



กรณีศึกษา ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถ
วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร โดยสร้างสรรค์เป็น
ประติมากรรมแสงและเงา

นายณัฐฤกษ์ เจริญพิช

ศิลปศึกษานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต

สาขาวิชาศิลปศึกษา วิทยาลัยเพาะช่าง

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

ปีการศึกษา 2567

ลิขสิทธิ์ของ วิทยาลัยเพาะช่าง

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

กรณีศึกษา ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถ
วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร โดยสร้างสรรค์เป็น
ประติมากรรมแสงและเงา

นายณัฐกฤษ เจริญพิช

ศิลปศึกษานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต

สาขาวิชาศิลปศึกษา วิทยาลัยเพาะช่าง

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

ปีการศึกษา 2567

ลิขสิทธิ์ของ วิทยาลัยเพาะช่าง

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

A CASE STUDY ON LOW-RELIEF SCULPTURES DECORATING THE
CLOISTER OF THE ORDINATION HALL AT WAT PHO (WAT PHRA
CHETUPHON VIMOLMANGKLARAM RAJWARARAMAHAVIHARN),
REIMAGINED AS SCULPTURES OF LIGHT AND SHADOW

Mr. Natagrach Caroenphuet

The Art Education Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for Bachelor of Education Program in Art Education
Poh-Chang Academy of Arts,
Rajamangala University of Technology Rattanakosin
Academic Year 2024
Copyright of Poh-Chang Academy of Arts
Rajamangala University of Technology Rattanakosin

วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ อนุมัติให้ศิลปศึกษานิพนธ์
เรื่อง กรณีศึกษา ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลา
รามราชวรมหาวิหาร โดยสร้างสรรค์เป็นประติมากรรมแสงและเงา
เสนอโดย นายณัฐกฤษ เจริญพีช รหัสนักศึกษา 4641072141106
เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา

.....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุรัฐ บุญทรง)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยเพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

คณะกรรมการตรวจสอบศิลปศึกษานิพนธ์

..... ประธานกรรมการสอบ

(รองศาสตราจารย์ นพดล เนตรดี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อภิศักดิ์ วัฒนวรรณผล)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ วาที่ร้อยโท ชัยชาญ จันทศรี)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ สุวิทย์ วิทยาจักร)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ บรรลุ วิริยาภรณ์ประภาส)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปราโมทย์ บุญเต็ม)

..... กรรมการและเลขานุการ

(อาจารย์ ดร.นราญา บรรจงศิริ)

4641072141106 : ศิษษาสาสตรบัณฑิต (ศิลปศึกษา) ปีการศึกษา 2567

วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

คำสำคัญ : ประติมากรรมหุ่นต่ำ ห่อเรซิ่นผสมทราย, ภาพจับเรื่องรามเกียรติ์, ประติมากรรมแสงและเงา

ชื่อ สกุล : นายณัฐฤช เจริญพิช

ชื่อเรื่อง : กรณีศึกษา ประติมากรรมภาพสลักหุ่นต่ำระดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร โดยสร้างสรรค์เป็นประติมากรรมแสงและเงา

อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อภิศักดิ์ วัฒนวรรณผล

บทคัดย่อ

การวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาและเนื้อหาของภาพศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ แผ่นที่ 38 ตอน ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) 2) สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมลักษณะหุ่นต่ำด้วยการปั้น-ทำพิมพ์-หล่อไฟเบอร์กลาสผสมทราย เรื่องรามเกียรติ์ ตามต้นแบบประติมากรรมสลักหุ่นต่ำ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ แผ่นที่ 38 ตอน ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก 3) ออกแบบและผลิตสื่อการเรียนการสอนรูปแบบวีดิทัศน์ ประกอบการเรียนรู้ การสร้างสรรค์ผลงานภาพจับ ลักษณะหุ่นต่ำ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และตอน ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก

ขั้นตอนดำเนินการวิจัยมี 4 ขั้นตอน ได้แก่ 1) ศึกษา ค้นคว้า รวบรวมข้อมูล 2) การสร้างสรรค์ผลงานศิลปศึกษานิพนธ์และการจัดทำสื่อการสอน 3) วิเคราะห์และสรุปผล 4) การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์และสื่อการสอน

ผลการวิจัยพบว่า

1. ผลการศึกษาเนื้อหาและประวัติภาพศิลาจำหลักเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม แสดงถึงคุณค่าเชิงศิลปะและวัฒนธรรมไทยทั้งในด้านการถ่ายทอดเรื่องราวและความประณีตของฝีมือช่างโบราณ ซึ่งสะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางศิลปกรรมและความเชื่อในยุคนั้น

2. การสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมหุ่นต่ำรูปวงกลมมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 90 เซนติเมตร จำนวน 2 ชิ้น ได้แก่

2.1 หนุมานจับวิรุณมุข สร้างด้วยกลวิธีการหล่อไฟเบอร์กลาสผสมทรายและตกแต่งด้วยแสงเงาเพื่อเพิ่มมิติ มีการปั้นลายบนกรอบเป็นรูปไข่

2.2 ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก สร้างด้วยกลวิธีการหล่อไฟเบอร์กลาสผสมทรายและตกแต่งด้วยแสงเงาเพื่อเพิ่มมิติ โดยมุ่งเน้นการสร้างรายละเอียดของท่าทางและโครงสร้างภาพให้มีความสมจริง

3. ออกแบบและจัดทำสื่อการเรียนการสอน ในเรื่อง ขั้นตอนการปั้นขึ้นรูปงานประติมากรรมหุ่นต่ำ การทำแม่พิมพ์ซิลิโคน รวมถึงการหล่อสำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.)

4641072141106: Bachelor of Education Program in Art Education, Academic year 2024

Poh-Chang Academy of Arts, Rajamangala University of Technology Rattanakosin

Keyword: Case Study Bas-relief Sculpture: Resin Mixed with Sand Technique, Ramakien Pictorial Narrative, and the Aesthetic of Light and ShadowName

Surname: Mr. Natagrach Caroenphuet

Title: A Case Study on Low-Relief Sculptures Decorating the Cloister of the Ordination Hall at Wat Phra Chetuphon Vimolmangklaram Rajwaramahaviharn, Reimagined as Sculptures of Light and ShadowAbstract

Advisor: Assistant Professor Apisak Wattiwannphon

Abstract

This research aims to: The creation of original bas-relief sculptures utilizing modeling, mold-making, and fiberglass mixed with sand casting techniques, based on scenes from the Ramakien narrative. The works are inspired by the bas-relief sculptures from Wat Phra Chetuphon Vimolmangklaram, particularly Panel No. 126 (Hanuman Captures Virunchamuk) and Panel No. 38 (The Demon Army Puts Hanuman in a Mortar and Pounds Him).

research follows four steps: 1.) Study, research, and data collection 2.) Creation of the art thesis work and development of instructional media 3.) Analysis and conclusion 4.) Presentation of the creative work and instructional media

1.The study of the history and artistic styles of the Ramayana murals at Wat Phra That Phanom, particularly panels 126 and 38, reveals distinctive artistic features that reflect Thai artistic traditions. These murals serve as visual narratives conveying moral and cultural values, illustrating the uniqueness of local artistry.

2. The creation of low-relief sculptures based on these murals resulted in two completed works, each measuring 90 cm in length and 2 cm in thickness.

2.1 The sculpture inspired by Panel 126 (Story of Hanuman's Bravery) was created using a sculpting technique combined with shading to enhance dimensionality, making it suitable for adaptation.

2.2 The sculpture inspired by Panel 38 (Story of Phra Phalai's Journey to Lanka) was crafted using similar methods, emphasizing movement and dynamism through line work and form.

3 The sculptures were evaluated and refined based on expert critique, leading to improved production techniques and considerations for potential applications in architectural and decorative contexts.

กิตติกรรมประกาศ

ศิลปศึกษานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ด้วยดี ด้วยความกรุณาอย่างยิ่งจาก อาจารย์ที่ปรึกษาศิลปศึกษานิพนธ์และอาจารย์ประจำสาขาทุกท่าน รองศาสตราจารย์นพดล เนตรดี, รองศาสตราจารย์ วาที่ร้อยโทชัยชาญ จันทศรี, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปราโมทย์ บุญเต็ม, ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรลุ วิริยาภรณ์ประภาส, ผู้ช่วยศาสตราจารย์อภิศักดิ์ วัฒนวรรณผล และอาจารย์ ดร.นราญา บรรจงศิริ ที่กรุณาดูแลและให้ข้อเสนอแนะอันเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยด้วยดีเสมอมา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์พิเศษอารี สุทธิพันธุ์ (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะ, จิตรกรรม) ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์นิโรจน์ จรุงจิตวิวัฒน์, รองศาสตราจารย์พัลลภ วังบอน, อาจารย์ ดร.ขวัญรัตน์ จินดา, คุณวีรณัฐ สีเสน และคณาจารย์ที่ร่วมสร้างและให้การสนับสนุนหลักสูตรตลอดจนผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญทุกท่าน

ขอขอบพระคุณเจ้าของเอกสาร วรรณกรรม และเอกสารการวิจัยทุกเล่ม ที่มีส่วนช่วยให้ศิลปศึกษานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ คุณบิดา คุณมารดา ครอบครัว และเพื่อนๆ ที่ให้การสนับสนุน ให้โอกาสทางการศึกษา ซึ่งผลักดันและเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยมีความมุ่งมั่นจนประสบความสำเร็จ

ณัฐกฤษ เจริญพีช

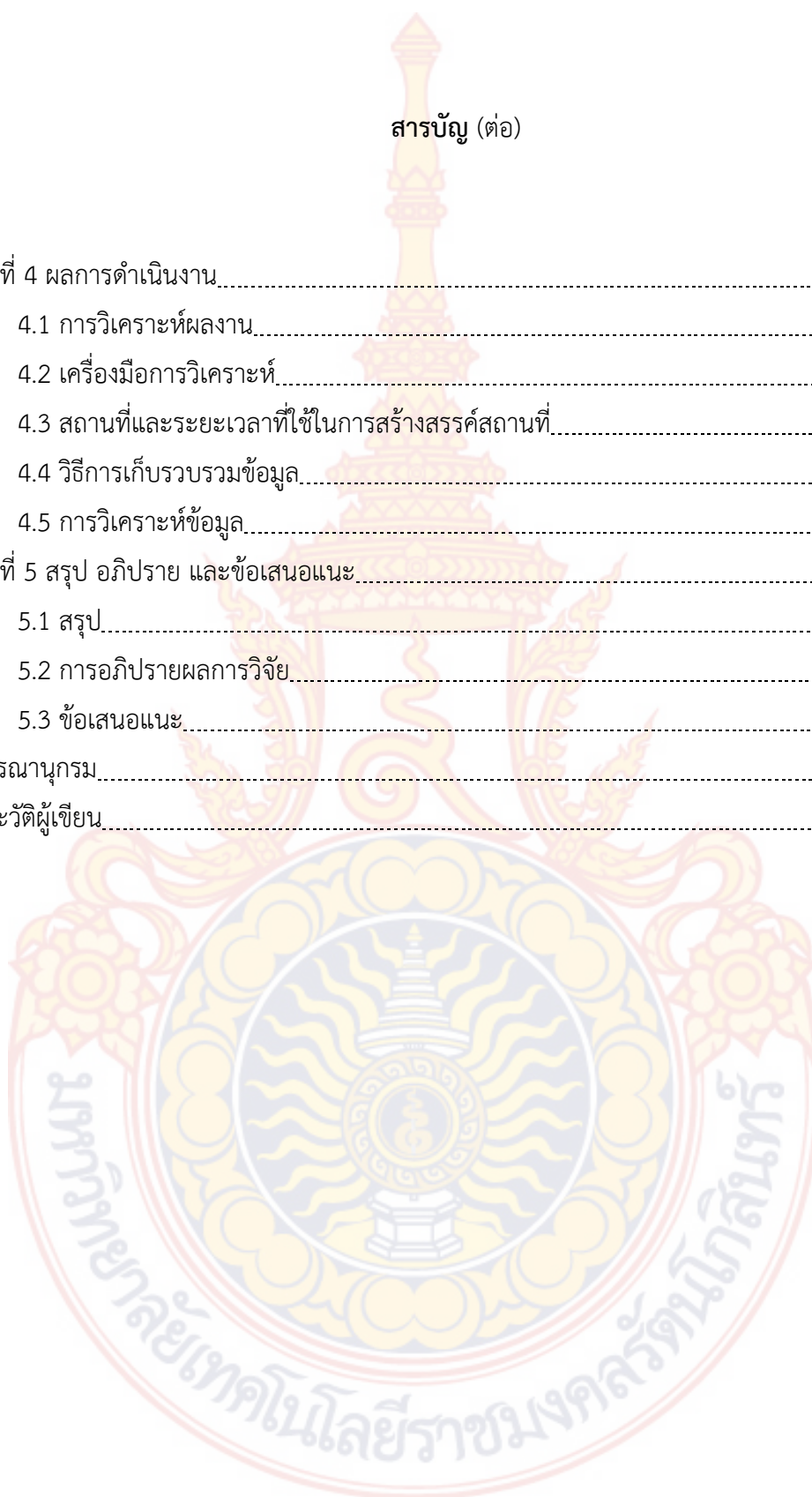
เมษายน 2568

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ.....	ช
สารบัญภาพ.....	ฌ
สารบัญตาราง.....	ฉ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	2
1.3 แนวความคิดของการวิจัย.....	3
1.4 ขอบเขตของการวิจัย.....	3
1.5 ผลที่คาดว่าจะได้รับ.....	4
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ.....	4
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	5
2.1 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพจับและภาพคลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์.....	5
2.2 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับรูปแบบงานประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำ.....	19
2.3 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับมูลฐานทางทัศนศิลป์งานประติมากรรม.....	27
2.4 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับโครงสร้างทางทัศนศิลป์.....	40
2.5 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับวัสดุ.....	45
2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	47
บทที่ 3 วิธีการดำเนินงาน.....	49
3.1 ขั้นตอนการศึกษา ค้นคว้า รวบรวมข้อมูล.....	49
3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปศึกษานิพนธ์และการจัดทำสื่อการสอน.....	50
3.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์และสรุปผล.....	78
3.4 ขั้นตอนการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์และสื่อการสอน.....	79

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 ผลการดำเนินงาน.....	85
4.1 การวิเคราะห์ผลงาน.....	85
4.2 เครื่องมือการวิเคราะห์.....	85
4.3 สถานที่และระยะเวลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์สถานที่.....	86
4.4 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล.....	86
4.5 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	86
บทที่ 5 สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ.....	106
5.1 สรุป.....	106
5.2 การอภิปรายผลการวิจัย.....	106
5.3 ข้อเสนอแนะ.....	107
บรรณานุกรม.....	108
ประวัติผู้เขียน.....	110



สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพที่ 1 ภาพแสดง : พาลีรกับสุครีพ.....	9
ภาพที่ 2 ภาพแสดง : ยักษ์ปักหลั่นรบกับองคต	9
ภาพที่ 3 ภาพแสดง : หนุมานรบกับนางผีเสื้อสมุทร.....	9
ภาพที่ 4 ภาพแสดง : หนุมานรบกับเหล่าอสูร 4 ตน	9
ภาพที่ 5 ภาพแสดง : หนุมานรบอากาศตะไล	10
ภาพที่ 6 ภาพแสดง : หนุมานเหล่าอสูร 3 ตน.....	10
ภาพที่ 7 ภาพแสดง : สหฤมารพลัยักษ์ 3 ตนรบกับหนุมาน.....	10
ภาพที่ 8 ภาพแสดง : หนุมานรบกับพลลัยักษ์ 3 ตน.....	10
ภาพที่ 9 ภาพแสดง : หนุมานรบกับพลลัยักษ์ 2 ตน.....	11
ภาพที่ 10 ภาพแสดง : หนุมานรบกับพลลัยักษ์ 4 ตน.....	11
ภาพที่ 11 ภาพแสดง : หนุมานรบกับพลลัยักษ์ 3 ตน	11
ภาพที่ 12 ภาพแสดง : หนุมานรบกับพลลัยักษ์ 2 ตน	11
ภาพที่ 13 ภาพแสดง : หนุมานรบกับพลลัยักษ์ 2 ตน และช้างของอินทรชิต.....	11
ภาพที่ 14 ภาพแสดง : หนุมานและทหารลิง 2 ตัวรบกับสุกรसार.....	12
ภาพที่ 15 ภาพแสดง : ภาณุราชรบกับหนุมาน.....	12
ภาพที่ 16 ภาพแสดง : ภาณุราชรบกับหนุมาน.....	12
ภาพที่ 17 ภาพแสดง : องคตรบกับอสูรทั้ง 4 ตน.....	12
ภาพที่ 18 ภาพแสดง : หนุมานรบกับมัจฉาณ.....	13
ภาพที่ 19 ภาพแสดง : หนุมานรบกับไมยราพ.....	13
ภาพที่ 20 ภาพแสดง : องคตรบกับพลลัยักษ์ 3 ตน.....	13
ภาพที่ 21 ภาพแสดง : หนุมานรบกับพลลัยักษ์ 3 ตน.....	13
ภาพที่ 22 ภาพแสดง : หนุมานและพลลิง 4 ตัว.....	14
ภาพที่ 23 ภาพแสดง : พระลักษณ โดนพระยานาคร์ดมีครุฑและของพระรามบินมาจับนาค.....	14
ภาพที่ 24 ภาพแสดง : หนุมานรบกับวิรุณมุข.....	14
ภาพที่ 25 ภาพแสดง : อินทรชิตรบกับเหล่าสิบแปดมงกุฎ 3 ตัว.....	14
ภาพที่ 26 ภาพแสดง : พระลักษณรบกับอินทรชิต.....	15

สารบัญภาพ (ต่อ)

	หน้า
ภาพที่ 27 ภาพแสดง : พระลักษมณ์รบกับมุลพลาโดยมีหนุมานเข้าช่วย.....	15
ภาพที่ 28 ภาพแสดง : หนุมานรบกับสหัสเดชะมีตัวนางและยักษ์.....	15
ภาพที่ 29 ภาพแสดง : หนุมานรบกับสหัสเดชะ.....	15
ภาพที่ 30 ภาพแสดง : ทศกัณฐ์ นางสีดา.....	16
ภาพที่ 31 ภาพแสดง : พระราม พระลักษมณ์ นางเบญจกาย (แปลง เป็นนางสีดา).....	16
ภาพที่ 32 ภาพแสดง : หนุมาน นางเบญจกาย.....	16
ภาพที่ 33 ภาพแสดง : หนุมาน นางสุพรรณมัจฉา.....	16
ภาพที่ 34 ภาพแสดง : หนุมาน พระราม.....	17
ภาพที่ 35 ภาพแสดง : หนุมาน พระลักษมณ์ พลทหารลิง.....	17
ภาพที่ 36 ภาพแสดง : วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำ ตัวมาให้สุครีพ.....	18
ภาพที่ 37 ภาพแสดง : หนุมานถูกนำตัวไปใส่ในครกเหล็กเพื่อจะทุบให้ตาย แต่ความพยายามนั้นก็ไร้ผล.....	18
ภาพที่ 38 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะลอยตัว ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี.....	21
ภาพที่ 39 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะนูนสูง ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี.....	22
ภาพที่ 40 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะนูนต่ำ ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี.....	23
ภาพที่ 41 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะร่องลึก ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี.....	23
ภาพที่ 42 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้นปฏิบัติงานในช่วงเดือน มิถุนายน พ.ศ 2566.....	38
ภาพที่ 43 ภาพแสดง : แบบร่างลงสีปฏิบัติงานในช่วงเดือน มิถุนายน พ.ศ 2566.....	39
ภาพที่ 44 ภาพแสดง : อุปกรณ์การสร้างสรรค์ผลงาน.....	40
ภาพที่ 45 ภาพแสดง : ถ่ายภาพผลงานการแกะสลักหินประติมากรรมนูนต่ำประดับประเปียง พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม.....	41
ภาพที่ 46 ภาพแสดง : คัดลอกลายเส้นโครงสร้างและรายละเอียดตามรูปและ ลงแสงเงาเพื่อทำความเข้าใจในรูปร่างและรูปทรงของผลงานนั้นๆ	41
ภาพที่ 47 ภาพแสดง : นำต้นแบบมาขยายเป็นผลงานจริง โดยการขยายแบบลง บนกระดาษตามขนาดที่กำหนดด้วยการร่างเส้นตามอัตราส่วน.....	42
ภาพที่ 48 ภาพแสดง : การเตรียมไม้กระดานเพื่อนำมาขึ้นพื้นดินน้ำมัน.....	42

สารบัญภาพ (ต่อ)

	หน้า
ภาพที่ 49 ภาพแสดง : การขึ้นโครงสร้างตามมิติที่กำหนดบริเวณใดที่มีความสูง.....	43
ภาพที่ 50 ภาพแสดง : ขึ้นโครงสร้างมิติรวมทั้งหมดตรวจระยะมิติสูงต่ำทั้งหมด	43
ภาพที่ 51 ภาพแสดง : เก็บรายละเอียดในส่วนต่างตาม.....	44
ภาพที่ 52 ภาพแสดง : นำผลงานที่เก็บรายละเอียดมาวางตามระนาบ แนวนอนและใช้ดินน้ำมันกันห่างจากขอบงานประมาณ 5 เซนติเมตร.....	44
ภาพที่ 53 ภาพแสดง : นำยางซิลิโคนมาผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนแล้วคนให้เข้ากันเทลงบน ผลงานใช้นิ้วหรือแปรงทาให้ทั่วผลงานรอให้ยางที่เทลงไปแห้ง.....	45
ภาพที่ 54 ภาพแสดง : ทำแบบเดิม เทยางซิลิโคนอีกหนึ่งชั้นและรอให้ยางชั้นที่ 2 แห้ง.....	45
ภาพที่ 55 ภาพแสดง : ทายางซิลิโคน.....	46
ภาพที่ 56 ภาพแสดง : เมื่อยางแห้งให้ทำอีกครั้งหนึ่ง เพื่อกับได้ความหนาของยาง ซิลิโคนและผ้าก๊อตรองจนยางแห้ง และใส่ที่ล็อกพิมพ์.....	46
ภาพที่ 57 ภาพแสดง : นำปูนปลาสเตอร์ มาทำพิมพ์ครอบโดยการนำปูนมาผสม กับน้ำตามสัดส่วน แล้วเทลงบนชั้นยางซิลิโคน.....	47
ภาพที่ 58 ภาพแสดง : พิมพ์ครอบและใช้ไม้หรือเหล็กจับเป็นตารางสี่เหลี่ยมลงบนพิมพ์ เพื่อสร้าง ความแข็งแรง.....	47
ภาพที่ 59 ภาพแสดง : นำดินน้ำมันออกให้หมดจากพิมพ์ยางซิลิโคน.....	48
ภาพที่ 60 ภาพแสดง : ผสมเรซินกับทรายในหน้าแรกผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนเทลง ในพิมพ์ใช้แปรงเกลี่ยให้ทั่วทั้งผลงานรอให้เรซินแห้งก่อน.....	48
ภาพที่ 61 ภาพแสดง : ทำอีกครั้งหนึ่ง	49
ภาพที่ 62 ภาพแสดง : แกะผลงานจากพิมพ์	49
ภาพที่ 63 ภาพแสดง : ใช้น้ำยากัดสีรถและโซดาไฟผสมน้ำตามสัดส่วนที่เหมาะสมล้างให้ ทั่วผลงาน เพื่อล้างไขมันและทำให้เกิดพื้นผิว.....	50
ภาพที่ 64 ภาพแสดง : เรซินผสมตัวเร่งและทรายผสมกันเพื่อนำมาอุด รู รอยต่างๆ เจียร ตะเข็บ ตกแต่งให้ผลงานสมบูรณ์.....	50

สารบัญภาพ (ต่อ)

	หน้า
ภาพที่ 65 ภาพแสดง : นำผลงานมาติดลงบนไม้กรอบทรงกลมและติดไฟ	51
ภาพที่ 66 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้นปฏิบัติงานในช่วงเดือน ธันวาคม พ.ศ 2566.....	52
ภาพที่ 67 ภาพแสดง : แบบร่างลงสีปฏิบัติงานในช่วงเดือน ธันวาคมพ.ศ 2566	53
ภาพที่ 68 ภาพแสดง : อุปกรณ์การสร้างสรรค์ผลงาน.....	54
ภาพที่ 69 ภาพแสดง : ถ่ายภาพผลงานการแกะสลักหินประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียง พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามตอนไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก.....	55
ภาพที่ 70 ภาพแสดง : คัดลอกลายเส้นโครงสร้างและลายเอียดตามรูปและ ลงแสงเงาเพื่อ ทำความเข้าใจในรูปร่างและรูปทรงของผลงานนั้นๆ.....	55
ภาพที่ 71 ภาพแสดง : นำต้นแบบมาขยายเป็นผลงานจริง โดยการขยายแบบลง บนกระดาษ ตามขนาดที่กำหนดด้วยการร่างเส้นตามอัตราส่วน	56
ภาพที่ 72 ภาพแสดง : การเตรียมไม้กระดานเพื่อนำมาขึ้นพื้นดินน้ำมัน.....	56
ภาพที่ 73 ภาพแสดง : การขึ้นโครงสร้างตามมิติที่กำหนดบริเวณใดที่มีความสูง.....	57
ภาพที่ 74 ภาพแสดง : ขึ้นโครงสร้างมิติรวมทั้งหมดตรวจมิติสูงต่ำทั้งหมด	57
ภาพที่ 75 ภาพแสดง : เก็บรายละเอียดในส่วนต่างตาม	58
ภาพที่ 76 ภาพแสดง : นำผลงานที่เก็บรายละเอียดมาวางตามระนาบ แนวนอนและ ใช้ดินน้ำมันกันห่างจากขอบงานประมาณ 5 เซนติเมตร	58
ภาพที่ 77 ภาพแสดง : นำยางซิลิโคนมาผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนแล้วคนให้เข้ากันเทลงบน ผลงานใช้นิ้วหรือแปรงทาให้ทั่วผลงานรอให้ยางที่เทลงไปแห้ง	59
ภาพที่ 78 ภาพแสดง : ทำแบบเดิม เทยางซิลิโคนอีกหนึ่งชั้นและรอให้ยางชั้นที่ 2 แห้ง	59
ภาพที่ 79 ภาพแสดง : ทายางซิลิโคนลงไปให้ทั่วเป็นชั้นที่ 3	60
ภาพที่ 80 ภาพแสดง : เมื่อยางแห้งให้ทำอีกครั้งหนึ่ง เท่ากับได้ความหนาของยาง ซิลิโคนและผ้าก๊อตรองจนยางแห้ง และใส่ที่ล็อกพิมพ์.....	60
ภาพที่ 81 ภาพแสดง : นำปูนปลาสเตอร์ มาทำพิมพ์ครอบโดยการนำปูนมาผสมกับน้ำตาม สัดส่วนแล้วเทลงบนชั้นยางซิลิโคน.....	61
ภาพที่ 82 ภาพแสดง : พิมพ์ครอบและใช้ไม้หรือเหล็กจับเป็นตารางสี่เหลี่ยมลงบนพิมพ์ เพื่อสร้าง ความแข็งแรง.....	61

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ 83 ภาพแสดง : นำดินน้ำมันออกให้หมดจากพิมพ์ยางซิลิโคน นำยางมาทำความสะอาด.....	62
ภาพที่ 84 ภาพแสดง : ผสมเรซินกับทรายในหน้าแรกผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนลงใน พิมพ์ใช้แปรง เกลี่ยให้ทั่วทั้งผลงานรอให้เรซินแห้งก่อน.....	62
ภาพที่ 85 ภาพแสดง : ทำอีกครั้งหนึ่ง	63
ภาพที่ 86 ภาพแสดง : แกะผลงานจากพิมพ์.....	63
ภาพที่ 87 ภาพแสดง : ใช้น้ำยากัดสีรถและโซดาไฟผสมน้ำตามสัดส่วนที่เหมาะสมล้างให้ ทั่วผลงาน เพื่อล้างไขมันและทำให้เกิดพื้นผิว.....	64
ภาพที่ 88 ภาพแสดง : เรซินผสมตัวเร่งและทรายผสมกันเพื่อนำมาอุด รู รอยต่างๆ เจียร ตะเข็บ ตกแต่งให้ผลงานสมบูรณ์	64
ภาพที่ 89 ภาพแสดง : นำผลงานมาติดลงบนไม้กรอบทรงกลมและติดไฟ	65
ภาพที่ 90 ภาพแสดง : ผลงานชิ้นที่ 1 ที่เสร็จสมบูรณ์	67
ภาพที่ 91 ภาพแสดง : ผลงานชิ้นที่ 2 ที่เสร็จสมบูรณ์	68
ภาพที่ 92 ภาพแสดง : นำเสนอผลงานต่อคณะกรรมการ.....	69
ภาพที่ 93 ภาพแสดง : โพสต์เตอร์ จูติ Juti Art Thesis Exhibition.....	69
ภาพที่ 94 ภาพแสดง : บรรยากาศพิธีเปิดงานนิทรรศการจูติ Juti Art Exhibition.....	70
ภาพที่ 95 ภาพแสดง : บรรยากาศพิธีเปิดงานนิทรรศการจูติ Juti Art Exhibition.....	70
ภาพที่ 96 ภาพแสดง : การนำเสนอผลงานต่อประธานในพิธี.....	71
ภาพที่ 97 ภาพแสดง : การนำเสนอผลงานต่อประธานในพิธี.....	71
ภาพที่ 98 ภาพแสดง : สื่อการสอนกระบวนการปั้น.....	72
ภาพที่ 99 ภาพแสดง : สื่อการสอนกระบวนการร่างแบบก่อนลงมือปั้น.....	72
ภาพที่ 100 ภาพแสดง : ไพร์พลักษณ์จับหนุมานใส่ครกโหลก.....	75
ภาพที่ 101 ภาพแสดง : วิญญาณถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ.....	75
ภาพที่ 102 ภาพแสดง : การวิเคราะห์เส้นที่มีอยู่จริง ไพร์พลักษณ์จับหนุมานใส่ครกโหลก.....	77
ภาพที่ 103 ภาพแสดง : การวิเคราะห์เส้นที่มีอยู่จริง วิญญาณถูกหนุมานจับและ นำตัวมาให้สุครีพ.....	77
ภาพที่ 104 ภาพแสดง : การวิเคราะห์เส้นแกนของรูปทรง	79

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

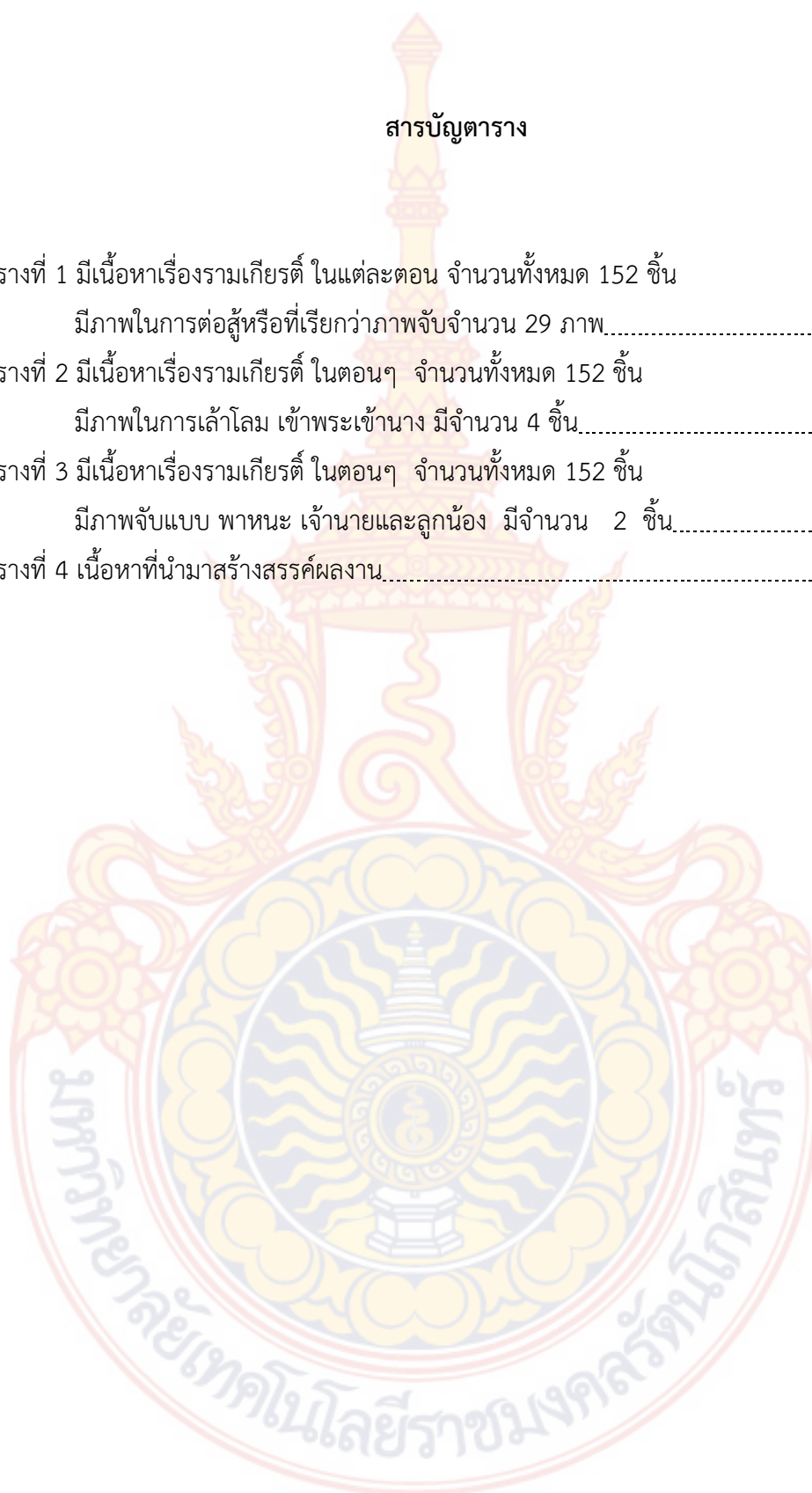
ภาพที่ 105 ภาพแสดง : การวิเคราะห์เส้นแกนของรูปทรง วิญญาณถูกหนุมนจับและ นำตัวมาให้สุครีพ.....	79
ภาพที่ 106 ภาพแสดง : การวิเคราะห์สี ไพธพลักษณ์จับหนุมนใส่ครกโหลก.....	80
ภาพที่ 107 ภาพแสดง : การวิเคราะห์สี วิญญาณถูกหนุมนจับและนำตัวมาให้สุครีพ.....	80
ภาพที่ 108 ภาพแสดง : การวิเคราะห์รูปร่าง ไพธพลักษณ์จับหนุมนใส่ครกโหลก.....	81
ภาพที่ 109 ภาพแสดง : การวิเคราะห์รูปร่าง วิญญาณถูกหนุมนจับและนำตัวมาให้สุครีพ.....	81
ภาพที่ 110 ภาพแสดง : การวิเคราะห์มิติ ไพธพลักษณ์จับหนุมนใส่ครกโหลก.....	84
ภาพที่ 111 ภาพแสดง : การวิเคราะห์มิติวิญญาณถูกหนุมนจับและนำตัวมาให้สุครีพ.....	84
ภาพที่ 112 ภาพแสดง : การวิเคราะห์บริเวณว่างไพธพลักษณ์จับหนุมนใส่ครกโหลก.....	85
ภาพที่ 113 ภาพแสดง : การวิเคราะห์บริเวณว่างวิญญาณถูกหนุมนจับและนำตัวมาให้สุครีพ.....	85
ภาพที่ 114 ภาพแสดง : การวิเคราะห์ดุลยภาพไพธพลักษณ์จับหนุมน.....	90
ภาพที่ 115 ภาพแสดง : การวิเคราะห์ดุลยภาพวิญญาณถูกหนุมนจับและนำตัวมาให้สุครีพ.....	90



สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 มีเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ ในแต่ละตอน จำนวนทั้งหมด 152 ชิ้น	
มีภาพในการต่อสู้หรือที่เรียกว่าภาพจับจำนวน 29 ภาพ.....	9
ตารางที่ 2 มีเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ ในตอนๆ จำนวนทั้งหมด 152 ชิ้น	
มีภาพในการเล่าโลม เข้าพระเข้านาง มีจำนวน 4 ชิ้น.....	16
ตารางที่ 3 มีเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ ในตอนๆ จำนวนทั้งหมด 152 ชิ้น	17
มีภาพจับแบบ พาหนะ เจ้านายและลูกน้อง มีจำนวน 2 ชิ้น.....	17
ตารางที่ 4 เนื้อหาที่นำมาสร้างสรรค์ผลงาน.....	18



บทที่ 1

บทนำ

ศิลปะไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงความคิด ความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนไทย มาอย่างยาวนาน ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำ เป็นหนึ่งในงานศิลป์ที่ทรงคุณค่า ด้วยความงดงามและความประณีตในการถ่ายทอดเรื่องราว โดยเฉพาะที่ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งเล่าเรื่องราวรามเกียรติ์ ผ่านภาพสลักนูนต่ำรอบระเบียงพระอุโบสถ ด้วยการเปลี่ยนแปลงของเวลาและสภาพแวดล้อมที่ทำให้ผลงานบางส่วนเลือนราง การศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้จึงเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และสืบสานศิลปกรรมไทยให้ยังคงอยู่และเข้าถึงคนรุ่นใหม่ได้อย่างยั่งยืน

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

รามเกียรติ์ เป็นวรรณคดีสำคัญเรื่องหนึ่งของไทย โดยมีต้นเค้าจากวรรณคดีอินเดีย คือ มหาภารตชาดกที่กวีชาวอินเดีย แต่งขึ้นเป็นภาษาสันสกฤต เมื่อประมาณ 2,400 ปีเศษ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ โดยใช้ฉบับของอินเดีย (รามายณะ) มาพระราชนิพนธ์ ใช้ชื่อว่า "บ่อเกิดรามเกียรติ์" โดยสถานที่ ที่ผู้วิจัยได้สนใจและศึกษาคือวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหารโดยเป็นพระอารามหลวงชั้นเอก เป็นวัดโบราณราชกรุสร้างระหว่าง ปี พ.ศ. 2231-2246 ในรัชกาลพระเพทราชา สมัยกรุงศรีอยุธยา ครั้นถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาวัดนี้ใหม่ในปี พ.ศ. 2331 โดยทรงสร้างพระอุโบสถ พระระเบียง พระวิหาร ตลอดจนบูรณะของเดิม ต่อมาวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามชำรุดทรุดโทรม จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนอีกครั้งหนึ่ง ในการนี้โปรดเกล้าฯ ให้ขยายขนาดพระอุโบสถให้ใหญ่ขึ้น รวมทั้งได้ก่อฐานพระประธานใหม่โดยได้ประดิษฐานพระพุทธรูปปฏิมากรเป็นพระ ประธานดังเดิม หลังจากนั้นรัชกาลต่างๆได้เสด็จมาสักการะในทุกรัชกาล มีการสร้างประติมากรรมแกะสลักนูนต่ำ เนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ รอบระเบียงพระอุโบสถ จำนวน 152 ช่อง และมีคำอธิบายเรื่องราวของวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ในทุกๆ ช่อง นิยะดา เหล่าสุนทร (2539)

นิยะดา เหล่าสุนทร (2539) ได้กล่าวถึง วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ น่าจะเป็นเรื่องที่คนโบราณรู้จักกันมาก มีสื่อจากการแสดงโขน หนึ่งใหญ่และหนึ่งตลก มีอยู่หลายแห่ง ภาพเขียนแกะสลักฝังมุกที่บานประตูพระอุโบสถทั้งแปดบานโดยเฉพาะพนักรอบพระอุโบสถ และมีผลงานการสลักภาพรามเกียรติ์ลงบนแผ่นศิลา มีถึง 152 ภาพ มีคำบรรยายบรรยายอยู่ใต้ภาพแสดงให้เห็นฝีมือช่าง

ที่มีความละเอียดงดงาม ภาพเรื่องราวเกียรติชุดนี้แต่ก่อนมีคนสนใจน้อย เพราะไม่มีสีสัน ต่อมาผู้คนลอกภาพลงกระดาษว่าว(กระดาษสา) และวิวัฒนาการมาลงในผ้าทำเป็นของที่ระลึก ทำให้ได้เงินจากผลงานชุดนี้เป็นจำนวนมาก ผู้นิพนธ์โคลงเรื่องราวเกียรติปรากฏอยู่ท้ายโคลงต้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน ฯ พระนิพนธ์ในกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส ว่า “โคลงรวมเรื่องราวรูปสลัก ผู้เซลงลักษณะกรรม กรมไกรขุนมหาสิทธิ หลวงสุวรรณจิตกัลหยา นายนุชชาญภูเบศร์ รอบเขตต์จากฤกษ์ เกลียงอุโบสถด้าบล” ซึ่งสรุปความว่า ผู้นิพนธ์นั้นได้แก่ กรมหมื่นไกรสรวิชิต หลวงชาญภูเบศร์ หลวงสุวรรณอักษร ขุนมหาสิทธิโวหารและนายหนู

ภาพจับ หมายถึง ท่าทางนาฏลักษณะของตัวละครนั้นๆ ในแต่ละตัวจะมีเอกลักษณ์ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง ตัวละครเหล่านี้มีความสัมพันธ์กันในเชิงเนื้อหา และเชิงโครงสร้างระหว่างตัวภาพกับตัวภาพ โดยแบ่งได้ดังนี้ 1) ภาพจับแบบการต่อสู้อยู่ระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ องค์ประกอบเส้นโครงสร้างของภาพระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ต้องแสดงความรู้สึกพลากำลังที่ต่อสู้กัน 2) ภาพจับแบบเล่าโลมระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ลิงกับมนุษย์ ยักษ์กับมนุษย์ ลิงกับสัตว์ผสม โดยส่วนใหญ่เนื้อหาของภาพจับนำมาจากวรรณกรรม การแสดงของหนังใหญ่และโขน ในวรรณคดีเรื่องราวเกียรติเกือบทั้งสิ้น 3) ภาพจับแบบยานพาหนะโดยมีเจ้านายกับพาหนะ เช่น ภาพพระนารายณ์ทรงครุฑ ทศกัณฐ์นั่งบนขุนพลยักษ์หรือตัวภาพต่างๆ นั่งหรือยืนบนตัวภาพและมีรายละเอียดในการจัดตัวภาพดังนี้ ตัวภาพจับต้องมีตั้งแต่ 2 ขึ้นไป 1) ตัวภาพ 2 ตัว เรียกว่าจับสอง 2) ตัวภาพ 3 ตัวเรียกว่า จับสาม 3) ตัวภาพ 4 ตัวเรียกว่า จับสี่ 4) ตัวภาพมากกว่า 4 ตัวเรียกว่า จับหมู่ (สุวัฒน์ แสนขัตติยรัตน์, 2549 : 12)

ในปัจจุบันศิลาจำหลักมองเห็นไม่ชัดเจน ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมปั้นปูนดำ-ทำพิมพ์ซิลิโคน-หล่อด้วยไฟเบอร์กลาสผสมทราย เรื่องราวเกียรติ ตามต้นแบบประติมากรรมสลักปูนดำ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ แผ่นที่ 38 ตอน ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก พร้อมทั้ง ออกแบบและผลิตสื่อการเรียนการสอนรูปแบบวีดิทัศน์ ประกอบการเรียนรู้การสร้างสรรคผลงานภาพจับ ลักษณะปูนดำ เรื่องราวเกียรติ ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และตอนไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก จำนวน 2 ชิ้น

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและเนื้อหาของภาพศิลาจำหลักเรื่องราวเกียรติ แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ แผ่นที่ 38 ตอน ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมลักษณะนูนต่ำด้วยการปั้น-ทำพิมพ์-หล่อไฟเบอร์กลาสผสมทราย เรื่องรามเกียรติ์ ตามต้นแบบประติมากรรมสลักนูนต่ำ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ แผ่นที่ 38 ตอน ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหล

1.2.3 เพื่อออกแบบและผลิตสื่อการเรียนการสอนรูปแบบวีดิทัศน์ ประกอบการเรียนรู้ การสร้างสรรค์ผลงานภาพจับ ลักษณะนูนต่ำ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และตอน ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหล

1.3 แนวความคิดของการวิจัย

ผลงานเรื่องรามเกียรติ์ชุดนี้ เกิดขึ้นจากการศึกษา แนวความคิด เนื้อหา กลวิธี วัสดุ จากผลงานสลักประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์ โดยการเปลี่ยนจากการแกะสลักเป็นกลวิธีการปั้นนูนต่ำ การทำแม่พิมพ์ซิลิโคน หล่อด้วยวัสดุหินทรายเทียม และนำมาตกแต่งแสงและเงา เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน ต่อยอดผลงานในอดีต สะท้อนให้เยาวชนรุ่นหลังได้เห็นคุณค่าอีกครั้ง

1.4 ขอบเขตการศึกษา

1.4.1 ด้านเนื้อหา ศึกษาประวัติความเป็นมาของภาพศิลาจำหลัก ประติมากรรมสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เรื่องรามเกียรติ์ (แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ แผ่นที่ 38 ตอน ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหล)

1) แผ่นที่ 38 ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหล

2) แผ่นที่ 126 หนุมานจับวิรุณมุข

1.4.2 ด้านรูปแบบ สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมสลักลักษณะนูนต่ำ

1.4.3 ด้านกลวิธี การปั้น-การหล่อด้วยวัสดุไฟเบอร์กลาสผสมทรายตกแต่งแสงไฟลักษณะวงกลม ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 90 เซนติเมตร

1.4.4 ด้านสื่อการสอนกลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำ ตอนไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหล และ หนุมานจับวิรุณมุข

1.4.5 ด้านการนำเสนอผลงาน

1.5 ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ประวัติความเป็นมาของภาพศิลาจำหลัก ประติมากรรมสลักลักษณะนูนต่ำระดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เรื่องรามเกียรติ์ แผ่นที่ 38 ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก และแผ่นที่ 126 หนุมานจับวิรุณมุข

1.5.2 ผลงานประติมากรรมลักษณะนูนต่ำปั้น-ทำพิมพ์-หล่อด้วยไฟเบอร์กลาสผสมทราย ตกแต่งแสงไฟลักษณะวงกลมเรื่องรามเกียรติ์ ตามต้นแบบประติมากรรมสลักนูนต่ำ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม แผ่นที่ 38 ตอนไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก และ แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข

1.5.3 สื่อการเรียนการสอนรูปแบบวีดิทัศน์ ประกอบการเรียนรู้ การสร้างสรรค์ผลงานภาพจับ ลักษณะนูนต่ำ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลกและตอนหนุมานจับวิรุณมุข

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.6.1 ประติมากรรมนูนต่ำ หล่อเรซินผสมทราย

เป็นการสร้างงานประติมากรรมลักษณะนูนต่ำหล่อด้วยเรซินผสมทรายมีรูปทรงกลมเป็นพื้นหลังรองรับภาพจับ

1.6.2 ภาพจับเรื่องรามเกียรติ์

เป็นภาพที่แสดงถึงการต่อสู้ของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งในงานวิจัยเป็นภาพจับ 2 แบ่งเป็น 2 ตอนได้แก่

1) ตอนไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก หมายถึง นายราชมัลให้ไพรพลักษ์เอาครกเหล็กสากเหล็กมาตำร่างหนุมานให้แหลกละเอียดเป็นผงธุลีหนุมานจึงสำแดงฤทธิ์สะบัดพวนเหล็กที่รัดไว้แล้วฉวยเอาสากเหล็กไล่ตียักษ์เป็นโกลาหล

2) ตอนหนุมานจับวิรุณมุข หมายถึง ตาข่ายเพชรรั้ววิรุณมุขล้ม หนุมานรีบเข้าไปจับตัวมาถวายพระลักษณ์ พระลักษณ์ ให้สุครีพชำระโทษ

1.6.3 ประติมากรรมแสงและเงา

เป็นประติมากรรมที่มีการใช้แสงไฟส่องเข้ามาที่ภาพจับเพื่อทำให้เกิดเงาและมีมิติที่ชัดเจนขึ้น

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมีความจำเป็นต้องศึกษาประวัติความเป็นมาเพื่อให้ทราบที่มา แนวความคิด เนื้อหากระบวนการสร้างสรรค์รวมถึง สื่อวัสดุ และกลวิธีต่างๆในการสร้างสรรค์ ในการวิจัยเรื่อง กรณีศึกษา ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร โดยสร้างสรรค์เป็นประติมากรรมแสงและเงาผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ด้านต่างๆ ไว้ดังนี้

- 2.1 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพจับและภาพคลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์
 - 2.2 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับรูปแบบงานประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำ
 - 2.3 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับมูลฐานทางทัศนศิลป์
 - 2.4 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับโครงสร้างทางทัศนศิลป์
 - 2.5 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับวัสดุ
 - 2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.1 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพจับและภาพคลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์

2.1.1 ความหมายของภาพจับ

พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ (2550) ได้ให้ความหมายว่า ภาพจับเป็นภาพทำทางในหนังใหญ่แบบหนึ่งเรียกว่า ท่าจับหรือภาพจับคือตัวหนังที่ผูกขึ้นเป็นตัวภาพตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไปในตัวหนังนั้น แสดงท่าทางอากัปกริยาที่สู้รบกันซึ่งส่วนมากมักเป็นรูปลิงรบกับยักษ์ หรือมนุษย์รบกับยักษ์บางครั้งมีลิงรบกับลิง เช่นภาพหนุมานรบกับนิลพัต ภาพยักษ์มีปรากฏให้เห็น นอกจากการรบพุ่งก็ยังมีการจับเป็นการจับแบบเล่าโลม ระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ลิงกับมนุษย์ ยักษ์กับมนุษย์ ลิงกับสัตว์ผสม เช่น หนุมานกับนางสุพรรณมัจฉา และภาพจับแบบยานพาหนะโดยมีเจ้านายกับพาหนะ เช่น ภาพพระนารายณ์ทรงครุฑ ทศกัณฐ์นั่งบนขุนพลยักษ์หรือตัวภาพต่างๆ นั่งหรือยืนบนตัวภาพอีกตัวหนึ่งในลักษณะการเหาะเป็นต้น

โชติ กัลยาณมิตร (2518) ได้ให้ความหมายว่า ภาพจับ มีความหมายตามพจนานุกรมสถาปัตยกรรมและศิลปะที่เกี่ยวข้อง ไว้ว่า เป็นภาพเขียนตามแบบศิลปะไทยแสดงความสามารถในการสร้างความสัมพันธ์ของเส้นระหว่างตัวภาพกับตัวภาพนำมาจากวรรณคดี เป็นต้น เรื่องรามเกียรติ์

เป็นจิตรกรรมฝาผนังหรือใช้กับการฉลุลายใหญ่และภาพจับนั้นมีตัวภาพบางตัวเหาะลอยอยู่ ภาพนั้นเรียกว่าภาพ “จับลอย”

ประยูร อุลุชาฎะ (2526) ได้ให้ความหมายว่า ภาพจับ เป็นท่าทางแบบนาฏลักษณ์ คือ เป็นท่าจับแบบโขนละครนิยมเขียนเป็นภาพจับล้อมตัวลาย อาจทำเป็นท่าการระหว่างทศกัณฐ์กับพระราม หรือพระลักษมณ์กับพญายักษ์ตนอื่นๆ หรือหนุมานกับยักษ์ มักเป็นท่าที่ฝ่ายหนึ่งยืนบนส่วนร่างกายของอีกฝ่ายหนึ่งพร้อมกับท่าทางที่สวยงาม ภาพจับนี้จะปรากฏอยู่ในภาพเรื่องรามเกียรติ์ พบเห็นผลงานจากการประดับบนตู้พระไตรปิฎกและมีลายส่วนใหญ่ประกอบ

สุวัฒน์ แสนชัตติยรัตน์ (2549) ได้ให้ความหมายว่า ภาพจับเป็นภาษาเฉพาะช่าง คือการปฏิสัมพันธ์กันในการทำท่าไม่ว่าจะเป็นภาพจับแบบการต่อสู้ แสดงความรักเล้าโลมระหว่างชายกับหญิง ลูกน้องกับเจ้านายและภาพจับแบบเกี่ยวเนื่องกันเป็นยานพาหนะ อย่างพระนารายณ์ทรงครุฑ ยักษ์แม่ทัพช้อยู่บนราชสีห์ซึ่งเป็นพาหนะเหล่านี้ เป็นต้น และมีการกล่าวเพิ่มเติมว่า ภาพจับเริ่มจากตัวภาพตั้งแต่ 2 ขึ้น ดังนี้

- | | | |
|------------------------|----------|---------|
| 1) ตัวภาพ 2 ตัว | เรียกว่า | จับสอง |
| 2) ตัวภาพ 3 ตัว | เรียกว่า | จับสาม |
| 3) ตัวภาพ 4 ตัว | เรียกว่า | จับสี่ |
| 4) ตัวภาพมากกว่า 4 ตัว | เรียกว่า | จับหมู่ |

จากการศึกษาความหมายของภาพจับ ผู้วิจัยให้ความหมายของภาพจับได้ว่า เป็นภาพแสดงท่ารำการต่อสู้ ของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ที่นำมาแสดงในงานศิลปะ ทั้งงานจิตรกรรม ประติมากรรม

2.1.2 ลักษณะของภาพจับ

จุลทัศน์ พยาฆารานนท์ (2535) ได้กล่าวไว้ว่ารูปแบบภาพบุคคลในงานจิตรกรรมไทยมีลักษณะเป็นภาพเล่าเรื่องแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

- 1) รูปแบบภาพบุคคลกับบุคคล รูปแบบลักษณะภาพ เป็นรูปที่ประดิษฐ์จากรูปคนให้มีลักษณะประสานกลมกลืนของเส้น มีท่วงท่า กิริยา สัดส่วนที่สวยงาม ตามอุดมคติของคนไทย ใบหน้าแสดงอารมณ์แห่ง ปิติสุข แม้จะเศร้าก็เพียงขีดเส้นที่ขอบตาและแสดงท่าทางที่มีลักษณะนาฏลักษณ์ต่างๆ แบบอย่างละคร เราเรียกภาพเหล่านี้ว่า ภาพพระ ภาพนางซึ่งก็คือภาพบุคคลชั้นสูงที่อยู่ในสังคม หรือภาพบุคคลใน จิตนาการตามความเชื่ออันประกอบด้วยเทพยดานางฟ้า นอกจากนี้รูปแบบลักษณะภาพยังรวมไปถึงบุคคลชั้นกลาง ได้แก่ ภาพนางกำนัล ขุนนาง คณะบดี และชาวบ้านทั่วไปที่จิตรกรรมมุ่งเน้นให้เป็นผู้มีลักษณะงาม แต่อาจมีการปรับสัดส่วนให้ต่างออกจากบุคคลชั้นสูง โดยทั่วไปมักมีผิวนั้นเป็นสีขาว สีนวลจันทร์ สีหงดินอ่อนตามลำดับชั้นชั้น รูปแบบ

ลักษณะภาพ เป็นรูปแบบภาพคนที่เขียนถ่ายทอดจากคนจริงที่มีรูปร่างทรวดทรงกิริยาที่ไม่งาม สถานะภาพเป็นบุคคลชั้นต่ำลงมาทางสังคม ได้แก่ ภาพทหารเลว ทาส หรือกลุ่มแรงงาน แสดงผิวเนื้อด้วยสีหงดิน สีหงดินตัด สีมอหมึก ซึ่งมีลักษณะสีกายคล้ำกลมกลืนกับพื้น ไม่เด่นแข่งกับภาพตัวละครหลัก มักเขียนแสดงอารมณ์จริงจัง ตึงเครียด โกรธหรืออารมณ์ขัน

2) รูปแบบภาพมนุษย์ ในงานจิตรกรรมไทยได้ผูกภาพมนุษย์ขึ้นให้ดูแปลกตา และแสดงภาพตามจินตนาการของเรื่องราวที่เป็นไปในทางอิทธิปาฏิหาริย์เหนือจริง ซึ่งช่างไทยจัดภาพประเภทนี้อยู่ในหมวดกระบี่ คือภาพวานร ภาพยักษ์ ภาพมนุษย์พองแบ่งออกได้ดังนี้ ภาพลิง ภาพยักษ์ ภาพรามเกียรติ์ประติมากรรมนูนต่ำโดยการแกะสลักที่พันกรอบพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งมีความวิจิตรงดงามมาก สร้างขึ้นโดยช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 และมีโคลงจารึกบรรยายอยู่ใต้ภาพเป็นผลงานการประพันธ์ของกวีในสมัยรัชกาลที่ 3 (จุลทัศน์ พยาฆารานนท์, 2535 : 27)

2.1.3 ประวัติความเป็นมาของภาพศิลปะเจ้าหลักพระอุโบสถวัดพระเชตุพน

ภาพเจ้าหลักนี้เจ้าหลักและติดตั้งอยู่ระหว่างเสาเฉลียง(เสานางเรียง)ของพระอุโบสถด้านนอกเจ้าหลักเป็นภาพสลักนูนต่ำบนแผ่นหินอ่อนเรื่องรามเกียรติ์มีทั้งหมด 152 ภาพ และมีโคลงจารึกบอกเนื้อเรื่องติดไว้ใต้ภาพ แต่ปัจจุบันได้เลือนลางมองเห็นไม่ชัดเจน ภาพสลักศิลปะเหล่านี้มาจากภาพหนังใหญ่ตอนต่างๆ รัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชปรารภว่า“หนังใหญ่เป็นการเล่นมหรสพของไทยมาแต่อยุธยาตอนต้นถึงสมัยรัตนโกสินทร์ การเล่นหนังใหญ่ต้องใช้ศิลปะชั้นสูงหลายด้าน” ซึ่งช่างได้คัดเลือกเอาแต่เฉพาะตอนที่เห็นว่าจะเจ้าหลักเป็นภาพได้งดงามจึงมีเนื้อเรื่องไม่ต่อเนื่องกันนัก แต่เนื้อเรื่องนั้นได้เริ่มตั้งแต่พระรามตามกวางจากแผนของทศกัณฐ์ที่ออกอุบายให้มารีศแปลงเป็นกวางทอง มาล่อพระรามจนทศกัณฐ์ลักนางสีดา จนถึงพระลักษมณ์ทำศึกกับมूलพลัม ซึ่งเป็นอนุสรณ์สำคัญแห่งเมืองปางตาลที่มาช่วยทศกัณฐ์รบกับฝ่ายพระราม และจบลงที่แผ่นสุดท้ายสหัสเดชะตาย (สุรพล ชิตญาโน. 2561)

2.1.4 ภาพศิลปะเจ้าหลักพระอุโบสถวัดพระเชตุพน

สุรพล ชิตญาโน (2561) ได้อธิบายว่า ภาพเจ้าหลักศิลปะเรื่องรามเกียรติ์ประดับอยู่ที่พันกรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพน วิมลมังคลาราม สร้างขึ้นเมื่อพุทธศักราช 2374 เมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน ปรากฏหลักฐานการสร้างในสำเนาจารึกแผ่นศิลาว่าด้วยการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน ครั้นรัชกาลที่ 1 ว่า “..ช่างนอกประดับศิลาเจ้าหลักเป็นรูปภาพเรื่องรามเกียรติ์ จากฤกษ์อักษรเปนโคลงบอกรูปไว้ทุกแผ่น”ภาพศิลปะเจ้าหลักเรื่อง “รามเกียรติ์” หรือ “รามเกียรติ์” มีจำนวนทั้งสิ้น 152 ภาพ แต่ละภาพมีจารึกโคลงบรรยายภาพอยู่ด้านล่าง ดำเนินเรื่อง

ตั้งแต่ทศกัณฐ์ลักนางสีดาไปจนถึงหนุมานสังหารสหัสเดชะ ภาพที่ 1 เริ่มจากทิศตะวันออกของพระอุโบสถ ผู้ชมภาพต้องเดินเวียนขวาชมภาพไปตามลำดับจนถึงภาพสุดท้ายที่ทิศเหนือของพระอุโบสถ มีรายละเอียดดังนี้

เนื้อหาภาพจับทิศตะวันออก มีจำนวน 32 ภาพ ประกอบด้วย

ภาพที่ 1-3 พระรามตามกวางจนถึงทศกัณฐ์ลักนางสีดา

ภาพที่ 4-9 พระรามประชุมพล

ภาพที่ 10-23 หนุมานสืบมรรคากรุงลงกา

ภาพที่ 24-32 หนุมานถวายแหวน และทำลายอุทยานกรุงลงกา

ทิศใต้มีจำนวน 44 ภาพ เนื้อหามีดังนี้

ภาพที่ 33-49 หนุมานเผากรุงลงกาทศกัณฐ์เชิญพระอินทร์มาช่วยเนรมิตเมืองใหม่

ภาพที่ 50-63 ขับพิเภก

ภาพที่ 64-68 สุกรสารปลอมพล

ภาพที่ 69-76 นางลอย

ทิศตะวันตก มีจำนวน 32 ภาพ เนื้อหามีดังนี้

ภาพที่ 77 พระรามปล่อยตัวนางเบญกาย

ภาพที่ 78-93 จองถนน

ภาพที่ 94-98 ภาณุราชเนรมิตปาลวงกองทัพพระราม

ภาพที่ 99-102 องค์ตื้อสาร

ภาพที่ 103-108 ไมยราพสะกดทัพ

ทิศเหนือ มีจำนวน 44 ภาพ เนื้อหามีดังนี้

ภาพที่ 109-112 หนุมานตามพระรามไปยังเมืองบาดาล

ภาพที่ 113-120 ศึกกุมภกรรณ

ภาพที่ 121-124 ศึกนาคบาศ

ภาพที่ 125-128 วิรุณมุขอกรบขัดตาทัพ

ภาพที่ 129-136 พระลักษมณ์ทำลายพิธีกุมภินิยาและสังหารอินทรชิต

ภาพที่ 137-152 ศึกสหัสเดชะ

รูปแบบผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพน-วิมลมังคลาราม

ภาพแกะสลักผลงานประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ผู้วิจัยได้สำรวจว่ามีการแกะสลักเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีการแบ่งหัวข้อในการวิเคราะห์เนื้อหาดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 มีเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ ในแต่ละตอน จำนวนทั้งหมด 152 ชิ้น มีภาพในการต่อสู้อหรือที่เรียกว่าภาพจับจำนวน 29 ภาพ ดังมีรายชื่อ และรายละเอียดดังนี้

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
1.		ภาพประกอบที่ 1 ช่องที่ 7 เมื่อพาลีต้องศรของพระรามที่ทรงออก ได้ตัดพ้อต่อว่าพระรามพระรามจึงทำความเข้าใจเรื่องเดิม แล้วจึงกลายร่างไปเป็นพระนารายณ์ทรงศร	พาลีรบกับสุครีพ
2.		ภาพประกอบที่ 2 ช่องที่ 12 ยักษ์ชื่อปักหลักจะจับองค์กนิเป็นอาหาร จึงเกิดการสู้รบกันขึ้น ยักษ์ปักหลักขอยอมแพ้และเล่าเรื่องที่ตนถูกสาบให้องค์กนิฟัง	ยักษ์ปักหลักรบกับองค์กนิ
3.		ภาพประกอบที่ 3 ช่องที่ 17 ในระหว่างที่มุ่งไปสู่กรุงลงกานั้น วานรทั้ง 3 ซึ่งชี้หลังสำพาทิมานั้น ได้พบกับนางผีเสื้อสมุทรไม่ให้ผู้ใดข้ามไปยังกรุงลงกา หนุมานแสดงอิทธิฤทธิ์เหาะเข้าไปในปากของนางยักษ์จนวายปราณ	หนุมานรบกับนางผีเสื้อสมุทร
4.		ภาพประกอบที่ 4 ช่องที่ 22 อสุรผู้รักษากรุงลงกา ซึ่งมี 4 หน้า 8 มือ พร้อมทั้งบริวารเข้าล้อมหนุมานแต่ก็พ่ายแพ้ไป ถูกหนุมานประหารสิ้นชีวิต	หนุมานรบกับเหล่าอสูร 4ตน

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
5.		ภาพประกอบที่ 5 ช่องที่ 23 อากาศตะไล เสือเมืองกรุงลงกา เข้าขัดขวางหนุมานเมื่อ หนุมานล่องลำเข้ามาในเขตแต่ถูกหนุมานฆ่า ตาย	หนุมานรบ อากาศ ตะไล
6.		ภาพประกอบที่ 6 ช่องที่ 31 เหล่าอสูรที่ เฝ้าอุทยานรุ่มล้อมเข้าจับหนุมานแต่ถูก หน ุมานฆ่าตายเป็นจำนวนมาก	หนุมาน เหล่าอสูร 4 ตน
7.		ภาพประกอบที่ 7 ช่องที่ 32 สหัสกุมาร โอรสซึ่งมีจำนวน 1000 องค์ ของทศกัณฐ์ ยกพลเข้ารุมล้อมหนุมานแต่ถูกหนุมานฆ่า ตายจนหมดสิ้น	สหัสกุมาร พลยักษ์ 3 ตนรบกับ หนุมาน
8.		ภาพประกอบที่ 8 ช่องที่ 34 ศรนาคบาท ของอินทรชิตเป็นนาคเข้าเลื้อยรัดหนุมาน หนุมานต้องการทดสอบกำลังของอินทรชิต จึงแก่งัดทำเป็นยอมให้นาครัดร่างของตนไว้	หนุมานรบ กับพลยักษ์ 3 ตน

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
9.		ภาพประกอบที่ 9 ช่องที่ 35 หนุมานผู้ แก้มกล้วย หลังจากที่ทำลายศรนาคบาทได้ แล้วเข้าไปฆ่าพลยักษ์	หนุมานรบ กับพลยักษ์ 2 ตน
10.		ภาพประกอบที่ 10 ช่องที่ 36 หนุมานไล่ ฆ่าพลยักษ์บริวารของอินทรชิต	หนุมานรบ กับพลยักษ์ 4ตน
11.		ภาพประกอบที่ 11 ช่องที่ 37 พลยักษ์ เข้าล้อมทำร้ายหนุมาน โดยใช้อาวุธ ต่างๆ	หนุมานรบ กับพลยักษ์ 3ตน
12.		ภาพประกอบที่ 12 ช่องที่ 38 หนุมานถูก นำตัวไปใส่ในครกเหล็กเพื่อจะทุบให้ตาย แต่ความพยายามนั้นก็ไร้ผล	หนุมานรบ กับพลยักษ์ 2ตน
13.		ภาพประกอบที่ 13 ช่องที่ 39 หนุมานหัก คอช้างอินทรชิต	หนุมานรบ กับพลยักษ์ 2ตนและ ช้างของ อินทรชิต

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
14.		ภาพประกอบที่ 14 ช่องที่ 64 การประลองฤทธิ์ของทหารพระรามล່วงรู้ไปถึงกรุงลงกา ทศกัณฐ์มีบัญชาให้สุกรสารเสนาผู้ใหญ่ ไปสืบข่าว สุกรสารแปลงเป็นลิงเข้าไปปะปนกับฝ่ายพระราม แต่พิเภกก็ล່วงรู้ได้	หนุมาน และทหาร ลิง 2 ตัวรบ กับสุกรสาร
15.		ภาพประกอบที่ 15 ช่องที่ 96 ภาณุราชเนรมิตป่าร่มรื่นแต่เต็มไปด้วยไม้พิษไว้มองล่อฝ่ายพระรามส่วนตนเองเนรมิตร่างกายใหญ่โตชูแผ่นดินไว้ รอท่าที่จะกลับแผ่นดินถ้าฝ่ายพระรามล່วงรู้เข้ามา	ภาณุราชรบ กับองคต
16.		ภาพประกอบที่ 16 ช่องที่ 97 หนุมานล່วงรู้ถึงความผิดปกติของป่าสมดังคำของพิเภก จึงแทรกแผ่นดินลงไปได้พบกับภาณุราชซึ่งยืนซ่อนแผ่นดินอยู่ เกิดการสู้รบกับหนุมาน หนุมานฆ่าภาณุราชตายและหัวศีรษะมาถวายพระราม	ภาณุราชรบ กับหนุมาน
17.		ภาพประกอบที่ 17 ช่องที่ 101 อสูรทั้ง 4 ตน ถูกองคตจับฟาดกับปราสาทจนตาย	องคตรบกับ อสูรทั้ง 4 ตน

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
18.		ภาพประกอบที่ 18 ช่องที่ 109 หนทางที่ไปยังเมืองบาดาลนั้นยากลำบากยิ่งนัก โดยเฉพาะด่านชั้นในซึ่งมีมัจฉานุโอรสบุญธรรมของไมยราพผู้มีกำลังเข้มแข็ง เป็นผู้แลรักษาอยู่หนมาติดตามพระรามลงมาถึงสระใหญ่นอกเมืองบาดาล	หนุมานรบกับมัจฉานุ
19.		ภาพประกอบที่ 19 ช่องที่ 111 หนุมานสู้กับไมยราพ	หนุมานรบกับไมยราพ
20.		ภาพประกอบที่ 20 ช่องที่ 117 ท้าวหนารซึ่งมีองค์เป็นหัวหน้า เข้าสู่รบกับพลยักษ์ซึ่งแตกพ่ายไป	องครักษ์กับพลยักษ์ 3 ตน
21.		ภาพประกอบที่ 21 ช่องที่ 118 หนุมานเข้าเข่นฆ่าพลยักษ์เป็นจำนวนมาก ในที่สุดก็รุกรมมายังหน้ารถทรงของกุ่มภกรณ	หนุมานรบกับพลยักษ์ 3 ตน

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
22.		ภาพประกอบที่ 22 ช่องที่ 122 พระราม รับรูดยังสมรภูมิที่ซึ่งพระลักษณและ บริวารนอนสลบอยู่ พระรามแผลงศรพลาย วาท ตามคำแนะนำของพิเภกกลายเป็น ครุฑบินมายังสมรภูมิ	หนุมาน และ พลลิง 4ตัว โดนพระยา นาครัดโดยมี ครุฑที่เกิด จากศรของ พระรามบิน มาจับนาค
23.		ภาพประกอบที่ 23 ช่องที่ 123 พระยา ครุฑไล่จิกนาคที่รัดพระลักษณและบริวาร จนหมดสิ้น	พระลักษณ โดนพระยา นาครัดมี ครุฑเกิดจาก ศรของ พระรามบิน มาจับนาค
24.		ภาพประกอบที่ 24 ช่องที่ 126 วิรุณมุข ถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ	หนุมานรบ กับวิรุณมุข
25.		ภาพประกอบที่ 25 ช่องที่ 129 อินทรชิต ตั้งพิธีกุมภินยาเพื่อไม่ให้ใครฆ่าตนได้ พระรามจึงบัญชาให้สลิบแปดมงกุฎไปทำลาย พิธี	อินทรชิตรบ กับเหล่าสลิบ แปดมงกุฎ 3 ตัว

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
26.		ภาพประกอบที่ 26 ช่องที่ 134 พระ ลักษณอกรบกับอินทรีชิต พระลักษณยิง ศรพรหมาสตร์ไล่ทำลายล้างอินทรีชิตสู้ไม่ได้ เหาะหนีไปซ่อนตัวที่ก้อนเมฆ	พระลักษณ รบกับอินท รีชิต
27.		ภาพประกอบที่ 27 ช่องที่ 147 พระ ลักษณปะทะกับมุลพลา มุลพลาได้ทีพุ่ง หอกแก้วใส่พระลักษณ	พระลักษณ รบกับมุล พลาโดยมีหนุ มานเข้าช่วย
28.		ภาพประกอบที่ 28 ช่องที่ 151 หนุมาน ใช้อุบายลวงล่อกระบองเพชรซึ่งมีอนุภาพ เป็นตายได้จากสหัสเดชะแล้วก็ทำลายเสีย สหัสเดชะจึงหมดฤทธิ์	หนุมาน รบกับสหัส เดชะมีตัว นางและยักษ์
29.		ภาพประกอบที่ 29 ช่องที่ 152 สหัสเดชะ สิ้นชีวิต เพราะหนุมานใช้ตรีศูติศร	หนุมาน รบกับสหัส เดชะ

ตารางที่ 2 มีเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ ในตอนๆ จำนวนทั้งหมด 152 ชิ้น มีภาพในการ
เล่าโลม เข้าพระเข้านาง มีจำนวน 4 ชิ้น

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
1.		ภาพประกอบที่ 30 ช่องที่ 2 ทศกัณฐ์ได้โอกาสเมื่อนางสีดาอยู่ในบรรณศาลาตามลำพัง ได้ปลอมเป็นฤๅษีเข้าไปโอโลมนางสีดา จากนั้นได้อุ้มนางขับรถทรงเหาะไปในอากาศ	ทศกัณฐ์ นางสีดา
2.		ภาพประกอบที่ 31 ช่องที่ 73 พระรามแทบจะสิ้นสมประฤติเมื่อเห็นร่างของนางสีดาลอยน้ำมา พระองค์เศร้าโศกอย่างแสนสาหัสเช่นเดียวกับพระลักษณ์	พระราม พระ พระลักษณ์ นางเบญจกาย (แปลงเป็น นางสีดา)
3.		ภาพประกอบที่ 32 ช่องที่ 75 นางเบญจกายทนความร่ำร้อนของกองเพลิงไม่ได้ จึงเหาะหนีแต่หนุมานซึ่งคอยระวังอยู่ได้จับตัวนางไว้ได้	หนุมาน นางเบญจกาย
4.		ภาพประกอบที่ 33 ช่องที่ 92 หนุมานขอร้องให้นางสุพรรณมัจฉา ขนหินกลับมาคืนดังเดิม ซึ่งก็ได้รับความร่วมมือโดยดี	หนุมาน นางสุพรรณ มัจฉา

ตารางที่ 3 มีเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ในตอนๆ จำนวนทั้งหมด 152 ชิ้น มีภาพจับแบบพาหนะ เจ้านายและลูกน้อง มีจำนวน 2 ชิ้น

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
1.		ภาพประกอบที่ 34 ช่องที่ 112 หนุมานเป็นฝ่ายมีชัยสามารถฆ่าโมรายาพได้ หนุมานจึงอัญเชิญพระรามกลับยังพลับพลา	หนุมาน พระราม
2.		ภาพประกอบที่ 35 ช่องที่ 149 หนุมานเนรมิตกายสูงเทียมรถของมุลพลา แล้วอัญเชิญพระลักษมณ์ประทับป่าของตน เข้าสู้กับมุลพลา พระลักษมณ์แผลงศรพลายวาทไปต้อนมุลพลา	หนุมาน พระลักษมณ์ พลทหารลิง

ศิลปาหลักที่เลือกมาสร้างสรรค์ผลงาน มีดังนี้

แผ่นที่ 126 ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ แผ่นที่ 38 ตอน ไพรพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)

ผู้วิจัยเลือก

ผลงานชิ้นที่ 1 หนุมานจับวิรุณมุข เพราะเป็นภาพจับที่แสดงการต่อสู้และพาหนะของวิรุณมุขคือ ม้า

ผลงานชิ้นที่ 2 หนุมานฆ่าพลักษ์ แสดงถึงการต่อสู้ ซึ่งเป็นเนื้อหาที่นิยมสร้างผลงานภาพจับมากที่สุด

ภาพศิลปาหลักเรื่องรามเกียรติ์ประดับพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ราชวรมหาวิหารจำนวน 2 แผ่น ได้แก่ ในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามการแกะสลักผลงานประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ผู้วิจัยได้สำรวจว่ามีการแกะสลักเนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ โดยมีการแบ่งหัวข้อในการวิเคราะห์เนื้อหาดังต่อไปนี้

1) ภาพศิลาจำหลักแผ่นที่ 38 ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหลก

ผลงานชื่อ ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหลก ภาพที่ 38

หนุมานถูกพลยักษ์จับผูกมัดนำไปใส่ในครก และ ตำด้วยสากเหล็กนายราชมลิให้ไพร่พลยักษ์เอาครกเหล็กสากเหล็กมาตำร่างหนุมานให้แหลกละเอียดเป็นผงธุลีหนุมานจึงสำแดงฤทธิ์สะบัดพวนเหล็กที่รัดไว้แล้วฉวยเอาสากเหล็กไล่ตียักษ์เป็นโกลา

2) ภาพศิลาจำหลักแผ่นที่ 126 หนุมานจับวิรุณมุขมาให้สุครีพ

ผลงานชื่อ หนุมานจับวิรุณมุข ภาพที่ 126

วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพตาข่ายเพชรล้อมหนุมานรีบเข้าไปจับตัวมาถวายพระลักษมณ์พระลักษมณ์ให้สุครีพชำระโทษ

เนื้อหาเรื่องรามเกียรติ์ จำนวนทั้งหมด 2 ชิ้น ที่นำมาสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมด้วยกลวิธีการปั้น การทำแม่พิมพ์ซิลิโคน หล่อด้วยเรซินผสมทราย ทำการตกแต่งด้วยกรอบที่มีการติดตั้งระบบไฟกำหนดแสงและเงาให้กับผลงาน

ตารางที่ 4 เนื้อหาที่นำมาสร้างสรรค์ผลงาน

ลำดับที่	ภาพ	เนื้อหา	ตัวละคร
1.	 ภาพที่ 36 ช่องที่ 126	- วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ	-หนุมานรบกับวิรุณมุข
2.	 ภาพที่ 37 ช่องที่ 38	- หนุมานถูกนำตัวไปใส่ในครกเหล็ก เพื่อจะทุบให้ตาย แต่ความพยายามนั้นก็ไร้ผล	-หนุมานรบกับพลยักษ์ 2 ตน

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพจับและภาพศิลาจำหลักเรื่องรามเกียรติ์ สรุปได้ว่า ภาพจับ หมายถึง ท่าทางนาฏลักษณะของตัวละครนั้นๆ ในแต่ละตัวจะมีเอกลักษณ์ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์และตัวลิง ตัวละครเหล่านี้มีความสัมพันธ์กันในเชิงเนื้อหา และเชิงโครงสร้างระหว่างตัวภาพกับตัวภาพ โดยแบ่งได้ดังนี้ 1)ภาพจับแบบการต่อสู้ระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ องค์ประกอบเส้นโครงสร้างของภาพระหว่างตัวพระกับตัวยักษ์ต้องแสดงความรู้สึกพละกำลังที่

ต่อสู้กัน 2) ภาพจับแบบเล่าโลมระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ ลิงกับมนุษย์ ยักษ์กับมนุษย์ ลิงกับสัตว์ผสม โดยส่วนใหญ่เนื้อหาของภาพจับนำมาจากวรรณกรรม การแสดงของหนังใหญ่และโขน ในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์เกือบทั้งสิ้น 3) ภาพจับแบบยานพาหนะโดยมีเจ้านายกับพาหนะ เช่น ภาพพระนารายณ์ทรงครุฑ ทศกัณฐ์นั่งบนขุนพลยักษ์หรือตัวภาพต่างๆ นั่งหรือยืนบนตัวภาพและมีรายละเอียดในการจัดตัวภาพดังนี้ ตัวภาพจับต้องมีตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไป 1) ตัวภาพ 2 ตัว เรียกว่าจับสอง 2) ตัวภาพ 3 ตัว เรียกว่า จับสาม 3) ตัวภาพ 4 ตัว เรียกว่า จับสี่ 4) ตัวภาพมากกว่า 4 ตัว เรียกว่า จับหมู่ ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาเฉพาะภาพจับในช่องที่ 38 ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโขลกและช่องที่ 128 หนุมานจับวิรุณมุข มาสร้างสรรค์

2.2 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับรูปแบบงานประติมากรรมภาพลักษณะนูนต่ำ

ประติมากรรมประเภทลักษณะนูนต่ำ (Bas – Relief) ได้แก่ งานประติมากรรมที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับประติมากรรมประเภตนูนสูง แต่จะแบนหรือบางกว่าประติมากรรมประเภทนี้ ไม่ปรากฏมากนักในอดีต ซึ่งมักจะได้แก่ ประติมากรรมที่เป็นลวดลายประดับตกแต่ง เช่น แกะสลักด้วยไม้ หิน ปูนปั้น เป็นต้น ในปัจจุบันมีทำกันมากเพราะใช้เป็นงานประดับตกแต่งได้ดี ซึ่งอาจจะปั้นเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ตามวัตถุประสงค์ของสถาปัตยกรรมที่นำประติมากรรมนั้นไปประกอบนอกจากนี้ ประติมากรรมประเภทยังใช้ได้ดีในการปั้นเหรียญชนิดต่าง ๆ รวมถึงการปั้นเครื่องหมาย ตรา เครื่องหมายต่าง ๆ กันอย่างแพร่หลาย (ภูธิปนิธิ์ศรี คงโกคานันท์, 2552 : 62)

2.2.1 ความหมายของงานประติมากรรม

ประติมากรรม (Sculpture) เป็นผลงานศิลปะที่แสดงออกด้วยการสร้างรูปทรง 3 มิติ มีปริมาตร มีน้ำหนักและกินเนื้อที่ในอากาศ โดยการใช้วัสดุชนิดต่าง ๆ วัสดุที่ใช้สร้างสรรค์งานประติมากรรม จะเป็นตัวกำหนด วิธีการสร้างผลงาน ความงามของงานประติมากรรม เกิดจากการแสงและเงา ที่ เกิดขึ้นในผลงานการสร้างงานประติมากรรมทำได้ 4 วิธี คือ

1) การปั้น (Casting) เป็นการสร้างรูปทรง 3 มิติ จากวัสดุ ที่เหนียว อ่อนตัว และยืดจับตัว กันได้ดี วัสดุที่นิยมนำมาใช้ปั้น ได้แก่ ดินเหนียว ดินน้ำมัน ปูน แป้ง ขี้ผึ้ง กระจาด หรือ ขี้เลื่อยผสมกาว เป็นต้น

2) การแกะสลัก (Carving) เป็นการสร้างรูปทรง 3 มิติ จากวัสดุที่ แข็ง เปราะ โดยอาศัย เครื่องมือ วัสดุที่นิยมนำมาแกะ ได้แก่ ไม้ หิน กระจก แก้ว ปูนปลาสเตอร์ เป็นต้น

3) การหล่อ (Molding) เป็นการสร้างรูปทรง 3 มิติ จากวัสดุที่หลอมตัวได้และกลับแข็ง ตัวได้ โดยอาศัยแม่พิมพ์ ซึ่งสามารถทำให้เกิดผลงานที่เหมือนกันทุกประการตั้งแต่ 2 ขึ้น ขึ้นไป

วัสดุที่นิยมนำมาใช้หล่อ ได้แก่ โลหะ ปูน แปะ แก้ว ชีพี้ง ดิน เรซิน พลาสติก ฯลฯ รำมะนา (ชิต เหริยญประชา)

4) การประกอบขึ้นรูป (Construction) เป็นการสร้างรูปทรง 3 มิติ โดยนำวัสดุต่าง ๆ มา ประกอบเข้าด้วยกัน และยึดติดกันด้วยวัสดุต่าง ๆ การเลือกวิธีการสร้างสรรค์งานประติมากรรม ขึ้นอยู่กับวัสดุที่ต้องการใช้ ประติมากรรม ไม่ว่าจะสร้างขึ้นโดยวิธีใด จะมีอยู่ 3 ลักษณะ คือ แบบนูนต่ำ แบบนูนสูง และแบบลอยตัว ผู้สร้างสรรค์งานประติมากรรม เรียกว่าประติมากร

ชัยชาญ จันทศรี (2557) ได้กล่าวไว้ว่า งานศิลปะที่เป็นงานสามมิติจริง ก็นั้นวางเนื้อที่ในอากาศ โดยผู้สร้างสรรค์งานได้นำเอาสื่อวัสดุต่างๆ เช่น ไม้ หิน ดินเหนียว ภาชนะ หรือกระดูกสัตว์ แร่ธาตุ ชนิดต่าง ๆ วัสดุเคมีสังเคราะห์ ฯลฯ นำมาเข้าสู่กระบวนการต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ศิลปะ เช่น ปั้น , ดุนหล่อ, แกะสลัก, อัด, เจาะ, ตัด, เชื่อม, ต่อติด ฯลฯ เพื่อทำให้เกิดรูปทรงสามมิติแสดงถึงเรื่องราว เนื้อหา ดูแล้วให้อารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ตามจุดประสงค์ความมุ่งหมายของผู้สร้างสรรค์ประติมากรรม โดยใช้เครื่องมือวัสดุอุปกรณ์ที่หลากหลายตามความจำเป็นของประติมากรรมนั้น

ประติมากรรมลักษณะนูนต่ำ (BasRelief) เป็นประติมากรรมที่เป็นสามมิติจริงมีความนูนของรูปทรงประติมากรรมกึ่งเนื้อที่ระวางอากาศสูงชันมาจากฐานระนาบรองรับขึ้นไม่เกิน 1 ใน 5 ส่วนของความหนาในแนวลึกของรูปทรงและขนาดที่จะปั้นในมุมนั้น ๆ งานประเภทนี้สามารถดูชื่นชมผลงานที่สมบูรณ์ได้เพียงด้านหน้าด้านเดียวเท่านั้น ในเวลาปฏิบัติงานผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องมีภาระควบคุมกำกับความสูงของรูปทรงในแนวลึกให้ได้ระยะมิติที่สมบูรณ์ถูกต้องตามหลักทัศนียภาพ การผลักระยะขณะปั้นพยายามให้รูปทรงต่ำมากที่สุดแต่ดูแล้วให้มีความรู้สึกกลมมนเหมือนประติมากรรม ลักษณะลอยตัว จะเห็นได้แก่รูปเหรียญต่าง ๆ

วิรัตน์ พิชญ์ไพฑูรย์ (2528) ได้ให้ความหมายไว้น่าสนใจว่า เป็นศิลปวัตถุที่มีรูปลักษณะสามมิติ เกิดจากกลวิธีการปั้น แกะสลัก ประติมากรรมแบ่งออกเป็นสายใหญ่ ๆ ได้ 2 สาย คือ ประติมากรรมที่เกิดจากการแกะสลักและประติมากรรมที่เกิดจากการปั้น และประกอบเข้าด้วยกันเป็นรูปทรง

อารี สุทธิพันธุ์ (2532) ได้กล่าวไว้ว่า หมายถึงรูปปั้นและรูปสลักที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยวิธีเพิ่ม วิธีลด หรือวิธีประสม โดยมีฐานรองรับในลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น ฐานตั้ง ฐานราบ และฐานลอย อาจมองดูได้รอบด้าน มองได้ด้านเดียว หรือมองทะลุเข้าไปในปริมาตรภายใน ประติมากรรมสามารถหล่อจากแม่พิมพ์ได้หลายรูปตามความต้องการ ซึ่งจะแสดงทั้งรูปทรงหรือมวลภายนอกหรือปริมาตรภายใน

2.2.2 รูปแบบงานประติมากรรม

การสร้างสรรคประติมากรรมนูน มีข้อจำกัดและปัญหาปลีกย่อยน้อยกว่า ประติมากรรมลอยตัวประติมากรรมนูนมีลักษณะเป็นภาพยื่นออกมาจากพื้นหลัง ประติมากรจึงเลือกเรื่องราวที่จะสร้างสรรค์ได้อย่างอิสระ ไม่ต้องกังวลเกี่ยวกับตำแหน่งติดตั้งหรือฐานรองรับ สร้างเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับเมณฑล หรือทัศนียภาพต่างๆ ได้อย่างสะดวก เพราะเป็นประติมากรรมที่มองได้จากด้านเดียวเป็น 3 มิติ ที่ยื่นออกมาจากพื้น แตกต่างกับ 3 มิติแบบลอยตัว จึงดูเหมือนว่าประติมากรรมนูนต่ำ มีลักษณะ 2 มิติแฝงอยู่ด้วย เมื่อเปรียบเทียบกับประติมากรรมลอยตัว (พีระพงษ์กุลพิศาล, 2546 : 60-61)

ชัยชาญ จันทศรี. (2557) ได้แบ่งรูปแบบงานประติมากรรมได้เป็น 4 ลักษณะ ดังนี้

1) ประติมากรรมลักษณะลอยตัว (Round Relief)

เป็นงานประติมากรรมสามมิติจริง มีความนูนของรูปทรงประติมากรรมกินเนื้อที่ระวางในอากาศสามารถมองดูชื่นชมผลงานได้รอบด้านในเวลาปฏิบัติงาน ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องมีการระดมความคิดรอบรูปทรงเรื่องราวรอบด้านอย่างถูกต้องสมบูรณ์ตามที่ต้องการ นำเสนอ เช่น รูปปั้นอนุสาวรีย์พระนเรศวรมหาราช รูปปั้นอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ ฯลฯ



ภาพที่ 38 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะลอยตัว

ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี, 2557, ประติมากรรมผลการวิจัย, น. 48.

2) ประติมากรรมลักษณะนูนสูง (High Relief)

เป็นงานประติมากรรมที่เป็นสามมิติจริง มีความนูนของรูปทรงประติมากรรมกินเนื้อที่ระหว่างในอากาศสูงขึ้นมาจากฐานระนาบรองรับตั้งแต่ 2 ถึง 4 ใน 5 ส่วนของความหนาในแนว ลึกของรูปทรงและขนาดที่จะปั้นในมุนั้นๆ งานประเภทนี้สามารถ ดูชื่นชมผลงานที่สมบูรณ์ได้เพียง 3 มุม ด้านตรง และมุมเฉียง ด้านข้างทั้งสองด้าน ในเวลาปฏิบัติงานผู้สร้างสรรค์งานจะต้อง มีภาระความรับผิดชอบ ควบคุมความสูงของรูปทรงให้ได้สัดส่วนในแนวลึก ดูแล้วเหมือนงานประติมากรรมลักษณะลอยตัว จะเห็นได้จากรูปปั้นลักษณะนูนสูงประดับฐานอนุสาวรีย์ทั่วไป เช่น อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย พระบรมอนุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช(ชัยชาญ จันทศรี. 2557 : 49)



ภาพที่ 39 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะนูนสูง

ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี, 2557, ประติมากรรมผลการวิจัย, น. 49.

3) ประติมากรรมลักษณะนูนต่ำ (Bas Relief)

เป็นประติมากรรมที่เป็นสามมิติจริงมีความนูนของรูปทรงประติมากรรมกินเนื้อที่ระหว่างอากาศสูงขึ้นมาจากฐานระนาบรองรับไม่เกิน 1 ใน 5 ส่วนของความหนาในแนวลึกของรูปทรงและขนาดที่จะปั้นในมุนั้นๆ งานประเภทนี้สามารถดูชื่นชมผลงานที่สมบูรณ์ได้เพียงด้านหน้าด้านเดียวเท่านั้น ในเวลาปฏิบัติงานผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องมีภาระควบคุมกำกับความสูงของรูปทรงในแนวลึกให้ได้ระยะมิติที่สมบูรณ์ถูกต้องตามหลักทัศนียภาพ การผลักระยะขณะปั้นพยายามให้รูปทรงต่ำมากที่สุดแต่ดูแล้วให้ความรู้สึกกลมมนเหมือนประติมากรรมลักษณะลอยตัว จะเห็นได้แก่รูปเหรียญต่าง ๆ (ชัยชาญ จันทศรี. 2557 : 49)



ภาพที่ 40 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะนูนต่ำ

ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี, 2557, ประติมากรรมผลการวิจัย, น. 49.

4) ประติมากรรมลักษณะร่องลึก (Incised relief)

เป็นงานประติมากรรมที่มีสามมิติจริง มีความนูนเหมือนนูนต่ำ เพียงแต่ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ประติมากรรม มีเจตนาสลักขุดขีด แกะสลักขุดเจาะร่องลงไปในฐานะพื้นระนาบของงาน เพื่อให้เกิด รูปร่าง รูปทรง เรื่องราวเนื้อหาต่าง ๆ หลังจากนั้นใช้วิธีแกะสลักเกลารูปทรงภายในลงไปหาเส้นที่ได้ขุด เจาะเป็นเส้นไว้เพื่อให้เกิดปริมาตรและรูปทรงเหมือนจริง งานประเภทนี้สามารถมองดูผลงานได้เพียง มุมตรงด้านเดียวเท่านั้น จะเห็นได้จากผลงานแกะสลักหินยุคกลางและปลายของอียิปต์ หรือภาพ แกะสลักหินทรายบางส่วนของนครวัดนครธมประเทศกัมพูชา (ชัยชาญ จันทศรี. 2557 : 50)



ภาพที่ 41 ภาพแสดง : ประติมากรรมลักษณะร่องลึก

ข้อมูลจาก ชัยชาญ จันทศรี, 2557, ประติมากรรมผลการวิจัย, น. 50.

การแบ่งรูปลักษณะของงานประติมากรรมสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 รูปแบบ คือ รูปทรงประติมากรรมที่นูนขึ้นจากแผ่นหลังเพียงเล็กน้อยเรียกว่า "ประติมากรรมแบบ นูนต่ำ" ถ้ารูปทรงนูนจากแผ่นหลังมากแต่ยังติดอยู่กับแผ่นหลังเรียกว่า "ประติมากรรมแบบนูนสูง" และประติมากรรมที่ไม่มีส่วนใดติดอยู่กับแผ่นหลัง แต่สามารถมองได้รอบตัวเรียกว่า "ประติมากรรมแบบลอยตัว" (สันติ เล็กสุขุมและสุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, 2543 : 187-188)

วิเชียร อินทรกระตึก (2539) รูปนูนต่ำหมายความว่า การปั้น หรือแกะสลักรูปที่ยื่นออกมาจากพื้นหลังน้อยกว่า รูปนูนสูง รูปที่ยื่นออกมาที่มีความนูนของภาพลดหลั่นกันตามส่วนของมัน แต่ต้องอยู่ใน ลักษณะดังกล่าวคือต้องปั้น หรือแกะสลักรูปนั้นให้มีพื้นแบนราบเสมอกันหมดทั่วไปทั้งองค์ประกอบไม่ให้เกิดการผลักระยะใกล้ไกลจนมีลักษณะสอเข้าไปเหมือนอย่างภาพทิวทัศน์ซึ่งไม่เหมาะแก่กลวิธีของรูปนูนต่ำ ตัวอย่างที่ดีของรูปนูนต่ำก็คือ รูปเหรียญต่าง ๆ นั้นเองในงานประติมากรรมรูปนูนต่ำเปรียบได้กับการวาดเส้นหรือวาดเขียน (Drawing)

ในงานจิตรกรรม การวาดเส้น หรือวาดเขียนนั้นใช้เส้น และการแรเงาเพื่อให้เกิด ค่าของแสงเงา (Charoscuro) ซึ่งทำให้เกิดระยะคือ ตื้น ลึก แบน กลม ใกล้ ไกล ต่างๆ กัน แต่ในงานประติมากรรม รูปนูนต่ำนั้นค่าของแสง และเงาไม่ได้เกิดจากการแรเงา หรือการเน้นเส้นเหมือนวาดเขียน หากเกิดจากคุณค่าของปริมาตร (Volume) ของดิน หรือวัสดุที่ใช้สร้างงานประติมากรรมนั้น ๆ ปริมาตรจึงเป็นสิ่งสำคัญในงานประติมากรรมทุกรูปแบบ ความประสานกลมกลืน หรือความแตกต่างกันของปริมาตรประกอบกับเส้นรอบนอกของรูปทรง เมื่อได้รับแสงสว่างอันถูกต้องตามหลักการใช้แสงในการดูงานประติมากรรมแล้ว ย่อมทำให้เกิดแสง และเงาขึ้นในรูปนูนต่ำ และทำให้ดูมีความกลม และมีระยะใกล้ ไกลเกิดขึ้น เช่นเดียวกับการแรเงาในการวาดเส้น หรือวาดเขียน

2.2.3 กลวิธีการสร้างสรรค์งานประติมากรรม

กลวิธีในการสร้างผลงานประติมากรรม มีหลากหลายวิธีตามความถนัด ตามจุดมุ่งหมาย และทักษะเฉพาะของประติมากร โดยกลวิธีต่าง ๆ ต้องมีความสัมพันธ์กับวัสดุอุปกรณ์ กลวิธีจึงเป็นวิธีการและกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ (พลูสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า, 2553 : 56)

กลวิธีที่ 1 การปั้น

การปั้น (Modeling) คือกรรมวิธีที่ประติมากรจะสร้างรูปทรง (Form) โดยการพอกด้วยวัสดุที่อ่อนตัว และเปลี่ยนรูปทรงได้ง่าย เช่น ดินเหนียว ดินน้ำมัน หรือขี้ผึ้ง ฯลฯ ซึ่งเมื่อปั้นเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็จะต้องนำไปหล่อด้วยเรซิน ไฟเบอร์กลาส ปูนปลาสเตอร์ โลหะ หรือวัสดุคงทน อื่น ๆ เพื่อให้คงทนมากขึ้น (วิเชียร อินทรกระตึก, 2539 : 7)

การปั้น หมายถึง กระบวนการในทางบวก วิธีการปั้นเป็นการเอาส่วนย่อยเพิ่มเข้าเพื่อให้เป็นส่วนรวม การปั้นเหมาะสำหรับวัสดุที่มีคุณสมบัติเปลี่ยนสภาพได้ เช่น ดินเหนียว ดินน้ำมัน ขี้ผึ้ง ฯลฯ (พลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า, 2553 : 56)

ผู้วิจัยสรุปกลวิธีการปั้นว่า การปั้น (Modeling) การปั้นเป็นกระบวนการสร้างรูปทรงในลักษณะเพิ่มหรือพอกวัสดุอ่อนตัว เช่น ดินเหนียว ดินน้ำมัน หรือขี้ผึ้ง ซึ่งสามารถเปลี่ยนรูปทรงได้ง่าย เมื่องานปั้นเสร็จจะต้องนำไปหล่อด้วยวัสดุคงทน เช่น เรซิน โลหะ หรือปูนปลาสเตอร์ เพื่อเพิ่มความแข็งแรงและความคงทน

กลวิธีที่ 2 การทำพิมพ์

การทำพิมพ์ หมายถึง การนำเอาสิ่งที่มีปริมาตร หรือรูปทรงต่างๆ ซึ่งอาจเป็นผลงานศิลปะ เช่น งานปั้นงานแกะสลัก หรือสิ่งต่าง ๆ จากธรรมชาติ เรียกว่า รูปต้นแบบ มาถอดแบบ ด้วยการนำของเหลวที่สามารถเปลี่ยนสภาพจากของเหลวเป็นของแข็งได้มาเทหุ้ม หรือเคลือบรูปต้นแบบเอาไว้ เรียกว่า การทำพิมพ์ เมื่อของเหลวนั้นแข็งตัว จึงถอดเอารูปต้นแบบออกมา ก็จะปรากฏรูปทรงและพื้นผิวที่ตรงข้ามกับรูปต้นแบบอยู่ในของแข็งนั้น เรียกว่า แม่พิมพ์ หรือแบบหล่อ (สุวิทย์ วิทยาจักร, 2550 : 5)

การทำพิมพ์โดยทั่วไปมีอยู่ 2 วิธี คือ พิมพ์ทุบ และพิมพ์ขึ้น พิมพ์ทุบนั้นเวลาถอดพิมพ์ต้องทุบแม่พิมพ์และได้รูปหล่อเพียงรูปเดียว ซึ่งต่างกับพิมพ์ขึ้น เวลาถอดพิมพ์ถอดเป็นชิ้นเล็กๆ และจะหล่อสักกี่รูปก็ได้ วิธีทำพิมพ์ทั้งสองอย่างนี้สัมพันธ์กัน ช่วงส่วนมากเมื่อปั้นดินแล้วมักจะพิมพ์ทุบก่อน เมื่อแต่งรูปจากแม่พิมพ์ทุบเรียบร้อยแล้ว จึงพิมพ์ขึ้น (อารี สุทธิพันธุ์, 2528 : 43) การทำแม่พิมพ์และการหล่อปูนปลาสเตอร์ เป็นกระบวนการในการทำผลงานให้คงสภาพอยู่ได้ยาวนาน มีความแข็งแรงทนทานมากขึ้น กลวิธีดังกล่าวสามารถแบ่งตามลักษณะการทำแม่พิมพ์ได้ 2 วิธี คือ การพิมพ์ทุบ และแม่พิมพ์ขึ้น (พลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า, 2553 : 73)

แม่พิมพ์ คือ รูปแก้วหรือแบบสำหรับทำรูปหล่อ โดยทั่วไปทำจากปูนปลาสเตอร์ โดยเคลือบรูปคลุมบนรูปต้นแบบที่ต้องการหล่อจนหนาตามต้องการ แล้วแกะออกในภายหลัง ถ้าต้องการจะหล่อรูปด้วยปูนปลาสเตอร์เช่นกัน ก็นำปูนปลาสเตอร์เหลวเทลงไปในบริเวณที่กลวงของแม่พิมพ์นี้ถ้าแม่พิมพ์เป็นแบบใช้เพียงครั้งเดียว จะทุบแม่พิมพ์ทิ้ง เรียกแม่พิมพ์แบบนี้ว่า แม่พิมพ์แบบสิ้นเปลือง ซึ่งเป็นแม่พิมพ์ขึ้นเดียวถ้าแม่พิมพ์มีหลายชิ้น คือ 2 ชิ้นขึ้นไป เรียก แม่พิมพ์แยกชิ้น ซึ่งทำให้รูปหล่อแยกออกจากแม่พิมพ์ได้โดยไม่ต้องทำลายแม่พิมพ์ การหล่อแบบนี้จะต้องใช้สารเคลือบกันติดเคลือบผิวภายในเสียก่อน แม่พิมพ์ยางซึ่งพัฒนาขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ยี่สิบ ก็เป็นแม่พิมพ์ประเภทที่นิยมใช้กัน

ในการหล่อรูปปูนปลาสเตอร์กันอย่างกว้างขวาง ซึ่งบางครั้งก็ใช้วัสดุตัวอื่นทำแทนยาง เช่น กาว เจลาตินและยางลาเท็กซ์ ถ้ารูปหล่อโลหะมักใช้แม่พิมพ์ในกระบวนการหล่อด้วยทราย หรือกระบวนการสูญเสียซึ่งแม่พิมพ์อาจทำด้วยเจลาตินปลาสเตอร์ ทราย หรือซีเมนต์ (มะลิฉัตร เอื้ออานนท์, 2545 : 331)

การทำพิมพ์ คือ การถอดแบบจากของจริง ที่มีปริมาตรหรือรูปทรงขนาดต่างๆ ซึ่งอาจเป็น วัสดุสิ่งของตามธรรมชาติ หรือผลงานต่างๆ เช่น รูปปั้น รูปแกะสลัก เป็นต้น ซึ่งเราเรียกรูปเหล่านี้ว่า รูปต้นแบบ (วิเชียร อินทรกระติก, 2539 : 75)

ผู้วิจัยสรุปความหมายการทำพิมพ์ว่า การทำพิมพ์ หมายถึง กระบวนการถอดแบบจากต้นแบบที่มีปริมาตรหรือรูปทรงต่าง ๆ เพื่อสร้างแม่พิมพ์สำหรับหล่อหรือสร้างรูปทรงใหม่ที่เหมือนกับต้นแบบ โดยอาศัยวัสดุที่สามารถเปลี่ยนสภาพจากของเหลวเป็นของแข็ง เช่น ซิลิโคน ยางพารา

กลวิธีที่ 3 การหล่อ

การหล่อ Casting มีความหมายโดยทั่วไป หมายถึง กระบวนการสร้างงานประติมากรรมที่จะทำให้ผลงานที่เกิดจากการปั้น ที่เรียกว่ารูปต้นแบบนั้นมีความคงทนแข็งแรงมากขึ้นและสามารถสร้าง ขึ้นงานได้เป็นจำนวนมากๆด้วยการนำรูปต้นแบบมาถอดพิมพ์ เพื่อเก็บรูปร่างและรายละเอียดเอาไว้ให้ได้เรียกว่าแม่พิมพ์แล้วจึงนำแม่พิมพ์นั้นมาเทหล่อด้วยวัสดุของเหลวที่สามารถเปลี่ยนสภาพเป็นของแข็งได้ (สุวิทย์ วิทยาจักร, 2555 : 6)

การหล่อ หมายถึง การหล่อเพื่อใช้ในการถอดแบบ เช่น ในงานประติมากรรม มีการหล่อโดยใช้แม่พิมพ์ รวมถึงการจำลองหรือถ่ายแบบออกมาใหม่ให้มีรูปแบบเหมือนกับต้นแบบ ซึ่งรูปที่ได้นี้ จะมีความคงทนถาวรมากกว่ารูปต้นแบบ (มะลิฉัตร เอื้ออานนท์, 2540 : 152)

การหล่อ เป็นวิธีการสร้างรูปภาพประติมากรรมให้ได้จำนวนเพิ่มขึ้นจากรูปต้นแบบ โดยไม่จำกัดจำนวนหรือเป็นการเปลี่ยนสภาพรูปแบบ จากวัสดุที่ไม่คงทนไปใช้วัสดุที่แข็งแรงและทนทานกว่า (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, 2529 : 242)

การหล่อ หมายถึง สิ่งที่ทำจำลองรูปทรงชนิดต่างๆ จากศิลปวัตถุประเภทงานประติมากรรมลวดลาย หรือลักษณะต่าง ๆ จากหุ่นที่เรียกว่า รูปต้นแบบ ให้เป็นสิ่งถาวร (วิเชียร อินทรกระติก, 2539 : 66)

กลวิธีการหล่อ หมายถึง วิธีการและกระบวนการในการผลิตประติมากรรม เพื่อเป็นการจำลองรูปทรง ให้คงทนถาวร และได้จำนวนมากตามต้องการ (พูลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า, 2553 : 80)

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับรูปแบบงานประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำสรุปได้ว่า แนวคิดในการนำเนื้อหาเรื่องราวรามเกียรติ์มาทำการแกะสลักเป็นผลงานประติมากรรมนูนต่ำ

ประดับประดาพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามซึ่งมีความวิจิตรงดงามมาก ผู้วิจัยได้เข้าพบแล้วสำรวจว่ามีการแกะสลักเนื้อหาเรื่องราวเกียรติ โดยแบ่งเป็นช่อง มีจำนวน 152 ช่อง และลักษณะของประติมากรรม (Sculpture) เป็นผลงานศิลปะที่แสดงออกด้วยการสร้างรูปทรง 3 มิติ มีปริมาตร มีน้ำหนักและกินเนื้อที่ในอากาศ โดยการใช้วัสดุชนิดต่าง ๆ วัสดุที่ใช้สร้างสรรคงานประติมากรรม จะเป็นตัวกำหนด วิธีการสร้างผลงาน งานประติมากรรม

2.3 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับมูลฐานทางทัศนศิลป์งานประติมากรรม

ชูลูด นิมเสมอ (2544) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับทัศนธาตุหรือมูลฐานทางทัศนศิลป์ไว้ว่าทัศนธาตุ คือ ธาตุต่างๆที่ศิลปินใช้ในการสร้างรูปทรงเพื่อให้เห็น ประกอบด้วย 1) จุด (Point) เป็นธาตุเบื้องต้นที่สุดของการมองเห็นมีมิติเป็นศูนย์ ไม่มีความกว้างความยาว 2) เส้น (Line) จุดที่ต่อกันในทางยาวหรือร่องรอยของจุดที่เคลื่อนที่มีมิติเดียว คือความยาว ทำหน้าที่เป็นขอบเขตของที่ว่าง ขอบเขตของสิ่งของขอบเขตของรูปทรง ขอบเขตของน้ำหนัก ขอบเขตของสี ขอบเขตของกลุ่มรูปทรงที่รวมกันอยู่หรือเป็นแกนโครงสร้างของรูปทรง 3) บริเวณว่าง (Space) ที่ว่างที่เกิดด้วยเส้นให้มีรูปร่างขึ้น ได้แก่ แผ่นของน้ำหนัก แผ่นราบที่มี 2 มิติ หรือประกอบเป็น 3 มิติ และบริเวณที่ว่างที่เป็นบวกลบ 4) สี (Color) เป็นทัศนธาตุหนึ่งที่มีคุณลักษณะของทัศนธาตุทั้งหลายรวมกันครบถ้วน คือ เส้น น้ำหนัก แบบรูปที่ว่างและ ลักษณะผิว นอกจากนั้นยังมีคุณลักษณะพิเศษเพิ่มขึ้นอีก 2 ประการ คือ ความเป็นสี และความจัดของสี 5) ลักษณะผิว คือ บริเวณพื้นผิวของสิ่งต่างๆ ที่มีลักษณะต่างกันเมื่อสัมผัสจับต้อง เช่น หยาบ ละเอียด มัน ด้าน ขรุขระ เรียบ ฯลฯ

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2542 : 9) ได้ให้ความหมายของส่วนประกอบสำคัญของศิลปะ (Elements of Art) ว่าประกอบด้วย 1) จุด (Point) 2) เส้น (Line) 3) น้ำหนักอ่อนแก่ 4) สี (Color) 5) ผิว (Texture) 6) บริเวณว่าง (Space)

2.3.1 เส้น (Line)

การสร้างสรรคผลงานประติมากรรมประเภทต่างๆ เส้นเป็นส่วนประกอบพื้นฐานที่มีความสำคัญ สิ่งแรกเป็นตัวบ่งบอกขอบเขตรูปร่างว่ามีลักษณะเช่นไร ประติมากรจะต้องมีความเข้าใจ จึงจะนำเส้นมาออกแบบเพื่อกำหนดรูปแบบโครงสร้าง 2 มิติเกิดความกว้างและความยาว ในภายหลังจึงนำมวลปริมาตรมาจัดวางตามขอบเขตที่กำหนดไว้ด้วยเส้นจึงทำให้ผลงานเกิดเป็น 3 มิติ เกิดความสูงหรือความหนา ในการสร้างสรรคผลงานประติมากรรมประเภทนูน ประติมากรนิยมใช้เส้นในการหลอกระยะมิติ เช่น เส้นทัศนียภาพ(Perspective)ผลงานประติมากรรมประเภทนูนจะมีลักษณะคล้าย

กับงานวาดเขียนแตกต่างกันที่ผลงานประเภทหนึ่งจะมีปริมาตรความสูงแต่ผลงานวาดเขียนไม่มี มีผู้ให้คำนิยามเกี่ยวกับเส้นไว้หลายความหมายที่น่าสนใจ ได้แก่

Cleaver. D.G. (1966) ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับเส้นว่า หมายถึง ความเคลื่อนไหวของจุดจากจุดหนึ่งไปจุดหนึ่ง เหมือนขอบริมของวัตถุที่แบนเหมือนแกนกลางของรูปร่างเหมือนเส้นรอบนอกของรูปทรง

อารี สุทธิพันธุ์ (2527) ได้กล่าวว่า เส้น เกิดจากจุดหลายพันล้านจุดนับไม่ถ้วนเคลื่อนไหวในเวลาว่าง (Space) ตามทิศทางที่ผู้ลากต้องการ เส้นอาจเกิดจากการลาก ขูด เขียน ด้วยดินสอพากกา แปรงและวัสดุอื่นๆ

พระพงษ์ กุลพิศาล (2546) เส้นเป็นจุดที่ต่อเนื่องกันอย่างไม่มีการสิ้นสุด ความหมายนี้ให้ความรู้สึกรู้ว่าเส้นมีพลังอย่างไม่สิ้นสุดเหตุที่เส้นบ่งบอกถึงทิศทางได้ก็เพราะถูกสร้างขึ้นมาจากท่าทาง อีกประการหนึ่งเส้นอาจจะหมายถึงทิศทางการเคลื่อนที่และพลังงานความรู้สึกเคลื่อนไหวอาจจะสร้างขึ้นด้วยรูปร่างที่ไม่ต้องใช้เส้นเลยก็ได้เพราะรูปร่างเหล่านั้นเมื่ออยู่ร่วมกันก็สามารถบ่งบอกถึงทิศทาง ได้ความรู้สึกเกี่ยวกับเส้นซ่อนอยู่ในการจัดรูปร่าง

ชูลุด นิมเสมอ (2531) ได้อธิบายรายละเอียดของเส้น 3 แบบ ดังนี้

1) เส้นเกิดจากจุดที่ต่อกันในทางยาวหรือเกิดจากร่องรอยของจุดที่ถูกแรงหนึ่งผลักดันให้เคลื่อนที่ไป เส้นขั้นต้นที่เป็นพื้นฐานจริงๆ มี 2 ลักษณะ คือ เส้นตรงกับเส้นโค้ง เส้นทุกชนิดเราสามารถแยกออกเส้นตรงกับเส้นโค้งได้ทั้งเส้นเส้นลักษณะอื่นๆ ที่เราเรียกว่าเส้นขั้นที่ 2 ล้วนเกิดจากการประกอบกันเข้าของเส้นตรงและหรือเส้นโค้ง เช่น เส้นตรงแล้วโค้งสลับกัน เส้นพินปลาเกิดจากเส้นตรงมาประกอบกัน เส้นโค้งประกอบเข้าด้วยกันจะได้เส้นลูกคลื่นหรือเส้นตรงมาประกอบกัน เส้นโค้งประกอบเข้าด้วยกันจะได้เส้นลูกคลื่นหรือเส้นเกล็ดปลาเส้นโค้งที่มีความต่อเนื่องโดยมีแรงผลักดันให้ถ่างออกสม่ำเสมอจะเป็นวงกันหอย เป็นเส้นพลังของจักรวาลที่เห็นได้จากกลุ่มดาว นั้วน

2) เส้นเป็นขอบเขตของพื้นที่ว่าง ขอบเขตของสิ่งของ ขอบเขตของรูปทรง ขอบเขตของน้ำหนักและขอบเขตของสี

3) เส้นเป็นขอบเขตของกลุ่มสิ่งของหรือรูปทรงที่รวมกันอยู่ เป็นเส้นโครงสร้างที่เห็นได้ด้วยจินตนาการ

สุชาติ สุทธิ (2535) ได้แบ่งประเภทของเส้นแบ่งออกได้ 3 ประเภท คือ

1) เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line) คือ สิ่งที่เกิดขึ้นเป็นเส้นจริงๆ มีลักษณะเป็นกายภาพที่ปรากฏจากกิริยาของการกระทำเพื่อการถ่ายทอดความรู้สึกจากประสาทสัมผัสของมือผ่านวัสดุให้เป็นร็วรอย ชิดเขียนลงสู่พื้นผิวระนาบโดยตรง

2) เส้นเชิงนัย (Implied Line) คือ มิได้เกิดจากการสร้างขึ้นให้ปรากฏเป็นเส้นจริงตามข้อที่ 1 แต่เกิดจากนัยของการบ่งชี้ให้รับรู้ว่าเป็นเส้นด้วยการประเมินทางการเห็น โดยกิริยาของสิ่งที่กำลังปรากฏและเป็นตัวนำสายตาในการมองจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

3) เส้นที่ไม่มีตัวตน (Invisible Line or Psychic Line) เส้นที่ไม่มีตัวตนเป็นลักษณะเส้นที่ไม่ปรากฏอยู่จริงเรารับรู้ได้ด้วยความรู้สึกทางสมองว่ามีเส้นปรากฏอยู่ แต่ความจริงแล้วไม่มีเส้นในลักษณะนี้ต้องอาศัยจินตนาการเข้าช่วย เส้นที่ไม่มีตัวตนมีอยู่หลายลักษณะ แบ่งย่อยออกเป็น 2 แบบ คือ

3.1) เส้นแกนกลางของรูปทรง (Axis Line) รูปทรงใดที่มีลักษณะยาว จะมีความรู้สึกว่ามีเส้นอยู่ภายในรูปทรงนั้นหรือรูปทรงหลายๆ รูปทรงวางเรียงกันจะรู้สึกมีเส้นแกนกลางของกลุ่มรูปทรงเหล่านั้น เส้นแกนกลางพบได้ในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม เส้นดังกล่าวให้ความรู้สึกมั่นคง แข็งแรง

3.2) เส้นจากขอบริมวัตถุไม่ว่าจะเป็นวัตถุ 2 มิติหรือ 3 มิติ เราสามารถรับรู้ขอบริมวัตถุนั้นในลักษณะเส้นต่างๆ ที่เส้นดังกล่าวมิได้มีอยู่จริงเรารับรู้เนื่องจากความแตกต่างในค่าของแสงและเงา ระหว่างรูปและพื้นเราจะมองไม่เห็นเส้นดังกล่าว หากรูปและพื้นมีความเข้มอ่อนของแสงใกล้เคียงกันมากๆ หรือเท่ากัน ในทางตรงกันข้ามเราจะมองเห็นได้ชัดเจนหากรูปและพื้นมีค่าของแสงและเงาแตกต่างกันมาก

จากทฤษฎีของนักวิชาหลายท่านสรุปได้ว่าเส้นเป็นส่วนประกอบพื้นฐานที่มีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแขนงต่างๆ เส้นมีมิติทางความยาวและมีความสัมพันธ์กับความกว้างเส้นสามารถบ่งบอกถึงโครงสร้างหลักของผลงานและสามารถถ่ายทอดความรู้สึกโดยไม่ซับซ้อนเหมือนส่วนประกอบทางศิลปะชนิดอื่นๆ

เกณฑ์การวิเคราะห์เส้นในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

1) ลักษณะของเส้น

2) ประเภทของเส้น

2.1) เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual Line)

2.2) เส้นเชิงนัย (Implied Line)

2.3) เส้นที่ไม่มีตัวตน (Invisible Line or Psychic Line)

2.3.1) เส้นแกนกลางของรูปทรง (Axis Line)

2.3.2) เส้นจากขอบริมวัตถุ

2.3.2 สี (Color)

ในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมศิลปินต้องมีความเข้าใจถึงคุณสมบัติทางด้านจิตวิทยาเกี่ยวกับสีและเลือกใช้ให้เหมาะสมกับแนวคิดหรือเนื้อหาที่ต้องการแสดงออก จะทำให้ผลงานมีความน่าสนใจมากขึ้น

วิรุณ ตั้งเจริญ (2535) ได้กล่าวถึงคุณสมบัติทางจิตวิทยาเกี่ยวกับสีไว้ว่า นักจิตวิทยาที่ดีว่าแต่ละสีมีพลังปลุกเร้าการตอบสนองของอารมณ์ (Emotional Responses) สีมียุณหภูมิเชิงจิตวิทยา (Psychological Temperature) อยู่ในตัวของมัน เช่น สีแดง สีส้ม สีเหลือง ให้ความรู้สึกร้อนและสัมพันธ์กับแสงอาทิตย์หรือไฟ สีน้ำเงินหรือสีเขียวสัมพันธ์กับป่า น้ำ ท้องฟ้าและให้ความรู้สึกร่มเย็น เป็นต้น ดังนั้นศิลปินนักออกแบบและนักสร้างสรรค์กระบวนแบบ (Stylist) จำเป็นต้องเรียนรู้และเข้าใจในเรื่องจิตวิทยาเกี่ยวกับสีความสัมพันธ์ระหว่างสีกับปฏิกิริยาตอบสนองอารมณ์ของมนุษย์

โกสุม สายใจ (2540) ให้รายละเอียดปลีกย่อยว่า เริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ตอนต้นศตวรรษที่ 19 แม้ว่าศิลปินแต่ละคนจะศึกษาทฤษฎีหรือหลักการใช้สีมาแบบเดียวกันก็ตาม แต่ก็จะมีการปรุงแต่งการใช้สีให้แตกต่างกันทั้งนี้เป็นเพราะเหตุผลต่อไปนี้เนื้อหาที่ต้องการแสดงออกด้านเนื้อเรื่องที่ศิลปินต้องการแสดงออก จะเป็นตัวกำหนดให้ใช้โครงสร้างสีแตกต่างกัน เช่น เนื้อเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติหรือเหตุการณ์ต่างๆ ในสังคมศิลปินก็จะกำหนดสีให้เหมือนแบบที่มองเห็นในธรรมชาติและในสังคม แต่ถ้าเป็นเนื้อหาที่เป็นจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ เช่น เรื่องของนรก สวรรค์หรือเรื่องของการแสวงหารูปแบบความงามใหม่ๆ โดยไม่แสดงเนื้อเรื่อง การกำหนดโครงสร้างสีก็จะแตกต่างออกไปซึ่งมีอิสระมากกว่า

สุชาติ เกาทอง (2536) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าสีเปรียบได้กับองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมและเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบอื่น เพราะว่าสีมีส่วนเกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทุกอย่างที่ประกอบเป็นภาพและมีอิทธิพลเหนือจิตใจ

จากทรรศนะของนักวิชาการหลายท่านพอสรุปได้ว่า สีเป็นสื่อที่ใช้ถ่ายทอดความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ ในด้านจิตวิทยาของสีสามารถตอบสนองของอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมมีอิทธิพลต่อจิตใจและอารมณ์ของมนุษย์ ส่วนประกอบศิลปะอื่นๆ เช่น เส้น แสงเงา รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว ฯลฯ

เกณฑ์การวิเคราะห์สีในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

- 1) ประเภทของการใช้สี
- 2) วรรณะของสี
- 3) การใช้สีสร้างความกลมกลืน

2.3.3 แสง-เงา

เป็นองค์ประกอบของศิลป์ที่อยู่คู่กันแสงเมื่อส่องกระทบกับวัตถุจะทำให้เกิดเงา แสงและเงาเป็นตัวกำหนดระดับของค่าน้ำหนัก ความเข้มของเงาจะขึ้นอยู่กับความเข้มของแสง ในที่ที่มีแสงสว่างมาก เงาจะเข้มขึ้น และในที่ที่มีแสงสว่างน้อยเงาจะไม่ชัดเจนในที่ที่ไม่มีแสงสว่างจะไม่มีเงาและเงาจะอยู่ในทางตรงข้ามกับแสงเสมอ ค่าน้ำหนักของแสงและเงาที่เกิดบนวัตถุสามารถจำแนกเป็นลักษณะที่ต่าง ๆ ได้ดังนี้

- 1) บริเวณแสงสว่างจัด (Nightlight) เป็นบริเวณที่อยู่ใกล้แหล่งกำเนิดแสงมากที่สุดจะมีความสว่างมากที่สุด ในวัตถุที่มีผิวมันวาวจะสะท้อนแหล่งกำเนิดแสงออกมาให้เห็นได้ชัด
- 2) บริเวณแสงสว่าง (Light) เป็นบริเวณที่ได้รับแสงสว่างรองลงมาจากบริเวณแสงสว่างจัดเนื่องจากอยู่ห่างจากแหล่งกำเนิดแสงออกมาและเริ่มมีค่าน้ำหนักอ่อน ๆ
- 3) บริเวณเงา (Shadow) เป็นบริเวณที่ไม่ได้รับแสงสว่าง หรือเป็นบริเวณที่ถูกบดบังจาก แสงสว่าง ซึ่งจะมีค่าน้ำหนักเข้มมากขึ้นกว่าบริเวณแสงสว่าง
- 4) บริเวณเงาเข้มจัด (Core of Shadow) เป็นบริเวณที่อยู่ห่างจากแหล่งกำเนิดแสงมากที่สุดหรือเป็นบริเวณที่ถูกบดบังมาก ๆ หลาย ๆ ชั้นจะมีค่าน้ำหนักที่เข้มมากไปจนถึงเข้มที่สุด
- 5) บริเวณเงาตกทอด (Cast Shadow) เป็นบริเวณของพื้นหลังที่เงาของวัตถุตกลงไปเป็นบริเวณเงาที่อยู่ภายนอกวัตถุ และจะมีความเข้มของค่าน้ำหนักขึ้นอยู่กับความเข้มของเงา น้ำหนักของพื้นหลัง ทิศทางและระยะของเงา
- 6) แสงสะท้อนบริเวณขอบของวัตถุ (Rim Light / Reflected Light) เป็นบริเวณของขอบวัตถุที่โดนแสงกระทบ

แสงมีความสำคัญที่สุดสำหรับการวาดภาพ แสงได้มาจาก 2 แหล่ง คือ

- 1) แหล่งจากธรรมชาติ
- 2) แหล่งที่มนุษย์สร้างขึ้น

แสงที่มาจากธรรมชาติในช่วงระยะเวลาที่พอเหมาะ จัดได้ว่าเป็นแสงที่เหมาะสมแก่การวาดภาพกว่าแสงจากมนุษย์สร้างขึ้นเอง อย่างเช่นแสงจากไฟฟ้า จากแสงเทียน และจากเปลวไฟ ซึ่งให้แสงสว่างไม่สม่ำเสมอแสง เป็นตัวบังคับให้เกิดทิศทางของเงาเฉพาะฉะนั้นเมื่อมีแสงก็ย่อมมีเงาเกิดขึ้น แสงและเงาจึงเป็นส่วนคู่กัน วัตถุชิ้นใดชิ้นหนึ่งเมื่อนำมาตั้ง ก็ย่อมปรากฏด้านที่มีแสงและด้านที่มีเงา ด้านที่มีแสงเราจะรู้สึกว่าร่าเริงโล่งกว่า ส่วนด้านที่มีเงานั้นจะรู้สึกทึบออกไป หากเราวาดภาพระยะของแสงและเงาแตกต่างกันมาก ๆ ก็จะแสดงถึงความตื้นลึกมากขึ้น บางครั้งแสงที่ส่องทำให้เห็นภาพเงาผ่านไปตามวัตถุต่าง ๆ ก็ย่อมบ่งบอกถึงความตื้นลึกของภาพได้ด้วย

เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล (2547) ได้กล่าวไว้ว่า แสง ยังเป็นตัวจำกัดความของภาพ เช่น เมื่อแสงสว่างมาทุกทิศทาง เท่า ๆ กันหมดทั้งภาพ น้ำหนักของภาพก็ไม่แตกต่าง มองดูแล้วจะกลายเป็นภาพแบนๆ น้ำหนักที่แบนๆ ก็ให้ความรู้สึกจำกัดความของภาพที่นุ่มนวลแต่ไม่มีความตื่นเต้นเร้าใจอย่างน้ำหนักแสงที่สาดมาอย่างสว่างได้ ความรู้สึกของแสงกับความรู้สึกของศิลปินย่อมสัมพันธ์ และเป็นความชอบส่วนตัวของศิลปินที่นิยมจะใช้แสงและเงาในรูปแบบที่ตัวเองชอบ อย่างภาพเขียนในสมัยเรอเนซองส์ ซึ่งมีความนุ่มนวลอ่อนไหว เพราะศิลปินใช้น้ำหนักที่มีความแตกต่างกันไม่มากนัก ค่อย ๆ เพิ่มความสว่าง

วิเชียร อินทรกระตึก (2539) ได้กล่าวไว้ว่าน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา คือบริเวณที่ถูกแสงสว่าง และบริเวณที่เป็นเงาของ วัตถุทำให้เกิดน้ำหนักอ่อนแก่ขึ้นบนผิววัตถุ หรือการระบายสีให้มีผลเป็นความอ่อนแก่ของสีหนึ่งหรือหลายสีในด้านจิตรกรรม ระดับความเข้มของสีหรือแสงเงาที่ต่างกัน ทำให้เกิดเป็น น้ำหนักอ่อนแก่ต่างๆขึ้น ฉะนั้นคำจำกัดความของน้ำหนักดังกล่าวนี้ ก็คือ บริเวณมืดและสว่างของรูปประติมากรรม ทำให้เกิดแสงเงา ความอ่อนแก่ของสีเทาระดับต่างๆ เมื่อเทียบจากภาพขาวดำ ทำให้เห็นว่า น้ำหนักมีความสำคัญต่อโครงสร้างงานประติมากรรมอยู่ด้วย

โกศล พิณกุล (2543) ได้กล่าวไว้ว่า แสงเงา ที่ปรากฏนั้น ขึ้นอยู่กับเวลา สถานที่ ความเปลี่ยนแปลงของบรรยากาศ การกำหนดแสงเงาในแผ่นภาพจึงเป็นการลำบาก เพราะแสงเปลี่ยน เงามักเปลี่ยนไปตลอดเวลา จากเหตุผลที่กล่าวนี้ จึงทำให้นักการศึกษาทางศิลปะบางกลุ่มไม่นำเอาแสงเงาที่ปรากฏเป็นเกณฑ์ในการสร้างงาน จึงสร้างแนวคิดหรือทฤษฎีต่างๆ มารองรับ เช่น การรับรู้เรื่อง รูป และพื้น (figure and ground) การรับรู้เรื่องรูปทรงเปิด-ปิด (open and closed composition) การรับรู้เรื่องน้ำหนัก (value weights) หรือแนวคิดอื่นๆ อีกมาก

ดังนั้น การทำความเข้าใจในการรับรู้และสร้างงานเรื่องแสง-เงา นั้นจำเป็นต้องอาศัยประสบการณ์การสังเกตและการกำหนดกรอบของการแสดงออกในเรื่องแสง-เงาขึ้นมาเอง ซึ่งในลักษณะของการกำหนดการจัดวางภาพ (Composition) ขึ้นมาเองนั้น จะเรียกว่า การออกแบบ (Design) โดยอาศัยประสบการณ์และความรู้ การรู้จักแก้ปัญหาช่วยในการสร้างภาพ ซึ่งมีความจำเป็นจะต้องรู้และเข้าใจในเรื่องขององค์ประกอบของการจัดภาพมาช่วยประการหนึ่ง และนำหลักส่วนประกอบของการเห็น (Visual Elements) มาใช้ ซึ่งประกอบด้วย

- ตำแหน่ง (Position) คือ ส่วนที่ปรากฏเป็นภาพในพื้นที่ รู้ว่าวัตถุอยู่ใกล้-ไกลกัน เพียงไรรับรู้ทิศทางของตำแหน่งของวัตถุ เกิดภาพที่เรียกว่า ภาพ (Perspective) คือ ใกล้ใหญ่ ไกลเล็ก
- ขนาด (Size) หมายถึง ขนาดรูปร่างของสิ่งต่างๆ ที่ต่างกัน เช่น บ้านกับคนในบ้าน ย่อมมีความแตกต่างกันเรื่องขนาด
- สี (Color) คือ คุณค่าของความเข้ม (Intensity) ต่างๆ ของสีที่ปรากฏ

- รูปร่าง (Shape) หมายถึง รูปร่างทั้งหมด ทั้งที่เป็นรูปทรงภายนอกและรูปทรงภายในของสิ่งต่างๆ เช่น รูปทรงภายนอกของบ้าน ส่วนรูปทรงภายใน เช่น ประตู หน้าต่าง หรือคนที่อาศัยอยู่ในบ้าน

- เส้น (Line) หมายถึง ลักษณะของเส้นต่างๆ ที่ประกอบขึ้นเป็นภาพ

- ลักษณะผิว (Texture) หมายถึง พื้นผิวที่สัมผัสได้ การเห็นหรือจับต้องว่ามีลักษณะเช่นไร เช่น เรียบ ขรุขระ เป็นมัน หรืออื่นๆ

- ความหนาแน่น (Density) หมายถึง ความเด่นชัดของกลุ่มก้อนที่ปรากฏ เช่น ถ้าเป็นวัตถุสิ่งของก็คือ การรวมกันเป็นกลุ่ม เช่น ต้นไม้ที่ขึ้นหนาแน่น พุ่มไม้ กลุ่มผู้คน ตึกอาคาร แต่ถ้าเป็นสีก็หมายถึง ความเด่นชัดของสีนั้น เช่น รู้ว่าเป็นสีแดงหรือเขียว

2.3.4 รูปร่าง และรูปทรง (Shape and Form)

1) รูปร่าง (Shape)

รูปร่างเกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ของส่วนประกอบสำคัญของศิลปะอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายๆ อย่างพร้อมกัน ได้แก่ จุด เส้น สีหรือพื้นผิว ฯลฯ รูปร่างมีความสัมพันธ์กับรูปทรงอย่างใกล้ชิด ในทางศิลปะจำเป็นต้องแยกรูปร่างและรูปทรงออกให้ชัดเจน โดยรูปทรงจะมีความหนาเป็น 3 มิติ แต่รูปร่างมีลักษณะเป็นพื้นระนาบหรือพื้นที่ว่าง รูปร่างมีลักษณะของเส้นรอบนอกของวัตถุนั้นๆ มีลักษณะเป็น 2 มิติ คือ มีความกว้าง ความยาว ที่เป็นรูปร่างธรรมชาติ ได้แก่ รูปสัตว์ คน ต้นไม้ รูปร่างเรขาคณิต ได้แก่ รูปวงกลม รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม และรูปร่างอิสระ ได้แก่ รูปที่มีเส้น โค้ง คดไปมา

มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับความหมายของรูปร่างดังต่อไปนี้

Cleaver. D.G. (1966) ได้ให้ความหมายว่า รูปร่างใช้เรียกบริเวณที่มีลักษณะ 2 มิติ (Two Dimensional Areas) ซึ่งเป็นบริเวณที่ แบนราบโดยมีเส้นรอบนอกบ่งบอกรูปร่างชัดเจน อาจเป็นรูปของเนื้อที่ว่างหรือรูปของเนื้อที่ที่เป็นรูปก็ได้

วิรัตน์ พิชญ์ไพบุลย์ (2524) ได้ให้ความหมายว่ารูปร่างมีลักษณะเป็น 2 มิติ มีความสำคัญต่อศิลปิน รูปร่างเป็นองค์ประกอบหนึ่งของรูปทรง

ชลุด นิ่มเสมอ (2544) ได้ให้ความหมายและลักษณะของรูปร่าง ไว้ว่าคำว่า รูปร่างนี้มีความหมายทั่วๆ ไปตื่นกว่ารูปทรงคนกลุ่มหนึ่งมีรูปทรงเป็นอย่างเดียวกัน มีหัว มีลำตัว มีแขนขา มีโครงสร้างเหมือนกัน มีอ้วน มีผอม มีสูง มีต่ำ ดินเหนียวก้อนหนึ่งจะมีรูปร่างตามบุญตามกรรมของมันอยู่จนกว่าประติมากรจะปั้นให้เป็นรูปทรงที่มีความหมายขึ้น การที่จะรู้จักความหมายของรูปทรงของสิ่งใดจะต้องรู้ความหมายของมันมากกว่าเพียงรูปร่างภายนอก ดังนั้นรูปร่างมีลักษณะดังนี้ประการแรก คือ รูปนอกของสิ่งที่มีลักษณะ 2 มิติ จะมีรูปร่างเป็นวงกลมเหมือนกันแต่มีรูปทรง

ต่างกันเพราะโครงสร้างต่างกัน ประการที่สอง แบบรูปที่เป็น 2 มิติ แสดงเนื้อที่ของผิวที่เป็นระนาบมากกว่าจะเป็นปริมาตรหรือมวลและประการสุดท้ายเป็นรูปธรรมดาที่ไม่มี ความหมาย ไม่มีโครงสร้าง

จากทรรศนะของนักวิชาการหลายท่านพอสรุปได้ว่า รูปร่าง หมายถึง รูปลักษณะแบนราบเป็น 2 มิติ เกิดจากส่วนประกอบสำคัญของศิลปะฯ ได้แก่ เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว ฯลฯ ไม่แสดงน้ำหนักแสงเงาให้เป็นปริมาตร รูปร่างในทางศิลปะแบ่งออกได้ 3 ประเภท ประเภทที่ 1 รูปร่างธรรมชาติ รูปร่างที่ถ่ายทอดแบบมาจากธรรมชาติ ประเภทที่ 2 รูปร่างเรขาคณิต รูปร่างที่มนุษย์สร้างขึ้นมีโครงสร้างแน่นอน และประเภทที่ 3 รูปร่างนามธรรมรูปร่างที่ถูกเปลี่ยนแปลงให้ง่ายขึ้นหรือตัดทอนให้ผิดเพี้ยนไม่ตรงกับความจริง อาจจะขยายขึ้น ลดทอน ดัดแปลง แต่พอจำเนื้อหาได้ สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ คือลักษณะแรกรูปร่างบวก รูปร่างที่เกิดจากการล้อมรอบด้วยเส้นหรือเกิดจากประกอบสำคัญของศิลปะอื่นๆ และลักษณะที่สองรูปร่างลบหรือบริเวณพื้นที่หรือเนื้อที่บริเวณว่างเปล่าที่ถูกแทนที่หรือรองรับรูปร่างบวก บริเวณเนื้อที่ส่วนที่เหลือจากรูปร่างบวกจะมีค่าเป็นรูปร่างลบและลักษณะที่ 3 คือ รูปร่างไม่แสดงเนื้อหาหรือรูปร่างอิสระ หมายถึง รูปร่างที่เกิดขึ้นโดยไม่จำเป็นต้องอ้างอิงธรรมชาติ อาจเกิดขึ้นด้วยความบังเอิญมีรูปร่างแปลกพิกลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ให้มีรูปแบบใหม่

เกณฑ์การวิเคราะห์รูปร่างในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ประเภทของรูปร่าง

- 1.1) รูปร่างธรรมชาติ
- 1.2) รูปร่างเรขาคณิต
- 1.3) รูปร่างอิสระ

2) รูปทรง (Form)

ในงานศิลปะในสาขาต่างๆ จะมีรูปทรงของผลงานที่ไม่เหมือนกัน เช่น งานจิตรกรรมจะมีลักษณะรูปทรง 2 มิติในงานประติมากรรมเป็นรูปทรง 3 มิติ ผลงานด้านประติมากรรมจะยึดรูปทรงเป็นหลักเพราะเห็นเป็นอันดับแรกก่อนส่วนประกอบอื่นๆ

มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายเกี่ยวกับรูปทรงไว้ดังต่อไปนี้

ชูลุด นิมเมสมอ (2534) ได้อธิบายถึง มิติของรูปทรง ไว้ว่า รูปทรงในงานศิลปะมี 2 แบบ คือ แบบรูปทรง 3 มิติและรูปทรง 2 มิติ ได้แก่ รูปทรงที่มีความกว้าง ความสูงและความลึกที่เรียกว่า รูปทรงที่แน่นตัน(Solid Form) เช่น รูปทรงของประติมากรรมลอยตัว รูปทรงของงานจิตรกรรมที่เขียนลงตาให้เป็นปริมาตร ความลึก แบบรูปทรง 2 มิติ ได้แก่ รูปทรงที่มีความกว้าง

กับความยาวหรือที่ เรียกว่า รูปทรงแบนราบ(Flat Form) เป็นรูปทรงของงานจิตรกรรมไทยรูปทรงของงานจิตรกรรมที่ไม่แสดงปริมาตร

สุชาติ เถาทอง (2538) รูปทรงคือ โครงสร้างทางรูปทรงของศิลปะที่รวมทั้งรูปภายในและรูปภายนอกเป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียวและหลายหน่วยรวมตัวกันขึ้น มีความหมายแน่นทึบเป็นสามมิติอย่างวัตถุจริง ที่มีความยาวความกว้างและความหนาหรือความลึกเข้ามาเกี่ยวข้องเหมือนงานประติมากรรมแต่มีมิติที่สาม สำหรับงานจิตรกรรมนั้นหมายถึง การสร้างความตื้นลึกในภาพด้วย ทักษะธาตุ เช่น สี น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่าง ลักษณะพื้นผิว

วิเชียร อินทรกระตึก (2539) ได้กล่าวถึง ประเภทของรูปทรงที่แบ่งตามโครงสร้าง ดังนี้

รูปทรงที่เป็นโครงสร้าง(Skeletal Form) ได้แก่ รูปทรงที่มีโครงสร้างเหมือนกระดูกคนหรือสัตว์โครงสร้างของต้นไม้และกิ่งไม้ รูปทรงที่เป็นมวล(Mass Form) ได้แก่ รูปทรงที่มีโครงสร้างเป็นปริมาตร (Volume)

จากการศึกษาเรื่องรูปร่างรูปทรงทางทัศนศิลป์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1) รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) ได้แก่ รูปวงกลม รูปสามเหลี่ยม รูปทรงของผลึกต่างๆ เป็นต้น รูปทรงเหล่านี้เป็นรูปทรงที่ให้โครงสร้างเป็นพื้นฐานของรูปทรงอื่นๆ ศิลปินคิวบิสม์ใช้รูปทรงเรขาคณิตสร้างรูปทรงในธรรมชาติหรือวิเคราะห์รูปทรงในธรรมชาติออกเป็นรูปทรงเรขาคณิต

2) รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) หมายถึง รูปทรงของสิ่งมีชีวิตหรือมีลักษณะคล้ายสิ่งมีชีวิต มีโครงสร้างที่ประกอบขึ้นด้วยการขยายตัวและผลึกของเซลล์ต่างๆ เช่น คน พืช สัตว์ เป็นต้น

3) รูปทรงอิสระ (Free Form) หมายถึง รูปทรงที่มีได้จำกัดอยู่ในแบบเรขาคณิตหรืออินทรีย์รูป แต่เกิดขึ้นอย่างอิสระไม่มีโครงสร้างที่แน่นอนของตัวเองเป็นไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม เช่น รูปทรงของหยดน้ำ เมฆ ควัน ซึ่งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว ฯลฯ

จากทรรศนะนักวิชาการหลายท่านพอสรุปได้ว่า รูปทรงมีลักษณะเป็น 3 มิติ นอกจากจะมีส่วนกว้างและส่วน ยาวจะแสดงส่วนหน้าหรือลึกเพิ่มขึ้น เป็นรูปทรงลงในงานจิตรกรรม ส่วนรูปร่างจะมีลักษณะแบนราบ 2 มิติบนพื้นระนาบ คุณสมบัติที่เห็นได้ชัดของรูปทรง คือ มีลักษณะความเป็นมวล(Mass) มีความทึบตันปรากฏให้เห็นรวมกับคุณสมบัติภายในของรูปทรงที่เป็นปริมาตร (Volume)หรือบริเวณว่างภายในรูปทรงดังนั้นรูปทรงจึงเป็นการผสมผสานระหว่างมวลกับปริมาตร ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด ได้แก่ งานสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัยหรือผลงานประติมากรรมบางชิ้นที่เจาะทะลุเป็นโพรงผสมผสานกับความทึบตันและการแสดงปริมาตรมวลที่ทึบตันด้วยน้ำหนักแสงและเงาให้เห็นลงในระนาบ 2 มิติ

เกณฑ์การวิเคราะห์รูปทรงในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามรูปทรงแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

- 2.1) รูปทรงเรขาคณิต
- 2.2) รูปทรงอินทรีย์รูป
- 2.3) รูปทรงอิสระ

2.3.5 มิติและบริเวณว่าง (Dimension & Space)

มิติและบริเวณว่างเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญต่อผลงานประติมากรรมเป็นอย่างมาก ศิลปินผู้สร้างต้องมีความเข้าใจในเรื่องต่างๆ เช่น ระยะ มิติ ความใกล้ไกล และพื้นที่ว่างที่มีความสัมพันธ์กัน

มิติ (Dimension)

มิติเป็นส่วนประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ ที่ทำให้เกิดความรู้สึกต่อการมองเห็นและอยากจับต้อง ฉะนั้นผู้ที่สนใจงานทัศนศิลป์จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาเรียนรู้ทำความเข้าใจในสิ่งที่ทำให้เกิดมิติในด้านรูปทรงและมิติในด้านรูปภาพ ได้มีผู้นิยามเกี่ยวกับความหมายของมิติไว้หลายท่านที่น่าสนใจมีดังนี้

เปลื้อง ณ นคร (2522) ได้ให้ความหมาย มิติ ไว้ว่า เป็นการวัดลักษณะของขนาดที่หมายถึง กว้าง ยาว หนา ลึก เทียบคำภาษาอังกฤษ Dimension ขนาดกว้าง ยาว

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525) ได้ให้ความหมายว่า มิติ คือลักษณะที่ปรากฏเป็นความยาว ความกว้างและความหนาหรือการวัด เช่น ตรัสโกณมิติ สังคมมิติ ศิลปินแต่ละประเภทจะถ่ายทอดมิติให้สอดคล้องกับความคิดการแสดงออกและการใช้สอย มิติในทางทัศนศิลป์จะแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

- 1) มิติจริง(Physical Space) เป็นมิติที่สามารถคำนวณหาค่าของระยะความกว้าง ความยาวและความหนา ที่แท้จริงได้ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมจะเปิดเผยให้เห็นคุณลักษณะของมิติจริงอย่างชัดเจน
- 2) มิติลง(Pictorial Space) เป็นมิติที่ถูกกำหนดขึ้นเพื่อผลทางความรู้สึกความนึกคิดและจินตนาการ โดยส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิวและน้ำหนัก เป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ ภาพที่ปรากฏขึ้นจากการรวมกันของส่วนประกอบทางทัศนศิลป์ จะมีระยะใกล้ไกลแต่อยู่บนระนาบรองรับที่เป็น 2 มิติ ของแผนภาพ เช่น ผลงานจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ วาดเขียน ออกแบบ ฯลฯ จะอยู่ในลักษณะของมิติลงทั้งสิ้น

จากการศึกษาของนักวิชาการพอสรุปได้ว่ามิติในงานทัศนศิลป์ หมายถึง สิ่งที่ทำให้ภาพมีความตื้น ลึก หนา บาง ตามสภาพความเป็นจริงจากการมองเห็นและสัมผัสจับต้องได้การสร้างมิติ

ของศิลปินสมัยใหม่มีการผสมผสานสื่อวัสดุหลายประเภทเข้าด้วย มีลักษณะเป็น 2 มิติและ 3 มิติ เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดและการแสดงออกทำให้มิติของภาพที่ปรากฏไม่อยู่ในเงื่อนไขใดๆ ทั้งสิ้น จากการนำผลงานมาวิเคราะห์สังเกตได้เป็นอย่างดีเพราะเรื่องของศิลปะเป็นการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ไม่สามารถจำกัดตัวเอง ผู้ศึกษาต้องพัฒนาความเข้าใจให้ก้าวควบคู่กันไป

เกณฑ์การวิเคราะห์มิติในผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

1) มิติทำให้เกิดระยะใกล้ไกลแบ่งออกเป็น 3 ระยะ เช่น

ระยะที่ 1 ระยะที่ใกล้ที่สุดหรือในส่วนที่ยื่นออกมา กำหนดพื้นที่ให้มีสีขาว

ระยะที่ 2 ระยะที่อยู่ตรงกลาง กำหนดพื้นที่ให้มีสีเทา

ระยะที่ 3 ระยะที่อยู่ไกลที่สุด กำหนดพื้นที่ให้มีสีดำ

2) มิติแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

2.1) มิติจริง

2.2) มิติลวง

บริเวณว่าง(Space)

บริเวณว่างเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม จะต้องเข้าใจระยะช่องว่างหรือพื้นที่ว่าง โดยรอบวัตถุเรียกว่าบริเวณว่างลบ(Negative Space) และช่องว่างที่ตัววัตถุเรียกว่าบริเวณว่างบวก(Positive Space) บริเวณว่างบวกและบริเวณว่างลบจะต้องมีความสัมพันธ์กัน

มีผู้ให้คำนิยามเกี่ยวกับบริเวณว่างไว้หลายความหมายที่น่าสนใจ ได้แก่

Barnhart, C.L.; & Barnhart, R.T. (1988) ได้กล่าวว่า บริเวณว่างที่วัตถุสามารถเข้าไปแทนที่ได้และแสดงอาณาเขตชัดเจน บริเวณว่างในงาน 2 มิติ เช่น งานพิมพ์ ได้แก่ ช่องว่างระหว่างตัวอักษร ช่องว่างระหว่างบรรทัดหรือช่องว่างบนกระดาษ อารี สุทธิพันธุ์ (2532: 34) ได้กล่าวว่า บริเวณว่างยังเป็นส่วนประกอบในพื้นภาพรองรับหรือบริเวณรอบผลงานศิลปะนั้นๆ บริเวณว่างจริงๆ แล้วไม่ว่างอย่างที่เข้าใจ เขาสมมุติกันว่าเป็นบริเวณว่างส่วนบวกและส่วนลบ (Positive and Negative Space) บริเวณว่างทั้ง 2 ส่วนนี้จะผสมผสานกันตามเวลาและสถานที่ที่ต่างกับรูปและพื้น ก็เพราะว่าบริเวณว่างเกี่ยวข้องกับเวลา

Brainrd, Shirl. (1991) ได้กล่าวว่า บริเวณเป็นระนาบของกระดาษที่ใช้ออกแบบเราเรียกว่าพื้นระนาบของกระดาษที่ว่างเปล่านี้ว่า บริเวณว่าง 2 มิติหรือที่ว่างทำงาน(Working Space)และเรียกบริเวณว่างที่ล้อมรอบสถาปัตยกรรม ประติมากรรมที่มีความกว้าง ความยาวและความลึกเป็น 3 มิติ ว่าบริเวณว่างจริง (Actual Space)

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2540) ได้อธิบายรายละเอียดลักษณะของบริเวณว่างไว้ว่าแบ่งออกเป็น 4 ส่วน คือส่วนแรกคือบริเวณว่างบวก(Positive Space) หมายถึง บริเวณว่างที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยเส้น สี น้ำหนัก ฯลฯ ให้เป็นรูปร่างหรือรูปทรง บริเวณในส่วนที่ถูกกำหนดขึ้นนี้จะเป็นบริเวณว่างที่มีความหมายบริเวณว่างลบและบริเวณว่างที่เป็นกลาง ส่วนที่สองคือ บริเวณว่างลบ(Negative Space) หมายถึง บริเวณว่างที่เป็นระนาบในงานจิตรกรรมเป็นอากาศในงานประติมากรรม ปรากฏอยู่โดยรอบรูปร่างและรูปทรงและมีความสำคัญเท่าเทียมกับรูปร่างหรือรูปทรงที่เป็นบริเวณว่างบวก ส่วนที่สามคือ บริเวณว่างที่เป็นกลาง(Neutral Space) หมายถึง บริเวณว่างที่ยังคงไม่มีรูปร่างหรือรูปทรงใดปรากฏอยู่ บริเวณว่างที่เป็นกลาง ได้แก่ ระนาบของกระดาษ ผ้าใบหรือผนัง และในส่วนสุดท้ายคือ บริเวณว่าง 2 นัย(Ambiguous Space) บริเวณว่างที่ถูกกำหนดขึ้นให้เป็นรูปร่างหรือรูปทรงที่มีความสำคัญเท่าเทียมกัน

ชูลุด นิมเสมอ (2544) ได้กล่าวถึงลักษณะของบริเวณว่างไว้ที่ว่างเป็นสิ่งที่มียู่ในธรรมชาติ โดยศิลปินไม่ต้องลงทุนซื้อหา ที่ว่างที่มีอยู่ทั่วไปจะมีมิติกว้าง ยาว ลึก ที่หาขอบเขตมิได้ แต่ที่ว่างในงานศิลปะเป็นที่ว่างที่ถูกกำหนดแล้วให้มีลักษณะและมิติตามที่ศิลปินต้องการ ที่ว่างเป็นทัศนธาตุที่มีบทบาทสำคัญมากในงานองค์ประกอบมีความสัมพันธ์กับรูปทรงและทัศนธาตุอื่นๆ

จากการศึกษาเรื่องของบริเวณว่าง (space) ของนักวิชาการดังกล่าว พอสรุปได้ว่า บริเวณว่าง หมายถึง บริเวณว่างที่ล้อมรอบรูปร่างบริเวณว่างสามารถเป็นได้ทั้งบริเวณว่างจริงและบริเวณว่างลวงตา มีลักษณะเป็น 2 มิติและ 3 มิติรูปและพื้นมีความแตกต่างกัน แต่จะสนับสนุนซึ่งกันและกัน ลักษณะของบริเวณว่างมี 2 ลักษณะคือ บริเวณว่างจริงและบริเวณว่างลวงตา มิติของบริเวณว่างแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ 1.บริเวณว่าง 2 มิติ 2.บริเวณว่าง 3 มิติ

เกณฑ์การวิเคราะห์บริเวณว่างในผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

บริเวณว่างแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ

- 1) พื้นที่บริเวณว่างภายนอกผลงาน
- 2) พื้นที่ในงานประติมากรรม
- 3) พื้นที่บริเวณว่างภายในผลงาน

2.3.6 พื้นผิว (Texture)

พื้นผิวเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญต่องานประติมากรรมทำให้ผลงานมีความโดดเด่นน่าสนใจลักษณะพื้นผิวยังสื่อความหมายได้หลายอย่างทั้งเนื้อหาเรื่องราวในรูปทรงในงานศิลปะ การสร้างพื้นผิวสามารถสร้างขึ้นได้โดยผู้สร้างสรรค์ผลงานหรือนำมาจากธรรมชาติจริง ได้มีผู้นิยามเกี่ยวกับความหมายของลักษณะพื้นผิวไว้หลายท่านที่น่าสนใจมีดังนี้

พาศนา ตัณตลัษณ (2516) ได้ให้ความหมายคำว่าพื้นผิว หมายถึง เป็นลักษณะของบริเวณลักษณะผิวที่มีความรู้สึกหยาบ ผิวขรุขระ ผิวด้าน ผิวละเอียดและผิวมันลักษณะผิวสัมผัสได้ด้วยมือและการมองเห็น ซึ่งสอดคล้องกับชุต นิมเสมอ (2531) ได้กล่าวว่า พื้นผิวเป็นลักษณะของบริเวณลักษณะผิวของสิ่งต่างๆ ที่เมื่อสัมผัสจับต้องหรือเมื่อเห็นแล้วจะรู้สึกได้ว่า หยาบ หรือละเอียด มัน ด้าน ขรุขระ หรือเป็นเส้น ฯลฯ ในส่วนของ อารี สุทธิพันธุ์ (2532) ได้อธิบายว่า พื้นผิวเป็นคุณลักษณะของผิวนอกของผลงานศิลปะซึ่งอาจมีลักษณะหยาบ ด้าน มัน ขรุขระ ที่ปรากฏบนผิวหน้า ซึ่งให้ความรู้สึกต่อผู้พบเห็น ลักษณะผิวคือ องค์ประกอบสำคัญศิลปินอาจสร้างขึ้นจากความคมของเครื่องมือหรือการนำเอาลักษณะของวัตถุจริงมาปะติดหรือใช้สารเคมีต่างๆ

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2540) ได้แยกรายละเอียดของการเกิดพื้นผิว ว่าพื้นผิวเกิดขึ้นได้ 3 ลักษณะ คือ

1) เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ได้แก่ พื้นผิวของเปลือกไม้ ก้อนกรวด ก้อนหิน กิ่งไม้ ใบไม้ ผิวหนังสัตว์ ฯลฯ

2) เกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ การขุด ขีด ระบาย ฯลฯ ให้เกิดเป็นร่องรอยพื้นผิวในลักษณะต่างๆ เช่น การเขียนเส้นด้วยปากกา ดินสอ การเขียนสีด้วยแปรงต่างๆ การใช้ฟองน้ำแตะแต้มสีบนกระดาษ ใช้กระดาษเนื้อบางทาบบนพื้นผิวต่างๆ และใช้ดินสอหรือวัสดุอื่นๆ ูด้านบนของกระดาษจะได้พื้นผิวลักษณะต่างๆ

3) เกิดขึ้นโดยกระบวนการผลิตของเครื่องจักร ได้แก่ การผลิตวัสดุให้มีพื้นผิวที่แตกต่างกันแบ่งออกได้เป็น 2 ชนิด คือ

3.1) พื้นผิวล้อธรรมชาติ เป็นพื้นผิวที่สร้างขึ้นเพื่อเขียนแบบธรรมชาติ เช่น ลายของผิวหนังสัตว์ ใบไม้ ลายหินอ่อน ฯลฯ ลงบนผิวหน้าของกระดาษ ไม้และวัสดุอื่นๆ

3.2) พื้นผิวสร้างขึ้นใหม่ เป็นพื้นผิวที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยไม่อิงธรรมชาติ เช่น ลายลูกฟูกบนกระดาษ พื้นผิวของโลหะ เนื้อผ้าและพื้นผิวบนวัสดุต่างๆ

4.) พื้นผิวแบ่งออกได้ 2 ชนิด คือ

4.1) พื้นผิวจริง (Real Textures) หมายถึง พื้นผิวที่สามารถจับต้องได้ เช่น เปลือกของต้นไม้ ใบไม้ ก้อนหิน ก้อนกรวด ผลไม้ ผิวหนังคน สัตว์ ฯลฯ

4.2) พื้นผิวเทียม (Artificial Textures) หมายถึง พื้นผิวที่รับรู้ได้ด้วยการรับสัมผัสทางการเห็นว่า เรียบ หยาบ ขรุขระ ฯลฯ แต่ความจริงแล้วเป็นพื้นผิวที่สร้างขึ้นเลียนแบบธรรมชาติด้วยวัสดุต่างๆ เป็นพื้นผิวลายหนังสัตว์ ลายไม้ ลายหิน แต่เมื่อสัมผัสจะมีลักษณะเรียบหรือขรุขระขึ้นอยู่กับวัสดุที่ผลิต

2.4 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับโครงสร้างทางทัศนศิลป์

ภายในงานศิลปะในผลงานจิตรศิลป์จนเรียกว่า “องค์ประกอบศิลปะ” (Composition) และผลงานทางด้านศิลปะประยุกต์จะเรียกว่า “การออกแบบ” (Design) ซึ่งการจัดระเบียบภายในงานศิลปะทั้ง 2 ประเภทนี้ จะนำส่วนประกอบสำคัญของศิลปะ ได้แก่ จุด เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว บริเวณว่างหรือรูปทรงรูปร่างนำมาสร้างเป็นภาพหรือสัญลักษณ์อย่างเดียวกัน ซึ่งผู้ทำงานศิลปะอาจนำส่วนประกอบสำคัญของศิลปะมาเพียงบางส่วนหรือนำมาทั้งหมด เพื่อสร้างสรรค์หรือออกแบบงานศิลปะก็ได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความแตกต่างของงานศิลปะแต่ละชิ้น นอกจากการนำส่วนประกอบของศิลปะมาสร้างสรรค์แล้ว เรายังต้องใช้หลักเกณฑ์ขององค์ประกอบศิลปะ ได้แก่ เอกภาพ ดุลยภาพ จุดเด่น การเน้น เข้าร่วมสร้างสรรค์งานศิลปะเหล่านั้นด้วย (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ, 2540: 2-3)

2.4.1 เอกภาพ (Unity)

การสร้างงานศิลปะ คือ การสร้างเอกภาพขึ้นจากความสับสน ความยุ่งเหยิง เป็นการจัดระเบียบ และดุลยภาพ ให้แก่สิ่งที่ขัดแย้งกันเพื่อให้รวมตัวกันได้ โดยการเชื่อมโยงส่วนต่างๆ ให้สัมพันธ์กันเอกภาพของงานศิลปะ มีอยู่ 2 ประการ คือ ประการแรก เอกภาพของการแสดงออก หมายถึง การแสดงออกที่มีจุดมุ่งหมายเดียว แน่นนอน และมี ความเรียบง่าย ผลงานศิลปะชิ้นเดียว จะแสดงออกในหลายความคิด หลายอารมณ์ไม่ได้จะทำให้มีสับสนขาดเอกภาพและประการที่สองการแสดงออกด้วยลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน ก็สามารถทำให้เกิดเอกภาพแก่ผลงาน

ได้มีผู้นิยามเกี่ยวกับความหมายของเอกภาพไว้หลายท่านที่น่าสนใจดังนี้

ซูลูต นิเมเสมอ (2531) ได้ให้ความหมายเอกภาพ คือ สภาพที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สอดคล้องกลมกลืนกัน การประสานกันหรือการจัดระเบียบส่วนต่างๆ เพื่อสร้างผลรวมอันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันและ

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ (2533) ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า เอกภาพ คือ การนำส่วนประกอบสำคัญของศิลปะหรือรูปทรงมาจัดเข้าด้วยกัน ให้แต่ละหน่วยมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องซึ่งกันและกัน ประสานกลมกลืนกันเกิดเป็นผลรวมซึ่งมีอาจแบ่งแยกได้โดยมีการถ่ายทอดเป็นผลงานทางทัศนศิลป์ ด้วยกระบวนการทางศิลปะของแต่ละแขนง

จากข้อมูลของนักวิชาการหลายท่านพอสรุปได้ว่า เอกภาพคือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันขององค์ประกอบศิลปะทั้งด้านรูปลักษณะและด้านเนื้อหาเรื่องราว เป็นการประสานหรือจัดระเบียบของส่วนต่าง ๆ ให้เกิดความเป็นหนึ่งเดียว เพื่อผลรวมอันไม่อาจแบ่งแยกส่วนใดส่วนหนึ่งออกไป

เกณฑ์การวิเคราะห์เอกภาพในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมสลักนูนที่ประดับรอบ
พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
เอกภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

- 1) ความเป็นเอกภาพในส่วนเนื้อหา เช่น
 - 1.1) เนื้อหาเดียว
 - 1.2) มากกว่า 1 เรื่อง
- 2) ความเป็นเอกภาพในการใช้ส่วนประกอบทางศิลปะ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง
มิติ บริเวณว่างและพื้นผิว

2.4.2 ความสมดุล (Balance)

ความสมดุลในผลงานประติมากรรมมีความสำคัญมาก เพราะประติมากรรมเป็นรูปทรง 3 มิติ เป็นแท่ง เป็นก้อน ผลงานต้องตั้งอยู่ได้จริง ดังนั้นการสร้างผลงานประติมากรรม ผู้สร้าง ต้องมีความเข้าใจจุดศูนย์ถ่วง (Gravity) ซึ่งเป็นจุดที่น้ำหนักจะไปรวมกันบริเวณกึ่งกลางรูปทรงทำให้ประติมากรรมตั้งอยู่ได้อย่างมั่นคงในสภาพสมดุล

ความหมายของความสมดุล หมายถึงความคงที่โดยธรรมชาติ หรือความมั่นคงทาง ความสมดุล หรือดุลยภาพโดยทั่วไป หมายถึง การถ่วงน้ำหนัก หรือแรงปะทะที่เท่ากันในทางศิลปะดุลยภาพมีความหมายรวมถึง ความประสานกลมกลืน ความพอเหมาะพอดีของส่วนต่าง ๆ ในรูปทรงหนึ่งหรืองานศิลปะชิ้นหนึ่ง (พลสุวัสต์ มุมบ้านเช่า. 2553 : 131-132)

นักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายเกี่ยวกับดุลยภาพ (Balance) ไว้ดังนี้

Graver, Maitland. (1951) ได้ให้ความหมายว่า ดุลยภาพ คือ สภาพที่ถ่วงดุลกันได้ของแรงที่ตรงกันข้ามซึ่งมีสองชนิด ได้แก่ ชนิดแรกดุลยภาพแบบซ้ายขวาเท่ากัน และชนิดที่สองแบบดุลยภาพแบบซ้ายขวาไม่เท่ากัน โดยมีแกนสมมติเป็นตัวกำหนดการถ่วงดุล

Ardley, N and Matthews, R. (1987) ได้ให้ความหมายว่า ความสมดุลเกี่ยวกับแรงดึงดูดของโลก ซึ่งจะดึงดูดวัตถุทุกชนิดและการทรงตัวของวัตถุเกี่ยวข้องกับแกนกลางของน้ำหนักของวัตถุนั้นๆ (Center of Gravity) มีกฎอยู่ว่า วัตถุที่สมดุลตั้งวางบนพื้นราบได้ เราสามารถลากเส้นตั้งฉากกับพื้นผ่านฐานและจุดแกนกลางของน้ำหนักเป็นเส้นเดียวกัน

Brainrd, Shirl. (1991) ได้ให้ความหมายว่า ดุลยภาพเป็นการกระจายรูปร่างรูปทรงที่เป็นบวกและเป็นลบในบริเวณว่างให้มีน้ำหนักที่ปรากฏให้เห็นมีความกลมกลืนและถ่วงดุลกันได้ในงานศิลปะเป็นความสมดุลที่ใช้ความรู้สึกเป็นหลักแตกต่างกับทางวิทยาศาสตร์

Zelanski,P.; & Fisher,M.P. (1991) The Art of Seeing. Englewood Cliffs : NJ : Prentice Hall. ได้อธิบายรายละเอียด ว่าทั้งสองจะต้องเท่ากันจริงตามสมดุลแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ ได้แก่

1) ความสมดุลซ้าย – ขวาเท่ากันทุกประการ (Symmetrical Balance or Formal Balance or Bilateral Symmetry)

2) ความสมดุลซ้าย – ขวาเท่ากันโดยความรู้สึก(Asymmetrical Balance or Informal Balance)

ชูลุด นิมเมสมอ (2544) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า ดุลยภาพแบบสมมาตรให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลงมี 2 วิธี คือวิธีที่แรก เมื่อน้ำหนักของหน่วยในสองข้างของรูปทรงไม่เท่ากัน ให้เลื่อนเส้นแกนทางตั้งของภาพเข้าหาหน่วยซึ่งมีน้ำหนักมากกว่าวิธีที่สองให้หน่วยที่มีน้ำหนักถ่วงเบา กว่า มีความสำคัญน่าสนใจกว่าหน่วยที่มีความหนักมากกว่าด้วยรูปทรง สี น้ำหนัก หรือลักษณะ พื้นผิว และได้กล่าวถึงรายละเอียดของเส้นแกน (Axis) ไว้ว่าเป็นโครงสร้างที่เห็นไม่ได้ด้วยตา แต่เห็นได้ด้วยจินตนาการภาพที่มีดุลยภาพ คือ ภาพที่มีรูปทรงอยู่ในเส้นแกนตั้งหรือมีรูปทรงอยู่เท่าๆ กัน อยู่ 2 ข้างของเส้นแกนตั้งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

- 1) เส้นแกนทางตั้ง(Vertical Axis)
- 2) เส้นแกนทางราบ(Horizontal Axis)
- 3) เส้นแกนทแยงมุม(Diagonal Axis)

ดุลยภาพแบบสมมาตร ให้ความรู้สึกหยุดนิ่งเพราะเป็นการซ้ำของสิ่งที่เหมือนกัน แต่กลับซ้ายเป็นขวา เข้าประจันหน้ากัน

2.4.3 สัดส่วน (Scale Proportion)

สัดส่วนตามลำดับขั้นเป็นกลวิธีที่ใช้ในงานศิลปะ โดยส่วนใหญ่อยู่ในงานประติมากรรมและจิตรกรรมซึ่งศิลปินจะใช้สัดส่วนหรือขนาด ที่ไม่เป็นธรรมชาติ เพื่อแสดงถึงความสำคัญที่สัมพันธ์กันของรูปร่างต่างๆ ในงานศิลปะ ตัวอย่าง เช่น ในสมัยอียิปต์คนที่มีสถานะสูงกว่าบางคนจะถูกวาดหรือปั้นให้มีขนาดใหญ่กว่าคนที่มีสถานะต่ำกว่าในยุคมีดคนที่มีฐานะสูงกว่าจะมีสัดส่วนที่ใหญ่กว่าไพร่พลในช่วงยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา ภาพลักษณ์ของร่างกายมนุษย์เริ่มเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากสัดส่วนถูกนำมาใช้เพื่อแสดงถึงความเป็นจริงที่ศิลปินตีความ (เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล. 2547)

ทวี บริบูรณ์ ได้ให้ความหมายว่า สัดส่วนของ สิ่งที่มีมาจากสิ่งปกติ แต่ปรับเปลี่ยนวิธีการเขียนด้วยเส้นแบบไทย จึงแม้วรรณคดีเรื่องนี้มีที่มาจากอินเดีย แต่เมื่อผสมผสานกับวิธีคิดวิธีเขียนแบบไทย ทำให้เกิดเอกลักษณ์อีกแบบหนึ่ง ที่เป็นตัวของตัวเอง หน้าลิงมีสองแบบ คือ ปากหุบกับปากอ้า

เท่านั้น ลิงไม่ค่อยมีตัวที่ทรงมงกุฏ ยกเว้นสุครีพ และพาลี กับท้าวพระยากระบี่อีกไม่มาก นอกนั้นสวมรัดเกล้าหรือผ้ามัดเป็นเกลียวคาดหัว

ส่วนลิงหรือขุนกระบี่ลูกน้องของพระรามแม้ปกติรากเดิมจะมาจากลิงจริงๆ แต่เมื่อรับบทบาทเป็นผู้ช่วยพระเอก การจะวาดให้มีสัดส่วนเล็กเท่าของจริงก็ดูขัดตาไม่น่าเชื่อถือว่าต่อกร กับฝ่ายศัตรู จนเอาชนะยักษ์ตัวใหญ่ได้ ช่างโบราณท่านจึงทำการผสมผสานลักษณะพิเศษของลิงเข้ากับรูปมนุษย์และเพิ่มความหนาของแขนขาเพื่อให้มีกำลังต่อกรกับยักษ์ไหว จะบอกว่ากระบี่หรือลิง ก็คือรูปมนุษย์ที่มีหัวและตีนเป็นลิงและมีหาง นอกนั้นคือมนุษย์ที่ถูกปรับให้เส้นนอกอ่อนกว่าเพื่อให้ดูไหลลื่น ว่องไว รวมทั้ง ท่าทางก็เลียนแบบไปทางลิงก็ไม่ผิดนัก

สัดส่วนของพลกำลังโครงร่างพลกำลังยักษ์ มีลักษณะทางกายภาพด้านนอกแตกต่างจากตัวพระโดยสิ้นเชิง เพราะ ยักษ์ดูเหมือนเป็นรูปคล้ายมนุษย์ที่อ้วนใหญ่ แท้จริงแล้วช่างไทยโบราณพยายามแทนที่ผู้ชายกำยำมีมัดกล้ามเนื้อแข็งแรงด้วยความหนาของแขนขา เพราะการเขียนมัดกล้ามเนื้อให้เลียนของจริงตามธรรมชาติ ดูไม่เข้ากับงานเขียนเส้นแบบไทยซึ่งเน้นเส้นอ่อนแสดงความรู้สึก ช่างไทยจึงกลบเกลื่อน ด้วยการเพิ่มขนาดความหนาเข้าไปยังส่วนต่างๆ ของร่างกาย

รูปยักษ์มาจากใบหน้าคนในยามโกรธ มนุษย์ในอารมณ์นี้แสดงอาการถลึงตา ขบเขี้ยวเดี้ยวฟัน หรือหรีตกัดฟันด้วยความอามาตมาตร้าย ช่างไทยโบราณจับเอาลักษณะเด่นเหล่านี้มาผสมผสานเส้นแบบไทย ลองผิดลองถูกจนกลายเป็นแบบที่ลงตัวที่สุดดังที่เห็นในงานตู้พระธรรมลายรดน้ำหลายที่ หน้ายักษ์ - ตามที่ครูช่างโบราณกำหนด- มีสี่แบบ คือ แบบปากแฉะตาโพล่ง ปากแฉะตาจระเข้ ปากขบตาโพล่ง และปากขบตาจระเข้ (วิภาวี บริบูรณ์. 2557 : 172-211)

ที่มาของยักษ์และลิง

ยักษ์และลิงเป็นรูปคล้ายมนุษย์อีกชนิดหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพผนังของไทย รากของเรื่องก็คือ รามเกียรติ์ เป็นวรรณคดีเรื่องเดียวที่ใช้แสดงโฉนและเป็นวรรณคดีที่มีตัวยักษ์กับ ตัวลิงมากมายที่สุด จนกลายเป็นแบบอย่างว่า เมื่อใดที่ต้องเรียนภาพคนงานจิตรกรรมไทยหรือที่ครูช่างโบราณเรียกว่า "นารี" ก็ต้องเรียนรูปยักษ์และลิงที่เรียกว่าหมวด "กระบี่" ด้วย จึงจะเป็นอันครบสูตร

เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล (2547) ได้กล่าวไว้ว่า มารูหรือหนุมาน นั้นเป็นบุตรของพระพาย (ลม) กับนางสวาหะและเป็นทหารเอกของพระรามถูกพระอินทร์ตีด้วยวัชระ ตกลงไปยังแผ่นดินคางหัก จึงได้ชื่อว่าหนุมาน แปลว่า คางหัก หนุมาน เป็นวานรกายขาวบริสุทธิ์ ปากอ้าแลบลิ้น หากสำแดงฤทธิ์จะหาเป็นดาวล้อมเดือน มี 4 กร และมีลักษณะทางโฉนดังนี้

1) ลักษณะทางโฉน หน้าวานรปากอ้า สีขาวผ่อง(วานรเผือก) หัวโล้น สวมมาลัยทอง เมื่ออ้าปากจะเห็นเขี้ยวแก้วอยู่กลางเพดานปาก (พระรามเท่านั้นที่จะเห็น) มีฤทธิ์เหาะได้และแปลงกายได้ มีอาวุธที่สำคัญคือตรีเพชรการทำหัวโฉนหนุมานมีหลายแบบตามลักษณะเป็นตอนเช่นตอน

แผนงฤทธิ มี 4 หน้า เป็นหน้าปกติ 1 หน้า และมีหน้าเล็กๆ อีก๓ หน้าอยู่ด้านหลัง (เมื่อแผนงฤทธิมี 4 หน้า แปรมือ หาวเป็นดาวเป็นเดือน มีกฤษณเพชร์ เขี้ยวแก้ว) ดอนทรงเครื่อง (อาสาพระรามล่องลง ทศกัณฐ์) สวมชฎายอดคากไฟเดินหนของอินทรชิตดอนครองเมือง สวมมงกุฎยอดชัยและตอนอก บวชเป็นฤษี สวมชฎายอดฤษี การทำหัวโขนหนุบานมีแบบที่เขียนสีธรรมดา และแบบประดับมุกทั้ง หัว ที่เรียกว่าหนุมานหน้ามุก ซึ่งไปชมได้ ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

2) ลักษณะทางหัวโขน จะแปลกกว่าหน้ายักษ์อื่นๆ คือ หน้ากาง คางออก ที่เรียกกันว่าหน้าจาวตาล กายและหน้าสีม่วงแก่ หรือสีทอง หรือ สีน้ำรัก ลายเป็นวงทักษิณาวัก ปากส่าย ตา จระเข้ หัวโล้น สวมกะบังหน้า ดอนทรงเครื่องสวม มงกุฎยอดเดินหน มี 1 พักตร์ 2 กร พระอิศวร กำหนดป่าที่เชิงเขาอศรรณ ให้พิราพอาศัยอยู่ ให้จับสัตว์ที่หลงเข้ามากินเป็นอาหารได้ พิราพได้นำ ชมพูชนิดหนึ่งชื่อว่า พะวาทอง ซึ่งมีรสโอชามาปลูกไว้ในสวนป่า

พลยักษ์ชั้นดี มีกรอบหน้ายักษ์ ไม่มีกรอบหู ตาและปากจะโผลง เขี้ยวสั้น หัวโล้น ไม่มี จอนหู ใส่ตุ้มหู สวมเสื้อเกราะ

พลยักษ์ชั้นรอง แม้มปาก เขี้ยวสั้น ตาจระเข้ หัวโล้นโปกผ้าขลิบทอง ใส่ตุ้มหู เจาะติ่งหู มี เคราขน ไม่สวมเกราะ

วิเชียร อินทรกระตีก (2539) สัดส่วนเป็นกฎของเอกภาพอันหนึ่ง เกี่ยวข้องกับความสม ส่วนซึ่งกันและกันของขนาด (Dimension) ในส่วนต่าง ๆ ของรูปทรง คนที่มีรูปร่างผิดสัดส่วน เช่น หัว โต ตัวเตี้ย ขายาว คอยาว ก็เพราะเขามีสัดส่วนผิดไปจากธรรมดาของคนทั่วไป ในทางศิลปะก็มีความ ธรรมดาของสัดส่วนนี้เช่นกัน ถือเป็นเรื่องปกติทางสุนทรีย์ภาพ และทางอุดมคติ การสม สัดส่วนนี้ หมายรวมไปถึงความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมกลมกลืนของทัศนธาตุต่าง ๆ ในงาน ศิลปะด้วย สัดส่วนในงานประติมากรรมอาจเปลี่ยนแปลงไปตามอุดมคติ หรือเจตนารมณ์ของ

ประติมากรก็ได้ มิใช่ว่าจะต้องสมสัดส่วนตามธรรมชาติเสียทั้งหมดประติมากรรมของกรีก นับถือความงามตามแบบอุดมคติของตน ซึ่งได้เปลี่ยนไปจากธรรมชาติ สัดส่วนของ คน ในอุดมคติกรีก นั้นมีความสูง 8 เท่าของความยาวศีรษะ แต่ในคนธรรมดาทั่วไปมีความสูง 7 เท่าครึ่งของความยาวของ ศีรษะเท่านั้น

สัดส่วนในงานประติมากรรมของพวกแอฟริกาดั้งเดิม (Primitive) หรือสัดส่วนของ พระพุทธรูปสมัยสุโขทัยล้วนเป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นเจตนารมณ์ของประติมากรผู้สร้างงานที่ใช้ สัดส่วนช่วยเน้นอารมณ์ และความรู้สึกของงานศิลปะให้เห็นไปตามเจตนาของศิลปินทั้งนั้น

จากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์งานประติมากรรม สรุป ได้ว่า องค์ประกอบศิลป์งานประติมากรรมคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก ความคิด หรือความงาม ก็จะได้เห็นว่าศิลปินนั้นมียุคประกอบที่สำคัญอยู่ 2 ส่วน คือ ส่วนที่มนุษย์ สร้างขึ้น ซึ่งได้แก่โครงสร้างทางวัตถุที่มองเห็นได้ หรือรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสส่วนหนึ่ง กับส่วนที่

เป็นการแสดงออกอันเป็นผลที่เกิดจากโครงสร้างทางวัตถุนั้นและมีส่วนประกอบคือ แสงเงา พื้นผิว (Texture) ความสมดุล (Balance) สัดส่วน (Scale Proportion)

2.5 แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับสื่อวัสดุ

บุญธรรม รัตนบงกต (2558) กล่าวถึงสื่อวัสดุไว้ดังนี้ การใช้เครื่องมือและวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ วิธีการเก็บรักษาในการสร้างสรรค์ประติมากรรมประเภทหุ่นต่ำ ผู้สร้างหรือประติมากรจะต้องมีความเข้าใจในการใช้เครื่องมือและวัสดุอุปกรณ์ต่างๆ จะต้องฝึกทักษะให้มีความชำนาญ เช่น การควบคุมเครื่องมือ การวิเคราะห์ว่าควรใช้เครื่องมือชนิดใด ให้ตรงกับลักษณะงาน ดังนั้น ประติมากรควรฝึกฝนในการใช้เครื่องมือให้เกิดทักษะความชำนาญจะทำให้ปฏิบัติงานได้รวดเร็วยิ่งขึ้น

เรซิน (Resin) คือสารที่ได้จากยางเหนียวของต้นไม้หรือจากการสังเคราะห์ขึ้นมา โพลีเอสเตอร์เรซินเป็นชนิดหนึ่งของเทอร์โมเซตติง พลาสติก (Thermoset Plastic) เป็นพลาสติกเหลวที่ได้จากการสังเคราะห์ มีความหนืดข้นคง เป็นวัตถุไวไฟชนิดหนึ่ง คล้ายน้ำมันเครื่อง กลิ่นฉุน สามารถแข็งตัวด้วยความร้อนสูงการหดตัว 1-5% หลังเซตตัวเต็มที่ เรซินสามารถหล่อขึ้นรูปทรงได้อิสระมากมายหลากหลายรูปแบบ

ไฟเบอร์กลาส (Fiber Reinforced Plastic) ในขณะที่บางท่านอาจรู้จักไฟเบอร์กลาสคือ “เส้นใยแก้ว” ที่ผลิตจากแก้วเป็นตัวหลักโดยมี หินปูน หินปูน ผสมแล้วนำมาปั่นบดละเอียดอาจมีการเติมกรดและสารเติมแต่งอื่นๆ นำไปหลอมในเตาที่มีความร้อนสูงแล้วถูกยืดผ่านรูขนาดเล็กให้เกิดเส้นใยไฟเบอร์กลาสบางๆ มีน้ำหนักเบากว่าโลหะแต่แข็งแรงและความยืดหยุ่นสูงในการขึ้นโครงต่างๆ จึงถูกนำไปเป็นพลาสติกเสริมแรงในพอลิเมอร์หลายประเภทรวมไปถึงพลาสติกเรซิน เพื่อใช้ในการขึ้นรูปไฟเบอร์กลาสทรงต่างๆ ที่สามารถสร้างชิ้นงานได้หลากหลายรวมไปถึงแม่พิมพ์ในหลายๆ ผลิตภัณฑ์

ยางซิลิโคน (Silicone Rubber) เป็นวัสดุซิลิโคนที่มีลักษณะคล้ายยางสังเคราะห์ที่ใช้งานเฉพาะอย่างและราคาสูง เป็นได้ทั้งสารอินทรีย์และอนินทรีย์ เนื่องจากโมเลกุลมีโครงสร้างของสายโซ่หลักประกอบด้วย ซิลิกอน (Si) กับออกซิเจน (Oxygen) และมีหมู่ข้างเคียงเป็นสารพวกไฮโดรคาร์บอน ซึ่งต่างจากพอลิเมอร์ชนิดอื่น ๆ ทำให้ยางซิลิโคน ทนทานต่อความร้อนได้สูง และยังสามารถออกสูตรยางให้ทนทานความร้อนได้สูงประมาณ 300°C ยางซิลิโคนมีช่องว่างระหว่างโมเลกุลที่สูงและมีความทนทานต่อแรงดึงต่ำ เนื่องจากมีแรงดึงดูดระหว่างโมเลกุลต่ำมาก

โคบอลท์ (Cobalt) หรือมีอีกชื่อในวงการ คือ ตัวม่วง เป็นของเหลวโทนสีม่วง หน้าที่ เป็นตัวเร่งปฏิกิริยาให้น้ำยาเรซินแข็งตัวเร็วขึ้น (เปลี่ยนจากของเหลวเป็นของแข็ง) โดยใช้ผสมในน้ำยาเรซินได้ทั้งเกรดหล่อและเกรดไฟเบอร์ โดยเป็นขั้นตอนก่อนการผสมตัวทำแข็ง (hardener)

เกณฑ์การวิเคราะห์วัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมปูนต้ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักปูนต้ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ประเภทของวัสดุแบ่งออกได้ดังนี้

วัสดุที่เกิดจากธรรมชาติ

วัสดุที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้น

ดังนั้นผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานทั้ง 2 ชิ้นโดยใช้วัสดุแบบเดียวกันดังนี้

1) วัสดุที่เกิดจากธรรมชาติ

- ไม้กระดานรอง
- ทราย

2) วัสดุที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้น

- ดินน้ำมัน - ปูนปลาสเตอร์
- ยางซิลิโคนพร้อมตัวเร่ง - เรซินโคบอลท์พร้อมตัวเร่ง
- ไยแก้ว - น้ำยาลอกสี
- อีพ็อกซี

2.6 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สมศิริ อรุโณทัย (2557) ได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่องประติมากรรมหินที่ตกแต่งวัดประจำรัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 9 และวัดหลวงในเขตพระนคร

โดยมีผลการประติมากรรมหินที่ตกแต่งวัดประจำรัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 9 และวัดหลวงในเขตพระนคร มีจำนวน 8 วัด มีประติมากรรมหิน 3369 ชิ้น ประเภทของประติมากรรมหินมีประเภทแสดงเนื้อหาเรื่องราววรรณกรรมความรู้และประเภทแสดงรูป รูปแบบของประติมากรรมหิน มีรูปแบบเลียนแบบธรรมชาติ รูปแบบประดิษฐ์ดัดแปลงและรูปแบบจินตนาการ ลักษณะของประติมากรรมหิน มีลายเส้น นูนต่ำ นูนสูง ลอยตัว และฉลุ หินที่ใช้มีหินอัคนีหินแกรนิต หินไดออไรต์ หินทราย หินอ่อน และหินปูน ประติมากรรมหินใช้ประดับตกแต่งผนังกระเบื้อง บันไดกำแพงแก้ว ชุ่มเสมา พระระเบียง และบริเวณ

บุชา ผกากรอง และ เจนจิรา ชุนทอง (2562) ได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่องประติมากรรม ปั้นหล่อ ขี้เลื่อยไม้ยางพารา เรชิน เรซินผสม

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาคุณสมบัติโดยทั่วไปขี้เลื่อยยางพาราเพื่อสร้างงานประติมากรรม 2) ศึกษาอัตราส่วน คุณสมบัติของ และความแข็งแรงของเรซินผสมด้วยขี้เลื่อยยางพารา และ 3) ศึกษาและออกแบบงานประติมากรรมด้วยเรซินผสมด้วยขี้เลื่อยยางพารา โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาหาสูตรและอัตราส่วนผสมวัสดุจำนวน 3 สูตร ได้แก่ Metd1 Metd2 และ Metd3 (ขี้เลื่อยไม้ยางพารา : เรซิน : น้ำยาตัวมว่ง : ตัวทำปฏิกิริยาเร่งแข็ง) ขั้นตอนที่ 2 ทดสอบคุณสมบัติความคงทนและลักษณะความงามทางกายภาพของวัสดุ และขั้นตอนที่ 3 ออกแบบงานประติมากรรมด้วยเรซินผสมด้วย ขี้เลื่อยยางพารา ผลการวิจัยพบว่า ขี้เลื่อยยางพารามีลักษณะความงามทางกายภาพของวัสดุมีลักษณะพื้นผิว มีความโปร่งใส ขึ้นอยู่กับอัตราส่วนข้างต้นมีขี้เลื่อย

อรุณี เจริญทรัพย์ และ เมตตา ศิริสุข (2567) ได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่องภาพตัวแทนหนูมานในมิติสังคมวัฒนธรรมสมัยใหม่ในเมืองลพบุรี

บทความวิจัยเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภาพตัวแทนหนูมานในมิติสังคมวัฒนธรรมสมัยใหม่ในบริบทของเมืองลพบุรี กลุ่มตัวอย่างเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปกรรม จำนวน 16 คน เลือกมาโดยวิธีการเลือกเจาะจง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือแบบสัมภาษณ์ วิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความตามเนื้อหา กรอบแนวคิดที่ใช้ศึกษา คือ ทฤษฎีภาพตัวแทนผลวิจัยพบว่า มีการใช้หนูมานมาเป็นภาพตัวแทนของบุคคล สถานที่ สิ่งของ ที่ปรากฏในมิติสังคมวัฒนธรรม

วรางคณา ศรีกำเนิด (2556) ได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่องจารึกวัดพระเชตุพนฯสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว: การสร้างงานที่ต่อเนื่องจากสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก

เน้นศึกษาด้านเนื้อหาของจารึกวัดพระเชตุพนฯ ที่สร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวในคราวปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ พ.ศ. 2374 การศึกษาครั้งนี้พบว่าเนื้อหาของจารึกวัดพระเชตุพนฯ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีความสอดคล้องกับการปฏิสังขรณ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พ.ศ. 2331 และสอดคล้องกับงานวรรณคดีในสมัยนั้น และเนื้อหารวรรณคดีอีกส่วนหนึ่งเป็นเรื่องที่มีการเขียนเพิ่มเติมเข้าไป ทำให้วัดพระเชตุพนฯเป็นสถานที่เก็บวรรณคดีจำนวนมากในรูปแบบจารึก การสร้างจารึกวัดพระเชตุพนฯในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงแสดงให้เห็นแนวพระราชดำริในการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และแสดงให้เห็นความสำคัญของวรรณคดีในแง่ศิลปะที่สัมพันธ์กับความรู้และพุทธศาสนานับเป็นชนบทที่มีมานานใน สังคมไทย



บทที่ 3

วิธีการดำเนินงาน

ในการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์ศิลปศึกษานิพนธ์ หัวข้อ "กรณีศึกษา ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร โดยสร้างสรรค์เป็นประติมากรรมแสงและเงา" เป็นการนำเสนอเรื่องราวรามเกียรติ์ซึ่งเป็นวรรณคดีไทยที่สลักไว้บนหินอ่อนรอบระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร ผ่านการปั้นหล่อและประดับแสงและเงา

ดังนั้น ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปศึกษานิพนธ์ครั้งนี้ จึงจำเป็นต้องเข้าใจและพัฒนา รูปแบบให้เกิดความลงตัว โดยเฉพาะการปั้นประติมากรรมลักษณะนูนด้วยความละเอียด ความ ประณีต กับการจัดองค์ประกอบแบบวงกลม มาพัฒนาแนวทางส่วนตัวให้มีความน่าสนใจมากขึ้น มี ขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

- 3.1 ขั้นตอนการศึกษา ค้นคว้า รวบรวมข้อมูล
- 3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปศึกษานิพนธ์และการจัดทำสื่อการสอน
- 3.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์และสรุปผล
- 3.4 ขั้นตอนการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์และสื่อการสอน

3.1 ขั้นตอนการศึกษา ค้นคว้า รวบรวมข้อมูล

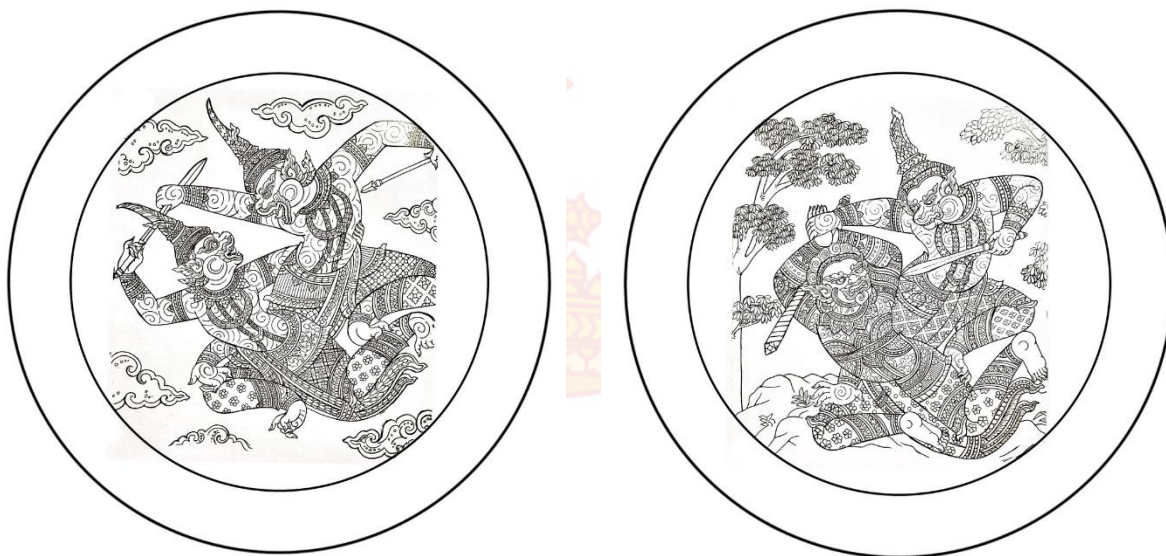
ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ค้นคว้า และรวบรวมข้อมูล เพื่อเป็นองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ ผลงานศิลปศึกษานิพนธ์ งานประติมากรรมภาพจับแบบสลักนูนต่ำ ในเรื่องราวรามเกียรติ์ ตามแนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องประกอบด้วย

- 1) แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับภาพจับและภาพศิลาจำหลักเรื่องราวรามเกียรติ์
- 2) แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับรูปแบบงานประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำ
- 3) แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลปงานประติมากรรม
- 4) งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปศึกษานิพนธ์และการจัดทำสื่อการสอน

3.2.1 ค้นหางานต้นแบบ จากวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร ในการจัดทำแบบร่าง

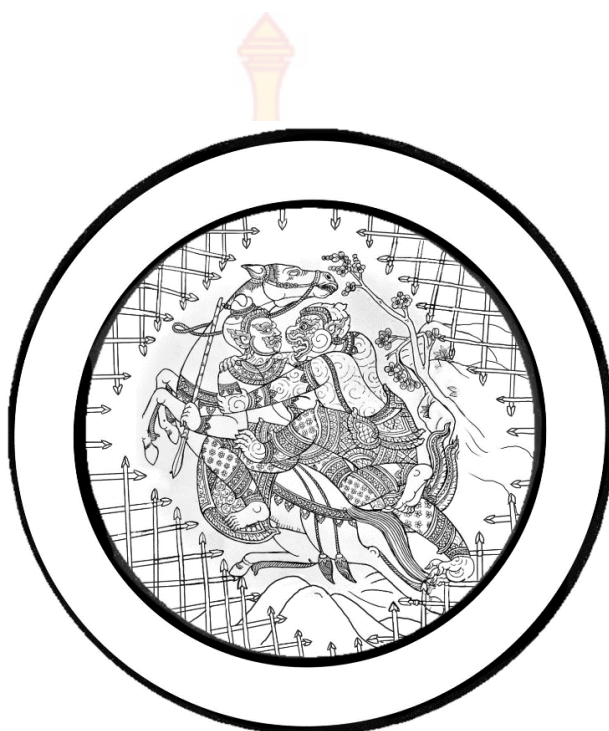
แบบร่างลายเส้นแนวความคิด



ภาพที่ 42 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้น (ปฏิบัติงานในช่วงเดือน มิถุนายน พ.ศ 2566)



ภาพที่ 42 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้นที่ได้รับการอนุมัติ



ภาพที่ 42 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้น (ปฏิบัติงานในช่วงเดือน มิถุนายน พ.ศ 2566)



ภาพที่ 43 ภาพแสดง : แบบร่างด้วยโปรแกรม (ปฏิบัติงานในช่วงเดือน มิถุนายน พ.ศ 2566)

3.2.2 วัสดุ-อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 44 ภาพแสดง : วัสดุ-อุปกรณ์การสร้างสรรค์ผลงาน

- | | | | |
|----------------|---------------------|-------------------|----------------------|
| 1. ดินน้ำมัน | 2. เครื่องมือปั้น | 3. ไตรร่อน | 4. ไฟสำหรับติดงาน |
| 5. ตะปู | 6. ไม้หน้าสาม | 7. เลื่อยมือ | 8. ไม้กระดานอัด |
| 9. ค้อน | 10. ทRAY | 11. ปูนปลาสเตอร์ | 12. โยมะพร้าว |
| 13. ผ้าก๊อต | 14. ถูมือยางซิลิโคน | 15. โยแก้ว | 16. แผ่นพลาสติก |
| 17. น้ำยาลอกสี | 18. แปรง | 19. แก้วกระเบื้อง | 20. ยางซิลิโคน |
| 21. เรซิน | 22. อีพ็อกซีเรซิน | 23. กะละมัง | 24. ไม้กระดานรองปั้น |

3.2.3 ขั้นตอนการปฏิบัติงาน

1) การออกแบบ



ภาพที่ 45 ภาพแสดง : ถ่ายภาพผลงานการแกะสลักหินประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามตอนวิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ



ภาพที่ 46 ภาพแสดง : คัดลอกลายเส้นโครงสร้างและรายละเอียดตามรูปและลงแสงเงาเพื่อทำความเข้าใจในรูปร่างและรูปทรงของผลงานนั้นๆ

2) การขยายแบบ

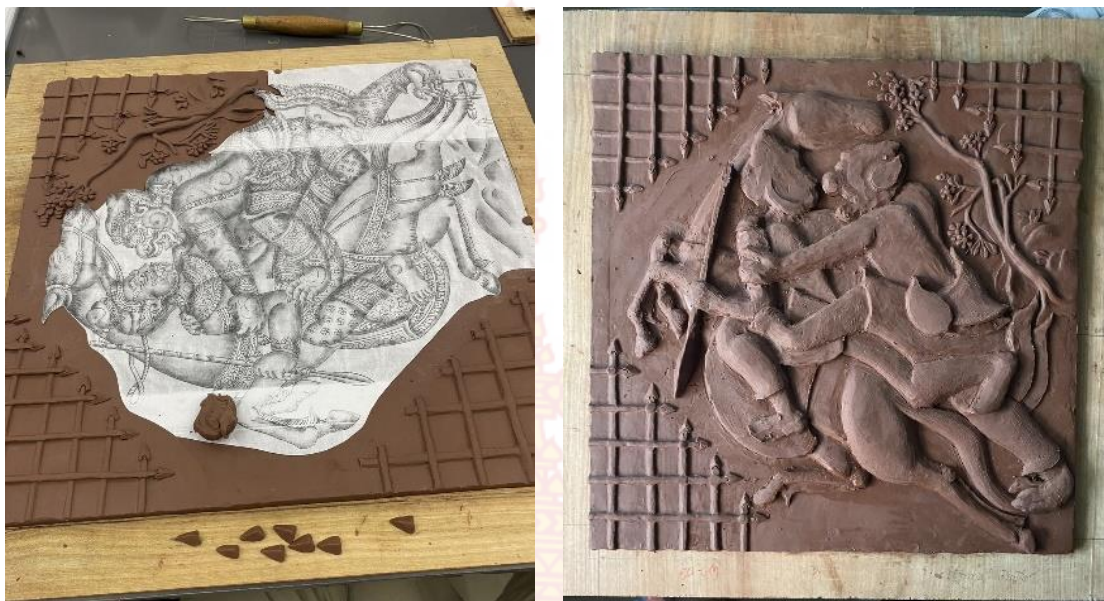


ภาพที่ 47 ภาพแสดง : นำต้นแบบมาขยายเป็นผลงานจริง โดยการขยายแบบลงบนกระดาษตามขนาดที่กำหนดด้วยการร่างเส้นตามอัตราส่วน

3) การปั้นผลงานขนาดเท่าจริง



ภาพที่ 48 ภาพแสดง : การเตรียมไม้กระดานเพื่อนำมาขึ้นพื้นดินน้ำมัน



ภาพที่ 49 ภาพแสดง : การขึ้นโครงสร้างตามมิติที่กำหนดบริเวณใดที่มีความสูงของปริมาตร



ภาพที่ 50 ภาพแสดง : ขึ้นโครงสร้างมิติรวมทั้งหมดตรวจระยะมิติสูงต่ำทั้งหมด



ภาพที่ 51 ภาพแสดง : เก็บรายละเอียดในส่วนต่างๆ ตามรายละเอียด

4) การทำแม่พิมพ์



ภาพที่ 52 ภาพแสดง : นำผลงานที่เก็บรายละเอียดมาวางตามระนาบแนวนอน และใช้ดินน้ำมันกันห่างจากขอบงานประมาณ 5 เซนติเมตร



ภาพที่ 53 ภาพแสดง : นำยางซิลิโคนมาผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนแล้วคนให้เข้ากันเทลงบนผลงานใช้นิ้วหรือแปรงทำให้ทั่วผลงานรอให้ยางที่เทลงไปแห้ง



ภาพที่ 54 ภาพแสดง : ทำแบบเดิม เทยางซิลิโคนอีกหนึ่งชั้นและรอให้ยางชั้นที่ 2 แห้ง



ภาพที่ 55 ภาพแสดง : ทางยางซิลิโคนลงไปให้ทั่วเป็นชั้นที่ 3 แล้วนำผ้าก๊อตหรือผ้ามุ้งตัดเป็นสี่เหลี่ยมขนาดตามความเหมาะสมวางลงให้เต็มพื้นที่โดยการใช้แปรงซับทินเนอร์เล็กน้อย ซับให้ทั่วผ้าก๊อตกับยางจะแนบเป็นเนื้อเดียวกัน



ภาพที่ 56 ภาพแสดง : เมื่อยางแห้งให้ทำอีกครั้งหนึ่ง เท่ากับได้ความหนาของยางซิลิโคนและผ้าก๊อตรองจนยางแห้ง และใส่ที่ลือกพิมพ์



ภาพที่ 57 ภาพแสดง : นำปูนปลาสเตอร์ มาทำพิมพ์ครอบโดยการนำปูนมาผสมกับน้ำตามสัดส่วน แล้วเทลงบนชั้นยางซิลิโคน



ภาพที่ 58 ภาพแสดง : พิมพ์ครอบและใช้ไม้หรือเหล็กจับเป็นตารางสี่เหลี่ยมลงบนพิมพ์เพื่อสร้างความแข็งแรง

5) การหล่อด้วยวัสดุเรซินผสมทราย



ภาพที่ 59 ภาพแสดง : นำดินน้ำมันออกให้หมดจากพิมพ์ยางซิลิโคน นำยางมาทำความสะอาดหรือผสมปูนปลาสเตอร์เทหล่อในครั้งแรกเพื่อให้ปูนดูดซับไขมันแล้วค่อยนำเรซินมาหล่อในครั้งต่อไป



ภาพที่ 60 ภาพแสดง : ผสมเรซินกับทรายในหน้าแรกผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนเทลงในพิมพ์ใช้แปรงเกลี่ยให้ทั่วทั้งผลงานรอให้เรซินแห้งก่อน



ภาพที่ 61 ภาพแสดง : ทำแบบข้อ16 อีกครั้งหนึ่งเพื่อให้เรซินมีความหนาในหน้าแรกและหน้าที่ 2 ควรตรวจสอบว่าเรซินเคลือบลงทั่วบริเวณหรือไม่ถ้าไม่ทั่วควรผสมเรซินแล้วเทลงไปเกลี่ยให้ทั่วอีกครั้งหนึ่งและตัดแผ่นใยแก้ว(ใยไฟเบอร์กลาส)ให้กว้างยาวตามความเหมาะสม ผสมเรซินกับทรายและตัวเร่งตามอัตราส่วนควรเพิ่มน้ำยาโมโนเพื่อลดความข้นของเรซินทาลงบนแผ่นใยแก้วพยายามซับให้ทะลุลงไปในพื้นที่ก่อนอย่าให้มีฟองอากาศ



ภาพที่ 62 ภาพแสดง : แกะผลงานจากพิมพ์แล้วให้ใช้คัตเตอร์ตัดส่วนที่เกินออกเพราะถ้าปล่อยให้แข็งตัวมากจะตัดไม่ออกต้องใช้เครื่องเจียรจะทำให้เกิดฝุ่นจำนวนมากไม่ดีต่อสุขภาพ

6) การตกแต่งและทำความสะอาด



ภาพที่ 63 ภาพแสดง : ใช้น้ำยากัดสีรถและโซดาไฟผสมน้ำตามสัดส่วนที่เหมาะสมล้างให้ทั่วผลงาน เพื่อล้างไขมันและทำให้เกิดพื้นผิว



ภาพที่ 64 ภาพแสดง : เรซินผสมตัวเร่งและทรายผสมกันเพื่อนำมาอุด รู รอยต่างๆ เจียรตะเข็บ ตกแต่งให้ผลงานสมบูรณ์



ภาพที่ 65 ภาพแสดง : นำผลงานมาติดลงบนไม้กรอบทรงกลมและติดไฟ ในส่วนด้านหลังควรติดที่แขวนให้มีความมั่นคงเพราะจะต้องรับน้ำหนักเป็นพิเศษมากกว่างานผลงานจิตรกรรม



ผลงานชิ้นที่ 2

3.2.1 ค้นหางานต้นแบบ จากวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหารนำมาทำแบบร่าง

แบบร่างแนวความคิด



ภาพที่ 66 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้น (ปฏิบัติงานในช่วงเดือน ธันวาคม พ.ศ 2566)



ภาพที่ 66 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้นที่ได้รับการอนุมัติ



ภาพที่ 66 ภาพแสดง : แบบร่างลายเส้น (ปฏิบัติงานในช่วงเดือน ธันวาคม พ.ศ 2566)



ภาพที่ 67 ภาพแสดง : แบบร่างด้วยโปรแกรม (ปฏิบัติงานในช่วงเดือน ธันวาคม พ.ศ 2566)

3.2.2 วัสดุ-อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 68 ภาพแสดง : วัสดุ-อุปกรณ์การสร้างสรรค์ผลงาน

- | | | | |
|----------------|----------------------|-------------------|----------------------|
| 1. ดินน้ำมัน | 2. เครื่องมือปั้น | 3. ไดร์ร้อน | 4. ไฟสำหรับติดงาน |
| 5. ตะปู | 6. ไม้หน้าสาม | 7. เลื่อยมือ | 8. ไม้กระดานอัด |
| 9. ค้อน | 10. ทRAY | 11. ปูนปลาสเตอร์ | 12. โยมะพร้าว |
| 13. ผ้าก๊อต | 14. ถังมือยางซิลิโคน | 15. โยแก้ว | 16. แผ่นพลาสติก |
| 17. น้ำยาลอกสี | 18. แปรง | 19. แก้วกระเบื้อง | 20. ยางซิลิโคน |
| 21. เรซิน | 22. อีพ็อกซีเรซิน | 23. กะละมัง | 24. ไม้กระดานรองปั้น |

3.2.3 ขั้นตอนการปฏิบัติงาน

1) การออกแบบ

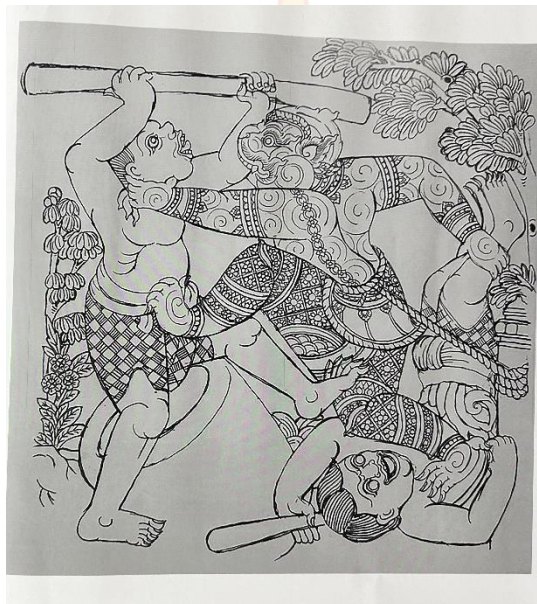


ภาพที่ 69 ภาพแสดง : ถ่ายภาพผลงานการแกะสลักหินประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามตอนไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโขลก



ภาพที่ 70 ภาพแสดง : คัดลอกลายเส้นโครงสร้างและลายเอียงตามรูปและลงแสงเงาเพื่อทำความเข้าใจในรูปร่างและรูปทรงของผลงานนั้นๆ

2) การขยายแบบ



ภาพที่ 71 ภาพแสดง : นำต้นแบบมาขยายเป็นผลงานจริง โดยการขยายแบบลงบนกระดาษตามขนาดที่กำหนดด้วยการร่างเส้นตามอัตราส่วน

3) การปั้นผลงานขนาดเท่าจริง



ภาพที่ 72 ภาพแสดง : การเตรียมไม้กระดานเพื่อนำมาขึ้นพื้นดินน้ำมัน



ภาพที่ 73 ภาพแสดง : การขึ้นโครงสร้างตามมิติที่กำหนดบริเวณใดที่มีความสูงของ



ภาพที่ 74 ภาพแสดง : ขึ้นโครงสร้างมิติรวมทั้งหมดตรวจมิติสูงต่ำทั้งหมด



ภาพที่ 75 ภาพแสดง : เก็บรายละเอียดในส่วนต่างๆ ตามรายละเอียด

4) การทำแม่พิมพ์



ภาพที่ 76 ภาพแสดง : นำผลงานที่เก็บรายละเอียดมาวางตามระนาบแนวนอนและใช้ดินน้ำมันกันห่างจากขอบงานประมาณ 5 เซนติเมตร



ภาพที่ 77 ภาพแสดง : นำยางซิลิโคนมาผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนแล้วคนให้เข้ากันเทลงบนผลงานใช้นิ้วหรือแปรงทาให้ทั่วผลงานรอให้ยางที่เทลงไปแห้ง



ภาพที่ 78 ภาพแสดง : ทำแบบเดิม เทยางซิลิโคนอีกหนึ่งชั้นและรอให้ยางชั้นที่ 2 แห้ง



ภาพที่ 79 ภาพแสดง : ทางยางซิลิโคนลงไปให้ทั่วเป็นชั้นที่ 3 แล้วนำผ้าก๊อตหรือผ้ามุ้งตัดเป็นสี่เหลี่ยมขนาดตามความเหมาะสมวางลงให้เต็มพื้นที่โดยการใช้แปรงซับทินเนอร์เล็กน้อย ซับให้ทั่ว ผ้าก๊อตกับยางจะแนบเป็นเนื้อเดียวกัน



ภาพที่ 80 ภาพแสดง : เมื่อยางแห้งให้ทำอีกครั้งหนึ่ง เท่ากับได้ความหนาของยางซิลิโคนและผ้าก๊อตรองจนยางแห้ง และใส่ที่ล็อกพิมพ์



ภาพที่ 81 ภาพแสดง : นำปูนปลาสเตอร์ มาทำพิมพ์กรอบโดยการนำปูนมาผสมกับน้ำตามสัดส่วน แล้วเทลงบนชั้นยางซิลิโคน



ภาพที่ 82 ภาพแสดง : พิมพ์กรอบและใช้ไม้หรือเหล็กจิ้มเป็นตารางสี่เหลี่ยมลงบนพิมพ์เพื่อสร้างความแข็งแรง

5) การหล่อด้วยวัสดุเรซินผสมทราย



ภาพที่ 83 ภาพแสดง : นำดินน้ำมันออกให้หมดจากพิมพ์ยางซิลิโคน นำยางมาทำความสะอาดหรือผสมปูนปลาสเตอร์เทหล่อในครั้งแรกเพื่อให้ปูนดูดซับไขมันแล้วค่อยนำเรซินมาหล่อในครั้งต่อไป



ภาพที่ 84 ภาพแสดง : ผสมเรซินกับทรายในหน้าแรกผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนเทลงในพิมพ์ใช้แปรงเกลี่ยให้ทั่วทั้งผลงานรอให้เรซินแห้งก่อน



ภาพที่ 85 ภาพแสดง : ทำแบบข้อ 16 อีกครั้งหนึ่งเพื่อให้เรซินมีความหนาในหน้าแรกและหน้าที่ 2 ควรตรวจสอบว่าเรซินเคลือบลงทั่วบริเวณหรือไม่ถ้าไม่ทั่วควรผสมเรซินแล้วเทลงไปเกลี่ยให้ทั่วอีกครั้งหนึ่ง และตัดแผ่นใยแก้ว(ใยไฟเบอร์กลาส)ให้กว้างยาวตามความเหมาะสม ผสมเรซินกับทรายและตัวเร่งตามอัตราส่วนควรเพิ่มน้ำยาโมโนเพื่อลดความชื้นของเรซินทาลงบนแผ่นใยแก้วพยายามซับให้ทะลุลงไปในชั้นก่อนอย่าให้มีฟองอากาศ



ภาพที่ 86 ภาพแสดง : แกะผลงานจากพิมพ์แล้วให้ใช้คัตเตอร์ตัดส่วนที่เกินออกเพราะถ้าปล่อยให้แข็งตัวมากจะตัดไม่ออกต้องใช้เครื่องเจียรจะทำให้เกิดฝุ่นจำนวนมากไม่ดีต่อสุขภาพ

6) การตกแต่งและทำความสะอาด



ภาพที่ 87 ภาพแสดง : ใช้น้ำยากัดสีรูดและโซดาไฟผสมน้ำตามสัดส่วนที่เหมาะสมล้างให้ทั่วผลงาน เพื่อล้างไขมันและทำให้เกิดพื้นผิว



ภาพที่ 88 ภาพแสดง : เรซินผสมตัวเร่งและทรายผสมกันเพื่อนำมาอุด รู รอยต่างๆ เจียรตะเข็บ ตกแต่งให้ผลงานสมบูรณ์



ภาพที่ 89 ภาพแสดง : นำผลงานมาติดลงบนไม้กรอบทรงกลมและติดไฟ ในส่วนด้านหลังควรติดที่แขวนให้มีความมั่นคงเพราะจะต้องรับน้ำหนักเป็นพิเศษมากกว่างานผลงานจิตรกรรม



3.3 ขั้นตอนการวิเคราะห์และสรุปผล

การสร้างสรรค์ผลงาน “ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหลก” และ “หนุมานจับวิรุณมุข” นำเสนอความสำคัญของ รามเกียรติ์ ผ่านการจัดองค์ประกอบศิลป์ในรูปแบบประติมากรรมนูนต่ำ โดยเน้นความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมไทยและศิลปะการสลักนูนต่ำแบบโบราณ ซึ่งได้รับการตีความใหม่ในเชิงสัญลักษณ์ ทั้งในด้านโครงสร้างและการจัดแสงและเงา เพื่อเพิ่มมิติและความลึกของผลงาน ผลงานทั้งสองชิ้นนี้ถูกสร้างสรรค์ด้วยไฟเบอร์กลาสผสมทราย เพื่อให้คงทนและสามารถถ่ายทอดรายละเอียดของท่าทางตัวละครใน รามเกียรติ์ ได้อย่างสมจริง ผลงานถูกจัดวางบนกรอบไม้ทรงกลมที่มีแสงไฟส่องด้านข้าง เพื่อเน้นการเล่นแสงและเงาให้มีชีวิตชีวาและสื่อถึงพลังของเรื่องราวที่เล่า

ลักษณะเด่นของผลงาน

การวิเคราะห์เส้น เป็นจุดเด่นสำคัญในการออกแบบ

- 1) เส้นโค้งสะท้อนความอ่อนช้อยและความลื่นไหลของศิลปะไทย
- 2) เส้นตรงและโครงสร้างที่แข็งแรงแสดงถึงหนักแน่นของชิ้นงาน

การจัดองค์ประกอบ ในผลงานแสดงถึงการปรับตัวของวัฒนธรรมไทยในบริบทของการเปลี่ยนแปลง โดยเน้นท่าทางและรายละเอียดของตัวละครหนุมานและยักษ์ที่มีความสมจริงและกลมกลืนในเชิงโครงสร้างและเนื้อหา

การเลือกใช้แสงและเงาในผลงานมีบทบาทสำคัญในการสร้างมิติและความลึกของประติมากรรม โดยใช้แสงส่องจากด้านหลัง เพื่อให้เกิดเงาที่ช่วยเน้นรายละเอียดของภาพนูนต่ำและเพิ่มความโดดเด่นของตัวละคร ทำให้เกิดความสมดุลแบบพลวัต (Dynamic Balance) ระหว่างโครงสร้างและเนื้อหาในแต่ละชิ้นงาน ผลงานทั้งสองชิ้นนี้สะท้อนถึงพลังแห่งการเปลี่ยนแปลงและการปรับตัวของวัฒนธรรมไทยในบริบทของการอนุรักษ์และการสร้างสรรค์ศิลปะไทยร่วมสมัย ให้สามารถเชื่อมโยงกับคนรุ่นใหม่ได้อย่างมีเอกภาพและน่าสนใจ

3.4 ขั้นตอนการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์และสื่อการสอน



ภาพที่ 90 ภาพแสดง : ผลงานชิ้นที่ 1 ที่เสร็จสมบูรณ์
 ชื่อผลงาน : วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ
 ประเภทของงาน : ประติมากรรม
 ขนาด : เส้นผ่านศูนย์กลาง 90 เซนติเมตร
 กลวิธี : ปั้น-หล่อเรซินผสมทราย



ภาพที่ 91 ภาพแสดง : ผลงานชิ้นที่ 2 ที่เสร็จสมบูรณ์

ชื่อผลงาน : ไพธพลักษ์จับหนุมานใส่ครกโขลก

ประเภทของงาน : ประติมากรรม

ขนาด : เส้นผ่านศูนย์กลาง 90 เซนติเมตร

กลวิธี : ปั้น-หล่อเรซินผสมทราย

การนำเสนอผลงานงานที่เสร็จสมบูรณ์ต่อหน้าคณะกรรมการในสาขาวิชาศิลปศึกษา เพื่อ
ประเมินชิ้นงานก่อนการนำไปแสดงนิทรรศการ และรับคำแนะนำจากคณะกรรมการเพื่อนำไป
ปรับปรุงชิ้นงาน



ภาพที่ 92 ภาพแสดง : นำเสนอผลงานต่อคณะกรรมการ

จुติ Juti Art Thesis Exhibition นิทรรศการแสดงผลงานศิลปศึกษานิพนธ์ สาขาวิชา
ศิลปศึกษา วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ ระยะเวลาจัดแสดงงาน
1 - 6 พฤศจิกายน 2567 ณ ศูนย์การค้า (CONSAM ชั้น 8 299 ซอย เจริญนคร 5 แขวงคลองตันใต้
เขต คลองสาน กรุงเทพมหานคร 10600



ภาพที่ 93 ภาพแสดง : โปสเตอร์ จุติ Juti Art Thesis Exhibition

ออกแบบโดย : นายนवल หมัดสุเต็น

บรรยากาศพิธีเปิดนิทรรศการจตุติ Juti Art Exhibition วันอาทิตย์ ที่ 3 พฤศจิกายน 2567
ประธานในพิธีเปิด รองศาสตราจารย์ ดร.อาศิรา ราชเวียง รองอธิการบดี มทร.รัตนโกสินทร์ร่วมเปิด
นิทรรศการโดย

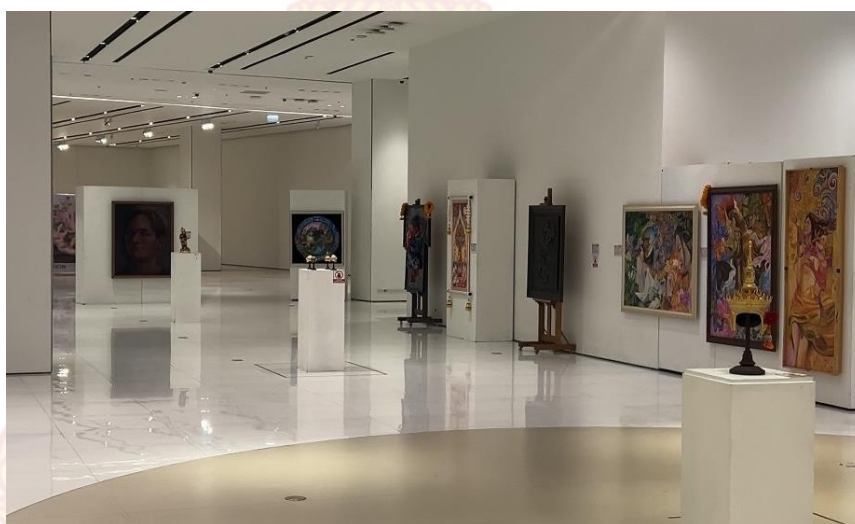
ท่านศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง ศิลปินแห่งชาติ

ท่านอาจารย์สนั่น รัตน์ะ ราชบัณฑิต

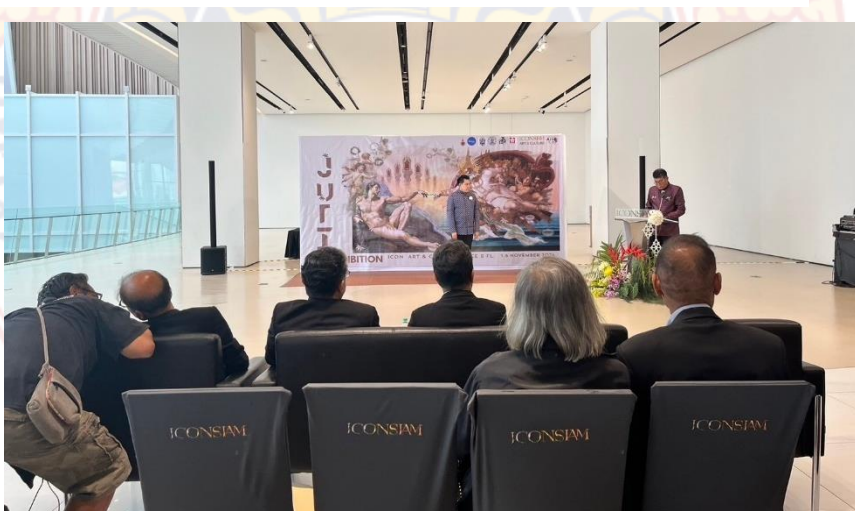
ท่าน ดร.สุชาติ วงษ์ทอง คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิของหลักสูตร

ท่าน ดร. สุขุม มีพันแสน ผู้ให้การอุปถัมภ์ดูแลหลักสูตรมาโดยตลอด

ท่าน ผศ.สุรัฐ บุญทรง ผู้อำนวยการวิทยาลัยเพาะช่าง คณาจารย์ และอาจารย์ผู้สอนของ
หลักสูตร สาขาวิชาศิลปศึกษา วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์



ภาพที่ 94 ภาพแสดง : บรรยากาศพิธีเปิดงานนิทรรศการจตุติ Juti Art Exhibition



ภาพที่ 95 ภาพแสดง : บรรยากาศพิธีเปิดงานนิทรรศการจตุติ Juti Art Exhibition



ภาพที่ 96 ภาพแสดง : การนำเสนอผลงานต่อประธานในพิธี



ภาพที่ 97 ภาพแสดง : การนำเสนอผลงานต่อประธานในพิธี

สื่อการสอน



ภาพที่ 98 ภาพแสดง : สื่อการสอนกระบวนการปั้น



ภาพที่ 99 ภาพแสดง : สื่อการสอนกระบวนการร่างแบบก่อนลงมือปั้น

บทที่ 4

การวิเคราะห์และพัฒนาผลงานศิลปศึกษานิพนธ์

การสร้างสรรคผลงานเรื่อง ประติมากรรมสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานภาพสลัก ประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามหลังจากขั้นตอนการสร้างสรรคได้นำผลงานมาวิเคราะห์อย่างเป็นระบบนำมาเขียนเป็นรายงานเพื่อเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรคผลงานในช่วงต่อไปในอนาคตโดยมีผลงานจำนวน 2 ชิ้น ดังต่อไปนี้

การวิเคราะห์ผลงาน

4.1 ผลงาน

4.1.1 ผลงานชื่อ ไพฑูรย์กษัตริย์จับหนุมานใส่ครกโลก ภาพที่ 38 ไพฑูรย์กษัตริย์จับหนุมานใส่ครกโลก ขนาด เส้นผ่าศูนย์กลาง 90 เซนติเมตร

4.1.2 ผลงานชื่อ หนุมานจับวิรุณขลุ่ย ภาพที่ 126 วิรุณขลุ่ยหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 90 เซนติเมตร

4.2 เครื่องมือการวิเคราะห์

การศึกษาภาพสลักประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามที่นำมาสร้างสรรคผลงานด้วยแสงและเงาได้กำหนดเกณฑ์การวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

4.2.1 แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างสรรคงานประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

4.2.2 มูลฐานทางทัศนศิลป์และโครงสร้างทางทัศนศิลป์ในงานประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

1) มูลฐานทัศนศิลป์

2) โครงสร้างทางทัศนศิลป์

4.2.3 ประเภทกลวิธีและวัสดุในการสร้างสรรคงานประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

1) ประเภทของงานประติมากรรมประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

2) กลวิธีในการสร้างสรรคงานประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

3) วัสดุในการสร้างสรรค์งานประติมากรรมนูนต่ำระดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

4.3 สถานที่และระยะเวลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์สถานที่

ห้องปฏิบัติการสาขาวิชาศิลปศึกษา วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

ระยะเวลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์

เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2566 – เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2567

4.4 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการเก็บรวบรวมข้อมูลได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆ โดยการนำภาพสลักประติมากรรมนูนต่ำระดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม มาวิเคราะห์แล้วนำผลวิเคราะห์มาเขียนเป็นรายงานและหาข้อมูลต่างๆ เพิ่มเติมจากแหล่งข้อมูลต่าง เช่น จากหนังสือ , การสัมภาษณ์นักวิชาการ มาสร้างสรรค์พัฒนาทางด้านแนวความคิด , เนื้อหา , มูลฐานทางทัศนศิลป์ , โครงสร้างทางทัศนศิลป์ , ประเภทของประติมากรรม , เปลี่ยนกลวิธีจากการแกะสลักมาทำการปั้นเพิ่มมิติให้มีความสมบูรณ์สวยงามและนำวัสดุหินทรายเทียมมาหล่อเพื่อทดแทนวัสดุในอดีตซึ่งปัจจุบันจัดหาได้ยากและมีราคาแพง

4.5 การวิเคราะห์ข้อมูล

เพื่อให้ได้ผลงานเป็นไปด้วยความเที่ยงตรงจึงได้กำหนดหลักเกณฑ์ของการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ข้อมูลดังต่อไปนี้

- 4.5.1 แนวความคิด
- 4.5.2 เนื้อหา
- 4.5.3 มูลฐานทางทัศนศิลป์
- 4.5.4 โครงสร้างทางทัศนศิลป์
- 4.5.5 ประเภทของประติมากรรม
- 4.5.6 กลวิธีในการสร้างงาน
- 4.5.7 วัสดุในการสร้างงาน

สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ได้ดังนี้

4.5.1 แนวความคิด

ผลการวิเคราะห์ประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำระดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม จำนวน 2 ชิ้นดังต่อไปนี้



ภาพที่ 100 ภาพแสดง :

ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก



ภาพที่ 101 ภาพแสดง :

วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

การวิเคราะห์แนวความคิด ในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำระดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ภาพช่องที่ 38 ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก แสดงออกถึงความเก่งกาจของหนุมานที่สามารถป้องกันการทุบตีด้วยสากของไพร่พลยักษ์ขณะที่อยู่ในครกแสดงออกถึงมีพลังกำลังมีฤทธิ์

ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ ภาพช่องที่ 126 วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ แสดงออกถึงความเก่งกาจกล้าของหนุมานสามารถจับวิรุณมุขซึ่งมีความสามารถในฝ่ายอธรรมการ แสดงออกถึงมีพลังกำลังมีฤทธิ์

4.5.2 เนื้อหา

การวิเคราะห์เนื้อหาในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

1) เนื้อหาเรื่องของมนุษย์กับธรรมชาติ การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา ความรัก เพศ การแต่งงาน ความกลัว ความเปล่าเปลี่ยว ความทะเยอทะยาน การแสดงออกทางด้านความตาย และอารมณ์ที่น่ากลัว

2) เนื้อหาเรื่องของมนุษย์กับบุคคลอื่น ครอบครัว การแสดงสนุกสนานและการกีฬา ความต้องการทำงาน ความหกลอง ความเปลี่ยนแปลงทางวัย

3) เนื้อหาเรื่องของมนุษย์และความเชื่อ ความงาม ความฉลาดศักดิ์ตุดทอน ความคิดสร้างสรรค์ การแสดงออกทางด้านจิตศรัทธา การแสดงออกทางด้านความงาม

ชั้นที่ 1 ภาพที่ 38 ไพรพลักษณ์จับหนุมานใส่ครกโขลก

ขยายความเนื้อหา ทศกัณฐ์สั่งให้อินทรชิตเข้าเฝ้าและเล่าเรื่องให้ฟัง อินทรชิตจึงอาสาไปจับหนุมาน แล้วยกทัพไปที่อุทยานเห็นศพักษ์และสหัสกุมารเกลื่อนกลาดก็สลดใจ สั่งพลยักษ์ให้ล้อมจับหนุมาน หนุมานแย่งอาวุธไล่ฟาดฟันพลยักษ์ล้มตาย อินทรชิตแผลงศรไป ก็ถูกหนุมานจับหักทิ้ง จึงแผลงศรนาศบาศกลายเป็นนาศเข้ารัดหนุมานล้มลง หนุมานลองฤทธิ์ขยับตัว นาศที่รัดอยู่ก็คลายออก แต่หนุมานแกล้งทำเป็นนอนนิ่ง อินทรชิตสั่งให้มัดหนุมานประจานแล้วยกทัพกลับไปทูลทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์จึงสั่งให้เอาหนุมานไปฆ่า พวกยักษ์ล่ามโซ่หนุมานลากไปที่ตะแลงแกงแล้วรุมฟันแทง หนุมานสลัดโซ่ขาดจับฟาดพวกยักษ์ตายเกลื่อน พวกยักษ์เพชฌฆาตก็รุมเข้ามัดหนุมานใส่ครกโขลก หนุมานดิ้นหลุดก็คว้าสาเกตีพวกยักษ์เพชฌฆาตตายอีก ยักษ์ที่รอดรีบไปทูลทศกัณฐ์ ทศกัณฐ์จึงสั่งให้ผูกช้างบรรลัยจักรซึ่งกำลังขับมันเข้าแทง หนุมานหักคอช้างแล้วแย่งขอฟันควายยักษ์ตาย เมื่อทศกัณฐ์ทราบก็นึกสนเท่ห์ที่ลิงตัวน้อยมีฤทธิ์เดช จึงสั่งให้เอาตัวมาให้อูแล้วชวนให้อยู่ด้วย หนุมานมูสาว่าถูกอาวุธเจ็บปวดจนทนไม่ได้ขอตาย ทศกัณฐ์ถามวิธีที่จะฆ่า หนุมานลงให้อูไฟเผา ทศกัณฐ์จึงสั่งให้อูผ้าห่อปูนพันตัว ขโลมน้ำมันแล้วกวัดแกว่งหอกแก้วเกิดประกายไฟจ่อที่ตัวหนุมาน ไฟก็ลุกโผลงขึ้นทันที

ชั้นที่ 2 ภาพที่ 126 วิรุณมุขถูกหนุมานจับ และนำตัวมาส่งให้สุครีพ

ขยายความเนื้อหา มังกรกัณฐ์ตายโดนพระรามสังหาร ทศกัณฐ์เสียใจมากเมื่อหมดทางแล้วจึงต้องสั่งให้วิรุณมุข โอรสของวิรุณจำบังออกขั้ตดาตักจับกว่าอินทรชิตจะกลับมา อินทรชิตแอบไปทำพิธีเอาพิษนาศมาชุบศรถ้าครบ 7 วัน ครั้นจะมีฤทธิ์มากปราบได้ทั้ง 3 โลก ชมพูวราชได้ฟังก็อาสาไปทำลายพิธีโดยแปลงเป็นหมีไปกัดไม้ทำลายพิธี อินทรชิตโกรธมากจะตามไปฆ่าก็ไม่ทันเป็นอันเสีย

พิธี พระรามได้ยื่นเสียก็ก้องจึงได้บอกพิเพกว่าใครยกทัพ พิเพกตอบว่า “อินทรชิต” พระรามจึงให้พระลักษมณ์ออกรบ ครั้นเมื่อพระลักษมณ์เลื่อนรถเข้าไปทั้งสองฝ่ายก็ตะลุมบอนกันพักเดียวหมู่ ยักษ์ก็ตายกันเกลื่อนกลาด อินทรชิตแผลงศรฝ่ายลิงก็ตายกันมากเช่นกัน พระลักษมณ์แผลงศรแก์ลิงก็กลับมีชีวิตขึ้น อินทรชิตต้องศรเจ็บปวดมากกร่ายพระเวทย์เป่าก็หายเป็นปลิดทิ้ง

4.5.3 มูลฐานทางทัศนศิลป์

1) การวิเคราะห์เส้น

เกณฑ์การวิเคราะห์เส้นในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ลักษณะของเส้น

เส้นที่มีอยู่จริง (Actual Line)

เส้นเชิงนัย (Implied Line)

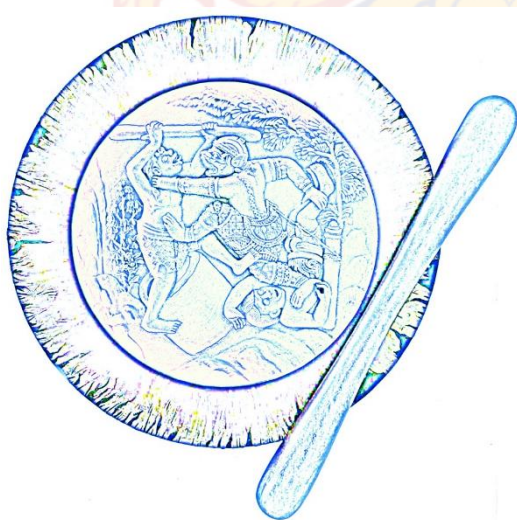
เส้นที่ไม่มีตัวตน (Invisible Line or Psychic Line)

เส้นแกนกลางของรูปทรง (Axis Line)

เส้นจากขอบริมวัตถุ

ลักษณะของเส้นและประเภทของเส้น

การวิเคราะห์เส้นที่มีอยู่จริง



ภาพที่ 102 ภาพแสดง :

การวิเคราะห์เส้นที่มีอยู่จริง

ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโขลก



ภาพที่ 103 ภาพแสดง :

การวิเคราะห์เส้นที่มีอยู่จริง

วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

เส้นตรง

เส้นโค้ง

เส้นอิสระ

ประเภทของเส้นที่ปรากฏแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ

เส้นที่เกิดขึ้นจริง (Actual line) ——— ได้แก่เส้นที่เกิดขึ้นจริง จากการเขียน การขุดเป็นร่องโดยใช้เครื่องมือปั้น หรือเครื่องมือแกะสลัก

ผลการวิเคราะห์เส้นในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รับรูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับประตึงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ปรากฏดังนี้

ขั้นที่1 ผลงานชื่อ ไพฑูรย์ยักษ์จับหนุมานใส่ครกโกลก

1.1) ปรากฏลักษณะของเส้น 3 ลักษณะ คือ

1.1.1) ลักษณะของเส้นโค้ง คิดเป็นร้อยละ 70 ปรากฏบริเวณ ตัวภาพหนุมาน เครื่องแต่งกายของหนุมาน ตัวภาพไพฑูรย์ ครกและสากเหล็ก ต้นไม้ดอกไม้ก้านหิน

1.1.2) ลักษณะของเส้นตรง คิดเป็นร้อยละ 20 ปรากฏบริเวณขอบหิน ต้นไม้ อยู่บริเวณมุมของภาพ

1.1.3) ลักษณะของอิสระ คิดเป็นร้อยละ 10 ปรากฏบริเวณต้นไม้ก้านหิน ด้านขวาของภาพ

1.2) ปรากฏเส้นที่มีอยู่จริง ปรากฏทั่วบริเวณผลงาน ตัวภาพไพฑูรย์ ตัวภาพหนุมาน ต้นไม้ ดอกไม้ ขอบหิน เกิดจากเส้นที่ขุดเป็นร่องด้วยเครื่องมือเพื่อแสดงรายละเอียดต่างๆในภาพ

ขั้นที่2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

2.1) ปรากฏลักษณะของเส้น 3 ลักษณะ คือ

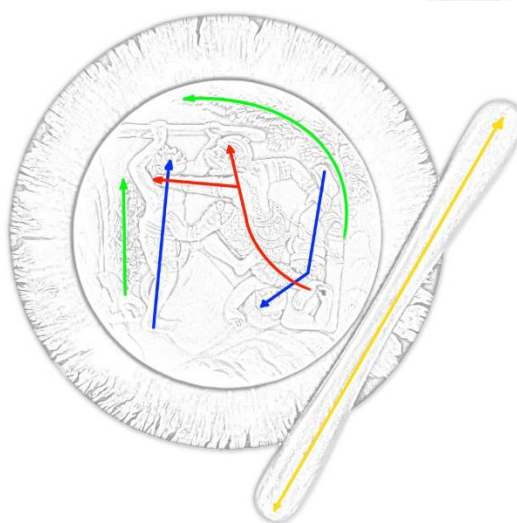
2.1.1) ลักษณะของเส้นโค้ง คิดเป็นร้อยละ 70 ปรากฏบริเวณ ตัวภาพหนุมาน เครื่องแต่งกายของหนุมาน ตัวภาพวิรุณมุข ม้าของวิรุณมุข ดอกไม้

2.1.2) ลักษณะของเส้นตรง คิดเป็นร้อยละ 20 ปรากฏบริเวณตาข่ายลูกธนูที่เรียงกันทั้ง 4 มุมของภาพ

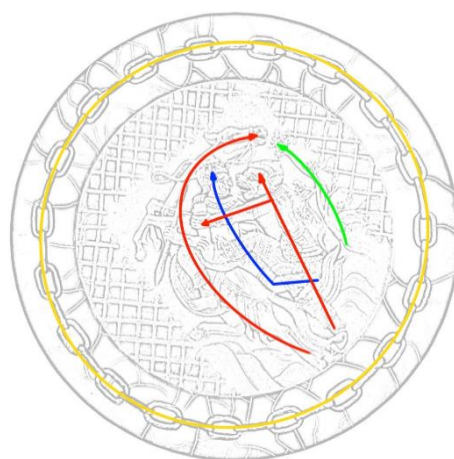
2.1.3) ลักษณะของอิสระ คิดเป็นร้อยละ 10 ปรากฏบริเวณต้นไม้ก้านหิน ด้านขวาของภาพ

2.2) ปรากฏเส้นที่มีอยู่จริง ปรากฏทั่วบริเวณผลงาน ตัวภาพวิรูปมุข ตัวภาพหนุมาน ตัวภาพม้าของวิรูปมุข ต้นไม้ ดอกไม้ โชคดีหิน เกิดจากเส้นที่ขูดเป็นร่องด้วยเครื่องมือเพื่อแสดงรายละเอียดต่างๆในภาพ

เส้นแกนโครงสร้างของรูปทรง



ภาพที่ 104 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์เส้นแกนของรูปทรง
ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก



ภาพที่ 105 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์เส้นแกนของรูปทรง
วิรูปมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

ผลการวิเคราะห์เส้นแกนกลางของรูปทรง (Axis Line) ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ปรากฏผลดังนี้

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก ปรากฏเส้นแกนของรูปทรง คือ
เส้นที่ 1 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพหนุมาน เเฉียงขึ้นจากขวาไปซ้าย 50 องศา
เส้นที่ 2 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพไพร่พลยักษ์ เป็นเส้นแนวตั้งขึ้นด้านซ้าย
เส้นที่ 2 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพไพร่พลยักษ์ เป็นเส้นแนวตั้งหันหัวลงด้านขวา
เส้นที่ 3 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพต้นไม้ เป็นเส้นโค้งจากขวาขึ้นไปซ้าย
เส้นที่ 3 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพต้นไม้ เป็นเส้นแนวตั้งขึ้นขนานกับเส้นของตัวภาพไพร่พลยักษ์

เส้นที่ 4 เส้นแกนโครงสร้างของตัวซาก เเฉียงขึ้นจากซ้ายไปขวา 60 องศา

- ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปราบกฏเส้นแกนของรูปทรง คือ
- เส้นที่ 1 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพหนุมาน เฉียงขึ้นจากขวาไปซ้าย 50 องศา
- เส้นที่ 2 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพวิรุณมุขเฉียงขึ้นจากขวาไปซ้าย 50 องศา คู่ขนานกับหนุมาน
- เส้นที่ 2 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพม้าของวิรุณมุขเกิดเส้นโค้งครึ่งวงกลม จากขวาไปซ้าย
- เส้นที่ 3 เส้นแกนโครงสร้างของตัวภาพต้นไม้ เป็นเส้นโค้งจากขวาขึ้นไปซ้ายล้อกับหนุมาน
- เส้นที่ 4 เส้นแกนโครงสร้างของตัวโซ่ เป็นเส้นทรงกลม

การวิเคราะห์สี

เกณฑ์การวิเคราะห์สีในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

- 1) ประเภทของการใช้สี
- 2) วรรณะของสี



ภาพที่ 106 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์สี
ไพรพลัยกษัจับหนุมานใส่ครกโขลก



ภาพที่ 107 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์สี
วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

ผลการวิเคราะห์สีในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพ
สลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพรวลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก ปรางค์ดั่งนี้

1.1) ประเภทของสี เป็นสีที่เกิดจากธรรมชาติของหินทรายเพราะผลงานนี้หล่อเรขึ้นผสม
ทราย

สีที่ปรากฏคือสีขาวเทา ตามธรรมชาติของหินทรายสีขาวเทาเท่านั้น

1.2) ไม่ปรากฏวรรณะสีใดๆเพราะเป็นสีของหินทราย

ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปรางค์ดั่งนี้

2.1) ประเภทของสี เป็นสีที่เกิดจากธรรมชาติของหินทรายเพราะผลงานนี้หล่อเรขึ้นผสม
ทราย สีที่ปรากฏคือสีน้ำตาลส้ม ตามธรรมชาติของหินทรายสีน้ำตาลส้มเท่านั้น

2.2) ไม่ปรากฏวรรณะสีใดๆเพราะเป็นสีของหินทราย

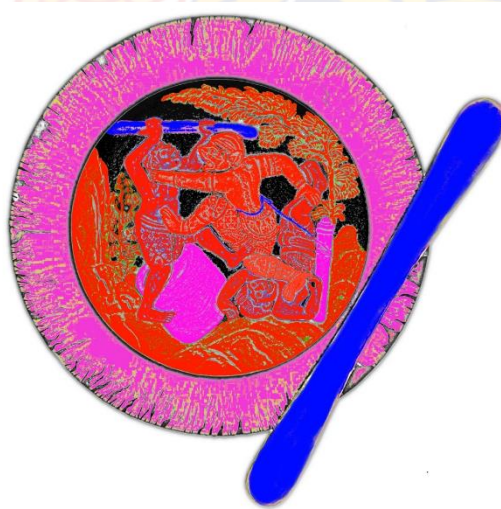
การวิเคราะห์รูปร่างและรูปทรง

ก.รูปร่าง

เกณฑ์การวิเคราะห์รูปร่างในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมา
จากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ประเภทของรูปร่าง

-  รูปร่างธรรมชาติ
-  รูปร่างเรขาคณิต
-  รูปร่างอิสระ



ภาพที่ 108 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์รูปร่าง
ไพรวลักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก



ภาพที่ 109 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์รูปร่าง
วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

ผลการวิเคราะห์รูปร่างในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจาก
ภาพสลักนูนต่ำประดับประตูประตูปะตูพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพโรพลักษ์จับหนุมนในเศครกโหลก ปรากฏตามลำดับดังนี้
ปรากฏประเภทของรูปร่างดังนี้

-  1.1) รูปร่างธรรมชาติ คิดเป็นร้อยละ 70 ของภาพ ปรากฏรูปร่างตัวภาพไพโรพลักษ์
ตัวภาพหนุมน รูปร่างของมนุษย์ที่เกิดจากธรรมชาติและ ใบไม้ ก้อนหิน ด้านหลัง
-  1.2) รูปทรงเรขาคณิต คิดเป็นร้อยละ 20 ของภาพ ปรากฏ ครกและเสาที่ผูกหนุมน
-  1.3) รูปร่างอิสระ คิดเป็นร้อยละ 10 ของภาพ ปรากฏ สากและเชือกที่รัดตัวหนุมน

ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมนจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปรากฏตามลำดับดังนี้
ปรากฏประเภทของรูปร่างดังนี้

-  2.1) รูปร่างธรรมชาติ คิดเป็นร้อยละ 70 ของภาพ ปรากฏรูปร่างตัวภาพวิรุณมุข ม้าของ
วิรุณมุข ตัวภาพหนุมน รูปร่างของมนุษย์ที่เกิดจากธรรมชาติและ ใบไม้ ก้อนหิน ด้านหลัง
-  2.2) รูปทรงเรขาคณิต คิดเป็นร้อยละ 20 ของภาพ ปรากฏ ตาข่ายลูกศรและกรอบโซ่
-  2.3) รูปร่างอิสระ คิดเป็นร้อยละ 10 ของภาพ ปรากฏ เชือกของม้าวิรุณมุขและลายแตก
ตรงกรอบ

ข. การวิเคราะห์รูปทรง

เกณฑ์การวิเคราะห์รูปทรงในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมา
จากภาพสลักนูนต่ำประดับประตูประตูปะตูพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

รูปทรงแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. รูปทรงเรขาคณิต
2. รูปทรงอินทรีย์รูป
3. รูปทรงอิสระ

ผลการวิเคราะห์รูปทรงในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจาก
ภาพสลักนูนต่ำประดับประตูประตูปะตูพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ปรากฏดังนี้

ขั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพโรพลักษณ์จับหนุมนใส่ครกโหลก ปรากฏตามลำดับดังนี้

- 1.1) รูปทรงธรรมชาติ คิดเป็นร้อยละ 70 ของภาพ ปรากฏบนรูปทรงร่างกายไพโรพลักษณ์
หนุมน
ใบไม้ ต้นไม้ โขดหิน
- 1.2) รูปทรงเรขาคณิต คิดเป็นร้อยละ 20 ของภาพปรากฏ ครกและเส้าที่ผูกหนุมน
- 1.3) รูปทรงอิสระ คิดเป็นร้อยละ 10 ของภาพ ปรากฏ สากและเชือกที่รัดตัวหนุมน

ขั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิญญาณถูกหนุมนจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปรากฏตามลำดับดังนี้

- 2.1) รูปทรงธรรมชาติ คิดเป็นร้อยละ 70 ของภาพ ปรากฏบนรูปทรงร่างกายวิญญาณ หนุ
มน และม้าของวิญญาณ ใบไม้ ต้นไม้ โขดหิน
- 2.2) รูปทรงเรขาคณิต คิดเป็นร้อยละ 20 ของภาพปรากฏ ตาข่ายลูกศรและกรอบโซ่
- 2.3) รูปทรงอิสระ คิดเป็นร้อยละ 10 ของภาพ ปรากฏ เชือกของม้าวิญญาณและลายแตก
ตรกรอบ

การวิเคราะห์มิติและบริเวณว่าง

ก. มิติ

เกณฑ์การวิเคราะห์มิติในในประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับ
ระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

1. มิติทำให้เกิดระยะใกล้ไกลแบ่งออกเป็น 3 ระยะ เช่น

- | | |
|--------------------------|---|
| ☐ | 1.1) ระยะที่ 1 ระยะที่ใกล้ที่สุดหรือในส่วนที่ยื่นออกมา กำหนดพื้นที่ให้มีสีขาว |
| ☐ | 1.2) ระยะที่ 2 ระยะที่อยู่ตรงกลาง กำหนดพื้นที่ให้มีสีเทา |
| ☐ | 1.3) ระยะที่ 3 ระยะที่อยู่ไกลที่สุด กำหนดพื้นที่ให้มีสีดำ |

2. มิติในทางทัศนศิลป์จะแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

- มิติจริง (Physical Space) มิติความตื้น-ลึกและใกล้ – ไกลจะเห็นเป็นรูปร่างและ
รูปทรงที่มีความแตกต่างกัน มีขนาดเล็ก กลาง ใหญ่เกิดจากปริมาตรสูง-ต่ำทำให้เกิดระยะต่างๆ
- มิติลง (Pictorial Space) โดยการใช้ที่มีน้ำหนักที่แตกต่างกัน



ภาพที่ 110 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์มิติ
ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหลก



ภาพที่ 111 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์มิติ
วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

ผลการวิเคราะห์มิติในการสร้างสรรค์ผลงานภาพสลักประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียง
พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามปรากฏดังนี้

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโหลก ปรากฏดังนี้



1.1) ระยะที่ 1 ระยะที่ใกล้ที่สุดหรือในส่วนที่ยื่นออกมา กำหนดพื้นที่ให้มีสีขาว
ปรากฏบริเวณตัวหนุมาน ไพร่พลยักษ์ทั้งตัวจนถึงแขนขวา ไพร่พลยักษ์ทั้งตัวจนถึงขาขวา



1.2) ระยะที่ 2 ระยะที่อยู่ตรงกลาง กำหนดพื้นที่ให้มีสีเทา ปรากฏบริเวณขาซ้าย
ของไพร่พลยักษ์ มือซ้ายของไพร่พลยักษ์ ครกและสากเหล็ก โชดหิน ต้นไม้ทางด้านขวาและซ้าย
ด้านล่าง



1.3) ระยะที่ 3 ระยะที่อยู่ไกลที่สุด กำหนดพื้นที่ให้มีสีดำ ปรากฏบริเวณพื้นด้านหลัง
ของภาพทั้งหมด

ผลงานชิ้นนี้ปรากฏ มิติจริง (Physical Space) มิติความตื้น-ลึกและใกล้ - ไกลจะ
เห็นเป็นรูปร่างและรูปทรงที่มีความแตกต่างกัน มีขนาดเล็ก กลาง ใหญ่เกิดจากปริมาตร สูง - ต่ำ ทำ
ให้เกิดระยะต่างๆ

ขั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปรากฏดังนี้



2.1) ระยะที่ 1 ระยะที่ใกล้ที่สุดหรือในส่วนที่ยื่นออกมา กำหนดพื้นที่ให้มีสีขาว ปรากฏบริเวณตัวหนุมาน ม้าของวิรุณมุขครึ่งตัวล่าง วิรุณมุขครึ่งตัวล่าง ตาข่ายลูกธนูทั้ง 4 มุม และโซ่



2.2) ระยะที่ 2 ระยะที่อยู่ตรงกลาง กำหนดพื้นที่ให้มีสีเทา ปรากฏบริเวณม้าของวิรุณมุขครึ่งตัวบนและวิรุณมุขครึ่งตัวบน ขาขวาของหนุมาน เข่าหีนมอ โขดหินต้น ไม้ทางด้านขวาและด้านล่าง



2.3) ระยะที่ 3 ระยะที่อยู่ใกล้ที่สุด กำหนดพื้นที่ให้มีสีดำ ปรากฏบริเวณพื้นด้านหลังของภาพทั้งหมด

ผลงานชิ้นนี้ปรากฏ มิติจริง (Physical Space) มิติความตื้น-ลึกและใกล้ - ไกลจะเห็นเป็นรูปร่างและรูปทรงที่มีความแตกต่างกัน มีขนาดเล็ก กลาง ใหญ่เกิดจากปริมาตร สูง - ต่ำ ทำให้เกิดระยะต่างๆ

ข. บริเวณว่าง

เกณฑ์การวิเคราะห์บริเวณว่างแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ



พื้นที่บริเวณว่างภายนอกผลงาน กำหนดให้พื้นที่บริเวณสีดำ



พื้นที่ในตัวงานประติมากรรม กำหนดให้พื้นที่บริเวณสีขาว



พื้นที่บริเวณว่างภายในผลงาน กำหนดให้พื้นที่บริเวณสีแดง



ภาพที่ 112 ภาพแสดง
การวิเคราะห์บริเวณว่าง
ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโคลก



ภาพที่ 113 ภาพแสดง
การวิเคราะห์บริเวณว่าง
วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

ผลการวิเคราะห์บริเวณว่างในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ปรากฏดังนี้

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพร่พลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโลก ปรากฏดังนี้

■ พื้นที่บริเวณสีดำ คือ พื้นที่บริเวณว่างภายนอกผลงาน ปรากฏบริเวณพื้นระนาบรองรับและต้นไม้ โขดหินก้อนหิน บางส่วนคิดเป็นร้อยละ 45 ของพื้นที่ทั้งหมด

□ พื้นที่บริเวณสีขาว คือ พื้นที่ของผลงานประติมากรรม ปรากฏบริเวณตัวภาพหนุมานไพร่พลยักษ์ และครกสาก โขดหินระยะหน้า คิดเป็นร้อยละ 50 ของพื้นที่ทั้งหมด

■ พื้นที่บริเวณสีแดง คือ พื้นที่บริเวณว่างภายในผลงาน คิดเป็นร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด ปรากฏ 10 ช่อง รายละเอียดดังนี้

ช่องที่ 1-6 ปรากฏบริเวณหัวของไพร่พลยักษ์และแขนของหนุมานกับวิรุณมุขจนถึงหัวของไพร่พลยักษ์อีกตนที่อยู่ด้านล่าง

ช่องที่ 7-10 ปรากฏบริเวณหลังของหนุมาน

ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปรากฏดังนี้

■ พื้นที่บริเวณสีดำ คือ พื้นที่บริเวณว่างภายนอกผลงาน ปรากฏบริเวณพื้นระนาบรองรับและต้นไม้ โขดหินก้อนหิน บางส่วนคิดเป็นร้อยละ 50 ของพื้นที่ทั้งหมด

□ พื้นที่บริเวณสีขาว คือ พื้นที่ของผลงานประติมากรรม ปรากฏบริเวณตัวภาพหนุมาน วิรุณมุขม้าของวิรุณมุข และตาข่ายเพชรระยะหน้า คิดเป็นร้อยละ 45 ของพื้นที่ทั้งหมด

■ พื้นที่บริเวณสีแดง คือ พื้นที่บริเวณว่างภายในผลงาน คิดเป็นร้อยละ 5 ของพื้นที่ทั้งหมด ปรากฏ 12 ช่อง รายละเอียดดังนี้

ช่องที่ 1-4 ปรากฏบริเวณเชือกและขาของม้า

ช่องที่ 5-12 ปรากฏบริเวณแขนของหนุมานกับวิรุณมุขจนถึงหางม้า

การวิเคราะห์พื้นผิว

เกณฑ์การวิเคราะห์พื้นผิวในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ปรากฏดังนี้

1) พื้นผิวเกิดได้ 3 ลักษณะ คือ

1.1) เกิดขึ้นตามธรรมชาติ

1.2) เกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้างขึ้น

1.3) เกิดขึ้นโดยกระบวนการผลิตของเครื่องจักร

1.3.1) พื้นผิวล้อธรรมชาติ

1.3.2) พื้นผิวสร้างขึ้นใหม่

2) ลักษณะของผิวมี 2 ลักษณะคือ

2.1) พื้นผิวจริง

2.2) พื้นผิวเทียม

3) ความรู้สึกที่ได้รับจากพื้นผิว

3.1) พื้นผิวละเอียดเรียบ

3.2) พื้นผิวหยาบ

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพร์พลักษณ์จับหนุมานใส่ครกโขลก ผลงานชิ้นนี้มีรายละเอียดในการวิเคราะห์ดังนี้

1.1) พื้นผิวเกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้างขึ้นเพราะผลงานใช้กลวิธีการสร้างสรรค์ประติมากรรมหล่อ

หินทรายเกิดจากเกิดจากการหล่อ

1.2) ปรากฏลักษณะผิวจริง

1.3) ความรู้สึกที่ได้รับปรากฏรายละเอียดดังนี้

1) ปรากฏผิวเรียบ เกิดจากการปั้นเก็บเรียบและหล่อเรซินผสมทราย คิดเป็นร้อยละ 70 ของพื้นที่ทั้งหมด บริเวณ ตัวภาพหนุมาน ไพร์พลักษณ์ ครกสาก และพื้นรองรับผลงาน

2) ปรากฏผิวหยาบ เกิดจากการปั้นรายละเอียดต่างๆให้เกิดความชัดเจน คิดเป็นร้อยละ 30 ของพื้นที่ทั้งหมด บริเวณเครื่องแต่งกายหนุมาน ไพร์พลักษณ์ เขามอ และต้นไม้

ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ผลงานชิ้นนี้มีรายละเอียดในการวิเคราะห์ดังนี้

2.1) พื้นผิวเกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้างขึ้นเพราะผลงานใช้กลวิธีการสร้างสรรค์ประติมากรรมหล่อหินทรายเกิดจากเกิดจากการหล่อ

2.2) ปรากฏลักษณะผิวจริง

2.3) ความรู้สึกที่ได้รับปรากฏรายละเอียดดังนี้

2.3.1) ปรากฏผิวเรียบ เกิดจากการปั้นเก็บเรียบและหล่อเรซินผสมทราย คิดเป็นร้อยละ 70 ของพื้นที่ทั้งหมด บริเวณ ตัวภาพหนุมาน วิรุณมุข ม้าของวิรุณมุขและพื้นรองรับผลงาน

2.3.2) ปรากฏผิวหยาบ เกิดจากการขุดปั้นรายละเอียดต่างๆให้เกิดความชัดเจน คิดเป็นร้อยละ 30 ของพื้นที่ทั้งหมด บริเวณเครื่องแต่งกายหนุมาน วิรุณมุข ม้าของวิรุณมุข เขามอ และต้นไม้

4.5.4 การวิเคราะห์โครงสร้างทางทัศนศิลป์

การวิเคราะห์เอกภาพ

เกณฑ์การวิเคราะห์เอกภาพในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ปรากฏดังนี้

เอกภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. ความเป็นเอกภาพในส่วนเนื้อหา เช่น
 - 1.1) เนื้อหาเดียว
 - 1.2) มากกว่า 1 เรื่อง
2. ความเป็นเอกภาพในการใช้ส่วนประกอบทางศิลปะ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง มิติ บริเวณว่าง และพื้นผิว

ขั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพร่พลักษณ์จับหนุมานใส่ครกโขลก ปรากฏดังนี้

ปรากฏความเป็นเอกภาพในการใช้เนื้อหาเพียงเรื่องเดียว

ในส่วนของการใช้เอกภาพส่วนประกอบทางศิลปะ ผลงานชิ้นนี้ใช้

- มีการใช้ลักษณะเส้นโค้งส่วนใหญ่เกิดจากปั้นเพื่อแสดงรายละเอียดตัวภาพหนุมาน ไพร่พลักษณ์ ครกสาก ใบไม้ ต้นไม้ ดอกไม้
- ปั้นหรือเรียกว่าเส้นที่มีอยู่จริงปรากฏทั่วบริเวณงานเพื่อแสดงรายละเอียดต่างๆของตัวภาพและบรรยากาศ
- ไม่ปรากฏสีวรรณะใดๆเพราะผลงานเกิดจากการปั้นหล่อหินทรายสีขาวเทา เท่านั้น
- รูปร่างและรูปทรงส่วนใหญ่เกิดจากธรรมชาติแสดงถึงสัดส่วนของอวัยวะส่วนต่างๆของตัวภาพหนุมาน ไพร่พลักษณ์ ครกสาก ใบไม้ ต้นไม้ ดอกไม้
- มิติและบริเวณว่างเกิดจากการปั้นหล่อที่มีปริมาตรสูง-ต่ำทำให้เกิดระยะมิติความใกล้ไกลระหว่างตัวผลงานและแผ่นระนาบรองรับ
- พื้นผิวเกิดผิวที่มนุษย์สร้างขึ้น และมีผิวเรียบและผิวหยาบเท่าๆกัน

ขั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปรากฏดังนี้

ปรากฏความเป็นเอกภาพในการใช้เนื้อหาเพียงเรื่องเดียว

ในส่วนของการใช้เอกภาพส่วนประกอบทางศิลปะ ผลงานชิ้นนี้ใช้

- มีการใช้ลักษณะเส้นโค้งส่วนใหญ่เกิดจากปั้นเพื่อแสดงรายละเอียดตัวภาพหนุมาน

วิญญูมูข ม้าของวิญญูมูข ใบไม้ ต้นไม้ ดอกไม้

- ปั้นหรือเรียกว่าเส้นที่มีอยู่จริงปรากฏทั่วบริเวณงานเพื่อแสดงรายละเอียดต่างๆของตัว

ภาพและบรรยากาศ

- ไม่ปรากฏสีวรรณะใดๆเพราะผลงานเกิดจากการปั้นหล่อหินทรายสีน้ำตาลส้ม เท่านั้น
- รูปร่างและรูปทรงส่วนใหญ่เกิดจากธรรมชาติแสดงถึงสัดส่วนของอวัยวะส่วนต่างๆของ

ตัวภาพหุ่นมาน วิญญูมูข ม้าของวิญญูมูข ใบไม้ ต้นไม้ ดอกไม้

- มิติและบริเวณว่างเกิดจากการปั้นหล่อที่มีปริมาตรสูง-ต่ำทำให้เกิดระยะมิติความใกล้ไกลระหว่างตัวผลงานและแผ่นระนาบรองรับ

- พื้นผิวเกิดผิวที่มนุษย์สร้างขึ้น และมีผิวเรียบและผิวหยาบเท่าๆกัน

การวิเคราะห์ดูลยภาพ

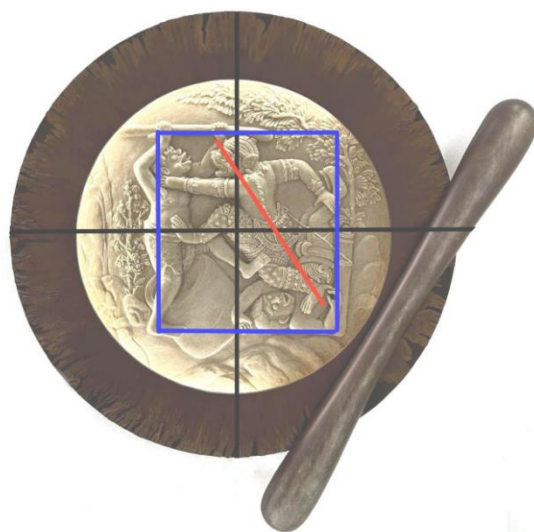
เกณฑ์การวิเคราะห์ดูลยภาพในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

1) ความสมดุลแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ

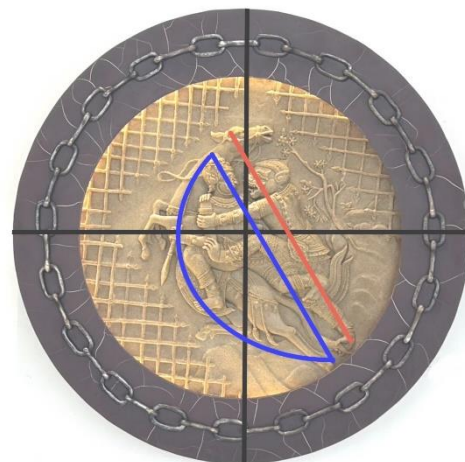
- การจัดแบบความสมดุลซ้าย - ขวาเท่ากันทุกประการ
- การจัดแบบความสมดุลซ้าย - ขวาเท่ากันโดยความรู้สึก

2) เส้นแกนตั้งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

- เส้นแกนทางตั้ง (Vertical Axis)
- เส้นแกนทางราบ (Horizontal Axis)
- เส้นแกนทแยงมุม (Diagonal Axis)



ภาพที่ 114 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์ดูลายภาพ
ไพร่พลยักษ์จับหนุมาน



ภาพที่ 115 ภาพแสดง :
การวิเคราะห์ดูลายภาพ
วิญญูถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ

ผลการวิเคราะห์ดูลายภาพในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพร่พลยักษ์จับหนุมาน ผลงานชิ้นนี้ปรากฏรายละเอียดดังนี้

- 1.1) ความสมดุลสองข้างไม่เท่ากัน
- 1.2) ■■■■■ เส้นสีน้ำเงิน หมายถึง เส้นแกนโครงสร้างโดยรวม โครงสร้างโดยรวมทั้งตัวหนุมานและไพร่พลยักษ์ ครกสาก มีโครงสร้างภาพเป็นครึ่งวงกลม
- 1.3) ■■■■■ เส้นสีแดง หมายถึง เส้นแกนตัวหลักของภาพ เกิดเส้นแกนทแยงมุม (Diagonal Axis) คือ เส้นโครงแกนสร้างหลักของภาพคือตัวภาพหนุมานแทงขึ้นจากขวาไปซ้ายของภาพ

ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิญญูถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ผลงานชิ้นนี้ปรากฏรายละเอียดดังนี้

- 2.1) ความสมดุลสองข้างไม่เท่ากัน
- 2.2) ■■■■■ เส้นสีน้ำเงิน หมายถึง เส้นแกนโครงสร้างโดยรวม โครงสร้างโดยรวมทั้งตัวหนุมานและวิญญูและม้าของวิญญู มีโครงสร้างภาพเป็นครึ่งวงกลม
- 2.3) ■■■■■ เส้นสีแดง หมายถึง เส้นแกนตัวหลักของภาพ เกิดเส้นแกนทแยงมุม (Diagonal Axis) คือ เส้นโครงแกนสร้างหลักของภาพคือตัวภาพหนุมานแทงขึ้นจากขวาไปซ้ายของภาพ

4.5.5 ประเภทของผลงานประติมากรรม

เกณฑ์การวิเคราะห์ประเภทในการสร้างสรรค์ประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ประติมากรรมแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

- 1) ประเภทลอยตัว
- 2) ประเภทนูน แบ่งย่อยออกเป็น 2 ลักษณะ คือ
 - 2.1) ลักษณะนูนต่ำ
 - 2.2) ลักษณะนูนสูง

ชั้นที่ 1 ผลงานชื่อ ไพร่พลยักษ์จับหนุมาน ปรากฏดังนี้

ผลงานประติมากรรมประเภทนูนต่ำ

ชั้นที่ 2 ผลงานชื่อ วิรุณมุขถูกหนุมานจับและนำตัวมาให้สุครีพ ปรากฏดังนี้

ผลงานประติมากรรมประเภทนูนต่ำ

4.5.6 กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงาน

เกณฑ์การวิเคราะห์กลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักนูนต่ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ทั้งจำนวน 2 ชั้นมีใช้กลวิธีในการสร้างสรรค์การปั้นและการหล่อ จำนวน 2 ชั้น ผู้วิจัยได้ทำการทดลองโดยการปั้นกลวิธีทางบวกและนำไปทำพิมพ์กลวิธีทางการแทนค่าหรือวิธีการทำพิมพ์และการหล่อหินทราย ให้ผลงานมีความถาวร

หลังจากการวิเคราะห์ผลงานทั้งหมดทั้งมูลฐานทางทัศนศิลป์และโครงสร้างทางทัศนศิลป์ที่กำหนดผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้มาทำการสร้างสรรค์ตั้งขั้นตอนต่อไปนี้

การออกแบบ

- 1) ถ่ายภาพผลงานการแกะสลักหินประติมากรรมนูนต่ำประดับระเบียง พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
- 2) คัดลอกลายเส้นโครงสร้างและลายเอียดตามรูปและลงแสงเงาเพื่อทำความเข้าใจในรูปร่างและรูปทรงของผลงานนั้นๆ

การขยายแบบ

3) นำต้นแบบมาขยายเป็นผลงานจริง โดยการขยายแบบลงบนกระดาษตามขนาดที่กำหนดด้วยการร่างเส้นตามอัตราส่วน

การปั้นผลงานขนาดเท่าจริง

4) การขึ้นโครงสร้างตามมิติที่กำหนดบริเวณใดที่มีความสูงของปริมาตร

5) ขึ้นโครงสร้างมิติรวมทั้งหมดตรวจมิติสูงต่ำทั้งหมด

6.) เก็บรายละเอียดในส่วนต่างตามรายละเอียด

การทำแม่พิมพ์

7) นำผลงานที่เก็บรายละเอียดมาวางตามระนาบแนวนอนและใช้ดินน้ำมันกันห่างจากขอบงานประมาณ 5 เซนติเมตร

8) นำยางซิลิโคนมาผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนแล้วคนให้เข้ากันเทลงบนผลงานใช้นิ้วหรือแปรงทาให้ทั่วผลงานรอให้ยางที่เทลงไปแห้ง

9) ทำแบบข้อที่ 8 เทยางซิลิโคนอีกหนึ่งชั้นและรอให้ยางชั้นที่ 2 แห้ง

10) เทยางซิลิโคนลงไปให้ทั่วเป็นชั้นที่ 3 แล้วนำผ้าก๊อตหรือผ้ามุ้งตัดเป็นสี่เหลี่ยมขนาดตามความเหมาะสมวางลงให้เต็มพื้นที่โดยการใช้แปรงซับทินเนอร์เล็กน้อย ซับให้ทั่วผ้าก๊อตกับยางจะแนบเป็นเนื้อเดียวกัน

11) เมื่อยางแห้งทำแบบข้อที่ 10 อีกครั้งหนึ่ง เท่ากับได้ความหนาของยางซิลิโคนและผ้าก๊อตรองยางแห้ง

12) นำยางซิลิโคนมาผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนแล้วคนให้เข้ากันเทลงบนผลงานใช้นิ้วหรือแปรงทาให้ทั่วผลงานรอให้ยางที่เทลงไปแห้งอีกครั้งหนึ่ง

13) นำปูนมาทำพิมพ์ฝากในส่วนที่เป็นซอกแต่งให้พิมพ์ฝากมีผิวเรียบและทำคีย์โดยการขูดให้มีความมนเพื่อไม่ให้พิมพ์กรอบติด

14) นำปูนปลาสเตอร์มาทำพิมพ์ครอบและใช้ไม้หรือเหล็กจี้ลงบนพิมพ์เพื่อสร้างความแข็งแรง

การหล่อด้วยวัสดุเรซินผสมทราย

15) นำดินน้ำมันออกให้หมดจากพิมพ์ยางซิลิโคน นำยางมาทำความสะอาดหรือผสมปูนปลาสเตอร์เทหล่อในครั้งแรกเพื่อให้ปูนดูดซับไขมันแล้วค่อยนำเรซินมาหล่อในครั้งต่อไป

16) ผสมเรซินกับทรายในหน้าแรกผสมตัวเร่งตามอัตราส่วนเทลงในพิมพ์ใช้แปรงเกลี่ยให้ทั่วทั้งผลงานรอให้เรซินแห้งก่อน

17) ทำแบบข้อ 16 อีกครั้งหนึ่งเพื่อให้เรซินมีความหนาในหน้าแรกและหน้าที่ 2 ควรตรวจสอบว่าเรซินเคลือบลงทั่วบริเวณหรือไม่ถ้าไม่ทั่วควรผสมเรซินแล้วเทลงไปเกลี่ยให้ทั่วอีกครั้งหนึ่ง

18) ตัดแผ่นใยแก้ว(ใยไฟเบอร์กลาส)ให้กว้างยาวตามความเหมาะสม ผสมเรซินกับทราย และตัวเร่งตามอัตราส่วนควรเพิ่มน้ำยาโมโนเพื่อลดความชื้นของเรซินทาลงบนแผ่นใยแก้วพยายามซับให้ทะลุลงไปในพื้นที่ก่อนอย่าให้มีฟองอากาศ

19) ทำแบบข้อ 18 อีก 2 รอบ เพื่อความแข็งแรงของผลงาน

20) ขณะที่เรซินกำลังแข็งตัวให้ใช้คัตเตอร์ตัดส่วนที่เกินออกเพราะถ้าปล่อยให้แข็งตัวมากจะตัดไม่ออกต้องใช้เครื่องเจียรจะทำให้เกิดฝุ่นจำนวนมากไม่ดีต่อสุขภาพ

21) แกะพิมพ์ครอบออกและแกะพิมพ์จากตัวผลงานที่อยู่ด้านใน
การตกแต่งและทำความสะอาด

22) ใช้โซดาไฟผสมน้ำตามสัดส่วนที่เหมาะสมล้างให้ทั่วผลงานเพื่อล้างไขมัน

23) เรซินผสมตัวเร่งและทรายผสมกันเพื่อนำมาอุด รู รอยต่างๆ เจียรตะเข็บ ตกแต่งให้ผลงานสมบูรณ์

24) นำผลงานมาติดลงบนไม้กรอบทรงกลมและติดไฟ ในส่วนด้านหลังควรติดที่แขวนให้มีความมั่นคงเพราะจะต้องรับน้ำหนักเป็นพิเศษมากกว่างานผลจิตรกรรม

25) ผลงานเสร็จสมบูรณ์

4.5.7 วัสดุในการสร้างสรรค์

เกณฑ์การวิเคราะห์วัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมปูนต้ำที่ได้รูปแบบมาจากภาพสลักปูนต้ำประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ประเภทของวัสดุแบ่งออกได้ดังนี้

1) วัสดุที่เกิดจากธรรมชาติ
2) วัสดุที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้น
ผลงานทั้ง 2 ชิ้นใช้วัสดุแบบเดียวกันแยกออกได้ดังนี้
ประเภทของวัสดุแบ่งออกได้ดังนี้

1) วัสดุที่เกิดจากธรรมชาติ

- ไม้กระดานรอง
- ทราย

2) วัสดุที่เกิดจากมนุษย์สร้างขึ้น

- ดินน้ำมัน
- ปูนปลาสเตอร์
- ยางซิลิโคนพร้อมตัวเร่ง
- เรซิน, โคบอนท์, ตัวเร่งเรซิน
- ใยแก้ว-
- น้ำยาลอกสี
- อีป็อกซี่

บทที่ 5

สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำจากเรื่อง รามเกียรติ์ ที่ประดับระเบียงพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม โดยเน้นตอน หนุมานจับ วิรุณมุข และ ไพรีพลยักษ์จับหนุมานใส่ครกโขลก ผลงานดังกล่าวได้รับการออกแบบและสร้างสรรค์ ใหม่โดยใช้กลวิธีประติมากรรมแสงและเงา เพื่อสะท้อนความงามของศิลปะไทยในมิติร่วมสมัยและเพิ่ม ความสนใจในการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยผ่านสื่อศิลปะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและสร้างสรรค์ ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำ โดยใช้ เนื้อหาเรื่อง รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นวรรณกรรมไทยที่สำคัญ เน้นที่ตอน หนุมานจับวิรุณมุข และ ไพรีพล ยักษ์จับหนุมานใส่ครกโขลก ผลการดำเนินงานมีดังนี้:

- 5.1.1 ศึกษาประวัติ และความสำคัญของภาพศิลปาจำหลักที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
- 5.1.2 สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนูนต่ำ จำนวน 2 ชั้น โดยใช้กลวิธีปั้นและหล่อ ด้วยเรซินผสมทราย ตกแต่งแสงเงาเพื่อเพิ่มมิติให้กับผลงาน
- 5.1.3 พัฒนาสื่อการสอน ในรูปแบบวีดิทัศน์ เพื่อเผยแพร่ความรู้และขั้นตอนการ สร้างสรรค์ประติมากรรมแสงและเงาให้แก่ผู้สนใจ

5.2 อภิปราย

จากผลการสร้างสรรค์ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำเรื่อง รามเกียรติ์ ที่ได้ศึกษาและ นำเสนอในรูปแบบของประติมากรรมแสงและเงา ผลงานทั้งสองชิ้นสะท้อนให้เห็นถึงความสำเร็จใน การผสมผสานระหว่าง ศิลปะดั้งเดิม และ กลวิธีสมัยใหม่ ในการสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับ นิยามา เหล่าสุนทร (2539) ที่กล่าวว่า วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ น่าจะเป็นเรื่องที่คนโบราณรู้จักกัน มาก มีผลงานการสลักภาพรามเกียรติ์ลงบนแผ่นศิลามีถึง 152 ภาพ มีคำบรรยายอยู่ใต้ภาพ แสดงให้เห็นฝีมือช่างที่มีความละเอียดงดงาม ผลลัพธ์ที่ได้แสดงให้เห็นถึงความงดงาม ความประณีต และมิติที่เพิ่มขึ้นผ่านการเล่นแสงและเงา ซึ่งสอดคล้องกับ เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล (2547) ที่กล่าวว่า แสง ยังเป็นตัวจำกัดความของภาพ เช่น เมื่อแสงสว่างมาทุกทิศทาง เท่า ๆ กันหมดทั้งภาพ น้ำหนัก

ของภาพก็ไม่แตกต่าง มองดูแล้วจะกลายเป็นภาพแบนๆ น้ำหนักที่แบนๆ ก็ให้ความรู้สึกจำกัดความของภาพที่นุ่มนวลแต่ไม่มีความตื่นเต้นเร้าใจอย่างน้ำหนักแสงที่สาดมาอย่างสว่างได้ ความรู้สึกของแสงกับความรู้สึกของศิลปินย่อมสัมพันธ์และเป็นความชอบส่วนตัวของศิลปินที่นิยมจะใช้แสงและมีความนุ่มนวลอ่อนไหว ซึ่งในส่วนนี้จะทำการอภิปรายถึงแนวคิด กระบวนการ และประสิทธิภาพของผลงาน รวมถึงความสำคัญของการนำเสนอในมุมมองที่แตกต่างจากงานประติมากรรมแบบดั้งเดิม

5.2.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์ ผลงานนี้ได้รับแรงบันดาลใจจากความงดงามของประติมากรรมสมัยโบราณที่แสดงถึงความสามารถของช่างไทยในอดีต การนำเสนอผ่านแสงและเงาทำให้ผลงานมีชีวิตชีวามากขึ้น

5.2.2 ประสิทธิภาพของวัสดุ เช่น ไฟเบอร์กลาสผสมทราย ช่วยให้ผลงานมีความแข็งแรงและทนทาน อีกทั้งยังสามารถตกแต่งแสงได้อย่างมีมิติ

5.2.3 ความสำคัญของการอนุรักษ์ งานวิจัยนี้สะท้อนถึงการอนุรักษ์ศิลปกรรมไทยผ่านการประยุกต์ใช้กลวิธีสมัยใหม่เพื่อสร้างคุณค่าและความสนใจให้กับคนรุ่นใหม่

5.3 ข้อเสนอแนะ

จากการอภิปรายผลการวิจัยเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ประติมากรรมภาพสลักนูนต่ำที่นำเสนอผ่านแสงและเงา พบว่าการผสมผสานระหว่าง ศิลปะดั้งเดิม และ กลวิธีการสร้างสรรค์ร่วมสมัย สามารถเพิ่มคุณค่าและความน่าสนใจให้กับผลงานได้เป็นอย่างดี เพื่อให้การวิจัยนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น จึงได้จัดทำข้อเสนอแนะสำหรับการพัฒนาและต่อยอดผลงาน รวมถึงแนวทางในการนำไปประยุกต์ใช้ในอนาคต เพื่อส่งเสริมการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยให้ยั่งยืนและสอดคล้องกับยุคสมัย

5.3.1 การต่อยอดงานวิจัย ควรนำกลวิธีนี้ไปประยุกต์ใช้กับประติมากรรมประเภทอื่น ๆ หรือวรรณกรรมไทยเรื่องอื่น เพื่อเพิ่มความหลากหลาย

5.3.2 การจัดแสดงผลงาน ควรจัดนิทรรศการในพื้นที่ที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมหลากหลาย เพื่อเผยแพร่ความรู้และความงามของศิลปกรรมไทยให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

5.3.3 การพัฒนาสื่อการสอน ควรเพิ่มเนื้อหาเกี่ยวกับกลวิธีการดูแลรักษาและซ่อมแซมผลงานประติมากรรม เพื่อให้สื่อการสอนมีความครบถ้วนยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

- โกศล พิณกุล. 2543. แสงเงา. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- จุลทัศน์ พยาฆารานนท์. 2535. อนุสรณ์งานพระราชทาน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศรีอนันต์.
- ชลูด นิ่มเสมอ. 2531. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ชัยชาญ จันทศรี. 2557. ประติมากรรมผลการวิจัย. กรุงเทพฯ : เจ ปรี้น.
- โชติ กัลยาณมิตร. 2518. ศิลปะลายไทย. กรุงเทพฯ : สุวีริยะสัน.
- เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2540. องค์ประกอบศิลป์ 1. กรุงเทพฯ : เพ็ญฟ้า พรินต์.
- ธวัชชานนท์ ตาโสง. 2546. หลักการศิลปะ. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.
- นิยะดา เหล่าสุนทร. 2539. ศิลปินหลักเรื่องรามเกียรติ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม.
กรุงเทพฯ : มูลนิธิ “ทุนพระพุทธยอดฟ้า” ในพระบรมราชูปถัมภ์.
- บุญเตือน ศรีวรพจน์ และธนโชติ เกียรติณภัทร. 2561. รามเกียรติ์วัดโพธิ์. กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม.
- บุญธรรม รัตนบงกต. 2558. ตำราเรขศิลป์ เล่ม 2. กรุงเทพฯ : บุญธรรม รัตนบงกต.
- บุชา ผกากรอง และ เจนจิรา ขุนทอง. 2562. ประติมากรรม ปั้นหล่อ ขี้เลื่อยไม้ยางพารา เรขศิลป์ผสม.
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย.
- ประเสริฐ วรรณรัตน์. 2552. ประวัติศาสตร์ประติมากรรม. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.
- ประยูร อุตุชาภู. 2526. ทางแบบนาฏลักษณะ. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.
- เปลื้อง ณ นคร. 2522. มิติและบริเวณว่าง. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. 2525. มิติ. กรุงเทพฯ.
- พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ. 2550. พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ. กรุงเทพฯ : อัง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พีระพงษ์ กุลพิศาล. 2546. รูปแบบงานประติมากรรม. กรุงเทพฯ : สุวีริยะสัน.
- พาสนา ตันทลักษณ์. 2516. หลักการออกแบบ. กรุงเทพฯ : พิกซ์อักษร.
- พลสวัสดิ์ มุมบ้านเช่า. 2553. ประติมากรรม. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.
- ภูธิปนิษฐ์ คงโกคานันท์. 2552. ประติมากรรม. กรุงเทพฯ : บุญธรรม รัตนบงกต.
- มัย ตะตียะ. 2547. ประติมากรรมพื้นฐาน. กรุงเทพฯ : สิปประภา.
- วรางคณา ศรีกำเนิด. 2556. จารึกวัดพระเชตุพนฯ สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว.
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- วิรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์. 2528. รูปลักษณะ สามมิติ. กรุงเทพฯ : สุวีริยะสัน.
- วิภาวี บริบูรณ์. 2557. ศิลปะการเขียน พระ นาง ยักษ์ ลิง. กรุงเทพฯ : ไทยควอลิตี้บุ๊ก.
- วิเชียร อินทรกระตึก. 2539. ประติมากรรม. กรุงเทพฯ : อักษราพัฒนา.

เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล. 2547. **แสงเงา 6**. กรุงเทพฯ : เศรษฐศิลป์.

----- . 2547. **พระ นาง ยักษ์ ลิง**. กรุงเทพฯ : เศรษฐศิลป์.

----- . ม.ป.ป. **แสง - เงา**. กรุงเทพฯ : ดีแอลเอส.

สมศิริ อรุณทัย. 2557. **ประติมากรรมหินที่ตกแต่งวัดประจำรัชกาลที่ 1 - รัชกาลที่ 9 และวัดหลวง**

ในเขตพระนคร. วารสาร ศิลปกรรม บุรพา.

สุชาติ สุทธิ. 2535. **เรียนรู้การเห็น : พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.

สุพล ชิตญาโณ. 2561. **รามเกียรติ์วัดโพธิ์**. กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราช
วรมหาวิหาร.

สุวัฒน์ แสนชัยรัตน์. 2549. **กลวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร : วาดศิลป์.

สุวิทย์ วิทยาจักร. 2550. **การสร้างสรรค์แม่พิมพ์เพื่องานหล่อ**. กรุงเทพฯ : วาดศิลป์.

อรุณี เจริญทรัพย์ และ เมตตา ศิริสุข. 2567. **ได้ทำการศึกษาวิจัย เรื่องภาพตัวแทนหุ่นนางใน**

มิติสังคมวัฒนธรรมสมัยใหม่ในเมืองลพบุรี. มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี.

อารี สุทธิพันธุ์. 2535. **ศิลปะนิยม**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส. พรินต์ เฮาส์

----- . 2528. **ศิลปะนิยม**. กรุงเทพฯ : กระดาษสา.

----- . 2532. **ทัศนศิลป์และความงาม**. กรุงเทพฯ : ต้นอ่อน.

----- . 2527. **การออกแบบ**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

Ardley, N and Matthews, R. 1987. **Physics Today**. Chicago: Scott Fetzer.

Barnhart, C.L.; & Barnhart, R.T. (1988). **The World Book Dictionary**. Vol.2.

Chicago : William H. Nault.

Brainrd, Shirl. 1991. **A Design and Manual**. New Jersey: PrenticeHall.Inc

Englewood Cliffs.

Graver, Maitland. 1951. **The Art of Colour and Design**. New York: Mc Graw - Hill
Book Company.

Zelanski, P. & Fisher, M.P. 1991. **The Art of Seeing**. Englewood Cliffs: NJ: Prentice
Hall.

Cleaver. D.G. 1966. **Art: An Introduction**. New York: Harcourt Brave & World.

Zelanski, P. & Fisher, M.P. 1991. **The Art of Seeing**. Englewood Cliffs : NJ Prentice
Hall.

ประวัติผู้ศึกษา



ชื่อ นายณัฐฤทธ เจริญพีช
ภูมิลำเนาเดิม บ้านเลขที่ 10/3 ม.1 ต.บางม่วง อ.ตะกั่วป่า จ.พังงา รหัสไปรษณีย์ 82190
วัน เดือน ปี เกิด 22 กุมภาพันธ์ 2545

การศึกษา

- พ.ศ. 2558 หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น
โรงเรียนบ้านบางม่วง สังกัด สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน
สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา ประถมศึกษาพังงา
- พ.ศ. 2561 หลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย
โรงเรียนตะกั่วป่า “เสนานุกูล” สังกัด สำนักงานคณะกรรมการการศึกษา
ขั้นพื้นฐาน สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษา มัธยมศึกษา เขต 14

สถานศึกษา

- พ.ศ. 2564 ระดับปริญญา ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา
แขนงศิลปประจำชาติ แขนงจิตรศิลป์ วิทยาลัยเพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

ประสบการณ์

- ตุลาคม พ.ศ. 2565 กิจกรรมค่ายศิลปะ (Art Camp 2)
ณ โรงเรียนชลประทานนาตาสังขาม อำเภอยะนิง จังหวัด
นครราชสีมา
- มกราคม พ.ศ. 2565 โครงการจิตอาสาบำเพ็ญประโยชน์เพื่อการเรียนรู้ศิลป
วัฒนธรรมชุมชนสุโขทัย”สาขาวิชาศิลปศึกษา
วิทยาลัยเพาะช่าง

ประสบการณ์

- มีนาคม พ.ศ.2565 โครงการเขียนภาพต่อต้านคอร์รัปชัน โดยมีมูลนิธิต่อต้านการทุจริต
สาขาวิชาศิลปศึกษา วิทยาลัยเพาะช่าง
ณ โรงเรียนวัดจักรวรรดิ แขวง จักรวรรดิ เขตสัมพันธวงศ์ กทม.
- พฤศจิกายน พ.ศ. 2565 โครงการกิจกรรมค่ายศิลปะ (Art Camp 3) ตันธารสานศิลป์
กิจกรรมที่สอนน้องเรียนศิลป์ เข้าฐานกิจกรรม 5 ฐาน ฐานสีน้ำ
ฐานปั้นดิน ฐานวาดเส้น ฐานศิลปะภาพพิมพ์ ฐานพื้นที่ผนัง
กำแพง กิจกรรมนันทนาการ
- กันยายน พ.ศ. 2565 โครงการเขียนภาพจิตรกรรมเพื่อสังคม มอบให้โรงพยาบาลจังหวัด
ตราด แขนงผนังบริเวณห้องตรวจของคุณหมอ ห้องพักรักษา
บริเวณจุดพักคอย ฯลฯ
- กันยายน พ.ศ. 2565 โครงการสานพลังศาสตร์เกษตรและพหุศาสตร์
ณ ศูนย์วิจัยข้าวโพดและข้าวฟ่างแห่งชาติ ไร่สุวรรณ
จังหวัด นครราชสีมา
- มิถุนายน พ.ศ. 2566 โครงการ คัดน้อง ส่องพุทธศิลป์ ครั้งที่ 3
"โครงการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ คัดน้องส่อง
พรรณพฤษา" ภาควิชาศิลปประจำชาติ วิทยาลัยเพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
- กันยายน พ.ศ.2566 เพันธ์ ฉาก-พร้อมและเมืองจำลองจากภาพวาดของ
"Van Gogh alive Bangkok" iconsiam ชั้น6