การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

ปริญญานิพนธ์

ของ

กณิกนันท์ สุสิลา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา

ตุลาคม 2550

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

บทคัดย่อ

ของ

กณิกนันท์ สุสิลา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา

ตุลาคม 2550

กณิกนันท์ สุสิลา. (2550). *การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์.* ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย, รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๙๘ – ๒๕๔๖ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์บริบทสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน แนวความคิดและกระบวนแบบการสร้างสรรค์ ทางด้านรูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง กลวิธี และการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ โดยใช้การสุ่มตัวอย่างจากผลงานประติมากรรมจริง และภาพถ่าย จำนวน ๔๙ ผลงาน แบ่งออกเป็นประติมากรรมรูปทรงมนุษย์ จำนวน ๒๔ ผลงาน, รูปทรงอินทรีย์รูป จำนวน ๑๖ ผลงาน, รูปทรงเรขาคณิต จำนวน ๖ ผลงาน, รูปทรงบริสุทธิ์ จำนวน ๒ ผลงาน และรูปทรงอิสระ จำนวน ๑ ผลงาน และการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน ได้ศึกษาทางด้านลักษณะการถ่ายทอด เนื้อหาการถ่ายทอด ผู้รับการถ่ายทอด และวิธีการถ่ายทอด จากกลุ่มผู้เรียนในพื้นที่จริง ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ จังหวัดกรุงเทพ โดยเก็บรวบรวมจากข้อมูลจริงและนำวิเคราะห์ข้อมูลแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลของการวิจัยพบว่าผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นตามแบบศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งได้มีแนวความคิดและพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานจากศิลปะสมัยใหม่รูปแบบนามธรรมที่ทวนกระแสศิลปะตามหลักวิชา ขณะเดียวกันก็ยังมีการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานที่เชื่อมโยงกับรูปแบบศิลปะประเพณีแบบสุโขทัย โดยมีแนวความคิดและเทคนิค กลวิธีการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปิน ดังปรากฏผลงานที่สร้างสรรค์มาโดยตลอด ด้วยการค้นหารูปแบบใหม่จนสลัดรูปทรงตามหลักวิชาไปสู่รูปทรงอันเรียบง่ายและรูปทรงนัยสำคัญ เป็นเส้นทางนำไปสู่ประติมากรรมสมัยใหม่ในช่วงเวลาที่สังคมไทยโดยภาพรวมยังขาดความรู้ความเข้าใจต่อศิลปะสมัยใหม่ หรือยังเคยชินกับสุนทรียะแบบอนุรักษ์นิยม ทั้งอนุรักษ์นิยมศิลปะไทยและอนุรักษ์นิยมศิลปะตะวันตก สิ่งเหล่านี้ผู้วิจัยเชื่อว่ามีอิทธิพลต่อศิลปินและผู้ศึกษาศิลปะรุ่นต่อมาได้ใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏในแวดวงศิลปะ รวมถึงการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ เป็นการศึกษานอกระบบจากแหล่งข้อมูลทางศิลปะ ที่บูรณาการร่วมกับการเรียนการสอน ด้วยสามารถนำไปไประยุกต์สู่การเรียนการสอนที่มีคุณค่าตามทฤษฎีความรู้สี่แกน โดยผู้เรียนเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ เน้นความสามารถในการคิดวิเคราะห์อย่างมีเหตุผลควบคู่ไปกับการรับรู้ทางสุนทรียศาสตร์ เป็นการเรียนรู้ที่เชื่อมโยงจากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาสู่การเรียนการสอนในชั้นเรียนได้ต่อไป

AN ANALYSIS OF CHAMRUANG VICHIENKETT'S SCULPTURES

AN ABSTRACT

BY

KANIKNAN SUSILA

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master of education degree in Arts Education

At Srinakharinwirot University

October 2007

Kaniknan Susila. (2007). *An Analysis of Chamrueng Vichienkett's Sculptures*. Master thesis. M.Ed. (Arts Education). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Prof. Amnaj Yensabye, Assoc. Prof. Prit Supasetsiri.

This Analysis aimed to examine the creative sculptures by Chamrueng Vichienkett during 1955 – 2003, aiming at analyzing social context relevant to creativity, ideas, and process on form, content, structure, pattern and transmission. The random subjects comprised 49 selected works including 24 human sculptures, 16 organic forms, 6 geometric forms, 2 pure forms, and 1 free form, whereas the transmission was studied through nature, content, audience, and method at the actual place of Vichienkett Art Museum, Bangkok. This was a descriptive study.

The results revealed that Chamrueng Vichienkett's sculptures had prominent creative process as to modern art influenced by idea and development of modern abstract art which was against to the traditional art. At the same time, his works were developed in accordance with Sukhothai traditional art resulting the own artist's idea, technique and pattern as apparent works. With seeking the new pattern so that getting to simple and significant form leading to modern sculpture at the time where Thai society was lacking of modern art understanding or used to Thai and western conservative aesthetic art. The researcher believes this would influence artist and art educator in next generation to apply in their art work. Meanwhile the transmission at Vichienkett Art Museum is a non-formal education on art information source integrating with learning and teaching as to 4 – core theory focusing on student – centered learning, analytical ability accompanying aesthetic perception. Hence it is how learning can link art creativity to art instruction in the classroom.

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

ปริญญานิพนธ์

ของ

กณิกนันท์ สุสิลา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา

ตุลาคม 2550

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

ของ

กณิกนันท์ สุสิลา

ได้รับอนุมัติบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์เพ็ญสิริ จีระเดชากุล)

วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. 2550

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

..... ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ประธาน

(รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความกรุณาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ประธานกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่ท่านได้กรุณาให้คำปรึกษา และชี้นำแนวทางในการทำวิจัย โดยให้ความช่วยเหลือและกำลังใจเป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ และผู้ช่วยศาสตราจารย์จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า ที่กรุณาเป็นกรรมการสอบปริญญานิพนธ์และให้ข้อเสนอแนะปรับปรุงแก้ไขให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการบริหารหลักสูตรศิลปศึกษา คณาจารย์สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้ให้การศึกษาและแนวทางในการจัดทำปริญญานิพนธ์ ให้สำเร็จลุล่วงทุกประการ

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ศิลปินแห่งชาติ ที่กรุณาให้สัมภาษณ์และความเมตตาช่วยเหลือในด้านข้อมูลเอกสารและผลงานเป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

กณิกนันท์ สุสิลา

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ.....	1
	ภูมิหลัง.....	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	4
	ความสำคัญของการวิจัย.....	4
	ขอบเขตของการวิจัย.....	4
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง.....	4
	นิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	7
	เอกสารเกี่ยวกับประวัติและผลงานชำเรือง วิเชียรเขตต์.....	7
	ประวัติของชำเรือง วิเชียรเขตต์.....	7
	ประวัติการแสดงผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์.....	11
	ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์.....	13
	เอกสารเกี่ยวกับประติมากรรม.....	18
	ความเป็นมาของประติมากรรม.....	18
	ประติมากรรมร่วมสมัย.....	19
	ความหมายของประติมากรรม.....	23
	ประเภทและลักษณะของประติมากรรม.....	24
	กระบวนการสร้างสรรค์และการถ่ายทอดประติมากรรม.....	26
	เอกสารเกี่ยวกับบริบทศิลปะกับสังคม.....	37
	รูปแบบประติมากรรมสากล.....	37
	รูปแบบประติมากรรมไทย.....	45
	เอกสารเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ.....	62
	แนวความคิดทางศิลปะ.....	62
	กระบวนแบบทางศิลปะ.....	63
	โครงสร้างทางทัศนศิลป์.....	76
	เอกสารเกี่ยวกับการเรียนรู้ศิลปะ.....	84
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์.....	86

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
3	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	88
	ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง.....	88
	วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	90
	การวิเคราะห์ข้อมูล.....	92
4	การวิเคราะห์ข้อมูล.....	93
	บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน.....	93
	แนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน.....	105
	การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน.....	165
5	สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	185
	ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	185
	ความสำคัญของการวิจัย.....	185
	ขอบเขตของการวิจัย.....	185
	วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า.....	188
	การวิเคราะห์ข้อมูล.....	188
	สรุปผลการวิจัย.....	189
	อภิปรายผล.....	197
	ข้อเสนอแนะ.....	199
บรรณานุกรม.....		201
ภาคผนวก.....		206
	ภาพผลงานประติมากรรม.....	206
ประวัติย่อผู้วิจัย.....		217

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ประติมากรรมเป็นทัศนศิลป์สาขาหนึ่งที่มนุษย์แทบทุกเผ่าพันธุ์ได้เพียรพยายามสร้างสรรค์กันมาตั้งแต่โบราณกาล ผลงานประติมากรรมทุกยุคทุกสมัยสะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิด ความศรัทธาเชื่อถือ ตลอดจนชีวิตความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณี และวัฒนธรรมของผู้ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานชิ้นนั้นขึ้น ประติมากรรมไทยมีวิวัฒนาการควบคู่มากับชนชาติไทย สร้างสรรค์ภายใต้แรงบันดาลใจในสถาบันศาสนาและพระมหากษัตริย์ และพัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว ประติมากรรมในสมัยสุโขทัย โดยเฉพาะพระพุทธรูปสุโขทัยมีความสง่างามอย่างเป็นอมตะ สืบจากนั้นเป็นต้นมา ประติมากรไทยได้เพียรพยายามธำรงรักษาความงามดังกล่าว และสร้างสรรค์ผลงานอันมีคุณค่าเป็นจำนวนมาก จนเอกลักษณ์ไทยทางประติมากรรมเป็นที่รู้จักเลื่องลือไปทั่วทุกถิ่นในสากลโลก

วิวัฒนาการของประติมากรรมไทย ได้ปรากฏอย่างชัดเจนในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่ ทรงเป็นศูนย์กลางในการพัฒนาประเทศ รวมทั้งวิทยาการสมัยใหม่ มีการนำผลงานประติมากรรมจากประเทศตะวันตกเข้ามาประดับตกแต่งพระบรมมหาราชวัง รวมไปถึงการออกแบบงานสถาปัตยกรรม มีสถาปนิก ประติมากร และจิตรกรจากประเทศตะวันตกเข้ามาในประเทศไทย เป็นผลให้ช่างศิลปะของไทยทุกสาขาได้เรียนรู้และแลกเปลี่ยนเทคนิคและแนวคิดในการทำงานศิลปะซึ่งกันและกัน จึงมีผลมาสู่การพัฒนาแนวคิดและวิธีการแสดงรูปแบบทางประติมากรรมของไทยด้วย การเดินทางเข้ามาสู่เมืองไทยของศิลป์ พีระศรี ในปี พ.ศ. 2466 ซึ่งเป็นผู้วางรากฐานศิลปกรรมแบบอคาเดมีหรือศิลปะแบบหลักวิชา (Academic system) ในมหาวิทยาลัยศิลปากร มีการสอนการปั้นแบบอคาเดมี ส่งผลให้การสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมมีการเปลี่ยนแปลงแบบอย่างของพระพุทธรูปมีการแก้ไขให้คล้ายมนุษย์มากขึ้น และเริ่มมีการสร้างรูปเหมือนขึ้น นับเป็นการเปลี่ยนแปลงจากการสร้างพระพุทธรูปมาเป็นการสร้างราชานุสรณ์ หรืออนุสาวรีย์ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 44)

การสร้างสรรค์ทางด้านประติมากรรมมีขั้นตอนและกระบวนการเช่นเดียวกับการสร้างสรรค์ศิลปกรรมอื่น ๆ คือจะต้องเริ่มต้นจากการรับรู้ อันเป็นผลให้เกิดความบันดาลใจ จินตนาการ ทั้งในส่วนของอารมณ์ ความรู้สึก และส่วนที่มาจากความคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่ได้รับจากธรรมชาติ หรือสิ่งที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นไว้เพื่อเป็นมรดกทางปัญญาในอดีตที่ผ่านมา เมื่อเหตุปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้ปรุงแต่งให้เกิดเนื้อหาทางความรู้สึกนึกคิดขึ้นมาแล้ว ประติมากรก็จะต้องเลือกสรรรูปทรงที่มีอยู่มากมายหลากหลายนี้ตรงกับเนื้อหาทางความรู้สึก นำมาสร้างสรรค์ด้วยการประกอบกันเข้าเป็นรูปทรงที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดที่เป็นนามธรรมให้ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมที่สามารถสื่อสารและรับรู้ได้ (นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน. 2533: 22) ลักษณะทั่วไปการสร้างงานประติมากรรมของมนุษย์ จะมีลักษณะการสร้างงาน

สามลักษณะ คือลักษณะนูนต่ำ นูนสูง และลอยตัว ขึ้นอยู่กับการสร้างงานในจุดประสงค์ใด ซึ่งส่วนใหญ่จะสร้างในลักษณะลอยตัว เพราะสามารถที่จะมองเห็นและสัมผัสได้รอบด้าน เป็นรูปทรงสามมิติ ซึ่งในยุคเริ่มแรกการสร้างงานจะลอกเลียนแบบธรรมชาติและสิ่งที่อยู่ใกล้ตัวของมนุษย์นำมาสร้างเป็นต้นแบบลักษณะคล้ายหรือเหมือนจริงในลักษณะกึ่งนามธรรม สามารถเข้าใจในลักษณะที่สร้างขึ้นได้ จนมาสู่ยุคศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) การเปลี่ยนแปลงรูปแบบทางประติมากรรมได้มีมากขึ้น ประติมากรรมสมัยใหม่เริ่มต่อต้านประติมากรรมแบบหลักวิชา ควบคู่ไปกับสังคมแบบประชาธิปไตย ที่นับถือเสรีภาพและปัจเจกภาพ ลักษณะประติมากรรมมีการตัดทอนรูปทรงคนตามศิลปะหลักวิชา และตัดทอนส่วนที่จำกัดไว้ด้วยเอกลักษณ์ไทยมาสู่รูปทรงเรียบง่าย พร้อมกับศิลปินหัวก้าวหน้าในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้แสดงปรากฏการณ์ทางด้านศิลปะสมัยใหม่เด่นชัดขึ้น ตั้งแต่ประมาณ ปี พ.ศ. 2503-06 เป็นต้นมา เช่น ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ผู้สลัดรูปทรงคนตามหลักวิชาและสลัดเส้นบนประติมากรรมอันจำกัดไว้ด้วยเอกลักษณ์ไทย ก้าวเข้าไปสู่รูปทรงคนอันเรียบง่ายและรูปทรงนัยสำคัญ (Significant form) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 144-157)

ถึงแม้ว่าจะมีประติมากรผู้บุกเบิกประติมากรรมให้พัฒนาเข้าสู่สมัยใหม่ และมีประติมากรผู้สร้างงานลัทธินิยม อันก่อให้เกิดประติมากรรมสมัยใหม่หลายรูปแบบ แนวโน้มหนึ่งที่แพร่หลายมากในศิลปะสมัยพุทธศตวรรษที่ 25 ก็คือให้คุณค่าสูงสุดที่คุณภาพทางรูปทรงที่บริสุทธิ์ ซึ่งได้แก่ความกลมกลืนกัน ความหลากหลาย ความละเอียดอ่อน และความเป็นเอกลักษณ์ทางรูปทรงมากกว่าการเน้นที่การถ่ายทอดเรื่องราว จึงจำเป็นอยู่เองที่แนวโน้มนี้ได้ดำเนินไปพร้อม ๆ กันกับการเกิดมีศิลปะแบบนามธรรม และศิลปะแบบไร้รูปวัตถุ (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535: 20-21) ราวปี 2500 ซึ่งเป็นระยะที่ประติมากรไทย มีแนวโน้มในการตัดทอนรูปทรงของประติมากรรมและลดรายละเอียดตามธรรมชาติมากขึ้น (วิไลรัตน์ ยังรอด. 2538: 183) ฉะนั้น จึงปรากฏผลงานที่ผ่านกระบวนการลด ตัดทอน จากสิ่งที่เป็นต้นแบบในธรรมชาติ ให้เป็นรูปร่าง รูปทรง หรือรูปสัญลักษณ์ที่เรียบง่าย มีการใช้เส้นอิสระ หรือเส้นแบบเรขาคณิต ส่งอิทธิพลไปสู่ผลงานแบบนามธรรม (รีด. 2530: 114)

ในทางศิลปะนั้น การไปถึงขั้นนามธรรมถือว่าเป็นขั้นสำคัญขั้นหนึ่งของการคลี่คลายผลงานศิลปะ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้คลี่คลายผลงานจากรูปจริงไปสู่รูปกึ่งนามธรรมและไปสู่รูปนามธรรม (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (วช.). 2539: 18) ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) เป็นศิลปะที่แยกความรู้สึกหรืออารมณ์ออกจากรูปทรงที่เป็นจริงตามธรรมชาติ แต่แสดงความงามทางสุนทรียภาพให้ปรากฏได้โดยการรับรู้ และความซาบซึ้งเป็นไปตามอัตภาพของแต่ละคน โดยไม่จำเป็นต้องคิดเห็นเป็นอย่างเดียวกับความตั้งใจของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะนั้น ๆ ศิลปะนามธรรมสร้างสรรค์ขึ้นจากสมมติฐานที่ว่า สิ่งต่าง ๆ มีความงามอยู่ในตัวของมันเองแล้ว ศิลปะนามธรรมได้เป็นศิลปะแม่บท และพัฒนาไปเป็นศิลปะแบบอื่น (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 257) อาจจะกล่าวได้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรไทยคนแรกที่สร้างสรรค์ประติมากรรมนามธรรม ผลงานประติมากรรมของชำเรือง

วิเชียรเขตต์ อยู่ในแนวสร้างสรรค์และสุนทรีย์เป็นผลงานประติมากรรมปั้นและหล่อ ซึ่งเทคนิคนี้ทำกันทั้งในตะวันออกและตะวันตกมาเป็นเวลายาวนาน ในประเทศไทยนั้น ศิลป์ พีระศรี ได้ฟื้นฟูขึ้นอีกเมื่อท่านเข้ามาอยู่และทำงานในประเทศไทย และได้นำเทคนิคหล่อนี้มาใช้กับศิลปะสมัยใหม่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นศิลปินที่ได้สืบต่อวิธีการนี้ และเป็นผู้ยืนหยัดการเป็นประติมากรแท้ ๆ ในขณะที่ศิลปินหลายท่านได้หันไปหาวิธีการอื่นเกือบหมด (สำนักงาน วช. 2539: 15-18) ผลงานด้านประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับการกล่าวขานจากอาจารย์ผู้สอนหลายท่าน รวมทั้งศิลป์ พีระศรี ว่ามีความคิดในทางสมัยใหม่ สามารถสร้างสรรค์ผลงานด้านประติมากรรมด้วยความคิดอันลึกซึ้ง มีเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่เหมือนใคร (ทรายม่วง. 2538: 179) งานประติมากรรมทุกชิ้นที่สร้างสรรค์จึงมีความเป็นตัวของตัวเองอย่างชัดเจน (อินทีวร. 2540: 232)

ประติมากรที่มีผลงานโดดเด่นมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน และยืนหยัดที่จะสร้างสรรค์งานประติมากรรมด้วยใจรักมาอย่างต่อเนื่องโดยตลอด คงจะไม่มีใครปฏิเสธว่าชำเรือง วิเชียรเขตต์ คือประติมากรชั้นเยี่ยมคนหนึ่งของเมืองไทย จนกระทั่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากสังคมให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2539 ในฐานะที่เป็นศิลปินอาวุโสคนสำคัญด้านประติมากรรม ซึ่งมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะและประกอบผลงานศิลปะมาอย่างต่อเนื่อง (อินทีวร. 2540: 228-233)

ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงความเป็นศิลปินแห่งชาติที่ตนเองได้รับครั้งนี้ว่า

> ผมสร้างสรรค์ศิลปะโดยไม่ได้คิดว่าตนเองจะต้องได้รางวัลแต่อย่างใด เป็นเพราะผมมี นิสัยในทางนี้ ก็คิดสร้างสรรค์งานศิลปะมาเรื่อย การที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ ผมถือเป็นกำลัง ใจที่จะช่วยสนับสนุนให้คนได้เห็นค่าของงานศิลปะ ถ้าผลงานของเราทำออกมาอย่างมีคุณค่าก็ จะตกเป็นสมบัติของชาติที่ยาวนานให้กับคนรุ่นหลัง ๆ ได้ศึกษาเรียนรู้ต่อไป ผมบอกว่างานของผมจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืน (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2547)

กว่าชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมาถึงจุดนี้ ได้ผ่านยุคสมัยมาหลายยุค ใช้เวลาในการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาเกือบ 50 ปี ได้คลี่คลายผลงานมาอย่างต่อเนื่อง ด้วยวิริยะอุตสาหะและอดทนเป็นอย่างยิ่ง เพราะการยืนหยัดและผลงานที่สร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องตลอดมาในงานประติมากรรมนั้น ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ทำมาเกือบหมด ไม่ว่าจะเป็นประติมากรรมขนาดเล็กและขนาดใหญ่ ประติมากรรมนูนสูง นูนต่ำ ลอยตัว ประติมากรรมอิสระ ประติมากรรมสาธารณะ ประติมากรรมอนุสาวรีย์ พระพุทธรูป (สำนักงาน วช. 2539: 18-19) นอกจากการสร้างผลงานประติมากรรมแล้ว ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังมีบทบาทความเป็นครูถ่ายทอดวิชาประติมากรรม สร้างสรรค์และแสดงผลงานเผยแพร่แก่สังคม มีผลงานศิลปะสาธารณะปรากฏหลายแห่ง เข้าร่วมกิจกรรมเพื่อชุมชน และกิจกรรมที่สถาบันต่าง ๆ จัดขึ้น และยังเข้าร่วมกิจกรรมเพื่อการกุศลโดยการเข้าร่วมการจัดนิทรรศการศิลปะเพื่อการกุศลตลอดมา เห็นได้

ว่าชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นศิลปินที่ประสบความสำเร็จและได้รับเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ประจำปี 2539 มีการเผยแพร่และสร้างสรรค์ผลงานต่อวงการประติมากรรมในประเทศไทยอย่างต่อเนื่อง โดยทั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรม ในประเด็น ที่มาของแนวความคิด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ รวมทั้งบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง อันเป็นข้อมูลพื้นฐานแนวทางหนึ่ง ในการสร้างความรู้ ความเข้าใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ภายใต้อิทธิพลของบริบททางสังคม เพื่อนำไปสู่การเรียนรู้ศิลปะ ระหว่างศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน และผู้เรียนหรือผู้ชื่นชมศิลปะต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

เพื่อศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498-2546 ในประเด็น

1. บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน
2. แนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน
   ได้แก่ รูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง และกลวิธี
3. การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน, อิทธิพลที่ส่งผลในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงกระบวนแบบการสร้างสรรค์ ในระหว่างปี พ.ศ. 2498-2546 และการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน

2. ทำให้ทราบถึงบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

3. ผลของการศึกษาวิเคราะห์ จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอน สาขาวิชาประติมากรรม รวมทั้งศิลปะสาขาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานประติมากรรม ทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและอุดมศึกษา รวมทั้งผู้สนใจทั่วไป

4. ผลของการศึกษาวิเคราะห์ จะเป็นแนวทางการเรียนรู้ศิลปะจากผลงานศิลปะ ในระดับอุดมศึกษา ซึ่งมีทั้งการเรียนรู้ในห้องเรียน การเรียนรู้ตลอดชีวิต และการเรียนรู้ในชุมชน

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรม ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่เผยแพร่ต่อสาธารณชน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498-2546 จำนวน 73 ผลงาน นำมาสุ่มตัวอย่างอย่างง่าย ได้กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 49 ผลงาน

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งช่วงระยะเวลาการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ออกเป็น 4 ช่วงระยะเวลา และศึกษาวิเคราะห์ผลงานที่มีความโดดเด่น และเป็นตัวแทนของผลงานในแต่ละช่วงระยะเวลา จากกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 49 ผลงาน ดังนี้

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2498-2507	จำนวนผลงาน	10	ผลงาน
ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2508-2517	จำนวนผลงาน	15	ผลงาน
ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2518-2527	จำนวนผลงาน	13	ผลงาน
ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2528-2546	จำนวนผลงาน	11	ผลงาน

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. **ประติมากรรม** หมายถึง การสร้างสรรค์ศิลปะสามมิติ ด้วยการถ่ายทอดแทนสิ่งต่าง ๆ ออกมาเป็นรูปทรง ประกอบด้วยความกว้าง ความสูง และความลึก เป็นศิลปะของการจัดมวลสิ่ง หรือปริมาตร พื้นระนาบ บริเวณแสงเงา ผิว เส้นรอบนอก และวัสดุต่าง ๆ ให้เกิดเอกภาพที่ประสานกลมกลืนกัน มีการถ่ายทอดได้หลายลักษณะ เช่น การปั้น การแกะ และการหล่อจากแบบ

2. **แนวความคิด** หมายถึง มิติกระบวนการคิด ซึ่งอาจรวมถึงการวาดความคิดหรือการประกอบความคิด เป็นกระบวนการสร้างความคิด และการสร้างผลผลิตออกมา ซึ่งเป็นกระบวนการผลิตการทำงานสร้างสรรค์ เช่น การเขียน การแสดง การวาด การปั้น เป็นการสร้างภาพประกอบความคิดให้เป็นรูปร่างขึ้น เป็นกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลผลิต ซึ่งต้องอาศัยความรู้ และประสบการณ์เดิม และความคิดสร้างสรรค์

3. **กระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน** หมายถึง สภาพรวมของ เนื้อหา รูปแบบ โครงสร้าง และกลวิธีที่ปรากฏให้เห็นได้ในผลงานศิลปะ เมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ นอกจากกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์แล้ว ผลงานของเขาจะต้องผ่านกรอบกระบวนการสร้างสรรค์ อันได้แก่ เนื้อหา รูปแบบ โครงสร้าง และกลวิธีในการสร้างสรรค์ ขึ้นอยู่กับความหลากหลายของประสบการณ์ของศิลปิน ผลงานศิลปะจึงเป็นเพียงปรากฏการณ์การบันทึกของกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน

4. **เนื้อหา** หมายถึง ความหมายของเนื้อเรื่องที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ เนื้อหาคือความหมายของศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ

5. **รูปแบบ** หมายถึง สิ่งที่ปรากฏในผลงานศิลปะ ซึ่งเกิดจากการผสานกันขององค์ประกอบทางศิลปะ ปรากฏเป็นรูปแบบ ซึ่งรูปแบบอาจมิได้เป็นไปทำนองเดียวกัน หรือเหมือนกัน ขึ้นอยู่กับแนวความคิด ประสบการณ์ ทัศนคติ ฯลฯ ของศิลปิน จึงทำให้ปรากฏรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างกันออกไป

6. **โครงสร้าง** หมายถึงองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่ามีความงดงาม และความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด ซึ่งประกอบด้วย โครงสร้าง มวลและปริมาตร พื้นผิว บริเวณว่าง ฯลฯ

7. **กลวิธี** หมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะตัวศิลปิน และเป็นกระบวนการที่มีความสัมพันธ์กับสื่อวัสดุ อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

8. **บริบททางสังคม** หมายถึง ศาสนา สังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรม ที่ส่งผลต่อแนวความคิด และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1. เอกสารเกี่ยวกับประวัติและผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์
    1.1 ประวัติของชำเรือง วิเชียรเขตต์
    1.2 ประวัติการแสดงผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์
    1.3 ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์
2. เอกสารเกี่ยวกับประติมากรรม
    2.1 ความเป็นมาของประติมากรรม
    2.2 ประติมากรรมร่วมสมัย
    2.3 ความหมายของประติมากรรม
    2.4 ประเภทและลักษณะของประติมากรรม
    2.5 กระบวนการสร้างสรรค์และการถ่ายทอดประติมากรรม
3. เอกสารเกี่ยวกับบริบทศิลปะกับสังคม
    3.1 รูปแบบประติมากรรมสากล
    3.2 รูปแบบประติมากรรมไทย
4. เอกสารเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ
    4.1 แนวความคิดทางศิลปะ
    4.2 กระบวนแบบทางศิลปะ
    4.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์
5. เอกสารเกี่ยวกับการเรียนรู้ศิลปะ
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

1. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติและการสร้างสรรค์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์

1.1 ประวัติของชำเรือง วิเชียรเขตต์

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เกิดที่จังหวัดกาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2474 เป็นศิลปินที่ เกิดและเติบโตในสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ ในวัยเด็กนั้นสนใจในงานช่าง ซึ่งเป็นพื้นฐานของศิลปะ ได้ใช้ชีวิตตั้งแต่วัยเด็กจนจบการศึกษาในระดับมัธยมที่บ้านเกิดเมืองนอน โดยจบการศึกษาระดับมัธยมที่โรงเรียนกาฬสินธุ์พิทยาสรรค์ ในช่วงที่เรียนอยู่ในโรงเรียนนั้นได้เรียนวิชาวาดเขียนและวิชาปั้นจากครูวาดเขียนพอสมควร และได้แสดงให้เห็นแววทางศิลปะแล้ว โดยเฉพาะในงานปั้นได้รับความชื่นชมจากครูสอนวิชาวาดเขียน (สำนักงาน วช. 2539: 16)

ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนนี้ว่า

> ตอนนั้นครูวาดเขียนให้เด็กนักเรียนเอาดินเหนียวหลังโรงเรียนมาปั้น ผมปั้นปาก เพื่อนนักเรียนในห้องก็ปั้นกันแบบแบน ๆ ผมสังเกตและลูบคลำปากตัวเองดูปากคนไม่แบน มันมีมากกว่านั้น มีส่วนละเอียดต่าง ๆ อีก มีส่วนเว้า ส่วนโค้ง ผมก็ปั้นตาม ผมปั้นรูปมือก็สังเกตดูอีกเหมือนเดิม มือคนมีกระดูก มีเส้นเอ็นปูดนูน ผมปั้นตามเห็นและที่คิด ปรากฏงานของเราแตกต่างจากคนอื่น ซึ่งครูก็ชื่นชมและเก็บผลงานของเราไว้ (อัจฉราวดี สต็อคมันน์. 1995: 33)

ถึงแม้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมีแววในทางศิลปะและทำงานปั้นได้ดี แต่ก็ยังไม่มีความคิดและความมั่นใจที่ศึกษาในด้านศิลปะ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ชอบเรียนพลศึกษา และมุ่งหวังจะเรียนต่อที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะโดยทั่วไปแล้วในสมัยนั้น การเรียนในด้านศิลปะไม่ทำให้ได้ผลตอบแทนทางวัตถุและเงินทอง ทำให้ไม่ค่อยมีใครกล้าเสี่ยงเรียนในทางศิลปะ แม้จะชอบศิลปะก็ตาม (สำนักงาน วช. 2539: 16)

ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับเรื่องนี้ว่า

> เข้ากรุงเทพฯ ครั้งแรกผมมาอาศัยอยู่ที่วัดชนะสงคราม มาอยู่กับพี่ชาย ความคิดตอนนั้นคิดไว้หลายอย่างเหมือนกันว่าจะเรียนอะไร ศิลปะก็อยากเรียน ธรรมศาสตร์ก็ไม่เลว คนที่เขาจบกฎหมายก็ไปประกอบอาชีพที่เด่น ๆ ทั้งนั้น (อินทีวร. 2540: 228) ตอนนั้นผมไม่ได้คิดเรื่องการเงิน เศรษฐกิจอะไรเลย คิดถึงว่าเราชอบอะไร ตอนสมัยเด็ก ๆ ผมเล่นพลศึกษาได้ดี ครูพละจะพาผมไปเล่นยิมนาสติคโชว์งานฉลองรัฐธรรมนูญ ห่วงเดี่ยว บาร์คู่ ตีลังกาหลัง ตีลังกาหน้า ผมเล่นได้คล่องหมด จึงเคยคิดจะเรียนพลศึกษาเหมือนกัน มันสับสนไปหมดตอนนั้น ศิลปะก็อยากเรียน พลศึกษาก็อยากเรียน (อริศรา. 2540: 47)

อย่างไรก็ตาม ในที่สุด ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็ตัดสินใจเข้าศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่าง เมื่อเพื่อนมาบอกว่าโรงเรียนเพาะช่างเปิดรับสมัครรอบที่สอง ซึ่งในสมัยนั้น ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เรียนจบระดับมัธยมพอดี สามปีของการศึกษาวิชาช่างและศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างนั้น ได้ให้พื้นฐานด้านศิลปะและงานช่างหัตถกรรมพอสมควร การสอนที่นั่นมีวิชาวาดภาพ เขียนภาพ ปั้นรูปและหัตถกรรมในด้านไทยและสากล ไม่มีสาขาชัดเจน แผนกที่สำคัญที่สุดคือแผนกฝึกหัดครูการช่าง ในภายหลังจึงมีแผนกวิจิตรศิลป์ขึ้นมา เมื่อศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่างจบหลักสูตรสามปี (ป.ป.ช.) ผู้จบจะมีสิทธิสอบเข้าศึกษาต่อในคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ผู้ที่สนใจด้านศิลปะจริง ๆ และโดยเฉพาะนั้นจะไปสมัครสอบเข้ามหาวิทยาลัยศิลปากรทั้งนั้น นักศึกษาของคณะจิตรกรรมและประติมากรรมมหาวิทยาลัยศิลปากรรุ่นแรก ๆ นั้น เกือบทั้งหมดจบการศึกษาในหลักสูตรสามปีของโรงเรียนเพาะช่าง

การศึกษาวิชาศิลปะจริง ๆ ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงมีขึ้นที่คณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อสอบเข้าศึกษาต่อที่นี่ได้และศึกษาในคณะดังกล่าว พ.ศ. 2493-2497 ภายใต้การสอนที่จริงจังและเข้มงวดของศิลป พีระศรี และศิษย์ของท่านเป็นเวลา 5 ปี (สำนักงาน วช. 2539: 16-17) ฝีมือในการสร้างสรรค์งานศิลปะของชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นที่พึงพอใจแก่อาจารย์ผู้สอนเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะทวี นันทขว้าง, พูน เกษจำรัส ถึงกับออกปากชมว่า มีแววความสามารถในการทำงานประติมากรรมเป็นเลิศทีเดียว (อินทีวร. 2540: 229) ผลงานด้านประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงได้รับการกล่าวขานจากอาจารย์ผู้สอนหลายท่าน ว่ามีความคิดในทางสมัยใหม่ สามารถสร้างสรรค์ผลงานด้านประติมากรรมด้วยความคิดอันลึกซึ้ง มีเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่เหมือนใคร (ทรายม่วง. 2538: 179) ในช่วงหลังของการศึกษาจึงได้ศึกษาเน้นหนักไปทางประติมากรรม มีความรู้และความชำนาญในด้านศิลปะและเทคนิคประติมากรรมเป็นพิเศษ ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงความรู้สึกว่า “ผมชอบงานปั้น เพราะงานปั้นสำหรับผมแล้วถือว่าเป็นงานที่สามารถสื่อความคิดจินตนาการได้อย่างเต็มที่ เราสามารถเป็นเจ้าของความคิดได้อย่างมีอิสระ ปรุงแต่งรูปทรงได้อย่างใจ แก่นของงานปั้นต้องมีทั้งปริมาตร โวลุ่ม ฟอร์ม น้ำหนัก ต้องมั่นคงในความรู้สึก เมื่อมองงานจากข้างนอกแล้วต้องให้รู้สึกถึงข้างใน มีพลังที่สื่อได้ถึงความมีชีวิตสดใส บริสุทธิ์พร้อมด้วยปัญญา” (อัจฉราวดี สต๊อคมันน์. 1995:32)

ผลงานที่สำคัญและโดดเด่นของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นผลงานประติมากรรมปั้นและหล่อ ซึ่งเทคนิคนี้ทำกันทั้งในตะวันออกและตะวันตกมาเป็นเวลายาวนาน ได้มีการสืบต่อกันมา และในบางยุคสมัยก็เสื่อมลงไป ในประเทศไทยนั้น ศิลป พีระศรี ได้ฟื้นฟูขึ้นอีกเมื่อท่านเข้ามาอยู่และทำงานในประเทศไทย และได้นำเทคนิคการปั้นหล่อนี้มาใช้กับศิลปะสมัยใหม่ ผลงานศิลปะสมัยใหม่ด้านประติมากรรมของไทยเรานั้นไม่ว่าจะเป็นของเขียน ยิ้มศิริ แสวง สงฆ์มั่งมี สนั่น ศิลากรณ์ และไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ล้วนแต่ใช้เทคนิคการปั้นและหล่อทั้งนั้น ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นศิลปินที่ได้สืบต่อวิธีการนี้หลังจากท่านเหล่านั้น ซึ่งมีความรู้และเชี่ยวชาญในทุกขั้นตอนเป็นพิเศษ เริ่มตั้งแต่การปั้นดิน การถอดพิมพ์ หรือทำ Mold สู่กระกระบวนการหล่อโลหะ ซึ่งจะเป็นผู้ดำเนินการและควบคุมช่างด้วยตนเอง และสำคัญสุดของส่วนผสมโลหะบรอนซ์ที่ใช้เทหล่อในงาน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะผสมตามสัดส่วนที่เห็นว่ามีความพิเศษตามความต้องการ ดังนั้น โลหะบรอนซ์ในงานจะมีคุณสมบัติสูงตามมาตรฐานสากลที่ใช้กันอยู่ทั่วโลก (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2547: 67-69)

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวเกี่ยวกับเทคนิคการปั้นและหล่อของตนเองว่า

> งานปั้นนั้นค่อนข้างจะซับซ้อนในการปั้นดิน เราต้องขึ้นโครงเหล็กก่อน ถ้าไม่มีโครงเหล็กจะไม่อยู่ ยิ่งเป็นรูปปั้นขนาดใหญ่ต้องเผา ต้องดัดเหล็กที่จะขึ้นโครงเสียก่อน เมื่อได้โครงสร้างข้างในแล้วจึงขึ้นดิน เมื่อปั้นดินเสร็จเรียบร้อย ต้องมาทำพิมพ์หล่อปูนปลาสเตอร์เมื่อหล่อปูนปลาสเตอร์แล้วต้องตกแต่งให้เรียบร้อย ไม่ให้มีตะเข็บ ถ้าจะหล่อเป็นงานถาวรก็ต้องมาทำพิมพ์ถาวรอีกครั้ง เพื่อจะบุขี้ผึ้งเหมือนกับที่เขาหล่อพระ บุขี้ผึ้ง เตรียมเบ้า ขี้ผึ้งหนาเท่าไร ทองก็หนาเท่านั้น ต่อมาเป็นเทคนิค

> หล่อโลหะ บรอนซ์ ทองแดง ทองเหลือง ผสมกัน เมื่อหล่อเสร็จแล้วต้องมาแต่งทองรมดำอีก ต้องแต่งทั้งหมด 4 ครั้ง จึงจะกลายเป็นงานถาวร (อริศรา. 2540: 51)

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังคงสืบทอดประติมากรรมไทย จนกลายเป็นสื่อเดียวที่ท่านใช้ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกตลอดมา (วาปี คำโปตา. 2538: 93) ผลงานในยุคแรก ๆ อยู่ในแบบเหมือนจริง และส่วนใหญ่เป็นภาพคน หลังจากนั้น ได้คลี่คลายไปสู่แบบสัญลักษณ์นิยม แล้วลดรายละเอียดไปจนเป็นงานศิลปะแบบนามธรรม จากนั้นได้กลับมาหาแบบสัญลักษณ์นิยมในยุคปัจจุบัน ในทางศิลปะนั้น การไปถึงขั้นนามธรรมถือว่าเป็นขั้นสำคัญขั้นหนึ่งของการคลี่คลายผลงานศิลปะ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้คลี่คลายผลงานจากรูปจริงไปสู่รูปถึงนามธรรม และไปสู่รูปนามธรรม จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นประติมากรไทยคนแรกที่สร้างสรรค์ประติมากรรมนามธรรม(สำนักงาน วช. 2539: 17-18) ด้วยความที่เป็นคนมีความคิดก้าวหน้า ดังนั้นงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงเป็นที่กล่าวขานกันมากในแง่ของการเป็นประติมากรรมสมัยใหม่ เนื้อหาที่สอดแทรกลงไปในเนื้องานมีความหมายลึกซึ้งและมีเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่เหมือนใคร (อินทีวร. 2540: 231) โดยการแสดงออกอย่างเรียบง่าย เน้นส่วนที่ประทับใจ ตัดทอนส่วนละเอียดออกไป ถึงงานจะมีที่มาจากธรรมชาติ แต่ไม่จำเป็นต้องเหมือนกับธรรมชาติทุกอย่าง เพราะการสร้างสรรค์นั้นไม่ใช่การเลียนแบบ จึงเป็นงานในแนวนามธรรมทั้งสิ้น เช่นในปี พ.ศ. 2508 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างงานประติมากรรมชิ้นหนึ่งขึ้น โดยตั้งชื่อว่า “กลุ่ม” เป็นการผสานรวมหลาย ๆ สิ่งเข้าด้วยกัน คน คลื่น ทะเล หน้าผา มองคล้ายเส้นที่เคลื่อนไหวลอยเป็นกลุ่มควันพวยพุ่งขึ้นสู่เบื้องบน งานชิ้นนี้ได้เกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทองในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (อัจฉราวดี สต็อคมันน์. 1995: 32) ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวเกี่ยวกับงานประติมากรรม “กลุ่ม” ว่า “ชิ้นนั้นขึ้นรูปครั้งแรกก็ยังเป็นฟอร์มธรรมชาติกลาย ๆ คล้ายธรรมชาติของคน แต่ยังไม่ค่อยตรงกับกับความคิดของเราเท่าไรนัก เรายังรู้สึกว่ารูปปั้นสัมผัสไม่ถึงความรู้ที่แท้จริงของเราจึงแก้รอบที่สอง รอบที่สาม จนในที่สุดเมื่อสำเร็จออกมา นักวิชาการเขาก็วิจารณ์ว่าเป็นงานประติมากรรมนามธรรมแห่งชาติชิ้นแรก” (อริศรา. 2540: 50)

หลังจากนั้น ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็สร้างผลงานนามธรรมมาโดยตลอด สร้างให้ดูเรียบง่าย ตัดทอนสิ่งที่เป็นส่วนเกินออกไปเอามาแต่จุดที่ประทับใจ เอารูปทรง เอาปริมาตร เอาน้ำหนัก ที่ต้องการไม่ให้ชัดเจนเหมือนที่ตาเห็นในธรรมชาติ ผลงานประติมากรรมยุคหลัง ๆ และยุคปัจจุบัน ส่วนใหญ่เป็นแบบสัญลักษณ์นิยมสร้างจากรูปของมนุษย์ มีลักษณะเฉพาะตัวที่เห็นได้ โดยระยะหลัง ๆ ผลงานบางชิ้นนอกเหนือจากการหยิบเอารูปทรง ปริมาตร และเส้นมาใช้แล้ว ยังหยิบเอาความประทับใจในเรื่องพื้นผิวเข้ามาใช้อีกด้วย (วาปี คำโปตา. 2538: 96)

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีผลงานแสดงในการแสดงศิลปะในระดับชาติและระดับนานาชาติหลายแห่งและหลายครั้ง เป็นศิลปินที่ทำงานอย่างต่อเนื่อง มีความคิดและปรัชญา ผลงานสัมพันธ์กับชีวิตและความรู้สึกนึกคิด เป็นศิลปินที่มีประสบการณ์ทั้งในชีวิตและศิลปะมากคนหนึ่ง(สำนักงาน วช. 2539:

18) ผลงานแต่ละชิ้นจะมีที่มาจากความคิด เหตุผลและปรัชญา ที่นำมาสอดแทรกในชิ้นงาน นอกเหนือจากสุนทรียภาพที่มีอยู่แล้ว ด้วยประสบการณ์ที่ถ่ายทอดเป็นผลงานประติมากรรมในแต่ละชิ้น ซึ่งให้ความหมายด้วยเนื้อหาและจินตนาการ ดังที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงปรัชญาในการทำงานศิลปะ ว่า "ทำงานด้วยความว่าง ด้วยจิตว่าง จะทำได้ด้วยสมาธิ ทำด้วยสติ ทำด้วยสัมปะชัญญะ ทำด้วยปัญญา สติทั้งหมด ปัญญาทั้งหมด ศิลปะสูงสุดทำได้ไม่ง่าย ใครทำได้ชีวิตนี้เย็น ถ้าทำด้วยความไม่ว่าง ทำงานไปพลาง เป็นนรกไปพลาง ถ้าทำด้วยความว่าง ทำงานไปพลาง เป็นสวรรค์ไปพลาง" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2547)

กว่าชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมาถึงจุดนี้ ได้ผ่านยุคสมัยมาหลายยุค ใช้เวลาในการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาเกือบ 50 ปี ได้คลี่คลายผลงานมาอย่างต่อเนื่อง ด้วยวิริยอุตสาหะและอดทนเป็นอย่างยิ่ง ได้ผ่านยุคสมัยที่ศิลปะไม่เป็นที่ยอมรับของสังคม ซึ่งเป็นยุคเวลาที่มีความกดดันพอสมควรจากสังคมไทย ที่ยังไม่มีความรู้และความเข้าใจในศิลปะด้านประติมากรรม อีกทั้งรูปแบบที่เป็นนามธรรมมันเหมือนกับว่าอยู่คนละสังคม ไม่มีผลประโยชน์ใด ๆ หลายคนที่ศึกษาวิชาศิลปะมาได้หันไปทำงานด้านอื่น โดยเฉพาะงานด้านประติมากรรมแท้ ๆ นั้นมีเหลือทำอยู่น้อยคนมาก ในด้านประติมากรรม ก็จะเห็นว่าชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่โดดเด่นคนหนึ่ง เพราะการยืนหยัดและผลงานที่สร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องตลอดมา ไม่ว่าจะเป็นประติมากรรมขนาดเล็กและขนาดใหญ่ ประติมากรรมนูนสูง นูนต่ำ รอบตัว ลอยตัว ประติมากรรมอิสระ ประติมากรรมสาธารณะ ประติมากรรมอนุสาวรีย์ พระพุทธรูป รูปเหมือนในแบบจริง กึ่งจริง กึ่งนามธรรม กึ่งเหนือจริง จินตนาการ สัญลักษณ์นิยม และนามธรรม (สำนักงาน วช. 2539: 18-19) จนกระทั่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากสังคมให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2539 ในฐานะที่เป็นศิลปินอาวุโสคนสำคัญด้านประติมากรรม ซึ่งมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะ และประกอบงานศิลปะมาอย่างต่อเนื่อง (อินทีวร. 2540: 228)

ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงความเป็นศิลปินแห่งชาติ ว่า

"ผมสร้างสรรค์งานศิลปะโดยไม่ได้คิดว่าตนเองจะต้องได้รางวัลแต่อย่างใด เป็นเพราะผมมีนิสัยในทางนี้ก็คิดสร้างสรรค์งานศิลปะมาเรื่อย การที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติผมถือเป็นกำลังใจที่จะช่วยสนับสนุนให้คนได้เห็นค่าของงานศิลปะ ถ้าผลงานของเราทำออกมาอย่างมีคุณค่าก็จะตกเป็นสมบัติของชาติที่ยาวนานให้กับคนรุ่นหลัง ๆ ได้ศึกษาเรียนรู้ต่อไป ผมมองว่างานของผมจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ยั่งยืน" (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2547)

1.2 ประวัติการแสดงผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

พ.ศ. 2498 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6

พ.ศ. 2499 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 7

พ.ศ. 2500 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8

พ.ศ. 2501 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9

พ.ศ. 2502 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10

พ.ศ. 2506 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14

พ.ศ. 2507 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15

พ.ศ. 2508 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 16

พ.ศ. 2510 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17

- การแสดงประติมากรรม
ณ โคเปนฮเกน ประเทศเดนมาร์ก

- การแสดงประติมากรรม
ณ เซาเปาโล ประเทศบราซิล

พ.ศ. 2511 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18

พ.ศ. 2512 - การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 19

พ.ศ. 2513 - การแสดงงานจิตรกรรม ประติมากรรม เซรามิก และการพิมพ์
ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2520 - การแสดงงานศิลปินกลุ่มเต่า
ณ หอศิลป์ พีระศรี

พ.ศ. 2524 - การแสดงงานจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์
ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

- การแสดงศิลปะไทยร่วมสมัย
ณ บริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ทิสโก้ จำกัด กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2525 - การแสดงศิลปะไทยร่วมสมัย
ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- นิทรรศการศิลปกรรม
ณ ธนาคารแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2527 - นิทรรศการศิลปกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม
ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2528 - การแสดงศิลปะโดยเสด็จพระราชกุศลสมเด็จพระราชชนนี
ณ โรงแรมฮิลตัน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2529 - การแสดงศิลปะร่วมสมัย
ณ แปซิฟิก เอเชีย มิวเซียม เมืองปาเซเดนา แคลิฟอร์เนีย

และ M.M. ซิโน แกลลอรี่ ลอสแองเจลิส แคลิฟอร์เนีย

พ.ศ. 2530 - การแสดงศิลปะ
ณ โรงแรมรอยัลคลิฟท์ จังหวัดชลบุรี
- การแสดงศิลปะร่วมสมัย 12 ศิลปินไทย
ณ M.M. ซิโน แกลลอรี่ ลอสแองเจลิส แคลิฟอร์เนีย

พ.ศ. 2531 - นิทรรศการประติมากรรม “สร้างสรรค์-ปั้น-แต่ง”
ณ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2532 - การแสดงงานศิลปกรรมร่วมสมัยของ 100 ศิลปินไทย
- ในวาระครบรอบอายุ 100 ปี พระยาอนุมานราชธน
พระสารประเสริฐ
ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2533 - นิทรรศการประติมากรรมร่วมสมัย
ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
- นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งยิ่งใหญ่ พบ 14 ศิลปินชั้นนำ
ของชาติ
ณ ศูนย์สรรพสินค้าริเวอร์ซิตี้ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2534 - นิทรรศการศิลปะร่วมสมัย ศิลปินส่งใจช่วยบ้านฉุกเฉิน
ณ โรงแรมฮิลตัน ณ ปาร์คนายเลิศ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2536 - นิทรรศการ ศิลปกรรม “วิเชียรเขตต์” 36
ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2539 - ศิลปกรรมเฉลิมพระเกียรติครองราชย์ 50 ปี
ณ เดอะแกลเลอเวียพลาจิวเวลรี่ เทรดเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2546 - การแสดงศิลปกรรมประกาศเกียรติคุณศิลปินแห่งชาติ
ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป ถนนเจ้าฟ้า กรุงเทพฯ
(ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2547)

1.3 ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

พ.ศ. 2498 ชื่อผลงาน เมฆแห่งชีวิต

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เริ่มสร้างผลงานของตัวเองมาเรื่อย ๆ จนกระทั่งเป็นที่น่าพอแล้วก็ได้ส่งผลงานชิ้นหนึ่งเข้าสู่งานประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นรูปผู้หญิงกับผู้ชายนอนคู่ ขนาดประมาณเท่าคนจริง ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า “พอปั้นเสร็จ หล่อเสร็จ อาจารย์ศิลป์ ถามว่ามีความคิดอะไร ผมก็บอกเป็นเหมือนชีวิต เพราะรูปผู้หญิงมันจะลอยเคลื่อนไหวไป ผู้ชายซึ่งเป็นคู่กันก็จะลอย

เหมือนเมฆเหมือนชีวิต ที่มันผ่านไปผ่านมารุ่นแล้วรุ่นเล่า อาจารย์ศิลป์ ท่านเลยตั้งชื่อให้ เมฆแห่งชีวิต” (วาปี คำโปตา. 2538: 95)

พ.ศ. 2499 ชื่อผลงาน ความเศร้า

พ.ศ. 2500 ชื่อผลงาน อุตสาหกรรม

ชื่อผลงาน ความกลมกลืน

พ.ศ. 2501 ชื่อผลงาน รูปเหมือนในอุดมคติ เป็นผลงานประติมากรรมลอยตัวรูปหน้าผู้หญิง เป็นงานประติมากรรมที่จัดให้อยู่ในงานประติมากรรมทางมัณฑนศิลป์ เนื่องจากรูปแบบของงานที่มีความทันสมัยเชิงดีไซน์ (อินทีวร. 2540: 231)

ชื่อผลงาน รูปเหมือน

พ.ศ. 2502 ชื่อผลงาน ความกลมกลืน เป็นผลงานประติมากรรมยุคสมัยใหม่ที่ตัดทอนรายละเอียดความเหมือนจริงลงมาเหลือเพียงโครงสร้างรูปทรงที่กลมกลืน (อินทีวร. 2540: 231) เป็นรูปผู้หญิงโตกว่าคนจริง และทำตัวโค้ง จะเล่นความเป็นสันของส่วนโค้ง ความกลมกลืนของส่วนโค้ง (วาปี คำโปตา. 2538: 95)

พ.ศ. 2505 ชื่อผลงาน หญิงเปลือย

พ.ศ. 2506 ชื่อผลงาน เส้นดิ่ง เป็นผลงานประติมากรรมร่วมสมัยที่มีความเรียบง่าย เน้นเพียงรูปฟอร์มภายนอก เป็นผลงานในยุคกลางที่ได้รับอิทธิพลมาจากพระพุทธรูปปางลีลา สมัยสุโขทัย (อินทีวร. 2540: 231)

พ.ศ. 2507 ชื่อผลงาน จุดหมาย

ชื่อผลงาน ความก้าวหน้า

พ.ศ. 2508 ชื่อผลงาน กลุ่ม

ชื่อผลงาน ส่วนโค้ง

ในปี พ.ศ. 2508 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างงานประติมากรรมชิ้นหนึ่ง โดยตั้งชื่อว่า กลุ่ม เป็นการผสานรวมหลาย ๆ สิ่งเข้าด้วยกัน คน คลื่น ทะเล หน้าผา มองคล้ายเส้นที่เคลื่อนไหวลอยเป็นกลุ่มควันพวยพุ่งขึ้นสู่เบื้องบน (อัจฉราวดี สต็อคมันน์. 1995: 32) นับเป็นประติมากรที่สร้างสรรค์ประติมากรรมแบบนามธรรม เป็นคนแรกในเมืองไทยเลยก็ว่าได้ ซึ่งการพัฒนางานจากเหมือนจริงสู่นามธรรม ซึ่งเป็นผลงานชิ้นแรกที่มีให้เห็นในประเทศไทยในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ โดยได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 1 เหรียญทอง ในพ.ศ. 2508 ชื่อผลงาน กลุ่ม และในช่วงระยะเวลานั้นและต่อมาโดยตลอด ได้มีการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมแบบนามธรรม ขึ้นอีกหลายชิ้น เช่น ผลงานชื่อ ส่วนโค้ง สร้างใน พ.ศ. 2508 (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2547: 70) เป็นผลงานที่ตัดทอนรายละเอียดทางภายวิภาคเกือบทั้งหมด เชื่อมโยงโครงสร้างของมนุษย์และแนวความคิดทางพุทธปรัชญาเข้าไว้ด้วยกัน (อินทีวร. 2540: 234)

ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า

บางชิ้นใช้เวลามาก ต้องมีการแก้ไขปรับปรุงกันหลายครั้ง ผมยกตัวอย่างงานเมื่อสมัยปี 2508 ซึ่งเป็นผลงานที่ผมได้เหรียญทองงานประติมากรรมแห่งชาติ ชิ้นนั้นขึ้นเป็นรูปครั้งแรกก็ยังเป็นฟอร์มธรรมชาติ กลาย ๆ คล้าย ๆ ธรรมชาติของคน แต่ยังไม่ตรงกับความคิดของเราเท่าไรนัก เรายังรู้สึกว่ารูปปั้นสัมผัสไม่ถึงความรู้สึกที่แท้จริงของเรา จึงแก้รอบที่สอง รอบที่สาม จนในที่สุดเมื่อสำเร็จออกมานักวิชาการเขาก็วิจารณ์ว่าเป็นงานประติมากรรมนามธรรม ชิ้นแรก (อริศรา. 2540: 49-50)

พ.ศ. 2510 ชื่อผลงาน สันโดษ

ชื่อผลงาน โครงสร้าง เป็นผลงานประติมากรรมที่เริ่มคลี่คลายเข้าสู่ยุคนามธรรม ตัดทอนลักษณะทางกายวิภาคของมนุษย์ทั้งหมด เหลือเพียงโครงสร้างที่เป็นเส้นโค้งเท่านั้น (อินทีวร. 2540: 231)

ชื่อผลงาน มวล

พ.ศ. 2511 ชื่อผลงาน ส่วนโค้ง

ชื่อผลงาน รูปทรง

ชื่อผลงาน กาลเวลา

ชื่อผลงาน กลุ่มคน

พ.ศ. 2512 ชื่อผลงาน สันโดษ

ชื่อผลงาน พ่อ ลูก

ชื่อผลงาน นางเงือก

ชื่อผลงาน กลุ่ม

พ.ศ. 2513 ชื่อผลงาน ส่วนโค้ง

พ.ศ. 2514 ชื่อผลงาน ครอบครัว

ชื่อผลงาน เมฆแห่งชีวิต

พ.ศ. 2515 ชื่อผลงาน รูปเหมือน

พ.ศ. 2516 ชื่อผลงาน สวิง

ชื่อผลงาน สวิง

ชื่อผลงาน เปลือย

พ.ศ. 2518 ชื่อผลงาน รูปเหมือนตัวเอง

พ.ศ. 2519 ชื่อผลงาน สัมพันธภาพชีวิต

ชื่อผลงาน เปลือย

ชื่อผลงาน เปลือย

ชื่อผลงาน เปลือย

ชื่อผลงาน รูปทรง

พ.ศ. 2523 ชื่อผลงาน บริสุทธิ์

ชื่อผลงาน บริสุทธิ์ เป็นผลงานประติมากรรมที่ตั้งใจสร้างสรรค์แทนสิ่งเยาว์วัยที่มีความบริสุทธิ์ แต่เป็นความบริสุทธิ์ที่รู้สัมผัสในสิ่งแวดล้อม (อัจฉราวดี สต็อคมันน์. 1995: 32)

ชื่อผลงาน เจริญงอกงาม

พ.ศ. 2524 ชื่อผลงาน ชีวิตในที่ว่าง

ชื่อผลงาน กีฬาชีวิต

พ.ศ. 2525 ชื่อผลงาน ค่ายสุระธรรมพิทักษ์

พ.ศ. 2526 ชื่อผลงาน จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์ เป็นผลงานประติมากรรมที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้เข้าร่วมโครงการประชุมเชิงปฏิบัติการประติมากรรมอาเซียน จัดขึ้นที่กรุงเทพฯ เมื่อ พ.ศ. 2526 โดยมีความหมายคือ จากโครงการที่ละเอียดอ่อนประณีตและมั่นคงของสรรพสิ่งต่าง ๆ และของมนุษย์ประกอบด้วยจิตใจที่ใฝ่ฝันบริสุทธิ์ปรารถนาต่อมนุษยชาติ ผลงานติดตั้งในบริเวณสวนจตุจักร กรุงเทพฯ (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2547: 71-72)

ชื่อผลงาน นก

ชื่อผลงาน นก

ชื่อผลงาน ส่วนโค้ง

พ.ศ. 2527 ชื่อผลงาน แดนทิพย์

ชื่อผลงาน โครงสร้าง เป็นผลงานประติมากรรมที่เน้นความเป็นรูปทรงและปริมาตร แฝงไว้ซึ่งหลักปรัชญา แนวความคิดทางพระพุทธศาสนา (อินทีวร. 2540: 234)

ชื่อผลงาน นก

พ.ศ. 2531 ชื่อผลงาน พายุทราย

ชื่อผลงาน พายุทราย

ชื่อผลงาน พายุทราย

ชื่อผลงาน รูปและความว่าง

ชื่อผลงาน รูปและความว่าง

พ.ศ. 2534 ชื่อผลงาน พระพุทธรูป

พ.ศ. 2535 ชื่อผลงาน เจริญงอกงาม เป็นผลงานประติมากรรม ซึ่งตั้งอยู่ ณ อุทยานเบญจสิริ นั้นก็เป็นหนึ่งในผลงานประติมากรรมสาธารณะที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สร้างสรรค์ขึ้น เนื่องในวโรกาสที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ เจริญพระชนมพรรษาครบหกสิบ กรมธนารักษ์ จึงจัดสร้าง “อุทยานเบญจสิริ” ถวาย และเชิญประติมากร 12 ท่าน มาทำงานประติมากรรมจัดแสดงไว้ภายในสวนแห่งนี้ ซึ่ง ชำเรือง

วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า “มีการขยายใหญ่ 4 เมตร แล้วหล่อเป็นบรอนซ์ ใช้เวลาทำประมาณ 2 เดือนกว่า” (อริศรา. 2540: 54)

พ.ศ. 2536 ชื่อผลงาน อนัตตา

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงผลงาน อนัตตา ว่า

> ผลงานในระยะต่อมาจะมีการเปลี่ยนแปลงในส่วนของพื้นผิวจากเรียบกลมเป็นไม่เรียบกลมอย่างบางครั้งการทำผิว (texture) มันจะมีฟรีมันได้ธรรมชาติ มันเกิดริ้วรอยเกิดผิว แสดงถึงความมีอายุ แสดงถึงความเป็นศาสนา แสดงถึงความไม่เที่ยง เรียกว่าพระไตรลักษณ์ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา คือไม่เที่ยงเป็นทุกข์เป็นอนัตตา ในผิวงานชิ้นนี้ เอาเกร็ดศาสนามาทำ เพราะเชื่ออนัตตาที่ไม่ใช่ตัวตนของใจมีเสื่อมสลายมีกายสลาย ผิวงานที่ทำหมายถึงอนัตตาเป็นสัญญลักษณ์ เป็นวงรีแล้วมีฟอร์มรอบ ๆ ตรงกลางเป็นที่ว่าง เป็นสุญญตา (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2547)

ผลงานชื่ออนัตตา มีลักษณะของพื้นผิวแบบขรุขระ ไม่เรียบมนกลมเหมือนก่อน ความเป็นปริมาตรก็จะลดน้อยหายไป เน้นโครงสร้างที่เป็นเส้นตั้งตรง ผอม แต่ก็ยังมีเค้าโครงมาจากรูปทรงคน เพื่อให้เกิดการทำงานร่วมกันของรูปทรง และพื้นที่ว่างให้เกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวได้อย่างประสานกลมกลืน (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2547: 78)

พ.ศ. 2537 ชื่อผลงาน สุญญตา

พ.ศ. 2537 ชื่อผลงาน แม่แห่งโลก

พ.ศ. 2537 ชื่อผลงาน พลังสร้างสรรค์

พ.ศ. 2541 ชื่อผลงาน วิวัฒนาการแห่งโลก

พ.ศ. 2542 ชื่อผลงาน ความก้าวหน้า เป็นผลงานประติมากรรมในโครงการทัศนศิลป์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ ใช้เทคนิคการปั้นด้วยดินเหนียว ถอดพิมพ์หล่อเป็นซิเมนต์ขาว มีความสูงประมาณ 3 เมตร ติดตั้งที่จังหวัดกาฬสินธุ์ ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะเป็นปริมาตรกลมหลาย ๆ ปริมาตรรวมกันเป็นกลุ่มรูปทรง แสดงถึงพลังแห่งความนุ่มนวล และแข็งแรงเป็นกลุ่มก้อน ในแนวความคิด ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ให้คำอธิบายคือ โครงการต่าง ๆ ตามพระราชดำริของในหลวงที่มีมากมายเป็นพัน ๆ โครงการที่ดำเนินการทั่วประเทศล้วนแต่สร้างความเจริญรุ่งเรืองทั้งทางด้านเศรษฐกิจ ความเป็นอยู่ที่ดีของประชาขน การพัฒนาทางการเกษตร การสู้กับภัยธรรมชาติที่เกิดขึ้นตลอดทั้งปี ศิลปวัฒนธรรม และเทคโนโลยีที่ทันสมัย ที่ช่วยเสริมสร้างและพัฒนาประเทศให้ประชาชนของพระองค์มีแต่ความสุข (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2547: 79)

พ.ศ. 2544 ชื่อผลงาน เงินพดด้วง สมัยธนบุรี เป็นผลงานประติมากรรมสาธารณะ ที่สร้างสรรค์ให้องค์กรเอกชน ติดตั้ง ณ ธนาคารกสิกรไทย เป็นผลงานชนาด สูง 3 เมตร ใช้เวลาในการทำงาน ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2544 แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2546 (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. 2547: สัมภาษณ์)

2. เอกสารเกี่ยวกับประติมากรรม

2.1 ความเป็นมาของประติมากรรม

ประติมากรรมกับประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ เรารู้ที่มาแห่งการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญของการเป็นมนุษย์อย่างสมบูรณ์ เพราะได้มีสติปัญญาของการสร้างสรรค์ เช่นมนุษย์สามารถวาดภาพและพรรณนาถึงสิ่งต่าง ๆ ที่เขาประสบอยู่ในชีวิตประจำวัน พวกเขาได้สลักเครื่องมือเครื่องใช้ในการดำรงชีวิต และสร้างประติมากรรมที่เป็นดุจดังรูปเคารพ นักปรัชญาสาขาสุนทรียศาสตร์หลายคนเชื่อว่าประติมากรรมน่าจะเป็นงานศิลปะชนิดแรกที่มนุษย์รู้จักสร้างก่อนศิลปะสาขาอื่น ๆ ประติมากรรม จึงมีประวัติและความเป็นมาเช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น

ซึ่ง กำจร สุนพงษ์ศรี ได้สรุปไว้ดังนี้

ประติมากรได้แนบแน่นกับวิวัฒนาการของมนุษยชาติมาโดยตลอด อียิปต์นับเป็นชาติที่โดดเด่นในการนำประติมากรรมมาใช้ ทั้งเพื่อสร้างรูปเคารพของเหล่าทวยเทพ และเสริมบารมีขององค์ฟาโรห์ เพื่อความมั่นคงในการบริหารชาติ

จากอียิปต์ กรีกนับเป็นชนชาติหนึ่งที่บรรลุผลขั้นสูงสุดในการนำเอาประติมากรรมมาเป็นส่วนหนึ่งแห่งวิถีชีวิตที่พวกเขาสร้างขึ้น ศิลปินกรีกได้จำลองภาพจินตนาการที่เป็นนามธรรมให้ปรากฏเป็นรูปธรรม ถึงแม้จินตนาการที่เกิดจากความเชื่อนั้นจะเป็นจริงหรือไม่ก็ตาม รูปประติมากรรมของเหล่าทวยเทพต่าง ๆ ล้วนสามารถโน้มน้าวผู้ชมให้คล้อยตามได้ จึงกล่าวได้ว่าพวกกรีกได้สร้างงานที่มี “ความงามสากล”

เมื่อกล่าวถึงประติมากรรมกรีก ย่อมสรุปได้ว่าประติมากรีก คือบิดามารดาของประติมากรทั้งหลาย เพราะพวกเขาได้สร้างได้บุกเบิกได้อย่างหลากหลาย จนเป็นต้นแบบของประติมากรรมหลักวิชา แนวความคิดกลวิธีและมโนทัศน์ในการสร้างประติมากรรม ชาวโรมันจึงได้รับช่วงในการขยายขอบเขตของการสร้างออกไปได้อย่างยิ่งใหญ่ และนักรบนักปกครองชาวกรีกบางกลุ่มที่มาปกครองแถบเอเชียกลาง ก็ได้ริเริ่มสร้างพระพุทธปฏิมากรรูปแรก ๆ ให้กับพุทธศาสนิกชนไว้เคารพกราบไหว้บูชา แม้แต่พระพุทธรูปของไทยเราก็สืบเชื้อสายจากกรีกเช่นกัน

หลังจากนั้นประติมากรรมได้กลายเป็นศิลปกรรมสาขาสำคัญนับแต่เริ่มแรกของมนุษยชาติเรื่อยมา ในประวัติศาสตร์ศิลป์ก็ยกย่องให้งานศิลปะสาขานี้ประสบความสำเร็จในคุณค่าทางสุนทรียภาพระดับสูงสุดไว้อีกครั้งต่อจากที่กรีกทำไว้ เมื่อยุโรปโดยเฉพาะอิตาลีในคริสต์ศตวรรษที่ 15-16 ได้กลายเป็นศูนย์กลางของการสร้างสรรค์ประติมากรรมที่ยิ่งใหญ่ จากฝีมือของประติมากรบรามันเต เวอรอคคิโอ และไมเคิล แอนเจโล บัวนารอตตี้ เป็นสมัยที่เรารู้จักกันดีในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา หรือ Renaissance ซึ่งเป็นระยะเวลาที่มนุษย์ได้สร้างสิ่งที่งดงามขึ้นบนโลกอีก จากนั้น เบอร์นินี่ ประติมากรเอกของอิตาลีก็ได้ช่วยสร้างให้งานประติมากรรมลงสู่วิถีชีวิตของสังคม ดังเห็นได้จากผลงานของเขาที่อยู่ทั่วกรุงโรม

ภายหลังจากความรุ่งโรจน์ในการสร้างสรรค์ประติมากรรม ประติมากรในสมัยต่อมา แม้ได้สร้างงานขึ้นอีกมากมาย แต่ทั้งหมดยังอยู่ภายในกรอบแนวคิดเก่า ๆ พวกเขาสร้างงานแนวเดิมจนเกิดความเบื่อหน่าย ครั้นพอย่างเข้าคริสต์ศตวรรษที่ 20 ทุกอย่างเริ่มมีชีวิตชีวา จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ความเชื่อแบบงมงายทางศาสนาหันไปสู่ความคิดเชิงวิทยาศาสตร์ ส่งผลให้เกิดเสรีภาพในการคิดขึ้นทุกศาสตร์ รวมทั้งศิลปกรรม

ประติมากรรมก็เฉกเช่นเดียวกับศิลปะสาขาอื่น ๆ ย่อมต้องผูกพันกับการเมือง เศรษฐกิจ และวิถีชีวิตของผู้คนในสังคม สุนทรียภาพแบบเก่าที่เคยถูกกำหนดจากระบบการเมือง เศรษฐกิจและที่สำคัญคือศาสนาแปรเปลี่ยนไป ศาสนจักรที่เคยใช้ประติมากรรมสร้างสรรค์บุคคลสำคัญทางศาสนา หรือรูปจำลองเหตุการณ์ต่าง ๆ ในพระคัมภีร์เริ่มลดน้อยถอยลง เช่นเดียวกับอำนาจราชสำนัก อำนาจวาสนาในพระราชบารมีเริ่มถูกจำกัด การเผชิญหน้ากันระหว่างแนวคิดในสุนทรียภาพแนวเก่าเริ่มถูกท้าทายจากแนวคิดในสุนทรียภาพแนวใหม่ก็เกิดขึ้น แนวคิดใหม่นี้ได้ผู้สนับสนุนที่สำคัญคือเหล่าพ่อค้าวานิชนักธุรกิจ ผู้มั่งคั่งที่เชิดชูเสรีภาพทุกรูปแบบ

ประติมากรรมแนวสุนทรียภาพแบบใหม่ได้ขยายแนวการสร้างจนทำให้รูปเคารพทางศาสนาหรือรูปบุคคลในราชสำนักกลายเป็นศิลปะประเพณีนิยมที่ไม่ท้าทายต่อพุทธิปัญญาอีกต่อไปแล้ว ประติมากรต่างนำเสนอทางเลือกใหม่ตามความต้องการของมหาชน บางคนก็สร้างสรรค์รูปทรงที่เป็นพื้นฐานของธรรมชาติ บางคนก็หันไปใช้วัสดุสำเร็จรูปจากผลผลิตของสังคมอุตสาหกรรมที่กำลังมีบทบาทครอบงำวิถีชีวิต และบางคนก็หันเข้าหาความรู้สึกนึกคิดของตนเอง แสดงออกเชิงจิตวิทยา หรือไม่ก็สืบสานต่อจากประเพณีเดิมที่ทำกันมา ประติมากรต่างสร้างสรรค์สิ่งใหม่ สร้างความประทับใจให้เกิดขึ้นภายใต้ความหลากหลาย จนกระแสคตินิยมที่ต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่เข้าไปสู่จิตสำนึกของศิลปินกลายเป็นหนทางไปสู่ศิลปะร่วมสมัยและประติมากรรมร่วมสมัยในที่สุด (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2547: 56-57)

2.2 ประติมากรรมร่วมสมัย

ศิลปกรรมร่วมสมัย (Contemporary Art) ได้มีผู้เสนอแนวคิดในการนิยามความหมาย ดังนี้

วิรุณ ตั้งเจริญ (2527: 27-29) กล่าวถึง ศิลปะร่วมสมัยโดยทั่วไปว่า"ศิลปินที่อยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน เกี่ยวข้องกับความคิดที่สัมพันธ์หรือร่วมสมัยกัน แต่ไม่สามารถกำหนดเวลาแน่นอนตายตัว การกล่าวถึงศิลปะร่วมสมัยจึงเป็นการกล่าวถึงภาพรวม"

อารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวถึง ศิลปะร่วมสมัย ว่า

ศิลปะที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันมีความเข้าใจตรงกัน มีเนื้อหาสาระ รูปแบบ สื่อและวิธีคล้ายกันหรือต่างกัน อยู่ในยุคเดียวกัน สามารถสื่อความหมายถึงวัสดุที่ร่วมสมัยกัน สามารถปรับความเข้าใจกันได้จึงเป็นศิลปะร่วมสมัย ซึ่งมีความหมาย ดังนี้

1. เป็นผลงานศิลปะที่ศิลปินสร้างขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันและสามารถมองเห็นได้
2. เป็นผลงานศิลปะที่มีลักษณะคล้ายกัน มีเทคนิควิธีการแสดงออกคล้ายกัน

3. เป็นผลงานศิลปะที่เข้าใจกันได้ มีเนื้อหาสาระใกล้เคียงกัน โดยไม่มีเชื้อชาติ ศาสนา

4. เป็นผลงานศิลปะที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน โดยต่างก็สะท้อนสังคมเรื่องเดียวกันเป็นลักษณะส่วนรวม

5. เป็นผลงานศิลปะที่ตอบสนองในเรื่องเดียวกัน ความรู้สึกเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นผู้พบเห็นในสังคมเดียวกันหรือต่างสังคม แต่ให้ความรู้สึกตอบสนองในเรื่องเดียวกัน (อารี สุทธิพันธุ์. 2525: 181)

อำนาจ เย็นสบาย ได้ให้ความหมายของศิลปะร่วมสมัยไว้ดังนี้

ศิลปะร่วมสมัยนั้นหมายถึง ลักษณะของยุคศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาและยุคเดียวกันมีการแสดงออกถึงความเชื่อคล้ายคลึงกัน โดยไม่จำกัดถึงสถานที่และผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นต่างสังคม ต่างเชื้อชาติ แต่มีความเชื่อในการแสดงออกที่กลมกลืน สอดคล้องกัน และในความร่วมสมัยนั้นครอบคลุมถึงยุคประวัติศาสตร์ด้วย นอกจากนี้การยึดถือเวลาและยุคสมัยร่วมกันนั้น บรรทัดฐานที่สำคัญคล้ายกัน (The Same Time and Same Period) ซึ่งสามารถแบ่งได้สองความหมาย ดังนี้

1. เป็นงานศิลปะที่เกิดขึ้นในยุคและช่วงเวลาเดียวกัน มีการแสดงออกถึงความเชื่อที่คล้ายคลึงกัน โดยไม่มีขอบเขตจำกัด ในด้านสถานที่ และงานศิลปะนั้นอาจเกิดขึ้นในสังคมเดียวกันหรือต่างสังคม เชื้อชาติเดียวกันหรือต่างเชื้อชาติกัน หรือในสังคมอื่น ๆ สามารถสื่อความเข้าใจตรงกัน เช่น มีการต่อต้านสงคราม

2. เป็นงานศิลปะที่เกิดขึ้นในยุคและช่วงเวลาเดียวกัน มีความเชื่อและการแสดงออกแตกต่างกันทั้งทางด้านสังคมและเชื้อชาติ ก็ถือว่าเป็นศิลปะร่วมสมัย เช่นในปัจจุบันนี้คนไทยทำงานศิลปะซึ่งมีการแบ่งกลุ่มต่าง ๆ ขึ้น ต่างกลุ่ม ต่างบุคคลสร้างงานในช่วงเวลาและยุคเดียวกัน มีความเชื่อและการแสดงออกต่างกัน ถือได้ว่าเป็นงานศิลปะร่วมสมัย เช่น ปัจจุบันกลุ่มศิลปินสร้างสรรค์งานศิลปะแบบนิยมแนวใหม่ (Neotraditional) แบบเหมือนจริง (Realism) แบบเหนือความเป็นจริง (Surrealism) และแบบนามธรรม (Abstract) ก็ยังถือได้ว่าเป็นศิลปะร่วมสมัย (อำนาจ เย็นสบาย. 2529: 142-143)

ประติมากรรมร่วมสมัย (Contemporary Sculpture) การศึกษาเกี่ยวกับประติมากรรมร่วมสมัย จึงเป็นการศึกษาต่อเนื่องจากประติมากรรมยุคบุกเบิกและประติมากรรมสมัยใหม่ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะสมัยใหม่

อัศนีย์ ชูอรุณ ได้กล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่และประติมากรรมร่วมสมัย ดังนี้

ลักษณะของศิลปะสมัยใหม่นั้นเป็นลักษณะที่เป็นแบบอย่างนานาชาติ และเป็นแนวเฉพาะตัวของศิลปะแต่ละคนมากกว่าที่จะเป็นแบบภูมิภาคและมีความแตกต่างกัน จนทำให้ยากแก่การพิจารณาที่จะดูหลักการ เช่นในสมัยพุทธศตวรรษที่ 25 ไม่เพียงแต่เป็นเรื่องของเทคนิค วัสดุใหม่ ๆ เท่านั้น และการมองภาพต่อโลกที่มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ได้มีอิทธิพลต่อศิลปะเป็นอันมาก ด้วยความเจริญทางด้านเครื่องจักรที่มีมากขึ้นเป็นผลสะท้อนให้ศิลปะมีการเปลี่ยนแปลงไป นอกจากนี้

แล้ววิชาการที่ว่าด้วยจิตวิทยา ฟิสิกส์ ยังทำให้ศิลปินเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปด้วย อย่างไรก็ตาม ปฏิกิริยาอันซับซ้อนของตัวประกอบทั้งหลายเหล่านี้ เป็นองค์ประกอบทำให้ศิลปินเข้าใจกันง่ายขึ้น และเมื่อสรุปถึงความหมายของศิลปะสมัยใหม่ในช่วงปลายของพุทธศตวรรษที่ 25 ประติมากรรมมักสะท้อนให้เห็นถึงขบวนการที่ปรากฏในจิตรกรรมมาก่อน และลักษณะของประติมากรรมอันมีชื่อเสียงในพุทธศตวรรษที่ 25 มักมีแนวโน้มและแรงบันดาลใจจากศิลปะแรกเริ่มของมนุษย์ มีประติมากรหลายคนที่ปฏิเสธการใช้กลุ่มมวล มีการคำนึงถึงบริเวณว่างในแง่ของเป็นส่วนประกอบมูลฐานขององค์ประกอบได้ชัดเจนและยังมีการใช้การเคลื่อนไหวจริงในการจัดองค์ประกอบของประติมากรรม มีการใช้โลหะเชื่อมและวัสดุสังเคราะห์นานาชนิดมาสร้างสรรค์งานประติมากรรม โดยมีแนวโน้มสร้างงานประติมากรรมโดยนำวัสดุต่าง ๆ มาผสมผสานเป็นผลงานเช่น มีการนำของเหลือใช้ มาสร้างสรรค์เป็นแบบอย่างงานแบบสมัยใหม่ (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535: 17-28)

กำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงรูปแบบของประติมากรรมร่วมสมัยในการแสดงออกของศิลปิน ไว้ดังนี้

ในทางรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ต่างก็มีการสร้างให้ดูสะดุดตา และมีการเร่งเร้าอารมณ์รับรูปอย่างแรงทันทีทันใด เพื่อเรียกร้องให้เกิดความสนใจอย่างรวดเร็วจากผู้ชมคล้ายดุจดังเสียงระฆังหรือเสียงแตรที่ปลุกเร้าความรู้สึกของคนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ศิลปินต่างเสาะหาสิ่งสะดุดตาสะดุดใจใหม่ ๆ แปลก ๆ เพื่อให้งานนั้นมีผลต่ออารมณ์อันเฉื่อยชาของผู้ชมให้เปลี่ยนแปลงมิใช่ใช้เวลาพิจารณาค่อย ๆ ดูค่อยคิด หากจะใช้ความรู้สึกทั้งตาและใจในเวลาอันรวดเร็วนี้เป็นลักษณะทั่วไปของศิลปะสมัยใหม่ ถึงแม้ว่าจะมีประติมากรรมให้พัฒนาเข้าสู่สมัยใหม่และมีประติมากรผู้สร้างงานในลัทธินิยมอันก่อให้เกิดประติมากรรมสมัยใหม่หลายรูปแบบหลายคติก็ตาม หากยังมีประติมากรผู้ที่ได้รับการยกย่องเป็นผู้มีความสำคัญในการทำประติมากรรมสมัยใหม่ให้ก้าวหน้ามาสู่ยุคประติมากรรมร่วมสมัย ประติมากรรมเหล่านี้มีลักษณะเฉพาะคนซึ่งให้อิทธิพลต่อวงการประติมากรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน

ประติมากรรมเริ่มสู่ยุคสมัยใหม่ ตั้งแต่ประติมากรลัทธิประทับใจ (Impressionism) ได้ลบล้างความซ้ำซาก น่าเบื่อของประติมากรรมตามหลักวิชา (Academic) แล้วนำสิ่งใหม่ซึ่งมีพลังและความสดใสอันแสดงถึงความรู้สึก กระตือรือร้นของศิลปินให้ปรากฏ แต่ประติมากรรมในลัทธิประทับใจก็ยังมีข้อสังเกตซึ่งอาจเป็นจุดบกพร่องคือ มีลักษณะการปั้นอย่างคร่าว ๆ เกินไป โดยการเน้นปริมาณและเน้นค่าของแสงเงาในรูปประติมากรรมมากขึ้น แต่ได้มาสัมฤทธิ์ผลในสมัยลัทธิประทับใจยุคหลัง (Post-Impressionism) ประติมากรรมลัทธิประทับใจยุคหลัง ได้เข้าใจถึงธรรมชาติและมิติแห่งความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับระวางเนื้อที่ (Space) และเป็นการนำไปสู่คุณภาพชีวิตอันเป็นนามธรรม

ศิลปินสมัยใหม่ได้ผ่านการทดลองค้นคว้าหาแนวทางไปทีละแนวจนบังเกิดศิลปะตามแนวหรือลัทธิต่าง ๆ ขึ้นโดยเกิดแนวคิดในการทำงานศิลปะขึ้นสองแนว แนวแรกแสดงภาพความหมดหวัง การทำลาย การเยาะเย้ย ถากถาง มองโลกในแง่ร้าย และอีกแนวหนึ่งแสดงอารมณ์ปรารถนาในการมุ่งค้นหาความจริงและความงามอย่างสมบูรณ์

การกระทำตามแนวคิดแรกนั้น ก่อให้เกิดศิลปะลัทธิดาดา (Dadaism) ซึ่งปฏิเสธหลักสุนทรีย์ภาพที่เคยยึดถืออย่างมั่นคง ลึกซึ้งมาแต่โบราณ ความสวยงาม ความสูงส่งต่าง ๆ ได้ผันแปรไปนั้น แต่อย่างไรก็ยังเกี่ยวข้องโดยตรงกับมวลมนุษย์ ส่วนกระทำตามแนวความคิดหลังนั้นก่อให้เกิดคติอนุตร-นิยม (Suprematism) และศิลปะนามธรรม ซึ่งแนวคิดนี้เน้นในสิ่งที่มนุษย์ห่างออกไปสู่สภาพของอวกาศ สัจธรรมที่ปราศจากรูปและเรื่องราว เป็นการค้นหาสภาวะที่แท้จริงไม่มีที่สิ้นสุด

ลัทธิต่าง ๆ ของประติมากรรมที่เกิดขึ้นและดำเนินรอยตามขั้นตอนตามแนวคิดของศิลปะทั้งสองแนวนี้ นับตั้งแต่สงครามโลกครั้งที่หนึ่ง จนกระทั่งถึงสงครามโลกครั้งที่สอง ศิลปะทุกแขนงเกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะประติมากรรมสมัยใหม่และประติมากรสมัยใหม่ได้สร้างรูปแบบของประติมากรรมให้เร่งเร้าอารมณ์ โดยนำสิ่งสะดุดตาสะดุดใจแบบใหม่ มาเป็นสื่อในการสร้างงานเพื่อให้ผู้อื่นได้ชื่นชมในและตื่นตัวอย่างทันทีทันใด ซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะสมัยใหม่และประติมากรรมร่วมสมัย (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2523: 22-30)

นอกจากนี้ วิโชค มุกดามณี ยังได้กล่าวถึง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชกับงานประติมากรรมร่วมสมัย ไว้ดังนี้

ศิลปกรรมสาขาประติมากรรมเป็นสาขาหนึ่งของวิจิตรศิลป์ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงแสดงออกถึงพระปรีชาสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนี้ ด้วยความสนพระราชหฤทัยยิ่ง พระองค์ทรงศึกษาค้นคว้าเทคนิควิธีการต่าง ๆ ในงานประติมากรรมด้วยพระองค์เอง ทั้งการปั้น การหล่อ และการทำแม่พิมพ์

ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์ ข้าราชการบำนาญ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งเป็นผู้ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาทในงานด้านประติมากรรม และเคยเป็นประติมากรที่ทำงานถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในสวนจิตรลดา พระราชวังดุสิต ได้เล่าว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีรับสั่งถึงการทำงานและเทคนิควิธีการของการทำแม่พิมพ์การปั้น และทรงเข้าพระราชหฤทัยถึงกระบวนการและขั้นตอนของงานด้านนี้เป็นอย่างดี โดยทรงศึกษาจากหนังสือทางด้านศิลปะและทรงลงมือปฏิบัติด้วยพระองค์เอง

งานประติมากรรมฝีพระหัตถ์ซึ่งเป็นประติมากรรมลอยตัว (Round Relief) เก็บรักษาไว้ในตู้บนพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต มี 2 ชิ้น คือ

ชิ้นที่ 1 ได้แก่ รูปปั้นผู้หญิงเปลือยนั่งคุกเข่า ความสูง 9 นิ้ว ทรงปั้นด้วยดินน้ำมัน

ชิ้นที่ 2 ได้แก่ พระรูปปั้นสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ครึ่งพระองค์ ความสูง 12 นิ้ว ทรงปั้นด้วยดินน้ำมัน และต่อมาได้ขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตทำแม่พิมพ์หล่อเป็นปูนปลาสเตอร์ ประติมากรรมฝีพระหัตถ์ชิ้นนี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงจัดท่าทางและองค์ประกอบที่มีความประสานกลมกลืนอย่างงดงาม สะท้อนคุณค่าของความสง่างาม ทรงทิ้งร่องรอยฝีพระหัตถ์ที่มีชีวิต มีการเคลื่อนไหวไว้บนผิวดินน้ำมันที่ทรงปั้น

นอกจากประติมากรรมดังกล่าวแล้ว พระองค์ยังสนพระราชหฤทัยในการสร้างพระพุทธรูปอีกด้วย ในเดือนมีนาคม พ.ศ. 2508 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระพุทธรูปปางประทานพร ภปร. ในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2508 ได้มีพระราชดำริในการสร้างพระพิมพ์ส่วนพระองค์ ในเดือนมกราคม พ.ศ. 2509 ได้ทรงหล่อพระปางมารวิชัยทั้งองค์ขึ้นอีกองค์หนึ่ง ขนาดหน้าตัก 9 นิ้ว และในวันที่ 28 เมษายน พ.ศ. 2509 ได้โปรดเกล้าฯ ให้ช่างทองพระพุทธรูปเนื้อทองสัมฤทธิ์ปางมารวิชัย ขนาดหน้าตัก 9 นิ้ว มีฐานเป็นกลีบบัว ทรงบรรจุพระพิมพ์ส่วนพระองค์ไว้ที่ฐานบัวหงายขององค์พระพุทธรูป ด้วยโปรดเกล้าฯ ให้หล่อเป็นจำนวน 100 องค์ โดยมีพระราชประสงค์เพื่อพระราชทานไปประดิษฐาน ณ จังหวัดต่าง ๆ ทั่วพระราชอาณาจักร และได้โปรดเกล้าฯ ให้ขนานพระนามพระพุทธรูปนั้นว่า “พระพุทธนวราชบพิตร”

ในระยะหลัง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระราชภารกิจมาก ไม่มีเวลาที่จะทรงสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมให้เป็นที่ปรากฏอีก แต่อย่างไรก็ตามผลงานฝีพระหัตถ์ที่ผ่านมาได้แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยะและพระปรีชาสามารถทางด้านประติมากรรมอย่างชัดแจ้ง (วิโชค มุกดามณี. 2547: 70)

2.3 ความหมายของประติมากรรม

กำจร สุนพงษ์ศรี (2523: 20) ได้ให้ความหมายของประติมากรรมว่า “คือสิ่งหนึ่งในการกระทำของมนุษย์ที่มีลักษณะกินที่ในอากาศเป็นรูปทรงต่าง ๆ มีทั้งต้องการปริมาตรและไม่ต้องการวัสดุในการสร้าง มีดิน ไม้ หิน ทราย งา กระดูก ประติมากรรมมีลักษณะแตกต่างไปจากโต๊ะ เก้าอี้ ในด้านจุดประสงค์ของการแสดงออก ประติมากรรมเป็นการแสดงออกของจิต วิญญาณ ความรู้สึก โต๊ะ เก้าอี้ เป็นผลประโยชน์ที่มีต่อร่างกายในการใช้สอย”

สงวน รอดบุญ (2524: 79) ได้ให้ความหมายของประติมากรรมว่า “งานประติมากรรมหมายถึงการสร้างสรรค์ศิลปะสามมิติ (Three – Dimentional Art Creation) ด้วยการถ่ายทอดแทนสิ่งต่าง ๆ ออกมาเป็นรูปทรง ประกอบด้วย ความกว้าง ความสูง และความลึก เป็นศิลปะของการจัดมวลสิ่ง (Masses) หรือปริมาตร พื้นระนาบ บริเวณแสงเงา ผิว เส้นรอบนอก และวัสดุต่าง ๆ ให้เกิดเอกภาพที่ประสานกลมกลืนกัน”

สุชาติ เถาทอง (2536: 110–111) ได้ให้ความหมายของประติมากรรมว่า “การแกะสลัก หรือการหล่อเป็นวัสดุที่กินเนื้อที่ในอากาศ (Space art) มีปริมาตรเป็นรูปทรง 3 มิติ มีความลึกหรือความหนาเป็นมิติที่สาม ลักษณะทางกายภาพของประติมากรรมจะคล้ายคลึงกับสถาปัตยกรรมหรือประติมาศิลป์อาจใช้สื่อประเภทเดียวกับสถาปัตยกรรม ประติมากรรมนั้นใช้สื่อหลายชนิด และเป็นวัสดุที่เปลี่ยนแปลงรูปทรงได้ มีการถ่ายทอดได้หลายลักษณะ เช่น การปั้น การแกะ และการหล่อจากแบบ”

จากความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญดังกล่าวจึงสรุปได้ว่าประติมากรรมเป็นการแสดงออกทางศิลปะแขนงหนึ่งที่สร้างเป็นรูปทรงสามมิติ โดยวิธีการแกะสลัก ปั้น หรือวิธีการที่ผสมผสานด้วยเทคนิคและวัสดุที่หลากหลาย จนเหลือเป็นรูปทรงเป็นกลุ่มมวลตามที่ศิลปินต้องการ รูปลักษณะงานจะเป็นรูปรอบตัว (Free standing) หรือรูปนูน (Relief) ก็ได้ทั้งนั้น ขึ้นอยู่กับความต้องการนำเสนอ และมีความประสานสัมพันธ์กับพื้นที่

2.4 ประเภทและลักษณะของประติมากรรม

ประติมากรรมเป็นทัศนศิลป์แขนงหนึ่ง เป็นการสร้างสรรค์งานที่มองเห็นลักษณะสามมิติ ถือว่าเป็นศิลปะที่มีรูปลักษณะกินระวางพื้นที่ในอากาศ (SPACE ART) หรือศิลปะรูปทรง (PLASTIC ART) อาจจะครอบคลุมถึงงานปั้น งานแกะสลัก และการผสมผสานวัสดุ

ซึ่ง วิเชียร อินทรกระทึก ได้แบ่งประเภทและลักษณะของประติมากรรม ไว้ดังนี้

การปั้น (MODELLLING) คือกรรมวิธีที่สร้างรูปทรงโดยการพอกด้วยวัสดุที่อ่อนตัว และเปลี่ยนรูปทรงได้ง่าย เช่นดินเหนียว ดินน้ำมัน หรือขี้ผึ้ง ฯลฯ ซึ่งเมื่อปั้นเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็จะต้องนำไปหล่อด้วยปูนปลาสเตอร์ หรือวัสดุคงทนอื่น ๆ เพื่อให้คงทนมากขึ้น

การแกะสลัก (CARVING) คือขบวนการขจัดวัสดุส่วนที่ไม่ต้องการออกไป จนเหลือแต่รูปทรงเป็นกลุ่มมวลที่ต้องการ วัสดุที่ใช้สร้างโดยวิธีแกะสลักได้แก่ วัสดุเนื้อแข็ง และคงรูปอยู่ได้ทนทาน เช่นไม้ หรือหิน เป็นต้น

เทคนิคผสม (ASEMBLAGE) คือการนำเอาวัสดุหลายอย่างมาประกอบเป็นรูปทรงที่ต้องการด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น การเชื่อม ตี เคาะ ปะติด ปะต่อ เป็นต้น

อาจแบ่งได้ตามลักษณะของประเภทงาน ดังนี้ ประติมากรรมนูนต่ำ (BAS-RELIEF) ประติมากรรมนูนสูง (HIGH-RELIEF) และประติมากรรมลอยตัว (ROUND-RELIEF) (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 7-9)

เอกชัย สุนทรพงษ์ และเสาวนิตย์ แสงวิเชียร ได้แบ่งประเภทและลักษณะของประติมากรรม ไว้ดังนี้

1. ประเภทแกะสลักเอาวัสดุออก วัสดุที่ใช้ ได้แก่ ไม้ หิน เป็นต้น
2. ประเภทปั้น เป็นการเพิ่มวัสดุเข้าไป วัสดุที่ใช้ ได้แก่ ดินเหนียว โลหะ เป็นต้น

ทั้ง 2 ประเภทนี้ นิยมใช้สีของเนื้อวัสดุแสดงความงาม ขั้นตอนตามลักษณะกิจกรรมของประติมากรรมอาจแบ่งได้ 6 ขั้นตอน ดังนี้

1. ประติมากรรมที่เป็น ขูด ขีด เขียนบนกำแพง ผนังถ้ำ อาคารเก็บศพ เป็นงานที่คาบเกี่ยวระหว่าง 2 มิติ กับ 3 มิติ นิยมทำมาตั้งแต่สมัยอียิปต์

2. ประติมากรรมที่เจาะลึกลงไปในผนังประมาณ 1 เซนติเมตร นิยมทำประกอบสถาปัตยกรรม เช่น ของอียิปต์มักทำเป็นรูปหมู่คนเรียงแถวซ้ำ ๆ กัน และเป็นลวดลายตกแต่งอยู่ในระนาบเดียวกัน

3. ประติมากรรมที่เจาะลึกลงไปในผนัง และให้รูปเริ่มลอยหรือนูนขึ้นมาจากผนังเรียกว่าแกะแบบนูนต่ำ

4. ประติมากรรมที่แกะสลักระนาบหลังลึกลงไปอีก เป็นการแกะนูนสูงให้ระนาบด้านหน้าเด่นขึ้นมาอีก หรือบางส่วนอาจแยกลอยตัวออกมาจากระนาบด้านหลังบางส่วน เช่นศีรษะ

5. ประติมากรรมที่สร้างงานลอยตัว การนำไปติดตั้งชนิดผนังหรือหน้าจั่วหรือในช่องที่เจาะเว้าโค้งเข้าไปในผนัง ระนาบด้านหน้า และด้านหลังแยกออกจากกัน และบังคับมุมมองของผู้ดูให้ดูเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง

6. ประติมากรรมลอยตัวที่สามารถดูได้โดยรอบ โดยผู้ชื่นชมสามารถสัมผัสงานประติมากรรมทั้งสายตา และการจับต้อง และรับรู้ปริมาตร แสงเงาของผลงานประติมากรรมได้ทุกมุม (เอกชัย สุนทรพงษ์; และเสาวนิตย์ แสงวิเชียร. 2529: 42–47)

นอกจากนี้ สุพจน์ โตนวล ได้แบ่งประเภทและลักษณะงานประติมากรรม ดังนี้

ประติมากรรมสามารถแยกออกเป็น 4 ลักษณะ โดยยึดถือความสัมพันธ์ของความสูงต่ำ การติดตั้ง ตำแหน่งในการดูของผู้ชม ประกอบกับมุมมองประติมากรรมเป็นเกณฑ์ ดังนี้

1. ประติมากรรมแบบเหรียญ (Squashed Relief) เป็นประติมากรรมที่ออกแบบไว้ให้แบนที่สุดเพื่อสะดวกในการใช้งาน เป็นงานที่ผ่านกระบวนการปั้นและนำมาย่อให้เล็กลงเป็นเหรียญโลหะ

2. ประติมากรรมนูนต่ำ (Bas Relief) มีลักษณะความสูงต่ำสูงกว่าแบบเหรียญ และมีขนาดใหญ่กว่าเหรียญ มักติดตั้งตามผนังกำแพงในระดับสายตา ประติมากรรมแบบนี้มักคำนึงถึงตำแหน่งของผู้ดูคือผู้ดูต้องดูด้านตรงหรือเฉียงไม่เกิน 45 องศา

3. ประติมากรรมนูนสูง (High Relief) จะมีลักษณะคล้ายกับประติมากรรมนูนต่ำมาก รวมไปถึงตำแหน่งผู้ดู จะต่างกันที่ความสูงต่ำของงาน โดยวัดจากฐาน หรือพื้นหลังของรูป

4. ประติมากรรมลอยตัว (Round Relief) เป็นประติมากรรมแบบเดียวที่ผู้ชมสามารถดูได้รอบด้าน การติดตั้งสามารถติดตั้งทั้งภายในและภายนอกตามสวนสาธารณะ

ลักษณะของประติมากรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้น อาจแบ่งได้ตามคุณสมบัติของวัสดุและลักษณะของโครงสร้าง ดังนี้

1. เป็นโครงสร้างที่ผสานกัน ขัดกัน (Interlocking Structure)
2. เป็นลักษณะโครงสร้างที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติ (Matrix Structure)
3. เป็นลักษณะโครงสร้างที่เปลี่ยนแปลงรูปทรงได้ (Plastic Structure) (สุพจน์ โตนวล. 2539: 27)

กล่าวโดยสรุปการประเภทและลักษณะงานประติมากรรม สามารถแบ่งได้ ดังนี้

1. แบ่งตามลักษณะสูง – ต่ำ (Relief)
2. แบ่งตามรูปทรง (Form)
3. แบ่งตามวิธีการ คือ
   - 3.1 การแกะสลักเอาวัสดุออก
   - 3.2 การปั้น
   - 3.3 การผสมผสานวัสดุต่าง ๆ มาประกอบกันด้วยวิธีการต่าง ๆ

2.5 กระบวนการสร้างสรรค์และการถ่ายทอดประติมากรรม

ประเสริฐ ศีลรัตนา (2528: 13) กล่าวว่า “ในกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะนั้นมิได้ เป็นไปในทางเดียวกัน หรือมีรูปแบบเหมือนกันไปหมด ทั้งนี้ เพราะแต่ละคนย่อมมีแนวความคิด ทัศนคติ พื้นฐาน ประสบการณ์เกี่ยวกับรูปแบบอื่น ๆ ที่แตกต่างกัน”

สอดคล้องกับ วิรุณ ตั้งเจริญ (2544 : 34) ที่ได้กล่าวไว้ว่า “เมื่อศิลปินสร้างสรรค์ศิลปะ กรอบความคิดและการสร้างสรรค์ของเขาจะขึ้นอยู่กับกรอบวัฒนธรรม ระดับของภูมิปัญญา ความหลากหลายของประสบการณ์ และความแตกต่างในการแสดงออก เมื่อเป็นเช่นนั้น ผลงานศิลปะจึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมและส่วนหนึ่งของภูมิปัญญา ทั้งภูมิปัญญาของศิลปินและภูมิปัญญาในสังคม ในฐานะผู้ชื่นชมก็ย่อมขึ้นอยู่กับกรอบวัฒนธรรม ระดับภูมิปัญญา ความหลากหลายของประสบการณ์ และความแตกต่างในการรับรู้”

ซึ่งจากการสัมภาษณ์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงกระบวนกาสร้างสรรค์และการถ่ายทอดผลงานประติมากรรม ดังนี้

1. การร่างแนวความคิด

เมื่อศิลปินเกิดแรงบันดาลใจ จากการได้รับรู้ทางผัสสะต่าง ๆ ทำให้เกิดความสะเทือนใจ หรือประทับใจ ศิลปินจะต้องวาดเส้นความคิดเหล่านั้น อันมีลักษณะเป็นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม โดยการถ่ายทอดลงบนแผ่นกระดาษ หรือในสมุดร่าง ดังขั้นตอนต่อไปนี้

1.1 ศิลปินรับรู้ด้วยผัสสะ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ เกิดความสะเทือนใจ ประทับใจ เกิดแรงบันดาลใด ถ่ายทอดลงบนกระดาษหรือสมุดร่าง โดยการวาดเส้น (Drawing) ด้วยมือ การวาดเส้น คือ การทำงานร่วมกันอย่างมีประสิทธิภาพในการถ่ายทอดจินตนาการ การทำงานร่วมกันของสมอง ตา มือ ผลที่ได้คือ รูปวาดเส้นความคิด จินตนาการของศิลปิน มีลักษณะ 2 มิติ คือ กว้าง ยาว

1.2 จากรูปวาดเส้น ซึ่งมีเพียง 2 มิติ ศิลปินจำเป็นต้องแก้ปัญหาในงานประติมากรรม ซึ่งมี 3 มิติ คือ กว้าง ยาว ลึก จำเป็นต้อง ร่างด้วยดินน้ำมัน เพื่อค้นหารูปทรงโดยรอบ อาศัยเค้าโครงจากรูปวาดเส้น บ่อยครั้งที่การร่างด้วยดินน้ำมัน ทำให้ศิลปินค้นพบรูปทรงใหม่ ๆ หรือแนวทางใหม่ ๆ นอกเหนือไปจากรูปวาดเส้นในขั้นแรก

1.3 การร่างดินน้ำมัน ศิลปินจะร่างงานมีความสูงไม่เกิน 6 นิ้ว โดยไม่ต้องมีการขึ้นแกนปั้น เพื่อให้เกิดอิสระในการค้นหารูปทรงที่ลงตัวและพึงพอใจ ซึ่งจะต้องพิจารณาอย่างละเอียดโดยรอบ ซ้าย ขวา หน้า หลัง ด้านบน ด้านล่าง ของรูปที่ร่าง

การร่างดินน้ำมัน มักจะร่างเป็นจำนวนมาก เพื่อเปรียบเทียบ แก้ไข พัฒนาปรับปรุง ให้ได้รูปทรงที่ดียิ่ง ๆ ขึ้นไป ซึ่งบางครั้งก็เกิดปัญหาคือผลงานที่ได้ไม่ลงตัว ทำให้ต้องทิ้งไว้ก่อน และไปทำการร่างรูปใหม่ต่อไป การร่างจำเป็นต้องทำมาก ๆ บางครั้งทำทิ้งไว้เป็นเวลานานหลายปี ซึ่งมิใช่เรื่องเสียหาย กลับเป็นผลดี เมื่อวันเวลาผ่านไป ประสบการณ์มากขึ้น สามารถกลับมาแก้ไขปัญหาที่ค้างไว้

ได้ลุล่วงไปได้ หรือสามารถหยิบจับส่วนที่ดีของงานร่างเก่า ๆ เหล่านั้น อย่างละเล็กละน้อย ผสมผสาน ได้รูปทรงใหม่ ๆ หรือแนวทางใหม่ ๆ ก็สามารถเกิดขึ้นได้

2. การปั้นดิน

เมื่อได้รูปทรงของงานร่างดินน้ำมันที่สมบูรณ์ลงตัว และเป็นที่พอใจแล้ว ก็จะถึงขั้นการสร้างผลงานจริง อันประกอบด้วยขั้นตอน ดังนี้

2.1 กำหนดความสูง กว้าง ยาว ลึกของผลงาน ให้มีขนาดแน่นอน จากนั้นต้องวาดเส้นรูปผลงานเป็นแบบ 2 มิติ อีกครั้ง เพื่อให้ทราบขนาดที่แท้จริง และยังใช้แบบวาดเส้นที่เขียนแบบโครงเหล็ก งานวาดเส้นในขั้นนี้มักใช้กระดานไม้อัด ความหนา 5 ม.ม. สำหรับชิ้นงานที่มีความสูงประมาณ 1 เมตร สำหรับชิ้นงานที่สูง 1-2 เมตร จะใช้ไม้อัดหนา 10 ม.ม. และสำหรับความสูงตั้งแต่ 2 เมตรขึ้นไป จะต้องตีโครงไม้กันไม่ให้ไม้อัดอ่อนตัว เพื่อสะดวกในการวาดเส้น

2.2 แกนเหล็กที่ใช้พยุงรูปดินมักใช้เหล็กสี่เหลี่ยมต้นขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 1 ½ นิ้ว สำหรับชิ้นงานความสูง 1 เมตร ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 3 นิ้ว สำหรับชิ้นงานความสูง 1 ½ - 2 ½ เมตร และขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 4 นิ้ว สำหรับชิ้นงานความสูง 3-4 เมตร

2.3 การปั้นโครงเหล็ก จะต้องตัดเหล็กเส้น ใช้เหล็กเส้นสำหรับงานก่อสร้างมักใช้เหล็กข้ออ้อยขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 3 หุน สำหรับปั้นงานสูง 1 เมตร ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 4 หุน สำหรับปั้นงานสูง 1 ½ - 2 ½ เมตร และขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 5 หุน สำหรับปั้นงานสูง 3-4 เมตร
จะต้องทำการเชื่อมโครงเหล็กยึดติดกับแกนเหล็กในข้อ 2.2

2.4 นำโครงเหล็กที่เชื่อมติดกับแกนเหล็กวางลงบนแผ่นไม้ ต้องใช้ไม้กระดานตีเชื่อมกัน หรือปัจจุบันใช้ไม้อัดกันน้ำ หนา 20 ม.ม. ทายูรีเทน กันน้ำอีกชั้น เพื่อไม่ให้น้ำซึมลงกระดาน ทำให้กระดานโก่งตัว บิดงอได้ ตรึงส่วนฐานของแกนเหล็กให้แน่นด้วยเหล็กตรึงรูปตัวยู ขันน็อตให้แน่น ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนสำคัญมาก เนื่องจากเมื่อขึ้นดินบนแกนและโครงเหล็กแล้วผลงานจะมีน้ำหนักมาก ถ้าล้มอาจเป็นอันตรายถึงชีวิตได้ ตัวแผ่นกระดาน แกนเหล็ก และโครงเหล็ก จะวางอยู่บนแท่นปั้นซึ่งหมุนได้รอบทิศทาง เพื่อไว้ตรวจสอบดูรูปทรงของงานโดยรอบ แท่นปั้นจะต้องมีโครงสร้างที่แข็งแรงพอที่จะรับน้ำหนักของดินได้

2.5 นำ “ครอส” คือ กากบาทไม้ที่ใช้ยึดดิน เป็นชิ้นไม้ 2 ชิ้น ขนาดยาวประมาณ 2 ½ x ½ นิ้ว วางแป้นกากบาทมัดด้วยลวด เหตุที่ต้องมัดด้วยลวดไม่ใช้ตะปูตอกเนื่องจากเวลาพอกดินหุ้มครอส ถ้าครอสโผล่พ้นดินสามารถใช้ค้อนยางทุบให้ครอสยุบตัวได้อย่างอิสระ ครอสใช้มัดด้วยลวดติดกันแกนเหล็ก เป็นตัวยึดดินไม่ให้ดินร่วง ครอสควรเป็นไม้เนื้อแข็งไม่ผุง่าย เนื่องจากต้องฝังอยู่ในดินที่มีความชื้นสูง ถ้าการขึ้นดินใช้เวลานานเพราะต้องพิจารณาอย่างละเอียด เป็นเดือนหรือบางครั้งขึ้นไว้เป็นปี เพราะต้องพิจารณาแก้ไขจนกว่างานจะลงตัว ลวดที่ใช้มัดครอสและโครงเหล็ก ควรเป็นลวดแสตนเลสกันสนิม การมัดจะยากกว่าเนื่องจากมีความแข็ง และราคาแพงกว่าลวดเหล็กธรรมดา

2.6 เมื่อมัดครอสติดกับโครงเหล็ก จนคิดว่าสามารถรับน้ำหนักดินได้ทั่วถึงทุกจุดแล้ว จึงนำดินเหนียวซึ่งผ่านการนวดอย่างดี มักใช้ดินเหนียวแถบอำเภอปากเกร็ดหรือจังหวัดปทุมธานี ซึ่งมีขายสำเร็จรูป มี 2 แบบคือแบบเป็นแผ่นอัดแห้งต้องนำมาแช่น้ำทิ้งไว้ 3 คืนแล้วนวดด้วยมือ กับอีกแบบ

หนึ่งคือนวดด้วยเครื่องจากโรงงานซึ่งสามารถนำมาใช้ได้ทันที หุ้มดินติดกับครอสและแกนเหล็กจนได้รูปทรงสัดส่วนตามต้องการ ระหว่างการปั้นต้องฉีดน้ำทุกครึ่งชั่วโมงกันดินแห้ง และในแต่ละวันเมื่อพักการปั้นต้องใช้ผ้าดิบชุบน้ำบิดให้หมาดคลุมชิ้นงานและคลุมด้วยแผ่นพลาสติกใสกันดินแห้งอีกชั้นหนึ่ง ในสมัยก่อนที่ยังไม่มีผ้าพลาสติก ต้องใช้ผ้ากระสอบหรือผ้าอย่างหนาชุบน้ำคลุมให้มิดชิด และต้องหมั่นคอยพรมน้ำตลอด ซึ่งยุ่งยากมาก

3. การทำพิมพ์

เมื่อศิลปินปั้นดินจนได้รูปทรงสมบูรณ์ลงตัวแล้ว แต่งานดินต้นแบบไม่สามารถอยู่คงรูปได้ จำเป็นต้องแปรเปลี่ยนจากดินซึ่งเป็นวัสดุที่ไม่คงรูป ให้เป็นวัสดุที่คงรูปเช่นปูนปลาสเตอร์ จึงต้องต้องทำการถอดแบบด้วยการทำพิมพ์ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ พิมพ์ทุบ พิมพ์ชิ้น และพิมพ์ยาง

3.1 การทำพิมพ์ทุบ เป็นแม่พิมพ์ซึ่งใช้หล่อได้เพียงครั้งเดียว ทำพิมพ์โดยใช้ฟิล์ม (ฟิล์ม x-ray หรือฟิล์มภาพยนตร์) ตัดด้วยกรรไกรขนาดประมาณ 2 ½ x 1 นิ้ว เสียบลงไปบนดินต้นแบบ ฟิลม์จะเป็นตัวแบ่งแม่พิมพ์ออกเป็นชิ้นส่วนต่าง ๆ อาจมีเพียง 2 ชิ้น หน้า, หลัง หรือหลายชิ้นขึ้นอยู่กับความซับซ้อนของรูปทรงประติมากรรม เมื่อเสียบฟิลม์ตามแนวที่แบ่งฟิล์มไว้จนทั่วทั้งรูปแล้ว ขั้นต่อไปคือการผสมปูนพลาสเตอร์ โดยใช้น้ำใส่ในกะละมังขนาดย่อม (ในการทำพิมพ์ชิ้นแรกมักผสมสีฝุ่นลงไปเล็กน้อยเพื่อให้สีแตกต่างกับชิ้นงาน) ค่อย ๆ โรยปูนพลาสเตอร์ลงในกะละมัง ไม่ให้ปูนจับตัวเป็นก้อน โรยไปจนปูนมีระดับเสมอกับน้ำคือปริ่มน้ำ ใช้มือหรือไม้คนให้เข้ากันแล้วใช้พู่กันหรือแปรงทาสีขนาด 1 นิ้วทาสำหรับงานชิ้นเล็กหรือมีรายละเอียดมาก แต่ถ้าเป็นงานชิ้นใหญ่จะใช้วิธีดีดปูนลงไปบนชิ้นงานจนทั่ว ทิ้งไว้จนปูนชั้นแรกแข็ง แล้วจึงพอกปูนให้มีความหนาเท่ากับแผ่นฟิล์มที่ใช้กั้น (ประมาณ ½ นิ้ว) พยายามให้ปูนชั้นที่สองมีความหนาเสมอกันทั่วทั้งรูป ต่อจากนั้นจึงดามพิมพ์ด้วยเหล็กก่อสร้างขนาด 2, 3 หรือ 4 หุน ตามขนาดของรูป การดามพิมพ์ใช้กาบมะพร้าวชุบปูนพลาสเตอร์แปะหุ้มเหล็กให้แนบกับพิมพ์กันการแตกหัก

ต่อจากนั้นจึงแกะแม่พิมพ์ออก ควักดินต้นแบบออกจนหมด ล้างทำความสะอาดแม่พิมพ์จนหมดคราบดิน แล้วประกบพิมพ์เข้าที่เดิมมัดด้วยลวด ที่ต้องประกบพิมพ์ให้สนิทแล้วมัดด้วยลวดให้แน่น เนื่องจากถ้าเป็นพิมพ์ชิ้นค่อนข้างใหญ่ เปิดพิมพ์แล้วผึ่งไว้แม่พิมพ์จะบิดเบี้ยวเสียรูป เวลาหล่อจะเกิดรอยเหลื่อมของแม่พิมพ์เสียหายมาก เพราะส่วนใหญ่เมื่อทำพิมพ์เสร็จจะทิ้งไว้ 1 คืน ไม่ได้หล่อในทันที เนื่องจากการทำแม่พิมพ์เป็นงานหนัก ต้องล้างทำความสะอาด และซ่อมส่วนที่แตกหักระหว่างการแกะงัดพิมพ์ออกจากดิน

แม่พิมพ์ที่ได้จะมีลักษณะกลับค่าตรงข้าม (Negative) กับรูปทรงต้นแบบ (Positive) เปิดพิมพ์ออกทาด้วยน้ำมันสบู่ (ใช้สบู่ซันไลท์ต้มกับน้ำทิ้งไว้จนอุ่น 35 องศา แล้วเติมน้ำมันมะพร้าวในปริมาณเท่ากัน) ให้ทั่วทั้งขอบแม่พิมพ์ด้วย ทาแล้วต้องเช็ดคราบสบู่ออกให้หมด ช่างพิมพ์ที่ไม่ละเอียดมักไม่ตรวจดูคราบสบู่ เมื่อหล่อเสร็จทำให้ผิวงานเสียหายได้ ผึ่งแม่พิมพ์ไว้สักพักใช้นิ้วแตะพิมพ์ดูจะรู้สึกแม่พิมพ์ลื่นมันเป็นอันใช้ได้

ผสมปูนพลาสเตอร์ตีให้แตกตัวอย่าให้เป็นก้อน ใส่ลงในแม่พิมพ์ด้วยมือไล่ไปทั่วแม่พิมพ์ การใส่ผิวชิ้นแรกมักใส่บางเพื่อความละเอียด พยายามไล่ฟองอากาศออกให้หมด ทิ้งไว้จนปูน

หมาด แล้วใส่ปูนครั้งที่ 2 ถ้าเป็นงานชิ้นใหญ่จะใช้ผ้ากระสอบตัดเป็นชิ้นขนาดประมาณ 4 x 5 นิ้ว ชุบปูนแปะไล่จนทั่วทุกแม่พิมพ์ ทิ้งไว้จนปูนหมาด แล้วจึงประกบพิมพ์ ต้องใช้น้ำฉีดจนทั่วชิ้นงานอีกครั้ง แล้วใช้ปูนผสมเหลว ๆ โรยไปตามของพิมพ์ให้ทั่วทั้ง 2 ด้าน แล้วประกบให้สนิท มัดพิมพ์ด้วยลวด รอจนปูนแห้งประมาณ 1 ชั่วโมง ถ้าเป็นพิมพ์ชิ้นเล็กเมื่อใส่ผิวชั้นแรกรอจนหมาดแล้วประกบพิมพ์มัดด้วยลวด หงายพิมพ์ขึ้นแล้วผสมปูนเทกรอกลงในแม่พิมพ์ได้เลย จะได้ชิ้นงานที่มีปูนตันทั้งรูป

จากนั้นจึงทุบแม่พิมพ์ออก โดยงัดเหล็กดามพิมพ์ออกก่อน แล้วจึงใช้สิ่วค่อย ๆ กะเทาะแม่พิมพ์ออก ให้สังเกตแม่พิมพ์ชิ้นแรกที่มีสีต่างกัน เป็นการระวังว่าใกล้กับผิวงานมากแล้ว ทุบแม่พิมพ์ออกจนหมด จะได้ชิ้นงานที่มีรูปทรงเหมือนกับดินต้นแบบทุกประการเป็นอันเสร็จรอการขัดแต่งลบตะเข็บต่อไป

3.2 การทำพิมพ์ชิ้น เมื่อได้ชิ้นงานเป็นปูนพลาสเตอร์ขัดแต่งจนเสร็จสมบูรณ์แล้ว ถ้าต้องการเปลี่ยนเป็นวัสดุที่คงทนยิ่ง ๆ ขึ้นไปเช่นซีเมนต์ บรอนซ์ หรือทองเหลือง จำเป็นต้องทำแม่พิมพ์ชิ้นอีกครั้ง พิมพ์ชิ้นเป็นการทำพิมพ์ที่มีที่มาจากแนวสากล มีการนำมาใช้อย่างจริงจังในยุคที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เข้ามาทำงานในประเทศไทย

พิมพ์ชิ้นคือการทำแม่พิมพ์ให้สามารถถอดออกจากต้นแบบได้โดยไม่ต้องทุบแล้วสามารถประกอบได้อีกให้หล่อได้หลายครั้งจนกว่าพิมพ์จะชำรุดสึกกร่อนไป

ขั้นแรกต้องกันแม่พิมพ์โดยมักแบ่งเป็น 2 ซีก หน้า หลังคล้ายกับพิมพ์ทุบแต่จะกันโดยนำชิ้นงานวางนอนลงแล้วกันแม่พิมพ์ด้วยปูนพลาสเตอร์ โดยโรยปูนไปจนทั่วบริเวณที่แบ่งอาณาเขตไว้แต่งผิวให้เรียบทำรอยบากบนอาณาเขตโดยใช้มีดแซะเป็นร่อง จากนั้นจึงทาน้ำมันสบู่จนทั่ว แล้วค่อย ๆ ใช้ปูนปั้นแม่พิมพ์ทีละชั้น ๆ การแบ่งแม่พิมพ์จะใช้ความชำนาญของช่าง มิให้แม่พิมพ์ขบติดกับแง่มุมของชิ้นงาน ระหว่างใช้ปูนต้องฝังเหล็กตะขอไว้ในพิมพ์ชิ้นแต่ละชิ้น เพื่อใช้เกี่ยวดึงออกเวลาหล่องาน ค่อยปั้นปูนฝังเหล็กตะขอทีละชั้น ๆ จนทั่วชิ้นงานโดยต้องทาน้ำมันสบู่ทุกครั้ง จากนั้นจึงทำพิมพ์ครอบชิ้นทั้งหมดอีกครั้ง ใช้กาบมะพร้าวชุบปูนหุ้มชั้นบนสุด ดามด้วยเหล็ก รอจนแห้ง พลิกหงายพิมพ์ขึ้น แล้วทุบปูนกับขอบทิ้ง เริ่มทำขั้นตอนกรรมวิธีไปจนเสร็จอีกด้านเป็นอันเสร็จสิ้น

3.3 พิมพ์ยาง เป็นการทำพิมพ์เพื่อใช้หล่อได้มากกว่า 1 ชิ้น มักใช้กับงานที่มีรายละเอียดมาก ๆ สามารถเก็บรายละเอียดได้เล็กขนาดเส้นผมหรือลายนิ้วมือหรือต้องการหล่อเป็นจำนวนมาก ๆ เนื่องจากการสึกกร่อนมีน้อยมาก ยกเว้นการฉีกขาด และสามารถทนความร้อนได้ถึง 200 องศา-เซนเซียส สามารถกรอกขี้ผึ้งร้อน ๆ ได้โดยพิมพ์ไม่ละลายหรือขี้ผึ้งติดพิมพ์ มักใช้ในงานอุตสาหกรรมด้วย พิมพ์ยางมี 2 ประเภทคือ

3.3.1 ยางไทย ทำจากน้ำยางพาราดิบ แม่พิมพ์ที่ทำจากยางดิบจะมีการหดตัว บิดเบี้ยว เรียกพิมพ์ดุ้ง มักใช้กับงานที่หยาบเช่นงานหล่อซีเมนต์ หรืองานหัตถกรรมของเด็กนักเรียน ใช้ชิ้นงานจุ่มน้ำยางแล้วถลกออกเรียกพิมพ์ถลก

3.3.2 ยางจากต่างประเทศ หรือซิลิโคนรับเบอร์ เป็นยางคุณภาพสูง ผลิตจากเยอรมันหรือฝรั่งเศส มีราคาแพงมากกิโลกรัมละเกือบหนึ่งพันบาท นำเข้ามาใช้ในประเทศไทยไม่เกิน 40 ปี การหดตัวบิดเบี้ยวน้อยมาก ถ้าใช้ในสัดส่วนที่พอเหมาะกับตัวเร่งแข็ง (Hardener) จะไม่มีการหดตัว

และอายุการใช้งานจะทนมาก สามารถหล่อได้นับร้อยรูป ขั้นตอนการทำพิมพ์ยางทั้งยางไทยหรือยางจากต่างประเทศ ขั้นแรกจะเหมือนกับการทำพิมพ์ชิ้นคือกั้นพิมพ์ แต่แทนที่จะทำพิมพ์ชิ้น กลับใช้ยางเทราดลงไปหลายชั้น จนได้ความหนาแล้วจึงทำชิ้นและครอบพิมพ์ตามขั้นตอนจนเสร็จ

การทำพิมพ์แบบต่าง ๆ ช่างปั้นส่วนใหญ่จะมีความรู้เพราะสมัยเป็นนักศึกษาประติมากรรมจะฝึกทำพิมพ์เองด้วย ซึ่งเป็นเรื่องที่ดี เนื่องจากถ้าคอยพึ่งแต่ช่างทำพิมพ์ อาจได้รับชิ้นงานที่ไม่ดี ช่างปั้นควรจะแก้ปัญหาในการทำพิมพ์ได้ด้วย (บางครั้งพิมพ์ยากอาจเกิดปัญหาเกินกว่าช่างทำพิมพ์จะแก้ปัญหาได้) ผลงานที่ออกมาจึงจะมีคุณภาพสูง ละเอียด พิถีพิถันทุกขั้นตอน

4. การหล่อโลหะ

เมื่อได้ต้นแบบที่น่าพึงพอใจแล้ว ศิลปินอาจต้องการให้ผลงานคงทน มีคุณค่าในเนื้อวัสดุ มักจะทำการหล่อโลหะ ซึ่งมีหลายชนิดด้วยกัน เช่น บรอนซ์ ทองเหลือง อลูมิเนียม เหล็ก ตะกั่ว ดีบุก แต่ที่นิยมในเมืองไทยคือ บรอนซ์และทองเหลือง

4.1 บรอนซ์ มีการหล่อบรอนซ์ในประเทศไทยมาเป็นเวลาไม่น้อยกว่า 5000 ปี ยุคที่เป็นยุคทองของประติมากรรมสำริด (บรอนซ์) ของไทย คือ ยุคสุโขทัย หล่อได้บาง เรียบเนียน และยิ่งใหญ่มาก สำริดคือโลหะผสม มีทองแดงเกือบทั้งหมด นอกนั้นมีส่วนผสมของดีบุก สังกะสี ตะกั่ว

ในงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ทดลองทำการหล่อครบทุกแบบคือหล่อแบบดินไทย ดินฝรั่ง และเซรามิคเชลล์ ซึ่งมีรายละเอียดในแต่ละแบบดังนี้

4.1.1 การหล่อแบบดินไทย เป็นการหล่อแบบดั้งเดิมของไทยแต่โบราณ คือการหล่อพระพุทธรูปนั่นเอง แต่ใช้ประยุกต์มาหล่อผลงานประติมากรรมร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี ขั้นตอนคือเมื่อได้ทำพิมพ์ชิ้น หรือพิมพ์ยางซิลิโคนแล้วทำการหล่อแบบขี้ผึ้ง โดยใช้แปรงจุ่มขี้ผึ้งร้อน (ประมาณ 70 องศาเซนเซียส) ทาทั่วพิมพ์รอจนแห้ง ตีขี้ผึ้งเป็นแผ่นหนาประมาณ 4 ม.ม. บุภายในพิมพ์ให้ทั่ว ก่อนบุต้องทาขี้ผึ้งประสานคือขี้ผึ้งผสมน้ำมันยาง (เรียกเทือก) จากนั้นจึงประกบพิมพ์แล้วรัดพิมพ์ให้แน่นด้วยลวด หงายแม่พิมพ์ขึ้นแล้วกรอกดินใน คือ ปูนพลาสเตอร์ผสมทรายหยาบ ผสมอิฐบด 1 : 1 : ½ ส่วน รอให้แห้งแล้วจึงแกะพิมพ์ออก จะได้รูปขี้ผึ้ง ทำการลบตะเข็บ เก็บแต่งรายละเอียดจนแล้วเสร็จ จึงทำการต่อชนวน คือทางเดินของน้ำโลหะเหลว

จากนั้นจึงตอกทอยคือเหล็กหรือตะปู ตอกลงบนขี้ผึ้งเข้าไปในแกนกลาง ไม่ได้ตอกจนมิดมีหัวตะปูโผล่ยาวออก เมื่อยึดแกนในกับดินหุ้มกันขี้ผึ้ง ขณะขี้ผึ้งไหลออกหมดแกนจะลอยตัวอยู่ แล้วจึงเทโลหะลงไปแทนที่ แล้วจึงทาด้วยมูลวัวผสมกับน้ำดิน ทรายละเอียด เรียกดินนวลหลายครั้งจนมีความหนา ¼ เซนติเมตร มูลวัวหรือดินนวล มีคุณสมบัติเก็บรายละเอียดและความเนียนของผิวงานได้ดีมาก จากนั้นจึงเทดินอ่อนคือทรายละเอียดผสมกับดินนวลแช่น้ำจนเป็นโคลน 1: 3 (ดินนวล 1 ทราย 3) พอกจนทั่วชิ้นงาน หนา 1 เซนติเมตร แล้วเทดินแก่คือทรายผสมดิน ดิน 1 ส่วน ทราย 3 ส่วน หุ้มทับดินอ่อน ให้มีความหนามิดหัวตะปูทอง ปล่อยผึ่งลมไว้จนแห้งสนิท ประมาณ 1 อาทิตย์

การเทโลหะ นำชิ้นงานขึ้นตั้งบนฐานก่อด้วยอิฐสอด้วยดิน มักกลับส่วนฐานขึ้นบน จากนั้นจึงสำรอกขี้ผึ้งด้วยการสุมด้วยไฟอ่อน ๆ เพิ่มความร้อนขึ้นเรื่อย ๆ จนแม่พิมพ์สุก ไม่มีไอขี้ผึ้งเหลือตกค้างอยู่ การดูแม่พิมพ์ว่าสุกหรือยังต้องใช้ช่างหล่อที่มีความชำนาญ

การหลอมโลหะ ช่างจะทำการก่อเตาด้วยอิฐสอด้วยดินให้มีขนาดกว้างกว่าเบ้าหลอม เมื่อมีที่ว่างสำหรับใส่ถ่านประมาณ 1 ฝ่ามือ มีตอหม้อในเบ้าหลอม ใส่ถ่านจนเต็ม เร่งไฟด้วยสูบชักหรือมอเตอร์ เติมถ่านเข้าไปจนกว่าโลหะจะหลอมละลาย

การเทโลหะ เมื่อชิ้นงานสุกและโลหะหลอมละลายแล้ว จึงรื้อเตาทุบพิมพ์ออก ทำการยกเบ้าหลอมจากเตาด้วยคีมเหล็ก ยกเทลงในปากจอกจนเต็ม การเทแต่ละครั้งต้องเตรียมดินเผาสำหรับอุดรอยรั่ว ซึ่งอาจเกิดจะเบ่งตัวของโลหะจนพิมพ์ร้าวได้ แล้วรอจนพิมพ์เย็นสนิทประมาณ 1 วัน จึงทุบพิมพ์เหล็กรัดออก ตกแต่งผิวงาน อุดรูตะปู ตัดชนวนต่อไปจนเสร็จสมบูรณ์

4.1.2 การหล่อแบบดินฝรั่ง การทำพิมพ์แบบฝรั่งเหมาะสำหรับการหล่อทองเหลือง เนื่องจากทนความร้อนได้น้อยกว่าดินไทย (จุดหลอมเหลวทองเหลือง 800 องศาเซนเซียส, บรอนซ์ 1200 องศาเซนเซียส) แต่ขั้นตอนงานรวดเร็วกว่ามาก ขั้นตอนการหล่อเหมือนดินไทย เมื่อได้ต้นแบบขี้ผึ้งแล้วตอกทอย จากนั้นจึงผสมปูนพลาสเตอร์กับทรายหยาบน้ำ 1 : 1 : 1 คนให้เข้ากันกรอกใส่กาพ่นสี รีบพ่นก่อนปูนจะแข็ง พ่นจนมีความหนาประมาณ 1 เซนติเมตร (สมัยก่อนให้สาดปูนลงบนต้นแบบ) พอกด้วยพลาสเตอร์ทรายอีกครั้ง หนาประมาณ 2 เซนติเมตร พอแข็งแล้วรัดด้วยเหล็กเส้นแล้วพอกปูนพลาสเตอร์ทรายอีกครั้งจนมิดเหล็กรัดพิมพ์ จากนั้นจึงนำไปสุมพิมพ์ด้วยความร้อนวิธีเดียวกับดินไทย ขั้นตอนการหลอมโลหะ การเทเหมือนกันทุกประการ ตามโรงหล่อพระทั่วไปในปัจจุบันมักใช้วิธีนี้เนื่องจากลดต้นทุนและเวลาได้มาก

4.1.3 การหล่อแบบเซรามิคเชลล์ มีการนำเข้ามาในประเทศไทย ประมาณ 20 ปี โดยบริษัท ฟองเดออรี โอเซอัน ประเทศฝรั่งเศส เหมาะสำหรับการหล่อบรอนซ์ ให้ชิ้นงานที่มีความคมชัดแทบไม่ต้องแต่ง แต่เหมาะสำหรับงานชิ้นเล็ก ถ้าเป็นงานชิ้นใหญ่จะต้องตัดเป็นส่วน ๆ แล้วเชื่อมประกอบกันภายหลัง

ขั้นตอนงานขี้ผึ้งเหมือนการหล่อแบบไทย แต่จะกรอกดินในภายหลังการทำเซรามิคเชลล์แล้ว แล้วนำหุ่นที่ได้ต่อขนวนปากจอก รูสำรอกขี้ผึ้ง ขั้นตอนทั้งหมดจะต้องอยู่ในห้องปรับอากาศประมาณ 25 องศาเซนเซียส นำชิ้นงานจุ่มลงในถังน้ำยาเซรามิคเชลล์ (ถังต้องหมุนตลอดเวลากันน้ำยาตกตะกอน ยกชิ้นงานขึ้นโรยด้วยทรายละเอียด ผึ่งให้แห้ง 2 ชิ้น จากนั้นชิ้นที่ 3-8 คลุกด้วยทรายหยาบ น้ำยาชุบพิมพ์คือ Silifox 300AK Colloial Silica จากนั้นจึงนำแม่พิมพ์เข้าเตาอบ อุณหภูมิ 100 องศาเซนเซียส ใช้เวลา 2 ชั่วโมง จนพิมพ์สุก การหลอมโลหะใช้เตาไฟฟ้าในการหลอมในอุณหภูมิ 1200-1300 องศาเซนเซียส เทในขณะที่แม่พิมพ์เซรามิคเชลล์กำลังร้อนจะได้ผลงานที่สมบูรณ์มาก เปอร์เซนต์ของงานเสียแทบจะไม่ปรากฏ รอจนเย็นทุบพิมพ์ขัดแต่งตามวิธีการต่อไป การทำพิมพ์อีกวิธีหนึ่งคือแม่พิมพ์ดิบเป็นของบริษัท ฟองเดอร์รี โอเซอัน เช่นกัน ขั้นตอนจะเหมือนการทำพิมพ์ชิ้น แต่แทนที่จะปั้นชิ้นด้วยปูนกลับปั้นด้วยทรายละเอียดผสมน้ำยา Caolichtner 304 (A) C14T (เรซิ่น) กับ Hardener พิมพ์ดิบจะเหมาะสำหรับงานขนาดใหญ่ที่มีรายละเอียดไม่มาก ไม่มีการนำพิมพ์ไปเผาอบ

สามารถเทโลหะได้เลย จึงเรียกพิมพ์ดิบ ชิ้นงานที่ได้จะมีด้านเดียว ต้องนำมาเชื่อมต่อเป็นส่วน ๆ จนเป็นชิ้นงานที่สำเร็จ

การหล่อที่มีคุณภาพดีที่สุดคือการหล่อแบบดินไทยโบราณ แต่ปัจจุบันหาช่างหล่อทำแทบไม่ได้เสียแล้ว ส่วนใหญ่ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะหล่อแบบดินฝรั่ง แต่ได้เพิ่มปริมาณของทองแดงเข้าไปอีกเล็กน้อย และมีการขัดแต่งผิวงานอย่างประณีต ผิวงานจึงมีคุณภาพเท่ากับการหล่อโลหะแบบดั้งเดิมของไทย (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2547)

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ ได้กล่าวถึงการหล่อโลหะสัมฤทธิ์ (Bronze) ในงานประติมากรรมสากล ว่า

บรอนซ์ (Bronze) หรือสัมฤทธิ์ เป็นวัสดุที่ได้นำมาใช้มากในสมัยกรีกรุ่งเรือง และได้นิยมต่อมาในสมัยต่าง ๆ บรอนซ์เป็นวัสดุเก่าแก่เหมือนกัน เกิดขึ้นได้จากการใช้ทองแดงผสมกับดีบุก มีคุณค่าในการใช้หล่อทำประติมากรรม เพราะสะดวกในการหล่อ และมีพื้นผิวที่งดงามมีความทนทานต่อดินฟ้าอากาศ นิยมใช้ในสมัยกรีก โรมันสมัยกลาง สมัยฟื้นฟู และแม้แต่ในสมัยปัจจุบันนี้ การใช้บรอนซ์ได้เฟื่องฟูมากในสมัยกรีกรุ่งเรือง จะเห็นได้จากประติมากรรม Discobolus ซึ่งมีความงามเป็นเลิศเหนือความงามของประติมากรรมในสมัยอื่น ๆ ไมรอนผู้เป็นประติมากรได้บรรจงสร้างด้วยฝีมืออันวิจิตรและพิสดาร เป็นความงามตามอุดมคติ กรีกสามารถสร้างประติมากรรมงดงามได้เช่นนั้น แสดงให้เห็นถึงความก้าวหน้าในทางเทคนิคของการใช้บรอนซ์อย่างสูง ศิลปินได้มีความดลดาลใจจากรูปร่างที่งดงามของมนุษย์ แล้วมีความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์ ดังจะเห็นได้ว่า เป็นประติมากรรมที่มีทิศทางในการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ แตกต่างกับประติมากรรมอื่น ๆ ในสมัยเดียวกัน บรอนซ์ที่นำมาใช้สามารถทำรูปลักษณะต่าง ๆ ได้โดยไม่เป็นผลเสียต่อรูปทรง และลักษณะของโครงสร้าง และการทรงตัว เป็นที่น่าสนใจว่าโรมันในสมัยหลังได้แกะสลัก Discobolus ด้วยหินอ่อนมีฝีมือประณีตโดยลอกเลียนแบบมากจากกรีก แต่ไม่สามารถทำได้งดงามเท่ากับรูปเดิม ทั้งนี้เป็นเพราะว่าประติมากรรมบรอนซ์นั้นศิลปินจะปั้นด้วยดินก่อนจนพอใจ แล้วจึงนำมาทำเป็นแบบหล่อ จึงสามารถที่จะปั้นให้มีความงามอ่อนช้อยอย่างไรก็ได้ เพราะดินนั้นเป็นวัสดุนุ่มเหนียว สามารถปั้นและต่อเติมให้งดงามได้โดยง่าย ผิดกับการแกะสลักหินอย่างยิ่ง เพราะการสลักหินมีขอบเขตของการปฏิบัติงานแคบกว่ามาก (วิรัตน์ พิชญ-ไพบูลย์. 2528: 130)

ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์ ได้กล่าวถึงการหล่อโลหะสัมฤทธิ์ (Bronze) ในงานประติมากรรมไทย ว่า

การหล่อโลหะได้มีขึ้นพร้อม ๆ กับมนุษย์ได้รู้จักการนำโลหะบรอนซ์มาใช้โดยประมาณ 3,000 ปีก่อนคริสต์ศักราชในเมโสโปเตเมีย แล้วได้ส่งมาถึงเอเชียกลาง อินเดีย จีน ในราว 2,000 ปีก่อนคริสต์ศักราช และได้ส่งต่อไปสู่ยุโรปราว 1,500 – 1,400 ปี ก่อนคริสต์ศักราช โดยอยู่ในรูปทรงของอาวุธ เครื่องประดับ ภาชนะต่าง ๆ และเครื่องตกแต่ง

ในประเทศไทยได้ค้นพบว่ามีการนำโลหะบรอนซ์ขึ้นมาใช้หล่อเป็นพระพุทธรูปในสมัยเชียงแสนราว พ.ศ. 1600 และได้พบบรอนซ์ที่เป็นเครื่องประดับในสมัยบ้านเชียง พื้นที่ประเทศไทยและข้างเคียง

ในปัจจุบันเป็นภูมิภาคที่มีสินแร่ต่าง ๆ มากมาย เช่น ดีบุก ตะกั่ว สังกะสี เงิน ทองแดง และทองคำ กระจายอยู่ทั่วทุกภาค ดังนั้นจึงไม่แปลกที่ในประวัติศาสตร์ได้มีการนำโลหะบรอนซ์ขึ้นมาใช้มานานกว่า 1,000 ปี

พระพุทธชินราช ซึ่งประดิษฐานอยู่ที่วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลกนั้น ถือว่าเป็นพระพุทธรูปที่หล่อด้วยโลหะบรอนซ์ที่ใหญ่ที่สุด นั่นแสดงให้เห็นได้ว่าเทคนิคการหล่อโลหะมีวิวัฒนาการที่สูงมาตั้งแต่ในอดีตกาล

ชนชาติไทยเป็นชนชาติที่มีฝีมือในการหัตถกรรมต่าง ๆ และได้มีการพัฒนาสั่งสมกันมาอย่างต่อเนื่องทุกสกุลช่างเทคนิค เช่น งานแกะสลักไม้ งานแกะสลักหิน งานปั้นปูน งานหล่อโลหะ งานสลักดุน และอีกมากมายที่มีให้เราได้เห็นประจักษ์ตามพิพิธภัณฑ์และตามหมู่บ้านต่าง ๆ ที่มีให้เห็นในปัจจุบัน

การหล่อพระพุทธรูปของไทยตั้งแต่อดีตจะหล่อ 1 ชิ้น โดยไม่มีการตัดต่อเหมือนการหล่อในปัจจุบัน และขบวนการหล่อแบบไล่ขี้ผึ้งหรือสำรอกขี้ผึ้งในภาษาอังกฤษเรียกว่า Lost Wax ซึ่งถือว่าเป็นวิธีการหล่อที่มีความยุ่งยากและมีขั้นตอนซับซ้อน อีกทั้งโลหะที่ใช้ก็เป็นโลหะบรอนซ์ที่มีส่วนผสมโลหะหลายตัว จึงจะต้องมีความรู้พื้นฐานทางคุณสมบัติของโลหะ เพื่อให้ได้ส่วนผสมที่ถูกต้องไม่ทำให้พระพุทธรูปเสียหาย

การหล่อบรอนซ์ได้มีการสืบต่อตามยุคสมัยต่าง ๆ จนถึงปัจจุบัน ได้เกิดการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาตามสภาพแวดล้อมที่มีการเปลี่ยนแปลง ไม่ว่าจะเป็นสังคม ความเชื่อ ศิลปะและวัฒนธรรมใหม่ ๆ ที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลง การหล่อพระพุทธรูปในยุคปัจจุบันก็มีให้เห็นกันมากมาย รวมทั้งผลงานศิลปะประติมากรรม ศิลปะตกแต่ง และเครื่องมืออุปกรณ์ต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน

ขบวนการการหล่อโลหะบรอนซ์ มีให้เห็น 2 แบบด้วยกัน คือ

1. การหล่อโลหะแบบพิมพ์ทราย (Sand Casting)

ด้วยลักษณะชิ้นงานที่ไม่ต้องการความละเอียดหรือไม่ต้องการเก็บรายละเอียดของผิวงาน (Texture) และชิ้นงานอาจจะต้องนำไปขึ้นรูปอีกครั้ง ด้วยการขัดแต่งผิวหรือการกลึงขึ้นรูป เช่น งานพระพุทธรูป งานอุปกรณ์เครื่องจักร งานรูปทรงเรียบง่าย หรืองานที่มีขนาดใหญ่ (large scale) มากกว่า 3 เมตร ขึ้นไป ขบวนการหรือวิธีการหล่อแบบพิมพ์ทรายจะมีขั้นตอนที่ไม่ซับซ้อนมากนัก ซึ่งต่างจากการหล่อแบบไล่ขี้ผึ้ง (Lost Wax) การหล่อทุกวิธีการก็จะต้องเริ่มต้นด้วยรูปแบบ (Original Model) จะเป็นวัสดุอะไรก็ได้ เช่น ไม้ ปลาสเตอร์ พลาสติก ไฟเบอร์กลาส ฯลฯ ข้อสำคัญจะต้องเป็นรูปทรงที่ง่ายไม่ซับซ้อน ซึ่งจะส่งผลถึงการทำพิมพ์หล่อ (Sand Mold) ที่ควรจะทำได้ง่าย และควรจะหลีกเลี่ยงรูปทรงที่ทำให้ทำพิมพ์ได้ยาก ซึ่งอาจจะส่งผลให้ชิ้นงานมีจุดเสีย เช่น น้ำโลหะวิ่งไปไม่ทั่วถึงเป็นต้น

วิธีการหล่อพิมพ์ทรายก็จะมีหลายวิธีการ เช่น การหล่อพิมพ์ดิบ การหล่อแบบใช้ทรายผสมกับตัวประสานชนิดเรซิ่น และวิธี Co2 ทำแบบ (Sand Mold) ทั้ง 3 ชนิดวิธีจะมีความละเอียดและยากง่ายต่างกัน การจะเลือกนำไปใช้นั้นขึ้นอยู่กับความเหมะสมของชิ้นงานและเงินลงทุน

2. การหล่อแบบสำรอกขี้ผึ้ง (Lost Wax)

เป็นชนิดของการหล่อที่ใช้หล่องานด้านศิลปะ เพราะด้วยคุณสมบัติที่สามารถหล่อชิ้นงานที่มีความซับซ้อนได้ดี โดยมิจำเป็นที่จะต้องตัดทอนชิ้นงานมากนัก เพราะฉะนั้นจะมีขั้นตอนที่มากขึ้นและทุกขั้นตอนจะต้องให้ความสำคัญและจะต้องมีความสัมพันธ์กันทุกขั้นตอน โดยพอจะสรุปขั้นตอนต่าง ๆ ได้ดังต่อไปนี้

2.1 การเป็นเนื้อขี้ผึ้ง Wax Pattern ซึ่งจะได้จากการหล่อของพิมพ์ยาง (Flexible Mole) หรือพิมพ์ปลาสเตอร์ (Plaster Mold) ซึ่งจะถอดพิมพ์จากชิ้นงานต้นแบบ (Original Model) หลังจากที่ได้ชิ้นงานที่เป็นขี้ผึ้งแล้ว ในขั้นตอนนี้จะต้องกำหนดและทำทางเดินของรูปช่องทางเท (Pouring Gate) และช่องทางระบายอากาศ โดยคำนึงถึงทางเดินของน้ำโลหะและทางระบายของอากาศอย่างเป็นระบบ มิเช่นนั้นจะทำให้ชิ้นงานมีความไม่สมบูรณ์

2.2 การทำแกนใน หรือที่ช่างหล่อเรียกว่า การเข้าดินในแกนใน (Core) หรือดินใน จะทำจากปลาสเตอร์ผสมกับทราย ดินทนไฟหรืออิฐทนไฟก็ได้ เมื่อผสมได้ที่แล้วเทลงในชิ้นงานต้นแบบที่เป็นขี้ผึ้ง ซึ่งอาจจะยังอยู่ในพิมพ์ก็ได้ถ้าเป็นงานที่มีขนาดใหญ่ หรือนอกพิมพ์ก็ได้ถ้าเป็นชิ้นงานเล็ก การมีแกนในแล้วจะต้องมีการตอกตะปูยึดแกนในตามตำแหน่งต่าง ๆ ให้ทั่วรูป โดยตอกทะลุขี้ผึ้งที่เป็นชิ้นงาน เพื่อมิให้แกนในล้า สำหรับชิ้นงานที่ใหญ่มาก จะใช้เหล็กเสริมภายในของแกนอีกทีหนึ่งเพื่อแกนในไม่แตกหนีออกจากกัน และเช่นเดียวกันหลังจากได้ชิ้นงานที่เป็นขี้ผึ้งแล้วจะต้องทำทางเดินของน้ำโลหะและทำทางระบายอากาศก่อนที่จะทำการหุ้มชั้นนอก และแน่นอนที่สุดจะต้องคำนึงถึงความแข็งแรงของพิมพ์ทั้งหมดด้วยการรัดเหล็กด้วยเหล็กเส้น รัดให้ทั่วชิ้นงานแล้วหุ้มทับอีกครั้งหนึ่งเพื่อมิให้โลหะที่รัดไว้โดนความร้อนจากเปลวไฟหรือได้รับความร้อนจนเหล็กอ่อนนิ่ม

2.3 การหุ้มดินนอก หรือ Invesment หลังจากที่ได้มีแกนในของชิ้นงานที่เป็นเนื้อขี้ผึ้งและมีทางเดินน้ำโลหะและทางระบายอากาศแล้ว ก็จะเป็นขั้นตอนการหุ้มดินนอก ซึ่งวัสดุอาจเป็นวัสดุเดียวกันกับแกนในเพื่อการยึดเกาะเป็นเนื้อเดียวกัน คุณภาพของวัสดุที่จะนำมาใช้ทำการหุ้มชั้นนอกจะต้องมีคุณสมบัติเพียงพอกับแรงอัด (Pressure) ของน้ำโลหะได้ดีพอ ดินทรายโดยทั่วไปที่มีอุตสาหกรรมเพื่อลดต้นทุน โดยการนำส่วนผสมของวัสดุต่าง ๆ เช่น เซรามิค ปลาสเตอร์ และวัสดุที่มีความทนทานต่อความร้อนไฟสูง เพื่อเป็นส่วนผสม ซึ่งในคุณสมบัติทนไฟความร้อนสูงจะเป็นตัวทำให้ผิวชิ้นงานมีความสมบูรณ์ โดยเฉพาะชิ้นงานที่ต้องการทิ้งรอยพื้นผิว (Texture)

2.4 การอบเผา (Balxing) เมื่อได้พิมพ์หุ้มขี้ผึ้ง (Investment) หมายถึงการหุ้มด้วยปูนผสมทรายที่สมบูรณ์แล้วก็เข้าสู่ขั้นตอนการอบเผา ซึ่งก็ถือว่าเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญและยุ่งยากไม่น้อยไปกว่าการหลอมโลหะ ความแข็งแรงของชิ้นงานหลังออกจากเตาเผาหรือความแกร่งของพิมพ์ ปัญหาที่จะเกิดจากความร้อนที่ทำให้ขี้ผึ้งออกมาอย่างสมบูรณ์ โดยมีปัจจัยหลายอย่างที่ทำให้เกิดอุปสรรคหรือปัญหา เช่น ลักษณะรูปทรงชิ้นงาน ความหนาของพิมพ์ที่หุ้ม ตลอดจนส่วนผสมของปูนปลาสเตอร์และทรายอีกทั้งลักษณะของเตาเผา (Kiln) ที่สามารถเก็บความร้อนได้ดี และชนิดของความร้อน เช่น ฟืน ถ่าน แก๊ส และน้ำมัน ซึ่งมีความแตกต่างในคุณสมบัติเฉพาะตัว ในขั้นตอนการเผาพิมพ์เพื่อละลายขี้ผึ้ง (Lost Wax) และเผาอบพิมพ์ให้ความชื้นที่มีในพิมพ์ออกให้หมด ซึ่งถือว่ามีความสำคัญมากใน

การเผาอบ ไม่เช่นนั้นจะก่อให้เกิดความชื้นขึ้น ขั้นตอนการเทน้ำโลหะเข้าไปในพิมพ์ คือจะเกิดการเดือดและระเบิดของน้ำโลหะเมื่อเจอกับความชื้นที่มีในพิมพ์ การเผาอบจะใช้อุณหภูมิที่ประมาณ 500 – 650 องศาเซลเซียส และที่สำคัญจะต้องควบคุมอุณหภูมิให้มีความสม่ำเสมอทั้งตอนเพิ่มและลดอุณหภูมิ มิเช่นนั้นจะเกิดการแตกร้าวทำให้น้ำโลหะไหลแทรกผ่านรอยร้าวนั้น ทำให้ชิ้นงานไม่สมบูรณ์ และช่วงระยะในการอบเผาขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่างเช่นกัน เช่นลักษณะของรูปทรง ความหนาที่หุ้ม การให้ความร้อนมีความสม่ำเสมอหรือไม่ และที่สำคัญคือชนิดของเตาเผา และด้วยระยะเวลาที่ไม่แน่นอนตามปัจจัยต่าง ๆ ที่กล่าวมา แต่ก็พอจะประมาณได้ เช่น ลักษณะพิมพ์ชิ้นงานที่มีขนาดเล็กและไม่มีแกนในที่มีขนาดใหญ่หรือตัน ก็จะใช้เวลาในการเผาอบประมาณ 5-8 ชั่วโมง แต่ถ้าเป็นชิ้นงานที่มีขนาดใหญ่เท่าคนจริงก็จะใช้ระยะเวลาประมาณ 20-24 ชั่วโมง

2.5 การเทโลหะ (Pouring the Metal) เมื่อหลอมโลหะจนได้อุณหภูมิที่เป็นจุดเทแล้วให้ทำการเทได้ โดยจะต้องคำนึงถึงระยะเวลาที่ทำการเท มิเช่นนั้นโลหะจะแข็งตัวก่อนที่จะหมดน้ำโลหะในเบ้าหลอมในด้านความเร็วในการเทจะต้องเทช้า ๆ เพื่อมิให้เกิดจุดเสีย เช่นรอยร้าว แต่ถ้าเทช้าเกินไปจะเสียความสามารถในการไหล มีแก๊สติดเข้าไปกับน้ำโลหะ เกิดปฏิกิริยากับอ็อกซิเจนในอากาศและทำให้ผิวชิ้นงานไม่เรียบ จะต้องกำหนดความเร็วให้เหมาะสมโดยคำนึงถึงชนิดโลหะเป็นหลักสำคัญ

โลหะสัมฤทธิ์ (Bronze)

Bronze หรือโลหะสัมฤทธิ์เป็นโลหะผสมที่มีทองแดงเป็นโลหะพื้นฐานหลัก โดยมีดีบุกเป็นส่วนผสมในอัตราส่วนทองแดง 90% ขึ้นไป และดีบุก 10% หรือน้อยกว่านั้น (ทองเหลืองมีส่วนผสมระหว่างทองแดงและสังกะสี) คุณสมบัติของทองแดงจะได้ความละเอียดนุ่มนวล (Very soft) กลมกลืน แต่จะไม่ไหลเทได้ดี (not flow) เพื่อหลอมละลาย ส่วนดีบุกเป็นตัวทำหน้าที่เหมือนน้ำประสานหรือ Fluxes และมีคุณสมบัติเพิ่มความแข็งแก่ชิ้นงาน เมื่อเจอในสัดส่วนมากจะให้สีเป็นสีทองดูเหมือนไม่ใช่สัมฤทธิ์ แต่จะออกสีแดงอ่อนเหมือนทองเหลือง โลหะทั้ง 2 ชนิดมีส่วนประกอบที่สามารถทนการกัดกร่อนได้สูง แต่พื้นผิวของสัมฤทธิ์สามารถ attach กับเคมีได้มากมาย โดยเฉพาะสภาพอากาศธรรมชาติโดยทั่วไป จะเกิดสีเขียว สีฟ้า และสีน้ำตาล ซึ่งมันเป็นเสน่ห์ที่น่าพอใจ ในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมาทองแดงและดีบุกเป็นโลหะที่น่าพึงพอใจมากที่สุดเมื่อดูตามประวัติศาสตร์ นับเป็นวัสดุที่ดีเลิศในการนำมาสร้างเป็นผลงานศิลปะประติมากรรม

ในปัจจุบันนี้โลหะสัมฤทธิ์ (Bronze) ก็ยังเป็นที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายทั่วโลก ในการนำมาใช้หล่องานประติมากรรม ซึ่งมีความง่ายดายในขั้นตอนต่าง ๆ ของการนำมาใช้ ในการค้นหาคุณสมบัติที่มากมายของสัมฤทธิ์ในอุตสาหกรรม ขบวนการผลิตที่มีอยู่มากมายหลายชนิด ผลิตภัณฑ์ที่มีทองแดงเป็นโลหะหลักและมีโลหะอื่นเป็นส่วนผสม (based metal alloys) อย่างไรก็ตามโลหะสัมฤทธิ์บริสุทธิ์ที่ใช้กันอยู่ทุกวันนี้ มักเป็นโลหะที่ลดแก๊สในน้ำโลหะ ซึ่งเป็นสาเหตุที่ทำให้รูพรุนในชิ้นงานโลหะ ในการค้นหาความหลากหลายในส่วนผสมใหม่ ๆ ในอุตสาหกรรมการผลิตอย่างแพร่หลายของโลหะทองแดงผสม ผลงานประติมากรรมที่หล่อด้วยโลหะที่มีส่วนผสมตะกั่ว และสังกะสีในสัมฤทธิ์ สังกะสีเป็น

ส่วนลดแก๊สและมีตะกั่วเป็นสารผสมปรุงแต่งและเป็นโลหะที่ช่วยลดหรือเป็นน้ำประสานเพื่อให้การไหลของน้ำโลหะได้ดี และช่วยลดอุณหภูมิจุดหลอมของโลหะให้ต่ำลง

ในคุณสมบัติของโลหะแต่ละอย่าง ชนิดที่ผสมเจือคือ ทองแดง สังกะสี ดีบุก และตะกั่ว จะมีความพิเศษเฉพาะตัวในทางวิทยาศาสตร์อย่างซับซ้อน แต่ทั้งนี้ความสำคัญพิเศษของแต่ละชนิดในสัดส่วนข้างต้นจัดได้ว่ามีความเหมาะสมที่จะนำมาเป็นเนื้อชิ้นงานทางด้านประติมากรรมเป็นอย่างดี

1. ทองแดง (Copper) มีความสวยงามและทนทานการกัดกร่อนได้ดีเป็นเลิศ ราคาไม่ถูกเมื่อเปรียบเทียบกับโลหะชนิดอื่น แต่ก็ไม่แพงที่สุดในจำพวกโลหะด้วยกัน ทองแดงเป็นโลหะพื้นฐานของโลหะผสมที่มีอยู่โดยทั่วไป เช่น Bronze ต่าง ๆ ทองเหลือง และอื่น ๆ

2. ดีบุก (Tin) มีคุณสมบัติต้านทานการกัดกร่อนได้ดี มีความแข็งและเป็นตัวประสานของทองแดงได้อย่างดี ดีบุกจะมีราคาแพงที่สุดของชนิดโลหะที่เจอด้วยกัน

3. สังกะสี (Zinc) มีคุณสมบัติพิเศษในการลดแก๊สที่มีอยู่ในน้ำโลหะเมื่อขณะหลอมเหลวและทำให้การลื่นไหลดีขึ้นเมื่อทำการเทหล่อ ไม่เหมาะสมที่จะนำไปใช้เป็นเครื่องจักร ความต้านทานกัดกร่อนมีต่ำกว่าทองแดง ดีบุกและตะกั่ว ควรจะผสมในสัดส่วน 5% ของโลหะทั้งหมด แต่ถ้ามากกว่าจะให้ผลค่าของโลหะสัมฤทธิ์ต่ำ ซึ่งจะเรียกว่าทองเหลืองแดง (Red Brass) (ทองเหลืองมีส่วนผสมของสังกะสี 40% โดยประมาณ) ราคาสังกะสีจะต่ำ

4. ตะกั่ว (Lead) เป็นชนิดส่วนผสมที่ทำให้การไหลของน้ำโลหะได้ดีเวลาหล่อ มีความต้านทานการกัดกร่อนได้ดี เป็นตัวช่วยให้โลหะมีความหนาแน่น หรือโลหะมีความมันวาวละเอียด ราคาถูกพอประมาณ

5. ฟอสฟอรัส (Phosphorus) มีคุณสมบัติแข็งและเป็นน้ำประสานที่ดีในการไหลเมื่อผสมโลหะสัมฤทธิ์

6. อลูมิเนียม (Aluminium) มีส่วนผสมกับทองแดงประมาณ 7% เรียกว่าอลูมิเนียมบรอนซ์ (Aluminium Bronze) มีงานประติมากรรมไม่น้อยที่หล่อด้วยอลูมิเนียม ลักษณะมีสีเหมือนทองเหลือง แต่จะมีความสกปรกด้วย สาเหตุที่อลูมิเนียมง่ายต่อการเกิดปฏิกิริยากับอ็อกซิเจน (Oxidation)

การทำสีชิ้นงาน (Colouring)

ขั้นตอนสุดท้ายของงานประติมากรรมหล่อโลหะ หลังจากผ่านการหล่อแต่งโลหะ ขัดผิว เชื่อมประกอบแล้ว ถึงขั้นตอนการทำสีผิวชิ้นงานเพื่อความสวยงาม และในขณะเดียวกันก็เป็นการรักษาป้องกันมิให้ผิวโลหะเกิดสนิมโดยธรรมชาติตามช่วงระยะเวลา

โดยธรรมชาติสีของโลหะจะเกิดขึ้นและเปลี่ยนแปลงไปตามพื้นฐานส่วนประกอบและสภาพแวดล้อมเป็นองค์ประกอบ และด้วยเหตุผลทางสุนทรีย์ของประติมากรเองที่ต้องการสีต่าง ๆ เกิดบนผิวชิ้นงาน โดยสามารถเลือกสีได้ตามต้องการ ด้วยเทคนิคที่หลากหลายในอุณหภูมิความร้อนและเคมี

การทำความเข้าใจ หรือรู้จักคุณสมบัติของเคมีพอสมควรเพื่อจะได้นำมาใช้ได้อย่างถูกต้อง และมิทำให้เกิดอันตรายแก่ผู้ใช้และสิ่งแวดล้อมที่จะเกิดตามมา

ดังที่ทราบกันแล้วว่าโลหะ ทองเหลือง สัมฤทธิ์ หรือบรอนซ์ (Bronze) มีส่วนผสมที่แตกต่างกัน ซึ่งจะมีความสำคัญความยากง่ายต่อขั้นตอนการทำสีหรือลักษณะของสีที่ได้มีความแตกต่างกัน ดังพอจะกล่าวคือ ประเภททองเหลืองจะมีส่วนผสมของสังกะสีกับทองแดงในสัดส่วนที่แตกต่างกันตามความคิดของการใช้งานหรืออื่น ๆ ซึ่งมีเปอร์เซ็นต์ทองแดง 44-60+สังกะสี 30-56 เปอร์เซ็นต์ ซึ่งมีผลต่อการทำสีบนผิวชิ้นงานนั้น ๆ และส่วนผสมของสัมฤทธิ์หรือบรอนซ์ คือ ทองแดง 82-95 เปอร์เซ็นต์ และโลหะอื่น ๆ 18-5 เปอร์เซ็นต์ ซึ่งเป็นโลหะที่มีเนื้อผิวสวยงามอีกทั้งทนทานการกัดกร่อนได้สูงมาก จึงนิยมนำมาหล่อในงานศิลปะประติมากรรมเป็นอย่างสูงและโลหะอื่น ๆ ที่มีส่วนผสมในงานหล่อในสัดส่วนเล็กน้อยก็เช่น อลูมิเนียม เงิน ดีบุกและทองคำ ผสมลงในเบ้าหลอมโลหะ (Thecrucible) ก่อนที่จะทำการเทหล่อ

ดังได้กล่าวในข้างต้นแล้วว่าอุณหภูมิมีส่วนทำให้เกิดสีในความร้อนที่สูง และการเกิดสีโดยเคมีโดยมีขั้นตอนเป็นไปตามธรรมชาติ และการเร่งให้เกิดสีโดยใช้ความร้อนช่วย นอกจากนี้ยังมีการชุบด้วยไฟฟ้า (Electroplating) ในงานบรอนซ์ เหล็กกล้า และอลูมิเนียม และอีกวิธีหนึ่งที่เรียกว่า อะโนไดซ์ (Anodizing) ในวัสดุอลูมิเนียม แล้วหลังจากผ่านการอะโนไดซ์แล้วสามารถนำไปย้อมสีต่าง ๆ ได้ จากวิธีการเหล่านี้ถือเป็นการเคลือบป้องกันหรือการทำสีแบบถาวรในขั้นตอนสุดท้ายของการหล่อโลหะ

โดยทั่วไปสีที่นิยมใช้ในงานประติมากรรมโลหะทองเหลืองและบรอนซ์ก็จะได้แก่ สีดำ สีน้ำตาล สีเขียว สีฟ้า และสีเทา (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2546: 70–76)

3. เอกสารเกี่ยวกับบริบทศิลปะกับสังคม

3.1 รูปแบบประติมากรรมสากล

ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 ถึง พ.ศ. 2546 (ค.ศ. 1955 - ค.ศ. 2003) ดังนั้น ผู้วิจัยจึงศึกษารูปแบบประติมากรรมสากล ในช่วงเวลาร่วมสมัยดังกล่าว เพื่อผู้วิจัยได้นำหลักการและปรากฏการณ์อันสำคัญของศิลปะสากล ไปประกอบการศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ดังนี้

ประติมากรรมศิลปะนามธรรม (Abstract)

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 สภาพเหตุการณ์ทั่วไปของยุโรป ที่เคยเป็นผู้มีอำนาจสูงสุดทั้งอำนาจการเมือง เศรษฐกิจ สังคมและศิลปวัฒนธรรม ซึ่งจะสามารถที่จะเข้าไปควบคุม ปกครองชาติต่าง ๆ ได้แทบทั้งโลก แต่หลังจากชาวยุโรปค้นพบวิทยาการอันก้าวหน้า ต่อมาได้เกิดความขัดแย้งและไปสู่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี ค.ศ. 1914-1918 ก่อความสะเทือนไปทั่วโลก รวมทั้งระบบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ที่เป็นประโยชน์เฉพาะกลุ่มคนบางกลุ่มเริ่มเสื่อมลง ระบอบประชาธิปไตยจึงเข้ามาแทนที่ อีกทั้งความเจริญก้าวหน้าของประเทศญี่ปุ่น และสหรัฐอเมริกาได้แก่ เศรษฐกิจ การเมือง สังคม และศิลปวัฒนธรรมเจริญเติบโตแซงหน้าประเทศในแถบยุโรป ศิลปกรรมสหรัฐอเมริกาจึงก้าวเข้ามาแทนที่ยุโรปด้วย และพัฒนาไปสู่ศิลปะไร้ความเหมือนจริงของวัตถุ หรือศิลปะ

นามธรรม ที่มีรูปแบบเป็นปฏิปักษ์ต่อศิลปะหลักวิชา (Academic Art) และศิลปะสัจนิยม (Realistic Art) เป็นศิลปะที่แยกความรู้สึกหรืออารมณ์ออกจากรูปทรงที่เป็นจริงตามธรรมชาติ แต่แสดงความงามทางสุนทรียภาพให้ปรากฏได้โดยการรับรู้และความซาบซึ้งเป็นไปตามอัตภาพของแต่ละคน โดยไม่จำเป็นต้องคิดเห็นเป็นอย่างเดียวกับความตั้งใจของศิลปินผู้สร้างงาน ศิลปะนามธรรมสร้างสรรค์ขึ้นจากสมมติฐานที่ว่า สิ่งต่าง ๆ มีความงามอยู่ในตัวของมันเองแล้ว ศิลปะนามธรรมได้เป็นศิลปะแม่บทและพัฒนาไปเป็นศิลปะแบบอื่น ๆ เช่น ลัทธิเค้าโครง (Constructivism) อนุตรนิยม (Suprematism) ประติมากรรมศิลปะนามธรรมก็ได้พัฒนาควบคู่มาด้วย (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 257)

แนวความคิดในการแสดงออกของศิลปินนามธรรมก็เช่นเดียวกับศิลปินศิลปินสมัยใหม่อื่น ๆ ที่ต้องการแสวงหา นั่นคือ การแสดงความรู้สึกภายในใจออกมา โดยหาแนวทางใหม่ที่ไม่ย่ำอยู่กับอดีตที่ผ่านมา จิตรกรที่สร้างสรรค์จิตรกรรมนามธรรมคนแรกคือ คันดินสกี้ (Wassily Kandinsky. 1866 – 1944) เป็นจิตรกรชาวรัสเซีย คันดินสกี้กล่าวว่า “นามธรรมเป็นสิ่งจำเป็นภายใน (Inner necessity) เกี่ยวข้องกับวิญญาณ จิตใจ (Spiritual) ผู้สร้างต้องตระหนักถึงสิ่งที่อยู่เหนือความจริง เพื่อที่จะอธิบายความจริง” คันดินสกี้มิได้พบการวาดภาพแบบนามธรรมในทันทีทันใด หากเขาได้ศึกษาหลักการแนวความคิดของศิลปินกลุ่มอื่น ๆ มาอย่างหนัก และในที่สุดเขาก็ได้พบว่าสิ่งที่อยู่ภายในจะเป็นสิ่งที่กำหนดงานศิลปกรรม

ภายหลังจากแนวคิดของคันดินสกี้เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง ก็ได้มีประติมากรรับแนวคิดใหม่นี้มาสร้างเป็นผลงานทางประติมากรรมขึ้น (อำนาจ ประทุมทาน. 2546: 20) งานประติมากรรมแบบศิลปะนามธรรม ได้แก่

ลูซิโอ ฟอนตานา (Lucio Fontana. 1899 – 1968) ประติมากรและจิตรกรชาวอิตาเลียน และแมกซ์ บิล (Max Bill. 1908 -) ประติมากร สถาปนิก จิตรกร และนักเขียนชาวสวิส ผู้มีผลงานซึ่งนับเป็นประติมากรรมนามธรรมบริสุทธิ์

นอกจากนี้งานประติมากรรมบางผลงานของ บรานคูสิ (Constantin Brancusi. 1876 – 1957), เฮนรี่ มัวร์ (Henry Moore. 1898 -) และงานส่วนใหญ่ของบาร์บาร่า เฮพเวิร์ธ (Barbara Hepworth. 1903 – 1975) ก็นับเนื่องเป็นประติมากรรมนามธรรมด้วย (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 257)

เฮนรี่ มัวร์ (Henry Moore. 1898 -) ประติมากรชาวอังกฤษ นับว่าเขาเป็นประติมากรที่นำชื่อเสียงมาสู่ประเทศอังกฤษอย่างที่ไม่เคยมีผู้ใดทำมาก่อน ประติมากรรมของเฮนรี่ มัวร์ บางชิ้น ได้รับอิทธิพลของบรานคูสิ และประติมากรรมสมัยอาร์เคอิกของกรีก แต่ในระยะหลังได้พัฒนารูปแบบจนกระทั่งใกล้จะเป็นประติมากรรมนามธรรมอย่างบริสุทธิ์ สิ่งที่เด่นในงานของเขาคือการแสดงความหมายแทนสิ่งสำคัญบางสิ่ง แม้ว่าโดยรูปลักษณ์และเนื้อหาอันเป็นเรื่องทุกข์โศกก็ตาม แต่ได้ก่อให้เกิดความประทับใจในความใหญ่โตอย่างสงบนิ่ง เฮนรี่ มัวร์ ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ที่ทำให้งานประติมากรรมที่ใช้รูปร่างเป็นสื่อแทนและประติมากรรมแบบนามธรรมเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน งาน

ของมัวร์ให้อิทธิพลต่อประติมากรร่วมสมัยในปัจจุบันเป็นอย่างยิ่ง ดังเช่นผลงานชื่อ “รูปคนนอน” (1935), ผลงานชื่อ “เกราะสวมศีรษะ” (1950),ผลงานชื่อ “พลังงานนิวเคลียร์” (1964) เป็นต้น

บาร์บารา เฮพเวิร์ธ (Barbara Hepworth. 1903 – 1975) เป็นประติมากรหญิงชั้นนำของอังกฤษ ประติมากรรมยุคแรกเริ่มเป็นรูปคนที่มีกลุ่มมวลเรียบง่าย และมีความประสานกลมกลืนเป็นจังหวะลีลา อันสะท้อนให้เห็นอิทธิพลของบรานคูสิและฮาร์ป แต่งานของเฮพเวิร์ธ ก็มีรูปแบบเฉพาะของตนเอง มีอารมณ์แสดงออกเป็นพิเศษ เช่น แสดงความลึกลับ ความสงบนิ่งไม่ไหวติง พิถีพิถันในด้านฝีมือและความคิด นิยมที่จะสร้างงานด้วยไม้ หิน และหินอ่อน โดยความรู้สึกส่วนใหญ่จะคล้อยตามสภาพของวัตถุแต่ละชนิดว่าเหมาะสมกับรูปแบบใด เช่น มีการสร้างรูปทรงภายนอกให้ดูเรียบง่ายบริสุทธิ์ แล้วมีรูปทรงที่ต้องการอยู่ภายในรูปทรงภายนอกนั้นอีกทีหนึ่ง และจากปี ค.ศ. 1934 เฮพเวิร์ธ ได้หันมาใช้รูปทรงแบบไร้รูปวัตถุอย่างเห็นได้ชัด โดยชอบรูปทรงเรขาคณิตอันแน่นอนตายตัว ดังเช่นผลงานชื่อ “รูปเสี้ยวของทรงกลม 2” (1935), ผลงานชื่อ “รูปทรงเดี่ยว” (1937), และผลงานชื่อ “คลื่น” (1943) เป็นต้น (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 245-247)

ประติมากรรมลัทธิเค้าโครง (Constructivism)

ลัทธิเค้าโครงปรากฏครั้งแรกในประเทศรัสเซีย ในปี ค.ศ. 1939 การสร้างงานประติมากรรมในแนวลัทธิเค้าโครงนี้ เน้นลักษณะของโครงสร้างที่มีเป้าหมายในทางศิลปะ เน้นถึงการจัดวางรูปทรงและการแสดงออกถึงสันฐาน มักนำวัสดุที่ค่อนข้างแข็งแรงมั่นคงมาสร้าง เช่นดีบุก ไม้ แก้ว คอนกรีต ฯลฯ นับเป็นการปฏิวัติอุตสาหกรรมให้มีความงาม มีลักษณะรูปร่างของงานคล้ายกับงานประติมากรรมลัทธิคิวบิสม์ แต่ประติมากรรมลัทธินี้นับเป็นศิลปะนามธรรม งานประติมากรรมลัทธิเค้าโครง ได้แก่

วลาดิมีร์ ตัดลิน (Vladimir Tatlin. 1885 – 1953) ประติมากรชาวรัสเซีย ตัดลิน เป็นผู้ริเริ่มลัทธิเค้าโครงนี้ เขาได้เคยเดินทางมาปารีส ได้พบกับปิกัสโซศิลปินผู้นำแห่งศิลปะร่วมสมัยในยุคนั้น จึงมองเห็นร่องรอยความคิดเดิมของลัทธิคอนสตรัคทิฟวิสม์ แยกออกมาจากคิวบิสม์ และแอบสแทรค แต่มีความคิดลึกซึ้ง และความเด่นในตัวเองนอกเหนือจากที่ลัทธิบาศ์กนิยมได้เสนอความคิดไว้แล้ว ผลงานเด่นของตัดลิน คือ “อนุสาวรีย์มหกรรมนานาชาติ ครั้งที่ 3” (Monument to the Third International)

นวม กาโบ (Nuam Gabo. 1890 – 1977) ประติมากรชาวรัสเซีย เขาเริ่มต้นทำงานประติมากรรมด้วยการใช้ไม้ โลหะ และเซลลูลอยด์ สร้างรูปทรงที่แสดงการเปิดปริมาตรของบริเวณช่องว่างมากกว่าแสดงมวล ในปี ค.ศ. 1917 เขาได้กล่าวถึง กลุ่มคอนสตรักติวิสม์ เพื่อเป็นการเรียกร้องให้ศิลปะแสดงออกถึงความเป็นจริงแนวใหม่เกี่ยวกับบริเวณช่องว่าง ช่วงเวลาถูกรู้สึกได้จากเคลื่อนไหว แต่รัฐบาลโซเวียตรู้สึกไม่พอใจในศิลปะนามธรรม ทำให้กาโบต้องออกนอกประเทศรัสเซีย ผลงานของกาโบยังคงแสดงออกตามหลักการที่ว่า ช่วงเวลาถูกรู้สึกได้จากความเคลื่อนไหว แต่ความเคลื่อนไหวในผลงานของกาโบ แสดงออกด้วยลีลาของเส้นโค้งอันอ่อนช้อยอย่างต่อเนื่องกันมากกว่าที่จะเป็นการเคลื่อนไหวตัวมันเองโดยแท้จริง ผลงานสำคัญของกาโบ ชื่อ “โครงสร้างลายเส้น” (Construction) เป็นผลงานใน

แบบอย่างศิลปะที่แสดงวุฒิภาวะเต็มที่ของเขาชิ้นหนึ่ง เชือกไนล่อนและแผ่นพลาสติกได้ประกอบกันขึ้นเป็นแผ่นระนาบโค้งอย่างอ่อนช้อย ซึ่งเขาได้บรรจงทำให้ปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมกับขอบรูปจัตุรัส (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 249-251)

ประติมากรรมลัทธิดาดา (Dadaism)

ศิลปะแบบดาดาเกิดขึ้นในปี ค.ศ. 1917 – 1918 เป็นการเคลื่อนไหวทางศิลปกรรมและวรรณกรรมในต้นศตวรรษที่ 20 ในยุโรปตะวันออก ปฏิเสธและเย้ยหยันรูปแบบทางศิลปะและสังคม แนวความคิดหรือปรัชญาในการสร้างสรรค์ผลงานของพวกดาดามีลักษณะหลากหลาย ไม่เน้นเฉพาะเจาะจงทางใดทางหนึ่ง ขึ้นอยู่กับความชอบของศิลปินแต่ละคน แต่ก็มีแนวโน้มเอียงไปในทางเดียวกัน คือชอบแสดงออกถึงอารมณ์เยาะเย้ย ถากถาง มีทัศนคติค่อนข้างไปในทางมองโลกในแง่ร้าย ไม่แสดงเหตุผล ชอบความตื่นเต้นเร้าใจ เป็นปฏิปักษ์ต่อหลักสุนทรียภาพและศิลปะลัทธิต่าง ๆ ที่มีมาในอดีต งานประติมากรรมลัทธิดาดา ได้แก่

ฮันส์ หรือ ชอง ฮาร์ป (Hans or Jean Arp. 1887 – 1966) เมื่อฮาร์ป แสดงผลงานกับศิลปินกลุ่มบลูไรเดอร์ ในเมืองมิวนิค เมื่อ ค.ศ. 1912 นั้น เขาสำเร็จการศึกษาศิลปะจากกรุงปารีสเรียบร้อยแล้ว และแสดงให้เห็นว่าแนวโน้มศิลปะในยุคแรกเริ่มของเขาเป็นในแนวนามธรรม เขาได้สร้างงานจิตรกรรม ประติมากรรม และกวีนิพนธ์ ในฐานะเป็นสมาชิกกลุ่มดาดา ภาพปะแบบไร้รูปวัตถุของเขาดูเหมือนว่าเป็นจัดภาพไปตามความคิดเห็นอันเป็นปัจจุบันทันด่วน สะท้อนให้เห็นแนวความคิดแบบดาดาในการปฏิเสธระเบียบทางเหตุผลด้วย ฮาร์ป โปรดปรานการใช้เส้นโค้งอันไม่แน่นอนตายตัว ผลงานของเขาจึงทำให้นึกถึงรูปชีวิตสัตว์ ในผลงานของฮาร์ป ทุกชิ้นแสดงความขบขันอย่างมีเลศนัยแฝงอยู่ในความสัมพันธ์ของเส้นโค้งอันไม่สม่ำเสมอ กับมุมมองอันไม่คาดฝัน ฮาร์ป ก็คล้ายกันกับบรานคูสิ คือแสดงหารูปทรงที่เป็นรูปสัญลักษณ์กว้าง ๆ ของบางสิ่งที่ไม่ชัดเจนนัก และมีความสัมพันธ์อย่างยอดเยี่ยมในระหว่างส่วนต่าง ๆ ดูเหมือนว่าเป็นผลงานที่สรรเสริญพลังชีวิต และการแปรเปลี่ยนรูปสิ่งมีชีวิตได้อย่างไม่มีขอบเขตจำกัด งานประติมากรรมของฮาร์ป จึงมีหลายรูปแบบตามคติดาดาที่ไม่จำกัดรูปและเทคนิค มีทั้งทำด้วยไม้ระบายสี โลหะ และสลักหินอ่อน ดังเช่นผลงานชื่อ “ประติมากรรมรูปนูนแบบดาดา” (1916), ผลงานชื่อ “สูญไปในไม้” (1932) และ ผลงานชื่อ “สัตว์น้ำ” (1953) เป็นต้น (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 254-255)

ประติมากรรมลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism)

ลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ พัฒนาสืบต่อจากลัทธิดาดา ในปี ค.ศ. 1917 เป็นการเคลื่อนไหวของศิลปะแบบหนึ่งซึ่งมีแนวความคิดสอดคล้องกับทฤษฎีของซิกมุนด์ ฟรอยด์ (Freudianism) โดยมีจุดมุ่งหมายสำคัญอยู่ที่การแสดงออกของจิตใต้สำนึกอย่างอิสระปราศจากการควบคุมของเหตุผล มีความฝัน อารมณ์ จินตนาการค่อนข้างโน้มเอียงไปในทางกามวิสัย (Erotic) ลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ได้

ค้นคว้าหาเรื่องของสัญชาติญาณ จิตใต้สำนึก และความฝัน เทคนิคในการสร้างภาพของกลุ่ม ก็มิได้กำหนดรูปแบบโดยเฉพาะ บ้างก็เป็นรูปแบบนามธรรม บ้างก็เป็นรูปแบบเหมือนจริง ศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ได้นำหลักการของฟรอยด์ที่เกี่ยวกับจิตใต้สำนึก โครงสร้างของจิตและความรู้สึกทางเพศมาเป็นแนวทางของการแสดงออก โดยพยายามเน้นให้เห็นถึงความรู้สึกอย่างปัจจุบัน อำนาจของความฝันนำไปสู่ภาวะของจิตใต้สำนึกปราศจากความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นจริงภายนอกหรือความมีเหตุผล รูปแบบของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ นับได้ว่ามีอิทธิพลต่อศิลปกรรมร่วมสมัย และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายโดยมีศิลปินชาติต่าง ๆ ทำงานในลักษณะเซอร์เรียลลิสม์นิยมอย่างแพร่หลาย (อำนาจ ประทุมทาน. 2546: 20-21) งานประติมากรรมลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ได้แก่

อัลเบอร์โต จาคอเมตตี (Alberto Giacometti. 1901 – 1966) ประติมากรและจิตรกรชาวสวิสเชื้อสายอิตาเลียน เริ่มทำงานประติมากรรมชิ้นแรก ๆ ในปี ค.ศ. 1925 – 1928 และในราวปี ค.ศ. 1930 ช่วงเวลาอันสั้นเขาก็ก้าวไปสู่ประติมากรรมแบบเหนือจริง งานของจาคอเมตตีเริ่มใช้รูปทรงของมนุษย์เป็นสื่อโดยการสำแดงพลังอารมณ์ในทางรูปทรง และแสดงความเหนือจริงในสภาวะทางจิต รูปร่างคนผอมชะลูดในผลงานชื่อ “จัตุรัสกลางเมือง” (1948), ผลงานชื่อ “วัง เมื่อเวลา 4.00 น.” (1931) และผลงานชื่อ “สตรีถูกตัดคอหอย” (1949) เป็นต้น (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 256)

ประติมากรรมศิลปะป๊อป อาร์ต (Pop Art)

ศิลปะ ป๊อป อาร์ต เป็นกระแสเคลื่อนไหวทางศิลปะที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ที่เกาะอังกฤษ และมีพัฒนาการเริ่มมาตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1940 โดยได้รับอิทธิพลจากวิถีชีวิตแบบอเมริกัน ซึ่งศิลปินและสาธารณชนได้พบเห็นจากสื่อมวลชน โดยมีงานศิลปะของศิลปินหนุ่มสาวในขณะนั้น มีจุดศูนย์กลางอยู่ที่กรุงนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 1950 จากนั้นก็แพร่หลายกลายเป็นศิลปกรรมรูปแบบใหม่ในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 ลักษณะของป๊อป อาร์ต เป็นศิลปะในลักษณะวิจารณ์ชีวิตในสังคมอเมริกันในปัจจุบัน เป็นศิลปกรรมที่ผสมผสานด้วยวัสดุต่าง ๆ จากงานพาณิชยศิลป์ หรือสื่อมวลชน โดยอาจได้มาจากรูปภาพโฆษณาสินค้า รูปถ่ายดาราภาพยนตร์ ป้ายโฆษณา ตัวอักษร หรือหนังสือขำขัน กระป๋องเครื่องอุปโภค บริโภค ฯลฯ (อำนาจ ประทุมทาน. 2546: 21) งานประติมารกรรมแบบศิลปะป๊อบ อาร์ต ได้แก่

แคลส โอลเดนเบอร์ก (Oldenburg. 1929 -) ประติมากรชาวอเมริกัน ได้นำเอาวัสดุจากอุตสาหกรรมหลายอย่างมาใช้ในงานประติมากรรมของเขา เป็นต้นว่า ไวนิล เพล็กซี่-กลาส ผ้าใบ ฯลฯ ถึงแม้ว่าประติมากรรมขนาดใหญ่ของเขาจะคล้ายกับงานของศิลปินดาดา และเซอร์เรียลลิสม์ คือหาเอามาจากสถานที่ทั่วไป นำมาแต่งเติมและสร้างมันให้เป็นงานศิลปะ แต่เขาก็ได้แสดงให้เห็นว่าทัศนคติในการสร้างสรรค์ของเขาแตกต่างกับศิลปินดาดาอย่างชัดเจน การแสดงผลงานคนเดียวเป็นครั้งแรกมีขึ้นในนครนิวยอร์ค ในปี ค.ศ. 1959 ประกอบไปด้วยผลงานอันเป็นการนำวัสดุต่าง ๆ ตามท้องถนนมาอยู่ร่วมกัน และทาด้วยสีเทา ขาว และดำ ผลงานชื่อ “ขนมเค้กบนพื้นอาคาร” (1962) เป็นรูปแฮมเบอร์เกอร์

ขนาดใหญ่กับรูปขนมเค็ก 1 ชิ้น ทำด้วยผ้าใบทาสีสดใสจนดูเหมือนของจริง ผลงานชื่อ “พิมพ์ดีดนิ่ม” (1963) เป็นผลงานที่ทำให้เห็นว่าสิ่งของเครื่องใช้ธรรมดาสามัญถูกแสดงด้วยการเปลี่ยนแปลงลักษณะมูลฐานบางอย่าง อันเป็นการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้ผู้ชมได้มองเห็นของสิ่งนี้ในรูปลักษณะใหม่ ศิลปะป๊อบที่โอลเดนเบอร์กสร้างขึ้นเป็นไปในแนวแสดงรูปวัตถุสิ่งของ หรือจินตภาพจากวัฒนธรรมการจับจ่ายใช้สอย ในช่วงปี ค.ศ. 1965 – 1970

แจสเปอร์ จอห์น (Jasper John. 1930 -) จิตรกรและประติมากรชาวอเมริกัน ผลงานในยุคแรกของเขาเกี่ยวกับการย้อมสีผิวภาพ การปะติด และการนำสิ่งต่าง ๆ มาอยู่รวมกันในกล่อง ในช่วงปี ค.ศ. 1950 – 1960 เป็นช่วงที่เขาเริ่มทำงานศิลปะ ซึ่งโดยมากได้กลายเป็นหัวข้อเรื่องสำคัญของเขาในเวลาต่อมา ได้แก่ รูปเป้า ธง ตัวเลข และตัวหนังสือ ซึ่งล้วนมาจากจินตภาพสัญลักษณ์ อันมีความหมายตามประเพณีนิยมอย่างเปลี่ยนแปลงไม่ได้ สื่อที่เขาใช้คือสี การปะติด และวิธีประติมากรรมด้วยพลาสติกแข็ง บางทีก็ใช้ร่วมกันกับรูปหล่อปูนปลาสเตอร์และสิ่งของจริง เห็นได้ว่าความหมายอันชัดเจนและเชื่อถือได้ อันจำกัดอยู่ในลักษณะของรูปสัญลักษณ์และสิ่งของทั่วไป ได้หายไปหมดสิ้นแล้ว มีเหลืออยู่แต่เฉพาะความหมายในเชิงประชดประชันเท่านั้น ดังเช่นผลงานชื่อ “เป้ากับรูปหล่อปูนปลาสเตอร์” (1955) และผลงานชื่อ “สำริดระบายสี” (1960) เป็นต้น (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535: 134-137)

ศิลปะอ็อป อาร์ต (Op Art)

ศิลปะอ็อป อาร์ต มีการเคลื่อนไหวในปี ค.ศ. 1962 ณ กรุงนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา ลักษณะของศิลปะอ็อป อาร์ต เป็นชื่อที่เรียกขบวนการศิลปะแบบหนึ่ง ซึ่งมีอุดมคติอยู่บนพื้นฐานให้งานมีผลต่อดวงตา โดยใช้ผลของการออกแบบและสีที่ถือว่าเป็นองค์ประกอบ ที่สำคัญให้ประสานกลมกลืนหรือไม่ตัดกัน ไม่ลอกเลียนรูปทรงในธรรมชาติ ซึ่งส่วนประกอบทั้งหมดเหล่านี้ก่อให้เกิดผลแก่นัยน์ตาของผู้ชมมากกว่าก่อปฏิกิริยาทางอารมณ์ ศิลปะแบบ อ็อป อาร์ต ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินกลุ่มเดอสตีล (De Stjle) ในแง่ที่ว่ารูปทรงที่ง่ายมากย่อมเป็นสากลมากก็ตาม แต่ก็ได้ปรับปรุงให้เหมาะกับแนวคิดของกลุ่ม ศิลปินอ็อป อาร์ต นำเอารูปทรงเรขาคณิตมาใช้ การจัดภาพเน้นการสมดุลด้วยตา และการสมดุลจริง และใช้วิธีการเน้นความเคลื่อนไหวในรูปด้วยวิธีการซ้ำ ๆ กัน จากรูปแบบแสดงออกดังกล่าวนี้เอง ทำให้สามารถสร้างความสัมพันธ์แนวใหม่ระหว่างผู้ดูกับงานศิลปะขึ้น ศิลปินคนสำคัญของกลุ่มอ็อป อาร์ต ได้แก่ วาซาร์ลี (Vesarely. 1908 -), ไรเลย์ (Riley. 1931 -), อนูเกวิช (Anuszkiewicz. 1930 -) เป็นต้น (อำนาจ ประทุม-ทาน. 2546: 22)

ประติมากรรมศิลปะไคเนติก (Kinetic Art)

ไคเนติก อาร์ต เป็นศิลปกรรมรูปแบบใหม่ มีความเคลื่อนไหวในปี ค.ศ. 1955 ที่สร้างรูปแบบด้วยวัสดุต่างชนิดเข้าเป็นองค์ประกอบของโครงสร้างทำให้เกิดความเคลื่อนไหว อันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงแสง สีหรือลักษณะแสง-เงา ที่สะท้อนวูบวาบ ลักษณะของไคเนติก อาร์ต จะแสดงให้เห็น

รูปแบบของความเคลื่อนไหวของลักษณะคือเคลื่อนไหวด้วยด้วยวัสดุที่นำมาประกอบแบบนั้นจริง ๆ กับเทคโนโลยีสมัยใหม่ (Real Movement) และเคลื่อนไหวได้ด้วยลักษณะรูปแบบนั้นตามความรู้สึก (Virtual Movement) ความเคลื่อนไหวที่ปรากฏแก่ผู้พบเห็นทั้งสองลักษณะนี้อาจสร้างขึ้นด้วยวัสดุจริง ๆ ตามธรรมชาติหรือวัสดุที่มนุษย์สังเคราะห์ขึ้นจากขบวนการของอุตสาหกรรมสมัยใหม่ โดยมีพัฒนาการมาจากงานของ กาโบ (Gabo. 1980) ประติมากรชาวรัสเซีย จนถึงงาน “Electronic Sculpture” ของซีไรท์ (Seawright. 1936) อันเป็นงานที่สัมพันธ์กันระหว่างศิลปะกับเทคโนโลยีมีความเคลื่อนไหวด้วยแรงจักรกล พร้อมทั้งมีการสาดแสง (Light Play) ประกอบให้ดูมีชีวิตชีวาขึ้น (อำนาจ ประทุมทาน. 2546: 22)

ประติมากรรมไคเนติก อาร์ต หรืออีกชื่อหนึ่งคือ ประติมากรรมจลดุล (Mobile) เป็นงานประติมากรรมที่มีลักษณะเคลื่อนไหวไปมาหรือขึ้นลงด้วยแรงลม น้ำ หรือแรงเครื่องกลไก โดยใช้หลักสมดุลเป็นหลักในการทรงตัว ประติมากรรมจลดุล เกิดขึ้นในยุโรปเมื่อปี ค.ศ. 1932 โดยได้รับอิทธิพลมาจากศิลปินกลุ่มลัทธิเค้าโครง และต่อมาจึงแพร่หลายไปในพวกศิลปินร่วมสมัยของอเมริกา งานประติมากรรมแบบศิลปะไคเนติก ได้แก่

อเล็กซานเดอร์ คัลเดอร์ (Alexander Calder. 1889 – 1976) เป็นประติมากรชาวอเมริกัน ได้รู้จักกับศิลปินกลุ่มลัทธิเหนือจริง และคติดาดา คัลเดอร์ ได้แสดงงานประติมากรรมครั้งแรกในนิวยอร์คเป็นประติมากรรมเส้นลวด และเมื่อเขาสนใจศิลปะไร้รูปลักษณ์มากขึ้น เขาจึงได้สร้างงานประติมากรรมจลดุลขึ้น ในปี ค.ศ. 1932 ซึ่งมาร์เซล ดูชอมพ์ ศิลปินชาวฝรั่งเศส ได้ตั้งชื่อประติมากรรมของคัลเดอร์ว่า Mobile เพราะเปรียบเทียบว่า เหมือนต้นไม้ในอากาศที่เคลื่อนไหวไปตามกระแสลม คัลเดอร์ เชื่อว่ากระแสลมตามธรรมชาติเป็นวิธีที่ดีที่สุดของประติมากรรมแบบเคลื่อนไหว ผลงานจลดุลของคัลเดอร์นี้ มีสองรูปแบบคือ แบบที่ตั้งอยู่บนพื้นมีส่วนเคลื่อนไหวอยู่ด้านบน เรียกว่า สเตไบล์ (Stabile) กับแบบที่แขวนจากเพดานเรียก โมไบล์ (Mobile) หรือ ซัสเพนเดด โมไบล์ (Suspended Mobile) ดังผลงานชื่อ “จักรวาล” (1931), ผลงานชื่อ “กับดักกุ้งลอบเตอร์กับหางปลา” (1941) และผลงานชื่อ “กลีบดอกไม้สีแดง” (1942) เป็นต้น (วิเชียร อินทรกระ-ทึก. 2539: 252)

ประติมากรรมศิลปะมินิมอล (Minimal Art)

มินิมอล อาร์ต เป็นรูปแบบศิลปกรรมที่เคลื่อนไหวในปี ค.ศ. 1960 ของกลุ่มศิลปินในประเทศสหรัฐอเมริกา โดยยึดแนวคติในรูปแบบนามธรรมที่บริสุทธิ์ เรียบง่าย ลักษณะงานมินิมอล เป็นการสร้างงานด้วยรูปทรงง่าย ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรมหรือประติมากรรม เช่นรูปสี่เหลี่ยม วงกลม รูปทรงนั้นจะเป็นรูปทรงที่เด่นพิเศษ มีลักษณะมั่นคง สัมพันธ์กับสัดส่วนเป็นอย่างดี มีเทคนิควิธีการแสดงออกโดยการสร้างงานมีรูปร่างง่าย ๆ (Simple shape) ปราศจากการทับซ้อนกัน และจะสิ้นสุดลงด้วยขอบสีหรือริมที่คม สะอาดแจ่มใส (Hard-edge) ในรูป โครงสร้างอันบริสุทธิ์หรือการแสดงออกทางสีสันก่อให้เกิดจินตนาการและความรู้สึกที่เรียบสงบต่อผู้ชม

งานประติมากรรมจะเป็นรูปทรงอย่างง่าย เช่น รูปปิรามิด ลูกบาศก์และปริมาตรทางเรขาคณิต มักจะมีรูปทรงขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นรูปทรงที่ปราศจากการตกแต่ง (อำนาจ ประทุมทาน. 2546: 23) งานประติมากรรมแบบศิลปะมินิมอล ได้แก่

โดนัลด์ จัดด์ (Donald Judd. 1928 -) ประติมากรชาวโคลัมเบีย เขาสร้างงานรูปนูนด้วยไม้และโลหะ ระบายสีและทำโครงสร้างลักษณะคล้ายกล่อง ตั้งบนพื้นห้องเป็นชิ้นแรกด้วยโลหะและเพลกซิเกลส จัดด์กล่าวว่า เขาต้องการปลดปล่อยศิลปะของเขาให้อิสระจากความรู้สึกลวงตา ความสัมพันธ์ทางองค์ประกอบ และความหมายอันมีเหตุผล ผลงานศิลปะควรจะเป็นงานที่พบเห็นได้ด้วยตัวมันเอง โดยไม่ต้องอ้างความคิดใด ๆ นอกเหนือจากนั้นอีก จุดยืนนี้ได้ถูกศิลปินแนวมินิมอลหลายคนนำไปใช้ และเป็นจุดยืนที่เกี่ยวข้องกับปรัชญาแห่งเหตุผลตามปรากฏการณ์ ดังเช่นผลงานชื่อ “สิ่งก่อสร้างไม่มีชื่อ” (1965) เป็นผลงานชุดที่มีมวลและบริเวณมีลักษณะอย่างเดียวกันตลอด ซึ่งผิวสะท้อนและเงาอันซับซ้อนของมัน สร้างผลทางความรู้สึกได้มาก และแสดงความมีระเบียบอย่างเคร่งครัดด้วย (อัศนีย์ ชูอรุณ. 2535: 133)

ศิลปะหลังสมัยใหม่ในศตวรรษที่ 21

หลัง 1960 ต่อ 1970 กระแสความคิดใหม่ได้เกิดขึ้นในวงการศิลปะ พร้อมกับกระแสความคิดใหม่ในบริบทสังคมใหม่ ซึ่งนักวิชาการเรียกว่า ลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post-modernism) ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดใหม่ทางด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง ประวัติศาสตร์ ฯลฯ ลัทธิหลังสมัยใหม่ที่เชื่อมั่นในปัญญาความคิด สภาพแวดล้อม การผสานความคิด เชื่อมั่นในเสรีภาพและความหลากหลายทางความคิด

ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art) ก็ได้ดูดซับความคิด นำเสนอความคิดและการปฏิบัติทางศิลปะที่หลากหลายขึ้น แสดงบทบาทของศิลปะร่วมสมัยที่มีฐานปัญญาและทฤษฎีหรือแนวคิด (Intellectual and Theoritical Basis) เป็นด้านหลัก โดยที่มิได้คำนึงถึงกระบวนแบบ (Style) ดังเช่นศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ศิลปะมีความหลากหลายตั้งแต่การแสดงแนวคิดอย่างบริสุทธิ์ การแสดงเทคนิค ไปจนถึงการแสดงภาพของความคิด (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 35-36)

งานประติมากรรม จึงเป็นการตีความหมายของประติมากรรมในทรรศนะใหม่เป็นการสร้างสัจนิยมอย่างใหม่ ต่างไปจากงานศิลปะสมัยใหม่ก่อนหน้านั้น ดังเช่นประติมากรดวน แฮนสัน (Duane Hanson) สร้างงานประติมากรรมให้ใกล้ความเป็นจริงจนแยกไม่ออก เช่น ประติมากรรม “นักการ” (janitor, 1973) ความเหมือนจริงได้สร้างความใหม่ (newness) ซึ่งทำให้ต้องนำมาตีความระหว่างความจริงกับความจริง (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 43-44)

นอกจากงานศิลปะจะเกี่ยวข้องโดยตรงกับปรากฏการณ์ทางสังคมแล้ว ความสนใจในบริเวณว่าง กาลเวลา และการเปลี่ยนแปลงที่บังเกิดขึ้นตลอดเวลานี้ นำไปสู่ ศิลปะการแสดง หรือ “Performance Art” เพื่อแสดงให้เห็นความคิด กระบวนการเปลี่ยนแปลง หรือความสัมพันธ์ระหว่างผู้คน

สัตว์ และสิ่งต่าง ๆ ศิลปะในปัจจุบันนี้ จึงนำเสนอออกมาได้หลายรูปแบบ ศิลปะสามารถสร้างสิ่งแวดล้อมใหม่ให้แก่ผู้ชม จนผู้ชมกลายเป็นส่วนหนึ่งในงานศิลปะได้ด้วย

นอกจากนั้นแล้วศิลปะหลังสมัยใหม่ยังต่อต้านลัทธิสารประโยชน์นิยม (Functionalism) มองไม่เห็นความจำเป็นของศิลปะที่จะต้องนำไปใช้งานหรือเป็นประโยชน์ในชีวิตประจำวัน ไม่ว่าจะเป็นการนำศิลปะไปเป็นสิ่งตกแต่งประดับประดา และยังมีแนวโน้มที่จะผลักดันศิลปะในพ้นกรอบของแบบแผนประเพณีนิยม ไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุที่ไปแขวนหรือไปติดตั้งเบื้องหน้าผู้คนจะต้องไปห้อมล้อมชื่นชมอย่างเป็นกิจลักษณะ ศิลปะอาจอยู่ร่วมกับเราในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมในสังคมมากกว่าแยกกันอยู่ดังที่ผ่านมา (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 36-37)

นับว่าศิลปะหลังสมัยใหม่ ดังกล่าวเป็นช่วงเวลาเริ่มต้นระหว่างปลายทศวรรษ 1960 เป็นพัฒนาการทางศิลปะอีกคลื่นหนึ่งของศิลปินตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของสังคมอเมริกัน ที่ค่อนข้างเอื้อต่อพัฒนาการทางความคิด สะท้อนให้เห็นกระแสความเปลี่ยนแปลง ความคิด ความเชื่อมากมายหลายด้านในปัจจุบันไม่ว่าจะเป็นพัฒนาการจากมนุษย์นิยม (Humanism) มนุษย์เป็นศูนย์กลาง มนุษย์เป็นผู้สร้างโลกและทำลายโลก มาสู่มนุษย์นิยมใหม่ (Neo-humanism) ที่มนุษย์ควรจะอยู่ร่วมกับมนุษย์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมอย่างสันติสุข (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 47)

3.2 รูปแบบประติมากรรมไทย

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมแตกต่างไปจากประติมากรท่านอื่น ๆ เนื่องจากชำเรือง วิเชียรเขต มีผลงานประติมากรรมที่ก้าวนำหน้าประติมากรท่านอื่น ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนามธรรม ในช่วงปี พ.ศ. 2508 ซึ่งในช่วงเวลานั้นวงการประติมากรรมของไทย คือการสร้างผลงานประติมากรรมในกระแสศิลปะหลักวิชา ศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์ และศิลปะคิวบิสม์ เป็นส่วนมาก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาสภาพบริบททางสังคมและรูปแบบประติมากรรมในสังคมไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 ถึง พ.ศ. 2546 เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ดังนี้

การเดินทางเข้ามาสู่ราชอาณาจักรไทยของโปรเฟสเซอร์เฟโรจี ในปี พ.ศ. 2466 บางท่านกล่าวว่า ทางรัฐบาลไทยติดต่อกับรัฐบาลอิตาลี “ขอให้คัดเลือกนักประติมากรรมที่มีชื่อเสียงและเป็นผู้ที่รักจะรับราชการกับรัฐบาลไทย ทางรัฐบาลอิตาลีจึงเสนอท่านมาพร้อมทั้งคุณวุฒิและผลงานซึ่งทางรัฐบาลไทยก็ยินดีรับท่านเข้าเป็นข้าราชการในตำแหน่งช่างปั้น กรมศิลปากร กระทรวงวัง เมื่อวันที่ 14 มกราคม พ.ศ. 2476” คอร์ราโด เฟโรจี หรือศิลป์ พีระศรี (เปลี่ยนชื่อนามสกุลและแปลงสัญชาติเป็นไทย ปี พ.ศ. 2487 และเป็นผู้วางรากฐานกระบวนความคิด แบบแผนการปฏิบัติงานศิลปะ และอุดมการณ์ไว้ให้กับความเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร (สงวน รอด-บุญ. 2529: 161-162)

ศิลป์ พีระศรี ได้มีบทบาทนำศิลปะหลักวิชาหรือศิลปะที่มีระบบการศึกษาและสร้างสรรค์ตามวิถีทางของศิลปินในสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการและการศึกษามุ่งเน้นแบบแผนอันเป็นมาตรฐาน ซึ่งเป็น

แบบแผนในเชิงอนุรักษ์นิยม เป็นกระบวนการศึกษาที่พยายามเลือกเฟ้นลักษณะอันดีงามจากศิลปินชั้นครูในอดีตมาผสมผสานกับกระบวนแบบศิลปะของตน และแสวงหาความงามอันสูงสุดที่เดินตามประวัติศาสตร์และเรื่องราวในอดีต นอกจากนี้แล้ว ศิลป์ พีระศรี ยังมีแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาศิลปะดังนี้

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับการศึกษาศิลปะของ ศิลป์ พีระศรี ไว้ว่า

> แนวคิดและปรัชญาในการศึกษาศิลปะของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี นั้น ให้ความสำคัญกับการศึกษาศิลปะสองแนวกว้าง ๆ คือ “เก่า” กับ “ใหม่” เก่า คือ การสร้างความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปกรรมประจำชาติ และใหม่ คือ การศึกษาตามแนวสากลหรือตามแนวศิลปะสมัยใหม่ เพื่อให้การศึกษาศิลปะสอดคล้องกับ สภาพเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง
>
> การศึกษาศิลปะสองแนวทางดังกล่าวนั้น แม้ในปัจจุบันนี้ก็ยังเป็นแนวทางหลักที่สามารถนำมาปรับใช้ได้เป็นอย่างดี ในเรื่องของ “เก่า” เป็นเรื่องของการให้การศึกษาศิลปะที่เน้นฝีมือ และทักษะที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปะประจำชาติ และความสามารถตามแนวทางของการศึกษาตามแบบอะคาเดมิค ส่วนเรื่อง “ใหม่” นั้น เป็นการศึกษาที่เป็นไปตามกระแสความเปลี่ยนแปลงของโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกปัจจุบัน ซึ่งถือว่าเป็นโลกยุคใหม่ เป็นโลกของการสื่อสาร เป็นโลกของเทคโนโลยี แนวคิดในการสร้างศิลปะ รูปแบบการเสนองานศิลปะของศิลปินเปลี่ยนไปจากอดีตมาก ดังนั้นการศึกษาศิลปะจะต้องสอดคล้องกับความเป็นไปของสังคม เพื่อให้การศึกษาศิลปะมีปฏิสัมพันธ์กับศาสตร์อื่นตามสภาพที่เป็นจริงในช่วงเวลานั้น ๆ
>
> แต่ในการศึกษาศิลปะทั้งสองแนว จะต้องมีสัดส่วนสมดุลกัน ระหว่างฝีมือ และปัญญาความคิด จึงจะทำให้ผู้ศึกษามีศักยภาพที่สมบูรณ์ หากการศึกษามุ่งเน้นเพียงการสร้างบุคลากรที่มีฝีมือมากกว่าความคิด จะทำให้บุคลากรเหล่านั้นเป็นคนล้าหลังที่ไม่สามารถปรับตัว และรับแนวคิดทางศิลปะใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในโลก และอาจจะไม่สามารถปรับความคิดของตนเข้ากับสังคมได้ อาจจะนำไปสู่ความเป็นคนแปลกแยกของสังคม ดังนั้น การศึกษาศิลปะจะต้องมีความกว้าง และความลึกไม่เน้น “ฝีมือ” หรือ “ปัญญาความคิด” อย่างใดอย่างหนึ่งมากเกินไป จะต้องให้การศึกษาที่ผู้ศึกษาสามารถใช้ฝีมือสนองความคิดของตนได้ มิใช่มีเพียงฝีมือดีแต่ขาดความคิด ซึ่งจะไม่สามารถพัฒนาฝีมือให้สูงขึ้น และนำฝีมือที่มีอยู่นั้นไปใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2537: 32)

นอกจากแนวคิดและปรัชญาในการศึกษาศิลปะแล้ว ศิลป์ พีระศรี ยังมีบทบาทต่อการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ซึ่งกำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2492 โดยมีเป้าหมายในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติไว้ 3 ประการ

ประการที่ 1 เป็นโอกาสอันดีของประชาชนชาวไทยที่จะได้ชมความงามของศิลปกรรมสมัยปัจจุบัน

ประการที่ 2 เป็นการกระตุ้นเตือนศิลปินไทยให้มีกำลังใจสร้างศิลปะให้ดียิ่ง ๆ ขึ้น

ประการที่ 3 เป็นการแสดงให้อารยประเทศทั้งหลายให้เห็นว่าประเทศไทยของเรามีความเข้าใจอันดีต่อความสำคัญของศิลปะร่วมสมัยอยู่เหมือนกัน

ข้อสังเกตในการใช้คำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” หรือ Contemporary art ศิลป์ พีระศรี ใช้เพื่อครอบคลุมศิลปะทุกกระบวนแบบที่สร้างสรรค์ขึ้นในประเทศไทยในขณะนั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะหลักวิชาที่เผยแพร่ แต่จะไม่ใช้คำว่า “Academic art” หรือ “Modern Art” ที่บ่งบอกอดีต-ปัจจุบันได้ และบ่งบอกความแตกต่างในแนวความคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ “Contemporary Art” เป็นคำกว้าง ๆ ที่บ่งบอกการร่วมสมัยทางกาลเวลาเป็นหลัก โดยมีการร่วมชีวิตอยู่ ศิลปินที่แสดงความสามารถโดดเด่นในแนวทางของศิลปะสมัยใหม่ และมีบทบาทอยู่ในวงการศิลปะ โดยที่ศิลปินเหล่านี้ได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จากยุโรป โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะสมัยใหม่ในยุโรปช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปินที่มีบทบาทเด่น ได้แก่ เฟื้อ หริพิทักษ์, มีเซียม ยิบอินซอย, จำรัส เกียรติก้อง, สวัสดิ์ ตันติสุข, สุเชาว์ ยิ้มตระกูล, บรรจบ พลาวงศ์. ประยูร อุลชาฎะ, ชะลูด นิ่มเสมอ. ประหยัด พงษ์ดำ ในบรรดาศิลปินเหล่านี้ในช่วงเวลานั้นล้วนได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยใหม่จากประสบการณ์รองเป็นส่วนใหญ่ จะมีก็คือเฟื้อ หริพิทักษ์ และมีเซียม ยิบอินซอย ที่มีประสบการณ์ตรงทางศิลปะสมัยใหม่มากกว่าศิลปินอื่น ๆ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 115)

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวถึงยุคของศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 – 2505 ไว้ว่า

> ยุคศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 – 2505 เมื่อมีการตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นแล้ว ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็พยายามทุกวิถีทางที่จะเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจในศิลปะร่วมสมัยไปสู่ประชาชนและหาทางที่จะส่งเสริมศิลปินให้เกิดกำลังใจในการทำงานศิลปะ จึงได้จัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2492 นับเป็นงานแสดงศิลปกรรมและการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งแรกของประเทศ ซึ่งเปิดโอกาสให้ศิลปินในยุคนั้นได้เสนอผลงานของตนต่อประชาชน และประชาชนได้ชื่นชมผลงานศิลปะเหล่านั้นด้วย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531: 22-26)

นับว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติมีส่วนสำคัญในการกระตุ้นให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก จากผลงานที่ปรากฏในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ด้านประติมากรรม โดยเฉพาะประติมากรรุ่นแรก ๆ ที่เป็นลูกศิษย์ของศิลป์ พีระศรี เช่น สนั่น ศิลากรณ์, ไพฑูรย์ เมืองสมบูรณ์, เขียน ยิ้มศิริ, นอกจากนี้ก็ยังมี สิทธิเดช แสงหิรัญ ในการปั้นรูปคน แสวง สงฆ์มั่งมี มีชื่อเสียงในการปั้นรูปคนเปลือยโดยเฉพาะผลงานชื่อธารทอง ที่ปรากฏใน พ.ศ. 2494 ได้สร้างเสียงวิพากษ์วิจารณ์เป็นอย่างมากในสมัยนั้น ชิต เหรียญประชา ประติมากรอิสระ ที่ถนัดในการแกะสลักไม้ นอกจากนี้ยังมี มีเซียม ยิบอินซอย, ชำเรือง วิเชียรเขตต์, ชะลูด นิ่มเสมอ ช่วงดังกล่าวส่วนใหญ่ลักษณะผลงานยังอยู่ในรูปแบบเหมือนที่เลียนรูปทรงธรรมชาติ ในเวลาต่อมาบทบาทของแนวคิดศิลปะสมัยใหม่เริ่มจากศิลปะอิมเพรสชั่นนิสม์ ก็มีบทบาทเด่นชัดขึ้นตามลำดับ จนกระทั่งมาถึงแนวคิดศิลปะสมัยใหม่ลัทธิคิวบิสม์ และเป็นที่

น่าสังเกตว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6 – 7 เป็นต้นมา ปรากฏว่างานประติมากรรมได้ส่งเข้าร่วมแสดง และมีผู้ได้รับรางวัลน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด เมื่อเทียบกับงานประเภทจิตรกรรม แต่ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวก็เกิดมีประติมากรอีกรุ่นหนึ่งโดยมีชำเรือง วิเชียรเขตต์ และชลูด นิ่มเสมอ เป็นผู้มีผลงานดีเด่น ผลงานของประติมากรทั้งสองเริ่มคลี่คลาย และตัดทอนสู่รูปทรงนามธรรมยิ่งขึ้นกว่าประติมากรรุ่นแรก ๆ และเป็นผู้บุกเบิกสู่ประติมากรรมรุ่นใหม่

การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของศิลปกรรมในประเทศไทย และนับว่าเป็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ระดับหนึ่งในฐานะที่เมืองไทยเริ่มพัฒนาศิลปะสู่สากล ศิลปินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติในช่วงเวลานี้ ก็ให้คุณค่าหลากหลายทางด้านอารมณ์ ด้วยรูปแบบศิลปะที่แตกต่างกันไป แต่ก็นับได้ว่าเป็นผลงานที่คุณภาพสูง ซึ่งเราสามารถสัมผัสได้ถึงผลงานระดับชาติประกอบกับทักษะการทุ่มเทจิตใจในการทำงาน ทำให้งานส่วนใหญ่มีพลังที่ผู้ชื่นชมจะตระหนักถึงพลังของธรรมชาติ คน และสิ่งแวดล้อมได้อย่างดี (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 14–16) อีกทั้งผลงานยังได้แสดงปรากฏการณ์ทวนกระแสศิลปะหลักวิชา และพัฒนาไปสู่ศิลปะสมัยใหม่

ซึ่ง วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงศิลปะสมัยใหม่ ความว่า

> เหตุผลที่กำหนดช่วงปี พ.ศ. 2503 – 06 เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย มีเหตุผลร่วมกันหลายประการ คือ
>
> ประการที่ 1 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ทรงเริ่มเขียนภาพ ในปี พ.ศ. 2502 ภาพผลงานเริ่มแสดงคุณภาพเด่นชัดประมาณปี พ.ศ. 2503 – 04 ภาพพัฒนาสูงสุด และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 14 พ.ศ. 2506 ซึ่งภาพฝีพระหัตถ์ของพระองค์ได้สะท้อนอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์ (Expressionism) ศิลปะบาศ์ก-นิยม (Cubism) ศิลปะอนาคตนิยม (Futurism) ศิลปะลัทธิเหนือจริง (Surrealism) และศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abstract Expressionism) จากจิตใต้สำนึกไว้ ในลักษณะเฉพาะพระองค์อย่างงดงาม และทรงสร้างสรรค์ไปจนถึงประมาณ ปี พ.ศ. 2510
>
> ประการที่ 2 ศิลป์ พีระศรี ได้เสียชีวิตลงในปี 2505 แม้ศิลปะหลักวิชาของท่านจะได้ฝังรากลึกแล้ว แต่การเสียชีวิตของท่านก็อาจถือเป็นสัญลักษณ์แห่งการลดบทบาทอันเข้มข้นของศิลปะหลักวิชาจากตะวันตกลงด้วย
>
> ประการที่ 3 อารี สุทธิพันธุ์ ซึ่งรับอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรม (Abstract Expressionism) จากสหรัฐอเมริกา และเป็นผู้นำการต่อต้านศิลปะหลักวิชาคนหนึ่งได้กลับมาสู่ประเทศไทย และเปิดนิทรรศการจิตรกรรมอิทธิพลศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์นามธรรมขึ้นที่สถาบัน เอ.ยู.เอ กทม. ปี พ.ศ. 2504
>
> ประการที่ 4 ศิลปินหัวก้าวหน้าในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ได้แสดงปรากฏการณ์ทางด้านศิลปะสมัยใหม่เด่นชัดขึ้น ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2503 – 06 เป็นต้นมา เช่น สมโภชน์ อุปอินทร์ พิชัย นิรันต์ สันต์ สารากรบริรักษ์ อนันต์ ปาณินท์ นิพนธ์ ผลิตะโกมล ชำเรือง วิเชียรเขตต์

ธนะ เลาหกัยกุล กำจร สุนพงษ์ศรี ถวัลย์ ดัชนี พิริยะ ไกรฤกษ์ ดำรง วงศ์อุปราช ประวัติ เล้าเจริญ บัณฑิต ผดุงวิเชียร (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 143-144)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ ว่า

ศิลปะสมัยใหม่กับสังคม โดยพิจารณาถึงปัจจัยอย่างใหม่ที่มีผลกระทบต่อศิลปินสมัยใหม่ และศิลปินสมัยใหม่ก็สร้างสรรค์ศิลปะที่สะท้อนถ่ายให้เห็นปัจจัยต่าง ๆ ที่เปลี่ยนแปลงเหล่านั้นด้วย

1. ปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคม (Politics and Social)
2. ปัจจัยทางด้านปัญญาและความคิด (Intellect and Thinking)
3. ปัจจัยทางด้านวิทยาศาสตร์และประยุกต์วิทยา (Science and Technology)
4. ปัจจัยทางด้านประสบการณ์ (Experiences)
5. ปัจจัยทางด้านวัสดุอุปกรณ์ (Materials) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 144)

จากสาเหตุปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคม ที่มีผลกระทบต่อศิลปะสมัยใหม่นั้น วิทยากร เชียงกูล ได้กล่าวถึงการปกครองและสภาพสังคมในช่วง พ.ศ. 2506 ว่า

ตลอดช่วงเวลาตั้งแต่เดือนธันวาคม พ.ศ. 2506 เมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนรัชต์ ถึงแก่อนิจกรรม จนกระทั่งถึงเดือนตุลาคม 2516 เมื่อรัฐบาลของจอมพลถนอม กิตติขจร และจอมพลประภาส จารุเสถียร ต้องล้มไป ประเทศไทยถูกปกครองด้วยระบอบทหารมาตลอดเป็นช่วง 10 ปี แห่งอำนาจที่ไม่มีผู้ใดท้าทาย เป็นการปกครองโดยพลการ การฉ้อราษฎร์บังหลวง ไร้สมรรถภาพ และด้วยความฟึงพอใจ เมื่อรัฐบาลทหารปฏิเสธคำเรียกร้องของรัฐธรรมนูญ ศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทยก็ได้นำประชาชนในเมืองหลวงออกทำการประท้วงในท้องถนน รัฐบาลพยายามปราบปรามผู้ประท้วงโดยใช้กำลัง แต่ว่าผู้บัญชาการทหารบกในขณะนั้นไม่เห็นด้วย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้ทรงเข้ามาไกล่เกลี่ยโดยมีพระบรมราชโองการให้จอมพลทั้งสองเดินทางออกนอกประเทศ ช่วงสามปีต่อมาเป็นช่วงของประชาธิปไตยโดยมีรัฐบาลผสมของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ และ ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช ต่อเนื่องกันมา ช่วงเวลานั้นเป็นช่วงที่ประชาชนไทยต้องเผชิญกับการนัดหยุดงาน 1,333 ครั้ง และการประท้วง 322 ครั้ง ในขณะนั้นสหรัฐอเมริกาแพ้สงครามเวียดนามและเป็นเหตุให้ประเทศเพื่อนบ้านของไทยคือ ลาว และเขมรแตก ต้องตกอยู่ในความควบคุมของคอมมิวนิสต์ การกลับเข้ามายังประเทศไทยของจอมพลทั้งสองท่านในเดือนตุลาคม 2519 ได้ทำให้เกิดการประท้วงของนิสิตนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งการประท้วงนี้ถูกปราบปรามอย่างโหดร้ายทารุณ ทหารกลับมามีอำนาจอีกครั้งหนึ่งด้วยการตั้งสภาคณะปฏิรูปการปกครองแห่งชาติและจัดตั้งรัฐบาลของนายธานินทร์ กรัยวิเชียรขึ้น เนื่องจากแรงกดดันทั้งภายในและภายนอกประเทศเช่นนี้ ประชาชนส่วนใหญ่โดยเฉพาะคนชั้นกลางในกรุงเทพฯ จึงรู้สึกเต็มใจที่จะแลกระบอบประชาธิปไตยแบบรัฐสภาอันยุ่งเหยิงกับเผด็จการทางการทหารอย่างมั่งคง และแลกเสรีภาพส่วนบุคคลกับความมั่นคงของประเทศชาติและความสงบภายใน (วิทยากร เชียงกูล. 2535: 78–79)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงศิลปกรรม พ.ศ. 2505 – 2516 ว่า

ในบรรดาวงการศิลปะด้วยกันแล้ว เราจะพบว่าวงการวรรณกรรมมีการเปลี่ยนแปลงเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา บางช่วงสะท้อนสังคม บางช่วงต่อต้านเผด็จการ บางช่วงเริงรมย์ ทั้งนี้และทั้งนั้นจะขึ้นอยู่กับการปิดหรือเปิดเสรีภาพของอำนาจรัฐ แต่ดูเหมือนว่าวงการศิลปกรรมหรือทัศนศิลป์บ้านเมืองเราจะไม่ค่อยรู้ร้อนรู้หนาวนัก ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายด้าน เป็นต้นว่า ทัศนะของผู้ให้การศึกษา อิทธิพลจากฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดโลก ทัศน์ที่แคบหรือกว้างของศิลปินรวมทั้งธรรมชาติของทัศนศิลป์เอง

ช่วงรอยต่อก่อนและหลังการเสียชีวิตของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ศิลปินคลื่นลูกที่สองที่เด่นก็เช่น สวัสดิ์ ตันติสุข, ชะลูด นิ่มเสมอ, ทวี นันทขว้าง, อังคาร กัลยาณพงศ์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์, มานิตย์ ภู่อารี, สมโภชน์ อุปอินทร์, ถวัลย์ ดัชนี, พิชัย นิรันต์, ดำรง องศ์อุปราช, สันต์ สารากรบริรักษ์, ลาวัณย์ ดาวราย, ประหยัด พงษ์ดำ ฯลฯ

คลื่นลูกใหม่นี้นับเป็นคลื่นที่มีพลังในสังคมไทยมากทีเดียว มีการขยายตัวทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ ถ้าพิจารณาจากคลื่นเก่า เราจะพบว่าศิลปินเก่าน้อยคนที่พยายามบุกเบิกค้นหารูปแบบใหม่ ที่กล้าหาญก็ดูเหมือนจะเป็นเฟื้อ หริพิทักษ์ ที่กล้าทดลองทั้งอิมเพรสชันนิสม์,เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ และคิวบิสม์ แต่สำหรับช่วงนี้ศิลปินกล้าทดลองมากขึ้น มีทั้งสื่อดลใจ ความคิด และรูปแบบที่หลากหลาย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 16–17)

สมโภชน์ อุปอินทร์ ผู้ชื่นชมกับความคิดศิลปะบาศกนิยม และแนวนามธรรมเพื่อสังคม (Social Abstraction) ในระยะหลัง สมโภชน์ อุปอินทร์ สะท้อนอิทธิพลบาศกนิยมและย่อยลงจนเป็นเหงื่อทั้งในงานจิตรกรรมและประติมากรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ผู้สลัดรูปทรงคนตามหลักวิชาและสลัดเส้นบนประติมากรรมอันจำกัดไว้ด้วยเอกลักษณ์ไทย ก้าวเข้าไปสู่รูปทรงคนอันเรียบง่ายและรูปทรงนัยสำคัญ (Significant form) ในที่สุด สันต์ สารากรบริรักษ์ สะท้อนอารมณ์ลึกในแนวทางของศิลปะลัทธิแสดงอารมณ์ ด้วยความรู้สึกสัมผัสต่อการเป็นมนุษย์จากจินตภาพมากกว่าทางกายภาพ อนันต์ ปาณินท์ ที่ยืมสื่อดลใจอันเรียบง่ายมาเป็นเพียงสื่อรองเพื่อสะท้อนคุณสมบัติของสีน้ำมันแสดงออกด้วยตัวมันเอง พิชัย นิรันต์ ที่เริ่มด้วยจิตรกรรมแสดงปริมาตรอันเด่นชัดและเรียบง่ายมาสู่พุทธนามธรรม ถวัลย์ ดัชนี ศิลปินผู้อาภัพเหรียญจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ สะใจกับสัญลักษณ์ปริมาตร และคุณภาพเชิงประติมากรรม (Sculpture quality) กำจร สุนพงษ์ศรีนักวิชาการผู้บุกนำการสร้างศิลปะนามธรรมไร้รูปแทน (non-figurative painting) ซึ่งแสดงคุณภาพและคุณสมบัติอันซับซ้อนของสีน้ำมัน ดำรง วงศ์อุปราช ผู้ถอนตัวจากภาพชนบทไทยทั้งเก็บละเอียดและหยาบ มาสู่การระบายละเลงสีอย่างอิสระ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 157)

สุธี คุณาวิชายานนท์ ได้กล่าวถึงผลงานประติมากรรมในช่วงเวลานี้ ว่า

ปี 2505 ศิลป์ พีระศรี ได้เสียชีวิตลง พร้อม ๆ กับการเติบโตของรูปแบบศิลปะนามธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังปี 2505 วงการศิลปะจึงเฟื่องฟูไปด้วยงานแนวนามธรรมทั้งในสายงานจิตรกรรมและประติมากรรม โดยเริ่มจากงานกึ่งนามธรรมที่ยังพอเห็นเค้าว่ามี “แบบ” มาจากอะไร ไปจนถึงผลงานที่พัฒนาลดทอนไปจนกลายเป็นนามธรรมแท้ ๆ มีเซียม ยิบอินซอย เป็นจิตรกรที่ได้หันมาทำงานประติมากรรม ตั้งแต่ปี 2497 โดยเริ่มจากปั้นรูปคน แต่มีช่วงเวลาสั้น ๆ ระหว่างปี 2503-2506 ที่มีเซียมได้ทำงานประติมากรรมเชื่อมโลหะ เป็นรูปนามธรรมที่แสดงถึงความงามของรูปทรงชนิดต่าง ๆ ที่ประกอบกันแบบไร้เรื่องราว ประติมากรที่สำคัญที่บุกเบิกงานแนวนี้อีกคนคือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เขาพัฒนางานจากรูปคนแล้วค่อย ๆ ลดทอนรายละเอียดจนกลายเป็นรูปนามธรรมแท้ ๆ (ในราวปี 2508 เป็นต้นมา)

จนถึงพุทธทศวรรษ 2510 ที่เป็นยุคทองของประติมากรรมนามธรรมอย่างแท้จริงศิลปินที่ทำงานสารพัดสื่ออย่าง ชะลูด นิ่มเสมอ เป็นหนึ่งในกระแสนามธรรม เขาลองทำประติมากรรมในวัสดุและเทคนิคที่ค่อนข้างใหม่สำหรับวงการประติมากรรมไทย เช่นการอ็อกและเชื่อมโลหะ การใช้สีในงานประติมากรรม (รูปทรง-ที่ว่าง, ปี 2514) นนทิวรรธ์ จันทนะผะลิน, วิชัย สิทธิรัตน์, เข็มรัตน์ กองสุข, วระ อิษวาส, พีระพงษ์ ดวงแก้ว, ศราวุธ ดวงจำปา และวสันต์ ฮารีเมา คือประติมากรที่สร้างงานและมีบทบาทในการผลักดันงานแนวนามธรรม ผลงานโดยมากของประติมากรเหล่านี้มีสาระสำคัญอยู่ที่การสร้างรูปทรงที่สวยงามแปลกตา เป็นความงามที่เกิดจากการคิดค้นรูปทรง การนำรูปทรงย่อย ๆ มาประกอบกันขึ้นเป็นรูปทรงใหญ่ หรือในทางกลับกัน การซอยรูปทรงใหญ่ให้เป็นรูปทรงย่อยเป็นความเชี่ยวชาญในการนำเอาทัศนธาตุมาจัดองค์ประกอบให้เกิดเอกภาพ ในแบบนามธรรม ไม่ให้ความสำคัญกับเรื่องราว หรือการเล่าเรื่องบอกความ การให้ความสำคัญต่อความเป็นนามธรรมของผลงาน การตีความที่เน้น “รูป” มากกว่า “เนื้อหา” (สุธี คุณาวิชายานนท์. 2546: 38-39)

คลื่นศิลปะในสังคมไทย ช่วงเวลาหลังการสูญเสียชีวิตของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี นับว่ามีกระบวนแบบที่หลากหลาย ซึ่งอาจเกิดจากการเดินทางไปศึกษาต่อต่างประเทศโดยตรง การผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ เข้าด้วยกัน การรับอิทธิพลศิลปะกระบวนใดกระบวนแบบหนึ่ง การผสมผสานศิลปะสมัยใหม่บนรากฐานศิลปะหลักวิชา มีทั้งศิลปะสมัยใหม่ที่มีรูปแบบนามธรรมบริสุทธิ์ (pure abstraction) และรูปแบบตัดทอนจากธรรมชาติ (distortion) มีความหลากหลายทั้งรูปแบบ เนื้อหา และกลวิธีในการสร้างสรรค์

ช่วงหลังพุทธศักราช 2510 และก่อนเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 เป็นช่วงเวลาของการแสดงหาความหมายชองชีวิตและสังคมของคนรุ่นใหม่ในสังคมไทย และแนวคิดทางด้านศิลปกรรมของคนรุ่นใหม่ก็เริ่มปรับเปลี่ยนและต่อต้านกระแสเก่าอย่างชัดเจน (วิรุณ ตั้ง-เจริญ. 2547: 60)

หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กระแสสำนึกทางด้านการเมือง สังคม ความยุติธรรม และความเสมอภาคของประชาชนเป็นไปอย่างเข้มข้น ทรรศนะทางด้านศิลปกรรมไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม ดนตรี มีแนวโน้มไปสู่ศิลปะเพื่อชีวิต (Art for Life'sSake) หรือศิลปะสัจสังคมนิยม (Social Realism) เป็นอย่างมาก ศิลปะเพื่อชีวิตซึ่งมุ่งเน้นศิลปกรรมเป็นตัวการกระตุ้น ศิลปินสำนึกและความรับผิดชอบของประชาชนทางด้านการเมือง สังคม ความยุติธรรมและความเสมอภาคนั้นเป็นการแสดงความคิดที่สัมพันธ์กับอุดมการณ์สังคมนิยมในทางสากล (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 174 – 175) รวมไปถึงสื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ในหมู่ปัญญาชนและสถาบันการศึกษา ไม่ว่าจะเป็นความคิดทางด้านการเมือง สังคม เศรษฐกิจ การศึกษา วรรณกรรม บทกวีได้กระตุ้นสำนึกความรับผิดชอบต่อสังคมส่วนรวม และก่อให้เกิดความคิดในการพัฒนาเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างกว้างขวาง "วารสารสังคมศาสตร์ปริทรรศ์" ที่ สุลักษณ์ ศิวรักษ์ (ส.ศิวรักษ์) สร้างสรรค์ขึ้นพุทธศักราช 2506 นับว่าเป็นวารสารที่กระตุ้นความคิดในหมู่ปัญญาชนและนิสิตนักศึกษาหัวก้าวหน้าเป็นอย่างมาก รวมทั้งความคิดทางด้านศิลปะด้วย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 65) และในช่วงเหตุการณ์ดังกล่าว การรณรงค์เรียกร้องความยุติธรรมและการเผยแพร่ประชาธิปไตยของนิสิตนักศึกษาและประชาชนหัวก้าวหน้าเป็นไปอย่างเข้มข้นรุนแรง

ในทางทัศนศิลป์ได้เกิดองค์กรและกลุ่มต่าง ๆ มากมายที่มุ่งสร้างสรรค์กิจกรรมเพื่อสังคมในช่วงเวลาเดียวกันนั้นก็ได้เกิดกลุ่ม "แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย" เพื่อร่วมสร้างสรรค์กิจกรรมทางด้านศิลปะเพื่อสังคม โดยมีคำประกาศตอนหนึ่ง ดังนี้ "เพื่อสร้างศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ สร้างความดีงามเพื่อทุกคนให้ได้รับแสงสว่างแห่งภูมิปัญญา และกระพือความรู้ในการต่อสู้ร่วมกัน สภาพชีวิตและความคิดในการยกคุณค่าของชีวิตให้สูงขึ้น ทั้งนี้ การพัฒนาสังคมทุกด้านต้องมีความสัมพันธ์ต่อกันเกื้อกูลส่งเสริมซึ่งกันและกันทั้งทางเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา และศิลปวัฒนธรรม" (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 65–66)

ผู้ที่มีบทบาทอยู่ในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เช่น กำจร สุนพงษ์ศรี จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เศวต เทศน์ธรรม พนม สุวรรณนาถ ถกล ปรียาคณิตพงศ์ เสถียร จันทิมาธร ทวี หมื่นนิกร พิทักษ์ ปิยะพงษ์ สถาพร ไชยเศรษฐชัชวาล ปทุมวิทย์ นิวัติ กองเพียร ล้วน เขจรศาสตร์ ตระกูล พีระพันธ์ ชูเกียรติ เจริญสุข มนัส เศียรสิงห์ โชคชัย ตักโพธิ์ ประเสริฐ เทพารักษ์ สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย ชาติ กอบจิตติ ฯลฯ

แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทยจัดโครงการแสดงภาพคัทเอาท์การเมือง เพื่อร่วมเฉลิมฉลองครบรอบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ในพุทธศักราช 2518 โดยใช้ไม้อัดขนาด 4 แผ่น เป็นพื้นภาพโดยติดตั้งคัดเอาท์การเมืองระหว่างเสาไฟฟ้าบนเกาะกลางถนนราชดำเนินกลางทั้งหมด 48 ภาพ เป็นภาพที่แสดงเนื้อหาการฆ่านักเรียน นิสิต นักศึกษา และประชาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 การต่อต้านเผด็จการ การปลุกสำนึกทางเมืองและสังคม และภาพสัญลักษณ์การต่อสู้ต่าง ๆ รูปแบบของผลงานเป็นภาพที่สามารถสื่อเรื่องราวและสัญลักษณ์ง่าย ๆ เป็นผลงานอาจารย์ผู้สอนศิลปะ ศิลปิน และนักศึกษาศิลปะร่วมกัน และการร่วมกับศูนย์กลางนิสิตนักศึกษาแห่งประเทศไทย จัดเดินขบวนและแสดง

ภาพคัทเอาท์ขนาดไม้อัดต่อประกอบกัน 2 แผ่น จำนวน 100 ภาพ รอบบริเวณสนามหลวง เพื่อขับไล่ฐานทัพอเมริกันที่ตั้งอยู่ในประเทศไทย โดยที่การเดินขบวนขับไล่ฐานทัพอเมริกาได้เริ่มขึ้นในวันที่ 20 มีนาคม 2519 หลังจากนั้น การรณรงค์และต่อต้านในสังคมไทยก็ทวีความรุนแรงยิ่งขึ้น จนกระทั่งถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แล้วทัศนศิลป์แนวสัจสังคมนิยมหรือทัศนศิลป์เพื่อชีวิตก็ฟักตัวขึ้นในสังคมไทย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 67)

ช่วงก่อนและหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ผู้คนในวงการศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นอาจารย์ ศิลปิน นักออกแบบ นิสิตนักศึกษา ซึ่งเริ่มพัฒนาตนเองไปสู่การเป็นนักแสวงหา สนใจใฝ่รู้และมีสำนึกรับผิดชอบต่อการเมืองและสังคม ได้เริ่มสนใจในการพัฒนาสังคมและวงการศิลปกรรมไปพร้อมกัน เมื่อหวอดความคิดหลายจุดหลายเหตุการณ์ได้เกิดขึ้น ประกอบกับกระแสการเมือง สังคม และขีดจำกัดในวงการศิลปกรรมในช่วงเวลานั้น ปฏิกิริยา การรวมตัว และการก่อตั้งชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทยจึงได้ก่อตัวขึ้น ด้วยปัจจัยมากมายหลายด้าน ทั้งกระแสการเมือง กระแสสังคม และกระแสภายในวงการศิลปกรรม ผู้มีอุดมการณ์และเป้าหมายสอดคล้องกันในทางศิลปะ ทั้งต่างอาชีพ และสถานภาพ ไม่ว่าจะเป็นครูอาจารย์ศิลปะ ศิลปิน นักออกแบบ นักวิชาการ นักวิจารณ์ สื่อมวลชน นิสิตนักศึกษา นักเขียน นักสังคมสงเคราะห์ ฯลฯ เป็นการรวมตัวที่อยู่นอกเหนือสถาบันการศึกษา และข้อจำกัดใด ๆ ต่างเข้ามาด้วยความสมัครใจและเสียสละ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 103-110)

ปี พ.ศ. 2522 การแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทยได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งเป็นความร่วมมือของกลุ่มอาจารย์จากมหาวิทยาลัยศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร โดยเนื้อแท้คือเจตนารมณ์หลักของมวลสมาชิกในช่วงแรก คือการจัดแสดงผลงานศิลปกรรมของศิลปินบนพื้นฐานอุดมการณ์และหลักการที่เปิดกว้างสำหรับศิลปินทุกหมู่เหล่า การเปิดโอกาสให้กับศิลปะแนวสัจสังคมนิยม และการแสดงหาเวทีอีกแห่งหนึ่งนอกเหนือจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 124) ศิลปินที่เริ่มมีชื่อเสียงขึ้นมาจากการแสดงศิลปกรรมแห่งประเทศไทย เช่น ศักดิ์ ดาราพงศ์, นันศักดิ์ ปาณธศารทูล, สุขสันต์ เหมือนนิรุธ, ธรรมศักดิ์ บุญเชิด, นุระญะ มะหะนิ, ต๋อง ด่านเกวียน, ประมวญ บุรุษพัฒน์, เลอพงษ์ พุทฒิชาติ, ไพวัลย์ ดาเกลี้ยง, ไพฑูรย์ ดวงใจ ฯลฯ ซึ่งเสนอรูปแบบศิลปะที่หลากหลาย รวมทั้งศิลปะเพื่อชีวิตด้วย

ต่อมาในปี พ.ศ. 2523 ได้มีการก่อตั้งกลุ่มประติมากรไทยขึ้นจากการรวมตัวของประติมากรประมาณ 20 คน จากมหาวิทยาลัยศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยช่างศิลป์ วิทยาลัยเทคโนโลยีภาคตะวันออกเฉียงเหนือและสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าฯ ลาดกระบัง รวมทั้งประติมากรอิสระ จากการประชุมร่วมกัน ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร เพื่อร่วมกันวิเคราะห์ถึงสภาพที่เป็นจริงของวงการประติมากรรมร่วมสมัยในขณะนั้น เพื่อที่จะนำมาเป็นข้อมูลและปัจจัยสำคัญในการกำหนดแนวทางที่จะคลี่คลายสถานการณ์ปัญหาต่าง ๆ และพัฒนาวงการให้ดีขึ้นในอนาคต จากการประชุมได้ข้อสรุปถึงปัญหาของวงการประติมากรรมว่าจำนวนประติมากรนั้นมีอยู่น้อย และขาดการติดต่อเชื่อมโยง

ระหว่างประติมากรด้วยกัน นอกจากนี้สังคมส่วนใหญ่ก็ยังไม่เข้าใจและไม่เห็นความสำคัญของงานประติมากรรม เนื่องจากขาดการเผยแพร่และให้การศึกษาในด้านการรับรู้ถึงคุณค่าและความเข้าในงานประติมากรรม ทำให้เป็นอุปสรรคในการเสนองานประติมากรรมของประติมากรสู่สาธารณชน ที่ประชุมจึงมีมติร่วมกันจัดตั้ง “กลุ่มประติมากรไทย” ขึ้นเพื่อผสานความร่วมมือในการดำเนินการแก้ไขปรับปรุงปัญหาเหล่านั้น และสร้างความเป็นปึกแผ่น มั่นคงและความมีชีวิตชีวาให้เกิดขึ้นกับวงการประติมากรรม โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อส่งเสริมและสนับสนุนการสร้างสรรค์งานประติมากรรมและการแสดงงานประติมากรรมต่อสาธารณชน รวมทั้งการเสนอความคิดเห็นในด้านประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อมแก่สาธารณชน ส่งเสริมการศึกษาในด้านประติมากรรม และทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ความเข้าใจและความคิดเห็นระหว่างประติมากรด้วยกันเอง รวมทั้งศิลปินสาขาอื่นและสาธารณชน

ในปี พ.ศ. 2524 การแสดงงานประติมากรรมของกลุ่มประติมากรไทย ได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก นับเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์วงการศิลปะของประเทศไทยที่มีการจัดแสดงเฉพาะผลงานประติมากรรม ในครั้งนั้นมีผลงานประติมากรรมเข้าร่วมแสดงทั้งหมด 50 ชิ้น จากประติมากร 24 ท่าน คือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์, อำนวย หุนสวัสดิ์, วิชัย สิทธิรัตน์, นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน, เข็มรัตน์ กองสุข, สุพจน์ จิตรทอง, ประเสริฐ วรรณรัตน์, สมควร อุ่มตระกูล จากมหาวิทยาลัยศิลปากร อิทธิ คงคากุล, สุกรี วัชรพรรณ, กมล เผ่าสวัสดิ์ จากจุฬาลงกรณ์ ขวัญเมือง ยงประยูร, ธงศักดิ์ หงษ์แพง. ศราวุธ ดวงจำปา. วสันต์ ฮารีเมา, ฉายนภา เลปาจารย์ จากวิทยาลัยช่างศิลป์ สุวิช สถิตวิทยานันท์ สมชาย เถาทอง, เทพศักดิ์ ทองนพคุณ จากวิทยาลัยเทคโนโลยีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ สมศักดิ์ ปรียวนิตย์ จากสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง ธานี กลิ่นขจร จากกองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร ชีวา โกมลมาลัย และสุธี เกษตรเวทิน ประติมากรอิสระ (สมาคมประติมากรไทย. 2546: 24)

สุธี คุณาวิชายานนท์ ได้กล่าวถึงผลงานประติมากรรมในช่วงเวลานี้ ว่า

> ในช่วงเวลาที่ไล่เลี่ยกับการจับกลุ่มพูดคุยในหมู่ประติมากรเมื่อปี 2523 จนนำไปสู่การก่อตั้งสมาคมประติมากรไทย วงการศิลปะก็ได้เปิดกว้างรับเอาสื่อศิลปะใหม่ ๆ เข้ามา ดั่งที่รู้จักกันในนามของศิลปะ “สื่อผสม” เท่าที่ยังพอมีหลักฐานให้สืบค้นได้ ในปี 2512 และ 2514 เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ได้ทำผสมผเสภาพสีน้ำมันเข้ากับวัสดุ 3 มิติ และยังมีการใช้วัสดุสำเร็จรูปผสมกันจนเป็นงานสื่อผสม แต่เขาก็ไม่ได้พัฒนางานในลักษณะดังกล่าวต่อไป จนต้นพุทธทศวรรษ 2520 กมล ทัศนาญชลี ได้นำเสนอผลงานสื่อผสมขึ้นในสหรัฐอเมริกา ให้คนไทยได้ดูกันที่หอศิลปะแห่งชาติ และในยุคนี้เองที่ศิลปินไทยเริ่มนำเอาร่างกายทั้งของตนเองและคนอื่นมาใช้เป็นสื่อในการทำงานศิลปะ ซึ่งอาจจัดได้ว่าเป็นประติมากรรมแบบหนึ่ง เริ่มตั้งแต่สิ่งที่อินสนธิ์ วงศ์สาม ทำมาตั้งแต่ พุทธทศวรรษ 2510 ในนามของการทำ “แฮพเพนนิ่ง”
>
> หรือในทศวรรษเดียวกัน วิโรจน์ นุ้ยบุตร (ร่มไม้ ธรรมชาติอโศก) ทำทั้งประติมากรรมสื่อผสม และใช้ตัวเองเป็นสื่อในการแสดงในเชิงต่อต้านสังคม ชะลูด นิ่มเสมอ ทำงานชุดประติมากรรมชนบท

> ในปี 2525 โดยใช้ร่างกายตัวเองประกอบเข้ากับเศษวัสดุเหลือใช้จากในเมืองและวัสดุเก็บตกจากธรรมชาติ ในปี 2527 อภินันท์ โปษยานนท์ ก็ได้ทำงานศิลปะที่มีการข้ามและผสมสื่ออย่างหลากหลาย เช่นมีการใช้วัสดุสามมิติ ผสมกับภาพพิมพ์ ภาพถ่ายเอกสาร การฉายสไลด์ การแสดงความเคลื่อนไหว การออกเสียงพูด การใช้เสียงอื่นๆ และเครื่องเล่นเทปประกอบ ในปี 2524 การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 24 ได้เพิ่มสาขาสื่อประสม เข้าไปในการประกวด การเพิ่มสาขาสื่อประสมนี้นอกจากจะเป็นการบ่งบอกถึงกระแสนิยมในสื่อใหม่นี้แล้ว การพยายามแบ่งประเภทของสื่อศิลปะให้ชัดเจนนี้ เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงในการสร้างงานจิตรกรรมและประติมากรรม งานประติมากรรมที่มีการทดลองหาความเป็นไปได้ในการใช้วัสดุแปลก ๆ ใหม่ ๆ หรือมีการผสมสื่ออื่นเข้าไป จึงไปอยู่กับสื่อประสมและสื่อผสม (สุธี คุณาวิชายานนท์. 2546: 39)

ในช่วงเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2530 เป็นต้นมาเป็นยุคที่เศรษฐกิจไทยเฟื่องฟูสุดขีด ซึ่งในหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงบริบทศิลปะในช่วง พ.ศ. 2531 – 2540 ไว้ว่า

> เป็นเอกลักษณ์และความหลากหลาย ในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เศรษฐกิจกำลังเฟื่องฟูสุดขีด รัฐบาลของ พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ บริหารประเทศในระหว่างปี พ.ศ. 2532 – 2534 ชูนโยบายในการผลักดันประเทศให้เป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ หรือ Nics (The Newly Industrailized Countries) ภาคธุรกิจและเอกชนและประชาชนบางกลุ่มที่เป็นผู้มีการศึกษา และมีรายได้ตั้งแต่ปานกลางจนถึงมีฐานะดีเป็นชนชั้นกลางที่อาศัยอยู่ในเมืองใหญ่ที่สำคัญ ๆ ของแต่ละจังหวัดทั่วประเทศ โดยเฉพาะในมหานครอย่างกรุงเทพฯ ได้กลายเป็นพลังสำคัญในการผลักดันประเทศให้ก้าวหน้าอย่างแข็งแรง ประเทศไทยมีความเจริญทางวัตถุมากขึ้นพร้อม ๆ กับ ที่ได้กลายเป็นสังคมวัตถุนิยมมากขึ้นทุกขณะ ในด้านดีของการพัฒนาคือ ประชาชน เริ่มมีความเป็นเสรีชน ที่รักและเข้าใจประชาธิปไตยมากขึ้น (หนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540: 217)

ในช่วงนี้กระแสการเคลื่อนไหวของเศรษฐกิจโลกได้ก้าวเข้าสู่ความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ ยุคทุนไร้พรมแดนในประเทศไทยมีนโยบายเปิดเสรีทางการค้าเงิน การค้าทรัพย์สินทางปัญญา การโยกย้ายทุนจากประเทศหนึ่งไปอีกประเทศหนึ่งกลายเป็นเรื่องธรรมดาในยุคทุนนิยมไร้พรมแดน กระแสเศรษฐกิจที่เป็นแบบเดียวทั้งโลกเป็นกระแสที่ดำเนินไปควบคู่กับการพัฒนาโลกเข้าสู่โลกาภิวัฒน์ (Globaliztion) (อำนาจ เย็นสบาย. 2542: 139) ซึ่งหมายถึงการเปลี่ยนแปลงของโลกในยุคดาวเทียมการสื่อสารเครือข่ายใยแก้วนำแสง คือโลกอันกว้างใหญ่และอยู่ห่างกันด้วยพื้นที่ (Space) แตกต่างกันด้านเวลา (Time) สามารถเชื่อมโยงถึงกันได้อย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ และใกล้ชิดกันด้วยระบบสื่อสารที่ทันสมัย การเปลี่ยนแปลงของโลกในยุคโลกาภิวัตน์ได้ส่งผลกระทบต่อสังคมโลกอย่างใหญ่หลวง และส่งผลต่อวงการศิลปะและวัฒนธรรมอย่างรุนแรงโดยเฉพาะผลกระทบในเชิงอิทธิพล ประเทศที่กุมสื่อมีอิทธิพลต่อความคิดของคนทั่วโลก สื่อล้วนเป็นของประเทศมหาอำนาจ ทำให้สื่อสารมวลชน (Mass Communication) มีบทบาทที่สำคัญในการเป็นเครื่องมือของนายทุนหรือบริษัทอุตสาหกรรม วัฒนธรรม

ตัวอย่างที่ชัดเจน ได้แก่ บทบาทของ CNN ที่กุมข่าวสารและเศรษฐกิจข่าวสารโลก BBC (British Broadcastin Corporation) ในอังกฤษก็มีเครือข่าวโทรทัศน์ข้ามชาติ WSTV (Vorld Service Television) เป็นต้น (อำนาจ เย็นสบาย. 2542: 139-141)

เมื่อเศรษฐกิจเฟื่องฟู สถาบันการศึกษาไทยระดับอุดมศึกษาเกิดการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องตามกระแสเศรษฐกิจไปด้วย คณะศิลปกรรมศาสตร์เกิดขึ้นมากมายหลายแห่ง ทั้งในสถาบันภาครัฐและเอกชน อาคารสิ่งก่อสร้าง วัสดุครุภัณฑ์ที่เป็นรูปธรรมเฟื่องฟูตามไปด้วย ซึ่งหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ความว่า

> การที่โลกพัฒนาเข้าสู่โลกาภิวัตน์ เข้าสู่ยุคเทคโนโลยีสารสนเทศ (IT) ทำให้มนุษย์ทั่วทุกมุมโลกสามารถเรียนรู้และรับรู้เหตุการณ์ความเคลื่อนไหวต่าง ๆ ของทุกมุมโลกได้ในเวลาเดียวกัน รวมทั้งพัฒนาการของระบบการสื่อสารในด้านต่าง ๆ กลายเป็นระบบที่ยิ่งใหญ่และส่งผลต่อทุกมุมโลก ผลที่ตามมาเฉพาะทางด้านวงการศิลปะก็ส่งผลให้การรับรู้เรื่องราวความเคลื่อนไหว การเปลี่ยนแปลงความก้าวหน้าในวงการศิลปะ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) ทั้งในกระแสสังคมตะวันตกและทั่วโลก การย่นระยะทั้งเวลาและสถานที่ให้มีลักษณะที่ร่วมสมัยโดยความหมายที่แท้จริงมากขึ้นตามลำดับ (หนังสือศิลปะ-รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540: 217)

จากความก้าวหน้าในด้านต่าง ๆ รวมทั้งการพัฒนาในการศึกษาของชาติ ความเจริญเติบโตในด้านเทคโนโลยี การรับรู้ข่าวสารได้อย่างอิสระ การพัฒนาในด้านประชาธิปไตยที่ดีขึ้นเป็นลำดับ ทำให้สังคมไทยในทศวรรษ 2530 มีการเคลื่อนไหวที่น่าสนใจ เช่นเดียวกับวงการศิลปะที่มีแนวโน้มพัฒนาต่อไปในทิศทางที่เปิดกว้างหลากหลายและอิสระมากขึ้น ผลงานศิลปะในลักษณะศิลปะหลังสมัยใหม่จึงนับว่าเป็นเรื่องที่ค่อนข้างใหม่ในสังคมไทย ในขณะที่สังคมตะวันตกมีความเคลื่อนไหวของศิลปะหลังสมัยใหม่ ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1970 เป็นต้นมา และพัฒนาการที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงมาจนถึงปัจจุบัน วงการศิลปะไทยในช่วงที่ผ่านมา ก็ปรากฏผลงานศิลปะในลักษณะของสื่อผสม (Mixed Media) เข้ามามีบทบาท ศิลปินเริ่มนำเอาวัสดุที่แปลกใหม่มาผสมผสานกัน เช่น จิตรกรรมกับประติมากรรม จิตรกรรมกับภาพพิมพ์ เป็นต้น รวมถึงการนำวัสดุสำเร็จรูปต่าง ๆ ที่มีอยู่ทั่วไปมาใช้ในการแทนค่าความหมาย ซึ่งนับเป็นแนวโน้มหนึ่งของสังคมไทยในการเปลี่ยนแปลงสู่ศิลปะในแนวทางของลัทธิหลังสมัยใหม่

สุธี คุณาวิชายานนท์ ได้กล่าวถึงผลงานประติมากรรมในช่วงเวลานี้ ว่า

> ประติมากรรมและสื่อผสมที่ขี่คร่อมกันอยู่ในพุทธทศวรรษ 2520 – 2530 มีความหลากหลายอยู่พอสมควร ทั้งการนำเอาวัสดุบางเบาไม่แข็งตัวอย่างผ้ามาใช้ การใช้แสงไฟมาประกอบในผลงาน การใช้สีสันสดใสในงานประติมากรรม การนำเอาหน่วยย่อย ๆ มาวางประกอบไม่ได้เป็นชิ้นเดียวตายตัว การให้ความสำคัญกับวัสดุสำเร็จรูปมากขึ้น การนำเอาเทคนิคการพิมพ์เข้ามาผสม การ

ใช้เสียง การแสดงและร่างกายเข้ามาประกอบในผลงานตลอดไปจนถึงการนำเอาภาพเคลื่อนไหวอย่างโทรทัศน์และวิดีโอมาใช้ในผลงาน และจากกลางพุทธทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา กระแสศิลปะอีกแนวที่ได้รับความนิยมในหมู่ศิลปินหัวก้าวหน้า คือ อินสตอลเลชั่น (Installation) สำหรับคำไทยที่ได้รับความนิยมและเป็นที่เข้าใจกันก็คือ ศิลปะจัดวาง โดยทั่วไปแล้วคำ ๆ นี้หมายถึงศิลปะที่สร้างขึ้นให้สัมพันธ์เฉพาะที่หรือการสร้างงานโดยไม่ได้ให้ความสำคัญกับศิลปวัตถุชิ้นเดี่ยว ๆ แต่จะให้ความสำคัญกับส่วนประกอบต่าง ๆ และการจัดสภาพแวดล้อมทั้งหมด คำว่า “อินสตอลเลชั่น” ประติมากรรมหลายชิ้นของประติมากรหลายคน ที่มีขนาดใหญ่หรือเป็นผลงานที่ประกอบด้วยวัตถุหลายชิ้นขึ้นไป มักจะถูกเรียกแบบเหมารวมว่าเป็น อินสตอลเลชั่น ศิลปินร่วมสมัยผู้ทรงอิทธิพลที่สุดในแวดวงผลงานสามมิติของยุคนี้คือ มณเฑียร บุญมา ผลงานของเขามักถูกเรียกแบบเหมารวม ๆ ว่าเป็นงานแนวศิลปะจัดวาง แต่แท้ที่จริงผลงานหลายชิ้นของเขามีคุณค่าในเชิงประติมากรรมอยู่มากทีเดียว

ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษ 2530 เป็นต้นมา วงการศิลปะไทยได้เริ่มทั้งเปิดประตูรับและพร้อมกับก้าวออกไปสู่กระแสศิลปะนานาชาติอย่างรวดเร็ว และกระชั้นชิดติดกระแสอย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน ทางด้านประติมากรรมและงานสามมิติในสื่ออื่น ๆ ก็มีความเคลื่อนไหวในแบบเดียวกันกับวงการศิลปะโดยรวมเช่นกัน แนวทางอีกอย่างของงานสามมิติในยุคนี้ที่พิเศษไปกว่ายุคอื่น ๆ ก็คือ ผลงานที่ต้องการกิจกรรมและการมีส่วนร่วมของคนดู จากสัมผัสและมีส่วนร่วมกับมันได้ จากสถานการณ์โดยทั่วไปของวงการศิลปะในไทยดูเหมือนว่ายิ่งสื่อประสม, สื่อผสม และอินสตอลเลชั่นได้เปิดพื้นที่ทางศิลปะออกไปอย่างกว้างขวางเท่าใด ความเป็นประติมากรรมก็ยิ่งหดแคบลง และแข็งตัวมากขึ้นเท่านั้น (สุธี คุณาวิชายานนท์. 2546: 39-40)

เศรษฐกิจฟองสบู่ที่ฟูฟ่องส่งผลให้วงการศิลปะคึกคักตามไปด้วย ทั้งในแวดวงเวทีการประกวดศิลปกรรมที่ผุดขึ้นมามากในทศวรรษ 2530 มีการให้เงินรางวัลสูงขึ้นเรื่อย ๆ มีทั้งแบบกำหนดหัวข้อและหัวข้ออิสระ ทำให้เกิดศิลปินและการทำงานศิลปะออกมามากมาย ส่งผลให้เกิดผลงานศิลปะจะมีรูปแบบที่หลากหลาย อีกทั้งความคึกคักในแวดวงการซื้อขายศิลปะและการเกิดขึ้นของหอศิลป์และแกลเลอรี่เอกชน ตามความต้องการของตลาดชั้นสูงและกลางที่เสพศิลปะมากขึ้น ศิลปินที่มีชื่อเสียงเริ่มประสบความสำเร็จทางรายได้ มีการจัดนิทรรศการเพิ่มมากขึ้น จนกลายเป็นยุคศิลปะเฟื่องฟูอีกครั้ง (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545: 226) ขณะเดียวกันก็ได้เกิดความเคลื่อนไหวของพื้นที่แสดงผลงานศิลปะในแนวคิดที่แตกต่างกันออกไปจากเดิม การผลักดันสถานที่แสดงผลงานศิลปะที่หลุดจากระบบ การมีความครอบงำจากกลุ่มนักธุรกิจ สถาบัน ซึ่งเน้นการสร้างสรรค์เป็นจุดหมาย เน้นผลลัพธ์ทางศิลปะมากกว่าผลลัพธ์ด้านกำไร (non-profit) ระบบกึ่งธุรกิจและแกลเลอรี่ที่เน้นเฉพาะงานประเภทต่าง ๆ เช่นงานภาพถ่าย ผลงานจากศิลปินจากต่างประเทศ เป็นต้น ซึ่งเป็นเวทีเปิดกว้างให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้สร้างสรรค์และเสนอแนวคิดสู่สาธารณชน ซึ่งในหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงการขยายตัวของสถานที่แสดงงานศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่ และการเห็นความสำคัญทางศิลปะจากภาครัฐ ความว่า

> กิจกรรมทางศิลปะมิได้จำกัดอยู่แต่ในกรุงเทพฯ และการประกวดอีกต่อไป นิทรรศการของศิลปินกลุ่มและเดี่ยวเกิดขึ้นมากมาย ทั้งที่แสดงในหอศิลปะของรัฐและเอกชน เมืองใหญ่ ๆ อย่างจังหวัดเชียงใหม่เริ่มมีบรรยากาศของศิลปะร่วมสมัยที่คึกคักขึ้น ทั้งศิลปินอิสระและอาจารย์ศิลปะจากหลาย ๆ สถาบันเริ่มมีส่วนในการเริ่มสีสันมากขึ้น ดังเช่นการแสดงงานศิลปกรรมเชียงใหม่จัดวางสังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 จนถึงปัจจุบัน โดยกลุ่มศิลปินและอาจารย์ที่เชียงใหม่ ซึ่งมุ่งหวังที่จะนำศิลปะออกสู่ประชาชนโดยการจัดแสดงในที่สาธารณะ เช่น ถนน วัด สุสาน และแม่น้ำลำคลอง ฯลฯ และงานดวลศิลป์กลางสวน (ลุม) ที่จัดขึ้น ณ สวนลุมพินี เมื่อต้นปี พ.ศ. 2539 เป็นการรวบรวมเอาศิลปะหลาย ๆ แขนงมาจัดแสดงร่วมกันในที่สาธารณะ หรืองานห้วยขวางเมืองใหม่ ที่กรุงเทพฯ เมื่อปลายปี พ.ศ. 2539 เป็นการรวมพลังศิลปินอิสระสมัยใหม่ที่จัดปิดท้ายปีกาญจนาภิเษก เนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จขึ้นครองราชย์ครบ 50 ปี ในนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ซึ่งรวบรวมผลงานจำนวนพันกว่าชิ้น และศิลปินกว่า 400 คน นับว่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงพลังของศิลปินไทยที่มีจำนวนมาก และมีรูปแบบผลงานศิลปะอันหลากหลาย (หนังสือศิลปะ-รัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540: 224)

และด้วยการโถมกระหน่ำของวัฒนธรรมนานาชาติ เพราะการเปิดเสรีและเทคโนโลยีการสื่อสารที่เจริญขึ้นอย่างรวดเร็ว สังคมไทยจึงเริ่มเกิดความวิตกในปัญหาวิกฤติทางเอกลักษณ์ของชาติมากขึ้นเรื่อย ๆ รัฐบาลไทยจึงเริ่มมีนโยบายในการอนุรักษ์ “ความเป็นไทย” อย่างเป็นรูปธรรมขึ้น โดยเริ่มจากการที่รัฐบาลประกาศให้ปี 2537 เป็นปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย และในปีต่อมาเป็นปีสืบสานวัฒนธรรมไทย ซึ่งกระแส “ความเป็นไทย” ดังกล่าว เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการกำหนดทิศทางการพัฒนาประเทศไปสู่ความเป็นอุตสาหกรรม เจริญก้าวหน้าทัดเทียมอารยประเทศ ต้องการไปแข่งขันทางการค้าในระดับเวทีโลก และพร้อม ๆ กับที่สังคมไทยกลายเป็นสังคมบริโภคนิยมมากขึ้นเรื่อย ๆ ซึ่งนักคิด นักสังเกตการณ์ทางสังคมและนักวิชาการหลายคนตั้งข้อสังเกตว่า กระแส “ความเป็นไทย” กับกระแสการพัฒนาที่ “ไม่เป็นไทย นั้นเป็นแนวทางที่ขัดแย้งกัน (สุธี คุณาวิชยา-นนท์. 2545: 182)

ครั้นปี 2540 ประเทศไทยเผชิญหน้ากับวิกฤติเศรษฐกิจครั้งร้ายแรง ค่าเงินบาทตกต่ำ ระบบเศรษฐกิจและการเงินที่เปิดเสรี ทำให้สถาบันการเงินไทยถูกนักการเงินต่างชาติโจมตีค่าเงินบาท รัฐบาลต้องพึ่งความช่วยเหลือจากไอเอ็มเอฟ (IMF, International Monetary Fund, กองทุนการเงินระหว่างประเทศ) จนเอกราชทางนโยบายระดับชาติสั่นคลอน ทำให้เกิดกระแสเศรษฐกิจชาตินิยมขึ้น (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545: 182) สำหรับวงการศิลปะผลกระทบจากวิกฤติเศรษฐกิจที่เป็นรูปธรรมประการหนึ่งก็คือ การปิดสถาบันการเงิน การปิดบริษัทเงินทุน บริษัทเงินทุนหลักทรัพย์ ทำให้บรรยากาศการซื้อขายผลงานศิลปะเพื่อสร้างภาพลักษณ์และการลงทุนหยุดชะงัก การเกิดใหม่ของแกลเลอรี่ตามศูนย์การค้าสะดุดชะงัก นิทรรศการลดน้อยลง วงจรธุรกิจทางศิลปะที่เกี่ยวข้องได้รับผลกระทบไปทั่วหน้า นอกจากนั้นก็คือ การปิดไฟแนนซ์ 56 แห่ง และมีการนำผลงานศิลปะจำนวน 1,504 รายการ มูลค่าประมาณ 80 ล้านบาท ออกประมูลขายโดยองค์การเพื่อการปฏิรูปสถาบันการเงิน (ปรส.) โดยผลงานที่

เปิดเผยต่อสาธารณชนมีส่วนน้อยเท่านั้นที่เรียกได้ว่าเป็นงานศิลปะ แต่ส่วนใหญ่เป็นงานพาณิชยศิลป์ เป็นงานผลิตซ้ำ เป็นงานประดับตกแต่ง และเป็นงานที่นักวิจารณ์ให้คำจำกัดความสั้น ๆ ว่าเป็น “ขยะศิลป์” (อำนาจ เย็น-สบาย. 2542: 146)

แม้ว่าเศรษฐกิจจะย่ำแย่ แต่วงการศิลปะกลับยังคึกคักอย่างน่าประหลาด กิจกรรมทางศิลปะและวัฒนธรรมเกิดขึ้นมากมาย มีหอศิลป์และแกลเลอรี่ทั้งของรัฐและเอกชนเปิดกิจการใหม่อยู่เรื่อย ๆ พิธีเปิดนิทรรศการศิลปะมีมากมายไม่เว้นแต่ละวัน

ส่วนหอศิลป์ของหน่วยงานรัฐและเอกชนที่ดำเนินกิจการโดยไม่หวังผลทางการค้าที่เกิดขึ้นในทศวรรษ 2530 – 2540 คือ หอศิลป์คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพิมพ์, หอศิลปะและการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์, หอศิลป์พระพรหมพิจิตรและหอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร ในมหาวิทยาลัยศิลปากร, หอประติมากรรมต้นแบบ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติศิลป พีระศรี อนุสรณ์ และหอศิลป์แห่งชาติของกรมศิลปากร, หอศิลป์วิทยนิทรรศน์ และหอศิลป์จามจุรีของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ห้องนิทรรศการหมุนเวียน ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย, หอศิลปกรรมศรีนครินทรวิโรฒ, หอศิลป์ผ่านฟ้า, ศูนย์สังคีตศิลป์ อาร์ต แกลเลอรี่, ศูนย์วัฒนธรรมญี่ปุ่น, หอศิลป์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ, ห้องศิลป์นิทรรศมารศี, หอศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ และหอศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545: 229)

ครั้นปลายปี 2540 ไปจนถึง 2542 รัฐบาลประกาศให้เป็นปีแห่งการท่องเที่ยวไทย ในนามของปีอะเมซิ่ง ไทยแลนด์ (Amazing Thailand) พร้อมกับกระแสชาตินิยมที่ชักชวนให้คนไทยหันมานิยมไทย รัฐบาลห้ามข้าราชการและขอร้องไม่ให้ประชาชนเดินทางไปต่างประเทศ เพราะเงินจะรั่วไหลออกจากไทย

เพราะปี “อะเมซิ่ง” นี่เองจึงทำให้เกิดการโหมโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้นักท่องเที่ยวต่างชาติเข้ามาเที่ยวในไทย โดยที่ทรัพยากรธรรมชาติและศิลปะ (ศิลปะไทยประเพณี) วัฒนธรรม จารีตประเพณีทั้งของราษฎร์และของหลวง แม้แต่พระราชพิธีได้กลายเป็น “จุดดึงดูดนักท่องเที่ยว” เพราะการท่องเที่ยวทำให้ไทยได้เงินเข้าประเทศ วิธีการรักษาศิลปะ วัฒนธรรมและประเพณีอันดีงามที่รัฐบาล หน่วยงานราชการ และภาคธุรกิจเอกชนนิยมทำก็คือ การทำให้สิ่งเหล่านั้นกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่ขายได้ในอุตสาหกรรมท่องเที่ยว ทั้งสำหรับนักท่องเที่ยวต่างชาติและคนในประเทศ แต่ละจังหวัด แต่ละภูมิภาคต่างพยายามสรรหาเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น บ้างก็รื้อฟื้นประเพณีเก่าแก่ที่ล้มหายตายจากไปแล้วนำมายึดถือปฏิบัติกันใหม่ บ้างก็ออกมาในรูปของการแสดงขบวนแห่ จัดสร้าง “โบราณสถาน” ที่พังไปเกือบหมดแล้วหรือสาบสูญไปนานแล้วขึ้นมาใหม่

ศิลปะประเพณีและศิลปะแบบทางการคือแนวศิลปะที่ได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดีจากรัฐและหน่วยงานราชการ ทั้งในแง่ความเข้าใจและรับรู้ในฐานะเอกลักษณ์และศิลปะประจำชาติ และในแง่ที่เป็น “สินค้าทางวัฒนธรรม” จึงไม่น่าแปลกใจที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (ททท.) หน่วยงานที่กุม

งบประมาณมหาศาลนี้ ได้กลายเป็นหน่วยงานสำคัญที่เข้ามามีส่วนดูแลและแทรกแซงนโยบายทางวัฒนธรรม หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นหน่วยงานที่มีอิทธิพลในการผลักดันให้ทิศทางของศิลปะและวัฒนธรรม (ที่เน้นศิลปะประเพณี) โน้มเอียงไปสู่การพัฒนาเพื่อเป็น “สินค้าทางวัฒนธรรม “แหล่งท่องเที่ยว” หรือ “จุดดึงดูดนักท่องเที่ยว” ทำให้ภาพลักษณ์ของ “ความเป็นไทย” ทั้งในสายตาคนไทยและชาวต่างชาติ “หยุด” อยู่แค่ “ศิลปะประเพณี” เท่านั้น

ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์นี้ จึงมีบางกลุ่มของปัญญาชน นักวิชาการและศิลปิน พยายามขบคิดและแสวงหาด้วยตัวตนของ “ความเป็นไทย” สำหรับยุคสมัยของตัวเอง พยายามต่อสู้กับโลกาภิวัตน์ และต้องการ “โก อินเตอร์” โดยใช้ “ความเป็นไทย” ในแนวความคิดในทำนองว่า “ใช้เอกลักษณ์ไทยแข่งขันบนเวทีโลก” ความ “ใหม่” ของสมัยใหม่ในปลายทศวรรษ 2530 และต้น 2540 จึงถูกท้ายทายด้วยความ “เก่า” ที่มาพร้อมกับความเป็นท้องถิ่นไทยหรือความเป็นไทย ไม่ว่าจะด้วยการเสนอสารพัดแนวคิด เช่น การกลับไปสู่รากหญ้า การค้นหาและรักษาภูมิปัญญาชาวบ้านและการแสวงหาทางเลือกในการพัฒนาที่นอกเหนือไปจากแนวสมัยใหม่แบบตะวันตก ศิลปินร่วมสมัยหลายคนมีวิธีการทำงาน มีรูปแบบศิลปะที่มีรากฐานมาจากศิลปะไทยประเพณีและมักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนา แต่นำเสนอออกไปอย่างสากล ที่เด่น ๆ ในยุคนี้มี ชะลูด นิ่มเสมอ ศิลปินอาวุโสผู้ทดลองทำงานสารพัดสื่อมาแล้วอย่างโชกโชนในประติมากรรมขนาดใหญ่ในที่สาธารณะเช่น “โลกกุตระ” หน้าศูนย์ประชุมแห่งชาติสิริกิติ์ เขานำเอาโลกุตระ เปลวที่อยู่เหนือพระเศียรของพระพุทธรูปมาขยายเป็นขนาดมหึมา เป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา โดยทำไม่ให้เป็นรูปเคารพ

และในปี 2541 – 2544 ประติมากรที่เติบโตมาจากงานนามธรรมในทศวรรษ 2510 อย่างศราวุธ ดวงจำปา ได้สร้างประติมากรรมจากผ้าพลาสติกผืนยาว ซึ่งเมื่อบรรจุลมเข้าไปแล้วจะมีทรงกระบอกคล้ายท่อขนาดยาว ศราวุธนำมาจัดวางขึ้นเป็นทรงเจดีย์ สถาปัตยกรรมที่หนักแน่นมั่นคงอย่างเจดีย์ถูกนำมาสร้างใหม่ ให้ดูสว่างบางเบาได้อย่างน่าอัศจรรย์ (สุธี คุณาวิชยา-นนท์. 2545: 182-194)

การที่คนดูสามารถมีส่วนร่วมกับผลงานและกิจกรรม ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ตอบสนองระหว่าง “ศิลปะ - กิจกรรม” และ “คนดู” คนดูจึงมิได้เพียงแต่เป็น “ผู้รับ” เท่านั้น แต่สามารถ “โต้ตอบ “ ได้ด้วยกิจกรรมทางศิลปะยุคหลังสมัยใหม่จึงมีแนวโน้มที่จะผลักดันให้พ้นจากกรอบของแบบแผน ประเพณีนิยม พิพิธภัณฑ์ ศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุสะสมในพิพิธภัณฑ์หรือผลงานสะสมส่วนตัว ไม่จำเป็นต้องจัดแสดงนิทรรศการ ไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุที่ไปแขวนหรือติดตั้งให้ผู้คนชื่นชมอย่างเป็นกิจลักษณ์ ศิลปะจึงอาจอยู่ร่วมกับมนุษย์ในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมในสังคม มากกว่าที่จะแยกกันอยู่เช่นที่ผ่านมา กลายเป็นพื้นที่ศิลปะอีกแบบหนึ่งที่เกิดขึ้น ในทศวรรษนี้คือ กิจกรรมศิลปะในที่สาธารณะ ในแง่ของการแสวงหาพื้นที่ทางเลือกใหม่ ๆ ที่พ้นไปจากหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์และห้องสี่เหลี่ยม ทำให้ประเด็นของศิลปะกับสังคม

ศิลปะกับพื้นที่สาธารณะและศิลปะกับชุมชน กลายเป็นสาระสำคัญที่คนทำงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมนำมาขบคิดมากขึ้น

ด้วยแนวคิดดังกล่าว จึงนำไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะจากสาธารณะ การพัฒนาศิลปะสาธารณะ โดยรูปแบบของประติมากรรม ในขบวนการและรูปแบบที่หลากหลาย ประติมากรรมไม่ได้ตอบสนองความต้องการเพื่อประโยชน์ใช้สอยเหมือนสถาปัตยกรรม มันเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้สภาวะจิตใจของประชาชนเป็นสำคัญ เป็นรูปแบบของประติมากรรมสมัยใหม่ในปัจจุบัน ได้รับการยอมรับโดยทั่วไปจากสังคมที่พัฒนาตามเมืองใหญ่ ๆ ทั่วโลก โดยจะมีการติดตั้งในสถานที่ต่าง ๆ ที่ประชาชนสามารถมองเห็นและสัมผัสได้ เป็นที่ต้องการของสังคม มันเป็นศิลปะร่วมสมัยที่ได้มีขึ้นในโลกปัจจุบัน (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2547: 40-41)

จากบริบททางสังคมและงานประติมากรรมในสังคมไทย จะเห็นว่าศิลปินในแต่ละยุคสมัยต่างสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่แวดล้อมตนอยู่ รวมทั้งปรากฏการณ์ในแต่ละช่วงเวลา และประสบการณ์ต่าง ๆ ที่รับรู้มาของแต่ละคน

ซึ่งสอดคล้องกับที่ ประเสริฐ ศีลรัตนา (2525: 19) ให้ทรรศนะต่อเรื่องของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับบริบทสังคม ไว้ว่า “ถ้าจะวิเคราะห์กันถึงที่มาของศิลปินที่แท้จริงแล้ว จะต้องศึกษาจากส่วนประกอบอื่นอีกมาก เช่น จากผลงาน จากสภาพสังคม เศรษฐกิจ ภูมิศาสตร์ ศาสนา ฯลฯ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นเงื่อนไขกำหนดล้อมกรอบการดำรงชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ซึ่งในแต่ละยุคก็มีเงื่อนไขที่ต่างกันออกไป ศิลปินผู้สร้างผลงานศิลปะก็ย่อมหนีไม่พ้นจากเงื่อนไขของสังคมที่ตนอาศัย” เป็นสิ่งแวดล้อมทางสังคมที่ส่งผลต่อพฤติกรรมของมนุษย์ โดยรวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินด้วย จึงสรุปได้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่ได้สร้างสรรค์ผลงาน ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้เติบโตมากับศิลปะหลักวิชาในช่วงเวลานั้น แต่ด้วยความเป็นปัจเจกศิลปิน จึงได้สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมที่ลดทอนความเหมือนจริง เพื่อแสดงความงามตามแบบอุดมคติด้วยเนื้อหาใหม่ เป็นผู้ทวนกระแสหลักวิชาและพัฒนาไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ และในปี พ.ศ.2508 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ประติมากรรมนามธรรม ซึ่งเป็นผลงานอันแสดงถึงความก้าวหน้าที่เปลี่ยนโฉมหน้าวงการประติมากรรมไทย ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้บุกเบิกค้นหารูปแบบใหม่จนสลัดรูปทรงคนตามหลักวิชา ก้าวไปสู่รูปทรงคนอันเรียบง่ายและรูปทรงนัยสำคัญ เป็นเส้นทางนำไปสู่ประติมากรรมสมัยใหม่ และด้วยปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคมที่มีผลกระทบต่อศิลปะสมัยใหม่และศิลปิน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ศิลปะที่สะท้อนปัญหาทางด้านการเมืองและสังคม จนได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปินหัวก้าวหน้าผู้หนึ่งที่มีบทบาทในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ในการแสดงอุดมการณ์ทางศิลปะ และเป็นผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มประติมากรไทย เพื่อเผยแพร่ประติมากรรมร่วมสมัยสู่สาธารณชน และส่งเสริมการศึกษาประติมากรรมสมัยใหม่ในสังคมไทย จนมาถึงยุคสมัยที่ศิลปะต้องอยู่ร่วมกับมนุษย์ในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ยุคสมัยที่ต้องการนำศิลปะสื่อสารกับสังคม ในพื้นที่สาธารณะ ชำเรือง วิเชียรเขตต์

นับเป็นผู้หนึ่งที่นำผลงานประติมากรรมสู่พื้นที่สาธารณะสอดคล้องกับบริบทสังคม เพื่อเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความเจริญทางวัฒนธรรม ทางสังคม ทางเศรษฐกิจ และสภาวะจิตใจของผู้คนในสังคม จึงนับได้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่มีบทบาทในระดับแนวหน้าในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมในกระแสสังคมไทยตลอดช่วงระยะเวลากว่า 50 ปี

4. เอกสารเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ

4.1 แนวความคิดทางศิลปะ (Art Concept)

มีผู้ให้ความหมายของ “แนวความคิด” ไว้ดังนี้

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2543: 105) ได้ให้ความหมายแนวความคิดว่า” แนวความคิดหรือความคิดรวบยอด หมายถึงแนวความคิด ความเข้าใจ หรือความหมายที่บุคคลกำหนดขึ้นเกี่ยวกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง อันเกิดจากการสรุปรวบรวมและเชื่อมโยงประสบการณ์ ข้อมูลที่เกี่ยวกับสิ่งนั้น ๆ เข้าด้วยกัน”

ทิศนา แขมมณี (2544: 83) กล่าวถึงแนวความคิดว่า “เป็นมิติกระบวนการคิด (thinking process) ซึ่งอาจรวมถึงการวาดความคิดหรือการประกอบความคิด (Composition) เป็นกระบวนการสร้างความคิด และสร้างผลผลิตออกมา ซึ่งเป็นกระบวนการผลิตการทำงานสร้างสรรค์ เช่น การเขียนงานการแสดง การวาด การปั้น เป็นการสร้างภาพประกอบความคิดให้เป็นรูปร่างขึ้น เป็นกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลผลิต ซึ่งต้องอาศัยความรู้ และประสบการณ์เดิม และความคิดสร้างสรรค์”

ชะลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงแนวความคิดทางศิลปะ ไว้ว่า

> แนวเรื่องเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางนามธรรมของศิลปะที่เน้นแนวความคิด (Concept) ของศิลปินที่มีต่อเรื่องหรือรูปทรง เป็นสาระหรือแนวทางของการสร้างสรรค์มากกว่าเรื่อง
>
> แนวเรื่องในงานแบบรูปธรรม มักจะเกี่ยวกับความคิด ความรู้สึก หรือความหมายที่ศิลปินต้องการแสดงออกในรูปของสัญลักษณ์หรือนามธรรม เช่นแนวเรื่องเกี่ยวกับมนุษยธรรม ความงาม ความหนักแน่นมีอำนาจของธรรมชาติ ความเป็นอนัตตา ความประสานกันของสี ส่วนเรื่องจะเป็นลักษณะภายนอก เกี่ยวกับวัตถุ เหตุการณ์ เช่น หญิงเปลือย ทิวทัศน์ สงคราม ศาสนา และมลพิษ เป็นต้น
>
> แนวเรื่องในงานแบบนามธรรมก็คือ ส่วนที่เกี่ยวกับแนวความคิดของเรื่องที่ศิลปินหยิบยกขึ้นมาเป็นจุดเริ่มต้นในการทำงานเช่นเดียวกับในงานแบบรูปธรรม แต่ศิลปินได้พัฒนารูปทรงห่างจากความจริงในธรรมชาติไปมาก จนในที่สุดเมื่องานสำเร็จลงจะไม่เหลือเค้าของเรื่องนั้นอยู่เลย
>
> ในงานแบบนอนออบเจคตีฟ แนวเรื่องจะมาจากความคิดหรือรูปทรงต่าง ๆ ในธรรมชาติ หรืออาจมาจากร่องรอยที่ศิลปินขีด-ขูดด้วยดินสอ เครื่องมือ หรือสลัดสีลงไปอย่างไม่ตั้งใจ เป็นความคิดและรูปทรงที่ให้ความบันดาลใจแก่ศิลปินที่จะสร้างและพัฒนาต่อไปจนเป็นรูปทรงที่สมบูรณ์
>
> แนวเรื่องเป็นองค์ประกอบทางด้านนามธรรมที่สำคัญที่สุดของงานศิลปะ เมื่อมองจากด้านการสร้างสรรค์หรือผู้สร้างสรรค์ เพราะเป็นแนวความคิดที่เป็นโครงสร้างเบื้องต้นของงาน ถ้าแนวความคิด

หรือโครงสร้างของความคิดไม่ดีเสียแล้ว จะพัฒนาอย่างไร จะเพิ่มเติมตกแต่งอย่างไรก็ไม่มีทางที่จะได้ผลหรือเนื้อหาที่ดีได้ (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 21)

นอกจากนี้ อารี สุทธิพันธุ์ (2532: 81) ได้กล่าวถึงรูปแบบของการถ่ายทอดตามความเชื่อดังนี้

1. ถ่ายทอดตามลักษณะคล้ายจริง (Realism)
2. ถ่ายทอดตามลักษณะที่ลดทอนเหลือบางส่วน (Distorition)
3. ถ่ายทอดตามลักษณะที่ถ่ายทอดความรู้สึก (Abstraction)

กล่าวโดยสรุป แนวความคิดทางศิลปะ หมายถึง เรื่องของการสื่อความคิดที่อิสระและศิลปินต้องการแสดงออก เป็นความจริงที่ไม่ได้เคยเกิดขึ้นเป็นรูปธรรมก่อนที่ศิลปินจะได้สร้างผลงานขึ้นมา โดยประกอบขึ้นมาจากเรื่องราวจริงที่มีผลมาจากเวลา ด้วยการสื่อสารบางประการ มีความสัมพันธ์กับเวลา พื้นที่ว่าง รูปแบบ เนื้อหา และกลวิธี ซึ่งจะตอบสนองต่อการจัดการผสมผสานของศิลปินเอง

4.2 กระบวนแบบทางศิลปะ (Art Style)

กระบวนแบบทางศิลปะ (Art Style) หมายความถึงสภาพรวมของ เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธีที่ปรากฏให้เห็นได้ในผลงานศิลปะ เมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ นอกจากกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์แล้ว ผลงานของเขาจะต้องผ่านกรอบกระบวนการสร้างสรรค์ อันได้แก่เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธีในการสร้างสรรค์ ขึ้นอยู่กับความหลากหลายของประสบการณ์ของศิลปิน ผลงานศิลปะจึงเป็นเพียงปรากฏการณ์การบันทึกของกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น

ซึ่ง อารี สุทธิพันธ์ กล่าวถึงกระบวนแบบของการสร้างสรรค์ผลงานว่า

กระบวนแบบของการสร้างผลงานนั้น แยกได้เป็น 2 ประเด็น คือ ในส่วนที่เกี่ยวกับการรับรู้ทางการเห็น และในส่วนที่เกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ทางการเห็นสามารถแยกได้ 3 ประเด็น คือ 1. ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับรูป/พื้น (Figure/Ground) 2. ประเด็นที่เกี่ยวกับแสง/เงา (Light/Shade) 3. ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับใกล้/ไกล (Near/Far) และไม่ว่าจะใช้แนวทางใดเป็นพื้นฐานสำหรับถ่ายทอดรูปแบบ ผลงานสำเร็จเป็นงานศิลปกรรม ก็ยังมีลักษณะสองมิติบนระนาบรองรับอยู่ดี โดยประกอบด้วยรูปร่าง ขนาด สัดส่วนและทิศทางประสานกันอย่างเป็นเอกภาพ"... แนวคิดเกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบด้วยเส้น คือ แนวคิด เกี่ยวกับการรับรู้ทาการเห็นที่เกี่ยวกับ รูป/พื้น แสง/เงา ใกล้/ไกล โดยที่ผู้ถ่ายทอดจะต้องมีตา มือ และสมอง ใช้การได้ แต่ละฝ่ายสัมพันธ์กันอย่างเป็นเอกภาพ และเกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ที่ติดตัวมาด้วย...กระบวนการถ่ายทอดเป็นรูปธรรม อาจเลือกเอาอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นแกนการถ่ายทอดจากแบบอย่าง การถ่ายทอดทั้งสาม คือ การถ่ายทอดโดยการเลียนแบบ (Imitation Mimetic) การถ่ายทอดโดยการสลับซับซ้อน (Misplacing Jukta position) การถ่ายทอดโดยการเลือกสกัด ตัดทอน (Distortion

Abstraction) เกี่ยวกับการถ่ายทอดรูปแบบ ตามเทคนิคกระบวนการที่ผู้สร้างเห็นว่าเหมาะสมกับเรื่องราวที่ตนสนใจและเรื่องราวเหล่านั้นผู้อื่นมีส่วนร่วมรับรู้ด้วย รูปแบบอย่างใดอย่างหนึ่ง ดังต่อไปนี้ 1. ลักษณะรูปแบบชัดเจนไม่ผิดเพี้ยน (Graphic Transformation) 2. ลักษณะรูปแบบตามตาเห็น (Perceptual Transformation) 3. ลักษณะรูปแบบตามโครงสร้าง (Structural Transformation) 4. ลักษณะรูปแบบตามความรู้สึก (Expressive Transformation) 5. ลักษณะรูปแบบตามสัญลักษณ์ (Symbolic Transformation) (อารี สุทธิพันธ์. 2536: 22-33)

นอกจากนี้ ชะลูด นิ่มเสมอ ยังได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ ดังนี้

กระบวนการของการสร้างสรรค์ศิลปะมีจุดเริ่มต้น มีการพัฒนา และมีที่สิ้นสุด เป็นขั้นตอนที่สอดคล้องต่อเนื่องกัน ซึ่งอาจกล่าวโดยย่อได้ ดังนี้

1. รูปความคิด หรือมโนคติ (idea) ก่อตัวขึ้นจากปฏิกิริยาของศิลปินต่อสภาพแวดล้อม จากปรัชญา หรือจากประสบการณ์ที่เราเรียกกันว่า จุดบันดาลใจ

2. รูปความคิดหลาย ๆ ความคิดของสิ่งหนึ่งที่รวมตัวเข้าด้วยกันแล้วพัฒนาขึ้นจนถึงระดับหนึ่งที่พอจะเรียกว่าเป็นจุดมุ่งหมาย หรือแนวความคิด (Concept)

3. โครงสร้างของรูปทรง หรือจะเรียกว่าสัญลักษณ์ก็ได้ ที่สอดคล้องกับอารมณ์ส่วนตัวและจุดหมายหรือแนวความคิด จะปรากฏขึ้นราง ๆ เป็นรูปที่สัมผัสได้ด้วยการเห็น หรือรูปในธรรมมารมณ์ อาจเป็นผลไม้ ทิวทัศน์ หรือการประกอบกันของระนาบของมวล หรือทัศนธาตุอื่น ๆ

4. การเห็นแจ้งของศิลปินผสมกับสัญลักษณ์ในข้อ 3 จะสร้างจินตภาพขึ้น

5. ศิลปินจะหาวัสดุและวิธีการที่เหมาะสมแปลจินตภาพภายในออกมาเป็นรูปภายนอก และโดยกระบวนการนี้จะทำให้จินตภาพปรากฏตัวขึ้นราง ๆ นั้น มีการเปลี่ยนแปลงคลี่คลายไปสู่ความเด่นชัดและสมบูรณ์ในขั้นสุดท้าย

กระบวนการทั้ง 5 ข้อนี้ จะดำเนินสอดคล้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวไม่มีการแยกจากกัน และอาจเริ่มต้นที่ข้อใดก่อนก็ได้ อาจเริ่มจากแนวความคิด สัญลักษณ์ วัสดุ หรือวิธีการ แล้วจึงคลี่คลายต่อไปตามกระบวนการ (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 324)

เนื้อหา (Content)

ชะลูด นิ่มเสมอ (2544: 22) ได้ให้ความหมายของเนื้อหา ว่า “ความหมายของเนื้อเรื่องที่ศิลปินนำมาถ่ายทอดสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ เนื้อหาคือความหมายของศิลปะที่แสดงออกผ่านรูปทรงทางศิลปะ (Artistic Form) เนื้อหาของศิลปะแบบรูปธรรมเกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของเรื่องแนวเรื่องและรูปทรง เนื้อหาของงานนามธรรมหรือนอนออบเจคตีพ เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของรูปทรง เนื้อหาเป็นคุณลักษณะฝ่ายนามธรรมของงานศิลปะที่มองจากด้านการชื่นชมหรือผู้ดู”

นอกจากนี้ ชะลูด นิ่มเสมอ ยังได้ให้รายละเอียดของเนื้อหา ไว้ว่า

เนื้อหาอาจแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เนื้อหาภายใน หรือเนื้อหาทางรูปทรง (Form) กับเนื้อหาภายนอก หรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ เนื้อหาภายในเป็นเนื้อหาที่เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุในรูปทรง เป็นเนื้อหาของรูปทรงโดยตรง เนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู เป็นอารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ ไม่มีอารมณ์อื่น ๆ ในประสบการณ์ของมนุษย์มาเกี่ยวข้องด้วย เป็นลักษณะ จิตวิสัยของศิลปิน เป็นพลังความรู้สึกส่วนตัว เป็นบุคลิกภาพหรือแบบรูปของการแสดงออกของศิลปิน

ส่วนเนื้อหาภายนอกซึ่งมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบรูปธรรมที่มีเรื่อง เช่น คน สัตว์ วัตถุ สิ่งของ หรือเหตุการณ์นั้น เป็นเนื้อหาที่เป็นผลสืบเนื่องจากเนื้อหาภายใน เป็นความหมายของเรื่องและแนวเรื่องที่แปลออกมาโดยรูปทรง เมื่อเราดูงานศิลปะแบบรูปธรรมชิ้นหนึ่ง สิ่งแรกที่เราได้รับรู้ ก็คือเนื้อหาภายในของงาน เนื้อหาภายในนี้จะให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพหรือทางศิลปะแก่เรา ทำให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ และพร้อมที่จะรับอารมณ์ความรู้สึกอื่น ๆ ที่จะตามมา ซึ่งจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจ ที่เป็นไปตามแนวทางของเรื่องและแนวเรื่อง เช่น ความรัก ความเศร้า ความเห็นใจเพื่อนมนุษย์ ความรักชาติมาตุภูมิ เป็นต้น ดังนั้น ในงานรูปธรรมจะมีเนื้อหาทั้งภายในและภายนอก ให้อารมณ์ทั้งทางศิลปะและอารมณ์อื่น ๆ ควบคู่กันไป แต่ในงานแบบนามธรรมจะมีเนื้อหาภายในเพียงอย่างเดียว ให้อารมณ์ทางศิลปะที่บริสุทธิ์ โดยไม่มีอารมณ์ที่มนุษย์รู้จักมาก่อนเจือปน มีแต่ความเอิบอาบ ปิติ บริสุทธิ์และสูงส่ง (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 22-23)

ประเสริฐ ศีลรัตนา (2528 : 89) กล่าวถึงเนื้อหาเรื่องราวในการถ่ายทอดเป็นผลงานศิลปกรรมว่า “เนื้อหาเรื่องราวให้ประจักษ์แก่การรับรู้มากมาย โดยอาจเป็นเรื่องราวของสภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวศิลปิน อันเป็นเรื่องราวเหตุการณ์ปรากฏการณ์ที่เกี่ยวกับเวลาและสถานที่ นับตั้งแต่อดีตกาลมาถึงปัจจุบัน หรืออาจเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในความรู้สึกนึกคิดและจินตนาการของตัวศิลปินเอง”

นอกจากนี้ ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้แบ่งเนื้อหาเรื่องราวออกเป็น ดังนี้

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความเชื่อต่าง ๆ ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ทุกรูปนาม อันมีสาเหตุเนื่องมาจากความกลัวและความไม่รู้ และความเชื่อก็เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสนาในสังคมมนุษย์โบราณ (Primitive Society) แต่อย่างไรก็ตามแม้ในปัจจุบัน วิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าไปมาก แต่มนุษย์ก็ยังมีพฤติกรรมแสดงออกทางความเชื่อกันอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น การยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ความเชื่ออำนาจลึกลับ ความเชื่อเรื่องมายาศาสตร์ ความเชื่อเรื่องข้อห้าม เชื่อในพิธีชำระให้บริสุทธิ์ ความเชื่อว่ามีชีวิตในทุกสิ่ง บูชาสัตว์ที่มีคุณลักษณ์พิเศษ บูชาธาตุประจำโลก การบูชาบรรพบุรุษ การเชื่อเครื่องหมายและเครื่องราง ฯลฯ เหล่านี้ล้วนเป็นแรงผลักดันให้มนุษย์มีพฤติกรรมแสดงออกให้สิ่งที่ตนคิดว่ามี ว่าเป็น หรือยึดถืออยู่นั้นผ่อนคลายความรุนแรงและมีเมตตากรุณา ไม่ทำร้ายและบันดาลความสุขมาให้ โดยพฤติกรรมการแสดงออกเมื่อแรกอาจเป็น

ลักษณะเฉพาะของบุคคล ต่อมาค่อย ๆ มีแบบอย่างจนเป็นขนบธรรมเนียม และภายหลังเกิดเป็นวัฒนธรรมขึ้น

และในความรู้สึกเชื่อเกี่ยวกับสิ่งหรือเรื่องราวต่าง ๆ นี้ ศิลปินได้ทำหน้าที่แปลค่าความรู้สึกหรือถ่ายทอดจินตนาการเรื่องราวต่าง ๆ ให้ปรากฏบันทึกแสดงไว้ นับตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน เพราะศิลปินก็เป็นสมาชิกในสังคมในแต่ละยุคแต่ละสมัย ดังนั้นเมื่อยุคสมัยนั้น ๆ มีความเชื่อ มีความรู้สึกนึกคิดต่อสิ่ง ต่อเรื่องราว หรือต่อเหตุการณ์อย่างไร ในความรู้สึกนึกคิดหรือจินตนาการของจิตรกรก็ไม่ต่างไปจากสมาชิกคนอื่น ๆ ในสังคม อาจมีมากหรือรุนแรงกว่าด้วยซ้ำ เพราะจิตรกรมีจินตนาการและความรู้สึกนึกคิดในการปรุงแต่งเรื่องราวได้วิจิตรพิสดารกว่าบุคคลธรรมดา โดยเฉพาะการปรุงแต่งรูปแบบแสดงเนื้อหาเรื่อง

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ สิ่งแวดล้อมคือสภาพรอบ ๆ ตัวของมนุษย์ โดยอาจเป็นธรรมชาติหรือผลิตผลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราว เหตุการณ์ ปรากฏการณ์และอื่น ๆ ปรากฏให้จิตรกรได้ประจักษ์รับรู้และกระตุ้นเร้าบันดาลใจ ให้บันทึกถ่ายทอดในสิ่งที่รับรู้นั้นเป็นผลงานศิลปกรรมซึ่งรูปแบบที่ปรากฏอาจเป็นเรื่องราวของสัตว์ ทิวทัศน์ หุ่นนิ่ง

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เรื่องราวที่จิตรกรได้บันทึกถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมการกระทำของมนุษย์นับตั้งแต่บุคคล บุคคลต่อบุคคล บุคคลกับกลุ่มชนหรือสังคม กลุ่มชนกับกลุ่มชน ฯลฯ อันประกอบกันขึ้นเป็นเรื่องราวของเหตุการณ์ต่าง ๆ ในแต่ละยุคสมัย หรือในแต่ละสถานถิ่นที่นั้น มีปรากฏให้เห็นอยู่ตลอดตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน

เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ในรูปแบบเรื่องราวที่บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานศิลปกรรมเป็นพฤติกรรมในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็น ในลักษณะทดแทนด้วยสื่อรูปแบบหรือสัญลักษณ์ และในมนุษย์ต่างก็มีแนวความคิดเห็นที่ผิดแปลกกันไปด้วยความแตกต่างระหว่างบุคคล หรือด้วยความเจริญก้าวหน้าในทางด้านสังคม และอาจด้วยความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัตถุ ฯลฯ มนุษย์จึงมีการขยับขยายเปลี่ยนแปลงปรับปรุงความคิดตนเองให้เป็นไปตามความเจริญของโลกด้วย ดั้งนั้นรูปแบบ เรื่องราวแปลก ๆ ใหม่ ๆ ที่ปรากฏงานศิลปะ จึงมีให้เห็นอยู่มากมาย (ประเสริฐ ศีลรัตนา. 2528: 89)

สุชาติ เถาทอง ได้แสดงทรรศนะของเนื้อหาศิลปะ ไว้ดังนี้

แบบภาวะวิสัย (Objective) หรือพจนานุกรมศัพท์ศิลปะฉบับราชบัณฑิตสถานเรียกว่า ศิลปวัตถุวิสัย (Objective Art) "ผลงานศิลปกรรมที่คำนึงถึงสภาพทางวัตถุเป็นประการสำคัญ คำนี้มักใช้เรียกเปรียบเทียบในทางตรงข้ามกับศิลปะไร้วัตถุวิสัย (Non-Objective Art) หรือศิลปะนามธรรม (Abstract Art) และ "แสดงความงามที่เกิดขึ้นจากการประสานสัมพันธ์กันด้วยกฎเกณฑ์เหตุผลของธาตุต่าง ๆ ในทัศนศิลป์ (Objective Art) อันได้แก่ เส้น สี รูปทรง พื้นที่ว่าง น้ำหนัก ปริมาตร พื้นผิว ฯลฯ เป็นการปรุงแต่งส่วนประกอบของธาตุเหล่านี้ให้มีสัดส่วนที่มีระเบียบกฎเกณฑ์ตามทัศนของศิลปิน ความงาม

เกิดขึ้นได้จากผลของความพอดี สมดุล มีระเบียบ ประณีต เป็นเอกภาพทางความงามในศิลปกรรมที่อยู่บนรากฐานของกฎเกณฑ์ เหตุผลที่มีระเบียบในตัวเอง ไม่มีเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกเข้าไปเกี่ยวด้วยเลย เป็นเรื่องของโลกภายนอกโดยเฉพาะที่ศิลปินแสวงหาความจริงแท้ไม่เกี่ยวข้องกับจิตใจ และเป็นสิ่งตรงกันข้ามกับอัตวิสัย เป็นเรื่องที่กระทำกับสิ่งภายนอกเป็นวัตถุไม่เกี่ยวกับความคิดความรู้สึกของผู้กระทำหรือผู้สร้าง ไม่ใช่เป็นแบบเฉพาะตน เป็นเหตุผล เป็นข้อเท็จจริง"

แบบอัตวิสัย (Subjective) "เป็นการแสดงความรู้สึกของอารมณ์ส่วนลึกที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกของศิลปิน (Subjective art) อาทิเช่น ความรู้สึกในด้านความรัก ความเสียใจ ดีใจ ความโกรธ ความเกลียด ความกลัว การต่อสู้ ความสงบนิ่ง และความสะเทือนใจต่าง ๆ ฯลฯ สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวมาแล้วนั้นเป็นอารมณ์ที่ฝังอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ดังนั้น เมื่อศิลปินต้องการจะแสดงออกด้วยอารมณ์ภายในส่วนตัวที่ต้องการ เขาจะแสดงออกโดยดัดแปลงรูปแบบ เรื่องราว เทคนิค วิธีการ ให้เป็นไปตามความต้องการของศิลปิน โดยไม่พะวงถึงระเบียบ กฎเกณฑ์ เหตุผล (Objective Art) อะไรทั้งสิ้น ฉะนั้นศิลปินกลุ่มนี้จึงมีลักษณะที่สื่อความหมายโดยใช้ความรู้สึก อารมณ์ภายในจิตใจของศิลปินเป็นปัจจัยหลัก เรื่องของรูปแบบเนื้อหาอื่นที่เป็นกฎเกณฑ์จึงไม่มีความสำคัญในทัศนะของศิลปินกลุ่มนี้"

(สุชาติ เถาทอง. 2532: 78-79)

วิรุณ ตั้งเจริญ (2527: 89-95) ได้กล่าวถึงเนื้อหาและรูปแบบในงานศิลปะว่า "นับเป็นปัญหาหนึ่งสำหรับวงการศิลปะ การศึกษาศิลปะควรจะได้ส่งเสริมอิสรภาพ ส่งเสริมให้เกิดการเลือกสรรเนื้อหาและรูปแบบหลากหลายเท่าที่จะเป็นไปได้ เพราะเมื่อกล่าวถึงศิลปะนั้นในตัวของมันเองมีความหมายว่าอิสรภาพแฝงอยู่ด้วย ผู้สร้างสรรค์ควรจะมีสิทธิโดยชอบธรรมที่จะแสวงหาทั้งเนื้อหาและรูปแบบ และมีข่ายความคิดกว้างขวางพอ คือมีทรรศนะในวงกว้างต่อความงาม สังคม การเมือง เศรษฐกิจ จริยธรรม เป็นต้น"

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับกับเนื้อหาของศิลปะ โดยแบ่งไว้ดังนี้

1. เนื้อหาส่วนตัว (Personal Functions)

เป็นเนื้อหาที่เริ่มต้นจากชีวิตเลือดเนื้อส่วนตน ความรัก และความพอใจส่วนตน นักคิดบางคนกล่าวว่า คนเราต้องเริ่มต้นจากการรักตนเองก่อน และถ้าไม่แคบหรือหยุดอยู่เพียงแค่นั้น เขาก็พร้อมที่จะก้าวไกลออกไปถึงสังคมได้ ทุกคนต่างมีชีวิต เลือดเนื้อ ความรัก ความชื่นชมเช่นกัน เมื่อมีใครสักคนเปิดเผยสิ่งเหล่านี้ออกมา คนอื่นก็ย่อมจะสัมผัสหรือสื่อสารร่วมกันได้ แต่จะมากหรือน้อยนั้นก็เป็นอีกเรื่องหนึ่ง บ่อยครั้งที่มีผู้เกิดข้อสงสัยว่า เนื้อหาเช่นนี้อาจจะคับแคบเกินไปกระมัง ซึ่งจริง ๆ แล้วชีวิตที่สับสนวุ่นวายในสังคมก็ย่อมจะยังปรารถนาความงดงามอยู่ด้วยเช่นกัน

การแสดงออกทางด้านจิตวิทยา เป็นการแสดงออกในอารมณ์ส่วนตัวที่สะท้อนให้เห็นถึง ความเหงา ความเศร้าหมอง ความเจ็บปวดรวดร้าว หรือความคิดเห็นส่วนตน อันเป็นผลมาจากความเก็บกดภายในจิตสำนึก ซึ่งความรู้สึกเก็บกดนั้นเป็นผลสะท้อนมาจากการดำรงชีวิตในสังคม สังคมที่ทวี

จำนวนประชากรที่เพิ่มความแออัด สังคมที่เปลี่ยนแปลงก้าวไปพร้อมกับระบบเทคโนโลยี ปัญหามากมายรอบด้าน ต่างผลักดันให้ผู้คนมีอารมณ์เร้นลับเก็บกดมากขึ้นทุกที

ความรัก เพศ และชีวิตครอบครัว เป็นชีวิตส่วนตัวอีกแง่หนึ่งที่หลีกหนีได้ยาก แม้จะมีการต่อสู้เพื่อสังคมที่ไหน เมื่อไร ดอกไม้บาน เพศ และชีวิตส่วนตัวก็จะยังคงดำรงอยู่ ถ้าว่าความรักเป็นความรักที่เกื้อกูลให้เกิดคุณธรรม เรื่องเพศหรือชีวิตครอบครัวอันมีความสุขที่พร้อมจะเป็นฐานอันมีค่าต่อชีวิตในสังคมนั่นก็นับว่ามีคุณค่าด้วย ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น “จูบ” (The Kiss) ของโรแดง “วันเกิด” (Birthday) ของชากาลล์ “คู่รัก” ของเชียน ยิ้มสิริ “แม่กับลูก” ของมีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น

ความตายและอารมณ์ที่น่าหวาดกลัว ความตายนับเป็นสัจจะของมนุษย์ที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ บ่อยครั้งที่ความตายเตือนสำนึกของผู้คนให้ลดความละโมบต่อสิ่งไร้สาระในชีวิตลง ลดการเบียดเบียนและการเอารัดเอาเปรียบกันลงเสียบ้าง อายุคนสั้นเพียงนี้ ยังทะเยอทะยานล้นเหลือ มนุษย์นั้นเหมือนกับผู้ที่แบกศพตนเองแข่งไปกับเวลา มีหลายคนคิดว่าเรานำจะมีเวลาสงบอารมณ์ตนเองด้วยการเฝ้ามองผู้คนที่ทุกข์ทรมานอยู่ในโรงพยาบาล หรือไม่ก็เฝ้ามองควันจากปล่องเมรุเผาศพเสียบ้าง ผลงานในลักษณะนี้ก็เช่น ผลงานของชาฮน์ ที่เขียนภาพแสดงถึงความตายของคน มุงซ์เขียนบรรยากาศที่ชวนหวาดกลัว คอลล์วิทซ์เขียนชีวิตที่ทุกข์ทรมานและความตายของกรรมกร ซูแทงสร้างบรรยากาศที่ดูทารุณโหดร้ายต่อชีวิต เป็นต้น

ความศรัทธาส่วนตัว คนเรามีความศรัทธาอันแรงกล้าต่อการดำรงชีวิตที่ผิดแยก แตกต่างกันออกไป บางคนศรัทธาในศาสนา อำนาจการเปลี่ยนแปลง เครื่องจักรกล ความเห่อเหิม มันเป็นเสมือนสิ่งฝังแน่นในส่วนลึกของจิตใจตลอดช่วงเวลาในการดำรงชีวิต ซึ่งศรัทธาส่วนตัวนี้ อาจจะเป็นผลมาจากครอบครัว สิ่งแวดล้อม หรือประสบการณ์ส่วนตัวหล่อหลอมมาก็ได้ ศิลปินหลายต่อหลายคนเปิดเผยให้เห็นถึงความจริงในแง่นี้ เช่น ถวัลย์ ดัชนี เผยให้เห็นถึงพลังและอำนาจที่หยาบกระด้าง รูโอลท์แสดงความศรัทธาต่อศาสนาอย่างรุนแรงจริงจัง กลุ่มฟิวเจอร์ริสม์ที่แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาที่มีต่อความเร็วและความสับสนของเครื่องจักรกล พอลลอคสะท้อนให้เห็นถึงความรุนแรงและฉับพลัน หรืองานของประเทือง เอมเจริญ ที่มีความศรัทธาต่อธรรมชาติ เป็นต้น

การแสดงออกทางด้านความประณีตงดงาม ส่วนใหญ่แล้วในวิถีทางนี้จะถือตนเองเป็นตัวการสำคัญที่ชื่นชอบต่อวัตถุหรือรูปแบบที่สร้างขึ้นเองและเห็นว่างดงาม คนกลุ่มนี้พยายามดึงวัตถุทุกชนิดทุกรูปแบบไปสู่ลักษณะที่ตนเองเชื่อว่างดงามเป็นความงามที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความเก็บกดหรือจิตสำนึกใด ๆ เป็นความงามบนพื้นภาพหรือรูปทรงเฉพาะหน้านั้น ถ้าจะแสดงสิ่งแวดล้อมก็จะไม่ข้องแวะกับอารมณ์ กาลเวลา หรือการดำรงชีวิตแต่อย่างใด งามเพียงเพื่องามเท่านั้น ตัวอย่างเช่น ผลงานหุ่นนิ่งส่วนใหญ่ของปิคาสโซและบราค ประติมากรรมโมบิลของคาลเดอร์ และผลงานในลักษณะเรียบเนี้ยบมากมายในบ้านเรา ซึ่งนิยมตัดมุมบ้าน มุมรถ มุมโบสถ์ มุมผ้าใบ แสงเงา เงาสะท้อน เป็นต้น

2. เนื้อหาเพื่อสังคม (Social Functions)

จริงอยู่ศิลปะของมนุษย์นั้น ก็เพื่อมนุษย์ผู้สร้างด้วยกันทั้งสิ้น หรือศิลปะทุกชิ้นที่นำไปเปิดเผยในสังคมก็น่าจะเป็นสมบัติของสังคมด้วย คำกล่าวเช่นนี้นับเป็นเหตุผลที่ปฏิเสธไม่ได้ แต่ในแง่ของการ

แยกแยะออกเพื่อพิจารณานี้ เป็นการแยกเพื่อชี้ให้เห็นถึงข้อแตกต่างที่ว่า อย่างน้อยก็มีศิลปะอยู่ลักษณะหนึ่งที่มีสาระเน้นไปถึงความเกี่ยวพันกับสังคมโดยตรง และนักคิดกลุ่มหนึ่งก็พยายามชี้แนะว่าศิลปะที่มีสาระเพื่อสังคมโดยตรงนี้ น่าจะเกิดผลกระทบทั้งสองด้านได้ดีกว่า คือคุณค่าเพื่อสุนทรียภาพส่วนตน และคุณค่าอันสื่อสารไปถึงผู้คนในวงกว้างอีกด้วย โดยพิจารณาว่าสังคมเป็นตัวผสานอันสำคัญต่อชีวิตของทุกคน ซึ่งทุกคนน่าจะได้ร่วมกันกระตุ้นจิตสำนึกและร่วมกันสร้างสรรค์ แทนที่จะสร้างเสริมเฉพาะอารมณ์ส่วนบุคคลเท่านั้น

การเมืองและลัทธิความเชื่อ ศิลปินในแนวทางนี้ ปฏิเสธความคิดที่ว่า ศิลปะเป็นสิ่งที่บันเทิงเริงรมย์เพียงเท่านั้น นอกจากความงดงามที่มีอยู่แล้ว ความเชื่อมั่นในผลตอบสนองของศิลปะว่าน่าจะมีผลในวงกว้าง ต่อสังคมด้วย การเมืองเป็นเรื่องที่ทุกคนหลีกเลี่ยงไม่พ้น ชีวิตจะเกี่ยวข้องกับการเมืองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าสินค้าจะแพง ฆาตกรรมจะดกดื่น หรือนักการเมืองจะเลวก็ตาม เมื่อเราหลีกหนีระบบในสังคมไม่พ้น ศิลปะก็น่าจะสนองตอบความจริงด้านนี้ด้วย ตัวอย่าง ผลงานก็เช่น “เสรีภาพนำประชาชน” (Liberty Leading the People) ของเดอลาครัวซ์ “เสียงสะท้อนของการกรีดร้อง” (Echo of a Scream) ของซิเกอโรส์ “3 พฤษภาคม 1808” (the Third of May, 1808) ของโกยา หรือภาพเขียนของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธ์ และสถาพร ไชยเศรษฐ เป็นต้น

บรรยายสังคม การที่เราเชื่อว่าชีวิตในสังคมนั้น มวลชนควรจะต้องมีความเสมอภาพและสันติสุข การได้รับความเอาใจใส่และเหลียวมองต่อชีวิตทุกรูปแบบจึงเป็นปัญหาสำคัญมาก ศิลปินที่มีจิตสำนึกทางด้านนี้ อาจจะบรรยาย บันทึก หรือสะท้อนชีวิตในสังคมให้ปรากฏ เพื่อเป็นการปลุกเร้าความคิด ความห่วงใย และคุณธรรมที่จะพึงมีต่อกัน เป็นการเสริมสร้างจิตสำนึกร่วม เพื่อให้เกิดการเกื้อหนุนต่อชีวิตในวงกว้างต่อไป เช่น ผลงานของโกยา โดมิเอร์ คอลล์วิทซ์ ภาพเขียนแนวสัจสังคมนิยมของรัสเซียและจีนหรืองานของภูเบศว์ โหยประดิษฐ์ เป็นต้น

ถากถางสังคม การถากถางสังคมในงานศิลปะ นับเป็นการชี้แนะ ตำหนิ หรือประณามสังคมในด้านใดด้านหนึ่งโดยวิธีทางอ้อม จะด้วยการผสานกับอารมณ์ขบขันหรือเคร่งเครียดอย่างไรก็ย่อมได้ เป็นการเสนอความคิดให้ผู้มีส่วนร่วมหรือผู้บริหารได้ตระหนักถึงความจริง โดยผ่านกระบวนการคิดในระดับหนึ่ง นั่นอาจจะเป็นความเชื่อที่ว่า การได้รับรู้สิ่งใดด้วยการได้คิดน่าจะมีคุณค่าการได้บอกกันตรง ๆ การเสนอความคิดในรูปแบบของแต่ละคนอาจจะยุ่งยากซับซ้อน หรือเข้าใจได้ง่าย ๆ ก็ได้ ศิลปินบางคนอาจจะบรรยายเรื่องราวทิ้งไว้ให้คิด แต่บางคนอาจจะสร้างปมปัญหาซ่อนไว้ ตัวอย่างเช่น ภาพผู้หญิงอันเน่าเละเทะของดีคูนิ่ง สังคมอันมีแต่กินของฮอบเปอร์ หรืองานที่เสียดสีสังคม ตำรวจ และความยากจนของธรรมศักดิ์ บุญเชิด เป็นต้น (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 89-95)

รูปแบบ (Form)

รูปแบบ หมายถึง สิ่งที่ปรากฏในผลงานศิลปะ ซึ่งเกิดจาการผสานกันขององค์ประกอบทางศิลปะ ปรากฏเป็นรูปแบบ ซึ่งรูปแบบอาจมิได้เป็นไปทำนองเดียวกัน หรือเหมือนกัน ขึ้นอยู่กับแนวความคิด ประสบการณ์ ทัศนคติ ฯลฯ ของศิลปิน จึงทำให้ปรากฏรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างกันออกไป

ชะลูด นิ่มเสมอ กล่าวถึงรูปทรงว่า เป็นส่วนที่เป็นรูปธรรมที่ตรงข้ามกับเนื้อหาซึ่งเป็นส่วนที่เป็นนามธรรมในงานศิลปะ (บางแห่งใช้คำว่า รูปแบบ) และได้แบ่งประเภทของรูปทรงไว้ดังนี้

รูปทรงในทางศิลปะอาจแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. รูปทรงเรขาคณิต (Geometric form)
2. รูปทรงอินทรียรูป (Organic Form)
3. รูปทรงอิสระ (Free Form)
4. รูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form)

รูปทรงเรขาคณิต ได้แก่รูปทรงที่มีลักษณะเป็นแบบเรขาคณิต เช่น รูปกลม รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม ฯลฯ ในธรรมชาติ ผลึกของสารต่าง ๆ จะมีรูปทรงแบบเรขาคณิต รูปทรงเหล่านี้เป็นรูปทรงที่ให้โครงสร้างหรือเป็นพื้นฐานของรูปทรงอื่น ๆ ศิลปินบางพวกใช้รูปทรงเรขาคณิตเป็นหลักในการสร้างงาน เช่น ศิลปินคิวบิสม์ (Cubism) ศิลปินคอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) และศิลปินนามธรรมบางพวก เซซาน (Paul Ceaznne) ใช้รูปทรงเรขาคณิตสร้างรูปทรงในธรรมชาติ หรือวิเคราะห์รูปทรงในธรรมชาติออกเป็นรูปทรงแบบเรขาคณิต

รูปทรงอินทรียรูป หมายถึงรูปทรงของสิ่งมีชีวิต หรือมีลักษณะคล้ายสิ่งมีชีวิต มีโครงสร้างที่ประกอบขึ้นด้วยการขยายตัวและผนึกตัวของเซลล์ต่าง ๆ ได้แก่ คน สัตว์ พืช เซลล์ของสัตว์และพืชที่นำมาขยาย กระดูก ปะการัง ฯลฯ เมื่อกล่าวถึงอินทรียรูปในงานศิลปะ เราหมายถึงรูปทรงที่ให้ความรู้สึกว่ามีโครงสร้างของชีวิตและเติบโตได้

รูปทรงอิสระ หมายถึงรูปทรงที่มิได้จำกัดอยู่ในแบบเรขาคณิต หรืออินทรียรูป แต่เกิดขึ้นอย่างอิสระ ไม่มีโครงสร้างที่แน่นอนของตัวเอง เป็นไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม เช่น รูปทรงของหยดน้ำ เมฆ บ่อน้ำ ควัน มีลักษณะเลื่อนไหล รูปทรงอิสระให้ความเคลื่อนไหว มีลักษณะขัดแย้งกับรูปทรงเรขาคณิต แต่กลมกลืนกับรูปทรงอินทรียรูป

รูปทรงบริสุทธิ์ หมายถึงรูปทรงที่มิได้เป็นตัวแทนของสิ่งใดในธรรมชาติ เป็นรูปทรงของตัวมันเองแสดงออกด้วยตัวเอง โดยไม่อาศัยการอ้างอิงหรือเปรียบเทียบกับธรรมชาติ การเข้าถึงรูปทรงบริสุทธิ์มี 2 วิธีคือ

1. พยายามตัดทอนส่วนที่ไม่จำเป็นต่อสาระแท้จริงของรูปทรงธรรมชาติออกไปให้มากที่สุดด้วยกระบวนการที่ควบคุมโดยการเห็นแจ้งหรือสัญชาติญาณ
2. สร้างรูปทรงขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปทรงจากธรรมชาติเลย ด้วยกระบวนการที่หนักไปทางปัญหา (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 211-214)

ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้กล่าวถึงรูปแบบที่แสดงแตกต่างกัน แบ่งตามลักษณะการถ่ายทอด ได้ดังนี้

1. รูปแบบในลักษณะที่เหมือนจริงตามธรรมชาติ (Realistic) การถ่ายทอดในลักษณะนี้เป็นการถ่ายทอดโดยใช้สื่อรูปแบบตามธรรมชาติ โดยแบ่งรูปตามธรรมชาติออกเป็น 4 ประเภท คือ ภาพคน ภาพทิวทัศน์ ภาพสัตว์ และภาพหุ่นนิ่ง

2. รูปแบบในลักษณะกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) เป็นการถ่ายทอดโดยให้ความสำคัญแก่รูปแบบจากธรรมชาติน้อยลง แต่กลับเพิ่มความสำคัญให้แก่รูปแบบในความรู้สึกนึกคิดของตัวจิตรกรรมมากขึ้น โดยสังเกตจากภาพรูปแบบจากธรรมชาติที่นำมาใช้เป็นสื่อนั้นถูกลดสกัดทอนลง การจัดวางรูปแบบก็มิได้คำนึงถึงกฎเกณฑ์ความเป็นจริงของธรรมชาติ จิตรกรจะตัดทอนเอารูปแบบจากธรรมชาติเฉพาะลักษณะเด่น ๆ มาเป็นบางส่วน แล้วนำมาจัดองค์ประกอบขึ้นใหม่ ปรากฏเป็นรูปแบบที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดของจิตรกรในช่วงหรือขณะนั้น ๆ

3. รูปแบบในลักษณะนามธรรม (Abstract) การถ่ายทอดในลักษณะนี้ จิตรกรจะไม่คำนึงถึงรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ แต่จะคำนึงถึงความรู้สึกของตนเองเป็นสำคัญ ในอันที่จะแก้ปัญหาเกี่ยวกับการสื่อและเทคนิควิธีการสร้างสรรค์ริ้วรอยบนพื้นผิวระนาบให้สัมพันธ์สอดคล้องกับการจัดประเด็นอารมณ์ความรู้สึกขณะดำเนินการถ่ายทอด กระทั่งบังเกิดความพอใจในผลงานที่ปรากฏ จึงยุติกระบวนการถ่ายทอดสร้างสรรค์ ซึ่งริ้วรอยที่ปรากฏบนพื้นผิวระนาบนั้น เป็นรูปแบบของอารมณ์ ความรู้สึกที่จิตรกรได้ถ่ายทอดมาโดยตรง โดยมิได้แปลค่าอารมณ์ความรู้สึกให้มีลักษณะรูปแบบตามธรรมชาติ ดังการถ่ายทอดในลักษณะรูปธรรมหรือลักษณะกึ่งนามธรรม (ประเสริฐ ศีล-รัตนา. 2528: 73-85)

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้จำแนกรูปแบบศิลปะ ไว้ดังนี้

1. ความแน่ชัดของวัตถุ (Objective Accuracy) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพยายามเลียนแบบสภาพหรือปรากฏการณ์ที่มองเห็นได้รอบ ๆ ตัว เป็นไปได้ทั้งสิ่งแวดล้อมที่มนุษย์สร้างขึ้น สิ่งแวดล้อมธรรมชาติ หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากสิ่งแวดล้อมนั้น ๆ เป็นการยึดถือภาพ สิ่งแวดล้อมที่เห็นเป็นเกณฑ์ แต่ศิลปินบางคนอาจจะเห็นภาพลวงเพิ่มขึ้นจากที่มองเห็นได้ตามปกติธรรมดา เช่น รายละเอียด ข้อปลีกย่อยหรือความชัดเจนด้านต่าง ๆ ของวัตถุ แนวทางเช่นนี้อาจจะมีหลายลักษณะ เช่น สัจนิยม หรือธรรมชาตินิยม เป็นต้น ซึ่งสามารถแบ่งเป็นลักษณะต่าง ๆ ได้ดังนี้

1.1 ลักษะเลียนแบบสิ่งที่ปรากฏ เป็นการเน้นความชัดเจนตาสามารถมองเห็นได้ และมีทักษะ ผู้สร้างงานศิลปะจะต้องมีความประณีตในการพินิจพิจารณาสิ่งที่ปรากฏและประณีตที่จะบันทึกภาพที่ตามองเห็นนั้น แต่ก็อาจจะขยายความชัดเจนเพิ่มขึ้นกว่าปกติธรรมดา

1.2 ศิลปินคือผู้สังเกตการณ์ พิจารณาถึงปรากฏการณ์ที่เป็นไปได้ นอกเหนือจากวัตถุที่มองเห็น เช่น ปรากฏการณ์ของแสง บรรยากาศ พายุฝน เป็นต้น แม้จะเน้นปรากฏการณ์ อย่างไรก็ตามก็ยังคงรักษาความถูกต้องของวัตถุนั้นอยู่

1.3 ศิลปินคือผู้เลือกสรร ศิลปินจะบันทึกภาพลวงวัตถุ โดยสร้างสรรค์แยกแยะรายละเอียดต่าง ๆ ของวัตถุ หรือสิ่งแวดล้อมเท่าที่ตาสามารถจะค้นหาได้ ศิลปินบางคนอาจจะเพิ่มรายละเอียดให้

เด่นชัดขึ้น เพื่อสร้างความประทับใจต่อรายละเอียดปลีกย่อยบนวัตถุหรือศิลปินบางคนก็อาจจะให้เทคนิคบางอย่างเพื่อสร้างรูปวัตถุให้ได้สิ่งปลีกย่อยหรือลักษณะผิวเท่าที่จะเป็นไปได้

1.4 รูปแบบผันแปร เน้นบุคลิกภาพเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนเป็นที่ตั้ง เป็นแนวทางของพวกธรรมชาตินิยมที่ยึดถือคุณภาพของมวลสาร และปริมาตรอันสัมผัสได้ของวัตถุ

1.5 ความแน่ชัดของวัตถุที่แฝงไว้ด้วยกลอุบาย รูปแบบนี้เป็นความพยายามที่ค้นหาค่าผันแปร (Additional Elements) แปรรูปวัตถุที่มองเห็นได้ให้แปรเปลี่ยนออกไป แต่ก็ยังคงแสดงความแน่ชัดของวัตถุอยู่ด้วย นับเป็นกลอุบายของศิลปินที่จะเพิ่มคุณค่าอย่างใด อย่างหนึ่งลงในผลงานศิลปะ

2. ความเป็นระเบียบแบบแผน (Formal Order) รูปแบบนี้เป็นลักษณะที่พัฒนาสืบต่อมาจากรูปแบบของกรีกโบราณที่ยึดถือแบบแผนสัดส่วน และทำเฉพาะที่ยอมรับกันว่างาม มีลักษณะความสมดุล ความประสานกลมกลืน และความงดงามอย่างประณีตเป็นแบบฉบับ ด้วยกรีกเชื่อว่าความงามนั้นจะต้องมีมาตรฐานสูงสุดในตัวของมันเอง ศิลปะจะต้องเดินทางไปหาความสูงสุดนั้น ไม่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ของมนุษย์เป็นแบบแผนมาตรฐานที่วางไว้เฉพาะรูปแบบนี้เน้นความประณีตเรียบร้อยเป็นการแสดงความงดงามมากกว่าอารมณ์ความรู้สึกที่มีต่อวัตถุหรือสภาพแวดล้อมใด ๆ และยังสามารถแบ่งเป็นลักษณะย่อย ๆ ได้ดังนี้

2.1 รูปแบบความมั่นคงถาวร ศิลปินจะมีความสนใจต่อความสวยงามที่ให้ความรู้สึกคงที่ไม่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง พยายามเน้นความหนักแน่น และความสงบเงียบบนรูปทรงที่ปรากฏ มักจะแสดงถึงแรงดึงดูดของโลกในทางดิ่ง และความรู้สึกที่มั่นคงสง่างาม

2.2 รูปแบบที่ให้ความรู้สึกสงบเรียบร้อย ประณีต พร้อมไปด้วยระเบียบวินัย พิจารณาแยกย่อยได้อีก 3 รูปแบบ คือ

2.2.1 แบบแผนที่แสดงปัญญาความคิด เป็นผลงานที่แสดงแนวคิดของตนอย่างเด่นชัดมาก แต่อยู่ในขอบข่ายที่มีระเบียบแบบแผน

2.2.2 แบบแผนรูปทรงชีวรูป (Biomophic Form) เป็นรูปแบบที่ศิลปินพัฒนาขึ้นมาจากอินทรีย์รูป (Organic Form) หรือเซลล์ที่มีชีวิตต่าง ๆ

2.2.3 แบบแผนทางสุนทรียภาพ เป็นรูปแบบที่เน้นความสวยงามที่เผชิญหน้า อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับวัตถุความหมาย หรือสัญลักษณะแต่อย่างใด

3. รูปแบบที่แสดงอารมณ์ (Emotionalism) เป็นรูปแบบที่แสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์ ด้วยอาจจะมองว่าการดำรงชีวิตนั้น มิได้ขึ้นอยู่กับเหตุผลหรือระเบียบแบบแผนเพียงด้านเดียว นอกจากอารมณ์จะเป็นสัจจะอย่างหนึ่งแล้ว ยังเป็นพลังผลักดันให้เกิดปฏิกิริยา เกิดผลผลิตและเกิดความต้องการนานาประการ รูปแบบแสดงอารมณ์ยังแบ่งออกเป็นรูปแบบย่อย ได้ดังนี้

3.1 รูปแบบโรแมนติคและอารมณ์สะเทือนใจ รูปแบบนี้จะเน้นพลังความรู้สึกหรืออารมณ์เป็นจุดสำคัญยิ่ง รูปแบบอาจจะเน้นด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้าน เช่น รอยแปรง สี หรือบรรยากาศ เน้นให้ได้ความรู้สึกจริงจัง เก็บกด เร่าร้อน เป็นต้น

3.2 รูปแบบบิดเบือน มุ่งถึงการบิดเบือนที่เปลี่ยนแปลงลดตัดทอน ให้ผิดไปจากสิ่งแวดล้อมหรือธรรมชาติที่มองเห็นได้ อาจจะเป็นการยืด ปิด ขยาย หรือทำให้ผิดรูปผิดร่างไปบ้าง เพื่อเน้น

อารมณ์ทางใดทางหนึ่ง รวมไปถึงคุณภาพของสีที่ใช้ซึ่งมีลักษณะเกินความจริง การตัดกันของแสงสว่างและเงามืดหรือเพิ่มคุณภาพของผิวให้เด่นขึ้น

3.3 รูปแบบความทุกข์ร้อนสิ้นหวัง แสดงออกให้เห็นถึงสังคมและสภาพแวดล้อมปัจจุบัน อันผูกพันกับเทคโนโลยีท้าทายให้ชีวิตต้องต่อสู้ สภาพบีบคั้นสูง ทั้งในด้านการเมือง สงคราม เศรษฐกิจ การดำรงชีวิต ผู้คนในสังคมจำนวนมากมีความทุกข์ร้อน กังวลใจเคลือบแฝงอยู่

3.4 รูปแบบความรื่นรมย์ตื่นเต้นเร้าใจ เป็นรูปแบบที่แสดงความปรารถนา ความสุขสดชื่น ความสวยงดงามและรื่นรมย์

4. รูปแบบที่แสดงความลึกลับอัศจรรย์ (Fantasy) เป็นรูปแบบที่เป็นผลสืบทอดมาจากจิตใต้สำนึกของมนุษย์ จินตนาการที่เหมือนโลกของความฝัน เป็นเหตุการณ์สถานที่บรรยากาศ หรือวัตถุที่ต่างไปจากสภาพจริงของโลกภายนอกที่มองเห็นได้ อาจเป็นภาพในฝัน ภาพหลอน หรือภาพแห่งความหวังในสังคมประหลาด ๆ แบ่งออกเป็น

4.1 รูปแบบที่เป็นอภินิหาร

4.2 รูปแบบความฝันและภาพหลอน

4.3 รูปแบบอัศจรรย์ในโลกวิทยาศาสตร์

4.4 ภาพอัศจรรย์และภาพหลอน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 96-107)

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึงความหลากหลายของรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ ไว้ดังนี้

ศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมประชาธิปไตย ศิลปินสมัยใหม่ ได้นำเสนอรูปแบบและเนื้อหาที่กว้างหลากหลาย สอดคล้องกับสภาพสังคมสมัยใหม่ที่ยอมรับ นับถือความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ของมนุษย์ ความคิดสร้างสรรค์ที่ก่อให้เกิดความก้าวหน้า และสิ่งใหม่ในสังคมทุก ๆ ด้าน และสอดคล้องกับการยอมรับนับถือมนุษย์ในเชิงปัจเจกภาพ (Individuality) หรือความแตกต่างเฉพาะบุคคลอันเป็นคุณค่าของมนุษย์ในสังคมใหม่

ความหลากหลายทางด้านรูปแบบของศิลปะในสังคมเมืองสมัยใหม่ อาจพิจารณาได้ ดังนี้

1. รูปแบบสัจนิยม (Realism) เป็นรูปแบบต้นสายธารศิลปะจากสังคมตะวันตก ซึ่งชื่นชมในความงามของธรรมชาติแวดล้อมและพยายามบันทึกภาพหรือเลียนแบบธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมตามที่ตนเองชื่นชม แม้การเลียนแบบสื่อดลใจ เช่นนั้น ศิลปินจะปรับความงามตามรสนิยมที่ตนเองเองพึงพอใจไปบ้างก็ตาม

2. รูปแบบอารมณ์นิยม (Emotionalism) ศิลปะในรูปแบบอารมณ์นิยมก็พัฒนามาจากพื้นฐานรูปแบบสัจนิยม แต่ได้นำอารมณ์ความรู้สึกภายในที่ศิลปินมีต่อมนุษย์ ธรรมชาติสิ่งแวดล้อมแสดงออกในลักษณะที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายในผสมกับรูปแบบสัจนิยม

3. รูปแบบนิยม (Formalism) ศิลปะในลักษณะรูปแบบนิยมได้พัฒนาขึ้นเด่นชัดเมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อคานดินสกี (Kandinsky) เขียนภาพนามธรรมบริสุทธิ์

(Pure Abstraction) ขึ้นซึ่งนามธรรมบริสุทธิ์ในที่นี้ หมายถึง รูปแบบผลงานศิลปะที่มิได้แสดงภาพธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม แต่แสดงออกด้วยเส้น สี รูปทรง มิติ ฯลฯ เป็นการผสานส่วนประกอบศิลปะให้งดงาม คล้ายดนตรีบรรเลง ที่เสนอความไพเราะของเสียงดนตรี มิได้มีเนื้อเพลงบรรยายเนื้อหาสาระ ซึ่งการนำเสนอภาพผลงานศิลปะโดยเน้นคุณค่าของรูปแบบเช่นนี้ เนื้อหาในผลงานนั้น ก็ลดบทบาทลง แต่ก็ยังคงเป็นเนื้อหาที่แฝงอยู่ในความงามของรูปแบบนั้น นักสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่คนหนึ่งชื่อ คลิฟ เบลล์ (Clive Bell) ก็ยืนยันความงามของศิลปะสมัยใหม่ในลักษณะรูปแบบนิยม โดยเสนอความคิดว่า ศิลปะรูปแบบนิยมนั้นเป็นการค้นหาความงามของ “รูปทรงนัยสำคัญ” (Significant From) รูปทรงที่มีคุณค่าทางความงามเป็นอย่างยิ่ง

4. รูปแบบสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยมได้มีวิวัฒนาการมายาวนานทั้งในส่วนที่ผสมผสานอยู่กับรูปแบบศิลปะในลักษณะอื่น ๆ และศิลปะที่แสดงสัญลักษณ์เด่นชัดในตัวของมันเอง เช่นหนวดเคราในประติมากรรม คนอารยธรรมเมโสโปเตเมียแสดงถึงอำนาจ อักษรภาพของอียิปต์โบราณที่ชื่นชมได้ทั้งความงามของภาพและแปลความภาษา ท้องฟ้าสีทอง ซึ่งแสดงถึงสวรรค์ในศิลปะไบเซนไทน์ ภาพผลก็คือ การมีอายุยืนยาวและอุดมสมบูรณ์ในศิลปะจีน ภาพคนที่ได้รับการระบายสีทองคือ เทพหรือผู้มีอำนาจราชศักดิ์ในจิตรกรรมไทย เป็นต้น ศิลปะรูปแบบสัญลักษณ์นิยม เป็นการเสนอภาพ รูป หรือภาษา ที่ซ่อนเร้นความคิด อุดมคติ สุภาษิต หรือข้อคำสอนอย่างใดอย่างหนึ่งไว้ เพื่อผู้พบเห็นได้คิดอุปมาอุปไมยและเข้าใจความหมายที่ซ่อนเร้นไว้นั้น ซึ่งในแง่จิตวิทยาแล้ว การที่คนเราได้คิดและเข้าใจด้วยตนเอง ย่อมมีความหมายต่อบุคคลนั้นมากกว่าการยัดเยียดหรือบอกเล่าตรง ๆ สัญลักษณ์ที่ศิลปินนำเสนอ อาจจะเป็นสัญลักษณ์ที่รับรู้ร่วมกันอยู่แล้ว หรือเป็นสัญลักษณ์ที่ศิลปินกำหนดขึ้นก็ได้

5. รูปแบบประเพณีนิยม (Traditionalism) หมายถึง ศิลปะประเพณีนิยมของสังคมใดสังคมหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะการแสดงสากล หรือศิลปะจากวัฒนธรรมอื่น และพัฒนาหรือประยุกต์ให้เปลี่ยนไปสู่อีกลักษณะหนึ่ง แต่ก็ยังคงรักษาพื้นฐานประเพณีนิยมจากอดีตไว้ด้วย เป็นความพยายามที่จะบูรณาการศิลปะอดีตและปัจจุบันเข้าไว้ด้วยกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 89-107)

สุชาติ เถาทอง กล่าวถึงรูปแบบทางประติมากรรมว่า

ประติมากรรมที่บังเกิดขึ้นในโลกนี้นับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ศิลปินได้แสดงออกด้วยรูปแบบและวิธีการมากมาย ถ้าจะเปรียบก็เหมือนกับอาหารที่มีรสชาติต่าง ๆ กัน หลายชนิดหลายแบบ ผู้ผลิตและผู้บริโภคมีความอิสระที่จะผลิตและบริโภคในรสอาหารประเภทที่ตนชอบ ดังนั้น การสื่อสารทางความรู้สึกที่แสดงออกโดยใช้ศิลปะเป็นตัวกลาง จึงมีความแตกต่างกันไปตามลักษณะเชื้อชาติ ภาษา ความเชื่อ ศาสนา และสิ่งแวดล้อม จากหลักการและเหตุผลต่าง ๆ ข้างต้น จึงน่าจะทำความตกลงร่วมกันในการแบ่งกลุ่มหรือประเภทงานประติมากรรมให้แน่ชัดลงไปว่าควรจะมีรูปแบบอย่างไรบ้างเพื่อการศึกษาทางศิลปะ ซึ่งพอสรุปเป็นรูปแบบที่สำคัญ ได้ 3 ลักษณะ คือ

1. Figurative หมายถึง รูปแบบทางรูปธรรมดูสามารถรู้ว่าเป็นภาพคน สัตว์ สิ่งของ เช่น ภาพทิวทัศน์ ภาพคน ภาพสัตว์ ภาพดอกไม้ เป็นต้น

2. Non-Figurative หมายถึง รูปแบบทางนามธรรมแสดงให้เห็นเป็นเส้น สี น้ำหนัก รูปร่าง รูปทรง เป็นต้น

3. Semi-Figurative and Non-Figurative หมายถึง รูปแบบทางกึ่งนามธรรมสามารถเห็นได้ว่าเป็นรูปทรงต่าง ๆ แต่มีลักษณะของการตัดทอนหรือดัดแปลงไปจากธรรมชาติ

รูปแบบ Figurative กับ Non-Figurative ที่จริงแล้วอยู่บนเส้นแกนเดียวกันมีปลายข้างหนึ่งเป็นรูปธรรม และปลายอีกข้างหนึ่งเป็นนามธรรม ตรงกลางก็เป็นกึ่งนามธรรม (Semi-Figurative and Non-Figurative) นอกจากสามจุดนี้แล้วผู้สร้างมีอิสระที่จะยืนอยู่ที่จุดใดจุดหนึ่งตลอดเส้นแกนนี้ ซึ่งมีอยู่มากมาย นับไม่ถ้วน (สุชาติ เถาทอง. 2532: 78-79)

กลวิธี (Techniques)

กลวิธี หมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะตัวศิลปิน และเป็นกระบวนการที่มีความสัมพันธ์กับสื่อวัสดุ อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน และในงานวิจัยนี้ จะขอกล่าวถึงกลวิธีทางประติมากรรม ดังต่อไปนี้

อารี สุทธิพันธ์ ได้กล่าวถึงกลวิธีสร้างสรรค์ประติมากรรม 3 วิธี คือ

1. วิธีบูรณาการด้วยวัสดุเดียวกัน เช่น ไม้ต่อไม้ หินต่อหิน
2. วิธีการสร้างสรรค์ด้วยวัสดุต่างชนิดกัน เช่นผลงาน Collage Stabile Mobile
3. วิธีการสร้างสรรค์ในวัสดุนั้น ๆ (Forming) แบ่งออกเป็นย่อย ๆ อีกคือ
   3.1 วิธีการเอาออกหรือการลบ
   3.2 วิธีการเพิ่มหรือการบวก
   3.3 วิธีทุบ
   3.4 วิธีหล่อ (อารี สุทธิพันธ์. 2528: 97)

วิเชียร อินทรกระทึก กล่าวถึงประติมากรรมว่าเป็นศิลปะที่กินระวางพื้นที่ในอากาศ มีสามมิติครอบคลุมถึงงานปั้น งานแกะสลัก และสร้างสรรค์ อาจจะแยกตามวิธีการทำงาน ดังนี้

1. การปั้น คือ กรรมวิธีการสร้างรูปทรง โดยการพอกวัสดุอ่อนตัวและเปลี่ยนรูปทรงได้ เช่น ดินเหนียว ดินน้ำมัน ขี้ผึ้ง เป็นต้น
2. การแกะสลัก
3. เทคนิคผสม คือการนำเอาวัสดุหลาย ๆ อย่างมาประกอบกันเป็นรูปทรงต่าง ๆ ด้วยการตีเคาะ ทุบ เชื่อม ตัด ต่อ เป็นต้น (วิเชียร อินทรกระทึก. 2539: 7)

สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึงกลวิธีในการสร้างสรรค์งานประติมากรรมว่า

การสร้างสรรค์วิธีใดนั้นต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมของวัสดุซึ่งนำมาประกอบเป็นรูปทรงแต่ละชนิด ผลที่ได้จากวิธีการและวัสดุชนิดหนึ่งย่อมแตกต่างจากผลของวัสดุอีกชนิดหนึ่ง ทำให้ความรู้สึกและอารมณ์แตกต่างกันออกไป กลวิธีที่นิยมในการสร้างสรรค์งานประติมากรรม มีดังนี้

1. วิธีการเพิ่ม เช่น การปั้น เป็นการเพิ่มวัสดุไปตามส่วนต่าง ๆ จนได้ลักษณะตามที่ต้องการ ผลที่ได้เรียกว่ารูปปั้น

2. การนำเอาออกจากรูปทรงที่เป็นแท่ง จนได้รูปลักษณะตามที่ต้องการ วิธีนี้อาจทำด้วยวิธีแกะสลักหรือกระบวนการในทางลบ หมายถึงการเอาส่วนย่อยออกจากส่วนรวม ผลที่ได้เรียกรูปสลัก

3. การหล่อจากแบบ วิธีนี้ไม่ต้องแกะหรือพอก แต่ใช้วิธีเมื่อทำแบบแล้วก็หล่อเพื่อให้ได้ตามจำนวนที่ต้องการโดยการทำแม่พิมพ์ มี 3 ลักษณะ คือ พิมพ์ทุบ พิมพ์ชิ้น และพิมพ์ยาง (สุชาติ เถาทอง. 2536: 27-30)

4.3 โครงสร้างทางทัศนศิลป์

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ในปัจจุบันมักใช้คำว่าโครงสร้างแทนคำว่าองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งจะมีความหมายกว้างกว่าอันหมายความถึงทุกอย่างที่ศิลปินนำมาใช้ในการสร้างภาพไม่ว่าจะเป็นมิติ ระนาบ จังหวะหรือความกลมกลืน ฯลฯ

สุชาติ เถาทอง ได้กล่าวถึง โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ว่า

โครงสร้างทางทัศนศิลป์ หรือทางที่ภาษาศิลปะ เรียกว่า เป็นองค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์และพิจารณางานศิลปะว่า มีความงามและความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด โครงสร้างทางทัศนศิลป์ประกอบด้วยดุลยภาพ (Balance) สัดส่วน (proportion) ความกลมกลืน (Harmony) ช่วงจังหวะ (rhythm) และจุดเด่นของงานศิลปะ (Dominance) แต่หลักการเหล่านี้ ไม่ได้เป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่จะต้องปฏิบัติตามทุกกรณีเพราะการจัดและการสร้างสรรค์เป็นการแก้ปัญหา ซึ่งอาจต้องดัดแปลง ปรับปรุง เพื่อให้งานนั้นมีเอกภาพมากที่สุด (สุชาติ เถาทอง. 2532: 67)

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้กล่าวถึง โครงสร้างทางทัศนศิลป์ ดังนี้

เอกภาพ (Unity) ในงานทัศนศิลป์ทุกสาขา เอกภาพมีความสำคัญและมีความจำเป็น ต้องสร้างให้เกิดขึ้น อาจเป็นเอกภาพของเนื้อหา เรื่องราว รูปภาพ ความคิดและเอกภาพของส่วนประกอบสำคัญของศิลปะ หรือรูปร่าง รูปทรงก็ตาม

ดุลยภาพ (Balance) หมายถึงการจัดส่วนประกอบย่อยต่าง ๆ ได้แก่ จุด เส้น สี น้ำหนักพื้นผิว บริเวณว่าง หรือรูปร่าง รูปทรง ภายในผลงานศิลปะให้เกิดความสมดุลย์หรือเท่าเทียมกัน โดยมีเส้นแกนสมมติ 2 เส้น เป็นตัวกำหนดดุลยภาพเพื่อให้รูปร่าง รูปทรงที่ปรากฏในภาพเกิดความสมดุลย์ในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง

จุดเด่นและการเน้น (Doniance & Emphasis) หมายถึง ส่วนที่สำคัญในการมีความชัดเจน สะดุดตาเป็นแห่งแรก รับรู้ได้ด้วยการมองผลงานที่สำเร็จแล้ว มีลักษณะ มีอำนาจตระหง่าน เด่นชัดกว่าส่วนประกอบอื่น ๆ (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2540: 4-5)

รูปทรง (Form)

งานศิลปะในสาขาต่าง ๆ จะมีลักษณะรูปทรงของผลงานที่ไม่เหมือนกัน เช่น งานจิตรกรรมจะมีลักษณะรูปทรงสองมิติ ส่วนในงานประติมากรรมเป็นรูปทรงสามมิติ และนูนต่ำนูนสูง ในงานประติมากรรม รูปทรงจึงเป็นส่วนสำคัญในการเสนอผลงานสื่อความหมายเพื่อให้ผู้เสพเข้าใจ งานประติมากรรมจะยึดรูปทรงเป็นหลักเพราะเป็นสิ่งที่เห็นในอันดับแรกก่อนส่วนอื่น ๆ เช่น ผลงานรูปทรงเหลี่ยม รูปทรงกลม หรือรูปทรงแท่ง เป็นต้น

สุชาติ เถาทอง (2536: 143) ได้กล่าวถึงความหมายของรูปทรง ไว้ว่า “รูปทรง คือ โครงสร้างทางรูปทรงของศิลปะที่รวมทั้งรูปภายใน และรูปภายนอก เป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียว หรือหลายหน่วยรวมตัวกันขึ้น มีความหมายแน่นทึบเป็นสามมิติ อย่างวัตถุจริงที่มีความยาว ความกว้างและหนา หรือความลึกเข้ามาเกี่ยวข้อง เหมือนงานประติมากรรม แต่มีมิติที่สาม สำหรับงานจิตรกรรมนั้นหมายถึง การสร้างความตื้นลึกในภาพด้วยทัศนธาตุ เช่น เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ ที่ว่าง และลักษณะพื้นผิว”

ชะลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึง รูปทรง ว่า

คำว่า รูปทรง รูปร่าง และมวล นี้ โดยทั่วไปมักจะใช้แทนกันได้ มีความหมายใกล้เคียงกัน แต่ในทางศิลปะคำเหล่านี้มีความหมาย ตื้นลึก มีความเฉพาะเจาะจงต่างกัน

รูปทรง หมายถึง

1. โครงสร้างทางรูปของงานศิลปะ ที่รวมทั้งรูปภายในและรูปภายนอก จะเป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียว หรือหลายหน่วยรวมตัวกันขึ้นก็ได้ เช่น รูปทรงของงานประติมากรรมที่ทำเป็นรูปคนคนเดียว หรืองานประติมากรรมกลุ่มคน รูปทรงของงานจิตรกรรมชิ้นหนึ่ง หมายถึงส่วนรวมของงานชิ้นนั้น ซึ่งอาจประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ หลายส่วน หรือรูปทรงย่อย ๆ หลายรูปทรงรวมทั้งที่ว่างหรือฉากหลังด้วย

2. ส่วนที่เป็นรูปธรรมที่ตรงข้ามกับเนื้อหา ซึ่งเป็นส่วนที่เป็นนามธรรมในงานศิลปะ (บางแห่งใช้คำว่า รูปแบบ)

3. สิ่งที่มีความแน่นทึบแบบ 3 มิติ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุจริงอย่างงานประติมากรรม หรือเห็นเป็นของจริงอย่างงานจิตรกรรม

4. สิ่งที่มีรูปนอกแน่นอน มีความหมาย

5. สิ่งที่มีโครงสร้าง มีความหมาย มีเอกภาพในตัว เช่น คน สัตว์ ต้นไม้ จุลินทรีย์

6. สิ่งที่ตรงข้ามกับที่ว่างในศิลปะ งานศิลปะนั้น ถ้าเรามองดูในแง่กายภาพ จะเห็นมี 2 ส่วนประกอบกันอยู่ คือรูปทรง กับที่ว่าง

7. อาคารที่แสดงหรือแบบอย่างในการจัดประสานส่วนต่าง ๆ เพื่อให้เกิดเอกภาพ หรือความหมายขึ้นในงานศิลปะ เช่น การสร้างทัศนศิลป์ การแต่งวรรณกรรม หรือการประพันธ์ดนตรี (ดดยทั่วไปมักใช้คำว่า รูปแบบ)

8. ลึกซึ้งยิ่งไปกว่าความหมายทั่ว ๆ ไป รูปทรง คือ รูปที่เกิดขึ้นจากโครงสร้างที่มีเอกภาพและสุนทรียภาพ

ประเภทของรูปทรงที่แบ่งตามลักษณะของโครงสร้าง

1. รูปทรงที่เป็นโครง (Skeletal Form) ได้แก่ รูปทรงที่มีโครงสร้างเหมือนโครงกระดูกของคนหรือสัตว์

2. รูปทรงที่เป็นมวล (Mass Form) ได้แก่ รูปทรงที่มีโครงสร้างเป็นปริมาตร (volume)

รูปทรงบางประเภทมีลักษณะผสมระหว่าง 2 ตระกูลนี้ กล่าวคือ รูปทรงที่มีโครงสร้างเป็นโครงอาจมีปริมาตรเป็นมวล รูปทรงที่เป็นมวล อาจมีโครงสร้างเป็นโครง ถ้าโครงสร้างอย่างใดเด่นกว่าก็จัดเข้าอยู่ในประเภทนั้น (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 209, 223)

นอกจากนี้ ชะลูด นิ่มเสมอ ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับรูปทรงไว้ตอนหนึ่งว่า

หมายถึง สิ่งที่มีความแน่นทึบแบบ 3 มิติ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุจริงอย่างงานประติมากรรม หรือเห็นเป็นของจริงอย่างงานจิตรกรรม ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่ารูปทรง หมายถึงรูปที่มีลักษณะ 3 มิติ ซึ่งเกิดจากส่วนประกอบสำคัญของศิลปะ สามารถมองเห็นเป็นภาพลวงตาอย่างของจริงในงานจิตรกรรม หรือเป็นรูปทรงจริง 3 มิติ ในงานประติมากรรม รูปทรงมีลักษณะแตกต่างจากรูปร่าง เพราะรูปทรงมีลักษณะเป็น 3 มิติ นอกจากจะมีส่วนกว้างและส่วนยาวแล้วจะแสดงส่วนหนาหรือลึกเพิ่มขึ้น เป็นรูปทรงลวงตาในงานจิตรกรรม ส่วนรูปร่างจะมีลักษณะแบนราบ 2 มิติ บนพื้นระนาบ คุณสมบัติที่เห็นได้ชัดของรูปทรงคือลักษณะความเป็นมวล (Mass) มีความทึบตันปรากฏให้เห็น ราวกับคุณสมบัติภายในของรูปทรงที่เป็นปริมาตร (Volume) หรือบริเวณว่างภายในรูปทรง ดังนั้นรูปทรงจึงเป็นการผสมผสานระหว่างมวลและปริมาตร ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดได้แก่งานสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัย หรือผลงานประติมากรรมบางชิ้นที่เจาะทะลุเป็นโพรง ผสมผสานกับความทึบตัน ดังเช่นผลงานของมัวร์ และการแสดงปริมาตร มวลที่ทึบตันด้วยน้ำหนักแสงและเงาให้เห็นลวงตาบนพื้นระนาบ 2 มิติ ดังเช่นในงานจิตรกรรม (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2534: 209)

มวลและปริมาตร (Mass and Volume)

ชะลูด นิ่มเสมอ ได้อธิบายเกี่ยวกับ มวลและปริมาตร ไว้ดังนี้

มวล หมายถึง

1. กลุ่มของรูปทรง

2. มวลของรูปทรง

3. วัตถุที่มีความแน่น มีน้ำหนัก

เราจะเข้าใจความหมายของคำว่า รูปทรง รูปร่าง และมวลได้ง่ายขึ้น ด้วยการพิจารณาจากสิ่งเดียวกัน เช่นเรามองรูปทรงของคนที่มีชีวิต มีอารมณ์ มีลักษณะโครงสร้างที่เป็น 3 มิติ เรามองดูว่าเขามีรูปร่างอย่างไร สูงหรือต่ำ อ้วนหรือผอม จากรูปนอก ไม่ได้พิจารณาถึงโครงสร้างทางสรีระหรือทางสุนทรียภาพ ถ้าคนคนนั้นเป็นคนอ้วนใหญ่ “มีความหนัก” เช่น นักมวยปล้ำญี่ปุ่น หรือนักยกน้ำหนักรุ่นใหญ่ เราจะเห็นมวลของเขาก่อนสิ่งอื่น เพราะเขามีปริมาตร ความแน่น ความเบ่งตัวของพื้นผิวของร่างกายเป็นเด่นกว่ารูปร่างหรือรูปทรง

รูปทรงที่มีลักษณะเป็นมวล ได้แก่รูปทรงที่มีโครงสร้างแบบปริมาตร เป็นรูปทรงที่มีผิวนอกขยายตัวเบ่งออกในที่ว่าง ไม่มีแขนง ไม่มีการเรียวเล็กลง รูปทรงเหล่านี้ ได้แก่แตงโม หอมหัวใหญ่ เรามองเห็นมันเป็นก้อน ๆ เป็นมวลอันหนึ่ง เราเห็นโครงสร้างภายในของมันไม่ยาก

รูปทรงที่มีโครงสร้างแบบโครงอาจเป็นมวลได้ เช่น แขนงไม้ ถ้าเราตัดเอามาส่วนหนึ่งแล้วขยายขึ้น จะเห็นมวล เห็นปริมาตรของมันชัดเจน คนและสัตว์มีรูปทรงที่เป็นมวล แต่ถ้าเนื้อหนังเน่าเปื่อยไป รูปทรงจะกลายเป็นแบบโครง

สิ่งที่เป็นมวลไม่จำเป็นต้องมีโครงแบบโครงกระดูก แต่สิ่งที่เป็นรูปทรงแบบโครงจะมีมวลด้วยเสมอ การจะตัดสินรูปทรงใดอยู่ในตระกูลไหนก็ใช้สามัญสำนึกในการเห็น

รูปทรงที่เป็นมวลนั้นสังเกตเห็นได้ง่าย ตรงที่ผิวมีลักษณะโค้งนูนของมันกินเนื้อที่ในที่ว่าง เราจะเห็นการเคลื่อนไหวและบริเวณพื้นผิวได้ก่อนส่วนอื่น เราเห็นการเลื่อนไหล การขยายตัวไปในที่ว่างของพื้นผิวของสิ่งนั้นมากกว่าจะเห็นเส้นรูปนอกของมัน เห็นปริมาตรก่อนเห็นเส้น เพราะปริมาตรของมันมีพลังมากมาย รูปทรงพวกนี้จะเป็นแบบพื้นผิว มวล แระปริมาตร ซึ่งตรงกันข้ามกับพวกแรกที่เป็นเส้นกับที่ว่าง

พื้นผิวเป็นบริเวณที่แสดงปริมาตร ดังนั้น การเขียนรูปโดยใช้เส้นใน (Internal Contour) จะช่วยให้เข้าใจปริมาตรของพื้นผิวได้ดี หรือจะแสดงด้วยแสงเงา หรือทั้งแสงเงาและเส้นในรวมกัน ก็ยิ่งจะให้ความชัดเจนแก่ปริมาตรของรูปทรงมากขึ้น

เส้นในเหล่านี้ คือ เส้นแสดงทิศทางที่ต่อเนื่องกันของพื้นผิว ถ้าใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงเงาก็เรียกว่าน้ำหนักที่แสดงทิศทางต่อเนื่องของผิว

ปริมาตรของรูปทรง มี 2 ชนิด

1. ปริมาตรของรูปทรงที่แน่นตัน (Solid form) รูปทรงที่เป็นมวล เราหมายถึงความแน่นของมัน หมายถึงปริมาณที่ว่างที่รูปทรงนั้นกินเนื้อที่อยู่

2. ปริมาตรอีกอย่างหนึ่ง หมายถึง ปริมาตรของที่ว่าง (Space Volume) หรือรูปทรงของที่ว่าง (Form of Space) ที่เกิดจากการล้อมรอบของพื้นผิวของรูปทรง เช่น ปริมาตรของช่องโหว่ ปริมาตรภายในโดมโค้ง ปริมาตรภายในห้อง ฯลฯ

เรารียกปริมาตร 2 อย่างนี้ว่า ปริมาตรของมวล (Mass Volume) กับปริมาตรของที่ว่าง (Space Volume) ในงานประติมากรรม ปริมาตรของมวลจะปรากฏเคียงข้างกับปริมาตรของที่ว่างเสมอ

ความเป็นสามมิติของปริมาตรของมวล และปริมาตรของที่ว่าง เกิดขึ้นได้ด้วยปัจจัย 4 อย่าง คือ

1. เส้นที่แสดงทิศทางต่อเนื่องกันของพื้นผิว (เส้นใน)
2. น้ำหนักที่แสดงทิศทางต่อเนื่องกันของพื้นผิว (แสง-เงา)
3. น้ำหนักอ่อนจะทำให้ส่วนที่เป็นปริมาตรของมวลยื่นออก
4. น้ำหนักแก่จะทำให้ปริมาตรของมวลหรือปริมาตรของที่ว่างลึกไกลเข้าไป

ปัจจัยทั้ง 4 อย่างนี้จะใช้แยกกันหรือร่วมกันในรูปทรงเดียวก็ได้ (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 210, 226-228)

ลักษณะผิว (Texture)

งานประติมากรรม ลักษณะผิวเป็นส่วนที่ทำให้ผลงานโดดเด่นน่าสนใจ เพิ่มความรู้สึก สื่อความหมายได้หลายอย่างทั้งเนื้อหา เรื่องราวในทรง ลักษณะผิวในงานศิลปะสามารถสร้างขึ้นได้จากผู้สร้างสรรค์งาน หรือนำมาจากธรรมชาติจริง นำมาสร้างในผลงานผู้สร้างงานสามารถใช้ลักษณะผิวเรียบ เรียบด้าน หยาบ ขรุขระ เป็นต้น

ชะลูด นิ่มเสมอ ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับ ลักษณะผิว ไว้ว่า

ลักษณะผิว หมายถึง ลักษณะของบริเวณพื้นผิวของสิ่งต่าง ๆ ที่เมื่อสัมผัสจับต้องหรือเมื่อเห็นแล้วรู้สึกได้ว่าหยาบละเอียด มัน ด้าน ขรุขระ เป็นเส้น เป็นจุด เป็นกำมะหยี่ ฯลฯ

ลักษณะผิว มี 2 ชนิด คือ

1. ลักษณะผิวที่เราจับต้องได้ เช่น กระดาษทราย ผิวส้ม แก้ว ฯลฯ
2. ลักษณะผิวที่ทำเทียมขึ้น เมื่อมองดูจะรู้สึกว่าหยาบหรือละเอียด แต่เมื่อสัมผัสจับต้องเข้าจริงกลับเป็นพื้นผิวเรียบ ๆ เช่น วัสดุสังเคราะห์ที่ทำผิวเป็นลายไม้ ลายหิน หรือการใช้รอยพู่กันในงานจิตรกรรมบางชิ้น

ลักษณะผิวโดยทั่วไปถือว่าเป็นทัศนธาตุที่มิได้เป็นหลักในการสร้างรูปทรง เพราะตัวมันเองมีข้อจำกัด ไม่มีลักษณะทั่วไปสมบูรณ์เหมือนธาตุอื่นๆ ที่กล่าวมาแล้ว แต่ก็มีศิลปินร่วมสมัยหลายคนใช้ลักษณะผิวเป็นทัศนธาตุที่สำคัญในการสร้างงาน ด้วยการใช้พื้นผิวของวัสดุต่าง ๆ มาประกอบเป็นรูปทรงที่สมบูรณ์ได้ (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 62)

นอกจากนี้ เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะผิว ไว้ดังนี้

พื้นผิวเป็นส่วนประกอบสำคัญของศิลปะอันหนึ่งที่ถูกนำมาสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ พื้นผิวสามารถก่อให้เกิดปฏิกิริยาทางด้านความรู้สึก รับรู้ได้ด้วยการรับสัมผัสทางตา และการจับต้องทางกายสัมผัส พื้นผิวจะปรากฏให้เห็นในธรรมชาติและวัตถุ เช่น พื้นผิวของเปลือกไม้ ต้นไม้ เปลือกหอย

ผิวหนังสัตว์ ก้อนหิน ก้อนกรวด ฯลฯ หน้าที่ของนักออกแบบและศิลปินก็คือการนำเอาพื้นผิวในลักษณะต่าง ๆ มาใช้เพื่อสร้างสรรค์ความงามและประโยชน์ใช้สอย

ความหมายของพื้นผิว

พื้นผิว หมายถึง บริเวณผิวนอกของสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏให้เห็น รับรู้ด้วยการสัมผัสทางตาและทา' กาย พื้นผิวก่อให้เกิดความรู้สึกในลักษณะต่างๆ กัน เช่น หยาบ ละเอียด มัน วาว ด้าน ขรุขระ

ความสำคัญของพื้นผิว

พื้นผิว มีความสำคัญมากสำหรับการสร้างสรรค์งานศิลปะและการออกแบบ พื้นผิวจะถูกนำมาใช้ในลักษณะต่าง ๆ กันเช่น ในผลงานประติมากรรม จิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ ฯลฯ ศิลปินจะใช้พื้นผิวสร้างความงามและค่าน้ำหนัก เพื่อให้เกิดความแตกต่างระหว่างรูปร่างหรือรูปทรง นักออกแบบสมัยใหม่จะเลือกวัสดุนำสมัยที่มีพื้นผิวแตกต่างกันมาใช้เช่น โครเมี่ยม กระจก พลาสติก เซลลูลอย หรือโลหะต่าง ๆ นำมาใช้ตกแต่งอาคารทั้งภายนอกและภายใน หรือการออกแบบผลิตภัณฑ์เป็นต้น

การเกิดของพื้นผิว

พื้นผิวเกิดขึ้นได้ 3 ลักษณะ คือ

1. เกิดจากธรรมชาติ ได้แก่ พื้นผิวของเปลือกไม้ ก้อนกรวด ก้อนหิน กิ่งไม้ ผิวหนังสัตว์

2. เกิดขึ้นโดยมนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ การขูด ขีด ระบาย ฯลฯ ให้เกิดเป็นร่อยรอยพื้นผิวในลักษณะต่าง ๆ เช่น การเขียนเส้นด้วยปากกา ดินสอ การเขียนด้วยแปรงแห้ง ๆ การใช้ฟองน้ำแตะแต้มสีบนกระดาษ ใช้กระดาษเนื้อบางทาบนพื้นผิวต่าง ๆ และใช้ดินสอหรือวัสดุอื่น ๆ ถูด้านบนกระดาษได้พื้นผิวลักษณะต่าง ๆ

3. เกิดขึ้นโดยกระบวนการผลิตของเครื่องจักร ได้แก่ การผลิตวัสดุให้มีพื้นผิวที่แตกต่างกัน แบ่งออกได้เป็น 2 ชนิด คือ

3.1 พื้นผิวล้อธรรมชาติ เป็นพื้นผิวที่สร้างขึ้นเพื่อเลียนแบบธรรมชาติ เช่น ลายของผิวหนังสัตว์ ใบไม้ ลายหินอ่อน ฯลฯ ลงบนผิวหน้าของกระดาษ ไม้ และวัสดุดื่น ๆ

3.2 พื้นผิวสร้างขึ้นใหม่ เป็นพื้นผิวที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยไม่อิงธรรมชาติ เช่น ลายลูกฟูกบนกระดาษ พื้นผิวของโลหะ เนื้อผ้า และพื้นผิวบนวัสดุต่าง ๆ

ลักษณะของพื้นผิว

พื้นผิวมี 2 ลักษณะ คือ

1. พื้นผิวจริง หมายถึงพื้นผิวที่สามารถจับต้องได้ เช่น เปลือกของไม้ ใบไม้ ก้อนหิน ผลไม้ ผิวหนังคน สัตว์ ฯลฯ

2. พื้นผิวเทียม หมายถึงพื้นผิวที่รับรู้ได้ด้วยการรับสัมผัสทางการเห็นว่า เรียบ หยาบ ขรุขระ ฯลฯ แต่ความเป็นจริงแล้วเป็นพื้นผิวที่สร้างขึ้นเลียนแบบธรรมชาติด้วยวัสดุต่าง ๆ เป็นพื้นผิวลายหนังสัตว์ ลายไม้ ลายหิน แต่เมื่อสัมผัสจะมีลักษณะเรียบหรือขรุขระ ขึ้นอยู่กับวัสดุที่ผลิต

นอกจากนี้ยังรวมถึงพื้นผิวที่ทำขึ้นด้วยมือ เช่น ขีด เขียน ระบาย ตวัด ด้วยวัสดุต่าง ๆ ได้แก่ พู่กัน ดินสอ ปากกา แปรงแห้ง ๆ ฟองน้ำแตะแต้มสี เป็นต้น

ความรู้สึกที่ได้รับจากพื้นผิว

พื้นผิวจะให้ความรู้สึกแตกต่างกัน ดังนี้คือ

1. พื้นผิวละเอียดเรียบมีสีอ่อน จะให้ความรู้สึกนุ่มนวล บอบบาง เบา สุภาพ แสดงความเป็นหญิง ถ้าเป็นพื้นผิวเรียบมัน วาว ลื่นจะให้ความรู้สึกหรูหรา มีราคา

2. พื้นผิวหยาบจะให้ความรู้สึกเข้มแข็ง หนักแน่น น่ากลัว กระด้าง แสดงความเป็นชาย

ในงานสองมิติจะใช้เรียกว่าพื้นผิวเป็นตัวสร้างจุดเด่นจุดสนใจของผลงาน ทำให้เกิดความรู้สึกทางอารมณ์ที่แตกต่างกันไม่ว่าจะเป็นพื้นผิวจากธรรมชาติ หรือพื้นผิวที่ศิลปินสร้างขึ้นเองทำให้เกิดความแปลกน่าสนใจในลวดลายลักษณะต่าง ๆ เช่นเดียวกับงานประติมากรรม ซึ่งจะใช้เรียกลักษณะผิว เพราะเป็นลักษณะที่สัมผัสได้รอบด้าน แต่ในจิตรกรรมจะสัมผัสได้ด้านเดียวในลักษณะแนวราบบนพื้น (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2542: 26-28)

บริเวณว่าง (Space)

ที่ว่างหรือบริเวณว่าง ซึ่งมีที่ว่างที่เป็นจริงในงานประติมากรรม กับที่ว่างที่เป็นลักษณะภาพลวงตาของงานจิตรกรรม ที่ว่างเป็นส่วนสำคัญของงานศิลปะ เพราะที่ว่างทำให้เกิดรูปทรงแบบใหม่ ละลายความหนาแน่นของรูปทรงปริมาตรที่ทึบ ตัน หนา แน่น ทำให้ผลงานโปร่ง มีช่องว่าง ที่ว่างเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่ง ที่ศิลปินสร้างงานทั้งสองมิติและสามมิติ นำไปใช้เป็นอย่างมากทั้งในอดีตและปัจจุบัน

ที่ว่างตามปกติจะกว้างขวางจนหาขอบเขตมิได้ เป็นที่ที่สิ่งทั้งหลายทั้งปวงดำรงอยู่ ที่ว่างเป็นทัศนธาตุที่มองไม่เห็น จะปรากฏตัวก็ต่อเมื่อมีทัศนธาตุอื่นมากำหนดรูปร่างหรือมาก่อให้เกิดปฏิกิริยาขึ้น ที่ว่างจึงเป็นเสมือนสนามหรือเวทีที่ทัศนธาตุอื่น ๆ จะลงไปแสดงหรือปรากฏตัวในบทบาทของรูปทรงทัศนศิลป์แต่ละประเภทใช้ที่ว่างต่างกันไปตามลักษณะของงาน จิตรกรรมใช้ที่ว่างเป็น 2 มิติ แต่อาจทำให้เกิดการลวงตาเห็นเป็น 3 มิติได้ ด้วยวิธีการประกอบกันของทัศนธาตุต่าง ๆ ประติมากรรมใช้ที่ว่างจริง ๆ โอบล้อมลูบไล้ และเจาะลุรูปทรงที่เป็น 3 มิติ สถาปัตยกรรมใช้ที่ว่างจริงเช่นเดียวกับประติมากรรม และยังเป็นที่ว่างที่เราสามารถเข้าไปอยู่ภายในได้อีกด้วย ประติมากรรมสิ่งแวดล้อม (Environmental Sculpture) ใช้แนวความคิดที่ให้ผู้ดูเข้าไปอยู่ในที่ว่างที่ห้อมล้อมด้วยรูปทรงได้เช่นเดียวกับงานสถาปัตยกรรม การเต้นระบำสมัยใหม่ก็เป็นการสร้างที่ว่างให้มีความหมาย ด้วยการกำหนดและเปลี่ยนแปลงที่ว่างด้วยร่างกายและความเคลื่อนไหวของคน (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 65)

ซึ่ง เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ ได้อธิบายถึงลักษณะของที่ว่าง ดังนี้

บริเวณว่างในงานทัศนศิลป์ เป็นบริเวณว่างที่ถูกควบคุมให้ดำเนินไปตามที่ผู้ทำงานศิลปะต้องการ ลักษณะของบริเวณว่างมี 2 ลักษณะ คือ

1. บริเวณว่างที่เป็นจริงหรือบริเวณว่างทางกายภาพ หมายถึง บริเวณว่างที่ปรากฏจริงในงานประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรม เป็นบริเวณว่างที่สามารถรับรู้สัมผัสได้ด้วยความเป็นจริงทางกายภาพ มีอากาศอยู่โดยรอบ

2.บริเวณว่างลวงตา หมายถึง บริเวณว่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ศิลปะภาพพิมพ์ เป็นบริเวณว่างสามมิติแสดงความกว้าง ความยาว ความลึก ในลักษณะลวงตา บริเวณว่างลักษณะนี้จะเรียกอีกนัยหนึ่งว่าบริเวณว่างแบบรูปภาพ

มิติของบริเวณว่าง สามารถแบ่งได้ ดังนี้

1. บริเวณว่างสองมิติ หมายถึง บริเวณว่างที่แสดงเฉพาะความกว้างและความยาว เช่นแผ่นระนาบของกระดาษ ผ้าใบ ผนัง หรือบริเวณว่างระหว่างรูปร่างในงานจิตรกรรมที่ไม่แสดงปริมาตรเป็นสามมิติ

2. บริเวณว่างสามมิติ หมายถึง บริเวณว่างที่แสดงความกว้าง ความยาว ความลึก เป็นที่ว่างลวงตาแสดงนัยในงานจิตรกรรม เป็นบริเวณว่างล้อมรอบรูปทรงในงานประติมากรรมและสถาปัตยกรรม

บริเวณว่างบวก และบริเวณว่างลบ

1. บริเวณว่างบวก (Positive Space) หมายถึง บริเวณว่างที่ถูกกำหนดขึ้นด้วยเส้น สี น้ำหนัก ฯลฯ ให้เป็นรูปร่างหรือรูปทรง บริเวณในส่วนที่กำหนดขึ้นนี้จะเป็นบริเวณว่างที่มีความหมาย

2. บริเวณว่างลบ (Negative Space) หมายถึง บริเวณว่างที่เป็นระนาบในงานจิตรกรรม เป็นอากาศในงานประติมากรรม ปรากฏอยู่โดยรอบรูปร่างและรูปทรง และมีความสำคัญเท่าเทียมกับรูปร่างหรือรูปทรงที่เป็นบริเวณว่างบวก

บริเวณว่าง 2 นัย

บริเวณว่าง 2 นัย หมายถึง บริเวณว่างที่ถูกกำหนดให้เป็นรูปร่างหรือรูปทรงที่มีความสำคัญเท่าเทียมกัน จึงไม่อาจกำหนดได้ว่าส่วนใดคือบริเวณว่างที่เป็นบวก และส่วนใดคือบริเวณว่างที่เป็นลบ บริเวณว่างที่กำหนดขึ้นทั้ง 2 ลักษณะ จึงเป็นทั้งบวกและลบสลับกัน (เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. 2542: 42-44)

ที่ว่างที่เป็นบวกและที่ว่างที่เป็นลบในภาพหนึ่งต่างก็เกื้อกูลซึ่งกันและกัน เป็นสิ่งคู่ที่จะขาดฝ่ายใดเสียมิได้ สร้างสิ่งหนึ่งก็เท่ากับสร้างอีกสิ่งหนึ่งด้วย (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544 : 84)

นอกจากนี้ ชะลูด นิ่มเสมอ ยังได้กล่าวถึงแนวความคิดร่วมสมัยเกี่ยวกับที่ว่าง ดังนี้

ในปัจจุบันนี้ ศิลปินทุกประเภทในสาขาทัศนศิลป์ ต่างมีแนวความคิดเกี่ยวกับที่ว่างแตกต่างกันไป และต่างก็พยายามใช้ที่ว่างให้เป็นประโยชน์ต่อความคิดของตนให้มากที่สุด เริ่มตั้งแต่การใช้ที่ว่างบนกระดาษหรือผืนผ้าใบ ที่ว่างทั้งภายใน และภายนอกของงานประติมากรรม ไปจนถึงที่ว่างบนผิวโลกและบนท้องฟ้า ซึ่งพอจะยกมากล่าวได้ดังต่อไปนี้

1. ที่ว่างที่เป็นสิ่งแวดล้อม

ในงานศิลปะสิ่งแวดล้อม (Environmental Art) ศิลปินมักจะสร้างที่ว่างที่มีรูปทรงลักษณะหนึ่งขึ้น ให้ผู้ดูสามารถเดินเข้าไปข้างในได้ และตัวเองจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของงาน ได้รับประสบการณ์จากที่ว่างโดยตรงอย่างเต็มที่ ความรู้สึกของผู้ดูจะโต้ตอบกับพลังลักษณะต่าง ๆ ของที่ว่างในงานนั้น

2. ที่ว่างที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับทัศนธาตุอื่น

เป็นการใช้ที่ว่างให้มีความสำคัญเท่าเทียมกับเส้น น้ำหนัก สี และลักษณะพื้นผิว ด้วยการเขียน การแต้ม การสลัด การหยดสีลงในแผ่นภาพ ให้รูปทรงที่เกิดขึ้นคละปนไปกับที่ว่าง ไม่มีส่วนใดเด่นกว่าส่วนใด ตัวอย่างเช่น งานจิตรกรรมแบบแอบสแตรคเอกซเพรสชั่นนิสม์ บางชิ้นของศิลปินอเมริกัน

3. ลักษณะของที่ว่างที่ต่อเนื่องกัน

เป็นการใช้ที่ว่างที่ต่อเนื่องกันระหว่างที่ว่างภายในกับที่ว่างภายนอกที่แทรกตัวและขยายตัวเข้าหากัน ส่วนมากจะใช้ในงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรม

4. ที่ว่างหลากมิติ

การใช้ที่ว่างแบบนี้ไม่เพียงแต่จะเป็นที่ว่างในทางดิ่ง ทางราบ และทางลึกเท่านั้น ยังได้ทดลองใช้ในทิศทางอื่น เช่นความสัมพันธ์กันในทางเฉียงและทางโค้ง ส่วนมากจะเป็นในด้านสถาปัตยกรรม

5. การเกิดขึ้นพร้อมกันของที่ว่าง

เป็นการแสดงมิติทุกด้านของรูปทรงให้เห็นพร้อมกันในเวลาเดียวกัน เช่นงานของพวกคิวบิสม์

6. ที่ว่างสองนัย

เป็นการแสดงที่ว่างที่เคลื่อนไหวสลับกันระหว่างความเป็นรูปทรงกับความเป็นที่ว่าง หรือระหว่างความลึกกับความตื้น เช่น งานศิลปะออฟ

7. การเคลื่อนไหวและการเลื่อนไหลของที่ว่าง

การใช้ที่ว่างแบบนี้จะเห็นได้ชัดในงานประติมากรรมเคลื่อนไหว หรืองานจิตรกรรมของเดอ คุนนิง

แนวความคิดเกี่ยวกับที่ว่างที่กล่าวมานี้มีมานานแล้ว ไม่ใช่ของใหม่ แต่ได้นำมาเน้นให้มากขึ้นในสมัยนี้ว่า ที่ว่างมิใช่สิ่งที่จะปล่อยทิ้งไว้อีกต่อไป แต่จะต้องนำมาใช้อย่างจริงจังเพื่อผลสมบูรณ์ของการแสดงออก (ชะลูด นิ่มเสมอ. 2544: 92-98)

5. เอกสารเกี่ยวกับการเรียนรู้ศิลปะ

การศึกษาในปัจจุบันได้ขยายขอบเขตความรู้ออกไปอย่างกว้างขวาง และไม่ได้จำกัดเฉพาะห้องเรียนอีกต่อไป การวางแผนการศึกษาให้เกิดการเรียนรู้ให้มากที่สุดนั้น ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องต้องตระหนักและนำไปปรับใช้ให้เกิดประสิทธิภาพให้มากที่สุด เพราะการศึกษาเป็นการพัฒนาคน เป็นการปลูกฝัง เพื่อให้เกิดสติปัญญา ความรู้สึกนึกคิด มีทัศนคติที่ดี มีรสนิยมสูง มีวิจารณญาณ

การศึกษาศิลปะ เราได้รับอิทธิพลศิลปศึกษาแบบพิพัฒนาการนิยม (Progressivism) ศิลปเชิงวัฒนธรรม (Cultural Art Education) สุนทรียศึกษา (Aesthetic Education) และศิลปศึกษาแบบ DBAE. (Discipline Based Art Education) ที่ปรับศิลปศึกษามาสู่หลักการระเบียบวินัยหรือตัวความรู้ด้วย โดยมุ่งเน้นศิลปศึกษาบนแกน 4 แกน คือ ศิลปะสร้างสรรค์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ศิลปวิจารณ์ เป็นศิลปศึกษาในลักษณะสหวิทยาการ (Interdisciplinary) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2542: 148)

ซึ่ง ศิริวัฒน์ แสนเสริม ได้ให้แนวทางการเรียนรู้ศิลปะในแบบสหวิทยาการ ดังนี้

กระบวนการเรียนรู้สหวิทยาการจากงานศิลปะจึงมีความเฉพาะเจาะจงมากขึ้น มีการทบทวนวิธีการในการวางแผนการเรียนรู้ในด้านบริบทแวดล้อม และปรับทิศทางให้มีความสอดคล้องกับสังคมในปัจจุบัน ซึ่งมีทั้งการเรียนรู้ในห้องเรียน นอกห้องเรียน และในสภาพสังคมโดยทั่วไป วิคเตอร์ โลเวนเฟลด์ (Viktor Lowenfeld) นักวิชาการศิลปศึกษาชั้นนำ ได้ชี้ให้เห็นว่า การเรียนรู้ในแบบสหวิทยาการนั้น เป็นการรวบรวมตั้งแต่ความรู้สึกของผู้เรียน ความมีปฏิภาณไหวพริบ ความมีเหตุผล กระบวนการรับรู้ และประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ให้อยู่ในกระบวนการเรียนรู้ และผลลัพธ์ของการเรียนรู้สหวิทยาการนั้นขึ้นอยู่กับพื้นฐานและลักษณะเฉพาะของผู้เรียนแต่ละคน ว่าจะสามารถนำเอาสิ่งที่ได้รับนั้นไปปรับใช้ให้เกิดประโยชน์ได้มากน้อยอย่างไร

นอกจากนั้น ในปี ค.ศ. 1996 มหาวิทยาลัยมอนทานา (University of Montana) ได้มีการประชุมเพื่อทบทวนเกี่ยวกับมาตรฐานการเรียนรู้ศิลปะ ซึ่งได้มีข้อสรุปชี้ชัดว่า งานศิลปะนั้นสามารถนำไปสู่การแลกเปลี่ยนความรู้ในสาขาอื่น ๆ ได้ สามารถที่จะขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ไปได้กว้างเทียบเท่ากับการทดลองค้นพบทางวิทยาศาสตร์ อีกทั้งไม่เพียงแต่เป็นการเรียนรู้ในลักษณะเฉพาะด้านทางศิลปะเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงกระบวนการอื่นที่เกี่ยวข้องด้วยเช่นกัน อาทิเช่น รูปแบบและการประเมินผลทางศิลปะที่มีมาตรฐานอีกด้วย และการที่จะสร้างรูปแบบการเรียนรู้ดังกล่าวให้ประสบผลสำเร็จนี้ ควรจะต้องได้รับความร่วมมือและความเข้าใจที่ถูกต้องจากผู้สอนศิลปะหรือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องเป็นอย่างมาก

แนวทางในการเรียนรู้สหวิทยาการในทางศิลปะสำหรับผู้สอนทางด้านศิลปะ จึงควรประกอบไปด้วยข้อเสนอแนะ ดังต่อไปนี้

1. ผู้สอนศิลปะ โดยเฉพาะทางด้านวิจิตรศิลป์ ควรเน้นให้ผู้เรียนเห็นถึงความสำคัญและลักษณะเฉพาะของงานศิลปะนั้น ๆ โดยชี้ให้เห็นถึงข้อดีและข้อเสียของสิ่งที่มีนั้น และเน้นให้งานศิลปะที่ศึกษาเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ และเชื่อมโยงออกไปให้เห็นถึงความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่เป็นพื้นฐานและที่มาของงานนั้น ๆ

2. การสอนในแบบสหวิทยาการ ควรอยู่ในแนวทางของการที่องค์ประกอบของงานในแต่ละส่วนนั้น สามารถนำไปสู่การเพิ่มความรู้ด้านอื่น ๆ ได้ และสร้างความรู้ความเข้าใจใหม่ ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกัน

3. แผนการสอนแบบสหวิทยาการ ควรมีการเชื่อมโยงกับบริบททางสังคมที่สำคัญ และประเด็นร่วมสมัยที่น่าสนใจ เนื่องจากในปัจจุบันนั้นงานศิลปะคืองานที่ถ่ายทอดเนื้อหาทางสังคมด้วยตัวของงานเอง ซึ่งมีความเกี่ยวข้องไปถึงสังคมและชุมชนภายนอก ดังนั้นแผนการสอนแบบสหวิทยาการจึงควรมีเนื้อหาที่สัมพันธ์กับโลกและสังคม

4. แผนการสอนแบบสหวิทยาการ ควรเป็นการรวบรวมแนวทางสำคัญโดยรอบมาไว้ด้วยกัน แนวทางดังกล่าวนั้น อาจเป็นแนวคิดหลักของอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งรวบรวมมาจากแนวคิดย่อยขององค์ความรู้ที่ต่างกัน โดยแนวทางที่กำหนดนั้นอาจเป็นแนวคิดที่มีลักษณะเฉพาะ แต่สามารถนำไปสู่การวิเคราะห์ความรู้ในหน่วยย่อยได้ และสามารถพัฒนาไปเป็นกรอบแนวคิดหรือทฤษฎีที่สื่อความหมายและมีจุดมุ่งหมายของการเรียนรู้ที่ชัดเจน แนวทางดังกล่าวนั้นควรเป็นแผนงานที่สามารถยืดหยุ่นได้ สามารถปรับแผนให้ใช้ได้ในระยะยาว มีความสอดคล้องกับสิ่งแวดล้อม อยู่ในระยะเวลาที่เหมาะสม มีช่องว่างเพื่อการปรับปรุง และสามารถนำไปใช้ได้ต่อไปในอนาคต

5. การเรียนศิลปะแบบสหวิทยากรนั้น ควรแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของทรัพยากรที่อยู่ในบริบทโดยรอบ เพราะการเรียนศิลปะนั้นเป็นการเรียนรู้ โดยใช้งานหรือวัตถุเป็นส่วนหลักในการเรียนเพื่อให้รู้ถึงความหมายของสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ในวัตถุนั้น ๆ ผู้สอนและผู้เรียนจึงควรทำความเข้าใจในการแสวงหาคำตอบในการเรียนรู้ร่วมกัน นอกจากนั้นผู้สอนควรทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจได้ถึงความหมายทางนัยยะที่แฝงอยู่ในวัตถุศิลปะนั้น และผู้เรียนยังสามารถหาข้อมูลความรู้เพิ่มเติมได้จากแหล่งข้อมูลด้านอื่นที่เกี่ยวข้อง เช่นอินเตอร์เน็ต จากสารานุกรม หรือจากแหล่งข้อมูลทางศิลปะฯลฯ เป็นต้น

6. การวางแผนการสอนแบบสหวิทยาการในห้องเรียน ควรให้อยู่ในประเด็นที่สัมพันธ์กันกับผู้เรียนอย่างแท้จริง เพราะวิธีการสอนที่ให้ผู้เรียนมีส่วนร่วมในการวิเคราะห์แก้ปัญหาร่วมกันนั้น จะทำให้ผู้เรียนมีความเข้าใจในประเด็นที่ต้องการนำเสนอมากยิ่งขึ้น และจะสามารถนำไปสู่การขยายมวลความรู้ให้มากขึ้นได้

7. การเรียนศิลปะแบบสหวิทยาการนั้น ผู้สอนมีหน้าที่สำคัญในการให้ความช่วยเหลือและดูแลผู้เรียนให้มีความเข้าใจในการที่จะเชื่อมโยงความรู้จากงานศิลปะไปสู่ความรู้ในสาขาอื่น ๆ เพราะผู้เรียนแต่ละคนอาจมีข้อจำกัดของความเข้าใจและวิธีการแก้ปัญหาที่ไม่เหมือนกัน การได้รับคำแนะนำที่ถูกวิธีจะทำให้ผู้เรียนสามารถแก้ปัญหาได้ดีขึ้นได้ (ศิริวัฒน์ แสนเสริม. 2546: 110-111)

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์

สมยศ คำแสง ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมร่วมสมัยของสมาชิกสมาคมประ-ติมากรไทย ผลการศึกษาพบว่า

ในด้านเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏ คือเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์และความสัมพันธ์ของมนุษย์มีมากที่สุด ร้อยละ 50 แสดงว่าสมาชิกสมาคมประติมากรไทยส่วนใหญ่นำเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์มาสร้างสรรค์ผลงาน เห็นได้จากผลงานของ...ชำเรือง วิเชียรเขตต์...ซึ่งนำมาถ่ายทอดในลักษณะรูปแบบ

นามธรรมแสดงอารมณ์และแสดงความจริงโดยการตัดทอน บิดเบือน แสดงลักษณะผิวและสร้างรูปทรงอิสระใหม่ผสมผสานกับลักษณะส่วนตัวของศิลปิน โดยภาพรวมแสดงให้เห็นถึงลักษณะเนื้อหาเรื่องราวของประติมากรรมสมัยใหม่บนพื้นฐานของศิลปะแบบหลักวิชาอยู่ด้วย ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับวิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวไว้ว่า ศิลปะหลักวิชาด้านเนื้อหาจะแสดงสาระด้วยรูปทรงของคน สัตว์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่แสดงออกเป็นไปตามยุคสมัย...จากภาพของเนื้อหาดังกล่าว เนื้อหาด้านโครงสร้างทางศิลปะ ซึ่งมีร้อยละ 11 แสดงถึงพัฒนาการในด้านเนื้อหาจากศิลปะหลักวิชาโดยไม่เน้นเรื่องราว แต่จะให้ความสำคัญของการประกอบกันของรูปทรง พื้นผิว ช่องว่าง ทิศทาง จังหวะ ฯลฯ เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์...เป็นต้น

ในด้านรูปแบบ การสร้างสรรค์ผลงานของสมาชิกสมาคมประติมากรไทยมีการนำเสนอรูปแบบแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรงมากที่สุด ร้อยละ 39 ลักษณะการแสดงออกมีรูปทรงที่บิดเบือนจากต้นแบบแสดงลักษณะผิวและรูปทรงใหม่ โดยศิลปินมุ่งเน้นแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรง และลดบทบาทด้านเนื้อหาลง เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์...

กลวิธีที่ปรากฏในผลงานประติมากรรมร่วมสมัยตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2524-2540 ที่พบมากที่สุดคือ กลวิธีการหล่อ ซึ่งเป็นกลวิธีทางบวก วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่คือ ปลาสเตอร์ โลหะทองเหลือ ทองแดง ไฟเบอร์กลาส ร้อยละ 48.5 เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่ใช้กลวิธีปั้นหล่อปลาสเตอร์ทองเหลือง...จากกลวิธีที่ปรากฏมากที่สุดดังกล่าวคือ กลวิธีการหล่อ แสดงว่าเป็นวิธีที่นิยมกัน เนื่องจากเป็นวัสดุที่มีความคงทนถาวร ประกอบกับมีช่างเทคนิคที่มีความชำนาญ และมีสถานประกอบการ เช่นโรงหล่อต่าง ๆ ลักษณะดังกล่าวทำให้เห็นขีดจำกัดของการพัฒนาวัสดุใหม่ ๆ บวกกับความต้องการของตลาดงานศิลปะที่ยังขายได้ ซึ่งเป็นปัจจัยหลักที่ประติมากรต้องฝ่าฝืนเงื่อนไขเหล่านี้เพื่อค้นหาสิ่งใหม่ ผลงานในลักษณะประติมากรรมสาธารณะ เป็นผลงานที่ต้องใช้กลวิธีและวัสดุที่มีความคงทนถาวร และปรากฏมีการใช้ คือการเชื่อมเหล็ก ซีเมนต์ ไฟเบอร์กลาส และยังมีวัสดุอื่น ๆ ที่นำมาใช้คือ แก้ว พลาสติก เศษวัสดุจากเครื่องยนต์หรือเครื่องจักรกล

ด้านแนวความคิด แนวความคิดของสมาชิกสมาคมประติมากรไทยส่วนใหญ่ได้แรงผลักดันที่มีผลต่อการสร้างงานเกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ลักษณะผลงานที่แสดงออกส่วนใหญ่จะแสดงรูปทรงแบบนามธรรม มีการตัดทอน คลี่คลาย เพิ่ม สกัดจากรูปทรง รูปร่างของมนุษย์และธรรมชาติ แนวความคิดที่เด่นชัด คือ ประติมากรส่วนมากต้องการถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองผ่านรูปทรงของมนุษย์ รูปทรงทางธรรมชาติ เช่น ลีลาท่าทาง อากัปกิริยา ความผูกพันกับสิ่งต่าง ๆ รอบข้าง ประติมากร สอดคล้องกับกำจร สุนพงษ์ศรี ที่กล่าวว่า “ประติมากรร่วมสมัย ประติมากรได้สร้างรูปแบบประติมากรรมให้เร่งเร้าอารมณ์ความรู้สึกของคนได้อย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อให้งานนั้นมีผลต่ออารมณ์ผู้ดู

บทที่ 3
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การดำเนินการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 – 2546 ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าตามหัวข้อ ดังต่อไปนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า
3. การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร

ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ คือ ผลงานประติมากรรมที่นำเผยแพร่สู่สาธารณชน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 - 2546 ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานของศิลปินที่เป็นข้อมูลชั้นต้น (Primary Source) คือ ภาพผลงานจริง และข้อมูลชั้นรอง (Secondary Source) คือ ภาพจำลอง (Reproductions) เช่นรูปถ่าย ภาพในเอกสารสิ่งพิมพ์ สูจิบัตรการแสดงศิลปะ และหนังสือศิลปะ เท่าที่สามารถรวบรวมได้ จำนวน 73 ผลงาน

กลุ่มตัวอย่าง

จากจำนวนประชากรผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ทั้งที่เป็นข้อมูลชั้นต้นและชั้นรอง การเลือกกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยใช้วิธีเลือกจากการสุ่มอย่างง่าย และผลงานที่เลือกทั้งหมดได้มีการตรวจสอบการเป็นกลุ่มตัวแทน จากการพิจารณาของผู้เชี่ยวชาญทางด้านประติมากรรม ได้กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด จำนวน 49 ผลงาน และเพื่อความเหมาะสมในการวิจัย ผู้วิจัยจึงได้จัดกลุ่มตัวอย่าง ตามช่วงระยะเวลาการสร้างสรรค์ผลงาน แบ่งเป็น 4 ช่วงระยะเวลา ดังนี้

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2498-2507 จำนวน 10 ผลงาน

1. เมฆแห่งชีวิต	ขนาด ย 180 ซ.ม.	พ.ศ. 2498
2. ความเศร้า	ขนาด ส 58 ซ.ม.	พ.ศ. 2499
3. อุตสาหกรรม	ขนาด ส 140 ซ.ม.	พ.ศ. 2500
4. ความกลมกลืน	ขนาด ย 150 ซ.ม.	พ.ศ. 2500
5. รูปเหมือนในอุดมคติ	ขนาด ส 90 ซ.ม.	พ.ศ. 2501
6. ความกลมกลืน	ขนาด ส 134 ซ.ม.	พ.ศ. 2502
7. หญิงเปลือย	ขนาด ส 186 ซ.ม.	พ.ศ. 2505
8. เส้นดิ่ง	ขนาด ส 220 ซ.ม.	พ.ศ. 2506
9. จุดหมาย	ขนาด ส 199 ซ.ม.	พ.ศ. 2507

10. ความก้าวหน้า	ขนาด ส 270 ซ.ม.	พ.ศ. 2507

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2508-2517 จำนวน 15 ผลงาน

1. กลุ่ม	ขนาด ส 143 ซ.ม.	พ.ศ. 2508
2. ส่วนโค้ง	ขนาด ส 127 ซ.ม.	พ.ศ. 2508
3. มวล	ขนาด ส 123 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
4. สันโดษ	ขนาด ส 225 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
5. โครงสร้าง	ขนาด ส 133 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
6. ส่วนโค้ง	ขนาด ส 99 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
7. รูปทรง	ขนาด ส 244 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
8. กาลเวลา	ขนาด ส 163.5 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
9. กลุ่มคน	ขนาด ส 50 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
10. ปริมาตร	ขนาด ส 93 ซ.ม.	พ.ศ. 2512
11. สันโดษ	ขนาด ส 108 ซ.ม.	พ.ศ. 2512
12. ส่วนโค้ง	ขนาด ส 153 ซ.ม.	พ.ศ. 2513
13. เมฆแห่งชีวิต	ขนาด ย 109 ซ.ม.	พ.ศ. 2514
14. สวิง	ขนาด ส 93 ซ.ม.	พ.ศ. 2516
15. เปลือย	ขนาด ย 30 ซ.ม.	พ.ศ. 2516

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2518-2527 จำนวน 13 ผลงาน

1. สัมพันธภาพชีวิต	ขนาด ส 90 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
2. รูปทรง	ขนาด ส 119 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
3. เปลือย	ขนาด ส 16 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
4. บริสุทธิ์	ขนาด ส 16.5 ซ.ม.	พ.ศ. 2523
5. เจริญงอกงาม	ขนาด ส 63 ซ.ม.	พ.ศ. 2523
6. ชีวิตในที่ว่าง	ขนาด ส 127 ซ.ม.	พ.ศ. 2524
7. กีฬาชีวิต	ขนาด ส 119 ซ.ม.	พ.ศ. 2524
8. จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์	ขนาด ส 378 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
9. นก	ขนาด ส 41 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
10. ส่วนโค้ง	ขนาด ส 53 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
11. แดนทิพย์	ขนาด ส 141 ซ.ม.	พ.ศ. 2527
12. โครงสร้าง	ขนาด ส 74 ซ.ม.	พ.ศ. 2527
13. นก	ขนาด ส 32 ซ.ม.	พ.ศ. 2527

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2528-2546 จำนวน 11 ผลงาน

1. พายุทราย	ขนาด ส 28 ซ.ม.	พ.ศ. 2531
2. รูปและความว่าง	ขนาด ส 79 ซ.ม.	พ.ศ. 2531
3. พระพุทธรูป	ขนาด ส 138 ซ.ม.	พ.ศ. 2534
4. เจริญงอกงาม	ขนาด ส 400 ซ.ม.	พ.ศ. 2535
5. อนัตตา	ขนาด ส 136 ซ.ม.	พ.ศ. 2536
6. สุญญตา	ขนาด ส 85 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
7. แม่แห่งโลก	ขนาด ส 23 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
8. พลังสร้างสรรค์	ขนาด ส 70 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
9. วิวัฒนาการแห่งโลก	ขนาด ส 150 ซ.ม.	พ.ศ. 2541
10. ความก้าวหน้า	ขนาด ส 370 ซ.ม.	พ.ศ. 2542
11. เงินพดด้วง สมัยธนบุรี	ขนาด ส 240 ซ.ม.	พ.ศ. 2546

2. วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการวิจัย ไว้ดังนี้

2.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวประวัติของศิลปิน พัฒนาการทางด้านแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งในด้านผลงานของศิลปินผู้สร้าง รวมทั้งการสัมภาษณ์ศิลปิน และผู้เกี่ยวข้อง

2.2 ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานประติมากรรม รวมทั้งการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางประติมากรรม นักวิชาการศิลปะ และศิลปินทั่วไป เพื่อเป็นข้อมูลเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์

2.3 รวบรวมผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ด้วยการถ่ายภาพทั้งที่เป็นผลงานจริง และจากการถ่ายภาพที่ปรากฏในเอกสาร และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ

2.4 ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดในการสร้างผลงาน กระบวนแบบการสร้างสรรค์ และบริบททางสังคมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน มาสรุปเพื่อกำหนดประเด็นการวิเคราะห์ ดังนี้

2.4.1 สภาพบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

เมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ กรอบความคิดและการสร้างสรรค์จะขึ้นอยู่กับกรอบวัฒนธรรม ระดับภูมิปัญญา ความหลากหลายประสบการณ์ ที่อยู่รอบตัวของศิลปิน ที่ส่งผลต่อแนวความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ซึ่งผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

2.4.1.1 ศาสนา

2.4.1.2 สังคม

2.4.1.3 เศรษฐกิจ

2.4.1.4 การเมือง

2.4.1.5 วัฒนธรรม

2.4.2 กระบวนแบบการสร้างสรรค์

เมื่อศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ นอกจากกรอบแนวความคิดในการสร้างสรรค์แล้ว ผลงานจะต้องผ่านกรอบกระบวนการสร้างสรรค์ อันได้แก่ เนื้อหา รูปแบบ โครงสร้าง และกลวิธีที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน และมีความสัมพันธ์กับสื่อวัสดุ อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ ซึ่งผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

2.4.2.1 ด้านที่มาของแนวความคิด

- ถ่ายทอดตามลักษณะรูปธรรมหรือคล้ายจริง
- ถ่ายทอดตามลักษณะที่ลดทอนเหลือบางส่วน
- ถ่ายทอดตามลักษณะที่ถ่ายทอดความรู้สึก

2.4.2.2 ด้านกระบวนการสร้างสรรค์

เนื้อหา

- เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความเชื่อ
- เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม
- เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับมนุษย์
- เรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความคิด

รูปแบบ

- รูปทรงเรขาคณิต
- รูปทรงอินทรีย์รูป
- รูปทรงอิสระ
- รูปทรงบริสุทธิ์

โครงสร้าง

- รูปทรง
- ปริมาตร
- บริเวณว่าง
- ลักษณะผิว

กลวิธี

- ทางบวก การปั้น การหล่อ
- ทางลบ การแกะสลัก การสลักดุน การฉลุ
- บูรณาการ การปะติด การมัด การเชื่อม การตัด การเคาะ

2.4.4 การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน

3. การวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 ผู้วิจัยศึกษาและทำความเข้าใจผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ด้านแนวความคิด และกระบวนการสร้างสรรค์และการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

3.2 ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลแต่ละชิ้น และวิเคราะห์กระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน ตามประเด็นที่กำหนด ซึ่งการศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยที่มีข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Data) ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นที่จะบรรยายตามข้อเท็จจริง ตีความ แปลความหมาย เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมต่าง ๆ จากแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ซึ่งได้จากการศึกษาค้นคว้าวิเคราะห์ข้อมูล นำเสนอข้อมูลเป็นแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive)

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเสนอผลการศึกษา ในรูปของการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งกลุ่มตัวอย่างเป็น 4 ช่วงระยะเวลา ดังนี้

1. ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2498-2507 จำนวน 10 ผลงาน
2. ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2508-2517 จำนวน 15 ผลงาน
3. ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2518-2527 จำนวน 13 ผลงาน
4. ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2528-2546 จำนวน 11 ผลงาน

ตอนที่ 1 บริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เกิดเมื่อวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2474 ที่จังหวัดกาฬสินธุ์ บิดาซึ่งรับราชการเป็นสมุห์บัญชี ได้ย้ายราชการไปตามอำเภอต่าง ๆ เกือบทุกอำเภอ ทำให้ในช่วงปฐมวัย ได้ใช้ชีวิตอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ ซึ่งเป็นท้องทุ่งนาและป่าเขาลำเนาไพรของจังหวัดในภาคอีสาน ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้มีโอกาสได้ใกล้ชิดกับธรรมชาติจนเกิดความรักและความสนใจที่ศึกษาทุกสิ่งจากธรรมชาติ วิชาที่โปรดปรานมากที่สุดในโรงเรียนคือวิชาพลศึกษา กีฬาที่ชอบมากคือยิมนาสติก และวิชาวาดเขียน เหตุผลที่ชอบวาดเขียนคือเป็นวิชาที่ตนเองถนัด จึงทำงานที่ครูสั่งเสร็จเร็ว เมื่อเสร็จแล้วก็สามารถออกไปวิ่งเล่นได้ตามประสาเด็ก จึงมีฝีมือทางปั้นรูปมาตั้งแต่เด็ก อันเป็นพื้นฐานสำคัญอันหนึ่ง

ในช่วงที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เกิดได้ประมาณ 3 ปี ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช มาเป็นระบอบประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2477 ต่อมารัฐบาลของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ขึ้นดำรงตำแหน่งเป็นรัฐบาลต่อไป ซึ่งได้นำหลักการเผด็จการของยุโรป และลัทธิทางการทหารมาจากญี่ปุ่นนำมาปกครองประเทศในช่วงปี พ.ศ. 2482-2487 อีกทั้งนำศิลปะมาเป็นแนวทางส่งเสริมการสร้างชาติสนับสนุนอุดมการณ์ของชาติ โดยให้ศิลป์ พีระศรี รับงานจากรัฐบาลสร้างรูปปั้นอนุสาวรีย์ประชาธิปไตย อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ และประติมากรรมประเภทอื่น ๆ ซึ่งเป็นรูปแบบศิลปะตามหลักวิชาในช่วงเวลานั้น

ส่วนความเคลื่อนไหวของศิลปกรรมนั้น การศึกษาศิลปะสมัยใหม่ตามแนวทางศิลปะตามหลักวิชาตามแบบอย่างของยุโรปนั้นมีความนิยมมากในช่วงเวลาดังกล่าว อันสืบเนื่องจากการว่าจ้างช่างปั้นชาวต่างประเทศเข้ามาในไทย เพื่อมาสร้างอนุสาวรีย์แบบเหมือนจริง ตั้งแต่ในรัชสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมา โดยนายคอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Ferori) ซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อมาเป็น ศิลป์ พีระศรี ได้ก่อตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้น ในปี พ.ศ. 2488 และเป็น ผู้วางรากฐานระบบการศึกษาที่มีหลักสูตรศิลปะหลักวิชาขึ้น หลักการของโรงเรียนประณีตศิลปกรรมนั้น ต้องการผลิตนักศึกษาให้จบมาเพื่อมา

ทำงานศิลปะแบบประเพณี ในการบูรณะโบราณวัตถุ และเพื่อต้องการสอนศิลปะในแนวทางปัจจุบัน เช่น การทำภาพเหมือน สร้างอนุสาวรีย์ เหรียญประดับตกแต่ง เป็นต้น แสดงให้เห็นว่าหลักสูตรการสอนแบบศิลปะหลักวิชานั้น เน้นความเหมือนจริง ความถูกต้องตามหลักกายวิภาค และศิลปะประเพณีนิยม ซึ่งต่อมาภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น มหาวิทยาลัยศิลปากร (อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ. 2546: 120)

ชีวิตการศึกษาด้านศิลปะของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้เริ่มต้นที่โรงเรียนเพาะช่างในปีพ.ศ. 2491 ตลอดระยะเวลา 2 ปี ของการศึกษาวิชาช่างและศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่าง ได้ให้ความรู้พื้นฐานด้านศิลปะและงานช่างหัตถกรรมได้อย่างพอสมควร เมื่อศึกษาที่โรงเรียนเพาะช่างจนจบหลักสูตรสองปี ก็สอบเข้าศึกษาต่อในคณะจิตรกรรมและประติมากรรมมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งในสมัยนั้น (พ.ศ. 2493) นักศึกษาของคณะจิตรกรรมและประติมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร เกือบทั้งหมดจบการศึกษาในหลักสูตรสองปีจากโรงเรียนเพาะช่าง รูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในช่วงแรกขณะศึกษาอยู่ในคณะจิตรกรรม และประติมากรรมจึงยังคงเป็นแบบเหมือนจริง (Realism) แต่เนื่องจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ สนใจที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะมากกว่าจึงมิได้ศึกษาต่อจนจบหลักสูตรระดับปริญญาตรี

เพราะในปี พ.ศ. 2497 หลังจากศึกษาจบหลักสูตร 3 ปี จนได้อนุปริญญาของมหาวิทยาลัยศิลปากรแล้ว ศิลป์ พีระศรี จึงให้ชำเรือง วิเชียรเขตต์ สอบบรรจุเข้ารับราชการเป็นครูสอนที่โรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากร ขณะเดียวกันก็ยังคงศึกษาต่อชั้นปีที่ 4 สาขาประติมากรรมต่อไป แต่เนื่องจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ สนใจที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะมากกว่าจึงมิได้ศึกษาต่อจนจบหลักสูตรระดับปริญญาตรี ในปี พ.ศ. 2502 เมื่อมหาวิทยาลัยศิลปากรต้องแยกไปสังกัดสำนักนายกรัฐมนตรีพร้อมกับมหาวิทยาลัยอื่น ๆ และโรงเรียนเตรียมมหาวิทยาลัยศิลปากรได้กลับมาสังกัดกองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงขอโอนย้ายเข้ามาเป็นอาจารย์สอนในคณะจิตรกรรมและประติมากรรม จนถึงปี พ.ศ. 2516 และในปี พ.ศ. 2517 จึงได้โอนย้ายเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาประยุกต์ศิลป์ศึกษา คณะมัณฑศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และต่อมาในปี พ.ศ. 2531 จึงได้ลาออกจากราชการก่อนการเกษียณอายุ เพื่ออุทิศตนให้กับสร้างสรรค์ศิลปะได้อย่างเต็มที่ (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549)

ในช่วงเวลาที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ศึกษาอยู่ที่คณะจิตรกรรม และประติมากรรม ในช่วงเวลานั้น ถือได้ว่าเป็นช่วงที่ศิลป์ พีระศรี ยังไม่ค่อยเห็นด้วยกับแนวคิดและรูปแบบศิลปะในลัทธิสมัยใหม่แบบตะวันตก (แต่ต่อมาก็ได้เปลี่ยนความคิดโดยการยอมรับรูปแบบใหม่ ๆ เช่น คิวบิสม์ของปิกาสโซ่ และงานแนวนามธรรมมากขึ้นในช่วงทศวรรษ 2490) การเรียนการสอนในขณะนั้นจึงเน้นหนักที่ศิลปะตามหลักวิชา (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2546: 64) ส่วนความเคลื่อนไหวทางศิลปะคือ ศิลป์ พีระศรี ได้มีแนวคิดในการเผยแพร่ศิลปะร่วมสมัยไปสู่ประชาชน เพื่อเป็นโอกาสอันดีให้ประชาชนได้ชมความงามของศิลปกรรมสมัยปัจจุบัน และส่งเสริมศิลปินให้กำลังใจในการทำงานศิลปะ และเพื่อแสดงให้อารยประเทศให้เห็นว่า

ประเทศไทยมีความเข้าใจในศิลปะร่วมสมัย จึงได้ก่อกำเนิดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2492

> ยุคศิลปกรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2492 – 2505 เมื่อมีการตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้นแล้ว ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ก็พยายามทุกวิถีทางที่จะเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจในศิลปะร่วมสมัยต่อไปสู่ประชาชนและหาทางที่จะส่งเสริมศิลปินให้เกิดกำลังใจในการทำงานศิลปะ จึงได้จัดให้มีการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2492 นับเป็นงานแสดงศิลปกรรมและการประกวดศิลปกรรมร่วมสมัยครั้งแรกของประเทศ ซึ่งเปิดโอกาสให้ศิลปินในยุคนั้นได้เสนอผลงานของตนต่อประชาชน และประชาชนได้ชื่นชมผลงานศิลปะเหล่านั้นด้วย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2531: 22-26)

ดังนั้นจากการที่ชำเรืองได้พื้นฐานจากการเรียนรู้และปฏิบัติสร้างสรรค์ศิลปะตามหลักวิชาแล้ว ต่อมาเมื่อได้ศึกษาและประทับใจในความงดงามของศิลปะประเพณีแบบลักษณะสุโขทัย จึงได้คลี่คลายไปสู่รูปแบบการสร้างงานที่เน้นเส้นขอบนอกอันอ่อนหวานและลื่นไหลเป็นอิสระ ซึ่งจะสอดประสานเข้ากับมวลอันกลมกลึงของร่างกายมนุษย์ ดังจะเห็นได้จากผลงานชิ้นแรกที่เผยให้เห็นพัฒนาการทางรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์และความคิดอันทันสมัย จากการส่งผลงานเข้าร่วมการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6 พ.ศ. 2498 ชื่อผลงาน “เมฆแห่งชีวิต” ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทประติมากรรม และภายหลังจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ค้นพบรูปแบบการสร้างสรรค์งานอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเองแล้ว จึงเริ่มสร้างผลงานในลักษณะเดียวกันนี้ต่อมาอีกระยะหนึ่ง และร่วมส่งผลงานเข้าร่วมแสดงศิลปกรรมแห่งชาติอีกหลายครั้ง

แนวศิลปะที่เป็นแนวใหม่ทันสมัยที่สุดของทศวรรษ 2500 นี้ก็คือศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรม งานของศิลปินรุ่นหนุ่มสาว ที่มีเค้าโครงแบบภาพเป็นเหลี่ยมเป็นมุมแนวคิวบิสติด (Cubistic) ที่ได้อิทธิพลจากศิลปะคิวบิสม์ (Cubism, ค.ศ. 1908 – 1918 ระหว่างปี พ.ศ. 2451 – 2461) ของศิลปะตะวันตก ได้เริ่มคลี่คลายจากภาพกึ่งนามธรรมที่ยังพอมองออกว่าเป็นภาพอะไร ไปสู่ความเป็นศิลปะนามธรรมมากยิ่งขึ้น

งานแนวนามธรรมเกิดขึ้นอย่างแพร่หลาย ส่วนหนึ่งก็เพราะการเรียนการสอนในวิชาองค์ประกอบศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยเฉพาะเมื่อได้ทดลองทำงานในหัวข้ออิสระ การศึกษาทักษะและทฤษฎีศิลปะแบบศิลปะตามหลักวิชาได้เป็นพื้นฐานอันสำคัญสำหรับการสร้างงานนามธรรม ในทศวรรษ 2500 ถือได้ว่าช่วง 10 ปี ที่ศิลปะแบบนามธรรมได้เติบโตขึ้น ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2500 จนถึงกลางทศวรรษ 2510 ก็ถือได้ว่าศิลปะนามธรรมได้กลายเป็นกระแสศิลปะที่คึกคักเป็นอย่างยิ่งในหมู่ศิลปิน (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2546: 70)

ดังนั้น ศิลปินรุ่นใหม่ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะเป็นอย่างมาก นั่นคือความเปลี่ยนแปลงรูปแบบผลงานศิลปะไปสู่แนวนามธรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ผลงานไปสู่แนวนามธรรม ในช่วงเวลา พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ดังจะเห็นได้จากผลงาน “ความกลมกลืน” พ.ศ. 2500 ซึ่ง

เป็นช่วงเวลาที่เกิดขึ้นระหว่างการก้าวเข้าสู่ความเป็นนามธรรม ด้วยวิธีการกำหนดโครงสร้างใหม่ โดยนำรูปทรงมนุษย์ใส่ลงไปประกอบด้วยการเพิ่มและลดทอน สะท้อนให้เห็นว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมก้าวหน้ากว่าวงการศิลปะในสังคมไทย ซึ่งสุธี คุณาวิชานนท์ ได้กล่าวถึงผลงานประติมากรรมในช่วงเวลานี้ว่า

> ปี 2505 ศิลป์ พีระศรี ได้เสียชีวิตลง พร้อมกับการเติบโตของรูปแบบศิลปะนามธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังปี 2505 วงการศิลปะจึงเฟื่องฟูไปด้วยงานแนวนามธรรมทั้งในสายงานจิตรกรรมและประติมากรรม โดยเริ่มจากงานกึ่งนามธรรมที่ยังพอเห็นเค้าว่ามี “แบบ” มาจากอะไร ไปจนถึงผลงานที่พัฒนาลดทอนไปจนกลายเป็นนามธรรมแท้ ๆ ประติมากรที่สำคัญที่บุกเบิกงานแนวนี้อีกคนคือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เขาพัฒนางานจากรูปคนแล้วค่อย ๆ ลดทอนรายละเอียดจนกลายเป็นรูปนามธรรมแท้ ๆ ในราวปี 2508 เป็นต้นมา
>
> จนถึงพุทธทศวรรษ 2510 ที่เป็นยุคทองของประติมากรรมนามธรรมอย่างแท้จริง ผลงานโดยมากของประติมากรมีสาระสำคัญอยู่ที่การสร้างรูปทรงที่สวยงามแปลกตา เป็นความงามที่เกิดจากการคิดค้นรูปทรง การนำรูปทรงย่อย ๆ มาประกอบกันขึ้นเป็นรูปทรงใหม่ หรือในทางกลับกัน การซอยรูปทรงใหญ่ให้เป็นรูปทรงย่อยเป็นความเชี่ยวชาญในการนำเอาทัศนธาตุมาจัดองค์ประกอบให้เกิดเอกภาพ ในแบบนามธรรม ไม่ให้ความสำคัญกับเรื่องราว หรือการเล่าเรื่องบอกความ การให้ความสำคัญต่อความเป็นนามธรรมของผลงาน การตีความที่เน้น “รูป” มากกว่า “เนื้อหา” (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2546: 38-39)

เป็นที่น่าสังเกตว่าการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 6-7 เป็นต้นมา ในช่วงเวลาดังกล่าวก็เกิดมีประติมากรอีกรุ่นหนึ่ง โดยมีชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นผู้มีผลงานดีเด่น ผลงานประติมากรรม เริ่มคลี่คลาย และตัดทอนสู่รูปทรงนามธรรมยิ่งขึ้นกว่าประติมากรรุ่นแรก ๆ และเป็นผู้บุกเบิกสู่ประติมากรรมรุ่นใหม่ (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 14-16) การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ จึงเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของศิลปกรรมในประเทศไทย อีกทั้งยังได้แสดงปรากฏการณ์ทางกระแสศิลปะหลักวิชา และพัฒนาไปสู่ศิลปะสมัยใหม่อีกด้วย

ดังนั้น ในช่วงรอยต่อจากการสูญเสียศิลป์ พีระศรี พ.ศ. 2503-2505 นั้น ได้เกิดคลื่นลูกใหม่ สมโภชน์ อุปอินทร์ ผู้ชื่นชมกับความคิดศิลปะบาศกนิยม และแนวนามธรรมเพื่อสังคม (Social Abstraction) ในระยะหลัง สมโภชน์ อุปอินทร์ สะท้อนอิทธิพลบาศกนิยมและย่อยลงจนเป็นเหงื่อทั้งในงานจิตรกรรม และประติมากรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ผู้สลัดรูปทรงคนตามหลักวิชาและสลัดเส้นบนประติมากรรมอันจำกัดไว้ด้วยเอกลักษณ์ไทย ก้าวเข้าไปสู่รูปทรงคนอันเรียบง่ายและรูปทรงนัยสำคัญ (Singnificant form) (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 157)

คลื่นศิลปะในสังคมไทย ช่วงเวลาหลังการสูญเสียชีวิตของศิลป์ พีระศรี จึงนับว่ามีกระบวนแบบที่หลากหลาย ซึ่งอาจเกิดจากการเดินทางไปศึกษาต่อต่างประเทศโดยตรง การผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ เข้าด้วยกัน พร้อม ๆ กับความนิยมในศิลปะลัทธิสมัยใหม่อย่างตะวันตกที่มากขึ้นเป็นลำดับ โดยมีศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมเป็นดั่งตัวแทนสำคัญของศิลปะลัทธินี้ ในเวลาต่อมา ในปีพ.ศ. 2508 จึงนับว่าเป็นปีแห่งการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ เพราะนอกจากจะเป็นปีที่สามารถพัฒนารูปแบบการสร้างสรรค์ให้ก้าวไกลไปจากเดิมจนสามารถสังเคราะห์รูปทรงจากธรรมชาติให้กลายเป็นรูปทรงที่สนองตอบต่อความคิด อารมณ์ และความรู้สึกได้ดีมากขึ้นกว่าเดิมแล้ว ยังเป็นปีแห่งความสำเร็จในชีวิตประติมากรอีกด้วย เพราะผลงานประติมากรรม “กลุ่ม” ได้รับรางวัลเกียรตินิยม เหรียญทองประเภทประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 16 ผลงานชิ้นนี้มาจากความประทับใจของศิลปินที่มีต่อพลังอันยิ่งใหญ่ของธรรมชาติที่ก่อให้เกิดทุกสรรพสิ่งในโลก ไม่ว่าจะเป็นเกลียวคลื่นอันดุดันแต่งดงามในท้องทะเล หรือหน้าผาอันสูงชั้นของที่ราบสูงภูกระดึง จากการนำเอารูปทรงที่โค้งเว้าเรียบง่าย และเปลือยเปล่าของมนุษย์มาเกาะกลุ่มรวมกัน แต่ท้ายที่สุด ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็สามารถหลุดพ้นจากการสร้างงานในรูปแบบเก่าและพัฒนาคลี่คลายการสร้างสรรค์งานไปสู่แนวนามธรรม

ช่วงหลังพุทธศักราช 2510 และก่อนเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 เป็นช่วงเวลาของการแสวงหาความหมายของชีวิตและสังคมของคนรุ่นใหม่ในสังคมไทย และแนวคิดทางด้านศิลปกรรมของคนรุ่นใหม่ก็เริ่มปรับเปลี่ยนและต่อต้านกระแสเก่าอย่างชัดเจน (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 60) หลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กระแสสำนึกทางด้านการเมือง สังคม ความยุติธรรม และความเสมอภาพของประชาชนเป็นไปอย่างเข้มข้น ทรรศนะทางด้านศิลปกรรมไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม ดนตรี มีแนวโน้มไปสู่ศิลปะเพื่อชีวิต (Art for Life’Sake) หรือศิลปะสัจนิยม (Social Realism) เป็นอย่างมาก ศิลปะเพื่อชีวิตซึ่งมุ่งเน้นศิลปกรรมเป็นตัวการกระตุ้นจิตสำนึกและความรับผิดชอบของประชาชนทางด้านการเมือง สังคม ความยุติธรรมและความเสมอภาคนั้นเป็นกระแสความคิดที่สัมพันธ์กับอุดมการณ์สังคมนิยมในทางสากล (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2534: 174-175)

ในทางทัศนศิลป์ได้เกิดองค์กรและกลุ่มต่าง ๆ มากมายที่มุ่งสร้างสรรค์กิจกรรมเพื่อสังคมในช่วงเวลาเดียวกันนั้นก็ได้เกิดกลุ่ม “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” เพื่อร่วมสร้างสรรค์กิจกรรมทางด้านศิลปะเพื่อสังคม โดยมีคำประกาศตอนหนึ่ง ดังนี้ “เพื่อสร้างศิลปวัฒนธรรมขึ้นใหม่ สร้างความดีงามเพื่อทุกคนในการยกคุณค่าของชีวิตให้สูงขึ้น ทั้งนี้ การพัฒนาสังคมทุกด้านต้องมีความสัมพันธ์ต่อกันเกื้อกูลส่งเสริมซึ่งกันและกันทั้งทางเศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา และศิลปวัฒนธรรม” (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2527: 65-66)

ผู้มีบทบาทอยู่ในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย เช่น กำจร สุนพงษ์ศรี จ่าง แซ่ตั้ง ประเทือง เอมเจริญ สมโภชน์ อุปอินทร์ ลาวัณย์ อุปอินทร์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ฯลฯ แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ได้จัดโครงการแสดงภาพคัทเอาท์การเมือง เพื่อร่วมเฉลิมฉลองครบรอง 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ในพุทธศักราช 2518 ซึ่งเป็นภาพที่แสดงเนื้อหาการฆ่านักเรียน นิสิต นักศึกษา และประชาชนในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 การต่อต้านเผด็จการ การปลุกสำนึกทางการเมืองและสังคม หลังจากนั้นการรณรงค์และต่อต้านในสังคมไทยก็ทวีความรุนแรงยิ่งขึ้น จนกระทั่งถึงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 แล้วทัศนศิลป์แนวสัจสังคมนิยมหรือทัศนศิลป์เพื่อชีวิตก็ฟักตัวขึ้นในสังคมไทย (วิรุณ ตั้งเจริญ. 2547: 67)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2523 ได้มีการก่อตั้งกลุ่มประติมากรไทยขึ้นจากการรวมตัวของประติมากร ประมาณ 20 คน จากมหาวิทยาลัยศิลปากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยช่างศิลป์ วิทยาลัยเทคโนโลยีภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าฯ ลาดกระบัง รวมทั้งประติมากรอิสระ เพื่อร่วมกันวิเคราะห์ถึงสภาพที่เป็นจริงของวงการประติมากรรมร่วมสมัยในขณะนั้น เพื่อที่จะนำมาเป็นข้อมูลและปัจจัยสำคัญในการกำหนดแนวทางที่จะคลี่คลายสถานการณ์ปัญหาต่าง ๆ และพัฒนาวงการให้ดีขึ้นในอนาคต โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อส่งเสริมและสนับสนุนการสร้างสรรค์งานประติมากรรมและการแสดงงานประติมากรรมต่อสาธารณชน รวมทั้งการเสนอความคิดเห็นในด้านประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อมแก่สาธารณชน ส่งเสริมการศึกษาในด้านประติมากรรม และทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ความเข้าใจและความคิดเห็นระหว่างประติมากรด้วยกันเอง รวมทั้งศิลปินสาขาอื่นและสาธารณชน

ในปี พ.ศ. 2524 การแสดงงานประติมากรรมของกลุ่มประติมากรไทย ได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก ในครั้งนั้นมีผลงานประติมากรรมเข้าร่วมแสดงทั้งหมด 50 ชิ้น จากประติมากร 24 ท่าน คือ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ อำนวย หุนสวัสดิ์ วิชัย สิทธิรัตน์ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน เข็มรัตน์ กองสุข ฯลฯ (สมาคมประติมากรไทย. 2546: 24)

ซึ่ง สมยศ คำแสง ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรมร่วมสมัยของสมาชิกสมาคมประติมากรไทย ผลจากการศึกษา พบว่า

> ในด้านเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏ คือเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์มีมากที่สุด ร้อยละ 50 แสดงว่าสมาชิกสมาคมประติมากรไทยส่วนใหญ่นำเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์มาสร้างสรรค์ผลงาน เห็นได้จากผลงานของ...ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ซึ่งนำมาถ่ายทอดในลักษณะรูปแบบนามธรรมแสดงอารมณ์และแสดงความจริงโดยการตัดทอน บิดเบือน แสดงลักษณะผิวและสร้างรูปทรงอิสระใหม่ผสมผสานกับลักษณะส่วนตัวของศิลปิน โดยภาพรวมแสดงให้เห็นถึงลักษณะเนื้อหาเรื่องราวของประติมากรสมัยใหม่บนพื้นฐานของศิลปะแบบหลักวิชาอยู่ด้วย ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับวิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวไว้ว่า ศิลปะหลักวิชาด้านเนื้อหาจะแสดงสาระด้วยรูปทรงของคน สัตว์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่แสดงออกเป็นไปตามยุคสมัย...จากภาพเนื้อหาดังกล่าว เนื้อหาด้านโครงสร้างทางศิลปะ ซึ่งมีร้อยละ 11 แสดงถึง

พัฒนาการในด้านเนื้อหาจากศิลปะหลักวิชาโดยไม่เน้นเรื่องราว แต่จะให้ความสำคัญของการประกอบกันของรูปทรง พื้นผิว ช่องว่าง ทิศทาง จังหวะ ฯลฯ เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์... เป็นต้น

ในด้านรูปแบบ การสร้างสรรค์ผลงานของสมาชิกสมาคมประติมากรไทยมีการนำเสนอรูปแบบแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรงมากที่สุด ร้อยละ 39 ลักษณะการแสดงออกมีรูปทรงที่บิดเบือนจากต้นแบบแสดงลักษณะผิวและรูปทรงใหม่ โดยศิลปินมุ่งเน้นสัญลักษณ์ทางรูปทรง และลดบทบาทด้านเนื้อหาลง เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์...

กลวิธีที่ปรากฏในผลงานประติมากรรมร่วมสมัยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524-2540 ที่พบมากที่สุดคือ กลวิธีการหล่อ ซึ่งเป็นกลวิธีทางบวก วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่คือ ปลาสเตอร์ โลหะทองเหลือง ทองแดง ไฟเบอร์กลาส ร้อยละ 48.5 เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่ใช้กลวิธีปั้นหล่อปลาสเตอร์ ทองเหลือง...จากกลวิธีที่พบมากที่สุดดังกล่าวคือ กลวิธีการหล่อ แสดงว่าเป็นวิธีที่นิยมกัน เนื่องจากเป็นวัสดุที่มีความคงทนถาวร ประกอบกับมีช่างเทคนิคที่มีความชำนาญ และมีสถานประกอบการ เช่นโรงหล่อต่าง ๆ ลักษณะดังกล่าวทำให้เห็นขีดจำกัดของการพัฒนาวัสดุใหม่บวกกับความต้องการของตลาดงานศิลปะที่ยังขายได้ ซึ่งเป็นปัจจัยหลักที่ประติมากรต้องฝ่าฝืนเงื่อนไขเหล่านี้เพื่อค้นหาสิ่งใหม่ ผลงานในลักษณะประติมากรรมสาธารณะ เป็นผลงานที่ต้องใช้กลวิธีและวัสดุที่มีความคงทนถาวร และปรากฏมีการใช้ คือการเชื่อมเหล็ก ซีเมนต์ ไฟเบอร์กลาส และยังมีวัสดุอื่น ๆ ที่นำมาใช้ คือ แก้ว พลาสติก เศษวัสดุจากเครื่องยนต์หรือเครื่องจักรกล

ด้านแนวคิด แนวความคิดของสมาชิกสมาคมประติมากรไทยส่วนใหญ่ได้แรงผลักดันที่มีผลต่อการสร้างงานเกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ลักษณะผลงานที่แสดงออกส่วนใหญ่จะแสดงรูปทรงนามธรรม มีการตัดทอน คลี่คลาย เพิ่ม สกัดจากรูปทรง รูปร่างของมนุษย์และธรรมชาติ แนวความคิดที่เด่นชัดคือ ประติมากรส่วนมากต้องการถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองผ่านรูปทรงของมนุษย์ รูปทรงทางธรรมชาติ เช่น ลีลาท่าทาง อากัปกิริยา ความผูกพันกับสิ่งต่าง ๆ รอบข้างประติมากร (สมยศ คำแสง. 2543: 66-68)

ในช่วงเวลาตั้งแต่ พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เป็นยุคที่เศรษฐกิจไทยเฟื่องฟูสุดขีด ซึ่งในหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงบริบทศิลปะในช่วง พ.ศ. 2531 – 2540 ไว้ว่า

> เป็นเอกลักษณ์และความหลากหลาย ในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เศรษฐกิจกำลังเฟื่องฟูสุดขีด รัฐบาลของ พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ บริหารประเทศในระหว่างปี พ.ศ. 2532 – 2534 ชูนโยบายในการผลักดันประเทศให้เป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ หรือ Nics (The Newly Industrailized Countries) ภาคธุรกิจและเอกชน และประชาชนบางกลุ่มที่เป็นผู้มีการศึกษา และมีรายได้ตั้งแต่ปานกลางจนถึงมีฐานะดีเป็นชนชั้นกลางที่อาศัยอยู่ในเมืองใหญ่ที่สำคัญ ๆ ของแต่ละจังหวัดทั่วประเทศ โดยเฉพาะในมหานครอย่างกรุงเทพฯ ได้กลายเป็นพลังสำคัญในการผลักดันประเทศให้ก้าวหน้าอย่างแข็งแรง ประเทศไทยมีความเจริญทางวัตถุมากขึ้นพร้อม ๆ กับที่ได้กลายเป็น

> สังคมวัตถุนิยมมากขึ้นทุกขณะ ในด้านดีของการพัฒนาคือ ประชาชนเริ่มมีความเป็นเสรีชน ที่รัก และเข้าใจประชาธิปไตยมากขึ้น (หนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540: 217)

เมื่อเศรษฐกิจเฟื่องฟู สถาบันการศึกษาไทยระดับอุดมศึกษาเกิดการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องตามกระแสเศรษฐกิจไปด้วย คณะศิลปกรรมศาสตร์เกิดขึ้นมากมายหลายแห่งทั้งสถาบันภาครัฐและเอกชน อาคารสิ่งก่อสร้าง วัสดุครุภัณฑ์ที่เป็นรูปธรรมเฟื่องฟูตามไปด้วย ซึ่งหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ความว่า

> การที่โลกพัฒนาเข้าสู่โลกาภิวัตน์ เข้าสู่ยุคเทคโนโลยีสารสนเทศ (IT) ทำให้มนุษย์ทั่วทุกมุมโลกสามารถเรียนรู้และรับรู้เหตุการณ์ความเคลื่อนไหวต่าง ๆ ของทุกมุมโลกได้ในเวลาเดียวกัน รวมทั้งพัฒนาการของระบบการสื่อสารในด้านต่าง ๆ กลายเป็นระบบที่ยิ่งใหญ่และส่งผลต่อทุกมุมโลก ผลที่ตามมาเฉพาะทางด้านวงการศิลปะก็ส่งผลให้การรับรู้เรื่องราวความเคลื่อนไหว การเปลี่ยนแปลงความก้าวหน้าในวงการศิลปะ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) ทั้งนกระแสสังคมตะวันตกและทั่วโลก การย่นระยะทั้งเวลาและสถานที่ให้มีลักษณะที่ร่วมสมัยโดยความหมายที่แท้จริงมากขึ้นตามลำดับ (หนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540: 217)

จากความก้าวหน้าในด้านต่าง ๆ รวมทั้งการพัฒนาในการศึกษาของชาติ ความเจริญเติบโตในด้านเทคโนโลยี การรับรู้ข่าวสารได้อย่างอิสระ การพัฒนาในด้านประชาธิปไตยที่ดีขึ้นเป็นลำดับ ทำให้สังคมไทยในทศวรรษ 2530 มีการเคลื่อนไหวที่น่าสนใจ เช่นเดียวกับวงการศิลปะที่มีแนวโน้มพัฒนาต่อไปในทิศทางที่เปิดกว้างหลากหลายและอิสระมากขึ้น

เศรษฐกิจฟองสบู่ที่ฟูฟ่องส่งผลให้วงการศิลปะคึกคักตามไปด้วย ทั้งในแวดวงเวทีการประกวดศิลปกรรมที่ผุดขึ้นมามากในทศวรรษ 2530 มีการให้เงินรางวัลสูงขึ้นเรื่อย ๆ มีทั้งแบบกำหนดหัวข้อและหัวข้ออิสระ ทำให้เกิดศิลปินและการทำงานศิลปะออกมามากมาย ส่งผลให้เกิดผลงานศิลปะจะมีรูปแบบหลากหลาย อีกทั้งความคึกคักในแวดวงการซื้อขายศิลปะและการเกิดขึ้นของหอศิลป์และแกลลอรี่เอกชนตามความต้องการของตลาดชั้นสูงและกลางที่เสพศิลปะมากขึ้น ศิลปินที่มีชื่อเสียงเริ่มประสบความสำเร็จทางรายได้ มีการจัดนิทรรศการเพิ่มมากขึ้น จนกลายเป็นยุคศิลปะเฟื่องฟูอีกครั้ง (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545: 226) ขณะเดียวกันก็ได้เกิดความเคลื่อนไหวของพื้นที่แสดงผลงานศิลปะในแนวคิดที่แตกต่างกันออกไปจากเดิม การผลักดันสถานที่แสดงผลงานศิลปะที่หลุดจากระบบ การมีความครอบงำจากกลุ่มนักธุรกิจ สถาบันซึ่งเน้นการสร้างสรรค์เป็นจุดหมาย เน้นผลลัพธ์ทางศิลปะมากกว่าผลลัพธ์ด้านกำไร (non-profit)ระบบกึ่งธุรกิจและแกลเลอรี่ที่เน้นเฉพาะงานประเภทต่าง ๆ เช่นงานภาพถ่าย ผลงานจากศิลปินจากต่างประเทศ เป็นต้น ซึ่งเป็นเวทีเปิดกว้างให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้สร้างสรรค์และเสนอแนวคิดสู่

สาธารณชน ซึ่งในหนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9 ได้กล่าวถึงการขยายตัวของสถานที่แสดงงานศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่ และการเห็นความสำคัญทางศิลปะจากภาครัฐ ความว่า

> กิจกรรมทางศิลปะมิได้จำกัดอยู่แต่ในกรุงเทพฯ และการประกวดอีกต่อไป นิทรรศการของศิลปินกลุ่มและเดี่ยวเกิดขึ้นมากมาย ทั้งที่แสดงในหอศิลปะของรัฐและเอกชน เมืองใหญ่ ๆ อย่างจังหวัดเชียงใหม่เริ่มมีบรรยากาศของศิลปะร่วมสมัยที่คึกคักขึ้น ทั้งศิลปินอิสระและอาจารย์ศิลปะจากหลาย ๆ สถาบัน เริ่มมีส่วนในการเพิ่มสีสันมากขึ้น ดังเช่นการแสดงงานศิลปกรรมเชียงใหม่จัดวางสังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 จนถึงปัจจุบัน โดยกลุ่มศิลปินและอาจารย์ที่เชียงใหม่ ซึ่งมุ่งหวังที่จะนำศิลปะออกสู่ประชาชน โดยจัดแสดงในที่สาธารณะ...ที่กรุงเทพฯ เมื่อปลายปี พ.ศ. 2539 เป็นการรวมพลังศิลปินอิสระสมัยใหม่ที่จัดท้ายปีกาญจนาภิเษก เนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จขึ้นครองราชย์ครบ 50 ปี ในนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 ซึ่งรวบรวมผลงานจำนวนพันกว่าชิ้น และศิลปินกว่า 400 คน นับว่าเป็นการแสดงให้เห็นถึงพลังของศิลปินไทยที่มีจำนวนมาก และมีรูปแบบผลงานศิลปะอันหลากหลาย (หนังสือศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9. 2540: 224)

จากบริบทสังคมดังกล่าว ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงได้มีความคิดที่จะสร้างสรรค์ผลงานจัดแสดงในที่สาธารณะ เช่น ผลงาน “เจริญงอกงาม” พ.ศ. 2535 ขนาดสูง 4 เมตร เป็นผลงานที่แสดงถึงปริมาตรอันอวบอิ่มสมบูรณ์และการเคลื่อนไหวของรูปทรงกลมเกลี้ยงที่รวมตัวกันราวกับหน่อของพืชพันธ์ ซึ่งแตกตัวออกรอบแกนกลางที่แข็งแรง เผยให้เห็นถึงพลังชีวิตอันหมายถึงการเจริญเติบโตและความงอกงามของสรรพสิ่ง ติดตั้งในพื้นที่อุทยานเบญจศิริ เนื่องในวโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ ของพระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถ นับได้ว่าโดดเด่นทั้งรูปแบบและความคิดกว่าประติมากรท่านอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำเอาอากาศมาช่วยส่งเสริมการเคลื่อนไหวของรูปทรง

ครั้นปลายปี 2540 ไปจนถึง 2542 รัฐบาลประกาศให้เป็นปีแห่งการท่องเที่ยวไทย ในนามของปี อเมซิ่ง ไทยแลนด์ (Amazing Thailand) พร้อมกับกระแสชาตินิยมที่ชักชวนให้คนไทยหันมานิยมไทย และเพราะปี “อเมซิ่ง” นี่เองจึงทำให้เกิดการโหมโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้นักท่องเที่ยวต่างชาติเข้ามาเที่ยวในไทย โดยที่ทรัพยากรธรรมชาติและศิลปะ ศิลปะไทยประเพณี วัฒนธรรมจารีตประเพณี ได้กลายเป็นจุดดึงดูดนักท่องเที่ยว วิธีการรักษาศิลปะ วัฒนธรรมและประเพณีอันดีงามที่รัฐบาล หน่วยงานราชการ แลภาคธุรกิจเอกชนนิยมทำคือการทำให้สิ่งเหล่านั้นกลายเป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่ขายได้ ทั้งสำหรับนักท่องเที่ยวต่างชาติและคนในประเทศ แต่ละจังหวัด แต่ละภูมิภาค ต่างพยายามสรรหาเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น บ้างก็รื้อฟื้นประเพณีเก่าแก่ที่สิ้นหายตายจากไปแล้วนำมายึดถือปฏิบัติกันใหม่ บ้างก็ออกมาในรูปของการแสดงขบวนแห่ จัดสร้าง “โบราณสถาน” ที่พังไปเกือบหมดแล้วหรือสาบสูญไปนานแล้วขึ้นมาใหม่

ศิลปะประเพณีและศิลปะแบบทางการคือแนวศิลปะที่ได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดีจากรัฐและหน่วยงานราชการ ทั้งในแง่ความเข้าใจและรับรู้ในฐานะเอกลักษณ์และศิลปะประจำชาติและในแง่ที่เป็น “สินค้าทางวัฒนธรรม”

ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์นี้ จึงมีบางกลุ่มของปัญญาชน นักวิชาการและศิลปินพยายามขบคิดและแสวงหาด้วยตัวตนของ “ความเป็นไทย” สำหรับยุคสมัยของตนเอง...การแสวงหาทางเลือกในการพัฒนาที่นอกเหนือไปจากแนวสมัยใหม่แบบตะวันตก ศิลปินร่วมสมัยหลายคนมีวิธีการทำงาน มีรูปแบบศิลปะที่มีรากฐานมาจากศิลปะไทยประเพณีและมักจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธศาสนา (สุธี คุณาวิชยานนท์. 2545: 182-194)

จากบริบทสังคมในช่วงทศวรรษที่ 40 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่เติบโตมาจากงานแนวนามธรรมในทศวรรษที่ 10 ซึ่งมีวิธีการทำงานที่มีรูปแบบศิลปะที่มีรากฐานมาจากศิลปะหลักวิชา ศิลปะไทยประเพณี และจากการดำเนินชีวิตตามหลักพุทธศาสนา จึงได้มีความคิดมาสู่การเชื่อมโยงการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมตามศิลปะไทยประเพณี ดังจะเห็นได้จากผลงาน “พระพุทธรูป” ที่ได้นำศิลปะแบบสุโขทัยมาปรับให้เรียบง่ายขึ้นตามลักษณะการสร้างสรรค์ส่วนตัว เพื่อเทิดทูนพระพุทธเจ้า ที่มีพระบริสุทธิคุณ พระปัญญาคุณ และพระเมตตาคุณ หรือจากผลงาน “อนัตตา" และ ผลงาน “สุญญตา” เพื่อแสดงถึงความเป็นศาสนา ความไม่เที่ยงแท้ของทุกสรรพสิ่งที่เป็นในโลกที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต แสดงให้เห็นว่าแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานที่สอดคล้องกับบริบทสังคม และได้พัฒนาไปอีกระดับหนึ่ง ซึ่งเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพุทธศาสนา หลักคำสอนของศาสนาพุทธ แล้วนำมาเป็นข้อคิดแนวทางในการสร้างสรรค์ประติมากรรม นอกเหนือจากความเป็นสุนทรียภาพแล้ว ยังให้ปรัชญาทางศาสนา แสดงถึง “ความเป็นไทย” สำหรับยุคสมัยของศิลปินได้เป็นอย่างดี

ครั้นพอมาสู่ยุคสมัยของศิลปะหลังสมัยใหม่ จากการที่คนดูสามารถมีส่วนร่วมกับผลงานและกิจกรรม ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ตอบสนองระหว่าง “ศิลปะ-กิจกรรม” และ “คนดู” คนดูจึงมิได้เพียงแต่เป็น “ผู้รับ” เท่านั้น แต่สามารถ “โต้ตอบ” ได้ด้วย กิจกรรมทางศิลปะยุคหลังสมัยใหม่จึงมีแนวโน้มที่จะผลักดันให้พ้นจากกรอบของแบบแผน ประเพณีนิยม พิพิธภัณฑ์ ศิลปะไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุสะสมในพิพิธภัณฑ์หรือผลงานสะสมส่วนตัว ไม่จำเป็นต้องจัดนิทรรศการ ไม่จำเป็นต้องเป็นวัตถุที่ไปแขวนหรือติดตั้งให้ผู้คนชื่นชมอย่างเป็นกิจลักษณ์ ศิลปะจึงอาจอยู่ร่วมกับมนุษย์ในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมในสังคมมากกว่าที่จะแยกกันอยู่เช่นที่ผ่านมา กลายเป็นพื้นที่ศิลปะอีกแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นในทศวรรษนี้คือกิจกรรมศิลปะในพื้นที่สาธารณะ ในแง่ของการแสวงหาพื้นที่ทางเลือกใหม่ ๆ ที่พ้นไปจากหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์และห้องสี่เหลี่ยม ทำให้ประเด็นของศิลปะกับสังคม ศิลปะกับพื้นที่สาธารณะและศิลปะกับชุมชน กลายเป็นสาระสำคัญที่คนทำงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมนำมาขบคิดมากขึ้น

ด้วยแนวคิดดังกล่าวจึงนำไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปะสาธารณะจากสาธารณะ การพัฒนาศิลปะสาธารณะ โดยรูปแบบของประติมากรรม ในขบวนการและรูปแบบที่หลากหลาย ประติมากรรมไม่ได้ตอบสนองความต้องการเพื่อประโยชน์ใช้สอยเหมือนสถาปัตยกรรม มันเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อรับใช้สภาวะจิตใจของประชาชนเป็นสำคัญ เป็นรูปแบบของประติมากรรมสมัยใหม่ในปัจจุบัน ได้รับการยอมรับโดยทั่วไปจากสังคมที่พัฒนาตามเมืองใหญ่ ๆ ทั่วโลก โดยจะมีการติดตั้งในสถานที่ต่าง ๆ ที่ประชาชนสามารถมองเห็นและสัมผัสได้ เป็นที่ต้องการของสังคม มันเป็นศิลปะร่วมสมัยที่ได้มีขึ้นในโลกปัจจุบัน (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. 2547 : 40-41)

จากประเด็นทางสังคมดังกล่าว ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ผลงาน “วิวัฒนาการแห่งโลก” พ.ศ. 2541 ซึ่งเป็นประติมากรรมกลุ่มที่เรียงตัวซ้อนกันไปในแนวราบ มวลอันหนาหนักและเรียบง่ายของรูปทรงกลมที่ถูกฝ่าครึ่งและมีแกนในเป็นปุ่มกลมงอกยื่นออกมา แทนค่าความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญเติบโต ผลงานชิ้นนี้สร้างขึ้นเนื่องโครงการมหกรรมศิลปกรรมแห่งเอเชีย เอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 หรือ “กรุงเทพเมืองฟ้าอมร” โดยได้ตั้งแสดงในสวนรมนีนาถ หรือจากผลงาน “ความก้าวหน้า” พ.ศ. 2542 ที่แสดงให้เห็นถึงประเด็นของศิลปะกับชุมชนโดยเด่นชัด เนื่องจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับเชิญให้สร้างประติมากรรมในโครงการทัศนศิลป์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระเกียรติพระชนมพรรษา 6 รอบ เพื่อให้ศิลปินระดับชาติได้มีโอกาสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่สูงสุดไว้ให้เป็นอนุสรณ์ถวายแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพื่อติดตั้งตามสถานที่สำคัญของแต่ละจังหวัด ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ผลงาน “ความก้าวหน้า” ติดตั้ง ณ จังหวัดกาฬสินธุ์ ซึ่งเป็นบ้านเกิดของตนเอง

จากบริบททางสังคมและงานประติมากรรมในสังคมไทย จะเห็นว่าชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่แวดล้อมตนอยู่ ไม่ว่าจะเป็นด้านศาสนา ด้านสังคม ด้านเศรษฐกิจ ด้านการเมือง และด้านวัฒนธรรม รวมทั้งปรากฏการณ์ในแต่ละช่วงเวลา และประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ได้รับรู้ของศิลปิน

ซึ่งสอดคล้องกับที่ประเสริฐ ศีลรัตนา (2525 : 19) ให้ทรรศนะต่อเรื่องของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับบริบทสังคมไว้ว่า “ถ้าจะวิเคราะห์กันถึงที่มาของศิลปินที่แท้จริงแล้ว จะต้องศึกษาจากส่วนประกอบอื่นอีกมาก เช่น จากผลงาน จากสภาพสังคม เศรษฐกิจ ภูมิศาสตร์ ศาสนา ฯลฯ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นเงื่อนไขกำหนดล้อมกรอบการดำรงชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ซึ่งในแต่ละยุคก็มีเงื่อนไขที่ต่างกันออกไป ศิลปินผู้สร้างผลงานศิลปะก็ย่อมหนีไม่พ้นจากเงื่อนไขของสังคมที่ตนอาศัย” เป็นสิ่งแวดล้อมทางสังคมที่ส่งผลต่อพฤติกรรมของมนุษย์ โดยรวมถึงการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินด้วย

จึงสรุปได้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่ได้สร้างสรรค์ผลงาน ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้เติบโตมากับศิลปะตามหลักวิชาในช่วงเวลาที่ได้ศึกษาอยู่ที่คณะจิตรกรรม และประติมากรรม ในช่วงเวลานั้น ถือได้ว่าเป็นช่วงที่ศิลป์ พีระศรี ยังไม่ค่อยเห็นด้วยกับแนวคิดและรูปแบบ

ศิลปะในลัทธิสมัยใหม่แบบตะวันตก (แต่ต่อมาก็ได้เปลี่ยนความคิดโดยการยอมรับรูปแบบใหม่ ๆ เช่น คิวบิสม์ ของปิกาสโซ่ และงานแนวนามธรรมมากขึ้นในช่วงทศวรรษ 2490) การเรียนการสอนในขณะนั้นจึงเน้นหนักที่การศึกษาทักษะและทฤษฎีศิลปะแบบศิลปะตามหลักวิชาเป็นพื้นฐานอันสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์งาน และหากเปรียบเทียบศิลปะสมัยใหม่ของไทยกับตะวันตก จะพบความแตกต่างทั้งด้านเวลา สถานที่ รูปแบบ และแนวคิด ศิลปะสมัยใหม่ที่มีแนวคิดแบบลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกซึ่งเริ่มขึ้นในราวคริสต์ทศวรรษ 1860 (พ.ศ. 2403) เป็นความเคลื่อนไหวที่ต้านกระแสศิลปะหลักวิชา ที่เน้นความถูกต้องตามหลักวิชา ศิลปะสมัยใหม่จึงกลายเป็นศิลปินอิสระที่สร้างรูปแบบและเนื้อหาตามใจตนเอง ดังนั้น ราวปลายทศวรรษ 2480 และต้นทศวรรษ 2490 เมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลง โดยรับศิลปะสมัยสมัยใหม่จากโลกตะวันตกโดยเสรี ศิลปินในสังคมไทยจึงทำงานในแนวใหม่ที่เข้าข่ายศิลปะสมัยใหม่แบบตะวันตกมากขึ้น งานประติมากรรมที่เน้นการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินในฐานะปัจเจกชน ก็ปรากฏให้เห็นตามแนวทางของตน เป็นแนวผสมผสานระหว่างรูปแบบและเนื้อหาตามศิลปะหลักวิชากับรูปแบบศิลปะในลัทธิสมัยใหม่ ดังนั้น จากการที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้พื้นฐานจากการเรียนรู้และปฏิบัติสร้างสรรค์ศิลปะตามหลักวิชาแล้ว ต่อมาเมื่อได้ศึกษาและประทับใจในความงดงามของศิลปะประเพณีแบบลักษณะสุโขทัย จึงได้คลี่คลายไปสู่รูปแบบการสร้างงานที่เน้นเส้นขอบนอกอันอ่อนหวานและลื่นไหลเป็นอิสระ ซึ่งจะสอดประสานเข้ากับมวลอันกลมกลึงของร่างกายมนุษย์

ในช่วงเวลาทศวรรษที่ 2500 อิทธิพลของลัทธิศิลปะตะวันตก คือศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรม ที่มีเค้าโครงแบบภาพเป็นเหลี่ยมเป็นมุมแนวคิวบิสติค (Cubistic) ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะคิวบิสม์ (Cubism, ค.ศ. 1908 – 1918 ระหว่างปี พ.ศ. 2451 – 2461) ประกอบกับการสูญเสียชีวิตของศิลป์พีระศรี จึงนับเป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงและอนุรักษ์ศิลปะตามหลักวิชาไปสู่ศิลปะลัทธิสมัยใหม่ของสังคมไทย การสร้างสรรค์ผลงานมีกระบวนแบบที่หลากหลาย การผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ เข้าด้วยกันพร้อม ๆ กับความนิยมอย่างเสรีในศิลปะลัทธิสมัยใหม่อย่างตะวันตกที่มากขึ้นเป็นลำดับ โดยมีศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมเป็นดั่งตัวแทนสำคัญของศิลปะลัทธินี้ ในทศวรรษ 2500 ถือได้ว่าช่วงที่ศิลปะแบบนามธรรมได้เติบโตขึ้น ดังนั้น ศิลปินจึงได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเฉพาะชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะเป็นอย่างมาก นั่นคือความเปลี่ยนแปลงรูปแบบผลงานศิลปะไปสู่แนวนามธรรม ในช่วงเวลา พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ดังจะเห็นได้จากผลงาน “ความกลมกลืน” พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เกิดขึ้นระหว่างการก้าวเข้าสู่ความเป็นนามธรรม ด้วยวิธีการกำหนดโครงสร้างใหม่ โดยนำรูปทรงมนุษย์ใส่ลงไปประกอบด้วยการเพิ่มและลดทอน สะท้อนให้เห็นว่าชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ที่ลดทอนความเหมือนจริง เพื่อแสดงความงามตามแบบอุดมคติด้วยเนื้อหาใหม่ เป็นผู้ทวนกระแสหลักวิชาและพัฒนาไปสู่ศิลปะสมัยใหม่และจวบจน ปี พ.ศ. 2508 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ประติมากรรมนามธรรม ซึ่งเป็นผลงานอันแสดงถึงความก้าวหน้าที่เปลี่ยนโฉมหน้าวงการประติมากรรมไทย เป็นผู้บุกเบิกค้นหารูปแบบใหม่จนสลัด

รูปทรงคนตามหลักวิชาก้าวไปสู่รูปทรงคนอันเรียบง่ายและรูปทรงนัยสำคัญ เป็นเส้นทางนำไปสู่ประติมากรรมสมัยใหม่ในเวลาต่อมา

และด้วยปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคมที่ผลกระทบต่อศิลปะสมัยใหม่และศิลปิน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ศิลปะที่สะท้อนปัญหาทางด้านการเมืองและสังคม จนได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปินหัวก้าวหน้าผู้หนึ่งที่มีบทบาทในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ในการแสวงหาอุดมการณ์ทางศิลปะ และเป็นผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มประติมากรไทย เพื่อเผยแพร่ประติมากรรมร่วมสมัยสู่สาธารณชน และส่งเสริมการศึกษาประติมากรรมสมัยใหม่ในสังคมไทย จนมาถึงยุคสมัยที่ศิลปะต้องอยู่ร่วมกับมนุษย์ในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ยุคสมัยที่ต้องการนำศิลปะสื่อสารกับสังคมในพื้นที่สาธารณะ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ นับเป็นผู้หนึ่งที่นำผลงานประติมากรรมสู่พื้นที่สาธารณะ สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่แวดล้อมตนอยู่ เพื่อเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความเจริญทางวัฒนธรรม ทางสังคม วัฒนธรรม ทางเศรษฐกิจ และสภาวะจิตใจของผู้คนในสังคมในแต่ละช่วงเวลา จึงนับได้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่มีบทบาทในระดับแนวหน้าในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมในสังคมไทยตลอดช่วงระยะเวลากว่า 50 ปี

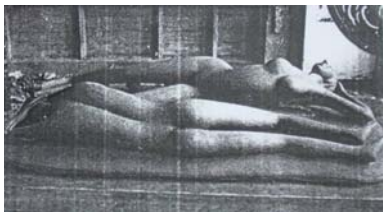
ตอนที่ 2 แนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่รูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง และกลวิธี

จากช่วงระยะเวลาการสร้างสรรค์ จำนวน 49 ผลงาน ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์จัดแบ่งกลุ่มผลงานตามรูปแบบที่ปรากฏในผลงาน เพื่อความสะดวกในการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

1. **รูปแบบรูปทรงมนุษย์** (Human Figure Form) **จำนวน 24 ผลงาน**

เมฆแห่งชีวิต	ขนาด ย 180 ซ.ม.	พ.ศ. 2498
ความเศร้า	ขนาด ส 58 ซ.ม.	พ.ศ. 2499
อุตสาหกรรม	ขนาด ส 140 ซ.ม.	พ.ศ. 2500
ความกลมกลืน	ขนาด ย 150 ซ.ม.	พ.ศ. 2500
รูปเหมือนในอุดมคติ	ขนาด ส 90 ซ.ม.	พ.ศ. 2501
ความกลมกลืน	ขนาด ส 134 ซ.ม.	พ.ศ. 2502
สงบ	ขนาด ส 186 ซ.ม.	พ.ศ. 2505
เส้นดิ่ง	ขนาด ส 220 ซ.ม.	พ.ศ. 2506
จุดหมาย	ขนาด ส 199 ซ.ม.	พ.ศ. 2507
ความก้าวหน้า	ขนาด ส 270 ซ.ม.	พ.ศ. 2507
รูปทรง	ขนาด ส 244 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
กาลเวลา	ขนาด ส 163.5 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
กลุ่มคน	ขนาด ส 50 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
สันโดษ	ขนาด ส 108 ซ.ม.	พ.ศ. 2512

เมฆแห่งชีวิต	ขนาด ย 109 ซ.ม.	พ.ศ. 2514
สวิง	ขนาด ส 93 ซ.ม.	พ.ศ. 2516
เปลือย	ขนาด ย 30 ซ.ม.	พ.ศ. 2516
สัมพันธภาพชีวิต	ขนาด ส 90 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
รูปทรง	ขนาด ส 119 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
เปลือย	ขนาด ส 16 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
เจริญงอกงาม	ขนาด ส 63 ซ.ม.	พ.ศ. 2523
กีฬาชีวิต	ขนาด ส 119 ซ.ม.	พ.ศ. 2524
แดนทิพย์	ขนาด ส 141 ซ.ม.	พ.ศ. 2527
พระพุทธรูป	ขนาด ส 138 ซ.ม.	พ.ศ. 2534



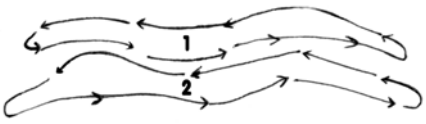
ภาพประกอบ 1 เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2498

ในผลงาน “เมฆแห่งชีวิต” (ภาพประกอบ 1)จากรูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงแรกขณะศึกษาอยู่ในคณะจิตรกรรม ประติมากรรม ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่เป็นแบบเหมือนจริง (Realism) ส่วนใหญ่จะเป็นรูปมนุษย์เปลือย ซึ่งเน้นมวลอันหนาหนักและการเคลื่อนไหว แต่ต่อมาเมื่อได้ศึกษา และประทับใจกับความงดงามของศิลปะสุโขทัย จึงได้คลี่คลายไปสู่การสร้างงานที่เน้นเส้นขอบนอกอันอ่อนหวาน และลื่นไหลเป็นอิสระ ซึ่งจะสอดประสานเข้ากับมวลอันกลมกลึงของร่างกายมนุษย์ได้อย่างเหมาะเจาะ และงดงาม ดังผลงานชิ้นแรกที่ได้เผยให้เห็นถึงพัฒนาการทางรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์และความคิดอันทันสมัย คือ ผลงาน “เมฆแห่งชีวิต” ซึ่งแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อธิบายว่า “เส้นโค้งเว้าของรูปทรงมนุษย์ที่ทอดยาวประสานกันไปมาเปรียบเสมือนชีวิตที่มีมืดมีสว่างเช่นเดียวกับท้องฟ้าซึ่งอาจมีเมฆเคลื่อนมาบดบังผ่านมาแล้วก็ผ่านไป” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) เนื้อหาที่ปรากฏจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด แสดงออกในลักษณะคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ ทดแทนด้วยสื่อรูปแบบใหม่

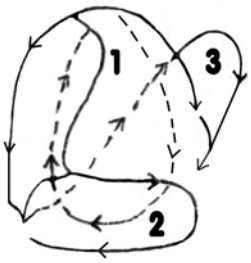
ภาพประกอบ 2 ความเศร้า พ.ศ. 2499

ผลงาน “ความเศร้า” (ภาพประกอบ 2) ภายหลังจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ ค้นพบรูปแบบการสร้างสรรค์งานอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเองจาก “เมฆแห่งชีวิต” แล้ว จึงเริ่มสร้างผลงานในลักษณะเดียวกันนี้ต่อไปอีกระยะหนึ่ง ดังนั้นผลงานในช่วงนี้จึงมักเป็นรูปมนุษย์เปลือยที่ทิ้งรายละเอียด ซึ่งเป็นกล้ามเนื้อจนเหลือเพียงรูปทรงที่เรียบง่าย มวลของร่างกายที่กลมกลึง และการเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลด้วยเส้นโค้งเว้าอันอ่อนหวานและงดงามของสรีระ เป็นงานประติมากรรมที่สร้างขึ้นในปี 2499 ด้วยลักษณะงานที่เรียบง่ายไม่เหมือนจริง การตัดทอนรายละเอียดเพื่อให้เกิดการลงตัวที่สมบูรณ์ ช่วงที่ทำงานนี้อายุ 25 ปี มีความคิดที่มุ่งมั่น ใฝ่ฝัน คิดฝันด้วยความคิด อารมณ์ รสนิยม ความรู้สึกแรงกล้า ประกอบด้วยความนุ่มนวลกลมกลืน ส่วนรูปที่เป็นรูปที่สอง ได้เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “Pondering” เนื้อหาที่ปรากฏจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ แสดงออกในลักษณะพฤติกรรมของบุคคล

โครงสร้าง



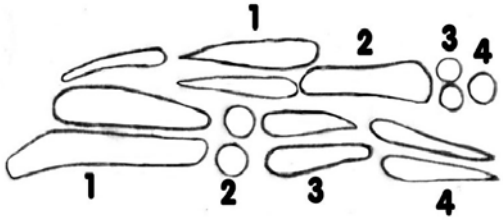
ภาพประกอบ 1



ภาพประกอบ 2

ภาพประกอบ 1 โครงสร้างรูปทรงใช้แกนสมมติแนวนอน โครงสร้างภายนอกเกิดจากรวมตัวของปริมาตร บริเวณจุดที่ 1, 2 แสดงรูปทรงโครงสร้างของลำตัวคนสองส่วนอยู่ในตำแหน่งแนวนอนในทิศทางสวนกัน เส้นแกนของโครงสร้างมีลักษณะหมุนวน ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบผลงาน

ภาพประกอบ 2 โครงสร้างรูปทรงใช้แกนสมมติแนวตั้ง โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตร บริเวณจุดที่ 1, 2 แสดงรูปทรงโครงสร้างของลำตัวคนแบบกลม เส้นแกนของโครงสร้างมีลักษณะหมุนวน ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบผลงาน

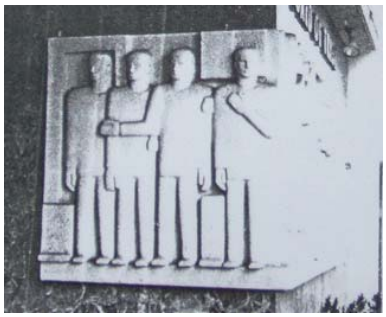


ภาพประกอบ 1

ภาพประกอบ 2

ภาพประกอบ 1 ประกอบด้วยปริมาตรที่เต็ม ปริมาตรแต่ละส่วนจัดวางชิดกัน ทำให้เกิดระยะที่สมดุล มีการจัดเรียงตัวของปริมาตรในทิศทางสลับกัน โดยมีพื้นที่ว่างระหว่างกลางคือบริเวณโดยรอบผลงานทั้งสองชิ้น และบริเวณพื้นที่ว่างภายใน เช่นตามซอกแขน หัว ขา ของผลงาน ให้ความรู้สึกลื่นไหลหมุนวนอย่างต่อเนื่อง ส่วนพื้นผิว โดยภาพรวมมีลักษณะที่มีการขูดเขียนเป็นเส้นและมีบางส่วนเรียบด้าน เป็นลักษณะผิวที่ศิลปินสร้างขึ้นโดยใช้ใบเลื่อยตัดเหล็กทำเป็นเครื่องมือ ขูดขีดบริเวณพื้นผิว ให้มีลักษณะไขว้สานกันไปมา คล้ายลายผ้า โดยศิลปินใช้กลวิธีการปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์

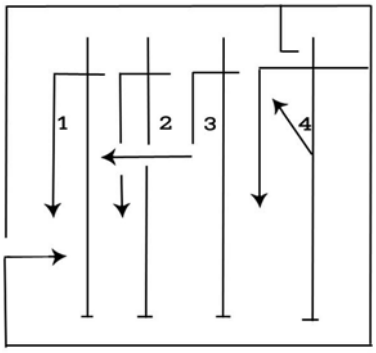
ภาพประกอบ 2 ประกอบด้วยปริมาตรที่เต็มเช่นกัน ปริมาตรในแต่ละส่วนมีความหนา กว้าง และยาวไม่เท่ากัน เกาะกลุ่มรวมกัน มีทั้งวงกลม ทรงกรวย รูปปริมาตรทั้งหมดเกาะตัวกันเป็นรูปทรงเดี่ยว มีความแน่น มีน้ำหนัก มีการจัดเรียงตัวของปริมาตรในทิศทางเดียวกัน รวมตัวเป็นเนื้อเดียวกัน ผลงานชิ้นนี้เป็นรูปทรงเดี่ยว บริเวณพื้นที่ว่างจึงล้อมรอบผลงานทั้งมวลและยังประกอบด้วยพื้นที่ว่างภายในผลงานที่เชื่อมต่อ ตามซอกมุม ไหลเวียนกันไปทั่วทั้งชิ้นงาน ส่วนพื้นผิวมีลักษณะเรียบมันตลาดผลงาน โดยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด



ภาพประกอบ 3 อุตสาหกรรม พ.ศ. 2500

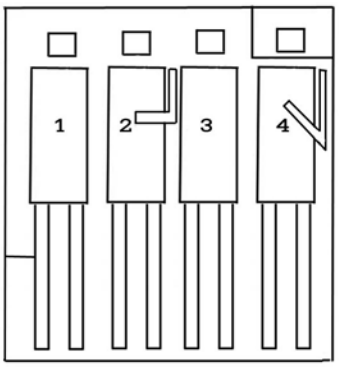
ผลงาน “อุตสาหกรรม” (ภาพประกอบ 3) เป็นงานประติมากรรมที่สภาหอการค้าไทย ได้ให้เรื่องราวของการสร้างสรรค์เกี่ยวกับอุตสาหกรรมการขนส่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงมีแนวคิดโดยเอารูปทรงมนุษย์มาลดทอดเป็นเหลี่ยมเป็นสัน มาประกอบกัน ทำการหล่อด้วยซีเมนต์ ผลงานดังกล่าว เป็นผลงานงานที่นำออกสู่สาธารณชนเป็นชิ้นแรก ด้วยเนื้อหาที่ปรากฏในผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ หมายถึงความร่วมมือร่วมใจทางเศรษฐกิจการค้า

โครงสร้าง



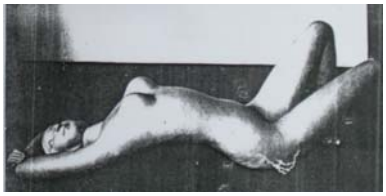
ภาพประกอบ 3

ภาพประกอบ 3 โครงสร้างรูปทรงใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้ง 4 แกนหลัก โครงสร้างภายนอกเกิดจากปริมาตรของรูปทรงสี่เหลี่ยมที่มีความยาวเป็นแท่งหลายส่วน มีการจัดวางเคียง เกาะกลุ่มรวมตัวกัน แสดงรูปทรงโครงสร้างของลำตัวคนเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม เมื่อพิจารณาภาพรวมจะเป็นโครงสร้างรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส



ภาพประกอบ 3

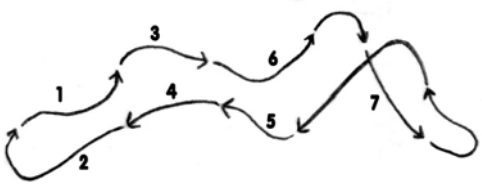
ภาพประกอบ 3 ประกอบด้วยปริมาตรในผลงานจะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม ในแต่ละส่วนมีความหนา กว้าง ยาว เท่ากัน ปริมาตรแต่ละส่วนจัดวางชิดกันโดยที่ไม่ได้เป็นเนื้อเดียวกันทั้งหมด มีส่วนโค้งเว้าเข้ามาในรูปทรง มีความลึก มีระยะของปริมารเกาะกลุ่มกันให้เป็นมวลทรงแท่ง เป็นรูปทรงคนยืน บริเวณพื้นที่ว่าง เป็นพื้นที่ว่างสมมติระหว่างรูปคน (figure) เนื่องจากเป็นการปั้นแบบภาพนูนต่ำ จึงเป็นพื้นที่ว่างภายในรูปทรงมีส่วนลึก ส่วนเว้า มีระยะตื้นลึก แตกต่างกันของความสูงต่ำของปริมาตรเท่านั้น พื้นผิวของผลงานโดยรวมมีลักษณะเรียบหยาบแบนเป็นระนาบ เกิดจากการขัดให้เรียบในลักษณะของผิวปูนมีความคมชัดของขอบสันที่เป็นเส้นตรง โดยใช้กลวิธีการปั้นหล่อปูนซีเมนต์ขาว



ภาพประกอบ 4 ความกลมกลืน พ.ศ. 2500

ผลงาน “ความกลมกลืน” (ภาพประกอบ 4) ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นช่วงระยะเวลาที่เกิดขึ้นระหว่างการพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานสู่รูปแบบนามธรรม ด้วยวิธีการกำหนดโครงสร้างใหม่โดยนำรูปทรงมนุษย์ใส่ลงไป ประกอบด้วยการเพิ่มและลดทอน ดังนั้น เพื่อให้สอดคล้องกับโครงสร้างโดยทั่วไปจะหาผลงานที่มีวิธีการลักษณะโครงสร้างหมุนวน แล้วจบสมบูรณ์ในรูปทรงมันเอง ซึ่งให้ความเคลื่อนไหวแบบวนที่ไม่กระจายออกนอกรูปทรงทั้งหมด เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความคิด ซึ่งศิลปินพยายามที่คลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็นส่วนตัว

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 4

ภาพประกอบ 4 โครงสร้างรูปทรง ประกอบด้วยเส้นแกนสมมติแนวนอน โครงสร้างภายนอกเกิดจากรวมตัวของปริมาตร แสดงรูปทรงโครงสร้างของลำตัวคนอยู่ในตำแหน่งแนวนอน เส้นแกนของโครงสร้างมีลักษณะหมุนวน ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบผลงาน

ภาพประกอบ 4

ภาพประกอบ 4 ประกอบด้วยปริมาตรในแต่ละส่วนมีความหนา กว้าง ยาว ไม่เท่ากัน เกาะกลุ่มเข้าด้วยกันมีความหนาแน่น บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้าเข้าและเว้าออก มีความโค้งมนในบางจุด โดยปริมาตรทั้งหมดรวมเป็นเนื้อเดียวกัน บริเวณพื้นที่ว่างรายรอบชิ้นงานที่เป็นรูปทรงเดี่ยว ส่วนพื้นผิวศิลปินสร้างผลงานด้วยกลวิธีการปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์ ซึ่งผ่านการเกลาด้วยใบเลื่อย จนได้ลักษณะผิวเรียบด้านทั้งผลงานเป็นผิวของปูน

ภาพประกอบ 5 รูปเหมือนในอุดมคติ พ.ศ. 2501

ผลงาน “รูปเหมือนในอุดมคติ” (ภาพประกอบ 5) เป็นผลงานที่ต้องการสร้างสรรค์รูปเหมือนของหญิงสาว โดยการถ่ายทอดตามอุดมคติ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดตามความรู้สึกนึกคิด ดังนั้น เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องความคิด ที่ศิลปินพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ โดยแสดงออกในรูปอุดมคติ ผลงานชิ้นนี้ สร้างสรรค์ขึ้นในขณะที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นอาจารย์สอนอยู่คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และผลงานได้รางวัลเกียรตินิยมอันดับ 2 เหรียญเงินจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9

ภาพประกอบ 6 ความกลมกลืน พ.ศ. 2502

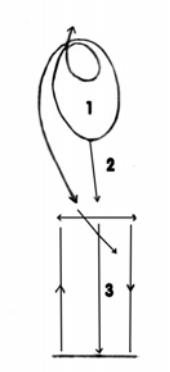
จากผลงาน “ความกลมกลืน” (ภาพประกอบ 4) นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงาน “ความกลมกลืน” (ภาพประกอบ 6) ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ โดยมีขนาดเท่าคนจริง ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ให้สัมภาษณ์ว่า “ศิลป์ พีระศรี ได้เคยกล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า งานชิ้นนี้มีการประสานกันของส่วนโค้งอย่างแท้จริง อันเป็นท่วงทำนองที่ศิลปินผู้นี้นิยม การทำงานปั้นขนาดใหญ่เช่นนี้ย่อมก่อให้เกิดปัญหาให้ขบคิดหลายสถาน และเมื่อพิจารณาถึงความยากลำบากที่ต้องประสบขณะทำงานด้วยแล้ว ก็ขอชมเชยศิลปินผู้นี้ไว้ด้วยความจริงใจ” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์กับความคิดที่ศิลปินพยายามที่จะคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้รูปทรงของคนแล้วทดแทนด้วยสื่อรูปแบบใหม่ตามความคิดตน

ภาพประกอบ 7 สงบ พ.ศ. 2505

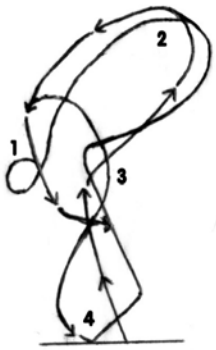
ผลงาน “สงบ” (ภาพประกอบ 7) ซึ่งเป็นรูปหญิงสาวเปลือย ในท่ายืนโดยทิ้งน้ำหนักตัวไว้ที่ขาซ้ายและงอเข่าขวาเล็กน้อย เธอยกแขนขวาไพล่ไว้หลังศีรษะ และทิ้งแขนซ้ายลงแนบกับลำตัว ปรากฏความงดงามของเส้นโค้งของมวยผมที่ทิ้งตัวยาวสยายจรดพื้น ซึ่งขานรับกับความโค้งของลาดไหล่และ

สะโพกอันกลมกลึง คือการประสานกันของท่วงทำนองความโค้งที่ได้จังหวะงดงาม เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ ที่ศิลปินได้บันทึกถ่ายทอดรูปแบบของบุคคล

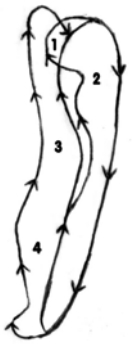
โครงสร้าง



ภาพประกอบ 5



ภาพประกอบ 6



ภาพประกอบ 7

ภาพประกอบ 5 โครงสร้างรูปทรงใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้ง ลักษณะโครงสร้างภายในเป็นเส้นตรงแนวดิ่ง โครงสร้างภายนอกเป็นโครงสร้างรูปทรงโค้งมน โดยมีฐานรองรับน้ำหนักผลงานเป็นฐานผลงานรูปทรงสี่เหลี่ยม โดยบริเวณจุดที่ 1, 2, 3 ตั้งวางในทิศทางเดียวกันเป็นแนวดิ่ง

ภาพประกอบ 6 โครงสร้างรูปทรงใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้ง ลักษณะโครงสร้างภายในเป็นเส้นตรงแนวดิ่ง โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรหลายขนาดเกาะร่วมกันยึดกันเป็นโครงสร้างมีแกนกลางเป็นหลักยึดอย่างต่อเนื่อง บริเวณจุดที่ 1, 2, 3, 4 แสดงรูปทรงโค้งมน ในลักษณะของรูปคนก้มตัวลง เส้นแกนของโครงสร้างมีลักษณะหมุนวน ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบผลงาน

ภาพประกอบ 7 โครงสร้างรูปทรงใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้ง โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรหลายขนาดเกาะร่วมกันยึดกันเป็นโครงสร้างมีแกนกลางเป็นหลักยึดอย่างต่อเนื่อง บริเวณจุดที่ 1, 2, 3, 4 แสดงรูปทรงโครงสร้างในลักษณะของรูปคนยืนเอามือไพล่หลัง เส้นแกนของโครงสร้างมีลักษณะหมุนวน ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบผลงาน

ภาพประกอบ 5

ภาพประกอบ 6

ภาพประกอบ 7

ภาพประกอบ 5 ประกอบด้วยปริมาตรในผลงานเป็นรูปทรงกลมตั้งอยู่บนฐานของปริมาตรของรูปทรงเหลี่ยม โดยน้ำหนักของผลงานจะลงที่ฐานสี่เหลี่ยม โดยมีปริมาตรรวมกันเป็นเนื้อเดียวกัน ปริมาตรขนาดใหญ่เป็นตัวรองรับปริมาตรขนาดเล็ก

ภาพประกอบ 6 ปริมาตรของผลงานเป็นรูปทรงโค้งมน เป็นปริมาตรที่เป็นเนื้อเดียวกันหมด มีความโค้ง ความเว้า มีมวลเป็นแท่งตรงในแนวดิ่ง มีความทึบแน่นในบางส่วน เป็นมวลของรูปคนยืนก้มตัว

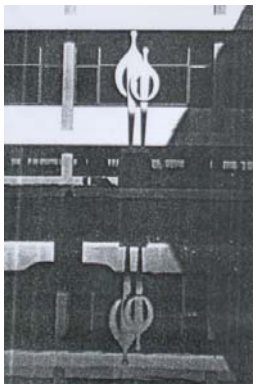
ภาพประกอบ 7 ปริมาตรของผลงานเป็นรูปทรงโค้งมน เป็นปริมาตรที่เป็นเนื้อเดียวกันหมด มีความโค้ง ความเว้า มีมวลเป็นแท่งตรงในแนวดิ่งลักษณะโปร่ง มีความทึบแน่นในบางส่วน เป็นมวลของรูปคนยืน

บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 5 เป็นพื้นที่ว่างโดยรอบผลงาน ภาพประกอบ 6, 7 นอกจากพื้นที่ว่างโดยรอบผลงานแล้ว ยังมีพื้นพื้นที่ว่างภายในรูปทรงด้วย พื้นผิวทั้งสามภาพ โดยรวมมีลักษณะเรียบ โดยเฉพาะภาพประกอบ 5 มีลักษณะผิวเรียบด้าน เกิดจากการที่ศิลปินใช้กระดาษทรายน้ำเก็บผิวงาน ภาพประกอบ 6 มีลักษณะผิวเรียบหยาบ เกิดจากสร้างร่องรอยของการปั้นที่ไม่เก็บรายละเอียด เป็นการสร้างลักษณะผิวอิสระ ส่วนภาพประกอบ 7 พื้นผิวเกิดจากใช้ใบเลื่อยขูดสานกันทั้งผลงาน ผลงานทั้งหมดใช้กลวิธีปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์

ภาพประกอบ 8 เส้นดิ่ง พ.ศ. 2506

ภาพประกอบ 9 จุดมุ่งหมาย พ.ศ. 2507

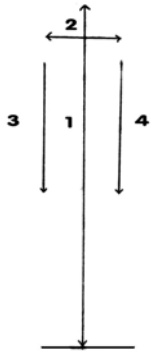
ผลงาน “เส้นดิ่ง” (ภาพประกอบ 8) และผลงาน “จุดมุ่งหมาย” (ภาพประกอบ 9) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อธิบายว่า “จากความเรียบง่ายของรูปแบบพระพุทธรูปแบบศิลปะสุโขทัย นำมาลดทอนผสมผสานกับรูปทรงมนุษย์ นำมาลดทอนองค์ประกอบ จึงเกิดเป็นรูปทรงใหม่ด้วยเส้นโค้งที่เรียบง่ายกว่าเดิม หมายถึงความยุติธรรม ความมั่นคง และความเที่ยงตรง” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) เนื้อหาที่ปรากฏของทั้งสองผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความคิด ที่ศิลปินได้คลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ และทดแทนด้วยสื่อรูปแบบของรูปทรงคน



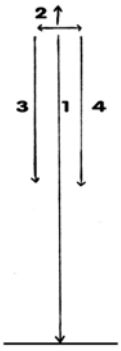
ภาพประกอบ 10 ความก้าวหน้า พ.ศ. 2507

จากผลงาน “เส้นดิ่ง” (ภาพประกอบ 8) และผลงาน “จุดมุ่งหมาย” (ภาพประกอบ 9) นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงาน “ความก้าวหน้า” (ภาพประกอบ 10) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังคงลดทอนรูปทรงมนุษย์ให้เรียบง่ายด้วยเส้นโค้ง ปรากฏเนื้อหาในผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับมนุษย์ ถ่ายทอดรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมของบุคคล สื่อถึงความเรียบง่ายของทางกายและทางใจ ผลงานชิ้นนี้ ได้สร้างสรรค์และปรากฏเป็นผลงานสาธารณศิลป์ ณ อาคารสภาวิจัยแห่งชาติ

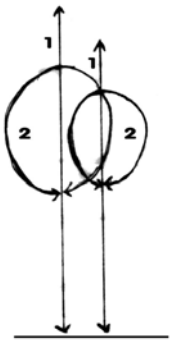
โครงสร้าง



ภาพประกอบ 8

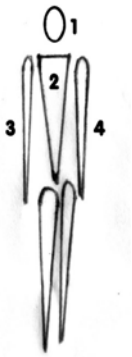


ภาพประกอบ 9

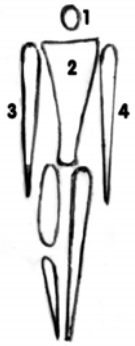


ภาพประกอบ 10

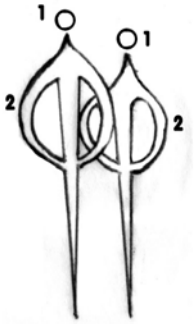
การประกอบกันของโครงสร้างรูปทรงของผลงานทั้งหมด มีความคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้งเป็นเส้นแนวดิ่งลงจากข้างบนสู่ล่าง โครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรที่เป็นรูปทรงเหลี่ยมให้เป็นโครงสร้างของลักษณะคนยืน ทำให้มีความหนักแน่นมีน้ำหนักในผลงานลักษณะจะทึบตันโดยมีเส้นตรงเป็นตัวช่วยทำให้เกิดความแข็งแรงและมั่นคง ส่วนภาพประกอบ 10 มีความแตกต่างคือ โครงสร้างภายนอกประกอบด้วยรูปทรงของปริมาตรที่โค้งงอเข้าหากัน โดยโครงสร้างทั้งหมดรองรับด้วยฐานสี่เหลี่ยม



ภาพประกอบ 8



ภาพประกอบ 9



ภาพประกอบ 10

ผลงานทั้งหมด ปริมาตรของผลงานเป็นรูปทรงโค้งมน ปริมาตรมีความหนา กว้าง ยาว ไม่เท่ากัน รวมเกาะกลุ่มเข้าด้วยกันมีความหนาแน่น ปริมาตรมีทั้งวงกลม ทรงกรวย เป็นแท่งเหลี่ยม บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้า โดยมีมวลเป็นแท่งตรงในแนวดิ่งลักษณะโปร่ง มีความทึบแน่นในบางส่วน เป็นมวลของรูปคนยืน

ผลงานทั้งหมด มีบริเวณพื้นที่ว่างไหลเวียนอยู่โดยรอบชิ้นงาน ห่อหุ้มปริมาตรและมวลไว้ และยังมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง ส่วนพื้นผิวทั้งสามผลงานมีลักษณะผิวเรียบ โดยภาพประกอบ 8, 9 ศิลปินใช้

วิธีขัดพื้นผิวด้วยกระดาษทรายจนเรียบสนิท ส่วนภาพประกอบ 10 ศิลปินเกลาพื้นผิวด้วยใบเลื่อยสานกันไปมาจนพื้นผิวเรียบ และศิลปินถ่ายทอดโดยการใช้กลวิธีที่แตกต่างกัน คือ ภาพประกอบ 8 ใช้กลวิธีปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์ ภาพประกอบ 9 ใช้กลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด และภาพประกอบ 10 ใช้กลวิธีปั้นหล่อซีเมนต์ขาว

ภาพประกอบ 17 รูปทรง พ.ศ. 2511

ภาพประกอบ 18 กาลเวลา พ.ศ. 2511

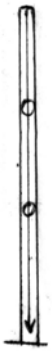
ภาพประกอบ 19 กลุ่มคน พ.ศ. 2511

ภาพประกอบ 21 สันโดษ พ.ศ. 2512

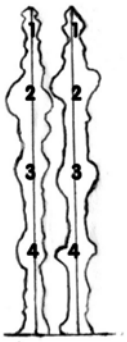
จากผลงาน “กลุ่ม” (ภาพประกอบ 11) นำมาสู่ผลงาน “สันโดษ” (ภาพประกอบ 14), ผลงาน “โครงสร้าง” (ภาพประกอบ 15), ผลงาน “รูปทรง” (ภาพประกอบ 17), ผลงาน “กาลเวลา” (ภาพประกอบ 18), ผลงาน “กลุ่มคน” (ภาพประกอบ 19) และผลงาน “สันโดษ” (ภาพประกอบ 21) จากการสร้างสรรค์ประติมากรรมแบบนามธรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้แตกความคิดทางการสร้างสรรค์ แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของรูปทรง โดยจะต่างไปจากผลงานในรูปแบบที่แสดงความกลมกลืนที่รับกับความโค้งเว้า คือจะเน้นความสูงเพรียวของรูปทรงกระบอก และเล่นการตกกระทบของแสงเงา พื้นผิวที่ขรุขระ มีพื้นผิวไม่เรียบ (texture) แสดงถึงการคิดการเสื่อมสลายของผิว การแตกทางความคิด การสร้างงานเช่นนี้นอกจากจะช่วยสร้างความมีชีวิตชีวาให้กับรูปทรงที่เรียบง่ายของผลงานแล้ว ยังทำให้ระลึกถึงรูปทรงของ

คนที่ยืนตัวตรง ที่ให้ความรู้สึกที่ดูแข็งแรง มีปริมาตรที่ลึกลงไปทำให้เกิดปริมาตรแสงเงา เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานทั้งสี่ภาพ จึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความคิด ที่ศิลปินได้คลี่คลายปัญหาจากการรับรู้รูปทรงธรรมชาติ แล้วแตกความคิดแสดงออกมาในรูปของความเห็นในการสร้างสรรค์ตามแนวทางของศิลปิน ในลักษณะทดแทนด้วยสื่อรูปทรงใหม่

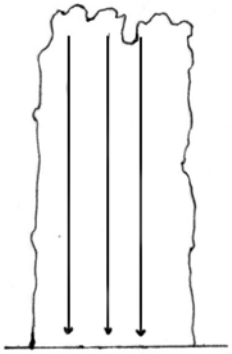
โครงสร้าง



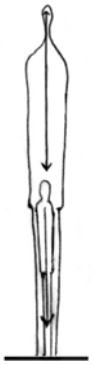
ภาพประกอบ 17



ภาพประกอบ 18

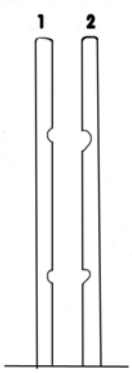


ภาพประกอบ 19

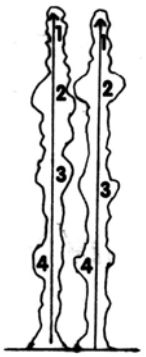


ภาพประกอบ 21

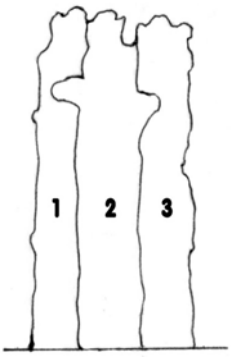
การประกอบกันของโครงสร้างรูปทรงของผลงานทั้งหมด มีความคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้งเป็นเส้นแนวดิ่งลงจากข้างบนสู่ล่าง โครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรที่เป็นรูปทรงเหลี่ยมให้เป็นโครงสร้างของลักษณะคนยืน ทำให้มีความหนักแน่นมีน้ำหนักในผลงานลักษณะจะทึบตันโดยมีเส้นตรงเป็นตัวช่วยทำให้เกิดความแข็งแรงและมั่นคง โดยภาพประกอบ 18 เป็นโครงสร้างประกอบด้วยสองปริมาตรอยู่เคียงกัน ภาพประกอบ 19 รูปทรงโครงสร้างภายนอกจะมีปริมาตรหลายขนาดหลายรูปร่าง เกาะร่วมกันยึดกันเป็นโครงสร้างมีแกนกลางเป็นหลักยึดอย่างต่อเนื่องอยู่โดยรอบผลงาน และภาพประกอบ 21 มีส่วนประกอบที่เป็นปริมาตรขนาดไม่เท่ากันวางซ้อนกันในทิศทางเดียวกันในแนวดิ่ง



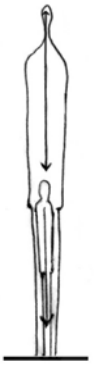
ภาพประกอบ 17



ภาพประกอบ 18



ภาพประกอบ 19

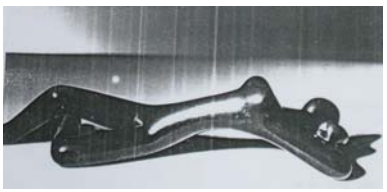


ภาพประกอบ 21

ผลงานทั้งหมด ปริมาตรในแต่ละส่วนมีหนา กว้าว ยาว ไม่เท่ากันรวมเกาะกลุ่มเข้าด้วยกัน มีความหนาแน่น ปริมาตรมีทั้งวงกลม ทรงกรวย บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้าเข้าและโค้งออก ดังภาพประกอบ 18 โดยมวลของผลงานทั้งหมดเป็นแท่งแนวตั้งตรงมีส่วนโค้งเว้าเป็นสัน บางส่วนยื่นออกมาจากผลงานมีระยะความลึกต่างกัน มวลโดยรอบจะเป็นกลุ่มก้อนเกาะรวมกัน และยังคงแสดงสาระสำคัญของปริมาตร ซึ่งศิลปินชอบใช้คือ 1, 2, 3, และ 4 อยู่เช่นเดิม

ภาพประกอบ 17 มีพื้นที่ว่างโดยรอบ แต่มีการเจาะช่องสองช่องส่วนบนทำให้เกิดพื้นที่ว่างภายในรูปทรง ให้ความหมายแก่เรื่องราวของรูปทรงมากขึ้น ภาพประกอบ 18 มีพื้นที่ว่างโดยรอบรูปทรงทั้งสอง ซึ่งจัดวางชิดกัน ส่วนภาพประกอบ 19 พื้นที่ว่างโดยรอบผลงาน ส่วนพื้นผิวทั้งสามภาพมีลักษณะพื้นผิวเหมือนกัน คือ ผิวหยาบขรุขระ เกิดจากการสร้างร่องรอยของการปั้นที่ไม่เก็บรายละเอียด เป็นการสร้างลักษณะผิวอิสระคล้ายลักษณะผิวของก้อนหินที่หยาบ ส่วนภาพประกอบ 21 พื้นที่ว่างโดยรอบผลงานรูปทรงเดี่ยวอันประกอบเข้าด้วยกันของปริมาตรรูปทรงสองปริมาตร มีลักษณะพื้นผิวที่เรียบเป็นมันผลงานทั้งหมด ศิลปินใช้กลวิธีการถ่ายทอดด้วยการปั้นหล่อโลหะสำริด

ภาพประกอบ 23 เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2514



ภาพประกอบ 25 เปลือย พ.ศ. 2516

ภาพประกอบ 27 รูปทรง พ.ศ. 2519

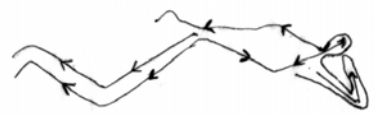
ภาพประกอบ 28 เปลือย พ.ศ. 2519

ผลงาน “เมฆแห่งชีวิต” (ภาพประกอบ 23), ผลงาน “เปลือย” (ภาพประกอบ 25), ผลงาน “รูปทรง” (ภาพประกอบ 27), และผลงาน “เปลือย” (ภาพประกอบ 28) เป็นการนำเอาแนวความคิดจากผลาน “เมฆแห่งชีวิต” (ภาพประกอบ 1), ผลงาน “ความเศร้า” (ภาพประกอบ 2), ผลงาน “ความกลมกลืน” (ภาพประกอบ 4) และผลงาน “ความก้าวหน้า” (ภาพประกอบ 10) เป็นงานสร้างสรรค์ที่นำมาทบทวนเปลี่ยนแปลงปริมาตร แต่ยังคงเป็นรูปทรงคน มาแตกความคิด มาปรับเปลี่ยน ให้เรียบง่ายขึ้นกว่าเดิม แล้วความหมายก็ยังเป็นเรื่องเดิม ซึ่งชำเรือง ได้อธิบายถึงการนำชิ้นงานเดิมมาปรับเปลี่ยนว่า

> แนวความคิดที่จะปรับเปลี่ยนรูปแบบการสร้างสรรค์ โดยนำเอางานเดิมมาปรับเปลี่ยน อย่างผลงาน “เมฆแห่งชีวิต” นำมาทำตัวเดียว งานก็เรียบง่ายขึ้น ความหมายก็ยังเป็นเรื่องรูปทรงของผู้หญิงที่เคลื่อนไหว ผลงาน “เปลือย” นำมาปรับเป็นรูปที่เล็กลง และลดทอนรูปทรงมากขึ้นจากเดิม ส่วนผลงาน “รูปทรง” ที่มาจากผลงาน “ความก้าวหน้า” นำมาเปลี่ยนด้านปริมาตรให้บอบบางลง การนำเอาผลงานเดิมมาปรับเปลี่ยน ในวิธีทางประติมากรรมแล้ว อาจมีอะไรที่น่าสนใจขึ้น คล้ายกับการนำมาคลี่คลายเป็นเรื่องที่เคยทำ ทำให้เรามีประสบการณ์ในการแก้ปัญหามากขึ้น (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549)

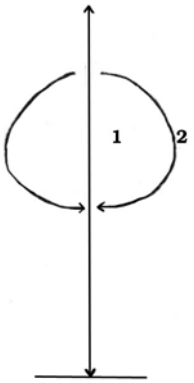
จากแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งสี่ชิ้น จึงปรากฏเป็นเนื้อหาของผลงานที่แสดงเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด เพราะศิลปินได้พยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมารูปของความเห็น ในลักษณะทดแทนด้วยรูปแบบใหม่

โครงสร้าง

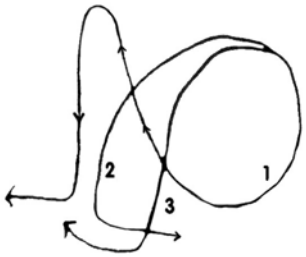


ภาพประกอบ 23

ภาพประกอบ 25



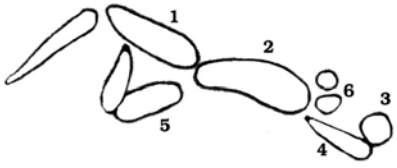
ภาพประกอบ 27



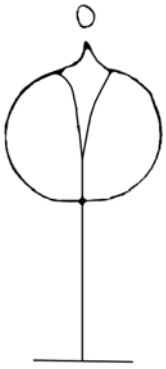
ภาพประกอบ 28

ภาพประกอบ 23 และ ภาพประกอบ 25 โครงสร้างภายในเป็นเส้นแนวนอน เส้นแกนสมมติมีลักษณะหยักแบบฟันปลาขึ้นลง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว เป็นโครงสร้างที่โปร่งอิสระ โครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 27 ใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้งเป็นเส้นแนวดิ่งลงจากข้างบนสู่ล่าง โครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรที่เป็นรูปทรงเหลี่ยมให้เป็นโครงสร้างของลักษณะคนยืน ประกอบด้วยเส้นโค้งตัดบริเวณตอนบนและตอนกลางของงาน โดยมีโครงสร้างเหมือนภาพประกอบ10 ส่วนภาพประกอบ 28 โครงสร้างรูปทรงใช้แกนสมมติแนวตั้ง โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตร บริเวณจุดที่ 1, 2, 3 แสดงรูปทรงโครงสร้างของลำตัวคนแบบโค้งมน เส้นแกนของโครงสร้างมีลักษณะหมุนวน ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบผลงาน คล้ายกับโครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 2 จึงเห็นได้ชัดเจนว่าศิลปินคลี่คลายโครงสร้างรูปทรงจากรูปดังกล่าว แต่นำมาย่อขนาดให้เล็กลงเพื่อเปลี่ยนแปลงรูปแบบเดิม

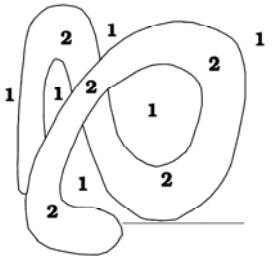
ภาพประกอบ 23



ภาพประกอบ 25



ภาพประกอบ 27



ภาพประกอบ 28

ผลงานทั้งหมดศิลปินคลี่คลายโครงสร้างรูปทรง โดยนำมาย่อขนาดให้เล็กลงเพื่อเปลี่ยนแปลงรูปแบบเดิม โดยภาพประกอบ 23, 25 ประกอบด้วยปริมาตรในแต่ละส่วนมีความหนา กว้าง ยาว ไม่เท่ากัน เกาะกลุ่มเข้าด้วยกันมีความหนาแน่น บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้าเข้าและเว้าออก มีความโค้งมนในบางจุด โดยปริมาตรทั้งหมดรวมเป็นเนื้อเดียวกัน ภาพประกอบ 27 ปริมาตรของผลงานเป็นรูปทรงโค้งมน ปริมาตรมีความหนา กว้าง ยาว ไม่เท่ากัน รวมเกาะกลุ่มเข้าด้วยกันมีความหนาแน่น ปริมาตรมีทั้งวงกลม ทรงกรวย เป็นแท่งเหลี่ยม บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้า โดยมีมวลเป็นแท่งตรงในแนวดิ่ง ลักษณะโปร่ง มีความทึบแน่นในบางส่วน เป็นมวลของรูปคนยืน ส่วนภาพประกอบ 28 ประกอบด้วยปริมาตรที่เรียบตึง ปริมาตรในแต่ละส่วนมีความหนา กว้าง และยาวไม่เท่ากัน เกาะกลุ่มรวมกัน มีทั้งวงกลม ทรงกรวย รูปปริมาตรทั้งหมดเกาะตัวกันเป็นรูปทรงเดี่ยว มีความแน่น มีน้ำหนัก มีการจัดเรียงตัวของปริมาตรในทิศทางเดียวกัน รวมตัวเป็นเนื้อเดียวกัน ผลงานทั้งหมดยังคงแสดงสาระสำคัญของปริมาตร ซึ่งศิลปินชอบใช้คือ 1, 2, 3, และ 4 อยู่เช่นเดิม

บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 23 พื้นที่ว่างโดยรอบทั้งผลงาน มีพื้นผิวที่เรียบมัน ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด ส่วนบริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 25, 27 และ 28 มีลักษณะเดียวกัน คือ พื้นที่ว่างโดยรอบชิ้นงานรูปทรงเดี่ยว (single form) และมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง พื้นผิวทั้งสามภาพ มีลักษณะผิวที่เรียบละเอียดตลอดผลงานเป็นลักษณะของผิววัสดุสำริด ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด

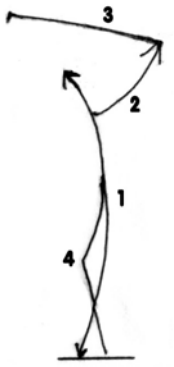
ภาพประกอบ 24 สวิง พ.ศ. 2516

ผลงาน “สวิง” (ภาพประกอบ 24) จากการที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ความสนใจในเรื่องกีฬา และเป็นสมาชิกชมรมกอล์ฟแห่งประเทศไทย ทางชมรมฯ ได้ให้ออกแบบถ้วยรางวัล จึงได้มีแนวคิดและสร้างสรรค์งานประติมากรรมขึ้นชิ้นหนึ่ง มีชื่อว่า “สวิง” ซึ่งเป็นลักษณะท่าทางของคนกำลังสวิงกอล์ฟ ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อธิบายว่า “เป็นการนำเอารูปทรงของมนุษย์ที่ลดทอนให้เรียบง่าย นำมาสร้างสรรค์เพื่อตอบสนองความต้องการในการสร้างงานศิลปะ ซึ่งยังคงมีเอกลักษณ์ทางรูปแบบของตนเอง” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ ที่แสดงออกเป็นพฤติกรรมของบุคคล

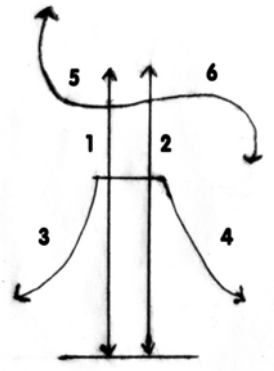
ภาพประกอบ 26 สัมพันธภาพชีวิต พ.ศ. 2519

ผลงาน “สัมพันธภาพชีวิต” เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยมีที่มาจากรูปทรงคนสองคน ที่สื่อความหมายถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์ ด้วยรูปทรงที่ลดทอน เรียบง่าย แสดงจังหวะช่องไฟเด่นชัด (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2549) เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ที่แสดงออกเป็นพฤติกรรมของบุคคล

โครงสร้าง

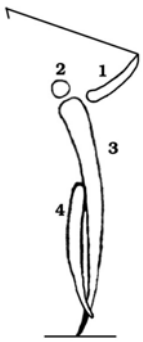


ภาพประกอบ 24

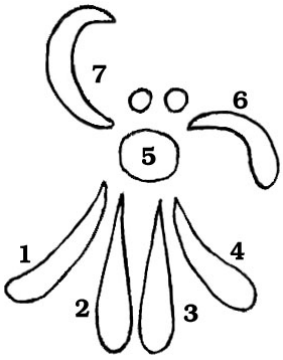


ภาพประกอบ 26

โครงสร้างรูปทรงของผลงานทั้งหมด โครงสร้างภายในประกอบด้วยแกนแนวตั้งซึ่งเป็นแกนสมมติในทิศทางเดียวกันอยู่ในแนวดิ่ง โดยโครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตร ที่ขนาดแตกต่างกัน จัดวางอยู่ในตำแหน่งของรูปร่างคนยืน และยังมีบางส่วนยื่นออกมาจากรูปทรงทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบผลงาน



ภาพประกอบ 24



ภาพประกอบ 26

ภาพประกอบ 24, 26 ปริมาตรของผลงานเป็นรูปทรงโค้งมน ปริมาตรมีความหนา กว้าง ยาว ไม่เท่ากัน รวมเกาะกลุ่มเข้าด้วยกันมีความหนาแน่น ปริมาตรมีทั้งวงกลม ทรงกรวย เป็นแท่งเหลี่ยม บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้า โดยมีมวลเป็นแท่งตรงในแนวดิ่งลักษณะโปร่ง มีความทึบแน่นในบางส่วน บางส่วนยื่นออกมาจากผลงานมีระยะความลึกต่างกัน มวลโดยรอบจะเป็นกลุ่มก้อนเกาะรวมกัน เป็นมวลของรูปคนยืน

บริเวณพื้นที่ว่างของผลงานทั้งหมด มีลักษณะพื้นที่ว่างเดียวกัน คือ โดยรอบผลงานรูปทรงเดี่ยว (single form) และมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง ที่เจาะทะลุตามซอกแขน และขา พื้นผิวชิ้นงานทั้งสองภาพ มีลักษณะพื้นผิวเรียบมันด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด

ภาพประกอบ 30 เจริญงอกงาม พ.ศ. 2523

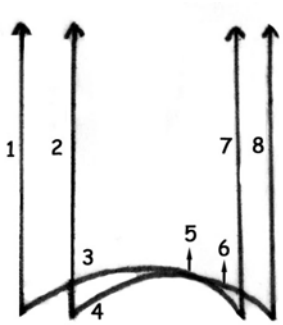
ภาพประกอบ 32 กีฬาชีวิต พ.ศ. 2524

ผลงาน “เจริญงอกงาม” (ภาพประกอบ 30), และผลงาน “กีฬาชีวิต” (ภาพประกอบ 32) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเอาแนวความคิดที่เน้นความสูงเพรียวของรูปทรงกระบอก และเล่นการตกกระทบของแสงเงา เป็นการนำเอาฟิกเกอร์ที่ลดทอนรายละเอียดของรูปทรงให้เหลือเพียงโครงสร้าง ทิศทางของรูปทรง และปริมาตร นำมาสร้างสรรค์ ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อธิบายว่า

> รูปเจริญงอกงาม จากรูปทรงบ้าง จากความงอกงามของพืชพรรณ ของหน่อไม้ บางท่านบอกว่าเป็นรูปทรงของผู้หญิงก็ได้ มีการพุ่งขึ้นไปข้างบน แสดงให้เห็นถึงความเจริญงอกงาม ผลงาน “กีฬาชีวิต” เหมือนคนหกคะเมนมือเดียว เมื่อเป็นรูปเป็นร่างขึ้นมาก็เห็นเป็นรูปนี้ ปกติงานนี้ให้คนได้คิดกว้าง ๆ คิดถึงความงามของส่วนสัด หรือเป็นอะไรก็ได้ หรือเหมือนกับได้สัมผัสความงามของส่วนสัด หรือจะเป็นต้นไม้อะไรก็ได้ที่งอกงามขึ้นไป คล้ายกับว่ามันมีการเจริญ แล้วแต่คนดู (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2549)

จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน จึงปรากฏเนื้อหาเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ที่แสดงออกเป็นเรื่องราวที่บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานที่จะคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปของความเห็นของศิลปินในลักษณะทดแทนด้วยสื่อรูปแบบอันเป็นส่วนตัว

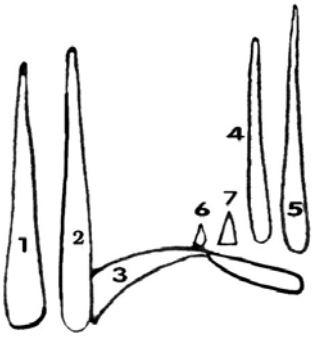
โครงสร้าง



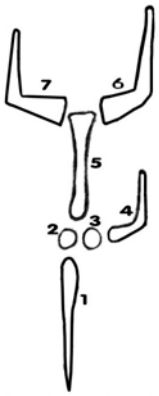
ภาพประกอบ 30

ภาพประกอบ 32

โครงสร้างรูปทรงประกอบด้วยโครงสร้างภายในเป็นเส้นตรงตั้งฉากและเส้นนอน ภาพประกอบ 30 เส้นแกนสมมติหลักบริเวณด้านล่างแนวนอน ในลักษณะของรูปคนนอนโดยชี้ส่วนมือและขาขึ้นด้านบน โดยมีฐานรองรับน้ำหนักผลงานเป็นฐานผลงานเป็นฐานรูปทรงสี่เหลี่ยม ส่วนภาพประกอบ 32 ประกอบด้วย เส้นแกนสมมติหลักเป็นแนวดิ่ง ในลักลักษณะของรูปคนหกคะเมน คือ เส้นที่ 1 ดิ่งลงสู่พื้น เส้นที่ 2 แทนแขนที่ชี้ขึ้นสู่เบื้องบน และเส้น 3 และ 4 แทนขาชี้ขึ้นเบื้องบนเช่นกัน



ภาพประกอบ 30



ภาพประกอบ 32

ปริมาตรของผลงานเป็นรูปทรงโค้งมน ปริมาตรมีความหนา กว้าง ยาว ไม่เท่ากัน รวมเกาะกลุ่มเข้าด้วยกันมีความหนาแน่น ปริมาตรมีทั้งวงกลม ทรงกรวย เป็นแท่งเหลี่ยม บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้า โดยมีมวลเป็นแท่งตรงในแนวดิ่งลักษณะโปร่ง มีความทึบแน่นในบางส่วน บางส่วนยื่นออกมาจากผลงานมีระยะความลึกต่างกัน มวลโดยรอบจะเป็นกลุ่มก้อนเกาะรวมกัน โดยภาพประกอบ 30 เป็นมวลของรูปทรงคนนอนชูแขนและขา ส่วนภาพประกอบ 32 เป็นมวลของรูปทรงคนหกคะเมน

ผลงานทั้งหมดมีบริเวณพื้นที่ว่างเหมือนกันคือ พื้นที่ว่างโดยรอบผลงานที่ปริมาตรได้เบ่งขยายออกไปในอากาศ ในทิศทางที่ศิลปินกำหนดคือเบ่งขยายออกจากจุดศูนย์กลางของชิ้นงาน พื้นผิวมีลักษณะเรียบมัน ด้วยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด

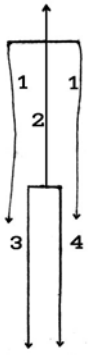
ภาพประกอบ 36 แดนทิพย์ พ.ศ. 2527

ผลงาน “แดนทิพย์” (ภาพประกอบ 36) เป็นผลงานที่มีแนวคิดสืบเนื่องจากผลงาน “เส้นดิ่ง” (ภาพประกอบ 8) แต่เพิ่มเติมให้มีลักษณะศิลปะแบบสุโขทัย โดยมีโครงเส้นอันอ่อนหวานตามศิลปะไทย ซึ่งชำเรือง ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า “ทำงานติดใจจากที่เคยทำสองรูปทรงในผลงาน “เส้นดิ่ง” แต่งานนี้ตั้งใจจะทำเป็นลักษณะศิลปะแบบสุโขทัยด้วย เป็นงานทางพุทธศาสนาด้วย หากใช้ชื่อ “เทวดา” ก็ธรรมดาไป ก็เลยใช้ชื่อ “แดนทิพย์” หมายถึงผู้หญิงบริสุทธิ์อยู่ในถิ่นบริสุทธิ์ เส้นที่ในรูปที่เรียบง่าย ที่อ่อนหวาน เป็นงานศิลปะไทย เห็นรูปความอิ่มที่เรียบง่าย เห็นความงามของโครง” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ เป็นความรู้สึกเชื่อเกี่ยวกับสิ่งหรือเรื่องราวในการยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ซึ่งศิลปินได้ทำหน้าที่แปลค่าความรู้สึกด้วยการถ่ายทอดจินตนาการให้ปรากฏ

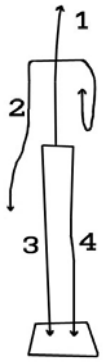
ภาพประกอบ 41 พระพุทธรูป พ.ศ. 2534

ในปี 2534 จากความสนใจในการดำเนินชีวิตตามหลักพุทธศาสนา มาสู่การเชื่อมโยงความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน “พระพุทธรูป” (ภาพประกอบ 41) โดยนำศิลปะไทยมาใช้ผสมผสานในผลงาน ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวว่า “อยากทำอันนี้เพื่อเกี่ยวกับศาสนา นำศิลปะแบบสุโขทัยมาปรับเปลี่ยนให้เรียบง่ายขึ้นตามลักษณะส่วนตัว ผสมผสาน มีพระเกศา มีคันธราษฎร์ เป็นแบบของศิลปินเอง เพื่อจะเทิดทูนพระพุทธเจ้า ที่มีพระบริสุทธิคุณ พระปัญญาคุณ และพระเมตตาคุณ” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ เนื้อหาที่ปรากฏในผลงานจึงเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเป็นความรู้สึกเชื่อเกี่ยวกับสิ่งหรือเรื่องราวในการยอมรับความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติ ซึ่งศิลปินได้ทำหน้าที่แปลค่าความรู้สึกด้วยการถ่ายทอดจินตนาการให้ปรากฏ

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 36



ภาพประกอบ 41

การประกอบกันของโครงสร้างรูปทรงของผลงานทั้งหมด มีความคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ใช้เส้นแกนสมมติแนวตั้งเป็นเส้นแนวดิ่งลงจากข้างบนสู่ล่าง โครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรที่เป็นรูปทรงเหลี่ยมให้เป็นโครงสร้างของลักษณะคนยืน ทำให้มีความหนักแน่นมีน้ำหนักในผลงานลักษณะจะทึบตันโดยมีเส้นตรงเป็นตัวช่วยทำให้เกิดความแข็งแรงและมั่นคง

ภาพประกอบ 36

ภาพประกอบ 41

ภาพประกอบ 36, 41 ปริมาตรของผลงานเป็นรูปทรงโค้งมน ปริมาตรมีความหนา กว้าง ยาว ไม่เท่ากัน รวมเกาะกลุ่มเข้าด้วยกันมีความหนาแน่น ปริมาตรมีทั้งวงกลม ทรงกรวย เป็นแท่งเหลี่ยม บางส่วนของปริมาตรมีความโค้งเว้า โดยมีมวลเป็นแท่งตรงในแนวดิ่งลักษณะโปร่ง มีความทึบแน่นในบางส่วน มวลโดยรอบจะเป็นกลุ่มก้อนเกาะรวมกัน เป็นมวลของรูปคนยืน

ภาพประกอบ 36 บริเวณพื้นที่ว่างคือโดยรอบผลงาน โดยมีพื้นผิวเรียบเป็นมัน ส่วนบริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 41 นอกจากจะมีพื้นที่ว่างโดยรอบผลงานแล้ว ยังมีพื้นที่ว่างรายล้อมแทรกตัวและบีบรัดชิ้นงานเนื่องจากมีรูปทรงที่เพรียวบาง เป็นพื้นที่ว่างคืออากาศทำงานอย่างเต็มที่ ซึ่งเป็นผลจากมวลและปริมาตรของชิ้นงานนั่นเอง แต่ทั้งสองสิ่งคือมวลและความว่าง กลับเป็นความสัมพันธ์ที่แยกกันไม่ออก พื้นผิวผลงานมีลักษณะผิวเรียบมัน ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริดทั้งสองผลงาน

2. **รูปแบบรูปทรงบริสุทธิ์** (Pure Form) **จำนวน ๒ ผลงาน**

กลุ่ม	ขนาด ส 143 ซ.ม.	พ.ศ. 2508
รูปและความว่าง	ขนาด ส 79 ซ.ม.	พ.ศ. 2531

ภาพประกอบ 11 กลุ่ม พ.ศ. 2508

ผลงาน “กลุ่ม” (ภาพประกอบ 11) ที่สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2508 ซึ่งเป็นปีแห่งการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่ของชำเรือง เพราะนอกจากจะเป็นปีที่สามารถพัฒนารูปแบบการสร้างสรรค์ให้ก้าวไกลไปจากเดิมจนสามารถสังเคราะห์รูปทรงจากธรรมชาติให้กลายเป็นรูปทรงที่สนองตอบต่อความคิด อารมณ์ และความรู้สึกได้ดีมากขึ้นกว่าเดิมแล้ว ยังเป็นปีแห่งความสำเร็จในชีวิตประติมากรอีกด้วย เพราะผลงานประติมากรรม “กลุ่ม” ได้รับรางวัลเกียรตินิยม เหรียญทอง ประเภทประติมากรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 16 ผลงานชิ้นนี้มาจากแนวความคิดมาจากความประทับใจของศิลปินที่มีต่อพลังอันยิ่งใหญ่ของธรรมชาติก่อให้เกิดทุกสรรพสิ่งในโลก ไม่ว่าจะเป็นเกลียวคลื่นอันดุดันแต่งดงามในท้องทะเล หรือหน้าผาอันสูงชันของที่ราบสูงของภูกระดึง จากการนำเอารูปทรงที่โค้งเว้า เรียบง่าย และเปลือยเปล่าของมนุษย์มาเกาะกลุ่มรวมกัน แต่ท้ายที่สุด ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ก็สามารถหลุดพ้นจากการสร้างงานในรูปแบบเก่าและพัฒนาคลี่คลายการสร้างสรรค์งานไปสู่แนวนามธรรม (Abstract) ซึ่งชำเรือง ได้อธิบายว่า

> เรารู้สึกอยู่ตรงไหน เรามีมโนภาพที่จะสร้างสรรค์ ขึ้นรูปครั้งแรกเป็นรูปทรงที่เรียบง่าย หลายหนทำแล้วก็ไม่พอใจที่รู้สึก ก็แก้ไขรูปทรงจนหายไป แก้ไปมาหลายครั้ง จึงเหลือเพียงเส้นที่เห็น เป็นไปโดยความคิด อารมณ์ ความรู้สึกนำ โดยมีที่มาจากการนำนักเรียนไปเขียนรูปที่ทะเล เห็นเกลียวคลื่น ไปเขียนรูปที่ภูกระดึง เห็นหน้าผา ผสมผสานกับเคิฟของคน และศิลปะลายเส้นที่อ่อนหวานของไทย จึงปรากฏเป็นผลงานที่มีรูปทรงที่เรียบง่ายกว่าเดิม และสามารถแทนค่าความคิดและความรู้สึกได้มากกว่าเดิม จนมีผู้กล่าวว่าเป็นผลงานประติมากรรมนามธรรมรูปแรกของไทย (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549)

จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน จึงปรากฏเนื้อหาในผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม คือสภาพรอบตัวของศิลปิน ซึ่งเป็นเรื่องราวของธรรมชาติที่ประกอบรวมกันซึ่งเป็นตัวกระตุ้นเร้าบันดาลใจให้ศิลปินบันทึกถ่ายทอดในสิ่งที่ตนเองรับรู้

โครงสร้าง

ภาพประกอบ 11

ผลงานในภาพประกอบ 11 โครงสร้างภายในเป็นแนวเส้นตั้งฉากกับพื้น และโครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรขนาดเท่ากันนำมาประกอบเกาะร่วมกันยึดกันเป็นโครงสร้างโดยมีแกนกลางเป็นหลักยึดอย่างต่อเนื่องโดยรอบผลงานในทิศทางเดียวกันอยู่ในแนวดิ่งด้วยรูปทรงเส้นโค้งทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบของผลงาน

ภาพประกอบ 11

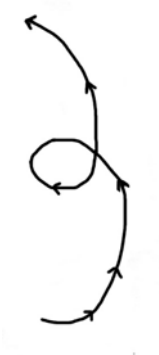
ภาพประกอบ 11 ปริมาตรในผลงานจะเป็นรูปทรงโค้งมน ด้านไม่เท่าเป็นหลักมีความโค้งและเว้า ความหนาของปริมาตรแต่ละส่วนไม่เท่ากัน ขนาดไม่เท่ากัน รูปปริมาตรทั้งหมดเกาะตัวกันเพื่อเป็นรูปทรง มีความแน่น มีน้ำหนัก มีส่วนโค้งเว้าเข้ามาในรูปทรง มีความลึก มีระยะของปริมาตรเกาะกลุ่มกันเป็นมวลทรงแท่ง

บริเวณพื้นที่ว่างโดยรอบผลงาน ที่เป็นมวลที่เป็นรูปทรงเดี่ยว (Single Form) โดยไม่มีบริเวณว่างภายในรูปทรง มีแต่ส่วนที่เป็นระยะตื้น ลึก ส่วนพื้นผิวมีลักษณะผิวเรียบมัน ด้วยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด

ภาพประกอบ 40 รูปและความว่าง พ.ศ. 2531

ในปี 2531 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์งานที่มีแนวคิดที่มีโครงสร้างที่พุ่งเป็นโครงร่างผลงาน “รูปและความว่าง” (ภาพประกอบ 40) จึงเป็นโครงร่างที่วิ่งไปบนอากาศ มีการพวยพุ่ง ซึ่งชำเรืองได้กล่าวถึงผลงานนี้ว่า “หาเส้นที่วิ่งไปบนอากาศ มีการพวยพุ่ง เสก็ตช์ไว้เยอะ ตวัดหลายตวัดก็มีความเร็วที่วิ่ง ชื่อความว่างหมายถึงอากาศ อะไรที่มันวิ่งขึ้นก็ขึ้นอยู่กับอากาศ อยู่กับความว่างอยู่กับเนื้อที่ (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ จึงปรากฏเป็นเนื้อหาผลงานที่แสดงเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับความคิด ในรูปแบบที่ศิลปินได้บันทึกถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานศิลปกรรมโดยแสดงออกมาในรูปของความเห็น ในลักษณะทดแทนด้วยสื่อรูปสัญลักษณ์

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 40

โครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 40 เป็นโครงสร้างโดยรวมเป็นโครงสร้างอิสระ เป็นเส้นโปร่งแบบรูปทรงเรขาคณิต ในลักษณะที่เรียบง่ายและมีฐานสี่เหลี่ยมรองรับผลงาน

ปริมาตรของภาพประกอบ 40 ปริมาตรเป็นเนื้อเดียวกันหมดทั้งผลงาน มีลักษณะรูปทรงอิสระ มีมวลเป็นรูปทรงโปร่งในแนวตั้ง เป็นมวลของรูปทรงอิสระบิดกันเป็นเกลียว

บริเวณพื้นที่ว่างโดยรอบผลงาน ที่เป็นมวลที่เป็นรูปทรงเดี่ยว (Single Form) พื้นที่ว่างคือพื้นที่ว่างรายล้อมแทรกตัวและบีบรัดชิ้นงานเนื่องจากมีรูปทรงที่เพรียวบาง และมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง พื้นผิวผลงานมีความเรียบมัน ด้วยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด

3. **รูปแบบรูปทรงอินทรีย์รูป** (Organic Form) **จำนวน ๑๖ ผลงาน**

ส่วนโค้ง	ขนาด ส 127 ซ.ม.	พ.ศ. 2508
มวล	ขนาด ส 123 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
สันโดษ	ขนาด ส 225 ซ.ม	พ.ศ. 2510
โครงสร้าง	ขนาด ส 133 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
ส่วนโค้ง	ขนาด ส 99 ซ.ม.	พ.ศ. 2511

ปริมาตร	ขนาด ส 93 ซ.ม.	พ.ศ. 2512
ส่วนโค้ง	ขนาด ส 153 ซ.ม.	พ.ศ. 2513
บริสุทธิ์	ขนาด ส 16.5 ซ.ม.	พ.ศ. 2523
จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์	ขนาด ส 378 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
นก	ขนาด ส 41 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
ส่วนโค้ง	ขนาด ส 53 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
นก	ขนาด ส 32 ซ.ม.	พ.ศ. 2527
เจริญงอกงาม	ขนาด ส 400 ซ.ม.	พ.ศ. 2535
อนัตตา	ขนาด ส 136 ซ.ม.	พ.ศ. 2536
สุญญตา	ขนาด ส 85 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
แม่แห่งโลก	ขนาด ส 23 ซ.ม.	พ.ศ. 2537

ภาพประกอบ 12 ส่วนโค้ง พ.ศ. 2508

ภาพประกอบ 13 มวล พ.ศ. 2510

ภาพประกอบ 16 ส่วนโค้ง พ.ศ. 2511

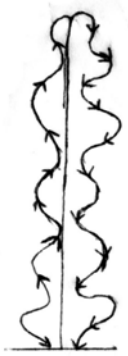
ภาพประกอบ 20 ปริมาตร พ.ศ. 2512

ภาพประกอบ 22 ส่วนโค้ง พ.ศ. 2513

จากผลงาน “กลุ่ม” (ภาพประกอบ 11) นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงาน “ส่วนโค้ง” (ภาพประกอบ 12), ผลงาน “มวล” (ภาพประกอบ 13), ผลงาน “สวนโค้ง”(ภาพประกอบ 16), ผลงาน “ปริมาตร” (ภาพประกอบ 20) และผลงาน “ส่วนโค้ง” (ภาพประกอบ 22) เป็นผลงานที่คล้ายคลึงกันทางความคิด ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเอาแนวความคิดในการสร้างงานจากประติมากรรม “กลุ่ม” ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นประติมากรรมรูปแบบนามธรรมรูปแรกของไทย มาแสวงหารูปทรงที่สามารถตอบสนองความคิด ความรู้สึก และสุนทรียภาพแห่งอารมณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน ผลงานภายหลังปี 2508 จึงเผยให้เห็นความหลากหลายของรูปทรง ซึ่งมีทั้งความกลมกลึงที่รับกับความโค้งเว้าอันก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวที่นุ่มนวลอ่อนหวานและไม่หยุดนิ่ง หรือรูปทรงสูงเพรียวที่เป็นแท่งเป็นเหลี่ยม ซึ่งอาจมีพื้นผิวที่เรียบเกลี้ยงหรือขรุขระก็ได้ เช่น ผลงานประติมากรรม “มวล” ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 พ.ศ. 2510 เป็นผลงานที่แสดงถึงปริมาตรอันอวบอิ่มสมบูรณ์และการเคลื่อนไหวของรูปทรงกลมเกลี้ยงที่รวมตัวกันราวกับหน่อของพืชพันธุ์ ซึ่งแตกตัวออกรอบแกนกลางที่แข็งแรง เผยให้เห็นถึงพลังชีวิตอันหมายถึงการเจริญเติบโตและความงอกงามของสรรพสิ่ง ผลงานทั้งหมดจึงปรากฏเนื้อหาของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ในรูปแบบเรื่องราวที่ถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานศิลปกรรมในอันที่จะคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ปรากฏเป็นรูปแบบใหม่

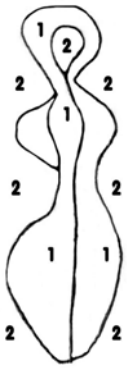
โครงสร้าง

ภาพประกอบ 12

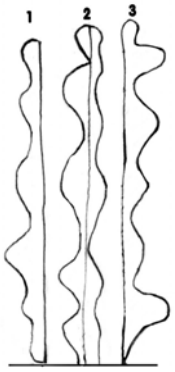


ภาพประกอบ 13

โครงสร้างผลงานในกลุ่มนี้ โครงสร้างภายนอกจะเป็นการรวมตัวของปริมาตรเป็นส่วนเดียวกันทั้งหมด โดยละทิ้งรูปทรงคน เป็นโครงสร้างอิสระแบบนามธรรม ซึ่งจะแตกต่างจากผลงานในกลุ่มแรกมาก เช่นผลงานในภาพประกอบ 12, 13 โครงสร้างภายในเป็นแนวเส้นตั้งฉากกับพื้น และโครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรที่มีลักษณะ รูปร่างแตกต่างกัน เกาะกลุ่มกัน วางชิดกัน บางส่วนยื่นออกมาจากรูปทรง โดยมีแกนกลางเป็นหลักยึดอย่างต่อเนื่องโดยรอบผลงานในทิศทางเดียวกันอยู่ในแนวดิ่งด้วยรูปทรงเส้นโค้งทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหวอยู่โดยรอบของผลงาน



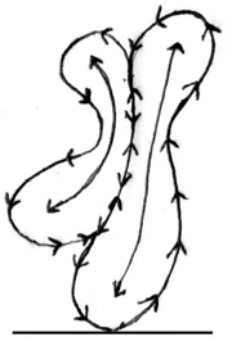
ภาพประกอบ 12



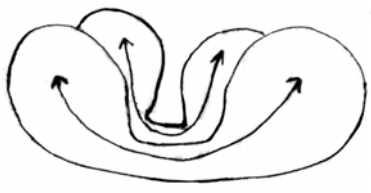
ภาพประกอบ 13

ปริมาตรในผลงานทั้งหมาดจะเป็นรูปทรงโค้งมน ด้านไม่เท่าเป็นหลักมีความโค้งและเว้า ความหนาของปริมาตรแต่ละส่วนไม่เท่ากัน ขนาดไม่เท่ากัน รูปปริมาตรทั้งหมดเกาะตัวกันเพื่อเป็นรูปทรง มีความแน่น มีน้ำหนัก มีส่วนโค้งเว้าเข้ามาในรูปทรง มีความลึก มีระยะของปริมาตรเกาะกลุ่มกันเป็นมวลทรงแท่ง

บริเวณพื้นที่ว่างของผลงานทั้งหมด พื้นที่ว่างหรืออากาศล้อมรอบปริมาตรและมวลที่เป็นรูปทรงเดี่ยว (Single Form) โดยไม่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง มีแต่ส่วนระยะตื้น ลึก โค้ง เว้า ส่วนพื้นผิวผลงานทั้งหมดมีลักษณะพื้นผิวเหมือนกัน คือลักษณะผิวเรียบมัน ด้วยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด



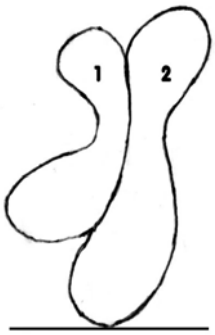
ภาพประกอบ 16



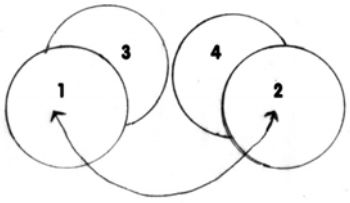
ภาพประกอบ 20

ภาพประกอบ 22

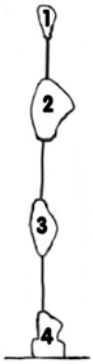
ผลงานภาพประกอบ 16 โครงสร้างภายในเป็นเส้นแกนแนวตั้ง ประกอบด้วยปริมาตรรูปทรงโค้งมนขนาดไม่เท่ากันมาเกาะติดชิดกันในทิศทางเดียวกันอยู่ในแนวดิ่ง ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหว โครงสร้างภายในภาพประกอบ 20 มีโครงสร้างที่แตกต่างออกไป โครงสร้างภายในเป็นเส้นแกนแนวนอน โครงสร้างภายนอกเกิดจากการวมตัวของปริมาตรรูปทรงแตกต่างกันวางชิดกันในแนวนอน ส่วนภาพประกอบ 22 มีโครงสร้างภายในเกิดจากแกนสมมติที่มีทิศทางตั้งตรงในแนวแรงดึงดูดของโลกคือแนวตั้งฉากกับพื้นและโครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรหลายส่วนนำมาประกอบกันคล้ายรูปคนยืน



ภาพประกอบ 16



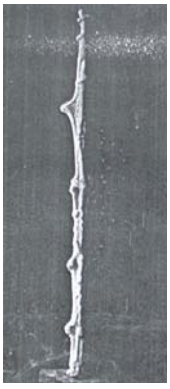
ภาพประกอบ 20



ภาพประกอบ 22

ปริมาตรของภาพประกอบ 16 มีจำนวนปริมาตรสองส่วนมีลักษณะรูปทรงอิสระ อยู่ชิดกันมีลักษณะโค้งมน มีมวลทึบตันในแนวตั้ง ภาพประกอบ 20 เป็นปริมาตรรูปทรงที่มีความโค้งมนมีขนาดแตกต่างกันวางชิดกัน มีมวลทึบตันในแนวนอน ภาพประกอบ 22 ประกอบด้วยปริมาตรในรูปทรงมีลักษณะเป็นรูปทรงก้อนกลม รูปทรงกระบอก มาประกอบกันเป็นรูปทรงคนยืน ปริมาตรจะมีขนาดเท่า ๆ กัน มีความซับซ้อนไม่มาก การเชื่อมตัวของแต่ละปริมาตรจะเป็นส่วน ๆ ไม่เป็นเนื้อเดียวกัน มีมวลเป็นลักษณะแท่งตรงไม่ทึบตัน

บริเวณพื้นที่ว่างของผลงานทั้งหมด พื้นที่ว่างหรืออากาศล้อมรอบปริมาตรและมวลที่เป็นรูปทรงเดี่ยว (Single Form) โดยไม่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง มีแต่ส่วนระยะตื้น ลึก โค้ง เว้า โดยบริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 16 มีลักษณะรายล้อมรูปทรงเดี่ยว (Single Form) ส่วนพื้นผิวยังมีลักษณะพื้นผิวที่เรียบ บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 20 คือ อากาศรอบ ๆ รูปทรง ถูกทำให้เกิดการหดตัวในขณะที่รูปทรงของผลงานขยายตัวไปในอากาศ ส่วนภาพประกอบ 22 อากาศคือความว่างโดยรอบรูปทรงเดี่ยว สำหรับพื้นผิวภาพประกอบ 20, 22 มีลักษณะผิวที่เรียบเกิดจากการขัดให้เรียบ ส่วนภาพประกอบ 22 มีลักษณะผิวที่หยาบ เป็นลักษณะผิวที่ถูกปล่อยร่องรอยการปั้น โดยผลงานทั้งหมดใช้กลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด



ภาพประกอบ 14 สันโดษ พ.ศ. 2510

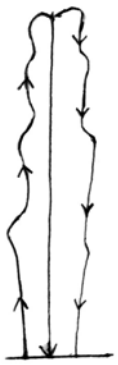
ภาพประกอบ 15 โครงสร้าง พ.ศ. 2510

จากผลงาน “กลุ่ม” (ภาพประกอบ 11) นำมาสู่ผลงาน “สันโดษ” (ภาพประกอบ 14), ผลงาน “โครงสร้าง” (ภาพประกอบ 15) จากการสร้างสรรค์ประติมากรรมรูปแบบนามธรรม ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้แตกความคิดทางการสร้างสรรค์ แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของรูปทรง โดยจะต่างไปจากผลงานในรูปแบบที่แสดงความกลมกลืนที่รับกับความโค้งเว้า คือจะเน้นความสูงเพรียวของรูปทรงกระบอก และเล่นการตกกระทบของแสงเงา พื้นผิวที่ขรุขระ มีพื้นผิวไม่เรียบ (texture) แสดงถึงการคิดการเสื่อมสลายของผิว ทั้งสองผลงานจึงปรากฏเป็นเนื้อหาของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ใน

รูปแบบเรื่องราวที่ถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานศิลปกรรมในอันที่จะคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ปรากฏเป็นรูปแบบใหม่

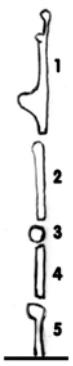
โครงสร้าง

ภาพประกอบ 14



ภาพประกอบ 15

โครงสร้างภายในของภาพประกอบ 14 เป็นแนวเส้นตั้งฉาก โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรที่มีขนาดแตกต่างกันจำนวนหลายส่วนนำมาประกอบกันโดยบางส่วนยื่นออกมาจากรูปทรง โดยมีแกนกลางเป็นหลักยึดอย่างต่อเนื่องอยู่โดยรอบผลงาน ส่วนภาพประกอบ 15 โครงสร้างภายในเป็นเส้นตรงตั้งฉากทำให้เกิดความมั่นคงรับน้ำหนักของรูปทรงและส่วนต่าง ๆ โครงสร้างภายนอกยังประกอบไปด้วยปริมาตรของรูปทรงเหลี่ยมที่รวมตัวกันอย่างต่อเนื่องทำให้เกิดรูปทรงมีขนาดเท่ากันความยาวของปริมาตรที่เป็นเหลี่ยมนำมารวมกัน โดยมีความเป็นเหลี่ยมเป็นสันชัดเจน ทำให้มีความหนักแน่นมีน้ำหนักในผลงาน โดยมีเส้นตรงเป็นตัวช่วยทำให้เกิดความแข็งแรงและมั่นคง



ภาพประกอบ 14

ภาพประกอบ 15

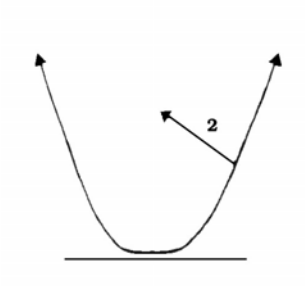
ภาพประกอบ 14 ประกอบด้วยปริมาตรในรูปทรงมีลักษณะเป็นรูปทรงก้อนกลม รูปทรงกระบอก มาประกอบกันเป็นรูปทรงคนยืน ปริมาตรจะมีขนาดเท่า ๆ กัน มีความซับซ้อนไม่มาก การเชื่อมตัวของแต่ละปริมาตรจะเป็นส่วน ๆ ไม่เป็นเนื้อเดียวกัน มีมวลเป็นลักษณะแท่งตรงไม่ทึบตัน ปริมาตรของภาพประกอบ 15 ปริมาตรในผลงานจะเป็นรูปทรงกระบอก ด้านไม่เท่าเป็นหลัก มีบางส่วนเป็นรูปทรงเหลี่ยม มีความโค้งและเว้า ความหนาของปริมาตรแต่ละส่วนไม่เท่ากัน โดยปริมาตรแต่ละส่วนจัดวางชิดกัน โดยที่ไม่ได้เป็นเนื้อเดียวกัน มวลเป็นแท่งแนวตั้งตรงมีส่วนโค้งเว้าเป็นสัน มีอิทธิพลคิวบิสม์ในรูปทรงที่เป็นเหลี่ยม

บริเวณพื้นที่ว่างของทั้งสองภาพมีลักษณะโดยรอบผลงานรูปทรงเดี่ยว (Single Form) โดยภาพประกอบ 14 ไม่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง ต่างกับภาพประกอบ 15 ที่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรงมีลักษณะเป็นโพรง ส่วนพื้นผิวของภาพประกอบ 14 ลักษณะผิวหยาบขรุขระ เป็นลักษณะผิวที่ถูกปล่อยร่องรอยการปั้นแล้วหล่อโลหะสำริด ส่วนพื้นผิวของภาพประกอบ 15 ยังมีลักษณะพื้นผิวที่เรียบด้าน โดยใช้กลวิธีการปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์

ภาพประกอบ 29 บริสุทธิ์ พ.ศ. 2523

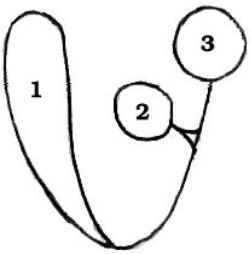
จากผลงาน “มวล” (ภาพประกอบ 13) นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงาน “บริสุทธิ์” (ภาพประกอบ 29) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเอาแนวความคิดในการสร้างงานจากประติมากรรม “มวล” ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 พ.ศ. 2510 เป็นผลงานที่แสดงถึงปริมาตรอันอวบอิ่มสมบูรณ์และการเคลื่อนไหวของรูปทรงกลมเกลี้ยงที่รวมตัวกันราวกับหน่อของพืชพันธุ์ซึ่งแตกตัวออกรอบแกนกลางที่แข็งแรง เผยให้เห็นถึงพลังชีวิตอันหมายถึงการเจริญเติบโตและความงอกงามของสรรพสิ่ง ปรากฏเป็นเนื้อหาผลงานเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ผลงาน “บริสุทธิ์” จึงคล้ายคลึงกันทางความคิดด้วยปริมาตรอันกลมกลึง โดยมีแกนกลางเป็นจุดเชื่อม ให้เกิดความสมดุลย์ อันหมายถึงสิ่งมีชีวิตเล็ก ๆ ที่กำลังเจริญเติบโต

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 29

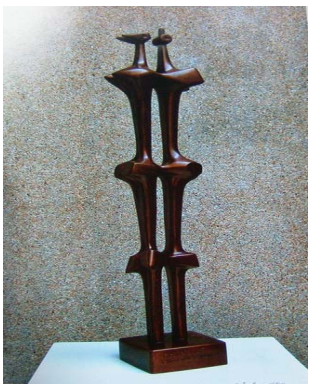
ภาพประกอบ 29 โครงสร้างภายในเป็นเส้นแกนสมมติโค้งงอพุ่งขึ้นด้านบน ลักษณะปริมาตรโดยรวมโครงสร้างภายนอกจะไม่หนาทึบ มีส่วนที่ยื่นออกไปในอากาศในแนวตั้ง โดยโครงสร้างทั้งหมดอยู่บนฐานสี่เหลี่ยมซึ่งเป็นเส้นตรงแนวนอน รองรับน้ำหนักและทิศทางของโครงสร้างทั้งหมด



ภาพประกอบ 29

ภาพประกอบ 29 มีจำนวนปริมาตรสามส่วน เป็นปริมาตรรูปทรงกลม และรูปทรงโค้งมนมีเชื่อมโยงเข้าหากันเป็นปริมตรโค้งงอ เป็นเนื้อเดียวกัน มีมวลทึบตันในแนวนอน ขอบนอกเป็นเส้นโค้ง

บริเวณพื้นที่ว่าง คืออากาศโดยรอบผลงานซึ่งเป็นรูปทรงเดี่ยว โดยไม่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง พื้นผิวเรียบมันละเอียดทั้งหมดในผลงาน ด้วยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด



ภาพประกอบ 33 จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์ พ.ศ. 2526

ผลงาน “จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์” (ภาพประกอบ 33) เป็นผลงานที่ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในฐานะตัวแทนประติมากรไทย สร้างขึ้นเนื่องในงานอาเซียน ซิมโพเซียม 6 ชาติ ครั้งที่ 2 ที่กรุงเทพฯ ปัจจุบันติดตั้งอยู่ ณ สวนจตุจักร ผลงานชิ้นนี้เผยให้เห็นถึงความสามารถอันโดดเด่นทางรูปทรงของประติมากรผู้นี้อย่างชัดเจน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเอาประสบการณ์และความเชี่ยวชาญทางรูปทรงของเขามาใช้ในการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ โดยได้นำเอารูปทรงอันเรียบง่ายและสูงเพรียวมาประสานกับความกลมกลึงและความเรียบเกลี้ยงของผิววัสดุ ที่สำคัญคือการใช้ลูกเล่นในการเชื่อมประสานรูปทรงที่กลมเกลี้ยงให้หลอมรวมเข้ากับรูปทรงที่เป็นเปลี่ยมเป็นมุมได้ลงตัว ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขต์ ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ว่า “จากโครงการที่ละเอียดอ่อนประณีตมั่นคงของสรรพสิ่งต่าง ๆ และของมนุษย์ประกอบด้วยจิตใจที่ใฝ่ฝันบริสุทธิ์ปรารถนาต่อมนุษยชาติ” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นผลิตผลอันเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราวปรากฏการณ์สัมพันธ์กัน

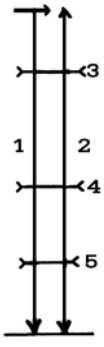
ภาพประกอบ 34 นก พ.ศ. 2526

ผลงาน “นก” (ภาพประกอบ 34) เป็นผลงานที่สร้างสรรค์ชีวิตธรรมชาติด้วยรูปทรง เรียบง่าย ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงผลงานชิ้นนี้ว่า “เห็นนกบิน ก็คิดสร้างสรรค์ด้วยรูปทรงเรียบง่าย เอาเหลี่ยมมาประสาน มีมนกับเหลี่ยม ช่องไฟที่มันมีจังหวะ แทนนกบินง่าย ๆ” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม

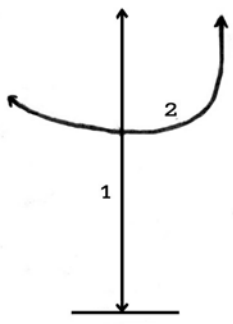
ภาพประกอบ 35 ส่วนโค้ง พ.ศ. 2526

ผลงาน “ส่วนโค้ง” (ภาพประกอบ 35) เป็นผลงานที่สร้างสรรค์โดยการนำเส้นโค้งมาเป็นองค์ประกอบ ซึ่งชำเรือง ได้กล่าวถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ว่า “งานนี้เป็นเส้นโค้งที่นำมาแทนสิ่งมีชีวิต 3 เส้น บางคนตั้งชื่อว่าครอบครัว แต่เป็นเส้นโค้งเฉย ๆ ก็ได้ หรืออาจจะแทนสิ่งมีชีวิตอะไรก็ได้” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม

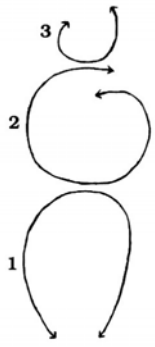
โครงสร้าง



ภาพประกอบ 33

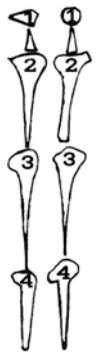


ภาพประกอบ 34

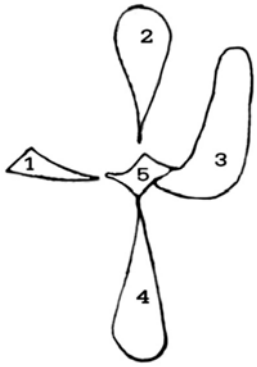


ภาพประกอบ 35

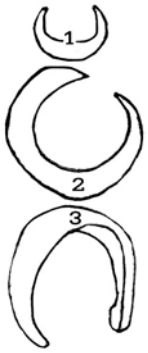
โครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 33 และ 34 ประกอบด้วยโครงสร้างภายในประกอบด้วยแกนแนวตั้ง โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรที่มีลักษณะรูปร่างต่างกันมาเกาะกลุ่มกัน โดยมีบางส่วนยื่นออกมาจากรูปทรง และยังมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยเส้นโค้ง เส้นทแยง ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหว ส่วนภาพประกอบ 35 โครงสร้างภายในประกอบด้วยเส้นแกนสมมติที่มีทิศทางตั้งตรงในแนวแรงดึงดูดของโลกคือแนวตั้งฉากกับพื้น โดยการสร้างรูปทรงมีลักษณะเส้นโค้ง 1, 2 และ 3 วางซ้อนกันไปตามลำดับมีลักษณะทิศทางในแนวตั้งตรงเป็นโครงสร้างหลักและปริมาตรรูปทรงโค้งมนเป็นตัวยึดในแนวตั้งตรง



ภาพประกอบ 33



ภาพประกอบ 34



ภาพประกอบ 35

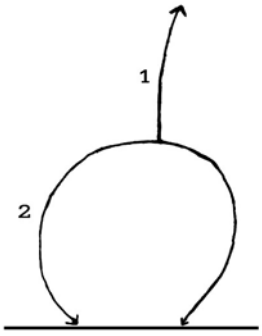
ภาพประกอบ 33 ประกอบด้วยปริมาตรในรูปทรงมีลักษณะเป็นรูปทรงก้อนกลม รูปทรงกระบอก มาประกอบกันเป็นรูปทรงคนยืน ปริมาตรจะมีขนาดเท่า ๆ กัน มีความซับซ้อนไม่มาก การเชื่อมตัวของแต่ละปริมาตรจะเป็นส่วน ๆ ไม่เป็นเนื้อเดียวกัน มีมวลเป็นลักษณะแท่งตรงไม่ทึบตัน สองมวลอยู่เคียงกัน ปริมาตรของภาพประกอบ 34 ปริมาตรในผลงานจะเป็นรูปทรงอิสระ ด้านไม่เท่าเป็นหลัก มีบางส่วนเป็นรูปทรงเหลี่ยม มีความโค้งและเว้า ความหนาของปริมาตรแต่ละส่วนไม่เท่ากัน โดยปริมาตรแต่ละส่วนจัดวางชิดกันเป็นเนื้อเดียวกัน มีมวลเป็นก้อนที่โปร่งในแนวตั้ง เป็นมวลของรูปทรงอิสระ ส่วนภาพประกอบ 35 ประกอบด้วยปริมาตรรูปทรงโค้งมน มาประกอบรวมกันโดยวางซ้อนทับกัน เป็นปริมาตรที่โค้งเว้าเข้าออก มีมวลในลักษณะเป็นก้อนโปร่งในแนวตั้ง ขอบนอกเป็นเส้นโค้ง

บริเวณพื้นที่ว่างภาพประกอบ 33 และภาพประกอบ 35 มีลักษณะการใช้พื้นที่ว่างเหมือนกัน คือ พื้นที่ว่างที่วิ่งไหลเวียน รวมปริมาตรรูปทรงย่อย 2 รูปทรง และ 3 รูปทรง ตามลำดับ ส่วนภาพประกอบ 34 บริเวณพื้นที่ว่างโดยรอบรูปทรงเดี่ยว โดยลักษณะรูปทรงขยายออกทุกทิศทางไปในอากาศ ส่วนพื้นผิวผลงานทั้งหมดมีลักษณะผิวเรียบมัน ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด

ภาพประกอบ 38 นก พ.ศ. 2527

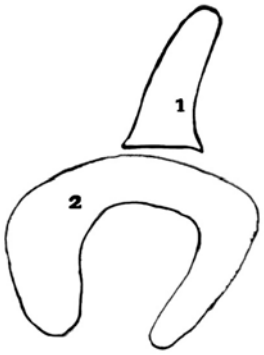
จากผลงาน “นก” (ภาพประกอบ 34) นำมาสู่ผลงาน “นก” (ภาพประกอบ 38) ในปีถัดมา ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ผลงานรูปนกขึ้นอีก แต่ได้เปลี่ยนแปลงด้านปริมาตร โดยให้มีปริมาตรเด่นชัดสมบูรณ์ขึ้น ปรากฏเนื้อหาผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 38

ภาพประกอบ 28 โครงสร้างรูปทรงภายในเป็นแกนสมมติเป็นเส้นโค้งงอและเส้นเฉียงเล็กน้อย โครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรย่อยเชื่อมโยงกับปริมาตรขนาดใหญ่ ส่วนโค้งของผลงานจะเป็นตัวรับน้ำหนักส่วนและเส้นตรง ในผลงานชิ้นนี้จะเป็นโครงสร้างภายนอกเชื่อมต่อกัน ระหว่างปริมาตรส่วนย่อยเชื่อมโยงกับปริมาตรขนาดใหญ่มีฐานรูปทรงโค้ง เป็นที่รองรับตัวผลงานและมีโครงสร้างในแนวตั้ง โครงสร้างโดยรวมจะไม่โปร่งทึบตัน



ภาพประกอบ 38

ภาพประกอบ 38 ประกอบด้วยปริมาตรสองส่วนรูปทรงโค้งมน มาประกอบรวมกันโดยวางซ้อนทับกัน โดยมีปริมาตรขนาดใหญ่เป็นเป็นตัวรองรับปริมาตรขนาดเล็ก มีมวลในลักษณะเป็นก้อนโปร่งในแนวตั้ง ขอบนอกเป็นเส้นโค้ง

บริเวณพื้นที่ว่าง คืออากาศโดยรอบผลงานซึ่งเป็นรูปทรงเดี่ยว พื้นที่ว่างถูกทำให้หดเล็กลง ในขณะเดียวกันมวลดูราวกับจะขยายเติบโตออกทุกทิศทาง ขยายตัวออกไปในอากาศ โดยมีมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง พื้นผิวเรียบมันละเอียดทั้งหมดในผลงาน ด้วยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด

ภาพประกอบ 42 เจริญงอกงาม พ.ศ. 2535

จากผลงาน “มวล” (ภาพประกอบ 13) นำมาสู่ผลงาน “เจริญงอกงาม” (ภาพประกอบ 42)จากผลงาน “มวล” พ.ศ. 2510 ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมเหรียญเงิน จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 พ.ศ. 2510 เป็นผลงานที่แสดงถึงปริมาตรอันอวบอิ่มสมบูรณ์และการเคลื่อนไหวของรูปทรงกลมเกลี้ยงที่รวมตัวกันราวกับหน่อของพืชพันธุ์ ซึ่งแตกตัวออกรอบแกนกลางที่แข็งแรง เผยให้เห็นถึงพลังชีวิตอันหมายถึงการเจริญเติบโตและความงอกงามของสรรพสิ่ง ชำเรือง ได้มีความคิดที่จะนำผลงานออกมาสู่สาธารณชน ผลงาน “มวล” ได้ถูกนำไปขยายแบบสูง 4 เมตร เพื่อประดับในอุทยานเบญจศิริ เนื่องใน

วโรกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษาครบ 5 รอบ ของพระบาทสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ซึ่งชำเรือง ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า “เป็นการนำเอาอากาศมาช่วยส่งเสริมการเคลื่อนไหวของรูปทรง” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน จึงปรากฏเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิดในอันที่ศิลปินพยายามที่จะคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยด้วยการสร้างสื่อรูปแบบใหม่

ภาพประกอบ 43 อนัตตา พ.ศ. 2536

ภาพประกอบ 44 สุญญตา พ.ศ. 2537

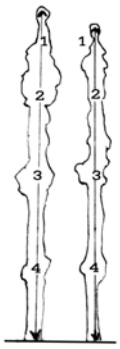
จากความสนใจแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานเชื่อมโยงกับหลักพุทธศาสนา จากผลงาน “พระพุทธรูป” (ภาพประกอบ 41) มาสู่ผลงาน “อนัตตา” (ภาพประกอบ 43) และผลงาน “สุญญตา” (ภาพประกอบ 44) ผลงานในช่วงเวลานี้ จะมีการเปลี่ยนแปลงในส่วนพื้นผิวจากเรียบกลมเป็นไม่เรียบกลม โดยตัวอย่างของผลงาน “อนัตตา” มีลักษณะของพื้นผิวแบบขรุขระ ไม่เรียบมนกลมเหมือนก่อน ความเป็นปริมาตรก็จะลดน้อยหายไป เน้นโครงสร้างที่เป็นเส้นตั้งตรง ผอม แต่ก็ยังมีเค้าโครงมาจากรูปทรงมนุษย์ เพื่อให้เกิดการทำงานร่วมของรูปทรง และพื้นที่ว่าง เกิดความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวได้อย่างประสานกลมกลืน ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อธิบายว่า

> อย่างบางครั้งการเทคเจอร์ (texture) มันจะมีฟรีมันได้ธรรมชาติ มันเกิดริ้วรอย เกิดพื้นผิวไม่เรียบ แสดงถึงความมีอายุ แสดงถึงความเป็นศาสนา แสดงถึงความไม่เที่ยง เป็นที่เรียกว่า พระไตรลักษณ์ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา คือไม่เที่ยงเป็นทุกข์เป็นอนัตตา ทุกสรรพสิ่งที่เป็นในโลกที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต จะอยู่ในข่ายของอนัตตา มันจะไม่ถาวร ภูเขานาน ๆ สึก แม้กระทั่งจักรวาลต้องมีการเปลี่ยนแปลง ชีวิตคนเราก็อยู่ไม่นานก็เสื่อมสลายไป พออายุมากขึ้น มีริ้วรอย ก็คืนสภาพคืนเป็นธาตุ ดิน น้ำ ลมไฟ เรียกว่าเรายืมใช้ชั่วคราว ยืมใช้ร่างกายเรานี้ พอเรารับประทานพวกผักปลามาเจริญเป็นตัวเรา ซึ่งส่วนใหญ่คนเราก็ยึด พอยึดตามศาสนาก็เป็นทุกข์ พอเจ็บป่วยหน่อยเป็นทุกข์ พอยิ่งตายก็ยิ่งกลัวใหญ่ ซึ่งถ้ามองให้ลึกความตายเป็นธรรมชาติ ถ้ามันมาถึงเราก็ทำให้มั่นคง ตามหลักมันตายแต่ร่างใช่ไหม แต่ตัวจิตไม่ตาย ตัวจิตละเอียดไม่ตาย

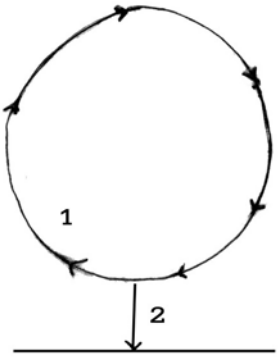
ในเทคเจอร์ (Texture) อันนี้มันเอาเกร็ดศาสนามาทำ ผมเชื่ออนัตตาที่ไม่ใช่ตัวตนของใจ มีเสื่อม สลาย มีกายสลาย เทคเจอร์ ที่ทำหมายถึงอนัตตาเป็นสัญลักษณ์ เป็นวงรีแล้วมีฟอร์มรอบ ๆ ตรงกลางเป็นที่ว่าง ผมคิดเป็น “สุญญตา” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549)

จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานปรากฏเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อ แสดงให้เห็นว่า แนวความคิดของผลงานได้พัฒนาไปอีกระดับหนึ่ง ซึ่งเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางพุทธศาสนา หลักคำสอนของศาสนาพุทธ ส่วนหนึ่งจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้มีเวลาศึกษาธรรมะ แล้วนำมาเป็นข้อคิดแนวทางในการสร้างสรรค์ประติมากรรม นอกเหนือจากความเป็นสุนทรียภาพแล้วยังให้ปรัชญาทางศาสนา เพื่อเป็นคติเตือนใจแก่ผู้ชมผลงานได้เป็นอย่างดี

โครงสร้าง

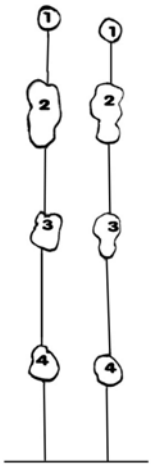


ภาพประกอบ 43

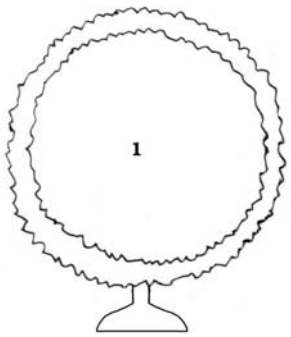


ภาพประกอบ 44

โครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 43 ประกอบด้วยโครงสร้างภายในประกอบด้วยแกนแนวตั้ง โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรที่มีลักษณะรูปร่างต่างกันมาเกาะกลุ่มกัน โดยมีบางส่วนยื่นออกมาจากรูปทรง ส่วนโครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 44 ศิลปินใช้รูปแบบการสร้างงานของโครงสร้างรูปทรงเรขาคณิต มีทั้งใช้เส้นโค้ง เส้นตรง ปริมาตรเชื่อมติดกันอย่างเป็นเอกภาพในรูปแบบนามธรรม มีมุมในลักษณะรูปแท่งเหลี่ยมและเป็นก้อนตรงตั้ง มีการรับน้ำหนักของปริมาตรในส่วนอื่น



ภาพประกอบ 43



ภาพประกอบ 44

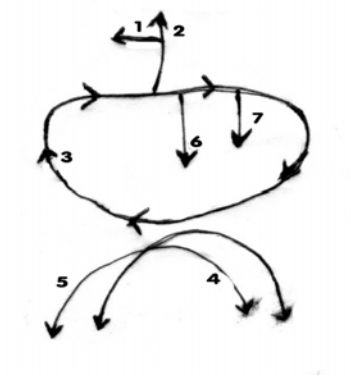
ภาพประกอบ 43 ประกอบด้วยปริมาตรในรูปทรงมีลักษณะเป็นรูปทรงก้อนกลม รูปทรงกระบอก มาประกอบกันเป็นรูปทรงคนยืน ปริมาตรจะมีขนาดเท่า ๆ กัน มีความซับซ้อนไม่มาก การเชื่อมตัวของแต่ละปริมาตรจะเป็นส่วน ๆ ไม่เป็นเนื้อเดียวกัน มีมวลเป็นลักษณะแท่งตรงไม่ทึบตัน สองมวลอยู่เคียงกัน ปริมาตรของภาพประกอบ 44 ประกอบด้วยปริมาตรรูปทรงกลม วางซ้อนทับปริมาตรที่เป็นฐานรองรับ มีมวลในลักษณะโปร่งแนวตั้ง จะมีความทึบตันในส่วนล่างมวล

บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 43 โดยรอบมวลทั้งสอง โดยมีพื้นผิวที่หยาบขรุขระเกิดจากการทิ้งร่องรอยการปั้นที่ไม่เก็บรายละเอียด เป็นการสร้างลักษณะผิวอิสระมีลักษณะคล้ายลักษณะผิวของก้อนหินที่หยาบ ส่วนพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 44 ทั้งรายล้อมและแทรกซึมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง เนื่องจากโครงสร้างเป็นภาพวงแหวน ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างมวลและความว่าง โดยมีพื้นผิวที่หยาบขรุขระเช่นกัน ซึ่งศิลปินแสดงปรัชญาแห่งความเสื่อมสลาย ความไม่เที่ยงแท้แน่นอนแห่งสรรพสิ่ง ทั้งสองผลงานศิลปินถ่ายทอดโดยใช้กลวิธีปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์

ภาพประกอบ 45 แม่แห่งโลก พ.ศ. 2537

จากผลงาน “ส่วนโค้ง” (ภาพประกอบ 35) มาสู่ผลงาน “แม่แห่งโลก” (ภาพประกอบ 45) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้โครงสร้างของเส้นโค้ง นำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงาน “แม่แห่งโลก” ที่ประกอบไปด้วยเส้นโค้งที่แสดงรูปทรง ซึ่งชำเรือง ได้กล่าวถึงผลงานดังกล่าวว่า “ แม่แห่งโลก แสดงเส้นโค้งง่าย ๆ เส้นโค้งของโลก รวมแม่ก็ต้องมีแทนความอุดมสมบูรณ์ ความมั่นคง ความแข็งแรง ความมีคุณธรรม คำว่าแม่ก็ต้องมีพร้อม” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจึงปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เป็นเรื่องราวที่ศิลปินได้ถ่ายทอดรูปแบบเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมของผู้เป็นแม่

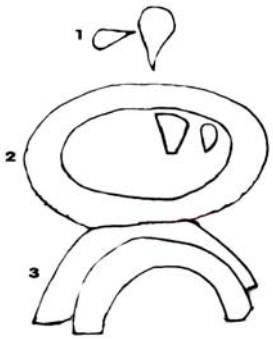
โครงสร้าง



ภาพประกอบ 45

ภาพประกอบ 45 โครงสร้างรูปทรงภายในเป็นแกนสมมติเป็นเส้นโค้งงอและเส้นเฉียงเล็กน้อย โครงสร้างภายนอกประกอบด้วยปริมาตรย่อยเชื่อมโยงกับปริมาตรขนาดใหญ่ ส่วนโค้งของผลงานจะเป็นตัวรับน้ำหนักส่วนและเส้นตรง ในผลงานชิ้นนี้จะเป็นโครงสร้างภายนอกเชื่อมต่อกัน ระหว่างปริมาตร

ส่วนย่อยเชื่อมโยงกับปริมาตรขนาดใหญ่มีฐานรูปทรงโค้ง เป็นที่รองรับตัวผลงานและมีโครงสร้างในแนวตั้ง โครงสร้างโดยรวมจะไม่โปร่งทึบตัน



ภาพประกอบรูปที่ 45

ภาพประกอบ 45 ประกอบด้วย ปริมาตรที่มีลักษณะโค้งมน และรูปทรงกลม เป็นปริมาตรที่มีขนาดต่างกัน ปริมาตรแต่ละส่วนวางซ้อนกันโดยที่ไม่ได้เป็นเนื้อเดียวกันทั้งหมด และส่วนปริมาตรขนาดใหญ่จะเป็นแกนรองรับปริมาตรขนาดเล็กวางซ้อนกัน เป็นมวลรูปทรงแนวตั้ง

บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 45 มีพื้นที่ว่างรายล้อมอยู่รอบผลงาน และมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรงอยู่ 2 ส่วน คือส่วนบนและส่วนล่าง โดยบริเวณว่างส่วนบนเป็นรูปทรงกลมมีขนาดใหญ่กว่าบริเวณว่างที่มีรูปทรงทรงโค้งเว้าส่วนล่าง มีลักษณะผิวเรียบละเอียดทั้งหมดในผลงาน ด้วยกลวิธีปั้นหล่อโลหะสำริด

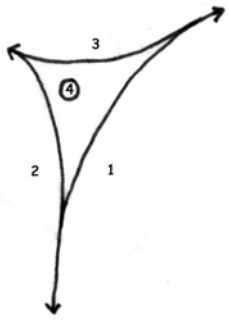
4. **รูปแบบรูปทรงเรขาคณิต** (Geometric Form) **จำนวน ๖ ผลงาน**

ชีวิตในที่ว่าง	ขนาด ส 127 ซ.ม.	พ.ศ. 2524
โครงสร้าง	ขนาด ส 74 ซ.ม.	พ.ศ. 2527
พลังสร้างสรรค์	ขนาด ส 70 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
วิวัฒนาการแห่งโลก	ขนาด ส 150 ซ.ม.	พ.ศ. 2541
ความก้าวหน้า	ขนาด ส 370 ซ.ม.	พ.ศ. 2542
เงินพดด้วง สมัยธนบุรี	ขนาด ส 240 ซ.ม.	พ.ศ. 2546

ภาพประกอบ 31 ชีวิตในที่ว่าง พ.ศ. 2524

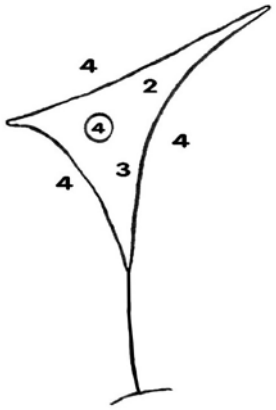
ผลงาน “ชีวิตในที่ว่าง” (ภาพประกอบ 31) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเอาแนวความคิดที่เน้นความสูงเพรียวของรูปทรงแท่ง และเล่นการตกกระทบของแสงเงา ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อธิบายว่าอย่างงาน “ชีวิตในที่ว่าง” รูปนี้เอาเส้นง่าย ๆ มา 3 เส้น มาแทน คล้ายนกก็ไม่เชิง เส้นที่วิ่ง เส้นโค้งไกล ๆ ยาว ๆ 3 เส้น มารวมกัน หรือดูเป็นนกก็ได้ ที่ต้องมีรู ถ้าไม่มีก็ทึบตันเกินไป เป็นองค์ประกอบ เป็นจังหวะให้เกิดอากาศ เป็นมิติ หรือแทนตานกก็ได้ พอมีจุดสักจุดหนึ่ง ก็ดูโล่งโปร่งขึ้น เกิดความพอดี (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาผลงานเป็นเรื่องราวของของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งมีชีวิตในธรรมชาติ

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 31

โครงสร้างรูปทรงภาพประกอบ 31 โครงสร้างภายในประกอบด้วยเป็นเส้นแกนสมมติ 3 เส้น โดยมีเส้นแกนสมมติหลักที่มีทิศทางตั้งตรงในแนวแรงดึงดูดของโลกคือแนวตั้งฉากกับพื้น มีเส้นแกนสมมติ 2 เส้น พุ่งทะยานออก 2 ทิศทางออกไปในอากาศเป็นเส้นเฉียงโดยมีปริมาตรเชื่อมติดกันอย่างเป็นเอกภาพ



ภาพประกอบ 31

ภาพประกอบ 31 เป็นปริมาตรรูปทรงสามเหลี่ยมด้านไม่เท่าเป็นหลัก มีความโค้งและเว้า มวลเป็นลักษณะของแผ่นระนาบแนวตั้งตรง มีลักษณะโค้งเว้า เป็นสัน ปริมาตรไม่แน่นมีส่วนที่ยื่นออกมาจากผลงาน มีความหนาไม่มาก

บริเวณพื้นที่ว่างอยู่โดยรอบผลงาน และมีบริเวณพื้นที่ว่างอยู่บริเวณส่วนบนจะมีโพรงซ่องโหว่เข้าไปในผลงาน ลักษณะพื้นผิวเรียบทั้งหมดในผลงาน รักษาเส้น สันคมไว้เป็นเส้นแนวตรง ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด

ภาพประกอบ 37 โครงสร้าง พ.ศ. 2527

จากผลงาน “โครงสร้าง” (ภาพประกอบ 15) นำมาสู่ผลงาน “โครงสร้าง” (ภาพประกอบ 37) จากผลงาน “โครงสร้าง” พ.ศ. 2510 มาสู่การสร้างสรรค์ผลงาน “โครงสร้าง” พ.ศ. 2527 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้แตกความคิดทางการสร้างสรรค์ แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของรูปทรง โดยได้นำเอารูปทรงอันเรียบง่ายและสูงเพรียวทรงกระบอกที่เป็นเหลี่ยมเป็นมุมมาประสานกันได้ลงตัว โดยยังคงความหมายเดิมเป็นรูปทรงของมนุษย์ ที่มีเนื้อหาเป็นโครงสร้าง ส่งผลถึงความลงตัวของปริมาตร ที่ได้สัดส่วนเกิดความงาม รูปมวล ปริมาตร น้ำหนัก ส่งผลถึงสุนทรียภาพ จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาผลงาน

เป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด ซึ่งศิลปินได้ถ่ายทอดให้ปรากฏเป็นผลงานที่พยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้โดยแสดงออกมาในรูปแบบใหม่

โครงสร้าง

ภาพประกอบ 37

ภาพประกอบ 37 โครงสร้างภายในเป็นเส้นตรงตั้งฉากทำให้เกิดความมั่นคงรับน้ำหนักของรูปทรงและส่วนต่าง ๆ โดยมีแกนกลางเป็นหลักยึดอย่างต่อเนื่องโดยรอบผลงาน โครงสร้างภายนอกยังประกอบไปด้วยปริมาตรของรูปทรงเหลี่ยมที่รวมตัวกันอย่างต่อเนื่องทำให้เกิดรูปทรงมีขนาดเท่ากัน ขนาดของปริมาตรที่เป็นเหลี่ยมนำมารวมกัน โดยมีความเป็นเหลี่ยมเป็นสันชัดเจน ทำให้มีความหนักแน่นมีน้ำหนักในผลงาน โดยมีเส้นตรงเป็นตัวช่วยทำให้เกิดความแข็งแรงและมั่นคงภาพประกอบ

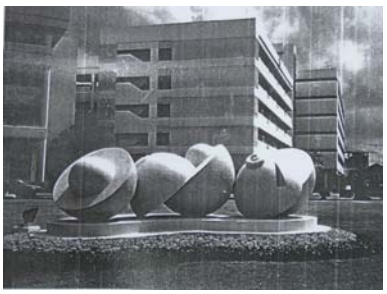
ภาพประกอบ 37

ภาพประกอบ 37 ปริมาตรในผลงานจะเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม ด้านเท่าเป็นหลัก มีบางส่วนเป็นรูปทรงเหลี่ยม มีความโค้งและเว้า ความหนาของปริมาตรแต่ละส่วนไม่เท่ากัน โดยปริมาตรแต่ละส่วนจัดวางชิดกัน โดยที่ไม่ได้เป็นเนื้อเดียวกัน มวลเป็นแท่งแนวตั้งตรงมีส่วนโค้งเว้าเป็นสัน มีอิทธิพลคิวบิสม์ในรูปทรงที่เป็นเหลี่ยม

บริเวณพื้นที่ว่างอยู่โดยรอบผลงาน โดยไม่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง ลักษณะพื้นผิวเรียบทั้งหมดในผลงาน สร้างขอบสันและเหลี่ยมให้เป็นไปตามร่องรอยของการปั้นโดยมีขอบชัดเจน ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด

ภาพประกอบ 46 พลังสร้างสรรค์ พ.ศ. 2537

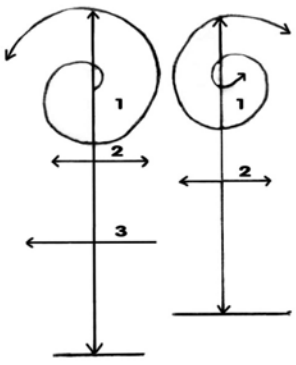
จากผลงาน “แม่แห่งโลก” (ภาพประกอบ 45) นำมาสู่ผลงาน “พลังสร้างสรรค์” (ภาพประกอบ 46) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ยังคงแนวความคิดในการสร้างสรรค์โดยใช้เส้นโค้ง ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวว่า “งานพลังสร้างสรรค์เป็นเส้นโค้ง มันมีการหมุนเหวี่ยงแทนการปฏิบัติ เส้นโค้งมันมีการเคลื่อนไหว ผลงานนี้ทำให้ธนาคารกสิกรไทย สาขาประเทศสิงคโปร์ ซึ่งหมายถึง แทนการปฏิบัติ มีการเคลื่อนไหว เปลี่ยนแปลง หมุนเหมือนจักรวาลที่เคลื่อนหมุนไป” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เป็นเรื่องราวที่ศิลปินได้บันทึกถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมการกระทำของกลุ่มบุคคล



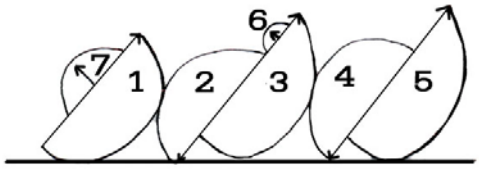
ภาพประกอบ 47 วิวัฒนาการแห่งโลก พ.ศ. 2541

ผลงาน “วิวัฒนาการแห่งโลก” (ภาพประกอบ 47) เป็นประติมากรรมกลุ่มที่เรียงตัวซ้อนกันไปในแนวราบ มวลอันหนาหนักและเรียบง่ายของรูปทรงกลมที่ถูกผ่าครึ่งและมีแกนในเป็นปุ่มกลมงอกยื่นออกมา แทนค่าความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญเติบโต พัฒนาการ และความงอกงามทั้งทางกายและความคิด ผลงานชิ้นนี้สร้างขึ้นเนื่องในโครงการมหกรรมศิลปกรรมแห่งเอเชีย เอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 หรือ “กรุงเทพเมืองฟ้าอมร” โดยได้นำไปตั้งแสดงในสวนรมณีนาถ และปัจจุบันย้ายไปติดตั้ง ณ กรมควบคุมโรค กระทรวงสาธารณสุข ซึ่ง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานว่า “ อันนี้ใช้เส้นโค้งความอิ่มของทรงกลม แต่เอามาเพียงครึ่งเดียว แทนความสมบูรณ์ แทนโลก ความเจริญ เกิดสรรพสิ่งเกิดชีวิต รวมทั้งเทคโนโลยี” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อมจากธรรมชาติหรือจากเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ที่ประกอบรวมกันเป็นเรื่องราว ปรากฏให้ศิลปินได้รับรู้และบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 46

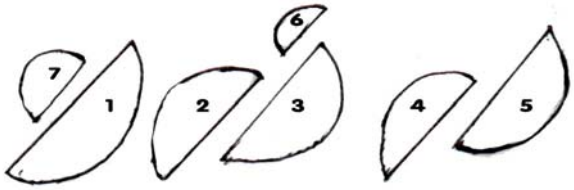


ภาพประกอบ 47

โครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 46 ประกอบด้วยโครงสร้างภายในประกอบด้วยแกนแนวตั้งตรงในแนวแรงดึงดูดของโลกคือแนวตั้งฉากกับพื้น โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตร

รูปทรงโค้งมนที่มีขาดต่างกันมาวางซ้อนกัน และยังมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยเส้นโค้ง ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหว ส่วนภาพประกอบ 47 โครงสร้างภายในประกอบด้วยเส้นแกนสมมติที่มีทิศทางตั้งตรงในแนวเฉียง โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรรูปทรงโค้งมนมาวางชิดติดกัน วางซ้อนกันไปมีลักษณะทิศทางในแนวนอน เป็นโครงสร้างหลักและปริมาตรรูปทรงโค้งมนเป็นตัวยึดในแนวตั้งตรง

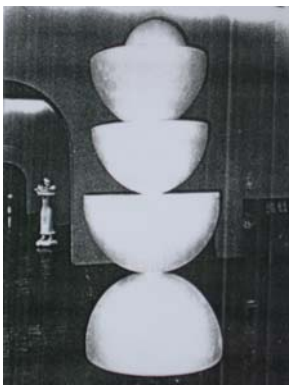
ภาพประกอบ 46



ภาพประกอบ 47

ปริมาตรของผลงานทั้งหมดมีลักษณะคล้ายกัน คือ ประกอบด้วยปริมาตรรูปทรงกลม ครึ่งวงกลม และโค้งมน กลม แต่มีความแตกต่างกันอยู่บ้าง โดยปริมาตรของภาพประกอบ 46 เป็นปริมาตรที่ขนาดแตกต่างกันมารวมกันเป็นรูปทรงมีลักษณะวางซ้อนทับกัน ปริมาตรจะเกาะกลุ่มกันเป็นก้อนใหญ่และมีมวลเป็นแท่งตัน ตั้งตรงทั้งรูป มีระยะตื้นลึกโค้งเว้า มีความแน่นทึบตัน ส่วนภาพประกอบ 47 ประกอบด้วยปริมาตรที่ขนาดไม่แตกต่างกันนัก รวมกันเป็นรูปทรงมีลักษณะวางชิดกันในแนวนอน เมื่อแยกปริมาตรแต่ละส่วนออกมาจากรูปทรง ปริมาตรเหล่านั้นสามารถอยู่แบบอิสระได้ แต่ถ้านำมารวมตัวเป็นกลุ่มก้อนจะทำให้เกิดรูปทรงที่มีโครงสร้างมั่นคง แข็งแรง มีน้ำหนักในรูปทรง

บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 46 มีพื้นที่ว่างโดยรอบผลงาน และมีพื้นที่ว่างภายในอยู่บริเวณส่วนบนของผลงานมีลักษณะเส้นโค้ง ส่วนภาพประกอบ 47 มีพื้นที่ว่างโดยรอบผลงาน และมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรงอยู่บริเวณส่วนล่างของผลงาน ทั้งสองผลงานมีลักษณะผิวในลักษณะเดียวกันคือเรียบตลอดทั้งผลงาน โดยภาพประกอบ 46 มีพื้นผิวเรียบมันเกิดจากการขัดให้เรียบด้วยเป็นกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด ส่วนภาพประกอบ 47 เป็นลักษณะผิวเรียบหยาบทั้งหมดในผลงานเป็นลักษณะของผิวหินปูนมีความคมชัดของเส้นขอบผลงานที่เป็นเส้นโค้ง ด้วยการปั้นหล่อปูนซีเมนต์ขาว เพื่อความคงทนเนื่องจากเป็นผลงานกลางแจ้ง



ภาพประกอบ 48 ความก้าวหน้า พ.ศ. 2542

ผลงาน “ความก้าวหน้า” (ภาพประกอบ 48) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับเชิญให้สร้างประติมากรรมในโครงการทัศนศิลป์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ ซึ่งเป็นโครงการสำคัญยิ่ง ด้วยความร่วมมือของสถาบันสอนศิลปะทั่วประเทศ คือ มหาวิทยาลัยศิลปากร ร่วมกับสภาคณบดีทางศิลปะแห่งประเทศไทย จัดขึ้นเพื่อให้เหล่าศิลปินระดับชาติได้มีโอกาสสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่สูงสุดไว้ให้เป็นอนุสรณ์ถวายแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสสำคัญ โดยมีศิลปินแห่งชาติ ศิลปินชั้นเยี่ยม ศิลปินเกียรติคุณ ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ศิลปกรรมท่านละชิ้น เพื่อติดตั้งตามสถานที่สำคัญของแต่ละจังหวัด

ผลงาน “ความก้าวหน้า” เทคนิคปั้นด้วยดินเหนียว ถอดพิมพ์หล่อเป็นซีเมนต์ขาว มีความสูง 370 ซ.ม. ติดตั้ง ณ จังหวัดกาฬสินธุ์ ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะเป็นปริมาตรกลมหลาย ๆ ปริมาตรรวมกันเป็นกลุ่มรูปทรง แสดงถึงพลังแห่งความนุ่มนวล และแข็งแรง ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้อธิบายแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานว่า

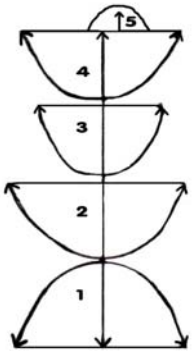
> โครงการต่าง ๆ ตามพระราชดำริของในหลวงที่มีมากมายเป็นพัน ๆ โครงการที่ดำเนินการทั่วประเทศล้วนแต่สร้างความเจริญรุ่งเรืองทั้งทางด้านเศรษฐกิจ ความเป็นอยู่ที่ดีของประชาชน การพัฒนาทางการเกษตร การสู้กับภัยธรรมชาติที่เกิดขึ้นตลอดทั้งปี ศิลปวัฒนธรรม และเทคโนโลยีที่ทันสมัย ที่ช่วยเสริมสร้างและพัฒนาประเทศให้ประชาชนของพระองค์มีแต่ความสุข การสร้างผลงานประติมากรรมที่มีรูปทรงเป็นมวลก่อยึดติดกันก่อตัวเป็นรูปทรงที่มีขนาดใหญ่ที่มีความเป็นพลังของมวลขนาดใหญ่ เป็นตัวแทนสัญลักษณ์ โครงการต่าง ๆ ทั้งหลายทั้งมวล เพื่อประชาชนของพระองค์อยู่อย่างเป็นสุขและมีความเจริญทั้งในชีวิตตน ครอบครัว สังคมและแก่ประเทศชาติในปัจจุบันและอนาคตที่ไร้พรมแดน โดยรูปทรงที่เป็นมวลบนสุดของผลงานประติมากรรมเป็นรูปที่มีเค้าโครงจากเลข 9 หมายถึงรัชกาลที่ 9 และให้หมายถึงความเจริญก้าวหน้า (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549)

จากแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจึงปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ เป็นเรื่องราวที่ศิลปินได้ถ่ายทอดเกี่ยวกับรูปแบบอันเป็นพฤติกรรมของบุคคล อันประกอบขึ้นเป็นเรื่องราวหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ

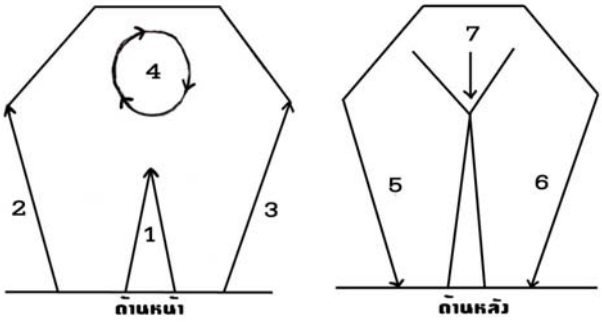
ภาพประกอบ 49 เงินพดด้วง สมัยธนบุรี พ.ศ. 2546

ผลงาน “เงินพดด้วง สมัยธนบุรี” (ภาพประกอบ 49) ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้รับเชิญให้สร้างสรรค์งานประติมากรรมเพื่อติดตั้ง ณ ธนาคารกสิกรไทย สาขาธนบุรี ซึ่งชำเรือง ได้กล่าวถึงผลงานประติมากรรมชิ้นนี้ว่า “นำแนวคิดรูปทรงจากเงินพดด้วงโบราณ นำมาปรับเปลี่ยนบ้าง เป็นเงินพดด้วงสมัยธนบุรี ตามแนวคิดสร้างสรรค์ส่วนตัว โดยมีปริมาตรที่ใหญ่เพื่อแทนความมั่นคง และแทนความอุดมสมบูรณ์” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในการบูชาธาตุที่มีคุณลักษณ์พิเศษ เป็นแรงผลักดันให้ศิลปินทำหน้าที่แปลค่าความรู้สึกให้ปรากฏเป็นผลงานศิลปกรรม

โครงสร้าง

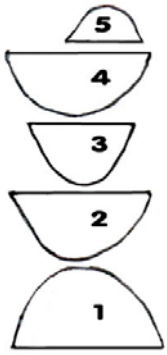


ภาพประกอบ 48

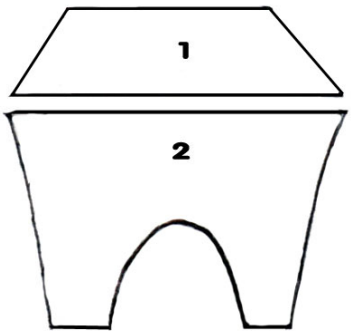


ภาพประกอบ 49

โครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 48 ประกอบด้วยโครงสร้างภายในประกอบด้วยแกนแนวตั้งตรงในแนวแรงดึงดูดของโลกคือแนวตั้งฉากกับพื้น โครงสร้างภายนอกเกิดจากการรวมตัวของปริมาตรรูปทรงโค้งมนที่มีขาดต่างกันมาวางซ้อนกัน และยังมีโครงสร้างที่ประกอบด้วยเส้นโค้ง ทำให้เกิดจังหวะของการเคลื่อนไหว ส่วนโครงสร้างรูปทรงภาพประกอบ 49 ศิลปินได้แรงบันดาลใจจากรูปทรงของเงินกษาปณ์โบราณ โดยมีโครงสร้างภายในประกอบด้วยแกนแนวตั้ง โครงสร้างภายนอกเป็นปริมาตรรูปทรงเหลี่ยมขนาดใหญ่ ทั้งความกว้าง ความหนา และความยาวของปริมาตรที่เป็นเหลี่ยม ทำให้มีความหนักแน่นมีน้ำหนักในผลงานลักษณะจะทึบตัน โดยมีเส้นตรงเป็นตัวช่วยให้เกิดความแข็งแรงและมั่นคง



ภาพประกอบ 48



ภาพประกอบ 49

ภาพประกอบ 48 ประกอบด้วยปริมาตรรูปทรงครึ่งวงกลม ที่ขนาดไม่แตกต่างกันนัก รวมกันเป็นรูปทรงมีลักษณะวางชิดกันในแนวตั้ง เมื่อแยกปริมาตรแต่ละส่วนออกมาจากรูปทรง ปริมาตรเหล่านั้นสามารถอยู่แบบอิสระได้ แต่ถ้านำมารวมตัวเป็นกลุ่มก้อนจะทำให้เกิดรูปทรงที่มีโครงสร้างมั่นคงแข็งแรง มีน้ำหนักในรูปทรง ส่วนภาพประกอบ 49 ประกอบด้วยปริมาตรรูปทรงเหลี่ยม ด้านเท่าเป็นหลักโดยที่มีปริมาตรขนาดใหญ่เป็นฐานรองรับปริมาตรขนาดเล็ก ปริมาตรแต่ละส่วนจัดวางซ้อนกันเป็นแนวตั้งโดยที่เป็นเนื้อเดียวกันทั้งหมด มวลของรูปทรงเป็นแท่งตรง ทึบตัน มีความตื้นลึกรูปทรงเป็นเหลี่ยม

บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 48 พื้นที่ว่างอยู่โดยรอบผลงาน โดยไม่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง เป็นลักษณะผิวเรียบหยาบทั้งหมดในผลงานเป็นลักษณะของผิวหินปูนที่ขัดแต่งอย่างปราณีต มีความคมชัดของเส้นขอบผลงานที่เป็นเส้นโค้ง ด้วยการปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์ ส่วนภาพประกอบ 49 มีบริเวณพื้นที่ว่างอยู่โดยรอบผลงาน โดยมีพื้นที่ว่างภายในรูปทรงอยู่บริเวณส่วนล่างจะมีโพรงช่องโหว่เข้าไปในผลงาน โดยมีลักษณะผิวเรียบละเอียดตลอดทั้งหมดในผลงาน ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อสำริด

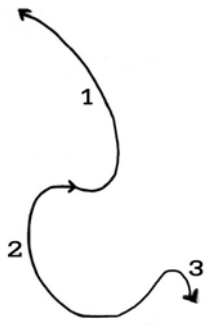
5. **รูปแบบรูปทรงอิสระ** (Free From) **จำนวน ๑ ผลงาน**

พายุทราย ขนาด ส 28 ซ.ม. พ.ศ. 2531

ภาพประกอบ 39 พายุทราย พ.ศ. 2531

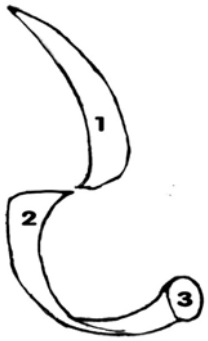
ผลงาน “พายุทราย” (ภาพประกอบ 39) เป็นแนวคิดการสร้างสรรค์จากความสนใจในเรื่องกีฬา ซึ่ง ชำเรือง ได้อธิบายว่า “สังเกตเห็นการระเบิดทรายจากการตีกอล์ฟ ที่ทรายพุ่งเป็นโครงร่าง ตามการตีหนัก ตีเบา มีโครงร่างอันหนึ่งที่ระเบิดทรายออกมา ความเร็วก็เกิดพายุคล้ายกับรูปนี้ ก็เลยตั้งชื่อว่า “พายุทราย” (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์: 2549) จากแนวคิดในการสร้างสรรค์จึงปรากฏเนื้อหาผลงานเป็นเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งเป็นผลิตผลอันเกิดจากการกระทำของมนุษย์ ซึ่งศิลปินได้ประจักษ์รับรู้นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

โครงสร้าง



ภาพประกอบ 39

โครงสร้างรูปทรงของภาพประกอบ 39 เป็นโครงสร้างโดยรวมเป็นโครงสร้างอิสระ มีจังหวะของการเคลื่อนไหวแบบรูปทรงเรขาคณิต โครงสร้างภายนอกเป็นปริมาตรเป็นที่เป็นส่วนเดียวกันทั้งหมดในลักษณะที่เรียบง่าย และมีฐานสี่เหลี่ยมรองรับผลงาน



ภาพประกอบ 39

ภาพประกอบ 39 ประกอบด้วยปริมาตรมีลักษณะโค้งมน จำนวนสองปริมาตรเชื่อมโยงเข้าหากันเป็นปริมาตรโค้งงอบิดเป็นเกลียวเป็นเนื้อเดียวกัน มีลักษณะรูปทรงอิสระ มีมวลเป็นก้อนที่โปร่งในแนวตั้ง เป็นมวลของรูปทรงอิสระบิดกันเป็นเกลียว

บริเวณพื้นที่ว่างของภาพประกอบ 39 พื้นที่ว่างอยู่โดยรอบผลงานมีลักษณะรายล้อมแทรกตัวและบีบรัดชิ้นงานเนื่องจากมีรูปทรงที่เพรียวบาง โดยไม่มีพื้นที่ว่างภายในรูปทรง เป็นลักษณะผิวเรียบเป็นมันทั้งหมดในผลงาน มีความคมชัดของเส้นขอบผลงานที่เป็นเส้นโค้ง ด้วยกลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด

โดยสรุปแนวความคิดและกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีพัฒนาการมาจากการที่ชำเรือง ได้เข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และการฝึกฝนด้วยตนเอง รวมทั้งการได้รับการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ตามแบบศิลปะหลักวิชา (Academic Art) ที่ผลงานมีลักษณะเหมือนจริง (Realistic) ซึ่งมีแนวคิดที่สื่อแสดงธรรมชาติของรูปทรงมนุษย์ และต่อมาจึงได้ฝึกฝนการสร้างสรรค์ตามแนวทางลักษณะเฉพาะตน

จากรูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงแรก ขณะศึกษาอยู่ในคณะจิตรกรรมประติมากรรม เป็นแบบถ่ายทอดตามลักษณะรูปธรรมหรือคล้ายจริง ส่วนใหญ่จะเป็นรูปมนุษย์เปลือย ซึ่งเน้นมวลอันหนาหนักและการเคลื่อนไหว และต่อมาเมื่อได้ศึกษา และความประทับใจกับงดงามของศิลปะสุโขทัย จึงได้คลี่คลายไปสู่การสร้างงานที่เน้นเส้นขอบนอกอันอ่อนหวาน และลื่นไหลเป็นอิสระ ซึ่งจะสอดประสานเข้ากับมวลอันกลมกลึงของร่างกายมนุษย์ ได้อย่างเหมาะเจาะและงดงาม ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงการเรียนการสอนที่ส่งผลต่อแนวความคิดในการถ่ายทอดผลงานว่า

เริ่มจากเรื่องของพื้นฐาน ต้องปั้นต้องลอกแบบ ได้ประโยชน์ทั้งสิ้น การปั้นลอกแบบรูปร่าง แล้วก็ปั้นคนจริง ปั้นกล้ามเนื้อทั้งตัว เป็นพื้นฐานที่ดีในการสร้างสรรค์ศิลปะ จากการเรียนก็เป็นพื้นฐาน แต่เน้นในเรื่องของปริมาตรเป็นสิ่งสำคัญ เรื่องปั้นปริมาตรเป็นอันดับหนึ่ง การที่จะไปสร้างสรรค์ต่อต้องไปสรุปเอาเองหลังจากที่เรียนพื้นฐานแล้ว เพราะฉะนั้นจากพื้นฐานจึงเป็นสิ่งสำคัญ แต่ความเป็นตัวตนก็สำคัญมาก เนื่องจากเพราะพื้นฐานจากการเรียนรู้ การสังเกตธรรมชาติ ความซาบซึ้งความงามของธรรมชาติ การเรียนรู้ธรรมชาติ เราศึกษาธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ห้วย หนอง คลอง บึง เสียง การอ่านหนังสือ ดังนั้น แนวความคิดในการสร้างสรรค์จึงมาจากการอ่าน การดู ฟัง และนำมาสร้างสรรค์หาความเป็นรูปแบบของความเป็นตัวเอง (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2549)

ดังนั้น ผลงานทั้งหมดของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมีที่มาจากแนวความคิดที่ถ่ายทอดตามลักษณะรูปธรรมหรือคล้ายจริง ถ่ายทอดตามลักษณะลดทอน และถ่ายทอดตามลักษณะที่ถ่ายทอดความรู้สึก สู่กระบวนแบบการสร้างสรรค์ โดยมีรูปแบบในการถ่ายทอด ดังนี้ คือ รูปแบบรูปทรงของมนุษย์ (Human Figure Form) จำนวน 24 ผลงาน รูปแบบรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) จำนวน 2 ผลงาน รูปแบบรูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) จำนวน 16 ผลงาน รูปแบบรูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) จำนวน 6 ผลงาน และรูปแบบรูปทรงอิสระ (Free Form) จำนวน 1 ผลงาน โดยจะมีช่วงระยะเวลาต่างกัน โดยในยุคแรกจะอยู่ในแบบถ่ายทอดลักษณะรูปธรรมหรือคล้ายจริง แล้วพัฒนาคลี่คลายสู่แบบนามธรรม ซึ่งจะตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงออกหมดจะมีเพียงโครงสร้างของรูปทรงเดิมไว้ และเกิดรูปทรงใหม่ โครงสร้างใหม่ โดยการกำหนดตามความต้องการและตามแนวความคิด

ในด้านรูปแบบในการถ่ายทอด มีการนำเสนอรูปแบบรูปทรงของมนุษย์มากที่สุด แสดงให้เห็นถึงลักษณะเนื้อหาเรื่องราวของประติมากรรมสมัยใหม่บนพื้นฐานของศิลปะแบบหลักวิชาอยู่ด้วย ซึ่งจะแสดงด้วยรูปทรงของคน ลักษณะการแสดงออกมีรูปทรงที่บิดเบือนหรือลดทอนจากต้นแบบ โดยแสดงลักษณะผิวและรูปทรงใหม่ โดยศิลปินมุ่งเน้นแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรง และลดบทบาทด้านเนื้อหาลง

และจากการศึกษาวิเคราะห์สามารถสรุปเนื้อหาที่ปรากฏในผลงาน ดังนี้

1. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อต่าง ๆ จำนวน 5 ผลงาน ได้แก่ แดนทิพย์ พ.ศ. 2527, พระพุทธรูป พ.ศ. 2534, อนัตตา พ.ศ. 2536, สุญญตา พ.ศ. 2537 และ เงินพดด้วง สมัยธนบุรี พ.ศ. 2546

2. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม จำนวน 9 ผลงาน ได้แก่ กลุ่ม พ.ศ. 2508, บริสุทธิ์ พ.ศ. 2523, ชีวิตในที่ว่าง พ.ศ. 2524, จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์ พ.ศ. 2526, นก พ.ศ. 2526, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2526, นก พ.ศ. 2527, พายุทราย พ.ศ. 2531 และวิวัฒนาการแห่งโลกขนาด พ.ศ. 2541

3. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ จำนวน 9 ผลงาน ได้แก่ ความเศร้า พ.ศ. 2499, อุตสาหกรรม พ.ศ. 2500, สงบ พ.ศ. 2505, ความก้าวหน้า พ.ศ. 2507, สงิ พ.ศ. 2516, สัมพันธภาพชีวิต พ.ศ. 2519, แม่แห่งโลก พ.ศ. 2537, พลังสร้างสรรค์ พ.ศ. 2537 และ ความก้าวหน้า พ.ศ. 2542

4. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด จำนวน 27 ผลงาน ได้แก่ เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2498, ความกลมกลืน พ.ศ. 2500, รูปเหมือนในอุดมคติ พ.ศ.2501, ความกลมกลืน พ.ศ. 2502, เส้นดิ่ง พ.ศ. 2506, จุดมุ่งหมาย พ.ศ. 2507, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2508, มวล พ.ศ. 2510, สันโดษ พ.ศ. 2510, โครงสร้าง พ.ศ. 2510, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2511, รูปทรง พ.ศ. 2511, กาลเวลา พ.ศ. 2511, กลุ่มคน พ.ศ. 2511, ปริมาตร พ.ศ. 2512, สันโดษ พ.ศ. 2512, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2513, เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2514, เปลือย พ.ศ. 2516, รูปทรง พ.ศ. 2519, เปลือย พ.ศ. 2519, เจริญงอกงาม พ.ศ. 2523, กีฬาชีวิต พ.ศ. 2524, โครงสร้าง พ.ศ. 2527, รูปและความว่าง พ.ศ. 2531 และเจริญงอกงาม พ.ศ. 2535

เนื่องจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ถ่ายทอดผลงานประติมากรรม ผ่านการแสดงรูปทรงของมนุษย์ สิ่งมีชีวิต และธรรมชาติ โดยมีการตัดทอนรูปทรงให้เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย บิดเบือน แสดงลักษณะผิว และสร้างรูปทรงอิสระใหม่ผสมผสานกับลักษณะส่วนตัวของศิลปินเอง โดยศิลปินมุ่งเน้นแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรง และลดบทบาทด้านเนื้อหาลง จากการสรุปเนื้อหา จึงปรากฏผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิดมากที่สุด คือ 27 ผลงาน เนื่องจากแนวความคิดของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่มีเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด มาสร้างสรรค์ผลงาน โดยภาพรวมแสดงให้เห็นถึงลักษณะเนื้อหาเรื่องราวของประติมากรรมสมัยใหม่บนพื้นฐานของศิลปะหลักวิชา ด้านเนื้อหาจะแสดงสาระด้วยรูปทรงของคนที่แสดงออก แสดงถึงพัฒนาการในด้านเนื้อหาจากศิลปะหลักวิชาโดยไม่เน้นเรื่องราว แต่ให้ความสำคัญในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ โดยแสดงออกมาในรูปของการประกอบกันของรูปทรง พื้นผิว ช่องว่าง ทิศทาง และจังหวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ด้านโครงสร้างทางทัศนศิลป์ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเน้นในเรื่องราวปรัชญาของความงาม ที่เกิดจากรูปทรงสามมิติ กับพื้นที่ว่าง (Space) โดยมีที่มาจากรูปทรงคน แล้วคลี่คลายตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงให้เหลือเพียงโครงสร้าง ทิศทางของรูปทรง เน้นปริมาตร (Volume) มวล (Mass) ที่กลมกลึง และพื้นผิวที่เรียบตึง นุ่มนวล แต่ให้เกิดการเคลื่อนไหวโดยเส้นรอบนอก (Out Line) และทิศทางเส้นโครงสร้างภายในของรูปทรงในแนวตั้งและแนวนอน (Structure Line) โดยมีสัดส่วนของรูปทรงและพื้นที่ว่าง (Form and Space) ให้มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน

จากการศึกษาวิเคราะห์สามารถสรุปกลวิธีที่ใช้ในการถ่ายทอดผลงาน

1. กลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด จำนวน 36 ผลงาน ได้แก่ ความเศร้า พ.ศ. 2499, จุดมุ่งหมาย พ.ศ. 2507, กลุ่ม พ.ศ. 2508, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2508, มวล พ.ศ. 2510, สันโดษ พ.ศ. 2510,

ส่วนโค้ง พ.ศ. 2511, รูปทรง พ.ศ. 2511, กาลเวลา พ.ศ. 2511, กลุ่มคน พ.ศ. 2511, ปริมาตร พ.ศ. 2512, สันโดษ พ.ศ. 2512, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2513, เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2514, สวิง พ.ศ. 2516, เปลือย พ.ศ. 2516, สัมพันธภาพชีวิต พ.ศ. 2519, รูปทรง พ.ศ. 2519, เปลือย พ.ศ. 2519, บริสุทธิ์ พ.ศ. 2523, เจริญงอกงาม พ.ศ. 2523, ชีวิตในที่ว่าง พ.ศ. 2524, กีฬาชีวิต พ.ศ. 2524, จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์ พ.ศ. 2526, นก พ.ศ. 2526, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2526, แดนทิพย์ พ.ศ. 2527, โครงสร้าง พ.ศ. 2527, นก พ.ศ. 2527, พายุทราย พ.ศ. 2531, รูปและความว่าง พ.ศ. 2531, พระพุทธรูป พ.ศ. 2534, เจริญงอกงาม พ.ศ. 2535, แม่แห่งโลก พ.ศ. 2537, พลังสร้างสรรค์ พ.ศ. 2537 และเงินพดด้วง สมัยธนบุรี พ.ศ. 2546

2. กลวิธีการปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์ จำนวน 10 ผลงาน ได้แก่ เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2498, ความกลมกลืน พ.ศ. 2500, รูปเหมือนในอุดมคติ พ.ศ.2501, ความกลมกลืน พ.ศ. 2502, สงบ พ.ศ. 2505, เส้นดิ่ง พ.ศ. 2506, โครงสร้าง พ.ศ. 2510, อนัตตา พ.ศ. 2536, สุญญตา พ.ศ. 2537 และความก้าวหน้า พ.ศ. 2542

3. กลวิธีการปั้นหล่อซีเมนต์ขาว จำนวน 3 ผลงาน ได้แก่ อุตสาหกรรม พ.ศ. 2500, ความก้าวหน้า พ.ศ. 2507 และวิวัฒนาการแห่งโลก ขนาด พ.ศ. 2541

จากการสรุปกลวิธี ปรากฏผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ นำเสนอกลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรม ด้วยวิธีการปั้น , หล่อ ซึ่งเป็นกลวิธีทางบวกทั้งหมด คิดเป็น ร้อยละ 100 เนื่องจากผลงานที่นำมาวิเคราะห์เป็นผลงานประติมากรรมที่สำคัญของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเป็นผลงานที่ใช้เทคนิคปั้นและหล่อ ทั้งนั้น และด้วยหลักสูตรที่ศิลป์ พีระศรี ได้เน้นเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นพื้นฐานของการศึกษาและการสร้างสรรค์ด้านประติมากรรมที่สมบูรณ์ที่สุดในขบวนการและเทคนิคเพื่อพัฒนาไปสู่ประติมากรรมในระดับสูง อีกทั้งวิธีการปั้น, หล่อ ยังเป็นที่นิยมทำกันทั้งในยุโรป เอเชีย และประเทศไทยเป็นระยะเวลายาวนาน ซึ่งได้มีการสืบต่อกันมาจากการปั้นหล่อพระพุทธรูป ตั้งแต่สมัย เชียงแสน สุโขทัย อยุธยาและปัจจุบัน ศิลป์ พีระศรี ได้เล็งเห็นความสำคัญของเทคนิคการหล่อที่ควรได้รับการฟื้นฟูเพื่อพัฒนาสู่การสร้างสรรค์ประติมากรรมสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี ด้วยหลักสูตรพื้นฐานการสร้างสรรค์ประติมากรรมของศิลป์ พีระศรี ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงเป็นศิลปินที่ได้นำเทคนิคการปั้น หล่อ เพื่อการสร้างสรรค์ประติมากรรมสมัยใหม่ของตนเอง ซึ่งเทคนิคการปั้น หล่อ เป็นขบวนการและมีขั้นตอนที่ยุ่งยากซับซ้อนเมื่อเปรียบเทียบกับเทคนิคอื่น เช่น การแกะสลักไม้ และหิน

วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่คือโลหะสำริด จำนวน 36 ผลงาน การกระบวนการปั้นหล่อโลหะสำริด ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความรู้และความเชี่ยวชาญในทุกขั้นตอนเป็นพิเศษ เริ่มตั้งแต่การปั้นดิน การถอดพิมพ์ หรือการทำ Mold สู่กระบวนการหล่อโลหะ ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเป็นผู้ดำเนินการและควบคุมด้วยตนเอง และที่สำคัญสุดของส่วนผสมโลหะบรอนซ์ที่ใช้เทหล่อในงานประติมากรรม จะผสมตามสัดส่วนที่เห็นว่ามีความพิเศษตามความต้องการของศิลปิน ดังนั้น โลหะบรอนซ์ในงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมีคุณสมบัติสูงตามมาตรฐานสากลที่ใช้กันอยู่ทั่วโลก

ตอนที่ 3 การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ เพื่อเป็นการประมวลกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่ศิลปินเกี่ยวข้องกับบริบทสังคม ซึ่งเมื่อได้นำมาศึกษาเปรียบเทียบกับหลักการของนักวิชาการทางศิลปศึกษาแล้ว พบว่าสอดคล้องกับหลักการของ Laura Chapman ที่กล่าวว่า กระบวนการในการเรียนรู้ทางศิลปศึกษาเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องประกอบด้วยกระบวนการในรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งมีขั้นตอนย่อย คือ การแสวงหาแนวคิด การปรับปรุงพัฒนาความคิด และการลงมือสร้างเป็นตัวผลงาน และอีกส่วนหนึ่งคือ กระบวนการด้านความรู้ความเข้าใจที่จะนำสู่การบริโภคงานศิลปะอย่างมีคุณภาพ ซึ่งมีขั้นตอนย่อย คือ การรับรู้คุณลักษณะทางศิลปะทั้งในเชิงคุณภาพ และอารมณ์ความรู้สึก การทำความเข้าใจ และให้ความหมายต่อสิ่งที่รับรู้ และการตัดสินประเมินค่า (สัญญา วงศ์อร่าม. 2549: 1)

การประยุกต์กระบวนการสร้างสรรค์ประติมากรรมมาใช้ในการเรียนการสอนประติมากรรม ซึ่งกล่าวอีกนัยคือการถ่ายทอดต่อผู้เรียนนั้น สามารถดำเนินการได้หลายวิธี วิธีที่นิยมใช้กันอยู่ คือการศึกษาตามหลักสูตรการสอน ที่มีการมอบหมายงานแล้วให้ผู้เรียนหาวิธีการสร้างสรรค์ด้วยตนเอง อีกวิธีหนึ่ง คือ มีแบบอย่างขั้นตอนให้ผู้เรียนทำตาม มักมุ่งเน้นสื่อเป็นศูนย์กลาง สำหรับวิธีแรกนั้น เหมาะกับผู้เรียนที่มีพื้นฐานทางศิลปะมาแล้วพอสมควร และกรอบของหลักสูตรและรายวิชามีเวลาที่ ให้ผู้เรียนแสวงหาแนวทางด้วยตนเอง ซึ่งการเรียนการสอนมุ่งเน้นที่ตัวผลงานในเชิงสร้างสรรค์ ส่วนวิธีการสอนแบบหลังมุ่งเน้นที่ทักษะฝีมือ ดังนั้น ลักษณะผลงานจะแสดงถึงทักษะความชำนาญเชิงช่าง

อย่างไรก็ตามการเรียนการสอนประติมากรรมในหลักสูตรนั้น มุ่งเน้นที่จะผลิตครูผู้สอนศิลปะ ซึ่งผู้ที่ศึกษาในหลักสูตรจะต้องมีความรู้ ประสบการณ์ และความสามารถในการถ่ายทอด หรือจัดประสบการณ์ให้กับผู้เรียน ดังนั้น จึงต้องเน้นกระบวนการทำงาน จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องหารูปแบบวิธีการ หลักการจัดประสบการณ์ให้มีประสิทธิภาพ เพื่อฝึกการคิดอย่างเป็นระบบ และการทำงานอย่างมีขั้นตอน และการสร้างสรรค์ผลงานที่สามารถอธิบายได้

การให้ความสำคัญต่อการคิดวิเคราะห์ จากคำกล่าวที่มักจะได้ยินกันอยู่เสมอว่า การสร้างงานศิลปะได้มาจากการแสดงออกซึ่งอารมณ์และความรู้สึกนั้น เป็นคำกล่าวของผู้สร้างสรรค์งานมืออาชีพซึ่งได้แก่ศิลปิน ตลอดจนนักวิชาการและครูที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอการจัดประสบการณ์ให้กับผู้เรียน ในทัศนะของผู้วิจัย พบว่า การประยุกต์ใช้ขั้นตอนการฝึกคิดวิเคราะห์ในส่วนของการพัฒนาแนวความคิดควรเน้นการแสวงหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหลายแหล่งด้วยกัน นอกจากนั้น ในแนวทางการจัดการศึกษาที่สำคัญประการหนึ่งในมาตรา 23 ก็คือ การจัดการศึกษา ทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ต้อนเน้นความสำคัญทั้งความรู้ คุณธรรม กระบวนการเรียนรู้ บูรณาการ (คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2545: 10)

ที่ผ่านมาการจัดการศึกษา การจัดการเรียนรู้ของไทยถูกตีกรอบให้จำกัดอยู่ในรูปแบบของการศึกษาในระบบที่แยกตัวออกจากการศึกษาแบบนอกรั้วโรงเรียน หรือการศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ที่มีรายละเอียดอีกมาก กรอบความคิดดังกล่าว ทำให้ไม่สามารถเชื่อมโยงกับแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตได้

อย่างไรก็ตาม นับเป็นเรื่องที่พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพุทธศักราช 2542 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2545 ได้สะท้อนเจตจำนงในเรื่องความสำคัญของการศึกษาทุกระบบทุกรูปแบบ ส่งผลให้แหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต เช่นหอศิลป์มีความหมายยิ่งขึ้น ดังนั้น จึงเป็นเรื่องที่ต้องทำการศึกษาความเชื่อมโยงระหว่างพระราชบัญญัติการศึกษาฯ กับแหล่งเรียนรู้ตลอดชีวิตเข้าหากันอย่างเป็นระบบ (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา. 2548: 85)

กระบวนการจัดการเรียนการสอนที่เป็นหัวใจของการปฏิบัติหน้าที่ครูศิลปศึกษา ประการหนึ่ง คือ การปฏิรูปการจัดกิจกรรมทางศิลปศึกษาด้วยการจัดศึกษานอกสถานที่ ถือว่าเป็นกระบวนการการจัดการศึกษาตามอัธยาศัย โดยมีจุดมุ่งหมายการเรียนรู้ที่ต้องการสนับสนุนให้ผู้เรียนสามารถสร้างความรู้ด้วยตนเอง สร้างประสบการณ์การเรียนรู้ที่แท้จริงด้วยการที่ผู้เรียนมีโอกาสปฏิสัมพันธ์โดยตรงกับศิลปินและสัมผัสกับกระบวนการทำงานและตัวผลงาน เป็นกระบวนการเรียนรู้ร่วมกันนอกห้องเรียน นำไปสู่การสร้างนิสัยการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต ทั้งนี้ การจัดประสบการณ์ให้ผู้เรียนได้มาศึกษาผลงานศิลปะจากสตูดิโอของศิลปิน ซึ่งถือเป็นแหล่งข้อมูลทางศิลปะ จึงเป็นแหล่งการศึกษาค้นคว้าทางศิลปะโดยตรง เชื่อมโยงกับภูมิปัญญาของศิลปินร่วมสมัย สามารถนำมาพัฒนาเป็นกระบวนการเรียนการสอนทั้งการศึกษาในระบบ นอกระบบ และตามอัธยาศัย โดยมีกิจกรรมการเรียนรู้โดยการแสวงหาความรู้จากประสบการณ์ตรง เป็นการเดินทางไปสู่แหล่งข้อมูล หรือแหล่งประสบการณ์โดยตรง เรียนรู้ สังเกต และซึมซับประสบการณ์รอบตัวโดยผ่านผลงานศิลปะ ซึ่งสามารถสัมผัสและเรียนรู้ภูมิปัญญาได้ทุกด้าน นอกจากนั้นแล้วผู้วิจัยยังพบว่า อีกส่วนหนึ่งที่จะทำให้ผู้เรียนเกิดเจตคติที่ดี คือ การจัดประสบการณ์การเรียนรู้ที่ผู้เรียนได้เห็นแบบอย่างจากศิลปิน ทั้งกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน และการถ่ายทอดเทคนิควิธีการทำงานให้ผู้เรียนเห็นจริง ยั่วยุให้ผู้เรียนเกิดการคิดวิเคราะห์ เพื่อเป็นการพัฒนาตัวผู้เรียนเอง การนำผู้เรียนมาเยี่ยมชมศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ จึงนับว่าสอดคล้องกับที่ ศิริวัฒน์ แสนเสริม ได้กล่าวไว้ว่า

กระบวนการเรียนศิลปะในแบบสหวิทยาการ ที่มีความเฉพาะเจาะจงมากขึ้น มีการทบทวนวิธีการในการวางแผนการเรียนรู้ทั้งในด้านบริบทแวดล้อม และปรับทิศทางให้มีความสอดคล้องกับสังคมในปัจจุบัน ซึ่งมีทั้งการเรียนรู้ในห้องเรียน นอกห้องเรียน และในสภาพสังคมโดยทั่วไป วิคเตอร์ โลเวนเฟลด์ (Viktor Lowenfeld) นักวิชาการศิลปศึกษา ได้ชี้ให้เห็นอีกว่า การเรียนรู้ในแบบสหวิทยาการเป็นการรวบรวมตั้งแต่ความรู้สึกของผู้เรียน ความมีปฏิภาณไหวพริบ ความมีเหตุผล กระบวนการรับรู้ และประสบการณ์สุนทรียภาพ ให้อยู่ในกระบวนการเรียนรู้ และผลลัพธ์ของการเรียนรู้นั้นขึ้นอยู่กับ

พื้นฐานและลักษณะเฉพาะของผู้เรียนแต่ละคน ว่าจะสามารถนำเอาสิ่งที่ได้รับนั้นไปปรับใช้ประโยชน์ได้มากน้อยเพียงไร

และการที่จะสร้างรูปแบบการเรียนรู้ดังกล่าวให้ประสบผลสำเร็จนี้ ควรต้องได้รับความร่วมมือและความเข้าใจที่ถูกต้องจากผู้สอนศิลปะหรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะผู้สอนศิลปะทางด้านทัศนศิลป์ ควรเน้นให้ผู้เรียนเห็นถึงความสำคัญและลักษณะเฉพาะของงานศิลปะชิ้นนั้น ๆ โดยชี้ให้เห็นถึงข้อดีและข้อเสียของสิ่งที่มีนั้น และเน้นให้งานศิลปะที่ศึกษาเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ และเชื่อมโยงออกไปให้เห็นถึงความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่เป็นพื้นฐานและที่มาของงานนั้น ๆ (ศิริวัฒน์ แสนเสริม. 2546: 110 - 111)

ด้วยแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้รับความร่วมมือจากฉายนภา เลปาจารย์ อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชาประติมากรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้นำผู้เรียน ชั้นปีที่ 4 จำนวนทั้งสิ้น 10 คน เดินทางมาศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ ในวันที่ 25 กรกฎาคม 2549 ดังมีรายนาม ดังต่อไปนี้

1. นายณรงค์ แสงธรรศ
2. นายมารุต พวงธนสาร
3. นายศักดิ์วุฒิ อิสรา
4. นายบัณฑิต หมู่มหาสกุล
5. นายปิยพงษ์ มีรอยเมฆ
6. นายธิติพงษ์ เนื่องพิมพ์
7. นายนพพล ศิริธรรมเกตุ
8. นายวีระวัตร ทองสุกสกุล
9. นายสมโภชน์ สินแสงเสริม
10. นางสาววิไล บัวน้ำจืด

การจัดประสบการณ์การเรียนรู้จากแหล่งข้อมูลทางศิลปะ ของฉายนภา เลปาจารย์ จึงเป็นแนวทางหนึ่งในการเรียนรู้เพื่อนำไปสู่ความรู้ความเข้าใจในกระบวนการรับรู้งานศิลปะ หรือวัตถุที่แสดงเป็นการให้เห็นถึงคุณค่าที่จะได้รับในความรู้ด้านต่าง ที่นอกเหนือไปจากคุณค่าและสุนทรียภาพทางศิลปะ โดยผ่านการจัดกระบวนการจัดการที่เหมาะสมและสอดคล้องกับการจัดการศึกษาตามหลักสูตรและไม่ได้จำกัดเฉพาะห้องเรียนอีกต่อไป การศึกษาในบริบทของแหล่งข้อมูลทางศิลปะ จึงถือเป็นการศึกษาที่ไม่จำกัดกลุ่มผู้เรียน และไม่มีรูปแบบการเรียนรู้ที่ตายตัว การศึกษาจึงน่าจะมีความหมายในเชิงกระบวนการมากกว่าการนิยามที่ผลลัพธ์ รวมถึงผลที่เกิดจากองค์ประกอบของความรู้ต่าง ๆ เป็นการตอบสนองอารมณ์ และความรู้สึกที่แสดงออกมาทางกริยาท่าทาง การเข้าใจถึงคุณค่าและความหมาย สิ่งเหล่านี้ทำให้ได้มาของความรู้ บอกถึงเป้าหมายการเรียนรู้ การค้นหาแรงจูงใจและการตั้ง

ข้อสังเกต เพื่อนำไปสู่กระบวนการเรียนรู้ อันเป็นการศึกษาทางหนึ่งที่ได้มาซึ่งความรู้ที่มีลักษณะเฉพาะ เพราะศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ เป็นแหล่งสร้างประสบการณ์การเรียนรู้จากผลงานศิลปะ ที่มีความน่าสนใจในการค้นหาความรู้เกิดการพัฒนาการรับรู้ในเรื่องราวต่าง ๆ ของผลงานเหล่านั้น โดยมีวิธีการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ดังนี้

1. **การถ่ายทอดโดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ**

การเรียนรู้จากการถ่ายทอดโดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ ได้เน้นที่การเรียนรู้จากวัตถุเป็นความรู้ที่เกิดจากความรู้สึกสนองตอบทางสุนทรียภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาความรู้ที่ได้ทางประสาทสัมผัสและส่งต่อไปที่การประมวลความรู้ในแบบต่าง ๆ ซึ่งมีความสำคัญมากกว่าผลลัพธ์ที่จะเกิดขึ้นจากการรับรู้นั้น การพัฒนากระบวนการรับรู้ทางประสาทสัมผัสดังกล่าวจึงประกอบไปด้วย การสะท้อนกลับของการรับรู้ และการวินิจฉัยข้อมูลนั้น ซึ่งจะไปสู่พฤติกรรมหรือกิจกรรมที่เหมาะสมของแหล่งข้อมูลศิลปะ การตั้งคำถามหรือตั้งสมมติฐานของการรับรู้แต่ละครั้งจึงถือเป็นส่วนสำคัญที่จะนำไปสู่การขยายความรู้ในส่วนต่าง ๆ ของผลงานศิลปะเหล่านั้น

การตอบรับสิ่งเร้าของวัตถุที่เกิดขึ้นกับผู้เรียนจะเป็นสิ่งที่ส่งผลให้เกิดกิจกรรมในทางปฏิบัติ การแปรผลข้อมูลจากผลงานประติมากรรม จะนำไปสู่ความรู้ทางศิลปะ อาทิเช่น การรับรู้องค์ประกอบของสุนทรียภาพ เป็นกระบวนการรับรู้ความงามของรูปทรงและการออกแบบ ความงามของพื้นผิวงานศิลปะและการตกแต่ง เป็นต้น ซึ่งงานแต่ละชิ้นนั้นอาจมีความน่าสนใจและกระตุ้นให้เกิดความน่าสนใจที่มากน้อยแตกต่างกันไป แต่สิ่งที่ได้รับจากการรับรู้โดยตรงนั้นย่อมมีผลและให้ความรู้ได้มากกว่าความรู้ที่มีอยู่ในหนังสือแต่เพียงอย่างเดียว

ภาพประกอบ 50 การถ่ายทอดโดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ

\ ภาพประกอบ 51 การถ่ายทอดโดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ

ภาพประกอบ 52 การถ่ายทอดโดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ

ภาพประกอบ 53 การถ่ายทอดโดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ

2. การถ่ายทอดโดยการบรรยาย

การเรียนรู้จากการถ่ายทอดโดยการบรรยาย เป็นกระบวนการรับรู้ประวัติศาสตร์ศิลป์ เป็นการอธิบายให้ความรู้ความเป็นมาที่สำคัญในการทำงานของศิลปินตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รวมทั้งแนวคิด เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน และการสื่อสาระจากผลงานประติมากรรม

การเรียนรู้จากการถ่ายทอดโดยการบรรยาย จึงเป็นการเรียนรู้จากการสะท้อนแนวความคิดเพื่อเป็นแนวทางสร้างความเข้าใจในกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นระบบ ตั้งแต่การแสวงหาแนวความคิด การร่างแบบปรับปรุง แบบร่าง การลงมือสร้างผลงานตลอดจนการจัดแสดงผลงาน ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญต่อการฝึกคิดวิเคราะห์

ภาพประกอบ 54 การถ่ายทอดโดยการบรรยาย

ภาพประกอบ 55 การถ่ายทอดโดยการบรรยาย

ภาพประกอบ 56 การถ่ายทอดโดยการบรรยาย

ภาพประกอบ 57 การถ่ายทอดโดยการบรรยาย

3. **การถ่ายทอดโดยการปฏิบัติ**

การเรียนรู้จากการถ่ายทอดโดยการปฏิบัติเป็นการสะท้อนถึงลักษณะการเรียนรู้แบบเงียบ ซึ่งเป็นแนวคิดมิใช่เป็นกฎของการเรียนรู้ที่แน่นอนตายตัว แต่เป็นการบอกแนวทางพร้อมกับให้ทางเลือกที่เป็นไปได้ในหลายแนวทาง ขึ้นอยู่กับการมีส่วนร่วมการเรียนรู้และความเข้าใจตามประสบการณ์เดิมของผู้เรียน เป็นการเรียนรู้จากประสบการณ์ทำงานของศิลปิน มีการแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็น และมุมมองระหว่างกัน การแก้ไขปัญหาการทำงานที่ยากแก้ไขไม่ตก เพื่อเอื้อให้เกิดการแสวงหาแนวทาง และในที่สุดนำสิ่งที่ได้เรียนรู้ไปทดลองแก้ปัญหาและพัฒนางานได้จริง

ดังนั้นการเรียนรู้จากการถ่ายทอดโดยการปฏิบัติ จึงเป็นเทคนิคที่ไม่สามารถอธิบายด้วยคำจำกัดความสั้น ๆ หรือเข้าใจด้วยการอ่าน เพราะไม่มีรูปแบบตายตัว แต่จะถูกปรับใช้ตามสภาพข้อเท็จจริงและสามารถเข้าใจได้จากการนำไปปฏิบัติจริงของผู้เรียนเท่านั้น

ภาพประกอบ 58 การถ่ายทอดโดยการปฏิบัติ

ภาพประกอบ 59 การถ่ายทอดโดยการปฏิบัติ

ภาพประกอบ 60 การถ่ายทอดโดยการปฏิบัติ

ภาพประกอบ 61 การถ่ายทอดโดยการปฏิบัติ

และจากการสัมภาษณ์ผู้เรียนที่ได้รับความรู้จากการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ ได้ดังนี้

นายบัณฑิต หมู่มหาสกุล ได้กล่าวว่า

จากการเข้าชมได้รับสุนทรียภาพทางทัศนศิลป์ด้านความงามศิลปะ ด้านอารมณ์ เนื่องจากเกิดความรู้สึกอันดีกับศิลปิน จึงก่อเกิดอารมณ์ที่ได้จากการรับรู้ความงามของงานศิลปะที่สามารถนำไปใช้ในการเรียนเพราะทำให้เกิดความเข้าใจถึงที่มาและกระบวนการทางศิลปะในการสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมา ซึ่งกระบวนการเหล่านี้หากเราไม่ได้พบกับตัวศิลปินหรือบุคคลที่เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานก็อาจจะทำให้เกิดความไม่เข้าใจถึงแนวความคิดกับผลงานศิลปะชิ้นนั้น ๆ ได้ในบางครั้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งโอกาสที่เราจะได้พบกับศิลปินระดับชาติแบบนี้เป็นไปได้ยาก ข้าพเจ้าจึงคิดว่าเป็นการเรียนรู้ที่เป็นประโยชน์ ถ้าเป็นไปได้ อยากให้มีการเรียนรู้แบบนี้กับนักศึกษาทุกรุ่น (บัณฑิต หมู่มหาสกุล. สัมภาษณ์: 2549)

นายศักดิ์วุฒิ อิสรา ได้กล่าวว่า

ได้รับความรู้เกี่ยวกับผลงานตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นแรงบันดาลใจของงานแต่ละชิ้น รวมถึงการคลี่คลายรูปทรงที่นับได้ว่าเป็นประติมากรไทยรุ่นแรก ๆ ที่ทำงานสร้างสรรค์แบบสากล อีกทั้งยังได้ทราบถึงขั้นตอนการทำงานที่ตอนนี้ท่านกำลังขยายผลงานเป็นขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นงานที่ยากลำบาก จึงเป็นประสบการณ์ที่ดีในการมาเรียนรู้ ผมคิดว่าการขยายผลงานที่มีขนาดใหญ่เป็นงานที่ยากลำบาก และต้องอาศัยความชำนาญเป็นอย่างมาก จึงมีประโยชน์ที่จะนำบางสิ่งบางอย่างมาประยุกต์ใช้กับงานตนเอง อีกทั้งแนวความคิดที่ได้จากการบรรยาย ก็มีประโยชน์ต่อความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของข้าพเจ้า อยากให้มีการเรียนรู้จากแหล่งข้อมูลทางศิลปะของศิลปินเช่นนี้อีก เพราะได้ทั้งประโยชน์และประสบการณ์ที่ได้รับจากการเรียนรู้ (ศักดิ์วุฒิ อิสรา. สัมภาษณ์: 2549)

นายมารุต พวงธนสาร ได้กล่าวว่า

ข้าพเจ้าได้เปิดมุมมองของศิลปะกว้างขึ้นเมื่อได้พบแนวความคิดของศิลปินคนอื่นที่ได้สร้างงานและระบบการทำงานของศิลปิน ทำให้ข้าพเจ้าได้นำมาพัฒนาระบบการทำงานของข้าพเจ้าได้ สามารถนำมาปรับปรุงทั้งแนวความคิดในการปฏิบัติงาน รูปแบบในการทำงาน และนำมาสร้างสรรค์เป็นงานของข้าพเจ้าได้ในภายภาคหน้า อยากให้มีการเรียนรู้แบบนี้อีกเพื่อประโยชน์ของการศึกษา (มารุต พวงธนสาร. สัมภาษณ์: 2549)

นายธิติพงษ์ เนื่องพิมพ์ ได้กล่าวว่า

ได้เปิดทัศนคติใหม่ ๆ ที่มีต่อศิลปิน จากการที่เราได้แต่เฝ้าดูผ่านสื่อต่าง ๆ แต่การได้การบอกเล่าพูดคุยกับศิลปินต่อข้อมูลนั้น ๆ โดยตรง ทำให้เราเข้าใจในการใช้ชีวิต วิธีการทำงาน ความเป็นอยู่ เพื่อเป็นตัวอย่างหรือรูปแบบอันจะสร้างประโยชน์ต่อผู้เรียน โอกาสที่นักศึกษาจะได้เข้าใกล้ชิดข้อมูล หรือตัวศิลปินนั้นมีโอกาสน้อยมาก วิธีการศึกษาแบบนี้จึงเป็นตัวอย่างที่ดีต่อการสร้างแรงบันดาลใจต่อ

นักศึกษาทั้งในด้านการทำงาน และการก้าวต่อไปในฐานะ ประติมากรที่ดีในอนาคต และนักศึกษาที่ได้รับการเรียนรู้ครั้งนี้ควรกลับมาวิเคราะห์กันต่อ เพื่อทบทวนและสร้างความเข้าใจร่วมกัน เพราะการตีความหมายต่อข้อมูลที่ได้รับอาจต่างกัน และควรเพิ่มเวลา และมีการทำ Workshop กับศิลปินบ้าง เพื่อสร้างประสบการณ์ใหม่ ๆ (ธิติพงษ์ เนื่องพิมพ์. สัมภาษณ์: 2549)

นายปิยพงษ์ มีรอยเมฆ ได้กล่าวว่า

ได้ทราบที่มาแนวความคิด ก่อนที่จะออกมาเป็นรูปแบบของประติมากรรมว่ามีที่มาที่ไปก่อนจะออกมาเป็นผลงาน และผลงานบางชิ้นที่ใช้ Element ของเส้น ที่เป็น Element ที่ข้าพเจ้าใช้สร้างสรรค์ผลงาน และสามารถยึดเป็นแนวทางได้ การพินิจพิเคราะห์เพื่อหารูปแบบที่ลงตัวและสมบูรณ์ที่สุด เพื่อจะได้ผลงานที่สมบูรณ์ และควรที่จะไปแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะของศิลปินท่านอื่น ๆ เพื่อจะได้ทราบวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินแต่ละท่านว่าแตกต่างกันหรือคล้ายคลึงกันอย่างไร (ปิยพงษ์ มีรอยเมฆ. สัมภาษณ์: 2549)

นายนพพล ศิริธรรมเกตุ ได้กล่าวว่า

จากการเข้าชม ได้รับข้อมูลทางด้านรายละเอียดของศิลปิน มีความเข้าใจมากขึ้นเกี่ยวกับงานของศิลปิน และกระตุ้นความต้องการในการทำงาน การถ่ายทอดผลงานประติมากรรม ทำให้เข้าใจรูปแบบการทำงาน วิธีคิด สร้างความเข้าใจในประวัติของศิลปิน ซึมซับบรรยากาศการทำงาน และระบบการทำงาน แต่ควรเพิ่มเวลาการเข้ารับการเรียนรู้ และทดลองการทำงาน หรือเอาผลงานตนเองนำเสนอให้ศิลปินวิจารณ์ และมีการเรียนรู้ร่วมกับนักศึกษาจากสถาบันอื่น เพื่อสร้างประสบการณ์ร่วมกัน (นพพล ศิริธรรมเกตุ. สัมภาษณ์: 2549)

นายณรงค์ แสงธรรศ ได้กล่าวว่า

ได้รับรู้เรื่องราวที่มาของผลงานแต่ละชิ้น และได้เห็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบงาน จากวัตถุดิบผ่านมายังความคิดและการเปลี่ยนมาเป็นผลงาน การรับความรู้เรื่องที่มาของผลงาน จากแนวความคิดจนมาเป็นผลงานจริง ได้เห็นขั้นตอน กระบวนการคิดของศิลปิน และการนำเสนอ ซึ่งสามารถเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนได้ และอยากให้มีการเรียนรู้จากแหล่งข้อมูลทางศิลปะของศิลปินคนอื่น ๆ ด้วย (ณรงค์ แสงธรรศ. สัมภาษณ์: 2549)

นางสาววิไล บัวน้ำจืด ได้กล่าวว่า

ได้รับรู้ถึงแรงบันดาลใจในการสร้างงานของศิลปิน และผลงานจากอดีตถึงปัจจุบัน รวมทั้งขั้นตอนการทำงานของศิลปิน และได้รับความรู้จากการแก้ปัญหาในงานด้วยประสบการณ์จริง เช่นด้านการขยายผลงานจริงที่มีขนาดใหญ่ ในการวางโครงสร้างก่อนขึ้นดินเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อทำให้การทำงานสะดวก ไม่มีอุปสรรคเรื่องดินหล่น (วิไล บัวน้ำจืด. สัมภาษณ์: 2549)

จากการสัมภาษณ์ผู้เรียนที่รับการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ สรุปโดยรวมว่า

การเรียนรู้ศิลปะจากแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะ ถือเป็นการศึกษาตามอัธยาศัย โดยผู้เรียนเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ ซึ่งได้รับประสบการณ์ตรงที่ถ่ายทอดจากศิลปิน ทำให้ได้รับทราบถึงวิถีชีวิต แนวความคิด ขั้นตอนการทำงาน และกระบวนแบบการสร้างสรรค์และการนำเสนอผลงานอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งผู้เรียนสามารถนำประสบการณ์ที่ได้รับไปประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอนในชั้นเรียนได้ต่อไป และจากการที่ผู้เรียนได้มีโอกาสมาศึกษาจากแหล่งเรียนรู้ศิลปะจากศิลปินโดยตรง ซึ่งถือเป็นบุคคลต้นแบบทางภูมิปัญญาศิลปะ จะก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการเรียนรู้และการสร้างสรรค์ผลงานของผู้เรียนได้เป็นอย่างดี

นอกจากกระบวนการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ แล้ว ผู้วิจัยได้ทราบว่าในระหว่างปี พ.ศ. 2502 – 2516 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ทำการสอนตามหลักสูตรในระบบการศึกษา ภาควิชาประติมากรรม ณ คณะจิตรกรรม และประติมากรรม มหาวิทยาศิลปากร เป็นการศึกษาศิลปะที่เน้นกระบวนการถ่ายทอดทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ จากบทสัมภาษณ์ ดังนี้

พิชัย นิรันต์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

> ทัศนะต่อการถ่ายทอดความรู้ต่อลูกศิษย์ ได้ดำเนินการสอนตามแนวทางของศิลป์ พีระศรี คือ สอนให้นักศึกษา ศึกษาธรรมชาติ ให้มีความชำนาญทางด้านฝีมือ ในเบื้องต้น จะต้องรู้จักกายวิภาคของคน สัตว์ สิ่งของ ธรรมชาติ จนเข้าใจทุกสิ่งดีพอ ต่อจากนั้นจึงสร้างสรรค์ในรูปแบบของความคิดตามจินตนาการ ซึ่งเรียกว่าศิลปะแนวสร้างสรรค์ ในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ส่วนตน ในชั้นเรียนอาจารย์จะคอยควบคุม ดูแล การปฏิบัติงานของนักศึกษาโดยตลอด จะช่วยแก้ไขงานที่ถูกต้อง และจะให้คำแนะนำอธิบายให้นักศึกษาเข้าใจ ส่วนใหญ่จะเป็นการปั้นรูปคนที่มีแบบ เน้นเรื่องการวิภาคสัดส่วน กล้ามเนื้อ การทรงตัว แม้กระทั่งการเตรียมปั้น การขึ้นรูปดิน การวางเหล็กเพื่อเป็นแกนรับน้ำหนัก จนกระทั่งถอดแบบพิมพ์ปูนปลาสเตอร์ตามหลักวิธีการถูกต้อง
>
> การสร้างสรรค์งานประติมากรรม นักศึกษาจะต้องฝึกปฏิบัติให้เหมือนจริงตามธรรมชาติเสียก่อน เป็นหลักการเบื้องต้น เมื่อมีความเข้าใจธรรมชาติเพียงพอแล้ว การสร้างสรรค์ศิลปะจึงจะแสดงออกทางด้านความคิด ตามจินตนาการของศิลปิน เป็นรูปแนวความคิดในรูปแบบจินตนาการเพื่อผลทางด้านความงาม ศิลปินจะสร้างรูปแบบขึ้นมาใหม่ไม่เหมือนในธรรมชาติที่เป็นจริง แต่จะถูกสร้างสรรค์เพื่อความสำเร็จในคุณค่าด้วยการพัฒนาผลงานไปสู่ความแปลกใหม่ และสิ่งสำคัญของอาจารย์จะเน้นให้นักศึกษาเห็นความสำคัญของการศึกษาประเพณีวัฒนธรรมไทยมาประกอบแนวความคิดเป็นเสมือนรากฐานทางความคิดที่จะแสดงออกในผลงานศิลปกรรมอันเป็นเอกลักษณะของความเป็นไทย (พิชัย นิรันดร์. สัมภาษณ์: 2549)

วิชัย สิทธิรัตน์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

เรียนกับชำเรือง ตอนอยู่ปี 3 ส่วนใหญ่จะสอนตัวต่อตัวในแนวศิลปินไม่เหมือนอาจารย์วิชาการ แล้วนักศึกษาจะมีความรู้ด้าน anatomy มีและด้านกายภาพของมนุษย์โดยจะจัดหุ่นจัดแบบให้เราปั้นไป ท่านจะปล่อยให้เราทำงานไป ถ้าไม่ดีก็จะบอกให้แก้ไข นอกจากนั้นจะแนะนำเรื่องปริมาตรของเส้นรอบนอกของผลงานจะเชื่อมโยงต่อกันอย่างไร จะเน้นการปฏิบัติงานมากกว่าการฟังบรรยาย เวลาเรียนกับท่าน เมื่อเราปฏิบัติงานไปเราก็จะเชิญท่านมาดูว่างานของเราเป็นอย่างไร บกพร่องตรงไหน หรือบางทีท่านจะมาคุยด้วยพูดถึงตอนสมัยที่ท่านเรียนกับศิลป์เป็นอย่างไร การศึกษาเป็นอย่างไร แล้วท่านก็จะพยายามอธิบาย

ชำเรืองเป็นคนขยันมาก ทำงานตลอดเวลา มุ่งมั่นทำงานมาตลอด ทัศนะของท่านคือจะมองลูกศิษย์เป็นลูกเป็นหลานมากกว่าเป็นลูกศิษย์ เวลาสอนท่านจะทำงานเป็นตัวอย่างตลอด เวลาสอนในชั้นจะสอดส่องดูแลอย่างทั่วถึงทีละคน เช่นเวลาเราปั้นท่านจะใช้เครื่องมือมาขูดบริเวณไหล่ออก หรือเวลาโครงกระดูกของเราแฟบท่านจะเอาดินมาโปะให้ดู หรือบางทีปั้นผมที่ขึ้นอยู่บนหัวกะโหลกมันผิดเพี้ยนไป ท่านจะอธิบายว่าผมมันขึ้นช่วงบนกะโหลกอย่างไร ท่านจะแนะนำตามวิธีการของท่าน คือให้เราทำไปก่อนแล้วจะมาขูดของเรา วิธีการแบบนี้ศิลป์ ก็สอนท่านมาเหมือนกัน บางคนปั้นแล้วหลงอยู่ในรายละเอียด ไม่ดูโครงสร้างรวม ๆ ว่าทั้งหมดสัดส่วนเป็นอย่างไรเราไม่ได้มองดูโครงสร้างใหญ่นี่เองท่านจะมาขูดทิ้ง เราต้องรีบแก้ไขนี่เองวิธีการสอนแบบนี้ทำให้นักศึกษากล้าตัดสินใจทำอะไรให้เชื่อมั่นมากขึ้น

การสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม พื้นฐานของท่านเรียนศิลปะประติมากรรมลักษณะเหมือนจริงมาก่อนคือเป็น academy เป็นหลัก สุดท้ายท่านต้องการตัดทอนเหมือนกับพระพุทธรูปสมัยสุโขทัย ท่านพยายามเอาส่วนที่ไม่มีสาระออกไปเอาแต่ส่วนที่มีสาระ สาระของท่านคือให้เส้นขอบเขตปริมาตรใหญ่ ๆ หรือขอบเขตของรูปทรงทั้งหมดเรียบง่ายแสดงพลังของความอิ่มเอิบ เริ่มต้นท่านจะทำลักษณะเป็นคนก่อนสมัยสุโขทัย เมื่อดูงานย้อนหลังกลายเป็นลักษณะ free form รูปทรงที่เป็นอิสระมากขึ้นความเป็นคนหายไปในลักษณะ abstract ในลักษณะออกมาจากจิตภายในที่สั่งสมมาเกี่ยวกับเรื่องปริมาตร เรื่องเส้นสายที่อ่อนหวาน ท่านจะใช้ปริมาตรกลม บางครั้งก็เป็นลักษณะ organic บางครั้งก็เป็น free form ดังนั้นงานของท่านจึงแตกต่างจากคนอื่น ๆ ท่านมีความรู้พื้นฐานทางด้านปริมาตร ท่านเข้าใจโครงสร้าง เข้าใจเส้นที่อ่อนหวานของพระพุทธรูป เข้าใจเส้นในงานประติมากรรมโบราณ แม้ปัจจุบันท่านยังขยันแม้อายุจะ 73 แล้วก็ตามท่านยังมีความเป็นสมัยใหม่ เป็นสิ่งที่ท่านสั่งสมมาตั้งแต่หนุ่ม ยึดหลักงานประติมากรรมเป็นหลัก เป็นบุคคลที่น่ายกย่องสม่ำเสมอ ช่วงหลัง ๆ ยึดงานพวกสำริดต้องการทำให้เนื้อสำริดมีความมันในตัวเองไม่ได้มันด้วยวิทยาศาสตร์ งานของท่านจะขัดผิวตึงมีบ้างช่วงหลัง ๆ ผิวของงานท่านจะมีอิสระมี texture บ้าง แต่เป็น texture ระเบียบเป็นกลุ่ม ถึงแม้จะใช้ผิวหยาบแต่ปริมาตรหรือเส้นยังตึงอยู่ นี่เป็นลักษณะของท่าน ก็ถือว่าท่านเป็นบรมครูคนหนึ่งในปัจจุบัน (วิชัย สิทธิรัตน์. สัมภาษณ์: 2549)

เข็มรัตน์ กองสุข ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

ทัศนะต่อการถ่ายทอดความรู้ ได้เรียนกับชำเรือง ในขั้นพื้นฐานระดับอนุปริญญา ปี 3 ได้จัดแบบกับที่เป็นคน การยกตัวอย่างก็ดี การพูดถึงพื้นฐานประติมากรรมจะต้องเรียนรู้ในระดับเบื้องต้นก็อาศัยแบบที่เป็น figure แบบคนส่วนมาก จะเน้นความถูกต้องตามหลัก anatomy แล้วก็เรื่อง volume ที่จะสร้างสรรค์จากแบบมีการผสมผสานทัศนะที่เป็นจาก volume จากแบบที่มันมีเหตุมีผล และเน้นจากแบบเหตุผลที่เป็นธรรมชาติเป็นหลัก ส่วนลักษณะของ volume ก็เป็นตามแบบที่นักศึกษาตามอิสระขอบเขตของการเรียนรู้ก็เป็นไปตามหลักสูตร

ทัศนะต่อการเรียนการสอนในห้องเรียนจะเคร่งครัดเป็นระเบียบมีเทคนิคต่าง ๆ อย่างเช่นเทคนิคการควบคุมดิน การขึ้นโครง การจับท่าทาง จากโจทย์ที่ให้มาหรือจัดแบบให้โดยเราจะสามารถเลือกท่าทางตรงนั้นให้เหมาะสมแนวความคิดนักศึกษาเป็นสำคัญ แล้วแต่ทัศนะการสร้างสรรค์ของแต่ละคนก็บางคนที่แสดงทัศนะออกมาในทางสร้างสรรค์มากก็แสดงออกมาเป็นแนวเฉพาะตนมาก บางคนก็ออกมาทาง realistic มากกว่า

ทัศนะต่อการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมก็ออกมาในแนวเฉพาะตัว อย่างเช่นที่ออกเป็นแนวนามธรรม หรือแนวกึ่งนามธรรมล้วนแต่ก็อาศัยเหตุผล อาศัยประสบการณ์ หรือแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ อย่างที่เป็นแนวนามธรรมได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ แล้วก็พัฒนาคลี่คลายออกเป็นนามธรรมคือหลุดออกมาเป็นความรู้สึก งานที่แสดงออกมาให้เห็นจะเป็นลักษณะนามธรรม งานช่วงหลังเป็นลักษณะเฉพาะที่ออกมาในลักษณะของ volume งานบางชิ้นออกมาเป็นแค่เค้าโครง ลักษณะของ space ที่กิน volume เหมือนอย่างเส้นที่เป็น figure บางชิ้นก็เป็นลักษณะ volume ที่ชัดเจนมีลักษณะของ form และการเลื่อนไหลของเส้น แรงบันดาลใจส่วนมากจะมาธรรมชาติ ความนุ่มนวลความลื่นไหลของหมอกเมฆต่าง ๆ คืองานของท่านไม่ได้กำหนดให้ทำ เพียงแต่ยกตัวอย่างโดยประสบการณ์ ในช่วงปลายปีของนักศึกษาจะมีลักษณะที่เป็น Individual ของนักศึกษา เราจะมีโครงงานที่เป็นลักษณะเฉพาะของเราที่เรียนมาทั้งปี สามารถสรุปรวบยอดเก็บเกี่ยวจากการเรียนแต่ละคนก็จะมีอิสระในการทำงานสรุปของปีนั้น (เข็มรัตน์ กองสุข. สัมภาษณ์: 2549)

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

การสอนยุคนั้นต่างกับปัจจุบัน ในปัจจุบันเราบรรยายเยอะ แต่เมื่อก่อนกำหนดหัวข้อให้แล้วให้นักศึกษาไปทำงานกันมา แล้วก็พูดคุยด้วย แต่ว่าผลสรุปสุดท้ายคือคะแนน เราก็พยายามวิเคราะห์ตัวเอง ผมกับชำเรือง มีความใกล้ชิดกันก่อนที่ผมจะมาเข้าที่ศิลปากร ผมไปอยู่บ้านป้าแล้วก็ทำงานอยู่ที่บ้านชำเรือง สิ่งสำคัญอันหนึ่งที่คิดว่าเป็นจุดเริ่มต้นคือ ชำเรืองชอบเปิดเพลงคลาสสิก แล้วผมฟังก็ชอบ รู้สึกว่ามันเป็นเพลงที่งดงามและมีพลังมาก และนี่คืออิทธิพลอีกอันหนึ่งที่ผมได้มีความใกล้ชิดกับชำเรือง สิ่งที่มีอยู่มันมาเป็นรากฐานทางความพอใจ ในการเรียนประติมากรรมก็ดี การสนใจในเพลงคลาสสิกก็ดี ต่อมาความคุ้นเคยก็มากขึ้น โดยได้มาเรียนที่ศิลปากรแล้วชำเรืองเป็นคนสอน บุคลิกของ

เป็นคนเอื้อเฟื้อ เอื้ออาทรต่อนักศึกษา คอยเพิ่มเติมให้นักศึกษามีพลังในการทำงานต่อไป รวมทั้งลักษณะผลงานของชำเรืองด้วย เป็นตัวชี้นำให้เราได้เกิดความคิด ได้เป็นสะพานเชื่อมตัวเรานี้ไปสู่สิ่งที่เป็นตัวของเราเอง

ชำเรืองเป็นศิษย์คนหนึ่งของศิลป์ พีระศรี และก็ศึกษาประติมากรรมในคณะจิตรกรรมและประติมากรรม รูปแบบในการศึกษาของชำเรือง ท่านใช้รูปร่างของมนุษย์มาเป็นข้อมูลในการศึกษา ฉะนั้น พื้นฐานของก็มาจากการศึกษารูปคนเป็นหลัก ผลงานชิ้นแรก ๆ ก็ใช้รูปคนเป็นรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน แต่ว่ารูปแบบของคนที่นำมาใช้นั้น ไม่ได้ใช้แบบเหมือนจริง ชำเรืองจะใช้ลักษณะที่เรียกว่า simplify หรือลักษณะเรียบง่าย หรือการตัดทอนส่วนละเอียดออกไปให้เป็นรูปทรงที่เรียบง่าย ซึ่งเป็นลักษณะที่เรียกว่าอุดมคติ ผมคิดว่ามันเป็นส่วนหนึ่งที่เกี่ยวข้องและเกี่ยวโยงกับศิลปกรรมไทยเป็นอย่างมาก เพียงแต่ท่านไม่ได้นำรูปแบบของศิลปกรรมไทยมาใช้ แต่เอาความรู้สึก เส้น รูปทรงที่เรียบง่ายที่ไม่เน้นรายละเอียดมาใช้ในรูปร่างคน และชำเรืองก็เป็นคนบุกเบิกแนวทางนี้มาตั้งแต่ต้น ต่อมาเมื่อปี 2505 ก็เริ่มสนใจแนวทางนามธรรมมากขึ้น อย่างเช่นรูปนี้ ชื่อมวล ท่านบอกว่าได้แนวความคิดมาจากการที่ชอบทะเล แล้วมองดูคลื่นในความงามของเส้นโค้งคลื่นที่เกิดจากธรรมชาติ ก็นำเส้นนำความโค้งของเส้นนั้นมาสร้างสรรค์เป็นรูปทรง แต่ไม่ได้เป็นรูปทรงของคลื่น แต่เป็นรูปทรงของประติมากรรมที่เกิดจากการลื่นไหลที่เกิดจากแรงบันดาลใจ ถามว่างานของชำเรืองเป็นลักษณะที่เหมือนจริงไหม คำตอบก็คงไม่ใช่ แต่ในเรื่องของความรู้สึก มันชัดเจนว่าเคลื่อนไหว เรียบง่าย งดงาม ชิ้นนั้นเป็นผลงานนามธรรมที่จะเรียกได้ว่าชิ้นแรกของวงการประติมากรรมไทย หลังจากนั้นชำเรืองก็นำการเติบโตที่เป็นรูปทรงปริมาตรทรงกลมที่งอกขึ้นไปในอากาศ เป็นรูปทรงที่ใช้แนวทางการรับรู้จากธรรมชาติ และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยรูปทรงประติมากรรม

อิทธิพลของชำเรืองที่มีต่อศิลปินหรือนักศึกษารุ่นต่อมา เพราะผลงานของชำเรืองเน้นในรูปทรงและปริมาตรที่มีความเรียบง่าย ผมก็เป็นคนหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลในด้านการนำรูปทรงของคนที่เรียบง่าย หรือการสร้างรูปทรงที่ปริมาตรเป็นทรงกลม แต่ว่าในช่วงต่อมา หลังจากที่ความพอใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปทรงทางปริมาตร ในการสร้างสรรค์เริ่มมีอิทธิพลอื่น การเปลี่ยนแปลงของวัสดุที่ใช้ มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องที่มาของการทำงาน อยู่ในช่วงแนวความคิดใหม่เข้ามา มันเริ่มเข้ามามีส่วนผสมกัน ฉะนั้นรูปแบบของชำเรืองก็อาจจะไม่ค่อยได้แผ่ขยายมากนัก แต่หลังจากที่ได้เป็นศิลปินแห่งชาติ ผลงานก็เริ่มปรากฏในสังคมมากขึ้น ฉะนั้นเมื่อปรากฏขึ้นมาในสังคมก็เป็นธรรมดาที่มันจะต้องเป็นแรงบันดาลใจที่จะเรียนรู้แนวคิดของศิลปิน เรียนรู้รูปแบบที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ ทั้งในด้านที่เป็นอิทธิพลต่อรุ่นหลัง รวมทั้งเป็นทรัพยากรที่มีคุณค่าทางบุคคลหรือว่าทางการศึกษาวงการประติมากรรม (นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. สัมภาษณ์: 2549)

วีระเดช พนมวัน ณ อยุธยา ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

ทัศนะต่อการถ่ายทอดความรู้และการเรียนการสอนในห้องเรียนนั้นแยกไม่ได้ ท่านจะถ่ายทอดในลักษณะพร้อม ๆ กัน ท่านจะสอนในขณะที่กำลังปฏิบัติงาน ผมจะได้รับการสอนในช่วงปี 1 และ 2 การเรียนการสอนในสมัยนั้นท่านจะแก้ ท่านจะปล่อยให้เราทำงานไปก่อน แล้วงานมีผิดมีถูกท่านจะแก้ให้ในขณะที่แก้ท่านจะสอนไปด้วย เช่นการปั้นนูนต่ำ นูนสูง เป็นอย่างไร ส่วนที่เราเห็นจะเป็นส่วนที่สูงที่สุดและส่วนอื่นจะลดหล่นกันลงไป ทักษะที่ท่านสอนจะเป็นพื้นฐานให้กับเรา ซึ่งงานทั้งสามลักษณะจะให้พื้นฐานในการทำงานแบน ๆ เพราะการเรียนการสอนในสมัยนั้นต้องสัมพันธ์กัน การเรียนประติมากรรมจะทำให้เรียนไปถึงงานจิตรกรรมเพราะว่ามันจะสัมพันธ์กันเช่นเวลาวาดเส้นจะเป็นงานจิตรกรรมเหมือนกัน ในการเรียนจะไม่เจาะจงเฉพาะประติมากรรม แต่เป็นการเรียนทั้งประติมากรรมและเป็นพื้นฐานให้กับวิชาอื่น ๆ ดังนั้นการเรียนจะค่อนข้างแน่นและปัจจุบันยังติดตัวมาตลอด

ทัศนะต่อการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม นอกจากในห้องเรียนยังมีทักษะอื่น ๆ โดยการมาพูดคุยแลกเปลี่ยนในแง่ว่าจะทำงานสร้างสรรค์ ชำเรืองจะถ่ายทอดออกมาในลักษณะเหมือนจริง เมื่อเรียนรู้ธรรมชาติขั้นหนึ่งแล้วจึงมาทำงานสร้างสรรค์ ส่วนมากจะชี้มาในทางดัดแปลงวิเคราะห์หรือสังเคราะห์รูปทรงของมนุษย์ออกมาในรูปทรงของกึ่งนามธรรมหรือนามธรรม สอนผ่านประติมากรรมโดยจะชี้ให้เห็นจากงานสร้างสรรค์ของชำเรือง เพราะจะทำงานสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง ถ้ามีการวิพากษ์วิจารณ์ในงานประติมากรรม ชำเรืองยังเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในลักษณะที่เป็นศิลปินแห่งชาติที่เชี่ยวชาญ ดังนั้นการเรียนการสอนจากชำเรืองทำให้ได้รับความรู้พื้นฐาน ซึ่งการเรียนการสอนที่อาจดูเหมือนง่ายแต่เป็นการฝังเข้าไปข้างในที่สามารถนำไปใช้ได้ในอนาคต แม้กระทั่งในปัจจุบันที่ทำงานทำให้สามารถเข้าใจผลงานประติมากรรม แม้ว่าจะเรียนแค่พื้นฐาน และนอกห้องเรียนทำให้มองงานประติมากรรมเป็น เราจะมีทักษะเรียนรู้งานประติมากรรมได้ลึกซึ้งขึ้น ทำให้สามารถที่จะวิพากษ์วิจารณ์ และสามารถตัดสินได้ว่างานนั้นมีความสมบูรณ์ในการสร้างสรรค์ มันจะได้รับความรู้เพิ่มเติมตลอดจนถึงปัจจุบันและที่ว่าปัจจุบันเพราะว่าหลายครั้งที่ได้เป็นเลขานุการกรรมการคัดเลือกตัดสินในสาขาประติมากรรมก็จะฟังจากชำเรืองในการวิจารณ์งานก่อนจะคัดเลือกจนถึงที่สุด ยิ่งการคัดเลือกตัดสินงานสร้างสรรค์นี่เองที่ได้เรียนรู้มากกว่าในห้องเรียน เรียนรู้ว่าศิลปินได้ถ่ายทอดอะไรออกมา มีความสมบูรณ์หรือคุณค่าในตัวงานหรือไม่ (วีระเดช พนมวัน ณ อยุธยา. สัมภาษณ์: 2549)

ปริญญา ตันติสุข ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

ทัศนะต่อการถ่ายทอดความรู้ในสมัยนั้น นอกเหนือจากการถ่ายทอดความรู้ตามแผนการสอนในชั้นเรียนแล้ว ผู้เรียนก็อาจศึกษาเพิ่มเติมได้จากการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ศิลปะของชำเรือง โดยขออนุญาตหรือมีโอกาสเข้าดูหรือช่วยทำงานในห้องปฏิบัติงาน และชำเรืองก็มีลักษณะให้ความเป็นกันเองกับผู้เรียน

ทัศนะต่อการเรียนการสอนในชั้นเรียน ได้มีโอกาสศึกษาวิชาประติมากรรมในชั้นปีที่ 1 และ 3 เนื้อหาค่อนไปในทาง academic นิยมใช้รูปแบบ figure คนเป็นต้นแบบ ทั้งในการเรียนการสอนที่โน้มเอียงมาในแบบเหมือนเหมือนจริง และการออกแบบทดลองสร้างรูปทรงใหม่ ๆ ที่โน้มเอียงมาในแบบนามธรรม การสอนมีลักษณะเป็นแบบทีมผู้สอน โดยผู้สอนทุกคนจะผลัดหมุนเวียนเข้ามาดูและแนะนำแก้ไขงานปั้นดินหรือดูแบบร่าง ระหว่างแก้ไขงานก็จะอธิบายไปด้วยซึ่งชำเรืองมีความใส่ใจต่อการเรียนการสอนเป็นอย่างดี

การสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง แรงบันดาลใจส่วนใหญ่และพื้นฐานการสร้างสรรค์งานจะเป็นเรื่องรูปทรงคน ซึ่งสันนิษฐานว่าได้รับมาจากการเรียนสมัยยังเป็นนักศึกษา ซึ่งรุ่นแรก ๆ ของคณะจิตรกรรมฯ หลักสูตรและการสอนเน้นไปที่เนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับคน มีความในใจเรื่องปริมาตร พื้นผิว ในส่วนพื้นผิวจะสนใจทั้งพื้นผิวที่เกลี้ยงเกลาและหยาบ งานที่ใช้พื้นผิวจะมีลักษณะด้วยการปั้นดินเป็นชิ้นเล็ก ๆ แล้วแปะรูปทรงปั้น ผลงานประติมากรรมระยะหลังเน้นเรื่องความคิดและรูปแบบในเชิงนามธรรมให้ความสนใจในเรื่องเทคนิคฝีมือมาก (ปริญญา ตันติสุข. สัมภาษณ์: 2549)

สมพร รอดบุญ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

ชำเรืองเป็นผู้ที่เอาใจใส่ลูกศิษย์ทุกคน และมักจะถ่ายทอดความรู้ให้ลูกศิษย์อย่างทั่วถึง และเท่าที่ติดตามผลงาน เห็นได้จากการทำงานประติมากรรมอย่างสม่ำเสมอ และส่วนใหญ่ท่านได้รับอิทธิพลทางด้านรูปแบบจากพระพุทธรูปในเรื่องของการใช้รูปทรง และเส้นที่มีความงดงามปราณีต รูปแบบโดยรวมจะได้ถึงความรู้สึกและความคิดของชำเรืองที่นำลักษณะของความเป็นไทยผสมผสานกับความเรียบง่าย ซึ่งเป็นลักษณะในรูปแบบของสากล แม้กระทั่งในผลงานที่เป็นนามธรรมก็ยังแฝงความเป็นไทยอยู่ด้วย (สมพร รอดบุญ. สัมภาษณ์: 2549)

ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการถ่ายทอดความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

ลักษณะผลงานของชำเรืองถ้าดูตามประวัติศาสตร์ประเทศไทย ผลงานเป็นผลงานที่บุกเบิกในเรื่องของนามธรรม ได้ให้อิทธิพลกับหลายคนในปัจจุบัน ซึ่งมันค่อนข้างยากที่จะมีคนยอมรับในการทำงานศิลปะ ของชำเรืองเกือบทุกรูปแบบให้อิทธิพลหมด ซึ่งในยุคปัจจุบันรูปแบบประติมากรรมค่อนข้างที่จะหลากหลาย figure ก็ยังมีทำอยู่ ยังมีความนิยมจากนักศึกษาปัจจุบัน หรือศิลปิน งานนามธรรมที่ดูแล้วเป็น form หรือ modern งานของชำเรืองก็ยังมีอิทธิพลหรือแม้แต่ว่าเรื่องของทางเนื้อหา หรือเรื่องราว

ชำเรืองเป็นศิลปินที่เป็นตัวอย่างที่ดี ไม่สนใจว่าศิลปะจะไปในแนวไหนทางไหน รูปแบบเปลี่ยนไปอย่างไร ชำเรืองทำแนวแบบตัวเอง ถือว่าเป็นศิลปินหนักแน่นมาก ไม่วอกแวกไปในรูปแบบอื่น ทำในแนวที่ตนเองศึกษาพัฒนาไปเรื่อย ๆ ชำเรืองทำในรูปแบบที่ทำมานานแล้ว และโดยส่วนตัว

ชำเรืองเป็นคนที่นอบน้อมมาก คำว่าความเป็นศิลปินมีอะไรเป็นของตัวเองเสียกว่ามีความมุ่งมั่น เป็นคนดีเรื่องการสร้างงานศิลปะ (ถนอมจิตต์ ชุ่มวงศ์. สัมภาษณ์: 2549)

กฤษณา หงษ์อุเทน ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการถ่ายทอดองค์ความรู้ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ว่า

ชำเรืองสร้างผลงานมาตั้งแต่หนุ่ม ๆ แล้วก็มีการคลี่คลายรูปแบบของงานไปเรื่อยงานในช่วงแรกก็จะเป็นแนวแบบเหมือนจริง แล้วก็เน้นในการสร้าง texture ที่ถูกต้อง อย่างคนมีกล้ามเนื้อตรงไหนอย่างไรบ้าง เวลาการเคลื่อนไหวในลักษณะนี้ กล้ามเนื้อจะไปในลักษณะไหน พอมาตอนหลังงานของชำเรืองจะเป็นความสนใจในเรื่องของ texture แต่ว่าคลี่คลายไปในแนวงานที่มีรูปทรงนามธรรม เป็นการลดรูปทรงของรูปทรงธรรมชาติให้เป็นรูปทรงที่ง่าย ใช้เนื้อหาที่แม้แต่ว่าศิลปินจะคิดเกี่ยวกับเรื่องอะไรแต่ว่ารูปทรงที่มาจากที่เป็นแรงบันดาลใจของธรรมชาติสามารสื่อให้เราไปถึงต้นตอของสิ่งนั้นได้ ซึ่งผลงานมาจากรูปทรงที่ง่าย ๆ จากรูปทรงที่ซับซ้อนกลายเป็นรูปทรงที่ง่ายขึ้น ซึ่งผูกพันกับ figure ก็มีแนวโน้มที่เป็นแบบเรียบง่าย แต่แฝงปรัชญาแนวคิดศิลปิน

ชำเรืองเป็นประติมากรที่โดดเด่นมาก ในปัจจุบันแม้ว่าจะอายุมากแล้ว แต่ดูจากงานชิ้นล่าสุดชื่อ สิมิหลา แสดงว่าท่านยังไม่หยุดนิ่ง ยังพัฒนาเรื่องของรูปทรง แนวความคิด และวัสดุ วัสดุที่หลากหลายจะดูได้จากงานของชำเรืองพยายามพัฒนาในเรื่องของการใช้วัสดุทุกอย่าง ปั้นดิน หล่อสำริด หล่อซีเมนต์ เชื่อมเหล็ก ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ เราจะเห็นถึงความหลากหลายในงานของชำเรือง และท่านก็ยังมุ่งมั่นทำต่อไป การทำงานแล้วก็ความเป็นศิลปินในเรื่องของการสร้างงาน เราจะเห็นพัฒนาการที่ต่อเนื่องแล้วเป็นพัฒนาการที่เราสามารถจับแนวทางได้ ชำเรืองมีจุดเด่นในการมีจุดยืน ในการที่จะพัฒนารูปแบบ แนวคิด แล้วก็ในเรื่องของการใช้วัสดุ และวิธีการนำเสนอ นอกจากนี้แล้วชำเรืองยังเป็นคนดีที่ให้ความช่วยเหลือลูกศิษย์และคนอื่นโดยไม่มีอคติ และที่สำคัญเป็นคนเข้าถึงง่าย ตรงนี้เป็นจุดที่หาได้ยาก (กฤษณา หงส์อุเทน. สัมภาษณ์: 2549)

จากการสัมภาษณ์นักวิชาการทางศิลปะ อาจารย์ และศิลปิน ที่ได้รับการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานภายในชั้นเรียน มีความสอดคล้องกับการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ โดยสรุปได้ดังนี้

การถ่ายทอดความรู้ตามหลักสูตรภายในชั้นเรียน จะเป็นไปตามแนวทางศิลป์ พีระศรี ความสัมพันธ์ระหว่างชำเรือง วิเชียรเขตต์ และผู้เรียน เป็นไปในลักษณะของความสัมพันธ์โดยใกล้ชิด วิชาที่สอนคือวิชาประติมากรรม โดยการเน้นทักษะการปฏิบัติ ถูกต้องตามหลักกายวิภาค และปริมาตร และชำเรือง วิเชียรเขตต์ มักจะแทรกเนื้อหาให้เห็นความสำคัญของธรรมชาติรอบตัว โดยเน้นให้ผู้เรียนเกิดแนวทางการสร้างสรรค์จากธรรมชาติ และสิ่งมีชีวิต เมื่อเรียนรู้จากธรรมชาติแล้วผู้เรียนเกิดแนวทางในการนำไปคิดวิเคราะห์สู่แนวทางการสร้างสรรค์ในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองได้ต่อไป โดยผู้ถ่ายทอดให้ความรู้แบบตัวต่อตัว และเป็นต้นแบบ โดยการทำงานเป็นตัวอย่างให้ผู้เรียนเกิดความเข้าใจจากการฝึกคิดและปฏิบัติจริง

การสร้างสรรค์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะแสดงเส้นขอบเขตปริมาตร รูปทรงที่เรียบง่าย การเลื่อนไหลของเส้น เน้นความเป็นปริมาตร และเนื้อสำริดที่ตึงเป็นมัน เป็นลักษณะเรียบง่าย ตัดทอนรายละเอียดออกไปให้เป็นรูปทรงที่เรียบง่าย หรือเรียกว่าอุดมคติ เป็นการลดรูปทรงของรูปทรงธรรมชาติให้เป็นรูปทรงที่เรียบง่าย ผลงานที่เป็นผลงานบุกเบิกเรื่องของนามธรรม โดยมีแนวทางการพัฒนาการสร้างสรรค์จากแนวเหมือนจริง มาจนถึงรูปทรงนามธรรม ได้ให้อิทธิพลมาจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะในเรื่องเนื้อหาหรือเรื่องราว

จึงสรุปได้ว่าการศึกษาการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ทั้งการศึกษาตามหลักสูตรภายในชั้นเรียน และการจัดการศึกษาตามอัธยาศัย สามารถนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกับการเรียนการสอนในชั้นเรียน ในลักษณะการเรียนรู้ร่วมกันเพื่อเป็นแนวทางแก่ผู้เรียนให้เกิดกระบวนการคิดนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งนี้การศึกษาตามอัธยาศัย โดยการเรียนรู้จากแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะสามารถบูรณาการโดยประยุกต์การเรียนรู้จากกระบวนการสร้างสรรค์ประติมากรรมมาใช้ในการเรียนการสอนประติมากรรม โดยมีผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ซึ่งกล่าวอีกนัยคือการถ่ายทอดต่อผู้เรียนด้วยการจัดประสบการณ์การเรียนรู้โดยตรง เพื่อให้ผู้เรียนได้เห็นถึงแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน เพื่อพัฒนาศักยภาพในการรับรู้ การฝึกคิดวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ การสร้างสรรค์ผลงานอย่างมีขั้นตอน เป็นการเชื่อมโยงการเรียนรู้จากผลงานศิลปะมาสู่การเรียนการสอนแบบสหวิทยาการเพื่อสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางพัฒนาการเรียนรู้ได้ต่อไป

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 – 2546 ในประเด็นแนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน และบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

ความมุ่งหมายของการวิจัย

เพื่อศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498-2546 ในประเด็น

1. บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน
2. แนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน
   ได้แก่ รูปแบบ เนื้อหา โครงสร้าง และกลวิธี
3. การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน, อิทธิพลที่ส่งผลในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงกระบวนแบบการสร้างสรรค์ ในระหว่างปี พ.ศ. 2498-2546 และการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน

2. ทำให้ทราบถึงบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

3. ผลของการศึกษาวิเคราะห์ จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนสาขาวิชาประติมากรรม รวมทั้งศิลปะสาขาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานประติมากรรม ทั้งในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานและอุดมศึกษา รวมทั้งผู้สนใจทั่วไป

4. ผลของการศึกษาวิเคราะห์ จะเป็นแนวทางการเรียนรู้ศิลปะจากผลงานศิลปะ ในระดับอุดมศึกษา ซึ่งมีทั้งการเรียนรู้ในห้องเรียน การเรียนรู้ตลอดชีวิต และการเรียนรู้ในชุมชน

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานประติมากรรม ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่เผยแพร่ต่อสาธารณชน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498-2546 จำนวน 73 ผลงาน นำมาสุ่มตัวอย่างอย่างง่าย ได้กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 49 ผลงาน

2. ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้จัดแบ่งช่วงระยะเวลาการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ออกเป็น 4 ช่วงระยะเวลา และศึกษาวิเคราะห์ผลงานที่มีความโดดเด่น และเป็นตัวแทนของผลงานในแต่ละช่วงระยะเวลา จากกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 49 ผลงาน ดังนี้

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2498-2507 ผลงานประติมากรรม จำนวน 10 ผลงาน

1.	เมฆแห่งชีวิต	ขนาด ย 180 ซ.ม.	พ.ศ. 2498
2.	ความเศร้า	ขนาด ส 58 ซ.ม.	พ.ศ. 2499
3.	อุตสาหกรรม	ขนาด ส 140 ซ.ม.	พ.ศ. 2500
4.	ความกลมกลืน	ขนาด ย 150 ซ.ม.	พ.ศ. 2500
5.	รูปเหมือนในอุดมคติ	ขนาด ส 90 ซ.ม.	พ.ศ. 2501
6.	ความกลมกลืน	ขนาด ส 134 ซ.ม.	พ.ศ. 2502
7.	หญิงเปลือย	ขนาด ส 186 ซ.ม.	พ.ศ. 2505
8.	เส้นดิ่ง	ขนาด ส 220 ซ.ม.	พ.ศ. 2506
9.	จุดหมาย	ขนาด ส 199 ซ.ม.	พ.ศ. 2507
10.	ความก้าวหน้า	ขนาด ส 270 ซ.ม.	พ.ศ. 2507

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2508-2517 ผลงานประติมากรรม จำนวน 15 ผลงาน

1.	กลุ่ม	ขนาด ส 143 ซ.ม.	พ.ศ. 2508
2.	ส่วนโค้ง	ขนาด ส 127 ซ.ม.	พ.ศ. 2508
3.	มวล	ขนาด ส 123 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
4.	สันโดษ	ขนาด ส 225 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
5.	โครงสร้าง	ขนาด ส 133 ซ.ม.	พ.ศ. 2510
6.	ส่วนโค้ง	ขนาด ส 99 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
7.	รูปทรง	ขนาด ส 244 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
8.	กาลเวลา	ขนาด ส 163.5 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
9.	กลุ่มคน	ขนาด ส 50 ซ.ม.	พ.ศ. 2511
10.	ปริมาตร	ขนาด ส 93 ซ.ม.	พ.ศ. 2512
11.	สันโดษ	ขนาด ส 108 ซ.ม.	พ.ศ. 2512
12.	ส่วนโค้ง	ขนาด ส 153 ซ.ม.	พ.ศ. 2513
13.	เมฆแห่งชีวิต	ขนาด ย 109 ซ.ม.	พ.ศ. 2514
14.	สวิง	ขนาด ส 93 ซ.ม.	พ.ศ. 2516
15.	เปลือย	ขนาด ย 30 ซ.ม.	พ.ศ. 2516

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2518-2527 ผลงานประติมากรรม จำนวน 13 ผลงาน

1. สัมพันธภาพชีวิต	ขนาด ส 90 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
2. รูปทรง	ขนาด ส 119 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
3. เปลือย	ขนาด ส 16 ซ.ม.	พ.ศ. 2519
4. บริสุทธิ์	ขนาด ส 16.5 ซ.ม.	พ.ศ. 2523
5. เจริญงอกงาม	ขนาด ส 63 ซ.ม.	พ.ศ. 2523
6. ชีวิตในที่ว่าง	ขนาด ส 127 ซ.ม.	พ.ศ. 2524
7. กีฬาชีวิต	ขนาด ส 119 ซ.ม.	พ.ศ. 2524
8. จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์	ขนาด ส 378 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
9. นก	ขนาด ส 41 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
10. ส่วนโค้ง	ขนาด ส 53 ซ.ม.	พ.ศ. 2526
11. แดนทิพย์	ขนาด ส 141 ซ.ม.	พ.ศ. 2527
12. โครงสร้าง	ขนาด ส 74 ซ.ม.	พ.ศ. 2527
13. นก	ขนาด ส 32 ซ.ม.	พ.ศ. 2527

ช่วงระยะเวลา พ.ศ. 2528-2546 ผลงานประติมากรรม จำนวน 11 ผลงาน

1. พายุทราย	ขนาด ส 28 ซ.ม.	พ.ศ. 2531
2. รูปและความว่าง	ขนาด ส 79 ซ.ม.	พ.ศ. 2531
3. พระพุทธรูป	ขนาด ส 138 ซ.ม.	พ.ศ. 2534
4. เจริญงอกงาม	ขนาด ส 400 ซ.ม.	พ.ศ. 2535
5. อนัตตา	ขนาด ส 136 ซ.ม.	พ.ศ. 2536
6. สุญญตา	ขนาด ส 85 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
7. แม่แห่งโลก	ขนาด ส 23 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
8. พลังสร้างสรรค์	ขนาด ส 70 ซ.ม.	พ.ศ. 2537
9. วิวัฒนาการแห่งโลก	ขนาด ส 150 ซ.ม.	พ.ศ. 2541
10. ความก้าวหน้า	ขนาด ส 370 ซ.ม.	พ.ศ. 2542
11. เงินพดด้วง สมัยธนบุรี	ขนาด ส 240 ซ.ม.	พ.ศ. 2546

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชีวประวัติของศิลปิน พัฒนาการทางด้านแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งในด้านผลงานของศิลปินผู้สร้าง รวมทั้งการสัมภาษณ์ศิลปิน และผู้เกี่ยวข้อง

2. ศึกษารวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับผลงานประติมากรรม รวมทั้งการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางประติมากรรม นักวิชาการศิลปะ และศิลปินทั่วไป เพื่อเป็นข้อมูลเชื่อมโยงกับการวิเคราะห์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์

3. รวบรวมผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ด้วยการถ่ายภาพทั้งที่เป็นผลงานจริง และจากการถ่ายภาพที่ปรากฏในเอกสาร และสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ

4. ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดในการสร้างผลงาน กระบวนการสร้างสรรค์ และบริบททางสังคมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน มาสรุปเพื่อกำหนดเกณฑ์การศึกษาวิเคราะห์

5. วิเคราะห์ผลงานตามเกณฑ์ และสรุปผลการศึกษาวิเคราะห์ในรูปการพรรณาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ในผลงานกลุ่มตัวอย่างแต่ละชิ้น โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นการบรรยายข้อเท็จจริงที่ปรากฏ ตีความ แปลความหมาย โดยเชื่อมโยงกับความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์และบริบทแวดล้อมต่าง ๆ ตามลำดับเวลา ประกอบภาพผลงาน

6. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการเรียนรู้ผลงานศิลปะจากแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะ ด้วยการถ่ายภาพ และการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง

การวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 ผู้วิจัยศึกษาและทำความเข้าใจผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ด้านแนวความคิด กระบวนการสร้างสรรค์ และการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน รวมทั้งบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

3.2 ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลแต่ชิ้น และวิเคราะห์กระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน ตามประเด็นที่กำหนด ซึ่งการศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยที่มีข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Data) ผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นที่จะบรรยายตามข้อเท็จจริง ตีความ แปลความหมาย เชื่อมโยงกับบริบททางสังคมต่าง ๆ จากแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ซึ่งได้จากการศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ข้อมูล นำเสนอข้อมูลเป็นแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

สรุปผลการวิจัย

ผลจากการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 – 2546 สรุปได้ดังนี้

ตอนที่ 1 บริบททางสังคมที่ส่งผลต่อแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่ได้สร้างสรรค์ผลงาน ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 จนถึงปัจจุบัน ซึ่งได้เติบโตมากับศิลปะตามหลักวิชาในช่วงเวลาที่ได้ศึกษาอยู่ที่คณะจิตรกรรม และประติมากรรม ในช่วงเวลานั้น ถือได้ว่าเป็นช่วงที่ศิลป์ พีระศรี ยังไม่ค่อยเห็นด้วยกับแนวคิดและรูปแบบศิลปะในลัทธิสมัยใหม่แบบตะวันตก (แต่ต่อมาก็ได้เปลี่ยนความคิดโดยการยอมรับรูปแบบใหม่ ๆ เช่น คิวบิสม์ ของปิกาสโซ่ และงานแนวนามธรรมมากขึ้นในช่วงทศวรรษ 2490) การเรียนการสอนในขณะนั้นจึงเน้นหนักที่การศึกษาทักษะและทฤษฎีศิลปะแบบศิลปะตามหลักวิชาเป็นพื้นฐานอันสำคัญสำหรับการสร้างสรรค์งาน และหากเปรียบเทียบศิลปะสมัยใหม่ของไทยกับตะวันตก จะพบความแตกต่างทั้งด้านเวลา สถานที่ รูปแบบ และแนวคิด ศิลปะสมัยใหม่ที่มีแนวคิดแบบลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกซึ่งเริ่มขึ้นในราวคริสต์ทศวรรษ 1860 (พ.ศ. 2403) เป็นความเคลื่อนไหวที่ต้านกระแสศิลปะหลักวิชา ที่เน้นความถูกต้องตามหลักวิชา ศิลปะสมัยใหม่จึงกลายเป็นศิลปินอิสระที่สร้างรูปแบบและเนื้อหาตามใจตนเอง ดังนั้น ราวปลายทศวรรษ 2480 และต้นทศวรรษ 2490 เมื่อสังคมมีการเปลี่ยนแปลง โดยรับศิลปะสมัยใหม่จากโลกตะวันตกโดยเสรี ศิลปินในสังคมไทยจึงทำงานในแนวใหม่ที่เข้าข่ายศิลปะสมัยใหม่แบบตะวันตกมากขึ้น งานประติมากรรมที่เน้นการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินในฐานะปัจเจกชน ก็ปรากฏให้เห็นตามแนวทางของตน เป็นแนวผสมผสานระหว่างรูปแบบและเนื้อหาตามศิลปะหลักวิชากับรูปแบบศิลปะในลัทธิสมัยใหม่ ดังนั้น จากการที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้พื้นฐานจากการเรียนรู้และปฏิบัติสร้างสรรค์ศิลปะตามหลักวิชาแล้ว ต่อมาเมื่อได้ศึกษาและประทับใจในความงดงามของศิลปะประเพณีแบบลักษณะสุโขทัย จึงได้คลี่คลายไปสู่รูปแบบการสร้างงานที่เป็นเส้นขอบนอกอันอ่อนหวาน และลื่นไหลเป็นอิสระ ซึ่งจะสามารถสอดประสานเข้ากับมวลอันกลมกลึงของร่างกายมนุษย์

ในช่วงเวลาทศวรรษที่ 2500 อิทธิพลของลัทธิศิลปะตะวันตก คือศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรม ที่มีเค้าโครงแบบภาพเป็นเหลี่ยมเป็นมุมแนวคิวบิสติค (Cubistic) ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะคิวบิสม์ (Cubism, ค.ศ. 1908 – 1918 ระหว่างปี พ.ศ. 2451 – 2461) ประกอบกับการสูญเสียชีวิตของศิลป์ พีระศรี จึงนับเป็นช่วงของการเปลี่ยนแปลงและอนุรักษ์ศิลปะตามหลักวิชาไปสู่ศิลปะลัทธิสมัยใหม่ของสังคมไทย การสร้างสรรค์ผลงานมีกระบวนแบบที่หลากหลาย การผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ เข้าด้วยกันพร้อม ๆ กับความนิยมอย่างเสรีในศิลปะลัทธิสมัยใหม่อย่างตะวันตกที่มากขึ้นเป็นลำดับ โดยมีศิลปะนามธรรมและกึ่งนามธรรมเป็นดั่งตัวแทนสำคัญของศิลปะลัทธินี้ ในทศวรรษ 2500 ถือได้ว่าช่วงที่ศิลปะแบบนามธรรมได้เติบโตขึ้น ดังนั้น ศิลปินจึงได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเฉพาะชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงในวงการศิลปะเป็นอย่างมาก นั่นคือความเปลี่ยนแปลงรูปแบบ

ผลงานศิลปะไปสู่แนวนามธรรม ในช่วงเวลา พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ดังจะเห็นได้จากผลงาน “ความกลมกลืน” พ.ศ. 2500 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เกิดขึ้นระหว่างการก้าวเข้าสู่ความเป็นนามธรรม ด้วยวิธีการกำหนดโครงสร้างใหม่ โดยนำรูปทรงมนุษย์ใส่ลงไปประกอบด้วยการเพิ่มและลดทอน สะท้อนให้เห็นว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ที่ลดทอนความเหมือนจริง เพื่อแสดงความงามตามแบบอุดมคติด้วยเนื้อหาใหม่ เป็นผู้ทวนกระแสหลักวิชาและพัฒนาไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ และจวบจน ปี พ.ศ. 2508 ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ประติมากรรมนามธรรม ซึ่งเป็นผลงานอันแสดงถึงความก้าวหน้าที่เปลี่ยนโฉมหน้าวงการประติมากรรมไทย เป็นผู้บุกเบิกค้นหารูปแบบใหม่จนสลัดรูปทรงคนตามหลักวิชาก้าวไปสู่รูปทรงคนอันเรียบง่ายและรูปทรงนัยสำคัญ เป็นเส้นทางนำไปสู่ประติมากรรมสมัยใหม่ในเวลาต่อมา

และด้วยปัจจัยทางด้านการเมืองและสังคมที่ผลกระทบต่อศิลปะสมัยใหม่และศิลปิน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้สร้างสรรค์ศิลปะที่สะท้อนปัญหาทางด้านการเมืองและสังคม จนได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปินหัวก้าวหน้าผู้หนึ่งที่มีบทบาทในแนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย ในการแสวงหาอุดมการณ์ทางศิลปะ และเป็นผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่มประติมากรไทย เพื่อเผยแพร่ประติมากรรมร่วมสมัยสู่สาธารณชน และส่งเสริมการศึกษาประติมากรรมสมัยใหม่ในสังคมไทย จนมาถึงยุคสมัยที่ศิลปะต้องอยู่ร่วมกับมนุษย์ในธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ยุคสมัยที่ต้องการนำศิลปะสื่อสารกับสังคมในพื้นที่สาธารณะ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ นับเป็นผู้หนึ่งที่นำผลงานประติมากรรมสู่พื้นที่สาธารณะ สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่แวดล้อมตนอยู่ เพื่อเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความเจริญทางวัฒนธรรม ทางสังคม วัฒนธรรม ทางเศรษฐกิจ และสภาวะจิตใจของผู้คนในสังคมในแต่ละช่วงเวลา จึงนับได้ว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่มีบทบาทในระดับแนวหน้าในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมในสังคมไทยตลอดช่วงระยะเวลากว่า 50 ปี

ตอนที่ 2 แนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน

โดยสรุปที่มาแนวความคิดและกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมชองชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีพัฒนาการมาจากการที่ชำเรือง ได้เข้าศึกษาที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และการฝึกฝนด้วยตนเอง รวมทั้งการได้รับการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ตามแบบศิลปะหลักวิชา (Academic Art) ที่ผลงานมีลักษณะเหมือนจริง (Realistic) ซึ่งมีแนวคิดที่สื่อแสดงธรรมชาติของรูปทรงมนุษย์ และต่อมาจึงได้ฝึกฝนการสร้างสรรค์ตามแนวทางลักษณะเฉพาะตน

จากรูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปะในช่วงแรก ขณะศึกษาอยู่ในคณะจิตรกรรมประติมากรรม เป็นแบบถ่ายทอดตามลักษณะรูปธรรมหรือคล้ายจริง ส่วนใหญ่จะเป็นรูปมนุษย์เปลือยซึ่งเน้นมวลอันหนาหนักและการเคลื่อนไหว และต่อมาเมื่อได้ศึกษา และความประทับใจกับงดงามของศิลปะสุโขทัย จึงได้คลี่คลายไปสู่การสร้างงานที่เน้นเส้นขอบนอกอันอ่อนหวาน และลื่นไหลเป็นอิสระ ซึ่งจะสอดประสานเข้ากับมวลอันกลมกลึงของร่างกายมนุษย์ ได้อย่างเหมาะเจาะและงดงาม ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้กล่าวถึงการเรียนการสอนที่ส่งผลต่อแนวความคิดในการถ่ายทอดผลงานว่า

> เริ่มจากเรื่องของพื้นฐาน ต้องปั้นต้องลอกแบบ ได้ประโยชน์ทั้งสิ้น การปั้นลอกแบบรูปร่าง แล้วก็ปั้นคนจริง ปั้นกล้ามเนื้อทั้งตัว เป็นพื้นฐานที่ดีในการสร้างสรรค์ศิลปะ จากการเรียนก็เป็นพื้นฐาน แต่เน้นในเรื่องของปริมาตรเป็นสิ่งสำคัญ เรื่องปั้นปริมาตรเป็นอันดับหนึ่ง การที่จะไปสร้างสรรค์ต่อต้องไปสรุปเอาเองหลังจากที่เรียนพื้นฐานแล้ว เพราะฉะนั้นจากพื้นฐานจึงเป็นสิ่งสำคัญ แต่ความเป็นตัวตนก็สำคัญมาก เนื่องจากเพราะพื้นฐานจากการเรียนรู้ การสังเกตธรรมชาติ ความซาบซึ้งความงามของธรรมชาติ การเรียนรู้ธรรมชาติ เราศึกษาธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ห้วย หนอง คลอง บึง เสียง การอ่านหนังสือ ดังนั้น แนวความคิดในการสร้างสรรค์จึงมาจากการอ่าน การดู ฟัง และนำมาสร้างสรรค์หาความเป็นรูปแบบของความเป็นตัวเอง (ชำเรือง วิเชียรเขตต์. สัมภาษณ์ : 2549)

ดังนั้น ผลงานทั้งหมดของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมีที่มาจากแนวความคิดที่ถ่ายทอดตามลักษณะรูปธรรมหรือคล้ายจริง ถ่ายทอดตามลักษณะลดทอน และถ่ายทอดตามลักษณะที่ถ่ายทอดความรู้สึก สู่กระบวนแบบการสร้างสรรค์ โดยมีรูปแบบในการถ่ายทอด ดังนี้ คือ รูปแบบรูปทรงของมนุษย์ (Human Figure Form) จำนวน 24 ผลงาน รูปแบบรูปทรงบริสุทธิ์ (Pure Form) จำนวน 2 ผลงาน รูปแบบรูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) จำนวน 16 ผลงาน รูปแบบรูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) จำนวน 6 ผลงาน และรูปแบบรูปทรงอิสระ (Free Form) จำนวน 1 ผลงาน โดยจะมีช่วงระยะเวลาต่างกัน โดยในยุคแรกจะอยู่ในแบบถ่ายทอดลักษณะรูปธรรมหรือคล้ายจริง แล้วพัฒนาคลี่คลายสู่แบบนามธรรม ซึ่งจะตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงออกหมดจะมีเพียงโครงสร้างของรูปทรงเดิมไว้ และเกิดรูปทรงใหม่ โครงสร้างใหม่ โดยการกำหนดตามความต้องการและตามแนวความคิด

ในด้านรูปแบบในการถ่ายทอด มีการนำเสนอรูปแบบรูปทรงของมนุษย์มากที่สุด แสดงให้เห็นถึงลักษณะเนื้อหาเรื่องราวของประติมากรรมสมัยใหม่บนพื้นฐานของศิลปะแบบหลักวิชาอยู่ด้วย ซึ่งจะแสดงด้วยรูปทรงของคน ได้นำลักษณะของเส้นมาผสมผสานกับรูปทรงที่มีความเรียบง่าย ไม่แสดงส่วนละเอียดต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปคนนั้น จะไม่แสดงโครงสร้างที่เป็นไปตามความจริงตามหลักกายวิภาค ลักษณะการแสดงออกมีรูปทรงที่บิดเบือนหรือลดทอนจากต้นแบบ โดยแสดงลักษณะผิวและรูปทรงใหม่ โดยศิลปินมุ่งเน้นแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรง และลดบทบาทด้านเนื้อหาลง

และจากการศึกษาวิเคราะห์สามารถสรุปเนื้อหาที่ปรากฏในผลงาน ดังนี้

1. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อต่าง ๆ จำนวน 5 ผลงาน ได้แก่ แดนทิพย์ พ.ศ. 2527, พระพุทธรูป พ.ศ. 2534, อนัตตา พ.ศ. 2536, สุญญตา พ.ศ. 2537 และ เงินพดด้วง สมัยธนบุรี พ.ศ. 2546

2. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม จำนวน 9 ผลงาน ได้แก่ กลุ่ม พ.ศ. 2508, บริสุทธิ์ พ.ศ. 2523, ชีวิตในที่ว่าง พ.ศ. 2524, จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์ พ.ศ. 2526, นก พ.ศ. 2526, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2526, นก พ.ศ. 2527, พายุทราย พ.ศ. 2531 และวิวัฒนาการแห่งโลกขนาด พ.ศ. 2541

3. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ จำนวน 9 ผลงาน ได้แก่ ความเศร้า พ.ศ. 2499, อุตสาหกรรม พ.ศ. 2500, สงบ พ.ศ. 2505, ความก้าวหน้า พ.ศ. 2507, สงิ พ.ศ. 2516, สัมพันธภาพชีวิต พ.ศ. 2519, แม่แห่งโลก พ.ศ. 2537, พลังสร้างสรรค์ พ.ศ. 2537 และ ความก้าวหน้า พ.ศ. 2542

4. ผลงานที่ปรากฏเป็นเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด จำนวน 27 ผลงาน ได้แก่ เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2498, ความกลมกลืน พ.ศ. 2500, รูปเหมือนในอุดมคติ พ.ศ.2501, ความกลมกลืน พ.ศ. 2502, เส้นดิ่ง พ.ศ. 2506, จุดมุ่งหมาย พ.ศ. 2507, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2508, มวล พ.ศ. 2510, สันโดษ พ.ศ. 2510, โครงสร้าง พ.ศ. 2510, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2511, รูปทรง พ.ศ. 2511, กาลเวลา พ.ศ. 2511, กลุ่มคน พ.ศ. 2511, ปริมาตร พ.ศ. 2512, สันโดษ พ.ศ. 2512, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2513, เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2514, เปลือย พ.ศ. 2516, รูปทรง พ.ศ. 2519, เปลือย พ.ศ. 2519, เจริญงอกงาม พ.ศ. 2523, กีฬาชีวิต พ.ศ. 2524, โครงสร้าง พ.ศ. 2527, รูปและความว่าง พ.ศ. 2531 และเจริญงอกงาม พ.ศ. 2535

เนื่องจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้ถ่ายทอดผลงานประติมากรรม ผ่านการแสดงรูปทรงของมนุษย์ สิ่งมีชีวิต และธรรมชาติ โดยมีการตัดทอนรูปทรงให้เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย บิดเบือน แสดงลักษณะผิว และสร้างรูปทรงอิสระใหม่ผสมผสานกับลักษณะส่วนตัวของศิลปินเอง โดยศิลปินมุ่งเน้นแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรง และลดบทบาทด้านเนื้อหาลง จากการสรุปเนื้อหา จึงปรากฏผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ในเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิดมากที่สุด คือ 27 ผลงาน เนื่องจากแนวความคิดของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่มีเนื้อหาเรื่องราวของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิด มาสร้างสรรค์ผลงาน โดยภาพรวมแสดงให้เห็นถึงลักษณะเนื้อหาเรื่องราวของประติมากรรมสมัยใหม่บนพื้นฐานของศิลปะหลักวิชา ด้านเนื้อหาจะแสดงสาระด้วยรูปทรงของคนที่แสดงออก โดยทั่วไปแล้วจะเป็นเรื่องราวกับชีวิต และธรรมชาติของมนุษย์ เป็นเรื่องราวที่อยู่ใกล้ตัว เป็นที่เข้าใจง่าย แสดงถึงพัฒนาการในด้านเนื้อหาจากศิลปะหลักวิชาโดยไม่เน้นเรื่องราว แต่ให้ความสำคัญในอันที่จะพยายามคลี่คลายปัญหาจากการรับรู้ โดยแสดงออกมาในรูปของการประกอบกันของรูปทรง พื้นผิว ช่องว่าง ทิศทาง และจังหวะ

จากการศึกษาวิเคราะห์ด้านโครงสร้าง ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเน้นในเรื่องราวปรัชญาของความงาม ที่เกิดจากรูปทรงสามมิติ กับพื้นที่ว่าง (Space) โดยมีที่มาจากรูปทรงคน แล้วคลี่คลายตัดทอนรายละเอียดของรูปทรงให้เหลือเพียงโครงสร้าง ทิศทางของรูปทรง เน้นปริมาตร (Volume) ที่เต็ม และมวล (Mass) อันกลมกลึง ส่วนการแสดงพื้นผิวของผลงานส่วนใหญ่มีลักษณะเรียบเนียน เกลี้ยงเกลากลมกลืนไปกับเส้นและปริมาตรของรูปทรง แต่ให้เกิดการเคลื่อนไหวโดยเส้นรอบนอก (Out Line) และทิศทางเส้นโครงสร้างภายในของรูปทรงในแนวตั้งและแนวนอน (Structure Line) โดยมีสัดส่วนของรูปทรงและพื้นที่ว่าง (Form and Space) มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน

จากการศึกษาวิเคราะห์สามารถสรุปกลวิธีที่ใช้ในการถ่ายทอดผลงาน

1. กลวิธีการปั้นหล่อโลหะสำริด จำนวน 36 ผลงาน ได้แก่ ความเศร้า พ.ศ. 2499, จุดมุ่งหมาย พ.ศ. 2507, กลุ่ม พ.ศ. 2508, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2508, มวล พ.ศ. 2510, สันโดษ พ.ศ. 2510, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2511, รูปทรง พ.ศ. 2511, กาลเวลา พ.ศ. 2511, กลุ่มคน พ.ศ. 2511, ปริมาตร พ.ศ. 2512, สันโดษ พ.ศ. 2512, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2513, เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2514, สวิง พ.ศ. 2516, เปลือย พ.ศ. 2516, สัมพันธภาพชีวิต พ.ศ. 2519, รูปทรง พ.ศ. 2519, เปลือย พ.ศ. 2519, บริสุทธิ์ พ.ศ. 2523, เจริญงอกงาม พ.ศ. 2523, ชีวิตในที่ว่าง พ.ศ. 2524, กีฬาชีวิต พ.ศ. 2524, จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์ พ.ศ. 2526, นก พ.ศ. 2526, ส่วนโค้ง พ.ศ. 2526, แดนทิพย์ พ.ศ. 2527, โครงสร้าง พ.ศ. 2527, นก พ.ศ. 2527, พายุทราย พ.ศ. 2531, รูปและความว่าง พ.ศ. 2531, พระพุทธรูป พ.ศ. 2534, เจริญงอกงาม พ.ศ. 2535, แม่แห่งโลก พ.ศ. 2537, พลังสร้างสรรค์ พ.ศ. 2537 และเงินพดด้วง สมัยธนบุรี พ.ศ. 2546

2. กลวิธีการปั้นหล่อปูนปลาสเตอร์ จำนวน 10 ผลงาน ได้แก่ เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2498, ความกลมกลืน พ.ศ. 2500, รูปเหมือนในอุดมคติ พ.ศ.2501, ความกลมกลืน พ.ศ. 2502, สงบ พ.ศ. 2505, เส้นดิ่ง พ.ศ. 2506, โครงสร้าง พ.ศ. 2510, อนัตตา พ.ศ. 2536, สุญญตา พ.ศ. 2537 และความก้าวหน้า พ.ศ. 2542

3. กลวิธีการปั้นหล่อซีเมนต์ขาว จำนวน 3 ผลงาน ได้แก่ อุตสาหกรรม พ.ศ. 2500, ความก้าวหน้า พ.ศ. 2507 และวิวัฒนาการแห่งโลก ขนาด พ.ศ. 2541

จากการสรุปกลวิธี ปรากฏผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ นำเสนอกลวิธีในการสร้างสรรค์ประติมากรรม ด้วยวิธีการปั้น , หล่อ ซึ่งเป็นกลวิธีทางบวกทั้งหมด คิดเป็น ร้อยละ 100 เนื่องจากผลงานที่นำมาวิเคราะห์เป็นผลงานประติมากรรมที่สำคัญของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเป็นผลงานที่ใช้เทคนิคปั้นและหล่อ ทั้งนั้น และด้วยหลักสูตรที่ศิลป์ พีระศรี ได้เน้นเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นพื้นฐานของการศึกษาและการสร้างสรรค์ด้านประติมากรรมที่สมบูรณ์ที่สุดในขบวนการและเทคนิคเพื่อพัฒนาไปสู่ประติมากรรมในระดับสูง อีกทั้งวิธีการปั้น, หล่อ ยังเป็นที่นิยมทำกันทั้งในยุโรป เอเชีย และประเทศไทยเป็นระยะเวลายาวนาน ซึ่งได้มีการสืบต่อกันมาจากการปั้นหล่อพระพุทธรูป ตั้งแต่สมัย เชียงแสน สุโขทัย อยุธยาและปัจจุบัน ศิลป์ พีระศรี ได้เล็งเห็นความสำคัญของเทคนิคการหล่อที่ควรได้รับการฟื้นฟูเพื่อพัฒนาสู่การสร้างสรรค์ประติมากรรมสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี ด้วยหลักสูตรพื้นฐานการสร้างสรรค์ประติมากรรมของศิลป์ พีระศรี ชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงเป็นศิลปินที่ได้นำเทคนิคการปั้น หล่อ เพื่อการสร้างสรรค์ประติมากรรมสมัยใหม่ของตนเอง ซึ่งเทคนิคการปั้น หล่อ เป็นขบวนการและมีขั้นตอนที่ยุ่งยากซับซ้อนเมื่อเปรียบเทียบกับเทคนิคอื่น เช่น การแกะสลักไม้ และหิน

วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่คือโลหะสำริด จำนวน 36 ผลงาน การกระบวนการปั้นหล่อโลหะสำริด ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีความรู้และความเชี่ยวชาญในทุกขั้นตอนเป็นพิเศษ เริ่มตั้งแต่การปั้นดิน การถอดพิมพ์ หรือการทำ Mold สู่กระบวนการหล่อโลหะ ซึ่งชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะเป็นผู้ดำเนินการและควบคุม

ด้วยตนเอง และที่สำคัญสุดของส่วนผสมโลหะบรอนซ์ที่ใช้เทหล่อในงานประติมากรรม จะผสมตามสัดส่วนที่เห็นว่ามีความพิเศษตามความต้องการของศิลปิน ดังนั้น โลหะบรอนซ์ในงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จะมีคุณสมบัติสูงตามมาตรฐานสากลที่ใช้กันอยู่ทั่วโลก

ซึ่งจากการสรุปแนวความคิด กระบวนแบบการสร้างสรรค์ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ จึงสอดคล้องกับงานวิจัยของสมยศ คำแสง ดังนี้

ในด้านเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏ คือเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์มีมากที่สุด ร้อยละ 50 แสดงว่าสมาชิกสมาคมประติมากรไทยส่วนใหญ่นำเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์มาสร้างสรรค์ผลงาน เห็นได้จากผลงานของ...ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ซึ่งนำมาถ่ายทอดในลักษณะรูปแบบนามธรรมแสดงอารมณ์และแสดงความจริงโดยการตัดทอน บิดเบือน แสดงลักษณะผิวและสร้างรูปทรงอิสระใหม่ผสมผสานกับลักษณะส่วนตัวของศิลปิน โดยภาพรวมแสดงให้เห็นถึงลักษณะเนื้อหาเรื่องราวของประติมากรสมัยใหม่บนพื้นฐานของศิลปะแบบหลักวิชาอยู่ด้วย ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับวิรุณ ตั้งเจริญ ที่กล่าวไว้ว่า ศิลปะหลักวิชาด้านเนื้อหาจะแสดงสาระด้วยรูปทรงของคน สัตว์ ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมที่แสดงออกเป็นไปตามยุคสมัย...จากภาพเนื้อหาดังกล่าว เนื้อหาด้านโครงสร้างทางศิลปะ ซึ่งมีร้อยละ 11 แสดงถึงพัฒนาการในด้านเนื้อหาจากศิลปะหลักวิชาโดยไม่เน้นเรื่องราว แต่จะให้ความสำคัญของการประกอบกันของรูปทรง พื้นผิว ช่องว่าง ทิศทาง จังหวะ ฯลฯ เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์... เป็นต้น

ในด้านรูปแบบ การสร้างสรรค์ผลงานของสมาชิกสมาคมประติมากรไทยมีการนำเสนอรูปแบบแสดงสัญลักษณ์ทางรูปทรงมากที่สุด ร้อยละ 39 ลักษณะการแสดงออกมีรูปทรงที่บิดเบือนจากต้นแบบแสดงลักษณะผิวและรูปทรงใหม่ โดยศิลปินมุ่งเน้นสัญลักษณ์ทางรูปทรง และลดบทบาทด้านเนื้อหาลง เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์...

กลวิธีที่ปรากฏในผลงานประติมากรรมร่วมสมัยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524-2540 ที่พบมากที่สุดคือ กลวิธีการหล่อ ซึ่งเป็นกลวิธีทางบวก วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่คือ ปลาสเตอร์ โลหะทองเหลือง ทองแดง ไฟเบอร์กลาส ร้อยละ 48.5 เห็นได้จากผลงานของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ที่ใช้กลวิธีปั้นหล่อปลาสเตอร์ ทองเหลือง...จากกลวิธีที่พบมากที่สุดดังกล่าวคือ กลวิธีการหล่อ แสดงว่าเป็นวิธีที่นิยมกัน เนื่องจากเป็นวัสดุที่มีความคงทนถาวร ประกอบกับมีช่างเทคนิคที่มีความชำนาญ และมีสถานประกอบการ เช่นโรงหล่อต่าง ๆ ลักษณะดังกล่าวทำให้เห็นขีดจำกัดของการพัฒนาวัสดุใหม่บวกกับความต้องการของตลาดงานศิลปะที่ยังขายได้ ซึ่งเป็นปัจจัยหลักที่ประติมากรต้องฝ่าฝืนเงื่อนไขเหล่านี้เพื่อค้นหาสิ่งใหม่ ผลงานในลักษณะประติมากรรมสาธารณะ เป็นผลงานที่ต้องใช้กลวิธีและวัสดุที่มีความคงทนถาวร และปรากฏมีการใช้ คือการเชื่อมเหล็ก ซีเมนต์ ไฟเบอร์กลาส และยังมีวัสดุอื่น ๆ ที่นำมาใช้ คือ แก้ว พลาสติก เศษวัสดุจากเครื่องยนต์หรือเครื่องจักรกล

ด้านแนวคิด แนวความคิดของสมาชิกสมาคมประติมากรไทยส่วนใหญ่ได้แรงผลักดันที่มีผลต่อการสร้างงานเกี่ยวกับมนุษย์และธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ลักษณะผลงานที่แสดงออกส่วนใหญ่จะแสดงรูปทรงนามธรรม มีการตัดทอน คลี่คลาย เพิ่ม สกัดจากรูปทรง รูปร่างของมนุษย์และธรรมชาติ แนวความคิดที่เด่นชัดคือ ประติมากรส่วนมากต้องการถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองผ่านรูปทรงของ

มนุษย์ รูปทรงทางธรรมชาติ เช่น ลีลาท่าทาง อากัปกิริยา ความผูกพันกับสิ่งต่าง ๆ รอบข้างประติมากร (สมยศ คำแสง. 2543: 66-68)

ตอนที่ 3 การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ปรากฏดังนี้

ลักษณะการถ่ายทอด

การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน ของชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีลักษณะการถ่ายทอดในรูปแบบการจัดประสบการณ์การเรียนรู้จากแหล่งข้อมูลทางศิลปะ ซึ่งเป็นแนวทางหนึ่งในการเรียนรู้เพื่อนำไปสู่ความรู้ความเข้าใจในกระบวนการรับรู้งานศิลปะ หรือวัตถุที่แสดง เป็นการให้เห็นถึงคุณค่าที่จะได้รับในความรู้ด้านต่าง ๆ ที่นอกเหนือไปจากคุณค่าและสุนทรียภาพทางศิลปะ การศึกษาจึงมีความหมายในเชิงกระบวนการมากกว่าการนิยามที่ผลลัพธ์ รวมถึงผลที่เกิดจากองค์ประกอบของความรู้ต่าง ๆ เป็นการตอบสนองอารมณ์ และความรู้สึกที่แสดงออกมาทางกริยาท่าทาง การเข้าใจถึงคุณค่าและความหมาย สิ่งเหล่านี้ทำให้ได้มาของความรู้ บอกถึงเป้าหมายการเรียนรู้ การค้นหาแรงจูงใจและการตั้งข้อสังเกต เพื่อนำไปสู่กระบวนการเรียนรู้ อันเป็นการศึกษาทางหนึ่งที่ได้มาซึ่งความรู้ที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งสอดคล้องในการจัดการศึกษาทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ตามนัยพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542

เนื้อหาการถ่ายทอด

การถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรรม เป็นการให้ผู้เรียนได้ศึกษาตามอัธยาศัย โดยผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เรียนรู้องค์ความรู้ทางศิลปะจากผลงานศิลปะโดยตรง ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ โดยมีเนื้อหาการถ่ายทอด โดยมุ่งเน้นศิลปศึกษาบนแกน 4 แกน คือ ศิลปะสร้างสรรค์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ และศิลปวิจารณ์

ผู้รับการถ่ายทอด

จากการจัดกระบวนการจัดการที่เหมาะสมและสอดคล้องกับการจัดการศึกษาตามหลักสูตรและไม่ได้จำกัดเฉพาะห้องเรียนอีกต่อไป การศึกษาในบริบทของแหล่งข้อมูลทางศิลปะ จึงถือเป็นการศึกษาที่ไม่จำกัดกลุ่มผู้เรียน และไม่มีรูปแบบการเรียนรู้ที่ตายตัว โดยมีฉายนภา เลปาจารย์ อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชาประติมากรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้นำผู้เรียน ชั้นปีที่ 4 จำนวนทั้งสิ้น 10 คน เข้ารับการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ ในวันที่ 25 กรกฎาคม 2549 โดยผู้รับการถ่ายทอดทุกคนมีพื้นฐานความรู้ทางด้านศิลปะ และจากการเข้ารับการถ่ายทอดทำให้ทราบขั้นตอน วิธีการทำงานของศิลปิน และมีแนวทางในการพัฒนาการเรียนรู้และทักษะการสร้างสรรค์ในแบบอย่างเฉพาะตนต่อไป

วิธีการถ่ายทอด

จากการศึกษาพบว่า ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีวิธีการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงาน ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ สามารถสรุปได้ ดังนี้

การถ่ายทอดโดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ

การเรียนรู้โดยการรับรู้ผ่านผลงานศิลปะ เป็นเนื้อหาด้านสุนทรียศาสตร์ ผู้เรียนเกิดความรู้สึกถึงคุณค่าของความงาม เป็นการผสมผสานกันระหว่างประสบการณ์การรับรู้และการทำงานศิลปะ เป็นประสบการณ์ตรงที่ผู้เรียนได้สัมผัสด้วยตนเอง ซึ่งแต่ละคนจะมีมากน้อยแตกต่างกันและสามารถพัฒนาได้ต่อไป และเนื้อหาด้านศิลปวิจารณ์ ซึ่งผู้เรียนสัมผัสได้จากสื่อคือผลงานศิลปะ เนื้อหา ส่วนที่เกี่ยวกับความงาม และตัวศิลปิน โดยผู้เรียนจะต้องสร้างความเข้าใจความชื่นชมงานระหว่างผู้สร้างงานกับผู้ชมงาน เป็นการเรียนรู้ด้านวิเคราะห์วิจารณ์

การถ่ายทอดโดยการบรรยาย

เป็นการเรียนรู้เนื้อหาทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ เป็นสิ่งที่ผู้เรียนได้รับการถ่ายทอดโดยการสร้างประสบการณ์ด้านความเข้าใจในเรื่องอิทธิพลที่สังคมและวัฒนธรรมมีต่อศิลปินและงานของศิลปิน โดยบ่งชี้ลักษณะรูปแบบศิลปะของผลงานแต่ละชิ้นที่ได้รับอิทธิพลจากสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งผู้เรียนสามารถนำไปตีความของศิลปินและอิทธิพลด้านสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องนี้กับผลงานในอดีตถึงปัจจุบัน

การถ่ายทอดโดยการปฏิบัติ

เนื้อหาทางด้านศิลปะสร้างสรรค์ คือกิจกรรมทางด้านศิลปกรรมต่าง ๆ เป็นการแสดงออกในเนื้อหาของงานที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนในกระบวนการสร้างสรรค์ ผู้เรียนหากต้องการทราบว่าศิลปินผู้นั้นเป็นอย่างไร โดยดูจากภาพรวมของผลงานประกอบกับเนื้อหาที่ศิลปินนำมาใช้ เป็นการเรียนรู้จากประสบการณ์ทำงาน มีการแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็น และมุมมองระหว่างกัน การแก้ไขปัญหาการทำงานที่ยาก เพื่อเอื้อให้เกิดการแสวงหาแนวทาง และในที่สุดนำสิ่งที่ได้เรียนรู้ไปทดลองแก้ปัญหาและพัฒนางานจริงได้ต่อไป

การศึกษาการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ทั้งการศึกษาตามหลักสูตรภายในชั้นเรียน และการจัดการศึกษาตามอัธยาศัย สามารถนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกับการเรียนการสอนในชั้นเรียน ในลักษณะการเรียนรู้ร่วมกันเพื่อเป็นแนวทางแก่ผู้เรียนให้เกิดกระบวนการคิดนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งนี้การศึกษาตามอัธยาศัย โดยการเรียนรู้จากแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะ สามารถบูรณาการโดยประยุกต์การเรียนรู้จากกระบวนการสร้างสรรค์ประติมากรรมมาใช้ในการเรียนการสอนประติมากรรม โดยมีผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ซึ่งกล่าวอีกนัยคือการถ่ายทอดต่อผู้เรียนด้วยการจัดประสบการณ์การเรียนรู้โดยตรง เพื่อให้ผู้เรียนได้เห็นถึงแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปิน เพื่อพัฒนาศักยภาพในการรับรู้ การฝึกคิดวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ การสร้างสรรค์ผลงานอย่างมี

ขั้นตอน เป็นการเชื่อมโยงการเรียนรู้จากผลงานศิลปะมาสู่การเรียนการสอนแบบสหวิทยาการเพื่อสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางพัฒนาการเรียนรู้ได้ต่อไป

ผู้วิจัย สรุปได้ว่ากระบวนการถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ จึงเป็นการเรียนรู้นอกระบบที่สามารถบูรณาการร่วมกับการเรียนการสอนศิลปะ ด้วยเหตุที่สามารถนำไปสู่การเรียนรู้ที่มีเนื้อหาที่เหมาะสมครบคุณค่าตามทฤษฎีความรู้สี่แกน คือ สุนทรียศาสตร์ ศิลปวิจารณ์ ประวัติศาสตร์ และศิลปะสร้างสรรค์ โดยมีผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เน้นความสามารถในการคิดวิเคราะห์อย่างมีเหตุผลควบคู่กับการรับรู้ทางสุนทรียศาสตร์ ทำให้ทราบถึงการเรียนรู้ในการเชื่อมโยงจากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาสู่การเรียนการสอนประติมากรรมในชั้นเรียนได้ต่อไป

อภิปรายผล

จากการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 – 2546 ทำให้ทราบแนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน และบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม

จากการวิจัยครั้งนี้ นับตั้งแต่ศิลป์ พีระศรี ผู้บุกเบิกศิลปะสมัยใหม่ให้กับวงการศิลปะสมัยใหม่ของไทย และเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งมหาวิทยาศิลปากร มีการเรียนการสอนซึ่งใช้หลักสูตรที่มีโครงสร้างแบบตะวันตก โดยเน้นทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นศิษย์รุ่นแรก ๆ ของศิลป์ พีระศรี เป็นผู้ได้ให้แนวทางในการศึกษาศิลปะ ซึ่งเป็นรากฐานที่มาของการทำงานประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ โดยในช่วงแรกจะเป็นการสร้างสรรค์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะตะวันตกคือรูปแบบเหมือนจริง มีการใช้เทคนิค กรรมวิธีการแสดงออก รวมทั้งการใช้วัสดุแบบตะวันตก ยังผลให้ศิลปะร่วมสมัยของไทยในช่วงเวลานั้น มีความแตกต่างไปจากศิลปะแบบไทยประเพณีที่ค่อนข้างจะจำกัดในด้านเรื่องราวเนื้อหาซึ่งส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับศาสนา อีกทั้งยังมีการใช้เทคนิควิธีการซึ่งมีแบบแผนตายตัว และเป็นเพราะแนวทางการสอนจากศิลป์ พีระศรี จึงทำให้ชำเรือง วิเชียรเขตต์ มีการสร้างสรรค์ผลงานโดยลักษณะของผลงานจะเน้นการสร้างสรรค์ที่สะท้อนให้เห็นถึงการใช้รูปทรงมนุษย์เป็นรูปแบบในการถ่ายทอดผลงาน โดยการนำเอารูปทรงมนุษย์มาถ่ายทอดตามอุดมคติ นำเสนอตามแบบฉบับอุดมคติและเอกลักษณ์ส่วนตน จนทำให้เกิดศิลปะแนวสมัยใหม่ขึ้น ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อการศึกษาศิลปะและวงการประติมากรรมร่วมสมัยของไทย ซึ่งปรากฏให้เห็นในผลงานประติมากรรมของชำเรือง ตามระยะเวลาต่าง ๆ ดังนี้

ปี พ.ศ. 2498 – พ.ศ. 2507 ผลงานประติมากรรมในช่วงแรกยังคงมีแนวความคิดและการแสดงออกที่สื่อแสดงรูปทรงของมนุษย์ และธรรมชาติ ที่ถ่ายทอดออกมาในลักษณะรูปธรรมหรือเหมือนจริง และเริ่มลดทอนความเหมือนจริงในเวลาต่อมา และในช่วงปลายของการสร้างสรรค์ในช่วงเวลานี้ เริ่มปรากฏให้เห็นถึงการใช้แนวความคิดจากศิลปะประเพณีตามแบบลักษณะสุโขทัย จากความเรียบง่าย

ของพระพุทธรูปแบบศิลปะสุโขทัย นำมาลดทอนผสมผสานกับรูปทรงมนุษย์ ลดทอนองค์ประกอบ จึงเกิดเป็นรูปทรงใหม่ด้วยเส้นขอบนอกอันลื่นไหลเป็นอิสระ

ปี พ.ศ. 2508 – พ.ศ. 2517 ในช่วงแรกของการสร้างสรรค์ เป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดเจน เพราะเป็นปีที่สามารถพัฒนาแนวความคิดในการสร้างสรรค์ให้ก้าวไกลไปจากเดิม จนสามารถสังเคราะห์รูปทรงจากธรรมชาติให้กลายเป็นรูปทรงที่สามารถสนองตอบต่อความคิด อารมณ์และความรู้สึก เป็นการถ่ายทอดตามลักษณะที่ถ่ายทอดความรู้สึก และได้พัฒนาคลี่คลายการสร้างสรรค์ผลงานไปสู่แนวนามธรรม

ปี พ.ศ. 2518 – พ.ศ. 2527 ผลงานประติมากรรมในช่วงเวลานี้ ได้นำแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานส่วนใหญ่ที่ได้เคยสร้างสรรค์ไว้แล้ว นำมาทบทวนเปลี่ยนแปลงด้านปริมาตร ลดทอนความเรียบง่ายมากขึ้นกว่าเดิม ซึ่งการนำเอาปรับปรับเปลี่ยนเช่นนี้ ในวิธีทางประติมากรรมแล้วเป็นความน่าสนใจ เพราะเป็นการนำมาคลี่คลาย แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ทางรูปแบบของตนเอง

ปี พ.ศ. 2528 – พ.ศ. 2546 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้นำเอาประสบการณ์และความเชี่ยวชาญทางรูปทรงมาใช้ในในการสร้างสรรค์ โดยนำเอารูปทรงอันเรียบง่าย และเส้น มาแตกความคิดทางการสร้างสรรค์ แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของรูปทรง ที่ยังคงสื่อแสดงถึงรูปทรงของมนุษย์และสิ่งแวดล้อมธรรมชาติ และเป็นช่วงเวลาที่ปรากฏผลงานสาธารณศิลป์มากที่สุด

นอกจากการสร้างสรรค์ผลงานโดยต่อเนื่องแล้ว ชำเรือง วิเชียรเขตต์ เป็นประติมากรที่ได้รับการยกย่องจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ทั้งนี้ เป็นผลสืบเนื่องมาจากการได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ ๑ เหรียญทอง ๑ ครั้ง คือ ในปี 2508, รางวัลเกียรตินิยมอันดับ ๒ เหรียญเงิน ๗ ครั้ง คือในปี 2498, 2501, 2502, 2506, 2507, 2510 และ ปี 2511 รางวัลเกียรตินิยมอันดับ ๓ เหรียญทองแดง ๒ ครั้ง ในปี 2499 และปี 2512 ซึ่งในช่วงระยะเวลาดังกล่าวเป็นช่วงระยะเวลาที่ชำเรือง วิเชียรเขตต์มีงานสอนและงานในหน้าที่ครูซึ่งต้องรับผิดชอบชอบสูงอยู่ก็ตาม แต่ก็สามารถจัดสรรเวลาให้สำหรับการสร้างสรรค์งานประติมากรรมเพื่อเป็นต้นแบบของศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานโดยสม่ำเสมอ จึงนับว่าเป็นผู้มีบทบาทเป็นครูและศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานโดยต่อเนื่องเป็นที่ยอมรับในสังคม

และภายหลังจากชำเรือง วิเชียรเขตต์ ได้เกษียณอายุราชการแล้ว ก็ยังสร้างสรรค์ผลงานให้ปรากฏแก่สังคมมาโดยตลอด และยังมีบทบาททางการถ่ายทอดความรู้ ณ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ ที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ศึกษาตามอัธยาศัย โดยได้รับประสบการณ์ตรงจากศิลปิน เป็นการเรียนรู้ที่ให้ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง โดยเน้นการฝึกคิดและวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ ทั้งนี้ โดยจากสภาพความเป็นจริงในการจัดการเรียนการสอนในชั้นเรียน มุ่งเน้นสื่อเป็นศูนย์กลางโดยครูจะสอนเน้นทักษะหรือเทคนิควิธี สิ่งที่ถูกละเลยคือการฝึกให้คิดอย่างมีระบบ และการทำงานอย่างมีขั้นตอน การสร้างสรรค์ผลงานอย่างมีเหตุผล สามารถอธิบายที่มาของการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ๆ ได้ ดังนั้น การจัดการศึกษาตามอัธยาศัย ณ

แหล่งเรียนรู้ทางศิลปะ ศูนย์ศิลปกรรมวิเชียรเขตต์ จึงเป็นการแก้ปัญหาดังกล่าวในกระบวนการจัดการเรียนการสอนศิลปะ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการจัดเรียนการสอนแบบสหวิทยาการ โดยมีผลงานศิลปะเชื่อมโยงไปให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ที่เป็นพื้นฐานและที่มาของผลงานนั้น ๆ โดยมีการเชื่อมโยงกับบริบทสังคมที่สัมพันธ์กับโลกและสังคม ซึ่งผู้ถ่ายทอดและผู้เรียนมีการทำความเข้าใจและแสวงหาคำตอบร่วมกัน สามารถทำให้ผู้เรียนสามารถเข้าใจความหมายนัยยะที่แฝงอยู่ในผลงานศิลปะ ซึ่งผู้เรียนสามารถนำความรู้ไปคิดวิเคราะห์ พัฒนาการกรอบแนวคิดโดยมีจุดมุ่งหมายของการเรียนรู้ที่ชัดเจน สอดคล้องกับสิ่งแวดล้อม และนำไปสู่การเพิ่มพูนความรู้ด้านอื่นหรือสร้างความรู้ใหม่ที่เกี่ยวข้องกัน เป็นการเชื่อมโยงความรู้จากผลงานศิลปะไปสู่การเรียนรู้ในสาขาอื่นได้ต่อไป

จากการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 – 2546 จึงเป็นการนำเสนอกระบวนแบบการสร้างสรรค์ผลงาน และบริบททางสังคมที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงบทบาทของศิลปินที่มีต่อบริบทสังคม เพื่อเป็นตัวอย่างศึกษาเพื่อให้เกิดความเข้าใจในขั้นตอนแนวความคิด และกระบวนแบบการสร้างสรรค์ประติมากรรมอย่างเป็นระบบ และอีกประการหนึ่งเพื่อให้ผู้ที่ศึกษามีความเข้าใจ มีแนวทางในการรู้จักใช้การคิดวิเคราะห์ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ดังได้นำเสนอในงานวิจัยครั้งนี้ จะทำให้ผู้ที่ศึกษาเกิดเจตคติที่ดี และมีกำลังใจศึกษาพัฒนาความรู้ ทักษะ และประสบการณ์การเรียนรู้เพื่อพัฒนาตนเองให้ก้าวหน้าได้ยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ประติมากรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 – 2546 ปรากฏประเด็นการศึกษาอื่นที่ควรศึกษาวิเคราะห์ในรูปของการทำวิจัยในหัวข้อ ดังนี้

1. ควรมีการศึกษาผลการเรียนรู้และการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมจากแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะและนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนแบบสหวิทยาการ

2. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบการสร้างสรรค์ประติมากรรมสมัยใหม่กับการสร้างสรรค์ประติมากรรมหลังสมัยใหม่

บรรณานุกรม

กฤษณา หงษ์อุเทน. (2549, 12 กันยายน). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

_____. (2547). ประติมากรรมกับสังคมไทย. ใน *สูจิบัตรการแสดงประติมากรรมขนาดเล็กของสมาคมประติมากรไทย.* หน้า 56-57.

เข็มรัตน์ กองสุข. (2549, 25 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร.

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. (2545). *พหุศิลปศึกษา.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2544). *องค์ประกอบของศิลปะ.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2543). *การวิจัยทางศิลปะ.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชำเรือง วิเชียรเขตต์. (2547, 15 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

ณรงค์ แสงธรรศ. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

นนธิวรรธน์ จันทนะผะลิน. (2533). การสร้างสรรค์ประติมากรรม. ใน *สูจิบัตรนิทรรศการประติมากรรมร่วมสมัย.* หน้า 22.

_____. (2549, 25 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร.

นพดล ศิริธรรมเกตุ. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. (2546). การหล่อบรอนซ์ในงานประติมากรรม. ใน *เรื่องต้องรู้ของประติมากรรมและประติมากรไทย.* หน้า 70-76.

_____. (2547, สิงหาคม). ชำเรือง วิเชียรเขตต์. *วารสาร Fine Art.*. 1(3): 67-79.

_____. (2547, ตุลาคม). ประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อม. *วารสาร Fine Art.*. 1(3): 67-79.

ทรายม่วง. (2538, กรกฎาคม). ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ประติมากรร่วมสมัย. *วารสารศิลปวัฒนธรรม.* 16(7): 179.

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. (2540). *องค์ประกอบศิลป์.* กรุงเทพฯ: เฟื่องฟ้าปริ้นติ้ง.

_____ . (2542). *องค์ประกอบสิลป์ 1.* กรุงเทพฯ: เฟื่องฟ้าปริ้นติ้ง.

ธิติพงษ์ เนื่องพิมพ์. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

บุญยิ่ง แย้มเมือง. (2537). *สุนทรียะทางทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2525). *ความเข้าใจในศิลปะ.* กรุงเทพฯ: ต้นสุธาการพิมพ์.

_____ . (2528). *จิตรกรรม.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ปริญญา ตันติสุข. (2549, 25 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ปิยพงศ์ มีรอยเมฆ. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์

มารุต พวงธนสาร. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

พิชัย นิรันต์. (2549, 8 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2528). *ประวัติศาสตร์ศิลป์ในประเทศไทยฉบับคู่มือนักศึกษา.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

ไพจิตร ไหลงาม. (2524). *ความคิดทางการเมืองแบบประชาธิปไตยและการปรับตัวของรัฐ ระหว่าง พ.ศ. 2398 - 2475.* ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ประวัติศาสตร์). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วาปี คำโปตา. (2538, กันยายน). ในรูปปั้นนามธรรมของชำเรือง วิเชียรเขตต์. *วารสาร Hi-class.* 12(134): 93-96.

วิชัย สิทธิรัตน์. (2549, 25 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิเชียร อินทรกระทึก. (2539). *ประติมากรรม.* กรุงเทพฯ: อักษราพิพัฒน์.

วิโชค มุกดามณี. (2547). ประติมากรรมร่วมสมัย. ใน *สูจิบัตรการแสดงประติมากรรม ขนาดเล็กของสมาคมประติมากรไทย.* หน้า 70.

วิทยากร เชียงกูล. (2535). *รัฐประหารเมืองไทย.* กรุงเทพฯ: นิตยสารคลังสมอง.

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

_____. (2537). *10 ศิลปินแห่งชาติ หนังสือชุดชีวิตและผลงานของศิลปินร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2528). *ความเข้าใจศิลปะ.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2527). *ศิลปะร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ: วิฒวลอาร์ต.

_____ . (2534). *ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2542). ศิลปะหลังสมัยใหม่. ใน *ศิลปจินตทัศน์.* หน้า 47.

_____. (2542). มาตรฐานศิลปศึกษาแห่งชาติของสหรัฐเมริกา. ใน *อ่านความคิดทางทัศนศิลปศึกษาของวิรุณ ตั้งเจริญ.* หน้า 148.

_____ . (2547). *องค์กรผู้นำ ชมรมศิลปกรรมแห่งประเทศไทย 2522-2530.* กรุงเทพฯ: พัฒนาคุณภาพวิชาการ

วิไล บัวน้ำจืด. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

วิไลรัตน์ ยังรอด. (2538). *เมืองโบราณ.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

วีระเดช พนมวัน ณ อยุธยา. (2549, 25 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วีระวัตร ทองสุกสกุล. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

ศักดิ์วุฒ อิสรา. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

ศิริวัฒน์ แสนเสริม. (2546, มกราคม). การเรียนรู้สหวิทยาการจากผลงานศิลปะ. *วารสารบีญู อาคาเดมิก รีวิว*. 2(1): 110-111.

สมพร รอดบุญ. (2549, 25 สิงหาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สมโภชน์ สินแสงเสริม. (2549, 25 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย กณิกนันท์ สุสิลา ที่สตูดิโอวิเชียรเขตต์.

สัญญา วงศ์อร่าม. (2549). การศึกษาและพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์งานประติมากรรม. จุลสารศูนย์บรรสารสารสนเทศทางการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 228/49: 1

สำนักงานคณะกรรมการโครงการเฉลิมพระเกียรติฯ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9 และมูลนิธิหอศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9. (2540). *นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติฯ ศิลปะแห่งรัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ตะวันออก.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2539). *ศิลปินแห่งชาติ*. กรุงเทพฯ: กระทรวงศึกษาธิการ.

สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษาแห่งชาติ. (2548). *รายงานการวิจัย การจัดการเรียนรู้ของแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต*: หอศิลป์. กรุงเทพฯ: สกศ. ศธ.

สงวน รอดบุญ. (2524). *ศิลปะกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ: อักษรสมัย.

_____. (2529). *ศิลปกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

สุชาติ เถาทอง. (2532). *ศิลปะกับมนุษย์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

_____. (2536). *หลักการทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ: อักษรกราฟฟิก.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). *จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับบลิชชิ่ง.

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2546). ปั้นดินให้เป็นอินสตอลเลชั่น : กระแสความเปลี่ยนแปลงของประติมากรรมไทย. ใน *เรื่องต้องรู้ของประติมากรรมและประติมากรไทย*. หน้า 36-40.

สุพจน์ โตนวล. (2539, มกราคม-มิถุนายน). ก่อนก้าวแรกของการรับรู้และชื่นชมผลงานประติมากรรม. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์*. 4(7): 25-27.

อริศรา. (2540). ชำเรือง วิเชียรเขตต์. *วารสารหญิงไทย*. 22 (ปักษ์แรก): 47-54.

อัจฉรา ตั้งพรประเสริฐ. (2546). *การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง ตั้งแต่ พ.ศ. 2497-2532*. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อัจฉราวดี สต็อคมันน์. (1995, กันยายน-ตุลาคม). สำเร็จของชำเรือง วิเชียรเขตต์. *วารสาร Signature*. 8(3): 32-33.

อัศนีย์ ชูอรุณ. (2535). *ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮาส์.

_____. (2540). *ศิลปวิชาการ.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อารี สุทธิพันธ์. (2525). บทบาทของภาครัฐและเอกชนต่อศิลปะร่วมสมัยและการศึกษา. ใน *สูจิบัตรนิทรรศการ 60 ปี อารี สุทธิพันธ์.* หน้า 181.

_____ . (2528). *ศิลปนิยม.* กรุงเทพฯ: กระดาษสา.

_____ . (2532). *ประสบการณ์สุนทรียะ.* กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ.

อินทีวร. (2540, กุมภาพันธ์). ชำเรือง วิเชียรเขตต์ ประติมากรศิลปินแห่งชาติ. *วารสารบ้านและสวน.* 21(247): 228-234.

เอกชัย สุนทรพงษ์; และ เสาวนิตย์ แสงวิเชียร. (2529). *ความงามสุนทรียศาสตร์สำหรับผู้ใฝ่รู้.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อำนาจ ประทุมทาน. (2546). *ศึกษาวิเคราะห์ประติมากรรมของมีเชียม ยิบอินซอย*. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ศิลปศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อำนาจ เย็นสบาย. (2524). *ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

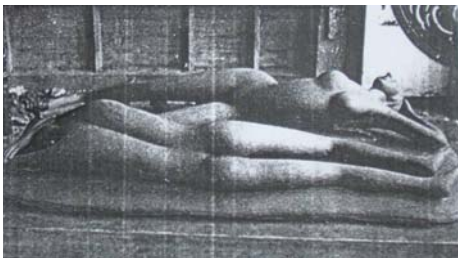
_____. (2539). *ศิลปกรรมศาสตร์.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

_____. (2542). ศิลปะร่วมสมัยท่ามกลางวิกฤตสังคม. ใน *ศิลปจินตทัศน์.* หน้า 139-146.

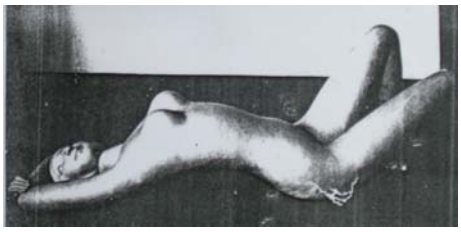
รีด, เฮอร์เบิต. (2530). *ความหมายของศิลปะ.* แปลโดย กิติมา อมรทัต. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.

ภาคผนวก

ผลงานประติมากรรม รูปแบบรูปทรงมนุษย์



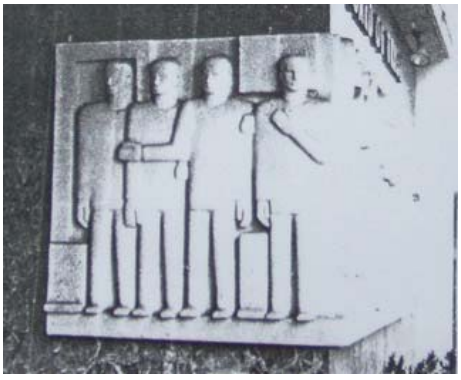
ผลงาน เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2498



ผลงาน ความกลมกลืน พ.ศ. 2500

ผลงาน ความเศร้า พ.ศ. 2499

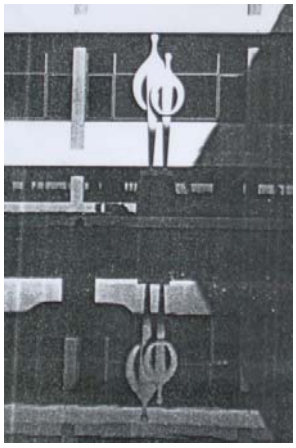
ผลงาน รูปเหมือนในอุดมคติ พ.ศ. 2501



ผลงาน อุตสาหกรรม พ.. 2500

ผลงาน ความกลมกลืน พ.ศ. 2502

ผลงาน สงบ พ.ศ. 2505

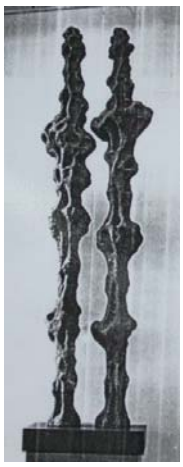


ผลงาน ความก้าวหน้า พ.ศ. 2507

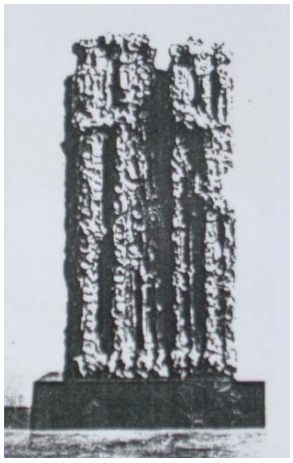
ผลงาน เส้นดิ่ง พ.ศ. 2506

ผลงาน รูปทรง พ.ศ. 2511

ผลงาน จุดหมาย พ.ศ. 2507



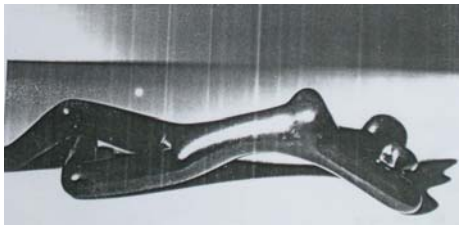
ผลงาน กาลเวลา พ.ศ. 2511



ผลงาน กลุ่มคน พ.ศ. 2511

ผลงาน สวิง พ.ศ. 2516

ผลงาน สันโดษ พ.ศ. 2512



ผลงาน เปลือย พ.ศ. 2516

ผลงาน เมฆแห่งชีวิต พ.ศ. 2514

ผลงาน สัมพันธภาพชีวิต พ.ศ. 2519

ผลงาน รูปทรง พ.ศ. 2519

ผลงาน กีฬาชีวิต พ.ศ. 2524

ผลงาน เปลือย พ.ศ. 2519

ผลงาน แดนทิพย์ พ.ศ. 2527

ผลงาน เจริญงอกงาม พ.ศ. 2523

ผลงาน พระพุทธรูป พ.ศ. 2534

ผลงานประติมากรรม รูปแบบรูปทรงบริสุทธิ์

ผลงาน กลุ่ม พ.ศ. 2508

ผลงาน รูปและความว่าง พ.ศ. 2531

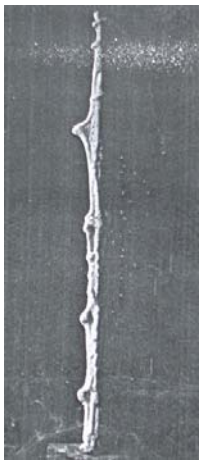
ผลงานประติมากรรม รูปแบบรูปทรงอินทรีย์รูป

ผลงาน ส่วนโค้ง พ.ศ. 2508

ผลงาน โครงสร้าง พ.ศ. 2510

ผลงาน มวล พ.ศ. 2510

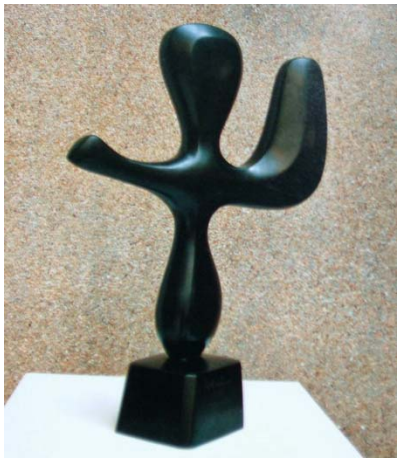
ผลงาน ส่วนโค้ง 2511



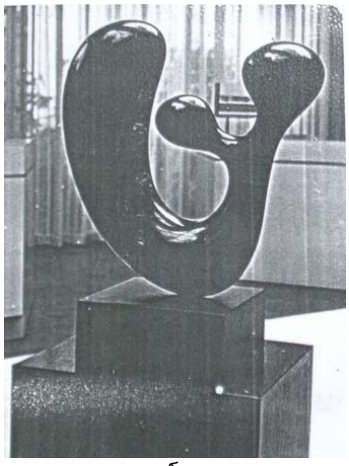
ผลงาน สันโดษ พ.ศ. 2510

ผลงาน ปริมาตร พ.ศ. 2512

ผลงาน ส่วนโค้ง พ.ศ. 2513



ผลงาน นก พ.ศ. 2526



ผลงาน บริสุทธิ์ พ.ศ. 2523

ผลงาน ส่วนโค้ง พ.ศ. 2526

ผลงาน จุดมุ่งหมายที่บริสุทธิ์ พ.ศ. 2526

ผลงาน นก พ.ศ. 2527

ผลงาน เจริญงอกงาม พ.ศ. 2535

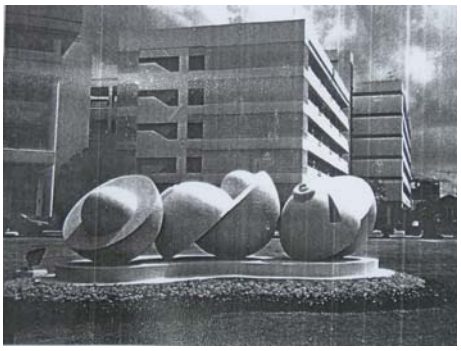
ผลงาน สุญญตา พ.ศ. 2537

ผลงาน อนัตตา พ.ศ. 2536

ผลงาน แม่แห่งโลก พ.ศ. 2537

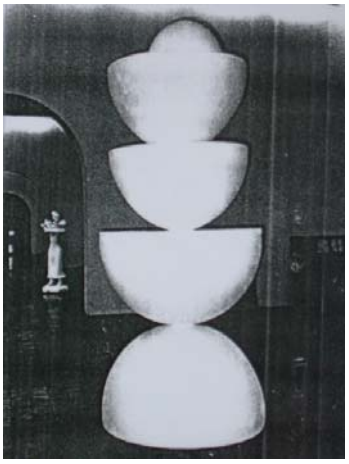
ผลงานประติมากรรม รูปแบบรูปทรงเรขาคณิต

ผลงาน ชีวิตในที่ว่าง พ.ศ. 2524



ผลงาน วิวัฒนาการแห่งโลก พ.ศ. 2541

ผลงาน โครงสร้าง พ.ศ. 2527



ผลงาน ความก้าวหน้า พ.ศ. 2542

ผลงาน พลังสร้างสรรค์ พ.ศ. 2537

ผลงาน เงินพดด้วง สมัยธนบุรี พ.ศ. 2546

ผลงานประติมากรรม รูปแบบรูปทรงอิสระ

ผลงาน พายุทราย พ.ศ. 2531

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ	นางสาวกณิกนันท์ สุสิลา
วันเดือนปีเกิด	22 มีนาคม 2510
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	257/41 หมู่บ้านชวนชื่น ถนนประชาชื่น เขตบางซื่อ กรุงเทพฯ
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	นักวิชาการวัฒนธรรม 7 ว
สถานที่ทำงาน	สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2520	สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพ
	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (การบริหาร)
พ.ศ. 2535	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
	ปริญญาตรี กศ.บ. (การวัดผลการศึกษา)
พ.ศ. 2550	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
	ปริญญาโท กศ.ม. (ศิลปศึกษา)