บทที่ 3
ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ : แนวคิด ที่มา และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนามธรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

3.1 ประวัติของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์

การรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารพบว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ศิลปินอาวุโสคนสำคัญด้านประติมากรรม เกิดเมื่อวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2474 ที่จังหวัดกาฬสินธุ์ บิดารับราชการเป็นสมุห์บัญชีชื่อนายกลม วิเชียรเขตต์ มารดาชื่อนางดวงจันทร์ (ฆารสินธุ์) (อัจฉรา นวลสวาท, 2006: 102) ด้วยการใช้ชีวิตท่ามกลางสภาพแวดล้อมในท้องทุ่งไร่นาและป่าเขาชนบทแถบแดนอีสานทำให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความรักและผูกพันกับธรรมชาติอย่างลึกซึ้ง เป็นเด็กที่มีจิตใจแจ่มใสและมองโลกในแง่ดี ในวัยเยาว์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความรักในวิชาพลศึกษาและได้ตั้งใจว่าจะศึกษาด้านพลศึกษาหรือไม่ก็กฎหมายเป็นหลัก ส่วนความรักในด้านวิชาศิลปะนั้นก็เป็นวิชาที่ตนเองมีความถนัด เมื่อต้องทำงานสร้างสรรค์โดยเฉพาะการปั้นรูปต่างๆ ส่งครูเมื่อไรก็มักจะได้รับคำชมผลงานจากครูผู้สอนอยู่เสมอ กล่าวได้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นคนช่างสังเกตและมีนิสัยในทางการปั้นรูปมาตั้งแต่เด็กๆ และความถนัดอย่างเป็นธรรมชาติทางด้านการปั้นนี้จึงนับเป็นพื้นฐานสำคัญทางการสร้างสรรค์งานในฐานะประติมากรในปัจจุบัน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวเกี่ยวกับประสบการณ์ในวัยเด็กที่ทำให้ท่านทราบว่าตนเองนั้นชอบงานปั้นเป็นพิเศษว่า เมื่อสมัยครั้งอ ยู่ในห้องเรียนชั้นมัธยมปีที่ 3 ครูให้ไปขุดดินเหนียวจากสระน้ำหลังโรงเรียนมากันคนละก้อน แล้วตั้งโจทย์ให้นักเรียนปั้นอวัยวะส่วนปากของมนุษย์ "ปรากฏว่าชำเรืองทำได้ดีที่สุดในห้องเรียน ครูชอบใจก็เก็บผลงานไว้" (วาปี คำโปตา, 2538: 94)

เมื่อเรียนจบระดับมัธยมศึกษา ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เข้าศึกษาต่อระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 7 ที่โรงเรียนไพศาลศิลป์ เชิงสะพานตากสิน (โรงเรียนเอกชนปัจจุบันเลิกกิจการไปแล้ว) แต่เรียนได้เพียงเจ็ดวัน (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2554) ก็เบนเข็มมาเข้าเรียนศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง เหตุเนื่องมาจากความว้าเหว่ที่ต้องจากบ้านมาไกลและเรียนอยู่ชั้นมัธยมปีที่ 7 เพียงคนเดียว ประจวบเหมาะกับโรงเรียนเพาะช่างก็ประกาศรับสมัครนักศึกษารอบสองพอดี เพื่อนจากโรงเรียนเก่าที่ได้เรียนอยู่ที่โรงเรียนเพาะช่างก็มาชักชวนให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ไปสอบเข้าเรียนที่นั่นด้วยกัน ดังนั้นในปี พ.ศ. 2491 เป็นปีที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เริ่มต้นศึกษาศิลปะอย่างจริงจังที่โรงเรียนเพาะช่าง การศึกษาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างทำให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความรู้วิชาช่างพื้นฐาน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สำเร็จการศึกษาหลักสูตร 2 ปี จากโรงเรียนเพาะช่างเมื่อปี พ.ศ. 2492 จากนั้นก็ได้เข้าศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรมและประติมากรรม

มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2493 ศึกษาจนสำเร็จหลักสูตร 3 ปี ได้รับอนุปริญญาของมหาวิทยาลัยศิลปากรเมื่อปี พ.ศ. 2495

เมื่อปี พ.ศ. 2497 ในขณะที่กำลังศึกษาต่อชั้นปีที่ 4 - 5 อยู่นั้น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้มอบหน้าที่ให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ทำการสอนในสาขาวิชาประติมากรรมที่โรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากรและต่อมาได้สอบบรรจุเข้ารับราชการเป็นครูตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ด้วยความสนใจที่ต้องการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างเต็มตัว ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงไม่ต้องการศึกษาต่อจนจบในระดับปริญญาตรีแต่ก็ได้ทำหน้าที่การสอนอย่างต่อเนื่อง "พ.ศ. 2502 เมื่อมหาวิทยาลัยศิลปากรต้องแยกไปสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรีพร้อมกับมหาวิทยาลัยอื่นๆ และโรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากรได้กลับมาสังกัดกองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร" (กฤษณา หงษ์อุเทน, 2548: 35) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงขอโอนย้ายเข้ามาสอนในคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2502 และได้ทำหน้าที่การสอนจนถึงปี พ.ศ. 2516 เมื่อปี พ.ศ. 2517 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ย้ายไปสอนที่ภาควิชาประยุกต์ศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อุทิศตนเพื่อการสอนรวมระยะเวลา 34 ปี ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2530 (ขณะนั้นท่านอายุได้ 55 ปี) จึงได้ลาออกเพื่อจะได้อุทิศเวลาให้แก่การสร้างสรรค์งานได้อย่างเต็มที่

ถึงแม้ว่าจะไม่สามารถจบการศึกษาในระดับปริญญาตรีแต่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็ได้รับชื่อว่าเป็นศิลปินหัวก้าวหน้าผู้บุกเบิกทางให้กับศิลปะแบบนามธรรมในวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย ผลงานประติมากรรม *กลุ่ม* หรือ *หมู่ (Group)* ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ซึ่งนับเป็นงานนามธรรมชิ้นแรกในวงการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองประเภทประติมากรรมจากการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 พ.ศ. 2508 จากความสำเร็จในฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์งานด้านประติมากรรมซึ่งมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับทั่วไปทั้งในและต่างประเทศ ผนวกกับการสร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่องมาเป็นเวลานานทำให้ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับเกียรติยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ[14] สาขาทัศนศิลป์ ด้านประติมากรรม ปี พ.ศ. 2539 "และเมื่อปี พ.ศ. 2548 มหาวิทยาลัยศิลปากรได้รับมอบปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิติมศักดิ์สาขาประติมากรรมเพื่อเป็นเกียรติแก่ทางมหาวิทยาลัย และเช่นเดียวกันคณะจิตรกรรรมฯ ได้จัดนิทรรศการเชิดชูเกียรติให้แก่ท่านอีกด้วย (นิทรรศการเชิดชูเกียรติฯ

---

[14] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้จัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติ มาตั้งแต่พุทธศักราช 2527 เพื่อสรรหา ส่งเสริมสนับสนุนและช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะล้ำค่า อันทรงคุณค่าของแผ่นดิน ยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ โดยมีสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้พิจารณา (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, internet, 2549)

ระหว่างวันที่ 14-30 ตุลาคม 2548 ณ หอศิลป คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ : ผู้วิจัย)" (อัจฉรา นวลสวาท, 2006: 103)

และจากการสัมภาษณ์ทำให้ทราบว่า ความสำเร็จของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เกิดจากความมุ่งมั่นและความรักในการสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแรงบันดาลใจจากผลงานอันยอดเยี่ยมจากศิลปินชั้นครูที่ทำให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความปรารถนาที่จะปฏิบัติตนในฐานะผู้สร้างสรรค์และเป็นศิลปินที่อุทิศตนให้แก่การสร้างงานศิลปะอย่างสม่ำเสมอเรื่อยมา

ประวัติการศึกษาและทำงาน

ปี พ.ศ.	
2493	เข้าศึกษาในคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
2495	อนุปริญญาศิลปบัณฑิต (จิตรกรรม - ประติมากรรม) มหาวิทยาลัยศิลปากร
2497-2501	เป็นอาจารย์ประจำสอนสาขาวิชาประติมากรรมที่โรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร (โรงเรียนช่างศิลป์)
2502-2516	อาจารย์ประจำสอนวิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
2517-2530	อาจารย์ประจำสอนวิชาประติมากรรม คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปัจจุบัน	ข้าราชการบำนาญและศิลปินอิสระ

รางวัลและเกียรติยศที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับ

ปี พ.ศ.	
2498	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6
2499	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7
2500	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8
2501	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (มัณฑนศิลป์) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9
2502	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10
2506	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14

2507	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15
2507	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง (จิตรกรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15
2508	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 16
2510	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17
2511	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18
2512	รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง (ประติมากรรม) จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19
2539	รางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม)

ประวัติการแสดงผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์

ปี พ.ศ.	
2498	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6
2499	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7
2500	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 8
2501	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9
2502	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10
2506	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 14
2507	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 15
2508	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16
2510	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17
	การแสดงประติมากรรม ณ โคเปนเฮเกน ประเทศเดนมาร์ก
	การแสดงประติมากรรม ณ ซานเปาโล ประเทศบราซิล
2511	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 18
2512	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 19
2513	การแสดงงานจิตรกรรม ประติมากรรม เซรามิกและการพิมพ์ ณ โรมแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ
2520	การแสดงงานศิลปินกลุ่มเต่า ณ หอศิลป์ พีระศรี
2522-2523	การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติย้อนหลัง ที่หอศิลป มหาวิทยาลัยศิลปากร

2524 การแสดงงานจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

2524 การแสดงศิลปะไทยร่วมสมัย ณ บริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ทิสโก้ จำกัด กรุงเทพฯ

2525 การแสดงศิลปะไทยร่วมสมัย ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2525 นิทรรศการศิลปกรรมที่ธนาคารแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

2527 นิทรรศการศิลปกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

2528 การแสดงศิลปโดยเสด็จพระราชกุศลสมเด็จพระราชชะนี ณ โรงแรมฮิลตัน กรุงเทพฯ

2529 การแสดงศิลปะร่วมสมัยที่บริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ทิสโก้ จำกัด กรุงเทพฯ

2529 การแสดงศิลปะร่วมสมัย ณ แปซิฟิก เอเชีย มิวเซียม เมืองปาเซเดนา แคลิฟอร์เนีย และ M.M. แกลอลอรี่ ลอสแองเจลิส แคลลิฟอร์เนีย

2530 การแสดงศิลปะ ณ โรงแรมรอยัลคลิฟท์ จังหวัดชลบุรี

2530 การแสดงศิลปะร่วมสมัย 12 ศิลปินไทย ณ M.M. แกลอลอรี่ ลอสแองเจลิส แคลิฟอร์เนีย

2531 นิทรรศการประติมากรรม “สร้างสรรค์-ปั้นแต่ง” ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

2532 การแสดงงานศิลปกรรมร่วมสมัยของ 100 ศิลปินไทย ในวาระครบรอบอายุ 100 ปี พระยาอนุมานราชธน พระสารประเสริฐ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ

2533 นิทรรศการประติมากรรมร่วมสมัย ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

2533 นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งยิ่งใหญ่ พบ 14 ศิลปินชั้นนำของชาติ ณ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

2534 นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ศิลปินส่งใจช่วยบ้านฉุกเฉิน ณ โรงแรมฮิลตัน ณ ปาร์คนายเลิศ กรุงเทพฯ

2535 ศิลปะส่องโลก การแสดงศิลปกรรม กลุ่มธรรม ครั้งที่ 7 และ 29 ศิลปินรับเชิญ 2-16 กรกฎาคม 2535 ที่หอศิลปผ่านฟ้า ธนาคารกรุงเทพ

2535 แสดงงานศิลป 73 ศิลปินไทย ศิษย์ ศิลป์ พีระศรี ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป เจ้าฟ้า

2535 นิทรรศการศิลปกรรม “เสี้ยวศตวรรษมณเฑียร” ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

2535 นิทรรศการจิตรกรรมและประติมากรรม เนื่องในโอกาสครบรอบ 50 ปี ณ ธนาคารแห่งประเทศไทย

2536 “มหกรรมประติมากรรม 93” ร้อยประติมากรรม ร้อยปี ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลปเจ้าฟ้าฯ

2536	นิทรรศการศิลปกรรม "วิเชียรเขตต์" 36 ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ
2534-2536	นิทรรศการศิลปะผสมผสานของไทยยุคใหม่ ที่สหรัฐอเมริกาและศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ
2539	ศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติครองราชย์ย์ 50 ปี ณ เดอะแกลเลอเรียพลาจิวเวลรี่ เทรดเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ
2546	การแสดงศิลปกรรมประกาศเกียรติคุณศิลปินแห่งชาติ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ (ที่มา : กณิกนันท์ สุสิลา, 2550:11-13 และบริษัท โอสถสภา (เต๊กเฮงหยู), 2538: 70-71)
2551	นิทรรศการศิลปกรรมครอบครัววิเชียรเขตต์ "วิเชียรเขตต์ปี 51" ณ ซิตี้แกลเลอรี่ โรงแรมสยามซิตี้ กรุงเทพฯ
2553	นิทรรศการช่างศิลปะศึกษา-ช่างศิลป์ (พฤศจิกายน 2553)

3.2 แรงบันดาลใจและที่มาในการสร้างสรรค์งาน

จากการรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารและการสัมภาษณ์ทำให้ทราบถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ดังนี้

3.2.1 รูปทรงมนุษย์ สิ่งมีชีวิตและธรรมชาติในฐานะพลังแห่งการสร้างสรรค์

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่องยาวนานโดยผลงานที่ท่านสร้างสรรค์โดยหลักแล้วมีแรงบันดาลใจและที่มาจาก *"การศึกษาและสังเกตธรรมชาติ"* (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) โดยในช่วงแรกๆ ระหว่างการศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร แรงบันดาลใจส่วนใหญ่จะได้มาจากการสร้างรูปทรงมนุษย์ซึ่งเป็นโจทย์ที่ได้รับมอบหมายจากรายวิชาประติมากรรม เป้าหมายของการเรียนการสอนของรายวิชานี้ในระดับชั้นปี 1-3 เพื่อเป็นการศึกษาเรื่องโครงสร้าง มวลและปริมาตรของทรงรูปมนุษย์อย่างจริงจัง นอกจากนี้การเรียนการสอนในรายวิชาอื่นๆ เช่น องค์ประกอบศิลป์ก็มีการมอบหมายโจทย์ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการใช้รูปทรงมนุษย์เช่นเดียวกันแต่จะเป็นโจทย์ในลักษณะของการจัดวางหรือจัดองค์ประกอบกลุ่มประติมากรรมรูปคนให้มีความสอดคล้องกันหรือมีความสอดคล้องกับรูปทรงอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ร่วมกันให้มีเอกภาพ นอกจากนี้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังได้ผสมผสานประสบการณ์ส่วนตัวในด้านอื่นๆ เข้าไปในผลงานรูปทรงมนุษย์ เช่น แนวคิดเกี่ยวกับปรัชญาและหลักพุทธศาสนาเป็นต้น

ไพโรจน์ ชะมุนี และ วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร บันทึกแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในหนังสือประกอบนิทรรศการ กรุงเทพเมืองฟ้าอมร ว่า "เอกลักษณ์รูปทรงประติมากรรมของท่านมีแรงดลใจมาจากสิ่งมีชีวิตและธรรมชาติ...อาจารย์ชำเรืองกล่าวว่า

ปรากฏการณ์ธรรมชาติ พลังจักรวาล ภาษาและดนตรีเป็นสิ่งปลุกพลังสร้างสรรค์ได้อย่างวิเศษ หลักสุนทรียศาสตร์ของท่านจึงเป็นการแสวงหารูปทรงที่สะท้อนพลังชีวิต การเติบโตของรูปทรงที่ปรากฏมีความโค้งมน บางส่วนเรียวยาว บางครั้งมีการเจาะช่องว่าง แสดงการเลื่อนไหลมีชีวิตเติบโต เต็มไปด้วยพลัง" (ไพโรจน์ ชะมุนี และ วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, 2452: 65)

วาปี คำโปตา (2538) กล่าวว่า "อาจารย์ชำเรืองได้แนวคิดมาจากหลายสิ่งหลายอย่างมาผสมผสานกัน อย่างพานักศึกษาไปเขียนรูปทะเลได้ไปเห็นคลื่นแรง ไปเที่ยวภูกระดึงเห็นหน้าผาตระหง่าน ก็เอามาประสานกับกลุ่มโครงสร้างที่ได้มาจากคน" (วาปี คำโปตา, 2538: 96)

กณิกนันท์ สุสิตา (2550) ได้ทำงานกรณีศึกษาและจัดแบ่งกลุ่มผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตามรูปแบบที่ปรากฏในผลงานตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2498 – 2546 เพื่อการศึกษาวิเคราะห์โดยแบ่งเป็น ก) รูปแบบรูปทรงมนุษย์ (Human Figure Form) ข) รูปแบบรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form)[15] และ ค) รูปแบบรูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form)[16] โดยการจัดแบ่งกลุ่มและลำดับเวลาดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ อันมีที่มาจากรูปทรงมนุษย์มากที่สุด คือ แรงบันดาลใจจากรูปทรงมนุษย์และเป็นแบบกึ่งนามธรรม 23 รูป แรงบันดาลใจจากรูปทรงมนุษย์และเป็นผลงานนามธรรม 2 ชิ้น แรงบันดาลใจจากสิ่งมีชีวิตอื่นๆ ที่ไม่ใช่มนุษย์ (อินทรีย์รูป) เป็นงานแบบนามธรรม 16 ชิ้น แรงบันดาลใจจากรูปทรงเรขาคณิตได้เข้ามีบทบาทอย่างมากในงานแบบนามธรรมตั้งแต่ปี พ.ศ.2537 – 2546 โดยมีผลงานรวม 6 ชิ้น และแรงบันดาลใจจากรูปทรงอิสระในงานนามธรรม 1 ผลงาน โดยกณิกนันท์ สุสิลา (2550: 93-113) ได้จัดแบ่งหมวดหมู่ผลงานออกเป็นกลุ่มอย่างชัดเจนพร้อมทั้งได้เสนอรายชื่อและปีที่สร้างสรรค์ไว้ดังนี้

---

[15] ชลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงรูปทรงว่า " ... รูปทรงบริสุทธิ์ หมายถึงรูปทรงที่มิได้เป็นตัวแทนสิ่งใดในธรรมชาติ เป็นรูปทรงของตัวมันเองแสดงออกด้วยตัวเอง โดยไม่อาศัยการอ้างอิงหรือเปรียบเทียบกับธรรมชาติ..."(กณิกนันท์ สุสิลา, 2550: 70)

[16] รูปทรงอินทรีย์รูป หมายถึงรูปทรงของสิ่งมีชีวิต หรือมีลักษณะคล้ายสิ่งมีชีวิต...เมื่อกล่าวถึงอินทรีย์รูปในงานศิลปะเราหมายถึงรูปทรงที่ให้ความรู้สึกว่ามีโครงสร้างของชีวิตและเติบโตได้... (กณิกนันท์ สุสิลา, 2550: 70)

ปี พ.ศ.	รูปแบบผลงาน				
	รูปทรงมนุษย์	รูปทรงบริสุทธิ์	รูปทรงอินทรีย์รูป	รูปทรงเรขาคณิต	รูปทรงอิสระ
2498	เฆฆแห่งชีวิต				
2499	ความเศร้า				
2500	อุตสาหกรรม				
	ความกลมกลืน				
2501	รูปเหมือนในอุดมคติ				
2502	ความกลมกลืน				
2505	สงบ				
2506	เส้นดิ่ง				
2507	จุดหมาย				
	ความก้าวหน้า				
2507			ส่วนโค้ง		
2510			มวล		
			สันโดษ		
			โครงสร้าง		
2511	รูปทรง				
	กลุ่มคน				
			ส่วนโค้ง		
2512	สันโดษ				
			ปริมาตร		
2513			ส่วนโค้ง		
2514	เฆฆแห่งชีวิต				
2516	สวิง				
	เปลือย				
2519	สัมพันธภาพแห่งชีวิต				
	รูปทรง				
	เปลือย				
2523	เจริญงอกงาม				

ปี พ.ศ.	รูปแบบผลงาน				
	รูปทรงมนุษย์	รูปทรง บริสุทธิ์	รูปทรง อินทรีย์รูป	รูปทรง เรขาคณิต	รูปทรง อิสระ
2523			บริสุทธิ์		
2524	กึ่งพาชีวิต				
				ชีวิตในที่ว่าง	
2526			จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์		
			นก		
2526			ส่วนโค้ง		
2527	แดนทิพย์				
			นก		
				โครงสร้าง	
2531		รูปและความว่าง			
					พายุทราย
2534	พระพุทธรูป				
2535			เจริญงอกงาม		
2536			อนัตตา		
2537			แม่แห่งโลก		
				พลังสร้างสรรค์	
2541				วิวัฒนาการแห่งโลก	
2542				ความก้าวหน้า	
2546				เงินพดด้วงสมัยธนบุรี	

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่า การสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับแรงบันดาลใจและที่มาจากรูปทรงมนุษย์และธรรมชาติเป็นหลัก ทั้งในงานแบบรูปธรรมและนามธรรมล้วนมีรูปทรงมนุษย์และธรรมชาติเป็นแหล่งแรงบันดาลใจแห่งการสร้างสรรค์แทบทั้งสิ้น แม้แต่งานในแบบนามธรรมเรขาคณิต ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็เริ่มต้นจากธรรมชาติในฐานะของแม่บทก่อน โดยรูปทรงเรขาคณิตเหล่านั้นมักมีความหมายแทนการเจริญเติบโตหรือพลังธรรมชาติ ดังตัวอย่างผลงาน *วิวัฒนาการแห่งโลก* (2541) เป็นต้น

3.2.2 แรงบันดาลใจจากปรัชญาความงามในศิลปะและดนตรี

ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์ (2547) กล่าวไว้ในนิตยสารไฟน์อาร์ตว่า "แนวความคิด (Concept) ในการสร้างศิลปะของอาจารย์ชำเรือง จะเน้นเรื่องราวปรัชญาของความงาม (The Philosophy of the beauty) ที่เกิดจากรูปทรงสามมิติกับพื้นที่ว่าง (Space) โดยที่มาของรูปทรงคน แล้วคลี่คลายตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงเหลือเพียงโครงสร้างทิศทางของรูปทรง เน้นปริมาตร (Volume) และพื้นผิวกลมเรียบนุ่มนวล แต่ให้เกิดการเคลื่อนไหวโดยเส้นรอบนอก (Outline) และทิศทางของเส้นโครงสร้างภายในของรูปทรง (Structure Line) ด้วยมีสัดส่วนรูปทรงและพื้นที่ว่างรูปทรง (Form and Space) ให้มีความสัมพันธ์อย่างกลมกลืน มันเป็นทฤษฎีขั้นสูงของการสร้างรูปทรงสุนทรียภาพหรือปรัชญาของความงามที่อยู่ในชิ้นงานประติมากรรมนามธรรมและกึ่งนามธรรมของอาจารย์ชำเรือง ศิลปะแบบนามธรรม (Abstract Art) เป็นรูปแบบที่ถือว่าอยู่ในระดับสูงเปรียบเสมือนเพลงคลาสสิคที่ผู้คนทั่วไปอาจจะฟังแล้วไม่เข้าใจ ไม่รับรู้ถึงความไพเราะเบื้องต้น มันอาจเกิดจากความไม่มีพื้นฐานของโสตประสาททาง Melody แต่มันก็ไม่ใช่เรื่องเลวร้ายของคนทั่วไป ขอเพียงแค่เปิดใจยอมรับฟังหรือดูแล้วพยายามทำความเข้าใจโดยจินตนาการของแต่ละคนเป็นพื้นฐานโดยไม่จำเป็นต้องเป็นอย่างเดียวกับความตั้งใจของผู้สร้างสรรค์แล้วทุกท่านก็จะเกิดจินตนาการที่ก้าวไกลไม่สิ้นสุด..ในผลงานประติมากรรมของอาจารย์ชำเรืองที่เป็น Abstract จะพูดถึง Form และ Space เป็นเนื้อหาความคิด การให้ความสำคัญของ Space ที่มากเทียบเท่ากับ Form มันเป็นวิธีการมองแบบสามมิติ Space มันมีเนื้อหาสาระมากพอที่จะสร้างความเข้าใจถึงแนวความคิดและจินตนาการได้มากเท่าๆ กับ From การกำหนดขอบเขตของ Space ในสภาพความเป็นจริงแบบสามมิติมันกว้างมากเกินไปที่จะกำหนดขอบเขตตามต้องการได้ อาจารย์สร้าง Form เพื่อกำหนดขอบเขตของ Space ตามต้องการและขณะเดียวกัน Space สามารถมีเนื้อหาสาระมากพอๆ กับ Form ได้เป็นอย่างดี เป็นวิธีการที่แสดงให้เห็นความรู้และความเข้าใจอย่างลึกเป็นพื้นฐานและมีพื้นฐานความเข้าใจในการสร้างสรรค์ชั้นสูงทุกแขนงวิชาหรือทั้งหมดของศาสตร์ต่างๆ เช่น ศิลปะ ดนตรี ความรัก วรรณกรรม รวมถึงวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ Space เป็นเหตุผลสร้างความเข้าใจทั้งหลายทั้งปวงในศิลปะที่เป็นแบบเก่าแก่หรือโบราณก็ยังเกี่ยวข้องกับ Space ทั้งโดยเจตนาหรือไม่ก็ตาม..." (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 76-79)

วาปี คำโปตา (2538) ได้บันทึกการให้สัมภาษณ์ของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า "แล้วก็ได้มาจากเพลงด้วย ผมชอบฟังเพลงทุกอย่าง เพลงคลาสสิค เพลงไทยดีๆ เพลงสากล ชอบฟังมาก เพลงคลาสสิคของทุกชาติ เพลงที่เข้าถึงขั้นของความปราณีต คลาสสิคหรือซิมโฟนีมันมีความประณีตมากก็ได้รับเอาอารมณ์ความรู้ทั้งหลายที่นักดนตรีแสดงออกทางเสียงที่เขามีต่อธรรมชาติออกมาเป็นตัวโน๊ตเป็นเพลงมาสร้างเป็นผลงาน" (วาปี คำโปตา, 2538: 96)

3.2.3 แรงบันดาลใจจากศิลปะไทยและปรัชญาพุทธศาสนา

นอกจากการศึกษาศิลปะหลักวิชาตามหลักสูตรของศิลปะอะคาเดมีของอิตาลีแล้ว ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี สนับสนุนให้นักศึกษาได้เรียนรู้ศิลปะไทยอย่างลึกซึ้งซึ่งการเรียนรู้นี้ได้ส่งผลให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานโดย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเอารูปแบบอันเรียบง่ายกลมกลืนของศิลปะไทยไปผสมผสานกับศิลปะตะวันตกจนเกิดความกลมกลืนและเป็นผลงานซึ่งเป็นเอกลักษณ์ส่วนตนขึ้นมา "...ผลงานในช่วงแรกๆ ของท่าน (ชำเรือง วิเชียรเขตต์: ผู้วิจัย) ยังคงแสดงความเหมือนจริงตามธรรมชาติเน้นมวลและปริมาตรอันหนาหนักของกล้ามเนื้อมนุษย์ โดยมีแรงบันดาลใจจาก Michealangelo ประติมากรเอกชาวอิตาลีแห่งยุคเรอเนซองส์ จนกระทั่งมีโอกาสได้ศึกษาศิลปะไทยอย่างลึกซึ้งโดยเฉพาะศิลปะสุโขทัย...หลังจากนั้นงานสร้างสรรค์ของเขาก็เปลี่ยนไป โดยเริ่มลดทอนความเหมือนจริงตามธรรมชาติลงเรื่อยๆ ..." (อัจฉรา นวลสวาท, 2549: 103)

"...ในระยะต่อมางานของอาจารย์ชำเรืองจะมีการเปลี่ยนแปลงในส่วนของพื้นผิวจากเรียบกลมเป็นไม่เรียบกลม...ในเทคเจอร์ (Texture) อันนี้มันเอาเกร็ดศาสนามาทำ ผม (ชำเรือง วิเชียรเขตต์: ผู้วิจัย) เชื่ออนัตตาที่ไม่ใช่ตัวตนของใจมีเสื่อมสลายมีกายสลาย เทคเจอร์ที่ทำหมายถึงอนัตตาเป็นสัญลักษณ์ เป็นวงรีแล้วมีฟอร์มรอบๆ ตรงกลางเป็นที่ว่าง ผมคิดเป็นสุญญตา...แนวความคิดของผลงานอาจารย์ได้พัฒนาไปอีกระดับหนึ่ง ซึ่งเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพุทธศาสนาหลัก คำสอนของศาสนาพุทธ โดยท่านอาจารย์ได้มีเวลาศึกษาธรรมะจากพระอาจารย์ต่างๆ แล้วนำมาเป็นข้อคิดแนวทางในการสร้างสรรค์ประติมากรรม นอกเหนือจากความเป็นสุนทรียภาพแล้วยังใช้ปรัชญาทางศาสนาเพื่อเป็นคติเตือนใจแก่ผู้ชมผลงานได้เป็นอย่างดี..."(ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 79)

3.2.4 แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะว่าเป็นการสร้างใหม่ไม่ใช่การเลียนแบบ

ซึ่งแนวคิดดังกล่าวมีความสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่ให้ไว้ในนิตยสารไฟน์อาร์ตว่า "เราต้องกลายไป apply ไม่ใช่เอามาแบบ copy ถ้าเอามาแบบ copy มันก็ไม่ได้สร้างสรรค์ คือ ธรรมชาติเป็นอย่างไรเราเอามาหมดเหมือนรูปถ่าย งั้นเราก็ถ่ายรูปดีกว่า แต่งานศิลปะมันไม่หยุด มันมีการพัฒนา มันกลายเป็นความเรียบง่ายจนจับไม่ได้ว่ามันมาจากอะไร แต่จุดสำคัญมันอยู่ที่มันได้คุณค่าหรือเปล่า ลงตัวหรือเปล่า จะว่าง่ายมันก็ง่าย จะว่ายากมันก็ยาก ง่ายใครๆ ก็ทำได้แต่มันจะมีค่าหรือเปล่า ค่านี้ก็คือความลงตัวจากการจัดรูปแบบของอารมณ์ความรู้สึกที่เราสามารถสื่อซ่อนไว้ได้ อาจจะเป็นทั้งรูปธรรม นามธรรมคือมีทั้ง Form

ที่เป็นรูป ทั้งอารมณ์และความรู้สึกสะเทือนใจซาบซึ้ง ถ้าทำไม่ได้ก็ไม่เป็นศิลปะชั้นสูง อาจารย์ศิลป์ท่านเคยพูดกับผมว่านายๆ คนส่วนใหญ่ทำงานด้วยมือนะ ซึ่งที่ท่านพูดก็หมายถึงคนที่มีฝีมือ มีความรู้ มีความเชี่ยวชาญ แต่ไม่มีข้างใน ไม่มีใจ งานศิลปะต้องสื่อใจ สื่อความคิด" (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 80)

3.2.5 การให้ความสำคัญกับรูปแบบ (Form) เท่าๆ กับเนื้อหา (Content)

พีระพงษ์ กุลพิศาล (2546) ให้ความหมายของคำว่า รูปแบบ (Form) และเนื้อหา (Content) ดังนี้ "รูปทรงในที่นี้เราหมายถึงตัวผลงานศิลปกรรมทั้งหมด รูปทรงคือสิ่งที่ได้จากการจัด (ออกแบบ) ส่วนประกอบต่างๆ เข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นผลงานศิลปกรรมขึ้นมา ส่วนประกอบเหล่านั้นได้แก่ เส้น รูปร่าง น้ำหนักอ่อนแก่ พื้นผิวและสี วิธีการที่ศิลปินใช้ส่วนประกอบเหล่านี้จะส่งผลไปถึงผลงานศิลปกรรมที่ปรากฏออกมา...เมื่อเราเริ่มวิเคราะห์ว่า ทำไมรูปทรงที่เรารับรู้จึงมีผลต่ออารมณ์หรือความรู้สึกหรือกระตุ้นความคิดและสติปัญญาของเราแสดงว่าเรากำลังคิดวิเคราะห์เนื้อหาหรือความหมายของรูปทรงนั้นอยู่ซึ่งจัดเป็นองค์ประกอบที่ 3 ของผลงานศิลปกรรม คุณค่าหรือนัยยะสำคัญของผลงานศิลปกรรมดูเหมือนจะแฝงตัวอยู่ในองค์ประกอบนี้นั่นเอง คำว่าเนื้อหาหมายถึงอารมณ์ (Mood) หรือประสบการณ์ของผู้ชมที่มีผลต่องานศิลปกรรมจะเรียกว่า นัยสำคัญ (Significant) ของรูปทรงทางศิลปะก็ได้" (พีระพงษ์ กุลพิศาล, 2546: 46) ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวเกี่ยวกับความการเน้นความสำคัญระหว่างรูปแบบและเนื้อหาในผลงานของตนว่า "ศิลปะสร้างสรรค์ชั้นสูงมันไม่ใช่ภาพเหมือนที่สร้างขึ้นมาเพียงแค่เหมือนอย่างเดียว มันไม่ใช่ประติมากรรมโครงสร้างแบบคอนสตรักติวิสม์ (Constructivism) ที่มากด้วยเหตุผลทางคณิตศาสตร์และวิศวกรรมศาสตร์อย่างเดียว สิ่งสำคัญที่จำเป็นต้องมี คือ เนื้อหาสาระทางความคิดที่เป็นตัวแทนมีความรู้สึกต่อจิตใจที่เต็มเปี่ยมสร้างความซาบซึ้งทั้งผู้ให้และผู้ได้รับมันมากกว่าสุนทรียภาพที่ได้เห็นด้วยตาโดยผิวเผิน มันจะต้องมีคุณค่ามากด้วยเนื้อหาจากจิตใต้สำนึกของผู้สร้างและมากพอแก่จิตใจในระดับสูงได้ เป็นแนวทางที่อาจารย์ชำเรืองได้ถือปฏิบัติในการสร้างสรรค์ประติมากรรมจากเหมือนจริงถึงนามธรรม (Abstract) " (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 80) และจากการสัมภาษณ์ทำให้ทราบเพิ่มเติมว่าเมื่อต้องการสร้างสรรค์งาน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มักมีเนื้อหาที่ตนต้องการสื่อสารผ่านผลงานของตนไว้อยู่แล้ว การสร้างรูปทรงเรียบง่ายในผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงมิได้ดำเนินไปเพียงแต่ความสัมพันธ์ของรูปทรงที่ปรากฏภายนอก แต่ผลงานมักสื่อสารสาระและประเด็นสำคัญๆ โดยเฉพาะประเด็นในเรื่องของชีวิตและพุทธศาสนา

สรุป ที่มาและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในช่วงแรกของการสร้างสรรค์งานประติมากรรมมีที่มาจาก 1) รูปทรงมนุษย์ สิ่งมีชีวิตและธรรมชาติ โดยจากหลักสูตรการเรียนการสอนของมหาวิทยาลัยศิลปากรได้เน้นให้นักศึกษาได้เข้าใจโครงสร้างและรูปทรงจากการศึกษารูปทรงมนุษย์ก่อน และจากพื้นฐานการศึกษาดังกล่าวก็สามารถทำให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มองเห็นสิ่งต่างๆ ที่อยู่รอบตัวโดยเฉพาะธรรมชาติและสามารถเข้าใจถึง

โครงสร้างและรูปทรงของสิ่งต่างๆ ได้เป็นอย่างดี นอกจากความสนใจที่มีต่อธรรมชาติแล้ว การเรียนรู้ทฤษฎีพื้นฐานและหลักสุนทรียศาสตร์ทางศิลปะก่อให้เกิดความสนใจในเรื่องของ 2) ปรัชญาความงามในศิลปะและดนตรี ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ค้นพบว่าสิ่งที่จะทำให้รูปทรง (Form) มีความงามได้นั้นต้องอยู่ที่ความสอดคล้องของพื้นที่ว่าง (Space) ด้วย ซึ่งแนวคิดในเรื่องรูปทรง (Form) และพื้นที่ว่าง (Space) ไม่ได้เพียงปรากฏอยู่ในงานทัศนศิลป์เท่านั้นแต่ในงานศิลป์แขนงอื่นๆ เช่น ดนตรี รูปทรง (Form) และพื้นที่ว่าง (Space) ก็เป็นสิ่งที่ผู้ชื่นชมสามารถรับรู้ได้เช่นเดียวกัน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความพึงพอใจกับการใช้รูปทรง (Form) และพื้นที่ว่าง (Space) ตามแบบศิลปะแบบคลาสสิกของตะวันตกทั้งในงานด้านทัศนศิลป์และดนตรีคลาสสิก ซึ่งการรวมตัวระหว่างรูปทรง (Form) และพื้นที่ว่าง (Space) ในงานแบบคลาสสิกนี้จะเน้นหลักการในเรื่องของความกลมกลืน (Harmony) ครั้นเมื่อมีโอกาสได้ศึกษาศิลปะไทยอย่างจริงจัง (ตามหลักสูตรการสอนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็มีความซาบซึ้งกับศิลปะไทยอย่างลึกซึ้งโดยเฉพาะศิลปะสุโขทัย ความชอบในศิลปะไทยอย่างเป็นส่วนตนนี้ได้ก่อให้เกิด 3) แรงบันดาลใจจากศิลปะไทยเข้าผสมผสานกับการสร้างสรรค์งานแบบตะวันตก นับเป็นช่วงเปลี่ยนผ่านเข้าสู่การสร้างงานแบบนามธรรมและในบางช่วงของการสร้างสรรค์งานแบบนามธรรมนี้เองที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ผสมผสานปรัชญาพุทธศาสนาเข้าไปในผลงานนามธรรม เช่น ผลงานชื่อ *สันโดษ* (2510) เมื่อ ชำเรือง วิเชียรเขตต์สร้างสรรค์งานแบบนามธรรม 4) แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะว่าเป็นการสร้างใหม่ไม่ใช่การเลียนแบบก็ได้เข้ามาเป็นแกนหลักความคิดอันสำคัญในการสร้างรูปทรงงานประติมากรรมซึ่งในหลายๆ ครั้ง แนวคิดนี้ก็ได้ส่งผลให้ต้นกำเนิดของรูปทรงได้หลุดพ้นออกจากที่มาจากรูปทรงมนุษย์และธรรมชาติสู่การใช้รูปทรงซึ่งเกิดจากจินตนาการอันเผยให้เห็นถึงความรู้สึกของการเจริญเติบโต เช่น ผลงานชื่อ *ส่วนโค้ง* (2508) นอกจากนี้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ค้นพบว่าความสนใจส่วนตนในการสร้างสรรค์งานศิลปะมิได้เกิดขึ้นเพียงความสนใจที่มีต่อการสร้างรูปทรงเท่านั้น แต่ความคิดเกี่ยวกับเนื้อหาและสาระที่ต้องการสื่อให้กับผู้ชมก็เป็นสิ่งสำคัญ การสร้างสรรค์งานในช่วงหลังของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงเกิดขึ้นจากแนวคิดที่ต้องการสื่อสารสาระเชิงเนื้อหามากเท่าๆ กับรูปทรงนามธรรม แนวคิดของ 5) การให้ความสำคัญกับรูปแบบ (Form) เท่าๆ กับเนื้อหา (Content) ยังคงเป็นแกนความคิดอันสำคัญของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จนถึงปัจจุบัน ความหมายสำหรับงานนามธรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงมิได้เป็นเพียงการเน้นถึงความเป็นรูปทรงบริสุทธิ์ แต่เนื้อหาและความหมายของเรื่องที่ต้องการสื่อก็มีความสำคัญ ในหลายๆ ครั้งประเด็นทางเนื้อหานี้ก็ได้กลับกลายมาเป็นต้นทางและแรงบันดาลใจของการออกแบบรูปทรงประติมากรรมในรูปลักษณ์ต่างๆ

3.3 การสร้างสรรค์ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ : แนวคิด รูปแบบและเนื้อหา

3.3.1 ข้อมูลผลงานสร้างสรรค์ของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495-2549

การรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารพบว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์งานออกมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่กลางพุทธทศวรรษ 2490 มาจนถึงปัจจุบัน จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีผู้ที่ให้คำจำกัดความลักษณะผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ไว้อย่างเป็นหมวดหมู่ดังนี้

ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์ (2547) กล่าวว่า ผลงานของอาจารย์ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมีอยู่สามลักษณะ คือ แบบเหมือนจริง (Realistic) ซึ่งจะเป็นภาพคนเป็นส่วนใหญ่ แบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolic) และแบบนามธรรม (Abstract) ซึ่งทั้งสามแบบจะมีระยะเวลาต่างกัน โดยยุคแรกๆ อยู่ในแบบเหมือนจริง (Realistic) ก่อน แล้วพัฒนาคลี่คลายสู่สัญลักษณ์นิยม (Symbolic) และสู่นามธรรม (Abstract) ซึ่งตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงออกหมดจะมีเหลือเพียงแค่โครงสร้างของรูปทรงเดิมไว้ และการเติมรูปทรงใหม่เพิ่มเข้าไปในโครงสร้างเดิมเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ทางรูปทรง ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์ ได้ให้คำจำกัดความงานทั้งสามลักษณะไว้ว่า 1) " Realistic หมายความว่าศิลปะที่มีความเหมือนของจริง...ถ้าเป็นงานประติมากรรมจะเป็นรูปทรงของคนเป็นส่วนใหญ่ เช่น รูปคนเหมือนครึ่งตัวและทั้งตัว 2) Symbolic หมายความว่าศิลปะที่มีลักษณะเป็นสัญลักษณ์โดยมีความต้องการแสดงความคิดและหลักปรัชญา เช่น ในเรื่องของพระเจ้า ความรัก ความเกลียด ความกลัว ความเลว ความดี ฯลฯ โดยการกำหนดเองสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เป็นที่นิยมใช้และรู้จักกันว่าเป็นเครื่องหมายแทนเรื่องหรือสิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยเฉพาะมาแสดงเรื่อง เช่น พระพุทธรูป ธรรมจักร เป็นต้น 3) Abstract หมายความว่า ศิลปะแบบนามธรรม เป็นศิลปะซึ่งมีแบบอย่างที่แยกความรู้สึกหรืออารมณ์ออกจากรูปที่เป็นจริงและแสดงให้ปรากฏถึงสุนทรียภาพ..." (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 71)

อินทีวร (2540) กล่าวว่า "ดังจะเห็นได้ว่าผลงานเริ่มคลี่คลายมาอย่างต่อเนื่องนับจากยุคแรกๆ ของอาจารย์ชำเรือง เริ่มต้นจากงานเรียลิสติกซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพคนหลังจากนั้นได้คลี่คลายไปสู่แบบสัญลักษณ์นิยมแล้วลดรายละเอียดลงไปจนกลายเป็นงานศิลปะแบบนามธรรม จากนั้นได้กลับมาหารูปแบบสัญลักษณ์นิยมอีกครั้งในยุคปัจจุบัน" (อินทีวร, 2540: 23)

กณิกนันท์ สุสิลา (2550) ศึกษาผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2495 – 2546 ได้แสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่เปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบหนึ่งไปสู่รูปแบบหนึ่ง ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากบริบททางสังคมที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงาน โดย กณิกนันท์ สุสิลา ได้ยกตัวอย่างเหตุการณ์สำคัญทางสังคมทั้งในและนอกวงการศิลปะเริ่มตั้งแต่การศึกษาภายใต้หลักสูตรศิลปะหลักวิชาของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งได้บ่มเพาะให้ผู้ศึกษาสร้างสรรค์งานตามหลักศิลปะหลักวิชาระหว่างการศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากรช่วงปี พ.ศ. 2493 - 2497 การศึกษาศิลปะไทยส่งผลต่อการคลี่คลายผลงานโดยใช้เส้นรอบนอกอ่อนหวาน อิทธิพลจากศิลปะสุโขทัยเผยให้เห็นในผลงานชื่อ *เฆฆแห่งชีวิต* (2498) และ

ต่อมาในช่วงที่งานในแนวทางนามธรรมกำลังได้รับความนิยมอย่างสูงก็ส่งผลให้ศิลปินสร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรมโดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 2500 (กณิกนันท์ สุสิลา, 2550: 93-95)

กฤษณา หงษ์อุเทน (2548) กล่าวไว้ในบทความ เพชรน้ำเอกแห่งฟากฟ้าประติมากรรม ว่า"รูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงแรกขณะศึกษาอยู่ในคณะจิตรกรรมและประติมากรรม ของศิลปินผู้นี้ยังเป็นแบบเหมือนจริง (Realism) ส่วนใหญ่จะเป็นรูปมนุษย์เปลือยซึ่งเน้นมวลอันหนักและการเคลื่อนไหวที่เต็มไปด้วยพลังในแนวของ Michelangelo แต่ต่อมาเมื่อได้ศึกษาและประทับใจกับความงดงามของศิลปะสุโขทัยจึงได้คลี่คลายไปสู่รูปแบบการสร้างสรรค์งานที่เน้นเส้นขอบนอกอันอ่อนหวานและลื่นไหลเป็นอิสระซึ่งจะสอดประสานเข้ากับมวลอันกลมกลึงของร่างกายมนุษย์ได้อย่างเหมาะเจาะและงดงาม ผลงานชิ้นแรกที่เผยให้เห็นพัฒนาการทางรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์และความคิดอันทันสมัยของชำเรืองคือ *เฆฆแห่งชีวิต* (Nebula of Life) สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2498...พ.ศ. 2508 เป็นปีแห่งการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ของชำเรือง...ชำเรืองก็สามารถหลุดพ้นจากการสร้างงานในรูปแบบเก่าและพัฒนาคลี่คลายการสร้างสรรค์งานไปสู่แนวนามธรรม (Abstract)..." (กฤษณา หงษ์อุเทน, 2548: 35-37)

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่าการสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ไปสู่แนวทางนามธรรมมีขั้นตอนหลักๆ อยู่สามระยะด้วยกัน คือ ระยะที่หนึ่ง การสร้างสรรค์งานแบบเหมือนจริง (Realistic) ระยะที่สอง การเริ่มคลี่คลายออกจากความเหมือนจริงซึ่งผู้รู้บางท่านเรียกช่วงเวลานี้ว่ากึ่งนามธรรม (Semi Abstract) หรือบางท่านเรียกสัญลักษณ์นิยม (Symbolic) และระยะที่สาม คือ การสร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรม (Abstract) ซึ่งการสร้างสรรค์งานในช่วงระยะที่สาม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้หวนกลับมาหาการสร้างสรรค์งานแบบกึ่งนามธรรมในบางชั่วขณะ

1) การสร้างสรรค์ผลงานระยะที่ 1: การสร้างสรรค์งานแบบเหมือนจริง (Realistic)

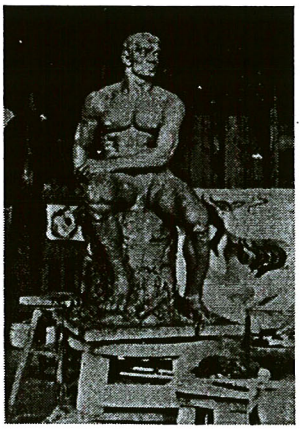
ขณะที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ศึกษาอยู่ที่คณะจิตรกรรมและประติมากรรมรุ่นที่ 7 ประมาณปี พ.ศ. 2493-2497 โดยมีศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้อำนวยการวางหลักสูตรและสอนรายวิชาต่างๆ ซึ่งการออกแบบหลักสูตรของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นการคำนึงถึงการผลิตศิลปินที่มีความสามารถทั้งการทำงานแบบศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะแบบประเพณี และการให้นักศึกษาสามารถนำงานด้านจิตรกรรมและประติมากรรมไปประกอบอาชีพด้านออกแบบตกแต่งตามความต้องการของยุคสมัย ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จึงได้ออกแบบหลักสูตรให้นักศึกษาในระดับชั้นปีที่ 1-3 ของคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้เรียนรู้ทั้งภาควิชาทฤษฎี ภาควิชาปฏิบัติและการออกแบบศิลปะตกแต่ง "...นักศึกษาควรได้รับการฝึกฝนด้านเทคนิคศิลปะคละกันไปกับภาคปฏิบัติเป็นเวลา 3 ปี ..." (ศิลป์ พีระศรี, 2535: 12) และเมื่อจบการศึกษาตามหลักสูตร ระดับอนุปริญญา 3 ปีแล้ว หากต้องการศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีเพื่อความเชี่ยวชาญในสาขาวิชาก็ต้องผ่านการคัดเลือกเพื่อเข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี "...เมื่อจบหลักสูตร 3 ปี แล้วนักศึกษาจะต้องเข้าเรียนต่อในคณะประติมากรรมหรือจิตรกรรมอีก 2 ปี

เพื่อให้เชี่ยวชาญวิชาใดวิชาหนึ่ง หลักสูตร 2 ปี หลังนี้ยากกว่าหลักสูตร 3 ปีที่แล้ว เพราะนักศึกษาที่มีอุปนิสัยทางศิลปเท่านั้นจึงทำปริญญาได้..." (ศิลป์ พีระศรี, 2535: 12) ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เชื่อว่า การเริ่มต้นศึกษาศิลปะ นักศึกษาควรเริ่มจากการศึกษาจากธรรมชาติก่อน เมื่อเข้าใจธรรมชาติดีแล้วจึงจะขยับไปสร้างสรรค์งานในรูปแบบอื่นๆ ต่อไป "ทุกยุคทุกสมัย ธรรมชาติเป็นที่มาแห่งความบันดาลในทางศิลป ผู้หนึ่งอาจทำงานศิลปอย่างเหมือนของจริง หรือเป็นอย่างประสม หรือแม้แต่แบบนามธรรมก็ตามก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงความเป็นมนุษย์และความรู้สึกนึกคิดอย่างมนุษย์ได้...เมื่อมนุษย์ต้องการความสงบ ต้องการติดต่อกับวิญญาณ เขาก็ต้องหันเข้าหาธรรมชาติ...ลางคนอ้างว่าการทำงานศิลปจากธรรมชาตินั้น นักศึกษาทำงานศิลปะได้แต่ประเภทเหมือนของจริงเท่านั้น แต่เรามีความคิดว่านักศึกษาวิชาจิตรกรรมและประติมากรรมควรทำงานศิลปอย่างเหมือนของจริง เพราะเราไม่หวังศิลปจากนักศึกษา...จนกว่าเขาจะชนะธรรมชาติแล้วเท่านั้น เขาอาจแก้ไขเปลี่ยนหรือบิดเบือนรูปทรงให้เป็นไปตามความคิดเห็นที่ตนได้เคล็ดลับแห่งการเนรมิตมาจากธรรมชาติ" (ศิลป์ พีระศรี, 2535: 12)

ดังนั้นการศึกษาในชั้นเรียนปีที่ 1-3 ของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเน้นในเรื่องการศึกษาทฤษฎีศิลปะควบคู่กับการสร้างสรรค์ โดยการศึกษาจากต้นแบบและสร้างสรรค์งานในแนวทางแบบเหมือนจริง ทั้งนี้เพื่อให้นักศึกษาได้เข้าใจถึงรูปทรงและโครงสร้างจากต้นแบบในธรรมชาติก่อน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ กล่าวว่า "...พวก อนาโตมี ทฤษฎีแสงเงา องค์ประกอบ ทฤษฎีสีโปรเจคชั่น ชัดโด้ (Shadow: ผู้วิจัย) แล้วประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ท่านก็สอน งานศิลปะทั่วโลกท่านเอามาสอนหมด มีรูปถ่ายงาน มีหนังสือประกอบของยุโรป ของกรีก ของโรม ของสมัยอียิปต์ สมัยเมโสโปเตเมีย แม้กระทั่งยุคหิน เวลาเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ท่านให้รู้การสร้างสรรค์ของมนุษย์ชาติตั้งแต่ดึกดำบรรพ์ ไล่มาสมัยเจริญ สมัยกรีก โรม มาทางตะวันออกก็มาอินเดีย จีน ญี่ปุ่น ก็ต้องเรียนรู้ขั้นตอนผลงานชิ้นเยี่ยมของแต่ละยุคความรู้ซึ่งเราสะสมไว้เพื่อสร้างงานในขั้นสุดท้าย" (วาปี คำโปตา, 2538: 94) งานของศิลปินตะวันตกจะถูกถ่ายทอดผ่านการเรียนการสอนกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งในสมัยนั้นผลงานส่วนมากก็จะอยู่ในหนังสือภาษาอังกฤษ ท่านศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จะเป็นผู้วิเคราะห์และอธิบายให้ฟังว่าผลงานแต่ละชิ้นนั้นมีความโดดเด่นในแง่ใด การจัดวางท่าทางหรือท่วงทีของงานประติมากรรมรูปคนแต่ละชิ้นให้งดงามนั้นศิลปินชั้นครูเหล่านั้นได้แสดงออกมาอย่างไร ความผึ่งผายหรือการห่อตัวของร่างกายสื่อความหมายผ่านรูปทรงเหล่านั้นออกมาได้อย่างไร (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2553) จากการศึกษางานสร้างสรรค์ของครูอาจารย์หลายท่านก่อให้เกิดความบันดาลใจในการทำงานอย่างยิ่งไม่ว่าจะจากศิลปินรุ่นอาจารย์ แสวง สงฆ์มั่งมี และอาจารย์ประยูร อุลุชาฎะ ดังคำกล่าวของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่ว่า "ความประทับใจในงานศิลปะของศิลปินรุ่นอาจารย์ผมจะชอบงานของอาจารย์แสวง สงฆ์มั่งมี เพราะท่านปั้นงานได้สดมาก อาจารย์ประยูร อุลุชาฎะ เคยวิจารณ์งานของอาจารย์แสวงไว้ว่า...ท่านปั้นนู้ดได้สด-ได้เลือด-ได้เนื้อมีพลัง ซึ่งผมก็เห็นด้วย อาจารย์ศิลป์ท่านถึงวางใจให้อาจารย์แสวงสอนงานประติมากรรม โดยปกติแล้ววิชา

สำคัญๆ อาจารย์ศิลป์ท่านจะให้คนที่มีไฟมีพลังมาสอนเพราะจะได้กระตุ้นให้นักศึกษามีพลังในการทำงาน" (อินทีวร, 2540: 230)

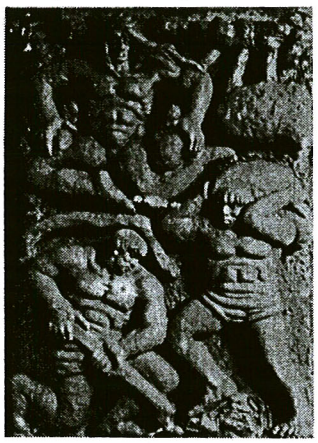
ผลงานประติมากรรมยุคเริ่มแรกของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ปั้นแบบเหมือนจริงในสมัยเรียนชั้นปีที่ 3 (ภาพที่ 3.1) เป็นรูปบุรุษนั่งอยู่ในท่วงท่าสง่างาม การกำหนดสัดส่วนร่างกายเป็นไปอย่างสมบูรณ์สอดคล้อง การจัดวางท่าทางรูปคนมีลักษณะของการใช้พื้นที่ (space) เปิดของช่วงแขนและขาซึ่งเป็นการกินพื้นที่ของอากาศแวดล้อมให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของงานอย่างเป็นธรรมชาติและกลมกลืน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ปั้นเน้นกล้ามเนื้อให้มีลักษณะของการผ่อนคลายและการรับน้ำหนักของร่างกายได้อย่างมีจังหวะ การสร้างสรรค์งานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความสอดคล้องกับแนวทางการสร้างสรรค์งานแบบเหมือนจริงตามแนวทางการเรียนการสอนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งนิยมให้รูปบุคคลมีความสง่างามอย่างมีสัดส่วนสมบูรณ์ "ลักษณะเด่นๆ ของศิลปะร่วมสมัยตามแนวทาง คอร์ราโด เฟโรจี (ศิลป์ พีระศรี: ผู้วิจัย) ก็คือการเน้นความหมือนจริง การสร้างสรรค์งานจะต้องมีมโนภาพ มีองค์ประกอบศิลป์อย่างได้สัดส่วนและเป็นการแสดงออกที่สามารถสื่อให้บังเกิดความรู้สึกร่วม (ศิลป พีระศรี, 2512: 19-22 อ้างถึงใน ชนัญ วงษ์วิภาค, 2535: 183)



ภาพที่ 3.1: ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรรมรูปผู้ชายนั่งมีขนาดความสูงใหญ่เกินคนจริง ผลงานชิ้นนี้สร้างสรรค์ขึ้นสมัยปลายชั้นเรียนปีที่ 3 พ.ศ. 2495 เพื่อแสดงงานนิทรรศการของนักศึกษา ควบคุมดูแลการปั้นโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และอาจารย์แสวง สงฆ์มั่งมี เป็นผลงานยุคเริ่มแรกของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์
(ที่มาของภาพ : สังวาล พระเทพ, 2540: 229)

ผลงานประติมากรรมนูนสูง (High Relief) ชิ้นต่อมาชื่อ *กสิกรรม* (2495 / 96) เป็นการสร้างสรรค์ในสมัยชั้นเรียนปีที่ 4 ในรายวิชาองค์ประกอบศิลป์ โดยศาสตราศิลป์ พีระศรี ได้ให้โจย์กับนักศึกษาว่า *กสิกรรม* หลังจากนั้นนักศึกษาแต่ละคนก็จะต้องคิดถึงรูปทรงที่จะต้องใช้การจัดวางองค์ประกอบของหลายสิ่งหลายอย่างที่จะต้องเข้ามาประกอบกันเพื่อให้เกิดผลของงานที่สมบูรณ์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวไว้ในคำสัมภาษณ์ว่า "วิชาองค์ประกอบเป็นวิชาที่สำคัญมาก เป็นวิชาลับสมอง อาจารย์ศิลป์ท่านจะให้โจทย์ในหลายๆ ลักษณะบางครั้งก็เป็นวาดรูปเขียนสี บางครั้งก็ให้ฟังดนตรีแล้วทำงานเป็นสีมีค่าน้ำหนักอ่อนแก่ บางครั้งก็เป็นงานปั้นท่านจะให้หัวข้อ เช่น การออกแบบประติมากรรมประตูสวนสัตว์หรือในครั้งนี้ก็คือกสิกรรม" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2553) การสร้างสรรค์งานในหัวข้อ *กสิกรรม* ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ใช้รูปทรงของมนุษย์มีกายวิภาค สัดส่วน และรายละเอียดที่ถูกต้องในการถ่ายทอด

เรื่องราวแต่เพิ่มเติมจินตนาการในการนำรูปทรงมนุษย์หลายๆ รูป อยู่ในท่วงทีที่ต่างกันมาประกอบกัน วิธีการจัดองค์ประกอบในงาน *กสิกรรม* แสดงให้เห็นถึงการจัดองค์ประกอบกลุ่มคนอยู่ในโครงสร้างสามเหลี่ยม เพื่อกำหนดจุดนำสายตาและการเชื่อมโยงลักษณะท่าทางกลุ่มคนให้อยู่ภายในโครงสร้างของภาพ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เน้นกล้ามเนื้อแขนขารูปคนให้มีลักษณะใหญ่โตผิดปกติทั้งนี้เพื่อแสดงเห็นให้ถึงเนื้อหาของผู้คนใช้แรงงานซึ่งมีการใช้แรงและกำลังงานอย่างมากในการใช้พลั่วขุดดิน การแบกหามผลผลิตท่ามกลางบรรยากาศของกลุ่มเฆฆที่กำลังนำพาฝนมา (ภาพที่ 3.2)



ภาพที่ 3.2: ผลงานสร้างสรรค์ *กสิกรรม* (2496) ของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในสมัยเรียนชั้นปีที่ 4 มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นงานแบบเหมือนจริงแต่มีการเน้นแขนขาให้ใหญ่โตผิดปกติเพื่อแสดงถึงลักษณะของคนทำงาน
(ที่มาของภาพ : สังวาล พระเทพ, 2540: 228)

2) การสร้างสรรค์งานในระยะที่ 2 : การเริ่มคลี่คลายออกจากความเหมือนจริงซึ่งผู้รู้บางท่านเรียกช่วงเวลานี้ว่ากึ่งนามธรรม (Semi Abstract) หรือบางท่านเรียกสัญลักษณ์นิยม (Symbolic)

การเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยศิลปากรของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ซึ่งวางหลักสูตรโดยการผสมผสานระหว่างการศึกษาศิลปะอะคาเดมีของอิตาลีกับการศึกษาจากศิลปะแบบประเพณีของไทยทั้งด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประติมากรรมนั้น ศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ ได้ให้ข้อคิดเห็นในปาฐกถา ครั้งที่ 8 *อาจารย์ศิลป์กับศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยว่า* "ผมคิดว่าท่านคงหวังให้ความรู้และการปฏิบัติทั้งสองส่วนนี้หลอมตัวเข้าด้วยกันจนเกิดการสร้างสรรค์งานร่วมสมัยที่มีความเป็นไทยขึ้นในบ้านเมืองเรา...และท่านก็เตือนว่าศิลปินที่ท่านยกตัวอย่างมานี้ (ศิลปินที่สร้างงานแนวทางนามธรรม : ผู้เขียน) มีความชำชองในงานรูปแบบเหมือนจริงหรือ Realistic มาแล้วทั้งสิ้นและก่อนที่เขาเหล่านั้นจะมาถึงขั้นนามธรรมแท้จริง เขาได้ค่อยๆ ถอยห่างออกจากความจริงมาทีละน้อยๆ งานที่เป็นนามธรรมแท้ๆ ของพวกเขาจึงให้ความหมายทางศิลปะครบถ้วน และอาจมากกว่างานแบบ Realistic ที่พวกเขาทำด้วยซ้ำไป...ท่านว่าถ้าเราโดดเข้าไปทำแบบนามธรรมเต็มตัวในทันที ขณะที่ประสบการณ์ทาง Realistic ยังไม่พอ เราจะได้แต่เพียงงานที่มีรูปร่างเป็นนามธรรม มีแต่เปลือกที่ไม่สื่อความหมายอะไรเลย" (ชลูด นิ่มเสมอ, 2546: 11) เมื่อมีความเข้าใจในปริมาตรและการจัดวางจังหวะท่วงทีจากการศึกษางานศิลปะแบบเหมือนจริง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็นำเอาความรู้เหล่านั้นมา

ประยุกต์ใช้กับการสร้างงานนามธรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ กล่าวว่า ตนเป็นคนมีนิสัยทางการสร้างสรรค์งานแบบเรียบง่ายอย่างเป็นธรรมชาติอยู่แล้ว ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ตั้งข้อสังเกตว่า "เพื่อนนักศึกษาบางคนสามารถปั้นรูปแบบเหมือนจริงได้ดี แต่พอต้องทำงานแบบสร้างสรรค์ก็กลับทำได้ไม่ดีนัก" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553)

หลังจากจบการศึกษาในระดับชั้นปีที่ 1-3 จากคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ชำเรือง วิเชียรเขตต์เข้าศึกษาต่อในระดับชั้นปีที่ 4 แต่ก็มิได้ศึกษาจนจบหลักสูตร เนื่องมาจากความมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์งานอย่างเต็มตัวและความคิดที่ต้องการสร้างสรรค์งานตามความต้องการส่วนตน และแม้ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะไม่ได้ศึกษาจนจบในระดับชั้นปีที่ 4 ท่านก็ยังคงทำงานใกล้ชิดกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เนื่องจาก ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้เข้ารับราชการสอนในสาขาวิชาประติมากรรมโรงเรียนเตรียมศิลปากร[17] ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างสรรค์ผลงานชิ้นแรกที่เผยให้เห็นพัฒนาการทางรูปแบบอันจะคลี่คลายมาสู่แนวทางนามธรรม คือ ผลงาน *เฒ่าแห่งชีวิต* (2498) ซึ่งเมื่อส่งผลงานเข้าประกวดครั้งแรกก็ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินประเภทประติมากรรม จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6 พ.ศ. 2498 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ว่า "...อาจารย์ศิลป์ท่านเลยตั้งชื่อให้ Nebula of Life...ที่มาของงานชิ้นนี้ผมก็ได้จากการไป research ภาพไทยตามผนังวัดพุทธไธสวรรค์และวัดต่างๆ ซึ่งภาพไทยโบราณจะมีลักษณะเส้นเคลื่อนไหวอ่อนหวาน นุ่มนวล ผมก็เอาผสมผสานกับอนาโตมี่เป็นรูปไทยที่มีโครงสร้างเป็นสากล แต่ตัดให้เหลือความเรียบง่ายไม่มีโครงสร้างที่ชัดเจน แต่อาศัยความรู้สึก" (วาปี คำโปตา, 2538: 95) ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้วางรากฐานการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ให้กับผู้ศึกษาได้เรียนรู้ศิลปะตะวันตกและในขณะเดียวกันก็สนับสนุนให้นักศึกษาค้นคว้างานศิลปะโบราณของไทย "...เราสำนึกเป็นอย่างดีถึงความสำคัญของศิลปโบราณที่มีอยู่ต่อการทำงานศิลปตามความรู้สึกปัจจุบัน และด้วยเหตุนี้เอง ในระหว่างระยะเวลา 3 ปี นักศึกษาต้องค้นคว้างานศิลปโบราณเป็นเวลาสัปดาห์ละ 3 ชั่วโมง ถ้านักศึกษาเป็นผู้มีอุปนิสัยของศิลปินอย่างแท้จริง เขาก็จะค่อยๆ ดึงดูดเอาวิญญาณของศิลปินในอดีตเข้ามาไว้ จากนั้นก็ถ่ายทอดออกมาเป็นความรู้สึกใหม่ของตน" (ศิลป์ พีระศรี, 2535 : 10) ผลจากการศึกษาและจากความสนใจในงานช่างศิลป์ไทยโบราณที่มีความงามแบบอุดมคติไม่เหมือนจริง ได้ส่งผลให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีนิสัยไปในแนวทางของการสร้างสรรค์งานแบบลอดทอนอย่างเป็นธรรมชาติ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีโอกาสได้ศึกษาศิลปะ

---

[17] อนึ่งเมื่อเริ่มก่อตั้งคณะจิตรกรรมและประติมากรรมนั้นปรากฏว่า มีผู้เรียนสำเร็จตามหลักสูตรน้อยมาก ทั้งนี้เนื่องจากผู้ที่เข้ามาศึกษาไม่มีความรู้พื้นฐานทางด้านศิลปะทั้งทฤษฎีและปฏิบัติมาก่อน จึงได้มีการจัดตั้ง "โรงเรียนศิลปศึกษา" ขึ้นในปี 2495 เพื่อให้เป็นโรงเรียนเตรียมของมหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้ริเริ่มในการจัดตั้งคือ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (ไขศรี ศรีอรุณ, 2535: 16)

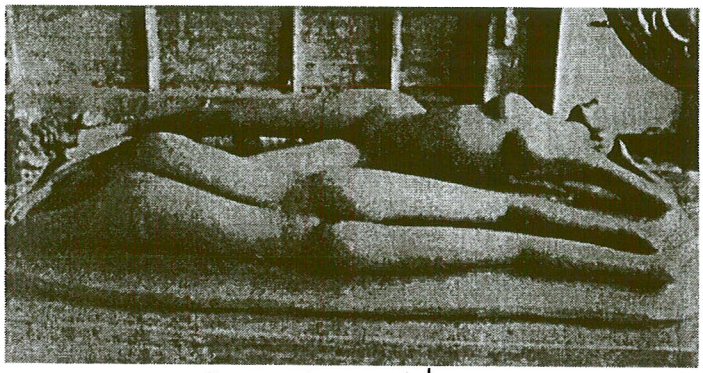
ไทยอย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะพระพุทธรูปแบบอย่างของศิลปะสุโขทัยซึ่งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ยกย่องว่าเป็นศิลปะคลาสสิกของไทย [18] ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวว่า "อาจารย์ศิลป์ท่านฉลาด ท่านให้ไปศึกษาพระพุทธรูปทั้งงานแกะไม้ ศึกษาพื้นฐานทางศิลปะของไทยเรา ความอ่อนหวานทางเส้น เช่น พระพุทธรูปสุโขทัยซึ่งผมว่าก็มีส่วนได้มา แต่เรามาสร้างสรรค์ของเราใหม่" (อัจฉรา นวลสวาท, 2006: 103)

ในขณะที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ กำลังปั้นรูป *เฒ่าแห่งชีวิต* (2498) โดยการทดลองเพิ่มปริมาตรเพื่อให้รูปปั้นมีปริมาตรใกล้เคียงกับคนจริงอยู่นั้น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็ให้คำวิจารณ์ว่า "...นายๆ ดูเป็นชาวบ้านธรรมดาไป เหตุที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี กล่าวเช่นนั้นเนื่องจากรูปทรงของผลงานที่ปรากฏมีความใกล้เคียงกับคนจริงมากเกินไป ผมก็เลยปรับลดปริมาตรลงเพื่อไม่ให้รูปปั้นดูเหมือนคนจริงมากเกินไป เหมือนไปมันก็ดูธรรมดา พอกลายไปมันก็ดูเป็นสร้างสรรค์และได้อารมณ์มากกว่า..." (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) ประสบการณ์การเรียนรู้จากงานเหมือนจริง การเรียนรู้จากรายวิชาองค์ประกอบศิลป์และสุนทรียภาพแบบคลาสสิกของศิลปะตะวันตกได้เข้ามามีบทบาทอย่างมากต่อการสร้างสรรค์งานนามธรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ โดยเฉพาะในเรื่องของการกำหนดสัดส่วนและการจัดองค์ประกอบเพื่อสร้างให้เกิดความสอดคล้องกลมกลืน และการศึกษางานช่างศิลป์ไทยโบราณก็ช่วยขับเน้นเรื่องการใช้เส้นโค้งอ่อนหวานกลมกลืนสอดรับกันทั้งปริมาตรภายในและภายนอก รวมถึงการสร้างผิวเรียบตึงแบบพระพุทธรูป "...เมื่อต้องสร้างสรรค์งานแบบนามธรรมก็ได้ใช้ประสบการณ์เหล่านี้ในการกำหนดสัดส่วนโครงสร้าง กลุ่มมวล กลุ่มปริมาตรและการเจาะช่องว่างของชิ้นงานทั้งหมดก่อน จากนั้นก็จะดูความสัมพันธ์ของความลึก ความตื้น ความอิ่ม ความสดและความมีพลังจากปริมาตร..." (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) ผลงาน *เฒ่าแห่งชีวิต* (2498) เป็นผลงานอันแสดงให้เห็นช่วงต่อของพัฒนาการจากการสร้างสรรค์งานจากแบบเหมือนจริงสู่การสร้างสรรค์แบบนามธรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ให้สัมภาษณ์ว่าในขณะที่ทำงานในแบบของการลดทอนรูปทรงสิ่งที่ท่านมักจะนึกถึงก็คือความประทับใจในศิลปะไทย ความอ่อนหวานทางเส้นและพระพุทธรูปสุโขทัย (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) ซึ่งสิ่งที่ส่งผ่านมาออกมาในผลงาน *เฒ่าแห่งชีวิต* ก็คือ การลดทอนรูปทรงให้มีความเรียบง่าย การใช้เส้นโค้งอ่อนหวาน จังหวะลีลาของเส้นซึ่งมีความอ่อนหวานโค้งเข้าออกสอดรับจังหวะกันไปมา ผิวอันเรียบตึงและปริมาตรอันกลมกลึงของรูปคน ผลงาน *เฒ่าแห่งชีวิต* แม้จะมีต้นแบบการลดทอนรูปทรงจากท่วงท่าของการนอนเอนกาย แต่การสื่อความหมายผ่านรูปทรงก็เป็นไปอย่างอุปมาอุปมัย "เส้นโค้งเว้าของรูปทรงมนุษย์ที่ทอดยาวประสานกันไปมาเปรียบเสมือนชีวิตที่มีมืด มีสว่าง เช่นเดียวกับท้องฟ้าซึ่งอาจมีเฒ่าเคลื่อนมาบดบังผ่านมาแล้วก็ผ่านไป" (กฤษณา

---

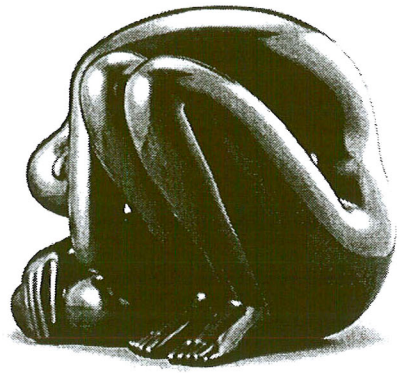
[18] "ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นบุคคลแรกที่ชี้ให้เห็นว่าพระพุทธรูปสุโขทัยเป็นศิลปะคลาสสิกของไทยซึ่งสมบูรณ์ ลงตัว ยากจะหาสมัยอื่นมาเทียบได้ ..." (น.ณ ปากน้ำ, 2535 : 112)

หงษ์อุเทน, 2548: 36) กล่าวได้ว่า ผลงาน *เฆฆแห่งชีวิต* เป็นผลงานอันแสดงให้เห็นถึงการก้าวข้ามผ่านการสร้างสรรค์งานในรูปแบบเหมือนจริงมาสู่การสร้างสรรค์รูปทรงให้มีความเรียบง่ายขึ้น ผลงานชิ้นนี้ได้เผยให้เห็นความคิดอันทันสมัยด้วยการสร้างรูปทรงเรียบง่ายและมีเอกลักษณ์เฉพาะตน



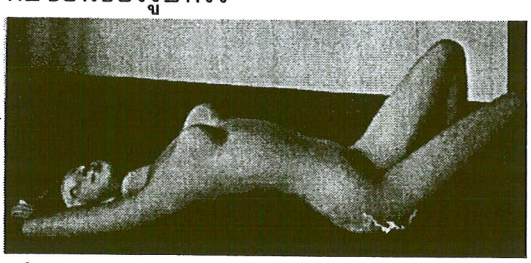
ภาพที่ 3.3: ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ชื่อ *เฆฆแห่งชีวิต (Nebula of Life)* ปี พ.ศ. 2498 เทคนิคปูนปลาสเตอร์ ขนาดเท่าคนจริง ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินประเภทประติมากรรม จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6 พ.ศ. 2498 (ที่มาของภาพ : กฤษณา หงษ์อุเทน, 2548: 36)

ต่อมาเมื่อ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สามารถค้นพบแนวทางการสร้างสรรค์งานของตนเองซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนใคร "และด้วยความที่เป็นคนมีความคิดก้าวหน้า ดังนั้นงานประติมากรรมของอาจารย์ชำเรือง จึงเป็นที่กล่าวขานกันมากในแง่ของการเป็นประติมากรรมสมัยใหม่ เนื้อหาที่สอดแทรกลงไปในเนื้องานมีความหมายลึกซึ้งและมีเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนใคร" (อินทีวร, 2540: 231) ท่านจึงเริ่มสร้างผลงานในลักษณะเดียวกันนี้ต่อไปอีกระยะหนึ่ง ผลงานในช่วงนี้จึงมักเป็นรูปมนุษย์เปลือยละทิ้งรายละเอียดซึ่งมักเป็นกล้ามเนื้อจนเหลือเพียงรูปทรงที่เรียบง่าย มวลของร่างกายที่กลมกลึงและการเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลด้วยเส้นโค้งเว้าอันอ่อนหวานและงดงามของสรีระ เช่น *คิดคำนึง หรือ Pondering* (2499) ซึ่งเป็นรูปสตรีนั่งโค้งก้มหน้าลงสู่เบื้องล่าง เส้นโค้งรอบนอกทั้งหมดทำให้ร่างกายของเธอดูเป็นก้อนมวลทรงกลม ผลงาน *คิดคำนึง* ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7 พ.ศ. 2499 และผลงานชิ้นอื่นๆ ในแนวทางเดียวกันนี้ คือ *ความกลมกลืน / Harmony* (2500) *ความกลมกลืน / Harmony of Curve* (2502) *และ สงบ / Serenity* (2505)



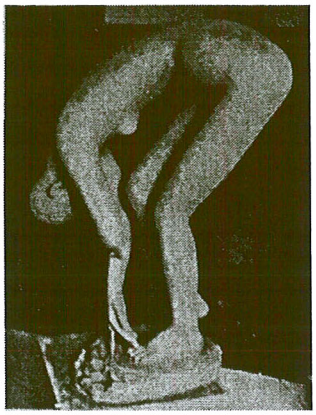
ภาพที่ 3.4: ผลงาน *คิดคำนึง (Pondering)* ปี พ.ศ. 2499 ปูนปลาสเตอร์ ขนาด 59 x 62 x 53 ซม. (ที่มาของภาพ: Bangkok Sculpture Center, internet, 2010)

ผลงาน *คิดคำนึง (Pondering)* ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง จากงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7 พ.ศ. 2499 เป็นการสร้างสรรค์งานโดยยังคงมีความคิดต่อเนื่องออกมาจากผลงาน *เฆฆแห่งชีวิต* ในผลงาน *คิดคำนึง (Pondering)* เรายังคงเห็นการลดทอนรายละเอียดรูปทรงมนุษย์ไปสู่ความเรียบง่าย ความงดงามของโครงสร้างและจังหวะการจัดวางรูปทรงของแขน ขาและศีรษะทำให้งานชิ้นนี้แฝงไว้ด้วยความซับซ้อนของมิติและระยะทับซ้อนของรูปทรง



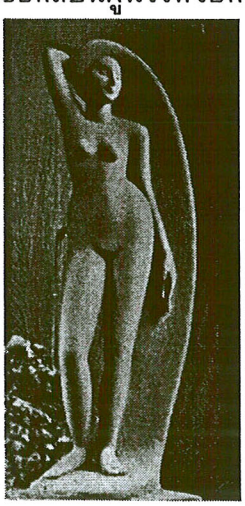
ภาพที่ 3.5: ผลงานชื่อ *ความกลมกลืน (Harmony)* ปี พ.ศ. 2500 ปูนปลาสเตอร์ ขนาด 150 x 50 ซม. (ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 37)

ความกลมกลืน (Harmony) ปี พ.ศ. 2500 เป็นการนำเอารูปทรงของสตรีเปลือยมาจัดวางท่าทางใหม่เพื่อให้เกิดจังหวะของเส้นโค้ง (บริเวณช่วงหลัง) ซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างนุ่มนวล ผสมผสานกับการจัดจังหวะของเส้นพุ่งแรงบริเวณช่วงเข่า ก่อให้เกิดลีลาความเคลื่อนไหวอันหลากหลาย โดยการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ยังคงเน้นในเรื่องของการลดทอน แต่ยังคงไว้ซึ่งภาพของมนุษย์ซึ่งค่อนข้างชัดเจนอยู่ ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8 พ.ศ. 2500



ภาพที่ 3.6: ผลงานชื่อ *ความกลมกลืน (Harmony of Curve)* ปี พ.ศ. 2502
ปูนปลาสเตอร์ สูง 120 ซม.
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 36)

ความกลมกลืน (Harmony) ปี พ.ศ. 2502 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 พ.ศ. 2502 และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้เขียนวิจารณ์ผลงานชิ้นนี้ในสูจิบัตรงานแสดงว่า *"ความกลมกลืน* ของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีขนาดเท่าคนจริง เป็นชิ้นงานอันสมควรได้รับการยกย่องจากผู้ชมทั้งหลายในการแสดงคราวนี้ งานชิ้นนี้มีความประสานกันของส่วนโค้งอย่างแท้จริงอันเป็นท่วงทำนองที่ศิลปินผู้นี้นิยม การทำงานปั้นขนาดใหญ่เช่นนี้ย่อมก่อให้เกิดปัญหาขบคิดหลายสถาน และเมื่อพิจารณาถึงความยากลำบากที่ศิลปินของเราต้องประสบขณะที่ทำงานด้วยแล้ว เราก็ขอชมเชยศิลปินผู้นี้ไว้ด้วยความจริงใจ" (กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 36)

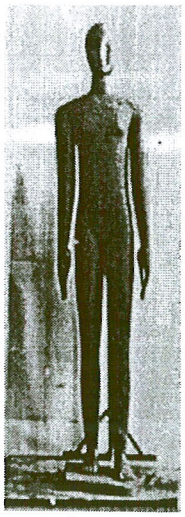


ภาพที่ 3.7: ผลงานชื่อ *สงบ (Serenity)*
ปี พ.ศ. 2505
ปูนปลาสเตอร์ สูง 186 ซม.
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 37)

สงบ (Serenity) ปี พ.ศ. 2505 ได้รับการโต้แย้งจากคณะกรรมการผู้ตัดสินงานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 13 ปี พ.ศ. 2505 ว่า สะโพกของ *สงบ* สูงผิดหลักการทางสรีระวิทยาไป จึงเสนอให้ผลงานชิ้นนี้ได้รับเหรียญทองแดง ซึ่งขัดแย้งกับความคิดของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่เห็นว่ารูปปั้นนี้ควรได้รับรางวัลที่สูงกว่านั้น เนื่องจากประติมากรมิได้มีเป้าหมายในการปั้นแบบเหมือนจริงแต่เป็นการเน้นให้เห็นถึงความสอดคล้องของจังหวะและลีลาของเส้นอันมีการสอดรับกันอย่างลงตัว จากการทิ้งน้ำหนักตัวลงบนขาข้างซ้าย การยกแขนข้างขวาขึ้นไพล่หลังเพื่อเป็นการถ่วงดุลอย่างสอดคล้องของน้ำหนักจากด้านบนเททิ้งลงมาผ่านจังหวะการพับข้อศอกและผมอันโค้งยาวสลวย เส้นโค้งของสะโพกสอดรับกับจังหวะของเข่าข้างขวาในท่วงท่าของการ

พักเพื่อผ่อนน้ำหนักให้ถ่ายลงขาข้างซ้ายอย่างเต็มกำลัง ด้วยเหตุของความคิดเห็นไม่สอดคล้องผลงานชิ้น *สงบ* จึงได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง

ภาพที่ 3.8: ผลงานชื่อ *เส้นดิ่ง* ปี พ.ศ. 2506 (ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550 : 115) และภาพแสดงพระพุทธรูปปางลีลาสมัยสุโขทัย อยู่ในพระอิริยาบถยืนยกส้นพระบาทขวาสูงขึ้นจากพื้น พระหัตถ์ขวาห้อยอยู่ในท่าไกว พระหัตถ์ซ้ายยกเสมอพระอุระ ตั้งฝ่าพระหัตถ์ป้องไปเบื้องหน้าอยู่ในพระอิริยาบถเสด็จพุทธดำเนิน (ที่มาของภาพ: ธรรมะไทย, internet, 2554)



ภาพที่ 3.9: ผลงานชื่อ *จุดหมาย* ปี พ.ศ. 2507 (ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 115)

ผลงาน *เส้นดิ่ง* (2506) และ *จุดหมาย* (2507) เป็นผลงานการสร้างสรรค์อันแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากพระพุทธรูปปางลีลาแบบสุโขทัยซึ่งมีความเป็นอุดมคติไม่เหมือนมนุษย์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ กำหนดขนาดสัดส่วนร่างกายของผลงาน *เส้นดิ่ง* (2506) ให้มีความสูงโปร่ง มีการใช้เส้นรอบนอกโค้งงดงามได้จังหวะ รูปทรงอันซับซ้อนของมนุษย์ได้รับการลดทอนให้ไปสู่ปริมาตรเรียบง่าย มีการใช้พื้นผิวแบบเรียบ เกลี้ยงและตึง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จัดวางท่าทางร่างกายของรูปคนในผลงาน *เส้นดิ่ง* (2506) ให้มีความผึ่งผาย ทิ้งแขนและปลายมือดิ่งห้อยลงมาลงสู่เบื้องล่างอย่างมีจังหวะสอดประสานไปกับลีลาเส้นอ่อนหวานของร่างกายซึ่งมีการเอี้ยวกายและก้าวเท้าซ้ายมาเบื้องหน้าเล็กน้อย การเคลื่อนไหวของร่างกายทั้งหมดมีลีลาของความอ่อนช้อย

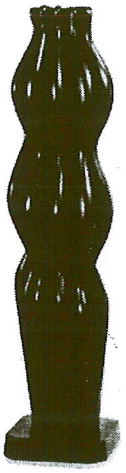
กลมกลืนกันเป็นอย่างดี น.ณ ปากน้ำ (2535) บันทึกเกี่ยวกับข้อคิดเห็นของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ต่อการสร้างพระพุทธรูปศิลปะสุโขทัยซึ่งมีลักษณะของความเป็นแบบอุดมคติไม่เหมือนมนุษย์ไว้ว่า "...การที่จะสร้างพระพุทธรูปขึ้นแทนองค์พระพุทธเจ้านั้นมิใช่ของง่าย เพียงแต่คุณสมบัติในด้านความงามอย่างเดียวหาเป็นการเพียงพอไม่ เพราะว่าในขณะเดียวกันรูปที่สร้างขึ้นตามอุดมคตินั้นจะต้องถ่ายทอดให้รู้ซึ่งถึงแก่นสารแห่งพระธรรมของพระพุทธองค์ด้วย ย่อมเป็นความจริงที่ว่า พระธรรมของพระพุทธองค์นั่นเองที่ดลบันดาลให้ศิลปินคิดสร้างพระพุทธรูปขึ้นไม่ใช่รูปกายที่ปรากฏตามธรรมชาติของพระบรมศาสดา ดังนั้นในการคิดสร้างพระพุทธรูปขึ้นศิลปจึงต้องสร้างรูปคนตามอุดมคติซึ่งเป็นโลกุตธรรมให้ปรากฏขึ้นมาจากวัสดุอันเป็นโลกีย์" (น.ณ ปากน้ำ, 2535: 112) ซึ่งความงดงามอย่างเป็นอุดมคติจากพระพุทธรูปได้เป็นแรงบันดาลใจให้การสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีแนวโน้มไปสู่การลดทอน ซึ่งแสดงออกผ่านการสร้างสรรค์ผลงาน *เส้นดิ่ง* (2506) และ *จุดหมาย* (2507) อย่างชัดเจน

3) การสร้างสรรค์งานในระยะที่ 3: การสร้างสรรค์งานในแนวทางนามธรรม (Abstract)

ก) การเข้าสู่ความเป็นนามธรรมช่วงปี พ.ศ. 2508-2510

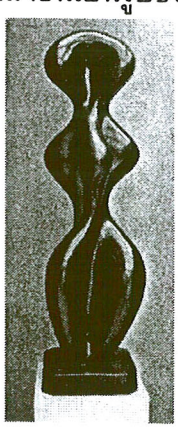
จากผลงาน *เฆฆแห่งชีวิต* (2498) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้เดินทางมาถึงการสร้างสรรค์งานนามธรรมอย่างเต็มตัว ในผลงานชื่อ *หมู่* หรือ *กลุ่ม* (Group) ปี พ.ศ. 2508 เป็นงานสร้างสรรค์อันเกิดขึ้นจากวิธีการลดทอน โดย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เริ่มต้นการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ด้วยวิธีการปั้นรูปทรงมนุษย์แบบเหมือนจริงยืนเกาะกลุ่มกัน จากนั้นก็ได้ลดทอนรูปทรงลงมาเรื่อยๆ แก้ไขอยู่สามครั้งใช้เวลาร่วม 2 เดือน กว่าจะได้ผลที่น่าพึงพอใจ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เผยว่า ขณะที่ทำงาน *หมู่* หรือ *กลุ่ม* (2508) "ก็นึกถึงเส้นสายและการสร้างสรรค์งานแบบช่างศิลป์ไทยไปด้วย" (ชำเรือง วิเชียร์เขตต์. สัมภาษณ์: 2553) นอกจากนี้ความบันดาลใจจากธรรมชาติก็ส่งผลต่อการออกแบบรูปทรง *หมู่* หรือ *กลุ่ม* (2508) ด้วยเช่นกัน "ได้รับแรงบันดาลใจจากคลื่นทะเลอันรุนแรงและหน้าผาอันสูงตระหง่าน ซึ่งเขาได้สัมผัสมาด้วยตนเองขณะนำคณะนักศึกษาไปเรียนวาดรูป ความรู้สึกเช่นนี้ได้เกิดขึ้นในมโนภาพใช้อารมณ์และความรู้สึกเป็นที่ตั้งขณะขึ้นรูปเริ่มต้นจากรูปทรงกลุ่มคนสามสี่คนรวมกันและลดทอนไปเรื่อยๆ จนกระทั่งความเป็นรูปทรงของคนเริ่มหายไปและเกิดความพอใจ เขากล่าวว่า มีการแก้ไขถึงสามครั้งถึงจะพอใจและตรงกับมโนภาพในใจ ในที่สุดรูปทรงที่พบเห็นในภาพขณะนี้เป็นรูปทรงที่มีลักษณะเคลื่อนไหวจากเส้นแต่ละเส้นที่โค้งเว้าในระดับแตกต่างกันรวมเข้าด้วยกันได้อย่างงดงามและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน" (อัจฉรา นวลสวาท, 2549: 103-104) ผลงาน *หมู่* หรือ *กลุ่ม* (Group) ปี พ.ศ. 2508 ได้รับการกล่าวยกย่องว่าเป็นผลงานประติมากรรมนามธรรมชิ้นแรกในวงการแสดงงานศิลปกรรมแห่งชาติ และ ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 ปี พ.ศ. 2508 "*หมู่* เป็นงานนามธรรมยุคแรกซึ่งได้ให้อิทธิพลกับประติมากรในยุคต่อมา" (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2548: 291) เมื่อ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้เดินทางมาถึงจุดของการสร้างสรรค์งานแบบนามธรรม (Abstract) ด้วยวิธีการลดทอนจากรูปทรงมนุษย์และการ

ผสมผสานศิลปะไทยเข้ากับงานแบบตะวันตกตามที่ได้ร่ำเรียนมา ท่านก็ได้มุ่งมั่นสร้างสรรค์งานในแนวทางนี้ต่อเนื่องมาระยะหนึ่ง งานในแนวทางนามธรรมอื่นๆ สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2508-2510 ซึ่งใช้วิธีการลดทอนรูปทรงมนุษย์ให้มีความเรียบง่ายเหลือเป็นรูปทรงเดี่ยวเกาะกลุ่มกันเป็นก้อนมวล มีพื้นผิวเกลี้ยง เรียบ มันวาว คือ ผลงาน *ส่วนโค้ง* ปี พ.ศ. 2508 *มวล (Mass)* ปี พ.ศ. 2510 (ซึ่งต่อมางานชิ้นนี้ได้รับการขยายเป็นผลงานชิ้นใหญ่ชื่อ *เจริญงอกงาม* ในปี พ.ศ. 2535) และผลงาน *โครงสร้าง* ปี พ.ศ. 2510



ภาพที่ 3.10: ผลงานชื่อ *กลุ่ม* (Group)
ปี พ.ศ. 2508
สำริด (เดิมปูนปลาสเตอร์) สูง 147 ซม.
ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง
การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16
(22 ก.ค. – 22 ส.ค. 2508)
(ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 37)

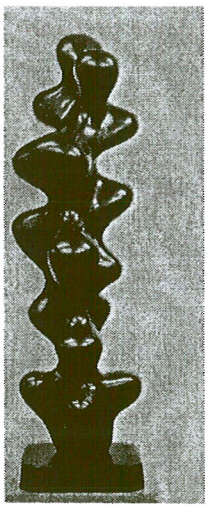
ผลงาน *กลุ่ม* (Group) ปี พ.ศ. 2508 นับเป็นการสร้างสรรค์อันแปลกใหม่และนับเป็นการค้นพบครั้งสำคัญของ ชำเรือง วิเชียร์เขตต์ ในการสร้างสรรค์งานนามธรรมอย่างเต็มตัวและเป็นเสมือนการประกาศให้เห็นถึงงานประติมากรรมนามธรรมที่ได้เริ่มต้นขึ้นอย่างเต็มตัวแล้วในวงการประติมากรรมสมัยใหม่ของไทย โดยมีการเริ่มต้นนำเอารูปทรงมนุษย์มารวมกลุ่มและคลี่คลายจนกระทั่งได้รูปทรงนามธรรมอันแสดงให้เห็นถึงความงดงามของจังหวะและเส้นอย่างไร้ร่องรอยของที่มาอันเป็นรูปธรรม



ภาพที่ 3.11: ผลงานชื่อ *ส่วนโค้ง*
(Curve of Nude)
ปี พ.ศ. 2508
บรอนซ์ สูง 127 ซม. กว้าง 33.5 ซม.
(ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 11)

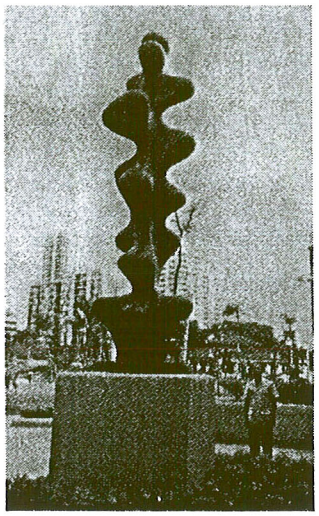
ผลงาน *ส่วนโค้ง* (2508) สร้างสรรค์ในระยะเวลาที่ไล่เลี่ยกับ *กลุ่ม* (2508) และเป็นแนวทางการสร้างสรรค์งานตามแบบนามธรรมเช่นเดียวกันกับผลงาน *กลุ่ม* (2508) โดยการวาง

โครงสร้างในผลงาน *ส่วนโค้ง* (2508) จะอยู่ในแนวตั้ง มีความสมดุลแบบสองข้างเท่ากัน (symmetrical balance) ด้วยการใช้รูปทรงลักษณะคล้ายกันกับผลงาน *กลุ่ม* (2508) คือมีการกำหนดสัดส่วนของจังหวะส่วนโค้งแบ่งเป็น 3 ช่วงด้วยกัน ในแต่ละช่วงจะมีการลดหลั่นกันของขนาดความสูงตามลำดับ ความงามของผลงาน *ส่วนโค้ง* (2508) อยู่ที่การสร้างรูปทรงอิสระและการจัดลำดับของก้อนมวลให้ค่อยๆ บิดโค้ง เพื่อสร้างรูปทรงซึ่งให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างค่อยเป็นค่อยไป

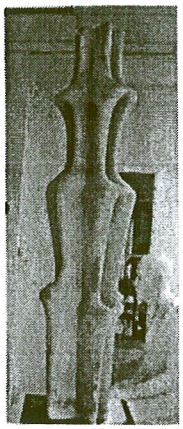


ภาพที่ 3.12: ผลงานชื่อ *มวล* (Mass)
ปี พ.ศ. 2510
ปูนปลาสเตอร์ สูง 123 ซม.
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 38)

จากการสร้างสรรค์ผลงาน *กลุ่ม (2508)* มาสู่การสร้างสรรค์ผลงานอันมีลักษณะที่คล้ายคลึงกันในผลงานชื่อ *มวล* (Mass) ปี พ.ศ. 2510 ซึ่งเป็นผลงานนามธรรม เน้นในเรื่องความงามของกลุ่มก้อนมวลเกลี้ยงกลมและปริมาตรโค้งเว้าที่มีความประสานสัมพันธ์สอดรับกัน การขยายตัวของรูปทรงจากด้านล่างขึ้นสู่ด้านบนเผยให้เห็นถึงการเจริญเติบโต ความเจริญงอกงามของสรรพสิ่ง "...ผลงานนี้มีความงามเนื่องมาจากรูปทรงอันคลี่คลายมาจากรูปทรงของคนสองคนที่โอบกอดกันอย่างดูดดื่ม ซึ่งเส้นและมวลปริมาตรทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่เคลื่อนไหว (อัจฉรา นวลสวาท, 2549: 105) ผลงาน *มวล (2510)* ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน สาขาประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17 ปี พ.ศ. 2510 และได้ถูกนำไปขยายแบบสูง 4 เมตร โดยเปลี่ยนชื่อเป็น *เจริญงอกงาม* (2535) เพื่อประดับในอุทยานเบญจสิริ เนื่องในวโรกาศมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 5 รอบของพระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถ



ภาพที่ 3.13: ผลงานชื่อ *เจริญงอกงาม* (2535)
สำริด สูง 5 เมตร (รวมฐาน)
สวนเบญจสิริ สุขุมวิท กรุงเทพฯ
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 39)

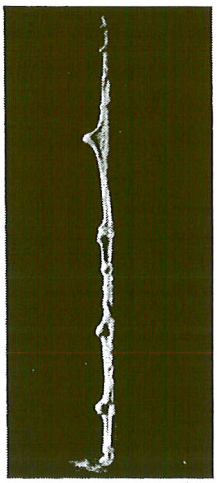


ภาพที่ 3.14: ผลงานชื่อ *โครงสร้าง*
ปี พ.ศ. 2510
ปูนปลาสเตอร์
(ที่มาของภาพ : กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 137)

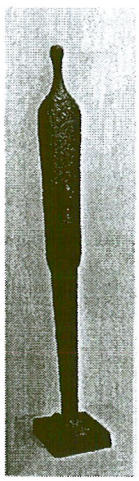
ผลงาน *โครงสร้าง* ปี พ.ศ. 2510 มีโครงสร้างเป็นแกนแท่นเดี่ยวตั้งสูงขึ้นไปสู่ด้านบน และมีการจัดแบ่งจังหวะความโค้งของเส้นรอบนอกเป็นสามช่วงซึ่งมีความคล้ายคลึงกับผลงาน งาน *กลุ่มหรือหมู่* ปี พ.ศ. 2508 แต่การปรับแนวเส้นโค้งให้มีความเป็นเหลี่ยมมุมมากขึ้นทำให้งานชิ้นนี้มีความแตกต่างออกมาจากผลงานชิ้นอื่นๆ ในกลุ่มเดียวกัน

ข) การสร้างสรรค์งานนามธรรมและแนวคิดพุทธศาสนา ช่วงปี พ.ศ. 2510-2512

ช่วงปี พ.ศ. 2510-2512 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังคงสร้างสรรค์งานประติมากรรมรูปทรงเดี่ยวมีความเป็นมวลจากวิธีการลดทอนรูปทรงมนุษย์ หากแต่การสร้างสรรค์งานในระยะนี้มีพัฒนาการทางด้านการใช้พื้นผิวที่มีความขุรขระ การเปลี่ยนแปลงรูปแบบของงานเนื่องมาจากความสนใจด้านทางพุทธศาสนาซึ่งเข้ามามีบทบาทต่อการออกแบบรูปทรงมากยิ่งขึ้น ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ใช้พื้นผิวอันขรุขระเพื่อแสดงให้เห็นถึงความไม่เที่ยงแท้และการผันแปรของสรรพสิ่ง ดังในผลงาน *สันโดษ* ปี พ.ศ. 2510 *กาลเวลา* ปี พ.ศ. 2511 *กลุ่มคน* ปี พ.ศ. 2511 *Figure* ปี พ.ศ. 2511 และ*สันโดษ* ปี พ.ศ. 2512

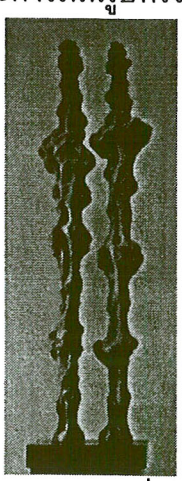


ภาพที่ 3.15: ผลงานชื่อ *สันโดษ (Solitude)* ปี พ.ศ. 2510 สำริด สูง 225 ซม. (ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 38)

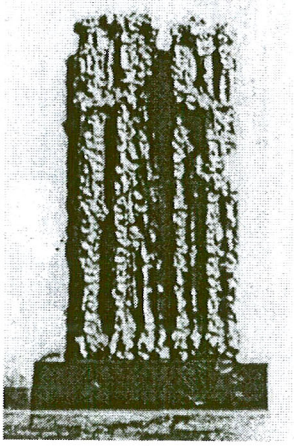


ภาพที่ 3.16: ผลงานชื่อ *สันโดษ (Solitude)* ปี พ.ศ. 2512 สำริด สูง 180 ซม. (ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 10)

ผลงาน *สันโดษ (Solitude)* ปี พ.ศ. 2510 ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน สาขาประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17 พ.ศ. 2510 เป็นผลงานที่มีการใช้รูปทรงเดี่ยวและการเน้นรูปทรงในแนวดิ่งเพื่อให้สัมผัสถึงความรู้สึกของการอยู่เพียงลำพัง



ภาพที่ 3.17: ผลงานชื่อ *กาลเวลา* ปี พ.ศ. 2511 สำริด สูง 163.5 ซม. (ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 38)

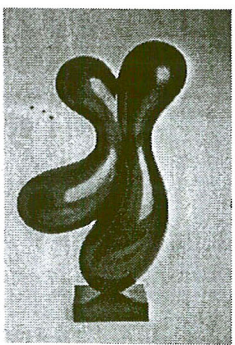


ภาพที่ 3.18: ผลงานชื่อ *กลุ่มคน* ปี พ.ศ.2511 (ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 117)

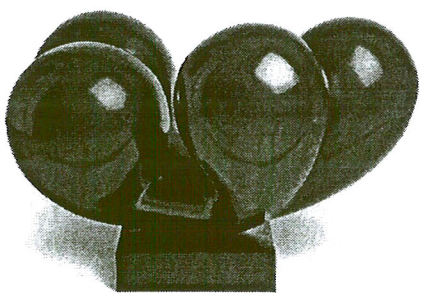
ภาพที่ 3.19: ผลงานชื่อ *Figure* ปี พ.ศ. 2511
บรอนซ์ สูง 80 ซม.
งานสะสมของศูนย์ประติมากรรมกรุงเทพ
(ที่มาของภาพ: Bangkok Sculpture Center, internet, 2010)

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน *Figure* (2511) จากปรากฏการณ์ธรรมชาติและสิ่งรอบตัว "ศิลปินกล่าวว่าผลงาน *Figure* สร้างขึ้นที่บ้านต่างจังหวัดในช่วงเวลากลางคืน ในขณะที่ศิลปินมองไปยังเงาอันเกิดจากการสะท้อนของแสงจันทร์ เขาก็มองเห็นช่องว่างของแสงซึ่งลอดออกมาจากเงาใบไม้ จากแรงบันดาลใจตรงนี้ศิลปินจึงได้ใช้วิธีการปั้นดินโดยเอาก้อนดินเล็กๆ แต่ละก้อนกดด้วยนิ้วมือจนเกิดกลายเป็นชิ้นงานขึ้นมา ก้อนดินทุกก้อนจึงเป็นเสมือนการบันทึกร่องรอยของผู้ปั้นเอาไว้" (Bangkok Sculpture Center, internet, 2010)

นอกเหนือจากการสร้างสรรค์งานตามแนวคิดพุทธศาสนาในช่วงเวลาปี พ.ศ. 2511-2512 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์งานอันเป็นการพัฒนาต่อยอดออกมาจากชิ้น *กลุ่ม* (2508) โดยท่านได้สร้างสรรค์งานนามธรรมบริสุทธิ์ผลงานชื่อ *ส่วนโค้ง* ในปี พ.ศ. 2511 และผลงาน *ปริมาตร* ปี พ.ศ. 2512 ผลงานชิ้นนี้มิได้เป็นการลดทอนรูปทรงมาจากรูปทรงมนุษย์แต่เป็นรูปทรงอันมีที่มาจากรูปทรงนามธรรมบริสุทธิ์มิได้อ้างอิงถึงสิ่งใด แต่หากแต่ยังคงไว้ซึ่งความงดงามของการใช้โค้งอ่อนหวานและการสอดรับกันของจังหวะและลีลาของเส้นเพื่อสร้างความรู้สึกเคลื่อนไหว

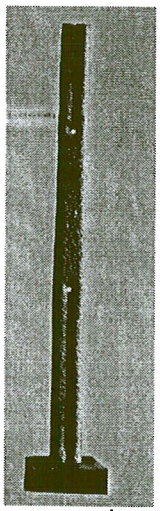


ภาพที่ 3.20: ผลงานชื่อ *ส่วนโค้ง* (Curve) ปี พ.ศ. 2511
สำริด สูง 99 ซม. กว้าง 55 ซม.
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 12)



ภาพที่ 3.21: ผลงานชื่อ *ปริมาตร* ปี พ.ศ. 2512
สำริด
สูง 93 ซม. ยาว 79 ซม.
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 14)

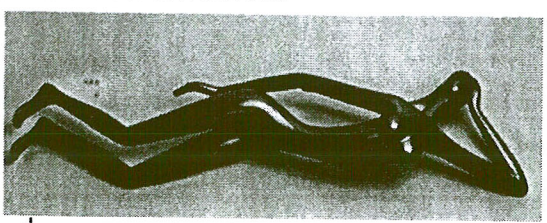
ผลงาน *รูปทรง (Form 1)* ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน สาขาประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 18 พ.ศ. 2511 เป็นการสร้างสรรค์งานซึ่งมีรูปทรงแตกต่างไปจากงานนามธรรมยุคแรกเริ่มซึ่งมักเน้นก้อนมวลหนา โดยงานชิ้นนี้มีความสูงเพรียวในกรอบโครงสร้างทรงกระบอกและเล่นกับการตกกระทบของเงาด้วยการสร้างพื้นผิวแบบขรุขระ ระหว่างเส้นแบ่งกลางรูปทรง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จัดจังหวะการวางช่องว่างรูปทรงกลมเจาะทะลุทะลวงให้เหมือนเป็นเส้นแบ่งระหว่างแขนลำตัวและขา ผลงานชิ้นนี้นับว่ามีความเรียบง่ายด้วยการใช้ทัศนะธาตุของรูปทรงเพียงไม่กี่แบบแต่กลับกระตุ้นจินตนาการถึงรูปทรงมนุษย์ได้เป็นอย่างดี



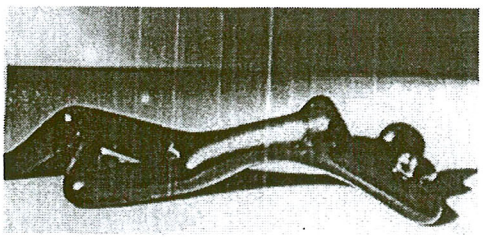
ภาพที่ 3.22: ผลงานชื่อ *รูปทรง 1 (Form 1)* ปี พ.ศ. 2511 สำริด สูง 244 ซม. (ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 38)

ค) การสร้างงานกึ่งนามธรรม ปี พ.ศ. 2514-2521 และช่วงปี พ.ศ. 2523-2531

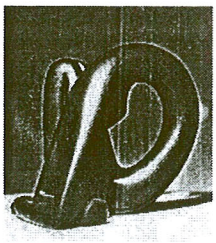
ในช่วงปี พ.ศ. 2514-2521 เป็นช่วงเวลาที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้หวนย้อนกลับไปสร้างสรรค์งานในแนวทางกึ่งนามธรรมซึ่งเป็นงานในแนวทางของการใช้รูปทรงมนุษย์มาลดทอนรายละเอียดและความซับซ้อนให้เหลือเพียงปริมาตรอันเรียบง่าย การสร้างสรรค์ผลงานในช่วงเวลานี้มีการวางโครงสร้างรูปทรงและการกินพื้นที่ในอากาศไปในแนวนอนเพื่อเน้นจังหวะลีลาของการเอนกายของสตรีในท่วงท่าต่างๆ เช่น *เมฆแห่งชีวิต* ปี พ.ศ. 2514 และ *เมฆแห่งชีวิต* ปี พ.ศ. 2519 *เปลือย* ปี พ.ศ. 2516 *เปลือย* ปี พ.ศ. 2519 *ยกเว้นผลงาน รูปทรง* ปี พ.ศ. 2519 ซึ่งมีการจัดวางโครงสร้างในแนวตั้ง



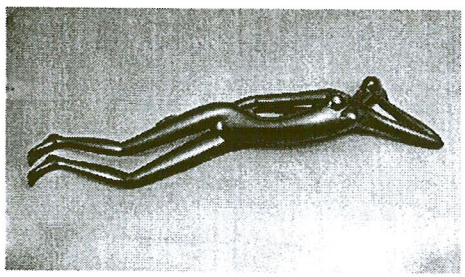
ภาพที่ 3.23: ผลงานชื่อ *เมฆแห่งชีวิต* ปี พ.ศ. 2514 สำริด ขนาด 30 x 107 x 17 ซม. (ที่มาของภาพ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, internet, 2549)



ภาพที่ 3.24: ผลงานชื่อ *เปลือย* ปี พ.ศ. 2516 สำริด (ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 120)



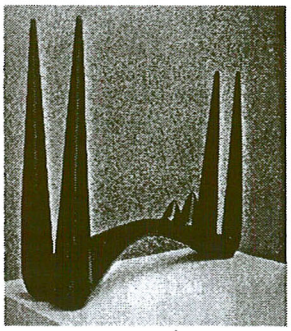
ภาพที่ 3.25: ผลงานชื่อ *เปลือย* ปี พ.ศ. 2519 สำริด (ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 209)



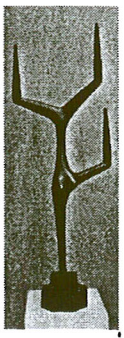
ภาพที่ 3.26: ผลงานชื่อ *เมฆแห่งชีวิต* (Cloudy life) ปี พ.ศ. 2521 สำริด ขนาด 30 x 107 x 17 ซม. (ที่มาของภาพ: Bangkok Art Auction Co., Ltd, internet, n.d.)

ภาพที่ 3.27: ผลงานชื่อ *รูปทรง* ปี พ.ศ. 2519 สำริด (ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 120)

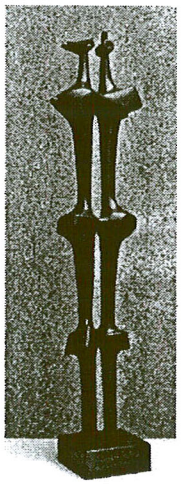
จากการหวนย้อนกลับไปสร้างสรรค์งานโดยการลดทอนรูปทรงสตรีเปลือยเป็นงานแบบกึ่งนามธรรมในช่วงปี พ.ศ. 2514-2521 ส่งผลให้ในช่วงปี พ.ศ. 2523-2531 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างสรรค์งานแบบนามธรรมที่ยังคงมีเค้าโครงจากร่างกายมนุษย์อยู่ เช่น ในผลงาน *เจริญงอกงาม* ปี พ.ศ. 2523 *กีฬาชีวิต* ปี พ.ศ. 2524 *จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์* ปี พ.ศ. 2526 และ*สัมพันธภาพชีวิต* ปี พ.ศ. 2527



ภาพที่ 3.28: ผลงานชื่อ *เจริญงอกงาม* ปี พ.ศ. 2523 สำริด สูง 63 ซม. กว้าง 19 ซม. (ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 18)

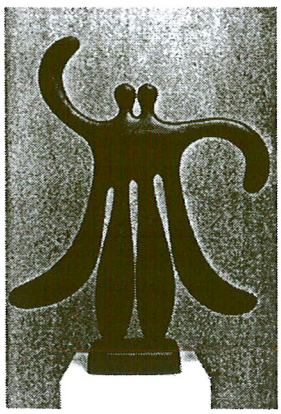


ภาพที่ 3.29: ผลงานชื่อ *กีฬาชีวิต* (Game 0f Life) ปี พ.ศ. 2524 สำริด สูง 119 ซม. กว้าง 46 ซม. (ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 14)



ภาพที่ 3.30: ผลงานชื่อ *จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์* (Goal of Purity) ปี พ.ศ. 2526 สำริด สูง 378 ซม. (ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 15)

ผลงาน *จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์* (Goal of Purity) ปี พ.ศ. 2526 เป็นผลงานสร้างสรรค์ในฐานะตัวแทนประติมากรไทย สร้างขึ้นเนื่องในงานอาเซียน ซิมโพเซียม 6 ชาติ ครั้งที่ 2 ที่กรุงเทพฯ ปัจจุบัน ผลงาน *จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์* (2526) ประดับอยู่ในสวนจตุจักร ผลงาน *จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์* (2526) แสดงให้เห็นถึงความโดดเด่นในการผสมผสานการใช้รูปทรงแบบสูงเพรียวเข้ากับรูปทรงเหลี่ยมและรูปทรงกลมเกลี้ยงเรียบง่าย การเว้นช่องว่างของอากาศเพื่อให้เข้ามาผสานและเน้นรูปทรงของมวลให้มีความโดดเด่น



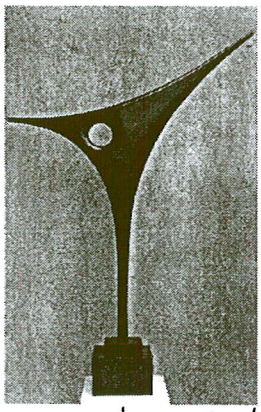
ภาพที่ 3.31: ผลงานชื่อ *สัมพันธภาพชีวิต* (Relation of Life) ปี พ.ศ. 2527 สำริด สูง 80 ซม. (ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 18)

ผลงาน *สัมพันธภาพชีวิต* (2527) เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการคำนึงถึงการออกแบบช่องว่าง (Void) ภายในของรูปทรงเพื่อเป็นการเน้นรูปทรงภายนอกภายนอกและรูปทรงภายในโดยที่ตัวช่องว่างนั้นได้ทำหน้าที่ในการแบ่งแยกย่อยรูปทรงต่างๆ ในขณะเดียวกันจังหวะลีลาของช่องไฟและการจัดเรียงลำดับความสูงของช่องว่างเหล่านั้นก็มีการผสานเข้ากับแนวเส้นโค้งซึ่งมีการล้อรับกันขึ้นไป ผลงาน *สัมพันธภาพชีวิต* (2527) เป็นการแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลที่ยืนหยัดอยู่เคียงคู่กันและกัน

ง) การสร้างงานนามธรรมในช่วงปี พ.ศ. 2523-2531

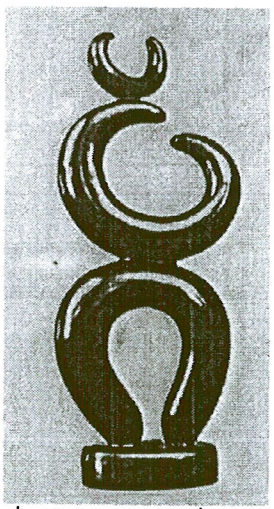
ช่วงปี พ.ศ. 2523-2531 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์งานนามธรรมอย่างเต็มตัวอีกครั้งหนึ่ง ผลงานสร้างสรรค์ในกลุ่มนี้มีการพัฒนาที่มาและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์รูปทรงให้หลุดออกจากการใช้รูปทรงมนุษย์สู่การใช้สิ่งมีชีวิตอื่นๆ บางครั้งก็เป็นรูปทรงอันมีที่มาจากจินตนาการความคิดอันอิสระ การสร้างสรรค์ผลงานในกลุ่มนี้มักใช้เส้นโค้งมนแสดงถึงการเจริญเติบโตของรูปทรง การตั้งชื่อของผลงานก็เป็นไปในเรื่องของการเน้นทางรูปทรงมากกว่าการแสดงออกอารมณ์ ผลงานสร้างสรรค์แบบนามธรรมในกลุ่มนี้จึงสร้างสรรค์ขึ้นโดยเน้นในเรื่องความสัมพันธ์ของมวลและปริมาตรซึ่งมีการเจาะช่องว่างทะลุทะลวงเช่นผลงาน *ส่วนโค้ง* ปี พ.ศ. 2526 *และ นก* ปี พ.ศ. 2527 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ออกแบบรูปทรงและพื้นที่ว่างอันค่อนข้างอิสระโค้งเข้า-ออกและมีปริมาตรขนาดเล็กเปลี่ยนแปลงไปเป็นปริมาตรขนาดใหญ่อย่างฉับพลันในผลงาน *บริสุทธิ์* ปี พ.ศ. 2523 บางชิ้นงานก็มีรูปทรงยื่นออกมาจากแกนกลางเป็นรูปทรงอิสระดังในผลงาน *ชีวิตในที่ว่าง* (Life in Space) ปี พ.ศ. 2524 *และ นก* ปี พ.ศ. 2526 และรูปทรงที่ถูกออกแบบให้เป็นเพียงเส้นโค้งวนไปมาในผลงาน *รูปและความว่าง* (Form and Space) ปี พ.ศ. 2531 นอกจากนี้ยังมีผลงานรูปทรงอิสระอันเกิดจากความงามของเส้นอ่อนโค้ง คือ *พายุ* (Turbulence) ปี พ.ศ. 2531

ภาพที่ 3.32: ผลงานชื่อ *บริสุทธิ์* ปี พ.ศ. 2523
เทคนิคสำริด ขนาด 44 x 17 x 60 ซม.
(ที่มาของภาพ : ธนาคารกสิกรไทย, 2538: 67)

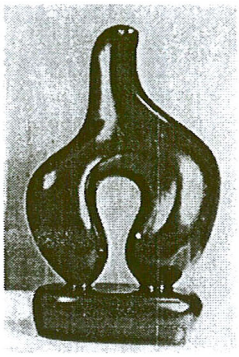


ภาพที่ 3.33: ผลงานชื่อ *ชีวิตในที่ว่าง* (Life in Space) ปี พ.ศ. 2524 สำริด
สูง 127 ซม. กว้าง 110 ซม.
(ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 13)

ภาพที่ 3.34: ผลงานชื่อ *นก* (Bird)
ปี พ.ศ. 2526 สำริด
สูง 41 ซม. กว้าง 29 ซม.
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 10)



ภาพที่ 3.35: ผลงานชื่อ *ส่วนโค้ง*
ปี พ.ศ. 2526 สำริด
(ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 142)



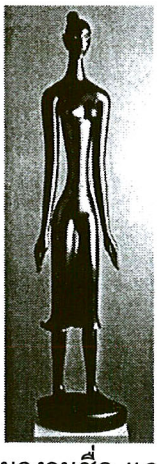
ภาพที่ 3.36: ผลงานชื่อ *นก*
ปี พ.ศ. 2527 สำริด
(ที่มาของภาพ: กณิกนันท์ สุสิตา, 2550: 144)

ภาพที่ 3.37: ผลงานชื่อ *รูปและความว่าง* (Form and Space) ปี พ.ศ. 2531
สำริด สูง 79 ซม.
(ที่มาของภาพ: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 10)

ภาพที่ 3.38: ผลงานชื่อ *พายุ* (Turbulence)
ปี พ.ศ. 2531 สำริด ขนาด 11"
(ที่มาของภาพ: บริษัท โอสถสภา (เด๊กเฮงหยู), 2538: 84)

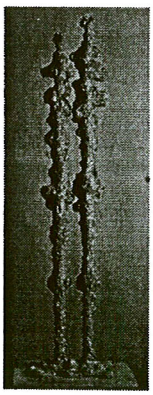
จ) การสร้างงานนามธรรมและหลักแนวคิดพุทธศาสนา ปี พ.ศ. 2536-2537

ตามประวัติการทำงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีช่วงที่ท่านให้ความสนใจกับหลักพุทธศาสนาเป็นอย่างมากโดยท่านได้สร้างงานซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูป 2 ชิ้น คือ *แดนทิพย์* ปี พ.ศ. 2527 และ*พระพุทธรูป* ปี พ.ศ. 2534 และหลักแนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาได้ส่งผลให้การทำงานนามธรรมของท่านมีการผสมผสานแนวคิดนี้ไปด้วย เช่น *อนัตตา* (Non Self) ปี พ.ศ. 2536 และ*สุญญตา* ปี พ.ศ. 2537



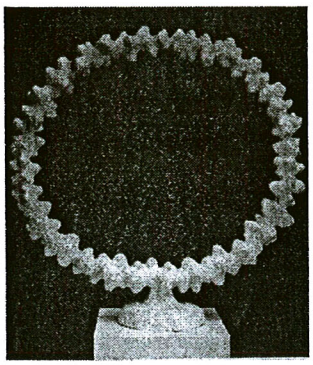
ภาพที่ 3.39: ผลงานชื่อ *แดนทิพย์*, 2527
สำริด ขนาดสูง 55 1/2"
(ที่มาของภาพ : บริษัท โอสถสภา
(เด๊กเฮงหยู), 2538 : 79)

ภาพที่ 3.40: ผลงานชื่อ *พระพุทธรูป* (Walking Buddha) 2534 สำริด สูง 138 ซม.
(ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน,
2548 : 21)



ภาพที่ 3.41: ผลงานชื่อ *อนัตตา (Non Self)*
ปี พ.ศ. 2536
ปูนปลาสเตอร์ สูง 53"
(ที่มาของภาพ: บริษัท โอสถสภา
(เด๊กเฮงหยู), 2538: 84)

ผลงาน *อนัตตา (Non Self)* ปี พ.ศ. 2536 มีสาระเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพุทธศาสนา โดย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ "สร้างลักษณะพื้นผิวแบบขรุขระ ไม่เรียบกลมมนเหมือนงานชิ้นก่อนๆ ความเป็นปริมาตรก็จะลดน้อยหายไป เน้นโครงสร้างที่เป็นเส้นดั้งตรง ผอม แต่ก็ยังมีเค้าโครงมาจากรูปทรงคน เพื่อให้เกิดการทำงานร่วมของรูปทรงและพื้นที่ว่างให้เกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวได้อย่างประสานกลมกลืน" (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 78) ผลงาน *อนัตตา* เป็นการนำเอาหลักแนวคิดทางพุทธศาสนามาปรับใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ "อนัตตา คือ ไม่เที่ยงเป็นทุกข์เป็นอนัตตา ...มันจะไม่ถาวร...ในเทคเจอร์ (texture) อันนี้มันเอาเกร็ดศาสนามาทำ" (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 78) โดยศิลปินได้นำเอาการใช้พื้นผิวแบบขรุขระเพื่อมาถ่ายทอดสาระในเรื่องนี้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ได้เปรียบเทียบถึงการเสื่อมสลาย "อนันตาที่ใช่ตัวตนของใจมีเสื่อมสลายมีกายสลาย" (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 78)

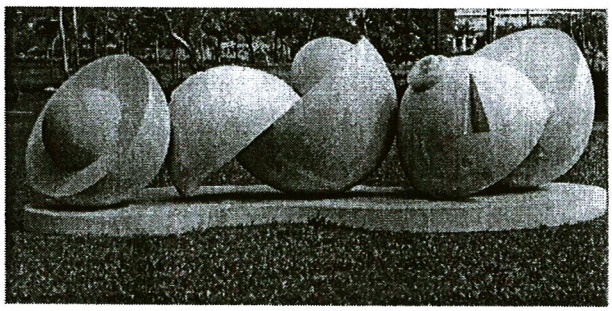


ภาพที่ 3.42: ผลงานชื่อ *สุญญตา* (2537)
ปูนปลาสเตอร์
สูง 85 ซม. กว้าง 87 ซม.
(ที่มา: กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 37)

สุญญตา (2537) เป็นผลงานสื่อความหมายทางศาสนา สุญญตามีความหมายถึงความว่าง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ออกแบบรูปทรงกลมเป็นความหมายแทนสัญลักษณ์ถึงความว่างและความไม่มีที่สิ้นสุด การเจาะช่องว่างทะลุทะลวงภายในเพื่อให้เกิดปริมาตรโปร่งเบาช่วยลดน้ำหนักมวล และการใช้พื้นผิวขรุขระช่วยสร้างให้เกิดความพร่าเลือนและการเสื่อมสลาย

ฉ) การสร้างสรรค์งานนามธรรมเรขาคณิตช่วงทศวรรษ 2540

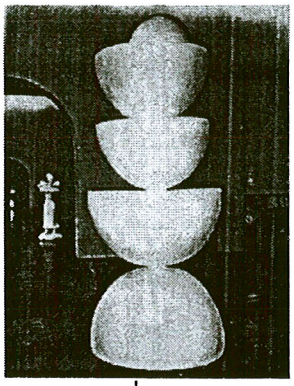
การสร้างสรรค์งานในช่วงทศวรรษ 2540 โดยมากชำเรือง วิเชียรเขตต์ มักสร้างงานด้วยรูปทรงเรขาคณิต เนื่องจาก "ต้องการทำให้เรียบง่ายมากที่สุด" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) หากแต่ผลงานเหล่านี้ก็ยังคงสื่อสาระในแง่ของความหมายหรือการตีความเชิงสัญลักษณ์ เช่นผลงาน *วิวัฒนาการแห่งโลก* ปี พ.ศ. 2541 และ*ท่วงทำนองแห่งมิตรภาพ (The Rhythm of Friendship)* ปี พ.ศ. 2548 และผลงานอีก 2 ชิ้นซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเวลานี้คือ *ความก้าวหน้า* 2542 ปี พ.ศ. *เงินพดด้วง* ปี พ.ศ. 2546



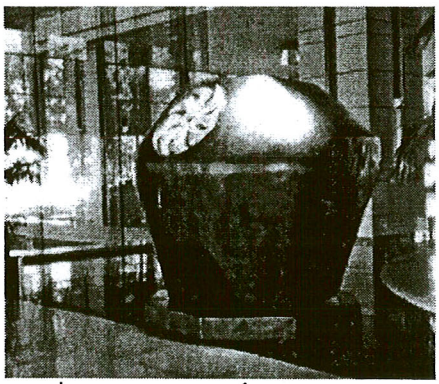
ภาพที่ 3.43: ผลงานชื่อ *วิวัฒนาการแห่งโลก* ปี พ.ศ. 2541
เทคนิค ซิเมนต์
ขนาดสูง 150 ซม. ยาว 300 ซม.
(ที่มาของภาพ: ไพโรจน์ ชะมุนี และ วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, 2542: 65)

ผลงาน *วิวัฒนาการแห่งโลก* (2514) เป็นประติมากรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเนื่องในโครงการมหกรรมศิลปกรรมแห่งเอเชีย เอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 หรือ "กรุงเทพเมืองฟ้าอมร" โดยมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์มาจากธรรมชาติ พลังจักรวาล ภาษาและดนตรี ซึ่งศิลปินได้กล่าวว่า สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งปลุกพลังสร้างสรรค์ได้อย่างวิเศษ "...หลักสุนทรียศาสตร์ของท่านจึงเป็นการแสวงหารูปทรงที่สะท้อนพลังชีวิต การเติบโตของรูปทรงที่ปรากฏมีความโค้งมนบางส่วนเรียวยาว บางครั้งมีการเจาะช่องว่าง แสดงการเลื่อนไหล มีชีวิต เต็มไปด้วยพลัง..." โดยศิลปินได้กล่าวว่า...รูปทรงกลมผ่าครึ่งจำนวน 4 ลูก แสดงถึงความเจริญก้าวหน้าของโลกและสัญลักษณ์ของการเจริญงอกงาม กำเนิดสิ่งมีชีวิตที่ไม่มีวันหยุดนิ่งเหมือนกับโลกที่หมุนรอบ

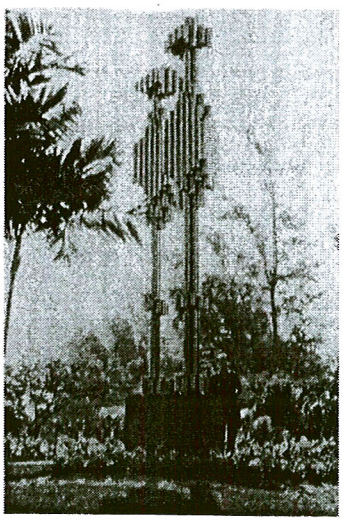
ตัวเอง...รูปทรงสามเหลี่ยมเรขาคณิตสื่อถึงความทันสมัย ความเป็นสากลนิยมหรือแม้กระทั่งเทคโนโลยี...รูปทรงขดน่าจะเป็นรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์ของสิ่งมีชีวิตที่จินตนาการว่าฝังตัวอยู่ในโลกและพร้อมที่จะเติบโตไปพร้อมกับวิวัฒนาการของโลก" (ไพโรจน์ ชะมุนี และ วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร, 2542: 65)



ภาพที่ 3.44: ผลงานชื่อ *ความก้าวหน้า* 2542
(ที่มาของภาพ : กณิกนันท์ สุสิตา, 2550 : 157)



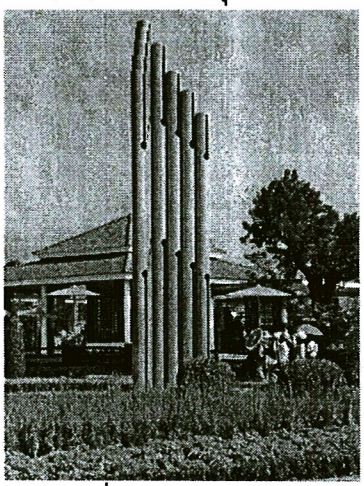
ภาพที่ 3.45: ผลงานชื่อ *เงินพดด้วง สมัยธนบุรี* 2546
(ที่มาของภาพ : กณิกนันท์ สุสิตา, 2550 : 157)



ภาพที่ 3.46: ชื่อผลงาน *ท่วงทำนองแห่งมิตรภาพ (The Rhythm of Friendship)* ปี พ.ศ. 2548 เทคนิคท่อสแตนเลสเชื่อม สูง 6.5 เมตร (รวมฐาน) อยู่ที่หาดสมิหลา สงขลา
(ที่มาของภาพ : กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 40)

ประติมากรรม*ท่วง ทำนองแห่งมิตรภาพ (The Rhythm of Friendship)* สร้างขึ้นเพื่อติดตั้งอยู่ที่หาดสมิหลา จังหวัดสงขลา เป็นประติมากรรมซึ่งต้องอยู่กลางแจ้งท่ามกลางธรรมชาติท้าแดดและท้าฝน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ใช้รูปทรงของคนเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์งานโดยในครั้งนี้ได้ใช้การประกอบสร้างของวัสดุแทนการปั้นและหล่อซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ใช้ท่อสแตนเลสขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางขนาด 5 นิ้ว มาตัดเป็นท่อนๆ โดยให้มีความยาวแตกต่างกันแล้วเรียงประกอบท่อสเตนเลสเหล่านี้ให้เกิดเป็นปริมาตรมีรูปทรงคล้ายมนุษย์สองคนยืนอยู่เคียงข้างกัน แม้เทคนิคในการสร้างสรรค์งานจะมีความแตกต่างออกไปจากงานครั้งที่ผ่านๆ มา แต่

วิธีการคิดรูปทรงในงานชิ้นนี้ยังมีรากฐานมาจากงานชิ้นก่อนๆ ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของการกำหนดสัดส่วนให้มีความคล้ายคลึงกับสัดส่วนของรูปทรงมนุษย์ การกำหนดมวลและปริมาตรโดยใช้ช่องอากาศของพื้นที่แวดล้อมให้เข้ามามีบทบาทต่อรูปทรงของงาน ผลงานชิ้นนี้นอกจากจะมีรูปทรงงดงามสะดุดตาแล้วในแง่ของความหมายศิลปินเปรียบให้ "..เป็นประติมากรรมกลุ่มซึ่งแทนค่ามนุษย์ 2 คนที่ยืนเคียงคู่กันท้าแดดและฝนท่ามกลางธรรมชาติซึ่งเป็นภูเขาและทะเลของหาดสมิหลา รูปทรงและสัดส่วนที่สัมพันธ์กันของรูปประติมากรรม สะท้อนความสัมพันธ์ฉันเพื่อนของมวลมนุษย์ซึ่งพร้อมจะยืนหยัดและก้าวไปข้างหน้าร่วมกันเพื่อสันติสุขและสันติภาพของโลก..." (กฤษณา หงส์อุเทน, 2548: 40)



ภาพที่ 3.47: ผลงานชื่อ รู้รักสามัคคี
ปี พ.ศ. 2549 ประติมากรรมคู่งานราชพฤกษ์
ปี พ.ศ. 2549 ณ ต.แม่เหียะ จ.เชียงใหม่
(ที่มาของภาพ : Teenee, internet, n.d.)

ผลงานชื่อ *รู้รักสามัคคี* ปี พ.ศ. 2549 เป็นการนำเอาการออกแบบรูปทรงจากผลงาน *รูปทรง 1 (Form1)* ปี พ.ศ. 2511 มาใช้ใหม่ โดย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ นำรูปทรงที่มีความสูงลดหลั่นมายืนจับกลุ่มรวมกัน ดูคล้ายกับมนุษย์ซึ่งมีขนาดความสูงหลากหลายยืนเรียงกันเกาะเป็นกลุ่ม เป็นดั่งคำเปรียบเปรยถึงความรู้รักสามัคคี จากการทำงานที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องของขนาดและสถานที่ติดตั้งทำให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เปลี่ยนแปลงการทำพื้นผิวขรุขระสู่พื้นผิวเรียบ วัสดุที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน *รู้รักสามัคคี* เป็นงานเชื่อมเหล็กระบายสี

กล่าวได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานนามธรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีลักษณะของการทดลองและสร้างสรรค์งานในหลากรูปแบบและหลายแนวคิดไปพร้อมๆ กัน ในช่วงเวลาเดียวกัน โดยในช่วงต้นจะเป็นการพัฒนางานสู่แนวทางนามธรรมอย่างเป็นลำดับ แต่ในช่วงกลางและช่วงท้ายของการสร้างสรรค์งานมีการย้อนกลับไปมาระหว่างการสร้างงานแบบกึ่งนามธรรมและนามธรรม อย่างไรก็ตามหากจับยึดเพียงผลงานในกลุ่มนามธรรมก็จะสามารถเห็นพัฒนาการทางการสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกผลงานชิ้นเด่นจำนวน 8 ชิ้น ออกมาจาก 47 ชิ้น เพื่อวิเคราะห์พัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหาในการสร้างสรรค์งานแนวนามธรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ดังนี้

1. ผลงานชื่อ *เฆฆแห่งชีวิต (Nebula of Life)* ปี พ.ศ. 2498 (ภาพที่ 3.3)
2. ผลงานชื่อ *กลุ่ม* (Group) ปี พ.ศ. 2508 (ภาพที่ 3.10)

3. ผลงานชื่อ *มวล* ปี พ.ศ. 2510 (ภาพที่ 3.12)

4. ผลงานชื่อ *กาลเวลา* ปี พ.ศ. 2511 (ภาพที่ 3.17)

5. ผลงานชื่อ *ส่วนโค้ง* ปี พ.ศ. 2511 (ภาพที่ 3.20)

6. ผลงานชื่อ *บริสุทธิ์* ปี พ.ศ. 2523 (ภาพที่ 3.32)

7. ผลงานชื่อ *สุญญตา* ปี พ.ศ. 2537 (ภาพที่ 3.42)

8. ผลงานชื่อ *วิวัฒนาการแห่งโลก* ปี พ.ศ. 2541 (ภาพที่ 3.43)

3.3.2 วิเคราะห์พัฒนาการการสร้างสรรค์ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์

3.3.2.1 พัฒนาการการสร้างสรรค์ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์

ระยะที่ 1

แนวคิด: การสร้างสรรค์ศิลปะนามธรรมด้วยการผสมผสานรูปแบบศิลปะตะวันตกเข้ากับศิลปะของไทย

รูปแบบ :

1) การลดทอนรายละเอียดและปริมาตรอันซับซ้อนจากรูปทรงมนุษย์ให้มีความเรียบง่ายขึ้น

2) การเพิ่มกลุ่มก้อนมวลในบางพื้นที่เพื่อให้รูปทรงมีปริมาตรที่ต่อเนื่องกัน

3) การบิดรูปทรงเพื่อให้เกิดแนวจังหวะเส้นโค้ง

4) การจัดวางองค์ประกอบเป็นแบบสมดุลแบบสมมาตร มีแกนกลางตั้งขึ้นไปในแนวดิ่ง

เนื้อหา : ในแง่ของการตั้งชื่อผลงานในช่วงปี พ.ศ. 2508 - 2510 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ใช้ชื่อผลงานเพื่อบ่งบอกองค์ประกอบของงาน เช่น ผลงาน *กลุ่ม* (2508) (ภาพที่ 3.10) *ส่วนโค้ง* (2508) (ภาพที่ 3.11) *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) และ *โครงสร้าง* (25 10) (ภาพที่ 3.14) การสร้างสรรค์งานนามธรรมในระยะแรกนี้จึงมีเนื้อหาเกี่ยวกับการออกแบบรูปทรงและการจัดองค์ประกอบให้มีความเอิบอิ่มในปริมาตรและมีจังหวะลีลาความเคลื่อนไหวอย่างอ่อนช้อย

โดยสามารถขยายความเกี่ยวกับพัฒนาการในระยะที่ 1 ได้ดังนี้คือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เริ่มคลี่คลายรูปทรงแบบเหมือนจริงสู่รูปทรงกึ่งนามธรรมด้วยวิธีการลดทอนรูปทรงมนุษย์ เหตุที่ต้องเริ่มจากรูปทรงมนุษย์เนื่องมาจากเมื่อครั้งที่เคยศึกษาอยู่ตั้งแต่ระดับชั้นปีที่ 1-3 ในมหาวิทยาลัยศิลปากร การปั้นรูปตามต้นแบบรูปทรงมนุษย์มักถูกใช้เป็นโจทย์งานในรายวิชาประติมากรรม ในยุคสมัยการเรียนการสอนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี การสร้างงานโดยศึกษาต้นแบบจากรูปทรงมนุษย์ถือเป็นการศึกษาศิลปะขั้นพื้นฐานของนักศึกษาคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ทั้งนี้เนื่องมาจากว่า ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ต้องการสร้างช่างปั้นชาวไทยที่มีความสามารถในการปั้นรูปเหมือนบุคคลสำหรับทำเป็นรูป

เคารพหรืออนุสาวรีย์ตามแบบตะวันตก จึงวางหลักสูตรการเรียนการสอนวิชาศิลปะตามแบบตะวันตกซึ่งเป็นหลักสูตรเดียวกันกับที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เคยศึกษามาจากประเทศอิตาลี นอกจากนี้ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มีความเชื่อว่าก่อนที่ผู้ศึกษาศิลปะจะกระโดดเข้าไปทำงานรูปแบบใดๆ ก็ตาม ควรจะศึกษาศิลปะจากธรรมชาติและงานแบบเหมือนจริง (Realistic) เป็นพื้นฐานให้ดีเสียก่อน "...และท่านก็เตือนว่าศิลปินที่ท่านยกตัวอย่างมานี้ (ศิลปินที่สร้างงานแนวทางนามธรรม: ผู้เขียน) มีความช่ำชองในงานรูปแบบเหมือนจริงหรือ Realistic มาแล้วทั้งสิ้นและก่อนที่เขาเหล่านั้นจะมาถึงขั้นนามธรรมแท้จริง เขาได้ค่อยๆ ถอยห่างออกจากความจริงมาทีละน้อยๆ งานที่เป็นนามธรรมแท้ๆ ของพวกเขาจึงให้ความหมายทางศิลปะครบถ้วนและอาจมากกว่างานแบบ Realistic ที่พวกเขาทำด้วยซ้ำไป...ท่านว่าถ้าเราโดดเข้าไปทำแบบนามธรรมเต็มตัวในทันที ขณะที่ประสบการณ์ทาง Realistic ยังไม่พอ เราจะได้แต่เพียงงานที่มีรูปร่างเป็นนามธรรม มีแต่เปลือกที่ไม่สื่อความหมายอะไรเลย" (ชลูด นิ่มเสมอ, 2546: 11) ดังนั้นการตั้งต้นโดยใช้รูปทรงมนุษย์จึงนับเป็นการตั้งต้นที่ดีเพื่อที่จะได้ทำให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รู้ว่าตนเองกำลังจะก้าวเดินออกไปจากที่ใดและกำลังจะไปในทิศทางใด

นอกเหนือจากการเรียนในรายวิชาประติมากรรมแล้ว การเรียนวิชาองค์ประกอบศิลป์นับเป็นโจทย์ลับสมองที่สำคัญ" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) การเรียนในรายวิชาองค์ประกอบศิลป์ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จะมอบหมายงานหลากหลาย บางครั้งก็จะกำหนดหัวข้อและรูปแบบมาให้ เช่น การออกแบบประติมากรรมประดับประตูสวนสัตว์ หรือ บางครั้งก็ให้สร้างสรรค์ในรูปแบบอิสระ แต่โดยรวมแล้วนักศึกษาจะได้ฝึกคิดทำเกี่ยวกับการจัดกลุ่มรูปทรงมนุษย์หรือกลุ่มรูปทรงวัตถุอันหลากหลายให้อยู่ร่วมกันได้อย่างสอดคล้องเป็นเอกภาพเดียวกัน เช่นเดียวกับการสร้างสรรค์งานในรูปแบบเหมือนจริง ในการสร้างสรรค์งานนามธรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะให้ความสำคัญกับความงามอันเกิดจากสัดส่วนของรูปทั้งหมดก่อน แต่การทำให้ได้สัดส่วนที่สวยงามและลงตัวนั้นไม่ได้เกิดจากการวัดหรือการได้มาจากการคิดค่าตัวเลขอันสมบูรณ์ หากแต่เกิดจากการใช้ประสบการณ์ในการดูและการเห็นผลงานศิลปินชั้นครูในยุคสมัยต่างๆ อันหมายรวมไปถึงศิลปินตะวันตกและงานช่างศิลป์ไทยโบราณ แล้วนำเอามาประยุกต์ใช้ในงานนามธรรมของตน

การคลี่คลายรูปทรงในผลงาน *เมฆแห่งชีวิต* (2498) (ภาพที่ 3.3) ซึ่งมีการผสมผสานลักษณะของศิลปะสุโขทัยด้วยการใช้เส้นที่มีจังหวะลีลาอ่อนช้อยงดงามและการลดทอนปริมาตรให้มีความกลมกลึงและผิวเรียบตึงของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นผลมาจากการศึกษาศิลปะไทยตามหลักสูตรการเรียน ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้ซึ่งศึกษาค้นคว้าและเขียนบทความต่างๆ แนะนำศิลปะไทย "เป็นบุคคลแรกที่ชี้ให้เห็นว่าพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยเป็นศิลปะคลาสสิกของไทยซึ่งสมบูรณ์ ลงตัวยากจะหาสมัยอื่นเทียบได้" (น.ณ ปากน้ำ, 2535: 112) มีแนวคิดสนับสนุนนักศึกษาให้ได้ศึกษาศิลปะไทยเพื่อให้นักศึกษาได้พัฒนาผลงานอันมีพื้นฐานมาจากประสบการณ์และรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเอง หลังจากที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีโอกาสได้

ศึกษาศิลปะไทยอย่างลึกซึ้งจนเกิดความเข้าใจ ประทับใจและสนใจในคุณลักษณะของการลดทอนให้เกิดความเรียบง่ายซึ่งมีอยู่ในพระพุทธรูปของไทย งานประติมากรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในช่วงหลังๆ ก็เริ่มลดทอนความเหมือนจริงลงไป โดยเริ่มลดทอนความเหมือนจริงตามธรรมชาติลงเรื่อยๆ สู่ปริมาตรเรียบง่ายแบบการสร้างพระพุทธรูปของงานช่างศิลป์ไทยในอดีต ความซาบซึ้งในศิลปะสุโขทัยของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้มาจากการศึกษากับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้กล่าวยกย่องศิลปะสุโขทัยของไทยว่าเป็นศิลปะชั้นยอดผนวกกับความชื่นชมศิลปะสุโขทัยเป็นการส่วนตัวของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงทำให้การทำงานด้วยการลดทอนรูปทรงมักมีลักษณะของศิลปะสุโขทัยแฝงอยู่ในใจโดยธรรมชาติ "อาจารย์ศิลป์ท่านฉลาดท่านให้ไปศึกษาพระพุทธรูปทั้งงานแกะไม้ ศึกษาพื้นฐานทางศิลปะของไทยเรา ความอ่อนหวานทางเส้น เช่น พระพุทธรูปสุโขทัยซึ่งผมว่าก็มีส่วนได้มา แต่เรามาสร้างสรรค์ของเราใหม่" (อัจฉรา นวลสวาท, 2006: 103)

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มักมาดูงานให้ลูกศิษย์อย่างใกล้ชิดอยู่เสมอ การเรียนการสอนและการปฏิบัติงานอย่างเข้มข้นทำให้นักศึกษาเกิดประสบการณ์ในการมอง การเห็นและความเข้าใจ เมื่อผนวกเข้ากับความสนใจส่วนตัวในเรื่องของความเรียบง่ายในศิลปะไทย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงได้กระทำการทดลอง *"ผมเป็นคนชอบทดลอง"* (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2553) ปั้นรูปคนโดยในขณะที่ปั้นก็จะนึกถึงจังหวะของเส้นโค้งในงานศิลป์ของไทยผสมผสานเข้ากับการปั้นรูปแบบตะวันตกที่ร่ำเรียนมา ผลที่เกิดขึ้นคือการสร้างสรรค์รูปคนแนวใหม่อันเกิดจากวิธีการลดทอน ความสำเร็จจากผลงาน *เมฆแห่งชีวิต* (2498) (ภาพที่ 3.3) จากความเป็นคนชอบทดลองแสวงหาสิ่งใหม่ๆ ผนวกกับการสนับสนุนทางการวิจารณ์ การให้คำแนะนำจากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อีกทั้งผลงานชิ้นนี้ก็ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินประเภทประติมากรรม จากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 6 ปี พ.ศ. 2498 ส่งผลให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ พัฒนางานสร้างสรรค์ในแนวทางของการถอยห่างออกจากความเหมือนธรรมชาติสู่การสร้างรูปทรงใหม่ต่อมา โดยระยะแรก ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ใช้รูปทรงมนุษย์เป็นต้นแบบแล้วลดทอนรายละเอียดที่ซับซ้อนให้เป็นปริมาตรเรียบง่าย ผลงาน *เมฆแห่งชีวิต* (2498) (ภาพที่ 3.3) ยังคงแสดงเค้าโครงที่มาของต้นแบบซึ่งมีรูปทรงจากมนุษย์ชายหญิงนอนเอนกายอยู่กันคนละฟากฝั่ง ทั้งสองเชื่อมโยงกันด้วยโครงเส้นรอบนอกอันลื่นไหลและอ่อนหวานตามแบบอย่างศิลปะสุโขทัย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างผิวมันเรียบตึงทั้งบนส่วนร่างกายมนุษย์และฐานรองรับตามแบบอย่างพื้นผิวของพระพุทธรูป ผลงานสร้างสรรค์ตามแนวทางการมุ่งเข้าสู่นามธรรมด้วยการลดทอนรูปทรงจากมนุษย์ยังคงได้รับรางวัลอย่างต่อเนื่อง เช่น ผลงาน *คิดคำนึง* (2499) (ภาพที่ 3.4) ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดง งานแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 7 พ.ศ. 2499

เมื่อปี พ.ศ. 2508 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ พัฒนาผลงานประติมากรรมด้วยวิธีการลดทอนรูปทรงมนุษย์เข้าสู่รูปแบบนามธรรมเต็มตัวเป็นครั้งแรกในผลงาน *กลุ่ม* (2508) (ภาพที่ 3.10)

ผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 16 พ.ศ. 2508 "งานปั้นของผมนับเป็นแอบสแตร็คชิ้นแรกของงานศิลปกรรมแห่งชาติ" (วาปี คำโปตา, 2538: 91) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เริ่มต้นสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้จากการสร้างรูปทรงมนุษย์สามสี่คนยืนเกาะกลุ่มกัน (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2553) จากนั้นจึงแก้ไขปรับปรุงโดย 1) ลดทอนรายละเอียดและปริมาตรอันซับซ้อนให้มีความเรียบง่ายขึ้น 2) การเพิ่มกลุ่มก้อนมวลในบางพื้นที่เพื่อให้รูปทรงมีปริมาตรที่ต่อเนื่องกัน และ 3) การบิดรูปทรงเพื่อให้เกิดแนวจังหวะเส้นโค้งที่มีการลดหลั่นกันคล้ายระรอกคลื่นในทะเลซึ่งมีทิศทางของเส้นเป็นจังหวะในแนวดิ่งซ้ำๆ กัน เกิดเป็นจังหวะลีลาของเส้นซึ่งมีความสัมพันธ์กันในหน่วยใหญ่อย่างกลมกลืน การสร้างความสมดุลในผลงานชิ้นนี้ใช้หลักการแบบสมมาตร (symmetrical balance) เป็นความสมดุลทางโครงสร้างและรูปทรงของทั้งสองฝั่งซ้าย-ขวามีรูปทรงคล้ายคลึงกันและมีน้ำหนักเท่าเทียมกัน ให้ความรู้สึกเป็นทางการและสมดุลอย่างมั่นคง การวางแกนโครงสร้างให้เป็นแนวตั้งฉากตรงสูงขึ้นไปและมีฐานกว้างกว่าส่วนยอดในทางกายภาพชี้นำให้เห็นการทรงตัวของชิ้นงานที่มีความมั่นคงไม่โยกเอียง ส่วนในด้านความรู้สึกนั้นสื่อให้เห็นถึงการล่องลอยและการพุ่งตัวของรูปทรงขึ้นสู่ด้านบน เมื่อมองผลงาน *กลุ่ม* (2508) (ภาพที่ 3.10) จากรอบด้านก็จะพบว่าในแต่ละด้านมีรูปทรงที่คล้ายคลึงกัน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ลดความเป็นทางการของความสมดุลแบบสมมาตรลงด้วยการใช้เส้นรอบนอกโค้งและการไล่ระดับแนวเส้นโค้งของรายละเอียดเส้นภายในให้มีความเฉียงลดหลั่นกันคล้ายการลื่นไหลของเส้นในงานช่างศิลป์ไทย

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ กล่าวในคำให้สัมภาษณ์ว่า การสร้างงานแบบนามธรรมหรือแบบสร้างสรรค์นั้นเป็นเรื่องที่ยากกว่างานแบบเหมือนจริง สิ่งที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะต้องคอยทำอยู่เสมอก็คือ การวิจารณ์ตนเอง งานบางชิ้นต้องแก้ไขหลายครั้งกว่าจะได้ผลงานที่สมบูรณ์น่าพึงพอใจ ดังตัวอย่างผลงาน *กลุ่ม* (2508) (ภาพที่ 3.10) ที่เริ่มต้นจากการใช้รูปคนจับกลุ่มกัน หลังจากนั้นก็แก้ไขถึงสามรอบ ใช้ระยะเวลาประมาณ 2 เดือน จนเกิดกลายเป็นงานแบบนามธรรมมีสัดส่วนความโค้งคล้ายระรอกคลื่นที่ค่อยๆ ลดหลั่นกันลงไป

การพัฒนาผลงานต่อมาในผลงานชื่อ *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังคงใช้ 1) วิธีการลดทอนรูปทรงจากรูปทรงมนุษย์ 2) การสร้างด้วยการเพิ่มรูปทรงกลุ่มก้อนมวลซึ่งมีการยืดขยายออกมาจากแกนกลาง คล้ายพืชพันธุ์ที่กำลังแตกหน่อ และ 3) การบิดรูปทรงเพื่อให้เกิดแนวเส้นรอบนอกที่มีความเคลื่อนไหวคล้ายหยักฟันปลา แต่การสร้างสรรค์รูปทรงในงานชิ้น *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) ให้ความรู้สึกซึ่งเป็นอิสระมากยิ่งขึ้นกว่างานชิ้น *กลุ่ม* (2508) ด้วยการใช้รูปทรงกลุ่มก้อนมวลโค้งเข้าออกจากแกนกลางภายในสร้างแนวเส้นโค้งคดเคี้ยวภายนอกซึ่งมีจังหวะความโค้งลื่นไหลที่ค่อนข้างถี่ และเมื่อมองดูผลงาน *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) จากรอบด้านก็จะพบว่ารูปทรงที่ปรากฏในแต่ละด้านมีความแตกต่างไม่ซ้ำกันบังเกิดเป็นความอิสระของความเคลื่อนไหว เมื่อเปรียบเทียบกับผลงาน *กลุ่ม* (2508) (ภาพที่ 3.10) ผลงานงาน *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) ให้ความรู้สึกของความเป็นกลุ่มก้อนมวลทึบตัน

ลดน้อยลง โดยพื้นที่ว่างของอากาศได้เข้ามาทำงานแทนที่มวลมากขึ้น อีกทั้งยังช่วยขับเน้นจังหวะของรูปทรงให้มีความเคลื่อนไหวดูเป็นจังหวะของธรรมชาติมากยิ่งขึ้น ผลงาน *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) ได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 17 พ.ศ. 2510 ต่อมาได้รับการขยายแบบเป็นผลงานชิ้นใหญ่ประมาณ 5 เมตร รวมฐานและตั้งชื่อใหม่ว่า *เจริญงอกงาม* (2535) (ภาพที่ 3.13)

วิธีคิดในการออกแบบด้วยการลดทอนมาจากความนิยมชมชอบในศิลปะไทย ความรู้ในการเรียนวิชาองค์ประกอบศิลป์ การสนับสนุนทางการวิจารณ์จากศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี และความพึงพอใจในสุนทรียแบบคลาสสิกของตะวันตกและของไทย คือ เน้นความสมบูรณ์แบบสอดคล้องกลมกลืนแบบอุดมคติ ในงานประติมากรรมแบบเหมือนจริง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเน้นการสร้างพื้นผิวที่แตกต่างกันระหว่างรายละเอียดต่างๆ บนร่างกายมนุษย์ โดยอ้างอิงรายละเอียดของพื้นผิวเหล่านั้นจากต้นแบบ เช่น ความละเอียดของเส้นผมและความละมุนละไมของผิว แต่ก็มักจะสร้างความขรุขระให้กับฐานเพื่อให้เกิดเป็นความเปรียบต่างซึ่งช่วยขับเน้นรูปทรงมนุษย์ให้มีความโดดเด่นขึ้นมา เมื่อสร้างสรรค์งานแบบนามธรรม ความต้องการแสดงออกถึงความสง่างามแบบอุดมคติก็ยังคงอยู่ด้วยการเน้นถึงความสัมพันธ์สอดคล้องระหว่างหน่วยใหญ่ทั้งหมดและพิจารณาส่วนย่อยให้มีความสัมพันธ์กันลงไปตามลำดับ แต่เมื่อพิจารณาถึงการสร้างพื้นผิวในงานนามธรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มักจะสร้างเป็นพื้นผิวเรียบในงานทั้งชิ้น ทั้งนี้เกิดจากความสนใจในเรื่องของการสร้างรูปทรงซึ่งมีความอิ่มสมบูรณ์โดยใช้เส้นโค้ง มวล และปริมาตรเป็นองค์ประกอบหลัก แล้วใช้พื้นผิวซึ่งมีความเรียบตึง (อย่างการสร้างงานพระพุทธรูป) เป็นตัวขับเน้นความสัมพันธ์ ความสมบูรณ์อย่างเป็นอมตะ การหลุดออกจากโลกแห่งความเป็นจริงสู่โลกอุดมคติซึ่งอยู่เหนือขึ้นไป

3.3.2.2 พัฒนาการการสร้างสรรค์ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ระยะที่ 2

แนวคิด: การสร้างงานรูปทรงนามธรรมจากจินตนาการ

รูปแบบ :

1) การออกแบบรูปทรงจากจินตนาการ (ไม่ใช่การลดทอน) เป็นการแสวงหาการคำนึงถึงการใช้ทัศนธาตุพื้นฐานให้มีการทำงานเพื่อแสดงถึงพลังและตัวตนของมันเอง

2) การคิดออกแบบรูปทรงโดยคิดในเชิงสัญลักษณ์

3) การเล่นกับความสมดุลแบบจุดศูนย์ถ่วงเพื่อให้ผลงานมีความเคลื่อนไหวเติบโตและมีอิสระมากยิ่งขึ้น

เนื้อหา : การทำงานของรูปทรง โดยการเพิ่มหรือลดขนาด การจัดองค์ประกอบ การจัดจังหวะลีลาของเส้นและการทำงานของพื้นที่ว่างเพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวและการเติบโต

โดยสามารถขยายความเกี่ยวกับพัฒนาการในระยะที่ 2 ได้ดังนี้ ความเป็นคนช่างทดลองและนักสร้างสรรค์ที่ไม่เคยหยุดนิ่งได้นำ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มาสู่จุดเปลี่ยนอันสำคัญของการสร้างสรรค์งานนามธรรมในระยะที่ 2 ปรากฏขึ้นในผลงาน *ส่วนโค้ง* (2511) (ภาพที่ 3.20) การออกแบบผลงานแสดงให้เห็นการสร้างงานนามธรรมอันไม่ได้มาจากการลดทอน แต่เป็นการสร้างรูปทรงจากจินตนาการ จากความรู้สึกถึง "ส่วนโค้ง" การออกแบบผลงานชิ้นนี้เป็นการคำนึงถึงการใช้ทัศนธาตุพื้นฐานให้มีการทำงานเพื่อแสดงถึงพลังและตัวตนของมันเอง ซึ่งในที่นี้คือ รูปทรงและเส้นแบบโค้ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ขับเน้นคุณลักษณะเหล่านี้อีกครั้งด้วยการใช้ปริมาตรกลมเกลี้ยงเรียบตึง และเพื่อให้บรรลุถึงความโค้งของรูปทรงในทุกๆ ด้านแม้แต่ด้านที่ต้องสัมผัสกับฐาน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างจุดสัมผัสเพียงน้อยนิดทำให้รู้สึกถึงความสมดุลแบบจุดศูนย์ถ่วงซึ่งให้ความรู้สึกถึงการทรงตัวอยู่ช่วงขณะ การออกแบบรูปทรงในงาน *ส่วนโค้ง* (2511) (ภาพที่ 3.13) เป็นการใช้รูปทรงอิสระที่ให้ความรู้สึกยืดหยุ่นสองรูปทรงนำมาประกอบเข้าด้วยกัน โดยทั้งสองรูปทรงต่างชวนให้นึกถึงความรู้สึกในเรื่องของแรงกระทำที่มีต่อกันระหว่างวัตถุ เป็นการสื่อสารโดยใช้รูปทรงนามธรรมอันมีที่มาจากสิ่งไร้รูป ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังคงใช้หลักในการจัดประสานองค์ประกอบเพื่อก่อให้เกิดความกลมกลืนประสานสัมพันธ์กันโดยคำนึงถึงเส้นรอบนอกและความเป็นหน่วยใหญ่ทั้งหมด และในท้ายที่สุดก็ยังคงไม่ละทิ้งความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวและลื่นไหลอย่างอิสระของเส้นแบบงานช่างศิลป์ไทย ผนวกกับการใช้ผิวเรียบตึงมันแบบพระพุทธรูป

ผลงานสร้างสรรค์ซึ่งมีการออกแบบด้วยวิธีการคล้ายคลึงกันคือ *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) เป็นการสร้างสรรค์งานโดยใช้รูปทรงอิสระแนวเส้นโค้งคล้ายตัว U และ มีรูปทรงโค้งหน่วยย่อยเกาะอยู่ตรงแนวเส้นโค้งรอบใน การสร้างสรรค์ผลงาน *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) "...ได้นำเอาแนวคิดในการสร้างงานจากประติมากรรม *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) ซึ่งมีปริมาตรอันอวบอิ่มสมบูรณ์และการเคลื่อนไหวของรูปทรงกลมเกลี้ยงที่รวมตัวกันราวกับหน่อพืชพันธุ์ซึ่งแตกตัวออกมาแกนกลางที่แข็งแรง เผยให้เห็นถึงพลังชีวิตอันหมายถึงการเจริญเติบโตและความงอกงามของสรรพสิ่ง..." (กณิกนันท์ สุสิลา, 2500: 139) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ร่างแบบงาน *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) ด้วยดินสอก่อน ในขณะที่ร่างงานก็คิดเกี่ยวกับรูปทรงต่างๆ ซึ่งสื่อถึงสิ่งมีชีวิตที่กำลังเจริญเติบโต ร่างงานไว้หลายๆ ชิ้นแล้วก็เลือกชิ้นงานที่พอใจมาทำเป็นแบบสเก็ตสามมิติ จากนั้นก็เลือกชิ้นงานมาสร้างสรรค์เป็นงานจริงอีกครั้งหนึ่ง แม้ผลงาน *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) จะได้รับแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งมาจากผลงาน *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) แต่การใช้พื้นที่ว่างเจาะทะลุทะลวงภายในก่อให้เกิดการไหลเวียนของอากาศเข้าผสานเป็นส่วนหนึ่งของงานนับเป็นแนวคิดของการออกแบบที่แตกต่างออกไปจากผลงาน *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) เนื่องจากผลงาน *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) แสดงถึงความสนใจในการออกรูปทรงจากพื้นที่ว่าง (Space) เป็นการเน้นทั้งความเป็นมวลหรือพื้นที่ที่เป็นรูปร่างบวก (positive space) และช่องว่างหรือพื้นที่รูปร่างลบ (negative space) ให้มีปริมาณใกล้เคียงกันและมี

ความสำคัญอย่างเท่าเทียมกัน *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) ออกแบบโดยใช้หลักความสมดุลแบบจุดศูนย์ถ่วงโดยมีเนื้อที่จุดสัมผัสระหว่างชิ้นงานและฐานเพียงเล็กน้อย ให้ความรู้สึกคล้ายตุ๊กตาล้มลุก *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) สื่อความรู้สึกเคลื่อนไหวอิสระโดยอาศัยการโค้งเข้าออกของรูปทรงในบางช่วงซึ่งมีการบีบรัดและโป่งพองออกด้วยอากาศ ให้ความรู้สึกของการถ่ายเทและการเคลื่อนที่ของอากาศทั้งที่อยู่ภายในก้อนมวลและช่องว่างเป็นพลังงานลื่นไหลส่งหากันไปมา การออกแบบรูปทรงในผลงาน *บริสุทธิ์* (2523) (ภาพที่ 3.32) ไม่ได้เริ่มต้นจากการลดทอนแต่เป็น 1) การคิดออกแบบรูปทรงโดยคิดในเชิงสัญลักษณ์ว่ารูปทรงต่างๆ มีการสื่อความอย่างไร และในที่นี้คือการออกแบบรูปทรงให้มีความหมายถึงสิ่งมีชีวิตเล็กๆ ที่กำลังเจริญเติบโต รูปทรงจึงมีความอิสระและเป็นนามธรรมอินทรีย์รูป (organic form) อันเป็นการคิดต่อยอดจากการออกแบบรูปทรงในงานชิ้น *มวล* (2510) (ภาพที่ 3.12) 2) การคิดเกี่ยวกับการทำงานของรูปทรง โดยการเพิ่มหรือลดขนาด การจัดองค์ประกอบ การจัดจังหวะลีลาของเส้นและการทำงานของพื้นที่ว่างเพื่อให้เกิดความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวและการเติบโต 3) การใช้หลักความสมดุลแบบจุดศูนย์ถ่วงเพื่อให้เกิดความรู้สึกของความอิสระและความเคลื่อนไหว

3.3.2.3 พัฒนาการการสร้างสรรค์ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ระยะที่ 3

แนวคิด: การสร้างงานรูปทรงนามธรรมโดยการใช้รูปสัญลักษณ์อันมีความสัมพันธ์กับสาระทางพุทธธรรม

รูปแบบ :

1) การให้ความสำคัญกับเนื้อหาทางพุทธศาสนา
2) การออกแบบรูปทรงงานนามธรรมโดยมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ และมีการตีความให้รูปทรงนามธรรมมีเนื้อหาสอดคล้องกับพุทธศาสนา เช่น การใช้รูปทรงวงกลม การเจาะพื้นที่ว่างทะลุทะลวงและการใช้พื้นผิวขรุขระ
3) หลักการออกแบบความสมดุลแบบสามาตรให้ความรู้สึกจริงจังเป็นทางการ

เนื้อหา : สาระทางพุทธธรรมกับชีวิต

โดยสามารถขยายความเกี่ยวกับพัฒนาการในระยะที่ 3 ได้ดังนี้คือ ความสนใจในเรื่องพุทธศาสนาได้เข้ามามีบทบาทต่อการสร้างสรรค์งานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ โดยในผลงาน *กาลเวลา* (2511) (ภาพที่ 3.17) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างผลงานนามธรรมจาก 1) การลดทอนรูปทรงมนุษย์ แต่ในครั้งนี้ได้ใช้รูปทรงของมนุษย์แยกเป็นหน่วยย่อยสองรูปทรงมายืนคู่กันในแนวดิ่ง ตรงกลางเกิดเป็นพื้นที่ว่างของอากาศ 2) การบิดรูปทรงซึ่งจังหวะของการยื่นเข้าออกของรูปทรงก็มีการสอดรับกันไปมา และ 3) การเพิ่มพื้นผิวขรุขระเพื่อแสดงถึงเนื้อหาสาระด้านพุทธธรรมอันกล่าวเกี่ยวกับความไม่ยั่งยืน เห็นได้ว่าในผลงาน *กาลเวลา* (2511) (ภาพที่ 3.17) ปริมาตรของอากาศได้เข้ามามีบทบาทในผลงานมากยิ่งขึ้นและทำให้ลักษณะของความเป็นก้อนมวลนั้นสลายไป ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เน้นสภาวะของการสลายมวลและรูปทรงด้วยการ

ใช้พื้นผิวซึ่งมีความขุรขระทำให้เส้นรอบนอกของรูปทรงมีความพร่าเลือนไม่ชัดเจน แนวคิดของการสร้างพื้นผิวอันขุรขระนี้มีความสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับความเสื่อมสลายและไม่เที่ยงแท้ตามหลักพุทธศาสนาซึ่งนับว่าได้เข้ามามีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงทางการสร้างรูปทรงให้มีความเป็นมวลน้อยลงและเปลี่ยนแปลงพื้นผิวจากเรียบตึงมันสู่ความขุรขระและหลอมละลายมากยิ่งขึ้น

ด้วยความสนใจทางพุทธศาสนา ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างสรรค์งานนามธรรมบางชิ้นให้มีการแฝงและซ่อนความหมายถึงสาระและเนื้อหาของชีวิต ผลงานที่จะนำมาพิจารณาถึงพัฒนาการทางการสร้างสรรค์ต่อไปคือ *สุญญตา* (2537) (ภาพที่ 3.42) เป็นผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่สื่อความหมายทางศาสนา สุญญตามีความหมายถึงความว่าง ความไม่มีตัวตนซึ่งความสนใจทางสาระและความหมายนี้ได้ส่งผลต่อการออกแบบรูปทรงวงกลม วงกลมเป็นรูปทรงนามธรรมแต่ในอีกแง่หนึ่งวงกลมก็เป็นรูปทรงที่สื่อความหมายในเชิงพุทธศาสนา วงกลม (ธรรมจักรหรือวงล้อ) แทนความหมายของความว่างและการหมุนเวียนอย่างไม่สิ้นสุด ชำเรือง วิเชียรเขตต์ออกแบบจากการคิดเชิงสัญลักษณ์ (ไม่ใช่การลดทอน) ด้วยการใช้รูปทรงของวงกลม จากนั้นก็มีการคิดในเรื่องของการลดมวลของวงกลมโดยไม่ทำเป็นรูปทรงตันแต่ทำเป็นเพียงเส้นขอบรอบนอกวงกลมเพื่อลดความมีตัวตนของรูปทรงในแบบสามมิติอันเป็นวัตถุจับต้องได้ลงไป จากนั้นก็ทำให้เส้นขอบรอบนอกวงกลมพร่าเลือนไม่มีตัวตนที่ชัดเจนสอดคล้องกับหลักพุทธธรรมอันกล่าวถึงความเสื่อมสลายไม่เที่ยงแท้ของชีวิตและสรรพสิ่งบนโลกด้วยการใส่พื้นผิวขุรขระ ช่องว่างภายในวงกลมก็สื่อความหมายถึง ตัวสุญญตาเองที่ไม่มีตัวตน

3.3.2.4 พัฒนาการการสร้างสรรค์ผลงานของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ระยะที่ 4

แนวคิด: การสร้างสรรค์งานนามธรรมด้วยเรียบทรงที่เรียบง่ายที่สุด

รูปแบบ :

1) การสร้างสรรค์งานโดยใช้รูปทรงนามธรรมเรขาคณิต
2) การให้ความหมายกับรูปทรงในเชิงประสบการณ์ส่วนตน
3) การใช้พื้นผิวเรียบ เกลี้ยง ตึง

เนื้อหา: การออกแบบรูปทรงเพื่อสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์และประสบการณ์ส่วนตัวอันมีความเกี่ยวข้องกับสิ่งมีชีวิตและธรรมชาติ

โดยสามารถขยายความเกี่ยวกับพัฒนาการในระยะที่ 4 ได้ดังนี้คือ ผลงาน *วิวัฒนาการแห่งโลก* ปี พ.ศ. 2541 (ภาพที่ 3.43) เป็นผลงานสร้างสรรค์ในช่วงปีท้ายๆ ซึ่งผลงานในชุดกลุ่มนี้มีความโดดเด่นในแง่ของการใช้รูปทรงเรขาคณิต ทรงกลม และทรงสามเหลี่ยมอันเป็นรูปทรงนามธรรมซึ่งมีความเรียบง่ายที่สุด *วิวัฒนาการแห่งโลก* (2541) (ภาพที่ 3.43) สื่อความหมายต่างๆ โดยใช้รูปทรงเป็นสัญลักษณ์ รูปทรงวงกลมผ่าครึ่งแทนความก้าวหน้าของโลก รูปสามเหลี่ยมแทนความทันสมัย และรูปทรงขดหอยแทนสัญลักษณ์ของสิ่งมีชีวิตที่จะ

เติบโตไปกับวิวัฒนาการของโลก จากการสร้างสรรค์ผลงาน *วิวัฒนาการแห่งโลก* (2541) (ภาพที่ 3.43) จะเห็นได้ว่าแม้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะก้าวมาสู่การสร้างรูปทรงนามธรรมด้วยการใช้รูปทรงซึ่งมีความเรียบง่าย แต่รูปทรงเหล่านั้นก็ไม่เคยละทิ้งการทำหน้าที่ในการสื่อเนื้อหาและความหมาย และเนื้อหาที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ให้ไว้ในงานชิ้นนี้ก็มีทั้งลักษณะที่เป็นสากลและเป็นส่วนตัว วิธีคิดในการออกแบบงาน *วิวัฒนาการแห่งโลก* (2541) (ภาพที่ 3.43) มีความคล้ายคลึงกับผลงาน *สุญญตา* (2537) (ภาพที่ 3.43) ในแง่ที่ว่า เป็นการออกแบบรูปทรงเพื่อสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ หากแต่สัญลักษณ์ในที่นี้มีการตีความในแบบที่เป็นประสบการณ์ส่วนตัวมากกว่าผลงาน *สุญญตา* (2537) (ภาพที่ 3.43) เช่น รูปทรงวงกลมผ่าครึ่งแทนความก้าวหน้าของโลกและรูปทรงสามเหลี่ยมแทนความก้าวหน้าทันสมัยเป็นต้น

3.4 เทคนิคและวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานประติมากรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์

ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์ (2547) กล่าวว่า "ผลงานประติมากรรมที่สำคัญของอาจารย์ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเป็นผลงานที่ใช้เทคนิคปั้นและหล่อเป็นหลัก ทั้งนี้อาจจะเป็นด้วยหลักสูตรที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พระศรี ได้เน้นเป็นสำคัญซึ่งเป็นพื้นฐานของการศึกษาและการสร้างสรรค์ด้านประติมากรรมที่สมบูรณ์ที่สุดในขบวนการและเทคนิคเพื่อพัฒนาไปสู่ประติมากรรมในระดับสูงได้เป็นเสิศ อีกทั้งเป็นที่นิยมทำกันทั้งในยุโรปเอเชียและประเทศไทยเป็นระยะเวลายาวนาน และได้มีการสืบต่อกันมาจากการปั้นหล่อพระพุทธรูปตั้งแต่สมัยเชียงแสน สุโขทัย อยุธยาและปัจจุบัน ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้เล็งเห็นความสำคัญของเทคนิคการหล่อที่ควรได้รับการฟื้นฟูเพื่อพัฒนาสู่การสร้างสรรค์ประติมากรรมอนุสาวรีย์ตามที่ได้มอบหมายจากรัฐบาลในการออกแบบอนุสาวรีย์สำคัญๆ ของประเทศและเป็นเทคนิคที่พิเศษเพื่อการสร้างสรรค์ประติมากรรมสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี โดยมีศิลปินหลายท่านที่โดดเด่นเช่น อาจารย์เขียน ยิ้มศิริ อาจารย์แสวง สงฆ์มั่งมี อาจารย์สนั่น ศิลากรณ์ และอาจารย์ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ล้วนแต่ใช้เทคนิคการปั้น-หล่อ ทั้งนั้น และอาจารย์ชำเรืองก็เป็นอีกท่านหนึ่งที่ได้เทคนิคการปั้นหล่อเพื่อการสร้างสรรค์ประติมากรรมสมัยใหม่ของตนเอง โดยการสืบทอดวิธีการนี้หลังจากท่านเหล่านั้น เทคนิคในการปั้นหล่อเป็นขบวนการและขั้นตอนที่ยุ่งยากและซับซ้อน เมื่อเปรียบเทียบกับเทคนิคอื่น เช่น แกะสลักหิน ไม้ และที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เล็งเห็นความสำคัญของเทคนิคนอกจากที่กล่าวมาข้างต้น คือ ในประเทศไทยมีความชำนาญในเทคนิคปั้นหล่อเป็นพื้นฐานอยู่แล้วมันจะเป็นการง่ายในการศึกษาเรียนรู้เพื่อพัฒนาสู่การสร้างสรรค์ได้อย่างรวดเร็ว.." (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2547: 67-69) ซึ่งจากการสัมภาษณ์ทำให้ได้ทราบข้อมูลเพิ่มเติมว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความพึงพอใจกับเทคนิคการหล่อและการใช้วัสดุสำริดเนื่องจากการใช้วัสดุสำริดสามารถให้พื้นผิวที่มีความเรียบมันและมีความคงทนถาวรเป็นอมตะไม่เสื่อมคลาย "...การสร้างสรรค์ด้วยวัสดุบรอนซ์ หรือ สำริด นั้นผลงานจะสามารถอยู่คงทนได้เป็นพันๆ ปี ให้ดูอย่างผลงานประติมากรรมรูปแมวของอียิปต์ ยังคงอยู่มาจนถึง

ปัจจุบัน" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) เทคนิคการหล่อสำริดเป็นเทคนิคซึ่งมีพื้นฐานอยู่ในวัฒนธรรมการสร้างงานช่างศิลป์ไทยและตะวันตก การสานต่อและการนำเอาเทคนิคนี้มาพัฒนาต่อก็จะเป็นการง่ายทั้งในด้านความพร้อมทางด้านเครื่องมือและความรู้ นอกจากนี้ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นศิลปินที่สนใจศึกษาค้นคว้าการสร้างรูปทรงโดยการเพิ่ม (Addition) ด้วยการปั้น การพอกดินเข้าไป เทคนิคการหล่อก็จะเป็นเทคนิคที่เหมาะสมในการเก็บรูปทรงซึ่งมีการออกแบบให้แผ่ขยายไปอย่างอิสระได้ดี ซึ่งในที่นี้ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เน้นและพัฒนาการใช้วัสดุสำริดซึ่งสามารถทำผิวให้มีความเรียบตึง มันวาว และตัววัสดุมีความคงทนสอดคล้องกับความความคิดของความเป็นอมตะ นิรันดร์ตามแบบอย่างอุดมคติ

3.5 กระบวนการคิดและสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนามธรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์

จากการสัมภาษณ์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ (2553) ได้ข้อมูลว่า การเริ่มต้นสร้างสรรค์งานประติมากรรมนั้นจะเริ่มทำงานแบบร่างบางครั้งก็เป็นแบบสองมิติคือการวาดลงกระดาษ วาดไปเรื่อยๆ เพื่อนำงานวาดเส้นเหล่านั้นมาคัดเลือกอีกครั้งหนึ่ง หรือบางครั้งก็เป็นการขึ้นรูปด้วยดินน้ำมันเป็นงานสามมิติชิ้นเล็กๆ โดยตรงเลย โดยรูปทรงที่ได้จะต้องมีความสอดคล้องกับแรงบันดาลใจและเนื้อหาที่ตนต้องการสื่อสาร ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เน้นทั้งสองส่วนคือเนื้อหาและรูปทรงมีความสำคัญเท่าเทียมกัน ในระยะแรกแรงบันดาลใจส่วนใหญ่จะมาจากธรรมชาติเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์และเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว ต่อมาภายหลังเมื่อตนมีความสนใจในเรื่องของพุทธศาสนา ศิลปินก็ได้นำเอาความคิดและความเชื่อเกี่ยวกับศาสนาเข้ามาเป็นแรงบันดาลใจในงานประติมากรรมของตน

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ กล่าวในการให้สัมภาษณ์ว่า การแก้ปัญหากับงานทั้งในลักษณะสองและสามมิตินั้นมีความแตกต่างกัน เมื่อต้องการสร้างเป็นงานสามมิติศิลปินมีความจำเป็นต้องตรวจสอบดูความงาม ความสมสัดส่วนอย่างรอบด้าน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ให้ความสำคัญกับความงามอันเกิดจากสัดส่วนของรูปทั้งหมดก่อน แต่การทำให้ได้สัดส่วนที่สวยงามและลงตัวนั้นไม่ได้เกิดจากการวัดหรือการได้มาจากการคิดค่าตัวเลขอันสมบูรณ์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะใช้วิธีการทำงานแบบทำไปพิจารณาแก้ไขผลงานไป แม้แต่ในงานขยายชิ้นใหญ่ซึ่งมีการขึ้นโครงสร้างโดยการคำนวณขยายจากงานชิ้นเล็กก็ยังคงต้องแก้ไขปรับปรุงจากแบบชิ้นเล็กอีกครั้งหนึ่ง "งานขนาดเล็กและงานขนาดใหญ่นั้นไม่เหมือนกัน การที่เราจะต้องแก้ไขส่วนไหนและอย่างไรนั้นก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการมองและการเห็น" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553) เมื่อได้แบบงานชิ้นสำเร็จก็จะต้องผ่านกระบวนการทำพิมพ์และการหล่อให้เป็นสำริดซึ่งในขั้นตอนของการทำพิมพ์และหล่องานนี้ในช่วงหลังๆ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะให้ช่างฝีมือซึ่งมีความถนัดทางด้านนี้เป็นผู้ทำงานแทน เนื่องจากตนต้องการใช้เวลาเพื่อการคิดและการสร้างสรรค์งานในชิ้นต่อๆ ไป (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2553)

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่สร้างสรรค์งานอย่างต่อเนื่องและมักทดลองทำงานในหลายรูปแบบในช่วงเวลาเดียวกันด้วยวิธีการร่างแบบวาดเส้นจำนวนมาก ซึ่งการทำงานด้วยวิธีการนี้ทำให้ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สามารถพิจารณาและเลือกงานแบบร่างที่ตนพอใจมาสร้างสรรค์ต่อ ขั้นตอนของการพิจารณานี้ก่อให้เกิดการคิดและการพัฒนาการคิดงานหลากหลายแบบไปพร้อมๆ กันในเวลาเดียวกันได้อย่างเป็นธรรมชาติ