



ทฤษฎีสี่ของชาร์ลส์ บลองก์ กับจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ แวน โก๊ะห์ ในปารีสและโพรวองซ์



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2568

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ กับจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ แวน โกะห์ ในปารีสและโพรวองซ์



โดย  
นางสาวทิพย์ ยารังฟัน

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2 ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2568

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

Charles Blanc's Color and Vincent van Gogh's floral painting in Paris and Provence



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts (ART THEORY)

Department of Art Theory

Silpakorn University

Academic Year 2025


Copyright of Silpakorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ กับจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ แวน โก๊ะห์ ในปารีสและโพรวองซ์
โดย	นางสาวทิพวัลย์ ยารังผืน
สาขาวิชา	ทฤษฎีศิลป์ แผนก ก แบบ ก 2
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์

---

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้  
เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

พิจารณาเห็นชอบโดย	คณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและ ภาพพิมพ์
.....	ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์)	
.....	อาจารย์ที่ปรึกษา
(ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์)	
.....	กรรมการภายนอก
(รองศาสตราจารย์กัณจณา คำโสภี)	



670120005: ทฤษฎีศิลป์ แผน ก แบบ ก 2

คำสำคัญ: วินเซนต์ แวน โกะห์, ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์, จิตรกรรมภาพดอกไม้, สภาพแสง

นางสาวทิพวัลย์ ยารังพันธ์ : ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ กับจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ แวน โกะห์ ในปารีสและโพรวองซ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์

การศึกษาเรื่องทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์กับจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ แวน โกะห์ ในเมืองปารีสและเมืองในโพรวองซ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์การศึกษาและความเข้าใจทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ที่มีอิทธิพลต่อจิตรกรรมภาพดอกไม้ของแวน โกะห์ โดยมุ่งเน้นการเปรียบเทียบผลงานที่สร้างขึ้นในสองช่วงเวลาและสถานที่ร่วมกับลักษณะสภาพแสงในแต่ละสภาพแวดล้อมที่มีต่อผลการใช้สีของศิลปิน ด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้กลุ่มตัวอย่างในการวิจัยจำนวน 14 ภาพ แบ่งออกเป็นภาพวาดในเมืองปารีส 7 ภาพ และภาพวาดที่เมืองในโพรวองซ์ 7 ภาพ เพื่อทำการวิเคราะห์ร่วมกับชุดข้อมูลและทฤษฎีที่รวบรวมไว้ พร้อมอภิปรายสรุปผลในรูปแบบการพรรณนา

จากการวิจัยพบว่าแวน โกะห์มีความเข้าใจและประยุกต์ใช้ทฤษฎีสีทั้ง 5 หัวข้อของชาร์ลส์ บลองก์ ได้แก่ กฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ การผสมสีทางสายตา สีเลื่อมพราย และสีของแสงอย่างเป็นระบบและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งศิลปินมีความสนใจลักษณะของแสงที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพภูมิประเทศของทั้งสองเมือง กล่าวคือแสงในเมืองปารีสเป็นแสงเย็นทำให้ภาพวาดมีลักษณะมืดและแสงสีไม่เด่นชัด ส่วนแสงในโพรวองซ์เป็นแสงสว่างจ้า สีเส้นชัดเจนทำให้ภาพวาดมีความสว่างและสีที่ใสในภาพมีความชัดเจน โดยภาพวาดในเมืองปารีสประยุกต์ใช้สีเลื่อมพรายในทุกภาพซึ่งพบในพื้นที่หลังของภาพลักษณะของกลีบดอกไม้และใบไม้ และสีคู่ตรงข้ามจำนวน 6 ภาพทั้งในการจัดองค์ประกอบสีในภาพของดอกไม้และใบไม้ หรือดอกไม้และพื้นหลัง ส่วนเมืองในโพรวองซ์ศิลปินใช้หลักการของสีขาวและสีดำทุกภาพในปริมาณเพียงเล็กน้อย โดยสีขาวและสีดำในภาพมีคุณสมบัติแบบไม่ใช้สี เป็นจุดพักสายตาและคั่นกลางระหว่างสีที่ติดกัน นอกจากนี้ยังพบการใช้สีเลื่อมพรายจำนวน 6 ภาพ และสีคู่ตรงข้ามจำนวน 5 ภาพ เมื่อพิจารณาภาพทั้งหมดพบว่า ศิลปินใช้สีเลื่อมพรายและกฎของสีคู่ตรงข้ามอย่างต่อเนื่อง สีขาวและสีดำถูกใช้อย่างต่อเนื่องรวมทั้งมีส่วนช่วงส่งเสริมให้สีเลื่อมพรายและกฎของสีคู่ตรงข้ามมีความโดดเด่นขึ้น การผสมสีทางสายตาดำพบจำนวน 4 ภาพในช่วงที่ศิลปินได้รับอิทธิพลจากลัทธินีโออิมเพรสชันนิสม์ ส่วนสีของแสงถูกใช้มากขึ้นที่เมืองในโพรวองซ์โดยมีความสัมพันธ์กับความสนใจเรื่องลักษณะของแสงที่พบ รวมทั้งอิทธิพลจากสำนักศิลปะเฮกทำให้ภาพวาดในปารีสเป็นโทนสีทึม จากนั้นศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากลัทธินีโออิมเพรสชันนิสม์และภาพศิลปะญี่ปุ่น ทำให้ภาพและองค์ประกอบของภาพปรับเปลี่ยนให้มีความสว่างมากขึ้น เมื่อพบกับแสงของโพรวองซ์ทำให้ศิลปินมีความเข้าใจสีของแสงมากขึ้น แสดงออกผ่านเงาของตัวแบบได้ตามทฤษฎี เมื่อพิจารณาข้อมูลทั้งหมดพบว่าศิลปินสามารถเลือกใช้และผสมผสานทฤษฎีสีอย่างชำนาญและค้นพบวิธีใช้สีที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองในเวลาต่อมา

670120005: MAJOR ART THEORY

Keyword: Vincent van Gogh, Charles Blanc's color theory, Floral paintings, Light conditions

Miss Tippawan YARUNGFHAN : Charles Blanc's Color and Vincent van Gogh's floral painting in Paris and Provence Thesis Advisor : Professor Doctor Chaiyosh Isavorapant

This qualitative research study aims to investigate and analyze the influence of Charles Blanc's color theory on Vincent van Gogh's flower paintings in Paris and Provence. The study further investigates how the varying light conditions in each environment influenced the artist's color palette. The sample group is 14 paintings, with 7 from the Paris and 7 from Provence. The works were analyzed in conjunction with collected data and theoretical frameworks, with the findings presented in a descriptive format.

The research reveals that Van Gogh systematically understood and applied all five of Charles Blanc's color principles: the law of complementary colors, white and black, optical mixing, the vibration of colors, and the color of light. The artist showed a continuous evolution in his use of these theories. The study also found that Van Gogh was deeply interested in how light changed according to the landscape of the two locations as the cool light in Paris resulted in darker paintings with less prominent colors, while the warm, intense light in Provence led to brighter, more vibrant works.

In the Paris paintings, the vibration of colors was applied to all works, particularly on the background, petals, and leaves. Complementary colors were used in six paintings to arrange colors within the flowers, leaves, and backgrounds. In the Provence works, the artist used a small amount of white and black in every painting. These colors functioned as non-colors, serving as resting points for the eye and separating adjacent hues. The vibration of colors was found in six paintings, and complementary colors were used in five. Overall, the artist consistently used the vibration of colors and the law of complementary colors. The use of white and black also continuously supported and enhanced the prominence of the vibration of colors and complementary colors. Optical mixing was found in four paintings during the period when the artist was influenced by Neo-Impressionism. The use of the color of light increased significantly in Provence, which correlated with his growing interest in the changing light conditions. In addition, the influence of the Hague School resulted in the somber tones of his Paris paintings. Subsequently, the artist's inspiration from Neo-Impressionism and Japanese art led to a shift towards brighter compositions. Upon encountering the light of Provence, Van Gogh's understanding of the color of light deepened, allowing him to express shadows in a manner consistent with Blanc's theory. Based on these findings, it is evident that the artist skillfully selected and integrated color theories, which finally helped him develop his unique and distinctive style.

## กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง ทฤษฎีสี่ของชาร์ลส์ บลองก์กับจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ แวนโกเกท์ ในเมืองปารีสและเมืองโนโพรวองซ์ ฉบับนี้ได้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ด้วยความกรุณาของศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิชฎิวรรพันธุ์ผู้เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ของข้าพเจ้า ที่ได้ช่วยเหลือให้คำแนะนำที่ดีแก่ข้าพเจ้าเสมอมา ทำให้ข้าพเจ้าศึกษาวิจัยวิทยานิพนธ์เรื่องนี้ให้สำเร็จสมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ณ ที่นี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ทุกท่านที่ได้อบรมสั่งสอน แบ่งปันมุมมอง และประสบการณ์ในพื้นที่ทางศิลปะตลอดช่วงเวลาของการศึกษาในภาควิชาทฤษฎีศิลป์

ขอขอบพระคุณประธาน ศาสตราจารย์ ดร.สุธี คุณาวิชยานนท์และกรรมการสอบรองศาสตราจารย์ กันจณา คำโสภี ที่ได้ช่วยเหลือในการตรวจสอบวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ นอกจากนี้ข้าพเจ้าขอขอบพระคุณบุคลากรของคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ในการดำเนินการต่าง ๆ ให้วิทยานิพนธ์ของข้าพเจ้าสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอขอบคุณครอบครัวที่สนับสนุนตลอดมาและดำรงอยู่ตรงนี้กับข้าพเจ้าเสมอ และขอขอบคุณเพื่อนๆ ที่เป็นที่รัก เกื้อกูลข้าพเจ้าตลอดการศึกษาจนกระทั่งสำเร็จการศึกษาในที่สุด



ทิพวัลย์ ยารังผั่น

## สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ข
กิตติกรรมประกาศ.....	ค
สารบัญ.....	ง
สารบัญภาพ.....	ช
บทที่	
1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา .....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	5
1.3 สมมติฐานของการวิจัย.....	5
1.4 ขอบเขตของการวิจัย.....	5
1.5 ขั้นตอนของการศึกษา.....	5
1.6 วิธีการศึกษา.....	5
1.7 แหล่งข้อมูล.....	6
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
1.8 นโยบายพิเศษเฉพาะ.....	6
2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	8
2.1 สภาพการณ์สังคม แนวคิดและรูปแบบศิลปะในยุคปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19.....	8
2.1.1 สภาพการณ์สังคมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ.....	8
2.1.2 การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะ.....	12
2.1.3 อิทธิพลของศิลปะญี่ปุ่น.....	13
2.1.4 แนวคิดและรูปแบบศิลปะ.....	14
2.1.4.1 อิมเพรสชันนิสม์.....	14
2.3.4.2 นีโออิมเพรสชันนิสม์.....	15
2.3.4.3 โพสต์อิมเพรสชันนิสม์.....	16
2.2 ประวัติและพัฒนาการผลงานของศิลปิน วินเซนต์ แวน โกะห์.....	17
2.2.1 ประวัติโดยสังเขปและพัฒนาการผลงานของศิลปิน.....	17
2.2.2 พัฒนาการใช้ทฤษฎีสีของวินเซนต์ แวน โกะห์.....	25

บทที่	หน้า
2.2.3 จดหมายจากวินเซนต์ แวน โก๊ะท์.....	35
2.3 ทฤษฎีสี.....	47
2.3.1 ทฤษฎีของชาร์ล บลองก์.....	48
2.3.2 ทฤษฎีสีในช่วงปลายศตวรรษที่ 19.....	65
2.3.3 ทฤษฎีสีในปัจจุบัน.....	66
2.4 สภาพแสงและการมองเห็นสีในเมืองปารีส และเมืองไนโพรวองซ์.....	67
2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	70
3 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของวินเซนต์ แวน โก๊ะท์ ในเมืองปารีส และเมืองไนโพรวองซ์	75
3.1 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ในเมืองปารีส.....	77
1. Vase with Red Poppies (1886).....	77
2. Glass with Yellow Roses (1886) .....	80
3. Roses and Peonies (1886) .....	82
4. Vase with gladioli (1886).....	85
5. Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) .....	88
6. Fritillaries in a Copper Vase (1887).....	91
7. Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) .....	91
3.2 ภาพดอกไม้ที่เมืองไนโพรวองซ์.....	93
3.2.1 Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) .....	96
3.2.2 Pink Peach Trees (1888) .....	99
3.2.3 Oleanders (1888) .....	102
3.2.4 Vase with Fifteen Sunflowers (1888).....	105
3.2.5 Irises (1889).....	108
3.2.6 Vase with Irises (1889) .....	111
3.2.7 Almond Blossom (1890) .....	114
4 การศึกษาและความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ที่มีต่อภาพดอกไม้ ในงานจิตรกรรมของวินเซนต์ แวน โก๊ะท์ ในเมืองปารีสและเมืองไนโพรวองซ์.....	117
4.1 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของวินเซนต์ แวน โก๊ะท์ที่เมืองปารีส.....	117
4.1.1 ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์.....	117
4.1.1.1 กฎของสีคู่ตรงข้าม.....	118
4.1.1.2 สีขาวและสีดำ.....	124

บทที่	หน้า
4.1.1.3 การผสมสีทางสายตา.....	127
4.1.1.4 สีเลื่อมพราย.....	131
4.1.1.5 แสงของสี.....	138
4.1.2 ลักษณะของสภาพแสงในสภาพแวดล้อมที่ส่งผลต่อภาพวาด.....	141
4.2 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของวินเซนต์ แวน โกะห์ที่เมืองไนโพรวองซ์.....	142
4.2.1 ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์.....	142
4.2.1.1 กฎของสีคู่ตรงข้าม.....	142
4.2.1.2 สีขาวและสีดำ.....	148
4.2.1.3 การผสมสีทางสายตา.....	155
4.2.1.4 สีเลื่อมพราย.....	156
4.2.1.5 แสงของสี.....	163
4.2.2 ลักษณะของสภาพแสงในสภาพแวดล้อมที่ส่งผลต่อภาพวาด.....	171
4.3 เปรียบเทียบการศึกษาและความเข้าใจทฤษฎีสีของวินเซนต์ แวน โกะห์ ในเมืองปารีสและเมืองไนโพรวองซ์.....	173
5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ.....	177
5.1 บทสรุป.....	177
5.2 ข้อเสนอแนะ.....	181
รายการอ้างอิง.....	183
ประวัติผู้วิจัย.....	187

## สารบัญภาพ

	หน้า
1 ภาพเสกที่ซัจงานสีในจดหมายจากวินเซนต์ แวนโกะห์ .....	26
2 Eugène Delacroix, Apollon vainqueur du serpent Python (1850-1851).....	29
3 Adolphe Monticelli, Vaas met bloemen (1875).....	30
4 Vincent van Gogh, Prawns and mussels (1886) .....	31
5 กล้องเก็บไหมพรม ของวินเซนต์ แวน โกะห์.....	32
6 Eugène Delacroix, Algerian woman in their apartment (1847-1849).....	34
7 Frans Hals, The Meagre Company (1637).....	39
8 Paolo Veronese, The Wedding at Cana (1563).....	41
9 ภาพแสดงกฎของสีคู่ตรงข้ามภาพที่ 1.....	50
10 ภาพแสดงกฎของสีคู่ตรงข้ามภาพที่ 2.....	51
11 ภาพวงจรสีของชาร์ลส์ บลองก์.....	52
12 Eugène Delacroix, Jewish Wedding in Morocco (circa 1839).....	54
13 Eugène Delacroix, The Justice of Trajan (1840).....	54
14 ภาพแสดงสีขาและสีดำ.....	55
15 Eugène Delacroix, Dante et Virgile, dit aussi La barque de Dante (1822).....	56
16 Eugène Delacroix, The Beheading of John the Baptist (1856-1858).....	56
17 Eugène Delacroix, The Shipwreck of Don Juan (1840) .....	57
18 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 1.....	58
19 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 2.....	58
20 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 3.....	59
21 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 4.....	59
22 Georges Seurat, Bathers at Asnières (1884).....	60
23 Eugène Delacroix, Aurora, peinture au plafond de la bibliothèque Palais du Luxembourg (1845).....	61
24 Eugène Delacroix, Massacre of Scio (1824).....	63
25 Vincent van Gogh, Bouquet of Flowers in a Vase (1890).....	72
26 Vincent van Gogh, Vase with Red Poppies (1886).....	77
27 Vincent van Gogh, Glass with Yellow Roses (1886).....	80

28	Glass with Yellow Roses (1886) Day light and Raking light.....	81
29	Vincent van Gogh, Roses and Peonies (1886).....	82
30	Roses and Peonies (1886) Day light and Raking light.....	84
31	Vincent van Gogh, Vase with gladioli (1886).....	85
32	Vase with gladioli (1886) Day light and Raking light.....	87
33	Vincent van Gogh, Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886).....	88
34	Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) Day light and Raking light.....	90
35	Vincent van Gogh, Fritillaries in a Copper Vase (1887) .....	91
36	Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887).....	93
37	Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) Day light and Raking light.....	95
38	Vincent van Gogh, Spring of Flowering Almond in a Glass (1888).....	96
39	Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) Day light and Raking light.....	98
40	Vincent van Gogh, Pink Peach Trees (1888).....	99
41	Pink Peach Trees (1888) Day light and Raking light.....	101
42	Vincent van Gogh, Oleanders (1888).....	102
43	Vincent van Gogh, Vase with Fifteen Sunflowers (1889).....	105
44	Vase with Fifteen Sunflowers (1889) Day light and Raking light.....	107
45	Vincent van Gogh, Irises (1889).....	108
46	Vincent van Gogh, Vase with Irises (1889).....	111
47	Vase with Irises (1889) Day light and Raking light.....	113
48	Vincent van Gogh, Almond Blossom (1890).....	114
49	Almond Blossom (1890) Day light and Raking light.....	116
50	กฎของสีคู่ตรงข้าม Vase with Red Poppies (1886).....	118
51	กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Glass with Yellow Roses (1886) .....	119
52	กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Roses and Peonies (1886).....	120
53	กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Vase with gladioli (1886).....	121
54	กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Fritillaries in a Copper Vase (1887).....	122
55	กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887).....	123
56	สีขาวและสีดำในภาพ Roses and Peonies (1886).....	124
57	สีขาวและสีดำในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886).....	125

58	สีขาและสีด้าในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887).....	126
59	การพสานสีทางสายตาในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886).....	127
60	การพสานสีทางสายตาในภาพ Fritillaries in a Copper Vase (1887) .....	128
61	Vincent van Gogh Vase with Daisies and Anemones (1887) .....	129
62	Vincent van Gogh, Vase with Lilacs, Daisies and Anemones (1887).....	129
63	การพสานสีทางสายตาในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887).....	130
64	สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Red Poppies (1886).....	131
65	สีเลื่อมพรายในภาพ Glass with Yellow Roses (1886) .....	132
66	สีเลื่อมพรายในภาพ Roses and Peonies (1886).....	133
67	สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with gladioli (1886).....	134
68	สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886).....	135
69	สีเลื่อมพรายในภาพ Fritillaries in a Copper Vase (1887).....	136
70	สีเลื่อมพรายในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887).....	137
71	สีของแสงในภาพ Glass with Yellow Roses (1886).....	138
72	สีของแสงในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887).....	139
73	กฎของสีคู้ตรงขามในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888).....	143
74	กฎของสีคู้ตรงขามในภาพ Pink Peach Trees (1888).....	144
75	กฎของสีคู้ตรงขามในภาพ Oleanders (1888) .....	145
76	กฎของสีคู้ตรงขามในภาพ Irises (1889) .....	146
77	กฎของสีคู้ตรงขามในภาพ Vase with Irises (1889) .....	147
78	สีขาและสีด้าในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) .....	148
79	สีขาและสีด้าในภาพ Pink Peach Trees (1888) .....	149
80	สีขาและสีด้าในภาพ Oleanders (1888) .....	150
81	สีขาและสีด้าในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889) .....	151
82	สีขาและสีด้าในภาพ Irises (1889) .....	152
83	สีขาและสีด้าในภาพ Vase with Irises (1889) .....	153
84	สีขาและสีด้าในภาพ Almond Blossom (1890) .....	154
85	การพสานสีทางสายตาในภาพ Pink Peach Trees (1888) .....	155
86	สีเลื่อมพรายในภาพ Pink Peach Trees (1888) .....	156
87	Vincent van Gogh, Blossoming Pear Tree (1888).....	157

	หน้า
88	สีเลื่อมพรายในภาพ Oleanders (1888) ..... 158
89	สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889) ..... 159
90	สีเลื่อมพรายในภาพ Irises (1889)..... 160
91	สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Irises (1889)..... 161
92	สีเลื่อมพรายในภาพ Almond Blossom (1890)..... 162
93	สีของแสงในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)..... 163
94	Vincent van Gogh, Book and blossoming almond branch in a glass (1888)... 164
95	สีของแสงในภาพ Pink Peach Trees (1888)..... 164
96	สีของแสงในภาพ Oleanders (1888)..... 166
97	สีของแสงในภาพ Irises (1889)..... 167
98	สีของแสงในภาพ Almond Blossom (1890)..... 168
99	Vincent van Gogh, Sunflowers (1888)..... 170
100	Vincent van Gogh, Vincent van Gogh Sunflowers (1889)..... 171
101	ภาพแสดงกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด..... 174



## บทที่ 1

### บทนำ

#### 1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในยุโรป ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีได้ปฏิวัติวิถีชีวิตของผู้คน สังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ผลกระทบเหล่านี้ได้สะท้อนออกมาในโลกศิลปะอย่างเห็นได้ชัด เกิดความเคลื่อนไหวทางศิลปะหลากหลายด้าน ทั้งการคิดค้นหลอดสี การคิดค้นทฤษฎีสี การเกิดลัทธิทางศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) โดยหนึ่งในศิลปินที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ คือ วินเซนต์ แวน โก๊ะท์ (Vincent van Gogh) จิตรกรที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเฉพาะการใช้สีที่เป็นเอกลักษณ์ผ่านการศึกษาทฤษฎีสีจากหนังสือในยุคนั้น และค้นพบวิธีการใช้สีคู่ตรงข้าม (Complementary colors) ของตนเอง<sup>1</sup> เมื่อก้าวถึงศิลปินในยุคเดียวกัน เขาเป็นศิลปินที่ใช้เวลาอย่างจริงจังในศึกษาการใช้ทฤษฎีสีในเชิงวิชาการ<sup>2</sup> เขาเลือกใช้สีด้วยความเข้าใจทฤษฎีสีในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงคาดการณ์ถึงผลของการใช้สีอย่างเป็นระบบระเบียบแบบวิทยาศาสตร์ รวมทั้งศึกษาผลงานของศิลปินรุ่นเก่าที่โดดเด่นในการใช้สี<sup>3</sup> แวน โก๊ะท์จึงไม่ใช่ศิลปินที่วาดภาพแบบฉับพลันแต่เป็นศิลปินที่พัฒนาฝีมือทางเทคนิคอย่างมีวินัย ทดลองใช้วัสดุต่างๆ อย่างมีจุดมุ่งหมาย<sup>4</sup>

แวน โก๊ะท์ เป็นชาวดัตช์ เกิดในปี ค.ศ.1853 และเสียชีวิตในปี ค.ศ.1890 ในช่วงแรกของชีวิตเติบโตในประเทศเนเธอร์แลนด์ เมื่อเดินทางมายังประเทศฝรั่งเศส และทำงานเป็นพ่อค้างานศิลปะในเมืองปารีส<sup>5</sup> ร่วมกับน้องชายธีโอดอร์ แวน โก๊ะท์ (Theodorus van Gogh) ในปี ค.ศ. 1880 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่แวน โก๊ะท์เริ่มวาดภาพจิตรกรรม เขาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันจำนวนประมาณ 861 ชิ้น ในช่วงเวลาที่มีชีวิต และเขียนจดหมายถึงน้องชาย ครอบครัวและเพื่อนของเขาจำนวนประมาณ 903 ฉบับ โดยเรื่องราวในจดหมายเกี่ยวข้องกับการแสดงความคิดเห็น ความหวัง

<sup>1</sup> Van gogh museum, **Vincent's Colours**, accessed February 20, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/vincents-colours>.

<sup>2</sup> Alexandra Loske, **Tate: Color: A Visual History**, 122.

<sup>3</sup> ชัยยศ อิชฎิวรรณันท์, **Van Gogh at work**, เข้าถึงเมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 2568, เข้าถึงได้จาก <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/article/view/240949>.

<sup>4</sup> Miruje Vellekoop and others, **Van Gogh at Work** (New Heaven and London: Yale University Press, 2013), 22.

<sup>5</sup> อี.เอส. กอมบรีช, **ว่าด้วยเรื่องศิลปะ**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย, 2561), 544.

เล่าเรื่องราวในชีวิต ภาพร่างงานศิลปะและที่สำคัญคือคำอธิบายผลงานจิตรกรรมของเขาเองด้วย<sup>6</sup> ส่วนหนึ่งของจดหมายเหล่านี้ จึงเป็นหลักฐานที่แสดงถึงความรู้ทางทฤษฎีศิลปะที่ก้าวหน้าของเขาในการวาดภาพ ทำให้เข้าใจความลึกซึ้งทางความคิดของศิลปินที่แสดงออกในผลงานได้<sup>7</sup>

เดือนมีนาคม ปี ค.ศ.1886 แวน โก๊ะย้ายมาอาศัยอยู่ที่ปารีส เมืองทางตอนเหนือของฝรั่งเศส<sup>8</sup> ซึ่งมีความก้าวหน้าทางศิลปะและเป็นแหล่งชุมนุมของศิลปิน เขาเรียนรู้การวาดภาพและทดลองกับวิธีการแสดงออกของสีต่างๆ ทั้งหมดในช่วงเวลานี้<sup>9</sup> ความสนใจเรื่องทฤษฎีสีของเขาเริ่มต้นในปี ค.ศ.1884 เขาการอ่านหนังสือทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ (Charle Blanc) ในเรื่อง ไวยากรณ์ของศิลปะและการวาดเส้น (Grammaire des arts de Dessin) ในเนื้อหาในบทที่ 13 กล่าวถึงทฤษฎีสี ชาร์ลส์ บลองก์มีความเชื่อว่าสีมีความสำคัญในการแสดงถึงความรู้สึก อารมณ์ ความคิด ความเชื่อในภาพจิตรกรรม และการเรียนรู้หลักการใช้สีคือสิ่งที่ศิลปินสามารถฝึกฝนได้อย่างเป็นระบบ เขาแนะนำทฤษฎีสีเพื่อเสนอแนะเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานศิลปะของนักเรียนศิลปะในยุคนั้น<sup>10</sup>

แวน โก๊ะ เขียนจดหมายถึงน้องชาย ในปี ค.ศ.1885 แสดงความเห็นด้วยกับหนังสือทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ที่เกี่ยวกับอภิปรายกับเดอลาครัวซ์ (Eugène Delacroix) ว่า “จิตรกรที่แท้คือผู้ที่ไม่ใช่เพียงแต่สีที่เห็นตามธรรมชาติ (Local Colour) เท่านั้น”<sup>11</sup> และยังมีอีกหลายฉบับที่เนื้อความแสดงถึงความสนใจในการใช้สีอย่างกระตือรือร้น จากนั้นในปี ค.ศ.1886 เป็นช่วงที่พัฒนาการวาดภาพของแวน โก๊ะ เกิดความแตกต่างจากในอดีตที่วาดในรูปแบบสัจนิยม (Realism) แบบดัตช์<sup>12</sup> หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่ากลุ่มช่างสกุลเฮก (Hauge School) โดยเขาการศึกษาภาพวาดของศิลปินรุ่นเก่าและร่วมสมัยอย่างละเอียดเพื่อพัฒนาการใช้สีในภาพวาดของตนเองตามหลักการใช้สีอย่างมีระบบ ทำให้สามารถพัฒนาเป็นวิธีใช้สีที่ตรงข้ามได้อย่างสมบูรณ์ ลวดการใช้สีดำจนกลายเป็นวิธีการวาดอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งกลายมาเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของศิลปิน<sup>13</sup>

แวน โก๊ะใช้วิธีการศึกษาทฤษฎีสี ผ่านภาพหุ่นนิ่ง (Still Life) ที่มีดอกไม้เป็นองค์ประกอบภาพหลัก รวมทั้งภาพวาดภูมิทัศน์ (Landscape) ในสถานที่จริง โดยในช่วงปี ค.ศ.1886 – 1888 ที่อาศัยอยู่ในปารีส เขาได้วาดภาพดอกไม้ในรูปแบบของหุ่นนิ่งมากกว่า 50 ภาพ เพื่อศึกษาและพัฒนาความเข้าใจเกี่ยวกับสีที่มากกว่าโทนสีเทา เช่น สีชมพู สีเขียวสว่าง หรือสีเขียวอ่อน สีฟ้าอ่อน สีม่วง สี

<sup>6</sup> Martin Bailey, *Letter from Provence* (London, Clarkson N. Potter, Inc., 1990), 7-8.

<sup>7</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, *แวน โก๊ะ 1583 – 1890 นิมิตกับความเป็นจริง* (กรุงเทพฯ: เดอะ เกรทไฟน์อาร์ท, 2552), 8.

<sup>8</sup> Brunce Bernard, *Van Gogh* (London, Dornling Kindersley Limited, 1992), 24.

<sup>9</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, *แวน โก๊ะ 1583 – 1890 นิมิตกับความเป็นจริง*, 2.

<sup>10</sup> Misook Song, *Art Thories of Charles Blanc 1813-1882* (Michigan, UMI Research Press, 1884), 77-85.

<sup>11</sup> Vincent van Gogh – The Letters 537, access February 10, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/highlights/letters/537>

<sup>12</sup> Vincent's Colours, accessed February 20, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/vincents-colours>

<sup>13</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, *แวน โก๊ะ 1583 – 1890 นิมิตกับความเป็นจริง*, 28.

เหลือง และสีแดงสด<sup>14</sup> เขาเขียนจดหมายถึงโฮเรช มัันน์ ลิเวนส์ (Horace Mann Livens) ว่า “ฉันกำลังวาดภาพชุดเพื่อศึกษาเรื่องสี โดยการวาดภาพดอกไม้ สีจากดอกไม้ เช่น ดอกป๊อปปี้สีแดง ดอกคอร์นฟลาวเวอร์สีน้ำเงิน ดอกฟอร์เก็ตมีน็อตสีฟ้า ดอกกุหลาบสีขาวและชมพู ดอกเบญจมาศสีเหลือง เพื่อจับคู่สีตรงข้ามของสีน้ำเงินและสีส้ม สีแดงและสีเขียว สีเหลืองและสีม่วง ฉันตามหาโทนสีหม่น (Broken tone) และโทนสีที่เป็นธรรมชาติ (Natural tone) เพื่อจะหาความกลมกลืนกันของสีที่ตัดกันอย่างสิ้นเชิง และฉันพยายามที่จะแสดงสีที่จัดจ้าน ที่ไม่ใช่ความกลมกลืนในรูปแบบของโทนสีเทา” แสดงให้เห็นถึงความสำคัญที่ศิลปินตั้งใจศึกษาเรื่องสีอย่างชัดเจน<sup>15</sup> นอกจากนั้นเขาได้เขียนจดหมายถึงน้องชายเพื่อเล่าถึงความมหัศจรรย์ของสีไว้ว่า “ในสีทั้งหลาย จะมีสีที่ทำให้สีของกันและกันเปล่งประกายออกมาได้ เหมือนเป็นคู่รักกัน เต็มเต็มซึ่งกันและกันตั้งคู่สามีและภรรยา”<sup>16</sup> ด้วยเหตุนี้ภาพจิตรกรรมดอกไม้ของศิลปิน จึงสามารถเป็นหนึ่งในตัวอย่างที่ดีว่าในการอธิบายว่า แวน โก๊ะห์ ใช้ทฤษฎีสีอย่างไร

ในเดือนกุมภาพันธ์ ปี ค.ศ.1888 แวน โก๊ะห์ย้ายมาอาศัยในแคว้นโพรวองซ์ (Provance) ทางตอนใต้ของฝรั่งเศสซึ่งมีแสงสว่างมากกว่าทางตอนเหนือและมีสีของแสงที่แตกต่างจากปารีส ซึ่งอาจได้แรงบันดาลใจมาจากศิลปินรุ่นเก่า เช่น ออดอล์ฟ มงตีเซลลี (Adolphe Monticelli) จิตรกรที่สร้างสรรค์ภาพวาดดอกไม้ในลักษณะภาพนิ่ง โดยใช้เทคนิคการลงสีที่หนาและมีสีสดใส ได้อาศัยอยู่ที่นั่นในช่วงเวลาสุดท้ายของชีวิต ส่วนเอมิล ซอลา (Emile Zola) และ ปอล เซซาน (Paul Cezanne) เคยใช้ชีวิตวัยเด็กอยู่ที่นั่นเช่นกัน<sup>17</sup> รวมถึง นอกจากนั้นยังเป็นอิทธิพลจากการเดินทางลงใต้ของศิลปินคนอื่นๆ แล้วพบกับสภาพอากาศที่เป็นมิตรและความอบอุ่นจากดวงอาทิตย์ที่ส่องมายังทิวทัศน์ด้วยแสงเจิดจ้า จนทำให้เกิดผลลัพธ์เป็นภาพวาดที่มีสีสันที่หลากหลายและสดใส หนึ่งในศิลปินที่เดินทางลงมาทางตอนใต้ คือ ปอล คลี (Paul Klee) เขากล่าวว่า “ในที่สุดเขาก็ได้ค้นพบสีที่แท้จริง” อีกด้วย เมื่อกล่าวถึงแสงจากดวงอาทิตย์ที่ทำให้มองเห็นสีสดใสที่ต่างจากเมืองทางตอนเหนือของฝรั่งเศส นั้น อธิบายได้ว่าเกิดจากสภาพอากาศนั้นมีผลกระทบต่อสีที่มนุษย์มองเห็นทั้งหมด ตัวอย่างเช่น ในวันที่มีเมฆฝนบนท้องฟ้า แสงส่องลงมาน้อย สีทุกสีที่มองเห็นดูเหมือนจะกลายเป็นสีเทา แม้จะยังมองเห็นสีเขียวของทุ่งหญ้าแต่เป็นสีเขียวคนละแบบกับที่มองเห็นเมื่อตอนท้องฟ้าสดใส มีแสงอาทิตย์<sup>18</sup> ที่ทำให้ศิลปินมองเห็นสีที่สดใส ชัดเจนตามไปด้วย เมื่อแวน โก๊ะห์ เดินทางมาถึงเมืองอาร์ลส์ เขาเปรียบเทียบสถานที่แห่งนี้กับประเทศญี่ปุ่นว่าคล้ายคลึงกัน เนื่องจากเขามีความสนใจในภาพพิมพ์

<sup>14</sup> Vincent van Gogh – The Letters 574, access February 10, 2025, available from <https://vangoghletters.org/vg/letters/let574/letter.html>

<sup>15</sup> Ortrud Westheider and Micheal Philipp, *Van Gogh: Still Life* (Munich: Prestel, 2019), 17.

<sup>16</sup> Van gogh museum, *Vincent's Colours*, accessed February 20, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/vincents-colours>

<sup>17</sup> Rain Metzger and Ingo F. Walthert, *Vincent Van Gogh 1853 – 189* (Koln: Taschen 1996), 98.

<sup>18</sup> ราฟ ฟาบริ, *ทฤษฎีสี Color*, แปลจาก *Color A complete guide for artists*, แปลโดย สมเกียรติ ตั้งมโน (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536), 49.

ญี่ปุ่น และจินตนาการว่าที่ญี่ปุ่นมีแสงและสีสั้นอย่างไร<sup>19</sup> ซึ่งในช่วงเวลาที่พำนักอยู่ที่นี้ เขาวาดภาพดอกไม้ในสถานที่จริงมากขึ้น เมื่อมองผ่านแสงที่กระจ่างใส ด้วยการสังเกตต้นแบบอย่างละเอียดทำให้สีที่เขาใช้ในภาพวาดแตกต่างไปจากเดิม รวมถึงสร้างสรรค์ผลงานภาพหุ่นนิ่งชุดสำคัญคือ ดอกทานตะวัน (Sunflowers)<sup>20</sup> ด้วยความเพียรในการสังเกต เขาจึงสามารถซึมซับธรรมชาติของดอกทานตะวันออกมาได้อย่างครบถ้วน จนสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างไม่ลังเล และมีอิสระในการตีความเฉพาะตัวอย่างแท้จริง ทั้งหมดนี้ทำให้ภาพดอกทานตะวันมีความงามที่เป็นที่ตระหนักของคนทั่วโลก<sup>21</sup>

ต่อมาในเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ.1889 แวน โก๊ะห์ ได้เดินทางไปอาศัยในเมืองแซ็งแรมี ซึ่งยังอยู่ในแคว้นโพรวองซ์ เพื่อเข้ารับการรักษาที่โรงพยาบาลด้วยอาการเจ็บป่วยทางจิต ในช่วงเวลานี้เขายังวาดรูปอย่างต่อเนื่อง ตัวอย่างเช่น ภาพวาดดอกไอริส (Irises) และดอกไลแลค (Lilacs) ที่ใช้คู่สีตัดกันได้อย่างสมบูรณ์<sup>22</sup> แวน โก๊ะห์มีความเชื่อว่าสีคือหัวใจสำคัญของการวาดภาพ ทำให้เขาเรียนรู้ว่าจิตรกรนั้นไม่ควรวาดสีเฉพาะที่ตาเห็นเท่านั้น เพราะนั่นเป็นเพียงการวาดภาพสะท้อนจากกระจกเงา ไม่ใช่ศิลปะ ด้วยเหตุนี้ผลลัพธ์ของการใช้สีที่ผสมกันอย่างสมบูรณ์หรือขัดแย้งกันในรูปภาพ ควรที่จะช่วยสร้างอารมณ์ในรูปภาพให้เข้าถึงได้มากขึ้น<sup>23</sup> สภาพของแสงในโพรวองซ์จึงเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ภาพวาดดอกไม้ในโพรวองซ์ของศิลปิน มีความแตกต่างกับภาพที่วาดในปารีส

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาจิตรกรรมภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1886 -1890 ซึ่งเป็นช่วงที่ศิลปินเริ่มศึกษาและวาดภาพโดยอิงจากทฤษฎีสีในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ของชาร์ลส์ บลองก์ โดยการศึกษานี้จะมุ่งเน้นไปที่การใช้ของทฤษฎีสีที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของศิลปิน รวมถึงความแตกต่างของจิตรกรรมภาพดอกไม้ที่วาดขึ้นในระหว่างที่อาศัยอยู่ในปารีสและโพรวองซ์ซึ่งมีลักษณะของแสงแตกต่างกันอย่างชัดเจน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังศึกษาประวัติของศิลปิน สภาพการณ์ทางสังคม แนวคิดและรูปแบบศิลปะที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ ทั้งนี้ในการวิเคราะห์จะไม่นำเอาอาการป่วยทางจิตของศิลปินมาพิจารณาประกอบการวิเคราะห์ด้วย

<sup>19</sup> Info F.Walter, *Vincent Van gogh vision and reality 1853-1890* (Koln: Taschen, 2016), 33.

<sup>20</sup> Derek Fell, *Van Gogh's Gardens* (New York: Simon & Schuster, 2001), 77.

<sup>21</sup> Judith Bumpus, *Van Gogh's Flowers* (New York: Phaidon, 2011), 9.

<sup>22</sup> Evert van Uiter, Louis van Tilborgh, and Sjaar van Heugten, *Painting Vincent van Gogh* (Italy: Arnoldo Mondadori Editore, 1990), 31.

<sup>23</sup> Van gogh musuem, *Vincent's Colours*, accessed February 20,2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/vincents-colours>.

## 1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

เพื่อศึกษาการใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ผ่านจิตรกรรมภาพดอกไม้ในจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ ที่วาดในเมืองปารีสและเมืองในพรอวองซ์

## 1.3 สมมติฐานของการศึกษา

ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ สามารถแสดงแทนการศึกษาและความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ของศิลปินได้ และแสดงให้เห็นถึงการความสนใจของศิลปินที่มีต่อสภาพแวดล้อมที่มีลักษณะของสภาพแสงแตกต่างกันในปารีสและพรอวองซ์ โดยมีการเปลี่ยนแปลงการใช้สีตามหลักทฤษฎีสีที่สอดคล้องกับสภาพแสงของแต่ละสถานที่

## 1.4 ขอบเขตของการศึกษา

ในงานวิจัยนี้มุ่งศึกษาผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันของแวน โก๊ะห์ที่มีดอกไม้เป็นองค์ประกอบหลักของภาพ และศิลปินมีความตั้งใจในการสื่อภาพดอกไม้ในรูปภาพเป็นหลัก ในช่วงปี ค.ศ. 1886 – 1890 ที่ศิลปินอาศัยอยู่ในเมืองปารีสและเมืองพรอวองซ์ ซึ่งมีความแตกต่างกันของสภาพภูมิประเทศที่ส่งผลต่อแสงและการมองเห็นสีแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยศึกษาผ่านทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ จัดประเภทแบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ได้แก่ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ที่เมืองปารีส จำนวน 7 ภาพและ ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ที่เมืองในพรอวองซ์ จำนวน 7 ภาพ

## 1.5 ขั้นตอนของการศึกษา

- 1.5.1 รวบรวมผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันภาพหุ่นนิ่งของแวน โก๊ะห์ที่มีดอกไม้เป็นองค์ประกอบหลักของภาพ
- 1.5.2 รวบรวมหนังสือ ตำรา เอกสาร บทความ ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง
- 1.5.3 นำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวม มาจัดกลุ่ม วิเคราะห์และเชื่อมโยง
- 1.5.4 สรุปผลการวิจัยและเขียนรายงานการวิจัย
- 1.5.5 เผยแพร่งานวิจัย

## 1.6 วิธีการศึกษา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มุ่งเน้นศึกษางานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีองค์ประกอบดอกไม้เป็นหลักของ แวน โก๊ะห์ ซึ่งสามารถเป็นกรณีศึกษาในการใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ประกอบกับความแตกต่างกันของสภาพภูมิประเทศที่มีผลต่อแสงในปารีสและ

โพรวองซ์ที่ส่งผลต่อการมองเห็นสีและการใช้สีของศิลปินในภาพวาด โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ เช่น หนังสือ งานวิจัย บทความวิชาการ และข้อมูลจากพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ที่มีความน่าเชื่อถือ ทั้งในรูปแบบฐานระบบข้อมูลออนไลน์และออฟไลน์ นอกจากนี้ในเดือนมิถุนายน ปี พ.ศ. 2568 ผู้วิจัยได้เยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ Van Gogh museum ประเทศเนเธอร์แลนด์ และพิพิธภัณฑ์ Musée d'Orsay ประเทศฝรั่งเศสที่จัดแสดงภาพดอกไม้ของแวน โก๊ะท์ นำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและรวบรวมผลงานอื่นๆ ของศิลปิน หลังจากรวบรวมข้อมูลแล้วผู้วิจัยจัดกลุ่มตัวอย่างตามสถานที่ในขณะศิลปินวาดภาพ โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ภาพดอกไม้จากงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ที่เมืองปารีส จำนวน 7 ภาพและ ภาพดอกไม้จากงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ที่เมืองในโพรวองซ์ จำนวน 7 ภาพ ที่สามารถเป็นตัวแทนแสดงการศึกษาและความเข้าใจทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ เพื่อทำการวิเคราะห์การศึกษาเกี่ยวกับความเข้าใจและการศึกษาทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ของศิลปิน ในสภาพภูมิประเทศที่ส่งผลต่อแสงและการมองเห็นสีแตกต่างกัน โดยพิจารณาร่วมกับชุดข้อมูลและทฤษฎีที่รวบรวมไว้ พร้อมอภิปรายสรุปผลในรูปแบบการพรรณนา

### 1.7 แหล่งข้อมูล

- 1.7.1 เอกสารวิชาการ หนังสือ งานวิจัย วารสาร บทความวิชาการจากสื่อสิ่งพิมพ์
- 1.7.2 ข้อมูลจากสื่อสารสนเทศ
- 1.7.3 ข้อมูลจากการเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ศิลปะของผู้วิจัย

### 1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.8.1 ได้รับความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมดอกไม้ของวินเซนต์ แวน โก๊ะท์
- 1.8.2 สร้างความเข้าใจเกี่ยวกับวิธีการศึกษาอย่างเป็นวิทยาศาสตร์ในการใช้ทฤษฎีสีของวินเซนต์ แวน โก๊ะท์

### 1.9 นิยามศัพท์เฉพาะ

- 1.9.1 โทนสีหม่น (Broken tone, Broken Color) หมายถึง โทนสีที่เกิดจากการผสมกันของสีคู่ตรงข้าม หากมีปริมาณและความเข้มข้นของสีเท่ากันจะเกิดเป็นสีเทา หากมีสีใดสีหนึ่งปริมาณมากกว่าจะมีสีหลักผสมเทาเกิดขึ้น ตามหลักทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์

- 1.9.2 สีแบบที่เห็นตามธรรมชาติ (Local color) หมายถึง สีแท้จริงตามที่ตาของมนุษย์เห็น จากตัวแบบจริง โดยไม่ได้รับอิทธิพลจากแสงและเงา ตามหลักทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์
- 1.9.3 สีของแสง (Color of the Light) หมายถึง สีที่เกิดขึ้นจากผลของแสงอาทิตย์ตาม สภาพภูมิประเทศ ตามหลักทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์แสงเย็น คือแสงที่ผสมด้วยสี น้ำเงิน และแสงอุ่น คือแสงที่ผสมด้วยสีเหลืองหรือส้ม
- 1.9.4 ค่าน้ำหนักสี (Value of color) คือ สิบริสุทธ์ ที่ผสมด้วยสีขาวหรือสีดำ แบ่งออกเป็น สีนํ้าหนักเข้มคือ สิบริสุทธ์สีที่ผสมดำหรือสีโทนเข้ม และสีนํ้าหนักอ่อนคือสีที่ผสมสี ขาว



## บทที่ 2

### แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาทฤษฎีสี่ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ของชาร์ลส์ บล็อก ที่มีผลต่อจิตรกรรมภาพดอกไม้ของแวน โก๊ะห์ ที่วาดในเมืองปารีสและเมืองโนโพรวองซ์ ผู้วิจัยจึงทำการรวบรวมข้อมูล แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แบ่งออกเป็น 5 ส่วน ได้แก่ สภาพการณ์สังคม แนวคิดและรูปแบบศิลปะในยุคปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ประวัติและพัฒนาการผลงานของศิลปิน แวน โก๊ะห์ ทฤษฎีสี่ สภาพภูมิประเทศที่ส่งผลต่อแสงและการมองเห็นสีในเมืองปารีส และเมืองโนโพรวองซ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำไปวิเคราะห์ข้อมูลในบทต่อไป

#### 2.1 สภาพการณ์สังคม แนวคิดและรูปแบบศิลปะในยุคปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19

##### 2.1.1 สภาพการณ์สังคมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

สภาพการณ์สังคมในยุคปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในตะวันตกหรือยุโรป เป็นการก้าวสู่สังคมสมัยใหม่ (Modernism) ที่มีลักษณะสำคัญคือ การเปลี่ยนแปลงและการต่อต้านอดีต ประเพณีดั้งเดิม ระบบศักดินาและระบบกษัตริย์ถูกลดความสำคัญลง ศาสนจักรเสื่อมอำนาจ คนในสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงระบบความคิดเป็นแบบเหตุผลนิยม (Rationalism) และวิทยาศาสตร์ การทำงานเปลี่ยนจากระบบกสิกรรมเป็นอุตสาหกรรม สังคมกลายเป็นแบบทุนนิยมมากขึ้น โครงสร้างทางสังคมเปลี่ยนแปลงโดยมีกลุ่มชนชั้นกลางที่เข้มแข็งมีอำนาจต่อรองเรื่องสำคัญทางสังคมมากขึ้น รวมทั้งเกิดกลุ่มพ่อค้าหรือกระฎุมพี ชั้นสูงเป็นชนกลุ่มน้อยลง ส่วนชนชั้นกลางยังมีจำนวนมากแต่มีอำนาจต่อรองมากขึ้น เมืองหลวงเป็นเมืองท่าใหญ่เจริญขึ้นมาก ส่วนชนบทอ่อนแอ ประชากรเริ่มมีความคิดแบบปัจเจกนิยมและเสรีนิยม<sup>24</sup>

เมื่อเกิดการเชื่อมโลกจากเส้นทางการค้าทั้งทางบกและทางทะเล รวมถึงการค้าเมืองอาณานิคมในตั้งแต่ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 และการค้นพบทวีปอเมริกา ทำให้เกือบทั่วโลกเกิดระบบแบบเดียวกัน นั่นคือตกอยู่ภายใต้อารยธรรมตะวันตก ความเจริญทางเทคโนโลยีที่ทำให้เกิดการคมนาคมด้วยเรือกลไฟพลังไอน้ำ รถไฟพลังไอน้ำและการสื่อสารสะดวกรวดเร็วผ่านโทรเลข โทรศัพท์ วิทยุและโทรทัศน์ รวมถึงการเกิดขึ้นของระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมและอุตสาหกรรมนิยม ทำให้เกิดกลุ่มคนระดับนายทุน พ่อค้าและกระฎุมพี นอกเหนือจากนั้นยังที่การเกิดขึ้นของการ

<sup>24</sup> สุธี คุณาวิชยานนท์, ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย : ตะวันตกและไทย, เข้าถึงเมื่อ 20 กรกฎาคม 2568, เข้าถึงจาก <https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/863?attempt=2&&locale-attribute=th>

ปกครองรูปแบบใหม่ คือระบอบรัฐชาติ และระบบประชาธิปไตย<sup>25</sup> จนทำให้เกิดลัทธิทางศิลปะที่สร้างงานศิลปะที่แตกต่างกันในช่วงเวลาเหล่านี้

ลัทธิทางศิลปะที่เกิดจากอุดมการณ์การต่อต้านความเป็นสมัยใหม่ คือ ลัทธิโรแมนติซิสม์ ที่เน้นศรัทธาและการสะท้อนอารมณ์ ทั้งความเคร่งขรึม ความน่าสะพรึงกลัว ความกราดเกรี้ยว ความรักและความเกลียดชัง นักปรัชญาที่นำความคิดนี้คือ ฌอง ฌาคส์ รูสโซ (Jean-Jacques Rousseau) โดยเสนอว่ามนุษย์ที่แท้จริงมีเสรีภาพ ซึ่งนอกจากเรื่องเหตุผลแล้ว ต้องมีการปลดปล่อยอารมณ์และจินตนาการของมนุษย์ประกอบด้วย ซึ่งต่อต้านลัทธิเหตุผลนิยมที่แท้จริงไว้จัดวิญญูณ ศิลปินคนสำคัญในลัทธิศิลปะนี้คือ วิลเลียม เทอร์เนอร์ (William Turner) ธีโอดอร์ เจอริโกลท์ (Theodore Gericault) ฟรานซิสโก โกยา (Francisco Goya) และ เดอลาครัวซ์<sup>26</sup>

ลัทธิทางศิลปะที่เกิดขึ้นต่อมาคือลัทธิศิลปะแนวสังคมนิยมเกิดขึ้นในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 หลังจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม ทำให้เมืองลอนดอน เมืองปารีสและเมืองเวียนนาเกิดความเจริญแบบก้าวกระโดด เมืองถูกขยายขนาดขึ้นและประชากรเพิ่มขึ้นจนกลายเป็นความแออัดคับคั่ง คนจนหรือกรรมกรในเมืองเหล่านี้มีชีวิตในสภาพการณ์ที่เลวร้าย ที่อยู่อาศัย สาธารณูปโภคไม่เพียงพอ ต้องทำงานหนักในที่ทำงานที่สกปรก แออัดและเต็มไปด้วยมลภาวะ รวมถึงการตกงาน จนก่อให้เกิดโสเภณีในสังคมทั้งในชนชั้นกลางและชนชั้นกลาง จนเกิดนักคิด เช่น คาร์ล มาร์กซ์ (Karl Marx) ผู้กระตุ้นให้เกิดขบวนการสังคมนิยม รวมถึงเกิดศิลปินที่นำเสนอภาพชีวิตคนยากจน ชาวนาและกรรมกร เป็นเนื้อหาของงานศิลปะซึ่งเป็นสิ่งใหม่ในยุคสมัยนั้น แม้ว่าผลงานของพวกเขาจะถูกวิจารณ์ว่าน่าเกลียดและเป็นงานวัตถุนิยมแบบหยาบๆ ศิลปินคนสำคัญในลัทธิศิลปะนี้คือ ฌอง ฟรองซัวส์ มิลเลต์ (Jean-Francois Millet) กุสตาฟ กูร์เบท์ (Gustave Courbet) และ ออนออร์ โดมึเยร์ (Honore Daumier)

เมื่อเจาะจงลงมาที่สภาพการณ์สังคมของประเทศฝรั่งเศสในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถือเป็นเมืองศูนย์กลางที่สำคัญที่สุดในทวีปยุโรป แม้ว่าประเทศฝรั่งเศสจะมีการปฏิวัติระบอบการปกครองอยู่หลายครั้ง จนในปี ค.ศ. 1852 จักรพรรดินโปเลียนที่ 3 (Napoleon III) ได้ขึ้นครองราชย์ ประเทศฝรั่งเศสในยุคนี้สร้างบรรยากาศทางการเมืองที่เอื้อต่อระบบทุนนิยมมากที่สุด โดยเปลี่ยนแปลงทางสังคมและนโยบายการเมือง การพัฒนาวิธีการผลิตและการเร่งรัดกระบวนการอุตสาหกรรม การพาณิชย์และการธนาคาร รวมถึงการคมนาคม การปรับปรุงโครงสร้างเมืองปารีสครั้งใหญ่ ซึ่งดำเนินการโดย จอร์จส์ ฮอสมานน์ (Georges Haussmann) รวมทั้งนโยบายต่างประเทศ สร้างสนธิสัญญาทางการค้าระหว่างประเทศ มุ่งหวังที่จะเพิ่มอำนาจและอิทธิพลของประเทศ เพื่อแข่งขัน

<sup>25</sup> สุธี คุณาวิชยานนท์, ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย : ตะวันตกและไทย, เข้าถึงเมื่อ 20 กรกฎาคม 2568, เข้าถึงจาก <https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/863?attempt=2&&locale-attribute=th>

<sup>26</sup> สิริยุทธ บุญมี, โลก Modern & Post Modern (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2554), 87-93.

กับประเทศอังกฤษ<sup>27</sup> ทำให้ฝรั่งเศสเจริญรุดหน้าในทุกด้าน เศรษฐกิจของชาติมีความมั่นคง มีอำนาจทางการเมือง จึงส่งผลให้อิทธิพลทางศิลปะวัฒนธรรมเจริญรุ่งเรือง และมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นในทุกสาขา

ในด้านวรรณกรรม เกิดความก้าวหน้าทั้งในด้านกระบวนการและเนื้อหา ซึ่งส่งผลต่อความคิดของทุกชนชั้นในสังคม ในด้านดนตรีและการละคร ในด้านสถาปัตยกรรมและการวางผังเมือง รวมทั้งการสร้างหอไอเฟล (Eiffel Tower) ในด้านประติมากรรม ในช่วงแรกยังเป็นประติมากรรมแบบเหมือนจริงต่อมาจึงคลี่คลายเป็นประติมากรรมแบบอื่น โดยมีประติมากรคนสำคัญคือ ออกุสต์ โรแดง (Auguste Rodin)

ส่วนงานจิตรกรรมนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมาก เนื่องจากการเกิดขึ้นของกล้องถ่ายรูป ทำให้จิตรกรรมภาพเหมือนเสื่อมความนิยมลง รวมทั้งคติ ความงามแบบเก่า เช่น การวาดภาพทางด้านประวัติศาสตร์ถูกลดความสำคัญลง การวาดภาพเหมือนทิวทัศน์หรือหุ่นนิ่งก็ลดความสำคัญลงเช่นกัน หัวข้อที่จิตรกรมีความสนใจมาก คือสภาพความเป็นจริงตามธรรมชาติและสังคม กล่าวคือ เริ่มมีความคิดในการ วาดภาพนอกสถานที่ และเชื่อว่าความงามมีอยู่ทุกหนแห่ง รวมถึงยอมรับเอาแนวคิดทางวิทยาศาสตร์เข้ามาใช้ในการวาดรูป โดยในช่วงแรกเกิดศิลปะแบบลัทธิสำนึกนิยมต่อมาเสื่อมความนิยมลง จึงเกิด คตินิยมศิลปะใหม่ขึ้นอีกในปลายศตวรรษนี้ คือ ลัทธิอิมเพรสชันนิสม์<sup>28</sup>

ในประเทศฝรั่งเศส ปารีสซาลอน (Paris Salon) ในเมืองปารีส เป็นพื้นที่จัดแสดงนิทรรศการหลักตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 เปรียบเสมือนศูนย์กลางของกฎเกณฑ์สุนทรียภาพและวัฒนธรรมหลักของประเทศ ตั้งแต่ปี ค.ศ.1673 มีการจัดนิทรรศการเป็นประจำโดยสมาชิกของราชบัณฑิตยสถานศิลปะฝรั่งเศสเท่านั้น ในชื่อนิทรรศการศิลปะ ซาลอน (The Salon) ตามชื่อโรงใหญ่ที่จัดขึ้นในลูฟวร์ หลังจากการปฏิวัติในปี ค.ศ.1789 ตั้งแต่ปี ค.ศ.1791 ผู้ที่ไม่ใช่สมาชิกของสถาบันก็ได้รับอนุญาตให้แสดงผลงานในงานได้เช่นกัน ในปี ค.ศ.1848 มีการปรับเปลี่ยนการจัดนิทรรศการต่อมาทั้งในบทบาทการคัดเลือกผลงานและการจัดแสดงผลงาน จนส่งเสริมให้เกิดวงการของผู้มีอิทธิพลทางศิลปะฝรั่งเศส มีทั้งผลงานที่ถูกคัดเลือกและผลงานที่ถูกปฏิเสธจำนวนมาก คนนำเสนอผลงาน การจัดแสดงผลงานถูกแขวนเรียงรายไปจนถึงเพดานไม่สามารถมองเห็นได้ทั่วถึงนัก แต่อย่างไรก็ตามซาลอนก็ยังคงมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะที่ได้รับการยอมรับอย่างเป็นทางการว่ามีคุณค่าและควรค่าแก่การซื้อขาย โดยในปี ค.ศ. 1875 และสถิติบรรณานซาลอนขายได้มากกว่า 1,500 เล่ม ซึ่งแสดงให้เห็นว่าจำนวนผู้เข้าชมจริงมีจำนวนมากกว่า วงการศิลปะในเมืองปารีสจึงเจริญก้าวหน้ามาก เกิดบทวิจารณ์ศิลปะในหนังสือพิมพ์รายวัน รายสัปดาห์ และวารสารศิลปะ นอกจากนี้ยังมีจุลสาร ไบปลิว และภาพการ์ตูนล้อเลียนด้วย ศิลปินที่ต้องการมีชื่อเสียงจึงต้องผ่านการแสดงผลงานซาลอนให้ได้ รวมถึง

<sup>27</sup> Peter H. Feist, *Impressionist Art 1860-1920 Volume* (koin: Taschen, 2010), 29

<sup>28</sup> กัจจกร สุนทรพงษ์ศรี, *ศิลปะสมัยใหม่* (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 13-18.

ต้องพยายามเอาใจนักวิจารณ์ศิลปะด้วย หากภาพที่ถูกปฏิเสธจากซาลอนแล้วจะขายไม่ได้อีก ในช่วงเวลาเดียวกันนี้เองการค้าขายศิลปะเชิงพาณิชย์จึงเจริญก้าวหน้า รวมถึงการเกิดขึ้นของสตูดิโอศิลปะของศิลปิน<sup>29</sup>

จึงกล่าวได้ว่าสังคมในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ของฝรั่งเศสนั้น ทั้งศาสนจักร รัฐบาลและขุนนาง ในบทบาทของผู้อุปถัมภ์ศิลปะลดลงไปอย่างมาก เกิดพัฒนาทางศิลปะไปอย่างรวดเร็ว เพราะศิลปินสมัยใหม่จะมีอิสระที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างไปจากอดีต โดยไม่ต้องทำตามผู้ว่าจ้าง นอกจากนี้ยังเกิดการค้าขายศิลปะตามระบบทุนนิยมอีกด้วย<sup>30</sup>

ในปี ค.ศ. 1870 ประเทศฝรั่งเศสได้ทำสงครามกับปรัสเซียและรัฐเยอรมันบางรัฐอยู่บ่อยครั้ง แต่ฝรั่งเศสเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ในสงคราม ปรัสเซียภายใต้การนำของบิสมาร์กยังคงทำสงครามต่อจนกระทั่งมีการหยุดยิงในวันที่ 28 มกราคม ปี ค.ศ.1871 และลงนามในสนธิสัญญาสันติภาพในวันที่ 10 พฤษภาคม ปี ค.ศ.1871 ต้องจ่ายค่าปฏิกรรมสงคราม 5 ล้านฟรังก์ รวมถึงการเกิดปารีสคอมมูน (The Commune) การต่อสู้นองเลือดของชนชั้นล่างในกรุงปารีส ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมฝรั่งเศส เหตุการณ์เหล่านี้ส่งผลกระทบต่อศิลปินหลากหลายด้าน ทั้งด้านชีวิตความเป็นอยู่และหัวข้อในการวาดภาพ<sup>31</sup> สาธารณรัฐฝรั่งเศสก่อตั้งขึ้นแต่ยังไม่มั่นคง ต้องเผชิญภาวะเศรษฐกิจตกต่ำครั้งแรกในระดับโลกได้ขัดขวางการฟื้นตัวในปี ค.ศ. 1873 หลังเหตุการณ์ปารีสคอมมูน สภาวะทางสังคมถูกสั่นคลอน เกิดความคิดความเชื่อที่ผู้คนในสังคมมองนวัตกรรมหรือการปฏิบัติทางสุนทรียะด้วยความกลัว ไม่เชื่อใจ หรือแม้กระทั่งความรังเกียจตามมา ในอีกด้านหนึ่งการพัฒนาทางสังคมและวัฒนธรรมก็ดำเนินต่อไป และยังคงมีความสำคัญต่อวงการศิลปะมาจนถึงทุกวันนี้ นั่นคือการมีบทบาทของตัวแทนจำหน่ายศิลปะ (Art Dealers) เนื่องจากกลุ่มคนในสังคมแบ่งออกเป็นหลายกลุ่มที่ไม่มีความเชื่อมโยงกัน และความสัมพันธ์ระหว่างรสนิยมทางสุนทรียะกับสถานะทางสังคมหรือมุมมองทางการเมืองก็ไม่ชัดเจน<sup>32</sup>

จากการศึกษาข้อมูลสภาพการณ์ทางสังคมในยุโรปและฝรั่งเศสทำให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับพัฒนาการผลงานของศิลปิน ซึ่งเกิดจากอิทธิพลทางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจและความนิยมของลัทธิทางศิลปะในแต่ละยุคสมัย

<sup>29</sup> Peter H. Feist, *Impressionist Art 1860-1920 Volume* (koin: Taschen, 2010), 56-60.

<sup>30</sup> สุธี คุณาวิชยานนท์, *ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย : ตะวันตกและไทย*, เข้าถึงเมื่อ 20 กรกฎาคม 2568, เข้าถึงจาก

<https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/863?attempt=2&&locale-attribute=th>

<sup>31</sup> Peter H. Feist, *Impressionist Art 1860-1920 Volume* (koin: Taschen, 2010), 103.

<sup>32</sup> Ibid., 111-113.

### 2.1.2 การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับวงการศิลปะ

การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ในยุคปลายศตวรรษที่ 19 นั้นเป็นช่วงเวลาแห่งการค้นพบหลายประการ และมีส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดความก้าวหน้าและการเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การค้นพบเรื่องตาบอดสี และการประดิษฐ์หลอดสี อธิบายเพิ่มเติมดังต่อไปนี้

**การค้นพบเรื่องตาบอดสี** จาคอบ สติลลิง (Jacob Stilling) เผยแพร่ตารางทดสอบตาบอดสี (Pseudoisochromatic Plates) ครั้งแรกในตะวันตก ปี ค.ศ.1878 มีบทบาทสำคัญในการแสดงให้เห็นว่า ประสบการณ์การมองเห็น เช่น การรับรู้สี เป็นเรื่องส่วนบุคคล (Subjective) อย่างแท้จริง ซึ่งได้เปลี่ยนความเข้าใจทั้งในทางวิทยาศาสตร์ การวินิจฉัยทางการแพทย์และปรัชญาเกี่ยวกับการรับรู้ในยุคนั้น<sup>33</sup> การค้นพบนี้เกิดขึ้นในช่วงก่อนปลายศตวรรษที่ 19 แต่ส่งผลต่อความเข้าใจในการใช้สีของจิตรกรในยุคนี้อย่างมาก เนื่องจากข้อเท็จจริงนี้ส่งผลกระทบต่อศิลปินที่ต้องตอบคำถามว่า จิตรกรรมที่ตนเองวาดนั้น ผู้ชมจะสามารถเห็นตรงกันหรือไม่ ทำให้ความเข้าใจเกิดความเข้าใจในความแตกต่างระหว่างบุคคล สนับสนุนให้เกิดการวาดภาพที่แตกต่างจากขนบเดิม

**การประดิษฐ์หลอดสี** ในปี ค.ศ. 1841 จอห์น ก็อฟฟ์ แรนด์ (John Goffe Rand) อาศัยอยู่ในประเทศอังกฤษ ได้ประดิษฐ์หลอดสีแบบบีบได้ (Collapsible Paint Tube) ทำจากโลหะบางและอ่อนนุ่ม เช่น ตะกั่วหรือดีบุก การบีบและกดหลอดจะบังคับให้สีออกมา และสามารถปิดผนึกใหม่เพื่อการขนส่งได้ โดยจดสิทธิบัตรในสหรัฐอเมริกาในปี 1841 ซึ่งเปลี่ยนแปลงการใช้สีของศิลปินในอดีตที่สีสำหรับวาดภาพเป็นสิ่งที่ผลิต ขนส่ง และใช้งานได้ยาก สีส่วนใหญ่จะขายเป็นผงสี ศิลปินต้องนำมาผสมอย่างยากลำบากให้เป็นเนื้อสีสำหรับใช้งาน ซึ่งต้องใช้เวลาและต้องการพื้นที่ในการเตรียมการ จึงเป็นข้อจำกัดให้จิตรกรส่วนใหญ่ต้องทำงานในสตูดิโอ และต้องมีทีมผู้ช่วยศิลปินคอยสนับสนุน

ในช่วงเวลาที่หลอดสีแบบบีบได้ถูกผลิตขึ้นนั้นเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่ จิตรกรกำลังเริ่มสนใจที่จะออกจากสตูดิโอและวาดภาพธรรมชาติในสถานที่จริง และมีการประดิษฐ์ขาตั้งภาพแบบพกพาและผ้าใบที่ล่องรองพื้นสีขาวไว้ล่วงหน้าแล้ว รวมทั้งการคิดค้นสีใหม่โดยนักเคมี เช่น สีเหลืองโครเมียม หลอดสีจึงเปิดโอกาสให้จิตรกรใช้สีได้หลากหลายมากขึ้น

กลุ่มจิตรกรอิมเพรสชันนิสม์ในประเทศฝรั่งเศสได้นำเทคโนโลยีใหม่นี้มาใช้อย่างกระตือรือร้น ซึ่งหลอดสีนี้ช่วยสนับสนุนวิธีการวาดภาพที่สดใสและเป็นธรรมชาติตรงกับที่พวกเขาต้องการสร้างสรรค์ได้<sup>34</sup> เกิดเป็นความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่ก้าวกระโดดไปจากขนบการวาดภาพแบบเดิม

<sup>33</sup> J. D. Mollon, The Origins of Modern Color Science, Retrieved August 10, 2025, from <https://pages.ucsd.edu/~dmacleod/221/color%20papers/Origins.pdf>

<sup>34</sup> Lee Cheshire, *Key moments in art* (London: Thames & Hudson, 2018), 81.

### 2.1.3 อิทธิพลของศิลปะญี่ปุ่น

ในปี ค.ศ. 1867 ญี่ปุ่นได้เปิดประเทศ และส่งคณะผู้แทนเข้าร่วมงาน มหกรรมโลกครั้งที่ 4 (Exposition Universelle) ที่เมืองปารีส ซึ่งทำให้วัฒนธรรมญี่ปุ่นได้รับความสนใจอย่างมาก เกิดกระแสนิยมการการสะสมภาพพิมพ์แกะไม้ (Japanese woodblock print) อุคิโยเอะ (ukiyo-e) โดยศิลปินสำคัญคือ คัตสึชิเกะ โฮกุไซ (Katsushika Hokusai) และ อุตางาวะ ฮิโรชิเงะ (Utagawa Hiroshige)

ภาพพิมพ์แกะไม้เหล่านี้ส่งผลกระทบต่อศิลปินในฝรั่งเศสและอังกฤษ เนื่องจากมีความแตกต่าง แปลกใหม่ไปจากศิลปะตะวันตก โดยมีรูปแบบการวาดแบบทัศนียภาพแบบแบนราบ การใช้สีแบบไม่ไล่น้ำหนัก รูปทรงที่มีเส้นขอบ และการจัดองค์ประกอบที่กลมกลืนแต่มีความเคลื่อนไหว นั่นคือความสามารถในการแสดงความเคลื่อนไหวของเวลา ในขณะนั้นเอาไว้ในภาพ อิทธิพลของภาพพิมพ์แกะไม้เห็นได้ชัดในผลงานของศิลปินในกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ และ แวน โก๊ะท์ ด้วย เขากล่าวว่า "ผลงานทั้งหมดของฉันมีพื้นฐานมาจากศิลปะญี่ปุ่น"<sup>35</sup> อิทธิพลของศิลปะญี่ปุ่นต่อ แวน โก๊ะท์ นั้นลึกซึ้งกว่าการนำลวดลายญี่ปุ่นมาใช้เป็นครั้งคราวอย่างมาก แม้ว่าภาพลอกเลียนแบบผลงานของฮิโรชิเงะและภาพวาดอื่นๆ ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากญี่ปุ่นโดยตรงของเขาจะโดดเด่นก็ตาม อิทธิพลของศิลปะญี่ปุ่นที่มีต่อของแวน โก๊ะท์ ในช่วงสี่ปีสุดท้ายของชีวิตเขา อาจกว้างขวางและซับซ้อนยิ่งกว่าศิลปินทุกคนในยุคสมัยนั้น<sup>36</sup>

แม้ว่ากระแสศิลปะญี่ปุ่นจะคงอยู่ไม่นานนัก แต่เป็นครั้งแรกที่ศิลปินตะวันตกเริ่มพิจารณาถึงความเป็นไปได้ในการสร้างผลงานศิลปะแบบใหม่ กฎและวิธีการวาดภาพที่โลกตะวันตกมาตั้งแต่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาเริ่มถูกตั้งคำถาม และความเหนือกว่าทางสติปัญญา เทคนิค และสุนทรียภาพก็ไม่ได้รับการยืนยันว่าถูกต้องแน่นอนอีกต่อไป<sup>37</sup> ศิลปะญี่ปุ่นจึงช่วยให้ศิลปินหลุดออกจากวิธีการวาดแบบขนบธรรมเนียมแบบเดิม เป็นอิสระจากศิลปินรุ่นก่อนหน้า และมองหาเนื้อหาและรูปแบบที่แตกต่างไปจากเดิม<sup>38</sup>

ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะญี่ปุ่นที่มีอิทธิพลต่อศิลปิน จึงช่วยให้เข้าใจวิธีการใช้สีของศิลปิน และความตั้งใจในการเดินทางไปยังแคว้นทางใต้ของฝรั่งเศสเพื่อตามหาแสงที่สดใสมากกว่าเมืองปารีส

<sup>35</sup> Lee Cheshire, *Key moments in art* (London: Thames & Hudson, 2018), 92.

<sup>36</sup> Hugh Honor & John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurance King, 2016), 715.

<sup>37</sup> Lee Cheshire, *Key moments in art* (London: Thames & Hudson, 2018), 92.

<sup>38</sup> Hugh Honor & John Fleming, *A World History of Art* (London: Laurance King, 2016), 713.

## 2.1.4 แนวคิดและรูปแบบศิลปะ

### 2.1.4.1 อิมเพรสชันนิสม์

ความเป็นมา อิมเพรสชันนิสม์เป็นชื่อรูปแบบของศิลปะ ที่เกิดจากการจัดแสดงนิทรรศการของกลุ่มศิลปินในปี ค.ศ. 1874 ที่ห้องแสดงภาพเนดาร์ (Nadar) ในเมืองปารีส โดยนักวิจารณ์ศิลปะคนสำคัญ ชื่อ เลอรัว (Leroy) ได้เขียนบทความวิจารณ์การแสดงผลงานศิลปะในครั้งนี้ ว่าจิตรกรกลุ่มนี้เป็นกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ซึ่งเป็นคำกลางๆ ที่ต่อภาพความประทับใจยามพระอาทิตย์ขึ้น (Impression, Sunrise, 1872) ของ คลอด โมเนต์ (Claude Monet) เพราะมองดูแล้วหายาบกระด้าง แต่กลุ่มศิลปินเหล่านี้กลับรับเอาคำวิจารณ์เป็นชื่อของกลุ่มตัวเองด้วยความยินดี<sup>39</sup>

ก่อนหน้านั้นในเมืองปารีสสมัยนั้นมีการจัดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยเพียงหนึ่งงานเท่านั้น คือ นิทรรศการที่ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1747 โดยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 และดำเนินต่อเนื่องโดยสถานที่จัดมีการเปลี่ยนแปลงเสมอ การจัดนิทรรศการคณะกรรมการคัดเลือกผลงานนั้นมาจาก โรงเรียนสอนศิลปะฝรั่งเศส (The Academie des Beaux-Arts) ซึ่งยังคงแนวคิดและขนบธรรมเนียมศิลปะแบบดั้งเดิมไว้ ผลงานของกลุ่มศิลปินที่วาดภาพแตกต่างไปจึงไม่ได้รับคัดเลือก<sup>40</sup> ภาพวาดของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์จึงถูกปฏิเสธในช่วงแรก จนกระทั่งในปี ค.ศ. 1803 พระเจ้านโปเลียนที่ 3 สั่งให้มีการเปิดนิทรรศการ Salon des Refusés เพื่อแสดงผลงาน 3,000 ชิ้นที่ถูกปฏิเสธ ซึ่งมีภาพของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ จัดแสดงและถูกวิพากษ์วิจารณ์ในแง่ลบอย่างมาก<sup>41</sup> แสดงถึงการไม่ถูกยอมรับจากสังคมในขณะนั้น เกิดเป็นการแบ่งกลุ่มศิลปะแบบมาตรฐานและศิลปะแบบหัวก้าวหน้า อะวองท์-การ์ด (Avant-Garde) เนื่องจากความใหม่ของศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นและหลุดพ้นไปจากกรอบแนวคิดของยุคสมัย<sup>42</sup>

สาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ คือการเสื่อมความนิยมของศิลปะแบบสัจนิยม รวมถึงความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ในเรื่องการค้นคว้าเกี่ยวกับสีและสร้างทฤษฎีสีที่เป็นระบบมิเชล เออเชน เซฟเวิล (Michel Eugène Chevreul) รวมถึงการค้นคว้าเกี่ยวกับแสงสี เป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินเห็นความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ผลงานแบบใหม่ นอกจากนั้นยังเกี่ยวข้องกับการพัฒนาคมนาคม ทำให้เกิดความเคลื่อนไหว ถ่ายเททางวัฒนธรรมเกิดขึ้นอย่างกว้างขวาง<sup>43</sup>

อิมเพรสชันนิสม์มีลักษณะสำคัญและแนวคิด ที่เริ่มต้นจากช่วงต้นคริสต์วรรษที่ 19 จิตรกรอังกฤษสองคน คือ วิลเลียม เทอเนอร์ และจอห์น คอนสตาเบิล (John Constable) เป็นผู้บุกเบิกการ

<sup>39</sup> กำจร สุนทรพงษ์ศรี, ศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 21.

<sup>40</sup> Nathalia Brodskaya, Impressionism (New York: Prakstone Press, 2010), 14.

<sup>41</sup> อธิษฐาน บุญมี, โลก Modern & Post Modern (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2554), 149.

<sup>42</sup> สุธี คุณาวิชยานนท์, ศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย: ตะวันตกและไทย, เข้าถึงเมื่อ 20 กรกฎาคม 2568, เข้าถึงจาก

<https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/863?attempt=2&&locale-attribute=th>

<sup>43</sup> อธิษฐาน บุญมี, โลก Modern & Post Modern (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2554), 147.

วาดภาพที่มีสีสัน ความเคลื่อนไหว และอารมณ์ รวมทั้งการวาดภาพนอกสถานที่ แม้ว่าในยุคนั้นจะเป็นเพียงการวาดภาพร่าง (Sketch) แล้วนำกลับมาทำงานในสตูดิโอต่อ จึงส่งผลให้สีและแสงที่แสดงออกมาไม่สมจริง เมื่อภาพของจิตรกรทั้งสองคนได้ถูกนำมาจัดแสดงในนิทรรศการศิลปะ ชาลอน ศิลปินรุ่นใหม่ในฝรั่งเศสจึงเกิดแรงบันดาลใจใหม่ ในการวาดภาพ <sup>44</sup>

ผลงานของศิลปินกลุ่มนี้แสดงออกถึงเรื่อง “แสง” อย่างชัดเจน ด้วยการเพิ่มมิติของอากาศ (Aerial Perspective) เข้ามาใช้ ด้วยการนำหลักทฤษฎีสีแสงอาทิตย์ช่วยให้ภาพวาดมีความกระฉ่างสดใส รวมถึงการเน้นรูปทรงที่เกิดขึ้นจากสี แสง เงา และแสงสะท้อนและเงาที่ติดกอดด้วย ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 นี้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับจักษุประสาทในการรับรู้ เป็นความรู้ใหม่เกี่ยวกับเรื่องการมองเห็นของมนุษย์ ส่งผลให้ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์สามารถสร้างสรรค์ผลงานที่นำเสนอบรรยากาศและสิ่งแวดล้อม แสดงความเปลี่ยนแปลงของสีที่สัมพันธ์กับช่วงเวลา ฤดูกาล แสดงเคลื่อนไหวของแสง ผ่านการมองในรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน โดยให้ความสำคัญกับแสงราวกับสิ่งมีชีวิต เคารพสีแสงที่ปรากฏในเวลานั้นอย่างแท้จริง

ศิลปินในกลุ่มนี้สร้างงานโดยการออกไปวาดภาพนอกสถานที่จากสภาพแวดล้อมจริงที่ต้องการโดยตรง โดยเฉพาะรูปภาพภูมิทัศน์ และวาดภาพแสงสีในอากาศตรงตามสภาพเวลาจริง <sup>45</sup> พวกเขาศึกษาการวาดภาพทิวทัศน์เดียวกันผ่านช่วงเวลาคนละเวลา หรือคนละฤดูกาลซ้ำๆ เพื่อสังเกตและบันทึกสีที่เปลี่ยนไปในแต่ละขณะ <sup>46</sup> เกิดเทคนิคระบายสีแบบรวดเร็วฉับพลัน ปล่อยให้เห็นรอยฝีแปรงบนรูปภาพ ส่วนเนื้อหาของภาพไม่ได้เป็นสาระสำคัญของการวาดภาพ แต่จะถือความเป็นธรรมชาติที่มองเห็นจริงเป็นสำคัญ ไม่เจือปนจินตนาการหรืออารมณ์ส่วนตัว

ศิลปินคนสำคัญของกลุ่มนี้คือ โคลด โมเนต์ ปีแยร์-โอกุสต์ เรอโนัวร์ (Pierre-Auguste Renoir) เอ็ดวาร์ มาแนต์ (Édouard Manet) เอ็ดการ์ เดอกา (Edgar Degas) <sup>47</sup>

#### 2.1.4.2 นีโออิมเพรสชันนิสม์

ในปี ค.ศ. 1884 มีการจัดแสดงงานศิลปะ ณ ซาลง เดส์ ชาร์ตีส์ แองเดเป็งดอง (Salon des Artistes Indépendants) ในเมืองปารีส โดยตั้งชื่อกลุ่มว่า นีโอ อิมเพรสชันนิสม์ หรือดิวิชันนิสต์ (Divisionist) การจุดสี (Pointillist) หรือ โครโม ลูมินาไรสต์ (Chromo Luminarist) ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องจากมาแนวคิดการสร้างผลงานศิลปะของลัทธิอิมเพรสชันนิสม์ โดยต่อยอดจากความสนใจเกี่ยวกับแสง ตัวอย่างนักวิทยาศาสตร์เช่น อ็อกเดน รูด (Ogden Rood) ที่สามารถพิสูจน์ว่าการผสมสี

<sup>44</sup> ราฟ ฟาบริ, **ทฤษฎีสี Color**, แปลจาก Color A complete guide for artists, แปลโดย สมเกียรติ ตั้งมโน (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536), 10.

<sup>45</sup> กัจจกร สุนทรพงษ์ศรี, **ศิลปะสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 53-55.

<sup>46</sup> ราฟ ฟาบริ, **ทฤษฎีสี Color**, แปลจาก Color A complete guide for artists, แปลโดย สมเกียรติ ตั้งมโน (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536), 11.

<sup>47</sup> กัจจกร สุนทรพงษ์ศรี, **ศิลปะสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 53-55.

ทางสายตาให้สีที่สดกว่าการผสมสีจริงลงบนจานสี รวมทั้งยังสนใจหัวข้อ “แสงเป็นอนุภาค” เป็นพิเศษ การวาดภาพจึงเป็นการใช้เทคนิคแต้มสีที่สะอาดและบริสุทธิ์เป็นจุดบนภาพ วางไว้เคียงกันให้สายตาของผู้ชม ผสมผสานสีจากสายตาของตนเองแทนการระบายสีนั้นลงไปบนภาพโดยตรง ผู้ชมต้องอยู่ในระยะห่างไกลจากภาพเพื่อให้จุดสีที่เล็กๆ ทั้งหลายได้ทำงานผ่านดวงตาผสมจนเป็นสีที่ต้องการ และเกิดความเคลื่อนไหวของสี เหมือนอนุภาคของแสงที่เคลื่อนไหวจริงตามทฤษฎีวิทยาศาสตร์<sup>48</sup> ยกตัวอย่างเช่น การสร้างสีเขียวของหญ้า เกิดจากการจุดสีน้ำเงินและสีเหลืองจำนวนหลายร้อยเพียงข้างกัน จนปรากฏเป็นสีเขียวขึ้นมา<sup>49</sup>

ศิลปินที่ริเริ่มการวาดภาพในแนวทางนี้คือ จอร์จ เซอรา (George Serat) ร่วมกับ ปอล ซีญัก (Paul Signac) ผู้นิยามและเขียนบทความเกี่ยวกับลัทธินีโออิมเพรสชันนิสม์<sup>50</sup>

#### 2.1.4.3 โปสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post Impressionism)

เป็นคำที่นักวิจารณ์ศิลปะชาวอังกฤษ โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry) และคลีฟ เบลล์ (Clive Bell) ทั้งสองคนร่วมกันคิดขึ้นเพื่อใช้จัดแสดงผลงานของศิลปินกลุ่มนี้ในเมืองลอนดอนเมื่อปี ค.ศ. 1910 โดยมีความหมายถึงผลงานของศิลปิน 4 คนดังนี้ ปอล เซซาน แวน โก๊ะท์ ปอล โกแกง อองรี เดอ ตูลูซ-โลเทรีก (Henri de Toulouse-Lautrec) ในครั้งนั้น โดยแต่ละคนนั้นไม่ได้ทำงานร่วมกัน เป็นกลุ่มแบบศิลปินอิมเพรสชันนิสม์และนีโออิมเพรสชันนิสม์ แต่มีความสนใจที่สอดคล้องกันในเรื่องการค้นหาและเน้นความสัมพันธ์ของรูปทรง และมีความศรัทธาในคุณค่าของสีล้วน คำนี้ถึงการจัดองค์ประกอบของภาพและความมีมิติของภาพ และที่เป็นเอกลักษณ์คือ มีการแสดงออกที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ส่วนตัวของตนเองลงบนภาพวาด โดยไม่ได้ยอมรับและพัฒนาทฤษฎีและหลักการอิมเพรสชันนิสม์และนีโออิมเพรสชันนิสม์ รวมถึงความเคลื่อนไหวทางศิลปะญี่ปุ่นเข้ามาด้วย

โปสต์อิมเพรสชันนิสม์ เป็นจุดสิ้นสุดของศิลปะในยุคสมัยเก่า ก่อนศิลปะจะเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ (Modern art)<sup>51</sup> โดยปอล เซซานและแวน โก๊ะท์ เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อโลกศิลปะสมัยใหม่ที่เน้นการใช้ความเข้าใจและปัญญาของตนเองในการแสดงออกทางศิลปะ ศิลปะจึงไม่ถูกจำกัดอยู่ในขอบเขตอีกต่อไป โดยแวน โก๊ะท์เป็นผู้ที่สามารถใช้สีล้วนได้อย่างดีเยี่ยม รวมทั้งพัฒนาการใช้ฝีแปรงที่มีอิสระและฉับพลัน โดยทิ้งร่องรอยสีแบบหนา หรืออิมพาสโต (Impasto) ก่อให้เกิดเป็นอารมณ์ที่เต็มเปี่ยมอยู่ในภาพ สะท้อนผ่านทัศนธาตุ ส่วนปอล เซซาน บุกเบิกแนวคิดเรื่องรูปทรงและปริมาตร ของธรรมชาติ หรือสรรพสิ่ง รวมถึงหลักสุนทรียภาพในการมองความจริงที่ซ่อนอยู่ในความผัน ความทรง

<sup>48</sup> กัจจกร สุนทรพงษ์ศรี, ศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 53-55.

<sup>49</sup> ราฟ ฟาบริ, ทฤษฎีสี Color, แปลจาก Color A complete guide for artists, แปลโดย สมเกียรติ ตั้งมโน (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536), 12.

<sup>50</sup> กัจจกร สุนทรพงษ์ศรี, ศิลปะสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 53-55.

<sup>51</sup> เรื่องเดียวกัน, 60-61.

จำหรือภาพหลอน นั่นคือการมอง ด้วย สภาวะอารมณ์ ความคิดเห็นของศิลปินนั่นเอง ผลงานของเขา จึงไม่ใช่การลอกเลียนแบบธรรมชาติ จึงมีความงามที่เป็นอิสระ<sup>52</sup>

ความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดและรูปแบบศิลปะในยุคปลายศตวรรษที่ 19 ช่วยให้เข้าใจความเป็นมาของการพัฒนาผลงานของแวน โก๊ะห์และอิทธิพลที่ส่งผลต่อการวาดภาพของศิลปินได้

## 2.2 ประวัติและความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีศิลปะของศิลปินวินเซนต์ แวน โก๊ะห์

### 2.2.1 ประวัติโดยสังเขปและพัฒนาการผลงานของศิลปิน

ประวัติชีวิตของแวน โก๊ะห์ ที่ผู้วิจัยทำการศึกษานั้น นำเสนอเรียงตามปีคริสต์ศักราชและสถานที่ที่ศิลปินอาศัยอยู่ เนื่องจากแต่ละสถานที่ที่ศิลปินย้ายถิ่นพำนักนั้น มีสภาพภูมิประเทศ แสงบรรยากาศ ชนิดดอกไม้ และผู้คน ที่มีอิทธิพลต่อการทำงานและลักษณะผลงานจิตรกรรมของศิลปิน โดยใช้ข้อมูลจากหนังสือเรื่องแวน โก๊ะห์ ที่ตีพิมพ์โดยพิพิธภัณฑ์ไรจ์ค์ส์เป็นหลัก<sup>53</sup>

แวน โก๊ะห์ เกิดเมื่อวันที่ 30 มีนาคม ปี ค.ศ.1853 ที่เมืองซุนเดิร์ต ประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นบุตรคนแรกของเฮโดริส แวน โก๊ะห์ (Theodorus Van Gogh) บาทหลวงประจำตำบลนิกายโปรเตสแตนต์ และแอนนา คอร์เนเลีย คาร์เบนตัส (Anna Cornelia Carpentus) ก่อนหน้านั้นครอบครัวของแวน โก๊ะห์ เคยมีบุตรชายคนแรกที่แท้งระหว่างตั้งครรภ์ ต่อมาในปี ค.ศ.1857 ธีโอ แวน โก๊ะห์ น้องชายของวินเซนต์ได้ถือกำเนิดขึ้น นอกจากนี้วินเซนต์ยังมีน้องชายอีก 1 คนและน้องสาวอีก 3 คน แต่ในช่วงชีวิตต่อมาของวินเซนต์ เขาติดต่อเฉพาะธีโอและน้องสาว วิลเลมินา (Wilhelmina) เท่านั้น<sup>54</sup>

ชีวิตการเรียนของเขาในวัยเด็ก ในช่วงปี ค.ศ. 1861-1868 ไม่ราบรื่นนัก เขาเข้าโรงเรียนในหมู่บ้านที่ซุนเดิร์ต เป็นเวลาหนึ่งปี และย้ายไปเรียนที่โรงเรียนประจำในเซเวนเบอร์เกน (Zevenbergen) จำนวนสองปี จากนั้นย้ายโรงเรียนอีกครั้งไปที่ โรงเรียนมัธยมแบบอยู่ประจำ ในเมืองทิลเบิร์ก (Tilburg) จำนวนหนึ่งปีครึ่ง ซึ่งไม่จบการศึกษา

เมื่ออายุได้ 16 ปี ในปี ค.ศ.1869 วินเซนต์ เริ่มเข้าทำงานกับบริษัทกูปีล์แอนด์ซี (Goupil & Cie Co.) บริษัทค้าขายงานศิลปะนานาชาติ ในเฮก ประเทศเนเธอร์แลนด์ โดยมีสาขาในปารีส ลอนดอน และบรัสเซลส์ โดยการแนะนำของลุงเซนท์ (Uncle Cent) ในตำแหน่งพนักงานฝึกหัด โดยที่แห่งนี้มีงานศิลปะที่มีชื่อเสียงจัดเก็บอยู่จำนวนหนึ่ง วินเซนต์ทำงานด้วยความสนุกสนานและประสบความสำเร็จ และเยี่ยมชมนิทรรศการศิลปะหลายแห่งในช่วงเวลานี้

<sup>52</sup> จิระพัฒน์ พิตรปรีชา, *โลกศิลปะ ศตวรรษที่ 20*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2552), 40-68.

<sup>53</sup> Evert V. Uitter, Louis V. Tilborgh, and Sjaar V. Heugten, *Painting Vincent van Gogh* (Italy: Arnoldo Mondadori Editore, 1990), 27-32

<sup>54</sup> Ingo F. Walther and Rainer Metzger, *Vincent van Gogh the complete Painting Volume I* (USA Los Angeles: Taschen, 2010), 16.

ในเดือนสิงหาคม ปี ค.ศ.1872 ที่เมืองเฮก เขาได้เริ่มติดต่อทางจดหมายน้องชาย ธิโอ ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา พวกเขาได้เขียนจดหมายถึงกันเป็นประจำ จนถึงวันที่วินเซนต์เสียชีวิต ต่อมาในปี ค.ศ. 1873 น้องชายของเขาได้เข้ามาทำงานในบริษัทกูปีล์แอนซีเช่นกัน และได้รับการแต่งตั้งให้ไปประจำที่สาขาบรัสเซลส์ ประเทศเบลเยียม ส่วนแวน โก๊ะห์นั้นถูกส่งไปประจำที่สาขาลอนดอนในวันที่ 13 มิถุนายน โดยในเดือนพฤษภาคมเขาได้เดินทางไปปารีสเพื่อท่องเที่ยวและเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ (Louvre) ก่อนเริ่มทำงานด้วย โดยเขาทำงานอยู่ที่บรัสเซลส์จนถึงวันที่ 15 พฤษภาคม ปี ค.ศ.1875 หลังจากนั้นก็ถูกย้ายไปเมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส ด้วยความไม่เต็มใจ จึงส่งผลให้เขาสะสมความไม่ชอบต่อธุรกิจค้าขายงานศิลปะเพิ่มขึ้น เขาจึงหันมาสนใจคัมภีร์ไบเบิลและใช้ชีวิตคนเดียว ไม่มีปฏิสัมพันธ์กับใครมากนัก จนละเลยหน้าที่การงาน<sup>55</sup> หลังจากนั้นเขาจึงถูกไล่ออกจากบอสสัน แอนด์ วาลาดอน (Boussod & Valadon) ซึ่งเป็นบริษัทลูกของบริษัทกูปีล์แอนซี เขาจึงกลับไปที่บ้านพ่อแม่ของเขาในเมืองเอตเทน (Etten) ประเทศเนเธอร์แลนด์ ในปี ค.ศ.1876

ต่อมาในปี ค.ศ.1876-1880 แวน โก๊ะห์ ฝึกงานเป็นนักเทศน์และบาทหลวงนิกายเมธอดิสต์ (Methodist) ทำงานเป็นครูสอนศาสนาในโรงเรียนประจำในเมืองแรมเกต (Ramsgate) ประเทศอังกฤษ ตั้งแต่กลางเดือนเมษายน ปี ค.ศ.1876 จนถึงเดือนกรกฎาคมเท่านั้น เขาก็ย้ายไปทำงานในโรงเรียนที่เมืองไอเซลเวิร์ธ (Isleworth) ชานเมืองลอนดอน ซึ่งเขาได้รับอนุญาตให้เทศนาเป็นครั้งคราว การขาดโอกาสในการเทศนาทำให้เขาเดินทางกลับเนเธอร์แลนด์ในวันคริสต์มาสปี ค.ศ.1876 และเข้าทำงานในร้านหนังสือในเมืองดอร์เดรคท์ (Dordrecht) แต่ไม่นานนักเขาได้ย้ายไปเมืองอัมสเตอร์ดัม (Amsterdam) เพื่อศึกษาด้านศาสนศาสตร์ ในเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ.1878 แต่เขาก็ล้มเลิกการศึกษานี้ จึงถูกบิดาส่งไปฝึกอบรมที่เมืองลาเกิน (Laeken) นอกเมืองบรัสเซลส์ และในเดือนธันวาคม เขาได้ย้ายไปที่เมืองโบรินาญ (Borinage) ประเทศเบลเยียม ในฐานะนักเทศน์ของคณงานในเหมืองถ่านหิน ซึ่งต่อมาในปี ค.ศ.1880 นี้เอง ที่แวน โก๊ะห์ ได้ตัดสินใจที่จะวาดภาพอย่างจริงจัง โดยเริ่มจากการวาดเลียนแบบภาพฉบับของ จอนท์ ฟรอนซ์วัวร์ มิลเลต์ ผู้วาดภาพแนวสำนึกนิยมทำให้วินเซนต์ได้เข้าถึงแก่นเนื้อหาของภาพ คือชวานาผู้ใช้แรงงาน ภาพชีวิตประจำวันในโทนสีมืดหรือสีทึม<sup>56</sup>

ปี ค.ศ.1881 แวน โก๊ะห์อาศัยอยู่ในเมืองบรัสเซล (Brussels) ประเทศเบลเยียม และได้พบกับศิลปินชาวดัตช์ อันธอน ฟาน รัพพาร์ด (Anthon van Rappard) ซึ่งกลายเป็นเพื่อนสนิทของเขาในเวลาต่อมา พร้อมกับเริ่มรับการสนับสนุนทางการเงินจากน้องชายธิโอ แวน โก๊ะห์

ในเดือนเมษายน เขาเดินทางกลับไปอาศัยอยู่กับพ่อแม่ของเขาที่เมืองเอตเทน เขายังเรียนรู้และพัฒนาการวาดภาพอย่างต่อเนื่อง โดยใช้ต้นแบบจากชีวิตชวานาเป็นหลัก ต่อมาในช่วงปลายเดือนพฤศจิกายน วินเซนต์ ได้เรียนรู้การวาดภาพจากญาติของเขา ซึ่งเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง อันโทน โมฟ

<sup>55</sup> Robert Wallace and others, *The World of Van Gogh 1853-1890* (USA: Time-life, 1969), 11.

<sup>56</sup> อีโนโก เอฟ วอลเธอร์, *แวน โก๊ะห์ 1853 - 1890 นิมิตกับความบังเอิญ*, 8.

(Anton Mauve) ในเมืองเฮก วินเซนต์ได้เรียนรู้การวาดภาพสีน้ำและภาพหุ่นนิ่งสีน้ำมันเป็นครั้งแรก โมัมฟเป็นจิตรกรที่ได้รับอิทธิพลจากช่างสกุลเฮก ยึดตามขนบการวาดภาพที่ใช้ชีวิตใหม่ลงไปในภาพวาด ทิวทัศน์ของยุคทองจิตรกรรมแนวดัตช์ ความสามารถในการใช้สีของเขาโดดเด่นที่สุดในกลุ่มจากการฝึกฝนเพียงหนึ่งปี ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการฝึกฝนที่ดีในการชื่นชมสุนทรียศาสตร์ของงานศิลปะและ จุรกิจศิลปะที่สะสมมาก่อนหน้านี้อย่างเข้มข้น<sup>57</sup>

ปี ค.ศ.1882 ในเดือนมกราคมเขาได้เข้าห้องในเมืองเฮก ซึ่งโมัมฟได้ให้การสนับสนุนทางการเงิน และช่วยสอนการวาดภาพให้กับเขาด้วย ต่อมาแวน โกะห์ได้รับเลี้ยงดูเซิน ฮูร์นิก (Sien Hoornik) ผู้หญิงที่มีอาชีพค้าบริการและติดสุรามาเป็นแบบวาดภาพให้ ซึ่งเธอกำลังตั้งครรรภ์ และมีลูกสาวหนึ่งคนด้วย ด้วยเรื่องนี้ทำให้โมัมฟห่างเหินจากเขาไป แต่ยังมีวิธีโอ ช่วยเหลือสนับสนุนทางการเงินอยู่เสมอ ต่อมาในเดือนมีนาคม ลูกของเขาซึ่งเป็นพ่อค้างานศิลปะ ได้ว่าจ้างให้เขาวาดภาพทิวทัศน์เมืองเฮก จำนวน 12 ภาพ และยักว่าจ้างให้วาดภาพสีน้ำอีกหลายภาพในเดือนกรกฎาคม ส่งผลให้ในเดือนต่อมาเขาวาดภาพและศึกษาการวาดภาพอย่างจริงจัง โดยมีคาดหวังที่จะหาเลี้ยงชีพในฐานะนักวาดภาพประกอบ และเขาได้เรียนรู้การทำภาพพิมพ์หิน (lithographs) ภายในเดือนพฤศจิกายนอีกจำนวนหนึ่ง

ต่อมาในปี ค.ศ.1883 วินเซนต์ แวน โกะห์มีความสัมพันธ์ไม่ดีนักกับเซิน จนต้องเลิกกันไป ประกอบกับความยากจนของเขาในที่สุดก็ทำให้เขาต้องเดินทางออกจากเมืองเฮกเพียงลำพัง ซึ่งในเดือนกันยายน เขาได้เดินทางไปหมู่บ้านดเรนท์ (Drenthe) ทางตะวันออกเฉียงเหนือของเนเธอร์แลนด์ ที่มีภูมิทัศน์ที่งดงาม สามารถสร้างแรงบันดาลใจในการวาดภาพให้แก่เขาเป็นอย่างมาก และยังเป็นที่ยอมรับในหมู่นักศิลปะในเวลานั้นอีกด้วย เขาอาศัยอยู่ที่นั่นเป็นเวลาเพียงสามเดือน เนื่องจากสภาพอากาศกลับเลวร้ายและการหาวัสดุวาดภาพที่ตีนั้นหายาก ผนวกกับความล่าช้าของเงินสนับสนุนจากธีโอ เขาจึงตัดสินใจไปเยี่ยมพ่อแม่ของเขาที่เมืองนูเนิน (Nuenen)

ในปี ค.ศ.1885 ที่เมืองนูเนิน พ่อแม่ของแวน โกะห์ได้ยอมรับการตัดสินใจในการเป็นศิลปินของเขา และสร้างสตูดิโอสำหรับทำงานศิลปะให้เขาโดยเฉพาะอีกด้วย<sup>58</sup> เขาได้ศึกษาและวาดภาพสีน้ำเกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนชนชั้นแรงงาน เช่น ช่างทอผ้าจำนวนมาก ในช่วงฤดูหนาวของปีเดียวกันนี้ เขาได้วาดภาพชุดที่เกี่ยวข้องกับชาวนาจำนวนมากกว่า 50 ภาพ ซึ่งเป็นแนวคิดที่นำไปสู่ภาพ คนกินมันฝรั่ง (The Potato Eaters) ที่สะท้อนให้เห็นถึงความปรองดองแม้จะอยู่ในความยากจน ในบรรยากาศที่สงบสุขเหมือนภาพทางศาสนา แต่แล้วในวันที่ 26 มีนาคม พ่อของเขาเสียชีวิตอย่างกะทันหัน ทำให้เขาอยู่ในความโศกเศร้า และรู้สึกแปลกแยกกับคนในชุมชน

<sup>57</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, แวน โกะห์ 1883 - 1890 นิมิตกับความบังเอิญ, 9.

<sup>58</sup> เรื่องเดียวกัน, 11.

ภาพวาดชิ้นเอกชิ้นแรกของเขา คือ คนกินมันฝรั่ง เสร็จสมบูรณ์ในปลายเดือนเมษายน และถูกส่งไปยังอีโอ ในเมืองปารีส ในเดือนต่อมา ได้รับคำวิจารณ์ในแง่ลบจากหลายคนในเรื่องสัดส่วน ความสมจริงในภาพ รวมถึงแรพพาร์ดด้วย จนทำให้พวกเขาเลิกคบหากัน<sup>59</sup> ต่อมาในช่วงฤดูร้อน เขา วาดภาพชุดที่เกี่ยวข้องการเก็บเกี่ยวข้าวสาลีเป็นจำนวนมาก รวมทั้งแรงบันดาลใจจากการไปเยือน พิพิธภัณฑ์ไรจ์ค์ส์ (Rijksmuseum) ในเมืองอัมสเตอร์ดัม ทำให้เขาวาดภาพหุ่นนิ่งและภาพทิวทัศน์ จำนวนมาก

ต่อมาในเดือนพฤศจิกายน แวน โกะห์ออกเดินทางไปยังเมืองแอนต์เวิร์ป (Antwerp) ประเทศเบลเยียม โดยอาศัยในห้องใต้หลังคาที่คับแคบ ซึ่งเป็นเมืองที่มีอาคารและพิพิธภัณฑ์เก่าแก่มากมาย ทำให้เขารู้สึกถึงความแตกต่างจากเมืองที่กำลังจากมาอย่างมาก และในช่วงเวลานี้เขาประทับใจวิธีการลงสีและที่แปรของจิตรกรปีเตอร์ พอล รูเบนส์ (Peter Paul Rubens) ศิลปินชั้นครู ในยุคศิลปะบาโรก (Baroque) จึงศึกษาและเรียนรู้จากภาพต้นฉบับของศิลปินอย่างจริงจัง ซึ่งมีสีที่ ร่าเริง และรูปทรงกลมกลา ปริมาตรสมบูรณ์โดยมีพื้นเพทางศาสนาคริสต์แบบคาทอลิก ที่แตกต่างกับ ความสำรวมเคร่งขรึมของสกุลศิลปินดัตช์อย่างยิ่ง ต่อมาเขาได้รู้จักภาพพิมพ์ญี่ปุ่น ในย่านของเก่า ท่าเรือ โดยซื้อมาในราคาถูก เพื่อใช้ตกแต่งห้อง ทำให้เขาได้เห็นวิธีการใช้สีที่แตกต่างไปจากรูปภาพ แนวนวม<sup>60</sup>

ต่อมาในปี ค.ศ.1886 แวน โกะห์ ได้ลงทะเบียนเรียนที่สถาบันศิลปะรอยัล อะคาเดมี่ (Royal Academy of Arts) ที่เมืองปารีส แต่เพียงไม่นานเขาก็เลิกเรียน เนื่องจากการเรียนการสอนขัดแย้งกับ วิธีการวาดภาพของเขา ที่ไม่ต้องการเพียงลอกเลียนแบบความงามแบบคลาสสิกเท่านั้น

ในเดือนมีนาคม เขาจึงออกเดินทางไปปารีสและพักอาศัยอยู่กับอีโอ ในเมืองปารีส เขาได้เริ่ม ศึกษางานลัทธิอิมเพรสชันนิสต์และทดลองทำงานในแนวทางนี้ แต่ทว่าแนวคิดนี้ก็ล้าหลังไปเสียแล้ว โดยคลี่คลายกลายเป็นลัทธินีโออิมเพรสชันนิสต์ ในปารีสเขาพบกับศิลปินที่ทำงานในแนวทางนี้ เช่น เฟอร์นาร์ต คอร์มอน (Fernand Cormon) ตูลูส โลเตรีค (Toulouse-Lautrec) เอมีล แบร์นาร์ต (Emile Bernard) เป็นต้น นอกจากนั้น เขายังมีความสนใจต่อภาพหุ่นนิ่งดอกไม้และผลงานอื่นๆ ของ อดอล์ฟ มอนติเซลลี และภาพวาดของเตอร์ลาครัวซ์ และปีแยร์ เดอ ชาวานส์ (Puvis de Chavannes) ในเมืองแห่งนี้เขาเป็นลูกค้าประจำของร้านขายสี จูเลียน ต็องกี (Julien Tanguy) ซึ่งเขา จะวาดภาพเหมือนของแบร์ ต็องกีในภายหลัง

ในปี ค.ศ.1887 อิทธิพลของภาพพิมพ์ญี่ปุ่นต่อภาพวาดของเขามีเพิ่มขึ้น เขาวาดภาพที่มีแรงบันดาลใจจากงานภาพพิมพ์จำนวนหนึ่ง รวมถึงสะสมงานศิลปะแขนงนี้และจัดนิทรรศการภาพพิมพ์ ญี่ปุ่นในร้าน Café du Tambourin ในเดือนมีนาคมถึงเมษายน

<sup>59</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, แวน โกะห์ 1583 - 1890 นิมิตกับความบังเอิญ, 13.

<sup>60</sup> เรื่องเดียวกัน, 17.

ซึ่งในเดือนเมษายนและพฤษภาคม แวน โก๊ะทิวาดภาพบุคคล ทิวทัศน์เมือง และภาพทิวทัศน์ในรูปแบบอิมเพรสชันนิสม์และนีโออิมเพรสชันนิสม์ โดยใช้เวลาส่วนใหญ่วาดภาพใน Asnières ร่วมกับปอล ซีญัก ซึ่งเป็นเพื่อนศิลปินที่ได้พบกันในเมืองปารีสแห่งนี้ ต่อมาในเดือนพฤศจิกายนเขาได้จัดนิทรรศการผลงานของเขาในงาน กลุ่มอิมเพรสชันนิสม์แห่งถนนสายเล็ก (Impressionnistes du Petit Boulevard) ทำให้ได้พบกับ จอร์จ เซอราต์ ปอล โกแก็ง กามีย์ ปิซาโร (Camille Pissarro) และ อาร์ม็อง กิโยแม็ง (Armand Guillaumin) ที่ต่อมาได้นัดสังสรรค์กันตามร้านกาแฟเล็กๆ และร้านอาหารราคาถูก แลกเปลี่ยนความคิด เรื่องราวที่น่าสนใจ ใกล้ที่พัทยานบลูเลอวาร์ด เดอ คลิชี ที่มงมาร์ต (Montmartre) พวกเขาใช้ชีวิตด้วยความเชื่อมั่นในอัจฉริยภาพของตน และมั่นใจว่าในอนาคตจะสามารถปฏิวัติโลกศิลปะได้ ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้แวน โก๊ะหมีความฝันที่จะมีชุมชนศิลปิน ที่ทุกคนทำงานด้วยกันและสนับสนุนกันและกัน

ในเมืองปารีสนี้ เขายังคงทดลองกับสีในการวาดภาพหุ่นนิ่งอยู่เสมอ ตัวอย่างเช่นภาพหุ่นนิ่งกับผลไม้ (Still-Life with Fruit) ที่แสดงให้เห็นถึงการใช้สีเหลืองอย่างตั้งใจ หรือการทดลองใช้วิธีแยกสีออกเป็นจุดเล็กๆ เพื่อให้มองดูจากระยะไกลและเห็นการเคลื่อนไหวของจุดใน Vase with Daisies and Anemones (1887) <sup>61</sup>

จิตรกร เอมีล แบร์นาร์ต ได้กล่าวถึงในภายหลังว่า วินเซนต์เคยพยายามสานความสัมพันธ์กับลา เซกาตอรี (La Segatori) เจ้าของคาเฟ่ Tambourin บนถนน Boulevard de Clichy และมักจะมอบภาพวาดดอกไม้ให้เธอซึ่งจะคงอยู่ตลอดไป ด้วยภาพวาดช่อดอกไม้เช่นเดียวกับชิ้นนี้ ทำให้ในไม่ช้าคาเฟ่ Tambourin ก็กลายเป็นเสมือนสวนดอกไม้ประดิษฐ์อย่างแท้จริง<sup>62</sup>

ในปี ค.ศ.1888 แวน โก๊ะที่ประสบกับความอ่อนแอทั้งในจิตใจและร่างกาย ทำให้สร้างสรรค์ผลงานได้เพียงเล็กน้อย เพื่อแสวงหาความสงบและสภาพอากาศที่อบอุ่นขึ้น เขาตัดสินใจที่จะไปอาศัยอยู่ในเมืองอาร์ลส์ (Arles) แคว้นโพรวองซ์ ทางตอนใต้ที่มีแสงสว่างสดใสกว่าและสีอันชัดเจนเข้มข้นกว่าปารีส นอกจากนั้นยังมีศิลปินเช่น แอดการ์ เดอกาส (Edgar Degas) อะดอล์ฟ มอนติเซลลิก็เคยมาพักอาศัยและสร้างสรรค์ผลงานที่นี่ แวน โก๊ะ<sup>63</sup> ย้ายสถานที่พำนักในวันที่ 20 เดือนกุมภาพันธ์

เมืองอาร์ลส์ เป็นจุดแรกที่แวน โก๊ะ หุดพัก แม้ว่าความตั้งใจเดิมของเขาคือจะไปต่อที่ เมืองมาร์เซย (Marseilles) ซึ่งมอนติเซลลิ และ เซซานเคยไปวาดภาพมาก่อน แต่เมืองอาร์ลส์เป็นชุมชนที่เงียบสงบ เป็นเมืองชนบทที่สดใส แสงอาทิตย์ที่เด่นชัดและส่องถึงอย่างสม่ำเสมอ เขาจึงไม่เดินทางไปต่อ และเริ่มวาดภาพเพียงลำพังด้วยความบ้ำระห่ำและความรวดเร็ว โดยวาดซ้ำๆ ไม่ตัวแบบเดิมได้แก่

<sup>61</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, แวน โก๊ะ 1583 – 1890 นิมิตกับความเป็นจริง, 27.

<sup>62</sup> Imperial Fritillaries in a Copper Vase , accessed August 10, 2025 , available from <https://artsandculture.google.com/asset/imperial-fritillaries-in-a-copper-vase/wwFUs2icMjlcUA?hl=en>.

<sup>63</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, แวน โก๊ะ 1583 – 1890 นิมิตกับความเป็นจริง, 31.

วาดภาพทิวทัศน์ ฉากในเมือง คาเฟ่มุมถนน ดอกทานตะวัน ภาพเหมือนของตัวเอง ภาพเหมือนของชาวเมือง<sup>64</sup>

เมืองอาร์ลส์ตั้งอยู่ในแคว้นโพรวองซ์ ทางตอนใต้ของฝรั่งเศส แต่ในเดือนกุมภาพันธ์ที่เขาย้ายเข้ามา สภาพอากาศยังคงหนาวเย็น อุณหภูมิต่ำกว่าจุดเยือกแข็งและมีหิมะบนพื้นดิน ในเดือนมีนาคมและเมษายน เขาจึงได้เริ่มวาดภาพทิวทัศน์ในบริเวณนั้น เช่น The Langlois Bridge (1888) หลายภาพ และภาพวาดชุดที่เกี่ยวข้องกับดอกไม้ในฤดูใบไม้ผลิ

ในเดือนพฤษภาคม เขาเช่าห้อง 4 ห้องในบ้านแฝดสีเหลือง (Yellow House) ในช่วงนี้เขาได้ส่งภาพวาดชุดแรกของเขาไปให้ธิดาเพื่อขายงานศิลปะ เขายังได้ไปเยือนหมู่บ้านชาวประมง แซ็งต์-มารี-เดอ-ลา-แมร์ (Les Saintes-Maries-de-la-Mer) ในแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียน ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้เขาศึกษาและภาพวาดที่ประสบความสำเร็จหลายภาพ และผลงานชุดต่อมาที่เขาได้สร้างสรรค์คือการเก็บเกี่ยวข้าวสาลี รวมถึงภาพ The Sower, 1888 ที่แสดงถึงความพยายามสร้างสรรค์ภาพบุคคลที่ทันสมัยอย่างแท้จริง

นอกจากนั้น เขายังได้วาดภาพบุคคลโดยเริ่มต้นจากซูอัลฟ (The Zouave) นายทหารจากอัลจีเรีย<sup>65</sup> และต่อกับภาพเหมือนของ โจเซฟ รูแลง (Joseph Roulin) บุรุษไปรษณีย์ และบุคคลอื่นที่อาศัยอยู่ในเมืองเดียวกันนี้

เขาได้วางแผนตกแต่งและซื้อเครื่องเรือนเพิ่มสำหรับบ้านสีเหลืองเนื่องจากทราบว่าปอล โกแก็งกำลังจะเดินทางมาพักอาศัยด้วย และอาจทำให้ความฝันของการมีชุมชนศิลปินเป็นจริงขึ้นมา เนื่องจากบ้านหลังนี้ไม่มีเครื่องประดับตกแต่งมาก เขาจึงวาดภาพหุ่นนิ่งดอกทานตะวันดอกหรือสีบสองดอก เขาวาดเสร็จสีภาพในทันทีและจะทำสำเนาอีกสามภาพในเดือนมกราคมปีถัดไป ในช่วงต้นเดือนกันยายน เขาได้วาดภาพ Café Terrace at Night (1888) และภาพวาดเหมือนของตนเอง (Self-Portrait) รวมถึงภาพ The Starry Night (1889) ในช่วงนี้เช่นกัน

แวน โกะห์ เริ่มมีปัญหาเกี่ยวกับดวงตา แต่ก็ยังคงวาดภาพผ้าใบขนาดใหญ่หลายผืน เช่น The Bedroom (1888) เมื่อวันที่ 23 ตุลาคม ปอล โกแก็งก็เดินทางมาถึงอาร์ลส์ในที่สุด สุขภาพของแวน โกะห์ดีขึ้นอย่างรวดเร็ว ในช่วงนี้เขาได้ทดลองวาดภาพจากความทรงจำจากคำแนะนำของโกแก็ง โดยภาพที่วาดออกมานั้น ตัวอย่างเช่น ภาพ Memory of the Garden in Etten (1888) และภาพเหมือนของบุรุษไปรษณีย์โจเซฟ รูแลงและครอบครัวของเขา ในเดือนธันวาคมเขาได้วาดภาพ Vincent's Chair with Pipe (1888) และ Gauguin's Chair with Books and Candle (1888) แสดงให้เห็นถึงร่องรอยความไม่เข้ากัน และอ่าวว่างของทั้งสองคน<sup>66</sup>

<sup>64</sup> R. M. F. (1926). Van Gogh in Arles [electronic version], accessed August 12, 2025, available from <https://doi.org/10.2307/4120455>.

<sup>65</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, แวน โกะห์ 1583 – 1890 นิมิตต์กับความเป็นจริง, 36.

<sup>66</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, แวน โกะห์ 1583 – 1890 นิมิตต์กับความเป็นจริง, 57.

ความแตกต่างของแวน โกะห์กับปอล โกแก็งในด้านการวาดภาพคือความไม่เห็นด้วยเกี่ยวกับการวาดภาพนามธรรม เนื่องจากปอล โกแก็งพยายามที่จะดึงแก่นสารของตัวแบบ นำเสนอเป็นภาพวาดผ่านความคิดของเขา เหมือนกับการสร้างธรรมชาติในขณะที่กำลังฝันเกี่ยวกับธรรมชาติ คิดออกมาเป็นผลงานที่กำลังจะสร้างขึ้นมากกว่า แต่แวน โกะห์ ทดลองทำวิธีการนี้แล้วไม่สามารถทำได้ เขาเขียนจดหมายแล้วว่า เขาไม่สามารถทำงานได้ หากไม่มีตัวแบบ รวมถึงกล่าวอ้างว่าหากให้เขาต้องลิ้มความงามข้างนอกนี้ทุกสิ่งทุกอย่าง ที่ตัวฉันเองก็ไม่สามารถสร้างขึ้นได้ เพื่อจะสร้างภาพขึ้นมาใหม่แล้วภาพที่ได้จะน่าเกลียดและหยาบกระด้างมาก ในขณะที่ตามธรรมชาติแท้จริงแล้วสมบูรณ์แบบอยู่แล้วสำหรับฉัน<sup>67</sup>

เพียงระยะเวลา 3 เดือนที่อยู่ด้วยกัน แวน โกะห์ และปอล โกแก็ง เข้ากันได้ไม่คืนัก ทำให้เกิดทะเลาะวิวาทอย่างรุนแรงในวันที่ 23 ธันวาคม จนเกิดเหตุให้หูของวินเซนต์ขาด และถูกนำตัวส่งโรงพยาบาลในเมืองอาร์ลส์ ด้วยเรื่องนี้ทำให้ปอล โกแก็งออกจากเมืองอาร์ลส์ไปในที่สุด

ในวันที่ 7 มกราคม ปี ค.ศ.1889 แวน โกะห์มีอาการดีขึ้น ทำให้เขาสามารถกลับบ้านได้ และเริ่มทำงานอีกครั้งทันทีจนกลายเป็นภาพ Self-portrait with Bandaged Ear (1889) และภาพที่โด่งดังอีกภาพหนึ่งคือ ภาพ Madame Roulin (1889) ที่นั่งเป็นแบบบนเก้าอี้โยกให้เขาวาดภาพ แต่เพียงไม่นานในเดือนกุมภาพันธ์เขาถูกนำตัวส่งโรงพยาบาลอีกครั้งด้วยอาการเจ็บป่วย จากนั้นวันที่ 23 มีนาคม ปอล ซีญัก ได้มาเยี่ยมเขาที่เมืองอาร์ลส์ นอกจากนั้นยังมีเหตุการณ์สำคัญก็คือ ในวันที่ 17 เมษายน อีโอบีแต่งงานกับโจฮันนา บองเกอร์ (Johanna Bongers) ที่เมืองอัมสเตอร์ดัม

ในปลายเดือนเมษายน ปี ค.ศ.1889 เขาตัดสินใจเข้ารับการรักษาโดยสมัครใจที่โรงพยาบาลแซ็ง-ปอลเดอโมซอล (Saint-Paul-de-Mausole) ในเมืองแซ็ง-เรม ที่อยู่ใกล้เมืองอาร์ลส์ ตามคำแนะนำของอีโอบี ที่โรงพยาบาลเขาได้รับการรักษาโดยนายแพทย์แปรง (Dr. Peyron) ซึ่งสรุปในช่วงสองสามเดือนแรกว่าผู้ป่วยมีพฤติกรรมสงบและอาการของเขาดีขึ้นอย่างน่าพอใจ แวน โกะห์ จึงได้รับอนุญาตให้สามารถวาดภาพภายในโรงพยาบาลได้ โดยมีห้องพิเศษที่จัดขึ้นเป็นสตูดิโอสำหรับการทำงานในสวนของโรงพยาบาล เขาจึงพบแรงบันดาลใจใหม่มากมาย และสร้างสรรค์ผลงาน เช่นภาพดอกไอริส (Irises) และภาพดอกไลแลค (Lilacs) เขายังได้วาดภาพทุ่งหญ้าที่มองเห็นได้จากหน้าต่างของห้องอีกด้วย นอกจากนั้นในบางครั้งเขายังสามารถออกไปวาดภาพภายนอกโรงพยาบาล ซึ่งสร้างสรรค์ออกมาเป็นชุดผลงานของต้นมะกอกและต้นไซเปรส ที่มีวิธีการวาดแตกต่างไปจากอาร์ลส์ที่ใช้สีสันเป็นลักษณะเด่น คือ แสดงความมีชีวิตของภาพ โดยใช้การแสดงความเคลื่อนไหวในภาพมากกว่า<sup>68</sup> นอกจากนั้นเขาได้วาดฉากกลางคืนอีกครั้ง ในภาพ The Starry Nigh (1889) แต่ถึงกระนั้นในช่วง

<sup>67</sup> House, J. P. H. (1980). Post-Impressionist Visions Of Nature [electronic version], accessed August, 12, 2025, available from <http://www.jstor.org/stable/41373138>

<sup>68</sup> อีโน เอฟ วอลเธอร์, แวน โกะห์ 1583 - 1890 นิมิต্তกับความเป็นจริง, 69.

กลางเดือนกรกฎาคม เขาเริ่มมีอาการป่วยอย่างอ่อนแอ ซึ่งคงอยู่จนถึงเดือนกันยายน และทำให้เขาไม่สามารถวาดภาพได้ในช่วงนั้น

ในเดือนกันยายนเขาได้เริ่มทำงานลอกเลียนแบบภาพต้นฉบับหรือจำลองวาดภาพของตนเองหลายชุดเนื่องจากไม่สามารถออกจากห้องในตอนกลางคืนได้ บางภาพเป็นภาพแม่ น้องสาว และภาพขึ้นสำคัญ คือ Van Gogh's Bedroom in Arles (1888) ก็ถูกวาดขึ้นในช่วงนี้เช่นกัน<sup>69</sup> ทว่าในเดือนกันยายนเดียวกันนี้ ข่าวดีที่มาถึงคือรูปภาพ ราตรีประดับดาวจากเมืองอาร์ลส์ และรูปดอกไอริส ของแวน โก๊ะห์ ได้ถูกนำไปจัดแสดงในนิทรรศการครั้งที่ห้าของ สมาคมศิลปินอิสระ Société des Artistes Indépendants ในเมืองปารีส

ซึ่งเมื่อเขาแข็งแรงมากขึ้นในเดือนตุลาคม พฤศจิกายน และธันวาคม เขาได้วาดภาพชุดในช่วงเวลานี้เป็นภาพทุ่งที่ล้อมรอบ และทิวทัศน์ทุ่งหญ้าและต้นสน สวนมะกอกเพิ่มมากขึ้น โดยในช่วงเวลานี้ เขายังได้สร้างผลงานในชุดภาพพิมพ์ขาวดำด้วยแรงบันดาลใจจากผลงานของมิลเลต์ เดอลาครัวซ์ และแรมบรันต์ (Rembrandt) อีกด้วย แต่ในช่วงปลายเดือนธันวาคม เขามีอาการกำเริบอีกครั้งหนึ่ง

ในเดือนมกราคมปี ค.ศ.1890 แวน โก๊ะห์ ได้รับเชิญให้เข้าร่วมในนิทรรศการประจำปีในเมืองบรัสเซลส์และแสดงงานจิตรกรรมจำนวน 5 ชิ้น โดยมีการวิจารณ์งานศิลปะของวินเซนต์ตีพิมพ์ใน *Mercure de France* และอีโอช่วยขายงานให้ได้หนึ่งชิ้นในราคา 400 ฟรังก์ ซึ่งต่อมาในวันที่ 31 มกราคม วินเซนต์ วิลเลียม แวน โก๊ะห์ (Vincent William van Gogh) ลูกชายคนแรกของอีโอ ได้ถือกำเนิดขึ้น เพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง วินเซนต์ได้วาดภาพ *Almond Blossom*, 1889 โดยในต้นปีวินเซนต์ได้ไปเยี่ยมน้องชายและภรรยาของเขาในเมืองปารีส จากนั้นเดินทางต่อไปยังเมือง โอแวร์ ซูร์ อวซ (Auvers-sur-Oise) ในเดือนพฤษภาคม เพื่อรักษาตัวภายใต้การดูแลของ นายแพทย์ปอล กาชต์ (Dr. Paul Gachet) ซึ่งเป็นแพทย์และศิลปินสมัครเล่น ทั้งสองคนพบกันเป็นประจำและสร้างความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิด ที่เมืองแห่งนี้วินเซนต์เช่าห้องใต้หลังคาในโรงแรมราวู อินน์ (Ravoux Inn) และเริ่มวาดภาพทิวทัศน์ ภาพทิวทัศน์ และภาพวาดบุคคลอีกครั้งหนึ่ง

ต่อมาในเดือนกรกฎาคม เขาได้ไปเยี่ยมครอบครัวอีโอในเมืองปารีสอีกครั้ง แต่พบว่าเธอมีปัญหาเรื่องงานและปัญหาสุขภาพของลูกชายของเขา จึงกลับมาที่เมืองโอแวร์ ซูร์ อวซด้วยความโศกเศร้า<sup>70</sup>

จนเมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม แวน โก๊ะห์ มีบาดแผลจากการถูกปืนยิงบริเวณหน้าอกและเสียชีวิตจากบาดแผลของเขาโดยมีอีโออยู่ข้างๆ ในวันที่ 29 กรกฎาคม งานศพจัดขึ้นที่โอแวร์ ซูร์ อวซ

<sup>69</sup> เรื่องเดียวกัน, 75.

<sup>70</sup> อินโก เอฟ วอลเธอร์, แวน โก๊ะห์ 1853 - 1890 นิมิตต์กับความเป็นจริง, 95.

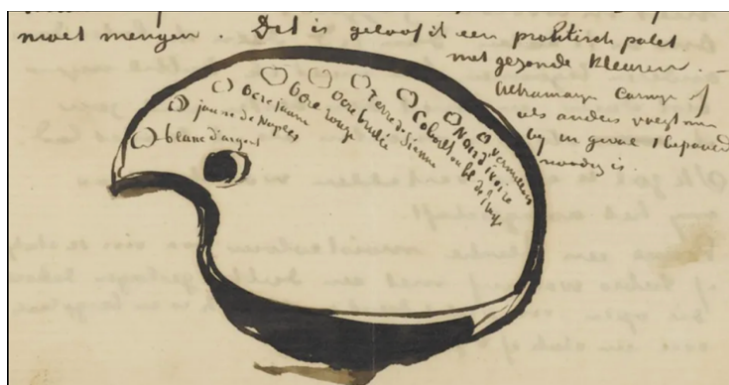
เมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม และผู้ที่เข้าร่วม ได้แก่ แปร้ ต็องกีร์ เอมีล เบอ์นาร์ต และ ลูเซียน พิสซาโร (Lucien Pissarro) หลังจากนั้นธีโอ ก็เสียชีวิตในอีกหกเดือนต่อมา

## 2.2.2 พัฒนาการใช้ทฤษฎีสีของแวน โก๊ะท์

**จุดเริ่มต้น**การศึกษาเรื่องทฤษฎีสีของแวน โก๊ะท์ นั้นเริ่มต้นเมื่อเดือน กรกฎาคม ปี ค.ศ.1882 ขณะที่อยู่แธร์แลนด์ ในสตูดิโอของโมฟ เขาศึกษาโดยการวาดภาพสีน้ำทั้งภาพวาดแบบรูปทรงและ ภูมิทัศน์ ทว่าคุณสมบัติของสีน้ำคือความโปร่งใส แต่เขามีแนวโน้มที่จะใช้สีแบบทึบแสงมากกว่าจึงไม่ เห็นถึงพัฒนาการในด้านการใช้สีมากนัก ในช่วงก่อนหน้านั้น ธีโอ เจียร์เบิร์ก (H.G.Tersteeq) และ โมฟ ล้วนแล้วแต่สนับสนุนให้เค้าเริ่มศึกษาเกี่ยวกับสี แต่เขายังไม่ให้ความสนใจ

แวน โก๊ะท์ให้ความสำคัญกับเรื่องของสีเป็นอย่างมากทั้งสีน้ำและสีน้ำมัน เห็นได้จากจดหมาย ที่เขียนถึงธีโอ ในเดือนสิงหาคม ปี ค.ศ.1882 เขาอธิบายถึงงานสีที่ง่ายต่อการใช้งานและใช้ได้ดีในทาง ปฏิบัติพร้อมภาพประกอบให้ธีโอ โดยประกอบด้วยสีหลัก สีแร่ธาตุโทนส้มเหลือง (Ochre) สีแดง เหลือง สีน้ำตาล สีน้ำเงินโคบอลต์ สีน้ำเงินปรัสเซียนบลู สีเหลืองเนเปิลส์ (Nepals Yellow) สีเทอร์รา เซียนนา (Terra Sienna) สีดำไอวอรี (Ivory Black) สีขาวตะกั่ว (Lead White) และอธิบายเพิ่มเติม ว่า เขาสามารถใช้แม่สีหลักสามสี สีน้ำเงิน สีแดง และสีเหลือง ผสมกันกับสีส้ม สีเขียวและสีม่วงนั้น ทำให้ได้เฉดสีเทาที่ไม่มีที่สิ้นสุดเลย โดยการเติมสีดำ และสีขาวบางส่วน จนกลายเป็นสีแดงโทนเทา เหลืองโทนเทา สีน้ำเงินโทนเทา นอกจากสีที่แวนโก๊ะท์ วาดอธิบายในรูปภาพให้แกธีโอแล้ว เขายังใช้สี อื่นเพิ่มเติม เช่น สีน้ำเงินอัลตรามารีน (Ultramarine) สีคาร์มีน (Carmine) สีขาวซิงค์ (Zinc White) สีเขียวโครเมียม (Chorme green) สีเหลืองโครเมียม (Chorme yellow) สีเขียวมรกต (Schweinfurt Green) สีเหลืองแคดเมียม (Cadmium Green) สีน้ำเงินเซรูเลียน (Cerulean Blue) ในภาพของเขาช่วงนั้นอีกด้วย ต่อมาเขาซื้อขาตั้งวาดภาพ (Portable Easel) เพื่อออกไปวาดภาพนอก สถานที่<sup>71</sup> ถือเป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาเรื่องการใช้สีของเขาอย่างจริงจัง

<sup>71</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work* (New Haven & London: Yale University Press, 2013), 53-55.



ภาพที่ 1 ภาพสเก็ตซ์งานสีในจดหมายจากวินเซนต์ แวน โก๊ะท์  
ที่มา: <https://vangoghology.com/vincent-van-goghs-palette/>

แวน โก๊ะท์เริ่มวาดภาพสีน้ำมันอย่างเต็มตัวใน ปี ค.ศ.1883 ทราบจากจดหมายที่เขาเขียนถึงอีโอ เกี่ยวกับการซื้ออุปกรณ์ศิลปะจาก เฮนดริก ยัน เฟอร์นี (Hendrick Jan Furnee) ในเมืองเฮก โดยเขาวางสีบนจานสีโดยอ้างอิงจากปี ค.ศ.1882 แดลต์สีที่สร้างขึ้นใหม่ในสมัยนั้น คือ สีเหลืองแคดเมียม สีน้ำเงินเชรูเลียน และสีเขียวมรกต นอกจากนี้สีคาร์มิน และสีแดงจากแร่ธาตุก็ไม่พบในภาพวาดช่วงนี้เช่นกัน<sup>72</sup>

ในช่วงฤดูร้อนปี ค.ศ.1884 แวน โก๊ะท์ เริ่มศึกษาทฤษฎีสีอย่างจริงจัง จากหนังสือหลายเล่ม รวมถึงหนังสือทฤษฎีของภาพจิตรกรรมและภาพพิมพ์ ของ ชาร์ลส์ บลองก์ เป็นจุดเริ่มต้นให้เขารู้จักทฤษฎีสี

ชาร์ลส์ บลองก์อธิบายการทำงานของ สีคู่ตรงข้ามหรือสีที่อยู่ตรงข้ามกันในวงจรสี ได้แก่ สีแดงและสีเขียว สีน้ำเงินและสีส้ม สีเหลืองและสีม่วง

สีหลักของแต่ละคู่ ได้แก่ สีแดง สีน้ำเงิน และสีเหลือง คือสีปฐมภูมิ การผสมสีปฐมภูมิเข้าด้วยกันจะเกิดเป็นสีทุติยภูมิ เช่น การผสมสีแดงและน้ำเงินจะได้สีม่วง ซึ่งสีทุติยภูมินั้นจะเป็นสีคู่ตรงข้ามกับสีปฐมภูมิที่ไม่ได้ใช้ผสม

เมื่อสีคู่ตรงข้าม เช่น สีแดงและสีเขียว ถูกวางเคียงข้างกัน สีทั้งสองจะขบเน้นส่งเสริมซึ่งกันและกัน ทำให้สีดูสดและโดดเด่นยิ่งขึ้น ปรากฏการณ์นี้เรียกว่า การตัดกันอย่างพร้อมเพรียง ซึ่งถูกอธิบายไว้ครั้งแรกโดยเซฟเวิล เมื่อปี ค.ศ.1839<sup>73</sup>

ส่วนด้านตรงข้ามของทฤษฎีสีคู่ตรงข้ามคือ ความแตกต่างของโทนสี (Tonal contrast) โดยโทนสีหม่นเป็นการผสมกันของคู่สีตรงกันเข้าด้วยกัน โดยหากใช้สองสีในปริมาณที่เท่ากันจะได้สีเทาที่เท่ากัน แต่หากมีสีหลัก (Predominant) ที่มีปริมาณมากกว่า สีที่ได้จะออกมาเป็นสีเทา โดยสีโท

<sup>72</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 64-65.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 248.

หม่นสองสีจะมีสีถูกทำให้เบาลงในสายตาเมื่อถูกนำมาวางเคียงคู่กัน แต่เมื่อนำสีโทนหม่นนี้วางเคียงคู่กับสีหลักจะเกิดผลของความเข้มข้นของสีมากขึ้น<sup>74</sup> ตัวอย่างเช่น การผสมสีเขียวและสีแดงในสัดส่วนที่เท่ากันจะได้สีเทา แต่ถ้าผสมในสัดส่วนที่ไม่เท่ากันจะได้สีเทาอมแดงหรือสีเทาอมเขียว ซึ่งเรียกว่า โทนมืดหม่น เมื่อนำโทนมืดหม่นมาวางเคียงข้างกันจะทำให้สีดูอ่อนลง แต่หากนำโทนมืดหม่น เช่น สีเทาอมแดงไปวางข้างสีบริสุทธิ์ เช่น สีแดง ผลลัพธ์ที่ได้จะเกิดความแตกต่างอย่างชัดเจน<sup>75</sup>

ความเข้าใจนี้ทำให้เขาค้นพบว่าจิตรกรไม่ควรวาดภาพโดยเลียนแบบสีที่เห็นตาม แต่ควรสนใจการประสานสัมพันธ์ของสีในภาพมากกว่า สิ่งนี้กลายมาเป็นรากฐานสำคัญของการใช้สีของเขาต่อมา การค้นพบนี้ทำให้เขาสามารถใช้สีโทนมืดวาดสิ่งของที่สีสว่างเพียงแค่วาดบริเวณโดยรอบให้มีความมืดมากกว่าเท่านั้น<sup>76</sup>

หลักการนี้เป็นรากฐานของทฤษฎีสีของเดอลาครัวซ์ ซึ่งแวน โก๊ะนำมาใช้เป็นแนวทางอย่างต่อเนื่อง<sup>77</sup> เขากล่าวในจดหมายฉบับที่ 537 ถึงธีโรวัว “หากจะพูดในความหมายกว้างก็คือ อย่าวาดภาพตามสีที่เห็นตามธรรมชาติ ต้องให้อิสระกับจิตรกรในการค้นหาสีที่จะสร้างขึ้นในภาพแบบองค์รวมและความสัมพันธ์กันของแต่ละสีด้วย หมายรวมถึงการตัดกันของสีแต่ละชุดที่ใช้ด้วย (...) สีมักแสดงออกบางสิ่งบางอย่างของตัวเอง ไม่มีใครวาดภาพโดยไม่ใช้คุณสมบัติข้อนี้ มีแต่ต้องใช้มันเท่านั้น”<sup>78</sup>

นอกจากนั้น ชาร์ลส์ บลองก์ กล่าวในหนังสือว่า “เราจึงเห็นว่ามีหลายวิธีที่แตกต่างกัน แต่มั่นใจได้ว่าจะส่งผลเช่นเดียวกัน ในการทำให้ผลกระทบของสีหนึ่งเด่นขึ้น สนับสนุนส่งเสริม ลดทอนหรือทำให้เป็นกลาง ซึ่งทั้งหมดเกี่ยวข้องกับการทำงานกับสีที่อยู่ข้างเคียง (Relativity of Color) โดยการสัมผัสกับสิ่งที่ไม่ใช่สีนั้นๆ โดยตรง ข้อความนี้ทำให้แวน โก๊ะเข้าใจสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่ง คือการมองเห็นของสีหนึ่งสีขึ้นอยู่กับสีที่อยู่รอบข้าง หลักการนี้ไม่ได้นำมาใช้แค่กับการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อสร้างความตัดกันพร้อมกันเท่านั้น แต่ยังรวมถึงการใช้ความตัดกันของโทนมืดในภาพวาดด้วย”<sup>79</sup>

ด้วยความสนใจของแวน โก๊ะ เขาศึกษาเรื่องการใช้สีเพิ่มเติมจากการชมงานศิลปะศิลปะป็นชั้นครู โดยการเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ไรจ์ค์ในอัมสเตอร์ดัมที่เพิ่งเปิดใหม่ใน เดือนตุลาคม ปี ค.ศ.1885 เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับสี ทั้งจากภาพวาดของแรมบรันต์ และในงานภาพวาด The meagre company (1637) ของ ฟราน ฮาน (Frans Hals) เขาเขียนจดหมายฉบับที่ 534 แสดงความเห็นไว้ว่า “การใช้สีส้มและสีฟ้าเคียงข้างกันในภาพเป็นสเปกตรัมสีที่อลังการ การวาดภาพบนพื้นเทาที่ผสม

<sup>74</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 82.

<sup>75</sup> Ibid., 248.

<sup>76</sup> Ibid., 82.

<sup>77</sup> Ibid., 248.

<sup>78</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 82.

<sup>79</sup> Ibid., 249.

มาแล้วอย่างดี โดยการวาดสีทั้งสองลงไปในนั้นทำให้ภาพเหมือนมีมีขั้วไฟฟ้าปะทะกันอยู่ แม้จะเป็นขั้วสีก็ตาม” หลังจากนั้นแวน โกะห์ประยุกต์ใช้วิธีการใช้สีในภาพวาดของตนเอง และมั่นใจว่าตนเองมาถูกทางในการใช้ทฤษฎีสีในภาพวาดมากขึ้น เห็นได้จากภาพวาดที่มีสีสดใสมากขึ้นหลังจากกลับมาจากอัมสเตอร์ดัม Autumn Landscape (1885) และ Avenue of Poplars (1885)<sup>80</sup> ต่อมาเขาเริ่มทดลองเรื่องความแตกต่างของเฉดสี (Colour Nuances) ความตัดกันของสี และความกลมกลืนของสีอย่างจริงจัง เพื่อนำทฤษฎีสีที่เขาศึกษามาปรับใช้ เขาได้วาดภาพสีระชาวนามากกว่า 40 ภาพเพื่อสำรวจผลกระทบของสีและแสง แม้ว่าภาพเหล่านี้จะดูมืดหม่น แต่จากการตรวจสอบทางเทคนิคพบว่าเขาได้สร้างโทนสีเข้มด้วยการผสมผสานสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน แม้ว่าเขาจะใช้สีหลักในลักษณะสีคู่ตรงข้ามกันในช่วงนี้ แต่ผลที่ได้ยังไม่เข้มข้นและสดใสเท่ากับผลงานในยุคต่อมา เพราะสีที่ใช้ในภาพเป็นสีที่ผสมแล้ว ในขณะที่ผลงานในฝรั่งเศสในเวลาต่อมาจะเป็นการใช้ สีบริสุทธิ์ ซึ่งสามารถมองเห็นการผสมสีหลักได้อย่างชัดเจน<sup>81</sup>

หลังจากนั้นเขาย้ายเมืองมายังเมืองแอนเวิร์ป และเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่นี่ เขาประทับใจการใช้สีในภาพวาดของ ปีเตอร์ พอล รูเบน เกี่ยวกับเทคนิคและการผสมผสานสี เช่นการใช้สีแดงพาดผ่านบนใบหน้าหรือบนมือของภาพวาด<sup>82</sup> ต่อมาในเดือนกุมภาพันธ์ ปี ค.ศ.1886 แวน โกะห์ย้ายมาอาศัยอยู่ในเมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส เขาเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ จึงได้พบกับภาพวาดจากศิลปินที่มีชื่อเสียงหลายคน รวมถึง เดอลาคร์วซ์ ที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อการใช้สีเขาในเวลาต่อมา<sup>83</sup>

**การศึกษาทฤษฎีสีในเมืองปารีสของแวน โกะห์** เป็นศึกษาด้วยการลงมือระบายสีอย่างจริงจัง เนื่องจากในอดีตเขาเข้าใจหลักการทางทฤษฎีสี แต่ขาดตัวอย่างจริงในการนำไปใช้ให้ถูกต้อง และยังใช้โทนสีที่มืดตามแบบอย่างของสำนักศิลปะเฮก (Hague School) ทำให้ภาพวาดในช่วงนั้นมีสีที่ค่อนข้างมืด ไม่เห็นการตัดกันของสีอย่างชัดเจน ต่อมาเมื่อเดินทางมาถึงเมืองปารีส เขาได้เห็นภาพวาดที่ใช้สีสันและสว่างสดใสของ Apollon vainqueur du serpent Python (1850-1851) เดอลาคร์วซ์ ใน Galerie d'Apollon พิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของทฤษฎีความตัดกันพร้อมกันของสี<sup>84</sup> รวมถึงในช่วงที่อยู่เมืองปารีสและเข้าเรียนที่โรงเรียนสอนศิลปะนั้น แวน โกะห์ได้ฝึกฝนวาดภาพหุ่นนิ่ง เพื่อฝึกฝนการใช้สีสันที่มากขึ้นและใช้สีแปร่งที่อิสระมากขึ้นด้วยเทคนิคอิมพาสโต รวมไปถึงการสร้างสรรค์ผลงานชุดใหม่ที่ทำให้เขาวาดภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ได้จำนวนหลายสิบภาพในช่วงฤดูร้อน ค.ศ. 1886 ด้วย ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นการต่อยอดจากการศึกษาในแอนเวิร์ป หลังจากที่ได้

<sup>80</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 93-96.

<sup>81</sup> Ibid., 249.

<sup>82</sup> Ibid., 100.

<sup>83</sup> Ibid., 106.

<sup>84</sup> Ibid., 250.

ชมผลงานของ รูเบ็น ซึ่งเขาอาจได้รับแรงบันดาลใจจากงานศิลปะสีสันสดใสของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ ซึ่งเขาได้เห็นด้วยตัวเองในเมืองปารีสเป็นครั้งแรกที่งานนิทรรศการกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ครั้งที่แปด (15 พฤษภาคม - 15 มิถุนายน) และที่หอศิลป์ Georges Petit (15 มิถุนายน-15 กรกฎาคม) ซึ่งแสดงผลงานของโมนีต์ และ เรนัวซ์ รวมถึงศิลปินคนอื่นๆ นอกจากนี้ ธีโอมีภาพวาดโมนีต์เพื่อขายอยู่ในร้านค้าของตนเองด้วย ต่อมาในเดือนมิถุนายน ปีเดียวกันแวน โก๊ะท์ ได้เห็นผลงานของอดอล์ฟ มงตีเซลลี ที่ใช้สีสันสดใสมากและฝีแปรงหนักและหนา แบบอิมเพรสชันนิสต์ ทำให้เขาประทับใจมาก ซึ่งส่งผลให้เขานำมาปรับและต้องการผลลัพธ์เดียวกันในภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ของเขา<sup>85</sup>



ภาพที่ 2 Eugène Delacroix, Apollon vainqueur du serpent Python (1850-1851), สีน้ำมันบนผ้าใบ (จิตรกรรมฝาผนัง), 800 × 750 ซม.

ที่มา: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065703>

โดยธีโอมีซื้อภาพวาดของมงตีเซลลีไว้ 5 ภาพจากแกลอรี Delarebeyrette ในช่วงนี้แวน โก๊ะท์ เริ่มตั้งใจที่จะสร้างเทคนิคการใช้สีให้มีลักษณะเหมือนงานปั้นมากขึ้น โดยใช้สีเพื่อปั้นรูปทรงของสิ่งที่เขาต้องการวาดอย่างชัดเจน เทคนิคนี้เห็นได้ชัดเจนในภาพ Chinese asters and gladioli in a vase (1886) และภาพหนึ่งอีก 6 ภาพที่วาดในปารีส เขาใช้แจกันขนาดเล็กที่มีลวดลายแบบบาร์โบติน (barbotine) ซึ่งเหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับการทดลองลงสีแบบหนาของเขา

การวาดภาพ Chinese asters and gladioli in a vase (1886) นี้ เขาเริ่มต้นด้วยการทาสีพื้นหลังและแจกันด้วยสีที่อบอุ่นและสีสว่างก่อน จากนั้นจึงวาดช่อดอกไม้เป็นอันดับสุดท้าย ต่อมาใน

<sup>85</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 115.

การวาดครั้งที่สอง เขาเพิ่มเส้นสีเทาและสีแดงอ่อนๆ ลงบนชั้นสีพื้นหลังที่ยังไม่แห้งดี และใช้สีน้ำตาลเข้มกับสีเทาอมม่วงวาดแจกันทับลงไป และทาสีทับบนพื้นผิวโต๊ะด้วยสีอื่นๆ หลังจากนั้นเขาจึงวาดส่วนเงาเข้มรอบแจกันและดอกไม้เป็นขั้นตอนสุดท้าย โดยใช้เทคนิคเดียวกันนี้กับส่วนเงาบนโต๊ะ ซึ่งเขาวาดทับบนสีที่ยังไม่แห้ง ซึ่งทำให้เกิดรอยแตกกร้าวมากมายเมื่อสีแห้ง<sup>86</sup> นอกจากนี้ เขายังวาดส่วนเงาเป็นขั้นตอนสุดท้ายในภาพ *Gladioli and Chinese asters in a vase* (1886) ที่มีขนาดเล็กกว่าด้วย



ภาพที่ 3 Adolphe Monticelli, *Vaas met bloemen* (1875), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 51x39 ซม.  
ที่มา <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0251V1962>

ในช่วงฤดูใบไม้ร่วงปี 1886 แวน โก๊ะหว่าดภาพ *Prawns and mussels* (1886) และ *Gladioli and Chinese asters in a vase* (1886) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการใช้สีแบบอิมพาสโต โดยเขาเลือกใช้โครงสร้างสีที่ตัดกันในลักษณะที่เป็นสีคู่ตรงข้ามกันได้แก่ สีแดงและสีเขียวสำหรับพื้นหลัง สีส้มและสีน้ำเงินสำหรับหอยแมลงภู่ และสีแดงสดกับสีชมพูสำหรับกุ่มที่อยู่ตรงกลาง ภาพนี้ถูกวาดลงบนผืนผ้าใบมาตรฐานที่มีพื้นหลังสีชมพูอ่อน เริ่มจากการลงชั้นสารยึดเกาะ (Binding Layer) เป็นสีใสโดยอาจจะเป็นน้ำมัน ซึ่งจิตรกรใช้กันในช่วงเวลานั้น จากนั้นวาดภาพด้วยฝีแปรงที่รวดเร็วและพลิ้วไหวให้เสร็จในคราวเดียว<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 240.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 241.



ภาพที่ 4 Vincent van Gogh, Prawns and Mussels (1886),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 26.5 × 34.8 ซม.

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0122V1962>

ต่อมาในช่วงต้นปี ค.ศ. 1887 แวน โก๊ะห์พบกับกลุ่มศิลปินโคลซอนนิสม์และ นีโออิมเพรสชันนิสม์ ร่วมกัน โดยการออกไปวาดภาพภูมิทัศน์นอกสถานที่เป็นหลักและวาดภาพบุคคลในสถานที่ต่างๆ จนกระทั่งเดือน พฤษภาคมปีเดียวกัน แวน โก๊ะห์ ก็ค้นพบว่าตนเองชอบใช้สีแบบหนามากกว่า จนละทิ้งวิธีการวาดแบบนี้ไป<sup>88</sup>

โดยแวน โก๊ะห์ ได้นำหลักการต่างๆ มาผสมผสานและพัฒนาเป็นรูปแบบการวาดของตนเองที่มีเอกลักษณ์และเต็มไปด้วยการแสดงออก การเปลี่ยนแปลงการใช้สีนี้เห็นได้ชัดใน ภาพเหมือนตนเอง ปี ค.ศ.1887 ซึ่งเขาเน้นใช้สีหลักอย่างสีเหลืองและสีน้ำเงินเป็นหลัก แม้จะเป็นสีเดียวกับภาพ Head of a woman (1885 – 1885) ที่เขาวาดไว้ก่อนหน้านี้ แต่ภาพเหมือนตนเองกลับดูสว่างสดใสและมีความตัดกันของสีที่สูงกว่าอย่างเห็นได้ชัด<sup>89</sup>

**อิทธิพลจากภาพญี่ปุ่นที่มีต่อสีในภาพวาดของแวน โก๊ะห์** อธิบายได้ว่า แวน โก๊ะห์ สะสมงานภาพพิมพ์ญี่ปุ่นมาตั้งแต่เมืองแอนเวิร์ป จนกระทั่งในช่วงฤดูร้อน ปี ค.ศ.1887 ภาพพิมพ์ญี่ปุ่น กลับมามีบทบาทในการวาดภาพของเขาอีกครั้ง โดยแสดงออกในการจัดวางองค์ประกอบ ในช่วง พฤษภาคมนี้ เขากลับมาทำงานในสตูดิโออีกครั้งหนึ่ง มุ่งมั่นวาดภาพหุ่นนิ่ง ภาพบุคคลและภาพเหมือนของตนเอง และเริ่มเรียนรู้การวาดภาพแบบโคลซอนนิสม์ (Coloisonnism) ด้วยการ

<sup>88</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 121-125.

<sup>89</sup> Ibid.,250.

แนะนำจาก เอมีล แบร์นาร์ต โดยเปลี่ยนแปลงจากการเริ่มสร้างภาพจากบล็อกสีและเส้นที่เน้นหนัก โดยได้รับอิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่นและกระจกสีโดยตรง และเป้าหมายการวาดภาพของเขาไม่ใช่การถ่ายทอดความจริงอย่างถูกต้องอีกต่อไป ดังนั้นจึงไม่จำเป็นต้องวาดภาพจากสถานที่จริง การเปลี่ยนแปลงเทคนิคการวาดภาพอีกอย่างหนึ่งคือการใช้สีแปร่งที่หนา หนักแน่นและกินบริเวณกว้างขึ้นกว่าเดิม<sup>90</sup>

แวน โกะยังใช้วิธีการศึกษาสีจากการเทียบเคียงสีจากไหมพรม ด้วยการใช้ไหมพรมหลายสีเพื่อทดลองชุดสีสำหรับภาพวาดของเขา เช่นไหมพรมของสีแดง สีเหลืองสด สีแดง สีน้ำเงินอมเขียว และสีที่ผสมจากสีคู่ตรงข้ามในใจเดียวกัน เช่นสีม่วงและสีเหลือง สีส้มและสีน้ำเงิน รวมถึงสีเฉดเดียวกันแต่ต่างวรรณะ เช่นสีเหลืองเข้มและเหลืองอ่อน สีม่วงและสีชมพู แม้ไม่ทราบแหล่งที่มาและเวลาแน่ชัดในการเริ่มใช้วิธีการนี้ แต่ผลงานในช่วงครึ่งปีหลัง ค.ศ. 1887 แสดงออกถึงการใช้สีที่คล้ายคลึงกับชุดไหมพรมเหล่านี้ รวมถึงสีแปร่งที่ยาวขึ้นในรูปภาพอีกด้วย ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าได้รับอิทธิพลมาจากหนังสือของ ชาร์ลส์ บลองก์ และเซฟเวิล โดยอาจจะได้รับแนวคิดนี้มาจาก ปอล ซีญัก เพื่อนของเขา เนื่องจากซีญักเคยพบปะกับเซฟเวิล และอาจจะเคยเห็นตัวอย่างกลุ่มไหมพรมที่จัดแสดงในชุดสีคู่ตรงข้ามของเดลาครัวซ์<sup>91</sup> โดยปัจจุบันกล่องเก็บไหมพรมนี้ถูกจัดแสดงอยู่ใน Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 5 กล่องเก็บไหมพรม ของแวน โกะห์

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/vincent-colours>

<sup>90</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 138-140.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 144.

แวน โก๊ะห์มาถึงเมืองอาร์ลส์ แคว้นโพรวองซ์ในช่วงฤดูหนาว เดือนกุมภาพันธ์ปี ค.ศ.1888 เขาเริ่มการศึกษาทฤษฎีสีในเมืองอาร์ลส์ แคว้นโพรวองซ์ ด้วยความคาดหวังว่าจะพบกับอากาศที่อบอุ่นและยุโรปในรูปแบบที่คล้ายกับญี่ปุ่น แต่เมื่อมาถึงก็พบว่ายังมีน้ำแข็งปกคลุมโดยทั่วไป อากาศยังหนาวเย็นอยู่ จึงเริ่มวาดภาพนอกสถานที่ได้ในเดือนมีนาคม<sup>92</sup> แวน โก๊ะห์ได้รับแรงบันดาลใจอย่างมากในความสดใสของสีและแสงที่เข้มข้นในเมืองนี้ จึงปรับสีในงานสีของเขาตามไปด้วย โดยเขากล่าวในจดหมายฉบับที่ 590 ถึง อีโธเกี่ยวกับการวาดภาพในเมืองนี้ ไม่สามารถใช้ชุดสีที่เรียนรู้จาก โมฟได้เนื่องจากทางตอนเหนือนั้นมีสีที่เทามากกว่า แต่ทางตอนใต้สีมีความสดใส สีสันทลากหลายมากกว่า ทั้งสีของท้องฟ้า สีชมพู สีส้ม สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีม่วง ทุกสีมีความเข้มข้นชัดเจนในตัวเอง แต่กลมกลืนลงตัวกันอย่างสงบ แม้ว่าอุปกรณ์ศิลปะที่เมืองนี้มีอยู่จำกัด เขาจึงจำเป็นต้องขอให้อีโธซื้อจากร้านแต-เซ เอ ลีออต (Tasset et Lhote) หรือขอให้แบ่ง ดองก็ส่งมาให้แทน<sup>93</sup>

ภาพวาดที่เขาวาดขึ้นในทางตอนใต้ของฝรั่งเศส โดยเฉพาะในเมืองอาร์ล มีลักษณะเด่นคือการใช้ สีหลักที่บริสุทธิ์ และความตัดกันของสีคู่ตรงข้ามที่เด่นชัด ในเดือนตุลาคม ปี ค.ศ.1888 เขาได้เขียนจดหมาย ฉบับที่ 682 ให้อีโธ กล่าวว่าภาพ The bedroom (1888) ที่วาดขึ้นนี้มีจุดประสงค์ของการใช้สีที่แสดงออกของสีอย่างเต็มที่และความตัดกันของสี เป็นการแปลงอารมณ์ความรู้สึกให้เป็นภาพวาด เพื่อให้บรรลุเป้าหมายนี้ เขาจึงเลือกใช้ทฤษฎีสีคู่ตรงข้าม โดยใช้สีหลักอย่างสีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงินที่มีการไล่ระดับเฉดสีที่แตกต่างกัน ตัดกับสีทุติยภูมิอย่างสีส้ม สีเขียว และสีม่วง<sup>94</sup>

ในช่วงต่อมาเมื่อปอล โก แกกิง มาอาศัยอยู่ด้วย พวกเขาเดินทางไปเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ Musée Fabre ซึ่งจัดแสดงภาพวาดของเดอลาครัวซ์และกูร์แบร์ เมื่อกลับมาเขาประทับใจอย่างมากในการใช้สีของเดอลาครัวซ์อีกครั้ง โดยเฉพาะภาพ Algerian woman in their apartment (1847-1849) ที่มีการใช้สีม่วงที่ต่างออกไปจากพิพิธภัณฑ์ลูฟวร์ เขาสังเกตว่าเดอลาครัวซ์ไม่ได้ใช้สีที่ใกล้เคียงกัน ตัดกันอย่างรุนแรง แต่ใช้การลงสีแบบไล่ระดับมากกว่า เขาจึงเริ่มเรียนรู้และทดลองการลงสีแบบนี้เช่นเดียวกัน<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 154.

<sup>93</sup> Ibid., 166.

<sup>94</sup> Ibid., 250.

<sup>95</sup> Ibid., 187.



ภาพที่ 6 Eugène Delacroix, Women of Algiers in their Apartment (1847-1849),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 85x112 ซม.

ที่มา: <https://www.louvre.fr/en/explore/life-at-the-museum/the-conservation-treatment-of-women-of-algiers-in-their-apartment>

เมื่อแวน โก๊ะ เดินทางมาอาศัยอยู่ในเมืองแซงเรมี ในเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ.1889 ถึงเดือนพฤษภาคมปี ค.ศ. 1890 ซึ่งอยู่ทางตอนตะวันออกเฉียงเหนือของเมืองอาร์ลส์ 28 กิโลเมตร เนื่องจากต้องรับการรักษาในสถานพักพิงที่นี่ เขาศึกษาทฤษฎีสีในเมืองแซงเรมี แคว้นโพรวองซ์ โดยการวาดภาพของเขาเปลี่ยนไปโดยมีรูปทรงที่ง่ายขึ้นและใช้สีแบบแบนมากขึ้น ใช้รูปแบบการวาดที่มีจังหวะ (rhythmic pattern) และมีเส้นหยัก (Undulating line) มากขึ้น เขาเขียนจดหมายถึงธีโอ ฉบับที่ 768 ว่า เขาอยากกลับไปใช้ชุดสีแบบทางตอนเหนืออีกครั้ง สีที่ค่อนข้างทึมทึบ และในจดหมายฉบับที่ 816 เขากล่าวว่าพยายามที่จะลดทอนการใช้สีให้ง่ายมากยิ่งขึ้นไปอีก โดยการใช้น้ำตาลอบอุ่น (Ochre) มากขึ้น<sup>96</sup> ที่นี้นอกจากจะวาดภาพจากสถานที่ในบริเวณโดยรอบ และออกไปวาดภาพนอกสถานที่บางครั้งแล้ว เขายังได้เรียนรู้การใช้สีจากศิลปินชั้นครูอีกครั้งหนึ่ง โดยการวาดตามภาพของเดอลาคร์วัวร์ มิลเลต์ และแรมบรันต์ โดยเปลี่ยนการใช้สีเป็นรูปแบบของตนเอง โดยเปลี่ยนจากสีที่ตัดกันอย่างรุนแรงเป็นการใช้สีแบบอื่นๆ เขาให้ความสำคัญกับที่แปรปรวนมากกว่าการใช้สี<sup>97</sup>

จากศึกษาข้อมูลพัฒนาการใช้สีของวินเซนต์แวน โก๊ะ จะพบว่าศิลปินมีความสนใจเกี่ยวกับการใช้สีเพื่อแสดงออกในภาพวาดของตนเองอยู่ก่อนแล้ว เมื่อศิลปินพบกับภาพวาดของศิลปินยุคก่อน

<sup>96</sup> Miruje Vellekoop and others, *Van Gogh at work*, 202.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 205 - 206.

และอ่านหนังสือเกี่ยวกับหลักการใช้สีจึงเป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนาสีของตนเองต่อไป ทั้งนี้ยังรวมถึงปัจจัยอื่นๆ ในชีวิตของศิลปิน เช่นการย้ายถิ่นฐาน การพบปะกับเพื่อนศิลปิน การได้เห็นภาพศิลปะที่แตกต่างไปจากชนบทเดิม เช่นภาพพิมพ์ญี่ปุ่น การวาดภาพสีน้ำมันแบบอิมพาสโต ภาพของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ และนีโออิมเพรสชันนิสม์ ศิลปินจึงพัฒนาการใช้สีของตนเองได้อย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ศิลปินยังใช้วิธีการศึกษาที่หลากหลายทั้งการลงมือวาดภาพจริงจากหุ่นนิ่ง การวาดภาพภูมิทัศน์ และการใช้ลูกโหมพรหมในการคาดคะเนผลลัพธ์ของสีประกอบด้วย

### 2.2.3 จดหมายจากวินเซนต์ แวน โก๊ะท์

ตลอดช่วงชีวิตของศิลปิน มีการบันทึกจดหมายโต้ตอบกับน้องชาย ครอบครัวยุ และเพื่อน รวมจำนวนประมาณ 903 ฉบับ เขียนด้วยภาษาดัตช์และภาษาฝรั่งเศส เนื้อหาภายในจดหมายเหล่านี้ครอบคลุมตั้งแต่การแสดงทัศนะส่วนตัว ความหวัง การบันทึกเรื่องราวในชีวิต ไปจนถึงการร่างภาพผลงานศิลปะ และที่สำคัญอย่างยิ่งคือการบรรยายและวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของเขาเองอย่างละเอียด จดหมายเหล่านี้จึงเป็น เอกสารหลักฐานสำคัญ ที่สามารถศึกษาให้เห็นถึง ความรู้เชิงทฤษฎีศิลปะที่ลึกซึ้งและก้าวหน้าของศิลปิน ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้ทำการแปลจดหมายจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทย ที่เผยแพร่ใน [vangoghletters.org](https://vangoghletters.org)<sup>98</sup> ซึ่งเผยแพร่ข้อมูลชุดเดียวกันในรูปแบบของข้อมูลสารสนเทศและหนังสือ Vincent van Gogh: The Letters. The complete, illustrated and annotated edition ที่ตีพิมพ์ในปี ค.ศ. 2009 โดย Van Gogh Museum โดยคัดเลือกจดหมายบางฉบับและข้อความบางส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสนใจและการศึกษาทฤษฎีสีของศิลปิน รวมถึงความสนใจที่มีต่อสภาพแวดล้อมที่มีลักษณะของสภาพแสงแตกต่างกันในเมืองปารีสและเมืองในโปรวองซ์

#### จดหมายฉบับที่ 253<sup>99</sup>

จาก แวน โก๊ะท์ ถึง ธีโอ แวน โก๊ะท์

เมืองเฮก, วันเสาร์ที่ 5 สิงหาคม ค.ศ. 1882

(...) พี่จะอธิบายสิ่งของที่พี่ซื้อให้ฟังนะ อย่างแรกคือกล่องสีน้ำแบบเปียกขนาดใหญ่สำหรับสีน้ำ 12 หลอด พร้อมฝาพับที่ใช้เป็นจานสีเมื่อเปิดออก มีที่ว่างสำหรับแปรงอีก 6 ด้ามด้วย นี่เป็นอุปกรณ์ที่มีค่าและจำเป็นสำหรับการทำงานกลางแจ้ง แต่ราคามันแพงมากพี่จึงยังไม่ได้ซื้อ จนถึงตอนนี้ พี่ก็ยังใช้สีแบบเป็นส่วนๆวางบนจานรอง ซึ่งพกพายาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้ามีของอย่างอื่น

<sup>98</sup> Vincent van Gogh – The Letters, accessed July 10, 2025, available from <https://vangoghletters.org/vg/bookedition.html>.

<sup>99</sup> Vincent van Gogh – The Letters 253, accessed July 10, 2025, available from <https://vangoghletters.org/vg/letters/let253/letter.html>.

ด้วย ดังนั้นการมีกล่องสีน้ำจึงเป็นเรื่องดี และเมื่อมีแล้วก็จะใช้ได้ยาวนานกว่ามาก นอกจากนั้นที่ซื้อสีน้ำมาเพิ่มเติม และเปลี่ยนแปลงอันเก่าพร้อมทั้งเพิ่มอันใหม่เข้าไปด้วย ตอนนี้ที่จึงมีอุปกรณ์ที่จำเป็นทุกอย่างสำหรับการวาดภาพแล้ว และยังมีสีอื่นๆ แบบหลอดใหญ่ที่ราคาถูกกว่าหลอดเล็กมาตุนไว้

แต่น้องต้องเข้าใจว่าที่จำกัดตัวเองไว้แค่สีพื้นฐานทั้งในสีน้ำและสีน้ำมัน คือสีหลักเหล่านี้ สีแร่ ธาตุโทนส้มเหลือง (Ochre) สีแดงโอเซอร์ (Red Ochre) สีเหลืองโอเซอร์ (Yellow Ochre) สีน้ำตาลโอเซอร์ (brown Ochre) สีน้ำเงินโคบอลต์ สีน้ำเงินปรัสเซียนบลู สีเหลืองเนเปิลส์ (Nepals Yellow) สีเทอร์รา เซียนนา (Terra Sienna) สีดำไอวอรี (Ivory Black) สีขาวตะกั่ว (Lead White) และเสริมด้วยสีคาร์มีน (Carmine), ซีเปีย (Sepia), สีแดงชาด (Vermilion), อัลตรามารีน (Ultramarine), แคมโบจ (Gamboge) ในหลอดที่เล็กกว่า

และพี่พยายามที่จะไม่ซื้อสีแบบผสมแล้วด้วย เพราะพี่เชื่อว่างานสีที่ใช้งานได้จริงนั้น ควรประกอบด้วย (ในภาพเสกซ์ต์) สีขาวเงิน (Silver White) สีเหลืองเนเปิลส์ สีเหลืองโอเซอร์ สีแดงโอเซอร์ สีน้ำตาลโอเซอร์ สีเทอร์ราเซียนนา สีน้ำเงินโคบอลต์ หรือ สีน้ำเงินปรัสเซียน สีดำไอวอรี และสีแดงชาด ส่วนสีอัลตรามารีน, คาร์มีน หรือสีอื่นๆ จะเพิ่มเข้ามาหากจำเป็นจริงๆ เท่านั้น (...)

#### จดหมายฉบับที่ 450<sup>100</sup>

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง ธีโอ แวน โก๊ะห์  
เมืองนูเนิน, กลางเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1884

(...) พี่อ่านหนังสือ *Les maîtres d'autrefois* ของโฟรเมนติน (Fromentin) ด้วยความเบิกบานใจมาก และในหลายส่วนของหนังสือเล่มนั้น พี่ก็ได้พบคำถามเดียวกันที่พี่ครุ่นคิดอย่างมากในช่วงหลังๆ นี้อีกครั้ง และพี่ก็ยังคงคิดถึงเรื่องนี้อย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่ช่วงปลายที่พี่อยู่ในเดอะเฮก พี่ได้ยืมสิ่งต่างๆ ที่อิสราเอลส์ (Israëls) ได้พูดถึงเรื่องการเริ่มต้นด้วยโทนสีไม่ฉูดฉาด (low register) และทำให้สีที่ค่อนข้างเข้มดูสว่างขึ้น พุดง่ายๆ คือการแสดงแสงผ่านการตัดกันกับความมืด พี่เคยรู้แล้วว่าเธอพูดอะไรเกี่ยวกับ “สีดำมากเกินไป” ทว่าพี่ก็ยังไม่มั่นใจทั้งหมดว่า ท้องฟ้าสีเทาจะต้องถูกวาดด้วยโทนสีจริงของวัตถุเสมอไป ซึ่งโมฟทำเช่นนั้น แต่รูยส์ดาล (Ruisdael) ไม่ได้ทำ ดูเปร (Duprè) ก็ไม่ได้ทำ แล้วโคโรต์ (Corot) และโดบิกนีย์ (Daubigny) ละ

เอาละ เช่นเดียวกับภาพภูมิทัศน์ มันก็เป็นเช่นเดียวกับรูปบุคคลด้วย พี่หมายถึง อิสราเอลส์ วาดภาพกำแพงสีขาวแตกต่างจากเรโนลต์ (Regnault) หรือ ฟอ์ตูนิ (Fortuny) และผลที่ตามมาคือ รูปบุคคลก็ดูแตกต่างออกไปเมื่ออยู่บนพื้นหลังนั้น

<sup>100</sup> Vincent van Gogh – The Letters 450, accessed July 10, 2025, available from <https://vangoghletters.org/vg/letters/let450/letter.html>.

เมื่อพีได้ยินเธอพูดถึงชื่อใหม่ๆ มากมาย พีก็ไม่สามารถเข้าใจได้เสมอไปเมื่อพีไม่เคยเห็นผลงานของพวกเขาเลย และจากที่เธอพูดถึงเกี่ยวกับ “อิมเพรสชันนิสม์” พีก็เข้าใจแค่ความแตกต่างจากที่พีคิดไว้ แต่มันก็ยังไม่ชัดเจนสำหรับพีทั้งหมดว่าควรจะเข้าใจมันว่าอย่างไร

(...) อีโอ พีรู้สึกไม่สบายใจมานานแล้ว ที่จิตรกรบางคนในปัจจุบันกำลังแย่งชิงสีบิสเทอร์และยางมะตอยไปจากเรา ซึ่งในท้ายที่สุดแล้ว สิ่งทั้งดงามมากมายก็ถูกวาดด้วยสีเหล่านี้ ซึ่งหากใช้อย่างเหมาะสม จะทำให้การระบายสีเต็มอิม อ่อนโยน และเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ และในขณะเดียวกันก็สง่างามอย่างยิ่ง และมีคุณสมบัติที่โดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

แต่ในขณะเดียวกัน การใช้สีเหล่านี้ก็ต้องใช้ความพยายามในการเรียนรู้ เพราะต้องจัดการกับมันแตกต่างจากสีประเภททั่วไป และพีคิดว่าเป็นไปได้แน่นอน ที่จิตรกรหลายคนจะหวาดกลัวการทดลองที่ต้องลองทำครั้งแรก และแน่นอนว่ามันไม่ได้สำเร็จตั้งแต่วันแรกที่เริ่มใช้ ตอนนี้ก็ประมาณหนึ่งปีแล้วที่พีเริ่มใช้สีเหล่านี้ โดยเฉพาะสำหรับงานภาพวาดภายในอาคาร แต่ในตอนแรกมันทำให้พีผิดหวังจริงๆ แต่พีก็ยังคงจดจำสิ่งสวยงามที่พีเคยเห็นในสีเหล่านั้นได้เสมอ

เธอมีโอกาสดีกว่าพีในการหาข้อมูลเกี่ยวกับหนังสือศิลปะ หากเธอเจอผลงานที่ดีของนักเขียน เช่น หนังสือของฟรอมแติน (Fromentin) เกี่ยวกับจิตรกรชาวดัตช์ หรือหากเธอจำหนังสือเก่าๆ ได้ ขอให้เธอทราบว่าเพื่ออยากให้เธอชื่อมาสักสองสามเล่มหากมีโอกาส แต่ต้องเป็นหนังสือที่เกี่ยวข้องกับเทคนิค และหักออกจากเงินที่เธอส่งมาให้พีตามปกติได้เลย พีตั้งใจจะเรียนรู้ทฤษฎี พีไม่คิดว่ามันไร้ประโยชน์เลย และเชื่อว่าหลายครั้งสิ่งที่เรารู้สึกหรือสงสัยโดยสัญชาตญาณ จะนำไปสู่ความจริงที่สมบูรณ์และความชัดเจน หากในการค้นหาของเรา มีแนวทางบางอย่างเป็นคำแนะนำที่ใช้งานได้จริง แม้ว่าจะมีเพียงหนึ่งอย่างหรือน้อยมากที่เกี่ยวกับสิ่งนั้นในหนังสือเล่มหนึ่ง บางครั้งก็คุ้มค่า คุ้มค่าทั้งการอ่านรวมถึงการซื้อด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันนี้ และในยุคของโธเร่ (Thore) และชาร์ลส์ บลองก์ก็มีผู้คนเขียนสิ่งต่างๆ ที่น่าเสียดายที่กำลังจะเลือนหายไปแล้วในปัจจุบัน

ขอยกตัวอย่างเรื่องหนึ่ง เธอรู้หรือไม่ว่า โทนีสสมบูรณ์ (unbroken tone) และ โทนีสหม่นคืออะไร? เธอสามารถมองเห็น มันได้ในภาพวาดอย่างแน่นอน แต่เธอรู้หรือไม่ว่าจะอธิบายสิ่งที่เธอเห็นได้อย่างไร? พวกเขาหมายถึงอะไรด้วยคำว่า หม่น?

เราควรจะรู้เรื่องแบบนี้ ทั้งในเชิงทฤษฎีด้วย ไม่ว่าจะเป็นในฐานะคนฝึกวาดภาพจิตรกรรมหรือในฐานะผู้เชี่ยวชาญที่พูดถึงเรื่องเกี่ยวกับสี คนส่วนใหญ่เข้าใจสิ่งที่พวกเขาต้องการจากสิ่งนี้ ด้วยคำเหล่านี้จริงๆ ยกตัวอย่างเช่น คำที่ใช้นั้นมีความหมายที่ เฉพาะเจาะจงมาก

กฎของสี (The laws of colour) นั้นยอดเยี่ยมที่สุด กฎเหล่านี้แม่นยำมากที่สุดเพราะไม่ได้มาจากความบังเอิญ เช่นเดียวกับที่ผู้คนในปัจจุบันไม่เชื่อในปาฏิหาริย์จากพระเจ้าแบบสุ่มที่กระโดดจากสิ่งหนึ่งไปยังอีกสิ่งหนึ่งตามอำเภอใจและเผด็จการ แต่กำลังเริ่มที่จะเคารพ ชื่นชม และเชื่อในธรรมชาติมากขึ้น ด้วยเหตุผลเดียวกันนี้ พีเชื่อว่าผู้คนควร พีไม่ได้บอกවාให้ละเลย แต่ควรตรวจสอบ

อย่างละเอียดถี่ถ้วน ตรวจสอบ และ เปลี่ยนแปลงแนวคิดเก่าๆ เกี่ยวกับอัจฉริยภาพโดยกำเนิด แรงบันดาลใจ ฯลฯ ในงานศิลปะอย่างมีนัยสำคัญ

พีไม่ปฏิเสธการมีอยู่ของอัจฉริยภาพ หรือแม้แต่พรสวรรค์ แต่พีปฏิเสธข้อสรุปที่ว่า ทฤษฎีและการฝึกฝนนั้นไร้ประโยชน์เสมอไปโดยธาตุแท้ของสิ่งนั้น

(...) ส่วนเรื่องสีดำ จริงๆ แล้วพีไม่ได้ใช้มันในภาพศึกษาเหล่านี้ เนื่องจากพีต้องการเอฟเฟกต์ที่รุนแรงกว่าสีดำ และสีครามกับเทอร์ราซิเอนน่า (Terra sienna) สีน้ำเงินปรัสเซียนกับเบิร์นทซิเอนน่า (Burnt sienna) จริงๆ แล้วให้โทนสีที่ลึกกว่าสีดำบริสุทธิ์เสียอีก สิ่งพีคิดบางครั้งเมื่อได้ยินคนพูดว่า 'ไม่มีสีดำในธรรมชาติ' คือ ในสีก็ไม่จำเป็นต้องมีสีดำเช่นกัน

ไม่ว่าเธอจะทำอะไรก็ตาม อย่าเข้าใจผิดว่านักใช้สีไม่ใช้สีดำ เพราะเป็นที่ชัดเจนอยู่แล้วว่าทันทีที่เติมองค์ประกอบของสีน้ำเงิน แดง หรือเหลืองลงในสีดำ สีนั้นก็กลายเป็นสีเทา นั่นคือสีเทาแดง เทาเหลือง หรือเทาน้ำเงินที่เข้มขึ้น

สิ่งหนึ่งที่พีคิดว่าน่าสนใจมากคือสิ่งที่ ชาร์ลส์ บลองก์ กล่าวในหนังสือ *Les artistes de mon temps* เกี่ยวกับเทคนิคของเวลัสเกซ (Velázquez) ว่าเงาและโทนสีกลาง (half-tones) ของเขามักจะประกอบด้วย สีเทาธรรมชาติที่ไร้สี (Colourless cool greys) ซึ่งมีสีดำและสีขาวเล็กน้อยเป็นส่วนประกอบหลัก ในส่วนที่เป็นกลางและไร้สีเหล่านั้น เพียงแค่การแต้มเล็กน้อยหรือการบ่งบอกถึงสีแดงเพียงเล็กน้อยก็ปรากฏให้เห็นได้ทันที (...)

#### จดหมายฉบับที่ 534<sup>101</sup>

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง ธีโอ แวน โก๊ะห์  
เมืองนูเนิน, วันที่ 10 ตุลาคม ค.ศ. 1885

ธีโอที่รัก พีอยู่ที่อัมสเตอร์ดัมมาหนึ่งอาทิตย์แล้ว พีไม่ได้ไปเที่ยวที่ไหนเลย ยกเว้นแต่พิพิธภัณฑสถานศิลปะ (...) พีไม่รู้ว่าเธอจำภาพวาดของ Frans Hals ในผลงาน Meagre Company (1673) ได้หรือเปล่า (...) แค่นี้ภาพเดียวทำให้มาเที่ยวที่เมืองนี้คุ้มค่าแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับนักใช้สี ในภาพมีคนหนึ่ง ในภาพนั้น เป็นคนถือธงที่มุมซ้ายสุดของภาพขีดติดขอบเลยทีเดียวนั่นสวมเสื้อผ้าสีเทาตั้งแต่หัวจรดเท้า เราจะเรียกมันว่า สีเทาหมุก (Pearl grey) ซึ่งเป็นโทนสีกลางที่แปลกตา อาจได้จากการผสมสีส้มและสีน้ำเงินเข้าด้วยกันจนมันหักล้างกันเอง โดยการปรับเปลี่ยนสีพื้นฐานนี้ในตัวเอง ทำให้มันสว่างขึ้นเล็กน้อยในจุดหนึ่ง และมีดลงเล็กน้อยในอีกจุดหนึ่ง ทั้งร่างของคนคนนั้นจึงดูเหมือนถูกวาดด้วยสีเทาเพียงสีเดียว แต่ร่องเท้าหนังกลับมีวัสดุที่ต่างจากกางเกงที่รัดขา ซึ่งต่าง

<sup>101</sup> Vincent van Gogh – The Letters 534, accessed July 12, 2025, available from <https://vangoghletters.org/vg/letters/let534/letter.html>

จากรอยพับของกางเกงชั้นใน ซึ่งต่างจากเสื้อคลุม เพื่อแสดงให้เห็นถึงวัสดุที่แตกต่างกัน ซึ่งมีสีที่แตกต่างกันมาก แต่ก็ยังคงเป็นสีเทาตระกูลเดียวกันทั้งหมด

แต่เดี๋ยวก่อน! ในสีเทานั้น เขาก็ได้ใส่สีน้ำเงินและสีส้ม และสีขาเข้าไปด้วย เสื้อคลุมตัวนั้นมีริบบิ้นผ้าซาตินสีน้ำเงินที่นุ่มนวลอย่างน่าอัศจรรย์ ผ้าคาดเอวและธงเป็นสีส้ม และปลอกคอสีขาว สีส้ม สีขาว สีน้ำเงิน ซึ่งเป็นสีประจำชาติในตอนนั้น การใช้สีส้มและสีฟ้าเคียงข้างกันในภาพเป็นสเปกตรัมสีที่อลังการ การวาดภาพบนพื้นเทาที่ผสมมาแล้วอย่างดี โดยการวาดสีทั้งสองลงไปในนั้นทำให้ภาพเหมือนมีชีวไฟฟ้าปะทะกันอยู่ แม้จะเป็นข้อสีก็ตาม (ในแง่มุมมองของการใช้สี) เพื่อให้มันหักล้างกันเองและมีสีขาวตัดกับสีเทานั้น นอกจากนี้ในภาพวาดนั้นยังมีสเปกตรัมสีส้มอื่นๆ ที่ตัดกับสีน้ำเงินที่แตกต่างกัน และยังมีการใช้สีดำที่งดงามที่สุดตัดกับสีขาวที่งดงามที่สุดอีกด้วย ส่วนศีรษะของคนในภาพ ประมาณยี่สิบคนดูเปล่งประกายด้วยจิตวิญญาณและชีวิต และพวกเขาถูกวาดขึ้นมาได้อย่างไร! และสีอะไรกัน! ข้างเป็นรูปภาพที่ยืดเยื้อที่สุดของคนในภาพแบบเต็มตัว แต่ผู้ชายหนึ่งนั้นในมุมซ้ายที่มีสีส้ม สีขาว และสีน้ำเงินคนนั้น พี่แทบไม่เคยเห็นรูปคนทั้งงดงามอย่างน่าอัศจรรย์มากไปกว่านี้อีกแล้ว มันเป็นเรื่องที่น่าอัศจรรย์มาก เดอลาครัวซ์จะต้องหลงรักมัน หลงรักมันอย่างที่สุดเลยทีเดียว (...)



ภาพที่ 7 Frans Hals, The Meagre Company (1637), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 209 × 429 ซม.

ที่มา: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Frans\\_Hals,\\_De\\_magere\\_compagnie.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Frans_Hals,_De_magere_compagnie.jpg)

จดหมายฉบับที่ 537<sup>102</sup>

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง อีโธ แวน โก๊ะห์

เมืองนูเนน, ประมาณวันพุธที่ 28 ตุลาคม ค.ศ. 1885

อีโธที่รัก,

ตอนนี้งานสีของพี่กำลังละลาย และความหมองหม่นของการเริ่มต้นในตอนแรก นั้นหายไป แล้ว พี่ยังคงเจอทางตันอยู่บ่อยๆ เมื่อลงมือทำอะไรบางอย่าง แต่ถึงอย่างนั้น สีต่างๆ จะไล่เรียงตามกันมาเอง เองราวกับว่ามันเกิดขึ้นเอง และเมื่อเลือกสีหนึ่งเป็นสีเริ่มต้น พี่ก็มองเห็นได้อย่างชัดเจนในใจว่า อะไรจะเกิดขึ้นตามมาจากสีนั้นและจะทำให้มันมีชีวิตชีวาได้อย่างไร

จูลส์ ดูเปร (Jules Dupré) เหมือนเป็นเดอลาคาร์วัซในงานภูมิทัศน์ เพราะเขาแสดงอารมณ์ที่หลากหลายอย่างมหาศาลในบทเพลงสี ภาพทะเลในตอนนี้มีสีเขียว น้ำเงินที่ละเอียดอ่อนที่สุดและสีน้ำเงินโทนหม่น และโทนสีหลากหลายสีของไข่มุก จากนั้นเป็นภาพภูมิทัศน์ฤดูใบไม้ร่วง มีใบไม้ตั้งแต่สีแดงไวน์เข้มไปจนถึงสีเขียวสด ตั้งแต่สีส้มสดใสไปจนถึง สีน้ำตาลอมแดงเข้ม และยังมีสีอื่นๆ ในท้องฟ้าเป็นสีเทา สีม่วงไล่แลค สีน้ำเงิน สีขาว ซึ่งสร้างความตึงเครียดกับใบไม้สีเหลือง จากนั้นเป็นภาพพระอาทิตย์ตกดินในสีดำ สีม่วง สีแดงเพลิง จากนั้นก็แปลกประหลาดมากขึ้น เช่น มุมหนึ่งของสวนที่พี่เห็นและไม่เคยลืม สีดำในเงา สีขาวในพระอาทิตย์ สีเขียวสดใส สีแดงเพลิง และจากนั้นก็ เป็นสีน้ำเงินเข้ม น้ำตาลอมเขียวแบบขมขม และเหลืองอมน้ำตาลอ่อน สีที่จริงแท้แน่นอนสามารถสื่อสารได้มากมายจริงๆ พี่ยกย่องจูลส์ ดูเปรมาโดยตลอด และเขาจะได้รับการยอมรับมากขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ตอนนี้ เพราะเขาคือศิลปินแห่งสีตัวจริง สีนั้นน่าสนใจเสมอ กับความทรงพลังและน่าตื่นตาตื่นใจ ไซ้ เขาเป็นพี่น้องกับเดอลาคาร์วัซจริงๆ อย่างที่พี่บอกไป พี่คิดว่าจดหมายของเธอเกี่ยวกับสีดำนั้น ดีมาก และสิ่งที่เธอพูดเกี่ยวกับการ ไม่ใช่สีที่เห็นตามธรรมชาติ ก็ถูกต้องเช่นกัน

ถึงอย่างนั้น มันก็ยังไม่ทำให้พี่พอใจ ในความคิดของพี่ มีอะไรซ่อนอยู่เบื้องหลังการไม่ใช่สีจริงของวัตถุนี้อีกมาก จิตรกรที่แท้จริงคือผู้ที่ไม่ใช่สีจริงของวัตถุ นั่นคือสิ่งที่บลองก์และเดอลาคาร์วัซเคยถกกัน

(...) เอาละ นี่ก็คืออีกตัวอย่างหนึ่ง สมมติว่าพี่ต้องวาดภาพภูมิทัศน์ฤดูใบไม้ร่วง ต้นไม้ที่มีใบสีเหลือง ดีมากนะ ถ้าพี่นึกภาพให้เป็นบทเพลงในสีเหลือง มันสำคัญหรือไม่ว่าสีเหลืองที่ลงเป็นพื้นภาพของพี่ไม่เหมือนกับสีของใบไม้ มันแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย แต่สิ่งสำคัญทั้งหมดอยู่ที่การรับรู้ของพี่ที่มีต่อโทนสีหลากหลายไม่มีที่สิ้นสุด ในโทนสีแบบเดียวกัน

<sup>102</sup> Vincent van Gogh – The Letters 537, accessed February 10, 2025, available from <https://vangoghletters.org/vg/letters/let537/letter.html>.

(...) คำกล่าวที่ว่า "อย่าใช้สิ่งจริงของวัตถุ" มีความหมายกว้างมาก และเปิดโอกาสให้จิตรกรมีอิสระในการค้นหาสีที่รวมกันเป็นองค์รวมและมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ซึ่งจะปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้นผ่านความตัดกันกับชุดสีอื่น

สีแสดงออกถึงบางสิ่งในตัวเอง เราขาดมันไม่ได้ เราต้องใช้สิ่งเหล่านี้ สิ่งที่ดีสวยงาม ถ้าหากสวยงามจริงๆ ก็ถูกต้องแล้ว เมื่อเวโรเนเซ (Veronese) วาดภาพบุคคลของสังคมชั้นสูงของเขาในภาพ The marriage feast at Cana (1563) เขาอุทิศงานสีทั้งหมดของเขาให้กับความละเอียดเข้มข้นของสีสัน ทั้งสีม่วงเข้มมืดมิดและสีทองอันงดงาม จากนั้นเขายังเติมสีฟ้าอ่อนจางๆ และสีขาวมุก ซึ่งไม่ปรากฏในส่วนภาพด้านหน้า เขาสาดสีเหล่านี้ไปที่ส่วนภาพพื้นหลัง และมันก็ถูกต้องจริงๆ เปลี่ยนแปลงไปเองกลายเป็นสภาพแวดล้อมของวังหินอ่อนและท้องฟ้าที่เติมเต็มรูปบุคคลได้อย่างน่าประหลาดใจ ฉากพื้นหลังนั้นงดงามมาก เพราะมันเกิดขึ้นเองอย่างเป็นธรรมชาติ จากการคำนวณของสีต่างๆ ประกอบกัน



ภาพที่ 8 Paolo Veronese, The Wedding at Cana (1563), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 677x994 ซม.

ที่มา: [https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/  
from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana](https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana)

จดหมายฉบับที่ 538<sup>103</sup>

จาก วินเซนต์ แวนโก๊ะ ถึง จีโอ แวน โก๊ะ

เมืองนูเนิน, อังคารที่ 3 หรือ พุธที่ 4 พฤศจิกายน ค.ศ. 1885

(...) ในไม่ช้า เธอจะได้รับภาพที่พี่ศึกษาไปไม่เปลี่ยนสีสองภาพ ภาพหนึ่งเป็นสีเหลือง (ต้นปอปลาร์) และอีกภาพเป็นสีส้ม (ต้นโอ๊ก) พี่อยู่กับภรรยาของพี่ ถ้าเพียงแต่เราได้เรียนรู้สิ่งเหล่านี้ตั้งแต่ยังเยาว์วัย!

แต่เรื่องราวของคนส่วนใหญ่ ด้วยโชคชะตาบางอย่าง คือการต้องแสวงหาแสงสว่างเป็นเวลานาน เพราะเป็นที่แน่นอนอย่างยิ่งว่าภรรยาของพี่ ซึ่ง เดอลาคร์วซ์เป็นผู้จัดลำดับ นำเสนอออกมาอย่างสมบูรณ์และในบริบทที่มีประโยชน์ในทุกๆ ส่วน เช่นเดียวกับที่ นิวตัน ทำกับแรงโน้มถ่วง และ สตีเฟนส์ ทำกับไอน้ำ กฎของสีทั้งหมดนี้คือเรื่องของแสง

พี่ได้ทำภาพศึกษาฤดูใบไม้ร่วงอีกภาพหนึ่งของสระน้ำในสวนที่บ้านด้วย มีภาพวาดที่นั่นอย่างแน่นอน พี่เคยพยายามจะวาดมันออกมาครั้งหนึ่งเมื่อปีที่แล้ว

ภาพที่พี่วาดตอนนี้เป็นองค์ประกอบที่ค่อนข้างแข็งกระด้าง; ต้นไม้สองต้น (สีส้มและเหลือง) ทางขวา พุ่มไม้สองพุ่ม (สีเทาอมเขียว) ตรงกลาง ต้นไม้สองต้น (สีเหลืองอมน้ำตาล) ทางซ้าย ด้านหน้า สระน้ำ สีดำ พื้นหน้าเป็นหญ้าแห้งเขียว ฉากหลัง มองเห็นพุ่มไม้ที่ตัดกับสีเขียวสดใสมาก ท้องฟ้าที่กลมกลืนกับสิ่งนี้ในแง่ของพลัง เป็นสีเทาหินชนวนและน้ำเงินเข้ม พวกเขาคงจะคิดว่ามันมืดและดำเกินไปอย่างแน่นอน แต่เวลาที่เรามาทำภาพศึกษาที่มีดีๆ มักจะสิ้นเกินไปเสมอ

พี่แนบหนังสือของ ชาร์ลส์ บลองก์ ไปในลังพร้อมกับภาพศึกษาต่างๆ รวมถึงพระคัมภีร์ที่พวกเขาให้พี่มาสำหรับเธอที่บ้าน ซึ่งพี่ได้นำมาวาดเป็นภาพหนึ่ง

เธออย่ากังวลไปเลยถ้าพี่จะปล่อยให้รอยฟุ่กันบนภาพวาดของพี่เป็นอย่างที่มันเป็น โดยมีส่วนที่นูนของสีที่เล็กหรือใหญ่กว่าปกติ นี่ไม่ได้หมายความว่าอย่างไรเลย ถ้าเราปล่อยให้ทิ้งไว้ประมาณหนึ่งปี (หรือครึ่งปีก็เพียงพอแล้ว) แล้วใช้ใบมีดโกนขูดที่อย่างรวดเร็ว เราจะได้สีที่คงทนกว่ามากเมื่อเทียบกับการลงสีแบบบางๆ ถ้าภาพวาดจะคงสภาพดีและรักษาสีไว้ได้ สิ่งสำคัญคือส่วนที่สว่างโดยเฉพาะจะต้องถูกลบสีอย่างหนา และทั้งจิตรกรที่มีชื่อเสียงในอดีตและจิตรกรฝรั่งเศสในปัจจุบันก็ได้ใช้วิธีการขูดสีนี้ พี่เชื่อว่าการลงเคลือบสีแบบโปร่งใส (glazes) มักจะจมหายไปหมดและจางหายไปตามกาลเวลา หากหาก่อนที่ภาพวาดในชั้นตอนเตรียมการจะแห้งสนิท แต่ถ้าทาทับทีหลัง มันจะคงทนจริงๆ เธอเองก็สังเกตเห็นสีของภาพศึกษาของพี่ในสตูดิโอดีขึ้นเรื่อยๆ แทนที่จะแยลงตามกาลเวลา พี่คิดว่าสิ่งนี้มาจากการลงสีอย่างหนา ซึ่งพี่ไม่ได้ใช้น้ำมันเลย เมื่อผ่านไปหนึ่งปี น้ำมันเล็กน้อยที่สีมักจะมียู่จะระเหยออกมา และเราก็จะได้สีที่นูนขึ้นมาอย่างดีและแข็งแรง (impasto) นั่นคือคำถาม การวาด

<sup>103</sup> Vincent van Gogh – The Letters 538, accessed July 12, 2025, available from

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let538/letter.html>

ภาพเพื่อให้สีแข็งตัวอย่างเหมาะสม ซึ่งในความคิดของพีแล้ว มันเป็นเรื่องน่าเสียดายที่สีบางชนิดที่คงทนอย่างโคบอลต์นั้นแพงมาก (...)

### จดหมายฉบับที่ 569<sup>104</sup>

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง โฮเรช มันน์ ลิเวนส์

เมืองปารีส, ประมาณวันพุธที่ 22 กันยายน ค.ศ. 1886

(...) ที่แอนต์เวิร์ปฉันไม่รู้จกด้วยซ้ำว่าพวก อิมเพรสชันนิสต์ คืออะไร แต่ตอนนี้ฉันได้เห็นพวกเขาแล้ว และแม้ว่าฉันจะไม่ได้เป็นหนึ่งในกลุ่มนั้น แต่ฉันก็ชื่นชมภาพวาดอิมเพรสชันนิสต์บางภาพมาก เช่น เดอกาส์ กับภาพหุ่นผู้หญิงเปลือย และ โคลด โมเนต์ กับภาพทิวทัศน์

ส่วนเรื่องสิ่งที่ฉันทำอยู่ตอนนี้ ด้วยการผันขาดเงินที่จะจ้างแบบมาเป็นแบบ ฉันจึงทุ่มเทให้กับการวาดภาพคนไม่ได้ ตอนนี้ฉันกำลังวาดภาพชุดเพื่อศึกษาเรื่องสี โดยการวาดภาพดอกไม้ สีจากดอกไม้ เช่น ดอกบ๊อบบี้แดง ดอกคอรันพลาเวอร์สีน้ำเงิน ดอกฟอร์เก็ตมีน็อตสีฟ้า ดอกกุหลาบสีขาว และชมพู ดอกเบญจมาศสีเหลือง เพื่อจับคู่สีตรงข้ามของสีน้ำเงินและสีส้ม สีแดงและสีเขียว สีเหลืองและสีม่วง ฉันตามหาโทนสีหม่น และโทนสีที่เป็นธรรมชาติ เพื่อจะหาความกลมกลืนกันของสีที่ตัดกันอย่างสิ้นเชิง และฉันพยายามที่จะแสดงสีที่จัดจ้าน ที่ไม่ใช่ความกลมกลืนในรูปแบบของโทนสีเทา

หลังจากที่ได้ ยิมนาสติก (Gymnastics of Coloured Composition) ทางศิลปะมาสักพัก ตอนนี้ฉันได้วาดภาพบุคคลสองภาพ ซึ่งฉันกล้าพูดได้ว่าดีขึ้นในแง่ของแสงและสีเมื่อเทียบกับภาพที่ฉันเคยวาดมา

ดังนั้นอย่างที่เรารู้กันในเรื่องของ สี ที่แสวงหาชีวิต การวาดที่แท้จริงคือการปั้นรูปทรงด้วยสี

ฉันยังได้วาดภาพทิวทัศน์อีกสิบกว่าภาพ ซึ่งใช้สีเขียว และสีน้ำเงินที่สดมากขึ้นด้วย (...)

ลิเวนส์ ถ้าฉันรู้ว่านายมีความปรารถนาในสิ่งเดียวกัน เราก็อาจจะร่วมมือกันได้ ตอนนั้นฉันมั่นใจว่านายเป็นนักใช้สีตัวจริง และตั้งแต่ฉันได้เห็นงานของกลุ่มอิมเพรสชันนิสต์ ฉันยืนยันกับนายเลยว่า ทั้งสีของนายและสีของฉันที่กำลังก่อร่างขึ้นมานั้น ไม่ได้เหมือนกับทฤษฎีของพวกเขาตรงๆ แต่ฉันกล้าพูดได้เลยว่า เรามีโอกาสที่ดีมาก และเป็นโอกาสที่ดีที่จะได้พบเพื่อนสักคนที่คิดตรงกัน (...)

<sup>104</sup> Vincent van Gogh – The Letters 569, accessed July 12, 2025, available

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let569/letter.html>.

**จดหมายฉบับที่ 574<sup>105</sup>**

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง วิลเลอมิน แวน โก๊ะห์

เมืองปารีส, ปลายเดือน ตุลาคม ค.ศ. 1887

(...) โชคชะตาของพีบ่งบอกเหนือสิ่งอื่นใดว่าพีกำลังเติบโตอย่างรวดเร็วเป็นชายชราตัวน้อยๆ เธอรู้ไหม มีริ้วรอย มีหนวดเคราแข็งๆ มีฟันปลอมจำนวนหนึ่ง ฯลฯ แต่มันไม่สำคัญอะไรเลย พีมีอาชีพที่สกรปรกและยากลำบาก นั่นคือการวาดภาพ และถ้าพีไม่ใช่คนแบบนี้ พีก็คงไม่วาดภาพ แต่เมื่อพีเป็นอย่างที่พีเป็น พีก็มักจะทำงานด้วยความสุข และพีเห็นความเป็นไปได้ที่รับหรือว่าจะสร้างภาพวาดที่ยังคงมีเค้าโครงของความเป็นหนุ่มสาวและความสดชื่น แม้ว่าวัยหนุ่มของพีจะเป็นสิ่งหนึ่งที่พีสูญเสียไปก็ตาม หากพีไม่มีริ้วรอย มันก็คงเป็นไปได้ที่พีจะทำงานของพีให้ดีที่สุด แต่เพราะพีมีเขาเป็นเพื่อน พีเชื่อว่าพีจะก้าวหน้ามากขึ้นและสิ่งต่างๆ จะดำเนินไปตามครรลอง พีวางแผนที่จะไปทางใต้สักพักทันทีที่พีทำได้ ที่นั่นมีสีสันมากกว่าและมีแสงแดดมากกว่าที่นี่

(...) สิ่งพีที่คิดเกี่ยวกับงานของพีเองคือ ภาพวาดชวานากินมันฝรั่งที่พีวาดในบูเนนนั้น เป็นผลงานที่ดีที่สุดที่พีเคยทำ แต่ตั้งแต่นั้นมา พีก็ไม่มีโอกาสหาแบบวาดรูปคนเลย แต่กลับมีโอกาสได้ศึกษาเรื่องสีแทน และถ้าพีหาแบบวาดรูปคนได้อีกครั้งในภายหลัง พีก็หวังว่าจะแสดงให้เห็นว่าพีกำลังมองหาสิ่งอื่นนอกเหนือจากภาพภูมิทัศน์สีเขียวเล็กๆ หรือดอกไม้ เมื่อปีที่แล้ว พีวาดแต่ดอกไม้เกือบทั้งหมดเพื่อทำความเข้าใจกับสีอื่นที่ไม่ใช่โทนสีเทา นั่นคือ สีชมพู สีเขียวอ่อนหรือเขียวสด สีฟ้าอ่อน สีม่วง สีเหลือง สีส้ม สีแดงสดใส และเมื่อพีวาดภาพภูมิทัศน์ในอัสเนียร์สในฤดูร้อนนี้ พีก็เห็นสีส้มในภาพมากกว่าเดิม พีกำลังศึกษาเรื่องนี้ในภาพเหมือนบุคคลในตอนนี

**จดหมายฉบับที่ 590<sup>106</sup>**

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง วิลเลอมิน แวน โก๊ะห์

เมืองอาร์ลส์, วันที่ 30 มีนาคม ค.ศ. 1888

(...) น้องคงเข้าใจว่าชนบททางตอนใต้ไม่อาจวาดได้อย่างสมบูรณ์ด้วยงานสีของ โมฟ ผู้ซึ่งเป็นจิตรกรที่อาศัยอยู่ทางตอนเหนือ และเป็นผู้เชี่ยวชาญในการใช้สีเทาเสมอมา แต่ในปัจจุบัน งานสีของพีเต็มไปด้วยสีส้มอย่างแท้จริง – สีฟ้าของท้องฟ้า สีชมพู สีส้ม สีแดงชาด สีเหลืองอร่าม สีเขียวสด สีแดงไวน์สว่าง สีม่วง

<sup>105</sup> Vincent van Gogh – The Letters 574, accessed February 10, 2025, available

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let574/letter.html>

<sup>106</sup> Vincent van Gogh – The Letters 590, accessed July 12, 2025, available

<https://vangoghletters.org/vg/letters/let590/letter.html>

ที่แม้ว่าจะมีความเข้มข้นของสีทุกสี แต่สามารถระบายให้กลมกลืนลงตัวกันอย่างสงบได้ และบางสิ่งก็เกิดขึ้นเช่นเดียวกับดนตรีของวากเนอร์ ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราขนาดใหญ่ แต่ไม่ได้ลดทอนความลุ่มลึกลงแต่อย่างใด ผู้คนต่างชื่นชอบผลลัพธ์ที่สดใสและมีสีสัน และพีคิดเสมอว่าในอนาคตจะมีจิตรกรหลายคนจะไปทำงานในประเทศเขตร้อน น้องจะเข้าใจถึงการเปลี่ยนแปลงในการวาดภาพมากขึ้น ถ้าน้องนึกถึงภาพวาดสีสดใสของญี่ปุ่นที่ตอนนี้ได้เห็นทั่วไป ทั้งภาพทิวทัศน์และภาพบุคคล ซีโอและพีมีภาพพิมพ์ญี่ปุ่นเหล่านี้หลายร้อยภาพเลยทีเดียว (...)

### จดหมายฉบับที่ 673<sup>107</sup>

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง ซีโอ แวน โก๊ะห์

เมืองอาร์ลส์, วันจันทร์ที่ 3 กันยายน ค.ศ. 1888

(...) พี่ยังอยู่ในระหว่างการคิดใคร่ครวญถึงสองเรื่อง คือปัญหาทางวัตถุ ที่ต้องดิ้นรนไปหามาเพื่อสร้างการดำรงชีวิต อีกเรื่องหนึ่ง คือการศึกษาเรื่องสี พี่ยังคงมีความหวังว่าจะค้นพบบางสิ่งในนั้นว่าในสีทั้งหลายจะมีสีที่ทำให้สีของกันและกันเปล่งประกายออกมาได้ เหมือนเป็นคู่รักกัน เต็มเต็มซึ่งกันและกันดังคู่สามีและภรรยา เพื่อแสดงความคิดที่อยู่ในหัวนี้ผ่านรัศมีของโทนสีสว่างบนพื้นหลังสีเข้ม เพื่อแสดงความหวังผ่านดวงดาวบางดวง เพื่อแสดงความร้อนของสิ่งมีชีวิตผ่านลำแสงของพระอาทิตย์ยามอัสดง ทั้งหมดนั้นไม่ใช่ความจริงแบบภาพลวงตา (trompe-l'oeil) อย่างแน่นอน แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่จริง (...)

### จดหมายฉบับที่ 682<sup>108</sup>

จาก แวน โก๊ะห์ ถึง ซีโอ แวน โก๊ะห์

เมืองอาร์ลส์, วันที่ 18 กันยายน ค.ศ. 1888

(...) พี่ไม่รู้ว่าจะมอธบายได้ชัดพอหรือเปล่า แต่พูดให้เข้าใจก็คือ เรากำลังทำงานศิลปะที่เป็นเรื่องราวซึ่งจะไม่ใช่แค่ของยุคสมัยของเราเท่านั้น แต่จะถูกสานต่อโดยคนอื่นๆ หลังนี้ต่อไปด้วย

น้องก็กำลังทำเช่นนั้นในธุรกิจของตอง ซึ่งจะเติบโตขึ้นในอนาคตแน่นอน แม้ว่าตอนนี้ จะมีความยุ่งยากมากมายก็ตาม แต่สำหรับพี่ พี่มองเห็นว่าในอนาคตจะมีศิลปินคนอื่นๆ ที่อยากให้เห็นสีภายใต้แสงอาทิตย์ที่สว่างจ้าขึ้น และในความชัดเจนแบบญี่ปุ่นมากขึ้น ตอนนีถ้พี่ตั้งสตูดิโอพำนักที่ทางเข้าสู่ภาคใต้ มันก็ไม่ใช่เรื่องไร้สาระเลย

<sup>107</sup> Vincent van Gogh – The Letters 673, accessed July 12, 2025, available <https://vangoghletters.org/vg/letters/let673/letter.html>

<sup>108</sup> Vincent van Gogh – The Letters 682, accessed July 12, 2025, available <https://vangoghletters.org/vg/letters/let682/letter.html>

และนั่นก็หมายความว่าเราสามารถทำงานได้อย่างสงบสุข ถ้าคนอื่นพูดว่า “มันไกลจากปารีสเกินไป” อะไรทำนองนั้น? ก็ปล่อยเขาไป น่าเสียดายสำหรับพวกเขา แล้วทำไมจิตรกรผู้ใช้สีที่ยิ่งใหญ่ที่สุดอย่าง เดอลาครัวร์ ถึงกล่าวอย่างจริงจังว่าการไปทางใต้และไกลถึงแอฟริกาเป็นสิ่งจำเป็นล่ะ? เห็นได้ชัดว่าไม่ใช่แค่ในแอฟริกาเท่านั้น แต่แม้แต่ที่อาร์ลส์นี่เอง น้องก็จะพบความตึงเครียดที่สวองามระหว่างสีแดงกับสีเขียว สีน้ำเงินกับสีส้ม สีเหลืองกับสีม่วง และจิตรกรผู้ใช้สีที่แท้จริงทุกคนจะต้องยอมรับว่ามีชุดสีอื่นนอกเหนือจากของทางเหนือ (...)

### จดหมายฉบับที่ 768<sup>109</sup>

จาก แวน โก๊ะท์ ถึง ซีโอ แวน โก๊ะท์

เมืองอาร์ล, วันที่ 3 พฤษภาคม ค.ศ. 1889

(...) สิ่งที่น่าพิศวงเกี่ยวกับปารีสและเดอลาครัวร์นั้นถูกต้องอย่างที่สุดเลย คนเหล่านั้นได้แสดงให้เห็นแล้วว่าการวาดภาพจะเป็นอะไรได้บ้าง แต่เราอย่าสับสนเมื่อมันมีความแตกต่างกันอย่างมหาศาลเลย ในฐานะจิตรกรที่ที่ไม่มีวันมีความสำคัญอะไรเลย ฉันรู้สึกแบบนั้น สมมติว่าทุกสิ่งเปลี่ยนไปหมด ทั้งนิสัย การอบรมเลี้ยงดู สถานการณ์ แล้วสิ่งนั้นหรือสิ่งนี้อาจจะเกิดขึ้นได้ แต่เราเป็นคนที่มีเหตุผลเกินกว่าที่จะสับสน บางครั้งพี่ก็เสียใจที่ไม่ยึดติดอยู่กับแค่งานสีแบบดัดจริตในรูปแบบโทนาสีเทา และวาดภาพวิวทัศน์ในมงมาร์ตไปเรื่อยๆ โดยไม่ไปสนใจอะไร (...)

พี่ได้ข่าวจากหนังสือพิมพ์ว่ามีสิ่งดีๆ ในงานชาลอน พี่ขอเตือนน้องนะ ว่าอย่าพึ่งลงทุนเต็มตัวไปเฉพาะกับงานอิมเพรสชันนิสต์ ถ้าหากว่ามีผลงานอื่นที่ดี อย่าพึ่งปิดกั้นตัวเอง อย่ามองข้ามไป เพราะแน่นอนว่าการใช้สีจะพัฒนาไปเรื่อยๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากอิมเพรสชันนิสต์ แม้ว่าพวกเขาจะออกจากขนบไปบ้าง แต่เดอลาครัวร์ นั้นสมบูรณ์แบบกว่าพวกเขาอยู่แล้ว และลองคิดถึง มิลเลต์ ผู้แทบจะไม่มีสีเลย แต่งานของเขางดงามได้อย่างแท้จริง ความบ้าคลั่งนั้นมีประโยชน์ในแง่ที่ทำให้คนเราอาจจะปิดกั้นน้อยลง และพี่ไม่เสียใจเลยที่ต้องการเรียนรู้เชิงเทคนิคเพิ่มเติมเกี่ยวกับทฤษฎีสี เพราะในฐานะศิลปิน เราก็เป็นเพียงห่วงโซ่หนึ่งในระบบศิลปะนี้ และไม่ว่าน้องจะพบอะไรหรือไม่ ก็ตามในงานนี้ น้องก็สามารถปล่อยใจตัวเองด้วยสิ่งเหล่านี้ได้ (...)

<sup>109</sup> Vincent van Gogh – The Letters 786, accessed July 12, 2025, available <https://vangoghletters.org/vg/letters/let768/letter.html>

### 2.3 ทฤษฎีสี

ทฤษฎีสีสำหรับจิตรกรเป็นทัศนธาตุที่สำคัญอย่างยิ่ง จิตรกรทุกยุคสมัยในประวัติศาสตร์ล้วนใช้สีสันทันในการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง ในแต่ละยุคจึงเกิดพัฒนาการในการใช้สีเพื่อตอบสนองต่อสุนทรียภาพทางศิลปะในยุคนั้น สร้างเป็นหลักการพื้นฐานในการใช้สีในยุคสมัยนั้น<sup>110</sup> ในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา เกิดการสร้างระบบของสี (Color system) และแผนภาพ (Diagram) มาใช้ในวงการศิลปะและวงการวิทยาศาสตร์ ซึ่งตั้งใจสร้างขึ้นเพื่อเป็นรากฐานของ การระบุข้อมูลที่เฉพาะเจาะจงเกี่ยวกับสี วิธีการนำสีมาใช้และการสร้างมาตรฐานของการใช้สี ดังนั้นเมื่อมีนักทฤษฎีสีสร้างความเข้าใจใหม่เกี่ยวกับสีให้เกิดขึ้นในแต่ละยุค จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงของสิ่งเหล่านี้ตามไปด้วย<sup>111</sup>

เพื่อทำความเข้าใจเรื่องทฤษฎีสี ควรมีความเข้าใจเกี่ยวกับสีในทฤษฎีทางศิลปะเบื้องต้น สีในวัตถุคือ สิ่งที่มีมนุษย์มองเห็นจากการสะท้อนสีของวัตถุนั้นออกมา ในขณะที่เดียวกันก็ดูดกลืนแม่สีที่ปรากฏออกมาในตัววัตถุนั้นด้วย แม่สีหรือสีปฐมภูมิ คือสีน้ำเงิน สีแดงและสีเหลือง เมื่อนำมาผสมกันจะเกิดเป็นทุติยภูมิ คือ สีน้ำเงินผสมกับสีเหลือง จะได้สีเขียว สีน้ำเงินผสมสีแดงจะได้สีม่วง สีเหลืองผสมสีแดงจะได้สีส้ม ทั้งนี้นอกจากสีทุติยภูมิจะเกิดจากการผสมสีแล้วยังมีคุณสมบัติในการเป็นสีคู่ตรงข้ามของแม่สีอีกด้วย นอกจากนี้เมื่อผสมแม่สีทั้งสามเข้าด้วยกันหรือผสมสีจากคู่ตรงข้ามเข้าด้วยกันเกิดเป็นสีคากกลาง คือสีที่ไม่ปรากฏว่าเป็นสีใด

สีคู่ตรงข้าม เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในทุกสี จึงหมายความว่าทุกสีมีสีคู่ตรงข้ามเสมอ เนื่องจากสีนั้นจะสะท้อนสีของตนเองออกมาสู่สายตาผู้ชมและดูดกลืนสีตรงข้ามของตนเองในปริมาณที่เท่ากัน จึงสามารถเห็นเงาของวัตถุนั้นในสีตรงข้ามได้ ทว่าสีขาวและสีดำ เป็นสองสีที่มีคุณสมบัติต่างออกไป เนื่องจากสีขาวจะสะท้อนสีทุกสี และสีดำเป็นค่าสีกลางจึงไม่สะท้อนสี<sup>112</sup>

คุณสมบัติของสี มีสามประการคือ ความเป็นสี (Hue) น้ำหนักสี (Value) ความเข้มของสี (Intensity) อธิบายเพิ่มเติมได้ดังนี้ ความเป็นสี หมายถึงลักษณะของสีเด่น สีบริสุทธิ์ที่แสดงคุณสมบัติว่าเป็นสีอะไร เช่น สีแดง สีเขียว สีน้ำเงิน เป็นต้น น้ำหนักสี คือ สีที่สัมพันธ์กับระดับสีเทาของสีใดสีหนึ่ง โดยสีน้ำหนักอ่อนเกิดจากการผสมกับสีขาว และน้ำหนักเข้ม เกิดจากการผสมกับสีดำ สีที่มีน้ำหนักอ่อนมากจึงใกล้เคียงกับสีขาวมาก ส่วนสีที่มีน้ำหนักเข้มมากจะมีความใกล้เคียงกับสีดำมาก ส่วนความเข้มของสี คือ ระดับความบริสุทธิ์ของสีความสดหรือการปรากฏเด่นชัดขึ้นของสีนั้น ดังนั้น

<sup>110</sup> ราฟ ฟาเบรี, **ทฤษฎีสี Color**, แปลจาก Color A complete guide for artists, แปลโดย สมเกียรติ ตั้งมโน (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536), ความนำ.

<sup>111</sup> Alexandra Loske, **Tate: Colour: A Visual History**, 8.

<sup>112</sup> น. ณ ปากน้ำ, **หลักการใช้สี** (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิชย์, 2525), 45-48.

ความเข้มของสีมากจึงหมายถึงสีนั้นมีความสดมาก สีที่มีความเข้มต่ำ หมายถึงสีที่มีความหม่น ถูกทำให้ลดความเข้มด้วยการผสมสีอื่นหรือสีเทา ทำให้สีจางลง<sup>113</sup>

ทั้งนี้ในยุคปลายศตวรรษที่ 19 ทฤษฎีสีที่มีอิทธิพลต่อจิตรกรในยุคนั้นคือ ทฤษฎีสีของมิเชล เออเซน เซฟเวิล และ ชาร์ลส์ บลองก์ โดยผู้วิจัยทำการค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีของทั้งสองคน ร่วมกับทฤษฎีสีที่ถูกพัฒนาต่อมาในยุคปัจจุบัน ดังต่อไปนี้

### 1.3.1 ทฤษฎีของชาร์ลส์ บลองก์

ชาร์ลส์ บลองก์ ตีพิมพ์หนังสือเรื่อง ไวยากรณ์ของศิลปะและการวาดเส้นในปี ค.ศ.1876 ซึ่งส่งอิทธิพลต่อจิตรกรในยุคปลายศตวรรษที่ 19 ในการศึกษาทางศิลปะ ประวัติของชาร์ลส์ บลองก์ โดยสังเขป มีดังต่อไปนี้ชาร์ลส์ บลองก์เกิดในปี ค.ศ.1813 และเสียชีวิตในปี ค.ศ. 1882 เกิดในสเปน จากนั้นย้ายเข้ามายังปารีส โดยเริ่มต้นจากการเป็นนักวิจารณ์ทฤษฎีศิลปะและประวัติศาสตร์ศิลปะ และเข้าเรียนศิลปะในสตูดิโอของ หลุยส์ คาลาแมตตา (Louis Calamatta) และปอล เมอร์คิวรี (Paul Mercuri) ซึ่งเป็นพื้นฐานให้เขาเข้าใจหลักการทางศิลปะ ชาร์ลส์ บลองก์มีความสนใจในบริบทหลากหลายที่เกี่ยวข้องศิลปะ ประกอบกับน้องชายของเขา หลุยส์ บลองก์ (Louis Blanc) เป็นบรรณาธิการหนังสือ ทำให้เขามีโอกาสเขียนบทความเผยแพร่ในวารสารและนิตยสารต่างๆ ต่อมาในปี ค.ศ. 1848 เขาได้รับตำแหน่งผู้อำนวยการสถาบันศิลปะโบซาร์ส (Académie des Beaux-Arts) เขาเขียนหนังสือเกี่ยวกับหลักการศิลปะหลายเล่ม รวมถึงหนังสือเรื่อง ไวยากรณ์ของศิลปะและการวาดเส้น โดยเนื้อหาในบทที่ 13 กล่าวถึงทฤษฎีสี ชาร์ลส์ บลองก์มีความเชื่อว่าสีมีความสำคัญในการแสดงถึงความรู้สึก อารมณ์ ความคิด ความเชื่อในภาพจิตรกรรม และการเรียนรู้หลักการใช้สีคือสิ่งที่ศิลปินสามารถฝึกฝนได้อย่างเป็นระบบ เขานำเสนอวงจรสี เพื่ออธิบายกฎแห่งสีคู่ตรงข้าม และอธิบายการใช้ทฤษฎีผ่านการยกตัวอย่างผลงานศิลปะของศิลปินที่มีชื่อเสียงในอดีต โดยเน้นผลงานศิลปะของยูจีน เดอลาครัวซ์ เป็นหลัก และยังนำเสนอทฤษฎีสีในหัวข้อ สีขาวและสีดำ การผสมสีทางสายตา การเลื่อมพรายของสี และสีของแสง เพื่อเสนอแนะเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานศิลปะ<sup>114</sup>

ข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ แปรมาจากหนังสือไวยากรณ์ของศิลปะและการวาดเส้น<sup>115</sup> ที่เผยแพร่ในปี ค.ศ.1876 ในบทที่ 13 โดยในบทนี้แบ่งออกเป็น 6 หัวข้อคือ 1. สีคือสิ่งที่จำแนกจิตรกรรมออกจากศิลปะแขนงอื่นอย่างชัดเจน ดังนั้นจิตรกรจึงจำเป็นต้องเข้าใจ

<sup>113</sup> สมภพ จงจิตต์โพธา, *ทฤษฎีสี* (กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2562), 29-31.

<sup>114</sup> Misook Song, *Art Thories of Charles Blanc 1813-1882*, 77-85.

<sup>115</sup> Kate Newell Doggett, *The grammar of painting and engraving*, accessed February 20, 2025, available from [https://archive.org/details/gri\\_c00033125001055991/page/n17/mode/2up](https://archive.org/details/gri_c00033125001055991/page/n17/mode/2up)

กฎเกณฑ์พื้นฐานและสำคัญของสี 2.กฎของสีคู่ตรงข้าม 3.สีขาวและสีดำ 4. การผสมสีทางสายตา 5. สีเสื่อมพราย 6. สีของแสง

ในหัวข้อแรก สีคือสิ่งที่จำแนกจิตรกรรมออกจากศิลปะแขนงอื่นอย่างชัดเจน ดังนั้นจิตรกรจึงจำเป็นต้องอย่างยิ่งที่จะต้องเข้าใจกฎเกณฑ์พื้นฐานและสำคัญของสี ชาร์ลส์ บลองก์อธิบายถึงความสำคัญของสีในภาพจิตรกรรมว่ามีความสำคัญต่อการความมีชีวิตชีวา จิตใจของภาพวาด และสีเป็นส่วนหนึ่งของการวาดภาพแบบคิอาโรสคูโร (Chiaro 'scuro) หากเปรียบเทียบระหว่างการระบายสีกับการวาดเส้นแล้ว จะพบว่า การวาดเส้นคือความเป็นผู้ชาย (Masculine) ส่วนสีคือความเป็นผู้หญิง (Feminine) กล่าวได้ว่าสี เป็นองค์ประกอบที่เปลี่ยนแปลงได้ คลุมเครือ ไม่อาจจับต้องได้ แต่ในทางกลับกันรูปทรงที่เกิดจากการวาดเส้น คือความแน่นอน มีขอบเขตที่จำกัด สัมผัสได้และคงที่ หากพิจารณาตามความจริงของธรรมชาติ วัตถุเช่น ัญมณี หรือเฉดสีของท้องฟ้า ไม่สามารถถ่ายทอดโดยการวาดเส้นได้ เนื่องจากวัตถุนั้นมีคุณสมบัติสำคัญคือสี ด้วยเหตุนี้เมื่อเราต้องการถ่ายทอดความรู้สึกที่เกิดจากสสารไร้อชีวิตและอารมณ์ความรู้สึกให้เกิดขึ้นในจิตใจของผู้ชม สีจึงเป็นสื่อกลางสำคัญที่สุดในการถ่ายทอดนี้

จากนั้นชาร์ลส์ บลองก์กล่าวถึงความเข้าใจเกี่ยวกับพรสวรรค์ของนักใช้สี (Colorist) เป็นสิ่งที่ผิดพลาดอย่างยิ่ง เพราะในความเป็นจริงแล้ว สีอยู่ภายใต้หลักการที่แน่นอน สามารถสอนและเรียนรู้ได้ เช่นเดียวกับดนตรี

ความหมายของสี ในคำอธิบายของชาร์ลส์ บลองก์ คือการสั่นสะเทือนของคลื่นคล้ายกับเสียง แต่เป็นการสั่นสะเทือนของสเปกตรัมของแสงอาทิตย์ที่ตกกระทบไปยังวัตถุแล้วสะท้อนตาของผู้ชม โดยกำหนดให้แม่สีหรือสีขั้นปฐมภูมิมีเพียงสามสี คือ สีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน มีสีทุติยภูมิหรือสีผสม มี สามสี ได้แก่ สีส้ม สีเขียว และสีม่วง ระหว่างสีเหล่านี้ยังมีเฉดสีที่เป็นตัวกลางอีกมากมายไม่สิ้นสุด ซึ่งเปรียบเสมือน “เสียงชาร์ป” และ “เสียงแฟลต” ในดนตรี เมื่อแยกสีและเฉดสีเหล่านี้ออกจากกัน จะทำให้เราจำแนกและระบุวัตถุชนิดต่างๆ ในโลกได้ และเมื่อนำสีและเฉดสีทั้งหมดมารวมกัน จะได้สีขาว ซึ่งแสงสีขาวคือการรวมตัวของทุกสี ทุกสีถูกบรรจุและแผงตัวอยู่ในแสงสีขาวนี้

เมื่อเราทราบถึงองค์ประกอบของแสงสีขาวแล้ว เราก็สามารถกำหนดสีได้ว่า สีคือคุณสมบัติของวัตถุที่สะท้อนรังสีของแสงบางส่วนออกมาและดูดกลืนรังสีอื่นทั้งหมด ตัวอย่างเช่น ดอกจอนควิลเป็นสีเหลือง เพราะมันสะท้อนรังสีสีเหลืองและดูดกลืนรังสีสีแดงและน้ำเงิน ดอกป๊อปปี้ตะวันออกเป็นสีแดงสด เพราะสะท้อนเฉพาะรังสีสีแดงและดูดกลืนรังสีสีน้ำเงินและเหลือง ดอกลิลลี่เป็นสีขาว เพราะมันไม่ดูดกลืนรังสีใดเลย แต่สะท้อนแสงทั้งหมด ส่วนวัตถุสีดำคือวัตถุที่ดูดกลืนแสงทุกสีโดยไม่สะท้อนออกมาเลย กล่าวอย่างถูกต้องก็คือสีขาวและสีดำไม่ใช่สีจริงๆ แต่สามารถพิจารณาได้ว่าเป็นส่วนปลายที่สุดของสเกลสี

แสงสีขาวซึ่งประกอบด้วยสีพื้นฐานหรือแม่สี จำนวนสามสี คือ สีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน แต่แต่ละสีเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นสีคู่ตรงข้ามของอีกสองสีเพื่อสร้างสมดุลให้เกิดกับแสงสีขาว โดยเราเรียก สีที่เกิดขึ้นจากสีทุติยภูมิที่ตรงข้ามกับแม่สีว่า สีคู่ตรงข้าม

### หัวข้อที่สอง กฎของสีคู่ตรงข้าม

กฎของสีคู่ตรงข้าม มีรากฐานมาจากความเข้าใจในการผสมสีหลักสองสี เช่น สีเหลืองและสีน้ำเงิน เพื่อสร้างสีทุติยภูมิ คือสีเขียว หากศิลปินต้องการสร้างสีทุติยภูมิให้เกิดความเด่นชัดของสีสูงสุดนั้นต้องระบายไว้ใกล้กับสีคู่ตรงข้าม คือสีแดง ดังนั้น หากเราผสมสีเหลืองและสีแดงเพื่อสร้าง สีส้ม สีทุติยภูมินี้จะถูกขยับเน้นให้ปรากฏเด่นชัดด้วยเมื่ออยู่ใกล้สีน้ำเงิน และสุดท้ายหากเราผสมสีแดงและสีน้ำเงินเพื่อสร้างสีม่วง สีทุติยภูมินี้จะถูกขยับเน้นให้ปรากฏเด่นชัดเมื่ออยู่ใกล้กับสีเหลือง เมื่อพิจารณาในทางตรงกันข้ามหากสีแดงที่วางไว้ข้างสีเขียวจะดูแดงขึ้น สีส้มจะถูกขยับเน้นด้วยสีน้ำเงิน และสีม่วงจะถูกขยับเน้นด้วยสีเหลือง ซึ่งสิ่งนี้คือการขยับเน้นให้สีปรากฏเด่นชัดซึ่งกันและกันของสีคู่ตรงข้ามที่ถูกวางติดกัน ตามที่เซฟเวิล เรียกว่า กฎแห่งการตัดกันอย่างพรอมเพรียงของสี



ภาพที่ 9 ภาพแสดงกฎของสีคู่ตรงข้ามภาพที่ 1

ที่มา: จัดทำโดยผู้วิจัย

ในขณะที่เดียวกันสีคู่ตรงข้ามยังมีคุณสมบัติของทำลายความเป็นสีของกันและกัน หากนำสี ทั้งสองมาผสมกัน ยกตัวอย่างเช่น หากศิลปินระบายสีแดงและสีเขียวในปริมาณที่เท่ากันและมีความเข้มเท่ากันทับซ้อนกัน สีที่ปรากฏจะเหลือเพียงสีเทาเท่านั้น ผลลัพธ์เดียวกันนี้จะเกิดขึ้นหากศิลปินผสมสีน้ำเงินและสีส้ม หรือสีม่วงและสีเหลืองในปริมาณเท่าๆ กัน การทำลายสีนี้เรียกว่า ภาวะไร้สี (Achromatism)

ภาวะไร้สีนี้ยังเกิดขึ้นได้จากการผสมแม่สีสามสี คือ สีเหลือง สีแดง สีน้ำเงิน ในปริมาณที่เท่ากัน หากสังเกตผ่านรังสีของแสงผ่านแก้วสามใบที่บรรจุของเหลวที่มีสี สามสี คือ สีเหลือง สีแดง และสีน้ำเงิน รังสีที่ผ่านออกมาจากแก้วนั้นจะภาวะไร้สีอย่างแน่นอน นั่นคือจะไม่มีสีเกิดขึ้นเลย ปรากฏการณ์ที่สองนี้เกิดกับสีน้ำเงินที่สามารถทำลายสีส้มได้ เป็นเพราะสีส้มมีแม่สีอีกสองสี คือ

สีเหลืองและสีแดง และที่สีเหลืองสามารถทำลายสีม่วงได้ เพราะสีม่วงมีแม่อีกสองสี คือ สีแดงและสีน้ำเงิน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าสีคู่ตรงข้ามและสีทำลายซึ่งกันและกัน เนื่องจากสีคู่ตรงข้ามนั้นสนับสนุนหรือทำลายซึ่งกันและกันอย่างสมบูรณ์

หากเราผสมสีคู่ตรงข้ามสองสีในสัดส่วนที่ไม่เท่ากัน สีเหล่านั้นจะทำลายกันเองบางส่วน และสีที่เกิดขึ้นจะเป็นโทนสีหม่น คือ เฉดสีเทา ตัวอย่างเช่น การผสมสีเหลืองสับส่วนเข้ากับสีม่วงแปดส่วน จะมีการทำลายสีหรือเกิดภาวะไร้สีสำหรับแปดในสิบส่วน แต่สองในสิบส่วนที่เหลือจะทำให้เกิดสีเทาที่เจือด้วยสีเหลือง เพราะมีสีเหลืองมากกว่าในส่วนผสมนี้ ดังนั้น จึงเกิดความหลากหลายของสีนับไม่ถ้วนเกิดขึ้น ที่เราเรียกว่าโทนสีต่ำลง (Lowered Tone)



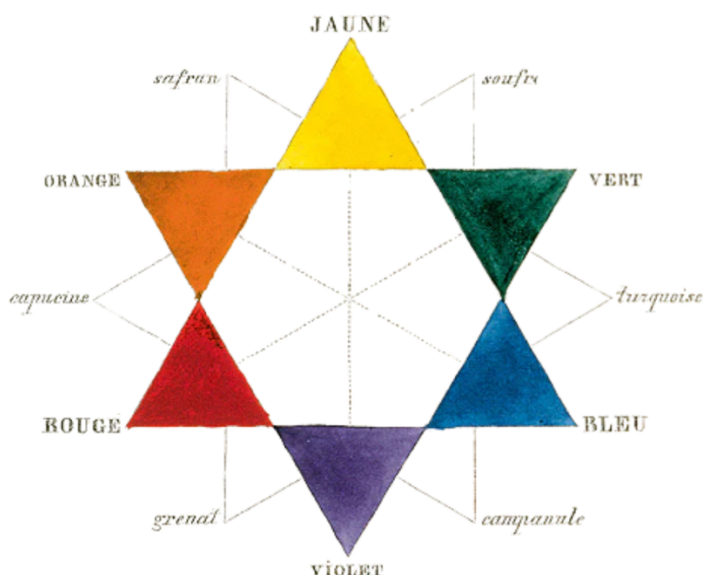
ภาพที่ 10 ภาพแสดงกฎของสีคู่ตรงข้าม ภาพที่ 2

ที่มา: จัดทำโดยผู้วิจัย

ในหัวข้อนี้ ชาร์ลส์ บลองก์นำเสนอมงจรีสี (Chromatic Rose) ที่แสดงกฎของสีคู่ตรงข้าม ให้เป็นรูปแบบ และแสดงความเป็นจริง เมื่อแบ่งเส้นรอบวงจรีสีนี้ 360° สีคู่ตรงข้ามแต่ละสีจะอยู่ห่างจากสีหลักสองสีที่ประกอบขึ้นเป็นสีนั้นเท่ากัน ดังนั้น สีส้มจึงอยู่ห่างจากสีเหลือง 60° และห่างจากสีแดง 60° เรายังเห็นว่าสีเริ่มต้นของทั้ง 6 สีนั้นเริ่มต้นและสิ้นสุดที่ใดด้วย บริเวณที่มุมของสามเหลี่ยมตั้งตรงคือสีแม่สีสามสี คือ สีเหลือง สีแดง สีน้ำเงิน ที่มุมของสามเหลี่ยมกลับหัวคือสีคู่ตรงข้าม คือ สีส้ม สีเขียว และสีม่วง โดยระหว่างสีทั้ง 6 นี้ที่ผสมกันทีละคู่ จะเกิดสีขั้นที่สามหรือสีตติยภูมิ ได้แก่ สีซัลเฟอร์ (Sulphur) สีเทอร์ควอยซ์ (Turquoise) สีแคมปานูลา (Campanula) สีโกเมน (Garnet) สีนาสเทอร์เทียม (Nasturtium) สีเซฟรัน (Saffron)

สีขั้นที่สามเหล่านี้มีคุณสมบัติของสีคู่ตรงข้าม แต่เกิดจากการผสมของสีสามสีจากจุดที่อยู่มุมสามเหลี่ยมด้านเท่า ตัวอย่างเช่น สีซัลเฟอร์ สีนาสเทอร์เทียม และสีแคมปานูลา ผสมกันจะเกิดภาวะ

ไร้สีอย่างสมบูรณ์ ในขณะที่เดียวกัน ถ้าระบายสีสีซีลเฟอร์และสีโกเมนที่อยู่ตรงข้ามกันไว้เดี่ยวข้างกัน ทั้งสองสีจะข้บเน้นซึ่งกันและกัน เพราะเป็นสีคู่ตรงข้ามของกันและกัน



ภาพที่ 11 ภาพวงจรสีกองชาร์ลส์ บลองก์

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/vincent-colours>

คุณสมบัติที่เกิดขึ้นกับสีคู่ตรงข้ามที่จะเกิดขึ้นเมื่อระบายสีหนึ่งลงไป คือ การถูกล้อมรอบด้วยสีคู่ตรงข้ามนั้นในพื้นที่โดยรอบด้วย ตัวอย่างเช่น วงกลมสีแดงจะถูกล้อมรอบด้วยรัศมีสีเขียวอ่อน ซึ่งจะค่อยๆ จางลงตามระยะห่างจากสีแดง วงกลมสีส้มจะถูกล้อมรอบด้วยรัศมีของสีน้ำเงิน วงกลมสีเหลืองถูกล้อมรอบด้วยสีม่วง และในทางกลับกันของสีทั้งหมดที่กล่าวมานี้ด้วย

ศิลปิน เกอเธ่ (Goethe) และเดอลาคร์วซ์ ใช้กฎของสีคู่ตรงข้ามนี้ในผลงานของพวกเขา ในภาพของเดอลาคร์วซ์ เขาระบายสีแต้มส่วนของเงาจะถูกแต้มด้วยสีคู่ตรงข้ามของสีที่ระบายอยู่เล็กน้อยเสมอ ส่วนเกอเธ่ อธิบายปรากฏการณ์นี้ว่าจะเกิดขึ้นกับดวงตาของมนุษย์เมื่อมองเมื่อแสงแดดที่ไม่จ้าเกินไป และเมื่อดวงตาของเราพักสายตาบนพื้นหลังที่เหมาะสม สีคู่ตรงข้ามออกมาจะปรากฏออกมา

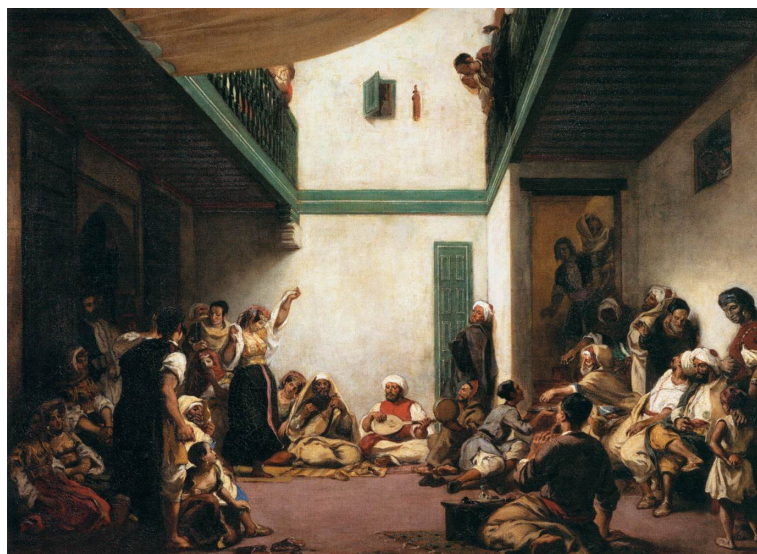
มงจ้ (Monge) อธิบายในเรขาคณิตเชิงพรรณนา (Géométrie Descriptive) ว่า เมื่ออาศัยอยู่ในอพาร์ทเมนต์ที่แสงแดดส่องมายังหน้าต่างที่มีผ้าม่านสีแดง หากในผ้าม่านมีรูที่มีเส้นผ่านศูนย์กลางสามหรือสี่เส้น และมีกระดาษสีขาวถูกจัดไว้ในระยะใกล้เคียงๆ เพื่อรับรังสีแสงที่ผ่านรูนี้ รังสีเหล่านี้จะทำให้เกิดจุดสีเขียวบนกระดาษ หากผ้าม่านเป็นสีเขียว จุดนั้นจะเป็นสีแดง ปรากฏการณ์นี้

ชาร์ลส์ บลองก์ เชื่อว่าเป็นเพราะดวงตาของเราถูกสร้างขึ้นสำหรับแสงสีขาว ต้องการที่จะเติมเต็มแสงสีขาวนั้นให้สมบูรณ์เมื่อได้รับสีเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น สำหรับมนุษย์ที่รับภาพเพียงรังสีสีแดง การจะทำให้แสงขาวสมบูรณ์จึงปรากฏสีเหลืองและสีน้ำเงินที่ผสมเป็นสีเขียว เพื่อสร้างสมดุลของแสงในดวงตาที่เหนื่อยล้าจากรังสีสีแดง

กฎของสีคู่ตรงข้ามนี้ จะช่วยให้จิตรกรจะระบายสีด้วยความแม่นยำ สามารถเลือกผลลัพธ์ของความสดของสีได้ สามารถลดความเข้มของสีเพื่อสร้างความกลมกลืน หรือทำให้สีปรากฏโดดเด่นขึ้น ทั้งนี้แม้จะไม่ผสมสี ศิลปินก็ยังสามารถเสริมสร้างสี รักษาสี ลดสี หรือทำให้สีเป็นกลางได้โดยการทำงานกับสีที่อยู่ข้างเคียงได้เสมอ ตัวอย่างเช่น การระบายสีที่คล้ายกันสองสีไว้ใกล้กันในสถานะสีบริสุทธิ์ แต่มีค่าน้ำหนักที่แตกต่างกัน เช่น สีแดงเข้มและสีแดงอ่อน จะเกิดความแตกต่างจากค่าของความเข้มของสี และความกลมกลืนจากความคล้ายคลึงกันของเฉดสี นอกจากนั้นหากนำสีที่คล้ายกันสองสีมาระบายใกล้กัน สีบริสุทธิ์ และสีโทนมหม่น ตัวอย่างเช่น สีน้ำเงินบริสุทธิ์และสีน้ำเงินเทา จะเกิดความแตกต่างอีกประเภทหนึ่งซึ่งจะถูกกลบต้อนโดยความคล้ายคลึงกัน ในขณะที่สีไม่ได้ถูกใช้ในปริมาณที่เท่ากันหรือมีความเข้มเท่ากัน

ด้วยความเข้าใจทั้งหมดนี้จิตรกรจะมีอิสระภายในขอบเขตของกฎที่แน่นอนเสมอ ไม่มีข้อผิดพลาด จิตรกรจึงต้องทดลองปริมาณสี จัดสรรตำแหน่งและบทบาทให้กับสี คำนวณขอบเขตของสี และซ้อมการใช้สีนี้ก่อนที่จะระบายจริง นอกจากนั้นจิตรกรต้องเข้าใจบทบาทของสีขาวและสีดำ คาดการณ์การผสมผสานกันของแสง เรียนรู้ถึงการเลื่อมพรายของสี และสุดท้ายดูแลผลกระทบที่แสงสีต่างๆ จะปรากฏขึ้น เช่น แสงยามเช้าหรือยามเย็น แสงจากทิศเหนือหรือทิศใต้ ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อถัดไป

จิตรกรที่ชาร์ลส์ บลองก์ใช้ในการอธิบายการใช้สีอย่างเชี่ยวชาญคือ เดลาครัวซ์ถ่ายทอด โดยกล่าวว่าเดลาครัวซ์เข้าถึงเนื้อเรื่องที่ตนเองวาดอย่างลึกซึ้ง และถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านรูปภาพที่ละเอียดอ่อน เขาไม่เคยล้มเหลวในการโทนสีให้ตรงในความคิดของเขาเลย ภาพ Jewish Wedding in Morocco (circa 1839) ประกอบด้วยสีหลักสองสีและสีคู่ตรงข้าม สีแดงและสีเขียว ให้แนวคิดของความเย็นในภาพ ส่วนภาพ The Justice of Trajan (1840) ในขณะที่ทำให้เราคาดเดาได้โดยไม่มีพระอาทิตย์ที่ร้อนระอุ เสียงแตรที่ดังกระหึ่มอะไรในการระบายสีของภาพ ในภาพเราจะเห็นจักรพรรดิโรมันที่สง่างามและสีม่วงที่ส่องลอดออกมาจากซุ้มประตูชัย พร้อมด้วยนายพล แตร และนกอินทรี ในขณะที่ผู้หญิงที่โศกเศร้าเต็มไปด้วยน้ำตากำลังโยนเด็กที่ตายแล้วลงที่เท้าของเขา ด้านล่างแสดงเป็นโทนสีซีด ส่วนด้านบนแสดงเป็นเฉดสีที่งดงามและเปล่งปลั่ง ซุ้มประตูที่เต็มไปด้วยสีทองฟ้าครามที่เจิดจ้าซึ่งเกิดจากการตัดกันของโทนสีส้มของเครื่องประกาศชัยชนะทั้งหลาย



ภาพที่ 12 Eugène Delacroix, Jewish Wedding in Morocco (circa 1839),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 105x140 ซม.

ที่มา: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène\\_Delacroix\\_-\\_Jewish\\_Wedding\\_in\\_Morocco\\_-\\_WGA6201.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugène_Delacroix_-_Jewish_Wedding_in_Morocco_-_WGA6201.jpg)



ภาพที่ 13 Eugène Delacroix, The Justice of Trajan (1840), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 490x390 ซม.

ที่มา: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-justice-de-trajan>

### หัวข้อที่สาม สีขาวและสีดำ (White and Black)

สีขาว นั้นไม่มีสีในตัวมันเอง เนื่องจากบรรจุสีได้ทั้งหมด สีขาวที่บริสุทธิ์คือสีที่สะท้อนแสงทั้งหมดออกมาและปราศจากสีใดๆ ส่วนสีดำเกิดจากการผสมแม่สีในปริมาณที่เท่ากันและที่ความเข้มสูงสุด และมีสถานภาพเป็นภาวะไร้สีเช่นเดียวกับสีขาวได้ เมื่ออยู่ในสถานะบริสุทธิ์ ดังนั้นเมื่ออยู่ในสถานะบริสุทธิ์ สีขาวและสีดำจะไม่ใช้สี

สีขาวและสีดำมีผลในการวาดภาพของจิตรกร หากสีที่ระบายในภาพวาดมีความงดงาม สมบูรณ์และมีความหลากหลายอยู่แล้ว สีขาวและสีดำในภาพทั้งในสถานะบริสุทธิ์หรือเฉดสีเทา จะทำหน้าที่เป็นในการไม่มีสี เพื่อช่วยพักสายตา โดยการลดหรือเพิ่มความสว่างของการองค์ประกอบภาพทั้งหมด แต่เมื่อใช้ระบายเคียงข้างกับสี นั้นสีขาวจะทำให้สีนั้นสว่างขึ้น สีดำจะทำให้สีนั้นมืดลง ตัวอย่างเช่น สีแดง จะสว่างน้อยลงเมื่อสีแดงเข้มขึ้น หากเราระบายสีขาวไว้ใกล้ๆ มันจะสว่างน้อยลงเมื่อเทียบกับ ดังนั้นจึงสีแดงจึงเข้มขึ้น ในทางตรงกันข้ามหากคุณระบายสีดำไว้ข้างสีแดง สีแดงนั้นจะดูแดงน้อยลงเพราะสีแดงได้รับความสว่างน้อยลง ความเข้มของสีจึงจะลดลงตามไปด้วย ที่สำคัญคือเมื่อสีทุกสีระบายอยู่เคียงข้างสีขาวหรือสีดำจะเกิดสีคู่ตรงข้ามบนสีนั้นเล็กน้อยด้วย

หลักฐานที่แสดงให้เห็นสภาวะนี้อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ ถ้ามีปริมาณของแสงมาก สีก็จะจางหายไปจนกลายเป็นสีขาว และในทางกลับกัน ถ้าสีมีปริมาณและความเข้มข้นมากสีนั้นก็กลายเป็นสีดำ อีกตัวอย่างหนึ่งคือ การใช้แร่ซินนabar (Cinnabar) ซึ่งเป็นสารที่ประกอบด้วยกำมะถันและปรอท ซึ่งปรากฏเป็นสีแดงสดสำหรับวาดภาพบนกระจก แร่ซินนabar ดิบๆ จะมีสีแดงแบบทึบ แต่พอบดให้ละเอียดขึ้นจะมีผิวสัมผัสมากขึ้น และเมื่อแสงสีขาวส่องผ่าน ความทึบที่มีจะหายไปและเมื่อลดลงเป็นผงละเอียด จะกลายเป็นสีแดงสด (Scarlet) เรียกชื่อว่า สีแดงชาด (Vermilion)

สีดำและสีขาวมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ คุณค่าทางอารมณ์ความรู้สึก ตัวอย่างการใช้หลักการสีขาวและสีดำของจิตรกร คือ ผลงานของเดลาครัวซ์ ในภาพ Dante et Virgile (1822) จุดสีขาวบนเสื้อคลุมของเวอร์จิลเป็นการส่องสว่างที่นำกลัวท่ามกลางความมืด แสดงออกมาเป็นแสงส่องเหมือนสายฟ้าที่ผ่าพายุ



ภาพที่ 14 ภาพแสดงสีขาวและสีดำ

ที่มา: จัดทำโดยผู้วิจัย



ภาพที่ 15 Eugène Delacroix, Dante et Virgile (1822), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 189x241.5 ซม.

ที่มา: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065871>

นอกจากนั้นสีเขายังถูกใช้เพื่อแก้ไขสีสองสีที่อยู่ติดกัน ตัวอย่างเช่น The Beheading of John the Baptist (1856-1858) ของเตลาคัวซ์ เพชรฆาตรวมเสื้อสีแดงและสีน้ำเงิน ซึ่งสีสองสีที่อยู่ติดกันนั้นอ่อนลงด้วยการเติมสีขาวเล็กน้อย ที่กลมกลืนสีทั้งสองเข้าด้วยกันโดยไม่ลดทอนพลังที่ต้องแสดงออกในร่างของเพชรฆาต



ภาพที่ 16 Eugène Delacroix, The Beheading of John the Baptist (1856-1858),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 56x46 ซม.

ที่มา: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delacroix\\_-\\_The\\_Beheading\\_of\\_John\\_the\\_Baptist,\\_1856-1858.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delacroix_-_The_Beheading_of_John_the_Baptist,_1856-1858.jpg)

สีขาวและสีดำควรปรากฏในภาพในปริมาณเล็กน้อยเท่านั้น โดยเฉพาะสีดำไม่ควรระบายในพื้นที่ของภาพแบบกว้าง ควรแบ่งและระบายซ้ำในพื้นที่เล็กๆ เพื่อช่วยลดความสดของสีในภาพ ทำให้เกิดที่อารมณ์เศร้าหมอง การระบายสีดำและสีขาวที่กระจายตัวออกไปนี้ สามารถสร้างภาพที่น่าเศร้าใจได้ดี ตัวอย่างเช่น The Shipwreck of Don Juan (1840) ของเดอลาครัวร์วู้ช ภาพเรือของคอนฮวนที่ลอยอยู่บนทะเลสีเขียวมรกตเข้ม เรือแยกตัวออกมาแสดงความเศร้าโศกคล้ายโน้ตเพลงงานศพ ที่แสดงให้เห็นถึงความทุกข์ทรมานของผู้ประสบภัยจากเรืออัปปางเหล่านี้ ที่ความหิวทำให้คลั่งและถูกขัดไปขัดมาระหว่างความหวังในชีวิตและการถูกความตายฉุดคร่า



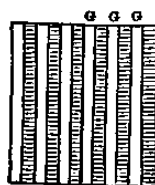
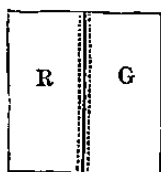
ภาพที่ 17 Eugène Delacroix, The Shipwreck of Don Juan (1840),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 135 × 196 ซม.

ที่มา: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062961>

### หัวข้อที่สี่ การผสมสีทางสายตา

การผสมสีทางสายตา คือปรากฏการณ์ที่ตาของมนุษย์รับเฉดสีสองสีที่อยู่ติดกันหรือทับซ้อนกัน และประกอบสีที่สามขึ้นที่ด้านหลังของดวงตาโดยรับรู้ในระยะไกล และสีเกิดขึ้นนั้นที่ไม่ได้ถูกเขียนโดยช่างทอผ้าหรือจิตรกร สีที่สามนี้เป็นผลลัพธ์ที่ศิลปินคาดการณ์ไว้ และเกิดจากการผสมสีทางสายตา

ชาร์ลส์ บลองก์กล่าวว่า จิตรกรที่ต้องการสร้างปรากฏการณ์นี้ให้เกิดขึ้น ต้องอาศัยความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องนี้ เนื่องจากการวาดภาพบางภาพที่เน้นสีมากเกินไปจะกลายเป็นจุดอ่อน เพราะเมื่อดวงตาของเรารับรู้สีหลายสีพร้อมกัน ผลลัพธ์ที่ได้จะขึ้นอยู่กับรูปแบบของวัตถุที่มีสี สัดส่วนของวัตถุ วิธีการจัดวางวัตถุ การพียงพาของวัตถุ การจัดกลุ่มของวัตถุ เพื่อทำความเข้าใจสิ่งนี้ ชาร์ลส์ บลองก์ แสดงภาพประกอบพร้อมกับคำอธิบายไว้ โดยสมมติสีคู่ตรงข้ามสองสี สีแดงและสีเขียว วางอยู่ติดกันบนระนาบสีเหลี่ยมผืนผ้าที่แบ่งออกเป็นสองแถบ R คือสีแดง G คือสีเขียว สีทั้งสองจะทับเน้นซึ่งกันและกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งตามแนวขอบที่แยกสีทั้งสองออกจากกัน



ภาพที่ 18 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 1

ที่มา: from [https://archive.org/details/gri\\_c00033125001055991/page/n17/mode/2up](https://archive.org/details/gri_c00033125001055991/page/n17/mode/2up)

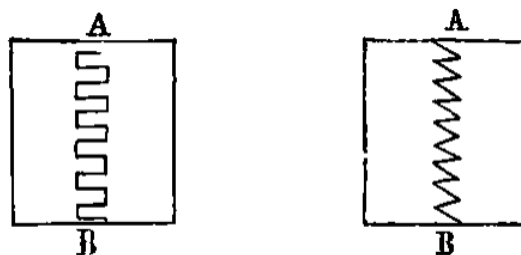


ภาพที่ 19 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 2

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

ถ้าตอนนี้ตัดแผงอื่นออกเป็นแถบขนานแคบๆ และทาสีแถบเหล่านี้สลับกันเป็นสีแดงและสีเขียว เมื่อดวงตาไม่สามารถรับรู้แถบสีแดงและสีเขียวได้อย่างชัดเจนอีกต่อไป ความเป็นเอกลักษณ์ของสีทั้งสองจะหายไปพร้อมกับความเป็นเอกลักษณ์ของรูปแบบ และจะเกิดขึ้นที่สีแดงและสีเขียวผสมปนเปกันและทำลายซึ่งกันและกันโดยการผสมที่ปรากฏนี้ หรือเรียกได้ว่าการผสมผสานสีทางสายตา บนรอยต่อทั้งสองนั้นจะปรากฏเป็นสีเทาและไม่มีสีปรากฏเลย

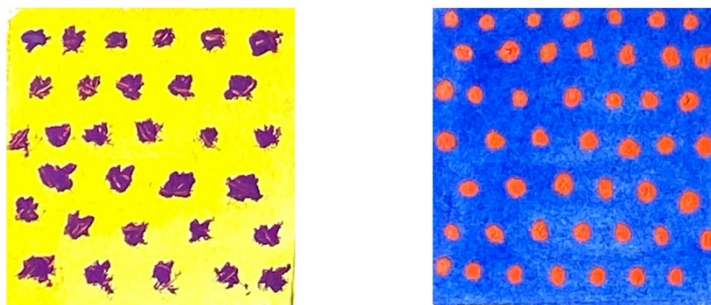
หากเส้นเชื่อมต่อถูกทำให้ขาด เพื่อให้สีตรงข้ามแทรกซึมเข้าหากันได้ ระบายที่มองเห็นนี้จะสร้างสีที่ไม่มีสีอย่างสมบูรณ์บนเส้น AB โดยมีเงื่อนไขว่ารอยหยักจะต้องเล็กพอที่จะกลมกลืนในสายตา แต่ถ้าสัดส่วนเปลี่ยนไปและรอยหยักไม่เท่ากัน จะปรากฏเป็นสีเทาอมแดงหรือสีเทาอมเขียวที่มีความละเอียดอ่อนน่าหลงใหล



ภาพที่ 20 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 3

ที่มา: from [https://archive.org/details/gri\\_c00033125001055991/page/n17/mode/2up](https://archive.org/details/gri_c00033125001055991/page/n17/mode/2up)

ปรากฏการณ์ที่คล้ายกันนี้ จะเกิดขึ้นบนผ้าสีเหลืองที่มีลายดาวสีม่วง และบนผ้าสีน้ำเงินที่มีจุดสีส้มเช่นกัน



ภาพที่ 21 ภาพประกอบการผสมสีทางสายตา ภาพที่ 4

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

เซอราต์เป็นศิลปินที่ประยุกต์ใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ วิธีการระบายสีของเดอลาคัวร์ซ์ ร่วมกับทฤษฎีสีของซีฟเวิล ภาพวาด Bathers at Asnières (1884) เป็นภาพวาดแรกของเซอราต์ที่แสดงถึงการศึกษาทฤษฎีสีในหัวข้อการผสมสีทางสายตา จากนั้นจึงเกิดการพัฒนาระบายสีแบบจุดต่อมา<sup>116</sup>



ภาพที่ 22 Georges Seurat, Bathers at Asnières (1884), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 201 × 300 ซม.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/georges-seurat-bathers-at-asnieres>

### หัวข้อที่ห้า สีเลื่อมพราย

สีมีคุณสมบัติคล้ายกับเสียง นั่นคือเกิดจากการสั่นสะเทือน สีถูกจำกัดไว้ด้วยระดับการสั่นสะเทือนที่แน่นอน ซึ่งทำส่งต่อมายังตาของมนุษย์ การสั่นสะเทือนจึงเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในสี และสีเองก็เป็นการสั่นสะเทือนที่แตกต่างกันของแสงด้วย

ชาวตะวันตกเป็นผู้เชี่ยวชาญทางการใช้สี เมื่อพวกเขาต้องทาสีพื้นผิวให้ดูเรียบเนียน พวกเขาจะสร้างการสั่นสะเทือนของสี หรือเรียกว่า ความเลื่อมพรายของสี โดยการวางโทนสีบนโทนสีที่บริสุทธิ์ เช่น วางสีน้ำเงินบนสีน้ำเงินบริสุทธิ์ สีเหลืองบนสีเหลืองบริสุทธิ์ สีแดงบนสีแดงบริสุทธิ์ ดังนั้นจึงเกิดความกลมกลืนของสีในผ้า พรม หรือแจกันของพวกเขา ในกรณีที่พวกเขาใช้เพียงเฉดสีเดียว พวกเขาจะไล่ความเข้มของสีจากอ่อนไปเข้ม ผู้มีความรู้เกี่ยวกับกฎของสีที่นำมาหัตถกรรมรวมกับการออกแบบจากตะวันออก คือ อัดลเบิร์ต เดอ โบมงต์ (Adalbert de Beaumont) เป็นคนแรกที่กล่าวถึง ความเท่ากันของสีในผ้า ที่ชาวตะวันตกถือว่าเป็นความสมบูรณ์แบบนั้นตรงกันข้ามชาวจีน ชาวจีนมองว่าความเท่ากันของสีนี้เป็นความผิดพลาด ชาวตะวันตกจะทำให้สีนั้นมีความระยิบระยับ ไล่สีอ่อนไปยัง

<sup>116</sup> Misook Song, Art Theories of Charles Blanc 1813-1882, 88-89.

สีแก่ เพื่อให้สีนั้นมึมิตี มีชีวิตชีวาขึ้นและลดความจืดชืดที่ทำให้ดูน่าเบื่อ เพื่อสร้างการเลื่อมพรายให้เกิดขึ้น ซึ่งจะช่วยให้ลดความไม่น่ามองลงไปเช่นเดียวกับการลดความไม่ไพเราะของเสียง

ตัวอย่างของการใช้สีเลื่อมพราย คือ ภาพวาดของเตลาครัวร์ซ์ ในห้องสมุดของลักเซมเบิร์ก ซึ่งเป็นลักษณะโดมวงกลม และมีความมืดของพื้นผิวแก้ว ศิลปินต้องสร้างแสงประดิษฐ์ด้วยการใช้สีของเขา นอกจากนั้นเมื่อสังเกตอย่างละเอียดจะสังเกตเห็นนางในปกรณัมกึ่งเปลือยคนหนึ่งที่นั่งอยู่ในเงาของเอลิเซียม (Elysium) นี้ โดยในภาพ ผิวกายของเธอยังคงรักษาสีที่ละเอียดอ่อนและโปร่งใสที่สุดไว้บนหลังของผิวกายสีชมพูกลีบกุหลาบนี้ ปรากฏการระบายนวดด้วยสีเขียวที่เด่นชัด ซึ่งบางส่วนของสีเขียวนั้นถูกทำให้เป็นกลางด้วยสีชมพูที่เป็นสีตรงข้ามของตัวเอง สีชมพูดูดซับสีเขียวเข้าไปก่อตัวขึ้นเป็นโทนสีผสมและสดใหม่ที่ปรากฏให้เห็นได้เฉพาะเมื่อมองจากระยะไกล กล่าวคือเป็นสีใหม่ที่เกิดจากการผสมสีทางสายตา



ภาพที่ 23 Eugène Delacroix, Aurora peinture au plafond de la bibliothèque Palais du Luxembourg (1845), จิตรกรรมปูนเปียก, ไม่ปรากฏขนาด

ที่มา: <https://arhive.com/fr/eugenedelacroix/works/406424>

### หัวข้อที่หกสีของแสง

ชาร์ลส์ บลองก์อธิบายว่า ในธรรมชาติ แสงเดินทางมาถึงเราด้วยสีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสภาพอากาศ ตัวกลาง และช่วงเวลาของวัน หากจิตรกรเลือกใช้เอฟเฟกต์ของแสงที่ไม่มีสี แสงที่กระจายและสีเทา กฎของการทำให้สีสว่างขึ้นและอ่อนลงจะไม่ขัดแย้งกับกฎของของคิอาโรสคูโร กล่าวคือ เอฟเฟกต์ที่เลือกนั้นเพียงพอที่จะทำให้สีในแสงมีพลัง และทำให้สีในเงาอ่อนลง ยกเว้นสำหรับผ้าที่สะท้อนแสงและวัตถุที่ขัดเงา เช่น ผ้าซาติน ชุดเกราะ ฯลฯ แต่ถ้าจิตรกรเลือกแสงที่เย็นและสีน้ำเงิน หรือแสงที่อบอุ่นและสีส้ม เขาจะไม่สามารถแสดงปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นได้หากเขาไม่มีความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องสี

ตัวอย่างเช่น ผ้าคลุมสีน้ำเงินภายใต้แสงเย็น (Cold light) ของทิศเหนือ จะมีสีน้ำเงินที่เต็มอยู่ในแสง และลดสีน้ำเงินลงในส่วนเงา ในทางตรงกันข้ามหากแสงเป็นสีอบอุ่น (Warm light) สีเหลืองหรือส้ม เหมือนแสงอาทิตย์ ผ้าคลุมผืนเดียวกันนี้จะมีสีน้ำเงินมากขึ้นในส่วนเงาและลดน้อยลงในแสง นั่นเป็นผลจากการใช้วิธีผสมกันของสีคู่ตรงข้าม คือใช้สีน้ำเงินบริสุทธิ์เต็มลงไปในส่วนที่แสงตกกระทบสว่างที่สุด แทนที่จะใช้การเติมสีเทาลงไปในส่วนของเงา วิธีการต่อมาคือแทนที่สีน้ำเงินด้วยสีส้มบนผ้าคลุมนั้นในส่วนที่แสงส่องลอดมาจากทางทิศเหนือ เนื่องจากสีน้ำเงินในส่วนนี้จะถูกทำให้จางลงด้วยสีส้ม ในส่วนนี้จะจำกัดอยู่เฉพาะในบริเวณที่มีแสงเท่านั้น ในส่วนบริเวณของเงา สีส้มจะอยู่นอกขอบเขตที่แสงมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงสี ทำให้สีส้มยังคงรักษาความเข้มของสีเอาไว้ได้ในส่วนที่เป็นเงาทั้งหมด ด้วยเหตุดังกล่าว การวาดภาพแสดงผลกระทบของแสงที่มีต่อสีจะเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์ ก็ต่อเมื่อศิลปินมีความรู้ความเข้าใจอย่างถ่องแท้เกี่ยวกับปรากฏการณ์ที่ได้กล่าวมาแล้วเท่านั้น

**บทสรุป**ของหลักการเหล่านี้ชาร์ลส์ บลองก์กล่าวว่าหลักการเหล่านี้คือแนวทางที่จิตรกรต้องใช้ในการทำงานกับสี สิ่งเหล่านี้คือความอุดมสมบูรณ์ที่พวกเขาต้องเข้าใจอย่างลึกซึ้ง และจะช่วยให้พวกเขามีความสุขเมื่อพวกเขาสามารถเพิ่มการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นผ่านความงามของแสง เมื่อเขาหากปรับงานสีให้เป็นเช่นเดียวกับที่เครื่องดนตรีปรับท่วงทำนองให้เข้ากับนิทานหรือประวัติศาสตร์ หรือเมื่อเขารู้วิธีที่จะขับขานสำเนียงอันไพเราะของบทกวีออกมา และที่สำคัญก็คือมีเพียงในยุคของนี้เท่านั้นที่วาทซิลป์และคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของสีได้รับการค้นพบ ในยุคก่อนหน้านี้นี้ จิตรกรเช่นคือ เวิร์เนเซ (Veronese) และรูเบนส์ ยังไม่สามารถใช้สีถ่ายทอดความงามได้ ดังนั้นในยุคนี้จิตรกรที่ใช้สีเก่งจึงสามารถทำให้ผู้ชมหลงใหลด้วยวิธีการที่วิทยาศาสตร์ถูกค้นพบ

แต่ในเรื่องความชอบส่วนบุคคลในการใช้สี เมื่อถูกชักนำอย่างมีดมัว ใช้ด้วยความไม่เข้าใจจะทำให้เกิดการละเลย บ่อยครั้งที่ถูกเบี่ยงเบนจิตใจให้จากเส้นทางที่ควรจะเป็น เช่นถูกสับเปลี่ยนความรู้สึก กลืนกินความคิด จิตรกรที่หลงใหลในเรื่องสีจะสร้างสรรค์รูปวาดให้สอดคล้องกับสีที่จะใช้ ทุกสิ่งขึ้นอยู่กับความสด บริสุทธิ์ของเฉดสีที่เขาใช้ ไม่เพียงแต่การวาดเส้นจะปรับเปลี่ยนตามเท่านั้น แต่รวมถึงองค์ประกอบของภาพ ยังถูกชักนำ ลดทอน และบังคับด้วยสี อุปกรณ์เสริมที่อาจไม่มีประโยชน์ที่จะใช้ในการแนะนำเฉดสีที่จะช่วยเพิ่มความเข้มของอีกสีหนึ่งนั้น ตัวอย่างจากเดอลาครัวซ์ ในภาพ Massacre of Scio (1824) กระเป๋าเครื่องแบบทหารถูกวางไว้ที่มุมเพียงเพราะในสถานที่นั้น จิตรกรต้องการกลุ่มของสีส้ม เพื่อสร้างความกลมกลืนของสีคู่ตรงข้ามหลังจากที่เพิ่มสีกลุ่มนี้เข้าไปเท่านั้น และเพื่อนำสีที่คล้ายกันมารวมกันหลังจากทำให้มันมืดลงหรือทำให้สีหม่นลง เดอลาครัวซ์พยายามทุกวิถีทางที่จะทำให้เกิดสีที่ต้องการ เช่นการนำวัตถุที่แวววาว เฟอร์นิเจอร์ ชิ้นส่วนของผ้า เศษไม้เสก อาวุธ พรม แจกัน ทางขึ้นบันได กำแพง สัตว์ขนหนา นกที่มีขนหลากสีสั้น เข้ามายู่ในภาพเล็กน้อย ทำให้ส่วนประกอบเหล่านี้เข้ามาลบความสนใจหลักที่เป็นภาพมนุษย์ไปเสีย ทั้งที่ภาพมนุษย์นั้นต้องถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมบูรณ์ที่สุดมากกว่า จิตรกรอีกหลายท่านที่พยายามสร้างความแปลกใหม่ให้เกิดขึ้นในภาพ โดยขยายความสำคัญของภาพภูมิทัศน์ เพิ่มความน่าสนใจของเครื่องแต่งกาย และวัตถุที่ถูกมองข้ามเป็นสองเท่า และด้วยเหตุนี้การวาดภาพจึงกลายเป็นการพรรณนา ความเป็นศิลปะขั้นสูงถูกลดลงมาและถูกคุกคามให้หายไป



ภาพที่ 24 Eugène Delacroix, The Massacre at Chios(1824), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 419×354 ซม.

ที่มา: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Massacre\\_at\\_Chios](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Massacre_at_Chios)

ดังนั้นจึงปล่อยให้สีแสดงบทบาทที่แท้จริง จงปล่อยให้จิตรกรผู้ใช้สีเลือกความกลมกลืนของสีที่สอดคล้องกับความคิดของเขามากที่สุด แต่ต้องระมัดระวังการให้ความสำคัญกับสีมากเกินไป จนทำให้การวาดภาพถูกลดความสำคัญลงด้วย

### 2.3.2 ทฤษฎีสีในช่วงปลายศตวรรษที่ 19

มิเชล เออเชน เซฟเวิล ชาวฝรั่งเศส ทั้งนักเคมี และนักจิตทฤษฎีสี ทำงานเป็นผู้อำนวยการ โรงทอพรหม (Gobelins) สำหรับแขวนผนัง พบว่าคู่สีที่ตนเองวางแล้วคิดว่าสวยงามกลับไม่เป็นดังที่ คาดเมื่อทอออกมาเป็นพรหมจริง ซึ่งเกิดจากผลกระทบจากสีของเนื้อพรหมที่วางอยู่เคียงข้าง เขาเสนอ แนวคิดเกี่ยวกับผลกระทบของสีที่อยู่เคียงข้างออกมาดังนี้ ในปี ค.ศ. 1839 ได้ตีพิมพ์หนังสือกฎ ความเปรียบเทียบพร้อมกันของสี (De la loi du contraste simultané des couleurs)<sup>117</sup> เซฟเวิล มุ่งเน้นไปที่การอธิบายเกี่ยวกับสีที่มีผลต่อมนุษย์ซึ่งเป็นความแตกต่างจากนักทฤษฎีสีท่านอื่นที่มุ่งเน้น อธิบายเกี่ยวกับการใช้วัสดุที่สร้างสี หนังสือกฎความเปรียบเทียบพร้อมกันของสีถูกแปลจากภาษา ฝรั่งเศส เป็นภาษาเยอรมันและอังกฤษ พร้อมกับภาพประกอบ Atlas จำนวนประมาณ 40 แผ่นภาพ เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ของสีที่เกิดขึ้น<sup>118</sup> ข้อมูลสำคัญในหนังสือเล่ม คือ คำอธิบายกฎของการตัดกัน อย่างพร้อมเพรียงของสี (Law of the Simultaneous Contrast of Colors) สามประการ นั่นคือ ประการที่หนึ่งคือ การตัดกันอย่างพร้อมเพรียง (Simultaneous contrast) เมื่อมีแถบสีที่มีน้ำหนักสี ต่างกัน 2 สี หรือแถบสีที่มีน้ำหนักเท่ากันแต่สีแตกต่างกัน 2 สี วางอยู่เคียงข้างกัน เราจะมองเห็น ภาพของสีทั้งสองพร้อมๆ กันอย่างสัมพันธ์เฉพาะตัว โดยสีที่สว่างกว่าจะมีแนวโน้มมองเห็นชัดในสีที่ มีตกว่าและจะเกิดพื้นที่สีเทาเกิดขึ้น ประการที่สอง คือ การตัดกันอย่างต่อเนื่อง (Successive Contrast) เมื่อแถบสี 2 แถบอยู่เคียงข้างกัน หรือแถบสีที่มีน้ำหนักสีต่างกัน 2 แถบวางอยู่เคียงข้างกัน จะทำให้น้ำหนักของสีหรือสีใดสีหนึ่ง ก่อให้เกิดสีติดตา (Afterimage) เป็นคู่สีตรงข้ามของสีนั้น ตัวอย่างเช่น สีแดงมีสีติดตาคือสีเขียว สีเหลืองมีสีติดตาคือสีม่วง เป็นต้น ประการที่สาม การตัดกัน อย่างประสมประสาน (Mixed contrast) คือการนำความเข้าใจของประการที่หนึ่งและสองมารวมกัน ตัวอย่างเช่น เมื่อเรามองสีแดงแล้วมามองพื้นที่ว่างสีน้ำเงินจะเห็นสีเขียวน้ำเงินเพราะสีเขียวที่ติดตามา

นอกจากนั้นเซฟเวียลยังเพิ่มข้อสังเกตว่า กฎความเปรียบเทียบพร้อมกันของสีนี้จะขึ้นอยู่กับพื้นที่ หรือขนาดของสีที่วางเคียงคู่กัน รวมถึงความเข้มข้นในน้ำหนักสีและสีแท้จะแสดงผลออกมาชัดเจน มาก ดังนั้น การใช้จุดสีขาว สีดำ หรือสีตรงข้ามกัน จะทำให้ผู้ชมเกิดความพร่าเลือนของสายตา เห็นสี ที่เกิดขึ้นด้วยแรงสั่นสะเทือนของสี (Vibration) ได้เองในสายตาของผู้ชม เช่น จุดหรือเส้นสีแดงและ สีเขียว เมื่อวางอยู่คู่กันจะเกิดสีน้ำตาลโคลนขึ้นเองในสายตาของผู้ชม<sup>119</sup>

กล่าวได้ว่าหนังสือของเซฟเวียลเป็นจุดเริ่มต้นให้จิตรกรทำความเข้าใจเรื่องสีมากขึ้น โดย กล่าวถึงทฤษฎีทั้งหมดจำนวน 735 หน้า ทั้งนี้มีความแตกต่างจากทฤษฎีสีของชาร์ลบลองก์ ในด้าน

<sup>117</sup> J.H. Bustanoby, *Principle of color and color mixing* (Newyork:London: Mcgraw-hill book, 1947), 104.

<sup>118</sup> Alexandra Loske, *Tate: Colour: A Visual History*, 90-91.

<sup>119</sup> วิรุณ ตั้งเจริญ และคณะ, *การรับรู้และจินตภาพ* (กรุงเทพฯ: สันติศิริ, 2545) อ้างถึงใน ญาณูภา คลาดแคล้ว, “การใช้สีในงานออกแบบเลขคณิตศิลป์ เพื่อรองรับเด็กสายตาเลือนราง” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาออกแบบนิเทศศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร), 31-34.

การอธิบายเนื้อหาที่ขาดความเชื่อมโยงกับการระบายสีของจิตรกร และไม่มีการยกตัวอย่างภาพวาดทางศิลปะที่เห็นได้ชัดเจน

### 2.3.3 ทฤษฎีสีในปัจจุบัน

ทฤษฎีสีที่จิตรกรใช้ศึกษาในปัจจุบันนั้นมีการพัฒนาวิธีการอธิบายหลักการใช้สีอย่างเป็นระบบอย่างต่อเนื่องโดยนักวิทยาศาสตร์และนักทฤษฎีสี ทั้งนี้ในปี ค.ศ.1919 The Bauhaus school ประเทศเยอรมันนี้ ถูกจัดตั้งขึ้น ซึ่งเป็นโรงเรียนสอนศิลปะที่รวบรวมทฤษฎีสีทั้งในภาคเรียนการสอนและภาคปฏิบัติ ซึ่งถูกสอนโดย วาสซิลี คันดินสกี (Wassily Kandinsky) โยฮันเนส อิตเทิน (Johannes Itten) และ ปอล คลี โดยอิตเทิน ได้สร้างทฤษฎีสีของตนเองขึ้นมาเพื่อสอนหลักการพื้นฐานให้แก่แก่นักเรียนอย่างเป็นระบบ<sup>120</sup> กล่าวได้ว่า The Bauhaus school ได้เริ่มต้นการเรียนการสอนเรื่องทฤษฎีสีให้แก่แก่นักเรียน ทั้งจิตรกร นักออกแบบและสถาปนิกเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นทฤษฎีสีจึงถูกบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนของนักเรียนศิลปะมาจนถึงปัจจุบัน

ในประเทศไทยปรากฏหนังสือเกี่ยวกับทฤษฎีสีสำหรับการศึกษาครั้งแรก ชื่อว่า ทฤษฎีของสี โดยศิลป์ พีระศรี ในปี ค.ศ. 1943 โดยกล่าวถึงทฤษฎีสีจำนวน 35 หัวข้อ<sup>121</sup> ทั้งนี้ทฤษฎีสีในยุคปัจจุบันถูกพัฒนาเพิ่มมากขึ้นและถูกแบ่งออกเป็นหลายหัวข้อ โดยสามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

วรรณะของสี (Tones) คือ สภาพของสีส่วนรวมที่ให้ความรู้สึกไม่ขัดตาจากวงจรสีธรรมชาติ แบ่งออกเป็นสองวรรณะ คือ วรรณะร้อน (Warm tones) ประกอบด้วย สีเหลือง สีส้ม สีแดง สีม่วงแดง รวมถึงสีที่ค่อนข้างแดงหรือสีส้ม วรรณะเย็น (Cool tones) ประกอบด้วย สีเขียว สีน้ำเงิน สีม่วงรวมถึงสีที่ค่อนข้างน้ำเงินและสีเขียว

ความเข้มของสี คือ ความสดของสี สีทุกสีจะมีความเข้มข้นสูงสุดเมื่อเป็นสีบริสุทธิ์ และเมื่อสีบริสุทธิ์ถูกเปลี่ยนน้ำหนัก ความเข้มของสีก็จะเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย โดยสีที่ถูกเจือปนค่าสีเทา คือสีที่มีความเข้มข้นต่ำ เมื่อสีแท้ผสมกับสีขาว คือ สีอ่อน (Tint) เมื่อสีแท้ผสมสีเทา คือ สีโทนหรือสีจาง (Tone) เมื่อสีแท้ผสมสีดำ คือ สีคล้ำ (Shade) ด้วยความเข้าใจของทฤษฎีนี้จึงเกิดกฎเกณฑ์การใช้สีในอัตราส่วน สีที่เจือในด้วยค่าสีเทา 90% ต่อสีบริสุทธิ์ 10% เพื่อสร้างความโดดเด่นของสีในภาพ

ค่าน้ำหนักของสี (Value of color) คือ ผลความต่างของสีที่สัมพันธ์กับความสว่างและความมืด นั่นคือการผสมสีขาว ซึ่งสะท้อนแสงได้ดี จะทำให้เกิดน้ำหนักอ่อนในภาพ และการผสมสีดำในภาพ เกิดเป็นน้ำหนักเข้มเนื่องจากสีดำดูดกลืนแสง

<sup>120</sup> Alexandra Loske, Tate: Colour: A Visual History, 174-176.

<sup>121</sup> ศิลป์ พีระศรี, ทฤษฎีของสี, เข้าถึงเมื่อ 10 กันยายน 2568, เข้าถึงจาก [http://www.resource.lib.su.ac.th/resource/web/detail.php?resource\\_id=756#](http://www.resource.lib.su.ac.th/resource/web/detail.php?resource_id=756#).

ความกลมกลืนของสีสามเส้า (Triads) คือการใช้สี 3 สีในวงจสีสร้างความตัดกันอย่างกลมกลืน โดยใช้สีชั้นที่หนึ่ง สีชั้นที่สอง และสีชั้นที่สามแยกจากกัน

สีเอกรงค์ (Monochrome) คือ การใช้สีที่เพียงสีเดียว ที่แสดงออกถึงความเด่นชัดในภาพเป็นหลัก ส่วนสีอื่นๆ ในภาพไม่เกิน 5 สี ต้องผสมสีหลักเข้าไปด้วย และลดความสดใสของสีตนเองลง<sup>122</sup>

สีที่ครอบงำทั้งหมด (Tonality) คือ การใช้สีหนึ่งให้มีอำนาจแผ่ครอบงำสีอื่นในภาพทั้งหมด ช่วยให้ภาพมีเอกภาพ

ค่ากลับของสี (Discord) หรือสีขัด เกิดจากการกลับค่าของสีน้ำหนักรวมมาเป็นสีน้ำหนักร่อน และระบายค่าสีน้ำหนักรวมนั้นให้เบาบางกว่าน้ำหนักร่อน เพื่อแก้ไขสีที่อยู่ติดกันและสร้างความมีชีวิตชีวาให้เกิดขึ้น แต่ไม่ควรใช้เกิน 10% ของภาพ<sup>123</sup>

## 2.4 สภาพแสงและการมองเห็นสีในเมืองปารีส และเมืองในโปรวองซ์

ในหัวข้อสภาพแสงและการมองเห็นสีในเมืองปารีส และเมืองในโปรวองซ์ ผู้วิจัยค้นคว้าในหัวข้อ ทักษะวิทยาของสี (Color Perspective) ผลกระทบของบรรยากาศต่อสีในธรรมชาติ จากนั้นอธิบายสภาพแสงและการมองเห็นสีในเมืองปารีส และเมืองในโปรวองซ์ ได้ดังต่อไปนี้

**ทักษะวิทยาของสี** ถูกคิดค้นในสมัยต้นศตวรรษที่ 15 โดยศิลปินชาวอิตาลี บรูเนลเลชชี (Brunelleschi) และถูกปรับปรุงพัฒนาอย่างต่อเนื่อง เป็นการทำความเข้าใจเกี่ยวกับระยะความไกลใกล้ของวัตถุในงานจิตรกรรม เนื่องจากธรรมชาติจริงเป็นรูปแบบ 3 มิติ แต่ในภาพจิตรกรรมเป็น 2 มิติ จิตรกรในอดีตจึงค้นหาวิธีการวาดภาพที่ช่วยให้มีความสมจริง แบ่งได้เป็นสองลักษณะคือ ทักษะวิทยาแบบเส้น นั่นคือการสร้างระยะไกล ใกล้ด้วยการเขียนภาพแบบลายเส้น ประกอบด้วยเส้นระดับสายตา (Eye Level) เส้นขอบฟ้า (Horizontal View) และจุดเลือนหาย (Vanishing Point)<sup>124</sup> และทักษะวิทยาเกี่ยวกับอากาศ อาทิเช่น ระยะของวัตถุมีผลกระทบต่อสีที่เกิดขึ้น การใช้สีโทนสว่างหรือมืดเพื่อแสดงความไกล ใกล้ของภาพจึงเป็นสิ่งสำคัญ แสงและเงาที่เกิดขึ้นจากรูปร่างของวัตถุและการทิศทางของแสงที่ตกกระทบ รวมถึงสภาพอากาศที่ส่งผลกระทบต่อสีที่ตามองเห็น อธิบายได้ดังนี้ ในช่วงเวลาที่ท้องฟ้าปกคลุมไปด้วยกลุ่มเมฆและฝนตก สภาพอากาศมืดครึ้ม สีเส้นต่างๆ ที่เรามองเห็น จะกลายเป็นโทนสีเทา แต่สีแดงของยู่งข้าวมีและสีเขียวของทุ่งหญ้ายังแสดงสีแบบเดิมก็ตาม หากยังมีแสงเพียงพอให้เราสามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจน ขึ้นอยู่กับการที่เราสามารถจดจำและระบุได้ว่าสิ่งที่อยู่ตรงหน้าเราคืออะไร นี่เป็นหลักการสำคัญเรื่องสภาพอากาศที่ส่งผลกระทบต่อสีที่

<sup>122</sup> สมภพ จงจิตต์โพธา, ทฤษฎีสี, 33-80.

<sup>123</sup> น. ณ ปากน้ำ, หลักการใช้สี, 20-26.

<sup>124</sup> สมภพ จงจิตต์โพธา, ทฤษฎีสี, 100.

ควรให้ความสนใจ ยกตัวอย่างเช่นการวาดภาพท้องฟ้าสีฟ้าสดใสในวันที่แดดจ้า หรือท้องฟ้าสีเทาในวันฝนตก หรือท้องฟ้าสีน้ำเงินเมื่อยามพบคล่ำ<sup>125</sup> สีจากดวงอาทิตย์จะแปรผันไปตามสภาพอากาศ และช่วงเวลาของวัน แสงแดดตอนเช้าจะเป็นสีเหลืองโทนเย็น แสงแดดตอนเที่ยงจะเป็นสีเหลืองโทนร้อน หลังจากบ่ายแสงแดดจะเป็นสีแดง เมื่อพระอาทิตย์ตกจะเป็นสีส้ม ในวันที่มีเมฆมากจะกลายเป็นสีเทา<sup>126</sup>

**ผลกระทบของบรรยากาศต่อสีสันในธรรมชาติ** เกิดจากองค์ประกอบของภูมิทัศน์ในธรรมชาติ เช่นต้นไม้ ภูเขา หรือโขดหิน รวมถึงสิ่งต่างๆ ที่ตั้งอยู่ในกลางแจ้ง เมื่อสังเกตจากระยะไกล จะปรากฏว่ามีชั้นบรรยากาศบางๆ ปกคลุมอยู่ ระยะทางที่เพิ่มขึ้นจะทำให้สีของบรรยากาศเข้าไปผสมผสานมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น การมองดูแนวต้นไม้จะปรากฏเป็นสีน้ำเงินจางๆ ส่วนภูเขาที่อยู่ไกลออกไปจนถึงขอบฟ้าจะแสดงสีม่วงอมครามเข้ม สีที่มองเห็นดังกล่าวคือลักษณะเฉพาะของบรรยากาศซึ่งคล้ายคลึงกับผ้าโปร่งใสสีคราม

สีของบรรยากาศนี้ไม่มีสีเฉพาะ เนื่องจากจะเปลี่ยนแปลงไปตามช่วงเวลาในแต่ละฤดูกาล สภาพภูมิอากาศ และลักษณะทางภูมิศาสตร์ของแต่ละพื้นที่ เช่น ประเทศทางส่วนบนของโลกจะมีบรรยากาศที่ทึบเทาและหม่นหมอง ในขณะที่ภูมิภาคทางใต้ของทวีปยุโรป เช่น ฝรั่งเศส และอิตาลี จะมองเห็นสีสันที่สดใส โดยมีสีเข้าไปผสมผสานกับบรรยากาศทำให้ดูมีพลังและเต็มไปด้วยชีวิตชีวา ทั้งนี้ปัจจัยดังกล่าวยังคงขึ้นอยู่กับฤดูกาลด้วยเช่นกัน เฉดสีของบรรยากาศสามารถจำแนกได้โดยทั่วไป ดังนี้ ช่วงเวลาเช้าเป็นน้ำเงินอ่อน ช่วงเวลาเที่ยงเป็นม่วงผสมน้ำเงิน ช่วงเวลาบ่ายเป็นสีม่วงจะมีความเข้มขึ้นเพิ่มขึ้น

ผู้ที่ยังไม่มีความประสพการณ์จึงมักจะมองไม่เห็นสีของบรรยากาศ เนื่องจากธรรมชาติที่มองผ่านสายตานั้นที่ถูกปกคลุมด้วยสีของบรรยากาศนั้นจนเกิดความสับสน การสังเกตการณ์สีของบรรยากาศจึงจำเป็นต้องมองดูธรรมชาติในภาพรวม ไม่ควรจดจ่ออยู่กับจุดใดจุดหนึ่งเพียงอย่างเดียว เพื่อให้สามารถแยกแยะสีของบรรยากาศได้อย่างแม่นยำ<sup>127</sup>

**สภาพแสงและการมองเห็นสีในเมืองปารีส และเมืองในโทรวองซ์** มีความแตกต่างกันเนื่องจากประเทศฝรั่งเศสในยุคปลายศตวรรษที่ 19 เป็นเมืองที่กำลังพัฒนาไปสู่ความเป็นสมัยใหม่ การกลายเป็นเมืองแบบมหานคร ศิลปินในยุคนั้นมีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานหลากหลายหัวข้อ นอกเหนือไปจากขนบธรรมเนียมการวาดภาพแบบดั้งเดิม เช่น ภาพวิถีชีวิตของผู้คนในชนชั้นกลาง

<sup>125</sup> ราฟ ฟาบรี, *ทฤษฎีสี Color*, 49.

<sup>126</sup> เรื่องเดียวกัน, 163.

<sup>127</sup> น. ณ ปากน้ำ, *หลักการใช้สี*, 45-48.

ภาพทิวทัศน์ในชนบท ที่ไม่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ รวมไปถึงการวาดภาพกลางแจ้งเริ่มต้นจากศิลปินกลุ่มศิลปะแบบบาบิซง (Barbizon School)

เมืองปารีสถูกขนานนามว่าเมืองแห่งแสง (City of Lights) ตั้งแต่ยุคสมัยนั้น เมืองแบบเก่าถูกปรับเปลี่ยน รื้อถอนอาคารเก่าที่ไม่ถูกสุขลักษณะ สร้างย่านใหม่ที่หรูหราและสร้างถนนที่กว้างขวางซึ่งสว่างไสวด้วยแก๊ส รวมถึงกระจายสวนสาธารณะขนาดใหญ่ทั่วเมือง แสงทางตอนเหนือของฝรั่งเศสนั้นเป็นแสงที่อยู่ในโนตอนเย็นไม่ว่าจะเป็นแสงที่ชัดเจนหรือมีหมอกปกคลุมอยู่ก็ตาม ด้วยเหตุนี้จึงปรากฏในเทคนิค สี และพื้นผิวในภาพวาดของกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์และนีโอ อิมเพรสชันนิสม์

ในช่วงปี 1880 ได้มีการเชื่อมระบบรถไฟในภูมิภาคที่ไกลออกไปทางตอนใต้ของฝรั่งเศสได้รับการขยายและพัฒนาไปยังเมืองและท่าเรือในโปรวองซ์ เฟรนช์รีเวียรา (Côte d'Azur) และลียงก์ดีอก (Languedoc) ศิลปินจึงเริ่มเดินทางมาที่นี้มากขึ้น ภูมิภาคทางใต้มีลักษณะเฉพาะและทิวทัศน์ที่โดดเด่นคล้ายกับบริตตานี (Brittany) และมีแสงที่สว่างสดใสเป็นพิเศษ เพราะทำเลที่ตั้งอยู่บนชายฝั่งทะเลเมดิเตอร์เรเนียน สภาพอากาศในฤดูหนาวเป็นอากาศอบอุ่นกำลังดีทำให้นักท่องเที่ยวเดินทางมาที่นี้ โดยเฉพาะกลุ่มคนรวย ในเมืองอาร์ลส์มีทิวทัศน์ที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วยสวนผลไม้ ทุ่งข้าวสาลีและไร่องุ่น ส่วนแซงต์-เรมีตั้งอยู่ในพื้นที่ชนบทที่ไม่อุดมสมบูรณ์ เป็นเนินเขาที่ขรุขระและโล่งเตียน มีสวนมะกอกและต้นไซเปรสกระจายจัดกระจายไปทั่ว มองเห็นเทือกเขาแอลป์ (Alpilles) ขรุขระอยู่ที่เส้นขอบฟ้า<sup>128</sup>

ข้อมูลเกี่ยวกับต้นสามารถนำมาวิเคราะห์ความสนใจของแวน โก๊ะห์ที่มีแสงในสถานที่ที่แตกต่างกันและแสดงออกมายังการวาดภาพของศิลปินได้

<sup>128</sup> Magdalena Dabrowski, *French landscape : the modern vision, 1880-1920 [electronic version]*, accessed August 11, 2025, available from [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3062\\_300198569.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3062_300198569.pdf).

## 2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาพวาดของแวน โก๊ะห์ที่เกี่ยวกับการศึกษาทฤษฎีสีล้วนถูกศึกษาโดยนักวิจัยต่างประเทศ ผู้วิจัยได้คัดเลือกและแปลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

### 2.5.1 Strands interlacing: colour theory, education and play in the work of Vincent van Gogh (1996)

Laura Coyle (1996)<sup>129</sup> ศึกษาเรื่อง Strands interlacing: colour theory, education and play in the work of Vincent van Gogh กล่าวถึงความเข้าใจทฤษฎีสีของแวน โก๊ะห์ มีรากฐานมาจากการศึกษาและแนวปฏิบัติทางการศึกษาด้านศิลปะที่กำลังแพร่หลายในยุโรป ช่วงศตวรรษที่ 19 สามารถศึกษาโดยเริ่มต้นจากกล่องที่เก็บไหมพรมจำนวน 16 ลูก ที่เขาใช้ในปารีส พบว่าแวน โก๊ะห์ ใช้กล่องไหมพรมนี้เพื่อทดลองกับสีและกำหนดโทนสีสำหรับภาพวาดบางภาพโดยเฉพาะ เนื่องจากลูกบอลไหมพรมบางลูกสามารถจับคู่กับภาพวาดที่วาดขึ้นในช่วงที่เขาอยู่ในปารีสได้

ในช่วงที่แวน โก๊ะห์อาศัยอยู่ในเมืองนูเนินอาจจะได้สัมผัสแนวคิดการใช้สีของเซฟเวิล พร้อมกับสังเกตการทำงานของช่างทอผ้า เมื่อย้ายมาเมืองปารีส เขาได้ขยายการศึกษาทดลองที่มีอยู่แล้วเรื่องการมองสีเป็นเส้นด้าย และสีเป็นเส้นใยที่ต้องนำมาถักทอในเนื้อผ้าเป็นลวดลายบนภาพ แสดงออกเป็น ผีแปรงแบบถักทอ (woven stroke) เห็นได้จากภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ ที่วาดในปารีสและกลุ่มภาพดอกทานตะวันที่วาดขึ้นในอาร์ลส์

แวน โก๊ะห์ มีความสนใจอย่างลึกซึ้งในทฤษฎีสีตั้งแต่ออกเดินทางไปฝรั่งเศส โดยศึกษาจากงานเขียนสองชิ้นของ ชาร์ลส์ บลองก์คือในบทที่เขียนให้กับ เดอลาครัวซ์ในหนังสือ *Les artistes de mon temps* และในส่วนพิเศษเรื่องสีในหนังสือ *Grammaire des arts du dessin* ซึ่งแวน โก๊ะห์ใช้แนวคิดของชาร์ลส์ บลองก์จนถึงช่วงสุดท้ายของชีวิตซึ่งศึกษาจากจดหมายของเขา

แวน โก๊ะห์ ได้นำเทคนิคตามหนังสือมาใช้ในงานของเขาอย่างชัดเจน *Vase with asters and phlox* (1886) ในภาพนี้เขาใช้เทคนิค ความตัดกันพร้อมกัน โดยเน้นดอกไม้สีแดงและเขียวในแจกันสำหรับพื้นหลัง เขาใช้ผีแปรงสีแดงและเขียวถักทอเข้าด้วยกันเพื่อสร้างฉากหลังที่เป็น โทนสีหม่น ซึ่งเป็นการผสมสีคู่ตรงข้ามในสัดส่วนที่ไม่เท่ากัน ทำให้โทนหนึ่งเด่นกว่าอีกโทนหนึ่ง และรักษาความกลมกลืนของภาพไว้ ส่วนภาพ *Vase with gladioli* (1886) ในภาพนี้เขาใช้เทคนิคความกลมกลืนของสีสองแบบ โดยด้านหน้า ใช้เทคนิคความตัดกันพร้อมกันระหว่างสีแดงและเขียวเป็นหลัก และพื้นหลังใช้ผีแปรงแบบทอที่ประกอบด้วยเฉดสีน้ำเงินที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดความกลมกลืนแบบ สีเอกรงค์

<sup>129</sup> Laura Coyle, *The Van Gogh Museum Journal* 1996, accessed August 11, 2025, available from [https://www.dbnl.org/tekst/\\_van012199601\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/_van012199601_01/colofon.php)

หรือการใช้สีในตระกูลเดียวกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่เขาใช้ตั้งแต่เมืองนูเนิน ผีแปรงแบบลัทธอนี้จะพบได้อีกครั้งในภาพวาดเมืองอาร์ลส์

นอกจากนั้นผีแปรงแบบทอ ปรากฏในภาพของศิลปินอื่นในเมืองปารีสเช่นกัน เช่น จอร์จ เซอราต์ ซึ่งเป็นศิลปินแนว นิโอมิเพรสชันนิสม์ ที่สนใจทฤษฎีสีเช่นกัน แต่เขาไม่เห็นด้วยกับทฤษฎีสีของ ชาร์ลส์ บลองก์ โดยแยกงานจิตรกรรมออกจากหลักการสีของตกแต่งของบลองก์อย่างเด็ดขาด เนื่องจากไม่ต้องการให้งานจิตรกรรมถูกบังคับอยู่ภายใต้หลักการของการทอผ้า กล่าวได้ว่าการใช้สีเลียนแบบการทอผ้าในงานจิตรกรรมจึงไม่ได้เป็นแนวคิดเฉพาะตัวของแวน โก๊ะห์ แต่เป็นส่วนหนึ่งของการเคลื่อนไหวทางศิลปะในปารีสยุคนั้น และเป็นการทดลองที่ทั้งถูกวิจารณ์และได้รับการสนับสนุนในเวลาเดียวกัน

การศึกษาเรื่องทฤษฎีสี ไปพร้อมกับการวาดภาพธรรมชาตินิยมจึงเป็นเรื่องยากสำหรับศิลปินในยุคนั้น อย่างไรก็ตาม แวน โก๊ะห์ ได้พยายามหาวิธีสังเคราะห์วิธีการใช้ทฤษฎีสีอย่างต่อเนื่อง แสดงให้เห็นจากการที่วินเซนต์ แวน โก๊ะห์ วาดภาพหุ่นนิ่งเป็นจำนวนมากในขณะที่อยู่ปารีส เนื่องจากในการวาดภาพหุ่นนิ่ง เขาสามารถควบคุมองค์ตัวแบบและประกอบภาพหลักอย่างพิถีพิถันทั้งหมดด้วยตนเองได้ เขาจึงเริ่มเชี่ยวชาญการใช้สีในช่วงที่อยู่ปารีส และเริ่มขยายประเภทของภาพวาดออกไปยังภาพภูมิทัศน์ ภาพวาดภายในอาคาร และภาพวาดบุคคล

เมื่อย้อนกลับไปยังจุดเริ่มต้นของลูกบอลไหมพรม พบว่าเป็นแนวคิดริเริ่มของ ฟรีดริช โพรเบล (Frederick Froebel) และถูกนำมาใช้ในรูปแบบของของเล่น หรือของขวัญในโรงเรียนอนุบาลในปี ค.ศ. 1886 เป็นวิธีที่เรียบง่ายแต่มีประโยชน์และตรงไปตรงมาในการเรียนรู้กฎแห่งความกลมกลืนและความตัดกันของสีกล่าวได้ว่า การเรียนรู้ที่ดีที่สุดคือการเรียนรู้จากประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสและการทดลองอย่างอิสระ หรือพูดอีกนัยหนึ่งคือการเล่น จึงเป็นไปได้ว่า แวน โก๊ะห์ อาจจะใช้ลูกบอลไหมพรมหลายวิธี เพื่อเลียนแบบการผสมสีตามที่บลองก์และคนอื่นๆ อธิบาย ทำให้เขาสามารถเห็นผลลัพธ์ของการผสมสีต่างๆ ด้วยตัวเอง ซึ่งในตำราทฤษฎีสีอธิบายด้วยภาพประกอบน้อยหรือไม่มีเลย นอกจากนี้เมื่อมีภาพที่ต้องการวาด เขายังสามารถทดลองการผสมสีต่างๆ ด้วยไหมพรม ซึ่งเป็นทางเลือกทำได้ที่ฝึกฝนได้ด้วยตนเองและประหยัดกว่าการใช้สีวาดภาพมาก

## 2.5.2 Bouquet of flowers in a vase: van gogh's "unexpected" painting (2012)

Catherine Restrepo (2012)<sup>130</sup> ศึกษาในหัวข้อเรื่อง Bouquet of flowers in a vase: van gogh's "unexpected" painting พบว่าภาพวาด Bouquet of Flowers in a Vase (1890) ใกล้เคียงที่สุดกับภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ในช่วงฤดูร้อนปี ค.ศ. 1886 ที่เขาวาดขึ้นเป็นจำนวนมากในปารีส แต่ในขณะเดียวกันก็ขัดแย้งกันเองโดยระบุว่าภาพหุ่นนิ่งนี้มีคุณภาพ ต่างกับผลงานที่เขาสร้างสรรค์ขึ้นใน แอ็งเฌร์มีและโอแวร์ ซูร์ อวซซึ่งเป็นสองช่วงเวลาที่แตกต่างกันในชีวิตของเขา ภาพวาดนี้ไม่ได้ถูกระบุเวลาที่แน่ชัดว่าเป็นปี ค.ศ. 1888 หรือ ค.ศ. 1890 รวมทั้งไม่ค่อยได้รับความสนใจในแหล่งข้อมูลปฐมภูมิ และแตกต่างจากภาพวาดหุ่นนิ่งดอกไม้อื่นๆ ของเขา เนื่องจากเทคนิคที่ใช้ในภาพนี้พบในภาพวาดทิวทัศน์มากกว่า



ภาพที่ 25 Vincent van Gogh, Bouquet of Flowers in a Vase (1890), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 65.1x54 ซม.

ที่มา: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436525>

แวน โกะห์รักที่จะวาดภาพดอกไม้ เขาเขียนจดหมายถึงธีโอ ว่า "สำหรับตัวพี่แล้ว พี่พอใจที่จะเป็นคนสวนตัวเล็กๆ ที่รักต้นไม้ของเขา" ดอกไม้เป็นสิ่งที่ทำได้ง่ายสำหรับเขา แม้ว่าเขาจะไม่มีเงินซื้อนางแบบหรือออกไปวาดภาพนอกสถานที่ไม่ได้ ดอกไม้บางชนิด เช่น ดอกทานตะวัน ดอกกุหลาบ และดอกกลีบลี ปรากฏบ่อยครั้งในงานของเขาและมีความเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับผลงานของเขา ดอกไม้ยังเป็นหัวข้อที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ เนื่องจากเขาจะวาดภาพดอกไม้ที่ผลิติดอกตามฤดูกาล การ

<sup>130</sup> Catherine Restrepo, bouquet of flowers in a vase: van gogh's unexpected painting, accessed August 11, 2025, available from [https://digitalcommons.providence.edu/art\\_journal/vol2012/iss1/3/](https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2012/iss1/3/).

วาดภาพดอกไม้ช่วยให้ศิลปินได้ฝึกฝนทักษะการสังเกตอย่างเชี่ยวชาญ ซึ่งต่อมาช่วยในผลงานอื่นๆ เช่น การวาดภาพบุคคล ทิวทัศน์ และภาพเหมือน แวน โก๊ะห์ ตระหนักว่าการวาดภาพดอกไม้เป็น เป็นศิลปะพิเศษ เพราะดอกไม้มีการเปลี่ยนแปลงของสีและเฉดสีที่ละเอียดอ่อน ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อภาพวาดโดยรวม เมื่อเขาต้องการ ประสานความสอดคล้องอย่างรุนแรง (harmonize brutal extremes) และเขาพบว่า การวาดภาพดอกไม้เป็นตัวเลือกในการศึกษาที่หลากหลายและได้เทคนิค วิธีการใหม่ๆ ในการใช้สีที่เข้มข้นในภาพวาดของเขา

ภาพวาด Bouquet of Flowers in a Vase (1890) อธิบายถึงการใช้สีได้ดีที่สุด ประการแรก การลงพื้นหลังสีน้ำเงินเข้มที่จางลงเป็นโต๊ะสีน้ำตาลแดง ที่มีช่อดอกไม้ในแจกันตั้งอยู่ ช่อดอกไม้ถูกจัดวางอย่างหนาแน่นส่วนใหญ่ประกอบด้วยดอกไม้สีขาวและสีเหลือง ไม่มีสีเหลืองที่สะอาดหมดจดในช่อดอกไม้ ผู้ชมอยู่ในตำแหน่งที่สูงกว่าดอกไม้เล็กน้อย ราวกับกำลังยืนอยู่ใกล้โต๊ะเพื่อชมช่อดอกไม้ ความสมดุลเกิดจากสีแปร่งที่ระบายพื้นผิวโต๊ะดูเหมือนจะโอบอุ้มแจกันที่วางอยู่ตรงกลางผืนผ้าใบ การลงสีที่หนาหนักและวิธีที่ดอกไม้บางดอกดูเหมือนจะถูกทาลงไปก่อนที่พื้นหลังจะแห้งแสดงให้เห็นว่าเขาใช้รวดเร็วในการวาดภาพนี้ ประการต่อมาการใช้สีคู่ตรงข้ามอย่างละเอียดแต่โดดเด่น เพื่อสร้างความรู้สึกว่าสีในภาพวาดนั้นสว่างกว่าที่ควรจะเป็นด้วยตัวมันเอง ดอกไม้สีส้มด้านบนมีเฉดสีคล้ายกับโต๊ะ และส่งผลให้เกิดภาพลวงตาว่าพื้นหลังสีน้ำเงินมีความเข้มข้นมากกว่าที่เป็นอยู่ ดอกไม้สีแดงและสีชมพูถูกล้อมรอบด้วยเฟิร์นสีเขียว ซึ่งก็ทำให้สีแดงดูสว่างขึ้น สุดท้ายคือการใช้สีม่วงอ่อนเล็กน้อยแต้มดอกไม้ที่วางอยู่รอบๆ ดอกไม้สีเหลือง จากรายละเอียดเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีสีคู่ตรงข้ามของศิลปิน

ภาพวาดนี้สามารถเชื่อมโยงกับผลงานก่อนหน้าของเขาได้หลากหลาย ทั้งการจัดตำแหน่งของแจกัน และดอกไม้หนาแน่นอยู่ตรงกลางผืนผ้าใบเป็นรูปแบบดั้งเดิมในภาพวาดหุ่นนิ่งของดัตช์และฝรั่งเศส ที่แตกต่างจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่นและองค์ประกอบที่ไม่สมมาตร

สำหรับการระบุปีคริสต์ศักราชที่แน่ชัดของภาพนี้ สามารถคาดการณ์ได้ว่าภาพหุ่นนิ่งนี้ไม่ได้มาจากช่วง โอแวร์ ซูร์ อวซตามที่กล่าวไว้ก่อนหน้านี้ The Metropolitan Museum อธิบายว่าดอกไม้เป็น "สิ่งที่ใกล้เคียงที่สุดกับช่อดอกไม้รวมในฤดูร้อน" แต่ดอกไม้ยังไม่ได้รับการระบุอย่างแน่ชัด ดอกไม้สีขาว ส้ม และเหลืองในช่อดอกไม้ได้รับการระบุว่าเป็นดอกเบญจมาศ ซึ่งเป็นดอกไม้ในฤดูใบไม้ร่วงในสภาพอากาศของยุโรป และคล้ายกับดอกแดนดิไลออน ซึ่งถือว่าเป็นวัชพืชที่แพร่หลาย มีดอกไม้อีกสามดอกในช่อดอกไม้ที่ไม่ใช่ดอกเบญจมาศ ซึ่งได้แก่ดอกไม้สีแดงและสีชมพูที่อยู่ด้านล่างของช่อดอกไม้ ดอกไม้สีชมพูใกล้เคียงกับดอกบีโกเนีย (begonia) ซึ่งเติบโตในช่วงปลายฤดูใบไม้ผลิถึงต้นฤดูใบไม้ร่วง ดอกไม้สีแดงอาจเป็นดอกบ็อบบี้ แวน โก๊ะห์คุ้นเคยกับดอกไม้เหล่านี้ เนื่องจากเขาใช้ดอกไม้กลุ่มนี้สำหรับภาพวาดหุ่นนิ่งหลายภาพและผลิตรายการในฤดูใบไม้ร่วงเช่นกัน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า ภาพ Bouquet of Flowers in a Vase (1890) ไม่สามารถถูกผลิตขึ้นในโอแวร์ ซูร์ อวซได้ เพราะ

แวน โกะห์อยู่ที่นั่นเพียงครั้งแรกของปีและเสียชีวิตก่อนฤดูใบไม้ร่วงจะมาถึง ภาพนี้จึงสามารถกำหนดช่วงเวลาได้ว่าถูกวาดในช่วงฤดูใบไม้ร่วงของช่วงเมืองอาร์ลส์ เนื่องจากภาพวาดหุ่นนิ่งส่วนใหญ่ของแวน โกะห์ถูกใช้เป็นการศึกษาเพื่อให้บรรลุความเชี่ยวชาญในเทคนิคหรือความละเอียดอ่อนของสี และพบว่า สีในดอกไม้แต่ละดอกไม้สะอาดหมดจดทั้งหมด ซึ่งบ่งชี้ว่าแวน โกะห์อาจไม่ใส่ใจในการลงสีหรือเขาวาดอย่างรวดเร็วโดยไม่ได้อธิบายให้ภาพวาดแห่ง รวมถึงเมื่อมาถึงเมืองอาร์ลส์ วินเซนต์ แวน โกะห์กำลังพยายามแยกตัวออกจากการวาดภาพแบบอิมเพรสชันนิสม์ และพยายามค้นหาสไตล์และเทคนิคใหม่ๆ การใช้ทฤษฎีสี ฝีแปรงที่แม่นยำ รวมถึงอิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่นล้วนบ่งชี้ถึงบริบทของการวาดภาพในช่วงเวลานี้ จึงเป็นไปได้ว่าเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านที่สร้างผลงานผสมกับแบบภาพวาดหุ่นนิ่งของดัตช์และฝรั่งเศส

### 2.5.3 งานวิจัยที่ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแวน โกะห์ในประเทศไทย

งานวิจัยที่ศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับแวน โกะห์ในประเทศไทยเป็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องเรื่องอื่น ตัวอย่างเช่น งานวิจัยในหัวข้อ ชิวประวัติศิลป์ในรูปแบบการตูน: กรณีศึกษาหนังสือการ์ตูนชิวประวัติแวน โกะห์ เผยแพร่ในงานวิจัยในปี พ.ศ. 2559 โดยปาสีพัชร โสภณ ศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบและการนำเสนอเนื้อหาในหนังสือการ์ตูนชิวประวัติแวน โกะห์<sup>131</sup>

งานวิจัยในหัวข้อสุนทรียทัศน์ของ วินเซนต์ แวน โกะ๊ะ เผยแพร่ในงานวิจัยในปี พ.ศ.2554 โดยแพรวพรรณ น้ำหอม ศึกษาแนวคิดทางด้านสุนทรียศาสตร์ในงานจิตรกรรมของวินเซนต์ แวน โกะ๊ะ ใน 3 ประเด็นคือ สุนทรียเจตคติ คุณค่าสุนทรีย และประสบการณ์สุนทรีย<sup>132</sup>

งานวิจัยในหัวข้อ จิตรกรรมภาพดอกไม้: การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ชวง ค.ศ.1886 – 1890 เผยแพร่ในงานวิจัยในปี พ.ศ. 2544 โดยไพศาล มีสุนทร<sup>133</sup> ศึกษาเทคนิคการระบายสี การใช้สี การใช้เส้น การใช้รูปทรงในงานจิตรกรรมจากกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมภาพดอกไม้ของวินเซนต์ ฟาน โกะ จำนวน 15 ภาพและนำผลที่ได้จากงานวิจัยมาพัฒนาเป็นผลงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ตามแนวของผู้วิจัย

<sup>131</sup> ปาสีพัชร โสภณ, *ชิวประวัติศิลป์ในรูปแบบการตูน: กรณีศึกษาหนังสือการ์ตูนชิวประวัติแวน โกะห์* [ฉบับอิเล็กทรอนิกส์], เข้าถึงเมื่อ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2568, เข้าถึงได้จาก <https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/26424?locale-attribute=th>.

<sup>132</sup> แพรวพรรณ น้ำหอม, *สุนทรียทัศน์ของ วินเซนต์ แวน โกะ๊ะ* [ฉบับอิเล็กทรอนิกส์], เข้าถึงเมื่อ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2568, เข้าถึงได้จาก [https://archive.lib.cmu.ac.th/full/T/2554/phil21254pn\\_abs.pdf](https://archive.lib.cmu.ac.th/full/T/2554/phil21254pn_abs.pdf).

<sup>133</sup> ไพศาล มีสุนทร, *จิตรกรรมภาพดอกไม้: การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของวินเซนต์ ฟาน โกะ ชวง ค.ศ. 1886 – 1890* [ฉบับอิเล็กทรอนิกส์], เข้าถึงเมื่อ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2568, เข้าถึงได้จาก [http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Vis\\_Art/Paisarn\\_M.pdf](http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Vis_Art/Paisarn_M.pdf).

### บทที่ 3

#### ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ ในเมืองปารีส และเมืองในโปรวองซ์

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ พบว่าภาพดอกไม้มีจำนวนมากกว่าหนึ่งร้อยภาพ โดยสามารถแบ่งออกเป็นภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งและภาพวาดในสถานที่จริงหรือภาพภูมิทัศน์ ผลงานจิตรกรรมที่มีดอกไม้เป็นองค์ประกอบจำนวนมากถูกวาดขึ้นในช่วงเวลาตามฤดูกาลจริง เนื่องจากแวน โก๊ะห์วาดภาพโดยสังเกตจากตัวแบบ โดยถ่ายทอดจากสิ่งที่มองเห็นเป็นรูปภาพเป็นหลัก<sup>134</sup>

ระบบเลขสำหรับรูปภาพของแวน โก๊ะห์ เพื่อการศึกษาและทำความเข้าใจ โดยแบ่งออกเป็น 2 ระบบ คือ ระบบเลข F และ SD หมายถึงเลขรายการบัญชีตามหนังสือ The works of Vincent van Gogh. His paintings and drawings, Amsterdam 1970 โดยเจน ฮัสเกอร์ (Jan Hulsker) ส่วนระบบเลข JH หมายถึงเลขรายการบัญชีตามหนังสือ The new complete Van Gogh: Paintings, drawings, sketches, Amsterdam & Philadelphia 1996 ของ จาคอบ บาร์ต เดอ ลา แฟลล์ (Jacob Baart de la Faille)

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ เพื่อให้การวิเคราะห์ที่มีความลุ่มลึกและเจาะจง ผู้วิจัยจึงคัดเลือกภาพดอกไม้จำนวน 14 ภาพ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มตัวอย่างของการศึกษาออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ในเมืองปารีส จำนวน 7 ภาพและ ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ในเมืองในโปรวองซ์ จำนวน 7 ภาพ

โดยภาพดอกไม้ที่เมืองปารีส ประกอบด้วย

8. Vase with Red Poppies (1886)
9. Glass with Yellow Roses (1886)
10. Roses and Peonies (1886)
11. Vase with gladioli (1886)
12. Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)
13. Fritillaries in a Copper Vase (1887)
14. Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)

<sup>134</sup> Judith Bumphus, *Van gogh's flower* (Newyork: Paidon, 2011), 9-19

ส่วนภาพดอกไม้ที่เมืองไนโพรวองซ์ ประกอบด้วย

8. Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)
9. Pink Peach Trees (1888)
10. Oleanders (1888)
11. Vase with Fifteen Sunflowers (1888)
12. Irises (1889)
13. Vase with Irises (1889)
14. Almond Blossom (1890)

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับกลุ่มตัวอย่าง โดยเริ่มจากข้อมูลเบื้องต้นของผลงาน จากนั้นอธิบายองค์ประกอบศิลปะของภาพ เทคนิคที่ศิลปินใช้ในภาพ สีที่ปรากฏในภาพ และข้อมูลประกอบจากแหล่งข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือ แสดงรายละเอียดดังต่อไปนี้



### 3.1 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ในเมืองปารีส

#### 3.1.1 Vase with Red Poppies (1886)

ภาพ Vase with Red Poppies เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 56.0 x 46.5 เซนติเมตร รหัส F279 และ JH1104 ถูกวาดขึ้นในช่วงฤดูร้อน เมื่อปี ค.ศ. 1886 ในเมืองปารีส ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Wadsworth Atheneum Museum of Art ในรัฐคอนเนตทิคัต ประเทศสหรัฐอเมริกา



ภาพที่ 26 Vincent van Gogh, Vase with Red Poppies (1886),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 56.0 x 46.5 ซม.

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/news-and-press/news/two-paintings-attributed-to-vincent-van-gogh>

ผลงาน Vase with Red Poppies นี้เป็นภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งแนวตั้ง ที่มีองค์ประกอบหลักเป็นดอกป๊อปปี้สีแดง ในแจกันสีขาว วางบนพื้นสีน้ำตาลอมแดง ฉากพื้นหลังระบายด้วยสีน้ำเงินหลายเฉด กลุ่มดอกป๊อปปี้ที่บ้านแล้วจับกลุ่มกันอยู่ด้านบนของภาพเป็นวงโค้งและวนลงมาด้านล่างเป็นลักษณะวงกลม ตรงกลางของกลุ่มดอกไม้เป็นกลุ่มดอกไม้ตูมและกิ่งก้านสีเขียววนออกจากรูปนั้นยังแซมออกมาจากปากแจกันทุกทิศทาง ดอกป๊อปปี้มีความสมจริงตามลักษณะของดอกไม้ ทิศทางการหัน

หน้าดอกไม้และการโน้มของดอกตูมทำให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหว ดอกไม้จัดวางอยู่ในแจกัน ทรงกระบอกที่มีน้มน้ำและวางอยู่บนพื้นหรือโต๊ะ พื้นหลังที่รองรับเป็นวงโค้งจึงให้ความเคลื่อนไหว ศิลปินกำหนดแสงสาดมาจากมุมบนด้านซ้าย ปรากฏเงาบนแจกันและเงาที่พาดผ่านบนโต๊ะและฉากหลังด้วย นอกจากนี้ยังมีระยะใกล้ไกลจากการกำหนดขอบเขตชัดเจนของแจกันและขอบเขตโต๊ะ ไม่ปรากฏลายเส้นต์ของศิลปิน

ศิลปินใช้เทคนิคการระบายสีหลายสีทับกันหลายชั้น โดยพื้นหลังและโต๊ะสังเกตเห็นว่าสีชั้นล่างจะเป็นสีน้ำหนึ่กเข้มกว่าชั้นบนรวมถึงตั้งใจให้เห็นรอยพู่กันหลายบริเวณ ส่วนลักษณะการระบายสีบริเวณดอกไม้และก้านดอกไม้จะระบายหนึ่งถึงสองน้ำหนึ่ก แล้วจึงระบายทับด้วยสีที่อ่อนกว่า ส่วนของแจกันปรากฏผิวแปรปรวนเป็นลวดลายของแจกันและระบายเป็นทรงโค้งรัศมีตามรูปแบบของแจกัน

สีที่ปรากฏในภาพคือ สีแดงของดอกป๊อปปี้เคียงข้างกับสีเขียว รองรับด้วยสีน้ำเงินของฉากหลัง โดยมีสีขาวของแจกันไว้พักสายตาจากความหนาแน่นของสีในภาพ สีแดงของดอกป๊อปปี้ที่บ้านแล้วเป็นสีแดงบริสุทธิ์ส่วนหนึ่ง สีแดงน้ำหนึ่กเข้มขึ้นส่วนหนึ่ง และสีส้มและเหลืองโทนหม่นตรงส่วนที่แสงตกกระทบ บริเวณดอกตูมเขียนด้วยสีชมพูอ่อน สีเขียวที่ปรากฏในภาพประกอบด้วยสีเขียวที่มีน้ำหนึ่กอ่อนบริเวณที่ระบายชั้นบนสุด มีสีเขียวบริสุทธิ์บริเวณก้านดอกไม้บางส่วน รวมถึงมีสีเขียวน้ำหนึ่กเข้มในส่วนที่ต้องการแสดงถึงเงาของกลุ่มก้านดอกไม้ พื้นสีน้ำตาลอมแดงของโต๊ะช่วยลดความรุนแรงของสีที่ตัดกันได้ โดยปรากฏสีเขียว สีชมพู สีส้มบางส่วนบนโต๊ะ ส่วนของเงาบนโต๊ะศิลปินใช้สีเขียวผสมน้ำเงิน บริเวณฉากหลังปรากฏสีน้ำเงินน้ำหนึ่กเข้ม ทับด้วยสีน้ำเงินน้ำหนึ่กอ่อนจนเกือบขาว บริเวณเงาด้านหลังปรากฏเป็นสีน้ำเงินน้ำหนึ่กเข้มจนเกือบเทา ภาพของแจกันเป็นโทนสีขาวส่วนมากและเขียวอ่อน โดยสีขาวถูกเจือด้วยสีเขียวและสีแดงน้ำตาลบางส่วน ปรากฏสีเขียวบริสุทธิ์ในภาพ เพียงเล็กน้อยบริเวณแจกัน

Van Gogh Museum ชี้แจงว่า ภาพวาด Vase with Poppies (1886) ได้ยืนยันว่าเป็นผลงานของแวน โก๊ะห์ จริงนั้น โดยงานวิจัยล่าสุดได้ชี้ให้เห็นถึงความคล้ายคลึงกันในด้านสไตล์ของภาพนี้กับภาพวาดหุ่นนิ่งรูปดอกไม้ที่แวน โก๊ะห์สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงต้นฤดูใบไม้ผลิปี ค.ศ.1886 หลังจากที่ศิลปินย้ายมายังกรุงปารีส ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ยังคงเริ่มต้นสำรวจการใช้สีและแสงที่สดใสมากขึ้น ซึ่งต่อมาจะกลายเป็นเอกลักษณ์สำคัญของศิลปิน โดยปัจจัยสำคัญในการยืนยัน คือ คุณลักษณะทางรูปแบบศิลปะหลายประการที่ภาพหุ่นนิ่งในพิพิธภัณฑ์ฮาร์ตฟอร์ดมีร่วมกับภาพ Still life with meadow flowers and roses (1886-1887) ซึ่งจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์ Kröller-Müller ในเมือง Otterlo ลักษณะการทำงานของแวน โก๊ะห์ในผลงานทั้งสองชิ้นนี้มีองค์ประกอบที่คล้ายคลึงกันหลายประการ คือ พื้นหลังของภาพทั้งสองมีลักษณะคล้ายกัน โดยใช้ผิวแปรปรวนโค้งมนเป็นวงกลมคล้ายรัศมีสีน้ำเงิน ซึ่งระดับความเข้มของสีจะแตกต่างกันไปตามทิศทางของแสงที่ตกกระทบ วิธีการ

วาดดอกป๊อปปี้เหมือนกันคือ มีการผสมเม็ดสีแดงที่แตกต่างกัน ลักษณะของดอกตูมและดอกที่เริ่มเหี่ยวเฉาที่ลอยอยู่รอบๆ ช่อดอกไม้มีการวาดที่คล้ายคลึงกัน เช่นเดียวกับการใช้ฝีแปรงในการระบายสีเขียวเป็นแถบยาวที่เป็นก้านดอกไม้ และส่วนล่างของภาพทั้งสองแห่งสะท้อนให้เห็นถึงความกลมกลืนของสีในช่อดอกไม้ ซึ่งสอดคล้องกับวิธีการทำงานของแวน โก๊ะห์ในช่วงฝึกหัด<sup>135</sup>



---

<sup>135</sup> Two paintings attributed to Vincent van Gogh, accessed August 19, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/news-and-press/news/two-paintings-attributed-to-vincent-van-gogh>.

### 3.1.2 Glass with Yellow Roses (1886)

ภาพ Glass with Yellow Roses เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 35 x 27 เซนติเมตร รหัส F 218 และ JH 1144 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนหรือกรกฎาคม ปี ค.ศ. 1886 ในเมืองปารีส ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



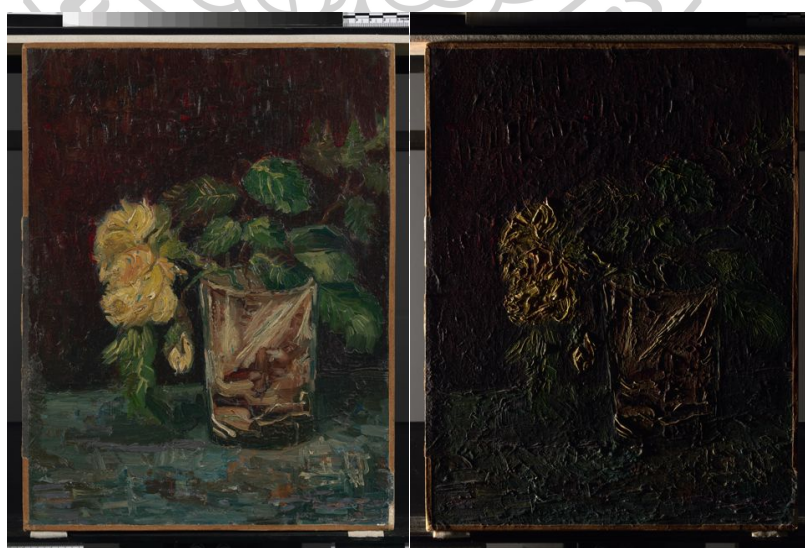
ภาพที่ 27 Vincent van Gogh, Glass with Yellow Roses (1886), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 35x27 ซม.

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0178V1962#details>

ผลงานชิ้นนี้เป็นภาพหุ่นนิ่งแนวตั้งบนผ้าใบขนาดเล็ก องค์ประกอบหลักของภาพคือดอกกุหลาบพวงสีเหลืองสองดอกที่บานแล้วและหนึ่งดอกตูม ดอกไม้ถูกจัดอยู่ในแก้วน้ำ แก้วน้ำอยู่ก่อนไปทางซ้ายของภาพ ดอกไม้พาดพิงไปทางด้านซ้ายของแก้ว และใบไม้ส่วนหนึ่งตั้งตรงอยู่ในแก้วน้ำและเอียงไปทางขวาด้านหลังของภาพ ในภาพนี้มีพื้นหลังโทนสีเข้มค่อนข้างมืดและโตะหรือพื้นที่วางแก้วน้ำใช้สีที่แตกต่างกันในโทนสีหม่น ในภาพมีความสว่างจากสีเหลืองของดอกกุหลาบ ศิลปินกำหนดแสงให้เข้ามาทางซ้ายของภาพ ทำให้เกิดแสงตกกระทบในบนดอกไม้ ใบไม้บางส่วน แก้วน้ำและบนโตะบางส่วน เงาของแจกันและดอกไม้ถูกทอดไปทางด้านขวาของภาพ ไม่ปรากฏลายเซ็นต์ศิลปินในภาพนี้

เทคนิคที่ใช้งานผลงานชิ้นนี้คือการระบายสีแบบอิมพาสโต เกือบทั่วทั้งภาพ ในส่วนของพื้นหลังศิลปินลงสีด้วยน้ำหนักร่อนก่อนแล้วระบายสีน้ำหนักเข้มทับอีกครั้งหนึ่ง โดยใช้ฝีแปรงแบบถักทอ คือฝีแปรงแนวตั้งสลับกับแนวนอนคล้ายวิธีการทอผ้า โตะใช้วิธีการคล้ายกันคือระบายสีน้ำหนักร่อนก่อนและระบายทับแต่ประกอบด้วยสีที่หลากหลายมากกว่าพื้นหลัง ส่วนของดอกไม้ ใช้การระบายสีอย่างรวดเร็วทับซ้อนกันหลายชั้นจนเกิดเป็นร่องรอยของฝีแปรงขนาดเล็กที่สร้างรูปทรงของกลีบดอกกุหลาบขึ้นมา บริเวณของใบไม้ก็ใช้วิธีเดียวกันคือใช้พู่กันขนาดเล็กระบายสีที่แตกต่างกันทับซ้อนกันและสร้างเป็นรูปทรงใบไม้ขึ้นมา โดยมีรายละเอียดของเส้นใบไม้ ส่วนแฉกใบไม้ใหญ่ขึ้นมาแต่ใช้เทคนิคเดียวกันวาดขึ้น โดยบางส่วนปรากฏเป็นแสงตกกระทบจึงมีลักษณะเฉียงขึ้นแตกต่างจากเส้นอื่นที่ศิลปินระบายสร้างเป็นรูปทรงของแก้วขึ้นมา

สีที่ปรากฏในรูปภาพที่โดดเด่นคือสีเหลืองหลากหลายเฉดระบายทับซ้อนกัน เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่าบริเวณดอกไม้ชั้นสีล่างสุดคือสีเขียวผสมน้ำเงินและระบายทับด้วยสีเหลืองสีเหลืองน้ำหนักร่อน สีส้ม สีเหลืองอมน้ำตาล ส่วนใบไม้ใช้สีเขียวบริสุทธิ์ส่วนหนึ่งระบายเคียงข้างด้วยสีเขียวน้ำหนักร่อน สีเขียวอมเหลือง สีเขียวน้ำหนักเข้มและระบายเส้นใบด้วยสีเหลืองน้ำหนักร่อน แก้วน้ำเกิดจากการระบายสีน้ำตาลโทนอ่อนเป็นหลัก ทับด้วยสีน้ำตาลเข้ม สีเขียวน้ำหนักเข้มจนเกือบดำ และสีเหลืองน้ำหนักร่อน เมื่อพิจารณาพื้นหลังจะพบสีแดงน้ำหนักร่อนเกือบดำสองระดับ บางส่วนปรากฏสีแดงบริสุทธิ์ ส่วนสีบนพื้นโตะที่วางแฉกใบประกอบด้วยสีเขียวโทนสีหม่น สีฟ้าน้ำหนักร่อน สีส้ม สีเหลืองน้ำหนักร่อน และสีเขียวน้ำหนักร่อน



ภาพที่ 28 Glass with Yellow Roses (1886) Day light and Raking light

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F218>

### 3.1.3 Roses and Peonies (1886)

ภาพ Roses and Peonies (1886) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 59.8 × 74.95 เซนติเมตร รหัส F 249 และ JH 1105 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนมิถุนายน ปี ค.ศ.1886 ในเมืองปารีส ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Kröller-Müller Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 29 Vincent van Gogh, Roses and Peonies (1886), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 59.8 × 74.95 ซม.  
ที่มา: [https://artsandculture.google.com/asset/roses-and-peonies-vincent-van-gogh/TAHLVHQHs0M\\_sA?hl=en](https://artsandculture.google.com/asset/roses-and-peonies-vincent-van-gogh/TAHLVHQHs0M_sA?hl=en)

ผลงาน Roses and Peonies (1886) เป็นภาพวาดหุ่นนิ่งแนวอนที่มืองค์ประกอบหลักคือ ดอกพีโอนีสีชมพูสดและดอกกุหลาบพวงสีเหลืองอ่อน สีขาวและสีแดงเข้ม ท่ามกลางใบไม้สีเขียวเข้มที่หนาแน่น ดอกไม้ที่มีลักษณะกลมมน สีสว่างโดดเด่นขนาดใหญ่ตัดกับรูปทรงของใบขนาดเล็กทรงแหลม กลุ่มดอกไม้มีขนาดใหญ่ ถูกจัดอย่างอิสระอยู่ในแจกันสีเขียวตรงกลางภาพ และมีบางส่วนอยู่ด้านนอกทางซ้ายของแจกัน แจกันวางอยู่บนพื้นที่มีขอบเขตไม่แน่ชัด และอยู่บนพื้นหลังสีม่วงอมแดง ความเคลื่อนไหวจากพื้นหลังที่วาดเป็นทรวงศ์มิทำให้ภาพดูคล้ายจะหมุนวนเข้มนาฬิกาได้ ศิลปินกำหนดแสงให้มาจากด้านหน้ามุมตรงค่อนไปทางซ้ายจากแกนกลางเล็กน้อย จึงปรากฏแสงบางส่วนตรงแจกันและดอกไม้ เกิดเงาของดอกไม้และแจกันไปทางด้านขวาของภาพ นอกจากนั้นศิลปิน

ยังสร้างแสงให้ตกกระทบบริเวณโต๊ะตรงมุมด้านขวาของภาพด้วย ศิลปินลงลายเส้นที่สีแดงบริสุทธิ์ ตรงมุมขวาของภาพ

ศิลปินใช้เทคนิคการระบายสีทับกันหลายชั้น สีแปร่งที่เห็นได้ชัดในส่วนของดอกไม้และแจกัน จะถูกวาดให้มีรูปร่างและขอบเขตของรูปร่างชัดเจน ส่วนพื้นหลังและพื้นที่ว่างแจกันจะใช้สีแปร่งที่มี อีสุระ และทับซ้อนกันไป สีแปร่งของพื้นหลังตั้งใจให้เกิดรอยแปร่งและสร้างวงโค้งรัศมีรอบดอกไม้และ หยดลงเมื่อชนกับขอบพื้นที่ว่างแจกันซึ่งระบายสีฝนแนวราบ บริเวณดอกไม้ใช้สีแปร่งขนาดเล็ก ระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้น ลงรายละเอียดของกลีบดอกไม้ให้เห็นความแตกต่างชัดเจนจากการใช้ สีหลายสี เมื่อมองจากด้านข้างจะพบว่าสีก่อนสีนั้นออกมาจากการระบายสีแบบอิมพาสโตของศิลปิน ทำให้ดอกไม้มีชีวิต ส่วนที่แสงตกกระทบลงบนดอกไม้จะปรากฏเป็นสีขาว ส่วนใบไม้ใช้สีแปร่งสร้างเป็น รูปทรงใบไม้ ไม่เน้นรายละเอียดของเส้นใบ

สีที่ปรากฏในภาพคือสีเขียวของแจกันและใบไม้ ซึ่งมีค่าสีใกล้เคียงสีเขียวบริสุทธิ์ตัดกับสีแดง น้ำหนักเข้มที่อยู่ด้านหลัง และสร้างความกลมกลืนของภาพด้วยสีชมพูอ่อน สีเหลือง สีครีม สีขาว สีเหลืองส้ม เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดจะเห็นได้ว่าการระบายดอกพืไอนี ศิลปินใช้สีชมพูอ่อนสามเฉด สีเหลืองอ่อน สีเทาอ่อนปนเขียว สีขาวและสีน้ำตาลวางเคียงข้างกัน ส่วนดอกกุหลาบที่อยู่ในแจกันใช้สี เหลืองและสีเขียว ดอกกุหลาบที่วางอยู่ด้านนอกใช้สีแตกต่างกันคือ ดอกแรกใช้สีเหลืองน้ำหนักเข้ม ผสมสีเหลืองน้ำหนักอ่อน ดอกที่สองใช้สีเหลืองอ่อนและสีขาว ดอกที่สามใช้สีน้ำตาลอมแดง ผสมกับสีเหลืองปนเทา ดอกตูมขนาดเล็กใช้สีเหลืองปนเขียว และดอกสุดท้ายถูกระบายด้วยสีเหลือง อ่อนและสีเขียวอ่อน สีของใบสีเขียวบริสุทธิ์ สีเขียวน้ำหนักอ่อน สีเขียวผสมเหลือง รวมถึงสีเขียวที่มี น้ำหนักเข้มขึ้น บริเวณแจกันใช้สีเขียวที่สว่างขึ้นกว่าสีของใบไม้ บริเวณที่แสงตกกระทบเป็นสีเขียว อ่อน บริเวณเงาเป็นสีเขียวปนเทา ส่วนสีของพื้นที่ว่างแจกันสีชั้นแรกสุดคือน้ำหนักเข้มกว่าสีชั้นบนสุด บริเวณที่แสงตกกระทบระบายด้วยสีน้ำเงินจัด สีเหลือง และสีขาวบริสุทธิ์ ในส่วนของพื้นหลังใช้ สีแดงน้ำหนักอ่อนระบายชั้นแรกสุด และชั้นต่อมาเป็นสีแดงอมม่วงที่มีน้ำหนักเข้มขึ้น บริเวณที่ ต้องการสร้างเงาศิลปินจะใช้สีแดงอมม่วงน้ำหนักเข้มจนเกือบดำ บริเวณพื้นหลังมุมบนขวาและซ้าย ของภาพปรากฏสีเหลือง และสีน้ำเงินน้ำหนักเข้มผสมอยู่กับสีแดงอมม่วงด้วย สุดท้ายศิลปินเส้นที่ชื่อ ด้วยสีแดงบริสุทธิ์



ภาพที่ 30 Roses and Peonies (1886) Day light and Raking light  
ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F249>



### 3.1.4 Vase with gladioli (1886)

ภาพ Vase with gladioli (1886) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 46.5 x 38.4 เซนติเมตร รหัส F 284a และ JH 1148 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนสิงหาคมถึงกันยายน ปี ค.ศ.1886 ในเมืองปารีส ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 31 Vincent van Gogh, Vase with gladioli (1886), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 46.5 x 38.4 ซม.

ที่มา <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0144V1962>

ภาพ Vase with gladioli (1886) เป็นภาพหุ่นนิ่งแนวตั้ง โดยดอกไม้ที่ปรากฏในภาพคือดอกแกลดีโอลีส ที่ตามธรรมชาติแล้วมีหลายสี ในภาพศิลปินวาดภาพดอกแกลดีโอลีสสีแดง สีชมพู สีเหลืองโอรส แต่ละดอกหันไปคนละทิศทาง ดอกแกลดีโอลีสแต่ละกึ่งถูกจัดแบบมีระยะห่างระหว่างแต่ละดอกในแจกันทรงกระบอกสีน้ำตาลเข้มมีลวดลาย วางอยู่ตรงกลางของภาพ มีดอกไม้เล็กๆ ทรงกลมสองดอกสีเหลืองอ่อนปักอยู่ทางด้านขวา นอกจากนี้ยังมีดอกแกลดีโอลีสวางอยู่บนพื้นโต๊ะด้านละสองกึ่งด้วย แจกันตั้งอยู่บนโต๊ะสีน้ำตาลอ่อน มีระยะขอบแยกกันอย่างชัดเจนกับพื้นหลังสีฟ้าและน้ำเงินหลายเฉด ทำให้เกิดระยะใกล้และระยะไกลอย่างชัดเจน ศิลปินให้แสงส่องเข้ามาโดยตรงทางด้านหน้าค่อนไปทางด้านขวา เงาของดอกไม้และแจกันจึงทอดไปทางด้านซ้ายของภาพอย่างสมจริง ในผลงานชิ้นนี้ไม่ปรากฏลายเซ็นต์ของศิลปิน

ศิลปินใช้เทคนิคการระบายสีแบบทับกันหลายชั้น และใช้วิธีการระบายแบบอิมพาสโตอย่างเห็นได้ชัด พื้นหลังใช้เทคนิคฝีแปรงแบบการทอผ้าทางซ้ายของภาพ คือการระบายเส้นตั้งและเส้นนอน เป็นการระบายสีที่มีน้ำหนักอ่อนก่อนตามด้วยสีที่มีน้ำหนักเข้มและสีอื่น ส่วนบริเวณส่วนด้านบนและด้านขวาของภาพพื้นหลังตั้งใจทิ้งฝีแปรงไว้ ศิลปินใช้วิธีลงสีแบบหลายชั้นวนส่วนช่อดอกไม้เช่นกัน โดยใช้วิธีการระบายสีให้เสร็จในรอบเดียว (all at once) ดอกไม้แต่ละดอกระบายโดยจัดให้สีเป็นรูปทรงของดอกไม้และระบายเส้นบางส่วนทับลงไปให้เป็นรูปร่าง และยังใช้วิธีนี้กับใบไม้ด้วย ในส่วนของแจกันระบายสีให้เป็นลวดลายของแจกันและสร้างรูปทรงของแจกันโดยระบายสีทับกันหลายชั้น บริเวณโต๊ะวางแจกันระบายโดยใช้ฝีแปรงปาดเป็นเส้นสั้นๆ ต่อเนื่องกัน

สีที่ศิลปินใช้ในผลงานชิ้นนี้เป็นหลักคือสีน้ำเงินน้ำหนักอ่อนบริเวณพื้นหลังกับสีแดงบริสุทธิ์ และสีแดงน้ำหนักเข้มของดอกกลีโอลัสทางด้านซ้าย ถัดมาคือสีเหลืองน้ำหนักอ่อนของดอกกลีโอลัสตรงกลาง และกลุ่มดอกสีขาวหม่นทางด้านขวาของภาพ ในกลุ่มดอกนี้ศิลปินใช้สีน้ำเงินอ่อนหลากหลายสีผสมกัน ทั้งสีขาวหม่น สีเหลืองน้ำหนักอ่อน สีแดงน้ำหนักอ่อน สีม่วงน้ำหนักอ่อนลงสีทับเคียงข้างกัน ในภาพยังปรากฏสีเขียวน้ำหนักอ่อนบริเวณกิ่งก้านละใบของดอกไม้ และสีเขียวน้ำหนักเข้มของก้านดอกไม้กลมสองดอกทางด้านขวา เมื่อพิจารณาพื้นหลังของภาพนอกจากจะพบสีน้ำเงินน้ำหนักอ่อนเป็นหลักแล้วยังพบสีน้ำเงินบริสุทธิ์บางส่วน สีเขียวอ่อน สีเหลืองหม่น สีฟ้าอมเขียวอีกด้วย ในขณะที่บริเวณโต๊ะวางแจกันปรากฏสีน้ำตาลน้ำหนักอ่อน ผสมสีส้ม สีเหลือง สีน้ำเงิน สีเขียวบางส่วนด้วย บริเวณที่ศิลปินต้องการให้แสงตกกระทบจะใช้สีขาวหรือสีที่น้ำหนักอ่อนมากของสีนั้นๆ

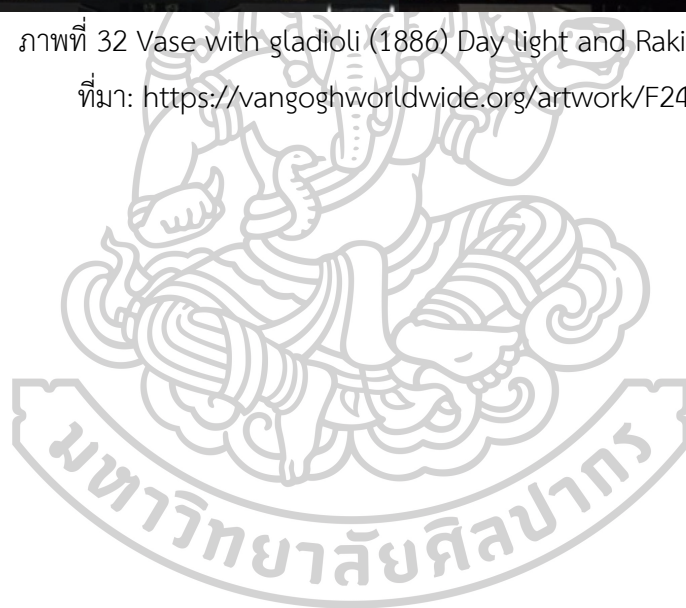
พิพิธภัณฑ์ Van gogh Museum ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่าภาพหุ่นนิ่งชิ้นนี้ ศิลปินทดลองใช้สีที่สร้างความตึงกันของสีที่เข้มขึ้น โดยใช้สีคู่ตรงข้ามวางคู่กัน เช่น สีเขียวคู่กับสีแดง หรือ สีน้ำเงินคู่กับสีส้ม ซึ่งการจับคู่สีในลักษณะนี้เป็นพื้นฐานของทฤษฎีสีของเดอลาคัวร์ซึ่งเป็นศิลปินที่แวน โก๊ะชื่นชมอย่างมาก<sup>136</sup>

<sup>136</sup> Vase with Gladioli and Chinese Asters, accessed August 22, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0144v1962>.



ภาพที่ 32 Vase with gladioli (1886) Day light and Raking light

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F248a>



### 3.1.5 Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)

ภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 61.1 x 46.1 เซนติเมตร รหัส F0234 และ JH 1168 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนสิงหาคมถึงกันยายน ปี ค.ศ. 1886 ในเมืองปารีส ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 33 Vincent van Gogh, Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 61.1 x 46.1 ซม.

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0177V1962>

ภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) เป็นภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งแนวตั้ง ที่มีองค์ประกอบหลักเป็นดอกแอสเตอร์จีนซึ่งในธรรมชาติมีหลากหลายสี แซมด้วยดอกกลาดิโอลัสสีเหลือง ดอกแอสเตอร์จีนสีแดง สีแดงเข้ม สีชมพู สีส้ม สีขาวถูกจัดให้อยู่รวมกันเป็นพุ่ม ในแจกันปากแคบสีน้ำตาล โดยมีดอกแอสเตอร์จีนบางส่วนวางอยู่บนพื้นหรือโต๊ะรอบแจกัน ในแจกันดอกกลาดิโอลัสสีเหลืองสามดอกปักอยู่ทางด้านบนสุดของกลุ่มดอกไม้ แจกันวางอยู่บนโต๊ะหลากสี ระบายลายเส้นเป็นวงรัศมีแผ่กระจายออกไปโดยมีจุดศูนย์กลางอยู่ที่แจกัน พื้นหลังของภาพมีสีแดง น้ำหนักเข้ม แสงในภาพส่องมาทางด้านหน้าตรงกลาง โดยมีระดับเดียวกับแจกัน จึงเกิดเงาพาดไป

ทางด้านหลังของแจกัน แต่ไม่ปรากฏเงาของดอกไม้บนโต๊ะ ปรากฏลายเส้นศิลปะในด้านล่างมุมขวาของภาพ

เทคนิคสีแปร่งที่ใช้ในภาพนี้ ใช้เทคนิคแบบอิมพาสโตเมื่อมองจากด้านข้างของภาพจะเห็นก้อนสีที่หนาขนาดออกมาจากภาพ โดยเฉพาะในส่วนของดอกไม้ เมื่อพิจารณาจากภาพจะเห็นว่าลักษณะการระบายแบบทับซ้อนกันหลายชั้น บริเวณพื้นหลังสีแดงใช้สีแปร่งแบบถักทอ ส่วนของดอกไม้ใช้พู่กันขนาดเล็กกระจายเป็นกลีบกระจายออกจากตรงกลางของแต่ละดอก และบางจุดระบายทับอีกครั้งเมื่อสีอื่นแห้งแล้ว ก้านดอกไม้ใช้วิธีลากเส้นให้เกิดเป็นรูปร่างของก้นดอกไม้ ส่วนแจกันระบายให้เห็นลวดลายบนแจกันใช้สีแปร่งทับซ้อนกันหลายทิศทาง ในส่วนของพื้นหลังระบายด้วยสีน้ำเงินน้ำหนังก่อนแล้วระบายทับด้วยดอกไม้ที่หล่นอยู่รอบแจกัน ระบายทับด้วยสีอื่นเป็นชั้นบางๆ สร้างรัศมีโค้งเข้าหาแจกันจากด้านล่างด้วยสีแปร่งแบบยาว ศิลปินวาดเส้นขอบที่ชัดเจนระหว่างโต๊ะและพื้นหลัง จึงเกิดความใกล้เคียงกันของระยะวัตถุ

สีที่โดดเด่นในภาพนี้คือสีแดงหลากหลายเฉด สีแดงบริสุทธิ์ระบายอยู่ตรงกลางของกลุ่มดอกแอสเตอร์เงินและระบายสีล้อมรอบด้วยสีแดงน้ำหนังกเข้มขึ้น ส่วนดอกอื่นๆ ระบายด้วยสีเหลืองอ่อนจนเกือบขาวล้อมรอบด้วยสีขาว สีชมพูล้อมรอบด้วยสีแดง สีเหลืองล้อมรอบด้วยสีแดงส้ม สีเหลืองล้อมรอบด้วยสีส้มอมน้ำตาล สีเหลืองล้อมรอบด้วยใบรองดอกสีเขียวอ่อน ดอกสีเหลืองล้อมรอบด้วยสีส้มและสีเขียวน้ำหนังกเข้ม ดอกแกลดิโอลัส สามดอกระบายด้วยสีเหลืองผสมสีขาว ชูก้านด้วยสีเขียวน้ำหนังกเข้ม ดอกไม้ที่วางอยู่บนโต๊ะ ระบายด้วยสีขาวหม่น สีแดงเข้มเคียงข้างสีแดงบริสุทธิ์ สีชมพูน้ำหนังก่อนเกือบขาว แจกันระบายด้วยสีน้ำตาลสองน้ำหนังกเกลี่ยให้เข้ากันเพียงเล็กน้อยยังเห็นความแตกต่างของสีในบางส่วน และระบายทับด้วยลวดลายสีเขียวน้ำหนังก่อน ส่วนพื้นหลังระบายด้วยสีแดงน้ำหนังกเข้ม สังเกตเห็นสีเทาเป็นบางจุด ในบริเวณที่มีแสงตกกระทบศิลปินใช้สีขาวบริสุทธิ์แต้มเล็กน้อย ส่วนโต๊ะที่วางแจกันระบายด้วยสีฟ้าอ่อน จากนั้นทับด้วยชั้นสีบางของสีแดง สีแดงน้ำหนังก่อน สีเหลืองน้ำหนังก่อน สีน้ำเงินบริสุทธิ์

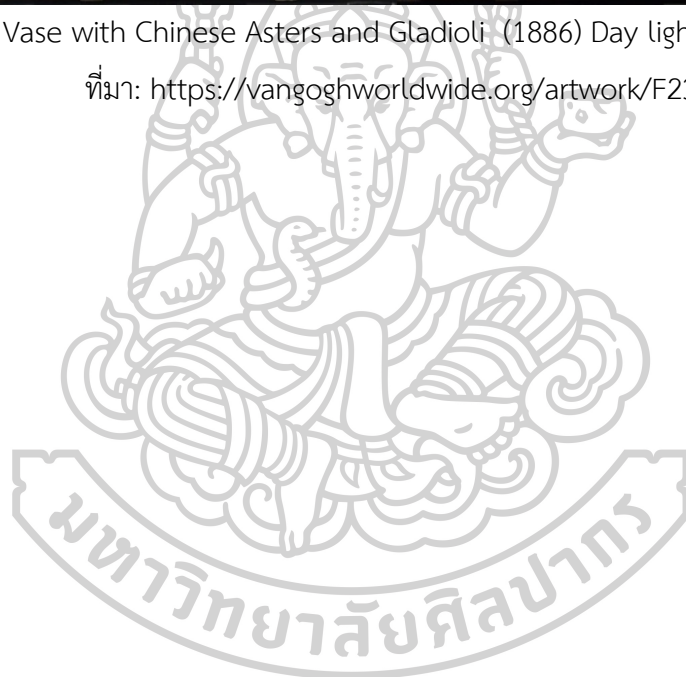
Van Gogh Museum ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ว่า ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการใช้สีแบบอิมพาสโตของศิลปินอย่างชัดเจน เนื่องจากความประทับใจภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ของมอนติเซลลี ในเดือนมิถุนายนปี ค.ศ.1886 โดยแจกันที่ปรากฏในภาพนี้ยังคงได้รับการเก็บรักษาไว้และอยู่ใน Van Gogh Museum ซึ่งในความเป็นจริงแล้วมันมีขนาดเล็กไม่สามารถวางดอกไม้ขนาดใหญ่ลงไปได้จริง<sup>137</sup>

<sup>137</sup> Vase with Chinese Asters and Gladioli, accessed August 22, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0177V1962>.



ภาพที่ 34 Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) Day light and Raking light

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F234>



### 3.1.6 Fritillaries in a Copper Vase (1887)

ภาพ Fritillaries in a Copper Vase (1887) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 73.3 x 60.0 เซนติเมตร รหัส F 213 และ JH 1247 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนเมษายนถึงพฤษภาคม ปี ค.ศ. 1887 ในเมืองปารีส ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Musée d'Orsay ประเทศฝรั่งเศส



ภาพที่ 35 Vincent van Gogh, Fritillaries in a Copper Vase (1887),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 73.3 x 60.0 ซม.

ที่มา: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/fritillaires-couronne-imperiale-dans-un-vase-de-cuivre-741>

ผลงานชิ้นนี้เป็นภาพหุ่นนิ่งที่มีดอกฟริทิลลารี (Fritillaries) กลีบดอกสีส้ม น้ำตาล แซมด้วยสีแดง ชูก้านสูงโปร่งอยู่ในแจกันทองเหลืองทรงโถ ตั้งอยู่บนพื้นสีน้ำตาลอ่อน บนฉากหลังสีน้ำเงินเข้มแต้มลายจุดสีขาว สีเขียว สีม่วงระยิบระยับ โดยมีจุดที่สว่างที่สุดหรือแสงส่องเข้ามาทางด้านหน้าโดยตรงของภาพ จึงเกิดเป็นเงาอยู่บริเวณพื้นหลัง ดอกไม้รวมตัวกันอยู่ด้านบนของภาพ และไล่ลำดับลงมาทางด้านซ้ายมีดอกไม้หนึ่งดอกหลุดขอบภาพออกไป และเว้นพื้นที่ด้านขวาไว้สร้างความโปร่งสบาย ศิลปินเส้นตื้นี่ตรงมุมบนขวาของภาพ

ศิลปินใช้ฝีแปรงหลากหลายในผลงานชิ้นนี้ ที่โดดเด่นคือพื้นหลังที่ระบายด้วยการจุดสีจาก พู่กันขนาดเล็กลงบนผ้าใบที่มีการเตรียมสีฟ้าไว้ก่อนแล้ว เป็นหลักการพื้นฐานของกลุ่มนีโออิมเพรสชันนิสต์ ส่วนบริเวณพื้นด้านล่างใช้วิธีการระบายสีโดยการลากพู่กันเป็นขีดช่วงสั้นๆ ในแนวเฉียงที่มีน้ำหนักสีอ่อนลงบนพื้นที่มีน้ำหนักเข้มกว่า โดยกระจายออกมาจากศูนย์กลางคือแจกัน ซึ่งมีลักษณะคล้ายการภาพพิมพ์แกะไม้ (Wood cut) ส่วนการระบายสีดอกไม้ใช้วิธีการแต้มสีทับกันจนเกิดเป็นรูปทรงกลีบดอกไม้ ก้านดอกไม้และใบใช้พู่กันลากเป็นเส้นบิดพลิ้วตามธรรมชาติ ใช้เส้นแทนลักษณะของรูปทรง ในส่วนแจกันศิลปินใช้การระบายสีสั้นๆ เป็นร่องรอยของรูปทรงแจกัน

สีที่ปรากฏในภาพตัดกันอย่างเห็นได้ชัดคือสีส้มของดอกไม้และสีน้ำเงินของฉากหลัง สีทั้งสองคั่นกลางด้วยสีเขียวสามน้ำหนักแซมด้วยสีเหลืองน้ำหนักอ่อนและสีแดงรวมถึงสีน้ำเงินในบางจุด ตัวดอกไม้ระบายด้วยสีส้ม ทึบด้วยสีเหลืองและสีแดง ศิลปินระบายเกสรดอกไม้ด้วยสีเหลืองน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว สีของแจกันระบายด้วยโทนสีเหลืองหลากน้ำหนัก สังเกตได้คือสีเหลืองน้ำหนักเข้ม สีเหลืองผสมกับสีแดง สีเหลืองผสมกับสีน้ำเงิน สีเหลืองบริสุทธิ์ สีเหลืองน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว ส่วนพื้นหลังปรากฏสีน้ำเงินบริสุทธิ์บริเวณด้านหลังของแจกันและดอกไม้แสดงเป็นส่วนเงาในภาพ ไล่สีออกมาเป็นน้ำเงินน้ำหนักอ่อน จากนั้นศิลปินใช้วิธีการระบายสีแบบจุดด้วยสีม่วงน้ำหนักอ่อน เขียว น้ำหนักอ่อน และสีขาว ในส่วนของโต๊ะที่วางแจกันศิลปินใช้สีหลายสีระบายทับกันประกอบด้วยสีเหลือง สีม่วงโทนอ่อน สีแดง สีเขียวและสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม

ข้อมูลเพิ่มเติมจาก Google art and culture ให้รายละเอียดไว้ว่าดอกพรีทิลลาเรีย เป็นไม้หัวที่ออกดอกในฤดูใบไม้ผลิเช่นเดียวกับดอกทิวลิปซึ่งสัมพันธ์กับช่วงเวลา que ศิลปินกำลังวาดภาพนี้ ขณะที่ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ เขาได้พบปะกับปอล ซีญัก ซึ่งอาจจะส่งอิทธิพลให้ศิลปินนำแบบนีโออิมเพรสชันนิสต์มาใช้ ปรากฏให้เห็นจากการใช้เทคนิค จุดสี (Pointillist Brushwork) สำหรับพื้นหลัง และการใช้สีคู่ตรงข้ามคือสีน้ำเงินและสีส้ม<sup>138</sup>

<sup>138</sup> Imperial Fritillaries in a Copper Vase, accessed August 22, 2025, available from <https://artsandculture.google.com/asset/imperial-fritillaries-in-a-copper-vase/wwFUs2icMjlcUA?hl=en>.

### 3.1.7 Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)

ภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด  $59.5 \times 99.5$  เซนติเมตร รหัส F 452 และ JH 1330 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนสิงหาคม ถึงตุลาคม ปี ค.ศ. 1887 ในเมืองปารีส ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Kröller-Müller Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 36 Vincent van Gogh, Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887), สีน้ำมันบนผ้าใบ,  $59.5 \times 99.5$

ที่มา: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-four-sunflowers-gone-to-seed-1>

ผลงาน Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) มีรูปภาพหลักคือดอกทานตะวันที่ถูกตัดจำนวน 4 ดอก ถูกจัดเรียงในแนวนอนซ้อนกันอยู่ แกนกลางของดอกทานตะวันแสดงทรงกลมล้อมรอบด้วยกลีบดอกเรียวแหลมล้อมรอบอยู่ วางอยู่ที่ไม่ปรากฏสถานที่ พื้นหลังนี้เป็นสีน้ำเงินน้ำหนกอ่อน ไล่ไปเป็นสีน้ำเงินน้ำหนกเข้ม พื้นหลังทางมุมล่างซ้ายระบายด้วยสีเหลืองสกปรก และมุมบนขวาระบายด้วยสีน้ำตาลอ่อน ไม่ปรากฏฉากหลังแนวตั้ง ดอกไม้หันหน้าไปในซ้ายสามดอก และคว่ำหน้าลงหนึ่งดอก ทำให้ลดการซ้ำของรูปทรง ปรากฏเงาของดอกไม้บนพื้นหลังแสดงให้เห็นแสงที่ส่องมาจากด้านบนของภาพ สังเกตได้จากจุดที่แสงส่องสว่างที่สุดของภาพ

ศิลปินระบายสีแบบทับซ้อนกันหลายชั้น บริเวณพื้นหลังระบายด้วยสีอ่อนก่อนแล้วระบายทับด้วยสีที่เข้มกว่าโดยทิ้งรอยแปรงให้เห็นพื้นชั้นล่างด้วย ส่วนด้านบนของภาพศิลปินใช้วิธีการระบายเป็นเส้นเล็กและสั้นโดยให้ด้านบนมีความเรียวแหลมทับซ้อนกันไป ในส่วนของดอกทานตะวัน กลีบดอกใช้พุกันระบายให้เป็นรูปทรงโดยใช้สีแบบหนา เมื่อมองด้านข้างจะเห็นก่อนสีนูนออกมาเป็นรูปทรงของ

กลีบดอกไม้ ส่วนเกสรด้านในของดอกไม้ ใช้วิธีการระบายสีชั้นในก่อน แล้วแต้มจุดให้เป็นลักษณะของแต่ละเมล็ด ส่วนของก้านดอกทานตะวันระบายโดยการสร้างรูปทรง และระบายแบบลายเส้นทับลงไปให้เกิดลายเส้นที่ต้องการ

สีเหลืองและสีน้ำเงินถูกนำมาใช้ผลงานชิ้นนี้ โดยสีเหลืองเป็นสีเหลืองน้ำหนักอ่อนและสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม ในส่วนน้ำหนักอ่อนถูกระบายไว้ให้เป็นจุดสว่างที่สุดของภาพ ส่วนพื้นหลังด้านบนของภาพเป็นสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม ระบายทับด้วยสีน้ำเงินน้ำหนักเข้มกว่า สีส้ม สีเหลืองและสีเขียว สีของกลีบดอกทานตะวันประกอบด้วยสีเหลืองห้าเฉดและสีเขียวอ่อน ส่วนเกสรดอกทานตะวันปรากฏเป็นสีน้ำตาลเข้ม สีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม ที่มีพื้นรองอยู่ด้วยหลากหลายสี คือ สีเหลืองน้ำหนักอ่อน สีเขียวบริสุทธิ์ สีเขียวอ่อนสีเหลืองอมน้ำตาล สีเขียวน้ำหนักอ่อน ส่วนทางด้านขวาของภาพระบายพื้นด้วยสีเหลืองอมน้ำตาลน้ำหนักอ่อน วาดเส้นด้วยสีส้มทับลงไป สีเหลืองน้ำหนักเข้ม สีเหลืองน้ำหนักอ่อน สีเขียวน้ำหนักเข้มจนเกือบเทา ทางด้านมุมบนขวาระบายด้วยสีน้ำตาลอ่อนทับด้วยสีน้ำตาลเข้ม บางส่วนสีเขียวน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว ในส่วนของเงาก้านดอกไม้บนพื้น ศิลปินใช้สีน้ำเงินน้ำหนักเข้มระบายไว้

ข้อมูลจาก Kröller-Müller Museum ให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่าผลงานชิ้นนี้มีความแตกต่างจากภาพหุ่นนิ่งดอกไม้อื่นๆ เนื่องจากดอกไม้ไม่ถูกจัดอยู่ในแจกันและไม่มีพื้นหลังหรือส่วนประกอบอื่น เพียงถูกวางไว้บนพื้น ปรากฏเพียงดอกทานตะวันที่ถูกตัดและเริ่มโรยราไปตามธรรมชาติ โดยดอกไม้เหล่านี้ถูกวาดใน ขนาดเท่าของจริง (Life-sized) รวมถึงภาพนี้เป็นตัวอย่างที่ดีในการแสดงให้เห็นถึงการฝึกฝนการใช้สีของศิลปิน โดยเฉพาะการค้นหาคำตัดกันของสีน้ำเงินและสีส้ม พยายามค้นหาโทนสีที่หม่นและเป็นธรรมชาติเพื่อสร้างความกลมกลืนให้สีที่ต่างกันอย่างสุดขีด และพยายามถ่ายทอดสีที่เข้มข้น ไม่ใช่โทนสีเทา จึงกล่าวได้ว่าในผลงานชิ้นนี้ ศิลปินพบสิ่งที่ตามหามาตลอด นั่นคือ การผสมผสานสีโทนร้อนและเย็นที่ตัดกัน การผสมผสานนี้ประกอบกับฝีแปรงที่หมุนวนไปในทุกทิศทาง รวมถึงพื้นที่แปลกตาและไม่ลงรายละเอียดสถานที่ที่วางดอกทานตะวันอยู่ ทำให้ภาพนี้กลายเป็นหนึ่งในผลงานที่ยอดเยี่ยมที่สุดในยุคปารีสของศิลปิน<sup>139</sup>

<sup>139</sup> Four Sunflowers Gone to Seed, accessed August 22, 2025, available from <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-four-sunflowers-gone-to-seed-1>.



ภาพที่ 37 Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) Day light and Raking light

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F452>



## 3.2 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ที่เมืองไนโพรวองซ์

### 3.2.1 Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)

ภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 24.5 × 19.5 เซนติเมตร รหัส F 392 และ JH 1361 ถูกวาดขึ้นในช่วงต้นของเดือนมีนาคม ปี ค.ศ. 1888 ในเมืองอาร์ลส์ แคว้นไนโพรวองซ์ ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 38 Vincent van Gogh, Spring of Flowering Almond in a Glass (1888),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 24.5 × 19.5

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0184V1962>

ภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) เป็นภาพวาดหุ่นนิ่งแนวตั้ง มีองค์ประกอบหลักคือกิ่งดอกอัลมอนด์ที่เริ่มผลิบานในฤดูใบไม้ผลิ ปักอยู่ในแจกันแบบแก้วใสมองเห็นน้ำที่อยู่ในแจกัน แจกันวางอยู่ก่อนไปทางด้านซ้ายของภาพ แจกันตั้งอยู่บนพื้นหรือโต๊ะที่กินขนาดครึ่งหนึ่งของภาพ และอยู่บนฉากที่มีสีโทนสว่างคาดด้วยสีแดงสด การจัดองค์ประกอบของภาพนี้ได้รับอิทธิพลภาพพิมพ์ญี่ปุ่นอย่างเห็นได้ชัด ศิลปินแสดงแสงในภาพให้ส่องมาจากด้านหน้าก่อนไปทางมุมซ้ายใกล้มุมต่ำ ทำให้เกิดแสงสะท้อนบริเวณแจกัน และเกิดเงาทอดยาวไปทางด้านขวาของภาพ ศิลปินเซ็นชื่อไว้ที่มุมบนด้านขวาของภาพ

ศิลปินใช้เทคนิคแบบเกลี่ยสีให้เท่ากันการวาดภาพชั้นแรกของบริเวณพื้นหลังและโต๊ะวางดอกไม้ ส่วนของพื้นหลังคาดทับในแนวนอนด้วยสีแดง และส่วนโต๊ะระบายทับในแนวเฉียงจากมุมซ้ายล่างของภาพไปยังมุมขวาของภาพ เกิดเป็นมิติของระยะใกล้ไกล ส่วนที่ต้องการสร้างเป็นเงาของดอกแจกันจะระบายเฉียงเอียงไปทางขวาของภาพ ในส่วนของดอกไม้ยังใช้วิธีแบบอิมพาสโต โดยระบายสีทับกันหลายชั้นและสร้างเป็นรูปทรงของกลีบดอกไม้ขึ้นมา กิ่งก้านของดอกไม้ระบายด้วยการสร้างรูปทรงขึ้นมาด้วยสีอ่อนและระบายทับด้วยเส้นเพื่อให้เกิดมิติตามที่ศิลปินกำหนด บริเวณแก้วน้ำศิลปินใช้ฝีแปรงยาวในแนวตั้งกำหนดให้เป็นรูปร่างของแก้ว และร่างวงรีเพื่อเป็นปากแก้วและระดับน้ำในแนวนอน ในส่วนที่แสงตกกระทบศิลปินใช้สีขาวบริสุทธิ์ระบายไว้

สีที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้เป็นสีในโทนสว่าง กล่าวคือมีน้ำหนักร่อน มีสีขาวผสมอยู่ในสีจำนวนมาก สีบริสุทธิ์ในภาพที่ปรากฏคือสีแดงบริเวณฉากหลังแนวนอนและลายเส้นตัวของศิลปิน เมื่อพิจารณาฉากหลังจะเห็นสีแบ่งเป็นสองชั้น ชั้นแรกมีสีชมพูน้ำหนักร่อนระบายทับด้วยสีฟ้า น้ำหนักร่อน ตรงส่วนพื้นที่วางแจกัน ระบายด้วยสีครีม น้ำหนักร่อน ทับด้วยเส้นเฉียงสีเหลือง น้ำหนักร่อนมุมซ้ายล่างปนด้วยสีขาวบางส่วน สีเขียวน้ำหนักร่อนในส่วนด้านในปนด้วยสีขาวบางส่วน และสีฟ้าและขาวในส่วนของเงา ส่วนดอกไม้ศิลปินใช้สีขาวเป็นหลักระบายเคียงข้างด้วยสีเขียวน้ำหนักร่อน สีเหลือง น้ำหนักเข้ม สีส้ม สีม่วง น้ำหนักเข้ม สีฟ้า น้ำหนักร่อน และสีเขียวน้ำหนักเข้ม ส่วนกิ่งก้านของดอกไม้ใช้สีเหลือง น้ำหนักเข้ม โทนสีหม่น สีน้ำตาล น้ำหนักร่อน สีเขียวน้ำหนักเข้ม ระบายเป็นเส้นทับด้วยสีน้ำตาล น้ำหนักเข้ม สีเขียวน้ำหนักร่อน สีเหลือง น้ำหนักร่อน ส่วนสีของแก้วศิลปินใช้สีขาวบริสุทธิ์ และสีฟ้า น้ำหนักร่อน สลับกันไปมา

Van gogh Museum ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่าเส้นสีแดงได้แบ่งระนาบภาพออกจากกัน แนวนโกษฐ์ใช้สีแดงเดียวกันนี้ในการเขียนขอบภาพวาดกิ่งอัลมอนด์ขนาดเล็กชิ้นนี้ ต้นอัลมอนด์เป็นต้นไม้ชนิดแรกที่ออกดอกในฤดูใบไม้ผลิ เมื่อแวน โกษฐ์เดินทางมาถึงเมืองอาร์ลส์ ยังคงมีหิมะปกคลุมอยู่บนพื้นดิน ในวันที่ 2 มีนาคมซึ่งเป็นเวลาเพียงหนึ่งสัปดาห์ หลังจากนั้นเขาได้เขียนจดหมายถึงน้องชายว่า "ที่นี่อากาศหนาวจัด และในชนบทยังคงมีหิมะตกอยู่ พี่วาดภาพศึกษาเกี่ยวกับทิวทัศน์ที่ชาวโพลนกับเมืองที่อยู่เบื้องหลัง และวาดภาพศึกษาบนผ้าใบขนาดเล็ก อีก 2 ภาพ เป็นภาพของกิ่งต้นอัลมอนด์ที่ออกดอกแล้ว แม้จะมีสภาพอากาศแบบนี้" ต่อมาศิลปินจึงเริ่มสร้างสรรค์ชุดภาพวาดขนาดใหญ่เกี่ยวกับสวนผลไม้ที่กำลังออกดอก ทั้งต้นอัลมอนด์ ต้นพีช ต้นพลัม และต้นแพร์<sup>140</sup>

<sup>140</sup> Spring of Flowering Almond in a Glass, accessed August 21, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0184V1962>.



ภาพที่ 39 Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) Day light and Raking light  
ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F392>



### 3.2.2 Pink Peach Trees (1888)

ภาพ Pink Peach Trees (1888) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 73 × 60 เซนติเมตร รหัส F 394 และ JH 1379 ถูกวาดขึ้นในวันที่ 30 มีนาคม ปี ค.ศ.1888 ในเมืองอาร์ลส์ แคว้นโพรวองซ์ ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ โดย Kröller-Müller Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 40 Vincent van Gogh, Pink Peach Trees (1888), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 73 × 60 ซม.

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F394>

ผลงาน Pink Peach Trees (1888) นี้เป็นภาพทิวทัศน์กลางแจ้งที่มีองค์ประกอบหลักคือ ต้นพีชที่กำลังผลิดอกสีชมพูเต็มต้นในช่วงต้นของฤดูใบไม้ผลิ มองเห็นจำนวนสองต้น ต้นแรกอยู่ด้านหน้าลำต้นมีขนาดใหญ่กว่าต้นเล็กด้านหลัง กิ่งก้านและดอกไม้ของต้นพีชวาดให้ตรงกับลักษณะของต้นไม้จริง พื้นที่ถูกแบ่งเป็นผืนดินและท้องฟ้า โดยวาดรั้วให้เป็นเส้นนำสายตา ผืนดินยังปกคลุมไปด้วยหิมะสีขาวบางส่วนสลับกับสีเขียวของต้นหญ้าที่เพิ่งแตกใบ และท้องฟ้าสีฟ้าที่มีเมฆจับกลุ่มกัน แสงและเงาของภาพมาจากพระอาทิตย์โดยตรง โดยกำหนดให้พระอาทิตย์อยู่ทางซ้ายของรูป เงาจึงทอดตกไปทางขวาของภาพ ศิลปินเขียนคำว่า Souvenir de Mauve และลงชื่อตรงมุมซ้ายล่างของภาพ

ในผลงานชิ้นนี้ศิลปินใช้เทคนิคระบายสีที่ซับซ้อนกันหลายชั้นแบบไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน ใน ส่วนของผืนดินศิลปินระบายสีชั้นล่างในระดับน้ำหนักร้อนมากจนเกือบขาว และระบายทับด้วยสีที่มี น้ำหนักเข้มกว่าหลายชั้น โดยใช้ฝีแปรงแบบลากเส้นยาวตามทิศทางที่ต้องการ กำหนดจุดนำสายตา นั้นคือมีเส้นเฉียงจากด้านล่างของภาพไปสู่โคนต้นพีช ส่วนที่เกลือกออกไประบายด้วยฝีแปรงแนวนอน ทับซ้อนกันอย่างไม่เป็นระเบียบ ส่วนที่เป็นรั้วทางด้านขวาของภาพ ศิลปินใช้ฝีแปรงแนวตั้งระบายทับ ซ้อนกัน ส่วนที่ไกลที่สุดของรั้วทางด้านหลังศิลปินไม่ลงรายละเอียดของรั้วแสดงระยะไกลของรั้วได้ ส่วนท้องฟ้าที่ไกลออกไปทางด้านหลัง ศิลปินระบายสีท้องฟ้าโดยใช้ฝีแปรงที่รวดเร็วและเว้นผ้าใบใน ส่วนกลุ่มก้อนเมฆไว้และระบายสีขาวทับลงไปในส่วนนั้น ต้นพีชที่ผลิดอกอยู่ด้านหน้าสุดของภาพ ศิลปินระบายโครงสร้างของลำต้นและกิ่งก้านบางส่วนก่อนด้วยพู่กันขนาดเล็ก ส่วนของดอกพีชบนต้น ศิลปินใช้วิธีการแต้มสีแบบอิมพาสโตด้วยโทนสีที่ใกล้เคียงกัน แสดงถึงกลุ่มก้อนของดอกไม้ จากนั้น ระบายรายละเอียดของกิ่งเพิ่มเติม ส่วนต้นที่ห่างออกไปทางด้านหลังศิลปินใช้วิธีการเดียวกันแต่ ระบายสีของใบไม้มากกว่าต้นหลัก ส่วนต้นที่ห่างออกไปศิลปินร่างเป็นสายเส้นของโครงต้นไม้เท่านั้น

สีที่แสดงในผลงานชิ้นนี้เป็นสีในโทนน้ำหนักร้อน กล่าวได้ว่ามีความสว่างในภาพมาก สีของ ผืนดินศิลปินระบายด้วยสีน้ำหนักร้อนจนเกือบขาวชั้นแรก และระบายชั้นต่อมาด้วยสีฟ้า น้ำหนักร้อน สีชมพู น้ำหนักร้อน สีเขียวอ่อน สีส้ม สีครีม สีเหลืองน้ำหนักร้อน ในส่วนที่ศิลปินต้องการแสดงเงาของ ต้นไม้ จะใช้สีฟ้า น้ำหนักร้อน สีน้ำเงิน และสีส้ม โทนหม่น ส่วนที่แสดงกลุ่มต้นหญ้าถูกระบายด้วยสี เขียวอ่อน และสีเขียวอมฟ้า บริเวณรั้วในส่วนที่แสงตกกระทบศิลปินใช้สีเหลืองน้ำหนักร้อน สีเขียว น้ำหนักร้อน สีฟ้า น้ำหนักร้อน และสีขาว ในส่วนที่ต้องการสร้างเงาศิลปินใช้สีฟ้า น้ำหนักร้อน สีฟ้า และ สีน้ำเงินน้ำหนักร้อน ส่วนของรั้วบริเวณอื่นระบายด้วยสีน้ำตาลน้ำหนักร้อน ส่วนรั้วที่อยู่ไกลออกไป สุดสายตา ระบายด้วยสีส้ม สีฟ้า น้ำหนักร้อน และสีเขียวอ่อน เมื่อสังเกตบริเวณท้องฟ้า ศิลปินใช้สีฟ้า น้ำหนักร้อนสองระดับในการระบายสีของท้องฟ้าและสีขาวระบายกลุ่มก้อนเมฆ ในส่วนลำต้นของ ต้นไม้ศิลปินใช้สีฟ้า น้ำหนักร้อน ร่างเส้นทับด้วยสีเขียวอมเหลือง สีส้ม สีน้ำตาลอมม่วง สีชมพู รวมถึง สีน้ำเงินในบางส่วน ดอกไม้ศิลปินใช้สีชมพู สีชมพู น้ำหนักร้อน สีส้ม สีส้มอมชมพู น้ำหนักร้อน สีขาว บางส่วน ในส่วนของต้นที่อยู่ถัดไปด้านหลังศิลปินแสดงสีของใบไม้ด้วยสีเขียวอ่อน สีเขียวน้ำหนักเข้ม และสีขาว

ข้อมูลเพิ่มเติมจาก Kröller-Müller Museum ขยายความเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ไว้ว่า ภาพนี้ เป็นหนึ่งในผลงานในช่วงเริ่มต้นฤดูใบไม้ผลิของศิลปิน ศิลปินวาดภาพนอกสถานที่เกือบทุกวัน และ วาดเสร็จในระยะเวลาอันสั้น ประกอบไปด้วยภาพสเก็ตช์และภาพสีน้ำมันจำนวนสิบสี่ภาพโดยผลงาน ชิ้นนี้เป็นหนึ่งในผลงานที่ประสบความสำเร็จที่สุดในชุดภาพดังกล่าว โดยในช่วงเวลานั้นศิลปินได้รับ จดหมายจากน้องสาวแจ้งข่าวการเสียชีวิตของโมฟ เขาจึงอุทิศผลงานชิ้นนี้เพื่อรำลึกถึงโมฟ โดยกล่าว ในจดหมายฉบับที่ 590 ส่งถึงธีโอว่า “พี่รู้สึกสะเทือนใจและกระทบกระเทือนใจจากข่าวนี้ และพี่ได้

เขียนบนภาพวาดว่า Souvenir de Mauve Vincent & Theo ของที่ระลึกถึงโม่ฟ วินเซนต์และธีโอดอร์ และถ้าหากว่าน้องคิดว่าเป็นการดี เราก็สามารถส่งผลงานนี้ไปให้คุณนายโม่ฟในนามของเราทั้งคู่ได้ พี่รู้สึกว่่าเพื่อรำลึกถึงโม่ฟ เราต้องการบางอย่างที่ทั้งอ่อนโยนและรื่นเริง ไม่ใช่ภาพในโทนที่เคร่งขรึมจริงจัง”



ภาพที่ 41 Pink Peach Trees (1888) Day light and Raking light

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F394>



### 3.2.3 Oleanders (1888)

ภาพ Oleanders (1888) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 60.3 x 73.7 เซนติเมตร รหัส F 593 และ JH 1566 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนสิงหาคม ปี ค.ศ. 1888 ในเมืองอาร์ลส์ แคว้นโพรวองซ์ ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ The met museum รัฐนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา



ภาพที่ 42 Vincent van Gogh, Oleanders (1888), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60.3 x 73.7 ซม.  
ที่มา: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436530>

ผลงาน Oleanders นี้เป็นภาพวาดหุ่นนิ่งในแนวนอน แสดงองค์ประกอบของแจกันดอกยี่โถ และหนังสือสองเล่มสีเหลือง ดอกยี่โถสีชมพูแสดงลักษณะดอกเป็นกลุ่มคล้ายกับดอกจริงตามธรรมชาติ ทว่าศิลปินวาดใบเรียวยาวแหลมให้ยาวกว่าความเป็นจริงเล็กน้อยและวาดใบให้โค้งงอไม่สมจริง จึงให้ความรู้สึกพริ้วไหวจากใบได้ดี แจกันปากกว้างทรงเหยือก สีดำและแต่งลวดลายด้วยสีฟ้าอ่อน วางอยู่ริมชิดขอบโต๊ะด้านใน เยื้องไปทางด้านขวาของภาพ ทำให้พุ่มดอกไม้ขยายแผ่ทางด้านบนและด้านซ้ายของภาพอย่างเต็มที่ โต๊ะที่มองเห็นขอบเขตของโต๊ะอย่างชัดเจน ฉากหลังสีเขียวอ่อนอมเหลือง โดยให้แสงส่องมาจากด้านบนเยื้องไปทางด้านหน้าของแจกันเพียงเล็กน้อย ทำให้เงาตกกระทบลงบนพื้นโต๊ะ ทั้งนี้ไม่ปรากฏลายเซ็นของศิลปินในภาพนี้

ศิลปินใช้เทคนิคการระบายแบบอิมพาสโตในผลงานชิ้นนี้ โดยใช้ฝีแปรงแบบถักทอที่ระบายด้วยความรวดเร็วบริเวณพื้นหลังของภาพ ในส่วนของโต๊ะศิลปินระบายสีน้ำหนังก่อนลงไปก่อนทางทับด้วยสีน้ำหนักเข้ม โดยใช้ฝีแปรงที่รวดเร็วสร้างเป็นส่วนเงาแบบทึบและเงาของรูปร่างดอกไม้ ศิลปินวาดขอบเขตของโต๊ะที่วางดอกไม้อย่างชัดเจนล้อมด้วยขอบเส้นสีแดง ทำให้เห็นทิศทางการวางของโต๊ะที่ระยยะอยู่ไกล บนพื้นหลังที่อยู่ไกลออกไป เมื่อพิจารณาพร้อมกับหนังสือสองเล่มสีเหลืองที่วางอยู่ชิดกับขอบด้านล่างของภาพยิ่งเน้นความไกลไกลของวัตถุได้ดียิ่งขึ้น ในส่วนของดอกไม้ศิลปินใช้ฝีแปรงขนาดเล็กระบายเป็นเส้นตามรูปทรงของดอกไม้ โดยใช้ทิศทางการบินของดอกไม้ตามลักษณะธรรมชาติ ทับซ้อนกันหลายชั้นด้วยสีที่แตกต่างกัน ในส่วนใบไม้ ศิลปินระบายสีน้ำหนกหนึ่งเป็นรูปทรงของดอกไม้และใบบางใบศิลปินระบายขอบใบไม้ด้วยน้ำหนกที่เข้มขึ้น ในส่วนของแจกัน ศิลปินระบายรูปทรงของแจกันโค้งตามความเป็นจริงและระบายลวดลายของแจกันทับลงไปอีกชั้นหนึ่ง

สีในภาพนี้ที่โดดเด่นคือพื้นหลังสีเขียวอมเหลืองตัดกับโทนสว่างดอกไม้และสีเขียวน้ำหนกเข้มของใบไม้ รวมถึงสีเหลืองน้ำหนกเข้มและสีเหลืองน้ำหนกอ่อนของหนังสือสองเล่มทางด้านมุมซ้ายล่างของภาพ เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่าศิลปินใช้สีหลายสีในการวาดภาพดอกไม้คือ สีชมพู สีส้ม สีเหลืองน้ำหนกอ่อน สีแดงน้ำหนกเข้ม สีขาว สีฟ้า น้ำหนกอ่อนและสีเขียวอ่อน สีทั้งหมดถูกระบายเคียงข้างกันและกัน ผสมกันไปในดอกไม้แต่ละดอก ในส่วนของใบไม้ศิลปินใช้สีเขียวน้ำหนกเข้มหนึ่งสีเป็นหลัก และระบายของของใบไม้ด้วยสีน้ำเงินน้ำหนกเข้มจนเกือบดำ บางใบที่ต้องการแสดงความแตกต่างศิลปินจะใช้สีเขียวน้ำหนกอ่อนขึ้น และสีเขียวอมเหลืองสลับกัน นอกจากนี้ยังปรากฏสีเหลืองสีบางส่วนของกลุ่มใบไม้ ส่วนของแจกันรูปทรงคล้ายเหยือก ศิลปินใช้สีน้ำเงินน้ำหนกเข้มและสีฟ้า น้ำหนกอ่อนระบายตามลักษณะของแจกัน ขอบด้านบนของแจกันระบายด้วยสีเหลือง หูของแจกันระบายด้วยสีน้ำตาลสามน้ำหนก ลวดลายของแจกันระบายด้วยสีส้ม สีเขียวอ่อนและสีน้ำตาล ในส่วนของพื้นหลังศิลปินระบายสีด้วยสีเขียวน้ำหนกอ่อนสีเขียวอมเหลือง บริเวณโต๊ะระบายด้วยสีชมพูอ่อนโทนสีหม่น ในส่วนของเงาของแจกันและดอกไม้ศิลปินใช้สีม่วงน้ำหนกอ่อน ส่วนเงาของหนังสือจะใช้สีเหลืองน้ำหนกอ่อน โดยปรากฏแสงทางด้านมุมขวาล่างของภาพเป็นสีฟ้า บริเวณขอบโต๊ะระบายด้วยสีเหลืองน้ำหนกอ่อน และขอบโต๊ะระบายเป็นเส้นรูปร่างด้วยสีส้ม

ข้อมูลจาก The met museum กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ไว้ว่าสำหรับศิลปินแล้ว ดอกยี่โถเป็นดอกไม้ที่เต็มไปด้วยความเบิกบานและยืนยงถึงชีวิต มันเป็นดอกไม้ที่บ้านไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อยและงอกยอดใหม่อย่างแข็งแรงอยู่เสมอ ในภาพวาดที่สร้างสรรค์ขึ้นในเดือนสิงหาคม ค.ศ. 1888 นี้ ถูกจัดเต็มอยู่ในเหยือกดินเผาชนิดไม้ออลิกา (Majolica) ซึ่งศิลปินเคยใช้กับภาพหุ่นนิ่งอื่นๆ ที่วาดในเมืองอาร์ลส์ โดยศิลปินตั้งใจนำมาวางคู่กับหนังสือ ความสุขในการใช้ชีวิต (La joie de vivre) ซึ่งเป็นนวนิยายที่เขาเคยใช้จัดวางคู่กับพระคัมภีร์ไบเบิลในภาพหุ่นนิ่งที่วาดขึ้นในเมืองนูเอน เมื่อปี ค.ศ. 1885 โดยศิลปินเขียนจดหมายถึงน้องชาย ลงวันที่ประมาณ 13 สิงหาคม กล่าวว่าเขาหวังว่าจะ "ทำภาพศึกษาเกี่ยวกับ

ดอกยี่โถในอีกไม่กี่วันข้างหน้า" ในจดหมายอีกฉบับ ลงวันที่ 29 หรือ 30 สิงหาคม เขาพูดถึงการทำ "ช่อดอกไม้ที่กำลังวาดอยู่" ซึ่งอาจเป็นภาพนี้<sup>141</sup>



---

<sup>141</sup> Olanders, accessed August 22, 2025, available from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436530>.

### 3.2.4. Vase with Fifteen Sunflowers (1889)

ภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889) วัสดุสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 95 × 73 เซนติเมตร รหัส F 458 และ JH 1667 ถูกวาดขึ้นในช่วงเดือนครึ่งหลังของเดือนมกราคม ปี ค.ศ. 1889 ในเมืองอาร์ลส์ แคว้นโพรวองซ์ ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 43 Vincent van Gogh, Vase with Fifteen Sunflowers (1889),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 95 × 73 ซม.

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031v1962>

ผลงาน Vase with Fifteen Sunflowers (1889) เป็นภาพวาดหุ่นนิ่งขนาดใหญ่ แนวตั้งที่มีองค์ประกอบหลักเป็นดอกทานตะวันจำนวน 15 ดอก กลุ่มดอกทานตะวันกินพื้นที่เกือบทั้งหมดของภาพวาด โดยดอกทานตะวันถูกจัดวางอยู่ในทิศทางที่แตกต่างกัน บิดพลิ้วและหันหน้าไปคนละทิศทาง รวมทั้งมีการลดทอนรายละเอียดให้รูปทรงดอกไม้ดูง่ายขึ้น ดอกไม้ถูกจัดอยู่ในแจกันทรงโถดินเผาเคลือบสีเหลืองตั้งบน พื้นสีเหลืองโทนสีหม่นแบ่งออกจากฉากหลังสีเหลืองทองด้วยเส้นสีแดง แสดงให้

เห็นเป็นการแสดงระยะใกล้และไกลด้วย ในภาพมีความสว่างที่ได้รับจากแสงโดยสังเกตจากความสว่างบนดอกทานตะวันในบางจุดที่ศิลปินตั้งใจระบาย ไม่เกิดเงาของภาพ แต่ไม่ปรากฏเงาบนฉากหลังหรือโต๊ะ ศิลปินเห็นชื่อตรงขอบครึ่งล่างของแจกันด้วยสีฟ้าน้ำหนักอ่อน

เทคนิคการระบายสีในผลงานชิ้นนี้ เป็นการระบายสีแบบทับซ้อนกันหลายชั้นจนทำให้บางส่วนของภาพนูนออกมาจากระนาบ บางส่วนใช้สีจำนวนมากแบบอิมพาสโต โดยการระบายสีพื้นหลังภาพใช้วิธีการที่คล้ายคลึงมาจากการระบายสีแบบถักทอคือยังคงรูปแบบการระบายสีแนวตั้งและแนวนอนแต่มีความกลมกลืนกันมากขึ้น บริเวณพื้นส่วนล่างใช้วิธีการระบายน้ำหนักเข้มชั้นล่างทับด้วยสีน้ำหนักอ่อนชั้นบน การระบายสีดอกไม้ใช้วิธีการระบายด้วยพู่กันขนาดเล็กทับซ้อนกันหลายชั้น บริเวณเกสรดอกทานตะวันใช้สีจำนวนมากสร้างเป็นพื้นผิวนูนออกมา กลับดอกไม้ใช้วิธีการระบายเป็นรูปทรงแต่ไม่เกลี้ยงรองผีแรงให้กลมกลืนกัน บางบริเวณใช้วิธีการระบายทับเมื่อสีแห้งแล้วด้วย แจกันศิลปินใช้วิธีทึบรอยฝีแปรงโดยปรากฏเป็นฝีแปรงแนวนอนอยู่ด้านล่างและแนวตั้งที่อยู่ด้านบนในส่วนฐาน แบ่งขอบเขตด้วยเส้นสีฟ้าน้ำหนักอ่อน ส่วนด้านระบายแบบฝีแปรงกลมกลืนกันมากกว่า

สีที่ศิลปินใช้ในงานศิลปะชิ้นนี้เป็นเฉดของสีเหลือง ในสีชั้นกลางของพื้นหลังและสีชั้นบนของพื้นหลังมีความใกล้เคียงกันมาก ต้องสังเกตอย่างละเอียดจึงจะเห็นความแตกต่างของแต่ละน้ำหนัก เช่นเกี่ยวกับสีของโต๊ะหรือฐานที่วางแจกันศิลปินใช้สีเหลืองคนละน้ำหนักระบายทับซ้อนกัน ส่วนกลุ่มดอกทานตะวันในส่วนของดอกตาล่างตรงกลางสามดอกและด้านบนตรงกลางสามดอกนั้นในเกสรดอกไม้จะสังเกตเห็นการใช้สีเหลืองสามน้ำหนัก ระบายทับซ้อนและเคียงข้างกันอยู่ ตรงกลางระบายด้วยสีเขียวโทนอ่อนสองน้ำหนักและสีเขียวอมเหลือง กลับดอกทานตะวันระบายด้วยสีเหลืองบริสุทธิ์บางส่วน ผสมกับสีเหลืองน้ำหนักเข้ม รวมถึงสีเขียวบางส่วน ดอกทานตะวันตรงกลางอีกหนึ่งดอกที่วาดโดยลดทอนความจริง ปรากฏเป็นเกสรสีเหลืองน้ำหนักเข้มระบายด้วยเส้นร่างสีส้มและตรงกลางสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม ส่วนดอกที่เอียงมาทางด้านซ้าย ปรากฏการระบายสีใกล้กับเกสรดอกไม้ด้วยสีฟ้าน้ำหนักอ่อน ส่วนดอกทานตะวันทางด้านขวาบนสุด มีเกสรดอกไม้สีส้มโทนสีหม่นและสีน้ำตาลอ่อน ตรงกลางระบายด้วยสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม แต้มเกสรเป็นจุดด้วยสีเหลืองน้ำหนักเข้ม กลีบเลี้ยงของดอกนี้มีสีเขียวบริสุทธิ์ร่างเส้นด้วยสีเขียวน้ำหนักเข้ม ส่วนดอกทานตะวันทางด้านขวาตรงกลางมีเกสรดอกไม้เป็นสีน้ำตาลอมแดง กลีบเลี้ยงของดอกไม้ระบายด้วยสีเขียวโทนอ่อน หนึ่งถึงสองเฉดสีและร่างเส้นทับด้วยสีเขียวน้ำหนักเข้มกว่า ในส่วนของแจกัน แบ่งออกเป็นสองส่วนคือส่วนที่เป็นเซรามิคเคลือบ ศิลปินใช้สีเหลืองน้ำหนักอ่อน ตัดกันสีของดินเผาด้วยร่างคือสีเหลือง ระบายทับด้วยสีครีม จากนั้นระบายรูปร่างของแจกันด้วยสีเหลืองน้ำหนักเข้ม และตรงกลางด้วยสีฟ้า น้ำหนักอ่อน

Van Gogh Museum ได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ว่าเป็นหนึ่งในภาพวาดชุดดอกทานตะวันของศิลปินที่มีชื่อเสียงที่สุด ศิลปินวาดภาพดอกทานตะวันในแจกันขนาดใหญ่รวมทั้งสิ้น

ห้าภาพ โดยใช้เฉดสีเหลืองสามเฉดและไม่มีสีอื่นเลย ด้วยวิธีนี้ เขาแสดงให้เห็นว่าสามารถสร้างภาพที่มีความหลากหลายมากมายจากสีเพียงสีเดียวได้ โดยไม่ทำให้ความหมายลดลง<sup>142</sup>



ภาพที่ 44 Vase with Fifteen Sunflowers (1889) Day light and Raking light

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F458>



<sup>142</sup> Sunflowers, accessed August 23, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031v1962>.

### 3.2.5 Irises (1889)

ภาพ Irises (1889) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 71 × 93 เซนติเมตร รหัส F 608 และ JH 1691 วาดขึ้นในช่วงเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ.1889 ในเมืองแซ็งเรมี แคว้นโพรวองซ์ ปัจจุบันเป็นของสะสมส่วนตัว



ภาพที่ 45 Vincent van Gogh, Irises (1889), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 71 × 93 ซม.

ที่มา: <https://www.getty.edu/art/collection/object/103JNH>

ภาพ Irises (1889) ที่วาดขึ้นในเมืองแซ็งเรมีนี้เป็นภาพวาดทิวทัศน์ กลางแจ้งมีองค์ประกอบหลักเป็นกลุ่มต้นดอกไอริสสีม่วง ทั้งนี้ไม่ปรากฏสีม่วงในปัจจุบันเนื่องจากการหายไปของเม็ดสีตามกาลเวลา โดยกลุ่มดอกไอริสถูกจัดองค์ประกอบให้อยู่ตรงกลางของภาพ และด้านหน้าสุดของภาพ คล้ายภาพพิมพ์ญี่ปุ่น รูปร่างของต้น ใบและดอกไอริสถูกวาดให้สมจริงแม้จะลดทอนรายละเอียดบางส่วนไป ศิลปินกำหนดให้มีดอกไอริสสีขาวหนึ่งดอกทางด้านซ้ายของภาพ ส่วนด้านซ้ายล่างถูกเว้นไว้ให้เห็นผืนดินสีน้ำตาลแดง เมื่อมองไกลออกไปจะเห็นกลุ่มดอกไม้ทรงวงรีสีส้มทางด้านบนขวาของภาพ และสีเหลือง สีขาวแซมอยู่ทางด้านบนสุดท่ามกลางใบหญ้าสีเขียวอ่อนระยะไกลของภาพ แสงในภาพไม่แสดงรายละเอียดชัดเจนมาสองมาจากจุดใดจุดหนึ่ง แต่คล้ายกับแสงสว่างจ้าใน

ตอนกลางวันที่ทำให้ภาพทั้งหมดสว่างพร้อมกัน ศิลปินวาดเงาบางส่วนด้วยการวาดเส้นสีเข้มทับลงไป บนรูปทรง ศิลปินเส้นตั้งชื่อตรงมุมล่างขวาของภาพ

เทคนิคการระบายสีในภาพนี้เป็นการระบายสีทับซ้อนกันโดยใช้เนื้อสีจำนวนมาก โดยศิลปินตั้งใจแสดงพื้นผิวของภาพโดยใช้ฝีแปรงจึงไม่เกลี้ยงสี บริเวณมุมล่างซ้ายของภาพแสดงรายละเอียดของผืนดินศิลปินใช้ฝีแปรงตรงและสั้นระบายสีที่แตกต่างกันทับซ้อนต่อเนื่องกันไป ส่วนกลุ่มดอกไอริสใช้พู่กันขนาดเล็ก ระบายเป็นเส้นเฉียงข้างกันโดยไม่เกลี้ยงสีให้เรียบจึงทิ้งเป็นรอยแปรงภายในกลีบดอกไม้ โดยใช้สีที่แตกต่างกัน และระบายเป็นเส้นร่างรอบดอกไม้แต่ละกลีบด้วย ใบไม้ของต้นไอริส ระบายด้วยพู่กันที่ใหญ่ขึ้นมากกว่าดอกไม้ ระบายเป็นแนวทับซ้อนกันยาวตามทิศทางของใบไม้และระบายเส้นร่างรูปทรงของดอกไม้อีกครั้งหนึ่ง ส่วนกลุ่มดอกไม้และใบไม้ที่อยู่ไกลออกไปทางด้านมุมบนขวาของภาพ ศิลปินใช้ฝีแปรงระบายเป็นขีดสั้นๆ อย่างรวดเร็ว สร้างเป็นกลีบดอกไม้ ใบไม้ที่ไม่ลงรายละเอียดทำให้รู้สึกถึงความไกลออกไป ส่วนทางด้านมุมบนขวาศิลปินลงพื้นหลังด้วยเส้นแนวตั้งทับด้วยเส้นแนวนอนบางส่วนให้รายละเอียดน้อยคล้ายภาพที่ไกลออกไปจากสายตา

สีที่ใช้ในภาพชิ้นนี้ที่เห็นได้ชัดคือสีเขียวของใบไม้ สีแดงผมน้ำตาลของผืนดิน สีม่วงและน้ำเงินของดอกไอริส เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดจะพบว่าบริเวณผืนดินศิลปินใช้สี น้ำตาลอมเหลืองระบายชั้นล่างสุดและทับซ้อนด้วยสี เหลืองน้ำหนังก่อน สีน้ำตาลอมแดง สีส้ม สีแดงน้ำหนักเข้มและสีชมพู น้ำหนักอ่อนเป็นหลัก แซมด้วยสีเขียวน้ำหนักอ่อน สีน้ำเงินน้ำหนักอ่อน ส่วนสีของดอกไอริสระบายด้วยสีน้ำเงิน ทว่าในการทดสอบของ Van Gogh Museum พบว่าสีน้ำเงินที่เห็นในปัจจุบันแล้วในขณะที่ศิลปินใช้เป็นสีม่วง และซีดจางตามระยะเวลา จึงเป็นข้อพิงระลึกในการศึกษาเรื่องสีของผลงานชิ้นนี้ สีที่ยังคงมองเห็นในปัจจุบันคือ สีน้ำเงินบริสุทธิ์ สีน้ำเงินน้ำหนักอ่อน สีน้ำเงินน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว ระบายเป็นเส้นร่างรอบกลีบดอกไม้ด้วยสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม และทับด้วยสีม่วงอมแดงเป็นลายกลีบดอกไม้ บางกลีบที่ศิลปินจะระบายด้วยสีน้ำเงินบริสุทธิ์ นอกจากกลีบดอกไม้ศิลปินระบายด้วยสีเหลืองและเขียวน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว ส่วนใบไม้ศิลปินใช้สีเขียวน้ำหนักอ่อน สีเขียวอมเหลือง น้ำหนักอ่อน และสีเขียวโทนสีหม่นเพื่อระบายเป็นใบไม้ และร่างเส้นขอบด้วยสีน้ำเงิน สีดำ และเส้นกลางใบด้วยสีเขียวอมเหลืองน้ำหนักอ่อน เมื่อมองไกลออกไปทางด้านมุมบนซ้ายศิลปินใช้สีส้มและสีเหลืองน้ำหนักเข้มระบายสีของดอกไม้ และใบไม้ระบายด้วยสีเขียวน้ำหนักอ่อน สีเขียวอมเหลือง สีเขียวอมน้ำเงิน สีเขียวน้ำหนักเข้ม สีน้ำเงิน ส่วนทางด้านมุมบนขวาที่ไกลออกไปศิลปินระบายด้วยสีเขียวน้ำหนักอ่อน สีเขียวอมเหลือง สีเหลือง และสีขาว

ข้อมูลจาก Getty Museum กล่าวถึงผลงานชุดนี้ไว้ว่าผลงานชิ้นนี้อาจได้รับอิทธิพลจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่นโดยดูจากลักษณะการจัดองค์ประกอบที่ดูเหมือนถูกตัดออกมา แบ่งเป็นพื้นที่กว้างๆ ด้วยสีที่สดใส และมีดอกไอริสขนาดใหญ่ล้อมกรอบภาพ ดอกไอริสที่ศิลปินวาดขึ้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว เกิด

จากการศึกษาการเคลื่อนไหวและรูปทรง เพื่อสร้างสรรค์รูปร่างโค้งที่หลากหลาย ซึ่งถูกล้อมรอบด้วย  
เส้นสายที่เป็นคลื่น บิดเบี้ยว และม้วนงอ<sup>143</sup>



---

<sup>143</sup> Irises, accessed August 25, 2025, available from <https://www.getty.edu/art/collection/object/103JNH>.

### 3.2.6 Vase with Irises (1889)

ภาพ Vase with Irises (1889) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 92.7 x 73.9 เซนติเมตร รหัส F 678 และ JH 1977 วาดขึ้นในช่วงเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ. 1890 ในเมืองแซ็งเรมี แคว้นโพรวองซ์ ปัจจุบันถูกเก็บรักษาโดย Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 46 Vincent van Gogh, Vase with Irises (1889), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 92.7 x 73.9 ซม.

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0050V1962>

ผลงาน Vase with Irises (1889) นี้เป็นภาพวาดหุ่นนิ่งแนวตั้งที่มีองค์ประกอบหลักคือ ดอกไอริสสีน้ำเงินและม่วงในแจกันสีเหลือง ดอกไอริสจัดอยู่ตรงกลางของภาพและมีดอกไม้เป็นจำนวนมาก โดยกลุ่มดอกไม้หลักปักตั้งตรงอยู่ในแจกันและมีก้านหนึ่งตกลงมาจากปากแจกันทางด้านขวาของภาพ ดอกไอริสและใบถูกวาดโดยเน้นการใช้เส้นขอบรูปร่าง โดยลักษณะของดอกไม้ถูกลดทอนรายละเอียดลง โครงสร้างของดอกไอริสมีความบิดพลิ้วแสดงความเคลื่อนไหว แจกันสีเหลืองโทนสีหม่น วางอยู่ทางขวาของภาพเอียงจากแกนกลางภาพไม่มากนัก แจกันวางอยู่บนโต๊ะที่มีพื้นที่เล็กในภาพ แบ่งคั่นด้วยเส้นสีโทนเข้มออกจากฉากหลังสีเหลืองทอง ในภาพนี้ไม่ปรากฏเงาของแจกัน

ในภาพ แต่ปรากฏเงาในกลุ่มดอกไอริสบางส่วนที่แสดงเป็นกลุ่มสีเข้มไม่มีรายละเอียดของภาพ คล้ายกับแสงส่องจากด้านหน้าโดยตรง และในภาพนี้ไม่ปรากฏลายเส้นต์ของศิลปิน

เทคนิคการระบายสีในผลงานชิ้นนี้ใช้วิธีการระบายสีแบบทับซ้อนกันหลายชั้น ในบางตำแหน่งจะสังเกตเห็นก้อนสีนูนออกมาจากภาพ พื้นหลังศิลปินใช้วิธีการระบายสีน้ำหนักอ่อนทับด้วยสีเข้มและระบายด้วยพู่กันที่มีความต่อเนื่องกัน โคนรับกับกลุ่มดอกไม้ส่วนพื้นโต๊ะด้านล่างทางด้านซ้ายใช้ฝีแปรงระบายแนวอน ลากเส้นต่อเนื่องกัน ส่วนทางด้านขวาฝีแปรงระบายสีให้โค้งกับกับกลุ่มดอกไม้ที่หักลงมา ในส่วนของดอกไม้ศิลปินระบายโดยใช้พู่กันขนาดเล็กระบายเป็นเส้นเฉียงข้างกันโดยไม่เกลี่ยสีให้เรียบจึงทิ้งเป็นรอยแปรงภายในกลีบดอกไม้โดยใช้สีที่แตกต่างกัน และระบายเป็นเส้นร่างรอบดอกไม้แต่ละกลีบด้วย ใบไม้ของต้นไอริส ระบายด้วยพู่กันที่ใหญ่ขึ้นมากกว่าดอกไม้ ระบายเป็นแนวทับซ้อนกันยาวตามทิศทางของใบไม้และระบายเส้นร่างทรงของดอกไม้อีกครั้งหนึ่ง บริเวณแจกันศิลปินใช้วิธีการระบายสีหลายชั้นโดยระบายสีเป็นแนวยาวต่อกันลักษณะคล้ายกับการแกะภาพพิมพ์ไม้ญี่ปุ่น

สีที่ใช้ในผลงานชิ้นนี้เป็นหลักคือ สีเหลือง สีน้ำเงินและสีเขียว ในการทดสอบของ Van Gogh Museum พบว่าสีน้ำเงินที่เห็นในปัจจุบันแล้วในขณะที่ศิลปินใช้เป็นสีม่วง และซีดจางตามระยะเวลา จึงเป็นข้อพิงระลึกในการศึกษาเรื่องสีของผลงานชิ้นนี้ เมื่อพิจารณาสีเหลืองตรงพื้นหลังจะพบว่าปรากฏสีเหลืองสองน้ำหนักระบายทับซ้อนกัน ส่วนพื้นที่วางแจกันเป็นสีเหลืองระบายด้วยสีเหลืองน้ำหนักอ่อนนด้านล่างและสีเหลืองน้ำหนักเข้มด้านบน สีของดอกไอริสแต่ละดอกนั้นมีการระบายด้วยเฉดสีใกล้เคียงกัน สังเกตได้จาก ดอกไอริสสีฟ้าน้ำหนักอ่อน สีน้ำเงินบริสุทธิ์ สีฟ้าน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว สีส้ม สีเหลืองและสีขาว ในส่วนของดอกไม้ที่ศิลปินต้องการให้เกิดเงาระบายด้วยสีน้ำเงินโทนเข้ม น้ำเงินโทนเข้มจนเกือบสีดำ สีน้ำเงินผสมสีเขียวน้ำหนักเข้ม ในส่วนของก้านดอกไม้และใบไม้ ศิลปินระบายด้วยสีเขียวน้ำหนักอ่อน ทับซ้อนกับสีเขียวอมเหลือง สีเขียวน้ำหนักเข้มและสีฟ้าน้ำหนักอ่อน ส่วนสีของแจกันศิลปินใช้สีเหลืองน้ำหนักเข้มสลับกับสีเหลืองน้ำหนักอ่อนในการระบาย

ข้อมูลเพิ่มเติมจาก Van Gogh Museum กล่าวว่า ผลงานชิ้นนี้สำหรับศิลปินแล้วเป็นเพียงภาพศึกษาเรื่องสี เนื่องด้วยความต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานที่มีความตัดกันของสีที่ทรงพลัง โดยการวางดอกไม้สีม่วงไว้บนฉากหลังสีเหลือง เพื่อให้รูปร่างที่ดูเป็นลวดลายตกแตงมีความโดดเด่นยิ่งขึ้น ดอกไอริสในภาพนี้แต่เดิมเป็นสีม่วง แต่เนื่องจากเม็ดสีแดงได้จางลงไปตามกาลเวลา ทำให้ปัจจุบันกลายเป็นสีน้ำเงิน นอกจากนี้ศิลปินยังวาดภาพชุดช่อดอกไม้อีกหนึ่งภาพ โดยสร้างความตัดกันระหว่างสีม่วงสีชมพู ตัดกับสีเขียว<sup>144</sup>

<sup>144</sup> Irises, accessed August 21, 2025, available from <https://vangoghworldwide.org/artwork/F678> on 20 August 2025



ภาพที่ 47 Vase with Irises (1889) Day light and Raking light

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F678>



### 3.2.7 Almond Blossom (1890)

ภาพ Almond Blossom (1890) เป็นรูปวาดสีน้ำมันบนผ้าใบ ขนาด 73.3 x 92.4 เซนติเมตร รหัส F 671 และ JH 1891 วาดขึ้นในช่วงเดือนกุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1890 ในเมืองแซ็งเรมี แคว้นโพรวองซ์ ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 48 Vincent van Gogh, Almond Blossom (1890), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 73.3 x 92.4 ซม.

ที่มา <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0176v1962>

ผลงานภาพ Almond Blossom เป็นภาพที่ได้รับอิทธิพลการจัดองค์ประกอบแบบภาพพิมพ์ญี่ปุ่น โดยองค์ประกอบหลักของภาพคือ กิ่งอัลมอนด์ที่กำลังผลิตดอกในต้นฤดูใบไม้ผลิ กิ่งดอกอัลมอนด์ขนาดใหญ่และขนาดกลางไหลออกมาจากด้านล่างของภาพและคดโค้งไปยังด้านบนของภาพ นอกจากนี้ยังมีกิ่งเล็กๆ ที่ยื่นออกมาจากทางขวาและด้านบนของภาพด้วย กิ่งและดอกอัลมอนด์จึงกระจาย ขยายเข้าไปพื้นที่เกือบภาพทั้งหมด ศิลปินสร้างความชัดเจนของรูปทรงกิ่งโดยการระบายสี กำหนดขอบเขตรูปร่าง ทำให้สามารถและระยะใกล้และไกลออกจากกันได้ ดอกอัลมอนด์สีขาวแสดงรายละเอียดของกลีบดอกชัดเจนมีทั้งดอกบานขนาดใหญ่ ขนาดเล็ก และดอกตูม โดยผลิตดอกออกมาจากกิ่งสมจริงตามธรรมชาติ พื้นหลังของภาพถูกระบายเป็นสีฟ้าอ่อนหลายเฉดสี ศิลปินตั้งใจแสดงถึงท้องฟ้าให้สมจริง ในผลงานชิ้นนี้ไม่ปรากฏลายเซ็นต์ของศิลปิน

เทคนิคการระบายสีภาพนี้ใช้วิธีระบายพื้นหลังแบบโดยการระบายสีพื้นหลังภาพใช้วิธีการที่คลี่คลายมาจากการระบายสีแบบถักทอและแสดงความมีความกลมกลืนกันมากขึ้น ทั้งนี้ศิลปินยังคงวิธีการระบายสีแบบทับซ้อนกันหลายชั้น บางส่วนปรากฏเป็นรอยนูนออกมาจากภาพพื้นหลัง ส่วนดอกอัลมอนด์แต่ละดอกนั้นศิลปินบรรจงวาดด้วยพู่กันขนาดเล็ก สร้างกลีบดอกไม้แต่ละกลีบอย่างชัดเจน ทั้งดอกตูมและดอกบาน รวมถึงร่างเส้นบริเวณขอบดอกไม้บางดอกด้วย กิ่งของต้นอัลมอนด์ระบายด้วยสีน้ำหนังก่อนหนึ่งสีและทาทับด้วยสีน้ำหนกเข้ม รวมถึงระบายเป็นเส้นร่างตามที่ศิลปินตั้งใจด้วย ในดอกไม้บางดอกเมื่อสังเกตด้านข้างจะเห็นการระบายสีแบบอิมพาสโตอยู่ด้วย และในภาพนี้ไม่ปรากฏเงาของต้นอัลมอนด์บนพื้นด้านหลัง

สีที่ปรากฏในภาพนี้เป็นหลักคือเฉดของสีฟ้าและสีขาวอมเขียวของดอกไม้ ในส่วนพื้นหลังสีชั้นล่างและสีชั้นบนมีความใกล้เคียงกันคือสีฟ้า น้ำหนังก่อน สีฟ้า สีฟ้า น้ำหนกเข้มเกือบน้ำเงิน ส่วนดอกอัลมอนด์นั้น ศิลปินใช้สีขาวผสมกับสีเขียว ขาวผสมกับสีเหลือง ขาวผสมกับสีชมพู ใบบางดอกปรากฏเกสรสีเหลืองโทนสีหม่น และในบางดอกปรากฏสีแดงเป็นเส้นรูปร่างของดอกไม้ สีของดอกไม้เหล่านี้ระบายอยู่ติดกับกลีบเลี้ยงดอกไม้สีเขียว น้ำหนังก่อน สีเขียวบริสุทธิ์ สีเขียวอมเหลืองในบางส่วน ส่วนกิ่งก้านของต้นอัลมอนด์มีสีชั้นล่างคือสีเขียว น้ำหนังก่อน ระบายทับด้วยสีเขียว น้ำหนกเข้มขึ้น สีฟ้า สีฟ้า น้ำหนกเข้ม สีเขียวบริสุทธิ์ สีน้ำตาลอมส้ม สีน้ำเงิน น้ำหนกเข้มจนเกือบดำ รวมถึงสีเหลืองโทนสีหม่นด้วย หากสังเกตในภาพจะพบว่าศิลปินใช้สีขาวบริสุทธิ์ระบายบนดอกไม้บางดอก

ข้อมูลเพิ่มเติมจาก Van Gogh Museum กล่าวว่า การวาดภาพกิ่งดอกไม้ขนาดใหญ่ลงบนท้องฟ้าที่ทำหน้าที่เป็นฉากหลัง เป็นหนึ่งในหัวข้อที่ศิลปินชื่นชอบ ดอกอัลมอนด์จะบานในช่วงต้นฤดูใบไม้ผลิ ทำให้กลายเป็นสัญลักษณ์ของชีวิตใหม่ ซึ่งศิลปินวาดผลงานชิ้นนี้เพื่อเป็นของขวัญมอบให้แก่น้องชายและน้องสะใภ้ของเขา เนื่องในโอกาสที่ทั้งคู่ได้ให้กำเนิดบุตรชายคนแรกชื่อว่า วินเซนต์ วิลเลียม (Vincent Willem) ศิลปินได้หยิบยืมทั้งหัวข้อหลักของภาพ การใช้เส้นขอบที่ชัดเจน และการจัดวางตำแหน่งของต้นไม้ในระนาบภาพมาจากภาพพิมพ์ญี่ปุ่น<sup>145</sup>

<sup>145</sup> Almond Blossom, August 25, 2025, available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0176v1962>.



ภาพที่ 49 Almond Blossom (1890) Day light and Raking light

ที่มา <https://vangoghworldwide.org/artwork/F671>



**บทที่ 4**  
**การศึกษาและความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์**  
**ที่มีต่อภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ ในเมืองปารีสและเมืองในโพรวองซ์**

บทนี้เป็นการนำเสนอผลการวิเคราะห์งานจิตรกรรมภาพดอกไม้ของแวน โก๊ะท์ เพื่อทำความเข้าใจการใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ของศิลปิน และผลกระทบของสภาพแสงในแต่ละสถานที่ที่มีต่องานศิลปะของศิลปิน โดยผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ความเข้าใจการใช้ทฤษฎีสีในกลุ่มตัวอย่างจากในปารีสและเมืองในโพรวองซ์ทีละกลุ่ม แล้วนำผลการวิเคราะห์นั้นมาเปรียบเทียบกัน โดยทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์แบ่งออกเป็น 5 หัวข้อได้แก่ กฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ การผสมสีทางสายตาสีเลื่อมพราย และสีของแสง ส่วนลักษณะแสงในปารีสซึ่งอยู่ทางตอนเหนือของฝรั่งเศสนั้นมีลักษณะของแสงจากดวงอาทิตย์จึงมีส่องมาได้ไม่เต็มที่เนื่องจากมีเมฆปกคลุมเป็นส่วนมาก ส่วนแสงทางตอนใต้ของฝรั่งเศสคือโพรวองซ์มีความสว่างจ้ามากกว่า แสงจากดวงอาทิตย์ส่องมาได้เต็มที่ร่วมกับสภาพการณ์ทางสังคมและพัฒนาการ ประวัติชีวิตของศิลปินแล้วทำการวิเคราะห์แสดงรายละเอียดดังนี้

**4.1 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ ในเมืองปารีส**

**4.1.1 ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์**

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์และจัดทำตารางแสดงการศึกษาทฤษฎีสีของแวน โก๊ะท์ได้ดังนี้

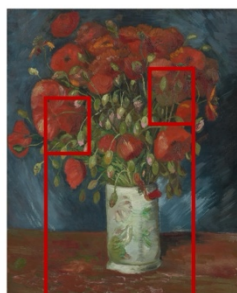
ตารางที่ 1 ตารางแสดงการศึกษาทฤษฎีสีของแวน โก๊ะท์ในเมืองปารีส

ชื่อภาพ	กฎของสีคู่ตรงข้าม	สีขาวและสีดำ	การผสมสีทางสายตา	สีเลื่อมพราย	สีของแสง
Vase with Red Poppies (1886)	พบ			พบ	
Glass with Yellow Roses (1886)	พบ			พบ	พบ
Roses and Peonies (1886)	พบ	พบ		พบ	
Vase with gladioli (1886)		พบ	พบ	พบ	
Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)	พบ	พบ		พบ	
Fritillaries in a Copper Vase (1887)	พบ		พบ	พบ	
Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)	พบ	พบ	พบ	พบ	พบ

จากตารางข้างต้นสามารถอธิบายรายละเอียดในแต่ละหัวข้อได้ดังนี้

**4.1.1.1 กฎของสีคู่ตรงข้าม**ที่อธิบายถึงการนำสีปฐมภูมิและสีทุติยภูมิมาวางเคียงข้างกันเพื่อให้สีทั้งสองขับเน้นความเข้มข้นของสีซึ่งกันและกัน ในทางตรงกันข้ามหากนำสีทั้งสองมาผสมกันจะเกิดเป็นโทนสีหม่นหรือเกิดการทำลายความเข้มข้นของสีของกันและกัน ศิลปินจึงสามารถใช้วิธีการนี้ในการสร้างความเด่นชัดของสีหรือลดความเด่นชัดนี้ลงเพื่อสร้างความกลมกลืน เมื่อพิจารณาภาพตัวอย่างที่ละภาพพบรายละเอียดดังต่อไปนี้

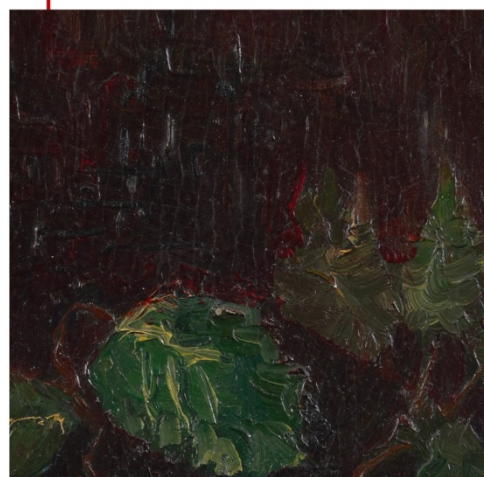
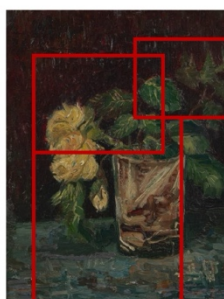
**กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Vase with Red Poppies (1886)** ที่ศิลปินใช้เทคนิคการระบายสีทับกันหลายชั้นดอกป๊อปปี้ถูกระบายทับด้วยสีแดงหลากหลายเฉดซึ่งเป็นสีคู่ตรงข้ามกับสีเขียวในด้านดอกไม้กึ่งของดอกตูม ในบางบริเวณที่สีทั้งสองทับซ้อนกันศิลปินใช้วิธีการระบายสีเขียวบนสีแดง แสดงให้เห็นสีเขียวโทนหม่นอย่างเห็นได้ชัด โดยในภาพนี้ศิลปินตั้งใจจะสร้างความกลมกลืนของกลุ่มสี ทั้งสีแดง สีเขียวและสีน้ำเงินบนพื้นหลังมากกว่าจะสร้างความตัดกันของสีคู่ตรงข้าม



ภาพที่ 50 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Vase with Red Poppies (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

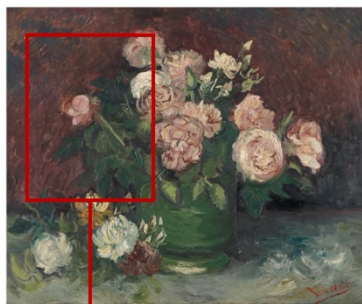
กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Glass with Yellow Roses (1886) แสดงการใช้สีคู่ตรงข้ามระหว่างสีเขียวบริสุทธิ์บนใบไม้ตัดกับสีแดงน้ำหนักเข้มบนพื้นหลัง ทำให้สีเขียวในใบไม้โดดเด่นขึ้นมาชัดเจนเทียบเคียงกับสีเหลืองที่สว่างในตัวเองของดอกไม้ได้อย่างกลมกลืนในส่วนที่ต้องการสร้างให้รู้สึกถึงระยะที่ไกลออกไปศิลปินใช้สีเขียวระบายทับบนสีแดงของพื้นหลังจนเกิดโทนสีหม่น ทำให้รู้สึกถึงใบไม้ที่หลบไปด้านหลัง



ภาพที่ 51 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Glass with Yellow Roses (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Roses and Peonies* (1886) ศิลปินแสดงการใช้สีคู่ตรงข้ามโดยใช้สีแดงน้ำหนักเข้มบนพื้นหลัง ตัดกับสีเขียวของพุ่มดอกและแจกัน ในภาพนี้ การตัดกันของสีคู่ตรงข้ามไม่ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนเนื่องจากเฉดสีแดงเป็นสีแดงน้ำหนักเข้มและมีสีชมพู ขาวของดอกกุหลาบที่โดดเด่นออกมามากกว่าสีคู่ตรงข้าม



ภาพที่ 52 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Roses and Peonies* (1886)

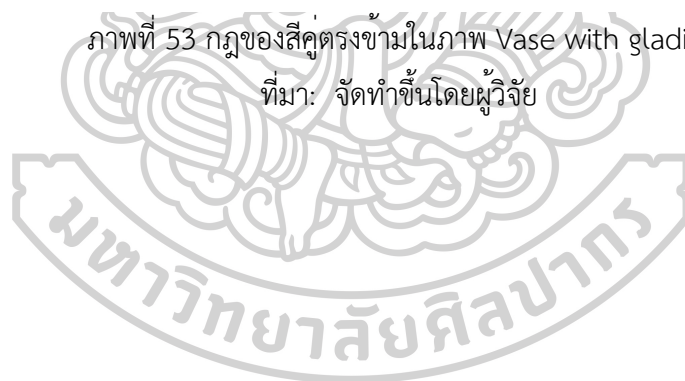
ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Vase with gladioli (1886) แสดงการใช้สีคู่ตรงข้ามอย่างตั้งใจของศิลปินบริเวณดอกแกลดีโอลัสสีแดงทางด้านขวา ถูกล้อมรอบด้วยสีเขียว น้ำหนักอ่อนอย่างชัดเจน สีเขียวช่วยให้สีแดงบริสุทธิ์มีความจัดมากขึ้น และเมื่อมองจากภาพรวมของทั้งภาพจะพบว่าศิลปินยังใช้สีเขียวและสีแดงอยู่เคียงข้างกัน ในดอกไม้สีชมพูอ่อนอีกด้วย



ภาพที่ 53 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Vase with gladioli (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย



กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Fritillaries in a Copper Vase* (1887) สามารถสังเกตการใช้คู่สีของศิลปินได้อย่างชัดเจนตรงสีส้มของดอกไม้และสีน้ำเงินของฉากพื้นหลัง เนื่องจากสีน้ำเงินมีหลายเฉดและปรากฏการใช้เทคนิคการจุดสีด้วย จึงทำให้สีน้ำเงินมีความหม่นลงและทำให้สีส้มของดอกไม้มีความจัดขึ้น โดยสามารถสังเกตได้จากภาพรวมของทั้งผลงาน



ภาพที่ 54 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Fritillaries in a Copper Vase* (1887)

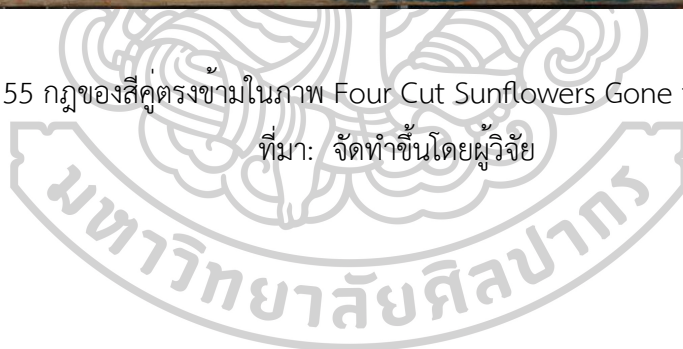


**กฎของสี่คู่ตรงข้ามในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)**  
 ปราบกฎการใช้สีส้มกับสีน้ำเงิน โดยการใช้สีทั้งสองนี้ใช้เพื่อให้เกิดความสมดุลระหว่างรูปภาพมากกว่าความต้องการขบเน้นสีใดสีหนึ่งให้เด่นชัดขึ้น ศิลปินใช้สีน้ำเงินบริเวณพื้นหลังสีส้มถูกใช้อยู่เป็นกลุ่มบริเวณด้านซ้ายล่างของภาพและในดอกทานตะวันบางจุด รวมถึงด้านบนของพื้นหลังของภาพด้วย โดยสามารถสังเกตได้จากภาพรวมของภาพ



ภาพที่ 55 กฎของสี่คู่ตรงข้ามในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย



**4.1.1.2 สีขาวและสีดำ** ชาร์ลส์ บลองก์อธิบายว่า การใช้สีขาวหรือสีดำในภาพที่มีสีสันหลากหลายอยู่แล้ว สีขาวและสีดำทั้งในแบบโทนสีหม่นและบริสุทธิ์จะทำหน้าที่เป็นที่พักสายตาในภาพ สีขาวจะทำให้สีข้างเคียงสว่างขึ้น สีดำจะทำให้สีข้างเคียงมืดลง ภาพ *Vase with Red Poppies*, (1886) ศิลปินระบายสีแจกันด้วยสีขาวแต้มด้วยสีเขียวอ่อนและสีแดงน้ำตาลเป็นลวดลาย สีขาวในภาพมีพื้นที่ขนาดใหญ่ สามารถใช้เป็นจุดพักสายตาจากภาพได้ ในขณะที่เดียวกันก็ดึงดูดความสนใจไปจากกลุ่มดอกไม้

**สีขาวและสีดำในภาพ *Roses and Peonies* (1886)** พบว่าศิลปินใช้สีขาวแต้มบางจุดในส่วนของดอกพีโอนี่และดอกกุหลาบ สีขาวถูกแต้มอยู่เพียงบางจุด เพิ่มความสว่างให้กับกลีบดอกไม้ในบริเวณนั้น ส่วนบริเวณพื้นที่ว่างแจกัน ศิลปินระบายสีขาวบางส่วนด้วยฝีแปรงอย่างรวดเร็วบริเวณทางด้านขวาของภาพ ทำหน้าที่คล้ายจุดที่แสงตกกระทบ สีดำระบายอยู่พื้นหลังของภาพสร้างเป็นภาพเงาด้านหลังของแจกันดอกไม้ ส่วนสีดำโทนหม่นระบายกระจายอยู่บริเวณพื้นหลังของภาพ

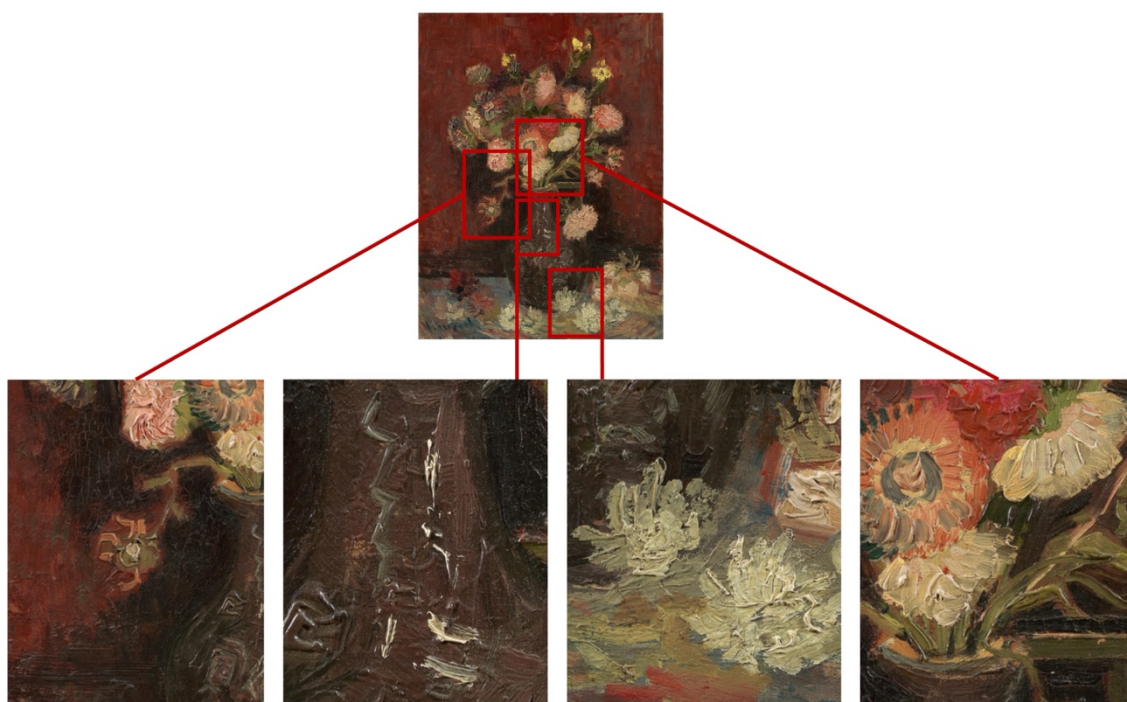


ภาพที่ 56 สีขาวและสีดำในภาพ *Roses and Peonies* (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

### สีขาวและสีดำในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)

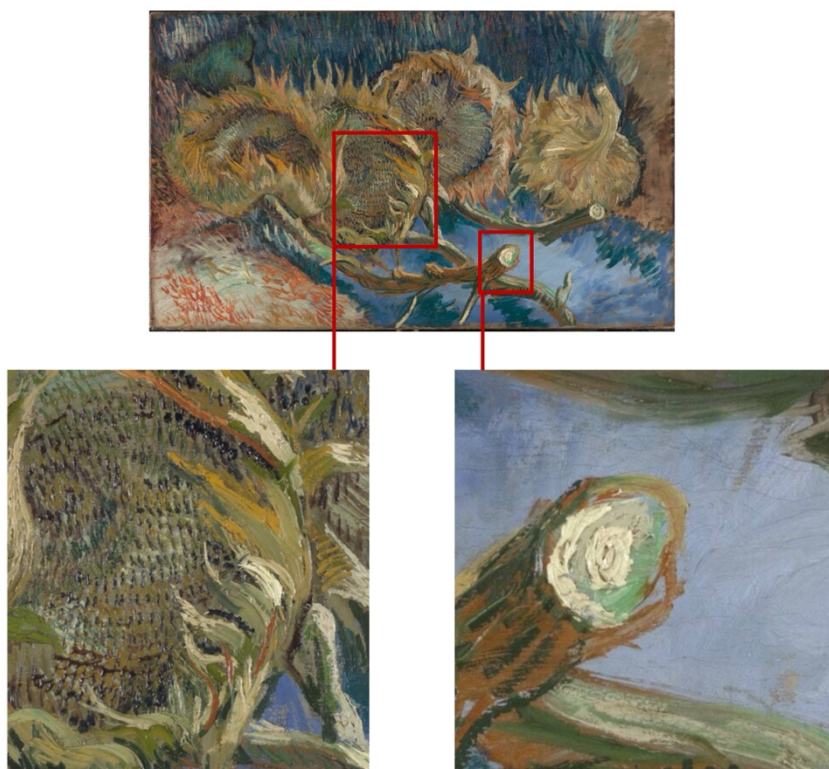
ปรากฏการใช้สีขาวในส่วนของสีดอกไม้ซึ่งเป็นไปได้ว่าศิลปินตั้งใจจัดดอกไม้กลุ่มสีขาวไว้บริเวณด้านล่างสุดในแจกัน และด้านล่างที่วางอยู่บนโต๊ะรอบแจกัน ปรากฏสีขาวเล็กน้อยเป็นร่องรอยของลวดลายแจกันที่สะท้อนแสง แสดงถึงความแวววาวของแจกัน ส่วนสีดำปรากฏในการระบายเงาบนพื้นหลัง บริเวณด้านหลังของแจกันและกลุ่มดอกไม้ บางส่วนมีสีใกล้เคียงกับสีแจกันมาก ทำให้ภาพดูไม่มีมิติความตื้นลึกในบริเวณนั้น



ภาพที่ 57 สีขาวและสีดำในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีขาและสีดำในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) สีขา  
 น้ำหนักอ่อนถูกนำมาระบายในส่วนที่แสดงการตกกระทบของแสง เห็นได้ชัดในบริเวณกลีบ  
 ดอกทานตะวัน และปลายก้านดอกทานตะวัน สีขาในโทนหม่นนี้ช่วยทำให้ทั้งภาพมีจุดสว่าง  
 ขึ้นเมื่อมองในภาพรวม ส่วนสีดำ ถูกใช้ระบายเป็นจุดเล็กๆ เว้นระยะห่างกันในบริเวณเกสร  
 ดอกทานตะวัน แสดงแทนเงาที่ตกกระทบลงมายังบริเวณนั้น

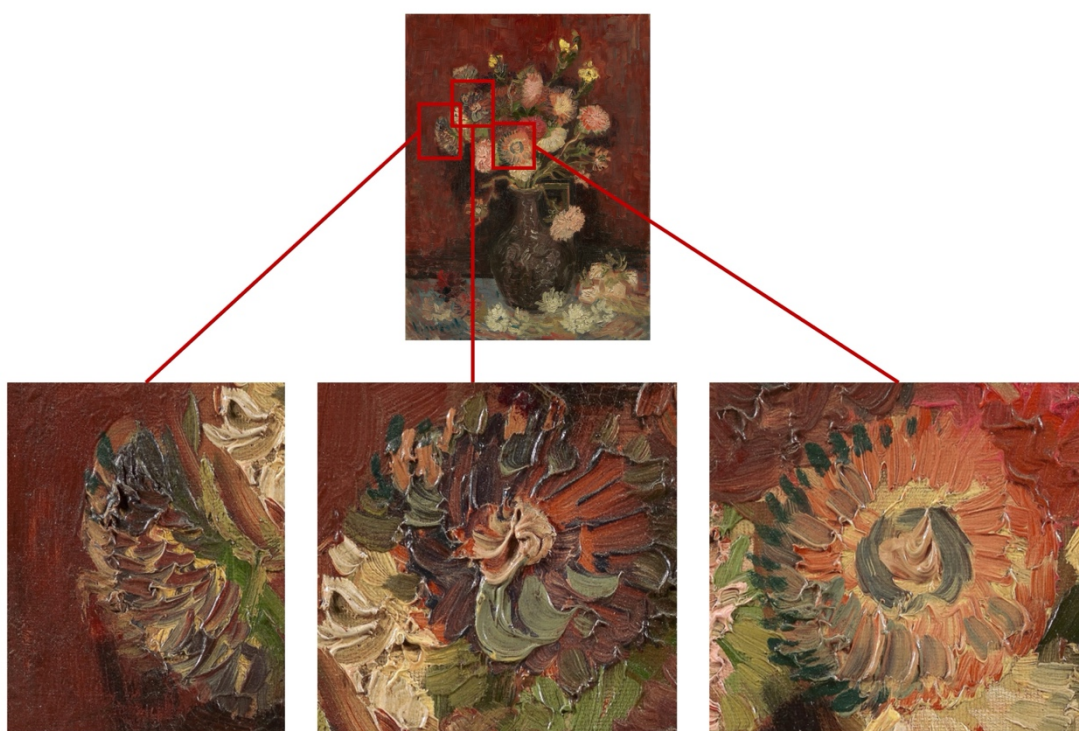


ภาพที่ 58 สีขาและสีดำในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**4.1.1.3 การผสมสีทางสายตา** ชาร์ล บลองก์ อธิบายถึงเทคนิคการใช้สีสองเคียงไว้เคียงข้างกัน โดยไม่ผสมกัน แต่เมื่อผู้ชมมองเห็นจะเห็นสีที่สามเกิดขึ้นในดวงตาของผู้ชมเอง ในกลุ่มตัวอย่างนี้พบว่าภาพที่สามารถแสดงถึงการศึกษารื่องสีของแวน โก๊ะ ได้แก่ภาพต่อไปนี้

**การผสมสีทางสายตาในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)** ศิลปินใช้พู่กันขนาดกลางระบายสีบริเวณกลีบดอกไม้ที่ละกลีบแบบอิมพาสโต และตั้งใจระบายสีไว้เคียงข้างกันโดยไม่ผสมเข้าด้วยกัน สังเกตเห็นได้ชัดเจนในดอกไม้ตรงกลางที่ระบายพื้นหลังด้วยสีเหลืองน้ำหนักอ่อน ลงสีกลีบดอกไม้ด้วยสีส้มและระบายสีสลับด้วยสีเขียวอมน้ำเงินน้ำหนักอ่อน และทับด้วยสีเขียวน้ำหนักเข้มอีกครั้งหนึ่ง ส่วนอีกสองดอกที่อยู่ค่อนข้างด้านซ้าย ดอกริมสุดระบายด้วยสีเหลืองสลับด้วยสีแดงน้ำหนักเข้มสองเฉด ส่วนดอกด้านบน ระบายด้วยสีส้มและสลับด้วยสีแดงน้ำหนักเข้มและสีเขียวอมฟ้า น้ำหนักอ่อน ในภาพนี้สามารถรับรู้ได้ถึงความพยายามในการทดลองใช้สีแบบการผสมสีทางสายตาของศิลปินในช่วงเริ่มต้น



ภาพที่ 59 การผสมสีทางสายตาในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**การผสมสีทางสายตา Fritillaries in a Copper Vase (1887)** เป็นภาพที่ศิลปินวาดด้วยแนวคิดของลัทธินีโออิมเพรสชันนิสม์ คือการระบายสีพื้นหลังด้วยการจุดสีจากพู่กันขนาดเล็กด้วยสีม่วงน้ำหนังก่อน เขียวน้ำหนังก่อน และสีขาว ลงบนพื้นหลังที่ระบายสีน้ำเงินบริสุทธิ์บริเวณด้านหลังของแจกันและดอกไม้แสดงเป็นส่วนเงาในภาพ ไล่สีออกมาเป็นน้ำเงินน้ำหนังก่อน ศิลปินต้องการให้เกิดผสมผสานสีจากสายตาของผู้ชม แต่สีที่ถูกนำมาใช้ในผลงานนี้เมื่อผสมกันแล้วจะกลายเป็นโทนสีหม่น จึงไม่สามารถแสดงการผสมสีทางสายตาได้อย่างสมบูรณ์

ในทางตรงกันข้ามการใช้วิธีการจุดสีในภาพนี้ กลับทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของสีพื้นหลังที่กระจายตัวออกมาจากดอกไม้และแจกัน มองดูคล้ายการกระจายตัวของอิเล็กตรอนของดอกไม้ไฟ



ภาพที่ 60 การผสมสีทางสายตาในภาพ Fritillaries in a Copper Vase (1887)

โดยปรากฏภาพวาดหุ่นนิ่งที่มีองค์ประกอบหลักเป็นดอกไม้ในลักษณะเดียวกันนี้คือภาพ Vase with Daisies and Anemones (1887) และ Vase with Lilacs, Daisies and Anemones (1887) ที่ศิลปินสามารถใช้วิธีการระบายสีแบบจุด และใช้สีที่ทำให้เกิดผสมสีทางสายตาได้ดีขึ้น ตัวอย่างเช่นในภาพ Vase with Daisies and Anemones (1887) บริเวณพื้นหลังเกิดการผสมสีทางสายตาเป็นโทนสีเขียวอ่อนด้านบนและสีม่วงอมแดงด้านล่าง ส่วนภาพ Vase with Lilacs, Daisies and Anemones (1887) เกิดการผสมสีทางสายตาเป็นสีเขียวอ่อนปรากฏอยู่บนพื้นหลังของภาพ



ภาพที่ 61 Vincent van Gogh, Vase with Daisies and Anemones (1887),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 61 x 38 ซม.

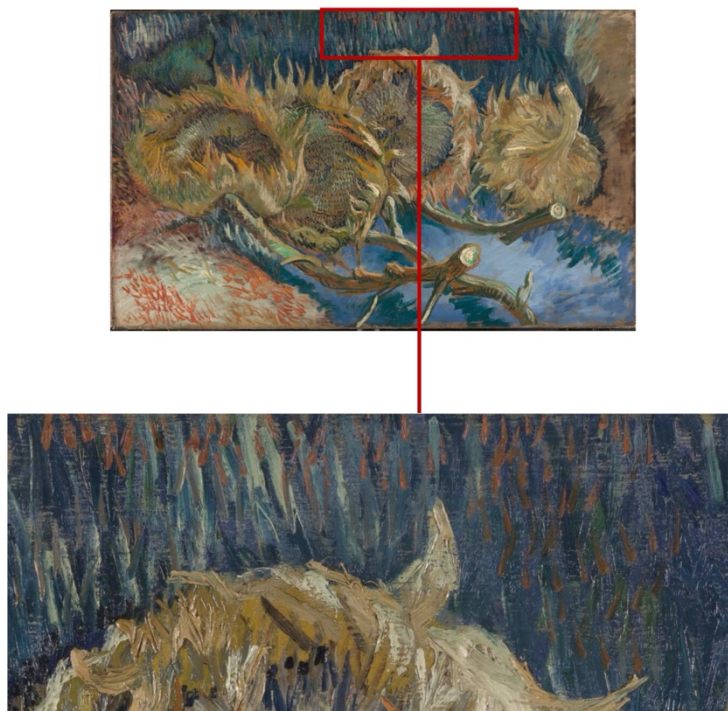
ที่มา: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-flowers-in-a-blue-vase>



ภาพที่ 62 Vincent van Gogh, Vase with Lilacs, Daisies and Anemones (1887),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 46.5 x 37.5 ซม.

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F322>

การผสมสีทางสายตา Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) แสดงให้เห็นถึงการวางพื้นหลังสีน้ำเงิน ระบายสลับด้วยสีน้ำเงินน้ำหนังก่อน สีเขียวและระบายสีส้มที่เป็นสีคู่ตรงข้ามเป็นเส้นสั้นๆ ไว้บริเวณด้านบนของภาพก่อให้เกิดสีที่สามคือสีเขียวอมเหลืองเมื่อมองจากระยะไกล



ภาพที่ 63 การผสมสีทางสายตาในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**4.1.1.4 สีเลื่อมพราย** ชาร์ลส์ บลองก์ อธิบายว่า การสั่นสะเทือนเป็นคุณสมบัติหนึ่งของสีทุกชนิด เมื่อสีเดินทางจากวัตถุมาถึงดวงตาของมนุษย์นั้นมีการสั่นสะเทือนเช่นเดียวกับเสียง สีแต่ละสีจะมีการสั่นสะเทือนที่แตกต่างกัน หากศิลปินต้องการทำให้สีที่ระบายมีความสวยงาม ควรระบายสีนั้นโดยไล่ระดับน้ำหนักสี หรือความเข้มข้นของสี จะทำให้เกิดการเลื่อมพรายของสี มีชีวิตชีวามากขึ้น ซึ่งในกลุ่มตัวอย่างของเมืองปารีสพบว่า ศิลปินมีความสนใจศึกษาเรื่องนี้ตั้งแต่ต้น

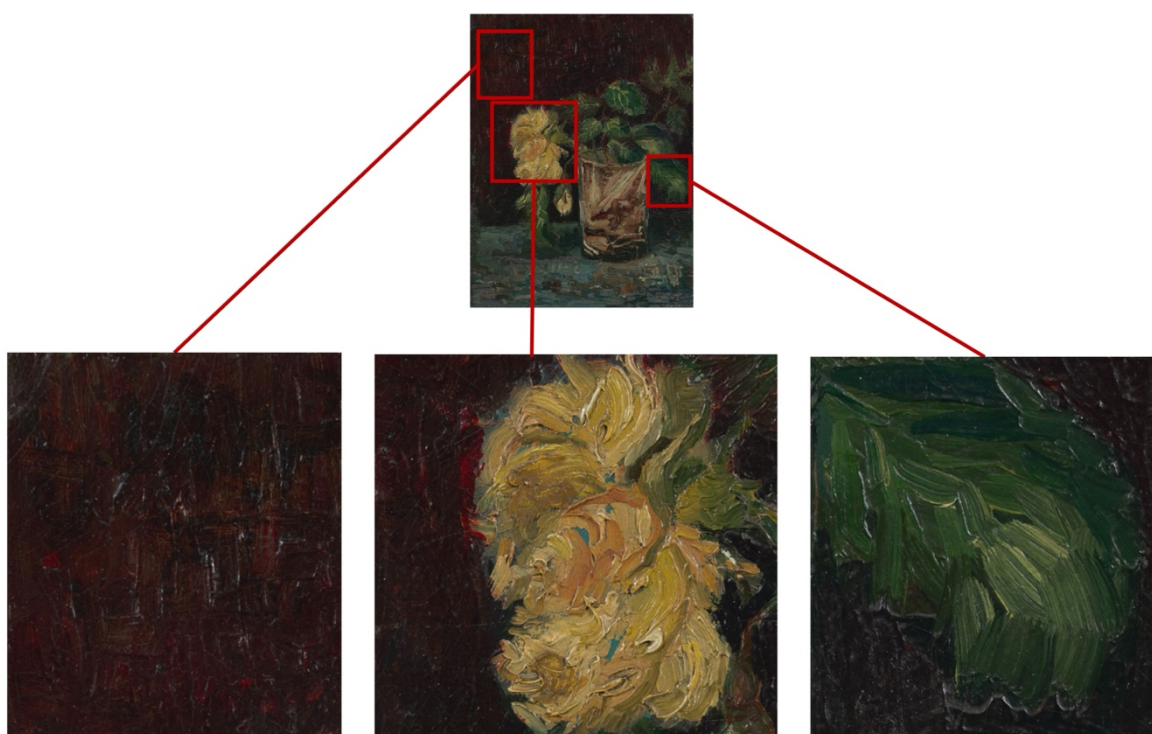
**สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Red Poppies (1886)** ศิลปินใช้ความเข้าใจเรื่องสีที่ระบายสีพื้นหลังด้วยสีน้ำเงินหลายเฉด ประกอบกับการทิ้งรอยแปรง ให้ความเคลื่อนไหวที่รวดเร็วและการระบายเป็นรัศมีวงโค้งรอบดอกไม้ ทำให้รู้สึกถึงการเคลื่อนไหวของพื้นหลัง ศิลปินยังใช้วิธีการนี้ในดอกป๊อปปี้แต่ละดอกโดยใช้สีแดงบริสุทธิ์ ไล่สีด้วยสีแดงน้ำหนักเข้ม สีสีส้มและเหลืองโทนหม่น ซึ่งอยู่โทนสีที่ใกล้เคียงกัน ทำให้เกิดมิติจากสีที่ระบาย



ภาพที่ 64 สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Red Poppies (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**สีเลื่อมพรายในภาพ Glass with Yellow Roses (1886)** สีเลื่อมพรายถูกใช้ในพื้นหลังของภาพ ศิลปินใช้ฝีแปรงแบบถักทอ ระบายสีแดงน้ำหนังก่อนก่อนและระบายทับด้วยสีแดงน้ำหนักเข้ม โดยตั้งใจทั้งบางส่วนให้เห็นสีของชั้นแรก เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดในส่วนของดอกไม้จะพบว่าบริเวณสีชั้นล่างสุด คือ สีเขียวผสมน้ำเงินและระบายทับด้วยสีเหลือง สีเหลืองน้ำหนังก่อน สีส้ม สีเหลืองอมน้ำตาล ส่วนใบไม้ใช้สีเขียวบริสุทธิ์หนึ่งระบายเคียงข้างด้วยสีเขียวน้ำหนังก่อน สีเขียวอมเหลือง สีเขียวน้ำหนักเข้มระบายทับซ้อนกันโดยไม่ผสมให้เข้ากัน



ภาพที่ 65 สีเลื่อมพรายในภาพ Glass with Yellow Roses (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

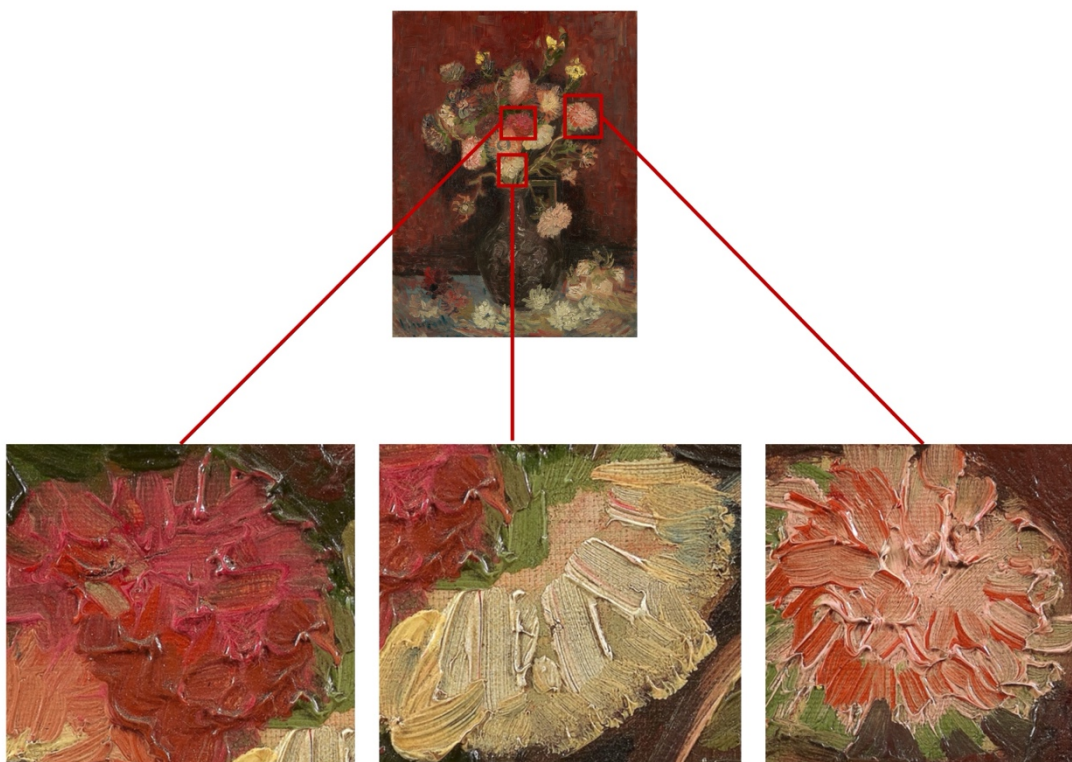
**สีเลื่อมพรายในภาพ Roses and Peonies (1886)** ศิลปินใช้การระบายสีเลื่อมพรายในส่วนของพื้นหลัง ใช้สีแดงนำหนักอ่อนระบายชั้นแรกสุด และชั้นต่อมาเป็นสีแดงอมม่วงที่มีน้ำหนักเข้มขึ้น บริเวณที่ต้องการสร้างเงาศิลปินจะใช้สีแดงอมม่วงน้ำหนักเข้มจนเกือบดำ โดยระบายแบบทิ้งรอยแปรงเป็นเส้นสั้นๆ ทับซ้อนกันสร้างวงโค้งรัศมีรอบดอกไม้ ในส่วนของดอกไม้ศิลปินใช้การระบายสีแบบอิมพาสโต ทำให้ดอกไม้มีมิติดูนูนออกมาจากภาพที่เกิดจากการระบายสีทับซ้อนกันแต่ไม่ผสมให้เกิดสีใหม่ รายละเอียดของกลีบดอกพีโอนีย์ใช้สีชมพูอ่อนสามเฉด สีเหลืองอ่อน สีเทาอ่อนปนเขียว สีขาวและสีน้ำตาลวางเคียงข้างกัน



ภาพที่ 66 สีเลื่อมพรายในภาพ Roses and Peonies (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)**  
 ศิลปินใช้สีเลื่อมพรายบริเวณพื้นหลังโดยใช้ฝีแปรงแบบถักทอ ชั้นแรกระบายด้วยสีแดง น้ำหนักอ่อน และระบายทับด้วยสีแดงที่น้ำหนักเข้มขึ้น ซึ่งการระบายแบบถักทอที่ร่อนแปรง ทำให้เห็นชั้นสีจากทั้งสองระดับ สีของดอกไม้บางดอกศิลปินใช้การระบายสีที่ใกล้เคียงกัน สองเฉด ในดอกบริเวณตรงกลางใช้สีแดงอมชมพูและสีแดงบริสุทธิ์ ส่วนดอกถัดมาใช้สีเหลือง น้ำหนักอ่อนผสมกับสีขาวโทนหม่น ดอกทางด้านซ้ายใช้สีส้มและสีชมพูน้ำหนักอ่อน โดยดอกไม้ทั้งหมดศิลปินระบายสีแบบแบบอิมพาสโตทำให้เกิดความนูนหนาของก้อนสีประกอบกับการใช้สีเลื่อมพรายสร้างให้เกิดมิติมากกว่าการระบายแบบเรียบ



ภาพที่ 67 สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

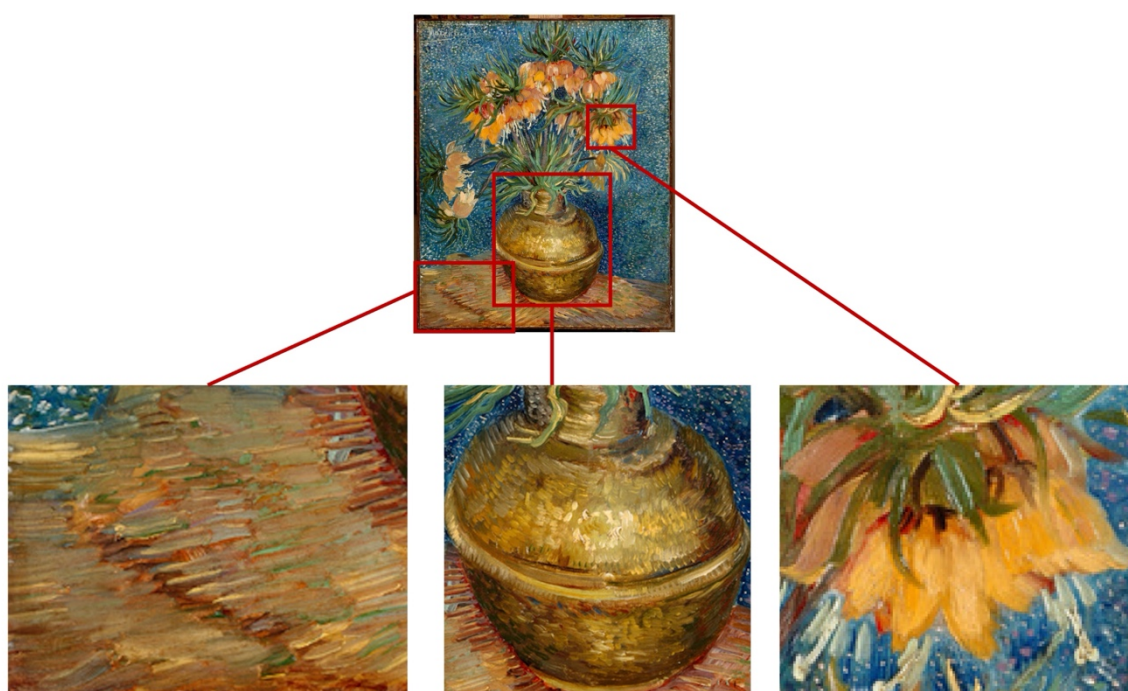
สีเลื่อมพรายในภาพ *Vase with gladioli* (1886) ศิลปินใช้หลักการของสีเลื่อมพรายในส่วนของพื้นหลัง โดยใช้สีแปรแบบถักทอ โดยใช้สีน้ำเงินน้ำหนักอ่อน สีฟ้า สีน้ำเงินบริสุทธิ์ สีเขียวอ่อน สีเหลืองหม่น สีฟ้าอมเขียว โดยสีเหล่านี้ยังแสดงถึงแสงและเงาที่ตกกระทบลงไปในพื้นที่อีกด้วย เมื่อพิจารณาในส่วนของดอกไม้ ดอกแกลดิโอลัสสีแดงระบายด้วยสีแดงบริสุทธิ์และสีแดงน้ำหนักเข้มแบบไม่ผสมกัน ส่วนดอกแกลดิโอลัสทางด้านซ้ายใช้สีขาวโทนหม่น สีเหลืองน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว สีน้ำตาลน้ำหนักอ่อน ช่วยสร้างรูปทรงของกลุ่มดอกไม้ ระบายแต้มด้วยสีแดงบริสุทธิ์บางส่วน ส่วนดอกสีแดงที่วางอยู่นอกแจกันทางด้านซ้ายระบายด้วยสีแดงน้ำหนักเข้มสีแดงบริสุทธิ์และสีส้ม



ภาพที่ 68 สีเลื่อมพรายในภาพ *Vase with gladioli* (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีเลื่อมพรายในภาพ *Fritillaries in a Copper Vase* (1887) ศิลปินใช้สีเลื่อมพรายระบายบริเวณแจกัน แสดงออกถึงความแวววาวสะท้อนแสงของแจกันทองเหลือง ผ่านสีเหลืองน้ำหนักเข้ม สีเหลืองผสมกับสีแดง สีเหลืองผสมกับสีน้ำเงิน สีเหลืองบริสุทธิ์ สีเหลืองน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว และวิธีเดียวกันนี้ใช้ระบายส่วนของโต๊ะที่วางแจกันประกอบด้วยสีเหลืองเป็นส่วนใหญ่ สีม่วงโทนอ่อน สีแดง สีเขียวและสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม ใสส่วนของดอกไม้ ศิลปินใช้ระบายด้วยสีส้ม ทึบด้วยสีเหลืองและสีแดง ศิลปินระบายเกสรดอกไม้ด้วยสีเหลือง น้ำหนักอ่อนจนเกือบขาวสร้างความเลื่อมพรายของสีที่แตกต่างกันบนกลุ่มดอกไม้



ภาพที่ 69 สีเลื่อมพรายในภาพ *Fritillaries in a Copper Vase* (1887)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีเลื่อมพรายในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) ศิลปินใช้สีเลื่อมพรายแบบละเอียดอ่อนมากขึ้น เห็นได้จากดอกทานตะวันที่หันหลังทางด้านขวา ศิลปินใช้สีโทนน้ำหนังก่อนหลากหลายสีในการระบาย ทั้งสีเขียวน้ำหนังก่อน สีเขียวอมเหลืองน้ำหนังก่อน สีเหลืองอ่อน สีน้ำตาลน้ำหนังก่อน สีน้ำตาลอ่อน สีขาว สีเขียวอมน้ำเงินน้ำหนังก่อน และสีเขียวน้ำหนังกเข้ม นอกจากนี้ยังสังเกตจากบริเวณพื้นหลังบางส่วนที่ศิลปินใช้สีน้ำเงินบริสุทธิ์ระบายคู่กับสีน้ำเงินน้ำหนังก่อน สีน้ำเงินน้ำหนังกเข้ม สีน้ำเงินอมฟ้าด้วย

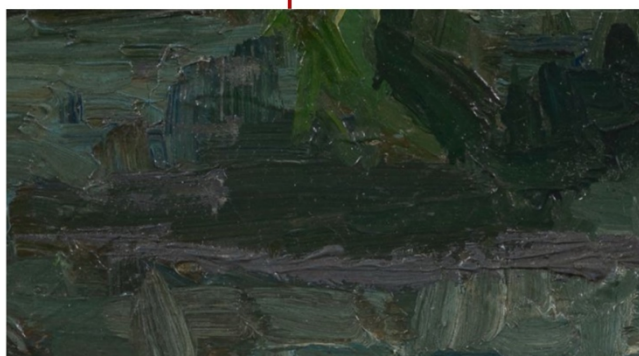


ภาพที่ 70 สีเลื่อมพรายในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**4.1.1.5 สีของแสง** ได้รับการอธิบายจากชาร์ลส์ บลองก์ว่า แสงเดินทางมาถึงดวงตาของเราด้วยสีที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับปัจจัยทางด้านสภาพอากาศ ตัวกลางที่ส่องผ่าน ช่วงเวลาของวันและฤดูกาล ศิลปินที่มีความเข้าใจเรื่องนี้เป็นอย่างดีอย่างสมบูรณแบบจะทำให้ถ่ายทอดผลงานออกได้อย่างถูกต้อง โดยสีที่อยู่ในแสงจะปรากฏอยู่ในส่วนของวัตถุที่แสงตกกระทบและลดสีนั้นลงเมื่ออยู่ในเงา

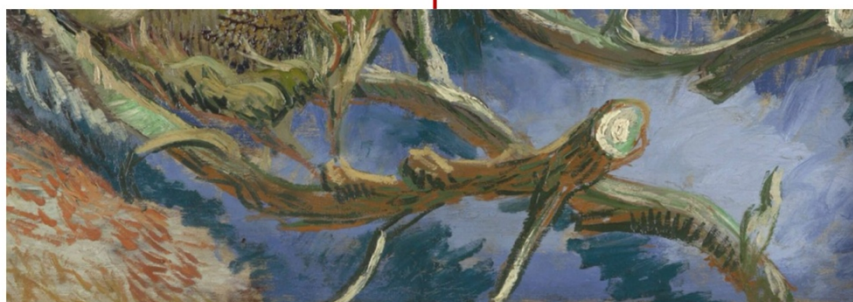
**สีของแสงในภาพ Glass with Yellow Roses (1886)** แสดงให้เห็นถึงความพยายามของศิลปินในการนำเรื่องสีของแสงมาใช้ เห็นได้จากการใช้สีเหลืองนํ้าหนักอ่อนระบายในส่วนที่แสงตกกระทบทั้งหมดและเพิ่มความเข้มของสีม่วงโทนม่นซึ่งเป็นสีตรงข้ามกับสีเหลือง ไว้ในเงาบางส่วนที่ระบายสีเขียวนํ้าหนักเข้มไว้



ภาพที่ 71 สีของแสงในภาพ Glass with Yellow Roses (1886)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีของแสงในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) พบว่าศิลปิน  
 ระบายเงาของก้านดอกทานตะวันด้วยสีน้ำเงินน้ำหนักเข้ม อธิบายได้ว่าแสงในสีที่อยู่ในภาพ  
 คือ แสงสีอบอุ่นโทนสีส้มเหลือง ทำให้บริเวณที่แสงตกกระทบเป็นสีเหลืองอ่อนและ  
 มีสีน้ำเงินมากขึ้นในส่วนของเขา



ภาพที่ 72 สีของแสงในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**สรุปการใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ในกลุ่มตัวอย่างจากปารีสได้ว่าภาพที่สามารถแสดงแทนความเข้าใจในการศึกษาทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ทั้ง 5 หัวข้อ คือ ภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) ที่ศิลปินประยุกต์ใช้การศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีทั้งหมดในภาพนี้ หากพิจารณารายละเอียดในแต่ละหัวข้อพบว่าศิลปินประยุกต์ใช้สีเลื่อมพรายในการวาดภาพดอกไม้ในทุกภาพ รองลงมาคือ กฎของสีคู่ตรงข้ามจำนวน 6 ภาพ**

ส่วนในหัวข้อสีเลื่อมพรายที่พบในกลุ่มตัวอย่างส่วนมากจะระบายบริเวณพื้นหลังโดยแปรงแบบถักทอ เมื่อพิจารณาประกอบกับประวัติและพัฒนาการศิลปิน จะพบว่าศิลปินมีความถนัดในการใช้สีแปรงแบบถักทอตั้งแต่การวาดภาพแบบสำนักศิลปะเฮก และไม่ละทิ้งวิธีการนี้ เมื่อนำมาประยุกต์ใช้กับหลักการเลื่อมพรายของสีจึงสามารถแสดงภาพความเคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้จะเกิดร่วมกับอิทธิพลของการเห็นภาพวาดของศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ในเมืองปารีสที่ให้ความสำคัญกับแสงและสีในภาพวาดประกอบด้วย จึงทำให้ศิลปินประยุกต์ใช้หลักสีเลื่อมพรายในภาพวาดของเขาอย่างสม่ำเสมอ

โดยหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้ามนั้นเป็นหัวข้อที่ศิลปินสนใจอยู่แล้ว เห็นได้จากจดหมายที่เขียนโต้ตอบกับน้องชายในช่วงที่อยู่ก่อนหน้าที่จะย้ายมาเมืองปารีส ดังที่ศิลปินเขียนในจดหมายฉบับที่ 534 เกี่ยวกับภาพวาด Merger company (1673) ในเรื่องการใช้สีส้มและฟ้าในภาพเปรียบเสมือนมีขั้วไฟฟ้าปะทะกันอยู่ เกิดเป็นความอลังการของภาพต่อมา จึงกล่าวได้ว่าศิลปินมีความสนใจในการใช้สีคู่ตรงข้ามในภาพวาดมาก่อนแล้ว ต่อมาในเมืองปารีสจะไม่สามารถทราบการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีสีของศิลปินที่มีในการวาดภาพหุ่นนิ่งดอกไม้เหล่านี้ เนื่องจากเขาอาศัยอยู่ในเมืองปารีสร่วมกับน้องชายจึงไม่จำเป็นต้องติดต่อสื่อสารทางจดหมาย

ทั้งนี้การศึกษาและทดลองวาดภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ในปารีสเหล่านี้เป็นไปเพื่อให้บรรลุถึงการไม่ใช่สีจริงของวัตถุนี้ในการวาดภาพ และหลีกเลี่ยงการใช้สีที่ทำให้เกิดโทนสีหม่น ด้วยความเชื่อที่ได้รับมาจากการอ่านหนังสือของชาร์ลส์ บลองก์ที่เกี่ยวกับเดอลาครัวซ์ว่าจิตรกรที่แท้จริงคือผู้ที่ไม่ใช่สีจริงของวัตถุ เมื่อพิจารณาจากกลุ่มตัวอย่างตามลำดับเวลาการวาดภาพ จะเห็นความต่อเนื่องของการพัฒนาผลงานของศิลปินซึ่งสามารถแสดงออกได้ทั้งหมดในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) กล่าวคือ ศิลปินสามารถใช้สีคู่ตรงข้ามในภาพได้อย่างกลมกลืนไม่ขัดแย้งกัน ใช้สีดำและสีขาวกระจายตัวเพื่อแยกสีที่อยู่ติดกันและสร้างความโปร่งเบาให้เกิดขึ้นเป็นระยะ ใช้สีเลื่อมพรายบริเวณพื้นหลัง และสร้างสีที่ผสมทางสายตาในกลีบดอกไม้และดอกทานตะวันที่คว่ำหน้าอยู่ และสร้างแสงเงาของภาพเป็นสีที่สะท้อนมาจากสีน้ำเงินของแสงแม้จะไม่ใช่สีจริงของวัตถุที่ตาเห็น โดยรวมของทั้งภาพจึงไม่เกิดโทนสีหม่น แต่ละสีมีความสดในตัวเองและกลมกลืนกันอย่างลงตัวในภาพ

#### 4.1.2 ลักษณะของสภาพแสงในสภาพแวดล้อมที่ส่งผลต่อภาพวาด

เมืองปารีสในยุคปลายศตวรรษที่ 19 เป็นเมืองกำลังพัฒนาไปสู่ความเป็นสมัยใหม่ ในสมัยนั้นเกิดระบบแสงสว่างด้วยแก๊สแล้ว ตามสภาพภูมิประเทศที่ตั้งอยู่ทางตอนเหนือของ ฝรั่งเศส ส่งผลให้ของในตอนกลางวันส่วนมากจะเป็นแสงที่อยู่ในโทนเย็น ทั้งในขณะที่มี แสงแดดจ้าหรือมีเมฆหมอกปกคลุมอยู่ ซึ่งอาจส่งผลให้การมองเห็นตัวของศิลปินได้รับ ผลกระทบจากปัจจัยนี้ด้วย แสงที่ส่องไปยังแจกันดอกไม้ ดอกไม้ โต๊ะที่ส่งแจกันและพื้นหลัง ของตัวแบบล้วนได้รับผลกระทบจากแสงที่ส่องตกกระทบ ซึ่งในแสงโทนเย็นสีที่ศิลปิน มองเห็นจากตัวแบบจะผสมสีน้ำเงินของบรรยากาศไปด้วย ซึ่งเป็นไปได้ว่าจะทำให้ภาพที่วาด ออกมานั้นมีสีในโทนเย็นผสมอยู่ด้วยเช่นกัน

อย่างไรก็ตามภาพวาดของแวน โก๊ะห์ ได้รับอิทธิพลจากช่างสกุลเฮก ที่เน้นความ เกร็งขรุขระ ลงภาพด้วยโทนสีมืด ศิลปินจึงมีประสบการณ์การวาดภาพแบบกลุ่มนี้ก่อนเดินทาง มาปารีสซึ่งส่งอิทธิพลให้เห็นในการวาดภาพพื้นหลังของภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ในบางภาพ รวมถึง อิทธิพลของการวาดแบบภาพแบบอิมพาสโตของ มอลติเชลลี ตัวอย่างผลงานเช่น Vaas met bloemen (1875) ที่ใช้วิธีการวาดภาพโดยใช้พื้นหลังสีมืดเช่นกัน ด้วยอิทธิพลเหล่านี้ทำให้ ในช่วงแรกของการวาดภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ในปารีสยังใช้วิธีการลงสีแบบนี้อยู่ เห็นได้จากภาพ Glass with Yellow Roses (1886) ที่มีฉากหลังมืดมากและมีความสว่างบริเวณดอกไม้และ แจกัน นอกจากนี้ยังคงเห็นพื้นหลังสีโทนสีมืดนี้ในภาพ Vase with Red Poppies (1886) และภาพ Roses and Peonies (1886)

ต่อมาแวน โก๊ะห์ สนใจการวาดภาพในรูปแบบของกลุ่มศิลปินนีโออิมเพรสชันนิสม์ ส่งผลให้เริ่มวาดภาพที่มีลักษณะของการจุดสี ทำให้ภาพมีความสว่างมากขึ้น และมีความ เคลื่อนไหวของรูปภาพบริเวณพื้นหลังและกลุ่มดอกไม้มากขึ้นตามลำดับ และเมื่อพิจารณา จากภาพรวมของกลุ่มตัวอย่างในเมืองปารีส จะพบว่าในรูปภาพยังปรากฏเงาของแจกันและ ดอกไม้ในทุกภาพ ซึ่งจะไม่ปรากฏในบางภาพที่วาดขึ้นในเวลาต่อมา

## 4.2 ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะห์ที่เมืองไนโพรวองซ์

### 4.2.1 ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และจัดทำตารางแสดงการศึกษาทฤษฎีสีของแวน โก๊ะห์ได้ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางแสดงการศึกษาทฤษฎีสีของแวน โก๊ะห์ที่เมืองไนโพรวองซ์

ชื่อภาพ	กฎของสี คู่ตรงข้าม	สีขาและสี ดำ	การผสมสี ทางสายตา	สีเลื่อมพราย	สีของแสง
Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)	พบ	พบ			พบ
Pink Peach Trees (1888)	พบ	พบ	พบ	พบ	พบ
Oleanders (1888)	พบ	พบ		พบ	พบ
Vase with Fifteen Sunflowers (1889)		พบ		พบ	
Irises (1889)	พบ	พบ		พบ	พบ
Vase with Irises (1889)	พบ	พบ		พบ	
Almond Blossom (1890)		พบ		พบ	พบ

จากตารางข้างต้นสามารถอธิบายรายละเอียดในแต่ละหัวข้อได้ดังนี้

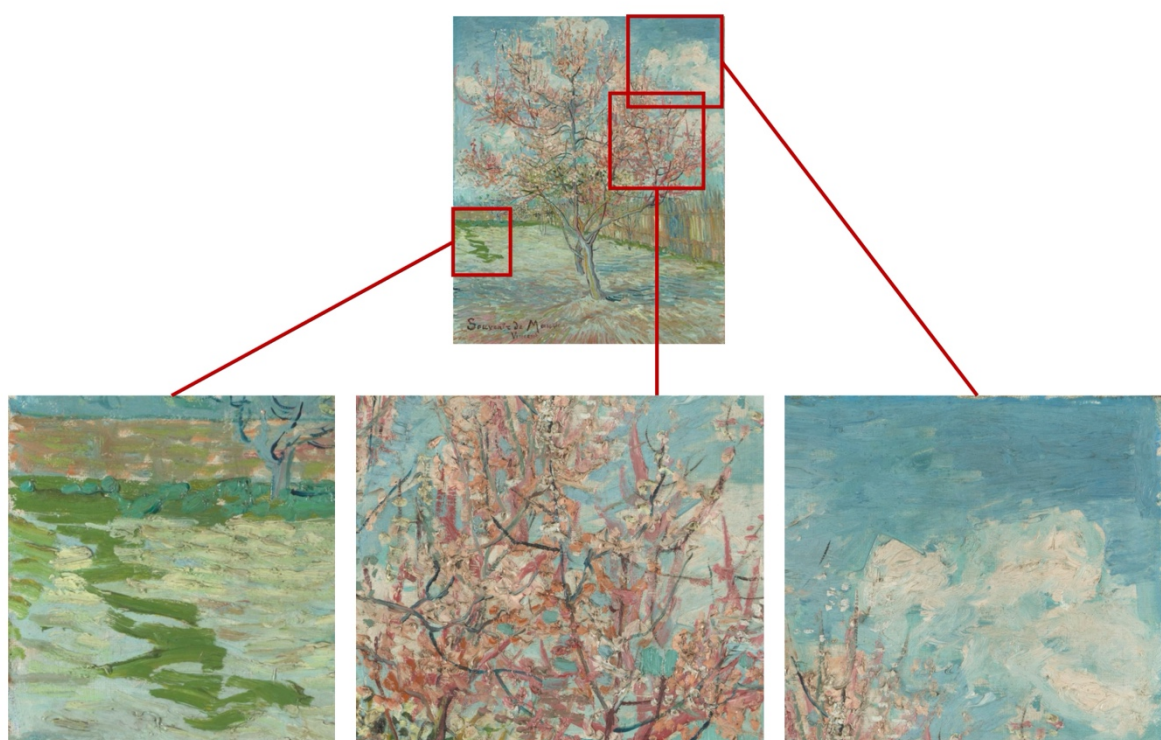
**4.2.1.1 กฎของสีคู่ตรงข้าม** คือการนำสีปฐมภูมิและสีทุติยภูมิมาวางคู่กันและส่งผลทำให้สีมีความสดชื่นและโดดเด่น ขณะที่การผสมสีเหล่านี้เข้าด้วยกันจะลดความเข้มข้มลง ทำให้สีมีความหม่น การเข้าใจหลักการนี้ช่วยให้ศิลปินสามารถสร้างความเด่นชัดหรือความกลมกลืนตามที่ต้องการได้ เมื่อพิจารณาภาพตัวอย่างที่ละภาพพบรายละเอียดดังต่อไปนี้

กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)  
 ศิลปินใช้ลักษณะของสีคู่ตรงข้ามเพียงเล็กน้อย ในบริเวณสีแดงที่เด่นชัดบริเวณฉากหลัง  
 แนวนอนตัดกับสีฟ้าในส่วนของเงาแก้วน้ำ และสีฟ้าอ่อนของแก้วน้ำเมื่อพิจารณาในฉากพื้น  
 หลังจะเห็นศิลปินระบายสีทั้งสอง และสีเหลืองอ่อนอย่างเบาบางลงในสีฉากหลังด้วย  
 บางส่วนที่เกิดการทับซ้อนกันจึงเกิดเป็นโทนสีหม่นที่สบายตา



ภาพที่ 73 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)  
 ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Pink Peach Trees (1888) แสดงการใช้สีคู่ตรงข้ามระหว่างสีเขียวอ่อนและสีชมพูเข้มและสีฟ้ากับสีส้ม โดยแต่ละสีถูกระบายบนบริเวณที่ต่างกันอย่างชัดเจนตามความเป็นจริงของภาพภูมิทัศน์ แต่ยังคงสามารถมีความโดดเด่นของสีตนเองได้ สีที่โดดเด่นอยู่ตรงกลางภาพคือสีชมพูเข้ม สีส้มและชมพูอ่อนของต้นพีชที่กำลังผลิดอก ตัดกับสีเขียวอ่อนบริเวณพื้นหญ้า และสีฟ้าของท้องฟ้า ร่วมกับสีเหลือง สีขาวและสีโทนเข้มที่ปรากฏเล็กน้อยในภาพ



ภาพที่ 74 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Pink Peach Trees (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Oleanders* (1888) พบว่าศิลปินใช้สีคู่ตรงข้ามของ สีแดงและสีเขียวที่ปรากฏในดอกไม้กับสีเขียวเข้มของใบไม้ที่ถูกวาดขึ้นในปริมาณเท่าๆ กัน และยังตัดกับสีเขียวอมเหลืองที่มีขนาดใหญ่กินพื้นที่ของพื้นหลังด้วย นอกจากนี้ยังพบการใช้สีเหลืองในหนังสือที่วางอยู่มุมซ้ายของภาพเป็นสีคู่ตรงข้ามกับสีม่วงน้ำหนัก่อนในเงาบนโต๊ะที่วางแจกันที่จัดให้อยู่ใกล้เคียงกัน



ภาพที่ 75 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Oleanders* (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

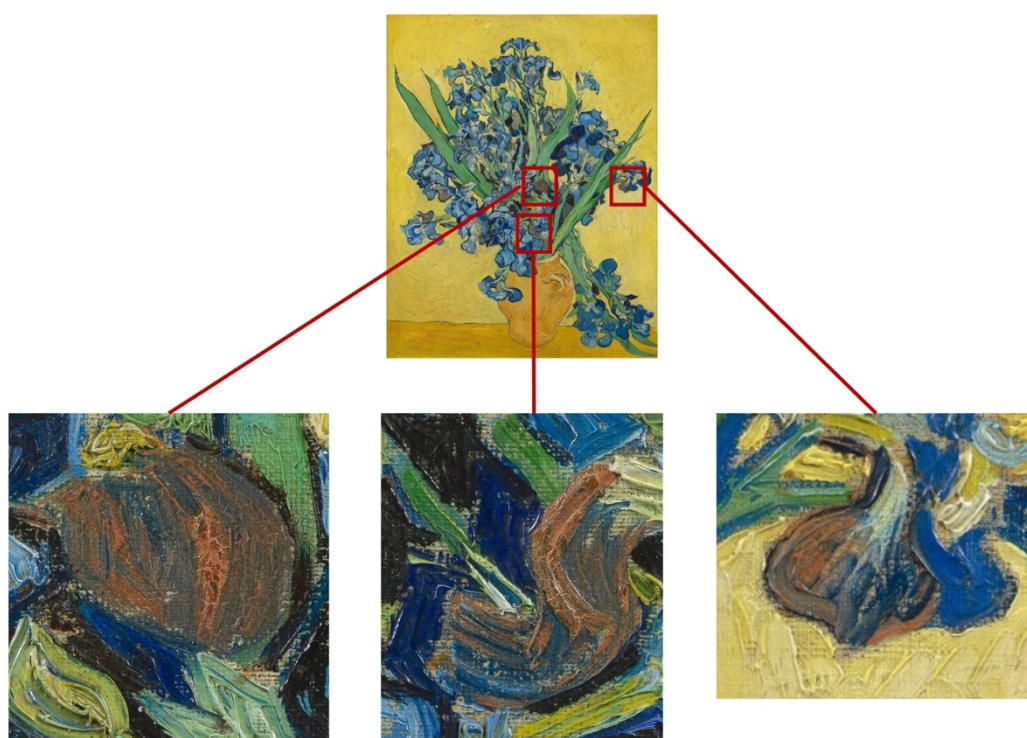
กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Iris* (1889) ศิลปินใช้สีคู่ตรงข้ามของสีแดงหลาย น้ำหนักและสีน้ำตาลของผืนดิน ตัดกับสีคู่ตรงข้ามคือสีเขียวของกลุ่มใบไม้ที่มีปริมาณค่อนข้างมาก รวมทั้งการใช้สีน้ำเงินและม่วงของดอกไอริสที่ถูกจัดวางอยู่ด้านหน้ามุมล่างซ้าย และตรงกลางของภาพตรงข้ามกับสีส้มและเหลืองของดอกไม้ทรงกลมที่อยู่ด้านบนของภาพซ้ายของภาพ



ภาพที่ 76 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ *Iris* (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Vase with Irises (1889) พบว่าศิลปินใช้สีคู่ตรงข้ามที่ตัดกันอย่างรุนแรง โดยการใช้สีเหลืองตัดของฉากหลังกับสีน้ำเงินหรือม่วงของดอกไอริสที่ถูกจัดอยู่ในแจกันสีเหลืองน้ำหนักเข้ม ภาพรวมของภาพจึงแสดงการตัดกันของสีทั้ง ทำให้สีทั้งสองโดดเด่นในตัวเองอย่างสมบูรณ์ ทั้งนี้การสังเกตการณ์ใช้กฎของสีคู่ตรงข้ามของภาพนี้ควรพิจารณาจากการมองทั้งภาพ เมื่อพิจารณาภาพอย่างละเอียดจะพบว่า ศิลปินใช้สีส้มระบายทับลงบนสีน้ำเงินหรือม่วงโดยตรง ก่อให้เกิดเป็นโทนสีหม่นอย่างตั้งใจ ในบางบริเวณของดอกไอริส



ภาพที่ 77 กฎของสีคู่ตรงข้ามในภาพ Vase with Irises (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**4.2.1.2 สีขาวและสีดำ** ตามหนังสือของชาร์ลส์ บลองก์ การใช้สีขาวหรือสีดำในภาพวาดจะทำหน้าที่เป็นที่พักสายตา โดยสีขาวจะส่งผลให้สีที่อยู่ใกล้เคียงดูสว่างและสดใสนั้น ส่วนสีดำจะทำให้สีขาวเคียงเหล่านี้นดูมืดลง

#### สีขาวและสีดำในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)

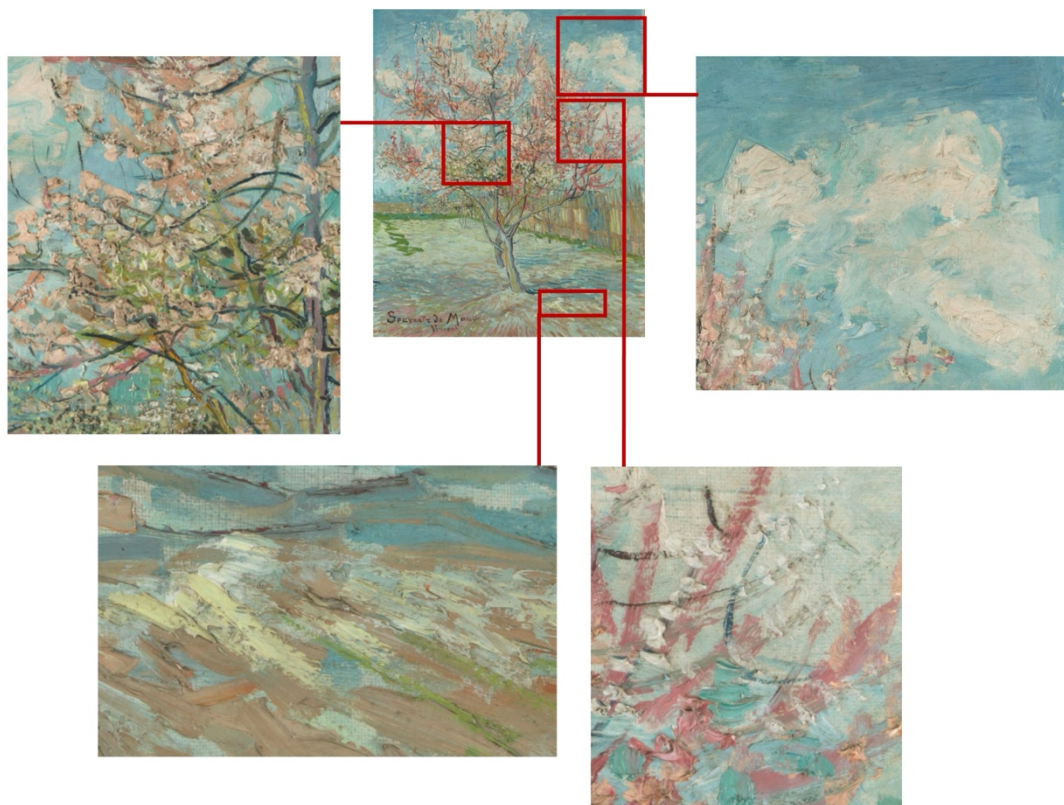
ศิลปินระบายใช้สีขาวบริสุทธิ์ในภาพนี้จำนวนมากกว่าภาพที่วาดในเมืองปารีส ในส่วนของดอกไม้ศิลปินใช้สีขาวระบายเป็นหลักตามสีของดอกไม้จริงในธรรมชาติเคียงข้างด้วยสีเขียว น้ำหนักอ่อน และยังเห็นการใช้สีขาวในส่วนของพื้นที่ว่างแจกันเป็นเส้นแนวเฉียงระบายด้วยสีขาวและทาทัตด้วยสีเหลือง เขียว น้ำหนักอ่อนและสีฟ้า รวมถึงปรากฏสีขาวในแจกัน



ภาพที่ 78 สีขาวและสีดำในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีขาวยังถูกใช้ระบายในส่วนของก้อนเมฆ นอกจากนี้ยังใช้แต้มบริเวณกลุ่มดอกพีชสลับกับสีชมพู สร้างความกลมกลืนสว่างให้เกิดขึ้นกับกลุ่มดอกพีช สีดำถูกระบายเพิ่มความเข้มของกิ่งก้าน ต้นไม้ผสมกับสีน้ำเงินน้ำหนักเข้มวาดเป็นเส้นรูปร่างของกิ่งก้านของต้นพีช



ภาพที่ 79 สีขาวและสีดำในภาพ Pink Peach Trees (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**สีขาวและสีดำในภาพ Oleanders (1888)** สังเกตได้อย่างชัดเจนว่าศิลปินใช้สีดำช่วยในการร่างเส้นรูปทรงของใบไม้ช่วยสร้างขอบเขตที่ชัดเจนให้เกิดขึ้นในภาพ ทำให้เกิดระยะใกล้ไกลของกลุ่มใบไม้ที่ทับซ้อนกัน นอกจากนี้ศิลปินยังใช้สีขาวระบายแต้มในส่วนของดอกไม้โดยไม่ผสมรวมกับสีอื่น ใช้เป็นการระบายเป็นเส้นตรงสั้นๆ เพิ่มความสว่างให้เกิดขึ้นในกลุ่มดอกไม้ได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 80 สีขาวและสีดำในภาพ Oleanders (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

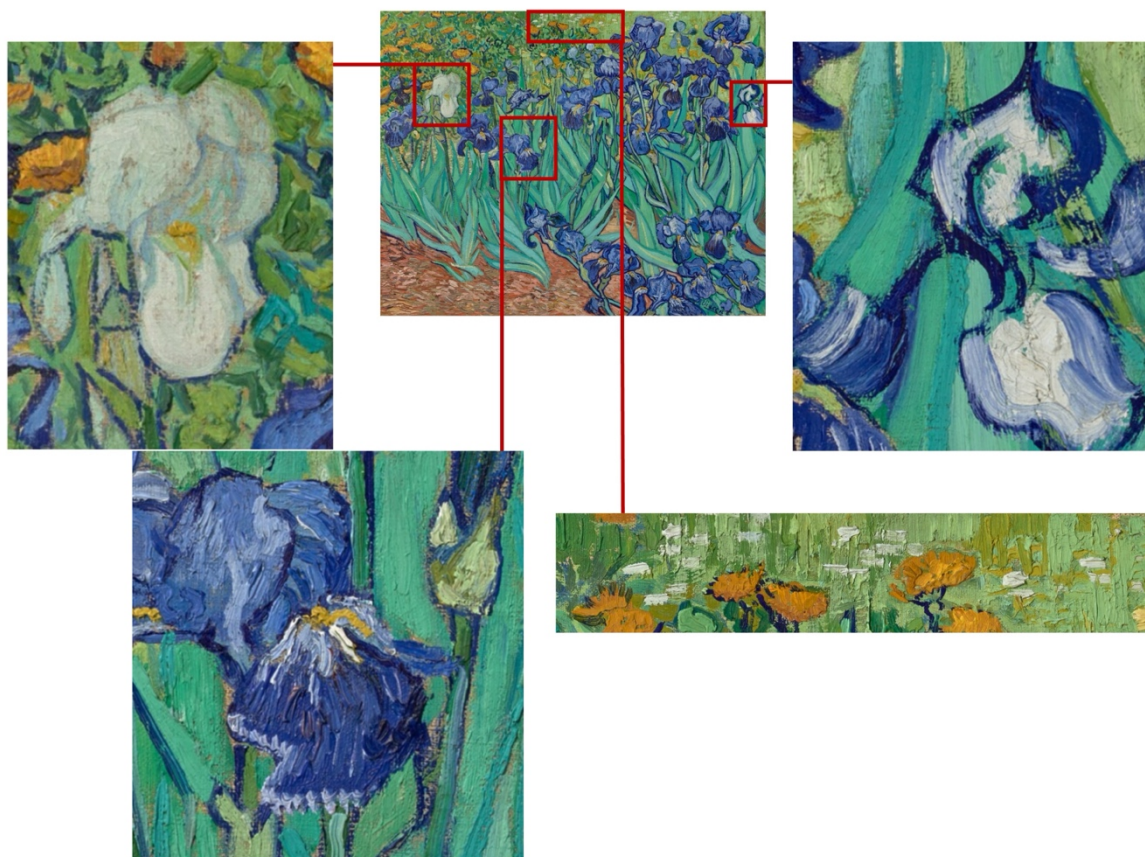
สีขาวยและสีดำในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889) สีขาวและสีดำ ถูกนำมาใช้เพียงเล็กน้อยในงาน และถูกจัดให้อยู่ในองค์ประกอบภาพที่ไกลกัน ในภาพนี้ สีดำถูกระบายอยู่ในเกสรดอกทานตะวันทางด้านซ้ายของภาพ ส่วนสีขาวถูกระบายแต้มเล็กน้อยทับด้วยสีฟ้า น้ำหนักอ่อนจนเกือบขาวทางด้านซ้ายของภาพ ต่ำลงกว่าดอกทานตะวันที่มีเกสรสีดำ เมื่อมองสีทั้งสองพร้อมกับองค์ประกอบอื่นในภาพ สีดำให้ความความรู้สึกหนักคล้ายกลับดอกทานตะวันนั้นถูกโน้มลงมาตามแรงโน้มถ่วง ส่วนดอกทานตะวันทางขวาให้ความรู้สึกเบาเหมือนจะลอยขึ้นไปจากจุดที่อยู่เดิม ดอกไม้ทั้งสองจึงให้ความสมดุลแก่กันและกัน



ภาพที่ 81 สีขาวและสีดำในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

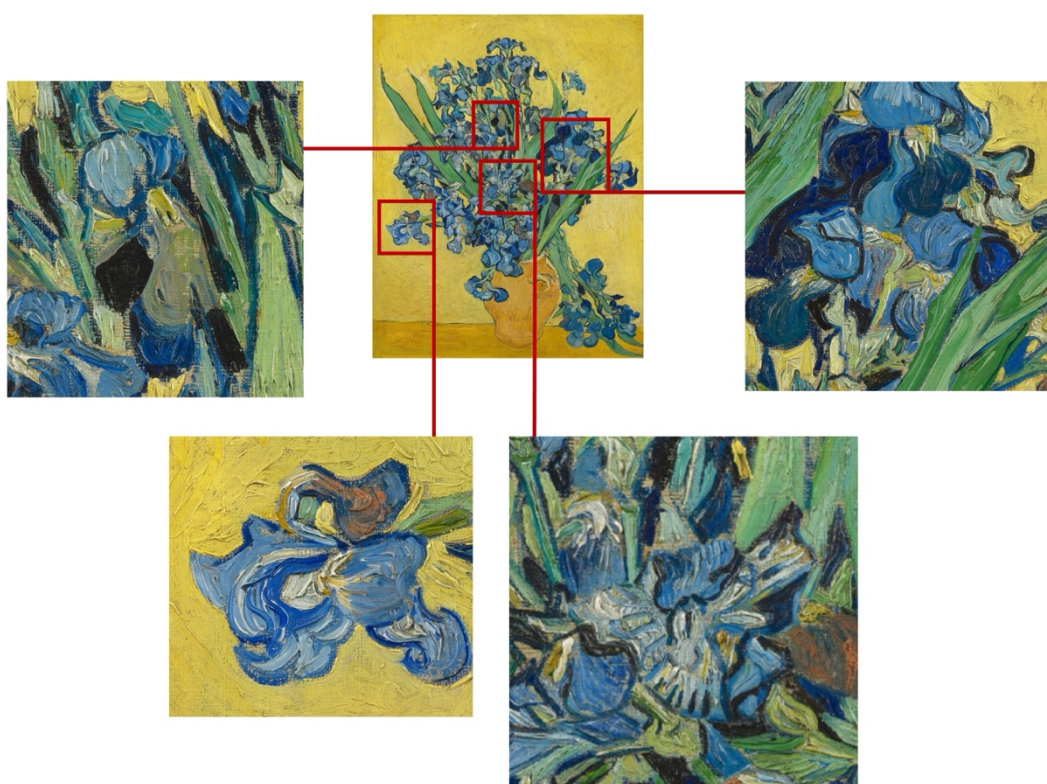
สีขาวและสีดำในภาพ *Iris* (1889) สีขาวใช้ระบายดอกไอริสหนึ่งดอกในจำนวนดอกไม้ไอริสทั้งหมด อยู่ในตำแหน่งทางด้านซ้ายของภาพ และแต้มอยู่ในกลีบดอกไม้บางส่วนให้ความสว่างเล็กน้อยให้เกิดขึ้นบริเวณนั้น รวมถึงจุดอยู่บริเวณมุมบนด้านขวา แทนดอกไม้สีขาวที่ให้ความรู้สึกไกลออกไป



ภาพที่ 82 สีขาวและสีดำในภาพ *Iris* (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีขาวและสีดำในภาพ *Vase with Irises* (1889) สีขาวถูกนำมาใช้เพียงเล็กน้อย เพื่อระบายบริเวณเกสรดอกไม้เคียงข้างกับสีเหลือง โดยเป็นลักษณะที่ปรากฏตามลักษณะธรรมชาติของดอกไอริส ส่วนสีดำหรือสีน้ำเงินน้ำหนักเข้มระบายเป็นขอบเส้นร่างคล้ายการสเก็ทซ์ของกลีบดอกไม้ และระบายทึบแทนรูปทรงของกลีบดอกไม้ที่อยู่ในเงา ไม่ปรากฏสี แสดงถึงระยะที่อยู่ด้านหลังของกลีบดอกไม้นั้น ทั้งสีดำและสีขาวในภาพสามารถสร้างความกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกับกลุ่มดอกไอริสในแจกันได้เป็นอย่างดี พร้อมกับมีจุดสายตาจากสีที่ตัดกันอย่างรุนแรงของสีน้ำเงินและม่วงและสีเหลืองเป็นระยะ



ภาพที่ 83 สีขาวและสีดำในภาพ *Vase with Irises* (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีขาวและสีดำในภาพ Almond Blossom (1890) สีขาวระบายอยู่ในดอกอัลมอลด์ตามความเป็นจริงของธรรมชาติ โดยส่วนมากจะระบายด้วยสีขาวที่ผสมอยู่กับสีเขียว สีชมพูหรือสีเหลือง จะมีเพียงบางดอกเท่านั้นที่ระบายด้วยสีขาวบริสุทธิ์จนโดดเด่นออกมาจากภาพ ส่วนสีดำทำหน้าที่เป็นเส้นร่างรูปทรงของกิ่งต้นอัลมอลด์ คล้ายกับภาพสเก็ตช์ด้วยดินสอ ช่วยให้ความลึกของภาพให้เกิดขึ้นคล้ายเงาของต้นอัลมอลด์

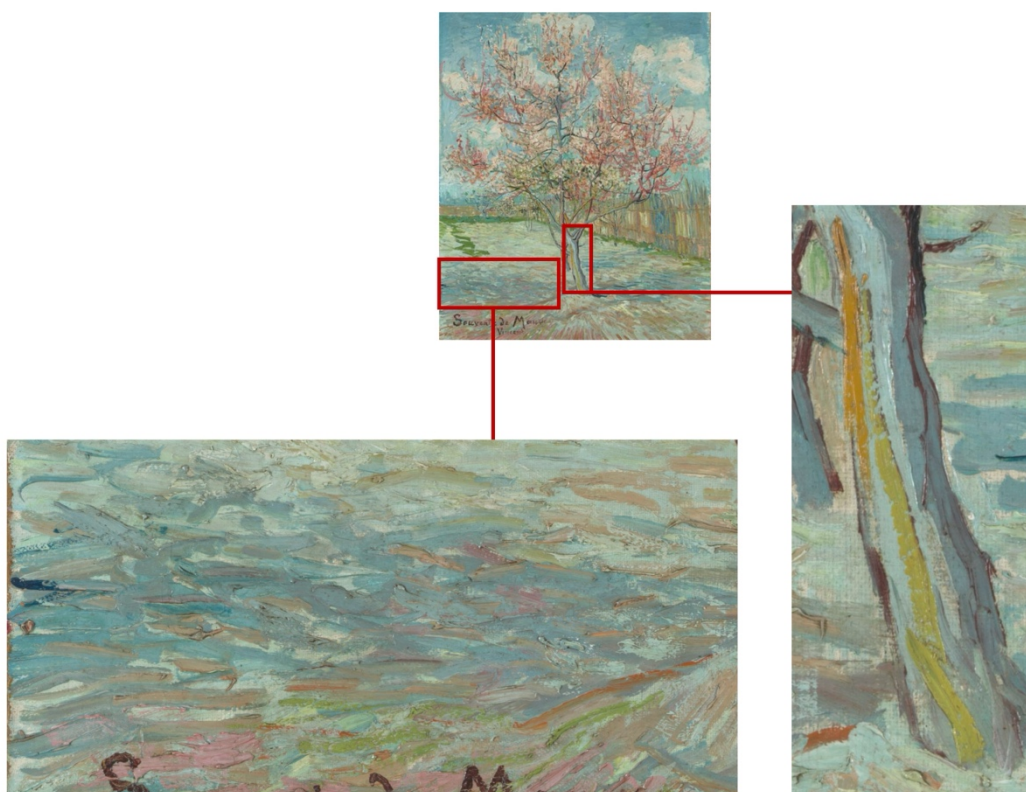


ภาพที่ 84 สีขาวและสีดำในภาพ Almond Blossom (1890)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**4.2.1.3 การผสมสีทางสายตา** ชาร์ลส์ บลองก์ คือการระบายสีสองสีเคียงข้างกัน เพื่อให้ดวงตาของผู้ชมทำหน้าที่ผสมสีเหล่านั้นแทนการผสมสีจริง ทำให้เกิดการรับรู้สีที่สาม ในกลุ่มตัวอย่างนี้พบว่าภาพที่สามารถแสดงถึงการศึกษารื่องสีของแวน โก๊ะท์ คือภาพ Pink Peach Trees (1888)

**การผสมสีทางสายตาในภาพ Pink Peach Trees (1888)** แสดงการใช้หลักการผสมสีทางสายตา ด้วยเทคนิคระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้นแบบไม่เกลี่ยสีให้กลมกลืนกัน สังเกตได้จากบริเวณผืนดินที่แสดงถึงเงาของต้นไม้จะระบายด้วยสีฟ้า น้ำเงิน และสีส้มโทนหม่น ซึ่งเมื่อมองจากระยะไกลแล้วจะเกิดการผสมกันของสีม่วงอ่อนเกิดขึ้น และต้นไม้ที่โดดเด่นอยู่หน้าสุดระบายด้วยสีฟ้า น้ำเงินอ่อน และระบายสีทับด้วยสีเหลือง น้ำหนักเข้มและสีเหลืองน้ำเงินอ่อน ก่อให้เกิดสีเขียวเมื่อมองในระยะไกล

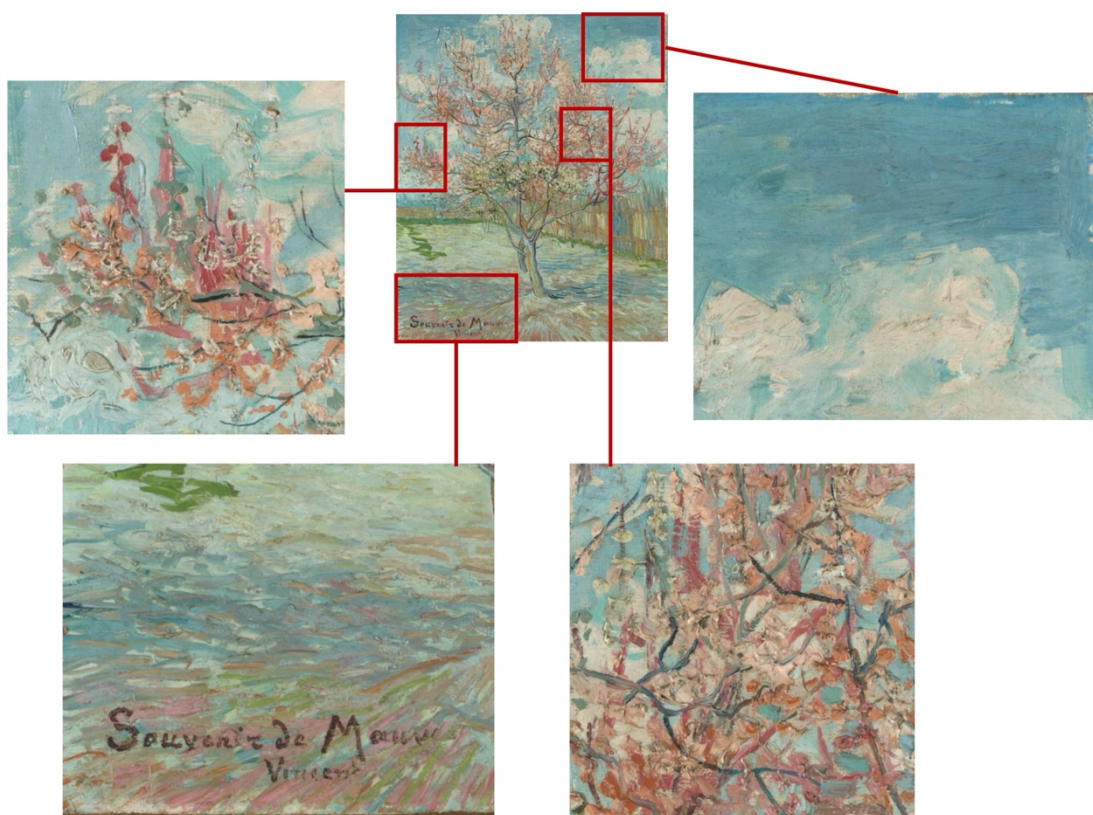


ภาพที่ 85 การผสมสีทางสายตาในภาพ Pink Peach Trees (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**4.2.1.4 สีเลื่อมพราย** อธิบายได้ดังต่อไปนี้ สีทุกสีมีคุณสมบัติของการสั่นสะเทือน โดยสีที่มีความเข้มข้นแตกต่างกันจะเดินทางเมื่อมาถึงสายตาของด้วยการสั่นสะเทือนที่ไม่เท่ากัน เพื่อให้ผลงานมีชีวิตชีวาและงดงาม ศิลปินควรใช้การไล่ระดับน้ำหนักหรือความเข้มของสีเพื่อให้เกิดสีเลื่อมพราย อธิบายโดยละเอียดในแต่ละภาพได้ดังนี้

**สีเลื่อมพรายในภาพ Pink Peach Trees (1888)** ศิลปินใช้เทคนิคระบายสีทับซ้อนกันหลายชั้นแบบไม่เกลี่ยสี สีของผืนดิน ศิลปินระบายด้วยสีน้ำหนักอ่อนจนเกือบขาว ชั้นแรก และระบายชั้นต่อมาด้วยสีฟ้าน้ำหนักอ่อน สีชมพูน้ำหนักอ่อน สีเขียวอ่อน สีส้ม สีครีม สีเหลืองน้ำหนักอ่อน ซึ่งศิลปินตั้งใจจะวาดตามลักษณะที่เกิดขึ้นจริงตามธรรมชาติ ประกอบกับความตั้งใจจะให้เกิดความงามของสีที่ระบายลงไป เมื่อสังเกตไปยังส่วนของท้องฟ้า พบว่าศิลปินระบายสีฟ้าน้ำหนักอ่อนสองระดับในการระบายสีของท้องฟ้า โดยใช้ฝีแปรงที่รวดเร็วและไม่ผสมสีให้เข้ากันอย่างกลมกลืน รวมทั้งการใช้สีขาวระบายก่อนเมฆอย่างรวดเร็ว ทั้งให้เห็นความแตกต่างของสีทั้งสามแสดงเป็นความเลื่อมพรายของท้องฟ้า ส่วนสีของกลุ่มดอกไม้ศิลปินใช้สีชมพู สีชมพูน้ำหนักอ่อน สีส้ม สีส้มอมชมพูน้ำหนักอ่อน และสีขาบบางส่วน



ภาพที่ 86 สีเลื่อมพรายในภาพ Pink Peach Trees (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

โดยในช่วงเวลาเดียวกับที่ศิลปินวาดภาพ The Pink Peach Tree (1888) ศิลปินยังได้วาดภาพภูมิทัศน์ในองค์ประกอบที่ใกล้เคียงลักษณะเดียวกันอีกคือ Blossoming Pear Tree (1888) ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์ ซึ่งศิลปินใช้หลักการของสีเลื่อมพรายในการวาดภาพนี้เช่นเดียวกัน



ภาพที่ 87 Vincent van Gogh, Blossoming Pear Tree (1888),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80.9 x 60.2 ซม.

ที่มา: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0025v1962>

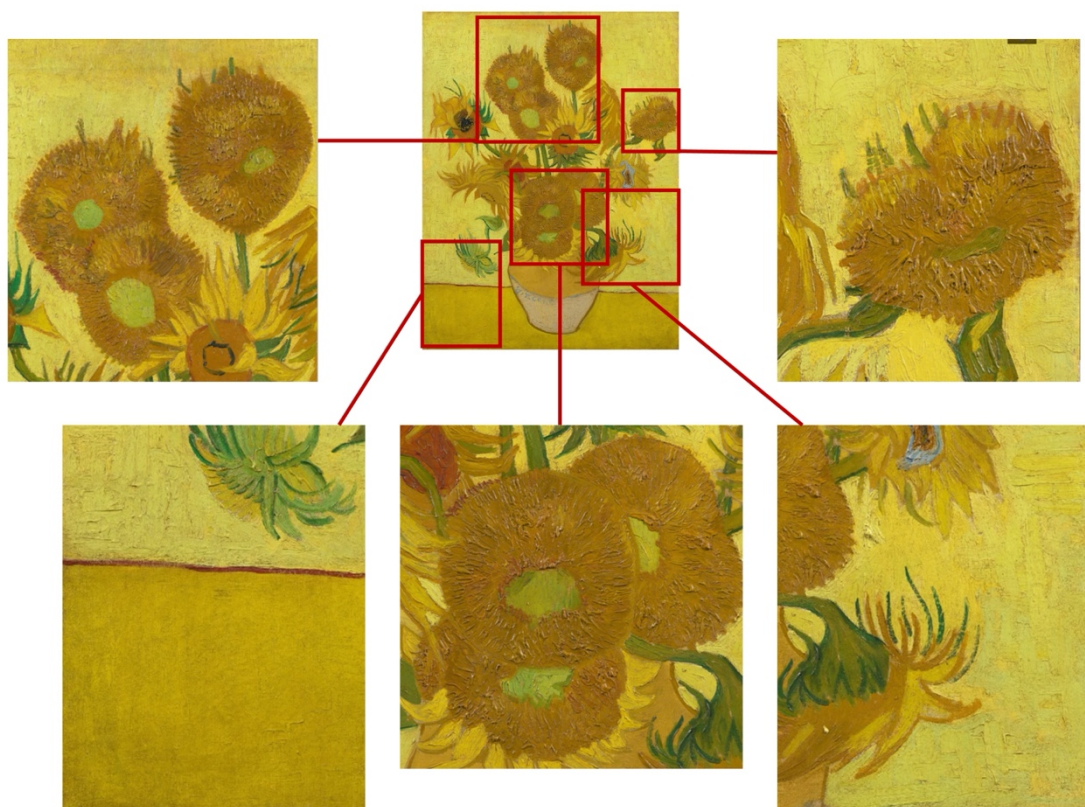
**สีเลื่อมพรายในภาพ Oleanders (1888)** ศิลปินใช้สีที่แปรปรวนแบบฉับพลันอย่างรวดเร็ว บริเวณพื้นหลังของภาพพระบายสีเขี้ยวอมเหลืองสลับกับสีเขี้ยวอมฟ้า ที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อยเพื่อสร้างความเลื่อมพรายของสีพื้นหลัง อีกส่วนหนึ่งคือบริเวณหนังสือทางมุมซ้าย ที่ศิลปินใช้สีเหลืองน้ำหนักอ่อนสลับกับสีเหลืองบริสุทธิ์ บางส่วนใช้สีเหลืองน้ำหนักเข้มแสดงเงาของหนังสือที่อยู่ด้านล่าง



ภาพที่ 88 สีเลื่อมพรายในภาพ Oleanders (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

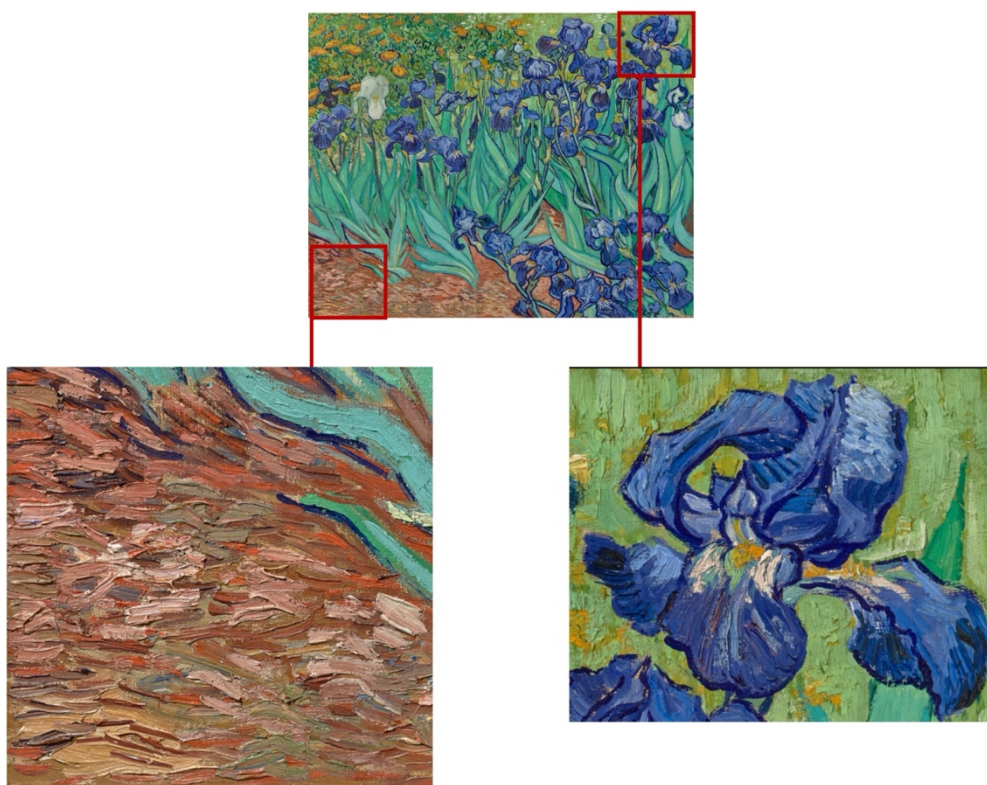
**สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889)** เป็นภาพที่ใช้หลักการของสีเลื่อมพรายมากที่สุด โดยใช้สีเหลืองหลายเฉดสีในภาพเดียว ในส่วนดอกทานตะวันจำนวน 7 ดอก ศิลปินใช้วิธีระบายสีระบายแบบอิมพาสโต โดยใช้สีเหลืองเหลือง น้ำหนักเข้มระบายล้างสุดจากนั้นระบายด้วยพู่กันขนาดเล็กเป็นเส้นสั้นๆ กระจายออกจากจุดศูนย์กลางของดอก ด้วยสีเหลืองน้ำอ่อน สีเหลืองน้ำหนักเข้ม สีเหลืองผสมเขียว สีเหลืองอมส้ม และสีแดงน้ำหนักเข้ม ในส่วนของพื้นหลังศิลปินระบายโดยใช้สีแปรงแบบถักทอ โดยใช้สีเหลืองสองเฉด คือสีเหลืองน้ำหนักอ่อนและสีเหลืองอมเขียวที่มีโทนสีใกล้เคียงกันระบายทับซ้อนกันไปสร้างความเลื่อมพรายให้เกิดขึ้นบนพื้นหลัง ส่วนพื้นที่ว่างแฉกกันใช้สีเหลืองบริสุทธิ์ และสีเหลืองโทนหม่นระบายแบบเกลี่ยให้เข้ากัน ไม่ทิ้งรอยแปรงแบบพื้นหลัง จึงให้ความรู้สึกถึงความหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว ต่างจากพื้นหลังอย่างชัดเจน



ภาพที่ 89 สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

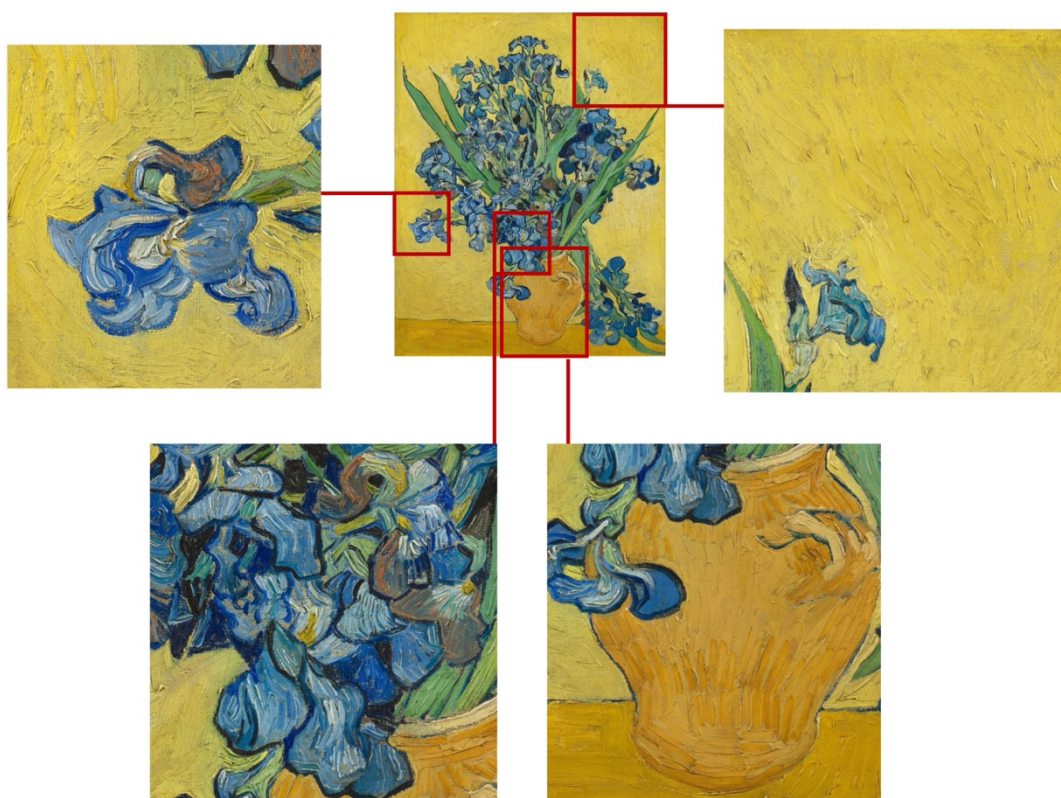
สีเลื่อมพรายในภาพ *Iris* (1889) บริเวณผืนดินศิลปินใช้สีน้ำตาลอมเหลือง ระบายชั้นล่างสุดและทับซ้อนด้วยสีเหลืองน้ำหนักอ่อน สีน้ำตาลอมแดง สีส้ม สีแดงน้ำหนัก เข้มและสีชมพูน้ำหนักอ่อนเป็นหลัก แซมด้วยสีเขียวน้ำหนัก อ่อน สีน้ำเงินน้ำหนักอ่อน เมื่อ มองภาพจากระยะไกล จะเห็นความเคลื่อนไหวของสีที่ต่อเนื่องกันไป



ภาพที่ 90 สีเลื่อมพรายในภาพ *Iris* (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

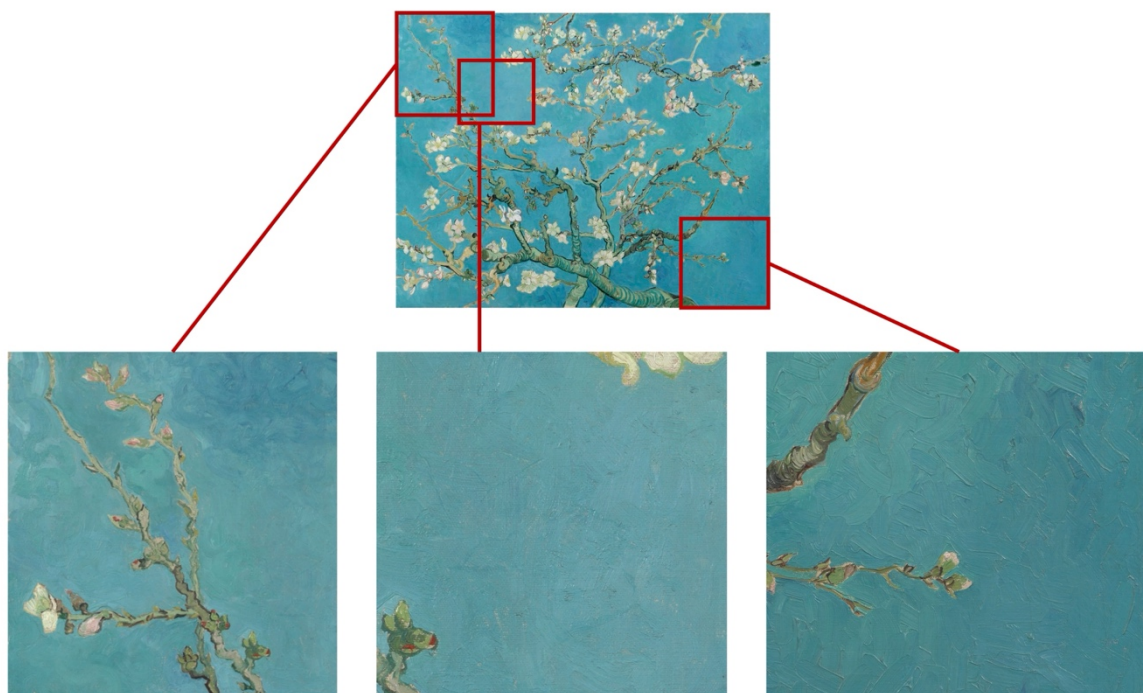
**สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Irises (1889)** ศิลปินใช้หลักการสีเลื่อมพรายมาใช้ในส่วนหลังสีพื้นหลัง โดยระบายสีเหลืองน้ำหนักอ่อนทับด้วยสีเหลืองน้ำหนักเข้มขึ้นด้วยพู่กันที่มีความต่อเนื่องกัน ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของภาพพื้นหลังทั้งจากสีเลื่อมพรายของสีเหลืองและความเคลื่อนไหวจากฝีแปรง เมื่อสังเกตบริเวณแฉกกันจะพบว่าศิลปินใช้ใช้วิธีการระบายสีหลายชั้นโดยระบายสีเป็นแนวยาวต่อกันลักษณะคล้ายกับการแกะภาพพิมพ์ไม้ญี่ปุ่น ช่วยส่งเสริมให้เกิดความเลื่อมพรายของสีมากขึ้น โดยใช้สีเหลืองน้ำหนักเข้มแสดงเงาของแฉกกันและสีเหลืองโทนหม่นสลัวกัน ส่วนดอกไอริสศิลปินระบายโดยใช้พู่กันขนาดเล็กระบายเป็นเส้นเฉียงข้างกันโดยไม่เกลี่ยสี ด้วยสีฟ้าน้ำหนักอ่อน สีน้ำเงินบริสุทธิ์ สีฟ้าน้ำหนักอ่อน จนเกือบขาว



ภาพที่ 91 สีเลื่อมพรายในภาพ Vase with Irises (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

สีเลื่อมพรายในภาพ Almond Blossom (1890) ศิลปินใช้วิธีระบายพื้นหลังแบบ โดยการระบายสีพื้นหลังภาพใช้วิธีการที่คล้ายคลึงมาจากการระบายคล้ายสีแบบฉีกทอแบบที่ไม่เป็นระเบียบ และแสดงความกลมกลืนกันมากขึ้นโดยใช้หลักการของสีเลื่อมพราย นำสีฟ้า น้ำหนักอ่อน สีฟ้า และสีฟ้าน้ำหนักเข้มเกือบน้ำเงิน ระบายอยู่เคียงข้างกันจนเกิดเป็นภาพพื้นหลังที่มีความเคลื่อนไหว



ภาพที่ 92 สีเลื่อมพรายในภาพ Almond Blossom (1890)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**4.2.1.5 สีของแสง** อธิบายโดยชาร์ล บลองก์ว่า แสงเดินทางมาถึงดวงตาของเรา ด้วยสีที่แตกต่างกัน หากจิตรกรเลือกใช้แสงที่ไม่มีสี, แสงที่พุ่งกระจาย และแสงสีเทา กฎของการทำให้สีเข้มขึ้นหรืออ่อนลงจะไม่ขัดแย้งกับหลักการของเคียโรสคูโร เพียงแสดงสีให้เข้มขึ้นในส่วนที่โดนแสงและทำให้อ่อนลงในส่วนที่เป็นเงาก็เพียงพอแล้ว แต่ถ้าหากจิตรกรเลือกใช้แสงที่เย็นและเป็นสีน้ำเงิน หรือแสงที่อบอุ่นและเป็นสีส้มต้องแสดงผลกระทบของสีให้ถูกต้อง เช่นสีขององุ่นนั้นขบแน่นหรือหักล้างกับสีในตัววัตถุ และแสดงผลในเงาลัพธ์ของสีในทางตรงข้าม

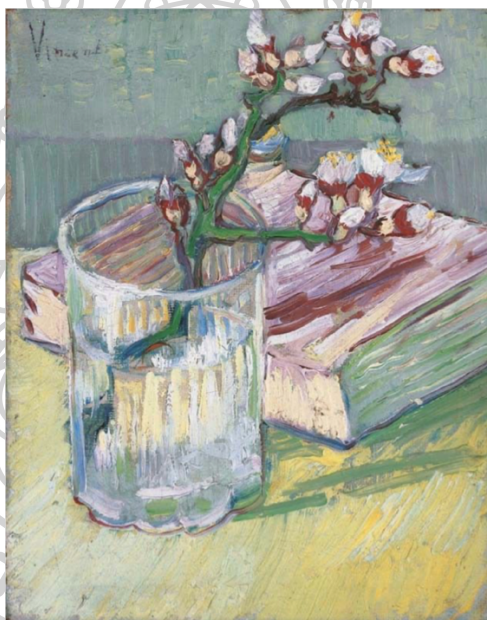
**สีของแสงในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)** แสดงความพยายามในการใช้ความเข้าใจเรื่องสีของแสงในส่วนเงาของแก้วใส่น้ำ ศิลปินระบายด้วยสีฟ้าที่เข้มขึ้นและขาว ซึ่งสีฟ้าอ่อนกว่าปรากฏอยู่ในแก้วน้ำ รวมทั้งการแต้มสีฟ้าบางจุดลงในกลีบของดอกไม้แสดงถึงแสงที่ตกกระทบเป็นแสงเย็นสีน้ำเงิน



ภาพที่ 93 สีของแสงในภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

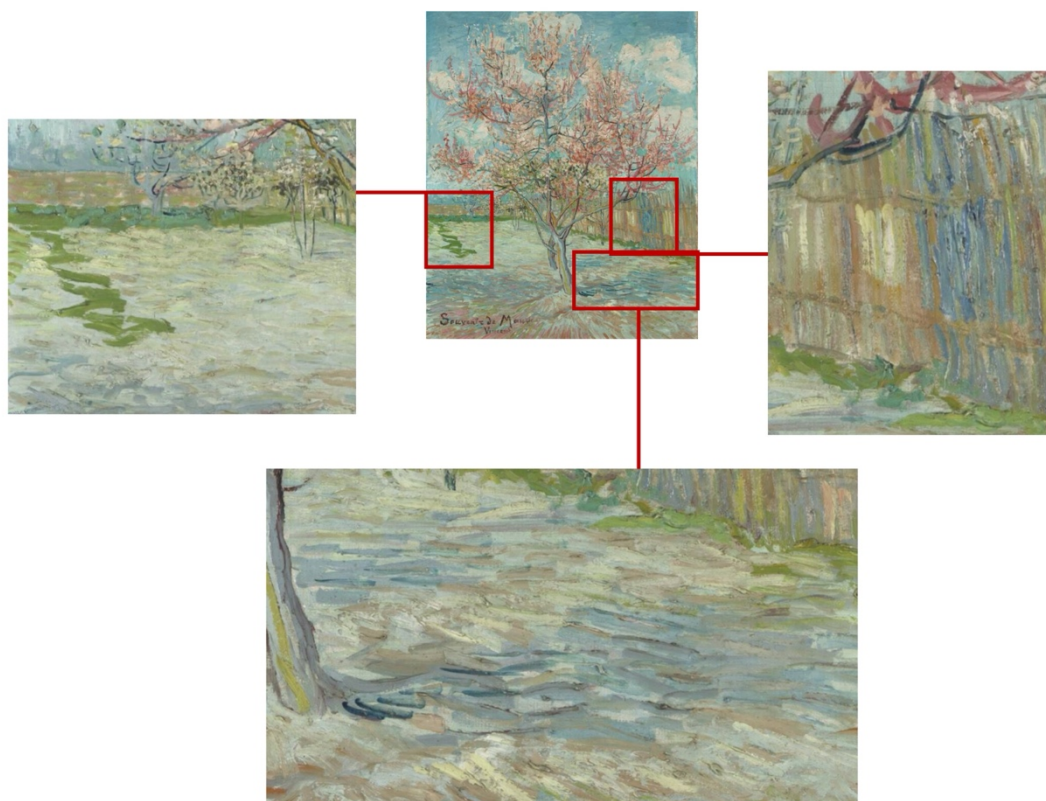
ในขณะที่วาดภาพนี้ แวน โก๊ะยังได้วาดภาพที่คล้ายคลึงกันทั้งขนาดของภาพและวัตถุต้นแบบอีก 1 ภาพคือ Book and blossoming almond branch in a glass, 1888 ขนาด 24 × 19 เซนติเมตร รหัส F393 JH1362 ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการใช้สีของแสงที่ซับซ้อนขึ้น สันเกตได้จากเงาของแก้วน้ำศิลปินใช้เป็นสีเขียว น้ำหนักอ่อน บางส่วนมีเงาสะท้อนสีเดียวกันในแก้วน้ำ ซึ่งมาจากกิ่งไม้สีเขียวน้ำหนักเข้ม และในทางตรงข้ามข้ามกับภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) ในภาพนี้ศิลปินระบายเงาบางส่วนด้วยสีน้ำเงิน น้ำหนักเข้มในกลีบดอกไม้และแก้วน้ำในส่วนของเงา เมื่อเปรียบเทียบภาพกับหลักการสีของแสงทำให้ทราบว่าแสงที่ศิลปินใช้เป็นสีส้มโทนอบอุ่นจึงเกิดสีน้ำเงินในเงา เราจึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่าทั้งสองภาพนี้ศิลปินใช้ศึกษาการระบายสีที่คำนึงถึงผลของสีในแสงได้



ภาพที่ 94 Vincent van Gogh, Book and blossoming almond branch in a glass (1888), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 24 x 19 ซม.

ที่มา: <https://vangoghworldwide.org/artwork/F393>

สีของแสงในภาพ Pink Peach Trees (1888) ศิลปินแสดงถึงสีของแสงที่เกิดขึ้นในเงา โดยใช้สีน้ำเงินน้ำหนักเข้มและสีน้ำเงินน้ำหนักอ่อนระบายลงบนพื้นดินและรั้วที่เกิดเงา โดยบริเวณที่ถัดจากเงาศิลปินใช้สีเหลืองน้ำหนักอ่อนระบายล้อมรอบไว้ เมื่อเปรียบเทียบภาพกับหลักการสีของแสงทำให้ทราบว่าแสงที่ศิลปินใช้เป็นสีเหลืองโทนอบอุ่นจึงเกิดสีน้ำเงินในเงา และยังสามารถสังเกตเห็นสีเหลืองน้ำหนักอ่อนกระจายอยู่ที่บริเวณพื้นดินที่ไกลออกไป



ภาพที่ 95 สีของแสงในภาพ Pink Peach Trees (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

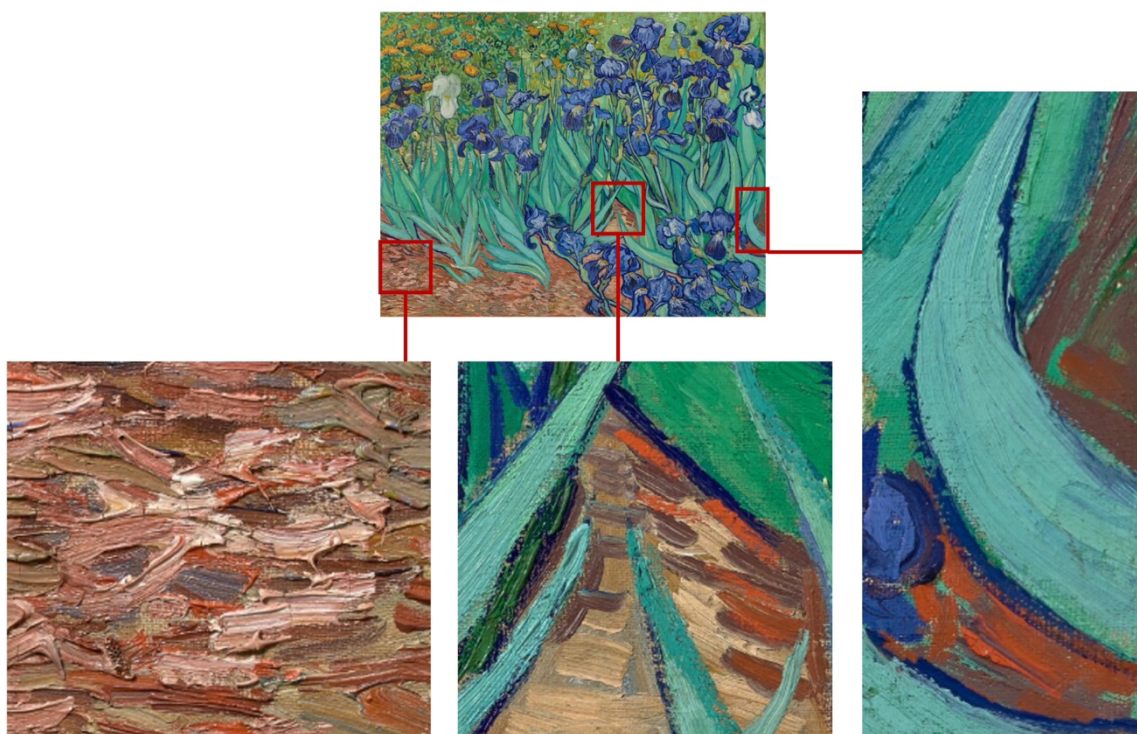
**สีของแสงในภาพ Oleanders (1888)** ศิลปินจัดให้แสงส่องมาจากด้านบนเยื้องไปทางด้านหน้าของแจกันเพียงเล็กน้อย ทำให้เงาตกกระทบลงบนพื้นโต๊ะ โดยระบายสีของเงาด้วยสีม่วงน้ำหนังก่อน และสังเกตได้เพิ่มเติมจากสีเงาของหนังสือสีเหลืองที่ใช้เงาเป็นสีเหลืองน้ำหนังก่อน เมื่อวิเคราะห์ตามหลักของการสีในแสง จะพบว่าแสงที่ศิลปินใช้ในภาพนี้คือแสงสีเหลือง นอกจากนั้นจะพบสีเหลืองเดียวกันนี้บริเวณดอกไม้บางดอกที่มีแสงตกกระทบ ทำให้เกิดผลของเงาสีเหลืองของหนังสือสีเหลืองและเงาสีม่วงที่เป็นสีตรงข้ามกับสีเหลืองบนโต๊ะ



ภาพที่ 96 สีของแสงในภาพ Oleanders (1888)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

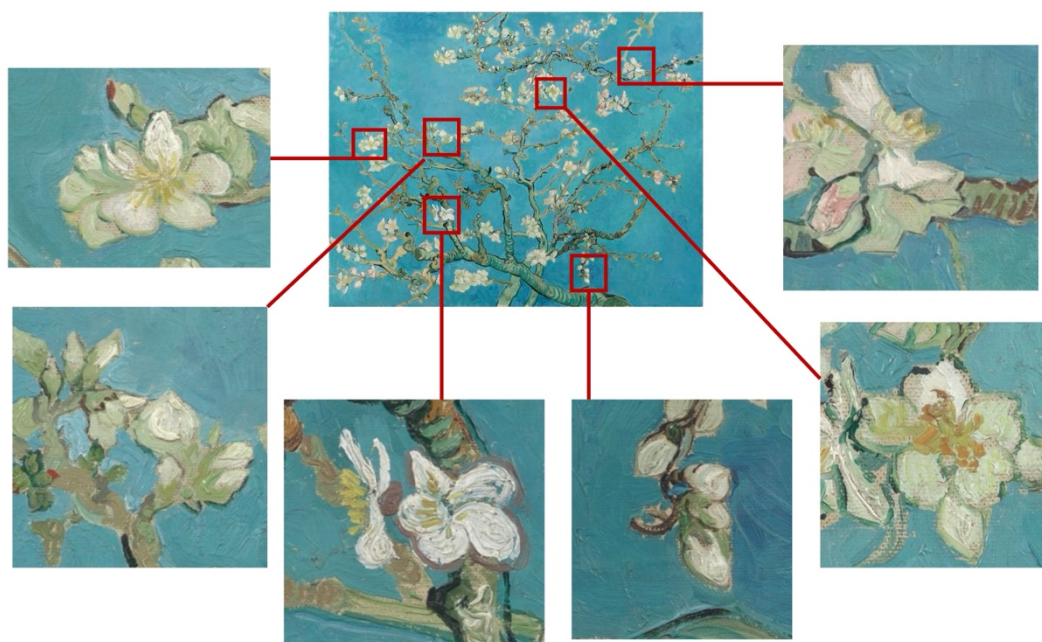
**สีของแสงในภาพ Irises (1889)** ระบายสีด้วยการทับซ้อนกันโดยใช้เนื้อสีจำนวนมาก ในส่วนการจัดแสงในภาพ คาดเดาได้ว่าเป็นแสงสว่างจ้าที่ส่องมา ทำให้ทั่วทุกทิศทางมีความสว่างเกือบเท่ากัน บนผืนดินทางด้านซ้ายบางส่วนระบายด้วยน้ำน้ำตาลน้ำหนัก่อน แสดงการตกกระทบของแสงในตอนกลางวัน และจะมีเพียงบางบริเวณที่ศิลปินต้องการสร้างเงา คือส่วนผืนดินใต้ต้นดอกไอริส ทางซ้ายของภาพ โดยระบายเงาด้วยสีน้ำตาลอมแดง น้ำหนักเข้ม



ภาพที่ 97 สีของแสงในภาพ Irises (1889)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**สีของแสงในภาพ Almond Blossom (1890)** ศิลปินแสดงแสงในภาพโดยการใช้น้ำสีขาวบริสุทธิ์ระบายแต้มบนกลีบดอกอัลมอลด์บางจุด ทำให้เกิดความแตกต่างจากดอกอัลมอลด์ที่ใช้สีน้ำหนังก่อนระบาย เมื่อมองจากระยะไกล ผู้ชมจะรับรู้ถึงแสงที่ตกกระทบลงมาในภาพได้อย่างแยบยล



ภาพที่ 98 สีของแสงในภาพ Almond Blossom (1890)

ที่มา: จัดทำขึ้นโดยผู้วิจัย

**ข้อสังเกตเพิ่มเติม** ในหลักการเรื่องสีของแสง คือในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889) และ Vase with Irises (1889) เป็นภาพวาดหุ่นนิ่งแจกันดอกไม้สองภาพในกลุ่มตัวอย่างที่ไม่แสดงเงาของแจกันและดอกไม้ในภาพ ในภาพจึงปรากฏเพียงดอกไม้ในแจกันที่วางอยู่บนพื้นและฉากหลัง ซึ่งศิลปินใช้วิธีการวาดภาพหุ่นนิ่งแจกันดอกไม้ที่วาดต่อมาในปี ค.ศ. 1889 - 1990 ส่วนภาพ Almond Blossom (1890) ไม่พบเงาบนพื้นหลังของภาพเช่นกัน แต่มีความแตกต่างกับภาพหุ่นนิ่งแจกันดอกไม้ เนื่องจากพื้นหลังในภาพนี้เป็นท้องฟ้าที่อยู่ไกลออกไป

**สรุปการใช้ทฤษฎีสี** ในกลุ่มตัวอย่างจากเมืองโนโพรวองซ์พบว่าภาพ Pink Peach Trees (1888) สามารถแสดงแทนความเข้าใจในการศึกษาทฤษฎีของชาร์ลส์ บลองก์ทั้ง 5 หัวข้อ หากพิจารณารายละเอียดในแต่ละหัวข้อพบว่าศิลปินประยุกต์ใช้หลักการของสีขา

และสีดำมากในทุกภาพ และรองลงมาคือหลักการของสีเลื่อมพรายและสีของแสง จำนวน หัวข้อละ 6 ภาพ

ภาพ Pink Peach Trees (1888) สามารถแสดงแทนความเข้าใจในการศึกษาทฤษฎี ทุกหัวข้อ โดยเป็นภาพวาดภูมิทัศน์ที่มีองค์ประกอบหลักเป็นต้นไม้ที่มีดอกบานสะพรั่ง ในช่วงต้นฤดูดอกไม้ผลิ บนผืนดินยังมีหิมะปกคลุมอยู่บางส่วน รวมทั้งหญ้าสีเขียวบนพื้น บางส่วนและมีแสงส่องสีเหลืองส่งลงมาตกกระทบกับบริเวณนั้น จึงทำให้ในภาพสามารถ แสดงออกถึงทุกหัวข้อของทฤษฎีสีได้ในภาพเดียว

ภาพ Oleanders (1888) สามารถแสดงถึงการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีสีได้จำนวน 4 หัวข้อ โดยเฉพาะการระบายเงาของแจกันดอกไม้ในแสงเป็นสีม่วงอ่อน ซึ่งศิลปินยังไม่ ปรากฏการระบายสีเงาเช่นนี้ในเมืองปารีส เมื่อวิเคราะห์จากประวัติชีวิตของศิลปินจะพบว่า แวน โก๊ะที่วาดภาพตามที่มองเห็นเท่านั้น ไม่ถนัดในการวาดภาพแบบนามธรรมหรือภาพ ในความคิดเหมือนปอล โกแก็ง การระบายสีม่วงในเงาของภาพนี้ นอกจากจะสามารถสะท้อน ให้เห็นถึงความเข้าใจในทฤษฎีสีแล้ว ยังตอบคำถามที่ศิลปินใคร่ครวญในช่วงต้นของการศึกษา นั่นคือการไม่วาดภาพตามสีที่เห็นตามธรรมชาติ การให้อิสระกับจิตรกรในการค้นหาสีที่ จะสร้างขึ้นมากในภาพแบบองค์รวมและสร้างความสัมพันธ์ของแต่ละสีในภาพ ที่เขาเขียน ถึงน้องชายของเขาไว้ในจดหมายฉบับที่ 537 ในฉบับที่ 2

ในหัวข้อสีขาวและสีดำ ถูกนำมาใช้ในการวาดภาพทั้งสองสี ในกรณีของสีขาวนั้น ถูกนำมาใช้ทั้งในการแสดงออกถึงแสงในภาพที่ตกกระทบกลุ่มดอกไม้และแจกัน ดังที่พบใน ภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) และ Almond Blossom (1890) ทำให้เกิดความโดดเด่นของแสงสีขาวบริสุทธิ์ แตกต่างจากสีโทนอื่นในภาพ ส่วนภาพ Pink Peach Trees (1888) Oleanders (1888) Irises (1889) และ Vase with Irises (1889) สีขาวถูกระบายตามลักษณะจริงของธรรมชาติ เช่น กลีบดอกไม้ เกสรดอกไม้ ก้อนเมฆ ระบายในสัดส่วนเพียงเล็กน้อยในภาพ และกระจายตัวอยู่ในภาพ ในกรณีนี้สีขาวถูกนำมาใช้ เพื่อเป็นที่พักสายตาและแยกสีที่ติดกันออกจากกัน ส่วนสีดำหรือสีโทนมืดเข้มจนเกือบดำ ที่ศิลปินใช้ในภาพนั้น พบในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน คือใช้สีดำในเพื่อเป็นเส้นร่างคล้ายภาพ สเก็ตซ์ ทั้งนี้ศิลปินไม่ได้ใช้เส้นร่างด้วยสีดำในทุกส่วนของภาพวาด แต่เลือกสรรในจุด ที่เหมาะสม ในกลุ่มตัวอย่างที่พบการใช้สีดำลักษณะนี้คือ Pink Peach Trees (1888) Oleanders (1888) Irises (1889) Vase with Irises และ Almond Blossom (1890) นอกจากนั้นศิลปินยังใช้สีดาระบายแทนในส่วนที่เป็นเงาในภาพ โดยระบายครอบคลุมพื้นที่ ที่ต้องการแสดงถึงเงา ดังที่เห็นในภาพ Vase with Irises (1889) ซึ่งเป็นทั้งจุดพักสายตาและ ตัวคั่นกลางสีที่ติดกันของภาพได้เป็นอย่างดี

ส่วนสีขาวและสีดำที่ปรากฏในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889) มีความแตกต่างจากภาพอื่นในกลุ่ม เนื่องจากมีการใช้สีดำและสีขาวระบายบนระนาบโดยไม่แบ่งเป็นช่วงสั้นๆ แต่จัดองค์ประกอบให้อยู่ห่างกันและความสูงต่ำไม่เท่ากัน ซึ่งส่งผลให้ภาพเกิดความสมดุลได้ดี ผู้วิจัยคาดว่าเป็นเพราะสาเหตุของการทำซ้ำจากรูปเดิมในแบบที่ขนาดเท่าเทียมกันและเหมือนกันทุกประการ ที่วาดภาพ Still Life: Vase with Fifteen Sunflowers ที่จัดวางองค์ประกอบเดียวกันไว้ใน สิงหาคม ปี ค.ศ. 1888 ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ National Gallery London และในเดือนมกราคม ปีค.ศ. 1889 ศิลปินก็วาดภาพเลียนแบบภาพนี้เช่นกัน ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ Sompo Japan Museum of Art<sup>146</sup> จึงปรากฏเป็น 3 ผลงานที่มีการจัดวางคล้ายคลึงกันแต่มีรายละเอียดที่แตกต่างกันในการใช้สีดำระบายเพิ่มเติมในบางส่วน



ภาพที่ 99 Vincent van Gogh, Sunflowers (1888), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 92.1 × 73 ซม.  
ที่มา: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-sunflowers>

<sup>146</sup>Sunflowers, accessed September 18, 2025, available from <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-sunflowers> on 18 September 2025



ภาพที่ 100 Vincent van Gogh, Vincent van Gogh Sunflowers (1889),  
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100.5 x 76.5 ซม.

ที่มา: <https://www.sompo-museum.org/en/collection/gogh/>

ในหัวข้อสีเลื่อมพรายที่ศิลปินนำมาใช้ในการระบายภาพพื้นหลังโดยใช้ฝีแปรงที่คลี่คลายมาจากฝีแปรงแบบถักทอ หลักการสีเลื่อมพรายที่ถูกนำมาใช้ในภาพ Vase with Fifteen Sun-flowers (1889) โดยเป็นการใช้สีเหลืองในหลากหลายน้ำหนักและความเข้มข้น ศิลปินบรรลุถึงความสามารถในการใช้สีเหลืองให้แสดงสีเด่นชัดในตัวเองและยังคงความกลมกลืนไว้ในภาพรวมได้

ส่วนหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้ามและสีของแสงถูกนำมาใช้ในภาพจำนวน 5 ภาพ ทั้งนี้กฎของสีคู่ตรงข้ามได้รับการนำมาใช้อย่างต่อเนื่องจากเมืองปารีสส่วนสีของแสงถูกนำมาใช้มากกว่าเมืองปารีสอย่างเห็นได้ชัด

#### 4.2.2 ลักษณะของสภาพแสงในสภาพแวดล้อม

เมื่อศิลปินเดินทางมายังเมืองโปรวองซ์ ศิลปินสังเกตเห็นความแตกต่างของสีในแสงอย่างชัดเจนในทันทีที่มาถึง โดยพบว่าสีส้มที่มองเห็นทางตอนใต้ของฝรั่งเศสที่พบนั้นมีความสดใสและหลากหลายมากกว่าเมืองปารีส ทั้งสีของท้องฟ้า สีชมพู สีส้ม สีแดง สีเหลือง สีเขียว สีม่วง ทุกสีมีความเข้มข้นชัดเจนในตัวเอง แต่กลมกลืนลงตัวกันอย่างไม่ขัดแย้ง ด้วยเหตุนี้เมื่อศิลปินสังเกตเห็นตัวแบบจึงมองเห็นสีที่สดใสมากขึ้นจากผลกระทบของแสงที่ส่องตกกระทบ โดยจะสังเกตเห็นได้จากภาพ Pink Peach Trees (1888) และ Olean-ders (1888) ที่ศิลปินใช้สีเหลืองน้ำหนักอ่อนระบายบนภาพอย่างชัดเจน

โดยภาพรวมของกลุ่มตัวอย่างจะพบว่ามีความสว่างมากขึ้นในภาพ ภาพพื้นหลังที่ระบายด้วยสีน้ำหนักเข้มจะไม่พบอีก และมีการแสดงแสงและเงาที่แตกต่างไปจากเดิม

นอกจากนั้นภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ที่เมืองในพรอองซ์ จะระบายด้วยสีของภาพพื้นหลังที่มีความสว่างและมีความชัดเจนของสี ในบางภาพปรากฏการใช้เงาของดอกไม้ในภาพซึ่งอาจเป็นได้จากการใช้แสงที่ตกกระทบลงมาจากทุกด้าน เมื่อสังเกตเพิ่มเติมในภาพภูมิทัศน์ Irises (1889) จะพบว่าศิลปินระบายเงาในภาพเพียงเล็กน้อย แต่เลือกแสดงความสว่างของสีและแสงในภาพอย่างโดดเด่น

เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับสีของแสง คือในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1889) และ Vase with Irises (1889) จะพบว่าศิลปินไม่แสดงเงาของแจกันและดอกไม้ในภาพ ในภาพจึงปรากฏเพียงดอกไม้ในแจกันที่วางอยู่บนพื้นและฉากหลัง ซึ่งศิลปินใช้วิธีการวาดภาพหุ่นนิ่งแจกันดอกไม้ที่วาดต่อมาในปี ค.ศ. 1889 - 1990

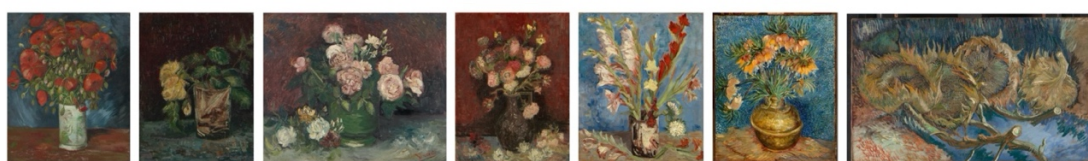
นอกจากนั้นในเมืองทางตอนใต้เป็นแรงบันดาลให้ศิลปินจินตนาการถึงสีที่สดใสของประเทศญี่ปุ่น ที่มีอิทธิพลต่อการวางองค์ประกอบภาพและการวาดภาพที่มีสีสันแตกต่างไปจากเดิมชนบททางตะวันตกของตนเอง ศิลปินจัดองค์ประกอบของภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) ตามรูปแบบของงานศิลปะญี่ปุ่นส่งผลให้การระบายสีในภาพแตกต่างไปจากเดิม ต่อมาในภาพ Almond Blossom (1890) ศิลปินจัดองค์ประกอบภาพแบบไม่มีเงาบนพื้นหลังของภาพเช่นกัน แต่มีความแตกต่างกับภาพหุ่นนิ่งแจกันดอกไม้ เนื่องจากพื้นหลังในภาพนี้เป็นท้องฟ้าที่อยู่ไกลออกไป แวนโก๊ะยังได้กล่าวว่าจิตรกรผู้ต้องการจะเป็นนักใช้สีที่ยิ่งใหญ่ในยุคต่อมาควรเดินทางเพื่อมาพบกับแสงสว่างที่เจิดจ้าทางตอนใต้ เพื่อที่จะเข้าใจถึงการความสวยงามที่เกิดขึ้นจากตัดกันของสีอย่างเข้มข้น และยอมรับว่ามีโทนสีที่มากกว่าทางตอนเหนือ

### 4.3 เปรียบเทียบการศึกษาและความเข้าใจทฤษฎีสีของแวน โก๊ะห์ ในเมืองปารีสและเมืองใน โปรวองซ์

เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับแสงในสภาพภูมิประเทศที่แตกต่างกันส่งผลต่อการศึกษาและการ  
ใช้สีของศิลปิน ผู้วิจัยจึงทำการเปรียบเทียบข้อมูลที่ได้มาจากการวิเคราะห์ในแต่ละเมือง ดังตาราง  
ต่อไปนี้

ตารางที่ 3 ตารางเปรียบเทียบการประยุกต์ใช้ทฤษฎีสีของแวน โก๊ะห์ ในปารีสและโปรวองซ์

ชื่อภาพ	สถานที่	กฎของสี คู่ตรงข้าม	สีขาว และสีดำ	การ ผสมสี ทาง สายตา	สีเลื่อม พราย	สีของ แสง
1. Vase with Red Poppies (1886)	ปารีส	พบ			พบ	
2. Glass with Yellow Roses (1886)	ปารีส	พบ			พบ	พบ
3. Roses and Peonies (1886)	ปารีส	พบ	พบ		พบ	
4. Vase with gladioli (1886)	ปารีส	พบ			พบ	
5. Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886)	ปารีส		พบ	พบ	พบ	
6. Fritillaries in a Copper Vase (1887)	ปารีส	พบ		พบ	พบ	
7. Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887)	ปารีส	พบ	พบ	พบ	พบ	พบ
8. Spring of Flowering Almond in a Glass (1888)	โปรวองซ์	พบ	พบ			พบ
9. Pink Peach Trees (1888)	โปรวองซ์	พบ	พบ	พบ	พบ	พบ
10. Oleanders (1888)	โปรวองซ์	พบ	พบ		พบ	พบ
11. Vase with Fifteen Sunflowers (1889)	โปรวองซ์		พบ		พบ	
12. Irises (1889)	โปรวองซ์	พบ	พบ		พบ	พบ
13. Vase with Irises (1889)	โปรวองซ์	พบ	พบ		พบ	พบ
14. Almond Blossom (1890)	โปรวองซ์		พบ		พบ	



ภาพที่ 1

ภาพที่ 2

ภาพที่ 3

ภาพที่ 4

ภาพที่ 5

ภาพที่ 6

ภาพที่ 7



ภาพที่ 8

ภาพที่ 9

ภาพที่ 10

ภาพที่ 11

ภาพที่ 12

ภาพที่ 13

ภาพที่ 14

ภาพที่ 101 ภาพแสดงกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด

จากความเข้าใจเกี่ยวกับแสงในแคว้นโพรวองซ์ที่มีแสงสว่างมากกว่าทางตอนเหนือและมีสีของแสงที่แตกต่างจากเมืองปารีส ผู้วิจัยพบว่าศิลปินมีความสนใจต่อสภาพแวดล้อมที่มีลักษณะของสภาพแสงแตกต่างกันนี้ สามารถสังเกตได้จากการเปรียบเทียบความสว่างของกลุ่มตัวอย่างจากทั้งสองเมือง จะพบว่าภาพในเมืองปารีสมีความมืดมากกว่าภาพเมืองในโพรวองซ์อย่างเห็นได้ชัด ซึ่งเป็นผลมาจากการรับรู้แสงที่มีต่อตัวแบบของศิลปิน แสงทางตอนเหนือเป็นแสงเย็น สีนํ้าเงินที่บ่อยครั้งแสงอาทิตย์ถูกปิดกั้นด้วยความสลัวของก้อนเมฆ ส่งผลให้ลักษณะของสีและเงาของตัวแบบไม่ชัดเจน ส่วนแสงทางตอนใต้เป็นแสงใต้ สีเหลือง สามารถส่องสว่างจ้าในตอนกลางวัน สะท้อนความสดของสีในตัวแบบได้อย่างชัดเจน เมื่อการรับรู้ภาพจากตัวแบบแตกต่างกัน จึงส่งผลให้ศิลปินใช้ชุดสีที่ต่างกันและแสดงลักษณะแสงที่ต่างกัน ซึ่งแวน โกะห์สะท้อนการรับรู้เกี่ยวกับเรื่องนี้ ด้วยการแสดงความคิดเห็นในจดหมายฉบับที่ 590 เขียนถึงน้องชายเมื่อเดินทางมายังแคว้นโพรวองซ์ว่า “ชนบททางตอนใต้ไม่อาจวาดได้อย่างสมบูรณ์ด้วยงานสีของ โมฟ ผู้ซึ่งเป็นจิตรกรที่อาศัยอยู่ทางตอนเหนือ และเป็นผู้เชี่ยวชาญในการใช้สีเทาเสมอมา แต่ในปัจจุบัน งานสีของพีเต็ม ไปด้วยสีอันอย่างแท้จริง สีฟ้าของท้องฟ้า สีชมพู สีส้ม สีแดงชาด สีเหลืองอร่าม สีเขียวสด สีแดงไวน์สว่าง สีม่วง ที่แม้ว่าจะมีความเข้มข้นของสีทุกสี แต่สามารถระบายให้กลมกลืนลงตัวกันอย่างสงบได้” จึงกล่าวได้ว่าศิลปินมิแสดงความสนใจในการใช้สีที่แตกต่างกันตามแสงในแต่ละสภาพแวดล้อม

นอกจากนี้เมื่อพิจารณาตามลำดับการวาดภาพของศิลปิน จะพบว่าการศึกษาทฤษฎีสีในเมืองปารีสเป็นรากฐานสำคัญที่ทำให้แวน โกะห์ได้พัฒนาฝีมืออย่างมีแบบแผน โดยการฝึกฝนการวาดภาพหุ่นนิ่งที่มีองค์ประกอบหลักเป็นดอกไม้เพื่อทำความเข้าใจ เมื่อเดินทางมายังเมืองในโพรวองซ์เปรียบเสมือนจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้ศิลปินได้นำความรู้เหล่านั้นมาใช้กับสภาพแสงที่เหมาะสมที่สุด ทำให้การใช้สีในผลงานของเอกลักษณ์เฉพาะตัว สามารถเลือกใช้หลักการทฤษฎีสีที่เหมาะสมกับตนเอง ลดการหลีกการบางหัวข้อให้ได้ผลงานที่มีสีที่สดใสและมีชีวิตชีวา กล่าวคือ กฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ และสีเลื่อมพรายที่ศิลปินใช้อย่างต่อเนื่องตั้งแต่เมืองปารีสจนถึงเมืองในโพรวองซ์ ส่วนในหัวข้อสีของแสงศิลปินพัฒนาการใช้มากขึ้นที่เมืองในโพรวองซ์ ตรงกันข้ามกับหัวข้อการผสมสีทางสายตาที่ศิลปินใช้วาดภาพในระยะหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากกลุ่มศิลปินนีโออิมเพรสชันนิสม์ในเมืองปารีสและไม่ถูกใช้อีกในงานช่วงหลัง

ผู้วิจัยอภิปรายการใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ที่ละหัวข้อได้ดังนี้ คือ กฎของสีคู่ตรงข้าม ถูกศึกษาทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อสร้างการตัดกันอย่างพร้อมเพรียง สร้างความเด่นชัดของสีคู่ตรงข้ามให้เกิดการขั้บเน้นสีซึ่งกันและกัน ในภาพ Vase with Red Poppies (1886) ภาพ Glass with Yellow Roses (1886) ภาพ Fritillaries in a Copper Vase (1887) ภาพ Oleanders (1888) และ Vase with Irises (1889) ส่วนการใช้สีคู่ตรงข้ามในการสร้างความกลมกลืนให้เกิดในภาพ ศิลปินใช้ในภาพ Roses and Peonies (1886) ภาพ Vase with gladioli (1886) ภาพ Four Cut

Sunflowers Gone to Seed (1887) และภาพ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) ภาพ Pink Peach Trees (1888) ในการใช้โทนสีหม่นที่ผสมจากสีคู่ตรงข้ามเพื่อลดทอนสีให้กลมกลืนกันในภาพ Irises (1889)

หัวข้อขาวและสีดำ พบว่าศิลปินมีพัฒนาการในการใช้สีขาวและสีดำในภาพ โดยในกลุ่มตัวอย่างเมืองปารีสสีขาวและสีดำจะถูกใช้เป็นส่วนๆ ตามหลักทฤษฎีที่กล่าวว่าควรใช้สีขาวหรือสีดำทั้งในรูปแบบของสีบริสุทธิ์และสีโทนหม่น เพียงเล็กน้อย และกระจายเป็นระยะ ซึ่งทำให้ผลลัพธ์ของภาพวาดออกมามีความคล้ายกับการแต้มสี ไม่กลมกลืนกับส่วนอื่นของภาพ ส่วนภาพวาดที่เมืองโนโพรวองซ์ ศิลปินสามารถใช้หลักการสีขาวและสีดำได้อย่างชำนาญ การแต้มสีขาวและดำในภาพจึงกลมกลืนไม่ขัดแย้งจากส่วนอื่นของภาพและถูกใช้อยู่ในทุก ภาพ

หัวข้อการผสมสีทางสายตา ศิลปินระบายสีตามหลักการนี้อย่างตั้งใจในภาพ Fritillaries in a Copper Vase (1887) เพื่อสร้างการผสมสีให้เกิดขึ้นบนพื้นหลังของภาพ และยังพบในภาพ Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) และ Pink Peach Trees (1888) ซึ่งสามารถสรุปได้ว่าศิลปินไม่นิยมใช้การระบายสีแบบผสมสีทางสายตา ทั้งนี้อาจจะเนื่องมาจากวิธีการระบายสีที่ศิลปินใช้คือการระบายสีแบบหนาอิมพาสโต ทำให้การระบายสีที่มีลักษณะสั้น หรือเป็นจุด วางเคียงข้างกันนั้นเป็นไปได้ยาก

หัวข้อสีเลื่อมพราย พบว่าศิลปินใช้ศึกษาเรียนรู้และใช้หลักการนี้เป็นหลักในการระบายสี ซึ่งจากตัวอย่างทั้ง 14 ภาพ พบว่าไม่ใช้หลักการนี้เพียง 1 ภาพคือ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) ผู้วิจัยคาดว่าวิธีการระบายแบบสีเลื่อมพรายนี้อาจได้รับอิทธิพลมาตั้งแต่การระบายสีที่มีแสงและเงาในงานศิลปะแบบช่างสกุลเฮก ที่แม้จะมีสีสั้นเพียงเล็กน้อยแต่มีรายละเอียดเกี่ยวกับน้ำหนักเข้ม น้ำหนักอ่อนของสีที่ใช้ระบายจึงคล้ายกับการระบายด้วยสีที่มีหลายน้ำหนักในเวลาต่อมา เมื่อสังเกตการณ์ใช้สีแปรปรวนเพื่อระบายสีพื้นหลังของภาพจะพบว่าศิลปินทดลองใช้การระบายหลากหลายแบบเพื่อสร้างมิติ ความเคลื่อนไหวให้เกิดขึ้น รวมถึงการระบายด้วยสีแปรปรวนแบบลัททอที่ศิลปินใช้ตั้งแต่การวาดภาพแบบช่างสกุลเฮก ศิลปินกลายเป็นสีแปรปรวนที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง สามารถสร้างความกลมกลืน ระเลื่อมพรายของสีได้อย่างเป็นธรรมชาติ

หัวข้อสีของแสงนั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับสภาพของแสงในแต่ละสถานที่โดยตรง ทั้งนี้ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยสังเกตการศึกษาจากแสงและเงาที่เกิดขึ้นในแต่ละรูปภาพ ซึ่งในกลุ่มตัวอย่างจากเมืองปารีสจะปรากฏการใช้แสงเงาอย่างเห็นได้ชัด แต่ไม่ปรากฏการประยุกต์ใช้หลักสีของแสงในรูปภาพ สังเกตได้จากเงาของภาพจะใช้แทนด้วยสีน้ำหนักเข้มของพื้นหลังเป็นส่วนใหญ่ จะเริ่มพบการใช้ทฤษฎีสีของแสงในภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) และพบต่อมาในกลุ่มตัวอย่างภาพที่เมืองโนโพรวองซ์ ทั้งนี้ในภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1888) และ Vase with Irises (1889) ที่วาดในเมืองโนโพรวองซ์จะไม่พบการแสดงแสงและเงาในภาพ ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่า

อาจจะเกิดจากความตั้งใจที่จะใช้แสงแบบสว่างจ้าที่สุดให้เกิดในภาพ ทั้งภาพจึงมีความคมชัด และไม่เกิดเงาในภาพ สังเกตเพิ่มเติมได้จากภาพ Irises (1889) ที่เป็นภาพวาดภูมิทัศน์ แต่ศิลปินแสดงเงาของภาพเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

เมื่อพิจารณากลุ่มตัวอย่างร่วมกันแล้วยังพบว่า สีขาวและสีดำถูกนำมาใช้ทุกภาพที่เมืองใน โพรวองซ์มีส่วนสนับสนุนการใช้กฎของสีคู่ตรงข้ามและสีเลื่อมพรายที่ถูกใช้มาอย่างต่อเนื่อง โดยไม่ได้ใช้ในฐานะของสี แต่ช่วยสร้างจุดพักสายตาให้เกิดขึ้น แต่สามารถผสมผสานสีทั้งสองนี้เข้ากับ องค์ประกอบของภาพได้อย่างกลมกลืนและไม่ขัดแย้งกับส่วนอื่นของภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สีขาวที่ถูกระบายเคียงข้างบนกันกลีบดอกไม้และบริเวณที่ได้รับแสงโดยไม่ผสมสี ช่วยขับเน้นความสดใสของสีหลักที่อยู่ใกล้เคียงให้เด่นชัดขึ้นซึ่งช่วยส่งเสริมการเสริมบทบาทของกฎของสีคู่ตรงข้าม ในทางกลับกัน การใช้สีดำเป็นเส้นร่างรูปทรงหรือสร้างเงาในปริมาณเล็กน้อย ช่วยให้ภาพมีขอบเขตและมิติ ความลึก ทำให้สีที่อยู่ใกล้เคียงดูเข้มขึ้นหรือมีความคมชัดมากขึ้น ซึ่งส่งผลต่อการรับรู้ความลึกของภาพให้ชัดเจนขึ้น และยังช่วยให้สีเลื่อมพรายในภาพสีดูมีมิติและน่าสนใจยิ่งขึ้น การใช้สีขาวและสีดำในพื้นที่เพียงเล็กน้อยจึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจของศิลปินในการใช้สีเหล่านี้เพื่อสร้างความสมบูรณ์แบบในการใช้สี และเสริมประสิทธิภาพของหลักการทฤษฎีสีอื่นๆ อย่างชำนาญในสภาพแสงที่สดใสและชัดเจนของโพรวองซ์

จึงกล่าวได้ว่าแวน โก๊ะมีความเข้าใจและประยุกต์ใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ทั้ง 5 หัวข้อ โดยพัฒนาวิธีการใช้สีให้เกิดเป็นเอกลักษณ์การวาดภาพของตนเองอย่างต่อเนื่อง และในช่วงเวลาที่ศิลปินมีความชำนาญมากขึ้น การประยุกต์ใช้ทฤษฎีสีเหล่านี้เกิดจากเลือกใช้และผสมผสานหลักการต่างๆ เข้าด้วยกันอย่างเชี่ยวชาญ และการใช้ทฤษฎีสีแต่ละหัวข้อสนับสนุนซึ่งกันและกัน จึงไม่ถูกใช้เพียงหัวข้อเดียวในแต่ละภาพ

## บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

### 5.1 บทสรุป

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการใช้ทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ในจิตรกรรมภาพดอกไม้ของแวน โก๊ะห์ที่วาดในเมืองปารีสและแคว้นโพรวองซ์ โดยทำการวิเคราะห์ภาพวาดจำนวน 14 ภาพที่แบ่งตามลักษณะของแสงในสองสภาพแวดล้อม คือ ภาพดอกไม้ที่เมืองปารีสจำนวน 7 ภาพ ได้แก่ Vase with Red Poppies (1886) Glass with Yellow Roses (1886) Roses and Peonies (1886) Vase with gladioli (1886) Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) Fritillaries in a Copper Vase (1887) Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) และภาพดอกไม้ที่เมืองในโพรวองซ์ ได้แก่ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) Pink Peach Trees (1888) Oleanders (1888) Vase with Fifteen Sunflowers (1888) Irises (1889) Vase with Irises (1889) และ Almond Blossom (1890)

เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้ ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในตะวันตก การเติบโตของเมือง ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี การคมนาคมขนส่ง การพัฒนาเศรษฐกิจและการเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติ เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อความเคลื่อนไหวทางศิลปะ ศิลปินแสวงหาแนวคิดและรูปแบบการแสดงออกใหม่ๆ ที่แตกต่างไปจากขนบเดิม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ในประเทศฝรั่งเศสส่งผลให้วิถีชีวิตของคนเปลี่ยนแปลงไปและสร้างได้สร้างแรงบันดาลใจและหัวข้อการวาดภาพใหม่ให้แก่ศิลปิน เกิดเป็นลัทธิทางศิลปะที่หลากหลาย โดยเฉพาะกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ นีโออิมเพรสชันนิสม์ และโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ ทั้งนี้การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ที่สนับสนุนการเกิดขึ้นของลัทธิทางศิลปะเกิดขึ้นอยู่เสมอ เช่น การค้นคว้าเกี่ยวกับแสงสี การค้นคว้าเกี่ยวกับสีที่ส่งผลต่อการมองเห็นของมนุษย์ การค้นพบตาบอดสีและการประดิษฐ์หลอดสี รวมทั้งการเข้ามาของศิลปะญี่ปุ่นที่มีความแตกต่างทางด้านรูปแบบการการใช้สีส่งผลต่อการเกิดของลัทธิทางศิลปะเหล่านี้

แวน โก๊ะห์มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาของยุคสมัยนี้ คือในช่วงปี ค.ศ.1853 – 1890 ซึ่งศิลปินเริ่มศึกษาและวาดภาพเพื่อเป็นจิตรกรในปี ค.ศ. 1880 โดยสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันจำนวนประมาณ 861 ชิ้น และเขียนจดหมายถึงน้องชาย ครอบครัวและเพื่อนของเขา จำนวนประมาณ 903 ฉบับ ศิลปินสนใจและศึกษาหลักการของทฤษฎีสีตั้งแต่ปี ปี ค.ศ.1882 ทว่าได้ลงมือฝึกฝนอย่างต่อเนื่องเมื่อย้ายอาศัยในเมืองปารีส ปี ค.ศ.1886 โดยเริ่มศึกษาทดลองทฤษฎีสีจากการวาดภาพหุ่นนิ่ง

ที่มีองค์ประกอบหลักเป็นดอกไม้ ในเมืองปารีสศิลปินได้พบปะ แลกเปลี่ยนความสนใจกับเพื่อนศิลปินที่หลากหลาย ร่วมกับการได้เห็นงานศิลปะที่แสดงออกในเรื่องสี ของศิลปินยุคก่อนหน้า เช่น เดอลาคัวร์ ซึ่งแตกต่างจากสำนักศิลปะเฮกที่เน้นโทนสีทึมซึ่งศิลปินใช้วาดในช่วงเริ่มต้น การอาศัยอยู่ในเมืองปารีสนี้จึงทำให้ศิลปินพัฒนาการวาดภาพโดยใช้ชุดสีที่เปลี่ยนแปลงไป ทั้งนี้ศิลปินสนใจทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์เป็นหลัก ร่วมการศึกษาสีด้วยวิธีการศึกษาสีจากการเทียบเคียงสีจากไหมพรมด้วย ต่อมาในปี ค.ศ.1888 ศิลปินย้ายมายังเมืองในแคว้นโพรวองซ์ ซึ่งมีแสงแดดที่สดใส ส่งผลให้การมองเห็นสีชัดเจนและเข้มข้นมากขึ้นซึ่งมีอิทธิพลต่อการวาดภาพของศิลปินอย่างชัดเจน

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 นี้เกิดความเข้าใจทางด้านหลักการใช้อย่างต่อเนื่อง โดยการตีพิมพ์หนังสือกฎความเปรียบต่างพร้อมกันของสีของเซฟเรล และหนังสือไวยากรณ์ของศิลปะและการวาดเส้น ของชาร์ลส์ บลองก์ ที่แบ่งหลักการใช้สีออกเป็น 5 หัวข้อหลัก ได้แก่ กฎของสีคู่ตรงข้าม บทบาทของสีขาวและสีดำ การผสมสีทางสายตา สีเลื่อมพราย และสีของแสงที่ ทฤษฎีนี้ได้ให้กรอบแนวคิดที่ครอบคลุมแก่ศิลปินในการทำความเข้าใจธรรมชาติของสีและผลกระทบทางสายตา ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจให้แวน โก๊ะหันมาศึกษาและประยุกต์ใช้ในผลงานของตน นอกจากทฤษฎีสีแล้วสภาพแสงหรือทัศนวิทยาของสีเป็นปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการรับรู้และเลือกใช้สีของศิลปิน สภาพแสงในเมืองปารีส ซึ่งตั้งอยู่ทางตอนเหนือของฝรั่งเศสเป็นแสงเย็น มีเมฆปกคลุม ทำให้โทนสีโดยรวมดูหม่นและไม่สว่างซึ่งส่งผลต่อการมองเห็นสีของศิลปินให้มีขอบเขตจำกัด ในทางตรงกันข้ามสภาพแสงในแคว้นโพรวองซ์ซึ่งอยู่ทางตอนใต้ มีลักษณะเป็นแสงอบอุ่น สว่างจ้า และมีแดดจัด ทำให้ศิลปินสามารถรับรู้สีสันของวัตถุได้อย่างชัดเจนและหลากหลายมากขึ้น

จากการศึกษาข้อมูลผ่านระบบออฟไลน์และออนไลน์ผู้วิจัยได้ทำการสังเกตข้อมูลเกี่ยวกับกลุ่มตัวอย่าง โดยอธิบายข้อมูลเบื้องต้นของผลงาน ประกอบด้วยชื่อภาพ ขนาด รหัสประจำภาพ ปีที่วาด สถานที่วาด และสถานที่จัดแสดงในปัจจุบัน ตามด้วยการอธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลปะที่ปรากฏในภาพ เทคนิคที่ศิลปินใช้ในภาพ เช่นลักษณะสีแปร่ง วิธีการลงชั้นสี สีแปร่งแบบอิมพาสโต สีแปร่งแบบถักทอ หรือการใช้จุดสี และการวิเคราะห์สีที่โดดเด่นและรายละเอียดการใช้สีในแต่ละส่วนของภาพ นอกจากนี้ยังมีการนำเสนอ ข้อมูลประกอบ ที่น่าเชื่อถือจากพิพิธภัณฑ์และแหล่งอ้างอิงที่น่าเชื่อถือ เพื่อสนับสนุนและให้บริบทเพิ่มเติมเกี่ยวกับแนวคิด แรงบันดาลใจ หรือความตั้งใจของศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงานแต่ละชิ้น จำนวนทั้งหมด 14 ภาพ นอกจากการศึกษาผ่านข้อมูลเกี่ยวกับภาพกลุ่มตัวอย่างแล้ว ผู้วิจัยยังได้ทำการเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ Van Gogh Museum ประเทศเนเธอร์แลนด์ และ พิพิธภัณฑ์ Musée d'Orsay ประเทศฝรั่งเศส โดยได้ทำการสังเกตภาพ Vase with Red Poppies (1886) Glass with Yellow Roses (1886) Vase with gladioli (1886) Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) Fritillaries in a Copper Vase (1887) Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) Vase with Fifteen Sunflowers (1889) Vase with

Irises (1889) และ Almond Blossom (1890) นอกจากนั้นยังได้เยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ศิลปะอื่นๆ เช่น พิพิธภัณฑ์ Louvre และ พิพิธภัณฑ์ Rijks ที่จัดแสดงผลงานอื่นๆ ของศิลปินร่วมด้วย การเยี่ยมชมทำให้ได้สังเกตความแตกต่างของการใช้สีอย่างละเอียด เห็นการใช้สีแบบอิมพาสโต และขนาดของผลงานที่ศิลปินสร้างขึ้น ล้วนแล้วส่งผลต่อการตัดพร้อมกันของสีคู่ตรงข้ามและหัวข้อทฤษฎีสีอื่นๆ ที่ปรากฏในภาพวาด

ต่อมาผู้วิจัยทำการเชื่อมโยงและวิเคราะห์ผลงานพบว่าสมมติฐานที่ตั้งไว้เป็นจริง คือ ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ สามารถแสดงแทนการศึกษาและความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ของศิลปินได้และภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ แสดงให้เห็นถึงความสนใจของศิลปินที่มีต่อสภาพแวดล้อมที่มีลักษณะของสภาพแสงแตกต่างกันในปารีสและพรอองซ์ โดยมีการเปลี่ยนแปลงการใช้สีตามหลักทฤษฎีสีที่สอดคล้องกับสภาพแสงของแต่ละสถานที่ การศึกษาวิจัยครั้งนี้สามารถสรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

ภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของแวน โก๊ะท์ สามารถแสดงแทนการศึกษาและความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ ของศิลปินได้ โดยผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ตามทฤษฎีทั้ง 5 ข้อ คือ กฎแห่งสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ การผสมสีทางสายตา การเลื่อมพรายของสี และสีของแสง

ภาพวาดดอกไม้ในเมืองปารีสที่สามารถแสดงแทนความเข้าใจในการศึกษาทฤษฎีสีทั้ง 5 หัวข้อ คือ ภาพ Four Cut Sunflowers Gone to Seed (1887) และภาพดอกไม้ทุกภาพแสดงรายละเอียดในแต่ละหัวข้อจำนวน 2 หัวข้อขึ้นไป สามารถชี้แจงรายละเอียดได้ดังนี้ Vase with Red Poppies (1886) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม และสีเลื่อมพราย Glass with Yellow Roses (1886) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีเลื่อมพราย และสีของแสง Roses and Peonies (1886) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำและสีเลื่อมพราย Vase with gladioli (1886) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อสีขาวและสีดำ สีเลื่อมพรายและสีของแสง Vase with Chinese Asters and Gladioli (1886) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ และการผสมสีทางสายตา Fritillaries in a Copper Vase (1887) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม การผสมสีทางสายตา และสีเลื่อมพราย ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าการระบายสีในแต่ละภาพเป็นผลมาจากการทำงานแบบวิทยาศาสตร์ของศิลปิน จึงทำการศึกษาวาดภาพทีละหัวข้อหรือผสมกันหลายหัวข้อจนค้นพบวิธีการในการใช้ทฤษฎีสีทั้งหมดในภาพหลังจากการศึกษามาเป็นระยะเวลาหนึ่ง

หากพิจารณารายละเอียดทฤษฎีสีในแต่ละหัวข้อพบว่าศิลปินประยุกต์ใช้สีเลื่อมพรายในทุกภาพ พบมากที่สุดในการระบายสีพื้นหลังของภาพเพื่อสร้างความเคลื่อนไหวให้เกิดในภาพ และในองค์ประกอบของกลีบดอกไม้และใบไม้โดยมีผลสืบเนื่องมาจากความถนัดในการวาดภาพแบบข้างสกุสเฮกและอิทธิพลของอิมเพรสชันนิสม์ในปารีส ต่อมาศิลปินใช้หลักของกฎของสีคู่ตรงข้ามมากเป็น

ลำดับต่อมา โดยผู้วิจัยพิจารณาภาพของสีคู่ข้ามตามหลักการของชาร์ลส์ บลองก์ นั่นคือใช้กฎสีคู่ตรงข้ามเพื่อสร้างการตัดกันอย่างพร้อมเพรียงของสี สร้างความเด่นชัดของสีให้เกิดขึ้น รวมทั้งการใช้สีคู่ตรงข้ามเพื่อลดทอนสีที่ระบายนหรือทำให้สีนั้นเป็นโทนสีหม่น ซึ่งศิลปินมีความสนใจเกี่ยวกับสีคู่ตรงข้ามอยู่เสมอตามหลักฐานทางจดหมายที่เขียนโต้ตอบกับน้องชายอย่างสม่ำเสมอ

ในกลุ่มตัวอย่างจากเมืองปารีสนี้เมื่อพิจารณาตามลักษณะของแสงพบว่าแสงที่เกิดขึ้นเป็นแสงในโทนเย็น ซึ่งอาจส่งผลให้การมองเห็นตัวของศิลปินและอาจทำให้ภาพที่วาดออกมานั้นมีสีในโทนเย็นผสมอยู่ด้วย ทั้งนี้ควรพิจารณาเพิ่มเติมเกี่ยวกับประวัติชีวิตของศิลปินที่ใช้วิธีการวาดภาพแบบช่างสกุลเฮกมา ก่อนในอดีต โดยเน้นความเคร่งขรึม ลงภาพด้วยโทนสีมืด ต่อมาได้รับอิทธิพลจากความเคลื่อนไหวทางศิลปะในเมืองปารีส คืออิมเพรสชันนิสม์และนีโออิมเพรสชันนิสม์ ทำให้เกิดการทดลองใช้เทคนิคการวาดภาพแบบจุดซึ่งทำให้ภาพมีความสว่างมากขึ้น

ภาพวาดดอกไม้ที่เมืองไนโพรวองซ์พบว่าภาพที่สามารถแสดงแทนความเข้าใจและการศึกษาทฤษฎีสีของศิลปินที่มีในทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ทั้ง 5 หัวข้อ คือ ภาพ Pink Peach Trees (1888) และภาพดอกไม้ทุกภาพแสดงรายละเอียดในแต่ละหัวข้อจำนวน 2 หัวข้อขึ้นไปสามารถชี้แจงรายละเอียดได้ดังนี้ Spring of Flowering Almond in a Glass (1888) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ และสีของแสง Oleanders (1888) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ การผสมสีทางสายตาสีเลื่อมพราว Vase with Fifteen Sunflowers (1888) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อสีขาวและสีดำ และสีเลื่อมพราว Irises (1889) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ และสีเลื่อมพราว Vase with Irises (1889) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ และสีเลื่อมพราวและ Almond Blossom (1890) สามารถแสดงแทนการศึกษาในหัวข้อกฎของสีคู่ตรงข้าม สีขาวและสีดำ สีเลื่อมพราว และสีของแสง ทั้งนี้ศิลปินมีพัฒนาการในการประยุกต์ใช้ทฤษฎีสีในภาพที่แตกต่างจากภาพวาดในเมืองปารีสอย่างเห็นได้ชัด โดยสามารถเลือกใช้หัวข้อทฤษฎีสีเพียงบางหัวข้อ ลดทอนองค์ประกอบการระบายสีเงาบนภาพเพื่อถ่ายทอดการวาดภาพที่ศิลปินต้องการได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังพบว่าในแต่ละภาพมีความสว่างมากกว่าภาพวาดในเมืองปารีส

หากพิจารณารายละเอียดในแต่ละหัวข้อพบว่าศิลปินประยุกต์ใช้หลักการของสีขาวและสีดำทุกภาพ โดยถูกนำมาใช้ทั้งสีขาวและสีดำ เพื่อเสริมรายละเอียดของภาพดังนี้ สีขาวนั้นถูกนำมาใช้เพื่อแทนแสงในภาพที่ตกกระทบในภาพ รวมทั้งเป็นสีของกลีบดอกไม้และรายละเอียดของภาพ นอกจากนี้ยังใช้เพื่อเป็นที่พักสายตาและแยกสีที่ติดกันออกจากกัน ส่วนสีดำหรือสีโทนเข้มถูกระบายคล้ายเส้นร่างคล้ายภาพสเก็ตซ์ และแทนลักษณะของเงา ทำหน้าที่เป็นจุดพักสายตาและตัวคั่นกลางสีที่ตัดกันของภาพ ส่วนหัวข้อสีเลื่อมพราวพบว่าปรากฏในภาพจำนวน 6 ภาพ โดยใช้ระบายพื้นหลัง

ของภาพอย่างต่อเนื่องจากภาพวาดในเมืองปารีส รวมทั้งถูกนำมาใช้ในการระบายสีภาพ Vase with Fifteen Sunflowers (1888) อย่างโดดเด่นเพื่อแสดงออกถึงโทนสีเหลืองที่แตกต่างแต่ไม่ลดทอนกัน และกัน

ในกลุ่มตัวอย่างจากที่เมืองไนโพรสองชั้นนี้เมื่อพิจารณาตามลักษณะของแสงพบว่าแสงมีความสว่างที่สามารถทำให้สีสันเกิดความสดใสและเด่นชัดในตัวเอง ส่งผลให้ภาพวาดมีความสว่างและสีที่ไร้ระบายในภาพมีความใกล้เคียงกับสีบริสุทธิ์ หรือสามารถแสดงออกถึงสีสันในตนเองอย่างเด่นชัด ภาพที่วาดในสีโทนมืดไม่ปรากฏอีกในการวาดภาพที่เมืองไนโพรวงษ์

เมื่อพิจารณาประกอบกันจากสองกลุ่มตัวอย่าง จะพบว่าศิลปินเริ่มต้นศึกษาการใช้ทฤษฎีสีในเมืองปารีสอย่างมีระบบจากนั้นสามารถถ่ายทอดความเข้าใจร่วมกับความสนใจที่มีต่อปรากฏการณ์ของแสงที่สว่างมากขึ้นในแคว้นไนโพรวงษ์ โดยศึกษาหัวข้อสีล้อมพรายในการวาดภาพอย่างต่อเนื่อง ส่วนกฎของสีคู่ตรงข้ามถูกนำมาใช้อย่างต่อเนื่องอันดับถัดมา หัวข้อสีขาวและสีดำนั้นถูกนำมาใช้ในภาพวาดที่เมืองไนโพรวงษ์ทุกภาพ หัวข้อการผสมทางสายตาถูกนำมาใช้เพียงช่วงหนึ่งเท่านั้น ไม่ถูกนำมาใช้อย่างต่อเนื่อง ส่วนสีของแสงนั้นพบว่าศิลปินใช้หลักการนี้มากขึ้นเมื่อเดินทางมายังเมืองไนโพรวงษ์

โดยสรุปการศึกษาภาพดอกไม้ในงานจิตรกรรมของวินเซนต์ แวนโกะห์ ที่เมืองปารีสและเมืองไนโพรวงษ์ได้แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจอย่างลึกซึ้งและการประยุกต์ใช้ทฤษฎีสีทั้ง 5 หัวข้อของชาร์ลส์ บลองก์อย่างต่อเนื่อง พร้อมทั้งปรับเปลี่ยนวิธีการใช้สีตามความสนใจต่อสภาพแสงในแต่ละพื้นที่ ส่งผลต่อวิธีการใช้สีของศิลปินเกิดการพัฒนาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และผลงานของศิลปินสามารถสะท้อนการเลือกใช้และผสมผสานหลักการทฤษฎีสีต่างๆ เข้าด้วยกันอย่างเชี่ยวชาญ โดยที่แต่ละหัวข้อของทฤษฎีสีต่างสนับสนุนและเสริมกันและกัน ไม่ได้ถูกใช้เพียงหลักการใดหลักการหนึ่งในแต่ละภาพ

## 5.2 ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้ให้ความสำคัญกับการศึกษาทฤษฎีสีของชาร์ลส์ บลองก์ และผลกระทบของแสงต่อการใช้สีของแวน โกะห์ ในการศึกษาวิจัยในอนาคตยังคงมีประเด็นศึกษาที่น่าสนใจให้ศึกษาต่อ ดังนี้

1. การขยายขอบเขตการศึกษาของงานวิจัย ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบผลงานจิตรกรรมในประเภทอื่นของแวน โกะห์ คือ ภาพหุ่นนิ่งที่มีองค์ประกอบหลักเป็นสิ่งของทีนอกเหนือไปจากดอกไม้ ภาพภูมิทัศน์ และภาพบุคคล เพื่อทำความเข้าใจพัฒนาการทางศิลปะของศิลปินในบริบทที่กว้างขึ้น

2. การเปรียบเทียบทฤษฎีชาร์ลส์ บลองก์กับทฤษฎีสีในปัจจุบัน เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ที่  
มันสมัย และสามารถสังเคราะห์หลักทฤษฎีสีให้เป็นแนวทางที่ศิลปินสามารถนำมาใช้ได้  
จริงในงานจิตรกรรมปัจจุบัน



## รายการอ้างอิง

- กอมบริช, อี.เอช. **ว่าด้วยเรื่องศิลปะ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, 2561.
- กำจร สุนทรพงษ์ศรี. **ศิลปะสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.
- จิระพัฒน์ พิตรปรีชา. **โลกศิลปะ ศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2552.
- ธีรยุทธ บุญมี. **โลก Modern & Post Modern**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร, 2554.
- น. ณ ปากน้ำ. **หลักการใช้สี**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชย์, 2525.
- ราฟ ฟาบรี. **ทฤษฎีสี Color**. แปลโดย สมเกียรติ ตั้งมโน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2536.
- ปาลีพัชร โสภณ. **“ชีวประวัติศิลปินในรูปแบบการตูน: กรณีศึกษาหนังสือการ์ตูนชีวประวัติแวนโก๊ะ”**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559. เข้าถึงเมื่อ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2568, เข้าถึงได้จาก <https://sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/26424?locale-attribute=th>.
- แพรวพรรณ น้ำหอม. **“สุนทรียทัศน์ของ วินเซนต์ แวนโก๊ะ”**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาปรัชญา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2554. เข้าถึงเมื่อ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2568, เข้าถึงได้จาก [https://archive.lib.cmu.ac.th/full/T/2554/phil21254pn\\_abs.pdf](https://archive.lib.cmu.ac.th/full/T/2554/phil21254pn_abs.pdf).
- ไพศาล มีสุนทร. **“จิตรกรรมภาพดอกไม้: การศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการสร้างงานจิตรกรรมภาพดอกไม้ ของวินเซนต์ ฟาน โก๊ะ ช่วง ค.ศ.1886 – 1890”**. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2544. เข้าถึงเมื่อ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2568, เข้าถึงได้จาก [http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Vis\\_Art/Paisam\\_M.pdf](http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Vis_Art/Paisam_M.pdf).
- อินโก เอฟ วอลเธอร์. **แวน โก๊ะ 1583 – 1890 นิมิตกับความเป็นจริง**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เดอะเกรทไฟน์อาร์ต, 2552.

**Almond Blossom**. Accessed August 25, 2025. Available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0176v1962>.

Bernard, B. **Van Gogh**. London: Dornling Kindersley Limited, 1992.

Bumpus, J. **Van Gogh's flower**. Newyork: Paidon, 2011.

Cheshire, L. **Key moments in art**. London: Thames & Husdson, 2018.

Coyle, L. **The Van Gogh Museum Journal 1996**. Accessed August 11, 2025. Available from [https://www.dbnl.org/tekst/\\_van012199601\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/_van012199601_01/colofon.php).

Dabrowski, M. **French landscape : the modern vision, 1880-1920** [electronic version]. Accessed August 11, 2025. Available from [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3062\\_300198569.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3062_300198569.pdf).

Feist, P. H. **Impressionist Art 1860-1920 Volume**. Koin: Taschen, 2010.

Fell, D. **Van Gogh's Gardens**. New York: Simon & Schuster, 2001.

**Four Sunflowers Gone to Seed**. Accessed August 22, 2025. Available from <https://krollemuller.nl/en/vincent-van-gogh-four-sunflowers-gone-to-seed-1>.

Honor, H. & Fleming, J. **A World History of Art**. London: Laurance King, 2016.

**Imperial Fritillaries in a Copper Vase**. Accessed August 10, 2025. Available from <https://artsandculture.google.com/asset/imperial-fritillaries-in-a-copper-vase/wwFUs2icMjlcUA?hl=en>.

**Iris**. Accessed August 25, 2025. Available from <https://www.getty.edu/art/collection/object/103JNH>.

**Iris**. Accessed August 21, 2025. Available from <https://vangoghworldwide.org/artwork/F678>.

Loske, A. Tate: **Color: A Visual History**. London: ILEX, 2019.

Mollon, J. D. **The Origins of Modern Color Science** [electronic version]. Accessed August 10, 2025. Available from <https://pages.ucsd.edu/~dmacleod/221/color%20papers/Origins.pdf>.

**Oleanders.** Accessed August 22, 2025. Available from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436530>.

Restrepo, C. **bouquet of flowers in a vase: van gogh's unexpected painting.** Accessed August 11, 2025. Available from [https://digitalcommons.providence.edu/art\\_journal/vol2012/iss1/3/](https://digitalcommons.providence.edu/art_journal/vol2012/iss1/3/).

Song, M. **Art Thories of Charles Blanc 1813-1882.** Michigan: UMI Research Press, 1884.

**Spring of Flowering Almond in a Glass.** Accessed August 21, 2025. Available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0184V1962>.

**Sunflowers,** Accessed September 18, 2025, Available from <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/vincent-van-gogh-sunflowers>.

**Sun flowers.** Accessed August 23, 2025. Available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031v1962>.

**Two paintings attributed to Vincent van Gogh.** Accessed August 19, 2025. Available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/about/news-and-press/news/two-paintings-attributed-to-vincent-van-gogh>.

Uitert, E. V., Tilborgh, L. V., & Heugten, S. V. **Painting Vincent van Gogh.** Italy: Arnoldo Mondadori Editore, 1990.

**Vase with Gladioli and Chinese Asters.** Accessed August 22, 2025. Available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0144V1962>.

**Vase with Chinese Asters and Gladioli.** Accessed August 22, 2025. Available from <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0177V1962>.

Vellekoop, M., & others. **Van Gogh at Work.** New Heaven and London: Yale University Press., 2013.

**Vincent van Gogh – The Letters.** Accessed July 10, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/bookedition.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 253.** Accessed July 10, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let253/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 450.** Accessed July 10, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let450/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 534.** Accessed July 12, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let534/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 537.** Accessed February 10, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let537/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 538.** Accessed July 12, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let538/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 569.** Accessed July 12, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let569/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 574.** Accessed February 10, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let574/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 590.** Accessed July 12, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let590/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 673.** Accessed July 12, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let673/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 682.** Accessed July 12, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let682/letter.html>.

**Vincent van Gogh – The Letters 786.** Accessed July 12, 2025. Available from  
<https://vangoghletters.org/vg/letters/let786/letter.html>.

**Vincent's Colours.** Accessed February 20, 2025. Available from

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/vincent-colours>.

Wallace, R. & others. **The World of Van Gogh 1853-1890.** USA: Time-life., 1969.

Walther, I. F., & Metzger, R. **Vincent Van Gogh 1853 – 1890.** Koln: Taschen., 1996.

Walther, I. F. **Vincent Van gogh vision and reality 1853-1890.** Koln: Taschen., 2016.

Walther, I. F. & Metzger, R. **Vincent van Gogh the complete Painting Volume I.** USA

Los Angeles: Taschen., 2010.



## ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

ทิพวัลย์ ยารังผื่น

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2557 วิทยาศาสตรบัณฑิต สาขาจิตวิทยาอุตสาหกรรมและ  
องค์การ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อำเภอเมือง  
จังหวัดเชียงใหม่

พ.ศ. 2567 ศึกษาต่อระดับศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ คณะ  
จิตกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เขตพระ  
นคร กรุงเทพมหานคร

ผลงานตีพิมพ์

Click or tap here to enter text.

รางวัลที่ได้รับ

Click or tap here to enter text.

