ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ • ขรรค์ชัย บุนปาน/สุจิตต์ วงษ์เทศ เขียนคำนำเสนอ

ISBN 974-7120-00-3

ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง

อินเดีย, ลังกา, ชวา, จัมปา, ขอม, พม่า, ลาว

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล
ทรงเรียบเรียงประกอบการบรรยายใน
มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, มหามกุฏราชวิทยาลัย

ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ
ART & CULTURE

ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง

อินเดีย, ลังกา, ชวา, จัมปา, ขอม, พม่า, ลาว

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล

ราคา ๒๐๐ บาท

ISBN 974-7120-00-3

N
๗๒๑๐
ศ ๗๕

ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ
ประวัติศาสตร์ศิลปะ
ประเทศใกล้เคียง
อินเดีย, ลังกา, ชวา, จัมปา, ขอม, พม่า, ลาว
ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล

รวมพิมพ์ครั้งแรก **ธันวาคม ๒๕๓๘**
สำนักพิมพ์ มติชน บริษัท มติชน จำกัด (มหาชน)
๗๒ ถนนเทศบาลนฤมาล ประชานิเวศน์ ๑ เขตจตุจักร กรุงเทพฯ ๑๐๙๐๐
โทรศัพท์ ๕๘๐ ๐๐๒๑, FAX 954 3162
จัดจำหน่ายโดย **บริษัท งานดี จำกัด**
โทรศัพท์ ๕๘๐ ๐๐๒๑ ต่อ ๓๒๑๐ FAX 589 7183
พิมพ์ที่ **บริษัท พิมเมศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด**
๙๙-๑๐๑ แพร่งสรรพศาสตร์ ถนนตะนาว กรุงเทพฯ ๑๐๒๐๐
โทรศัพท์ ๒๒๓ ๑๙๙๑-๕, ๒๒๓ ๓๕๙๘-๙
นายไพโรจน์ สายทุ้ม ผู้พิมพ์ผู้โฆษณา

สารบัญ

คำนำของผู้เขียน / *ศ.ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล* (๘)
วิชาที่ไม่ได้เรียน / *ขรรค์ชัย บุนปาน* (๑๐)
คำนำของบรรณาธิการ / *สุจิตต์ วงษ์เทศ* (๑๓)

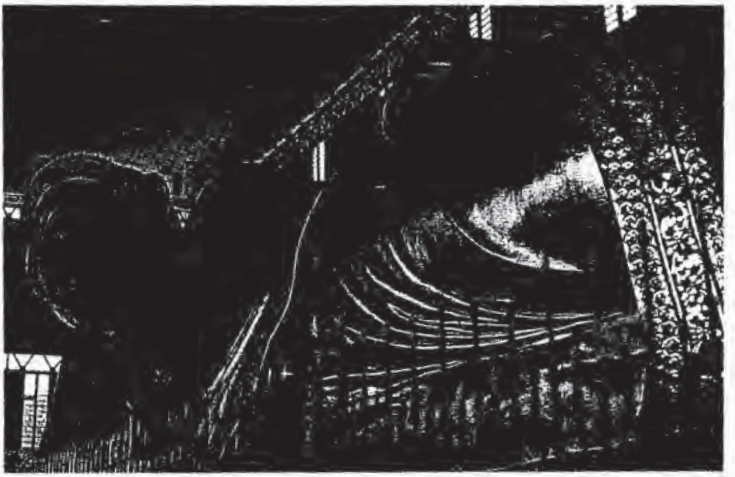
ศิลปะอินเดีย ๑
บทนำ ๓
สมัยก่อนอินเดีย ๑๒
ศิลปะอินเดียอย่างแท้จริง ๑๓
สมัยที่ ๑ ๑๓
สมัยที่ ๒ • *ศิลปะคันธารราฐ* ๑๖
• *ศิลปะมถุรา* ๑๙
• *ศิลปะอมราวดี* ๒๐
สมัยที่ ๓ • *ศิลปะคุปตะและหลังคุปตะ* ๒๒
สมัยที่ ๔ • *ศิลปะทมิฬ* ๒๙
• *ศิลปะภาคเหนือและภาคตะวันออก* ๓๒
• *ศิลปะแบบปาละ-เสนะ* ๓๔
• *จิตรกรรมอินเดียตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๔* ๓๗
ตารางศิลปะอินเดีย ๔๐
รูปประกอบ ๔๖
การเผยแพร่อิทธิพลของศิลปะอินเดียทางน้ำ ๑๒๕
รูปประกอบ ๑๒๙

ศิลปะลังกา ๑๓๑
รูปประกอบ ๑๓๘

ศิลปะชวา ๑๕๙
ศิลปะชวาภาคกลาง ๑๖๑
ศิลปะชวาภาคตะวันออก ๑๖๕
รูปประกอบ ๑๖๘

ศิลปะจัมปา ๑๙๕
สถาปัตยกรรม ๑๙๘
ประติมากรรม ๑๙๙
ประวัติศาสตร์ศิลปะโดยย่อของอาณาจักรจัมปา ๒๐๐
ศิลปะจามสมัยโบราณ ๒๐๑
สมัยเมืองศรีวิชัย ๒๐๓
สมัยหลัง ๒๐๔
กำหนดอายุศิลปะจาม ๒๐๕
รูปประกอบ ๒๐๖

ศิลปะขอม ๒๑๙
สถาปัตยกรรม ๒๒๓
ลวดลายเครื่องประดับ ๒๒๘
ภาพสลักนูนต่ำ ๒๓๑
ประติมากรรมลอยตัว ๒๓๓
รูปประกอบ ๒๓๙



ศิลปะพม่า ๓๐๕
สถาปัตยกรรม ๓๐๗
ประติมากรรม ๓๐๙
ประวัติศิลปะพม่าโดยย่อ ๓๑๑
กำหนดอายุศิลปะพม่า ๓๑๗
รูปประกอบ ๓๑๗

ศิลปะลาว ๓๔๓
สถาปัตยกรรม ๓๔๗
วิหาร ๓๔๗
ลวดลายเครื่องตกแต่งในงานสถาปัตยกรรม ๓๔๘
ประติมากรรม ๓๔๙
รูปประกอบ ๓๕๑

คำนำของผู้เขียน

แต่เดิมหนังสือเรื่อง "ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง" นี้ ได้ตีพิมพ์แยกออกเป็น ๒ เล่มคือ **"ศิลปอินเดีย"** เล่มหนึ่ง และ **"ประวัติย่อศิลปลังกา ชวา ขอม"** อีกเล่มหนึ่ง สำหรับศิลปะอินเดียนั้นข้าพเจ้าได้ถ่ายทอดมาจากบทความย่อภาษาฝรั่งเศสของ**ศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น** (Philippe Stern) ซึ่งเป็นอาจารย์ของข้าพเจ้าที่โรงเรียน ลูฟ (Ecole du Louvre) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส สำหรับเล่มที่ ๒ นั้น ศิลปะลังกา ข้าพเจ้าได้แต่งเองเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้เพราะข้าพเจ้าได้มีโอกาสเดินทางไปศึกษาโบราณวัตถุสถานในเกาะลังกาถึง ๒ ครั้ง คือใน พ.ศ. ๒๕๑๑ และ ๒๕๑๒ และต่อจากนั้นก็ยังได้เดินทางไปอีกหลายครั้ง ส่วนศิลปะชวาและขอมนั้น ข้าพเจ้าได้ถ่ายทอดมาจากบทความย่อของศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น อีกเช่นเดียวกัน

มูลเหตุที่จะเกิดมีหนังสือทั้งสองเล่มนี้ ข้าพเจ้าได้รับเชิญให้ไปแสดงปาฐกถาแก่นักศึกษาคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๖ เมื่อแสดงเสร็จแล้ว ศาสตราจารย์เพ็ชรี สุมิตร อาจารย์ในคณะศิลปศาสตร์ ได้ขอร้องให้ข้าพเจ้าเรียบเรียงปาฐกถาดังกล่าวขึ้นเพื่อใช้เป็น

ตำราแก่นักศึกษาในคณะศิลปศาสตร์ต่อไป ข้าพเจ้าจึงได้เรียบเรียงขึ้นเป็น ๒ เล่ม และมอบให้มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จัดตีพิมพ์เป็นครั้งแรก หนังสือดังกล่าวได้ใช้เป็นตำราทั้งในคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, คณะอักษรศาสตร์และครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมหามกุฏราชวิทยาลัย ได้ตีพิมพ์ขึ้นหลายครั้ง

มาบัดนี้เมื่อข้าพเจ้าอายุได้ครบ ๗๒ ปี ศิษย์ของข้าพเจ้า ๒ คน คือ นายขรรค์ชัย บุนปาน และนายสุจิตต์ วงษ์เทศ ได้มาแนะนำให้ข้าพเจ้าตีพิมพ์ขึ้นใหม่ในนามของ **"วารสารศิลปวัฒนธรรม"** และขอให้ตีพิมพ์รวมเป็นเล่มเดียวกันทั้งศิลปะอินเดีย และศิลปะลังกา ขวา ขอม ข้าพเจ้าก็อนุโลมตาม และได้เรียบเรียงเรื่องเพิ่มขึ้นอีก ๓ เรื่อง ศิลปะจาม ศิลปะพม่า และศิลปะลาว ทั้งนี้เพื่อให้ครบ "ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง"

ข้าพเจ้าจึงขอขอบคุณศิษย์ทั้งสอง รวมทั้ง **ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม** ผู้ช่วยเหลือ และหวังว่าหนังสือเล่มนี้คงจะเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่านบ้าง ไม่มากก็น้อย.

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล

๒๓ พฤศจิกายน ๒๕๓๘

วิชาที่ไม่ได้เรียน

ใครๆ ก็รู้กันทั่วประเทศว่า **ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล** เป็นครูผม และผมเรียกติดปาก ติดใจว่าท่านอาจารย์

ตอนที่ผมเข้าไปเรียนคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรใหม่ ๆ นั้น ท่านอาจารย์เพิ่งมีพระชันษา ๔๐ เศษเห็นจะได้ พระรูปงาม พระวรกายสง่า ดำเนินตรง รับสั่งชัดถ้อยชัดคำ สุภาพเยือกเย็น วันหนึ่งจะเสด็จขึ้นบันไดใกล้ต้นลั่นทม เพื่อนนักศึกษาหญิงของผมคนหนึ่งก็กราบทูลเป็นราชาศัพท์กับท่านอาจารย์ ท่านก็หยุดรับสั่งด้วยสุรเสียงเนียนนุ่มว่า

"นี่เธอ พูดธรรมดากับฉันก็ได้ ไม่ต้องดัดจริตใช้ราชาศัพท์ผิดๆ ถูกๆ หรอก"

เล่นเอาผมเฮตกขอบจนลืมสำรวม และไม่เคยใช้ราชาศัพท์กับท่านอาจารย์ทั้งในห้องเรียนหรือโดยเสด็จออกภาคสนาม ตลอดเวลาที่เรียนได้เรียนตก

แม้ผมจะสอบภาษาอังกฤษตกทุกเทอมทุกปี จนมีเพื่อนเป็นชาวอังกฤษมากที่สุดในโลกชาติหนึ่ง จะมีใครกี่คนที่รู้ว่า วิชาโบราณคดีของท่านอาจารย์นั้น ผมสอบทุกครั้งได้ไม่ต่ำกว่าร้อยละ ๘๕ เทียบเท่าเกียรตินิยมอันดับหนึ่งหากไม่มีวิชาอื่นตก

ผมพยายามเรียกสิทธิอันชอบธรรมนี้ ในขณะนั้น แต่ไม่มีใครฟัง ผมเรียกร้องให้เปลี่ยนชื่อเป็นคณะภาษาอังกฤษก็ไม่มีใครเชื่อ ในที่สุด ราชการก็สูญเสียอธิบดีกรมศิลปากรผู้ต่ำต้อยด้อยค่าทุกยุคทุกสมัยไปอีกคนหนึ่งจนได้

ประมาณปี พ.ศ. ๒๕๑๐ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ออกงานภาคสนามขุดค้นที่วัดเจ้าปราบ มีพี่ขุนคือ **อาจารย์คงเดช ประพัฒน์ทอง** เป็นหัวหน้า ต้องพักในโรงเรียนเกษตรกรรมอยุธยา ได้รับความลำบากยากแค้นเป็นอันมาก ตั้งแต่ตื่นเข้ากระดาษม้วนข้าระก็ไม่มีแล้ว เพราะพี่ขุนท่านใช้เปลือง คนเดียวใช้เกือบหนึ่งลูก ขุดดินจนมือแตก บุ้งกี๋ขนดินก็มีน้อย ไม่มีงบ อาหารการกินเหมือนนักโทษในเรือนจำติดคุก อาบน้ำแต่ละที ขึ้นจากแม่น้ำเสร็จ เดินกลับที่พัก เหงื่อตกยิ่งกว่าเก่า ผมกับเพื่อนได้แต่เก็บความรื่นเริงไว้ในใจว่า นักศึกษาระดับมหาวิทยาลัยของรัฐบาลไยจึงมีชีวิตตกต่ำถึงเพียงนี้ บ่ายวันหนึ่ง ท่านอาจารย์ก็เลิกจากไปเยี่ยมตกเย็นอยู่พร้อมหน้าพร้อมตากัน ผมก็ประกาศขึ้นดังๆ ว่า "เย็นนี้ท่านอาจารย์จะเลี้ยงข้าวพวกเราไว้ย"

ผมสังเกตพระพักตร์ท่านอาจารย์เปลี่ยนสีนิดหนึ่งแล้วก็รับสั่งด้วยพระปฏิภาณปกติอย่างเฉียดฉิวว่า "คืนนี้ฉันมีงานที่กรุงเทพฯ ฉันให้เธอหมดเลย ๑๗๐ บาท แล้วไปหากินกันเอาเอง"

๑๗๐ บาทที่ประทานจากพระหัตถ์อันนุ่มเหนียวนั้นใช้หนี้ท่านอาจารย์ไม่หมดจนป่านนี้

ผมเรียนจบรับปริญญาตรีเมื่ออายุ ๒๖ พอลัก ๒ ปีปลายก็เป็นบรรณาธิการหนังสือพิมพ์รายวันที่นัยว่ามีอิทธิพลทางการเมืองสูงสุด ซึ่งไม่จริง การเมืองเมืองไทยหลอกความโง่ ความโลภไปฆ่าเท่าไร คนที่อุตมศึกษาทางใจก็รู้ วันหนึ่งมีเสียงเล่าลือว่าจะเอาท่านอาจารย์ไปเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ผมยืนยันหัวเด็ดตีนขาดว่า เอาไปก็เจ๊ง เพราะท่านอาจารย์เป็นครู ไม่ใช่นักบริหาร

ท่านอาจารย์เป็นผู้มีความจำเป็นยอด ความอาฆาตไม่เคยเยี่ยมเป็นใหญ่ในแวดวงคดในข้องอในกระดูกไม่ได้ คำสอนแต่ละปี [illegible]

ผิดเพี้ยน ปราสาทหินแห่งไหน ชำรุดตรงไหน แม้จะมีรอยชำรุดเพิ่มหากท่านอาจารย์ยังมิได้ไปทอดพระเนตรเห็นด้วยองค์เอง ปราสาทหินแห่งนั้นก็ยังชำรุดอยู่แค่นั้น นี่คือความซื่อสัตย์ที่ประพฤติปฏิบัติด้วยการกระทำ ทั้งต่อตัวเอง ผู้อื่น และต่อวิชาการ มิใช่สอนให้ซื่อสัตย์ด้วยคำพูด ความเป็นครูหรือครุรุนั้น หนักอย่างยิ่งตรงนี้

ความไม่โกรธก็เป็นคุณสมบัติวิเศษของท่านอาจารย์ แม้มีการต่อล้อต่อเถียงในเรื่องวิชาการ จบแล้วแล้วกัน ท่านอาจารย์จะไม่ถือเป็นอารมณ์ซ้ำถือเป็นเรื่องสนุกในการอธิบายเสียด้วย

อะไรในโลกที่ว่าหนัก มักยิ่งใหญ่วิสุทธิ์เสมอ ความเป็นครูของท่านอาจารย์ก็เช่นกัน ยิ่งแก่เฒ่าเข้า ความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ก็ยิ่งเพิ่มขึ้นเป็นเงาตามตัว เมื่อทรงจุติมาเป็นต้นน้ำโบราณคดีสายหนึ่ง วัยวุฒิทอดเงามาถึง ๗๒ พระขันษา ชาติวุฒิและคุณวุฒิอย่าไปยุ่งกับท่าน ในหนังสือเล่มนี้ก็จะเห็นแม่น้ำแยกสาย ไฝแยกกอ จากลูกศิษย์ลูกหายังสาระแห่งความร่มรื่นชุ่มชื่นในทางวิชาการแตกต่างกันออกไป ยกเว้นผม

ท่านอาจารย์มีวันนี้ก็ด้วยขันติ บารมี เมตตาขององค์เองที่ทรงบำเพ็ญเพียรด้วยความเสมอต้นเสมอปลาย เสมอจันทร์เต็มดวง ที่ไม่เคยถูกคราส ชีวิตคนในโลกจะมีสักกี่คนกี่องค์เล่า ที่เสมอพระจันทร์เต็มดวงได้

ความประทับใจจนฉ่ำเย็นที่ได้จากพระมหากรุณาธิคุณ เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินทั้ง ๒ พระองค์ผู้ทรงพระคุณอันบริสุทธิ์ในวันนี้ คุณูปการที่ท่านอาจารย์ให้กับลูกศิษย์ลูกหาโดยไม่เลือกที่รักมักที่ชัง จนมีอาชีพสุจริตมั่นคง ขออย่าได้เป็นความทรงจำหรือเป็นมงคลคล้องชีวิตเพียงอย่างเดียว หากพวกเราต้องรีบหารือกันว่า ๘๐ พระชันษาท่านอาจารย์จะช่วยกันจัดงานให้มหาครุรุของเราสถานใด ?

ขรรค์ชัย บุนปาน

คำนำของบรรณาธิการ

เมื่อรัฐบาลยุคเผด็จการไม่อนุญาตให้เอกชนผลิตหนังสือรายประจำได้อย่างเสรี ไม่ว่าจะเป็นหนังสือรายวัน, รายสัปดาห์, รายเดือน หรือรายอื่น ๆ บรรดาคนทำหนังสือสมัยนั้นก็หาทางเลี่ยงและเสี่ยงทำตามแต่จะมีช่องทางและโอกาส ช่องทางละดวกที่สุดคือออกหนังสือในนามหน่วยราชการ, สมาคม, มูลนิธิ หรือองค์กรประเภทที่รัฐบาลยุคนั้นไม่เพ่งเล็ง.

ราว พ.ศ. ๒๕๐๘ "น้า" สำราญ ทรัพย์นิรันดร์ (หรือ "หลวงเมือง") เป็นบรรณาธิการหนังสือ "ข่อฟ้า" รายเดือน (ของมูลนิธิอภิธรรมมหาธาตุวิทยาลัย วัดมหาธาตุฯ), "น้าราญ" รู้ว่าพวกเราชอบวิชาทำหนังสือก็มอบหมายให้คุณเรืองชัย ทรัพย์นิรันดร์ ตามล่าคุณขรรค์ชัย บุนปานกับผมให้ไปช่วยกันทำ "ข่อฟ้า" รายเดือนเล่มนี้, เมื่อได้โอกาสงาม ๆ อย่างนั้นพวกเราก็ระดมพี่น้องผองเพื่อนไปช่วยกันหลายคน เช่น เสถียร จันทิมาธร, ณรงค์ จันทร์เรือง, มนัส สัตยารักษ์ ฯลฯ รวมทั้งอาร์ติสต์อย่างช่วง มูลพินิจ, พิจารณ์ ตังคะไพศาล ฯลฯ

เมื่อได้ประสบการณ์การทำหนังสือจากคุณเรืองชัยและคุณขรรค์ชัย เมื่อถึงปีรุ่งขึ้น พ.ศ. ๒๕๐๙ ผมก็เริ่มต้นทำหนังสือวิชาการชื่อ **"โบราณคดี"** ในนามชุมนุมศึกษาวัฒนธรรม-โบราณคดี ของนักศึกษาคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร มีอาจารย์ศรีศักร วัลลิโภดม เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา. ในปีนั้นทำได้ ๒ เล่มก็หยุดเพราะ "ท่านอาจารย์" หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงมีบัญชาให้ผมทำวารสาร "โบราณคดี" เป็นหนังสือวิชาการในนามคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ขณะนั้นผมเป็นนักศึกษา แต่ต้องทำหน้าที่ประสานงานเดินเรื่องขออนุญาตจาก "สันติบาล" เพื่อให้ "ท่านอาจารย์" ทรงเป็นบรรณาธิการ เมื่อได้รับอนุญาตจากกรมตำรวจแล้วผมก็ทำหน้าที่หาโฆษณามาเป็นค่าพิมพ์ทั้งหมด (สมัยนั้นไม่มีงบประมาณ), ดูแลการผลิตหนังสือให้ "ท่านอาจารย์" ตลอดมา เริ่มจาก "โบราณคดี" ฉบับที่ ๑ ปีที่ ๑ (กรกฎาคม, สิงหาคม, กันยายน) ๒๕๑๐. รวมทั้งจัดจำหน่ายคือขนหนังสือไปฝากขายตามร้านหนังสือซึ่งยังแคบมาก ๆ แหล่งใหญ่สมัยนั้นอยู่ที่ย่านวังบูรพาเท่านั้น หนังสือก็พิมพ์แค่พันเล่ม ขายเท่าไรไม่รู้จักหมด.

ต่อจากนั้นก็ผลิตหนังสือวิชาการอื่น ๆ ที่ "ท่านอาจารย์" ทรงได้ทุนสนับสนุนจากมูลนิธิต่างประเทศ เช่น เที่ยวเมืองลังกา (๒๕๑๑), ศิลปในประเทศไทย (๒๕๑๒) รวมทั้งฉบับพิเศษที่ต้องหาโฆษณามาสนับสนุนเอง เช่นโบราณคดีนครราชสีมา (๒๕๑๑) เป็นต้น. พอถึง พ.ศ. ๒๕๑๔ ก็ขอหยุดตัวเองเพื่อให้ "อาจารย์ประจำ" ท่านอื่น ๆ ทำต่อไป เพราะผมเรียนจบ (อย่างทุลักทุเลถึง ๗ ปี) แล้วตัดสินใจไม่รับราชการ แต่หันมายึดอาชีพทำหนังสือพิมพ์

การที่ "ท่านอาจารย์" ทรงวางพระทัยให้ผมผลิตหนังสือวิชาการและทำหน้าที่แทนบรรณาธิการทั้งวารสาร "โบราณคดี" ฉบับปกติและฉบับพิเศษ ทำให้ได้เรียนรู้วิชาการหลาย ๆ ด้านไปพร้อมกัน เพราะต้องรับต้นฉบับพร้อมภาพประกอบจาก "ท่านอาจารย์" มาอ่าน, หาต้นฉบับเองมาเสริม, สั่งตัวเรียงแล้วจัดหน้า, จัดรูปประกอบ, และขั้นตอนสำคัญคือตรวจปรู๊ฟเองทั้งหมด ทำให้ได้**อ่าน**บทความวิชาการต่าง ๆ อย่างเข้มงวด

ทั้งๆ ที่ผมไม่เคยสนใจจะอ่านในวิชาเรียนมาก่อนเลย โดยเฉพาะต้นฉบับเกี่ยวกับ "ประวัติศาสตร์ศิลปะ" ของ "ท่านอาจารย์" เพราะผมไม่ชอบวิชานี้ในห้องเรียน แต่ชอบมากเมื่ออยู่นอกห้องเรียน ยิ่งได้ทำหนังสือเรื่องอย่างนี้ยิ่งชอบ.

ด้วยพระเมตตาของ "ท่านอาจารย์" ดังกล่าวมาทั้งหมด ทำให้ผมมีโอกาสได้เพิ่มพูนประสบการณ์การผลิตหนังสือเชิงวิชาการ แล้วเก็บออมสิ่งเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้ผลิตหนังสือในตระกูล "ศิลปวัฒนธรรม" สืบมาจนถึงทุกวันนี้ และรวมทั้งเล่มนี้ด้วย.

ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียงเล่มนี้ แม้ยังไม่ครอบคลุมครบถ้วนทุกประเทศเพราะอย่างน้อยยังขาดมาเลเซีย, สิงคโปร์, บรูไน และบังคลาเทศ ถึงกระนั้นก็ควรพิมพ์เผยแพร่ไว้ขั้นหนึ่งก่อนเพราะหนังสือภาษาไทยที่ให้ความรู้เกี่ยวกับประเทศเพื่อนบ้านที่อยู่ใกล้เคียงมีไม่มากนัก โดยเฉพาะด้าน "ประวัติศาสตร์ศิลปะ" ซึ่งเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณและพฤติกรรมของผู้คนกลุ่มต่าง ๆ หายากเต็มที.

แต่ชื่อ "ประวัติศาสตร์**ศิลปะ**" ยังเป็นปัญหาเล็กๆ ที่เกิดขึ้นลึกๆ ในความรู้สึกของผู้สนใจทั่วไปว่าคำว่า **"ศิลปะ"** ในภาษาไทย (ที่ยืมมาจากภาษาสันสกฤต) กับ **"ART"** ในภาษาอังกฤษ **มีความหมายเดียวกันอย่างที่นิยมใช้ในปัจจุบันหรือไม่?** เพราะเกิดความสงสัยว่าผู้ผลิตงานไม่ว่าจะเป็นเขียนรูป, แกะสลัก, ปั้น หรือก่อสร้าง ฯลฯ สมัยโบราณ (ที่ปรากฏในหนังสือเล่มนี้) มีสำนึกของ **"ศิลปิน"** หรือ **"ARTIST"** อย่างทุกวันนี้ที่เน้นลักษณะ "ปัจเจก" หรือเปล่า?

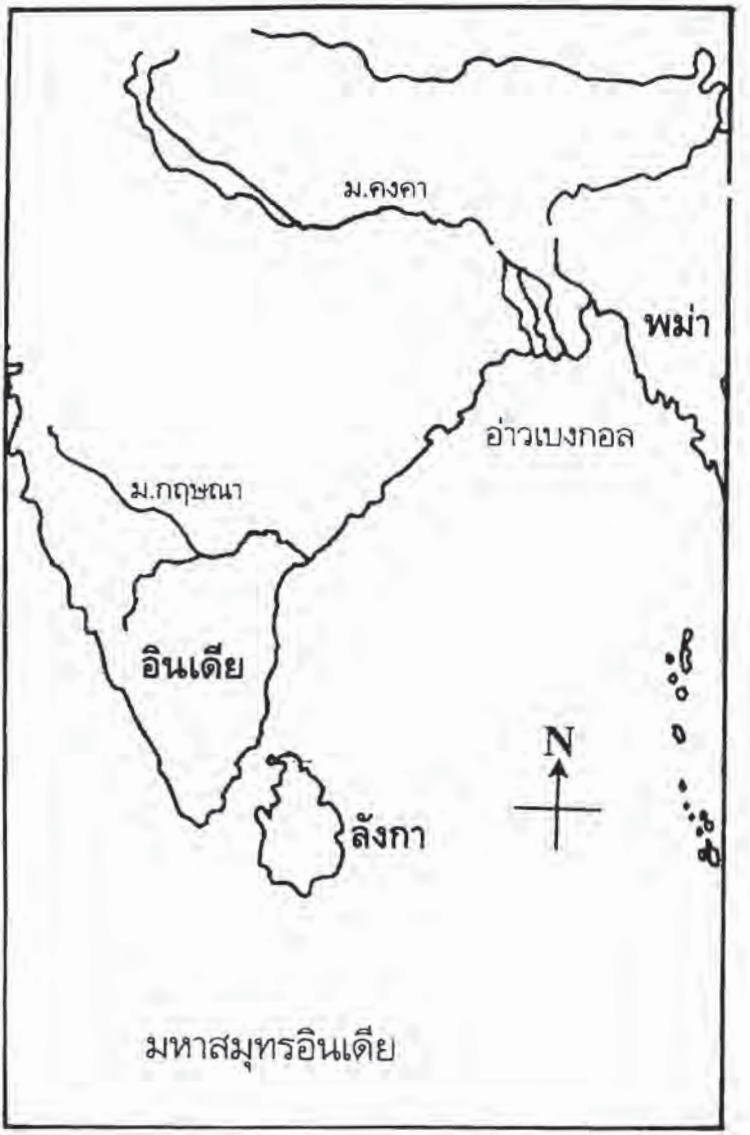
ถ้ารู้ตรงนี้ได้ก็คงช่วยให้เข้าใจจิตวิญญาณและพฤติกรรมของผู้คนกลุ่มต่างๆ ที่ผลิตงานเหล่านั้นได้ชัดเจนขึ้น.

สุจิตต์ วงษ์เทศ

บรรณาธิการ "ศิลปวัฒนธรรม"

พฤศจิกายน ๒๕๓๘

ศิลปะ
อินเดีย


ม.คงคา
พม่า
อ่าวเบงกอล
ม.กฤษณา
อินเดีย
N
ลังกา
มหาสมุทรอินเดีย

บทนำ

ศิลปะสมัยประวัติศาสตร์ที่เก่าแก่ที่สุดในโลกก็คือศิลปะในประเทศอียิปต์ ประเทศเมโสโปเตเมียคือประเทศเอลามและสุเมเรีย และประเทศอิหร่าน แม้ศิลปะในประเทศเมโสโปเตเมียจะได้เคยแพร่อิทธิพลเข้ามาถึงแถบลุ่มแม่น้ำสินธุในประเทศอินเดียทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือก็จริง แต่ศิลปะในประเทศอินเดียก็มิได้มีความเก่าแก่ดังศิลปะเหล่านั้น

ประเทศอินเดียเปรียบเสมือน "อนุทวีป" ยื่นลงไปทางทิศใต้ของทวีปเอเชีย มีพื้นที่เป็นรูปสามเหลี่ยม ทางทิศเหนือและทิศตะวันออกเฉียงเหนือมีทิวเขาหิมาลัยกั้นขวางอยู่ ทางทิศตะวันออกและทิศตะวันตกเป็นฝั่งทะเลซึ่งมีทิวเขากั้นอยู่ทางด้านหลัง ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียมีช่องเขา เหตุนั้นชาวอินเดียจึงมักติดต่อกับโลกภายนอกทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ และก็คือทางนี้เองที่ชาวต่างชาติได้อพยพหรือบุกรุกลงมาในประเทศอินเดีย ส่วนทางฝั่งทะเลนั้นชาวอินเดียได้รับอิทธิพล

จากโลกภายนอกน้อย ส่วนใหญ่มักใช้เป็นทางเผยแพร่อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียออกไปภายนอกมากกว่า

จากทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ประเทศอินเดียได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากต่างชาติในสมัยประวัติศาสตร์ ๔ ครั้งใหญ่ ๆ ดังต่อไปนี้คือ

๑. ราว ๒,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล อิทธิพลจากประเทศเมโสโปเตเมียได้แพร่เข้ามายังแถบลุ่มแม่น้ำสินธุ ก่อให้เกิดมีอารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุขึ้น อารยธรรมแบบนี้ได้คงอยู่จนกระทั่งถึงราว ๑,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล อันเป็นระยะเวลาที่ชาวอารยันได้บุกรุกเข้ามาในประเทศอินเดีย เชื่อกันว่าพวกอารยันได้ทำลายอารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุลง และขับไล่ชาวทมิฬ ซึ่งอาจเป็นเจ้าของอารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุให้ลงไปอยู่ทางทิศใต้ของประเทศอินเดีย ต่อจากนั้นชาวอารยันก็เข้าสมพงศ์กับชาวพื้นเมืองและค่อย ๆ แผ่ขยายออกไปทางทิศตะวันออก น่าประหลาดที่ว่าตั้งแต่สมัยที่ชาวอารยันอพยพเข้ามาจนกระทั่งถึงระยะเวลาที่เกิดมีศิลปะอินเดียสมัยโบราณขึ้นราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๓ ไม่เคยค้นพบโบราณวัตถุสถานในประเทศอินเดียเลยนอกจากเครื่องถ้วยชาม อาจสร้างขึ้นด้วยไม้จึงสูญหายไปหมดแล้วก็ได้

๒. เมื่อศิลปะอินเดียสมัยโบราณเกิดขึ้นตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๓ ในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช ก็ได้รับอิทธิพลของศิลปะต่างประเทศ ๒ ศิลปะ ซึ่งแพร่เข้ามาทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือเช่นเดียวกัน คือศิลปะอิหร่านสมัยราชวงศ์อาเคมีนีด (Achaemenid) และศิลปะกรีกรุ่นหลังหรือเฮลเลนิสติค (Hellenistic) ในแหลมเอเชียไมเนอร์ ศิลปะอินเดียสมัยโบราณนี้เป็นศิลปะอินเดียอย่างแท้จริงและเกิดขึ้นเมื่อช่างอินเดียได้หันไปใช้อิฐหรือ

ศิลาแทนที่การใช้ไม้อย่างแต่ก่อน จึงคงเหลือตัวอย่างมาให้เราศึกษาได้

๓. ราวพุทธศตวรรษที่ ๖ ศิลปะกรีก-โรมันก็ได้แพร่เข้ามายังทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียอีก และได้ก่อให้เกิดศิลปะคันธารราฐ(Gandhara)ขึ้น ศิลปะนี้เป็นศิลปะกรีก-โรมันที่เข้ามาใช้เรื่องราวในพุทธศาสนา

เรื่องมีอยู่ว่าเมื่อพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชแห่งประเทศกรีซ ได้เสด็จยกกองทัพมารุกรานประเทศอินเดียถึงแถบลุ่มแม่น้ำสินธุในราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๓ ในสมัยพระอัยกาของพระเจ้าอโศกมหาราช แม้ว่าพระองค์จะเสด็จถอยทัพกลับไปแล้ว แต่แม่ทัพนายกองกรีกก็ยังคงปกครองดินแดนทางภาคตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดียอยู่ แม่ทัพนายกองกรีกเหล่านี้ต่อมาบางคนได้ตั้งตนเป็นกษัตริย์ เป็นเหตุให้วัฒนธรรมกรีกสามารถแพร่เข้ามายังดินแดนแถบนั้น ครั้นต่อมาเมื่อพระเจ้าอโศกมหาราชได้โปรดให้เผยแผ่พุทธศาสนาออกไป กษัตริย์กรีกบางองค์ในแถบนั้นก็หันมานับถือพุทธศาสนา เช่น พระเจ้ามิลินท์หรือเมนันเดอร์ (Menander) ในหนังสือเรื่องปัญหาพระยามิลินท์ซึ่งครองราชย์อยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ ๔ ต่อมาเมื่อพวกโรมันสามารถปราบพวกกรีกได้แล้ว ก็ได้เดินทางออกมาบ้าง

ในพุทธศตวรรษที่ ๖ ชนชาติซิเถียน (Scythian) ซึ่งเดิมตั้งหลักแหล่งอยู่ในภาคกลางของทวีปเอเชีย ได้อพยพเข้ามาอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดีย ได้ตั้งราชวงศ์กุษาณะ (Kushan) ขึ้น มีพระเจ้ากนิษกะเป็นมหาราช พระเจ้ากนิษกะได้ทรงอุปถัมภ์พุทธศาสนาเช่นเดียวกับพระเจ้าอโศก แต่เป็นพุทธศาสนาลัทธิมหายาน พระองค์ได้ทรงใช้ช่างกรีก-โรมัน ให้

ประดิษฐ์ศิลปกรรมในพุทธศาสนา เชื่อกันว่าพระพุทธรูปเป็นรูปมนุษย์คงจะได้สร้างขึ้นในรัชกาลของพระเจ้ากนิษกะนี้เป็นปฐม

๔. ในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ พวกมุสลิมซึ่งนับถือศาสนาอิสลามได้เริ่มเข้ารุกรานประเทศอินเดียทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือเช่นเดียวกัน และในพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เมื่อราชวงศ์โมคุลเริ่มเข้าครอบครองประเทศอินเดีย ศิลปะอิหร่านรุ่นหลังก็ได้เข้ามามีอิทธิพลในศิลปะอินเดียยิ่งขึ้น จนเกิดเป็นศิลปะอินเดีย-อิหร่าน

ศิลปะอินเดียเจริญถึงขีดสูงสุดในสมัยคุปตะ (พุทธศตวรรษที่ ๙ - ๑๑) และสมัยหลังคุปตะ (พุทธศตวรรษที่ ๑๑ - ๑๓) ในระหว่างนั้นก็ได้เผยแพร่ออกไปภายนอกอย่างมากมาย ศิลปะอินเดียได้เผยแพร่ออกไปภายนอก ๒ ทาง คือ

๑. ทางบก ทางนี้ศิลปะอินเดียได้เผยแพร่ออกไปตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๗ คือตั้งแต่ศิลปะคันธารราฐ ได้เผยแพร่ออกไปทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือยังประเทศอัฟกานิสถาน ภาคกลางของทวีปเอเชีย ประเทศจีนและญี่ปุ่น ส่วนทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือก็ได้เผยแพร่ออกไปยังประเทศทิเบตและพม่าบ้าง

๒. ทางน้ำ ได้เผยแพร่ออกไปทางทิศตะวันออกตั้งแต่สมัยอมราวดี (พุทธศตวรรษที่ ๗ - ๙) และได้แพร่ขยายออกไปมากที่สุดในสมัยคุปตะและหลังคุปตะ อารยธรรมอินเดียสมัยคุปตะและหลังคุปตะได้ก่อให้เกิดอาณาจักรต่าง ๆ ขึ้นทั้งในแหลมอินโดจีนและหมู่เกาะอินโดนีเซีย อาณาจักรเหล่านี้ได้เจริญรุ่งเรืองขึ้นตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ เป็นต้นมา ในชั้นต้นศิลปะของอาณาจักรเหล่านี้ก็คล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียแบบคุปตะและหลังคุปตะซึ่งเป็นต้นแบบมาก แต่ในไม่ช้าก็มีลักษณะเปลี่ยนแปลงเป็นของตนเองโดยมีลักษณะพื้นเมืองเข้ามาผสม

ศาสนาในประเทศอินเดีย

เชื่อกันว่าความเชื่อถือในสังสารวัฏหรือการเวียนว่ายตายเกิดได้มีขึ้นในประเทศอินเดียนานมาแล้ว ก่อนที่ชนชาติอารยันจะอพยพเข้ามาเสียอีก ครั้นเมื่อชนชาติอารยันได้อพยพเข้ามาในประเทศอินเดียราว ๑,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล ก็ได้นำศาสนาพระเวทเข้ามา ศาสนาพระเวทเป็นศาสนาที่เคารพบูชาเทวดาที่เกี่ยวกับธรรมชาติเช่น พระอินทร์เทพแห่งสายฟ้าและการสงคราม พระวรุณเทพแห่งฝน พระพายเทพแห่งลม ฯลฯ ในศาสนาพระเวทไม่มีการทำรูปเคารพ เนื่องจากพวกอารยันเป็นพวกที่อพยพเคลื่อนย้ายที่อยู่ไปมา การติดต่อกับเทพเจ้าจึงมีแต่เพียงการก่อกองไฟ ใส่ของสังเวยหรือบูชายัญลงไปในกองไฟ และมีบทสวดสำหรับอ้อนวอนบูชาเทพเจ้าเท่านั้น ในศาสนาพระเวทยังไม่มีการเชื่อถือในการเวียนว่ายตายเกิด และเชื่อแต่เพียงว่าผู้ที่ตายไปแล้วจะไปอยู่กับพระยม เทพแห่งความตาย

เมื่อพวกอารยันเข้ามาตั้งหลักแหล่งลงในประเทศอินเดีย ก็ได้นำศาสนาพระเวทเข้ามาปะปนกับความเชื่อถือพื้นเมืองซึ่งมีมาก่อน เกิดเป็นศาสนาพราหมณ์ ยอมรับในเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด และเชื่อว่ามีพระผู้เป็นเจ้าคือมหาบุรุษหรือพรหมัณเป็นผู้สร้างโลกและสร้างสิ่งที่มีชีวิตทั้งปวงขึ้น ศาสนาพราหมณ์ได้นำระบบวรรณะเข้ามาใช้ และแบ่งมนุษย์ออกเป็น ๔ วรรณะ คือ พราหมณ์ (นักบวช) กษัตริย์ (นักรบ) แพศย์ (พ่อค้า) และศูทร (กรรมกร) ในระยะนี้มีการเชื่อถือโดยทั่วไปว่าสังสารวัฏหรือการเวียนว่ายตายเกิดนั้นเป็นทุกข์ การที่จะหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดก็คือต้องกระทำตนให้ถูกพระทัยพระผู้เป็นเจ้า เมื่อตายแล้วจะได้เข้าไปรวมกับพระองค์ ไม่ต้องเวียนว่ายตาย

เกิดอีกต่อไป เหตุนั้นพวกพราหมณ์คือนักบวช ซึ่งเป็นผู้สามารถติดต่อกับพระผู้เป็นเจ้าและรู้พระทัยของพระองค์อยู่แต่เพียงจำพวกเดียว จึงมีอำนาจมากมาย

ในราวพุทธกาล จึงเกิดมีศาสนาใหม่ขึ้นในประเทศอินเดีย ๒ ศาสนาเพื่อต่อต้านศาสนาพราหมณ์ ได้แก่ศาสนาไชนะและพุทธศาสนา ทั้งสองศาสนาปฏิเสธไม่ยอมเชื่อในพระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่และไม่ยอมรับระบบวรรณะ ทั้งสองศาสนามุ่งสอนให้ประชาชนไปสู่ปรินิพพานคือหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดโดยตนเองเช่นเดียวกัน ศาสนาไชนะมุ่งสอนไปทางด้านการทรมานร่างกาย แต่พุทธศาสนามุ่งการดำเนินสายกลางคือมัชฌิมาปฏิปทา และสอนการไปสู่ปรินิพพานด้วยการระงับดับกิเลสและบำเพ็ญทาน ในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชคือราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๓ พุทธศาสนาได้เจริญรุ่งเรืองอย่างยิ่งและได้แผ่ออกไปนอกประเทศอินเดียด้วย ศาสนาไชนะไม่เคยมีผู้นับถือแพร่หลายเท่าพุทธศาสนา แต่ในปัจจุบันก็ยังคงมีผู้นับถืออยู่ในประเทศอินเดีย

ในราวพุทธศตวรรษที่ ๖ ได้เกิดมีพุทธศาสนาลัทธิใหม่ขึ้นคือลัทธิมหายานแยกออกไปจากลัทธิเถรวาท (หรือหินยาน) แต่ดั้งเดิม พุทธศาสนาลัทธิมหายานได้รับเอาความเชื่อถือในศาสนาพราหมณ์เข้ามาปะปน คือมีการนับถือพระอาทิพุทธเจ้าว่าเป็นพระพุทธเจ้าผู้สร้างโลก พระองค์บันดาลให้มีพระธยานิพุทธเจ้าขึ้น ๕ พระองค์ ประทับอยู่ตรงกลาง ๑ พระองค์ และประจำอยู่ตามทิศทั้งสี่อีกทิศละหนึ่งองค์ พระธยานิพุทธเจ้าบันดาลให้มีพระมนุษยพุทธเจ้าลงมาตรัสรู้ในมนุษยโลก ด้วยเหตุนี้จะเห็นว่าพระศรีศากยมุนีผู้ทรงตั้งพุทธศาสนาจึงกลาย

เป็นแต่เพียงพระมนุษยพุทธเจ้าเพียงองค์หนึ่งในจำนวนหลายองค์เท่านั้น พระธยานิพุทธเจ้ายังบันดาลให้มีพระโพธิสัตว์อีกมากมายเป็นผู้คุ้มครองผู้ที่นับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายานอีกด้วย เหตุนี้จะเห็นว่าพุทธศาสนาลัทธิมหายานได้แตกต่างออกไปจากคำสั่งสอนดั้งเดิมในพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทมากทีเดียว

ในระยะนี้ได้เกิดมีการประดิษฐ์พระพุทธรูปเป็นรูปมนุษย์ขึ้นตามความเชื่อถือในพุทธศาสนาลัทธิมหายาน ในยุคปัจจุบันพระอมิตาภะผู้ทรงเป็นพระธยานิพุทธเจ้าประจำทิศตะวันตกเป็นพระธยานิพุทธเจ้าที่สำคัญที่สุด พระองค์ทรงมีลักษณะเป็นพระพุทธรูปประทับนั่งปางสมาธิ ทรงเป็นผู้บันดาลให้พระศรีศากยมุนีลงมาตรัสรู้เป็นพระมนุษยพุทธเจ้า และบันดาลให้พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรทรงเป็นผู้คุ้มครองพุทธศาสนาลัทธิมหายานและผู้ที่เคารพนับถือพุทธศาสนาลัทธินั้น ด้วยเหตุนี้เองรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรจึงมีรูปพระอมิตาภะประดิษฐานอยู่บนศิราภรณ์

ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๐ ศาสนาพราหมณ์ก็ได้แก้ไขตนเองเพื่อต่อต้านพุทธศาสนาลัทธิมหายาน จึงเกิดเป็นศาสนาฮินดูขึ้น ศาสนาฮินดูแบ่งออกเป็น ๒ ลัทธิใหญ่ ๆ คือลัทธิไศวนิกายนิยมนับถือพระอิศวรเป็นใหญ่ และลัทธิไวษณพนิกายนิยมนับถือพระนารายณ์เป็นใหญ่ พระพรหมผู้สร้างโลกซึ่งกลายมาจากพรหมัณนั้น ไม่เคยมีผู้นับถือพระองค์เป็นเอกเทศโดยเฉพาะ อย่างไรก็ดี ทั้งพระพรหม พระอิศวร และพระนารายณ์ ก็อาจรวมกันเข้าเป็นองค์เดียวได้ เรียกว่าตรีมูรติ

ลัทธิไศวนิกายนิยมทำรูปพระศิวนาฏราช หรือพระอิศวรทรงฟ้อนรำอยู่ในวงเปลวไฟ เหยียบอสูรแห่งความชั่วร้ายอยู่เบื้อง

ล่าง ผู้ที่นับถือศาสนาฮินดูนิกายนี้เชื่อว่าการฟ้อนรำของพระอิศวรอาจบันดาลให้เกิดเหตุดีร้ายแก่โลกได้ เหตุนั้นจึงต้องบวงสรวงอ้อนวอนพระองค์ให้ทรงฟ้อนรำอยู่ในจังหวะที่พอดี

สำหรับลัทธิไวษณพนิกายเมื่อถึงเวลาสิ้นกัลป์และโลกถูกทำลายลง พระนารายณ์ก็บรรทมสินธุ์อยู่กลางมหาสมุทรเหนือพระยาอนันตนาคราช ดอกบัวจะผุดออกมาจากพระนาภีของพระองค์ และพระพรหมผู้ประทับอยู่เหนือดอกบัวก็จะสร้างโลกขึ้นใหม่ ในระหว่างโลกกำลังคงอยู่ ถ้าเกิดมียุคเข็ญเมื่อใด พระนารายณ์ก็จะอวตารลงมาทรงปราบยุคเข็ญคืออวตาร ๑๐ ปาง ดังที่เราทราบเรื่องกันดีอยู่แล้ว แม้แต่พระพุทธเจ้าเองศาสนาฮินดูลัทธิไวษณพนิกายก็ยังนำไปจัดเป็นนารายณ์อวตารปางที่ ๙ เสีย สำหรับอวตาร ๑๐ ปางของพระนารายณ์นี้ ต่อมาเมื่อเกิดมีลัทธิภักดีขึ้นในศาสนาฮินดูคือลัทธิที่ผู้ที่นับถือต้องอุทิศถวายตนเองอย่างสิ้นเชิงต่อเทพเจ้า พระกฤษณาวตารคือปางอวตารเป็นพระกฤษณะก็เป็นที่แพร่หลายอย่างยิ่ง อย่างไรก็ดี บางครั้งก็มีการรวมลัทธิไศวนิกายและไวษณพนิกายเข้าด้วยกัน คือมีการสร้างรูปพระหริหระ เป็นพระนารายณ์ (หริ) ครึ่งหนึ่ง พระอิศวร (หระ) ครึ่งหนึ่ง

ต่อมาพุทธศาสนาลัทธิมหายานก็แข่งขันกับศาสนาฮินดูบ้าง เกิดเป็นพุทธศาสนาลัทธิตันตระคือลัทธิที่เชื่อถือในเวทมนต์คาถาอย่างมากมาย พุทธศาสนาลัทธิตันตระเจริญแพร่หลายทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ในสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะ (พุทธศตวรรษที่ ๑๔ - ๑๘) มีมหาวิทยาลัยนาลันทาในแคว้นเบงคอลเป็นจุดศูนย์กลาง พุทธศาสนาลัทธิตันตระได้

ยอมรับเอาความเชื่อถือในศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกายเข้ามาปะปนอยู่เป็นอันมาก และยิ่งห่างจากหลักดั้งเดิมของพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทคือการบำเพ็ญทาน และการระงับดับกิเลสเพื่อไปสู่ปรินิพพานมากออกไปทุกที มีพระโพธิสัตว์ทั้งชายและหญิงปรากฏองค์ขึ้นเป็นจำนวนมากในพุทธศาสนาลัทธินี้ และมุ่งสอนให้บุคคลไปถือกำเนิดใหม่เป็นพระโพธิสัตว์มากกว่าที่จะไปสู่ปรินิพพาน

ต่อมา พวกมุสลิมซึ่งนับถือศาสนาอิสลามเข้าโจมตีแคว้นเบงคอลได้ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ และทำลายมหาวิทยาลัยนาลันทาลง พุทธศาสนาก็เลยสูญหายไปจากประเทศอินเดีย ถึงกระนั้นก็ยังมีบางท่านกล่าวว่าแม้พวกอิสลามจะไม่ได้เข้ามารุกรานแคว้นเบงคอล พุทธศาสนาลัทธิตันตระก็คงถูกศาสนาฮินดูกลืนหายไปอยู่นั่นเอง เพราะได้ละทิ้งหลักดั้งเดิมของตน และปรับปรุงตนเองให้ใกล้เคียงกับศาสนาฮินดูเข้าไปทุกที

ชาวมุสลิมที่นับถือศาสนาอิสลามได้เริ่มเข้าปกครองดินแดนทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๖ และต่อมาก็ได้แผ่ขยายอำนาจออกไปทางทิศตะวันออก จนเข้าครอบครองแคว้นเบงคอลไว้ได้ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ในพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ราชวงศ์โมคุลซึ่งนับถือศาสนาอิสลามได้ขึ้นปกครองประเทศอินเดีย และได้แผ่ขยายอำนาจไปทั่วทั้งประเทศ แม้ว่าพระจักรพรรดิบางองค์ในราชวงศ์โมคุลเช่น พระเจ้าอักบาร์มหาราชจะทรงพยายามตั้งศาสนาขึ้นใหม่ เพื่อให้ศาสนาอิสลามเข้ารวมกับศาสนาฮินดูได้ แต่ก็ไม่สำเร็จ เป็นผลให้ประเทศอินเดียต้องแบ่งแยกออกเป็นประเทศอินเดียและประเทศปากีสถานอยู่ในปัจจุบันนี้

สมัยก่อนอินเดีย

ก่อนศิลปะอินเดียอย่างแท้จริง ซึ่งมีรากฐานอยู่บนวัฒนธรรมภาษาสันสกฤต ก็มีศิลปะที่เมืองหะรัปปา (Harappa) และโมเหนโช-ดาโร (Mohenjo-daro) ศิลปะนี้เกิดขึ้นในแถบลุ่มแม่น้ำสินธุราว ๒,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล และจัดเป็นศิลปะทิศตะวันออกสุดของกลุ่มอารยธรรมที่เกี่ยวพันกับประเทศอิหร่านและเมโสโปเตเมีย

นักโบราณคดีชาวอินเดียและอังกฤษได้ขุดค้นพบซากเมืองใหญ่ ๆ ซึ่งใช้อิฐในการก่อสร้าง มีการวางผังเมือง ท่อระบายน้ำอย่างมีระเบียบ *(รูปที่ ๑)*

วัตถุสำคัญที่ค้นพบอีกจำนวนหนึ่งก็คือที่ประทับตราสลักจากหินสบู่ ส่วนใหญ่สลักเป็นรูปโคยืนอยู่หน้าแท่นบูชา หรือรางใส่อาหารชนิดหนึ่ง มองเห็นเขาได้ข้างเดียว ที่ประทับตราบางชิ้นก็แสดงรูปสัตว์ในประเทศอินเดีย และรูปเทวดานั่งขัดสมาธิมีสัตว์ประกอบเป็นความหมาย รูปเช่นนี้อาจเป็นต้นเค้าของรูปพระอิศวรในสมัยต่อมาก็ได้ บนที่ประทับตราเหล่านี้มีตัวอักษรที่ยังอ่านกันไม่ออกจารึกอยู่ *(รูปที่ ๒)*

ในศิลปะแบบนี้มีประติมากรรมลอยตัวขนาดเล็กอยู่บ้างที่น่าสนใจที่สุดก็คือรูปครึ่งตัวเล็ก ๆ ของชายมีเครา *(รูปที่ ๓)*

ศิลปะแบบนี้ในชั้นต้นได้เจริญขึ้นแถบลุ่มแม่น้ำสินธุ แต่ต่อมาก็แผ่ขยายออกไปไกลเป็นแห่ง ๆ

ศิลปะอินเดียอย่างแท้จริง

สมัยที่ ๑

คือศิลปะอินเดียสมัยโบราณซึ่งบางครั้งก็เรียกกันว่า**ศิลปะแบบสาญจี** (Sanchi) หรือ**แบบราชวงศ์โมริยะ** (Maurya) และ **ศุงคะ** (Sunga) คือแบบสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชและสมัยต่อมา

ศิลปะแบบนี้เริ่มตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๓ ไปจนถึงราวพุทธศตวรรษที่ ๖

สถาปัตยกรรมสมัยนี้สร้างด้วยไม้ซึ่งย่อมไม่คงเหลือมาจนถึงปัจจุบัน สิ่งก่อสร้างชนิดเดียวที่สร้างด้วยวัตถุที่ทนทานและยังคงเหลืออยู่ก็คือศาสนสถานได้แก่สถูปซึ่งเป็นรูปโอคว่ำตั้งอยู่บนฐานและมีฉัตรปักเป็นยอด *(รูปที่ ๔)* สถูปนี้คงสร้างเลียนแบบมาจากเนินดินหรือหลุมฝังศพโดยไม่ต้องสงสัย ส่วนใหญ่ใช้เป็นที่บรรจุอัฐิธาตุแต่บางครั้งก็ใช้เป็นอนุสาวรีย์ โดยทั่วไปมักมีรั้วและประตูล้อมรอบแสดงถึงสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์สำหรับกระทำพิธีประทักษิณคือการเดินเวียนขวาไปโดยรอบสถานที่เคารพ

สำหรับสถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยไม้ในสมัยนี้เราก็อาจสังเกตเห็นได้จากภาพสลักนูนต่ำ หรือจากถ้ำที่ขุดเข้าไปในภูเขาซึ่งเลียนแบบสถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยไม้อย่างเห็นได้ชัด เป็นต้นว่าถ้ำภาชา (Bhaja) เพทสา (Bedsa) และการ์ลี (Karli) ฯลฯ ถ้ำเหล่านี้บางถ้ำมีหน้าถ้ำเปิดเป็นช่องกว้างใหญ่รูปวงโค้งเกือกม้า มีหน้าต่างรูปวงโค้งเช่นเดียวกันแต่มีขนาดเล็กกว่าและมีรูปร่างได้สัดส่วนอย่างงดงามเป็นเครื่องประดับ เสารูป ๘ เหลี่ยมอย่าง

ง่าย ๆ คล้ายกับลำต้นไม้ที่ตัดเป็นเหลี่ยม *(รูปที่ ๕)* แต่บางครั้งเสาเหล่านี้ก็มีเครื่องประดับอย่างมากมายเป็นต้นว่าในถ้ำการ์ลี ราวพุทธศตวรรษที่ ๖

เสาที่มีเครื่องประดับอย่างมากมายเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงการผสมกันระหว่างสถาปัตยกรรมพื้นเมืองที่ใช้ไม้กับอิทธิพลของศิลปะราชวงศ์อาเคมีนีดจากประเทศอิหร่าน และอิทธิพลของศิลปะในแหลมเอเชียไมเนอร์ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกรีกรุ่นหลัง หรือศิลปะเฮเลนิสติค อิทธิพลจากต่างประเทศเหล่านี้แสดงให้เห็นโดยบัวหัวเสารูประฆังหรือรูปบัวคว่ำมีสัตว์หันหลังชนกันอยู่ข้างบน *(รูปที่ ๖)* สัตว์เหล่านี้ในไม่ช้าก็ไม่ได้รองรับขื่อเหมือนเช่นที่เมืองเปอร์เซโปลิส (Persepolis) ซึ่งเป็นเมืองหลวงเก่าของประเทศอิหร่าน แต่กลับกลายเป็นลวดลายเครื่องตกแต่งชนิดหนึ่งไป

สำหรับประติมากรรมที่เก่าที่สุดก็คงเป็นเสาของพระเจ้าอโศกมหาราช ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๓ หรืออาจมีมาแล้วก่อนหน้านั้นเล็กน้อย มีรูปสิงห์ทำตามแบบศิลปะในแหลมเอเชียไมเนอร์ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกรีกรุ่นหลัง แต่สัตว์บางชนิดก็เป็นสัตว์ในประเทศอินเดียอย่างแท้จริง บัวหัวเสารูประฆังคว่ำก็ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอิหร่านสมัยราชวงศ์อาเคมีนีดเช่นเดียวกัน *(รูปที่ ๗)*

ประติมากรรมลอยตัวในศิลปะอินเดียสมัยโบราณหาได้ยากมีรูปร่างหนักและหนา เป็นต้นว่ารูปยักษ์ที่เมืองปรรขัม (Parkham) *(รูปที่ ๘)* ประติมากรรมที่น่าสนใจที่สุดในสมัยนี้ก็ได้แก่ภาพสลักนูนต่ำบนรั้วและประตูล้อมรอบสถูป ภาพสลักเหล่านี้แสดงถึงรสนิยมในการเล่านิยาย ความรักในธรรมชาติ และการเลียนแบบชนิดรู้จักเลือก ในชั้นต้นเป็นต้นว่าภาพในวงกลมบางภาพที่

ภารหุต (Bharhut) ความต้องการเล่าเรื่องอย่างง่าย ๆ และความต้องการให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องได้สะดวกก็ทำให้ช่างสลัก ๆ ภาพบุคคลทางด้านข้างอยู่ในระดับเดียวกับผู้ดู และบุคคลอื่นอยู่สูงขึ้นไป เป็นต้นว่าภาพพระสุบินนิมิตของพระนางมหามายา *(รูปที่ ๙)*

จากภาพสลักที่ภารหุต พุทธคยา และสาญจี ศิลปะอินเดียก็กลายเป็นศิลปะที่เชื่อมั่นในตนเอง และได้รับความอ่อนหวาน จากพุทธศาสนามาสำหรับประกอบภาพธรรมชาติและภาพสิ่งมีชีวิตซึ่งมิได้สร้างขึ้นตามอุดมคติ แต่สลักตามธรรมชาติ ภาพสัตว์สลักได้อย่างน่าชม แสดงทั้งความสง่าและความมีชีวิตจิตใจ ภาพสตรีมีเนื้อหนังเต็มแสดงท่ายืนเอียงตน (ตริภังค์) ซึ่งยังคงอยู่ในศิลปะอินเดียตราบจนกระทั่งถึงปัจจุบันนี้ รูปสตรีเหล่านี้มีเป็นต้นว่ารูปนางไม้หรือยักษิณีสลักบนเสาประตูที่ภารหุต *(รูปที่ ๑๐)* และบนเท้าแขนประตูสถูปที่สาญจี *(รูปที่ ๑๑)*

สิ่งที่ควรสังเกตในศิลปะทางพุทธศาสนาสมัยนี้ ก็คือ ช่างยังไม่กล้าประดิษฐ์พระพุทธรูปเป็นรูปมนุษย์ในเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธประวัติ แต่เมื่อแสดงภาพเกี่ยวกับชาดกต่าง ๆ แล้ว เขาได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า พระองค์เป็นสัตว์หรือเป็นมนุษย์ เมื่อแสดงถึงภาพในพุทธประวัติแล้วเขาใช้สัญลักษณ์แทน เป็นต้นว่าปางเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ (ออกบวช) ก็แสดงโดยม้าเปล่าไม่มีคนขี่ แต่มีฉัตรกั้นซึ่งแสดงว่าพระโพธิสัตว์ซึ่งจะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าต่อไปกำลังประทับอยู่เหนือหลังม้า อาสน์ที่ว่างเปล่าแต่แวดล้อมไปด้วยผู้เคารพบูชาและเครื่องหมายแห่งความสูงศักดิ์ ก็แสดงความหมายว่าพระพุทธองค์กำลังประทับอยู่เช่นเดียวกัน ปาฏิหาริย์ทั้งสี่ปางคือ ปางประสูติ ตรัสรู้ ปฐมเทศนา และปรินิพพาน ก็มีสัญลักษณ์แสดงคือ ดอกบัวแทน

ท อ ง ล น
ศ.ป.จ. สุทัศรดิศ
มหาวิทยาลัยศิล

ปางประสูติที่บริสุทธิ์ ต้นโพธิ์แทนปางตรัสรู้ ธรรมจักรแทนปางปฐมเทศนา และพระสถูปแทนปางปรินิพพาน *(รูปที่ ๑๑)*

สมัยที่ ๒

สมัยนี้มีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๖ จนถึงราวพุทธศตวรรษที่ ๑๐ ประกอบไปด้วยศิลปะหนึ่งซึ่งเจริญควบคู่ไปกับศิลปะในประเทศอินเดียและต่อมาจะมีอิทธิพลเหนือศิลปะอินเดียคือ **ศิลปะคันธารราฐ** (Gandhara) สำหรับศิลปะอินเดียเองก็คือ**ศิลปะแบบมถุรา** (Mathura) ทางทิศเหนือ และ**ศิลปะแบบอมราวดี** (Amaravati) ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ ศิลปะแบบอมราวดีคงเจริญขึ้นพร้อมกับศิลปะแบบมถุรา แต่มีชีวิตอยู่นานกว่า

ศิลปะคันธารราฐ

ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ซึ่งตรงกับส่วนหนึ่งของประเทศปากีสถาน และทิศตะวันออกของประเทศอัฟกานิสถานในปัจจุบัน เกิดมีศิลปะหนึ่งเจริญรุ่งเรืองขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๖ หรือ ๗ ศิลปะแบบนี้ถ้ากล่าวตามสุนทรียภาพก็เป็นศิลปะที่อยู่ทางทิศตะวันออกสุดของศิลปะกรีก-โรมัน และควรจัดเข้าอยู่ในศิลปะกรีกและโรมัน แต่ศิลปะนี้ก็เป็นศิลปะทางพุทธศาสนาและมีอิทธิพลต่อศิลปะอินเดีย

ศิลปะคันธารราฐดูเหมือนเป็นศิลปะแรกที่กล้าประดิษฐ์พระพุทธรูปขึ้นเป็นรูปมนุษย์ ปัญหาข้อนี้ยังคงถกเถียงกันอยู่ แต่พระพุทธรูปแบบกรีก-โรมันก็ดูจะเป็นพระพุทธรูปแบบที่เก่าที่สุด ความคิดใหม่เช่นนี้ได้ส่งผลสะท้อนไปทั่วการประดิษฐ์รูปภาพ

ทางพุทธศาสนา และเราจะเห็นดังต่อไปนี้คือ สำหรับปางประสูติก็มีภาพพระพุทธองค์เสด็จออกมาจากพระปรัศว์ (สีข้าง) ของพระพุทธมารดา *(รูปที่ ๑๒)* และเมื่อพระองค์ทรงเจริญวัยขึ้นแล้ว ก็ประทับนั่งปางสมาธิอยู่ใต้ต้นโพธิ์ ต่อจากนั้นก็ประทานปฐมเทศนา ศิลปะคันธารราฐยังกล้าแสดงภาพปางเสด็จเข้าสู่ปรินิพพานด้วย คือสร้างเป็นพระพุทธรูปกำลังบรรทมตะแคงสิ้นพระชนม์ แวดล้อมไปด้วยสานุศิษย์ซึ่งกำลังร่ำไห้ *(รูปที่ ๑๓)*

พระพุทธรูปเกล้าพระเกศาสูงซึ่งในไม่ช้ามวยพระเกศาเหนือพระเศียรนี้ก็กลายเป็นพระอุษณีษะ (หรือพระเกตุมาลาหรือเมาลี) คือส่วนที่ยื่นพ้นขึ้นมาเหนือกะโหลกพระเศียรของพระพุทธรูปรุ่นหลัง *(รูปที่ ๑๔)* พระโพธิสัตว์มีพระมัสสุ เครื่องอาภรณ์และเครื่องแต่งพระองค์เหมือนกับหัวหน้าชนชาติซิเถียน(Scythian) ในสมัยนั้น *(รูปที่ ๑๕)* ท่าของพระหัตถ์ (มุทรา) ของพระพุทธรูปก็แสดงความหมายด้วย

พระพุทธรูปในชั้นต้นทรงแสดงปางแต่เพียง ๖ ปาง คือ ปางประทานปฐมเทศนา (จีบนิ้วพระหัตถ์ขวาเป็นวงกลมคือธรรมจักร พระหัตถ์ซ้ายประคองทำท่ากำลังจะหมุน) ใช้เฉพาะท่าประทับนั่ง แต่ในสมัยหลังก็ใช้สำหรับประทับยืนด้วย ปางวิตรรกะ (ทรงสั่งสอน จีบนิ้วพระหัตถ์ขวาข้างเดียว) ใช้ได้ทั้งประทับนั่งและประทับยืน ปางมารวิชัย (พระหัตถ์ขวาห้อยคว่ำลงที่พระชงฆ์ พระหัตถ์ซ้ายหงายอยู่เหนือพระเพลา) ใช้เฉพาะประทับนั่ง ปางสมาธิ (พระหัตถ์ขวาหงายซ้อนอยู่เหนือพระหัตถ์ซ้ายบนพระเพลา) ใช้เฉพาะประทับนั่ง ปางประทานอภัย (พระหัตถ์ขวาตั้งตรงขึ้น ;หงายฝ่าพระหัตถ์ออกข้างนอก) และปางประทานพร (พระหัตถ์ขวาห้อยลง หงายฝ่าพระหัตถ์ออกข้าง

นอกเช่นเดียวกัน) สองปางหลังนี้ใช้ได้ทั้งประทับนั่งและประทับยืน สำหรับพระพุทธรูปรุ่นต้นเหล่านี้ เมื่อพระหัตถ์ขวาทรงแสดงปางแต่เพียงข้างเดียว พระหัตถ์ซ้ายก็มักยึดชายจีวร

ศิลปะแบบคันธาราฐที่เก่าที่สุด เป็นต้นว่าประติมากรรมที่สลักด้วยหินชิสต์ (schist) แสดงให้เห็นว่าเป็นศิลปะที่เสื่อมแล้ว แข็งกระด้างและแสดงความรู้สึกเกินจริงเหมือนกับศิลปะกรีก-โรมันในระยะนั้น แต่เมื่อได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาซึ่งเพิ่งเกิดขึ้นใหม่ ก็คล้ายกับว่ามีกำลังแรงเกิดขึ้นในศิลปะคันธาราฐ ทำให้ศิลปะนี้ดูมีชีวิตจิตใจขึ้น ลักษณะเช่นนี้เห็นได้ชัดในประติมากรรมปูนปั้นซึ่งขุดค้นพบที่เมืองฮัดดา (Hadda) ในประเทศอัฟกานิสถาน และปัจจุบันนี้แสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส พิพิธภัณฑ์ ณ กรุงกาบูล ประเทศอัฟกานิสถาน และ ณ เมืองตักศิลา ประเทศปากีสถาน

ในประติมากรรมปูนปั้นเหล่านี้เรื่องราวแบบกรีก-โรมันดูกระปรี้กระเปร่าขึ้น รูปเทวดาถือดอกไม้ *(รูปที่ ๑๖)* ซึ่งมีลักษณะรูปภาพคล้ายกับประติมากรรมโรมันรูปหนึ่งที่วังวาติกัน ณ กรุงโรม ก็มีชีวิตจิตใจคล้ายกับศิลปะกรีกสมัยโบราณ และมีลักษณะอ่อนนุ่มกว่าประติมากรรมที่กรุงโรม แม้ว่ารูปเทวดาถือดอกไม้ซึ่งค้นพบที่เมืองฮัดดานี้จะอยู่ในสมัยหลังกว่าประติมากรรมที่กรุงโรมก็ตาม ประติมากรรมบางภาพที่ขุดพบก็ปั้นตามคติโรมันเช่นภาพชาวโกล (Gaul) กำลังตาย บางภาพก็ทำให้นึกไปถึงภาพพระเยซู *(รูปที่ ๑๗)* และท่อระบายน้ำที่สลักเป็นรูปสัตว์อยู่ตามวิหารคริสเตียนแบบโกธิค (Gothic) ในสมัยกลางในทวีปยุโรป การที่ศิลปะคันธาราฐและศิลปะโกธิคมีลักษณะคล้ายกันเช่นนี้ คงเป็นไปโดยบังเอิญ เพราะห่างกันมากทั้งทาง

ด้านสถานที่และเวลา ที่ไปเหมือนกันได้คงเป็นเพราะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะกรีก-โรมันร่วมกัน และนำมาใช้ในศาสนาเช่นเดียวกัน ศิลปะคันธารราฐใช้ในพุทธศาสนา ศิลปะโกธิคใช้ในศาสนาคริสเตียน บางครั้งศิลปะคันธารราฐก็แสดงภาพพระพุทธองค์อยู่ท่ามกลางใบไม้บนหัวเสาโครินเธียนแบบโรมัน *(รูปที่ ๑๘)*

ในที่สุดศิลปะคันธารราฐก็มีลักษณะเป็นของตนเอง และแสดงชีวิตจิตใจยิ่งขึ้นเป็นต้นว่า ประติมากรรมที่เรียกกันว่า "ปีศาจสวมเสื้อคลุมขนสัตว์" *(รูปที่ ๑๙)* แต่การรุกรานของพวกฮั่นและพวกที่นับถือศาสนาอิสลามก็ได้หยุดยั้งความเจริญอันนี้เสีย

ศิลปะมถุรา

ในระหว่างนี้ ทางภาคเหนือของประเทศอินเดีย ก็เกิดมีศิลปะแบบมถุราขึ้นในตอนต้นของสมัยที่ ๒ และเจริญอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๖ ถึง ๙

ประติมากรรมแบบมถุราสลักด้วยศิลาทรายสีแดง มีลักษณะศีรษะกลม ภาพสตรีมีรูปร่างสมบูรณ์เช่นเดียวกับศิลปะแบบสาญจี แต่รูปเหล่านี้ก็มักมีขนาดเล็กและมีความอ่อนช้อยแบบใหม่เข้ามาผสมอยู่ *(รูปที่ ๒๐)* ในศิลปะแบบมถุรามีการประดิษฐ์พระพุทธรูปแบบอินเดียขึ้นเป็นครั้งแรก มีรูปร่างคล้ายเทวดาประจำท้องถิ่น *(รูปที่ ๒๑)* นอกจากนี้ก็มีภาพกษัตริย์ราชวงศ์กุษาณะ ซึ่งสวมฉลองพระองค์แบบพิเศษโดยเฉพาะ *(รูปที่ ๒๒)*

ประติมากรรมแบบมถุราบางรูปอาจได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะกรีก-โรมันด้วย แต่ก็เป็นอิทธิพลที่ได้ผสมกลมกลืนเข้าไปอย่างดีแล้ว ท่าตริภังค์จึงกลายเป็นคล้ายท่าเคลื่อนไหว รูปเช่น

นี้มีเป็นต้นว่า รูปนาคราช *(รูปที่ ๒๓)* ซึ่งปัจจุบันนี้รักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส

ในศิลปะแบบมถุรา ยังมีภาพสลักบนงาช้างและกระดูก ซึ่งนายและนางอัคแกง (Hackin) นักโบราณคดีชาวฝรั่งเศสขุดค้นพบที่เมืองเบคราม (Begram) ในประเทศอัฟกานิสถานระหว่าง พ.ศ. ๒๔๘๐ ถึง ๒๔๘๓ แผ่นงาช้างสลักเหล่านี้มาจากประเทศอินเดีย สลักนูนพอใช้ แสดงรูปสตรีจำนวนมากซึ่งมักอยู่เป็นคู่กัน แบบของศิลปะใกล้เคียงกับศิลปะแบบมถุรามาก ภาพที่ยาวก็สลักเรียงกันไป

นอกจากนี้ยังมีวิธีสลักอีกแบบหนึ่งซึ่งเป็นภาพสลักลึกลงไป ภาพสลักวิธีหลังนี้ก็อยู่ในสมัยเดียวกับภาพสลักวิธีแรก แต่วิธีการสลักแบบหลังยังคงอยู่ต่อไปจนถึงภายหลังศิลปะมถุรา ภาพที่สลักแบบหลังยังคงรักษาการประดิษฐ์ศิลปะตามธรรมชาติแบบศิลปะอินเดียโบราณไว้ แต่ในขณะเดียวกันก็แสดงความอ่อนช้อยและความสง่างามตามอุดมคติของศิลปะแบบคุปตะ (Gupta) ด้วย เป็นต้นว่าภาพสลักบนฝาหีบงาช้าง *(รูปที่ ๒๔)* หรือบนม้านั่งที่ทำด้วยงาช้างซึ่งค้นพบใน พ.ศ. ๒๔๘๐ ภาพสลักบนงาช้างเหล่านี้ปัจจุบันบางส่วนรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กรุงกาบูล และบางส่วนก็อยู่ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์

ศิลปะอมราวดี

ศิลปะแบบอมราวดีทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดียเริ่มต้นตั้งแต่ราว ๆ พุทธศตวรรษที่ ๖-๗ พร้อมกับศิลปะมถุรา แต่คงอยู่นานกว่า อาจจัดเป็นศิลปะอินเดียในสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อได้

ลักษณะของศิลปะแบบอมราวดีก็คือ การแสดงท่าเคลื่อนไหวตื่นเต้นอย่างมากมายในชั้นต้น ซึ่งต่อมาก็ค่อยสงบลง แล้วกลับแสดงท่าเคลื่อนไหวใหม่อีกครั้งหนึ่ง ภาพบุคคลไม่มีรูปร่างสมบูรณ์ดังแต่ก่อน แต่แสดงท่าทางตื่นเต้น อ่อนไหว และมุ่งไปยังศิลปะที่สร้างขึ้นตามอุดมคติในสมัยคุปตะ แม้แต่ภาพที่มีบุคคลอยู่เป็นจำนวนมาก ก็แสดงความอ่อนนุ่มอย่างมากมาย และองค์ประกอบภาพก็สามารถสร้างขึ้นได้อย่างดียิ่ง

ศิลปะสมัยนี้อาจจัดได้ว่าเป็นการผสมกันระหว่างรสนิยมในการเล่านิยายของศิลปะอินเดียสมัยโบราณ และการทำภาพตามอุดมคติปะปนกับการแสดงชีวิตจิตใจอย่างมากมาย

ภาพปางเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์แสดงการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง *(รูปที่ ๒๕)* ภาพที่สำคัญในสมัยนี้คงเป็นภาพภายในวงกลมแสดงการนำบาตรหรือพระเกศาของพระพุทธเจ้าขึ้นไปสู่สวรรค์ *(รูปที่ ๒๖)* องค์ประกอบของภาพประกอบด้วยวงกลมที่มีจุดศูนย์กลางร่วมหลายวง วงกลมเหล่านี้ได้สัดส่วนมุ่งเข้าหากัน นอกจากนี้ก็มีการเคลื่อนที่อย่างไม่ยับยั้งของแต่ละบุคคล และการเคลื่อนที่ขึ้นไปยังที่สูงของภาพตรงกลาง การรวมกันของขบวนการที่ขัดแย้งกันเช่นนี้ในองค์ประกอบภาพ ทำให้เราอาจจัดภาพนี้เป็นศิลปะชิ้นเอกได้

ภาพการคุกเข่าแสดงให้เห็นถึงความอ่อนนุ่มที่ค่อนข้างตื่นเต้นในชั้นต้น แต่ต่อมาก็กลายเป็นความอ่อนช้อยอย่างงดงาม *(รูปที่ ๒๗)* ภาพสตรีที่ยืนขาไขว้กันนั้นก่อให้เกิดความรู้สึกในทางราคะพอใช้

สำหรับภาพปางปาฏิหาริย์ทั้งสี่ ในศิลปะอมราวดีสมัยหลังแม้ว่าแสดงพระพุทธรูปเป็นรูปมนุษย์แล้ว แต่ช่างอมราวดีก็ยัง

ไม่กล้าแสดงภาพปางปรินิพพาน สำหรับภาพนี้เขายังคงใช้สถูปตามแบบเดิมแทน แต่ก็เป็นสถูปที่มีเครื่องตกแต่งอย่างมากมาย *(รูปที่ ๒๘)*

พระพุทธรูปแบบอมราวดีมักครองจีวรห่มเฉียง จีวรเป็นริ้วทั้งองค์ และที่เบื้องล่างใกล้พระบาท มีชอบจีวรหนายกจากทางด้านขวาขึ้นมาพาดข้อพระหัตถ์ซ้าย ทั้งนี้เพราะพระหัตถ์ซ้ายได้ยกผ้าจีวรทางด้านนี้ขึ้น *(รูปที่ ๒๙)* บางครั้งพระพักตร์พระพุทธรูปก็มีลักษณะคล้ายประติมากรรมโรมัน ซึ่งคงมีการติดต่อกันทางทะเล *(รูปที่ ๓๐)*

การแสดงสัญลักษณ์และพระพุทธรูปเป็นรูปมนุษย์นี้ปรากฏอยู่พร้อมกันในศิลปะอินเดียแบบอมราวดี และบางครั้งบนภาพสลักแผ่นเดียวกัน เราก็จะเห็นมีภาพพระพุทธองค์ปรากฏเป็นรูปมนุษย์อยู่ตอนหนึ่ง แต่อีกตอนหนึ่งแสดงโดยสัญลักษณ์เป็นรูปอาสน์เปล่าเท่านั้น *(ตอนบนของรูปที่ ๒๘)*

ศิลปะแบบอมราวดีค้นพบในที่หลายแห่ง สถานที่สำคัญที่ค้นพบศิลปกรรมเหล่านี้ ก็คือที่เมืองอมราวดี นาคารชุนโกณฑะ (Nagarjunakonda) และที่โคลิ (Goli) ซึ่งอยู่ในตอนปลายของศิลปะอินเดียแบบนี้ ฯลฯ

สมัยที่ ๓

ศิลปะคุปตะและหลังคุปตะ

อายุราวตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๙ - ๑๓ ศิลปะสมัยนี้ดูจะเป็นยอดของศิลปะอินเดีย ศิลปะคุปตะเจริญขึ้นทางภาคเหนือ

ของประเทศอินเดียตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๙ - ๑๑

พระพุทธรูปสร้างตามอุดมคติเป็นแบบอินเดียอย่างแท้จริง งามได้สัดส่วนอย่างลึกซึ้ง ประติมากรรมที่งามที่สุดในตอนต้นของศิลปะแบบนี้ก็คือพระพุทธรูปซึ่งค้นพบที่เมืองมถุราแต่ทำตามแบบคุปตะแล้ว *(รูปที่ ๓๑)* พระพุทธรูปเหล่านี้มีรัศมีกลมใหญ่สลักด้วยลวดลายของสมัยนั้น ริ้วจีวรเป็นริ้วที่อ่อนนุ่ม แยกออกจากกัน เป็นรอยอยู่บนผ้าที่บางและแนบติดกับพระองค์คล้ายผ้าที่เปียกน้ำ แต่ในไม่ช้าริ้วจีวรเหล่านี้ก็หายไป และจากพระพุทธรูปที่ประทับยืนหรือนั่งที่สารนาถ เราก็จะเห็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นตามอุดมคติ พระองค์ตั้งตรงผึ่งผาย พระอังสาใหญ่ บั้นพระองค์เล็ก มีเส้นพระกายรอบนอกโค้งเข้าออกอย่างมีชีวิตจิตใจ ผ้าบางไม่มีริ้ว แนบสนิทกับพระองค์และคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง *(รูปที่ ๓๒)* สำหรับพระพุทธรูปยืน ขอบจีวรก็ตกลงมาเป็นกรอบล้อมรอบพระองค์ทั้งสองด้าน *(รูปที่ ๓๓)*

สิ่งที่น่าประหลาดในสมัยนี้ก็คือ แม้สุนทรียภาพของศิลปะอินเดียดูจะเจริญถึงขีดสูงสุด แต่เทคนิคในการสลักก็ดูจะเสื่อมลง ตั้งแต่สมัยนี้เป็นต้นมา ประติมากรรมศิลาของอินเดียก็กลายเป็นภาพสลักนูนสูง หาใช่ประติมากรรมลอยตัวไม่

ในสมัยนี้ประติมากรรมในศาสนาฮินดูก็มีลักษณะทำตามอุดมคติใกล้เคียงกับประติมากรรมในพุทธศาสนามาก เป็นต้นว่าประติมากรรมที่เทวสถานเทวคฤหะ (Deogarh) *(รูปที่ ๓๔)*

แต่ศิลปกรรมที่น่าสนใจที่สุดในสมัยคุปตะ (ในหนังสือบางเล่มก็จัดเป็นศิลปะสมัยหลังคุปตะ) ก็คือจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตา หรืออชัณฏา (Ajanta) ถ้ำนี้เป็นสังฆารามทางพุทธศาสนาในสมัยโบราณ ประกอบไปด้วยถ้ำ ๒๘ ถ้ำที่ขุดเข้าไปในภูเขา

และเรียงกันเป็นแนวอยู่เหนือหุบเขา จิตรกรรมที่สำคัญมีอยู่ในถ้ำที่ ๑, ๒, ๑๖ และ ๑๗ แต่ยังมีจิตรกรรมที่เก่ากว่านั้นในถ้ำที่ ๙ และ ๑๐ ซึ่งเป็นถ้ำในศิลปะอินเดียสมัยโบราณ จิตรกรรมที่งามที่สุดอยู่ในถ้ำที่ ๑ ต่อหน้าภาพเหล่านี้ ในชั้นต้นเราจะรู้สึกขัดนัยน์ตา เพราะภาพบุคคลต่าง ๆ ที่วาดอยู่บนผนังนั้นมีมากเกินไป แต่ในไม่ช้า ภาพเหล่านั้นก็แบ่งตนเองออกเป็นส่วน ๆ ตามบริวารที่ถือแส้อยู่ ๒ ข้างของบุคคลสำคัญ ตามท่าทางและทิศที่บริวารเหล่านั้นหันไปมอง *(รูปที่ ๓๕)* เมื่อเป็นเช่นนี้ เราจะเห็นว่าภาพเหล่านั้นมีองค์ประกอบอย่างสมบูรณ์ และวาดติดต่อกันไปโดยไม่มีการแบ่งแยก วิธีการที่ใช้ก็เป็นวิธีการของประติมากรยิ่งกว่าจิตรกร คือเมื่อต้องการความนูนของภาพก็ใช้สีขาวทำเป็นรอยแสงเข้ามาช่วย

ภาพสตรีวาดตามอุดมคติ มีลักษณะแบบบางน่ารักเหมือนกับบรรดาสตรีที่มีกล่าวไว้ในบทละครภาษาสันสกฤตในระยะนั้น บางครั้งภาพสตรีเหล่านี้ก็มีความงามลึกซึ้งอย่างน่าชม เป็นต้นว่าภาพ **ธิดาพระยามาร** ในปาง **มารวิชัย** ซึ่งทำให้นึกไปถึงนางเอกในละครภาษาสันสกฤต เราจะเห็นว่าธิดาพระยามารเหล่านี้มีความรู้สึกปะปนกันอยู่ ๒ ประการ คือ แสดงความปรารถนามุ่งไปยังพระพุทธองค์ แต่ในขณะเดียวกันก็มีอาการหักห้ามด้วยความละอาย *(รูปที่ ๓๖)* ภาพสตรีที่ค่อนข้างเคร่งขรึมและอยู่ล้อมรอบห้องประดิษฐานพระพุทธรูปซึ่งอยู่ด้านในสุดของถ้ำก็แสดงความรู้สึกที่ลึกซึ้ง ๒ ชนิดนี้เช่นเดียวกัน รวมทั้งพระโพธิสัตว์ใหญ่ ๒ องค์ที่อยู่สองข้างประตูเข้าห้องนั้นด้วย แต่ ณ ที่นั้นการแสดงความปรารถนาไปยังพระพุทธองค์ได้กลายเป็นความสงสารต่อสรรพสัตว์ และอาการหดถอยด้วยความ

ละอายก็ได้กลายเป็นความสงบอันเกิดจากการบำเพ็ญสมาธิพ้นจากโลกภายนอก *(รูปที่ ๓๗)*

จากความสมบูรณ์ของภาพที่ยืนด้วยอาการตริภังค์เหล่านี้ รวมทั้งการแสดงความเหนื่อยหน่ายเล็กน้อยอันเกิดจากอาการเคร่งขรึม ความครุ่นคิด ความเศร้าเล็กน้อย และความสงบอย่างน่าประหลาดใจ เราก็จะเห็นความงามอย่างรุนแรงซึ่งยิ่งลึกซึ้งขึ้นทุกทีถ้าเราได้พิจารณาดูซ้ำแล้วซ้ำอีก

จิตรกรรมแบบนี้มีอยู่เช่นเดียวกัน ณ สถานที่แห่งอื่น ๆ ในประเทศอินเดีย เป็นต้นว่าที่พาฆ (Bagh) สิตตนวาสัล (Sittanavasal) พาทามิ (Badami) และ ณ เขาสีคิริยะ (Sigiriya) ในเกาะลังกา ฯลฯ

สถาปัตยกรรมในประเทศอินเดียสมัยคันธารราฐ มถุรา และอมราวดี เป็นที่รู้จักแก่เราน้อย มีตัวอย่างบางแห่งที่แสดงให้เห็นว่าบัวหัวเสารูปประฆังมีรูปแคบเข้าและรูปสัตว์หันหลังชนกันก็เข้าใจกันน้อยลงไปทุกที เป็นต้นว่า ที่ถ้ำกัณเหริ (Kanheri) และถ้ำบางถ้ำที่นาสิก (Nasik) *(รูปที่ ๓๘)* แต่ที่ถ้ำอชันตาในศิลปะแบบคุปตะ(หรือหลังคุปตะดังกล่าวมาแล้ว) ก็ปรากฏว่าสถาปัตยกรรมอินเดียได้มีการเปลี่ยนแปลงและตั้งต้นใหม่อย่างแท้จริง

รูปร่างของเสาก็เปลี่ยนแปลงไป ภายหลังความพยายามต่าง ๆ นานาแล้วก็กลายเป็นเสาที่มีลวดลายเครื่องประดับอย่างมากมาย มีบัวหัวเสารูปร่างคล้ายผ้าโพกหัวแขก เหนือบัวหัวเสาก็มีที่รองรับขื่อซึ่งมีปลายมน ที่รองรับขื่อนี้มักประดับด้วยประติมากรรมอย่างงดงาม เป็นต้นว่า ภาพบุคคลกำลังเหาะ ฯลฯ *(รูปที่ ๓๙)*

วงโค้งรูปเกือกม้าขนาดใหญ่ยังคงมีอยู่ แต่วงโค้งขนาด

เล็กก็ยิ่งเล็กลงไปอีก กลายเป็นลวดลายเครื่องตกแต่งอย่างธรรมดาเรียงกันอยู่เหนือลายลวดบัวหรือลายเส้นนูน วงโค้งขนาดเล็กเช่นนี้เรียกกันว่า **กูฑุ**

ผนังถ้ำประดับประดาไปด้วยเครื่องตกแต่งและพระพุทธรูป *(รูปที่ ๔๐)*

ณ ถ้ำอชันตา ถ้ำต่าง ๆ ก็คงมีรูปร่างเหมือนกับถ้ำในศิลปะอินเดียสมัยโบราณ คือถ้ำวิหาร ได้แก่ถ้ำที่มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะเป็นห้องเล็ก ๆ สำหรับพระสงฆ์อยู่โดยรอบ *(รูปที่ ๓๙)* กับถ้ำเจติยสถานซึ่งมีแผนผังเป็นรูปยาวลึก ปลายมน และที่ด้านในสุดมีสถูปเล็ก ๆ ซึ่งเรียกกันว่าธาตุครรภเจดีย์ เป็นสถานที่สำหรับประกอบพิธีทางศาสนา *(รูปที่ ๔๑)*

ศิลปะซึ่งสืบต่อจากศิลปะแบบคุปตะลงมาก็ยังคงเป็นศิลปะที่งามที่สุดของประเทศอินเดีย แต่ในสมัยนี้ศาสนาฮินดูเจริญรุ่งเรืองยิ่งขึ้น และศิลปะเองก็แสดงรสนิยมแบบใหม่ไปในทางการแสดงอำนาจซึ่งบางครั้งก็ก่อให้เกิดความกลัว ด้วยเหตุที่ศิลปะแบบนี้อยู่ร่วมกับศิลปะแบบคุปตะ แต่มีลักษณะแตกต่างออกไป และอยู่หลังสมัยราชวงศ์คุปตะ เราจึงเรียกว่า **ศิลปะแบบหลังคุปตะ (post-Gupta)**

ศิลปะแบบหลังคุปตะมีอายุตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ ไปจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๓

ทางด้านสถาปัตยกรรม เสาต่าง ๆ มีรูปร่างหนาใหญ่ขึ้น และบางครั้งก็มีบัวหัวเสารูปผ้าโพกหัวแขกขนาดใหญ่รวมทั้งฐานของเสาที่สูงขึ้นมามากจนเกือบทำให้ลำตัวของเสาหายไป *(รูปที่ ๔๒)* เสาแบบอื่น ๆ ก็มีอยู่อีกเช่นเดียวกัน เป็นต้นว่าเสาสี่เหลี่ยม

เสาซึ่งมีบัวหัวเสาเป็นรูปแจกันปักดอกไม้ (ปูรณฆฏะ) เสาแบบหลังนี้เริ่มมีขึ้นตั้งแต่ปลายสมัยคุปตะเป็นต้นมา ฯลฯ

ในสมัยนี้มีเทวสถานที่สำคัญอยู่ ๒ แห่ง คือ **เอลลูรา** (Ellura) และ **เอเลฟันตะ** (Elephanta) นอกจากนี้ก็มี **พาทามิ** ที่อาจกล่าวถึงได้อีก

แผนผังของถ้ำบางถ้ำน่าประหลาดใจมาก เป็นต้นว่าถ้ำเอเลฟันตะบนเกาะหน้าเมืองบอมเบย์ ซึ่งมีทางเข้า ๒ ทาง และมีจุดศูนย์กลางที่สำคัญ ๒ แห่ง คือ เทวสถานซึ่งตั้งอยู่โดดเดี่ยวทางหนึ่ง และรูปมเหศวรมูรติ คือ พระอิศวร ๓ พักตร์ *(รูปที่ ๔๓)* อีกด้านหนึ่ง

งานทางสถาปัตยกรรมที่น่าประหลาดใจที่สุดก็คือถ้ำที่ ๑๖ ที่เอลลูรา หรือถ้ำไกรลาส ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๓ เป็นเทวสถานที่ไม่ได้สร้างขึ้นแต่สลักลงไปในหินก้อนใหญ่มหึมากลางแจ้ง *(รูปที่ ๔๔)* รอบเทวสถานแห่งนี้มีถ้ำที่ขุดเข้าไปในศิลาอยู่โดยรอบ

ศาสนสถานที่สลักจากศิลาก็มีอยู่เช่นเดียวกันที่**มามัลลปุรัม** (Mamallapuram) หรือ**มาวลีปุรัม** (Mavalipuram) ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย อายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ แต่เราจะย้อนมากล่าวถึงศาสนสถานแห่งนี้อีกในตอนต้นของศิลปะแบบทมิฬ

ศาสนสถานซึ่งเริ่มสร้างด้วยอิฐขึ้นกลางแจ้งในสมัยนี้ ก็ให้กำเนิดแก่สถาปัตยกรรมอีกแบบหนึ่งของอินเดียต่างหากไปจากศิลปะทมิฬ เราจะกล่าวถึงศาสนสถานแบบนี้ต่อไปข้างหน้าเช่นเดียวกัน

ประติมากรรมแบบหลังคุปตะก็สืบต่อศิลปะแบบคุปตะลงมา

แต่การแสดงอำนาจ และท่าเคลื่อนไหวก็ค่อย ๆ เข้าครอบงำความเมตตากรุณาและความสงบ พระพุทธรูปยังคงปรากฏมีอยู่บ้างในตอนต้นสมัยหลังคุปตะ แต่พระองค์ก็อวบอ้วนกว่าพระพุทธรูปสมัยคุปตะ *(รูปที่ ๔๕)* ท่าเคลื่อนไหวในสมัยนี้ปรากฏอยู่ในการแสดงภาพพระศิวนาฏราชหรือพระอิศวรทรงฟ้อนรำ ซึ่งเป็นการฟ้อนรำที่สร้างและล้างโลก ประติมากรรมแบบนี้ที่งามที่สุดและเก่าที่สุดรูปหนึ่งมีอยู่ที่ถ้ำเอเลฟันตะ ณ ที่นั้นความสงบและความเมตตากรุณาดังที่ถ้ำอชันตายังคงมีปรากฏอยู่ในการแสดงอำนาจแบบใหม่ *(รูปที่ ๔๖)* ที่เอลลูรารูปพระอิศวรฟ้อนรำในถ้ำที่ ๑๔ ก็ยังคงมีท่าสงบนิ่งเท่ากับท่าเคลื่อนไหว *(รูปที่ ๔๗)* ในถ้ำที่ ๑๕ หรือถ้ำอวตารที่เอลลูรา ซึ่งอยู่ในสมัยต่อมา รูปพระอิศวรฟ้อนรำก็มีท่าเคลื่อนไหวมากยิ่งกว่าท่าสงบนิ่ง *(รูปที่ ๔๘)* พระอิศวรรูปนี้ไม่มีความเมตตากรุณาและความสงบเหมือนกับรูปพระอิศวรที่ถ้ำเอเลฟันตะอีกแล้ว ต่อมาอีกในถ้ำที่ ๑๖ หรือถ้ำไกรลาส ท่าเคลื่อนไหวก็เข้าครอบงำท่าสงบนิ่งหมด และตั้งแต่สมัยนี้เป็นต้นไป พระผู้เป็นเจ้าก็ไม่ได้ทรงฟ้อนรำโดยเหยียบแผ่นดินทั้ง ๒ พระบาท แต่ยกพระชงฆ์ข้างหนึ่งขึ้นแสดงอาการเคลื่อนไหวอย่างไม่ยับยั้ง *(รูปที่ ๔๙)*

ในบรรดาภาพสลักนูนสูงเป็นจำนวนมากในศิลปะอินเดีย เราก็อาจจัดรวมเอาภาพสลักที่ได้รับแสงสว่างมากที่สุดในถ้ำเอลลูราที่ ๑๕ หรือถ้ำอวตารเข้าไว้ด้วยได้ เป็นต้นว่ารูปพระนารายณ์ปางนรสิงห์กำลังฆ่าหิรัณยกศิปุ *(รูปที่ ๕๐)*

ประติมากรรมอีกแบบหนึ่งซึ่งมีความแข็งกระด้างมากกว่าแต่สลักขึ้นตามอุดมคติเช่นเดียวกันก็มีปรากฏอยู่ที่มาวลีปุรัมทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย ภาพสลักนูนต่ำที่

น่าสนใจที่สุด ณ สถานที่แห่งนี้ก็คือ ภาพพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ซึ่งเป็นการพักผ่อนระหว่างกัลป์ แสดงอำนาจอย่างแข็งกระด้างปะปนอยู่กับการพักผ่อนชนิดเหยียดยาว *(รูปที่ ๕๑)* พระนารายณ์แบบนี้คงเป็นต้นเค้าของเทวรูปพระนารายณ์รุ่นเก่าภายในประเทศไทย

การแสดงท่าเคลื่อนไหวเช่นนี้ นำไปยังการสลักภาพผิดธรรมชาติและค่อนข้างเหยียดยาวอย่างน่าประหลาดที่ถ้ำไกรลาสที่เอลลูรา *(รูปที่ ๕๒)* และตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป ความงามอย่างลึกซึ้งของศิลปะอินเดียก็ได้ค่อย ๆ แยกออก กลายเป็นการแสดงท่าเคลื่อนไหวทางหนึ่ง และการแสดงความงามอย่างซดซ้อยอีกทางหนึ่ง ความนิยมในภาพสยดสยองและภาพแสดงการสมสู่ก็ปรากฏขึ้นและค่อย ๆ มีมากขึ้นทุกที

สมัยที่ ๔

ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมา ศิลปะทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย หรือ**ศิลปะทมิฬ** (Dravidian) ก็แยกออกจากส่วนที่เหลือของศิลปะอินเดียทั้งหมด โดยมีลักษณะแตกต่างกันออกไป

ศิลปะทมิฬ

ก่อนที่จะกล่าวถึงศิลปะทมิฬ เราจำต้องพิจารณาถึงศาสนสถานเล็ก ๆ ซึ่งสลักจากกลุ่มก้อนหินที่มาวลีปุรัมทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย คือในสมัยหลังคุปตะ ราว

พุทธศตวรรษที่ ๑๒ *(รูปที่ ๕๓)* เสียก่อน ณ ที่นั้นเราจะเห็นมีอาคารมีหลังคาก่อด้วยหินซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้น ๆ เราพึงระลึกไว้ด้วยว่าช่างอินเดียไม่รู้จักวิธีมุงหลังคาเป็นวงโค้งให้ยึดน้ำหนักซึ่งกันและกัน แต่รู้จักแต่เพียงการมุงหลังคาโดยใช้วิธีวางวัตถุซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้น ๆ ให้วัตถุชั้นบนแต่ละแผ่นเหลื่อมแผ่นล่างเข้ามาภายใน วิธีนี้ย่อมทำให้มุงหลังคาคลุมได้เฉพาะเขตที่จำกัด สำหรับอาคารที่ก่อด้วยศิลา วิธีนี้ย่อมทำให้เห็นหลังคาเป็นชั้น ๆ อย่างชัดเจน และช่างก็ใช้รูปจำลองเล็ก ๆ ของอาคารหลังนั้นเองเป็นเครื่องประดับอยู่บนหลังคา

ที่มาวลีปุรัม ศาสนสถานเล็ก ๆ ที่สลักจากกลุ่มก้อนศิลาเหล่านี้แสดงให้เราเห็นว่ามีทั้งอาคารที่มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสและสี่เหลี่ยมผืนผ้า รวมทั้งอาคารที่มีหลังคาเป็นรูปโค้งเทลงมาทั้งสี่ด้าน ซึ่งเป็นลักษณะดั้งเดิมในการเลียนแบบอาคารที่สร้างด้วยไม้ กับอาคารที่มีหลังคาซ้อนกันเป็นชั้น ๆ ซึ่งแม้ว่าจะยังคงมีอยู่น้อยชั้น แต่ก็สังเกตเห็นได้อย่างชัดเจน วิวัฒนาการขั้นต่อมาก็อยู่ที่ว่าชั้นของหลังคาเหล่านี้จะมีเพิ่มมากขึ้นจนกระทั่งหลังคากลายเป็นส่วนสำคัญที่สุดของอาคารไป เป็นต้นว่าที่เทวสถาน ณ เมืองกาญจีปุรัม (Kancipuram) เทวสถานริมฝั่งทะเลที่มาวลีปุรัม *(รูปที่ ๕๔)* และที่พาหุร์ (Bahour) ฯลฯ

ศาสนสถานที่เป็นตัวอย่างที่ดีที่สุดในศิลปะทมิฬตอนกลางก็คือ **มหาวิมานที่เมืองตันชอร์** (Tanjore) สร้างขึ้นราว พ.ศ. ๑๕๕๐ มีหลังคา ๑๓ ชั้น คลุมอยู่บนอาคารใหญ่รูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ๒ ชั้น *(รูปที่ ๕๕)*

ต่อมาหลังคาที่เป็นรูปโค้งยาวและเทลงมา ๒ ด้านก็อยู่เป็นชั้นบนสุด และส่วนสำคัญที่สุดของเทวสถานก็ไม่ใช่ **วิมาน**

ซึ่งอยู่ตรงกลางอีกแล้ว วิมานนี้เกือบมองไม่เห็น มีขนาดเล็ก และอาจสังเกตได้แต่เพียงจากหลังคาซึ่งหุ้มด้วยทองเท่านั้น ส่วนสำคัญที่สุดของเทวสถานกลายเป็นประตูชั้นนอกซึ่งมีรูปร่างใหญ่ขึ้นทุกที ประตูเหล่านี้ตั้งอยู่ตรงกลางของกำแพงที่ล้อมรอบ เรียกกันว่า **โคปุระ** (gopura) และกลายเป็นส่วนสำคัญของเทวสถานแบบทมิฬตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๘ เป็นต้นมา *(รูปที่ ๕๖)* ทั้งนี้อาจเนื่องจากว่าในขณะนั้นชาวทมิฬซึ่งนับถือศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกาย และอาศัยอยู่ทางทิศใต้ของประเทศอินเดีย กำลังเตรียมสู้กับพวกมุสลิมซึ่งเข้ารุกรานประเทศอินเดียภาคเหนืออยู่ก็ได้

เทวสถานแบบทมิฬรุ่นหลังที่สมบูรณ์ที่สุดก็คือ**เทวสถานมทุระ** (Madura) ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย เทวสถานมทุระเป็นศาสนสถานที่ยังมีผู้กระทำพิธีทางศาสนาอยู่จนปัจจุบันนี้ เป็นพิธีซึ่งประกอบไปด้วยท่าฟ้อนรำอันตื่นเต้นและเสียงดนตรีอย่างรุนแรง โคปุระของเทวสถานที่มทุระประดับไปด้วยลวดลายที่จัดได้ว่าเสื่อมมากแล้ว แต่รูปร่างของโคปุระที่ค่อย ๆ โค้งเข้าภายในก็ยังสวยงามอยู่มาก เช่นเดียวกับแนวเสาที่ทอดเงาลงไปในสระน้ำ *(รูปที่ ๕๗)*

บรรดาเสาที่รองรับขื่อ วงโค้งเครื่องประดับขนาดเล็กที่เรียกกันว่า **กูฑุ** และรูปจำลองอาคารเล็ก ๆ ซึ่งใช้เป็นเครื่องประดับหลังคา ต่างก็มีวิวัฒนาการอย่างแปลกประหลาดในศิลปะทมิฬ แต่ในไม่ช้าลวดลายเครื่องประดับที่ยุ่งยากและมีรูปร่างเหมือนธรรมชาติมากเกินไปก็เข้าปกคลุมหลังคาเหล่านี้เสีย

ในศิลปะแบบทมิฬที่เก่าที่สุด มีประติมากรรมสลักจากศิลาที่มีลักษณะค่อนข้างแข็งกระด้าง *(รูปที่ ๕๘)* แต่สิ่งที่มีอยู่

เป็นประจำในประติมากรรมทมิฬในสมัยราชวงศ์โจฬะซึ่งอยู่ในสมัยต่อมา ก็คือรูปสัมฤทธิ์และรูปสลักจากไม้ ความไม่มีชีวิตจิตใจ และความแข็งกระด้างได้ค่อย ๆ เข้าครอบงำประติมากรรมเหล่านี้ทีละน้อย

ในบรรดาประติมากรรมสัมฤทธิ์ทมิฬเป็นจำนวนมาก รูปที่รู้จักกันดีที่สุด ก็คือ รูปพระศิวนาฏราช ณ ที่นี้ความแข็งกระด้างและท่าเคลื่อนไหวได้เข้าผสมกันอยู่ พระอิศวรทรงฟ้อนรำอยู่ในวงเปลวไฟ ยกพระชงฆ์ข้างหนึ่งขึ้น อีกข้างหนึ่งกำลังเหยียบอสูรแห่งความชั่วร้ายอยู่ พระกรทั้งสี่เหยียดออกหรือพับเข้าหาพระองค์ชนิดได้สัดส่วนกันอย่างน่าประหลาด *(รูปที่ ๕๙)*

สำหรับภาพสลักจากไม้ก็คือแผ่นไม้ประดับรถเทวรูป ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของกิจพิธีทางศาสนาของอินเดียรุ่นหลัง *(รูปที่ ๖๐)*

นอกจากนี้ก็มีรูปสัตว์ยืนบน ๒ เท้าหลังซึ่งใช้ประดับเสาในศิลปะแบบทมิฬ ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เป็นต้นมา *(รูปที่ ๖๑)* และใช้ประดับรถเทวรูปด้วย

ศิลปะภาคเหนือและภาคตะวันออก

หรือจะกล่าวให้ถูกต้องก็คือศิลปะส่วนที่เหลือทั้งหมดของอินเดีย ยกเว้นศิลปะทมิฬทางทิศตะวันออกเฉียงใต้

ทางทิศเหนือ ลักษณะสำคัญก็คืออาคารซึ่งมีหลังคาเป็นรูปโค้งสูง หรือ **ศิขร** เราได้เห็นมาแล้วว่าในศิลปะแบบทมิฬ **วิมาน** และ **โคปุระ** ก็เป็นแต่เพียงวิวัฒนาการมาจากอาคารที่มีหลังคาก่อด้วยศิลาซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้น ๆ ในศิลปะทางทิศเหนืออาคารซึ่งมีหลังคาเป็นรูปโค้งสูงหรือ **ศิขร** ก็เป็นวิวัฒนา

การมาจากการมุงหลังคาด้วยอิฐเป็นชั้น ๆ ซึ่งก่อให้เกิดอาคารรูปร่างสูงขึ้น ทั้งนี้เพราะการใช้อิฐแผ่นบาง ๆ วางเรียงซ้อนกันขึ้นไปย่อมก่อให้เกิดเป็นหลังคารูปโค้งสูงขึ้นได้ อาคารซึ่งมีหลังคารูปโค้งสูงเช่นนี้ได้สร้างขึ้นกลางแจ้งเป็นเทวสถานในสมัยหลังคุปตะ เป็นต้นว่าที่เมืองศิรปุระ (Sirpur) *(รูปที่ ๖๒)*

สถาปัตยกรรมที่สำคัญในศิลปะแบบนี้ก็คือ เทวสถานใหญ่ชื่อ **ลิงคราช** (Lingaraj) ที่เมืองภูวเนศวร (Bhuvanesvar) แม้ว่าก่อสร้างด้วยศิลาแล้วแต่ก็ยังคงรักษาลักษณะหลังคาแบบโค้งสูงไว้ เทวสถานแห่งนี้สร้างขึ้นในสมัยเดียวกับมหาวิมานที่เมืองตันชอร์ คือระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๕ - ๑๗ ตัวเทวาลัยมีมุขอยู่ทางด้านหน้า และล้อมรอบไปด้วยเทวาลัยที่มีขนาดเล็กกว่า แต่มีรูปร่างอย่างเดียวกัน ณ ที่นี้รูปจำลองขนาดเล็กของอาคารก็ใช้เป็นเครื่องประดับเทวสถานเช่นเดียวกัน แต่รูปจำลองเหล่านี้ก็ทำเป็นภาพสลักนูนต่ำซ้อนขึ้นไปตามด้านข้างของเทวาลัย ทั้งนี้เพราะหลังคารูปโค้งสูงย่อมไม่มีชั้นให้ตั้งรูปจำลองบนนั้นได้ *(รูปที่ ๖๓)*

เราอาจกล่าวถึงศาสนสถานแห่งอื่นได้อีกเช่นเดียวกัน เป็นต้นว่าที่เมือง**ขชุรโห** (Khajuraho) *(รูปที่ ๖๔)* และ**โกณารัก** (Konaraka) นอกจากนี้ก็มีศิลปะอีกแบบหนึ่งซึ่งเรียกกันว่า **ศิลปะแบบศาสนาไชนะ** (Jainism) ที่**เขาอาบู** (Abu) หรือ**อรรพุทธบรรพต** ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๙ เป็นศิลปะที่สลักหินอ่อนเป็นรูปโค้งเข้าโค้งออกและลวดลายละเอียดเป็นรูปคดโค้งไปมา *(รูปที่ ๖๕)* รวมทั้งศิลปะแบบพิเศษที่แคว้นไมซอร์ เป็นต้นว่าเทวสถานที่**เพลูร์** (Belur) และ**หเลพิท** (Halebid) เทวาลัยเหล่านี้มีแผนผังเป็นรูปเหมือนดาว *(รูปที่ ๖๖)* และมีรูปสัตว์ที่น่าประหลาดอย่างยิ่งสลักอยู่ตามผนัง *(รูปที่ ๖๗)*

ศิลปะทมิฬมีวิวัฒนาการไปในทางแสดงความตื่นเต้น แสดงอำนาจและรสนิยมในภาพอันสยดสยอง แต่ศิลปะภาคเหนือกลับกลายเป็นความงามอย่างชดช้อย*(รูปที่ ๖๘)* และภาพแสดงการสมสู่ เราอาจติดตามวิวัฒนาการได้ตั้งแต่ศิลปะแบบคุปตะและรูปคู่ชายหญิงผู้บริสุทธิ์ ณ ถ้ำอชันตา *(รูปที่ ๖๙)* ไปจนถึงภาพกลุ่มคนที่แสดงการสมสู่อย่างมากมายที่เมืองขชุราโห รูปคู่ชายหญิงบางรูปในสมัยหลัง (พุทธศตวรรษที่ ๑๕ - ๑๙) แม้ว่ายังคงมีเสน่ห์อยู่ แต่ก็แสดงท่าชดช้อยที่ค่อนข้างแข็งและดูอ่อนโค้งจนเกินไป*(รูปที่ ๗๐)* เครื่องอาภรณ์ไม่ได้ห้อยอยู่ตามน้ำหนักธรรมชาติ แต่ดูแข็งกระด้างไม่นุ่มนวล

ความเอนเอียงเช่นนี้ก็มีอยู่เช่นเดียวกันในศิลปะแบบปาละ-เสนะ (Pala-Sena) ซึ่งเป็นศิลปะทางพุทธศาสนาในแคว้นเบงคอลและพิหาร และศิลปะเนปาล ซึ่งนำต่อไปยังศิลปะทิเบต

ประติมากรรมแบบพิเศษโดยเฉพาะก็มีอยู่ที่แคว้นไมซอร์และในศาสนาไชนะ ฯลฯ

ศิลปะแบบปาละ-เสนะ

ศิลปะแบบนี้เป็นแขนงหนึ่งของศิลปะทางภาคเหนือของประเทศอินเดีย เป็นศิลปะทางพุทธศาสนา และอยู่ภายใต้ความอุปถัมภ์ของราชวงศ์ปาละ-เสนะ ซึ่งมีอำนาจอยู่ในแคว้นเบงคอลและพิหารทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ - ๑๘ จนเมื่อถูกพวกที่นับถือศาสนาอิสลามบุกรุกเข้ามาทำลายลง และพุทธศาสนาก็เลยสูญหายไปจากประเทศอินเดีย

พุทธศาสนาสมัยราชวงศ์ปาละก็คือ พุทธศาสนาลัทธิตันตระซึ่งกลายมาจากพุทธศาสนาลัทธิมหายาน คือมีการผสมความเชื่อถือในศาสนาฮินดูหลายชนิดเข้าในพุทธศาสนา เป็นต้นว่าการเคารพนับถือชายาของพระโพธิสัตว์ และการใช้เวทมนตร์คาถาต่าง ๆ การนับถือพระอาทิพุทธเจ้าคือพระพุทธเจ้าผู้สร้างโลก สร้างเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องนั้น ลบล้างการเคารพนับถือพระศรีศากยมุนีพุทธเจ้าเสียสิ้นเชิง

ศิลปะแบบนี้ทั้งประติมากรรมและสถาปัตยกรรมก็สืบต่อจากศิลปะแบบคุปตะและหลังคุปตะลงมานั่นเอง สำหรับสถาปัตยกรรมอาจกล่าวได้ถึงมหาวิทยาลัยนาลันทา (Nalanda) ซึ่งเป็นศูนย์กลางใหญ่สอนพุทธศาสนาลัทธิตันตระอยู่ในแคว้นเบงคอลในขณะนั้น *(รูปที่ ๗๑)*

สำหรับประติมากรรมในสมัยปาละ-เสนะ มีทั้งภาพสลักจากศิลาและหล่อด้วยสัมฤทธิ์ *(รูปที่ ๗๒)* ภาพที่สลักจากศิลาเป็นภาพสลักนูนสูง อิงอยู่เหนือแผ่นหลัง รูปเหล่านี้โดยมากเป็นรูปทางพุทธศาสนา แต่ที่เป็นศาสนาฮินดูก็มีบ้าง รูปบุคคลสำคัญตรงกลางมักมีท่าทางตรงและแข็งกระด้าง มีบุคคลที่ยืนเอียงตนหรือกำลังเหาะอยู่ข้าง ๆ รูปบริวารเหล่านี้แม้ยังมีความซดซ้อยอยู่แต่ก็ไม่มีความอ่อนนุ่มและสงบอย่างสมัยก่อน เส้นที่แสดงถึงริ้วผ้าหรือเครื่องอาภรณ์บางชนิดนั้นชัดเจนและแหลมคม ก้านบัวซึ่งพระโพธิสัตว์หรือเทพเจ้าอื่น ๆ ถืออยู่แม้มีรูปร่างอ่อนโค้งแต่ก็ดูแข็ง ไม่ได้ห้อยอยู่ตามน้ำหนักธรรมชาติ

ประติมากรรมที่สลักจากศิลาในสมัยนี้ อาจแบ่งออกได้เป็น ๓ ยุค คือ

๑. **ยุคแรก** ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ - ๑๕ มักมีพระพุทธรูปนั่งมากกว่ายืน *(รูปที่ ๗๓)* มีพระโพธิสัตว์บ้าง แต่รูปชายาพระโพธิสัตว์นั้นยังมีอยู่น้อยมาก ในตอนปลายยุคนี้เกิดมีพระพุทธรูปทรงเครื่องขึ้น

๒. **ยุคที่ ๒** คือราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๗ รูปต่าง ๆ มีเครื่องประดับมากขึ้น และมีรูปชายาพระโพธิสัตว์แพร่หลาย เนื่องจากลัทธิตันตระได้รับความนิยมยิ่งขึ้น ตั้งแต่สมัยนี้เป็นต้นมา แผ่นเบื้องหลังรูปก็มีปลายแหลมแทนที่ปลายมนดังในสมัยแรก มีลายหน้าราหูหรือเกียรติมุขอยู่เบื้องบนและมีเครื่องตกแต่งมากขึ้น *(รูปที่ ๗๔)*

๓. **ยุคราชวงศ์เสนะ** ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ราชวงศ์เสนะนับถือศาสนาฮินดู เหตุนั้นในสมัยนี้จึงมีรูปเคารพในศาสนาฮินดูมากโดยเฉพาะเทวรูปพระนารายณ์ ในสมัยนี้รูปต่าง ๆ มักสลักให้ดูได้รอบด้าน เป็นต้นว่ารูปที่ยืนอิงแผ่นหลังนั้น จะเจาะช่องว่างรอบ ๆ รูป *(รูปที่ ๗๕)*

สำหรับจิตรกรรมในสมัยนี้ก็มีเช่นเดียวกัน โดยมากเป็นภาพเขียนประกอบหนังสือที่เขียนขึ้น มักเป็นรูปเทวดาต่าง ๆ ที่เขียนลอกแบบต่อ ๆ กันลงมา ภาพเขียนเหล่านี้ได้แพร่หลายไปยังประเทศเนปาลและเลยต่อไปยังประเทศทิเบต

ศิลปะแบบปาละ-เสนะได้แพร่หลายไปยังที่ต่าง ๆ คือ ประเทศเนปาล ทิเบต เกาะลังกา เกาะชวาภาคกลาง เกาะสุมาตรา ประเทศพม่า และไทย

จิตรกรรมอินเดีย ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๔

จิตรกรรมฝาผนังของอินเดียได้คงอยู่ต่อมาภายหลังสมัยคุปตะแต่ก็เป็นที่รู้จักแก่เราน้อย เมื่อเร็ว ๆ นี้ ปรากฏมีภาพถ่ายสีธรรมชาติของจิตรกรรมฝาผนังที่สวยงามอย่างยิ่งที่มหาวิหาร ณ เมืองตันชอร์ (ราว พ.ศ. ๑๕๕๐) ครั้งนี้เป็นครั้งแรกที่เห็นกันเพราะเหตุว่าเทวสถานแห่งนี้ห้ามมิให้ชาวต่างชาติเข้าไปภายในที่เกาะลังกาทั้งที่เมืองอนุราธปุระและโปลนนารุวะก็มีภาพเขียนในสมัยต่อมา ซึ่งค่อนข้างแข็งกระด้างแต่ยังคงผูกพันอยู่กับภาพเขียนที่ถ้ำอชันตา ต่อมาก็มีภาพบุคคลที่แปลกประหลาดมีปลายจมูกแหลม ซึ่งอาจเห็นได้จากภาพเขียนที่เขียนเพิ่มเติมขึ้น ณ ถ้ำไกรลาสที่เอลลูรา ภาพเขียนแบบนี้มีอยู่ในประเทศพม่าและบนภาพเขียนเล็ก ๆ ของ**สกุลช่างคุชราต** (Gujarat) ทางทิศตะวันตกของประเทศอินเดีย

ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗ จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ก็มีสกุลช่างเขียนคุชราตเจริญขึ้น ภาพเขียนสกุลช่างนี้ในชั้นต้นวาดบนใบลานเป็นขนาดเล็กและปะปนอยู่กับเนื้อความ ต่อมาก็วาดขึ้นบนกระดาษแต่ยังคงรักษาองค์ประกอบเช่นเดียวกันและยังมีรอยสีแต้มเป็นวงกลมหมายถึงรูที่เคยใช้เชือกร้อยด้วย ลักษณะสำคัญของศิลปะแบบนี้ก็คือ จมูกแหลม ใบหน้ามองเห็นค่อนไปทางด้านข้าง และนัยน์ตาที่ยื่นออกมานอกใบหน้า *(รูปที่ ๗๖)*

ตรงข้ามกับสกุลช่างคุชราต ก็มี**สกุลช่างโมคุล** (Mughal) ซึ่งเป็นศิลปะผสมและส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอิหร่าน

เจริญขึ้นตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๑ จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๔ เป็นศิลปะในราชสำนักไม่เกี่ยวกับศาสนา แสดงภาพการเลี้ยงฉลอง การล่าสัตว์ การสงคราม ภาพคู่รัก และภาพเหมือน (portrait) เป็นจำนวนมาก บางครั้งก็มีภาพดอกไม้และภาพนกด้วย ในชั้นต้นรูปบุคคลต่าง ๆ ก็วาดให้มองเห็นเฉียงตามแบบอิหร่าน แต่ในไม่ช้าภาพบุคคลเหล่านี้ก็มองเห็นทางด้านข้างและภาพเหมือนก็วาดขึ้นอย่างแน่นอนตามธรรมชาติ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าสกุลช่างโมคุลได้กลายเป็นศิลปะอินเดีย-อิหร่านไปอย่างแท้จริง อิทธิพลของศิลปะในทวีปยุโรปก็แพร่เข้ามาด้วย เรามักเห็นภาพกลุ่มบุคคลที่วาดขึ้นทางด้านข้าง และลวดลายละเอียดของภาพเป็นแบบอิหร่าน แต่ภาพภูมิประเทศเป็นแบบยุโรป *(รูปที่ ๗๗)*

ในสมัยเดียวกับสกุลช่างโมคุลก็มีภาพเขียนเล็ก ๆ ที่เรียกกันว่า**สกุลช่างราชปุต** (Rajput) แม้ว่าภายหลังสกุลช่างนี้ได้เจริญออกมานอกแคว้นราชปุตานะก็ตาม สกุลช่างราชปุตแบ่งออกเป็น ๒ หมู่ และแต่ละหมู่ก็ยังแบ่งออกไปเป็นสำนักต่าง ๆ อีกมากมาย จนกระทั่งกล่าวกันว่าในหมู่เดียวแบ่งออกไปถึง ๓๘ สำนัก

โดยทั่วไปสกุลช่างราชปุตเป็นสะพานเชื่อมระหว่างสกุลช่างโมคุลและสกุลช่างพื้นเมืองของอินเดีย แม้ว่าไม่อาจเปรียบสกุลช่างราชปุตได้กับจิตรกรรมฝาผนังของอินเดียในสมัยก่อน แต่สกุลช่างนี้ก็แสดงให้เห็นถึงความคิดอ่านอย่างกว้างขวาง รสนิยมในการเล่านิยาย การแสดงท่าเคลื่อนไหว และความงามอันมีเสน่ห์ของรูปภาพที่ชดช้อย ภาพเขียนของสกุลช่างราชปุตเกี่ยวกับศาสนาในประเทศอินเดีย ส่วนใหญ่เกี่ยวกับความลึกล้ำของความรักระหว่างพระกฤษณะและนางราธา *(รูปที่ ๗๘)*

นอกจากนี้ก็มีการแสดงภาพตามจังหวะดนตรี (ราคะ) เกี่ยวกับเวลาและฤดูกาลด้วย

สกุลช่างพื้นเมืองโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่แคว้นเบงคอลชอบวาดรูปภาพบุคคลอย่างรุนแรง ซึ่งมีอิทธิพลต่อภาพเขียนปัจจุบันในประเทศอินเดีย

ณ ที่นี้เราไม่สามารถกล่าวถึงสถาปัตยกรรมแบบอินเดีย-มุสุลมัน ซึ่งเกิดขึ้นภายหลังการรุกรานของพวกมุสุลมันที่นับถือศาสนาอิสลามได้ สถาปัตยกรรมแบบนี้เป็นแบบผสม บางครั้งก็มีความสวยงามอย่างมากมาย และโดยทั่วไปอยู่ใกล้ชิดกับศิลปะมุสุลมันจากประเทศอิหร่านยิ่งกว่าศิลปะอินเดีย การผสมกันนี้บางครั้งก็ก่อให้เกิดสถาปัตยกรรมแบบแปลกประหลาดขึ้น เช่น ปราสาททัชมาฮาล (Taj Mahal) ที่เมืองอัครา (Agra) ซึ่งมีชื่อเสียงอย่างยิ่งและอาจจะมากจนเกินไปนั้น *(รูปที่ ๗๙)* ก็อยู่ในศิลปะแบบนี้

ตารางศิลปะอินเดีย

เหตุการณ์สำคัญ	สมัย	แบบศิลปะและสถานที่		
		ประเทศอินเดียภาคเหนือและแคว้นโอริสสะ	แหลมเดคข่าน	
			ภาคตะวันตกและภาคกลาง	ภาคตะวันออกเฉียงใต้
อารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุ (ราว ๒,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล) พวกอารยันเข้ารุกราน (ราว ๑,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล) เริ่มสมัยประวัติศาสตร์ (ต้นพุทธกาล) มหาวีระตั้งศาสนาไชนะ (ต้นพุทธกาล) พระพุทธเจ้าทรงตั้งพุทธศาสนา (สมัยพุทธกาล) พระเจ้าดาริอุสแห่งอิหร่านรุกรานแคว้นปัญจาบ (พ.ศ. ๒๗) พระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชรุกรานอินเดีย (พ.ศ. ๒๑๖-๒๑๘) พุทธศาสนาแพร่หลายในประเทศอินเดียและเกาะลังกา (พุทธศตวรรษที่ ๓)	สมัยพระเวท (ราว ๑,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล-ต้นพุทธกาล)	เมืองหะรัปปาและโมเหนโช-ดาโร		

เหตุการณ์สำคัญ		สมัย	แบบศิลปะและสถานที่		
			ประเทศอินเดียภาคเหนือและแคว้นโอริสสะ	แหลมมลายู	
				ภาคตะวันตกและภาคกลาง	ภาคตะวันออกเฉียงใต้
ประเทศอินเดียภาคเหนือ ราชวงศ์โมริยะ (พ.ศ. ๒๒๑-๓๕๕)	แหลมมลายู				
			เสามีจารึกของพระเจ้าอโศกมหาราช (พ.ศ. ๒๖๘-๓๐๖)		
ราชวงศ์สุงคะ (พ.ศ. ๓๕๖-๔๗๑) พวกศกะและกุษาณะเข้ารุกราน (พ.ศ. ๔๐๐-๕๐๐) ราชวงศ์กุษาณะ (ราว พ.ศ. ๖๐๐-๘๐๐)	ราชวงศ์สาตวาหนะ (พ.ศ. ๒๘๐-๗๕๐)	สมัยอินเดียโบราณ (พุทธศตวรรษที่ ๓-๖)	ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ สถูปที่ ๒ ที่สาญจี ภารหุต-พุทธคยา สถูปที่ ๑ และ ๓ ที่สาญจี ศิลปะคันธารราฐ (พุทธศตวรรษที่ ๖-๑๐)	(พุทธศตวรรษ ที่ ๓-๖) ถ้ำทางพุทธศาสนาที่ภาชา อชันตา (ถ้ำที่ ๙ และ ๑๐) เพทสา นาสิก	ชัคคัยเปฏะ
การค้าขายระหว่างประเทศโรมัน ความเจริญของพุทธศาสนาลัทธิมหายาน	อินเดียและจักรวรรดิ	สมัยหัวต่อ (พุทธศตวรรษที่ ๖-๙)	ตั้งแต่ลุ่มแม่น้ำสินธุจนถึงเมืองบักเตรีย : แคว้นคันธาระ กปิศะ เมืองตักศิลาและอัศศิลา	ถ้ำทางพุทธศาสนาที่การ์ลี นาสิก กัณเหริ	ศิลปะอมราวดี (พุทธศตวรรษที่ ๗-๙) สถูปที่อมราวดี นาคารชุนโกณฑะ โคลี

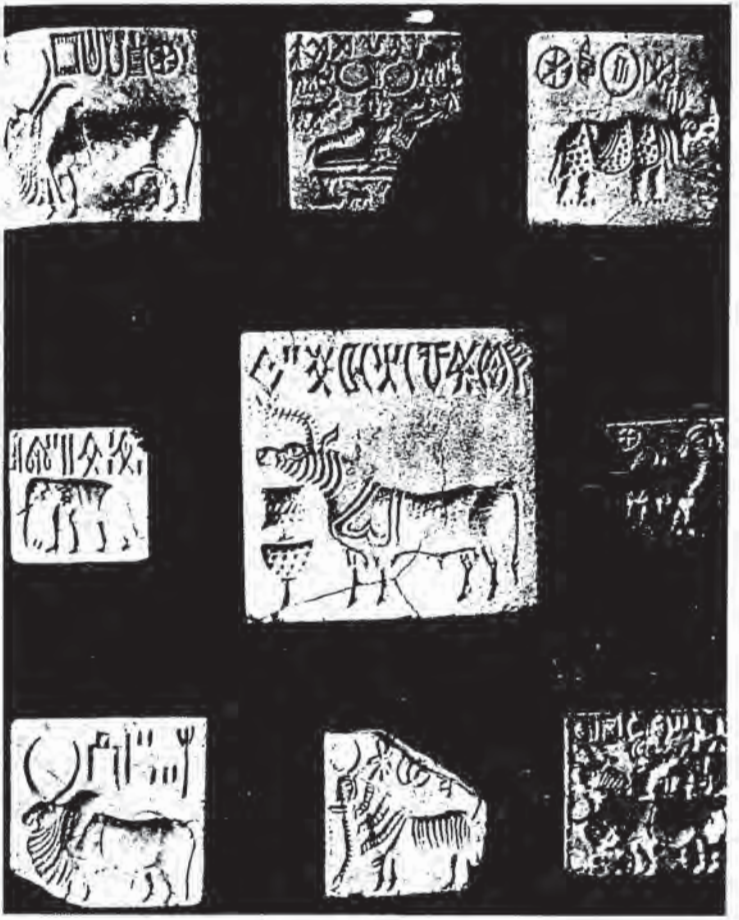
เหตุการณ์สำคัญ		สมัย	แบบศิลปะและสถานที่		
			ประเทศอินเดียภาคเหนือและแคว้นโอริสสะ	แหลมเดคข่าน	
				ภาคตะวันตกและภาคกลาง	ภาคตะวันออกเฉียงใต้
ประเทศอินเดียภาคเหนือ	**แหลมเดคข่าน**				
พุทธศาสนาเผยแผ่ไปยังเอเชียภาคกลางและประเทศจีน (พุทธศตวรรษที่ ๔)			ศิลปะมถุรา (ราวพุทธศตวรรษที่ ๗-๘)		
อารยธรรมและศาสนาของชาวหมู่เกาะอินโดนีเซียและตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๔-๕	อินเดียเผยแพร่ไปแหลมอินโดจีน		เมืองมถุราและดินแดนใกล้เคียง งาช้างสลักค้นพบที่เมืองเบดราม (อัฟกานิสถาน)		
ราชวงศ์คุปตะ (พ.ศ. ๘๖๐-๑๐๑๐)				ศิลปะคุปตะ (ราวพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๑)	
		สมัยทอง (ราวพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๔ หรือ ๑๕)	สารนาถและมถุรา	ถ้ำอชันตา (พุทธ) ถ้ำที่ ๗, ๖, ๑๕ ถ้ำที่ ๑๖,๑๗,๔ ถ้ำที่ ๑๕, ๑, ๒ ถ้ำที่ ๒๐-๒๗	

เหตุการณ์สำคัญ		สมัย	แบบศิลปะและสถานที่		
			ประเทศอินเดียภาคเหนือและแคว้นโอริสสะ	แหลมเดคข่าน	
				ภาคตะวันตกและภาคกลาง	ภาคตะวันออกเฉียงใต้
ประเทศอินเดียภาคเหนือ ศาสนาฮินดูแพร่หลาย พุทธศาสนาลัทธิตันตระแพร่หลายทางทิศเหนือ (มหาวิทยาลัยนาลันทา)	**แหลมเดคข่าน**			ถ้ำเอารังคาพาท (พุทธ)	
	ราชวงศ์จาลุกยะ (พุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๗) ราชวงศ์ปัลลวะ พุทธศาสนาสูญหายไปจากแหลมเดคข่านในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓		ศิลปะเทวคฤหะ ภูมรา (อินดู) ศิรปุระ (อินดู) ภูวเนศวร (เทวาลัยรุ่นต้น)	หลังคุปตะ (ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๔) เอเลฟันตะ (อินดู) เอลลูรา < ถ้ำ(พุทธ)ที่ ๑-๑๐ (อินดู)๑๔ และ ๒๑ ถ้ำ(พุทธ)ที่ ๑๑,๑๒ และ (อินดู) ๑๕ ไอโหเพ พาทามิ ปัตตทกัล (พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓) เอลลูรา < ไกรลาส (อินดู) ราว พ.ศ. ๑๓๐๐ ถ้ำในศาสนาไชนะ	มาวลีปุรัม (อินดู) พุทธศตวรรษที่ ๑๒ เมืองกาญจีปุรัม

เหตุการณ์สำคัญ		สมัย	แบบศิลปะและสถานที่		
			ประเทศอินเดียภาคเหนือและแคว้นโอริสสะ	แหลมเคดข่าน	
				ภาคตะวันตกและภาคกลาง	ภาคตะวันออกเฉียงใต้
ประเทศอินเดียภาคเหนือ ราชวงศ์ปาละ (พุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๗) ราชวงศ์เสนะ (พุทธศตวรรษที่ ๑๘)	แหลมเคดข่าน ราชวงศ์โจฬะและปัณฑยะ (พุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๘)		ศิลปะปาละ-เสนะ (พุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๘) โดยเฉพาะในแคว้นเบงคอล		
พวกมุสลิมเข้าครองเมืองเดลีและแคว้นเบงคอล (พุทธศตวรรษที่ ๑๘)	ราชวงศ์ไทยะนะที่แคว้นไมซอร์ (พุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๘)	สมัยกลาง (ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๒๒)	ศิลปะทางทิศเหนือและแคว้นโอริสสะ ภูวเนศวร : เทวาลัยลิงคราช (ราว พ.ศ. ๑๕๕๐) และราชธานีโกณารักขชุราโห	ศิลปะไมซอร์	ศิลปะทมิฬ มหาวิมานตันชอร์ (ราว พ.ศ. ๑๕๕๐) กอนจีเวรัม (พุทธศตวรรษที่ ๑๘) จิชัยนคร

เหตุการณ์สำคัญ		สมัย	แบบศิลปะและสถานที่		
			ประเทศอินเดียภาคเหนือและแคว้นโอริสสะ	แหลมเดคข่าน	
				ภาคตะวันตกและภาคกลาง	ภาคตะวันออกเฉียงใต้
ประเทศอินเดียภาคเหนือ	แหลมเดคข่าน		ศิลปะอินเดีย-มุสลมัน (พุทธศตวรรษที่ ๑๘-๒๓)		เวลลอร์
ราชวงศ์โมคุล (พุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๓)			สกุลช่างโมคุล (พุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๓)		ศรีรังคาม (พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑)
			เมืองอัครา เดลลี ละฮอร์	พิชปุระ	
			สกุลช่างราชปุต (พุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓)		มทุระ (พุทธศตวรรษที่ ๒๒)

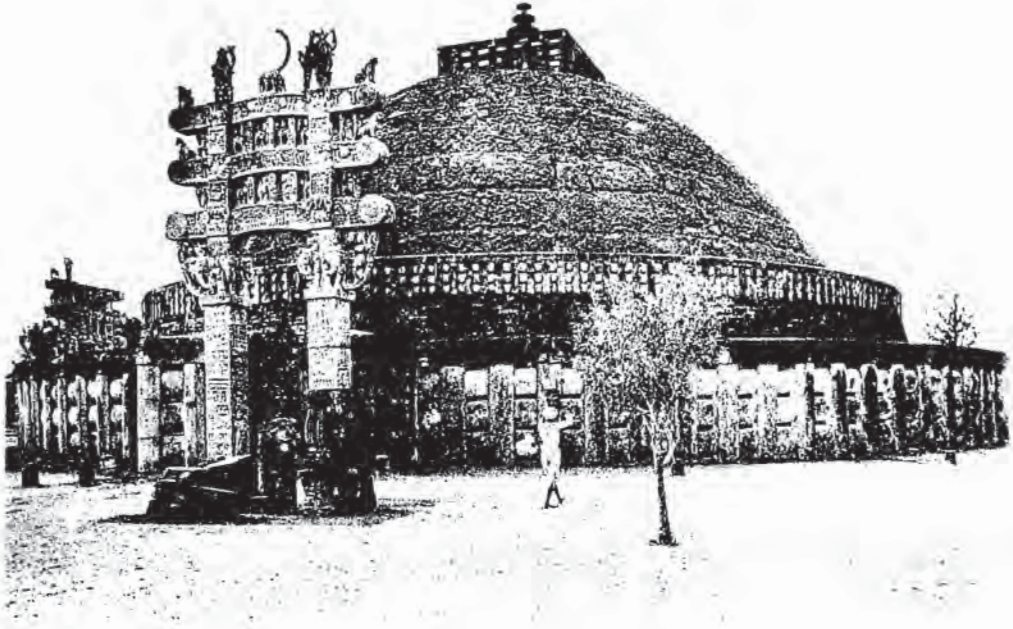
รูปที่ ๑
เมืองโมเหนโช-ดาโร ถนน และท่อระบายน้ำ ศิลปะสมัยก่อนอินเดีย



รูปที่ ๒
ที่ประทับตรา พบที่เมืองโมเหนโช-ดาโร ศิลปะสมัยก่อนอินเดีย

รูปที่ ๓

ชายมีเครา ศิลา พบที่เมืองโมเหนโช-ดาโร พิพิธภัณฑสถานกรุงนิวเดลฮี ประเทศอินเดีย ศิลปะสมัยก่อนอินเดีย



รูปที่ ๔
สถูปที่ ๑
เมืองสาญจี
ศิลปะอินเดีย
สมัยโบราณ

รูปที่ ๕
ถ้ำเจดียสถาน
ที่ภาชา
ศิลปะอินเดีย
สมัยโบราณ

รูปที่ ๖ ถ้ำเจดียสถานที่ การ์ลี ศิลปะอินเดีย สมัยโบราณ ตอนปลาย

รูปที่ ๗

ยอดเสาของพระเจ้าอโศกที่สารนาถ ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองสารนาถ ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

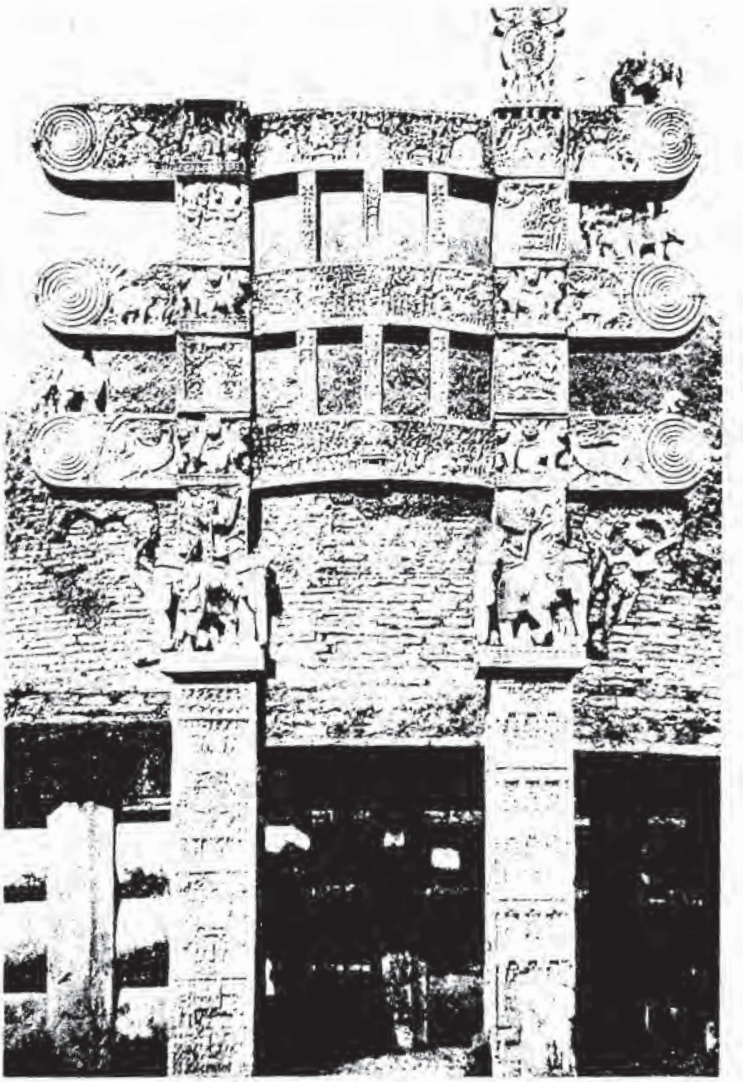
รูปที่ ๕
ยักษ์จากเมืองปรรชัม ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองมถุรา ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

รูปที่ ๙

ภาพสลักจากสถูปเมืองภารหุต ศิลา ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

พระสุบินนิมิตของพระนางมหามายา มฤคชาดก อนาถบิณฑิกเศรษฐีถวายเชตวนารามแด่พระพุทธองค์ มหากปิชาดก

รูปที่ ๑๐
ยักษิณี จากเมืองภารหุต
ศิลา พิพิธภัณฑ์อินเดีย
เมืองกัลกัตตา ศิลปะอินเดีย
สมัยโบราณ



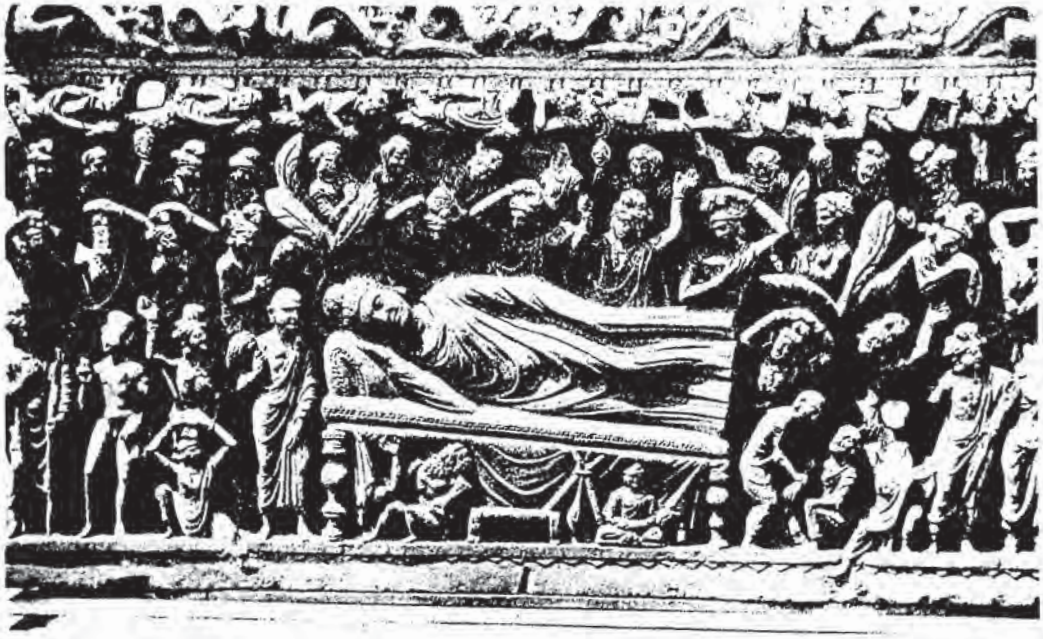
รูปที่ ๑๑

ประตูด้านตะวันออกของสถูปที่ ๑ เมืองสาญจี ศิลา

ศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนปลาย

รูปที่ ๑๒

ภาพปางประสูติ ศิลา พิพิธภัณฑ์อินเดีย เมืองกัลกัตตา ศิลปะอินเดียแบบคันธารราฐ



รูปที่ ๑๓

พระพุทธรูปปางปรินิพพาน ศิลา พิพิธภัณฑ์อินเดีย เมืองกัลกัตตา ศิลปะอินเดียแบบคันธารราฐ

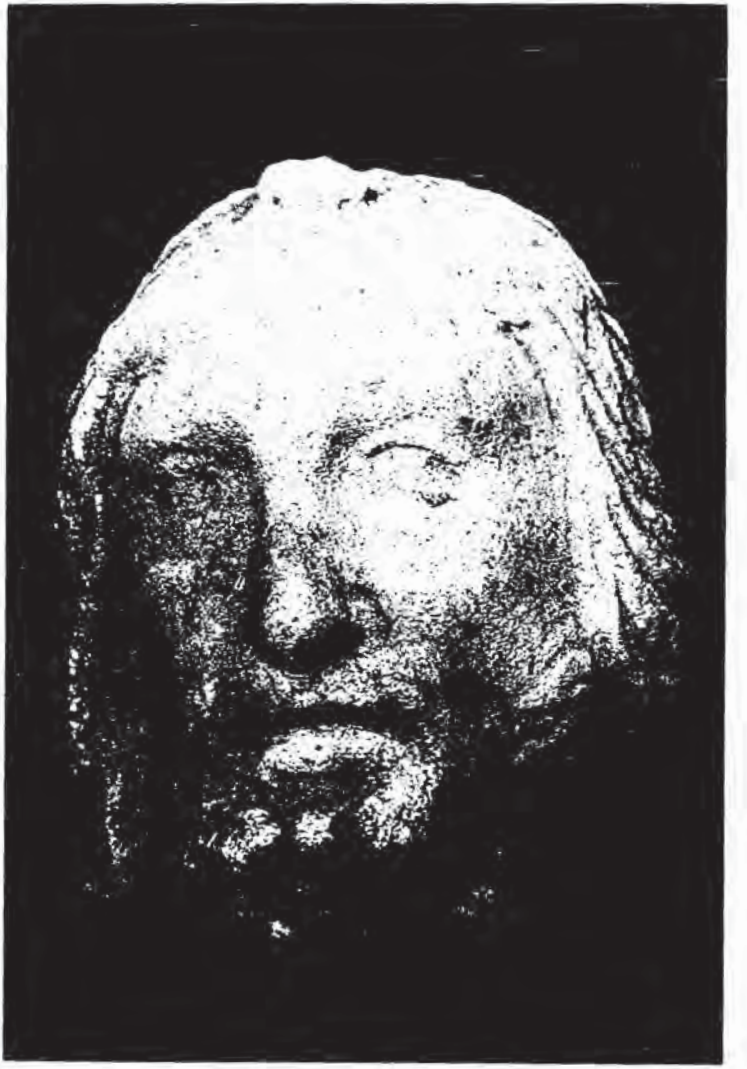
รูปที่ ๑๔

พระพุทธรูป ศิลา พิพิธภัณฑ์มนุษยชาติวิทยา กรุงเบอร์ลิน
ศิลปะอินเดียแบบคันธารราฐ

รูปที่ ๑๕
พระโพธิสัตว์ ศิลา พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียแบบคันธารราฐ

รูปที่ ๑๖

เทวดาจากเมืองฮัดดา ปูนปั้น พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะอินเดียแบบคันธารราฐ

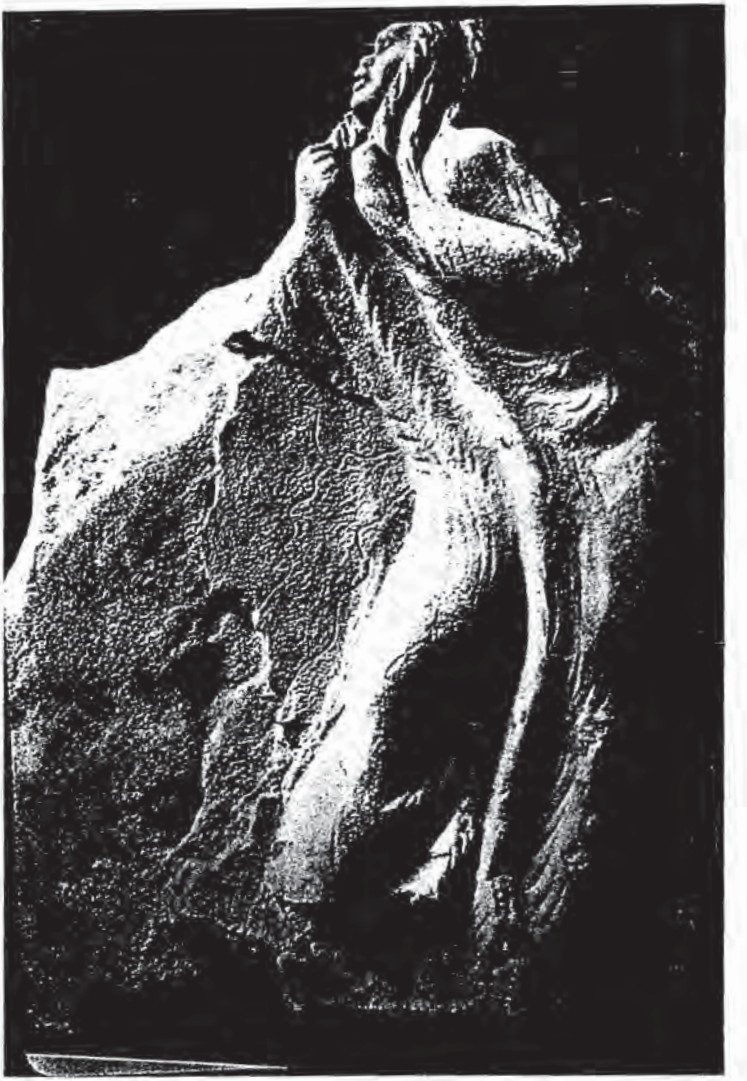


รูปที่ ๑๗

ศีรษะพราหมณ์ ปูนปั้น จากเมืองฮัดดา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส

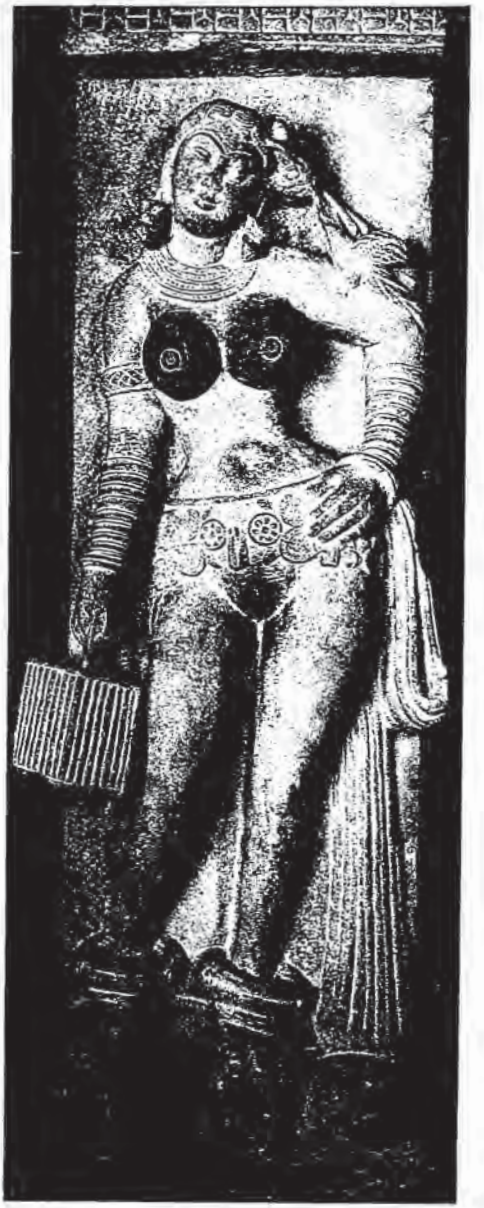
ศิลปะอินเดียแบบคันธารราฐ

รูปที่ ๑๘
พระพุทธรูป
บนยอดเสาโครินเธียน
แบบโรมัน
ปูนปั้น จากเมืองฮัดดา
พิพิธภัณฑ์กีเมต์
กรุงปารีส
ศิลปะอินเดีย
แบบคันธารราฐ



รูปที่ ๑๙

ปีศาจสวมเสื้อคลุมขนสัตว์ ปูนปั้น จากเมืองฮัดดา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส
ศิลปะอินเดียแบบคันธารราฐ



รูปที่ ๒๐
ยักษิณี ศิลา
พิพิธภัณฑ์อินเดีย
เมืองกัลกัตตา
ศิลปะอินเดียแบบมถุรา

รูปที่ ๒๑

พระพุทธรูปประทับนั่งปางประทานอภัย ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองมถุรา

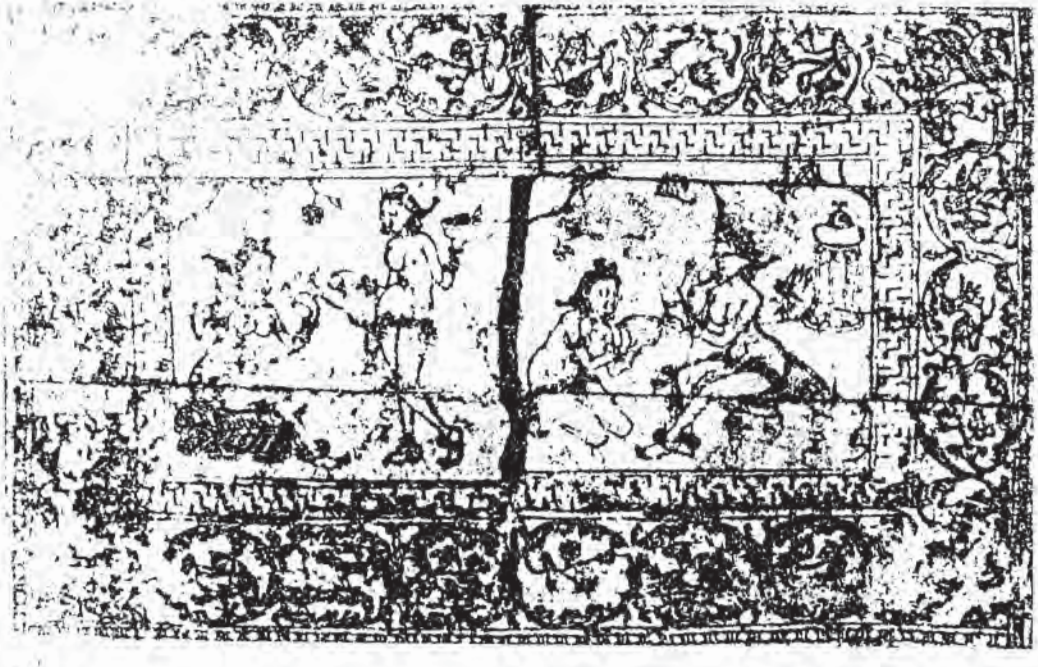
ศิลปะอินเดียแบบมถุรา

รูปที่ ๒๒

พระเจ้ากนิษกะ ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองมถุรา ศิลปะอินเดียแบบมถุรา

รูปที่ ๒๓

นาคราช ศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะอินเดียแบบมถุรา



รูปที่ ๒๓๔

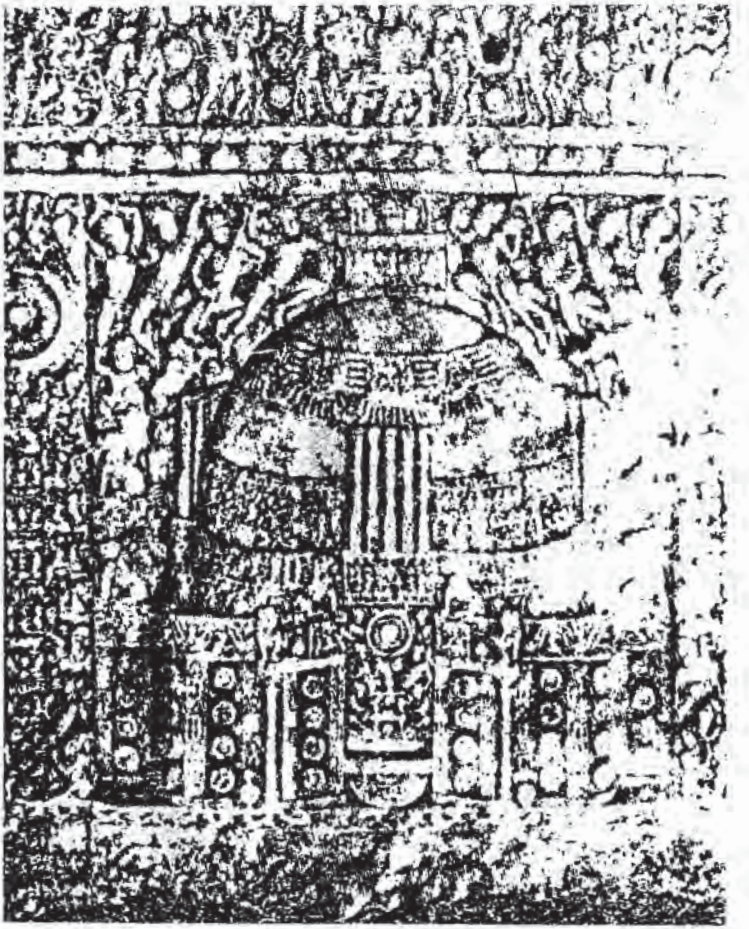
ฝาหีบงาช้าง จากเมืองเบคราม พิพิธภัณฑ์กรุงกาบูล ประเทศอัฟกานิสถาน ศิลปะอินเดียแบบมถุรา

รูปที่ ๒๔

ภาพปางเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ศิลา ศิลปะอินเดียแบบอมราวดี

รูปที่ ๒๖
ภาพแสดงการนำบาตรหรือพระเกศาของพระพุทธเจ้าขึ้นสู่สวรรค์ ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองมัทราส ศิลปะอินเดียแบบอมราวดี

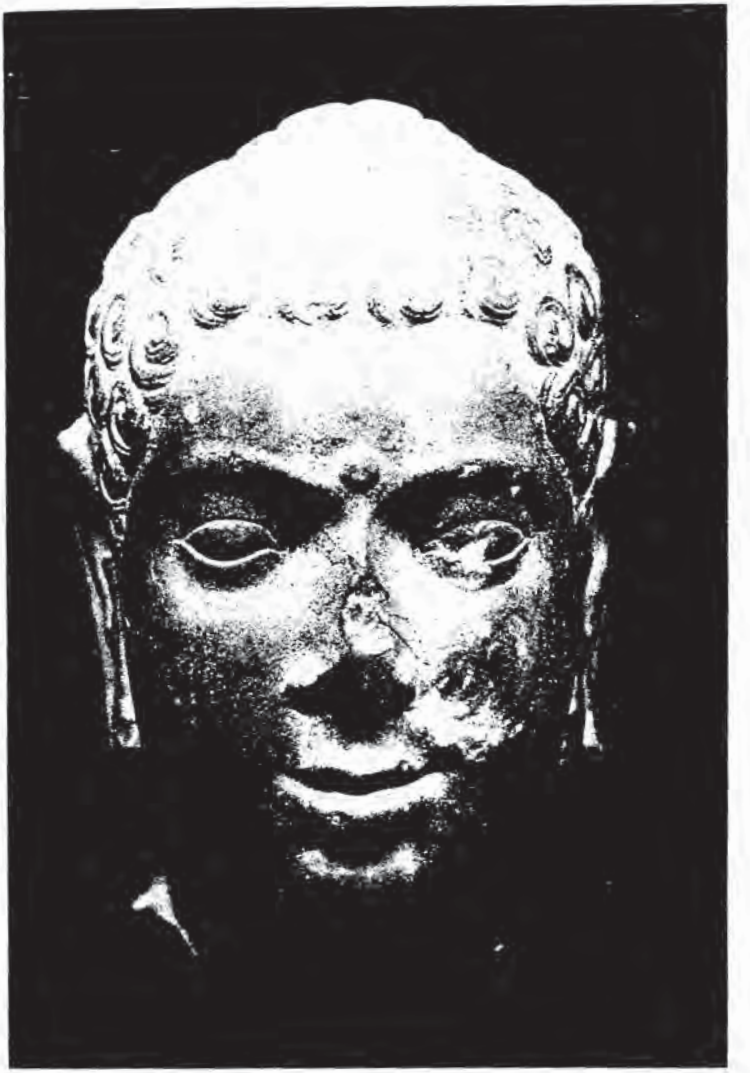
ภาพที่ ๒๗
การถวาย
ความเคารพ
แด่พระพุทธฉายา
ศิลปะอินเดีย
แบบอมราวดี



รูปที่ ๒๘

ภาพสลักรูปสถูป ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองมัทราส ศิลปะอินเดียแบบอมราวดี

รูปที่ ๒๙
องค์พระพุทธรูป ศิลา
พิพิธภัณฑ์เมืองมัทราส
ศิลปะอินเดีย
แบบอมราวดี



รูปที่ ๓๐

เศียรพระพุทธรูป ศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะอินเดียแบบอมราวดี

รูปที่ ๓๑

พระพุทธรูปจากเมืองมถุรา ศิลา พิพิธภัณฑ์อินเดียเมืองกัลกัตตา
ศิลปะอินเดียแบบคุปตะตอนต้น

รูปที่ ๓๒

พระพุทธรูปปางประทานปฐมเทศนา ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองสารนาถ

ศิลปะอินเดียแบบคุปตะ

รูปที่ ๓๓
พระพุทธรูปประทับยืน
ปางประทานอภัย ศิลา
พิพิธภัณฑ์เมืองสารนาถ
ศิลปะอินเดียแบบคุปตะ

รูปที่ ๓๔

ภาพสลักพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ศิลา เทวสถานเทวคฤหะ
ศิลปะอินเดียแบบคุปตะตอนปลาย

รูปที่ ๓๕

เวสสันดรชาดก จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำอชันตาที่ ๑๗

ศิลปะอินเดียแบบคุปตะตอนปลาย หรือหลังคุปตะตอนต้น

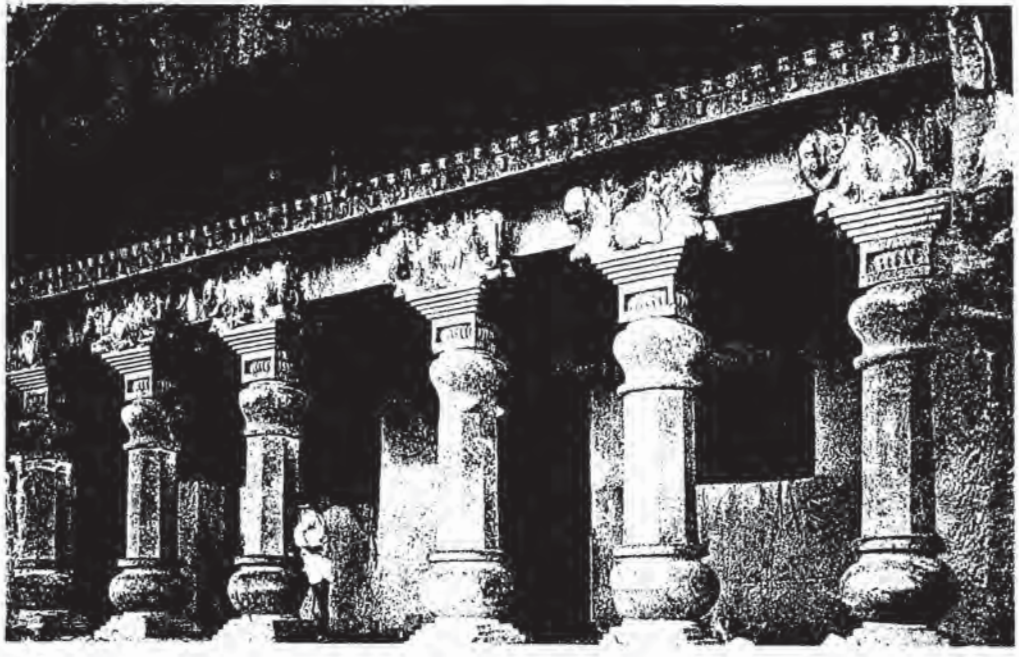
รูปที่ ๓๖

ธิดาพระยามาร ในภาพปางมารวิชัย จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำอชันตาที่ ๑
ศิลปะอินเดียแบบคุปตะตอนปลาย หรือหลังคุปตะตอนต้น

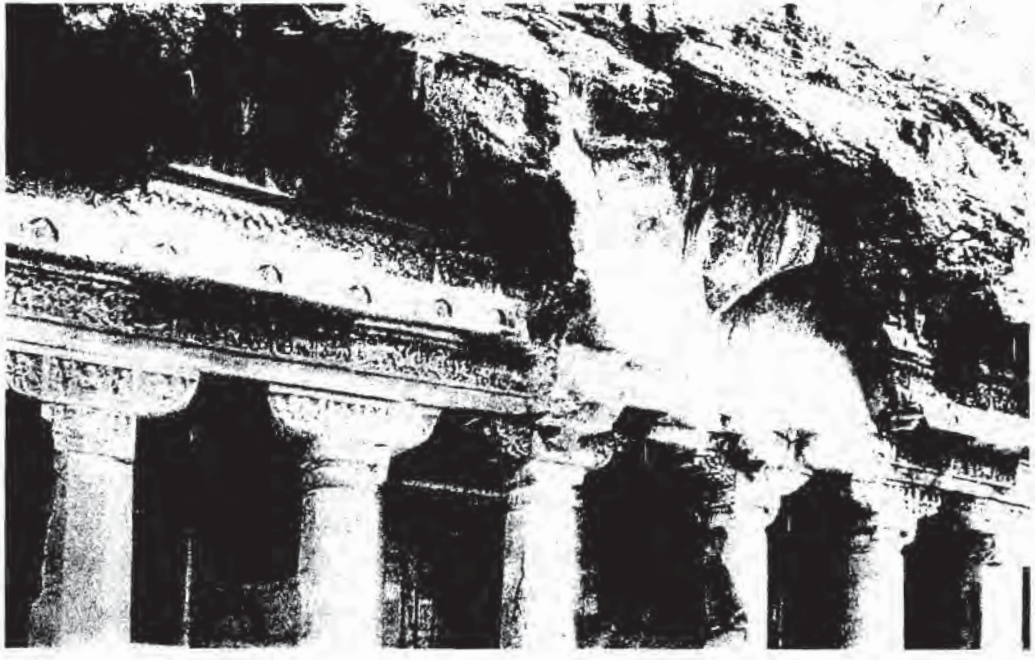
รูปที่ ๓๗

พระโพธิสัตว์ จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำอชันตาที่ ๑

ศิลปะอินเดียแบบคุปตะตอนปลายหรือหลังคุปตะตอนต้น

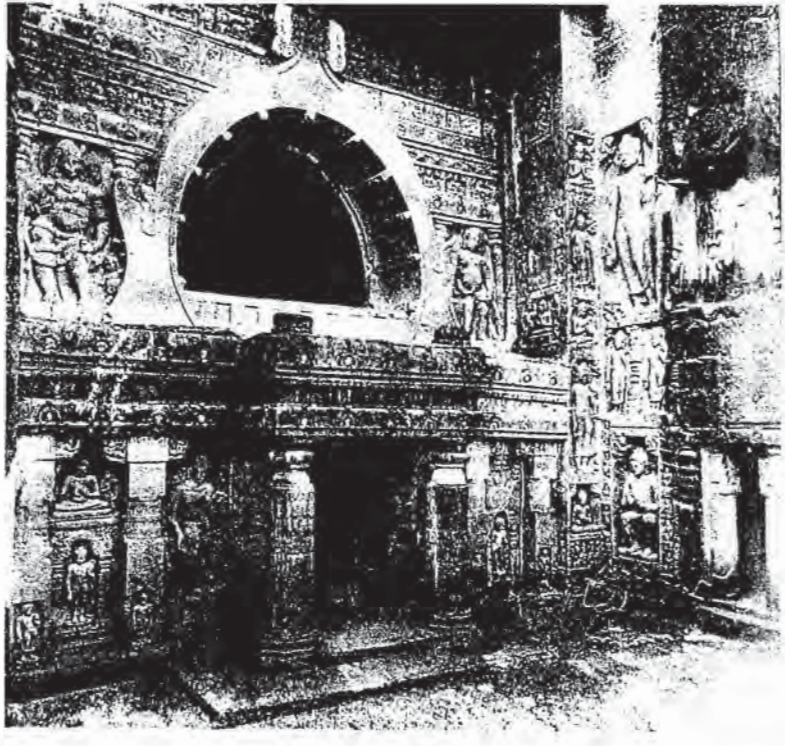


รูปที่ ๓๘
หน้าถ้ำวิหารที่นาสิก ศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนปลาย



รูปที่ ๓๙

หน้าถ้ำอชันตาที่ ๑ (ถ้ำวิหาร) ศิลปะอินเดียแบบคุปตะตอนปลาย หรือหลังคุปตะตอนต้น



รูปที่ ๔๐
หน้าถ้ำอชันตาที่ ๑๙
(ถ้ำเจติยสถาน)
ศิลปะอินเดียแบบคุปตะ
ตอนปลาย
หรือหลังคุปตะตอนต้น

รูปที่ ๔๑

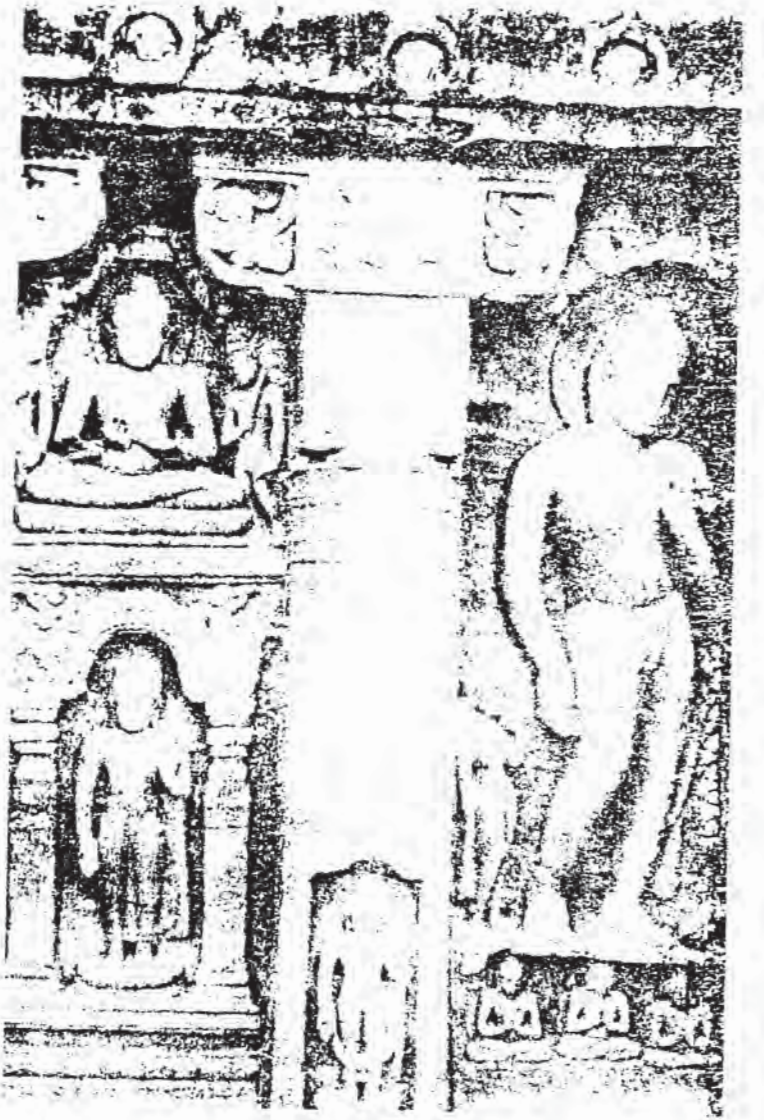
ภายในถ้ำอชันตาที่ ๒๖ (ถ้ำเจติยสถาน)

ศิลปะอินเดียแบบคุปตะตอนปลายหรือหลังคุปตะตอนต้น

รูปที่ ๔๑ ภายในถ้ำเอเลฟันตะ ศิลปะอินเดีย แบบหลังคุปตะ

ภาพที่ ๕๓ ศิลปะอินเดีย สมัยพุทธศตวรรษที่ ๒ ภาพแสดงพุทธประวัติตอนมหาภิเนษกรมณ์

รูปที่ ๔๔
ถ้ำเอลลูราที่ ๑๖ หรือถ้ำไกรลาส ศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะ



รูปที่ ๔๕

พระพุทธรูปสลักหน้าถ้ำอชันตาที่ ๑๙ ศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะ

รูปที่ ๔๖

พระศิวนาฏราช ถ้ำเอเลฟันตะ ศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะ

รูปที่ ๔๗
พระศิวนาฏราช
ถ้ำเอลลูราที่ ๑๗
ศิลปะอินเดีย
แบบหลังคุปตะ

รูปที่ ๔๘
พระศิวนาฏราช ถ้ำเอลโลรา ศ.๑๗ ในรัฐมหาราษฎร์
ตะโพกครูหนาและศีรษะใหญ่

รูปที่ ๔๙
พระศิวนาฏราช ถ้ำเอลลูราที่ ๑๖ หรือถ้ำไกรลาส
ศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะ

รูปที่ ๕๐
นรสิงหาวตาร
ถ้ำเอลลูราที่ ๑๕
ศิลปะอินเดีย
แบบหลังคุปตะ

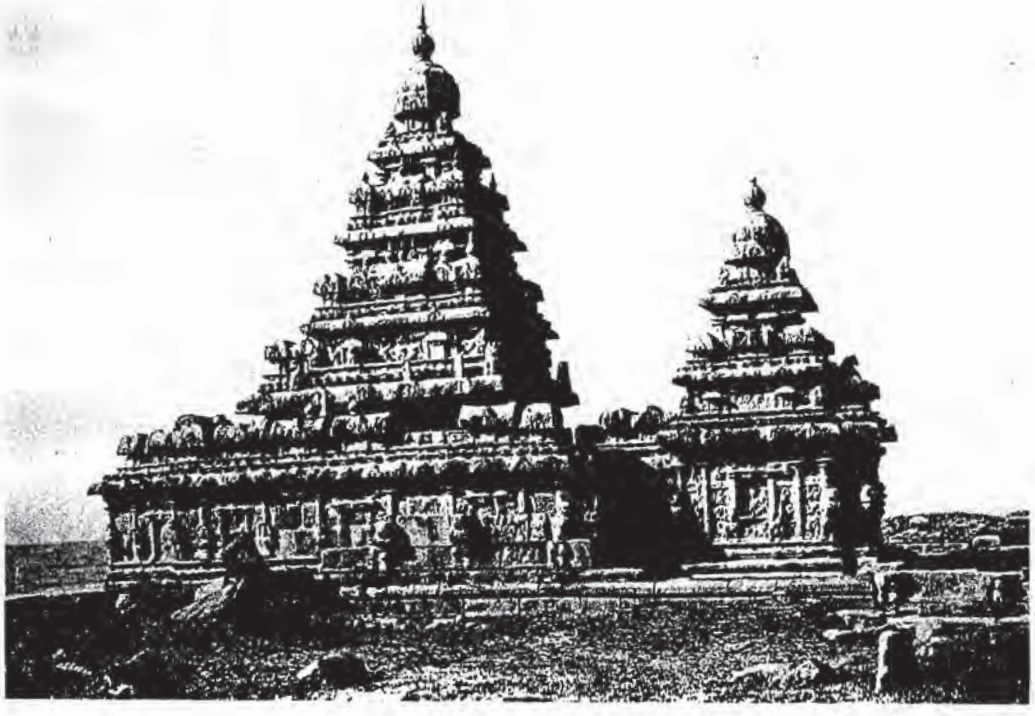
รูปที่ ๕๑
พระนารายณ์
บรรทมสินธุ์ ศิลา
มามัลลปุรัม หรือ
มาวลิปุรัม
ศิลปะอินเดีย
แบบหลังคุปตะ

รูปที่ ๔๒

ทศกัณฐ์กำลังลักนางสีดา ถ้ำเอลลูราที่ ๑๖ หรือถ้ำไกรลาส

ศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะ

รูปที่ ๔๓
รถะ ศิลา มามัลลปุรัม
หรือมาลีปุรัม
ศิลปะอินเดีย
แบบหลังคุปตะ

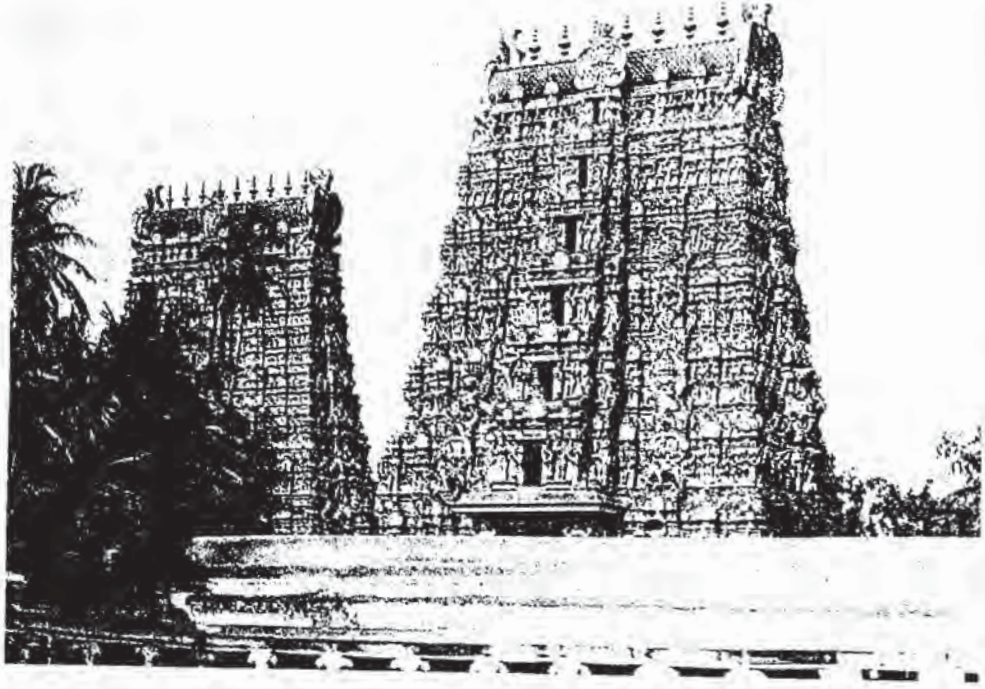


รูปที่ ๕๔
เทวสถาน
ริมฝั่งทะเล
มามัลลปุรัม
หรือมาวลีปุรัม
ศิลปะอินเดีย
แบบทมิฬตอนต้น

รูปที่ ๕๕

มหาวิมาน เมืองตันชอร์ ศิลปะอินเดียแบบทมิฬ

พุทธคยา
ศิลปะอินเดีย
สมัยหลังคุปตะ
ราว พ.ศ. ๑๑๐๐

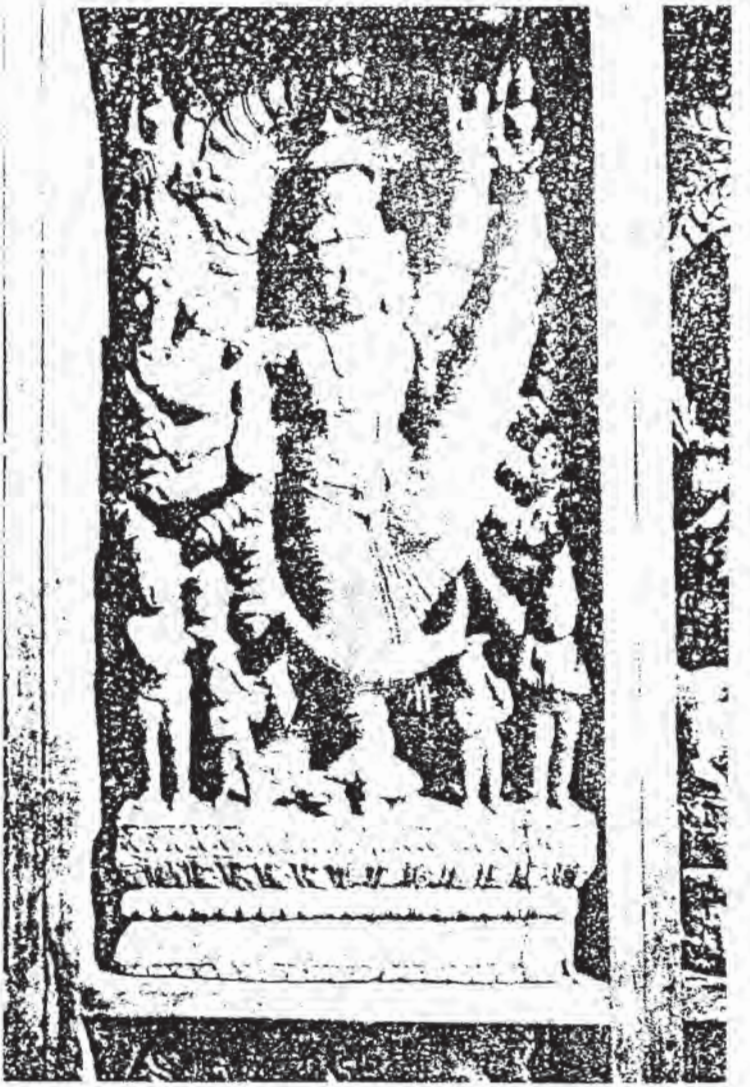


รูปที่ ๕๗
เทวสถานเมืองมทุระ
ศิลปะอินเดีย
แบบทมิฬตอนปลาย

รูปที่ ๕๘
นางทุรคา ศิลา
พิพิธภัณฑ์ศิลปะ
เมืองบอสตัน
สหรัฐอเมริกา
ศิลปะอินเดีย
แบบหมิฟตอนต้น

รูปที่ ๕๘

พระศิวนาฏราช สัมฤทธิ์ พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะอินเดียแบบทมิฬ



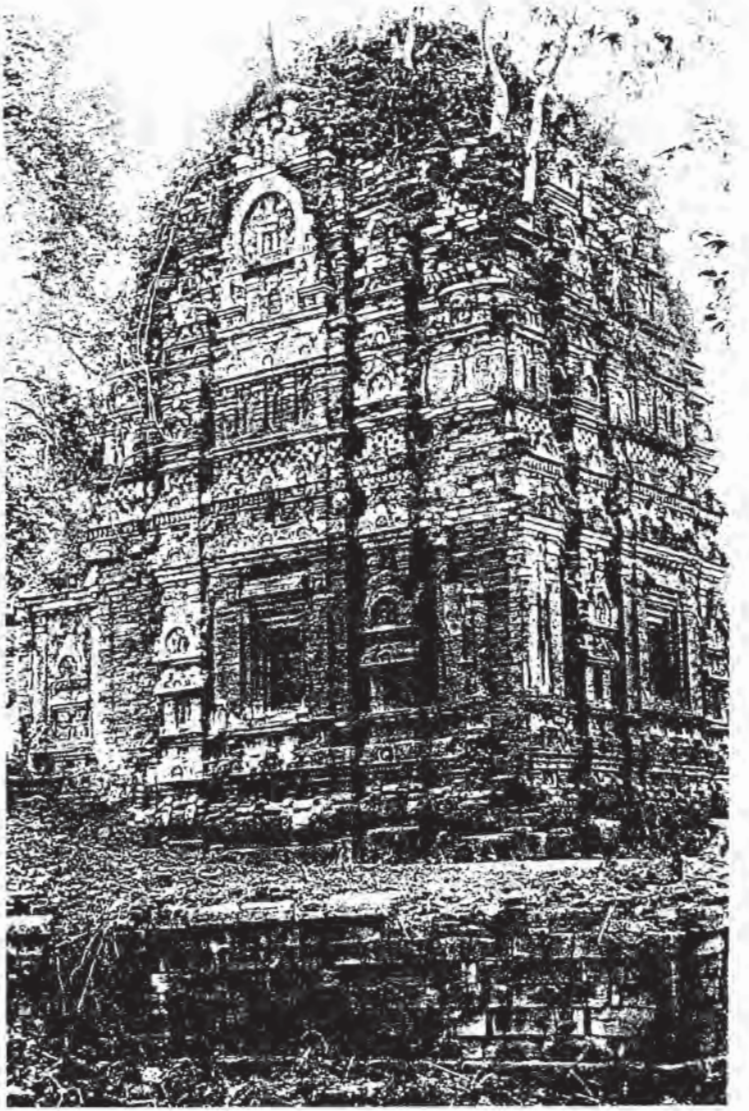
รูปที่ ๖๐

พระนารายณ์ย่างสามขุม ปางวามนาวตาร ไม้ พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส

ศิลปะอินเดียแบบหมิฟ

รูปที่ ๖๑

เสามณฑป ศิลา เทวสถานเมืองศรีรังคาม ศิลปะอินเดียแบบทมิฬ



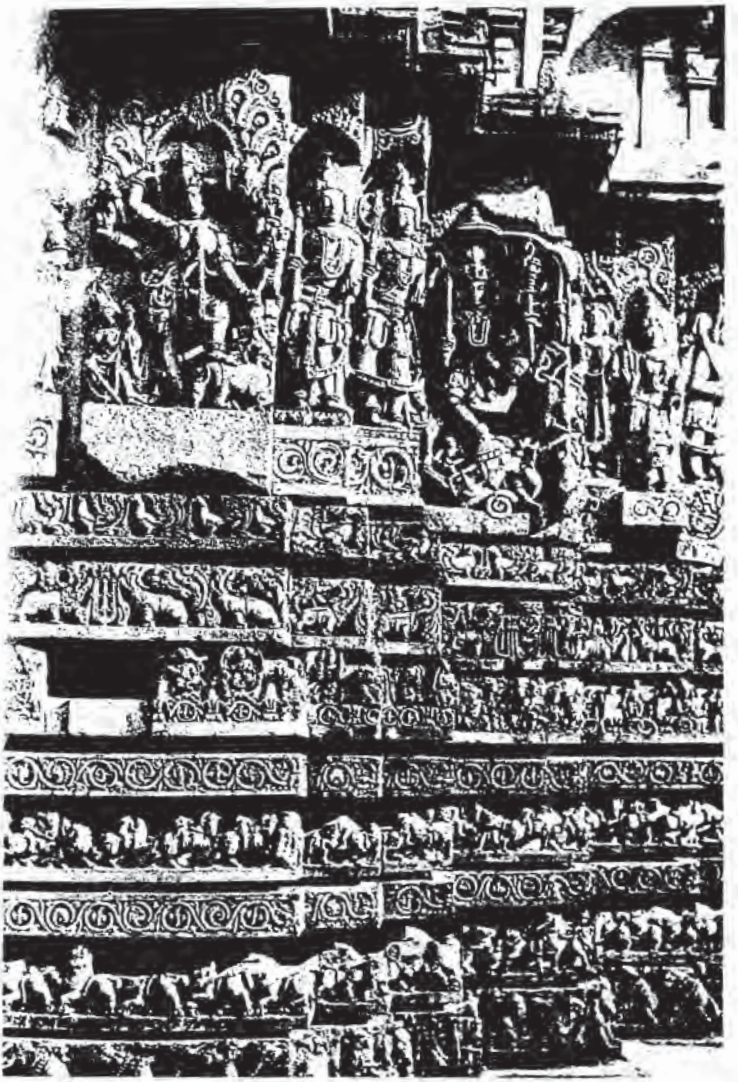
รูปที่ ๖๒
เทวสถานลักษมัณ เมืองศิรปุระ ศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะ

รูปที่ ๖๓
เทวสถานบนยอดเขาพนมกุเลน
ในราชอาณาจักรกัมพูชา
ศิลปะอินเดียแบบหนึ่ง
ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕

รูปที่ ๖๔
เทวสถานขันหริยมหาเทพ เมืองขชุราโห ศิลปะอินเดียภาคเหนือ

รูปที่ ๖๕
ภายในศาสนสถานเดชปัล เขาอาบูหรืออรรพุทธบรรพต ศิลปะอินเดียภาคเหนือ

รูปที่ ๖๖
เจดีย์เมืองโสมนาถปุระ
แคว้นไมซอร์
ศิลปะอินเดียภาคเหนือ



ภาพที่ ๖๗
ภาพสลักบนฐานเทวสถานโหยษเลศวร เมืองหเลพิท แคว้นไมซอร์ ศิลปะอินเดียภาคเหนือ

รูปที่ ๖๘

ภาพสลักสตรีจากเมืองภุวเนศวร ศิลา พิพิธภัณฑ์อินเดีย เมืองกัลกัตตา ศิลปะอินเดียภาคเหนือ

รูปที่ ๖๙

เทวดาและเทพธิดากำลังเหาะ ถ้ำอชันตาที่ ๑๖

ศิลปะอินเดียแบบคุปตะหรือหลังคุปตะตอนต้น

รูปที่ ๗๐

รูปคู่ชายหญิง เทวสถานโกณารัก ศิลปะอินเดียภาคเหนือ

ภาพที่ ๗๑ ปราสาทหินพิมาย ๑ ระเบียงคดและปรางค์ประธาน ๒ ปรางค์ประธาน ๓ ปรางค์บริวาร ๔ ปรางค์บริวาร

รูปที่ ๗๒
พระพุทธรูปยืนปางประทานอภัย สัมฤทธิ์ พบที่มหาวิทยาลัยนาลันทา
ศิลปะอินเดียแบบปาละ

รูปที่ ๗๓
พระพุทธรูปประทับนั่งปางมารวิชัย ศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส
ศิลปะอินเดียแบบปาละ ยุคที่ ๑

รูปที่ ๗๔

พระพุทธรูป ๘ ปางจากแคว้นเบงคอล ศิลา พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียแบบปาละ ยุคที่ ๒

รูปที่ ๗๕
พระนารายณ์ ศิลา ศิลปะอินเดียแบบเสนะ

รูปที่ ๗๖

ภาพวาดในศาสนาไชนะ สกุลช่างคุชราต พิพิธภัณฑ์เฟรียร์ กรุงวอชิงตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียภาคเหนือ

ภาพที่ ๗๗

ภาพวาดพระเจ้าชาห์ ชหาน เมื่อพระชันษา ๔๐ พิพิธภัณฑ์วิคตอเรียและอัลเบิต กรุงลอนดอน ศิลปะอินเดียแบบโมกุล พ.ศ. ๒๑๗๖

แบบอย่างศิลปะอินเดีย
กรุงนิวยอร์ค
เมโทรโปลิตัน
พิพิธภัณฑ์
สกุลช่างทางตะวันตก
ภาพวาด
พระกฤษณะ
ประทาน
นาคกาลิยะ

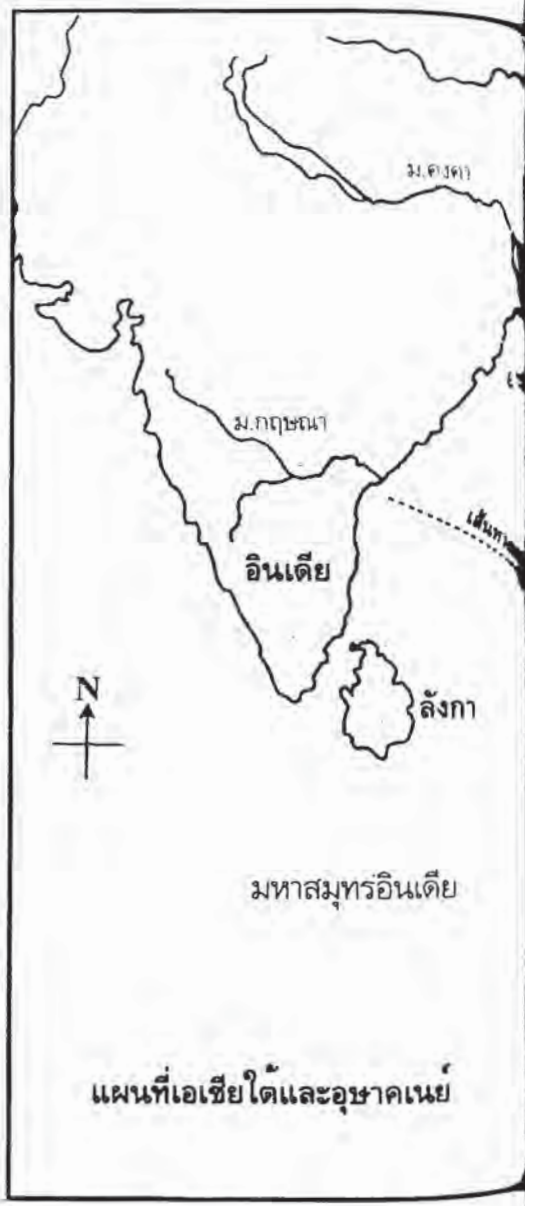
รูปที่ ๗๔

ปราสาททัชมาฮาล เมืองอัครา ศิลปะอินเดียแบบโมคุล

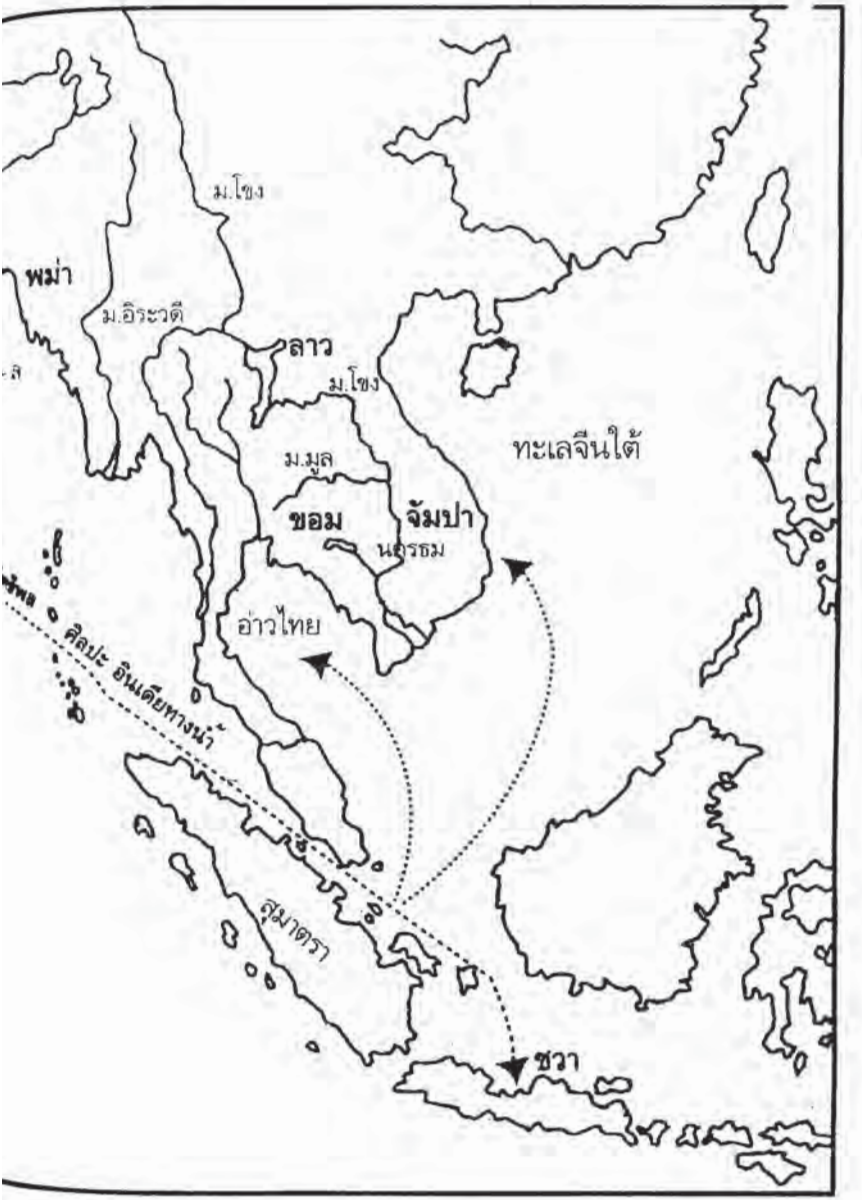
การเผยแพร่อิทธิพลของศิลปะอินเดียทางน้ำ

อาณาจักรที่ได้รับอิทธิพลของศิลปะอินเดียทางน้ำ ปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในราวพุทธศตวรรษที่ ๗ ในแหลมอินโดจีน บรรดาอาณาจักรที่ได้รับอิทธิพลของศิลปะอินเดียทางน้ำเหล่านี้ก็เจริญรุ่งเรืองขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ตั้งอยู่ตลอดระยะทางการเดินเรือที่พระภิกษุจีนเดินทางไปสืบพระพุทธศาสนายังประเทศอินเดีย อาณาจักรเหล่านี้มีเป็นต้นว่า อาณาจักรจัมปาของชนชาติจามบนฝั่งทะเลของประเทศเวียดนามปัจจุบัน อาณาจักรฟูนันและกัมพูชาในประเทศเขมรปัจจุบัน อาณาจักรทวารวดีในตอนกลางของประเทศไทย อาณาจักรตามพรลิงค์แถบเมืองนครศรีธรรมราช อาณาจักรศรีวิชัยบนเกาะสุมาตรา อาณาจักรของราชวงศ์ไศเลนทร์บนเกาะชวา และอาณาจักรศรีเกษตรของชนชาติปยูหรือพยุในประเทศพม่า (ดูแผนที่ประกอบ) ในบรรดาอาณาจักรเหล่านั้นศิลปะต่าง ๆ ก็ได้เจริญรุ่งเรืองขึ้นโดยกลายมามีลักษณะเป็นของตนเอง

ศิลปะเหล่านี้มีลักษณะเป็นของท้องถิ่น แต่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดีย ภาษานักปราชญ์ของอินเดียคือภาษาสันสกฤตก็นิยมใช้กันตลอดจนมีตำราแสดงการใช้อย่างละเอียด แต่ในขณะเดียวกันภาษาพื้นเมืองก็ยังคงใช้อยู่ ศาสนาในประเทศอินเดีย เช่น พุทธศาสนาและศาสนาฮินดูก็ได้รับการนำมาปฏิบัติและรู้จักกันอย่างละเอียดถี่ถ้วน แต่อารยธรรมของอินเดียเหล่า



แผนที่เอเชียใต้และอุษาคเนย์


ม.โขง
พม่า
ม.อิระวดี
ลาว
ม.โขง
ม.มูล
ขอม
จัมปา
นครธม
ทะเลจีนใต้
อ่าวไทย
ศิลปะ อินเดียทางน้ำ
สุมาตรา
ชวา

นี้ก็มาเกาะอยู่เหนือรากฐานซึ่งมีมาแต่ก่อนแล้ว และมามีอิทธิพลต่อศิลปะ วรรณคดี และศาสนา ของชนชั้นสูงโดยเฉพาะ

สมัยแรกของการเผยแพร่อิทธิพลของศิลปะอินเดียทางน้ำราวพุทธศตวรรษที่ ๗ - ๘ แสดงโดยการเผยแผ่พุทธศาสนา ดังอาจเห็นได้จากการค้นพบพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ครองจีวรห่มเฉียง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับพระพุทธรูปอินเดียทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ คือที่แคว้นอมราวดีและในเกาะลังกา พระพุทธรูปเหล่านี้ค้นพบในแหลมอินโดจีนและหมู่เกาะอินโดนีเซีย คงเป็นพระพุทธรูปที่มีผู้นำเข้ามา โดยทั่วไปได้ค้นพบพระพุทธรูปเหล่านี้ใกล้ฝั่งทะเลในดินแดนที่แตกต่างกันและบางครั้งก็อยู่ห่างไกลออกไปมาก เป็นต้นว่าที่เกาะเซเลเบส *(รูปที่ ๑)* ในสมัยเดียวกับพระพุทธรูปเหล่านี้คงมีสถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยไม้ ซึ่งปัจจุบันหายสูญไปหมดแล้ว

รูปที่ ๑
พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ สูง ๗๔ เซนติเมตร ค้นพบที่เกาะเซเลเบส
พิพิธภัณฑสถานกรุงจาการ์ตา ศิลปะอินเดียสมัยอมราวดี

ศิลปะ
ลังกา

ม.คงคา
อ่าวเบงกอล
ม.กฤษณา
อินเดีย
N
ลังกา
มหาสมุทรอินเดีย

ศิลปะลังกาได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดียมาแต่แรกเริ่ม เกาะลังกาได้รับพระพุทธศาสนามาจากประเทศอินเดีย ตั้งแต่สมัยพระเจ้าอโศกมหาราช คือในราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๓ เมืองหลวง ๒ เมืองของเกาะลังกาได้เกิดขึ้นสืบเนื่องต่อกันคือ เมืองอนุราธปุระ (Anuradhapura) และเมืองโปลนนารุวะ (Polonnaruva) ทั้งสองแห่งมีพุทธสถานที่งดงามอยู่เป็นอันมาก ส่วนมากยังคงเหลืออยู่มาจนถึงสมัยปัจจุบัน แต่ก็ได้รับการซ่อมแซมเพิ่มเติมจนยากที่จะสันนิษฐานได้ว่ารูปเดิมเป็นอย่างไร

ในสมัยแรกตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๔ - ๑๖ คือที่ **เมืองอนุราธปุระ** นั้น เราอาจกล่าวถึงพระนามพระเจ้าแผ่นดินที่สำคัญได้ ๒ พระองค์คือ พระเจ้าเทวานัมปิยาติสสะ ครองราชย์ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๔ ได้ทรงรับรองพระมหินท์ โอรสของพระเจ้าอโศกผู้เสด็จมาเผยแผ่พระพุทธศาสนา พระเจ้าแผ่นดินอีกพระองค์หนึ่งคือพระเจ้าทุฏฐคามณีครองราชย์ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๔ ได้ทรงเผยแผ่พุทธศาสนาไปอย่างกว้างขวางในเกาะลังกา

สถาปัตยกรรมที่เก่าที่สุดในสมัยนี้ที่ยังคงเหลืออยู่ก็คือ เสาประตูสถูป ดูจะอยู่ในสมัยเดียวกับศิลปะแบบสาญจี คือศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนปลาย หรือต้นศิลปะอมราวดีทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย สถูปที่สำคัญในสมัยต้นนี้ก็คือเจดีย์ถูปาราม ซึ่งหนังสือมหาวงศ์พงศาวดารของเกาะลังกากล่าวว่าพระเจ้าเทวานัมปิยาติสสะทรงสร้าง นับเป็นสถูปองค์แรกในพุทธศาสนาที่สร้างขึ้น ณ เมืองอนุราธปุระ แต่ในปัจจุบันก็ได้รับการบูรณะเพิ่มเติมเสียแล้ว *(รูปที่ ๑)*

ต่อจากนั้นมาอิทธิพลของศิลปะสมัยอมราวดียิ่งมีมากขึ้นทุกที พระพุทธรูปของลังกาในชั้นต้นมีลักษณะคล้ายพระพุทธรูปสมัย

อมราวดี คือครองจีวรห่มเฉียง จีวรเป็นริ้ว และเบื้องล่างใกล้พระบาททางด้านขวามีขอบจีวรหนาวกอ้อมขึ้นไปพาดพระกรซ้าย *(รูปที่ ๒)* การครองจีวรแบบนี้คงอยู่จนสมัยที่ ๒ แม้ว่าได้สลักองค์พระพุทธรูปงามขึ้น อัฒจันทร์หรือแผ่นหินครึ่งวงกลมหน้าบันได (moon stone) ซึ่งมีลวดลายประดับก็ดูเหมือนได้เกิดขึ้นในสมัยนี้ ลาย ช้าง ม้า สิงห์ โค คงหมายถึงทิศทั้งสี่ คือทิศตะวันออก ตะวันตก เหนือ และใต้ เช่นเดียวกับบนยอดเสาของพระเจ้าอโศกที่สารนาถ แต่ลายหงส์นั้นคงหมายถึงทิศที่ ๕ คือทิศที่อยู่เหนือศีรษะ *(รูปที่ ๓)*

ต่อมาอีกเป็นสมัยที่อิทธิพลของศิลปะอินเดียได้แผ่เข้ามาใหม่คือ ศิลปะสมัยคุปตะชั้นต้น ในสมัยนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น คือ เกิดมีฐานพระสถูปที่ยื่นออกมาตรงกลางแต่ละทิศ และบางแห่งก็มีรูปศีรษะช้างโผล่ออกมาโดยรอบฐานเจดีย์เป็นเครื่องประดับ อย่างไรก็ดี รูปศีรษะช้างซึ่งมีอยู่ที่เจดีย์องค์เล็กบนลานทักษิณรอบพระเจดีย์รุวันเวลิซึ่งพระเจ้าทุฏฐคามณีทรงสร้าง ก็อาจเกิดขึ้นเนื่องจากอิทธิพลของศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะแล้ว *(รูปที่ ๔)* พระพุทธรูปบางองค์ครองจีวรเรียบไม่มีริ้วเช่นเดียวกับพระพุทธรูปแบบคุปตะที่สารนาถ *(รูปที่ ๕)* ที่เขาสีคิริยะมีร่องรอยของจิตรกรรมคล้ายกับที่ถ้ำอชันตาในประเทศอินเดีย จิตรกรรมนี้คงวาดขึ้นในราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๑ ในรัชกาลของพระเจ้ากัสสปที่ ๑ *(รูปที่ ๖)*

ในสมัยต่อมา เนื่องจากอิทธิพลของศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะบั้นปลายได้แผ่เข้ามาก็เกิดมีการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะขึ้น ได้แก่การตกแต่งทางเข้าพระสถูปเสียใหม่แทบทุกแห่ง แทนการจำหลักแผ่นหินที่ตั้งอยู่ ๒ ข้างของทางเข้าศาสนสถาน (guard

stone) เป็นรูปคนแคระหรือแจกันใส่ดอกไม้โดด ๆ อย่างในสมัยก่อนเมื่อได้รับอิทธิพลจากศิลปะอมราวดี ก็กลับจำหลักเป็นรูปพระยานาคหรือมนุษยนาคถือแจกัน มีคนแคระเป็นบริวาร *(รูปที่ ๗)* สถาปัตยกรรมที่เรียบ ๆ มีเส้นนอกตัดเป็นรูปต่าง ๆ อย่างได้ส่วนสัด เป็นต้นว่า สระอาบน้ำมีรูปเป็นสี่เหลี่ยมย่อมุมก็เกิดขึ้นในสมัยนี้ ที่วิหารอีสุรุมุนิยะทางทิศใต้ของเมืองอนุราธปุระมีการสลักภาพเลียนแบบที่มาวลีปรุ้มในศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะด้วย *(รูปที่ ๘)*

ในสมัยที่ ๒ คือที่**เมืองโปลนนารุวะ** ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๗ - ๑๘ อาจกล่าวถึงพระนามพระเจ้าแผ่นดินที่สำคัญได้สองพระองค์คือ พระเจ้าปรากรมพาหุที่ ๑ มหาราช ครองราชย์ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๘ และพระเจ้านิสสังกมัลละ ชามาดา (บุตรเขย) ของพระองค์ ในสมัยนี้ลักษณะศิลปะก็คงสืบเนื่องต่อจากเมืองอนุราธปุระลงมา แต่โดยทั่วไปมีขนาดใหญ่ขึ้น สถาปัตยกรรมก็เปลี่ยนแปลงไป บัดนี้มีการก่อสร้างวิหารขนาดใหญ่โตด้วยอิฐ แต่ละแห่งมีขนาดมหึมา วิหารเหล่านี้มีผนัง ๒ ข้างประดับด้วยภาพเขียนและที่ปลายสุดมีพระพุทธรูปยืนขนาดใหญ่ประดิษฐานอยู่ เช่น วิหารลังกาดิลกที่พระเจ้าปรากรมพาหุมหาราชทรงสร้าง *(รูปที่ ๙)* คงเป็นต้นเค้าของวิหารพระอัฏฐารศในศิลปะไทยสมัยสุโขทัย สถานที่สำคัญก็คือเนินดินกลางเมืองโปลนนารุวะ *(ดูแผนผัง)* ซึ่งมีศาสนสถานที่สำคัญเป็นต้นว่า สัตตมหาปราสาท เป็นฐานทึบก่อด้วยอิฐตั้งซ้อนกันขึ้นไป ๗ ชั้น มีลักษณะคล้ายเจดีย์องค์ใหญ่ที่วัดจามเทวีหรือกู่กุฏ จังหวัดลำพูน ในประเทศไทยมากพอใช้ *(รูปที่ ๑๐)* วิหารฮาตะทาเคหรือวิหารพระเขี้ยวแก้ว ตัววิหารเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีมุขยื่น

ออกมาข้างหน้า *(รูปที่ ๑๑)* เจดีย์ยวฏะทาเคเป็นเจดีย์เล็กตั้งอยู่เหนือลานทักษิณ ๒ ชั้น มีพระพุทธรูปปางสมาธิขัดสมาธิราบอยู่หน้าเจดีย์แต่ละทิศ เจดีย์องค์นี้แต่เดิมมีหลังคาไม้คลุม เพราะยังคงมีผนังอิฐและเสาศิลาเหลืออยู่โดยรอบ *(รูปที่ ๑๒)* และนิสสังกลดามณฑป ว่ากันว่าเป็นที่ซึ่งพระเจ้านิสสังกมัลละเสด็จมาทรงฟังพระสงฆ์สวดพระปริต เป็นศาลาเล็ก ๆ มีเจดีย์อยู่ตรงกลาง เสาศิลานั้นสลักเป็นรูปก้านบัวมีรูปบัวบานประดับเป็นบัวหัวเสา *(รูปที่ ๑๓)* นอกจากนี้ก็มีวิหารเหนือซึ่งตั้งอยู่ทางทิศเหนือนอกเมืองโปลนนารุวะ มีจิตรกรรมฝาผนังวาดเป็นรูปพระพุทธองค์กำลังเสด็จลงจากดาวดึงส์ซึ่งอาจเป็นต้นเค้าของภาพรูปปั้นที่วัดตระพังทองหลาง จังหวัดสุโขทัย และเป็นต้นเค้าของพระพุทธรูปลีลาลอยตัวสมัยสุโขทัยด้วย นอกจากนี้ก็มีภาพวาดเทวดาซึ่งเหมือนกับที่สลักอยู่บนแผ่นหินวัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย *(รูปที่ ๑๔)* บรรดาวิหารที่เมืองโปลนนารุวะมักมีผนังซ้อนกัน ๒ ชั้นรอบพระพุทธรูปซึ่งเป็นองค์ประธานเพื่อประชาชนสามารถเดินประทักษิณรอบองค์พระได้ การก่อสร้างดังกล่าวยังอาจมาเป็นต้นเค้าของวิหารที่วัดศรีชุมได้อีก

พระพุทธรูปยืน ประทับ หรือบรรทมในสมัยนี้เช่นที่วิหารคัลซึ่งพระเจ้าปรากรมพาหุมหาราชทรงสร้าง *(รูปที่ ๑๕)* ล้วนมีขนาดใหญ่ทั้งสิ้น จีวรยังคงสลักตามแบบอมราวดี แต่ริ้วจีวรกลายเป็นริ้วคู่ค่อนข้างแข็งกระด้างแทนที่จะเป็นริ้วเดี่ยวสลับกับเนื้อจีวรที่สลักเว้าลงไปดังแต่ก่อน รูปนักพรตขนาดใหญ่ก็มีอยู่ทางทิศใต้ของเมืองโปลนนารุวะเช่นเดียวกัน *(รูปที่ ๑๖)* แต่รูปนี้บางท่านก็อ้างว่าเป็นพระรูปของพระเจ้าปรากรมพาหุมหาราช อิทธิพลของฝีมือช่างทมิฬจากเมืองตันชอร์ในประเทศอินเดียได้

มาปรากฏอยู่ด้วย ประติมากรรมที่หล่อด้วยสัมฤทธิ์ของลังกาก็มีมาตั้งแต่ต้น ส่วนมากมักมีอิทธิพลของศิลปะอินเดียทางทิศใต้เข้ามาปะปนอยู่ ในสมัยโปลนนารุวะนี้มีประติมากรรมหล่อด้วยทองเหลืองที่สวยงามอยู่รูปหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นรูปของนางปรัชญาปารมิตาในพุทธศาสนาลัทธิมหายาน*(รูปที่ ๑๗)* พระพุทธรูปลังกาบางองค์ในสมัยนี้เริ่มมีรัศมีเป็นเปลวคล้ายพิณอยู่เหนือพระเกตุมาลา *(รูปที่ ๑๘)*

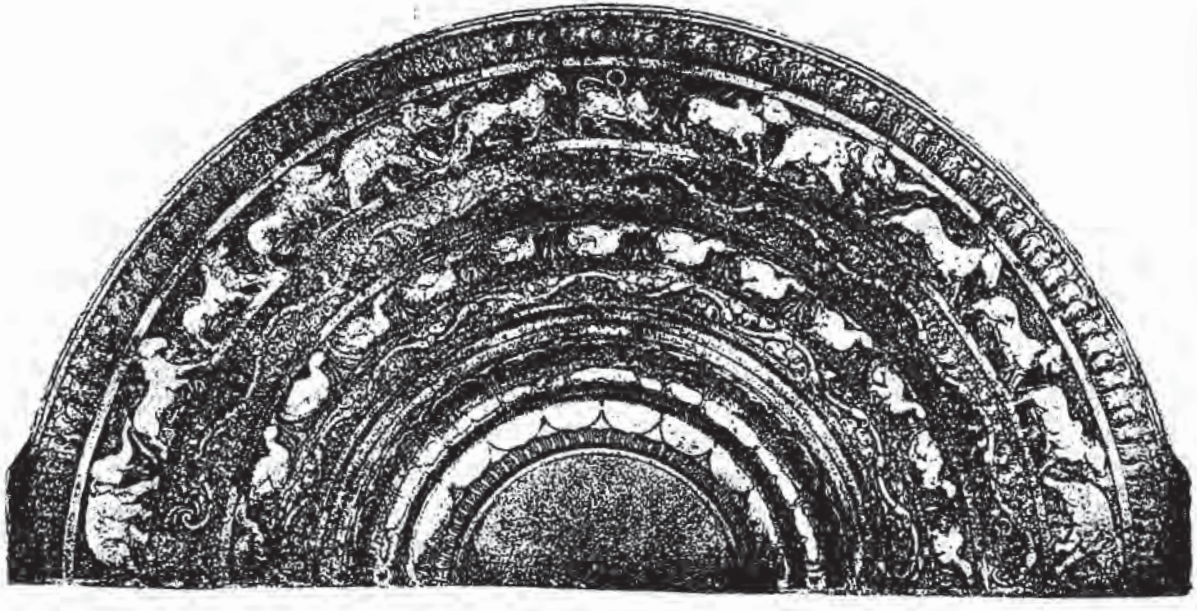
ศิลปะลังกาแบบเมืองโปลนนารุวะมามีอิทธิพลต่อศิลปะไทยสมัยสุโขทัย โดยเฉพาะเกี่ยวกับสถาปัตยกรรม ส่วนรัศมีเป็นเปลวเหนือพระเศียรของพระพุทธรูปนั้นยังน่าสงสัยอยู่ เพราะพระพุทธรูปลังกาที่มีรัศมีเป็นเปลวนั้น มามีมากอยู่เฉพาะแต่ในสมัยหลังเท่านั้น

ภายหลังสมัยนี้ศิลปะลังกาก็ตกอยู่ในความเสื่อม พระพุทธรูปลังกาสมัยหลังมักไม่มีชีวิตจิตใจ ผ้าจีวรนั้นสลักเป็นริ้วเล็ก ๆ คล้ายจีวรแพร *(รูปที่ ๑๙)*

รูปที่ ๑
เจดีย์ปราสาท เมืองอนุราธปุระ ศิลปะลังกาสมัยอนุราธปุระ

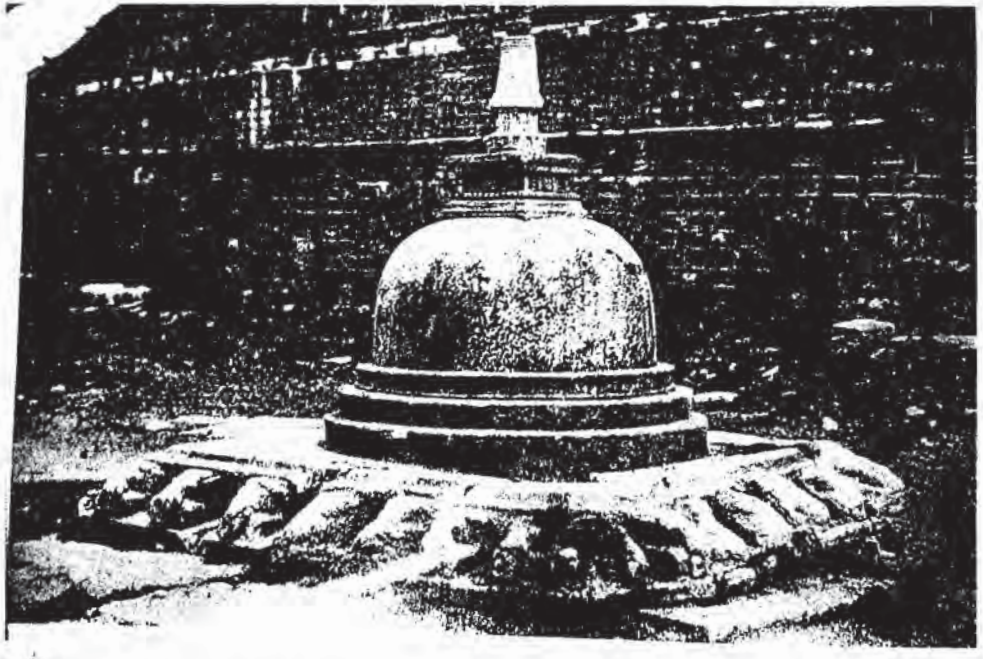
รูปที่ ๒

พระพุทธรูปศิลาจากเจดีย์รุวันเวลิ เมืองอนุราธปุระ ศิลปะลังกาสมัยอนุราธปุระตอนต้น



รูปที่ ๓

อัฒจันทร์ศิลาที่ "ตำหนักพระราชินี" เมืองอนุราธปุระ ศิลปะลังกาสมัยอนุราธปุระ



รูปที่ ๔

เจดีย์จำลองบนลานทักษิณเจดีย์รุวันเวลิ เมืองอนุราธปุระ ศิลปะลังกาสมัยอนุราธปุระ

รูปที่ ๕

พระพุทธรูปศิลาปางสมาธิ เมืองอนุราธปุระ พิพิธภัณฑสถานกรุงโคลัมโบ
ศิลปะลังกาสมัยอนุราธปุระ

รูปที่ ๖
จิตรกรรมฝาผนัง
ที่เขาสีคิริยะ
ศิลปะลังกา
สมัยอนุราธปุระ

รูปที่ ๗

ทวารบาล เมืองอนุราธปุระ ศิลปะลังกาสมัยอนุราธปุระ

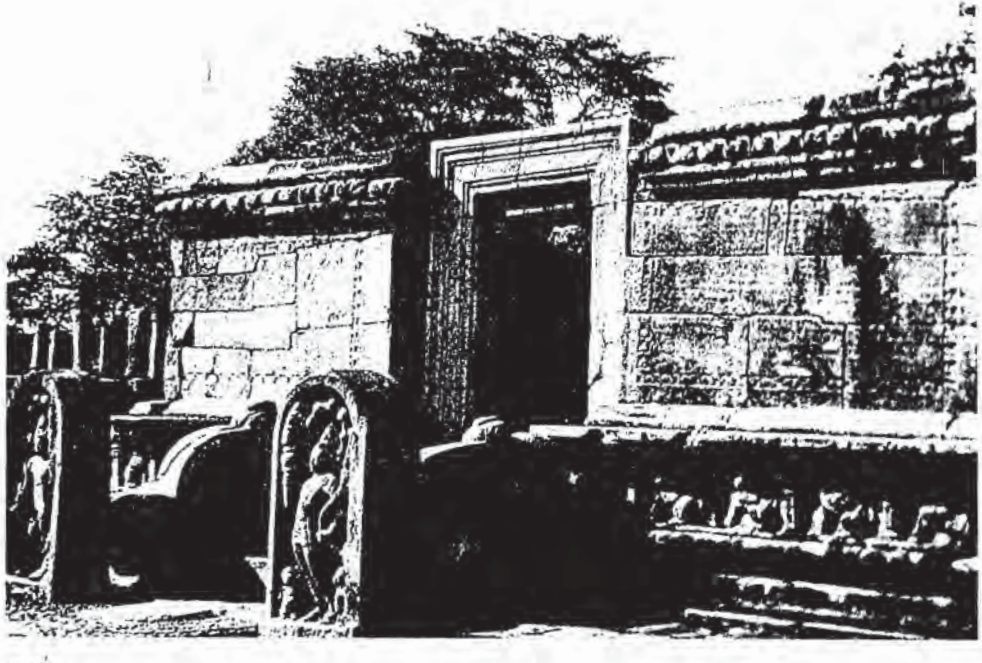
รูปที่ ๘
ภาพสลักทหารอัสซีเรียกำลังเดินทัพ
เมื่อครั้งยกทัพไปรบ
แสดงภาพท้ายกบิล
กำลังหนีเข้าป่า (?)
ศิลปะอัสซีเรีย
สมัยอาณาจักรประดนปลาย

รูปที่ ๙

วิหารลังกาดิลก เมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๐

สัตตมหาปราสาท เมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ



รูปที่ ๑๑

ด้านหน้าวิหารฮาตะทาเด เมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๒
เจดีย์ภูเขาเผา เมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๓
พิธีสังคายนาพุทธศาสนาเถรวาท ศิลปะสิงหลสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๔

จิตรกรรมฝาผนังในวิหารเหนือ เมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๕
พระพุทธรูปศิลาปางปรินิพพานที่วิหารอัด เมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๖

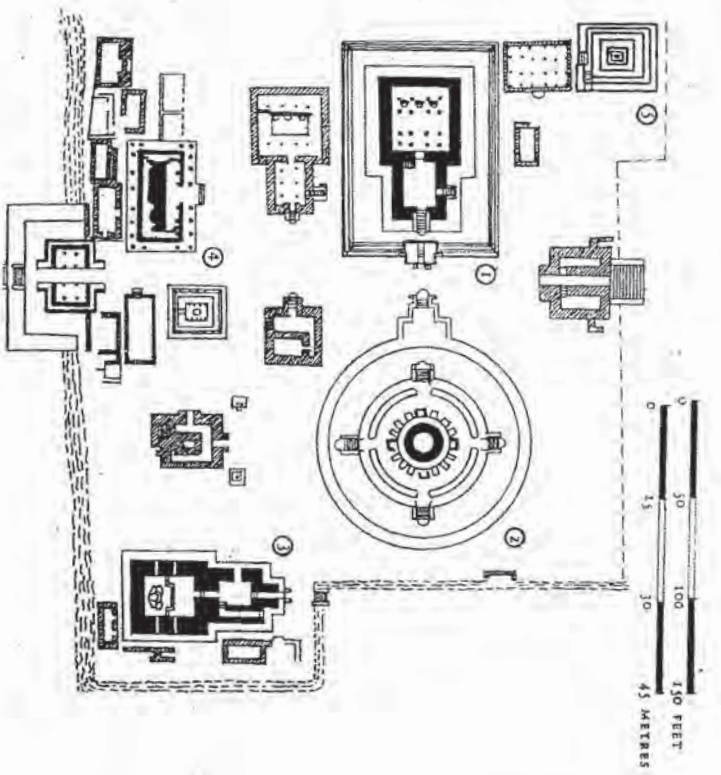
นักพรตหรือพระเจ้าปรากรมพาหุที่ ๑ มหาราช เมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๗
นางปรัชญาปารมิตา (?) ทองเหลือง
พิพิธภัณฑ์บริติช กรุงลอนดอน
ศิลปะลังกา สมัยโปลนนารุวะ (?)

รูปที่ ๑๘

พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ ปางสมาธิ สูง ๑๒.๔ เซนติเมตร พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ประเทศไทย ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

รูปที่ ๑๙
พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ ปางทรงแสดงธรรม สูง ๑๔.๘ เซนติเมตร พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ประเทศไทย ศิลปะลังกาสมัยหลัง



แผนผัง

เนินดินในเมืองโปลนนารุวะ ศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ

๑. วิหารฮาตะหาเค

๒. เจดีย์วฏะหาเค

๓. วิหารกูปาราม

๔. นิสสังกลดามณฑป

๕. สัตตมหาปราสาท

ศิลปะ
ชวา

พม่า
ลาว
ทะเลจีนใต้
ขอม
จัมปา
อาณาจักรไทย
N
สุมาตรา
มหาสมุทรอินเดีย
ชวา

สุมาตรา
N
ชวา

ศิลปะชวาอาจเริ่มต้นที่เกาะสุมาตราก่อน ณ ที่นั้นได้ค้นพบประติมากรรมสมัยเก่าบางชิ้น แต่ศิลปะชวาก็ได้มาเจริญขึ้นโดยเฉพาะที่เกาะชวา

ศิลปะชวาอาจแบ่งออกได้เป็น ๒ สมัยใหญ่ ๆ คือ

๑. สมัยอินเดีย-ชวาหรือชวาภาคกลาง ในสมัยนี้ศาสนสถานส่วนใหญ่ตั้งอยู่ทางภาคกลางของเกาะ และระยะเวลาก็อยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๒ หรือ ๑๓ จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๖ แม้ว่าอิทธิพลของศิลปะอินเดียมีอยู่อย่างมากมาย แต่ศิลปะชวาก็ยังมีลักษณะเป็นของตนเอง

๒. ศิลปะชวาภาคตะวันออก เป็นศิลปะที่สืบต่อจากสมัยแรก แต่มาเจริญถึงขีดสูงสุดในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๘ - ๒๐ สมัยนี้ศิลปะเจริญขึ้นทางภาคตะวันออกของเกาะ และได้แผ่ไปจนกระทั่งถึงเกาะบาหลี ศิลปะชวาสมัยนี้หลังจากเจริญขึ้นแล้วก็มีความงามตามอุดมคติลดน้อยลง และมีลักษณะเป็นของตนเองยิ่งกว่าศิลปะชวาภาคกลาง เกิดมีอิทธิพลของท้องถิ่นและอิทธิพลจากภายนอกเพิ่มขึ้น

ศิลปะชวาภาคกลาง

สำหรับสถาปัตยกรรมได้แก่อาคารเล็ก ๆ ก่อด้วยศิลา มีหลังคาซ้อนกันเป็นชั้น ๆ อย่างชัดเจน

ศาสนสถานที่มีรูปร่างสมบูรณ์ที่สุดคงเป็นจันทิปะวน (Candi Pavon) *(รูปที่ ๑)* นอกจากนี้ก็มีจันทิส่าหรี (Candi Sari) จันทิเมนดุต (Candi Mendut) จันทิกะละสัน (Candi Kalasan) จันทิเซวู (Candi Sewu) และศาสนสถานบนที่ราบสูงเดียง (Dieng) คำว่า **จันทิ** หมายถึงศาสนสถานที่ใช้บรรจุอัฐิธาตุ และใช้เรียกศาสน

สถานในชวาทุกแห่ง อาจกลายมาจาก **จันฑิ** ซึ่งเป็นชื่อหนึ่งของเจ้าแม่กาลีหรือทุรคา เทพธิดาแห่งความตายก็ได้

ผนังของอาคารศาสนสถานมีลวดลายเครื่องประดับตกแต่งอย่างมากมาย ลวดลายตรงกลางมักเป็นรูปต้นไม้จำหลักอย่างคร่าว ๆ อยู่ระหว่างบุคคล ๒ คน *(รูปที่ ๒)* หลังคาก็ประดับไปด้วยรูปจำลองอาคาร ซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นสถูปเล็ก ๆ อาคารนี้ตั้งอยู่เหนือฐานสูง มีบันไดอยู่ทางด้านหน้า ด้านข้างทั้งสองของบันไดก็ได้รับการสลักเช่นเดียวกัน

ศาสนสถานส่วนใหญ่มีขนาดเล็ก แต่บางครั้งศาสนสถานเหล่านี้ก็ประกอบขึ้นด้วยศาสนสถานน้อย ๆ เป็นจำนวนมาก

อย่างไรก็ดี ยังมีศาสนสถานขนาดใหญ่อยู่ ๒ แห่งในศิลปะชวาภาคกลาง ที่มีชื่อเสียงที่สุดก็คือศาสนสถานทางพุทธศาสนาลัทธิมหายานชื่อ **บุโรพุทโธ** (Borobudur) *(รูปที่ ๓ ดูแผนผังประกอบ)* และเทวาลัยในศาสนาพราหมณ์ชื่อ **ปรัมบะนัม** (Prambanam) ซึ่งสร้างขึ้นภายหลังบุโรพุทโธเล็กน้อย

บุโรพุทโธเป็นศาสนสถานแบบเดียวที่มีอยู่ มีขนาดกว้างใหญ่แต่มีแผนผังง่าย ๆ ได้สัดส่วนแสดงถึงมณฑลของจักรวาลกล่าวอย่างง่าย ๆ บุโรพุทโธก็คือฐานอันมหึมานั่นเอง ประกอบขึ้นด้วยฐาน ๕ ชั้น วงเป็นระเบียง ๔ ชั้น และมีเขื่อนกั้นดินวงอยู่ภายนอกอีกชั้นหนึ่ง ระเบียงแต่ละวงมีภาพสลักซึ่งผู้มาบำเพ็ญกุศลอาจดูรู้เรื่องได้ในขณะกระทำประทักษิณ คือเดินเวียนขวาไปโดยรอบศาสนสถานนั้น ความยาวของภาพสลักเหล่านี้ทั้งหมดเกือบ ๔ กิโลเมตร บนยอดของระเบียงแต่ละชั้นมีพระพุทธรูปอยู่ในซุ้มแสดงปางซึ่งมีความหมายเป็นพระธยานิพุทธเจ้าประทับนั่ง ๔ องค์อยู่ ๔ ชั้น คือ พระอักโษภยะปางมารวิชัย

ทิศตะวันออก พระรัตนสัมภวะปางประทานพรทิศใต้ พระอมิตาภะปางสมาธิทิศตะวันตก และพระอโมฆสิทธะปางประทานอภัยทิศเหนือ ส่วนบนยอดฐานชั้นที่ ๕ เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งปางวิตรรกะ ซึ่งสันนิษฐานกันว่าอาจหมายถึงพระสมันตภัทรโพธิสัตว์ บนยอดสุดมีลานและสถูปหลายองค์เจาะเป็นรูมีพระพุทธรูปอยู่ภายในซึ่งเป็นลักษณะพิเศษ พระพุทธรูปเหล่านั้นแสดงปางประทานปฐมเทศนา *(รูปที่ ๔)* คือพระธยานิพุทธเจ้าไวโรจนะ ส่วนเจดีย์องค์กลางสุดนั้นเป็นเจดีย์ทึบซึ่งอาจหมายถึงพระอาทิพุทธเจ้าผู้สร้างโลกหรือพระวัชรสัตว์คือพระโพธิสัตว์ประจำองค์พระอาทิพุทธเจ้าก็ได้ ทั้งหมดนี้มีความหมายเกี่ยวกับจักรวาล ดังที่นายมุส (Mus) นักปราชญ์ฝรั่งเศสและนักปราชญ์ชาวฮอลันดาอีกหลายท่านได้ศึกษาไว้ บุโรพุทโธคงหมายถึงดินแดนที่ลึกล้ำหลายชั้นที่มุ่งขึ้นไปสู่นิพพาน และคงสร้างขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ภาพสลักบนฐานและระเบียงนั้นมีผู้กล่าวว่าหมายถึงกามธาตุ (ฐานระเบียงชั้นที่ ๑) รูปธาตุ (ระเบียงชั้นที่ ๑ - ๔) และอรูปธาตุ (ลานชั้นยอด) ตามลำดับ

เทวาลัยปรัมบะนัม หรือ **โลโรจงกรัง** (Loro Jonggrang) ประกอบด้วยศาสนสถานใหญ่ ๓ หลัง หลังกลางสร้างถวายพระอิศวร หลังเหนือถวายพระนารายณ์และหลังใต้ถวายพระพรหม มีเทวาลัยขนาดเล็กอยู่ด้านหน้า ๓ หลัง หลังกลางไว้รูปโคนนทิ และยังมีศาสนสถานน้อย ๆ ล้อมรอบอีกเป็นจำนวนมากมาย เทวาลัยเหล่านี้ได้รับการบูรณะเมื่อเร็ว ๆ นี้ และแสดงให้เห็นหลังคาซึ่งมีเส้นนอกเกือบเป็นเส้นตรงและลักษณะบางประการ ซึ่งต่อมาจะเป็นลักษณะของอาคารในสมัยชวาภาคตะวันออก *(รูปที่ ๕)* เทวาลัยปรัมบะนัมคงสร้างขึ้นในราว พ.ศ. ๑๔๐๐ - ๑๔๕๐

ประติมากรรมที่เก่าที่สุดในศิลปะชวาคงอยู่ที่เกาะสุมาตรา เป็นประติมากรรมที่แสดงถึงอิทธิพลของศิลปะอินเดียแบบอมราวดี จัดเป็นสมัยที่ ๑ *(รูปที่ ๑ ในเรื่องการเผยแพร่อิทธิพลของศิลปะอินเดียทางน้ำ)* ต่อจากนั้นจึงถึงอิทธิพลของศิลปะอินเดียแบบคุปตะจัดเป็นสมัยที่ ๒ *(รูปที่ ๖)* สมัยที่ ๓ เป็นอิทธิพลของศิลปะอินเดียแบบคุปตะปนกับศิลปะพื้นเมือง เกี่ยวกับศิลปะแบบนี้ก็มีประติมากรรมที่งามที่สุดของชวา คือประติมากรรมที่แสดงอำนาจอย่างแข็งกระด้างผสมอยู่กับความมีชีวิตจิตใจ และบางครั้งก็แสดงความอ่อนช้อยอย่างงดงาม ประติมากรรมเหล่านี้มีเป็นต้นว่ารูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรสัมฤทธิ์ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส *(รูปที่ ๗)* ประติมากรรมที่จันทิบานน (Banon) *(รูปที่ ๘ และ ๙)*

นอกจากนี้ก็มีประติมากรรมอีกแบบหนึ่งของชวาที่รู้จักได้ง่ายกว่าคือประติมากรรมสมัยที่ ๔ เป็นประติมากรรมที่แสดงรูปบุคคล โดยเฉพาะพระพุทธรูปค่อนข้างอ้วน คงเป็นการเลียนแบบมาจากศิลปะอินเดียแบบหลังคุปตะทางทิศตะวันตกของประเทศอินเดียเช่นที่ถ้ำเอลโลรา ประติมากรรมเหล่านี้มีเป็นต้นว่าพระพุทธรูป รูปพระโพธิสัตว์หรือบุคคลอื่น ๆ ที่บุโรพุทโธและที่จันทิเมนดุต *(รูปที่ ๔ และ ๑๐)* สำหรับประติมากรรมสมัยที่ ๕ ของศิลปะชวาภาคกลางก็ได้แก่ประติมากรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอินเดียแบบปาละ ซึ่งส่วนใหญ่ได้แก่ประติมากรรมสัมฤทธิ์ *(รูปที่ ๑๑)*

ภาพสลักนูนต่ำที่บุโรพุทโธแสดงอาการชดช้อยอย่างน่าประหลาดผสมอยู่กับความสงบ และความรู้สึกที่คล้ายเป็นเด็ก มีรูปบุคคลมีขาค่อนข้างใหญ่ แสดงความอ่อนหวานและความ

สงบแม้ในภาพที่เกี่ยวกับนรก ภาพที่สำคัญมีเป็นต้นว่า พระโพธิสัตว์ปลงพระเกศา *(รูปที่ ๑๒)* พระโพธิสัตว์ลงสรงน้ำในแม่น้ำเนรัญชรา *(รูปที่ ๑๓)* นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสแด่พระโพธิสัตว์ *(รูปที่ ๑๔)* สุธนชาดกตอนพระสุธนหย่อนแหวนลงในหม้อน้ำ *(รูปที่ ๑๕)* นอกจากนี้ก็มีภาพอื่น ๆ ที่สวยงามอย่างยิ่งอีกเช่นเดียวกัน

ลวดลายที่เป็นพิเศษของชวาโดยเฉพาะก็คือลวดลายที่เรียกกันว่า**ลายกาล-มกร** (Kala-makara) คือมีลายหน้าสัตว์ที่เรียกกันว่า**หน้ากาล** หรือ **กีรติมุข** หรือ**ลายหน้าราหู** ลายเช่นนี้คงเกิดขึ้นในประเทศจีนและได้ผ่านไปยังประเทศอินเดียก่อนที่จะมายังเกาะชวา เป็นลายหน้าสัตว์ที่มองเห็นเต็มทางด้านหน้า แต่ไม่มีริมฝีปากล่าง มีคิ้วซึ่งมีรูปคล้ายเขาสัตว์ และมีลวดลายใบไม้หรือเปลวไฟประดับอยู่เหนือศีรษะ ลายเช่นนี้อยู่บนยอดของวงโค้ง ด้านข้างทั้งสองด้านของวงโค้งตกลงมายังพื้นดินเป็นเส้นตั้งได้ฉาก และที่ปลายทั้งสองด้านก็มีลายศีรษะมกร คือสัตว์น้ำแต่มีงวงเหมือนช้าง ศีรษะมกรนี้มองเห็นทางด้านข้างและหันออกภายนอก *(รูปที่ ๑๖)*

ในภาพสลักนูนต่ำที่เทวาลัยปรัมบะนัม ก็ปรากฏมีการแสดงความเอนเอียงซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะชวาภาคตะวันออกในสมัยต่อมาเป็นครั้งแรก คือ การแสดงท่าทางเคลื่อนไหวซึ่งบางครั้งก็แสดงอย่างตื่นเต้น และภาพภูมิประเทศที่มีมากขึ้นกว่าแต่ก่อน *(รูปที่ ๑๗)*

ศิลปะชวาภาคตะวันออก

ในศิลปะแบบนี้ ศาสนสถานที่สำคัญที่สุดก็คือเทวสถาน**ปะนะตะรัน** (Panataran) สร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๙ แต่

ลักษณะสำคัญของสถาปัตยกรรมในศิลปะชวาภาคตะวันออกก็มีม
แล้วตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ นอกจากนี้เราอาจกล่าวถึง
ศาสนสถานแห่งอื่น ๆ ได้อีกเป็นต้นว่า **จันทิกิดาล** (Candi Kidal)
ชาวี (Javi) **สุระวะนา** (Surawana) และ**เกดาตน** (Kedaton) ฯลฯ

อาคารมีรูปร่างเปลี่ยนแปลงไป มีรูปร่างแคบเข้าและสูงขึ้น
ชั้นของหลังคามีจำนวนเพิ่มขึ้น และหลังคาทั้งหมดก็มีเส้นเอียง
สอบเข้าหากัน *(รูปที่ ๑๘)* ฐานสูงขึ้นและแผนผังก็ได้สัดส่วน
น้อยลง

ลวดลายเครื่องประดับมีรูปร่างเปลี่ยนแปลงไป เป็นต้นว่า
หน้ากาลก็มีลักษณะพิเศษโดยเฉพาะคือมีริมฝีปากล่างและมือ
เข้ามาประกอบ ลายศีรษะมกรหายไป *(รูปที่ ๑๘)*

สำหรับประติมากรรมก็มีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างมากมาย
ปรากฏขึ้น ศิลปะชวาภาคตะวันออกเป็นศิลปะที่แสดงชีวิตจิตใจ
อย่างมากมาย ชอบทำภาพเหมือนของจริงแต่ในขณะเดียวกันก็
แสดงความคิดอ่านแผลง ๆ ของช่างด้วย พร้อมกันนี้อิทธิพล
ของพื้นเมืองจากถิ่นต่าง ๆ ก็เพิ่มขึ้น

เทวรูปมักสลักอิงอยู่เหนือแผ่นหลัง มีลำตัวตั้งตรง แลดู
คล้ายกับว่าฝังจมอยู่ในเครื่องแต่งองค์และเครื่องอาภรณ์ที่หนัก
(รูปที่ ๑๙)

ประติมากรรมที่ไม่เกี่ยวกับศาสนาเป็นต้นว่ารูปหญิงรินน้ำ
ที่สระยังคงแสดงภาพบุคคลที่มีอาการชดช้อย แต่ค่อนข้างบิด
เบี้ยวเล็กน้อย *(รูปที่ ๒๐)*

ในพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ภาพสลักนูนต่ำเป็นต้นว่าที่เทวาลัย
ปะนะตะรันมักแสดงภาพบุคคลเห็นทางด้านข้าง คล้ายหนัง
(Wayang) ของชวา *(รูปที่ ๒๑)* แต่เราก็ไม่สามารถทราบได้ว่าภาพ
สลักนูนต่ำเหล่านั้นให้อิทธิพลแก่หนังหรือหนังนั้นให้อิทธิพล

แก่ภาพสลักนูนต่ำ ความรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่ามีอยู่ในภาพสลักเหล่านี้ ซึ่งพื้นหลังมีลวดลายเมฆที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะจีนปกคลุมอยู่เกือบทั้งหมด *(รูปที่ ๒๒)*

นางสาวโอบัวเยร์ (Mlle. Auboyer) ภัณฑารักษ์พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ได้ค้นพบว่า เนื่องจากอิทธิพลของศิลปะจีนเช่นเดียวกันที่เราได้ค้นพบภาพภูมิประเทศซึ่งเป็นของแปลกประหลาดมาก สำหรับบรรดาประเทศที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดีย คือได้ค้นพบภาพภูมิประเทศที่ไม่มีภาพบุคคลประกอบอยู่ในนั้นเลย *(รูปที่ ๒๓)*

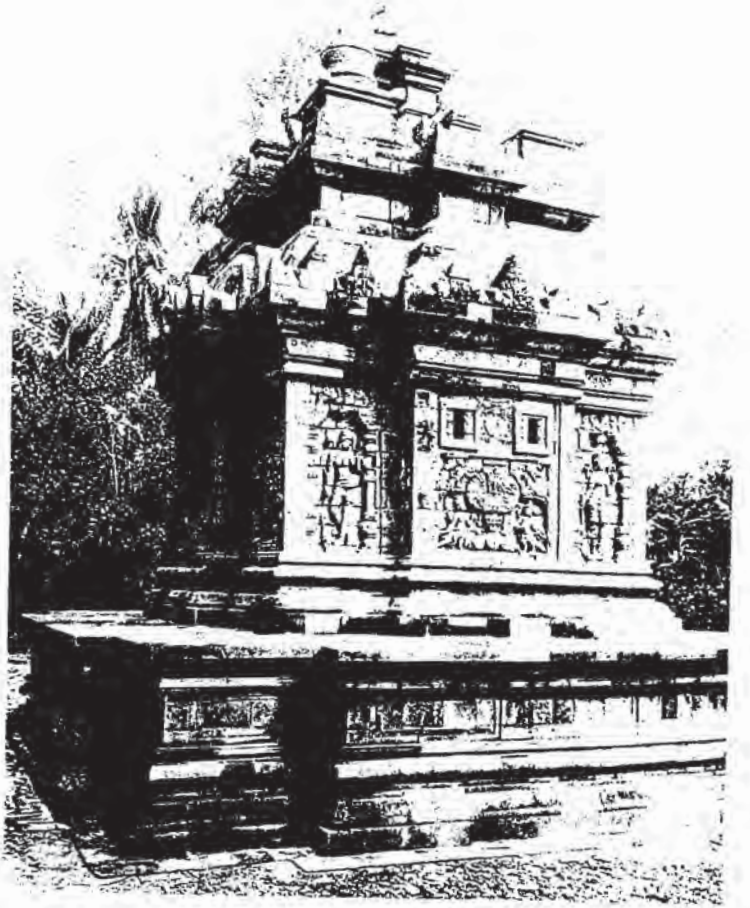
การแสดงภาพคนชราซึ่งหาได้ยากในศิลปะทางศาสนาที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดียก็ปรากฏขึ้นบ่อย ๆ เช่นเดียวกัน *(รูปที่ ๒๔)*

หลังจากที่พวกมุสลิมซึ่งนับถือศาสนาอิสลามได้เข้ามาถึง แม้ว่ามีสุเหร่าบางแห่งที่ยังคงมีรูปเหมือนกับศาสนสถานสมัยโบราณของชวา พร้อมทั้งมีประตูเป็นรูปผ่าซอบกล *(รูปที่ ๒๕)* และมีประติมากรรมที่น่าสนใจอยู่บ้าง เป็นต้นว่าที่จันทิสุกุห์ (Sukuh) ในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะพื้นเมืองอย่างมากมายโดยเฉพาะเกี่ยวกับสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ฯลฯ แต่ศิลปะชวาก็เสื่อมลงแล้ว

ศิลปะชวายิ่งเสื่อมลงทุกทีในเกาะบาหลี ซึ่งยังคงมีการประกอบพิธีทางศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายอยู่ในปัจจุบัน และมีสกุลช่างเขียนพื้นเมืองที่น่าสนใจ สกุลช่างเขียนเหล่านี้ได้รับอิทธิพลจากวาหยังหรือหนังของชวา และชอบวาดภาพชวนหัว เป็นต้นว่าปฏิทินบาหลีที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ *(รูปที่ ๒๖)*

นาฏศิลป์และการดนตรีสมัยโบราณของชวา ยังคงงดงามและแพร่หลายอยู่ในเกาะชวาและบาหลีในปัจจุบัน

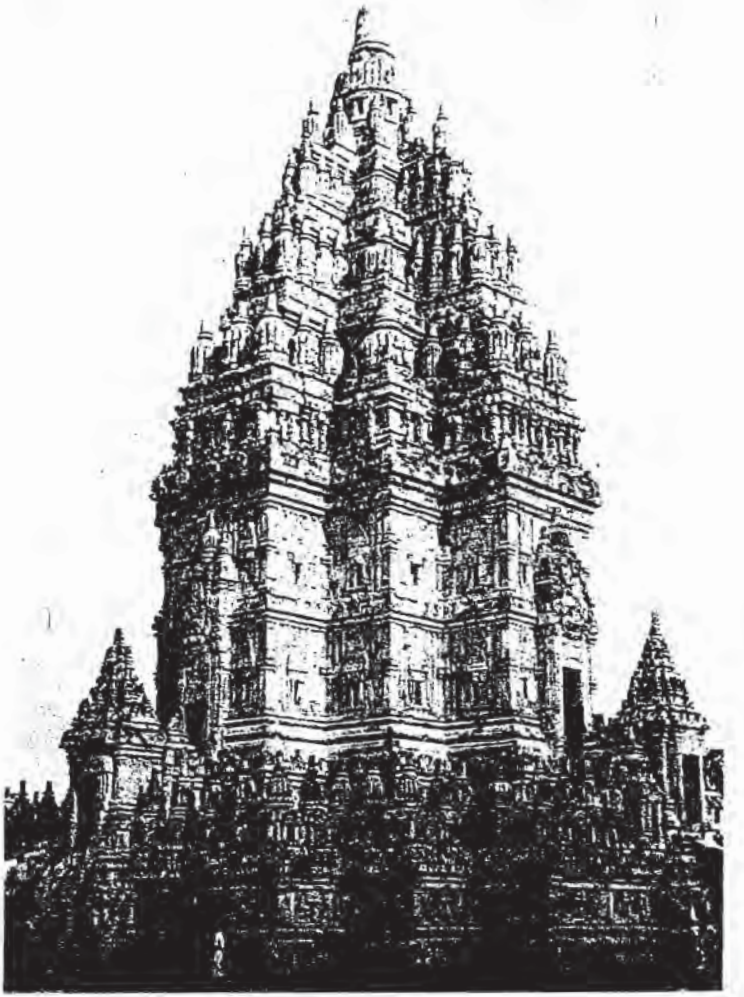
รูปที่ ๑
จันทิปะวนด้านหน้า ศิลปะชวาภาคกลาง



รูปที่ ๒
จันทิปะวนด้านข้าง ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๓
บุโรพุทโธ ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๔
พระธยานิพุทธไวโรจนะ ศิลา บนลานชั้นยอดบุโรพุทโธ ศิลปะชวาภาคกลาง



รูปที่ ๕

เทวาลัยพระอิศวรที่เทวาลัยปรัมบะนัมหรือโลโรจงกรัง ศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย

รูปที่ ๖

พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ปางทรงแสดงธรรม สูง ๔๘ เซนติเมตร
ค้นพบที่เกาะบอร์เนียว ศิลปะชวาตอนต้น

รูปที่ ๗

พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรสัมฤทธิ์ สูง ๓๐ เซนติเมตร พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๘
พระอิศวรปางมหาโยคี
หรือพระอคัสตยะ
ศิลา สูง ๑.๙๖ เมตร จากจันทิบานน
พิพิธภัณฑสถานกรุงจาการ์ตา
ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๙
พระนารายณ์ ศิลา สูง ๒.๐๖ เมตร
จากจันทิบานน
พิพิธภัณฑสถานกรุงจาการ์ตา
ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๑๐
พระพุทธรูป
ปางประทานปฐมเทศนา
ระหว่าง
พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร
และวัชรปาณี
ศิลา สูง ๓ เมตร ๒.๔๐ เมตร
และ ๒.๖๐ เมตรตามลำดับ
ในจันทิเมนดุต
ศิลปะชวาภาค กลาง

รูปที่ ๑๑

พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ปางประทานปฐมเทศนา สูง ๓๗.๒ เซนติเมตร พิพิธภัณฑสถานเมืองไลเดน ประเทศฮอลแลนด์ ศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย

รูปที่ ๑๒
พระโพธิสัตว์
ปลงพระเกศา
ภาพสลักที่บุโรพุทโธ
ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๑๓
แผงบน
พระโพธิสัตว์ลงสรงน้ำ
ในแม่น้ำเนรัญชรา
แผงล่าง หีบทองคำ
ภาพสลักที่มุโรพุทโธ
ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๑๔
นางสุชาดา
กำลังถวายข้าวมธุปายาส
แด่พระโพธิสัตว์
ภาพสลักที่บุโรพุทโธ
ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๑๘๕
พระสุธน
กำลังหย่อนแหลงใน
สระน้ำ
ภาพสลักหินบูรพมโข
ศิลปะนครวัดตอนกลาง

รูปที่ ๑๖
ประตูลายกาล-มกรที่บุโรพุทโธ ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๑๗
พระราม
กำลังแผลงศร
ไปฆ่าทศกัณฐ์
ภาพสลัก
ที่ปราสาทบันทายสรี
ศิลปะช่วงกลาง
ตอนปลาย

รูปที่ ๑๘

จันทิปะนะตะรัน ศิลปะชวาภาคตะวันออก

รูปที่ ๑๙

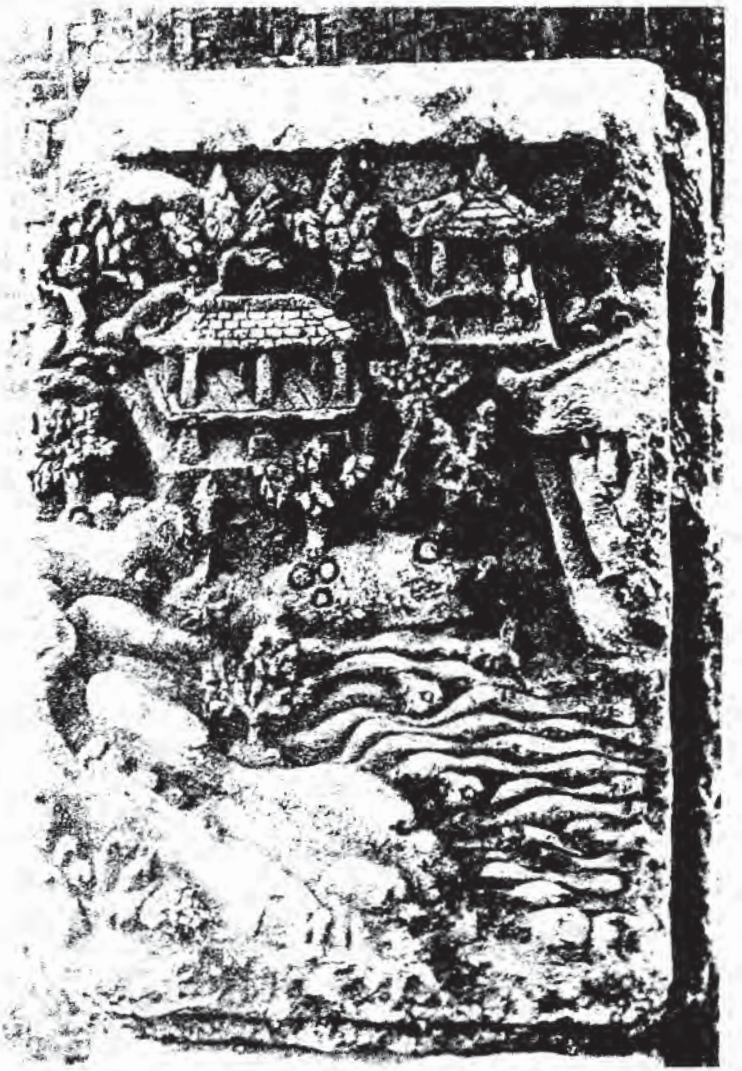
พระหริหระ (?) ศิลา สูง ๒ เมตร พิพิธภัณฑสถานกรุงจาการ์ตา ศิลปะชวาภาคตะวันออก

รูปที่ ๒๑

หนังหรือวาหยังของชวา ศิลปะชวาปัจจุบัน

รูปที่ ๒๒

นางสีดากำลังสนทนากับนางกำนัล ภาพสลักที่จันทิปะนะตะรัน ศิลปะชวาภาคตะวันออก



รูปที่ ๒๓
ภาพจำหลักที่โทรโวลัน ศิลา ศิลปะชวาภาคตะวันออกตอนปลาย

รูปที่ ๒๐

ภาพสลักหญิงกำลังรินน้ำที่สระ ศิลา สูง ๗๒ เซนติเมตร พิพิธภัณฑสถานกรุงจาการ์ตา ศิลปะชวาภาคตะวันออก

รูปที่ ๒๔

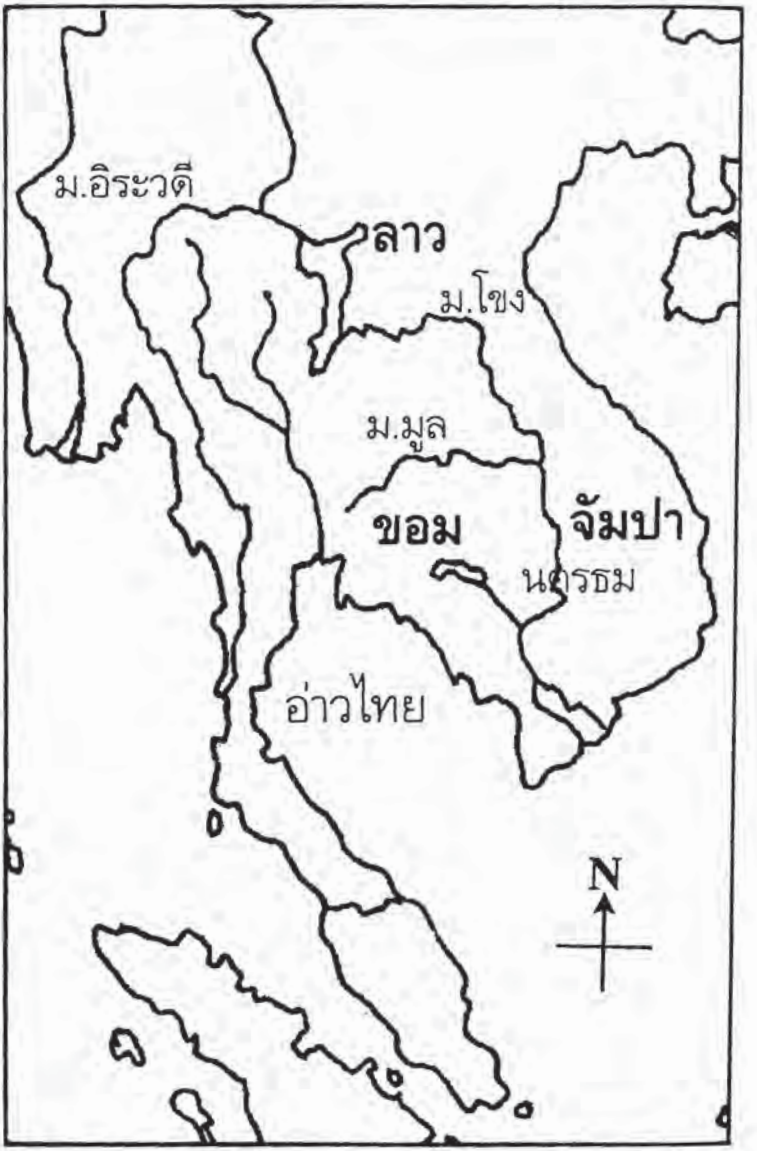
หญิงชราหุนถาด สัมฤทธิ์ ศิลปะชวาภาคตะวันออก

รูปที่ ๒๕
ประตูทิวทิเชยงโดโวร์ ศิลปะชวาภาคตะวันออกตอนปลาย

รูปที่ ๒๖
ปฏิทินผ้า
พิพิธภัณฑ์ทีเมต์
กรุงปารีส
ศิลปะบาพลี

ศิลปะ
จัมปา

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล
ทรงแปลจากบทความของ
ศาสตราจารย์ ชอง บวสเซอลีเย่ (Jean Boisselier)


ม.อิระวดี
ลาว
ม.โขง
ม.มูล
ขอม
จัมปา
นครธม
อ่าวไทย
N

อาณาจักรโบราณบนภาคกลางของฝั่งตะวันออกของแหลมอินโดจีนซึ่งได้รับอารยธรรมอินเดียมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๙ - ๑๐ และมักต้องต่อสู้กับเพื่อนบ้านทางภาคเหนืออยู่เสมอ ก็คือ **อาณาจักรจัมปา**

อาณาจักรนี้ได้ถูกกลืนโดยอาณาจักรเวียดนามซึ่งได้รับอารยธรรมจีน ตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ภายหลังการต่อสู้ไม่หยุดหย่อนมาเป็นเวลาร่วม ๙๐๐ ปี แม้ว่าสมัยก่อนประวัติศาสตร์ของอาณาจักรจัมปาจะปะปนกับสมัยก่อนประวัติศาสตร์ของอาณาจักรเวียดนาม แต่ก็สมควรกล่าวไว้ด้วยว่าตรงข้ามกับการที่มีผู้กล่าวถึงอยู่เสมอ ๆ อาณาจักรจัมปาไม่ได้เป็นผู้สืบต่อจากวัฒนธรรมดองซอน (Dong-son) (ราวพุทธศตวรรษที่ ๑ - ๔) วัฒนธรรมดองซอนนี้เกี่ยวข้องกับอาณาจักรเวียดนามเท่านั้น

แม้ว่าศิลปะของอาณาจักรจัมปามีลักษณะเป็นของตนเอง แต่ก็ได้รับอิทธิพลมาจากประเทศข้างเคียงอย่างลึกซึ้งโดยเฉพาะตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๘ และก็มีการเสื่อมลงอย่างรวดเร็วหลัง พ.ศ. ๒๓๖๕ ซึ่งเป็นระยะเวลาที่อาณาจักรจัมปาได้ถูกกลืนหายไปอย่างสิ้นเชิง อย่างไรก็ดี ยังคงมีร่องรอยของวัฒนธรรมจามหลงเหลืออยู่บ้างรวมทั้งศิลปะจามทางแถบเมืองผันรี (Phan-ri) ทางภาคใต้ของประเทศเวียดนาม และบนภูเขา

แม้อาณาจักรจัมปาต้องต่อสู้กับวัฒนธรรมจีนอยู่ตลอดเวลา แต่อิทธิพลของศิลปะจีนนี้มักเป็นการนำเข้ามาอย่างเงียบ ๆ และถูกกลืนหายไปอย่างรวดเร็ว รวมทั้งได้ปรากฏให้เห็นอยู่น้อยครั้งเช่นในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และในสมัยหลัง การได้รับอิทธิพลจากบรรดาประเทศที่ได้รับอารยธรรมอินเดียเช่นจากประเทศกัมพูชาสมัยโบราณและประเทศอินโดนีเซียมีอยู่อย่าง

มากมาย อิทธิพลต่างประเทศเหล่านี้ได้เข้ามาเป็นระยะ ๆ และไม่ได้มีอิทธิพลเหนือสถาปัตยกรรมจามซึ่งมีการสืบต่อกันลงมาอย่างมั่นคง โดยมากมักมีอยู่แก่ลวดลายเครื่องประดับทางสถาปัตยกรรมและในประติมากรรม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงอย่างแท้จริง อันเป็นลักษณะหนึ่งของศิลปะจาม

สถาปัตยกรรม

สถาปัตยกรรมจามเป็นสถาปัตยกรรมซึ่งใช้อิฐโดยใช้ศิลาแต่เพียงเล็กน้อย แม้เมื่ออิทธิพลของศิลปะขอมได้มีมากขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ - ๑๘ ก็ตาม อิฐเหล่านี้มีคุณภาพดีและได้รับการเรียงกันภายหลังการฝนด้วยการใช้สอพีชซึ่งทำให้มีรอยต่อที่เกือบมองไม่เห็นและทำให้สลักภาพลงไปบนนั้นได้อย่างสะดวก ยกเว้นวัดขนาดใหญ่ในพุทธศาสนาที่ดงเดือง (Dong-duong) ใน พ.ศ. ๑๔๑๘ ในอาณาจักรจัมปาก็ไม่มีศาสนสถานขนาดใหญ่เช่นในเกาะชวาหรือโดยเฉพาะในประเทศกัมพูชา ศาสนสถานในอาณาจักรจัมปาคงมีแต่ตัวปราสาทซึ่งเรียกว่ากะลัน (kalan) และมีอาคารอื่น ๆ ประกอบอีกบ้าง กลุ่มปราสาทสร้างเรียงกัน ๓ หลังมีอยู่บ่อย ๆ เช่นที่ขวงมี่ (Khuong-my) และหลายแห่งก็เป็นศาสนสถานที่รวมการก่อสร้างสมัยต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน เช่น ปราสาทโพนครที่เมืองญาตรัง

ชนชาติจามไม่รู้จักใช้ระเบียงและใช้วิธีมุงหลังคาแต่เพียง ๒ แบบ คือวางอิฐเรียงซ้อนกันขึ้นไปสำหรับอาคารขนาดเล็ก และใช้ไม้มุงหลังคาด้วยกระเบื้องสำหรับอาคารขนาดใหญ่ ปราสาทจามน่าชมด้วยการที่ไม่ค่อยมีเครื่องตกแต่งและการได้สัดส่วน โดยทั่วไปมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสซึ่งมีเสาติดกับผนังและมุข

ประกอบ มุขมักมีขนาดยื่นยาวออกไปข้างหน้า หลังคาสูงลดหลั่นกันเป็นชั้น ๆ ขึ้นไปข้างบนโดยแสดงถึงส่วนย่อของอาคารเบื้องล่าง ยกเว้นตัวอย่างที่หาได้ยากเช่นปราสาทบางอัน (Bang-an) ซึ่งมีแผนผังเป็นรูปแปดเหลี่ยม

นอกไปจากอาคารทางเข้าและปราสาทเล็ก ๆ ซึ่งมีรูปร่างเหมือนปราสาทขนาดใหญ่แล้ว อาคารชั้นรองก็มีอยู่ ๒ แบบ คือ "หอสมุด" หรือ "บรรณาลัย" มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มักแบ่งเป็นห้อง ๒ ห้อง มุงหลังคาด้วยอิฐวางเรียงซ้อนกันขึ้นไป นอกจากนี้ก็มี "ห้อง" ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่า มีผนังหนาน้อยกว่าและเจาะเป็นช่องหน้าต่างมีลูกกรง มุงด้วยหลังคาเครื่องไม้มุงกระเบื้องและบางครั้ง "ห้อง" นี้ก็แบ่งออกเป็น ๓ ช่องโดยมีแนวเสาขนาดใหญ่มารองรับ ลวดลายเครื่องประดับของอาคารเหล่านี้มักสลักลงบนผนังอิฐ แต่สำหรับส่วนในของหน้าบัน ส่วนยอดของผนัง กลีบขนุนอาคารและส่วนที่ยื่นออกไปที่มุมก็มักสลักด้วยศิลาทราย

ประติมากรรม

ตรงข้ามกับสถาปัตยกรรมซึ่งสร้างขึ้นตามประเพณีทั้งทางด้านแผนผังและวิธีการก่อสร้าง ลักษณะของประติมากรรมก็มักเปลี่ยนแปลงไปบ่อย ๆ โดยแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลใหม่ ๆ และวิวัฒนาการของศิลปะจามเอง

แม้ศิลปะจามได้มาถึงจุดยอดของความสวยงามสูงสุดเช่นที่ปราสาทมิเซิน E I (Mi-son E.I) และตราเกียว (Tra-kieu) แต่ประติมากรรมจามก็มักแสดงถึงการขัดแย้งกันอยู่บ่อย ๆ ระหว่างความแข็งกระด้างและการเคลื่อนไหว การไม่มีลวดลายประดับ

และการมีลวดลายเครื่องประดับจนมากเกินไป การแสดงภาพตามความเป็นจริงและการแสดงภาพตามความนึกคิด การรังเกียจประติมากรรมลอยตัวมีมากยิ่งขึ้นทุกที ลงท้ายจึงคงเหลือแต่เพียงภาพสลักนูนสูงเท่านั้น ในขณะเดียวกันก็มีการไม่ชอบการแสดงท่าทางตามความเป็นจริงทำให้เกิดมีการแสดงภาพที่ไม่ได้สัดส่วนขึ้น ณ ที่นี้ควรกล่าวไว้ด้วยว่า เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงอย่างมากมายกับสุนทรียภาพของจาม ด้วยเหตุนั้นการศึกษาเรื่องเครื่องแต่งกายของจาม ศิราภรณ์ รวมทั้งเครื่องประดับเท่านั้นที่ทำให้เราสามารถกำหนดอายุของประติมากรรมจามได้อย่างแน่นอน

แม้ประติมากรรมสัมฤทธิ์และเครื่องดินเผามีอยู่เสมอ แต่ก็ถูกทำลายไปเป็นจำนวนมากจนไม่อาจติดตามสายแห่งวิวัฒนาการได้ ได้ค้นพบเครื่องประดับของประติมากรรมที่อาจถอดออกได้ เช่น ศิราภรณ์ กำไล สร้อยคอ ทั้งที่ทำด้วยทองหรือเงินดุนระหว่างต้นถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ แต่เครื่องประดับของกษัตริย์จามที่รู้จักกันก็ไม่เก่าไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ระหว่างสองระยะนี้คงมีพยานหลักฐานแต่เพียงจากประติมากรรมเท่านั้น

ประวัติศาสตร์ศิลปะโดยย่อของอาณาจักรจัมปา

เราไม่สามารถที่จะกล่าวถึงศิลปะแบบต่าง ๆ ของศิลปะจามได้ทุกแบบซึ่งมีอยู่ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ลงไปจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๒ แต่เราก็สามารถกล่าวได้ว่าศิลปะแบบต่าง ๆ เหล่านี้ซึ่งเริ่มเกิดขึ้นจากการศึกษาถึงลวดลายเครื่องประดับทางสถาปัตย

กรรมใน พ.ศ. ๒๔๘๕ และประติมากรรมใน พ.ศ. ๒๕๐๖ ก็สามารถทำให้แบ่งศิลปะจามออกได้เป็นหลายแบบและเกี่ยวข้องกับสมัยใหญ่ ๆ ในประวัติศาสตร์ของจามด้วย

อาจเป็นด้วยการทำลายซึ่งเกิดขึ้นเนื่องจากการสู้รบในประเทศจัมปาอันเนื่องมาจากการแข่งขันระหว่างภาคเหนือและภาคใต้ของประเทศ ซากของสถาปัตยกรรมซึ่งมีเหลืออยู่น้อยจึงไม่เก่าไปกว่าต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๓ จนกระทั่งถึงขณะนั้นหลักฐานที่มีอยู่ก็คือจดหมายเหตุจีน จารึกภาษาสันสกฤตและภาษาจามโบราณ และประติมากรรมที่ค่อนข้างหาได้ยากเช่นประติมากรรมสัมฤทธิ์ที่มาจากภาคใต้ของประเทศอินเดียหรือเกาะลังกา รวมทั้งภาพสลักนูนพื้นเมืองซึ่งอาจกำหนดอายุได้โดยยาก

ศิลปะจามสมัยโบราณ

หลัง พ.ศ. ๑๒๐๐ เล็กน้อยจึงเริ่มเกิดมีศิลปะจามสมัยโบราณ ตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ไปจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ได้ค้นพบกลุ่มประติมากรรมในศาสนาฮินดูลัทธิไศวนิกาย ซึ่งเป็นของที่มีอยู่ประจำในศิลปะจามจากเมืองมิเซิน(Mi-son) เมืองนี้เป็นศูนย์กลางทางศาสนาที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในประเทศจัมปาสมัยโบราณ สิ่งที่ค้นพบนี้อาจจัดได้เป็น**ศิลปะจามแบบมิเซิน** E 1 ซึ่งเป็นยอดของประติมากรรมจามสมัยหนึ่ง แม้จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครมาบ้างก็ตาม *(รูปที่ ๑)*

ต่อมาอีกราว ๑๐๐ ปี เมื่อแคว้นจามทางภาคใต้มีอำนาจขึ้น ศิลปะจามก็ดูจะเสื่อมลง การรุกรานของชนชาติอินโดนีเซียมายังแหลมอินโดจีนในขณะนั้นได้ทำให้พุทธศาสนารุ่งเรืองขึ้นและมีประติมานวิทยาแบบใหม่ ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔

สถาปัตยกรรมบางแบบเช่น **แบบฮัวลาย** (Hoa-lai) ก็ทำให้เกิดมีสถาปัตยกรรมจามอย่างแท้จริงขึ้นและอาจจัดเป็นศิลปะจามแบบแท้จริงได้ *(รูปที่ ๒)*

สมัยเมืองอินทรปุระ

(ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ - กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖)

ราว พ.ศ. ๑๔๐๐ แคว้นจามทางภาคเหนือก็เกิดมีอำนาจขึ้นใหม่ และในระยะเวลาราว ๑๕๐ ปีเมืองอินทรปุระได้กลายเป็นราชธานีของอาณาจักรจัมปา เป็นระยะเวลาที่ศิลปะจามเจริญรุ่งเรือง แต่ก็แสดงความเอนเอียงแตกต่างกันออกไปเป็น ๒ ทาง ตั้งแต่ พ.ศ. ๑๔๑๘ มีการก่อสร้างวัดในพุทธศาสนาลัทธิมหายานขนาดใหญ่ขึ้นที่เมืองดงเดือง ทำให้เกิดมีแบบศิลปะที่ชอบแสดงอำนาจและเกี่ยวข้องกับความใหญ่โตมโหฬารมากกว่าความสวยงามตามธรรมชาติ ศิลปะแบบนี้ได้รับอิทธิพลมาจากที่ต่างกันคือจากศิลปะอินโดนีเซียและศิลปะจีน และมีลักษณะดั้งเดิมของตนเองอย่างน่าแปลกประหลาดใจ *(รูปที่ ๓, ๔)*

ต่อมาอีกราว ๒๕ ปี ในขณะที่พุทธศาสนาเริ่มเสื่อมลงประติมากรรมก็ดูมีชีวิตจิตใจยิ่งขึ้นและลวดลายเครื่องประดับก็ลดน้อยลงเช่นที่ขวงมี่ ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๕ สถาปัตยกรรมจามก็เจริญถึงขีดสูงสุด เช่น ที่ปราสาทมิเซินกลุ่ม A และประติมากรรมก็ถึงขีดสูงสุดเป็นครั้งที่ ๒ พร้อมกับ**ศิลปะจามแบบมิเซิน A 1 และตราเกียว** ซึ่งเป็นชื่อของสถานที่ที่มั่งคั่งที่สุดและน่าชมที่สุด *(รูปที่ ๕, ๖, ๗)* ศิลปะดังกล่าวได้รับอิทธิพลอย่างมากจากศิลปะอินโดนีเซีย แต่ต่อมาก็มีศิลปะขอมสมัยเมืองพระนครเข้ามาแทนที่เป็นการชั่วคราว ศิลปะจามในระยะนี้ได้แสดง

ถึงความรู้สึกอย่างซาบซึ้งและดูจะกลับกันกับอุดมคติแบบดงเดือง ในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ศิลปะจามเนื่องจากการสู้รบกับประเทศเวียดนามซึ่งเป็นเอกราชขึ้น ได้สูญเสียคุณลักษณะของตนเองไปโดยเฉพาะประติมากรรมรูปมนุษย์เช่นที่ฉานโล้ (Chanh-lo)

สมัยเมืองวิชัย

(พ.ศ. ๑๔๕๐-๒๐๑๔)

เนื่องจากเมืองอินทรปุระตั้งอยู่ทางทิศเหนือเกินไป ชนชาติจามจึงต้องถูกชนชาติเวียดนามกดดันให้ลงมาตั้งเมืองวิชัยขึ้นเป็นราชธานีทางภาคใต้ ณ เมืองนี้ได้มีเหตุการณ์เกิดขึ้นหลายประการจนกระทั่งถูกทอดทิ้งไปในที่สุด

แม้อาณาจักรจัมปาได้รับการกระทบกระเทือนหลายครั้ง แต่ดินแดนแถบเมืองวิชัยคือบิญดิ่ญ (Binh-dinh) ในปัจจุบันในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๗ ก็ยังเป็นศูนย์กลางทางศิลปะที่งดงามอยู่ บรรดาประติมากรรมซึ่งค้นพบที่**เมืองถาปมาม** (Thap-mam) ได้แสดงให้เห็นถึงการคิดค้นทางลวดลายเครื่องประดับที่น่าแปลกประหลาดใจ เป็นศิลปะจามแบบสุดท้ายที่เจริญถึงจุดสูงสุด *(รูปที่ ๘)* การรบพุ่งกับประเทศกัมพูชาทำให้เกิดมีอิทธิพลของขอมเข้ามาใหม่เช่น**ที่ปราสาทฮุงถาญ** (Hung-thanh) *(รูปที่ ๙)* ซึ่งได้นำไปสู่การเข้าครอบครองอาณาจักรจัมปาโดยกองทัพขอมระหว่าง พ.ศ. ๑๗๒๔ - ๑๗๖๓ ต่อจากนั้นศิลปะจามก็ได้สะดุดหยุดลงและก็แทบจะไม่มีศิลปวัตถุสถานเลย

ความเสื่อมนี้ยิ่งรวดเร็วขึ้นด้วยการรุกรานของชนชาติเวียดนามและการคุกคามของชนชาติมองโกลในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ปราสาทจามที่สร้างขึ้นในดินแดน

ที่ไม่ถูกคุกคามก็ยิ่งมีรูปร่างหนักและหนาขึ้นทุกทีรวมทั้งมีลวดลายเครื่องประดับน้อยลงเช่นที่**ปราสาทโพกลวงคาราย** (Po Klaung Garai) *(รูปที่ ๑๐)* แต่ความเสื่อมที่แลเห็นได้อย่างชัดเจนที่สุดนั้นมีอยู่แก่ประติมากรรมทั้งทางด้านเทคนิคในการแกะสลักและทางด้านสุนทรียภาพ ประติมากรรมเหล่านี้ล้วนสลักขึ้นอย่างคร่าว ๆ และมีรูปร่างแปลกประหลาดเช่นที่**ยางมุม** (Yang-mum) *(รูปที่ ๑๑)*

สมัยหลัง

(หลัง พ.ศ. ๒๐๑๔)

สมัยนี้เริ่มต้นด้วยการที่กองทัพเวียดนามเข้ายึดเมืองวิชัยได้ ซึ่งทำให้อาณาจักรจัมปาล่มจมลงอย่างรวดเร็ว **ปราสาทโพโรแม** (Po Rome) ซึ่งคงสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เป็นปราสาทสุดท้ายในศิลปะจามตามแบบประเพณี *(รูปที่ ๑๒)* และศาสนสถานจามในสมัยต่อมาคือ **บูมง** (bumong) ซึ่งเป็นการสร้างแบบผสมก็ได้รับอิทธิพลจากสถาปัตยกรรมเวียดนาม ประติมากรรมสำหรับเคารพบูชาได้มีวิวัฒนาการถอยหลังลงมาเป็นเวลานมนานแล้ว ได้กลายเป็นแผ่นศิลาไปเรียกกันว่า **กุต** (kut) ซึ่งรูปร่างเหมือนมนุษย์นั้นได้ค่อย ๆ หายไป สัญลักษณ์ของความสูงศักดิ์โดยเฉพาะศิราภรณ์ยังคงเหลืออยู่แต่เพียงประการเดียว *(รูปที่ ๑๓)* และหลังจากนั้นความเสื่อมก็ยังคงมีอยู่ต่อไปอีก แต่ก็ยังคงรักษาลักษณะดั้งเดิมของศิลปะจามไว้ สิ่งนี้เป็นสิ่งที่ยังคงมีอยู่เสมอในศิลปะจาม

กำหนดอายุศิลปะจาม

๑. ศิลปะแบบมิเซิน E1 (พ.ศ. ๑๒๕๐ - ๑๓๐๐)

๒. ศิลปะแบบฮัวลาย (พ.ศ. ๑๓๕๐ - ๑๔๐๐)

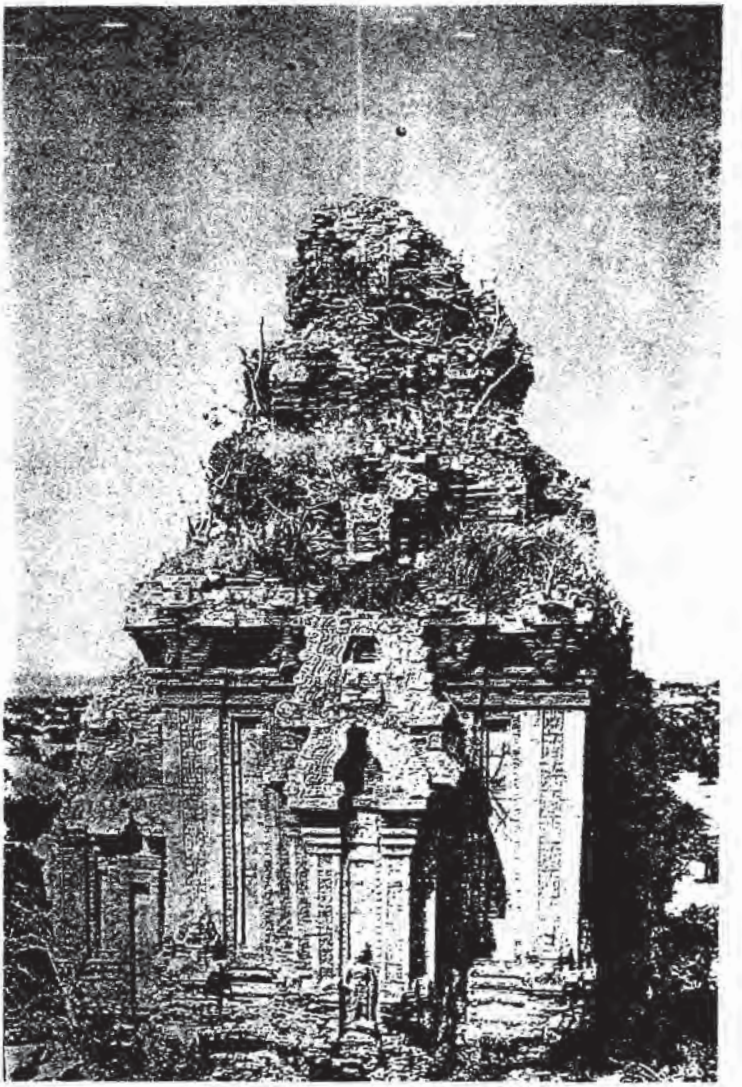
๓. ศิลปะแบบดงเดือง (พ.ศ. ๑๔๕๐)

๔. ศิลปะแบบมิเซิน A1 หรือ ตราเกียว (พ.ศ. ๑๔๕๐ - ๑๕๐๐)

๕. ศิลปะแบบบิญดิ่ญหรือถาปมาม (พุทธศตวรรษที่ ๑๗ - ๑๘)

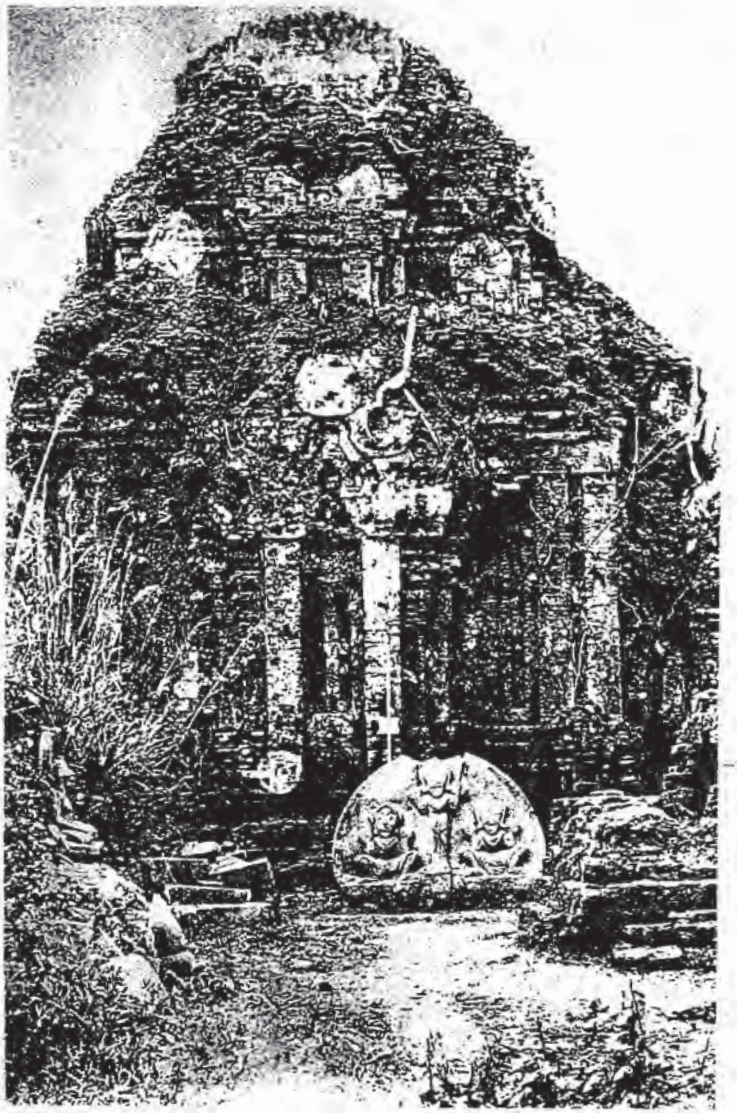
๖. ศิลปะแบบโพกลวงคารายหรือศิลปะจามสมัยหลัง (พุทธศตวรรษที่ ๑๘, ๑๙ - ๒๑)

รูปที่ ๑
ฐานปราสาทมิเซิน E 1
ศิลปะแบบมิเซิน E 1
พ.ศ. ๑๒๕๐ - ๑๓๐๐



รูปที่ ๒

ปราสาทยั่วลายหลังเหนือ ศิลปะแบบยั่วลาย พ.ศ. ๑๓๕๐ - ๑๔๐๐

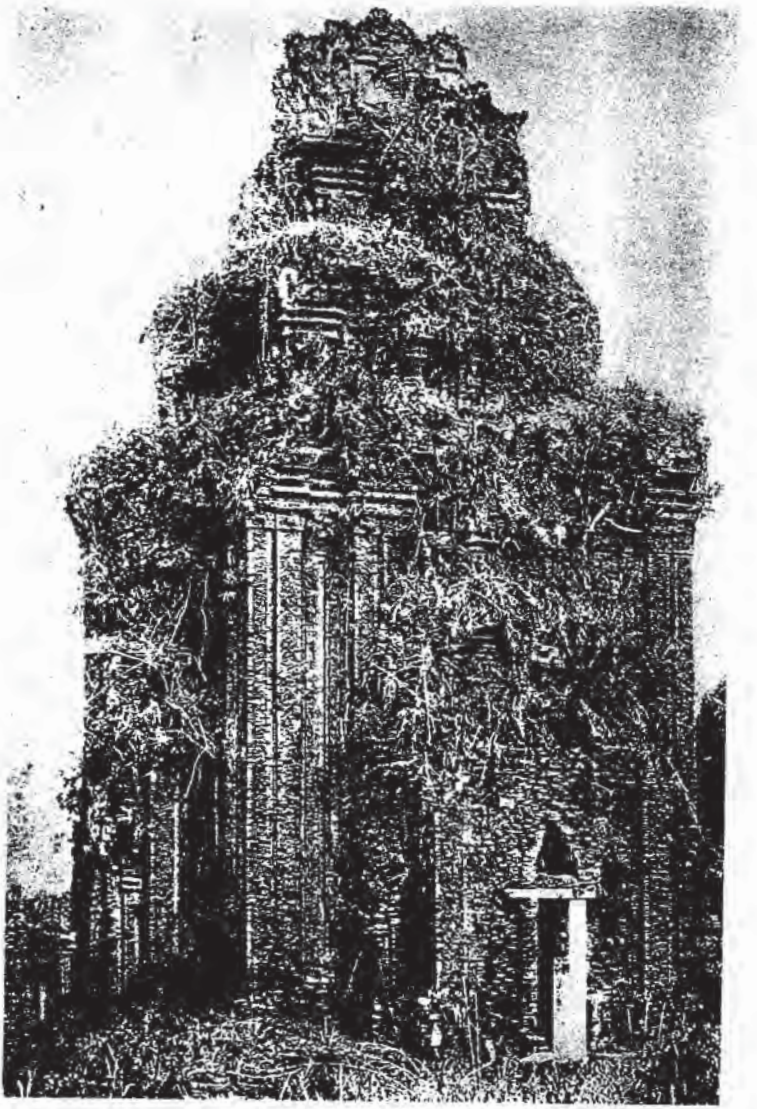


รูปที่ ๓

ปราสาทมิเซิน A-13 ศิลปะแบบดงเดือง พ.ศ. ๑๔๔๐

รูปที่ ๔

เศียรเทวดา ศิลปะแบบดงเดือง พ.ศ. ๑๔๕๐



รูปที่ ๕

ปราสาทมิเซิน A 1 ศิลปะแบบมิเซิน A 1 พ.ศ. ๑๔๔๐ - ๑๕๐๐

รูปที่ ๖

นางฟ้อนรำ พบที่ตราเกียว ศิลปะแบบมิเชิน A 1 พ.ศ. ๑๔๔๐ - ๑๕๐๐

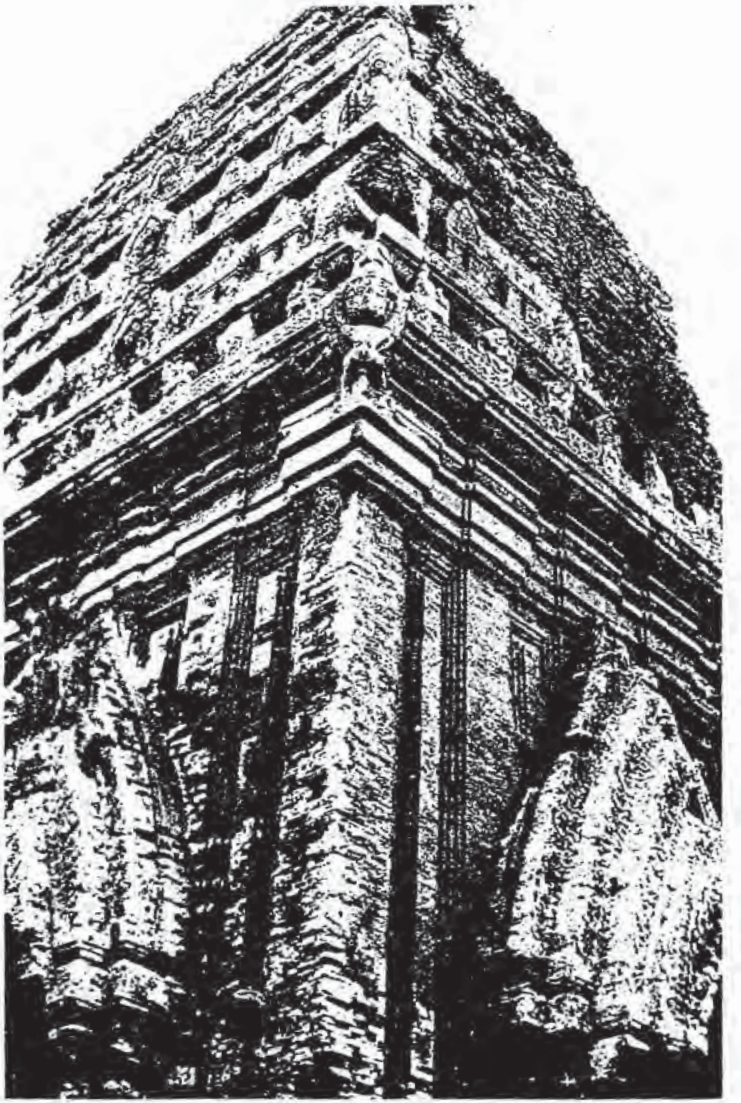
รูปที่ ๗

สิงห์ พบที่ตราเกี๋ยว ศิลปะแบบมิเซิน A 1 พ.ศ. ๑๔๕๐ - ๑๕๐๐

รูปที่ ๘

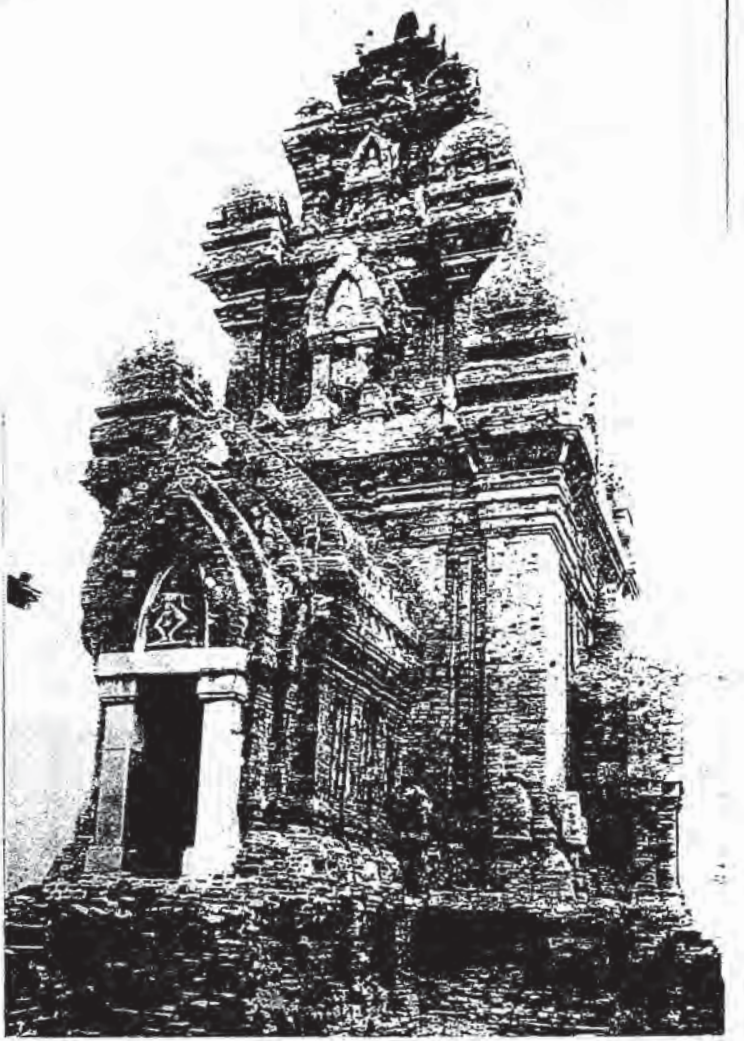
นางฟ้อนรำ พบที่ถาปมาม ศิลปะแบบบิญดิ่ญหรือถาปมาม

พุทธศตวรรษที่ ๑๗ - ๑๘



รูปที่ ๙

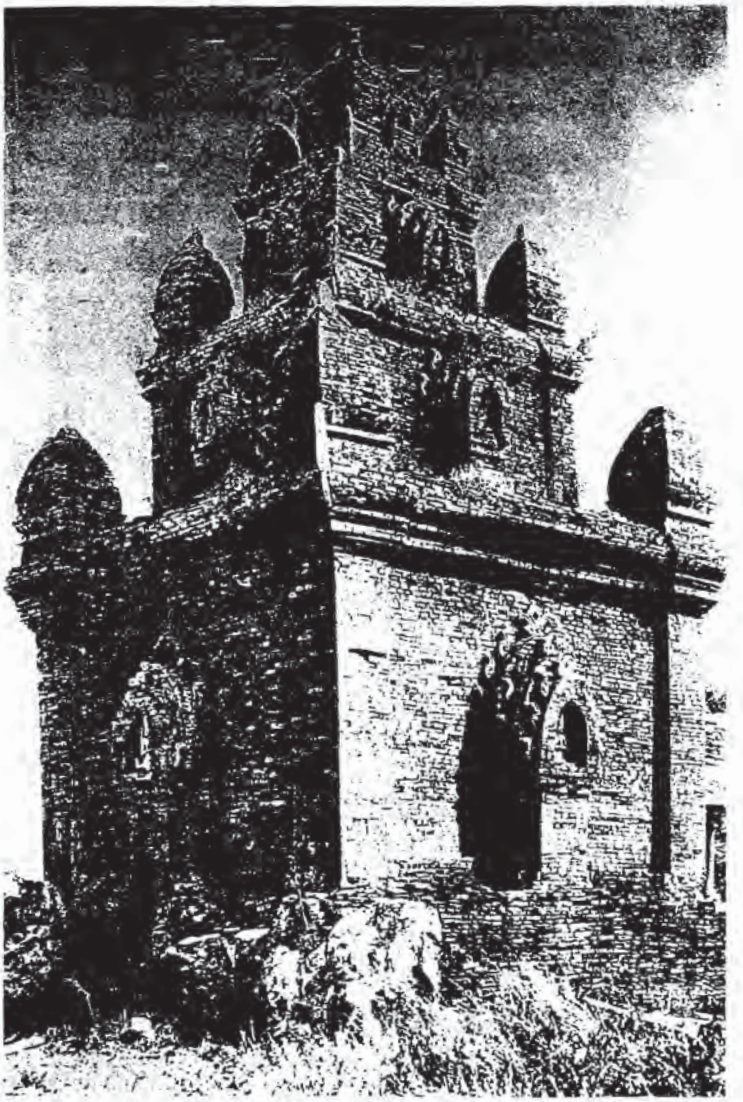
ปราสาทฮุงถาญ ศิลปะแบบบิญดิ่ญหรือถาปมาม พุทธศตวรรษที่ ๑๗ - ๑๘



รูปที่ ๑๐

ปราสาทโพกลวงคาราย ศิลปะจามสมัยหลัง พุทธศตวรรษที่ ๑๘, ๑๙ - ๒๑

รูปที่ ๑๑
พระอิศวร พบที่ยางมุม ศิลปะจามสมัยหลัง พุทธศตวรรษที่ ๑๘, ๑๙ - ๒๑



รูปที่ ๑๒

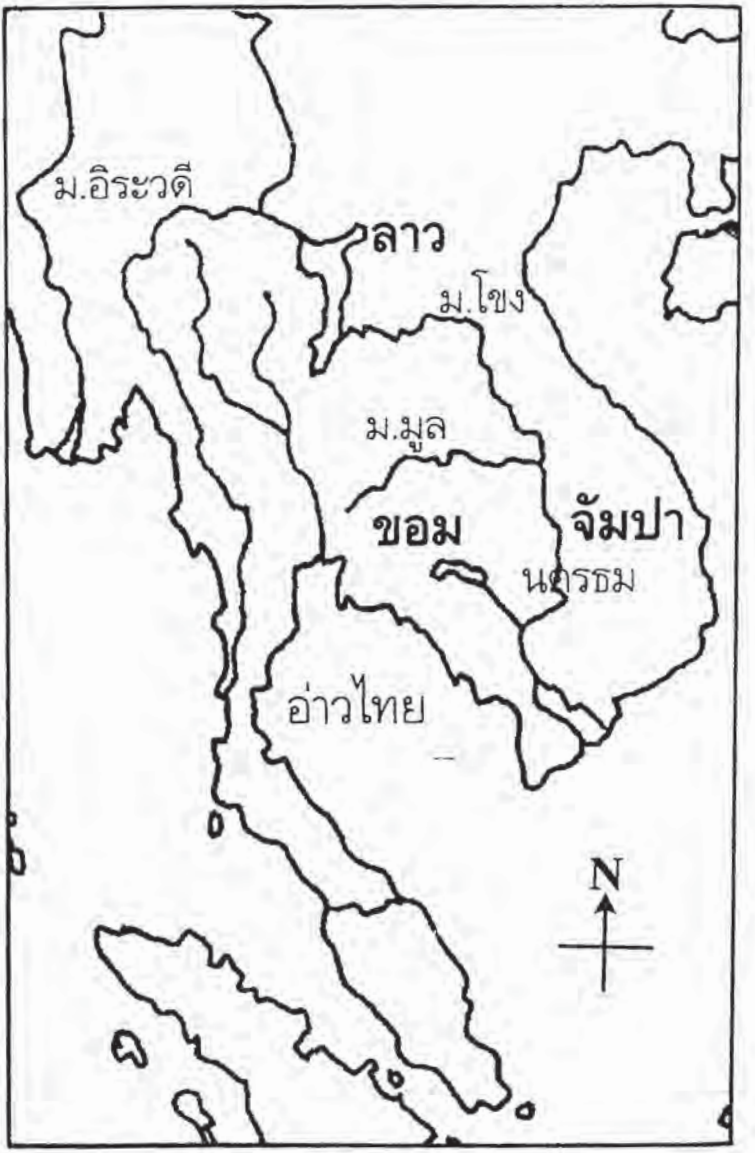
ปราสาทโพโรแม ศิลปะจามสมัยหลัง พุทธศตวรรษที่ ๒๑

รูปที่ ๑๓

"กุด" พบที่ญาญเฮียว ศิลปะจามสมัยหลัง พุทธศตวรรษที่ ๒๑

ศิลปะ

ขอม


ม.อิระวดี
ลาว
ม.โขง
ม.มูล
ขอม
จัมปา
นครธม
อ่าวไทย
N

ศิลปะขอมได้แก่ศิลปะในประเทศกัมพูชาและดินแดนใกล้เคียง ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๒ - ๑๘

ศิลปะขอมเป็นศิลปะที่สำคัญที่สุดศิลปะหนึ่งในแหลมอินโดจีน ซึ่งเกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลของศิลปะอินเดีย แต่ศิลปะขอมก็ไม่ได้เป็นศิลปะเดียวที่มีอยู่ในเวลานั้น ในขณะนั้นก็เกิดมีศิลปะจามขึ้นในประเทศเวียดนามปัจจุบัน ศิลปะทวารวดีทางภาคกลางของประเทศไทย และศิลปะพม่าขั้นแรกเริ่มในประเทศพม่า ส่วนศิลปะไทย ศิลปะลาว และศิลปะเขมรนั้นเป็นชั้นรุ่นหลัง

ศิลปะขอมเกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลของศิลปะอินเดีย และในชั้นต้นก็มีลักษณะคล้ายกับศิลปะอินเดียมาก แต่ในไม่ช้าก็มีลักษณะเป็นของตนเอง สถาปัตยกรรมขอมได้เจริญขึ้น มีระเบียบและความงามซนิดที่ไม่เคยปรากฏในศิลปะอินเดีย ลวดลายเครื่องประดับของขอมก็แสดงถึงการตกแต่งอย่างมากมาย และการรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่า แต่ในขณะเดียวกันองค์ประกอบก็ยังคงรักษาความได้สัดส่วนไว้เสมอ ประติมากรรมขอมแสดงความแข็งกระด้างปนอำนาจชนิดที่ไม่เคยรู้จักกันในประเทศอินเดีย และเมื่อประติมากรรมแสดงอาการยิ้มแบบเมืองพระนครหลวง (Angkor Thom) ในศิลปะขอมแบบบายน เราก็อาจกล่าวได้ว่าประติมากรรมขอมแสดงความรู้สึกเร้นลับลึกซึ้งอย่างแท้จริง

วิวัฒนาการของศิลปะขอมโดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาปัตยกรรมสืบเนื่องติดต่อกันอย่างเห็นได้ชัด เหตุนั้น ณ ที่นี้จึงจะได้กล่าวถึงสิ่งต่อไปนี้ตามลำดับ คือสถาปัตยกรรม ลวดลายเครื่องประดับ ภาพสลักนูนต่ำ และประติมากรรมลอยตัว และทุกครั้งก็จะย้อนกล่าวตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ลงไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘

นักปราชญ์ฝรั่งเศสได้แบ่งศิลปะขอมออกเป็น ๑๔ สมัย ดังต่อไปนี้ คือ

๑. สมัยพนมดา (Phnom Da) เฉพาะประติมากรรม ราว พ.ศ. ๑๑๐๐ - ๑๑๕๐

๒. สมัยสมโบร์ (Sambor) ตรงกับสมัยพระเจ้าอีศานวรมันที่ ๑ ราว พ.ศ. ๑๑๕๐ - ๑๒๐๐

๓. สมัยไพรกเมง (Prei Kmeng) ราว พ.ศ. ๑๒๐๐ - ๑๒๕๐

๔. สมัยกำพงพระ (Kampong Prah) ราว พ.ศ. ๑๒๕๐ - ๑๓๕๐ อาณาจักรขอมแยกออกเป็นแคว้นเจนละบกและเจนละน้ำ

๕. สมัยกุเลน (Kulen) ตรงกับสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ราว พ.ศ. ๑๓๕๐ - ๑๔๐๐ พระองค์ทรงรวบรวมอาณาจักรขอมเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

๖. สมัยพระโค (Prah Ko) ตรงกับสมัยพระเจ้าอินทรวรมันที่ ๑ ราว พ.ศ. ๑๔๐๐ - ๑๔๕๐

๗. สมัยบาแค็ง (Bakheng) ตรงกับสมัยพระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ ทรงสร้างเมืองพระนคร (Angkor) ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕

๘. สมัยเกาะแกร์ (Koh Ker) ตรงกับสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๔ ราว พ.ศ. ๑๔๕๐ - ๑๕๐๐

๙. สมัยแปรรูป (Pre Rup) ตรงกับสมัยพระเจ้าราเชนทรวรมัน ราว พ.ศ. ๑๕๐๐

๑๐. สมัยบันทายสรี (Banteay Srei) ราว พ.ศ. ๑๕๐๐ - ๑๕๕๐

๑๑. สมัยคลัง (Khleang) ราว พ.ศ. ๑๕๐๐ - ๑๕๕๐

๑๒. สมัยบาปวน (Baphuon) ราว พ.ศ. ๑๕๕๐ - ๑๖๕๐ ครึ่งแรกตรงกับสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑

๑๓. สมัยนครวัด (Angkor Vat) ตรงกับสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ราว พ.ศ. ๑๖๕๐ - ๑๗๐๐

๑๔. สมัยบายน (Bayon) ตรงกับสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ พระองค์ทรงสร้างเมืองพระนครหลวงหรืออังกอร์ธม ราว พ.ศ. ๑๗๐๐ - ๑๗๕๐

สถาปัตยกรรม

ลักษณะสำคัญในศิลปะขอมก็คือความมีระเบียบและการแสดงอำนาจอย่างแข็งกระด้างซึ่งศิลปะอินเดียไม่รู้จัก ลักษณะเช่นนี้เห็นได้ชัดจากการวางผังเมืองอย่างได้สัดส่วน เป็นต้นว่าเมืองพระนคร หรือราชธานีก่อนเมืองพระนคร คือเมืองหริหราลัย (Hariharalaya) ที่หมู่บ้านร่อลวย (Roluos) ในปัจจุบัน

สถาปัตยกรรมขอมในชั้นต้นก็คือ ศาสนสถานหรือที่เรียกกันว่าปราสาทขอมมีลักษณะใกล้เคียงกับศาสนสถานทางภาคเหนือของประเทศอินเดียมาก ปราสาทขอมชั้นต้นเหล่านี้ โดยทั่วไปสร้างด้วยอิฐตั้งอยู่โดด ๆ แยกออกจากกัน เป็นต้นว่าที่สมโบร์ในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ *(รูปที่ ๑)* แต่ในไม่ช้าตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมาปราสาทเหล่านี้ก็รวมกันเข้าเป็นหมู่และตั้งอยู่บนฐานอันเดียวกัน เป็นต้นว่า **ปราสาทพระโค** ซึ่งสร้างขึ้นที่เมืองหริหราลัย เมื่อ พ.ศ. ๑๔๒๒ เป็นปราสาท ๖ หลังเรียงแถวสาม ๒ แถว ตั้งอยู่บนฐานเดียวกัน *(รูปที่ ๒)* แผนผังคล้ายคลึงกันนี้ก็ปรากฏขึ้นเช่นเดียวกันอีกแก่**ปราสาทบันทายสรี** ซึ่งเป็นปราสาทเล็ก ๆ ก่อด้วยศิลาทรายสีชมพูอย่างงดงามใน พ.ศ. ๑๕๑๐ *(รูปที่ ๓)*

ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมา คือตั้งแต่สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ก็เกิดมีการเปลี่ยนแปลงทางศาสนาขึ้นในประเทศกัมพูชา และทำให้มีสถาปัตยกรรมแบบใหม่ขึ้นในศาสน

สถานขอม คือฐานเป็นชั้นสำหรับสร้างปราสาทบนนั้น ฐานเป็นชั้นนี้ก็คือการจำลองเขาพระสุเมรุซึ่งเชื่อกันว่าเป็นศูนย์กลางของมนุษยโลกนั่นเอง ทั้งนี้เพราะในภาพสลักบนหน้าบันที่ปราสาทบันทายสรี เขาพระสุเมรุและเขาไกรลาสก็มีรูปร่างดั่งฐานเป็นชั้นนี้ *(รูปที่ ๔)* ในชั้นต้นฐานเป็นชั้นมีรูปร่างค่อนข้างเตี้ย ฐานเป็นชั้นที่สร้างขึ้นในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ คือบนเขาพนมกุเลนได้หักพังลงไปหมดแล้ว คงเหลืออยู่แต่ฐานเป็นชั้นที่**ปราสาทบากอง** (Bakong) ซึ่งสร้างขึ้นใน พ.ศ. ๑๔๒๔ ในสมัยพระโค แต่ก็ได้รับการซ่อมแซมเสียในพุทธศตวรรษที่ ๑๗

ที่ปราสาทบากองบรรดาปราสาทที่สำคัญได้แก่ปราสาทอิฐ ๘ หลังซึ่งยังคงสร้างขึ้นบนดินล้อมรอบฐานเป็นชั้น *(รูปที่ ๕)* ฐานเป็นชั้นซึ่งยังคงอยู่ดีและไม่ได้รับการซ่อมแซมในภายหลังก็คือที่**ปราสาทพนมบาเค็ง** (Phnom Bakheng) ซึ่งเป็นศูนย์กลางของตัวเมืองพระนคร ที่พระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ ทรงสร้างขึ้นมาราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ แต่ ณ ที่นั้นช่างขอมก็ได้ดัดแปลงยอดเขาธรรมชาติให้เป็นฐานเป็นชั้นขึ้น ด้วยเหตุนั้นจึงสามารถกล้าสร้างปราสาทศิลาทรายหลายหลังอยู่ข้างบน *(รูปที่ ๖)*

ฐานเป็นชั้นบนดินซึ่งมีรูปร่างค่อนข้างสูงและมีปราสาทเพียงหลังเดียวก่อด้วยอิฐสร้างอยู่ข้างบนปรากฏอยู่ ๒ แห่งในระหว่าง พ.ศ. ๑๔๕๐ -๑๕๐๐ ในสมัยเกาะแกร์คือปราสาทเล็ก ๆ ชื่อ**ปักษีจำกรง** (Baksei Chamkrong) ในเมืองพระนคร *(รูปที่ ๗)* และฐานเป็นชั้นของ**ปราสาทธม**ที่เกาะแกร์ แห่งแรกยังคงอยู่ดี แต่แห่งหลังหักพังเสียแล้ว

ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ เป็นต้นมาทั้ง**ปราสาทแม่บุญตะวันออก** (Mebon Oriental) และ**ปราสาทแปรรูป** (Pre Rup) ก็ได้

แสดงให้เห็นถึงปราสาทขอมอย่างสมบูรณ์เป็นครั้งแรก คือมีปราสาท ๕ หลัง สร้างด้วยอิฐ หลังหนึ่งอยู่ตรงกลางและอีก ๔ หลังอยู่ที่ ๔ มุม ตั้งอยู่บนยอดของฐานเป็นชั้นที่ก่อขึ้นด้วยศิลาแลง เมื่อขุดแต่งแล้ว เวลาพระอาทิตย์ขึ้นปราสาทแปรรูปซึ่งสร้างด้วยศิลาแลงและอิฐก็จะส่องแสงสีแดงอยู่ท่ามกลางท้องฟ้าสีน้ำเงิน ฐานเป็นชั้นซึ่งมีรูปร่างได้สัดส่วนอย่างชัดเจน มีปราสาทหลายหลังสร้างอยู่ข้างบนเช่นนี้ ย่อมก่อให้เกิดภาพอันประทับใจอย่างแท้จริงแก่ผู้ที่ได้ชม *(รูปที่ ๘)*

ต่อมามีส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมขอมส่วนที่ ๓ เข้ามาเพิ่มคือ ระเบียง โดยเข้ามาประกอบกับ ๒ ส่วนแรก คือ ปราสาทและฐานเป็นชั้น เนื่องจากสถาปนิกขอมรู้จักแต่เพียงการมุงหลังคาโดยวางวัตถุถาวรคืออิฐหรือศิลาซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้น ๆ ตามแบบอินเดีย จึงรู้จักแต่เพียงการก่อสร้างอาคารที่มีเนื้อที่จำกัด แคบ และยาว ทั้งนี้หมายความว่า นอกไปจากตัวปราสาทแล้ว ก็มีระเบียงยาวซึ่งอยู่ล้อมรอบศาสนสถานและตัวอาคารอันเกิดจากระเบียงเหล่านั้นมาตัดกัน ระเบียงเหล่านี้ในชั้นต้นมีหลังคาสร้างด้วยเครื่องไม้มุงกระเบื้อง และหน้าบันสลักด้วยศิลามีปลายกรอบม้วนเป็นลายก้านขดสร้างอยู่บนดินล้อมรอบศาสนสถาน เป็นต้นว่าที่เกาะแกร์ *(รูปที่ ๙)* ต่อมาในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ระเบียงเป็นท่อน ๆ เหล่านี้ก็ขึ้นมาตั้งอยู่เหนือฐานเป็นชั้น เป็นต้นว่าที่ปราสาทแม่บุญตะวันออกและปราสาทแปรรูป โดยมีรูปร่างเป็นห้องยาว ๆ *(แผนผังที่ ๑)* แต่ในไม่ช้าระเบียงเหล่านี้ก็มุงด้วยอิฐ และติดต่อกันเป็นวงล้อมรอบปราสาท เช่นที่**ปราสาทตาแก้ว** (Ta Keo) ในสมัยคลัง *(รูปที่ ๑๐)* และต่อมาก็สร้างด้วยศิลาทรายทั้งหมดเหมือนกับตัวปราสาทเอง

ระเบียงศิลาทรายเหล่านี้ในชั้นต้นมีขนาดเล็กมาก เป็นต้นว่าที่ **ปราสาทพิมานอากาศ** (Phimeanakas) ในปลายสมัยคลัง *(รูปที่ ๑๑)* แต่ต่อมาก็ขยายใหญ่ยิ่งขึ้น และบางครั้งสถาปนิกขอมก็แสดงความกล้าหาญโดยสร้างระเบียงให้มีแต่ผนังด้านหนึ่ง และแนวเสารองรับอยู่ด้านหนึ่ง หรือแนวเสารองรับทั้งสองด้านเช่นที่ **ปราสาทนครวัด**

ในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ณ ปราสาทตาแก้ว ในบริเวณเมืองพระนครในสมัยคลัง เราจะเห็นเป็นครั้งแรกว่ามีปราสาท ๕ หลังสร้างด้วยศิลาทราย ไม่ใช่อิฐ ตั้งอยู่บนยอดของฐานเป็นชั้น และมีระเบียงติดต่อกันเป็นวงมุงด้วยอิฐ ล้อมรอบศาสนสถานนั้นบนฐานเป็นชั้น ๆ ที่ ๒ *(รูปที่ ๑๐)*

ศาสนสถานบนฐานเป็นชั้นที่สำคัญซึ่งอยู่ถัดมาก็คือ**ปราสาทบาปวน** ในบริเวณเมืองพระนครเช่นเดียวกัน สร้างขึ้นในราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๗ แต่ก็ทรุดโทรมมากจนเราไม่อาจใช้แสดงวิวัฒนาการในที่นี้ได้ ยกเว้นแต่ว่ามีระเบียงวงล้อมรอบทุกชั้นและมีปราสาทเพิ่มขึ้นที่มุมระเบียงทั้งสี่มุม *(แผนผังที่ ๒)* ดังนั้นจากปราสาทตาแก้ว เราก็จะกล่าวถึงปราสาทนครวัดเลยทีเดียว ปราสาทนครวัดเป็นศาสนสถานกลุ่มที่สมบูรณ์ที่สุดและงามที่สุดในศิลปะขอม สร้างขึ้นในระหว่าง พ.ศ. ๑๖๕๐ - ๑๗๐๐ เป็นการเจริญขึ้นโดยตรงจากปราสาทตาแก้ว ว่ากันตามจริงถ้าเรานึกถึงปราสาทแบบปราสาทตาแก้วที่มีปราสาทหรือพลับพลาอยู่ที่มุมทุกชั้น มีระเบียงวงล้อมรอบทุกชั้น มีพลับพลาทางเข้าอยู่ตรงกลางของทุกด้าน มีระเบียงตัดกันเป็นรูปกากบาทเพื่อให้ชั้นเหล่านี้ติดต่อกัน และมีอาคารเล็ก ๆ อยู่ที่มุมบางมุมแล้วเราก็จะได้ปราสาทนครวัด *(รูปที่ ๑๒ และแผนผังที่ ๓)*

ปราสาทนครวัดเหยียดยาวทั้งในทางพื้นราบและทางความสูง ตรงข้ามกับศาสนสถานแบบทมิฬ ซึ่งเป็นศาสนสถานแบบเดียวในศิลปะอินเดียที่สร้างขึ้นตามแผนผังอย่างได้สัดส่วน แต่ก็ไม่อาจมองดูได้ทั้งหมดในการดูเพียงครั้งเดียว เพราะเหตุว่าโคปุระหรือประตูซุ้มซึ่งเป็นส่วนสูงสุดกลับออกมาอยู่เสียภายนอก ปราสาทนครวัดแม้ว่ามีหลายชั้นแต่ก็อาจมองดูได้ทั้งหมดในการดูเพียงครั้งเดียว และเราจะเห็นว่าปราสาทนครวัดนี้สร้างขึ้นอย่างมีระเบียบชนิดที่ไม่รู้จักกันในประเทศอินเดีย ปราสาทแห่งนี้มีความงดงามอย่างน่าประหลาด เวลาพระอาทิตย์ตกเราจะเห็นบรรดาหลังคาซึ่งกลายเป็นสีม่วงแดงและหมู่ค้างคาวที่มุ่งบินไปยังทะเลสาบใหญ่ ปราสาทชั้นที่ ๓ เวลามองขึ้นไปจากชั้นที่ ๒ จะเห็นว่าตั้งตรงขึ้นอย่างน่าประหลาดใจมาก *(รูปที่ ๑๓)*

ต่อจากปราสาทนครวัด สถาปัตยกรรมขอมก็ไม่ได้ก้าวหน้าอีกต่อไป แม้ว่าศาสนสถานในสมัยบรรยงค์หรือบายน ได้มีความงามอย่างน่าประหลาดใจเนื่องจากมีส่วนที่งดงามอย่างยิ่งคือประติมากรรมขนาดใหญ่เข้ามาประกอบ ได้แก่ปราสาทซึ่งมียอดสลักเป็นรูปหน้าคนทั้งสี่ทิศ *(รูปที่ ๑๔)* รวมทั้งเครื่องประดับที่มุมปราสาท รูปเทวดาและอสูรยุดนาคทั้งสองฟากทางเข้า ห้องนางฟ้อนรำ ระเบียงซึ่งมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น และห้องต่าง ๆ ฯลฯ แต่เมื่อลวดลายเครื่องประดับ และประติมากรรมมาเจริญขึ้นอย่างน่าประหลาดเช่นนี้ ความมีระเบียบและแผนผังของสถาปัตยกรรมก็เสียไปเพราะได้รับการตกแต่งจนมากเกินไป *(แผนผังที่ ๔)* กลายเป็นความนิยมในลวดลายละเอียด ไม่ใช่ส่วนสัดทั้งหมดที่เป็นสิ่งสำคัญเสียแล้ว

ลวดลายเครื่องประดับ

เราไม่อาจกล่าวถึงลวดลายเครื่องประดับขอมทุกชนิดได้ ฉะนั้นในที่นี้จะพูดถึงแต่เพียง **ทับหลัง** (ศิลาสลักแผ่นสี่เหลี่ยมอยู่เหนือกรอบประตู) ซึ่งมีลักษณะพิเศษโดยเฉพาะ รวมทั้งเสาประดับกรอบประตู และเครื่องประดับรูปสัตว์คือนาค ซึ่งเป็นการคิดค้นของขอมที่น่าชมมาก

นางจิลแบร์ต เดอ โคราล เรมุสาต์ (Gilberte de Coral Remusat) ได้ค้นพบว่าในบรรดาลวดลายเครื่องประดับของขอมมีอย่างน้อย ๔ ครั้งที่มีการฟื้นฟูขึ้นใหม่ คือได้รับอิทธิพลจากภายนอก และเลียนแบบของเก่า

ในชั้นต้น **ทับหลัง** ขอมก็เลียนแบบวงโค้งทำด้วยไม้จากประเทศอินเดีย มีลายพวงมาลัยและอุบะตลอดจนวงรูปไข่ที่มีรูปบุคคลอยู่ภายในเป็นเครื่องประดับ วงโค้งนี้มีมกร (คือสัตว์น้ำได้แก่จระเข้มีงวง) แลเห็นหมดทั้งตัวและหันศีรษะเข้าภายในกลีนอยู่ทั้งสองข้าง เป็นต้นว่าที่สมโบร์ ในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ *(รูปที่ ๑๕)*

ในไม่ช้าวงรูปไข่ที่มีบุคคลอยู่ภายใน ก็เปลี่ยนเป็นวงรูปไข่ไม่มีบุคคล และในที่สุดก็กลายเป็นลายดอกไม้ ลายใบไม้เล็ก ๆ ที่ปรากฏขึ้นแต่แรกในลายพวงมาลัยก็ขยายใหญ่ขึ้น ในระยะนี้คือสมัยกำพงพระอาจจัดได้ว่าทับหลังขอมเสื่อมลง มีรูปร่างเตี้ย ประกอบด้วยลายท่อนพวงมาลัยตรงกลางซึ่งจะคงอยู่ต่อไป และลายใบไม้เต็มใบ แต่แลเห็นทางด้านข้างเป็นรูปใบไม้ม้วนตกลงมาจากท่อนพวงมาลัยนั้น *(รูปที่ ๑๖)*

ในระหว่าง พ.ศ. ๑๓๕๐ - ๑๔๐๐ มีการฟื้นฟูทับหลังขึ้น

ใหม่ในสมัยกุเลน เป็นการคิดค้นที่น่าสนใจของช่างขอม แสดงถึงการประดิษฐ์ลายแบบใหม่ ผสมกับอิทธิพลของศิลปะชวาและการเลียนแบบของเก่า บนทับหลังบางชิ้นลายท่อนพวงมาลัยตรงกลางยังคงอยู่ แต่กลับมีรูปบุคคลเล็ก ๆ เพิ่มขึ้น และมกรหันหน้าออกภายนอก ชูงวงขึ้นยึดพวงอุบะอย่างแบบศิลปะชวา แต่มกรนี้ก็มองเห็นหมดทั้งตัวแบบศิลปะขอมสมัยสมโบร์ สิ่งที่แสดงถึงการคิดค้นใหม่ก็คือมกรนี้มีเท้า ๔ เท้า *(รูปที่ ๑๗)*

ในระหว่าง พ.ศ. ๑๔๐๐ - ๑๔๕๐ ที่เมืองหริหราลัยคือในสมัยพระโค ทับหลังมีรูปร่างสูงมีลวดลายเครื่องประดับมากขึ้น ทับหลังแบบนี้อาจจัดเป็นทับหลังที่งามที่สุดในศิลปะขอมได้ แม้ว่ามีลวดลายเครื่องประดับอย่างมากมาย และมีการรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่า แต่ก็ยังคงรักษาความได้สัดส่วนไว้อย่างเคร่งครัด *(รูปที่ ๑๘)*

ณ ที่นี้เราจะไม่ติดตามวิวัฒนาการของทับหลังขอมไปตลอดทุกสมัยที่รุ่งเรืองขึ้นด้วยการเลียนแบบของเก่าและสมัยที่เสื่อมลง ในสมัยบาปวน (ราว พ.ศ. ๑๕๕๐ - ๑๖๕๐) ทับหลังมีลักษณะคือมีหน้ากาลอยู่ตรงกลางเบื้องล่าง หน้ากาลนี้แลบลิ้นออกมาเป็นรูปสามเหลี่ยมและคายท่อนพวงมาลัยออกมาด้วย หน้ากาลใช้มือ ๒ ข้างยึดท่อนพวงมาลัยนั้นไว้ เหนือหน้ากาลมีเทวดาประทับนั่งอยู่ภายในซุ้ม สองข้างท่อนพวงมาลัยมีลายใบไม้ซึ่งสลักเป็นลวดลายตั้งตรงขึ้นไปและห้อยตกลงมาม้วนเป็นลายก้านขดทั้งสองด้าน *(รูปที่ ๑๙)* ในสมัยนครวัด (พ.ศ. ๑๖๕๐ - ๑๗๐๐) ทับหลังบางชิ้นมีลายใบไม้ห้อยม้วนตกลงมามากที่สุดเท่าที่จะมากได้ และมีรูปบุคคลเล็ก ๆ มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ แต่ก็ยังคงรักษาความได้สัดส่วนไว้อย่างเคร่งครัด *(รูปที่ ๒๐)*

ในตอนปลายศิลปะขอม มีทับหลังรูปร่างใหม่ ๒ แบบ คือ แบบที่หนึ่งมีท่อนพวงมาลัยตรงกลางแบนและแตกออกมากที่สุดเท่าที่จะมากได้ *(รูปที่ ๒๑)* กับอีกแบบหนึ่งไม่มีท่อนพวงมาลัยตรงกลาง แบบหลังนี้เริ่มปรากฏขึ้นในสมัยนครวัด และเจริญแพร่หลายมากในสมัยบายนตอนปลาย คือราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ สำหรับทับหลังแบบนี้ท่อนพวงมาลัยหายไป คงเหลือแต่ลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งมีปลายชี้ขึ้นข้างบนอยู่ ๒ ข้างของลายหน้ากาล คือลายหน้าสัตว์ตรงกลาง ลายหน้ากาลนี้ปรากฏอยู่บ่อย ๆ บนทับหลังของขอม *(รูปที่ ๒๒)*

เสาประดับกรอบประตูของขอม ในชั้นแรกมีรูปร่างกลม *(รูปที่ ๒๓)* แต่ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ คือในสมัยกุเลนเป็นต้นมาก็มักมีรูปเป็น ๘ เหลี่ยม *(รูปที่ ๒๔)* เสาเหล่านี้ประดับด้วยลายเส้นนูนหรือลวดบัว และยกเว้นสมัยเลียนแบบของเก่าบางสมัยแล้ว ลายเส้นนูนเหล่านี้ก็มีเพิ่มมากขึ้นทุกที (คือเพิ่มทั้งจำนวนเส้นในแต่ละหมู่และจำนวนหมู่) ลายเส้นนูนเหล่านี้ยิ่งมีลวดลายประดับมากขึ้นและหนาขึ้น แต่ก็ยังคงรักษาความได้สัดส่วนและลำดับความสำคัญของลายเส้นนูนตรงกลางไว้ได้จนถึงสมัยนครวัด ลายใบไม้เต็มใบซึ่งเกิดขึ้นพร้อมกับเสา ๘ เหลี่ยมในสมัยกุเลน ก็วิวัฒน์ไปเช่นเดียวกัน คือแต่เดิมมีเพียงใบเดียวบนแต่ละเหลี่ยม แต่ต่อมาก็เพิ่มจำนวนมากขึ้นพร้อมทั้งลดความสูงลงจนกระทั่งกลายเป็นลายฟันปลาเล็ก ๆ ลายฟันปลาเหล่านี้คงอยู่จนถึงสมัยนครวัด *(รูปที่ ๒๕)*

ณ ที่นี้เราไม่สามารถกล่าวถึง เสาติดกับผนัง หน้าบัน กรอบหน้าบัน ประตูหลอก ฐานปราสาท หรือเครื่องประดับรูปสัตว์เป็นต้นว่า ช้าง หรือ สิงห์ ฯลฯ ได้

สำหรับเครื่องประดับรูปสัตว์ เราจะกล่าวถึงแต่เพียงนาค ซึ่งใช้เป็นเครื่องประดับ ๒ ข้างทางเข้าศาสนสถาน นาคนี้ก็คือรูปงูจงอางเวลาแผ่พังพาน แต่เพิ่มศีรษะขึ้นหลายศีรษะเท่านั้นเอง

นาคขอมมีรูปร่างหยาบ ๆ ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เป็นต้นว่าที่ปราสาทบากองในสมัยพระโค *(รูปที่ ๒๖)* แต่ระหว่าง พ.ศ. ๑๔๕๐ - ๑๕๐๐ คือที่เกาะแกร์ นาคก็มีรูปร่างสวยงามขึ้น ในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ที่**ปราสาทพระวิหาร** (Preah Vihear) ในสมัยบาปวนตอนต้น นาคซึ่งมีรูปร่างงดงามก็กำลังชูเศียรขึ้น *(รูปที่ ๒๗)* แต่รูปนาคที่แปลกประหลาดมีลักษณะพิเศษอย่างแท้จริงนั้น เกิดขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ พร้อมกับสมัยนครวัด ในระยะนี้นาคไม่ได้เลื้อยอยู่เหนือกำแพงเตี้ย ๆ อีกแล้ว แต่เลื้อยอยู่เหนือฐานศิลารูปสี่เหลี่ยมลูกบาศก์เล็ก ๆ วางอยู่ห่าง ๆ กัน นาคมีเศียรอยู่ทั้งสองด้านของลำตัวและมีลวดลายประกอบเป็นรัศมีอยู่โดยรอบเศียร นาคที่งดงามเช่นนี้มีอยู่ที่ปราสาทนครวัด *(รูปที่ ๒๘)* ต่อมาในสมัยบายนราวระหว่าง พ.ศ. ๑๗๐๐ - ๑๗๕๐ รูปครุฑก็เข้าไปปนอยู่กับนาค ทำให้มีรูปร่างแปลกขึ้นแต่ดูหนักลง *(รูปที่ ๒๙)* ในสมัยนี้ยังมีรูปนาคอยู่ทั้งสองฟากของทางเข้าศาสนสถาน มีเทวายุดอยู่ฟากหนึ่งและอสูรอีกฟากหนึ่ง ซึ่งอาจหมายถึงการกวนเกษียรสมุทรและสะพานรุ้งที่นำขึ้นไปสู่สวรรค์พร้อมกัน *(รูปที่ ๓๐)*

ภาพสลักนูนต่ำ

ภาพสลักนูนต่ำของขอมในชั้นต้นสลักคล้ายของจริงตามธรรมชาติเหมือนกับภาพสลักในประเทศอินเดีย เป็นต้นว่าบรรดาทับหลังของปราสาทหลังกลางในศาสนสถานหมู่ใต้ที่สมโบร์

ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ *(รูปที่ ๓๑)* แต่ต่อมาก็มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไป ดังอาจเห็นได้จากภาพสลักในราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เป็นต้นว่าปราสาทบากองในสมัยพระโค *(รูปที่ ๓๒)* และที่**ปราสาทกระวัน** (Kravan) ในบริเวณเมืองพระนครในปลายสมัยบาแค็ง ภาพสลักแห่งหลังนี้สลักเป็นรูปพระนารายณ์และพระลักษมียืนอยู่เหนือผนังภายในศาสนสถาน แสดงความแข็งกระด้างเช่นเดียวกับประติมากรรมลอยตัวในขณะนั้น *(รูปที่ ๓๓)*

ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ มีการเปลี่ยนแปลงใหม่เกิดขึ้นแก่ภาพสลักที่ปราสาทบันทายสรี แต่เราก็ไม่สามารถทราบได้ว่าการเปลี่ยนแปลงนี้มาจากอิทธิพลของภายนอกหรือจากภาพเขียนที่สูญหายไปแล้ว บนหน้าบันของปราสาทบันทายสรีมีภาพสลักที่น่าประหลาดอย่างยิ่ง สลักอย่างได้ระเบียบและเต็มไปด้วยความงามอย่างชดช้อย บางครั้งภาพเหล่านี้ก็สลักอย่างง่าย ๆ แต่ยังคงรักษาความชดช้อยนั้นไว้ เป็นต้นว่าภาพสลักที่งดงามแสดงภาพ **"นางอัปสรติโลตตมา** (Tilottama) **อยู่ท่ามกลางอสูรสองตน"** ภาพนี้ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส *(รูปที่ ๓๔)*

ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๗ มีภาพสลักนูนต่ำเล่าเรื่องเล็ก ๆ ที่น่าสนใจบนผนังปราสาทและประตูซุ้ม ณ ปราสาทบาปวน *(รูปที่ ๓๕)*

ต่อจากนั้นจึงถึงภาพสลักขนาดใหญ่ซึ่งแปลกประหลาดอย่างยิ่งที่ระเบียงปราสาทนครวัด (พ.ศ. ๑๖๕๐ - ๑๗๐๐) ภาพสลักนูนต่ำขนาดใหญ่ ๘ ภาพนี้สลักอยู่บนผนังระเบียงชั้นที่ ๑ ซึ่งด้านหน้ามีแต่เพียงเสารองรับและด้านหลังเป็นผนังวนไปล้อมรอบศาสนสถาน ในจำนวนนี้มีภาพขนาดใหญ่ ๖ ภาพ สลักขึ้น

พร้อมกับตัวปราสาทนครวัดเองและสวยงามอย่างยิ่ง ภาพเหล่านี้แสดงบุคคลเป็นจำนวนมาก มีการรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่าและชอบแสดงชีวิตจิตใจอย่างรุนแรงเป็นต้นว่าในภาพการสู้รบ *(รูปที่ ๓๖)* หรือภาพนรก แต่ภาพเหล่านี้ก็ยังคงรักษาความได้สัดส่วนไว้เสมอ เป็นต้นว่าบุคคลสำคัญก็แลเห็นได้อย่างชัดเจน แถวทหารก็เรียงเป็นแถวอย่างได้ระเบียบ *(รูปที่ ๓๗)* ภาพสวรรค์และนรกก็แบ่งกันเป็นภาพขนาน *(รูปที่ ๓๘)* ภาพการกวนเกษียรสมุทร แม้ว่าแสดงจังหวะที่ค่อนข้างแข็งกระด้าง แต่ก็ติดต่อเนื่องกันไป และแสดงให้เห็นถึงความนิยมในเส้นขนานขนาดใหญ่ตลอดจนการประกอบภาพอย่างมโหฬารด้วย *(รูปที่ ๓๙)*

ในสมัยบายน (ราว พ.ศ. ๑๗๐๐ - ๑๗๕๐) หลังสมัยนครวัด ลักษณะใหม่ก็เกิดขึ้นในภาพสลักนูนต่ำของขอม คือการนิยมแสดงภาพตามความเป็นจริงและภาพชีวิตประจำวันตลอดจนเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น ในสมัยนี้นิยมภาพเป็นต้นว่าภาพการรบพุ่งทางเรือระหว่างกองทหารขอมและกองทหารจาม ซึ่งแบ่งออกเป็นภาพขนานซ้อนกัน *(รูปที่ ๔๐)* และภาพเล็ก ๆ ที่แสดงถึงการชนไก่ *(รูปที่ ๔๑)* และการคลอดบุตร

ประติมากรรมลอยตัว

ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๒ คือตั้งแต่สมัยพนมดา ก็มีประติมากรรมลอยตัวขนาดใหญ่ ลำตัวตรง ขาแยกจากกันและล้อมรอบด้วยวงโค้งสำหรับยึด ประติมากรรมเหล่านี้โดยมากมักสลักเป็นรูปพระหริหระคือพระนารายณ์และพระอิศวรผสมกันเป็นองค์เดียว มีสัญลักษณ์ของเทพเจ้าทั้งสอง แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงรักษาเอกภาพไว้ได้อย่างน่าสนใจ รูปพระ

หริหระแบบนี้ที่งามมากองค์หนึ่งอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส คือ**รูปพระหริหระแห่งมหาฤษี** (Maha Rosei) *(รูปที่ ๔๒)* ในสมัยนี้มีพระพุทธรูปปะปนอยู่บ้าง *(รูปที่ ๔๓)* แต่ในไม่ช้าก็หายไป

สมัยต่อมาจนถึงราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นระยะที่ประติมากรรมขอมโดยทั่วไปเสื่อมลง แต่ก็ยังคงมีบางชิ้นที่งดงามอยู่มาก เช่น รูปพระหริหระจาก**ปราสาทอันเดต** (Andet) ในสมัยไพรกเมง-กำพงพระ ซึ่งปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ รูปนี้จัดเป็นยอดชิ้นหนึ่งในบรรดาประติมากรรมขอม แม้ว่าใบหน้าไม่ค่อยแสดงความรู้สึกและไม่น่าสนใจ แต่ลำตัวก็แสดงความแข็งกระด้างและไว้อำนาจอย่างสงบปนกันอยู่ ลำตัวนี้สลักได้อย่างดียิ่งแสดงถึงชีวิตจิตใจและเนื้อหนัง ทำให้ประติมากรรมศิลาชิ้นนี้เป็นศิลปกรรมที่น่าชมเชยมาก *(รูปที่ ๔๔)* ในสมัยนี้ก็มีประติมากรรมรูปเทพธิดาด้วยแต่มักเป็นขนาดเล็ก แม้ว่ายังคงรักษา**ท่าตริภังค์** (ยืนเอียงตะโพก) ตามแบบอินเดียไว้แต่ก็เป็นการยืนที่แข็งเสียแล้ว รูปเทพธิดาเหล่านี้ผมเกล้าเป็นรูปทรงกระบอก และมีนัยน์ตาสลักอยู่ในระดับเดียวกับใบหน้า ริ้วผ้านุ่งสลักอย่างคร่าว ๆ *(รูปที่ ๔๕)* ในสมัยไพรกเมง (ราว พ.ศ. ๑๒๐๐ - ๑๒๕๐) ได้ค้นพบรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร *(รูปที่ ๔๖)* อันแสดงว่าพุทธศาสนาลัทธิมหายานได้มาปรากฏขึ้นในระยะนี้ ในปลายสมัยนี้คือในสมัยกุเลนก็มีเทวรูปพระนารายณ์ที่สวยงามอยู่บ้าง *(รูปที่ ๔๗)*

ต่อจากนั้นประติมากรรมขอมก็วิวัฒน์ไป ผ้านุ่งและชายผ้าแข็งกระด้างยิ่งขึ้นกลายเป็นประติมากรรมที่มีลักษณะแข็งกระด้าง เข้มงวด แสดงความมีอำนาจอย่างชาเย็นเช่นในสมัยบาแค็ง ประติมากรรมสมัยนี้มีคิ้วเป็นเส้นตรง ปลายเคราเหนือ

ดางแหลมสั้นเหมือนกับปลายผมทั้งสองข้างเหนือขมับ *(รูปที่ ๔๘)* ในสมัยเกาะแกร์ ประติมากรรมกลับค่อยมีชีวิตจิตใจขึ้น เช่น เทวรูปพระพรหมองค์ใหญ่ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ *(รูปที่ ๔๙)* ในสมัยนี้เกิดมีสิ่งที่เป็นพิเศษคือ ประติมากรรมที่มีรูปร่างใหญ่พอใช้สลักเป็นประติมากรรมลอยตัวกำลังแสดงอาการเคลื่อนไหว *(รูปที่ ๕๐)*

ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือในสมัยบันทายสรีและคลัง เทวรูปมักมีขนาดเล็ก วิวัฒนาการเห็นได้ชัดน้อยลง ในสมัยบาปวนมีประติมากรรมแบบใหม่เกิดขึ้น นุ่งผ้าเว้าลงหน้าท้องทั้งหญิงและชาย *(รูปที่ ๕๑, ๕๒)*

ต่อจากสมัยนี้ เราจะกล่าวถึงสมัยที่ลึกซึ้งที่สุดของประติมากรรมขอมเลยทีเดียว คือลักษณะแห่งการยิ้มสมัยเมืองพระนครหลวง ได้แก่สมัยบายนระหว่าง พ.ศ. ๑๗๐๐ - ๑๗๕๐ ในระยะนี้ลำตัวของประติมากรรมมีความสำคัญน้อยลง และความสนใจทั้งหมดของช่างได้มุ่งมาสู่การแสดงความรู้สึกบนใบหน้า เป็นความรู้สึกทางพุทธศาสนาผสมกับลักษณะของชนพื้นเมือง ในสมัยนี้นัยน์ตาของประติมากรรมปิดสนิท และลักษณะยิ้มแห่งเมืองพระนครหลวงก็เห็นได้ชัดเจนจากรูปพระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนาลัทธิมหายาน คือพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรซึ่งเกล้าเกศาเป็นรูปทรงกระบอก *(รูปที่ ๕๓)* หรือรูปเทพธิดาในพุทธศาสนาลัทธิมหายาน คือนางปรัชญาปารมิตาหรือปัญญาบารมีเกล้าเกศาเป็นรูปกรวย *(รูปที่ ๕๔)* ในขณะนี้มีการแสดงรูปเจ้านายดังเทวดาด้วย *(รูปที่ ๕๕)*

ในประติมากรรมเหล่านี้ เราอาจแลเห็นลักษณะสำคัญ ๒ ประการของพุทธศาสนาลัทธิมหายานปรากฏอยู่คือ ความสงบนิ่งอันเป็นความสงบพ้นจากความยุ่งเหยิงของโลกแสดงโดยดวงตา

ที่ปิดสนิท และความกรุณาต่อสรรพสัตว์ซึ่งแสดงโดยอาการยิ้มที่ยากจะอธิบายได้ เราควรระลึกไว้ด้วยว่าพระราชาที่ขึ้นครองราชย์ในสมัยนี้คือ พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ได้ทรงจารึกไว้ว่า *"พระราชาย่อมทนทุกข์ทรมานจากโรคภัยไข้เจ็บของประชาชนยิ่งกว่าโรคภัยไข้เจ็บของพระองค์เอง เพราะเหตุว่าคือความเจ็บปวดของประชาชนนี้แหละที่ก่อให้เกิดความเจ็บปวดแก่พระหทัยของพระราชา หาใช่ความเจ็บปวดที่เกิดแก่พระองค์เองไม่"*

พระพุทธรูปขนาดใหญ่แบบพระพุทธรูปที่นายคอมมายส์ (Commailles) ค้นพบ *(รูปที่ ๕๖)* คงเลียนแบบมาจากพระพุทธรูปสมัยทวารวดีในประเทศไทย มีลักษณะค่อนข้างแข็งกระด้างและคงอยู่ในสมัยหลังกว่าพระพุทธรูปยิ้มแห่งเมืองพระนครหลวงที่กล่าวมาแล้ว

การศึกษาถึงวิวัฒนาการของภาพสลักนูนต่ำขนาดใหญ่ซึ่งใช้ประดับศาสนสถาน และมีลักษณะใกล้เคียงกับประติมากรรมลอยตัวนั้นมีอยู่มาก ฉะนั้นในที่นี้จะกล่าวถึงแต่เฉพาะทวารบาลคือผู้เฝ้าประตูเป็นผู้ชาย เมื่อแรกปรากฏขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ในสมัยพระโค ถืออาวุธยาวอยู่ทางด้านข้าง ส่วนใหญ่เป็นสามง่ามหรือตรีศูล *(รูปที่ ๕๗)* ต่อมาในสมัยบาปวน ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ สามง่ามนี้ก็กลายเป็นตะบอง แต่ก็ยังอยู่ด้านข้างเช่นเดียวกัน *(รูปที่ ๕๘)* ในสมัยบายนตะบองนี้จึงมักเลื่อนมาอยู่ทางด้านหน้าของลำตัว *(รูปที่ ๕๙)* ในสมัยหลังนี้ทวารบาลเหล่านี้บางครั้งก็สลักลอยตัวด้วย สำหรับภาพเทพธิดาซึ่งเป็นรูปสตรีที่งดงามน่าชมนั้นก็มีทรงผมเปลี่ยนแปลงไป และผ้าจีบที่เคยนุ่งอยู่แต่ก่อนก็มีลายดอกไม้เข้ามาแทนที่ตั้งแต่สมัยนครวัดลงมา *(รูปที่ ๖๐)*

รายละเอียดต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกาย ซึ่งมีอยู่มากเกินไปกว่าที่จะนำมาพรรณนาไว้ได้ทั้งหมดในที่นี้ ทำให้เราสามารถกำหนดอายุของประติมากรรมขอมได้ถูกต้องพอใช้ในปัจจุบัน

มีประติมากรรมสัมฤทธิ์ขอมอยู่บ้างเหมือนกัน ส่วนใหญ่หาได้ยาก ก่อนสมัยบายนที่ใหญ่ที่สุดและงามที่สุดองค์หนึ่ง ก็คือภาพพระนารายณ์บรรทมสินธุ์ซึ่งค้นพบที่ปราสาทแม่บุญตะวันตกในเมืองพระนครและมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือในสมัยบาปวน *(รูปที่ ๖๑)* ในสมัยบายนรูปสัมฤทธิ์ซึ่งมีคุณภาพต่ำก็หล่อกันเป็นจำนวนมาก เป็นสิ่งซึ่งเป็นที่นิยมและมักหล่อขึ้นเป็นชุด *(รูปที่ ๖๒)*

รูปที่ ๑
ปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้หลังที่ ๑ ศิลปะขอมสมัยสมโบร์

รูปที่ ๒
ปราสาทพระโค ศิลปะขอมสมัยพระโค

รูปที่ ๓
ปราสาทบันทายสรี
ศิลปะของ
สมัยบันทายสรี

รูปที่ ๔

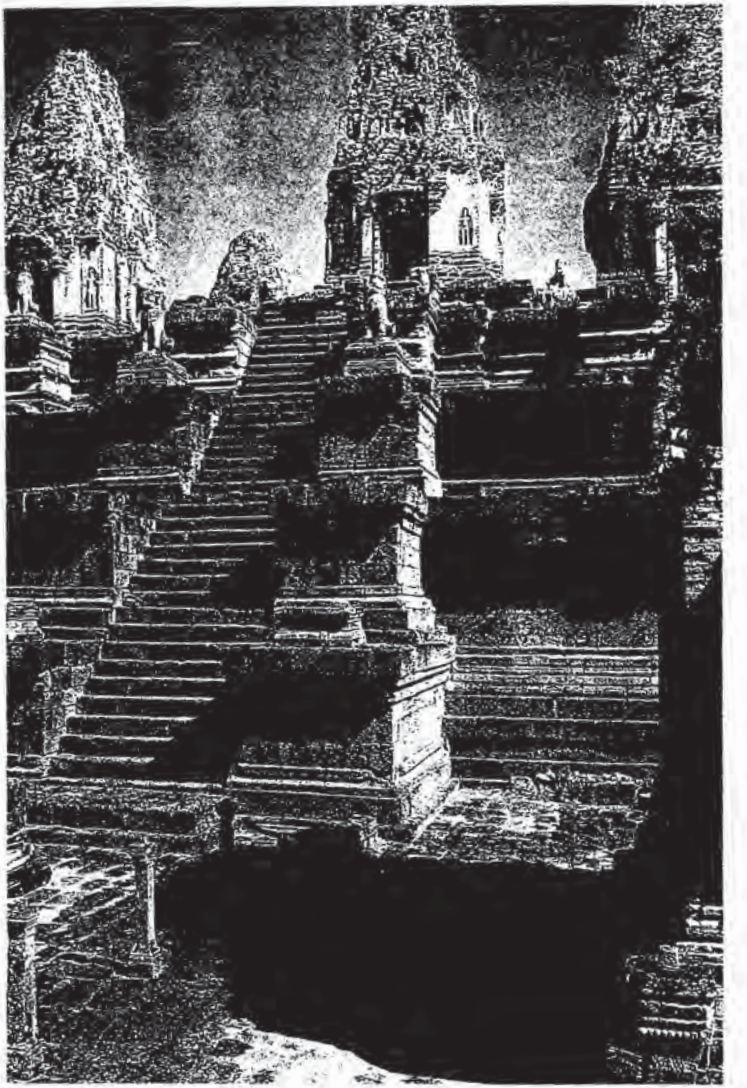
ภาพสลักบนหน้าบันปราสาทบันทายสรี แสดงภาพทศกัณฐ์กำลังโยกเขาไกรลาส

ศิลปะขอมสมัยบันทายสรี

รูปที่ ๔
ปราสาทบากอง ศิลปะรอบสมัยพระโค

รูปที่ ๖
ปราสาทพนมบาเค็ง
ศิลปะขอมสมัยบาเค็ง

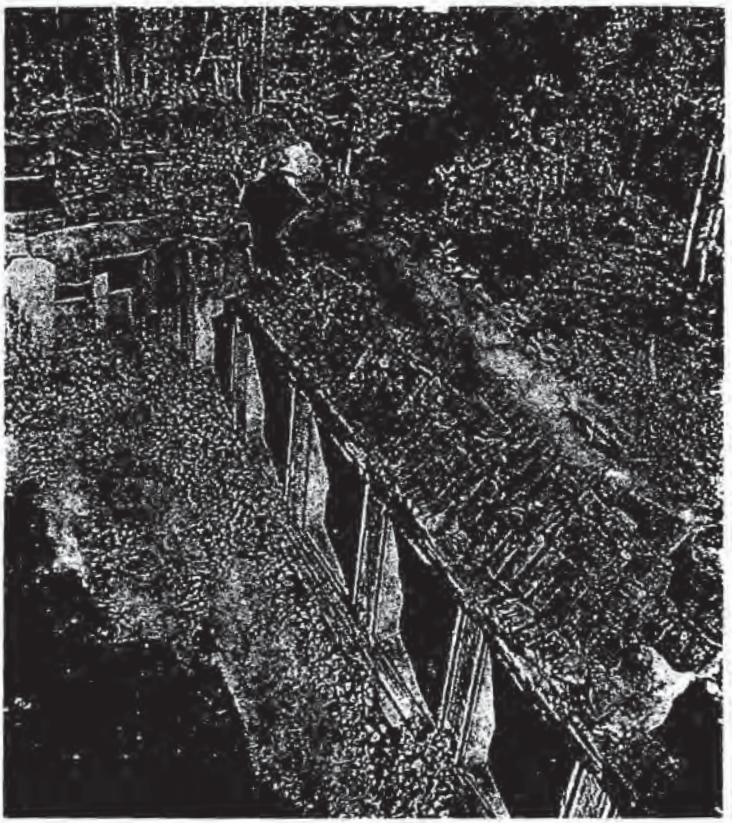
รูปที่ ๗
ปราสาทปักษีจำกรง ศิลปะขอมสมัยเกาะแกร์



รูปที่ ๘
ปราสาทแปรรูป ศิลปะขอมสมัยแปรรูป

รูปที่ ๑
หน้าบันพระเบียงทิศปราสาทพระปัป (?) ศิลปะขอมสมัยเกาะแกร์

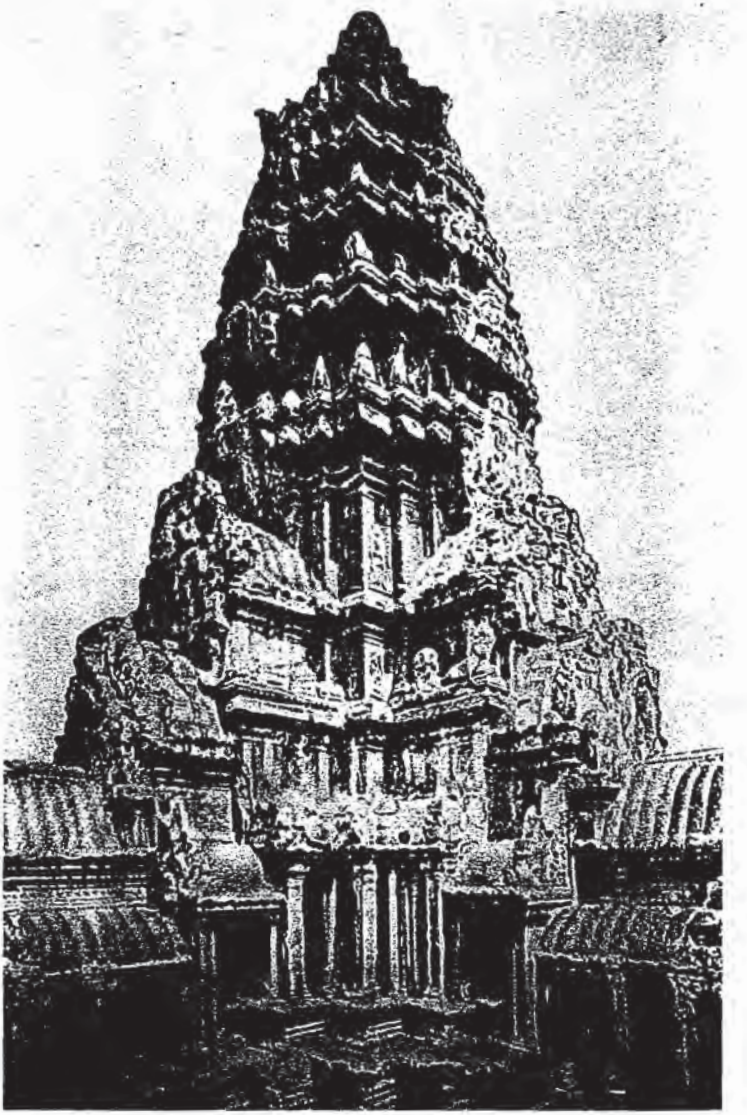
รูปที่ ๑๐
ปราสาทตาแก้ว ศิลปะขอมสมัยคลัง



รูปที่ ๑๑

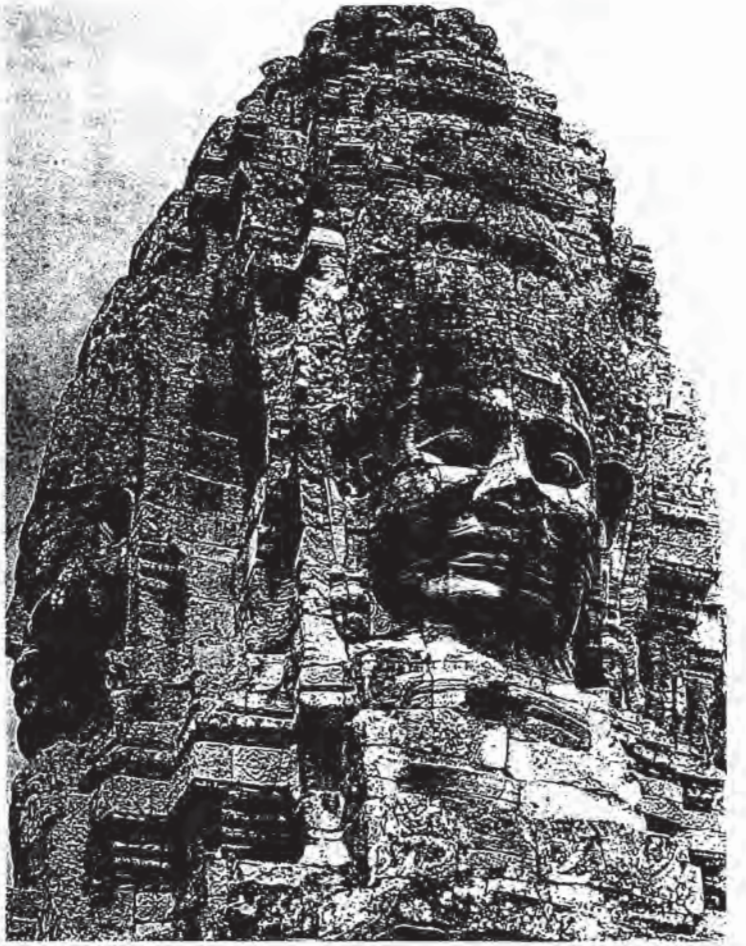
ระเบียงปราสาทพิมานอากาศ ศิลปะขอมสมัยคลัง

รูปที่ ๑๒
ปราสาทนครวัด ศิลปะขอมสมัยนครวัด



รูปที่ ๑๓

ปราสาทนครวัดชั้น ๓ มองขึ้นไปจากชั้น ๒ ศิลปะชองสมัยนครวัด



รูปที่ ๑๔

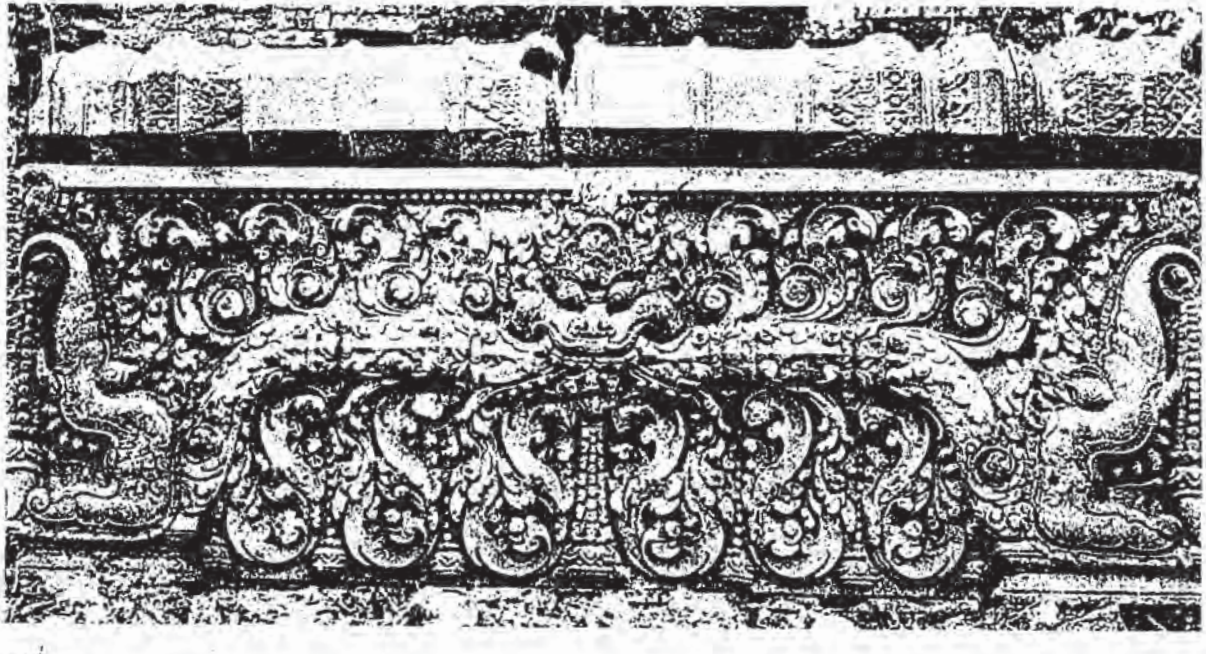
ยอดปราสาทบายน ศิลปะขอมสมัยบายน

รูปที่ ๑๕
ทับหลังศิลาที่ปราสาทสมโบร์ไพรกุกพนมใต้หลังที่ ๗ ศิลปะขอมสมัยสมโบร์

รูปที่ ๑๖

ทับหลังศิลาที่ปราสาทภูมิปราสาท ศิลปะขอมสมัยกำพงพระตอนปลาย

รูปที่ ๑๙
ทับหลังศิลาที่ปราสาทกาที ศิลปะขอมสมัยกุเลน



รูปที่ ๑๘

ทับหลังศิลาที่ปราสาทกอกโป ศิลปะขอมสมัยพระโคตอนต้น

รูปที่ ๑๙
ทับหลังศิลาที่ปราสาทตุงค์ ศิลปะขอมสมัยบาปวน

รูปที่ ๒๐
ทับหลังศิลาที่ประตูมุขทิศตะวันตกปราสาทนครวัด ศิลปะขอมสมัยนครวัด

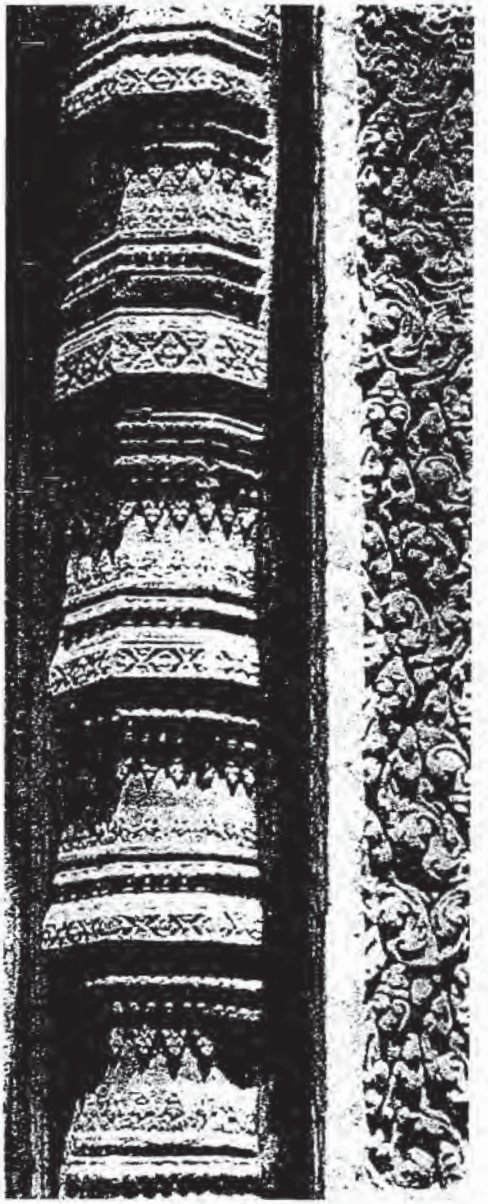
รูปที่ ๒๑
ทับหลังศิลาที่ปราสาทพระขรรค์ในบริเวณเมืองพระนคร
ศิลปะขอมสมัยบายนตอนต้น

รูปที่ ๒๒
ทับหลังศิลาที่ปราสาทบายน ศิลปะขอมสมัยบายนตอนปลาย

รูปที่ ๒๓

เสาศิลาประดับกรอบประตู ปราสาทโพรปราสาทหลังเหนือ พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะขอมสมัยไพรกเมง

รูปที่ ๒๔
เสาศิลาประดับกรอบประตูที่ปราสาท
ถมอดอป ศิลปะขอมสมัยกุเลน



รูปที่ ๒๕
เสาศิลาประดับกรอบประตู
พระราชวังหลวง
ศิลปะขอมสมัยคลัง
หรือบาปวน

รูปที่ ๒๖

นาคศิลาสองข้างทางเดินที่ปราสาทบากอง ศิลปะขอมสมัยพระโค

รูปที่ ๒๗

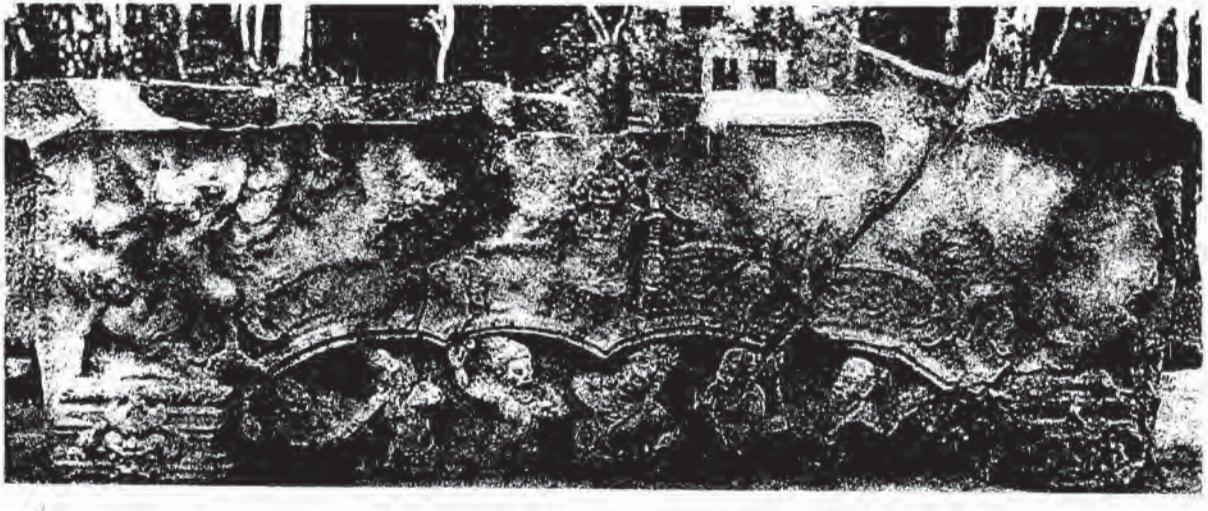
นาคศิลาสองข้างทางเดินเข้าปราสาทพระวิหาร ศิลปะขอมสมัยบาปวนตอนต้น

รูปที่ ๒๘
นาคศิลาสองข้างทางเดินเข้าปราสาทนครวัด ศิลปะขอมสมัยนครวัด

รูปที่ ๒๙

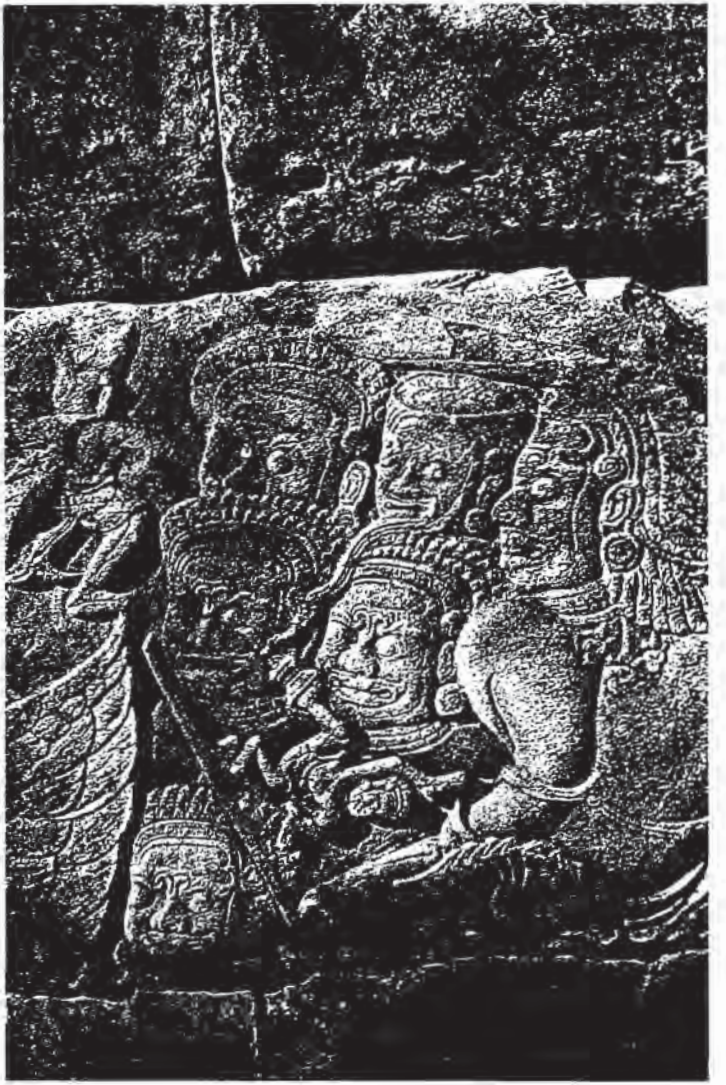
ครุฑยุดนาคศิลาสองข้างทางเดินเข้าปราสาทพระถกล พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะขอมสมัยบายน

รูปที่ ๓๐
เทวดานะอสูรยุดนาค
สองข้างสะพานเข้าเมือง
พระนครหลวง ศิลา
ศิลปะของสมัยบายน



รูปที่ ๓๑

ทับหลังศิลาปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้หลังที่ ๑ แสดงภาพพระอิศวรทรงฟ้อนรำ (?) ศิลปะขอมสมัยสมโบร์



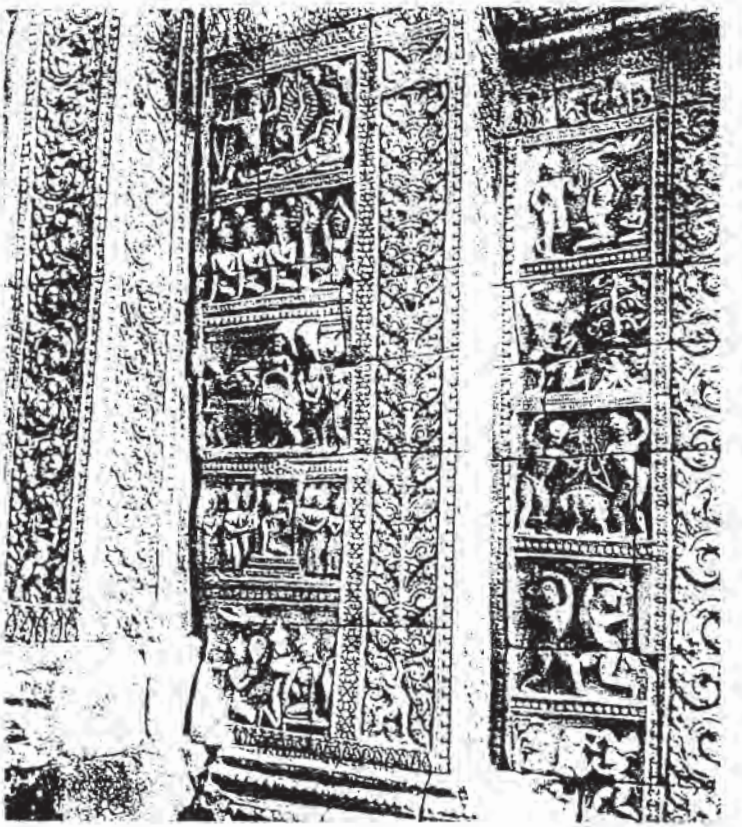
รูปที่ ๓๐

ภาพสลักบนฐานชั้นบนปราสาทบากอง แสดงภาพเรื่องรามเกียรติ์ (?) ศิลปะขอมสมัยพระโค

รูปที่ ๓๓

ภาพสลักภายในปราสาทกระวันหลังกลาง แสดงภาพพระนารายณ์ปางตรีวิกรม (ย่างสามขุม) ศิลปะขอมสมัยบาแค็งตอนปลาย

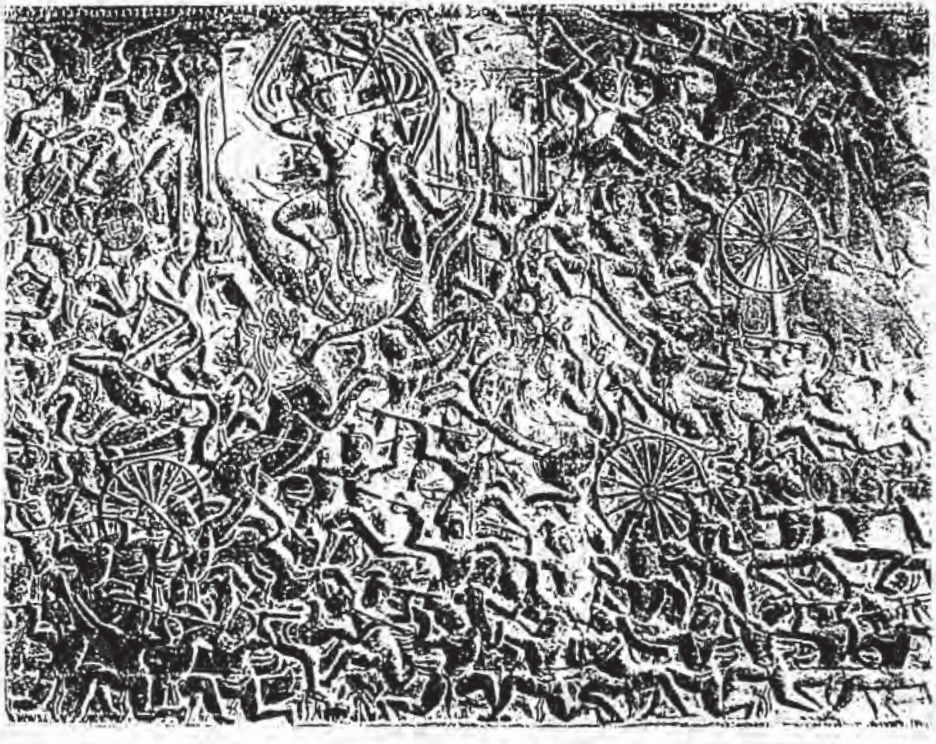
รูปที่ ๓๔
ภาพสลักบนหน้าบัน
ปราสาทบันทายสรี
แสดงภาพนางอัปสร
ติโลตตมา ท่ามกลาง
อสูร ๒ ตน
พิพิธภัณฑ์กีเมต์
กรุงปารีส
ศิลปะขอมสมัยบันทายสรี



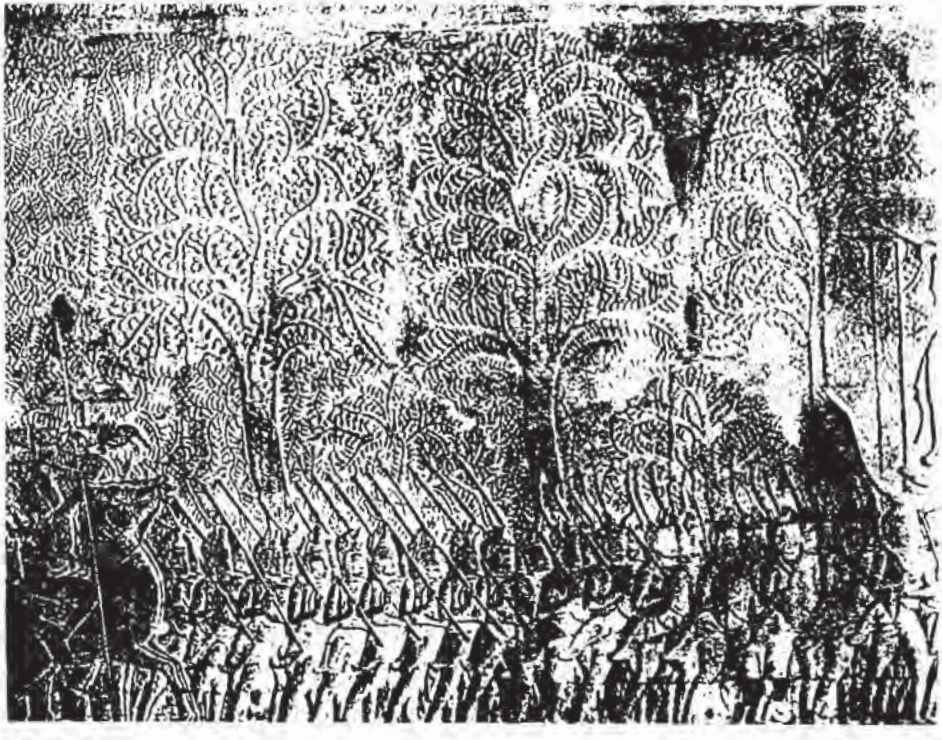
ภาพที่ ๑๕

ภาพสลักบนผนังที่ปราสาทบาปวน แสดงภาพที่เกี่ยวกับพระนารายณ์

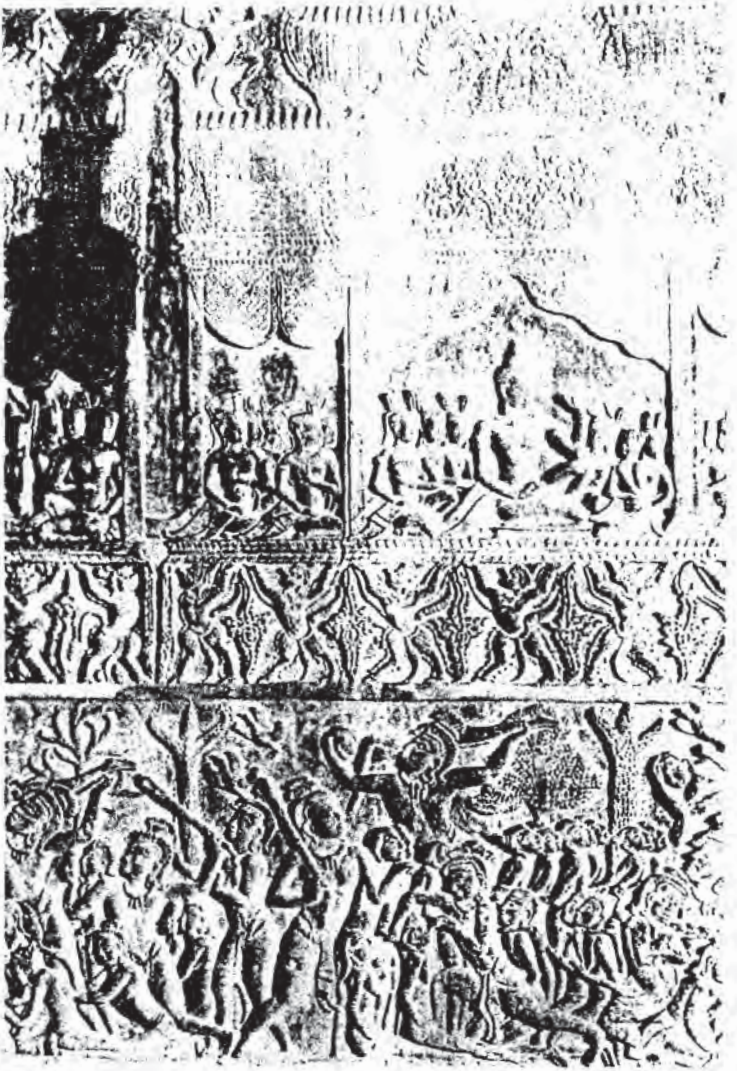
ศิลปะขอมสมัยบาปวนตอนปลาย



ภาพที่ ๑๐๖
ภาพสลักบนผนังระเบียง
ปราสาทนครวัด
แสดงภาพการรบพุ่ง
ระหว่างเทวดาและอสูรกาลเนมิ
ศิลปะขอมสมัยนครวัด



ภาพสลักบนผนังระเบียง
ปราสาทนครวัด
แสดงภาพขบวนทหาร
พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒
ศิลปะขอมสมัยนครวัด



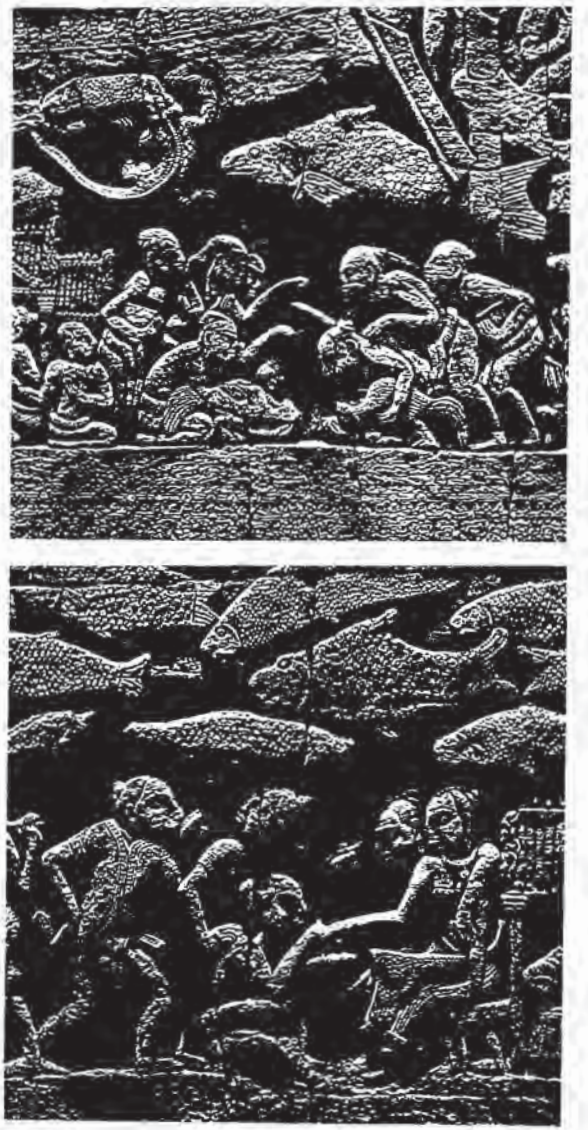
รูปที่ ๓๘

ภาพสลักบนผนังระเบียงปราสาทนครวัด แสดงภาพสวรรค์และนรก

ศิลปะขอมสมัยนครวัด

ภาพสลัก
บนผนังระเบียง
ปราสาทนครวัด
แสดงภาพ
การกวนเกษียรสมุทร
ศิลปะขอม
สมัยนครวัด

ภาพที่ ๔๐
ภาพสลัก
บนผนังระเบียง
ปราสาทนายน
ศิลปะของ
สมัยนายน



รูปที่ ๔๑
ภาพสลักบนผนังระเบียงปราสาทบายน ศิลปะขอมสมัยบายน

รูปที่ ๔๒
พระอิศวรจากอาศรมมหาฤษี ศิลาทราย สูง ๑.๗๕ เมตร
พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะสมัยพนมดา

รูปที่ ๔๓
พระพุทธรูปศิลาทรายจาก
วัดรมโลก สูง ๑.๒๔ เมตร
พิพิธภัณฑสถาน
กรุงพนมเปญ
ศิลปะขอมรุ่นต้น

รูปที่ ๔๔
พระหริหระจากปราสาทอันเดต
ศิลาทราย สูง ๑.๙๘ เมตร
พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ
ศิลปะขอมสมัยไพรกเมง-กำพงพระ

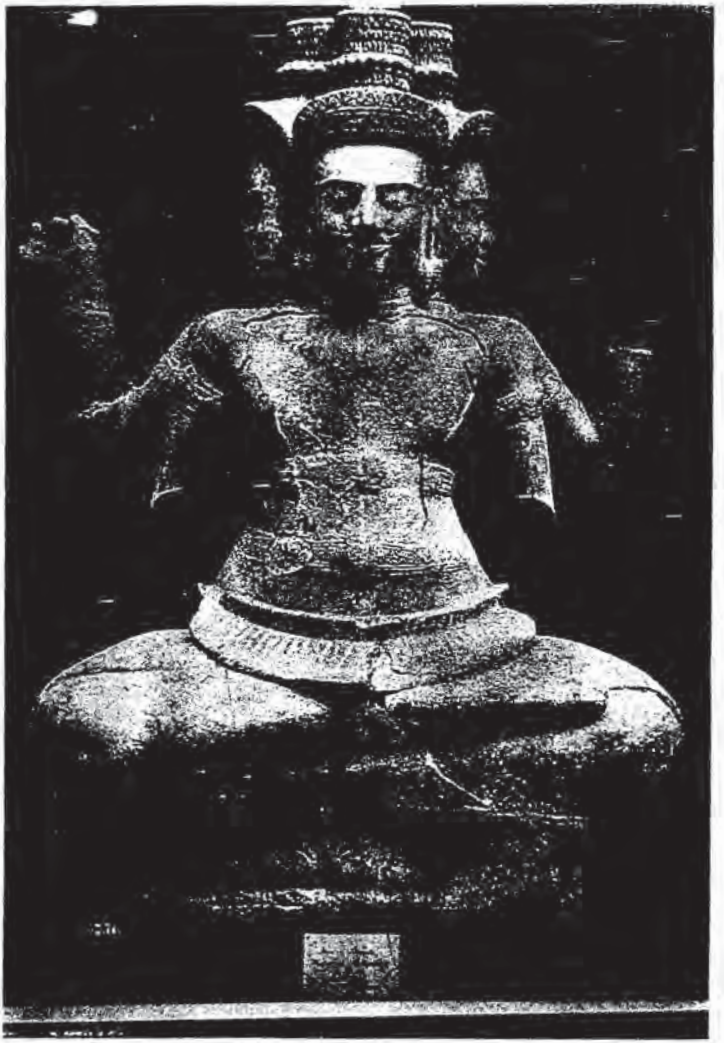
รูปที่ ๔๕
เทวรูปพระอุมา จากเกาะเกรียง
ศิลาทราย สูง ๑.๔๔ เมตร
พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส
ศิลปะขอมสมัยกำพงพระ

รูปที่ ๔๖
พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรจากราชเคีย ศิลาทราย ศิลปะชอมสมัยไพรกเมง

รูปที่ ๔๗
พระนารายณ์
จากรูปอารักษ์
ศิลาทราย
สูง ๑.๙๐ เมตร
พิพิธภัณฑ์กีเมต์
กรุงปารีส
ศิลปะขอมสมัยกุเลน

รูปที่ ๔๘

เศียรพระพรหมจากปราสาทพนมบก ศิลาทราย สูง ๔๒ เซนติเมตร พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะขอมสมัยบาแค็ง



รูปที่ ๔๓

พระพรหมจากปราสาทบาเสด ศิลาทราย สูง ๑.๑๐ เมตร พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส
ศิลปะขอมสมัยเกาะแกร์

รูปที่ ๕๐

พาลีและสุครีพกำลังสู้กันที่ปราสาทเจน ศิลาทราย สูงทั้งฐาน ๒.๘๗ เมตร

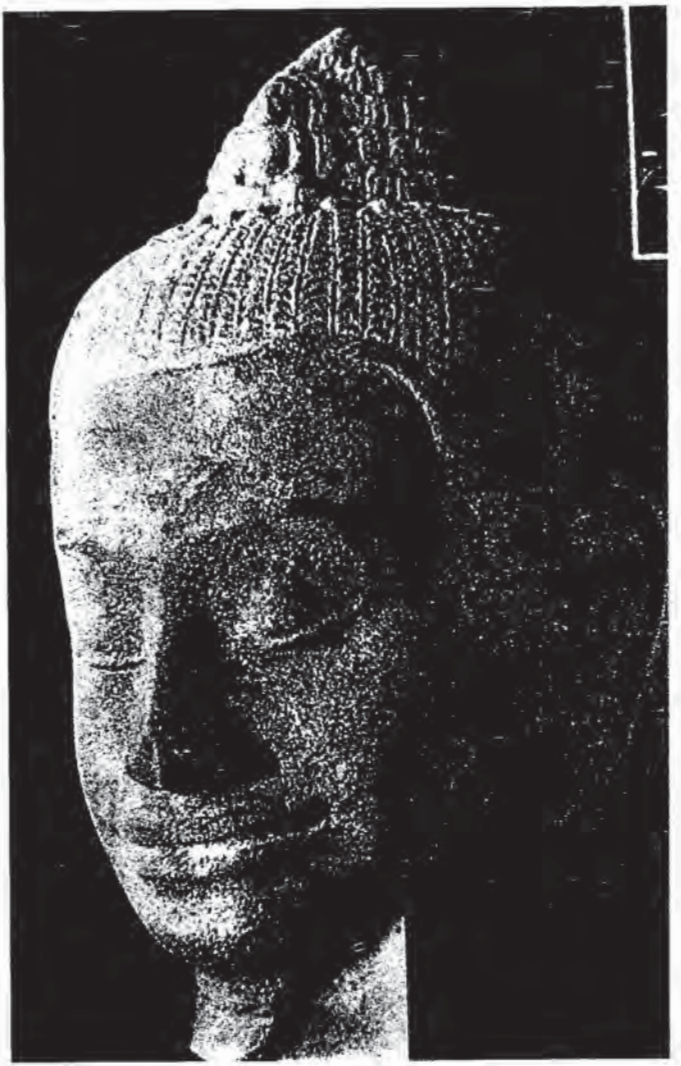
พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ ศิลปะขอมสมัยเกาะแกร์

รูปที่ ๕๑
เทวดาจากปราสาทเบง ศิลาทราย สูง ๗๙ เซนติเมตร พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ
ศิลปะขอมสมัยบาปวนตอนต้น

รูปที่ ๕๔

เทพธิดา ศิลาทราย สูง ๖๔ เซนติเมตร พิพิธภัณฑสถานกรุงไซ่ง่อน ศิลปะขอมสมัยบาปวนตอนต้น

รูปที่ ๕๓
เศียรพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรหรือโลเกศวร ศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส
ศิลปะขอมสมัยบายน



รูปที่ ๕๕
เศียรนางปรัชญาปารมิตา ศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะขอมสมัยบายน

รูปที่ ๕๕

นางปรัชญาปารมิตาจากเมืองพระนครหลวง ศิลาทราย สูง ๗๔ เซนติเมตร

พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ ศิลปะขอมสมัยบายน

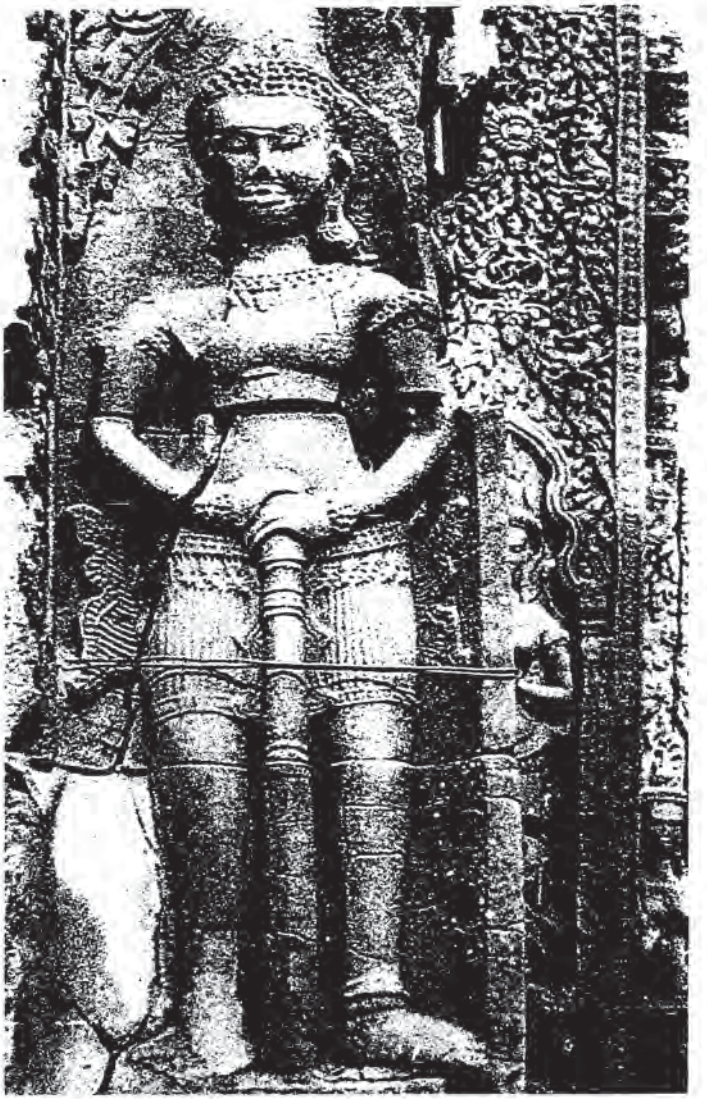
รูปที่ ๕๖

พระพุทธรูปนาคปรก ที่เรียกกันว่า "แบบคอมมายส์" จากปราสาทบายน ศิลาทราย สูง ๙๓ เซนติเมตร พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ ศิลปะขอมหลังสมัยบายน

รูปที่ ๕๗

ทวารบาลที่ปราสาทพระโค ศิลปะขอมสมัยพระโค

รูปที่ ๕๘
ทวารบาลที่ปราสาทบาปวน ศิลปะขอมสมัยบาปวน



รูปที่ ๕๙
ทวารบาลที่ปราสาทบันทายฉมาร์ ศิลปะชอมสมัยบายน

รูปที่ ๖๐

เทพธิดาสลักบนผนังปราสาทนครวัด ศิลปะขอมสมัยนครวัด

ภาพที่ ๖๑๑
พระนารายณ์
บรรทมสินธุ์
จากปราสาทพนมบาญ
ตะวันตก
สัมฤทธิ์
สูง ๑.๑๘ เมตร
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
กรุงพนมเปญ
ศิลปะของ
ศิลปะแบบพนมบาญ

รูปที่ ๖๒
นางอัปสรฟ้อนรำ สัมฤทธิ์ พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา
ศิลปะขอมสมัยบายน

แผนผังที่ ๑ ปราสาทแปรรูป ระหว่างศิลปะขอม สมัยเกาะแกร์ และบันทายศรี

แผนผังที่ ๒
ปราสาทบาปวน
ศิลปะขอมสมัยบาปวน

แผนผังที่ ๓
ปราสาทนครวัด
ศิลปะของสมัยนครวัด

ศิลปะของอินเดีย
พุทธคยา ประเทศอินเดีย
แผนผังที่ ๕

ศิลปะ
พม่า

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล
ทรงแปลจากบทความของ
ศาสตราจารย์ ชอง บวสเซอลีย์ (Jean Boisselier)

ม.โขง
พม่า
ม.อิระวดี
ลาว
อ่าวเบงกอล
ม.มูล
ขอม
N
อ่าวไทย
มหาสมุทรอินเดีย

สำหรับบรรดาศิลปะในภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากอารยธรรมอินเดีย ศิลปะพม่าก็เป็นศิลปะหนึ่งที่มีลักษณะของตนเองมากที่สุด แต่เป็นศิลปะที่มีผู้ศึกษาน้อยมาก คงมีแต่เพียงสมัยพุกาม (พ.ศ. ๑๕๘๗ - ๑๘๓๐) ซึ่งเป็นสมัยที่รุ่งเรืองที่สุดเท่านั้นที่ได้รับการศึกษา

ตราบจนกระทั่งถึงสมัยปัจจุบัน มีเหตุการณ์หลายอย่างที่ทำให้เกิดสถานการณ์ที่น่าเสียใจขึ้น คือประเทศพม่าประกอบด้วยชนหลายชาติและความยุ่งยากทางด้านประวัติศาสตร์ก็ทำให้เกิดมีหลายสกุลช่างขึ้นในขณะเดียวกัน เนื่องจากประเทศอังกฤษได้รวมประเทศพม่าเข้ากับประเทศอินเดียตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๒๙ จนถึง พ.ศ. ๒๔๙๐ จึงทำให้การค้นคว้าทางด้านโบราณคดีจำกัดอยู่แต่เฉพาะในประเทศอินเดียเท่านั้น นอกจากนั้นนโยบายอยู่อย่างโดดเดี่ยวของประเทศพม่าในระยะหลังนี้รวมทั้งการตีพิมพ์ผลงานการค้นคว้าที่สำคัญออกเป็นภาษาพม่าเท่านั้น ก็ไม่ได้ทำให้สถานการณ์เหล่านี้ดีขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้จะมีความลำบากเกี่ยวกับสมัยที่เก่าที่สุดและสกุลช่างพื้นเมืองหลายสกุล แต่ลักษณะบางประการของศิลปะพม่าก็อาจแลเห็นได้อย่างชัดเจน

สถาปัตยกรรม

สถาปัตยกรรมพม่าเป็นแบบที่มีความเป็นตัวเองที่สุดแบบหนึ่งในบรรดาประเทศที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นการสร้างด้วยอิฐซึ่งมีอยู่อย่างมากมายหรือสร้างด้วยไม้ซึ่งเป็นศิลปะที่อาจเรียกได้ว่าแบบเมืองมัณฑเลย์ (พ.ศ. ๒๔๐๐ - ๒๔๒๙) แต่ประเทศพม่าก็ไม่มีศาสนสถานที่กว้างใหญ่เปรียบ

เทียบได้กับในประเทศกัมพูชา หรือประเทศอินโดนีเซีย อาคารต่าง ๆ มีความยุ่งยากซึ่งไม่เคยพบกันในที่อื่น อิฐเป็นวัตถุที่ใช้กันอยู่เป็นประจำตั้งแต่เป็นกำแพงเมืองที่เก่าที่สุด เช่น เมืองไบก์ถาโน (Beikthano) *(รูปที่ ๑)* ฮาลิน (Halin) และศรีเกษตร รวมทั้งใช้ก่อสร้างศาสนสถานด้วย การใช้ศิลามีแต่เพียงเล็กน้อย และลวดลายเครื่องประดับส่วนใหญ่ก็เป็นปูนปั้น

อาจแบ่งศาสนสถานพม่าออกเป็น ๒ แบบใหญ่ ๆ คือ สถูปและวิหาร

สถูป

ในชั้นต้นสถูปพม่าจะมีรูปร่างเป็นทรงกระบอกหรือปลายสอบเข้าหากันหรือพองออกเล็กน้อย แต่ต่อมาก็กลายรูปเป็นทรงระฆังโดยมีฐานเป็นชั้นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือหลายเหลี่ยมมากชั้นขึ้นรวมทั้งส่วนยอดที่เรียกว่าหราสะ (hrasa) สำหรับสถูปสมัยปัจจุบันซึ่งขนาดกว้างใหญ่มากก็กลายเป็นศูนย์กลางของอาคารที่ยุ่งยากเช่นเจดีย์ชเวดากอนที่เมืองย่างกุ้ง *(รูปที่ ๒)*

สำหรับ **วิหาร** นั้นก็มีแผนผังที่สำคัญ ๒ แบบมาตั้งแต่แรกเช่นที่เมืองศรีเกษตรคือเมืองแปรในสมัยโบราณ มีแผนผังเป็นห้องซึ่งบางครั้งก็มีมุขอยู่ทางด้านหน้า และอีกแบบหนึ่งซึ่งมีแท่งสี่เหลี่ยมทึบอยู่ตรงกลางซึ่งอาจเจาะเป็นซุ้มและมีทางเดินล้อมรอบภายใน แบบหลังนี้เจริญรุ่งเรืองอย่างยิ่งในสมัยเมืองพุกาม คือรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีมุข เช่น วิหารนาคายน *(รูปที่ ๓)* หรือมีแผนผังเป็นรูปกากบาท เช่น วิหารอานันทเจดีย์ *(รูปที่ ๔)* หรือแบบที่ซ้อนกันเป็นชั้น ๆ เช่น วิหารถัตบยินนยุหรือสัพพัญญู *(รูปที่ ๕)* หลังคาประกอบด้วยลานหลายชั้นและมียอดหลังคาเป็นรูปโค้งสูงหรือศิขร เช่น ใน

แคว้นโอริสสะทางภาคตะวันออกของประเทศอินเดีย หรือมิฉะนั้นก็เป็นรูปสถูปซึ่งมีน้อยกว่า แบบหลังนี้มีมาแล้วที่เมืองศรีเกษตร เช่น วิหารเบเบปยะ*(รูปที่ ๖)* การก่อสร้างอาคารเหล่านี้ในประเทศพม่าเป็นแบบของตนเองและใช้วิธีการก่อสร้างซึ่งไม่รู้จักกันในทวีปเอเชียภาคตะวันออกเฉียงใต้คือใช้วิธีมุงหลังคาด้วยอิฐเป็นวงโค้ง

ลวดลายเครื่องประดับสถาปัตยกรรม

นอกไปจากอาคารซึ่งสร้างด้วยไม้และมีลวดลายเครื่องประดับอย่างมากมายแล้ว อาคารของพม่าก็มีลวดลายเครื่องประดับน้อย ส่วนใหญ่เป็นแต่เพียงลายลวดบัว (ลายเส้นนูน) เท่านั้น นอกจากนั้นก็มีวงกรอบประตูหน้าต่างและเสาติดกับผนัง แต่ในศิลปะแบบเมืองพุกามก็นิยมใช้ลูกกรงหน้าต่างที่สลักจากศิลาด้วย *(รูปที่ ๗)*

ประติมากรรม

ส่วนใหญ่สร้างขึ้นในพุทธศาสนาทั้งศิลา สัมฤทธิ์ อิฐประดับด้วยปูนปั้น ดินเผาและไม้ ประติมากรรมเหล่านี้ได้รับการศึกษาแต่เพียงเล็กน้อย ในสมัยที่เก่าที่สุดก็เหมือนกับในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยทั่วไป คือในชั้นต้นได้รับอิทธิพลจากประเทศอินเดียภาคใต้และประเทศศรีลังกา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงปางต่าง ๆ และการครองจีวร

ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ ศิลปะปาละจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียก็ได้เข้ามามีอิทธิพลแทนที่ประเพณีแบบแรก อิทธิพลของศิลปะปาละมีอยู่อย่างมากในศิลปะสมัยเมืองพุกาม และช่างพม่าก็ได้ประดิษฐ์ประติมานวิทยาขึ้นหลายแบบมีลักษณะต่าง ๆ ซึ่งไม่มีอยู่ในสกุลช่างอื่น ๆ ในสมัย

เดียวกัน มีภาพแสดงชาดกต่าง ๆ และพุทธประวัติเป็นจำนวนมาก *(รูปที่ ๘)* ภายหลังที่เมืองพุกามถูกกองทัพจีนตีแตกไปแล้ว ศิลปะพม่าก็เริ่มมีลักษณะเสื่อมลงและเริ่มมีสกุลช่างท้องถิ่นซึ่งยังคงไม่รู้จักกันดี พระพุทธรูปทรงเครื่องเริ่มมีมากขึ้นและห่างไกลออกไปจากศิลปะปาละมากยิ่งขึ้นทุกที ศิราภรณ์ก็ยิ่งมีเครื่องประดับมากขึ้น *(รูปที่ ๙)*

ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ - ๒๔ เกิดมีประติมานวิทยาแบบใหม่พร้อมกับประติมากรรมที่ไม่ค่อยสวยงามครองจีวรตามแบบจีน เช่นประติมากรรมที่สลักด้วยหินอ่อนสีขาวเป็นจำนวนมากและมักจะลงรักและปิดทองเป็นบางแห่ง *(รูปที่ ๑๐)* บางครั้งก็ดูจะเป็นงานของช่างฝีมือมากกว่าของศิลปิน แต่ประติมากรรมสัมฤทธิ์และโดยเฉพาะที่สลักจากไม้ดูจะดีกว่าอย่างอื่น เช่นพระพุทธรูปยืนและสาวกขนาดใหญ่ ควรสังเกตไว้ด้วยว่าประติมากรรมในพุทธศาสนาลัทธิมหายานและศาสนาพราหมณ์มีอยู่น้อยมาก ประติมากรรมจำพวกหลังนี้บางชิ้นก็เป็นแบบอินเดียอย่างแท้จริง บางชิ้นก็เป็นแบบพื้นเมืองซึ่งมาจากการเคารพบูชาผีนัตซึ่งยังคงมีอยู่จนกระทั่งถึงสมัยปัจจุบัน

เครื่องถ้วย มีมาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณเช่นที่เมืองไบก์ถาโน และต่อมาก็เป็นที่รู้จักกันน้อยลงจนกระทั่งถึงเริ่มสมัยปัจจุบัน ความสำคัญของดินเผามีอยู่มาก ทั้งในจำนวนและคุณภาพของพระพิมพ์เช่นที่เมืองพุกาม *(รูปที่ ๑๑)* รวมทั้งความสำคัญของแผ่นดินเผาเคลือบที่ใช้ประดับสถาปัตยกรรมเช่นภาพชาดกต่าง ๆ ที่เมืองพุกามในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๗ *(รูปที่ ๑๒)* แผ่นดินเผาเคลือบสีที่เมืองหงสาวดี (Pegu) ในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๑ *(รูปที่ ๑๓)* และที่มินคุน (Mingun) ในพุทธศตวรรษที่ ๒๓ - ๒๔

ประวัติศิลปะพม่าโดยย่อ

ไม่มีอะไรสำคัญเกี่ยวกับเครื่องมือสมัยก่อนประวัติศาสตร์ของพม่าและก็ไม่มีอะไรสำคัญอีกเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ขั้นแรกเริ่มของพม่าก่อนการเกิดมีอาณาจักรที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดีย ประเพณีที่เกี่ยวกับว่าประเทศพม่าได้รับพุทธศาสนาในสมัยเดียวกับเกาะลังกาในพุทธศตวรรษที่ ๓ ก็ยังไม่ค่อยน่าเชื่อถือนัก จดหมายเหตุจีนได้กล่าวถึงอาณาจักรพยุหรือปยูในประเทศพม่าซึ่งได้รับอารยธรรมอินเดียตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๘ แต่จารึกพื้นเมืองและร่องรอยทางโบราณคดีก็เริ่มขึ้นเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ เท่านั้น

อาณาจักรแรก ๆ ที่ได้รับอารยธรรมอินเดีย ก่อนการเกิดขึ้นของอาณาจักรแห่งเมืองพุกามตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ อาณาจักรปยุทางตอนกลางของแม่น้ำอิระวดีและอาณาจักรมอญทางภาคใต้ของประเทศพม่าก็ได้เกิดขึ้นก่อนและมีอิทธิพลต่อศิลปะพม่าในภายหลัง แคว้นยะไข่ (Arakan) ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของประเทศพม่าก็ได้ติดต่อเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับประเทศอินเดียทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

อาณาจักรปยุ ซึ่งชาวจีนได้เรียกว่าอาณาจักรศรีเกษตร คือดินแดนอันศักดิ์สิทธิ์เมื่อพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ก็ถือกันว่าเป็นการเริ่มต้นของชนชาติพม่า ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ - ๑๓ นิกายใหญ่ ๒ นิกายของพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทก็ได้อยู่คู่กัน คือ นิกายเถรวาทซึ่งใช้ภาษาบาลี และนิกายมูลสรรวาสติวาทซึ่งใช้ภาษาสันสกฤต

ได้มีการค้นพบสถานที่หลายแห่งซึ่งมีประชาชนอาศัยอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๐ ถึง ๑๔ เช่น เมืองไบก์ถาโนคือเมือง

ของพระนารายณ์ *(รูปที่ ๑)* เมืองนี้ได้รับการขุดค้นหลายครั้ง และคงจะเป็นเมืองที่เก่าที่สุด ปรากฏว่ามีที่อาศัยอยู่ภายในกำแพงเมืองที่แข็งแรง มีพระราชวัง สถูป และวัดซึ่งมีห้องเล็ก ๆ ตามแบบอิทธิพลของศิลปะอานธระเช่นที่เมืองอมราวดีและนาคารชุนโกณฑะทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย ไม่ได้ค้นพบพระพุทธรูป แต่ได้ค้นพบเครื่องถ้วยที่สำคัญเช่นภาชนะสำหรับบรรจุกระดูก *(รูปที่ ๑๔)* นอกจากนี้ก็มีเมืองฮาลิน ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศเหนือมีลักษณะคล้ายคลึงกันและได้ค้นพบภาพสลักด้วย

ใกล้กับเมืองแปร (Prome) ในปัจจุบันก็ได้ค้นพบราชธานีเก่าของอาณาจักรศรีเกษตรคือที่เรียกว่าถเยขิตเตยะ (Thayekhitteya) หรือ หะมอซา (Hmawza) ได้มีอาคารที่สำคัญแม้ว่าจะมีขนาดเล็กแต่ก็เป็นการเกริ่นล่วงหน้าถึงอาคาร ๒ แบบซึ่งจะเกิดขึ้นที่เมืองพุกาม ที่เมืองศรีเกษตรมีเจดีย์ใหญ่ซึ่งส่วนล่างเป็นรูปทรงกระบอกแต่ส่วนบนโค้งเข้าหากัน *(รูปที่ ๑๕)* และเจดีย์ที่มีผนังโค้งเข้าหากัน*(รูปที่ ๑๖)* เจดีย์เหล่านี้ก็ไม่ใช่เจดีย์ทึบทั้งองค์ ประติมากรรมมีทั้งในศาสนาฮินดูและพุทธศาสนาลัทธิมหายาน ในชั้นต้นได้รับอิทธิพลมาจากภาคใต้ของประเทศอินเดีย แต่ต่อมาก็มาจากประเทศอินเดียภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

อาณาจักรมอญ คือรามัญญเทศ และมีราชธานีชื่อสุธรรมวดีหรือที่เรียกกันในปัจจุบันว่า**ละหน่** อาณาจักรมอญได้เกี่ยวข้องกับประเทศอินเดียภาคใต้และพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๐ อาณาจักรมอญเป็นอิสระจนกระทั่งถูกครอบครองโดยอาณาจักรพม่าแห่งเมืองพุกาม ต่อจากนั้นก็เป็นอิสระอีกเมื่อเมืองพุกามถูกทำลายลง

เมืองเมาะตะมะ (Martaban) และเมืองหงสาวดีได้สร้างขึ้นใน

พ.ศ. ๑๓๖๘ ต่อมาได้มีการซ่อมและดัดแปลงส่วนใหญ่ของอาคารจนยากที่จะทราบได้ว่าลักษณะดั้งเดิมเป็นอย่างไร แต่ประติมากรรมนั้นได้แสดงถึงอิทธิพลที่ต่อเนื่องกันเช่นเดียวกับที่เมืองศรีเกษตร และมีประติมากรรมในศาสนาฮินดูเช่นเดียวกัน

ประเทศพม่า ศิลปะของอาณาจักรพุกาม เมืองพุกามดูเหมือนจะได้รับการสร้างป้อมปราการล้อมรอบตั้งแต่ พ.ศ. ๑๓๙๓ แต่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๖ พร้อมกับรัชกาลของพระเจ้าอนิรุทธมหาราช (พ.ศ. ๑๕๘๗ - ๑๖๒๐) อาณาจักรพม่าก็เริ่มเข้าสู่สมัยประวัติศาสตร์อย่างแท้จริง สำหรับทางด้านศิลปะ ก็อาจแบ่งออกได้เป็น ๒ สมัย คือ

ศิลปะมอญ (พ.ศ. ๑๕๘๗ - ๑๖๕๖) อาณาจักรมอญซึ่งถูกครอบครองโดยอาณาจักรพุกามได้นำทั้งวัฒนธรรมและศิลปะของตนมาสู่เมืองพุกาม แต่ในขณะเดียวกันความเกี่ยวพันกับสถาปัตยกรรมของชนชาติปยุก็ยังคงมีอยู่ต่อไป สถาปัตยกรรมในรัชกาลของพระเจ้าอนิรุทธมหาราชและพระเจ้าจันซิตถา (Kyanzittha) ราชโอรสมีอยู่อย่างมากมาย และแสดงถึงลักษณะผสมระหว่างประเพณีพื้นเมืองกับประเพณีทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียเช่นมหาวิหารที่พุทธคยา *(รูปที่ ๑๗)* มีการสร้างสถูปขึ้นหลายองค์ทั้งแบบทรงกระบอกปลายแหลมแบบที่พองออก รวมทั้งแบบลังกา และโดยเฉพาะอย่างยิ่งฐานหลายชั้นที่ใหญ่และสูง สำหรับวิหารก็เจริญสืบต่อจากแบบของเมืองศรีเกษตรและนิยมใช้หลังคาแบบโค้งสูงหรือศิขร แผนผังก็ได้สัดส่วนเช่นวิหารอานันทเจดีย์ *(รูปที่ ๔)*

ศิลปะพม่า (พ.ศ. ๑๖๕๖ - ๑๘๓๐) ภายหลังระยะหัวเลี้ยวหัวต่อ (พ.ศ. ๑๖๕๖ - ราว พ.ศ. ๑๗๐๓) ซึ่งอิทธิพลของวัฒนธรรมมอญเริ่มเสื่อมลง บรรดาวิหารที่เมืองพุกามก็มีวิวัฒนา

การคือนิยมสร้างเป็นหลายชั้น มีห้องและระเบียงที่โปร่งกว่าแต่ก่อน เช่น วิหารถัตบยินนยุหรือสัพพัญญู *(รูปที่ ๕)* และมีการเจริญขึ้นของวัดซึ่งเป็นที่อยู่ของพระสงฆ์ *(รูปที่ ๑๘)*

ประติมากรรมสมัยพุกามได้รับอิทธิพลมาโดยตรงจากศิลปะอินเดียแบบปาละ-เสนะ มีประติมานวิทยาที่มั่งคั่งและเจริญไปยังสุนทรียภาพที่เป็นแบบพม่าอย่างแท้จริง ลักษณะเช่นนี้แลเห็นได้ชัดที่วิหารอานันทเจดีย์ เช่น ภาพพุทธประวัติ *(รูปที่ ๘)* เทวรูปมีอยู่น้อยและส่วนใหญ่ก็มักจะเกี่ยวกับไตรภูมิทางพุทธศาสนา และการเคารพบูชาเทวดาประจำท้องถิ่นยิ่งกว่าเทวดาในศาสนาฮินดู อย่างไรก็ดี ยังมีเทวาลัยนัตหะลวงคยวง (Nat-hlaung-gyaung) ซึ่งเป็นเทวาลัยของพระนารายณ์ที่เมืองพุกาม*(รูปที่ ๑๙)* นอกจากนี้จิตรกรรมพม่าก็ยังมีส่วนสำคัญมากที่เมืองพุกามเช่นเดียวกัน *(รูปที่ ๒๐)*

จากสมัยเมืองพุกามล่มจมไปจนถึงการสร้างเมืองอมรปุระ (พ.ศ. ๑๘๓๐ - ๒๓๒๖) ภายหลังจากที่กองทัพมองโกลเข้ายึดเมืองพุกามไว้ได้ ความไม่แน่นอนทางการเมืองและการจลาจลอย่างไม่หยุดหย่อนก็เกิดขึ้น ศิลปะและสถาปัตยกรรมพม่าก็เสื่อมลง จนกระทั่งถึงปลายสมัยอังวะ (Ava) ซึ่งเป็นราชธานีใน พ.ศ. ๒๑๗๙ ต่อมาจึงเป็นระยะที่มีการฟื้นฟูศิลปะพม่าขึ้นใหม่ที่เมืองอมรปุระและเมืองมัณฑเลย์

อย่างไรก็ดี ราชธานีที่สร้างสืบต่อกันลงมาหรืออยู่ในสมัยเดียวกันในยุคที่ยุ่งเหยิงนี้ก็ยังมีงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่อยู่บ้าง เช่น ที่เมืองหงสาวดีซึ่งสืบต่อลงมาจากอาณาจักรตะทนก็ได้มีการก่อสร้างขึ้นหลายแห่งระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๑ แต่ศาสนสถานเหล่านี้ก็ได้รับการขยายให้ใหญ่ยิ่งขึ้นและบูรณะตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๐ จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เมืองมโรฮวง (Mrohaung)

ซึ่งเป็นราชธานีของแคว้นยะไข่หลังเมืองเวสาลี (Wesali) ก็มีศาสนสถานที่สำคัญเป็นจำนวนมากระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๒ เมืองสะแคง (Sagaing) ซึ่งสร้างขึ้นใน พ.ศ. ๑๘๕๘ ก็มีศาสนสถานระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๙ - ๒๐ ที่ได้รับอิทธิพลจากเกาะลังกา แต่ก็คือเมืองอังวะหรือรัตนปุระที่สร้างขึ้นใน พ.ศ. ๑๙๐๗ และกลายเป็นราชธานีใน พ.ศ. ๒๑๗๙ ที่มีการฟื้นฟูศิลปะพม่าอย่างแท้จริง แผนผังของเมืองได้แสดงให้เห็นอย่างเด่นชัดถึงวิวัฒนาการนี้และลวดลายเครื่องประดับรวมทั้งสถาปัตยกรรมเองก็พยายามเลียนแบบมาจากศิลปะเครื่องไม้ซึ่งมีส่วนสำคัญในระยะนั้น*(รูปที่ ๒๑)* ที่เมืองมินคุนมีการพยายามสร้างวิหารขนาดใหญ่ซึ่งถ้าสร้างสำเร็จก็จะมีความสูงมากกว่า ๑๕๐ เมตร วิหารนี้เริ่มสร้างขึ้นในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ โดยพระเจ้าปะดุงผู้สร้างเมืองอมรปุระคือเมืองเทวดาขึ้นเป็นราชธานี แต่สร้างไม่สำเร็จ

ศิลปะที่เมืองอมรปุระและมัณฑเลย์(พ.ศ. ๒๓๒๖ - ๒๔๒๘) ศิลปะสมัยนี้พยายามผูกพันกับเมืองพุกามซึ่งถูกถอดแบบออกมาและบางครั้งก็มีการเลียนแบบวิหารที่เมืองพุกามซึ่งมีชื่อเสียงที่สุด แต่อีกด้านหนึ่งก็ผูกพันกับสถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยไม้ ซึ่งมีความมั่งคั่งและความละเอียดอ่อนอย่างแปลกประหลาด น่าเสียดายที่หลายแห่งได้ถูกทำลายไปในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ ๒ ไม้สลักทั้งประติมากรรมและภาพนูนปิดทองหรือระบายสีแสดงให้เห็นเป็นอย่างดีถึงศิลปะพม่าสมัยนั้น *(รูปที่ ๒๒)* ที่เมืองย่างกุ้ง (Rangoon) ซึ่งสร้างขึ้นใน พ.ศ. ๒๒๙๘ บนเมืองโบราณชื่อดากอน (Dagon) ก็มีเจดีย์ชเวดากอน (Shwe Dagon) ซึ่งได้รับการขยายให้ใหญ่ขึ้นอยู่เสมอและได้รับการตกแต่งให้สวยงามยิ่งขึ้นทุกที เป็นสถานที่ซึ่งแสดงถึงศิลปะพม่าในสมัยปัจจุบันได้เป็นอย่างดี *(รูปที่ ๒)*

กำหนดอายุศิลปะพม่า

๑. ศิลปะปยุหรือพยู พุทธศตวรรษที่ ๑๒ - ๑๔ เมืองไบก์ถาโน เมืองฮาลิน เมืองศรีเกษตร (แปร)

๒. ศิลปะมอญ เมืองสุธัมมวดีหรือสะทน เมืองหงสาวดี สร้างขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔

๓. ศิลปะพม่าที่เมืองพุกาม พุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๘

ก. อิทธิพลของศิลปะมอญ

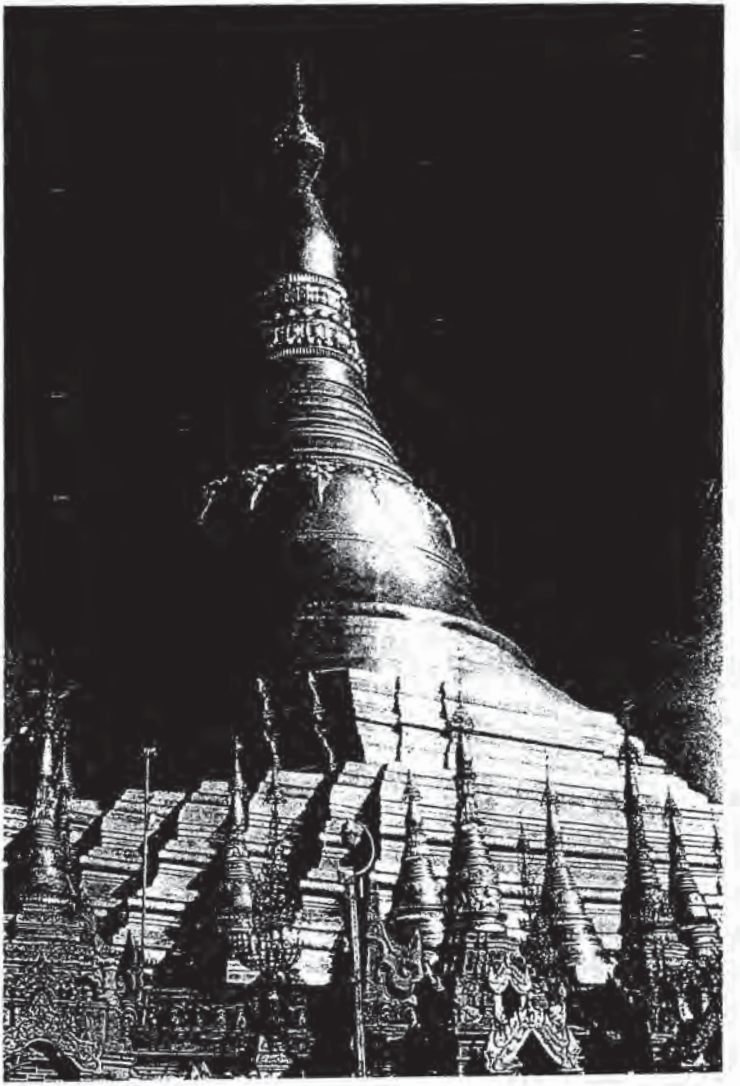
ข. ศิลปะพม่าอย่างแท้จริง

พวกมองโกลตีเมืองพุกามได้ใน พ.ศ. ๑๘๓๐

๔. สมัยเมืองอังวะหรือรัตนปุระ พุทธศตวรรษที่ ๒๒ - ๒๔

๕. สมัยหลัง คือสมัยเมืองอมรปุระและมัณฑเลย์ ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๔ จนถึงสมัยปัจจุบัน

ภาพประดับที่ขุดแต่งแล้ว เมืองไบก์ถาโน พุทธศตวรรษที่ ๑๒ - ๑๕



รูปที่ ๒

พระเจดีย์ชเวดากอน เมืองย่างกุ้ง ศิลปะพม่าสมัยหลัง

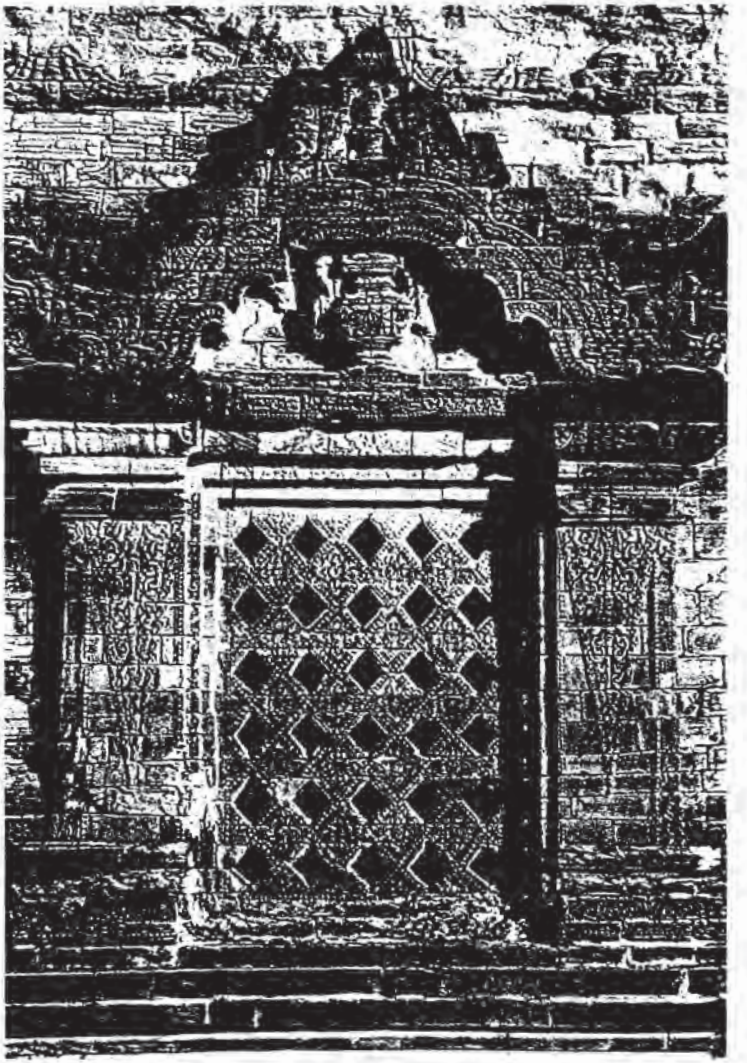
๗๑ พุทธรูปปางสมาธิ
ศิลปะแบบอยุธยา
หลวงพระบาง
ลาว

รูปที่ ๔
อานันทเจดีย์ เมืองพุกาม พุทธศตวรรษที่ ๑๗

ปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๗ เมืองพนมบาเค็ง ในเขตพนมกุเลน ใกล้เมืองอังกอร์ ประเทศกัมพูชา

รูปที่ ๖

วิหารเบเบปยะ เมืองศรีเกษตร พุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๔



รูปที่ ๗

หน้าต่างศิลาประดับด้วยลายพระศรีและมกร วิหารนันปะยะ เมืองพุกาม

พุทธศตวรรษที่ ๑๖

รูปที่ ๘

ภาพพุทธประวัติในอานันทเจดีย์ เมืองพุกาม คือ เสด็จข้ามแม่น้ำออกทรงผนวช ออกทรงผนวช ปลงพระเกศา พระอินทร์นำพระเกศาขึ้นสู่สวรรค์ พุทธศตวรรษที่ ๑๗

ภาพพระประวัติในอานันทเจดีย์ เมืองพุกาม คือ เสด็จข้ามแม่น้ำออกทรงผนวช
ทรงผนวช ปลงพระเกศา พระอินทร์นำพระเกศาขึ้นสู่สวรรค์
ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗

รูปที่ ๘

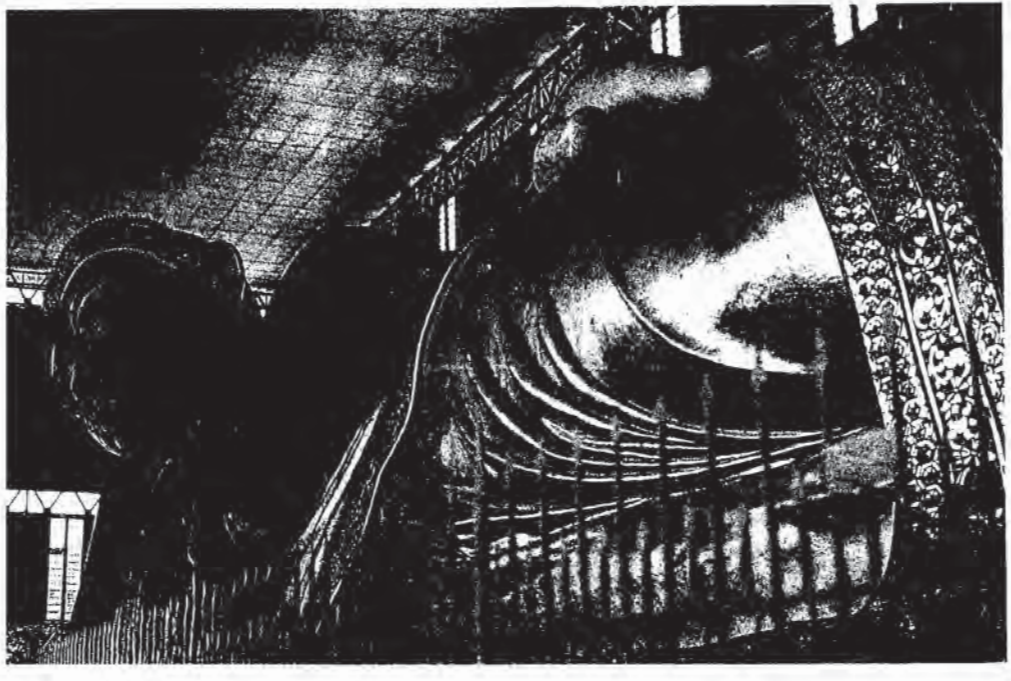
ภาพพุทธประวัติในอานันทเจดีย์ เมืองพุกาม คือ เสด็จข้ามแม่น้ำออกทรงผนวช
ออกทรงผนวช ปลงพระเกศา พระอินทร์นำพระเกศาขึ้นสู่สวรรค์
พุทธศตวรรษที่ ๑๗

รูปที่ ๘

ภาพพุทธประวัติในอานันทเจดีย์ เมืองพุกาม คือ เสด็จข้ามแม่น้ำออกทรงผนวช
ออกทรงผนวช ปลงพระเกศา พระอินทร์นำพระเกศาขึ้นสู่สวรรค์
พุทธศตวรรษที่ ๑๗

รูปที่ ๙

พระพุทธรูปทรงเครื่องสัมฤทธิ์ปางมารวิชัย ศิลปะพม่าสมัยหลัง



รูปที่ ๑๐

พระนอนองค์ใหญ่ที่เมืองย่างกุ้ง ศิลปะพม่าสมัยหลัง

รูปที่ ๑๑

พระพิมพ์ดินเผา ศิลปะพม่าสมัยเมืองพุกาม

รูปที่ ๑๐๒
แผ่นดินเผาเคลือบเรื่องชาดก
ที่อาน้นทเจดีย์ พุทธศตวรรษที่ ๑๗

แผ่นดินเผาเคลือบรูปพลพระยามารที่เจดีย์ชเวคูคยี เมืองหงสาวดี พุทธศตวรรษที่ ๒๐

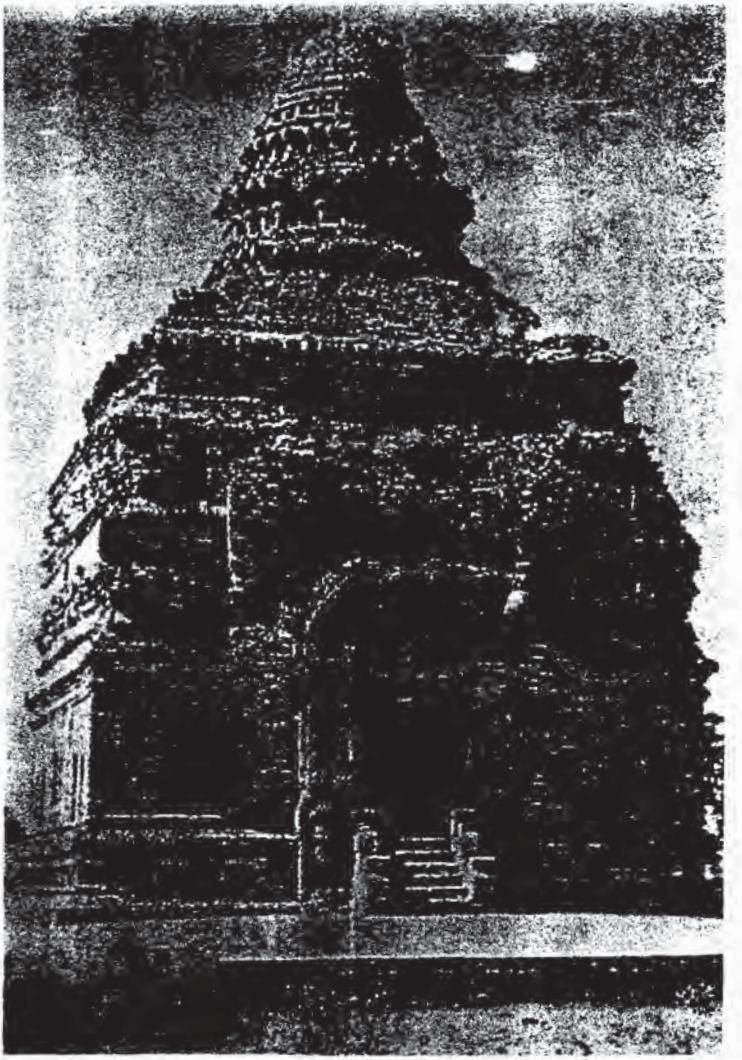
รูปที่ ๑๔
โถบรรจุอัฐิ เมืองไบก์ถาโน พุทธศตวรรษที่ ๑๒ - ๑๔

รูปที่ ๑๕
เจดีย์บอบอคยี เมืองศรีเกษตร พุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๔

รูปที่ ๑๔
เจดีย์ปยะคยี เมืองศรีเกษตร พุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๔

รูปที่ ๑๗
วัดมหาโพธิ เมืองพุกาม กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘

รูปที่ ๑๘๘
วัดโสมินเดีย เมืองพุกาม พุทธศตวรรษที่ ๑๗ - ๑๘



รูปที่ ๑๙

เทวาลัยนัดหะลวงคยวง เมืองพุกาม พุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๑๗

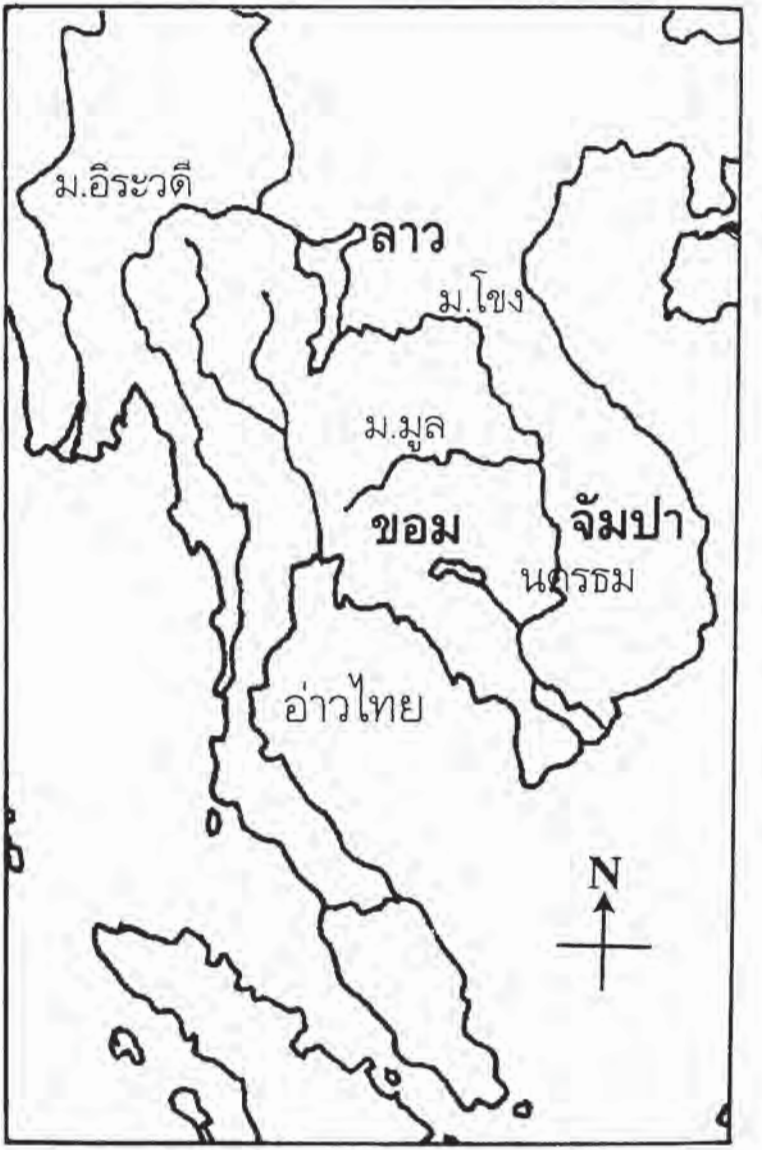
รูปที่ ๒๐
รูปจำลองจิตรกรรมฝาผนังในวิหารปยะถนสุ เมืองพุกาม พุทธศตวรรษที่ ๑๙

รูปที่ ๒๑
วัดมหาอองเมยอธนฐาน เมืองอังวะ พุทธศตวรรษที่ ๒๒

รูปที่ ๒๒
ประตูไม้สลักที่วัดชเวนันดอ เมืองมัณฑเลย์ ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔

ศิลปะ
ลาว

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล
ทรงแปลจากบทความของ
ศาสตราจารย์ ชอง บวสเซอลีย์ (Jean Boisselier)


ม.อิระวดี
ลาว
ม.โขง
ม.มูล
ขอม
จัมปา
นครธม
อ่าวไทย
N

ศิลปะลาวมีชื่อเสียงทางด้านเครื่องประดับตกแต่ง ผลงานทางด้านศิลปะของลาวส่วนใหญ่ทั้งหมดมีอายุไม่นานนัก และไม่ค่อยจะได้รับความเอาใจใส่จากบรรดานักปราชญ์ อาณาจักรล้านช้างได้ตั้งขึ้นตั้งแต่เพียงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙ และศิลปะลาวก็มักได้รับอิทธิพลมาจากประเทศใกล้เคียงและประเทศอื่น ๆ ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ความแตกต่างของอิทธิพลเหล่านี้ก่อให้ศิลปะลาวมีลักษณะดั้งเดิมของตนเอง และไม่สมควรที่จะคิดว่าศิลปะลาวเป็นศิลปะท้องถิ่นของไทยหรือเป็นศิลปะผสมที่เกิดขึ้นจากประเพณีหลายแบบ ในหลายกรณี **ศิลปะลาวเปรียบประดุจดังศิลปะบารอค** (baroque) **ในแหลมอินโดจีนเหมือนกับศิลปะบารอคในทวีปยุโรป** ดังนั้น ศิลปะลาวจึงมีลักษณะเป็นของตนเองและยังคงมีลักษณะเช่นนั้นอยู่จนกระทั่งถึงปัจจุบันนี้ แต่ก็ไม่มีลักษณะทางด้านชาติวงศ์วิทยามากนัก คำกล่าวเช่นนี้ดูน่าแปลกประหลาดใจ แม้ว่าศิลปะลาวเพิ่งจะเริ่มเกิดขึ้นราว ๖๐๐ ปีมานี้เอง และมีลักษณะที่เก่าแก่กว่านั้นเพียงเล็กน้อย

แม้ว่าเป็นความจริงที่ว่าพื้นที่ซึ่งเป็นประเทศลาวปัจจุบันได้เก่าแก่ไปถึงสมัยก่อนประวัติศาสตร์และได้ผลิตเครื่องดินเผาและวัตถุที่สลักจากศิลามาตั้งแต่ครั้งสมัยหินใหม่ซึ่งมีลักษณะงดงามอย่างยิ่งก็ตาม ความจริงควรจะกล่าวถึงวัฒนธรรมหินใหญ่ในประเทศลาวซึ่งไม่เกี่ยวข้องกันเลยกับวัฒนธรรมดองซอนซึ่งอยู่ในยุคสัมฤทธิ์รุ่นหลัง วัฒนธรรมเช่นนี้มีตัวอย่างมากมายเช่น หินใหญ่ในแคว้นหัวพัน (Hua Phan) ซึ่งอยู่ในสมัยสัมฤทธิ์รุ่นหลัง และทุ่งไหหินซึ่งประกอบไปด้วยโอ่งหินขนาดใหญ่ที่ตรานินญ (Tran-ninh) ในแคว้นเชียงของ (Xieng Khuang) ซึ่งอยู่ในสมัยเหล็ก

หลายร้อยปีหลังจากสมัยก่อนประวัติศาสตร์นี้ ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๔ พุทธศาสนาก็ได้แพร่เข้ามายังแถบเมืองเวียงจันทน์ เหตุการณ์นี้ไม่มีหลักฐานมากนอกไปจากพระพุทธรูปแบบทวารวดีบางรูปจากประเทศไทยซึ่งหาได้ค่อนข้างยาก ศาสนาพราหมณ์ได้เข้ามาทางทิศใต้ก่อนสมัยการสร้างเมืองพระนคร (Angkor) ในประเทศกัมพูชา คือในแถบแคว้นจัมปาศักดิ์ ได้แก่ศาสนสถานคือ**วัดภู** ซึ่งต่อมาจะถือกันว่าเป็นศาสนสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สุดของประเทศกัมพูชาสมัยก่อนสร้างเมืองพระนคร แม้ว่ามีประติมากรรมบางรูปซึ่งสลักขึ้นในถ้ำและดูเหมือนจะมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ แต่ก็คงเป็นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ แห่งประเทศกัมพูชา (พ.ศ. ๑๗๒๔ - ราว พ.ศ. ๑๗๖๑) ที่ศิลปะเขมรได้แพร่ขึ้นไปจนถึงเมืองเวียงจันทน์อย่างแท้จริง การแพร่ขยายนี้ซึ่งร่วมไปพร้อมกับที่อำนาจของเขมรได้แผ่เข้าไปในแหลมอินโดจีนอาจจะมีส่วนทำให้ทั้งพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ได้แพร่ขึ้นไปยังดินแดนแถบเมืองหลวงพระบางด้วย

ภายหลังระยะนี้แล้ว ความรู้ของเราเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะของลาวก็ลดน้อยลง ระยะนี้เป็นระยะเวลากว่า ๑๐๐ ปี และคงเป็นเวลาที่อาณาจักรสุโขทัยได้เข้ายึดดินแดนแถบเมืองเวียงจันทน์ไว้ได้ เป็นระยะเวลาที่ราชอาณาจักรลาวได้ตั้งขึ้นในราว พ.ศ. ๑๙๐๐ โดยมีราชธานีอยู่ที่เมืองเชียงดง - เชียงทอง คือเมืองหลวงพระบางในปัจจุบัน ทั้งนี้โดยความช่วยเหลือของราชสำนักเขมรที่เมืองพระนครในทุกทาง รวมทั้งทางด้านศิลปะด้วย

อย่างไรก็ดี จนกระทั่งถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ศิลปะลาวก็เป็นที่รู้จักกันแต่เพียงเล็กน้อย และทำให้ไม่สามารถทราบถึง

ลักษณะโดยทั่วไปของศิลปะลาวได้ แม้แต่อาคารขนาดใหญ่ซึ่งสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ก็มักได้รับการทำลายบ่อย ๆ และได้รับการบูรณะหลายครั้งจนกระทั่งในปัจจุบัน จึงเป็นการยากอย่างยิ่งที่จะทราบว่าลักษณะดั้งเดิมเป็นอย่างไร

สถาปัตยกรรม

ในประเทศลาวมีเจดีย์หรือธาตุหลายแบบ ธาตุเหล่านี้อาจมีรูปร่างเป็นครึ่งวงกลม *(รูปที่ ๑)* ทรงระฆัง *(รูปที่ ๒)* และรูปร่างยอดสอบแต่เชิงกว้าง (แบบพระธาตุพนม)*(รูปที่ ๓)* ก็ได้ แบบหลังนี้เป็นแบบที่แพร่หลายที่สุดในประเทศลาว อาคารอื่น ๆ สำหรับบรรจุพระสารีริกธาตุ บางครั้งก็มีรูปร่างเป็นปราสาทสร้างอย่างมั่นคงแข็งแรงมีลานหลายชั้นและฐานสูง ฐานเหล่านี้มักจะมียอดสูงเรียว หรือมิฉะนั้นก็เป็นเจดีย์สร้างในแบบใดแบบหนึ่งจาก ๓ แบบที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

วิหาร

เป็นส่วนสำคัญของวัดและหลายแห่งก็เพิ่งสร้างเมื่อไม่นานมานี้ เป็นอาคารแบบผสมและสร้างขึ้นหลายแบบ วิหารเหล่านี้แตกต่างกันทั้งทางด้านแผนผังและทรวดทรง แสดงถึงประเพณีของท้องถิ่นและอิทธิพลจากที่ต่าง ๆ กัน แต่บางครั้งแบบต่าง ๆ ก็มีปะปนกันอยู่บนสถานที่แห่งเดียวกัน เราอาจแบ่งแผนผังของวิหารลาวออกได้เป็น ๓ แบบคือ แบบที่มีห้องใหญ่ห้องเดียว แบบที่เป็นห้องใหญ่และมีมุขอยู่ทางด้านหน้า และแบบที่เป็นห้องใหญ่มีระเบียงล้อมรอบ สำหรับทรวดทรงก็อาจแบ่งออกไป

ได้เป็น ๓ แบบตามท้องถิ่น การแตกต่างกันมีอยู่แก่การตกแต่งด้านหน้าและหลังคา แบบหลวงพระบางมีหลังคาอ่อนลงไปมาก แบบอานม้า *(รูปที่ ๔)* แบบเชียงของมีหลังคาซ้อนกันหลายชั้น แต่ละชั้นตรงกับความยาวของแผนผัง แบบเวียงจันทน์มีตัวอาคารสูงและหลังคาอาจจะเป็นชั้นเดียวหรือหลายชั้นก็ได้ *(รูปที่ ๕)* ซึ่งบางครั้งก็ซ้อนกันถึง ๔ ชั้น ผนังด้านข้างมีความสูงเท่ากับทางด้านหน้า แต่ในแบบหลวงพระบางและเชียงของผนังด้านข้างจะเตี้ยกว่าทางด้านหน้า กล่าวโดยทั่วไปแบบเชียงของและหลวงพระบางดูจะคล้ายคลึงกับสถาปัตยกรรมของแบบล้านนาไทย แต่แบบเวียงจันทน์นั้นคล้ายคลึงกับแบบอยุธยาและรัตนโกสินทร์มากกว่า

หอสมุดและวิหารเล็ก ๆ มีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะทางภาคเหนือของประเทศไทย มีความสำคัญเพราะมักสร้างด้วยอิฐและหลายแห่งก็สร้างขึ้นอย่างสวยงาม ควรกล่าวด้วยว่ามีอาคารบางหลังสร้างขึ้นตามแบบพม่าอย่างแท้จริง ทั้งนี้ก็เนื่องจากผลของการสงครามในพุทธศตวรรษที่ ๒๑ และ ๒๒ นั่นเอง

ลวดลายเครื่องตกแต่งทางสถาปัตยกรรม

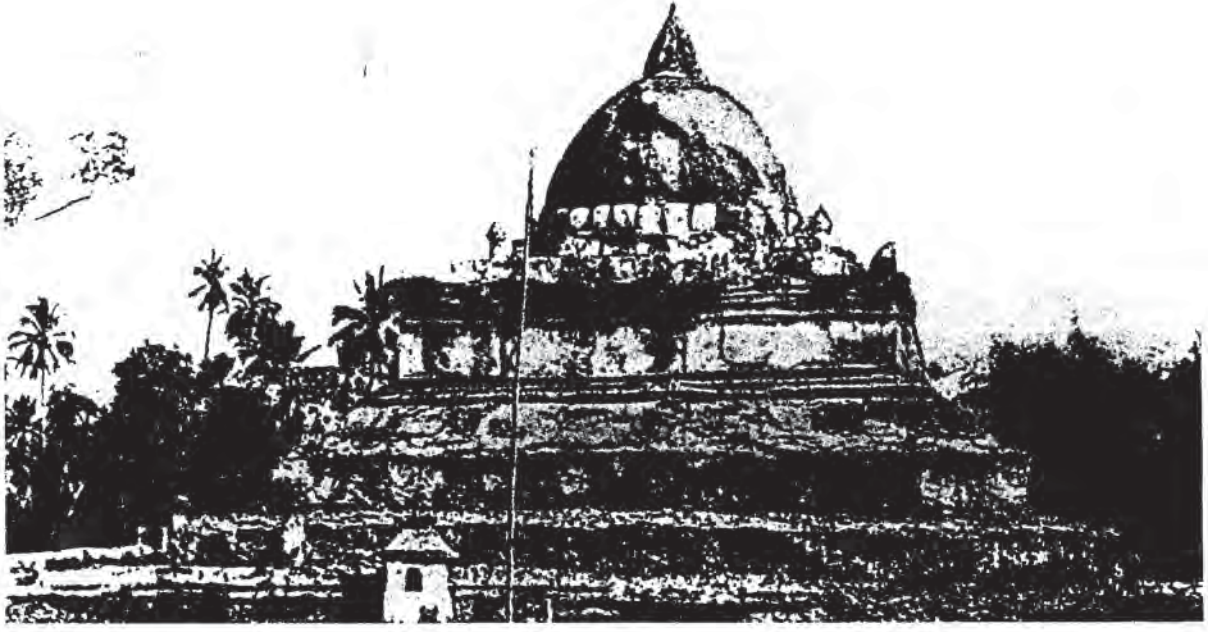
ลวดลายเครื่องตกแต่งของอาคารของลาวส่วนใหญ่ใช้ปูนปั้นสำหรับวิหาร *(รูปที่ ๖)* ไม้สำหรับหน้าบัน (หน้าจั่ว) ทวยและประตู *(รูปที่ ๗)* และในปัจจุบันก็นิยมใช้คอนกรีตกันมากขึ้น ลวดลายเครื่องตกแต่งเหล่านี้มีความมั่งคั่งและยุ่งยากและมักจะมีอยู่มากจนเกินไป มักใช้ลวดลายที่ได้ต้นแบบมาจากพืชและรูปคนตามเทพนิยายซึ่งยืมมาจากไตรภูมิทางพุทธศาสนาหรือจากมหากาพย์ในศาสนาพราหมณ์ นอกจากนั้นก็มีบุคคลทางประวัติ

ศาสตร์ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นตามความนึกคิดและใช้สีพื้นเมือง การตกแต่งเครื่องใช้ในวัดโดยเฉพาะธรรมาสน์และเชิงเทียนมักวิจิตรกว่าลวดลายที่ใช้ประดับสถาปัตยกรรม และแสดงถึงความเชี่ยวชาญอย่างยิ่งของช่างแกะสลักไม้ของลาว

ประติมากรรม

แม้ได้ปรากฏมีร่องรอยของศิลปะเขมรในประเทศลาวไปทางเหนือจนกระทั่งถึงเมืองเวียงจันทน์ในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ และ ๑๘ และแม้ว่าพระบางซึ่งเป็นพระพุทธรูปสูงสุดในประเทศลาวจะเป็นประติมากรรมในศิลปะเขมร แต่ศิลปะไทยสมัยสุโขทัยก็ดูจะมีอิทธิพลอย่างแท้จริงต่อประติมากรรมรุ่นแรกสุดของอาณาจักรล้านช้าง ข้อนี้อาจอธิบายได้ว่าคงเกิดขึ้นเนื่องจากอิทธิพลทางการเมืองของอาณาจักรสุโขทัยในแถบเมืองเวียงจันทน์จนกระทั่งถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙ อย่างไรก็ดี ในขณะเดียวกันนี้ที่เมืองหลวงพระบาง อิทธิพลของศิลปะไทยแบบล้านนาหรือที่เรียกว่าแบบเชียงแสนรุ่นแรกก็ได้มีอิทธิพลอยู่เป็นอันมาก หลังจากนั้นจึงเกิดมีศิลปะแบบผสมขึ้นและทำให้สกุลช่างลาวอย่างแท้จริงได้เกิดขึ้น มีการสืบต่อลักษณะสุนทรียภาพแบบสุโขทัยและได้ก้าวหน้าต่อไปทางด้านความแข็งกระด้างอย่างคร่าว ๆ พระพุทธรูปลาวในพุทธศตวรรษที่ ๒๒ และ ๒๓ จึงแสดงถึงการขาดชีวิตจิตใจและมักทำให้พระพุทธรูปขาดความงามบนสีพระพักตร์ไป *(รูปที่ ๘)* เหตุการณ์เช่นนี้ทำให้เป็นการยากที่จะกำหนดอายุของศิลปวัตถุเหล่านี้ เพราะเหตุว่าไม่ใช่ลักษณะของความเจริญขึ้น อย่างไรก็ตาม ปรากฏว่าสำนักช่างแห่งหนึ่งในเมืองหลวงพระบางได้ผลิตประติมากรรมเล็ก ๆ ที่แสดงถึงพุทธประวัติขึ้นในพุทธศตวรรษ

ที่ ๒๓ ได้อย่างสวยงามและละเอียดอ่อน ควรกล่าวไว้ด้วยว่า ประติมากรรมของพม่าไม่ได้มีอิทธิพลต่อประติมากรรมของลาวเลย แม้ว่าสถาปัตยกรรมลาวได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่าเข้ามาบ้าง ดังได้กล่าวไว้แล้วข้างต้น



รูปที่ ๑

เจดีย์ (ธาตุ) วัดวิชุล เมืองหลวงพระบาง

รูปที่ ๒

เจดีย์ (ธาตุ) ทรงระฆัง วัดธาตุพุ่น เมืองเชียงของ

รูปที่ ๓
เจดีย์ (ธาตุ) หลวง วัดธาตุหลวง เมืองเวียงจันทน์

รูปที่ ๔
วิหารวัดเขียงทอง เมืองหลวงพระบาง

รูปที่ ๕

วิหารวัดอินแปง เมืองเวียงจันทน์

รูปที่ ๖
ปูนปั้นประดับประตูวิหาร วัดป่าฝ้าย เมืองหลวงพระบาง

รูปที่ ๗

บานประตูสลักไม้ปิดทอง วิหารวัดวิชุล เมืองหลวงพระบาง

รูปที่ ๘
พระพุทธรูปยืน ปางเปิดโลก สัมฤทธิ์ วัดหอพระแก้ว เมืองเวียงจันทน์

ISBN 974-7120-00-3

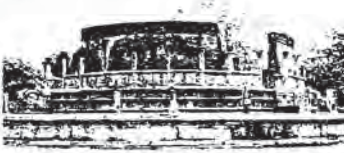
ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ

ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล
ทรงเรียบเรียงประกอบการบรรยายใน
มหาวิทยาลัยศิลปากร, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, มหามกุฏราชวิทยาลัย

ศิลปะอินเดียนั้น ข้าพเจ้าได้ถ่ายทอดมาจากบทความย่อภาษาฝรั่งเศสของศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) ซึ่งเป็นอาจารย์ของข้าพเจ้าที่โรงเรียนลูฟ (Ecole du Louvre) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส

ศิลปะลังกา ข้าพเจ้าได้แต่งเองเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้เพราะข้าพเจ้าได้มีโอกาสเดินทางไปศึกษาโบราณวัตถุสถานในเกาะลังกาถึง ๒ ครั้ง คือใน พ.ศ. ๒๔๑๑ และ ๒๔๑๒ และต่อจากนั้นก็ยังได้เดินทางไปอีกหลายครั้ง



ส่วนศิลปะชวาและขอมนั้น ข้าพเจ้าได้ถ่ายทอดมาจากบทความย่อของศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น อีกเช่นเดียวกัน

และได้เรียบเรียงเรื่องเพิ่มขึ้นอีก ๓ เรื่อง ศิลปะจาม ศิลปะพม่า และศิลปะลาว ทั้งนี้เพื่อให้ครบ "ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง"

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล