกด้วยสีที่มีความข้นมาก ลักษณะของรอยพู่กันจะแข็งไม่เคลื่อนไหวเหมือนรอยพู่กันที่ใช้ในการระบายที่กิ่งไม้ แต่ลักษณะกลุ่มดอก Almond จะมีขนาดที่แตกต่างกันหลายขนาดกระจายไปทั้งภาพทำให้เกิดเส้นในความรู้สึกที่เคลื่อนไหวระหว่างรูปทรงหนึ่งไปยังอีกรูปทรงหนึ่งเป็นจำนวนมาก ทำให้ดูแล้วไม่นิ่งเหมือนภาพถ่าย

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Blossoming Almond Tree ทำให้เชื่อว่าเป็นเทคนิคการระบายสีลักษณะการระบายทับกันเป็นชั้นสี (layer) ด้วยสีที่มีความข้นมากเกือบแห้ง โดยเริ่มระบายลงบนพื้นชั้นล่างแล้วทิ้งไว้จนแห้งด้วยลักษณะรอยพู่กันที่หลากหลายทิศทางช่วงจังหวะการลากพู่กัน จะไม่เกลี่ยสี ทำให้พื้นผิวปรากฏรอยหยาบของพู่กันที่แตกต่างกันตั้งแต่ลักษณะผิวที่เกือบละเอียดจนถึงหยาบและหนา (impasto) จึงทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวและมีชีวิต

13.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Blossoming Almond Tree พบว่าใช้

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) น้ำหนักสีบริเวณรูปและพื้นโดยรวมจะสัมพันธ์กับสีเทา (tone) โดยมีสีค่าแก่ (shade) ซึ่งเป็นสีน้ำหนักเข้มใช้เน้นรายละเอียดบริเวณรูปตลอดจนเน้นจุดสว่างสุดในภาพด้วยสีค่าอ่อน (tine) ซึ่งสัมพันธ์กับค่าความเข้มของแสงกระจายทั่วภาพ

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) จะมีระดับค่าความเข้มของสีค่อนข้างต่ำเนื่องจากสีแท้สัมพันธ์และถูกผสมด้วยสีเทา (tone) เป็นพื้นที่โดยรวมทั้งรูปและพื้น ตลอดจนการใช้สีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) เน้นที่บริเวณรูป

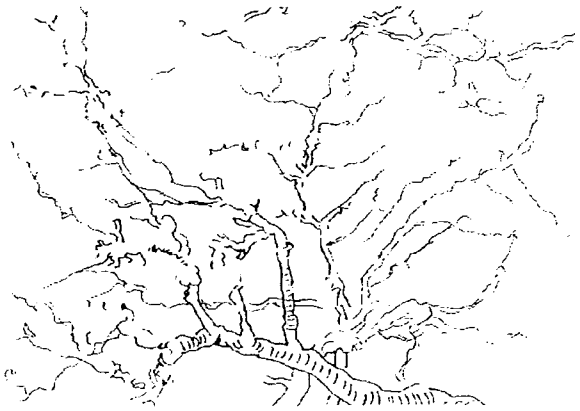
กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีลักษณะกลมกลืน ซึ่งเกิดจากสภาพของสีคล้ายกัน (analogy) ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันของกลุ่มสีใกล้เคียงเพียงด้านเดียว

การใช้สีในภาพ Blossming Almond Tree เป็นการใช้สีลักษณะสีกลมกลืน กล่าวคือ เป็นความกลมกลืนซึ่งเกิดจากสภาพคล้ายกัน (analogy) โดยมีกลุ่มสีแท้ (hues) ที่คล้ายกันและมีน้ำหนักสีใกล้เคียงกันเรียงกันเป็นลำดับสี (scale) คือ สีน้ำเงิน สีเขียว และสีเหลืองเขียว ซึ่งเป็นสีแท้ที่มีความกลมกลืนกันมากในวงสี โดยสีแท้ขั้นที่หนึ่งและสีแท้ขั้นที่สองได้รับการสนับสนุนจากสีแท้ขั้นที่สามที่เรียงกันในวงสีซึ่งอยู่ในด้านเดียวกัน ซึ่งสีแท้ทั้งหมดจะสัมพันธ์กับน้ำหนักสีด้วยและทำให้เกิดน้ำหนักขึ้นหลายน้ำหนักในบริเวณรูป เช่น ที่ดอก Almond จะมีน้ำหนักสีที่อ่อนแก่หลายน้ำหนัก โดยเกิดจากการใช้วิธีแต้มสีทับซ้อนกันเป็นชั้นโดยสีที่มีค่าอ่อนกว่าจะมีกำลังส่องสว่างและสะท้อนเข้าสู่สายตาเร็วกว่าสีที่มีน้ำหนักเข้มกว่าจึงทำให้รู้สึกว่าสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่าอยู่ใกล้กว่าด้วย ส่วนน้ำหนักสีที่กิ่งไม้จะให้ความรู้สึกในทางกลับกันคือสีที่มีน้ำหนักเข้มกว่าจะอยู่ใกล้กว่าสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่า ทั้งนี้ในภาพยังถูกครอบคลุมด้วยสีซึ่งมีค่าสว่าง (dominant colored light) โดยทำสีส่วนรวมให้เป็นสีค่าอ่อน (tint) ด้วยการนำสีแท้มาผสมด้วยสีขาวซึ่งเป็นการลดความเข้มของสีด้วย

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Blossming Almond Tree ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีกลมกลืนจากสภาพสีคล้ายกัน (analogy) ของสีแท้ที่ไล่เรียงกันในวงสี ซึ่งมีสภาพคล้ายและใกล้เคียงกันมากทั้งยังกลมกลืนกันจากการใช้สีสว่างครอบคลุม (dominant colored light) ซึ่งทำให้สีแท้ลดความเข้มลงเป็นสีค่าอ่อน (tint) ด้วยการผสมด้วยสีขาวซึ่งมีผลให้เกิดน้ำหนักสีหลายน้ำหนัก และสัมพันธ์กับมิติซึ่งทำให้เกิดระยะหน้า ระยะหลัง โดยใช้น้ำหนักสีอ่อนและแก่วางสลับกันในบริเวณรูป

13.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Blossoming Almond Tree พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นจะแสดงที่รูป โดยใช้เส้นเน้นรูปรอบนอก ซึ่งช่วยแบ่งรูปและพื้นออกจากกันเป็นการแก้ปัญหาเกี่ยวกับน้ำหนักสีระหว่างรูปและพื้นใกล้เคียงกันซึ่งไม่สามารถแยกออกจากกันอย่างชัดเจนเมื่อใช้เส้นที่มีน้ำหนักเข้มเน้นไปตรงกิ่งของต้น Almond จึงทำให้รูปชัดขึ้นส่งผลให้เกิดระยะขึ้นมาด้วย โดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะปรากฏที่รูปแต่ไม่ชัดเจนนัก



การใช้เส้นในภาพ Blossoming Almond Tree เป็นการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยลากตวัดพู่กันโดยลากเส้นตามลักษณะของรูป กล่าวคือ กลุ่มของดอก Almond จะมีลักษณะเส้นซึ่งเกิดจากการแต้มสีด้วยพู่กันเป็นกลีบดอก Almond โดยเว้นช่องว่างระหว่างกลีบดอกให้เป็นเส้นขอบเขตของกลีบดอกตลอดจนเส้นพู่กันที่ลากให้เป็นลักษณะของกิ่งไม้ขนาดเล็กที่เชื่อมต่อกันแตกแขนงออกมาจากกิ่งขนาดใหญ่กระจายและขยายทั่วทั้งภาพ มีลักษณะเหมือนเส้นในเซลล์ของสิ่งมีชีวิตเมื่อมองผ่านกล้องจุลทรรศน์ จะให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวช้า ๆ จากนั้นจึงเน้นบริเวณรูปด้วยเส้นซึ่งมีน้ำหนักเข้มในบางตำแหน่งของรูปเพื่อให้เกิดความแตกต่าง และความชัดเจนของรูปทรงโดยรูปที่มีการเน้นด้วยเส้นจะปรากฏชัดขึ้นมาอยู่ระยะหน้า บริเวณรูปซึ่งไม่ได้เน้นด้วยเส้นจะรู้สึกอยู่ไกลออกไป

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Blossoming Almond Tree ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นในลักษณะการลากตวัดด้วยพู่กันเพื่อให้ปรากฏเป็นรูปทรงตามลักษณะของรูปซึ่งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวช้า ๆ มีรูปร่างคล้ายเซลล์ของสิ่งมีชีวิตเมื่อมองผ่านกล้องจุลทรรศน์ โดยเน้นด้วยเส้นที่มีน้ำหนักเข้มที่รูปเพื่อให้บริเวณรูปที่ถูกเน้นมีความชัดเจนขึ้นและโดดเด่นอยู่ในระยะหน้ารูปที่ไม่ได้เน้นด้วยเส้น

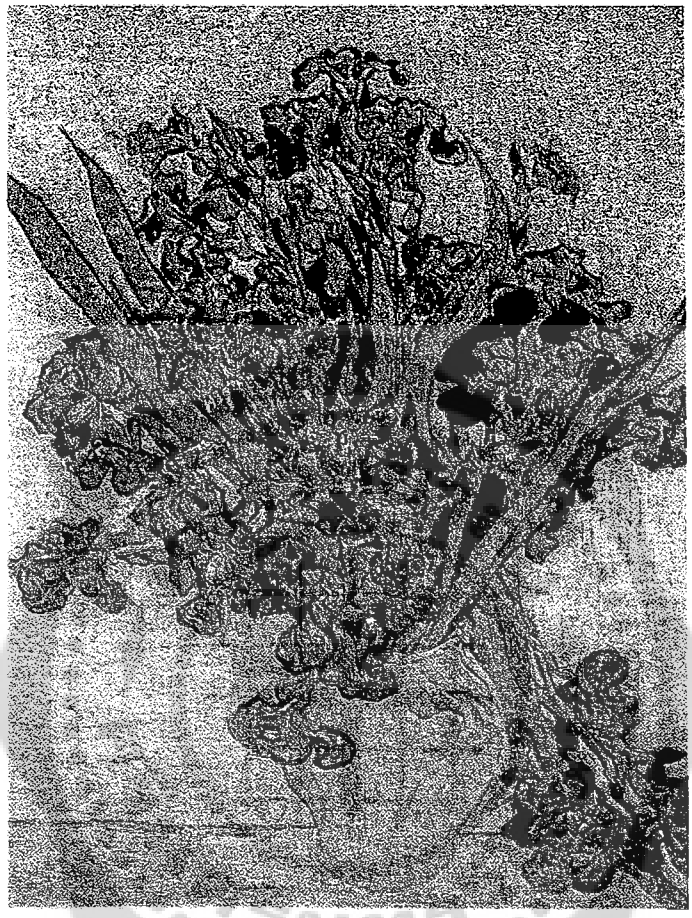
13.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Blossoming Almond Tree พบว่าใช้รูปทรงมีลักษณะลอกเลียนแบบธรรมชาติ โดยจัดวางรูปทรงแบบกระจายทั่วภาพ และรูปทรงมีขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ ลดหลั่นกันมีระยะใกล้ไกล โดยรูปทรงขนาดใหญ่อยู่ใกล้ รูปทรงขนาดเล็กอยู่ไกล



การใช้รูปทรงในภาพ Blossoming Almond Tree เป็นการใช้รูปทรงในลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ กล่าวคือลักษณะของรูปทรงที่ปรากฏบนระนาบเป็นรูปทรงที่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่ ฟาน โกะ ตัดทอนรายละเอียดในรูปทรงออกไปและดัดแปลงรูปทรงให้มีลักษณะเฉพาะตัว โดยรูปทรงจะสัมพันธ์กับความรู้สึกภายในของตัวเอง และรูปทรงที่ดัดแปลงใหม่ก็ยังคงรูปเดิมอยู่หรือยังดูรู้ว่าเป็นรูปอะไร รูปทรงในภาพมี 2 ลักษณะ คือ กลุ่มดอก Almond ซึ่งกระจายทั่วทั้งภาพมีขนาดดอกแตกต่างกัน คือ ขนาดใหญ่ ซึ่งรวมกันเป็นกลุ่มดอก ขนาดกลาง ขนาดเล็ก และ ขนาดจิ๋ว ซึ่งยังเป็นลักษณะของดอกตูมที่ติดอยู่กับกิ่งขนาดเล็ก มีการเน้นลักษณะกลีบดอกด้วยความหนาของสีที่ป้ายหรือแต้มด้วยพู่กันขนแข็งเพราะจะปรากฏรอยพู่กันให้เห็นชัดเจน ด้วยลักษณะรอยพู่กันผนวกกับขนาดและทิศทางของดอก Almond ที่วางอยู่บนพื้นว่าง ๆ ทำให้เกิดระยะใกล้ ระยะไกล และทำให้รูปมีการเคลื่อนไหวเชิงนัย ทั้งยังมีรูปทรงของกิ่งที่มีขนาดใหญ่ เล็ก แตกต่างกันรวมทั้งทิศทางของกิ่งที่มีลักษณะบิดงอไปมาช่วยทำให้รูปมีการเคลื่อนไหวมากยิ่งขึ้น ด้วยขนาดใหญ่เล็ก และลักษณะของการทับซ้อนกันของกิ่งโดยกิ่งที่มีขนาดโตกว่าวางทับอยู่ด้านหน้ากิ่งที่มีขนาดเล็กกว่าลดหลั่นกันไปตามลำดับ จากส่วนที่ใหญ่สุดไปสู่ส่วนที่เล็กสุด ทำให้ดูเหมือนกับภาพทัศนียวิทยา (prespective) ซึ่งเกิดจากการใช้รูปทรงที่มีขนาดใหญ่ให้อยู่ในระยะใกล้และรูปทรงที่มีขนาดเล็กอยู่ในระยะไกล

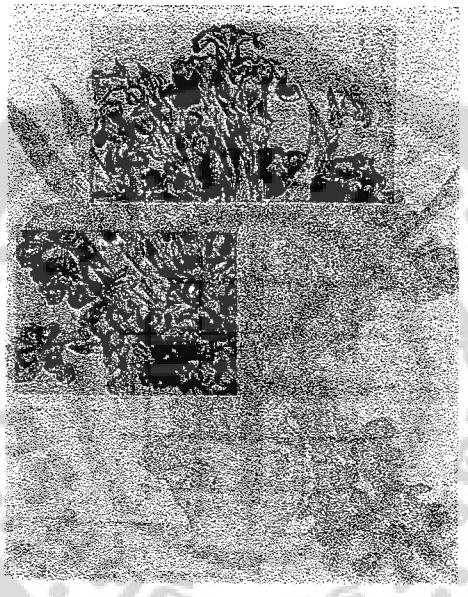
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Blossoming Almond Tree ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้รูปทรงที่เลียนแบบรูปทรงในธรรมชาติแต่มีลักษณะเฉพาะตัวของ ฟาน โกะ เอง โดยได้นำเอารูปทรงที่ประทับใจมาใช้แทนรูปทรงที่เห็นในธรรมชาติ ซึ่งรูปทรงที่ถ่ายทอดลงบนระนาบนั้นยังสื่อให้รู้ได้ว่าเป็นรูปอะไรโดยลักษณะเด่นของรูปทรงจะมีขนาดที่แตกต่างกัน ทิศทางการจัดวางรูปทรงจะเน้นให้ภาพเคลื่อนไหวโดยไม่ได้คำนึงถึงหลักความเป็นจริง ทั้งยังนำหลักการทางทัศนียภาพ (prespective) มาใช้ คือกำหนดให้รูปทรงขนาดใหญ่กว่าอยู่ข้างหน้ารูปทรงที่เล็กกว่า



14. ผลงานภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background Saint Rémy, Oil on canvas, 73.5 x 92 cm. 1890.

14.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background ของวินเซนต์ ฟาน โกะ พบว่าเป็นการใช้เป็นเทคนิคการระบายสีลักษณะทับกันเป็นชั้น แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันอย่างสัมพันธ์กลมกลืนและให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวโดยในบางตำแหน่งบริเวณรูปจะเน้นด้วยสีที่มีความหนานูนออกมาจากระนาบ ส่วนพื้นจะใช้วิธีการระบายสีลักษณะเดียวกันกับภาพ still Life : Vase with Fourteen Sunflowers คือระบายเคลือบด้วยสีค่าอ่อน (tint) ลงบนพื้นที่เข้มกว่าด้วยลักษณะการระบายเคลือบผิวบาง ๆ เหมือนมีฝ้าเคลือบอยู่ที่พื้นล่างส่วนพื้นหลังหรือฉากหลังจะระบายด้วยสีทึบแสงที่มีค่าอ่อน (tint) เช่นกัน แสดงลักษณะรอยพู่กันเด่นชัดแต่ใช้สีไม่หนามาก โดยในภาพจะไม่แสดงเทคนิคการระบายเกลี่ยสีปรากฏให้เห็น



เทคนิคการระบายสีในภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวซึ่งเกิดจากรอยพู่กันหลายลักษณะ คือ พื้นหลัง (background) จะเห็นว่ารอยพู่กันจะมีลักษณะโค้งวนเป็นรูปก้นหอยให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวไม่รู้จบ ส่วนลักษณะรอยพู่กันด้านขวาของภาพที่อยู่ระหว่างกลุ่มดอกไอริสที่พุ่งออกด้านข้างในแนวเฉียงขึ้นด้านบนและเฉียงลงด้านล่างทำให้เกิดพื้นที่ว่างเหมือนรูปสามเหลี่ยมจะปรากฏรอยพู่กันในแนวตั้ง แล้วค่อยหมุนวนรับกับรูปดอกไอริสเหมือนกับส่วนอื่นในพื้นหลัง เป็นการบูรณาการรอยพู่กันที่มีลักษณะต่างกันได้อย่างกลมกลืน เมื่อดูโดยรวมแล้วให้ความรู้สึกเหมือนพื้นหลังมีอากาศแปรปรวนเคลื่อนที่จากด้านซ้ายหมุนวนไปด้านบนแล้วเคลื่อนที่ไปด้านขวาแล้วค่อย ๆ ม้วนตัวลงมาด้านล่างจึงหยุดและสงบนิ่ง แล้วเริ่มเคลื่อนที่ต่อไป เป็นการแทนความรู้สึกภายในของฟานโกะผ่านลักษณะของรอยพู่กันที่เคลื่อนไหวและตื่นตัวอยู่ตลอดเวลา ส่วนบริเวณพื้นด้านล่างกลับใช้รอยพู่กันในแนวนอนให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ราบรื่นเพื่อรองรับรูปทรงของแจกันและกลุ่มดอกไอริสที่มีลักษณะรอยพู่กันบิดเบี้ยวและโค้งตามลักษณะของรูปในทิศทางที่หลากหลายด้วยสีที่ทับกันหลายชั้นจนหนา (impasto) ซึ่งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวและมีชีวิต

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวซึ่งเกิดจากรอยพู่กันในรูปแบบและทิศทางต่างกันได้อย่างสัมพันธ์และกลมกลืนกัน ซึ่งลักษณะรอยพู่กันที่ปรากฏในภาพจะทำให้เกิดการเคลื่อนไหวภายในภาพแบบไม่รู้จบโดยใช้วิธีการระบายสีทับกันเป็นชั้น ปรากฏเป็นลักษณะผิวหยาบ ๆ และหนามากในบางตำแหน่งโดยเฉพาะบริเวณรูป และในบางบริเวณจะมีการระบายเคลือบด้วยสีที่ทึบแสงแต่ถูกทำให้เป็นสีที่โสขึ้นด้วยการผสมกับน้ำมันผสมให้เหลวขึ้นซึ่งมีผลให้เกิดเป็นฝ้ามัว ๆ ในบริเวณที่ระบายเคลือบทำให้ภาพดูนุ่มนวลขึ้น

14.1 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background พบว่าใช้

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) ค่าน้ำหนักสีเกิดจากความต่างกันของน้ำหนักสีแท้ที่สัมพันธ์กับสีค่าอ่อนและสีค่าแก่ของสีแท้ตลอดจนเพิ่มความสว่างของสีค่าอ่อน (tint) ที่พื้นหลังให้สว่างขึ้นอีก โดยบริเวณรูปจะเพิ่มทั้งสีค่าอ่อน

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) ค่าน้ำหนักสีเกิดจากความต่างกันของน้ำหนักสีแท้ที่สัมพันธ์กับสีค่าอ่อนและสีค่าแก่ของสีแท้เองและเพิ่มค่าความสว่างที่พื้นหลัง และบริเวณรูปบางส่วนด้วยสีค่าอ่อนซึ่งเกิดจากการผสมกันระหว่างสีแท้กับสีขาว (tint) และเส้นเพื่อให้เกิดความชัดเจนที่บริเวณรูปด้วยสีค่าแก่ (shade)

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะขัดแย้งโดยขั้วสีจะอยู่ในตำแหน่งสุดขั้วของสีกลมกลืนซึ่งมีความขัดแย้งและกลมกลืนกันด้วย

การใช้สีในภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะขัดแย้ง โดยใช้สีเรียงลำดับกันในวงสี 5 สี คือ สีเหลือง สีเหลืองเขียว สีเขียว และสีน้ำเงิน ความกลมกลืนของสีกลุ่มนี้เป็นความกลมกลืนในลักษณะขัดแย้ง กล่าวคือ สีเหลืองกับสีน้ำเงินจะอยู่ในตำแหน่งสุดขั้วของกลุ่มสีกลมกลืน เพียงแค่เลื่อนตำแหน่งด้านสีใดสีหนึ่งไปแค่ 1 ช่องสี ก็จะได้คู่สีตรงกันข้ามทันที เช่น สีเหลือง เลื่อนไปอีก 1 ช่องสีก็จะเป็นสีเหลืองส้ม ก็จะตรงข้ามกับสีน้ำเงิน ในทางกลับกันเมื่อเลื่อนสีน้ำเงินออกไป 1 ช่องสี ก็จะเป็นสีน้ำเงินม่วงซึ่งตรงข้ามกับสีเหลือง ดังนั้นการใช้กลุ่มสีกลมกลืนในลักษณะขัดแย้งจึงทำให้ภาพน่าสนใจดูไม่เรียบจนเกินไป นอกจากนี้แล้วคุณสมบัติของสีแท้ยังมีความสัมพันธ์กับน้ำหนักสีในภาพด้วย คือมีสีที่มีค่าสว่าง (light in value) และสีที่มีค่าสีมืด (dark in tone) วิรุณ ตั้งเจริญ อธิบายว่า "ในการบูรณการสีเข้าไว้ด้วยกัน สีแท้ซึ่งมีค่าของสีสว่าง คือ สีเหลือง สีส้ม สีเหลืองส้ม สีเขียว และสีเหลืองเขียว ซึ่งสีเหล่านี้สามารถแปลค่าเป็นสีอ่อนได้อย่างดียิ่ง ส่วนสีที่ค่าของสีมืด คือ สีแดง สีแดงม่วง สีม่วง สีน้ำเงินม่วง สามารถแปลค่าเป็นสีค่าคล้ำได้เช่นกัน" (วิรุณ ตั้งเจริญ : 2535.54)

จากการนำสีแท้ซึ่งมีค่าสว่างกับสีแท้ซึ่งมีค่าคล้ำมาใช้ในภาพ ทำให้เกิดน้ำหนักและความชัดระหว่างรูปและพื้นมาก เพราะรูปใช้สีน้ำเงินเป็นสีส่วนรวม แล้วแซมด้วยสีเขียว ซึ่งเป็นกลุ่มดอกและใบที่ปักอยู่ในแจกันสีเหลืองที่ใช้สีเดียวกับพื้นหากเข้มกว่าเพราะน้ำหนักของสีและใช้เส้นสีเข้มเน้นบริเวณรอบนอกของรูปเพื่อให้แยกออกจากพื้นหลังอย่างชัดเจน การตัดกันด้วยค่าความสว่างและค่าความคล้ำ ระหว่างรูปและพื้นซึ่งเป็นลักษณะเกือบขัดแย้ง หรือตรงกันข้ามกันของสีแท้และต่างกันของน้ำหนักสีเป็นอย่างมาก เมื่อลองกลับสีดูเป็นภาพขาว-ดำ ดังนั้นจึงต้องสร้างความกลมกลืนของสีคู่นี้ด้วยการเพิ่มสีค่าอ่อนกับสีค่าคล้ำ ไปผสมกับสีแท้คือสีน้ำเงินจะแปลค่าเป็นสีค่าอ่อนโดยการนำเอาสีซึ่งเกิดจากการผสมกับสีขาว (tint) มาผสมกับสี

น้ำเงินจะทำให้สีน้ำเงินมีค่าอ่อนลงและเกิดสีใหม่ขึ้นอีกซึ่งอยู่ที่ว่าเอาสีอะไรมาผสม นอกจากการผสมกันแล้วยังใช้วิธีการระบายทับหรือแต้มลงในบริเวณรูปด้วยจึงทำให้บริเวณรูปมีน้ำหนักสีหลายน้ำหนัก ทั้งนี้ยังส่งผลให้เกิดมิติเกิดขึ้นในความรู้สึกโดยสีที่มีค่าสีคล้ำจะรู้สึกอยู่ใกล้กว่าสีซึ่งมีค่าสว่าง กล่าวโดยสรุปก็คือระยะใกล้จะเป็นสีมืด ระยะไกลจะเป็นสีสว่าง นั่นเอง

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background ทำให้เชื่อได้ว่า เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะขัดแย้งคือลำดับสีแรกกับลำดับสีสุดท้ายในกลุ่มสีที่นำมาใช้อยู่ในตำแหน่งสุดขั้วของกลุ่มสีกลมกลืน หรือเกือบจะตรงข้ามกัน ทั้งนี้กลุ่มสีซึ่งเป็นสีแท้จะสัมพันธ์กับน้ำหนักสีและมิติของสี คือกลุ่มสีซึ่งมีค่าสว่างจะรู้สึกว่าเป็นระยะไกล และกลุ่มสีซึ่งมีค่าคล้ำจะรู้สึกว่าเป็นระยะใกล้ในภาพ

14.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นจะแสดงให้เห็นที่บริเวณรูปและพื้นโดยใช้เส้นเน้นรูปร่างของรูปทั้งในกลุ่มดอกและใบของดอกไอริส ตลอดจนใช้เส้นเน้นที่รูปแจกันเพื่อใช้แก้ปัญหาเรื่องน้ำหนักสีที่ใกล้เคียงกันระหว่างรูปและพื้นทั้งนี้จะใช้เส้นเน้นที่บริเวณพื้นเพื่อแสดงเส้นระดับตาและแบ่งพื้นออกเป็นสองส่วนซึ่งทำให้พื้นด้านหลังรู้สึกว่าไกลออกไปในความรู้สึก ส่วนพื้นล่างจะยื่นมาด้านหน้า



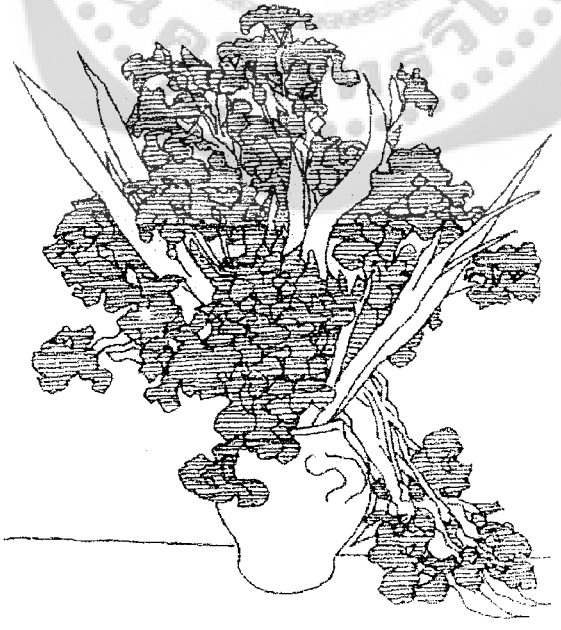
การใช้เส้นในภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background เป็นการใช้เส้นในลักษณะตวัดด้วยพู่กันในรูปแบบต่าง ๆ คือ เส้นโค้งเล็กน้อย เส้นบิดเบี้ยว เส้นแนวเฉียง เส้นหมุนวน เป็นช่วงสั้นๆ โดยส่วนใหญ่เส้นจะปรากฏที่บริเวณรูปมากกว่าพื้น ดังเช่น กลุ่มดอกไอริสซึ่งปักอยู่ในแจกันจะมีลักษณะการซ้ำกันของเส้นเป็นกลุ่มใหญ่โดยมีเส้นที่ใบและก้านจะต่างพวกออกไป ด้วยลักษณะการซ้ำกันของรูปทรงจำนวนมากนี้เองจึงทำให้ไม่มีช่องว่างระหว่างรูปทรงทำให้รู้สึกทึบตันในกลุ่มของรูป ฟาน โกะ จึงได้ใช้

เส้นเน้นขอบเขตของรูปเพื่อให้รูปมีระยะหน้าระยะหลังในกลุ่มของรูปเอง ดังในภาพจะเห็นว่ากลุ่มดอกไอริสจะมีการซ้ำกันของรูปทรงซึ่งเป็นดอกจำนวนมาก จึงต้องใช้เส้นเน้นบริเวณรูปนอกของดอกแต่ละดอกให้รู้ว่ารูปดอกไหนอยู่ด้านหน้าและด้านหลังจากนั้นจึงเพิ่มเติมรายละเอียดในกลุ่มดอกซึ่งอยู่ด้านหน้าให้มีรายละเอียดของรูปทรงชัดกว่ารูปทรงด้านหลัง รูปและพื้นในบางตำแหน่งจะแยกกันไม่ออกว่าส่วนไหนรูปส่วนไหนพื้น เพราะว่าสีที่ใช้และน้ำหนักสีใกล้เคียงกัน ดังเช่นรูปแจกันจะเห็นว่าสีของแจกันกับสีของพื้นหลังมีความใกล้เคียงกันมากจึงต้องเน้นด้วยเส้นน้ำหนักเข้มบริเวณรอบนอกของรูปแจกัน ตลอดจนส่วนสำคัญอย่างอื่นในรูปแจกันทำให้รูปแจกันแยกออกจากพื้นหลังได้ชัดเจนขึ้น

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นซึ่งลากตวัดด้วยพู่กันหลายลักษณะ เพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหวทั้งในบริเวณรูปและบริเวณพื้น และใช้เส้นเน้นบริเวณรอบนอกของรูปทรงที่มีลักษณะการซ้ำกันและทับซ้อนกันเป็นกลุ่มเพื่อให้รู้ว่ารูปทรงใดอยู่ด้านหน้าหรือหลังโดยรูปที่เน้นเส้นจะอยู่ด้านหน้า ตลอดจนใช้เส้นเน้นบริเวณรอบนอกของรูปเพื่อให้รูปแยกออกจากพื้นหลังในส่วนที่รูปมีสีและน้ำหนักสีใกล้เคียงกับพื้น

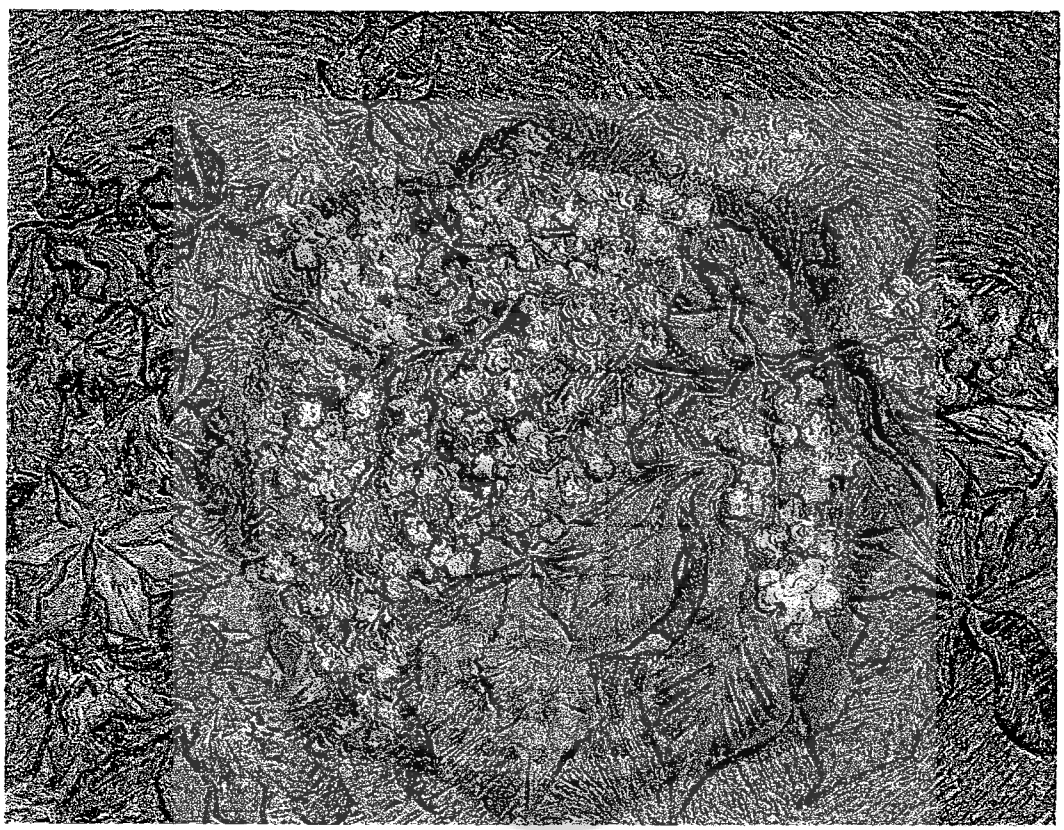
14.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Still Life: Vase with Irises against a Yellow Background พบว่าเป็นการบูรณาการระหว่างรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติกับรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นได้อย่างกลมกลืนด้วยเทคนิคการระบายสี และการเน้นรูปทรงทั้งสองด้วยเส้นน้ำหนักเข้ม ทั้งนี้รูปใบและดอกไอริสจะพัฒนาและคลี่คลายมาจากภาพ Irises โดยการนำมาจัดวางเป็นกลุ่มในดอกและใบจะไม่แสดงรายละเอียดแต่จะใช้เทคนิคการระบายสีให้เกิดรอยพู่กันแทนโดยโครงสร้างของดอกบิดพริ้วไปตามความต้องการของศิลปินผู้สร้างมากกว่าลอกแบบธรรมชาติ



การใช้รูปทรงในภาพ Still Life: Vase with Irises a Yellow Background เป็นการใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติและรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งเป็นลักษณะการใช้รูปทรง 2 แบบร่วมกันอย่างกลมกลืนด้วยเทคนิคการสร้างงานเฉพาะตัว กล่าวคือ รูปทรงของกลุ่มดอกไอริสที่ปักอยู่ในแจกันจะมีลักษณะที่เลียนแบบธรรมชาติโดยผ่านกระบวนการคลี่คลายด้วยความรู้สึกของตัวเอง และประสบการณ์จากอดีตที่เคยศึกษารูปทรงตามธรรมชาติของดอกไอริส ชื่อภาพ "Irises" (Siant-Rémy) ซึ่งศึกษาจากรูปทรงที่อยู่ในธรรมชาติจริง ๆ หากในภาพนี้ ฟาน โกะ นำรูปทรงของดอกไอริสมาถ่ายทอดร่วมกับรูปทรงของแจกันซึ่งเป็นรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นภายในห้อง โดยรูปทรงของทั้ง 2 แบบจะขัดแย้งกันอยู่ด้วยลักษณะทางกายภาพ คือ รูปทรงของดอกไอริสจะมีลักษณะโค้ง บิดเบี้ยว ไม่มีทิศทางชัดเจน ตลอดจนรูปทรงของใบซึ่งมีลักษณะเรียวยาว ตรงบ้าง โค้งงอบ้าง และรูปทรงทั้งหมดปักอยู่ในแจกันจะมีบางส่วนหักและตกลงมาสู่บริเวณพื้นล่าง ทำให้กลุ่มรูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติแยกออกเป็นสองกลุ่มและเกิดการเคลื่อนไหวขึ้นระหว่างกลุ่มรูปทรงทั้ง 2 กลุ่ม คือจะเกิดเส้นเชิงนัยขึ้นในความรู้สึกว่ากลุ่มดอกไอริสซึ่งตกลงมาที่พื้นล่างนั้น ก่อนหน้านี้ก็อยู่รวมกันเป็นกลุ่มเดียวกัน อาจจะตกเพราะว่าก้านรับน้ำหนักของดอกไม่ไหวเลยตกลงด้านล่างตามแรงโน้มถ่วงของโลกก็ได้ ส่วนรูปทรงแจกัน ซึ่งเป็นลักษณะรูปทรงที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้นมา จะมีลักษณะผสมกันระหว่างรูปไข่กับรูปทรงกระบอก คือมีลักษณะปากกว้างกลมเท่ากับฐานตรงกลางป่องออกหรือโค้งออกเล็กน้อย เหมือนรูปไข่มีน้ำหนัก แข็งแรงและรู้สึกมั่นคง จากลักษณะของรูปทรงทั้งสองจะเห็นว่าขัดแย้งกันอยู่ ฟาน โกะ สร้างความกลมกลืนของรูปทรงทั้งสองด้วยลีลาของรอยพู่กันที่แสดงออกถึงความรู้สึกภายในของตนเอง ทำให้รูปทรงทั้งสองลักษณะสัมพันธ์กัน ส่วนบริเวณพื้นหลังที่มีลักษณะเปิดกว้างไม่จำกัดขอบเขตช่วยให้รูปทรงที่ถูกจัดวางไว้ในกรอบแคบ ๆ รู้สึกเหมือนอยู่ในบริเวณห้องที่มีขนาดกว้าง

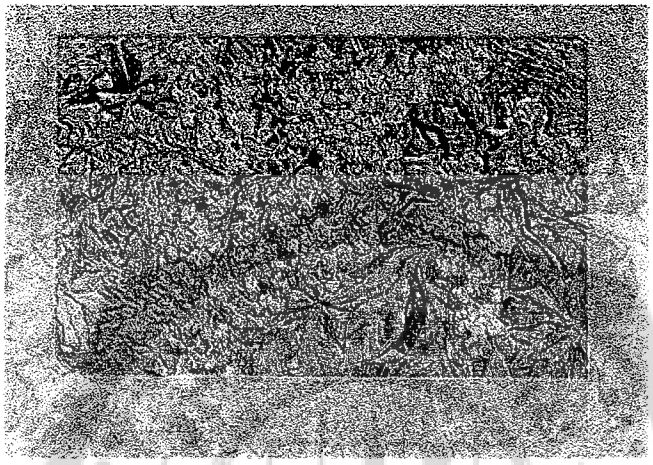
จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Still Life: Vase with Irises a Yellow Background ทำให้เชื่อได้ว่า ฟาน โกะ ได้นำรูปทรงที่เกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติซึ่งได้คลี่คลายและดัดแปลงรูปทรงขึ้นมาใหม่เป็นลักษณะเฉพาะตัวแต่ยังดูรู้ว่าเป็นรูปอะไรมาใช้ร่วมกับรูปทรงที่เกิดจากการสร้างขึ้นของมนุษย์อย่างมีเอกภาพและสัมพันธ์กันด้วยเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะเด่นของพื้นผิวด้วยรอยพู่กันที่แสดงออกถึงความรู้สึกภายในออกมาโดยลักษณะของรอยพู่กันจะเกิดการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง



15. ผลงานภาพ Blossoming Chestnut Branches Auvers – Sur – Oise May
Oil on canvas, 72 x 91 cm. 1890.

15.1 เทคนิคการระบายสี

เทคนิคการระบายสีในผลงานภาพ Blossoming Chestnut Branches ของวินเซนต์ ฟาน โกะ เป็นการใช้เทคนิคการระบายสีทับกันด้วยสีค่อนข้างหนาโดยบางบริเวณในภาพจะใช้พู่กันระบายสีพร้อมกับกดลงบนระนาบจนเกิดเป็นร่องลึกคล้ายกับภาพพิมพ์แกะไม้ (wood cut) โดยลักษณะรอยพู่กันจะเป็นขีดช่วงสั้น ๆ ลากต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน บริเวณรูปจะเน้นด้วยสีที่มีความหนามาก (impasto) จนนูนออกมาจากระนาบ และไม่ปรากฏการระบายแบบเกลี่ยสีในภาพ



เทคนิคการระบายสีในภาพ Blossoming Chestnut Branches เป็นเทคนิคการระบายสีที่แสดงพื้นผิวด้วยรอยพู่กันหลายลักษณะ คือ แนวเฉียง โค้ง หยักเป็นช่วงสั้น ๆ ปรากฏอยู่ในบริเวณรูปและพื้น และแต้มด้วยสีค่อนข้างหนาเป็นก้อน โดยแบ่งภาพออกเป็นสองส่วนคือบริเวณรูปและบริเวณพื้น กล่าวคือในบริเวณพื้นจะปรากฏรอยพู่กันเป็นช่วงสั้น ๆ บนระนาบที่ระบายสีไว้ก่อนแล้ว โดยลากพู่กันในลักษณะต่อเนื่องสัมพันธ์กันมีเป็นลักษณะผิวคล้ายกับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ (woodcut) โดยเฉพาะพื้นหลังส่วนบนรอยพู่กันจะสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเห็นได้ชัด มีลักษณะโค้งวนให้ความรู้สึกเหมือนความปั่นป่วนของมวลอากาศตอนมีพายุน่าจะสื่อถึงความรู้สึกภายในที่กดดันสับสนของ ฟาน โกะ ที่เกิดขึ้นขณะที่เขียนภาพ เมื่อมาเปรียบเทียบกับรอยพู่กันที่ ปรากฏบริเวณส่วนล่างของภาพจะเห็นว่า ฟาน โกะ ได้ใช้วิธีการระบายสีด้วยการลากกดพู่กันลงบนระนาบด้วยสีค่อนข้างหนา จนปรากฏเป็นร่องลึกบนระนาบบริเวณนี้ก็แสดงออกอีกอารมณ์หนึ่ง ส่วนบริเวณรูปจะระบายสีด้วยหนามาก (impasto) ด้วยลักษณะการแต้มสีเป็นก้อนมีขนาดเล็กปรากฏเป็นลักษณะพื้นผิวนูนเด่นขึ้นมาจากระนาบเหมือนงานประติมากรรมนูนต่ำ ซึ่งเป็นกลุ่มรูปทรงที่เป็นจุดเด่นในภาพ

จากข้อมูลเทคนิคการระบายสีในภาพ Blossoming Chestnut Branches ทำให้เชื่อได้ว่าใช้เทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะพื้นผิวซึ่งเกิดจากการลากตวัดพู่กันหลายลักษณะ โดยปรากฏเป็นรอยพู่กันช่วงสั้น ๆ บนระนาบต่อเนื่องและสัมพันธ์กันทั้งรูปและพื้น เป็นลักษณะผิวคล้ายกับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ (woodcut) ทั้งยังและแต้มด้วยสีที่มีความหนา (impasto) จนดูคล้ายผลงานประติมากรรมนูนต่ำในส่วนที่เน้นเป็นจุดเด่นในภาพ

15.2 การใช้สี

การใช้สีในผลงานภาพ Blossoming Chestnut Branches พบว่าใช้

ระดับค่าน้ำหนักสี (values scale) ค่าน้ำหนักสีเกิดจากความต่างกันของน้ำหนักสีแท้แต่ละสี และสีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทา (tone) ทั้งภาพและเน้นด้วยสีน้ำหนักเข้มที่บริเวณรูปบางส่วน ทั้งยังใช้สีค่าอ่อน (tint) เน้นรูปที่เป็นตำแหน่งที่สว่างสุดโดยสีค่าอ่อนจะมีความสัมพันธ์กับค่าความเข้มของแสง

ระดับค่าความเข้มของสี (intensity scale) ระดับค่าความเข้มสีซึ่งใกล้เคียงกับสีแท้จะกระจายทั่วภาพสลับกับสีแท้ที่มีความเข้มของสีต่ำเนื่องจากถูกผสมด้วยสีเทา (tone) และถูกผสมด้วยสีขาว (tint) ซึ่งเป็นสีค่าอ่อน

กลุ่มสี (hue families) เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม ซึ่งเป็นความกลมกลืนที่มีสภาพของความขัดแย้ง

การใช้สีในภาพ Blossoming Chestnut Branches เป็นการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงข้าม กล่าวคือ เป็นความกลมกลืนที่มีสภาพของความขัดแย้งซึ่งช่วยลดความแข็งกร้าว หรือความกระด้างของสีตรงข้ามแท้ จะเห็นได้ว่าสีที่ใช้ในภาพจะมีสีกลุ่มเย็น คือ สีน้ำเงิน สีเขียว และสีเหลือง เป็นกลุ่มสีกลมกลืนกันซึ่งตรงข้ามกับสีส้มแดง และสีแดง ที่ปรากฏเป็นกลุ่มสีอุ่นในปริมาณที่น้อย จึงทำให้ถูกผลักดันจากกลุ่มสีเย็นให้มีความเด่นชัดขึ้น กลุ่มสีตรงข้ามทั้งคู่นั้นกลมกลืนและสัมพันธ์กันและให้ความรู้สึกขัดแย้งกัน ฟาน โกะ สร้างความกลมกลืนระหว่างสีสองกลุ่มมีความสัมพันธ์กันด้วยน้ำหนักสี เคยใช้สีแท้ผสมกับสีค่าอ่อน (tint) ซึ่งเกิดจากการผสมด้วยสีขาว ได้แก่ สีชมพู สีฟ้า สีเหลืองอ่อน สีเขียวอ่อน ทั้งยังเพิ่มน้ำหนักเข้มด้วยการผสมระหว่างสีแท้กับสีดำ สีใกล้เคียง หรือสีตรงข้ามที่มีน้ำหนักเข้มกว่า ซึ่งทำให้รู้สึกว่ารูปและพื้นที่ถูกปกคลุมด้วยสีเข้มอยู่ใกลกว่ารูปและพื้นที่ถูกปกคลุมด้วยสีอ่อน และอาจจะกลับกันในบางตำแหน่งในภาพ เช่น กลุ่มใบไม้มุมบนด้านซ้ายของภาพกลุ่มใบไม้น้ำหนักสีเข้มจะ ปรากฏอยู่บนพื้นหลังที่น้ำหนักสีอ่อนกว่า ซึ่งจะแตกต่างไปจากภาพโดยรวมที่กลุ่มสีค่าอ่อนจะมีระยะอยู่ใกล้

จากข้อมูลการใช้สีในภาพ Blossoming Chestnut Branches ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้สีแบบกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม คือเป็นกลุ่มสีซึ่งมีความกลมกลืนและมีสภาพความขัดแย้งด้วย ทั้งนี้ ฟาน โกะ สร้างความกลมกลืนในภาพด้วยการลดความเข้มของสีแท้ทั้งสองกลุ่มคือสีกลุ่มเย็นและกลุ่มอุ่นให้มีความสัมพันธ์กันด้วยน้ำหนักสีโดยการเอาสีแท้มาผสมกับสีที่มีค่าอ่อน (tint) และผสมกับสีที่มีค่าแก่ (shade) เพื่อเพิ่มน้ำหนักสีให้ให้อ่อนลงและเข้มขึ้น ซึ่งน้ำหนักสีอ่อนแก่ที่ได้จะสัมพันธ์กับมิติที่เกิดขึ้นในภาพ คือ สีที่มีค่าอ่อนจะให้ความรู้สึกว่าอยู่ใกลักว่าสีที่มีน้ำหนักเข้มกว่าโดยภาพรวมโดยมีเพียงบางส่วนในภาพที่สีน้ำหนักเข้มจะให้ความรู้สึกว่าอยู่ใกลักว่าสีที่มีน้ำหนักอ่อนกว่า

14.3 การใช้เส้น

การใช้เส้นในผลงานภาพ Blossoming Chestnut Branches พบว่าใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นจะแสดงให้เห็นบริเวณรูปโดยใช้เน้นที่กลุ่มใบไม้ด้วยน้ำหนักสีที่แตกต่างกันหลายน้ำหนักเพื่อแสดงขอบเขตของรูปโดยเส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันจะมีลักษณะเป็นขีดช่วงสั้น ๆ แข็งกระด้างแต่ลากสัมพันธ์ต่อเนื่องกันทั่วบริเวณรูปและพื้น

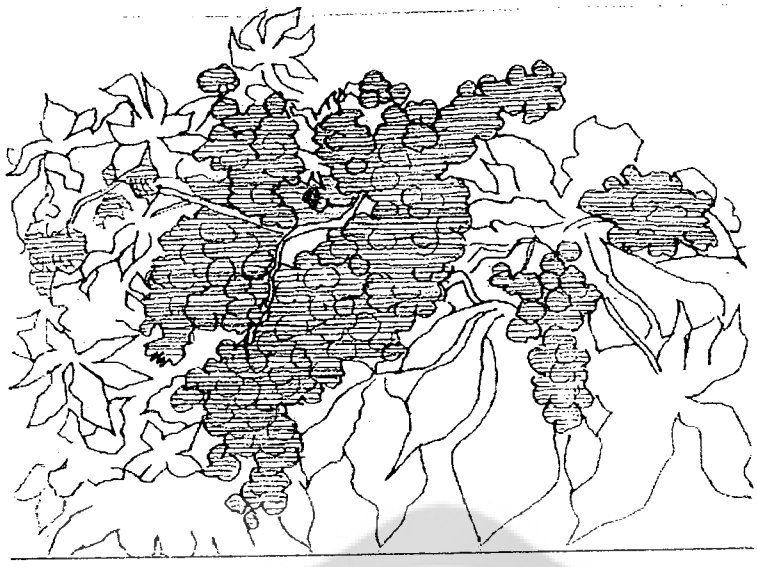


การใช้เส้นในภาพ Blossoming Chestnut Branches เป็นลักษณะการใช้เส้นที่เกิดจากการลากพู่กันเป็นช่วงสั้น ๆ โดยเส้นพู่กันจะมีลักษณะแข็งกร้าวเหมือนกับผลงานภาพพิมพ์แกะไม้ (woodcut) ซึ่งเกิดจากการใช้เหล็กแข็งขนาดเล็กที่ปลายแหลมคมแกะเป็นร่องหลายลักษณะบนแผ่นไม้เนื้ออ่อน จากนั้นจึงนำหมึกพิมพ์ภาพมาลงบนแผ่นไม้โดยการใช้ลูกกลิ้งยางกลิ้งบนระนาบจนหมึกพิมพ์กระจายทั่วระนาบตามต้องการแล้วนำแผ่นระนาบมาวางบนกระดาษที่เตรียมไว้สำหรับพิมพ์ และนำเข้าพิมพ์ด้วยแท่นพิมพ์ก็จะปรากฏภาพที่แกะไว้บนแผ่นระนาบไม้บนกระดาษในลักษณะกลับด้าน โดยเส้นที่ปรากฏขึ้นหลังจากผ่านกระบวนการพิมพ์ภาพแล้วจะมีลักษณะคล้ายกับภาพ Blossoming Chestnut Brauches ของ ฟาน โกะ จะแตกต่างกันที่วิธีการสร้างสรรค์ผลงาน โดยผลงานภาพ Blossoming Chestnut Brauches จะใช้วิธีการระบายสีด้วยการลากเส้น และแต้มสีด้วยพู่กัน แต่ผลงานภาพพิมพ์ใช้วิธีการแกะด้วยวัสดุปลายแหลมให้เป็นร่องบนระนาบแล้วจึงนำไปพิมพ์ เมื่อพิจารณาดูเส้นที่เกิดขึ้นในภาพโดยเริ่มพิจารณาจากบริเวณพื้นหลังภาพ จะเห็นว่า ฟาน โกะ จะใช้วิธีการลากเส้นด้วยพู่กันเป็นช่วงสั้น ๆ สัมพันธ์ต่อเนื่องกันและให้ความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรงของกลุ่มเส้นบริเวณพื้นหลัง ส่วนบริเวณรูปก็ปรากฏเส้นที่มีลักษณะแข็งกร้าวในรูปของใบไม้เป็นกลุ่มเส้นที่อยู่ในกรอบไม่อิสระเหมือนบริเวณพื้นหลังโดยเน้นเส้นรอบนอกเป็นกรอบของรูปทรงไว้ แต่เส้นรอบนอกของรูปทรงจะมีลักษณะบิดพลิ้วไปตามลักษณะของรูปทรงนั้นและให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวช้า ๆ

จากข้อมูลการใช้เส้นในภาพ Blossoming Chestnut Branches ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้เส้นซึ่งเกิดจากการลากพู่กันเป็นช่วงสั้น ๆ มีลักษณะของเส้นที่แข็งกร้าวและมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันในบริเวณพื้นหลังภาพ (Background) แต่บริเวณรูปจะปรากฏเส้นลากเรียงกันและอยู่ในกรอบของเส้นรอบนอกที่ใช้เน้นรูปทรง ซึ่งเส้นโดยรวมที่ปรากฏในภาพจะมีลักษณะคล้ายกับภาพพิมพ์แกะไม้

15.4 การใช้รูปทรง

การใช้รูปทรงในผลงานภาพ Blossoming Chestnut Branches พบว่าใช้เป็นการจัดวางโครงสร้างรูปทรงซึ่งนำมาจากธรรมชาติแล้วถ่ายทอดรูปทรงด้วยเทคนิคการระบายสีด้วยวิธีการแต้มสีเป็นก้อนหนา ๆ และขีดเป็นเส้นสั้น ๆ แล้วเน้นรูปทรงด้วยเส้นซึ่งมีน้ำหนักเข้ม

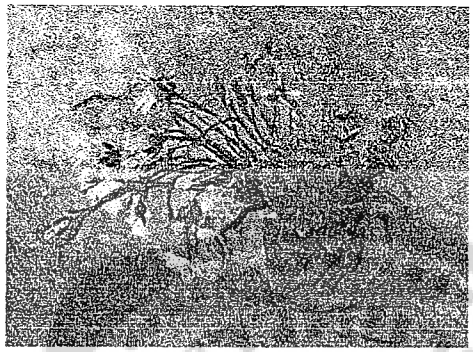


การใช้รูปทรงในภาพ Blossoming Chestnut Branches เป็นการใช้รูปทรงในลักษณะเลียนแบบรูปทรงในธรรมชาติ กล่าวคือได้นำรูปทรงที่ปรากฏในธรรมชาติมาถ่ายทอดด้วยการใช้ลักษณะของการแทนด้วยความรู้สึกของตัวศิลปินเองและมีลักษณะเฉพาะตัว จะปรากฏทรงเป็นสองกลุ่มสองลักษณะคือ กลุ่มของดอกไม้จะมีลักษณะเป็นก้อนกลม ๆ ซึ่งเกิดจากการแต้มด้วยสีหนา ๆ (impasto) จนเกิดเป็นรูปทรงมีลักษณะคล้ายผลงานประติมากรรมนูนต่ำคือจะปรากฏลักษณะพื้นผิวนูนขึ้นมาจากระนาบ 2 มิติ เป็นภาพ 3 มิติ รูปทรงอีกกลุ่มหนึ่งจะเป็นกลุ่มของใบไม้มีลักษณะเป็นแฉกโดยการระบายสีเป็นรูปของใบไม้แล้วใช้พู่กันลากเป็นเส้นเรียงกันในแนวขวางและเน้นด้วยเส้นรอบนอกมีขนาดเล็กใหญ่หลายขนาดโดยกลุ่มใบไม้ขนาดใหญ่จะอยู่ด้านหน้าและกลุ่มใบไม้ขนาดเล็กจะอยู่ด้านหลังและไกลออกไปโดยใช้หลักทัศนียวิทยา (perspective) ซึ่งไม่ได้ใช้เส้นระดับตาและเส้นนำสายตาแต่ใช้ขนาดของรูปทรงแทนให้เกิดความรู้สึกใกล้และไกล

จากข้อมูลการใช้รูปทรงในภาพ Blossoming Chestnut Branches ทำให้เชื่อได้ว่าเป็นการใช้รูปทรงที่มีต้นแบบจากธรรมชาตินำมาถ่ายทอดด้วยการแทนความรู้สึกของศิลปินมีลักษณะเฉพาะตัวโดยรูปทรงจะถูกแบ่งออกเป็นสองกลุ่มคือกลุ่มหนึ่งเกิดจากการแต้มค่อนข้างหนาเป็นก้อนสีมีลักษณะคล้ายกับผลงานประติมากรรมนูนต่ำ และอีกกลุ่มจะเป็นรูปทรงซึ่งเกิดจากการระบายสีแบน ๆ และใช้เส้นที่มีลักษณะแข็งกร้าวเน้นในรูปทรงมีขนาดใหญ่เล็กต่างกัน โดยกำหนดให้รูปทรงขนาดใหญ่อยู่ด้านหน้ารู้สึกใกล้ และรูปทรงที่มีขนาดเล็กอยู่ด้านหลังและรู้สึกไกลออกไป

สรุปผลการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ

1. ผลงานภาพ Vase with Red and White Carnation on Yellow background



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยการลากตวัดพู่กันปรากฏเป็นรอยพู่กันหยาบ ๆ โดยไม่แสดงการระบายเกลี่ยสี

การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างอยู่ในระดับสูง และค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างมืดหรือหนัก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีค่อนข้างสูงในบางตำแหน่งของภาพโดยส่วนใหญ่สีแท้จะสัมพันธ์กับค่าสีเทาในปริมาณมากและสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนและสีค่าแก่ในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะใกล้เคียงกันในวงสี

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดพู่กันเป็นส่วนใหญ่โดยแสดงลักษณะเส้นด้วยการเน้นเส้นในปริมาณน้อย

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่าการใช้รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

2. ผลงานภาพ Vase with Red Poppies



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายทับกันหลายชั้น และแสดงการระบายเกลี่ยสีเล็กน้อย

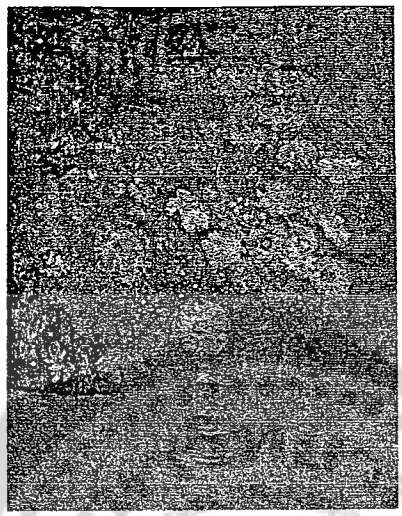
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างอยู่ในระดับกลาง ค่อนขึ้นไปด้านสว่างเล็กน้อย และค่าระดับความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างมืดหรือหนัก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีค่อนข้างสูง โดยส่วนใหญ่สีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทาในปริมาณมากทั้งนี้จะสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนและสีค่าแก่น้อยในปริมาณใกล้เคียงกัน
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กัน และเส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นในลักษณะใกล้เคียงกัน

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้น

3. ผลงานของ Vase with Zinnias



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กัน โดยใช้วิธีการระบายเคลือบทับกันหลายชั้น โดยใช้ทั้งสีโปร่งและสีทึบแสงซึ่งจะปรากฏสีนูนหนา (impasto) ในบริเวณรูป ทั้งนี้ยังแสดงวิธีการระบายเกลี่ยสีน้อย

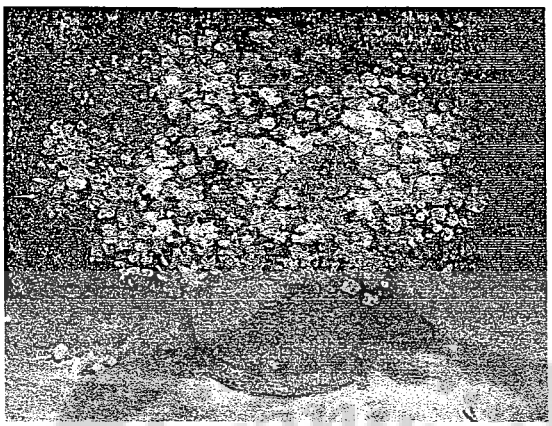
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีค่อนข้างสูงและค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างมืดหรือหนัก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีค่อนข้างสูงในปริมาณมากโดยสีแท้ยังสีสัมพันธ์กับสีค่าแก่ในปริมาณมาก สัมพันธ์กับสีเทาปริมาณกลาง ๆ และสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนน้อย
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีลักษณะสามเส้ากลุ่มสีจะมีสภาพตัดกันรุนแรง

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันในปริมาณมากโดยใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นน้อยมาก

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

4. ผลงานภาพ Vase with Zinnias and Other Flowers



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายสีทับกันเป็นชั้น ๆ จะทำให้ปรากฏสีนูนหนามากในบางตำแหน่งของภาพตลอดจนการระบายสีเกลี่ยสีด้วยแต่ปรากฏไม่มาก

การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีค่อนข้างสูงและค่าความเข้มของน้ำหนักสีอยู่ในระดับมืด
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีต่ำ โดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าแก่ สีเทาและสีค่าอ่อนในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันเป็นส่วนใหญ่โดยใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นค่อนข้างน้อย

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

5. ผลงานภาพ Vase with Hollyhocks



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายเคลือบและทับกันหลายชั้น ตลอดจนแสดงการใช้สีหนา (impasto) ในบางตำแหน่งโดยไม่แสดงการระบายเกลี่ยสี

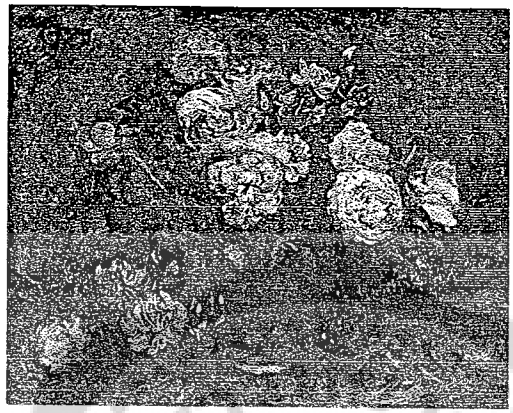
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีสูง แต่ใช้ในปริมาณน้อย และใช้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีในระดับมืดมากใช้ในปริมาณมาก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีปานกลางโดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทาค่อนข้างมาก สีค่าแก่ระดับปานกลางและสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนน้อย
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะตรงกันข้ามหรือตัดกัน

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันเป็นส่วนใหญ่ และใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นน้อยมาก

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

6. ผลงานภาพ Bowl with Peonies and Roses



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีระบายเคลือบทับกันด้วยสีที่มีคุณสมบัติโปร่งและทึบแสงในบางตำแหน่งของภาพจะเน้นด้วยสีหนา (impasto) และแสดงวิธีการระบายเกลี่ยสีน้อยมาก

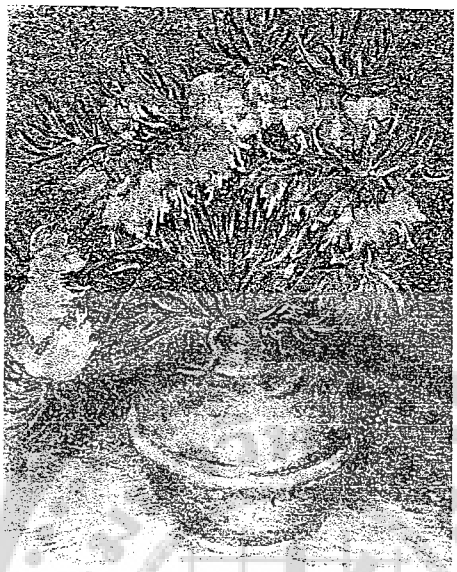
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยแสดงระดับค่าความสว่างของน้ำหนักสีสูงและระดับค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างมืดและหนัก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีปานกลางโดยสีแท้จะมีความสัมพันธ์กับสีค่าอ่อน สีเทาและสีค่าแก่ในปริมาณใกล้เคียงกัน
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะตรงกันข้ามหรือตัดกัน

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดพู่กันมากและใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นน้อย

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่าที่มนุษย์สร้างขึ้น

7. ผลงานภาพ Fritilaries in a Copper Vase



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการแต้มสีเป็นจุด เป็นขีด และเป็นแผ่นสีตามลักษณะของพู่กัน

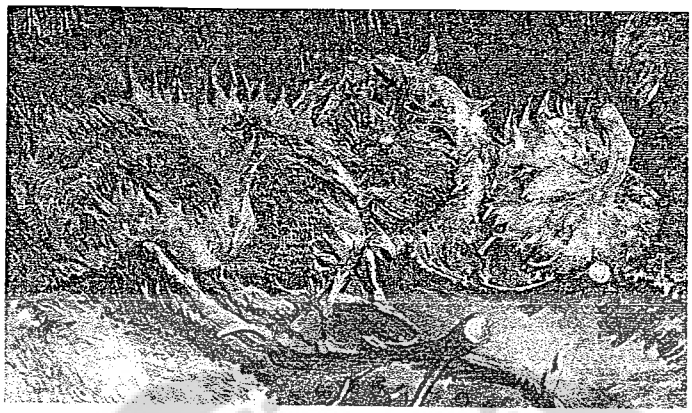
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีสูงและให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีอยู่ในระดับกลาง
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีค่อนข้างสูงในปริมาณน้อยโดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนและสีเทาเป็นส่วนใหญ่ และสัมพันธ์กับสีค่าแก่ในปริมาณน้อยมาก
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดของพู่กันเป็นส่วนใหญ่ และใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นเป็นส่วนน้อย

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติใกล้เคียงกับรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

8. ผลงานภาพ Four Cut Sunflowers



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายเคลือบทับกันด้วยสีโปร่งแสงและสีทึบแสงตลอดจนการใช้ขีดและจุดสีขนาดเล็กโดยแสดงวิธีการระบายสีในปริมาณน้อย

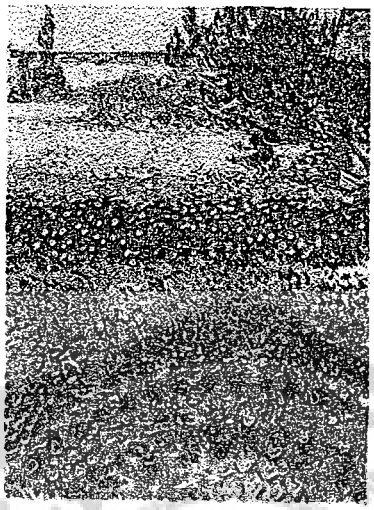
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับ โดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีค่อนข้างสูงและให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างหนักหรือมืด
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีในระดับปานกลางโดยใช้สีแท้สัมพันธ์กับสีค่าอ่อนและสีค่าแก่ในปริมาณที่ใกล้เคียง
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนที่มีสภาพความขัดแย้งโดยคู่สีจะอยู่ในตำแหน่งสุดขั้วของสีกลมกลืน

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันเป็นส่วนใหญ่โดยใช้แสดงด้วยการเน้นเส้นน้อยมาก

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ โดยไม่ปรากฏรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

9. ผลงานภาพ Flowering Garden



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการแต้มสีเป็นจุด และเป็นขีดขนาดเล็กทับบนพื้นสีที่ระบายไว้ในชั้นแรกโดยไม่แสดงวิธีการระบายเกลี่ยสี

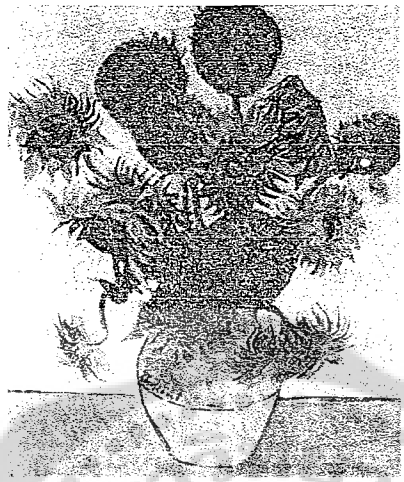
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีค่อนข้างสูงในปริมาณไม่มากและให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างมืดซึ่งไม่หนักมาก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีสูงมากโดยแสดงค่าความเข้มของสีแท้ที่สัมพันธ์กับสีค่าอ่อน สีเทาและสีค่าแก่ในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน
- *กลุ่มสี* ใช้สีหลายสีโดยแบ่งเป็นคู่สีตรงกันข้ามหรือคู่สีตัดกัน 3 คู่สี โดยเลือกใช้สีในปริมาณมากน้อยแตกต่างกัน

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันกระจายทั้งภาพเป็นรอยพู่กันที่มีขนาดสั้นเรียงต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน ทั้งนี้จะแสดงการเน้นเส้นไม่มากนัก

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ และใช้รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นค่อนข้างน้อยซึ่งเป็นเพียงส่วนประกอบของภาพเท่านั้น

10. ผลงานภาพ Still Life : Vase with Fourteen Sunflowers



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายสีทับกันด้วยสีซึ่งมีคุณสมบัติทึบแสงโดยระบายเคลือบบาง ๆ และแต้มให้ปรากฏลักษณะผิวด้วยเนื้อสีค่อนข้างหนา (impasto) โดยไม่แสดงวิธีการระบายเกลี่ยสี

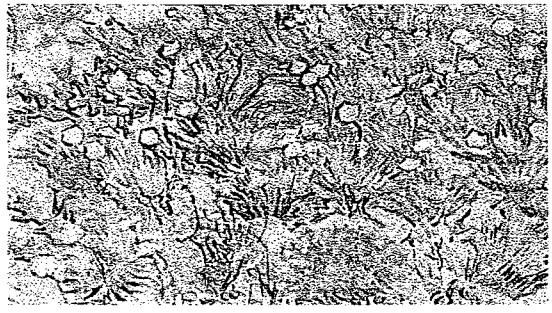
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีค่อนข้างสูงและให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีระดับกลาง
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีค่อนข้างต่ำโดยสีแท้จะถูกผสมและปกคลุมด้วยสีค่าอ่อนเป็นส่วนใหญ่ทั้งยังใช้สีค่าแก่ผสมกับสีแท้อีกด้วย
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนด้วยสีใกล้เคียงโดยมีทั้งสภาพความขัดแย้งและกลมกลืนกัน

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันน้อยลงโดยให้ความสำคัญกับการเน้นด้วยเส้นมากขึ้น

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

11. ผลงานภาพ A Field of Yellow Flowers



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายทับกันด้วยสีซึ่งมีความข้นมาก แสดงวิธีการระบายด้วยการแต้มพู่กันเป็นขีดสั้น ๆ เรียงต่อเนื่องและสัมพันธ์กันโดยไม่แสดงวิธีการระบายเกลี่ยสี

การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีปานกลาง และให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างหนักมาก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีต่ำโดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทาเป็นส่วนใหญ่
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนซึ่งเป็นความสัมพันธ์ของสีใกล้เคียง

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันเป็นส่วนใหญ่ และใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นมากขึ้น

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติโดยใช้วิธีการตัดทอนรูปทรงให้เหลือเพียงรูปทรงง่าย ๆ

12. ผลงานภาพ Irises



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายสีทับกันด้วยเนื้อสีที่มีความข้นมาก แล้วระบายเคลือบด้วยสีค่าอ่อนทับบนพื้นที่เข้มกว่าโดยไม่ได้แสดงวิธีการระบายเกลี่ยสี

การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีค่อนข้างสูงแต่ปริมาณน้อย และให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีค่อนข้างหนักถึงหนักมาก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีปานกลางถึงมากโดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทาและสีค่าแก่ในปริมาณใกล้เคียงกันโดยสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนน้อยมาก
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีหลายสีหรือสีพหุรงค์ ซึ่งเป็นการใช้สีเกินสามสีในวงสีโดยกลุ่มสีจะเรียงต่อเนื่องกัน และกลุ่มสีจะไม่อยู่ในวรรณะเดียวกัน

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันและเส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้นในปริมาณที่ใกล้เคียงกัน

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ

13. ผลงานภาพ Blossoming Almond Tree



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายทับกันด้วยสีซึ่งมีความข้นมากและมีคุณสมบัติทึบแสงทั้งยังแสดงวิธีการระบายด้วยการแต้มด้วยสีที่มีความหนาโดยไม่แสดงวิธีการระบายเกลี่ยสี

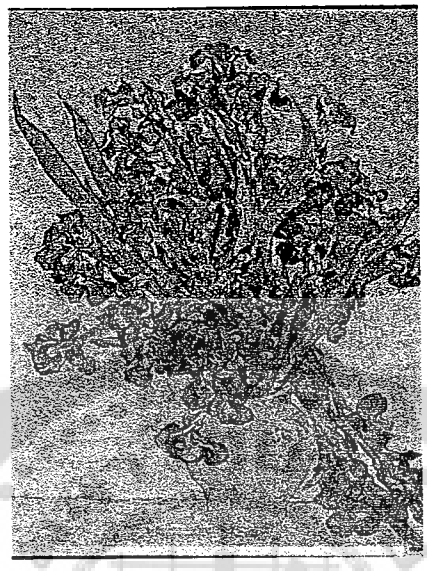
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีปานกลางถึงสูงและให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีหนักมาก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีปานกลางโดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทาและสีค่าอ่อนเป็นส่วนใหญ่โดยสัมพันธ์กับสีค่าแก่ค่อนข้างน้อย
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์กันของกลุ่มสีใกล้เคียงกันในวงสี

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันและใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นในปริมาณใกล้เคียงกัน

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ

14. ผลงานภาพ Still Life : Vase with Irises against a Yellow Background



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายทับกันด้วยสีซึ่งมีความข้นมากและมีคุณสมบัติทึบแสง ทั้งนี้การระบายจะใช้วิธีการป้ายพู่กันด้วยสีค่อนข้างหนาและหยาบโดยไม่แสดงวิธีการระบายเกลี่ยสี

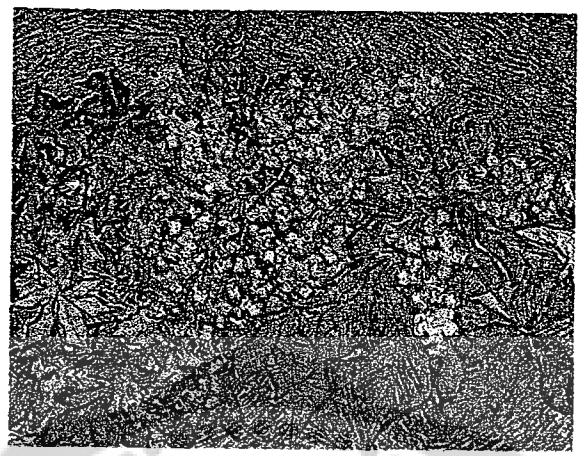
การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับโดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีสูงมาก และให้ค่าความเข้มของน้ำหนักสีมืดมาก
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีสูงโดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีค่าอ่อนมากกว่าสีค่าแก่ แต่ต่างกันในปริมาณไม่มากนัก โดยจะมีความสัมพันธ์กับสีเทาน้อย
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะขัดแย้งโดยคู่สีจะอยู่ในตำแหน่งสุดขั้วของกลุ่มสีกลมกลืนในวงสี

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันมากและใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นรองลงมาต่างกันไม่มากนัก

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

15. ผลงานภาพ Blossoming Chestnut Branches



เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะผิวด้วยพู่กันโดยใช้วิธีการระบายสีทับกันด้วยการแต้มเป็นขีดสั้นๆ เรียงต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน ทั้งนี้จะมีการระบายแต้มด้วยสีหนา (impasto) บริเวณกลางภาพเป็นก้อนสีกลม ๆ นูนหนาชัดเจนโดยไม่แสดงวิธีการระบายเกลี่ยสี

การใช้สี

- *ระดับค่าน้ำหนักสี* แสดงค่าน้ำหนักสีหลายระดับ โดยให้ค่าความสว่างของน้ำหนักสีไม่สูงนักอยู่ในระดับกลางเสียเป็นส่วนใหญ่ ตลอดจนให้ค่าความเข้มของสีค่อนข้างหนักแต่แสดงให้เห็นน้อย
- *ระดับค่าความเข้มของสี* แสดงค่าความเข้มของสีในระดับกลางเป็นส่วนใหญ่ โดยสีแท้จะสัมพันธ์กับสีเทาและสีค่าอ่อนในปริมาณใกล้เคียงกันโดยสัมพันธ์กับสีค่าแก่ในปริมาณน้อย
- *กลุ่มสี* แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากรอยพู่กันเป็นส่วนใหญ่ และใช้เส้นด้วยการเน้นเส้นมาก

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ

ผลสรุปโดยรวมจากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของวินเซนต์ ฟาน โกะ จำนวน 15 ภาพ ปรากฏผลดังนี้

เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีด้วยการใช้รอยพู่กัน จำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100 และแสดงการระบายเกลี่ยสี จำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 26.6

การใช้สี แสดงการใช้ค่าน้ำหนักสี โดยใช้ค่าน้ำหนักสีหลายระดับ จำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100 แสดงการใช้ระดับความเข้มของสี โดยใช้ระดับความเข้มของสีแท้สูงมาก จำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 33.3 ใช้ระดับความเข้มของสีแท้ ระดับกลาง จำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 46.6 และใช้ระดับความเข้มของสีแท้ต่ำ จำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 20 แสดงการใช้กลุ่มสี คือใช้กลุ่มสีกลมกลืน จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 40 ใช้กลุ่มสีลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม จำนวน 4 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 26.6 ใช้กลุ่มสีตรงกันข้ามหรือตัดกัน จำนวน 3 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 20 ใช้กลุ่มสีสามเส้า จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 6.6 ใช้กลุ่มสีพหุรงค์ จำนวน 1 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 6.6

การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยรอยพู่กัน จำนวน 15 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 100 โดยแสดงการใช้เส้นด้วยการเน้นเส้น จำนวน 6 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 40

การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติเพียงอย่างเดียว จำนวน 5 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 33.3 โดยใช้รูปทรงที่เลียนแบบธรรมชาติร่วมกับรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น จำนวน 10 ภาพ คิดเป็นร้อยละ 66.6

บทที่ 4
การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่สร้างขึ้นตั้งแต่ ค.ศ. 1886-1890 ซึ่งเลือกมาเป็นกลุ่มประชากรทั้งหมด 15 ภาพ โดยได้วิเคราะห์ในประเด็นเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้นและการใช้รูปทรงโดยเฉพาะประเด็นที่น่าสนใจมาเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้ จำนวน 16 ภาพ ดังนี้

1. ผลงานภาพชื่อ ชงโคดอกขาวชมพู ขนาด 51 × 71 ซม.
2. ผลงานภาพชื่อ พุทธรักษาในแจกันสีม่วง ขนาด 51 × 72 ซม.
3. ผลงานภาพชื่อ ดอกเข็มในกาน้ำเซรามิคสีน้ำเงิน ขนาด 55 × 65 ซม.
4 ผลงานภาพชื่อ ศรีตรังสีม่วง-สีเหลืองในแจกัน ขนาด 42 × 59 ซม.
5. ผลงานภาพชื่อ ดอกบัวในแจกันสีขาว ขนาด 60 × 70 ซม.
6. ผลงานภาพชื่อ ดอกหญ้าในแก้วน้ำ ขนาด 45 × 75 ซม.
7. ผลงานภาพชื่อ ช่อดอกไม้ในแจกันทองเหลือง ขนาด 60 × 60 ซม.
8. ผลงานภาพชื่อ ช่อพลับพลึงกับดอกยี่โถในแจกัน ขนาด 60 × 72 ซม.
9. ผลงานภาพชื่อ พลับพลึงสีแดง – สีขาว ขนาด 42 × 59 ซม.
10. ผลงานภาพชื่อ เหลืองอินเดียเมื่อหน้าแล้ง ขนาด 51 × 71 ซม.
11. ผลงานภาพชื่อ เฟื่องฟ้าในกระถาง ขนาด 50 × 60 ซม.
12. ผลงานภาพชื่อ ชมพูพันธุ์ทิพย์บาน ขนาด 70 × 90 ซม.
13. ผลงานภาพชื่อ ตะแบกบานในยามเย็น ขนาด 55 × 85 ซม.
14. ผลงานภาพชื่อ พุทธรักษาสีเขียว ขนาด 51 × 71 ซม.
15. ผลงานภาพชื่อ สัตตบรรณยามเช้า ขนาด 55 × 85 ซม.
16. ผลงานภาพชื่อ หางนกยูงเมื่อหน้าฝน ขนาด 55 × 85 ซม.

การพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

ผู้วิจัยได้นำเอาเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับดอกไม้ตามธรรมชาติเป็นสื่อดลใจมาถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรมลักษณะรูปแบบคล้ายจริง และพัฒนาเป็นรูปแบบไม่เหมือนจริงด้วยสีและรูปทรงบนระนาบ 2 มิติ ตามลักษณะผลงานจิตรกรรมของวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่พยายามจะสื่อความรู้สึกของตนเองต่อเรื่องราวที่เลือกนำมาถ่ายทอดเป็นผลงานจิตรกรรม รูปแบบคล้ายจริงและพัฒนาไปสู่รูปแบบไม่เหมือนจริงซึ่งถือว่าเป็นรูปแบบจิตรกรรมที่แปลกใหม่ ในช่วงศตวรรษที่ 19 ตอนปลายคาบเกี่ยวกับศตวรรษที่ 20 ช่วงต้น ๆ เป็นแนวทางชี้นำให้ศิลปินและผู้สนใจศิลปะรุ่นหลังเอาแนวคิดมาพัฒนาต่อไป ตามแนวคิดและผลงานจิตรกรรมของวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่ว่า เนื้อหาเรื่องราวภายนอกนั้นเป็นสื่อดลใจให้มนุษย์เกิดความรู้สึกอยากตอบสนองและนำความประทับใจนั้นมาแสดงออกผ่านทางจิตรกรรมด้วยความรู้สึกอันยิ่งใหญ่ของอารมณ์ที่ชักนำไป ด้วยสีรอยแปรง การจัดภาพ ตลอดจนรูปแบบซึ่งมุ่งตอบสนองอารมณ์และความรู้สึกที่ต้องการแสดงออกของตนเอง

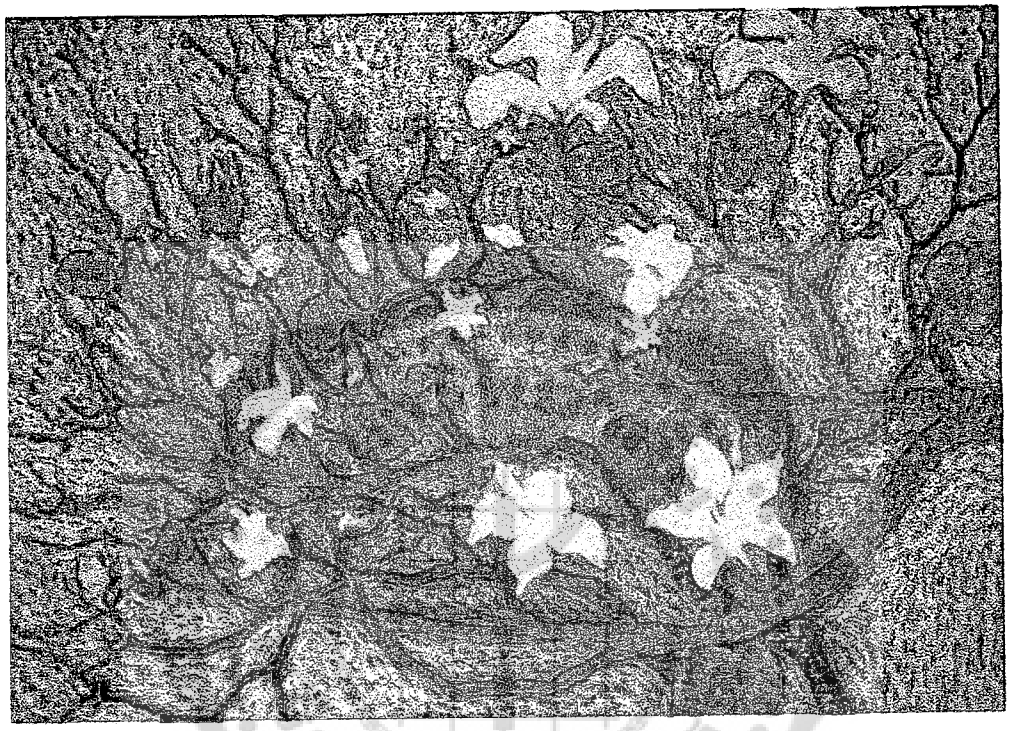
ทั้งนี้ผู้วิจัยจะนำเอาพรรณดอกไม้ที่มีอยู่ในประเทศไทยที่พอจะสื่อให้รู้ว่าเป็นสัญลักษณ์ทางตะวันออกเป็นเนื้อหาของภาพ โดยนำเสนอเป็นรูปแบบดอกไม้ร่วมกับรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น ตลอดจนรูปดอกไม้อยู่บนระนาบว่าง ๆ ซึ่งจะปรากฏรูปทรงของดอกไม้ทับซ้อนกันตามลักษณะในธรรมชาติแล้วใช้เทคนิคการสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาไปสู่ลักษณะไม่เหมือนจริง สามารถแยกเป็นประเด็นดังนี้

1. เทคนิคการระบายสีจะแสดงลักษณะผิวบนระนาบในลักษณะต่าง ๆ โดยใช้วิธีการระบายสีแต้มเป็นจุด-ขีด ลาก ขูด ป้าย ฯลฯ ด้วยพู่กัน นิ้วมือ เกรียง โดยใช้วิธีการระบายสีเคลือบทับกันเป็นชั้น (Layer) และเน้นบริเวณสำคัญในภาพด้วยการป้ายหรือแต้มสีหนา (impasto)

2. การใช้สีจะแสดงการใช้สีตัดกัน สีกลมกลืนกัน สีแยกตรงกันข้าม และสี พหุรงค์ (เป็นการใช้สีตั้งแต่ 5 สี เรียงต่อเนื่องกันในวงสีขึ้นไป) สร้างมิติหรือระยะใกล้ไกลในภาพโดยใช้ค่าสีแท้ (hue) และมิติซึ่งเกิดจากการใช้สีแท้ผสมกับค่าของน้ำหนัก (value) ทำให้เกิดน้ำหนักอ่อน กลาง แก่ ทั้งนี้น้ำหนักจะเกิดจากการผสมกันระหว่างสีขาวกับสีดำโดยไล่จากน้ำหนักเข้มสุด คือสีดำไปสู่น้ำหนักสว่างสุดคือสีขาว และน้ำหนักสีซึ่งเกิดจากการผสมกันของสีตรงกันข้ามให้เป็นน้ำหนักเข้มสุดแล้วนำมาผสมกับสีขาวไล่น้ำหนักทำให้ได้สีเทาหลากหลายแบบ

3. การใช้เส้นจะแสดงการใช้เส้นเพื่อเน้นลักษณะของรูปทรงและผลัก-ดึง ให้เกิดระยะใกล้ไกลตลอดจนเส้นที่เกิดขึ้นใหม่ระหว่างรูปร่างของรอยพู่กันที่ระบายสีลงบนระนาบ

4. การใช้รูปทรงจะแสดงการใช้รูปทรงเลียนแบบธรรมชาติซึ่งมีลักษณะคล้ายจริง และพัฒนาไปสู่รูปทรงไม่เหมือนจริง ซึ่งจะใช้ร่วมกับรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วย



1. ผลงานภาพชื่อ “ซงโคดอกขาว – ชมพู” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70x90 ซม. พ.ศ. 2542

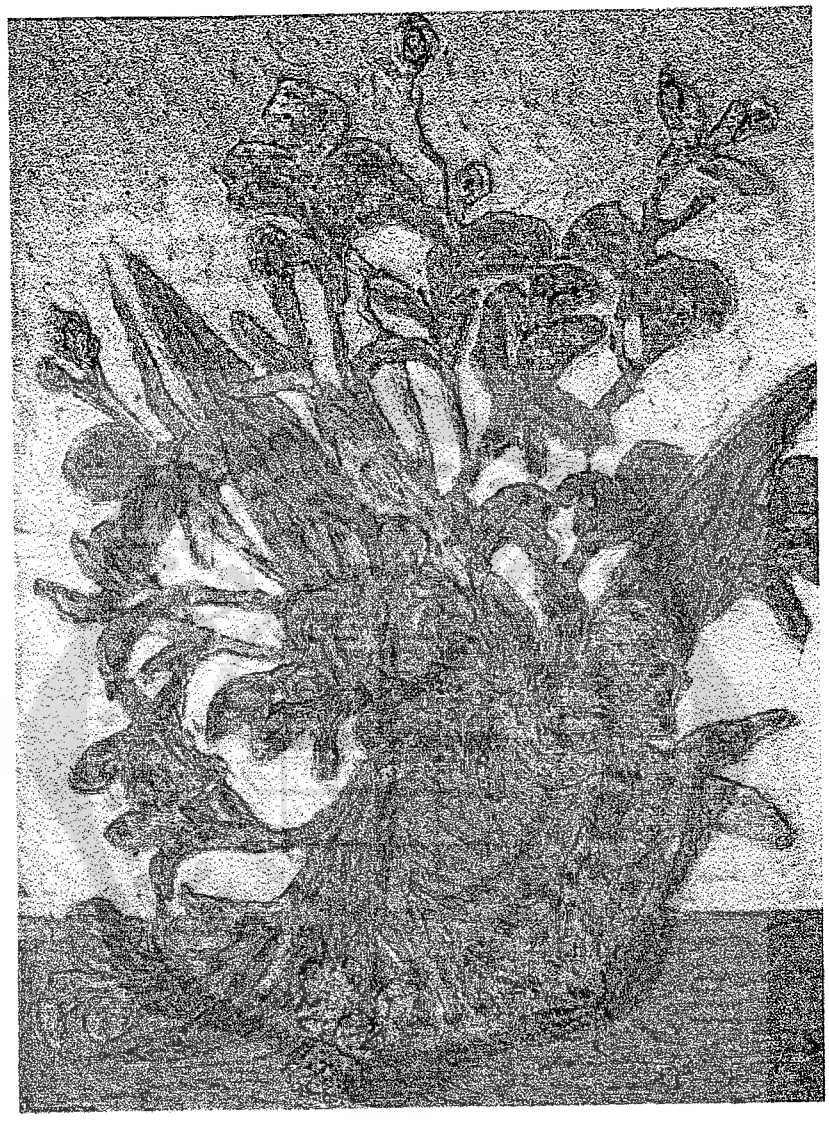
สีชมพูสลับขาว เป็นกลุ่มช่อซึ่งกำลังบานสะพรั่งอยู่ปลายกิ่งสลับด้วยสีเขียวอ่อนของใบและกิ่งส่วนปลาย ซึ่งตัดกับท้องฟ้าสีม่วงน้ำเงินอมเทา ปรากฏเป็นรูปทรงของดอกซึ่งกำลังบานเป็นแฉกและดอกตูมเป็นรูปรีปลายแหลมทับซ้อนกันติดอยู่บนกิ่งที่มีลักษณะแตกเป็นหยักบิดเบี้ยวอยู่บนระนาบเรียบๆ ของท้องฟ้าเป็นเรื่องราวที่สร้างแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็น คือ

1.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีด้วยรอยพู่กันลักษณะป้ายสลับไปมาบริเวณพื้นหลัง ปล่อยให้แห้งแล้วระบายทับเป็นรูปทรงของกิ่ง ดอก และใบของชงโค ตามลักษณะของรูปทรงในธรรมชาติและระบายแต้มเป็นขีดขนาดเล็กเพื่อเน้นส่วนย่อย ทั้งนี้การระบายที่รูปจะแสดงลักษณะสีหนา (impasto) ทับซ้อนกัน

1.2 การใช้สี แสดงการใช้สีกลมกลืนลักษณะของสีแยกตรงกันข้ามใช้น้ำหนักสีระดับกลางแสดงระยะไกลและใช้น้ำหนักสีระดับอ่อนถึงอ่อนมากแสดงระยะใกล้ ตลอดจนใช้ความเข้มของสีซึ่งเข้มมากเน้นรูปทรง

1.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้น ซึ่งเกิดจากรอยพู่กันที่ระบายบริเวณรูปและพื้นตลอดจนใช้เส้นเน้นรูปทรงซึ่งมีขนาดเล็ก

1.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ โดยไม่ได้เน้นลักษณะเหมือนจริง



2. ผลงานภาพ “พุทธรักษาในแจกันสีม่วง” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51x72 ซม. พ.ศ. 2542

ผู้วิจัยศึกษารูปทรงของดอกและกลุ่มดอกของพุทธรักษาที่มีตามธรรมชาติมาใช้ร่วมกับรูปทรงแจกัน ซึ่งเป็นรูปทรงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น โดยดัดแปลงรูปทรงไม่ได้แสดงลักษณะเหมือนจริง ซึ่งใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแยกเป็นประเด็น คือ

2.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีด้วยพู่กันหยาบๆ ระบายตามลักษณะของรูปทรงโดยใช้การป้ายสีด้วยพู่กันอย่างต่อเนื่องด้วยสีค่อนข้างหนา

2.2 การใช้สี แสดงการใช้สีสมเส้า ซึ่งเป็นสีขั้นที่ 2 ในวงสีคือ สีม่วง สีส้ม และสีเขียว โดยใช้สีดำซึ่งเป็นน้ำหนักสีเข้มสุดระบายบริเวณพื้นชั้นแรกปล่อยไว้ให้แห้งแล้วระบายกลุ่มสีซึ่งกำหนดไว้ระบายทับบนพื้นสีดำ ที่ระบายเตรียมไว้ในชั้นแรก การระบายสีลักษณะดังกล่าวจะทำให้กลุ่มสีที่ระบายลงบนระนาบให้ความรู้สึกลึก ทั้งนี้จะใช้สีแท้ผสมด้วยสีค่าอ่อน (tint) ระบายที่พื้นหลังแสดงระยะไกล และใช้น้ำหนักสีเข้มขึ้นเรื่อยๆ แสดงระยะใกล้โดยใช้สีแท้ซึ่งมีความเข้มสูงระบายเคลือบบริเวณรูป

2.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยลักษณะการลากตวัดพู่กันให้เกิดรอยเส้นของพู่กันจำนวนมาก และใช้เส้นเน้นบริเวณรูปตลอดจนเส้นซึ่งเกิดขึ้นใหม่เป็นเส้นสีดำของพื้นชั้นล่างซึ่งอยู่ระหว่างรูปทรง

2.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบและดัดแปลงจากรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นมา โดยไม่ได้แสดงลักษณะเหมือนจริง



3. ผลงานภาพ "ดอกเข็มในกาน้ำเซรามิคสีน้ำเงิน" สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 55x65 ซม. พ.ศ. 2543

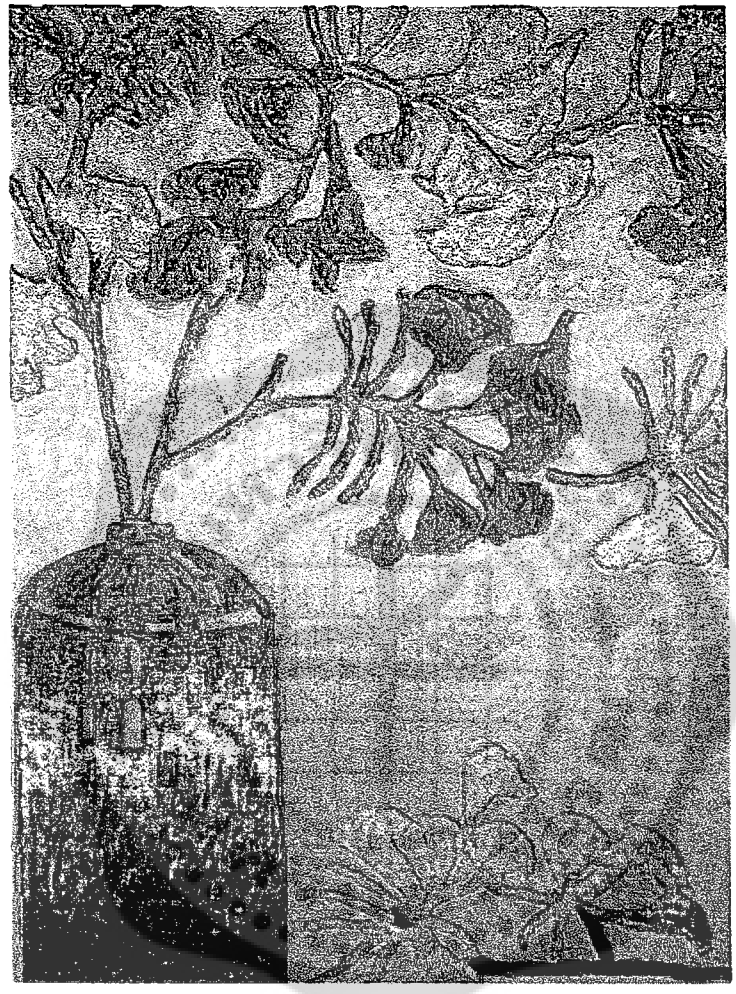
ผู้วิจัยศึกษาลักษณะกลุ่มดอกเข็มตามธรรมชาติ แล้วนำเอาลักษณะเด่นของรูปทรงซึ่งมีกลีบดอกขนาดเล็กซ้อนรวมกันจำนวนมาก เป็นดอกรูปร่างกลม มาประยุกต์ใช้ร่วมกับรูปทรงกาน้ำเซรามิคสีน้ำเงิน โดยใช้เทคนิคและกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแยกเป็นประเด็น คือ

3.1 เทคนิคการระบายสี ใช้วิธีการเตรียมพื้นบนระนาบเพื่อให้เกิดลักษณะผิว จากนั้นจึงระบายสีบนระนาบชั้นแรกด้วยสีเทาตามที่กำหนดไว้ ตามภาพแสดงน้ำหนักสี ระบายสีบนระนาบให้เต็มพื้นที่จากนั้นจึงเช็ดสีที่บริเวณรูปออกขณะสียังเปียกอยู่ บริเวณที่เช็ดออกจะปรากฏเป็นรูปทรงสีอ่อนกว่าพื้น จากนั้นจึงใช้วิธีการระบายสีเพิ่มเติมด้วยลักษณะรอยพู่กันเป็นจุดและขีดขนาดเล็กกระจายทั่วทั้งภาพ

3.2 การใช้สี แสดงการระบายสีตรงกันข้าม 3 คู่สี ใช้น้ำหนักสีระดับที่ 6 เป็นแกนในการลดความเข้มของสีแท้ โดยสีแท้ที่ผสมกับสีเทาในปริมาณมากจะแสดงระยะไกล เมื่อลดน้ำหนักสีเทาและเพิ่มสีแท้มากขึ้นจะแสดงระยะใกล้ขึ้นมา เพราะสีแท้จะมีความเข้มขึ้น เมื่อได้ภาพโดยรวมตามต้องการแล้วปล่อยทิ้งไว้จนแห้งสนิทแล้วระบายเคลือบบนผิวระนาบด้วยสีโปร่งใส เน้นจุดเด่นในภาพ

3.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยการเน้นบริเวณรอบนอกของรูปบางส่วนเพื่อให้เกิดระยะใกล้ไกลและแสดงความชัดเจนของรูปทรง

3.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ และรูปทรงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นโดยไม่แสดงลักษณะเหมือนจริง



4. ผลงานภาพ “ศรีตรังสีม่วง – สีเหลืองในแจกัน” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 42x59 ซม. พ.ศ. 2542

ผู้วิจัยได้นำรูปทรงของช่อดอกศรีตรัง ซึ่งเกิดขึ้นในธรรมชาติมาประยุกต์ร่วมกับรูปทรงแจกัน โดยไม่ได้นำของจริงมาจัดเป็นหุ่น จะใช้วิธีการจัดภาพด้วยการประยุกต์รูปทรงร่วมกันตามความต้องการของผู้วิจัย โดยใช้เทคนิคและกระบวนสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม แยกเป็นประเด็น คือ

4.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีลักษณะระบายทับกันเป็นชั้นด้วยสีหนา ตลอดจนระบายแต้มเป็นขีดขนาดเล็กเพื่อเน้นรายละเอียด ปล่อยไว้ให้แห้งแล้วระบายสีเคลือบด้วยเทคนิค Glazing และ Scumbling กล่าวคือระบายเคลือบบริเวณรูปทรง โดยการเคลือบด้วยสีบางซึ่งเป็นสีแท้ และใช้สีแท้ซึ่งถูกผสมด้วยสีค่าอ่อนระบายเคลือบลักษณะบางๆ เพื่อให้เกิดเป็นภาพพร่ามัวเหมือนเคลือบด้วยหมอก

4.2 การใช้สี แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม ใช้น้ำหนักสีเข้มมากบริเวณพื้นหลัง และไล่น้ำหนักอ่อนขึ้นมาที่บริเวณรูปซึ่งแสดงระยะใกล้ โดยใช้สีแท้ซึ่งมีความเข้มสูงระบายเคลือบเน้นที่รูป

4.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยรอยพู่กัน และใช้เส้นเน้นรูปทรง และแสดงรูปทรงขนาดเล็กบริเวณรูป

4.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติและรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยการดัดแปลงบางส่วนไม่ได้แสดงลักษณะเหมือนจริง



5. ผลงานภาพ "ดอกบัวในแจกันสีขาว" สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60x70 ซม. พ.ศ. 2543

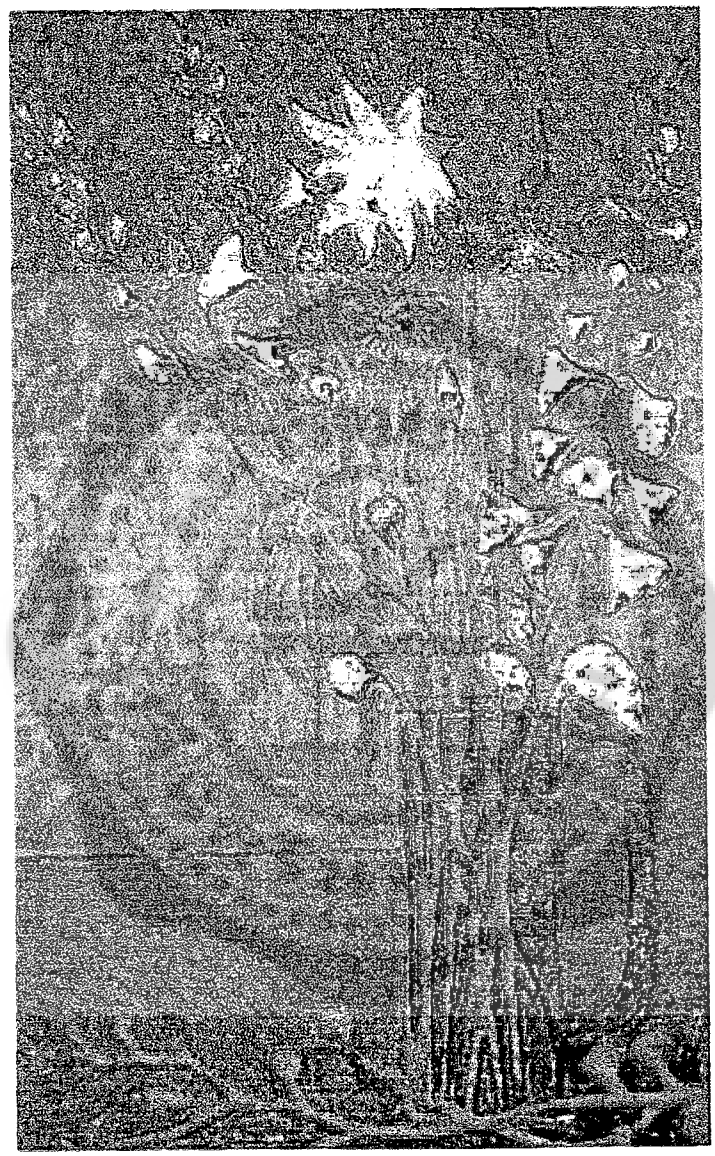
ผู้วิจัยศึกษาลักษณะรูปทรงของดอกบัวหลายชนิดจากภาพในสิ่งพิมพ์ แล้วนำเอารูปทรงที่ได้มาประยุกต์ร่วมกับรูปแจกัน การที่ผู้วิจัยไม่นำดอกบัวจริงๆ มาเป็นแบบเพราะว่า ดอกบัวบางชนิดจะไม่คงทนเมื่อถูกตัดออกมาจากต้น เพื่อให้ได้รูปดอกบัวหลายชนิดผู้วิจัยจึงเลือกเอารูปทรงจากสิ่งพิพม์มาเป็นแบบและกำหนดสีเสียใหม่ไม่ให้เหมือนในธรรมชาติ โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแยกเป็นประเด็น คือ

5.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีลงบนระนาบด้วยน้ำหนักสีระดับกลาง แล้วใช้เกรียงขูดร่างภาพขณะสียังเปียกๆ แล้วใช้ผ้าเช็ดบริเวณรูปเพื่อให้สีบางลงจนเห็นพื้นผ้าใบ (canvas) แล้วนำกลุ่มสีที่กำหนดไว้มาระบายจนเสร็จ โดยใช้ลักษณะรอยพู่กันเป็นขีดในแนวนอน แนวตั้ง และขีดเป็นเส้นโค้งน้อยๆ เรียงต่อเนื่องกัน

5.2 การใช้สี แสดงการใช้สีตรงกันข้าม ทั้งนี้จะใช้น้ำหนักสีระดับกลางตามที่กำหนดเป็นแกนกลางสำหรับนำมาผสมกับสีแท้ สร้างระยะใกล้ด้วยการใช้สีแท้ที่มีความเข้มในปริมาณมากผสมกับสีกลางที่กำหนดไว้และลดความเข้มของสีแท้ลงเมื่อต้องการให้เกิดระยะไกล ปล่อยไว้ให้แห้งสนิทแล้วระบายเคลือบด้วยสีเทาผสมกับสีแท้เล็กน้อย นำมาผสมกับน้ำมันให้เหลวใสระบายเคลือบทับลงบนระนาบจะเกิดฝ้ายาวๆ เคลือบทับรูป (Glazing)

5.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยรอยพู่กันที่ใช้แต้มเป็นขีดแนวนอน แนวตั้ง และขีดโค้งน้อยๆ เรียงต่อเนื่องกัน และใช้เส้นเน้นบริเวณรอบนอกของรูปในตำแหน่งสำคัญ

5.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ และรูปทรงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นโดยไม่แสดงลักษณะเหมือนจริง



6. ผลงานภาพ “ดอกหญ้าในแก้วน้ำ” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45x75 ซม. พ.ศ. 2543

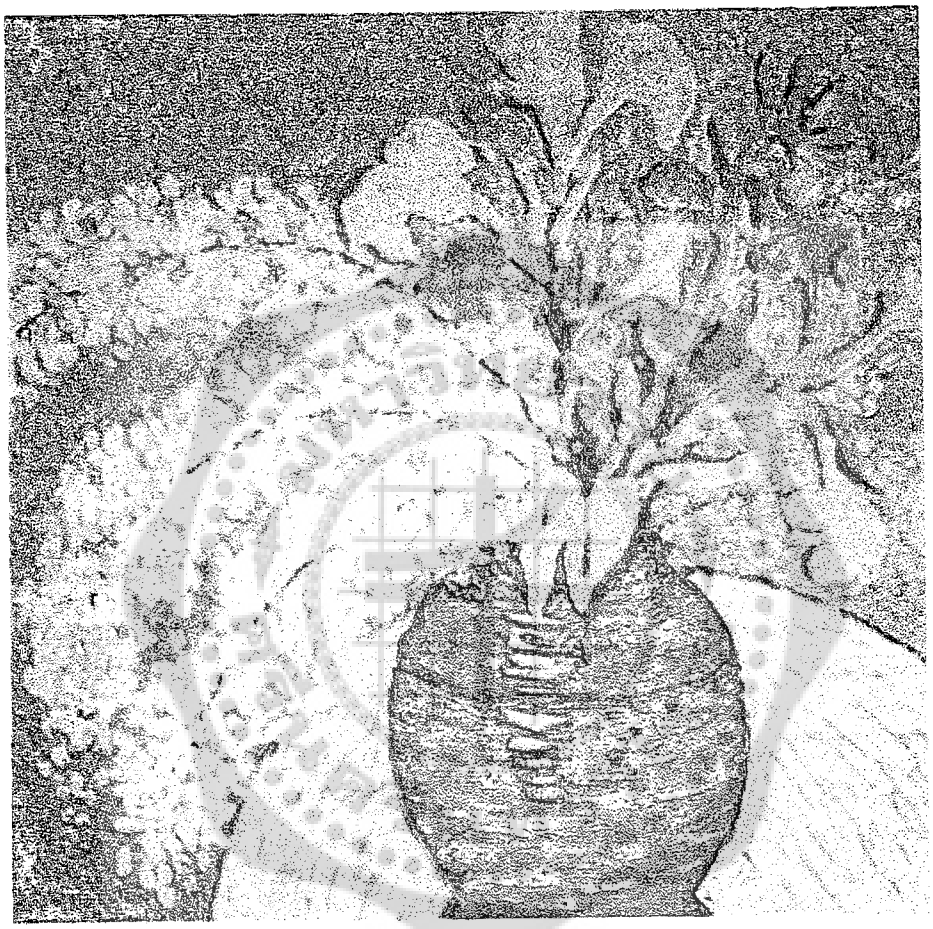
ผู้วิจัยศึกษาลักษณะรูปทรงตามธรรมชาติของดอกหญ้าหลากชนิด และนำเอามาประยุกต์รวมกันเป็นกลุ่มมาจัดวางรูปแบบใหม่ร่วมกับแก้วน้ำทรงกระบอกใสแล้วกำหนดสีที่ใช้ขึ้นเองทั้งหมด โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม แยกเป็นประเด็น คือ

6.1 เทคนิคการระบายสี ใช้ Gesso ระบายสีรูปร่างบนระนาบให้ปรากฏเป็นรูปหยาบๆ ปล่อยทิ้งไว้จนแห้งจากนั้นจึงระบายสีบนระนาบด้วยน้ำหนักสีที่กำหนดไว้ตามภาพแสดงน้ำหนักสี ผสมกับสีแท้เล็กน้อย ระบายทั้งรูปและพื้น เลือกเน้นบริเวณรูปให้มีลักษณะเด่นกว่าพื้น โดยใช้ลักษณะการระบายสีด้วยพู่กันเป็นแผ่นขนาดเท่ากับหน้ากว้างของพู่กันโดยใช้พู่กันหลายขนาดระบายลักษณะแต้มทับกันเป็นชั้น (Layer) จนสีหนาในบางบริเวณ

6.2 การใช้สี แสดงการใช้สีแบบพหุรงค์คือ การใช้สีเกิน 5 สี เรียงต่อเนื่องกันในวงสี โดยใช้น้ำหนักสีระดับที่ 7 จาก 9 ระดับน้ำหนัก และแกนกลางในการใช้ผสมกับสีแท้ บริเวณที่แสดงระยะใกล้จะมีสีแท้ผสมอยู่มาก และค่อยลดความเข้มของสีแท้ลดบริเวณที่ต้องการแสดงระยะไกล เสร็จแล้วปล่อยให้สีแห้ง ระบายเคลือบด้วยสีแท้ซึ่งถูกผสมกับน้ำหนักสีที่กำหนดในปริมาณมากแล้วทำให้ใสขึ้นด้วยน้ำมันผสมจากนั้นระบายเคลือบในส่วนที่ไม่เน้นจะปรากฏเป็นเหมือนฝ้าเคลือบอยู่ เรียกว่าวิธี (Scumbling)

6.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นเพื่อแสดงลักษณะของรูปในบางส่วน และใช้เส้นเน้นบริเวณรอบนอกของวัตถุ

6.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรง ซึ่งดัดแปลงมาจากธรรมชาติมาใช้ร่วมกับรูปทรงของแก้วน้ำทรงกระบอก โดยไม่ได้เน้นลักษณะเหมือนจริง



7. ผลงานภาพ “ช่อดอกไม้ในแจกันทองเหลือง” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60x60 ซม. พ.ศ. 2543

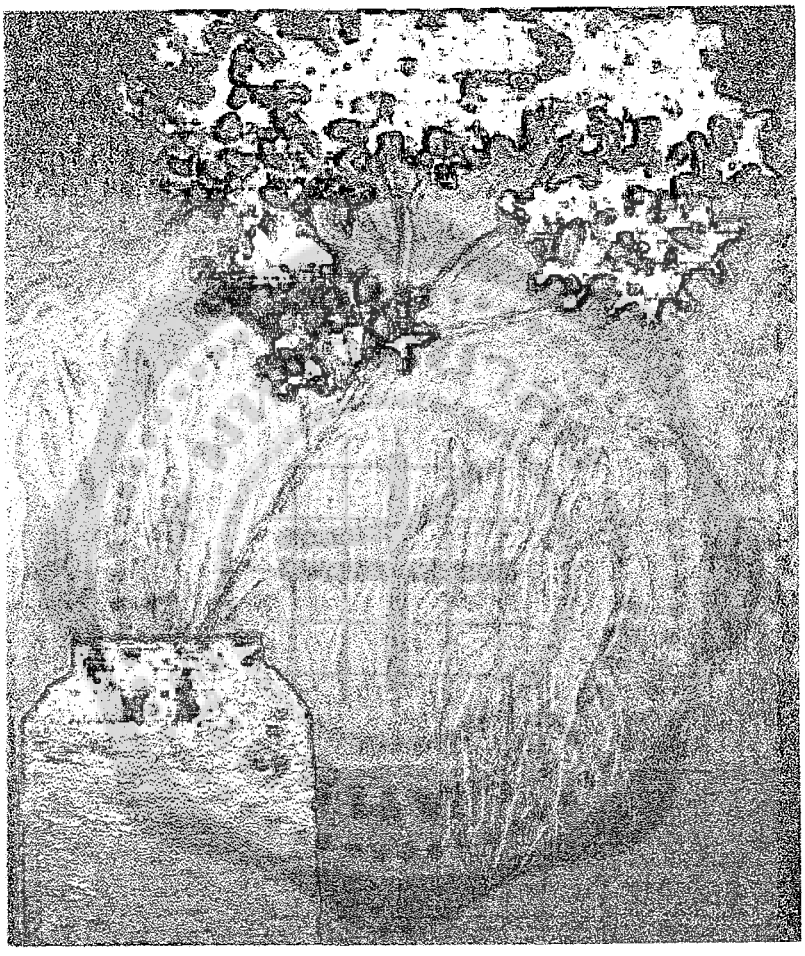
ผู้วิจัยได้ศึกษารูปทรงและสีของดอกไม้ที่มีลักษณะเป็นช่อหลายรูปแบบ แล้วนำมาประยุกต์ร่วมกับรูปแจกันทองเหลือง โดยไม่ได้จัดแบบสร้างสรรค์ผลงาน เพราะว่ารูปดอกไม้ที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแบบในการสร้างสรรค์เมื่อเด็ดมาจากต้นจะเหี่ยวเฉาเร็วมาก ซึ่งไม่เหมาะกับการนำมาเป็นแบบจริงในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเรื่องราวดังกล่าวมาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมด้วยเทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแยกเป็นประเด็น คือ

7.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีด้วยการระบายสีเทาน้ำหนักระดับกลางลงบนระนาบชั้นแรกบริเวณพื้นหลัง โดยเว้นส่วนของรูปไว้หยาบๆ จากจึงระบายบริเวณรูและพื้นอย่างต่อเนื่องจนเสร็จ เป็นการระบายในลักษณะแต้มเป็นจุดสีตามลักษณะพู่กันซึ่งแสดงความหนาของสี (impasto)

7.2 การใช้สี แสดงการใช้สีกลมกลืนกันหลายสีเรียงต่อเนื่องกันในวงสี หรือใช้สีแบบพหุรงค์ ใช้น้ำหนักสีเข้มระดับปานกลางเป็นระยะไกล และใช้น้ำหนักสีอ่อน (tint) เป็นระยะใกล้ ทั้งนี้จะใช้สีแท้ซึ่งมีความเข้มต่ำ โดยใช้สีผสมกับสีเทาเพื่อลดความเข้มของสี

7.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นเน้นที่บริเวณรอบนอกของรูปทรงบางตำแหน่งตลอดจนใช้เส้นแบ่งพื้นหลังกับพื้นด้านล่าง

7.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบ และดัดแปลงมาจากรูปทรงตามธรรมชาติมาประยุกต์ร่วมกับรูปทรงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น โดยไม่แสดงลักษณะเหมือนจริง



8. ผลงานภาพ "ซ่อนลับพลึงกับดอกยี่โถในแจกัน" สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60x72 ซม. พ.ศ. 2543

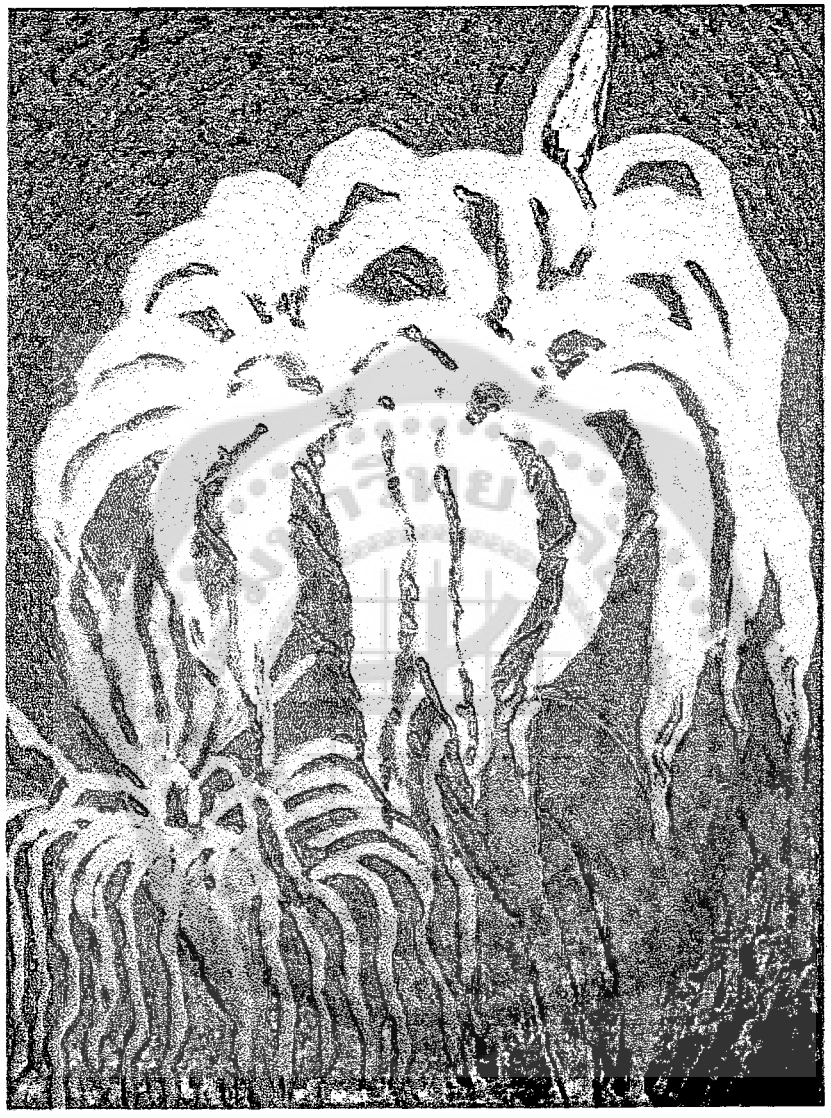
ผู้วิจัยศึกษารูปทรง สี ดอกพลับพลึงและดอกยี่โถจากธรรมชาติ แล้วนำมาพัฒนาเป็นรูปแบบไม่เหมือนจริงโดยการกำหนดสี และดัดแปลงรูปทรงขึ้นมาใหม่ โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแยกเป็นประเด็น คือ

8.1 เทคนิคการระบายสี ก่อนการระบายสีลงบนระนาบผู้วิจัยได้เตรียมพื้นลงบนระนาบโดยการระบาย "Gesso" ด้วยพู่กันขนแข็งให้ปรากฏเป็นรูปและลักษณะผิวหยาบๆ ปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งสนิทแล้วจึงระบายสีพื้นชั้นแรกโดยเว้นบริเวณรูปไว้จากนั้นจึงระบายสีที่รูปและพื้นไปพร้อมกันจนเสร็จ ทั้งนี้การระบายสีจะใช้ลักษณะรอยพู่กันไขว้ สลับไปมาเป็นขีดและเป็นจุดคละกัน

8.2 การใช้สี แสดงการใช้สีคู่ตรงกันข้าม 3 คู่สีในปริมาณของพื้นที่การใช้สีที่ต่างกันเพื่อช่วยลดความขัดแข้งกันระหว่างคู่สี โดยใช้วิธีการกระจายสีเป็นกลุ่ม เป็นจุด เป็นขีดใหญ่เล็กคละกัน บริเวณที่แสดงระยะไกล จะใช้สีแท้ผสมกับสีค่าอ่อน (tint) และบริเวณที่แสดงระยะใกล้จะใช้สีแท้ผสมกับสีค่าแก่ (Shade) ทั้งนี้เมื่อได้รูปและสีพื้นตามต้องการแล้วผู้วิจัยจะใช้สีแท้ ซึ่งมีความเข้มสูงระบายเคลือบ Glazing เพื่อเน้นจุดเด่น

8.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยรอยพู่กันที่ระบายลงบนระนาบ และเน้นด้วยเส้นบริเวณรอบนอกของรูปทรงตลอดจนบริเวณว่างบางส่วน

8.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ ร่วมกับรูปทรงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นโดยไม่ได้แสดงลักษณะเหมือนจริง



9. ผลงานภาพ “พลับพลึงสีแดงสีขาว” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 45x59 ซม. พ.ศ.2542

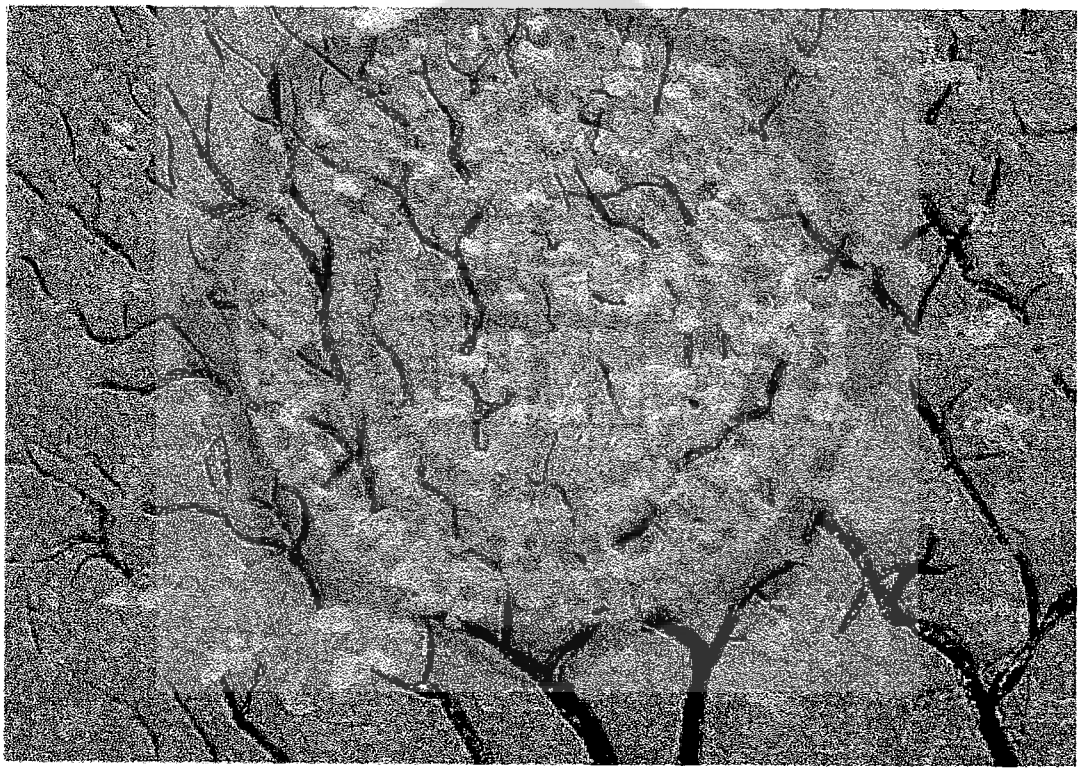
ลักษณะของกลีบดอกที่บิดพลิ้วที่วงอยู่รวมกันเป็นช่อใหญ่ของดอกพลับพลึงที่ชูก้านออกมาจากกลุ่มใบโดดเด่นท่ามกลางบรรยากาศที่สดใสในตอนเช้ามีแสงแดดอ่อนๆ ฉายอยู่ที่กลีบดอกอย่างนุ่มนวล ตลอดจนรูปทรงโดยรวมของดอกและใบที่มีลักษณะพลิ้วไหวและแข็งกระด้าง ซึ่งเป็นลักษณะที่ตัดกันในธรรมชาติ เป็นสิ่งเร้าให้ผู้วิจัยนำเอาเรื่องราวดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็นคือ

9.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีหนา (impasto) ด้วยรอยพู่กัน โดยระบายสีพื้นในชั้นแรกบางๆ เป็นการเปลี่ยนพื้นสีขาวของระนาบเป็นพื้นสีปล่อยให้แห้ง จากนั้นจึงระบายสีที่พื้นหลังแสดงลักษณะรอยพู่กันด้วยสีหนา โดยเว้นรูปทรงของดอกพลับพลึงไว้ให้เห็นภาพรวมๆ เมื่อได้ภาพรวมทั้งรูปและพื้นแล้วจึงระบายสีบริเวณรูปที่เว้นไว้ใช้วิธีการระบายสีลักษณะเดียวกันกับพื้นหลังเน้นส่วนสำคัญด้วยสีที่หนามาก

9.2 การใช้สี แสดงการใช้สีกลมกลืนลักษณะแยกตรงกันข้ามใช้น้ำตาล ซึ่งเกิดจากการผสมจากสีแดงกับสีเขียวแทนน้ำหนักสีเข้มสุด และน้ำหนักอ่อนสุดเป็นสีขาว ใช้น้ำหนักเข้มระดับที่ 2 ผสมกับสีแท้ระบายในบริเวณที่อยู่ไกล และใช้น้ำหนักอ่อนระดับที่ 8 ผสมกับสีแท้ระบายบริเวณที่อยู่ใกล้ และใช้ความเข้มของสีแท้ ซึ่งมีความเข้มสูงเน้นบริเวณจุดเด่น

9.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยรอยพู่กันซึ่งเกิดจากระบายลงบนระนาบด้วยสีหนาๆ และปรากฏเป็นเส้นพู่กัน ทั้งยังใช้เส้นเน้นรูปทรงด้วย

9.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงซึ่งดัดแปลงและเลียนแบบรูปทรงในธรรมชาติ โดยไม่ได้เน้นลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ



10. ผลงานภาพ เหลืองอินเดียเมื่อหน้าแล้ง สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 61 × 81 ซม. พ.ศ. 2542

สีเหลืองและกิ่งก้านของต้นเหลืองอินเดียที่สวนหลวง ร.9 ซึ่งกำลังบานสะพรั่งตัดกับท้องฟ้าสีน้ำเงินสว่างสดใสในช่วงหน้าร้อนเป็นภาพที่งดงามมาก และเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็นคือ

10.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีชั้นแรกที่พื้นด้วยสีฟ้าอมเทาพร้อมกับเว้นรูปทรงของดอกเหลืองอินเดีย เป็นกลุ่มดอกทับซ้อนกัน และกระจายทั่วทั้งภาพ และลากพู่กันแสดงรูปกิ่งก้านด้วยสีหนา ๆ เป็นการระบายรูปและพื้นไปพร้อม ๆ กัน ปล่อยให้แห้งแล้วใช้เทคนิคการระบายเคลือบด้วยวิธี (scumbling) บริเวณที่ต้องการให้เกิดระยะไกลด้วยการใช้สีแท้ปริมาณน้อยผสมกับสีเทาอ่อน แล้วระบายเคลือบด้วยพู่กันบาง ๆ เว้นบริเวณที่ต้องการจะเน้นไว้

10.2 การใช้สีแสดงการใช้สีกลมกลืนลักษณะสุดขั้วในวงสี เริ่มจากสีเหลืองถึงสีน้ำเงิน แสดงระยะไกลใกล้ด้วยความเข้มของสี โดยระยะไกลจะมีสีอ่อนของกลุ่มสีเทาเคลือบทับสีพื้นชั้นแรก ระยะใกล้จะใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มโดยใช้สีเทาเข้มผสมกับสีแท้ จนถึงระยะใกล้สุดจะใช้สีแท้ระบายเคลือบทับอีกชั้นหนึ่ง เพราะความเข้มของสีแท้จะมีกำลังส่องสว่างสูง

10.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นโดยการลากพู่กันให้เกิดเป็นลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันทับซ้อนกันและเน้นเส้นบริเวณรูปทรง ตลอดจนสร้างรูปทรงเป็นลักษณะกิ่งก้านด้วย

10.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงซึ่งดัดแปลงและเลียนแบบรูปทรงในธรรมชาติด้วยการใช้เทคนิคการระบายสีทับซ้อนกันเป็นชั้นสีเสร็จภายในครั้งเดียวปรากฏเป็นรูปทรงไม่ชัดเจนหนักเป็นการแสดงเรื่องบรรยากาศและสีโดยบริเวณที่ต้องการจะเน้นรูปทรงจะใช้เส้นเน้นเพื่อต้องการแสดงจุดสนใจในภาพ



11. ผลงานภาพ “เฟื่องฟ้าในกระถาง” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 50x60 ซม. พ.ศ. 2543

ผู้วิจัยศึกษารูปทรงของต้นเฟื่องฟ้าซึ่งปลูกไว้ในกระถางดินเผาทรงกระบอก โดยผู้วิจัยประยุกต์รูปทรงของต้นเฟื่องฟ้า และสี ไม่ให้เหมือนธรรมชาติ เป็นการบูรณาการรูปทรง และสีจากธรรมชาติใหม่ โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมแยกเป็นประเด็น คือ

11.1 เทคนิคการระบายสี ก่อนระบายสีลงบนระนาบ ผู้วิจัยใช้วิธีการสร้างผิวบนระนาบเหมือนผลงานภาพที่ 16 และ 17 จากนั้นจึงระบายสีบนระนาบด้วยน้ำหนักสีตามที่กำหนดไว้ ปล่อยไว้พอหมาดๆ แล้วระบายทับลงไปด้วยสีแท้ซึ่งถูกผสมกับสีกลางที่กำหนดในปริมาณที่ต่างกัน โดยระยะใกล้จะมีปริมาณความเข้มของสีแท้มากแล้วค่อยๆ ลดความเข้มของสีแท้ลงเมื่อต้องการให้มีระยะไกลออกไป ทั้งนี้การระบายสีจะใช้ลักษณะของพู่กันป้ายสีสลับไปมาและแต้มสีเป็นขีดมีความโค้งเล็กน้อยต่อเนื่องกัน

11.2 การใช้สี แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะขัดแย้งกล่าวคือ กลุ่มสีจะเรียงต่อเนื่องกันในวงสีแบบสุดขั้ว หากขยับช่องสีด้านใดด้านหนึ่งไปอีกหนึ่งช่องสีก็จะเป็นคู่สีตรงกันข้ามทันที ทั้งนี้จะใช้น้ำหนักสีตามที่กำหนดไว้คือ ระดับน้ำหนักที่ 7 จาก 9 ระดับน้ำหนัก เป็นแกนกลางในการใช้ผสมกับสีแท้เพื่อให้เกิดระยะใกล้ไกล โดยระยะใกล้จะมีความเข้มของสีแท้สูง และค่อยๆ ลดความเข้มของสีแท้ลงมีความต้องการให้เกิดระยะไกลออกไป เมื่อได้รูปและพื้นตามจุดประสงค์แล้วทิ้งไว้จนแห้ง แล้วระบายเคลือบด้วยสีแท้ที่มีลักษณะโปร่งใสเพื่อเป็นส่วนสำคัญ

11.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยลักษณะรอยพู่กันซึ่งเกิดจากการระบายสีและเส้นพู่กันในลักษณะขีดเป็นโค้งน้อยต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ตลอดจนเน้นด้วยเส้นบริเวณรูปในบางตำแหน่ง

11.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติในรูปทรงที่มนุษย์สร้างหรือประดิษฐ์ขึ้นโดยไม่เน้นลักษณะเหมือนจริง



12. ผลงานภาพ “ชมพูพันธุ์ทิพย์บาน” สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 70x90 ซม. พ.ศ.2542

กลีบดอกสีม่วงอมชมพูอ่อนๆ ซึ่งกำลังบานสะพรั่งเป็นกลุ่มช่ออยู่ตามกิ่งน้อยใหญ่ ซึ่งไม่มีใบอยู่เลย โดยกลีบดอกจำนวนหนึ่งกำลังร่วงหล่นมายังพื้นเบื้องล่างในช่วงปลายฤดูหนาวให้ความรู้สึกอ่อนโยนนุ่มนวล เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยนำปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็นคือ

12.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีให้เกิดลักษณะผิวด้วยพู่กันปรากฏเป็นรอยพู่กัน โดยระบายให้สีทับกันเป็นชั้นสี (Layer) ตลอดจนการใช้เกรียงขูดสี ซึ่งกำลังเปียกให้เป็นเส้นตามลักษณะของกิ่งขนาดเล็กและเน้นบริเวณจุดเด่นด้วยการแต้มสีหนา (impasto)

12.2 การใช้สี แสดงการใช้สีกลมกลืนลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม โดยกลุ่มสีส่วนใหญ่เป็นสีม่วงแดงถึงสีม่วงน้ำเงินเรียงตามวงสี ใช้น้ำหนักสีเข้มปานกลางแสดงระยะไกล ใช้น้ำหนักสีอ่อนถึงอ่อนมากแสดงระยะใกล้ โดยใช้ความเข้มของสีต่ำ

12.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นบริเวณกิ่งด้วยการลากด้วยพู่กัน และใช้เกรียงขูดให้เกิดเป็นรอยลึกลงบนระนาบ

12.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติโดยไม่ได้แสดงลักษณะเหมือนจริง





13. ผลงานภาพ ตะแบกบานในยามเย็น สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 85 × 85 ซม. พ.ศ. 2543

ตะแบกหรือเรียกอีกชื่อว่า "อินทนิล" เป็นไม้ดอกที่บานสะพรั่งชูช่อเห็นเป็นกลุ่มรูปทรงของดอกหลากหลายขนาด สีม่วงและจุดสีเหลืองตรงกลางท่ามกลางบรรยากาศที่ท้องฟ้าเริ่มลดความสดใสลง ผู้วิจัยรู้สึกประทับใจกับบรรยากาศที่ดูเหงา ๆ ซึ่งตัดกับความสดใสของกลุ่มช่อดอกตะแบกสีม่วงที่มีจุดสีเหลืองอยู่ตรงกลาง เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยเลือกเอารูปทรง สี ตลอดจนบรรยากาศที่ปรากฏให้เห็นมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม โดยใช้เทคนิค และกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็นคือ

13.1 เทคนิคการระบายสี แสดงลักษณะพิมด้วยรอยพู่กันมีลักษณะหมุนวนเป็นกลุ่มบริเวณพื้นหลังรอบดวงอาทิตย์สีขาวนวล เป็นการระบายสีค่อนข้างหนา (impasto) แล้วปล่อยไว้ให้แห้งจากนั้นจึงระบายสีลักษณะแต้มทับลงบนพื้นที่ระบายสีไว้ในชั้นแรก แสดงลักษณะพู่กันเป็นจุดขนาดกลางทับกันเป็นชั้นสี (Layer) มีน้ำหนักสีแตกต่างกันในส่วนที่ต้องการให้รู้สึกไกลจะถูกระบายเคลือบด้วยสีเทาด้วยเทคนิค scumbing ทำให้รู้สึกพร่ามัว รูปทรงของกลุ่มดอกตะแบกจะกลมกลืนกับบรรยากาศโดยรวม ส่วนที่อยู่ใกล้จะเน้นด้วยสีที่มีน้ำหนักเข้มขึ้นเป็นลักษณะผิวค่อนข้างหยาบด้วยพู่กัน

13.2 การใช้สี แสดงการใช้สีกลมกลืนในลักษณะตรงกันข้าม กล่าวคือ ใช้คู่สีตรงกันข้ามคือสีเหลืองกับสีม่วง โดยลดความขัดแย้งของคู่สีตรงกันข้ามโดยใช้สีเขียวเป็นตัวผสาน ทั้งนี้ยังใช้สีค่าอ่อน (tint) ผสมกับสีเหลืองซึ่งเป็นสีแท้เพื่อลดความเข้มลงทำให้กลุ่มสีม่วงของ "ดอกอินทนิล" มีความสดของสีมากขึ้น ทั้งยังใช้เส้นสีเขียวแบ่งขอบเขตของรูปและพื้นออกจากกันทำให้กลุ่มสีม่วงมีความชัดขึ้นเช่นกันโดยมิติของสีที่เกิดขึ้นจะใช้กลุ่มสีที่มีน้ำหนักเข้มของสีแท้สูงจะถูกจัดไว้ด้านหน้าและสีแท้ที่ถูกผสมที่สีค่าอ่อนจะอยู่ระยะไกล

13.3 การใช้เส้นแสดงลักษณะการใช้เส้นซึ่งเกิดจากการระบายสีที่แสดงลักษณะรอยพู่กันในปริมาณมาก โดยใช้เส้นเน้นที่กิ่งก้านตลอดจนรูปทรงของกลุ่มดอกเพื่อให้เกิดระยะใกล้ไกล

13.4 การใช้รูปทรง แสดงลักษณะรูปทรงเลียนแบบธรรมชาติ โดยไม่แสดงลักษณะเหมือนจริง เป็นการระบายแต้มสีด้วยรอยพู่กันขนาดกลาง รวมกันเป็นกลุ่มช่อดอกตะแบกทับซ้อนกัน โดยรูปดอกจะมีลักษณะเด่นอยู่บนระนาบที่มีค่าของน้ำหนักสีอ่อน (tint)



14. ผลงานภาพ พุทธรักษาสีเขียว สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 51 × 71 ซม. พ.ศ. 2543

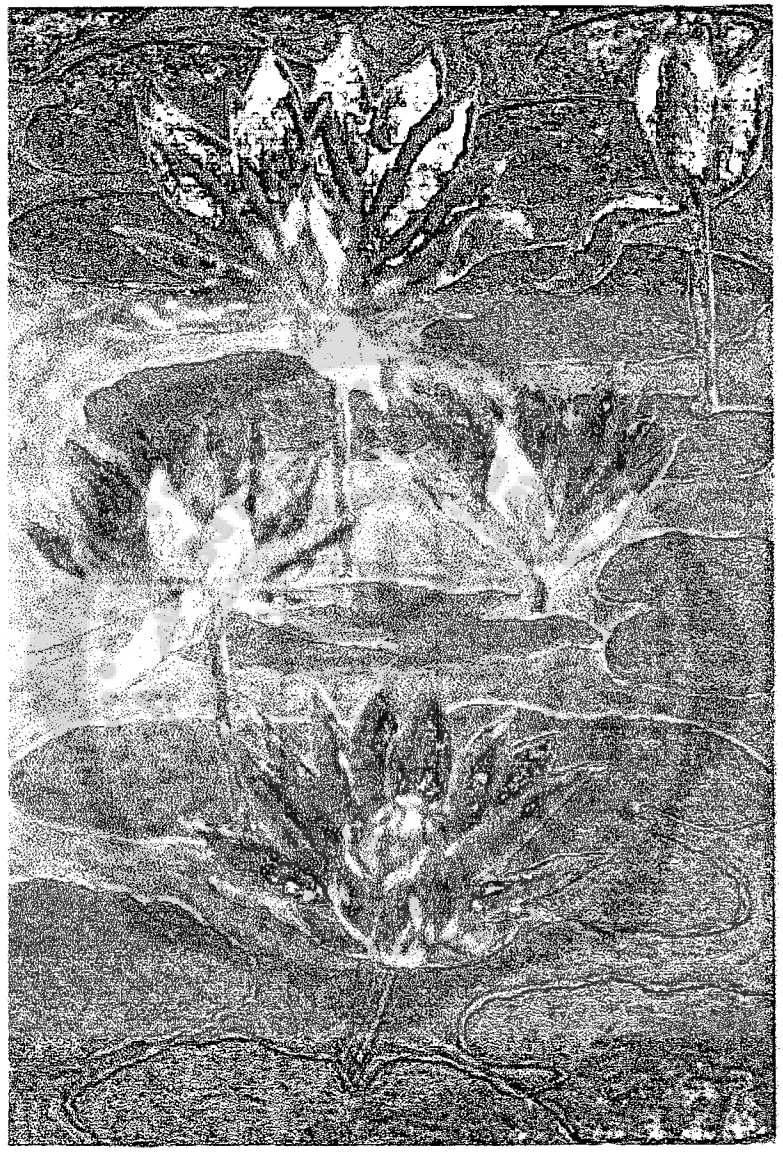
ดอกพุทธรักษาจะมีลักษณะรูปทรงพลิ้วของกลีบดอกซึ่งบานแล้วตลอดจนรูปทรงของดอกตูมที่เรียวยาวประมาณนิ้วมือเกาะซ้อนกันเป็นช่อ ซึ่งอยู่รวมกับดอกบานเป็นลักษณะของความขัดแย้งในรูปทรงที่อยู่กันได้อย่างกลมกลืน ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์จากธรรมชาติตลอดจนสีที่หลากหลายสามารถดึงดูดสายตาของมนุษย์ให้สนใจเพ่งมองและเป็นดอกไม้ที่ปรากฏในเมืองไทยที่ศิลปิน ช่างถ่ายภาพนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานมากพอสมควร รวมทั้งผู้วิจัยก็เลือกที่จะนำดอกพุทธรักษา ซึ่งมีความหมายเชิงนัยกับคนไทยทั้งประเทศ เพราะเป็นสัญลักษณ์ของพ่อหรือสื่อถึงพ่อของแผ่นดินคือพระเจ้าอยู่หัวด้วย โดยผู้วิจัยนำเอาแรงบันดาลใจทั้งจากที่ตามองเห็นและแรงบันดาลใจซึ่งเกิดจากความภาคภูมิใจซึ่งเป็นคนไทยคือหนึ่งที่จะนำเอาดอกไม้ชนิดหนึ่งที่สื่อถึงสิ่งมีค่ายิ่งในแผ่นดินมาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรม โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็นคือ

14.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีโดยระบายพื้นชั้นแรกด้วยสีดำเพื่อจะให้สีที่จะระบายทับชั้นบนมีความลึกโดยปล่อยให้สีชั้นแรกแห้งสนิทก่อนที่จะระบายสีชั้นบน โดยการใช้รอยพู่กันลากไปตามลักษณะของรูปดอกสัมพันธ์กันทั้งภาพ

14.2 การใช้สี แสดงการใช้ลักษณะตรงกันข้ามโดยใช้คู่สี สีเขียวกับสีแดงระบายลงบนพื้นระนาบสีดำที่เตรียมไว้ในชั้นแรก สีดำที่พื้นชั้นล่างจะทำให้กลุ่มสีด้านบนมีความลึก ทั้งนี้จะใช้สีค่าอ่อน (tint) และสีค่าแก่ (shade) ลดความเข้มของสีแท้และใช้สีแท้ที่มีความเข้มสูงระบายเคลือบบริเวณรูปเพื่อให้เกิดระยะใกล้-ไกล

14.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นด้วยการลากพู่กัน ปรากฏเป็นเส้นพู่กันจำนวนมากด้วยสีค่าอ่อนระบายลงบนระนาบสีดำ ตลอดจนเส้นซึ่งเกิดจากช่องว่างระหว่างรูปทรงและช่องว่างระหว่างรอยพู่กัน ทั้งนี้จะใช้การเน้นเส้นที่รูปทรงด้วย

14.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะเลียนแบบและดัดแปลงมาจากรูปทรงตามธรรมชาติ ซึ่งรูปทรงของดอกพุทธรักษามีลักษณะง่ายๆ ไม่แสดงรายละเอียดปรากฏอยู่บนระนาบเรียบๆ



15. ผลงานภาพ สัตตบรรณยามเช้า สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด × ซม. พ.ศ. 2544

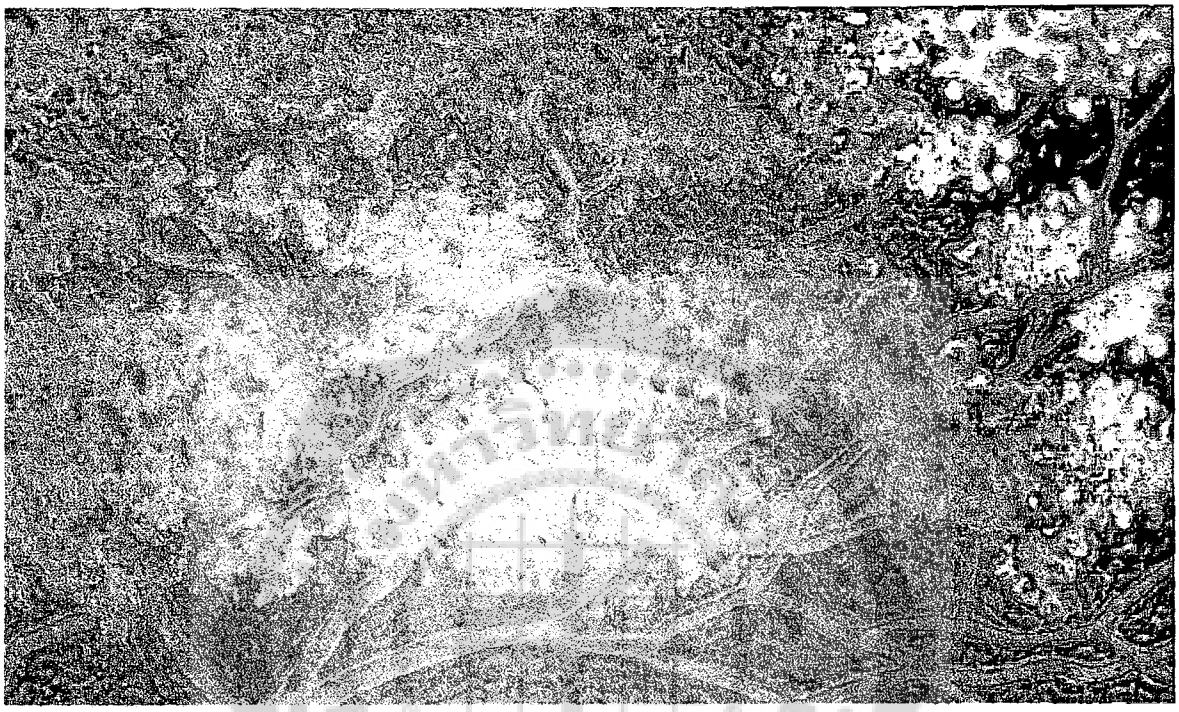
สัตตบรรณหรือ "ดอกบัวสาย" บานในตอนกลางคืนจนถึงเช้า พอตกตอนสายกลีบพอกจะค่อย ๆ หุบเป็นดอกตูมเมื่อถูกแสงแดด ผู้วิจัยนั่งสังเกตดูดอกบัวสายซึ่งกำลังบานอยู่ในสระตอนเช้าตรู่ โดยเริ่มมีแสงแดดรำไรส่องมาจากด้านหลังของกลุ่มดอกบัว ซึ่งชูก้านยาว ๆ เหนือผิวน้ำและใบที่อยู่บนผิวน้ำ รู้สึกประทับใจกับบรรยากาศ รูปทรง สี และแสงที่ปรากฏอยู่ตรงหน้าเป็นแรงบันดาลใจให้นำเอาภาพที่ปรากฏอยู่ตรงหน้ามาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมโดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็น คือ

15.1 เทคนิคการระบายสี เริ่มด้วยการระบายสีเหลืองลงบนระนาบเป็นชั้นแรก เพื่อต้องการให้มีความสว่างสดใสอยู่ที่พื้นชั้นล่าง เป็นการระบายลักษณะป้ายพู่กันสลับไปมาแสดงรอยพู่กันไม่ชัดเจนนัก ปล่อยไว้จนแห้ง แล้วระบายรูปทรงที่แสดงลักษณะของดอกและใบของบัวสายทับลงไปเป็นชั้นสี (Layer) ปรากฏเป็นรอยพู่กันชัดเจน และแสดงการระบายเคลือบด้วยสีใสในบริเวณที่เป็นพื้นน้ำด้วยวิธี glazing ทำให้รูปทรงที่ถูกระบายเคลือบเหมือนอยู่ด้านล่างกระจกสีใส ๆ โดยเน้นส่วนสำคัญด้วยสีหนา (impasto) ปรากฏรอยพู่กันชัดเจน

15.2 การใช้สี แสดงการใช้สีลักษณะตรงกันข้ามหรือกลุ่มสีตัดกันในวงสี โดยใช้สีแดงกับสีเขียวลดความขัดแย้งของคู่สีตรงกันข้ามด้วยการใช้สีฟ้าซึ่งเกิดจากสีน้ำเงินผสมกับสีขาวตลอดจนใช้สีชมพูแต้มด้วยรอยพู่กันขนาดเล็กเพื่อช่วยลดความขัดแย้งด้วย ทั้งนี้จะใช้สีที่มีน้ำหนักเข้มเป็นระยะไกลโดยระบายพื้นระนาบชั้นแรกด้วยสีน้ำเงินผสมดำเพื่อให้สีที่ระบายทับลงไปทีหลังมีมิติลึก ส่วนสีระยะใกล้จะใช้สีแดงซึ่งมีกำลังส่องสว่างมากกว่าสีเขียวและสีน้ำเงินตลอดจนนำสีค่าอ่อนมาผสมด้วย

15.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นซึ่งเกิดจากลักษณะรอยพู่กัน โดยรวมและเน้นด้วยเส้นรอบนอกรูปทรงด้วยสีตรงกันข้าม สังเกตเห็นได้ชัดเจนที่กลุ่มใบ ทั้งยังแสดงการเน้นเส้นที่ก้านของดอกบัวที่ชูดอกขึ้นมาเหนือผิวน้ำและกลุ่มใบด้านล่าง ตลอดจนเส้นที่ลากเป็นรูปทรงเหมือนเส้นที่เกิดจากการสั่นไหวอยู่ในน้ำ

15.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงเลียนแบบธรรมชาติโดยไม่ได้แสดงลักษณะเหมือนจริง เป็นการใช้รูปทรงทับซ้อนกันเป็นชั้นที่กลุ่มใบ ส่วนกลุ่มดอกจะใช้ลักษณะรูปทรงกระจายออกจากกัน ทั้งนี้รูปทรงที่แสดงในภาพทั้งหมดจะมีขนาดเล็กใหญ่ลดหลั่นกันไป



16. ผลงานภาพ หางนกยูงเมื่อหน้าฝน สีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 55 × 85 ซม. พ.ศ. 2544

สีส้มสีเหลืองคละกันของหางนกยูงเริ่มเบาบางเป็นการแสดงถึงการสิ้นสุดของฤดูร้อนสู่ฤดูฝน ช่วงหน้าฝน ผู้วิจัยสังเกตเห็นสีของดอกหางนกยูงเด่นสดใสเหนือบรรยากาศที่อึมครึมของหน้าฝน และสีซึ่งตัดกันระหว่างดอกหางนกยูงกับท้องฟ้าสีหม่นหมอง บรรยากาศทั้งหมดที่แสดงโดยธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยเลือกเอาเรื่องราวที่เกิดขึ้นมาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม โดยใช้เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์แยกเป็นประเด็นคือ

16.1 เทคนิคการระบายสี แสดงการระบายสีพื้นชั้นแรกด้วยสีน้ำเงินอมเทาในระดับเข้มปานกลาง โดยใช้วิธีการระบายแบบจุด และขีดเป็นช่วงสั้น ๆ สลับกันแล้วปล่อยรอจนแห้ง แล้วแสดงการระบายวิธีเดียวกันเป็นรูปทรงของดอกหางนกยูง แสดงสีหนา (impasto) บริเวณจุดสนใจในภาพ

16.2 การใช้สี แสดงการใช้สีลักษณะสีสามเส้าในวงสี คือ สีแดงส้ม เหลืองเขียว น้ำเงินม่วง โดยแสดงมิติด้วยน้ำหนักสีเข้มเป็นระยะไกล น้ำหนักสีอ่อนเป็นระยะใกล้ ทั้งนี้จะใช้สีกึ่งทึบแสงผสมด้วยน้ำมันผสมที่ทำให้สีใสขึ้นระบายทับลงบนพื้นที่มีน้ำหนักสีเข้ม ซึ่งส่งผลให้สีที่ระบายทับลงไปบนระนาบมีความลึกมาก ส่วนระยะหน้าจะใช้สีแท้ผสมด้วยสีค่าอ่อน และสีแท้ซึ่งมีค่าความสว่างมากคือ สีแดงส้ม สีเหลืองเขียว โดยไม่ต้องผสมด้วยสีขาวระบายในชั้นบนสุด

16.3 การใช้เส้น แสดงการใช้เส้นเพื่อเน้นลักษณะรูปทรง คือ กิ่งและก้านของต้นหางนกยูง ตลอดจนการเน้นลักษณะของกลุ่มดอกหางนกยูงเพื่อให้เกิดระยะหน้าหลังชัดเจนขึ้น

16.4 การใช้รูปทรง แสดงการใช้รูปทรงลักษณะที่ดัดแปลงมาจากรูปทรงธรรมชาติ โดยไม่แสดงลักษณะเหมือนจริง โดยใช้เทคนิคการระบายสีแบบแต้มเป็นจุดสี

บทที่ 5
สรุป – อภิปรายผล

ผลการวิจัยเรื่องจิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ช่วง ค.ศ. 1886-1890 ผู้วิจัยสามารถสรุปผลของการศึกษาวิเคราะห์และการพัฒนาสร้างสรรค์ได้ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็นเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรม เฉพาะเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้น การใช้ทรงรูป
2. เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้

ความสำคัญของการวิจัย

1. เพื่อให้ทราบถึงวิธีการสร้างงานจิตรกรรมของเซนต์ ฟาน โกะ ทางด้านเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้น การใช้รูปทรง
2. สามารถนำผลจากการศึกษาวิจัยมาพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้
3. จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาศิลปะในระดับอุดมศึกษา

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ จำนวน 15 ภาพดังนี้

1.1 Vase with and White Carnations on Yellow Background Paris, Summer Oil on canvas, 40 × 52 CM. 1886.

1.2 Vase with Red Poppies Paris, Summer Oil on canvas, 46.5 × 56 CM. 1886.

1.3 Vase with Zinnias Paris, Summer Oil on canvas 48 × 61 CM. 1886.

1.4 Vase with Zinnias and Other Flowers Paris, Summer Oil on canvas, 50.2 × 61 CM. 1886.

1.5 Vase with Hollyhocks Paris, August - September Oil on canvas, 35 × 65 CM. 1886.

1.6 Bowl with Peonies and Roses Paris, Autumn Oil on canvas, 59 × 71 CM. 1886.

1.7 Fritillaries in a Copper Vase Paris, April-May Oil on canvas, 60.5 × 73.5 CM. 1887.

1.8 Four Cut Sunflowers Paris, August - September Oil on canvas, 60 × 100 CM. 1887.

1.9 Flowering Garden Arles, July Oil on canas, 73 × 92 CM. 1888.

1.10 Still life : Vase with Fourteen Sunflowers Arles, Angust Oil on Canvas, 73 × 93 CM. 1888.

1.11 A Field of Yellow Flowers Arles. April Oil on canvas on cardboard, 34.5 × 53 CM. 1889.

1.12 Irises Saint - Rémy, May Oil on canvas, 71 × 93 CM. 1889.

1.13 Blossoming Almond Tree Saint - Rémy, February Oil on canvas, 73.5 × 92 CM. 1890.

1.14 Still Life : Vase with Irises agocinst a Yellow Background Saint - Rémy, Oil on canvas, 73.5 × 92 CM. 1890.

1.15 Blossoming Chestnut Branches Auvers - Sur - Oise, May Oil on canvas, 72 × 92 CM. 1890.

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการสร้างภาพจิตรกรรมภาพดอกไม้ของ วินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็น

2.1 เทคนิคการระบายสี คือการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการระบายสีที่แสดงลักษณะหัว และการระบายสี 6 สี

2.2 การใช้สี คือการศึกษาวิเคราะห์ น้ำหนักสี ระดับความเข้มของสีและกลุ่มสี

2.3 การใช้เส้น คือการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการใช้เส้นซึ่งเกิดจากการเน้นเส้น และลักษณะเส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดพู่กัน

2.4 การใช้รูปทรง คือการศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการใช้รูปทรงซึ่งลอกเลียนแบบธรรมชาติและการใช้รูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

3. ผลที่ได้จารการศึกษาวิจัยการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ นำมาพัฒนาสร้างผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพดอกไม้บนแผ่นระนาบในรูปแบบของผู้วิจัย

การอภิปรายผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์จิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็นเทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมมีประเด็นสำคัญดังนี้

ผลงานวิจัยภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็นเทคนิคการระบายสี ปรากฏว่าเทคนิคการระบายสีส่วนใหญ่จะแสดงลักษณะผิวด้วยการลากตวัดพู่กันหลายลักษณะคือ การลากตวัดพู่กันให้เกิดเป็นร่องรอยแบบหยาบ ๆ ปรากฏให้เห็นทุกภาพที่นำมาวิจัยคิดเป็นร้อยละ 100 ทั้งนี้การระบายสีที่แสดงรอยพู่กันหยาบ ๆ นี้จะมีการระบายทับกันหลายชั้นจนทำให้เกิดเป็นสีหนา (impasto) โดยมีการระบายแต้มเป็นจุดสี เป็นขีด และเป็นแผ่น เป็นส่วนประกอบ ทั้งนี้จะแสดงเทคนิคการระบายเกลี่ยสีน้อยมาก

จากผลการวิเคราะห์ปรากฏนัยสำคัญแสดงให้เห็นถึงเทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะผิวด้วยการลากตวัดรอยพู่กันเป็นสำคัญ

ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็นการใช้สีที่นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานปรากฏว่า

ระดับค่าน้ำหนักสี ผลงานจิตรกรรมทุกภาพแสดงน้ำหนักค่าระดับสีหลายระดับโดยแสดงค่าความสว่างซึ่งเป็นกลุ่มสีค่าอ่อน(tint) ของน้ำหนักสีค่อนข้างสูง และแสดงค่าความเข้มของน้ำหนักสีซึ่งเป็นกลุ่มสีค่าแก่(shade) ค่อนข้างมืดทั้งนี้ระดับค่าน้ำหนักสีในภาพโดยรวมจะถูกคลุมไว้ด้วยระดับค่าน้ำหนักสีในระดับกลางๆ เพื่อให้น้ำหนักของสีที่มีความแตกต่างกันมากมีความกลมกลืนกัน ระดับความเข้มของสี ผลงานจิตรกรรมส่วนใหญ่แสดงค่าความเข้มของสีค่อนข้างสูงโดยใช้สีที่มีความเข้มในปริมาณมากน้อยคละกัน โดยกลุ่มสีแท้ที่แสดงในภาพจะสัมพันธ์กับค่าสีเทา (tone) ค่าสีอ่อน (tint) และค่าสีแก่ (shade) การใช้กลุ่มสี แสดงการใช้กลุ่มสีในลักษณะสีกลมกลืนกันในวงสีมากที่สุด กล่าวคือ ใช้สีกลมกลืนกันในลักษณะของกลุ่มสีใกล้เคียงกันในวงสีโดยสีจะเรียงต่อเนื่องกันมากกว่า กลุ่มสีกลมกลืนที่มีสภาพขัดแย้งซึ่งคู่สีจะอยู่ในตำแหน่งสุดขั้วของกลุ่มสีกลมกลืน กลุ่มสีที่ใช้รองลงมา_ใช้กลุ่มสีในลักษณะของสีแยกตรงกันข้าม กล่าวคือ คู่สีจะไม่อยู่ในตำแหน่งตรงกันแต่จะเฉียงออกจากแกนกลางทั้งสองด้าน 1-2 ช่องสี กลุ่มสีที่ใช้ลำดับที่สาม หรือใช้กลุ่มสีตัดกันหรือกลุ่มสีตรงกันข้าม โดยมีกลุ่มสีที่ใช้น้อยที่สุด คือ กลุ่มสีลักษณะสามเส้า เป็นตำแหน่งของกลุ่มสีที่มีลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมและ กลุ่มสีพหุรงค์ ซึ่งเกิดจากสีเรียงต่อกันเกินสามสีในวงสีโดยกลุ่มสีจะไม่อยู่ในวรรณะเดียวกันเป็นผลให้เกิดความขัดแย้งระหว่างค่าสี (chroma) ของแต่ละสีค่อนข้างมาก

จากผลการวิเคราะห์ปรากฏนัยสำคัญแสดงให้เห็นถึงการใช้สีจะมีความหลากหลายและเป็นการใช้แบบบูรณาการโดยนำระดับค่าน้ำหนักสี ระดับความเข้มของสี และกลุ่มสีมาใช้ร่วมกันได้อย่างกลมกลืนและเกิดเอกภาพขึ้นในผลงาน

ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็นการใช้เส้นที่นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานปรากฏว่าการใช้เส้นที่ทำให้ปรากฏลักษณะของเส้นซึ่งเกิดจากรอยตวัดพู่กันมากที่สุด โดยปรากฏการใช้เส้นลักษณะเน้นเส้นน้อยที่สุด

จากผลการวิเคราะห์ปรากฏนัยสำคัญแสดงให้เห็นลักษณะการใช้เส้นด้วยการลากตวัดพู่กันปรากฏเด่นชัดมากโดยใช้เส้นลักษณะเน้นเส้นมาช่วยเน้นรูปหรือส่วนสำคัญและทำให้เกิดความชัดเจนขึ้นในภาพ

ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ในประเด็นการใช้รูปทรงที่นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานปรากฏว่าใช้รูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากที่สุด ทั้งนี้รูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติที่ปรากฏในภาพจะมีการใช้ส่วนร่วมกับรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นได้แก่ใช้ร่วมกับแจกันตลอดจนสิ่งก่อสร้างด้วย

จากผลการวิเคราะห์ปรากฏนัยสำคัญแสดงให้เห็นว่าวินเซนต์ ฟาน โกะ ให้ความสำคัญกับรูปทรงลักษณะเลียนแบบธรรมชาติมากที่สุดโดยนำรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเป็นส่วนประกอบ

การนำผลที่ได้จากการวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ มาพัฒนาสร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ตามแนวของผู้วิจัยรวมเป็นผลงานทั้งสิ้น 20 ภาพ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยในประเด็นเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้น การใช้รูปทรง ซึ่งเป็นผลจากการวิเตราะห์ที่เป็นข้อบงชี้แสดงคุณลักษณะเทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณะเฉพาะตัวของ วินเซนต์ ฟาน โกะ มาใช้เป็นเกณฑ์ในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานพอสรุปได้ดังนี้

เทคนิคการระบายสี เป็นการระบายสีที่แสดงลักษณะผิวด้วยรอยพู่กันแบบระบายครั้งเดียวเสร็จ การระบายทับกันหลายชั้น ตลอดจนใช้การระบายเกลี่ยสีในบางตำแหน่งแสดงลักษณะของรอยพู่กันที่ระบายเป็นแนวตั้ง แนวเฉียง แนวนอน ขัดกัน หมุนวน และแต้มเป็นจุดตลอดจนขีดเป็นรอยสั้นๆ ให้สัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

การใช้สี เป็นการใช้สีลักษณะสีตัดกัน สีกลมกลืนกัน และสีแยกตรงกันข้าม โดยสร้างมิติหรือระยะใกล้ไกลด้วยการใช้ค่าสีแท้ (hue) ตลอดจนการนำเอาสีแท้มาผสมกับค่าของน้ำหนักซึ่งใช้แทนค่าของแสงทำให้เกิดน้ำหนักอ่อนเมื่อสีแท้ถูกผสมกับสีค่าอ่อน (tint) หรือแสงจัด และสีแท้จะมีน้ำหนักเข้มขึ้นเมื่อถูกผสมกับค่าสีมืด (shade)

การใช้เส้น เป็นการใช้เส้นเพื่อเน้นลักษณะของรูปทรง ได้ช่วยผลัก-ดึง รูปและพื้นให้เกิดระยะหรือมิติใกล้-ไกล หรือระยะหน้าระยะหลังตลอดจนเส้นที่เกิดขึ้นใหม่ระหว่างรูปร่างของรอยพู่กันที่ระบายลงบนระนาบ

การใช้รูปทรง เป็นการใช้รูปทรงที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติที่พัฒนาจากลักษณะคล้ายจริงเป็นลักษณะที่ไม่เหมือนจริง ซึ่งรูปทรงดังกล่าวจะนำมาใช้มากกว่ารูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

จากการศึกษาวิจัยเรื่องจิตรกรรมภาพดอกไม้ : การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของเซนต์ ฟาน โกะ ช่วงค.ศ. 1886-1890 ทำให้ทราบว่าผลงานจิตรกรรมที่วินเซนต์ ฟาน โกะ สร้างสรรค์ไว้ทั้งหมดในช่วงเวลาที่นำมาวิจัยพบว่าจิตรกรรมภาพดอกไม้เป็นผลงานที่ วินเซนต์ ฟาน โกะ สร้างสรรค์ไว้มากกว่าจิตรกรรมรูปแบบอื่น เช่น จิตรกรรมภาพคน จิตรกรรมภาพภูมิทัศน์ จิตรกรรมภาพหุ่นนิ่ง ซึ่งผลงานทั้งหมดได้ถูกรวบรวมไว้ในหนังสือที่รวบรวมผลงานของวินเซนต์ ฟาน โกะ มีความสมบูรณ์ที่สุด คือหนังสือที่ชื่อว่า Vincent Van Gogh The Complete Paintings : Ingo F. Walther Rainer Metzger (1997) ทั้งนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่านอกจากผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้แล้วยังมีผลงานจิตรกรรมรูปแบบอื่นๆ ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ที่น่าศึกษาวิจัยไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันและสำหรับผู้ที่สนใจจะทำการวิจัยในครั้งต่อ ๆ ไปสามารถแยกเป็นประเภทไว้เป็นแนวทางพอสังเขปดังนี้

1. การวิจัยจิตรกรรมภาพคนที่มีสาระเกี่ยวข้องกับที่มาด้านความคิด เทคนิคการสร้างงานซึ่งสามารถโยงเข้ากับความรู้สึกภายในของวินเซนต์ ฟาน โกะ หรือ

2. การวิจัยจิตรกรรมภาพภูมิทัศน์ที่มีสาระเกี่ยวข้องกับแนวคิด ความเป็นมาในอดีตและปัจจุบันและกระบวนการสร้างงาน หรือ

3. การวิจัยจิตรกรรมภาพหุ่นนิ่งที่มีสาระเกี่ยวข้องกับเรื่องใกล้ตัวที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน และความผูกพันกับอดีตที่ฝังใจ ตลอดจนเทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน หรือ

4. การวิจัยจิตรกรรมสภาพแวดล้อมใกล้ตัวที่ประทับใจและมีความผูกพัน โดยมีสาระเกี่ยวข้องกับมุมมอง แนวคิดเปรียบเทียบ ตลอดจนแรงบันดาลใจ เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน หรือ

5. จากการพัฒนาสร้างสรรค์ ผู้วิจัยพบประเด็นที่น่าสนใจ อาจเกิดประโยชน์ต่อบุคคลที่จะพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยสีน้ำมันเพื่อให้เกิดผลสำฤทธิ์ดังนี้

5.1 เทคนิคการระบายสีที่แสดงลักษณะผิวสามารถใช้วัสดุอุปกรณ์อย่างอื่น นอกเหนือจากพู่กัน เช่น เกรียง นิ้วมือ ยาง อื่นๆ ที่สามารถหามาประยุกต์ใช้ได้ตามความเหมาะสม ทั้งนี้วัสดุอุปกรณ์แต่ละอย่างจะแสดงลักษณะผิวแตกต่างกัน

5.2 ระนาบรองรับสามารถนำวัสดุอย่างอื่นมาใช้สร้างระนาบรองรับนอกเหนือจากผ้าใบ เช่น ไม้กระดานอัด หนัง กระดาษ วอลเปเปอร์ ฯลฯ วัสดุต่างๆ ก่อนนำมาใช้ระบายสีต้องใช้ Gesso รองพื้นก่อนนำมาใช้ทั้งนี้ Gesso สามารถสร้างลักษณะผิวเตรียมไว้ก่อนสร้างสรรค์ผลงานทำให้ลดปริมาณการใช้สีลงได้

5.3 สีน้ำมันจะมีคุณสมบัติแห้งช้าทำให้เกิดปัญหาเมื่อต้องการให้ผลงานเสร็จอย่างรวดเร็วโดยเฉพาะเมื่อใช้สีค่อนข้างหนาจะทำให้เกิดความยุ่งยากขึ้นเมื่อระบายสีทับกันจนพบว่าสีชั้นล่างซึ่งยังเปียกอยู่จะขึ้นมาผสมกับสีที่ระบายทับชั้นบน ผู้วิจัยพบว่าการระบายสีวิธีนี้แก้ปัญหาได้โดยการใช้ medium ชนิดพิเศษซึ่งช่วยทำให้สีแห้งเร็วขึ้น ตลอดจนช่วยเพิ่มปริมาณเนื้อสีให้มากขึ้นอีกด้วย

5.4 การใช้สีควรกำหนดโครงสีก่อนการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละครั้ง เพื่อให้ผลงานบรรลุเป้าประสงค์ที่ตั้งไว้ ซึ่งการใช้สีไม่จำเป็นต้องใช้ตามที่ตาเห็นในธรรมชาติก็ได้ ผู้สร้างงานมีอิสระที่จะกำหนดอย่างไรก็ได้ เพื่อให้ผลงานมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนา

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

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

กิติมา อมรทัต. (2537). *ไฟชีวิต.* กรุงเทพฯ : เรไร.

โกสุม สายใจ (2540). *สีและการใช้สี.* กรุงเทพฯ : อมรินทร์.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. (2539). ศิลปะคืออะไร. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2540). *อารยธรรมสมัยใหม่-ปัจจุบัน.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2538). *องค์ประกอบของศิลปะ.* กรุงเทพฯ : เทพพิทักษ์.

ชะวัชชัย ภาติณธุ. (2532). *ศิลปะศิลปินหรือศิลปินศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอเดียน.

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. (2540). *องค์ประกอบศิลป์ 1.* กรุงเทพฯ : เฟื่องฟ้า.

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. (2533). *3 มิติ ทัศนะทางศิลปะและศิลปศึกษา.* กรุงเทพฯ.

นิทัศน์ ศิริโชติรัตน์. (2543). กรุงเทพวันอาทิตย์ : อันสืบเนื่องมาจากภาพวาดของวินเซนต์ ฟาน โกะ . กรุงเทพฯ.

บุญเยี่ยม แย้มเมือง. (2537). *สุนทรียทางทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ : โอเดียน.

ปรีชา เถาทอง. (2523). *วารสารคณะมนุษยศาสตร์.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2525). *ความเข้าใจศิลปะ.* กรุงเทพฯ :

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

-------. (2542) *สุนทรียะทางทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ : โอเดียน.

วุฒิ วัฒนสิน. (2535). *องค์ประกอบศิลป์.* ปัตตานี. มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ : โอเดียน.

-------. (2534). *ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอเดียน.

-------. (2541). *วารสารคณะศิลปกรรม.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2531). *สาระน่ารู้ในศิลปะ.* กรุงเทพฯ : โอเดียน.

-------. (2539). *โลกกับศิลปะ.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่.

-------. (2538). *ศิลปะร่วมสมัยจดหมายเหตุ.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ.

วิรัชณ์ พิชญไพบูลย์. (2524). *ความเข้าใจศิลปะ.* กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพาณิช.

สงวน รอดบุญ. (2533). *ลัทธิและสกุลช่างตะวันตก.* กรุงเทพฯ.

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

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. (2526). *ฟิลลิ่ง 4.* กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์กรุงเทพฯ.

สุชาติ สุทธิ. (2535). *การรู้เห็น* : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ : โอเดียน.

สมเกียรติ์ ตั้งนโม. (2536). *ทฤษฎีสี* : COLOR A Complete Guide for Artist by Ralph Pabri. กรุงเทพฯ : โอเดียน.

สุรพงษ์ บุนนาค. (2538). *ชีวิตศิลปิน THE IMPRESSIONISTS.* กรุงเทพฯ : มิ่งมิตร.

อารี สุทธิพันธุ์. (2528). *ศิลปนิยม.* กรุงเทพฯ : กระดาษสา.

-------. (2532). *ทัศนศิลป์และความงาม.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่.

-------. (2541). *วารสารคณะศิลปกรรม.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

-------. (2533). *ประสบการณ์สุนทรียะ.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่.

Barrie & Jenkins. (1988). *Sotheb's Great Sales.* London : Sotheby's.

Bernard Zurcher. (1990). *Vincent Van Gogh Art, Life and Letters.* London : Greenwich Editions.

Bruce Bernard. (1993). *Eyewitness Guides Van Gogh.* London : Dorling Kindersley Limited.

Debra N. Mancoff. (1999). *Van Gogh's Flowers.* Hong Kong : Set in Bembo.

Ingo F. Walther. Rainer Metzger. (1997). *Vincent Van Gogh The Complete Paintings.* Germany: Taschen.

Joann Prosyniuk. (1991). *Modern Arts Criticism.* New York : The United States of America.

John Rewald. (1986). *Post-Impressionism Form Van Gogh to Ganguin.* Japan : Dai-Nippon.

Meyer Schapiro. (1994). *Vincent Van Gogh.* Japan : Harry N. Abrams, Incorporated.

William Feaver. (1990). *Van Gogh.* New York : Portland House.



ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นายไพศาล มีสุนทร
วัน เดือน ปี เกิด	25 มิถุนายน 2507
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	1796/9 ถนนท่าโพธิ์ ตำบลท่าวัง อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช 80000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	พนักงานโสตทัศนศึกษา
สถานที่ทำงาน	คณะสัตวแพทยศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2520	ประถมศึกษาปีที่ 7 จากโรงเรียนเทศบาลวัดท่าโพธิ์
พ.ศ. 2523	มัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนศรีธรรมราชศึกษา
พ.ศ. 2528	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.) วิจิตรศิลป์ จากวิทยาลัยศิลปหัตถกรรมนครศรีธรรมราช
พ.ศ. 2530	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) จิตรกรรม จากโรงเรียนเพาะช่าง
พ.ศ. 2534	การศึกษาบัณฑิต:และศิลปะศึกษา (กศ.บ.) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
พ.ศ. 2543	ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต (ศป.ม.) ทัศนศิลป์ : ศิลปะสมัยใหม่ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ