ศิลปะขอม
เล่ม ๑

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล
ทรงเรียบเรียง

ศิลปะขอม

เล่ม ๑

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงเรียบเรียง

พิมพ์ครั้งที่หนึ่ง ๒,๐๐๐ เล่ม

พ.ศ. ๒๕๑๓

องค์การค้าของคุรุสภา

ศึกษาภัณฑพาณิชย์

ถนนราชดำเนินกลาง

จัดพิมพ์จำหน่าย

708

คำนำ

หนังสือเรื่องศิลปะขอมเล่มนี้ ข้าพเจ้าได้เรียบเรียงมาจากหนังสือภาษาฝรั่งเศส ๒ เล่ม คือหนังสือเรื่อง "ศิลปะขอมและขั้นใหญ่ ๆ แห่งวิวัฒนาการ (L'Art Khmer, les Grandes Etapes de Son Evolution)" ของนางจิลแบรต์ เดอโคราล เรมุส่าต์ (G. de CoralRémusat) ตีพิมพ์เป็นครั้งที่ ๒ ณ กรุงปารีส เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๔ และหนังสือเรื่อง "ประเทศกัมพูชา (Le Cambodge)" ของศาสตราจารย์ จอง บวสเซอลีเย่ (J. Boisselier) ตีพิมพ์ที่กรุงปารีส เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๙

ความจริงหนังสือเรื่อง "ศิลปะขอม" ของนางเดอโคราล เรมุส่าต์ นั้นข้าพเจ้าได้แปลออกใช้เป็นตำราสอนแก่นักศึกษาคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร มานานแล้ว เพราะเป็นหนังสือสำคัญทางด้านวิชาโบราณคดี ได้ใช้วิธีการกำหนดอายุโบราณวัตถุสถานจากการพิจารณาวิวัฒนาการของลวดลายเป็นสำคัญ วิธีดังกล่าวเป็นวิธีที่

ศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) อดีตภัณฑารักษ์ใหญ่ แห่งพิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ได้เป็นผู้นำมาใช้เป็นคนแรก หลักของท่านสแตร์นนั้นก็คือว่าท่านพยายามหาวิวัฒนาการของลวดลายต่าง ๆ หลายแบบมาทดสอบกัน คือพยายามจัดเข้าลำดับว่าลวดลายแบบใดมาก่อน และแบบใดมาหลัง เมื่อได้วิวัฒนาการของแต่ละสายแล้วจึงนำมาเปรียบเทียบกันดู ถ้าเป็นไปในทางเดียวกันหมด ก็หมายความว่า การวิจัยนั้นถูกต้อง สำหรับการพิจารณาวิวัฒนาการของศิลปะขอมนั้น ท่านสแตร์นและนางเดอโคราลเรมุส่าต์ ได้ใช้วิวัฒนาการของลวดลาย ๒ ชนิดมาทดสอบกัน คือของทับหลังและเสาประดับกรอบประตูหรือเสาอิงกรอบประตู ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะเหตุว่าวัตถุทั้งสองชนิดสลักจากศิลาทรายตั้งแต่เริ่มแรกศิลปะขอมจนถึงศิลปะแบบสุดท้าย เหตุนี้จึงมีให้ศึกษาได้ทุกสมัย เมื่อได้สายวิวัฒนาการดังนี้แล้ว ท่านจึงได้หันไปพิจารณากับสิ่งอื่นๆ อีก เช่น สถาปัตยกรรม ประติมากรรมนูนต่ำ ประติมากรรมลอยตัว ฯลฯ ก็ปรากฏว่าเข้ากันได้ทุกอย่าง นอกจากนี้ในประเทศกัมพูชา ยังได้ค้นพบศิลาจารึกอีกเป็นจำนวน

มาก อันอาจนำมาทดสอบกับสายแห่งวิวัฒนาการของลวดลายได้อีก ทำให้การกำหนดอายุของโบราณวัตถุสถานขอมนั้นแน่นอนยิ่งขึ้นรวมทั้งอาจแบ่งแยกออกได้โดยละเอียด

สำหรับการแบ่งศิลปะขอมออกเป็นแบบต่าง ๆ นั้น ข้าพเจ้าใช้กำหนดตามในหนังสือเรื่อง "ประเทศกัมพูชา" ของศาสตราจารย์ บวสเซอลีเย่ เพราะเป็นหลักฐานที่ได้สืบสวนกันจนถึงชั้นหลังสุด เหตุนั้นจึงมีแตกต่างจากในหนังสือของนางเดอ โคราล เรมุส่าต์ บ้าง การตั้งชื่อศิลปะขอมแบบต่าง ๆ นั้น นักปราชญ์ผู้รังเศสมักกำหนดตามชื่อศาสนสถานที่สำคัญ และอาจแบ่งออกได้เป็น ๑๔ แบบดังนี้

สมัยก่อนสร้างเมืองพระนคร

ศิลปะแบบพนมดา (Phnom Da) (รู้จักกันเฉพาะประติมากรรม)

ราว พ.ศ. ๑๑๐๐—๑๑๕๐

ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก (Sambor Prei Kuk)

ราว พ.ศ. ๑๑๕๐—๑๒๐๐

ศิลปะแบบไพรกเมง (Prei Kmeng)

ราว พ.ศ. ๑๑๘๐—๑๒๕๐

ศิลปะแบบกำพงพระ (Kampong Preah)

ราว พ.ศ. ๑๒๕๐—๑๓๕๐

สมัยหัวต่อ

ศิลปะแบบกุเลน (Kulen) ราว พ.ศ. ๑๓๗๐—๑๔๒๐

สมัยเมืองพระนคร

ศิลปะแบบพระโค (Preah Ko) ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐

ศิลปะแบบบาแค็ง (Bakheng) ราว พ.ศ. ๑๔๔๐—๑๔๗๐

ศิลปะแบบเกาะแกร์ (Koh Ker) ราว พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๙๐

ศิลปะแบบแปรรูป (Pré Rup) (หัวต่อ)

ราว พ.ศ. ๑๔๙๐—๑๕๑๐

ศิลปะแบบบันทายศรี (Banteay Srei)

ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๕๐

ศิลปะแบบคลัง (Khleang) ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๖๐

ศิลปะแบบบาปวน (Baphuon) ราว พ.ศ. ๑๕๖๐—๑๖๓๐

ศิลปะแบบนครวัด (Angkor Vat)

ราว พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๒๐

ศิลปะแบบบายน (Bayon) ราว พ.ศ. ๑๗๒๐—๑๗๘๐

เนื่องจากศิลปะขอมได้เกี่ยวข้องกับศิลปะภายในประเทศไทยเป็นอย่างยิ่ง เพราะเหตุว่าครั้งหนึ่งศิลปะขอมได้เคยแพร่ขยายเข้ามาในดินแดนที่เป็นประเทศไทยปัจจุบัน นอกจากนี้เรายังอาจใช้กำหนดอายุของวัตถุสถานขอมมาใช้ช่วยกำหนดอายุโบราณวัตถุสถานในสมัยลพบุรีภายในประเทศไทยได้อีก ข้าพเจ้าจึงหวังว่าหนังสือเล่มนี้คงจะเป็นประโยชน์แก่ท่านผู้ที่สนใจในวิชาโบราณคดีและประวัติศาสตร์ศิลปะภายในประเทศไทยบ้าง ไม่มากก็น้อย

(ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล)
คณบดีคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
วันที่ ๒๘ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๑๓

สารบาญ

		หน้า
	คำนำ	**ก.**
บทที่ ๑	ประวัติศาสตร์	๑
บทที่ ๒	ศาสนา	๒๓
บทที่ ๓	ปัญหาเกี่ยวกับตัวเมืองพระนคร	๔๙
บทที่ ๔	สถาปัตยกรรม	๖๖
บทที่ ๕	ทับหลัง	๑๐๓
บทที่ ๖	เสาประดับกรอบประตู	๑๓๔
บทที่ ๗	หน้าบัน	๑๕๑

บทที่ ๑

ประวัติศาสตร์

ชนชาติขอมเป็นบรรพบุรุษของชนชาติกัมพูชาในปัจจุบันนี้ ในระยะหนึ่งชนชาติขอมได้เคยแผ่อำนาจเข้ามาในประเทศไทย ลาว และแหลมโคชินไชนา แถบปากแม่น้ำโขง ชนชาติขอมพูดภาษาคล้ายกับชนชาติมอญซึ่งอยู่ในประเทศพม่า ด้วยเหตุนี้นบาดหลวงชมิดท์ (Schmidt) จึงได้จัดชนชาติขอมไว้ในกลุ่มซึ่งแบ่งออกตามรูปภาษาเป็นพวกออสโตร-เอเชียติค (Austro-asiatic)

ประวัติของอาณาจักรที่เก่าที่สุดในประเทศกัมพูชาเริ่มขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๖ และมีอยู่ในจดหมายเหตุของนักประวัติศาสตร์จีน นักประวัติศาสตร์จีนได้เขียนว่ามีอาณาจักรค่อนข้างป่าเถื่อนชื่อฟูนันอยู่ทางภาคใต้ของแหลมอินโดจีน และอาณาจักรนี้ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๙ ลงมาก็ได้ส่งเครื่องบรรณาการไปถวายแก่พระเจ้ากรุงจีน

จดหมายเหตุจีนชื่อนานซีจู หรือประวัติราชวงศ์ซีทางทิศใต้ (พ.ศ. ๑๐๒๒-๑๐๔๔) ได้กล่าวว่าอาณาจักร

ฟูนันมีราชินีทรงนามว่าลิวหยี่เป็นผู้ปกครอง และมีชายต่างชาตินามว่าฮวนเตียน เดินทางมาจากประเทศอื่นมาปราบปรามนาง ลงท้ายก็ได้ทำการสมรสกับนาง และนำนางไปสู่ขนบประเพณีที่เจริญ ฮวนเตียนไม่ต้องการจะเห็นนางไปที่ใดโดยไม่นุ่งผ้า จึงได้นำผ้ามาพับเข้าและสวมลงไปบนศีรษะของนาง ประเทศของฮวนเตียนนั้นนายเปลลิโอต์ (Pelliot) นักปราชญ์ฝรั่งเศสสันนิษฐานว่าคือประเทศอินเดียนั่นเอง จดหมายเหตุจีนอีกฉบับหนึ่งชื่อเหลียงจูหรือประวัติราชวงศ์เหลียง (พ.ศ. ๑๐๔๕-๑๐๙๙) ก็ได้กล่าวความถึงอาณาจักรฟูนันไว้คล้ายคลึงกัน

ปรากฏจากหนังสือเหลียงจู ว่าในไม่ช้าประเทศจีนก็ได้นำเอาอารยธรรมแบบนี้มาสู่อาณาจักรฟูนันอีก คือในพุทธศตวรรษที่ ๙ ผู้ชายในอาณาจักรฟูนันยังไม่ได้สวมเสื้อผ้า มีแต่ผู้หญิงซึ่งสวมผ้าผืนเดียว เจาะรูให้ศีรษะโผล่ออกมา ราชทูตจีนเมื่อเห็นเช่นนี้ก็ได้แสดงความประหลาดใจ พระราชาฟูนันจึงได้มีรับสั่งให้บุรุษในอาณาจักรของพระองค์นุ่งผ้า (คือเอาผ้า ๑ ผืนมาพันกาย) แต่ต่อมาอีกเล็กน้อยราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๐ พราหมณ์อินเดียนามว่า

โกณฑิญญะก็ได้ขึ้นครองอาณาจักรฟูนัน และได้เปลี่ยนขนบประเพณีทุกอย่างไปตามแบบอินเดีย

ตามลักษณะทางภูมิศาสตร์ แหลมอินโดจีนก็เป็นที่เชื่อมระหว่างอารยธรรมใหญ่ในทวีปเอเชีย ๒ แห่ง คือ อารยธรรมของประเทศอินเดียและจีน ศิลปะอินเดียได้เริ่มเข้ามามีอิทธิพลต่อศิลปะขอมราวตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๑ และในขณะเดียวกันอิทธิพลของศิลปะจีนก็มีอยู่บ้างแม้ว่าจะมีน้อยกว่า แต่อิทธิพลของศิลปะจีนนี้บางครั้งก็มีอยู่มากเกือบเท่าลักษณะพื้นเมืองของขอมเอง คือ บางครั้งจะทำให้ศิลปะขอมมีลักษณะแตกต่างออกไปจากศิลปะอินเดียอย่างเห็นได้ชัด ลักษณะสำคัญของประวัติศาสนาและศิลปะของอาณาจักรขอมก็คือการที่อารยธรรมอินเดียและจีนมามีอิทธิพลเหนืออารยธรรมของชาวพื้นเมือง

นอกไปจากเหตุการณ์ตามที่นักประวัติศาสตร์จีนได้เขียนไว้ ก็ยังมีนิยายพื้นเมืองของขอมซึ่งมีเรื่องราวคล้ายคลึงกับข้อความในจดหมายเหตุจีนอีกคือ นิยายที่กล่าวว่าราชวงศ์ขอมสืบเนื่องลงมาจากพราหมณ์ผู้หนึ่งซึ่งได้สมสู่กับ

นางนาคธิดาของพระยานาคบรรพบุรุษดั้งเดิมของอาณาจักรขอม พราหมณ์ผู้นี้ก็แสดงถึงอิทธิพลของประเทศอินเดีย และนางนาคก็แสดงถึงชนพื้นเมืองนั่นเอง

ลักษณะดังกล่าวคืออารยธรรมอินเดียผสมกับอารย-ธรรมพื้นเมืองและของจีนนั้น ก็มิได้มีอยู่เฉพาะในอาณาจักรฟูนันเท่านั้น แต่มีอยู่ในท้องถิ่นต่าง ๆ ตลอดระยะทางการเดินเรือจากประเทศจีนไปยังประเทศอินเดีย ท้องถิ่นเหล่านี้ได้ก่อตั้งขึ้นเป็นอาณาจักรต่าง ๆ เป็นต้นว่าอาณาจักรจัมปา ซึ่งเคยตั้งอยู่ในประเทศเวียดนามปัจจุบันนี้ ในระหว่างปากแม่น้ำในแคว้นตังเกี๋ยและปากแม่น้ำโขง นอกจากนี้ก็มีอาณาจักรทวารวดีทางภาคกลางของประเทศไทยปัจจุบัน อาณาจักรไชยาและนครศรีธรรมราชในแหลมมลายู และอาณาจักรศรีวิชัยบนหมู่เกาะสุมาตราและชวา ในบรรดาอาณาจักรเหล่านี้ได้เกิดมีอารยธรรมซึ่งแม้ว่าจะมาจากรากเหง้าอันเดียวกันแต่ก็มีลักษณะแตกต่างกันออกไป

อาณาจักรฟูนันซึ่งนายเซเดส์ (Coedès) กล่าวว่ามีเมืองหลวงตั้งอยู่แถบเมืองบาพนมทางทิศตะวันออกเฉียง

ใต้ของประเทศกัมพูชาปัจจุบันนั้น ได้ขยายอาณาเขตออกไปครองแคว้นหลายแคว้น แคว้นหนึ่งชื่อว่าเจนละหรือกัมพูชา (ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นชื่อของประเทศกัมพูชาในปัจจุบัน) แคว้นเจนละนี้ได้รุ่งเรืองมีอำนาจขึ้นแทนที่อาณาจักรฟูนันตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๑ เป็นต้นมา

พระราชาแห่งแคว้นเจนละคือพระเจ้าภววรมันที่ ๑ กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ พระเจ้ามเหนทรวรมัน จิตรเสน (ราว พ.ศ. ๑๑๔๓-๑๑๕๘) และพระเจ้าอีศานวรมัน (พ.ศ. ๑๑๕๙-๑๑๗๘) ได้ขยายอาณาเขตของแคว้นเจนละรุกรานอาณาจักรฟูนันเข้ามาตามลำดับ ต่อมาเมื่อพระเจ้าอีศานวรมันเข้ายึดเอาเมืองหลวงของอาณาจักรฟูนันไว้ได้แล้ว อาณาจักรฟูนันก็เลยสูญสิ้นไป พระเจ้าอีศานวรมันได้ทรงสร้างเมืองหลวงใหม่ ซึ่งปรากฏชื่อในศิลาจารึกว่าอีศานปุระ คาดกันว่าเมืองหลวงใหม่แห่งนี้ก็คือกลุ่มโบราณสถานที่สมโบร์ไพรกุกใกล้เมืองกำพงธมปัจจุบันนี้

ในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๑ (ราว พ.ศ. ๑๑๘๙-๑๒๒๘) อาณาจักรเจนละได้แบ่งแยกออกเป็น ๒

แคว้น และเป็นปฏิปักษ์ต่อกัน คือแคว้นเจนละน้ำมีอาณาเขตครอบครองแหลมโคชินไชนาและลุ่มแม่น้ำโขงตอนใต้กับแคว้นเจนละบก ซึ่งครอบครองดินแดนในประเทศลาวภาคกลางและภาคใต้ พุทธศตวรรษที่ ๑๓ นี้เป็นระยะที่มืดมนในประวัติศาสตร์ขอม คือมีการแบ่งแยกประเทศออกเป็น ๒ แคว้นและมีโจรสลัดมาปล้นสะดม โจรสลัดนี้คงมาจากอาณาจักรศรีวิชัย ซึ่งตั้งอยู่บนเกาะสุมาตราและชวา

แคว้นเจนละ ๒ แคว้นกลับรวมกันเข้าได้อีกราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ โดยมีพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ (พ.ศ. ๑๓๔๕-๑๓๙๓) ทรงเป็นผู้รวบรวม ศิลาจารึกกล่าวว่าพระองค์ได้เสด็จมาจากชวา พระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ได้ทรงนำเอาพิธีเคารพบูชาแบบใหม่เข้ามาตลอดจนสถาปัตยกรรมและลวดลายเครื่องประดับแบบใหม่ ทรงมีเมืองหลวงหลายเมือง เมืองหนึ่งยังค้นกันไม่พบ เมืองหนึ่งคือเมืองอมเรนทรปุระซึ่งคงจะอยู่ทางทิศตะวันตกของเมืองพระนครหลวง (Angkor Thom) แถบปราสาทออกยม (Ak Yom) บัจจุบันนี้ สองเมืองหลังได้แก่เมืองมเหนทรบรรพตคือกลุ่ม

เทวสถานบนเขาพนมกุเลน และเมืองหริหราลัยได้แก่เทว-สถานบางหลัง ณ ตำบลร่อลวย (Roluos) ในปัจจุบัน เป็นต้นว่าปราสาทไพรปราสาท และส่วนเก่าที่สุดของปราสาทตระพังพง (Trapeang Phong) ตำบลร่อลวยเป็นที่ประทับแห่งสุดท้ายของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ และได้เป็นเมืองหลวงของพระราชาองค์ต่อ ๆ มาด้วย คือพระเจ้าชัยวรมันที่ ๓ (พ.ศ. ๑๓๙๓-๑๔๒๐) พระเจ้าอินทรวรมันที่ ๑ (พ.ศ. ๑๔๒๐-๑๔๓๒) และพระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ (พ.ศ. ๑๔๓๒-๑๔๔๓) กษัตริย์เหล่านี้ได้ทรงสร้างเทวสถานขนาดใหญ่ขึ้นที่ตำบลร่อลวย คือส่วนที่เก่าที่สุดของปราสาทตระพังพง ปราสาทพระโค บากอง และโลเลย แต่ในไม่ช้า พระเจ้ายโศวรมันก็ได้ทรงทิ้งเมืองหริหราลัยคือเมืองหลวง ณ ตำบลร่อลวยเสีย เพื่อมาสร้างเมืองหลวงใหม่คือเมืองยโศธรปุระ หรือเมืองพระนคร (Angkor) มีเขาพนมบาแค็งอยู่ตรงศูนย์กลางของเมือง

ต่อจากนั้นมาเมืองพระนครก็ได้กลายเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรขอมอยู่กว่า ๔๐๐ ปี มีอยู่เพียงครั้งเดียวใน

พ.ศ. ๑๔๖๔ หรือ ๑๔๗๑ เมื่อพระเจ้าแผ่นดินขอมได้ทรงย้ายเมืองหลวงไปอยู่ที่ใหม่ ณ ตำบล โฉก ครรคยาร์ (Chok Gargyar) แต่ก็ประทับอยู่ ณ ที่นั้นจนถึง พ.ศ. ๑๔๘๗ เท่านั้น เมืองหลวงแห่งใหม่นี้ยังจะคงเห็นได้จากซากโบราณสถานซึ่งอยู่ใกล้กับหมู่บ้านเกาะแกร์ในปัจจุบัน ห่างจากเมือง พระนครไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือราว ๑๐๐ กิโลเมตร พระเจ้าแผ่นดินขอมองค์ใหม่ทรงนามว่า ราเชนทรวรมัน (พ.ศ. ๑๔๘๗-๑๕๑๑) ได้ทรงย้ายเมืองหลวงกลับมาอยู่ที่เมืองพระนครดังเดิม และได้ทรงสร้างเทวสถานใหญ่ขึ้นอีก ๒ แห่งในบริเวณเมืองพระนคร คือ ปราสาทแม่บุญตะวันออก (Mébon Oriental) และปราสาทแปรรูป พระเจ้าราเชนทรวรมันยังได้ทรงยกทัพไปตีอาณาจักรจัมปาซึ่งเป็นอาณาจักรที่ได้รับอารยธรรมจากอินเดียเช่นเดียวกับอาณาจักรขอม และตั้งอยู่บนฝั่งทะเลด้านตะวันออกของแหลมอินโดจีน การสงครามครั้งนี้เป็นการตั้งต้นยุทธสงครามซึ่งจะมีติดต่อกันไประหว่างอาณาจักร ขอมและจัมปาเป็นเวลานานถึง ๒๕๐ ปี

ในรัชสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๕ (พ.ศ. ๑๕๑๑-๑๕๔๔) ได้มีการก่อสร้างมากยิ่งขึ้นอีกในตัวเมืองพระนคร คือการก่อสร้างปราสาทตาแก้ว (Ta Kéo) พิมานอากาศ (Phiméanakas) และพระราชวังหลวง (Palais Royal)

ต่อมาได้มีราชวงศ์ใหม่เข้าแย่งราชบัลลังก์ได้ เริ่มแต่พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ (ราว พ.ศ. ๑๕๔๔-๑๕๙๒) เป็นต้นมา พระองค์ได้ทรงแผ่ขยายอาณาเขตของอาณาจักรขอมเข้าไปในอาณาจักรทวารวดีทางภาคกลางของประเทศไทยด้วย

กษัตริย์ขอมองค์ต่อมาคือพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ ๒ (พ.ศ. ๑๕๙๓-๑๖๐๙) ได้ทรงสร้างปราสาทบาปวน อนุชาของพระองค์คือพระเจ้าหรรษวรมันที่ ๓ (พ.ศ. ๑๖๐๙-๑๖๒๓) ได้ทรงเริ่มทำสงครามกับอาณาจักรจัมปาอีก

ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ได้ขึ้นครองราชย์ ในชั้นต้นพระองค์ได้ทรงทำไมตรีต่อชนชาติจามเพื่อร่วมกันต่อสู้ชนชาติญวน แต่ในไม่ช้าพระองค์ก็กลับยกทัพเข้ารุกรานอาณาจักรจัมปา ยึดเมืองหลวงของจามชื่อวิชัย ตลอดจนกษัตริย์จามไว้ได้ใน พ.ศ. ๑๖๘๘ แต่ชัยชนะครั้งนี้ก็ไม่ได้มีผลยั่งยืน ในพ.ศ. ๑๖๙๒ กองทัพจามก็ตีกอง

ทัพของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ แตกพ่ายไป พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ได้ทรงสร้างปราสาทนครวัด และการก่อสร้างครั้งนี้ได้ทำให้พระองค์ทรงมีพระนามโด่งดังเป็นที่รู้จักกันยิ่งกว่าการรบทัพจับศึกของพระองค์เป็นอันมาก

พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ สิ้นพระชนม์ราว พ.ศ. ๑๖๙๕ และตั้งแต่นั้นมาก็มีเหตุการณ์ยุ่งยากเกิดขึ้นในอาณาจักรขอม มีผู้เข้าแย่งราชบัลลังก์ และใน พ.ศ. ๑๗๒๐ เมืองพระนครก็ถูกกองทัพเรือจามเข้าโจมตี หลังจากโดนปล้นสะดมแล้วก็โดนไฟเผาเสียสิ้น

อาณาจักรขอมเริ่มเรียบร้อยใหม่เมื่อพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ขึ้นครองราชย์ใน พ.ศ. ๑๗๒๔ พระองค์ได้ทรงทำการแก้แค้นแก่ชาวจาม โดยยกกองทัพเข้าไปในอาณาจักรจัมปา มีโอรสของพระองค์ผู้ซึ่งต่อมาจะได้เป็นพระเจ้าอินทรวรมันที่ ๒ เป็นผู้ช่วย พระองค์จับกษัตริย์จามได้และทรงตั้งน้องเขยของพระองค์เป็นกษัตริย์จามแทน อาณาจักรจัมปาได้ตกเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรขอมตั้งแต่ พ.ศ. ๑๗๔๖–๑๗๖๓ ในระหว่างนี้อาณาจักรขอมก็ได้แผ่อำนาจขึ้นไปในลุ่มแม่น้ำโขงจนถึงเมืองเวียงจันทน์และได้อาณาจักรทวารวดีทั้งหมด

ไว้ใต้อำนาจ

นอกจากจะเป็นนักรบแล้ว พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ยังทรงเป็นนักก่อสร้างและนักการปกครองด้วย พระองค์ทรงสร้างศาสนสถานหลายแห่งเป็นต้นว่า ปราสาทพระขรรค์ในบริเวณเมืองพระนคร ปราสาทตาพรหม และบันทายกุฏี หรือบันทายกเด็ย (Bantéay Kdei) พระองค์ได้ทรงสร้างเมืองหลวงคือเมืองพระนครหลวงมีกำแพงล้อมรอบ มีประตูเข้า ๕ ประตู และมีปราสาทบายนอยู่กลางใจเมือง ศิลาจารึกในรัชกาลของพระองค์ยังกล่าวว่าพระองค์ได้ทรงสร้างโรงพยาบาลเป็นจำนวนร้อย ๆ แห่ง ศิลาจารึกเหล่านี้มีอยู่ทั่วไปตั้งแต่ในประเทศลาวจนถึงฝั่งทะเลในประเทศญวน และแหลมโคชินไชนาทางทิศใต้ บางหลักก็กล่าวถึงชัยชนะในการสงครามของพระองค์ บางหลักก็กล่าวถึงกิจการทางด้านกุศลที่พระองค์ได้ทรงบำเพ็ญ ทั้งหมดนี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ทรงเป็นบุคคลที่สำคัญเพียงไรสำหรับอาณาจักรขอมในขณะนั้น

แต่ความรุ่งโรจน์เช่นนี้ก็ไม่ได้คงอยู่เป็นเวลานาน ในไม่ช้าอาณาจักรขอมก็ตกลงสู่ความเสื่อมอีก ในพ.ศ. ๑๘๓๙

เมื่อนักเดินทางชาวจีนชื่อจิวตากวน (Tcheou Ta-Kouan) ได้เข้ามาเยี่ยมอาณาจักรขอมโดยเฉพาะ ณ ตัวเมืองพระนครหลวง เขาก็ได้กล่าวถึงความกดดันซึ่งชนชาติไทยได้เริ่มมีต่อชนชาติขอมแล้ว ความกดดันนี้จะมีมากยิ่งขึ้นและต่อมาก็มีการรบพุ่งบ่อย ๆ จนในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ พระเจ้าแผ่นดินขอมก็จำต้องละทิ้งเมืองพระนครหลวงไปตั้งราชธานีใหม่ทางลุ่มแม่น้ำโขงตอนใต้ และอาณาจักรขอมหรือซึ่งอาจเรียกได้ว่าเขมรในตอนนั้น ก็มีอาณาเขตลดน้อยลงไปมาก

ในพ.ศ. ๒๓๓๗ ตัวเมืองพระนครและพระนครหลวงจึงตกอยู่ภายใต้ความครอบครองของไทย จารึกรุ่นหลังที่ปราสาทนครวัดแสดงให้เราทราบว่าตั้งแต่ พ.ศ. ๒๑๐๖–๒๒๘๑ ศาสนสถานแห่งนี้ แม้ว่าจะได้เปลี่ยนจากศาสนาพราหมณ์ลัทธิไวษณพนิกายมาเป็นวัดในพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทแล้ว แต่ก็ยังคงเป็นศาสนสถานซึ่งชาวเขมรเดินทางมาแสวงบุญกันอยู่เสมอ พระเจ้าแผ่นดินเขมรเองแม้ว่าจะประทับอยู่ห่างไกล แต่ก็ยังทรงถืออยู่เสมอว่านครวัดเป็นศาสนสถานที่สำคัญของชาติ และการเปลี่ยนจากเทวสถานมาเป็นวัดในพุทธศาสนานั้นก็ไม่เป็นสิ่งสำคัญอะไรเลย

ในระยะหลังจากพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เราเริ่มมีเอกสารทางประวัติศาสตร์เขมร เป็นต้นว่าหนังสือพระราชพงศาวดารเขมรซึ่งจำต้องอ่านด้วยความพินิจพิเคราะห์ นอกจากนี้ก็ยังมีจดหมายเหตุการเดินทางของชาวยุโรป จดหมายของพวกบาทหลวงสอนศาสนาซึ่งส่วนมากเก็บไว้ ณ หอสมุดในวังวาติกัน หรือในหอสมุดของสำนักงานเผยแพร่ศาสนาที่กรุงโรม

ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ประเทศสเปน ซึ่งได้มีอำนาจเหนือประเทศโปรตุเกส อินเดีย และหมู่เกาะฟิลิปปีนส์ ก็อยากจะได้แหลมอินโดจีนไว้ในอำนาจ รัฐบาลสเปนได้ส่งเงินเลี้ยงดูนักผจญภัยชาวสเปนซึ่งเข้ามาอยู่ในราชสำนักเขมรและพวกนี้ก็ได้ช่วยเหลือกองทัพเขมรรบพุ่งกับกองทัพไทย นอกจากนี้สเปนยังได้ส่งพวกบาทหลวงสอนศาสนาเข้ามาในประเทศเขมรด้วย เพื่อจะขอให้มีการส่งกองทัพสเปนเข้ามาในแหลมอินโดจีน บาทหลวงสเปนองค์หนึ่งชื่อ คาเบรียล คิโรกา เดอ ซาน อันโตนิโอ (Gabriele Quiroga de San Antonio) ก็ได้จัดการพิมพ์บทความขึ้นที่เมืองวัลยาโดลิด (Valladolid) ในประเทศสเปน ใน พ.ศ. ๒๑๔๗

ให้ชื่อว่า "บทความที่สั้นและเป็นความจริงเกี่ยวกับเหตุการณ์ในราชอาณาจักรเขมร" บทความนี้จัดได้ว่าเป็นบทความชิ้นแรกที่แนะให้ชาวยุโรปรู้จักเมืองพระนครของขอม โดยกล่าวว่าเป็นเมืองที่สร้างขึ้นอย่างน่ามหัศจรรย์และเป็นเมืองที่ชาวโรมันได้สร้างขึ้น

หกสิบแปดปีต่อมา บาทหลวงฝรั่งเศสชื่อเชอเวรย (Chevreuil) ก็ได้เขียนกล่าวถึงศาสนสถานในประเทศกัมพูชาชื่อ อองโค (Onco) และกล่าวว่าเป็นที่นับถือของชาวพื้นเมืองมากเท่ากับที่พวกโรมันคาทอลิกนับถือวิหารเซนต์ปีเตอร์ที่กรุงโรม

อย่างไรก็ดี บทความทั้งสองนี้ก็ไม่เป็นที่แพร่หลายในทวีปยุโรป ใน พ.ศ. ๒๓๕๘ เมื่อนายอาเบล เรมุสาต์ (Abel Rémusat) ได้แปลจดหมายเหตุการเดินทางของชาวจีนชื่อจิวตากวน ซึ่งเดินทางเข้าไปในประเทศกัมพูชาเมื่อกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๙ จากภาษาจีนออกเป็นภาษาฝรั่งเศส ก็ไม่มีใครเชื่อว่าศาสนสถานอันน่ามหัศจรรย์ซึ่งมีกล่าวไว้ในจดหมายเหตุนั้นจะยังคงอยู่ ความเชื่อแน่ของชาวยุโรปเกี่ยวกับโบราณสถานในตัวเมืองพระนครเพิ่งจะมีขึ้นใน พ.ศ.

๒๔๐๖ นี้เอง เมื่อนายอองรี มูโอต์ (Henri Mouhot) ชาวฝรั่งเศสได้ตีพิมพ์เรื่องการเดินทางของเขาลงในหนังสือเรื่องการเดินทางรอบโลก นายอองรี มูโอต์ เป็นนักธรรมชาติวิทยา และได้เขียนเล่าไว้อย่างน่าตื่นเต้นในตอนที่เขาได้ไปอาศัยอยู่ในโบราณสถานร้างของขอมเหล่านี้ การเขียนเล่าของนายมูโอต์ มีผลอย่างใหญ่หลวง และบรรดานักปราชญ์ก็ได้หันมาเอาใจใส่ต่อโบราณสถานขอมสมดังที่นายมูโอต์ได้หวังไว้ น่าเสียดายที่ ๒-๓ เดือนภายหลังที่เขาได้เข้าไปอยู่ในประเทศกัมพูชา นายมูโอต์ก็ถึงแก่กรรมขณะที่กำลังพักอยู่ในป่าในประเทศลาว

ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๐๘ ก็ได้มีการส่งคณะนักค้นคว้าฝรั่งเศสมายังตัวเมืองพระนครหลายชุด ชุดแรกชุดหนึ่งมีพันเอกดูดาร์ เดอ ลาเคร (Doudart de Lagrée) เป็นหัวหน้า ท่านผู้นี้เป็นผู้แทนคนแรกของคณะกรรมการฝรั่งเศสควบคุมประเทศกัมพูชา ต่อจากนั้นมาก็มีนายทหารเรือฝรั่งเศสอีก ๒ คน ซึ่งได้ทำการค้นคว้าทางวิชาโบราณคดี คือ ฟรานซิส การ์นิเอร์ (Francis Garnier) และหลุยส์ เดอลาปอร์ต (Louis Delaporte)

ภายหลังการสำรวจตัวเมืองพระนคร ๒ ครั้ง คือใน พ.ศ. ๒๔๑๖-๒๔๑๗ และใน พ.ศ. ๒๔๒๔—๒๔๒๕ เดอลาปอร์ต ก็ได้นำเอาประติมากรรมขอมซึ่งบัดนี้ตั้งแสดงอยู่ ณ พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส เข้าไปไว้ในประเทศฝรั่งเศส รวมทั้งภาพเส้นและรูปจำลองสถาปัตยกรรมเท่าตัวจริงทำด้วยปูนปลาสเตอร์ รูปจำลองเหล่านี้บัดนี้ก็ยังเป็นส่วนสำคัญของพิพิธภัณฑ์รูปจำลองเกี่ยวกับแหลมอินโดจีน ณ กรุงปารีส

นับแต่นั้นไป ประวัติศาสตร์ของอาณาจักรขอมก็ค่อย ๆ แจ่มกระจ่างขึ้นทีละน้อย เนื่องจากการอ่านศิลาจารึกของนายบาร์ธ (Barth) นายแบรแกนย์ (Bergaigne) ศาสตราจารย์เคอร์น (Kern) และนายเอเตียน เอโมนิเยร์ (Etienne Aymonier) นายเอโมนิเยร์ เป็นนายทหารในกองทัพสำหรับอาณานิคมของฝรั่งเศส และเป็นผู้แทนของคณะกรรมการฝรั่งเศสซึ่งควบคุมประเทศกัมพูชา เขาเป็นทั้งนักภาษาศาสตร์และนักประวัติศาสตร์ และได้นำเอาความรู้ใหม่ ๆ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ขอมออกเผยแพร่เป็นอันมาก

ใน พ.ศ. ๒๔๔๑ นายโปล ดูแมร์ (Paul Doumer) ข้าหลวงใหญ่ประจำอินโดจีนฝรั่งเศสก็ได้ออกกฤษฎีกาจัดตั้งสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศ (Ecole Française d' Extrême-Orient) ขึ้น สถาบันแห่งนี้อยู่ภายใต้ความอุปถัมภ์ของสภาอักษรศาสตร์ (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) ของฝรั่งเศสเหมือนกับสำนักฝรั่งเศสที่กรุงเอเธนส์และกรุงโรม มีหน้าที่ ๒ อย่าง คือ

๑. ค้นคว้าหาความรู้ในแหลมอินโดจีน ศึกษาประวัติศาสตร์ โบราณสถาน และภาษา

๒. ศึกษาเกี่ยวกับดินแดนและอารยธรรมที่ใกล้เคียงกับแหลมอินโดจีนเป็นต้นว่าประเทศอินเดีย อินโดนีเซีย จีน ญี่ปุ่น ฯลฯ

นายหลุยส์ พีโนต์ (Louis Finot) ผู้เชี่ยวชาญทางอารยธรรมอินเดียได้ทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศเป็นคนแรก ท่านผู้นี้เป็นทั้งนักปราชญ์และนักปกครองที่สามารถ ภายใต้การนำของท่านก็มีนักโบราณคดีและนักภาษาเป็นจำนวนมากที่ทำการค้นคว้าเกี่ยวกับแหลมอินโดจีน ในที่นี้จะกล่าวเฉพาะผู้เกี่ยวข้องกับศิลปะขอมคือ

ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๔๓ พันตรีลูเนต์ เดอ ลาจองคีแยร์ (Lunet de Lajonquière) ก็ได้เริ่มจัดทำบัญชีเกี่ยวกับโบราณสถานขอม บัญชีนี้ได้ตีพิมพ์ขึ้นในพ.ศ. ๒๔๕๐ และนายปาร์มังตีเอร์ (Parmentier) ก็ได้เขียนเพิ่มเติมขึ้นอีก ตีพิมพ์ใน พ.ศ. ๒๔๕๖ หนังสือชุดนี้ยังคงเป็นคู่มือในการศึกษาโบราณสถานขอมอย่างวิเศษมาจนบัดนี้ ใน พ.ศ. ๒๔๔๔ และ ๒๔๔๗ นายดูฟูร์ (Dufour) และนายคาร์โป (Carpeaux) ก็ได้เริ่มหักร้างถางพงปราสาทบายนกลางใจเมืองพระนครหลวงเพื่อศึกษาภาพสลัก

ใน พ.ศ. ๒๔๕๐ เมื่อประเทศไทยจำต้องยอมสละแคว้นเสียมราฐให้แก่ฝรั่งเศสแล้ว สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศก็ได้เข้าครอบครองดูแลโบราณสถานในบริเวณตัวเมืองพระนครและพระนครหลวงทั้งหมด ได้มีการจัดตั้งภัณฑารักษ์ขึ้น คือนายจอง คอมมาย (Jean Commaille) ซึ่งได้ทำงานนี้อยู่ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๕๑-๒๔๕๙ ต่อมานายมาร์ชาล (Marchal) ก็ได้ทำต่อเป็นเวลา ๑๖ ปี ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๕๙-๒๔๗๕ ต่อมาคือนายจอจ ตรูเว่ (Georges Trouvé) (พ.ศ. ๒๔๗๕-๒๔๗๘) นายจาค ลาจิสเกต์

(Jacques Lagisquet) (พ.ศ. ๒๔๗๘–๒๔๗๙) และนายแคลซ (Glaize) (พ.ศ. ๒๔๘๐–๒๔๙๐) การหักร้างถางพงโบราณสถาน การขุดค้น และการศึกษาค้นคว้าทางสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และการอ่านจารึกก็ได้ทำกันตลอดมา ผู้ที่มีส่วนสำคัญคือนายหลุยส์ พีโนต์, โปล เปลลิโอต์, อองรี ปารมังตีเอร์, จอจ เซเดส์ และนายวิคตอร์ โคลูเบฟ (Victor Goloubew)

ภายหลังมหาสงครามโลกครั้งแรก (พ.ศ. ๒๔๕๗–๒๔๖๑) สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศก็ได้เริ่มทำงานเกี่ยวกับโบราณสถานนอกบริเวณตัวเมืองพระนครเป็นต้นว่า นายปาร์มังตีเอร์ และนายโคลูเบฟ ได้ทำการขุดค้นที่ปราสาทบันทายศรีใน พ.ศ. ๒๔๖๗ นายโคลูเบฟ และนายฟองแบร์โต (Fomberteaux) ได้ทำการขุดค้นที่ปราสาทสมโบร์ไพรกุกใน พ.ศ. ๒๔๗๐–๒๔๗๑ และนายมาร์ชาลก็ได้ทำการซ่อมแซมปราสาทบันทายศรีด้วย ใน พ.ศ. ๒๔๗๔ ก็ได้มีการตั้งแผนกรักษาโบราณสถานขึ้นในประเทศกัมพูชา แยกออกไปจากแผนกรักษาโบราณสถานในตัวเมืองพระนคร แผนกรักษาโบราณสถานในประเทศ

กัมพูชานี้อยู่ในความควบคุมของนายจอจ ตรูเว่ และต่อมาก็อยู่ภายใต้ความควบคุมของนายโมเช่ (Mauger)

บรรดานักปราชญ์ซึ่งทำงานค้นคว้าอยู่ในแหลมอินโดจีนนี้ได้ทำงานร่วมกันอย่างใกล้ชิดกับนักปราชญ์ซึ่งทำงานอยู่ที่กรุงปารีส ที่กรุงปารีสมีพิพิธภัณฑ์กีเมต์และโรงเรียนลูฟ (Ecole du Louvre) เป็นศูนย์กลางสำคัญสำหรับศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับวิชาโบราณคดีในแหลมอินโดจีน ในฤดูใบไม้ผลิ พ.ศ. ๒๔๗๙ นายพีลิปป์ สแตร์น ซึ่งขณะนั้นกำลังดำรงตำแหน่งผู้ช่วยภัณฑารักษ์ประจำพิพิธภัณฑ์กีเมต์ ก็ได้ทำการขุดค้นทางด้านโบราณคดีบนเขาพนมกุเลนร่วมกับนายมาร์ชาล ซึ่งประจำอยู่ในสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศ ปัจจุบันนี้มีโบราณสถานขอมที่ได้รับการขึ้นทะเบียนและได้รับการดูแลรักษาไม่ต่ำกว่า ๑๐๐๐ แห่ง

นอกจากการค้นคว้าบนพื้นดินแล้ว สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศยังได้ร่วมมือกับกองทัพอากาศในแหลมอินโดจีนทำการค้นคว้าถ่ายรูปทางอากาศ ซึ่งทำให้สามารถมองเห็นทั้งซากโบราณสถานตลอดไปจนร่องรอยของสระน้ำ ทางเดิน และมูลดินซึ่งเมื่อมองอยู่บนพื้นดินก็ไม่อาจจะมองเห็น

ได้ การบินสำรวจเหล่านี้ทำโดยนายโคลูเบฟ หรือภายใต้ความควบคุมของเขา

ในขณะเดียวกับที่ทำการค้นคว้า หักร้างถางพง และซ่อมแซมรักษาโบราณสถาน สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศก็ได้ทำการค้นคว้าเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ขอมด้วย ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๔๕ นายหลุยส์ ฟีโนต์ ก็ได้ทำการอ่านศิลาจารึกต่อจากที่นายบาร์ธ และนายแบร์แกนย์ ได้เคยอ่านไว้แล้ว หนังสือที่นายฟีโนต์ ได้แต่งขึ้นเกี่ยวกับศิลาจารึกก็คือบันทึกเกี่ยวกับศิลาจารึกในแหลมอินโดจีน (Notes d' Epigraphie indochinoise) (พ.ศ. ๒๔๔๕-๒๔๕๘) จารึก ณ เมืองพระนคร (Inscriptions d' Angkor) (พ.ศ. ๒๔๖๘) และจารึกใหม่ของประเทศกัมพูชา (Nouvelles Inscriptions du Cambodge) (พ.ศ. ๒๔๗๑) หนังสือเหล่านี้ถือว่าเป็นหนังสือที่สำคัญมาก ต่อมาก็มีหนังสือเกี่ยวกับศิลาจารึกที่สำคัญอีก คือจารึกแห่งประเทศกัมพูชา (Inscriptions du Cambodge) (พ.ศ. ๒๔๘๐,๒๔๘๕) และการศึกษาเกี่ยวกับประเทศกัมพูชา (Etudes cambod-

giennes) ของนายจอจ เซเดส์ ซึ่งเคยเป็นผู้อำนวยการของสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศ จารึกเหล่านี้ของเดิมแต่งเป็นภาษาสันสกฤตหรือภาษาขอมและจัดเป็นเอกสาร อันมีค่ายิ่งสำหรับนักประวัติศาสตร์และนักโบราณคดี ส่วนมากเป็นอนุสรณ์กล่าวถึงการสร้างศาสนสถาน แต่บางจารึกก็มีศักราชบอกไว้ด้วย ทำให้สามารถกำหนดอายุของโบราณสถานซึ่งมีจารึกนั้นอยู่ได้อย่างแน่นอน

บทที่ ๒

ศาสนา

โบราณสถานขอมที่ยังมีเหลืออยู่จนทุกวันนี้ส่วนมากเป็นศาสนสถานทั้งสิ้น ทั้งนี้เพราะเหตุว่าวัตถุที่ถาวรคืออิฐและศิลานั้นมักจะใช้สำหรับก่อสร้างศาสนสถานเท่านั้น ชนชาติขอมนับถือศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธซึ่งมาจากประเทศอินเดีย ทั้งสองศาสนานี้เชื่อถือในการเวียนว่ายตายเกิดเหมือนกัน

ศาสนาฮินดูเป็นศาสนาที่ยุ่งยาก เกิดขึ้นจากลัทธิพระเวทซึ่งพวกอารยันได้นำเข้ามาในประเทศอินเดียผสมกับลัทธิพื้นเมือง ซึ่งมีอยู่แล้วในประเทศอินเดียก่อนที่พวกอารยันจะบุกรุกเข้ามา แม้ว่าในศาสนาฮินดูจะมีการเคารพนับถือเทพเจ้าหลายองค์ แต่ก็มีพระผู้เป็นเจ้าที่ยิ่งใหญ่อยู่เพียงองค์เดียว คือตรีมูรติ ได้แก่พระผู้เป็นเจ้า ๓ องค์ มารวมกันเข้า คือ พระพรหม พระวิษณุหรือนารายณ์ และพระศิวะหรืออิศวร

พระพรหมเป็นแต่เพียงพระผู้เป็นเจ้าชั้น ๒ แต่พระอิศวรและพระนารายณ์นั้นกลายเป็นเทพเจ้าผู้เป็นประมุขของนิกายใหญ่ ๒ นิกายที่แข่งขันกันอยู่ในประเทศอินเดีย คือ นิกายไศวะ ถือว่าพระอิศวรเป็นใหญ่กว่าพระนารายณ์ และนิกายไวษณพ ถือว่าพระนารายณ์เป็นใหญ่กว่าพระอิศวร แต่พระนารายณ์คือพระหริและพระอิศวรคือพระหระนั้นก็ยังรวมกันเข้าเป็นเทพเจ้าองค์เดียวได้ คือพระหริหระ

พระพรหมซึ่งตามทฤษฎีจัดว่าเป็นเทพเจ้าสูงสุดนั้น มีสี่พักตร์ สี่กร ทรงหงส์เป็นพาหนะ

พระนารายณ์มีหนึ่งเศียร สี่กร และมักจะทรงถือสังข์ คทาหรือตะบอง ดอกบัว และจักร (ในสมัยรัตนโกสินทร์ไทยเรามาเปลี่ยนดอกบัวเป็นตรี) ชายาของพระองค์คือพระลักษมีเทพธิดาแห่งความงาม พระนารายณ์ทรงครุฑเป็นพาหนะ การบรรทมหลับของพระนารายณ์นั้นเป็นการช่วยสร้างโลกไว้ได้ภายหลังที่โลกถูกทำลายลง คือเมื่อสิ้นกัลป์แล้วพระนารายณ์จะบรรทมหลับอยู่เหนือพระยาอนันตนาคราชในท่ามกลางมหาสมุทร และจากพระนาภีของพระองค์ก็จะมีดอกบัวผุดขึ้นมา มีพระพรหมผู้สร้างโลกประทับอยู่

บนนั้น ระหว่างกัลป์พระนารายณ์ก็จะอวตารลงมาเพื่อรักษาโลก อวตารเหล่านั้นบางครั้งก็เป็นสิงห์ บางครั้งก็เป็นเต่า หมูป่า ปลา หรือวีรบุรุษ และบรรดาศิลปินก็ได้ผลิตรูปภาพเกี่ยวกับเรื่องเหล่านี้ขึ้นไว้อย่างมากมาย กูรมาวตารหรือปางอวตารเป็นเต่าซึ่งเกี่ยวข้องกับการกวนเกษียรสมุทรนั้นเป็นที่นิยมชมชอบกันมากในบรรดาช่างขอม การอวตารเป็นมนุษย์ของพระนารายณ์คือเป็นพระรามและพระกฤษณะดังที่มีปรากฏอยู่ในหนังสือรามายณะ มหาภารตะ หริวงศ์ ภาควตะปุรานะ และวิษณุปุรานะ ก็เป็นที่นิยมของช่างสลักขอมเช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากภาพสลักอันงดงามซึ่งมีเหลืออยู่เป็นจำนวนมาก พระกฤษณะซึ่งมีกำลังร่างกายแข็งแรงอย่างน่ามหัศจรรย์มาตั้งแต่เด็กนั้น ก็คือชายหนุ่มเลี้ยงโคซึ่งมีเสน่ห์เป็นที่ติดใจแห่งหญิงเลี้ยงโคทั้งหลาย

พระอิศวรเป็นเทพเจ้าสูงสุดในลัทธิไศวะ ตามลัทธินี้ถือกันว่าพระองค์เป็นทั้งผู้ทำลายและผู้สร้างโลก เพราะเหตุว่าความตายนั้นก็คือการก่อให้เกิดมีชีวิตขึ้น พระอิศวรมักมีหนึ่งเศียร สี่กร และมักจะทรงถือตรีศูล คือสามง่าม พระองค์มี ๓ เนตร เนตรที่ ๓ ตั้งขวางอยู่กลางหน้าผาก

พระเกศามักเป็นขมวด เกล้าเป็นชฎา และบางครั้งก็มีรูปดวงจันทร์ข้างแรมประดับอยู่บนนั้น พระองค์ทรงนุ่งหนังกวางหรือหนังเสือ มีงูเป็นสังวาล และทรงโคนนทิเป็นพาหนะ บางครั้งพระอิศวรก็จะทรงฟ้อนรำเป็นนาฏราช เป็นการฟ้อนรำที่กำหนดระยะโชคชะตาของโลกมนุษย์ ชายาของพระอิศวรเป็นทั้งผู้ที่แสดงความเมตตากรุณาและผู้ที่น่าสพึงกลัว เหมือนกับพระอิศวรซึ่งเป็นทั้งผู้สร้างและผู้ทำลาย นางเป็นสัญญลักขณ์ของกำลังของโลก ภายใต้ลักษณะความอ่อนหวาน นางมีชื่อว่าปารพตี และภายใต้ลักษณะโหดร้ายนางมีชื่อว่าทุรคาหรือกาลี ช่างขอมมักสร้างรูปพระอิศวรกำลังโอบอุ้มชายาของพระองค์อยู่เหนือพระเพลา พระอิศวรและนางปารพตีมีโอรส ๒ องค์ คือพระขันธกุมาร เทพเจ้าแห่งการสงคราม ทรงนกยูงเป็นพาหนะ และพระคเณศเทพเจ้าผู้มีเศียรเป็นช้าง ผู้อุปถัมภ์อักษรศาสตร์ ศิลปินขอมมักชอบทำรูปพระอิศวรปางแสดงความเมตตากรุณามากกว่าปางเสวยกาม เศร้าหมอง หรือน่าสพึงกลัว แต่แทนที่จะทำรูปพระองค์เหมือนมนุษย์ ช่างขอมมักชอบทำรูปสัญญลักขณ์แทน คือรูปศิวลึงค์ ศิวลึงค์หรือเครื่องหมาย

องค์กำเนิดของเพศชายนี้แสดงถึงอำนาจ ในการสร้างสรรค์ของพระผู้เป็นเจ้า และต่อมาก็ได้กลายเป็นเครื่องหมายของพระมหากษัตริย์ขอมด้วย

ในบรรดาพระผู้เป็นเจ้าของศาสนาฮินดู ก็มีเทวดาอีกองค์หนึ่งที่ควรกล่าวถึง คือพระอินทร์ เทพเจ้าแห่งสายฟ้าและฝน ทรงช้างเอราวัณ ๓ เศียรเป็นพาหนะ

นอกจากนับถือศาสนาฮินดูแล้ว ชาวขอมยังนับถือพุทธศาสนาด้วย พุทธศาสนาแบ่งออกเป็น ๒ นิกาย คือ เถรวาทหรือหินยาน ซึ่งปัจจุบันนี้นับถือกันอยู่ในเกาะลังกา ประเทศพม่า ไทย และกัมพูชา และมหายานซึ่งปัจจุบันนี้นับถือกันอยู่ในภาคกลางของทวีปเอเชีย ประเทศทิเบต จีน และญี่ปุ่น

เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ ๖ ชนชาวฟูนันนับถือพุทธศาสนาลัทธิเถรวาท แต่ในสมัยเมืองพระนคร คือตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ลงมา ชาวขอมกลับนับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายาน ในขณะนั้นลัทธิมหายานก็กำลังเจริญอย่างเต็มที่อยู่ในเกาะชวาและแคว้นเบงคอลในประเทศอินเดียด้วย แต่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๘ ลงมา พุทธ-

ศาสนาลัทธิเถรวาทจากประเทศไทยก็ได้เข้า ไปแทน ที่ลัทธิมหายานอีก

คำสั่งสอนทางพุทธศาสนากล่าวว่ามนุษย์อาจจะหลุดพ้นจากการเวียน ว่าย ตาย เกิด ได้ โดย การ ศึกษา พระ ธรรม ของพระพุทธเจ้าและการผึกหัดระงับดับกิเลส พุทธศาสนาลัทธิเถรวาทสอนทางที่มนุษย์จะ บำเพ็ญ ได้ ด้วย ความ ยาก ลำบาก พุทธศาสนาลัทธินี้นับถือพระศรีศากยมุนีพุทธเจ้า คือพระพุทธ เจ้า ที่ได้ ประ สูติ และ ตรัสรู้ ใน โลก นี้ เป็น สำคัญ แต่พุทธศาสนาลัทธิมหายานกลับนิยมอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้า ในลัทธิมหายานเกิดมีพระโพธิสัตว์ คือผู้ที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคตขึ้นเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีพระธยานิพุทธ คือพระพุทธเจ้าผู้ บำเพ็ญ ฌาน สมาบัติขึ้นอีกหลายพระองค์ด้วยกัน แทน ที่จะ มุ่ง หวัง ไปสู่นิพพานดังที่ลัทธิเถรวาทสอน ลัทธิมหายานได้กล่าวอ้างถึงสวรรค์ชั้นต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก และกล่าวว่าวิญญาณจะได้ไปเกิดที่นั่นแล้วแต่บุญกุศลที่ได้บำเพ็ญไว้ พระโพธิสัตว์องค์ที่แพร่หลายมากที่สุดในลัทธิมหายานก็คือพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร พระโพธิสัตว์องค์นี้ในแหลมอินโดจีนมักเรียก

กันว่าพระโพธิสัตว์โลเกศวร คือพระโพธิสัตว์ผู้เป็นใหญ่ในโลก ผู้เป็นใหญ่เหนือสรรพสัตว์ทั้งหลาย พระองค์มีพระทัยเปี่ยมไปด้วยความสงสารและเมตตากรุณา ดังนั้นแทนที่จะเข้านิพพาน พระองค์กลับยังคงอยู่เพื่อช่วยเหลือมวลมนุษย์ที่ต้องทนทุกขเวทนา และเพื่อจะพาพวกเหล่านี้เข้าไปสู่นิพพานพร้อมกับพระองค์เอง พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร หรือโลเกศวรเกิดขึ้นจากพระธยานิพุทธองค์ที่ทรงนามว่า อมิตาภะ และมีรูปพระอมิตาภะคือพระพุทธรูปปางสมาธิประจำอยู่เหนือมวยพระเกศา ในแหลมอินโดจีนพระโพธิสัตว์โลเกศวรมักทรงถือหนังสือ ลูกประคำ คนโท และดอกบัว แต่พระกรของพระองค์นั้นมีจำนวนต่าง ๆ กัน ตั้งแต่ ๒ ถึง ๔, ๖ หรือ ๑๒ และในตำราบางเล่มก็ว่ามีตั้งพัน ศิลปินขอมชอบทำรูปพระโพธิสัตว์โลเกศวรกำลังแบ่งภาคออกเป็นบุคคลเล็ก ๆ เป็นจำนวนมาก ในภาพสลัก พระโพธิสัตว์จะมีรูปบุคคลเล็ก ๆ เหล่านี้ล้อมรอบอยู่ดังรัศมี สำหรับประติมากรรมลอยตัว บุคคลเล็ก ๆ เหล่านี้ก็จะปรากฏอยู่บนองค์พระโพธิสัตว์เองคล้ายกับเสื้อเกราะที่ทำด้วยลูกโซ่ และห่วงลูกโซ่แต่ละห่วงนั้นก็คือรูปบุคคลเล็ก ๆ เหล่านั้น

พุทธศาสนาได้รวบรวมเอาบรรดาเทพเจ้าในศาสนาฮินดูเข้าไว้ในศาสนาของตนมาตั้งแต่ครั้งโบราณ แต่เทพเจ้าเหล่านี้ก็ลดความสำคัญลงไป กลายเป็นแต่เพียงบุคคลสำหรับประกอบเรื่องเท่านั้น โดยเฉพาะพุทธศาสนาลัทธิมหายานได้ขอยืมเอาบรรดาเทวดาจากพวกพราหมณ์มาเป็นอันมาก และด้วยเหตุนี้พุทธศาสนาลัทธิมหายานจึงอยู่ปะปนกันได้กับศาสนาฮินดูเป็นอย่างดีทั้งในประเทศอินเดีย บนเกาะชวา และแหลมอินโดจีน นายมุส (Mus) นักปราชญ์ฝรั่งเศสคนหนึ่งได้กล่าวว่า พุทธศาสนาลัทธิมหายานเมื่อได้กลืนเอาเทพเจ้าของพวกพราหมณ์เข้าไว้นั้น ทำท่าเสมือนว่าได้ชัยชนะ แต่แท้ที่จริงก็อาจเรียกได้ว่าต้องพ่ายแพ้ เพราะเหตุว่าได้สูญเสียลักษณะอันเป็นของตนเองโดยเฉพาะไป

นอกจากนี้ตามรูปภาพต่าง ๆ ของขอม เราจะเห็นว่ามีเทวดาชั้นที่ไม่สำคัญอยู่อีกเป็นจำนวนมาก เทวดาเหล่านี้มีอยู่ทั้งในศาสนสถานทางศาสนาพุทธและฮินดู เป็นต้นว่าเหล่าเทวดาคือเทพเจ้าผู้บำเพ็ญความดี และอสูร ยักษ์ที่ดุร้ายซึ่งเป็นคู่แข่ง การสร้างรูปเทวดาและอสูรสลับกันนี้เป็นที่นิยมกันมากในบรรดาศิลปินขอม และอาจคิดว่ามีผลทาง

เวทมนต์หรือในทางป้องกันศัตรูก็ได้ นอกจากนี้ก็มีนางอัปสรผู้ฟ้อนรำอยู่ในท้องฟ้าซึ่งมีสลักอยู่ทั่วไปในศาสนสถานในเมืองพระนคร และยังมีนาคราช หรือพระยานาคผู้เป็นบรรพบุรุษของอาณาจักรขอมตามนิยายดังที่ได้กล่าวมาแล้วด้วย ทำเป็นรูปงูเห่ามีหลายหัว มีนิยายเกี่ยวกับราชวงศ์ต่าง ๆ ในทวีปเอเชียหลายแห่งได้กล่าวไว้ว่า ราชวงศ์ของประเทศเหล่านั้นเกิดขึ้นเนื่องจากธิดาของพระยานาคซึ่งเป็นเจ้าของท้องถิ่นได้สมสู่กับชายแปลกหน้า นิยายของขอมยังกล่าวเพิ่มเติมไปอีกว่า พระยานาค บิดาของเจ้าหญิงภายหลังที่ได้กลืนน้ำซึ่งท่วมดินแดนแถบนั้นจนหมดสิ้นไปแล้วก็ได้สร้างราชธานีให้แก่บุตรเขยด้วย ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ยังมีความเชื่อถือกันในประเทศกัมพูชาว่า พระเจ้าแผ่นดินขอมต้องเสด็จไปบรรทมร่วมกับนางนาคหรือกับวิญญาณของนางทุกคืนเพื่อทำให้อาณาจักรขอมเจริญรุ่งเรือง จากนิยายเรื่องนี้ สถาปนิกและประติมากรขอมจึงยึดถือว่าพระยานาคซึ่งเป็นผู้ปกป้องอาณาจักรขอมก็ย่อมเป็นผู้รักษาศาสนสถานด้วย และด้วยเหตุนี้เราจะเห็นว่ามีรูปพระยานาค

อยู่เป็นอันมากบนลานทางเข้าศาสนสถาน รวมทั้งบนทับหลังและหน้าบันซึ่งอยู่เหนือประตูศาสนสถานเหล่านั้นด้วย

บางทีจะเป็นด้วยการเคารพนับถือนาคนี้เองที่ทำให้ศิลปะขอมในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ นิยมสร้างรูปภาพซึ่งเดิมเคยปรากฏอยู่เป็นภาพสลักนูนต่ำในศิลปะอินเดีย แต่ได้กลายมาเป็นประติมากรรมลอยตัวอย่างงดงามในศิลปะขอม ประติมากรรมแบบนี้ก็คือ พระพุทธรูปนาคปรก ตอนพระพุทธองค์ประทับอยู่เหนือขนดของพระยานาคมุจลินท์ และพระยานาคได้กางเศียรออกคอยคุ้มครองการสมาธิของพระองค์

ตามจดหมายเหตุจีนปรากฏว่า ศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธได้รับการนับถือร่วมกันอยู่ในอาณาจักรฟูนันตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๖ ความจริงการนับถือร่วมกันเช่นนี้ยังคงเป็นอยู่จนทุกวันนี้ แม้ว่าชาวกัมพูชาในปัจจุบันจะได้นับถือพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทกันหมดแล้ว แต่ก็ยังคงมีพวกพราหมณ์ประจำอยู่ในราชสำนัก พราหมณ์เหล่านี้เป็นผู้ประกอบพระราชพิธีต่าง ๆ และเป็นผู้เฝ้ารักษาพระแสงขรรค์ชัยศรีซึ่งเป็นวัตถุสำคัญประจำราชอาณาจักรกัมพูชา

จดหมายเหตุจีนชื่อนานชีจู ได้กล่าวถึงการสนทนาระหว่างพระภิกษุชาวอินเดียชื่อนาคเสนกับพระจักรพรรดิแห่งประเทศจีนใน พ.ศ. ๑๐๒๗ ในจดหมายเหตุเล่มนั้นพระนาคเสนได้กล่าวถึงอาณาจักรฟูนันว่า "ประเพณีของประเทศนี้ก็คือการเคารพบูชาพระมเหศวร คือพระอิศวรพระผู้เป็นเจ้าองค์นี้ได้เสด็จลงมาบนภูเขาชื่อโมตันบ่อย ๆ เพื่อประทานเทวอำนาจของพระองค์" อีกตอนหนึ่งพระนาคเสนกล่าวว่า "พระโพธิสัตว์ก็ได้แสดงความเมตตากรุณาของพระองค์ พุทธานุภาพของพระพุทธองค์ก็ได้แผ่ไปทั่วทั้ง ๑๐ แคว้น ไม่มีผู้ใดเลยที่จะไม่ได้รับความช่วยเหลือจากพระองค์" พระจักรพรรดิจีนผู้ทรงนับถือพระพุทธศาสนาได้รับสั่งตอบว่า "ถูกแล้ว พระมเหศวรได้ทรงแสดงถึงเทวอำนาจอันมหัศจรรย์ของพระองค์ และได้ประทานเทวอำนาจของพระองค์แก่ประเทศนั้น แม้ว่าสิ่งเหล่านี้จะเป็นประเพณีของต่างประเทศที่อยู่ห่างไกล แต่ข้าพเจ้าก็ยินดีชื่นชมในประเพณีเหล่านั้น"

จดหมายเหตุจีนอีกเล่มหนึ่งชื่อเหลียงจู ได้กล่าวว่าใน พ.ศ ๑๐๔๖ กษัตริย์แห่งฟูนันได้ทรงส่งคณะทูตเข้าไป

ในประเทศจีนเพื่อนำพระพุทธรูปทำด้วยปะการังไปถวายพระจักรพรรดิจีน แต่ในขณะเดียวกันจดหมายเหตุฉบับนี้กล่าวว่าชาวฟูนันเคารพบูชาเทพเจ้าและหล่อรูปเทพเจ้าเหล่านั้นด้วยสัมฤทธิ์ รูปที่มี ๒ หน้า มี ๔ แขน รูปที่มี ๔ หน้า มี ๘ แขน มือแต่ละข้างถือของบางอย่าง เป็นต้นว่า เด็ก นก หรือสัตว์สี่เท้า บางครั้งก็ถือดวงอาทิตย์หรือดวงจันทร์ รูปเหล่านี้ย่อมเป็นเทวรูปในศาสนาฮินดูโดยไม่ต้องสงสัย

ใน พ.ศ. ๑๐๘๒ อาณาจักรฟูนันได้ส่งเส้นพระเกศาของพระพุทธเจ้ายาว ๑๒ ฟุต ไปถวายพระจักรพรรดิจีน และในระยะนี้ก็มีพระภิกษุสงฆ์ชาวฟูนันเดินทางเข้าไปยังประเทศจีนเพื่อแปลคัมภีร์ในพระพุทธศาสนาด้วย

นอกจากนี้ยังมีพยานที่แสดงถึงการที่ศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธอยู่ร่วมกันอย่างผาสุกในอาณาจักรฟูนันอีก คือ ศิลาจารึกฟูนันหลักหนึ่งซึ่งมีอายุราวก่อน พ.ศ. ๑๑๐๐ ได้กล่าวขึ้นต้นสรรเสริญพระพุทธคุณ ๒ บรรทัด แต่ในขณะเดียวกันก็ได้กล่าวด้วยว่า พระราชาฟูนันได้ทรงตั้งให้บุตรชายพราหมณ์ผู้หนึ่งเป็นผู้ตรวจการทรัพย์สินของพระ

มหากษัตริย์ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าในขณะนั้นทั้งศาสนาพุทธและศาสนาฮินดูก็อยู่ร่วมกันอย่างผาสุก แต่ในไม่ช้าก็เกิดมีการประหัตประหารกันขึ้น เมื่อพระภิกษุจีนชื่ออี้จิงหรือยีซิง (Yi-tsing) เดินทางจากประเทศจีนไปพำนักอยู่ยังประเทศอินเดียระหว่าง พ.ศ. ๑๒๑๔ ถึง ๑๒๓๘ ท่านได้กล่าวถึงอาณาจักรฟูนันซึ่งขณะนั้นได้กลายเป็นอาณาจักรเจนละไปแล้วว่า ชนชาติพวกนี้เคยนับถือเทพเจ้าเป็นจำนวนมากและต่อมาพระธรรมของพระพุทธเจ้าก็เคยรุ่งเรืองและเจริญแพร่หลาย แต่ทุกวันนี้มีพระราชาที่โหดร้ายได้ขึ้นครองราชย์และได้ทำลายพุทธศาสนาเสียสิ้น จนในบัจจุบันนี้ไม่มีพระภิกษุสงฆ์เหลืออยู่เลย

ข้อความที่พระภิกษุอี้จิงกล่าวนี้ย่อมเกินเลยความจริงไปบ้าง แม้ว่าตามหลักฐานทางประติมากรรมและศิลาจารึกจะแสดงว่าศาสนาฮินดูได้เข้ามามีอำนาจครอบงำประเทศกัมพูชาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๑ - ๑๗ แต่พุทธศาสนาก็ไม่ได้สูญหายไปจากประเทศกัมพูชาเลยทีเดียว ดังจะเห็นได้จากการค้นพบศิลาจารึกเกี่ยวกับพุทธศาสนา ๒ หลักซึ่งมีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และพระพุทธรูปมีลักษณะงดงาม

ซึ่งค้นพบที่ตำบลไพรกระบาส (Prei Krabas) นั้นก็คงอยู่ในสมัยเดียวกันนี้ พุทธศาสนาในอาณาจักรฟูนันในระยะแรกที่กล่าวมาแล้วดูจะเป็นลัทธิเถรวาท หลักฐานทางพุทธศาสนาลัทธิมหายานเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศกัมพูชาราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๓ และได้แพร่หลายอยู่ต่อมาอีกเป็นเวลาหลายศตวรรษ โดยมีการติดต่อกับแหล่งมหายานในแคว้นเบงคอลในประเทศอินเดียและกับเกาะชวา

อย่างไรก็ดี เป็นความจริงที่ว่าศาสนาฮินดูก็ได้เจริญรุ่งเรืองขึ้น พระมหากษัตริย์ขอมทรงนับถือพระอิศวรเป็นพิเศษ โดยการเคารพบูชารูปศิวลึงค์ซึ่งยังคงมีเหลือให้เห็นอยู่มากจนทุกวันนี้ ในสมัยแรกนี้ เรายังได้พบรูปพระนารายณ์ที่งาม ๒-๓ รูป ตลอดจนรูปพระหริหระ (วิษณุ-ศิวะ) เป็นจำนวนมากด้วย

พุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นเวลาที่มีการปฏิวัติครั้งใหญ่ในประวัติศาสนาและโบราณคดีขอม สมัยนี้เป็นระยะที่ศิลปะขอมได้รับอิทธิพลจากศิลปะจามและชวา และได้กลายเป็นศิลปะขอมแบบคลาสสิค หรือสมัยกลางไป ในขณะเดียวกัน พระเจ้าแผ่นดินขอมในขณะนั้นคือพระเจ้าชัยวรมัน

ที่ ๒ (พ.ศ. ๑๓๔๕-๑๓๙๓) ก็ได้ทรงนำเอากิจพิธีทางศาสนาแบบใหม่ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งเข้ามาใช้ กิจพิธีนี้มีกล่าวไว้ในศิลาจารึกสดกก๊อกธมซึ่งบัจจุบันนี้เก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ประเทศไทย ศิลาจารึกหลักนี้กล่าวถึงการสร้างศาสนสถานของครอบครัวพราหมณ์ครอบครัวหนึ่งซึ่งได้ประจำอยู่ในราชสำนักขอมสืบต่อกันลงมาเป็นเวลาถึง ๒๕๐ ปี คือตั้งแต่ พ.ศ. ๑๓๔๕-๑๕๙๕

ศิลาจารึกหลักนี้กล่าวว่าพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ได้เสด็จจากเกาะชวามาครองประเทศกัมพูชา และเพื่อจะแสดงว่าพระองค์ทรงเป็นพระราชาผู้ทรงอานุภาพ พระองค์ก็ได้ทรงตั้งลัทธิการบูชาเทวราชขึ้นเพื่อแสดงว่าพระองค์เป็นอิสระไม่ขึ้นแก่ผู้ใด เทวราชหรือพระเจ้าแผ่นดินที่เป็นพระผู้เป็นเจ้านี้ได้รับการสักการบูชาเป็นรูปศิวลึงค์ ประดิษฐานอยู่บนเนินเช่นเดียวกับพระศิวะที่ประทับอยู่บนยอดเขา ศิลาจารึกกล่าวว่า พระบาทสมเด็จพระปรเมศวรคือพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ได้ประดิษฐานกมรเต็ง ชกัตตราชะ คือเทวราชขึ้นในเมืองศรีมเหนทรบรรพตคือในเมืองบนเขาพนมกุเลน การประดิษฐานเทวราชซึ่งเป็นพิธีการในลัทธิไศวนิกายนี้มี

พราหมณ์ผู้หนึ่งซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญในเวทมนต์คาถาได้ประกอบพิธีขึ้น และตั้งแต่นั้นมาการประกอบกิจพิธีนี้ก็ตกอยู่แก่สกุลพราหมณ์ผู้นั้นซึ่งสืบเชื้อสายกันลงมาทางสตรี

เทวราชซึ่งถือกันว่าเป็นแก่นของราชอำนาจของพระเจ้าแผ่นดินนี้จำต้องประดิษฐานอยู่ในที่ซึ่งพระเจ้าแผ่นดินประทับอยู่ ดังนั้นจึงได้มีการโยกย้ายเทวราชจากเมืองมเหนทรบรรพตมายังเมืองหริหราลัย คือเมืองหลวงซึ่งอยู่ณ ตำบลร่อลวย ในปัจจุบัน ณ ที่นั้นมีซากโบราณสถานอยู่กลุ่มหนึ่ง มีปราสาทบากองเป็นเทวสถานสร้างขึ้นบนฐานเป็นชั้น ต่อจากนี้ก็ได้มีการโยกย้ายเทวราชไปยังเมืองยโศธรปุระ คือเมืองพระนคร ซึ่งมีเขาพนมบาแค็งเป็นเขากลางใจเมือง ศิลาจารึกสดกก๊อกธมได้กล่าวอีกว่า พระบาทสมเด็จพระบรมศิวโลกได้ทรงสร้างเขากลางใจเมืองขึ้น

เขากลางใจเมืองนี้ถือว่าเป็นศูนย์กลางของราชอาณาจักรขอมและเป็นที่ประดิษฐานเทวราชด้วย เป็นรูปจำลองของเขาพระสุเมรุซึ่งเป็นศูนย์กลางของมนุษยโลก ถ้าจะกล่าวอีกนัยหนึ่งเขากลางใจเมืองนี้ก็คือเทวสถานบนฐานเป็นชั้นซึ่งสร้างขึ้นกลางราชธานีและถือว่าเป็นหัวใจของราชอาณา-

จักร ตัวเมืองหลวงเองนั้นก็เปรียบได้กับโลกมนุษย์ซึ่งมีเขาพระสุเมรุ คือเขากลางใจเมืองตั้งอยู่ตรงกลาง

นักถ่ายรูปชาวอังกฤษ ชื่อทอมสัน (J. Thomson) เป็นคนแรกที่กล่าวว่าศาสนสถานขนาดใหญ่บนฐานเป็นชั้นเป็นต้นว่าปราสาทนครวัดและพุทธสถานบุโรพุทโธในเกาะชวาอาจจะเป็นสัญญลักขณ์แสดงถึงเขาพระสุเมรุซึ่งเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ท่านผู้นี้ได้เดินทางเข้ามายังประเทศกัมพูชาใน พ.ศ. ๒๔๐๙ และได้กล่าวว่าระเบียง ๗ ชั้นของบุโรพุทโธและยอด ๗ ชั้นของปราสาทหลังกลางที่นครวัดนั้นหมายถึงเขา ๗ ชั้นที่อยู่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ นอกจากนี้เขายังเปรียบเทียบไว้ด้วยว่าเขาพระสุเมรุนั้นตั้งอยู่บนฐาน ๓ ชั้น คือ ดิน น้ำ และลม ซึ่งก็ตรงกับลาน ๓ ชั้นที่ปราสาทนครวัด และคูที่อยู่ล้อมรอบบรรดาศาสนสถานของมันนั้น ก็หมายถึงมหาสมุทรนั่นเอง

พระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ ดูเหมือนจะได้ทรงนำเอาขนบประเพณีอีกชนิดหนึ่งเข้ามาในประเทศกัมพูชาพร้อมกับลัทธิการเคารพบูชาเทวราช ขนบประเพณีนั้นก็คือการยกย่องพระเจ้าแผ่นดินเสมอเหมือนดังเทวดาและการถวายนามแด่

พระเจ้าแผ่นดินเมื่อสิ้นพระชนม์แล้ว เพื่อแสดงว่าเมื่อสิ้นพระชนม์แล้วพระองค์เสด็จไปประทับอยู่ ณ สวรรค์ชั้นใดและรวมกับเทวดาองค์ไหนสุดแล้วแต่ที่พระองค์จะได้ทรงปรารถนาไว้ ขนบประเพณีอันนี้ได้ประพฤติปฏิบัติกันอยู่แล้วในหมู่เกาะอินโดนีเซีย และการยกย่องพระเจ้าแผ่นดินเสมอเหมือนดังเทวดานี้บางครั้งก็ได้กระทำกันแม้เมื่อพระเจ้าแผ่นดินเองยังทรงพระชนม์อยู่ และไม่ได้ทำเฉพาะแก่พระเจ้าแผ่นดินเท่านั้น บางครั้งพระราชาก็จะทรงยกย่องเจ้านายองค์หนึ่งองค์ใดหรือขุนนางผู้ใหญ่ที่ล่วงลับไปแล้วขึ้นเสมอเหมือนเทวดาโดยทรงสร้างเทวรูปจารึกชื่อท่านผู้นั้นพร้อมทั้งสร้างเทวาลัยประทานด้วย ด้วยเหตุนี้พระเจ้าแผ่นดินขอมทุกองค์จึงมักจะทรงสร้างเทวาลัยอุทิศแด่บรรพบุรุษขึ้นก่อนทรงสร้างเทวสถานบนฐานเบื้องชั้นเสมอ

พระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ (พ.ศ. ๑๔๓๒ - ๑๔๔๓) ผู้ทรงสร้างเมืองพระนครและประดิษฐานเทวราชบนเขาพนมบาแค็งทรงนับถือศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกาย แต่ก็ทรงนับถือศาสนาอื่น ๆ ด้วย ดังจะเห็นได้จากศิลาจารึกของพระองค์ ๓ หลัก แต่ละหลักมีบทความคล้ายคลึงกัน

กล่าวถึงกฎเกี่ยวกับศาสนสถาน ๓ แห่ง คือ ศาสนสถาน ลัทธิไวษณพนิกาย ไศวนิกาย และพุทธศาสนา

ศาสนาในประเทศกัมพูชาตลอดระยะเวลาพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ดูจะเป็นดังนี้คือ ศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายเป็นศาสนาทางราชการ แต่ก็ยังยอมรับลัทธิไวษณพนิกายและพุทธศาสนาด้วย ใน พ.ศ. ๑๔๙๖ เสนาบดีคนหนึ่งของพระเจ้าราเชนทรวรมัน ได้สร้างศาสนสถานทางพุทธศาสนาขึ้นที่เมืองพระนคร ต่อมาอีกเล็กน้อย พระเจ้าชัยวรมันที่ ๕ (พ.ศ. ๑๕๑๑-๑๕๔๔) ก็ได้ทรงอุปถัมภ์พุทธศาสนาลัทธิมหายานอย่างเปิดเผย ต่อมาราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ พุทธศาสนาในประเทศกัมพูชาก็เจริญรุ่งเรืองยิ่งขึ้น พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ (พ.ศ. ๑๕๔๕-๑๕๙๒) ได้เข้ายึดราชสมบัติได้ แม้ว่าพระองค์จะทรงยอมรับนับถือลัทธิการเคารพบูชาเทวราชในลัทธิไศวนิกายดังพระราชาในราชวงศ์ก่อน ๆ แต่ก็ยังทรงนับถือพุทธศาสนาอยู่เช่นเดียวกัน ดังจะเห็นได้จากพระนามที่พระองค์ได้ทรงรับในการยกย่องขึ้นเสมือนเทวดาว่า บรมนิรวาน-

บาท หลักศิลาจารึกหลักหนึ่งของพระองค์ก็กล่าวสรรเสริญพระศิวะและพระพุทธเจ้าในขณะเดียวกัน

ต่อมาศาสนาพราหมณ์ก็คงเจริญรุ่งเรืองดังเก่า แต่ลัทธิไวษณพนิกายเริ่มเป็นที่นิยมแพร่หลายมากกว่าลัทธิไศวนิกาย การนิยมลัทธิไวษณพนิกายเช่นนี้ก็ได้เกิดมีขึ้นในประเทศอินเดียในระยะเดียวกันด้วย ประติมากรรมที่มีอยู่ณ ปราสาทบาปวนซึ่งสร้างขึ้น ณ เมืองพระนคร ในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ส่วนมากก็เป็นเรื่องราวในลัทธิไวษณพนิกายทั้งสิ้น ปราสาทนครวัดซึ่งสร้างขึ้นในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ก็สร้างอุทิศถวายพระนารายณ์และภาพสลักณที่นี่ก็มักจะมาจากนิยายเรื่องรามายณะและมหาภารตะ

อย่างไรก็ดีตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ เป็นต้นมาพุทธศาสนาก็เจริญรุ่งเรืองขึ้นอีกภายใต้อิทธิพลของศิลปะทวารวดีในประเทศไทย เราจะเห็นว่าในภาพสลักทางศาสนาฮินดูในสมัยนี้บางภาพจะมีท่าทางดังภาพในพุทธศาสนาสำหรับประติมากรรมลอยตัว พระพุทธรูปนาคปรกก็มีมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ลวดลายเครื่องประดับณศาสนสถาน

บางแห่งในศิลปะแบบนครวัดเป็นต้นว่า ณ พระบ่าเลไลย์ หรือปราสาทบันทายสำเร่ ซึ่งสร้างขึ้นภายหลังพระบ่าเลไลย์เล็กน้อย ก็จะมีรูปภาพทางพุทธศาสนามากขึ้น ในที่สุดในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ พุทธศาสนาลัทธิมหายานก็เจริญขึ้นอย่างมากมายในประเทศกัมพูชา

ใน พ.ศ. ๑๗๒๔ พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ เสด็จขึ้นครองราชย์ พระองค์ทรงนับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายาน และได้ทรงแผ่อาณาเขตออกไปจากประเทศกัมพูชา ครอบคลุมไปยังส่วนหนึ่งของประเทศจัมปา ลาว และอาณาจักรทวารวดีในประเทศไทย พระองค์ได้ทรงสร้างธรรมศาลาขึ้นเป็นที่พักของนักแสวงบุญตลอดระยะทางเดินสำคัญ ๒ สายในประเทศกัมพูชาสมัยโบราณ นอกจากนี้ศิลาจารึกของพระองค์ยังได้กล่าวไว้ด้วยว่าพระองค์ได้ทรงสร้างโรงพยาบาลกว่า ๑๐๐ แห่ง เปิดรักษาชนทั้ง ๔ วรรณะ โรงพยาบาลเหล่านี้อยู่ภายใต้ความคุ้มครองรักษาของพระพุทธไภษัชยคุรุ คือพระพุทธเจ้าผู้รักษาโรค บรรดาอาคารซึ่งสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ย่อมมีรูปของพระโพธิสัตว์โลเกศวรผู้ทรงพระกรุณาอยู่เป็นประจำ และพระเจ้า

ชัยวรมันที่ ๗ เองก็ได้รับการยกย่องว่าเป็นพระโพธิสัตว์องค์นั้น พระองค์โปรดให้สลักพระพักตร์ของพระโพธิสัตว์โลเกศวรสมันตมุขผู้มีพระพักตร์อยู่ทุกทิศไว้บนยอดปราสาททั้ง ๔ ด้าน ณ ปราสาทบายน และบนยอดประตูของพระนครหลวงตลอดไปจน ณ วัดต่าง ๆ อีกหลายแห่ง พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ทรงถือว่าพระองค์เป็นอวตารของพระโพธิสัตว์องค์นั้น ดังจะเห็นได้จากศิลาจารึกของพระองค์ที่กล่าวว่า "ความเจ็บปวดที่เกิดแก่ร่างกายของมนุษย์นั้น ได้ก่อให้เกิดความเจ็บปวดอย่างยิ่งที่พระหทัยของพระราชา ทั้งนี้เพราะคือความทุกข์ที่เกิดแก่ประชาชนนั้นแหละที่ทำให้พระราชาทรงเจ็บปวด หาใช่ความทุกข์ที่เกิดแก่พระราชาเองไม่" บางครั้งพระองค์ก็โปรดให้จารึกเพื่อแสดงความเมตตากรุณาอย่างสูงสุดของพระองค์ต่อสรรพสัตว์ ดังมีใจความว่า "สัตว์ทั้งหลายที่เวียนว่ายตายเกิดอยู่ในสังสารวัฏ ขอให้ข้าพเจ้าได้ฉุดเขาให้พ้นจากห้วงแห่งความทุกข์นั้น ด้วยผลแห่งบุญกุศลที่ข้าพเจ้าได้บำเพ็ญในครั้งนี้เถิด" คำจารึกนี้ย่อมแสดงถึงอุดมคติของพระองค์ได้เป็นอย่างดี

การแผ่ขยายตัวของพุทธศาสนาลัทธิมหายานนี้ได้ทำให้มีพระภิกษุสงฆ์มากขึ้น และก่อให้เกิดสถาปัตยกรรมถาวรแบบใหม่แตกต่างออกไปจากสถาปัตยกรรมที่เคยมีมาแล้วแต่ก่อน สถาปัตยกรรมที่มีมาแต่ก่อนนั้นได้แก่บรรดาเทว-สถานที่สร้างอยู่บนฐานเตี้ยหรือบนฐานเป็นชั้น แต่สถา-ปัตยกรรมแบบใหม่นี้มีลักษณะเป็นวัดสร้างยาวเหยียดอยู่บนพื้นดิน อย่างไรก็ดีพุทธศาสนาลัทธิมหายานนี้ก็ไม่ได้บดบังศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายเสียสิ้น ดังจะเห็นได้จากมีภาพทางศาสนาพราหมณ์และพุทธปนกันอยู่ในศาสนสถานแห่งเดียวกัน นอกจากนี้ในแหลมอินโดจีนภาพพระศิวะและพระโพธิสัตว์โลเกศวรก็มักมีลักษณะคล้ายคลึงกันเช่นเดียวกับในประเทศอินเดียเอง

การกระทำที่สำคัญของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ผู้ทรงนับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายานดูเหมือนจะได้แก่การเปลี่ยนลัทธิการเคารพบูชาเทวราชซึ่งมีมาตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ มาเป็นการเคารพบูชาพระพุทธราช ซึ่งสถิตอยู่ที่ปราสาทบายนอันเป็นศูนย์กลางของเมืองหลวงและศูนย์กลางของราชอาณาจักรด้วย ปราสาทบายนนั้นเป็นศาสนสถาน

บนฐานเป็นชั้นทางพุทธศาสนา รูปเคารพในปราสาทหลังกลางก็คือพระพุทธรูป ตั้งแทนที่ศิวลึงค์ซึ่งเคยหมายถึงเทวราช ยอดปราสาทแต่ละหลัง ณ ปราสาทบายนสลักเป็นพักตร์พระโพธิสัตว์โลเกศวรอยู่ทั้ง ๔ ทิศ พระโพธิสัตว์โลเกศวรนี้ทำหน้าที่คุ้มครองเหล่าเทวะในศาสนาพราหมณ์ด้วย เป็นต้นว่าพระวิษณุ พระศิวะ และนางปารพตี คาดกันว่าพระพักตร์ของพระพุทธรูปในปราสาทหลังกลางซึ่งแสดงถึงการยกย่องพระเจ้าแผ่นดินดังพระพุทธเจ้าและบรรดาพักตร์พระโพธิสัตว์บนยอดปราสาทนั้นคงทำตามเค้าพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗

ท่านเซเดส์ได้กล่าวสรุปถึงความหมายทางสถาปัตยกรรมของปราสาทบายนไว้อย่างน่าฟังว่า "ปราสาทบายนซึ่งสร้างขึ้นในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ นั้นเป็นเครื่องหมายแสดงถึงภูเขาซึ่งตั้งอยู่ที่ใจกลางของโลกและของจักรวาล ภูเขานี้อยู่ตรงใจกลางของราชธานีขอมและเป็นศูนย์กลางของราชอาณาจักรขอมด้วย ระเบียงและวิหารต่างๆ พร้อมด้วยรูปเคารพเป็นจำนวนมาก ณ ปราสาทบายนนั้นเป็นการรวมการเคารพบูชาทั้งหมดคือได้รวมเอาการเคารพบูชาของ

บุคคลและของท้องถิ่นต่าง ๆ ที่มีอยู่ทั้งหมดในราชอาณาจักรขอมเข้ามาไว้แห่งเดียวกัน ในปราสาทหลังกลางบนยอดสุดซึ่งจัดว่าเป็นศูนย์กลางของโลกนั้น มีพระรูปของพระราชาผู้ทรงสร้างศาสนสถานแห่งนี้ คือ พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ พระพุทธราช" อีกตอนหนึ่งท่านกล่าวว่า "สำหรับภาพพักตร์พระโพธิสัตว์โลเกศวรที่แสดงความเมตตากรุณานั้น ก็คงทำตามเค้าพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ นั่นเอง พักตร์เหล่านี้มีเป็นจำนวนมาก แสดงถึงอิทธิปาฏิหาริย์ของพระโพธิสัตว์ซึ่งมีพระพักตร์อยู่ทุกทิศ และแสดงถึงราชอำนาจของพระเจ้าแผ่นดินที่มีอยู่ตลอดทุกแว่นแคว้นในราชอาณาจักรของพระองค์ด้วย" ตอนท้ายท่านได้สรุปว่า "แต่การเคารพนับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายานแทนลัทธิการเคารพบูชาเทวราชในลัทธิไศวนิกายนั้นก็ได้ล้มเลิกไปภายหลังที่พระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ได้สิ้นพระชนม์ลง"

หลังจากระยะนี้ ลัทธิไศวนิกายก็กลับเข้ามาแทนที่พุทธศาสนาลัทธิมหายานอีก ดังจะเห็นได้จากการทำลายรูปเคารพในพุทธศาสนา แต่การกระทำเช่นนี้ก็หาได้ยากมากในประวัติศาสนาของขอม ในตอนนี้ภาพสลักทางพุทธ-

ศาสนาเป็นจำนวนมาก ถูกอุดทับหรือถูกขูดแก้เป็นรูปศิวลึงค์ มีแต่เพียงรูปพระโพธิสัตว์โลเกศวรเท่านั้นที่ไม่ถูกทำลาย ที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะเหตุว่ามีลักษณะคล้ายรูปพระศิวะก็เป็นได้ การกระทำเช่นนี้เป็นการแสดงถึงความเพื่องฟูของศาสนาฮินดูในประเทศกัมพูชาเป็นครั้งสุดท้าย ต่อมาราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เมื่อชาวจีนชื่อจิวตากวนได้เดินทางเข้ามายังเมืองพระนครนั้น พุทธศาสนาก็ได้กลับเป็นที่นิยมอีกแล้ว แต่ก็มิใช่พุทธศาสนาลัทธิมหายานดังเก่า ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ชนชาติไทยมีอำนาจยิ่งขึ้นและพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทซึ่งใช้ภาษาบาลีก็เข้ามาแทนที่ลัทธิมหายานซึ่งใช้ภาษาสันสกฤต พุทธศาสนาลัทธิเถรวาทภาษาบาลีนี้ ในปัจจุบันก็ยังคงเป็นศาสนาประจำชาติของชาวกัมพูชาอยู่

บทที่ ๓

ปัญหาเกี่ยวกับตัวเมืองพระนคร (Angkor)

โบราณสถาน ณ เมืองพระนครของขอมประกอบด้วยโบราณสถานที่สำคัญ ๆ ราว ๔๐ แห่ง มีปราสาทนครวัดเป็นศาสนสถานที่ใหญ่ที่สุดและมีชื่อเสียงที่สุด คำว่าพระนครหลวงหรือ อังกอร์ ธม ได้แก่บริเวณพื้นที่รูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสยาวด้านละ ๓ กิโลเมตร ล้อมรอบด้วยกำแพง และมีโบราณสถานชนิดต่าง ๆ กันอยู่ในนั้น ตรงกลางของกำแพงแต่ละด้านมีประตู ๑ ประตู อยู่ครบทิศทั้งสี่ ประตูที่ ๕ ชื่อประตูชัยอยู่ใกล้กับประตูด้านตะวันออกหรือประตูผี แต่ค่อนขึ้นไปทางเหนือ ตรงศูนย์กลางของพื้นที่สี่เหลี่ยมจัตุรัสนี้เป็นที่ซึ่งถนนกลางเมืองทั้งสี่สายมาบรรจบกันและเป็นที่ตั้งของปราสาทบายน ปราสาทนี้ประกอบขึ้นด้วยปราสาทเล็ก ๆ ราว ๕๐ หลังย อดของแต่ละหลังสลักเป็นรูปพักตร์พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรเช่นเดียวกับประตูเมืองทั้งห้าประตู

ในชั้นต้น นักค้นคว้าและนักโบราณคดีได้สนใจแต่เฉพาะด้านเหนือภายในตัวเมืองพระนครหลวง เพราะเหตุว่ามีโบราณสถานที่สำคัญและยังคงสภาพดีอยู่ เป็นต้นว่า ปราสาทบาปวน พระราชวังหลวง ปราสาทพิมานอากาศ ฐานปราสาท พระบ่าเลไลยก์ เทพประนม พระพิฤ ปราสาทคลัง และปราสาท สุออร์ ปราต (Suor Prât) ทั้งสิบหลัง แต่ตั้งแต่ พ.ศ.๒๔๘๐เป็นต้นมา การขุดค้นทางวิชาโบราณคดีซึ่งกระทำขึ้นทางด้านใต้ภายในตัวเมืองพระนครหลวงก็ได้เปิดเผยให้เห็นถึงร่องรอยของอาคารที่ถูกทำลายลง คือ นอกไปจากโบราณสถานเลขที่ ๔๘๖ และลานวัดทางพุทธศาสนาซึ่งเป็นที่รู้จักกันอยู่ก่อนแล้วก็ยังมีร่องรอยของอาคารอื่นๆ อีกเป็นอันมาก ร่องรอยของอาคารที่ถูกทำลายลงเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงขนาดใหญ่โตของอาคารเหล่านั้นด้วย นอกจากนี้นอกกำแพงเมืองพระนครหลวงทางด้านใต้ ก็ยังมีถนนตัดจากตัวเมืองพระนครหลวงไปยังทะเลสาบใหญ่ ผ่านปราสาทบักษีจำกรง เขาพนมบาแค็ง และแล่นขนานไปกับคูด้านตะวันตกของปราสาทนครวัด

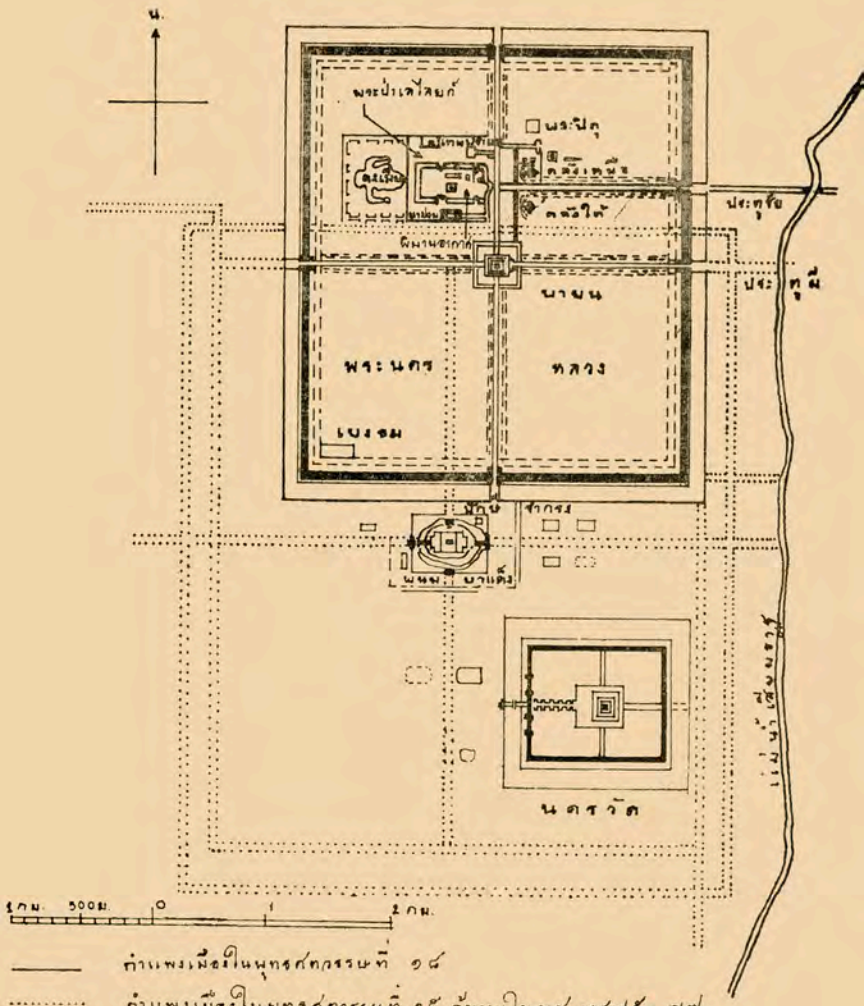
ทางทิศตะวันออก ถนนที่ผ่านประตูชัยก็ตัดผ่ากลางระหว่างปราสาทธมมานนท์และเจ้าสายเทวดา ข้ามแม่น้ำเสียมราฐ และเลยไปจนถึงศาสนสถานกลุ่มหนึ่งซึ่งมีความสำคัญมาก สร้างอยู่ใกล้ ๆ สระขังน้ำขนาดมหึมาซึ่งบัจจุบันตื้นเขินไปหมดแล้ว สระขังน้ำก็คือสระบารายตะวันออก สระนี้ยาว ๗ กิโลเมตร กว้าง ๒ กิโลเมตร ตรงกลางสระเป็นที่ตั้งของปราสาทแม่บุญตะวันออก บนฝั่งตะวันตกของสระมีปราสาทตาเนย ตาแก้ว และวิหารของโรงพยาบาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ บนฝั่งใต้มีปราสาทตาพรหม บันทายกุฏี แปรรูป และกุติศวาระ ใต้ลงมาจากนี้ก็มีปราสาทบัตชุม และกระวาน ทางด้านตะวันออกของสระก็มีปราสาทบันทายสำเหร่ เป็นต้น

นอกประตูด้านเหนือของพระนครหลวงมีปราสาทบันทายไพรและพระขรรค์ ทางทิศตะวันออกของปราสาทพระขรรค์ มีปราสาทนาคพันและตาสม

ทางทิศตะวันตกของเมืองพระนครหลวง มีสระบารายตะวันตกซึ่งตื้นเขินไปบ้างแต่เพียงบางส่วน สระนี้เลียนแบบสระบารายตะวันออก และมีปราสาทแม่บุญอยู่ตรงกลาง

เช่นเดียวกัน รอบสระบารายตะวันตกมีโบราณสถานและร่องรอยของโบราณสถานอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ก็ยังไม่ได้มีผู้ทำการค้นคว้ากันเพียงพอ โบราณสถานบางแห่งแถบนี้มีอายุเก่ากว่าตัวเมืองพระนครหรือ อังกอร์ ที่พระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ ทรงสร้างขึ้น และถ้าได้ทำการขุดค้นกันแล้วก็คงจะได้ความรู้ใหม่ ๆ เป็นอันมาก ดังนี้เราจะเห็นได้ว่าโบราณสถานณ เมืองพระนครนี้ประกอบขึ้นด้วยบริเวณที่มีกำแพงล้อมรอบซึ่งชาวเมืองเรียกกันว่าเมืองพระนครหลวง และบริเวณที่อยู่นอกกำแพง (แผนผังที่ ๑)

ได้เชื่อกันมาเป็นเวลานานว่าพระนครหลวงหรืออังกอร์ ธม ได้เป็นนครหลวงของราชอาณาจักรขอมตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ลงมา จนถึงเวลาที่พระเจ้าแผ่นดินขอมได้อพยพโยกย้ายเมืองหลวงไปตั้ง ณ ที่แห่งใหม่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๙ คือเชื่อกันว่าเมืองพระนครหลวงนี้ก็คือเมืองยโศธรปุระ ซึ่งศิลาจารึกสดกก๊อกธมได้กล่าวไว้ว่าพระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ (พ.ศ. ๑๔๓๒-๑๔๕๓) ได้ทรงสร้างขึ้น ศิลาจารึกหลักนี้กล่าวว่า "พระบาทสมเด็จพระบรมศิวโลก (พระเจ้ายโศวรมัน) ได้ทรงสร้างเมืองยโศธรปุระและได้



——— กำแพงเมืองในพุทธศตวรรษที่ ๑๘

:::::::: กำแพงเมืองในพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ค้นพบใน พศ. ๒๔๗๕- ๗๗

= = = = ร่องรอยของกำแพงและสระค้นพบใน พศ. ๒๔๗๙

แผนผังเมืองพระนคร ๒ เมือง คือเมืองพระนคร และเมืองพระนครหลวง

แผนผังที่ ๑

ทรงนำเอากมรเต็งชกัตตราชะ (ศิวลึงค์คือเทวราช) จากเมืองหริหราลัยมาประดิษฐานไว้ ณ เมืองใหม่นี้ พระองค์ได้ทรงสร้างวนัมกันตาล (เขากลางเมือง) และพราหมณ์ศิวาศรมก็ได้เป็นผู้ประดิษฐานศิวลึงค์อันวิเศษนี้ไว้กลางใจเมือง" ศิลาจารึกหลักนี้ดูจะสนับสนุนความเห็นข้างต้นได้ดี คือความเห็นที่ว่า ปราสาทบายนซึ่งประกอบด้วยปราสาทน้อยใหญ่หลายหลังและสร้างอยู่กลางตัวเมืองพระนครหลวงนั้นก็คือเขากลางใจเมือง และเป็นที่ประดิษฐานศิวลึงค์คือเทวราชตามศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกาย

ความคิดเห็นเช่นนี้ยิ่งนานวันเข้าก็ยิ่งมีผู้เชื่อมากขึ้น แต่ใน พ.ศ. ๒๔๖๖ ก็เริ่มจะมีผู้สงสัย ทั้งนี้เพราะในปีนั้นเองท่าน หลุยส์ พีโนต์ นักปราชญ์ฝรั่งเศส ภายหลังที่ได้พิจารณาศึกษาประติมากรรม ณ ปราสาทบายน รวมทั้ง ณ ประตูเมืองพระนครหลวงและ ณ โบราณสถานแห่งอื่น ๆ ซึ่งเป็นศิลปะแบบเดียวกันอย่างถ่องแท้แล้ว ก็ลงความเห็นว่าประติมากรรมส่วนมาก ณ สถานที่เหล่านั้นเป็นประติมากรรมทางพุทธศาสนา เมื่อเป็นเช่นนี้ ปราสาทบายนจะสร้างขึ้นสำหรับศาสนาอะไรแน่ก็ยังเป็นที่สงสัยกันอยู่ แต่ก็คงจะ

ไม่ได้สร้างโดยพระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ ผู้ทรงนับถือศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกายเป็นแน่ ชั้นแรกท่าน หลุยส์ พีโนต์ คิดว่าพระเจ้าชัยวรมันที่ ๒ (พ.ศ. ๑๓๔๕-๑๓๙๓) คงจะเป็นผู้ทรงสร้างปราสาทบายน และพระเจ้ายโศวรมันจะได้ทรงอวดอ้างเอาว่าพระองค์เองเป็นผู้สร้าง แต่ความเห็นเช่นนี้ในไม่ช้าก็ต้องล้มเลิกไป เพราะไม่มีอะไรมาสนับสนุน

ใน พ.ศ. ๒๔๗๐ การค้นคว้าของท่านพีลิปป์ สแตร์น ซึ่งขณะนั้นกำลังดำรงตำแหน่งประจำอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ก็ได้ล้มเลิกความเชื่อในความเก่าแก่ของปราสาทบายน ท่าน สแตร์น เห็นว่าในบรรดาประติมากรรมของขอมนั้นอาจกล่าวได้ว่ามีแบบอยู่ ๒ แบบ ที่มีลักษณะเป็นพิเศษและสืบเนื่องต่อกัน ท่านเห็นว่าประติมากรรมที่ปราสาทบายนและประตูเมืองพระนครหลวงนั้นเป็นแบบในสมัยหลังโดยไม่ต้องสงสัย และเมื่อเป็นดังนี้ท่านก็ได้คัดค้านความเชื่อถือเดิม โดยกล่าวว่าศาสนสถานเหล่านี้รวมทั้งศาสน-สถานอื่น ๆ ในศิลปะแบบเดียวกันคือแบบบายนนั้น แสดงให้เห็นว่ามีวิวัฒนาการหลายชนิดจนไม่อาจสร้างขึ้นในพุทธ-ศตวรรษที่ ๑๔ หรือกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ได้

ข้อถกเถียงของท่านสแตร์น ได้ทำลายทฤษฎีเก่าซึ่งมีผู้เชื่อถือกันมาเป็นเวลานมนาน แต่ทฤษฎีของท่านสแตร์นก็ได้ก่อให้เกิดปัญหาขึ้นใหม่ ๒ข้อ คือ

๑. ถ้าเช่นนั้น ปราสาทบายนสร้างขึ้นเมื่อใด

๒. เขากลางเมืองที่พระเจ้ายโศวรมันทรงสร้างอยู่ที่ไหน

สำหรับข้อแรกท่าน สแตร์น เห็นว่าพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ (พ.ศ. ๑๕๔๔-๑๕๙๒) และพระราชาองค์ถัดไปคือพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ ๒ คงเป็นผู้ทรงสร้างปราสาทบายนและกำแพงเมืองพระนครหลวง พระเจ้าสุริยวรมันผู้ทรงนับถือพุทธศาสนา คงจะเป็นผู้ตั้งต้นสร้างปราสาทบายน ซึ่งมาแล้วเสร็จเอาในรัชกาลของพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ ๒ ด้วยเหตุนี้จึงมีประติมากรรมทางพุทธศาสนาอยู่เป็นจำนวนมากที่ปราสาทบายน และมีการแก้ไขอย่างสำคัญแก่ศาสนสถานแห่งนี้ในระหว่างการก่อสร้างด้วย ทฤษฎีของท่านสแตร์นนี้มีศิลาจารึก ณ เมืองละแวก (Lovek) สนับสนุน ศิลาจารึกหลักนี้กล่าวว่าพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันได้ทรงสร้างเมืองซึ่งมีเขาทองอยู่ตรงกลาง

ในไม่ช้าก็มีทฤษฎีใหม่มาทำลายทฤษฎีของท่านสแตร์น ท่านเซเดส์ ซึ่งขณะนั้นกำลังดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศ ได้พยายามค้นคว้าอ่านศิลาจารึกเกี่ยวกับเรื่องนี้มาตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๑ และในที่สุดท่านก็สามารถรื้นอายุเวลาของเมืองพระนครหลวงซึ่งมีปราสาทบายนเป็นจุดศูนย์กลางลงมาได้อีก ๑๕๐ ปี โดยได้ค้นพบว่าเมืองนี้เริ่มสร้างขึ้นในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ท่านเซเดส์ได้อ่านศิลาจารึกของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ซึ่งมีอยู่ที่ ๔ มุมเมืองพระนครหลวง และได้อ่านพบตอนหนึ่งซึ่งพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ทรงกล่าวว่าพระองค์ได้ทรงสร้างชัยศรีและชุดชัยสินธุ ท่านเซเดส์ ได้อธิบายอย่างที่ไม่มีใครสามารถจะคัดค้านได้ว่าถ้อยคำเหล่านี้หมายถึงกำแพงและคูที่ล้อมรอบเมืองพระนครหลวงนั่นเอง ปราสาทบายนก็มีลักษณะเช่นเดียวกับประตูของกำแพงเหล่านี้ เหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่าปราสาทบายนก็สร้างสมัยเดียวกับกำแพงเมือง ทฤษฎีนี้มีหลักฐานทางจารึกที่แน่นอนสนับสนุน รวมทั้งปรากฏการณ์ทางศาสนาด้วยคือในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๘ เป็นเวลาที่พุทธศาสนาลัทธิ

มหายานเจริญสูงสุดในประเทศกัมพูชา เหตุนั้นเราจึงอาจถือได้ว่าทฤษฎีนี้เป็นทฤษฎีที่ถูกต้องที่สุด

เมื่อเป็นดังนี้ ปราสาทบายน กำแพงเมืองพระนครหลวง และอาคารต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบเดียวกันก็ไม่ใช่สถาปัตยกรรมที่เก่าที่สุดในเมืองพระนคร แต่กลายเป็นสถาปัตยกรรมที่ใหม่ที่สุด การที่อาคารเหล่านี้ปรักหักพังลงไปมากก็ไม่ใช่เป็นเพราะความเก่าแก่ แต่เป็นเพราะการก่อสร้างที่ทำขึ้นอย่างเลว เพราะเป็นเวลาที่ศิลปะกำลังเสื่อม

ตามทฤษฎีใหม่ที่ท่านตั้งขึ้นใน พ.ศ. ๒๔๗๐ ท่านสแตร์น ได้กล่าวถึงวิวัฒนาการในศิลปะขอมและกล่าวว่าศิลปแบบบายนและนครวัดนั้นสืบเนื่องต่อกัน ท่านกล่าวว่าศิลปะแบบบายนมีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ และศิลปะแบบนครวัดอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ การสืบเนื่องกันนี้มีอยู่จริง แต่ท่าน สแตร์น ได้สลับเวลาของศิลปะทั้งสองนั้นสลับกัน คือ ตามความเป็นจริงนั้นศิลปะแบบนครวัดอยู่ในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษ ที่ ๑๗ และแบบบายนอยู่ในต้นและกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘

แม้ว่าทฤษฎีของท่าน สแตร์น จะไม่ถูกต้องไปหมด แต่ท่านก็สมควรจะได้รับเกียรติว่าเป็นผู้ที่เปิดช่องทางให้ท่านเซเดส์ ได้พบความจริงได้ คือความจริงที่ได้ลบล้างความเชื่อถือที่ว่าปราสาทบายนเป็นปราสาทที่เก่าแก่มาก และพิสูจน์ ได้ว่า ณ เมืองพระนครนี้มีศูนย์กลางสืบเนื่องต่อกันหลายแห่ง ปราสาทบายนเป็นแต่เพียงศูนย์กลางแห่งหนึ่งเท่านั้นเอง

ณ ที่นี้ก็เป็นเวลาที่ปัญหาที่สองจะเข้ามา คือเมื่อปราสาทบายนเป็นปราสาทที่สร้างขึ้นในสมัยหลังแล้ว อะไรเล่าที่เป็นเขากลางเมือง ที่ประทับของเทวราชที่แท้จริงซึ่งพระเจ้ายโศวรมันได้ทรงสร้างขึ้น

สำหรับปัญหาข้อที่สองนี้ ท่าน สแตร์น ก็ได้ให้คำตอบไว้เหมือนกัน คือท่านได้กล่าวว่าปราสาทพิมานอากาศซึ่งเป็นเทวสถานเล็ก ๆ ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของปราสาทบายนนั้นเป็นเขากลางเมืองที่พระเจ้ายโศวรมันได้ทรงสร้างขึ้น ทฤษฎีอันนี้มีหลักฐานทางแผนที่สนับสนุนคือปราสาทพิมานอากาศตั้งอยู่ที่เส้นตรง ๒ เส้น ซึ่งลากผ่านกลางปราสาทแม่บุญตะวันออก และปราสาทบาแค็งมาตัดกัน

อย่างไรก็ดี ลักษณะขนาดเล็กของปราสาทพิมาน อากาศรวมทั้งฐานซึ่งมีขนาดไม่เป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ก็ทำให้คาดว่าเป็นรูปจำลองของเขาพระสุเมรุ ซึ่งตั้งอยู่ตรงกลางใจเมืองได้ยาก

ปัญหานี้ก็มีนายวิคเตอร์ โกลูเบฟ สมาชิกสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศท่านหนึ่งเข้ามาตัดสิน ท่านผู้นี้ได้แปลปัญหาทางแผนที่ของท่านสแตร์นไปอีกทางหนึ่ง คือคิดค้นคว้าหาเขากลางเมืองแห่งนี้นอกกำแพงเมืองพระนครธมหรือพระนครหลวง ในบรรดาศาสนสถานนอกกำแพงเมือง ก็มีปราสาทพนมบาแค็ง ซึ่งเป็นเทวสถานบนฐานเป็นชั้นขนาดใหญ่ สร้างขึ้นบนยอดเขาธรรมชาติ และอุทิศถวายแก่ศิวลึงค์รวมทั้งสร้างขึ้นในรัชกาลของพระเจ้ายโศวรมันที่ ๑ ด้วย ปราสาทแห่งนี้มีคุณลักษณะพร้อมทุกประการที่จะเป็นเขากลางเมือง นอกจากนี้ท่านโกลูเบฟยังได้อ้างหลักฐานจากแผนที่เมืองพระนครซึ่งนายร้อยโท บัว (Buat) และ ดูเครต์ (Ducret) ได้ทำขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๒ ว่าปราสาทพนมบาแค็งตั้งอยู่ตรงศูนย์กลางของพื้นที่สี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่ พื้นที่แห่งนี้มีทุ่งนาของจังหวัดเสียมราฐเป็นเส้นเขตกันอยู่ทางด้าน

ตะวันออก ส่วนทางด้านตะวันตก และด้านใต้ก็มีร่องรอยของคูซึ่งบัดนี้จุบันกลายเป็นทุ่งนาไปหมดแล้ว ยังคงเหลืออยู่แต่ทางด้านเหนือเท่านั้นที่ยังไม่สามารถจะกำหนดเขตได้

ต่อมาการขุดค้นซึ่งท่าน โกลูเบฟ ได้ทำเองในพ.ศ. ๒๔๗๔-๗๕-๗๖ และ ๗๗ ก็ทำให้ท่านสามารถยืนยันความคิดเห็นของท่านได้ทุกข้อ การขุดค้นได้เผยให้เห็นว่า ณ เชิงเขาพนมบาแค็งนั้นยังมีร่องรอยของกำแพงล้อมรอบ มีร่องรอยของโคปุระคือประตูซุ้ม และ ณ ทิศทั้งสี่ก็มีร่องรอยของทางเดินและสระน้ำ นอกจากนี้การค้นพบคูซึ่งมีเขื่อนหินกั้น ลาน บันได สะพาน ฐานของศาสนสถานที่ถูกทำลายไปแล้ว รวมทั้งประติมากรรมและเศษถ้วยชาม ณ ที่เขาพนมบาแค็ง ก็เป็นการยืนยันว่ามีพลเมืองเป็นจำนวนมาก ได้เคยอาศัยอยู่รอบ ๆ เขากลางเมืองแห่งนี้

เมื่อปัญหา ๒ ข้อนี้เป็นที่รู้ชัดแจ้งแล้ว ก็มีปัญหาอีกปัญหาหนึ่ง คือ นอกจากการอพยพเมืองหลวงไปอยู่ที่ตำบลโจกครรคยาร์เป็นการชั่วคราวแล้ว เมืองซึ่งมีปราสาทพนมบาแค็งเป็นจุดศูนย์กลางและสร้างขึ้นโดยพระเจ้ายโศวรมันในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ คือเมืองยโศธรปุระหรือ

เมืองพระนครนี้ จะเป็นเมืองหลวงของขอมอยู่ตลอดระยะเวลา ๓๐๐ ปี จนกระทั่งพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ทรงสร้างเมืองพระนครหลวงขึ้นหรือไม่

ท่านสแตร์นเป็นคนแรกที่เริ่มขบปัญหานี้โดยกล่าวว่าการสร้างเมืองใหม่คือเมืองทางทิศตะวันออกซึ่งพระเจ้าราเชนทรวรมันที่ ๒ (พ.ศ. ๑๔๘๗-๑๕๑๑) ได้ทรงสร้างขึ้นราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๕ นั้นคงจะอยู่แถบปราสาทแม่บุญตะวันออกและปราสาทแปรรูป ซึ่งเป็นศาสนสถานที่พระเจ้าราเชนทรวรมันที่ ๒ เองทรงสร้างขึ้น อย่างไรก็ดีจากการขุดค้นเท่าที่ได้กระทำกันจนถึงบัจจุบันนี้ก็ปรากฏว่าไม่มีร่องรอยของเมืองอะไรเลยปรากฏอยู่ใกล้กับศาสนสถานเหล่านี้ และถ้าไม่ได้ค้นพบอะไรใหม่เราก็อาจกล่าวได้ว่าเมืองที่กล่าวถึงนั้นคงเป็นเมืองทางศาสนามากยิ่งกว่าเมืองหลวงที่แท้จริง ภายใต้รัชกาลของพระเจ้าราเชนทรวรมันที่ ๒ เมืองหลวงคงยังอยู่ที่เมืองยโศธรปุระหรือเมืองพระนคร ซึ่งมีเขาพนมบาแค็งเป็นจุดศูนย์กลางอย่างแต่ก่อน

อย่างไรก็ดีเมืองยโศธรปุระก็อาจไม่ได้เป็นเมืองหลวงอยู่จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๗ การขุดค้นซึ่งท่าน โคลูเบฟได้

กระทำใน พ.ศ. ๒๔๗๙ และ ๒๔๘๐ ได้เผยให้เห็นว่าอาจมีเมืองหลวงใหม่เข้ามาแทรก เมืองนี้อาจสร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ และอาจตั้งอยู่ ณ ที่ซึ่งเมืองพระนครหลวง หรือ อังกอร์ธม ในปัจจุบันนี้ตั้งอยู่

การขุดค้นใน พ.ศ. ๒๔๗๙ ได้แสดงให้เห็นว่าภายในเมืองพระนครหลวงเอง ห่างจากกำแพงเมืองเข้ามาไม่ถึง ๑๐๐ เมตร ปรากฏมีร่องรอยของกำแพงเมืองอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งยังไม่ทราบกันจนถึงเวลานั้น นอกจากนี้ยังได้ค้นพบคูมีเขื่อนหินกั้นอยู่ระหว่างเชิงเทินดินทั้งสองข้างเป็นส่วนประกอบของกำแพงนี้ด้วย ร่องรอยของประตูก็ได้ขุดพบ ณ ที่ซึ่งคูเหล่านี้ตัดกับถนนใหญ่ปัจจุบันของเมืองพระนครหลวง ถนนเหล่านี้ คงมีอยู่แล้วในเมือง สมัยโบราณก่อนเมืองพระนครหลวง และสองข้างถนนเหล่านี้ก็ได้ค้นพบสระน้ำซึ่งส่วนมากมีเขื่อนหินกั้นเช่นเดียวกับคูรอบกำแพงที่กล่าวมาแล้ว สิ่งก่อสร้างเหล่านี้ย่อมจะเกี่ยวพันกับศาสนสถานกลางใจเมืองซึ่งมีร่องรอยให้เห็นว่าอยู่ภายใต้ปราสาทบายนปัจจุบัน ทั้งที่เรายังไม่สามารถทราบได้ว่าเป็นเทวสถานของเทวราช หรือศาสนสถานธรรมดา หรืออาจเป็นสระใหญ่ติดต่อกับสระที่อยู่

ทั้งสองฟากถนนโดยมีความสำคัญทางศาสนาดังสระที่ปราสาทนาคพันก็ได้ อาจเป็นไปได้ที่ว่าการก่อสร้างทั้งหมดนี้แสดงถึงเมืองที่ศิลาจารึกเมืองละแวกกล่าวอ้างถึง แต่ก็ยังไม่มีหลักฐานยืนยันที่แน่นอน

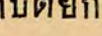
กล่าวตามความจริง ความรู้ของเราเกี่ยวกับเมืองพระนครหลวงก็ยังไม่สมบูรณ์ที่เดียว ใน พ.ศ.๒๔๘๐ ท่านโกลูเบฟได้ค้นพบซากอาคารใหญ่แห่งหนึ่งก่อด้วยอิฐอยู่ภายใต้เนินดินซึ่งปกคลุมไปด้วยต้นไม้ทางทิศตะวันตกของพระราชวังหลวง อายุและลักษณะของสถานที่ขุดพบใหม่นี้ยังเป็นปัญหาอยู่เพราะการขุดค้นเพิ่งเริ่มทำ นายแคลซกีได้ค้นพบขั้นบันได ลาน และฐานอาคารทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของเมืองพระนครหลวงด้วย ซากเหล่านี้ตามแบบอย่างฝีมือในการก่อสร้างดูจะเป็นส่วนหนึ่งของการตกแต่งเมืองพระนครให้งดงาม ซึ่งพระเจ้าราเชนทรวรมันได้ทรงกระทำภายหลัง พ.ศ. ๑๔๘๗ แก่เมืองพระนครซึ่งพระเจ้ายโศวรมันได้ทรงสร้างขึ้นเมื่อ ๔๐ ปี หรือ ๕๐ ปีก่อนรัชกาลของพระองค์

นอกจากการขุดค้นซึ่งนายอองรี มาร์ชาล ได้ทำรอบ ๆ ปราสาทพิมานอากาศใน พ.ศ. ๒๔๖๑ และนายฟองแบร์โต

ได้กระทำในบริเวณฐานปราสาทราชวังใน พ.ศ. ๒๔๖๙-๒๔๗๐ แล้ว จนกระทั่งราว พ.ศ. ๒๔๗๓ สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศก็กระทำได้แต่เพียงการหักร้างถางพงและบำรุงรักษาโบราณสถานซึ่งส่วนมากอยู่บนดิน เห็นได้ง่าย และได้มีผู้กล่าวถึงและทำบัญชีไว้แล้วตั้งแต่ราว พ.ศ. ๒๔๕๐ แม้กระนั้นงานนี้ก็เป็นงานที่กว้างขวางมาก แต่ในปัจจุบันก็เกือบจะทำได้เสร็จสมบูรณ์แล้ว กิจการของท่านโคลูเบฟและนายจอจ ตรูเว่ ซึ่งบังเอิญมีอันเป็นต้องหยุดชะงักลงได้ทำให้สำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบุรพทิศหันไปดำเนินงานในแนวใหม่ คือการค้นคว้าเกี่ยวกับโบราณสถานซึ่งฝังจมอยู่ใต้ดินในบริเวณเมืองพระนคร ผลของกิจการนี้ทำให้ปัญหาต่าง ๆ เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของประเทศกัมพูชาสมัยโบราณได้กระจ่างขึ้นเป็นอันมาก

บทที่ ๔

สถาปัตยกรรม



ในประเทศอินเดียสมัยโบราณมีสถาปัตยกรรมอยู่ ๒ ชนิด คือ ชนิดหนึ่งสร้างด้วยวัตถุที่ถาวร คืออิฐและศิลา สถาปัตยกรรมแบบนี้ได้รับอิทธิพลมาจากสถาปัตยกรรมในประเทศอิหร่านและเมโสโปเตเมีย อีกชนิดหนึ่งสร้างด้วยไม้และเป็นแบบพื้นเมืองของอินเดียเอง วิธีการทั้ง ๒ ชนิด คือการใช้วัตถุถาวรและใช้ไม้ ได้ปะปนกันก่อให้เกิดสถาปัตยกรรมแบบผสมขึ้น ช่างอินเดียสมัยโบราณมักสร้างสถาปัตยกรรมด้วยศิลา แต่เลียนแบบรูปร่างและลวดลายของสถาปัตยกรรมที่ทำด้วยไม้ขึ้นบ่อย ๆ

ลักษณะที่กล่าวมาข้างต้นนี้ก็มีอยู่ในศิลปะขอมเช่นเดียวกัน คือมีทั้งสถาปัตยกรรมที่ใช้วัตถุถาวร ใช้ไม้ และใช้ผสมทั้ง ๒ ชนิด สถาปัตยกรรมขอมมีรูปร่างยุ่งยากเพราะนอกจากได้แบบอย่างมาจากสถาปัตยกรรมที่ทำด้วยไม้ในประเทศอินเดียแล้ว ยังมีสถาปัตยกรรมของตนเองเข้ามาปน

อีก คือแบบพื้นเมืองซึ่งสร้างขึ้นด้วยไม้เช่นเดียวกัน แบบพื้นเมืองนี้มีลักษณะคล้ายกับการก่อสร้างของชนชาติอินโดนีเซียนมาก ช่างขอมก็เหมือนกับช่างอินเดีย คือชอบสลักลวดลายเครื่องประดับซึ่งเดิมใช้เฉพาะสลักลงบนไม้ ลงบนอิฐหรือศิลา

สถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยไม้เหล่านี้ย่อมไม่คงเหลืออยู่มาจนกระทั่งสมัยปัจจุบัน ที่ยังคงเหลืออยู่ก็คือ สถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยอิฐหรือศิลาซึ่งส่วนมากได้แก่ศิลาทรายและศิลาแลง สถาปัตยกรรมเหล่านี้มักเป็นปราสาทหลังเดียวหรือหลายหลัง ล้วนเป็นศาสนสถานทั้งสิ้น บางครั้งก็มีระเบียงล้อมรอบ ปราสาทและระเบียงเหล่านี้มักสร้างขึ้นบนฐานแต่ก็มีอาคารอื่น ๆ รวมทั้งสระน้ำ และรั้วล้อมรอบภายนอกมาเป็นเครื่องประกอบ

นายปาร์มังติเอร์ ได้แสดงความเห็นไว้ว่า สถาปัตยกรรมซึ่งสร้างด้วยวัตถุทนทานของขอมก็คือการถ่ายทอดสถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยไม้ของอินเดียลงในวัตถุทนทานนั่นเอง แต่ก็มีส่วนต่าง ๆ หลายอย่างซึ่งได้หยิบยืมมาจากสถาปัตยกรรมพื้นเมืองที่สร้างด้วยไม้ของขอมเองเข้ามาผสมการสร้างเลียนแบบอาคารที่ทำด้วยไม้นี้มีบ่งอยู่ในรายละ-

เอียดหลายอย่าง เป็นต้นว่าประตูปลอมซึ่งก่อด้วยอิฐหรือศิลาก็สร้างล้อบานประตูไม้ซึ่งเคยมีอยู่ที่ประตูจริง ทับหลังซึ่งสลักด้วยศิลาทรายในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ก็เลียนแบบวงโค้งซึ่งทำด้วยไม้และมีพวงมาลัยห้อยประดับ ลวดลายเครื่องประดับผนังและเสาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๔ จนถึงสมัยปราสาทบันทายศรี (พ.ศ. ๑๕๑๐) ก็มักสลักล้อพวงมาลัยที่แขวนอยู่กับไม้ ลูกกรงหน้าต่างซึ่งสลักด้วยศิลา เมื่อแรกปรากฏขึ้นที่ปราสาทเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. ๑๔๖๕-๑๔๗๐) ก็เลียนแบบลูกกรงซึ่งทำด้วยไม้ไผ่ นอกจากนี้นายปาร์มังติเอร์ ยังได้ให้ทฤษฎีที่น่าฟังอีกว่าเสากลมซึ่งใช้รองรับอาคารบางแห่งเป็นต้นว่าปราสาทพระขรรค์ในบริเวณเมืองพระนคร ปราสาทตาพรหม และบันทายกุฏี และใช้รองรับทางเดินบางแห่งเป็นต้นว่าทางเดินซึ่งก่อสร้างเพิ่มเติมขึ้น ณ ปราสาทบาปวนและเจ้าสายเทวดา และใช้ช่วยฐานสำหรับรองรับทางเดินและลาน เป็นต้นว่าที่ปราสาทนครวัด พระพิฤ บันทายสำเหร่ ในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ นั้นก็คงเป็นการถ่ายทอดการก่อสร้างพื้นเมืองที่ทำด้วยไม้ลงเป็นศิลา นั่นเอง นอกจากนี้การมุงหลังคาซึ่งทำด้วยศิลาก็สลักล้อกระเบื้องซึ่ง

ใช้มุงอาคารที่สร้างด้วยไม้ นาย มาร์ชาล ยังกล่าวถึงการวางศิลาซ้อนกันขึ้นไปโดยใช้เดือยและรูสำหรับรองรับ และการประกอบประตูหน้าต่างโดยต่อกันเป็นเส้นเฉียงที่มุม การกระทำเหล่านี้เป็นวิธีการสำหรับใช้เฉพาะไม้ แต่ช่างขอมเอามาใช้กับศิลา ทั้งหมดนี้ทำให้นายปาร์มังติเอร์ สามารถสรุปได้ว่าสถาปัตยกรรมขอมย่อมสืบเนื่องมาจากสถาปัตยกรรมซึ่งก่อสร้างด้วยไม้ และในปัจจุบันเราอาจจะศึกษาถึงอาคารดั้งเดิมซึ่งสร้างด้วยไม้ขึ้นได้จากการพิจารณาอาคารซึ่งสร้างด้วยอิฐหรือศิลาเหล่านี้ อาคารซึ่งไม่เกี่ยวกับทางศาสนาและอาคารซึ่งเป็นที่พักอาศัยคงสร้างด้วยไม้ เพราะสิ่งเหล่านี้แทบไม่มีอะไรเหลือให้เราเห็นอยู่เลย นอกจากนี้วัดทางพุทธศาสนาในประเทศกัมพูชาปัจจุบันก็มีจำนวนมากกว่าศาสนสถานขอมที่ได้ค้นพบแล้วเป็นจำนวนมาก ทั้งนี้ทำให้อาจคิดได้ว่าคงมีศาสนสถานขอมที่สร้างด้วยไม้อยู่เป็นจำนวนมากเช่นเดียวกัน และอาคารเหล่านี้คงสูญหายไปหมดแล้ว

อิฐเป็นวัตถุส่วนใหญ่ที่ใช้กันในการก่อสร้างสถาปัตยกรรมที่ถาวรในพุทธศตวรรษที่ ๑๒, ๑๓ และ ๑๔ ใน

พุทธศตวรรษที่ ๑๕ ก็ยังคงใช้อิฐกันอยู่ในศาสนสถานใหญ่ ๆ บางแห่ง แต่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ มีการใช้อิฐน้อยลงและมักใช้สร้างอาคารที่ไม่สำคัญ ในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ก็ดูเหมือนเลิกใช้อิฐกัน อย่างไรก็ดีปราสาทขอมที่สร้างด้วยอิฐเหล่านี้ ก็ไม่ได้มีแต่อิฐล้วน โดยมากกรอบประตูมักสร้างด้วยหินชิสต์ (schist) และเสาประดับกรอบประตูกับทับหลังก็มักสลักด้วยศิลาทราย

อิฐนั้นใช้วางซ้อนกันขึ้นไป มีน้ำยาชนิดหนึ่งซึ่งยังไม่ทราบกันว่าทำด้วยอะไรแน่ เป็นสื่อเครื่องเชื่อม น้ำยานี้ทนทานมากและแม้ใช้แต่เพียงบาง ๆ ก็ทำให้อิฐเหล่านั้นเกาะกันแน่นดังกับเป็นศิลาก้อนเดียวและอาจทำการสลักได้ดังกับสลักลงบนศิลา การสลักบนอิฐเหล่านี้โดยมากก็เป็นแต่เพียงร่าง และบนเส้นร่างเหล่านั้นก็ใช้น้ำยาผสมปูนพอกลงไปสำหรับทำการปั้นอย่างประณีตบรรจง น้ำยาผสมปูนชนิดนี้มีสีคล้ายกับศิลาแต่ก็ไม่ทน และทำให้การพิจารณาศึกษาเกี่ยวกับลวดลายเครื่องประดับของสถาปัตยกรรมขอมเป็นไปอย่างยากลำบากมาก

เมื่อสถาปัตยกรรมขอมในพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ ก่อสร้างด้วยศิลาซึ่งเป็นลักษณะพิเศษ ศิลานั้นก็ไม่ใช่ศิลาทราย ใน พ.ศ. ๑๔๒๔ ปราสาทบากองซึ่งสร้างขึ้นบนฐานเป็นชั้นที่ก่อด้วยศิลาก็ปรากฏขึ้นที่เมืองหริหราลัย ปราสาทแห่งนี้ได้รับการขุดแต่งโดยนายแคลซ ภัณฑารักษ์ประจำเมืองพระนครใน พ.ศ. ๒๔๘๐-๒๔๘๑ และปรากฏว่าบนฐานเบื้องชั้นนี้มีซากปราสาทเล็ก ๆ ๑๒ หลังก่อด้วยศิลาทรายและอาจมีปราสาทองค์สำคัญสร้างด้วยศิลาตั้งอยู่บนฐานชั้นบนสุดด้วยก็ได้ สำหรับปราสาทหลังสำคัญบนฐานชั้นบนสุดนั้น บัจจุบันเหลือแต่เพียงฐานปรากฏอยู่ และตัวปราสาทเองสร้างด้วยวัตถุชนิดใด เราก็ไม่สามารถทราบได้ (ปราสาทบนยอดบัจจุบัน ณ ปราสาทพนมบากองสร้างราว ๒๐๐ ปีภายหลังฐาน) ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เราจึงได้เห็นปราสาทขอมที่สร้างด้วยศิลาและมีขนาดธรรมดาเป็นต้นว่าปราสาทพนมบก พนมกรม และพนมบาแค็ง การสร้างปราสาทขอมด้วยศิลาทรายซึ่งยังไม่ค่อยมีมากในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ได้กลายเป็นสิ่งที่นิยมกันทั่วไปในพุทธศตวรรษที่ ๑๖

ศิลาทรายของขอมโดยมากเป็นสีเทา แต่บางครั้งก็มีสีแดงหรือค่อนข้างน้ำเงิน เขียว เหลือง หรือม่วง เป็นสีที่สวยสดงดงามมาก ศิลาทรายซึ่งเกิดจากทรายละเอียดมารวมกันเข้าเป็นศิลาเหล่านี้ มีลักษณะอ่อนนุ่มเมื่อเวลาที่ขุดขึ้นมาจากเหมือง และทำให้ช่างสลักสามารถสลักได้อย่างวิจิตรบรรจง แต่ศิลาทรายนี้ก็มีเนื้อไม่เหนียวแน่น และมักแตกแยกออกเป็นแผ่นบาง ทำให้โบราณสถานขอมหักพังลงไปได้โดยง่าย นอกจากความบอบบางของศิลาทรายแล้ว การปรักหักพังของโบราณสถานขอมยังเกิดจากวิธีการก่อสร้างอีก คือช่างขอมโดยเฉพาะในสมัยบายน เมื่อทำการก่อสร้างศาสนสถานที่กว้างขวางใหญ่โตเป็นจำนวนมาก มักชอบวางแท่งศิลาซ้อนกันขึ้นไปโดยมีรอยต่อตรงกันพอดี การซ้อนกันแบบนี้ย่อมทำให้แท่งศิลาเคลื่อนที่ได้โดยง่าย และทำให้ปราสาทบางหลัง ณ ปราสาทบายนแตกแยกออกเป็นเสี่ยง ๆ

แต่ศิลาทรายเหล่านี้ก็มีอยู่น้อยในประเทศกัมพูชาและมีเฉพาะบางท้องที่เท่านั้น เหมืองศิลาทรายที่ใช้ขุดศิลามาทำการก่อสร้างบรรดาศาสนสถานในเมืองพระนครอยู่ที่เขาพนมกุเลน

ซึ่งตั้งอยู่ห่างจากตัวเมืองพระนครออกไปราว ๔๐ กิโลเมตร และไม่ไกลจากปราสาทบึงมาลา (Beng Méal6a) นัก ฐานกำแพง ส่วนที่สร้างเพิ่มเติม รวมทั้งส่วนในของฐานเป็นชั้นของปราสาทขอมมักสร้างด้วยศิลาแลง ซึ่งเป็นศิลาชนิดหนึ่งปนธาตุเหล็กและมีสีค่อนข้างแดง ศิลาแลงนี้มีอยู่มากใต้ดินในประเทศกัมพูชา ดังนั้นก็เป็นการสะดวกในการขุดขึ้นมาและใช้ก่อสร้าง โดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายในการขนส่งเลย

ศาสนสถานบางแห่งที่ยังสร้างไม่สำเร็จทำให้ทราบถึงวิธีการที่ช่างขอมใช้ในการก่อสร้างได้ คือในชั้นแรกเขาใช้แท่งศิลาทรายวางซ้อนกันโดยไม่มีอะไรเป็นเครื่องยึด สิ่งนี้นับได้ว่าเป็นการก่อสร้างขั้นแรก ตามความสังเกตของนายปาร์มังติเอร์ ศาสนสถานเหล่านี้ได้วางสำเร็จเป็นโครงรูปก่อนลงมือแกะสลัก งานของสถาปนิกและงานของประติมากรไม่เกี่ยวกัน จนกระทั่งบางครั้งแท่งศิลาที่ตัดเป็นเส้นนูนยื่นออกมาอย่างหยาบ ๆ ก็ได้รับการแกะสลักอย่างงดงามอย่างยิ่ง การสลักเสลาที่ละเอียดเช่นนี้ทำได้ก็โดยการใช้เครื่องมือที่เล็กและแหลมคม แต่เครื่องมือเหล่านี้ก็ไม่คง

เหลือมาจนกระทั่งสมัยเรา การแกะสลักนั้นทำเป็น ๔ ขั้น คือ ขั้นแรกเป็นการร่างลายลงไปก่อน ขั้นที่สองแกะสลักลงไปเพื่อให้ลวดลายเป็นรูปร่างขึ้นมา ขั้นที่สามคือแกะสลักลงไปอีกเพื่อให้ลวดลายเด่นชัดยิ่งขึ้น และขั้นที่ ๔ ก็คือการขุดให้ลึก เสา ๆ หนึ่งซึ่งยังสลักไม่สำเร็จที่ปราสาทนครวัดแสดงให้เห็นถึงลักษณการ ๔ ขั้นนี้

ไม้เป็นวัตถุอันดับ ๒ ที่ใช้ในศาสนสถานขอมที่สร้างด้วยศิลา คือใช้ทำบานประตูซึ่งบัจจุบันนี้ผุพังไปหมดแล้ว ใช้ทำเพดานซึ่งได้พบซากเหลืออยู่ ๒ – ๓ ชั้น และบางครั้งก็ใช้ทำขื่อ ขื่อไม้บางชั้นซึ่งซ่อนอยู่ข้างในทับหลังที่สลักด้วยศิลามักนิยมใช้กันระหว่างครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ไปจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๗ นอกจากนี้หน้าบันรูปสามเหลี่ยมบางแห่งก็ยังแสดงให้เห็นว่าเคยมีหน้าจั่วที่ทำด้วยไม้ยื่นออกมา แต่หน้าจั่วไม้นี้ย่อมผุพังไปหมดแล้ว

ส่วนใหญ่ของวิวัฒนาการของปราสาทขอมขึ้นอยู่แก่ปัญหาการสร้างหลังคา การใช้วัตถุถาวรมุงหลังคาย่อมทำได้ ๒ แบบคือ การสร้างหลังคาคลุมเป็นรูปโค้งครึ่งวงกลมและการสร้างหลังคาโดยใช้วัตถุถาวรวางเรียงซ้อนกันขึ้นไป ใน

แบบแรกศิลาจะถูกตัดเป็นรูปลิ่ม ศิลาแบบนี้เวลา

ต่อกันเข้าเป็นวงโค้งย่อมยึดน้ำหนักไว้ซึ่งกันและกัน และอาจสร้างเป็นหลังคาคลุมพื้นที่กว้างใหญ่ได้ หลังคาแบบนี้รู้จักใช้กันอยู่ในทวีปยุโรปตั้งแต่สมัยโรมัน และใช้กันอยู่ในประเทศจีนด้วย ตรงกันข้าม ประเทศอินเดียและเหล่าประเทศที่ได้รับอารยธรรมจากอินเดีย เป็นต้นว่าประเทศกัมพูชา รู้จักใช้แต่เพียงการมุงหลังคาโดยใช้วัตถุวางซ้อนกันขึ้นไป คือชั้นบนจะวางเหลื่อมชั้นที่รองลงมาเข้ามาภายในเล็กน้อย แบบหลังนี้สู้แบบแรกไม่ได้ เพราะอาจคลุมได้แต่เพียงเนื้อที่แคบ ๆ แต่หลังคาแบบที่คลุมพื้นที่ได้กว้างใหญ่นั้นก็ไม่จำเป็นนักสำหรับกิจพิธีในทางศาสนาของชาวอินเดีย ศาสนสถานของชาวอินเดียไม่ได้ใช้เป็นที่สำหรับประชุมผู้นับถือศาสนา แต่ใช้สำหรับไว้รูปเคารพ และฝูงชนก็กระทำพิธีเคารพบูชาโดยเดินประทักษิณเวียนรอบศาสนสถานนั้นเท่านั้น

การก่อสร้างแบบแคบ ๆ นี้ ถ้าสร้างตามแผนผังรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือแบบที่ด้านยาวยาวกว่าด้านกว้างเพียงเล็ก

น้อยก็กลายรูปเป็นห้องบูชาหรือปราสาทไป แต่ถ้าสร้างขึ้นตามแผยผังสี่เหลี่ยมผืนผ้าอย่างแท้จริงแล้ว ก็กลายเป็นห้องยาวซึ่งอาจขยายต่อออกไปจนกลายเป็นระเบียงได้ แผนผัง ๒ ชนิดนี้คือปราสาทและระเบียงรวมทั้งฐานที่ก่อเป็นชั้น เป็นแบบโดยเฉพาะของศิลปะขอม และในบรรดาสถาปัตยกรรมแบบนี้ปราสาทนครวัดซึ่งสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ก็เป็นศาสนสถานที่สมบูรณ์และงดงามที่สุด

ปราสาทขอมในขั้นปลายแห่งวิวัฒนาการย่อมมีแผนผังดังนี้ คือ มีปราสาทหลังกลางสำหรับไว้เทวรูป และบางครั้งก็มีปราสาทขนาดย่อมอีกหลายหลังอยู่ล้อมรอบปราสาทหลังกลาง มีระเบียงวงเดียวหรือหลายวงอยู่ล้อมรอบปราสาทเหล่านั้น นอกจากนี้ยังมีอาคารที่อยู่โดด ๆ อีกต่างหาก ซึ่งเรียกกันว่าหอสมุดอยู่ในระหว่างวงระเบียงเหล่านั้น อาคารเหล่านี้ย่อมตั้งอยู่บนดินหรือบนฐานเป็นชั้น แผนผังที่ยุ่งยากนี้มาสำเร็จรูปลงอย่างบริบูรณ์ ณ ปราสาทนครวัดซึ่งสร้างขึ้นในระหว่าง พ.ศ. ๑๖๕๐-๑๗๒๐ และนับได้ว่าเป็นผลแห่งการค้นคว้าและความพยายามอย่างช้า ๆ ของสถาปนิกขอมมาตลอดระยะเวลา ๕๐๐ ปี

ต่อไปนี้จะกล่าวถึงวิวัฒนาการของปราสาทขอมตามลำดับคือ

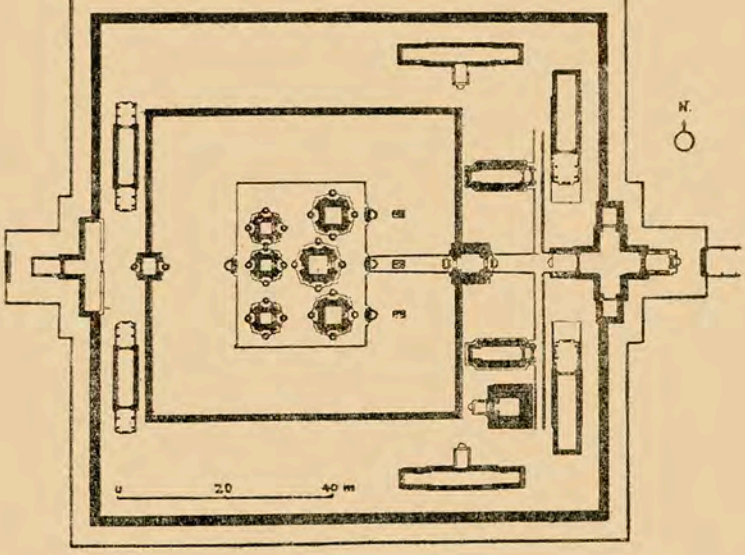
มักมีผู้กล่าวว่าศาสนสถานขอมในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และ ๑๓ มีลักษณะเป็นปราสาทสร้างด้วยอิฐตั้งอยู่โดด ๆ ไม่มีระเบียบ (รูปที่ ๑) แม้ว่าคำกล่าวนี้โดยทั่วไปจะเป็นความจริง แต่ก็มีข้อยกเว้นอยู่บ้าง โดยเฉพาะเทวสถานกลุ่มเหนือของปราสาทสมโบร์ไพรกุก ซึ่งสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ มีเทวสถาน ๕ หลัง สร้างรวมกันเป็นหมู่ คือหลังหนึ่งอยู่ตรงกลางและอีกสี่หลังอยู่ที่มุมทั้งสี่ ตั้งอยู่บนฐานอันเดียวกัน ศิลปะขอมสมัยคลาสสิกหรือสมัยกลางได้แสดงให้เห็นถึงความเคารพในแผนผังและความศักดิ์สิทธิ์ของศาสนสถานอย่างชัดแจ้ง จนไม่น่าสงสัยว่าสถาปนิกขอมในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ จะไม่เคยคำนึงถึงแผนผังเช่นนี้มาก่อน

การสร้างปราสาทขอมขึ้นเป็นหมวดหมู่อย่างได้ระเบียบซึ่งเป็นของพิเศษในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ นั้น มากลายเป็นลักษณะสามัญในพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และตั้งแต่

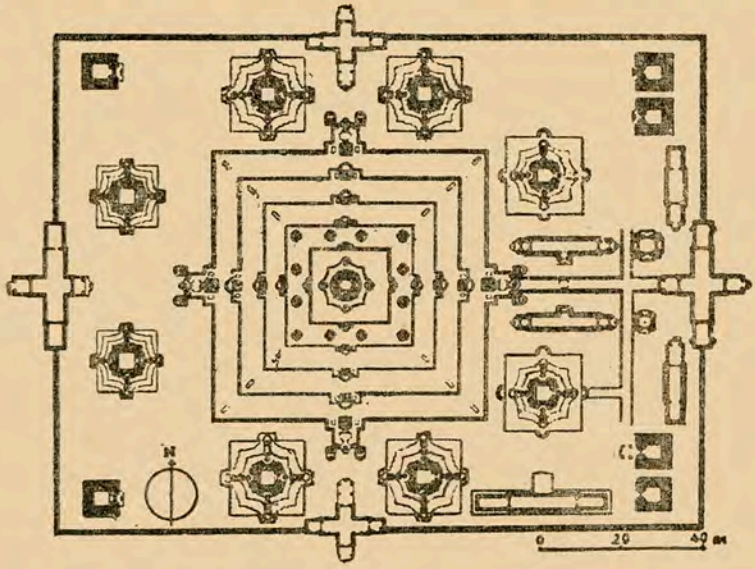
นั้นเป็นต้นมา ความมีระเบียบของสถาปัตยกรรมขอมก็ได้งอกงามขึ้นมาตามวิวัฒนาการโดยลำดับ

ณ ปราสาทดำไรกราบ (Damrei Krap) บนเขาพนมกุเลนราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ มีปราสาทอิฐ ๓ หลังสร้างอยู่บนฐานอันเดียวกัน

ณ ปราสาทพระโค (พ.ศ. ๑๔๒๒) มีปราสาท ๖ หลังสร้างอยู่บนฐานอันเดียวกัน (รูปที่ ๒ และแผนผังที่ ๒) ปราสาทบากอง(พ.ศ. ๑๔๒๔)ซึ่งเป็นเทวสถานแห่งเทวราชของพระเจ้าอินทรวรมัน มีปราสาทอิฐ ๘ หลัง สร้างอยู่อย่างเป็นระเบียบล้อมรอบฐานเป็นชั้น ซึ่งสร้างขึ้นด้วยศิลา ฐานเป็นชั้นนี้มีร่องรอยว่ามีปราสาทเล็ก ๆ ซึ่งสร้างด้วยศิลาทราย ๑๒ หลังตั้งอยู่บนนั้น แม้ว่าปัจจุบันนี้มีปราสาทศิลาหลังหนึ่งตั้งอยู่บนฐานชั้นยอดของปราสาทบากอง แต่ปราสาทหลังบนสุดนี้ก็สร้างขึ้นเกือบ ๒๐๐ ปีภายหลังการก่อสร้างเทวสถานแห่งนี้ และสร้างอยู่บนฐานของปราสาทหลังเดิม เหตุนี้จึงเป็นการยากที่จะทราบได้ว่าปราสาทหลังเดิมตรงกลางนี้มีลักษณะอย่างไร (แผนผังที่ ๓)



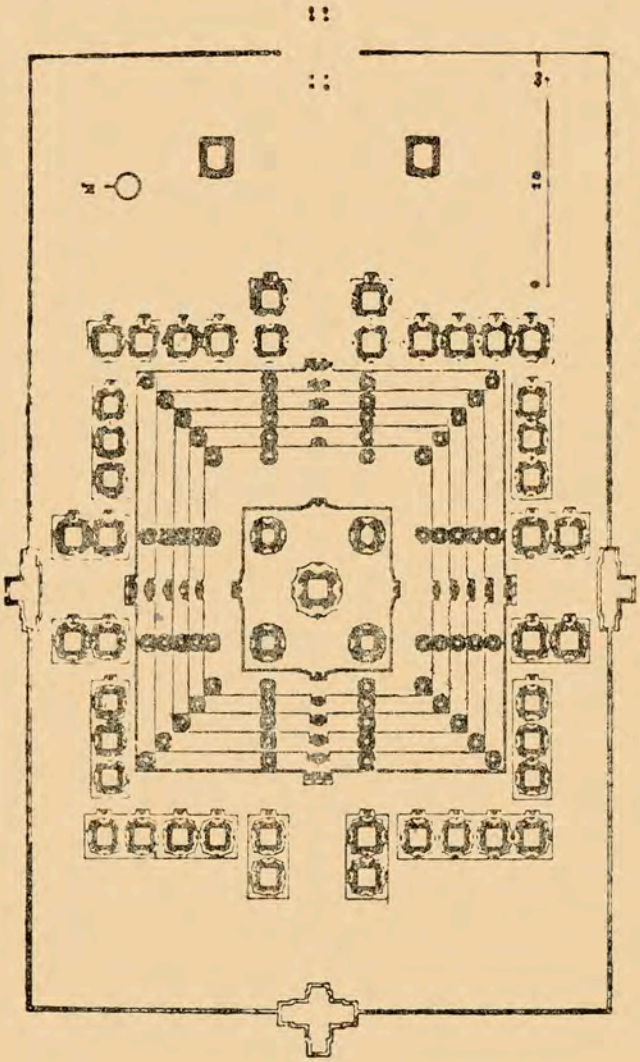
แผนผังที่ ๒ ปราสาทพระโค ศิลปะขอมแบบพระโค



แผนผังที่ ๓ ปราสาทบากอง ศิลปะขอมแบบพระโค

ณ ปราสาทพนมบาแค็ง (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕) มีวิธีการแบบใหม่ปรากฏขึ้น คือ มีปราสาทห้าหลังขนาดค่อนข้างใหญ่ สร้างด้วยศิลาทรายตั้งอยู่บนลานชั้นบนสุดของฐานเป็นชั้น และมีปราสาทขนาดเล็ก ๆ ก่อด้วยศิลาทรายอีกหลายหลังสร้างอยู่บนชั้นของฐานเป็นชั้นเหล่านั้น (รูปที่ ๓ และแผนผังที่ ๔) การก่อสร้างปราสาทหลายหลังด้วยศิลาตั้งรวมกันอยู่บนลานชั้นบนของฐานเป็นชั้นนี้ ดูเป็นการกล้าหาญมากของสถาปนิกขอม แต่ถ้าตรวจดูให้ดีแล้วก็จะเห็นว่าการก่อสร้าง ณ ปราสาทพนมบาแค็งนี้ไม่เป็นการอุกอาจจนเกินไปนัก ทั้งนี้ก็เพราะฐานเป็นชั้นแห่งนี้ได้ดัดแปลงจากยอดเขาธรรมชาติให้กลายเป็นฐานเป็นชั้นขึ้น ยอดเขาธรรมชาติจึงได้รองรับน้ำหนักทั้งหมดไว้ได้ โดยไม่จำต้องกลัวว่าสิ่งที่ก่อสร้างขึ้นข้างบนทั้งหมดจะทำให้ฐานทานน้ำหนักไว้ไม่ไหว ต้องหักพังลงมา

เทวสถานบนฐานเป็นชั้นที่เกาะแกร์ ระหว่าง พ.ศ. ๑๔๖๕-๑๔๙๐ เป็นเทวสถานที่ก่อสร้างขึ้นบนดิน และฐานเป็นชั้นก็มีลักษณะสูงใหญ่กว่าฐานเป็นชั้นที่ปราสาทบากองมาก ดูเหมือนฐานเป็นชั้นที่เกาะแกร์นี้จะรองรับปราสาทแต่เพียงหลังเดียว ซึ่งปัจจุบันคงเหลืออยู่แต่เพียงฐาน

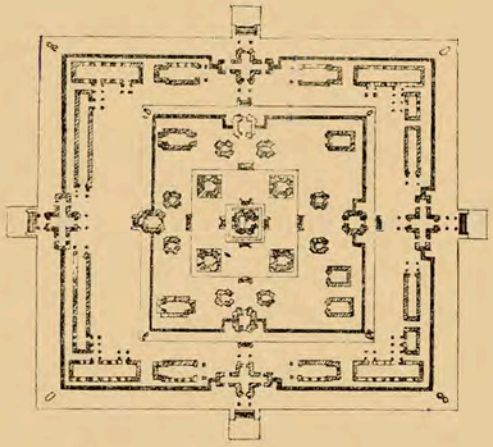


ผังพระเมรุมาศและพระเมรุ ในงานพระบรมศพ ร. ๕

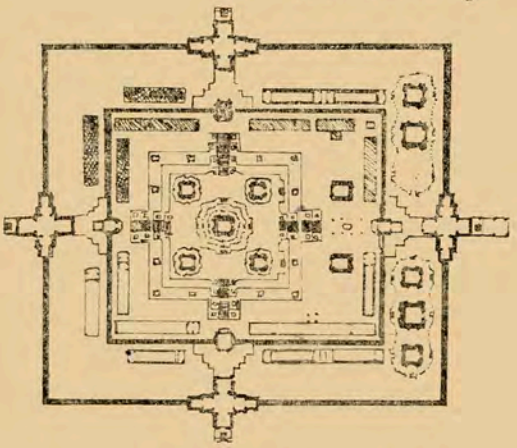
เท่านั้น ณ เชิงฐานเบื้องชั้นนี้มีปราสาทธม (Prasat Thom) คือบรรดาปราสาทและระเบียงสร้างอยู่บนดิน ต่อมาในบรรดาโบราณสถานที่เมืองพระนคร ก็มีปราสาทบักษีจำกรงซึ่งเป็นเทวสถานบนฐานเบื้องชั้นขนาดเล็ก สร้างในระยะเวลาใกล้เคียงกับเทวสถานที่เกาะแกร์ และมีปราสาทสร้างด้วยอิฐเพียงหลังเดียวตั้งอยู่บนยอด (รูปที่ ๔)

ณ ปราสาทแม่บุญตะวันออก (พ.ศ.๑๔๙๕) มีวิวัฒนาการใหม่ปรากฏขึ้น คือมีฐานเบื้องชั้นที่ก่อขึ้นและมีปราสาทอิฐ ๕ หลังตั้งอยู่บนยอด หลังหนึ่งอยู่ตรงกลาง อีกสี่หลังอยู่ที่สี่มุม นอกจากนี้ยังมีห้องยาว ๆ สร้างอยู่บนฐานชั้นที่ ๑ ด้วย ห้องยาวเหล่านี้ในสมัยต่อมาก็จะเปลี่ยนรูปไปอย่างไรก็ดี ช่างที่สร้างปราสาทแม่บุญ คงจะยังไม่มีความกล้ามากนัก เพราะเหตุว่าฐานเบื้องชั้นนั้นกลับมีรูปร่างเตี้ยลงไปอีก (แผนผังที่ ๕)

ณ ปราสาทแปรรูป (พ.ศ.๑๕๐๔) ปราสาทอิฐ ๕ หลังก็ตั้งอยู่บนฐานเบื้องชั้นซึ่งสูงได้ทรวดทรงดียิ่งกว่าฐานเบื้องชั้นที่ปราสาทแม่บุญมาก นอกจากนั้นบนชั้นของฐานชั้นที่ ๑ และชั้นที่ ๒ ก็มีระเบียงอยู่เป็นตอน ๆ ระเบียงเหล่านี้



แผนผังที่ ๕ ปราสาทแม่บุญตะวันออก
ศิลปะขอมแบบแปรรูป

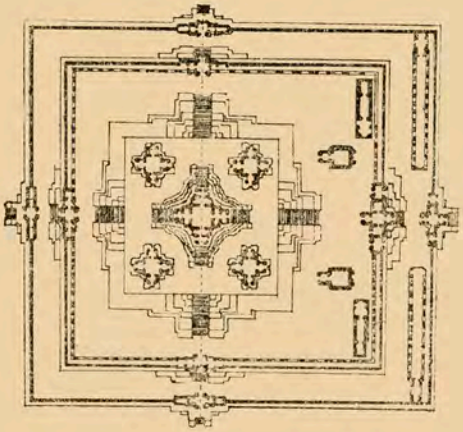


แผนผังที่ ๖ ปราสาทแปรรูป
ศิลปะขอมแบบแปรรูป

เครื่องบนคือหลังคาทำด้วยไม้มุงกระเบื้อง (แผนผังที่ ๖)

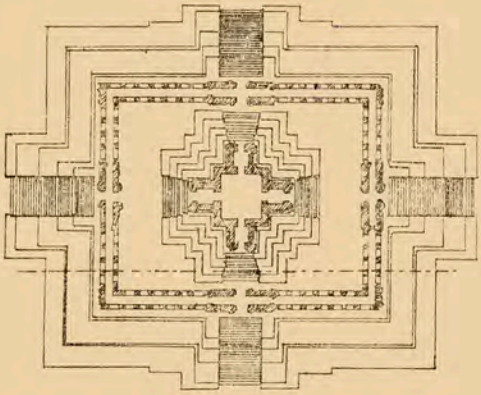
สิ่งก่อสร้างใหม่ ๒ ชนิด คือ ปราสาทหลายหลังบนยอดของฐานเป็นชั้นซึ่งก่อขึ้น และระเบียงที่ตั้งอยู่บนชั้นของฐานเป็นชั้นเหล่านั้นจะได้รับการก่อสร้างให้ดียิ่งขึ้นไปอีกที่ปราสาทตาแก้ว (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖) ณเทวสถานแห่งนี้ปราสาท ๕ หลังซึ่งสร้างด้วยศิลาตั้งอยู่บนยอดของฐานเป็นชั้นที่ก่อขึ้น (ณ ปราสาทพนมบาแค็ง บรรดาปราสาทที่สร้างด้วยศิลาตั้งอยู่บนยอดเขาธรรมชาติที่ได้รับการดัดแปลงให้เป็นฐานเป็นชั้น ที่ปราสาทแม่บุญตะวันออก และปราสาทแปรรูป ฐานเป็นชั้นที่ก่อขึ้นบนดินมีแต่เพียงปราสาทสร้างด้วยอิฐอยู่ข้างบน แต่ที่ปราสาทตาแก้ว ฐานเป็นชั้นที่ก่อขึ้นบนดินมีปราสาทสร้างด้วยศิลาอยู่ข้างบน) นอกจากนี้ ณ ปราสาทตาแก้วยังมีระเบียงมุงด้วยอิฐวงอยู่ล้อมรอบบนฐานชั้นที่ ๒ ด้วย และมีระเบียง ๒ ท่อนมุงด้วยอิฐเช่นเดียวกันตั้งอยู่บนฐานชั้นที่ ๑ สองข้างของประตูทางเข้าด้านทิศตะวันออก (รูปที่ ๕ และแผนผังที่ ๗)

จากวิวัฒนาการของการก่อสร้าง ๒ แบบเช่นนี้ ปราสาทพิมานอากาศซึ่งมีขนาดเล็ก และสร้างขึ้นราวกลางพุทธ-



แผนผังที่ ๗ ปราสาทตาแก้ว

ศิลปะขอมแบบคลัง



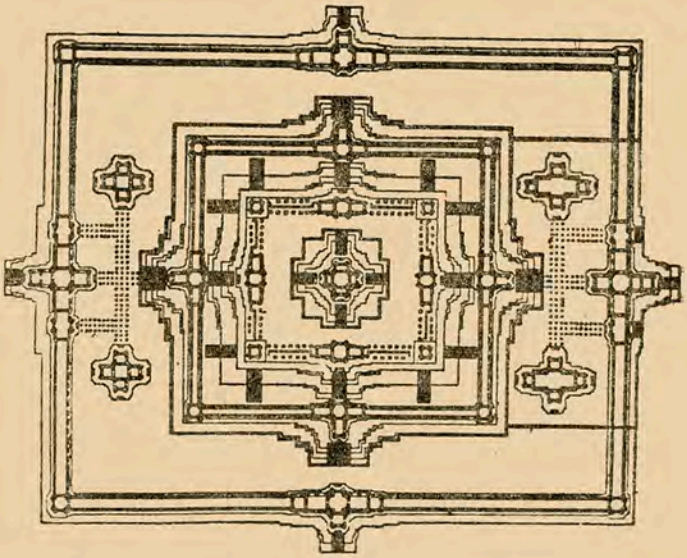
แผนผังที่ ๘ ปราสาทพิมานอากาศ

ศิลปะขอมแบบคลัง

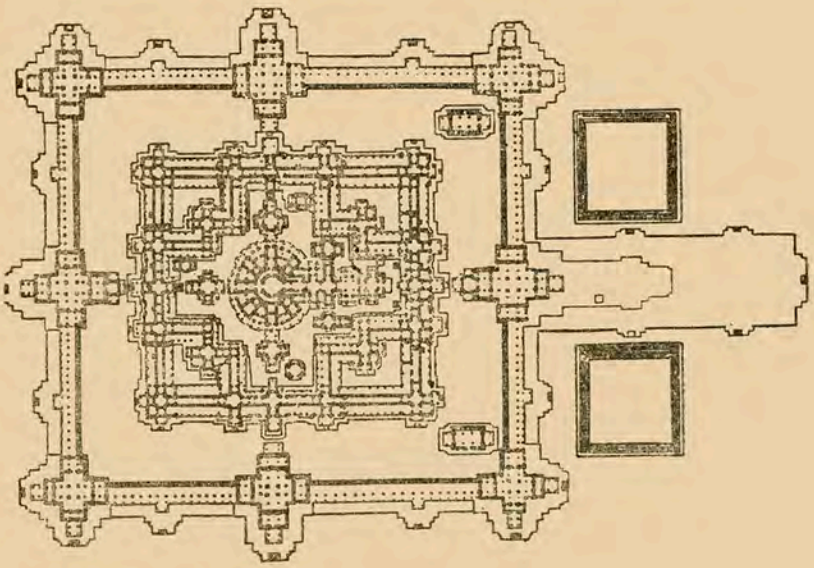
ศตวรรษที่ ๑๖ ก็แสดงให้เห็นวิวัฒนาการขั้นใหม่ คือระเบียงแคบ ๆ มุงด้วยศิลาทราย ติดต่อกันเป็นวงล้อมรอบอยู่บนลานชั้นบน (แผนผังที่ ๘)

สิ่งที่เหลืออยู่ก็มีแต่เพียงว่า ระเบียงซึ่งมีอยู่เป็นแห่ง ๆ บนลานชั้นที่ ๑ จะติดต่อกันเป็นวงเดียวล้อมรอบเทวสถานดังระเบียงชั้นบน วิวัฒนาการขั้นนี้ชี้ที่ปราสาทบาปวน ซึ่งปราสาทหลังกลางข้างบนได้หักพังไปหมดแล้ว แต่ระเบียง ๒ วงซึ่งประกอบด้วยประตูทั้ง ๔ ทิศ และปราสาทที่มุมทุกมุมยังคงอยู่ ระเบียง ๒ วงนี้ตั้งอยู่บนฐาน ๒ ชั้น มุงด้วยศิลา (รูปที่ ๖ และแผนผังที่๙) และมีขนาดใหญ่กว่าระเบียงที่ปราสาทพิมานอากาศ

ด้วยวิวัฒนาการที่ละขั้นเช่นนี้ ปราสาทบนฐานเป็นชั้นของขอมก็ได้กลายรูปมาเป็นปราสาทนครวัดซึ่งมีแผนผังที่งดงามและยุ่งยาก แต่ก่อนที่จะสร้างปราสาทนครวัด สถาปนิกขอมก็ได้ทดลองสร้างแผนผังแบบนี้ขึ้นก่อนโดยปราศจากฐานเป็นชั้น คือปราสาทบึงมาลา ในแคว้นจิเกรง (Chikreng) ใกล้กับเขาพนมกุเลน ปราสาทบึงมาลาเป็นเทวสถานที่อยู่ระ-



แผนผังที่ ๕ ปราสาทบาปวน ศิลปะขอมแบบบาปวน



แผนผังที่ ๑๑ ปราสาทบายน ศิลปะขอมแบบบายน

ผังปราสาทนครวัด
ปราสาทหินแบบเขมร ๑๑ แผ่นที่ ๕

หว่างปราสาทบาปวนและนครวัด และเป็นปราสาทที่มีระเบียงใหญ่อยู่ล้อมรอบ ๓ ชั้น มีระเบียงตัดกันเป็นรูปกากบาทเพื่อเชื่อมระเบียงใหญ่เหล่านั้น ระเบียงตัดกันเช่นนี้ไม่เคยมีมาแต่ก่อน แผนผังที่ยุ่งยากแต่ได้สัดส่วนนี้ถ้าเอามาวางลงบนฐานเป็นชั้น ก็จะกลายเป็นปราสาทนครวัดซึ่งสร้างขึ้นในระหว่าง พ.ศ. ๑๖๕๐-๑๗๒๐

ปราสาทนครวัดประกอบด้วยฐานเป็นชั้น ๓ ชั้น มีปราสาทสร้างด้วยศิลาทรายอยู่ข้างบน รวมทั้งระเบียงใหญ่ ๓ วงมุงด้วยศิลาอยู่ล้อมรอบ และมีระเบียงตัดกันเป็นรูปกากบาท ๒ แห่ง แห่งหนึ่งเป็นทางเดินติดต่อระหว่างระเบียงใหญ่วงที่ ๑ และวงที่ ๒ และอีกแห่งหนึ่งอยู่บนยอดฐานเป็นชั้นเพื่อเชื่อมปราสาททั้งห้าหลังข้างบนเข้าด้วยกัน ระเบียงใหญ่ที่ล้อมรอบปราสาทนครวัดเหล่านี้มีปราสาทอยู่ที่มุมทุกมุมและมีประตูเข้าทุกทิศ (รูปที่ ๗ และแผนผังที่ ๑๐) คือเอาระเบียงของปราสาทบาปวนมาขยายให้ใหญ่ขึ้นนั่นเอง

สรุปแล้ว วิวัฒนาการของเทวสถานบนฐานเป็นชั้นของขอมอาจกล่าวได้อย่างย่อ ๆ ดังนี้คือ

ปราสาทบากอง ฐานเป็นชั้นใหญ่ค่อนข้างเตี้ย มีปราสาทขนาดเล็กหลายหลังสร้างด้วยศิลาทรายตั้งอยู่บนชั้นของฐาน และอาจมีปราสาทศิลาขนาดใหญ่หลังเดียวตั้งอยู่บนชั้นยอด

ปราสาทพนมบาแค็ง ปราสาทขนาดใหญ่สร้างด้วยศิลาหลายหลังก่อขึ้นบนยอดเขาธรรมชาติ ซึ่งได้รับการดัดแปลงให้เป็นรูปฐานเป็นชั้นขั้น

ปราสาทบักษีจำกรงและปราสาทเกาะแกร์ ปราสาทหลังเดียวก่อด้วยอิฐสร้างบนฐานเป็นชั้นที่ก่อขึ้น ฐานเป็นชั้นที่เกาะแกร์สูงมากและมีสง่า

ตั้งแต่ปราสาทแม่บุญตะวันออกเป็นต้นมา ก็มีปราสาทหลายหลังสร้างขึ้นบนยอดของฐานเป็นชั้นที่ก่อขึ้นบนดิน

ปราสาทแม่บุญตะวันออก นอกจากปราสาท ๕ หลังที่ก่อด้วยอิฐบนชั้นยอดแล้ว ก็มีระเบียงเป็นตอน ๆ ปรากฏอยู่บนฐานเป็นชั้น แต่ฐานเป็นชั้นนี้กลับมีรูปร่างเตี้ยแบนลงอีก

ปราสาทแปรรูป ปราสาทอิฐ ๕ หลังบนฐานชั้นยอดและระเบียงหลายตอนสร้างอยู่บนฐานเป็นชั้น ที่มีลักษณะสูงขึ้นมาก

ปราสาทตาแก้ว ปราสาท ๕ หลังก่อด้วยศิลาบนฐานชั้นยอด บนฐานเป็นชั้นชั้นที่ ๒ มีระเบียงติดต่อกันเป็นวง ๑ วงมุงด้วยอิฐ และยังมีระเบียงซึ่งแบ่งเป็นตอน ๆ บนฐานเป็นชั้นชั้นที่ ๑ อีก

ปราสาทพิมานอากาศ ปราสาทหลังเดียวก่อด้วยศิลาบนยอดมีระเบียงเล็ก ๆ ๑ วง มุงด้วยศิลาล้อมรอบ

ปราสาทบาปวน ปราสาทหลังเดียวก่อด้วยศิลาบนฐานชั้นยอด บนฐานเป็นชั้นมีระเบียง ๒ วงค่อนข้างใหญ่ มุงด้วยศิลา มีปราสาทอยู่ที่มุมระเบียงทุกมุม

ปราสาทนครวัด ปราสาท ๕ หลังก่อด้วยศิลาบนฐานชั้นยอด บนฐานเป็นชั้นมีระเบียงใหญ่ ๓ วง และมีระเบียงตัดกันเป็นรูปกากบาท ๒ แห่ง สร้างด้วยศิลาทั้งสิ้น

ปราสาทนครวัดมีกำแพงล้อมรอบ ห่างจากฐานเป็นชั้นราว ๓๐๐ เมตร กำแพงเหล่านี้มีประตูทางเข้าสร้างอย่างใหญ่โตและมีคูใหญ่ล้อมรอบอีกชั้นหนึ่ง แม้ว่าปราสาทนครวัดจะมีขนาดกว้างใหญ่มาก แต่ก็มีแผนผังที่ผสมกลมกลืนและได้สัดส่วนอย่างดียิ่ง จนทำให้เราสามารถเข้าใจแผนผังของปราสาทแห่งนี้ได้เป็นอย่างดี ในการมองดูแต่เพียงครั้งเดียว จากเส้นที่ขนานกับพื้นดินของทางเข้าและระเบียงก็มี

เส้นตั้งได้ฉากของบรรดาปราสาททั้งหมดเข้ามาตัดอย่างได้สัดส่วน แผนผังทั้งหมดวางอย่างได้ระเบียบและรูปร่างของอาคารต่าง ๆ ก็จัดเป็นหมวดหมู่ชนิดที่ได้ระเบียบอย่างสมบูรณ์

ณ ปราสาทนครวัด สถาปัตยกรรมขอมก็เจริญขึ้นถึงขีดสูงสุด ต่อมาในศิลปะแบบบายน (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘) ไม่ว่าจะเป็นศาสนสถานขนาดใหญ่ที่ตั้งราบอยู่กับพื้นดิน เป็นต้นว่าปราสาทพระขรรค์ ตาพรหม บันทายฉมาร์ หรือบนฐานเป็นชั้นเป็นต้นว่าปราสาทบายน แผนผังของปราสาทขอมก็ได้รับการตกแต่งเพิ่มเติมจนกลายเป็นการยุ่งยากอย่างมากมาย ฐานเป็นชั้นของปราสาทบายนมีปราสาท ๕๐ กว่าหลังตั้งอยู่บนนั้น ทำให้เกิดการยุ่งยากจนแทบจะดูไม่ออก และแผนผังของปราสาทบายนเองก็ดูเหมือนได้รับการแก้ไขหลายครั้งหลายหน แม้ว่าจะสร้างขึ้นภายหลังปราสาทนครวัดไม่ถึง ๑๐๐ ปี ปราสาทบายนก็แสดงให้เห็นแล้วว่าศิลปะขอมเริ่มเสื่อมลงและไม่มีวันจะกลับรุ่งเรืองขึ้นได้อีก (รูปที่ ๘ และแผนผังที่ ๑๑)

ความสำเร็จในการก่อสร้างศาสนสถานอย่างใหญ่โตของช่างขอมดังที่ได้บรรยายมานี้ นับว่าเป็นสิ่งที่น่าแปลก

ประหลาดมาก ดังที่นายปาร์มังติเอร์ ได้กล่าวไว้ว่า แผนผังต่าง ๆ นั้นใช้สายตากะเอาทั้งสิ้น อาคารหลายแห่งแม้ว่าดูมีรูปร่างได้สัดส่วนตามกฎแห่งเรขาคณิต แต่เมื่อตรวจดูให้ดีก็จะเห็นว่าไม่ถูกต้องนัก เป็นต้นว่ากำแพงเมืองพระนครหลวงซึ่งใช้เป็นกำแพงชั้นนอกของปราสาทบายนนั้นจะมีมุมไม่เท่ากัน และปราสาทบายนพุทธสถานกลางใจเมืองก็ไม่ได้อยู่ตรงกลางใจเมืองทีเดียว ที่ปราสาทนครวัดเส้นซึ่งลากผ่านจุดกึ่งกลางก็ไม่ได้อยู่ถูกที่ นอกจากนี้สำหรับศาสนสถานที่ก่อสร้างขึ้นอย่างระมัดระวังอย่างยิ่ง ขนาดของส่วนต่าง ๆ ที่ประกอบขึ้นเป็นสถาปัตยกรรมก็ไม่ได้มีขนาดเท่ากันเสมอไป เมื่อเป็นดังนี้เราก็จำต้องชมความสามารถของช่างขอมที่ได้รับมาจากประสพการณ์ ทำให้สามารถเอาชนะแก่ความผิดและความพลั้งเผลอในการก่อสร้างได้

เมื่อได้อธิบายถึงวิวัฒนาการของแผนผังของสถาปัตยกรรมแล้ว ก็จำต้องกล่าวถึงวิวัฒนาการของส่วนประกอบที่สำคัญอีก ๒ ส่วนของสถาปัตยกรรมขอม คือตัวปราสาทและระเบียง

ปราสาทขอมมักหันหน้าไปทางทิศตะวันออก การหันหน้าไปทางทิศตะวันออกนี้บางครั้งก็ใช้เป็นกฎอย่างเข้ม

งวด จนกระทั่งเมื่อปราสาทซึ่งมีประตู ๆ เดียวตั้งอยู่บนชั้นของฐานเป็นชั้นทั้ง ๔ ทิศ ปราสาทซึ่งตั้งอยู่บนชั้นด้านตะวันตก ก็หันหลังออกและหันหน้าที่มีประตูไปยังผนังของฐานชั้นถัดไปคือหันไปทางทิศตะวันออก

อย่างไรก็ดีกฎของการหันหน้าปราสาทขอมไปทางทิศตะวันออกนี้ก็ไม่ได้เป็นจริงเสมอไป ปราสาทขอมบางหลังโดยเฉพาะที่สร้างขึ้นในสมัยแรกก็อาจหันหน้าไปยังทิศอีกทิศหนึ่งได้ การหันหน้าผิดจากกฎนี้บางครั้งก็ปรากฏแก่ปราสาทขอมสมัยหลังด้วยเป็นต้นว่าปราสาทนครวัดซึ่งหันหน้าไปยังทิศตะวันตก ทั้งนี้จะเป็นด้วยสาเหตุทางสถานที่หรือเกี่ยวกับกิจพิธีทางศาสนาก็ยังไม่ทราบกันแน่ชัด

นอกจากนี้นาย ปาร์มังติเอร์ ยังได้ขยายความโดยไม่ได้แสดงให้ทราบว่าเป็นเพราะเหตุใด ว่าเส้นกึ่งกลางของเทวสถานนั้นมักค่อนไปอยู่ทางด้านซ้ายของประติมากรรมรูปเคารพเสมอ

ปราสาทขอมประกอบขึ้นด้วยฐาน ตัวปราสาท และเครื่องบนคือหลังคา เครื่องบนนี้ทำเป็นชั้นซ้อนกันขึ้นไป แต่ละชั้นสร้างเลียนแบบตัวปราสาทแต่ทำย่อเล็กลงไป นอก

จากนี้ยังมีทับหลัง หน้าบัน และเสาประดับกรอบประตูด้วย สิ่งเหล่านี้อยู่เหนือและอยู่ ๒ ข้างของประตู ประตูปลอมนั้นปรากฏอยู่บนผนังด้านที่ไม่ใช้เข้าออก และเสาติดกับผนังก็ใช้เป็นเครื่องประดับผนังด้านนอก ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมา ปราสาทซึ่งแต่ก่อนมีประตูเข้าเพียงประตูเดียว ก็มักมีประตูอยู่ทั้งสี่ทิศ แม้ว่าผนังด้านนอกของปราสาทขอมเหล่านี้ได้รับการตกแต่งอย่างมากมาย แต่ด้านในก็ไม่มีเครื่องประดับอะไรเลย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะผนังด้านในซึ่งบัจจุบันนี้ไม่มีอะไรตกแต่งเลยนั้น ในสมัยโบราณอาจเคยมีภาพเขียนประดับอยู่ก็ได้ ปราสาทเนียงเขมาหรือนางเขม่า (Neang Khmau) ในแคว้นบาตี (Bati) ทำให้เราคิดเช่นนี้เพราะภายในปราสาทหลังนี้ยังคงปรากฏมีภาพเขียนที่ยังคงอยู่ดีพอใช้ ปราสาทบางหลังเป็นต้นว่าปราสาทกระวัน (Kravan) ในโบราณสถานกลุ่มพระนคร ก็มีภาพสลักนูนต่ำอยู่ภายในตัวปราสาท ซึ่งจัดว่าเป็นของพิเศษโดยเฉพาะ ภาพสลักภายในนี้คงเป็นการถ่ายทอดมาจากภาพเขียนเป็นแน่

ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ปราสาทขอมมักมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า สี่เหลี่ยมจัตุรัส หรือแปดเหลี่ยม แต่แผนผังรูปแปดเหลี่ยมนี้หาได้ยากมากและดูเหมือนจะมีอยู่เฉพาะในศิลปะแบบสมโบร์ เท่านั้น ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๓ เป็นต้นมาแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือสี่เหลี่ยมจัตุรัสซึ่งมีการย่อมุม ก็คงอยู่คู่กันไป แต่ในศิลปะขอมแบบคลาสสิกหรือสมัยกลาง ปราสาทสี่เหลี่ยมจัตุรัสก็ค่อย ๆ เข้ามาแทนที่ปราสาทรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า จนในที่สุดปราสาทรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าก็หายไป คงมีแต่อาคารที่เรียกกันว่าหอสมุดและประตูทางเข้าคือโคปุระ ซึ่งบางครั้งก็ยังมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าอยู่

ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ บรรดาปราสาทและหอสมุดขอมก็มีมุขเพิ่มขึ้นข้างหน้า คือมีห้องเล็ก ๆ อยู่ข้างหน้าทางเข้าทางเดียวหรือหลายทาง ทำให้ปราสาทขอมเปลี่ยนรูปจากสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือสี่เหลี่ยมจัตุรัสเป็นรูปกากบาทไป การเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้ลวดลายเครื่องประดับผนังด้านนอกเปลี่ยนแปลงไปด้วย

เราจำต้องกล่าวโดยเฉพาะถึงปราสาทบางแห่งในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ และ ๑๘ เพราะปราสาทเหล่านี้มีลักษณะ

พิเศษโดยเฉพาะ คือบรรดาปราสาทต่าง ๆ ณ ปราสาทนครวัด ในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๗ มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส แต่มีหลังคาซึ่งมีการย่อมุมอย่างมากมายหลายชั้นจนทำให้ดูมีรูปคล้ายดอกบัวตูม นอกจากนี้มีปราสาทซึ่งมียอดสลักเป็นรูปหน้าคนในศิลปะแบบบายนสมัยที่ ๒ และ ๓ คือในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ปราสาทเหล่านี้มียอดสลักเป็นรูปพักตร์พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ขนาดใหญ่ทั้ง ๔ ทิศ (รูปที่ ๙)

ระเบียงของนครวัดมีวิวัฒนาการมากยิ่งกว่าปราสาทของเสียอีก ตั้งแต่เริ่มศิลปะของมก็ปรากฏมีห้องยาว ๆ อยู่ใกล้ปราสาท ห้องยาวเหล่านี้คงมีหลังคาทำด้วยเครื่องไม้และย่อมคงไม่เหลืออยู่ให้เราเห็นในปัจจุบันนี้ ที่ปราสาทเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. ๑๔๖๕-๑๔๙๐) ห้องยาวเหล่านี้มีรูปร่างยาวออกเป็นระเบียง มีผนังทึบหรือมีหน้าต่าง แต่บางครั้งก็มีแต่เพียงเสา หลังคาเครื่องไม้ของระเบียงเหล่านี้ได้สูญหายไปหมดแล้ว แต่หน้าบันซึ่งสลักด้วยศิลาเป็นรูปสามเหลี่ยมทั้งสองด้านย่อมแสดงให้เห็นว่ามีหลังคาสร้างด้วยเครื่องไม้ลาดลงมาทั้ง ๒ ข้าง สำหรับระเบียงเป็นตอน ๆ ที่ปราสาทแม่บุญ

ตะวันออก และปราสาทแปรรูปนั้น หลังคาก็ยังคงสร้างด้วยเครื่องไม้เช่นเดียวกัน

ณ ปราสาทบันทายศรี (พ.ศ. ๑๕๑๐) ได้ค้นพบซากห้องยาวซึ่งมีหลังคามุงด้วยอิฐ และนายมาร์ชาล ก็ได้ทำการซ่อมหลังคาเหล่านั้นทั้งหมดเมื่อเขาทำการซ่อมปราสาทแห่งนี้ด้วยความเชี่ยวชาญ ณ ปราสาทตาแก้ว ระเบียงซึ่งมีรูปร่างเป็นระเบียงจริง ๆ ก็มีหลังคามุงด้วยอิฐ (รูปที่ ๑๐) ณ ปราสาทพิมานอากาศราว กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ การมุงหลังคาระเบียงด้วยศิลาทรายก็เริ่มมีขึ้น แต่ก็ทำอย่างค่อนข้างระมัดระวังเพราะระเบียง ณ ปราสาทแห่งนี้เป็นระเบียงที่เล็กมาก เตี้ยและแคบ มุงด้วยศิลาทราย (รูปที่ ๑๑ และ ๑๒)

ตลอดพุทธศตวรรษที่ ๑๖ จนถึงราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ความลังเลใจของสถาปนิกขอมในการใช้ศิลาทรายมุงหลังคาก็ปรากฏอยู่ตลอดเวลา เป็นต้นว่า ณ ประตูซุ้มของพระราชวังหลวง (ราว พ.ศ. ๑๕๕๔) ก็มีอิฐและศิลามุงหลังคาอยู่รวมกัน ณ ปราสาทพระวิหาร (ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖) มีหลังคาบางแห่งที่มุงด้วยอิฐแต่ก็ใช้ศิลาวางเป็นฐานก่อน และในขณะเดียวกัน ณ ปราสาทแห่งนี้

ระเบียงบางแห่งที่มีขนาดเล็กก็มีหลังคามุงด้วยศิลาทรายทั้งหมด ณ ปราสาทเจ้าสายเทวดาและธมมานนท์ (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗) ก็ยังคงใช้อิฐปนกับศิลาในการมุงหลังคา อย่างไรก็ดี ณ ปราสาทบาปวน (ปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖) และปราสาทบึงมาลา (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗) สถาปนิกขอมก็มีความกล้ายิ่งขึ้นและสามารถสร้างหลังคาขนาดธรรมดามุงด้วยศิลาทรายขึ้น แต่หลังคาเหล่านี้ก็ยังคงทำได้ไม่ค่อยดีนัก เพราะในปัจจุบันนี้ก็เกือบพังลงมาหมดแล้ว

ณ ปราสาทนครวัดและบันทายสำเร่ (พ.ศ. ๑๖๕๐-๑๗๒๐) หลังคามุงด้วยศิลาทรายจึงบรรลุถึงซึ่งความสำเร็จและอยู่ได้อย่างคงทน ในศิลปะแบบบายน (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘) สถาปนิกก็ใช้แต่เพียงหลังคามุงด้วยศิลาเท่านั้น

หลังคาศิลาเหล่านี้มักสลักเลียนแบบกระเบื้องซึ่งเคยใช้มุงหลังคาเครื่องไม้ ขอบแผ่นศิลาที่ทำลวดลายรูปกระเบื้องเชิงชายมักสลักเป็นรูปกลีบบัว เว้นแต่ ณ ศาสนสถานบางแห่งซึ่งสร้างขึ้นในศิลปะแบบนครวัดปลายแผ่นศิลาเชิง

ชายเหล่านี้มักสลักเป็นรูปหน้าสิงห์ หรือรูปครุฑ-ยุดนาค

เกี่ยวกับปัญหาการสร้างหลังคาระเบียงนี้ ก็มีปัญหาที่ ๒ เกิดขึ้น คือการสร้างหลังคาบนเสาที่เรียงกันเป็นแถว แทนที่การสร้างหลังคาบนผนัง ๒ ด้าน

ระเบียงที่โปร่งมีแต่เสานี้เป็นการง่ายที่จะสร้างขึ้นเมื่อมีหลังคามุงด้วยเครื่องไม้ ดังจะเห็นได้จากแถวเสาที่ปราสาทเกาะแกร์ และบันทายศรี ราวทั้งห้องที่ยาวออกไป ณ ปราสาทแม่บุญตะวันออกและแปรรูป ฯลฯ แต่ระเบียงที่มีหลังคามุงด้วยวัตถุถาวรคืออิฐหรือศิลาทรายในชั้นแรกก็มักก่อเป็นระเบียงทึบที่มีผนังทั้งสองข้างและได้รับแสงสว่างจากช่องหน้าต่างเท่านั้น ความพยายามครั้งแรกที่จะสร้างระเบียงซึ่งมีหลังคามุงด้วยวัตถุถาวรขึ้นบนเสาปรากฏขึ้น ณ ปราสาทบาปวนราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือระเบียงชั้นบนของปราสาท แต่ก็เป็นระเบียงที่มีรูปร่างแปลกและเคอะเขิน คือมีผนังทึบสร้างอยู่ตรงกลางรองรับตลอดยอดของหลังคา และที่ปลายหลังคาระเบียงเหล่านี้ก็มีเสารองรับอยู่ ระเบียงโปร่งมี

เสาแบบแรกนี้บัจจุบันหักพังไปหมดแล้ว และคงเหลือให้เห็นได้ก็แต่เพียงร่องรอยเท่านั้น

ณ ปราสาทบึงมาลาในศิลปะแบบนครวัดจึงปรากฏมีระเบียงซึ่งมีหลังคาตั้งบนผนังด้านหนึ่งและบนแนวเสาอีกด้านหนึ่ง บางครั้งก็มีแต่เพียงเสา ๒ แถว แต่ในกรณีหลังนี้ก็ได้พังลงมาหมดแล้ว การคิดค้นใหม่ทั้งสองแบบนี้ได้ทำได้ผลอย่างสมบูรณ์ ณ ปราสาทนครวัด ซึ่งระเบียงแบบหนึ่งคือแบบที่มีเสา ๒ แถวนั้นได้ทำขึ้นอย่างสะดวกสบายและคงทนอยู่จนบัจจุบันนี้ ระเบียงอีกแบบหนึ่งก็คือ ระเบียงที่มีผนังอยู่ด้านหนึ่งและเสาเป็นแถวอีกด้านหนึ่ง ก็มีอยู่เช่นเดียวกัน และได้ให้ประโยชน์แบบใหม่ คือแสงสว่างซึ่งส่องเข้ามาได้โดยสะดวกจากด้านที่มีเสานั้น จะเข้ามาระหว่างเสาและทำให้ช่างสลักสามารถสลักภาพลงบนผนังอีกด้านหนึ่งได้อย่างสมบูรณ์ (รูปที่ ๑๓)

ต่อจากคำบรรยายอย่างสั้น ๆ เกี่ยวกับส่วนสำคัญของสถาปัตยกรรมขอมแล้ว เราก็จะได้พิจารณาถึงลวดลายเครื่อง

ประดับอย่างละเอียดต่อไป การศึกษาลวดลายอย่างละเอียดนี้ ทำให้ท่าน สแตร์น และนาง จิลแบร์ต เดอ โคราล เรมุส่าต์ สามารถกำหนดอายุของโบราณสถานขอมได้อย่างแน่นอน

บทที่ ๕

ทับหลัง

ทับหลังคือศิลาสลักแท่งสี่เหลี่ยมเหนือกรอบประตู ทับหลังที่เก่าที่สุดในศิลปะขอม ซึ่งยังคงเหลืออยู่มาจนกระทั่งสมัยปัจจุบัน และเราอาจศึกษาได้อย่างแน่นอนก็คือ ทับหลังในศิลปะแบบสมโบร์ ราวระหว่าง พ.ศ. ๑๑๕๐–๑๒๐๐ ทับหลังเหล่านี้และเสาประดับกรอบประตูหรือเสาอิงประตูเป็นส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมขอมที่สลักขึ้นด้วยศิลาทราย และในปัจจุบันก็มักยังคงอยู่ในสภาพที่ดีมาก ทับหลังรุ่นแรกเหล่านี้ได้รับแบบอย่างมาจากศิลปะอินเดียโดยตรง และรายละเอียดแสดงให้เห็นว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับทับหลังของอินเดียซึ่งมีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๘ จนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ มาก อย่างไรก็ดี ก่อนหน้าทับหลังในศิลปะแบบสมโบร์ ก็ยังมีทับหลังอื่น ๆ อีกบ้าง เช่น ทับหลังที่ปราสาทกุกพระธาตุ (Kuk Preah Theat) และอาศรมมหาฤษี เป็นทับหลังที่สลักลงบนผนังเป็นลวดลาย

เครื่องประดับ และลายวงโค้งตรงกลางก็ประกอบขึ้นด้วยวงโค้งเพียง ๒ วง เท่านั้น

ใน พ.ศ. ๒๔๓๗ นายฟิลิปป์ สแตร์น ได้ตีพิมพ์บทความบทแรกเกี่ยวกับวิวัฒนาการของทับหลังขอม ในบทความบทนี้ท่านได้ขยาย ชี้แจง และทำให้ความสังเกตซึ่งพันตรีลูเน็ต์ เดอลาจองกีแยร์ และนายปาร์มังติเอร์ ได้เคยกล่าวไว้แล้วเกี่ยวแก่ทับหลังขอมนั้นชัดเจน และสมบูรณ์ยิ่งขึ้น หลังจากนั้นท่านสแตร์น ยังได้ค้นคว้าเกี่ยวกับรายละเอียดของทับหลังเหล่านี้เพิ่มเติมอีก

ศิลปะแบบสมโบร์ (ราว พ.ศ. ๑๑๕๐–๑๒๐๐) ทับหลังของศิลปะขอมแบบสมโบร์ เป็นต้นว่าที่ปราสาทสมโบร์ไพรกุก โดยเฉพาะ ณ ปราสาทหมู่ใต้และเหนือ และที่ปราสาทพนมธม (Phnom Thom) ดำปองเด็ก (Dambang Dek) ฯลฯ สร้างด้วยศิลาทราย สลักเป็นภาพนูนสูงและนูนต่ำแสดงรูปวงโค้งแบบทำด้วยไม้อยู่ตรงกลาง วงโค้งนี้ประกอบด้วยวงโค้งเล็ก ๆ ๔ วง มีพวงมาลัยและอุบะซึ่งเป็นเครื่องประกอบของสถาปัตยกรรมที่สร้างด้วยไม้ห้อยเป็นเครื่องประดับอยู่ข้างล่าง

ที่ปลายทั้งสองด้านของวงโค้งนั้น มีมกรหันหน้าเข้าหากันกำลังคายวงโค้งอยู่ทั้งสองข้าง มกร ๒ ตัวนี้มักคายสิงห์ซึ่งมีเขาตัวเล็ก ๆ ออกมาด้วย และตัวมกรเองก็มักมีคนขี่อยู่ข้างบน ลวดลายทั้งหมดนี้เหมือนกับลวดลายในประเทศอินเดีย ตัวมกรในทับหลังชอมสลักอยู่บนฐานซึ่งมีลวดลายเกลี้ยง ๆ และฐานนี้ในขณะเดียวกันก็ใช้เป็นบัวหัวเสาของเสาประดับกรอบประตูด้วย มีลายเส้นซึ่งมีลวดลายประดับบนส่วนล่างของทับหลังเชื่อมฐานทั้งสองนี้เข้าด้วยกัน เทพเจ้าตรงกลางของทับหลังนั้นดูจะเป็นจุดศูนย์กลางซึ่งมกรที่ปลายของวงโค้งทั้งสองด้านหันหน้าเข้ามาหา ลักษณะการหันหน้าเข้าหากันนี้ดูจะเป็นลักษณะของทับหลังชอมในศิลปะแบบแรกนี้

วงโค้งตรงกลางมีลวดลายรูปดอกไม้และลายลูกประคำประดับ และมักมีวงรูปไข่สลักเป็นภาพนูนสูงประกอบอยู่ด้วย ๓ วง มีรูปบุคคลโผล่ออกมาจากวงรูปไข่นั้น คือ รูปเทวดาอยู่ในวงกลาง และอีก ๒ วงเป็นรูปบุคคลที่สำคัญน้อยกว่า เป็นต้นว่ารูปอัศวินคือบุคคลกำลังขี่ม้า คนกำลังประนมมือ หรือคนแคระ (รูปที่ ๑๔)

ภายใต้วงโค้งตรงกลางก็มีรูปพวงมาลัยและอุบะซึ่งเลียนแบบพวงมาลัยและอุบะที่ทำด้วยเพชรพลอย ภายในพวงมาลัยมีลายใบไม้เล็ก ๆ ซึ่งในสมัยต่อมาจะขยายใหญ่ยิ่งขึ้นปรากฏอยู่ วิวัฒนาการของทับหลังขอมในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๓ จนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ นั้นก็คือลวดลายใบไม้ที่เจริญยิ่งขึ้น ใบไม้เล็ก ๆ จะมีขนาดใหญ่และมีมากขึ้นภายในพวงมาลัยหรือบนส่วนบนของทับหลัง จนในที่สุดก็ปรากฏขึ้นบนวงโค้งตรงกลางด้วย รูปเทวดาซึ่งอยู่ในวงรูปไข่ก็มีวิวัฒนาการเช่นเดียวกัน ในขั้นแรกของศิลปะแบบสมโบร์วงรูปไข่มีลวดลายลูกประคำประดับล้อมรอบ และบางทีก็มีลวดลายคล้ายเมฆสลักอย่างคร่าว ๆ ล้อมรอบอยู่อีกชั้นหนึ่ง แต่ต่อมาไม่ช้าลวดลายคล้ายเมฆเหล่านี้ก็เปลี่ยนเป็นลายรูปใบไม้ไป

นอกจากบรรดาทับหลังที่มีลักษณะดังพรรณนามาข้างต้น บางครั้งเราก็ได้พบทับหลังซึ่งสลักเล่าเรื่องราวปรากฏอยู่ด้วย แต่ทับหลังแบบนี้มีอยู่ไม่กี่ชิ้น ภาพบุคคลที่แสดงเรื่องราวนั้นปรากฏอยู่ใต้วงโค้งตรงกลางแทนที่พวงมาลัยและอุบะ มักมีภาพบุคคลหนึ่งหรือสองคนเข้ามาแทน

ที่ ทับหลังแสดงเรื่องราวบางชิ้นซึ่งสลักเป็นภาพนูนสูงแบบอินเดียนั้นดูจะเก่าที่สุด ทับหลังชิ้นอื่น ๆ ซึ่งสลักนูนต่ำกว่าคงอยู่ในสมัยต่อมา ดังจะเห็นได้จากวงโค้งตรงกลางซึ่งมีลวดลายใบไม้เข้ามาประดับอยู่แล้ว

ศิลปะแบบไพรกเมง (ราว พ.ศ. ๑๑๘๐-๑๒๕๐) ศิลปะแบบนี้แสดงให้เห็นวิวัฒนาการซึ่งนำศิลปะแบบสมโบร์ (พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๐๐) ไปยังศิลปะแบบกำพงพระ (ราว พ.ศ. ๑๒๕๐-๑๓๕๐)

ตั้งแต่เริ่มแรกศิลปะแบบไพรกเมง ดังอาจเห็นได้จากทับหลังบนส่วนที่เก่าที่สุดของปราสาทสวายเพรียม (Svay Pream) เราจะเห็นว่าลายวงโค้งตรงกลางทับหลังกลายเป็นเส้นตรง รูปมกรที่มีอยู่บนปลายทับหลังสมัยสมโบร์นั้นหายไปและมีลวดลายรูปดอกไม้เข้ามาแทนที่ ปลายวงโค้งบนทับหลังซึ่งแต่เดิมมีมกรกำลังคายอยู่นั้น ม้วนย้อนกลับเข้าภายในเป็นลายรูปใบไม้ วงรูปไข่กลายเป็นรูปเรียบ ๆ ไม่มีบุคคลอยู่ภายในและมีลวดลายพันธุ์พฤกษาล้อมรอบ ลวดลายพันธุ์พฤกษานี้มีมากยิ่งขึ้นทุกทีจนกระทั่งในที่สุดวงรูปไข่ก็กลายเป็นแต่เพียงจุดเล็ก ๆ อยู่ตรงกลางของ

ลวดลายดอกไม้ เป็นต้นว่าที่ทับหลังของปราสาทโค (Prasat Kô) ไพรกเมง ปราสาทอันเดต (Prasat Andet) และประตูด้านตะวันออกของปราสาทพนมบัสเสต (Phnom Basset) ฯลฯ (รูปที่ ๑๕,๑๖) ลวดลายใบไม้บนวงโค้งตรงกลางและใบไม้เล็ก ๆ ในพวงมาลัยก็มีขนาดใหญ่ขึ้น ลักษณะการเคลื่อนที่เข้าตรงกลางซึ่งเป็นลักษณะของทับหลังแบบศิลปะสมโบร์นั้นได้กลายเป็นลักษณะที่หยุดนิ่งอยู่กับที่

ศิลปะแบบกำพงพระ (ราว พ.ศ. ๑๒๕๐–๑๓๕๐) ในศิลปะแบบนี้ทับหลังของขอมได้มีลักษณะแบบใหม่ คือ ลวดลายพันธุ์พฤกษามีมากยิ่งขึ้นจนกระทั่งวงโค้งตรงกลางทับหลังก็มีลวดลายพันธุ์พฤกษาเข้ามาปกคลุมอยู่ทั้งหมด จนกลายรูปเป็นท่อนพวงมาลัยไป มีปลายทั้งสองข้างม้วนออกข้างนอกแทนที่ลวดลายรูปดอกไม้ซึ่งเคยอยู่ ณ ที่นั้นมาแต่ก่อน ลวดลายดอกไม้คงเหลืออยู่แต่เพียงตรงกลางทับหลังเท่านั้น ใต้พวงมาลัยนี้ พวงมาลัยเล็ก ๆ และอุบะที่เคยมีอยู่ก็หายไป มีลวดลายใบไม้อย่างง่าย ๆ ม้วนเป็นวงโค้งเข้ามาแทนที่ ทับหลังแบบนี้ เป็นต้นว่า ณ ประตูด้านตะวันตกของปราสาทพนมบัสเสต ปราสาทภูมิปราสาท

(Phum Prasat) และปราสาทออกยม ฯลฯ (รูปที่ ๑๗,๑๘) แสดงให้เห็นว่ามีรูปร่างค่อนข้างเตี้ยและไม่สวยงาม และอาจจะเนื่องจากความไม่สวยงามนี้เอง ที่ทำให้มีการฟื้นฟูทับหลังขึ้นใหม่ ดังเราจะเห็นได้จากศิลปะแบบกุเลน

ศิลปะแบบกุเลน (ราว พ.ศ. ๑๓๗๐—๑๔๒๐) ก่อนการขุดค้นบนเขาพนมกุเลนใน พ.ศ. ๒๔๗๙ วิวัฒนาการของลวดลายเครื่องประดับของขอมโดยเฉพาะลวดลายบนทับหลังก็ดูคล้ายกับว่าจะมีการกระโดดข้ามจากศิลปะซึ่งเรียกกันว่าสมัยก่อนสร้างเมืองพระนคร ไปยังสมัยเมืองพระนครเลยทันที คือในสมัยนั้นรู้จักกันแต่เพียงทับหลังในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และต่อจากนั้นก็มาถึงทับหลังในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เลยทีเดียว คงมีแต่เพียงทับหลังชิ้นเดียว ณ ปราสาทตำไรกราบ บนเขาพนมกุเลนซึ่งยอมรับกันว่าเป็นหัวต่อระหว่างทับหลังสมัยศิลปะแบบก่อนสร้างเมืองพระนครและสมัยเมืองพระนคร ทับหลัง ณ ปราสาทตำไรกราบนี้แสดงให้เห็นถึงการคิดค้นลวดลายใหม่ๆ และการลอกแบบมาจากลวดลายเก่า ๆ อยู่ผสมกัน จากทับหลังชิ้นเดียวซึ่งมีอยู่ ณ ปราสาทตำไรกราบและมี

อายุอยู่ในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ นั้น เราก็ต้องข้ามไปยังทับหลังซึ่งมีอายุอยู่ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ คือทับหลัง ณ ปราสาทกอกโป (Kôk Pô) A และ B และปราสาทหลังกลางที่ปราสาทตระพังพงเลยทันที ทับหลังแบบต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เหล่านี้มีอิทธิพลใหม่ ๆ เข้ามาผสมจากศิลปะชวา ดังจะเห็นได้จากลายหน้ากาลและหัวมกรที่หันหน้าออกจากกัน (นายโคลูเบฟ ได้สังเกตเห็นอิทธิพลของศิลปะชวานี้เป็นครั้งแรก ดังจะเห็นได้จากปาฐกถาที่ท่านได้แสดง ณ วิทยาลัยเคอร์น ที่เมืองไลเดน ในประเทศเนเธอร์แลนด์เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๗๓) อิทธิพลใหม่ ๆ เหล่านี้ก่อให้เกิดทับหลังที่งามที่สุดในศิลปะขอม ซึ่งมีอยู่ ณ บรรดาเทวาลัยที่ตำบลร่อลวย และมีอายุอยู่ในระหว่าง พ.ศ.๑๔๒๐—๑๔๔๐ คือในศิลปะแบบพระโค

ทับหลัง ๑๖ ชิ้นซึ่งท่านสแตร์น ขุดค้นพบบนเขาพนมกุเลนได้สนับสนุนความเห็นที่กล่าวมาข้างต้น คือที่ว่ามีสมัยหัวต่ออยู่ระหว่างทับหลังในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และทับหลังในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ และในขณะเดียวกันทับหลังทั้งสิบหกชิ้นนี้ก็แสดงให้เห็นถึงความลังเลใจของช่าง

ขอมในการที่จะยอมรับเอาลวดลายใหม่ ๆ และแสดงให้เห็นถึงความพยายามนานาประการที่ได้คิดดัดแปลง ให้ลวดลายสมัยเก่าเข้ากับรสนิยมสมัยใหม่ รวมทั้งการดัดแปลงลวดลายของต่างชาติให้เข้ากับลวดลายพื้นเมืองด้วย ความพยายามอย่างช้า ๆ นี้แสดงให้เห็นถึงการผสมกันหลายอย่างซึ่งส่อให้เห็นถึงวิวัฒนาการของศิลปะซึ่งกำลังพยายามจะปรับปรุงตัวใหม่ ศิลปะแบบกุเลนแสดงให้เห็นถึงการลอกแบบมาจากลวดลายสมัยเก่ากว่าเป็นครั้งแรก ในสมัยต่อมาการลอกแบบลวดลายสมัยเก่ากว่านี้จะปรากฏมีขึ้นอีก ณ ปราสาทบันทายศรี และต่อจากนั้นก็มักปรากฏขึ้นบ่อย ๆ ในศิลปะขอม โดยเฉพาะในบางสมัย ช่างขอมได้พยายามอย่างยิ่งที่จะค้นคว้าดูแบบจากลวดลายในศิลปะสมัยโบราณ สิ่งนี้ในชั้นแรกอาจทำให้นักประวัติศาสตร์ศิลปะเกิดความยุ่งยากใจในการศึกษา แต่ลวดลายสมัยเก่าเหล่านี้ก็มักไม่ได้รับการลอกแบบมาอย่างลุ่น ๆ โดยมากในขณะเดียวกันก็มักมีลวดลายละเอียดอื่น ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงสมัยอันแท้จริงของศิลปกรรมเหล่านั้นปะปนอยู่ด้วย

ในบรรดาศาสนสถานของศิลปะแบบกุเลนขั้นต้น ก็มีปราสาทจไร (Prasat Chrei) บนเขาพนมกุเลน และปราสาทหลังหนึ่ง ณ สมโบร์ซึ่งมีอายุอ่อนกว่าปราสาทหลังอื่นๆ ในบริเวณเดียวกัน ปราสาทหลังนี้คือปราสาทหลังที่ ๑ กลาง หรือ C1 ซึ่งบางครั้งก็เรียกกันว่า ปราสาทสิงห์ เพราะมีสิงห์ทวารบาลประดับอยู่ข้างหน้า ปราสาท ๒ หลังนี้คือปราสาทจไรและปราสาทสมโบร์ C1 อาจสร้างขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และเริ่มมีการขยายลวดลายสมัยเก่ามาปรับปรุงให้เข้ากับรสนิยมแบบใหม่ เป็นต้นว่าบนทับหลังก็เริ่มมีลายพวงมาลัยและอุบะใหม่ แต่ลายใบไม้ที่อยู่ข้างในลายพวงมาลัยเหล่านี้ก็มีขนาดใหญ่กว่าในสมัยสมโบร์มาก

ปราสาทคำไรกราบมีลักษณะวิวัฒนาการมากกว่าปราสาทจไรและสมโบร์ C1 และคงสร้างขึ้นภายหลังเล็กน้อย ทับหลังของปราสาทคำไรกราบมีรูปมกรหันหน้าเข้าหากันมีท่าทางดังในศิลปแบบสมโบร์ระหว่าง พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๐๐ คือกำลังทำท่าคาย แต่ก็คายท่อนพวงมาลัยแทนที่จะคายวงโค้งดังในศิลปะแบบสมโบร์ ใต้ท่อนพวงมาลัยนี้ลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งดังที่มีอยู่ในทับหลังของศิลปะแบบกำพงพระ

ก็ซ้อนอยู่บนลายใบไม้เต็มใบ (รูปที่ ๑๙) ลักษณะปะปนกันเช่นนี้ก็มีอยู่บนทับหลัง ณ ปราสาทพนมสรุจ (Phnom Sruch) เช่นเดียวกัน

ณ ปราสาทรูปอารักข์ (Rup Arak) วงโค้งคังในสมัยโบราณก็ปรากฏมีขึ้นและภายในพวงมาลัยเบื้องล่างก็มีลายใบไม้ใหญ่เต็มใบปรากฏอยู่ ตรงกันข้ามบนทับหลัง ณ ปราสาทโกกี (Kaki) วงโค้งตรงกลางก็กลายเป็นท่อนพวงมาลัยและใต้ท่อนพวงมาลัยนี้ลายใบไม้เป็นวงโค้งก็สลับอยู่กับอุบะ

บนเสี้ยวของวงโค้งหรือท่อนพวงมาลัยก็มักมีรูปบุคคลขี่ม้าสลักเป็นภาพนูนสูงดังในสมัยโบราณ แต่รูปเหล่านี้แทนที่จะออกมาจากวงรูปไข่ดังในศิลปะแบบสมโบร์ ก็มักสลักอยู่เหนือวงรูปไข่ซึ่งมีเส้นนอกเป็นวงโค้งหลายวงต่อกันหรือบนลวดลายดอกไม้ขนาดใหญ่แบบศิลปะไพรกเมง นอกจากนี้ ณ ปราสาทโกกีรูปบุคคลซึ่งไม่มีพาหนะก็ได้เข้ามาแทนที่รูปบุคคลขี่ม้าในศิลปะแบบสมโบร์ บุคคลไม่มีพาหนะเหล่านี้ไม่มีทั้งวงรูปไข่หรือลวดลายดอกไม้เป็นส่วนประกอบ แต่มักทำท่าวิ่งออกไปจากจุดศูนย์กลางของทับหลัง (รูปที่ ๒๐)

อิทธิพลของศิลปะชวาก็ได้รับการลอกแบบมาอย่างลังเลใจเหมือนกัน เป็นที่น่าสังเกตว่าลวดลายของศิลปะชวาซึ่งประกอบขึ้นด้วยหน้ากาลและศีรษะมกรที่หันหน้าออกจากกันนั้นไม่เคยปรากฏมีรูปอย่างสมบูรณ์เลยในศิลปะแบบกุเลน แม้ว่าลวดลายสมบูรณ์เช่นนี้ได้ปรากฏมีขึ้นบนทับหลังในศิลปะสมัยต่อมาคือในศิลปะแบบพระโคก็ตาม สำหรับวงโค้งแบบชวาซึ่งประกอบขึ้นด้วยลายกาล—มกรนั้นมกรมีแต่เพียงศีรษะทั้งนี้เพราะเหตุว่าในศิลปะชวา วงโค้งนั้นก็คือลำตัวของมกร และวงโค้งหรือลำตัวมกรนี้ก็หายเข้าไปในปากของหน้ากาลซึ่งอยู่ตรงกลางของวงโค้งนั้น (รูปที่ ๒๑) ช่างขอมในศิลปะแบบกุเลนก็ดูเหมือนจะเข้าใจลายชวาแบบนี้ไม่ถูกต้อง ในศิลปะแบบกุเลนทับหลังที่ได้รับอิทธิพลมาจากลายกาล — มกรของชวามีลักษณะดังต่อไปนี้ คือ บางครั้งหน้ากาลก็ปรากฏอยู่ตรงกลางของท่อนพวงมาลัย แต่ไม่มีมกรอยู่ที่ปลายทั้งสองด้าน หรือทับหลังบางชิ้นมีศีรษะมกรอยู่ที่ปลายทั้งสองด้าน แต่ไม่มีหน้ากาลอยู่ตรงกลาง หรือมิฉะนั้นหน้ากาลนี้ก็กลายเป็นพาหนะของเทวดาองค์เดียวหรือหลายองค์ไป

นอกจากนี้ ศีรษะมกรชวาซึ่งกำลังชูงวงยึดพวงอุบะอยู่นั้นก็ได้รับการเลียนแบบมาอย่างประดักประเดิดเหมือนกันที่ปราสาทตำไรกราบ มกรมีลักษณะเหมือนศิลปะแบบสมโบร์ คือแลเห็นหมดทั้งตัวและหันหน้าเข้าข้างใน แต่มกรเหล่านี้แทนที่จะคายสิงห์เล็ก ๆ ดังแต่ก่อน กลับคายพวงอุบะแบบชวาซึ่งดูคล้ายทำด้วยเพชรพลอย ที่ปราสาทโกกี มกรหันศีรษะออกข้างนอกและใช้งวงยึดพวงอุบะไว้ แต่มกรเหล่านี้แทนที่จะเห็นแต่เพียงศีรษะแบบชวา ก็กลับแลเห็นหมดทั้งตัวตามแบบศิลปะสมโบร์ นอกจากนี้มกรที่ปราสาทโกกียังทับอยู่บนปลายของท่อนพวงมาลัยแทนที่จะเป็นส่วนปลายของท่อนพวงมาลัยนั้นดังในศิลปะชวา ที่ปราสาทรูปอารักษ์ก็เป็นเช่นเดียวกัน คือศีรษะมกรซึ่งมีลักษณะเป็นชวาอย่างแท้จริงดังอาจเห็นได้จากตำแหน่งที่อยู่และเขาบนศีรษะ ก็คายสิงห์เล็ก ๆ ตามแบบอินเดียของศิลปะแบบสมโบร์และพวงอุบะแบบศิลปะชวาออกมาพร้อม ๆ กัน (รูปที่ ๒๒)

นอกจากการลอกแบบของเก่าและได้รับอิทธิพลจากศิลปะชวาแล้ว เราก็ควรกล่าวถึงอิทธิพลของศิลปะจามในศิลปะขอมแบบกุเลนด้วย ที่ปราสาทตำไรกราบ อิทธิพล

ของศิลปะจามไม่ได้มีอยู่เฉพาะในสถาปัตยกรรมเท่านั้น แต่มีอยู่บนทับหลังด้วย เป็นต้นว่ามกรที่คายกวางออกมา ลักษณะเช่นนี้เป็นของแปลกในศิลปะขอม และเป็นแบบจามโดยเฉพาะ

สรุปแล้ว ทับหลังในศิลปะแบบกุเลนแต่ละชั้นควรได้รับการพิจารณาโดยละเอียดเป็นชั้น ๆ ไป ทับหลังในศิลปะแบบนี้เป็นประตูดังบ่อเกิดของทับหลังตั้งแต่ศิลปะแบบพระโค ลงไปจนถึงแบบสมัยเมืองพระนครทุกสมัย

เราได้กล่าวมาแล้วถึงลักษณะการเคลื่อนไหวเข้าหากันของทับหลังแบบสมโบร์ และลักษณะการหยุดนิ่งอยู่กับที่ในตอนต้นของศิลปะแบบไพรกเมง ศิลปะแบบกุเลนได้สืบต่อจากศิลปะแบบกำพงพระและแสดงให้เห็นอย่างชัดแจ้งถึงการเคลื่อนไหวแบบใหม่ คือการเคลื่อนที่ออกไปจากจุดศูนย์กลางของทับหลัง ลวดลายที่ตรงปลายของทับหลังในศิลปะแบบกุเลนหันหน้าออกข้างนอกและลวดลายที่ถัดเข้ามาข้างในก็มักเป็นเช่นเดียวกัน การเคลื่อนที่ออกจากจุดศูนย์กลางนี้ได้คงอยู่ในทับหลังขอมจนถึงสมัยสุดท้าย

ศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐) ศิลปะแบบพระโคก็คือศิลปะรุ่นสุดท้ายที่เมืองหริหราลัย ได้แก่ศาสนสถานใหญ่ ๓ แห่งที่พระเจ้าอินทรวรมันและพระเจ้ายโศวรมันได้ทรงสร้างขึ้น คือปราสาทพระโค (พ.ศ. ๑๔๒๒) บากอง (พ.ศ. ๑๔๒๔) และโลเลย (พ.ศ. ๑๔๓๖)

ศาสนสถานที่สร้างขึ้นในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ก่อนศิลปะแบบพระโค เป็นต้นว่าปราสาทตระพังพงหลังกลาง และปราสาทกอกโป A และ B (รูปที่ ๒๓) เป็นหัวต่อระหว่างศิลปะแบบกุเลนกับศิลปะแบบพระโค ทับหลังของศาสนสถานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงลักษณะที่แน่นอนของอิทธิพลในศิลปะชวา เป็นต้นว่าลวดลายอันสมบูรณ์แสดงถึงหน้ากาลและศีรษะมกรที่หันหน้าออกจากกัน และลวดลายบางชนิดซึ่งเลียนแบบมาจากชวาและมีปรากฏอยู่ที่กุเลนแล้ว เป็นต้นว่าพระนารายณ์ประทับนั่งบนครุฑ และบุคคลสวมเครื่องประดับ ฯลฯ

ในสมัยพระโค ท่อนพวงมาลัยกลางทับหลังซึ่งบางครั้งก็เป็นเส้นตรงและบางครั้งก็โค้งไปโค้งมานั้นได้เข้าแทนที่วง

โค้งซึ่งเลียนแบบเครื่องไม้อย่างสิ้นเชิง ท่อนพวงมาลัยเหล่านี้ม้วนออกข้างนอก ลวดลายตรงปลายบางครั้งก็เป็นศีรษะมกรเศียรนาคหรือลวดลายใบไม้ แต่บางครั้งก็เป็นลวดลายอย่างอื่นสุดแล้วแต่ความคิดเห็นของช่าง มีลายมาแบ่งที่เสี้ยวเป็นครั้งแรก ใต้ท่อนพวงมาลัยกลางทับหลังมีแต่เพียงลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้ง แม้ว่าพวงมาลัยเล็ก ๆ ที่เคยมีอยู่ได้หายไป แต่พวงอุบะก็ยังคงอยู่ พวงอุบะเหล่านี้ต่อมาก็หายไปเช่นเดียวกัน ทับหลัง ณ ปราสาทบากองชั้นหนึ่งได้ลอกแบบมาจากของเก่า คือมีมกรหันหน้าเข้าข้างใน และมีใบไม้เห็นเต็มใบสลักอยู่ภายใต้ใบไม้ที่ม้วนเป็นวงโค้ง

ลวดลายตรงกลางทับหลังในศิลปะแบบพระโคบางครั้งก็สลักเป็นรูปสัตว์ เป็นต้นว่าหน้ากาลหรือครุฑอยู่โดด ๆ หรือเป็นพาหนะของเทวดา บางครั้งลวดลายตรงกลางทับหลังนี้ก็สลักเป็นรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ๓ เศียร แต่บางครั้งก็มีแต่เพียงลวดลายรูปดอกไม้โดด ๆ

ทับหลังในศิลปะแบบพระโค โดยเฉพาะ ณ ปราสาทโลเลยเป็นทับหลังที่มีส่วนสูงมากที่สุด และอาจจัดได้ว่าเป็นทับหลังที่งามที่สุดในศิลปะขอม (รูปที่ ๒๔) ทับหลังเหล่า

นับบริบูรณ์พร้อมทุกประการ คือประกอบด้วยความสูง ลวดลายเครื่องประดับอย่างมากมาย ความประณีตบรรจงในการสลัก และความคิดอ่านของช่างในการสลักลวดลายละเอียด ความคิดอ่านที่น่าชมของช่างเหล่านี้ทำให้เราอาจตรวจดูลายละเอียดของทับหลังแต่ละชิ้นในสมัยนี้ได้โดยไม่เบื่อ และเราจะเห็นว่ามีรูปบุคคลเล็ก ๆ อยู่เป็นจำนวนมากบนท่อนพวงมาลัยกลางทับหลังและในลวดลายพันธุ์พฤกษาที่ใช้เป็นเครื่องประดับ รูปบุคคลเหล่านี้มีลักษณะใหม่ ๆ แต่ก็มีบุคคลตามแบบเก่าปะปนอยู่ด้วย เป็นต้นว่าบุคคลเล็ก ๆ กำลังขี่ม้า บางครั้งใบไม้ที่ม้วนเป็นวงโค้งใต้ท่อนพวงมาลัยตรงกลางก็มีปลายเป็นรูปเศียรนาค การนิยมทำรูปนาคนี้มีมาแล้วตั้งแต่ศิลปะแบบกุเลนเป็นต้นว่าบนทับหลังของปราสาทคำไรกราบ เศียรนาคนี้ก็มีสลักอยู่บนพวงอุบะด้วย

ตลอดระยะตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ลงมาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ สัดส่วนระหว่างทับหลัง เสาประดับกรอบประตู หน้าบัน และเสาติดกับผนังก็ยังไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอน ยอดของเสาติดกับผนังซึ่งรองรับหน้าบันอยู่นั้นไม่ได้อยู่ในระดับเดียวกับยอดของทับหลังและบางครั้งลวดลาย

เส้นนูนที่ประดับยอดเสาติดกับผนังนั้นใหญ่มากจนทำให้มีพื้นที่ว่างเหลืออยู่ระหว่างยอดของทับหลังและส่วนล่างของหน้าบัน ความจำเป็นที่จะต้องตกแต่งพื้นที่ว่างนี้ทำให้ช่างขอมจำต้องเพิ่มภาพสลักขึ้นอีกแนวหนึ่งบนส่วนยอดของทับหลัง ซึ่งโดยปกติก็สลักอยู่บนศิลาชิ้นเดียวกับทับหลังนั้นเอง หรือบางครั้งก็เป็นอีกชิ้นหนึ่ง เป็นภาพบุคคลประนมมือเล็ก ๆ หรือภาพลายดอกไม้ แม้ในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เมื่อยอดเสาติดกับผนังอยู่ในระดับเดียวกับยอดของทับหลังแล้ว แต่ด้วยความเคยชินภาพสลักแนวแคบ ๆ ก็ยังคงมีอยู่บนส่วนยอดของทับหลังเช่นแต่ก่อน แต่ที่ปราสาทบันทายศรี (พ.ศ. ๑๕๑๐) ภาพสลักเป็นแนวนี้ก็มักหายไป และตั้งแต่สมัยนั้นเป็นต้นมาก็ไม่ปรากฏขึ้นอีกเลย

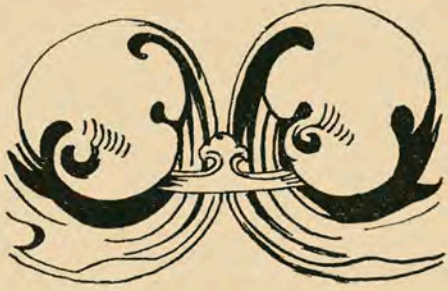
ศิลปะแบบบาแค็งและเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. ๑๔๔๐—๑๔๗๐ และ พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๙๐) หลังความคิดอ่านนานาชนิดของช่างสลักขอมที่ปราสาทโลเลยทับหลังขอมก็ดูเรียบยิ่งขึ้นกว่าแต่ก่อน และมีลวดลายเครื่องประดับลดน้อยลง การเปลี่ยนแปลงเช่นนี้ได้คงอยู่ตลอดระยะเวลา ๕๐ ปี ภาพบุคคลเล็ก ๆ บนทับหลังมีน้อยลงและใน

ที่สุดก็หายไป คงเหลือเฉพาะแต่ลวดลายตรงกลางทับหลังเท่านั้นที่ยังคงมีรูปรางแปลก ๆ ทับหลังของศาสนสถานที่สำคัญย่อมมีลวดลายประดับมากยิ่งกว่าทับหลังของศาสนสถานที่ไม่สำคัญ (รูปที่ ๒๕) ลวดลายตรงกลางทับหลังนี้เจริญขึ้นถึงจุดยอด ณ ปราสาทเกาะแกร์ ในสมัยเกาะแกร์นี้ลวดลายตรงกลางทับหลังมักสลักเป็นเรื่องราวอย่างสวยงาม ท่อนพวงมาลัยกลางทับหลังก็ไม่ค่อยมีรูปเป็นเส้นตรง แต่มักอ่อนโค้งลงตรงกลางคล้ายกับว่าต้องรองรับน้ำหนักของลวดลายตรงกลางด้วย (รูปที่ ๒๖) ลักษณะการอ่อนโค้งตรงกลางของท่อนพวงมาลัยนี้มีอยู่เสมอในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ และยิ่งมีมากขึ้นไปอีกในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ จนกระทั่งบนทับหลังส่วนใหญ่ของศิลปะแบบนครวัดและโดยเฉพาะในศิลปะแบบบายน ลวดลายตรงกลางนั้นได้ลงมาจรดส่วนล่างของทับหลังเลยทีเดียว

เมื่อท่านสแตร์น ศึกษาเกี่ยวกับทับหลังขอมใน พ.ศ. ๒๔๗๗ แรกทีเดียวท่านคิดว่าคงมีกฎเกณฑ์อย่างแน่นอนเกี่ยวกับการเคลื่อนที่ลงมายังส่วนล่างของลวดลายตรงกลางทับหลังและการอ่อนโค้งของท่อนพวงมาลัยซึ่งเกิดขึ้นเนื่อง

จากเหตุนั้น กฎนี้แม้ว่าส่วนมากเป็นความจริงแต่ก็ไม่แน่นอนเสมอไป ในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ และ ๑๖ ลวดลายตรงกลางบางครั้งก็อยู่ตรงกลาง บางครั้งก็อยู่ค่อนลงมาข้างล่าง แต่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๗ เป็นต้นมา ลวดลายตรงกลางนี้จึงลงมาจดเบื้องล่างของทับหลังเสมอไป

ในบรรดาลวดลายก้านขดซึ่งห้อยลงมาจากท่อนพวงมาลัยตรงกลางทับหลังนั้น ลวดลายก้านขดตรงกลางก็มักเข้ามาชนกันและมีห่วงรัดอยู่ ลายก้านขดซึ่งมีห่วงรัดนี้เป็นลักษณะของทับหลังตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ลงไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือตั้งแต่ศิลปะแบบบาแค็งไปจนถึงศิลปะแบบบันทายศรี (ภาพลายเส้นที่ ๑)



ภาพลายเส้นที่ ๑

ในที่สุดฐานที่รองรับลวดลายตรงปลายของทับหลังและแนวเล็ก ๆ ที่เชื่อมฐานทั้งสองนี้เข้าด้วยกันตั้งแต่ศิลปะ

ขอมสมัยสมโบร์ก็หายไป ฐานเหล่านี้ยังคงมีรูปร่างเล็ก ๆอยู่บ้างในศิลปะแบบบาแค็ง แต่ในศิลปะแบบเกาะแกร์ก็หายไปโดยสิ้นเชิง ลายแนวเล็ก ๆ บนส่วนยอดของทับหลังยังคงอยู่ ทับหลังของศาสนสถานที่สำคัญยังคงมีลวดลายเครื่องประดับมากกว่าทับหลังของศาสนสถานที่ไม่สำคัญ

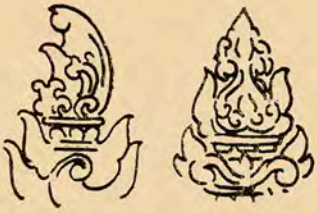
ศิลปะแบบแปรรูป (ราว พ.ศ. ๑๔๙๐–๑๕๑๐) ทับหลังในสมัยนี้มีลักษณะต่าง ๆ กัน ส่วนใหญ่ได้ลอกแบบมาจากศิลปะแบบพระโคและบาแค็ง แต่ก็มีความกระด้างยิ่งขึ้น ลายที่เป็นแนวบนด้านล่างสุดของทับหลังกลับปรากฏมีขึ้นใหม่ หลังจากได้หายไปในศิลปะแบบเกาะแกร์ ภาพเล่าเรื่องตรงกลางทับหลังยังคงอยู่ และเริ่มแสดงถึงศิลปะแบบบันทายศรีด้วยการแสดงถึงเครื่องแต่งกายแบบใหม่ (รูปที่ ๒๗) ในศิลปะแบบนี้มีปราสาทที่สำคัญอยู่ ๒ หลัง คือปราสาทแม่บุญตะวันออก (พ.ศ. ๑๔๙๕) และปราสาทแปรรูป (พ.ศ. ๑๕๐๔)

ศิลปะแบบบันทายศรี (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐–๑๕๕๐) การลอกแบบลวดลายจากศิลปะที่เก่ากว่ามีมากจนถึงขีดสุด ณ ปราสาทบันทายศรี (พ.ศ. ๑๕๑๐) ลักษณะการลอก

ลวดลายจากแบบที่เก่ากว่า ณ ปราสาทเล็กๆแห่งนี้ได้ทำให้การกำหนดอายุของตัวปราสาทเป็นสิ่งลำบากมาเป็นเวลานาน แต่ระยะปี พ.ศ. ๑๕๑๐ ซึ่งเป็นปีที่สร้างปราสาทบันทายศรีก็เข้ากันได้ดีกับลวดลายเครื่องประดับทั้งหมด และลวดลายสมัยโบราณที่มีอยู่นั้นก็เกิดขึ้นเนื่องจากการลอกเลียนแบบของเก่าเช่นเดียวกับที่มีอยู่ ณ ศาสนสถานในพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และ ๑๕ คือในศิลปะแบบกุเลนและโดยเฉพาะในศิลปะแบบพระโค

ส่วนมากของทับหลัง ณ ปราสาทบันทายศรีเป็นการลอกแบบอย่างระมัดระวังมาจากทับหลังบางชิ้น ณ เทวสถานใหญ่ ๓ แห่งที่สร้างขึ้นในระหว่าง พ.ศ. ๑๔๒๐-๑๔๔๐ คือปราสาทพระโค บากอง และโลเลย ทับหลังชิ้นหนึ่ง ณ ปราสาทบันทายศรีเป็นทับหลังที่ลอกแบบอย่างละเอียดมาจากทับหลัง ณ ปราสาทบากอง แต่ทับหลัง ณ ปราสาทบากองนี้ก็เป็นทับหลังที่ลอกแบบมาจากศิลปะแบบสมโบร์อีกต่อหนึ่ง คือมีมกร ๒ ข้างหันศีรษะเข้าข้างใน มีลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งแลเห็นแต่เพียงด้านข้างอยู่บนลายใบไม้เต็มใบ แต่การลอกแบบของเก่าเหล่านี้ก็ไม่ได้ลอกอย่างถี่ถ้วน

จนกระทั่งนักประวัติศาสตร์ศิลปะที่เชี่ยวชาญ ไม่อาจสามารถค้นคว้าทราบถึงสมัยอันแท้จริงได้ จากรายละเอียดของทับหลังที่ปราสาทบันทายศรีจะเห็นว่ามีลายรูปดอกไม้ซึ่งแยกออก



ภาพลายเส้นที่ ๒

มาจากก้านคือลายก้านต่อดอก (ภาพลายเส้นที่ ๒) ลายก้านต่อดอกเช่นนี้หาได้ยาก ในลวดลายเครื่องประดับตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ จนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๕ แต่ก็เป็นที่นิยมอย่างมากมายตั้งแต่ศิลปะแบบบันทายศรีลงมาจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (รูปที่ ๒๘) ความนิยมในลายก้านต่อดอกตั้งแต่ศิลปะแบบบันทายศรีเป็นต้นไปนี้ได้เข้ามาแทนที่ความนิยมลายวงโค้งเล็ก ๆ ซึ่งประกอบขึ้นด้วยส่วนโค้ง ๓ ส่วนในศิลปะแบบพระโค ในบรรดาลวดลายที่ปราสาทบันทายศรีได้ขอยืมมาจากศาสนสถานแบบศิลปะพระโคนั้น ที่นิยมกันมากก็คือการแบ่งแยกลายท่อนพวงมาลัยบนกลางทับหลังออกที่เสี้ยวซึ่งเคยเป็นที่ตั้งของวงรูปไข่ หรือ

ลวดลายดอกไม้ในทับหลังของขอมสมัยแรก ลักษณะการแบ่งแยกลายท่อนพวงมาลัยตรงเสี้ยวนี้จะคงอยู่เรื่อยไปจนถึงต้นสมัยศิลปะแบบบายน การแบ่งแยกท่อนพวงมาลัยนี้เกิดขึ้นโดยมีลายรูปศีรษะสัตว์และอุบะพวงใหญ่เข้ามาคั่น ลวดลายเช่นนี้ได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกบนทับหลังชิ้นหนึ่ง ณ ปราสาทกอกโปซึ่งเป็นหัวต่อระหว่างศิลปะแบบกุเลนและพระโค ศิลปะแบบบันทายศรีได้ทำการลอกแบบจากปราสาทกอกโปและเลยกลายเป็นลวดลายที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย (รูปที่ ๒๙) นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลของศิลปะชวาได้เข้ามาปะปนอยู่ด้วยในสมัยนี้

ศิลปะแบบคลัง (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐-๑๕๖๐) ในศิลปะแบบนี้ลวดลายเครื่องประดับของทับหลังขอมกลับเสื่อมลงไปอีก รูปบุคคลหายไป ยกเว้นลายหน้ากาล ท่อนพวงมาลัยมักมีลายดอกไม้ซึ่งมีพวงอุบะประกอบอยู่ข้างล่างมาแบ่งแยกที่เสี้ยว ลักษณะซ้ำๆ เช่นนี้ย่อมทำให้น่าเบื่อหน่ายอยู่บ้าง เช่นทับหลังที่ซุ้มประตูพระราชวังของเมืองพระนครหลวง (รูปที่ ๓๐, ๓๑) บรรดาทับหลังมีภาพสลักเล่าเรื่องที่ปราสาทขนาดก็ดูเหมือนจะอยู่ในศิลปะแบบคลังนี้

เช่นเดียวกันและแสดงถึงความพยายามที่จะมีการตั้งต้นใหม่อย่างแท้จริง

ศิลปะแบบบาปวน (ราว พ.ศ. ๑๕๖๐–๑๖๓๐)

ในสมัยนี้มีทับหลัง ๒ แบบซึ่งอยู่ร่วมสมัยเดียวกัน

แบบที่ ๑ เป็นทับหลังภาพสลักเล่าเรื่อง ซึ่งมีภาพบุคคลมากกว่าบนทับหลังของศิลปะขอมสมัยก่อนสร้างเมืองพระนคร ภาพสลักเล่าเรื่องเหล่านี้มักแบ่งออกเป็น ๑ หรือ ๒ แนว โดยไม่มีลายพันธุ์พฤกษาเข้ามาประกอบเลย (รูปที่ ๓๒) ตามปรากฏการณ์ดูเหมือนมีการสลับกันอยู่ระหว่างหน้าบันและทับหลังของปราสาทขอม คือเมื่อมีทับหลังซึ่งมีภาพสลักเล่าเรื่อง หน้าบันก็จะมีภาพสลักเป็นลวดลายพันธุ์พฤกษา เมื่อมีทับหลังเป็นลวดลายพันธุ์พฤกษา หน้าบันก็จะสลักภาพเล่าเรื่อง ด้วยเหตุนี้ในศิลปะแบบบาปวนจึงมีหน้าบันซึ่งมีลวดลายพันธุ์พฤกษาอยู่เหนือทับหลังที่เล่าเรื่อง แต่ในศิลปะแบบนครวัด หน้าบันก็มีภาพสลักที่เล่าเรื่องอยู่เหนือทับหลังซึ่งมีลวดลายพันธุ์พฤกษาประดับ

แบบที่ ๒ เป็นทับหลังลวดลายพันธุ์พฤกษา ซึ่งตรงกลางของท่อนพวงมาลัยที่โค้งลงอย่างมากนั้น มีหน้ากาลซึ่ง

บางครั้งมีริมผีปากล่างอันเกิดจากการผสมกับสิงหมุข (หน้าสิงห์) และมักมีตั้งจมูกหัก ข้างบนหน้ากาลนั้นมีเทวดาประทับนั่งอยู่ภายในซุ้ม (รูปที่ ๓๓) หรือมิฉะนั้นก็อาจเป็นภาพเล่าเรื่อง (ที่เกี่ยวกับกฤษณาวตาร) โดยมีภาพบุคคลประกอบเพียงคนเดียวหรือหลายคน

การผสมกันระหว่างทับหลังทั้งสองแบบก่อให้เกิดมีทับหลังซึ่งไม่มีท่อนพวงมาลัยอยู่ตรงกลาง และมีการแบ่งทับหลังออกเป็น ๒ แนว แนวล่างประกอบด้วยภาพบุคคลและแนวบนประกอบด้วยลายก้านขดที่ม้วนสลับกัน ซึ่งบางครั้งก็มีภาพบุคคลเข้ามาประกอบ เช่นทับหลังที่ประตูซุ้มของกลุ่มปราสาทใกล้กับโรบัง โรเมียะ (Robang Romeah) ซึ่งมีภาพพระกฤษณะโควรรธนะเข้ามาประกอบ

ศิลปะแบบนครวัด (ราว พ.ศ. ๑๖๕๐–๑๗๒๐) ในตอนต้นของศิลปะแบบนี้ลักษณะของทับหลังในศิลปะแบบบาปวนยังคงมีอยู่ต่อมา คือทับหลังภาพสลักเล่าเรื่องซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งเกี่ยวแก่ลักษณะรูปภาพ (iconography) ที่สำคัญก็คือที่ปราสาทหินพิมายซึ่งมีทับหลังที่แสดงภาพเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์และ ณ ทับหลังชั้นในของปราสาทองค์

กลางก็เกี่ยวกับพุทธศาสนาลัทธิมหายานโดยเฉพาะ ทับหลังบางชิ้นสลักเป็นภาพเล่าเรื่องอย่างแท้จริง และลวดลายพันธุ์พฤกษาก็หายไปหมด (รูปที่ ๓๔)

ในสมัยนี้ภาพบุคคลเล็ก ๆ ได้เข้ามาปะปนกับลวดลายใบไม้บนทับหลังลวดลายพันธุ์พฤกษา เช่นบนทับหลังของประตูซุ้มทิศตะวันตกของปราสาทนครวัด (รูปที่ ๓๕) บางครั้งแนวภาพสลักบนยอดทับหลังก็ปรากฏมีขึ้นอีกเป็นภาพเล่าเรื่อง ลายท่อนพวงมาลัยตรงกลางมักหายไป กลายเป็นลายเส้นที่โค้งขึ้นโค้งลงอย่างมากมาย หรือลายวงโค้งที่ติดต่อกันไปเป็นแนว หรือลายก้านขดที่หมุนม้วนไปในทางเดียวกันเช่นที่ปราสาทธมมานนท์ (รูปที่ ๓๖) ลายที่มาแบ่งแยกที่เสี้ยวปรากฏขึ้นบ่อย ๆ ภาพตรงกลางมักมีขนาดเล็ก

ทับหลังบางชิ้นเช่นที่ปราสาทบึงมาลาและบันทายสำเร่ ดูเหมือนจะย้อนกลับไปเลียนแบบทับหลังสมัยเก่ากว่า แต่ก็มีรูปสัตว์ใหม่ ๆ เข้ามาประกอบเช่นรูปนาค รูปหงส์ เข้ามาแทนที่ลายหน้ากาลที่เคยอยู่มาแต่ก่อน ทับหลังแบบหลังนี้แสดงให้เห็นถึงทับหลังขอมรุ่นแรกในศิลปะแบบ

บายน ภาพสลักเป็นแนวบนยอดทับหลังต่อมาก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของหน้าบันไป

นอกจากลายละเอียดที่กล่าวมาแล้ว ก็ยังมีลวดลายละเอียดอีกชนิดหนึ่งซึ่งทำให้สามารถกำหนดอายุของทับหลังในสมัยนครวัดได้อีก คือในศิลปะแบบนี้ หน้ากาลส่วนมากมีเขี้ยวอีกคู่หนึ่งงอกเพิ่มขึ้นมาบนมุมปาก เขี้ยวคู่นี้ไม่เคยมีมาแต่ก่อน และต่อมาก็ปรากฏอยู่เสมอในศิลปะแบบบายน

ศิลปะแบบบายน (ราว พ.ศ. ๑๗๒๐–๑๗๘๐) ทับหลังในศิลปะแบบบายนมีลักษณะพิเศษซึ่งศาสตราจารย์ฟิลปป์ สแตร์นได้เคยชี้แจงไว้แล้ว ทับหลังในตอนต้นของศิลปะแบบบายนคงสืบต่อลงมาจากทับหลัง ณ ปราสาทบึงมาลาและบันทายสำเร่ในศิลปะแบบนครวัด

ทับหลังสมัยที่ ๒ ของศิลปะแบบบายนมีท่อนพวงมาลัยซึ่งมักมีลายมาแบ่งที่เสี้ยวและท่อนพวงมาลัยนี้ก็มักแบ่งแยกออกเป็นวงโค้งหลายวง (รูปที่ ๓๗)

ทับหลังสมัยที่ ๓ มีรูปร่างเตี้ย ประกอบด้วยลายก้านขดที่ม้วนสลับกัน และไม่มีลวดลายมาประดับที่เสี้ยว เช่นที่

ปราสาทจรุง (Chrung) ลายหน้ากาลยังคงมีอยู่ ภาพเล่าเรื่องซึ่งเคยมีอยู่เหนือหน้ากาลก็ชักจะหายไป คงเหลือแต่เพียงภาพบุคคลสำคัญเพียงภาพเดียว (รูปที่ ๓๔)

ในศิลปะของท้องถิ่นในประเทศกัมพูชาในสมัยนี้เช่น ที่ปราสาทตาพรหมในแคว้นบาตีและปราสาทบายน ทับหลังก็ยังคงมีอยู่หลายแบบดังแต่ก่อน เช่นทับหลังภาพเล่าเรื่องที่ค่อนข้างยุ่งยาก

ไม่ปรากฏมีทับหลังของมหายานศิลปะแบบบายน บรรดาทับหลัง ณ ปราสาทมังคลารถ (Mangalārtha) ก็ดูจะอยู่ในตอนปลายของศิลปะแบบนครวัด หรือในตอนต้นของศิลปะแบบบายนนั่นเอง

ในศิลปะแบบนครวัด ลวดลายตรงกลางส่วนมากได้ลงมาอยู่ถึงส่วนล่างของทับหลัง ในศิลปะแบบบายนลวดลายตรงกลางของทับหลังทุกชั้นจะลงมาจดส่วนล่างของทับหลังเสมอ

ตามที่กล่าวมาแล้ว อาจสรุปได้อย่างสั้น ๆ ดังนี้คือ

ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๒ จนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๔ คือตั้งแต่ศิลปะขอมแบบสมโบร์จนถึงแบบกุเลน ทับ-

หลังขอมซึ่งได้รับต้นแบบมาจากศิลปะอินเดียได้วิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว แต่ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ คือตั้งแต่ศิลปะแบบพระโคลงมา ทับหลังขอมได้มีรูปร่างคงที่ สิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปคงมีแต่เพียงลวดลายละเอียดเท่านั้น

ทับหลังในยุคเปลี่ยนแปลงคือสมัยแรกนั้นเห็นได้จากการเปลี่ยนรูปวงโค้งกลางทับหลังซึ่งมีรูปมกรประกอบ มาเป็นวงโค้งซึ่งมีลวดลายพันธุ์พฤกษาประดับ และต่อมาก็กลายเป็นลายท่อนพวงมาลัยไป ทับหลังขอมในสมัยคลาสสิคหรือสมัยกลาง แม้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงน้อยแต่ก็ยังมีลักษณะแตกต่างกันบ้าง ดังอาจสังเกตเห็นได้จากการปรากฏตัวหรือหายไปของลวดลายบางชนิดที่ไม่ค่อยสำคัญ เป็นต้นว่า ฐานรองรับลวดลายที่ปลาย ลายก้านขดซึ่งมีห่วงรัด ลายก้านต่อดอก ลักษณะของหน้ากาล ฯลฯ นอกจากนี้การเคลื่อนที่ลงมายังเบื้องล่างของลวดลายตรงกลางทับหลัง ก็มีประโยชน์อยู่บ้างแก่นักประวัติศาสตร์ศิลปะในการกำหนดอายุทับหลัง แม้ว่าจะยังไม่ค่อยแน่นอนในระยะก่อนกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ คือก่อนศิลปะแบบนครวัด ตั้งแต่กลางพุทธ-

ศตวรรษที่ ๑๗ ลงมาก็เกิดมีทับหลังแบบใหม่ซึ่งไม่มีลายพวงมาลัยอยู่ตรงกลาง ทับหลังแบบนี้มีอยู่ ๒ แบบด้วยกันคือ แบบแรกเกิดขึ้นในศิลปะแบบนครวัด แบบที่ ๒ เกิดขึ้นในศิลปะแบบบายนสมัยที่ ๓ ในระหว่างทับหลัง ๒ แบบนี้ ก็มีทับหลังอีกแบบหนึ่งเกิดขึ้นคือทับหลังซึ่งมีพวงมาลัยแยกออกจากกัน ทับหลังแบบนี้เป็นที่นิยมกันมากในศิลปะแบบบายนสมัยที่ ๒ และแม้ว่าได้มีอยู่บ้างแล้วในตอนปลายของศิลปะแบบนครวัด แต่ก็เป็นเพียงจำนวนน้อยเท่านั้น

บทที่ ๖

เสาประดับกรอบประตู

นายฟีลิปป์ สแตร์น ได้ทำการศึกษาอย่างละเอียดเกี่ยวกับเสาประดับกรอบประตูหรือเสาอิงกรอบประตูของขอม

ศิลปะแบบสมโบร์ (ราว พ.ศ. ๑๑๕๐–๑๒๐๐) เสาประดับกรอบประตูของขอมในสมัยนี้มีเหลืออยู่น้อย มีรูปร่างเป็นเสากลม มักมีขนาดเล็กและได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอินเดีย ดังจะเห็นได้ว่ามีส่วนกลมซึ่งได้แบบมาจากบัวหัว-เสารูปผ้าโพกหัวของอินเดีย อยู่ระหว่างลวดลายซึ่งเป็นลวดบัว (เส้นนูน) ทั้งที่ฐานและที่ยอด ลำตัวของเสาเด่นไม่ติดกับตัวปราสาท ตรงกลางมีลวดลายเป็นวงแหวนประดับ วงแหวนนี้มีลวดลายวงรูปไข่อยู่ข้างบนอีกต่อหนึ่ง บนยอดเสาภายใต้ลวดลายลวดบัวมีลายสลักเป็นพวงมาลัยหลายพวงกำลังห้อยอยู่ สลักเลียนแบบพวงมาลัยของจริง บางครั้งที่

ฐานก็มีลายสลักเป็นรูปใบไม้เต็มใบประกอบอยู่ด้วย ลายใบไม้เต็มใบเหล่านี้จะกลายเป็นลวดลายเครื่องประดับที่สำคัญมากตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่๑๔เป็นต้นมา ลายสลักรูปพวงมาลัยบนส่วนยอดของเสาเหล่านี้ เลียนแบบพวงมาลัยที่ทำด้วยดอกไม้และเพชรพลอย และมักมีลายอุบะเลียนแบบทำด้วยไข่มุกห้อยอยู่ในนั้น แต่บางครั้งก็มีลวดลายที่แปลกประหลาดอยู่ข้างในเหมือนกัน เป็นต้นว่าที่ปราสาทสมโบร์หลังที่ ๑ ใต้ ลายข้างในพวงมาลัยได้กลายเป็นรูปหงส์ (รูปที่ ๓๙) เสาประดับกรอบประตูแบบนี้เป็นต้นว่าที่ปราสาทสมโบร์หลังที่๑ ใต้ อาศรมมหาฤษี (Asram Maha Rosei) และวัดเชิงเอก (Vat Choeng Ek) มีทับหลังซึ่งมีมกรที่ปลายทั้งสองข้างหันศีรษะเข้าข้างใน ประกอบอยู่ด้วยเสมอ

ศิลปะแบบไพรกเมง (ราว พ.ศ. ๑๑๘๐–๑๒๕๐)

เสาประดับกรอบประตูมีลวดลายเครื่องประดับมากยิ่งขึ้น คือใต้ลวดลายลวดบัวบนยอดเสานั้นมีลายพวงมาลัยเล็ก ๆ สลักอยู่เสมอ และลายพวงมาลัยเหล่านี้ก็มีเส้นนูนเล็ก ๆ อีกหนึ่งเส้นมาประกอบเป็นขอบอยู่เบื้องล่าง ลายเส้นนูนหนึ่งเส้นนี้เป็นสิ่งสำคัญที่แสดงถึงลักษณะของเสาประดับกรอบประตู

ในศิลปะแบบไพรกเมง ภายในลายพวงมาลัยก็มีรูปอุบะทำด้วยไข่มุก ลายใบไม้เต็มใบ หรือลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้ง (รูปที่ ๔๐) ปรากฏอยู่ด้วย วิวัฒนาการของเสาประดับกรอบประตูในสมัยนี้ดูเหมือนเดินตามวิวัฒนาการของทับหลัง คือในสมัยต่อมาลายพวงมาลัยก็จะเปลี่ยนเป็นลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งไป

ศิลปะแบบกำแพงพระ (ราว พ.ศ. ๑๒๕๐—๑๓๕๐) ลวดลายพวงมาลัยบนเสาเปลี่ยนเป็นลวดลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้ง เช่นเดียวกับบนทับหลังในสมัยเดียวกัน ภายใต้ลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งบนยอดเสาก็มีลายเส้นนูนเล็ก ๆ หนึ่งเส้นเป็นขอบอยู่เบื้องล่างเช่นเดียวกับในศิลปะแบบไพรกเมง ลำตัวของเสาในสมัยนี้มีเครื่องประดับมากยิ่งขึ้นไปอีก เป็นต้นว่าที่ปราสาทภูมิปราสาท ทั้งเหนือและใต้ลวดลายวงแหวนตรงกลางก็มีลายเครื่องประดับอีกชนิดหนึ่งปรากฏขึ้น คือลายดอกไม้เล็ก ๆ เรียงกันเป็นแถว กลีบของดอกไม้เหล่านี้ชนกันจนดูคล้ายกับเป็นเส้นนูนเล็ก ๆ ที่อยู่ล้อมเสานั้นโดยรอบ (รูปที่ ๔๑) ลวดลายดอกไม้เล็ก ๆ เหล่านี้จะปรากฏ

ขึ้นบนลายเส้นนูนขนาดเล็กตั้งแต่ปราสาทสมโบร์หลังที่ ๑ กลางซึ่งอยู่ในศิลปะแบบกุเลน และในสมัยกุเลนนี้เองลายดอกไม้เล็ก ๆ เหล่านี้จะเปลี่ยนรูปไป กลายเป็นลวดลายเครื่องประดับที่สำคัญอยู่บนลายเส้นนูนเล็ก ๆ เหล่านั้น

ศิลปะแบบกุเลน (ราวพ.ศ. ๑๓๗๐—๑๔๒๐) เสาประดับกรอบประตูในสมัยนี้ปรากฏอยู่ ณ ปราสาท ๑๒ หรือ ๑๓ หลัง และมีลักษณะเป็นแบบเดียวกัน แตกต่างออกไปจากเสาประดับกรอบประตูในศิลปะสามแบบที่กล่าวมาแล้ว คือไม่เป็นเสากลม แต่เป็นเสาแปดเหลี่ยมหรือสี่เหลี่ยม เสาสี่เหลี่ยมมีรูปร่างไม่ค่อยสวยงามและใช้แต่เฉพาะอาคารที่มีความสำคัญเป็นชั้นรองลงมา เสาสี่เหลี่ยมนี้มีอยู่เฉพาะแต่ในศิลปะแบบกุเลนเท่านั้น แต่เสาแปดเหลี่ยมคงอยู่ต่อไปจนถึงศิลปะขอมสมัยหลัง (แม้ว่าเสาประดับกรอบประตูรูปร่างกลมจะปรากฏขึ้นอีก ณ ปราสาทบากอง (พ.ศ. ๑๔๒๔) และปราสาทบันทายศรี (พ.ศ. ๑๕๑๐) แต่ก็เป็นแต่เพียงการลอกแบบของเก่ามาใช้ชั่วคราว) การเปลี่ยนแปลงรูปจากเสากลมไปเป็นเสาแปดเหลี่ยมนี้ย่อมทำให้ลวดลายเครื่องประดับเปลี่ยนแปลงไปด้วย คือลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งนั้นได้

เปลี่ยนเป็นลายใบไม้รูปสามเหลี่ยม มีลักษณะเหมาะที่จะประดับอยู่บนแต่ละด้านของเสาแปดเหลี่ยมเหล่านั้น

เสาแบบใหม่นี้เริ่มต้นด้วยเสา ณ ปราสาทไพรปราสาทหลังใต้ในศิลปะแบบกำพงพระซึ่งมีลวดลายเครื่องประดับเป็นลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งอยู่เหนือลายใบไม้เต็มใบ (รูปที่ ๔๒) ลวดลายเช่นนี้แสดงถึงความลังเลใจของช่างสลักเช่นเดียวกับบนทับหลังของปราสาทตำไรกราบซึ่งมีลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งอยู่บนลายใบไม้เต็มใบเช่นเดียวกัน (รูปที่ ๑๙) อย่างไรก็ตาม ณ ปราสาทสมโบร์หลังที่ ๑ กลางซึ่งเป็นหัวต่อระหว่างศิลปะแบบกำพงพระและกุเลนนั้น ลายใบไม้เต็มใบก็ปรากฏขึ้นอย่างสมบูรณ์ และตั้งแต่นั้นมาก็จะกลายเป็นลายประจำของเสาประดับกรอบประตูของขอมจะเปลี่ยนแปลงไปก็แต่เฉพาะจำนวนและขนาดเท่านั้น

ในศิลปะแบบกุเลน แต่ละด้านของเสาประดับกรอบประตูมีลายใบไม้แต่เพียงใบเดียวเป็นเครื่องประดับ ลายใบไม้เหล่านี้อยู่ห่างออกมาจากกัน และไม่ได้อยู่ติดกับขอบของลายวงแหวนบนเสา แต่ตั้งอยู่บนเส้นนูนเล็ก ๆ เส้นเดียวหรือ

เส้นนูน ๓ ชั้นซึ่งอยู่ห่างออกมาจากวงแหวนเล็กน้อย (รูปที่ ๔๓)

นอกจากการเปลี่ยนแปลงเช่นนี้แล้ว ก็ยังมีการเปลี่ยนแปลงอีกแบบหนึ่งซึ่งเห็นได้ชัดเช่นเดียวกัน คือบนเสามีส่วนซึ่งโค้งออกมาและบนส่วนนี้ก็มีลายเส้นนูนซึ่งมีลายรูปดอกไม้ประดับอีกต่อหนึ่ง บนเสาประดับกรอบประตูแห่งปราสาทสมโบร์หลังที่ ๑ กลางและส่วนมากในศิลปะแบบกุเลน ปลายเสาทั้งสองข้างมีส่วนซึ่งโค้งออกอยู่ภายใต้ลวดลายลวดบัวบนยอดและอยู่เหนือลวดลายลวดบัวที่ฐาน ส่วนโค้งออกนี้จะหายไปในศิลปะแบบต่อมา ในศิลปะแบบกุเลนบนส่วนโค้งออกนี้มีเส้นนูนซึ่งมีลายรูปดอกไม้มาประดับ ลายนี้มาจากแถวดอกไม้เล็ก ๆ ซึ่งเรียงต่อกันเป็นแนวที่ปราสาทภูมิปราสาทในศิลปะแบบกำพงพระนั่นเอง บนปราสาทสมโบร์หลังที่๑กลางในศิลปะแบบกุเลนดอกไม้เล็ก ๆ เหล่านี้ยังคงมีรูปร่างอย่างง่ายๆอยู่ แต่ ณ ศาสนสถานบางแห่งในศิลปะแบบกุเลน ดอกไม้เล็ก ๆ เหล่านี้ก็เปลี่ยนรูป มีลวดลายเพิ่มขึ้นและประดับอยู่เหนือเส้นนูน ๓ ชั้น

ในศิลปะแบบกุเลนมีลายวงแหวนเล็ก ๆ ประดับอยู่บนเสี้ยวของเสา นอกจากนี้ก็มักมีเส้นนูนเล็ก ๆ เส้นเดียวหรือ

เส้นนูน ๓ ชั้นประดับอยู่ที่กึ่งของเสี้ยวอีก วงแหวนที่เสี้ยวมีความสำคัญน้อยกว่าวงแหวนตรงกลาง และเส้นนูนที่กึ่งของเสี้ยวก็มีความสำคัญน้อยกว่าวงแหวนที่เสี้ยว ระเบียบเช่นนี้จะคงปรากฏอยู่เสมอในศิลปะแบบต่อ ๆ มา จนถึงต้นสมัยบายนราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๘

แม้ว่าเสามีรูปเป็นหลายเหลี่ยม แต่บางส่วนของเสาซึ่งมีรูปกลมคล้ายผ้าโพกหัวซึ่งได้รับแบบมาจากอินเดียก็ยังคงปรากฏอยู่ ดังจะเห็นได้จากส่วนของเสาที่อยู่ระหว่างลวดลายลวดบัวที่ฐานและยอดเสา

ศาสนสถานที่เป็นหัวต่อนำไปยังศิลปะแบบพระโค คือ ปราสาทหลังกลาง ณ ตระพังพง ปราสาทกอกโป A และ B มีเสาประดับกรอบประตูคล้ายกับเสาในศิลปะแบบกุเลน คือมีรูปเป็นแปดเหลี่ยม มีลวดลายใบไม้ประดับอยู่ด้านละใบ และบางครั้งก็มีส่วนของเสาที่โค้งออก มีลายเส้นนูนซึ่งประดับด้วยลวดลายดอกไม้เป็นเครื่องตกแต่ง

ศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐–๑๔๔๐)

ศาสนสถานสำคัญ ๓ แห่ง คือ ปราสาทพระโค บากอง และโลเลย แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการขั้นต่อมาของเสาประดับ

กรอบประตู สำหรับปราสาทพระโคและบากองก็คือความคิดอ่านต่าง ๆ นานาของช่างสลักเกี่ยวกับลวดลายละเอียด และสำหรับปราสาทโลเลยก็คือการที่ลวดลายใบไม้มีเพิ่มขึ้น ส่วนของเสาที่โค้งออกดังที่มีปรากฏอยู่ในศิลปะแบบกุเลนได้หายไปจากเสาที่ปราสาทพระโคและบากอง ลายเส้นนูนข้างบนซึ่งมีลวดลายดอกไม้ประดับก็หายไปด้วย แม้ว่าลายเช่นนี้กลับมีขึ้นอีกที่ปราสาทโลเลย แต่ก็มีรูปผิดแปลกออกไป ที่ปราสาทพระโคและบากองมีลวดลายอุบะแทรกอยู่ระหว่างลายใบไม้ลายอุบะนี้เลียนแบบมาจากลายพวงมาลัยและอุบะในสมัยสมโบร์และลายอุบะซึ่งมีบัวชาบห้อยอยู่ที่ปลายนี้บางครั้งก็ปรากฏอยู่ระหว่างลายใบไม้ม้วนเป็นวงโค้งบนทับหลังในสมัยนี้ด้วย บนเสาประดับกรอบประตูณปราสาทบากองช่างสลักก็ไม่เข้าใจถึงลวดลายอุบะเหล่านี้ดี และแทนที่จะมีแต่ห้อยลงบางครั้งก็จะมีสลักตั้งขึ้น (รูปที่ ๔๔,๔๕)

ลายใบไม้เต็มใบนั้นกลายเป็นลวดลายเครื่องประดับอย่างแท้จริงและทำให้เสาประดับกรอบประตูในสมัยนี้เป็นเสาที่สวยงามที่สุดในศิลปะขอม โดยมากใบไม้เหล่านี้มีรูปวงโค้งเล็ก ๆ ซึ่งประกอบขึ้นด้วยส่วนโค้งเล็ก ๆ ๓ ส่วนประดับอยู่

ภายใน ลายวงโค้งเล็ก ๆ เหล่านี้มีอยู่เสมอในลวดลายเครื่องประดับของสถาบัตยกรรมขอมในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ คือตั้งแต่ศิลปะแบบพระโคจนถึงแบบแปรรูป และภายในวงโค้งก็มักมีรูปบุคคลเล็ก ๆ ปรากฏอยู่ ลักษณะเช่นนี้มีอยู่บ้างแล้วตั้งแต่ศิลปะแบบกุเลน แต่บางครั้งลวดลายใบไม้ในสมัยพระโคนี้ก็มีลักษณะคล้ายลายรูปดอกไม้ไป

บนเสาประดับกรอบประตู ณ ปราสาทโลเลย ปรากฏมีลายใบไม้เล็ก ๆ อยู่บนเหลี่ยมของเสา ใบไม้เล็ก ๆ เหล่านี้คั่นอยู่ระหว่างใบไม้ใหญ่เต็มใบบนแต่ละด้านของเสา (รูปที่ ๔๖) การที่มีใบไม้เพิ่มขึ้นนี้เป็นการเริ่มต้นลักษณะที่ใบไม้จะมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น และเป็นลักษณะของวิวัฒนาการของเสาประดับกรอบประตูในศิลปะขอมแบบคลาสสิค

เสาประดับกรอบประตู ณ ปราสาทโลเลยเลียนแบบเสาในศิลปะแบบกุเลน คือกลับมีลายเส้นนูน ๓ ชั้นขึ้นที่กึ่งของเสียอีก ลายเช่นนี้ได้หายไปชั่วขณะหลังศิลปะแบบกุเลน และในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ลายนี้ก็มีความสำคัญยิ่งขึ้นอีกในศิลปะแบบเกาะแกร์

ตลอดเวลาในศิลปะแบบพระโค ลายวงแหวนที่เสี้ยวของเสาซึ่งมีปรากฏอยู่บ้างแล้วในศิลปะแบบกุเลนก็มีปรากฏอยู่เสมอ ลักษณะของเสาประดับกรอบประตูในศิลปะแบบพระโคจึงมีลวดลายเครื่องตกแต่งมาก และบางครั้งเสาเหล่านี้ก็มีรูปกลมตามแบบโบราณ

ศิลปะแบบบาแค็ง (ราวพ.ศ. ๑๔๔๐—๑๔๗๐) ใบไม้เล็ก ๆ ระหว่างใบใหญ่ซึ่งปรากฏขึ้นที่ปราสาทโลเลยก็มีขนาดเป็นใบไม้อย่างธรรมดาเท่ากันทุกใบ ด้วยเหตุนี้เสาแต่ละเหลี่ยมจึงประดับด้วยลายใบไม้เต็มใบ ๑ ใบ และใบไม้ครึ่งใบ ๒ ใบ ในสมัยนี้บางครั้งบนเสาต้นเดียวกันเราก็จะเห็นมีใบไม้ขนาดเดียวกันเรียงเป็นแถว และอีกแห่งหนึ่งมีใบไม้ขนาดธรรมดาอยู่สลับกับใบไม้ที่เล็กกว่า (รูปที่ ๔๗)

ศิลปะแบบเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๙๐) ที่ปราสาทเกาะแกร์บนแต่ละด้านของเสาก็มีลวดลายใบไม้เต็มใบ ๑ ใบและใบไม้ครึ่งใบ ๒ ใบซึ่งมีขนาดเท่ากันอยู่ทั้งสองข้างของลายวงแหวน ทั้งที่กึ่งกลางและเสี้ยวของเสา และที่กึ่งของเสี้ยวก็มีลายเส้นนูน ๓ ชั้นแบบที่กุเลน และโลเลย แต่ลายเส้นนูน ๓ ชั้นนี้มีขนาดใหญ่ขึ้น คือบนแนว

กลางมีลายลูกประคำประดับและบางครั้งก็มีลวดลายใบไม้เล็ก ๆ มาประดับอยู่บนขอบด้านนอกทั้งสองด้านด้วย ใบไม้เหล่านี้เล็กมากจนบางครั้งก็ปรากฏมีเต็มใบ ๒ ใบและครึ่งใบ ๒ ใบ หรือเต็มใบ ๓ ใบและครึ่งใบ ๒ ใบต่อหนึ่งด้านของเสา เมื่อเป็นดังนี้ลายเส้นนูนที่กึ่งของเสียวก็เลยกลายเป็นวงแหวนเล็ก ๆ ไป (รูปที่ ๔๘)

เพื่อจะให้ความสำคัญตามลำดับขั้นของวงแหวนนี้คงอยู่ ลายวงแหวนตรงกลางและที่เสี้ยวก็ต้องมีขนาดใหญ่ขึ้น โดยมีลายเส้นนูนใหม่ ๆ เพิ่มขึ้นอีก ลวดลายที่ประดับเสาประดับกรอบประตูจึงดูแน่นหนายิ่งขึ้น และพื้นที่ว่างเปล่าของเสาก็ลดน้อยลง การลดพื้นที่ว่างลงนี้ทำให้ลวดลายใบไม้มีขนาดเล็กลงด้วย และเมื่อมีขนาดเล็กลงก็ย่อมต้องมีจำนวนเพิ่มขึ้น

ศิลปะแบบบันทายศรี (ราวพ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๕๐) ลักษณะวิวัฒนาการเช่นนี้ได้หยุดชะงักลงในสมัยนี้ เพราะเหตุว่าช่างสลักณเทวาลัยแห่งนี้ได้หันไปนิยมลวดลายแบบเก่าเป็นต้นว่าบนเสาประดับกรอบประตูส่วนใหญ่ที่ปราสาทบันทายศรี ลายเส้นนูน ๓ ชั้น หรือวงแหวนที่กึ่งของเสียวก็หายไป

ทำให้พื้นที่ว่างเปล่ามีขนาดใหญ่ขึ้น แต่ลายใบไม้ก็ยังคงมีขนาดเล็กอยู่ พื้นที่ว่างเปล่าค่อนข้างใหญ่ ๔ แห่งนี้ทำให้เสาประดับกรอบประตูที่ปราสาทบันทายศรีดูมีลักษณะคล้ายกับว่าประกอบขึ้นด้วยลวดลายอย่างง่าย ๆ (รูปที่ ๔๙)

เสาประดับกรอบประตูบางแห่งที่ปราสาทบันทายศรีเป็นเสากลมเนื่องมาจากการลอกเลียนแบบเสาที่ปราสาทบากอง แต่เราก็ไม่อาจหลงเอาเสาที่ปราสาทบันทายศรีมาเป็นเสาที่ปราสาทบากองซึ่งมีลวดลายใบไม้ขนาดใหญ่และมีอุบะขนาดใหญ่ประดับได้ เสาที่ปราสาทบันทายศรีแม้จะกลมแต่ก็มีลายใบไม้ขนาดเล็กและมีพื้นที่ว่างเปล่ามาก (รูปที่๕๐) ทำให้เห็นได้ว่ามีวิวัฒนาการอยู่ใกล้กับเสา ๘ เหลี่ยมในสมัยใกล้เคียงกัน คือ ในศิลปะแบบเกาะแกร์

นอกจากนี้ยังมีลวดลายละเอียดซึ่งอาจทำให้สามารถกำหนดอายุของเสา ณ ปราสาทบันทายศรีและเสาในสมัยต่อมาได้ คือ ลายก้านต่อดอก ลายเช่นนี้ปรากฏมีอยู่บนทับหลัง หน้าบัน เสาติดกับผนัง และเสาประดับกรอบประตู ฯลฯ ของปราสาทขอมตั้งแต่ศิลปะแบบบันทายศรีลงไปจนถึงแบบบาปวน ในศิลปะแบบพระโค ลวดลายใบไม้

มักมีรูปวงโค้งเล็ก ๆ ซึ่งประกอบขึ้นด้วยส่วนโค้ง ๓ ส่วน อยู่ภายใน แต่บางครั้งก็มีลายดอกไม้เข้ามาแทนที่วงโค้งเล็ก ๆ เหล่านั้น ในศิลปะแบบบันทายศรี ยกเว้นแบบที่ลอกของเก่าแล้ว ภายในลายใบไม้รูปสามเหลี่ยมก็มีลายก้านต่อดอกเป็นส่วนมาก มีลายวงโค้งแต่เพียงส่วนน้อย

ศิลปะแบบคลัง (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๖๐) ในตอนต้นเช่นที่ปราสาทตาแก้วและคลังหลังเหนือ เสาประดับกรอบประตูยังคงมีลักษณะเหมือนกับในศิลปะแบบบันทายศรี คือ มีพื้นที่ว่างเปล่าขนาดใหญ่และมีลายใบไม้เล็ก ๆ แต่ตั้งแต่ปราสาทคลังหลังใต้และซุ้มประตูพระราชวังหลวง (พ.ศ. ๑๕๕๔) เป็นต้นมา วิวัฒนาการของเสาประดับกรอบประตูก็ดำเนินต่อไปอีก หลังจากหยุดชะงักลงชั่วคราวที่ปราสาทแปรรูปและบันทายศรี คือ บรรดาลายเส้นนูนและจำนวนพื้นที่ว่างระหว่างลวดลายเครื่องประดับมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น พื้นที่ว่างมีจำนวนมากแห่งขึ้นแต่มีขนาดเล็กลง และลวดลายใบไม้ก็มีขนาดเล็กลงไปอีกพร้อมกับเพิ่มจำนวนขึ้น จนกระทั่งในที่สุดกลายเป็นรูปพันปลาซึ่งคงอยู่ต่อมาจนถึงศิลปะแบบบายน การที่พื้นที่ว่างมีจำนวนมาก

แห่งขนน ก็เนื่องจากกลับมีลายเส้นนูน ๓ ชั้นซึ่งได้กลายเป็นลายวงแหวนและมีลายใบไม้อยู่ทั้งสองข้างเพิ่มขนอีกที่กึ่งของเสี้ยว ลายเช่นนี้ได้หายไปตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือในศิลปะแบบบันทายศรี ในศิลปะแบบคลังลายใบไม้ซึ่งอยู่ทั้งสองข้างของลายวงแหวนเล็ก ๆ นี้ก็มีขนาดใหญ่เท่ากับลายใบไม้ซึ่งอยู่ล้อมรอบลายวงแหวนขนาดอื่น ๆ (รูปที่ ๕๑) ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะใหม่ เพราะที่ปราสาทเกาะแกร์นั้นลายใบไม้เหล่านี้ยังคงมีขนาดเล็กอยู่ เมื่อเป็นดังนี้ลายเส้นนูนชั้นเดียวหรือ ๓ ชั้นซึ่งแต่เดิมปรากฏอยู่ที่บนกึ่งของเสี้ยวบนเสาประดับกรอบประตูในศิลปะแบบกุเลนและต่อมามีปรากฏขึ้นอีกที่ปราสาทโลเลย จนกระทั่งกลายเป็นลายเส้นนูน ๓ ชั้นมีลายลูกประคำประดับตอนกลางและลายใบไม้ประดับ ๒ ข้างในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๕ คือที่ปราสาทเกาะแกร์นั้น ในครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือในศิลปะแบบคลังก็ได้กลายเป็นวงแหวนที่สำคัญไป

วิวัฒนาการของลายเส้นนูนนี้เห็นได้ชัดมาก และการที่ลายเส้นนูนนี้มีขนาดใหญ่เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ก็อาจใช้เป็นประโยชน์ในการกำหนดอายุของเสาประดับกรอบประตูขอมได้ด้วย

ลักษณะระเบียบของวงแหวนก็ยังคงมีความสำคัญอยู่ คือลายวงแหวนตรงกลางซึ่งสืบเนื่องลงมาจากลายวงแหวนกลางเสาประดับกรอบประตูในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ นั้น ก็ยังคงเป็นวงแหวนที่มีความสำคัญที่สุดอยู่ตามเดิม ตลอดระยะเวลา ๔๐๐ ปี วงแหวนตรงกลางนี้เป็นวงแหวนที่มีเครื่องตกแต่งมากที่สุด มีลายเส้นนูนประกอบมากที่สุด ถัดจากนั้นมาก็ถึงวงแหวนที่เสียวซึ่งมีอายุน้อยกว่าเพราะปรากฏขึ้นทีหลัง วงแหวนที่เสียวนี้มีเครื่องประดับน้อยกว่าวงแหวนตรงกลาง แต่ก็ยังคงมากกว่าวงแหวนที่กึ่งของเสียว วงแหวนที่กึ่งของเสียวซึ่งเกิดจากลายเส้นนูนในศิลปะแบบกุเลนนั้น แม้ว่าในที่สุดจะกลายรูปเป็นวงแหวนไป แต่ก็มีเครื่องประดับน้อยกว่าวงแหวนทั้งสองแห่งที่กล่าวมาข้างต้น ลักษณะระเบียบของวงแหวนเช่นนี้คงอยู่จนถึงศิลปะแบบบายน แม้ว่าลายเส้นนูนของวงแหวนแต่ละวงในศิลปะแบบบาปวน (ราวพ.ศ. ๑๕๖๐—๑๖๓๐) ได้มีขนาดเพิ่มขึ้น และวงแหวนเองก็มีจำนวนมากยิ่งขึ้นอีกในศิลปะแบบนครวัด

แม้ว่าลวดลายเส้นนูนบนตัวเสาประดับกรอบประตูได้เพิ่มขึ้นอย่างมีระเบียบ แต่บัวหัวเสาซึ่งยังคงมีลักษณะพอที่อาจ

เข้าใจได้อยู่จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๕ นั้น ในสมัยต่อมาก็มีรูปร่างยุ่งยากขึ้นเพราะมีส่วนประกอบเพิ่มขึ้น และในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ก็กลายรูปเป็นส่วนที่ยืนออกมาหลายส่วนอย่างหยาบ ๆ ส่วนที่คล้ายผ้าโพกหัวของอินเดียได้หายไป

ศิลปะแบบนครวัด (ราว พ.ศ. ๑๗๒๐—๑๗๘๐)

เสาประดับกรอบประตูสมัยนี้กลายเป็นเสาซึ่งมีเครื่องประดับมากที่สุดในศิลปะขอม จำนวนพื้นที่ว่างระหว่างวงแหวนนั้นมีถึง ๑๐ หรือ ๑๒ แห่ง แต่วงแหวนก็ยังคงรักษาลำดับอยู่ พื้นที่ว่างเปล่านั้นมีขนาดแคบมากและมีใบไม้เล็ก ๆ ดังพื้นปลาเป็นเครื่องประดับ แต่นอกจากแบบนี้แล้วก็ยังมีข้อยกเว้นอยู่บ้าง เป็นต้นว่าเสาประดับกรอบประตู ณ ปราสาทพระป่าเลไลยก์ซึ่งลอกแบบมาจากเสา ณ ปราสาทบันทายศรี และเสาบางต้นที่ปราสาทนครวัดเองก็มีรูปเป็น ๑๖ เหลี่ยม แทนที่ ๘ เหลี่ยมอย่างแต่ก่อน ทำให้มีลักษณะคล้ายเสากลมไป (รูปที่ ๕๒)

ศิลปะแบบบายน (ราว พ.ศ. ๑๗๒๐—๑๗๘๐)

บางครั้งใบไม้เล็ก ๆ แบบพื้นปลาก็ยังคงอยู่ แต่ส่วนมากได้หายไป เสาประดับกรอบประตูซึ่งไม่มีลวดลายใบไม้ประดับจึงเป็นลักษณะโดยเฉพาะของสมัยนี้ วงแหวนต่าง ๆ มีลักษณะ

หนายิ่งขึ้น วางซ้อนกันขึ้นไปโดยไม่มีการรักษาลำดับเลย เสาในสมัยนี้จึงมีแต่เพียงการสลับกันระหว่างกลุ่มเส้นนูนและพื้นที่ว่างซึ่งมีอยู่เรื่อยขึ้นไปจนตลอดเสา (รูปที่ ๕๓) ในสมัยนี้บัวหัวเสาก็เลยหายไปด้วย

สรุปได้ว่า เสาประดับกรอบประตูของศิลปะขอมอาจแบ่งออกได้เป็นเสากลม (ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และ ๑๓) และเสาเหลี่ยม (ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ไปจนปลายศิลปะขอม) ถ้าจะกล่าวถึงวิวัฒนาการโดยไม่นึกถึงเวลาที่หยุดชะงักและการลอกเลียนแบบของเก่าแล้ว กฎซึ่งนายปาร์มังติเอร์ ได้อธิบายไว้และ ท่านสแตร์น ได้เพิ่มเติมจนชัดแจ้งใน พ.ศ. ๒๔๘๐ ก็ถูกต้อง กฎนี้ก็คือวงแหวนซึ่งมีเส้นนูนประกอบได้เพิ่มจำนวนและขนาดขึ้นตลอดเวลา ทำให้ขนาดของพื้นที่ว่างเปล่าและขนาดของลวดลายใบไม้นั้นลดลง

บทที่ ๗

หน้าบัน

เพื่อความสะดวกจะขอแยกกล่าวออกเป็น ๒ ตอน คือ

๑. กรอบของหน้าบัน ได้แก่กรอบซึ่งอยู่ล้อมรอบหน้าบัน รวมทั้งลวดลายเครื่องประดับบนกรอบนั้น

๒. ตัวของหน้าบัน

กรอบของหน้าบัน

ศิลปะแบบสมโบร์ ไพรกเมง และกำพงพระ (ราว พ.ศ. ๑๑๕๐–๑๓๕๐) สำหรับศาสนสถานในสมัยแรกนี้ คงมีแต่เพียงทับหลังและเสาประดับกรอบประตูเท่านั้นที่สร้างด้วยศิลาทราย ส่วนอื่น ๆ รวมทั้งหน้าบันก่อด้วยอิฐอย่างง่าย ๆ และมีลวดลายปูนปั้นอย่างงดงามประดับ แต่ลวดลายปูนปั้นเหล่านั้นปัจจุบันก็หักพังไปหมดแล้ว ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการยากที่จะศึกษาหน้าบันของศิลปะแบบสม-

โบร์ ไพรกเมง และกำพงพระ อย่างไรก็ดี ร่องรอยที่ยังเหลืออยู่ของหน้าบันในศิลปะสมัยเหล่านี้ก็พอที่จะชี้ให้เห็นว่ามีความเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับรูปวงโค้งแบบเกือกม้าซึ่งอยู่เหนือประตูและหน้าต่างทั้งปลอมและจริงของศาสนสถานสมัยโบราณในประเทศอินเดีย และจากรูปวงโค้งแบบเกือกม้าของอินเดียซึ่งเป็นแต่เพียงวงโค้งซึ่งมีส่วนบนใหญ่กว่าส่วนล่างนั้น ช่างขอมก็ได้รู้จักทำการเปลี่ยนแปลง จนกระทั่งเมื่อถึงศิลปะขอมแบบคลาสสิค หน้าบันขอมก็มีรูปลักษณะพิเศษเป็นของตนเองอย่างแท้จริง

รูปวงโค้งแบบเกือกม้าของอินเดียนี้มีปรากฏอยู่บนรูปจำลองของศาสนสถานซึ่งสลักอยู่บนผนังด้านนอกของศาสนสถานซึ่งสร้างขึ้นในระหว่าง พ.ศ. ๑๑๕๐—๑๓๕๐ เป็นจำนวนมาก แต่สำหรับกรอบของหน้าบันของศาสนสถานเองนั้นดูจะมีรูปเป็นวงโค้งคว่ำ มีปลายเบื้องล่างกางออกเล็กน้อย และลวดลายเครื่องประดับนั้นก็ดูเหมือนจำกัดอยู่แต่เพียงลายรูปดอกไม้หรือลายรูปวงกลมนูนห่าง ๆ กัน

ศิลปะแบบกุเลน (ราว พ.ศ. ๑๓๗๐—๑๔๒๐)

ปราสาทตำไรกราบเป็นศาสนสถานหลังเดียวในศิลปะแบบนี้

ที่ยังคงมีหน้าบันเหลืออยู่ บรรดาหน้าบัน ณ ปราสาทหลังนี้แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างอย่างชัดเจนจากหน้าบันในระหว่าง พ.ศ. ๑๑๕๐—๑๓๕๐ และการเปลี่ยนแปลงนี้ก็เกิดขึ้นจากอิทธิพลของศิลปะจาม เหนือประตูด้านตะวันออกของปราสาทตำไรกราบ กรอบของหน้าบันดูอ่อนช้อยยิ่งกว่ากรอบของหน้าบันแบบวงโค้งคว่ำ ปลายของกรอบบานออกเป็นรูปลายก้านขดและมีแถวลายใบไม้เอียงเป็นเครื่องประดับอยู่ข้างบนกรอบ กรอบของหน้าบันที่ปราสาทตำไรกราบอีก ๓ ด้านมีรูปร่างทำอย่างหยาบ ๆ เป็นรูปวงโค้งหลายวงซึ่งเป็นแบบของจามเช่นเดียวกัน ปลายของกรอบทำเป็นลายหมุนม้วนเข้าข้างในและออกข้างนอก (รูปที่ ๕๔) ลักษณะทั้งสองแบบนี้ได้ผสมกันเป็นลักษณะสำคัญของกรอบของหน้าบันในศิลปะขอมแบบคลาสสิค คือรูปโค้งซึ่งประกอบขึ้นด้วยวงโค้งหลายวง มีปลายบานออกข้างนอก และข้างบนมีแนวใบไม้เอียงเป็นเครื่องประดับ

ศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐) กรอบของหน้าบัน ณ ปราสาทตระพังพงหลังกลางและปราสาทกอกโป A และ B ซึ่งเป็นระยะหัวต่อระหว่างศิลปะ

แบบกุเลน และพระโคนั้น ชำรุดเสียมาก จนไม่อาจกล่าวอะไรได้

หน้าบัน ณ ปราสาทพระโค บากอง และโลเลย แม้ว่าอยู่ในลักษณะที่ดีกว่าเล็กน้อยแต่ก็ยังคงยากที่จะพิจารณาเช่นเดียวกัน คงมีแต่เพียงอิฐเปล่า ๆ ที่อาจทำให้คาดคะเนได้ว่ารูปเดิมของหน้าบัน ณ ปราสาทเหล่านี้เป็นอย่างไร กรอบของหน้าบันในสมัยนี้เป็นรูปวงโค้ง มีวงโค้งเล็ก ๆ หลายวงอยู่บนยอด ณ ปราสาทพระโคและบากอง กรอบของหน้าบันมีศีรษะมกรหันหน้าออกจากกันอยู่ที่ปลายทั้งสองข้าง (รูปที่ ๕๕) แต่ที่ปราสาทโลเลยเป็นรูปนาคหลายเศียร อย่างไรก็ดีรูปสัตว์เหล่านี้ก็เห็นได้โดยเฉพาะจากเส้นขอบนอกเท่านั้น เพราะเหตุว่าลวดลายละเอียดซึ่งทำด้วยปูนปั้นได้หักพังไปหมดแล้ว ณ ศิลปะแบบบาแค็งเราจึงได้เห็นหน้าบันซึ่งสลักด้วยศิลาทรายเป็นครั้งแรก และอาจพิจารณาถึงลวดลายเครื่องประดับได้โดยละเอียด

ศิลปะแบบบาแค็ง (ราว พ.ศ. ๑๔๔๐—๑๔๗๐) กรอบของหน้าบันในสมัยนี้สร้างด้วยศิลาทราย บางครั้งมีรูปร่างเตี้ยและมีขอบด้านบนสลักเป็นรูปวงโค้ง

เล็ก ๆ แต่บางครั้งก็มีรูปร่างสูงขึ้นและมีลักษณะอ่อนโค้งมาก ลักษณะของกรอบนั้นแบนและมีลายวงโค้งซึ่งประกอบด้วยส่วนโค้งเล็ก ๆ ๓ ส่วนเป็นเครื่องประดับอยู่ภายในลวดลายเช่นนี้เป็นที่นิยมของช่างขอมตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ไปจนถึงปลายพุทธศตวรรษนั้น ปลายของกรอบทั้งสองด้านสลักเป็นรูปศีรษะมกรหันออกข้างนอก มีวงยืดพวงอุบะซึ่งมีลักษณะเหมือนทำด้วยเพชรพลอยอยู่ (รูปที่ ๕๖) เราได้เห็นมาแล้วว่าตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมา ทับหลังของขอมได้มีลวดลายเป็นรูปศีรษะมกรที่หันออกจากกัน และต่อมาก็มีลายซึ่งประกอบขึ้นด้วยหน้ากาล และศีรษะมกร ๒ ศีรษะหันหน้าออกจากกันอันเป็นลักษณะของศิลปะชวา ต่อมาอีกศีรษะมกร๒ศีรษะที่ปลายทับหลังนั้นก็หายไปกลายเป็นมีเศียรนาคเข้ามาแทนที่ แต่ที่หน้าบันศีรษะมกรนั้นจะคงอยู่เป็นเวลานานพอใช้ ครีบของมกรซึ่งสลักอย่างคร่าว ๆ เป็นรูปลวดลายพันธุ์พฤกษาอยู่ข้างหลังศีรษะมกรดังที่มีปรากฏอยู่บนศาสนสถานของชวาเป็นต้นว่าที่บุโรพุทโธ ก็ปรากฏอยู่บนหน้าบันขอมเช่นเดียวกัน แต่หน้ากาลกลับไม่เป็นที่นิยมของช่างขอมในการสลักลวดลายบน

หน้าบันในสมัยนี้ แม้ว่าจะมีอยู่บ้างบนยอดของหน้าบันบางแห่งในสมัยต่อมา

หน้าบันเหล่านี้ยื่นออกมาได้มุมฉากกับตัวปราสาท มุมเหล่านี้มีศีรษะมกร ๒ ศีรษะหันหน้าเข้าชนกันเป็นเครื่องประดับ และชนกันได้อย่างดี จนกระทั่งมีแต่เพียงพวงมาลัยเพชรพลอยพวงเดียวที่ห้อยลงมาจากงวง ๒ งวงนั้น

ศิลปะแบบเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๙๐) หน้าบันของบรรดาปราสาทที่เกาะแกร์หักพังลงมาเกือบจะหมดสิ้น แต่นายปาร์มังติเอร์ ผู้ซึ่งมองเห็นร่องรอยของหน้าบัน ณ ปราสาทเหล่านี้ได้กล่าวว่ากรอบของหน้าบันในสมัยนี้คงมีลักษณะเหมือนกรอบในสมัยก่อน ๆ คือมีรูปร่างแบน มีลวดลายวงโค้งซึ่งประกอบด้วยส่วนโค้งเล็ก ๆ ๓ ส่วนประดับ และที่ปลายทั้ง ๒ ข้างก็สลักเป็นรูปศีรษะมกร

นอกไปจากหน้าบันซึ่งได้แบบอย่างมาจากรูปวงโค้งแบบเกือกม้าของอินเดียคือ หน้าบันซึ่งมีขอบข้างบนสลักเป็นรูปวงโค้งเล็ก ๆ หลายวง และหน้าบันซึ่งมีกรอบเป็นลายวงโค้งหลายวงแล้ว หน้าบันของที่เกาะแกร์ก็ยังมีอีกแบบหนึ่งต่างหาก คือหน้าบันรูปสามเหลี่ยมซึ่งไม่ได้แบบ

มาจากประเทศอินเดีย และดูจะเกิดขึ้นจากสถาบัตยกรรมพื้นเมืองของขอมที่ใช้ไม้

เราได้เห็นมาแล้วว่า ก่อนที่จะรู้จักใช้อิฐหรือศิลามุงหลังคาเป็นรูปวงโค้ง ซึ่งเข้ากันได้ดีกับหน้าบันที่มีกรอบประกอบด้วยวงโค้งหลายวงนั้น ระเบียงของขอมได้มุงด้วยเครื่องไม้มาก่อน การมุงหลังคาเช่นนี้ทำให้เกิดเป็นหลังคาเท ๒ด้านและทำให้ต้องมีหน้าบันเป็นรูปสามเหลี่ยมหน้าบันซึ่งมีกรอบเป็นลวดลายวงโค้งหลายวงและหน้าบันรูปสามเหลี่ยมนี้ได้คงอยู่คู่กันมาราวร้อยปี แต่ในที่สุดหน้าบันรูปสามเหลี่ยมก็หายไปในเมื่อเลิกสร้างระเบียงที่มีเครื่องบนทำด้วยไม้ และหันไปใช้ระเบียงที่ก่อด้วยศิลาทั้งหมดแทน กรอบของหน้าบันรูปสามเหลี่ยมนี้ไม่ค่อยเปลี่ยนแปลงไปมากนักตลอดระยะเวลาร้อยปีที่ปรากฏอยู่ ลวดลายที่ประดับมักประกอบด้วยลายลูกประคำ ๒ แถว มีลายรูปสี่เหลี่ยมขนมเบียกปูนคั่นกับลายรูปดอกไม้ขนาดใหญ่อยู่ตรงกลาง ที่ปลายของหน้าบันรูปสามเหลี่ยมมักมีลายม้วนขมวดเป็นก้นหอยซึ่งอาจกลายมาจากงวงมกรที่กำลังยึดพวงอุบะอยู่ก็ได้ (รูปที่ ๕๗)

ศิลปะแบบบันทายศรี (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๕๐) จากปราสาทเกาะแกร์ เราก็จำต้องหันไปพิจารณาหน้าบันที่ปราสาทบันทายศรี เพราะเหตุว่าศาสนสถานสองแห่งที่เป็นระยะหัวต่อ คือปราสาทแม่บุญตะวันออกและปราสาทแปรรูปนั้นเป็นศาสนสถานรุ่นสุดท้ายที่สร้างด้วยอิฐและปูนปั้น และด้วยเหตุนี้จึงไม่มีหน้าบันคงเหลืออยู่ให้เราเห็นได้

เราได้เห็นมาแล้วว่าปราสาทบันทายศรีเป็นศาสนสถานแบบพิเศษซึ่งมีทั้งการลอกแบบลวดลายของเก่าและการคิดค้นลวดลายขึ้นใหม่อยู่ผสมกัน การคิดค้นสิ่งใหม่ที่น่าชมที่สุดสำหรับปราสาทบันทายศรีก็คือหน้าบัน ซึ่งมีภาพสลักเล่าเรื่องและหน้าบันที่ซ้อนกันอยู่หลายชั้น

กรอบของหน้าบันณปราสาทบันทายศรีมีลวดลายเครื่องประดับแตกต่างกันออกไปอย่างมากมาย หน้าบันบางแห่งซึ่งอยู่ณที่ไม่สำคัญของอาคารชั้นรองมีปลายเป็นรูปศีรษะมกรกำลังยึดพวงอุบะอยู่อย่างเก่า ซึ่งนับได้ว่าเป็นครั้งสุดท้ายแล้ว ณหน้าบัน ๓ ชั้นของหอสมุดณปราสาทบันทายศรี สองชั้นล่างยังคงสลักเป็นศีรษะมกรอยู่ที่ปลายทั้งสองข้าง แต่แทนที่มกรเหล่านี้จะยึดอุบะอยู่เช่นเคยกลับคายสัตว์ซึ่งตนรัดอยู่ด้วยงวง สัตว์

เหล่านี้คือสิงห์ที่หน้าบันชั้นแรกและครุฑที่หน้าบันชั้นที่สอง (มกรคายสิงห์นั้นมีอยู่ประจำในศิลปะอินเดียและในศิลปะขอมสมัยต้น เหตุนั้นการที่มีปรากฏขึ้นอีกณปราสาทบันทายศรีก็คงเป็นการลอกแบบของเก่านั่นเอง) บนยอดกรอบหน้าบันณปราสาทบันทายศรีมีรูปหน้ากาลเล็กๆสลักอยู่ ซึ่งแสดงถึงอิทธิพลของศิลปะชวาที่ยังคงเหลืออยู่ในที่สุดหน้าบันของบรรดาปราสาทบันทายศรีหมู่กลางและของประตูซุ้ม รวมทั้งหน้าบันชั้นบนของหอสมุดก็มีลวดลายตรงปลายกรอบ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นลักษณะของศาสนสถานขอมทุกแห่งในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือหน้ากาลมองเห็นทางด้านข้างคายนาคหลายเศียรออกมา และนาคหลายเศียรนี้ก็คาบพวงอุบะเพชรพลอยอีกต่อหนึ่ง (ช่างขอมณปราสาทบันทายศรีอาจได้รับแบบการใช้นาคเป็นลวดลายปลายสุดของหน้าบันมาจากหน้าบันณปราสาทโลเลยก็ได้ ณ ปราสาทโลเลยร่องรอยของหน้าบันทำให้อาจเดาได้ว่าลวดลายตรงปลายสุดคงเป็นรูปนาค แต่เราก็ไม่สามารถจะทราบได้ว่านาคณปราสาทโลเลยเหล่านี้มีหน้ากาลซึ่งมองเห็นทางด้านข้างคายอยู่หรือเปล่า อย่างไรก็ดีลวดลายหน้ากาลซึ่งมองเห็นทางด้านหน้าและคายนาคอยู่นั้นก็มีปรากฏอยู่บ่อยๆแล้วบนทับหลังของในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕)

หน้ากาลนี้เข้ากันได้ดีกับกรอบของหน้าบันคล้ายศีรษะมกร แต่ยังคงมีลวดลายพันธุ์พฤกษาซึ่งกลายมาจากครีบของมกรอย่างคร่าว ๆ อันเป็นลักษณะที่มกรขอมได้รับมาจากมกรชวาในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๔ คงอยู่ข้างหลังหน้ากาลด้วย ทั้งนี้นับว่าเป็นสิ่งที่ไม่ถูกต้องอย่างยิ่งแก่หน้ากาล (รูปที่ ๕๘) และเช่นเดียวกับที่มุมของหน้าบันในศิลปะแบบบาแค็ง ซึ่งมีศีรษะมกรสองศีรษะมาชนกันเป็นมุมฉากและมีพวงอุบะเพียงหนึ่งพวงห้อยอยู่ตรงกลาง ณ ปราสาทบันทายศรี นาคหลายเศียรเพียงตัวเดียวก็ออกมาจากหน้ากาลซึ่งมองเห็นแต่เพียงด้านข้าง ๒ หน้า และมาบรรจบกันเป็นมุมฉาก (รูปที่ ๕๘)

พร้อมกับลวดลายแปลก ๆ ตรงปลายหน้าบัน ลวดลายที่สลักอยู่บนกรอบของหน้าบันเองก็มีรูปร่างแปลกออกไปด้วย ลายวงโค้งเล็ก ๆ ซึ่งเป็นที่นิยมกันในศิลปะสมัยก่อนได้หายไป กลับมีลายก้านต่อดอกเข้ามาแทนที่ ลายนี้ได้กลายเป็นลายประจำสำหรับกรอบของหน้าบันตั้งแต่ต้นไปจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (รูปที่ ๕๙,๖๐) บางครั้งกรอบของหน้าบันซึ่งประกอบขึ้นด้วยวงโค้งหลายวงก็มีลายรูปสี่เหลี่ยมขนมเบี้ยกปูนอยู่ระหว่างลายลูกประคำ ๒ แถวเป็นเครื่องประดับ

ลายเช่นนี้เป็นการลอกแบบมาจากลายบนกรอบของหน้าบันรูปสามเหลี่ยมนั่นเอง (รูปที่ ๖๑)

หน้าบันรูปสามเหลี่ยมก็ยังคงปรากฏมีอยู่บ้าง ณ ปราสาทบันทายศรี ทั้งนี้ก็เพราะเหตุว่านอกไปจากหลังคาที่มุงด้วยอิฐแล้ว ก็ยังคงมีระเบียงที่มุงด้วยเครื่องไม้อยู่บ้าง

ศิลปะแบบคลัง (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐–๑๕๖๐) ปราสาทคลังหลังเหนือรับเอากรอบของหน้าบันแบบปราสาทบันทายศรีมาใช้ คือบนกรอบมีลายก้านต่อดอก ที่ปลายกรอบมีลายหน้ากาลคายนาค ณ ปราสาทคลังหลังใต้มีส่วนเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย คือ หน้ากาลซึ่งมองเห็นแต่เพียงด้านข้างนั้นเริ่มมีแขนมนุษย์เข้ามาประกอบ ลักษณะเช่นนี้มีอยู่แล้วตั้งแต่ศิลปะแบบกุเลน แต่หน้ากาลในสมัยนั้นเป็นหน้าที่มองเห็นทางด้านตรง หน้ากาลที่มองเห็นทางด้านข้างและมีแขนนั้น มีปรากฏอยู่บ้างแล้วบนทับหลังบางชิ้นในศิลปะแบบบันทายศรี โดยปกติลวดลายบนหน้าบันนั้นมักมีวิวัฒนาการติดตามลวดลายบนทับหลังเสมอ หน้ากาลบนหน้าบันของปราสาทพิมานอากาศและปราสาทตาแก้วก็มีแขนเหล่านี้อยู่เช่นเดียวกัน (รูปที่ ๖๒) สำหรับหน้าบันซึ่งประกอบด้วยวงโค้งหลายวง ณ ซุ้มประตูพระราชวังหลวงซึ่งอยู่ในสมัย

เดียวกันนี้มีลักษณะพิเศษออกไป คือมีลายม้วนเข้าเป็นก้นหอยอยู่ที่ปลายทั้งสองด้าน ลายเช่นนี้เป็นการลอกแบบมาจากหน้าบันรูปสามเหลี่ยมนั่นเอง

ณ ปราสาทพระวิหารและเจ้าไสรยวิบล (ราว พ.ศ. ๑๕๖๙–๑๕๙๓) ซึ่งเป็นศาสนสถานหัวต่อระหว่างศิลปะแบบคลังและแบบบาปวนนั้น มีวิวัฒนาการใหม่เกิดขึ้น คือกรอบหน้าบันที่ประกอบขึ้นด้วยวงโค้งหลายวงนั้นแม้ว่ายังมีลายก้านต่อดอกประดับอยู่ภายในกรอบ แต่ที่ปลายทั้งสองมีแต่เพียงรูปนาค โดยไม่มีหน้ากาลเข้ามาประกอบด้วยเหตุนี้กรอบของหน้าบันที่ประกอบด้วยวงโค้งหลายวงจึงดูคล้ายกับเป็นลำตัวของนาคไป (รูปที่ ๖๓)

ณ ปราสาทพระวิหาร หน้าบันรูปสามเหลี่ยมยังคงมีอยู่บ้าง แต่ในสมัยต่อมาก็หายไป ทั้งนี้เนื่องจากการนิยมใช้ระเบียงมุงด้วยศิลากันทั่วไป

ศิลปะแบบบาปวน (ราว พ.ศ. ๑๕๖๐—๑๖๓๐) ในศิลปะแบบนี้เนื่องจากหน้ากาลได้หายไปจากปลายหน้าบัน ณ ปราสาทพระวิหารและเจ้าไสรยวิบลดังกล่าวมาแล้ว ช่างสลักขอมจึงได้ยึดถือเอาว่ากรอบของหน้าบันนั้นเป็นลำตัวที่โค้งไปมาของนาค เมื่อเป็นดังนี้ช่างขอมจึงได้แก้กรอบที่

แบน และมีลายก้านต่อดอกประดับมาเป็นกรอบที่เรียบไม่มีลวดลายและนูนออกมาคล้ายกับเป็นลำตัวของงู ร่องรอยของลวดลายสมัยเก่าคงมีอยู่ที่ต้นคอของนาคซึ่งพองออกมาเล็กน้อย (รูปที่ ๖๔)

ลักษณะที่หน้ากาลหายไปนี้มีอยู่เฉพาะแต่ด้านหน้าของหน้าบันเท่านั้น สำหรับด้านข้างของหน้าบันที่ยื่นออกมาตั้งได้ฉากกับด้านหน้านั้น ยังคงมีหน้ากาลเหลืออยู่

ศิลปะแบบนครวัด (ราว พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๒๐) กรอบของหน้าบันเรียบ ๆ แบบบาปวนย่อมไม่เป็นที่พึงพอใจของช่างขอมผู้นิยมการประดับตกแต่งอย่างมากมาย ดังนั้นตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ หรือก่อนหน้านั้นเล็กน้อย ช่างขอมก็ได้หันกลับมาใช้ลวดลายเครื่องประดับตกแต่งอย่างมากมายอีก หน้าบันบางแห่ง ณ ปราสาทพระปีฏุ (Prah Pithu) และพระบำเลไลยก์แสดงให้เห็นถึงการประดิษฐ์ลวดลายแบบใหม่ เป็นต้นว่าลายก้านต่อดอกที่หันกลับ คือเรียงจากต่ำขึ้นไปหาสูงแทนที่จะเรียงจากสูงลงมาหาต่ำดังแต่ก่อน กรอบของหน้าบันในศิลปะแบบนครวัดและบายนได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะแบบที่เก่ากว่าด้วย คือแม้ว่า

กรอบเหล่านี้ยังคงมีส่วนกลางนูนออกมา แต่แทนที่จะเรียบ ๆ ไม่มีลวดลาย ก็กลับมีลวดลายประดับเป็นรูปลายก้านต่อดอกอย่างคร่าว ๆ ลายแบบนี้มักมีลายรูปดอกไม้มาคั่น และมีลายลูกประคำซึ่งลอกแบบมาจากหน้าบันในพุทธศตวรรษที่๑๕มาประกอบด้วย ลวดลายทั้งหมดนี้มีปรากฏอยู่อย่างหนาแน่นบนหน้าบันของปราสาททั้งสามชั้น ณ ปราสาทนครวัด แต่ค่อยเบาบางลงบนหน้าบันของปราสาทหลังกลางและบนประตูซุ้ม คือมีช่องว่างอยู่ระหว่างลวดลายตรงกลางและลายเส้นนูนที่อยู่ข้างๆ ลวดลายแบบหลังนี้ซึ่งบางครั้งก็มีลายลูกประคำมาประกอบนั้นใช้เป็นลายบนกรอบหน้าบัน ณ ปราสาทเจ้าสายเทวดา ธมมานนท์ (รูปที่ ๖๕,๖๖) บันทายสำเร่ และปราสาทพระขรรค์ ณ กำพงสวาย

ในศิลปะแบบนครวัด เกิดมีศีรษะสัตว์คายนาคขึ้นที่ปลายกรอบของหน้าบันอีก แต่ศีรษะสัตว์เหล่านี้ก็ไม่มีแขนดังแต่ก่อน ยกเว้นเฉพาะหน้าบันบางแห่ง คือ หน้าบัน ๒ แห่ง ณ ปราสาทนครวัด และอีกหนึ่งแห่งที่ปราสาทเจ้าสายเทวดา ศีรษะสัตว์เหล่านี้ไม่ใช่หน้ากาลแต่เป็นศีรษะมกรดังที่เคยมีอยู่บนปลายหน้าบันตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ จนถึงต้น

พุทธศตวรรษที่ ๑๖ แต่มกรในศิลปะแบบนครวัดนั้นมีหน้าตาประหลาด คือมีงวงเล็ก ๆ ซึ่งมีขอบเป็นหยัก ตามความจริงมกรในศิลปะแบบนครวัดนี้ก็คือมกรที่กำลังจะกลายรูปเป็นมังกรอันเนื่องมาจากอิทธิพลของศิลปะจีนนั่นเอง

การเปลี่ยนแปลงจากมกรไปเป็นมังกรซึ่งบัจจุบันมีอยู่อย่างมากมายในศิลปะของประเทศลาวและประเทศกัมพูชานั้น มีระยะการเปลี่ยนแปลงอยู่ในศิลปะขอมในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ การเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้ครีบของมกรซึ่งเคยสลักขึ้นอย่างคร่าว ๆ นั้นหายไป ที่ปราสาทนครวัดครีบของมกรนี้ยังคงมีอยู่ แต่ที่ปราสาทธมมานนท์ก็หายไป เกิดมีเครื่องประดับแบบใหม่ขึ้นที่คอซึ่งมีขอบนอกเป็นหยัก ๆ (รูปที่ ๖๖) เครื่องประดับที่คอแบบใหม่นี้มีอยู่เป็นประจำในศิลปะแบบบายน

ในศิลปะแบบนครวัด โดยเฉพาะ ณ ปราสาทนครวัดเอง นาคที่ปลายหน้าบันก็ไม่มีศีรษะมกรหรือมังกร ๒ ตัว ซึ่งหันหน้าเข้าหากันเป็นมุมฉากกำลังคายอยู่ แต่ออกมาจากศีรษะมังกรศีรษะเดียวซึ่งอยู่บนกรอบของหน้าบันด้านหน้า

ในที่สุดก็มีอีกลักษณะหนึ่งที่ควรจะกล่าวเกี่ยวกับหน้าบันในศิลปะแบบนครวัด คือในระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ได้มีรูปบุคคลเล็ก ๆ เป็นจำนวนมากตามเทพนิยายปรากฏอยู่ในลายก้านขด ในระยะนี้รูปบุคคลเล็ก ๆ ซึ่งบางครั้งก็ปรากฏอยู่เป็นหมู่เป็นเรื่องราวนั้นได้ปรากฏขึ้นบนลายใบไม้ค่อนข้างสูง ซึ่งใช้ประดับอยู่ข้างบนกรอบของหน้าบันเช่นเดียวกัน

ศิลปะแบบบายน (ราว พ.ศ. ๑๗๒๐—๑๗๘๐) ในศิลปะแบบนี้ กรอบของหน้าบันก็คงเหมือนกับกรอบในศิลปะแบบนครวัด มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างแต่เพียงเล็กน้อย

หน้ามกรหรือมังกรนั้นไม่มีครีบที่เคยทำอย่างคร่าว ๆ แต่มีเครื่องประดับที่คอ ซึ่งมีขอบนอกเป็นหยัก ๆ เข้ามาแทนที่ บางครั้งมกรหรือมังกร ๒ ตัวซึ่งหันหน้าเข้าชนกันเป็นมุมฉากก็คายนาคออกมาหนึ่งตัว แต่บางครั้งศีรษะมกรหรือมังกรนี้ก็คงมีแต่เพียงศีรษะเดียวบนด้านหน้าของหน้าบันเช่นเดียวกับที่ปราสาทนครวัด

กรอบของหน้าบันนั้นพองออกตรงกลางและมีลวดลายประดับ แต่ลายลูกประคำมักหายไป ลายก้านต่อดอกซึ่งสลัก

อย่างคร่าว ๆ และใช้เป็นลวดลายประดับกรอบของหน้าบัน ก็ยิ่งสลักอย่างคร่าว ๆ ขึ้นไปอีก ในศิลปะแบบนครวัด ลายก้านต่อดอกแต่ละลายประกอบด้วยลายดอกไม้ ๓ กลีบอยู่ตรงกลาง มีใบไม้ ๒ ใบอยู่ข้างละใบ ในศิลปะแบบบายน ใบไม้ข้าง ๆ นี้ก็มักอยู่ห่างออกมาจากลายดอกไม้โดยมีลายเส้นนูนเข้ามาคั่นกลาง (รูปที่ ๖๗)

ในที่สุดรูปบุคคลเล็ก ๆ ซึ่งเคยมีอยู่ในลายใบไม้ซึ่งใช้เป็นลวดลายเครื่องประดับข้างบนกรอบนั้น ก็ยังคงมีอยู่ในตอนแรกของศิลปะแบบบายน แต่ต่อมาก็หายไป

สรุปโดยย่อ กรอบของหน้าบันรูปวงโค้งคว่ำในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และ ๑๓ นั้น ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมาก็กลายเป็นกรอบที่มีขอบข้างบนสลักเป็นวงโค้งเล็ก ๆ หรือกรอบที่ประกอบด้วยวงโค้งหลายวง ในศิลปะแบบพระโค บาแค็ง และเกาะแกร์ กรอบของหน้าบันเหล่านี้มีลายศีรษะมกรอยู่ที่ปลาย ต่อมาในศิลปะแบบบันทายศรีและคลัง ก็กลายรูปเป็นหน้ากาลคายนาคหลายเศียร ในศิลปะแบบบาปวนหน้ากาลหายไป แต่ในศิลปะแบบนครวัดก็กลับมาอีก แต่เปลี่ยนรูปเป็นศีรษะมังกรซึ่งคายนาคอยู่เสมอ

ภายหลังการพิจารณาถึงวิวัฒนาการของกรอบของหน้าบันตลอดจนลวดลายที่ส่วนปลายของกรอบแล้ว เราก็ควรที่จะพิจารณาถึงวิวัฒนาการของลายลวดบัว (เส้นนูน) ซึ่งอยู่ใต้หน้าบันด้วย

ในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ลงมาจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ลายลวดบัวเหล่านี้เป็นเส้นตรงมาบรรจบกับลวดลายที่ปลายของกรอบของหน้าบันตรงเหนือยอดเสาติดกับผนังพอดี ในศิลปะแบบบาปวนราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ลายเส้นนูนเหล่านี้ไม่ค่อยมี หรือมีฉะนั้นก็กลายเป็นอีกแบบหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะของหน้าบันในศิลปะแบบนครวัด ยกเว้นที่ตัวปราสาทนครวัดเอง ลักษณะใหม่นี้ก็คือ ในขณะที่เส้นนูนเหล่านี้เข้ามาบรรจบกับลวดลายที่ปลายของกรอบของหน้าบันนั้น เส้นนูนเหล่านั้นได้กลับหักลงไปข้างล่างเป็นมุมฉาก สถาปนิกปัจจุบันได้ขนานชื่อเส้นเหล่านี้ว่า "ขอปลอมหักตั้งได้ฉาก" (รูปที่ ๖๕) ในศิลปะแบบบายนสมัยที่ ๒ และ ๓ ปลายขอปลอมเหล่านี้แทนที่จะหักลงตั้งได้ฉาก กลับเผยอขึ้นเล็กน้อยเพื่อเข้าไปอยู่ภายใต้รูปนาคซึ่งสลักอยู่ที่ปลายกรอบของหน้าบัน (รูปที่ ๖๗)

ตัวหน้าบัน

ตัวหน้าบันนั้นมีวิวัฒนาการไปตามธรรมดา และวิวัฒนาการนี้ก็เข้ากันได้ดีกับสิ่งที่เราได้พิจารณามาแล้ว

ในศิลปะขอมระหว่าง พ.ศ. ๑๑๕๐—๑๓๕๐ ตัวหน้าบันมีรูปจำลองของศาสนสถานตั้งอยู่ตรงกลาง แต่รูปจำลองเหล่านี้ปัจจุบันก็หักพังชำรุดลงไปมากจนยากที่จะพิจารณาได้

ศิลปะแบบกุเลน (ราว พ.ศ. ๑๓๗๐—๑๔๒๐) ในสมัยนี้อิทธิพลของศิลปะจามดังที่ได้กล่าวมาแล้วได้ปรากฏขึ้นและบนหน้าบันด้านสำคัญ คือด้านตะวันออกของปราสาทดำไรกราบก็มีรูปเทวดา ซึ่งมีรูปบุคคลกำลังนั่งพนมมืออยู่ ๒ ข้างปรากฏอยู่ อย่างไรก็ดีลักษณะแบบใหม่นี้ก็ไม่ได้เป็นที่นิยมกันในทันที เพราะเหตุว่าณปราสาทตระพังพงหลังกลาง (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕) หน้าบันก็ยังคงมีรูปจำลองของศาสนสถานอยู่ตรงกลาง

ศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐) สมัยนี้ดูจะรวมเอาลักษณะ ๒ แบบดังกล่าวเข้าไว้ด้วยกัน คือมีรูปเทวดาและบุคคลนั่งพนมมือ ๒ ข้างอยู่ภายในรูปจำลอง

ของศาสนสถาน เป็นต้นว่าบนหน้าบันของปราสาทพระโค (พ.ศ. ๑๔๒๒) (รูปที่ ๕๕) แต่ในไม่ช้ารูปจำลองศาสนสถานเหล่านั้นก็คงเหลือแต่เพียงวงโค้งซึ่งประกอบขึ้นด้วยวงโค้งเล็ก ๆ หลายวง และมีลวดลายใบไม้เป็นเครื่องประดับอยู่ข้างบน เป็นต้นว่าบนหน้าบันของปราสาทโลเลย (พ.ศ. ๑๔๓๖) วิวัฒนาการในการเปลี่ยนแปลงจากรูปจำลองของศาสนสถานมาเป็นรูปบุคคลภายในปราสาทหรือภายใต้วงโค้งเฉย ๆ นี้ก็มีอยู่ในภาพประดับผนังเช่นเดียวกัน

ศิลปะแบบพนมบาแค็ง (ราว พ.ศ. ๑๔๔๐—๑๔๗๐) ลวดลายพันธุ์พฤกษามีเพิ่มขึ้น รอบ ๆ เทวดาองค์กลางมีลวดลายพันธุ์พฤกษาทำเป็นรูปลายก้านขดและมีเทวดารอง ๆ ลงมาเป็นเครื่องประกอบอยู่ในลวดลายเหล่านั้นด้วย

ศิลปะแบบเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๗๐) ลวดลายพันธุ์พฤกษามีอยู่เต็มหน้าบัน และอยู่ล้อมรอบเทวดาซึ่งมักทรงพาหนะอยู่เพียงองค์เดียว (รูปที่ ๕๗)

ต่อจากนี้วิวัฒนาการก็เปลี่ยนแปลงไปอีก

ศิลปะแบบบันทายศรี (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๕๐)

(ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๖๐) พาหนะของเทวดาก็หายไป มีรูปหน้ากาลเข้ามาแทนที่ แต่บางครั้งพาหนะของเทวดาก็อยู่เหนือหน้ากาลอีกต่อหนึ่ง บางครั้งรูปเทวดาเองก็หายไป และบนหน้าบันคงมีแต่เพียงภาพหน้ากาลซึ่งมีลวดลายพันธุ์พฤกษาอยู่ข้างบน ลักษณะแบบหลังนี้เป็นลักษณะของหน้าบันหลายแห่ง ณ ปราสาทบันทายศรี ปราสาทคลังหลังเหนือ ปราสาทตาแก้ว และซุ้มประตูพระราชวังหลวง หน้าบันซึ่งประกอบด้วยลวดลายพันธุ์พฤกษาแบบนี้ได้มีอยู่เสมอตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ลงไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ และบางครั้งก็มีไปจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ด้วย โดยมากในลวดลายพันธุ์พฤกษานั้นมีเทวดาองค์หนึ่งทรงหน้ากาลอยู่ตรงกลาง ณ ปราสาทนครวัด หน้าบันลวดลายพันธุ์พฤกษาใช้เฉพาะอาคารชั้นรอง ในสมัยนี้ช่างชอบหันไปนิยมหน้าบันซึ่งมีภาพสลักเล่าเรื่อง และในศิลปะแบบบายนคงมีแต่เฉพาะหน้าบันเล่าเรื่องเท่านั้น

บรรดาหน้าบันเล่าเรื่องไม่มีแต่เฉพาะรูปเทวดาองค์เดียว แต่เป็นภาพการเล่าเรื่องในเทพนิยาย หน้าบันแบบนี้เป็นของที่คิดทำกันขึ้นเป็นครั้งแรก ณ ปราสาทบันทายศรี

(พ.ศ. ๑๕๑๐) ในสมัยนี้ภาพสลักเล่าเรื่องซึ่งบางครั้งเคยใช้เป็นลวดลายตรงกลางทับหลังในศิลปะแบบเกาะแกร์นั้น กลายเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย และใช้สลักเป็นภาพบนหน้าบันอย่างสวยงาม ช่างสลัก ณ ปราสาทบันทายศรีได้แสดงให้เห็นฝีมือในการสลักซึ่งไม่มีช่างขอมในสมัยใดสามารถทำได้เทียมเท่า หน้าบัน๔แห่ง ณ บรรดาหอสมุดของปราสาทบันทายศรีแสดงภาพต่อไปนี้คือ การพิฆาตพญากงศ์ พระอินทร์กำลังบันดาลให้ฝนตก (รูปที่ ๖๐) พระกามเทพกำลังแผลงศรไปยังพระศิวะ ทศกัณฐ์กำลังโยกเขาไกรลาส นอกจากนี้ก็ยังมีหน้าบันที่สวยงามมากอีก ๒ แห่ง ณ ปราสาทบันทายศรี ซึ่งท่านเซเดส์สามารถอธิบายภาพได้ คือ ภาพนางอัปสรติโลตตมาอยู่ท่ามกลางอสูร ๒ ตน (รูปที่ ๖๑) และการรบระหว่างพระภีมะและทุรโยธน์ ภาพสลักบนหน้าบันเหล่านี้อาจจัดว่าเป็นศิลปะที่งามที่สุดชุดหนึ่งในโลกได้

ณ ปราสาทบันทายศรีมีหน้าบันบางแห่งซึ่งมีลักษณะผสมอยู่เหมือนกัน คือมีทั้งลวดลายพันธุ์พฤกษาและภาพเล่าเรื่องปนกันอยู่ หน้าบันแบบนี้มีลักษณะงดงามมากเช่นเดียวกัน ดังอาจเห็นได้จากหน้าบันแสดงภาพพระศิวะกำลังทรง

พ้อนรำอยู่ระหว่างนักดนตรีสองคนในท่ามกลางลวดลายพันธุ์พฤกษา (รูปที่ ๕๗) และรูปนางทุรคากำลังฆ่าอสูรซึ่งมีศีรษะเป็นควายท่ามกลางลวดลายพันธุ์พฤกษาเช่นเดียวกัน

สำหรับหน้าบันเล่าเรื่องในระยะตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ นั้น ที่สำคัญที่สุดก็คือหน้าบัน ณ ปราสาทพระวิหาร หน้าบัน ณ ปราสาทพระวิหารเหล่านี้แม้ว่างดงามน้อยกว่าหน้าบัน ณ ปราสาทบันทายศรี แต่ก็แสดงเรื่องในเทพนิยายเช่นเดียวกัน หน้าบันเล่าเรื่องทั้งที่ปราสาทบันทายศรี และปราสาทพระวิหารมีลักษณะเช่นเดียวกัน คือมีภาพตอนเดียวเต็มตลอดทั้งหน้าบัน

ศิลปะแบบบาปวน (ราว พ.ศ. ๑๕๖๐—๑๖๓๐) ทับหลังมักสลักเป็นภาพเล่าเรื่อง และหน้าบันก็มักกลับไปใช้ลวดลายพันธุ์พฤกษาอีกเพื่อให้ได้สัดส่วนกัน ในศิลปะแบบต่อ ๆ มาคือนครวัดและบายน หน้าบันหันกลับไปใช้ภาพเล่าเรื่องใหม่และทับหลังก็กลับไปใช้ลวดลายพันธุ์พฤกษา

ศิลปะแบบนครวัดและบายน (ราว พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๘๐) หน้าบันเล่าเรื่องมีอยู่ ๒ แบบ คือ

๑. หน้าบันซึ่งมีภาพเล่าเรื่องตอนเดียว แต่มีรูปร่างยุ่งยากขึ้น มีบุคคลอยู่ในภาพเป็นจำนวนมากมาย (รูปที่ ๖๖)

๒. หน้าบันซึ่งมีภาพสลักแบ่งออกเป็นหลายแนว และมักมีภาพเป็นรูปบุคคลสำคัญอยู่ตรงกลาง มีเหล่าบุคคลนั่งพนมมือประกอบอยู่แถวเดียวหรือหลายแถว (รูปที่ ๖๕, ๖๗)

ภาพสลักบนผนังระเบียงของปราสาทนครวัดก็มีลักษณะเช่นเดียวกับภาพบนหน้าบันทั้ง ๒ แบบนี้ คือบางครั้งเป็นภาพ ๆ เดียว แต่มีบุคคลประกอบอยู่ในภาพเป็นจำนวนมากมาย บางครั้งก็แบ่งออกเป็นหลายแนว แต่ที่ปราสาทบายนนั้น ภาพสลักบนผนังใช้แบบแบ่งออกเป็นหลายแนวเท่านั้น แบบหลังนี้ใช้ได้ดีกับรูปภาพในพุทธศาสนา ดังนั้นจึงนิยมใช้กันแพร่หลายในศิลปะแบบบายน เพราะในตอนนี้พุทธศาสนาลัทธิมหายานกำลังเจริญแพร่หลายอย่างมากมาย

สรุปโดยย่อ ภายในหน้าบันมีภาพจำลองศาสนสถานประดับอยู่จนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และตั้งแต่

นั้นจนถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ก็มีรูปบุคคลเข้ามาแทนที่ ทั้งนี้คงเนื่องมาจากอิทธิพลของศิลปะจาม ในสมัยต่อมา คือในครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ภาพบนหน้าบันก็กลายเป็นรูปบุคคลอยู่ในภาพจำลองของศาสนสถาน แต่ต่อมาภาพจำลองของศาสนสถานนี้ก็ค่อย ๆ เปลี่ยนไปจนในที่สุดกลายเป็นลวดลายพันธ์พฤกษาในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ตั้งแต่ศิลปะแบบบันทายศรีไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ หน้าบันแบ่งออกเป็น ๒ แบบ คือแบบพันธุ์พฤกษาและแบบเล่าเรื่อง แบบเล่าเรื่องเป็นที่นิยมกันมากตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ลงมา

ดังนี้เราจะเห็นว่าหน้าบันของขอมซึ่งได้รับแบบอย่างมาจากศิลปะอินเดียนั้นได้ค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปตามแบบขอมอย่างแท้จริง

วิวัฒนาการของวงโค้งเล็ก ๆ เหนือภาพบุคคลซึ่งใช้สลักเป็นภาพนูนประดับอยู่บนผนังของปราสาทขอมก็มีลักษณะเช่นเดียวกับหน้าบันเหมือนกัน วงโค้งเหล่านี้แสดงรูปประตูอาคาร ซึ่งถือว่าบุคคลที่อยู่ข้างใต้นั้นอาศัยอยู่ภายใน ที่ปราสาทบากอง โลเลย และแปรรูป ภาพปราสาท

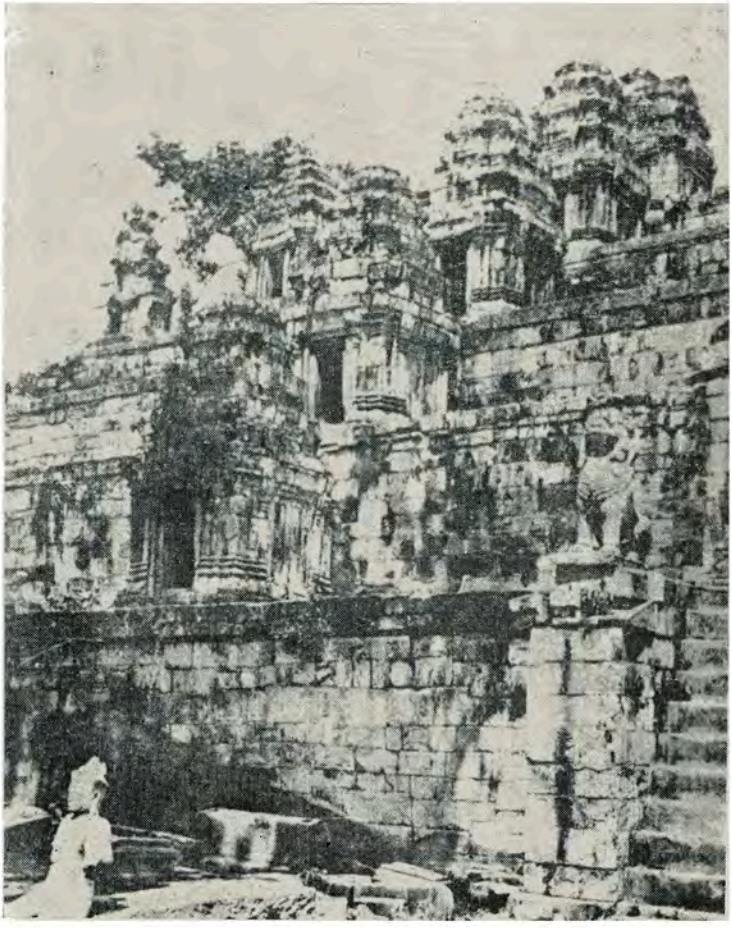
ทั้งหลังจะสลักอยู่เหนือรูปบุคคล ในสมัยเมื่อหน้าบันยังมีรูปศีรษะมกรอยู่ที่ปลาย (คือตลอดระยะพุทธศตวรรษที่ ๑๕) วงโค้งเหนือบุคคลนั้นก็มีรูปศีรษะมกรสลักอยู่ที่ปลายทั้งสองด้านด้วย (รูปที่ ๖๘) ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ณ ปราสาทแปรรูป วงโค้งเหล่านี้มีรูปนาคสลักอยู่ที่ปลาย ลักษณะนี้ได้คงอยู่ ณ ปลายวงโค้งจนตลอดศิลปะขอม แต่ก็มีรูปเปลี่ยนแปลงไปบ้าง คือนาคเหล่านั้นบางครั้งก็ไม่มีเครื่องตกแต่ง แต่บางครั้งก็มีหน้ากาลคายนาคออกมาเหมือนกับที่หน้าบัน และบางครั้งนาคเหล่านี้ก็ทำรูปแต่เพียงคร่าว ๆ บางครั้งก็มีรูปสัตว์อื่นมาแทน เป็นต้นว่านก ดังจะเห็นได้จากปราสาทพระขรรค์ที่กำพงสวาย แต่ก็เป็นของที่หาได้ยาก ในศิลปะแบบนครวัด วงโค้งเหนือรูปเทวดาเหล่านี้มักหายไป แต่ในศิลปะบายนแบบแรกก็ได้กลับมาอีก และในที่สุดในศิลปะบายนแบบที่ ๓ วงโค้งเหล่านี้ก็เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากมาย คือเส้นขอบนอกของวงโค้งได้แยกออกเป็นลายก้านขดหลายเส้น และคงมีแต่เพียงปลายวงโค้งเท่านั้นที่ยังคงรักษาลักษณะเดิมไว้บ้าง (รูปที่ ๖๙)

รูปที่ ๑

ปราสาทสมโบร์ไพรกุก

ศิลปะขอมแบบสมโบร์ไพรกุก

รูปที่ ๒
ปราสาทพระโค ศิลปะขอมแบบพระโค



รูปที่ ๓
ปราสาทพนมบาแค็ง
ศิลปะขอมแบบบาแค็ง

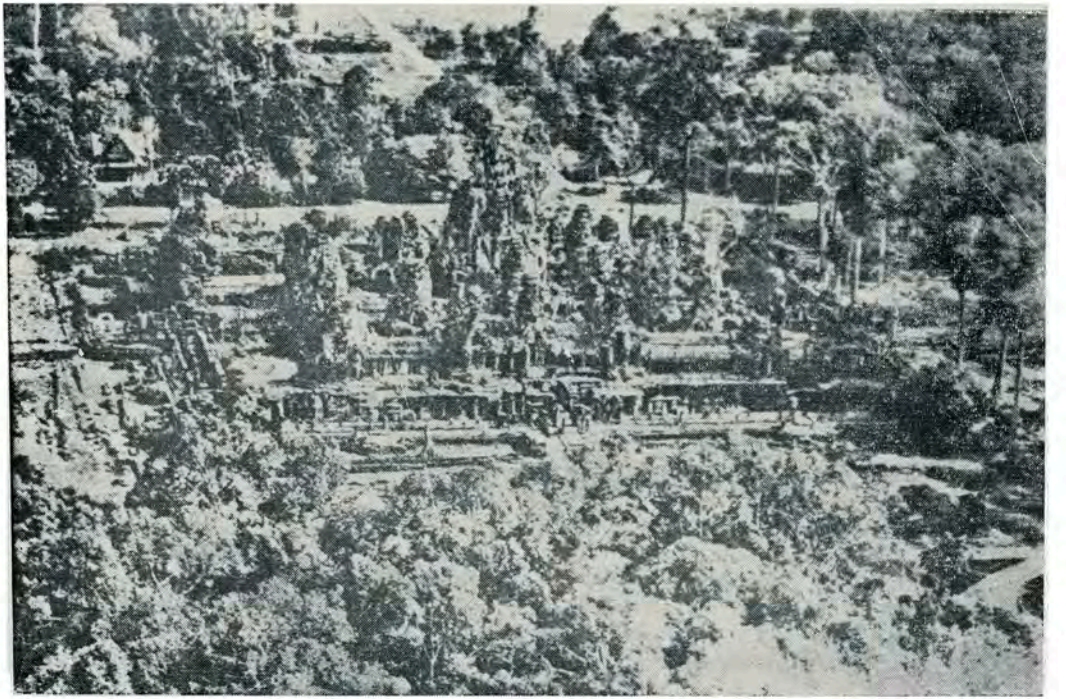
รูปที่ ๔
ปราสาทบึกษีจำกรง
ศิลปะขอมแบบเกาะแกร์

รูปที่ ๕
ปราสาทตาแก้ว ศิลปะขอมแบบคลัง

รูปที่ ๖ ปราสาทบาปวน ศิลปะขอมแบบบาปวน

ประตูทางเข้าสู่ปราสาทพนมรุ้ง

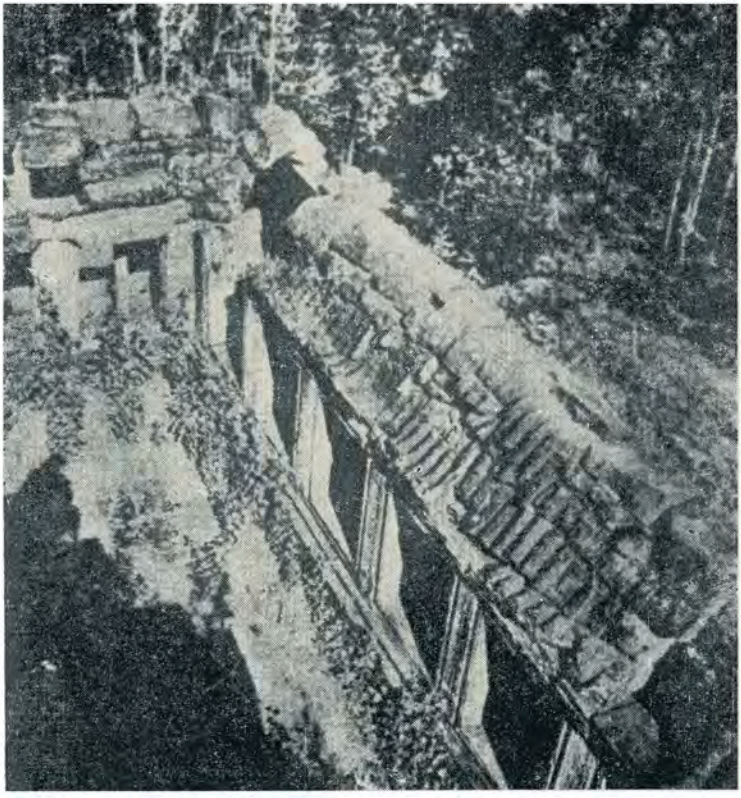
ประตูหินปราสาทพนมรุ้ง



รูปที่ ๔ ปราสาทบายน ศิลปะขอมแบบบายน

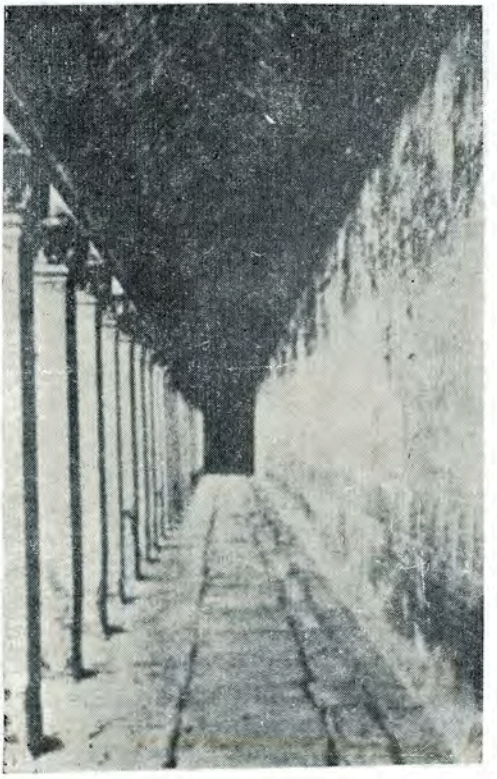
ภาพเขียนแสดงเรื่องพระมหาชนก ตอนที่ ๒ ที่ผนังด้านทิศตะวันตกของพระวิหารหลวง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

รูปที่ ๑๐
หลังคาระเบียงปราสาทตาแก้ว
ศิลปะขอมแบบคลัง



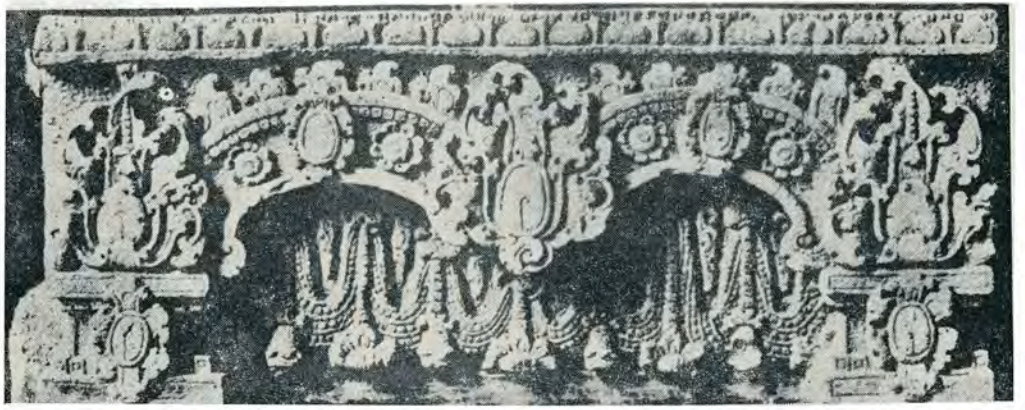
รูปที่ ๑๑
หลังคาระเบียงปราสาทพิมานอากาศ
ศิลปะขอมแบบคลัง

รูปที่ ๑๒
ภายในระเบียงปราสาทพิมานอากาศ
ศิลปะขอมแบบคลัง



รูปที่ ๑๓
ระเบียงปราสาทนครวัดชั้นที่ ๑
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๔
ทับหลังปราสาทสมโบร์ไพรกุกหลังที่ ๗ ใต้
ศิลปะขอมแบบสมโบร์ไพรกุก

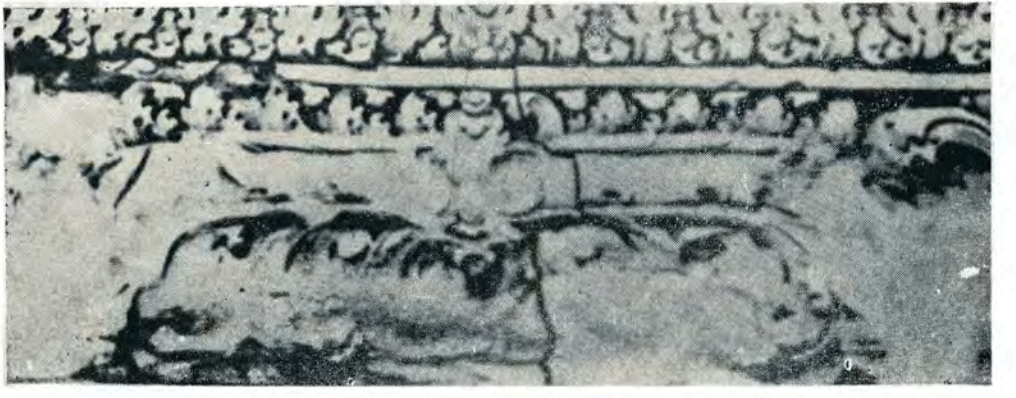


รูปที่ ๑๕

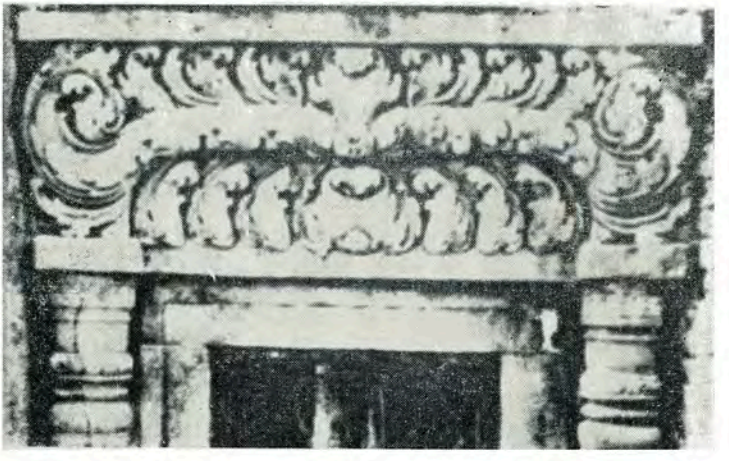
ทับหลังในพิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ

ศิลปะขอมแบบไพรกเมงตอนต้น

ยอดหอพระไตรปิฎกออกแบบโดยสมเด็จพระวันรัต
๑๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๐



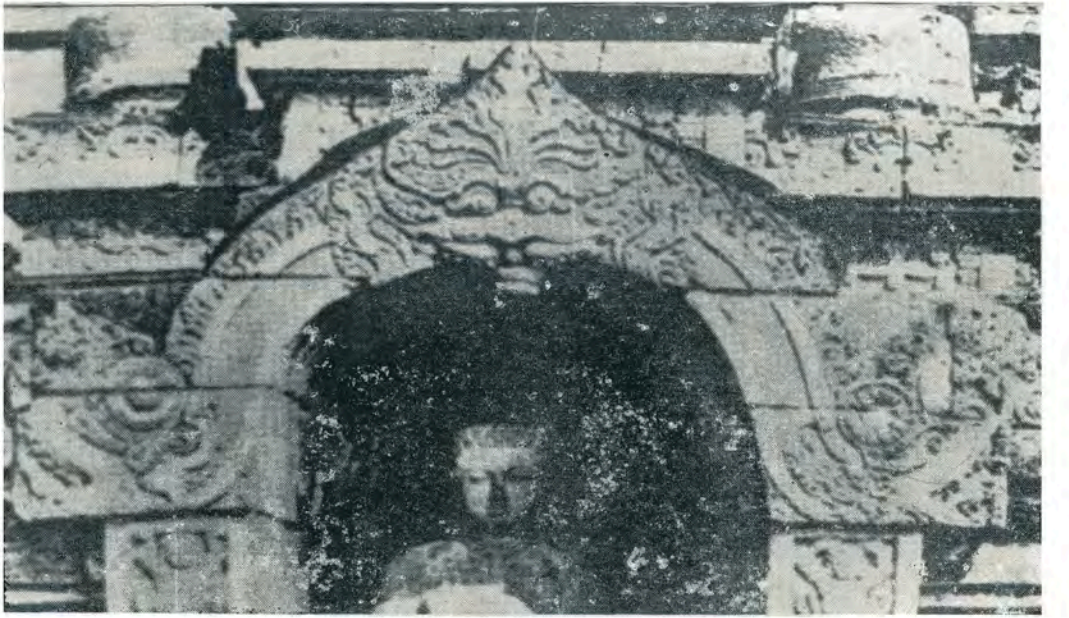
รูปที่ ๑๗
ทับหลังประตูด้านตะวันตกของปราสาทพนมบัสเสต
ศิลปะขอมแบบกำพงพระตอนต้น



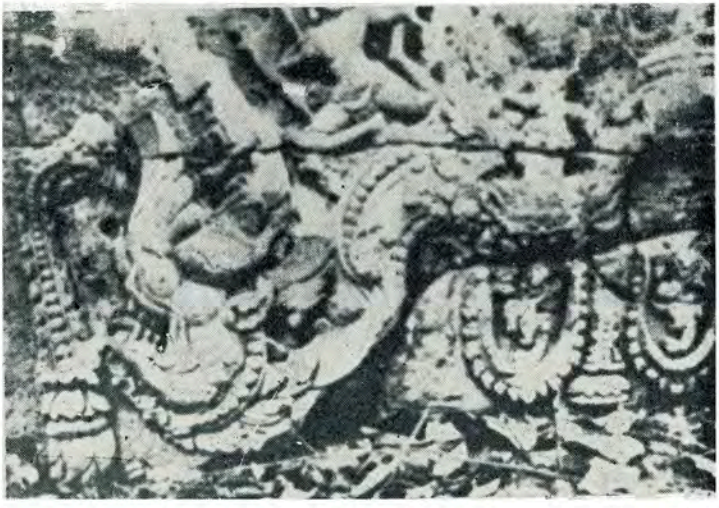
รูปที่ ๑๘
ทับหลังปราสาทภูมิปราสาท
ศิลปะขอมแบบกำพงพระ

รูปที่ ๑๙
ทับหลังปราสาทตำไรกราบ
ศิลปะขอมแบบกุเลน

รูปที่ ๒๐
ทับหลังปราสาทโกกี
ศิลปะขอมแบบกุเลน

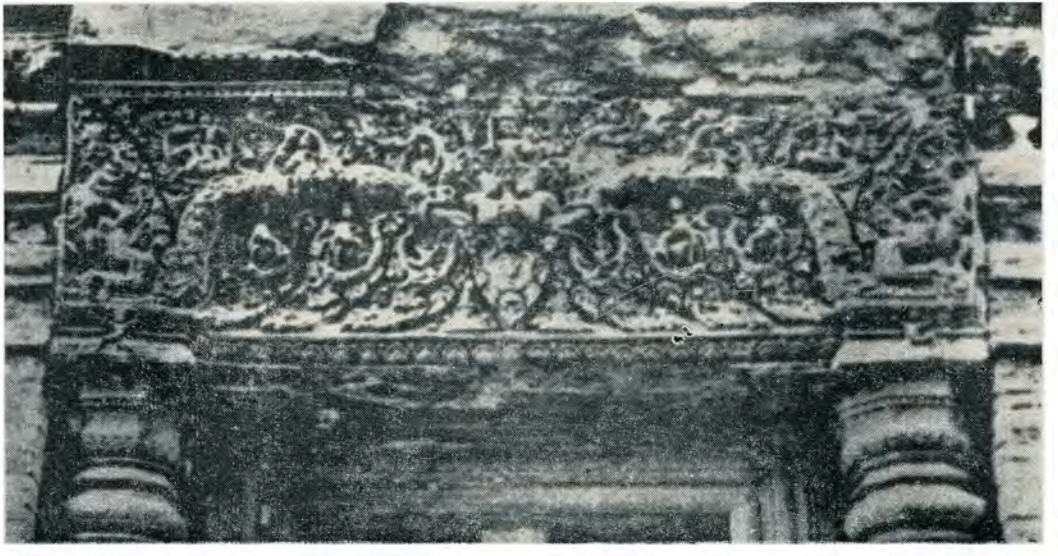


รูปที่ ๒๑
ลายกาล–มกรที่บุโรพุทโธ
ศิลปะชวาภาคกลาง ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๔

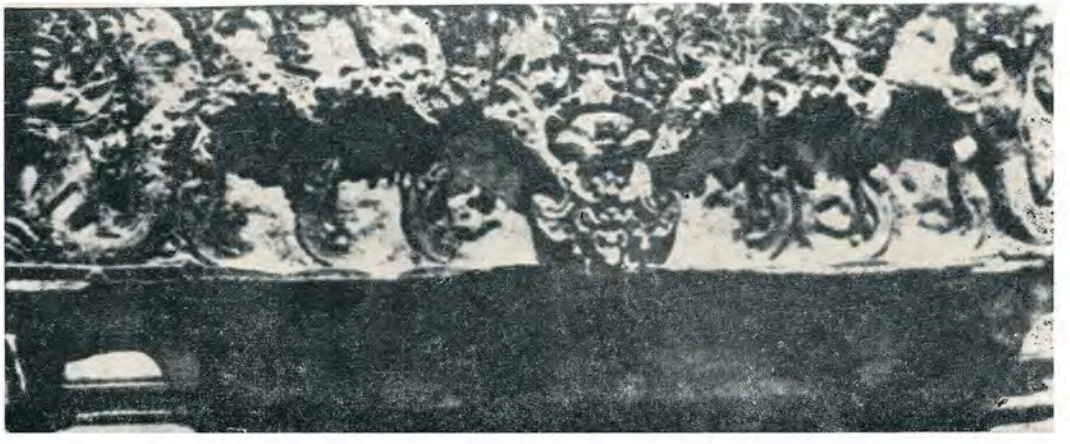


รูปที่ ๒๒
ทับหลังปราสาทรูปอารักษ์
ศิลปะขอมแบบกุเลน

รูปที่ ๒๓
ทับหลังปราสาทกอกโป
ศิลปะขอมระหว่างศิลปะแบบกุเลนและพระโค



รูปที่ ๒๔
ทับหลังปราสาทโลเลย
ศิลปะขอมแบบพระโค



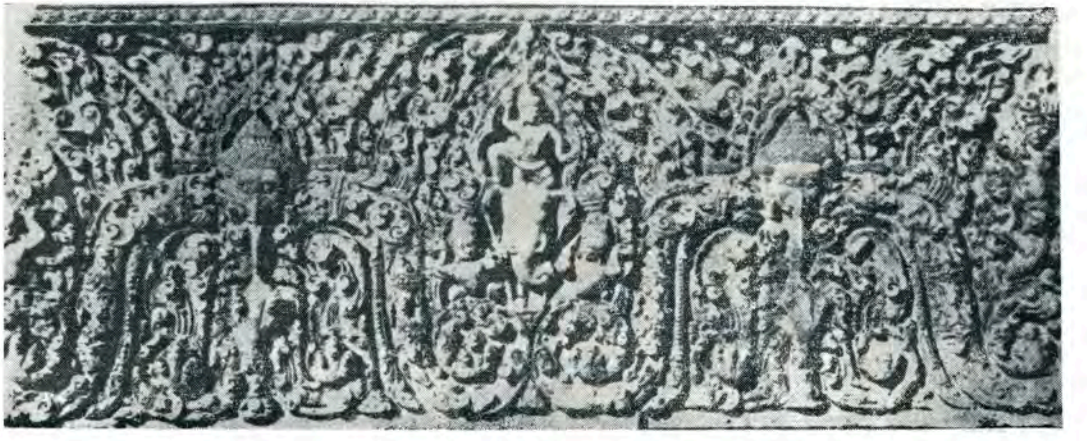
รูปที่ ๒๕
ทับหลังปราสาทพนมบก
ศิลปะขอมแบบบาแค็ง

รูปที่ ๒๖
ทับหลังปราสาทธม
ศิลปะขอมแบบเกาะแกร์

ภาพเขียนลายรดน้ำรูปกษัตริย์ทรงช้างและทหารบนผนังพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

รูปที่ ๖๗

รูปแบบการตกแต่งในงานสถาปัตยกรรมแบบโกธิคในประเทศฝรั่งเศส

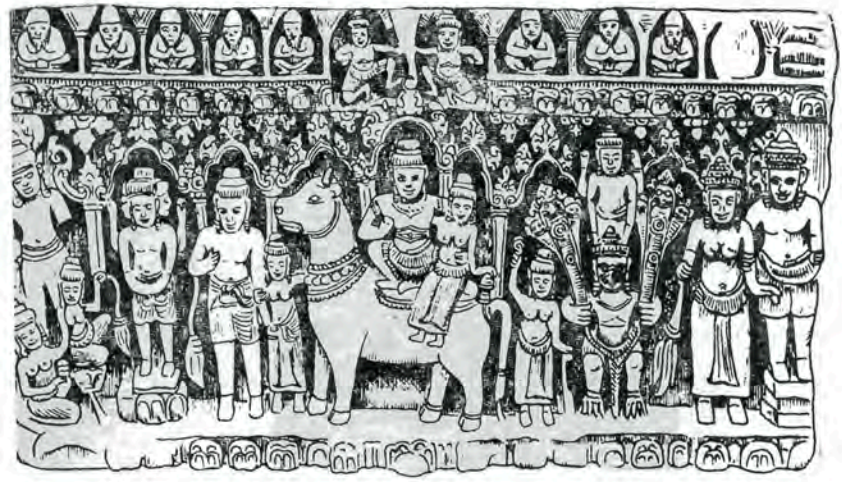


รูปที่ ๒๙
ทับหลังปราสาทบันทายศรี
ศิลปะขอมแบบบันทายศรี

รูปที่ ๓๐

ทับหลังประตูด้านตะวันออกของพระราชวัง ณ เมืองพระนครหลวง

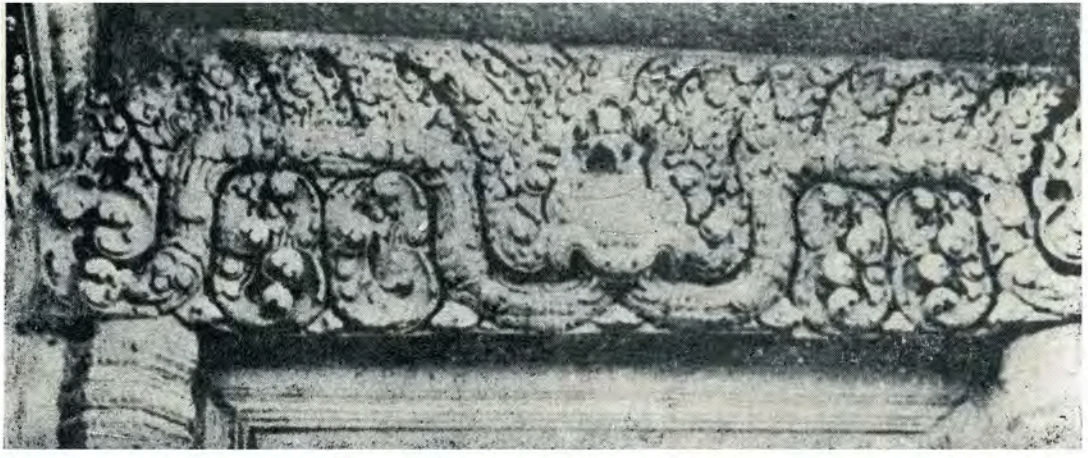
ศิลปะขอมแบบคลัง



รูปที่ ๓๒

ทับหลังปราสาทไพรถนัลหลังเหนือ

ศิลปะขอมแบบบาปวน



รูปที่ ๓๑
ทับหลังปราสาทอุดงค์
ศิลปะขอมแบบคลัง

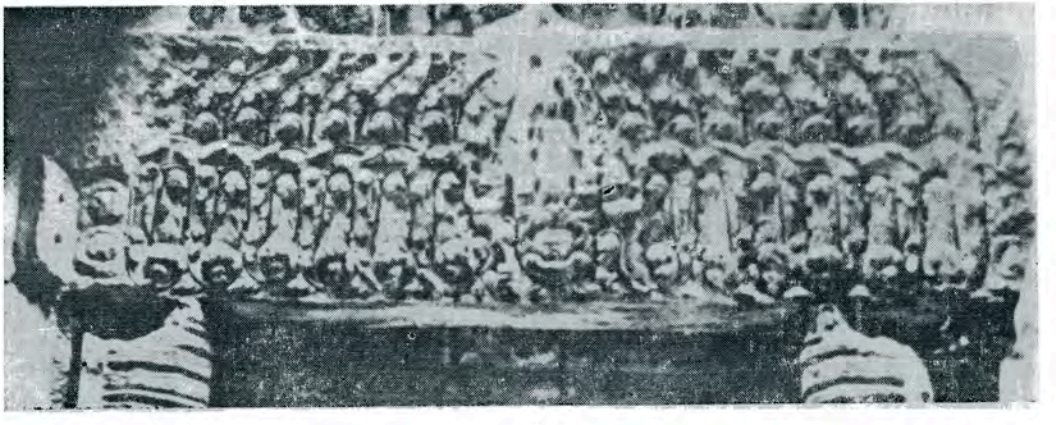
ภาพที่ ๓๓
พนักพิงพระแท่นบรรทมสิงหาสน์
ศิลปะอยุธยาตอนปลาย

รูปที่ ๓๔
ทับหลังด้านตะวันตกของปราสาทหินพิมายองค์กลาง
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้นหรือศิลปะลพบุรี ราว พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๖๗๕

ตะรหนแปลรูปอนนหะลหนาหนุ่มละรูปหนน

ตัวอย่างที่ ๓

ประชุมกลอนสวด
ของ
นายแก้ว สุวรรณทัต
พิมพ์



รูปที่ ๓๗
ทับหลังปราสาทพระขรรค์ในบริเวณเมืองพระนคร
ศิลปะขอมแบบบายนสมัยที่ ๒

รูปที่ ๓๘
ทับหลังปราสาทบายน
ศิลปะขอมแบบบายนสมัยที่ ๓

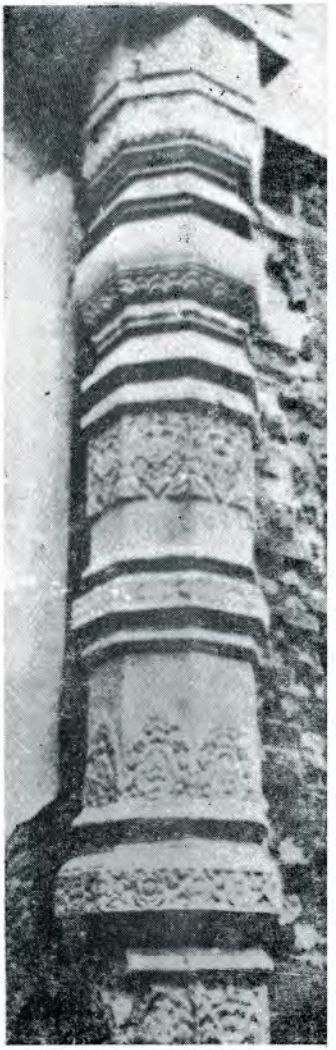
รูปที่ ๓๙
เสาประดับกรอบ
ประตูปราสาทสม-
โบร์ไพรกุกหลังที่
๑ ใต้
ศิลปะขอมแบบ
สมโบร์ไพรกุก

รูปที่ ๔๐
เสาประดับ
กรอบประตู
ปราสาทไพร
ปราสาทหลัง
เหนือ
ศิลปะขอม
แบบไพรกเมง

รูปที่ ๔๑
เสาประดับกรอบ
ประตูปราสาทภูมิ
ปราสาท
ศิลปะขอมแบบ
กำพงพระ

รูปที่ ๔๒
เสาประดับกรอบประตูปราสาทไพรปราสาทหลังใต้
ศิลปะขอมแบบกำพงพระตอนปลาย

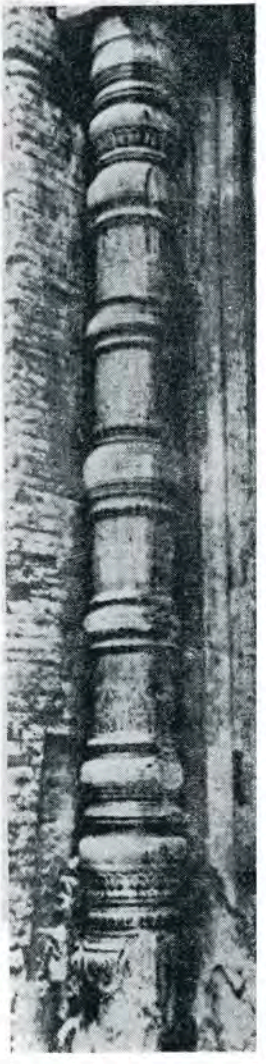
รูปที่ ๔๓
ส่วนบนของเสา
ประดับกรอบประตู
ปราสาทถมอดอป
ศิลปะขอมแบบ
กุเลน



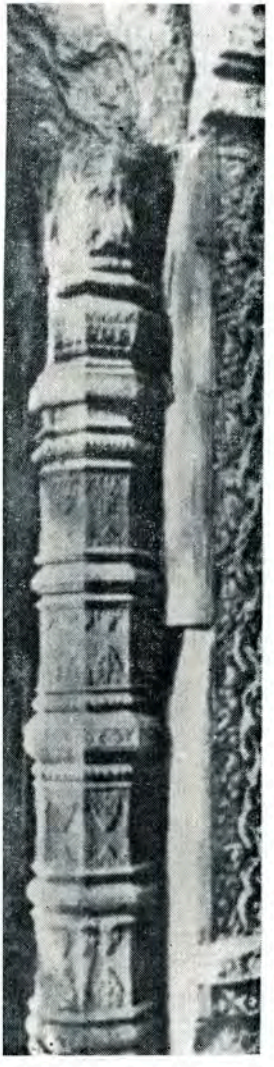
รูปที่ ๔๔
เสาประดับกรอบประตู
ปราสาทพระโค

รูปที่ ๔๖
เสาประดับกรอบประตู
ปราสาทโลเลย

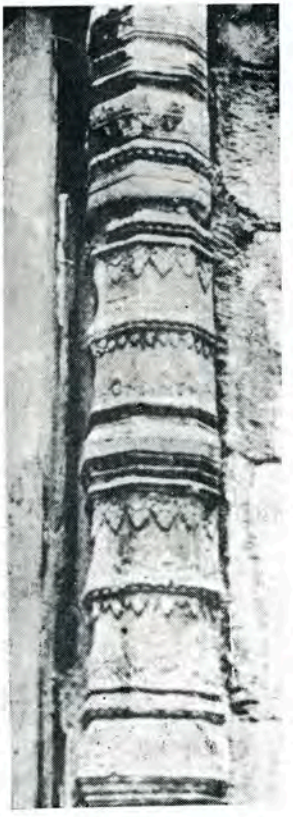
ศิลปะขอมแบบพระโค ศิลปะขอมแบบพระโคตอนปลาย



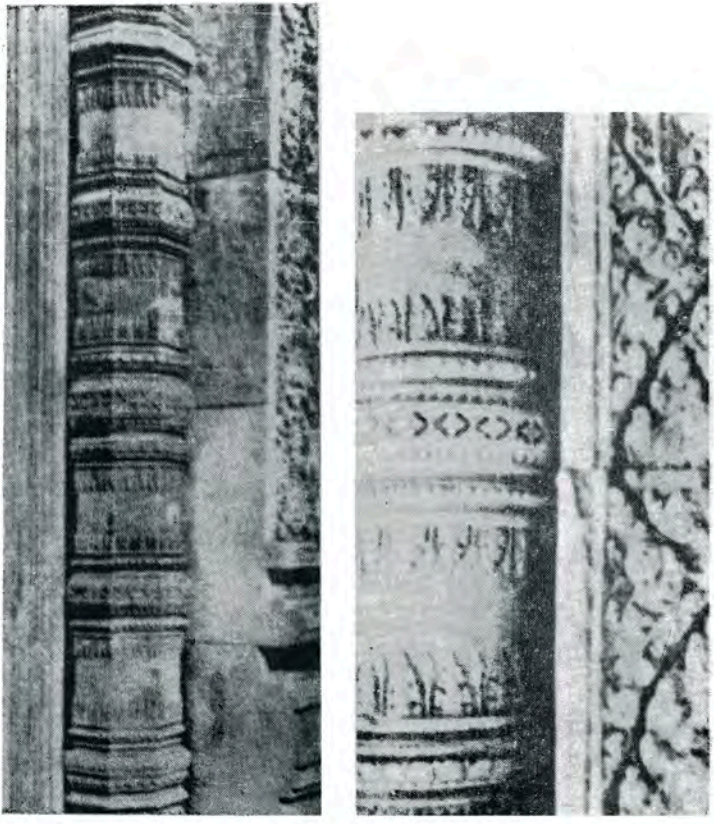
รูปที่ ๔๕
เสาประดับกรอบ
ประตูปราสาท
บากอง
ศิลปะขอมแบบ
พระโค



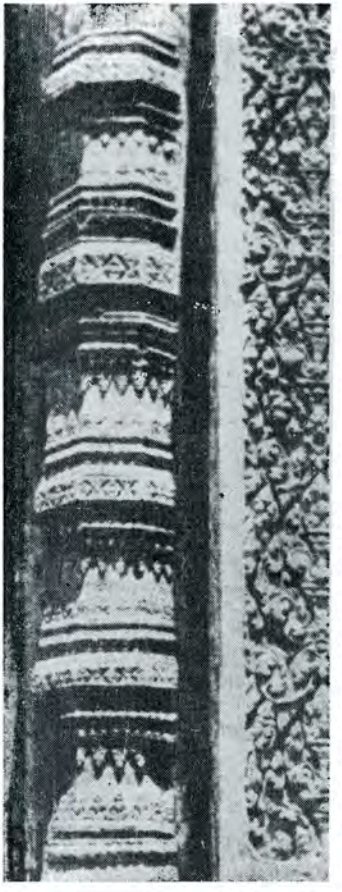
รูปที่ ๔๗
เสาประดับกรอบประตู
ปราสาทพนมกรม
ศิลปะขอมแบบบาแค็ง



รูปที่ ๔๘
เสาประดับกรอบประตู
ปราสาทธม
ศิลปะขอมแบบเกาะแกร์

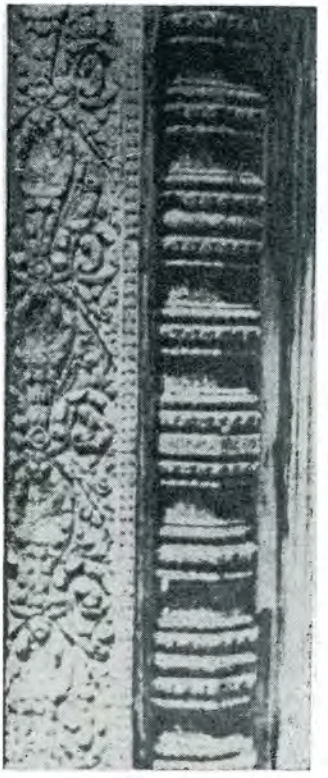


รูปที่ ๔๙-๕๐
เสาประดับกรอบประตูปราสาทบันทายศรี
ศิลปะขอมแบบบันทายศรี



รูปที่ ๕๑

เสาประดับกรอบประตูพระราชวังหลวง ศิลปะขอมแบบคลัง



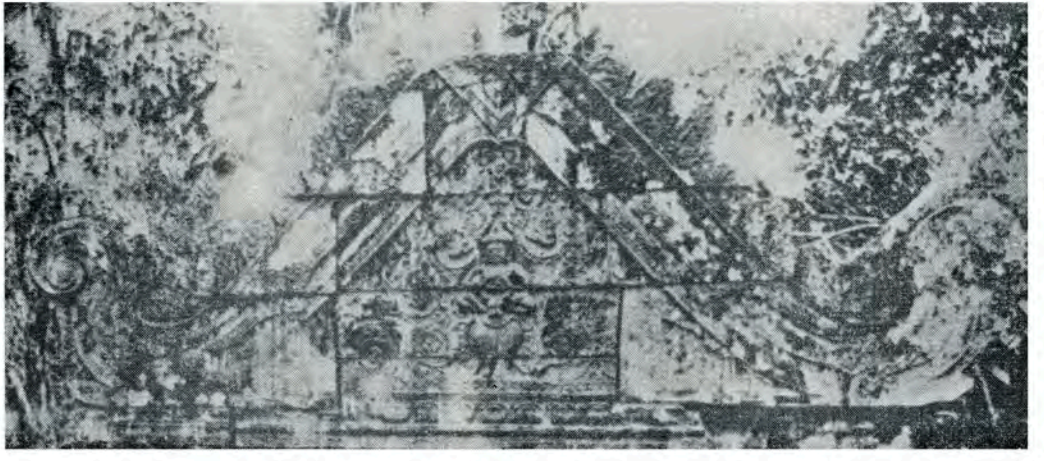
รูปที่ ๕๒
เสาประดับกรอบประตูปราสาทบันทายสำเหร่
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๕๓
เสาประดับกรอบประตูวัดนคร (Vat Nokor)
ศิลปะขอมแบบบายน

รูปที่ ๕๔
หน้าบันปราสาทตำไรกราบ
ศิลปะขอมแบบกุเลน

รูปที่ ๕๕
หน้าบันปราสาทพระโค
ศิลปะขอมแบบพระโค

รูปที่ ๕๖
หน้าบันปราสาทพนมบาแค็ง
ศิลปะขอมแบบบาแค็ง



รูปที่ ๕๗
หน้าบันปราสาทตระกัป (?)
ศิลปะขอมแบบเกาะแกร์

รูปที่ ๕๔
หน้าบันปราสาทบันทายศรี
ศิลปะขอมแบบบันทายศรี

รูปที่ ๕๙
หน้าบันปราสาทบันทายศรี
ศิลปะขอมแบบบันทายศรี

รูปที่ ๖๐
หน้าบันปราสาทบันทายศรี
ศิลปะขอมแบบบันทายศรี

รูปที่ ๑๑ ภาพเขียนสีฝุ่นบนผนังด้านทิศเหนือ ของพระวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดโพธิ์ กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ ๒๑ หมู่ปราสาทหินพิมาย ด้านทิศใต้ ปรางค์ประธาน

รูปที่ ๖๓
หน้าบันปราสาทเจ้าไสรยวิบล
ศิลปะขอมแบบคลังตอนปลายหรือบาปวนตอนต้น

รูปที่ ๖๔
หน้าบันปราสาทแม่บุญตะวันตก
ศิลปะขอมแบบบาปวน

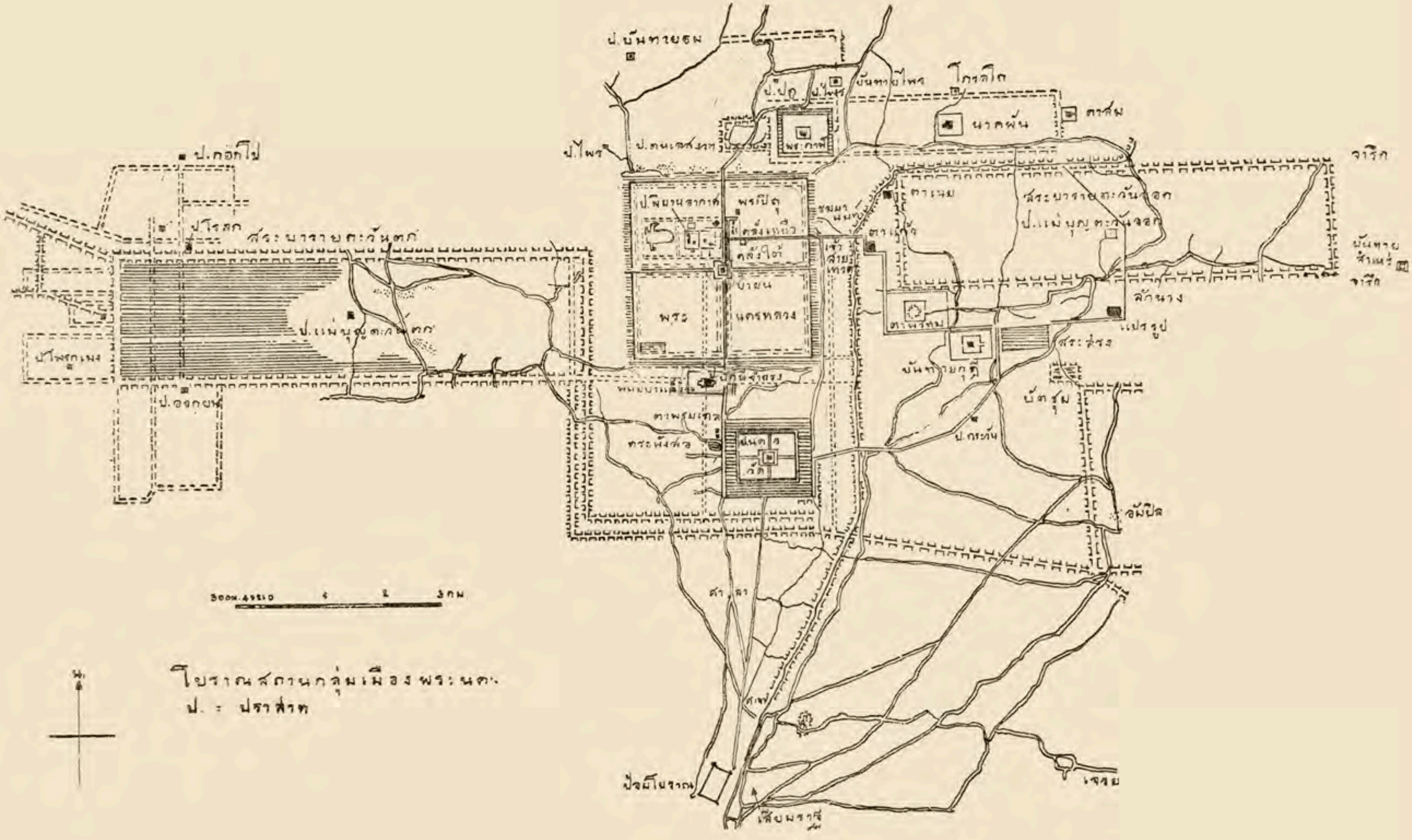
รูปที่ ๖๕
หน้าบันปราสาทเจ้าสายเทวดา
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๖๖
หน้าบันปราสาทธมมานนท์
ศิลปะขอมแบบนครวัด

ภาพที่ ๒๑ พระพุทธรูปปางมารวิชัย สมัยอู่ทองตอนปลาย

รูปที่ ๖๔
ทวารบาลที่ปราสาทพระโค ศิลปะขอมแบบพระโค

รูปที่ ๖๙
เทพธิดาที่ปราสาทบายน ศิลปะขอมแบบบายน



โบราณสถานกลุ่มเมืองพระนคร
ป. = ปราสาท

๔๑๘ **บทละครพูดเรื่อง นินทาสโมสร และ หมอจำเบื่น ของศรีอยุธยา**

นินทาสโมสร เป็นบทละครพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่แปลจากละครพูดภาษาอังกฤษ ละม้าย ภรรยาขุนเจริญ เจ็บใจที่สามีคิดสงสัยตน จึงออกอุบายแกล้งสามีและเพื่อเป็นการลงโทษ

หมอจำเบื่น ดัดแปลงจากละครภาษาฝรั่งเศสของโมลิแยร์ ยายมาเจ็บใจตาสังที่ด่าว่าตนเนือง ๆ ต้องการแก้เผ็ดตาสัง โดยหลอกให้ผู้อื่นหลงเข้าใจว่าตาสังเป็นหมอเก่งในทางรักษาโรค ท่านจะสนุกกับบทบาทของหมอจำเบื่นแน่นอน

เสียสละ เป็นเรื่องที่นำมาแสดงบ่อยที่สุด เรื่องของความรัก ลึกซึ้ง เกาะกินใจ คลุกเคล้าด้วยความรักชาติ ปลุกใจ ท่านผู้แต่งทรงเอาคติในด้านการเสียสละเป็นหัวใจของเรื่อง

ผู้ร้ายแผลง พระยาอารักษ์และแม่พวงมีหนี้สินล้นพ้นตัว จึงคิดหาอุบายปลดหนี้สินด้วยกลอุบายต่าง ๆ ผลที่สุดก็ถูกจับจนได้ เรื่องนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชประสงค์จะแสดงให้เห็นถึงวิธีการสืบสวน ความเป็นคนช่างสังเกต ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของเสือป่าแมวมอง

แก้แค้น เป็นบทละครพูดปลุกใจคนไทยให้ยอมเสียสละเพื่อชาติ ทรงเน้นให้เห็นว่าชาติอื่นใด ๆ มิได้ดีหรือเก่งกว่าชาติไทยเลย ทรงตำหนิติเตียนคนไทยที่รับเอาวัฒนธรรมตะวันตกมากจนเกินไป เรื่องจบลงอย่างผิดความคาดหมายของผู้อ่าน ❋

๗๐๖–๗ **ศิลปะอินเดียเล่ม ๑,๒ ของศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล**

ศิลปะอินเดียมีอิทธิพลต่อศิลปะในประเทศไทยเพียงไร ย่อมเป็นที่ทราบกันอยู่แล้ว โดยเฉพาะในศิลปะอินเดียแบบอมราวดี คุปตะ หลังคุปตะ และปาละ ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะเหตุว่าศิลปะในประเทศไทยเป็นศิลปะในศาสนา และพุทธศาสนาตลอดจนศาสนาพราหมณ์ในประเทศไทย เดิมได้มาจากอินเดีย เมื่อศาสนาแพร่เข้ามา ศิลปะก็ย่อมติดเข้ามาด้วย ด้วยเหตุนี้ศิลปะอินเดียจึงเป็นรากฐานสำคัญของศิลปะไทย เหตุฉะนั้นการเรียนรู้เรื่องศิลปะอินเดีย จึงเป็นประโยชน์แก่การศึกษาศิลปะในประเทศไทยไปในตัว △

๑๑๐๕ **สมเด็จพระมหาสมณเจ้า เสด็จตรวจการคณะสงฆ์มณฑล ฝ่ายเหนือ พ.ศ. ๒๔๕๗ ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส** เป็นรายงานคราวที่สมเด็จ ฯ เสด็จตรวจการคณะสงฆ์ และสังฆมณฑล มีคุณค่าน่าสนใจอย่างยิ่ง เพราะเล่าถึงวิธีการปกครองคณะสงฆ์ของพระองค์ท่านและแทรกด้วยข้อคิดคติธรรมที่พระองค์ประทานในระหว่างที่เสด็จไปตามเมืองต่าง ๆ ประกอบด้วยตำนานพระพุทธรูป ตำนานวัดต่าง ๆ เช่น ตำนานพระพุทธชินราช พระศรีศาสดา ฯลฯ ตำนานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ฯลฯ

ได้ทรงแต่งขึ้น ในระหว่างที่ท่องทะเลจากสมุทร-
ปราการไปเมืองปราณบุรี และได้แวะเที่ยวตลาด
ไปตามหัวเมือง ตะวันตก และแหลมมลายูฟากฝั่ง
ตะวันออกถึงเมืองกลันตัน ทรงแต่งเป็นแบบราย
งานเพื่อทูลเกล้าถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอม-
เกล้าเจ้าอยู่หัว ในพ.ศ. ๒๔๒๗ ได้ทรงเขียน
ขึ้นอย่างละเอียด ได้ความรู้เป็นตำราภูมิศาสตร์
บรรยายสถานที่ต่าง ๆ เช่น เมืองปราณบุรี เขา
สามร้อยยอด เกาะพงัน เกาะสมุย เมืองกาญ-
จนดิฐ เมืองหลังสวน ตำบลเกาะง่ามในแง่ของ
ชัยภูมิที่ ตำบลบ้าน จำนวนคน ผลประโยชน์
ของบ้านเมืองและการทำมาหากินของคนในที่นั้น ๆ
อาหาร ทุกข์สุขของราษฎร

๑๑๐๕ **สมเด็จพระมหาสมณเจ้า เสด็จตรวจการคณะสงฆ์มณฑล ฝ่ายเหนือ พ.ศ. ๒๔๕๗ ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส** เป็นรายงานคราวที่สมเด็จ ฯ เสด็จตรวจการคณะสงฆ์ และสังฆมณฑล มีคุณค่าน่าสนใจอย่างยิ่ง เพราะเล่าถึงวิธีการปกครองคณะสงฆ์ของพระองค์ท่าน และแทรกด้วยข้อคิดคติธรรมที่พระองค์ประทาน ในระหว่างที่เสด็จไปตามเมืองต่าง ๆ ประกอบด้วยตำนานพระพุทธรูป ตำนานวัดต่าง ๆ เช่น ตำนานพระพุทธชินราช พระศรีศาสดา ฯลฯ ตำนานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ฯลฯ

๑๕๑๐ รวมเรื่องเขียน ของนายสุกิจ นิมมานเหมินท์

ถ้าท่านรู้จักอาจารย์ สุกิจ นิมมานเหมินท์ ว่าเป็นรัฐมนตรีที่คล่องแคล่วในการบริหารการศึกษา นับว่าท่านยังรู้จักน้อยไป ท่านผู้นี้ยังเป็นนักสอน นักพูด นักธรรมชาติวิทยา นักคิด นักเขียน นามกระเดื่องอีกด้วย หนังสือเล่มนี้เป็นเครื่องยืนยันข้อเขียนของท่านว่าเป็นสารคดีพิเศษไม่ซ้ำแบบใคร มีเรื่องเช่น อันน้องนี้แต่กำเนิดเกิดมา จะหุงข้าวหุงปลาก็มิเคย หรั่งไย ไทยเบิน หรั่งเขิน ไทยหัว ฯลฯ อาจารย์สุกิจ ถ้าใครรู้จักท่านดีก็ยกท่านไว้ในระดับนักปราชญ์ องค์การค้าของคุรุสภาภูมิใจที่จะเสนองานของนักปราชญ์ผู้นี้

๑๕๑๓–๑๔ กำเนิดนามสกุลเล่ม ๑,๒ ของจมื่นอมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช)

คนไทยสมัยก่อนรัชกาลที่หกขึ้นไป ยังไม่มีนามสกุลอย่างปัจจุบันนี้ เพียงอ่านหนังสือสองเล่มนี้เท่านั้นก็จะทราบถึงที่มาของนามสกุลต่าง ๆ ในปัจจุบันนี้ทั้งนามสกุลพระราชทานและที่สืบนามสกุลมารวมทั้งพระราชดำริและพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกำหนดให้มีนามสกุลขึ้น และวิธีการขนานนามสกุลในปี พ.ศ. ๒๔๕๖ ประโยชน์ของการมีนามสกุล พร้อมด้วยรายชื่อสกุลต่าง ๆ ที่ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าพระราชทานไว้เรียงตามลำดับอักษร สะดวกแก่ผู้ค้นคว้า

๑๕๑๕ กำเนิดพระราชวังสนามจันทร์และพระปฐมเจดีย์ พระมหาธีรราชเจ้ากับดอนเจดีย์ อนุสรณ์ของเสือป่าและลูกเสือ โดยจมื่น อมรดรุณารักษ์ (แจ่ม สุนทรเวช)

อนุสรณ์ของเสือป่าและลูกเสือ เล่มนี้บรรยาถึงพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในยุคล่าเมืองขึ้นด้วยการก่อตั้งลูกเสือและลูกเสือป่า พระองค์ทรงปลุกคนไทยทั้งชาติและให้ตื่นตัว ในการรักษาความเป็นชาติไว้ได้ สมัยนี้การลูกเสือกลับคึกคักขึ้นอีก ท่านที่สนใจก็จะได้ทราบถึงประวัติของลูกเสือและลูกเสือป่า ในสมัยรัชกาลที่ ๖

กำเนิดพระราชวังสนามจันทร์และพระปฐมเจดีย์

เรื่องราวที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงทำนุบำรุงพระปฐมเจดีย์ ปาฏิหาริย์ที่พระปฐมเจดีย์ สิ่งต่าง ๆ ที่พระองค์ทรงปรับปรุง พระราชประสงค์ที่แท้จริงของพระองค์ ในการสร้างพระราชวังสนามจันทร์ ซึ่งจะหาอ่านจากที่ใดไม่ได้อีกเลย ■

๑๖๐๑ ประชุมพระนิพนธ์เบ็ดเตล็ด พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรง-ราชานุภาพ

ใคร ๆ ก็ยอมรับว่า เจ้านายพระองค์นี้ทรงเชี่ยว-ชาญหลายด้าน แต่ด้านหนึ่งยกย่องกันมาก คือ เป็น "พระบิดาแห่งประวัติศาสตร์" ด้วยเหตุที่ทรงพระวินิจฉัยพระยศเจ้านายที่เรียกว่า "กรมสมเด็จ" หรือ "สมเด็จกรม" ซึ่งส่วนมากยังใช้สับสนอยู่ เป็นหนังสือที่รวมลักษณะการประพันธ์ต่าง ๆ ของท่านผู้เขียน เช่น การวินิจฉัย การอธิบาย ปาฐกถา และความรู้เบ็ดเตล็ดต่าง ๆ เช่น เหตุผลในการสร้างพระเจดีย์สามองค์ วินิจฉัยคำเรียกพระภิกษุ เรื่องเครื่องม้าอะแซหวุ่นกี้ อธิบายเรื่องพระบาทอย่างละเอียด ลักษณะการศึกษาของเจ้านายแต่โบราณที่แตกต่างกับสมัยปัจจุบัน

พิมพ์ที่โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว นายถ่าธร สถิรกุล ผู้พิมพ์และผู้โฆษณา

๒๖ พฤษภาคม ๒๕๑๓