จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

นายพิชัย ตุรงคินานนท์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2556
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

CONTEMPORARY PAINTING: COLOR OF BUDDHAISAWAN

Mr. Pichai Thurongkinanon

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2013

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์
โดย	นายพิชัย ตุรงคินานนท์
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์กมล เผ่าสวัสดิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์กมล เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.อภิชาติ พลประเสร็ฐ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ศาสตราจารย์เดชา วราชุน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พิชัย ตุรงคินานนท์ : จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์. (CONTEMPORARY PAINTING: COLOR OF BUDDHAISAWAN) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ.กมล เผ่าสวัสดิ์, 176 หน้า.

การวิจัยและสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และเพื่อสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ โดยในการศึกษาครั้งนี้มีแรงบันดาลใจมาจากความสนใจในเรื่องของการใช้สีในงานจิตรกรรมภายในพระที่นั่งแห่งนี้ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีคุณค่าและเป็นแบบอย่างที่สำคัญของงานจิตรกรรมไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ ในการศึกษาได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคเอกสาร การสังเกต และการเก็บรวบรวมชุดสีจากแบบบันทึกข้อมูลชุดสี ในระหว่างปี พ.ศ. 2553 – 2554 โดยใช้วิธีคัดเลือกภาพที่มีความสมบูรณ์ จำนวน 9 ภาพ แล้วนำมาวิเคราะห์เป็นองค์ความรู้ และสังเคราะห์เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์

จากการศึกษาพบว่าการใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์มีพัฒนาการรูปแบบและความเชื่อต่อเนื่องมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ได้มีการพัฒนาในเรื่องของคติความเชื่อ และการใช้สี จนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว กลายเป็นจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ หมวดสีที่มีการค้นพบ คือหมวดสีแดง หมวดสีเขียว หมวดสีคราม หมวดสีดำ และสีทอง เป็นหลัก ส่วนหมวดสีเสน(ส้ม) หมวดสีเหลืองมีการพบน้อยมาก ส่วนหมวดสีม่วงเป็นหมวดที่พบน้อยที่สุดในงานจิตรกรรม การใช้สีจะมีลักษณะเป็นสีพหุรงค์ที่มีความเข้มข้น หรือที่เรียกว่าการใช้สีหนัก หรือใช้สีเข้มในการแสดงออก นอกจากนี้ยังมีการใช้สัญญะของสีในการสื่อความหมายที่มีที่มาจากความเชื่อทางศาสนา และวรรณกรรม มีการใช้สีในการสื่อความหมายกลุ่มภาพบุคคล กลุ่มภาพอาคาร และกลุ่มภาพฉากหลัง ทั้งในระดับพื้นฐาน และระดับวัฒนธรรม หรือนัยยะแฝง อาทิ การใช้ สีแดง และสีดำในการสื่อถึงสภาวะแห่งสวรรค์หรือจักรวาล การใช้สีทองในการสื่อถึงพระพุทธเจ้า ความศักดิ์สิทธิ์ หรือชนชั้นสูง ตลอดจนการใช้สัญญะของสีร่วมกับพื้นที่ว่างภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่ทำงานร่วมกับองค์พระพุทธสิหงค์ เพื่อสื่อความหมายถึงจักรวาลตามความเชื่อทางพระพุทธศาสนา จากการศึกษาวิเคราะห์การใช้สีทำให้ได้องค์ความรู้ที่จะนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยได้มีการพิจาณาถึงความสัมพันธ์และความเชื่อมโยงกับที่มาในเรื่องของการใช้ชุดสี การใช้พื้นที่ว่าง การใช้น้ำหนักแสงเงา และการใช้เส้นสินเทา จนกลายเป็นรูปแบบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ที่มีการแสดงออกด้วยศิลปะแบบนามธรรมบริสุทธิ์ที่มีการใช้สีในการแสดงออกเป็นสำคัญ เพื่อให้สอดคล้องกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2556 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

5186811335 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: CONTEMPORARY PAINTING / COLOR / BUDDHAISAWAN

PICHAI THURONGKINANON: CONTEMPORARY PAINTING: COLOR OF BUDDHAISAWAN. ADVISOR: ASSOC. PROF.KAMOL PHAOSAVASDI, 176 pp.

This research study and creation aims at studying the color scheme existing in the paintings of the Buddhaisawan Palace. The inspiration of this research study stemmed from an interest in the use of color in the paintings displayed in the palace. These mural paintings possess tremendous value and have significantly influenced other paintings in Rattanakosin period. The data collection which includes the review of the secondary sources, investigation and the collection of color scheme, was analyzed and synthesized into new creative designing pattern.

The study reveals that the use of color in the paintings at the Buddhaisawan Palace was developed from the style and the beliefs from the late Ayuddhaya period. However, these concepts were modified, developed into their own unique features and became a prototype of paintings in Rattanakosin period. The most important feature is the use of polychrome which is color concentrate, Shade Color and Intensity Color for the expression in the paintings. In addition, the symbol of colors was used to convey the meanings derived from Buddhist religious beliefs and literature. The use of color also communicated the meaning-making of groups of people, groups of architecture and backgrounds of the paintings in different levels: basic level, cultural level and connotative meanings. For example, red and black were used to signify the heaven or sacred state; gold was used to represent the Buddha, sacralization or elites. Furthermore, the use of the color symbol and space in the palace where Phra Buddha Sihingh is located represents the beliefs about the universe according to Buddhist religious beliefs. The emancipation of this study provides the guidelines for a new creation based on the consideration of the relationship between the use of the color, the use of an space, the use of value and the use of Sintow. This notion will lead to significant patterns in creating new pieces of work which express in Abstract Art dependent on the use of color for expression aligning with the creative thinking patterns.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2013 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีด้วยความช่วยเหลือจากหลายท่านซึ่งผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้ด้วย

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ กมล เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่ได้ให้คำปรึกษา คำแนะนำ และข้อคิดเห็นต่างๆ ในการปรับปรุงแก้ไขพัฒนาผลงานวิจัยและการสร้างสรรค์ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ ประธานกรรมการหลักสูตร ที่ให้ความเมตตากรุณาในการศึกษาตลอดหลักสูตรที่ผ่านมาตลอดจนการให้ข้อเสนอแนะในการวิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ผู้ที่มีความเมตตา และคอยเป็นกำลังใจให้คำปรึกษาทุกปัญหาในการศึกษาครั้งนี้ และอาจารย์ ดร. อภิชาติ พลประเสริฐ ที่คอยให้คำแนะนำในการปรับปรุงเนื้อและทฤษฎีที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยเป็นอย่างมาก

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ เดชา วราชุน ศิลปินแห่งชาติ ผู้ที่คอยให้คำแนะนำในการสร้างสรรค์ และพัฒนาผลงานศิลปะ ตลอดจนให้ความรักและความเมตตากรุณาต่อผู้วิจัยเป็นอย่างมาก

ขอกราบขอบพระคุณ ภราดา ดร. บัญชา แสงหิรัญ อธิการบดีมหาวิทยาลัย อัสสัมชัญ ที่คอยให้ความเมตากรุณาในการศึกษา และให้โอกาสทางการศึกษาแก่ผู้วิจัย ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยอัสสัมชัญในการสนับสนุนทุนการศึกษาในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ม.ร.ว. สุขุมพันธ์ บริพัตร ประธานมูลนิธิมูลนิธิจุมภฏ-พันธุ์ทิพย์ที่สนับสนุนการศึกษาและอุปถัมภ์ผู้วิจัย ตั้งแต่ในอดีตที่ผ่านมา

ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ และคุณแม่ (ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว) ในการอบรมสั่งสอน และสนับสนุนให้ได้รับการศึกษาตั้งแต่ในอดีตที่ผ่านมา ขอขอบคุณสมาชิกในครอบครัวตุรงคินานนท์ และนายวิรัช ลิมป์กิจเจริญ ที่สนับสนุนและให้กำลังใจในการศึกษาด้วยดีเสมอมา

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณ นางกนกวรรณ ตุรงคินานนท์ ที่คอยเป็นกำลังใจในการศึกษาไม่ว่าจะมีอุปสรรค์ใดๆ คอยให้คำเสนอแนะทั้งการศึกษา การทำงาน และการดูแลครอบครัว เพื่อให้การศึกษาครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ
กิตติกรรมประกาศ..... ..... ฉ
สารบัญ..... ช
สารบัญภาพ..... ฌ
สารบัญแผนภูมิ..... ฐ
บทที่ 1 บทนำ..... 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 6
1.3 ขอบเขตของการวิจัย... 6
1.4 ข้อจำกัดของการวิจัย..... 6
1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 6
1.6 วิธีดำเนินการวิจัยและการสร้างสรรค์..... 6
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 8
1.8 กรอบแนวคิดของการวิจัย..... 9
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 10
2.1 พื้นฐานความคิดของการสร้างสรรค์ 11
2.1.1 แรงบันดาลใจ 11
2.1.2 แนวความคิด 12
2.2 ความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนังไทย 14
2.2.1 จิตรกรรมฝาผนังไทย 14
2.2.2 ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณี 16
2.2.3 วิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังไทย 17
2.2.4 สีในงานจิตรกรรมไทย..... 27
2.3 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์..... 31
2.3.1 ประวัติความเป็นมา 31
2.3.2 ลักษณะทางสถาปัตยกรรม 34
2.3.3 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์..... 36

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.4 สีและความหมาย 56
2.4.1 ความหมายของสีและหลักทฤษฎีสี 56
2.4.1.1 ทฤษฎีสี และประวัติความเป็นมาสี 57
2.4.1.2 ขอบเขต สีหลักทฤษฎีสีพื้นฐาน 3 กลุ่ม และคุณสมบัติของสี 63
2.4.2 จิตวิทยาของสี 69
2.4.3 ภาษาของสีและการสื่อความหมายของสี 71
2.4.3.1 ภาษาของสี 71
2.4.3.2 การสื่อความหมายของสี 73
2.4.4 สัญญะของสี 75
2.5 ผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง 81
2.5.1 ผลงานศิลปะแบ่งตามรูปแบบ 81
2.5.1.1 ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) 81
2.5.1.2 ศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติสม์ (Neo-Plasticism) 82
2.5.1.3 ศิลปะโพส-เพ้นเทอรี แอบสแทร็กชั่น(Post-Painterly Abstract). 84
2.5.1.4 ศิลปะคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field Painting) 86
2.5.1.5 ศิลปะแบบขอบคม (Hard Edge Art) 87
2.5.1.6 ศิลปะแบบมินิมอล (Minimal Art) 88
2.5.1.7 ศิลปะแบบคอนเซ็บชวล (Conceptual Art) 91
2.5.2 ผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องแบ่งตามศิลปิน 93
2.5.2.1 โจเซฟ อัลเบอร์ส (Josef Albers) 93
2.5.2.2 มาร์ค ร็อธโก้ (Mark Rothko) 94
2.5.2.3 เอ็ลสเวิร์ท เคลลี (Ellsworth Kelly) 95
2.5.2.4 แฟรงค์ สเตลล่า (Frank Stella) 95
2.5.2.5 เพียท มองเดรียน (Piet Mondian) 96
2.5.2.6 แบนต์เน็ต นิวแนน (Barnett Newman) 96
2.5.2.7 บริดเจ็ท ไรลีย์ (Bridget Riley) 97
2.5.2.8 โซล เลอวิตต์ (Sol Lewett) 98
2.5.2.9 พิชัย นิรันต์ 98
2.5.2.10 เดชา วราชุน 99
2.5.2.11 อิทธิพล ตั้งโฉลก 100

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.5.2.12 ปรีชา เถาทอง 101
2.5.2.13 ชวลิต เสริมปรุงสุข 102
2.6 งานวิจัยและผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง 105
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยและการสร้างสรรค์ 109
3.1 ขั้นตอนการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 109
3.1.1 ประชากร 109
3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล 109
3.1.3 การวิเคราะห์ข้อมูลสี 111
3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ 111
3.2.1 การศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง 112
3.2.2 การศึกษาวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลชุดสี 112
3.2.3 การจัดทำภาพร่างผลงาน และการพัฒนาผลงาน 114
3.2.4 การจัดเตรียมอุปกรณ์และการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ผลงาน 116
3.2.5 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ 118
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล 121
4.1 การวิเคราะห์สีในงานจิตกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 121
4.1.1 การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร 121
4.1.2 การวิเคราะห์สีจากการสังเกต 128
4.1.3 การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบบันทึกข้อมูล 130
4.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ 132
4.2.1 การวิเคราะห์รูปทรงทางศิลปะ 132
4.2.1.1 การวิเคราะห์การใช้สี 132
4.2.1.2 การวิเคราะห์การใช้พื้นที่ว่าง 133
4.2.1.3 การวิเคราะห์การใช้น้ำหนักและแสงเงา 134
4.2.1.4 การวิเคราะห์การใช้เส้นสินเทา 135
4.2.2 การวิเคราะห์เนื้อหา 136
4.3 ภาพผลงานสร้างสรรค์ จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ 139

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 145
5.1 สรุปผลการวิจัย 145
5.1.1 สรุปผลการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 145
5.1.2 สรุปผลการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ 148
5.1.2.1 การวิเคราะห์สังเคราะห์ชุดสี 149
5.1.2.2 การสร้างสรรค์ผลงาน 150
5.2 อภิปรายผล 153
5.2.1 ผลจากการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 153
5.2.2 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ 155
5.2.3 ข้อค้นพบในการวิจัย 157
5.3 ข้อเสนอแนะ 161
รายงานอ้างอิง 162
ภาคผนวก 167
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 176

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ผนังเต็มตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะและนางสิริมหามายา..... 11
ภาพที่ 2 ผนังเต็มตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์ และภาพทรงแสดงธรรมใกล้เมืองสังกัสสะ 11
ภาพที่ 3 ภาพบรรยากาศภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 13
ภาพที่ 4 แผนผังที่ตั้งของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 33
ภาพที่ 5 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่พึ่งได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ภายนอก ในปี พ.ศ. 2553..... 35
ภาพที่ 6 แผนผังจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 37
ภาพที่ 7 ผนังที่1 ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา พระพุทธบิดาและพระพุทธมารดาของพระพุทธเจ้า 42
ภาพที่ 8 ผนังที่ 2 ตอนเทพทั้งหลายทูลเชิญสันดุสิตเทวราชลงมาจุติในครรภ์ของพระนางสิริมหามายา ตอนพระนางสิริมหามายาทรงสุบินนิมิต และตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติ 42
ภาพที่ 9 ผนังที่ 3 ตอนกาฬเทวิลดาบสถวายพยากรณ์พระสิทธัตถราชกุมารจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า 43
ภาพที่ 10 ผนังที่ 4 ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จประพาสอุทยานทอดพระเนตรเห็นเทวทูตทั้ง 4 อัน ได้แก่ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ในคืนที่พระนางพิมพายโสธราประสูติพระราหุล 43
ภาพที่ 11 ผนังที่ 5 ตอนทรงกระทำความเพียรบำเพ็ญทุกขกิริยา ตอนพระสมณโคดมทรงรับหญ้าคา ตอนนางสุชาดากวนข้าวทิพย์มธุปายาสถวายและทรงตั้งสัตยาธิษฐานลอยถาดทวนกระแสน้ำ และตอนธิดาพญามารมาเย้ายวนเพื่อขัดขวางมิให้สำเร็จพระโพธิญาณ 44
ภาพที่ 12 ผนังที่ 6 ตอนมารผจญ และตอนตรัสรู้ แสดงภาพพระยาวัสวดียกทัพมารมาผจญ และเหตุการณ์พระแม่ธรณีบีบมวยผมจนน้ำท่วมพัดพาหมู่มารแตกพ่ายไป 44
ภาพที่ 13 ผนังที่ 7 ตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุตติสุขภายหลังจากตรัสรู้แล้ว ตอนทรงรับข้าวสตูก้อน ... สตูผง ของสองพ่อค้าชื่อ ตปุสสะและภัลลิกะ 45
ภาพที่ 14 ผนังที่ 8 ตอนท้าวสหัสบดีมหาพรหมทูลอาราธนาให้พระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมแก่มวลมนุษย์ และทรงแสดงปฐมเทศนาโปรดปัจวัคคีย์..... 45
ภาพที่ 15 ผนังที่ 9 ตอนพระพุทธเจ้าเทศนาโปรดพระยสกุลบุตรและสหาย ตอนโปรดเจ้าชายแห่ง ..... แคว้นโกศล 32 องค์และขอบรรพชาเป็นพุทธสาวก 46
ภาพที่ 16 ผนังที่ 10 ตอนท้าวสักกะถวายก้อนหินเพื่อฟาดผ้าเวลาซักจีวร และตอนทรงโปรดเทศนาชฎิลดาบสสามพี่น้อง 46

หน้า

ภาพที่ 17 ผนังที่ 11 ตอนพระพุทธเจ้าโปรดชฎิลดาบสผู้น้องสองคน ทีกัสสปะและคยากัสสปะ ออกบวชเป็นพระ และตอนเสด็จกรุงลงกา(ลังกาทวีป) และทรงทรมานพวกยักษ์..... 47
ภาพที่ 18 ผนังที่ 12 ตอนพระพุทธเจ้าทรงทรมานท้าวชมพูบดี 47
ภาพที่ 19 ผนังที่ 13 ตอนพระเจ้าพิมพิสารเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า และตอนพระยามหาชมพูทรงฟัน ยอดปราสาทของพระเจ้าพิมพิสาร 48
ภาพที่ 20 ผนังที่ 14 ตอนพระพุทธเจ้าทรงระงับวิวาทระหว่างพระญาติเจ้าศากยะและเจ้าโกลิยะ เรื่องการแย่งน้ำในการทำกสิกรรม 48
ภาพที่ 21 ผนังที่ 15 ตอนพระพุทธเจ้าเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์เพื่อโปรดเยี่ยมพระบิดา และถวาย พระเพลิง พระพุทธบิดา..... 49
ภาพที่ 22 ผนังที่ 16 ตอนพระเจ้าพิมพิสารถวายพระองค์เป็นพุทธอุบาสก และถวายเวฬุวันเป็นวัด แห่งแรกในพระพุทธศาสนา ตอนพวกสัจจกะนักบวชท้าทายพระพุทธองค์ แต่ในที่สุดก็ ยอมรับพระธรรมของพระองค์ และตอนพระติสสะอาพาธ พระพุทธทรงเยี่ยมแสดงธรรม โปรดจนบรรลุเป็นพระอรหันต์ 49
ภาพที่ 23 ผนังที่ 17 ตอนทรงทรมานช้างนาฬาคิรี ตอนนางจิญจามานวิกาใส่ร้ายพระพุทธองค์ และ ตอนพระองคุลีมาล 50
ภาพที่ 24 ผนังที่ 18 ตอนพระพุทธเจ้าทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์เดียรถีย์ที่เมืองสาวัตถี ตอนเสด็จ โปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และเรื่องพระยานาคนันโทปนันท์..... 50
ภาพที่ 25 ผนังที่ 19 ตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจาสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และทรงเปิดโลกทั้งสาม 51
ภาพที่ 26 ผนังที่ 20 ตอนพระโมคคัลลานะทูลลาเข้าสู่นิพพาน และตอนพระเจ้าสุปปพุทถูกธรณีสูบ.. 51
ภาพที่ 27 ผนังที่ 21 ตอนพระสารีบุตรเข้าสู่นิพพาน และตอนพระพุทธเจ้าทรงเทศนาโปรดอาลวก ยักษ์จนบรรลุธรรม..... 52
ภาพที่ 28 ผนังที่ 22 ตอนพระนางยโสธรานิพพาน และตอนการผูกพยาบาทของนางมาคัณฑิยา เรื่องไม่ยอมรับนางเป็นมเหสี..... 52
ภาพที่ 29 ผนังที่ 23 ตอนกษัตริย์ลิจฉวีเข้าเฝ้าถวายภัตตาหาร และสดับฟังพระธรรมเทศนาของ พระพุทธเจ้า ณ เชตะวันมหาวิหาร 53
ภาพที่ 30 ผนังที่ 24 ตอนพระมารทูลเตือนให้พระพุทธเจ้าเสด็จปรินิพพาน 53
ภาพที่ 31 ผนังที่ 25 ตอนพระราหุลบรรพชาและเข้าสู่นิพพาน 54
ภาพที่ 32 ผนังที่ 26 ตอนพระพุทธเจ้าทรงรับบิณฑบาตครั้งสุดท้ายจากนายจุนทะและเสวยเนื้อสุกร ที่มีพิษ และทรงประชวร 54

หน้า

ภาพที่ 33 ผนังที่ 27 ตอนพระพุทธเจ้าทรงอุปสมบทให้สุภัททะเป็นสาวกองค์สุดท้าย และตอนพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพาน และตอนพระอานนท์แจ้งข่าวพระพุทธเจ้าใกล้เสด็จปรินิพพานแล้วแก่มัลละกษัตริย์ 55
ภาพที่ 34 ผนังที่ 28 ตอนถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระและการแจกพระบรมสารีริกธาตุ 55
ภาพที่ 35 ภาพแสดงการทดลองเกี่ยวกับเรื่องการหักเหของแสง ของไอแซค นิวตัน 58
ภาพที่ 36 วงจรสีของไอแซค นิวตัน (ค.ศ. 1666) 59
ภาพที่ 37 วงจรสีของโยฮัน วูล์ฟกาง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolegang Von Goethe) ค.ศ. 1810 .. 60
ภาพที่ 38 วงจรสีของเอ็ม.ซี.เชฟเริล (M.E. Chevreul) ค.ศ. 1839 60
ภาพที่ 39 วงจรสีในลักษณะโครงสร้างดาว 6 แฉกของ ชาร์ลส์บลัง (Charles Blanc) ค.ศ.1870 .. 61
ภาพที่ 40 วงจรสีและต้นไม้สี (Munsell Color Tree) ของอัลเบิรต์ เอช. มันเซล์ล (Albert H. Munsell) ซึ่งมีพื้นฐานมาจากสีแสง 61
ภาพที่ 41 วงจรสีของวิลเลี่ยม ออสท์วอลด์ (Wilhelm Ostwald) 62
ภาพที่ 42 ภาพแสดงขอบเขตของความสัมพันธ์ของสี ซึ่ง Faber Birren ต้องการอธิบายว่าสีทุกสีที่ตามองเห็นมีที่มาจาก 1 ใน 7 ลักษณะของสีที่แสดงให้เห็นในภาพนี้ 64
ภาพที่ 43 ภาพแสดงโครงสร้างสีพื้นฐานจากเนื้อสี 65
ภาพที่ 44 ภาพแสดงโครงสร้างพื้นฐานจากแสงเชิงบวก (Additive Primaries) 66
ภาพที่ 45 ภาพแสดงโครงสร้างสีพื้นฐานจากแสงเชิงลบ (Subtractive Primaries) 67
ภาพที่ 46 ภาพอธิบายคุณสมบัติของสีในลักษณะของ สีแท้ (Hue) ค่าน้ำหนัก (Value) และความเข้มของสี (Intensity /(Chroma) 69
ภาพที่ 47 โครงสร้างสี 3 มิติ ของมันเซลล์ ซึ่งอาศัยหลักการเดียวกับคุณสมบัติของสี 69
ภาพที่ 48 ความหมายของสัญญะและรูปสัญญะ 77
ภาพที่ 49 ผลงานของ Mondrain Composition with Yellow, Blue and Red 1937-42 Oil on canvas support: 727 x 692 mm frame: 917 x 882 x 63 mm 83
ภาพที่ 50 Broadway Boogie Woogie, 1942-43, Oil on canvas, 50” x 50" 84
ภาพที่ 51 ผลงานของ Ellsworth Kelly, The Meschers, 1951, oil on canvas, 59 x 59 inches,Museum of Modern Art, New York 85
ภาพที่ 52 ผลงานของ Ellsworth Kelly, Spectrum V, 1969 86
ภาพที่ 53 ผลงานของ Mark Rothko, Orange and Yellow, 1956 87
ภาพที่ 54 ผลงานของ Frank Stella, “Tahkt-I-Sulayman Variation” Acrylic on canvas. .. 88
ภาพที่ 55 ผลงานของ Joseph Kosuth “One and Three Chairs” (1965), ... 92

หน้า

ภาพที่ 56 ผลงานที่ชื่อว่า Homage to the square, autumn climax ของ โจเซฟ อัลเบอร์สใน ปี ค.ศ.1963 94
ภาพที่ 57 ผลงานของ เดชา วราชุน ชื่อ “มิติ หมายเลข 2, 2525 เทคนิค Silkscreen 65x85 cm.... 100
ภาพที่ 58 ผลงานของ ปรีชา เถาทอง ชื่อ “จังหวะของแสงบนจิตรกรรม” 102
ภาพที่ 59 ผลงานของชวลิต เสริมปรุงสุข ชื่อ Untitle-0770-2010 เทคนิคผสม ขนาด 65x80... 103
ภาพที่ 60 การพัฒนาแบบร่างของผลงานด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ 115
ภาพที่ 61 ขั้นตอนในการผสมสี โดยการเปรียบเทียบกับชุดสีที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลสี 117
ภาพที่ 62 ขั้นตอนในการลงสีพื้นชั้นที่ 1 - 3 ด้วยแปรงทาสีเพื่อให้สีมีความแน่นและอิ่มตัวของสี. 117
ภาพที่ 63 การลงสีด้วยการใช้พู่กันลมอีกหลายครั้งจนกระทั่งได้ระนาบสีที่ต้องการ 118
ภาพที่ 64 ภาพแสดงแถบสี PANTONE ของชุดสีที่พบมากจากการวิเคราะห์ข้อมูล..... 131
ภาพที่ 65 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 1/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 139
ภาพที่ 66 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 2/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 139
ภาพที่ 67 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 3/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 140
ภาพที่ 68 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 4/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 140
ภาพที่ 69 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 5/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 141
ภาพที่ 70 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 6/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 141
ภาพที่ 71 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 7/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 142
ภาพที่ 72 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 8/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม..... 142

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดของการวิจัยและการสร้างสรรค์ 9
แผนภูมิที่ 2 การแสดงการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน 113
แผนภูมิที่ 3 แผนผังแสดงการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแรงบันดาลใจ และการนำมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์ 138
แผนภูมิที่ 4 รูปแบบกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์จากความประทับใจของสี 159

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การวิจัยและสร้างสรรค์ เรื่อง จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ นี้เป็นการศึกษาค้นคว้าวิจัยและสร้างสรรค์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก สี ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีคุณค่าและสมบูรณ์ที่สุด ทั้งฝีมือเชิงช่าง คติความเชื่อ การใช้สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรม ตลอดจนการออกแบบพื้นที่ว่างภายในงานสถาปัตยกรรมที่มีความสอดคล้องกับงานจิตรกรรมและมีความสัมพันธ์กับองค์พระพุทธสิหิงค์ การศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จึงเป็นการศึกษาแง่มุมที่มีคุณค่าในงานจิตรกรรมไทยที่มีอยู่มากมายหลากหลายให้ค้นคว้า นอกจากนี้การศึกษาครั้งนี้ยังเป็นการศึกษาคุณค่าในงานจิตรกรรมไทยก่อนที่เริ่มมีอิทธิพลตะวันตก และเริ่มมีพัฒนาการเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์แบบสากลเข้ามา จนเกิดการเปลี่ยนแปลงไปในยุคต่อๆ มาในสมัยรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 4 ทำให้คติความเชื่อในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในอดีตเปลี่ยนแปลงไป

ทางด้านทัศนศิลป์ สีเป็นทัศนธาตุทางศิลปะที่สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ สามารถนำมาใช้ในการถ่ายทอดแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึก ความงาม ตลอดจนนำมาใช้เป็นสัญญะในการสื่อความหมายทั้งในระดับพื้นฐาน และระดับความคิดที่แฝงอยู่ในชุดสีต่างๆ เหล่านั้นได้เป็นอย่างดี สีจึงมีอิทธิพลต่อสัมผัสการรับรู้ของมนุษย์เป็นอย่างมาก ทั้งทางด้านกายภาพ คือการที่สีมีผลกระทบทางสายตาต่อผู้ชมและทางด้านจิตวิทยา คือเรื่องของการรับรู้และปฏิกิริยาตอบสนอง หรือตอบโต้กับอารมณ์ ความรู้สึก นึกคิด สีจึงเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปิน ด้วยรูปแบบ เทคนิค และวิธีการต่างๆ ดังนั้นจุดมุ่งหมายในการใช้สีหรือการสื่อความหมายของศิลปินในแต่ละคน จึงมีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามความคิดและเจตนารมณ์ของศิลปิน ในประเด็นเรื่องเกี่ยวกับการใช้สีนี้มีศิลปินคนสำคัญที่เป็นผู้บุกเบิกเกี่ยวกับเรื่องการใช้สีในช่วงศตวรรษที่ 20 วาซิลี คานดินสกี้ (Vassily Kandinsky) ได้กล่าวถึงความสำคัญกับสีในฐานะที่เป็นรากฐานสำคัญในการแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก อันเป็นการแสดงออกที่สะท้อนให้เห็นถึงสัจธรรมของจิตวิญญาณในส่วนลึก พลังการแสดงออกที่แฝงอยู่ในตัวศิลปิน นอกจากนี้คานดินสกี้ยังเห็นว่าสีทุกสีมีชีวิตมีความหมายมีความรู้สึกแฝงเร้นอยู่ภายใน สีมีส่วนอย่างมากในการปลุกเร้ากระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกจิตนาการของคนเราได้อย่างอิสระ จนกระทั่งเราอาจมองข้ามรูปทรงหรือวัตถุโดยสิ้นเชิง (สมพร รอดบุญ, 2532)

แบบอย่างทางศิลปะที่น่าสนใจในเรื่องของการนำสีมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมีอยู่มากมายหลายแนวทาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานศิลปะตามคติแบบนามธรรม (Abstract Art) ซึ่งมีอยู่หลายหลายแนวทางในการสร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบขอบคม (Hard Edge) ซึ่งนิยมการจัดวางองค์ประกอบที่เรียบง่าย ใช้สีแบนราบไม่แสดงมิติแบบธรรมชาติ มีลักษณะเด่นของงานอยู่ที่ขอบของรูปทรงมีความคมชัดเจน หากนำคำว่า Hard Edge มาใช้เรียกเทคนิควิธีการจะหมายถึงการทำเส้นขอบของรูปทรงให้มีความคมชัด (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2528) ศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (Abstract Expressionism) ที่เป็นการผสมผสานกันระหว่าง การแสดงออกรูปทรงนามธรรมและการแสดงออกทางอารมณ์ที่ให้ความสำคัญกับการแสดงออกด้วยสี รวมทั้งการแสดงออกของศิลปินในกลุ่มคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field Painting) ซึ่งเป็นศิลปินในกลุ่มศิลปะแบบลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม ที่ไม่ได้ใช้อารมณ์แสดงออกด้วยการกระทำแบบ Action Painting แต่เป็นการแสดงออกโดยการใช้พื้นที่ของสี (Ferrier ,1999) ในการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก นอกจากนี้ผลงานศิลปะของศิลปินในกลุ่มนี้ยังมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าโพสท์-เพ้นเทอรี่แอ็บสแทร็กชั่น (Post-Painterly Abstraction) ซึ่งพัฒนามาจากศิลปินในกลุ่มแอ็บสแทร็ก เอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) รวมเรียกผลงานศิลปะที่เน้นในเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวของศิลปินที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง และคุณภาพของการใช้สี ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบของรูปทรงพื้นฐานตามแบบนามธรรม ตลอดจนการจัดวางองค์ประกอบที่เรียบง่าย นำเสนอด้วยรูปทรงที่บริสุทธิ์ หรือเป็นการใช้รูปทรงเท่าที่จำเป็น นิยมการใช้สีที่แบนราบ 2 มิติ จนกระทั่งในช่วงทศวรรษที่ 80 ศิลปะแบบนามธรรมสมัยใหม่ (Neo-Abstraction) ซึ่งเป็นศิลปินกลุ่มหนึ่งที่พยายามสืบทอดแนวคิดศิลปะแบบนามธรรม แต่มุ่งเน้นไปที่รูปทรงที่เป็นแก่นแท้ของงานศิลปะแบบนามธรรมบริสุทธิ์ และยังคำนึงถึงความสัมพันธ์ที่สมบูรณ์ของรูปทรงทางด้านศิลปะ และสีมากกว่าการแสดงออกทางอารมณ์ (นิพนธ์ ทวีกาญจน์, 2530) เหล่านี้คือแบบอย่างทางศิลปะที่สำคัญที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ศิลปะของโลก

นอกจากนี้สียังนำมาใช้เป็นสัญลักษณ์ เช่นเดียวกับภาษาที่ใช้ในการสื่อความหมายในระดับต่างๆ กัน สัญญะของสีจึงนำมาใช้ในการสื่อสารต่างๆ มากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางศาสนาความเชื่อ ตลอดจนวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมครั้งนี้ ซึ่งเป็นการสื่อความหมายด้วยสี จึงถือได้ว่าเป็นการใช้สัญญะอย่างหนึ่งในการแสดงออกทางด้านศิลปะ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางด้านสัญศาสตร์ที่มีตัวสื่อสัญญะเป็นสิ่งสำคัญ ในระบบของสัญญะ สัญญะ คือ สาร (Message) หรือชุดความหมายต่างๆ ที่สามารถสื่อสารได้ด้วยระบบเครื่องหมาย (Sign) ถือว่าเป็นสื่อกลางที่สำคัญของสัญศาสตร์ ที่มีความหมายใน 2 ทางคือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. เครื่องหมาย ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของบางสิ่งบางอย่างที่เราต้องการจะสื่อ

2. เครื่องหมายจะประกอบไปด้วย รูปของสัญญะ (Signifier) คือรูปแบบของอะไรก็ตามที่ถูกนำมาใช้เพื่อการถ่ายทอดความหมายและแนวความคิดของสัญญะ เพราะฉะนั้น Signified คือ แนวความคิดรวบยอด หรือมโนคติของสิ่งนั้น

ระบบสัญญะจึงมีความสัมพันธ์กับการสื่อความหมาย และมักพ่วงเอาชุดความหมายของมันออกไปด้วย ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึก ความเชื่อในบางสิ่งบางอย่างที่ถูกส่งออกมา ซึ่งเป็นการสื่อความหมายทั้งในระดับปัจเจก และระดับวัฒนธรรม สัญญะหรือสัญลักษณ์เหล่านี้จึงเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ดังที่ปรากฏอยู่ในงานศิลปะตั้งแต่ในอดีตที่ผ่านมา

ในงานจิตรกรรมไทยนอกจากฝีมือเชิงช่างที่มีความวิจิตรงดงามอยู่แล้ว ยังมีคุณค่าอีกประการหนึ่งที่ซ่อนอยู่ในงานจิตรกรรมไทยที่ไม่ค่อยมีผู้ศึกษาอย่างจริงจัง คือเรื่องราวของ “สี” ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นแบบอย่างที่แท้จริงของชุดสีที่มีความเป็นไทยมากที่สุด ก่อนที่จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนและตะวันตกจนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในยุคต่อๆ มา นอกจากนี้ยังมีประเด็นในเรื่องของการใช้สัญญะในการสื่อความหมาย ซึ่งเป็นภูมิปัญญาของช่างในสมัยโบราณที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและวรรณกรรม ตลอดจนวิธีคิดและสร้างสรรค์การออกแบบพื้นที่ว่างภายในงานสถาปัตยกรรมให้มีความสัมพันธ์สิ่งที่อยู่ภายในไม่ว่าจะเป็นภาพงานจิตรกรรมฝาผนังและองค์พระประธาน

จิตรกรรมไทยเป็นภาพเขียนที่มีลักษณะเป็นแบบอย่างของไทย มีคุณค่าทางความงามและจิตใจที่สืบเนื่องจากความผูกพันกับศาสนา ความเชื่อ และความศรัทธา ซึ่งนิยมเขียนบน ฝาผนังภายในอาคารทางพุทธศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้จัดเป็นภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีบนฝาผนังฝีมือช่างหลวงสกุลช่างวังหน้าที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผลงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีความงดงามยอดเยี่ยมและเก่าแก่ที่สุด (สุดารา สุจฉายา, 2526) สรุปความสำคัญของงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ ได้ดังต่อไปนี้คือ

1. พระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นพระที่นั่งทรงสร้างขึ้นโดยสมเด็จพระบวรราชเจ้าสุรสิงหนาท เพื่อใช้เป็นหอพระ ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์ พระพุทธรูปที่สำคัญองค์หนึ่งของประเทศไทย และโปรดให้ตกแต่งภายในด้วยภาพเขียนที่เขียนขึ้นในราว พ.ศ. 2338 – พ.ศ. 2340

2. จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้มีเทคนิคการเขียนภาพที่มีแบบอย่างพัฒนาต่อเนื่องมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่มีลักษณะเฉพาะตัวที่มีความแตกต่างออกไป ถือได้

ว่าเป็นแบบอย่างจุดเริ่มต้นของจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ และเป็นแบบอย่างที่สำคัญของจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

3. จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้จัดเป็นจิตรกรรมแบบคลาสสิคเน้นกฎเกณฑ์ทางศิลปะได้ถูกต้อง ดังนั้น เส้น สี และองค์ประกอบในภาพจึงถูกจัดวางได้สัดส่วน

4. เป็นผลงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่เก่าแก่ที่สุด มีสมบูรณ์ และถูกซ่อมแซมเปลี่ยนแปลงน้อยที่สุด

5. มีเทคนิคในการใช้สีที่พัฒนาแตกต่างไปจากในอดีต ที่นิยมลงพื้นด้วยสีขาวแล้วเขียนทับภาพด้วยสีเข้ม แต่เทคนิคการลงสีของที่นี่กลับลงด้วยสีพื้นค่อนข้างเข้มหรือที่เรียกว่าสีหนักก่อน แล้วจึงสอดสลับสีต่างๆ ลงไป

ในส่วนของเนื้อหาภาพจิตรกรรมแห่งนี้มีเนื้อหา 2 เรื่องใหญ่ คือ เทพชุมนุม และพุทธประวัติ ซึ่งมีที่มาจากวรรณกรรมทางพุทธศาสนา พระปฐมสมโพธิกถา ภาพเทพชุมนุมนี้แสดงให้เห็นถึงตอนที่เหล่าเทพยดามาถวายสักการะต่อพระพุทธองค์ภายหลังการตรัสรู้แล้ว และยังมีความหมายถึงการที่พระพุทธเจ้าทรงมีอำนาจเหนือจักรวาล ส่วนภาพพุทธประวัติมีทั้งหมด 28 ภาพ เริ่มเรื่องตั้งแต่ตอนการอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายาจนถึงตอนพระพุทธองค์เสด็จปรินิพพาน (สุนันทา เงินไพโรจน์, 2546) ผลงานจิตรกรรมไทยในยุคนี้นับได้ว่าเป็นสุดยอดของงานจิตรกรรมไทยก่อนที่จะได้รับอิทธิพลทางด้านศิลปะจากภายนอกเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 จนทำให้การแสดงออกทางด้านจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเริ่มเปลี่ยนไป ชุดสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้จึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีความโดดเด่นในเรื่องชุดสีและการใช้สีที่สามารถทำให้เกิดความรู้สึกศรัทธาในพระพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี

จากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องพบว่าการศึกษาเรื่องสีในงานจิตรกรรมไทยเป็นงานวิจัยที่ยังไม่เคยมีผู้ใดค้นคว้าอย่างจริงจังมาก่อน ส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ คติความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพระพุทธศาสนา แต่ก็มีงานวิจัยที่น่าสนใจของศาสตราจารย์ชลูด นิ่มเสมอ ที่ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับการเข้าถึงงานจิตรกรรมไทยแต่เป็นไปในด้านองค์ประกอบศิลป์ของงานจิตรกรรมไทย โดยเน้นไปที่ความเคลื่อนไหวในงานจิตรกรรมไทย และการศึกษาเรื่องผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ของนางณัฏฐภัทร จันทวิช การศึกษาชุดสีโบราณที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จึงเป็นเรื่องใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดศึกษามาก่อน อาจจะมีการกล่าวถึงประเด็นในเรื่องของการใช้สีที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์แต่ก็มิได้มีการศึกษาอย่างจริงจัง การศึกษาในส่วนของชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมแห่งนี้จึงเป็นการศึกษาที่เจาะลึกทั้งทางด้านคติความเชื่อ ความหมายเชิงสัญญะของสี และการใช้สีที่ทำให้เกิด

อารมณ์ความรู้สึก การศึกษาครั้งนี้จึงทำให้เกิดเข้าใจถึงที่มาและพัฒนาการของสีไทยโบราณในงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีความแตกต่างกันจากการรับรู้สีไทยในยุคปัจจุบัน อันเนื่องมาจากสภาพแล้วล้อม การรับรู้ และเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไป ตลอดจนทำให้เกิดความเข้าใจของการสร้างระบบสัญญะของสีและสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องตามความเชื่อทางพุทธศาสนา นอกจากนี้ยังมีการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งภาคเอกสารและการเก็บรวบร่วมข้อมูลของชุดสีอย่างเป็นระบบเพื่อที่จะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ต่อไป

ในส่วนของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในการศึกษาครั้งนี้ ได้ใช้แนวทางในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบนามธรรมมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยได้มีการพัฒนาแนวทางและกระบวนการอย่างเป็นระบบด้วยการวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ แล้วนำมาองค์ความรู้เหล่านั้นมาประยุกติใช้ในการสร้างสรรค์ให้มีลักษณะเฉพาะตัวของผู้วิจัย ในการสร้างสรรค์ผู้วิจัยจึงได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่แสดงออกด้วยสีเป็นสำคัญ เน้นการรับรู้ผ่านทางรูปทรงทางด้านศิลปะและทัศนธาตุทางศิลปะ นอกจากนี้ยังได้มีการพัฒนาการทำงานศิลปะไม่ว่าจะเป็นกระบวนการทำงานและรูปแบบทางด้านศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัว โดยได้มีการศึกษาแบบอย่างหรือแนวทางศิลปะแบบนามธรรมที่เน้นการแสดงออกด้วยสีเป็นสำคัญเพื่อเป็นพื้นฐาน และได้พัฒนาต่อยอดแนวทางศิลปะต่างๆ เหล่านั้นให้เหมาะสมจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะตัวอันถือได้ว่าเป็นข้อค้นพบใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในครั้งนี้

การวิจัยและสร้างสรรค์เรื่อง จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์นี้เป็นการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากชุดสีโบราณในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเป็นการศึกษาชุดสีและการใช้สีอย่างเป็นเป็นระบบตามระเบียบวิธีวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่มีประเด็นสำคัญอยู่ที่การนำชุดสีโบราณที่ได้รับจากการศึกษาครั้งนี้ มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อให้สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกศรัทธาที่มีต่อพุทธศาสนา ความสงบและการสร้างสัญญะใหม่ๆ ในเรื่องของการใช้สีโดยอาศัยรูปแบบของงานศิลปกรรมร่วมสมัยมาเป็นสื่อในการแสดงออกให้มีความเป็นสากลมากยิ่งขึ้น ซึ่งกระบวนการในกาศึกษาครั้งนี้ได้ใช้ระเบียบวิธีการในการศึกษามากมายหลายวิธีเพื่อให้ได้คำตอบของการวิจัยที่น่าเชื่อถือได้ ไม่ว่าจะเป็นการออกแบบเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสี การสังเกต การพัฒนาการสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวทั้งทางด้านเทคนิคและรูปแบบ โดยได้มีศึกษาแนวทางศิลปะของศิลปินในอดีตและปัจจุบันมาเป็นแนวทางในการต่อยอดของความคิดสร้างสรรค์ให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับการวิจัยในครั้งนี้ นอกจากนี้การศึกษาชุดสีโบราณยังถือได้ว่าเป็นการศึกษาเพื่ออนุรักษ์คุณค่าในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่กำลังจะสูญหายไปให้ปรากฏขึ้นมาใหม่ในรูปแบบของงานจิตรกรรมร่วมสมัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชุดสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2. การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ 1 ชุด

1.4 ข้อจำกัดของการวิจัย

1. ความคลาดเคลื่อนของสี การเก็บข้อมูลชุดสีในการวิจัยครั้งนี้อาจจะมีปัญหาความคลาดเคลื่อนของสีที่อาจจะเกิดขึ้นมาจากสภาพแสงภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่ค่อนข้างจะมืด และมีแหล่งกำเนิดแสงที่มาจากธรรมชาติและแสงประดิษฐ์ ทำให้เกิดความเพี้ยนของสีได้ แต่ในเชิงจิตวิทยาการรับรู้ประเด็นความคลาดเคลื่อนของสีอาจยอมรับได้ ด้วยแนวคิดค่าความคงที่ของความเข้มของแสงและสี (Brightness and Color Constancy) ที่กล่าวว่ามนุษย์มีแนวโน้มที่จะให้ความคงที่ในการมองสีของวัตถุต่างๆ ไม่เปลี่ยนแปลงไป ไม่ว่าสีของวัตถุจะเปลี่ยนไปตามค่าความเข้มของแสงก็ตาม (สุชา จันทน์เอม, 2536)

2. การเสื่อมสภาพของงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ การศึกษาชุดสีโบราณครั้งนี้จะทำศึกษาชุดสีตามสภาพที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน เนื่องจากอาจจะมีพื้นที่บางส่วนเสียหายเสื่อมสภาพจนไม่อาจศึกษาชุดสีได้ทั้งหมด

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

1. ชุดสี หมายถึง ชุดสีโบราณ หรือการเลือกใช้สีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังโบราณของไทย

2. จิตรกรรมร่วมสมัย หมายถึง ผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นมาในยุคปัจจุบัน โดยมีแบบอย่างสืบเนื่องมาจากศิลปะในยุคศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)

1.6 วิธีดำเนินการวิจัยและการสร้างสรรค์

1. การศึกษาข้อมูลภาคเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ เช่น ประวัติความเป็นมา ศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ทั้งทางด้านเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏ เทคนิค

การจัดวางองค์ประกอบศิลป์ การศึกษาชุดสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนัง และผลงานศิลปะของศิลปินที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย

2. เครื่องมือ

2.1 แบบบันทึกชุดสี เพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละตอน โดยนำชุดสีที่เก็บบันทึกไว้ไปเปรียบเทียบกับสถานที่จริง

2.2 กล้องถ่ายภาพดิจิตอล คอมพิวเตอร์ ซอฟต์แวร์ภาพถ่าย เพื่อใช้ในการเก็บบันทึก และจัดทำฐานข้อมูลเพื่อการอนุรักษ์งานด้านจิตรกรรมฝาผนังต่อไป

2.3 แถบวัดสี Pantone Formula Guides เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบค่าสี

2.4 วัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

3. ขั้นตอนและกระบวนการ

3.1 การศึกษาข้อมูลเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2 การศึกษาข้อมูลภาคสนาม ด้วยการสำรวจสภาพทางกายภาพ และการสังเกต

3.3 การบันทึกข้อมูลด้วยการถ่ายภาพ

3.4 การสร้างเครื่องมือ การสร้างแบบบันทึกชุดสี เพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลชุดสีที่ปรากฏอยู่ภายในจิตรกรรมฝาผนังแต่ละตอน โดยมีการออกแบบเครื่องมือ และนำไปปรึกษาผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง

3.5 การเก็บรวบรวมข้อมูล ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคเอกสาร ภาพถ่าย และจากแบบบันทึกข้อมูลชุดสี โดยใช้แถบวัดสี Pantone Formula Guides ในการเปรียบเทียบค่าสีเพื่อให้ได้ค่าสีที่มีความเที่ยงตรงในการบันทึกข้อมูลสีและใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง

3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลชุดสีที่ได้ จัดทำชุดสีที่จะนำมาใช้ใน การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไป

3.7 การจัดทำภาพร่างผลงานนำข้อมูลชุดสีที่ได้ผ่านการวิเคราะห์แล้ว มาสร้างเป็นภาพร่างของผลงาน และพัฒนาปรับปรุงจนได้เป็นภาพร่างที่สมบูรณ์

3.8 การสร้างสรรค์ผลงาน จัดเตรียมอุปกรณ์ และลงมือปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

3.9 การวิเคราะห์ผลงาน ศึกษาวิเคราะห์ผลงานทั้งทางด้านเนื้อหา และรูปแบบ ตลอดจนหลักการทางด้านสุนทรียศาสตร์ และองค์ประกอบศิลป์

4. รูปแบบของการสร้างสรรค์ ผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่ใช้สีเป็นองค์ประกอบสำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนา โดยผ่านกระบวนการ วิจัยและสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ

5. เทคนิควิธีการสร้างสรรค์เทคนิคจิตรกรรมสีอะคริลิค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

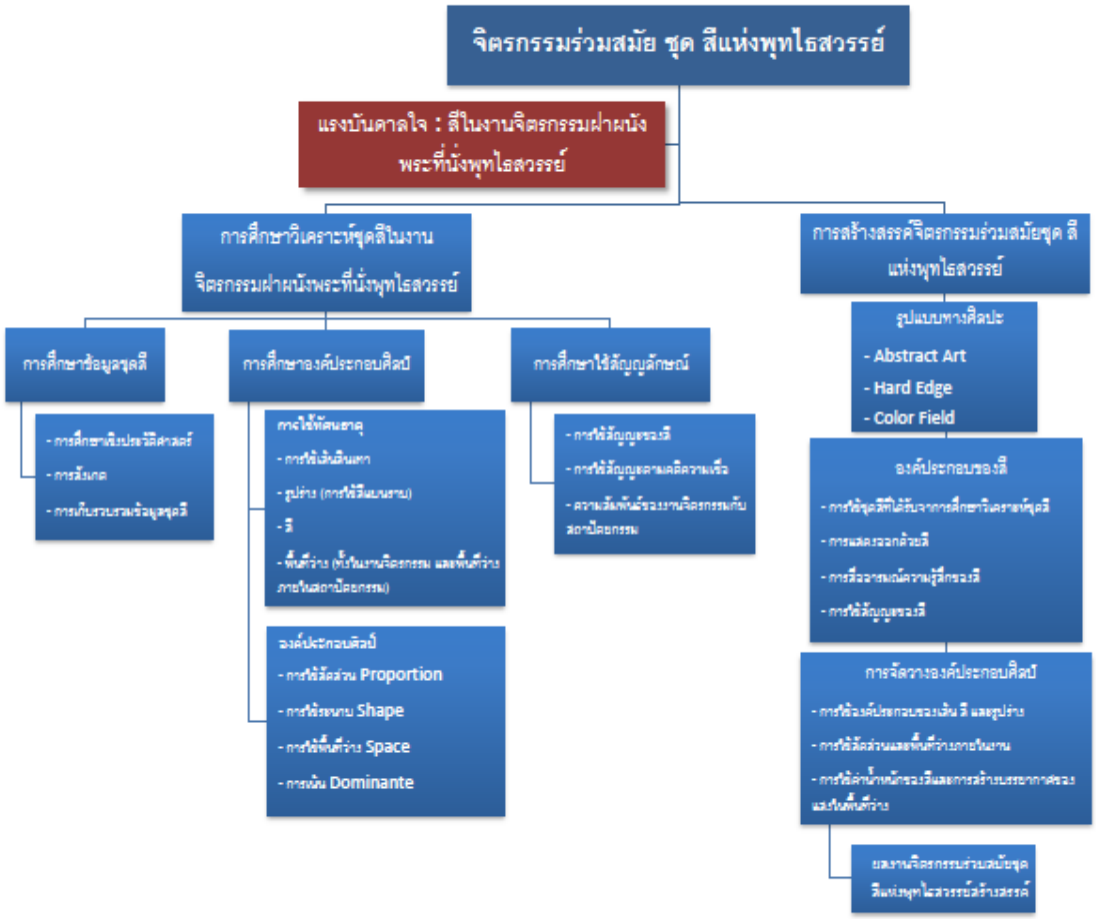
1. ทำให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับชุดสีโบราณที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ทั้งทางด้านสุนทรียภาพ และการสร้างสัญญะของสีในงานจิตรกรรมไทย นอกจากนี้ยังเป็นการสืบทอดภูมิปัญญาของช่างไทยในอดีตเกี่ยวกับเรื่องของการใช้สีอีกด้วย

2. การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากชุดสีโบราณในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

3. ได้แนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยจากการวิเคราะห์ชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยโบราณอย่างเป็นระบบตามระเบียบวิธีวิจัยและการสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.8 กรอบแนวคิดของการวิจัย



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดของการวิจัยและสร้างสรรค์

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีในการสร้างสรรค์

2.1 พื้นฐานความคิดของการสร้างสรรค์

2.1.1 แรงบันดาลใจ

2.1.2 แนวความคิด

2.2 ความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนังไทย

2.2.1 จิตรกรรมฝาผนัง

2.2.2 ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณี

2.2.3 วิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังไทย

2.2.4 สีในงานจิตรกรรมฝาผนัง

2.3 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2.3.1 ประวัติความเป็นมา

2.3.2 ลักษณะทางสถาปัตยกรรม

2.3.3 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2.4 สีและความหมาย

2.4.1 ความหมายของสีและหลักทฤษฎีสี

2.4.2 ทฤษฎีสี และประวัติความเป็นมาของสี

2.4.3 ขอบเขตและสีหลักทฤษฎีสีพื้นฐาน 3 กลุ่มและคุณสมบัติของสี

2.4.4 จิตวิทยาสี

2.4.5 ภาษาและการสื่อความหมายของสี

4.6 สัญญะของสี

2.5 ผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.5.1 ผลงานศิลปกรรมทีเกี่ยวข้องแบ่งตามรูปแบบ

2.5.2 ผลงานศิลปกรรมทีเกี่ยวข้องแบ่งตามศิลปิน

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 พื้นฐานความคิดของการสร้างสรรค์

2.1.1 แรงบันดาลใจ

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้มีที่มาจากความประทับใจในเรื่องของชุดสี (Color Scheme) ที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ที่มีลักษณะเฉพาะตัวตามแบบอย่างของรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งถือได้ว่าเป็นผลงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่มีความงดงามและสมบูรณ์ที่สุดเท่าที่หลงเหลืออยู่ในยุคปัจจุบัน นอกจากคุณค่าในเนื้อหาและเรื่องราวเกี่ยวข้องกับพุทธประวัติและภาพเทพชุมนุมแล้ว ชุดสีที่ปรากฏอยู่ภายในผลงานเหล่านี้ยังสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี สีเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์ ทั้งทางด้านกายภาพและจิตใจ ทางด้านกายภาพของสีเมื่อมากระทบกับสายตาทำให้เกิดกระบวนการในการรับรู้สัมผัสไปที่สมอง ทำให้มีผลกระทบทางด้านจิตใจเกิดเป็นความรู้สึกนึกคิด เกิดการตอบโต้หรือปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งต่างๆออกมา สีจึงมีส่วนสำคัญที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินให้เป็นที่ประจักษ์ด้วยรูปแบบ เทคนิค และวิธีการต่างๆ ส่วนจุดมุ่งหมายในการใช้สีหรือการสื่อความหมายของศิลปินในแต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มย่อมมีความหลากหลายแตกต่างไปตามความคิดและเจตนารมณ์ของศิลปิน (สมพร รอดบุญ, 2532)

ภาพที่ 1 ผนังเต็มตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะและนางสิริมหามายา

ภาพที่ 2 ผนังเต็มตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์และภาพทรงแสดงธรรมใกล้เมืองสังกัสสะ

2.1.2 แนวความคิด

สีเป็นตัวแปรที่สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สามารถแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกตั้งแต่ในอดีตถึงปัจจุบัน สีจึงมีอิทธิพลต่อการรับรู้ของมนุษย์ แต่ประสบการณ์การรับรู้ของมนุษย์ในอดีตและปัจจุบันอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงไป การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจึงต้องมีการพัฒนาให้สอดคล้องกับยุคสมัย การนำประเด็นในเรื่องของสีมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะครั้งนี้เป็นการนำเอาจุดเด่นอีกประการหนึ่งของงานจิตรกรรมแห่งนี้มานำเสนอในรูปแบบใหม่เพื่อให้คนในยุคปัจจุบันเกิดความเลื่อมใส ศรัทธาในพระพุทธศาสนาอีกครั้งหนึ่ง

จากแรงบันดาลใจในเรื่องของสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จนทำให้เกิดความประทับใจในเรื่องของการใช้สีที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว เป็นการใช้สีที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของสีและการใช้สัญลักษณ์ของสีในการสื่อความหมายควบคู่ไปกับการแสดงออกในเรื่องของลวดลายอันละเอียดอ่อน และการสร้างความสัมพันธ์ของสิ่งต่างๆ ในเชิงความหมายกับพื้นที่ว่างภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จากอารมณ์ความรู้สึกที่ได้เข้าไปภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้คือบรรยากาศที่เงียบสงบเหมือนการหลุดพ้นไปสู่สถานที่อีกแห่งหนึ่ง และเมื่อประสาทสัมผัส ได้รับรู้ถึงบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์ที่เกิดจากองค์พระพุทธสิหิงค์ บรรยากาศของสีที่ปรากฏอยู่ภายในที่มีมากกว่ารายละเอียดและเนื้อหาในงานจิตรกรรม ตลอดจนพื้นที่จริงภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่มีความสัมพันธ์กับงานจิตรกรรมและองค์ประกอบร่วมอื่นๆ จึงทำให้เกิดความรู้สึกสงบ ศรัทธาในพระพุทธศาสนามากยิ่งขึ้น เพราะการได้สัมผัสรับรู้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบรรยากาศของสีและพื้นที่ว่างภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่ช่างไทยในอดีตมีความต้องการจะสื่อถึงความยิ่งใหญ่ของความเป็นพุทธะ เป็นการรวมกันของจักรวาลตามความเชื่อในพุทธศาสนาที่มีต่อองค์พระพุทธสิหิงค์เป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3 ภาพบรรยากาศภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ในการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ จึงเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกของสีและพื้นที่ว่าง ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพจิตรกรรมกับการสร้างสรรค์งานขึ้นมาใหม่ โดยอาศัยองค์ประกอบที่มีนัยยะสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของสี พื้นที่ว่าง การใช้องค์ประกอบที่มีความโดดเด่น อาทิ การใช้เส้นสินเทามาเป็นตัวเชื่อมให้การเกิดความสัมพันธ์ ตลอดจนการใช้สัญญะของสีที่สื่อถึงสภาวะของสวรรค์ด้วยสีแดงและสีดำตามความเชื่อในอดีต ซึ่งเป็นการใช้สีที่ดึงเอาความคติความเชื่อในอดีตมาสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปิน นอกจากนั้นมีการสอดแทรกการใช้สีทองเพื่อสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์เพื่อเชื่อมโยงเนื้อหาเรื่องราวที่แฝงอยู่ในความเป็นนามธรรม ซึ่งการใช้สื่อสัญญะนี้ถือเป็นลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างงานจิตรกรรมไทยที่ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ด้วย

จากการทำงานที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของสีจะมีปัจจัยในเรื่องแสงเข้ามาเกี่ยวข้อง ในการสร้างสรรค์จึงได้มีการใช้ลักษณะการไล่น้ำหนักสีที่ทำให้เกิดเป็นค่าน้ำหนักของสี (Value) ทำให้เกิดความรู้สึกเกิดการเปลี่ยนแปลงของบรรยากาศของสี (Time) ทำให้เกิดมิติของระนาบสีซึ่งมีบทบาท

สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ตลอดจนการสอดแทรกบรรยากาศของแสงเข้ามาในผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนที่เป็นพื้นที่ว่างเพื่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ ซึ่งเป็นลักษณะที่สอดคล้องกับความรู้สึกเมื่อเข้าไปสัมผัสภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ซึ่งเป็นการจึงเป็นการดึงเอาอารมณ์ความรู้สึกที่มีลักษณะเป็นนามธรรมมาถ่ายทอดด้านงานจิตรกรรมแบบนามธรรม ด้วยรูปแบบที่เน้นถึงความเรียบง่าย สงบ โดยมีสีเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ได้รับมาจากการศึกษาค้นคว้าและการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ ซึ่งถือว่าเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้

2.2 ความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนังไทย

2.2.1 จิตรกรรมฝาผนังไทย

จิตรกรรมฝาผนังไทยถือเป็นงานทัศนศิลป์ที่มีคุณค่าอย่างหนึ่งของงานศิลปกรรมไทยที่สร้างขึ้นมาเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา และยังใช้เป็นสื่อในการสั่งสอนจริยธรรม ตลอดจนการถ่ายทอดเรื่องราวทางพุทธศาสนาด้วยภาพเขียน นอกจากนี้การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังยังมีประโยชน์หรือหน้าที่ใช้สอยในการเป็นภาพเพื่อใช้ในการตกแต่งสถานที่หรืออาคารสถาปัตยกรรมมีความงดงามและมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ควบคู่กันไปที่ผู้สร้างและช่างไทยในอดีตได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมาด้วยความศรัทธา สมชาติ มณีโชติ (2529) ได้กล่าวว่า โดยทั่วไปการเขียนภาพจิตรกรรมไทยบนฝาผนังมีจุดมุ่งหมายเพื่อตกแต่งพื้นผนังให้มีความสวยงาม และเพื่อสั่งสอนเรื่องราวทางพุทธศาสนา ซึ่งเป็นการสอนแบบมีภาพประกอบ เพื่อให้บุคคลที่อ่านหนังสือไม่ออกได้มีโอกาสทราบเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาได้ นอกเหนือไปจากการฟังเทศน์ และยังสามารถชื่นชมความงามทางสุนทรียภาพของงานจิตรกรรมควบคู่กันไปด้วย

งานจิตรกรรมฝาผนังถือได้ว่าเป็นงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี เป็นศิลปะแบบอุดมคติ (Idealistic Arts) กล่าวคือเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นมาจากความคิดและมโนภาพ ซึ่งแตกต่างจากศิลปะแบบเหมือนจริง (Realistic Arts) เป็นการเขียนภาพตามความคิด หมายความว่าเขียนจากมโนภาพซึ่งเป็นนามธรรม ให้เป็นรูปธรรมตามแบบอย่างความคิดที่เป็นระเบียบแบบแผนจนกลายเป็นประเพณี นอกจากนี้ยังมีการใช้ระบบสัญญะในการสื่อความหมายทั้งในระดับธรรมดาและในระดับนัยยะแฝง ซึ่งถือได้ว่าเป็นภูมิปัญญาของช่างไทยในอดีตที่พยายามสร้างสรรค์ความงามควบคู่ไปกับความคิด ปรีชา เถาทอง (2548) ได้ให้ความหมายของคำว่า จิตรกรรมไทยประเพณี หมายถึง จิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นตามระเบียบแบบแผนที่ทำสืบกันมาจนเป็นประเพณี แต่งานจิตรกรรมไทย

ในแต่ละสมัยก็ยังเปลี่ยนแปลงไปตามความคิด สังคม สิ่งแวดล้อม และอิทธิพลจากต่างประเทศที่เข้ามาผสมผสานอยู่ด้วยเสมอ

วรรณิภา ณ สงขลา (2533) ได้กล่าวว่า จิตรกรรมไทยประเพณีมีลักษณะและพัฒนาการแตกต่างกันไปตามความนิยม อาจจะมีแบบอย่างในการแสดงออกที่แตกต่างกันไปตามสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมของท้องถิ่นนั้นๆ หรือตามยุคสมัย หรือแม้แต่ยุคเดียวกันก็อาจจะมีความแตกต่างกันไปตามสกุลช่างต่างๆ ตลอดจนมีความคิดของจิตรกรที่แฝงอยู่ในผลงานสอดคล้องกับการแสดงออกของศิลปินที่มักจะสอดแทรกอารมณ์ความรู้สึก และความคิดของตนเองเข้าไปอยู่ในงานเสมอ ถึงแม้ว่าจิตรกรรมแบบประเพณีของไทยจะมีระเบียบแบบแผนในแต่ละยุคแต่ละสมัย แต่เนื่องด้วยความเป็นตัวของตัวเองของศิลปินไทยในอดีตจึงทำให้จิตรกรรมไทยมีวิวัฒนาการและพัฒนาการสืบเนื่องกันมาอย่างไม่หยุดนิ่ง สามารถแยกแยะออกเป็นยุคสมัยต่างๆ ได้

โดยทั่วไปลักษณะของจิตรกรรมไทยสามารถแบ่งออกเป็น 2 แบบใหญ่ คือ จิตรกรรมสกุลช่างหลวง ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมที่มีระเบียบแบบแผนเป็นงานฝีมือช่างแบบราชสำนักที่ช่างจะต้องยึดถือเป็นแบบอย่าง และงานจิตรกรรมสกุลช่างพื้นบ้าน ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมฝีมือช่างพื้นบ้านหรือในท้องถิ่นนั้นๆ เป็นผู้สร้าง จิตรกรรมแบบพื้นบ้านจะมีลักษณะเด่นในเรื่องของความเป็นอิสระในการแสดงออกตามความเชื่อและค่านิยมของแต่ละท้องถิ่น ตลอดจนเนื้อหาและเรื่องราวที่มีความสัมพันธ์กับท้องถิ่นนั้นๆ

นอกจากนี้งานจิตรกรรมไทยประเพณียังแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ตามลักษณะของงานที่ปรากฏ คือแบ่งออกเป็นงานจิตรกรรมฝาผนัง (Mural Painting) และงานจิตรกรรมแบบเคลื่อนย้ายได้ (Easel Painting) (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533)

จิตรกรรมฝาผนัง เป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นบนโครงสร้างอาคารหรือสถาปัตยกรรม อาทิ ฝาผนังทั้งภายในและภายนอก เพดาน เสา คอสอง ขื่อ คาน และประตูหน้าต่าง จิตรกรรมเหล่านี้มักจะพบตามศาสนาสถาน ภายในพระอุโบสถ์ วิหาร ศาลา หอไตร หอพระ กรุภายในเจดีย์หรือพระปรางค์ มีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับ พุทธประวัติ เทพชุมนุม ไตรภูมิ ชาดก วรรณกรรมทางศาสนา ปริศนาธรรม พระราชพิธี ประเพณี ตำนาน นิทานพื้นบ้าน และอื่นๆ

ส่วนงานจิตรกรรมแบบเคลื่อนย้ายได้ เป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นบนวัสดุต่างๆ ที่สามารถเคลื่อนย้ายได้ มักมีขนาดพื้นที่ในการเขียนที่มีขนาดเล็กกว่าภาพจิตรกรรมบนฝาผนัง อาทิ สมุดข่อย พระบฏ (แผ่นผ้าจิตรกรรม) และตู้พระธรรม ส่วนใหญ่ยังคงมีเนื้อหาเกี่ยวกับทางพุทธศาสนา แต่ก็มีเนื้อหาเรื่องราวบางอย่างที่กว้างออกไปกว่างานจิตรกรรมฝาผนัง อาจจะเป็นเพราะว่าไม่ติดเงื่อนไขที่

เกี่ยวข้องกับความเป็นพุทธสถาน จึงทำให้พบจิตรกรรมที่มีเนื้อหาอื่นๆ เช่น ภาพลายไทยบนตู้พระธรรม หรือตำราโหราศาสตร์ ตำราคชลักษณ์ที่มีภาพประกอบเป็นงานจิตรกรรมไทย

จิตรกรรมไทยหรือภาพเขียนสีของไทย ถือได้ว่าเป็นงานทัศนศิลป์สาขาหนึ่งที่แสดงความงามด้วยทัศนธาตุทางศิลปะไม่ว่าจะเป็นเส้น รูปทรง และสี ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบทางด้านศิลปะ เพื่อที่ต้องการจะสื่อความหมาย อารมณ์และความรู้สึก เป็นภาพสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของศิลปินหรือช่างเขียนไทย ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณี สังคมและสิ่งแวดล้อม จิตรกรรมไทยเป็นงานศิลปะที่มีความวิจิตรงดงาม ประณีตละเอียดอ่อน แฝงไว้ด้วยอารมณ์ความรู้สึกอย่างลึกซึ้ง จิตรกรรมไทยที่มีมาแต่โบราณ นิยมถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา วรรณกรรม ประเพณี และพระราชพิธีต่างๆ ในแต่ละยุคแต่ละสมัย เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่จึงปรากฏอยู่ตามฝาผนังหรือพื้นที่ภายในอาคาร สถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา เช่น โบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ แม้แต่ภาพภายในคูหาปรางค์ รวมทั้งอาคารต่างๆ ที่สร้างขึ้นเนื่องในพุทธศาสนา จึงเรียกจิตรกรรมเหล่านี้ว่า จิตรกรรมฝาผนัง (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

2.2.2 ลักษณะของจิตรกรรมไทยประเพณี

จิตรกรรมฝาผนังถือเป็นงานจิตรกรรมไทยประเพณี ที่มีลักษณะเฉพาะตัวในการสร้างสรรค์ มีกฎเกณฑ์ระเบียบแบบแผนเช่นเดียวกับศิลปกรรมแขนงอื่นๆ ของไทย แต่ก็มีวิวัฒนาการในเรื่องของเทคนิคและรูปแบบที่พัฒนาสืบเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน ลักษณะที่สำคัญของจิตรกรรมไทยประเพณี คือ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2529)

1. จิตรกรรมไทยโบราณส่วนใหญ่เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว (Tempera Technique) ไม่ว่าจะเขียนบนฝาผนังปูน ผ้า ไม้ หรือกระดาษ จึงต้องมีการเตรียมพื้นไว้เป็นอย่างดี การเขียนภาพด้วยเทคนิคสีฝุ่นผสมกาวนั้นสามารถใช้เวลาในการเขียนได้นานเท่าที่ต้องการ ไม่ต้องรักษาเวลาใน การเขียนเสร็จทันก่อนปูนจะแห้งแบบเทคนิคการเขียนสีแบบปูนเปียกหรือเฟรสโก้ (fresco) ที่นิยมกันแบบตะวันตก

2. จิตรกรรมเขียนขึ้นจากความคิดและมโนภาพ (Idealistic Arts) มีลักษณะเป็นภาพแบบอุดมคติ คือการเขียนภาพจากความคิด หรือหมายความว่าเขียนจากมโนภาพ สร้างขึ้นมาเพื่อแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา และคติธรรมในพุทธศาสนาให้ปรากฏเป็นภาพเขียนที่สื่อความหมายเป็นนามธรรม (ปรีชา เถาทอง, 2548)

3. จิตรกรรมมีลักษณะเป็นการเขียนภาพแบบแบนราบ ไม่แสดงปริมาตร ไม่มีการแสดงระยะใกล้ไกลตามหลักทัศนียภาพ ภาพทั้งหมดจะมีความเด่นชัดเท่ากันตลอดทั้งภาพบนผนังทั้งรูปแบบ ขนาดและรายละเอียด โดยไม่จำกัดว่าภาพนั้นจะอยู่ส่วนใดของภาพ

4. การเขียนภาพบุคคลจะแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ ภาพบุคคลในอุดมคติ และภาพบุคคลธรรมดา หรือที่เรียกว่า “ภาพกาก” (ภาณุพงษ์ เลาหสม และชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, 2549)

1. ภาพบุคคลในอุดมคติ คือ ภาพบุคคลสำคัญในการเล่าเรื่อง เช่น ภาพพระพุทธเจ้า กษัตริย์ เทพเจ้า หรือเทวดา ซึ่งรวมเรียกว่าบุคคลชั้นสูง ลักษณะการวาดจะมีระเบียบแบบแผนที่เรียกว่า นาฏลักษณ์ เพราะเหมือนเลียนแบบมาจากท่าทางของตัวละครในนาฏศิลป์ การแสดงออกจะสื่อผ่านท่าทางไม่ใช่ใบหน้า ดังนั้นการแยกแยะจึงต้องอาศัยองค์ประกอบแวดล้อม ท่าทาง รวมทั้งสัญลักษณ์ของสีกาย อาทิ พระพุทธเจ้าจะมีแบบแผนที่ชัดเจนด้วยการใช้สีทองและมีลักษณะเหมือนพระพุทธรูป

2. ภาพบุคคลธรรมดา หรือ ภาพกาก เป็นบุคคลที่ไม่มีบทบาทสำคัญในการเล่าเรื่อง แต่นิยมเขียนเพื่อประกอบฉากในการเล่าเรื่อง และแสดงภาพแวดล้อมที่เป็นโลกมนุษย์ มีการแสดงเนื้อหาเรื่องราวทางโลก อาทิเช่น ฉากเกี้ยวพาราสี ภาพวิถีชีวิต ซึ่งเป็นตัวแทนของความจริงทางโลก นอกจากนี้ยังมีภาพบุคคลชาวต่างชาติไม่ว่าจะเป็นชาวตะวันตก จีน แขก หรือชนกลุ่มน้อย ซึ่งต้องการสื่อถึงคนนอกสังคม เป็นรูปแบที่นิยมในงานจิตรกรรมไทยยุคหลัง โดยเฉพาะจิตรกรรมไทยหลังจากสมัยรัชกาลที่ 2 ต้นรัชกาลที่ 3 การเขียนภาพบุคคลเริ่มมีการแสดงบุคลิก บทบาททางสังคม บุคคลในอาชีพต่างๆ ภาพกองทหารชาวตะวันตก ภาพบุคคลสำคัญเริ่มมีความเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น

5. จิตรกรรมไทยประเพณี นิยมการแบ่งพื้นที่หรือองค์ประกอบของภาพด้วยการใช้เส้นลวด เส้นสินเทา เส้นฮ่อ เส้นแผลง หรือใช้ภาพลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ หรือกำแพงในการแบ่งภาพ เพื่อการจัดองค์ประกอบของภาพ ช่างในสมัยโบราณจะแก้ปัญหาการวาดภาพหรือการเล่าเรื่องด้วยการลำดับความสำคัญของภาพ โดยเน้นจุดสนใจภายในภาพ และการใช้เส้นสินเทา หรือ เส้นคดกริช ซึ่งมีลักษณะเป็นรูปทรงต่างๆ กัน เพื่อแบ่งแยกเหตุการณ์แต่ละตอน นอกจากนี้ยังมีการแก้ปัญหาด้วยการใช้องค์ประกอบของฉากหลังที่เป็นภาพของสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติมาเป็นส่วนช่วยในการแบ่งเนื้อหาหรือจุดสำคัญภายในภาพ (สมชาติ มณีโชติ,2529)

2.2.3. วิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังไทย

2.2.3.1 จิตรกรรมฝาผนังก่อนประวัติศาสตร์จากหลักฐานทางโบราณคดี จิตรกรรมฝาผนังของไทยมีจุดเริ่มต้นตั้งแต่ในสมัยยุคก่อนประวัติศาสตร์แต่ผลงานที่ปรากฏส่วนใหญ่มักจะมีลักษณะเป็นความเชื่อท้องถิ่น แต่ผลงานที่ปรากฏจะมีลักษณะเป็นความเชื่อท้องถิ่นยังมิได้มีลักษณะเป็นความเชื่อทางศาสนา ส่วนใหญ่จะเขียนภาพตามผนังถ้ำหรือเพิงผาต่างๆ

จิตรกรรมฝาผนังหรือภาพเขียนสีก่อนประวัติศาสตร์ที่พบในประเทศไทยและประเทศใกล้เคียงสะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการทางความคิดที่สร้างสมมาตั้งแต่ในอดีต เพราะก่อนที่คนจะรู้จักการเขียนภาพบนฝาผนังผนังถ้ำเพื่อใช้ในการสื่อสารกันระหว่างคนในชุมชนคงจะต้องมีการสื่อสารทางเสียงและท่าทางต่างๆ แล้วต่อมาจึงรู้จักการสื่อสารกันด้วยภาพ (อภิสิทธิ์ ธีระจารุวรรณ, 2549) ภาพที่ปรากฏบนผนังส่วนใหญ่เลียนแบบมาจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว เช่น คน สัตว์กิริยาท่าทาง หรือสัญลักษณ์ต่างๆ ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามนุษย์รู้จักการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อสารมาตั้งแต่ในอดีต ส่วนใหญ่จะเป็นการสื่อสารทางความเชื่อ อำนาจศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ เช่น ผี เทวดา ความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมความเชื่อในท้องถิ่นก่อนที่จะรับความเชื่อทางศาสนาเข้ามาผสมผสาน

นอกจากนี้จิตรกรรมฝาผนังถ้ำหรือภาพเขียนสีก่อนประวัติศาสตร์ ยังน่าจะเป็นรากเหง้าของการเขียนภาพหรือลายปูนปั้นในสมัยต่อมา เช่น งานจิตรกรรมฝาผนังภาพในโบสถ์ วิหาร ศาสนสถาน หรือลวดลายประดับปูนปั้นประดับตามอาคารต่างๆ ในทุกศาสนามักจะมีเขตพื้นที่หรือบริเวณศักดิ์สิทธิ์ ในทางพุทธศาสนาจะมีโบสถ์ วิหาร เจดีย์ และอื่นๆ มักมีสิ่งพิเศษที่รับรู้ร่วมกัน เช่น ภาพเขียน หรือภาพสลักเป็นรูปภาพ ลวดลาย รูปร่างในเชิงสัญลักษณ์เป็นสำคัญ ซึ่งสามารถพบได้โดยทั่วไปในประเทศไทย (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2545)

2.2.3.2 จิตรกรรมฝาผนังสมัยทวาราวดี พุทธศตวรรษที่ 12 - 16 ถือเป็นงานจิตรกรรมไทยในระยะเริ่มแรกที่เข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์ เป็นภาพวาดลายเส้นบนแผ่นหิน แผ่นอิฐ และแผ่นโลหะเป็นรูปคน สัตว์ และลวดลายต่างๆ แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลศิลปะแบบคุปตะของอินเดีย ซึ่งเผยแพร่มาตามพุทธศาสนา เท่าที่มีการค้นพบการเขียนภาพคนมักจะเขียนด้วยสีขาว ส่วนภาพลายเส้นเรขาคณิตกับลวดลายพันธุ์พฤกษาบนแผ่นอิฐ เขียนด้วยสีดินแดง ดำ ดินเหลืองและขาว นอกจากนี้ยังค้นพบการเขียนสีบนภาพนูนต่ำ และลายปูนปั้นประดับอาคารเป็นจำนวนมาก สันนิษฐานว่าสมัยนี้มีการเขียนภาพด้วยวิธีการเขียนสีปูนเปียก (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533)

2.2.3.2 จิตรกรรมฝาผนังสมัยศรีวิชัย พุทธศตวรรษที่ 13 - 14 ค้นพบภาพเขียนสีภายในผนังถ้ำศิลป์จังหวัดยะลา ถือได้ว่าเป็นจิตรกรรมฝาผนังแบบศรีวิชัยเพียงแห่งเดียวที่ยังหลงเหลืออยู่ เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ เขียนด้วยสีฝุ่นที่รองพื้นด้วยสีขาว มีการใช้สีแดง เหลือง ขาว และดำ แต่มีวรรณะส่วนร่วมเป็นสีแดงอยู่ทั่วไป จึงจัดเป็นงานจิตรกรรมประเภทสีเอกรงค์ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533) มีการใช้สีดำในการตัดเส้น ภาพมีสภาพชำรุดแต่พอเห็นได้ว่าเป็นภาพของพระพุทธรูปประทับนั่งเรียงเป็นแถวเบื้องซ้ายและขวามีสาวกประคองอัญชลี ใต้ลงมามีพระพุทธรูปปางลีลาและภาพธิดาพญามาร 3 คน ด้านล่างมีรูปภาพชาวบ้านและตัวตลกในหนังตะลุง

(ปรีชา เถาทอง, 2548) จิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้คงจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะคุปตะ หลังคุปตะปาละเสนะของอินเดียและยังมีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะที่พบบนเกาะชวาภาคกลางส่วนใหญ่อีกด้วย

2.2.3.3 จิตรกรรมฝาผนังสมัยสุโขทัย พุทธศตวรรษที่ 18 - 19 จิตรกรรมส่วนใหญ่จะเน้นไปที่การแสดงออกด้านลวดลายของเส้น จึงปรากฏหลักฐานเป็นภาพจิตรกรรมและภาพแกะสลักหรือจารเป็นภาพลายเส้นบนแผ่นหินส่วนใหญ่ งานจิตรกรรมสมัยสุโขทัยจะเป็นการเล่าเรื่องราวทางพุทธศาสนา และมีลักษณะเป็นภาพแบบอุดมคติ ใช้วิธีการระบายสีเรียบแล้วตัดเส้นเป็นขอบคมด้วยสีดำ หรือสีแดงเขียนด้วยเทคนิคสีฝุ่น โดยใช้กาวผสมสีจากหนังสัตว์และยางไม้ สีที่ใช้ได้แก่ สีแดงหรือดินแดงเป็นหลัก สีขาวคือสีพื้น สีดำและสีเหลืองพบบ้างเล็กน้อย จัดเป็นจิตรกรรมประเภทสีเอกรงค์ แต่เริ่มมีการใช้ทองบ้าง ซึ่งเป็นแบบอย่างของงานจิตรกรรมฝาผนังในยุคต่อๆ มา (ปรีชา เถาทอง,2548)

นอกจากนี้ยังมีการค้นพบภาพสลักบนแผ่นหินชนวนที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย เป็นศิลปะที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะลังกาสมัยโปลนารุวะ เป็นภาพแกะสลักลายเส้น จารบนแผ่นหินชนวนพบเป็นจำนวนมากประดับตกแต่งอยู่ภายในอุโมงค์ วิหารวัดศรีชุม เป็นเรื่องราวชาดกชุด 505 ชาติ ที่แสดงตอนสำคัญของชาดกแต่ละเรื่องด้วยการวางตำแหน่งของภาพบุคคลสำคัญที่สุดเป็นจุดเด่นของภาพ และมีการใช้สัญลักษณ์ที่สำคัญของเรื่องหรือชาดกตอนนั้นๆ ในการสื่อความหมาย อีกทั้งยังปรากฏภาพลวดลายดอกไม้ประดับที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะจีน คือ ลายดอกโบตั๋น (ปรีชา เถาทอง, 2548)

จิตรกรรมในสมัยนี้ส่วนใหญ่มีสภาพชำรุด เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย พบอยู่ตามฝาผนังในซุ้มเจดีย์ และกรุภายในเจดีย์รายที่อยู่บริเวณรอบๆ เจดีย์ประธาน นอกจากนี้จิตรกรรมแห่งนี้ยังมีลักษณะพิเศษที่น่าสนใจ คือ ความแตกต่างของแบบอย่างทางศิลปะที่มีความแตกต่างกัน ระหว่างองค์พระพุทธรูปกับรูปภาพอื่นๆ เพราะองค์พระพุทธรูปมีลักษณะเป็นศิลปะแบบสุโขทัย แต่ภาพอื่นๆ เช่น ภาพกษัตริย์ ภาพสัตว์ จะมีลักษณะแบบศิลปะลังกา (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533)

2.2.3.4 จิตรกรรมฝาผนังสมัยล้านนา พุทธศตวรรษที่ 18 - 23 เป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ร่วมสมัยกับจิตรกรรมฝาผนังยุคสุโขทัยแต่พบในเขตภาคเหนือของประเทศไทยที่เรียกว่าอาณาจักรล้านนา ลักษณะภูมิประเทศของอาณาจักรล้านนาเป็นเทือกเขาสูง มีชุมชนกระจัดกระจายอยู่ตามแอ่งที่ราบเชิงเขา ลุ่มแม่น้ำต่างๆ ต่างตั้งเมืองแยกออกจากกันหลายเมือง จึงทำให้ลักษณะของงานจิตรกรรมมีลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น ถือเป็นงานจิตรกรรมสกุลช่างพื้นบ้าน ซึ่งเกิดมาจากฝีมือช่างท้องถิ่นหรือชาวบ้านเป็นผู้สร้างจิตรกรรมแบบพื้นบ้านเหล่านี้จะมีลักษณะที่

แสดงให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิดแบบง่ายๆ อิสระ ที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อและประเพณีท้องถิ่นของชาวบ้านนั้นๆ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะพิเศษของวิธีคิดและจิตใจของชาวบ้านในแต่ละท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533)

จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าแก่ที่สุดค้นพบที่วัดอุโมงค์เถรจันทร์ จังหวัดเชียงใหม่ มีอายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ 20 เป็นจิตรกรรมฝาผนังห้องใต้เจดีย์ที่วัดอุโมงค์ เขียนเป็นภาพเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า องค์ประกอบหลักของภาพประทับนั่งเรียงกันเป็นแถว เป็นภาพพระอดีตพุทธเจ้าประทับนั่งขัดสมาธิราบ พระหัตถ์แสดงปางมารวิชัย ชายจีวร หรือสังฆาฏิ พาดบนพระอังสาซ้าย ยาวลงมาถึงพระนาภีแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลศิลปะลังกาที่รับผ่านมาจากศิลปะสุโขทัยแล้ว แต่พระพักตร์ค่อนข้างใหญ่ เม็ดพระศกใหญ่ พระรัศมีเป็นดอกบัวตูมตามแบบอย่างพระพุทธรูปศิลปะแบบเชียงแสนยุคแรก มีประภามณฑลรอบพระวรกาย ส่วนบนของพระประภามณฑลมีซุ้มโพธิ์ การวางองค์ประกอบเรียงกันเป็นแถวมีลักษณะคล้ายกันกับที่พบที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว เมืองศรีสัช นาลัย จังหวัดสุโขทัย และรูปแบบบางอย่างก็พบในจิตรกรรมฝาผนังภาพในคูหาเจดีย์ปรางค์ประจำมุมพระมหาธาตุเจดีย์วัดมหาธาตุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นศิลปะในสมัยอยุธยาตอนต้นด้วย (สันติ เล็กสุขุม, 2538)

ภายในกรุเจดีย์ประธานเป็นจิตรกรรมในช่วงระยะเริ่มแรกที่ได้รับอิทธิพลแบบอย่างมาจากลังกาและพม่า เรื่องราวและรูปแบบที่นิยมคือ ภาพอดีตพุทธประทับนั่งจำนวนมากนั่งต่อเนื่องกันเป็นแถวซ้อนกันหลายแถว มีลักษณะเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ ใช้สีพหุรงค์โดยมีสีน้ำตาลแดงเป็นสีพื้น ตัวลวดลายใช้สีเขียวใบไม้เป็นหลัก นอกจากนี้ยังแทรกด้วยสีเขียว สีแดงชาดและสีขาว ส่วนสีดำใช้ในการตัดเส้น เส้นที่ตัดจะมีขนาดใหญ่แต่ประณีต มีชีวิตชีวา การวางจังหวะตัวลายกับช่องไฟได้สัดส่วนลงตัว (ปรีชา เถาทอง, 2548)

งานจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญอีกแห่งหนึ่งคือ ภาพเขียนภายในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง เป็นฝีมือสกุลช่างลำปาง มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ลักษณะของการเขียนภาพในวิหารน้ำแต้มเป็นการเล่าเรื่องที่แทรกวิถีชีวิต และสิ่งแวดล้อมในอดีต เช่น ภาพบุคคลพระราชา เจ้าชาย บุคคลธรรมดา การแต่งกายตามประเพณี ตลอดจนชาวบ้าน วิถีชีวิต อาคารบ้านเรือน ประสาทราชวัง ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับลักษณะของปราสาทในภาพเขียนรุ่นหลังของพม่า (สันติ เล็กสุขุม, 2528) สภาพสีของภาพจางมาก แต่ยังสังเกตได้ว่าเป็นจิตรกรรมหลายสี คืออยู่ในประเภทพหุรงค์ ระบายบนพื้นสีขาวมีสีแดง สีเขียว สีเหลือง สีดำและสีขาว ไม่พบว่ามีการปิดทองแสดงภาพเรื่องนิทานชาดก เช่น เรื่องมาฆะมานพ และโฆสะกะเศรษฐี ดำเนินเรื่องโดยมีตัวอักษรกำกับไว้ใต้ภาพด้วย มีการใช้สีดำแทนการให้ความสำคัญของสถาปัตยกรรมด้วยการถมพื้นภายในภาพ และมีการใช้สีแดงสำหรับภาพบุคคล หรือเหตุการณ์สำคัญ

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังบริเวณด้านหลังพระประธาน ในส่วนของท้ายวิหารเป็นภาพเขียนที่มีความสำคัญสอดคล้องกับองค์พระประธาน ที่ตั้งหรือพื้นที่ว่าง เขียนเป็นภาพลวดลายต้นพระศรีมหาโพธิ์ด้วยสีทองบนพื้นสีแดงชาดในบรรยากาศที่มืดสลัว ให้ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ น้อมนำทำให้เกิดความศรัทธา และจิตอันสงบ ส่วนผนังด้านข้างเป็นลายคนโทหรือหม้อน้ำ มีดอกไม้ประดับเพื่อเป็นพุทธบูชา (ปรีชา เถาทอง, 2548)

โดยทั่วไปจิตรกรรมฝาผนังสมัยล้านนาคงชำรุดเสื่อมสภาพไปตามสภาพของศาสนสถาน จิตรกรรมฝาผนังถูกทำลายไปด้วย จนเมื่อราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น งานจิตรกรรมฝาผนังของล้านนาจึงได้รับการรื้อฟื้นกลับมาอีกครั้งหนึ่งและได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์เข้ามาด้วย แต่การแสดงออกทางศิลปะยังคงลักษณะเฉพาะตัวของศิลปะล้านนาอยู่ เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ เป็นตัวอย่างที่มีอิทธิพลศิลปะจากรัตนโกสินทร์เข้าไปปะปนอยู่มาก แต่เนื้อหาเรื่องราวยังคงมีลักษณะเป็นท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องแต่งกายของบุคคลที่จะมีลักษณะเฉพาะตัวตามท้องถิ่น และรายละเอียดอื่นๆ

จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำวัดพระสิงห์ เป็นงานจิตรกรรมเทคนิคสีฝุ่น เป็นภาพเล่าเรื่องเกี่ยวกับวรรณกรรมพื้นบ้านภาคกลาง เรื่องสังข์ทอง และเรื่องสุวรรณหงส์ คงเป็นงานที่เขียนขึ้นใหม่ในคราวปฏิสังขรณ์วิหารครั้งใหญ่ เมื่อ พ.ศ. 2406 ส่วนด้านหลังของผนังท้ายวิหารยังมีภาพเกี่ยวเนื่องกับคติทางพุทธศาสนาคือเป็นภาพพระเจ้า 5 พระองค์เรียงกัน เป็นที่น่าสังเกตว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงคติการวาดอดีตพระพุทธเจ้าจากเดิม 24 - 28 องค์มาเป็น 5 พระองค์แทน แต่ยังคงอยู่ในตำแหน่งเดิม

ส่วนงานจิตรกรรมล้านนาในยุคหลังที่แสดงออกสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบเฉพาะตัวตามแบบอย่างของฝีมือช่างท้องถิ่นที่สำคัญคือ จิตรกรรมฝาผนังของวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน ภายในอาคารทรงจัตุรมุขเป็นทั้งวิหารและพระอุโบสถอยู่ในอาคารเดียวกัน มีงานจิตรกรรมฝาผนังเป็นฝีมือช่างชาวไทยลื้อ เป็นเรื่องคันธกุมารชาดก และเนมีราชชาดก นอกจากนี้ยังมีภาพเรื่องราวในพุทธประวัติขนาดใหญ่ เหนือประตูทั้ง 4 ด้าน สอดแทรกเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตในท้องถิ่นพื้นบ้าน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายและสิ่งของเครื่องใช้ต่างๆ แต่ก็ยังมีอิทธิพลของศิลปะร่วมยุคกับรัตนโกสินทร์แทรกอยู่ด้วย อาทิ ภาพอาคารบ้านเรือนที่แสดงตามแบบอย่างวิธีการแบบตะวันตกของศิลปะจากรัตนโกสินทร์ด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานหลายรูปแบบได้กลมกลืนของช่างท้องถิ่นชาวล้านนา นอกจากนี้ยังมีวัดอื่นๆ ที่สำคัญ ที่มีการแสดงออกอย่างพื้นบ้าน เช่น วัดหนองบัว จังหวัดน่าน ซึ่งเป็นฝีมือของชาวไทยลื้อ วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ วัดป่าแดด จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นฝีมือช่างไทยใหญ่ จัดเป็นฝีมือช่างพื้นบ้านที่มีลักษณะเฉพาะตัวตามแบบอย่างท้องถิ่นหรือ

ชาวบ้าน จึงมีรูปแบบและเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตในแต่ละท้องถิ่นปรากฏอยู่ในผลงานจิตรกรรมค่อนข้างมาก

2.2.3.5 จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา ปลายพุทธศตวรรษที่ 19 - พ.ศ.2310 ในยุคนี้จิตรกรรมฝาผนังไทยเริ่มมีวิวัฒนาการอย่างชัดเจนและมีพัฒนาจนเป็นคติความเชื่อหรือแบบแผนในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังมากยิ่งขึ้นจนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และสืบทอดจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จิตรกรรมในยุคนี้แบ่งเป็น 2 สมัยหลักๆ คือ

1. จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนต้น เริ่มตั้งแต่ประมาณ พ.ศ. 1895 - พ.ศ.2173 จิตรกรรมยังมีลักษณะเป็นภาพขนาดเล็ก นิยมใช้สีแบบเอกรงค์ งานเขียนยังมีแนวคิดแบบเก่า คือ ภาพพระพุทธรูปประทับนั่ง เบื้องหลังมีซุ้มหรือประภามณฑล มีพระอัครสาวกกระทำการสักการะอยู่ทั้ง 2 ข้าง มีลักษณะโครงสร้างแบบซ้ำๆ กัน โดยเรียงกันเป็นแถวในแนวนอนและซ้อนกันเป็นชั้นๆ ขึ้นไป (วรรณวิภา ณ สงขลา, 2533)

จิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญในยุคนี้ คืองานจิตรกรรมฝาผนัง ภายในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ใน พ.ศ. 1967 กรุชั้นล่างเขียนเป็นภาพอดีตพระพุทธเจ้าอยู่บนสุดเพียงแถวเดียวถัดลงมาอีก 2 แถวเป็นภาพพุทธประวัติ ถัดลงมาอีก 1 แถวเป็นภาพพระสาวกยืนประคองอัญชลี ส่วนล่างลงมาเป็นภาพชาดกบนพื้นที่ของผนังและพื้นที่ภาพในซุ้มจรนำซึ่งเจาะเป็นช่องสำหรับประดิษฐานพระพุทธรูป ล่างสุดที่โคนผนังออกแบบเป็นลายเถาดอกไม้ มีการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายแทนเหตุการณ์ต่างๆ ในพุทธประวัติ (สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ, 2524) โดยทั่วไปภายในกรุแห่งนี้จะใช้วิธีการปิดทองแล้วตัดเส้น หรือระบายสีแดงทับ แต่ภาพเขียนที่กรุชั้นบนของพระปรางค์ เป็นภาพนักรบจีนเขียนตามแบบอย่างศิลปะจีน เขียนด้วยสีพหุรงค์แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของศิลปะจีนและฝาผนังอีก 2 ด้าน เขียนเป็นภาพเทวดา และช่อดอกไม้ร่วง มีลักษณะคล้ายกับภาพลายเส้นบนแผ่นหินที่วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533)

นอกจากนี้ยังมีงานจิตรกรรมฝาผนังคูหาปรางค์ ประธานวัดมหาธาตุวรวิหาร จังหวัดราชบุรี ซึ่งเขียนด้วยสีแดง สีน้ำตาล สีดำ และสีเหลือง สภาพค่อนข้างทรุดโทรม เขียนเป็นภาพอดีตพระพุทธเจ้าเรียงกันเป็นแถว และเรื่องพุทธประวัติ โดยมีการตัดทอนรายละเอียดบางอย่างออกไป และใช้สัญลักษณ์บางอย่างในการแสดงออกถึงความเป็นพระอดีตพระพุทธเจ้าเข้ามาแทนที่

ลักษณะเฉพาะตัวของจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนต้น ส่วนใหญ่มีโครงสีส่วนรวมเป็นสีเอกรงค์ ที่มีน้ำหนักประสานกันอย่างดีสีที่นิยมใช้คือ สีแดง สีขาว สีเหลือง และสีดำ มีการปิดทองบ้างเล็กน้อย ให้ความสำคัญอยู่ที่เส้นอันนุ่มนวล คมชัด และละเอียดประณีตพื้นหลังมักจะเป็นสี

ค่าอ่อน เขียนด้วยสีบางๆ บนรองพื้นขาว บรรยากาศของภาพมีลักษณะสว่างทำให้เห็นตัวภาพได้อย่างชัดเจน และมีสีที่กลมกลืน ลักษณะของจะภาพแบนราบ คือ มีความกว้างและยาวไปตามความหนาและความลึกของรูปวางโครงสร้างองค์ประกอบของภาพซ้ำๆ กัน และเรียงต่อเนื่องกันขึ้นไปทั้งแนวตั้งและแนวนอน

2. จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย พ.ศ.2173 - พ.ศ.2310 ฝีมือช่างในยุคนี้ได้พัฒนาเจริญก้าวหน้ามากยิ่งขึ้น แสดงให้เห็นถึงลักษณะของจิตรกรรมไทยบริสุทธิ์อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากมีชาวต่างชาติเข้ามาติดต่อกับกรุงศรีอยุธยามากขึ้น ได้นำศิลปะวิทยาการใหม่ๆ เข้ามาเผยแพร่ จิตรกรรมในยุคนี้จึงเจริญเปลี่ยนแปลงมากยิ่งขึ้น การใช้สีเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่ใช้สีเพียงไม่กี่สีไปเป็นการใช้สีพหุรงค์ ในส่วนของเนื้อหาเรื่องราวก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากความนิยมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าเรียงกันเป็นแถวซ้อนกันหลายๆ ชั้น มาเป็นภาพเทพชุมนุมเรียงกันเป็นแถวซ้อนกันเป็นชั้นมาแทนที่ ซึ่งเป็นการใช้สัญลักษณ์ที่แสดงเรื่องราวส่วนหนึ่งของพระพุทธประวัติตอนตรัสรู้ (สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ, 2524) มีการเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับ ทศชาติบนผนังด้านข้างตลอดจนการให้ความสำคัญกับพุทธประวัติตอนมารวิชัยที่นิยมเขียนบนผนังสกัดด้านหน้าของอาคารและด้านหลังเป็นภาพเรื่องไตรภูมิ ซึ่งเป็นแบบอย่างที่สืบเนื่องมาจนกระทั่งสมัยรัตนโกสินทร์ นอกจากนี้ยังมีการสอดแทรกภาพวิถีชีวิตชาวบ้านและภาพของชาวต่างชาติมากยิ่งขึ้น

การจัดองค์ประกอบของภาพตั้งแต่ระยะแรกที่นิยมเขียนเรื่องทศชาติบนฝาผนังพระอุโบสถ ระหว่างชาดกแต่ละเรื่องจะใช้แถบเส้นตั้งขนาดใหญ่เป็นตัวคั่น ภายในแถบเส้นตั้งเขียนภาพเทพชุมนุมอยู่ภายใน แต่ต่อมาเมื่ออาคารทางพุทธศาสนานิยมก่อสร้างให้มีการเจาะช่องหน้าต่างมากยิ่งขึ้น จึงทำให้มีความนิยมการเขียนภาพระหว่างช่องหน้าต่างแทน บทบาทของเส้นคั่นจึงหายไป แถบเส้นสินเทาเริ่มมีบทบาทมากยิ่งขึ้น

ความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้อย่างชัดเจนอีกประการหนึ่ง คือ จิตรกรรมฝาผนังได้เปลี่ยนจากการเขียนเพื่อประดับภายในองค์ปรางค์เจดีย์ มาประดับบนผนังภายในพระอุโบสถ พระวิหาร หรืออาคารทางพุทธศาสนาต่างๆ เริ่มมีการใช้สีดำหรือสีขาวเจือกับสีแท้ และมีการใช้สีสันเพิ่มมากยิ่งขึ้น ได้แก่ สีเขียว สีชมพู และมีการปิดทองมากยิ่งขึ้น ตลอดจนมีเทคนิคในการเขียนสีบางได้อย่างสดใส จิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญในสมัยนี้คือจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดใหญ่ประชุมพล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา พระอุโบสถวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี พระอุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี พระอุโบสถวัดช่องนนทรี กรุงเทพมหานคร

2.2.3.6 จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 - พ.ศ.2453 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ถือเป็นแบบอย่างจิตรกรรมแบบคลาสสิกของไทยจิตรกรรมยังคงมีรูปแบบและการจัดวาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

องค์ประกอบหลักที่ต่อเนื่องกันมาตามแบบอย่างของจิตกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ได้มีการพัฒนาให้มีความเจริญก้าวหน้าทั้งทางด้านเทคนิคการวาด การจัดวางองค์ประกอบ การใช้สีที่มีลักษณะเฉพาะตัวมากขึ้นจนกระทั่งกลายเป็นจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ เป็นจิตรกรรมที่มีแบบอย่างศิลปะคลาสสิกของไทย (ปรีชา เถาทอง, 2548) มีการเน้นในเรื่องของกฎเกณฑ์ของรูปแบบศิลปะที่เคร่งครัดมากยิ่งขึ้น ยึดถือความถูกต้องตามกฎเกณฑ์ การใช้องค์ประกอบของเส้น สี และองค์ประกอบภายในภาพ จึงเกิดขึ้นจากการไตร่ตรอง และการจัดวาง ผลงานที่ได้ได้รับการยอมรับว่ามีความโดดเด่น คือ งานจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ (รัชกาลที่ 1) พระอุโบสถวัดดุสิดาราม (รัชกาลที่ 2) และพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (รัชกาลที่ 3) กรุงเทพมหานคร เป็นต้น จิตรกรรมมีการใช้เส้นที่ละเอียดอ่อนประณีต นิยมใช้สีสด และมีพลังแรงกล้า และเพิ่มความงามเด่นด้วยการปิดทองมากขึ้นทำให้เกิดเป็นภาพอันงดงามในทุกส่วนของภาพ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533) นอกจากนี้จากการศึกษาพบว่ามีการใช้สัญลักษณ์ของสีในการสื่อความหมายอื่นๆ อีกด้วย

จิตรกรรมฝาผนังในระยะแรกของสมัยนี้นิยมวางองค์ประกอบตามแบบอย่างของจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา คือ การแบ่งพื้นที่ของฝาผนังออกเป็นส่วนๆ โดยการใช้เส้นสินเทา หรือการใช้เส้นลวดแบ่งกั้นระหว่างกลุ่มภาพการเขียนภาพที่ฝาผนังด้านข้างช่วงบนจะนิยมเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมเรียงกันเป็นชั้นๆ แล้วแต่ความเหมาะสมของพื้นที่ ประมาณ 3 - 5 ชั้น ระหว่างช่องประตูหน้าต่างจะเขียนเป็นภาพที่มีที่มาจากวรรณกรรมทางพุทธศาสนาและผนังหุ้มกลอง(ประตูทางเข้า) มักเป็นเรื่องมารผจญหรือพระพุทธเจ้าเสด็จลงมาจากดาวดึงส์ ส่วนทางด้านหลังองค์พระประธานมักจะเป็นไตรภูมิ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นภาพเขียนที่พบตามอาคารศาสนาสถานภายในวัดต่างๆ ซึ่งแตกต่างจากพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ ซึ่งเป็นการเขียนภาพเทพชุมนุมโดยรอบทั้งหมดแทน เนื่องจากพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ทำหน้าที่เป็นหอพระภายในพระราชวังหน้า มิได้ทำหน้าที่เป็นศาสนสถาน พระอุโบสถ พระวิหาร ดังเช่นภายในวัดโดยทั่วไป คติการวางภาพจึงมีความแตกต่างไปจากรูปแบบที่ปรากฏภายในวัด

ในยุคต่อมาประมาณตอนปลายของรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 การจัดวางองค์ประกอบของภาพเริ่มมีการเปลี่ยนแปลง คือ นิยมเขียนภาพวรรณกรรม ศาสนาเป็นเรื่องต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง โดยใช้เส้น ลำน้ำ ถนน ต้นไม้ ภูเขา หรือแนวกำแพงเมือง ในการแบ่งภาพออกเป็นตอนๆ แต่ภาพจะมีความสัมพันธ์กันโดยตลอดตั้งแต่พื้นจรดเพดาน เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระวิหารวัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร

จิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ตอนต้น นิยมใช้สีคล้ำ(สีแท้+ดำ) เป็นชั้นหลังของภาพ เช่น สีเขียวคล้ำ สีน้ำเงินคล้ำ และสีน้ำตาลคล้ำ ทำให้สถานที่ส่วนรวมค่อนข้างมืด แต่จะมีการเน้นด้วย

สีที่มีความสดและปิดทองคำเปลว เริ่มมีการใช้สีสันที่เข้มข้นมากขึ้นกว่าในสมัยอยุธยามีลักษณะเป็นสีพหุรงค์

ตัวอย่างงานจิตรกรรมที่สำคัญในสมัยตอนปลายของรัชกาลที่ 3 ซึ่งสามารถใช้เป็นพื้นฐานสำหรับการศึกษาจิตรกรรมยุคนี้ คือ จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม มีการใช้สีที่อิงกับความสมจริงมากยิ่งขึ้น จำนวนสีที่ใช้ก็มากกว่าก่อนและเริ่มมีการเกลี่ยน้ำหนักของสี จากเดิมนิยมระบายสีท้องฟ้าด้วยสีที่แบนราบเรียบคล้ายฉากกั้นก็เริ่มมีการเขียนให้มีความสมจริง มีการเกลี่ยสีจากเส้นขอบฟ้าเป็นสีขาวไล่มาจนเป็นสีฟ้าเข้มตามลำดับจนถึงบนสุดของฉากหลัง พื้นดินมีการระบายด้วยสีมืด จึงคัดลายละเอียดในฉากให้มีความคมชัดมากยิ่งขึ้น มีการไล่น้ำหนักสีเขียวจากอ่อน-กลาง-เข้ม สำหรับการเขียนต้นไม้ เพื่อเน้นภาพปราสาทราชวังให้มีความสง่างาม มีการใช้ฉากธรรมชาติ ทำหน้าที่เป็นฉากคั่นเหตุการณ์แทนเส้นสินเทา อันเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของความเป็นปรัมปราคติซึ่งกำลังหมดไป (สันติ เล็กสุขุม, 2548) ความสดเข้มของสีมีมากขึ้น คู่สียอดนิยมคือ สีแดงและสีเขียวตลอดจนสีทองจากแผ่นทองคำเปลว ที่ใช้ในส่วนสำคัญของภาพผสมผสานกับความสมจริงที่มีมากขึ้น

ส่วนงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ยุคต่อมาคือ ในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 หลังจากยุคแรกที่สภาพเศรษฐกิจและสังคมเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไป เริ่มมีการติดต่อค้าขายและรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามามากยิ่งขึ้น จึงมีผลให้รูปแบบและความคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยเริ่มมีการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชนิยมในศิลปะจีนเป็นการส่วนพระองค์ ศิลปกรรมในยุคนี้จึงเป็นการนำเอาศิลปกรรมจีนมาดัดแปลงประกอบกับศิลปะไทยจนทำให้เกิดเป็น “ศิลปะแบบพระราชนิยม” (ปรีชา เถาทอง, 2548) ที่สำคัญคือ วัดราชโอรส กรุงเทพมหานคร ยุคนี้จึงเป็นยุคหัวเลี้ยวหัวต่อของการเปลี่ยนแปลงมีการผสมผสานแนวคิดแบบไทย จีน และตะวันตกเข้าด้วยกัน งานจิตรกรรม ฝาผนังในช่วงนี้จึงเริ่มมีการปรับตัวจากความ “สมจริงอย่างปรัมปราคติ” มาเป็นความ “สมจริงอย่างเป็นเหตุเป็นผล”

การคลี่คลายของเรื่องราวมีผลต่อบรรยากาศที่ปรับเปลี่ยนไปของงานจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดขึ้นอย่างเด่นชัดในสมัยรัชกาลที่ 3 สะท้อนถึงทัศนคติที่ปรับตัวของสังคมในสมัยนั้น ส่วนหนึ่งที่สำคัญเกิดจากอิทธิพลทัศนคติความสมจริงอย่างตะวันตก (สัจนิยมแบบตะวันตก) ซึ่งให้ความสำคัญกับความเป็นเหตุเป็นผลมากกว่าความจริงทางอุดมคติ การปรับเปลี่ยนทัศนคติดังกล่าวจึงมีผลต่อเรื่องที่จะเลือกมาเขียนภาพ ให้มีลักษณะความสมจริงอย่างตะวันตกหรือความสมจริงอย่างเป็นเหตุเป็นผลมากยิ่งขึ้น (สันติ เล็กสุขุม, 2548)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2394 - พ.ศ.2411 จึงเริ่มมีลักษณะเป็นภาพเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น และมีการแสดงทัศนียภาพแบบสมจริงตามแบบอย่างตะวันตก เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 4 ประเทศไทยเริ่มรับเอาอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมจากตะวันตกเข้ามามากยิ่งขึ้น จึงทำให้รูปแบบของงานจิตรกรรมไทยเปลี่ยนไปด้วย แต่อย่างไรก็ตามยังคงมีการเขียนงานจิตรกรรมแบบไทยตามขนบธรรมเนียมแบบอย่างที่ต่อเนื่องมาจากสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ยังคงมีลักษณะเป็นงาน 2 มิติ ไม่มีปริมาตรเป็นภาพที่ประดิษฐ์ขึ้นตามจิตนาการไม่คำนึงถึงความเป็นจริง แต่มีการใช้สีสันที่สดใสขึ้นทั้งภาพ จนทำให้เกิดความรู้สึกมีการแข่งกันขององค์ประกอบภายในภาพ แสดงให้เห็นถึงความเสื่อมลงของการใช้สี ปรีชา เถาทอง (2548) ได้ให้ข้อสังเกตว่างานจิตรกรรมประเพณีในยุคนี้มีสภาพสีส่วนรวมของฉากธรรมชาติออกสีเทาและสีครามหม่นๆ กล่าวคือสีของพื้นดิน ภูเขา ต้นไม้ และสีของสถาปัตยกรรม มีสีเทาระบายเป็นส่วนมาก ซึ่งให้ความรู้สึกแห้งแล้ง แลดูไม่งดงาม บางภาพกลับดูสกปรกและน่าเบื่อ บางแห่งใช้สีครามน้ำเงินมากจนดูออกสีครามไปทั้งภาพ

ส่วนอีกประเภทหนึ่งคืองานจิตรกรรมไทยเดิม ประยุกต์ตะวันตก หมายถึงการนำลักษณะบางประการของศิลปะตะวันตกมาปรับใช้ในจิตรกรรมไทย โดยมีการนำความคิดในการเขียนภาพแบบสมจริงมาใช้ผสมผสานกับความคิดและวิธีการแบบดั้งเดิมของจิตรกรรมไทย เช่น การลงแสงเงาของวัตถุที่เขียน ภาพสถาปัตยกรรมเริ่มมีความเหมือนจริงตามหลักทัศนียภาพ ทำให้ภาพเหล่านี้ปรากฏความขัดแย้งบางอย่างอยู่ภายในงาน ที่ให้ผลในทางพลิกผันเกิดเป็นความรู้สึกเร้นลับอยู่ในที อาทิ ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม กรุงเทพมหานคร นับเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อในการผสมผสานระหว่างจิตรกรรมไทยประเพณีกับศิลปะแบบตะวันตก

ส่วนแบบสุดท้ายเป็นจิตรกรรมฝาผนังแบบตะวันตก ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความพยามในการเปลี่ยนแปลงจากจิตรกรรมประเพณีมาสู่จิตรกรรมแบบสากลนิยม หรือสัจนิยมในยุคนั้นเป็นความพยายามในการเขียนภาพเลียนแบบธรรมชาติให้มีมิติ หรือมีบรรยากาศแบบเหมือนจริง รวมทั้งอาคารบ้านเรือน สิ่งแวดล้อมก็เริ่มเป็นแบบตะวันตกมากยิ่งขึ้น ผู้ที่บุกเบิกการเขียนในแนวทางนี้ที่สำคัญคือ พระอาจารย์อินทร์ หรือ ขรัวอินโข่ง ในสมัยรัชกาลที่ 4 มีงานจิตรกรรมที่น่าสนใจคือ จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร และพระอุโบสถวัดบรมนิวาส กรุงเทพมหานคร เป็นผลงานของขรัวอินโข่งที่มีรูปแบบเป็นจิตรกรรมแบบตะวันตกอย่างชัดเจน แต่มีเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ปริศนาธรรม หรือเป็นเรื่องเกี่ยวกับประเพณีไทยมิใช่เรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธประวัติ หรือชาดกอย่างเช่นแต่ก่อน การวาดภาพเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปตามความคิดสร้างสรรค์ของผู้วาด มีแบบอย่างเฉพาะของตนเอง โดยจะมีการวางภาพเต็มพื้นที่ทั้งหมด ไม่มีการวางภาพเทพชุมนุมเป็นชั้นๆ เป็นแถวแบบเดิม มีแต่ภาพเทวดานางฟ้าลอยเหาะอยู่ตามก้อนเมฆ ภาพที่วาดจะอยู่ในพื้นที่เดียวกันทั้งหมด อาจจะมีการแบ่งภาพเป็นตอนๆ โดยการใช้ฉากหลังเป็น

ธรรมชาติ ป่า ภูเขา นิยมใช้สีเขียวมืดๆ ทึมๆ งานจิตรกรรมของขรัวอินโข่งจะไม่นิยมใช้เส้นในการวาดเหมือนกับช่างในยุคก่อนๆ แต่จะใช้น้ำหนักแสง เงา และมีการนำเอาหลักทัศนียวิทยามาใช้ สีที่ใช้จะนิยมใช้สีเข้มๆ เป็นส่วนมาก เช่น สีน้ำเงินเข้ม (คราม) สีดำ สีเขียวแก่

งานจิตรกรรมฝาผนังไทย นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ก็เริ่มพัฒนาเข้าสู่ความเป็นสากลหรือตะวันตกมากยิ่งขึ้น มีความนิยมในการเขียนภาพแบบเหมือนจริงและพัฒนาไปตามกระแสของศิลปะตะวันตก นับตั้งแต่รัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ประกอบกับการสร้างวัดในสมัยหลังจากนี้มีน้อยลง จึงไม่นิยมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังประดับภายในอาคารเหมือนเก่า ทำให้ช่างเขียนเริ่มมีโอกาสในการทำงานน้อยลง ช่างในยุคนี้จึงไม่มีโอกาสแสดงฝีมืองานช่างจึงเสื่อมลง ถือเป็นยุคเสื่อมของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

วรรณิภา ณ สงขลา (2533) ได้กล่าวถึงความเสื่อมของงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังนี้ อาจเป็นเพราะการประสานระหว่างตะวันออกกับตะวันตกของไทยโดยใช้ทัศนวิสัยนั้นไม่ได้ผล งานจิตรกรรมฝาผนังไทยในสมัยนี้จึงไม่เป็นที่น่าสนใจและการละทิ้งเทคนิคแบบประเพณีทำให้วิชาการด้านนี้สูญไปอย่างรวดเร็ว การฟื้นฟูขึ้นใหม่จึงทำได้ยาก ประกอบกับความนิยมในการก่อสร้างพระที่นั่งใหม่ตามแบบอย่างตะวันตก ซึ่งไม่เอื้อต่อการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี หันไปสร้างงานตามแบบอย่างและเทคนิคแบบตะวันตกมากยิ่งขึ้น หลังจากสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา พัฒนาการของงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีจึงขาดหายไปกลายเป็นศิลปะไทยแบบร่วมสมัยในยุคต่อๆ มา

2.2.4 สีในงานจิตรกรรมไทย

ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยนอกจากลีลาความอ่อนช้อยของเส้นและลวดลายต่างๆ นั้น สียังเป็นส่วนที่มีความสำคัญโดดเด่นเป็นอย่างมาก ในงานจิตรกรรมไทยมีวิวัฒนาการการใช้งานและการใช้ในเชิงสัญลักษณ์แตกต่างกันไปในแต่ละยุคแต่ละสมัย สีที่ใช้ในงานจิตรกรรมไทยโบราณส่วนใหญ่จะเขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาว (Tempera Technique) ซึ่งไม่ว่าจะเขียนบนฝาผนังปูน ภาพ ไม้ หรือกระดาษ การเขียนด้วยสีฝุ่นนี้จะต้องมีการเตรียมพื้นและรองพื้นเป็นอย่างดี การเขียนภาพโดยการใช้เทคนิคการเขียนสีฝุ่นนี้สามารถใช้เวลาในการเขียนได้นาน ช่างจึงมีเวลาในการเขียนไม่ต้องเร่งรีบ ซึ่งทำให้งานจิตรกรรมไทยมีความละเอียดและลวดลายอ่อนช้อย

โดยทั่วไปสีคือวัตถุที่มีวรรณะสีต่างๆ กัน หมายถึงเป็นวัตถุที่สะท้อนแสงสีต่างๆ ออกมาจากตัววัตถุมากระทบกับสายตาเป็นสีสันต่างๆ มนุษย์มีความสามารถในการรับรู้เรื่องสี และมีการจัดหมวดหมู่ในการเรียกชื่อสีที่แตกต่างกันไปตามแต่ละภาษา และวัฒนธรรมของตนเอง สีไทยโบราณก็เช่นกัน มีการเรียกชื่อสี คำเรียกสีที่มีลักษณะเฉพาะตัวทั้งในอดีตและในปัจจุบัน คำเรียกสีนี้ก็มีความ

แตกต่างกันไป ศุภมาศ เอ่งฉ้วน (2543) ได้ทำการศึกษาคำเรียกสีและมโนทัศน์เรื่องสีของคนไทยสมัยสุโขทัย และสมัยปัจจุบัน พบว่ามีความแตกต่างกัน มีลักษณะเป็นการเปรียบเทียบกับสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัวในธรรมชาติ เช่น ดอกไม้ พืช สัตว์ และวัสดุต่างๆ เพื่อเป็นการเปรียบเทียบให้เห็นและสร้างเป็นคำเรียกสีนั้นๆ

สีโบราณของไทยจึงมีความน่าสนใจทั้งที่มาของชื่อ และสัญลักษณ์บางอย่างที่ถูกนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ สีโบราณของไทย ครูช่างไทยได้กำหนดแยกเป็นหมวดสีประเภทต่างๆ ไว้ดังนี้ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2530)

1. หมวดสี แม่สี เป็นสีสำคัญเบื้องต้น มี 3 สี คือ สีคราม สีแดง และสีเหลือง เป็นสีมูลหรือสีมูลวรรณ (Primary Colours) เพราะเป็นแม่สีเมื่อนำมาผสมกันทำให้เกิดสีต่างๆ อีกมากมาย

2. หมวดสีเบญจรงค์ คือ สี 5 สี ประกอบไปด้วยแม่สีทั้ง 3 สี กับสีขาวและสีดำ ซึ่งเมื่อนำมาเรียงกันโดยไม่เจือปนจะเห็นเป็นสีหลัก 5 สี คือ สีคราม สีแดง สีเหลือง สีดำ และสีขาว เรียกว่าเบญจรงค์ เป็นที่น่าสังเกตว่า สีขาว และสีดำ ตามหลักทฤษฎีแม่สีทั่วไป คือความสว่าง และความมืดที่มีผลทำให้ค่าของสีเปลี่ยนแปลงไปบางครั้งจึงไม่นับเป็นสี แต่การรับรู้ของคนในอดีต สีขาวและสีดำถือว่าเป็นสีสีหนึ่ง

3. หมวดสีฉพรรณรังสี หมายถึง สี 6 สี ประกอบไปด้วย สีแดงชาด สีส้ม สีเหลือง สีเขียว สีคราม และสีม่วง ตามความเชื่อเมื่อประสานกลมกลืนกันทุกสี จะกลายเป็นสีขาวใสของแสงอาทิตย์ ซึ่งเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับทฤษฎีสีแม่สีแสงในปัจจุบัน แต่เมื่อพิจารณาสีแดง สีเหลือ และสีคราม (น้ำเงิน) ซึ่งเป็นสีมูลเมื่อนำไปผสมกันก็จะได้สีเสน (สีส้มแดง) สีเขียว สีม่วง ซึ่งมีลักษณะเป็นชุดสีคู่ปฏิปักษ์ของแม่สีมูลจะมีลักษณะเป็นไปตามหลักแม่สีวัตถุธาตุ

4. หมวดสีนพรัตน์ หมายถึงสีแก้วมณี เป็นหมวดสีที่มีการเปรียบเทียบกับอัญมณี เป็นสีต่างๆ คือ

ขาว	เทียบกับสีของ	เพชร
แดงสด	เทียบกับสีของ	ทับทิม
เขียวสด	เทียบกับสีของ	มรกต
เหลืองสด	เทียบกับสีของ	บุษราคัม
แดงแก่	เทียบกับสีของ	โกเมน
คราม	เทียบกับสีของ	นิล
หมอก	เทียบกับสีของ	มุข
หงสบาท	เทียบกับสีของ	เพทาย
เลื่อมประภัสสร	เทียบกับสีของ	ไพฑูรย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าการรับรู้เรื่องสีของช่างเขียนไทยโบราณมีความสัมพันธ์กันกับแนวคิดด้านทฤษฎีสีในยุคปัจจุบัน แต่จะมีการแบ่งหมวดหมู่ การเรียกชื่อสีที่แตกต่างกันไปในแต่ละยุคแต่ละสมัย ในอดีตสมัยสุโขทัยคำเรียกสีพื้นฐานของไทยมีเพียง 5 สี คือ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลือง และสีเขียว ในยุคนี้สีเขียวมีความหมายครอบคลุมถึงสีน้ำเงิน และสีม่วง ส่วนในปัจจุบันคำเรียกสีพื้นฐาน มี 12 สี คือ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า สีน้ำเงิน สีน้ำตาล สีม่วง สีชมพู สีส้ม และสีเทา (ศุภมาศ เอ่งฉ้วน, 2543)

ในอดีตได้แบ่งการเขียนสีออกเป็น 2 ประเภท คือ สีเอกรงค์ (Monochrome) และสีพหุรงค์ (Polychrome) การใช้สีแบบเอกรงค์ส่วนใหญ่จะพบในงานจิตรกรรมฝาผนังยุคเริ่มแรกสมัยก่อนประวัติศาสตร์ จนกระทั่งมาถึงสมัยอยุธยาตอนต้น จะมีลักษณะเป็นการใช้สีพื้นฐานเพียงไม่กี่สี เช่น สีดำ สีแดง สีขาว และสีเหลืองจากทองคำเปลว ต่อมาในยุคหลังเริ่มมีความเจริญก้าวหน้า เริ่มมีการสกัดสีต่างๆ เพิ่มเติมขึ้นมาได้มากยิ่งขึ้น จึงทำให้งานจิตรกรรมไทยมีสีสันมากขึ้นตามไปด้วย จึงกลายเป็นการใช้สีแบบพหุรงค์ แต่การใช้สีของช่างไทยสมัยโบราณจะไม่ใช้สีทุกสีที่มีอยู่ทั้งหมด แต่จะเลือกใช้ตามความเหมาะสม ความเชื่อ และความสวยงาม ซึ่งสอดคล้องกับ ศิลป์ พีระศรี (อ้างถึงใน วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2546) ได้กล่าวถึงทฤษฎีเกี่ยวกับความหมายของสี และผลทางจิตวิทยาเกี่ยวกับสีว่าทฤษฎีเหล่านั้นบางครั้งไม่อาจมาใช้ได้กับทุกชนชาติเพราะเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ดินฟ้าอากาศ ความเป็นอยู่เฉพาะตัวและสมัยนิยม ความจริงการที่จะชอบสีหรือไม่เกี่ยวข้องกับรสนิยมเฉพาะตัวเราเองอยู่มาก ซึ่งอาจจะแตกต่างกันไปตามนิสัยหรือการศึกษา การใช้ในการสื่อความหมายภาพจึงแตกต่างกันไปตามความเชื่อและสภาพสังคม วัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

นอกจากนี้การเรียกชื่อสีของช่างไทยโบราณกับคนทั่วไปก็อาจจะเรียกไม่เหมือนกัน จากปลายพระหัตถ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ แสดงให้เห็นว่าเรื่องสีโบราณเป็นเรื่องที่มีคนรู้น้อย ค้นคว้าได้ยาก และในสมัยของท่านก็ยังมีคนรู้น้อย แต่ก็ได้ทรงบันทึกเกี่ยวกับส่วนประกอบของสีทางช่างประทานให้พระยาอนุมานราชธน (วรรณิภา ณ สงขลา, 2533)

> “จะไขความบอกท่านให้ทราบเรื่องสีดีขึ้นอีก ภาษาของคนทั่วไป กับภาษาช่างไม่สู้จะเหมือนกัน เช่น สีเทา สีเหล็ก สีฟ้า สีน้ำเงิน อะไรเหล่านี้ก็เป็นคำทั่วไปเรียกกันทั้งนั้น ในพวกช่างเขาไม่ได้ใช้ คำที่พวกช่างใช้เรียกชื่อสีกัน เกรงว่าท่านจะไม่เข้าใจเสียแหละมาก” (นริศรานุวัติวงศ์, สมเด็จฯ กรมพระยา, 2521)

สีของช่างไทยโบราณมีชื่อเรียกต่างๆ มากมาย ซึ่งสีต่างๆ ที่อยู่ระหว่างสีขาวและสีดำ เป็นวรรณะสีต่างๆ และมีชื่อเรียกต่างๆ กัน ทั้งที่เป็นศัพท์สามัญและศัพท์ศิลปกรรม แต่การค้นคว้ายังทำได้ยาก วรรณิภา ณ สงขลา (2533) ได้จัดสีโบราณออกเป็น 7 หมวดสี ดังนี้

หมวดสีแดง	หมวดสีเสน	หมวดสีเหลือง	หมวดสีเขียว	หมวดสีคราม	หมวดสีม่วง	หมวดสีดำ
ชาด	ส้ม	เหลือง	เขียว	คราม	ม่วง	ดำนิล
เลือดนก	แสด	รง	เขียวใบแค	ฟ้า	ม่วงชาด	ปีกแมลงภู่
แดงยอ	จำปา	นวล	เขียวนิล	ขาบ	เม็ดมะปราง	น้ำรักษ์
ทับทิม	จำปาแดง	ลูกจันทร์	สมอ	กรมท่า	ดอกตะแบก	หมึก
ลิ้นจี่	จำปาแก่	ดอกบวบ	มหาดไทย	มอคราม	ม่วงคราม	ยำกรุย
แดงมณี	หมากสุก	มุขสุข	ก้านมะลิ	มอมืด	ลูกหว้า	มอหมึก
เลือดหมู	ก้ามปูอสุรา	ขี้ผึ้ง	เขียวไข่กา	สัมฤทธิ์	กลาโหม	เทา
ดินแดง	หงเสน	เลื่อมประภัสสร	เขียวนวล	เมฆ	ม่วงแดง	ดำ
ชมพู	หงสบาท	เนื้อ	ก้านตอง	หมอก	พวงอังกาบ	กำ
กุหลาบ	หงสิบบาท	นวลจันทร์	ไพล	โศก	ดอกอัญชัญ	ก่ำ
ดอกชบา	หงชาด	นวลเทา	ยอดตองอ่อน	น้ำเงินนกพิราบ	ดอกบานเย็น	
น้ำหมาก	หงดิน	ทอง	เขียวใบไม้	เมฆมอ	ม่วงตอง	
กรัก	อิฐ	เทาเหลือง	ถั่วเขียว	ชาบดำ	ม่วงเขียว	
น้ำตาล	หม้อใหม่	เลื่อมพราย	เขียวนกการิง	ครามฝรั่ง	เปลือกมังคุด	
บัวโรย	ทอดงแดง	มะตูมสุก	เขียวตะพุ่น	น้ำเงิน		
กลีบบัว	นาก	กากี	เขียวถั่ว	ตากุ้ง		
แดงตัด	เหล็ก	ดิน	เขียวรง	เข้มขาม		
ดินแดงตัด	ปูน	น้ำผึ้ง	เขียวมอ	ครามจีน		
น้ำครั่ง	ก้านดอกกรรณิการ์	ดอกคำ	เขียวขาบ			
หางเยี่ยว	ลูกพิกุล	ดินเหลือง	เทาเขียว			
เท้านกพิราบ	เสน	รงทอง	เขียวขจี			
กุหร่า			หญ้าม้าน			
แดงก่ำ			เขียวเทา			
ฝาด			น้ำไหล			
น้ำหาง			เขียวฝรั่ง			
ดินแดงเทศ			ตองอ่อน			
หงดินตัด			เขียวตั้งแซ			
			เขียวชินสี			
			เขียวขี้นกการะเวก			
			ก้ามปูหลุด			
			ดินเขียว			
			เขียวฟ้า			
			เขียวมรกต			
			รงกา			

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จะเห็นได้ว่าคำเรียกสีของช่างไทยโบราณ มีอยู่มากมาย ส่วนใหญ่จะเป็นการเปรียบเทียบสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อม ซึ่งถือได้ว่าเป็นภูมิปัญญาอย่างหนึ่งในการสร้างชื่อสีหรือคำเรียกชื่อสีของช่างไทยโบราณในการจำแนกสีต่างๆ

จากการศึกษาเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมไทยพบว่า นอกจากจะสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการตกแต่งศาสนาสถานหรืออาคารต่างๆ ให้มีความงดงามแล้ว ยังนำมาใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา วรรณกรรม และวัฒนธรรมควบคู่กันไป เป็นผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นมาจากศรัทธาของผู้สร้างและช่างไทยโบราณ ลักษณะของผลงานจิตรกรรมไทยจะมีลักษณะเป็นศิลปะแบบอุคมคติที่เกิดขึ้นมาจากความคิดและมโนภาพ ที่มิได้เป็นศิลปะแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ งานจิตรกรรมไทยโบราณส่วนใหญ่นิยมเขียนขึ้นบนฝาผนังอาคารมากกว่าเขียนบนวัสดุที่เคลื่อนย้ายได้ จึงพบว่างานจิตรกรรมฝาผนังไทยมีวิวัฒนาการต่อเนื่องกันมาตั้งแต่ในอดีต สามารถย้อนกลับไปได้ถึงภาพเขียนสีบนผนังถ้ำในยุคสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ทำให้จิตรกรรมไทยมีพัฒนาการจนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการสร้างสรรค์ทั้งทางด้านรูปแบบ และเทคนิคกระบวนการตลอดจนวิธีคิดและคติความเชื่อในการสร้างสรรค์ต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่จะมีที่มาจากความเชื่อทางพระพุทธศาสนา วรรณกรรม วิถีชีวิต และวัฒนธรรม

จากการศึกษาลักษณะและพัฒนาการต่างๆ ของงานจิตรกรรมไทยทำให้สามารถแยกแยะได้ว่าผลงานในแต่ละยุคแต่ละสมัยมีพัฒนาการเป็นอย่างไร ทำให้เห็นจุดเด่นที่สำคัญในแต่ละสมัยที่สามารถนำมาศึกษาค้นคว้า และพัฒนา หรือนำไปประยุกติใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไปได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้สีของไทยยังเป็นสีที่ชื่อเรียกที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เกิดขึ้นมาจากภูมิปัญญาของช่างไทยโบราณ การศึกษาชุดสีโบราณในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยจึงทำให้ทราบถึงชื่อสีต่างๆ ที่มีความน่าสนใจศึกษาค้นคว้าต่อไป

2.3 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2.3.1 ประวัติความเป็นมา

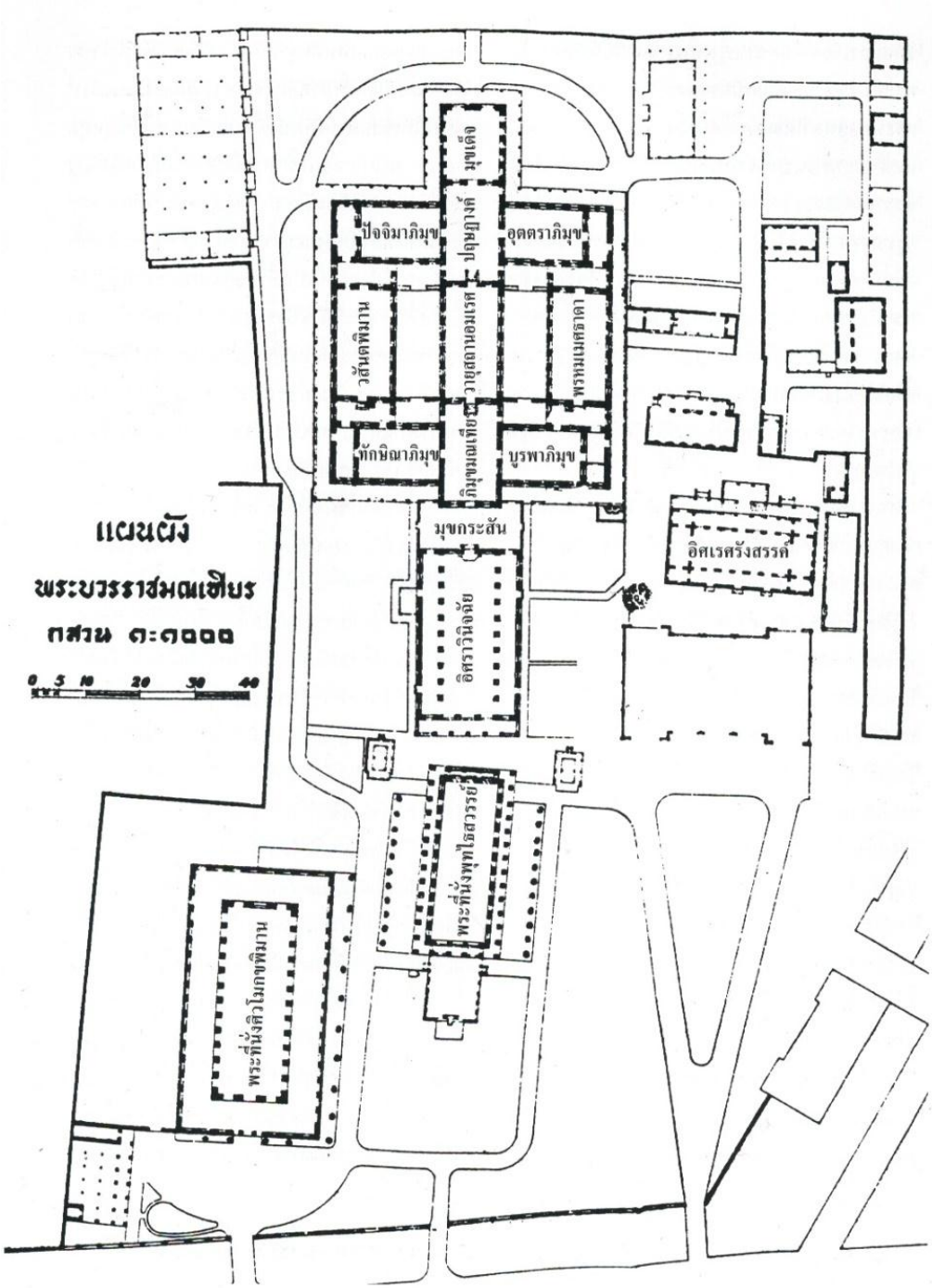
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นพระที่นั่งที่ตั้งอยู่ในเขตพระราชวังบวรสถานมงคล หรือ ที่นิยมเรียกว่า “วังหน้า“ ซึ่งเป็นที่ตั้งของ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ในปัจจุบัน องค์พระที่นั่งหันหน้าไปทางทิศตะวันออก ตั้งอยู่ด้านหน้าของพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย และหมู่พระวิมาน ตลอดจนพระราชมณเฑียร ซึ่งประกอบไปด้วยพระที่นั่งขนาดใหญ่ 3 องค์ คือ พระที่นั่งวสันตพิมาน พระที่นั่งวายุสถานอมเรศ และพระที่นั่งพรหมเมศธาดา (ณัฏฐภัทร จันทวิช, 2545) ส่วนทางด้านทิศใต้ของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นพระที่นั่งศิวโมกพิมาน ด้านทิศเหนือมีพระที่นั่งมัคลาภิเษก และ โรงราชรถด้านหน้าพระที่นั่งพุทไธสวรรย์มีรูปหล่อพระนารายณ์ทรงปืนประทับอยู่บนเกยพระที่นั่งคชกรรมประเวศ (ปัจจุบันได้รื้อออกไปแล้ว)

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นพระที่นั่งที่สร้างขึ้นในปีพ.ศ. 2338 โดยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท พระอนุชาในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี ในขณะที่ดำรงอิสริยศเป็นกรมพระวังบวรสถานมงคล ซึ่งเป็นตำแหน่งพระมหาอุปราช มีอำนาจ

รองลงมาจากพระเจ้าแผ่นดิน ซึ่งเรียกเป็นสามัญว่า วังหน้า (ณัฏฐภัทร จันทวิช, 2545)แต่เดิมดำริที่จะสร้างพระที่นั่งองค์นี้เพื่อเป็นที่ประกอบพระราชพิธีต่างๆ เช่น พระราชพิธีตรุษสารท และพระราชพิธีโสกันต์ แต่ในขณะที่กำลังก่อสร้างอยู่นั้น ได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ลงมากรุงเทพ จึงอุทิศให้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์ และใช้เป็นหอพระ พระราชทานนามว่า พระที่นั่งสุทธาสวรรย์ โปรดให้ตกแต่งภายในด้วยภาพเขียนถวายเป็นพุทธบูชา (เมืองโบราณ, 2526) โดยเขียนเป็นภาพเทพชุมนุม และพุทธประวัติจากวรรณกรรมเรื่องพระปฐมสมโพธิกถา ถึงแม้ว่าพระที่นั่งองค์นี้จะถูกใช้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์ พระองค์ก็ยังคงใช้พระที่นั่งองค์นี้ในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ มาโดยตลอด จนกระทั่งถึงในสมัยรัชกาลที่ 5 สมัยของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ทรงดำรงตำแหน่งกรมพระราชวังบวร หรือ วังหน้า องค์สุดท้าย ซึ่งถูกยกเลิกไปในสมัยนี้ โดยเปลี่ยนเป็นการสถาปนาตำแหน่งสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เป็นตำแหน่งรัชทายาทแทนตำแหน่งวังหน้าเดิม

ครั้นเมื่อสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาทสวรรคต พระราชวังหน้าจึงว่างลง พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ทรงเกรงว่าจะมีผู้ร้ายเข้าไปลัก และพระพุทธรูปเงินทองสิ่งของที่เป็นพุทธบูชา จึงทรงรับสั่งให้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ และพระพุทธรูปอื่นๆ มาประดิษฐานที่ฐานชุกชีตรงที่เป็นที่ตั้งพระสัมพุทธพรรณีในปัจจุบันภายในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ตลอดจนกระทั่งถึงในสมัยรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงโปรดให้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ กลับไปประดิษฐานภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ตามเดิม ซึ่งในขณะนั้นพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระอนุชาทรงดำรงตำแหน่งพระมหาอุปราชวังหน้าแล้ว

ในสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมพระวังบวรสถานมงคล องค์ที่ 3 คือ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาศักดิพลเสพ ได้ทรงเปลี่ยนชื่อพระที่นั่งจากเดิม ชื่อพระที่นั่งสุทธาสวรรย์มาเป็นพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ด้วยเหตุ 3 ประการคือ ประการที่ 1 เมื่อทรงสร้างพระที่นั่งนั่งอิศราวินิจฉัยเสร็จแล้ว จึงโปรดให้ย้ายท้องพระโรงตั้งเศวตฉัตรจากพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ไปยังพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย เพื่อจัดเตรียมให้พระที่นั่งพุทไธสวรรย์กลับไปใช้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปให้ถูกต้องตามสถานที่ที่มีภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นเพื่อถวายเป็นเครื่องพุทธบูชาตามเดิม ประการที่ 2 ทรงเห็นว่าชื่อเดิมของพระที่นั่งไปพ้องกับพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ที่รัชกาลที่ 3 ทรงสร้างภายในพระบรมมหาราชวัง ประการที่ 3 ต้องการจะให้นามใหม่ของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์คล้องสัมผัสกับชื่อพระที่นั่งอิศราวินิจฉัยที่สร้างขึ้นใหม่อีกด้วย (สุนิสา มั่นคง, 2545) นอกจากนี้ยังได้ทรงซ่อมแปลงพระที่นั่งพุทไธสวรรย์หลายอย่าง อาทิ เครื่องบนทำใหม่หมด เปลี่ยนหลังคาพาไลเดิม ต่อเป็นเฉลียงเสาลอยไว้ ผนังข้างบนคอสอง ทำซุ้มหน้าต่างใหม่ทั้งหมด การปฏิสังขรณ์ครั้งนี้เพียงแต่ซ่อมส่วนที่ชำรุด ส่วนที่เป็นของเดิมที่มิได้ชำรุดยังคงรักษาทุกอย่างไว้ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องไม้ กรอบบานประตูหน้าต่าง ทวยรับชายคา จิตรกรรมฝาผนังภายใน รวมทั้งลายดาวเพดานจำหลักไม้ เป็นของเก่าที่มีมาแต่แรกเริ่มสร้าง ครั้นถึง พ.ศ.2476 พระที่นั่งทรุดโทรม มาก จึงได้มีการซ่อมอีกครั้งหนึ่งโดยกรมศิลปากร ได้จัดซ่อมหลังคาภายนอก และในปี พ.ศ. 2500 ได้จัดให้ช่างมาเขียนลายรดน้ำที่บานประตูด้านหน้าขึ้นมาใหม่ ล่าสุด พ.ศ. 2552 ได้มีการซ่อมในส่วนของหลังคาและภายนอกอาคารทั้งหมดโดยมิได้ยุ่งเกี่ยวกับภายในองค์พระที่นั่ง



ภาพที่ 4 แผนผังที่ตั้งของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2.3.2 ลักษณะทางสถาปัตยกรรม

ลักษณะตัวอาคารพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่เป็นอยู่ในปัจจุบันเป็นแบบอย่างสถาปัตยกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงจากการบูรณะครั้งใหญ่ในสมัยของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ (วังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 3) องค์พระที่นั่งตั้งอยู่ด้านหน้าของพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย และหมู่พระวิมาน ตลอดจนพระราชมณเฑียร โดยหันหน้าไปทางทิศตะวันออกเข้าสู่ท้องสนามหลวง ตัวอาคารเป็นตึกยกพื้นสูง แผนผังเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า ผนังด้านนอกทำเป็นฐานปัทม์ และเจาะช่องระบายอากาศ ตัวอาคารมีพาไลซึ่งเป็นส่วนที่ยื่นออกมาจากอาคารและมีเสานางเรียงสี่เหลี่ยมลบมุมจำนวน 36 ต้นรองรับชายคา เลยพาไลออกไปเป็นชานชาลายกพื้น ด้านหลังมีฉากศิลาสลักภาพแบบศิลปะจีนตั้งอยู่ทั้งสองข้างขององค์พระที่นั่ง มีบันไดทางขึ้นทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ด้านหน้ามีชานชาลายื่นออกไปเป็นลานกว้าง สันนิษฐานว่าเมื่อแรกสร้างคงยังไม่มีคงมามีขึ้นในสมัยของพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเป็นฐานพระที่นั่งคชกรรมประเวศ เป็นพระที่นั่งสำหรับทรงช้างหรือเกยช้างตั้งอยู่และบนชาลามีบานสี่เหลี่ยมยกพื้นอีกชั้นหนึ่งอันเป็นฐานของพระที่นั่งปาฏิหาริย์ทัศนัย ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 และเมื่อคราวเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ทางพิพิธภัณฑ์ได้ย้ายพระที่นั่งองค์นี้ไปตั้งไว้ที่สนามหญ้าด้านข้างพระที่นั่งอิศราวินิจฉัย (เมืองโบราณ, 2526)

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์องค์นี้มีประตูทางเข้าทั้งทางด้านหน้าและด้านหลัง ด้านละ 3 ประตู ประกอบไปด้วยประตูกลางขนาดใหญ่ และประตูขนาบข้างซ้ายขวาซึ่งมีขนาดเล็กกว่า กรอบประตูหน้าต่างประดับด้วยลวดลายปูนปั้นประดับกระจกสี เป็นลวดลายพันธุ์พฤกษา มีหน้าต่างด้านละ11 บาน ด้านนอกของประตูและหน้าต่างเขียนเป็นภาพลายรดน้ำรูปต้นไม้ทอง เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ส่วนด้านในเขียนเป็นภาพทวารบาล แต่ที่ประตูกลางด้านหน้าและด้านหลังจะเขียนเป็นภาพทวารบาลยืนมีมารแบก

หลังคาพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ มีลักษณะเป็นหลังคาทรงสูง เครื่องลำยองเป็นไม้จำหลัก ไม่ว่าจะเป็นช่องฟ้า ใบระกา หางหงส์ โดยเฉพาะหางหงส์จะมีลักษณะพิเศษเป็นลายนาคปัก ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะของศิลปกรรมแบบวังหน้า คือส่วนปากของเศียรนาคเป็นแบบปากปลาจะงอนขึ้น ส่วนหน้าบันทั้งทางด้านหน้าและด้านหลังจำหลักลายเป็นรูปพระพรหมสถิตอยู่ในวิมาน 3 หลัง ลายล้อมไปด้วยลายกนกเทพพนม ลายเครือเถาว์ เหนือฐานกระจังมีรูปพระพรหมพนมมือเรียงกัน 8 องค์ พื้นหลังเป็นลายประดับกระจกสีน้ำเงิน บนผนังคอสองด้านนอกประดับด้วยลวดลายปูนปั้น ลายเฟื่องอุบะ ห้วยระย้าประดับริบบิ้นแบบศิลปะยุโรป ใต้ชายคามีคันทวยลายนาคสามเศียรพันด้วยช่อพรรณพฤกษา ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปกรรมวังหน้า งานแกะสลักไม้ส่วนใหญ่จะเป็นฝีมือช่างวังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 1 ส่วนตัวอาคารอื่น เช่นหลังคา การไว้คอสอง เสาเฉลียงลอยด้านนอกล้วนเป็นงานปฏิสังขรณ์โดยช่างวังหน้าสมัยรัชกาลที่ 3

ภาพที่ 5 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่พึ่งได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ภายนอก ในปี พ.ศ. 2553

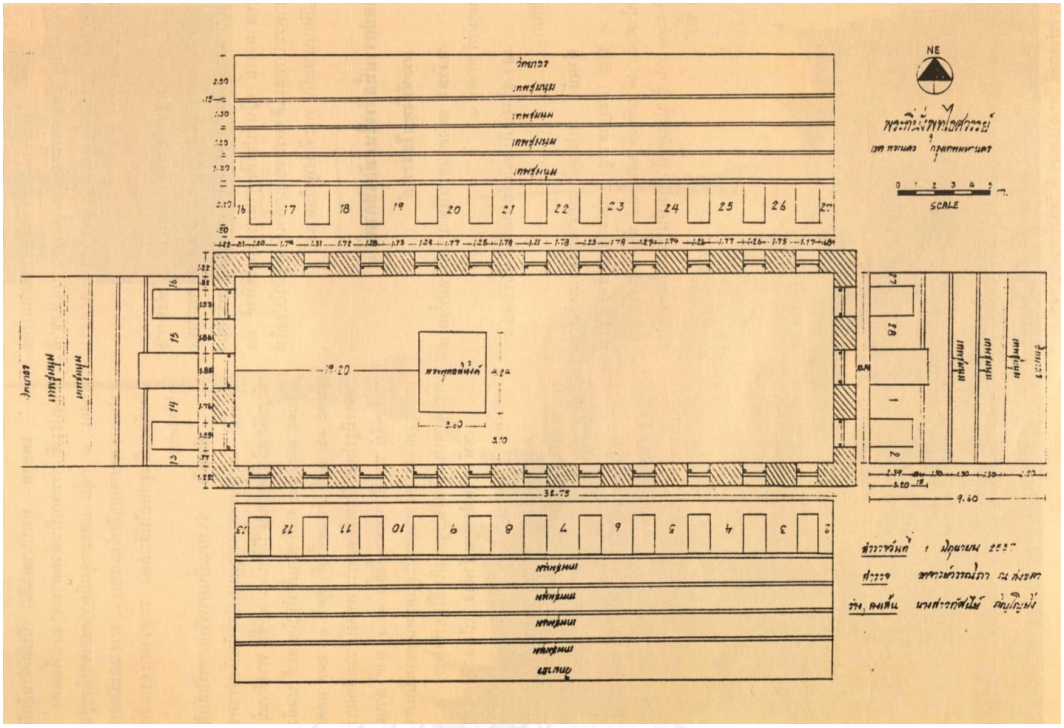
ด้วยภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 4 ด้าน ผนังด้านบนเขียนเป็นภาพเทพชุมนุม 4 แถว ด้านบนสุดเป็นภาพฤษี นักสิทธิ์ วิทยาธร ส่วนทางด้านล่างระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเป็นภาพพระพุทธประวัติจากหนังสือเรื่องพระปฐมสมโพธิกถา บริเวณกึ่งกลางค่อนไปทางด้านหลังเป็นที่ประดิษฐานของพระพุทธสิหิงค์ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่สำคัญองค์หนึ่งของประเทศไทย ตั้งเป็นประธานอยู่ภายในบุษบกทรงมณฑปบนฐานชุกชี พระพุทธสิหิงค์องค์นี้เป็นพระพุทธรูปปางสมาธิ ประทับนั่งขัดสมาธิราบ เป็นพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะแบบศิลปะสุโขทัย แต่ถูกนำไปประดิษฐานในที่ต่างๆ หลายแห่งจนกระทั่งก่อนจะมาอยู่ที่กรุงเทพเคยประดิษฐานอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ เป็นพระพุทธรูปที่สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาททรงอัญเชิญมาจากเมืองเชียงใหม่ ในคราวที่ยกทัพไปป้องกันเมืองเชียงใหม่เอาไว้ในปี พ.ศ. 2338 ส่วนด้านหลังขององค์พระพุทธสิหิงค์มีตู้พระธรรมที่สร้างขึ้นสำหรับตั้งในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 3 ตู้ เขียนเป็นภาพลายรดน้ำลงรักปิดทอง 1 ด้าน และเขียนเป็นภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์อีก 3 ด้าน เพื่อใช้เก็บคัมภีร์พระธรรมของวังหน้า เข้าใจว่าคงโปรดให้อาจารย์บอกหนังสือพระสงฆ์สามเณรในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ด้วย (พิเศษ เจียจันทร์พงษ์, 2546)

2.3.3 จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ถือได้ว่าเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีความเก่าแก่ที่สุดในสมัยรัตนโกสินทร์ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาทโปรดให้เขียนขึ้นในราว พ.ศ. 2338 - พ.ศ.2340 ในสมัยของรัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี ซึ่งถือได้ว่าเป็นแบบอย่างที่สำคัญของงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่ยังมีความสมบูรณ์มากที่สุดแห่งหนึ่งในประเทศไทย ก่อนที่จะได้รับอิทธิพลจากต่างชาติจนทำให้งานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีไทยได้รับการเปลี่ยนแปลงไป สภาพของภาพเขียนในปัจจุบันมีภาพเขียนบางส่วนที่ชำรุดเสียหาย เนื่องจากสีกะเทาะหลุดออกไปบางส่วน ภาพบางภาพเลือนรางไป พื้นผนังบางห้องบวมมีรอยแตกร้าว และมีร่องรอยการซ่อมแซมเอาปูนมาทาทับไว้ ถึงแม้นว่าจะมีการซ่อมแซมอยู่หลายครั้งแต่เป็นการซ่อมเพียงบางส่วนมิใช่ทั้งหมด อาทิ ในสมัยรัชกาลที่ 4 และในสมัยรัชกาลที่ 9 โดยกรมศิลปากรก็ได้ทำการบูรณะอีกหลายครั้ง จนทำให้ภาพจิตรกรรมที่เหลืออยู่มีความสมบูรณ์ตามแบบอย่างดั้งเดิม

2.3.3.1 **การวางภาพและเนื้อหา** การวางภาพของจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จะมีลักษณะเป็นการวางภาพที่มีแบบอย่างสืบทอดมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย คือจะมีลักษณะเป็นการเขียนภาพเทพชุมนุม และเรื่องราวในพุทธประวัติ แต่ก็มีพัฒนาการที่แตกต่างออกไปจากเดิม การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้เป็นการเขียนบนผนังทั้ง 4 ด้านตั้งแต่พื้นจรดเพดาน รวมทั้งหน้าต่างและประตู การแบ่งสัดส่วนของภาพจะมีการแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลักๆ คือ ส่วนของภาพเทพชุมนุมซึ่งวางภาพอยู่เหนือกรอบประตูและหน้าต่างขึ้นไป และส่วนของเรื่องราวในพุทธประวัติที่เขียนอยู่ระหว่างช่องประตูและหน้าต่าง ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้คือ

1) **ภาพเทพชุมนุม** ซึ่งเขียนล้อมรอบผนังทั้ง 4 ด้านโดยรอบภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ตั้งอยู่เหนือกรอบประตูและหน้าต่างขึ้นไป เขียนเป็นภาพเทพยดาในชั้นต่างๆ แบ่งออกเป็น 4 ชั้น ขั้นด้วยลายหน้ากระดานประจำยามก้ามปู เพื่อเป็นการแบ่งลายในแต่ละชั้น รวมภาพเทพทั้งหมดมี 400 องค์ ผนังด้านขวามีเทพจำนวน152 องค์ ชั้นละ 38 องค์ ผนังด้านซ้ายมีเทพจำนวน 156 องค์ ชั้นละ 39 องค์ ผนังด้านหน้ามีเทพจำนวน 46 องค์ ผนังด้านหลังมีเทพจำนวน 46 องค์ แถวบนสุดเหนือแถวชั้นที่ 4 ขึ้นไป ขั้นด้วยเส้นสินเทา จะเขียนเป็นภาพฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธรถือดอกบัวเหาะเหินมานมัสการพระพุทธเจ้า ลักษณะการเขียนภาพเทพชุมนุมแต่ละชั้นมีลายละเอียดดังต่อไปนี้



ภาพที่ 6 แผนผังจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

- แถวชั้นที่ 1 เป็นบริเวณที่อยู่ล่างสุดติดกับกรอบประตูและหน้าต่าง จะเขียนเป็นภาพของเทพชั้นล่างสุด คือชั้นจาตุมหาราชิกา สลับกับลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลงพื้นด้วยสีแดงตลอดทั้งแถว ภาพเทพชุมนุมในชั้นนี้จะถูกจัดเป็นกลุ่ม หรือเป็นชุดประกอบไปด้วย ท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 คือ ท้าววิรูปักษ์เป็นผู้รักษาทิศใต้ ท้าวธตรฐผู้รักษาทิศเหนือ ท้าววิรุฬหกผู้รักษาทิศตะวันตก ท้าวกุเวร (ท้าวเวสสุวรรณ) ผู้รักษาทิศตะวันออก และครุฑ จัดเรียงเป็นชุดๆ ละ 5 องค์ โดยมีพญาครุฑอยู่ตรงกลาง เทพแต่ละองค์อยู่ในท่านั่งพนมมือหันหน้าเข้าสู่องค์พระพุทธสิหิงค์ ซึ่งถือว่าเป็นสัญลักษณ์ของจุดศูนย์กลางของจักรวาล การวางภาพเทพชุมนุมนี้จะนับเริ่มตั้งแต่ผนังด้านหลังขององค์พระประธานวนมาทางด้านหน้า นอกจากนั้นในชั้นนี้ยังมีการเขียนภาพที่มีลักษณะเป็นภาพชุดพิเศษ อยู่ที่เหนือกรอบประตูช่องกลางด้านหน้าและด้านหลัง เหนือกรอบประตูด้านหน้าประกอบไปด้วยภาพชุดเป็นภาพของทุสสะเจดีย์ซึ่งประดิษฐานอยู่บนสวรรค์ชั้นดุสิตตั้งอยู่ตรงกลาง และมีพระพรหมนั่งพนมมือต่อหน้าแท่นสักการบูชาทั้ง 2 ข้างขององค์พระเจดีย์ (สันติ เล็กสุขุม, 2548) ทางด้านหลังของพระพรหมมีการตั้งเสาประดับธงจระเข้ ส่วนเหนือกรอบประตูด้านหลัง จะเป็นภาพที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันแต่เปลี่ยนเป็นพระอินทร์(กายสีเขียว)กำลังสักการบูชาเจดีย์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมณีแห่งสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ซึ่งบรรจุพระเกศาและพระเขี้ยวแก้วของพระพุทธเจ้าแทน นอกจากนี้ภาพเทพชุมนุมที่อยู่ถัดจากภาพชุดนี้ ด้านหน้าขวาจะเป็นรูปกินนร และคนธรรพ์ ด้านซ้ายเป็นกินนร ส่วนทางด้านหลังขวาถัดจากภาพชุดด้านขวาเป็น สหัสเดชะ ด้านซ้ายเป็นทศกัณฐ์ (สุนันทา เงินไพโรจน์, 2546) การจัดภาพเทพชุมนุมในชั้นนี้ จะเห็นได้ว่ามีเทพหลายระดับชั้นมารวมกัน ทั้งอมนุษย์ซึ่งเป็น

บริวารของเทพ ซึ่งสันนิฐานได้ว่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงการไม่แบ่งชั้นวรรณะของเทพทุกองค์ที่มารวมกันเพื่อสักการะบูชาพระพุทธสิหิงค์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระพุทธเจ้า

- แถวชั้นที่ 2 เป็นภาพเทพชุมนุมที่อยู่ในชั้นถัดขึ้นไปจะเป็นภาพเทพชุมนุมหันหน้าเสี้ยว (หน้าหันด้านข้าง) และหน้าอัด (หน้าหันด้านตรง)สลับกันไป เทพในชั้นนี้สันนิฐานว่าเป็นเทวดาในสวรรค์ชั้นต่างๆ อาทิ ชั้นดาวดึงส์ ชั้นยามา และชั้นดุสิต ภาพเทพชุมนุมในชั้นนี้จะลงพื้นด้วยสีดำ ตัวเทพมีรัศมีเป็นสีดำหรือสีน้ำตาลแก่เกือบดำ เทพส่วนใหญ่จะสวมมงกุฎแบบยอดชัย ซึ่งเป็นแบบที่นิยมเขียนภาพเทวดา

- แถวชั้นที่ 3 เป็นภาพเทพชุมนุมที่อยู่ในชั้นถัดขึ้นไปจะเป็นภาพเทพชุมนุมหันหน้าเสี้ยว (หน้าหันด้านข้าง) และหน้าอัด (หน้าหันด้านตรง) สลับกันไป จะมีลักษณะการวางภาพแบบเดียวกับชั้นที่ 2 แต่จะลงสีพื้นหลังเป็นสีแดง ลักษณะของเทพสวมมงกุฎเช่นเดียวกันกับชั้นที่ 2 นอกจากนี้ในชั้นนี้ยังปรากฏภาพพระอินทร์ที่มีลักษณะตามแบบพงศ์ของโขนอยู่บริเวณผนังหลังพระประธาน มีลักษณะใบหน้าและกายเป็นสีเขียว สวมมงกุฎยอดเดินหน (สุนันทา เงินไพโรจน์, 2546)

- แถวชั้นที่ 4 เขียนเป็นภาพเทพชั้นพรหมทั้งหมด มีรัศมีเป็นสีแดง ลงพื้นหลังด้วยสีดำ ลักษณะของพระพรหมจะมีลักษณะตามแบบพงศ์ของโขน กล่าวคือมี พระพักตร์ 4 หน้า สวมมงกุฎชัย กายเป็นสีขาว อยู่ในท่านั่งพนมมือ นุ่งผ้าลวดลายแตกต่างกันไป

ส่วนชั้นบนสุดเหนือภาพเทพชุมนุมขึ้นไปจะถูกแบ่งด้วยเส้นสินเทา จะเป็นภาพของฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร เหาะเหินมาในอากาศ ในมือจะถือดอกบัว อาวุธ เครื่องดนตรี ผลไม้ หรืออุ้มลูก สวมเครื่องแต่งกายที่แตกต่าง มีหลายหลายเชื้อชาติปะปนกันไป และทางท่าไม่เป็นระเบียบ เป็นเทพที่ไม่จัดอยู่ในสวรรค์ชั้นต่างๆ

ภาพเทพชุมนุมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ถือได้ว่ามีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในการวางผังเพื่อให้สอดคล้องกับตัวสถาปัตยกรรมที่มีพระพุทธสิหิงค์เป็นพระประธานซึ่งเปรียบเสมือนเป็นจุดศูนย์กลางหรือแกนกลางของจักรวาล สื่อถึงคติเรื่องของจักรวาลในพระพุทธศาสนา ถึงแม้ว่าจะไม่ได้มีการเขียนภาพเรื่องไตรภูมิที่แสดงให้เห็นรูปพรรณสัณฐานของจักรวาลตามแบบอย่างที่นิยมเขียนกันอยู่ด้านหลังพระประธานภายในพระอุโบสถหรือพระวิหารในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ตาม เนื่องจากภาพเทพชุมนุมเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นถึงความหมายของจักรวาล ด้วยการที่เป็นตัวแทนของสวรรค์ชั้นต่างๆ ตั้งแต่ในระดับล่างสุด (ชั้นจาตุมหาราชิกา) จนกระทั้งถึงชั้นสูงสุด (ชั้นพรหม) รวมทั้ง ฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธรที่เป็นนักบวชในศาสนาต่างๆ ที่ล้วนแล้วแต่แสดงอาการพนมมือหันหน้าไปทางพระประธาน แสดงให้เห็นถึงความเคารพและศรัทธาในพระพุทธเจ้า อันแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่เหนือจักรวาลของพระพุทธเจ้า ส่วนผนังเบื้องล่างเขียนเป็นภาพพุทธประวัติซึ่งหมายถึงโลกมนุษย์นั้นเอง เนื้อหาและเรื่องราวของ

จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้จึงมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับพื้นที่ว่างภายในองค์พระที่นั่งพุทไธสวรรย์อย่างลงตัว

2) **ภาพพุทธประวัติ** การวางภาพเรื่องราวในพุทธประวัตินี้ ตั้งอยู่ที่บริเวณผนังส่วนล่างระหว่างช่องหน้าต่างและกรอบประตู การเขียนภาพจะแบ่งแยกเรื่องราวออกเป็นผนังห้องๆ ในแต่ละห้องหรือภาพเดียวกันอาจจะมีเนื้อหาหลายตอนตามแบบอย่างของงานจิตรกรรมไทยที่นิยมเล่าเรื่องราวหรือเหตุการณ์หลายเหตุการณ์ในภาพเดียวกัน แต่จะมีการเน้นให้ความสำคัญในแต่ละเหตุการณ์แตกต่างกันไป การดำเนินเรื่องจะเริ่มต้นตั้งแต่ผนังประตูด้านหลังขององค์พระประธาน (ทิศตะวันตก) ไล่เรียงกันไปทางด้านขวามือ (วนขวา) จนกระทั่งมาบรรจบที่ผนังอีกด้านของประตูหลัง การจัดวางองค์ประกอบภายในภาพจะแบ่งออกเป็น 3 - 5 กลุ่ม สำหรับเนื้อหาของภาพจิตรกรรมพุทธประวัตินี้ มีที่มาจากวรรณคดีเรื่องพระปฐมสมโพธิกถา ซึ่งมีทั้งหมด 29 ปริจเฉท แต่เหตุการณ์หรือเรื่องราวพุทธประวัติที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้กลับดำเนินเรื่องมาถึงปริจเฉทที่ 28 เท่านั้น ขาดปริจเฉทที่ 29 เรื่องพุทธอันตรธาน (ภาณุพงษ์ เลาหสม และชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2549) ดังนั้นการเล่าเรื่องจึงเริ่มตั้งแต่การอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุท โธทนะกับพระนางสิริมหามายา จนกระทั่งถึงตอนถวายพระเพลิงและแจกพระบรมสารีริกธาตุ นอกจากนี้การลำดับภาพหรือการเล่าเรื่องเหตุการณ์พุทธประวัติภายในจิตรกรรมฝาผนังจะมีความแตกต่างไม่ตรงกัน เมื่อเปรียบเทียบกับพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จฯกรมพระปรมานุชิตชิโนรส อาจมีการเรียงลำดับเหตุการณ์สลับแตกต่างกันไปบ้างตามความคิดของช่างเขียน การแบ่งภาพเหตุการณ์ในพุทธประวัติภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ผู้เขียนบางคนแบ่งออกเป็น 32 ภาพ แต่ในการศึกษาข้อมูลครั้งนี้จะใช้แนวการแบ่งภาพออกเป็น 28 ภาพของ สุนันทา เงินไพโรจน์ (2546) ดังต่อไปนี้คือ

ผนังที่ 1 ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา พระพุทธบิดาและพระพุทธมารดา ของพระพุทธเจ้า

ผนังที่ 2 ตอนเทพทั้งหลายทูลเชิญสันดุสิตเทวราชลงมาจุติในครรภ์ของพระนางสิริมหามายา ตอนพระนางสิริมหามายาทรงสุบินนิมิต และตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติ

ผนังที่ 3 ตอนกาฬเทวิลดาบสถวายพยากรณ์พระสิทธัตถราชกุมารจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า พระเจ้าสุทโธทนะเสด็จออกพระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ และตอนเจ้าชายสิทธัตถะอภิเษกกับพระนางพิมพายโสธรา

ผนังที่ 4 ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จประพาสอุทยานทอดพระเนตรเห็นเทวทูตทั้ง 4 อันได้แก่ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ในคืนที่พระนางพิมพายโสธราประสูติพระราหุล

ผนังที่ 5 ตอนทรงกระทำความเพียรบำเพ็ญทุกขกิริยา ตอนพระสมณโคดมทรงรับหญ้าคา ตอนนางสุชาดากวนข้าวทิพย์มธุปายาสถวายและทรงตั้งสัตยาธิษฐานลอยถาดทวนกระแสน้ำ และตอนธิดาพญามารมาเย้ายวนเพื่อขัดขวางมิให้สำเร็จพระโพธิญาณ

ผนังที่ 6 ตอนมารผจญ และตอนตรัสรู้ แสดงภาพพระยาวัสวดียกทัพมารมาผจญ และเหตุการณ์พระแม่ธรณีบีบมวยผมจนน้ำท่วมพัดพาหมู่มารแตกพ่ายไป

ผนังที่ 7 ตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุตติสุขภายหลังจากตรัสรู้แล้ว ตอนทรงรับข้าวสตูก้อน สตูผง ของสองพ่อค้าชื่อ ตปุสสะ และภัลลิกะ

ผนังที่ 8 ตอนท้าวสหัสบดีมหาพรหมทูลอาราธนาให้พระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมแก่มวลมนุษย์ และทรงแสดงปฐมเทศนาโปรดปัจวัคคีย์

ผนังที่ 9 ตอนพระพุทธเจ้าเทศนาโปรดพระยสกุลบุตรและสหาย ตอนโปรดเจ้าชายแห่งแคว้นโกศล 32 องค์และขอบรรพชาเป็นพุทธสาวก

ผนังที่ 10 ตอนท้าวสักกะถวายก้อนหินเพื่อฟาดผ้าเวลาซักจีวร และตอนทรงโปรดเทศนาชฎิลดาบสสามพี่น้อง

ผนังที่ 11 ตอนพระพุทธเจ้าโปรดชฎิลดาบสผู้น้องสองคน ทีกัสสปะและคยากัสสปะ ออกบวชเป็นพระ และตอนเสด็จกรุงลงกา(ลังกาทวีป) และทรงทรมานพวกยักษ์

ผนังที่ 12 ตอนพระพุทธเจ้าทรงทรมานท้าวชมพูบดี

ผนังที่ 13 ตอนพระเจ้าพิมพิสารเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า และตอนพระยามหาชมพูทรงฟันยอดปราสาทของพระเจ้าพิมพิสาร

ผนังที่ 14 ตอนพระพุทธเจ้าทรงระงับวิวาทระหว่างพระญาติเจ้าศากยะและเจ้าโกลิยะ เรื่องการแย่งน้ำในการทำกสิกรรม

ผนังที่ 15 ตอนพระพุทธเจ้าเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์เพื่อโปรดเยี่ยมพระบิดา และถวายพระเพลิงพระพุทธบิดา

ผนังที่ 16 ตอนพระเจ้าพิมพิสารถวายพระองค์เป็นพุทธอุบาสก และถวายเวฬุวันเป็นวัดแห่งแรกในพระพุทธศาสนา ตอนพวกสัจจกะนักบวชท้าทายพระพุทธองค์ แต่ในที่สุดก็ยอมรับพระธรรมของพระองค์ และตอนพระติสสะอาพาธ พระพุทธทรงเยี่ยมแสดงธรรมโปรดจนบรรลุเป็นพระอรหันต์

ผนังที่ 17 ตอนทรงทรมานช้างนาฬาคิรี ตอนนางจิญจามานวิกาใส่ร้ายพระพุทธองค์ และตอนพระองคุลีมาล

ผนังที่ 18 ตอนพระพุทธเจ้าทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์เดียรถีย์ที่เมืองสาวัตถี ตอนเสด็จโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และเรื่องพระยานาคนันโทปนันท์

ผนังที่ 19 ตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และทรงเปิดโลกทั้งสาม เทวภูมิ มนุษยภูมิ นรกภูมิ (ไตรภูมิ) ให้เห็นซึ่งกันและกัน

ผนังที่ 20 ตอนพระโมคคัลลานะทูลลาเข้าสู่นิพพาน และตอนพระเจ้าสุปปพุทธถูกธรณีสูบ

ผนังที่ 21 ตอนพระสารีบุตรเข้าสู่นิพพาน และตอนพระพุทธเจ้าทรงเทศนาโปรดอาลวกยักษ์จนบรรลุธรรม

ผนังที่ 22 ตอนพระนางยโสธรานิพพาน และตอนการผูกพยาบาทของนางมาคัณฑิยาเรื่องไม่ยอมรับนางเป็นมเหสี

ผนังที่ 23 ตอนกษัตริย์ลิจฉวีเข้าเฝ้าถวายภัตตาหาร และสดับฟังพระธรรมเทศนาของพระพุทธเจ้า ณ เชตะวันมหาวิหาร

ผนังที่ 24 ตอนพระมารทูลเตือนให้พระพุทธเจ้าเสด็จปรินิพพาน

ผนังที่ 25 ตอนพระราหุลบรรพชาและเข้าสู่นิพพาน

ผนังที่ 26 ตอนพระพุทธเจ้าทรงรับบิณฑบาตครั้งสุดท้ายจากนายจุนทะ และเสวยเนื้อสุกรที่มีพิษ และทรงประชวร

ผนังที่ 27 ตอนพระพุทธเจ้าทรงอุปสมบทให้สุภัททะเป็นสาวกองค์สุดท้าย และตอนพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพาน และตอนพระอานนท์แจ้งข่าวพระพุทธเจ้าใกล้เสด็จปรินิพพานแล้วแก่มัลลกษัตริย์

ผนังที่ 28 ตอนถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระและการแจกพระบรมสารีริกธาตุ

ในการดำเนินเรื่องพุทธประวัติในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ ช่างเขียนจะดำเนินเรื่องตามพุทธประวัติในหนังสือปฐมสมโพธิกถามาตั้งแต่ผนังที่ 1 - 10 แต่ในผนังที่ 11 - 22 มิได้เรียงตามลำดับเหตุการณ์ มีการดำเนินเรื่องสลับกับไป ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์มีลักษณะเป็นเหมือนภาพประดับหรือภาพประกอบซึ่งเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ในพุทธประวัติได้อย่างมีสุนทรียภาพตามรสนิยมของคนในอดีตเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาต่อองค์พระพุทธสิหิงค์และพระพุทธศาสนาด้วยความศรัทธา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 7 ผนังที่1 ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา พระพุทธบิดาและพระพุทธมารดาของพระพุทธเจ้า

ภาพที่ 8 ผนังที่ 2 ตอนเทพทั้งหลายทูลเชิญสันดุสิตเทวราชลงมาจุติในครรภ์ของพระนางสิริมหามายา ตอนพระนางสิริมหามายาทรงสุบินนิมิต และตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติ

ภาพที่ 9 ผนังที่ 3 ตอนกาฬเทวิลดาบสถวายพยากรณ์พระสิทธัตถราชกุมารจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า

ภาพที่ 10 ผนังที่ 4 ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จประพาสอุทยานทอดพระเนตรเห็นเทวทูตทั้ง 4 อัน ได้แก่ คนแก่ คนเจ็บ คนตาย และนักบวช ตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ในคืนที่พระนางพิมพายโสธราประสูติพระราหุล

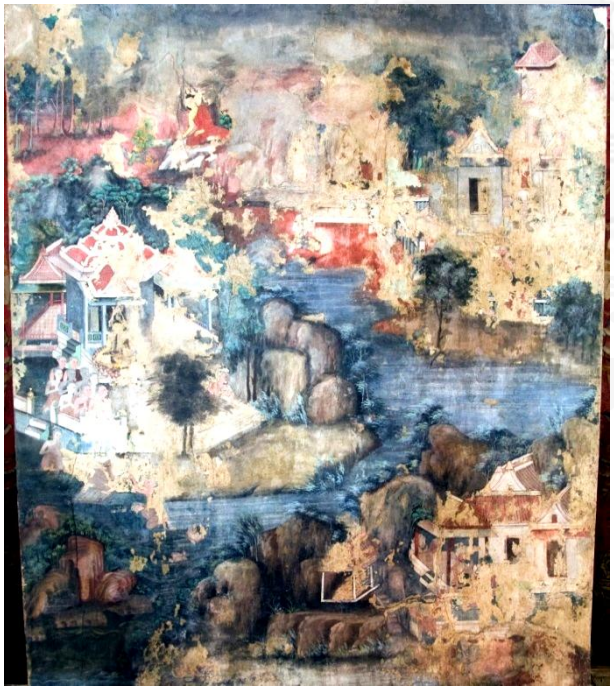
ภาพที่ 11 ผนังที่ 5 ตอนทรงกระทำความเพียรบำเพ็ญทุกขกิริยา ตอนพระสมณโคดมทรงรับหญ้าคา ตอนนางสุชาดากวนข้าวทิพย์มธุปายาสถวายและทรงตั้งสัตยาธิษฐานลอยถาดทวนกระแสน้ำ และตอนธิดาพญามารมาเย้ายวนเพื่อขัดขวางมิให้สำเร็จพระโพธิญาณ

ภาพที่ 12 ผนังที่ 6 ตอนมารผจญ และตอนตรัสรู้ แสดงภาพพระยาวัสวดียกทัพมารมาผจญ และเหตุการณ์พระแม่ธรณีบีบมวยผมจนน้ำท่วมพัดพาหมู่มารแตกพ่ายไป

ภาพที่ 13 ผนังที่ 7 ตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุตติสุขภายหลังจากตรัสรู้แล้ว ตอนทรงรับข้าวสตูก้อน สตูผง ของสองพ่อค้าชื่อ ตปุสสะและภัลลิกะ

ภาพที่ 14 ผนังที่ 8 ตอนท้าวสหัสบดีมหาพรหมทูลอาราธนาให้พระพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมแก่มวลมนุษย์ และทรงแสดงปฐมเทศนาโปรดปัจวัคคีย์

ภาพที่ 15 ผนังที่ 9 ตอนพระพุทธเจ้าเทศนาโปรดพระยสกุลบุตรและสหาย ตอนโปรดเจ้าชายแห่งแคว้นโกศล 32 องค์และขอบรรพชาเป็นพุทธสาวก

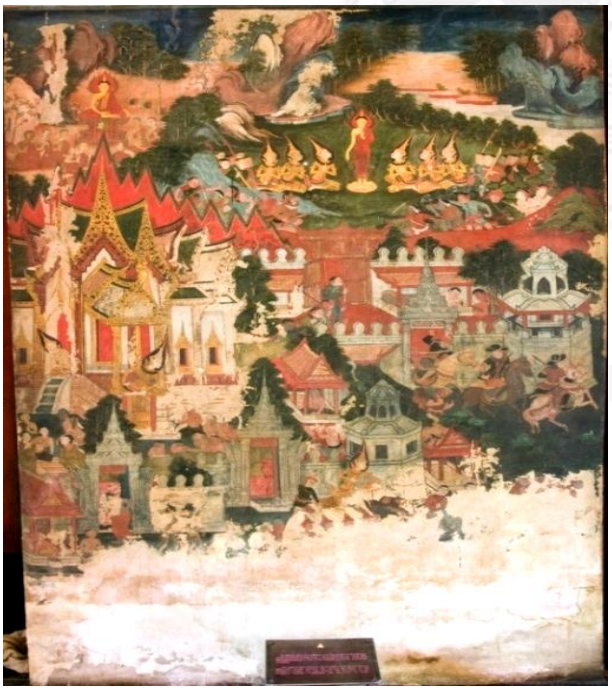


ภาพที่ 16 ผนังที่ 10 ตอนท้าวสักกะถวายก้อนหินเพื่อฟาดผ้าเวลาซักจีวร และตอนทรงโปรดเทศนาชฎิลดาบสสามพี่น้อง

ภาพที่ **17** ผนังที่ 11 ตอนพระพุทธเจ้าโปรดชฎิลดาบสผู้น้องสองคน ทีกัสสปะและคยากัสสปะ ออกบวชเป็นพระ และตอนเสด็จกรุงลงกา(ลังกาทวีป) และทรงทรมานพวกยักษ์

ภาพที่ 18 ผนังที่ 12 ตอนพระพุทธเจ้าทรงทรมานท้าวชมพูบดี

ภาพที่ 19 ผนังที่ 13 ตอนพระเจ้าพิมพิสารเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า และตอนพระยามหาชมพูทรงฟันยอดปราสาทของพระเจ้าพิมพิสาร



ภาพที่ 20 ผนังที่ 14 ตอนพระพุทธเจ้าทรงระงับวิวาทระหว่างพระญาติเจ้าศากยะและเจ้าโกลิยะ เรื่องการแย่งน้ำในการทำกสิกรรม

ภาพที่ 21 ผนังที่ 15 ตอนพระพุทธเจ้าเสด็จกรุงกบิลพัสดุ์เพื่อโปรดเยี่ยมพระบิดา และถวายพระเพลิงพระพุทธบิดา

ภาพที่ 22 ผนังที่ 16 ตอนพระเจ้าพิมพิสารถวายพระองค์เป็นพุทธอุบาสก และถวายเวฬุวันเป็นวัดแห่งแรกในพระพุทธศาสนา ตอนพวกสัจจกะนักบวชท้าทายพระพุทธองค์ แต่ในที่สุดก็ยอมรับพระธรรมของพระองค์ และตอนพระติสสะอาพาธ พระพุทธทรงเยี่ยมแสดงธรรมโปรดจนบรรลุเป็นพระอรหันต์

ภาพที่ 23 ผนังที่ 17 ตอนทรงทรมานข้างนาฬาคิรี ตอนนางจิญจามานวิกาใส่ร้ายพระพุทธองค์ และตอนพระองคุลีมาล

ภาพที่ 24 ผนังที่ 18 ตอนพระพุทธเจ้าทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์เดียรถีย์ที่เมืองสาวัตถี ตอนเสด็จโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และเรื่องพระยานาคนันโทปนันท์

ภาพที่ 25 ผนังที่ 19 ตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจาสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และทรงเปิดโลกทั้งสาม เทวภูมิ มนุษยภูมิ นรกภูมิ (ไตรภูมิ) ให้เห็นซึ่งกันและกัน

ภาพที่ 26 ผนังที่ 20 ตอนพระโมคคัลลานะทูลลาเข้าสู่นิพพาน และตอนพระเจ้าสุปปพุทถูกธรณีสูบ

ภาพที่ 27 ผนังที่ 21 ตอนพระสารีบุตรเข้าสู่นิพพาน และตอนพระพุทธเจ้าทรงเทศนาโปรดอาลวกยักษ์จนบรรลุธรรม

ภาพที่ 28 ผนังที่ 22 ตอนพระนางยโสธรานิพพาน และตอนการผูกพยาบาทของนางมาคัณฑิยาเรื่องไม่ยอมรับนางเป็นมเหสี

ภาพที่ 29 ผนังที่ 23 ตอนกษัตริย์ลิจฉวีเข้าเฝ้าถวายภัตตาหาร และสดับฟังพระธรรมเทศนาของพระพุทธเจ้า ณ เชตะวันมหาวิหาร

ภาพที่ 30 ผนังที่ 24 ตอนพระมารทูลเตือนให้พระพุทธเจ้าเสด็จปรินิพพาน

ภาพที่ 31 ผนังที่ 25 ตอนพระราหุลบรรพชาและเข้าสู่นิพพาน

ภาพที่ 32 ผนังที่ 26 ตอนพระพุทธเจ้าทรงรับบิณฑบาตครั้งสุดท้ายจากนายจุนทะ และเสวยเนื้อสุกรที่มีพิษ และทรงประชวร

ภาพที่ 33 ผนังที่ 27 ตอนพระพุทธเจ้าทรงอุปสมบทให้สุภัททะเป็นสาวกองค์สุดท้าย และตอนพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพาน และตอนพระอานนท์แจ้งข่าวพระพุทธเจ้าใกล้เสด็จปรินิพพานแล้วแก่มัลละกษัตริย์

ภาพที่ 34 ผนังที่ 28 ตอนถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระและการแจกพระบรมสารีริกธาตุ

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์เป็นพระที่นั่งที่สร้างขึ้นมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท มีสิ่งสำคัญอยู่หลายอย่างไม่ว่าจะเป็นพระพุทธสิหิงค์ งานจิตรกรรมฝาผนังที่มีคุณค่าและความงดงามที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศไทย จากการศึกษาประวัติความเป็นมาและงานจิตรกรรมฝาผนังพบว่าพระที่นั่งแห่งนี้ถูกสร้างขึ้นมาเพื่ออุทิศแด่องค์พระพุทธสิหิงค์เป็นพระพุทธรูปที่สำคัญของประเทศไทย และมีการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีคุณค่าทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ สุนทรียภาพ และคติความเชื่อ ในส่วนของงานจิตรกรรมฝาผนังจะมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับภาพเทพชุมนุม และพุทธประวัติ ที่ถูกกำหนดขึ้นมาให้มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่นๆ ภายในพระที่นั่งแห่งนี้ที่เปรียบเสมือนเป็นการจำลองจักรวาลขึ้นมาบนโลกมนุษย์ตามคติความเชื่อเรื่องจักรวาลในพุทธศาสนา นอกจากนี้ภาพงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ยังเป็นแบบอย่างของงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีความงดงามทั้งฝีมือเชิงช่าง รูปแบบ การใช้สีที่มีรูปแบบเฉพาะตัว สืบเนื่องมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย และได้มีการคลี่คลายจนกลายเป็นจิตรกรรมไทยแบบคลาสสิกของไทย

ในการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ จึงเป็นการศึกษาแบบอย่างทางศิลปะไทยที่มีแง่มุมต่างๆ ให้ศึกษาค้นคว้ามากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้สีในงานจิตรกรรมแห่งนี้ที่มีลักษณะเฉพาะตัวทั้งในเรื่องของชุดสี การใช้สัญญะของสีในงานจิตรกรรม และองค์ประกอบของงานจิตรกรรม ตลอดจนการใช้พื้นที่ว่างภายในตัวอาคารให้ทำหน้าที่ที่มีความสัมพันธ์กับงานจิตรกรรมในการสื่อความหมาย การศึกษาในครั้งนี้จึงนำไปสู่องค์ความรู้ในอดีตที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะยุคปัจจุบัน

2.4 สีและความหมาย

2.4.1 ความหมายของสีและหลักทฤษฎีสี

ความหมายของ สี ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ได้ให้ความหมายของคำว่า สี หมายถึง ลักษณะของแสงสว่างที่ปรากฏแก่ตาให้เห็นเป็นสีดำ ขาว แดง เขียว เป็นต้น หรือสิ่งที่ทำให้เห็นเป็นสี ซึ่งเป็นความหมายที่ค่อนข้างจะแคบทั้งที่จริงๆ แล้ว สีมีความสำคัญกับมนุษย์เป็นอย่างมาก สีคือสิ่งที่มนุษย์สามารถรับรู้ได้ผ่านทางประสาทสัมผัสทางสายตาหรือดวงตาแล้วส่งสัญญาณไปที่สมองทำให้เกิดการรับรู้ว่าเป็นสีอะไร กระบวนการที่ทำให้เห็นสีนั้น เกิดขึ้นมาจากการที่มีแสง ซึ่งแสงจะไปตกกระทบกับวัตถุแล้วสะท้อนสีของวัตถุนั้นๆ เข้าสู่สายตาของมนุษย์ทำให้เรามองเห็นสี การเห็นสีจึงประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 3 อย่าง คือ แสง วัตถุ และระบบการมองเห็น (ตา ระบบประสาท และสมอง) (พรทวี พึ่งรัศมี และมิตซูอี อิเคดะ, 2551)

การรับรู้เรื่องสียังมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรม ความเชื่อ ประโยชน์ใช้สอย ความสวยงาม การใช้เป็นสัญลักษณ์ตลอดจนเป็นสัญญะในการสื่อสาร สามารถสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นสียังสามารถจำแนกสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัวเราหรือโลกภายนอกและอารมณ์ภายในของมนุษย์ได้ บ่อยครั้งที่เรามักจะเห็นสีก่อนที่จะเห็นรายละเอียดของสิ่งต่างๆหรือภาพเสียอีก

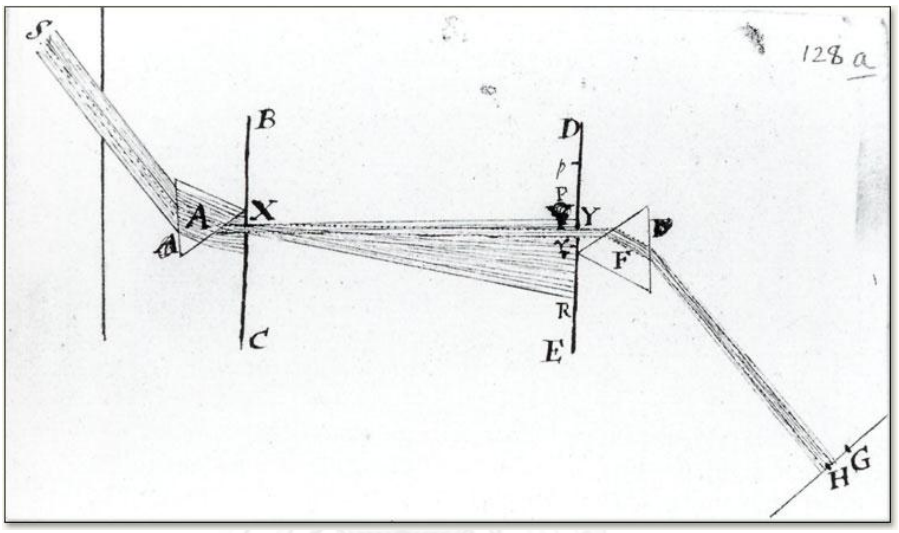
(Feisner, 2006) สีมีความสัมพันธ์กับศาสตร์ในด้านต่างๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็น กายวิภาคศาสตร์ วิทยาศาสตร์ฟิสิกส์ เคมี จิตวิทยา ศิลปวัฒนธรรม

2.4.1.1 ทฤษฎีสี และประวัติความเป็นมาของสี

ความสนใจและการรับรู้เกี่ยวกับเรื่องของสีเกิดขึ้นมาตั้งแต่ในอดีต เท่าที่ได้มีการบันทึกไว้อย่างน้อยในสมัยกรีก นักปรัชญาคนแรก เอมเพโดคลิส (Empedocles) (492-431 B.C.) เป็นบุคคลแรกที่ได้สังเกตเห็นปรากฏการณ์ของการรับรู้สี (Feisner, 2006) หรือแม้กระทั่งนักปรัชญา ผู้ยิ่งใหญ่ พลาโต (Plato, 428-347 B.C.) ที่ได้พูดถึงปัญหา(นักปรัชญานิยมตั้งคำถามและพยายามค้นหาคำตอบ) การรับรู้เรื่องสีเป็นคุณสมบัติเฉพาะตัวของผู้ที่รับรู้ การค้นหาจะทำอย่างไรให้สามารถแบ่งแยกระหว่างความจริงกับสิ่งที่ปรากฏ สีเป็นเรื่องของสัมผัสสะที่ทำให้เราสามารถแยกแยะว่าอะไรคือสิ่งที่เราเห็น (Feisner, 2006) หนังสือเล่มแรกที่กล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับสี คือ In De Coloribus ซึ่งเขียนขึ้นโดยนักปรัชญากรีกคนสำคัญอีกคนหนึ่งคือ อริสโตเติล (Aristotle) (384-322 B.C.) ที่ได้พยายามอธิบายองค์ประกอบของสีว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างไรและนอกจากนี้ยังคาดว่าสีมีที่มาจากการรวมกันของแสงอาทิตย์ และไฟ ในปริมาณที่มากน้อยแตกต่างกันไป นอกจากนี้ยังได้มีการจำแนกสีแท้ซึ่งประกอบไปด้วยสีแดง สี เหลือง สีน้ำตาล สีม่วง สีเขียว สีฟ้า รวมทั้งสีขาวและสีดำด้วย จนกระทั่งในยุคสมัยเรอเนซองส์ ศิลปิน นักวิทยาศาสตร์ เลโอนาโด ดาวินชี (Leonardo da vinci) ก็ได้จัดระบบความเชื่อเกี่ยวกับทฤษฎีสีของเขาขึ้นมาในหนังสือ Treatise on Painting ที่ได้กำหนดให้ สีขาว สีเหลือง สีเขียว สีฟ้า สีแดงและสีดำเป็นสีขั้นที่ 1 หรือสีปฐมภูมิ และนอกจากนี้ยังกำหนดสัญญะของและเรียงลำดับความสำคัญของสี โดยเริ่มต้นที่สีขาวซึ่งเปรียบเสมือนแสงสว่าง (Light) สีเหลืองคือโลก(Earth) สีเขียวคือน้ำ (Water) สีฟ้าคืออากาศ (Air) สีแดงคือไฟ (Fire) และสุดท้ายสีดำคือความมืด (Darkness)

จนกระทั่งนักฟิสิกส์ชาวอังกฤษ ไอแซก นิวตัน (Isaac Newton) ที่มีความสนใจในเรื่องของฟิสิกส์ของสีมากกว่าเรื่องของการรับรู้ ได้ค้นพบว่าคลื่นแสงสีขาวเมื่อหักเหผ่านแท่งแก้วปริซึ่มแล้วจะทำให้แยกเกิดเป็นรังสีสเปคตรัม 7 สี ซึ่งหลักการนี้ทำให้เกิดเป็นวงจรสีขึ้นมาเป็นครั้งแรก วงจรสีเป็นเรื่องสำคัญอีกประเด็นหนึ่งในการเรียนรู้เกี่ยวกับเรื่องของทฤษฎีสีเป็นพื้นฐานความเข้าใจที่จะทำให้สามารถนำหลักการใช้สีไปประยุกต์ในงานศิลปะต่างๆ ได้อย่างสัมฤทธิ์ผล การศึกษาเรื่องทฤษฎีต่างๆ ที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบันจะอาศัยวงจรสีเป็นตัวช่วยในการอธิบายหลักการเกี่ยวกับการใช้สี และทฤษฎีสีให้เป็นรูปธรรมและเห็นภาพได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น สำหรับพัฒนาของวงจรสีนั้นมีจุดเริ่มต้นขึ้นมาจากแนวคิดของไอแซค นิวตัน ในราวปี ค.ศ. 1666 และถือได้ว่าเป็นบุคคลที่พัฒนารูปแบบการศึกษาเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสีให้ออกมาในรูปแบบของวงจรสี แนวคิดเกี่ยวกับวงจรสีของนิวตันนั้นเป็นผลที่เกิดขึ้นมาจากการค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องการหักเหของแสงอาทิตย์แสงสีขาวที่ตก

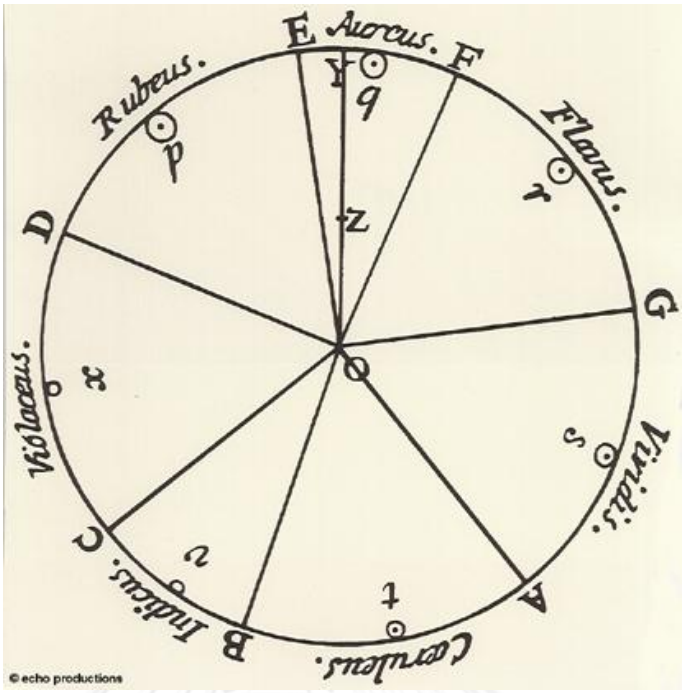
กระทบผ่านแท่งแก้วปริซึมสามเหลี่ยมที่สามารถแยกออกได้เป็นแสงสีต่างๆ ที่เรียกว่า สีสเปคตรัม ซึ่งลักษณะของแสงสีที่ได้จากการค้นพบนี้นิวตันได้กำหนดให้แสงสีต่างๆ เหล่านั้นเป็นลักษณะของสีแท้ที่ประกอบไปด้วย สีแดงซึ่งเป็นแสงสีที่มีความยาวคลื่นสูงสุดและมีความถี่ต่ำไล่ไปจนถึงสีส้ม สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน จนถึงสีม่วง (Violet) ซึ่งเป็นสีที่มีความยาวคลื่นสั้น และมีความถี่สูง (Feisner, 2006)



ภาพที่ 35 ภาพแสดงการทดลองเกี่ยวกับเรื่องการหักเหของแสง ของไอแซค นิวตัน

ผลจากการค้นคว้าและทดลองของนิวตัน จะสังเกตเห็นได้ว่า แสงอาทิตย์แสงสีขาวจะไม่มีแสงสีม่วง (Purple) นิวตันอธิบายว่า แสงสีม่วง (Purple) นี้เกิดขึ้นมาจากการมองเห็นแสงสีแดงและแสงสีม่วง (Violet) มาเชื่อมต่อกัน จากแนวคิดนี้นิวตันจึงได้พัฒนาต่อมาจนกลายเป็นวงจรสีที่มีลักษณะเป็นแผ่นผังรูปทรงกลมขึ้นเป็นครั้งแรก วงจรสีของนิวตันประกอบไปด้วย สีแท้ 7 สี คือ สีแดง (Red) สีส้ม (Orange) สีเหลือง (Yellow) สีเขียว (Green) สีน้ำเงิน (Blue) สีคราม (Inpigo) และสีม่วง (Violet) นอกจากนี้นิวตันยังเปรียบเทียบสีที่ค้นพบกับเสียงของตัวโน้ตทางดนตรี ดังนี้คือ

สีแดง	เท่ากับ	โน้ตเสียง C
สีส้ม	เท่ากับ	โน้ตเสียง D
สีเหลือง	เท่ากับ	โน้ตเสียง E
สีเขียว	เท่ากับ	โน้ตเสียง F
สีน้ำเงิน	เท่ากับ	โน้ตเสียง G
สีคราม	เท่ากับ	โน้ตเสียง A
สีม่วง	เท่ากับ	โน้ตเสียง B

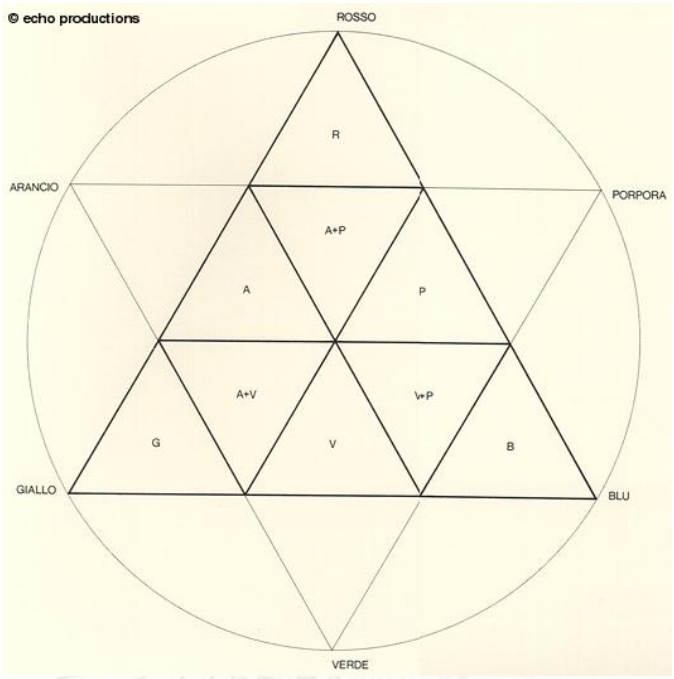


ภาพที่ 36 วงจรสีของไอแซค นิวตัน (ค.ศ. 1666)

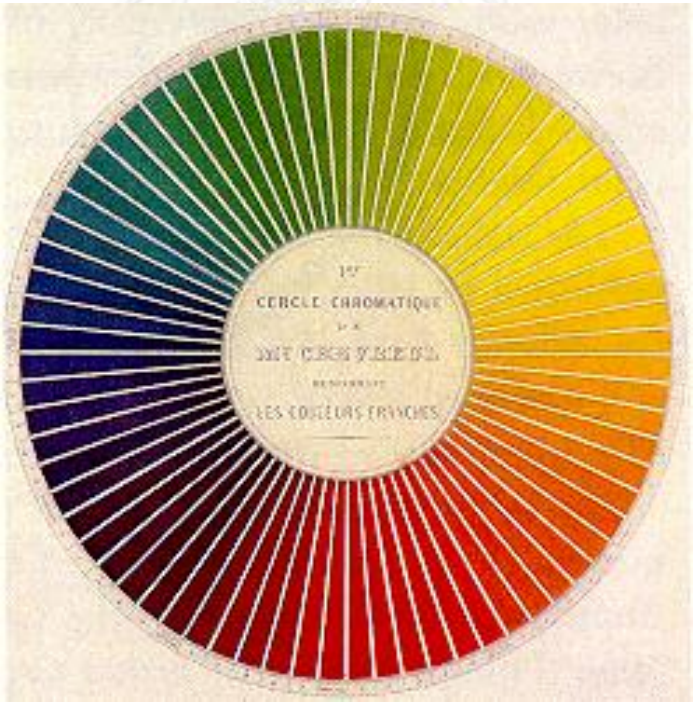
ผลจากแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องวงจรสีของนิวตัน ทำให้เกิดพัฒนาการเกี่ยวกับเรื่องของสีที่อาศัยหลักการของวงจรสีมาเป็นแนวทางในการอธิบายหลักทฤษฎีสีต่างๆ มากมาย สำหรับวงจรสีที่ควรจะทำความรู้จักสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ๆ คือ

1. วงจรสีกลุ่มทฤษฎีพื้นฐานสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน
2. วงจรสีกลุ่มทฤษฎีมีพื้นฐานจากแสงสี
3. วงจรสีกลุ่มทฤษฎีสีพื้นฐานจิตวิทยา

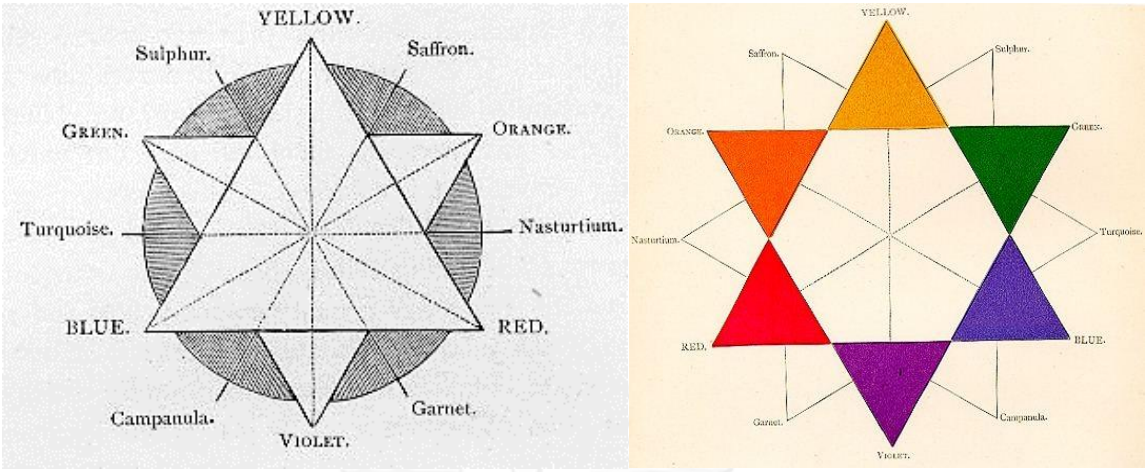
1.วงจรสีกลุ่มทฤษฎีสีพื้นฐานสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงินนี้ถูกค้นพบขึ้นมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1731 โดย เจ.ซี.เลอ บลอง (J.C. Le Blon) จนกระทั่งคริสต์ศตวรรษที่ 19 ทฤษฎีสีกลุ่มนี้ก็ได้รับการยอมรับกันอย่างแพร่หลายในยุโรป วงจรสีในกลุ่มนี้จะมีลักษณะโครงสร้างคล้ายคลึงกัน กล่าวคือจะมีสีพื้นฐาน ขั้นที่ 1 คือ สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน สีขั้นที่ 2 คือ สีส้ม สีม่วง และสีเขียว ซึ่งเป็นโครงสร้างสีในกลุ่มของแม่สีวัตถุธาตุหรือแม่สีของศิลปินนั้นเอง วงจรสีของบุคคลที่มีชื่อเสียงในกลุ่มนี้มีอยู่หลายคน อาทิ วงจรสีของเอ็ม.ซี. เชปเริ่ล (M.E.Chevreul) วงจรสีของชาร์ล บลัง (Charles Blanc) วงจรสีของโยฮัน วูล์ปกาง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolegang Von Goethe) (Feisner, 2006)



ภาพที่ 37 วงจรสีของโยฮัน วูล์ฟกาง ฟอน เกอเธ่ (Johann Wolegang Von Goethe) ค.ศ. 1810

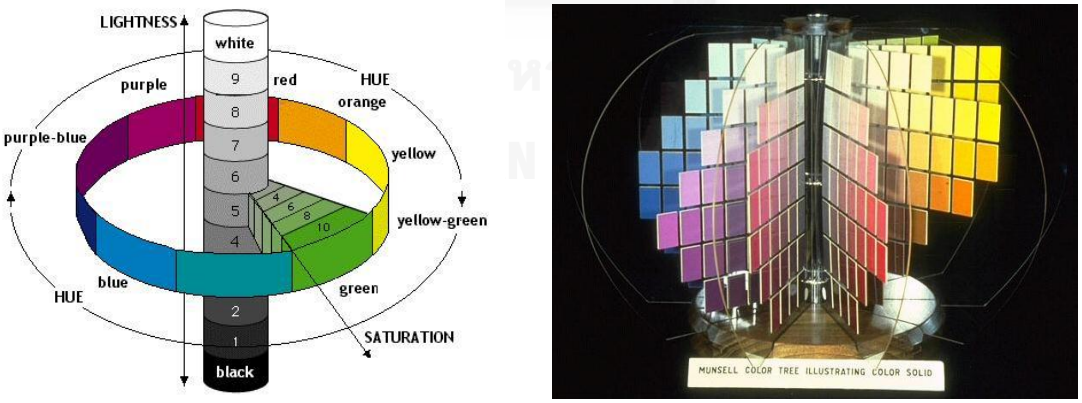


ภาพที่ 38 วงจรสีของเอ็ม.ซี.เชฟเริล (M.E. Chevreul) ค.ศ. 1839



ภาพที่ 39 วงจรสีในลักษณะโครงสร้างดาว 6 แฉกของ ชาร์ลส์บลัง (Charles Blanc) ค.ศ.1870

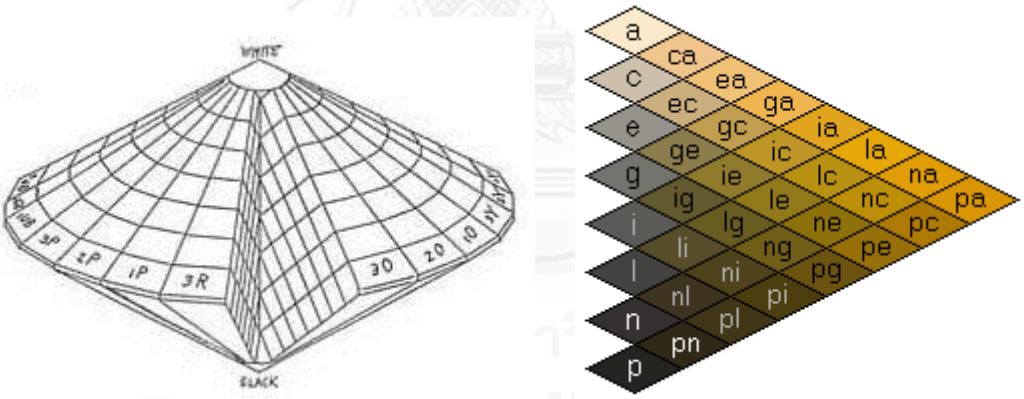
2. วงจรสีกลุ่มทฤษฎีสีพื้นฐานจากแสง วงจรสีในกลุ่มนี้จะมีพื้นฐานมาจากแม่สีแสง ซึ่งประกอบไปด้วย สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน ค้นพบโดย วูนช์ (Wunch) ในปี ค.ศ.1792 และหลักการอันนี้ได้สืบทอดมาสู่เจมส์ เคลิร์ก แมกซ์เวล (James Clerk Maxwell) และเฮอมานน์ ฟอน เฮล์มโฮลท์ซ (Hermann Von Helmholtz) วงจรสีในกลุ่มถือได้ว่าเป็นกลุ่มที่สำคัญที่มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน นับตั้งแต่ เอ.เอช เชิร์ท (A.H.Church) อาร์.เอ. ยูสตัน (R.A.Houston) วิลเลียม ฟอน เบโซล์ด (Wilhelm Von Bezold) อ๊อกเดน เอ็น รูส (Ocden N. Rood) ไมเคิล จาคอบส์ (Michael Jacobs) จนกระทั่งถึงอัลเบิร์ต เอช. มันเซลล์ (Albert H. Munsell)



ภาพที่ 40 วงจรสีและต้นไม้สี (Munsell Color Tree) ของอัลเบิรต์ เอช. มันเซล์ล (Albert H. Munsell) ซึ่งมีพื้นฐานมาจากสีแสง

วงจรสีของมันเซล์ล ถือได้ว่าเป็นวงจรสีที่มีมาตรฐานเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางในยุคปัจจุบัน ซึ่งประกอบไปด้วยสีแท้หลัก 5 สี คือ สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีน้ำเงิน และสีม่วง ถึงแม้ว่าสีแท้ตามหลักทฤษฎีสีของมันเซล์ล จะมีถึง 5 สี แตกต่างจากที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น (สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน) แต่วงจรสีของมันเซล์ลก็ใช้หลักพื้นฐานของแม่สีหลัก 3 สีนี้ มาพัฒนาเป็นวงจรสี 5 สี โดยภายในวงจรสีจะมีรูปสามเหลี่ยมที่มุมแต่ละมุม จะชี้ไปในตำแหน่งของสีเขียว สีแดง (Vermillion) ซึ่งอยู่ระหว่างสีแดงที่มีสีเหลืองผสมอยู่ และสีม่วงน้ำเงิน (Purple Blue) อยู่ระหว่างสีม่วงที่มีสีน้ำเงินผสมอยู่

3. วงจรสีกลุ่มทฤษฎีพื้นฐานจิตวิทยา เป็นวงจรสีที่เกิดขึ้นมาจากแนวคิดของนักจิตวิทยา ซึ่งกำหนดสีพื้นฐานไว้ 4 สี คือ สีแดง สีเหลือง สีเขียว และสีน้ำเงิน สีเหล่านี้จะมีลักษณะเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนกัน เป็นสีที่สังเกตมองเห็นได้ในธรรมชาติ เป็นหลักการที่ถือเอาการรับรู้ทางการมองเห็นเป็นสำคัญ ซึ่งแนวความคิดนี้ได้รับการสนับสนุนจากเอวอลด์ แฮริ่ง (Ewald Hering) นักจิตวิทยาชาวเยอรมันผู้ที่ซึ่งมีความสนใจเกี่ยวกับเรื่องราวของสี วงจรสีที่ได้รับการยอมรับในกลุ่มนี้คือ วงจรสีของวิลเลี่ยม ออสท์วอลด์ (Wilhelm Ostwald) ซึ่งประกอบไปด้วย สีหลัก 4 สี คือ สีแดง สีเหลือง สีเขียวน้ำทะเล (Seagreen) และสีน้ำเงิน



ภาพที่ 41 วงจรสีของวิลเลี่ยม ออสท์วอลด์ (Wilhelm Ostwald)

จากรูปแบบของวงจรสีที่แตกต่างกันไปตามแนวคิดทฤษฎีสีของแต่ละบุคคลนั้น จะเห็นได้ว่ามีที่มาจากพื้นฐานแนวคิดที่แตกต่างกัน จะมีลักษณะเป็นการมองของสิ่งเดียวกันในมุมมองที่มีความหลากหลาย เป็นเรื่องราวที่มีบุคคลต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นนักเคมี นักฟิสิกส์ นักจิตวิทยา และศิลปินต่างให้ความสนใจ พยามยามที่จะคิดค้นและพัฒนาเกี่ยวกับเรื่องราวของสีตลอดมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน วงจรสีจึงเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการศึกษาทฤษฎีสี การทำความเข้าใจเกี่ยวกับวงจรสีของบุคคลต่างๆ เป็นเบื้องต้น ก็จะทำให้สามารถเข้าใจหลักการแนวคิดทฤษฎีสีของบุคคลต่างๆ ได้เป็น

CHULALONGKORN UNIVERSITY

อย่างดี ซึ่งจะมีประโยชน์ต่อนำแนวคิดทฤษฎีสีต่างๆ ไปประยุกต์ใช้ในสิ่งต่าง ต่อไป ไม่ว่าจะเป็นทางด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี อุตสาหกรรม และศิลปกรรม

2.4.1.2 ขอบเขตของสี หลักทฤษฎีสีพื้นฐาน 3 กลุ่มและคุณสมบัติของสี

2.4.1.2.1. ขอบเขตของสี (Color Term) เป็นคุณสมบัติเบื้องต้นของการศึกษาเรื่องของสี เป็นพื้นฐานที่จำเป็นในการการทำความเข้าใจเกี่ยวกับสี ขอบเขตของสี คือ คุณสมบัติของสีที่มีสภาพเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะต่างๆ กัน ซึ่งเป็นหลักทฤษฎีที่สำคัญของเฟเบอร์ เบอร์เรน (Birren ,1987) ที่ได้กล่าวถึงสีในแง่ของการมองเห็นและการรับรู้ทางด้านจิตวิทยาไว้ว่าสีทุกสีที่เห็นด้วยตาจะเกิดขึ้นมาจากการรับรู้ 1 ใน 7 ลักษณะของขอบเขตของสีดังต่อไปนี้ คือ

1. **สี (Color)** คือ ตัวสีทุกสีที่เป็นสีขั้นพื้นฐาน อาจหมายถึง สีที่บริสุทธิ์ หรือ สีแท้ (Hue) เช่น สีแดง (Red) สีเขียว (Green) หรือสีน้ำเงิน (Blue) เป็นต้น

2. **สีขาว (White)** คือ สีที่มีค่าสว่างสุด เมื่อนำสีขาวไปผสมกับสีอะไรก็แล้วแต่ จะมีผลทำให้สีนั้นเป็นสีที่มีค่าความสว่างมากยิ่งขึ้น กลายเป็นสีค่าอ่อน (Tint)

3. **สีดำ (Black)** คือ สีที่มีค่ามืดสุด เมื่อนำสีดำไปผสมกับสีใดก็จะมีผลทำให้สีนั้นมีค่าที่มืดลง กลายเป็นสีค่าแก่ (Shade)

4. **สีเทา (Gray)** คือ สีที่เกิดขึ้นมาจากการผสมกันระหว่างสีขาวและสีดำ เป็นสีที่มีค่าระดับแตกต่างกันตามสัดส่วนของแต่ละสี

5. **สีค่าอ่อน (Tint)** คือ สีที่เกิดขึ้นมาจากการผสมกันระหว่างสีแท้ (Hue)กับสีขาว (White)

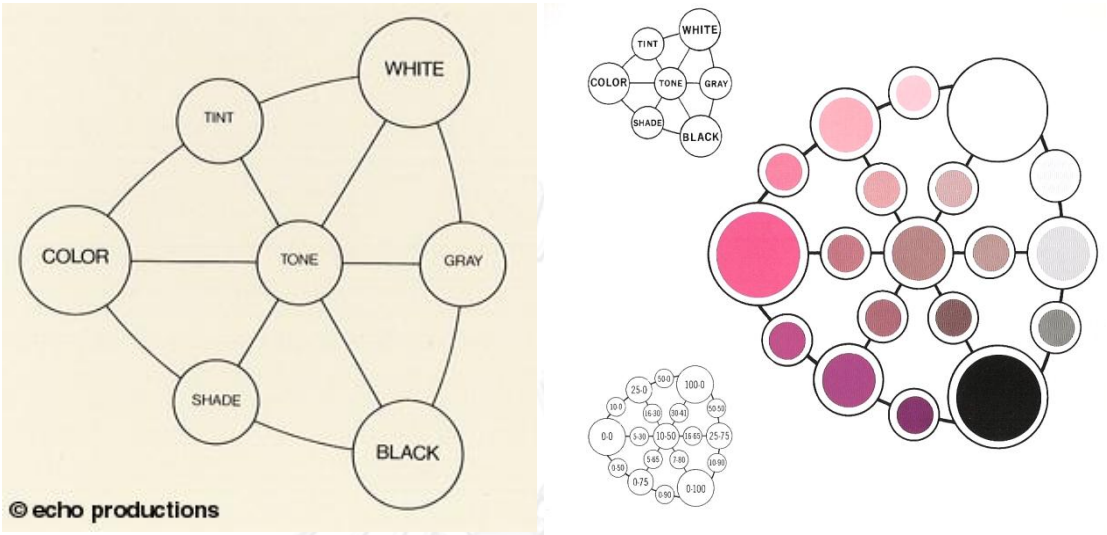
6. **สีค่าแก่ (Shade)** คือ สีที่เกิดขึ้นมาจากการผสมกันระหว่างสีแท้ (Hue)กับสีดำ (Black)

7. **สีคล้ำ (Tone)** คือ สีที่เกิดขึ้นมาจากการผสมกันระหว่างสีแท้ (Hue) กับสีเทา (Gray)

จากขอบเขตสีทั้ง 7 ประการที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น จะเห็นได้ว่า ขอบเขตของสีประเภทที่ 1 - 3 นั้น จะเป็นสีที่มีค่าประจำตัวอยู่อย่างแน่นอนตายตัว เป็นสีที่ไม่ได้ถูกผสมหรือไม่ทำให้ค่าประจำตัวของสีเกิดการเปลี่ยนแปลงไป แต่ขอบเขตของสีประเภทที่ 4 - 7 จะมีลักษณะเป็นสีที่มีการเปลี่ยนแปลงค่าไปตามการผสมผสานของสีอีกตัวหนึ่ง และมีปริมาณค่าที่แตกต่างกันไปตาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สัดส่วนของสีแต่ละสีที่นำมาผสมผสานกันนั้น ขอบเขตของสีจึงมีความสัมพันธ์กัน จนทำให้เกิดเป็นโครงสร้างของสี ซึ่งจะทำให้เข้าใจถึงคุณสมบัติของสี (Property of Color) ต่อไป



ภาพที่ 42 ภาพแสดงขอบเขตของความสัมพันธ์ของสี ซึ่ง Faber Birren ต้องการอธิบายว่าสีทุกสีที่ตามองเห็นมีที่มาจาก 1 ใน 7 ลักษณะของสีที่แสดงให้เห็นในภาพนี้

2.4.1.2.2. **ทฤษฎีสีพื้นฐาน 3 กลุ่ม** หลักทฤษฎีสีพื้นฐาน 3 กลุ่มนี้เป็นหลักทฤษฎีพื้นฐานที่ได้รับการยอมรับกันโดยทั่วไป และควรจะทำความเข้าใจในการศึกษาทางด้านศิลปะที่สำคัญมี 3 หลักการด้วยกัน คือ

1. ทฤษฎีสีพื้นฐานจากเนื้อสี (Color Pigment) หรือที่นิยมเรียกว่า สีวัตถุธาตุ แม่สีของศิลปิน แนวคิดเกี่ยวกับสีพื้นฐานในกลุ่มนี้ มาจากการผสมสีที่เป็นตัวสีต่าง ๆ โดยมีสีพื้นฐาน 3 สี คือ สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน ซึ่งถือได้ว่าเป็นขั้นที่ 1 และเมื่อนำสีพื้นฐานทั้ง 3 สีมาผสมกันเป็นคู่ ก็จะได้เป็นสีขั้นที่ 2 ตามมาดังนี้คือ สีส้ม สีเขียว และม่วง

สีแดง + สีเหลือง = สีส้ม

สีแดง + สีน้ำเงิน = สีม่วง

สีเหลือง + สีน้ำเงิน = สีเขียว

ภาพที่ 43 ภาพแสดงโครงสร้างสีพื้นฐานจากเนื้อสี

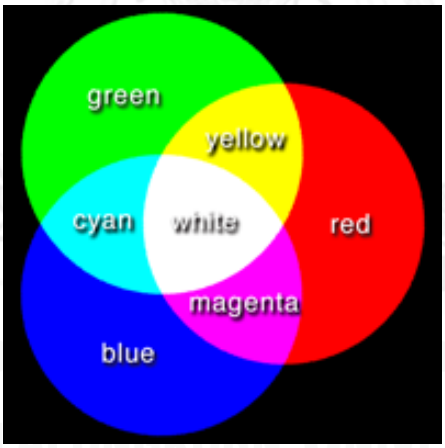
เมื่อนำสีขั้นที่ 1 บวกกับสีขั้นที่ 2 ก็จะได้สีขั้นที่ 3 ตามมา ดังนี้คือ

สีส้ม	+	**สีเหลือง**	=	**สีส้มเหลือง**
สีส้ม	+	**สีแดง**	=	**สีส้มแดง**
สีม่วง	+	**สีแดง**	=	**สีม่วงแดง**
สีม่วง	+	**สีน้ำเงิน**	=	**สีม่วงน้ำเงิน**
สีเขียว	+	**สีเหลือง**	=	**สีเขียวเหลือง**
สีเขียว	+	**สีน้ำเงิน**	=	**สีเขียวน้ำเงิน**

ในการผสมสีขั้นที่ 1 กับสีขั้นที่ 2 จะไม่มีการนำคู่สีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรสีมาผสม เพราะจะทำให้เกิดเป็นสีกลางขึ้นมา ยกตัวอย่าง เช่น การนำสีเหลืองผสมกับสีม่วงก็จะได้เป็นสีกลาง(Neutral Color) ขึ้นมา นอกจากนี้ถ้านำแม่สีขั้นที่ 1 หรือ แม่สีขั้นที่ 2 มาผสมกันในอัตราส่วนที่เท่ากัน สีที่ออกมาจะมีลักษณะเป็นสีกลาง ส่วนในแม่สีขั้นที่ 3 จะมีชุดสี 3 สี ที่สามารถผสมกันแล้วเกิดเป็นสีกลางเช่นเดียวกัน สีพื้นฐานในกลุ่มนี้เป็นเทคนิคสีที่นิยมใช้ในการทำงานศิลปะ เช่น สีน้ำ สีโปสเตอร์ สีน้ำมัน และสีอะคริลิค

2. ทฤษฎีสีพื้นฐานจากแสง (Color Light) ทฤษฎีสีแสงนี้เป็นหลักการที่ใช้แสงสีเป็นหลักในการทำให้เกิดสี แนวทางของทฤษฎีนี้จะมีลักษณะเป็นไปในเชิงวิทยาศาสตร์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กันในเรื่องฟิสิกส์ของแสง สำหรับหลักการนี้จะมีอยู่ 2 ประเภทคือ

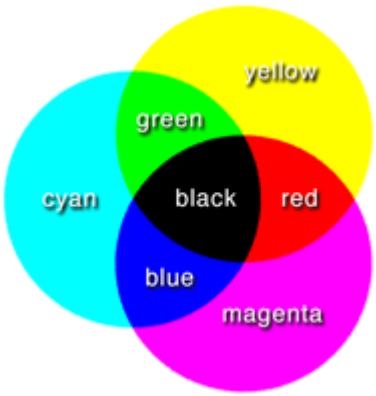
- สีพื้นฐานเชิงบวก (Additive Primaries) การผสมสีเชิงบวก คือ การผสมด้วยแสงสี หลักการของการผสมสีด้วยแสงจะต้องอาศัยจากแหล่งกำเนิดแสงโดยตรง หรืออาจจะใช้วิธีฉายแสงสีขาวผ่านฟิวเตอร์สีต่าง ๆ (Kupper, 1933) แม่สีพื้นฐานเชิงบวก คือ สีน้ำเงิน (Blue) สีเขียว (Green) และสีแดง (Red) ซึ่งเป็นรังสีแสงที่ปรากฏในคลื่นแสงสีสเปคตรัม สำหรับหลักการผสมสีเชิงบวกด้วยแสงนี้ สามารถทดลองได้โดยการฉายแสงสีต่างๆ ภายในห้องมืดปราศจากแสงใด ๆ มารบกวน เมื่อฉายแสงสีน้ำเงิน, สีเขียว และสีแดง ผ่านเครื่องฉายแต่ละตัวพร้อมกันและทับซ้อนกันจะได้แสงเป็นสีขาว ถ้าผสมแสงสีระหว่างแม่สีแสง 2 สี เช่น แสงสีน้ำเงิน กับแสงสีเขียว จะได้แสงสีฟ้าน้ำทะเล (Cyan) แสงสีเขียวกับแสงสีแดงจะได้แสงสีเหลือง (Yellow) และแสงสีน้ำเงินกับแสงสีแดงจะได้สีแดงมาเจนตา (Magenta) ซึ่งจะสามารถสังเกตการแปรเปลี่ยนแสงสีต่างๆ ตามหลักการเหล่านี้ได้จากการทำให้เกิดสีของแสง เช่น บนจอโทรทัศน์สี หรือจอโมนิเตอร์สีของเครื่องคอมพิวเตอร์



ภาพที่ 44 ภาพแสดงโครงสร้างพื้นฐานจากแสงเชิงบวก (Additive Primaries)

- สีพื้นฐานเชิงลบ (Subtractive Primaries) การผสมสีเชิงลบ เป็นสีที่ได้จากการผสมสีโดยการฉายแสงสีขาวผ่านแผ่นกรองแสง (Filter) แม่สีพื้นฐานเชิงบวกสองสีพร้อมกันก็จะได้แม่สีแสงพื้นฐานเชิงลบ คือสีแดงมาเจนตา (Magenta) สีเหลือง (Yellow) และสีฟ้าน้ำทะเล (Cyan) เมื่อฉายแสงผ่านแผ่นกรองแสง (Filter) ทั้ง 3 สี วางทับซ้อนกันจะได้เป็นแสงสีดำ ลักษณะการผสมสีเชิงลบนี้ เมื่อสีแดงมาเจนตา (Magenta) ผสมกับสีเหลืองจะได้เป็นสีแดง สีเหลือง

(Yellow) ผสมสีฟ้าน้ำทะเล (Cyan) จะได้เป็นสีเขียว และสีฟ้าไซแอนผสมกับสีแดง มาเจนตา จะได้สีน้ำเงิน ซึ่งการผสมสีเชิงลบนี้จะมีประโยชน์ในอุตสาหกรรมการพิมพ์ ภาพถ่าย ภาพยนตร์ โทรทัศน์ และการพิมพ์ (Offset)



ภาพที่ 45 ภาพแสดงโครงสร้างสีพื้นฐานจากแสงเชิงลบ (Subtractive Primaries)

ทฤษฎีสีพื้นฐานจากแสงกลุ่มนี้ เป็นกลุ่มที่มีความสำคัญที่ทำให้เกิดความเจริญก้าวหน้าในเรื่องของสี ปัจจุบันเทคโนโลยีต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับสี ได้อาศัยหลักการสีพื้นฐานในกลุ่มนี้ ไม่ว่าจะเป็นในระบบอุตสาหกรรมการพิมพ์ โทรทัศน์ คอมพิวเตอร์ และอื่น ๆ

3. ทฤษฎีสีพื้นฐานจากการมองเห็น (Color Visual) หรือที่นิยมเรียกว่า แม่สีเชิงจิตวิทยา เป็นสีที่มีพื้นฐานมาจากการรับรู้ทางสายตาหรือการมองเห็น เป็นทฤษฎีสีที่กำหนดขึ้นมาตามการมองเห็นของมนุษย์ต่อธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ทฤษฎีสีพื้นฐานในกลุ่มนี้ที่ได้รับการยอมรับ คือ ทฤษฎีสีของออสต์วอลด์ (Wilhelm Ostwald) ซึ่งได้กำหนดสีพื้นฐานไว้ 4 สี คือ สีเหลือง สีเขียว สีแดง และสีน้ำเงิน เมื่อผสมสีพื้นฐานแต่ละคู่จะได้สีระหว่างกลางขึ้นมา เป็นสีต่างๆ ดังนี้คือ

สีเหลือง	**+**	**สีแดง**	**=**	**สีส้ม**
สีแดง	**+**	**สีน้ำเงิน**	**=**	**สีม่วง**
สีน้ำเงิน	**+**	**สีเขียว**	**=**	**สีเขียวน้ำเงิน**
สีเขียว	**+**	**สีเหลือง**	**=**	**สีเขียวเหลือง**

ถ้านำแม่สีพื้นฐานทั้ง 4 สี มาผสมกันจะได้สีเทากลาง (Neutral Grey) ขึ้นมา นอกจากทฤษฎีของออสท์วอลด์ แล้วยังมีทฤษฎีสีของเอวอลด์ แฮริ่ง (Ewald Hering) และทฤษฎีสีของ เฟเบอร์ เบอร์เรน (Faber Birren) อีกด้วย โดยมีรายละเอียดแตกต่างกันในประเด็นปลีกย่อยอื่น ๆ

2.4.1.2.3 **คุณสมบัติของสี (Property of Colors)** โดยทั่วไปในการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวต่าง ๆ ของทฤษฎีสี ควรจะต้องมีการศึกษาถึงคุณสมบัติของสีก่อน เพื่อที่จะทำให้มีความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับแนวทางในการศึกษาทฤษฎีสีของบุคคลต่างๆ (Lauer, 1985) ซึ่งเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน คุณสมบัติของสีสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประการคือ

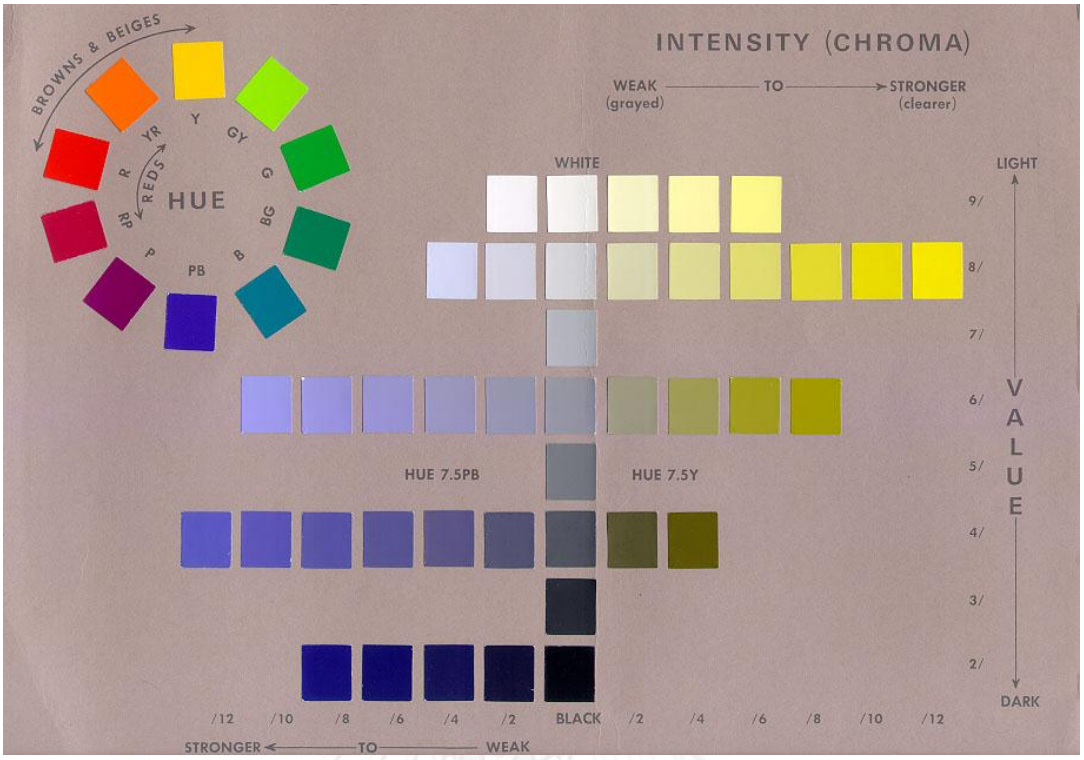
1. สีแท้ (Hue) คือ สีที่มีความบริสุทธิ์ของสีใดสีหนึ่ง ซึ่งบางครั้งอาจจะเรียกได้ว่า สีบริสุทธิ์ (Pure Color) คือสีที่ยังไม่ได้มีการผสมผสานกับสีใดเลย เพื่อให้เกิดค่าสีหรือความเข้มของสีเปลี่ยนแปลงไป โดยทั่วไปสีแท้ คือ แม่สีข้อที่ 1, 2, 3 หรือแม่สีต่าง ๆ ในวงจรสีของนักทฤษฎีสีบุคคลต่าง ๆ

2. ค่าน้ำหนักของสี (Value) คือ ค่าความสว่าง (Lightness) หรือความมืด (Darkness) ของสี ในทางเนื้อสี ค่าน้ำหนักของสีสามารถเปลี่ยนแปลงได้ด้วยการผสมสีขาวหรือ สีดำเข้าไปในสีแท้ เพื่อให้เกิดค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างกันไป โดยทั่วไปจะมีการแบ่งค่าน้ำหนักของสีออกเป็นระดับ (Value Scale) ซึ่งไล่ตั้งแต่หนักหนักสีอ่อนสุดถึงสีขาวจนกระทั่งไปถึงน้ำหนักที่เข้มที่สุดคือสีดำ ในการผสมสีขาวกับสีแท้จะทำให้สีมีค่าน้ำหนักที่สว่างขึ้น มีลักษณะเป็นสีค่าอ่อน (Tint) ถือได้ว่าเป็นสีที่มีค่าน้ำหนักสูง (High-Value) และถ้าผสมสีดำกับสีแท้จะทำให้สีมีค่าน้ำหนักที่มืดลง เป็นสีที่มีลักษณะเป็นสีแก่ (Shade) ถือได้ว่าเป็นสีที่มีค่าน้ำหนักต่ำ (Low-Value) ค่าระดับของค่าน้ำหนักของสีที่ยังสามารถมาเทียบเคียงอ้างอิงได้กับค่าระดับของสีเทากลาง (Neutral Gray Scale) เพื่อแบ่งเกณฑ์ในการบอกถึงค่าระดับของค่าสีนั้น ๆ โดยทั่วไปจะมีค่าระดับประมาณ 7 - 11 ระดับ

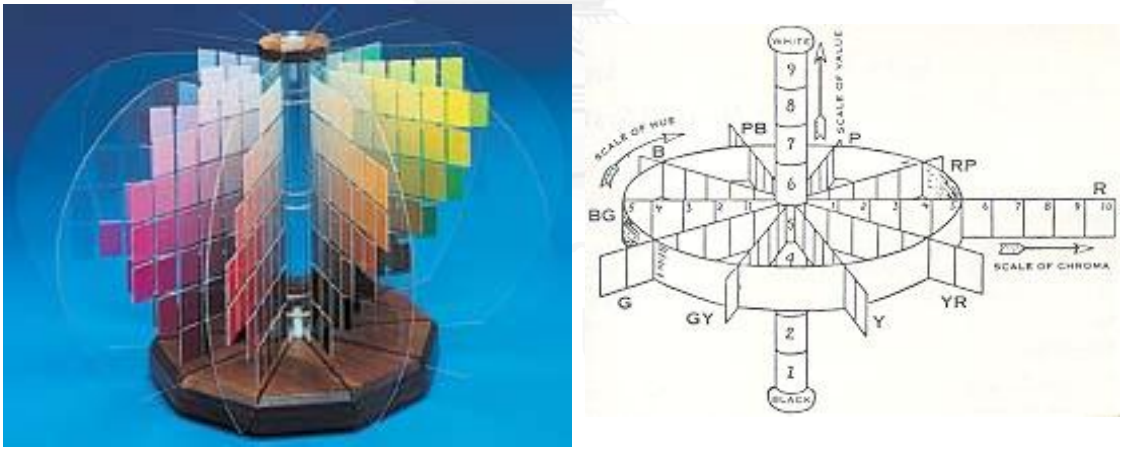
นอกจากนี้สีแท้ที่ไม่ได้ผสมผสานกับสีใดเลยจะมีค่าน้ำหนักสีปกติ (Normal Value) และสีแท้ทุกสีจะแสดงค่าน้ำหนักสีของตัวเองไม่เท่ากันเมื่อนำมาเทียบกับค่าระดับของสีเทากลาง ยกตัวอย่างค่าปกติของสีเหลืองกับสีฟ้า สีเหลืองจะมีค่าน้ำหนักของสีสูงหรือสว่างมากกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับสีน้ำ ซึ่งมีค่าน้ำหนักของสีต่ำหรือมืดกว่า โดยเทียบได้จากค่าระดับของสีเทากลาง

3. ค่าความเข้มของสี (Intensity) สภาพความบริสุทธิ์ของสี เป็นความสัมพันธ์ระหว่างสีแท้หรือสีที่มีความสุขสว่าง (Brightness) กับสีเทา สภาพของสีแท้โดยทั่วไปจะเป็นสีที่มีค่าความเข้มเต็มที่ (Full Intensity) และถ้าสภาพความบริสุทธิ์ของสีแท้ถูกผสมผสานด้วยสีเทาก็จะทำให้กลายเป็นสีที่มีความเข้มต่ำ (Low Intensity) บางครั้งสีที่ได้จากการผสมกับสีแท้นี้จะเรียกว่า สีคล้ำ (Tone) ลักษณะความเข้มของสีนี้อาจจะเรียกได้ว่า ค่าความเข้มทึบ (Chroma) หรือค่าความอิ่มตัวของสี (Saturation)

คุณสมบัติทั้ง 3 ประการของสีนี้ถือได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญในการศึกษาเกี่ยวกับหลักทฤษฎีสี และยังสามารถนำมาเป็นแนวทางในการอธิบายหลักการของทฤษฎีสีต่างๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจตลอดจนการนำหลักทฤษฎีสีขั้นพื้นฐานต่างๆ ไปและประยุกต์ใช้ในการทำงานศิลปะของตนเอง นอกจากนี้คุณสมบัติของสียังเป็นที่มาของการศึกษาในเรื่องของโครงสร้างสี 3 มิติ อีกด้วย



ภาพที่ 46 ภาพอธิบายคุณสมบัติของสีในลักษณะของ สีแท้ (Hue) ค่าน้ำหนัก (Value) และความเข้มของสี (Intensity /(Chroma)



ภาพที่ 47 โครงสร้างสี 3 มิติ ของมันเซลล์ ซึ่งอาศัยหลักการเดียวกับคุณสมบัติของสี

2.4.2 จิตวิทยาของสี

สีมีความสัมพันธ์กับศาสตร์หลากหลายสาขาไม่ว่าจะเป็นวิทยาศาสตร์ทางด้านฟิสิกส์ เคมี วัฒนธรรม ศาสนา ศิลปะ และจิตวิทยา เราจึงสามารถนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับสีได้ในหลายทาง นักฟิสิกส์พูดถึงสีในมุมมองที่แตกต่างจากนักจิตวิทยาและศิลปิน ศิลปินเป็นบุคคลหนึ่งที่มีความใกล้ชิด

กับศาสตร์ทางด้านจิตวิทยาเป็นอย่างมาก การมองสีในมุมมองเชิงจิตวิทยาซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะนั้นคงต้องกล่าวถึงความหมายของคำว่าจิตวิทยาก่อน จิตวิทยา คือ ศาสตร์ที่ว่าด้วยการเข้าถึงจิตใจ ด้วยกระบวนการทางความคิด สติปัญญา และอารมณ์ เป็นการศึกษาพฤติกรรมที่ทำให้เราเข้าใจในอารมณ์ความรู้สึก ความฝัน จินตนาการของประสบการณ์มนุษย์ ซึ่งประสบการณ์เหล่านี้เป็นรากฐานของกระบวนการของจิตสำนึก จิตใต้สำนึก และจิตไร้สำนึก

จิตวิทยา เป็นวิชาที่ว่าด้วยการศึกษาจิตใจของมนุษย์ (A Study of the human mind) เป็นวิชาที่สอนให้เข้าใจถึงการกระทำของมนุษย์ เช่น แนวความคิดของมนุษย์ ความปรารถนาต่างๆของมวลมนุษย์ แรงจูงใจที่ทำให้มนุษย์มีการกระทำต่างๆ ความจำ และความรู้สึกที่สลับซับซ้อน (สุชา จันทน์เอม, 2536)

สีเป็นส่วนหนึ่งของจิตสำนึก จิตใต้สำนึก และจิตไร้สำนึก เป็นประสบการณ์ที่เป็นส่วนหนึ่งของพฤติกรรมมนุษย์ ปฏิกิริยาตอบสนองของมนุษย์ต่อเรื่องของสีจึงเป็นส่วนหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับจิตวิทยา (Frank Mahnke, 1996)

การอธิบายเรื่องของสีในมุมมองเชิงจิตวิทยาคงจะต้องกล่าวถึงที่มาของสีก่อน ในเชิงฟิสิกส์สีเกิดขึ้นมาจากแสง ทุกชีวิตบนโลกนี้ได้รับผลกระทบจากคลื่นพลังงานแม่เหล็กไฟฟ้าจากอาทิตย์ แต่คลื่นที่มนุษย์เรารับรู้ได้คือ คลื่นรังสีแสงตั้งแต่ คลื่นความถี่ 380 นาโนเมตร คือสีม่วง จนกระทั่งถึงคลื่นความถี่ 780 นาโนเมตรซึ่งประสาทสัมผัสของมนุษย์รับรู้ว่าเป็นสีแดง นั่นหมายความว่าแสงคือสี เป็นเพราะเมื่อแสงสีขาวส่องผ่านปริซึม แสงจะแตกตัวออกมาเป็นคลื่นแสงสีต่างๆ คือ สีม่วง สีฟ้า สีเขียว สีเหลือง สีส้ม และสีแดง สำหรับนักฟิสิกส์ สี คือคลื่นความถี่ของแสงที่ส่องตกกระทบกับวัตถุแล้วสะท้อนออกมา นั่นหมายความว่าเราใช้ภาษาทางฟิสิกส์ในการอธิบายปรากฏการณ์ การรับรู้รับความรู้สึกของสี แต่ในมุมมองของจิตวิทยาจะพูดถึงผลของสีที่มีผลต่อมนุษย์

การตอบสนองต่อการรับรู้สีที่เราได้รับจากสิ่งแวดล้อมในโลกภายนอก (ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวเรา) จะเชื่อมโยงกับความรู้สึกหรือโลกภายในจิตใจของเรา หมายความว่าสียังมีผลกระทบต่อจิตใจของมนุษย์ สีไม่เพียงแต่แสดงออกตามกระบวนการของการมองเห็นเท่านั้น แต่สียังแสดงออกถึงการรับรู้ การสัมผัส และความรู้สึก ที่ทำให้เกิดความคิดและกระบวนการเรียนรู้ และเมื่อถูกกระตุ้นโดยแรงจูงใจก็จะทำให้เกิดปฏิกิริยาตอบสนองต่อสิ่งเร้าได้ สีจึงมีเนื้อหาเกี่ยวกับ การเรียนรู้และอารมณ์ความรู้สึก

แฟรงค์ แมนฮ์กี้ (Frank Mahnke, 1996) ได้เน้นว่าถึงอารมณ์ความรู้สึกและสัญลักษณ์เป็นคุณลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งของสี สีไม่เพียงแต่เป็นสิ่งเร้าในการรับรู้เท่านั้น แต่ยังเป็นความจริงที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของเราด้วย ศิลปินเป็นมากกว่านักลอกเลียนแบบธรรมชาติ จุดเริ่มต้นอาจจะมีที่มาจากโลกภายนอกตัวเรา หลังจากนั้นศิลปินจะแปลความหมายใส่ความคิด อารมณ์ความรู้สึกเข้าไปในงานด้วยรูปทรงทางศิลปะและสี มีศิลปินหลายคนที่มีแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องของสี อาทิ พอล เซซานน์ (Paul Ce'zanne) มีความรู้สึกว่าสีมีความคิด มีบุคลิกภาพ หรือมีชีวิตเป็นของตนเอง หรือ ปาเบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) กล่าวว่าเขาไม่ได้ระบายสีแต่เขาระบายความคิด พลังของสีมา

จากความลึกลับที่มีอยู่ในตัวมัน ปอล โกแกง (Paul Gauguin) เป็นศิลปินคนแรกๆที่แสดงออกถึงพลังทางอารมณ์ความรู้สึกของสี และพบว่าสีสามารถใช้เป็นเหมือนภาษาใบ้ (Silent Language) ได้โกแกงใช้สีเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการเข้าถึงอารมณ์ของผู้ชม วินเซนต์ ฟาน ก็อกฮ์ (Vincent van Gogh) กล่าวถึงสีไว้ว่า สีแสดงออกถึงบางสิ่งบางอย่างด้วยตัวของมันเอง การแสดงออกทางอารมณ์ผ่านสีจึงเป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์กับศิลปะและจิตวิทยา

ประโยชน์ที่สำคัญของสี คือ การสื่อความหมายทั้งทางด้านการมองเห็นและทางด้านจิตวิทยา การสร้างความหมายให้กับสีสามารถสร้างปฏิกิริยาตอบสนองต่อมนุษย์ได้ ศิลปินจึงต้องควบคุมให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ด้วยสุนทรียภาพ การให้ความหมายแก่สีจะต้องมีความหมายว่าสีนั้นคืออะไรโดยผู้ชมก่อน และตอบสนองต่อสิ่งนั้นด้วยความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการ (Feisne, 2006)

2.4.3 ภาษาของสี และการสื่อความหมายของสี

2.4.3.1 ภาษาของสี แนวทางที่สำคัญที่ทำให้เราเข้าใจแนวคิดเกี่ยวกับภาษาของสี (Language of Colour) คือการเปรียบเทียบกับความเข้าใจทางด้านภาษา ทฤษฎีสีมีบางสิ่งบางอย่างที่คาบเกี่ยวกับทฤษฎีทางด้านภาษาอะไรที่เราต้องการจะพูด ต้องการจะอ่าน ต้องการจะได้ยิน สีสามารถบอกเราได้ดีที่สุดในการที่จะอธิบายสิ่งต่างๆ ในโลกนี้ ในการศึกษาเรื่องสีจึงมีความสัมพันธ์กับเรื่องสัญศาสตร์ คือศาสตร์ที่มีวัตถุประสงค์ที่จะอธิบายภาษา สัญญะ และวัฒนธรรม เป็นคลื่นความคิดที่ก่อตัวขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยนักปรัชญาชาวยุโรป ก่อนที่จะพัฒนาต่อมาเป็นแนวคิดลัทธิหลังโครงสร้างนิยม (Post structuralism) และลัทธิหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) (Fraser and Bank, 2004)

สิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบๆ ตัวเราเต็มไปด้วยสีสัน สีจึงเป็นสิ่งที่อยู่รอบตัวเรา มนุษย์มีประสบการณ์เกี่ยวกับการเห็นสีในฐานะของการสัมผัสรับรู้และความรู้สึกอย่างหนึ่ง การรับรู้หรือการสัมผัส “สี” จึงเป็นเรื่องของการรับรู้ทางประสาทสัมผัสที่เกิดขึ้นทางสายตา ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยวิธีการอื่น เช่น การได้ยิน การสัมผัส และการได้กลิ่น ดังนั้นการรับรู้เรื่องสีจึงเป็นเรื่องของการรับรู้เฉพาะทาง เป็นการรับรู้สัมผัสทางสายตาที่มีต่อวัตถุ/สิ่งของ พื้นผิวของสิ่งต่างๆที่อยู่รอบตัวเราทำเกิดการเห็นภาพขึ้นมาโดยผู้สังเกตหรือผู้ชม นอกจากนี้สียังบอกเรื่องราวและให้ข้อมูลต่างๆ ที่มีความจำเป็นต่อการใช้ชีวิตเป็นอย่างมาก

กระบวนการมองเห็นเป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่ทำให้เราเข้าใจในสิ่งต่างๆที่เกิดรอบตัวเรา มนุษย์แต่ละคนมีความสามารถในการมองเห็นไม่เหมือนกัน อาจจะเนื่องจากความบกพร่องทางสายตา หรือความเข้าใจในการมองเห็นสีที่ไม่เห็นกัน แต่โดยทั่วไปตาของมนุษย์จะตอบสนองต่อวัตถุสิ่งของไปในทิศทางเดียวกันหรือเหมือนกันตามกระบวนการของการมองเห็น สิ่งที่เกิดขึ้นตามมาคือ ประสบการณ์สี (Colour Experience) เป็นกระบวนการที่ทำให้เกิดการเรียนรู้ความหมายของสีที่มีผลกระทบต่อความรู้สึกของผู้ชมหรือจิตใจของเรา

นอกจากนี้ Frank Mahnke (1996) ยังได้กล่าวถึงประเด็นของประสบการณ์สี (Colour Experience) ว่าสีเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อม ซึ่งประกอบไปด้วยข้อมูล และการสื่อสารที่จำเป็นต่อการแปลความหมายและความเข้าใจ การรับรู้เรื่องสีในสิ่งแวดล้อมจะนำเอา สิ่งที่มองเห็น ความสัมพันธ์ การเชื่อมโยงสุนทรียะ สัญลักษณ์ และผลทางกายภาพพ่วงไปกับมันด้วย การเห็นสีเป็นกระบวนการที่มีความซับซ้อนและลึกซึ้ง เป็นมากกว่าการรับรู้ทางสายตา มันเป็นทั้งการกระตุ้นและมีผลทางด้านจิตวิทยาต่อสิ่งเร้าแห่งความรู้สึกสัมผัส การกระตุ้นของสีที่เราได้รับจากโลกภายนอกจะมีปฏิกิริยากับโลกภายในจิตใจ การรับรู้เรื่องสี จึงหมายถึงประสบการณ์อันนำไปสู่จิตสำนึกหรือการรู้คิด ซึ่งมีปัจจัยหลายอย่างร่วมกันในการทำให้เกิดกระบวนการเหล่านี้ ทั้งในส่วนของจิตสำนึกและจิตไร้สำนึก มันเป็นเรื่องยากที่จะอธิบายความหมายของประสบการณ์สี (Colour Experience) แต่สามารถสันนิษฐานได้ว่ามีปัจจัยพื้นฐานมาจากปัจจัย 6 อย่างนี้คือ

1. การตอบสนองทางชีวภาพต่อการกระตุ้นของสี
2. การสะสมประสบการณ์ของจิตไร้สำนึก
3. การสร้างความสัมพันธ์ของสัญลักษณ์ ในระดับจิตสำนึก
4. อิทธิพลของวัฒนธรรมและประเพณีนิยม
5. อิทธิพลของแฟชั่นและรสนิยม
6. ความสัมพันธ์ส่วนบุคคล

ความสัมพันธ์ของสีจะมีความแตกต่างกันในแต่ละวัฒนธรรม และมีลักษณะเฉพาะตัวเป็นปัจเจกชน บางครั้งการรับรู้เรื่องสี หรือการสื่อความหมายของสีจึงมีความแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรม เป็นการมองเห็นสีในฐานะของสัญญะจึงที่มีความแตกต่างกันไปด้วย สีและองค์ประกอบของสีมีความหมายแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคลที่เห็นมัน เป็นการเผชิญหน้ากันระหว่างโลกภายนอกและโลก(ความรู้สึก)ภายใน เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการมองเห็น และทำให้เกิดการตีความหมายของสีขึ้นมา

ในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก คริสต์ศาสนามีการใช้สีเพื่อเป็นสัญลักษณ์ที่ทำให้เกิดความศรัทธา มีการสร้างระบบสัญญะต่างๆขึ้นมารองรับความเชื่อและพิธีกรรมอย่างมากมาย อย่างเช่นในศตวรรษที่ 4 มีการกำหนดสีพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางศาสนาไว้ คือ สีดำ สีขาว สีแดง สีเขียว และสีม่วง ซึ่งก็จะหมายถึงเทศกาลต่างๆ เช่นสีขาวใช้ในเทศกาลคริสต์มาส หรือสีแดงหมายถึงเลือดในพิธีฉลองการหลั่งเลือดของพระเยซู ในศาสนาอิสลาม สี คือความเข้าใจในระดับปรัชญาบริสุทธิ์ ซึ่งมีที่มาจากแนวคิดเกี่ยวกับความสว่างและความมืด มีความหมายถึงสองสิ่งที่ไม่สิ้นสุดของจักรวาล มีการกำหนดความหมายเฉพาะด้วยเลขเจ็ด การแบ่งชุดสีตามความเชื่อของศาสนาอิสลามจึงมี 7 สี 2 ระดับ ระดับแรกคือสีขาว สีดำ และสีไม้แซนด้า สีขาวหมายถึงแสงสว่างของดวงอาทิตย์ สีดำหมายถึงแนวคิดในการซ่อน-ปิดบัง ความมืด สีไม้แซนด้าหมายถึงสีของธรรมชาติ สีระดับต่อมา คือสีเขียว, สี เหลือง, สีฟ้า และสีแดง สีเขียวหมายถึงน้ำ สีเหลืองหมายถึงอากาศ สีฟ้าหมายถึง โลก และสีแดงหมายถึงไฟ (Fraser and Bank, 2004) จะเห็นได้ว่าการกำหนดสัญญะหรือความหมายของสีจะมีความแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรม และความเชื่อของแต่ละบุคคล

นอกจากนี้ยังสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลาอีกด้วย อย่างเช่นในปัจจุบัน ความหมายของสีฟ้าอาจจะหมายถึง น้ำ สีเขียวหมายถึง ธรรมชาติหรือโลก ดังที่ปรากฏในสัญลักษณ์ต่างๆ ในยุคนี้ ความหมายของสีจึงสามารถเปลี่ยนแปลงได้

2.4.3.2 การสื่อความหมายของสี สีเป็นทัศนธาตุที่สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและเป็นสิ่งสำคัญต่อการรับรู้ของมนุษย์ ดังนั้นการใช้สีในการสื่อความหมายประกอบการใช้สัญญะ หรือสัญลักษณ์บางอย่างในการถ่ายทอดแนวความคิดของเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ สีมีความสามารถในการเป็นสื่อที่จะนำความคิดหรือสารที่ศิลปินต้องการจะแสดงออกได้เป็นอย่างดี การใช้สีที่ถูกต้องจะสามารถสื่อความหมายได้ดีและถูกต้องกับความต้องการในการสื่อความหมาย เพราะสีมีความสามารถในการกระตุ้นทำให้เกิดปฏิกิริยาตอบสนองการแสดงออกทางอารมณ์ และทำให้เกิดสัญลักษณ์ทางความคิดได้ ความแตกต่างกันของสีตลอดจนค่าน้ำหนักของสี สามารถสร้างอารมณ์อารมณ์และความหมายที่แตกต่างกันได้ มนุษย์ทุกคนสามารถรับรู้ถึงความสัมพันธ์ของสีได้ แต่จิตใต้สำนึกและจิตสำนึกทางสังคม และวัฒนธรรมก็มีนัยยะสำคัญที่เกี่ยวข้องด้วย สีทุกสีมีความหมายและมีชุดความคิดที่เชื่อมโยงอยู่ภายในตัวของมันเองที่สามารถบรรทุกความหมาย หรือข้อมูลต่างๆ เหมือนกับว่าสีโดยตัวของมันเองสามารถถูกใช้เป็นสัญญะของความคิด (A Signifier of Idea) ได้ (Morioka and Stone, 2006)

ความหมายของสี คือ ความสัมพันธ์ของการแปลความหมายซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากปัจจัยหลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นเพศ อายุ ประสบการณ์ส่วนบุคคล อารมณ์ ลักษณ์เฉพาะของกลุ่มชน ประวัติศาสตร์ และประเพณี ตัวอย่างความสัมพันธ์ของสีในธงชาติที่เราพบกันบ่อยๆ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงประเพณี ความเป็นชาตินิยม และประวัติศาสตร์ เป็นผลกระทบที่เกิดขึ้นมาจากการตอบสนองของสี ความหมายของสีสามารถเกาะกุมเข้าไปสู่ส่วนลึกของจิตใต้สำนึกของคนได้ สีจึงมีฐานะของจิตใจเป็นมากกว่าสิ่งอื่นๆ ในมุมมองทางฟิสิกส์ สีเป็นเพียงแค่ปรากฏการณ์ความแตกต่างของคลื่นแสง ซึ่งตาของมนุษย์สามารถแยกแยะความแตกต่างระหว่างคลื่นแสงเหล่านั้นได้จึงมองเห็นสี แต่การรับรู้ของสมองมนุษย์สามารถทำให้เกิดเป็นความรู้สึกถึงสีตามกระบวนการทางชีววิทยา จิตวิทยา สังคม และมิติทางวัฒนธรรม ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถกำหนดความหมายให้กับสีและการสื่อความหมายของสีได้ แฟรงค์ แมนฮ์กี้ (Mahnke , 1996) ได้เน้นถึงอารมณ์ความรู้สึกและสัญลักษณ์ของสีว่าเป็นคุณลักษณะที่สำคัญอย่างหนึ่งของสีไม่เป็นเพียงสิ่งเร้าในการรับรู้เท่านั้นแต่ยังเป็นความจริงที่เกิดขึ้นในจิตใจของมนุษย์ ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจึงเป็นมากกว่านักลอกเลียนแบบธรรมชาติ จุดเริ่มต้นอาจจะมีที่มาจากโลกภายนอกของตัวเขาเองแต่หลังจากนั้นศิลปินจะทำหน้าที่ในการแปลความหมาย ใส่ความคิด กำหนดสัญญะบางอย่าง ตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปในผลงานศิลปะด้วยรูปทรงทางศิลปะและสี

การศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องความหมายหรือสัญญะของสี มักจะถูกเปรียบเทียบกับความเข้าใจทางด้านภาษา เพราะสีมีบางสิ่งบางอย่างคาบเกี่ยวกับทฤษฎีทางด้านภาษา เพราะภาษาคือสื่อกลางในกระบวนการสื่อสารที่ต้องการจะบอกเราด้วย ตัวอักษร การพูด การได้ยิน และการอ่าน เช่นเดียวกับในงานศิลปะ สีและองค์ประกอบทางด้านศิลปะสามารถบอกเราได้ด้วยเช่นเดียวกัน (Fraser and Bank, 2004) สัญศาสตร์ซึ่งเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อ สารและภาษา จึงเป็นแนวทางการศึกษาทำให้เกิดความเข้าในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและ การสื่อความหมายด้วยสีได้เป็นอย่างดี

ในเชิงศิลปะสีถูกนำมาใช้ในการสื่อความหมายเชิงอุปมา อุปมัย หรือเปรียบเทียบอยู่เสมอ นอกจากนี้เมื่อสีถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและความคิดได้ เช่นเดียวกับงานวรรณกรรมซึ่งเขียนขึ้นมาด้วยโครงสร้างทางภาษา โดยทั่วไปสีมักจะถูกเปรียบเทียบ หรือตีความกับความเป็นจริงตามธรรมชาติ มีลักษณะเป็นความหมายตรงหรือเป็นความหมายในระดับเบื้องต้น แต่ความหมายในเชิงสัญศาสตร์ การแปลความหมายหรือการตีความจะมีปัจจัยอื่นๆ ทั้งทางด้านคติความเชื่อ ค่านิยม และวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง ทำให้การทำงานของสีมีความหมายมากกว่านั้น สัญญะของสีจึงขึ้นอยู่กับบริบททางสังคม วัฒนธรรม และความเชื่อตลอดจนการให้ความหมายจำเพาะเจาะจงของสีลงไปในผลงานศิลปะของศิลปินต่างมีส่วนกำหนดให้ความหมายของสีมีความเฉพาะแตกต่างกันไป

การกำหนดความหมายของสีตามความต้องการ หรือการสร้างสรรค์สัญญะใหม่ขึ้นมาให้กับสี อาจจะมีอุปสรรคอย่างหนึ่งคือความไม่สามารถจำกัดขอบเขตความหมายของสีได้ เช่นเดียวกับภาษาถ้าเราไม่เข้าใจภาษาอื่นที่ไม่ใช่ภาษาของตนเอง ก็จะไม่สามารถทำให้เราเข้าใจความหมายสัญญะนั้นได้ ดังนั้นการที่จะเข้าใจความหมายของสีหรือภาษานั้นได้จึงขึ้นอยู่กับ การเรียนรู้กฎเกณฑ์ กติกา หรือโครงสร้างของสิ่งนั้นๆ ความเข้าใจความหมายของสัญญะในระดับนี้ เป็นความเข้าใจในระดับที่สอง คือความหมายแฝง ซึ่งเป็นการตีความสัญญะในระดับที่พ่วงเอาความคิดความเชื่อ และความรู้สึกบางอย่างเข้าไปด้วย ความหมายแฝงในระดับที่สองนี้อาจสามารถสร้างขึ้นได้จากพื้นฐานความหมายตรงในสัญญะตัวเดียวกัน แต่ถูกโยงให้เข้ากับความหมายใหม่ที่เราสามารถสร้างขึ้นมาได้เช่นเดียวกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

จากการที่สีมีความสามารถในการเป็นสื่อความหมาย อารมณ์ความรู้สึก สีจึงสามารถถูกนำมาใช้เป็นสื่อสัญญะเช่นเดียวกับภาษาที่ใช้ในการสื่อความหมาย แต่สีที่ปรากฏอยู่ภายในผลงานศิลปะนอกจากจะพ่วงเอาชุดความคิดไปกับมันด้วยแล้ว ยังสามารถสร้างอารมณ์สุนทรียะให้กับผู้ชมไปได้ด้วยพร้อมกันอีกด้วย เหมือนกับดนตรี กวี หรือวรรณกรรม ในทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องสัญญะหรือสัญลักษณ์ มีความหมายในเชิงการเป็นตัวแทนของการให้ความหมายต่อบางสิ่งบางอย่าง เป็นศาสตร์

ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องสัญศาสตร์ (Semiotics) หรือสัญวิทยา (Semiology) สัญศาสตร์ หมายถึงศาสตร์ของการศึกษาเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ (Sign) รวมทั้งระบบของสัญลักษณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้นในมุมมองเชิงสัญศาสตร์กล่าวว่าการสื่อสารทั้งมวลจะวางอยู่บนรากฐานของระบบสัญญะต่างๆ ที่มนุษย์เป็นผู้กำหนดขึ้นมา โดยผ่านกฎเกณฑ์ กติกา หรือโครงสร้างบางอย่าง

2.4.4 สัญญะของสี (Colors Signify)

จากการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องความหมายของสีมีแนวทางที่สำคัญที่สามารถทำให้เราเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องความหมายของสี คือการเปรียบเทียบกับความเข้าใจทางด้านภาษา สีมีบางสิ่งบางอย่างที่คาบเกี่ยวกับทฤษฎีทางด้านภาษา ภาษาคือสื่อกลางในกระบวนการสื่อสารที่ต้องการจะบอกเราด้วยตัวอักษร การพูด การได้ยิน และการอ่าน สีก็สามารถที่จะบอกเราได้เช่นเดียวกับภาษา (Fraser and Bank, 2004) สัญศาสตร์ซึ่งเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารและภาษา จึงเป็นแนวทางหนึ่งในการศึกษาให้เข้าใจความหมายและสัญญะของสีได้ดียิ่งขึ้น

ในการอภิปรายถึงประเด็นของสัญญะของสีหรือภาษาของสีนั้นเป็นการศึกษานอกกรอบทางด้านชาติพันธ์ภาษา บ่อยครั้งพบว่าสีถูกนำมาใช้ในการสื่อความหมายเชิงอุปมา หรือถูกหยิบยืมมาใช้ในเชิงสัญญะอยู่เสมอ นอกจากนี้สียังสามารถนำมาใช้ในการถ่ายทอดความคิด อารมณ์ความรู้สึกได้ในลักษณะเช่นเดียวกันกับภาษาสากล (Gage, 2006) ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้มีการศึกษาเกี่ยวกับภาษาพูดภาษาเขียนที่เป็นภาษาสากล ในบริบทของสัญลักษณ์ที่เป็นสากล ประเด็นของสัญลักษณ์นี้จึงเป็นประเด็นที่มีการถกเถียงกันอย่างกว้างขวางโดยเฉพาะอย่างยิ่งนักจิตวิทยา นักปรัชญา และนักภาษาศาสตร์ สัญญะของสีจึงหนีไม่พ้นจากการกล่าวถึงหน้าที่ ความหมาย และสถานะของมัน โดยทั่วไป “สี” มักจะถูกตีความหรือเทียบเคียงกับความเป็นจริงตามธรรมชาติ อาทิเช่น สีแดงหมายถึงเลือด สีฟ้าหมายถึงท้องฟ้า สีเขียวหมายถึงต้นไม้หรือทุ่งหญ้า แต่ในเชิงสัญศาสตร์ สีมีความหมายมากกว่านั้น เนื่องด้วยการให้ความหมายใหม่กับสีในลักษณะที่เป็นการกำหนดความหมายให้รูปสัญญะเช่นเดียวกับลักษณะทางภาษา สัญญะของสีจึงขึ้นอยู่กับบริบททางสังคมวัฒนธรรม และความเชื่อ ที่มีส่วนกำหนดให้ความหมายของสีมีแตกต่างกันไป

สัญญะของสี เป็นส่วนหนึ่งของการสื่อสารด้วยสีซึ่งเป็นรูปสัญญะที่ต้องการจะสื่อความหมายบางอย่างออกไปให้ผู้อื่นได้รับรู้ นอกจากอารมณ์ความรู้สึกที่เป็นการรับรู้จากประสาทสัมผัส John Gage (2006) ได้กล่าวถึงสัญลักษณ์ของสีถูกนำมาใช้กันอย่างแพร่หลายในสีของธงต่าง ๆ มีการกำหนดความหมายของสีตามความต้องการ หรือเป็นการสร้างสัญญะใหม่ขึ้นมาให้กับสีนั้นตามความต้องการหรือบริบทที่เกี่ยวข้อง อุปสรรคอย่างหนึ่งในการที่จะเข้าใจความหมายของสี คือ ความไม่สามารถในการจำกัดขอบเขตความหมายของสีได้ เช่นเดียวกับภาษาถ้าเราไม่เข้าใจภาษาอื่นที่ไม่ใช่ภาษาของตนเองก็จะทำให้เราไม่สามารถเข้าใจความหมายของสัญญะนั้นได้ การที่จะเข้าใจภาษาจึงขึ้นอยู่กับการเรียนรู้สัญญะของภาษา

สัญญะ หรือสัญลักษณ์ มีความหมายในเชิงการเป็นตัวแทนของการให้ความหมายต่อบางสิ่งบางอย่างเป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องเรื่องกับสัญศาสตร์ (Semiotics) หรือสัญวิทยา(Semiology) สัญญศาสตร์ หมายถึง ศาสตร์ของการศึกษาเครื่องหมาย หรือสัญลักษณ์ (Sign) รวมทั้งระบบของสัญญะ ในมุมมองของสัญศาสตร์กล่าวว่าการสื่อสารทั้งมวลจะวางอยู่บนรากฐาน ของระบบสัญญะต่างๆ ที่มนุษย์เป็นผู้กำหนดขึ้นมา โดยผ่านกฎเกณฑ์ กติกา หรือโครงสร้างบางอย่าง การกำหนดความหมายขึ้นเอง (Arbitrary) นี้ถือได้ว่าเป็นลักษณะที่สำคัญของระบบสัญศาสตร์ที่เกิดขึ้นมาจากแนวคิดของ Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) นักภาษาศาสตร์ซึ่งเป็นผู้บุกเบิกแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องสัญญวิทยา (Semiology) และยังได้กล่าวว่าสัญลักษณ์ทางภาษาเกิดขึ้นมาจากธรรมชาติของการกำหนดความหมาย (ตามอำเภอใจ)ของมนุษย์ ซึ่งประกอบไปด้วยรูปสัญญะ (Signifier) และความหมายของสัญญะ(Signified) (Cobley and Jansz, 1997) รูปสัญญะ (Signifier) สามารถเป็นได้ทั้งตัวอักษร คำพูด ประโยค รูปภาพ เสียง และสี ส่วนความหมายของสัญญะ (Signified) คืออะไรก็ได้ที่สื่อถึงรูปสัญะนั้น ดังนั้นสัญญะจึงเป็นการเชื่อมโยงทั้งสองสิ่งเข้าด้วยกัน (Fraser and Bank, 2004)

ความหมายของคำว่า สัญศาสตร์ (Semiotics) มีความหมายเดียวกับ คำว่า สัญวิทยา (Semiology) หรือ สัญศึกษา (Semiotic Studies) เป็นการศึกษากระบวนการของสัญญะทั้งในด้านความหมาย และการสื่อสารของสัญญะและสัญลักษณ์ อันนำไปสู่ระบบสัญญะทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและวัฒนธรรม รวมทั้งการศึกษาความหมายในเชิงโครงสร้างและความเข้าใจ

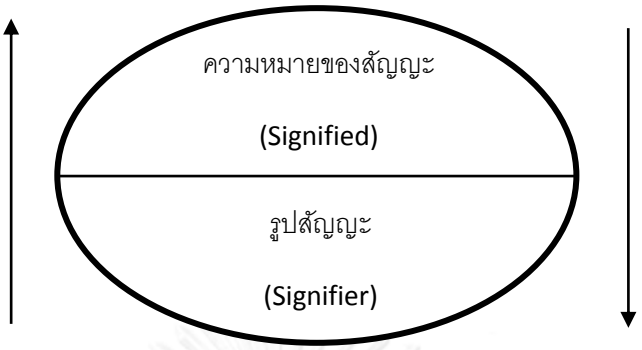
คำว่า Semiotics เป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษากรีกว่า Semiotikos หมายถึง การแปลความหมายของสัญลักษณ์ เป็นการวิเคราะห์สัญญะหรือเป็นการศึกษาหน้าที่ของสัญญะ เป็นประเด็นที่มีความสนใจศึกษามาตั้งแต่ในยุคปรัชญากรีก มีลักษณะเป็นการศึกษาจุดเริ่มต้นของภาษาและการแปลความหมาย สัญศาสตร์ได้สร้างองค์ความรู้ใหม่ที่ทำให้เราเข้าใจโลกมากยิ่งขึ้นในฐานะของระบบความสำคัญขั้นพื้นฐานของการศึกษาสัญญะคือ การศึกษาธรรมชาติของ การนำเสนอสิ่งที่เป็นตัวแทนของอีกสิ่งหนึ่ง ดังเช่นที่ Umberto Eco กล่าวไว้ว่า สัญญะคือสิ่งสมมุติ ของสิ่งหนึ่งสิ่งใด

กล่าวโดยสรุป สัญศาสตร์ คือ การศึกษาวิธีการสื่อความหมาย กระบวนการในการสื่อความหมาย ตลอดจนการทำความเข้าใจความหมายของสัญญะ หรือสัญลักษณ์ต่างๆ ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมหนึ่งๆ

2.4.4.1 รูปสัญญะ และความหมายของสัญญะในการศึกษาสัญศาสตร์จะเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ของรูปสัญญะและความหมายของสัญญะ Saussure ได้อธิบายโครงสร้างในเชิงภาษาศาสตร์ไว้ว่าทุกๆ สัญญะจะประกอบไปด้วย 2 สิ่งคือ

1. รูปสัญญะ (Signifier) คือสิ่งที่เราสามารถรับรู้ได้โดยผ่านทางประสาทสัมผัส เช่น การมองเห็นตัวอักษร รูปภาพ สี หรือการได้ยินคำพูดที่เปล่งออกมา

2. ความหมายของสัญญะ (Signified) คือคำนิยาม หรือความคิดรวบยอด (Concept) ของสิ่งนั้นที่เกิดขึ้นภายในใจหรือความคิดของผู้รับสาร



ภาพที่ 48 ความหมายของสัญญะและรูปสัญญะ

2.4.4.2 ประเภทของสัญญะ ในการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องของเครื่องหมาย Peirce ได้จัดหมวดหมู่ของสัญญะเป็น 3 ประเภท คือ (Gottdiener, 1995)

1. สัญลักษณ์ (Symbol) คือเครื่องหมายหรือสัญญะ ที่สื่อแทนบางสิ่งบางอย่างที่สามารถทำให้เข้าใจได้ว่าคือสิ่งนั้น ด้วยการแปลความหมาย สัญลักษณ์คือข้อตกลงร่วมกันทางสังคมและวัฒนธรรม หรือภายใต้กฎระเบียบบางอย่าง เป็นสิ่งที่สามารถกำหนดเองได้

2. รูปเหมือน (Icon) คือ รูปสัญญะที่มีความเหมือนหรือใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด สามารถถ่ายทอดความคิดได้โดยตรงและง่ายที่สุด

3. ดัชนี (Index) คือ รูปสัญญะที่ไม่จูงใจให้ให้นึกถึงสิ่งนั้น ความหมายของมันไม่ได้ถูกกำหนดขึ้นโดยข้อตกลงสังคมหรือรหัสทางสังคม เป็นการสร้างรูปสัญญะขึ้นในใจด้วยการแปลความหมายผ่านประสบการณ์ หรือความเข้าใจในโลกของวัตถุ เป็นสภาวะตอบสนองต่อสิ่งที่เห็นเป็นความเข้าใจไปสู่อีกสิ่งหนึ่ง ความหมายของสัญญะจึงไม่ใช่สิ่งที่เรามองเห็นในขณะนั้นแต่เป็นการบ่งชี้ถึงสิ่งอื่นๆ

2.4.4.3 การกำหนดความหมายของสัญญะ เราสามารถประยุกต์แนวคิดเกี่ยวกับสัญศาสตร์เข้ากับเรื่องของสีได้ โดยการกำหนดความหมายใหม่หรือความหมายเฉพาะให้กับสีแต่ละสีได้ เช่นเดียวกับการกำหนดความหมายของตัวอักษรและคำ การกำหนดความหมายนี้ในทางสัญญะมี 2 ชนิดคือ

1 ความหมายตรง (Denotation) เป็นความหมายที่เกี่ยวข้องกับความจริงระดับธรรมชาติ ที่สามารถเข้าใจได้ตามตัวอักษร จัดอยู่ในระดับเชิงพรรณนา (Descriptive Level) หรือการอธิบายตามการรับรู้และเข้าใจของคนส่วนใหญ่ เป็นการอธิบายที่ปราศจากความคิดเห็น การประเมินคุณค่า หรือการตัดสินใดๆ (สมเกียรติ ตั้งนโม, 2553)

2. ความหมายแฝง (Connotation) เป็นการตีความของสัญญะในระดับที่พ่วงเอาความคิด ความเชื่อ ความรู้สึกบางอย่างเข้าไปด้วย ความหมายแฝง(ระดับที่สอง)นี้สามารถสร้างขึ้นได้

จากพื้นฐานความหมายตรงในสัญญะตัวเดียวกัน แต่ถูกโยงให้เข้ากับความหมายใหม่ซึ่ง โรล็องด์ บาร์ตส์ (Barthes, 1957) ได้ให้ความสำคัญกับส่วนนี้เป็นอย่างมากในงานเขียนของเขา การสื่อความหมายแฝงนี้ยังแบ่งการทำงานออกเป็น 2 ระดับคือ

1. ระดับปัจเจกชน (Individual Connotations) เป็นการสื่อความหมายที่เกิดขึ้นผ่านประสบการณ์ส่วนบุคคล ในการทำความเข้าใจสิ่งหนึ่งสิ่งใดของบุคคลในการเรียนรู้วิธีการมองโลกและการปฏิสัมพันธ์กับโลก จึงทำให้บุคคลมีความเข้าใจหรือให้นิยามต่อสิ่งต่างๆ เหมือนหรือไม่เหมือนกันก็ได้ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของแต่ละคน มีลักษณะเป็นการสื่อความหมายแบบส่วนตัว ในการศึกษาวิเคราะห์เชิงสัญศาสตร์จึงต้องระมัดระวังในการตีความ เนื่องจากไม่ได้เป็นการสื่อความหมายตามปกติ

2. ระดับวัฒนธรรม (Cultural Connotations) การสื่อความหมายในระดับนี้จะเป็นการสื่อความหมายระดับที่วัตถุในวัฒนธรรมได้พ่วงเอาความสัมพันธ์และการสื่อความหมายเข้ามาในตัวมันและมีส่วนร่วมในการให้ความหมายกับผู้คนในวัฒนธรรม

ในประเด็นนี้ โรล็องด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes อ้างถึงใน นพพร ประชากุล, 2547) ได้กล่าวถึง มายาคติ เป็นระบบการสื่อความหมายซึ่งมีลักษณะพิเศษตรงที่มันก่อตัวขึ้นบนกระแสการสื่อความหมายที่มีอยู่ก่อนแล้ว จึงถือได้ว่า มายาคติเป็นระบบสัญญะในระดับที่สองของสิ่งที่เป็นหน่วยสัญญะ การประกบคู่ของรูปสัญญะกับความหมายของสัญญะกลายมาเป็นรูปสัญญะในระบบที่สอง

การประยุกต์ใช้แนวคิดทางสัญศาสตร์กับสีเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ การให้ความหมายเฉพาะของสีอย่างเช่นเดียวกับการให้ค่าความหมายกับตัวอักษรหรือคำ ตลอดจนรูปแบบทางภาษาที่ถูกพัฒนาขึ้นไปจนกลายเป็นผลงานวรรณกรรม เช่นเดียวกับผลงานทัศนศิลป์ที่ต่างสามารถใช้หลักการทางสัญศาสตร์มาเป็นเครื่องมือในการสื่อความหมายและการแปลความหมายได้เป็นอย่างดี การกำหนดคุณค่าหรือความหมายของสีโดยศิลปินเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ เพื่อเป็นการอ้างอิงความหมายของสีเข้ากับบางสิ่งบางอย่าง นักทฤษฎีสี นักจิตวิทยาเกี่ยวกับสีมีความเชื่อว่าสีสามารถสื่อความหมายได้ในระดับสากล และสียังสามารถพ่วงความหมายสากลไปภายในตัวของสีได้ด้วย (Fraser and Bank, 2004)

2.4.4.4 การใช้สัญลักษณ์ในทางศาสนา และความศรัทธา (สิ่งศักดิ์สิทธิ์) โรล็องด์บาร์ตส์ (Bathes, 1957) ได้กล่าวถึงสัญวิทยา (Semiology) ว่าเป็นวิชาการแขนงหนึ่งที่ศึกษากระบวนการสื่อความหมาย โดยพิจารณาถึงธรรมชาติของหน่วยสื่อความหมาย (สัญลักษณ์) และขั้นตอนการทำงานของมัน เพื่อทำความเข้าใจว่าความหมายของสิ่งนั้นจะสื่อออกมาอย่างไร แนวคิดของโรล็อง บาร์ตส์ที่ใช้ในการวิเคราะห์หนังสือ มายาคติ (Mythologies) ที่มีชื่อเสียงของเขาก็ได้ใช้แนวคิดของสัญวิทยาเชิงโครงสร้าง (Structural Semiology) นี้ ในการศึกษาวิเคราะห์ซึ่งเสนอว่าหน่วยสื่อความหมาย (Sign) แต่ละหน่วยมิได้มีตัวตนอยู่ได้โดยลำพัง แต่อาศัยความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันจนกลายเป็นโครงสร้างขององค์รวม จึงทำให้แต่ละหน่วยสัญญะสื่อความหมายขึ้นมาได้

เอเดรียน สนอดกราส (2541) ได้กล่าวถึง คำว่า “สัญลักษณ์” (Symbol) มาจากภาษากรีก คือ Sym และ Ballo แปลว่า ขว้างไปพร้อมกัน หมายถึงวิธีการที่สัญลักษณ์นำจิตของมนุษย์ไปสู่สิ่งที่มันอ้างถึง ในความหมายตามแนวคิดของอินเดีย คือยกระดับจิตใจได้ (Anagogic มาจากภาษากรีกคือ Anago แปลว่ายกสูง) การยกระดับจิตใจ หมายถึง การทำความเข้าใจให้สูงขึ้นไปสู่ความหมายเหนือรูปธรรม ในอินเดียการอ้างอิงมักจะมีการอ้างอิงความหมายใน 2 ระดับ คือระดับที่พบเห็นได้ในโลกแห่งประสบการณ์ความเป็นจริง กับโลกแห่งมโนทัศน์ (Concept) ที่ไม่สามารถเทียบกับสิ่งใดโดยตรงได้เลย การทำหน้าที่ของสัญลักษณ์ คือการเป็นตัวแทนของความเป็นจริงในระดับที่แตกต่างกัน โดยมีแนวคิดมาจากหลักคำสอนในอินเดียว่า ความเป็นจริงที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมมีความสอดคล้องกันเป็นอย่างดี โดยที่โลกแห่งประสาทสัมผัสเหมือนกับโลกแห่งปัญญาตรงที่โลกแห่งประสาทสัมผัสเป็นภาพลักษณ์ของโลกแห่งปัญญา และในทางกลับกันด้วย

นอกจากนี้กฎเกณฑ์ต่างๆ ที่ใช้กับสิ่งที่อยู่ในระดับต่ำกว่าก็อาจเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นจริงที่อยู่ในระดับที่สูงกว่าได้ ทุกสิ่งที่ดำรงอยู่นั้นอันได้แก่ ภาพลักษณ์ คำพูด ภาษา ปรากฏการณ์ทางวัตถุ และทางจิต ล้วนเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นจริงที่อยู่ในระดับเหนือประสบการณ์ทั้งสิ้น สิ่งที่ดำรงอยู่ในโลกเป็น “ภาพสะท้อน” ของต้นแบบอย่างใดอย่างหนึ่ง ต้นแบบดังกล่าวคือ สาเหตุที่เป็นพุทธภาวะอันบริสุทธิ์ เป็นอสสาร ที่ทำให้สิ่งทั้งหลายเป็นเช่นที่มันเป็น และทำให้เรารู้จักสิ่งเหล่านั้นได้ สิ่งที่ปรากฏต่อตัวเราทุกชนิดมิได้เป็นเพียงสิ่งที่รับรู้ได้เท่านั้น แต่ยังเป็นตัวแทนของต้นกำเนิดของมันอีกด้วย สิ่งที่เราสัมผัสได้หรือคิดถึงได้ทุกชนิดคือ สัญลักษณ์นั้นเอง

ในทางศาสนาไม่ว่าจะเป็นศาสนาใดก็ตามจะมีการใช้สัญญะหรือสัญลักษณ์ในการสื่อความหมายทั้งในระดับพื้นฐานและระดับสูง ซึ่งต้องอาศัยการตีความ การเชื่อมโยงความสัมพันธ์หรือโครงสร้างบางอย่างที่มีที่มาจากปัจจัยต่างๆ มากมาย ไม่ว่าจะเป็นประสบการณ์ ความเชื่อ ทัศนคติ สังคมและวัฒนธรรม แต่การใช้สัญญะล้วนแล้วแต่มีจุดมุ่งหมายที่ต้องการจะสื่อ มีหลักการหรือกฎเกณฑ์เป็นของตนเอง ในความหมายที่เฉพาะเจาะจงมากขึ้นนั้น ยังมีการใช้สัญลักษณ์ที่แฝงจุดมุ่งหมาย และการคาดคะเนไว้แล้วอีกด้วย พื้นที่ที่กำหนดขึ้นเป็นสัญลักษณ์แทนบางสิ่งบางอย่าง การกำหนดสัญลักษณ์ทางวัตถุและภาพลักษณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับคำสอนโดยตรงจึงเกิดขึ้น แต่สัญลักษณ์ที่มีความจำเพาะเจาะจงเป็นภาพสะท้อนของความสัมพันธ์และกระบวนการที่ชัดเจนและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เป็นภาพแสดงความเป็นจริงที่อยู่เหนือประสบการณ์ที่น่าเชื่อถือตรงไปตรงมา สัญลักษณ์เหล่านี้จึงมีมิติแห่งความหมายและความสำคัญที่สิ่งอื่นไม่มี เพราะฉะนั้นสัญลักษณ์ประเภทหลังเหล่านี้มีความกระจ่างชัดเจนมากกว่าสิ่งที่เรารับรู้สัมผัสโดยทั่วไป สัญลักษณ์จึงมีความเหมาะสมสามารถสร้างความสมดุลและปัญญาขึ้นได้ในบุคคลที่มีความเหมาะสมและรับรู้ได้ง่าย ความสมดุล

และปัญญาคือเงื่อนไขที่ทำให้เรามีความรู้คิดอย่างแท้จริง สัญลักษณ์สามารถกระตุ้นให้เราระลึกถึงโลกของแบบที่เป็นโลกุตระได้ มันจึงเต็มไปด้วยเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์

สัญลักษณ์ที่เหมาะสมหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้นถือได้ว่าเป็นสิ่งที่มาจากต้นกำเนิดที่มิใช่มนุษย์และปรากฏอยู่ในประเพณีความเชื่อของเรา ที่มันมีความเหมาะสมหรือศักดิ์สิทธิ์ไม่ใช่เพราะมันเป็นเพียงงานสร้างสรรค์ของจิตมนุษย์ ที่มีความคล้ายคลึงใกล้เคียงกับความจริงที่เราจินตนาการหรือสมมุติขึ้นเองเท่านั้น แต่มันยังเป็นสิ่งที่ลอกเลียนแบบหรือจำลองแบบได้ใกล้เคียงกับต้นแบบสูงสุดทีเดียว กล่าวคือ สัญลักษณ์ที่ใช้อย่างเหมาะสมถูกต้องตามจริง หรือเทียบเคียงกับความจริงได้เที่ยงตรง เป็นที่ยอมรับกันทั่วไปโยงถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเป็นต้นแบบได้

ศิลปะแนวสัญลักษณ์ หรือทฤษฎีภาษาสัญลักษณ์ กล่าวว่า สัญลักษณ์โดยทั่วไปบ่งบอกถึงบางสิ่งบางอย่างที่อยู่ในโลกแห่งประสบการณ์ที่เราสามารถรับรู้ได้โดยประสาทสัมผัส หรือเข้าใจได้ทางความคิด ดังนั้นสัญลักษณ์และสิ่งที่มันอ้างอิงถึงจึงอยู่ในระดับเดียวกันกับความเป็นจริง แต่สัญลักษณ์ในอีกระดับหนึ่งบ่งถึงสิ่งที่อยู่เหนือประสบการณ์มนุษย์ ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส หรือความคิด หรือด้วยวิธีการอื่นๆ นอกเหนือจากการเปรียบเทียบเท่านั้น ในความหมายตามแนวคิดของอินเดีย สัญลักษณ์ย่อมบ่งถึงสิ่งที่อยู่เหนือจากตัวของมันเองออกไป กล่าวคือ บ่งไปถึงขอบเขตที่อยู่เหนือประสาทสัมผัสและการใช้เหตุผลขอมนุษย์

สีเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อการรับรู้ของมนุษย์ทั้งทางด้านอารมณ์ความรู้สึก และการสื่อความหมาย การศึกษาเรื่องของสีจึงมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับศาสตร์ด้านอื่นๆ อีกมากมาย ไม่ว่าจะเป็นศิลปะ วิทยาศาสตร์ จิตวิทยา การสื่อสาร และวัฒนธรรม ในทางศิลปะสีถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยเฉพาะอย่างยิ่งงานจิตรกรรม สีเป็นสิ่งที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงออก และการสื่อความหมายตั้งแต่ในอดีตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ควบคู่ไปกับแนวคิดทฤษฎีสีที่มีความเกี่ยวข้องกับวิทยาศาสตร์ ความสนใจค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องเรื่องราวของสีปรากฏมาตั้งแต่ในอดีตนับพันปีมาแล้ว และมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปตามความเชื่อ ปรัชญา และความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์ ในเชิงจิตวิทยาสีมีผลกระทบต่อจิตใจของมนุษย์ ทำให้เกิดการรับรู้และการตอบสนองต่อการรับรู้ในเรื่องราวของสี ทางด้านจิตวิทยาสีจึงมีความสัมพันธ์ต่อความรู้สึกของมนุษย์เป็นอย่างมาก นอกจากนี้สียังมีความสามารถในการเป็นที่ใช้ในการสื่อความหมาย ทำให้เกิดการรับรู้และความเข้าใจความหมายบางอย่าง จนทำให้เกิดเป็นอารมณ์ความรู้สึกได้ การใช้สีและการรับรู้สีจึงมีความสัมพันธ์ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับสากล แต่ที่สำคัญคือมุมมองของสีในระดับวัฒนธรรมที่เป็นตัวแปรที่สำคัญในเรื่องของการสื่อความหมาย หรือการใช้เป็นสื่อสัญญะในการแสดงออกของมนุษย์ การศึกษาเรื่องทฤษฎีสีจึงทำให้เราเข้าใจถึงความเป็นไปได้ในการใช้สีในการสื่อความหมายอารมณ์ความรู้สึกที่แฝงอยู่ในงานศิลปะ

2.5 ผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง

2.5.1 ผลงานศิลปะแบ่งตามรูปแบบ

2.5.1.1 ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) ศิลปะนามธรรมเป็นชื่อเรียกของศิลปะประเภทหนึ่งที่มีลักษณะการแสดงออกตรงกันข้ามกับความเหมือนจริง(Realism) หรือการลอกเลียนแบบจากธรรมชาติ มีหลักการในการแสดงออกด้วยการสกัดตัดทอนสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาติให้มีรูปทรงที่เรียบง่าย เหลือแต่เพียงโครงสร้างหลักๆ ที่จำเป็น กับอีกกลุ่มหนึ่งใช้รูปทรงทางศิลปะที่ไม่ต้องการนำเสนอเรื่องราวใดๆ อาทิ รูปทรงสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม และเส้น ซึ่งเป็นทัศนธาตุทางศิลปะล้วนๆ คำว่า นามธรรม (Abstract) คือคำที่อธิบายถึงงานศิลปะประเภทหนึ่งที่เป็นการตัดทอน ปราศจากสิ่งที่ดูรู้เรื่อง (Atkins, R,1997)

คำว่าศิลปะนามธรรม (Abstract Art) หมายถึงผลงานที่มิได้มีจุดมุ่งหมายแสดงให้เห็นรูปทรงที่มีอยู่ตามธรรมชาติ และไม่มีการนำเสนอเรื่องราวเหมือนจริงให้ดูรู้เรื่อง นอกจากนี้ยังมีคำอื่นๆ ที่ใช้เรียกศิลปะในกลุ่มนี้ว่า ศิลปะไร้รูป (Non-FigurativeArt) ศิลปะไร้รูป (Non-Objective Art) โดยการแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2528)

1. ศิลปะนามธรรมแบบโรแมนติค (Romantic) คืองานศิลปะนามธรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งมีชีวิต หรือวัตถุสิ่งของ มีอารมณ์การแสดงออกเป็นพื้นฐาน เป็นพวกที่เน้นอารมณ์ในการแสดงออกหรือที่เรียกว่า Informalist มีรูปแบบความเป็นส่วนตัวสูง นิยมใช้รูปทรงที่เป็นอินทรียวัตถุ (Organic)มีความสัมพันธ์กับความเคลื่อนไหวของกลุ่ม German Expressionism และ Abstract Expressionism

2. ศิลปะนามธรรมแบบคลาสสิค (Classic) มีแรงบันดาลใจ จากรูปทรงเรขาคณิต หรือทัศนธาตุทางศิลปะ มีการวางแผน มีกฎเกณฑ์ในการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบและเป็นระเบียบ อาจจะเป็นกฎที่คิดขึ้นเองก็ได้ จัดอยู่ในกลุ่มบวก Formalist, Constructivism and Con crete Art

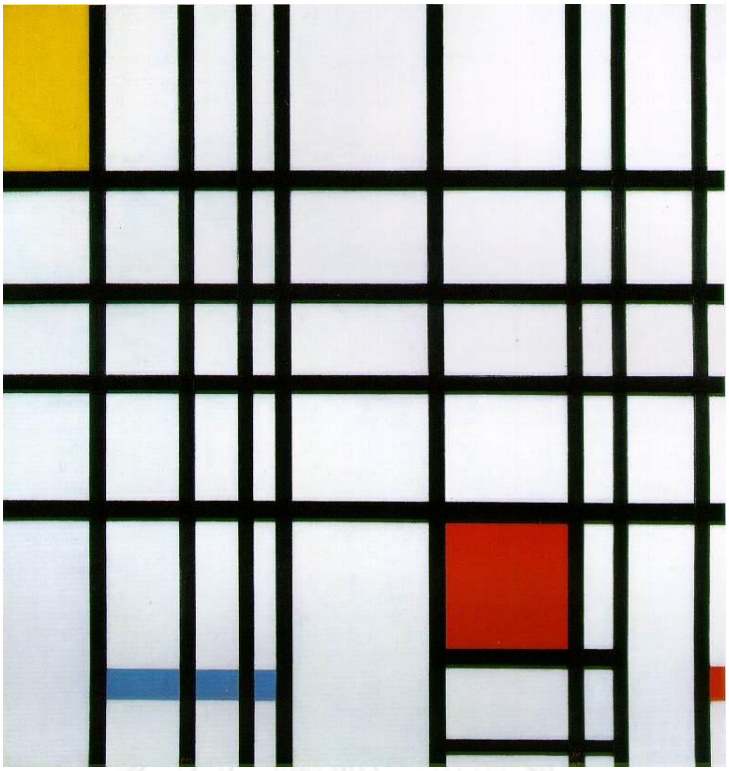
ศิลปะนามธรรมมีจุดเริ่มต้นมาจากศิลปะแบบคิวบิสม์ (Cubism) และศิลปะแบบโฟวิสต์ม (Fauvism) ซึ่งเป็นผลงานศิลปะที่เริ่มมีการลดสกัดตัดทอนรูปทรงต่างๆ ที่มีอยู่ในธรรมชาติด้วยรูปทรงเรขาคณิต อารมณ์ความรู้สึกส่วนตนของศิลปินที่มีมากยิ่งขึ้น ศิลปินผู้ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้บุกเบิกศิลปะนามธรรมแท้จริงคือ วาสซิลี คานดินสกี้ (Wassily Kandinsky, 1866-1944) ในราวปี ค.ศ.1910 แต่ในขณะนั้นก็เริ่มมีศิลปินที่สร้างสรรค์ลผลงานศิลปะแบบนามธรรมขึ้นมาบ้างแล้ว

อิทธิพลของแนวคิดทางด้านศิลปะนามธรรมของคานดินสกี้ ทำให้เกิดศิลปะนามธรรมในรูปแบบต่างๆ ตามมา ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบซูพรีมาติสม์ (Suprematism) โดยมัลเลวิช (Malevich, 1878-1935) ในราวปี ค.ศ.1913-1915 ศิลปะแบบคอนสตัคติวิสม์ (Constructivism) โดย วลาดิเมียร์ ทาทลิน (Vladimir Tatlin, 1875-1953) และศิลปะแบบนิโอ-พลาสติซิสม์ (Neo-Plasticism) โดย พีท มงเดรียน (Piet Mondrian,1872-1944) ในราว ค.ศ. 1920

ศิลปะนามธรรมถือเป็นปรากฏการณ์การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญทางด้านศิลปะในยุคศตวรรษที่ 20 ที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากศิลปะในยุคก่อนหน้านี้ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบคิวบิสม์ ศิลปะแบบโฟวิสต์ม หรือศิลปะแบบเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ทำให้เกิดรูปแบบใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์ทางศิลปะขึ้นมาในยุคนั้นด้วยรูปทรงที่เป็นนามธรรมและอารมณ์ความรู้สึกของปัจเจกบุคคล ศิลปะไม่ได้ยึดติดกับความเหมือนจริงดังเช่นในอดีตอีกต่อไป

2.5.1.2 ศิลปะลัทธินีโอ-พลาสติสม์ (Neo-Plasticism) เป็นศิลปะนามธรรมที่ใช้เส้นและรูปทรงเรขาคณิตขั้นพื้นฐานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญภายในภาพ เป็นคำที่ พีท มงเดรียน ศิลปินชาวเนเธอร์แลนด์เป็นผู้ที่ใช้เรียกรูปแบบการทำงานของเขาที่นำเอาจุดเด่นบางประการของศิลปะแบบคิวบิสม์ (Cubism) มาใช้ แต่จะละทิ้งรูปทรงที่ยังพอดูรู้เรื่องของศิลปะแบบคิวบิสม์ออกไป นอกจากนี้ยังไม่นิยมวิธีการตัดทอนรูปทรงจากธรรมชาติหรือของจริงจนกลายเป็นรูปนามธรรม ส่วนใหญ่จะสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาจากความคิดของตนเอง ด้วยการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ที่เคร่งครัดและเป็นระเบียบ การใช้สีจะใช้แม่สีที่สดใส สีขาว และสีดำ มงเดรียนกล่าวว่า “เส้นและสี คือ สาระสำคัญของจิตรกรรม” (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2528) ตลอดจนมีแนวคิดที่ไม่ต้องการแสดงออกให้เหมือนธรรมชาติกล่าวคือเป็นอิสระจากเรื่องราวใดๆ

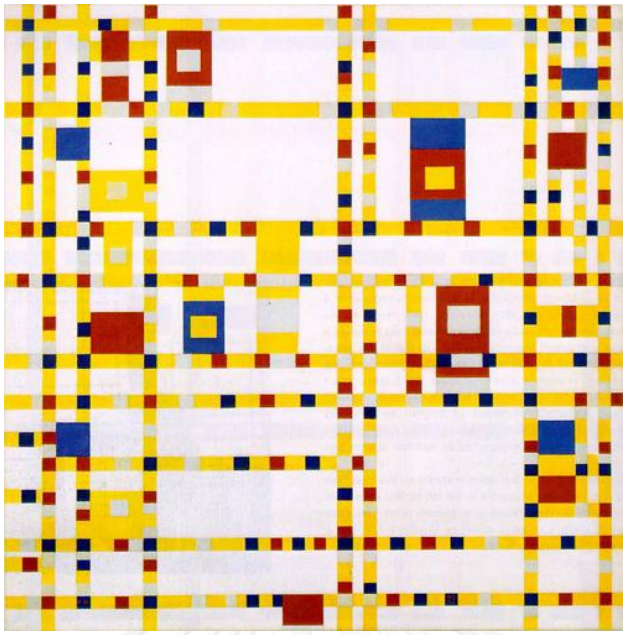
มงเดรียน ศิลปินคนสำคัญที่ก่อตั้งลัทธินี้ขึ้นมา เป็นจิตรกรชาวดัชท์ เกิดที่เมืองอเมอร์สฟูตท์ และศึกษาทางด้านศิลปะจากอัมเตอร์ดัมอคาเดมี่ เป็นผู้นำในการวาดภาพแบบนามธรรมที่ใช้เส้น สี และรูปทรงเรขาคณิตเป็นหลัก ในระยะเริ่มแรกนิยมสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแบบธรรมชาตินิยม โดยการออกไปวาดภาพในสถานที่จริงตามธรรมชาติ แต่ต่อมาเมื่อย้ายมาอยู่ที่ปารีสก็ได้เปลี่ยนแนวทางไปเป็นศิลปะแบบคิวบิสม์ที่กำลังเป็นที่นิยมอยู่ในขณะนั้น ผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขาในขณะนั้นก็คือ ผลงานที่วาดภาพต้นไม้เป็นชุดที่แสดงการเปลี่ยนแปลงจากภาพที่ดูเหมือนจริงจนกลายเป็นภาพแบบนามธรรม และเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 1 เกิดขึ้นการทำงานของมงเดรียนเริ่มเปลี่ยนไป เริ่มให้ความสนใจศึกษาศิลปะแบบนามธรรมมากยิ่งขึ้น มีการพัฒนาองค์ประกอบของเส้นแนวตั้งและแนวนอน ตามแนวทางของศิลปะแบบนีโอ-พลาสติซึส์ม โดยร่วมกับ ธีโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก (Theo Van Doesburg, 1883-1931) ออกนิตยสารเดอ สไตล์ (De Stijl) ขึ้นในปี ค.ศ. 1917 พร้อมกับนำเสนอแนวทางแนวคิดใหม่ๆ ทางด้านจิตรกรรมแบบนามธรรมภายใต้ชื่อว่า นีโอ-พลาสติสม์ มงเดรียนประสบความสำเร็จในการสร้างสรรค์ผลงานภายใต้แนวคิดของเขาทั้งในทวีปยุโรปและอเมริกา



ภาพที่ 49 ผลงานของ Mondrain Composition with Yellow, Blue and Red 1937-42 Oil on canvas support: 727 x 692 mm frame: 917 x 882 x 63 mm

หลักสุนทรีภาพของมงเดรียน คือ การลดทอนบางสิ่งบางอย่างให้เรียบง่ายและมีความเป็นนามธรรมมากยิ่งขึ้น โดยการใช้เส้นตรง ระนาบ พื้นที่ว่าง และสี เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ พร้อมทั้งลดองค์ประกอบที่ไร้ระเบียบและยุ่งเหยิงให้เรียบง่ายยิ่งขึ้น เส้นตั้งฉากที่เกิดขึ้นมาจากการตัดกันของเส้นแนวตั้งและเส้นแนวนอน เป็นองค์ประกอบที่เขานิยมนำมาใช้ในผลงานของเขา โดยให้ความสำคัญกับความกลมกลืนและความสมดุลขององค์ประกอบ ทำให้แต่ละส่วนมีความสมบูรณ์ด้วยตัวของมันเอง และส่วนต่างๆ เหล่านั้นจะก่อให้เกิดความสัมพันธ์ทั้งความขัดแย้งและสมดุลมีอิสระจากสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ ในทัศนของมงเดรียนผลงานศิลปะนามธรรมของเขาเป็นรูปทรงที่บริสุทธิ์ในฐานะรูปทรงและมีตัวตน สามารถดำรงอยู่ได้ด้วยตัวของมันเอง นอกจากนี้ยังมีแนวคิดที่น่าสนใจเกี่ยวกับปรัชญาศิลปะที่กล่าวว่า สิ่งที่เป็นสากล คือ สิ่งที่เป็นอมตะไม่มีการเปลี่ยนแปลง ตรงข้ามกับปัจเจกชนคือมีความรู้สึกมีการเปลี่ยนแปลงได้ และยังได้กล่าวว่า “ศิลปะเป็นสิ่งสากล ภารกิจของมันคือการสร้างภาษาสากล

จิตรกรมิได้ทำงานตามรูปทรงสำเร็จรูปที่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่ศิลปินสร้างสรรค์รูปทรงขึ้นมาใหม่จาการกระทำของตนเอง ถึงขนาดที่ ดุยสเบิร์ก กล่าวว่า ไม่มีอะไรที่จะเป็นรูปธรรมและเป็นสัจธรรมยิ่งไปกว่าเส้น สี และพื้นระนาบอีกแล้ว ตลอดจนแนวคิดที่ว่า รูปทรงและภาพที่เห็นไม่ได้แสดงออกถึงสิ่งใดเลย นอกจากแสดงความหมายของตัวมันเองออกมา แนวคิดของกลุ่มนี้เห็นว่าจิตรกรรมไม่มีสิ่งใดให้อ่าน มีแต่สิ่งที่เห็นเท่านั้น



ภาพที่ 50 Broadway Boogie Woogie, 1942-43, Oil on canvas, 50” x 50"

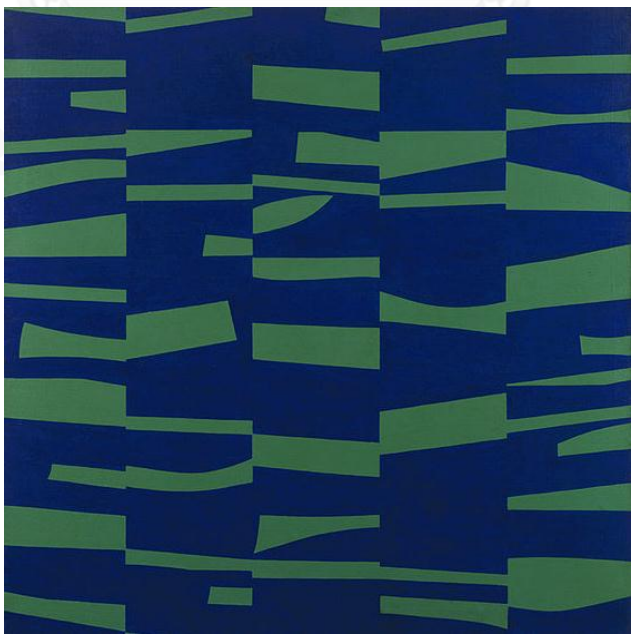
ผลงานของมงเดรียนในระยะหลังที่เขาไปใช้ชีวิตอยู่ที่นิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ยังคงใช้องค์ประกอบของเส้นตั้งฉาก แนวตั้งและแนวนอนอยู่แต่ได้พัฒนาเรื่องของสีสัน และรายละเอียดที่เพิ่มมากขึ้น โดยได้รับอิทธิพลจากสภาพชีวิตในกรุงนิวยอร์ก แสดงให้เห็นถึงความประทับใจในแสงสีจากไฟนีออน ความรวดเร็วของชีวิตและเครื่องจักร เสียงดนตรีแจ๊สที่กำลังนิยมในขณะนั้นเขาไปในผลงานที่ชื่อว่า บรอดย์ บูกี วูกี (Broadway Boogie Woogie)

2.5.1.3 ศิลปะแบบโพสท์-เพ้นเทอรี่ แอ็บสแทร็กชั่น (Post-Painterly Abstraction) คำว่าโพสท์-เพ้นเทอรี่ แอ็บสแทร็กชั่น (Post-Painterly Abstraction) เป็นคำที่เกิดขึ้นมาจาก นักวิจารณ์ศิลปะชื่อดังชาวอเมริกัน คลีเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg) ซึ่งใช้เป็นชื่อของนิทรรศการที่เขาเป็นภัณฑลักษณ์นิทรรศการให้กับ Las Angeles County Museum of Art ในปี ค.ศ.1964 และเป็นบทความที่ปรากฏอยู่ในสูจิบัตรงานแสดงนิทรรศการครั้งนี้ด้วย กรีนเบิร์กได้พูดถึงกระแสความเคลื่อนไหวใหม่ๆ ในวงการศิลปะอเมริกันที่มีปฏิกิริยาต่อต้านศิลปะแบบแอ็บแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ และ ศิลปะแบบป๊อปอาร์ต (Pop Art) ที่กำลังเป็นที่นิยมอยู่ในขณะนั้น และคำว่าโพสท์- เพ้นเทอรี่ แอบสแทร็กชั่น ถูกนำมาใช้ในความหมายกว้างๆ เพื่ออธิบายงานจิตรกรรมที่มาจากกรรมวิธีสร้างสรรค์ที่หลากหลายและมีรูปแบบเฉพาะตน เช่น ศิลปะแบบจิตรกรรมขอบคม (Hard-edge Painting), ศิลปะแบบคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field Painting) และศิลปินในกลุ่ม Washington Color School ซึ่งเป็นกระแสงานศิลปะที่มีการเปลี่ยนแปลงไปในหลายทิศทางจากงานศิลปะแบบแอบสแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ และด้วยพลังแห่งการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ จนทำให้เกิดเป็นศิลปะแบบมินิมอล (Minamal Art) ศิลปะแบบขอบคม (Hard-edge) และศิลปะกลุ่มคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field Painting) สำหรับแนวคิดและรูปแบบของศิลปะแบบโพสท์-เพ้นเทอรี่ แอบสแทร็กชั่นนั้น กรีนเบิร์กมีความเชื่อว่าศิลปะแบบนามธรรมจะค่อยๆ ปรากฏขึ้นอย่างช้าๆ ท่ามกลาง

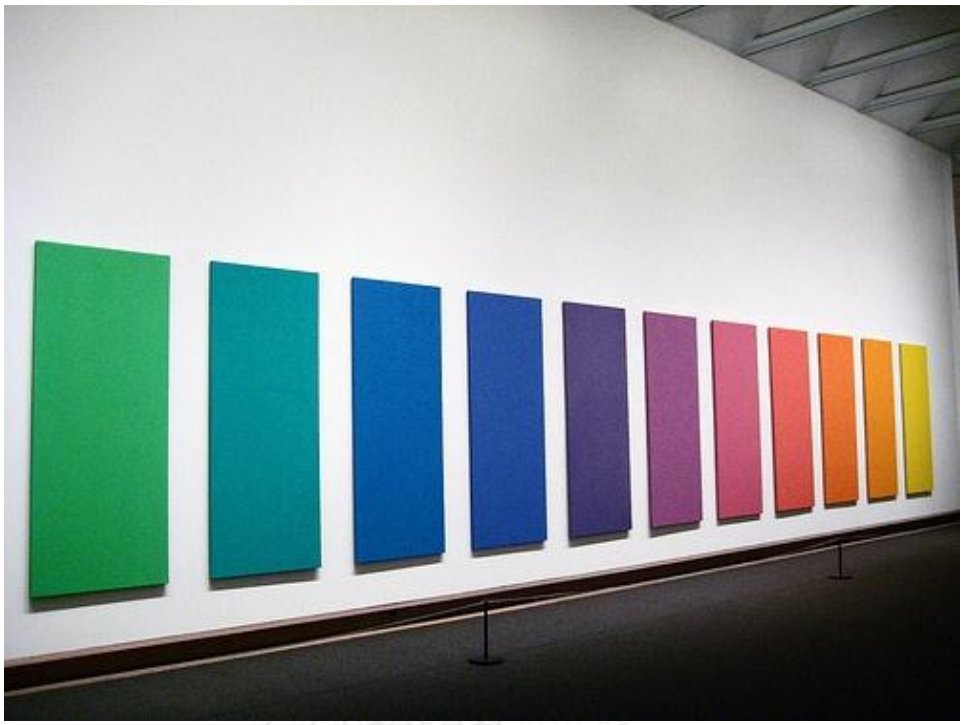
ศิลปะแบบประเพณีนิยม โดยจะหันกลับไปนิยมการใช้องค์ประกอบที่สะอาด และมีรูปทรงที่ชัดเจน ตามอย่างอิทธิพลของมงเดรียน (Mondrian) คิวบิสม์สังเคราะห์ (Synthetic Cubism) และ เบาเฮ้าส์ (Bauhaus)

ศิลปะแบบแอ็บสแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ก่อนหน้านี้มีความโน้มเอียงไปในทางการใช้พลังอารมณ์ และฝีแปรงที่เด็ดขาดรุนแรง จึงทำให้หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะเกิดปฏิกิริยาโต้กลับของศิลปะแบบโพสท์-เพ้นเทอรี่ แอ็บแทร็กชั่น ศิลปินจำนวนมากมีแนวโน้มในการสร้างสรรค์ผลงานด้วย เส้น และรูปทรงที่ชัดเจน เช่น แฟรงค์ สเตลลา (Frank Stella), เอลส์เวร์ท เคลลี (Ellsworth Kelly) รวมทั้งวิธีการแสดงออกทางรูปทรงศิลปะอย่างนุ่มนวล (Soft Forms) ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่สร้างปฏิกิริยาตอบสนองต่อ การเห็นสี ในลักษณะที่เรียกว่าพื้นที่สี Color Field Painting และพัฒนาต่อเนื่องมาเป็นกลุ่มของ Washington Color School ด้วยการสร้างสรรค์องค์ประกอบที่เรียบง่ายตามอย่างของมินิมอลลิสม์ด้วยองค์ประกอบของเส้น แถบบางๆ ที่มีสีสัน และรูปร่างเรขาคณิต ในช่วงปลายทศวรรษที่ 70 กระแสทางศิลปะนี้ก็ได้พัฒนาต่อเนื่องไปจนกลายเป็นศิลปะแบบเชฟแคนวาส (Shape Canvas) ที่เน้นรูปร่างของพื้นผ้าใบที่ไม่ได้เป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมอีกต่อไปจะใช้รูปทรงของเฟรมผ้าใบเป็นส่วนหนึ่งของงานที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นมา บางครั้งก็เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า New Illusionism ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมา

กล่าวโดยสรุปศิลปะแบบโพสท์-เพ้นเทอรี่ แอ็บแทร็กชั่น คือกระแสงานศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 60 เป็นต้นมา และส่งอิทธิพลถึงรูปแบบและแนวคิดทางด้านศิลปะในยุคต่อๆ มา ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบมินิมอล ศิลปะแบบมโนทัศน์ (Conceptual Art) และอื่นๆ ถือเป็นความเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะที่สำคัญของประเทศสหรัฐอเมริกา และทำให้วงการศิลปะเกิดการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาก้าวต่อไป



ภาพที่ 51 ผลงานของ Ellsworth Kelly, The Meschers, 1951, oil on canvas, 59 x 59 inches, Museum of Modern Art, New York



ภาพที่ 52 ผลงานของ Ellsworth Kelly, Spectrum V, 1969

2.5.1.4 ศิลปะแบบคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field Painting) เป็นศิลปะที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับศิลปะแบบแอ็บแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Abstract Expressionism) เป็นงานศิลปะแบบนามธรรมที่เคลื่อนไหวและถือกำเนิดขึ้นในนิวยอร์ก ช่วงปี ค.ศ. 1940 - 1960 มีลักษณะพื้นฐานที่สำคัญคือ เป็นงานศิลปะที่มีพื้นที่สีขนาดใหญ่ ใช้สีที่มีลักษณะการแสดงออกด้วยฝีแปรงที่แบบราบ ประกอบไปด้วยสิ่งสำคัญสองส่วน คือ พื้นที่ว่างและสี ปฏิเสธการล่วงตาของความลึกและ การแสดงออกของฝีแปรงที่แสดงอามรณ์แบบพวก Gestural ต้องการแสดงออกความเป็น 2 มิติ มากกว่าการแสดงออกแบบลวงตา 3 มิติ มีความต้องการขจัดความแตกต่างระหว่างวัตถุและพื้นหลังออกไป ศิลปินมีความต้องการจะรักษาพื้นที่ว่างที่เป็นหนึ่งเดียวของพื้นเฟรม โดยเน้นความแบนราบและการกระจุกตัวของรูปร่าง ศิลปะแบบนี้มีชื่อเรียกที่นิยมเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า Systemic Painting ซึ่งเป็นชื่อที่มีที่มาจากนิทรรศการที่จัดขึ้นที่ Guggenheim Museum ภัณฑลักษณ์โดย Lowerence Alloway ในปี ค.ศ.1966 ซึ่งประกอบไปด้วยผลงานแบบ Color Field Painting และ Hard-edge ที่สร้างขึ้นมาด้วยระบบความคิดที่หลากหลายของรูปทรงเรขาคณิต (Atkin, 1997)

นอกจากนี้ศิลปะแบบคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field Painting) ยังเป็นการขยายขอบเขตของงานศิลปะแบบแอ็บแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ออกไปจากเดิมที่มีลักษณะเป็นการสำแดงพลังอารมณ์แต่เพียงอย่างเดียว ศิลปินคนแรกๆ ที่ใช้หลักการแนวคิดของศิลปะแบบนี้คือ Mark Rothko และ Barnett Newman ถือเป็นพัฒนาการรุ่นที่ 2 ของศิลปะกลุ่มแอ็บแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ผลงานของ

Mark Rothko จะแสดงออกด้วยองค์ประกอบที่น้อยๆ มีรูปร่างของพื้นที่สีที่มีขอบพร่าเลือนไม่ชัดเจน แต่กลมกลืนไปทั้งภาพ มีการวางสีที่ทับซ้อนกันหลายชั้นให้ความรู้สึกถึงจิตวิญาณที่ซ่อนเร้น เต็มไปด้วยจังหวะลีลาและความกล้าหาญ นิยมจัดวางภาพด้วยรูปร่างสี่เหลี่ยมหลายขนาดภายในภาพ ระบายสีอย่างพิถีพิถันในทุกจุดโดยไม่เก็บรายละเอียดให้มีความคมชัด จะปล่อยให้ความพร่ามัวเกิดเป็นบรรยากาศ ให้อารมณ์ความรู้สึกคล้ายกับมีการเคลื่อนไหวของสีบนพื้นที่ว่างของเฟรม รู้สึกไม่หยุดนิ่งเป็นการเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ ทำให้ผู้ชมเกิดการรับรู้ได้ รวมทั้งแสดงความขัดแย้งในตัวเองด้วยของฝีแปรงที่ทิ้งร่องรอยไว้ และความสงบเงียบที่ปรากฏ ผลงานของ Mark Rothko ถือเป็นตัวอย่างที่ดีของงานศิลปะแบบนี้ ที่นักวิจารณ์บางคนเรียกผลงานของศิลปินในกลุ่มนี้ว่า จิตรกรรมเงียบสงบ (Quietistic Painting) (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2519) ส่วนผลงานของ Barnett Newman ที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะภายใต้แนวคิดนี้จะมีลักษณะเป็นการใช้พื้นที่สีที่บริสุทธิ์ แบนราบ และตัดด้วยเส้นแนวตั้งบางๆ หรือขั้นด้วยแถบสี ผลงานของ Newman มีความน่าสนใจที่ถึงแม้นว่าผลงานของเขาจะเป็นแบบนามธรรมบริสุทธิ์ แต่ผลงานหลายชิ้นของเขากลับถูกตั้งชื่อให้มีความหมายเฉพาะที่มีที่มาจากศาสนายิว เช่นผลงานที่ชื่อว่า Adam and Eve ในปี ค.ศ.1950, Uriel ในปี ค.ศ.1954 และ Abraham ในปี ค.ศ.1949

ภาพที่ 53 ผลงานของ Mark Rothko, Orange and Yellow, 1956

2.5.1.5 ศิลปะแบบขอบคม (Hard Edge) คืองานจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นถึงพื้นที่สีในทันทีที่เห็น นิยมใช้พื้นที่สีไม่มาก ศิลปะแบบนี้มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับศิลปะแบบ Geometric Abstraction, Op Art, Post-Painterly Abstraction และ Color Field Painting เป็นคำที่จูลส์ แลง สเนอร์ (Jules Langsner) นักวิจารณ์ศิลปะเป็นผู้ที่กล่าวถึงเป็นคนแรกเพื่อที่ต้องการจะอธิบาย

ผลงานศิลปะของศิลปินกลุ่มหนึ่งจากแคลิฟอร์เนียว่าเป็นกลุ่มที่เป็นปฏิกิริยาตอบโต้กับศิลปะในกลุ่ม Painterly และกลุ่มที่แสดงออกด้วยฝีแปรงของพวก Gesturalism ในกลุ่มแอ็บแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ด้วยการไม่ใช้อารมณ์ส่วนตัวและรูปร่างที่ดูรู้เรื่อง เป็นกระแสนมาธรรมที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในช่วง ปีค.ศ.1966 โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่แคลิฟอร์เนีย ส่วนศิลปินที่ได้ชื่อว่าเป็นบิดาของจิตรกรรมแบบขอบคม คือ เอลส์เวร์ท เคลลี (Ellsworth Kelly) ซึ่งงานจิตรกรรมของเขาแสดงให้เห็นถึงมวลของสี ดังที่เขาเคยกล่าวว่า “เขาไม่มีความสนใจในเรื่องของเส้นโครงสร้าง แต่ให้ความสนใจในเรื่องของ มวล (Masses) และสี (Daniel Wheeler, 1991)

รูปแบบของจิตรกรรมขอบคม แบบนามธรรมเรขาคณิตนี้สามารถนับย้อนกลับไปได้ในงานของคาซิมีร์ มาเลวิช (Kasimir Malevich,1878-1935), วาซิลี คานดินสกี้ (Wassily Kandisky), ธีโอ ฟาน ดุยสเบิร์ก (Theo Van Doesburg), โจเซฟ อัลเบอร์ส (Josef Albers) และ มงเดรียน (Mondrian) ที่จะใช้รูปร่างเพียงไม่กี่รูปในการนำเสนอผลงานใช้เทคนิคการระบายแบบสีเรียบอย่างประณีตให้สมบูรณ์สม่ำเสมอเท่ากัน ไม่มีภาพที่ดูรู้เรื่องปรากฏอยู่ภายในภาพความแตกต่างระหว่างรูป (Figure) และพื้น (Ground) ถูกขจัดออกไป สีจะถูกจำกัดเพียงไม่กี่สี ไม่เล่นแสงเงาจนทำให้เกิดมิติ ไม่มีการแสดงระยะใกล้ไกล หรือสร้างทำให้เกิดบรรยากาศ สิ่งที่เห็นคือสิ่งที่เป็น ไม่เกิดความสงสัยใดๆ แก่สายตา มีเอกภาพภายในกรอบหรือพื้นที่เดียวกัน (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2519)

ภาพที่ 54 ผลงานของ Frank Stella, “Tahkt-I-Sulayman Variation” Acrylic on

2.5.1.6 ศิลปะแบบมินิมอล (Minimal Art) ศิลปะแบบมินิมอล หรือศิลปะลัทธิมินิมอลลิสม์ ถือเป็นความเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะและการออกแบบที่มีอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อวงการศิลปะในศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านทัศนศิลป์ เป็นกระแสงานศิลปะที่เคลื่อนไหวในยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และมีอิทธิพลต่อวงการศิลปะอเมริกันในช่วงหลังปี

ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา คำว่า มินิมอล เป็นคำที่นิยมใช้ทั้งทางด้านทัศนศิลป์ งานออกแบบ และสถาปัตยกรรม

ขอบเขตของคำว่า มินิมอลลิสม์ (Minimalism) ถูกนำมาใช้ในการอธิบายถึงรูปแบบหรือสไตล์การออกแบบ ทั้งทางด้านทัศนศิลป์ การออกแบบ และสถาปัตยกรรม ทางด้านการออกแบบและสถาปัตยกรรมมีแนวคิดที่สำคัญ คือการลดทอนองค์ประกอบต่างๆให้เหลือน้อยที่สุดให้เหลือเท่าที่จำเป็น ดังที่ปรากฏในงานศิลปะแบบเดอ สไตล์ (De Stijl) ที่มีแนวความคิดในการแสดงออกด้วยรูปทรงพื้นฐาน อาทิเช่น เส้น ระนาบ และสี ถึงขนาดที่สถาปนิกที่มีชื่อเสียงของโลก Mies Van Der Rohe มีคติประจำใจว่า Less is more เป็นหลักการแนวคิดที่ใช้องค์ประกอบเท่าที่จำเป็นในการสร้างสรรค์งานสถาปัตยกรรมของเขา โครงสร้างที่งดงามสามารถเกิดขึ้นได้ด้วยการเล่น แสง สี การใช้เส้นโครงสร้าง และการใช้รูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย ไม่นิยมสีสันที่ฉูดฉาด แต่นิยมสีที่เป็นธรรมชาติ สะอาด และประณีต โดยให้ความสำคัญกับสีของวัสดุธรรมชาติ หรือสีของตัวมันเอง เช่น สีของเนื้อไม้ สีของหิน สีของวัสดุที่เป็นโลหะ นอกจากนี้ยังคำนึงถึงความงามทางด้านทัศนศิลป์ด้วย

ในทางทัศนศิลป์ศิลปะแบบมินิมอล มีชื่อเรียกอีกหลายอย่าง เช่น Literalist Art หรือ ABC Art ซึ่งคำๆ นี้เป็นคำที่เกิดขึ้นมาจากบทความที่เขียนขึ้นโดย นักวิจารณ์ศิลป์ Barbara Rose ตีพิมพ์ลงใน นิตยสาร Art in America เดือนตุลาคม ปี ค.ศ. 1965 บทความของเธอได้กล่าวถึงแนวโน้มทางด้านศิลปะที่เริ่มมีการลดรูปลงไปเรื่อยๆ สู่การเป็นมินิมอล ของผลงานศิลปะในช่วงหลังปี ค.ศ.1960 หลังจากนั้นศิลปะแบบมินิมอลก็เริ่มเป็นที่รู้จักและเริ่มได้รับความนิยมและการยอมรับกันอย่างแพร่หลายในฐานะความเคลื่อนไหวทางด้านศิลปะสมัยใหม่ มีลักษณะเป็นการลดรูปของงานจิตรกรรมและงานประติมากรรมให้เหลือน้อยที่สุด เข้าใกล้สู่ศิลปะนามธรรมแบบเรขาคณิต (Geometic Abstraction) (Atkin, 1997) ศิลปะแบบมินิมอลเริ่มปรากฏขึ้นที่ นิวยอร์กเป็นปฏิกิริยาต่อต้านหรือมีลักษณะตรงกันข้ามกับศิลปะแบบแอ็บแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ด้วยการความคิดและเหตุผลในการทำงานศิลปะมากกว่าอารมณ์ความรู้สึก

ศิลปะแบบมินิมอล เป็นงานศิลปะที่สืบเนื่องมาจากผลงานศิลปะรูปทรงเรขาคณิตของศิลปินในกลุ่มซูปรีมาติสม์ (Suprematist) ของคาซิมีร์ มาเลวิช (Kasimir Malevich, 1878-1935) ศิลปินชาวรัสเซีย และผลงานในลักษณะวัสดุสำเร็จรูป (Readymade) ของมาร์เซล ดูชองพ์ (Marcel Duchamp,1887-1968) รวมทั้งผู้บุกเบิกยุคแรกของสถาบันเบาเฮาส์ โจเซฟ อัลเบอร์ส (Josef Albers, 1888-1976) ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ส่วนคำว่า ศิลปะมินิมอล (Minimal Art) ถูกนำมาใช้ครั้งแรกโดยนักปรัชญาศิลปะชาวอังกฤษ ริชาร์ด โวลไฮม์ ในปี ค.ศ.1965 เขาได้เขียนบทความที่ชื่อว่า Minimal Art ซึ่งบทความได้กล่าวถึงศิลปะแบบมินิมอลว่าเป็นงานที่ปรากฏขึ้นมาในประวัติศาสตร์อย่างชัดเจนก่อนหน้านี้แล้วถึง 50 ปี แต่ก็ยังไม่ได้กล่าวถึงศิลปินในกลุ่มนี้ที่เริ่มเคลื่อนไหวอยู่ในขณะนั้นเลย แต่หลังจากนั้นไม่นานาก็เริ่มมีศิลปินรวมกลุ่มกันสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภายใต้คำจำกัดความของศิลปะแบบนี้โดยตรง (ดาเนียล มาร์โซนา อ้างถึงใน เฉิดฉวี แสงจันทร์, 2552)

ถึงแม้ว่าผลงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นมาก่อนหน้านี้จะมีทิศทางการต่อต้านเทคนิคของการจัดวางองค์ประกอบแบบประเพณี แต่ก็ยังไม่มีทฤษฎีที่จะนำมาใช้ตัดสินคุณค่าของมัน จนกระทั่งมีนักวิจารณ์คนสำคัญ คลีเมนต์ กรีนเบิร์ก และคนอื่นๆ อีกหลายคนได้นำเสนอบทความจำนวนมากเพื่อเป็นพื้นฐานทางทฤษฎีรูปแบบใหม่ของศิลปะแบบนามธรรม ทฤษฎีของกรีนเบิร์กกลายเป็นแนวทางหรือจุดเริ่มต้นของศิลปินแบบมินิมอลหลายคน และ เป็นรากฐานสำคัญของการวิพากษ์วิจารณ์

หลักสุนทรียภาพที่สำคัญของศิลปะแบบมินิมอล คือ ไม่มีความต้องการแสดงความรู้สึกส่วนตน หรือแสดงออกอย่างมีความหมายตามความรู้สึกแบบเก่า ศิลปินจะปล่อยให้ผลงานแสดงออกถึงจินตนาการและความรู้สึกออกมาต่อผู้ชมเอง เป็นความต้องการที่จะเผชิญหน้าอย่างตรงไปตรงมากับผู้ชม มีการแสดงออกถึงความเรียบง่ายของรูปทรง และความชัดเจนของความคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมและประติมากรรมให้เป็นวัตถุ (Object) ที่สามารถเข้าใจถึงคุณลักษณะทั้งมวลของมันได้ทันที่เพียงแค่การเหลือบตามอง (จิรพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545) จิตรกรรมแบบมินิมอลต้องการขจัดความเหมือนจริง หรือการเลียนแบบภาพของจริงออกไปนิยม ใช้พื้นที่ว่าง การจัดวางองค์ประกอบที่น้อยและเรียบง่าย การใช้องค์ประกอบแบบตารางกริด (Grid) รวมทั้งการนำเอาแนวคิดตรรกะทางด้านคณิตศาสตร์มาใช้ในการจัดวางองค์ประกอบด้วย (Atkin, 1997) ตลอดจนการนำวัสดุที่ผ่านการผลิตทางอุตสาหกรรมชนิดใหม่ๆ และกระบวนการผลิตทางอุตสาหกรรมมาใช้

แนวคิดที่เป็นเหตุเป็นผล หรือตรรกะถูกนำมาใช้เป็นอย่างมากในงานศิลปะแบบนี้ เช่น โซล เลอวิตต์ (Sol Lewitt) เป็นศิลปินที่ใช้ตรรกะทางคณิตศาสตร์มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมีผลกระทบทำให้เกิดเป็นศิลปะแบบคอนเซ็ปชวล อาร์ต (Conceptual Art) ตามมา เลอวิตต์ กล่าวว่า การวางแผนและการตัดสินใจเกิดขึ้นก่อน การปฏิบัติงานเป็นเพียงทางผ่านเท่านั้น เขาแสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของการทำงานศิลปะคือ ความคิด (Idea) เป็นสิ่งแรกที่เกิดขึ้นก่อนกระบวนการอื่นๆ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2545) ในงานประติมากรรมและงานวาดเส้นของเขาจะใช้เส้นและโครงสร้างเรขาคณิตมาประกอบกันโดยมีการวางแผน และจะใช้สัญชาติญาณเข้ามาแทรกระหว่างที่ใช้ความคิดและเหตุผลนั้นๆด้วย

ศิลปินมินิมอลมองงานศิลปะหรืองานจิตรกรรมในฐานะของวัตถุ ยกตัวอย่างในงาน “ธง” (Flag) ในปี ค.ศ.1954/55 ของ แจสเปอร์ จอห์น เป็นหลักฐานที่สำคัญที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดแบบใหม่ในเรื่องเกี่ยวกับภาพ งานจิตรกรรมถูกทำให้เป็นวัตถุที่อยู่ร่วมกับผู้ชม แทนที่จะมองภาพแบบโอบล้อม หรือมองเข้าไปในภาพ ผู้ชมกับถูกจำกัดให้ดูพื้นผิวของรูปภาพที่แบบราบและชัดเจนของศิลปิน ซึ่งจอห์นได้รับอิทธิพลนี้มาจากมาร์เซล ดูชองพ์ (1887 - 1968) ที่ต้องการจะแบ่งแยกผลงานศิลปะไว้ข้างหนึ่งและศิลปินตามอัตวิสัยอีกข้างหนึ่ง เป็นความต้องการที่จะทำลายความจำเป็นในการแสดงความรู้สึกเฉพาะตนของศิลปินออกไป

ต่อมาในช่วงปลายทศวรรษที่ 50 แฟรงค์ สเตลล่า ได้ทำงานที่ชื่อว่า ภาพเขียนสีดำขึ้นมาเป็นงานที่เรียบง่าย ปราศจากการแสดงออกถึงความรู้สึก ต้องการต่อต้านการแสดงออกด้วยฝีแปรงตามแบบศิลปะแบบแอ็บแทร็กเอ็กเพรสชั่นนิสม์ เขาใช้แปรงทาสีบ้านธรรมดากับสีเคลือบอีนาเมล

ที่มีขายอยู่ทั่วไปในท้องตลาด เพื่อระบายแถบสีดำขนาดหนาเท่ากันบนลายเส้นที่กำหนดไว้ล่วงหน้าอย่างสม่ำเสมอจนทั่วทั้งภาพ โดยเว้นช่องว่าแคบระหว่างแถบสีดำเอาไว้ให้เห็นเป็นพื้นผ้าใบเกลี้ยงๆ และเส้นร่างดินสอ รวมทั้งแนวคิดในการกำจัดกรอบรูปออกไป ศิลปินจะให้ความสำคัญกับการวางแผนในการทำงาน ก่อนการลงมือสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ จึงทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนหรือเปลี่ยนแปลงน้อยมากระหว่างทำงาน นอกจากนี้แล้วยังมีศิลปินที่สำคัญอีกหลายคนที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะภายใต้แนวคิดนี้ เช่น คาร์ล อองเดร โดนัล จัดด์ และโรเบิร์ต มอร์ริส

หลังจากนั้นบรรยากาศการเคลื่อนไหวของศิลปะแบบมินิมอลในวงการศิลปะช่วงปลายศตวรรษที่ 20 จนถึงต้นศตวรรษที่ 21 ยังคงพัฒนาอย่างต่อเนื่องกันมา จนกลายเป็นศิลปะแบบ นีโอ-มินิมอลลิสม์ (Neo-Minimalism) ซึ่งยังปรากฏในชื่อเรียกอื่นๆ อีกมากมายที่มีลักษณะใกล้เคียงกันหรือมีความสัมพันธ์กัน เช่น Neo-Geometric, Neo-Conceptual, Post-Abstract และSmart Art รวมทั้งแนวโน้มที่จะอธิบายศิลปะแบบ Postmodern Art ว่าเป็น ศิลปะแบบนีโอ-มินิมอลลิสม์ (Neo-Minimalism) ด้วยว่ามีความสัมพันธ์ในเชิงขอบเขต รวมทั้งการปฏิวัติรูปทรงทางศิลปะ ตลอดจนศิลปะแบบโพสมินิมอลลิสม์ (Postminimalism) ที่หมายถึง งานศิลปะที่ศิลปินยังคงสร้างสรรค์ผลงานภายใต้แนวคิดแบบมินิมอลลิสม์ ทั้งทางด้านสุนทรียะและแนวความคิดเป็นจุดอ้างอิง แต่มีความโน้มเอียงไปทางด้านรสนิยมทางด้านศิลปะที่นิยมใช้วัสดุในชีวิตประจำวัน หรือวัสดุทั่วๆไปมากยิ่งขึ้น บางครั้งก็เอาแนวคิดทางสุนทรีศาสตร์ของกลุ่มพวก Formalist ในเรื่องของความบริสุทธิ์มาใช้ เช่น Felix Gonzalez-Torres และ Damien Hirst ซึ่งเป็นศิลปินร่วมสมัยที่มีผลงานอยู่ในยุคปัจจุบัน

2.5.1.7 ศิลปะแบบคอนเซ็ปชวล (Conceptual Art) ขอบเขตความหมายของคำว่าศิลปะแบบคอนเซ็ปชวล (Conceptual Art) ที่ได้รับการยอมรับกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบันเกิดขึ้นมาจากข้อเขียนบทความที่ชื่อว่า Paragraphs on Conceptual Art ตีพิมพ์ในนิตยสาร Art Forum ในปีค.ศ. 1967 ของโซล เลอวิตต์ (Sol Lewett) ศิลปินในกลุ่มมินิมอลลิสม์ที่กล่าวถึงงานศิลปะในกลุ่มหนึ่งที่ให้ความสำคัญกับความคิดมากกว่าตัววัตถุ หรือผลงานที่ออกมา หากมองย้อนกลับไปก่อนหน้านี้มีผลงานศิลปะในกลุ่มของศิลปินกลุ่มฟุกซุล (Fluxus) ได้ปรากฏขึ้นมาภายใต้ชื่อว่า คอนเซ็ปอาร์ต (Concept Art) ครั้งแรกในปี ค.ศ.1961 และปรากฏอีกครั้งในบทความชื่อเดียวกันของเฮนรี่ ฟลินต์ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 1963 เพื่ออ้างอิงถึงงานศิลปะชนิดหนึ่งที่มีลักษณะแตกต่างไปจากศิลปะชนิดอื่นอย่างเห็นได้ชัดในเรื่องของการเล่นภาษา หลังจากนั้นไม่กี่ปีคำว่า คอนเซ็ปอาร์ต ก็ถูกแทนที่โดยคำว่า ศิลปะแบบคอนเซ็ปชวลอาร์ต ของ โซล เลอวิตต์

ศิลปินในกลุ่มคอนเซ็ปชวล เป็นปฏิกิริยาต่อต้านการเพิ่มขึ้นของโลกการค้าศิลปะ และศิลปะยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยมีความคิดว่าการจำกัดเฉพาะสิ่งที่เห็นในตัวงานศิลปะ คือ ข้อจำกัดอันดับแคบของงานศิลปะ ศิลปินในกลุ่มนี้นิยมใช้เรื่องราวเกี่ยวกับเรื่องของสัญศาสตร์ (Semiotics) เฟมมินิสม์ (Feminism) และวัฒนธรรมแบบประชานิยม (Popular Culture) โดยมีรูปแบบเป็นการใช้ถ้อยคำ ภาษา หรือข้อความที่ตรงไปตรงมา ในการบรรยายนำเสนอผลงานตามความคิดของศิลปินตามหลักภาษาศาสตร์บนผนัง ไม่มีการแสดงออกเป็นผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม จะมีเพียงถ้อยคำภาษา ภาพถ่าย หรือภาพวาดประกอบ

ภาพที่ 55 ผลงานของ Joseph Kosuth “One and Three Chairs” (1965),

การทดลองในการทำงานศิลปะแบบคอนเซ็ปชวล เริ่มขึ้นในราวศตวรรษที่ 1960 เป็นต้นมา องค์ประกอบเชิงความคิดถูกนำมาใช้แทนวัสดุแบบเก่าที่ศิลปินมองว่าเป็นสิ่งที่ฟุ่มเฟือย การนำเสนอผลงานจึงนิยมใช้รูปแบบที่ ไร้วัตถุ ซึ่งเป็นการนำเสนอผลงานศิลปะที่แตกต่างจากในอดีตอย่างเห็นได้ชัด สูจิบัตร หรือบัตรเชิญก็สามารถให้ข้อมูลได้เทียบเท่ากับการจัดนิทรรศการแล้ว บ่อยครั้งที่ผลงานศิลปะในรูปแบบนี้ถูกมองว่าเป็นงานที่หนักไปทางทฤษฎีที่เข้าใจได้ยาก ซึ่งก็เป็นเรื่องจริงที่ศิลปินมักจะใช้ทฤษฎีจากสาขาวิชาอื่นๆ มาพัฒนาการทำงานศิลปะของตน ไม่ว่าจะเป็นทฤษฎีปรัชญาวิพากษ์ของ ลุควิควิทท์เกน สไตน์ ทฤษฎีปฏิฐานนิยมแบบตรรกะ ทฤษฎีโครงสร้างนิยมแบบฝรั่งเศส งานเขียนเชิงสัญวิทยาของโรล็องค์ บาร์ตส์

นอกจากนี้แนวคิดนี้ยังเป็นผลมาจากการแสดงความคิดเห็นทางด้านสุนทรียศาสตร์ของนักวิจารณ์ศิลปะคลีเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg) และ แนวร่วมคนอื่นๆ ที่มีแนวคิดร่วมกันในการไม่เห็นด้วยกับการยึดติดกับการทำงานศิลปะในรูปแบบเดิมๆ และยังมีความเห็นว่า ศิลปะว่าจะแขนงใดก็ตามจะต้องศึกษาพื้นฐานของมันอย่างถ่องแท้เสียก่อน ถึงจะสามารถเข้าใจถึงแก่นสารอันแท้จริงได้

ความเคลื่อนไหวของศิลปะแบบนี้สามารถย้อนกลับไปได้ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดและวิธีการทำงานของมาร์เซล ดูชองป์ (Marcell Duchamp) เป็นศิลปินที่ให้ความสำคัญกับความคิดของศิลปินมากกว่าผลผลิตทางศิลปะ ดูชองป์ปฏิเสธหลักการพื้นฐานของพวกศิลปินกลุ่มอาวองการ์ตในยุคนั้น และหันไปใช้กลวิธีหลักในการทำงานศิลปะสองประการ คือ การเชื่อมโยงถ้อยคำเข้ากับรูป (ภาพ) และการสร้างวัสดุสำเร็จรูป ซึ่งกลยุทธ์เหล่านี้ทำให้ผลงานของเขาเป็นที่ยอมรับและกลายเป็นผู้บุกเบิกทางด้านศิลปะแบบคอนเซ็ปอาร์ตในที่สุด

2.5.2 ผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องแบ่งตามศิลปิน

2.5.2.1 โจเซฟ อัลเบอร์ส (Josef Albers ค.ศ. 1888-1976) เป็นจิตรกรคนสำคัญแนวนามธรรมเรขาคณิต (Geometric Abstraction) และนักทฤษฎีสีที่ได้ทำการค้นคว้าทดลองเกี่ยวกับเรื่องสี และอิทธิพลของสี เขาเป็นผู้นำทางศิลปะสมัยใหม่ในช่วงศตวรรษที่ 20 เคยเป็นอาจารย์สอนอยู่ที่สถาบันบาวเฮ้าส์ (Bauhaus) ในประเทศเยอรมัน แต่ต่อมาเมื่อเขาได้อพยพมาอยู่ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปีค.ศ. 1933 เริ่มต้นสอนที่ Black Mountain College และต่อมาก็ได้ย้ายไปสอนที่มหาวิทยาลัยเยล (Yale) ศิลปินคนสำคัญของประเทศสหรัฐอเมริกา อาทิ วิลเลี่ยมเดอคูนนิ่ง (Willem de Kooning), โรเบอร์ต มาเทอร์เวลล์ (Robert Motherwell), โรเบอร์ส เร้าเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg) ต่างก็เคยศึกษากับเขา หนังสือ Interaction of Color ของเขาถือได้ว่ามีอิทธิพลต่อวงการศิลปกรรมร่วมสมัยและวงการศึกษาศิลปะเป็นอย่างมาก (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2552)

ในระหว่างที่เขาสอนอยู่ที่สถาบันเบาเฮ้าส์ เขาได้เริ่มทดลองเรื่องพื้นที่หรือระนาบของสีในงานจิตรกรรม ด้วยการใช้รูปทรงเรขาคณิต และระนาบสี ผลงานชุดสำคัญของเขาที่ชื่อว่า Homage to the Square ที่เริ่มสร้างขึ้นมาในปี ค.ศ. 1948 ต่อเนื่องกันมาเป็นเวลากว่า 25 ปี งานของเขามีลักษณะเป็นผลงานจิตรกรรมที่เรียบง่ายด้วยการวางรูปร่าง (Shape) หรือระนาบสี่เหลี่ยมจัตุรัส ที่มีสีและขนาดที่แตกต่างกันสามหรือสี่รูปวางซ้อนกันอยู่ภายในภาพ เขาต้องการแสดงให้เห็นถึงปฏิกิริยาของสีแต่ละสีที่มีอิทธิพลซึ่งกันและกัน (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2528) คำนึงถึงความสัมพันธ์ของสีที่แบนราบบนรูปร่างเรขาคณิตที่เรียบง่าย เขาสามารถสร้างความรู้สึกทางสายตาอย่างรุนแรงด้วยสร้างให้เกิดความรู้สึกผลักหรือผสานกันของสีให้มากระทบกับสายตาของผู้ชมด้วยการใช้ความแตกต่างกันของสี (Janson and Janson, 1997) ในการทำงานของเขาจะวางพื้นที่สีในพื้นที่ว่างรูปทรงสี่เหลี่ยมอย่างเป็นระบบ และแสดงให้เห็นถึงปฏิกิริยาของสีซึ่งกันและกัน เขาจึงได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้บุกเบิกศิลปะแบบอ๊อป อาร์ต (Op Art) นอกจากนี้ผลงานของเขาส่งอิทธิพลต่อศิลปะแบบ Colour Field และศิลปะแบบ Minimal เป็นอย่างมาก

ภาพที่ 56 ผลงานที่ชื่อว่า Homage to the square, autumn climax ของ โจเซฟ อัลเบอร์สใน ปี ค.ศ.1963

2.5.2.2 มาร์ค ร็อธโก้ (Mark Rothko ค.ศ. 1903-1970) ศิลปินชาวอเมริกันเชื้อสายรัสเซีย เป็นผู้นำศิลปะแบบ Abstract Expressionism คนสำคัญที่เน้นเรื่องความรู้สึกทางอารมณ์ของสี (Dixon, 2008) เขาเป็นศิลปินที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยองค์ประกอบที่เรียบง่าย แต่เต็มเปี่ยมไปด้วยพลังของฝีแปรง และจังหวะของความเคลื่อนไหวอย่างสงบนิ่ง ผลงานของเขาจึงมีสองลักษณะที่สำคัญคือ การแสดงออกด้วยฝีแปรงที่รุนแรงฉับพลัน ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว เต็มไปด้วยพลังของการแสดงออกตามแบบอย่างศิลปะลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แบบนามธรรม (Abstract Expressionism) และอีกลักษณะหนึ่งเป็นการแสดงออกที่สงบนิ่งที่เกิดขึ้นมาจากการจัดวางองค์ประกอบที่น้อย และใช้สีที่มีความกลมกลืนกันในลักษณะที่เรียบง่าย ขอบของพื้นระนาบสีจะพร่าเบลอไม่ชัดเจน กลมกลืนไปกับพื้นหลังของภาพ ทำให้เกิดความรู้สึกที่แปลกประหลาดภายในภาพผลงานของเขา

เขาเป็นศิลปินอีกผู้หนึ่งที่นักวิจารณ์ศิลปะชื่อดัง คลีเมนท์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg) จัดให้เป็นศิลปินในกลุ่ม Color Field Painting ซึ่งเป็นศิลปินนามธรรมในกลุ่มที่ใช้การแสดงออกด้วยพื้นที่สีขนาดใหญ่

2.5.2.3 เอ็ลสเวิร์ท เคลลี (Ellsworth Kelly) ศิลปินชาวอเมริกันคนสำคัญในกลุ่มของศิลปะนามธรรมในประเทศสหรัฐอเมริกา หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 จัดเป็นผู้นำคนหนึ่งของงาน

จิตรกรรมขอบคม (Hard Edge Painting) ที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับผลงานที่แสดงออกด้วยอารมณ์ทางฝีแปรงด้วยการใช้รูปร่างที่มีลักษณะเป็นขอบคมเป็นเส้นตรง ใช้พื้นที่สีที่แบนราบด้วยการระบายสีอย่างระมัดระวัง กระแสผลงานศิลปะนามธรรมในแนวนี้เป็นที่รู้จักกันดีในกลุ่มของมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่ต้องการลดบทบาทของเนื้อหา ด้วยคุณค่าของสุนทรียภาพขององค์ประกอบพื้นฐานทางด้านศิลปะโดยปราศจากการพิจารณาถึงเนื้อหา เขาพัฒนาผลงานให้มีลักษณะเฉพาะตัวภายใต้อิทธิพลศิลปะแบบ Minimal Art, Colour Field Painting ,Hard-Edge Painting และ Post-Painterly Abstraction

ผลงานศิลปะรูปทรงนามธรรมของ เอ็ลสเวิร์ท เคลลี (Ellsworth Kelly) เป็นผลงานที่มีที่มาจากการสังเกตโลกแห่งความเป็นจริง อาทิ เงานของต้นไม้, พื้นที่ว่างในสถาปัตยกรรม หลังจากที่เคลลีพบกับ Jean Arp ในปี ค.ศ. 1950 เขาได้เริ่มต้นสร้างสรรค์ผลงานลอยตัวจากแผ่นไม้และปะติด ซึ่งต่อมาเขาก็ได้เริ่มสร้างผลงานจิตรกรรมแบบแยกชิ้นขึ้นมา ซึ่งสามารถทำให้เขาสามารถมีทางเลือกในการจัดวางองค์ประกอบมากยิ่งขึ้น ด้วยผลงานที่รู้จักกันดีในชื่อของงานจิตรกรรมหลายระนาบ (Multipanel Painting) เขาก็ได้พัฒนาและคลี่คลายผลงานของเขาอย่างต่อเนื่องด้วยรูปทรงและพื้นที่ว่าง ด้วยการระบายสีที่แบนราบ

2.5.2.4 แฟรงค์ สเตลล่า (Frank Stella) เป็นศิลปินที่มีอิทธิพลมากที่สุดคนหนึ่งของวงการศิลปะนามธรรมของอเมริกา ผลงานของเขาปรากฏในครั้งแรกในช่วงหลัง ค.ศ. 1950 โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานที่ชื่อว่า จิตรกรรมสีดำ (Black Painting) ซึ่งสร้างขึ้นมาสวนกระแสกับความนิยมของจิตรกรรมลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม ภาพชุดนี้แสดงตัวตนที่เรียบง่าย เฉยเมย ผลงานชิ้นนี้เกิดขึ้นมาจากความคิดต่อต้านงานศิลปะประเภท Gesture Painting ที่เน้นเรื่องการแสดงออกทางอารมณ์ส่วนตัวของศิลปินในกลุ่มของจิตรกรรมลัทธิสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม ซึ่งในขณะนั้นศิลปะในรูปแบบนี้กำลังเป็นที่นิยมและแพร่หลายอยู่ในประเทศสหรัฐอเมริกา เขาต้องการแสดงออกถึงบางสิ่งบางอย่างที่ชัดเจนให้ความรู้สึกที่แน่นอน มากกว่าเป็นแค่การระบายออกทางอารมณ์ชั่วขณะหนึ่งเท่านั้น (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2552)

ผลงานสร้างสรรค์ของเขาในระยะเริ่มแรกของเขาจะมีลักษณะเป็นการใช้องค์ประกอบที่เรียบง่ายเท่าที่จำเป็นโน้มเอียงไปทางด้านศิลปะแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ด้วยผลงานที่มีลักษณะเป็นแถบสี แบนราบ ผลงานในช่วงนี้ของเขาจัดอยู่ในผลงานกลุ่มจิตรกรรมขอบคม (Hard Edge) และพัฒนาต่อมาเป็นงานหลากสีและมีความเป็นสามมิติมากยิ่งขึ้นในลักษณะงานที่เรียกว่า Sharp Canvases ของเขาในผลงานระยะหลัง

2.5.2.5 พีท มงเดรียน (Piet Mondian, ค.ศ. 1872-1944) เป็นจิตรกรชาวดัตช์ ผู้สร้างผลงานจิตรกรรมที่ปราศจากความสับสนอันเกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกซึ่งขึ้นอยู่กับปัจเจกชน โดยใช้รูปทรงเรขาคณิตสี่เหลี่ยมและสีแบนราบ เขามีความคิดว่าจิตรกรรมโดยตัวของมันเอง คือ ความเป็นจริงที่จริงกว่าสิ่งใดๆ ไม่ต้องการแสดงรูปทรงมิติที่ลวงตาหรือสิ่งใดในโลกธรรมชาติของความจริงมาช่วยในการแสดงออก สีที่ใช้จึงแบนราบ จัดวางองค์ประกอบด้านรูปสี่เหลี่ยมและเส้นหนาทึบ (จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2552) เขาเป็นจิตรกรผู้มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาศิลปะแบบนามธรรมในช่วงปี ค.ศ.1915 เขาและเธโอ วาน โดสเบิร์ก (Theo Van Doesburg) ร่วมกันก่อตั้งกลุ่ม เดอ สไตจ์ล (De Stijl) ขึ้นมาโดยการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบเรขาคณิตอันมีลักษณะเฉพาะตัว มงเดรียนจะจำกัดองค์ประกอบศิลป์ในผลงานของตนเองให้เหลือเพียงเส้นตรงแนวตั้ง-แนวนอน และใช้พื้นฐานเพียงไม่กี่สี เช่น สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน จึงทำให้ผลงานล้วนเป็นผลงานศิลปะที่เรียบง่าย และชัดเจนเป็นระเบียบ ซึ่งมงเดรียนเชื่อว่าสามารถสะท้อนให้เห็นถึงกฎแห่งจักรวาลได้ (คอตติงตัน เดวิด, 2554)

มงเดรียนได้สร้างสรรค์ผลงานที่ขจัดแนวความคิดของลัทธิปัจเจกนิยม และอารมณ์ความรู้สึกและจินตนาการออกไป และมีความคิดว่าความกลมกลืนของความงามทางศิลปะนั้นแตกต่างจากความงามที่มาจากธรรมชาติ ความเป็นนามธรรมที่แท้จริง ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ ด้วยการนำความกลมกลืนของธรรมชาติมาใช้ ดังเช่นผลงานการตัดทอนทางศิลปะที่มีที่มาจากธรรมชาติได้ กล่าวคือเป็นการหลุดพ้นจากความเป็นจริงทางธรรมชาติ สู่ความเป็นจริงของความงามทางด้านศิลปะ นอกจากนี้ศิลปินยังได้รับแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องของการใช้สีของกลุ่มนีโอ-อิมเพรสชั่นนิสม์ ที่ให้ความสำคัญกับแม่สีวัตถุธาตุคือ สีแดง สีเหลือ และสีน้ำเงิน ดังที่ปรากฏในผลงาน Composition with Red, Blue,Yellow,1928. ของเขา มงเดรียนได้พัฒนาผลงานของเขาด้วยเส้นแนวตั้งและแนวนอนและการใช้แม่สีขั้นพื้นฐานเพื่อให้บรรลุถึงความสมบูรณ์ด้วยตัวของมันเอง เกิดความสัมพันธ์ทั้งความขัดแย้งและความสมดุลด้วยตัวของมันเองก่อให้เกิด ความงามที่เป็นอิสระจากธรรมชาติและลักษณะส่วนตัวของคนใดคนหนึ่งโดยเฉพาะ

2.5.2.6 แบนต์เน็ต นิวแมน (Barnett Newman, 1905-1970) ศิลปินชาวอเมริกันที่จัดอยู่ในกลุ่มของคัลเลอร์ ฟิลด์ (Colour Field Painting) เขาก้าวขึ้นมามีชื่อเสียงจากผลงานจิตรกรรมที่เน้นแถบสีเส้นเล็กๆ บนผืนระนาบสี หรือพื้นหลังที่มีขนาดใหญ่ แถบสีดังกล่าวนั้นถูกเรียกว่า ซิป(Zip) ซึ่งถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ในงานของเขา ปรากฏเป็นครั้งแรกในงานที่มีชื่อว่า Onement 1 (ค.ศ.1948) ด้วยการระบายแถบสีที่มีลักษณะคล้ายซิปสีสันลงบนพื้นหลังสีน้ำตาลแดง ผลงานของเขาปรากฏขึ้นมาอย่างรวดเร็วจากการใช้สัญลักษณ์ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก Genesis และด้วยรูปแบบจิตรกรรมที่เคร่งครัดโดยมีที่มาหรือนัยยะจากอภิปรัชญาความเชื่อลึกลับในศาสนายิว

ด้วยผลงานพื้นที่สีเดียวขนาดใหญ่ พาดด้วยแถบสีตามแนวตั้งที่เรียกว่า ซิป (Zip) ขนาดบางๆ ที่สร้างผลกระทบทางความรู้สึกทางกายภาพเป็นอย่างมากในผลงานของเขา เขามองว่าแถบสีหรือซิปของเขาเป็นการแสดงออกได้ถึงความไม่สิ้นสุด และได้พัฒนาผลงานของเขาอย่างต่อเนื่องกว่า 20 ปี จนผลงานมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อาทิผลงานที่มีชื่อว่า Adam ในปี ค.ศ.1940 ที่มีที่มาจากนิยายปรัมปราของศาสนายิว และเส้นซิปของเขาอาจจะหมายถึงสุนทรียภาพแบบดั้งเดิมในการนำเสนอพระเจ้าเป็นเหมือนลำแสงส่องทาง คำว่า Adam มาจากภาษาฮิบบู Adamah หมายถึง โลก ซึ่งมีความสัมพันธ์กันระหว่างสีน้ำตาลและสีแดง เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันใกล้ชิดระหว่างมนุษย์กับโลก ตลอดระยะเวลาในการพัฒนาของเขาได้สร้างผลงานด้วยการปรับองค์ประกอบให้น้อยลงทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา และได้พัฒนาเข้าสู่งานศิลปะในกลุ่มของ Minimalism (Ferrier, 1999)

2.5.2.7 บริดเจ็ท ไรลีย์ (Bridget Riley ค.ศ.1931) ศิลปินหญิงชาวอังกฤษผู้มีวิธีการทำงานอย่างเป็นระบบ สร้างผลงานแนวอ๊อปอาร์ตขึ้นมาแต่ละชิ้นด้วยการคำนวณทางคณิตศาสตร์อย่างรอบคอบ แต่ความรู้สึกที่ผ่านลวดลายลวงตาของจิตกรรมที่มีเอกลักษณ์สูงนั้นกลับอ่อนไหวมีความรู้สึกดังเช่นบทกวี ในช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 ศิลปินเริ่มสร้างสรรค์ผลงานขาว-ดำขึ้นมาและมีการใช้มากขึ้นในผลงานช่วงหลังๆ (จีระพัฒน์ พิตรปรีชา, 2552)

ในช่วงที่ศิลปินได้เริ่มสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมขาว-ดำด้วยรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งเป็นผลงานที่มีผลกระทบต่อความรู้สึกทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว เป็นผลงานที่สร้างความรู้สึกเหมือนอาการเมาคลื่นหรือเมาเครื่องบิน ในยุคต่อมาศิลปินเริ่มสร้างผลงานด้านแถบเส้นสี ซึ่งเกิดขึ้นมาจากแรงบันดาลใจจากการเดินทางไปในที่ต่างๆ อาทิ อียิปต์ ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากสีสันของตัวอักษรอียิปต์โบราณฮีโรกราฟิก (Hieroglyphic) ตลอดจนการใช้สีของศิลปะยุคโบราณของอียิปต์และเริ่มสร้างสรรค์ผลงานแสดงออกด้วยสี และความแตกต่างของสี เส้น-สีถูกนำมาใช้ทำให้เกิดเป็นการเคลื่อนไหวระยิบระยับ และมีสีสันมากขึ้น

ผลงานของศิลปินในช่วงปี ค.ศ.1960 -1970 คำนึงถึงผลกระทบทางสายตาและการตอบสนองของอารมณ์ความรู้สึกของสี ศิลปินได้ค้นคว้าทดลองลวดลาย พื้นระนาบ และลวดลายที่หลากหลายรวมทั้งเส้นแนวตั้ง,เส้นโค้ง ศิลปินได้ค้นพบกลุ่มสีที่จะนำมาใช้เป็นชุดสี ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสามารถนำมาปรับปรุงใหม่ด้วยอิทธิพลของสีและแสงในพื้นที่ว่างระหว่างกลุ่มสี นอกจากนี้ยังพบว่าความเข้มของสีและความเป็นประกายของแสง

ผลงานในยุคต่อมาของศิลปินได้พัฒนาก้าวไปไกลกว่าการนำเสนอผลกระทบทางสายตาไปสู่การตอบสนองทางการรับรู้ โดยเน้นศิลปะที่แสดงความบริสุทธิ์ของการกระตุ้นความรู้สึกทางสายตาด้วยการใช้สีและรูปทรงในฐานะที่เป็นตัวของมันเอง ที่มีลักษณะเฉพาะตัว ด้วยหน่วยของสีซึ่งถูกจัด

วางตามหลักการและความสัมพันธ์ของสี ซึ่งมีปฏิกิริยาต่อกัน โดยคำนึงถึงจังหวะ,พื้นที่ว่างและมิติมากยิ่งขึ้น

2.5.2.8 โซล เลอวิตต์ (Sol Lewett) ศิลปินคนสำคัญอีกคนหนึ่งในช่วงทศวรรษที่ 1960 มีผลงานคาบเกี่ยวกับศิลปะแบบมินิมอล (Minimal Art) และศิลปะแบบคอนเซ็ปชวล (Conceptual Art) ละทิ้งการแสดงออกที่เน้นเนื้อหาทางอารมณ์และการแสดงออกของกลุ่มพวก Abstract Expressionism ในข้อเขียนที่ชื่อว่า “Paragraphs on Conceptual Art” ที่เขาเน้นว่ามุมมองทางศิลปะของเขาความคิดเป็นสิ่งแรกที่เกิดขึ้นก่อนขบวนการอื่นๆ และเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในการทำงานศิลปะ การวางแผนและการตัดสินใจเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาก่อนการทำงานศิลปะ (Garrels, 2000) ความคิดจึงกลายมาเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการสร้างศิลปะ

แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะแบบคอนเซ็ปชวลได้ขยายวงกว้างออกไปอย่างกว้างขวาง ห่างไกลจากงานศิลปะที่ผูกติดกับงานศิลปะแนวประเพณีแบบดั้งเดิม ศิลปะแบบคอนเซ็บชวลทำให้เกิดแนวทางใหม่ในการสร้างสรรค์ศิลปะด้วยการใช้ภาพถ่าย ภาษา ตัวอักษร ศิลปะการแสดงและวัสดุใหม่ๆ โดยมีจุดสนใจอยู่ที่แนวความคิดมากกว่าตัวผลงานที่มีความประณีต หรือฝีมือเชิงช่าง โซล เลอวิตต์เป็นจุดศูนย์กลางของการพัฒนาทางความคิดของศิลปะแบบคอนเซ็บชวล ผลงานของเขาไม่ว่าจะเป็นงานประติมากรรม งานจิตรกรรม และศิลปะการจัดวาง เกิดขึ้นมาภายใต้แนวคิดเหล่านี้ ผลงานของเขาจะเน้นทางด้านความคิดมากกว่าความรู้สึกทางอารมณ์ ด้วยการนำผู้ชมไปสู่ความคิดเข้าไปสู่รูปทรงหรือสิ่งที่มองเห็น ผลงานในช่วงปี ค.ศ.1980 เขาเริ่มขยับไปสู่การใช้สี และพื้นที่ของรูปทรงเรขาคณิต

ผลงานที่มีชื่อของเขาที่เป็นผลงานประติมากรรม และศิลปะการจัดวางที่มีลักษณะที่เรียบง่าย ประกอบไปด้วยโครงสร้างของรูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส และเรขาคณิต มาจัดวางซ้ำๆ กัน พูดถึง การแปรสภาพของรูปทรง เขาสร้างสรรค์ผลงานด้วยเหตุผลภายใน ซึ่งเกิดขึ้นมาจากการตัดสินใจ โซล เลอวิตต์เป็นผู้ที่ทำให้โลกศิลปะถูกเปิดกว้างสู่แนวความคิดใหม่ๆ และการทดลอง โดยไม่เคยกลัวกับการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ให้เป็นไปได้กับงานศิลปะของเขา

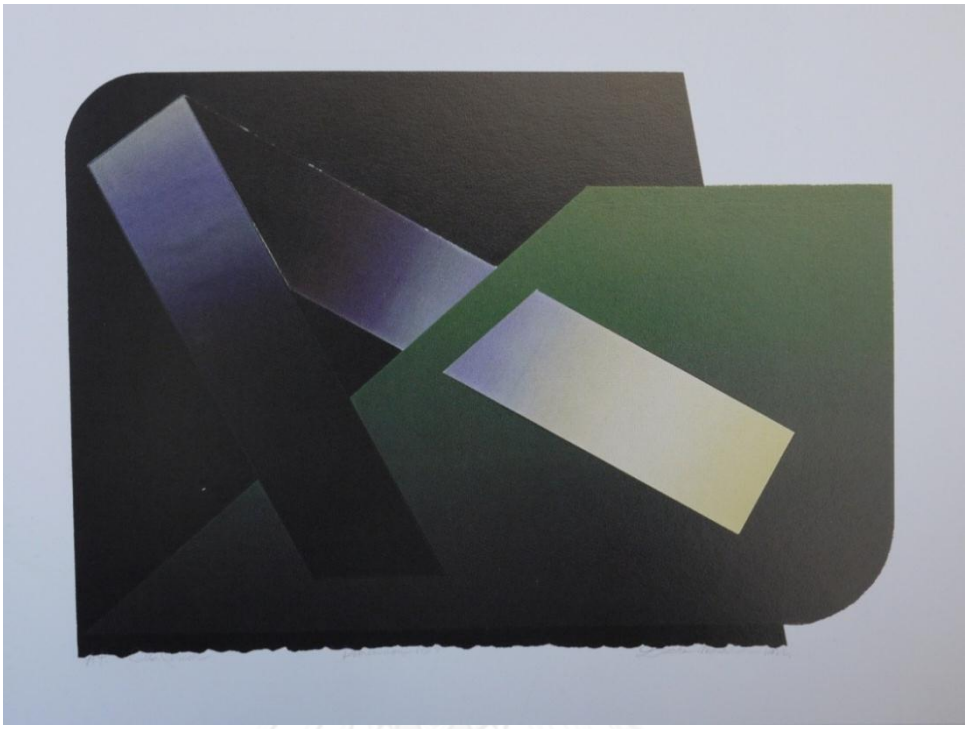
2.5.2.9 พิชัย นิรันต์ ศิลปินแห่งชาติของประเทศไทย ในระยะเริ่มแรกศิลปินจะสร้างสรรค์ในแนวเหมือนจริงหรือไม่ก็เขียนภาพทิวทัศน์ตามกระแสนิยมตะวันตก แต่ต่อมาได้พัฒนารูปแบบ ผลงานในลักษณะแบบกึ่งเหมือนจริงกึ่งนามธรรม (Semi-Abstract) โดยศิลปินผสมผสานความคิดส่วนตัวจากศรัทธา ความเชื่อในปรัชญาคำสอนในพระพุทธศาสนาแสดงการดิ้นรนของมนุษย์ภายหลังสิ้นชีวิตว่ากำลังเคลื่อนที่ไปสู่ที่ใดในภูมิจักรวาลผลงานที่มีชื่อเสียงของพิชัย นิรันต์ที่ชื่อว่า ผนังแห่งศรัทธา (Faith) เป็นการนำเสนอภาพรอยพระพุทธบาทเต็มผืนผ้าใบ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทาง

ศาสนาที่สำคัญ ภายใต้วิธีการสร้างสรรค์โดยอิสระของศิลปิน มีการใช้ฝีแปรงแสดงจังหวะและลีลาจากร่องรอยของพระพุทธบาทที่ปรากฏอยู่ในวัดและโบราณสถานที่สำคัญ โดยอาศัยรูปสัญลักษณ์แห่งพระพุทธศาสนาที่เปี่ยมความหมายและอุดมคติแห่งศรัทธาของพระพุทธศาสนิกชน

พิชัย นิรันต์เป็นศิลปินไทยอีกกลุ่มหนึ่งที่ยังคงยึดมั่นในแนวทางอันสูงส่งของศิลปกรรมไทยดั้งเดิมแต่ได้มีการพัฒนา ในลักษณะที่เป็นการสืบต่อ ให้เห็นถึงความสำคัญของคุณค่าที่แท้จริงของศิลปะ มิได้ใช้วิธีการในลักษณะลอกเลียนแบบของเดิมมีการนำเอารูปแบบลักษณะที่พิเศษของไทยมาปรับให้เข้ากับยุคปัจจุบัน และพยายามรักษาคุณค่าในอดีตทั้งทางด้านความเชื่อความศรัทธาสัญลักษณ์ที่สำคัญทางพระพุทธศาสนา (วิโชค มุกดามณี, 2554)

2.5.2.10 เดชา วราชุน ศิลปินแห่งชาติ และศิลปินชั้นเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติของประเทศไทย เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ในศิลปะแบบนามธรรมที่โดดเด่นที่สุดมากที่สุดคนหนึ่ง ผลงานนามธรรมในงานศิลปะภาพพิมพ์ระยะเริ่มแรก พ.ศ.2511 - 2532 เป็นการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ชนิดต่างๆ เช่น ภาพพิมพ์แกะไม้ ภาพพิมพ์โลหะ และภาพพิมพ์ซิลค์สกรีน (เดชา วราชุน, 2545) เป็นศิลปินที่ให้ความสนใจกับการค้นคว้า ทดลอง และพัฒนาเทคนิคต่างๆ เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ของตนเอง

ผลงานภาพพิมพ์ของศิลปินในระยะเริ่มแรก มักจะนำเสนอความงามอันเกิดจากการประกอบกันรูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) และรูปทรงอินทรีย์ (Organic Forms) ผลงานที่โดดเด่นในระยะเริ่มแรกของศิลปินถูกสร้างสรรค์ขึ้นด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ซิลค์สกรีน (Silk Screen) ด้วยการใช้ขอบเส้นรอบนอก ลักษณะพื้นผิวและน้ำหนักของสีสันที่คมชัดตามแบบอย่างศิลปะแบบขอบคมมีความโดดเด่นในเรื่องของการใช้พื้นที่ว่างและรูปทรงที่เรียบง่าย เป็นการถ่ายทอดรูปทรงที่มีความลงตัวและความเรียบง่ายขององค์ประกอบเป็นหลัก ด้วยรูปทรงที่ถูกลดทอน คลี่คลาย และออกแบบให้คงเหลือแต่สาระสำคัญที่ต้องการเท่านั้น มีการใช้พื้นผิวที่สอดแทรกอยู่ในภาพ หรือแม้แต่การไล่น้ำหนักของสีขาว เทา ดำ และสีอื่นๆ (วิโชค มุกดามณี, 2554) ต่อมาศิลปินก็ยังคงพัฒนาการทำงานด้วยเทคนิคศิลปะอื่นๆ อีกมากมาย อาทิ เทคนิคสีน้ำ เทคนิคสื่อผสมที่มีการนำกระดาษทำเอง เทคนิคสื่อผสมที่ใช้วัสดุต่างๆ แผ่นไม้ โลหะประเภทต่างๆ และวัสดุสำเร็จ มาจัดวางผสมผสานรวมกัน แต่ผลงานทั้งหมดก็ยังคงรักษารูปแบบการสร้างสรรค์ในเชิงนามธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปิน จวบจนกระทั่งปัจจุบันผลงานก็ยังคงได้รับการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปตามแรงบันดาลใจของศิลปิน



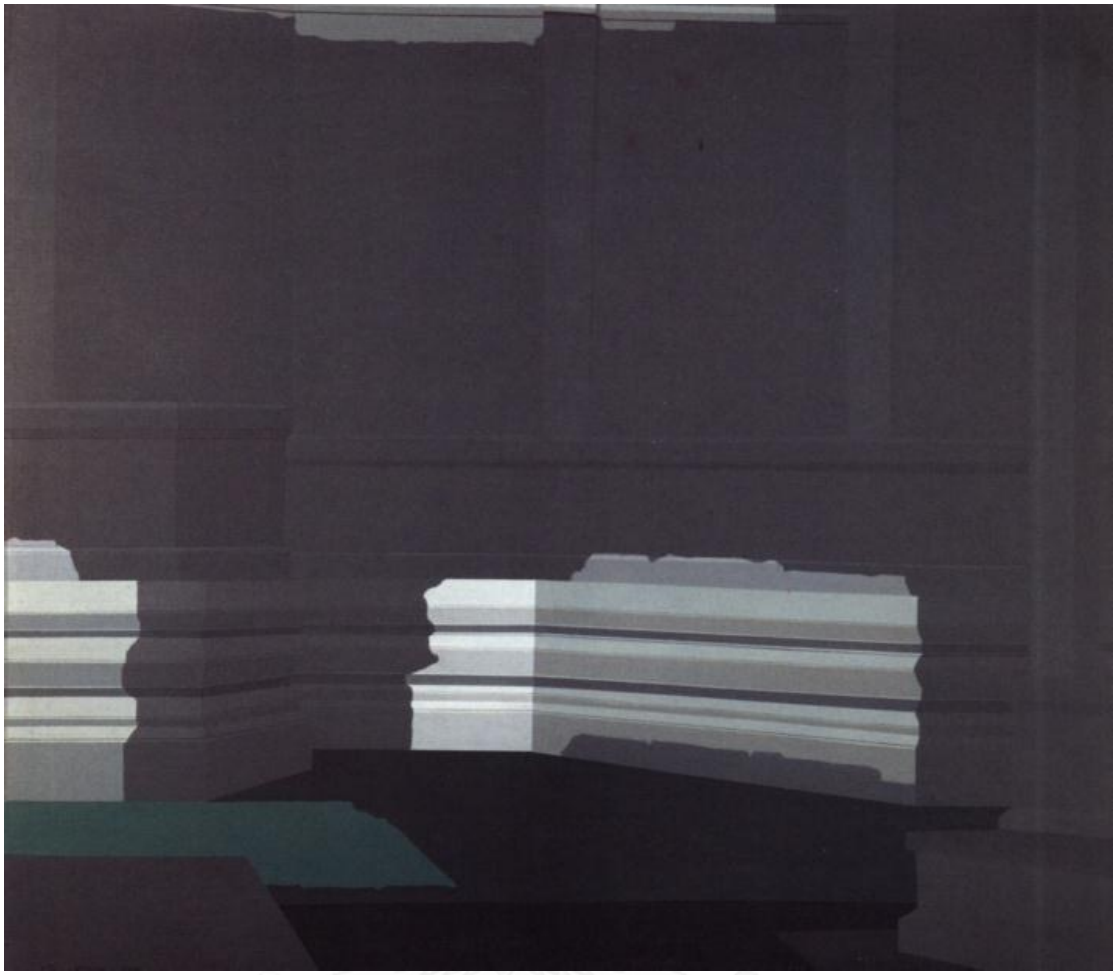
ภาพที่ 57 ผลงานของ เดชา วราชุน ชื่อ “มิติ หมายเลข 2, 2525 เทคนิค Silkscreen 65x85 cm.

2.5.2.11 อิทธิพล ตั้งโฉลก ศิลปินแห่งชาติและศิลปินชั้นเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติของประเทศไทยเป็นศิลปินผู้ที่สร้างสรรค์ ผลงานศิลปะในเชิงนามธรรมอย่างต่อเนื่อง ทั้งในรูปแบบของงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ผลงานในยุคแรกๆ ของศิลปิน เป็นการใช้เรื่องราวเนื้อหาสาระ และความประทับใจจากสิ่งแวดล้อมรอบๆ ตัวมาคลี่คลาย เพื่อนำเสนอผลงานในเชิงนามธรรม อาทิ ผลงานในชุด Wall และ Urban ศิลปินนิยมใช้ส่วนประกอบของสถาปัตยกรรม อาคาร ผนัง กำแพง ประตู และหน้าต่าง มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ มีการใช้รูปทรงเรขาคณิตขั้นพื้นฐาน แสงเงามาประกอบมีการใช้สีสันที่ค่อนข้างหม่นและให้ความสำคัญกับพื้นผิวเป็นอย่างมาก เพื่อสะท้อนความรู้สึกจากสภาพชีวิตของคนในสังคมเมือง ในผลงานชุด Fragments และ The Colors of Light ศิลปินหยิบยืมลักษณะและความประทับใจจากผืนดิน ใบไม้ สายน้ำ และแสงแดด มาดัดแปลงให้เกิดเป็นรูปร่าง เส้น สีสัน ลวดลาย และพื้นผิวที่สอดประสานสัมพันธ์กัน ถ่ายทอดสัญลักษณ์และความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในธรรมชาติ (วิโชค มุกดามณี, 2554)

นอกจากนี้ศิลปินยังถือได้ว่าเป็นศิลปินไทยยุคแรกๆ ที่ใช้เทคนิคภาพพิมพ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่นเดียวกับเดชา วราชุน ผลบางชิ้นมีการผสมผสานเทคนิคทางจิตรกรรมสีน้ำมัน สีอะคริลิค แผ่นเงินและแผ่นทองคำเปลวเข้าไว้ด้วยกัน โดยมีเอกลักษณ์โดดเด่นคือ การสร้างพื้นผิวและลวดลายที่สลับซับซ้อนถ่ายทอดความงามอันเกิดจากองค์ประกอบและสัมพันธภาพของสิ่งที่เป็นคู่ตรงข้ามกัน เช่น การเปรียบเทียบรูปทรงและพื้นที่ว่าง กระบวนการสร้างสรรค์ที่เป็นระเบียบกฎเกณฑ์และความอิสระ ความนิ่งและความเคลื่อนไหวของรูปทรง

นอกจากการสร้างสรรค์ผลงานโดยได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติรอบๆ ตัวแล้ว ศิลปินเริ่มให้ความสนใจในความหมายของศิลปะแนวนามธรรมบริสุทธิ์มากยิ่งขึ้น โดยผลงานชุดต่อมาจนถึงปัจจุบัน อิทธิพล ตั้งโฉลกทำงานจิตรกรรมที่มีความหมายสมบูรณ์ในตัวผลงานเอง ไม่ใช่การจำลองเลียนแบบสิ่งใด ลดทอนรูปทรงสัญลักษณ์ต่างๆ ให้หลงเหลือแค่เพียงรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย อันเป็นพื้นฐานของทุกสิ่งในโลก ใช้การซ้ำกันของจุดและเส้นจนเกิดเป็นลวดลายที่ให้ความรู้สึกสงบ เป็นระเบียบ มั่นคง สะท่อนสภาวะแห่งความเป็นสมาธิ

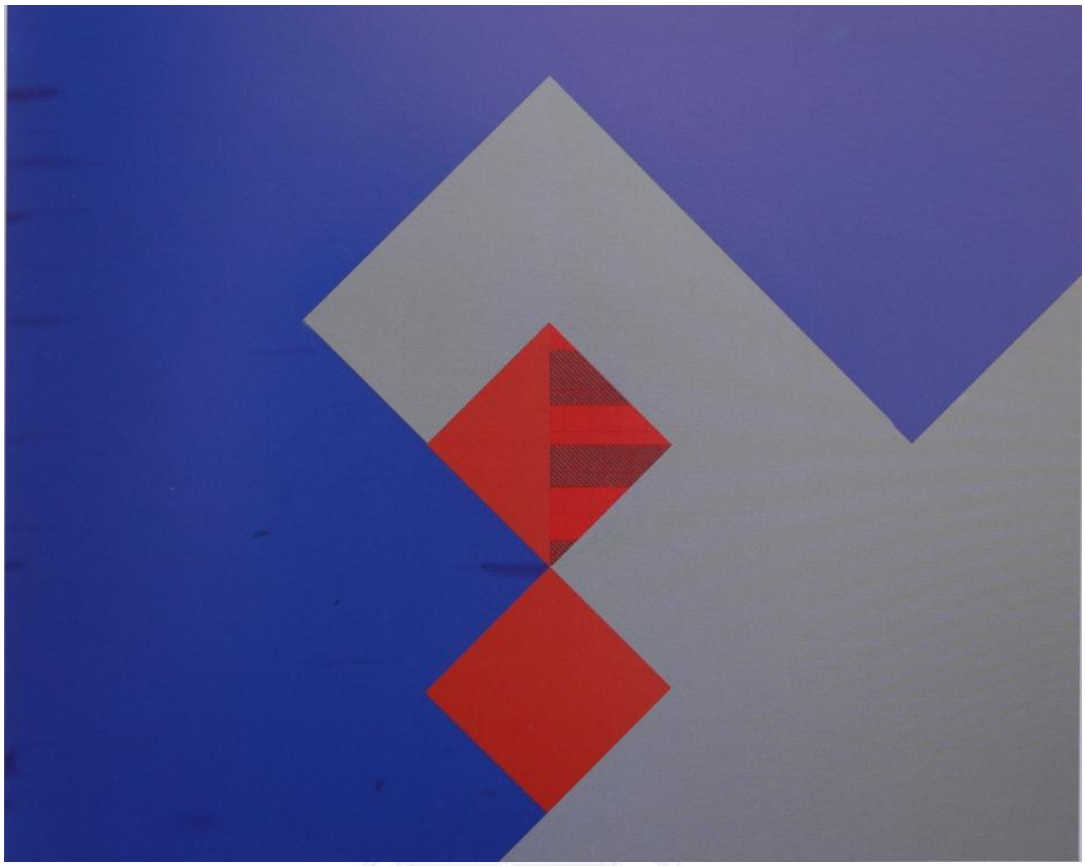
2.5.2.12 ปรีชา เถาทอง ศิลปินแห่งชาติและศิลปินชั้นเยี่ยมจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติของประเทศไทย เป็นศิลปินที่มีผลงานศิลปะไทยประเพณีที่ผสมผสานแบบศิลปะตะวันตก โดยมีเอกลักษณ์ที่การนำเสนอบรรยากาศของแสงและเงาที่ตกกระทบลงบนสถาปัตยกรรมไทย วัดวาอาราม โดยมีเนื้อหาที่มีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาผลงานศิลปะของปรีชา เถาทอง ในระยะเริ่มแรกได้รับแรงบันดาลใจจากการสังเกตค่าน้ำหนัก สี แสง เงา และบรรยากาศที่เกิดขึ้นในสถาปัตยกรรมไทยโดยเฉพาะโบสถ์ วิหาร ที่เต็มไปด้วยรายละเอียด อันเกิดจากลวดลายแบบศิลปะไทยดั้งเดิม สีสันที่ระยิบระยับของกระจกสีและกระเบื้องเคลือบ ประกอบกับเส้นโครงสร้างทางทัศนียวิทยาอันซับซ้อน ผลงานะยะแรกถ่ายทอดปรากฏการณ์และการหักเหของแสงซึ่งตกกระทบลงบนโครงสร้างภายนอกของสถาปัตยกรรม เช่น พื้นระเบียง ผนัง บันได และกำแพงของวัด ศิลปินใช้เทคนิคที่คล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมขอบคม (Hard Edge Painting) ของตะวันตกเพื่อถ่ายทอดลักษณะการทอดตัวของแสง ตลอดจนลดทอนรายละเอียดของสถาปัตยกรรมให้เรียบง่าย บรรยากาศอันเกิดจากความสว่างและความมืดของแสงและเงามาช่วยสร้างความสัมพันธ์ และความกลมกลืนให้กับองค์ประกอบของภาพ



ภาพที่ 58 ผลงานของ ปรีชา เถาทอง ชื่อ “จังหวะของแสงบนจิตรกรรม”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.2.1.3 ชวลิต เสริมปรุงสุข ศิลปินไทยที่สร้างสรรค์ผลงานอยู่ในประเทศเนเธอร์แลนด์ ผลงานของชวลิต เสริมปรุงสุขเป็นผลงานที่มีลักษณะเป็นเรขาคณิตแบบนามธรรม เป็นการสร้างสรรค์ด้วยรูปทรงที่เรียบๆ ง่ายๆ มีความผันแปรจากรูปทรงที่มีลักษณะง่ายๆ ไปสู่รูปทรงที่ซับซ้อน และจากรูปทรงที่ซับซ้อนไปสู่รูปทรงที่เรียบง่าย มีการลวงตาที่เกิดจากปฏิกิริยาการเปลี่ยนแปลงของรูปทรง สี มีละเอียดประณีต ในเรื่องของการใช้องค์ประกอบของเส้น รูปทรง และสี ผู้ชมงานเมื่อได้เห็นผลงานเขาครั้งแรกจะไม่เห็นอะไรนอกจากการเห็นพื้นที่ของสี รูปร่าง รูปทรงและเส้นตรงต่างๆที่ประกอบกันขึ้นมา การตัดทอนสิ่งต่างๆให้เหลือแต่เพียงองค์ประกอบที่เรียบง่าย แต่ความง่ายเหล่านั้นกับทำให้เป็นรากฐานสำคัญในกาทำให้เกิดความลวงตาภายในภาพ ผลงานของเขาต้องการให้ผู้ชมได้ใช้เวลาในการเพ่งพินิจพิจารณา และผลที่ได้ก็คือความสงบอันเร้นลับที่เกิดขึ้นมาจากส่วนลึกของจิตใจ (Helen Michaelsen,1988)



ภาพที่ 59 ผลงานของชวลิต เสริมปรุงสุข ชื่อ Untitle-0770-2010 เทคนิคผสม ขนาด 65x80

การศึกษาผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องเป็นการศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ใช้สีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างสรรค์ศิลปะแบบนามธรรมที่ไม่เน้นเรื่องราวหรือเนื้อหาที่ดูรู้เรื่อง แต่จะเน้นเรื่องการแสดงออกด้วยทัศนธาตุทางศิลปะและองค์ประกอบศิลป์เป็นสำคัญ เป็นการแสดงออกที่เน้นอารมณ์ความรู้สึกด้วยทัศนธาตุต่างๆ ด้วยตัวของมันเอง เหมือนเป็นภาษาอีกภาษาหนึ่งที่เรียกว่าภาษาภาพ (Visual Language) หรือเปรียบเสมือนท่วงทำนองของดนตรีที่ไม่มีเนื้อร้อง แต่สามารถสื่อสารหรือสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้ ถือเป็นการแสดงออกที่บริสุทธิ์มากที่สุด ในทางศิลปะงานที่นำเสนอด้วยศิลปะแบบนามธรรมจะใช้รูปทรงที่บริสุทธิ์ (Pure Form) ซึ่งหมายถึง รูปทรงที่มิได้เป็นตัวแทนของสิ่งใดสิ่งหนึ่งในธรรมชาติ เป็นรูปทรงของตัวมันเอง เกิดขึ้นมาจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นการแสดงออกที่ไม่ต้องอาศัยการอ้างอิงหรือเปรียบเทียบกับสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ (ชลูด นิ่มเสมอ, 2531) การใช้เส้นสินเทาในงานจิตรกรรมไทยถือได้ว่าเป็นรูปทรงบริสุทธิ์ที่พัฒนาเกิดขึ้นมาจากความคิดสร้างสรรค์ของช่างไทยโบราณที่ต้องการจะแก้ปัญหาทางด้านองค์ประกอบศิลป์ที่มีคุณค่าสามารถนำมาใช้ในการตอยอดความเป็นไทยในงานศิลปกรรมร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ศิลปะแบบนามธรรมยังได้มีการคลี่คลายไปเป็นรูปแบบทางศิลปะอื่นๆ อีกมากมาย แบ่งแยกออกไปตามปรัชญาความเชื่อ หรือลัทธิทางศิลปะในงานศิลปะร่วมสมัยสากล แบบอย่าง หรือลัทธิทางศิลปะที่ใช้สีในการแสดงออกเป็นสำคัญมีอยู่ด้วยกันหลายรูปแบบ และมีแนวคิดตลอดจนกลวิธีในการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกันไป แบบอย่างที่ศิลปะที่สำคัญ อาทิ ศิลปะแบบนีโอ-พลาสติสม์ เป็นแบบอย่างที่ให้ความสำคัญกับโครงสร้างของเส้น และรูปร่างรูปทรงเรขาคณิตขั้นพื้นฐาน เป็นที่มาของศิลปะแบบนามธรรมเรขาคณิต และไม่นิยมการตัดทอนรูปทรงจากธรรมชาติ ถึงแม้นว่าผลงานในระยะเริ่มแรกของ เฟียท มงเดรียน จะใช้วิธีการนี้ก็ตาม แต่พอกลายมาเป็นศิลปะในกลุ่มของนีโอ-พลาสติสม์ การสร้างสรรค์ผลงานของเขาก็เปลี่ยนไปเป็นการคิดสัดส่วนรูปทรงด้วยตนเอง พร้อมกับการจัดวางองค์ประกอบที่เคร่งครัดและเป็นระเบียบ จึงกลายเป็นสิ่งสำคัญในงานศิลปะรูปแบบนี้ นอกจากนี้สียังถูกนำมาใช้อย่างอิสระ การนำแนวคิดเกี่ยวกับการจัดวางองค์ประกอบ และการใช้สีอย่างมีระเบียบจึงเป็นสิ่งสำคัญที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ครั้งนี้ด้วย

ในส่วนของการศึกษาผลงานศิลปะแบบโพส-เพ้นเทอรี่ แอ็บแตร็กชั่น ซึ่งเป็นแบบอย่างทางศิลปะที่ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ที่ไม่ได้เป็นการแสดงออกด้วยอารมณ์ หรือการกระทำที่รุนแรง มีลักษณะที่ตรงกันข้ามกับการแสดงออกศิลปะลัทธินามธรรมสำแดงพลังอารมณ์ (Abstrct Expressionism) แต่จะเป็นการแสดงออกที่สงบนิ่ง นุ่มนวล ทั้งที่ผลงานศิลปะในสองกลุ่มนี้มีความคาบเกี่ยวกันแต่แสดงออกไม่เหมือนกันในด้านกลวิธี นอกจากนี้ศิลปะแบบขอบคม จิตรกรรมคัลเลอร์ฟิลค์ และศิลปะแบบมินิมอลล้วนเป็นแบบอย่างทางศิลปะที่มีความเหมาะสมกับการแสดงออกทางอารมณ์ที่ต้องการจะเน้นอารมณ์ของความสงบ เงียบ แต่มีพลังที่แฝงไว้ไม่แตกต่างจากการแสดงออกด้วยอารมณ์ที่รุนแรงตามแบบอย่างศิลปะลัทธินามธรรมสำแดงพลังอารมณ์

จากการศึกษาแบบอย่างทางศิลปะทำให้ได้แนวทางหรือแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการใช้สีในการแสดงออก ด้วยองค์ประกอบที่เรียบง่ายตามแบบอย่างศิลปะแบบมินิมอล และเทคนิคการระบายสีที่แบนราบประณีตตามแบบอย่างศิลปะแบบขอบคม ซึ่งเป็นเทคนิคที่เหมาะสมสอดคล้องกับลักษณะของงานจิตรกรรมไทยโบราณที่นิยมใช้การระบายสีเรียบ ตลอดจนการสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่นิ่งเงียบสงบ แต่มีพลังของความเคลื่อนไหวอันนำไปสู่สภาวะของความว่างจากความเชื่อทางพระพุทธศาสนา

สำหรับในประเทศไทยมีศิลปินหลายท่านที่ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะภายใต้แบบอย่าง หรือแนวคิดทางด้านศิลปะนามธรรม ซึ่งมีศิลปินผู้บุกเบิกศิลปะนามธรรมที่สำคัญของไทย อาทิ ศาสตราจารย์เดชา วราชุน, ชวลิต เสริมปรุงสุข ศิลปินเหล่านี้มีแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรมที่มีความโดดเด่น มีการแสดงออกด้วยทัศนธาตุทางศิลปะ หรือรูปทรงทางศิลปะอย่างชัดเจน มีการองค์ประกอบของพื้นที่ว่างที่ทำงานร่วมกับ สี และรูปร่างรูปทรงที่เกิดขึ้นมาจากการสร้างสรรค์ของศิลปินทั้งที่มีที่มาจากสิ่งแวดล้อม และสร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยตนเอง ถือเป็นแบบอย่างหรือแนวทางของศิลปินไทยที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

2.6 งานวิจัยและผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง

สุนันทา เงินไพโรจน์ (2546) ได้ทำการศึกษาลักษณะของภาพบุคคลและที่มาของเรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์มีลักษณะเป็นการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิด คติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ลักษณะทางประติมานวิทยาของภาพบุคคลที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ผลการศึกษาพบว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นผลงานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ได้รับอิทธิพลมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่มีลักษณะเฉพาะตัวซึ่งเป็นเอกลักษณ์ตามแบบอย่างไทยประเพณีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นภาพจิตรกรรมมีเนื้อหา 2 เรื่องใหญ่ คือเทพชุมนุมและพุทธประวัติซึ่งมีที่มาจากวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ภาพเทพชุมนุมมีลักษณะการใช้พงศ์ของโขนมาเป็นตัวกำหนด เพื่อบอกลักษณะทางประติมานวิทยา การเขียนภาพเทพชุมนุมแสดงให้เห็นถึง ตอนเหล่าเทพยดามาถวาย การสักการะต่อพระพุทธองค์ภายหลังการตรัสรู้แล้วและยังมีความหมายถึงพระพุทธเจ้าทรงมีอำนาจเหนือจักรวาล ในส่วนภาพพุทธประวัติมีทั้งหมด 28 ภาพ เริ่มตั้งแต่ตอนอัญเชิญพระพุทธองค์ลงจากสวรรค์เพื่อมาจุติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะจนถึงตอนเสด็จปรินิพพาน นอกจากนี้ยังพบว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ยังมีลักษณะพิเศษหลายประการ และเป็นฝีมือสกุลช่างวังหน้าสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ได้รับการยกย่องว่ามีความงามเป็นเลิศ

รัตติกาล ศรีอำไพ (2549) ได้ทำการศึกษารูปแบบภาพเทพชุมนุมในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และเพื่ออธิบายตีความภาพจิตรกรรมในเชิงประติมานวิทยา (Iconography) โดยเปรียบเทียบกับงานวรรณกรรม รวมทั้งเพื่อบันทึกข้อมูลขั้นต้นเกี่ยวกับเรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนังเทพชุมนุมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยใช้วิธีการศึกษาแบบพรรณนา จากการศึกษาพบว่าจิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมนี้มีทั้งที่เป็นคติเรื่องพระพุทธประวัติจากพระปฐมสมโพธิกถาและที่เป็นคติเกี่ยวกับวิมานในสวรรค์ จากการศึกษาพบว่าความแตกต่างจิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมที่พบในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ซึ่งเป็นคติเกี่ยวกับวิมานในสวรรค์ ส่วนจิตรกรรม ฝาผนังภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถวัดสุวรรณารามเขตบางกอกน้อยเป็นคติเกี่ยวกับพระพุทธประวัติในพระปฐมสมโพธิกถา ปริจเฉทที่10 (อภิสมโพธิปริวัตติ) นอกจากนี้ยังพบความแตกต่างด้านหน้าที่ของอาคารในการที่ใช้เป็นหอพระในพระราชวังกับที่ใช้เป็นพระอุโบสถในวัด ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมฝาผนังภาพมารผจญภาพเทพชุมนุมและพระประธานปางมารวิชัยในพระอุโบสถที่จงใจแสดงความต่อเนื่องของเหตุการณ์ตอนสำคัญในพระพุทธประวัติซึ่งในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และความแตกต่างของแบบแผนการจัดวางตำแหน่งภาพจิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมภายในพระที่นั่งฯ ซึ่งอยู่บนผนังโดยรอบห้องโถงทั้ง 4 ด้านกับในพระอุโบสถซึ่งมีบนผนังด้านข้าง 2 ด้านทั้งหมดเป็นไปอย่างมีแบบแผนและมีเหตุมีผลต่อคติทั้ง 2 เรื่องดังกล่าว

วิไลรัตน์ ยังรอต (2540) ได้ทำการศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร พบว่าความหมายของภาพจิตรกรรมฝาผนังภาพจักรวาล มีความหมายพิเศษนอกเหนือจากการแสดงภาพภพภูมิทั้ง 3 หรือ ไตรภูมิเท่านั้น ยังแสดงให้เห็นถึงความหมายของการแสดงสภาวะการที่พระพุทธเจ้ากำลังเจริญภาวนาเข้าสู่การตรัสรู้ที่เรียกว่า สัพพัญญูตญาณ รวมทั้งแสดงสภาวะอยู่เหนือจักรวาล และความเป็นศูนย์กลางจักรวาลของพระพุทธเจ้าในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้ยังพบว่าการวาดภาพจักรวาลร่วมกับพุทธประวัติตอนมารผจญ คือการแสดงเหตุการณ์ขณะที่พระโพธิสัตว์กำลังก้าวไปสู่การเป็นพุทธะ นั่นเอง เมื่อมองภาพรวมของงานจิตรกรรมภายในพุทธสถานพบว่าพระประธานคือตัวแทนของพระพุทธเจ้าที่กำลังต่อสู้กับพญามารที่สื่อด้วยภาพมารผจญบนผนังสกัดด้านหน้า และทรงสามารถตรัสรู้ได้ สื่อด้วยภาพจักรวาลบนผนังสกัดด้านหลัง เฉพาะในเขตกรุงเทพมหานครพบแบบแผนการวาดภาพแบบนี้ในช่วงรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 เท่านั้น และเริ่มเสื่อมคลายลงในสมัยรัชกาลที่ 4 เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงความเชื่อเรื่องจักรวาลที่ได้รับอิทธิพลความรู้แบบวิทยาศาสตร์ของชาวตะวันตก

นิยะดา เหล่าสุนทร และคณะ (2540) ได้ศึกษาถึงพุทธิปัญญาของบุพชนในอดีตเพื่อสร้างปัญญาให้แก่คนในยุคปัจจุบัน ในงานวิจัยได้ใช้หลักฐานทางด้านวรรณคดีเป็นแนวทางสำคัญในการสะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของคนไทย ที่ถ่ายทอดผ่านจากกฎหมายตราสามดวง และวรรณคดีที่เป็นที่มาบนจิตรกรรมฝาผนัง จากการศึกษาวรรณคดีที่เป็นที่มาบนจิตรกรรมฝาผนัง พบว่านอกจากงานจิตรกรรมฝาผนังจะแสดงให้เป็นถึงความเป็นเลิศทางศิลปะแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับวรรณคดีที่มีความประสานกลมกลืนกันอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทย และความสามารถในการใช้ภาพวาดเป็นสื่อบอกเล่าเรื่องราวในวรรณคดีและเรื่องราวต่างๆ ตลอดจนมีบทบาทหน้าที่ในการสั่งสอนคนในสังคม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการรับรู้ที่ไม่จำกัดอยู่เฉพาะการอ่านเท่านั้น หากแต่ยังขยายไปสู่การเรียนรู้ด้วยการชม ซึ่งช่วยให้ผู้ที่ไม่รู้หนังสือสามารถเข้าใจในเรื่องราวและวรรณคดีที่สำคัญเช่นเดียวกับผู้ที่รู้หนังสือได้ นอกจากนี้จิตรกรรมฝาผนังยังช่วยหล่อหลอมจิตใจให้มีสุนทรียะและซาบซึ้งในความงามทางด้านศิลปะและวรรณคดี

มงคล ไชยวงศ์ (2547) ได้ศึกษาองค์ประกอบศิลป์จากภาพประกอบแนวประเพณีไทยระหว่าง พ.ศ. 2492 - พ.ศ.2544 โดยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบศิลป์จากภาพประกอบแนวประเพณีไทยจากการออกแบบและการเขียนภาพประกอบ เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาผลงานการออกแบบการเขียนภาพประกอบและพัฒนาผลงานออกแบบภาพประกอบ ตลอดจนเพื่อปลูกฝังเจตคติระหว่างผลงานศิลปะการออกแบบแนวประเพณีและสังคมไทย ผลการศึกษาพบว่า 1. แนวคิดในการสร้างผลงานแนวประเพณีไทยของกลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่จะสร้างสรรค์งานศิลปกรรมแนวประเพณีไทยโดยการใช้แนวคิดและประสบการณ์มาจาก 1) การศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์

ชาติไทยและแนวศิลปะของไทยในอดีต 2) อ่านและศึกษาวรรณคดีไทย 3) การใช้ชีวิตที่สัมพันธ์กับเอกลักษณ์ของไทยศิลปวัฒนธรรมและประเพณีไทยในท้องถิ่น 4) ศึกษาแนวคิดจากงานบุญและประเพณีทางพุทธศาสนา 5) ศึกษาและเรียนรู้จากผลงานและพัฒนาทักษะความชำนาญจากผู้รู้หรือครูอาจารย์ในแนวประเพณีไทยต่างๆ 6) เรียนรู้จากประสบการณ์ความชำนาญและการประกอบอาชีพ 7) การถ่ายทอดความรู้และประสบการณ์ต่างๆ จากในอดีต 2. แนวคิด การสร้างสรรค์งานในเชิงทัศนศิลป์ของการสร้างผลงานแนวประเพณีไทยของกลุ่มตัวอย่างใช้หลักการทางทัศนศิลป์ต่างๆ ได้แก่ 1) การใช้สีในกลุ่มวรรณะเย็นและวรรณะร้อน 2) แสงและเงาเพื่อช่วยให้สามารถบอกเวลาและทิศทาง 3) น้ำหนักโดยจัดด้วยน้ำหนักสีแสงเงาให้ใกล้เคียงและกลมกลืน 4) จุดเด่นของภาพโดยสร้างจุดเด่นหรือตำแหน่งจากส่วนสำคัญของภาพ 5) ความสมดุลโดยจัดแบบสมดุล 6) การใช้เส้นเป็นตัวกำหนดหรือให้เกิดความสำคัญในภาพและ 7) ระนาบโดยใช้ในการแสดงระยะของภาพ

ศุภมาศ เอ่งฉ้วน (2543) ได้ทำการศึกษาคำเรียกสีและมโนทัศน์เรื่องสีของคนไทยสมัยสุโขทัยและสมัยปัจจุบัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ระบบคำเรียกสีพื้นฐาน และมโนทัศน์เรื่องสีและระบบคำเรียกสีไม่พื้นฐานในภาษาไทยสมัยสุโขทัยและปัจจุบัน ตลอดจนระบบคำเรียกสีพื้นฐาน จากการศึกษาพบว่าในสมัยสุโขทัยมีคำเรียกสีพื้นฐาน 5 คำ ส่วนในสมัยปัจจุบันมีคำเรียกสีพื้นฐาน 12 คำ การปรากฏคำเรียกสีทั้งสองสมัยพบว่าจะมีคำว่า สี หรือไม่มีก็ได้ เช่น สีขาว เรียก ขาว ก็ได้โครงสร้างของคำเรียกสีสมัยสุโขทัย คือ คำเรียกสี(คำขยาย)+ดัง+คำ/วลี ของสิ่งที่เปรียบเทียบ เช่น ดำดังคอกา หรือ ขาวงามดังสังข์อันท่านฝนใหม่ เป็นต้น ส่วนปัจจุบันจะปรากฏตามโครงสร้างคำเรียกสีพื้นฐาน+(ของ)+คำ/วลีของสิ่งที่เปรียบเทียบ เช่น แดงดอกโป๊ยเซียน น้ำเงินของบัว เป็นต้น สิ่งของที่นำมาเปรียบเทียบส่วนใหญ่เป็นสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ ส่วนกลวิธีการเรียกสีไม่พื้นฐานของทั้งสองสมัยมีลักษณะคล้ายคลึงกัน

ในส่วนของการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องทำให้ความรู้เกี่ยวข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ความเป็นมา และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ตลอดจนความเป็นมาของสีไทยโบราณ คติความเชื่อในการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่มีที่มาจากวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา และการสร้างระบบสัญญะในการสื่อความหมายในเรื่องของความเชื่อเรื่องจักรวาลตามหลักทางพระพุทธศาสนา ด้วยใช้งานจิตรกรรมฝาผนังตอนเทพชุมนุมที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ว่างภายในพระที่นั่ง และองค์พระพุทธสิหิงค์ ถือเป็นแนวคิดที่สำคัญในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่ต้องการจะสื่อถึงความยิ่งใหญ่ของพระพุทธเจ้าหลังการตรัสรู้แล้ว

จากการศึกษาเอกสารและวรรณคดีที่เกี่ยวข้องทำให้เกิดความเข้าใจถึงประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของงานจิตรกรรมไทย ทำให้เห็นความแตกต่างที่สำคัญของงานจิตรกรรมไทยในแต่ละยุคแต่ละสมัย อันนำไปสู่ความเข้าใจถึงการเปลี่ยนแปลงของการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังพระที่

นั่งพุทไธสวรรย์ จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของจิตรกรรมในยุคนี้ นอกจากนี้การศึกษาประวัติความเป็นมาและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ยังทำให้ทราบถึงการใช้ระบบสัญญะในการสื่อความหมายที่แฝงอยู่ในงานจิตรกรรม ไม่ว่าจะเป็นสัญญะของสี และสัญญะที่เกิดขึ้นมาจากการใช้องค์ประกอบร่วมอื่นๆ

นอกจากนี้การศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับสีและการสื่อความหมายยังทำให้เกิดความเข้าใจถึงบทบาทหน้าที่ของสีในการเป็นสื่อในการแสดงออกทางด้านศิลปะที่มีอิทธิพลต่อการรับรู้ของมนุษย์ สามารถทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก และปฏิกิริยาตอบสนองต่อการรับรู้ การสื่อความหมาย การแปลความหมายที่มีอยู่ในตัวสี สีจึงมีความสำคัญต่อมนุษย์ทั้งทางด้านจิตวิทยา การสื่อความหมาย และการแสดงออก เมื่อถูกนำมาใช้เป็นสื่อในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ สีได้ถูกนำไปพัฒนาตามความเชื่อของศิลปินจนเกิดเป็นแบบอย่างหรือลัทธิทางศิลปะที่สำคัญ เกี่ยวข้องกับปรัชญาทางศิลปะอีกหลากหลายรูปแบบ ซึ่งรูปแบบต่างๆ เหล่านี้มีทั้งที่เป็นแบบอย่างสากล และแบบอย่างเฉพาะตัวของศิลปิน ทำให้การวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์นี้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัยและการสร้างสรรค์

การดำเนินการวิจัยและสร้างสรรค์ เรื่อง จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งมีลักษณะเป็นการบูรณาการองค์ความทางด้านวิจัยและการสร้างสรรค์เข้าด้วยกัน ในการศึกษาชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์นั้นจะเป็นการศึกษาค้นคว้าและวิจัยเกี่ยวกับเรื่องสี ด้วย องค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ วิทยาศาสตร์ จิตวิทยา และทัศนศิลป์ เพื่อนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจและข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ จึงแบ่งกรอบของวิธีดำเนินการวิจัยออกเป็น 2 ขั้นตอนใหญ่ ดังนี้คือ

1. ขั้นตอนการศึกษาชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
2. ขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

3.1 ขั้นตอนการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

3.1.1 ประชากร ประชากรที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ คือ สีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ โดยใช้วิธีสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง คัดเลือกตัวแทนมา 9 ภาพ เพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลตัวอย่างสี

3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1.2.1 การเก็บข้อมูลภาคเอกสาร เป็นการศึกษาข้อมูลเอกสารเบื้องต้นจากหนังสือ บทความ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ลักษณะทางด้านสถาปัตยกรรม และงานจิตรกรรมฝาผนัง ตลอดจนแนวคิด คตินิยม และสัญญะในการสร้างพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ นอกจากนี้ยังมีการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องหลักทฤษฎีสี จิตวิทยาของสี ภาษาแห่งสี และสัญญะของสี ตลอดจนแบบอย่างทางด้านศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมในครั้งนี้

3.1.2.2 การเก็บข้อมูลจากการสำรวจ ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เดินทางไปสำรวจสภาพภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในสถานที่จริง ตั้งแต่เริ่มต้นดำเนินการวิจัยโดยใช้วิธีการการสำรวจ การสังเกตด้วยตนเอง และบันทึกภาพด้วยการถ่ายภาพ โดยได้ทำจดหมายขออนุญาตอย่างเป็นทางการในการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสี และการถ่ายภาพภายใน

พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลที่จะนำไปประกอบข้อมูลด้านอื่นๆ ดังต่อไปนี้ คือ

1. การสำรวจสภาพทางกายภาพ ผู้วิจัยได้สำรวจสภาพแวดล้อมทางกายภาพทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรมฝาผนัง การจัดวางตำแหน่งของพระประธาน (พระพุทธสิหิงค์) และวัตถุสิ่งของที่อยู่ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสำรวจได้ใช้วิธีการบันทึกภาพด้วยกล้องถ่ายภาพแล้วนำมาวิเคราะห์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษา และสร้างเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลต่อไป นอกจากนี้ยังเป็นการซึมซับบรรยากาศเพื่อใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมชุดนี้

2. การสำรวจลักษณะความสัมพันธ์ของสถาปัตยกรรมและงานจิตรกรรมทางด้านคติ ความเชื่อ แนวคิด การจัดวางองค์ประกอบศิลป์ และความงามทางด้านสุนทรียศาสตร์ที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

3.1.2.3 เครื่องมือ

1. กล้องถ่ายภาพ คอมพิวเตอร์ และซอฟแวร์ภาพถ่าย ผู้วิจัยได้ทำบันทึกภาพด้วยกล้องถ่ายภาพดิจิตอล เพื่อเป็นการเก็บรวบรวมข้อมูล ลักษณะทางด้านสถาปัตยกรรมทั้งภายนอกและภายใน ตลอดจนภาพจิตรกรรมฝาผนังในส่วนของภาพพุทธประวัติและภาพเทพชุมนุม ในฐานะที่เป็นข้อมูลภาคเอกสาร ภาพประกอบ และการนำไปใช้ในการสร้างเครื่องมือการวิจัยครั้งนี้

2. แถบสี PANTONE ในการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสีในการวิจัยครั้งนี้ใช้แถบสี PANTONE มาใช้ประกอบกับแบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสีที่ผู้วิจัยได้ออกแบบขึ้น โดยจะนำแถบสีมาตรฐานของระบบสี PANTONE มาใช้เป็นเครื่องมือในการเปรียบเทียบสีในงานจิตรกรรมที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ต้องการจะบันทึกข้อมูลตัวอย่างสี

3. แบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสี เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยออกแบบพัฒนาขึ้นเพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลตัวอย่างสีอย่างเป็นระบบ และสามารถอ้างอิงถึงแหล่งที่มาของพื้นที่บริเวณที่เก็บข้อมูลสีได้ ในการใช้แบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสีนี้จะต้องใช้ร่วมกับแถบสี PANTONE โดยการเปรียบเทียบสีจากแถบสี PANTONE กับพื้นที่สีเป้าหมายและทำการจดบันทึกไว้ในแบบบันทึกเพื่อนำไปวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป ในการออกแบบเครื่องมือแบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสี (ภาคผนวก) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลทางด้านเอกสารที่เกี่ยวข้องประกอบกับการสำรวจ

สภาพทางกายภาพ บันทึกข้อมูลด้วยภาพถ่ายเพื่อนำมาจัดทำเป็นแบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสี ในการออกแบบแบบบันทึกตัวอย่างสีครั้งนี้มีการปรึกษาขอคำแนะนำในการตรวจสอบเครื่องมือ แล้วนำมาพัฒนาปรับปรุงแก้ไขก่อนนำไปใช้จริง จากอาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญเรื่องสี ซึ่งประกอบไปด้วย

1. อาจารย์ที่ปรึกษา รศ.กมล เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ผู้เชี่ยวชาญเรื่องสี รศ. อรัญ หาญสืบสาย หัวหน้าภาควิชาเทคโนโลยีทางการถ่ายภาพและการพิมพ์ คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ผู้เชี่ยวชาญเรื่องสี อาจารย์พรทวี พึ่งรัศมี อาจารย์ภาควิชาเทคโนโลยีทางการถ่ายภาพและการพิมพ์ คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1.3 การวิเคราะห์ข้อมูลสี

3.1.3.1 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็น ลักษณะทางสถาปัตยกรรม การวางภาพจิตรกรรม การใช้สี คติความเชื่อ แนวคิด และสัญญะที่ปรากฏภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จะทำการวิเคราะห์ข้อมูลเนื้อหาในเชิงพรรณนา

3.1.3.2 การวิเคราะห์จากการสังเกตภาคสนาม เป็นการวิเคราะห์ชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรม สภาพบรรยากาศสีส่วนรวม และการใช้ชุดสีต่างๆ

3.1.3.3 การวิเคราะห์ข้อมูลสี วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสีด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงสถิติ ด้วยการแจกแจงความถี่และร้อยละของข้อมูลเกี่ยวกับสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และสรุปการวิเคราะห์เป็นเนื้อหาในเชิงพรรณนา

3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

ในการวิจัยและสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์นี้มีขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานดังต่อไปนี้คือ

1. การศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง
2. การศึกษาวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลชุดสี

3. การจัดทำภาพร่างผลงานและการพัฒนาผลงาน
4. การเตรียมอุปกรณ์ และการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ผลงาน
5. การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

3.2.1 การศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลเอกสารเกี่ยวกับหลักการ แนวคิด และทฤษฎี ทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ ศิลปกรรมศาสตร์ และศิลปิน ที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินการสร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยมีประเด็นการศึกษาดังต่อไปนี้ คือ

3.2.1.1 การศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ศึกษาลักษณะทางสถาปัตยกรรมโดยเฉพาะสถาปัตยกรรมภายใน ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมฝาผนังในเชิงสัญญะ ตลอดจนศึกษาเนื้อหาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ คติความเชื่อเรื่องจักรวาล การใช้พื้นที่ว่างภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

3.2.1.2 การศึกษาข้อมูลเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบศิลป์ และความเชื่อทางพระพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนแนวคิดที่สำคัญ ซึ่งเป็นแกนในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะครั้งนี้

3.2.1.3 การศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของสี ทั้งในเชิงวิทยาศาสตร์ จิตวิทยา การสื่อความหมาย และการใช้สัญญะของสี

3.2.1.4 การศึกษารูปแบบของผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นฐานของการพัฒนาผลงานและการอ้างอิงแบบอย่างที่ศิลปะ และเพื่อใช้เป็นแนวทางในการค้นหารูปแบบที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์ การถ่ายทอดแนวความคิดด้วยรูปแบบผลงานสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยแบ่งเป็นการศึกษาดังนี้

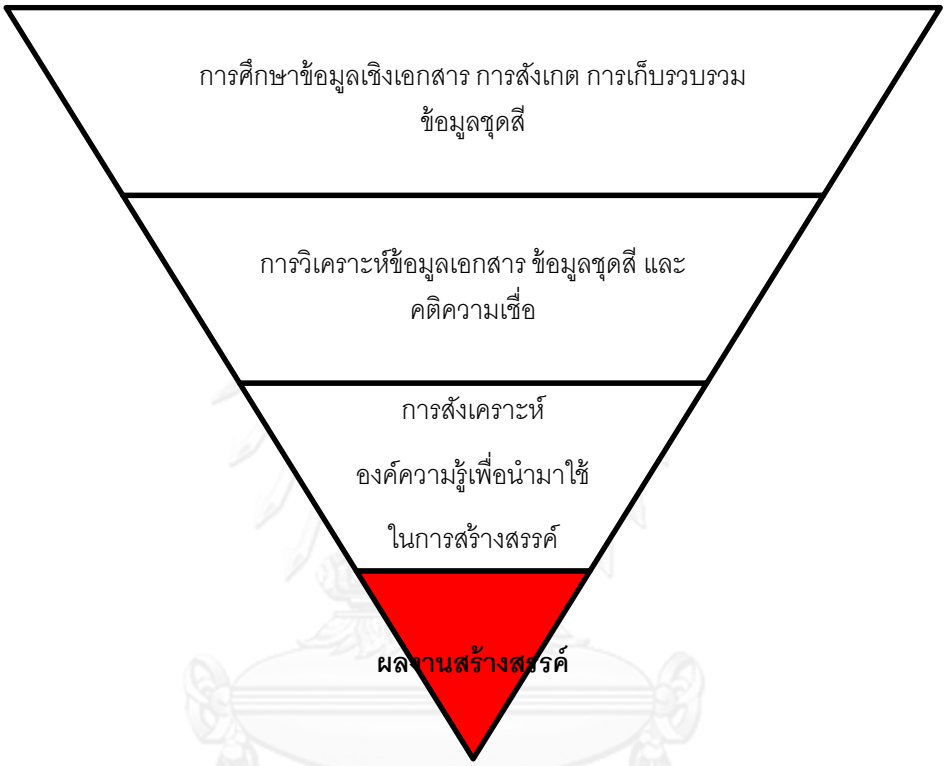
1) การศึกษาทฤษฎีและรูปแบบของศิลปะที่เกี่ยวข้อง เป็นการศึกษาแบบอย่างของผลงานศิลปะในอดีตที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องของการแสดงออกด้วยสีเป็นสำคัญ

2) การศึกษาแนวคิดและหลักการของศิลปินทั้งในประเทศ และต่างประเทศ เป็นการศึกษาผลงาน หลักการ และวิธีคิดของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเขา โดยจะคัดเลือกเฉพาะศิลปินที่มีความสัมพันธ์ทางเนื้อหา และรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

3.2.2 การศึกษาวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลชุดสี

การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลชุดสีสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้นเป็นขั้นตอนที่ได้รับข้อมูลหรือองค์ความรู้ที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลชุดสีโบราณที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ด้วยขั้นตอนในการเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร การสังเกต การเก็บ

รวบรวมข้อมูลด้วยเครื่องมือ (แบบบันทึกข้อมูลสีซึ่งผู้วิจัยพัฒนาขึ้น) และการถ่ายภาพ เมื่อได้ข้อมูลจากการวิเคราะห์แล้วผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้ที่ได้รับจากการวิเคราะห์ชุดสีมาสังเคราะห์เป็นชุดสีที่จะใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ เพื่อค้นหาชุดสีที่มีความเหมาะสมใน การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไปถือได้ว่าเป็นการต่อยอดขององค์ความรู้ทางด้านการวิจัยไปสู่ผลงานสร้างสรรค์



แผนภูมิที่ 2 การแสดงการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

3.2.2.1 **การศึกษาข้อมูลเชิงเอกสาร การสังเกต การเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสี**

- ประวัติความเป็นมาของพระที่นั่ง
- ศึกษาเนื้อหา และรูปแบบของงานจิตรกรรม ตลอดจนความสัมพันธ์กับงานสถาปัตยกรรม
- การเก็บตัวอย่างชุดสีในงานจิตรกรรม และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง

3.2.2.2 **การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร ข้อมูลชุดสี และคติความเชื่อ**

- วิเคราะห์เนื้อหาวรรณคดีทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้อง คติความเชื่อ และการใช้สัญญลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏ เช่น สัญญะของสี สัญญะของพื้นที่ว่าง

- วิเคราะห์ชุดสี ที่ปรากฏอยู่ภายในงานจิตรกรรม

3..2.2.3 **การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์**

- สังเคราะห์ชุดสีที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์

- สังเคราะห์แนวคิด คติความเชื่อ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

- สังเคราะห์องค์ประกอบร่วมบางอย่างในงานจิตรกรรมและสถาปัตยกรรมมาใช้ในการสร้างสรรค์ อาทิ การใช้เส้นสินเทา การใช้พื้นที่ว่าง การใช้บรรยากาศของแสงที่นำไปสู่การเชื่อมโยงกับพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

3.2.2.4 **ผลงานสร้างสรรค์**

- ผลงานจิตรกรรมภายใต้แนวคิดศิลปะแบบนามธรรมที่เน้นการแสดงออกด้วยสีเป็นสำคัญ

- ผลงานสร้างสรรค์ที่มีแนวคิดและที่มาจากชุดสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

- ผลงานที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกของสี ความสงบ และศรัทธา

3.2.3 การจัดทำภาพร่างผลงาน และการพัฒนาผลงาน

ในการจัดทำภาพร่างของผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ครั้งนี้เริ่มต้นด้วยกระบวนการคิดเป็นจินตภาพของผลงานภายในจิตใจก่อน พิจารณาถึงองค์ประกอบและรูปแบบที่เหมาะสมในการถ่ายทอดแนวความคิดในการสร้างสรรค์ ตลอดจนเทคนิคที่จะใช้ในการสร้างสรรค์ ขั้นตอนการจัดทำภาพร่างจะเริ่มต้นด้วยการศึกษารูปแบบที่เหมาะสมกับการสร้างงานที่มีการนำเสนอเกี่ยวกับเรื่องราวของสี โดยการศึกษาค้นคว้าข้อมูลภาคเอกสาร และนำมาพัฒนาเป็นภาพร่างของผลงาน โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.2.3.1 การจัดทำภาพร่างด้วยมือ เป็นการทำภาพร่างขนาดเล็กด้วยมือจากดินสอ ถือเป็นขั้นตอนแรกในการทำงานเพื่อค้นหารูปแบบหรือโครงสร้างทางด้านองค์ประกอบศิลป์ที่เหมาะสมก่อนที่จะนำต้นแบบนั้นไปพัฒนาต่อในโปรแกรมคอมพิวเตอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.3.2 การทำภาพร่างด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ หลังจากได้ภาพร่างของผลงานที่ร่างด้วยมือจากดินสอแล้ว ผู้วิจัยได้พัฒนาแบบร่างด้วยการใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ ในการวิจัยครั้งนี้ได้ใช้โปรแกรมสำเร็จรูปคอมพิวเตอร์ Adobe Illustrator เป็นเครื่องมือในการพัฒนาแบบร่างของผลงาน จากการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสีมาตรฐานสีของระบบสี PANTONE ในการอ้างอิงเปรียบเทียบข้อมูลสีซึ่งเป็นฐานข้อมูลชุดสีที่มีอยู่โปรแกรมคอมพิวเตอร์ Adobe Illustrator จึงสามารถนำชุดสีที่ได้รับจากการเก็บรวบรวมข้อมูลมาใช้ในการทำภาพร่างได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ในการพัฒนาแบบร่างสามารถสร้างแบบร่างได้ใกล้เคียงกับความต้องการของผู้วิจัย ทั้งความตรงของข้อมูลสีที่สามารถอ้างอิงได้ และการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ การพัฒนาแบบร่าง ตลอดจนการแก้ไขภาพร่างได้ง่ายขึ้น

ภาพที่ 60 การพัฒนาแบบร่างของผลงานด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์

3.2.3.3 การนำภาพร่างมาพิจารณาคัดเลือกผลงานที่มีความเหมาะสมลงตัวกับความต้องการโดยพิจารณาร่วมกับอาจารย์ที่ปรึกษา และศิลปิน ก่อนที่จะนำไปขยายเป็นผลงานจริงต่อไป

3.2.4 การจัดเตรียมอุปกรณ์และการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ผลงาน

ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคจิตรกรรมสีอะคริลิคบนพื้นผ้าใบเป็นสื่อในการแสดงออกโดยมีขั้นตอนต่างๆ ในการเตรียมอุปกรณ์และการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดังนี้ คือ

3.2.4.1 การทบทวนภาพร่างของผลงานโดยการพิจารณาถึงความเหมาะสมความลงตัวของผลงาน ตลอดจนพิจารณาถึงองค์ประกอบศิลป์ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของทัศนธาตุต่างๆ ที่ปรากฏภายในผลงาน อาทิ เส้น สี รูปร่าง พื้นที่ว่าง สัดส่วน และการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งที่สำคัญในการสร้างผลงาน จึงต้องมีการพิจารณาถึงความเหมาะสมสอดคล้องกับความรู้สึกส่วนตัวและเนื้อหาที่ต้องการจะสื่อ

3.2.4.2 การจัดเตรียมอุปกรณ์ อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ประกอบด้วย สีอะคริลิค พู่กัน พู่กันลม (Air Brush) แปรงทาสี ปั๊มลม เฟรมผ้าใบ ภาชนะใส่สี และอุปกรณ์เครื่องเขียนต่างๆ การจัดเตรียมอุปกรณ์ถือได้ว่าขั้นตอนที่สำคัญก่อนการเริ่มปฏิบัติงานจริงเพื่อไม่ให้เกิดปัญหาในขณะปฏิบัติงาน

3.2.4.3 การผสมสีและการเปรียบเทียบสี เป็นขั้นตอนที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยใช้สีอะคริลิคซึ่งเป็นสีสังเคราะห์สมัยใหม่ซึ่งนิยมแพร่หลายอยู่ในปัจจุบันเพราะเป็นสีที่มีความยืดหยุ่นสูง เหมาะแก่การระบายสีด้วยแปรงทาสี หรือพู่กัน เพื่อใช้ในเทคนิคการระบายสีเรียบ และการใช้กับอุปกรณ์พ่นสี หรือพู่กันลมได้เป็นอย่างดี ในการผสมสีผู้วิจัยจะใช้ฐานข้อมูลชุดสีของระบบสีมาตรฐานของ PANTONE ที่ใช้ในการเปรียบเทียบสีมาเป็นข้อมูลในการอ้างอิงความถูกต้องของสีที่ต้องการจะผสม ให้ใกล้เคียงกับสีต้นแบบที่ได้รับจากการวิเคราะห์ข้อมูลชุดสี

3.2.4.4 การขยายแบบร่างของผลงาน หลังจากที่ได้คัดเลือกผลงานเป็นที่เรียบร้อยแล้วจึงนำต้นแบบภาพร่างนั้นมาวัดสัดส่วน นำมาปรับขยายให้เท่ากับขนาดเฟรมผ้าใบที่เตรียมไว้แล้ว และจัดเตรียมอุปกรณ์ระบายสี และสีตามที่ได้ผสมเอาไว้แล้ว

3.2.4.5 การลงสี ผู้วิจัยต้องวางแผนในการลงสีว่าจะลงสีใดก่อนหลังเพื่อเกิดความประณีตของเทคนิคการระบายสีแบบศิลปะแบบขอบคม (Hard Edge) มีการใช้เทปกาวช่วยในการกั้นแบ่งสีเพื่อให้เกิดความคมชัดในการระบายสี ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ลงสีประมาณ 4 - 7 ชั้น ด้วยการระบายสีด้วยแปรงทาสีจนได้เนื้อสีที่แท้จริงแล้วจึงพ่นทับด้วยพู่กันลม (Air Brush) อีกครั้งหนึ่ง เพื่อให้ได้พื้นผิวของสีแน่น แบนราบ ทำให้เกิดความอิ่มตัวของสี และการไล่น้ำหนักสีตามที่ต้องการ

3.2.4.6 การประเมินผลงาน เป็นการประเมินผลงานตามประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยว่าผลงานมีความเหมาะสมลงตัวหรือไม่ อาจมีการปรับปรุงแก้ไขภายในผลงานชิ้นนั้น หรือเก็บข้อมูลจากความบกพร่องที่ค้นพบไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นต่อไป

ภาพที่ 61 ขั้นตอนในการผสมสี โดยการเปรียบเทียบกับชุดสีที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลสี

ภาพที่ 62 ขั้นตอนในการลงสีพื้นชั้นที่ 1 - 3 ด้วยแปรงทาสีเพื่อให้สีมีความแน่นและอิ่มตัวของสี

ภาพที่ 63 การลงสีด้วยการใช้พู่กันลมอีกหลายครั้งจนกระทั่งได้ระนาบสีที่ต้องการ

3.2.5 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

ในการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์นี้จะใช้แนวคิดเรื่ององค์ประกอบของศิลปะของซลูด นิ่มเสมอ เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ผลงานในประเด็นต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. รูปทรง คือส่วนที่มองเห็นได้ในทัศนศิลป์ เป็นส่วนที่ศิลปินสร้างขึ้นมาด้วยการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ (Visual Elements) ได้แก่ เส้น น้ำหนักอ่อน แก่ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว รูปทรงสามารถสร้างให้เกิดความรู้สึกสัมผัส พร้อมกันนั้นยังสามารถสร้างเนื้อหาได้ด้วยตัวของมันเอง ใช้เป็นสัญลักษณ์ ให้แก่ อารมณ์ ความรู้สึก หรือปัญญาความคิดที่เกิดขึ้นในจิตใจด้วย

รูปทรงมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นโครงสร้างทางรูป และ ส่วนที่เป็นโครงสร้างทางวัตถุ คือทัศนธาตุที่มาประกอบกันอย่างมีเอกภาพ เกิดขึ้นมาจากการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ของทัศนธาตุต่างๆ ส่วนโครงสร้างทางวัตถุคือ วัสดุที่ใช้ในการสร้างรูป เช่น สี

ดินเหนียว กระดาษ ไม้ โลหะ หิน ผ้า หรือวัสดุต่างๆ ที่จับต้องได้ และเทคนิคที่ใช้กับวัสดุเหล่านั้น เช่น การระบาย การปั้น การแกะสลัก การติดปะ การเชื่อม และอื่นๆ

2. เนื้อหาคือ องค์ประกอบที่เป็นนามธรรม หรือโครงสร้างทางจิต เป็นสิ่งที่ได้จากงานศิลปะ ประกอบไปด้วย 3 สิ่ง คือ เรื่อง (Subject) แนวเรื่อง (Theme) และเนื้อหา (Content)

- เรื่อง หมายถึง สิ่งที่ศิลปินสรรหามาเป็นจุดเริ่มต้น ของการสร้างงานศิลปะ อาจเป็นเรื่องราว ภาพ คน สัตว์ สิ่งของ ตามแบบอย่างศิลปะแบบรูปธรรม และศิลปะแบบไม่มีเรื่องเราเรียกว่าศิลปะแบบนอนออปเจคตีฟ (Nonobjective Art) หรือศิลปะแบบนามธรรม ศิลปินจะแสดงออกโดยการใช้การประสานกันของรูปทรง ที่ไม่ได้อ้างอิงความจริงในธรรมชาติ บางครั้งศิลปินอาจตั้งชื่องานเหมือนว่างานชิ้นนั้นมีเรื่อง แต่เรื่องเป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการทำงานที่ได้คลี่คลายเปลี่ยนแปลงไปจนไม่มีเค้าเดิมเหลืออยู่เลยก็ได้

- แนวเรื่อง เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางนามธรรมของงานศิลปะที่เน้นแนวความคิด (Concept) ของศิลปินที่มีต่อเรื่องหรือรูปทรงเป็นสาระหรือแนวคิดของการสร้างสรรค์มากกว่าเรื่อง แนวเรื่องในงานแบบรูปธรรม มักจะเกี่ยวกับความคิด ความรู้สึก หรือความหมายที่ศิลปินต้องการแสดงออกในรูปของสัญลักษณ์ หรือนามธรรม ส่วนแนวเรื่องแบบนามธรรม คือ ส่วนที่เกี่ยวกับแนวความคิดของเรื่องที่ศิลปินหยิบยกมาเป็นจุดเริ่มต้นในการทำงาน แต่ศิลปินได้พัฒนารูปทรงให้ห่างจากความจริงตามธรรมชาติ จนอาจไม่เหลือเค้าของเรื่องที่มาเลยก็ได้

ในงานแบบศิลปะแบบนอนออบเจคตีฟ แนวเรื่องอาจจะมีที่มีจากความคิดหรือรูปทรงต่างๆ ในธรรมชาติ หรืออาจมีที่มาจากเทคนิคการสร้างสรรค์ต่างๆ ของศิลปิน เช่น การสร้างร่องรอยจากการขูดขีดด้วยดินสอ การใช้เครื่องมือหรือสลักสีลงไปอย่างไม่ตั้งใจ เป็นความคิดและรูปทรงที่ให้แรงบันดาลใจกับศิลปินที่จะสร้างและพัฒนาต่อไป (ชลูด นิ่มเสมอ, 2531)

แนวเรื่องเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ คือความคิดหรือรูปทรงที่มีโครงสร้างไม่สมบูรณ์ เปลี่ยนแปลงได้ เปิดไว้ให้พัฒนาต่อไปอีก มีความหมายในเชิงการได้โต้ตอบกับจิตไร้สำนึกของศิลปิน แนวเรื่องยังเปรียบเสมือนจุดหมายที่เลือนรางในการผจญภัยของศิลปิน โดยมีเรื่องเป็นจุดเริ่มต้น และมีจิตไร้สำนึกเป็นผู้นำทาง อาจพบจุดหมายที่เขาไม่เคยคาดคิดมาก่อน แนวเรื่องเป็นองค์ประกอบทางด้านนามธรรม ที่สำคัญที่สุดของงานศิลปะ เพราะแนวความคิดเป็นโครงสร้างเบื้องต้นของการสร้างสรรค์

- เนื้อหาคือ ความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ(Artistic Form) เนื้อหาของงานศิลปะแบบรูปธรรมเกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของเรื่อง แนวเรื่อง

และรูปทรง เนื้อหาของงานแบบนามธรรมเกิดจากการประสานงานกันอย่างมีเอกภาพของรูปทรง เนื้อหาเป็นคุณลักษณะฝ่ายนามของงานศิลปะที่มองจากด้านการชื่นชมหรือผู้ดู

รูปทรงที่แสดงเนื้อหาหรือความหมายของศิลปะได้จะต้องเป็นรูปทรงที่เป็นศิลปะเท่านั้น หมายถึงเป็นรูปทรงที่ศิลปินได้สร้างสรรค์มาจากทัศนธาตุต่างๆ อย่างมีเอกภาพ รูปทรงที่มีคุณลักษณะเช่นนี้ จะให้เนื้อหาที่ประกอบไปด้วยอารมณ์ ความรู้สึกทางสุนทรียภาพ และอารมณ์อื่นๆ ตามเรื่องที่ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจมา

เนื้อหายังแบ่งออกเป็น 2 ประเภท เนื้อหาภายใน (เนื้อหาทางรูปทรง)กับเนื้อหาภายนอก(เนื้อหาทางเรื่องราวหรือสัญลักษณ์)เนื้อหาภายในเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ

ในรูปทรงทางศิลปะเป็นเนื้อหาที่ได้จากรูปทรงโดยตรง เนื้อหาเหล่านี้จะทำให้เกิดอารมณ์สุนทรียภาพแก่ผู้ชมผ่านการรับรู้ทางประสาทสัมผัส เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ส่วนเนื้อหาภายนอกจะมีอยู่เฉพาะศิลปะแบบรูปธรรม ที่มีเรื่อง เป็นภาพที่ดูรู้เรื่อง เป็น คน สัตว์ สิ่งของ เหตุการณ์ แต่เนื้อหาต่างๆ เหล่านั้น เป็นผลสืบเนื่องมาจากเนื้อหาภายใน งานในศิลปะแบบรูปธรรมจึงมีทั้งเนื้อหาภายใน และเนื้อหาภายนอกประกอบกันแตกต่างจากศิลปะแบบนามธรรมที่จะมีเนื้อหาภายในแต่เพียงอย่างเดียว ให้อารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์

ในการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ จะใช้แนวคิดตามกรอบขององค์ประกอบศิลปะของชลูด นิ่มเสมอ (2530) ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับรูปทรง และเนื้อหา ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ดังนี้ คือ

1. การวิเคราะห์รูปทรง เป็นการพรรณนา เกี่ยวกับรูปทรงทางศิลปะ (Artistic Form) ที่ปรากฏอยู่ในงาน ในประเด็นนี้เกี่ยวข้องกับการใช้ทัศนธาตุทางศิลปะ วัสดุและเทคนิควิธีการ อันเป็นการวิเคราะห์รูปทรง (Formal Analysis) จะเป็นการวิเคราะห์รูปแบบหรือองค์ประกอบของผลงาน

2. การวิเคราะห์เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่อง แนวเรื่อง และเนื้อหาที่แสดงออกในรูปของความคิด และการแปลความหมาย ซึ่งการแปลความหมาย (Interpretation) นี้ คือ การวิเคราะห์ถึงความหมายของผลงานศิลปะที่ต้องการจะสื่อ ความสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อหรือแนวความคิดของศิลปิน (Faulkner, 1987)

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยและสร้างสรรค์ จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ ครั้งนี้แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วนหลักๆ คือ การวิเคราะห์สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่ได้จากการเก็บรวบรวมภาคเอกสาร จากการสังเกต แบบบันทึกข้อมูลสี และการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

4.1 การวิเคราะห์สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

4.1.1 การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร

จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ถือได้ว่าเป็นงานจิตรกรรมที่มีความงดงาม เก่าแก่และสมบูรณ์ที่สุดแห่งหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่เขียนขึ้นในราวปี พ.ศ. 2338 -พ.ศ.2340 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี เป็นภาพจิตรกรรมที่เขียนขึ้นบนฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งตั้งอยู่เขตพระราชวังบวรสถามงคล หรือที่นิยมเรียกว่า วังหน้า ของสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแด่องค์พระพุทธสิหิงค์ที่ทรงอัญเชิญมาจากเชียงใหม่ ด้วยความศรัทธาถือเป็นแบบอย่างที่สำคัญของงานจิตรกรรมศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งเป็นยุคสุดท้ายของจิตรกรรมไทย ก่อนที่จะได้รับอิทธิพลจากต่างชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่งอิทธิพลของศิลปะชาติตะวันตกที่เผยแพร่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 4 จนทำให้รูปแบบศิลปกรรมไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไป สำหรับคุณค่าในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้นอกจากจะเป็นภาพเขียนที่เขียนขึ้นเพื่อประดับตกแต่งอาคารทางพระพุทธศาสนาด้วยความศรัทธาแล้ว ยังมีคุณค่าทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ การสืบทอดพระพุทธศาสนา ภูมิปัญญาของช่างไทย และความงามทางด้านทัศนศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณค่าทางด้านทัศนศิลป์ ภาพเขียนจิตรกรรมแห่งนี้เป็นภาพเขียนฝีมือช่างหลวงที่สืบทอดมาจากครั้งกรุงศรีอยุธยาที่มีการพัฒนาต่อเนื่องกันมาจากศิลปะในสมัยอยุธยาตอนปลาย ทั้งทางด้านความคติเชื่อ ประเพณีนิยม และรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังจนมีลักษณะเฉพาะตัวเป็นแบบอย่างของศิลปะในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้น เทคนิคที่ใช้ยังคงเป็นเทคนิคการเขียนด้วยสีฝุ่นที่สืบทอดกันมาตั้งในอดีต โดยสีที่ใช้ในจิตรกรรมไทยประเพณีจะเป็นสีฝุ่นที่ได้มาจากธรรมชาติ ทั้งที่เป็นอนินทรียวัตถุ เช่น ทองคำ ออกไซด์ ซัลไพต์ คาร์บอเนต และสารอินทรียวัตถุ ซึ่งเป็นสารที่ได้จากพืชและสัตว์ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2530) จึงทำให้ดูมีความกลมกลืนกันของสีและเทคนิคเป็นอย่างดี

เทคนิคที่ใช้ในการวาดภาพและการใช้สีของงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้มีความแตกต่างจากการใช้สีในงานจิตรกรรมที่มีมาก่อนหน้านี้ ที่นิยมลงสีพื้นหลังด้วยสีขาว แล้วเขียนภาพด้วยสีเข้มด้วยเทคนิคการระบายสีแบบบางๆ ทับลงไป เช่นเดียวกับการเขียนภาพในสมุดข่อย หรือคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา (สุชาดา สุจฉายา, 2526) แต่เทคนิคที่ใช้ในการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จะมีลักษณะเป็นการลงพื้นด้วยสีเข้ม หรือสีหนักก่อนแล้วจึงระบายสอดแทรกสีสันต่างๆ ลงไป จึงทำให้กลุ่มสีที่ปรากฏดูมีค่าความเข้มของสีที่ชัดเจน เกิดความรู้สึกมีพลัง จนเกิดความรู้สึกศรัทธา

จากการศึกษายังพบความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของความสัมพันธ์ระหว่างพระประธานภาพจิตรกรรม และพื้นที่ว่างภายในอาคาร ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้อีกด้วย โดยมีสิ่งสำคัญคือองค์พระพุทธสิหิงค์เป็นประธานประทับนั่งอยู่ในปางสมาธิ กับภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนภาพเทพชุมนุมทั้ง 4 ด้าน ซึ่งแตกต่างจากศาสนสถานภายในวัดโดยทั่วไปในสมัยนี้ที่จะแสดงภาพเทพชุมนุมเพียงด้านข้าง 2 ด้าน โดยมีวัตถุประสงค์ที่ต้องการจะแสดงออกให้เห็นถึงเหตุการณ์ตอนสำคัญในพุทธประวัติ คือตอนที่เหล่าเทพยดาเหาะมาถวายการสักการะต่อพระพุทธองค์ภายหลังการตรัสรู้แล้ว และยังมีความหมายถึงพระพุทธเจ้าทรงมีอำนาจเหนือจักรวาล (สุนันทา เงินไพโรจน์, 2546) นอกจากนั้นความหมายในเชิงสัญลักษณ์นี้ยังส่งความหมายถึงพื้นที่ว่างภายในตัวอาคารที่มีองค์พระพุทธสิหิงค์เป็นประธานมีเทพยดาเหาะมาจากสวรรค์ชั้นต่างๆ เพื่อมาถวายสักการะ จึงมีลักษณะเป็นการจำลองจักรวาลขึ้นมาภายในพระที่นั่งแห่งนี้อีกด้วย

สำหรับการวิเคราะห์สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ สามารถวิเคราะห์ชุดสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ ทั้งในส่วนที่ปรากฏอยู่ในภาพพุทธประวัติ และส่วนของภาพเทพชุมนุม สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ๆ คือ

1. กลุ่มภาพบุคคล

2. กลุ่มภาพอาคาร

3. กลุ่มภาพฉากหลัง

1. กลุ่มภาพบุคคล ในส่วนของการเขียนภาพบุคคลนั้นจะมีการใช้สัญญะของสีในการแบ่งแยกลักษณะของบุคคล รวมทั้งสถานะทางสังคม และการกำหนดสีเฉพาะตัวของเทพยดาต่างๆ ตามความเชื่อ สีจึงถูกใช้เป็นสื่อแทนความหมายของภาพบุคคล สามารถแยกได้ดังต่อไปนี้

1.1 พระพุทธเจ้า จะใช้สีทองจากทองคำเปลว ปิดทองตลอดทั้งพระวรกาย และใช้ในกลุ่มของสีแดง ทั้งที่เป็นสีแดงสด และสีแดงคล้ำ (อาจจะเกิดจากการเปลี่ยนแปลงสภาพจากสีแดงชาด

เดิมกลายเป็นสีแดงคล้ำในปัจจุบัน) ในการระบายจีวร เพื่อแสดงสถานะหรือบ่งบอกถึงความสำคัญสูงสุดของพระพุทธเจ้าที่สืบเชื้อสายมาจากวรรณะกษัตริย์ จึงใช้สีทองในการสื่อความหมาย

1.2 เทวดา ภาพในกลุ่มของเทวดาจะประกอบไปด้วย ภาพเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เทวดา และอสูร ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้จะมีลักษณะเฉพาะคือ มีสีประจำตัวของตัวเองอยู่ตามความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ ฮินดู อาทิ พระพรหมก็จะมีพระวรกายเป็นสีขาวนวล ส่วนพระอินทร์ก็จะมีพระวรกายเป็นสีเขียว การวาดภาพระบายสีในส่วนภาพตัวบุคคลก็จะใช้สีต่างๆ เป็นสัญญะที่ถูกกำหนดขึ้นตามศาสนานั้นๆ โดยในทางศาสนาพุทธก็ได้มีการนำเอาความเชื่อในศาสนาพราหมณ์มาใช้ด้วย ส่วนเทวดาอื่นๆ นิยมใช้สีค่าอ่อนในกลุ่มของสีขาวมาใช้ในการสาดภาพเพื่อให้ดูเด่นชัดมากยิ่งขึ้น แต่ก็จะไม่ไปแข่งกับสีของบุคคลอื่นที่มีความสำคัญภายในภาพ อาทิ ภาพพระพุทธเจ้า และเทพเจ้าองค์สำคัญ

1.3 คนธรรมดา จะแบ่งเป็นสองกลุ่ม ถ้าเป็นกลุ่มชนชั้นสูงก็จะใช้สีค่าอ่อนในกลุ่มของสีขาว แต่ถ้าเป็นชาวบ้านจะนิยมใช้สีที่โดนลดค่าสีแล้ว หรือสีหม่น จะมีลักษณะเป็นสีหม่นหรือสีคล้ำแบบชาวบ้าน ส่วนใหญ่จะเป็นสีในโทนสีน้ำตาลในเฉดสีกลุ่มต่างๆ กันจนเกือบดำ เพื่อลดความสำคัญภายในภาพซึ่งแสดงให้เห็นถึงชนชั้นหรือสถานนะของคนต่างๆ เหล่านั้น

นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบอื่นๆ ภาพในภาพที่เกี่ยวข้องกับภาพบุคคล คือ เครื่องแต่งกาย เครื่องทรง และเครื่องประดับของภาพบุคคลต่างๆ โดยเฉพาะสีที่ใช้ในการเขียนภาพเครื่องแต่งกายของภาพบุคคลสำคัญและเทพชุมนุม ซึ่งแบ่งออกเป็นเทพยดาในในชั้นต่างๆ 4 ชั้น และชั้นบนสุด ซึ่งแบ่งด้วยเส้นสินเทาเขียนเป็นภาพฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร ถือดอกบัว ถืออาวุธประจำกาย เหาะมานมัสการ และฟังธรรมของพระพุทธเจ้า จะมีลักษณะเช่นเดียวกันในการแบ่งสถานะ ถ้าเป็นบุคคลชั้นสูงจะใช้สีทองของทองคำเปลว และยังมีการใช้สีที่มีลักษณะเฉพาะที่เลียนแบบมาจากลวดลายผ้าของจริงที่ใช้อยู่ในยุคนั้น อาทิ ภาพที่ 1 พระราชพิธีอภิเษกสมรส พระพุทธบิดาและพระพุทธมารดาจะเห็นได้ว่าสีของผ้าที่ใช้จะเป็นผ้าพิมพ์ลายเกือบทั้งหมด มีทั้งลายพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่งและลายดอกไม้ห่างๆ ตามขอบผ้าตกแต่งเป็นลวดลายแนวดอกไม้ ส่วนด้านกว้างเป็นลายกรวยเชิง (ณัฐภัทร จันทวิช, 2545) แต่ชุดสีที่ปรากฏก็ยังเป็นชุดสีที่มีอยู่ในกลุ่มเดียวกันทั้งหมดที่ได้จนการเก็บรวบรวมข้อมูล

การใช้สีในภาพบุคคลนี้มีคุณค่าทั้งทางด้านความงามและองค์ประกอบศิลป์ในการเน้นจุดสนใจ เล่าเรื่องผ่านภาพตัวบุคคล ตลอดจนเป็นการสื่อความหมายในเชิงสัญญะที่แสดงให้เห็นถึงสถานะของบุคคลในภาพวาดนั้นๆ ตามคติความเชื่อที่สืบต่อกันมา เช่น พระอินทร์จะมีกายเป็นสีเขียว เทวดามีกายเป็นสีขาวนวล ถือเป็นภูมิปัญญาของช่างไทยในอดีตที่สามารถใช้สีในการแบ่งหมวดหมู่

ภาพบุคคล และเป็นการจัดระบบความคิดโดยมีที่มา ทั้งจากความเชื่อทางศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ คตินิยมที่มีความสัมพันธ์กัน

2. กลุ่มภาพอาคาร ในส่วนของการใช้สีของอาคารที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังจะมีลักษณะแตกต่างกันไปตามลักษณะของอาคารและสถานะทางสังคมเช่นเดียวกับภาพบุคคล สามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

2.1 อาคารประเภทปราสาท พระราชวัง ซึ่งเป็นอาคารของชนชั้นกษัตริย์และเชื้อพระวงศ์ หรือบุคคลชั้นสูง จะใช้สีในกลุ่มของสีแดงและสีทองของทองคำเปลวในการระบายในบริเวณส่วนยอดของตัวอาคารและตัวองค์ปราสาท ตัดด้วยสีในกลุ่มของสีเขียวและสีแดงในส่วนของหลังคาอาคาร การเขียนภาพตัวอาคารมิได้ใช้สีทองหมดทั้งหลังเหมือนงานจิตรกรรมที่วัดพระศรีรัตนศาสดารามมักจะลงสีหลังอาคารตัดเป็นฉากด้วยเส้นสินเทาและลงพื้นด้วยสีแดง หรือสร้างบรรยากาศของฉากหลังด้วยกลุ่มสีเขียวของต้นไม้ เพื่อให้แลดูเป็นธรรมชาติ หรืออาจจะมีการใช้เทคนิคการสร้างภาพทั้งสองอย่างร่วมกัน ภาพอาคารจึงปรากฏเด่นชัด และงดงาม กระตุ้นความรู้สึกทางสายตาได้เป็นอย่างดี ส่วนตัวอาคารก็จะใช้สีตามวัสดุจริง อาทิ ถ้าเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนตัวอาคารก็จะใช้สีกลุ่มสีขาว

2.2 อาคารทั่วไป ในงานจิตรกรรมฝาผนังจะมีลักษณะเป็นอาคารประเภทเครื่องไม้และอาคารประเภทก่ออิฐถือปูน ซึ่งเป็นอาคารที่ได้รับอิทธิพลมาจากจีนและตะวันตก ในส่วนของอาคารเครื่องไม้ก็จะใช้มีตามวัสดุจริงที่เป็นไม้คือสีน้ำตาล และอาจจะมีการลงสีในกลุ่มของสีแดงในกลุ่มของอาคารที่ทาด้วยสีแดงเข้ม ส่วนอาคารที่ก่ออิฐถือปูนจะนิยมระบายสีอาคารด้วยสีในกลุ่มสีขาวในเฉดต่างๆ กัน และลงสีของหลังคาด้วยสีน้ำตาลแดง หรือกลุ่มสีเขียว

2.3 กลุ่มกำแพง และป้อม ใช้สีเช่นเดียวกันอาคารก่ออิฐถือปูน คือสีในกลุ่มสีขาวในเฉดต่างๆ กัน แล้วจึงตัดด้วยเส้นสีใน ใช้เป็นส่วนหนึ่งในการแบ่งตอนหรือเนื้อหาภายในภาพ นอกจากนี้ยังไม่มีการสร้างมิติแสงเงาหรือใช้เส้นนำสายตาตามหลักทัศนียภาพแบบตะวันตก

กล่าวโดยสรุปสีของอาคารที่เป็นอาคารประเภทปราสาท พระราชวัง จะลงสีในส่วนของตัวอาคารที่มีลักษณะเป็นการก่ออิฐถือปูนด้วยกลุ่มสีขาว ซึ่งมีลักษณะสีเหมือนจริงตามวัสดุที่ใช้ในการก่อสร้างที่มักจะมีสีขาวเช่นเดียวกับกลุ่มภาพอาคารทั่วไป แต่จะใช้สีทองจากทองคำเปลวโดยใช้เทคนิคการปิดทอง และตัดเส้น ในส่วนที่เป็นยอดปราสาท ทำให้เห็นเด่นชัดสง่างามมากกว่าในบริเวณอื่นๆ เทคนิคในการสร้างมิติหรือทัศนียภาพด้วยการใช้สีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของช่างไทยโบราณที่มีความแตกต่างจากเทคนิคการสร้างทัศนียภาพด้วยแสงเงาและเส้นของตะวันตก ด้วยการระบายสีของพื้นหลังองค์ประสาทด้วยสีแดงสด หรือสีในกลุ่มสีแดงเข้มในการสร้างฉากหลังขององค์

ปราสาทซึ่งเป็นสีทองแล้วตัดด้วยเส้นสินเทา และระบายสีของบรรยากาศฉากหลังสุดด้วยภาพของต้นไม้ที่ใช้สีในกลุ่มของสีเขียวเป็นฉากหลังอีกชั้นหนึ่ง จากการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีสีพบว่าการวางสีซึ่งมีลักษณะเป็นสีคู่ตรงข้ามในลักษณะนี้จะทำให้สีแดงที่อยู่ด้านหน้ามีความสดสว่างมากยิ่งขึ้น จะปรากฏเด่นชัดภายในภาพรองรับสีทองของทองคำเปลวอีกครั้ง ทำให้ภาพดูสง่างามมีพลังมากยิ่งขึ้นซึ่งการตัดเส้นหรือการระบายด้วยสีทอง ถือเป็นลักษณะที่สำคัญของงานจิตรกรรมฝาผนังที่ช่างไทยจะไม่แสดงแสงเงาให้เหมือนจริง แต่จะเลือกใช้สีแท้หรือสีค่าอ่อนวางบนสีหม่นหรือสีเข้มในการแสดงระยะใกล้ไกลด้วยสี นอกจากนี้ยังเป็นการเน้นภาพบุคคลหรือสิ่งสำคัญภายในภาพให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นด้วยเทคนิคการตัดกันของรูป (Figure) และพื้น (Ground) ของค่าน้ำหนักของสี (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

ในกลุ่มสีของอาคารนั้นอาจจะแบ่งได้ 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ สีที่เลียนแบบมาจากสีของวัสดุจริงตามธรรมชาติที่ส่วนใหญ่จะเป็นวัสดุประเภทไม้จะมีลักษณะเป็นการระบายสีจริงตามธรรมชาติของสีเนื้อไม้ คือ สีน้ำตาลอมแดง ในกรณีที่อาคารมีการทาสีซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นอาคารไม้ทาด้วยสีแดง ก็อาจจะมีการระบายสีในกลุ่มสีแดงเฉดต่างๆ ส่วนกลุ่มสีของตัวอาคารและกำแพงเมืองจะเป็นสีในกลุ่มสีขาวในเฉดต่างๆ และอาจจะมีบางแห่งใช้เป็นสีในกลุ่มน้ำเงินอ่อนหรือสีออมฟ้า โดยทั้งหมดจะไม่มีการแสดงน้ำหนักแสงเงาตามหลักทัศนียวิทยาแบบตะวันตก กล่าวคือไม่สร้างมิติด้วยแสงและเงา จะใช้สีเดียวกันระบายทั่งทั้งบริเวณแล้วตัดด้วยเส้นที่มีสีเข้มกว่าซึ่งเป็นแบบอย่างเฉพาะของงานจิตรกรรมไทยแบบโบราณที่มักจะระบายสีเรียบด้วยสีที่สดใสหรือสว่างแล้วตัดด้วยเส้นมีลักษณะเป็นภาพ 2 มิติ ที่ให้ความรู้สึกเพียงด้านกว้างและด้านยาวเท่านั้น (สมชาติ มณีโชติ, 2529)

3. กลุ่มภาพฉากหลัง ในส่วนของภาพฉากหลังในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จะมีลักษณะเป็นการใช้ฉากหลังด้วยสินเทาที่ช่างไทยโบราณสร้างสรรค์ขึ้นมาเองภาพฉากหลังธรรมชาติซึ่งประกอบไปด้วย ภาพของต้นไม้ ก้อนหิน ท้องฟ้า และน้ำ ในงานจิตรกรรมไทยนิยมเล่าเรื่องหรือเหตุการณ์หลายๆ เหตุการณ์ในภาพเดียวกัน โดยจะอาศัยองค์ประกอบของภาพฉากหลังในการสร้างองค์ประกอบภายในภาพให้มีเอกภาพ ถึงแม้ว่าจะมีหลายเหตุการณ์ภายในภาพก็ตามและถือเป็นลักษณะที่สำคัญในการทำให้ภาพมีความน่าสนใจโดยทำหน้าที่เป็นพื้น (Ground) ของภาพเหตุการณ์แต่ละตอน ซึ่งส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นกลุ่มสีที่เหมือนจริงตามธรรมชาติตามการรับรู้หรือความเข้าใจของช่างไทยโบราณ ภาพฉากหลังสามารถแบ่งออกเป็น 5 ประเภทใหญ่ๆ คือ

3.1 สินเทา หมายถึง แถบหยักฟันปลาในงานจิตรกรรมไทยโบราณ ช่างจะใช้เน้นในส่วนหรือพื้นที่ที่มีความสำคัญภายในภาพ เช่น การเน้นภาพปราสาทราชวังให้มีความเด่นชัด หรือใช้

คั่นฉากเหตุการณ์ต่างๆ อีกทั้งยังส่งผลต่อการใช้ในการผลักระยะลวงตาภายในภาพให้เห็นเป็นระยะใกล้ไกล (สันติ เล็กสุขุม, 2553)

การใช้ฉากหลังเป็นสินเทาภายในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย ช่างจะนิยมใช้เส้นสินเทาในการแบ่งภาพและระบายสีเป็นฉากหลังของสิ่งก่อสร้าง หรือเหตุการณ์สำคัญต่างๆ เพื่อทำให้ภาพหรือเหตุการณ์ตอนนั้นมีความเด่นชัด และมีความสำคัญมากยิ่งขึ้น บริเวณไหนที่ต้องการจะเน้นให้ภาพมีความเด่นชัดด้วยการใช้สีแดงชาดหรือสีดำระบายเป็นพื้นหลังของภาพจะไม่นิยมใช้สีคล้ำหรือสีหม่นเป็นพื้นหลังของภาพ (สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒน์, 2522) สีแดงชาดจึงเป็นสีที่สำคัญในการใช้ควบคู่ไปกับการใช้ระบายเป็นฉากหลังในตอนสำคัญ นอกจากนี้การใช้เส้นสินเทาในการแบ่งภาพยังเป็นการสร้างภาพให้มีความลึกในแบบที่พัฒนาหรือสร้างสรรค์ขึ้นมาของช่างไทยก่อนที่จะมีการเขียนภาพแบบทัศนียวิทยาแบบตะวันตกเข้ามาซึ่งเป็นหลักทัศนียวิทยาแบบเรียงลำดับความลึก (ภาณุพงษ์ เลาหสม และชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, 2549)

ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์นิยมเน้นฉากหลังของภาพด้วยเส้นสินเทาจึงทำให้เกิดพื้นที่ว่างสำหรับระบายสีโดยเฉพาะสีแดงและสีดำ ซึ่งช่วยเน้นฉากหรือเหตุการณ์ให้มีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ทั้งที่อยู่ไกลจากสายตาหรือห่างจากจุดสนใจภายในภาพ วิวัฒนาการของการใช้สินเทาในสมัยรัตนโกสินทร์จะมีระเบียบ และเรียงเท่ากันมากกว่าในยุคที่ผ่านๆ มา และเริ่มเสื่อมความนิยมลงจนเกือบสิ้นเชิงในสมัยรัชการที่ 3 ที่เริ่มมีการระบายสีฉากหลังของภาพเป็นแบบเหมือนจริงตามธรรมชาติ

3.2 ต้นไม้ จะใช้กลุ่มสีในกลุ่มของสีเขียวในเฉดต่างๆ กัน ระบายด้วยเทคนิคต่างๆ ทั้งที่เป็นสีแบนราบแล้วตัดด้วยเส้น และลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ จะนิยมระบายในส่วนที่เป็นฉากหลังของอาคารหรือเหตุการณ์ และเป็นฉากหลังของเส้นสินเทาอีกทีที่มักจะลงสีแดงเป็นพื้นหลังของอาคาที่มีความสำคัญ อาทิ ตัวปราสาทเพื่อขับให้องค์ประกอบที่อยู่ด้านหน้ามีความเด่นชัดขึ้น

3.3 ก้อนหิน ซึ่งเป็นองค์ประกอบย่อยส่วนหนึ่งของภาพจิตรกรรมฝาผนัง จะใช้สีในเฉดสีน้ำตาลในกลุ่มของสีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน นิยมใช้ในการระบายแทรกในจุดต่างๆ ภายในภาพประกอบเป็นภาพฉากหลังและมักจะเขียนร่วมกับภาพต้นไม้ทำให้ภาพดูไม่น่าเบื่อ จะมีลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ

3.4 ท้องฟ้า ภายในภาพที่เป็นฉากหลังที่เป็นท้องฟ้าจะนิยมใช้สีจริงของท้องฟ้า คือกลุ่มสีฟ้า ในการแสดงออกถึงช่วงเวลากลางวัน และใช้สีในกลุ่มสีดำในการแสดงออกถึงเวลากลางคืนตลอดจนใช้ในการแสดงให้เห็นถึงภาพจักรวาลหรือสวรรค์บนท้องฟ้าอีกด้วย นอกจากนี้ในส่วนของภาพที่สื่อความหมายถึงสวรรค์ชั้นต่างๆ ในส่วนของภาพเทพชุมนุมอาจจัดอยู่ในกลุ่มนี้ โดยมีสีหลัก 2

สี คือ สีในกลุ่มพื้นหลังสีแดงและกลุ่มพื้นหลังสีดำ ซึ่งเป็นการจำลองฉากหลังของสวรรค์ชั้นต่างๆ ของเทพยดาที่เหาะมาชุมนุมกันเพื่อมานมัสการและฟังธรรมะของพระพุทธเจ้าหลังจากที่ได้ทรงตรัสรู้แล้ว

3.5 น้ำ ในกลุ่มของน้ำซึ่งปรากฏเป็น 2 ลักษณะคือ การเขียนภาพน้ำในลักษณะแบบเก่าคือเป็นลายเส้นโค้งต่อเนื่องกันตามแบบอย่างของลายไทยโบราณกับการเขียนพื้นน้ำในลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ สีที่ปรากฏจะมี 2 กลุ่มใหญ่ คือ สีในกลุ่มของสีครามและสีเขียว แล้วใช้วิธีการตัดด้วยเส้นสีตามแบบโบราณ และไล่น้ำหนักเลียนแบบของจริงตามธรรมชาติ และตามความนึกคิดของศิลปิน

กลุ่มสีในฉากหลังมีความสำคัญในการคุมองค์ประกอบส่วนรวมของภาพ ทำให้ภาพมีความน่าสนใจเป็นแบบอย่างเฉพาะของศิลปะในยุคนี้ โดยมีกลุ่มสีแดงและสีดำซึ่งเกิดขึ้นมาจากการใช้ฉากหลังเป็นสินเทาเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ภาพมีความน่าสนใจ และมีการใช้สีในกลุ่มของสีเข้มจนเกือบมืดเป็นพื้นหลังในส่วนรอง ซึ่งมีผลทำให้ส่วนสำคัญภายในภาพไม่ว่าจะเป็นภาพบุคคลหรือภาพอาคารมีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น

นอกจากสีในกลุ่มต่างๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น สีที่มีความสำคัญและปรากฏอยู่ในทุกๆ ภาพ คือ สีทองของทองคำเปลว ซึ่งจัดอยู่ในกลุ่มของสีเหลือง เป็นสีที่แสดงสัญญะแทนองค์พระพุทธเจ้าที่จะมีสีพระวรกายเป็นสีทองเหลืองอร่ามเปล่งประกายสว่างขึ้นมาภายในภาพ ซึ่งส่วนใหญ่จะวางอยู่บนพื้นหรือฉากหลังที่เป็นกลุ่มสีเข้ม สีหม่น จนเกือบมืด จึงทำให้ภาพของพระพุทธเจ้าเด่นชัดสังเกตได้ง่ายภายในภาพแต่ละตอน นอกจากนี้ยังใช้ในการระบายในส่วนที่มีความสำคัญของภาพที่แสดงสถานะทางสังคม เช่น ปราสาท พระราชวัง และราชรถ ในการใช้สีทองนั้นจะใช้เทคนิคพิเศษ คือ การปิดทองด้วยทองคำเปลว ซึ่งเป็นเทคนิคไทยโบราณมิได้เป็นเทคนิคการระบายสีอย่างเช่นในบริเวณส่วนอื่นๆ สำหรับเทคนิคในการปิดทองนั้นจะใช้การทายางมะเดื่อเฉพาะในส่วนที่ต้องการจะปิดทองแล้วจึงนำทองคำเปลวมาปิดทับในบริเวณนั้น

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและการสังเกต พบว่ากลุ่มสีที่มีบทบาทสำคัญในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ คือกลุ่มสีแดง กลุ่มสีเขียว กลุ่มสีน้ำเงิน(คราม) สีดำ และสีทอง ในกลุ่มของสีแดงโดยเฉพาะสีแดงสด (Hue) เป็นสีที่สร้างให้บรรยากาศภายในภาพมีความสดสว่างมากยิ่งขึ้น เมื่อนำมาใช้เป็นฉากหลังของเส้นสินเทาก็จะทำให้ภาพที่อยู่ด้านหน้ามีความเด่นชัด และสามารถนำสายตาไปสู่จุดสนใจได้ และยังใช้เป็นฉากหลังของสวรรค์ชั้นต่างๆ ในส่วนของภาพเทพชุมนุมอีกด้วย ส่วนในกลุ่มของสีเขียวและสีน้ำเงินจะทำหน้าที่เป็นฉากหลัง หรือองค์ประกอบร่วมภายในภาพ ทำให้กลุ่มสีที่อยู่ด้านหน้าคือกลุ่มสีแดงและกลุ่มสีค่าอ่อนต่างๆ มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ส่วนสีทองซึ่งจัดเป็นสีพิเศษเป็นสีที่มาจากแร่ธาตุธรรมชาติคือทองคำเปลว จัดอยู่ใน

กลุ่มของสีเหลือง แต่จากการเก็บรวบรวมข้อมูลพบว่าสีในกลุ่มสีเหลืองเป็นสีที่ปรากฏอยู่น้อยมาก ยกเว้นสีทองที่ปรากฏอยู่ในทุกภาพ จึงต้องมีการแยกออกมาเป็นสีพิเศษในการวิเคราะห์ สีทองจัดเป็นสีที่มีความสำคัญมากที่สุดในงานจิตรกรมไทย มักจะนิยมใช้ในส่วนสำคัญของภาพ อาคารประเภทปราสาท พระราชวัง และองค์ประกอบอื่นๆ ที่แสดงให้เห็นถึงสถานะทางสังคม หรือวรรณะของชนชั้นสูง

ในส่วนของกลุ่มสีขาวจะนิยมใช้ในการระบายสีผิวกายของบุคคลและกลุ่มอาคาร ที่มีลักษณะก่ออิฐถือปูน ส่วนในกลุ่มสีดำจะถูกใช้ในส่วนที่เป็นฉากหลังที่แสดงสภาวะของจักรวาล หรือสวรรค์ที่อยู่ในความมืดเหมือนเวลากลางคืน แต่ภาพจักรวาลหรือสวรรค์ในชั้นต่างๆ ยังแสดงออกในกลุ่มสีแดงอีกด้วย กรณีในกลุ่มสีหลังที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรค์แห่งนี้สอดคล้องกับบทความเรื่อง สีในงานจิตรกรรมไทยโบราณของ กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี (2527) ที่ว่าภาพเขียนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นตัวอย่างภาพเขียนผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พบว่ามีสีแดง แดงชาด แดงคล้ำ-ดินแดง สีเขียวมาลาไคต์ สีน้ำเงินอุลตร้ามาริน สีขาว ปูน สีดำ ถ่านไม้หรือเขม่า ส่วนสีส้ม(สีเสน)เป็นสีที่ปรากฏอยู่น้อยมากในงานจิตรกรรมแห่งนี้ และมีความยากลำบากในการเก็บข้อมูลสีเนื่องจากสีในกลุ่มสีส้มนั้นไม่ปรากฏความเป็นสีแท้ (Hue) ของสีส้มอย่างชัดเจนเลย จะปรากฏแต่เพียงกลุ่มของสีส้มที่ออกไปในโทนสีหม่นหรือสีอมน้ำตาลที่จะปรากฏในส่วนย่อย เช่น ภาพของสีผิวกายของภาพบุคคลในกลุ่มสีม่วงเป็นสีที่ไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้เลย

4.1.2 การวิเคราะห์สีจากการสังเกต

จากการวิเคราะห์จากการสังเกตพบว่า สภาพสีส่วนรวมในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่ปรากฏอย่างเด่นชัดคือ การใช้สีแดง โดยมีสีคู่ประกอบจะเป็นสีดำ สีเขียว สีฟ้าและสีทอง การใช้สีแดงเป็นสีหลักในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้สอดคล้องกับ น. ณ ปากน้ำ (2550) ที่ได้กล่าวว่าสีแดงเป็นสีหลักในภาพเขียนของไทยที่นิยมใช้ในการระบายเป็นระนาบพื้นหลังของภาพต่างๆ เช่น ภาพเทพชุมนุม มารผจญ และปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ และยังได้กล่าวถึงการใช้สีแดงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ จะไม่ใช้สีแดงโดยตรงเพราะเป็นสีแดงคล้ำ ไม่สดใส จึงหันไปใช้สีแดงที่ส่งมาจากเมืองจีน เพราะสีสดใสกว่า สีแดงในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จึงดูมีความสดสว่างในตัวเอง และเมื่อนำไปใช้ประกอบกับสีของพื้นหลัง(Background) ยิ่งทำให้สีแดงมีความสุกสว่างมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังทำให้เกิดความรู้สึกขลังมีความศักดิ์สิทธิ์ซึ่งปรากฏอยู่ในภาพเขียนไทยมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์แล้ว

การใช้สีแดงในส่วนของพื้นหลังของภาพเทพชุมนุมนั้น นิยมใช้สีแดงผสมเขม่า (สีดำ) เล็กน้อย จะออกเป็นสีแดงเสนแก่ หรือสีเลือดหมู สีนี้เป็นสีที่นิยมในภาพเขียนไทย มักนิยมระบายเป็นสีพื้นหลังของภาพเทพชุมนุม บางครั้งก็ใช้สลับกับสีแดงเสน จึงทำให้สีแดงเสนมีความสดใสยิ่งขึ้น (น. ณ ปากน้ำ, 2550) นอกจากนี้การใช้สีแดงยังมีเทคนิคในการใช้ที่อาจจะต้องมีการผสมฝุ่น (สีขาว) ลงไปนิดหน่อย และการใช้สีแดงชาดเพื่อตัดกับสีทองทำให้สีทองมีความสว่างและสวยงามมากยิ่งขึ้น สีแดงจึงเป็นสีหลักในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ ซึ่งอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

นอกจากนี้การใช้สีแดงเป็นพื้นหลังในงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่ทำให้พระประธานซึ่งเป็นสีทองมีความสุกสว่างมากยิ่งขึ้น ช่างในสมัยนี้จึงนิยมใช้สีแดงประกอบกับสีดำ สีคล้ำเป็นพื้นหลังเพื่อให้ผลทางความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์และศรัทธา น. ณ ปากน้ำ (2550) ได้กล่าว ถึงการเขียนภาพภายในโบสถ์ เช่น ภาพเทพชุมนุม มารผจญ และปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ ซึ่งเป็นภาพใหญ่เต็มผนังด้วยสีแดงเสนปนชาด ก็เนื่องด้วยต้องการให้องค์พระประธานซึ่งเป็นสีทองสุกสว่าง ดูมีความเด่นและขลังมากยิ่งขึ้น เป็นเหตุผลทางด้านจิตวิทยาซึ่งช่างโบราณเขาวางกฎเกณฑ์ไว้ได้อย่างแยบยลน่าสรรเสริญในความคิดของท่านยิ่งนัก

การวางสัดส่วนของสีแดงที่มีปริมาณครอบคลุมพื้นที่เกือบทั้งหมด ทำให้สีทองมีความสว่างมากขึ้น สร้างบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์ ความอุดมสมบูรณ์และความมั่นคง สีแดงจึงเป็นสีที่อยู่คู่กับศิลปะไทยอย่างแท้จริง

ในส่วนของสีคู่ประกอบซึ่งเป็นสีดำอมน้ำตาล สีเขียวคล้ำ และสีฟ้าหม่น เป็นสีคู่ประกอบที่สำคัญที่ทำให้สีแดงมีความสดสว่าง และมีความเด่นชัดเมื่อไปประกอบกับสีทองซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์ ความอุดมสมบูรณ์ ความมั่งคั่งมั่นคงของอาณาจักรแล้ว ยิ่งทำให้สีทองมีความเด่นชัดสุกสว่างในบรรยากาศของความมืดสลัว นับได้ว่าเป็นเทคนิคของการใช้สีที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากของช่างไทยในยุคนี้ การแสดงออกด้านทัศนธาตุของสีจึงเป็นสิ่งที่สำคัญในงานจิตรกรรมฝาผนังของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ส่วนของการใช้สีของภาพเทพชุมนุม และภาพพุทธประวัติซึ่งเป็นภาพเหตุการณ์ที่สำคัญภายในพระที่นั่งแห่งนี้มีลักษณะการใช้สีดังต่อไปนี้คือ การใช้สีในส่วนของภาพเทพชุมนุมจะมีโครงสีหลักเป็นสีแดงและสีดำสลับกันไปเป็นชั้นๆ ส่วนในรายละเอียดของภาพที่เป็นภาพเทวดา จะมีสีสันเป็นสีต่างๆ ในโทนอ่อนๆ ประมาณสีขาวนวลและตามสีของเทพเจ้าแต่ละองค์ เช่น สีเขียว แต่เมื่อมองสภาพสีส่วนรวมโครงสีหลักก็ยังคงเป็นสีแดงสว่างตัดกับสีดำ และมีน้ำหนักของแสงเงาที่เกิดขึ้นทำให้เกิดระยะของภาพ ไล่น้ำหนักกันไปจากสว่างจนกระทั่งมืดทำให้บรรยากาศดูค่อนข้างจะมืด ถึงแม้ว่าจะมีการเจาะช่องหน้าต่างเป็นระยะตลอดแนวของพระที่นั่งซึ่งการเจาะช่องหน้าต่างเพื่อให้มี

แสงเข้าภายในอาคารนี้มีส่วนทำให้ช่างไทยกล้าที่จะใช้สีเข้มในการวาดภาพมากขึ้นกว่าในสมัยอยุธยา ที่การสร้างอาคารทางพุทธศาสนาไม่ค่อยนิยมการเจาะช่องหน้าต่างทำให้บรรยากาศภายในศาสนสถานค่อนข้างมืด จึงนิยมใช้สีที่สว่างหรือสีค่าอ่อนเป็นสภาพสีส่วนรวมเพื่อเป็นการทดแทน

วรรณิภา ณ สงขลา (2533) ได้กล่าวถึงภาพจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ว่ายังยึดถือแบบอย่างในสมัยอยุธยาตอนปลายในเรื่องของจุดมุ่งหมาย เทคนิค และอุดมคติเดียวกัน แต่สิ่งที่เปลี่ยนไป คือ เรื่องของการใช้สีที่นิยมใช้สีสดใส และการประดับอันวิจิตรงดงาม สิ่งสำคัญคือสถาปัตยกรรมสมัยรัตนโกสินทร์มีประตูหน้าต่างมากให้แสงสว่างภายในมีมากขึ้น โครงสร้างสีเดิมซึ่งเป็นสีขาวหรือสีค่าอ่อนที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดความสว่างภายในอาคารที่ค่อนข้างมืดจึงเปลี่ยนไป เมื่ออาคารมีแสงสว่างมากขึ้น ช่างจึงมีความกล้าในการใช้สีที่เข้มข้นขึ้น พื้นหลังของงานจิตรกรรมจึงมักเป็นสีดำ สีน้ำเงิน หรือสีเข้มคล้ำอื่นๆ

การใช้สีกลุ่มเข้มในการสร้างบรรยากาศของภาพถือเป็นเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒน์, 2522) ซึ่งเป็นจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ที่นิยมใช้สีคล้ำ (สีแท้ + สีดำ) เป็นสีของพื้นหลังของภาพ สีหลักที่ใช้จึงเป็นสีเขียวคล้ำ สีน้ำเงินคล้ำและสีน้ำตาลคล้ำ ในขณะเดียวกันก็จะระบายสีภาพคน สัตว์ สิ่งก่อสร้าง ด้วยสีค่าอ่อน แต่ที่สำคัญและทำให้เด่นชัดมากที่สุดคือ การใช้สีทอง หรือทองคำเปลวลงบนภาพ ทำให้สีทองมีความสุกสว่างสวยเด่นออกมาจากผนัง เนื่องจากสีพื้นหลังเป็นสีคล้ำ เมื่อมองภาพรวมของสีในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ในสถานที่จริงจะ พบว่าถึงแม้ว่าจะมีการเจาะช่องหน้าต่างเป็นจำนวนมากก็ตาม บรรยากาศส่วนรวมก็ยังมีความมืดอยู่จึงทำให้สีทั้งหมดภายในอาคารมองดูเป็นสีคล้ำ โดยบรรยากาศของแสงที่ไม่ได้ส่องสว่างในทุกจุดจึงทำให้องค์พระพุทธสิหิงค์ซึ่งเป็นสีทองเด่นสว่างขึ้นมาท่ามกลางความมืดของบรรยากาศสี นับเป็นความชาญฉลาดของช่างไทยโบราณในเรื่องของการใช้สีที่สามารถสร้างอารมณ์ ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์อันนำไปสู่ความศรัทธาได้

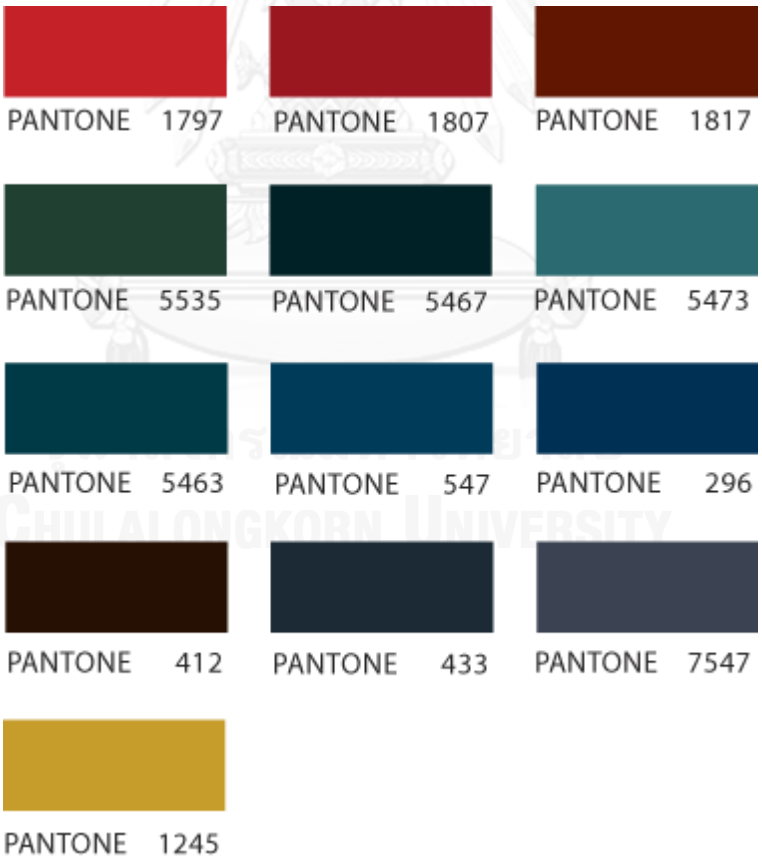
Chulalongkorn University

4.1.3 การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบบันทึกข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลจากการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์โดยการแบบบันทึกข้อมูลชุดสี ประกอบกับการใช้แถบสีมาตราฐานของ PANTONE เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบสีในส่วนของภาพพุทธประวัติ ที่เขียนขึ้นบริเวณระหว่างช่องหน้าต่าง โดยแบบบันทึกข้อมูลชุดสีนี้มีการแบ่งหมวดสีออกเป็น 8 หมวดคือ หมวดสีแดง หมวดสีเสน (ส้ม) หมวดสีเหลือง หมวดสีเขียว หมวดสีคราม (น้ำเงิน) หมวดสีม่วง หมวดสีดำ และหมวดสีขาว ตามการจัดหมวดสีโบราณของวรรณิภา ณ สงขลา (2530) จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่ากลุ่มตัวอย่างหมวดสีที่มีการพบมากที่สุดคือ หมวดสีเขียว รองลงมาคือหมวดสีแดง หมวดสีคราม หมวดสีขาว หมวดสีดำ

หมวดสีเสน และหมวดสีเหลืองตามลำดับ ส่วนหมวดสีม่วง ไม่ปรากฏอยู่ภายในงานจิตกรรมฝาผนังแห่งนี้

จากการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการใช้แบบบันทึกข้อมูลชุดสี และแถบสี PANTONE ในการเปรียบเทียบสี พบว่าหมวดสีแดงพบสี PANTONE 1797 มากที่สุด รองลงมาคือสี PANTONE 1807 และสี PANTONE 1817 หมวดสีเสน (ส้ม) พบในส่วนของรายละเอียดส่วนย่อยๆ ภายในภาพ และมีการพบน้อยมากแต่ที่พบมากที่สุดคือ สี PANTONE 174 หมวดสีเหลือง โดยทั่วไปมีการพบน้อยมากเช่นกัน มีแต่เฉพาะสีทองจากทองคำเปลวซึ่งไม่สามารถเปรียบเทียบกับแถบสีPANTONE ได้จึงจัดเป็นสีพิเศษเป็นที่มีบทบาทสำคัญภายในภาพและมีการพบมากที่สุด หมวดสีเขียวซึ่งเป็นหมวดที่มีการพบเฉดสีมากที่สุด พบสีเขียว PANTONE 5535 มากที่สุด รองลงมาคือสี PANTONE 5473 และสี PANTONE 5467 หมวดสีคราม (น้ำเงิน) พบสี PANTONE 5463 มากที่สุด รองลงมาคือ สี PANTONE 547 และสี PANTONE 296 หมวดสีดำ พบสี PANTONE 412 และ สี PANTONE 433 ในสัดส่วนใกล้เคียงกัน หมวดสีขาวพบในส่วนของรายละเอียดส่วนย่อยๆ ภายในภาพ พบสี PANTONE WARM GRAY 1 มากที่สุด ส่วนสีขาวอื่นๆ จะมีลักษณะเป็นการใช้สีขาวในปริมาณมากผสมกับสีแท้ กลายเป็นสีค่าอ่อนใช้ในการเขียนภาพบุคคลสามัญและอาคารเป็นส่วนใหญ่



ภาพที่ 64 ภาพแสดงแถบสี PANTONE ของชุดสีที่พบมากจากการวิเคราะห์ข้อมูล

4.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

4.2.1 การวิเคราะห์รูปทรงทางศิลปะ เป็นการวิเคราะห์รูปทรงหรือองค์ประกอบทางศิลปะที่สามารถมองเห็นได้สายตาในทางทัศนศิลป์ ซึ่งประกอบขึ้นมาจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ (Visual Element) ต่างๆ ที่ประกอบไปด้วย เส้น รูปร่างรูปทรง น้ำหนักอ่อนแก่ พื้นที่ว่าง สี และพื้นผิว รูปทรงทางศิลปะต่างๆ เหล่านี้ สามารถสื่อความหมายและอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ได้ด้วยตัวของมันเอง เหมือนเป็นภาษาอีกภาษาหนึ่งที่ใช้ในการสื่อความหมาย อารมณ์ความรู้สึก และความคิด กลายเป็นเนื้อหาทางศิลปะได้ ในการวิเคราะห์รูปทรงทางศิลปะนี้ ยังแบ่งออกเป็นประเด็น 4 ประเด็นดังต่อไปนี้คือ

4.2.1.1 การวิเคราะห์การใช้สี ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุดนี้มีที่มาจากความประทับใจชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมที่มีความงดงามและมีความโดดเด่นที่สุดแห่งหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์นี้ จึงได้มีการนำเอาชุดสีที่ได้รับจากการศึกษาวิเคราะห์ ทั้งที่ได้รับจากการค้นคว้าทั้งจากการศึกษาภาคเอกสาร การศึกษาจากการสังเกต และจากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแบบบันทึกข้อมูลชุดสี จากการศึกษาวิเคราะห์ที่ผ่านมาพบว่าสีที่มีบทบาทสำคัญในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์แห่งนี้ คือ สีแดง สีดำ สีทอง สีเขียว และสีน้ำเงิน โดยเฉพาะสีแดงซึ่งเป็นสีที่สำคัญ ซึ่งปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมไทยมาตั้งแต่ในยุคก่อนประวัติศาสตร์จนกระทั่งถึงในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้จึงได้นำเอาสีแดงมาใช้ร่วมกับสีคู่ประกอบอื่นๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้เกิดการรับรู้ในเรื่องของสี

สีแดงเป็นสีที่มีความสดสว่างและมีพลังในตัวเอง เมื่อนำไปใช้ประกอบร่วมกับสีอื่นๆ เช่นสีเขียว และสีดำ จะยิ่งทำให้สีแดงมีความสุขสว่างมากยิ่งขึ้นเนื่องมาจากอิทธิพลของสีคู่ประกอบที่มีการผลักกัน มีลักษณะเป็นการวางสีสดลงไปบนสีคล้ำหรือสีเข้ม จึงทำให้สีแดงมีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น กลุ่มสีคู่ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ประกอบไปด้วยสีดำ สีเขียว และสีน้ำเงิน เป็นสีที่มีค่าน้ำหนักค่อนข้างเข้ม การใช้คุณลักษณะเช่นนี้เป็นการใช้คุณสมบัติของในเรื่องของ ค่าความเข้มหรือความจัดของสี เส้น หรือรูปทรงที่สีมีค่าความเข้ม (Intensity) หรือความจัดของสีจะทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ ส่วนสีที่หม่นหรือคล้ำจะทำให้เกิดความรู้สึกว่าไกลออก ทำให้เกิดเป็นค่าน้ำหนักของสีเกิดความรู้สึกใกล้ไกลเกิดเป็นมิติภายในภาพได้

ในส่วนของสีทองซึ่งเป็นสี่มีบทบาทสำคัญในการสื่อความหมายและการรับรู้ เป็นสีที่มีความสุกสว่างในตัวของมันเอง เมื่อนำมาใช้ประกอบกับสีแดง และสีคล้ำ ยิ่งจะทำให้สีทองดูเปล่ง

ปลั่งขึ้นมาจากบรรยากาศสีโดยรอบของมัน สีแดงและสีทองเป็นสีคู่ประกอบในงานจิตรกรรมไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ มีความเชื่อในเชิงสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์ เป็นการทำงานร่วมกันของงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งมีบรรยากาศสีส่วนรวมเป็นสีแดงกับองค์พระประธานที่มักจะเป็นสีทอง ทำให้เกิดบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์

นอกจากนี้การใช้สีในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ยังคำนึงถึง องค์ประกอบด้านอื่นๆ ทางด้านทัศนศิลป์ ที่มีส่วนช่วยให้ผลงานสมบูรณ์มีเอกภาพมากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการใช้ค่าน้ำหนักของสีที่ทำให้เกิดความรู้สึกมีการเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ และนุ่มนวล ลดความรุนแรงของ การตัดกันของสี ตลอดจนการใช้พื้นที่ว่าง หรือระนาบของสีที่ต้องการจะสื่อถึงความสงบ และความเชื่อในเรื่องของจักรวาลในทางพระพุทธศาสนา ในส่วนของทางด้านเทคนิคที่ใช้เทคนิคในการระบายสีเรียบประกอบกับการไล่น้ำสียังเป็นสร้างสรรค์ตามแบบอย่างของช่างไทยโบราณ ดังที่สมชาติ มณีโชติ (2529) ได้กล่าวถึงการใช้สีแบบราบในงานจิตรกรรมไทยโบราณว่าเป็นการแก้ปัญหาการใช้สีของช่างไทยโบราณว่าสีเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดน้ำหนักและแสงเงา จิตรกรรมฝาผนังไทยในแต่ละยุคมีวิธีการใช้สีที่แตกต่างกันออกไป แต่ลักษณะโดยทั่วไปที่ค่อนข้างเด่นชัด คือวิธีการระบายสีเรียบแบบแบนราบ ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะที่สำคัญของงานจิตรกรรมไทย ช่างจะไม่ระบายด้วยแสงเงาที่เหมือนจริง แต่ช่างจะเลือกใช้สีเข้มและสีอ่อนในการแสดงระยะใกล้ไกลภายในภาพ

เทคนิคการระบายสีเรียบและการไล่น้ำหนักสีในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ มีการใช้คุณลักษณะของความคมชัดพร่าเลือน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ไกลได้เส้นหรือรูปทรงที่มีรูปนอกคมชัดจะรู้สึกว่าใกล้ เส้น หรือรูปทรงที่พร่าเลือนจะรู้สึกว่าไกล การใช้เส้นหรือรูปทรงที่คมชัดด้านหนึ่งพร่าเลือนอีกด้านหนึ่งจะทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ไกลเคลื่อนไหวในตัวเองทำให้เกิดความรู้สึกในเรื่องของบรรยากาศ (Atmospheric Space) (ชลูด นิ่มเสมอ, 2531)

4.2.1.2 การวิเคราะห์การใช้พื้นที่ว่าง นอกจากชุดสีซึ่งเป็นประเด็นหลักที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้แล้ว การใช้พื้นที่ว่างยังเป็นทัศนธาตุที่สำคัญอีกประการหนึ่งภายในผลงานชุดนี้ด้วยรูปแบบของพื้นที่ว่างเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดให้มีลักษณะและมิติตามความต้องการของศิลปิน ซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับรูปทรงและทัศนธาตุอื่นๆ ทุกชนิด คำจำกัดความของพื้นที่ว่างคือ (ชลูด นิ่มเสมอ, 2531)

1. ที่ว่างที่ถูกกำหนดด้วยเส้นหรือขอบเขต จะทำให้มีรูปร่างขึ้นมา

2. แผ่น พื้นที่ หรือระนาบของน้ำหนัก

3. แผ่นระนาบที่มีลักษณะกว้างยาวเป็นสองมิติ หรือสามารถประกอบกันเป็นสามมิติได้

4. บริเวณพื้นที่ว่างที่เป็นที่ว่างเชิงบวกและลบ

ในผลงานชุดนี้มีการกำหนดเส้นทั้งจากเส้นแนวตั้ง เส้นเฉียง และเส้นสินเทาเป็นเส้นในการแบ่งขอบเขต หรือพื้นที่ว่างของผลงานทำให้เกิดเป็นรูปร่างต่างๆ ขึ้นมา ประกอบกับการใช้ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสีบนพื้นระนาบ ทำให้เกิดเป็นมิติภายในภาพทั้งที่มีลักษณะเป็นสองมิติแบนราบ และยังสามารถสร้างให้เกิดความรู้สึกเป็นความลึกความตื้นของระนาบสี เช่นเดียวกับที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยโบราณที่มิได้เป็นการแสดงมิติของภาพตามหลักทัศนียวิทยาแบบตะวันตก

นอกจากนี้เมื่อมีการแบ่งพื้นที่ว่างภายในภาพด้วยเส้นที่เกิดจากระนาบสีที่แตกต่างกันแล้วยังทำให้เกิดพื้นที่ว่างสองนัย ชลูด นิ่มเสมอ (2531) ได้กล่าวถึงที่ว่างสองนัย คือ บริเวณที่ว่างที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยเส้นทำให้เกิดเป็นพื้นที่หรือรูปร่างขึ้นมา แต่ที่ว่างที่เกิดขึ้นนี้จะมีความสำคัญหรือมีความหมายเท่าๆ กันกับพื้นที่ว่างที่เหลือจนไม่อาจตัดสินใจได้ว่าเป็นที่ว่างบวกหรือที่ว่างลบ ทั้งสองส่วนสามารถเป็นได้ทั้งบวกและลบสลับกัน จึงทำให้เกิดพลังของความเคลื่อนไหวในตัวเองได้ตลอดเวลา ในผลงานชุดนี้จึงเป็นการนำเอาคุณสมบัติความเคลื่อนไหวของการใช้พื้นที่ว่างแบบสองนัยมาเป็นส่วนช่วยในการสร้างสรรค์ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ สอดคล้องกับเนื้อหาของผลงาน

พลังความเคลื่อนไหวในงานศิลปะส่วนมากจะเกิดขึ้นมาจากความเคลื่อนไหวของสายตาผู้ชม ที่มองจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เคลื่อนที่ไปตามเส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ภายในภาพที่กำหนดขึ้นโดยศิลปิน จังหวะความเคลื่อนไหวของสายตาประกอบกับรูปทรงและพื้นที่ว่างนี้ จะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความรู้สึกของการรับรู้ทางศิลปะล้วนๆ และส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกที่แท้จริงของทัศนธาตุทางศิลปะไปสู่ผู้ชม การรับรู้ในลักษณะนี้ถือเป็นลักษณะที่สำคัญของศิลปะแบบนามธรรมที่เป็นการแสดงออกของรูปทรงทางศิลปะ หรือเป็นการแสดงออกด้วยทัศนธาตุในการสื่ออารมณ์และสุนทรียภาพ

4.2.1.3 การวิเคราะห์การใช้น้ำหนักและแสงเงา ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุดนี้ การใช้น้ำหนัก และการใช้น้ำหนักของแสงเงาบนสี และพื้นที่ว่าง เป็นองค์ประกอบที่สำคัญส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว ทำให้พื้นที่ว่างทำงานไม่นิ่งจนเกินไป และมีความหมายมากยิ่งขึ้น ชลูด นิ่มเสมอ (2531) ได้กล่าวถึงการใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงเงาว่า น้ำหนัก คือ ค่าความอ่อนแก่ของบริเวณที่ถูกแสงสว่าง และบริเวณที่เป็นเงาของวัตถุ หรือเป็นการระบายสีให้มีค่าความอ่อนแก่ของสีๆ หนึ่ง หรือหลายสี หรือบริเวณที่มีน้ำหนักเป็น ขาว เทา และดำ ในระดับความเข้ม

ต่างๆ กันทำให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์ประสานกัน ในทางทฤษฎีสีน้ำหนักแสงเงานี้คือค่าความสว่างและความมืดของสีที่สามารถลวงตาทำให้เกิดความรู้สึกกลมกลืน รวมทั้งทำให้พื้นที่ว่างมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้นภายในผลงานศิลปะ นอกจากนี้ค่าน้ำหนักของสียังสามารถทำให้เกิดเป็นน้ำหนักแสงเงาบนพื้นที่ว่างหรือวัตถุได้ (Feisner Anderson, 2008)

นอกจากนี้การใช้ค่าน้ำหนักในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้มีความต้องการทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ และบริเวณที่มีการตัดกันของน้ำหนักสีทำให้เกิดเป็นพื้นที่ว่างที่น่าสนใจของระนาบสี ซึ่งมีทั้งทำให้เกิดความรู้สึกกลมกลืน และตัดกันเพื่อทำให้เกิดเป็นมิติของระนาบสี ตลอดจนทำให้เกิดเป็นรูปร่างของพื้นที่ว่าง การใช้ค่าน้ำหนักแสงเงานี้ เป็นการใช้จังหวะที่เกิดขึ้นมาจากการเลื่อนไหล หรือเป็นลำดับขั้นที่ต่อเนื่อง (Continuous Gradation) เป็นจังหวะของการเลื่อนไหลที่ต่อเนื่องของพื้นที่ว่าง และน้ำหนักของสี เป็นการเคลื่อนไหวด้วยตัวของมันเอง ด้วยน้ำหนักที่ค่อยๆ จางลง หรือเข้มขึ้นตามลำดับ ทำให้เกิดเป็นจังหวะความเคลื่อนที่อย่างต่อเนื่องจนทำให้เกิดความน่าสนใจ มีความกลมกลืน และขัดแย้งที่พอเหมาะ (ชลูด นิ่มเสมอ, 2531)

การใช้น้ำหนักอ่อนแก่แสงเงาในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้จึงเป็นการสร้างน้ำหนักเพื่อให้เกิดความเลื่อนไหลที่ต่อเนื่องกันอย่างช้าๆ ทำให้เกิดความรู้สึกที่สงบ เงียบ สอดคล้องกับเนื้อหาที่ต้องการจะสื่อถึงความสงบ มีสมาธิ ตลอดจนความเชื่อทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการจำลองจักรวาลขึ้นมาบนโลกมนุษย์ ด้วยการใช้พื้นที่ว่างจริงภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างพระพุทธสิหิงค์ (พระประธาน) และงานจิตรกรรมฝาผนังตอนเทพชุมนุมที่เป็นเหตุการณ์ตอนสำคัญหลังการตรัสรู้แล้วของพระพุทธเจ้า ถือเป็นการใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายของจักรวาลที่ทำงานร่วมกันระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ที่ถูกดัดแปลงบางส่วนมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ด้วย

4.2.1.4 การวิเคราะห์การใช้เส้นสินเทา การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้เส้นสินเทาเป็นองค์ประกอบของเส้นที่สำคัญภายในผลงาน เส้นสินเทาถือได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะที่สำคัญในงานจิตรกรรมไทยโบราณที่เริ่มนิยมใช้กันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย และได้พัฒนาคลี่คลายต่อเนื่องกันมาจนถึงงานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมยุคนี้เท่านั้น เส้นสินเทาจึงถูกนำมาใช้ในเชิงสัญลักษณ์ตัวแทนของยุคสมัย

สินเทา หมายถึง แถบหรือเส้นหยักฟันปลาในงานจิตรกรรมไทยโบราณที่ช่างไทยใช้ในการเน้นความสำคัญของภาพ หรือใช้คั่น หรือแบ่งฉากเรื่องราวในเหตุการณ์หนึ่งกับเรื่องราวในอีกเหตุการณ์หนึ่ง อีกทั้งยังช่วยในการผลักระยะลวงตาของภาพทำให้เกิดเห็นเป็นระยะใกล้ไกลได้ (สันติ เล็กสุขุม, 2553) ยกตัวอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ตอนพระพุทธเจ้า

เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีการเน้นฉากหลังด้วยสินเทา ทำให้เกิดเป็นพื้นที่ว่างในการลงสีแดงเพื่อเน้นฉากหรือเหตุการณ์ตอนนี้ให้มีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้นทั้งที่อยู่ไกลจากจุดสนใจทางสายตา สอดคล้องกับ ชลูด นิ่มเสมอ (2531) ที่ได้กล่าวว่าเป็นการเชื่อมต่อความเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรงด้วยเส้นสินเทา และได้อธิบายว่าแต่เดิมสินเทานี้คือกรอบที่ล้อมรอบ หรือครอบสิ่งหรือบุคคลสำคัญต่างๆ เช่น เรือนแก้วที่ล้อมรอบองค์พระพุทธเจ้าในงานจิตรกรรม รวมทั้งศิรประภาหรือประภามณฑลของเหล่าเทวดาในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ต่อมาใช้เป็นกรอบให้แก่บริเวณพื้นที่ต่างๆ ของภาพ เพื่อใช้ในการเน้นภาพให้มีความเด่นชัดน่าสนใจ หรือสำคัญ เช่น เป็นกรอบหรือฉากหลังให้แก่ปราสาท หรือกลุ่มบุคคลสำคัญ รวมถึง การใช้ในการแบ่งภาพ กั้นเรื่องตอน หรือเหตุการณ์ต่างๆ ออกจากกัน

ปกติในทางองค์ประกอบศิลปะ เส้นสินเทาจะมีลักษณะเป็นเส้นหยักฟันปลาประกอบขึ้นเป็นมุมแหลม หรือป้านก็แล้วแต่ความเหมาะสมกับเรื่องราวและรูปทรง การใช้เส้นสินเทาที่มีลักษณะเป็นเส้นหยักฟันปลานั้น นอกจากจะใช้เป็นเส้นแบ่งบริเวณพื้นที่ของภาพออกจากกัน และทำให้เกิดความเคลื่อนไหวตามทิศทางที่ลาดเอียงแล้ว ยังทำหน้าที่ในการประสานบริเวณพื้นที่ที่ถูกกั้นทั้งสองด้านให้เชื่อมต่อกัน หรือประสานกันได้อีกด้วย กล่าวคือ พื้นที่บริเวณทั้งสองข้างจะผลัดกันยื่นเข้าหากันตลอดแนวของเส้น เป็นการต่อเนื่องของบริเวณที่ว่างทั้งสองด้านได้ดีกว่าการแบ่งหรือกั้นด้วยเส้นตรง ซึ่งจะเป็นการแบ่งพื้นที่ออกจากกันหรือตัดกันอย่างสิ้นเชิง ขาดความเคลื่อนไหวที่น่าสนใจ นอกจากนี้เมื่อเปรียบเทียบพลังเคลื่อนไหวของที่ว่างที่กระทำต่อเส้นสินเทา (เส้นหยักฟันปลา) กับเส้นตรงที่ทำหน้าที่ในการแบ่งบริเวณพื้นที่ว่างให้แยกออกจากกัน พลังของที่ว่างที่กระทำต่อเส้นสินเทาเป็นไปอย่างสลับ และลดความรุนแรง ทำให้เกิดเป็นความเคลื่อนไหวอย่างมีจังหวะน่าสนใจ ซึ่งถ้าแบ่งด้วยเส้นตรงพลังของที่ว่างจะต่อต้านกันอย่างตึงเครียดตลอดแนวความเคลื่อนไหวส่วนรวมจะพุ่งแรงและรวดเร็วเกินไป (ชลูด นิ่มเสมอ, 2532)

จากการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ในส่วนของรูปทรงทางศิลปะนี้จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบต่างๆ ภายในภาพจะมีความสัมพันธ์กันอย่างมีเอกภาพ ทั้งในเรื่องของการใช้สี การใช้พื้นที่ว่าง การใช้น้ำหนักอ่อนแก่แสงเงา และการใช้เส้นสินเทา ที่มีเหตุผลและที่มาในการสร้างสรรค์ผลงาน และมีความต้องการที่จะนำเสนอผลงานศิลปะในรูปแบบนามธรรมที่เป็นการแสดงออกด้วยทัศนธาตุและตัวของมันเอง รวมทั้งต้องการในการสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่ได้รับจากความประทับใจจนกลายเป็นแรงบันดาลใจที่มาจากในชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ครั้งนี้

4.2.2 การวิเคราะห์เนื้อหา ถึงแม้ว่าการแสดงออกของผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์นี้จะเป็นการแสดงออกตามแบบอย่างศิลปะแบบนามธรรมที่ไม่มีภาพที่ดูรู้เรื่อง หรือเป็นศิลปะแบบนอนอ็อบเจ็คทีฟ (Non-Objective Art) แต่ก็มีการแสดงออกบางอย่างที่แสดงให้เห็น

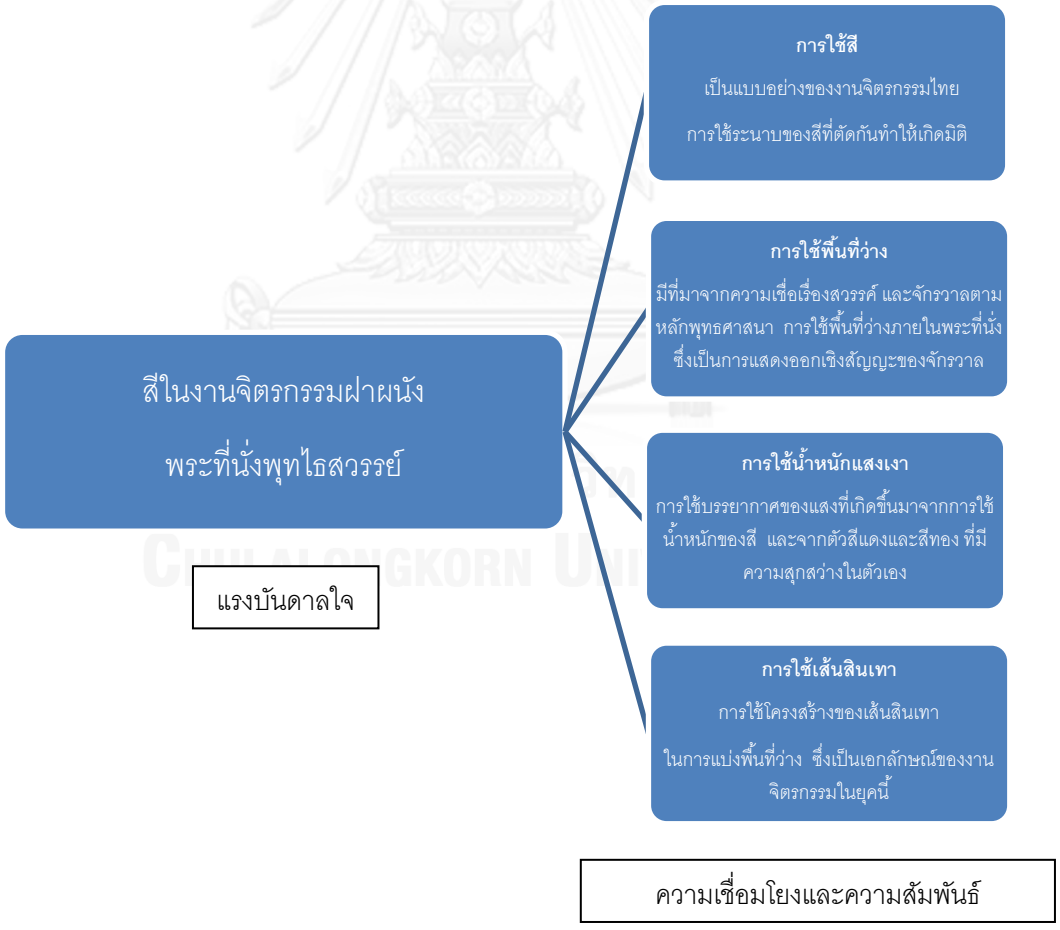
ถึงเนื้อหาที่มีที่มาจากการใช้สี และองค์ประกอบร่วมที่มีที่มาจากแรงบันดาลใจในชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และความสัมพันธ์กับองค์ประกอบด้านอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นลักษณะทางสถาปัตยกรรม คติความเชื่อต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับทางพระพุทธศาสนา ในส่วนของการวิเคราะห์เนื้อหานั้นจะมีความสัมพันธ์กับการวิเคราะห์รูปทรงทางศิลปะ เพราะงานศิลปะแบบนามธรรมจะเป็นการแสดงออกถึงเนื้อหา อารมณ์ความรู้สึก และการรับรู้ต่างๆ ที่มีที่มาจากทัศนธาตุและโครงสร้างทางองค์ประกอบศิลป์

สำหรับเนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจิตรกรรมชุดนี้จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการใช้สีที่ได้รับการวิเคราะห์ข้อมูลที่ต้องการแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึกของสีที่มีที่มาจากชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ โดยได้มีการหยิบยืม เนื้อหาในเชิงสัญญะของการใช้สีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรม และองค์ประกอบร่วมอื่นๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน การใช้สัญญะของสีแดงและสีดำประกอบการใช้พื้นที่ว่างในการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของสวรรค์ตามความเชื่อของคนไทยโบราณ ตลอดจนการใช้พื้นที่ว่างที่ต้องการสื่อถึงความสงบ ความว่าง และความมีสมาธิ นอกจากนี้การใช้พื้นที่ว่างภายในผลงานยังสอดคล้องกับพื้นที่ว่างจริงภาพในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่ช่างไทยโบราณต้องการจะสื่อถึงสภาวะของจักรวาลภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ นอกจากนี้การใช้สีแดงเป็นพื้นหลังในงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่ทำให้พระประธานซึ่งเป็นสีทองมีความสุกสว่างมากยิ่งขึ้น ช่างในสมัยโบราณจึงนิยมใช้สีแดงประกอบกับ สีดำ สีคล้ำเป็นพื้นหลังเพื่อให้ผลทางความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์และศรัทธา น. ณ ปากน้ำ(2550) ได้กล่าวถึงการเขียนภาพภายในโบสถ์ เช่น ภาพเทพชุมนุม มารผจญ และปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ซึ่งเป็นภาพใหญ่เต็มผนังด้วยสีแดงเสนปนชาดเนื่องด้วยต้องการให้องค์พระประธานซึ่งเป็นสีทองสุกสว่าง ดูมีความเด่นและขลังมากยิ่งขึ้น นอกจากสีแดงและสีดำซึ่งเป็นคู่สีหลักในผลงานชุดนี้แล้วยังมีการใช้สัญญะของสีเขียว และสีคราม ที่ต้องการจะสื่อถึงความจริงตามธรรมชาติ หรือความเป็นโลกมนุษย์

เนื้อหาที่เกิดขึ้นมาจากการใช้พื้นที่ว่าง การไล่น้ำหนักสี ซึ่งเป็นเทคนิคที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ เพื่อสื่อความหมายถึงความสงบ ความเงียบ และความมีสมาธิ เป็นการใช้ทัศนธาตุในการแสดงออกเพื่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ ในการสื่อความหมายเช่นเดียวกับผลงานของ มาร์ค ร็อทโก (Mark Rothko) ซึ่งเป็นศิลปินที่แสดงออกตามแบบอย่างศิลปะแบบคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field) ที่มีลักษณะเป็นการใช้สี และร่องรอยทีแปรงที่รุนแรงบนรูปทรงสี่เหลี่ยมที่เรียบง่าย แต่กับสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่สงบ และเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ ได้อย่างน่ามหัศจรรย์ นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาที่เกิดขึ้นมาจากการใช้เส้นสินเทา ซึ่งเป็นเนื้อหาในเชิงสัญญะของยุคสมัยในงานจิตรกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และเนื้อหาที่แสดงออกในทางองค์ประกอบ

ศิลป์ที่ทำให้เกิดความรู้สึกสอดประสานกันระหว่างพื้นที่ว่างภายในภาพ ทำให้เกิดความน่าสนใจและลดความรุนแรงขององค์ประกอบของเส้นโครงสร้างอื่นๆ ภายในภาพ

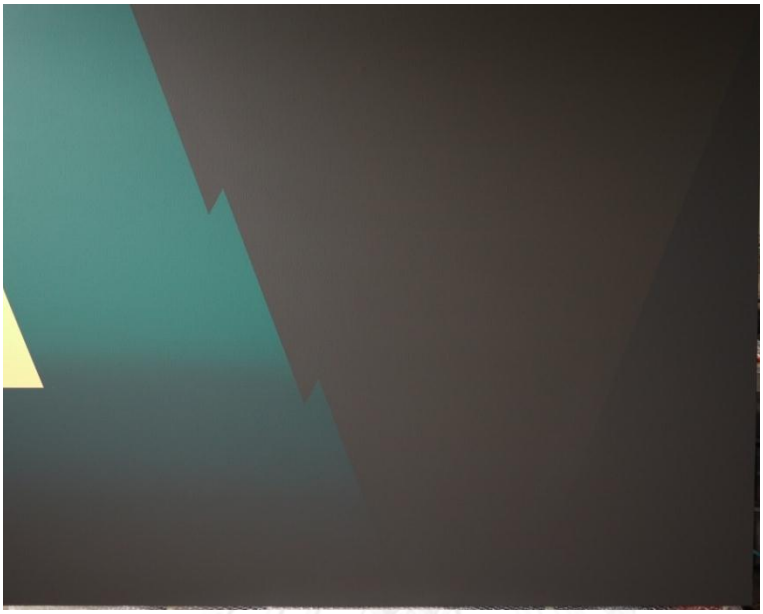
นอกจากนี้ยังมีการใช้ลักษณะของแสงและเงาที่ต้องการจะสื่อถึงความลึกลับ และความเชื่อทางศาสนา ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้มีการใช้แสงที่เกิดขึ้นมาจากการใช้สีที่มีความสุกสว่างของสีแดงสด และสีทอง ซึ่งมักจะถูกนำมาใช้คู่กันในการสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ หรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาในงานศิลปกรรมไทย การใช้แสงในการสื่อความหมายของความศักดิ์สิทธิ์นี้มิได้ปรากฏแต่เพียงในงานศิลปกรรมไทยเท่านั้น ยังปรากฏอยู่ในงานศิลปกรรมในวัฒนธรรมต่างๆ อีกด้วย ด้วยความเชื่อที่ว่า แสงคือพระเจ้า หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นความเชื่อที่มีความเป็นสากล และเนื่องด้วยสีทองเป็นสีพิเศษที่ช่างไทยนิยมใช้มาตั้งแต่โบราณถือว่าเป็นสีพิเศษที่มีความสว่างในตัวเอง เมื่อต้องการจะสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ หรือพระพุทธเจ้า ก็มักจะใช้สีทองในการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงสิ่งต่างๆ เหล่านั้นอีกด้วย



แผนภูมิที่ 3 แผนผังแสดงการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแรงบันดาลใจ และการนำมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์

4.3 ภาพผลงานสร้างสรรค์ จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

4.3.1 ผลงานชิ้นที่ 1



ภาพที่ 65 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 1/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

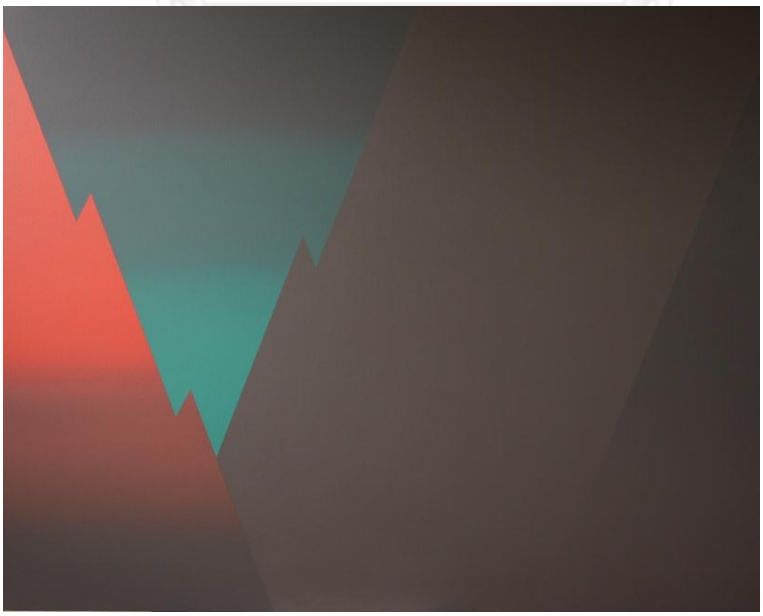
4.3.2 ผลงานชิ้นที่ 2

ภาพที่ 66 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 2/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

4.3.3 ผลงานชิ้นที่ 3

ภาพที่ 67 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 3/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

4.3.4 ผลงานชิ้นที่ 4

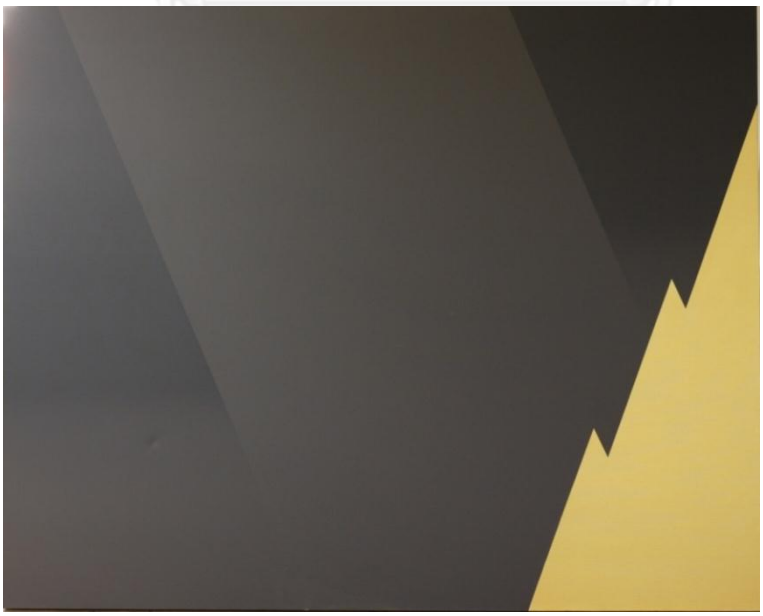


ภาพที่ 68 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 4/56 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

4.3.5 ผลงานชิ้นที่ 5

ภาพที่ 69 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 5/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

4.3.6 ผลงานชิ้นที่ 6



ภาพที่ 70 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 6/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

4.3.7 ผลงานชิ้นที่ 7

ภาพที่ 71 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 7/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

4.3.8 ผลงานชิ้นที่ 8

ภาพที่ 72 สีแห่งพุทไธสวรรย์ หมายเลข 8/57 เทคนิคสีอะครายลิค ขนาด 125 x 150 ซ.ม.

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ มีที่มาจากความประทับใจในชุดสีที่มีปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และความสนใจในประวัติความเป็นมา ตลอดจนคติความเชื่อต่างๆ ที่เป็นภูมิปัญญาของช่างไทยโบราณที่มีความศรัทธาในพระพุทธศาสนา จึงทำให้ผู้วิจัยมีแนวความคิดที่จะนำภูมิปัญญาต่างๆ เหล่านี้มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่เข้ากับยุคสมัยปัจจุบัน และมีความเป็นสากลให้สามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับงานจิตรกรรมแห่งนี้ จากการศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ การสังเกต และการเก็บรวบรวมข้อมูลอย่างเป็นระบบ ทำให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนัง และองค์ประกอบร่วมอื่นๆที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อและระบบสัญญะ อันนำไปสู่การวิเคราะห์ การสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมครั้งนี้

ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์นี้เป็นการแสดงออกด้วยศิลปะแบบนามธรรมบริสุทธิ์ที่มีการใช้ทัศนธาตุทางศิลปะมาเป็นสื่อในการแสดงออกถึงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึก และการแสดงออกในเชิงสัญญะมากกว่าเนื้อหาที่เป็นเรื่องราว โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ เรื่องของการใช้สี การใช้พื้นที่ว่าง การใช้น้ำหนักแสงเงา และการใช้เส้นสินเทา ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ นอกจากนี้ยังมีการใช้ สัญญะในการสื่อความหมาย โดยมีที่มาจากการศึกษาทั้งในเรื่องของการใช้สัญญะของสี การใช้พื้นที่ว่างที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อทางพระพุทธศาสนา อาทิ การใช้สีแดงในการสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ สภาวะแห่งสวรรค์ตามความเชื่อของไทยโบราณ การใช้สีทองในการสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธเจ้า สีทองมักจะถูกเปรียบเทียบกับแสงเพราะสีทองเป็นสีที่มีความสุกสว่างในตัวเอง แสงจึงถูกนำเสนอถึงความศักดิ์สิทธิ์หรือพระเจ้า ตลอดการใช้สัญญะของสีดำ การใช้พื้นที่ว่างในการสื่อความหมายถึงการหลุดพ้น หรือเป็นสัญญะของจักรวาลตามความเชื่อทางพุทธศาสนา และจากวรรณกรรมพุทธประวัติตอนเทพชุมนุมซึ่งมีความสัมพันธ์กับการทำหน้าที่ของพื้นที่ว่างภายในตัวอาคารกับงานจิตรกรรม

หลังจากที่ได้มีการวิเคราะห์ และการสังเคราะห์องค์ความรู้ต่างๆ เหล่านั้นมาใช้ในการสร้างสรรค์ ได้มีการปรับหรือประยุกต์องค์ความรู้ใช้ให้เหมาะสมกับสื่องานจิตรกรรม โดยมีการพิจารณาถึงรูปแบบที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์ ซึ่งจาการศึกษาแบบอย่างทางศิลปะอันหลากหลาย ทำให้ได้รูปแบบที่เหมาะสมในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ คือศิลปะแบบนามธรรมที่มีการแสดงออกด้วยสีเป็นสำคัญ และจากการศึกษารูปแบบทางศิลปะที่มีการใช้สีในการแสดงออกพบว่าเป็นศิลปะในกลุ่มของนามธรรมบริสุทธิ์ อาทิ ศิลปะแบบขอบคม จิตรกรรมคัลเลอร์ฟิลด์ศิลปะแบบโพสท์-เพ้นเทอรี่ แอ็บแทร็กชั่น ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีการแสดงออกที่สอดคล้องกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ที่เป็นการแสดงออกด้วยสี พื้นที่ระนาบ หรือรูปร่าง เป็นการแสดงออกด้วยความสงบนิ่ง มีพลังของความเคลื่อนไหว แต่แฝงไปด้วยพลังของสีที่มีลักษณะเฉพาะตัว มีการใช้การสอดประสานกันของเส้นสินเทาทั้งทางด้านองค์ประกอบ และที่มาเชิงประวัติศาสตร์ เป็นการผสมผสานระหว่างสิ่งเก่า-สิ่งใหม่ ความกลมกลืน-ความขัดแย้ง ทำให้เกิดความสมดุลภายในงาน หรือมีเอกภาพทางศิลปะเป็นการ

สร้างสรรค์ด้วยการนำทัศนธาตุทางศิลปะต่างๆ มาประกอบกันให้เป็นรูปทรงที่มีเอกภาพ มีความสอดคล้องกับจุดมุ่งหมายในการแสดงออก และมีการปรับให้เกิดความสมดุลของความขัดแย้ง การซ้ำ การประสาน ความเป็นเด่น การเปลี่ยนแปลงของทัศนธาตุต่างๆ รวมทั้งการใช้สัดส่วนและจังหวะที่เหมาะสม (ชลูด นิ่มเสมอ, 2531) ถือเป็นการสร้างความสมดุลของการใช้ทัศนธาตุทางศิลปะกับการใช้สีที่มีที่มาจากจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การสรุปผลการวิจัยและสร้างสรรค์ เรื่อง จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ เป็นการสรุปผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้คือ

1. เพื่อศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1.1 สรุปผลการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ผลการศึกษาพบว่า การใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ได้รับอิทธิพลสืบทอดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ก็มีลักษณะการแสดงออกที่แตกต่างกันไปจากในอดีต โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องของการใช้สีที่แต่เดิมจะมีลักษณะเป็นการลงพื้นด้วยสีขาวหรือสีค่าอ่อนแล้วจึงระบายด้วยสีเข้มทับลงไป ภาพรวมของผลงานจึงดูมีความสว่างด้วยการใช้ค่าน้ำหนักของสี แต่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ได้มีการพัฒนาเทคนิคการใช้สีต่างไปจากเดิม โดยเป็นการลงสีด้วยสีเข้มหรือสีแก่ลงไปก่อน แล้วจึงระบายสีสดสอดแทรกลงไปในรายละเอียดต่างๆ จึงทำให้ภาพรวมของผลงานมีความหนักแน่น และมีความอิ่มตัวของสีอย่างชัดเจน อาจเนื่องด้วยรูปแบบในการก่อสร้างอาคารในยุคสมัยนี้เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปที่นิยมก่อสร้างอาคารขนาดใหญ่ และมีการเจาะช่องหน้ามากยิ่งขึ้น ทำให้มีแสงจากภายนอกส่องเข้ามาภายในตัวอาคารได้มากกว่าในอดีต จึงมีความกล้าในการใช้สีคล้ำหรือสีที่มีค่าความเข้มมากกว่าในอดีต ถือเป็นลักษณะเด่นของงานจิตรกรรมไทยในยุคนี้จึงมีการแสดงออกของบรรยากาศของสีที่แฝงไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกลึกลับ และความศรัทธา

นอกจากนี้จากการศึกษาพบว่าความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่างภายในอาคารกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อถึงสภาวะของความเป็นจักรวาลตามความเชื่อในพระพุทธศาสนา เป็นการจำลองจักรวาล หรือสวรรค์ขึ้นมาบนโลกมนุษย์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์ของสถานที่แห่งนี้ โดยมีจุดศูนย์กลางของจักรวาลคือพระสัมมาสัมพุทธเจ้า หรือองค์พระพุทธสิหิงค์ซึ่งมีความสัมพันธ์กับภาพเทพชุมนุมที่เหาะมาจากสวรรค์ในชั้นต่างๆ เพื่อมาสักการะ ฟังพระธรรมของพระพุทธเจ้า ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความศรัทธาต่อพระพุทธเจ้า อันเป็นการแสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่

ของพระองค์ซึ่งอยู่เหนือจักรวาล ส่วนการเขียนภาพเล่าเรื่องราวในพุทธประวัติเปรียบเสมือนเรื่องราวบนโลกมนุษย์นั้นเอง ซึ่งมีที่มาจากวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาเรื่อง พระปฐมสมโพธิกถา

ในส่วนของการใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ทั้งที่เป็นภาพเทพชุมนุมและภาพพุทธประวัติ สามารถแบ่งได้เป็น 3 กลุ่มใหญ่ดังนี้

1. กลุ่มภาพบุคคล

2. กลุ่มภาพอาคาร

3. กลุ่มภาพฉากหลัง

1. กลุ่มภาพบุคคล มีการใช้สัญญะของสีในการสื่อความหมาย และการแบ่งแยกลักษณะของบุคคลจากสถานะทางสังคมและจากคติความเชื่อ ในส่วนของการเขียนภาพบุคคลยังมีการแบ่งย่อยออกเป็นภาพของพระพุทธเจ้า จะใช้สีทองระบายทั่วทั้งร่างกายมีลักษณะภาพคล้ายพระพุทธรูปเป็นการสื่อถึงความเป็นพระพุทธเจ้า ภาพเทพยดาซึ่งประกอบไปด้วยเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เทวดา อสูร และกลุ่มภาพฤาษี นักสิทธิ์ วิทยาธร จะมีการใช้สีตามความเชื่อทางศาสนาและเนื้อหาในวรรณคดี ตัวอย่างการใช้สีในเชิงสัญญะของภาพเทพ อาทิ พระอินทร์จะมีกายเป็นสีเขียว ซึ่งเป็นคติความเชื่อทางศาสนา เช่นเดียวกับทศกัณฑ์มีกายเป็นสีเขียวเหมือนกันแต่มีที่มาจากวรรณคดี เทวดามีกายสีนวล แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการจัดแบ่งหมวดหมู่ภาพบุคคลด้วยสีโดยมีที่มาจากความเชื่อทางศาสนา และค่านิยม กลุ่มสุดท้ายจะเป็นกลุ่มของบุคคลชั้นสูงและบุคคลทั่วไป ในภาพบุคคลชั้นสูงจะใช้สีค่าอ่อน ส่วนภาพบุคคลทั่วไปจะใช้สีหม่น นอกจากนี้ในการแบ่งสถานะยังมีการแสดงออกด้วยการใช้เครื่องประดับหรือเครื่องแต่งกายของคนชั้นสูงจะมีสีทอง ถ้าเป็นคนธรรมดาก็จะใช้สีตามจริง แต่มีข้อน่าสังเกตว่าเสื้อผ้าที่บุคคลสวมใส่ทั้งหมดจะมีสภาพ และการใช้สีเหมือนเสื้อผ้าในยุคนั้น การใช้สัญญะของสีจึงถูกนำมาใช้ในการแบ่งหมวดหมู่ และสถานะทางสังคมอีกด้วย

2. กลุ่มภาพอาคาร ถือเป็นองค์ประกอบของภาพที่มีความโดดเด่นในงานจิตรกรรมพุทธประวัติ มีการใช้สีรายละเอียดของอาคารตามสถานะทางสังคมเช่นเดียวกับภาพบุคคล ซึ่งแบ่งเป็นภาพอาคารประเภทปราสาท พระราชวัง อาคารทั่วไป และสิ่งก่อสร้างอื่นๆ เช่น กำแพงเมือง ป้อม การใช้สีในกลุ่มของปราสาทจะใช้สีแดงและสีทองเป็นส่วนใหญ่ และมักจะมีการตัดเส้นด้วย เส้นสีทอง สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน และนิยมใช้สีแดงสดระบายเป็นฉากหลังของอาคารซึ่งแบ่งด้วยเส้นสินเทาอีกด้วย ส่วนภาพอาคารทั่วไปซึ่งลักษณะเป็นเครื่องไม้และก่ออิฐถือปูนก็มักจะใช้สีตามความเป็นจริง คือกลุ่มสีน้ำตาลแดง และกลุ่มสีขาว ตัดด้วยเส้นสีต่างๆ

3. กลุ่มภาพฉากหลัง ที่สำคัญคือการนำเอาสินเทามาใช้เป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญภายในภาพของงานจิตรกรรมในยุคนี้ สินเทาเป็นฉากหลังหรือเป็นพื้นที่ที่ช่างโบราณใช้ในการเน้นส่วนสำคัญ หรือใช้คั่น หรือแบ่งฉากเหตุการณ์ต่างๆ ภายในภาพ อีกทั้งยังช่วยในการผลักระยะ ลวงตา ทำให้เห็นเป็นระยะใกล้-ไกลภายในภาพได้ นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบภาพฉากหลังอื่นๆ อีกที่เป็นภาพของธรรมชาติ ถือเป็นองค์ประกอบส่วนย่อยที่ทำให้ภาพสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ประกอบไปด้วยภาพต้นไม้ ก้อนหิน ท้องฟ้า และแม่น้ำ จะมีลักษณะเป็นการใช้สีตามจริงทางธรรมชาติ โดยจะมีการไล่สีในเฉดต่างๆ ให้มีความเหมือนจริงตามธรรมชาติด้วย จึงทำให้พบสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อน-แก่ และเฉดสีต่างๆ มากขึ้นกว่าสีในกลุ่มหลักๆ ที่มีลักษณะเชิงสัญญะที่ชัดเจน กว่ากลุ่มนี้ การใช้สีในกลุ่มนี้มักจะใช้สีในกลุ่มสีหม่น และมีน้ำหนักสีเข้มจนเกือบมืด โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นฉากหลังภายในภาพด้วย

นอกจากนี้การใช้สีฉากหลังของภาพเทพชุมนุมที่เป็นการระบายสีแดงสลับกับสีดำเป็นการแสดงให้เห็นถึงสวรรค์ในชั้นต่างๆ ถือเป็นการใช้สัญญะของสีตามความเชื่อและอุดมคติ ที่ต้องการจะสื่อถึงเรื่องของจักรวาล หรือสวรรค์ ซึ่งมักจะใช้สีแดงในการนำเสนอสภาวะของสวรรค์ตามความเชื่อที่มีมาแต่โบราณ แต่ก็ได้มีการฉากหลังสีดำซึ่งอาจจะมีแนวคิดที่เปลี่ยนไป และยังเป็นการแบ่งสวรรค์เป็นชั้นต่างๆ ทำให้องค์ประกอบของภาพมีความน่าสนใจยิ่งขึ้นด้วย

จากการสังเกตสภาพสีส่วนรวมในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ทำให้พบว่าสีแดงเป็นสีที่มีบทบาทสำคัญที่สุดในยุคนี้ โดยมีสีคู่ประกอบ คือ สีดำ สีเขียว และสีทอง เป็นหลัก การใช้สีแดงในการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย ปรากฏมาตั้งแต่ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ แต่ก็มีลักษณะของเฉดสีแดงที่แตกต่างกันไปตามวัสดุ หรือวัตถุที่นำมาใช้ในการทำสี นอกจากนี้ยังมีความนิยมในการใช้สีแดงคู่กับสีทอง เพราะเมื่อนำมาใช้รวมกันแล้วจะยิ่งส่งผลซึ่งกันและกันทำให้สีทองมีความสุกสว่างมากยิ่งขึ้น จึงทำให้คู่สีคู่นี้เป็นคู่สีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรม และสถาปัตยกรรมไทยในอดีตมาโดยตลอด และแสดงออกถึงสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพระพุทธศาสนาในงานศิลปกรรมไทย

ในส่วนของการสรุปผลการศึกษาชุดสีจากแบบบันทึกตัวอย่างสี และการเปรียบ เทียบสีด้วยแถบสีมาตรฐานของ PANTONE พบว่ากลุ่มสีที่บทบาทสำคัญในการศึกษาครั้งนี้ คือ หมวดสีแดง หมวดสีเขียว หมวดสีน้ำเงิน หมวดสีดำ หมวดสีขาว และสีทอง เป็นหมวดที่พบมากที่สุด ส่วนกลุ่มสีอื่นๆ มีการพบน้อยมาก คือหมวดสีเสน และหมวดสีเหลือง หมวดสีที่ไม่พบเลยคือหมวดสีม่วง จากการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยเครื่องมือแบบบันทึกข้อมูลชุดสี และแถบสีมาตรฐาน ทำให้พบว่าการใช้สีของช่างไทยโบราณมีอย่างจำกัด ไม่ได้เป็นการใช้สีทุกสีที่มีอยู่ตามการรับรู้หรือการมองเห็นสีตามปกติของบุคคลที่มีความสามารถในการมองเห็นสีทุกสี แต่ช่างไทยโบราณจะใช้สีตามความเชื่อและปัจจัยหรือข้อจำกัดที่มีอยู่ในยุคนั้นมาใช้ในการสร้างสรรค์แตกต่างจากในยุคปัจจุบันที่มีสีให้

เลือกใช้ได้ทุกเฉดสี จึงไม่ปรากฏสีบางสีในงานจิตรกรรมเลย จึงทำให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการใช้สีที่สะท้อนยุคสมัยออกมาได้ จากการศึกษาทำให้ได้ชุดสีที่เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดนี้ โดยที่มาจากงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ดังต่อไปนี้คือ

1. กลุ่มสีแดง สีที่พบมาก คือ PANTONE 1797, PANTONE 1807 และPANTONE 1817

2. กลุ่มสีเขียว สีที่พบมาก คือ PANTONE 5535, PANTONE 5467และPANTONE 5473

3. กลุ่มสีน้ำเงิน สีที่พบมาก คือ PANTONE 5463, PANTONE 547 และPANTONE 296

4. กลุ่มสีดำ สีที่พบมาก คือ PANTONE 412, PANTONE 433 และ PANTONE 7547

5. กลุ่มสีขาว สีที่พบมาก คือ PANTONE Warm Gray1, PANTONE Warm Gray2 และ PANTONE 7499

6. กลุ่มสีเหลือง สีที่พบมาก คือ PANTONE 873 (Gold), PANTONE 1245 และPANTONE 7501

จากการศึกษาชุดสีโบราณจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ทำให้เข้าใจได้ว่าการใช้สีของช่างในสมัยโบราณมีความคิดในเรื่องของการใช้สีในการสื่อความหมาย ตลอดจนการใช้เป็นสัญญะในการสื่อความหมายที่มาจากความเชื่อทางพุทธศาสนา และอุดมคติ ประกอบกับการใช้สีตามความเป็นจริงในธรรมชาติ ตลอดจนการแสดงออกโดยการใช้องค์ประกอบศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเป็นแบบอย่างทางศิลปะไทยที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของชาติได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้การเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสีด้วยระบบสีมาตรฐานของ PANTONE ทำให้เราสามารถอ้างอิงข้อมูลสีให้มีความถูกต้องตามมาตรฐานการเรียกชื่อสีในระบบสากลทำให้การสื่อสารเรื่องมีความเที่ยงตรงมากยิ่งขึ้น

5.1.2 สรุปผลการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ จากจุดเริ่มต้นในการวิจัยครั้งนี้ ที่มีที่มาจากความประทับใจชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ทำให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุดนี้ขึ้นมา ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเกิดขึ้นมาจากกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์ โดยในการวิจัยได้เริ่มต้นด้วยการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับชุดสีโบราณที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ด้วยระเบียบวิธีวิจัยที่เป็นระบบ มีความน่าเชื่อถือในการค้นหาคำตอบของการวิจัย ทำให้ได้ข้อมูลชุดสีโบราณของไทยตลอดจนแนวคิดในการสื่อความหมาย และการใช้สัญญะของสีที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุดนี้

5.1.2.1 การวิเคราะห์สังเคราะห์ชุดสี ในการวิเคราะห์และการสังเคราะห์ข้อมูลการศึกษาชุดสี ทำให้ได้ชุดสีที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการสังเคราะห์และวิเคราะห์อีกครั้งหนึ่งความเหมาะสมในการนำมาใช้ให้เข้ากับผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัย โดยคำนึงถึงการสื่อความหมาย และการใช้สัญญะของสี ซึ่งจะมีการเชื่อมโยงกับเรื่องของความศรัทธา และความเชื่อทางพุทธศาสนาเป็นสำคัญ ตลอดจนความศรัทธาที่ผู้วิจัยมีต่อช่างไทยในอดีต การใช้สีจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดงออกของการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้

การสรุปประเด็นในการใช้สัญญะของสีที่ได้รับจากการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพุทไธสวรรย์ที่มีความจำเพาะเจาะจงในการใช้สีแทนสัญญะต่างๆ นอกเหนือไปจากการใช้สีตามความเป็นจริงของการรับรู้ มีผลต่อการนำมาใช้สีในงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ในครั้งนี้สรุปได้ดังนี้

1) การใช้สีแดงและสีดำในการนำเสนอความเชื่อเกี่ยวกับพื้นที่ของจักรวาลที่ปรากฏอยู่ส่วนบนของภาพจิตรกรรมเหนือกรอบประตูและหน้าต่าง เป็นการนำเสนอเรื่องราวของภาพเทพชุมนุมที่เหาะลงมาสักการะ และฟังธรรมของพระพุทธเจ้า โดยมีพระพุทธสิหิงค์เป็นประธานซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของจุดศูนย์กลางของจักรวาล การใช้สีแดงและสีดำเป็นสัญญะของจักรวาลหรือสวรรค์และพื้นที่ว่างระหว่างงานจิตรกรรมและพระประธาน เป็นการนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ว่างในอากาศ แนวคิดนี้จึงถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุดนี้ของผู้วิจัย โดยเป็นการนำเสนอพื้นที่ว่าง หรือระนาบสีของสีแดง และสีดำ เพื่อต้องการจะสื่อถึงสวรรค์ จักรวาล และความว่างตามหลักความเชื่อทางพระพุทธศาสนา นอกจากนี้การใช้พื้นที่ว่างของสียังสอดคล้องกับการนำเสนอถึง “ความว่าง” หรือ “สุญญตา” พระพรหมคุณาภรณ์ (2551) ได้กล่าวถึงคำว่า “สุญญตา” ไว้ว่า

สุญญตา คือ ความเป็นสภาพสูญ หรือความว่าง ความเป็นสภาพที่ว่างจากความเป็นสัตว์ บุคคล ตัวตน เรา เขา เฉพาะอย่างยิ่งภาวะขันธ์ 5 เป็นอนัตตา คือ ไร้ตัวมิใช่ตน ว่างจากความเป็นตน ตลอดจนว่างจากสาระต่างๆ นอกจากนี้ยังเป็นความว่างจากกิเลส โทสะ โมหะ สภาวะที่ว่างจากสังขารทั้งหมดก็ดีหมายถึงนิพพาน โลกกุตตรมรรคได้ชื่อว่าเป็นสุญญตา ด้วยเหตุผล 3 ประการ คือลุด้วยปัญญาที่กำหนดพิจารณาความเป็นอัตตา มองสภาวะที่สังขารเป็นความว่าง เพราะว่างจากกิเลสเป็นต้น และเพราะมีสุญญตา คือ นิพพานเป็นอารมณ์ นอกจากนี้ความว่างที่เกิดจากการกำหนดหมายในใจ หรือทำใจให้ความว่างนั้นเป็นอารมณ์ของจิตใจในการเจริญสมาบัติ กำหนดใจถึงสภาวะว่างเปล่าไม่มีอะไร

2) การใช้สีทองในการสื่อความหมาย ซึ่งมีที่มีจากการศึกษาพบว่าจะใช้กับพระพุทธเจ้าเท่านั้น การใช้สีทองในการสื่อความหมายนอกจากจะสื่อความหมายถึงพระพุทธเจ้าแล้ว

ยังสื่อความหมายถึงความศักดิ์สิทธิ์ และความศรัทธาด้วย การใช้สีทองกับพระพุทธเจ้า หรือพระเจ้าปรากฏอยู่ความเชื่อทางด้านศาสนาทุกศาสนา ความเชื่อเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์ เกี่ยวกับพระเจ้ามักจะถูกนำเสนอด้วยสีทองแทบทั้งสิ้น สีทองถือได้ว่างเป็นสีพิเศษที่มีความสุกสว่างในตัวเองเมื่อนำไปประกอบกับสีอื่นจะทำใหม่ความสว่างมากยิ่งขึ้น การใช้สีทองจึงเป็นเหมือนการใช้แสงมีการเปรียบเทียบ สีทอง หรือแสงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือพระเจ้าอยู่เสมอ ทำให้เกิดความรูสึกเหนือธรรมชาติ การใช้สีทองภายในผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัย เป็นเสมือนการสร้างสัญญะของความเชื่อและความศรัทธาในบางสิ่งบางอย่าง และการใช้เส้นสีทองพื้นหลังที่มีสีเข้มภายในผลงาน ยังเป็นสื่อถึงความรู้สึกทางปัญญาเกิดเป็นแนวคิดที่ว่า “ศรัทธาเกิดขึ้นได้ด้วยปัญญา”

3) การใช้สีเขียว จากการศึกษาชุดสีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ สีเขียวถือได้ว่าเป็นสีที่สำคัญในการแสดงออกควบคู่ไปกับสีแดง ซึ่งเป็นสีคู่ตรงข้ามกันในวงจรสี การใช้สีแดงคู่กับสีเขียวทำให้เกิดปฏิกิริยาของสี ทำให้เกิดความสั่นไหวของสี จนทำให้เกิดความน่าสนใจเมื่อใช้ในปริมาณที่เหมาะสม มีการใช้ทั้งในส่วนที่เป็นภาพฉากหลังตามธรรมชาติ และที่เป็นฉากหลังในกรอบสินเทาที่เป็นสีเขียว อาทิ ในภาพปราสาทเมืองสังกัสสะในตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ในเชิงสัญญะของสีโดยทั่วไปสีเขียวสื่อถึงความเป็นธรรมชาติ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงไปถึงความเป็นโลกมนุษย์ ที่สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องโลกมนุษย์หรือโลกแห่งความเป็นจริง และโลกสวรรค์ซึ่งเป็นโลกในอุดมคติ การสื่อความหมายด้วยสีเขียวเมื่อนำมาประกอบกับสีอื่นๆจึงทำให้ระบบการสื่อความหมายมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น การใช้สีเขียวในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในครั้งนี้จึงเป็นการสื่อความหมายถึงความเป็นโลกมนุษย์เพื่อให้สอดคล้องกับที่มาและความเชื่อในเรื่องของการใช้สีใช้เชิงสัญญะในระดับวัฒนธรรม

การใช้ชุดสีที่ได้จากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ถือเป็นกระบวนการที่สำคัญในการพิจารณาในการเลือกใช้สีในการสร้างสรรค์ผลงาน และความสอดคล้องกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ ที่ต้องการจะสื่ออารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์ ความศรัทธา ความสงบ และปัญญา นอกจากการสื่ออารมณ์ความรู้สึกแล้วยังมีความต้องการจะสื่อถึงยุคสมัยแห่งความเป็นไทยผ่านชุดสีที่มีที่มาจากงานจิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้

5.1.2.2 การสร้างสรรค์ผลงาน ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยชุด สีแห่งพุไธสวรรย์ มีกระบวนการในการสร้างสรรค์ โดยเริ่มต้นการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล และสังเคราะห์ชุดสีที่ได้รับจาการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อสรุปที่เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เกี่ยวข้องกับรูปทรงทางศิลปะที่จะในมาใช้ในการสร้างสรรค์ ตลอดจนการพิจารณาถึงรูปแบบทางด้านศิลปะทีมีความเหมาะสมในการถ่ายทอดแนวความคิด อันนำไปสู่รูปแบบหรือรูปทรงทางศิลปะที่ผู้วิจัยไปคิดสร้างสรรค์ขึ้นมา ตามการศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์อย่างเป็นระบบ ตลอดจนการใช้เทคนิคใน

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีความเหมาะสมกับสิ่งต่างๆที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น จากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ชุดสีโบรารณที่ได้รับจากการศึกษาครั้งนี้ ทำให้ได้องค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับรูปทรงทางด้านศิลปะในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้คือ

1) การใช้สี ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ได้มีการใช้ชุดสีที่ได้รับจากการเก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งทางด้านอารมณ์ความรู้สึก การสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ และภูมิปัญญาของช่างไทยโบราณในเรื่องของการใช้สีในการแสดงออกทางด้านศิลปะที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว ที่สามารถกระตุ้นทำให้เกิดความสนใจและการรับรู้ อันนำไปสู่เนื้อหาสาระที่ต้องการจะสื่อความหมาย อาทิ การวางสีแดงสด หรือแดงชาดบนสีที่มีค่าความเข้มของสี(Intensity)ที่มากกว่า คือ สีดำ และสีเขียวซึ่งเป็นสีคู่ตรงข้ามกับสีแดง ทำให้สีแดงมีความสดสว่างน่าสนใจมากยิ่งขึ้นในบรรยากาศสีที่สงบมืด และเมื่อถูกนำมาใช้ในปริมาณที่เหมาะสม จะทำให้เกิดปฏิกิริยาในการตอบสนองต่อสีกระตุ้นทำให้เกิดการรับรู้ในเรื่องราวของสี จนกลายเป็นอารมณ์ความรู้สึก และความคิด นอกจากนี้ยังมีการใช้ค่าน้ำหนักของสี (Value of Color) ในการสร้างบรรยากาศของสีเพื่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ สงบนิ่ง เหมือนการฝึกสมาธิจนทำให้เกิดปัญญา

2) การใช้พื้นที่ว่าง ภายในผลงานชุดนี้การใช้พื้นที่ว่างถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญที่ปรากฏเด่นชัด ควบคู่ไปกับการใช้สี จากการศึกษาประเด็นที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ว่างในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พบว่าพื้นที่ว่างมีบทบาทสำคัญทั้งในความเป็นจริงและเชิงสัญญะ พื้นที่ว่างในความเป็นจริงที่ได้รับจาการศึกษาคือพื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่ในการสื่อความหมายร่วมกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนอยู่โดยรอบภายในพระที่นั่ง และองค์พระพุทธสิงหิงค์ ที่ต้องการจะสื่อถึงความเป็นจักรวาลตามคติความเชื่อและเรื่องเล่าทางพระพุทธศาสนา ซึ่งพื้นที่ว่างภายในอาคารแห่งถือได้ว่ามีความสำคัญทั้งทางด้านการสื่อความหมายและความรู้สึกที่สามารถสัมผัสได้ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวความคิดเหล่านี้มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ เพื่อต้องการสื่อความหมายและอารมณ์ความรู้สึก เกิดความรู้สึกสงบผ่อนคลาย ทำให้บรรยากาศของพื้นที่ครอบคลุมอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม โดยคำนึงถึงองค์ประกอบ และทัศนธาตุทางศิลปะที่เหมาะสม จนทำให้เกิดความสมดุลมีเอกภาพทางด้านศิลปะเป็นสำคัญ

3) การใช้น้ำหนักและแสงเงา มีที่มาจากการศึกษาในเรื่องของการสีทองซึ่งเป็นสีที่มีความสุกสว่างในตัวเอง เหมือนเป็นแสงสว่าง ที่งานจิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้นิยมใช้ในการสื่อความหมายถึงพระพุทธเจ้า หรือความศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนี้แสงสว่างภายในอาคารยังเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในงานสถาปัตยกรรมยุคนี้ที่อาคารมักจะมีขนาดใหญ่ และมีการเจาะช่องหน้าต่างมากยิ่งขึ้นกว่าในยุคที่ผ่านมา จึงมีผลทำให้แสงสว่างจากภายนอกอาคารสามารถส่องเข้ามาถึงภายในอาคารได้ ช่างเขียนจึงมีความกล้าในการใช้สีเข้มมากขึ้นกว่าในยุคก่อนๆ ในงานจิตรกรรมน้ำหนักและแสงเงาถือ

ได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้เกิดความรู้สึกกลมกลืน ประสานกันของสิ่งต่างๆ มีหน้าที่ในการทำให้เกิดระยะใกล้ไกลภายในภาพ หรือทำให้เกิดมิติของสี และทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างช้าๆ สอดรับกับการทำงานของพื้นที่ว่าง ทำให้เกิอารมณ์ความรู้สึกที่ไม่ให้นิ่งจนน่าเบื่อเกินไป การไล่น้ำหนักแสงเงาบนระนาบพื้นที่ว่างของสียังทำให้เกิดบรรยากาศอันนำไปสู่ความสงบ มีสมาธิ และการสื่อความหมายไปพร้อมกันตามหลักการทางด้านสัญศาสตร์

4) การใช้เส้นสิเทา สินเทามีหน้าที่ในการเป็นฉากหลังของเหตุการณ์ หรือเรื่องราวในงานจิตรกรรมไทย อีกทั้งยังช่วยทำให้เกิดการสร้างระยะให้ภายในภาพ ใช้ในการเน้นภาพเหตุการณ์หรือเรื่องราวตอนสำคัญภายในภาพให้มีความน่าสนใจ ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งงานจิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้ ที่เกิดขึ้นมาจากความคิดสร้างสรรค์ของช่างไทยโบราณ ซึ่งปรากฏขึ้นครั้งแรกในสมัยอยุธยาตอนปลาย และได้พัฒนาต่อเนื่องมาจนกระทั่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ก่อนที่จะหมดความนิยมในยุคต่อมา การใช้เส้นสินเทาจึงเป็นการดึงเอาสัญลักษณ์ของยุคมาใช้ในในการสร้างสรรค์อีกครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นการบอกเล่าถึงที่มาของการสร้างสรรค์ผลงานว่ามีที่มาจากงานจิตรกรรมมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากนี้ในเชิงองค์ประกอบศิลป์เส้นสินเทา ซึ่งมีลักษณะเป็นเส้นหยักฟันปลา มีหน้าที่ในการสอดประสานพื้นที่ว่างให้มีความเชื่อมต่อกัน เกิดการสอดประสานกันอย่างมีจังหวะน่าสนใจ มีส่วนช่วยในการลดความรุนแรงของความรู้สึกของเส้นเฉียงในทางองค์ประกอบศิลป์

เมื่อได้ชุดสี องค์ประกอบศิลป์ และแนวทางในการใช้สัญญะของสีแล้ว จึงได้มีการพิจารณาถึงรูปแบบในการสร้างสรรค์ โดยพิจารณาถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่อาศัยรูปแบบศิลปะแบบนามธรรม (Abstract Art) ศิลปะแบบขอบคม (Hard Edge) และ ศิลปะแบบคัลเลอร์ ฟิลด์ (Color Field) ซึ่งเป็นแนวทางศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้สีเป็นสำคัญ มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ แต่ก็ได้มีการพัฒนารูปแบบและแนวทางบางให้สอดคล้องกับแนวความคิดของผู้วิจัย จนทำให้มีลักษณะบางอย่างที่เหมือนและแตกต่างกัน อาทิ การไล่น้ำหนักสี ซึ่งศิลปะในกลุ่มของศิลปะแบบขอบคมไม่นิยม เพราะไม่ความต้องการแสดงมิติของสี ด้วยการไล่น้ำหนักสี จะแสดงออกด้วยการระบายสีเรียบ ไม่เล่นน้ำหนักแสงเงาจนทำให้เกิดมิติ หรือระยะเป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการศึกษาแนวคิดทางศิลปะอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง และผลงานศิลปะของศิลปินที่มีความเกี่ยวซึ่งมีอยู่มากมายและน่าสนใจ หลังจากได้รูปแบบในการนำเสนอผลงานแล้ว ผู้วิจัยได้จัดทำภาพร่างของผลงาน คัดเลือกภาพร่างของผลงาน ตลอดจนได้ทำการค้นคว้าทดลองทั้งทางด้านเทคนิค และพัฒนารูปแบบของผลงานให้สามารถตอบสนองต่อความต้องการในการนำเสนอการสื่อความหมายด้วยสี และการใช้สัญญะของสีที่เกี่ยวข้องกับความศรัทธา ขั้นตอนต่อมาคือการผสมสีซึ่งเป็นขั้นตอนที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุดนี้ ที่ต้องใช้เวลาในผสมสีและการ

ทดสอบความถูกต้องของสีตามความต้องการ โดยมีการเปรียบเทียบกับสีมาตรฐานของ PANTONE ประกอบกับความรู้สึกส่วนตัวของผู้วิจัย เมื่อได้ชุดสีที่ต้องการแล้วผู้วิจัยก็ได้ทำการร่างภาพบนผลงานจริงและลงสีด้วยแปรงทาสี ประมาณ 3 - 4 ชั้น แล้วพ่นสีทับด้วยพู่กันลม (Air Brush) อีกชั้นหนึ่ง เพื่อให้เกิดความเรียบเนียนของผลงาน เมื่อสร้างสรรค์ผลงานเสร็จเรียบร้อยแล้วจึงนำมาเป็นเมินผลงานด้วยตนเอง และทำการปรับปรุงแก้ไขต่อไป

จากการศึกษาค้นคว้าและวิจัยในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ทำให้ได้กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยที่มีลักษณะเฉพาะตัว และมีความต่อเนื่อง โดยเริ่มต้นจากการค้นหาแรงบันดาลใจจนกลายเป็นประเด็นในการศึกษาหาความรู้ถึงที่มาของชุดสี ทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ ความเชื่อ และสัญลักษณ์ของสี จนทำให้ได้ชุดสีโบราณที่มีเอกลักษณะเฉพาะตัว ที่มีที่มาจากงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นแบบอย่างของงานจิตรกรรมที่สำคัญในยุคนี้ ที่ได้รับการยอมรับว่ามีคุณค่า และสมบูรณ์มากที่สุดในยุคนี้ เมื่อได้องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับชุดสีแล้ว จึงได้นำมาสังเคราะห์ จนได้องค์ประกอบที่สำคัญในการสร้างสรรค์ คือ ชุดสี พื้นที่ว่าง น้ำหนักแสงเงา และสินเทา เป็นบูรณาการองค์ความรู้เข้ากับแนวความคิดสร้างสรรค์ของผู้วิจัย จนกลายเป็นแนวทางที่สำคัญในการสร้างสรรค์ ที่สามารถเชื่อมโยงถึงที่มาของการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยในครั้งนี้ได้ นอกจากนี้ยังได้พัฒนาขั้นตอนในการทำงานจิตรกรรมด้วยเทคนิคจิตรกรรมสีอะคริลิค และเทคนิคพู่กันลม ที่เน้นคุณภาพของสีและความประณีตของผลงานที่เรียบง่าย แสดงออกด้วยการรับรู้ในเรื่องราวของสีและองค์ประกอบศิลป์ พัฒนาจนกระทั่งเป็นผลงานที่สมบูรณ์

5.2 อภิปรายผล

การวิจัยและสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ มีประเด็นในการอภิปรายผลดังต่อไปนี้คือ

5.2.1 ผลจากการศึกษาชุดสีในงานจิตรกรรมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พบว่ามีรูปแบบที่พัฒนาต่อเนื่องมาจากศิลปะในสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ก็มีการแสดงออกในเรื่องสีที่มีความแตกต่างกันไป กล่าวคือการใช้สีในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายจะมีความสว่างมากกว่าในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ มีลักษณะเป็นการระบายสีเข้มลงไปบนสีอ่อน แต่ในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ใช้วิธีการระบายสีเข้มก่อนแล้วจึงสอดแทรกสีสดและสีอ่อนลงไป จึงทำให้งานจิตรกรรมมีการใช้สีที่ดูจริงจังและหนักแน่นกว่าสมัยอยุธยา นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มสีหลักๆ ที่เป็นกลุ่มสีที่สำคัญในงานจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ ซึ่งประกอบไปด้วยแม่สีหลักๆ คือ สีแดง สีเขียว สีทอง และสีดำ โดยเฉพาะสีแดงและสีทองจัดได้ว่าเป็นสีที่มีบทบาทสำคัญในการสร้าง

อารมณ์ความรู้สึก และการใช้ในการสื่อความหมาย มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2547) ได้กล่าวถึงสีแดงว่าเป็นสีที่ทำให้เกิดความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ และในงานจิตรกรรมของไทยนิยมการปิดทอง และใช้สีแดงช่วยตัดทำให้สีทองมีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น การใช้คู่สีนี้จึงปรากฏอยู่ร่วมกันในงานจิตรกรรมไทย ส่วนประดับตกแต่ง อาทิ บนเพดาน บานประตูหน้าต่างอาคาร ส่วนใหญ่จะใช้วิธีการลงสีแดงก่อนแล้วจึงนำสีทองมาตัด สภาพสีส่วนรวมของงานจิตรกรรมแห่งสีคือสีแดงชาด โดยมีสีคู่ประกอบเป็นสีเขียวใบไม้ เมื่อมองรวมกันทำให้รู้สึกสีแดงและสีออกม่วงแดง (สุดารา สุจฉายา, 2526) ซึ่งเป็นอิทธิพลของสีที่มีปฏิกิริยาต่อกัน

นอกจากนี้ยังมีการสัญญะของสีในการสื่อความหมายความหมายต่างๆ ในการแบ่งหมวดหมู่ของบุคคล อาคาร ตลอดจนการใช้สัญญะของสีในการสื่อความหมายแทนสิ่งต่างๆ อาทิภาพสวรรค์และการใช้สีทองที่มีความหมายเฉพาะ นอกจากนี้ยังมีความสัมพันธ์และทำงานร่วมกันกับโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมอีกด้วย จึงทำให้การสื่อความหมายมีปัจจัยอื่นๆ เข้ามาเกี่ยวข้องด้วย สมชาติ มณีโชติ (2529) ได้กล่าวว่าองค์ประกอบของภาพจิตรกรรฝาผนังมีความสัมพันธ์กับโครงสร้างของสถาปัตยกรรมด้วยทั้งเพื่อประดับตัวอาคารและสะท้อนให้เห็นถึงความศรัทธาและความเชื่อทางพุทธศาสนาด้วย การสื่อความหมายตามเรื่องราวในศาสนาจึงจะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบเป็นอย่างแรก

การใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ นอกจากจะมีการใช้สีในส่วนของรายละเอียดต่างๆ ที่ได้รับจากการเก็บรวบรวมข้อมูลแล้ว สภาพสีส่วนรวมที่ได้รับจาการสังเกต หรือสัมผัสตามการรับรู้แล้วจะมีลักษณะที่เป็นเรื่องของบรรยากาศของสี โดยเฉพาะบรรยากาศของสีแดงและบรรยากาศที่ทำให้เกิดความรู้สึกถึงความสงบ การเกิดบรรยากาศของสีที่เกิดขึ้นมาจากสภาพแวดล้อมไม้ว่างจะเป็นพื้นที่ว่าง และสภาพแสงที่ส่องเข้ามาภายในพระที่นั่งฯ ทำให้พื้นที่สีหรือระนาบสีต่างๆ เหล่านี้มีมิติ และเกิดความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นมาจากน้ำหนักของสีสามารถทำให้เกิดระยะภายในภาพทำให้เกิดความรู้สึกถึงความลึก ความกว้างของพื้นที่ว่างได้ ซึ่งเป็นทัศนธาตุที่ถูกนำมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ด้วย

นอกจากนี้จากการศึกษายังพบว่าการใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ยังมีการใช้คุณสมบัติในเรื่องของปฏิกิริยาของสี (Color Interaction) ที่สีทุกสีจะมีความสัมพันธ์กับสีและสิ่งอื่นๆ ที่อยู่รอบตัว สีต่างๆ เหล่านี้จะได้รับอิทธิพลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากสีที่อยู่รอบๆ ตัวของมันได้ (Feisner, 2006) การใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จึงปรากฏคุณลักษณะของปฏิกิริยาของสีนี้อยู่ด้วย โดยเฉพาะการใช้สีแดงจะมีความสุกสว่างมากยิ่งขึ้นเมื่อวางอยู่บนสีดำ และสีเขียวเข้ม การใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ นอกจากจะเป็นสีที่ถูกสร้างขึ้นมาตามความเชื่อเพื่อสื่อความหมายบางอย่างแล้ว ยังมีอิทธิพลต่อความรู้สึกและการรับรู้

ของผู้ชม การใช้สีในงานจิตรกรรมแห่งนี้จึงมีความสมบูรณ์ทั้งทางด้านเนื้อหา อารมณ์ความรูสึก และการรับรู้อีกด้วย

5.2.2 การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เป็นกระบวนการที่มีพื้นฐานมาจากการวิจัยในการศึกษาชุดสีโบราณ เพื่อที่จะนำมาใช้การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์ โดยมีวัตถุประสงค์ที่ต้องการจะสื่อถึงความเชื่อ ความศรัทธา ความสงบ และความศักดิ์สิทธ์ด้วยสี ซึ่งกระบวนการในการสร้างสรรค์โดยการใช้สีเป็นการแสดงออกที่สำคัญนั้น มีหลากหลายแนวทางด้วยกันประกอบแนวทางของผลงานที่แสดงให้เห็นถึงพุทธิปัญญา แนวทางที่ผู้วิจัยนำมาใช้จึงเป็นศิลปะในแนวนามธรรมในกลุ่มของศิลปะแบบขอบคม (Hard Edge) ซึ่งเป็นงานจิตรกรรมที่ต้องการจะเน้นในเรื่องของพื้นที่สี หรือระนาบสีที่มีความเป็นระเบียบประณีต จิตรกรรมแบบคัลเลอร์ ฟีลด์ (Color Field Painting) ที่ต้องการแสดงออกด้วยพื้นที่สีหรือบรรยากาศของสีในการสื่ออารมณ์ความรู้สึก และการสื่อความหมาย ศิลปะแบบมินิมอล (Minimal Art) ที่มีลักษณะเป็นการลดทอนองค์ประกอบต่างๆ ให้เหลือน้อยที่สุดเท่าที่จำเป็น เน้นความสะอาด เรียบง่าย และประณีต เน้นการสร้างสรรค์ด้วยความคิดและเหตุผลมากกว่าการใช้อารมณ์ความรู้สึกในการแสดงออก จึงมีความนิยมการใช้พื้นที่ว่าง การจัดวางองค์ประกอบที่น้อยหรือเรียบง่าย และศิลปะแบบคอนเซ็ปชวล (Conceptial Art) ซึ่งเป็นงานศิลปะที่เกิดขึ้นมาจากแนวคิดที่เป็นเหตุเป็นผล ให้ความสำคัญกับความคิดมากกว่าตัวผลงาน ตลอดจนนิยมใช้เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับระบบสัญศาสตร์ การเลือกแนวทางศิลปะสากลมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ได้มีการพิจารณาเพื่อให้เกิดความเหมาะเหมาะสมกับการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ สามารถนำมาประยุกต์ใช้สอดคล้องกับแนวความคิดที่มีพื้นฐานมาจากความเป็นไทย โดยเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความสงบ ความเชื่อ ความเชื่อ ความศรัทธา และพุทธิปัญญา ซึ่งแนวทางของผลงานในลักษณะนี้มีลักษณะบางอย่างที่สอดคล้องกับแนวคิดต่างๆเหล่านี้ ที่มีการนำเสนอผลงานที่เรียบง่าย และมีการใช้สีในการแสดงออกเป็นสำคัญ สามารถสื่ออารมณ์ความรู้สึกต่างๆได้อย่างชัดเจน ตลอดจนการใช้สัญญะในการสื่อความหมาย ผลงานที่ได้รับจาการสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นงานแบบ Formalist ที่เน้นการแสดงออกด้วยสี พื้นที่ว่าง โครงสร้างองค์ประกอบศิลป์ของเส้นและรูปทรงเรขาคณิตเป็นสำคัญ

นอกจากนี้ก็ได้มีการศึกษาผลงานศิลปินอีกหลายท่านที่ได้สร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ อาทิ มงเดรียน (Piet Mondrain) ที่มีลักษณะเป็นการจัดวางองค์ประกอบด้วยเส้น ระนาบสี และพื้นที่ว่าง แต่การนำเสนอของมงเดรียนเป็นการนำเสนอที่ไม่ต้องการจะสื่ออะไรเลยนอกจากตัวของมันเอง และยังมี แบนต์เน็ต นิวแมน (Barnett Newman) ที่ได้สร้างผลงานในแนวนี้ ที่มีการสื่อความหมายของสีกับเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนายิว นอกจากนี้ก็มีศิลปินหญิง บริดเจ็ท ไรลีย์ ที่ผลงานสร้างสรรค์ในช่วงท้ายๆ ของเขามีที่มาจากตัวอักษรและงานจิตรกรรมของอียิปต์ ในส่วนของศิลปิน

ไทยมีศิลปินไทยหลายท่านที่สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้ ศิลปินคนสำคัญที่ผู้วิจัยได้ใช้เป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าประกอบไปด้วย ผลงานของ เดชา วราชุน ที่สร้างสรรค์ผลงานตามแบบอย่างศิลปะแบบนามธรรมโดยมีที่มาจากรูปทรงเรขาคณิต และพัฒนาต่อมารูปทรงต่างๆ ประกอบกับการค้นคว้าทดลองทางด้านเทคนิคที่มีลักษณะเฉพาะตัว ส่วนศิลปินอีกท่านหนึ่งคือ ชวลิต เสริมปรุงสุข ศิลปินที่ได้รับยอมรับในวงการศิลปะสากล เป็นศิลปินที่มีแนวทางในการสร้างสรรค์ตามแบบอย่างศิลปะแบบนามธรรมเรขาคณิตที่ให้ความสำคัญกับสี และโครงสร้างองค์ประกอบของรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย โดยมีแง่คิดที่สำคัญคือ ยิ่งน้อยยิ่งต้องใช้เวลาในการพิจารณา

สำหรับการใช้ทัศนธาตุในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้มีการสังเคราะห์องค์ประกอบที่มีที่มาจาการวิเคราะห์ชุดสี และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จากการสังเคราะห์ทำให้ได้ชุดสีที่เป็นสีพื้นฐานที่สำคัญของงานจิตรกรรมแห่งนี้อันนำไปสู่จุดเริ่มต้นในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ โดยมีการพิจารณาร่วมกับองค์ประกอบศิลป์ที่มีที่มาจากงานจิตรกรรม และจากพื้นที่ว่างภายในอาคารซึ่งมีความสัมพันธ์ในการสื่อความหมายต่างๆ การใช้สีนอกจากจะเป็นการใช้ชุดสีตามที่ได้รับจากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลแล้วยังเป็นการใช้สีตามความเชื่อในเชิงสัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย จึงทำให้สีนอกจากจะทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกแล้วยังทำหน้าที่ในการสื่อความหมายบางอย่างที่ทำงานร่วมกับองค์ประกอบศิลป์อื่นๆ อาทิ การใช้พื้นที่ว่าง การใช้น้ำหนักแสงเงา จนทำให้เกิดความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ หรือความเชื่อความศรัทธาในพระพุทธศาสนา

การใช้สีในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ยังเป็นการใช้คุณลักษณะที่สำคัญของสี คือ เรื่องของปฏิกิริยาของสี เมื่อมีการพิจารณาหรือมองพื้นที่สีในแต่ละส่วนภายในภาพ สีแต่ละสีจะมีอิทธิพลต่อสีอื่นๆ ที่อยู่โดยรอบตัวของมัน แม้กระทั่งการมองดูภาพผลงานจิตรกรรม ชุด สีแห่งพุทไธสวรรย์อย่างต่อเนื่องในผลงานแต่ละชิ้น เมื่อมีการเคลื่อนที่มองไปอีกภาพหนึ่งก็จะทำให้เกิดการรับรู้สีที่มีการเปลี่ยนแปลงไป อาทิ เมื่อมีการเพ่งมองไปที่พื้นที่สีดำ ตาของมนุษย์ก็จะปรับสภาพทำให้สีอื่นๆ มีความสว่างมากยิ่งขึ้น หรือการมองพื้นที่สีเขียวในระยะเวลาหนึ่ง เมื่อมีการเคลื่อนที่ไปมองพื้นที่สีแดงก็จะทำให้สีแดงมีความสดขึ้นเนื่องด้วยอิทธิพลของสี ปฏิกิริยาของสีที่เกิดขึ้นมาจากคุณสมบัติของภาพติดตา (After Image) ซึ่งเป็นคุณลักษณะหนึ่งของการเห็นสี แล้วทำให้เกิดเป็นปฏิกิริยาตอบสนองต่อการเห็นสี จนเกิดเป็นภาพติดตา ทำให้การมองเห็นสีเกิดปฏิกิริยามีการเปลี่ยนแปลงไป อาจจะทำให้สีมีความเข้มขึ้น หรืออ่อนลง หรือทำให้เห็นเป็นคู่สีตรงข้ามได้ (Feisner, 2006) ทำให้เกิดการลวงตาของสี โจเซฟ อัลเบอร์ส (Albers, 2006) ได้กล่าวถึงปฏิกิริยาของสีว่า คือ ปรากฏการณ์ทางด้านจิตวิทยา เป็นกระบวนการทางชีวภาพใน การรับรู้ของมนุษย์ทำให้เกิดสิ่งที่ไม่

ปกติทางสายตาจนกลายเป็นการลวงตาของสีทำให้เกิดความรู้สึกที่เปลี่ยนแปลงไป สีๆ เดียวกันอาจจะมีการรับรู้ที่แตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบๆ ตัวสีนั้นๆ

ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุดสีแห่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งมีรูปแบบเป็นศิลปะแบบนามธรรมด้วยการใช้สี เป็นการแสดงออกด้วยสีเพื่อให้เกิดการรับรู้ในเรื่องราวของสีที่มีที่มาจากความประทับใจในชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ โดยได้มีการหยิบยืมองค์ประกอบที่สำคัญทั้งในงานจิตรกรรม สถาปัตยกรรม และความเชื่อนำมาผสมผสานกัน แล้วนำเสนอในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัย นอกจากนี้แนวคิดในการสร้างสรรค์ และกระบวนในการทำวิจัยและสร้างสรรค์ที่หันกลับไปทบทวนภูมิปัญญาในอดีตของชาติตนเอง แล้วนำกลับมาใช้หรือนำมาปรับปรุงรื้อฟื้นขึ้นมาใหม่อีกครั้งในการสร้างสรรค์ยุคปัจจุบัน

5.2.3 ข้อค้นพบในการวิจัย

5.2.3.1 ชุดสีของไทย จากการศึกษาวิจัยในเรื่องชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนัง พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในครั้งนี้ทำให้ได้รู้ว่างานจิตรกรรมฝาผนังในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นนี้ มีการใช้สีที่แตกต่างจากในอดีตสมัยอยุธยาที่ผ่านมา ในเรื่องของการใช้ค่าน้ำหนักสีที่แตกต่างกัน การใช้สีในสมัยอยุธยาจะเป็นการใช้สีค่าอ่อนเป็นส่วนใหญ่ โดยจะมีการลงสีพื้นด้วยสีขาวแล้วลงสีที่มีความชุมฉ่ำลงไปจะให้ความรู้สึกที่กลมกลืนและนุ่มนวลมากกว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในส่วนของการใช้สีในงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะมีความแตกต่างเนื่องจากปัจจัยหลายๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะการออกแบบของสถาปัตยกรรมที่ได้มีการเปลี่ยนแปลงไป อาคารมีขนาดใหญ่ยิ่งขึ้นและมีการเจาะช่องหน้าต่างเพื่อให้แสงจากธรรมชาติหรือภายนอกส่องเข้ามาถึงภายในตัวอาคารได้ จึงทำให้ช่างไทยมีความกล้าในการใช้สีที่มีความสดและมีความเข้มมากยิ่งขึ้น ประกอบกับในยุคนี้เริ่มมีการติดต่อการค้ากับชาวต่างชาติ จึงทำให้มีการนำเข้าสีที่มีคุณภาพจากต่างประเทศเข้ามาใช้ในงานจิตรกรรม จึงทำให้มีการใช้สีที่มากขึ้นกว่าในอดีต แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นจากการศึกษาพบว่ายังมีสีอีกบางหมวดที่ไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมยุคนี้ คือหมวดสีม่วง ทั้งที่การรับรู้เรื่องสีของคนในอดีตและในปัจจุบันไม่น่าจะมีความแตกต่างกัน แต่การเลือกชุดสีมาใช้ในการสร้างสรรค์ของช่างไทยในอดีต คงมีการคำนึงถึงเหตุผลหลายๆ ประการในการใช้งาน ทั้งทางด้านความเชื่อ และความงามทางสุนทรียภาพของคนในยุคนั้น

นอกจากนี้ยังพบว่าการใช้สีในงานจิตรกรรมไทย ไม่เพียงแต่จะคำนึงถึงความงามทางสุนทรียภาพแล้ว ยังคำนึงถึงการสื่อความหมายทั้งในระดับพื้นฐาน หรือความหมายตรงตามอารมณ์ความรู้สึกของสี และความหมายแฝงในระดับวัฒนธรรมที่มีที่มาจากคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ซึ่งความหมายแฝงนี้ถือเป็นสิ่งที่สำคัญของการสื่อความหมายในระบบสัญญะ ซึ่งเป็นการตีความ

ของสัญญะที่พ่วงเอาความคิด ความเชื่อ ความรู้สึกบางอย่างเข้าไปด้วย สามารถสร้างขึ้นมาได้จากพื้นฐานของความหมายตรงในสัญญะตัวเดียวกัน แต่ถูกโยงเข้ากับความหมายใหม่ การตีความในเรื่องของสีในงานจิตรกรรมไทยจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

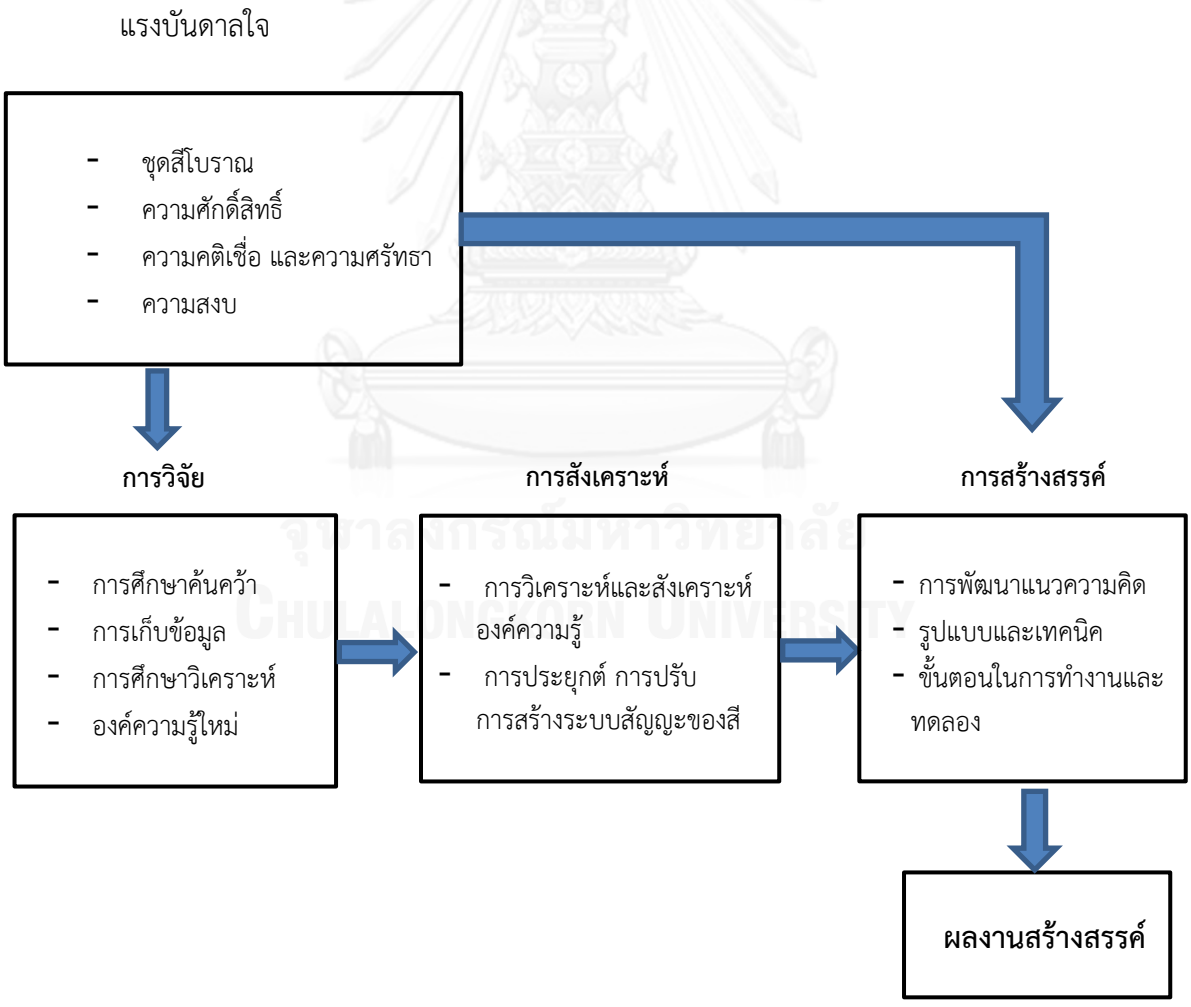
จากการศึกษาค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับเรื่องของสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ทำให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับเรื่องของที่มาของการใช้สีของช่างไทยโบราณในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก และการใช้สัญญะในการสื่อความหมาย ทำให้เกิดความเข้าใจในภูมิปัญญาของช่างไทย ตลอดจนพัฒนาการของการสร้างงานจิตรกรรมและการใช้สีในแต่ละยุคแต่ละสมัยที่มีความแตกต่างกันไป อันนำไปสู่แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย ชุด พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ข้อค้นพบที่สำคัญของการศึกษาครั้งนี้ คือ กระบวนการในการค้นคว้าวิจัยที่มีจุดเริ่มต้นจากการศึกษาข้อมูลภาคเอกสารที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และงานจิตรกรรมฝาผนัง การเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสีอย่างเป็นระบบที่สามารถอ้างอิงได้ การสังเกตสภาพสีส่วนรวมตามการรับรู้เพื่อซึมซับบรรยากาศของสีภายในงานจิตรกรรมฝาผนัง และบรรยากาศของสภาพแวดล้อมภายในพระที่นั่งฯ จากการวิเคราะห์ข้อมูลและการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่สำคัญเกี่ยวกับชุดสี และสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย จนตกผลึกเป็นแนวความคิดที่สำคัญของการสร้างสรรค์ ซึ่งจะเห็นได้ว่าเป็นกระบวนการศึกษาค้นคว้าวิจัยและสร้างสรรค์ที่มีความต่อเนื่องที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของงานวิจัยอย่างเป็นระบบ ที่มีจุดเริ่มต้นมาจากความประทับใจในชุดสีที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรม และการศึกษาค้นคว้าจนได้ข้อสรุปในส่วนของเนื้อหาอันนำไปสู่การกำหนดรูปแบบทางด้านศิลปะที่เหมาะสม ในการศึกษาครั้งนี้จึงเป็น การนำแบบอย่างในการศึกษาค้นคว้าที่เกี่ยวกับเรื่องราวของสีกับองค์ประกอบร่วมอื่นๆ ตลอดจนการนำสิ่งที่ได้รับจากการศึกษาไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไป

5.2.3.2 กระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์ ในส่วนของกระบวนการวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้มีขั้นตอนกระบวนการศึกษาค้นคว้า โดยเริ่มต้นที่การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ก่อน จนได้องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการใช้ชุดสีของช่างไทยโบราณในยุคนั้น แล้วจึงนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคจิตรกรรมในยุคปัจจุบัน ซึ่งจากการวิเคราะห์ทำให้ได้ปัจจัยในเรื่องของการใช้สี การใช้พื้นที่ว่าง การใช้ค่าน้ำหนักแสงเงา และการใช้สินเทา มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุดสี จนมีที่มาและเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ข้อค้นพบที่ได้รับจากการวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์นี้เป็นกระบวนการทำงานสร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานมาจากการค้นคว้าและวิจัยองค์ความรู้ที่น่าเชื่อถือได้ตามระเบียบวิธีวิจัย ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้ได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยในหลายรูปแบบ และ

เครื่องมือต่างๆ ในการเก็บรวบรวมข้อมูลให้ครบในทุกๆ ด้าน ก่อนที่จะนำมาวิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ เหล่านั้นเป็นองค์ความรู้ใหม่ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการใช้สีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และนำไปสังเคราะห์หรือสกัดองค์ความรู้ที่ได้รับมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ซึ่งกระบวนการในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ได้สังเคราะห์องค์ประกอบที่สำคัญของสี การใช้พื้นที่ว่าง การใช้น้ำหนักและแสงเงา การใช้เส้นสินเทา ต่างมีเหตุผลและที่มา ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของที่มาจากแรงบันดาลใจกับผลงานสร้างสรรค์ การทำงานวิจัยและสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงเป็นกระบวนการที่มีความต่อเนื่องจากองค์ความรู้ที่ได้รับในเรื่องของสีไทยโบราณอันนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบัน เป็นกระบวนการที่ต้องมีการพัฒนาแนวความคิด การพิจารณารูปแบบที่เหมาะสมกับการแสดงออกทางศิลปะ ตลอดจนเทคนิคและกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน จนกลายเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานมาจากการวิจัย

รูปแบบกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์



แผนภูมิที่ 4 รูปแบบกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์จากความประทับใจของสี

จากการศึกษาค้นคว้าวิจัยและสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงทำให้สามารถพัฒนารูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีมาจากการวิจัยอย่างเป็นระบบ โดยมีที่มาของปัญหาการวิจัยและการสร้างสรรค์มาจากสิ่งเดียวกัน คือ ความประทับใจในชุดสีโบราณในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และยังทำให้ได้องค์ความรู้อื่นๆ ที่เกี่ยวมาประกอบในการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ

5.2.3.3 รูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ จากการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ทำให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่มีพื้นฐานมาจากการค้นคว้าและวิจัยด้วยวิธีการต่างๆมากมาย ทั้งทางด้านประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ จิตวิทยา และศิลปะ ประกอบกับการศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์จนได้เป็นองค์ความรู้ทั้งเรื่องของชุดสีโบราณของไทยและองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ตลอดจนรูปแบบของผลงานที่เกิดขึ้นมาจากการพัฒนาประยุกต์ใช้องค์ความรู้ต่างๆเหล่านั้นร่วมกัน

ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ทำให้ได้ผลงานศิลปะนามธรรมที่มีรูปแบบเฉพาะตัวที่มีที่มาจากปัจจัยของการวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อให้ได้องค์ประกอบหลักๆที่สำคัญ คือ ชุดสี พื้นที่ว่าง น้ำหนักแสงเงา และโครงสร้างของเส้นสินเทา เป็นองค์ประกอบหลักที่ตัดทอนมาจากการใช้สีและองค์ประกอบของงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นการสังเคราะห์เอาจุดเด่นที่สำคัญมาพิจารณาประกอบกับแนวความคิดของผู้วิจัย พัฒนาในขั้นตอนของรูปแบบและเทคนิคจนได้เป็นผลงานที่มีที่มาจากการศึกษาอย่างแท้จริง โดยได้มีการตัดทอนรูปทรงต่างๆให้เรียบง่ายและปล่อยให้พื้นที่สีทำหน้าที่ในการแสดงออกด้วยตัวของมันเองที่ทางด้านอารมณ์ความรู้สึกและการสื่อความหมาย ซึ่งการใช้สีในการสื่อความหมายนี้ ตามแนวความคิดของผู้วิจัย ได้มีการพิจารณาถึงความสอดคล้องกับแหล่งที่มา เพื่อรักษาแนวความคิดในการสื่อความหมายเดิมเอาไว้ อาทิ การใช้สีแดง สีดำในการสื่อความหมายถึงพื้นที่ของสวรรค์ การใช้สีทองในการสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ จนนำไปสู่อารมณ์ของความศรัทธา

นอกจากนี้ยังมีการใช้คุณสมบัติของสีบางประการในการแสดงออกถึงความรู้สึก หรือการรับรู้ในเรื่องราวของสี การใช้ค่าความเข้มของสี การใช้ค่าน้ำหนักของสี การสร้างปฏิกิริยาของสีที่ทำให้เกิดการกระตุ้นต่อความรู้สึก ทำให้เกิดการลวงตาของสี ตามกระบวนการภาพติดตา (After Image) จึงทำให้เกิดปฏิกิริยาของ เกิดเป็นประสบการณ์การรับรู้ใหม่ๆ ในการชื่นชมผลงานศิลปะ นอกจากนี้ในการจัดแสดงผลงานยังได้มีการจัดแสงให้สอดคล้องกับทิศทางของแสงเงาบนผลงาน ผสมผสานกันระหว่างสิ่งจริง-สิ่งลวง (สิ่งจริงคือแสงจริงที่ส่องลงบนผลงาน สิ่งลวงคือแสงเงาที่เกิดขึ้นจากการสร้างภาพลวงตาบนผลงานของผู้วิจัย) ทำให้ได้สัมผัสของความศักดิ์สิทธิ์ ความเร้นลับ ความศรัทธา ซึ่งกระบวนการเหล่านี้ต้องใช้ระยะเวลาในการชมผลงาน อารมณ์ความรู้สึกจึงจะปรากฏให้เห็นได้ ทางด้านรูปแบบและเทคนิคในการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้พัฒนารูปทรงทางด้านศิลปะ ด้วยการตัดทอนรูปทรงที่ไม่จำเป็นออกไป ให้คงเหลือแต่รูปทรงที่เรียบง่ายของพื้นที่ว่าง เน้นคุณภาพของสี

และความประณีต เพื่อจะสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เรียบง่ายมีสมาธิ ทั้งในขณะผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานและผู้ชมสามารถรับรู้ได้

ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้เป็นการอาศัยรูปแบบของศิลปะสากลมาเป็นสื่อ หรือแนวทางในการนำเสนอคุณค่าหรือภูมิปัญญาโบราณของไทยในอดีตให้คงอยู่ต่อไป โดยได้เน้นไปที่การศึกษาถึงคุณค่าของสีในงานจิตรกรรมไทยโบราณในยุคสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ที่ยังคงมีความเป็นไทยอย่างแท้จริง ก่อนที่จะเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสอารยธรรมของโลก จากการศึกษาวิเคราะห์ชุดสีและองค์ประกอบร่วมอื่นๆ จนได้เป็นองค์ความรู้แล้วนำไปสังเคราะห์เป็นแนวความคิดที่สำคัญในการสร้างสรรค์ที่มีที่มาจากความเป็นไทย แต่อาศัยรูปแบบทางศิลปะที่เป็นตะวันตก ที่เปรียบเสมือนเป็นภาษาสากลในการสื่อความหมายทางด้านศิลปะ

5.3 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยนี้มีข้อเสนอแนะในการนำผลของการวิจัยไปใช้ และกระบวนการของการวิจัยไปใช้ในการศึกษาค้นคว้าและวิจัยต่อไปดังต่อไปนี้

5.3.1 การนำแนวทางของการศึกษาชุดสีโบราณในงานจิตรกรรมฝาผนังพุทไธสวรรย์ไปใช้ในการค้นหาชุดสีโบราณของไทยในยุคต่างๆ และสรุปผลเพื่อค้นหาชุดสีที่มีความเป็นไทยอย่างแท้จริง สามารถนำมาใช้เป็นชุดสีไทยที่มีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง

5.3.2 การนำแนวคิดของกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานมาจากการวิจัย (Practice Base Research) ไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

5.3.3 การนำกระบวนการวิจัยชุดสีไปใช้ในสถานที่แห่งอื่นๆ แล้วนำผลของการศึกษานั้นมาใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไป เช่น การศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังแห่งอื่นๆ ซึ่งอาจจะมีการใช้ชุดสีและการสื่อความหมายที่แตกต่าง หรือเป็นการศึกษาเปรียบเทียบ

5.3.4 การทดลองพัฒนาเปลี่ยนแปลงทางด้านเทคนิคอื่นๆ อาทิ เทคนิคภาพพิมพ์ตะแกรงไหม หรือภาพพิมพ์แม่พิมพ์กระดาษ (Paper Block) ซึ่งอาจจะเป็นเทคนิคที่เหมาะสมกับการสร้างสรรค์ต่อไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กำจร สุนพงษ์ศรี. ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2528.

กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี. สีในงานจิตรกรรมไทยโบราณ ใน นิตยสารศิลปากร ปีที่ 28 เล่ม 2 (พฤษภาคม 2527) : 77-84.

คอตดิงตัน ,เดวิด. ศิลปะสมัยใหม่ : ความรู้ฉบับพกพา. แปลโดย จณัญญา เตรียมอนุรักษ์ กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเพ่นเวิลด์ส,2554.

จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. โลกศิลปะศตวรรษที่ 20. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2552.

ชลูด นิ่มเสมอ. การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2532.

องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2531.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. การวิจัยทางศิลปะ. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551

โชติ กัลยาณมิตร. พจนานุกรมสถาปัตยกรรม และศิลปะเกี่ยวเนื่อง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2548.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. กรมพระราชวังบวรสถานมงคล กับงานศิลปกรรมตามแบบพระราชนิยม (ศิลปกรรมสกุลช่างวังหน้า สมัยรัตนโกสินทร์). กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2545.

ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทไธสวรรย์. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2545.

เดชา วราชุน. เอกสารประกอบผลงานศิลปะ ชุด ดุลยภาพแห่งวัตถุและจิต พ.ศ. 2533-2545. กรุงเทพมหานคร : ภาควิชาวิจิตรศิลป์ คณะสถาปัตยกรรม สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง, 2545.

นพพร ประชากุล. มายาคติ : สรรนิพนธ์จาก Mythologies ของ Roland Barthes. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์หนังสือจุฬามหาวิทยาลัย, 2547

นิพนธ์ ทวีกาญจน์. หนึ่งศตวรรษกับแบบอย่างงานศิลปกรรม. ใน สูจิบัตรนิทรรศการสุนทรียภาพเฉลิมพระเกียรติ. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, 2530.

น. ณ ปากน้ำ. ภาพเขียนในสมัยรัชกาลที่ 1 ใน วารสารเมืองโบราณ ปีที่ 13 ฉบับที่ 21 (เมษายน-มิถุนายน,2530) : 53-64.

ความงามในศิลปะไทย. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2550.

นิยะดา เหล่าสุนทร และคนอื่นๆ. ภูมิปัญญาของคนไทย:ศึกษาจากกฎหมายตราสามดวง และจิตรกรรมฝาผนัง. กรุงเทพมหานคร : (ทุนส่งเสริมกลุ่มวิจัย เมธีอาวุโส สกว 2540) สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2540.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. พระปฐมสมโพธิ์. กรุงเทพมหานคร : คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2541.

ปรีชา เถาทอง. จิตรกรรมไทยวิจักษ์. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

ประยูร อุลุชาฎะ. จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2544 (ที่รฤกเนื่องในการพระราชทานเพลิงศพ นายประยูร อุลุชาฎะ).

ประเสริฐ ศีลรัตนา. จิตรกรรม. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2528.

พรทวี พึ่งรัศมี และ มัตซูโอะ อิเคดะ. สีและการมองเห็นสี. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

พระพรหมคุณาภรณ์. พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์. กรุงเทพมหานคร : เอส.อาร์. พริ้นติ้ง แมสโปรดักส์ จำกัด, 2551.

พิเศษ เจียจันทร์พงษ์. พระพุทธสิหงค์ “จริง” ทุกองค์ไม่มี “ปลอม” แต่ไม่ได้มาจากลังกา. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2546.

พีระพงษ์ กุลพิศาล. มโนภาพและการรับรู้ทางศิลปะ. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2531.

ภาณุพงษ์ เลาหสม และชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. เปลี่ยนพื้น แปลงภาพ ปรับรูป ปรุงลาย : การวิเคราะห์วิธีการออกแบบและวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังยุคต้นรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2549.

มงคล ไชยวงศ์. การศึกษาองค์ประกอบศิลป์จากภาพประกอบแนวประเพณีไทยระหว่าง พ.ศ. 2492 - พ.ศ.2544. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, 2547.

รัตติกาล ศรีอำไพ. ความแตกต่างด้านคติระหว่างจิตรกรรมฝาผนังภาพเทพชุมนุมในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กับภาพเทพชุมนุมในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: เพื่อนพิมพ์, 2530.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมศัพท์ฉบับราชราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2541. กรุงเทพมหานคร : นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546.

วรรณิภา ณ สงขลา. จิตรกรรมไทยประเพณี. ชุดที่ 001 เล่มที่ 5 จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2537.

วรรณิภา ณ สงขลา. จิตรกรรมไทยประเพณี. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2533.

สีโบราณ. นิตยสารศิลปากร. ปีที่ 31 เล่ม 1 (มีนาคม-เมษายน 2530) : 100-116.

วิชาการ,กรม. หนังสืออ้างอิงทฤษฎีและปฏิบัติการวิจารณ์ศิลปะ. กรุงเทพมหานคร : กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ , 2532.

วิโชค มุกดามณี. สูจิบัตรนิทรรศการศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติอัครศิลปิน โดยศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์. กรุงเทพมหานคร : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2555.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ศิลปะวิชาการ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546.

วิรุณ ตั้งเจริญ. ทฤษฎีสี เพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2535.

วิไลรัตน์ ยังรอต. การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในเขตกรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540.

ศุภมาส เอ่งฉ้วน.คำเรียกสีและมโนทัศน์เรื่องสีของคนไทยสมัยสุโขทัยและสมัยปัจจุบัน. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, ภาควิชาภาษาศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ศิลป์ พีระศรี. อักษรศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2537.

สุชา จันทน์เอม.จิตวิทยาทั่วไป. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2536.

สุชาติ สุทธิ. เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2535.

สุดารา สุจฉายา. ชุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย : พระที่นั่งพุทไธสวรรย์. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2526.

สันติ เล็กสุขุม. จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2548.

งานช่าง คำช่างโบราณ. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2553.

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ. จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา. กรุงเทพมหานคร : เจริญวิทย์การพิมพ์, 2524”

สน สีมาตรัง. “เกณฑ์การวิเคราะห์วิจารณ์งานศิลปะ” ใน รวมบทความวิชาการ มัณฑศิลป์ 27 กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยศิลปากร , 2527

สน สีมาตรัง. จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์การพิมพ์, 2522.

สนอดกราส, เอเดรียน. สัญลักษณ์แห่งพระสถูป. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์วิชาการ, 2541.

สุนันทา เงินไพโรจน์. การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนครกรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

สุนิสา มั่นคง. วังหน้ารัตนโกสินทร์. พิมพ์ครั้งที่ 2 (ฉบับปรับปรุง). กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2545.

สมชาติ มณีโชติ. จิตรกรรมไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2529.

เสมอ พูลสุวรรณ. สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24. กรุงเทพมหานคร : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์. กลวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมไทย. กรุงเทพมหานคร : วาดศิลป์, 2549.

อรัญ หาญสืบสาย.การสื่อสารสีอย่างแม่นยำ:การควบคุมสีจากการรับรู้ไปสู่อุปกรณ์วัดสี. กรุงเทพมหานคร : ทรินีตี้ พับลิชชิง, 2546.

อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์. จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2555.

ภาษาอังกฤษ

Alperson, P. The Philosophy of the Visual Arts. New York : Oxford University Press, 1992.

Albers, J. Interaction of Color Revised and Expanded Edition. London : Yale University Press, 2006.

Atkins, R. Art Speak : Art guide to Contemporary Ideas Movement and Buzzwords,1945 to present. New York : Abbeville Press Publisher, 1997.

Barnard, M. Art, Design and Visual Culture. London : Macmillan Press Ltd., 1998.

Barthes, R. Elements of Semiology. Translated by Annette Lavers and Colin Smith. New York : The Noonday Press, 1992.

Birren, F. Creative Color. Pennsylynia : Schiefer Publishing Ltd.,1987.

. History of Color in Painting. New York: Yan Nostrand Reinhold Company, 1965.

Byan, L. P. Using Design Basics to Get Creative Results, OHIO: North Light Book, 1997.

Cobley, P., and Jansz, L. Introduction Semiotics. Duxford : Icon Book, 1997.

Dixon, A. G. Art : The Definitive Visual Guide. London : Dorling Kindersley Limited, 2008.

Eco, U. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomimgton : Indiana University Press, 1989.

. History of Beauty. New York : Rizzoli International Publications, 2004.

Eisner, E. W. Education Artistic Vision. New York : Macmillan Publishing, 1972

Fabri, R. Color a Complete Guide for Artists, New York : Watson - Guptill Publication, 1979.

Faulkner, R. Edwin, Z., and Howard, S. Art Today an Introduction to The Visual Arts. New York : Holt, Rinehart and Winston, Int., 1987

Feisner, E. A. Colour : How to Use Colour in Art and Design. London : Laurence King Publishing Ltd, 2006.

Ferrier, J.L. ed. Art of the 20 th Century. Hachette Livre : Chene, 1999.

Fraser, T., and Bank, A. The Complete Guide to Colour. East Sussex : Ilex, 2004.

Gage, J. Colour in Art. London : Thames & Hudson, 2006.

Garrels, G. Sol Leweitt A Retrospective. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 2000.

Gottdiener, M. Postmodern Semiotics : Material Culture and the Forms of Postmodern Life. Massachusetts : Blackwell Publishers, 1995.

Holdcroft, D. Saussure : Signs, System, and Arbitrariness. New York : Cambridge University Press, 1991

Itien, J. The Art of Color. New York : Van Nostrand Reinhold Ltd, 1973.

Janson, H.W. and Janson, A. F. History of Art. 5th ed. New York : Harry N. Abrams, Inc., 1997.

Kupper, H. Color Origin Systems' Uses. London, Van Nostrand Reinhold Ltd, 1972

Lauer, D. A. Design Basics. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1984.

Mahnke, F. H. Color Environment, and Human Response. New York : Van Nostrand Reinhold. 1996.

Morioka, A. and Stone, T. Color Design Workbook. Massachusetts : Rockport Publishers, 2006.

Wheeler, D. Art Since Mid-Century 1945 to the Present. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1991.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การออกแบบเครื่องมือ

แบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสี

ความเป็นมาและที่มา

ในการออกแบบเครื่องมือในการเก็บตัวอย่างสีนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด สีและสัญญะแห่งศรัทธา ซึ่งมีที่มาจากแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาจากชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในส่วนของการวิจัยชุดสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จะต้องมีการเก็บข้อมูลตัวอย่างของสีจากภาพจิตรกรรมฝาผนังเพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลในการจัดทำชุดสี และการสร้างสรรค์ต่อไป ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสี คือแบบบันทึกตัวอย่างสี เพื่อที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลชุดสี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิธีดำเนินการวิจัยครั้งนี้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อออกแบบเครื่องมือแบบบันทึกตัวอย่างสี ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลตัวอย่างสีและสื่อสาร “สี” ที่สามารถอ้างอิงได้อย่างเป็นระบบ

2. เพื่อในสามารถตรวจสอบอ้างอิงถึงแหล่งที่มาของสี และระบุตำแหน่งที่มาของสีได้

3. เพื่อนำข้อมูลสีที่ได้มาประกอบเป็นชุดสีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม

วิธีการออกแบบ

1. การศึกษาข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้องกับ สี และการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับสี

2. การสำรวจสภาพทางกายภาพของสีในงานจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

3. การบันทึกข้อมูลภาพถ่าย เพื่อนำมาใช้ในการอ้างอิงระบุตำแหน่งของสีภายในภาพ

4. ปรึกษาผู้เชี่ยวชาญเรื่องการเก็บข้อมูลสี

5. การจัดทำแบบร่างของแบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสีเบื้องต้น การระบุตำแหน่งของสีภายในภาพด้วยการสร้างตาราง โดยมีการระบุค่าตัวเลข ตัวอักษร เพื่อให้สามารถระบุตำแหน่งของบริเวณที่จะเก็บข้อมูลได้ นำไปทดลองใช้เก็บข้อมูล เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการใช้งาน และนำมาปรับปรุง

แก้ไขในการแบ่งหมวดหมู่สีในแบบบันทึกข้อมูลนี้ มีที่มาจากการศึกษาเรื่อง สีโบราณ ของวรรณิภา ณ สงขลา (2530) ที่ได้ทำการแบ่งหมวดหมู่สีโบราณของไทยออกเป็นประเภทต่างๆ พอสรุปได้เป็น 7 หมวดสี ดังต่อไปนี้ คือ หมวดสีแดง หมวดสีเสน(ส้ม) หมวดสีเหลือง หมวดสีเขียว หมวดสีคราม หมวดสีม่วง และหมวดสีดำ แต่ผู้วิจัยได้เพิ่มเพิ่มหมวดสีขาวเข้าไปอีกหนึ่งหมวด กลายเป็น 8 หมวดสี เพื่อให้มีการเก็บรวบรวมข้อมูลมีความสมบูรณ์มากขึ้น ในการออกแบบเครื่องมือแบบบันทึกตัวอย่างสีนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องในการตรวจสอบเครื่องมือ แล้วนำมาปรับปรุงอีกครั้งหนึ่งก่อนนำไปใช้จริง

6. การจัดทำแบบบันทึกข้อมูลสี

7. การรวบรวมจัดเป็นฐานข้อมูลชุดสี เพื่อนำไปใช้ต่อไป

วิธีการใช้งาน

1. สำรวจสภาพของงานจิตรกรรมฝาผนัง สังเกตการณ์จัดวางองค์ประกอบศิลป์ของภาพและการใช้สีเบื้องต้น

2. ทำการคัดเลือกตำแหน่งของพื้นที่หรือจุดที่ต้องการจะเก็บข้อมูลตัวอย่างสี

3. นำแถบสีมาตรฐาน ซึ่งในการวิจัยครั้งนี้ใช้แถบสีของระบบ Pantone มาใช้ในการเปรียบเทียบสี โดยการนำแถบสีไปเทียบกับพื้นที่สีในงานจิตรกรรมตามสภาพที่เป็นจริงที่ต้องการจะบันทึก

4. จดบันทึกเป็นค่าตัวเลขที่ได้จากการเทียบสีลงในแบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสี โดยระบุตำแหน่งดังนี้ **ระบุตำแหน่ง ระบุรหัสสี** เพื่อใช้ในการสื่อสาร “สี” และนำไปจัดทำชุดสีต่อไป

สิ่งที่คาดว่าจะได้รับ

1. สามารถบันทึกข้อมูลตัวอย่างสีและสื่อสาร “สี” ได้อย่างเป็นระบบ

2. สามารถระบุตำแหน่งที่มาของสีที่เก็บตัวอย่างได้ว่ามาจากที่ใดของภาพ

3. สามารถนำตัวอย่างสีที่ได้มาจัดทำชุดสีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบบันทึกข้อมูลตัวอย่างสี

เลขที่.....ผนังที่.....วันที่.....เวลา.....

หมวดสี	สีแดง	สีเลน	สีเหลือง	สีเขียว	สีคราม	สีม่วง	สีดำ	สีขาว
A B C D E F G H I J K L M N O P								
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								
9								
10								
11								
12								
13								
14								
15								
16								
17								
18								
19								
20								

* ระบุตำแหน่ง / ระบุรหัสสี

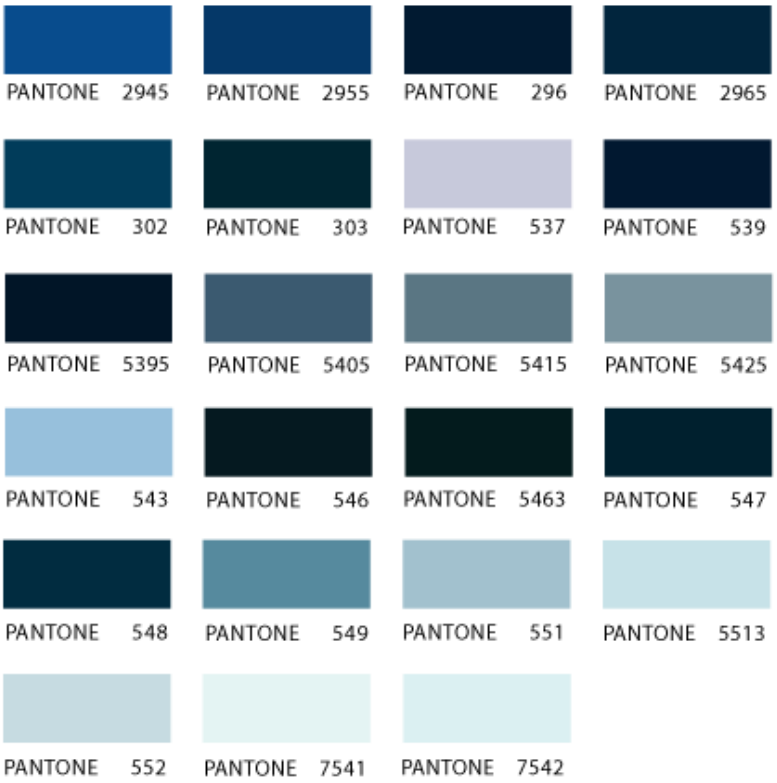
ชุดสีที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. หมวดสีแดง

2. หมวดสีเขียว

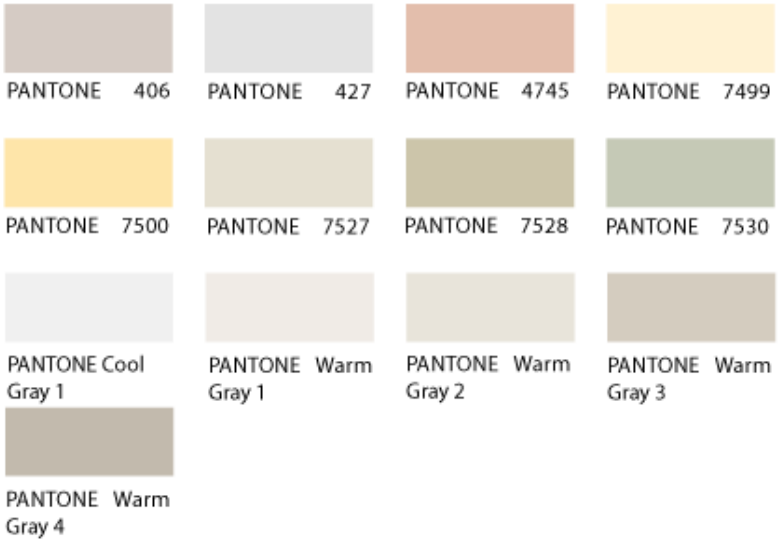
PANTONE 309
PANTONE 3248
PANTONE 3278
PANTONE 3298
PANTONE 3305
PANTONE 3308
PANTONE 337
PANTONE 3435
PANTONE 345
PANTONE 348
PANTONE 349
PANTONE 350
PANTONE 357
PANTONE 371
PANTONE 399
PANTONE 450
PANTONE 462
PANTONE 5467
PANTONE 5473
PANTONE 5483
PANTONE 5487
PANTONE 5493
PANTONE 5497
PANTONE 553
PANTONE 5535
PANTONE 555
PANTONE 556
PANTONE 5565
PANTONE 5585
PANTONE 5605
PANTONE 5615
PANTONE 5625
PANTONE 563
PANTONE 5635
PANTONE 570
PANTONE 5743
PANTONE 5747
PANTONE 5753
PANTONE 576
PANTONE 5763
PANTONE 309
PANTONE 3248
PANTONE 3278
PANTONE 3298
PANTONE 3305
PANTONE 3308
PANTONE 337
PANTONE 3435

3. หมวดสีคราม

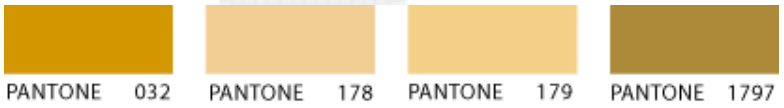


4. หมวดสีดำ

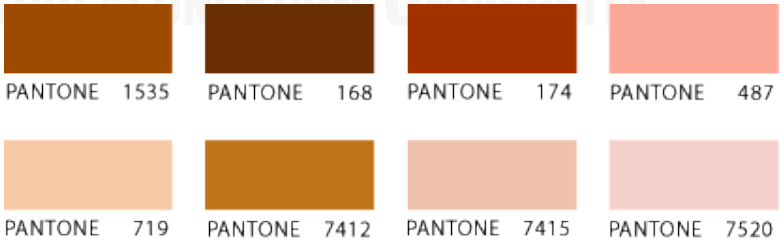
5. หมวดสีขาว



6. หมวดสีเหลือง



7. หมวดสีเสน



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายพิชัย ตุรงคินานนท์ เกิดเมื่อวันที่ 29 มกราคม พ.ศ. 2509 สำเร็จการศึกษาครุศาสตร์บัณฑิต ภาควิชาศิลปศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2532 สำเร็จการศึกษาครุศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาศิลปศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2538 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตร ปริญญาศิลปกรรมดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2551 ศึกษาศิลปะภาพถ่ายในหลักสูตร Extended Education (Alternative Photography Process) California Collage of Arts U.S.A. (2002) เคยได้รับทุนการศึกษาจากมูลนิธิจุมภฏ-พันธุ์ทิพย์ ในระดับปริญญาตรี ทุนการศึกษาจากบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในระดับปริญญามหาบัณฑิต และ ทุนการศึกษาจากมหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ ในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต เคยแสดงผลงานศิลปกรรมเดี่ยว และเคยร่วมแสดงผลงานศิลปกรรมครั้งสำคัญๆของประเทศไทยหลายครั้ง มีผลงานตีพิมพ์เผยแพร่บทความทางด้านวิชาการศิลปะในวารสารทางวิชาการ และนิตยสารหลายฉบับ ปัจจุบันทำงานเป็นอาจารย์ประจำ สาขาออกแบบนิเทศศิลป์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University