หนังสือชุดภาษาไทยของคุรุสภา

ศิลปะอินเดีย

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล

ภาพปก : เศียรพระพุทธรูปศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส
ศิลปะอินเดียสมัยอมราวดี

ศิลปะอินเดีย

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล

๗๐๖-๗๐๗
ชุดที่ ๗ โบราณคดี
พิมพ์ครั้งที่ ๔
(ฉบับปรับปรุงใหม่)
จำนวน ๒,๐๐๐ เล่ม
พ.ศ. ๒๕๔๕
ปกและรูปเล่ม : รสสุคนธ์ ยมกนิษฐ์
บรรณาธิการ : สุพิศ ม่วงสวย
อุไรรัตน์ โพธิ์สิริกุลวงศ์

องค์การค้าของคุรุสภา
จัดพิมพ์จำหน่าย

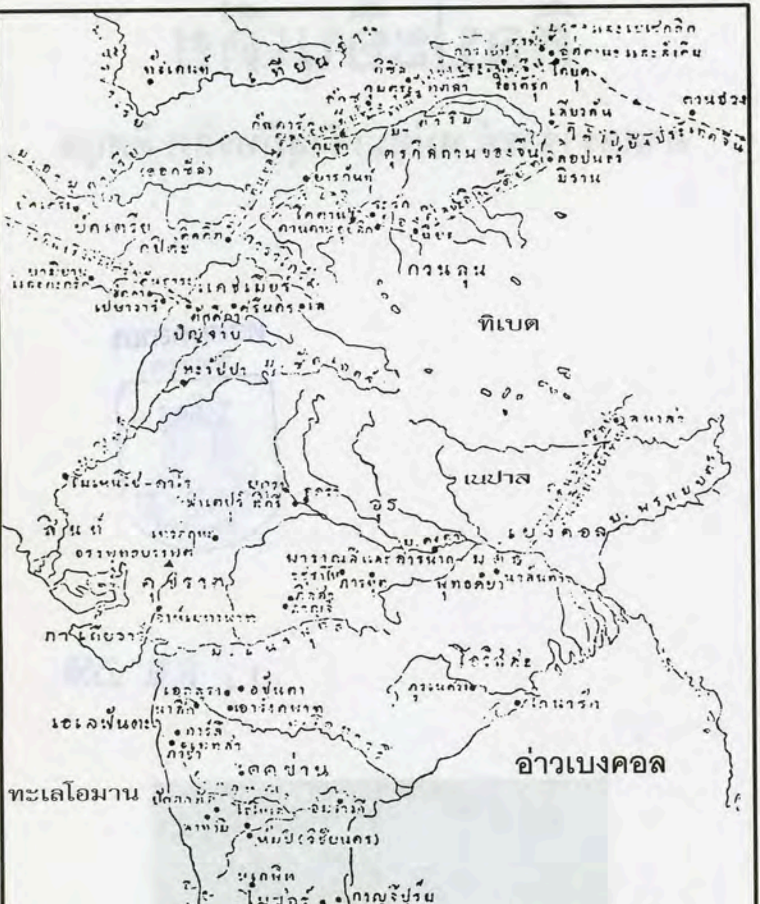
ราคา ๑๔๐.๐๐ บาท

ข้อมูลทางบรรณานุกรมของหอสมุดแห่งชาติ

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ.
ศิลปะอินเดีย.— — พิมพ์ครั้งที่ ๔.— — กรุงเทพฯ :
องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๔๕.
๒๖๘ หน้า.
๑. ศิลปกรรมอินเดีย. I. ชื่อเรื่อง.
๗๐๙.๕๔
ISBN 974-00-8560-1

ศิลปะอินเดีย

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล


ทิเบต
เนปาล
อ่าวเบงคอล
ทะเลโอมาน
ประเทศอินเดีย

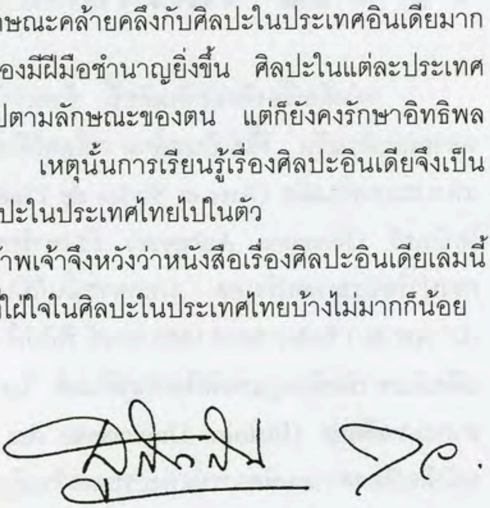
คำนำเมื่อพิมพ์ครั้งแรก

หนังสือเรื่องศิลปะอินเดียนี้ ข้าพเจ้าได้เรียบเรียงมาจากหนังสือหลายเล่มด้วยกัน ที่ใช้เป็นหลักมากที่สุดก็คือเรื่องศิลปะและแบบศิลปะแห่งประเทศอินเดีย (Arts et Styles de l'Inde) ของ นางสาว ชานนีน โอบัวเยร์ (Jeannine Auboyer) ภัณฑารักษ์ใหญ่แห่งพิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีสประเทศฝรั่งเศส นอกจากนั้นก็มีบทความเรื่องศิลปะอินเดีย (L' Art de l'Inde) ของศาสตราจารย์ ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) อดีตภัณฑารักษ์ใหญ่แห่งพิพิธภัณฑ์กีเมต์ ในหนังสือเรื่องประวัติศาสตร์สากลแห่งศิลปะ (Iiistoire Universelle des Atrs) เล่ม ๔ ตลอดจนหนังสือเรื่องความมหัศจรรย์แห่งประเทศอินเดีย (The Wonder That Was India) ของศาสตราจารย์ เอ.แอล.แบซัม (A.L.Basham) อดีตศาสตราจารย์แห่งมหาวิทยาลัยลอนดอนประเทศอังกฤษ และปัจจุบันเป็นศาสตราจารย์ประจำอยู่ในมหาวิทยายาลัยแห่งชาติออสเตรเลีย ประเทศออสเตรเลีย

ศิลปะอินเดียมีอิทธิพลแก่ศิลปะในประเทศไทยเพียงไรข้าพเจ้าหวังว่าคงจะเป็นที่ทราบกันอยู่แล้ว โดยเฉพาะในศิลปะอินเดียแบบอมราวดี คุปตะ หลังคุปตะ และปาละ ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะเหตุว่าศิลปะในประเทศไทยเป็นศิลปะในศาสนาและพุทธศาสนา ตลอดจนศาสนา

พราหมณ์ในประเทศเรา ต่างก็สืบเนื่องมาจากประเทศอินเดียนั่นเอง เมื่อศาสนาแพร่เข้ามา รูปของศิลปะก็ย่อมแพร่เข้ามาด้วย ศิลปะชั้นต้นในภาคเอเชียอาคเนย์จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะในประเทศอินเดียมาก ต่อภายหลังเมื่อช่างพื้นเมืองมีฝีมือชำนาญยิ่งขึ้น ศิลปะในแต่ละประเทศจึงมีรูปร่างเปลี่ยนแปลงไปตามลักษณะของตน แต่ก็ยังคงรักษาอิทธิพลของศิลปะอินเดียไว้บ้าง เหตุนั้นการเรียนรู้เรื่องศิลปะอินเดียจึงเป็นประโยชน์แก่การศึกษาศิลปะในประเทศไทยไปในตัว

ด้วยเหตุนั้น ข้าพเจ้าจึงหวังว่าหนังสือเรื่องศิลปะอินเดียเล่มนี้คงจะเป็นที่สนใจแด่ท่านที่ฝ่ใจในศิลปะในประเทศไทยบ้างไม่มากก็น้อย



(ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล)

กรกฎาคม ๒๕๑๐

สารบัญ

บทนำ ๑

ลักษณะทางด้านภูมิศาสตร์ ๒

การค้นคว้าเกี่ยวกับอารยธรรมอินเดีย ๕

ลักษณะโดยทั่วไปของศิลปะอินเดีย ๗

กฎเกณฑ์ในอารยธรรมอินเดีย ๘

กฎของอารยธรรมอินเดียในศิลปะ ๑๑

จุดมุ่งหมายของศิลปะอินเดีย ๑๕

ความงามของศิลปะอินเดีย ๑๖

วิวัฒนาการของศิลปะอินเดีย ๑๗

อิทธิพลของศิลปะต่างประเทศ ๒๑

การขยายตัวของอารยธรรมอินเดีย ๒๔

๒ สมัยก่อนประวัติศาสตร์และแรกเริ่มประวัติศาสตร์

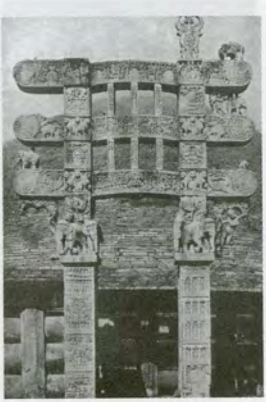
สมัยก่อนประวัติศาสตร์
และแรกเริ่มประวัติศาสตร์ ๒๖

๓ ศิลปะสมัยต้นประวัติศาสตร์หรือศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

ประวัติศาสตร์ ๓๖

ศิลปะ

สถาปัตยกรรม ๔๑
ประติมากรรม ๔๙
จิตรกรรม ๕๗



ประณีตศิลปะและศิลปกรรมอื่น ๆ

เครื่องโลหะ ๕๙
เครื่องงา ๖๑
ศิลปวัตถุอื่น ๆ ๖๑

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๒ ๔

ศิลปะคันธารราฐ มถุรา และอมราวดี

ประวัติศาสตร์ ๖๔

การติดต่อทางด้านการค้าขาย ๖๗

การเปลี่ยนแปลงทางศาสนา ๖๙

ศิลปะ

อิทธิพลใหม่ ๆ ๗๑

ศิลปะคันธารราฐ

การขยายตัวของศิลปะคันธารราฐ ๗๔

กำหนดอายุ ๗๕

วัตถุที่ใช้ ๗๕

ลักษณะ ๗๗

ศิลปะคันธารราฐแบบต่าง ๆ ๘๐

ศิลปะสมัยมถุรา

ลักษณะทางภูมิศาสตร์ ๘๒
วัตถุที่ใช้ แบบศิลปะ และการขยายตัว ๘๓
ลักษณะของพระพุทธรูป ๘๕

ศิลปะสมัยอมราวดี

๘๘ ลักษณะทางภูมิศาสตร์และการขยายตัว
๘๙ ลักษณะและแบบพระพุทธรูป

ลักษณะร่วมกันในศิลปะอินเดียสมัยที่ ๒

สถาปัตยกรรม ๙๒
ถ้ำ ๙๓
สถาปัตยกรรมกลางแจ้ง ๙๓
ประติมากรรม ๙๖
จิตรกรรม ๑๐๑

ประณีตศิลปะ

เครื่องโลหะ ๑๐๒
เครื่องงา ๑๐๖

๕

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๓

ศิลปะสมัยคุปตะ (ราวพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๐) ศิลปะสมัยหลังคุปตะ (ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๓) และศิลปะสมัยปาละ-เสนะ ในแคว้นเบงกอล (พุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๘)

ประวัติศาสตร์ ๑๑๑

การติดต่อกับโลกภายนอก ๑๑๗

การเปลี่ยนแปลงทางศาสนา ๑๒๑

ศิลปะ

สถาปัตยกรรม ๑๒๖

ประติมากรรม ๑๔๑

ประติมากรรมในศิลปะสมัยคุปตะ ๑๔๓

ประติมากรรมในศิลปะสมัยหลังคุปตะ ๑๕๐

ประติมากรรมในศิลปะสมัยปาละ-เสนะ ณ แคว้นเบงกอล ๑๕๙

ประติมากรรมศิลา ๑๖๐

ประติมากรรมสัมฤทธิ์ ๑๖๔

ภาพสลักนูนต่ำ ๑๖๖

จิตรกรรม ๑๖๗

ประณีตศิลปะและเทคนิคต่าง ๆ

เครื่องโลหะ ๑๘๑

เครื่องงา ๑๘๕

เครื่องไม้ ๑๘๖

ศิลปะต่าง ๆ ๑๘๗

๖ ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ หลัง พ.ศ. ๑๕๕๐

ประวัติศาสตร์ ๑๙๐

ศาสนา ๑๙๗

วิวัฒนาการและความเอนเอียง
โดยทั่วไปของศิลปะ ๒๐๐

๗ การแบ่งศาสนสถานออกตามแบบและตามท้องถิ่น

สถาปัตยกรรมได้แก่การแบ่งศาสนสถานออกตามแบบและตามท้องถิ่น ๒๐๘

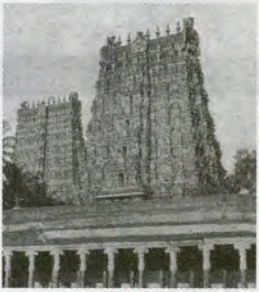
๘ การแบ่งศาสนสถานออกตามแบบหรือตามรูปร่าง

ศาสนสถานหลังคารูปโค้งสูง ๒๑๒

ศาสนสถานหลังคารูปวงโค้ง ๒๑๗

ศาสนสถานหลังคาซ้อนเป็นชั้น ๒๒๑

ศาสนสถานแบบผสม ๒๒๔



๙ การแบ่งศาสนสถานออกตามท้องถิ่น

สถาปัตยกรรมแบบมุสลิม ๒๓๐

จิตรกรรม

จิตรกรรมฝาผนัง ๒๓๓

จิตรกรรมขนาดเล็ก ๒๓๖

สกุลช่าง ๒๓๙
สกุลช่างเบงกอล ๒๔๐
สกุลช่างเนปาล ๒๔๑
สกุลช่างโมคุล (พุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๓) ๒๔๒
สกุลช่างราชปุต ๒๔๕
สกุลช่างเดคข่าน ๒๔๘
จิตรกรรมอินเดียในปัจจุบัน ๒๔๙

๑๐ ประณีตศิลปะและเทคนิคต่าง ๆ

เครื่องโลหะ เครื่องลงยา
และเครื่องอาภรณ์ ๒๕๓
เครื่องไม้ ๒๕๕
เครื่องงา ๒๕๗
หินมีค่า เครื่องแก้ว เครื่องดินเผาเคลือบ
เครื่องดินเผา และเครื่องรัก ๒๕๘
ผ้า ๒๖๐
วัตถุอื่น ๆ ๒๖๓

๑๑ อิทธิพลของศิลปะทวีปยุโรปในศิลปะอินเดีย

อิทธิพลของศิลปะทวีปยุโรปในศิลปะอินเดีย ๒๖๖

๑

บทนำ

๑ บทนำ

ลักษณะทางด้านภูมิศาสตร์

ประเทศอินเดียมีพื้นที่เป็นรูปสามเหลี่ยม ทางทิศเหนือมีทิวเขาหิมาลัยเป็นเครื่องกั้นเขตแดน แม้ว่าทิวเขาหิมาลัยนี้จะเหยียดยาวออกไปทั้งทางทิศตะวันออกและตะวันตก ทำให้ประเทศอินเดียต้องแยกออกจากส่วนอื่น ๆ ของทวีปเอเชีย แต่ก็ยังมีช่องเขาที่อาจเดินทางผ่านไปมา ทำให้ประเทศอินเดียติดต่อกับโลกภายนอกได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ทิวเขาหิมาลัยเป็นบ่อเกิดของแม่น้ำสำคัญ ๒ สาย ในประเทศอินเดียคือแม่น้ำสินธุและคงคา ทั้งสองสายได้ไหลผ่านที่ราบสูงซึ่งแม้ว่าจะเล็กแต่ก็อุดมสมบูรณ์ เป็นต้นว่าลุ่มแม่น้ำในแคว้นแคชเมียร์และในประเทศเนปาลก่อนที่จะไหลลงไปยังที่ราบใหญ่เบื้องล่าง

แม่น้ำสินธุซึ่งปัจจุบันส่วนใหญ่อยู่ในประเทศปากีสถานเป็นบ่อเกิดแห่งอารยธรรมรุ่นแรกสุดในประเทศอินเดีย และเป็นต้นเค้าแห่งนามประเทศอินเดียด้วย ชาวเปอร์เซียเรียกนามแม่น้ำสินธุว่า ฮินดู คำนี้ได้ผ่านต่อไปยังชาวกรีกและต่อมาก็กลายเป็นนามของประเทศอินเดียไป ชาวอินเดียแต่โบราณเรียกนามประเทศของตนเองว่าชมพูทวีป (ประเทศแห่งต้นหว้า) หรือภารตวรรษ (ดินแดนแห่งโอรสของพระภรต ซึ่งเป็นพระราชาในนิยาย) ที่ราบอันอุดมสมบูรณ์แห่งแคว้นปัญจาบซึ่งมีแคว ๕ แคว แห่งแม่น้ำสินธุไหลผ่าน เป็นที่ตั้งแห่งอารยธรรมอันสูงส่งเมื่อราว ๔,๐๐๐ ปีมาแล้ว อารยธรรมนี้ได้แผ่ไปตามแม่น้ำสินธุจนถึงฝั่งทะเล แม่น้ำสินธุตอนล่างไหลผ่านแคว้นสินท์ในประเทศปากีสถานซึ่งปัจจุบันกลายเป็นทะเลทรายอันแห้งแล้งไปแล้ว แต่ในสมัยโบราณก็เป็นพื้นที่อันอุดมสมบูรณ์

ดินแดนแห่งแม่น้ำสินธุแบ่งแยกออกจากดินแดนแห่งแม่น้ำคงคาโดยมีทะเลทรายแห่งแคว้นราชัสถานและเขาเตี้ย ๆ คั่น ดินแดนสันปันน้ำแห่งแม่น้ำคงคาทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของกรุงเดลฮีได้เคยเป็นสนามรบที่สำคัญมาร่วม ๓,๐๐๐ ปีแล้ว ที่ราบลุ่มแม่น้ำคงคาทางด้านตะวันตกตั้งแต่กรุงเดลฮีไปจนถึงเมืองปัตนะรวมทั้งดินแดนระหว่างแม่น้ำคงคาและยมุนา (อันเป็นแคว ๆ หนึ่งของแม่น้ำคงคา) นั้น อาจจัดได้ว่าเป็นหัวใจของประเทศอินเดีย ดินแดนแห่งนี้ซึ่งครั้งหนึ่งเคยเรียกว่า อารยาวรรต (Āryāvarta) หรือดินแดนแห่งชนชาติอารยัน เป็นที่ตั้งแห่งอารยธรรมสมัยทองของอินเดีย แม้ว่าในปัจจุบันที่ราบแห่งนี้จะมีความสมบูรณ์ลดน้อยลง แต่ครั้งหนึ่งก็เคยเป็นดินแดนที่อุดมสมบูรณ์อย่างมากมาย ที่ปากแม่น้ำคงคาในแคว้นเบงกอลทางทิศตะวันออกเป็นเดลตาใหญ่และ

เดลตานี้ก็ค่อย ๆ ขยายพื้นที่ออกไปในทะเลเป็นเวลานานมาแล้ว ณ ที่นี้แม่น้ำคงคาก็บรรจบกับแม่น้ำพรหมบุตรซึ่งไหลลงมาจากประเทศทิเบตผ่านแคว้นอัสสัมแคว้นอัสสัมนี้เป็นดินแดนทิศตะวันออกสุดของประเทศอินเดีย

ใต้ที่ราบใหญ่ลุ่มแม่น้ำคงคาเป็นที่สูงซึ่งขึ้นไปบรรจบกับทิวเขาวินธัย แม้ว่าทิวเขาวินธัยนี้จะไม่สูงเท่ากับทิวเขาหิมาลัย แต่ก็ยังเป็นเขตแบ่งระหว่างภาคเหนือ ซึ่งแต่ก่อนเรียกว่า แคว้นฮินดูสถาน กับดินแดนทางภาคใต้ซึ่งเรียกว่า แหลมเดคข่านหรือทักษิณบถ แหลมเดคข่านเกือบทั้งหมดเป็นที่ราบสูงเต็มไปด้วยภูเขาและแห้งแล้ง มีทิวเขายาวคือ ทิวเขาฆัตหรือฆาต (Chāt) กั้นอยู่ทางทิศตะวันออกและตะวันตก ทิวเขาฆัตทางทิศตะวันตกสูงกว่า ด้วยเหตุนั้นแม่น้ำเกือบทั้งหมดในแหลมเดคข่านคือ แม่น้ำมหานทีโคทาวรี กฤษณาและกาเวรี จึงไหลไปลงทะเลทางทิศตะวันออก คงมีแต่แม่น้ำนัมทาและตาปตีเท่านั้นที่ไหลไปทางทิศตะวันตก เมื่อไหลลงไปใกล้ทะเลแม่น้ำในแหลมเดคข่านก็ไหลผ่านที่ราบซึ่งเล็กกว่าที่ราบลุ่มแม่น้ำคงคาแต่ก็มีประชาชนอาศัยอยู่หนาแน่นเช่นเดียวกัน ดินแดนทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของแหลมเดคข่านเป็นที่ราบใหญ่คือดินแดนแห่งชนชาติทมิฬ ดินแดนแห่งนี้เคยมีอารยธรรมที่เป็นอิสระและปัจจุบันก็ยังไม่เหมือนกับอารยธรรมทางภาคเหนือทีเดียว ประชาชนทมิฬทางภาคใต้ของประเทศอินเดียพูดภาษาไม่เหมือนกับทางภาคเหนือ และมีเชื้อชาติแตกต่างกันแม้ว่าได้มีการปะปนกันมาช้านานแล้วก็ตาม ตามลักษณะทางภูมิศาสตร์เกาะลังกาก็เป็นส่วนหนึ่งของประเทศอินเดีย ที่ราบทางภาคเหนือของเกาะลังกาก็มีลักษณเหมือนกับที่ราบทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย และบรรดาภูเขาในภาคกลางของเกาะลังกาก็คือ ทิวเขาฆัตทิศตะวันตกนั่นเอง

เนื่องจากประเทศอินเดียเป็นประเทศที่กว้างใหญ่มาก เหตุนั้นภาคต่างๆ จึงมีอากาศแตกต่างกันอย่างมากมาย แถบทิวเขาหิมาลัยมีฤดูหนาวที่หนาวจัด มีทั้งน้ำค้างแข็งและหิมะในบรรดาที่ราบทางภาคเหนือฤดูหนาวก็ค่อนข้างหนาวโดยมีอุณหภูมิแตกต่างกันมากระหว่างเวลากลางวันและกลางคืนและในฤดูร้อนก็ร้อนมากทีเดียว อุณหภูมิในแหลมเดคข่านสม่ำเสมอกันมากกว่า แม้ว่าบนที่ราบสูงบางแห่งเวลากลางคืนในฤดูหนาวอาจหนาวจัด ที่ราบในดินแดนทมิฬมักมีอากาศร้อนเสมอ แต่ก็ไม่เคยร้อนไปกว่าฤดูร้อนทางภาคเหนือ

ลักษณะที่สำคัญที่สุดของดินฟ้าอากาศในประเทศอินเดียก็คือลมมรสุมที่นำฝนมาให้ นอกไปจากฝั่งตะวันตกและดินแดนบางแห่งในเกาะลังกาแล้ว ฝนก็มักไม่ค่อยตกตั้งแต่เดือนตุลาคมไปจนถึงเดือนพฤษภาคม ในขณะนี้การเพาะปลูกอาจทำได้ก็โดยการทดน้ำเท่านั้น ราวปลายเดือนเมษายนอากาศก็ร้อนจัดอย่างยิ่ง และการเพาะปลูกแทบทุกชนิดก็ต้องหยุดชะงักหมด แต่ตั้งแต่เดือนมิถุนายนก็เริ่มมีฝนตก อุณหภูมิเริ่มลดลง ลักษณะความสำคัญของลมมรสุมที่ขัดแย้งกันเช่นนี้อาจมีอิทธิพลเหนือชีวิตจิตใจของชาวอินเดียด้วย คือทำให้เป็นผู้ที่ทั้งรักในความสนุกสบายแต่ในขณะเดียวกันก็มีการมุ่งแสวงหาธรรมและบำเพ็ญโยคะเช่นเดียวกัน

การค้นคว้าเกี่ยวกับอารยธรรมอินเดีย

อารยธรรมสมัยโบราณของอินเดียผิดกับอารยธรรมสมัยโบราณในประเทศอียิปต์ เมโสโปเตเมีย และกรีซ ในข้อที่ว่าประเพณีโบราณของ

อินเดียยังคงสืบต่อลงมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้ ราว ๒๐๐ ปีมาแล้ว บาทหลวงเยซูอิตบางรูปซึ่งเผยแพร่ศาสนาคริสเตียนนิกายโรมันคาทอลิกอยู่ในแหลมเดคข่าน ได้เริ่มศึกษาภาษาสันสกฤต และลงความเห็นว่าภาษาสันสกฤตคล้ายคลึงกับภาษาในทวีปยุโรป แต่การศึกษาอารยธรรมอินเดียโบราณก็ไม่ได้เริ่มต้นขึ้นจากท่านเหล่านี้

ใน พ.ศ. ๒๓๒๖ เซอร์วิลเลียม โจนส์ (Sir William Jones) ได้เดินทางจากประเทศอังกฤษมาเป็นผู้พิพากษาศาลฎีกา ณ เมือง คัลคัตตา ท่านผู้นี้ได้เรียนรู้ภาษาหลายภาษาในทวีปยุโรปมาแล้วรวมทั้งภาษาฮิบรู อาหรับ ตุรกีและจีน เมื่อมาถึงประเทศอินเดียท่านก็ได้เริ่มศึกษาภาษาสันสกฤต และใน พ.ศ. ๒๓๒๗ ก็ได้มีการก่อตั้งสมาคมเอเชียแห่งแคว้นเบงกอล (Asiatic Society of Bengal) ขึ้นโดยมีเซอร์วิลเลียม โจนส์ เป็นนายก ในวารสารของสมาคมได้มีการแปลวรรณคดีภาษาสันสกฤตหลายเรื่องออกเป็นภาษาอังกฤษ เป็นต้นว่าภควัทคีตา หิโตปเทศ ศกุนตลา คีตโควินท์และมนูธรรมศาสตร์ ต่อจากนั้นก็มีการแปลคัมภีร์อุปนิษัทด้วย การแปลวรรณคดีภาษาสันสกฤตเช่นนี้ทำให้เริ่มมีการสอนภาษาสันสกฤตขึ้น ณ มหาวิทยาลัยหลายแห่งในทวีปยุโรป และต่อมาก็มีการลงความเห็นว่า ภาษาสันสกฤตและภาษาโบราณในทวีปยุโรปนั้นสืบลงมาจากรากเหง้าอันเดียวกัน

ตั้งแต่ราว พ.ศ. ๒๓๕๐ เป็นต้นมา สมาคมเอเชียแห่งแคว้นเบงกอลก็เริ่มสนใจในวิชาโบราณคดีอินเดีย นอกเหนือไปจากทางด้านวรรณคดีและภาษา ใน พ.ศ. ๒๓๘๐ นายเจมส์ ปรินเซป (James Prinsep) ก็สามารถอ่านตัวอักษรพราหมีและจารึกของพระเจ้าอโศกมหาราชออกเป็นครั้งแรก นอกจากนี้ยังมีชาวอังกฤษอีกท่านหนึ่งที่สนใจในวิชาโบราณคดีอินเดีย

มากจนอาจจัดได้ว่าเป็นบิดาแห่งวิชาโบราณคดีอินเดีย ท่านผู้นี้ก็คือ พลเอก เซอร์ อาเล็กซานเดอร์ คันนิงแฮม (Sir Alexander Cunningham) ท่านได้มารับราชการเป็นนายทหารอยู่ในกองช่างทหารบกของอังกฤษ ณ ประเทศอินเดีย ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๓๗๔ และได้เริ่มใช้เวลานอกราชการค้นคว้าในวิชาโบราณคดีอินเดีย จนกระทั่งได้รับแต่งตั้งจากรัฐบาลอังกฤษในอินเดียให้เป็นผู้สำรวจโบราณคดี (Archaeological Surveyor) เป็นบุคคลแรกใน พ.ศ. ๒๔๐๕ และได้ทำหน้าที่นี้อยู่จนกระทั่งถึง พ.ศ. ๒๔๒๘

ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๕๐ เป็นต้นมา ก็เริ่มมีการขุดค้นทางด้านโบราณคดี ขนาดใหญ่ขึ้นในประเทศอินเดีย ใน พ.ศ. ๒๔๔๔ ได้มีการปรับปรุงกรมสำรวจโบราณคดีใหม่ และเซอร์จอห์น มาร์แชลล์ (Sir John Marshall) ผู้ดำรงตำแหน่งอธิบดีก็ได้เป็นหัวแรงสำคัญในการทำงานต่อมา งานสำคัญของท่านก็คือ ได้ค้นพบอารยธรรมโบราณแถบลุ่มแม่น้ำสินธุ และแม้กระนั้นก็ยังมีงานที่จะต้องกระทำอีกเป็นอันมาก ในศตวรรษที่แล้วก็มีนักปราชญ์ชาวอินเดียที่สนใจในวิชาโบราณคดีอินเดียเช่นเดียวกัน ท่านเหล่านี้ส่วนใหญ่มักเป็นผู้ทรงความรู้ทางด้านภาษาสันสกฤตและการอ่านจารึก และในปัจจุบันอธิบดีกรมสำรวจโบราณคดีของอินเดียก็เป็นชาวอินเดีย

ลักษณะโดยทั่วไปของศิลปะอินเดีย

ศิลปะอินเดียไม่ว่าจะสร้างขึ้นในพุทธศาสนาหรือศาสนาพราหมณ์ย่อมต้องการที่จะพรรณนาและเล่าเรื่อง ลักษณะเช่นนี้เห็นได้ชัดในศิลปะ

อินเดียสมัยก่อน ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๔-๑๔ ในสมัยดังกล่าวศิลปะอินเดียมักแสดงเป็นภาพสลักนูนต่ำขนาดยาวหรือภาพเขียนบนผนังขนาดใหญ่ ทั้งหมดแสดงภาพบุคคลปะปนอยู่เป็นจำนวนมากมาย และในชั้นต้นเราจะเห็นว่าภาพทั้งหมดแสดงความรู้สึกทางด้านชีวิตประจำวันยิ่งกว่า ความรู้สึกทางด้านศาสนา ต่อมาเมื่อศิลปะอินเดียเจริญถึงขีดสูงสุด ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๐ ก็อาจจัดได้ว่าเป็นศิลปะที่งามที่สุดแบบหนึ่งในโลก แต่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๓ ลงมาศิลปะอินเดียก็เริ่มสร้างตามกฎเกณฑ์และมีรูปร่างแข็งกระด้างไม่มีชีวิตจิตใจ ประติมากรรมเดี่ยวๆ เข้ามาแทนที่ภาพสลักเล่าเรื่องในสมัยก่อน ภาพเทพเจ้าเริ่มมีเศียรและกรเพิ่มขึ้น รสนิยมในการแสดงภาพเล่าเรื่องปรากฏอยู่แต่เฉพาะในภาพเขียนเล็กๆ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากชนชาติมุสลิมที่นับถือศาสนาอิสลามในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ และ ๑๙ อย่างไรก็ดีการที่จะเข้าใจศิลปะอินเดียอย่างถ่องแท้ เราจำเป็นต้องอาศัยวรรณคดีรวมทั้งตำราทางด้านความสวยงาม คือศาสตร์ต่างๆ ตลอดจนคำอธิบายคืออรรถกถาของศาสตร์เหล่านั้นด้วย

กฎเกณฑ์ในอารยธรรมอินเดีย

กล่าวโดยทั่วไปอารยธรรมอินเดียคงอยู่เป็นหน่วยเดียวกันได้ก็ด้วยอาศัยเหตุหลายประการ ประการแรกก็คือความเชื่อถือในขนบประเพณีโบราณ ประเพณีอินเดียนี้เปรียบเสมือนศาสนาและความเชื่อถือนี้ก็มีอยู่มาก เป็นต้นว่าในด้านวรรณคดี วรรณคดีสมัยโบราณก็เป็นที่นับถือกัน

ลงมาเป็นเวลาหลายพันปี และวรรณคดีรุ่นหลังก็มักถือกันว่าเป็นแต่เพียงคำอธิบายของวรรณคดีสมัยโบราณเท่านั้น

นอกจากนี้ในอารยธรรมอินเดียยังมีความพยายามที่จะรวบรวมสร้างเป็นกฎเกณฑ์ขึ้นอีก เป็นต้นว่าการตั้งระบบ วรรณะการตั้งวีรบุรุษคือมหาราช มหาเทพ ฯลฯ การตั้งความหมายของท่าทางคือ มุทรา (mudra) และหัสต์ (hasta) ความหมายของท่าทางเช่นนี้ใช้ทั้งในด้านศาสนา นาฏศิลป์ และศิลปกรรม

การตั้งกฎเกณฑ์เช่นนี้ ทำให้ทราบถึงความหมายของชาวอินเดียเกี่ยวกับโลกสันฐานได้เป็นอย่างดี คือเขาเชื่อว่ามนุษยโลกก็เหมือนกับเทวโลก คือมีทั้งมหาสมุทร ภูเขา แม่น้ำ พระราชวัง ประชาชนซึ่งแบ่งออกเป็นหลายชั้น และพระราชา เช่นเดียวกันความเชื่อในโลกสัณฐานของอินเดียมีผลอย่างมากมายแก่ความเชื่อถือของประชาชน และทำให้มีความเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดระหว่างการเมืองและศาสนา ผลทางการเมืองและศาสนาในประเทศอินเดียได้ก่อให้เกิดมีศิลปกรรมซึ่งยังคงอยู่ให้เราเห็นได้ ศิลปกรรมเหล่านี้ไม่ว่าจะเป็นศาสนสถาน (ซึ่งยังคงมีอยู่มาก) หรืออาคารบ้านเรือนส่วนใหญ่ย่อมสร้างขึ้นในราชการ แม้ประติมากรรมแสดงรูปพระราชาเองก็มีศาสนาเข้าไปเจือปน ประติมากรรมรูปพระราชาของอินเดียที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาคงมีแต่เพียงรูปพระจักรพรรดิในราชวงศ์กุษาณ (Kushāna) ในราวพุทธศตวรรษที่ ๗ เท่านั้น หลังจากนั้นแล้วรูปพระราชาก็มักเกี่ยวข้องกับศาสนา คือกลายเป็นรูปเทวดาที่แสดงพักตร์ดังพระเจ้าแผ่นดิน หรือเทวรูปที่มีนามจารึกเป็นพระนามพระเจ้าแผ่นดิน หรือมีขนาดและน้ำหนักของพระเจ้าแผ่นดิน ทั้งนี้ก็คงเนื่องมาจากความ

เชื่อที่ว่ามนุษย์โลกและเทวโลกก็เป็นเช่นเดียวกันนั่นเอง และอาจทำให้มนุษย์เกี่ยวข้องกับเทวดาได้ เขาพระสุเมรุซึ่งเชื่อกันว่าตั้งอยู่กลางเทวโลกก็มีการก่อสร้างจำลองเป็นฐานหลายชั้นรองรับเทวาลัยขึ้นในมนุษยโลก

นอกไปจากขนบประเพณี การนิยมตั้งกฎเกณฑ์ ความเชื่อที่ว่ามนุษยโลกและเทวโลกเป็นเช่นเดียวกัน ตลอดจนผลของความเชื่อที่มีต่อกิจพิธีต่างๆ แล้ว อารยธรรมอินเดียยังเกิดจากอีกสิ่งหนึ่งซึ่งมีความสำคัญเช่นเดียวกัน สิ่งนั้นก็คือความพยายามที่จะนำสิ่งหลายสิ่งเข้าไปยังสิ่งเดียว ชาวอินเดียโดยทั่วไปเชื่อในสังสารวัฏคือการเวียนว่ายตายเกิด และพยายามที่จะหาทางหลุดพ้น (โมกษะ) จากสังสารวัฏนี้ แม้ว่าจะมีหลายวิธีที่อาจหลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดดังกล่าว แต่ส่วนใหญ่ก็อาจรวบรวมขึ้นได้เป็น ๓ วิธี คือการบำเพ็ญสมาธิ การบำเพ็ญโยคะคือทรมานร่างกายและความภักดีต่อเทพเจ้า ทั้งหมดนี้ย่อมทำให้ตนเองคืออาตมันหรือบุรุษหายไปโดยเข้าไปรวมอยู่กับพระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่หรือตัวตนแห่งจักรวาล แม้ว่าพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทจะไม่ยอมรับหลักเกณฑ์นี้แต่ก็พยายามหาทางหลุดพ้นจากสังสารวัฏไปสู่นิพพานด้วยการสั่งสอนให้บำเพ็ญทานเป็นทางแห่งโมกษะและการระงับดับกิเลสเป็นทางทำให้ตนเองหายไป ความเชื่อถือดังกล่าวในประเทศอินเดียย่อมทำให้ความเชื่อถือในเทวดาหลายองค์มุ่งไปยังเทวดาองค์เดียวเทวดาพื้นเมืองย่อมได้รับลักษณะหรือนามของเทวดาที่ยิ่งใหญ่กว่าและต่อจากนั้นก็ค่อยๆ หายเข้าไปรวมกับเทวดาผู้ยิ่งใหญ่ เทวดาผู้ยิ่งใหญ่เองก็อาจจุติลงมาเกิดเป็นเทวดาที่ต่ำกว่า โดยยังคงรักษานามเดิมไว้ได้ เราอาจเห็นตัวอย่างนี้ได้ดีจากคัมภีร์เวทานตะ (Vedānta) ในปัจจุบัน โดยเฉพาะจากลัทธิสากล

ที่ท่านรามกฤษณะ (Rāmakrishṇa) เป็นผู้ตั้งขึ้น ในลัทธินี้พระนารายณ์ พระอิศวร พระพุทธเจ้า พระมะหะหมัด และพระเยซูต่างก็เป็นลักษณะต่าง ๆ กันของพระผู้เป็นเจ้าเพียงองค์เดียว

กฎของอารยธรรมอินเดียในศิลปะ

กำลังแห่งขนบประเพณีของอินเดีย มีอยู่ในศิลปะเช่นเดียวกับในศาสนาแม้ว่าประเทศอินเดียจะได้รับอิทธิพลมาจากอารยธรรมอื่น ๆ แต่ก็ได้นำมาดัดแปลงให้เข้ากับประเพณีของตนอยู่เสมอ อาจยกตัวอย่างได้ ๒ ข้อดังต่อไปนี้ คือ

๑. สถาปัตยกรรมที่ขุดเข้าไปในภูเขา แม้ว่าประเทศอินเดียอาจได้รับวิธีการหรือความคิดมาจากประเทศอิหร่าน แต่ก็ได้ดัดแปลงถ้ำเหล่านั้นให้เลียนแบบเครื่องไม้ซึ่งเป็นลักษณะของตนเองอย่างแท้จริง

๒. การสร้างพระพุทธรูป แม้ว่าอาจได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะกรีก แต่ในประเทศอินเดีย พระพุทธรูปก็เลียนแบบมาจากเทวดาพื้นเมือง เป็นต้นว่ายักษ์

การที่ประเทศอินเดียรักษาขนบประเพณีอย่างเข้มงวดเช่นนี้ทำให้ศิลปะอินเดียมีวิวัฒนาการไปอย่างช้า ๆ และค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงอิทธิพลที่ได้รับมาจากต่างประเทศให้เป็นของตน ยกตัวอย่างว่าเทวรูปพระอาทิตย์หรือสุริยเทพซึ่งในศิลปะอินเดีย แต่แรกจะทรงฉลองพระองค์แบบอิหร่านและรองพระบาทบู๊ต แต่ในไม่ช้าก็จะทรงฉลองพระองค์แบบอินเดียแต่ยังคงรักษารองพระบาทบู๊ตไว้ ลักษณะดังกล่าวยังคงอยู่จนปัจจุบันนี้

สำหรับรสนิยมในการรวบรวมตั้งกฎเกณฑ์นั้น ก็มีอยู่แก่ประติมาณวิทยา (iconography) ของอินเดียโดยเฉพาะกฎเช่นนี้ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยหลังย่อมทำให้ช่างไม่สามารถใช้ความคิดอ่านของตนในการสร้างภาพได้ และย่อมทำให้ศิลปะอินเดียเสื่อมลง ลักษณะเช่นนี้เห็นได้ชัดเจนในศิลปะอินเดียสมัยปาละ (Pāla) แห่งแคว้นเบงกอล นอกจากนี้การตั้งกฎเกณฑ์ก็ย่อมมีผลในทางอื่นด้วย คือทำให้เกิดมีกฎแห่งสุนทรียภาพขึ้นในตำราหรือศาสตร์อันบ่งไว้อย่างชัดเจนถึงลักษณะของภาพตามอุดมคติ หรือภาพที่ต้องการก่อให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ ลักษณะเช่นนี้เป็นแบบอินเดียอย่างแท้จริง ศิลปะอินเดียเป็นศิลปะในศาสนา การสร้างรูปเคารพจำต้องทำขึ้นตามแบบแผนประเพณีจึงจะได้ผลอย่างสมบูรณ์ โดยช่างไม่จำต้องกังวลถึงความรู้สึกของผู้ที่จะพิจารณารูปนั้น ด้วยเหตุนี้ในตำราจึงมีบ่งถึงทั้งท่าทาง สี ทรวดทรงและรายละเอียดไว้อย่างแจ่มแจ้ง ถ้าเป็นรูปของบุคคลหรือเทพเจ้าที่น่าเกรงขามก็จะใช้สีที่ก่อให้เกิดความเกรงกลัว ถืออาวุธที่ใช้ในการรบพุ่ง มีเขี้ยวอยู่ที่มุมปาก ผมตั้ง คิ้วขมวด แสยะปาก และตาพอง ทั้งหมดนี้จะสร้างขึ้นตามส่วนอย่างถูกต้อง ทำให้เกิดมีภาพและรสของบุคคลนั้นอย่างชัดเจน

การที่ช่างอินเดียสามารถกระทำเช่นนี้ได้ก็เนื่องมาจากความเชื่อถือที่ว่ามนุษยโลกและเทวโลกคล้ายคลึงกันดังกล่าวมาแล้ว งานของเขาก็คือการจำลองงานของจักรวาลแต่โดยย่อ โดยเหตุนั้นจึงต้องทำให้ถูกต้องตามกฎ เพราะเหตุว่าถ้าไม่ถูกต้องแล้วก็อาจก่อให้เกิดผลร้ายได้ งานขั้นสุดท้ายในการสร้างประติมากรรมก็คือ การให้นามแก่ประติมากรรมนั้น ทั้งนี้เพราะเหตุว่ากฎแห่งนามรูปย่อมให้ชีวิตจิตใจแก่ประติมากรรมนั้นได้ นอกจากนี้ก็มีพิธี “เบิกพระเนตร” ด้วยการแตะนัยน์ตาของประติมากรรม

หรือระบายสีนัยน์ตานั้นอีก ความเชื่อถือที่ว่ามนุษย์โลกและเทวโลกคล้ายคลึงกันนี้ทำให้มนุษย์ใกล้ชิดกับเทวดา ความรักของมนุษย์ก็เป็นเช่นเดียวกับความรักของเทวดา ทำให้มีการผสมการสมสู่เข้ากับสิ่งที่เคารพ การประดิษฐ์ศิลปกรรมเป็นสิ่งที่เร้นลับในศาสนา ศิลปะที่แสดงเกี่ยวกับชีวิตประจำวันโดยไม่แสดงถึงศาสนาก็เป็นไปตามแบบแผน ทั้งนี้เพราะแสดงถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในเทวโลกนั่นเอง การประดิษฐ์ศิลปกรรมก็เหมือนกับการกระทำพิธีบูชายัญคืออาจทำให้ผู้ประกอบพิธีติดต่อกับเทวดาได้ ช่างที่ประดิษฐ์ศิลปกรรมหรือผู้ที่เพ่งพิจารณาศิลปวัตถุชิ้นนั้นก็อาจล่วงเข้าไปสู่ทางแห่งโมกษะคือ หลุดพ้นจากการเวียนว่ายตายเกิดได้ ด้วยเหตุนี้ช่างจึงต้องกระทำกิจพิธีก่อนที่จะสร้างศิลปกรรม คือต้องชำระล้างร่างกายให้บริสุทธิ์ นั่งอยู่ในสถานที่ซึ่งมีความงามและเงียบสงบ ต่อจากนั้นจึงเริ่มพยายามนึกถึงเทพเจ้าด้วยการเอ่ยพระนามของพระองค์หรือท่องบ่นพยางค์อันศักดิ์สิทธิ์ เสร็จแล้วจึงเริ่มการบูชาสารภาพบาปที่ได้กระทำมาแล้ว สวดมนต์และระลึกถึงกฎต่าง ๆ ที่ได้เคยเล่าเรียนมา ตลอดจนลักษณะของเทพเจ้า ฯลฯ ดังนั้นเขาจึงเข้าไปรวมกับเทพเจ้าองค์นั้นและเริ่มกระทำงานของเขา การที่ช่างถือตนว่าเข้าไปรวมอยู่กับเทพเจ้าในระยะสุดท้ายแห่งการบำเพ็ญสมาธิของเขาก่อนที่จะเริ่มต้นประดิษฐ์ศิลปกรรมก็หมายความว่าเขาไม่มีตัวตนโดยมอบหมายความเชื่อถือให้แก่ตำรา และโดยเหตุนี้จึงมักไม่มีนามของช่างผู้สร้างปรากฏอยู่ แม้ว่าพิธีที่กล่าวมาข้างต้นอาจจะไม่ได้กระทำขึ้นอย่างเข้มงวดกวดขันทุกครั้งที่มีการสร้างศิลปกรรมก็ตาม แต่ก็เป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่าศิลปกรรมอินเดียย่อมมีความหมายทางศาสนาเข้าไปปะปนอยู่ การรวมพระราชาเข้ากับเทวดาก็

มักแสดงโดยการสร้างประติมากรรม ซึ่งแสดงถึงลักษณะของเทพเจ้าทั้งทางด้านหน้าตาและอาวุธเข้ากับลักษณะของพระราชาทางด้านพระนามส่วนสูง และน้ำหนัก ด้วยเหตุนี้ส่วนใหญ่ของศิลปกรรมอินเดียจึงเป็นทั้งทางด้านศาสนาและราชการไปพร้อมกัน

ลักษณะการนำสิ่งหลายสิ่งไปยังสิ่งเดียวก็ปรากฏอยู่ในศิลปะอินเดียเช่นเดียวกัน ในการประกอบภาพของศิลปะอินเดียซึ่งมักมีลักษณะยุ่งยาก เราจะเห็นมีเส้นใหญ่ ๆ ซึ่งมักนำภาพเหล่านั้นไปเป็นภาพวงกลมหรือภาพวงรูปไข่ที่อยู่ต่อ ๆ กันไป สำหรับชาวอินเดีย ศิลปกรรมย่อมไม่อาจแยกออกไปจากพิธีทางศาสนาได้ การร้องเพลง การดนตรี การฟ้อนรำ และละคร จะมีคุณค่าก็ต่อเมื่อกระทำขึ้นตามระเบียบแบบแผนอย่างถูกต้อง แม้ว่าในประเทศอินเดียจะแบ่งศิลปะออกเป็นหลายแขนง และยกอันดับ ๑ ให้แก่การร้องเพลงและการดนตรี แต่ศิลปะเหล่านี้ก็จำต้องมีความเกี่ยวพันกัน ความเกี่ยวพันกันนี้อาจเห็นได้ชัด เป็นต้นว่าภาพสลักและภาพเขียนก็มักแสดงคล้ายภาพบนเวทีละครคือ เป็นภาพของเทวดาที่แสดงโดยมนุษย์ ในขณะเดียวกันละครก็ออกท่าทางต่าง ๆ ซึ่งเป็นแบบเดียวกับในภาพศิลปกรรม บางครั้งจิตรกรรมของอินเดียก็พยายามที่จะรวบรวมดนตรี วรรณคดีและศิลปะเข้าไว้ด้วยกัน คือภาพเขียนที่เรียกว่า ราคมาลา (Rāgamālā) ซึ่งถือกันว่าผู้ที่มองภาพนั้นจะนึกถึงดนตรี และวรรณคดีไปพร้อมกัน

การนำสิ่งหลายสิ่งไปยังสิ่งเดียวหรือแบ่งแยกสิ่งเดียวออกเป็นหลายสิ่งเช่นนี้ มีอิทธิพลอย่างยิ่งแก่ประติมาณวิทยาในประเทศอินเดีย ช่างอินเดียได้ใช้ลักษณะธรรมชาติเพื่อแสดงถึงความคิด ด้วยเหตุนี้แม้เทวรูปอาจมีรูปร่างเหมือนมนุษย์แต่ก็อาจมีหลายพักตร์เพื่อแสดงว่าพระองค์

ย่อมสถิตอยู่ทุกแห่ง นอกจากนี้ก็ยังอาจมีกรหลายกรเพื่อแสดงถึงเทวอำนาจแต่ลักษณะเช่นนี้ก็มักจะประดิษฐ์ขึ้นอย่างสวยงาม เป็นต้นว่ารูปพระศิวนาฏราชทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย สำหรับการรวมสิ่งที่ขัดแย้งหรือเสมอกันเข้าไว้ด้วยกัน ช่างอินเดียก็มักจะกระทำอย่างง่าย ๆ เป็นต้นว่ารูปพระหริหระ (Harihara) อันประกอบด้วยพระอิศวรอยู่ครึ่งขวา พระนารายณ์อยู่ครึ่งซ้ายหรือรูปอรรธนารี (Ardhanārī) เป็นพระอิศวรครึ่งหนึ่งและศักติคือชายาของพระองค์ได้แก่พระอุมาอีกครึ่งหนึ่ง เหล่านี้ก็แสดงถึงความเป็นหน่วยเดียวกันของสิ่งหลายสิ่งนั่นเอง

นอกจากนี้ความพยายามที่จะรวบรวมสิ่งหลายสิ่งไปยังสิ่งเดียวนี้ อาจทำให้สัญลักษณ์ในศาสนาต่าง ๆ ของประเทศอินเดียมีความหมายเช่นเดียวกันด้วย เป็นต้นว่ารูปจักรหรือรูปดอกบัว ตลอดจนสัญลักษณ์อื่น ๆ และรูปสัตว์ ต่างก็มีความหมายเช่นเดียวกันทั้งในพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์

จุดมุ่งหมายของศิลปะอินเดีย

ตามความรู้สึกของช่างอินเดีย รูปที่เห็นก็ไม่ใช่ส่วนสำคัญของวัตถุนั้น สิ่งที่ช่างอินเดียประดิษฐ์ขึ้นไม่ใช่วัตถุที่ตนเห็น แต่เป็นวัตถุที่ตนรู้จัก ช่างอินเดียไม่ได้ลอกเลียนแบบมาจากธรรมชาติโดยตรง แต่ประดิษฐ์ตามสิ่งที่เขาเห็นขึ้นภายในจิตใจ สิ่งที่เห็นภายในจิตใจนี้แม้ว่าอาจตรงกับวัตถุที่รู้จักกัน แต่ก็เป็นสิ่งที่ช่างอินเดียได้คิดขึ้น ด้วยเหตุนี้เราจึงอาจคาดคิดได้ว่าศิลปะอินเดียอาจกลายเป็นศิลปะที่ไม่มีรูปร่างเหมือนธรรมชาติ (Abstract Art) ไปได้โดยง่าย แต่ความจริงก็ไม่เป็นเช่นนั้น ทั้งนี้เพราะ

หอสมุดสาขา
วังท่าพระ

เหตุว่า ศิลปะอินเดียไม่ยอมรับรูปร่างที่ผิดไปจากธรรมชาติ ช่างอินเดียไม่ได้คิดค้นขึ้นเอง เขาเพียงแต่ใช้ความรู้ของเขาที่มีอยู่แล้วกับสิ่งของที่มองเห็นได้ ให้เป็นประโยชน์ต่อความคิดเท่านั้น ดังที่ อัพนินทรนาถ ตะกอร์ (Abanindranath Tagore) ได้กล่าวไว้ว่า "การใช้แต่เพียงสายตาโดยไม่ใช้ความคิด ก็เปรียบเสมือนมองและวาดเฉพาะด้านนอกของรูปนั้น" ด้วยเหตุนี้จึงอาจกล่าวได้ว่า ศิลปะอินเดียไม่ได้ขึ้นอยู่แก่วัตถุโดยตรง (objective) และในขณะเดียวกันก็ไม่ได้ขึ้นอยู่แก่ช่างโดยตรง (subjective) ด้วยในศิลปะอินเดียจะให้ความสำคัญแก่สัดส่วนอันถูกต้องของรูปเท่ากับความรู้สึกอันเกิดขึ้นจากรูปนั้นเอง

ความงามของศิลปะอินเดีย

ดังได้กล่าวมาแล้ว จะเห็นได้ว่าศิลปะอินเดียเกี่ยวพันกับอารยธรรมอินเดียอย่างใกล้ชิด ศิลปะอินเดียไม่ได้เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติ ทั้งนี้เพราะเหตุว่าแสดงถึงสิ่งที่ช่างรู้จัก ไม่ใช่สิ่งที่ช่างเห็น ในขณะเดียวกันก็ไม่ใช่ศิลปะอุดมคติโดยแท้ เพราะเหตุว่าเกิดจากรูปร่างตามธรรมชาติ และไม่ใช่ศิลปะที่ขึ้นอยู่แก่ช่างโดยตรง ในศิลปะอินเดียช่างไม่เคยแสดงความรู้สึกของตนเองโดยตรงเลย

นอกจากนี้ศิลปะอินเดียก็ไม่เคารพต่อกฎแห่งสุนทรียภาพอย่างสมบูรณ์ ความสำเร็จของศิลปะอินเดียย่อมขึ้นอยู่แก่การผลิตศิลปวัตถุตามตำราและตามกฎต่าง ๆ มากกว่าศิลปะอินเดียทั้งหมดย่อมต้องการใช้ประโยชน์ทางด้านศาสนา เมื่อเป็นดังนี้จะเห็นได้ว่าความงามของศิลปะ

อินเดียย่อมเสื่อมลงอย่างรวดเร็วเมื่อต้องผลิตศิลปะตามกฎเกณฑ์เช่นนี้ จึงไม่มีวัตถุชิ้นใดที่ผลิตขึ้นด้วยลักษณะเอกเทศของช่าง ช่างอินเดียที่มีความสามารถอย่างแท้จริงเท่านั้นจึงจะสามารถผลิตศิลปวัตถุชิ้นเอก ๆ ขึ้นมาได้ ท่ามกลางกฎเกณฑ์อันเข้มงวดเช่นนี้

วิวัฒนาการของศิลปะอินเดีย

เนื่องจากความเคารพต่อขนบประเพณีและกฎแห่งสุนทรียภาพ วิวัฒนาการของศิลปะอินเดียจึงค่อยเป็นไปอย่างช้า ๆ และสืบเนื่องกันไปด้วยการเปลี่ยนแปลงลักษณะบางประการตลอดจนค่อย ๆ เสื่อมลงในที่สุด ตามกฎเกณฑ์แห่งอารยธรรมอินเดียในชั้นต้นลวดลายต่าง ๆ ก็เปลี่ยนแปลงไปแต่เพียงเล็กน้อย ครั้นต่อมาก็เปลี่ยนแปลงมากยิ่งขึ้นจนกระทั่งสูญเสียลักษณะและหน้าที่เดิมไปหมดสิ้น ลายที่เห็นได้ชัดที่สุดในวิวัฒนาการเช่นนี้ก็คือลายกุฑุ (kuḍu) ซึ่งแต่เดิมก็คือช่องลม หน้าต่าง หรือกันสาด แต่ต่อมาก็กลายเป็นกรอบของช่องหน้าต่างปลอมแล้วจึงกลายเป็นลวดลายเครื่องตกแต่งตามธรรมดาไป จนไม่อาจแลเห็นรูปร่างแต่เดิมได้ ลวดลายเช่นนี้ลงท้ายก็ปรากฏอยู่บนผนังเป็นลวดลายเล็ก ๆ ไป

ศิลปะอินเดียได้ใช้วิธีการตกแต่งเช่นนี้ คือชอบใช้ลายแบบเดียวกันซ้ำ ๆ กัน บางครั้งก็ซ้อนกันขึ้นไปเป็นแนวตั้ง บางครั้งก็เรียงต่อกันไปเป็นแนวยาว วิวัฒนาการของสถาปัตยกรรมอินเดีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังคาแสดงให้เห็นถึงวิธีเช่นนี้ได้เป็นอย่างดี เป็นต้นว่าศาสนสถานรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีหลังคาซ้อนกันเป็นชั้นของอินเดีย ก็คงเกิดขึ้นจากศาสนสถานรูป

สี่เหลี่ยมผืนผ้าซึ่งมีหลังคาตัด ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ คือวิหารหลังที่ ๑๗ ณ สาญจี (Sanchi) ทางภาคกลางของประเทศอินเดียนั่นเอง ศาสนสถานรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีหลังคาซ้อนกันเป็นชั้นในสมัยต่อมา ได้แก่ศาสนสถาน ณ มาวลีปุรัม (Māvalipuram) หรือมามัลลปุรัม (Māmallapuram) ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดียในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ มีฐานเตี้ยประกอบด้วยลวดบัว ตัวอาคารเองก็สูงเพียงเล็กน้อยมีแนวเสาติดกับผนังเป็นเครื่องประดับ หลังคาชั้นแรกรองรับแนวอาคารจำลอง เหนือนั้นก็มีหลังคาชั้นที่ ๒ ซึ่งรองรับแนวอาคารจำลองเช่นเดียวกัน แต่มีขนาดย่อลงกว่าชั้นที่ ๑ แล้วจึงถึงชั้นที่ ๓ เหนือชั้นที่ ๓ มียอดเป็นโดมรูปหลายเหลี่ยม อาคารแบบนี้เป็นศิลปะสมัยราชวงศ์ปัลลวะ (Pallava) ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และหลังคาก็มีรูปเป็นหลังคาชั้นซ้อนกันอยู่อย่างชัดเจนแล้วในสมัยต่อมาอีก ฐานและตัวศาสนสถานก็ยังคงมีขนาดเช่นเดิม แต่หลังคาก็ยิ่งสูงขึ้นไปจนกระทั่งถึง ๒ ใน ๓ ของส่วนสูงทั้งหมดของอาคารแต่ยังคงมีโดมหลายเหลี่ยมเป็นยอดอาคารอยู่ตามเดิม อาคารแบบหลังนี้ก็คือมหาวิมานที่เมืองตันชอร์ (Tanjore) ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ซึ่งเป็นลักษณะโดยเฉพาะของศิลปะสมัยราชวงศ์โจฬะ (Cola) ทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย การที่หลังคาสามารถมีรูปร่างสูงเช่นนี้ก็เนื่องจากชั้นของหลังคาได้เพิ่มขึ้นรวมทั้งรูปอาคารจำลองที่ใช้ประดับหลังคาก็มีจำนวนมากขึ้นด้วย ด้วยเหตุนี้จะเห็นได้ว่าศาสนสถานของอินเดียแม้ว่าจะไม่ได้เปลี่ยนลักษณะที่สำคัญเลยเป็นเวลาหลายร้อยปี แต่ก็ยังสามารถเปลี่ยนแปลงรายละเอียด จนกระทั่งมหาวิมานที่เมืองตันชอร์มีลักษณะไม่เหมือนกับศาสนสถานต้นแบบ

ที่มาวลีปุรัมเลย ดังนี้เป็นตัวอย่างที่เห็นได้ว่าอารยธรรมอินเดียนั้นไม่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างทันทีทันควัน แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อย

การใช้ลวดลายตกแต่งในศิลปะอินเดียก็มักเป็นไปตามระเบียบนี้ และบางครั้งเราจะเห็นว่ามีสัญลักษณ์หลายแบบที่มีความหมายเช่นเดียวกันอยู่ซ้อนกัน ทั้งนี้ก็เพราะเหตุว่าถือว่าผลที่จะได้ย่อมเกิดขึ้นจากการใช้สัญลักษณ์เหล่านี้ซ้ำ ๆ กันเป็นจำนวนมาก ณ ที่นี้ช่างอินเดียก็เปรียบเสมือนผู้แสดงสุนทรพจน์ที่ต้องการจะให้ผู้ฟังเชื่อถือด้วยการแสดงความคิดเห็นของเขาออกมาเป็นหลายแบบแต่ก็มีความหมายซ้ำ ๆ กันนั่นเอง

กฎโดยทั่วไปเกี่ยวกับศิลปะอินเดียเช่นนี้มิได้ทำให้กำลังสร้างสรรค์แห่งช่างอินเดีย หรือความคิดอ่านทางด้านศิลปะของเขาต้องด้อยลง ศิลปะอินเดียหลายแบบได้เกิดขึ้นมีทั้งเอกภาพอันเป็นรากฐานและความแตกต่างอย่างมากมายในรายละเอียด เอกภาพของศิลปะอินเดียย่อมมาจากกฎโดยทั่วไปที่เราได้กล่าวถึงมาแล้วและในขณะเดียวกันก็อาจเกิดขึ้นจากการที่ประเทศอินเดียสามารถรวบรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันดังที่เคยปรากฏมีเป็นบางครั้งบางคราวด้วย จากเหตุการณ์แบบหลังนี้บางครั้งก็ทำให้มีศิลปะแบบเดียวกันอยู่ในระยะที่ห่างไกลกันมาก เป็นต้นว่าในราวพุทธศตวรรษที่ ๘ มีศิลปะสมัยอมราวดี (Amarāvatī) อยู่ทางกลุ่มแม่น้ำกฤษณาตอนใต้ในประเทศอินเดียภาคใต้ แต่ในขณะเดียวกันศิลปะแบบนี้ก็มีปรากฏขึ้นด้วยที่ถ้ำการ์ลี (Kārlī) แถบใกล้เมืองบอมเบย์ทางทิศตะวันตกของภาคกลางของประเทศอินเดีย ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากอยู่ในอาณาจักรอานธระ (Āndhra) ร่วมกันนั่นเอง ส่วนความแตกต่างของศิลปะเหล่านี้ก็อาจเกิดขึ้นได้จากต่างท้องถิ่น ต่างวัตถุ หรือต่างรากเหง้า

ศิลปะอินเดียสมัยต่างๆ ย่อมเกิดขึ้นต่อเนื่องกันหรือเหลื่อมล้ำกัน แต่ละสมัยย่อมมีลักษณะพิเศษที่คล้ายคลึงระหว่างกัน ศิลปะอินเดียสมัยเก่ามักชอบเล่านิยายหรือเหตุการณ์ในศาสนาอย่างง่ายๆ น่าชม แต่สมัยหลังมักสร้างตามแบบ ชอบประดิษฐ์รูปเคารพตามกฎที่ได้วางไว้แล้ว ทั้งศิลปะในศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์มีลักษณะแตกต่างกันแต่เพียงเล็กน้อย ศิลปะในศาสนาพุทธมักแสดงท่าหยุดนิ่งอยู่กับที่ แต่ก็เต็มไปด้วยความอ่อนช้อยและอ่อนหวาน ศิลปะในศาสนาพราหมณ์มักแสดงท่าเคลื่อนไหวและรุนแรงยิ่งกว่า อย่างไรก็ดีถ้าเราติดตามวิวัฒนาการของศิลปะอินเดียทั้งหมดเราก็จะเห็นว่ามีสายวิวัฒนาการโดยทั่วไปที่นำศิลปะอินเดียตกลงไปสู่ความเสื่อม ทั้งนี้ก็คงเป็นเพราะเชื่อถือกฎเกณฑ์ที่ตั้งขึ้นไว้มากเกินไปนั่นเอง ช่างอินเดียเมื่อเชื่อถือในความศักดิ์สิทธิ์ของกฎ ก็ย่อมขาดความริเริ่มและหันไปเอาใจใส่ต่อลวดลายละเอียดมากเกินไปทั้งนี้จะเห็นได้ว่าในประเทศอินเดียภาคเหนือ ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ และในภาคใต้ หลังจากระยะเวลานี้เล็กน้อย งานศิลปะของอินเดียส่วนใหญ่ก็ขาดชีวิตจิตใจ แม้ว่าในบรรดาประติมากรรมสัมฤทธิ์ทางภาคใต้จะยังคงมีชีวิตจิตใจอยู่บ้าง แต่ต่อมาก็กลายเป็นประติมากรรมที่ผลิตขึ้นอย่างง่ายๆ เกินไป การติดต่อกับทวีปยุโรปยิ่งทำให้ศิลปะอินเดียเสื่อมลงไปอีก ทั้งนี้เพราะศิลปวัตถุที่มาจากทวีปยุโรปก็มักเป็นศิลปะขั้นต่ำ แม้ได้มีการฟื้นฟูศิลปะอินเดียขึ้นใหม่ในราว พ.ศ. ๒๔๕๐ แต่ก็คงต้องเป็นเวลาอีกนานกว่าช่างอินเดียจะซาบซึ้งในวิธีการของศิลปะทางทิศตะวันตก จนสามารถหลุดพ้นออกมาจากอิทธิพลเหล่านั้น และปรับปรุงศิลปะอินเดียของตนขึ้นใหม่ได้

อิทธิพลของศิลปะต่างประเทศ

ประเทศอินเดียได้รับอิทธิพลจากศิลปะต่างประเทศหลายครั้งแต่ส่วนใหญ่ก็ได้กลมกลืนจนกลายเป็นศิลปะอินเดียไป เหตุนั้นบางครั้งจึงอาจสังเกตเห็นอิทธิพลของศิลปะต่างประเทศนี้ได้โดยยาก

อิทธิพลของศิลปะต่างประเทศเข้ามายังประเทศอินเดียทั้งในด้านภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ การเมืองและการค้า ประชาชนจากภายนอกได้เข้ามายังประเทศอินเดียทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือและได้แผ่ขยายไปยังทิศตะวันออกเฉียงเหนือกับภาคกลางของประเทศ ขับไล่ประชาชนดั้งเดิมและผู้ที่เข้ามาอยู่ก่อนให้ถอยร่นลงไปยังภาคใต้ อิทธิพลของต่างประเทศอันได้แก่ประเทศเมโสโปเตเมีย ชาวอารยัน ประเทศอิหร่านหรือเปอร์เซีย ชาวกรีก ชาวโรมัน ภาคกลางของทวีปเอเชีย ประเทศทิเบต และพวกมุสุลมัน คือชนชาติที่นับถือศาสนาอิสลาม ส่วนใหญ่ก็เข้ามายังประเทศอินเดียทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ อิทธิพลของศิลปะจีนได้เข้ามาบ้างเหมือนกัน แต่เป็นเพียงบางครั้งบางคราวเท่านั้น นอกจากนี้การติดต่อทางเรือก็มีความสำคัญเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแถบฝั่งตะวันตกของประเทศอินเดียใกล้กับเมืองบอมเบย์ในปัจจุบัน และแถบฝั่งอ่าวเบงกอลทางทิศตะวันออก

อิทธิพลของประเทศเมโสโปเตเมียได้เข้ามายังประเทศอินเดียในสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ คือเข้ามายังแถบลุ่มแม่น้ำสินธุ แต่จะเข้ามาอย่างไรนั้นยังไม่ทราบกันแน่นอน อย่างไรก็ดี การติดต่อระหว่างประเทศเมโสโปเตเมียและประเทศอินเดียก็มีแสดงให้เห็นอยู่ในที่ประทับตราซึ่งขุดค้นพบ รวมทั้งจากหลักฐานอื่น ๆ

อิทธิพลของประเทศอิหร่านมีมากกว่า และอาจอธิบายถึงสาเหตุได้โดยง่าย ประเทศอิหร่านได้เคยเข้าครอบครองดินแดนแถบลุ่มแม่น้ำสินธุตั้งแต่ราวสมัยพุทธกาลไปจนกระทั่งถึงราว พ.ศ. ๒๕๐ นอกจากนี้การค้าขายระหว่างประเทศอิหร่านและประเทศอินเดียก็มีอยู่เสมอ อิทธิพลของประเทศอิหร่านมิได้มีอยู่แต่เฉพาะในด้านศิลปะและวัฒนธรรมเท่านั้น แต่ยังมีอยู่ในด้านการเมืองด้วย บรรดาพระจักรพรรดิของอินเดียต่างก็พยายามกระทำพระองค์ตามอย่างพระจักรพรรดิอิหร่าน และเมื่อชาวมุสลิมเริ่มเข้ารุกรานประเทศอินเดียตั้งแต่ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ประเทศอินเดียก็ได้รับอิทธิพลศิลปะอิหร่านใหม่อีกครั้งหนึ่ง

อิทธิพลของชาวกรีกและโรมัน มาจากแหล่งเดียวกันและเข้ามาทางด้านประวัติศาสตร์และการค้า อิทธิพลของศิลปะกรีกอาจเข้ามาถึงประเทศอินเดียก่อนระยะการรุกรานของพระเจ้าอาเล็กซานเดอร์มหาราช ระหว่าง พ.ศ. ๒๑๖-๒๑๘ แต่ก็คงมีอยู่เพียงเล็กน้อย การรุกรานของพระเจ้าอาเล็กซานเดอร์ในประเทศอิหร่านและแถบฝั่งแม่น้ำสินธุ ทำให้ดินแดนทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียเริ่มได้รับอิทธิพลกรีก หลังการรุกรานของพระองค์ก็เกิดมีแคว้นเล็ก ๆ ขึ้นระหว่างประเทศอิหร่านและอินเดีย โดยมีกษัตริย์เชื้อชาติอินเดีย-กรีกเป็นผู้ปกครอง และราวพุทธศตวรรษที่ ๖-๘ จึงเกิดมีศิลปะที่เรียกว่าคันธารราฐ (Gandhāra) ขึ้น ศิลปะคันธารราฐหรือศิลปะกรีกในรูปพุทธศาสนานี้คงเจริญขึ้น เนื่องจากการขยายตัวของชาวโรมันที่อาศัยอยู่ในประเทศซีเรีย ในระยะนี้การค้าขายของชาวโรมันได้เจริญขึ้นเป็นอันมาก ศิลปะคันธารราฐมีลักษณะคล้ายกับศิลปะกรีกรุ่นหลัง ศิลปะอิหร่านในสมัยชนชาติปาร์เถียน (Parthian) และ

ศิลปะของชาวโรมันในทวีปเอเชีย มีรูปร่างทำให้นึกไปถึงศิลปะกรีก-โรมัน และศิลปะสมัยก่อนบิซานไตน์ (Pre-Byzantine) ในทวีปยุโรป เป็นศิลปะที่แสดงถึงเรื่องราวของพุทธศาสนาในแบบศิลปะตะวันตก

สำหรับอิทธิพลของศิลปะจากภาคกลางของทวีปเอเชียและประเทศทิเบตนั้นก็มีอยู่น้อยและเข้ามาทีหลัง คือเข้ามาในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๕ อิทธิพลเหล่านี้เข้ามามีอยู่แก่ประติมาณวิทยาในทางด้านลัทธิตันตระ (Tantra) คือลัทธิที่เชื่อถือในเวทมนตร์คาถาอย่างมากมาย และมีอยู่เป็นพิเศษทางขอบเขตด้านเหนือของประเทศอินเดีย เป็นต้นว่าในแคว้นแคชเมียร์และประเทศเนปาล

อิทธิพลของศิลปะต่างประเทศเหล่านี้เมื่อได้เข้ามาปะปนกับศิลปะอินเดีย แล้วต่อมาก็ค่อยๆ กลายเป็นศิลปะอินเดียไป แม้ว่าส่วนใหญ่จะคงอยู่ชั่วระยะเวลาอันสั้น แต่ก็ยังมีอยู่บ้างที่เหลือร่องรอยอยู่ เป็นต้นว่ารองพระบาทบู๊ตของพระอาทิตย์หรือสุริยเทพ ซึ่งปัจจุบันนี้ก็ยังคงอยู่ดังกล่าวมาแล้ว อิทธิพลของศิลปะต่างประเทศเหล่านี้เมื่อได้เข้าปะปนกับศิลปะอินเดียแล้วต่อมาก็อาจถูกศิลปะอินเดียนำเผยแพร่ออกไปด้วย เช่นหมวกรูปสามเหลี่ยมซึ่งประเทศอินเดียภาคเหนือและภาคตะวันตกได้รับมาจากประเทศอิหร่านก็ไปปรากฏอยู่ในศิลปะขอม ณ ประเทศกัมพูชาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ ด้วยรวมทั้งในศิลปะทวารวดีที่เมืองคูบัว จังหวัดราชบุรี ประเทศไทย

การขยายตัวของอารยธรรมอินเดีย

ประเทศอินเดียได้เผยแพร่อิทธิพลของตนออกไปอย่างมากมาย พุทธศาสนาซึ่งเดิมเกิดขึ้นในชายเขตแดนระหว่างประเทศเนปาลและแคว้นเบงกอล ก็ได้แผ่ขยายออกไปทั่วทวีปเอเชีย คือไปยังภาคกลางของทวีปเอเชีย ประเทศอัฟกานิสถาน ทิเบต จีน ญี่ปุ่น ส่วนใหญ่แห่งแหลมอินโดจีนและหมู่เกาะอินโดนีเซีย ทางด้านศิลปะ ประเทศอินเดียก็ได้สร้างสรรค์ศิลปะและกฎแห่งสุนทรียภาพอันมีอิทธิพลแก่ทุกประเทศที่ศิลปะอินเดียเผยแพรไปถึง แต่อิทธิพลของประเทศอินเดียนี้แผ่ไปอย่างสงบพร้อมกับพุทธศาสนาและการค้าขาย ประเทศอินเดียไม่นิยมการเกลี้ยกล่อมคนให้เข้ารีตและใช้กำลังรุนแรง ด้วยเหตุนั้นจึงเผยแพร่วัฒนธรรมของตนออกไปยังประเทศที่ตนไปติดต่อค้าขายด้วยอย่างสงบ พ่อค้าชาวอินเดียมักออกไปตั้งสถานีการค้าขายขึ้นในทะเลทางทิศใต้ สมรสกับชาวพื้นเมือง และเผยแพร่อารยธรรมอินเดียด้วยการสมรสหรือการแสดงตัวอย่างให้เห็น แม้ว่าในสมัยต่อมาประเทศเหล่านั้นอาจจะหลุดพ้นจากอารยธรรมอินเดีย ซึ่งเคยมีอิทธิพลอยู่แก่การเมือง ศาสนา และศิลปะของตนมาเป็นเวลาหลายร้อยปีแต่อิทธิพลของศิลปะอินเดียก็จะยังคงมีอยู่ อันอาจเห็นได้จากทั้งทางด้านภาษาและขนบประเพณี

๒

สมัยก่อนประวัติศาสตร์และแรกเริ่มประวัติศาสตร์

๒

สมัยก่อนประวัติศาสตร์และแรกเริ่มประวัติศาสตร์

เริ่มมีมนุษย์อาศัยอยู่ในประเทศอินเดียมาตั้งแต่สมัยหินเก่าที่ทราบได้ก็เพราะได้ค้นพบเครื่องมือหินแบบนี้เป็นอันมากในแคว้นปัญจาบ แถบลุ่มแม่น้ำสินธุ และทางทิศใต้คือบนลานเขาด้านตะวันออกของทิวเขาฆัต ฝั่งตะวันตกตลอดจนบนที่ราบสูงเดคข่าน แต่เครื่องมือหินเก่าเหล่านี้ก็ค้นพบน้อยทางด้านเหนือของแหลมเดคข่าน ตลอดจนทางทิศเหนือของทิวเขาวินธัย และในมัธยมประเทศหรือภาคกลางของประเทศอินเดีย นอกจากนี้ยังค้นพบเครื่องมือหินเก่าเหล่านี้อีกในแคว้นราชปุตานะ แคว้นเบงกอล พิหาร และโอริสสาทางทิศตะวันออก แต่ก็ไม่เคยค้นพบเลยบนที่ราบลุ่มแม่น้ำคงคาหรือบนลาดเขาหิมาลัย

เครื่องมือเหล่านี้ มักทำด้วยหินควอตซ์ (quartzite) อย่างหยาบ ๆ มีรูปร่างเหมือนกับเครื่องมือหินเก่าทุกแบบที่รู้จักกันในทวีปยุโรป เราอาจแบ่งเครื่องมือเหล่านี้ออกได้เป็น ๒ แบบว่าเจริญขึ้นพร้อม ๆ กัน แบบหนึ่งเหมือนกับขวานกำปั้นที่ค้นพบในทวีปยุโรปหรือแอฟริกา ได้แก่ ขวาน ซึ่งค้นพบในแคว้นปัญจาบและแคว้นมัทราส อีกแบบหนึ่งคือเครื่องมือที่ใช้การต่อยหินออกเป็นเสี่ยง ๆ เช่น วัฒนธรรมแบบโซหัน (Sohan) ซึ่งค้นพบในแคว้นปัญจาบ

นักปราชญ์บางท่านกล่าวว่า หลังสมัยหินเก่าประเทศอินเดียก็ดูเหมือนจะไม่มีมนุษย์อาศัยอยู่ และต่อจากนั้นเป็นเวลานานจึงมีมนุษย์เข้ามาใหม่และเกิดมีสมัยหินใหม่ขึ้น นักปราชญ์บางท่านก็คัดค้านความเห็นดังกล่าว โดยกล่าวว่ามีสมัยหินกลางอยู่ในประเทศอินเดีย แสดงโดยเครื่องมือหินเล็กซึ่งมีอยู่ทั่วประเทศตั้งแต่เมืองเปษาวาร์ (Peshāwar) ทางภาคเหนือลงไปจนถึงเกาะลังกา โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางทิศใต้ของแหลมเดคข่าน เครื่องมือสมัยหินกลางดังกล่าวมีลักษณะคล้ายกับเครื่องมือสมัยหินกลางในประเทศซีเรียและทวีปแอฟริกา ข้างฝ่ายผู้ที่เชื่อว่าไม่มีมนุษย์อยู่ในประเทศอินเดียระหว่างสมัยหินเก่าและหินใหม่ก็กล่าวว่า ประชาชนที่เข้ามาอยู่ในประเทศอินเดีย ในสมัยหินใหม่นั้น คงเข้ามาจากภาคตะวันตกของทวีปเอเชีย และเข้ามาอยู่ยังแคว้นเบลูชิสถานทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียก่อน ต่อจากนั้นจึงแผ่ขยายไปทั่วประเทศอินเดียโดยเฉพาะทางทิศใต้ พวกนี้อ้างว่าในแคว้นเบลูชิสถานยังคงมีภาษาทมิฬ ที่เรียกกันว่าภาษาบราฮุย (Brāhui) ปรากฏอยู่ ตามทฤษฎีนี้ประชาชนในแหลมเดคข่านปัจจุบันก็คงมีเชื้อสายเกี่ยวข้องกับประชาชน

สมัยหินใหม่ซึ่งมาจากภาคตะวันตกของทวีปเอเชีย เครื่องมือสมัยหินใหม่ที่ค้นพบมีหลายแบบเช่นเดียวกับในทวีปเอเชียภาคตะวันตกและทวีปยุโรป นอกจากนี้ยังค้นพบภาพเขียนอย่างหยาบ ๆ เขียนด้วยสีแดงอยู่บนหินอีกด้วย แต่ภาพเขียนเหล่านี้ก็อาจจะอยู่ในสมัยหลังกว่าสมัยหินใหม่มาก

สมัยหินใหม่ในประเทศอินเดียคงอยู่ทางทิศใต้นานกว่าทางภาคเหนือ ทางทิศเหนือ เริ่มมีประชาชนอพยพเข้ามาใหม่ซึ่งอาจมาจากทิศตะวันตก ประชาชนเหล่านี้ได้นำเอาอารยธรรมในการใช้ทองแดงซึ่งมีวัตถุปรากฏอยู่ทั้งอาวุธและเครื่องประดับเข้ามา วัตถุทองแดงเหล่านี้ได้ค้นพบปะปนอยู่กับวัตถุที่ทำด้วยเงิน มีลักษณะพิเศษและหลายชิ้นก็แสดงให้เห็นว่าเลียนแบบมาจากเครื่องมือสมัยหินใหม่ หลักฐานเช่นนี้แสดงให้เห็นว่ามีการสืบต่อระหว่างวัฒนธรรมทั้งสองแบบ

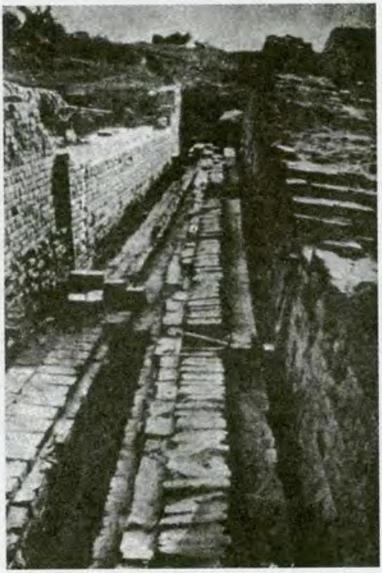
ราว ๒,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล อารยธรรมในประเทศอินเดียก็เปลี่ยนแปลงไปมาก ในแหลมเดคข่านทางทิศใต้อารยธรรมสมัยหินใหม่คงอยู่จนถึงราวพุทธศตวรรษที่ ๔-๕ ดังจะเห็นได้จากหลุมฝังศพที่ใช้หินใหญ่เป็นจำนวนมาก แต่ทางภาคเหนือของประเทศอินเดียกลับกลายเป็นสมัยทองแดงและต่อมาก็ถึงสมัยเหล็ก อารยธรรมสมัยเหล็กนี้มีกล่าวอ้างถึงอยู่ในคัมภีร์พระเวทอันเป็นเอกสารที่เก่าที่สุดของประเทศอินเดียสมัยประวัติศาสตร์ เรียกเหล็กว่า “ทองแดงดำ” การรู้จักใช้เหล็กอาจเข้ามายังประเทศอินเดียจากประเทศเมโสโปเตเมีย เพราะ ณ ที่นั้นได้รู้จักใช้เหล็กกันมาแล้วตั้งแต่ราว ๑,๕๐๐ ปีก่อน พุทธกาล

เมื่อไม่นานมานี้ได้มีการขุดค้นสถานที่ซึ่งมีอายุระหว่าง ๓,๕๐๐-๑,๕๐๐ ปีก่อนพุทธกาล ราว ๓๕ แห่งในประเทศอินเดีย สถานที่

เหล่านี้มีตั้งแต่แถบทิวเขาหิมาลัยและที่ราบสูงวาซีริสถาน (Waziristan) ใกล้ประเทศอัฟกานิสถานทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ลงไปจนถึงปากแม่น้ำสินธุ วัฒนธรรมเหล่านี้มีลักษณะใกล้เคียงกับวัฒนธรรมโบราณในประเทศอิหร่านและอิรักและคงผ่านเข้ามายังประเทศอินเดียทางแคว้นบลูชิสถาน วัฒนธรรมที่เก่าที่สุดแบบหนึ่งคงเป็นวัฒนธรรมที่ค้นพบ ณ เมืองอัมรี (Amri) แถบปากแม่น้ำสินธุ มีเครื่องดินเผาระบายสี ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดินเผาในประเทศเมโสโปเตเมีย เมื่อราว ๓,๕๐๐ ปีก่อนพุทธกาลมาก ต่อจากนั้นจึงถึงอารยธรรมที่เมืองหะรัปปา (Harappā) และโมเหนโช-ดาโร (Mohenjo-daro) หรือโมเอนโจดาโร (Moenjodaro) ราว ๒,๕๐๐-๑,๕๐๐ ปีก่อนพุทธกาล และอารยธรรมที่เมืองชุคาร์ (Jhugar) และจัดหุดาโร (Chanhu-daro) ราว ๑,๐๐๐-๕๐๐ ปี ก่อนพุทธกาล

สถานที่ที่มีชื่อเสียงสำคัญที่สุด คือเมืองหะรัปปาในแคว้นสินท์ และเมืองโมเอนโชดาโรในแคว้นปัญจาบ ทั้งสองเมืองตั้งอยู่ในลุ่มแม่น้ำสินธุ อารยธรรมทั้ง ๒ แห่งมีลักษณะเหมือนกันทุกประการแม้ว่าเมืองทั้งสองจะอยู่ห่างกันราว ๖๐๐ กิโลเมตรก็ตาม พร้อมกับ ๒ เมืองนี้เราก็เข้าสู่สมัยขั้นแรกเริ่มประวัติศาสตร์ของประเทศอินเดียทั้งนี้เพราะได้ค้นพบจารึกเป็นจำนวนมาก แต่ก็น่าเสียดายที่ยังไม่มีผู้ใดสามารถอ่านจารึกเหล่านั้นออก เราสามารถทราบถึงอารยธรรมของเมืองทั้งสองได้ก็จากทางด้านโบราณคดีเท่านั้น อารยธรรมของเมืองหะรัปปาและโมเอนโซดาโรแสดงให้เห็นว่ามีเอกภาพและมีลักษณะเป็นของตนเองอย่างแท้จริง

การวางผังเมืองมีระเบียบ *(รูปที่ ๑)* และแสดงให้เห็นว่าสถาปนิกมีความรู้ดี ทั้งนี้คงได้แบบมาจากเมืองในประเทศเมโสโปเตเมียราว ๑,๘๐๐ ปีก่อนพุทธกาล ทั้งเมืองหะรัปปาและโมเอนโซดาโรสร้างด้วยอิฐ คือใช้อิฐดิบเป็นรากฐานและอิฐที่เผาไฟแล้วก่อเป็นอาคารอยู่บนดิน อิฐเหล่านี้ใช้ปูนสอ การสร้างหลังคาใช้อิฐวางเรียงซ้อนกันขึ้นไปโดยให้แผ่นบนเหลื่อมแผ่นล่างเข้ามาภายในเล็กน้อย ถนนต่าง ๆ ตัดกันเป็นมุมฉาก ทั้งสองฟากเป็นบ้านที่อยู่ซึ่งส่วนใหญ่มีบ่อน้ำและสระน้ำ ทั้งบ่อน้ำและสระน้ำมีท่อนำน้ำเข้ามาจากแม่น้ำใกล้เคียง การระบายน้ำทำอย่างระมัดระวังและเชี่ยวชาญมาก



๑ ถนนและท่อระบายน้ำ ณ เมืองโมเอนโซดาโร ศิลปะสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ของอินเดีย

อาคารใหญ่ ๆ ในเมืองแสดงให้เห็นว่าความเป็นอยู่ในเมืองทั้งสองเจริญรุ่งเรือง แต่เราก็ไม่สามารถทราบได้อย่างแน่นอนว่าอาคารใหญ่ ๆ เหล่านั้นใช้ทำอะไร และยังไม่ทราบว่าได้ค้นพบศาสนสถานบ้างหรือเปล่า เท่าที่ทราบก็คือได้ค้นพบสถานที่มีสระอาบน้ำ ป้อมปราการ อาคารสาธารณะซึ่งใช้แนวเสารองรับ (แต่ไม่ทราบว่าใช้ทำอะไร) บ้านที่อยู่ขนาดใหญ่ ที่อยู่ของพวกช่างฝีมือ โรงสีข้าว เตาไฟสาธารณะ ยุ้งข้าว และป่าช้า นอกจากนี้เมืองทั้งสองคงมีการค้าขายทางน้ำด้วย เพราะเหตุว่าได้ค้นพบร่องรอยของท่าเรือเนื่องจากได้ค้นพบการวางถนนอย่างดี บ้านที่อยู่ค่อนข้างสบายตลอดจนป้อมปราการ ทั้งเมืองหะรัปปาและโมเอนโชดาโรจึงคงเป็นเมืองที่มีการปกครองโดยประมุขคนเดียวหรือหลายคน และผู้ปกครองเหล่านั้นก็มีอำนาจอย่างสมบูรณ์

วัตถุและเครื่องมือที่ค้นพบทำด้วยสัมภาระต่าง ๆ กัน มีทั้งทอง เงิน ทองแดง และทองเหลือง เครื่องมือที่ทำด้วยหินมีน้อย แต่หินสบู่ก็ปรากฏอยู่บ่อย ๆ เครื่องประดับมีทั้งหินมีค่าหลายชนิด กระดูกงาช้าง และเปลือกหอย ภาชนะทำด้วยดินเผาปั้นบนแป้นและมักระบายสี และก็มีลักษณะไม่ทัดเทียมกันเสมอไป

วัตถุที่ค้นพบเหล่านี้มีความงามไม่เท่ากันและมักมีลักษณะแบ่งออกได้เป็นหลายแบบ นอกจากรูปเทพธิดาทำด้วยดินเผาฝีมือค่อนข้างหยาบแล้ว ก็ยังมีรูปสัตว์ที่น่าชม รูปครึ่งตัวของชายมีเคราที่มีลักษณะแข็งกระด้างและสลักขึ้นอย่างคร่าว ๆ มีใบหน้าคล้ายชนชาติเซมิติคและสวมเสื้อมีลายสลักเป็นรูปวงโค้ง ๓ วง อันทำให้นึกไปถึงศิลปะในประเทศเมโสโปเตเมีย *(รูปที่ ๒)* ประติมากรรมเล็ก ๆ สลักจากหินมีทรวดทรงงดงาม

๒ ประติมากรรมศิลา พบที่เมืองโมเอนโชดาโร พิพิธภัณฑ์กรุงเดลฮี ศิลปะสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ของอินเดีย

๓ ที่ประทับตรารูปโคกำลังยืน ศิลา พบที่เมืองโมเอนโชดาโร พิพิธภัณฑ์กรุงเดลฮี ศิลปะสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ของอินเดีย

อันทำให้นึกไปถึงศิลปะกรีกสมัยโบราณตลอดจนประติมากรรมทองเหลืองซึ่งมีลักษณะงดงามตามแบบศิลปะอินเดีย ฯลฯ ที่ประทับตราซึ่งค้นพบเป็นจำนวนมากก็แสดงให้เห็นว่ารู้จักสลักภาพสัตว์เป็นอย่างดี ภาพสัตว์ที่ใช้สลับเป็นต้นว่า โค ควาย และช้าง แสดงให้เห็นถึงความงดงามตามแบบธรรมชาติ *(รูปที่ ๓)* ซึ่งต่อมาศิลปะอินเดียสมัยหลังจะประดิษฐ์ขึ้นอย่างน่าชม สำหรับเครื่องประดับที่ค้นพบในสมัยนี้ ก็อาจจัดเป็นเครื่องประดับที่งดงามที่สุดแบบหนึ่งในระยะนี้ได้

วัตถุดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลมาจากภายนอก คือ มีการเกี่ยวพันกันระหว่างอารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุกับศิลปะในประเทศเมโสโปเตเมีย ได้ค้นพบที่ประทับตราทำด้วยหินสบู่ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับที่ประทับตราที่เมืองโมเหนโช-ดาโรทุกประการ ณ สถานที่ต่างๆ ในประเทศเมโสโปเตเมียในชั้นดินระหว่าง ๒,๓๐๐-๒,๐๐๐ ปีก่อนพุทธกาล และในขณะเดียวกันก็ได้ค้นพบที่ประทับตราของประเทศเอลามหรือสุเมเรียในดินแดนเมโสโปเตเมีย ณ เมืองโมเอนโชดาโรด้วย หินที่มีค่าซึ่งคงมาจากแถบลุ่มแม่น้ำสินธุก็ปรากฏที่เมืองเออร์ (Ur) และคิช (Kish) ในประเทศเมโสโปเตเมีย นอกจากนี้ในหลุมฝังศพซึ่งค้นพบที่เมืองหะรัปปาใน พ.ศ. ๒๔๘๙ ก็มีศพห่ออยู่ในเสื่อใส่ไว้ในโลงไม้พร้อมกับเครื่องดินเผาลักษณะเช่นนี้ก็มีอยู่เช่นเดียวกันในประเทศสุเมเรียราว ๒,๕๐๐ ปีก่อนพุทธกาล และยังค้นพบเศษไม้สักจากประเทศอินเดีย ในการขุดค้นที่เมืองบาบิโลเนียอีกด้วย อย่างไรก็ดีจากการค้นพบเหล่านี้เราก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าอารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุเป็นแขนงหนึ่งของอารยธรรมในประเทศเมโสโปเตเมีย แม้ว่าจะมีอิทธิพลจากประเทศเมโสโปเตเมียปรากฏอยู่แต่อิทธิพลเหล่านั้นก็ได้กลมกลืนจนกลายเป็นลักษณะในประเทศอินเดียไปแล้ว ตามความจริงอารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุได้แสดงให้เห็นถึงลักษณะดั้งเดิมและเอกภาพของตนเองอย่างแท้จริง เป็นต้นว่า เครื่องดินเผาที่ประทับตรา สลักจากหินสบู่แสดงถึงภาพสัตว์ต่างๆ ในประเทศอินเดีย มีดสัมฤทธิ์ซึ่งมีใบมีดเป็นวงโค้ง และตัวอักษรบนที่ประทับตราซึ่งยังอ่านกันไม่ออก ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าเป็นของพื้นเมืองซึ่งอาจได้รับการบันดาลใจมาจากอารยธรรมในประเทศเมโสโปเตเมียเท่านั้น

อารยธรรมสมัยขั้นแรกเริ่มประวัติศาสตร์ ในประเทศอินเดียนี้อาจกล่าวได้ว่าเจริญรุ่งเรืองมาก และอาจจัดเป็นอารยธรรมที่ใหญ่ที่สุดแบบหนึ่งใน ๓-๔ แบบซึ่งเจริญขึ้นในโลกสมัยโบราณ อารยธรรมแถบลุ่มแม่น้ำสินธุนี้ดูเหมือนจะถูกทำลายลงในราว ๑,๐๐๐-๕๐๐ ปีก่อนพุทธกาล โดยชนชาติที่บุกรุกเข้ามาทางทิศตะวันตกของประเทศอินเดีย ชนเหล่านี้ก็คือชนชาติอารยันซึ่งที่อยู่ดั้งเดิมยังโต้เถียงกันอยู่ แต่คงจะได้เข้ามาอยู่ในประเทศอิหร่านเป็นเวลานานก่อนที่จะแผ่เข้ามายังประเทศอินเดียทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ การที่พวกอารยันบุกรุกเข้ามาในประเทศอินเดียนั้น มีร่องรอยกล่าวไว้ในคัมภีร์พระเวทอันเป็นวรรณคดีที่เก่าที่สุดของประเทศอินเดีย และระยะเวลานี้ก็ใกล้เคียงกับเวลาที่เมืองหะรัปปาและโมเอนโชดาโรถูกทำลาย ที่เมืองโมเอนโชดาโรยังมีร่องรอยแสดงว่าถูกโจมตีอย่างรุนแรง คือได้ค้นพบโครงกระดูกมนุษย์หลายโครงที่แสดงว่าถูกฆ่าตายในการรบพุ่ง

ในระยะนี้คือระหว่าง ๑,๐๐๐-๓๐๐ ปีก่อนพุทธกาล ชาวอารยันก็ได้แผ่เข้าไปในภาคเหนือของประเทศอินเดียอย่างช้า ๆ และราวสมัยพุทธกาลก็ได้ข้ามภูเขาวินธัยลงไปยังแดนทมิฬทางทิศใต้ ณ ที่นั้นชาวอารยันคงได้พบวัฒนธรรมอันยังอยู่ในสมัยหินใหม่ และคงได้นำการใช้ทองแดงและเหล็กซึ่งใช้กันอยู่ในภาคเหนือของประเทศอินเดียมาเป็นเวลาช้านานแล้วลงไปเผยแพร่ การขุดค้นในแหลมเดคข่าน แสดงให้เห็นว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงจากการใช้เครื่องมือหินไปยังการใช้เครื่องมือโลหะในทันที แต่บางแห่งก็ยังคงใช้เครื่องมือทั้งสองแบบคู่กันลงมาจนถึงสมัยปัจจุบันนี้

เมื่อชาวอารยันได้ตั้งหลักแหล่งลงในประเทศอินเดียแล้ว จึงถึงสมัยประวัติศาสตร์ของอินเดียอย่างแท้จริง

๓

ศิลปะสมัยต้นประวัติศาสตร์ หรือศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

๓

ศิลปะสมัยต้นประวัติศาสตร์ หรือศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

ประวัติศาสตร์

ชาวอารยันได้นำระบบสังคมและการปกครองที่ตั้งขึ้นบนรากฐานแห่งระบบวรรณะเข้ามาใช้ในประเทศอินเดีย ระบบดังกล่าวได้ครอบคลุมระบบพื้นเมืองดั้งเดิมเกือบทั้งหมด นอกจากนี้ ชาวอารยันยังได้นำเอาวรรณคดีคือคัมภีร์พระเวทเข้ามาด้วย คัมภีร์พระเวทนี้คล้ายคลึงกับคัมภีร์

อเวสตะ (Avesta) ในประเทศอิหร่าน และให้เครื่องบันดาลใจทางด้านศาสนา ขนบประเพณี และนิยายพื้นเมืองแก่ประเทศอินเดียเป็นอันมาก

จากหลักฐานในคัมภีร์พระเวท เราอาจกล่าวได้ว่าชาวอารยันค่อยแผ่ขยายอย่างช้า ๆ จากลุ่มแม่น้ำสินธุไปยังลุ่มแม่น้ำคงคา โดยได้ตั้งเมืองและอาณาจักรต่าง ๆ ไปตลอดทาง อาณาจักรเหล่านี้บางแห่งก็สำคัญมาก เป็นต้นว่าอาณาจักรมคธราฐ ได้ครอบครองลุ่มแม่น้ำคงคาระหว่างระยะเวลาต้นพุทธกาล และเป็นแหล่งสำคัญทางด้านการเมืองและศาสนาของประเทศอินเดียในสมัยนั้น

ในระยะต้นพุทธกาลนี้ ประเทศเปอร์เซียหรืออิหร่านสมัยราชวงศ์อาเคเมนิด (Achaemenid) ก็ได้แผ่เข้ามาครอบครองดินแดนแถบลุ่มแม่น้ำสินธุ และในขณะนั้นในประเทศอินเดียของชนชาติอารยันเอง ก็เกิดมีการเปลี่ยนแปลงทางศาสนาครั้งใหญ่ ลัทธิพระเวทดั้งเดิมก็มีบรรดาคัมภีร์พราหมณะเข้ามาเพิ่มเติม และเปลี่ยนชื่อใหม่เรียกว่าศาสนาพราหมณ์ กิจพิธีดั้งเดิมก็เปลี่ยนเป็นการเคารพบูชาเทพเจ้าหลายองค์ พร้อมกับมีการศึกษาอภิธรรม อันก่อให้เกิดปรัชญาหลายแขนงในศาสนาฮินดูจนกระทั่งปัจจุบัน ในขณะเดียวกันก็มีศาสนาใหม่ ๒ ศาสนาเกิดขึ้นด้วย คือพุทธศาสนาและศาสนาไชนะ พุทธศาสนาเกิด ณ อาณาจักรมคธราฐในขณะที่ราชวงศ์ที่ ๒ แห่งอาณาจักรนั้นกำลังครองราชย์อยู่ และพระราชาคือพระเจ้าพิมพิสารก็เพิ่งทรงสร้างเมืองราชคฤห์อันมีชื่อเสียงขึ้นในแคว้นพิหาร เมืองนี้มีส่วนสำคัญในพระพุทธประวัติ และปัจจุบันก็ได้ค้นพบกำแพงเมืองแล้วในขณะนั้นพุทธศาสนายังคงเป็นธรรมจริยายิ่งกว่าศาสนาอันแท้จริง ในสมัยต่อมาจึงได้เจริญขึ้นจนกลายเป็นศาสนา

ดังในปัจจุบันนี้ พุทธประวัติและนิยายต่าง ๆ ในพุทธศาสนาอาจจัดเป็นวรรณคดีซึ่งช่างชาวอินเดีย ได้สร้างศิลปกรรมแสดงเรื่องราวต่าง ๆ ไว้เป็นอันมาก พุทธศาสนามีอิทธิพลเหนือประติมากรรมและจิตรกรรมในประเทศอินเดียเป็นอย่างยิ่ง และเราอาจกล่าวได้ว่าศิลปกรรมเกือบทั้งหมดที่สร้างขึ้นในประเทศอินเดียสมัยโบราณ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๓-๖ ก็สร้างขึ้นในพุทธศาสนาทั้งสิ้น อย่างไรก็ดีเป็นของแปลกประหลาดที่จำต้องกล่าวด้วยว่าการเจริญขึ้นของศิลปะอินเดียในสมัยต้นประวัติศาสตร์นี้ต้องใช้เวลาหลายร้อยปี เราไม่ทราบว่าเป็นเพราะเหตุใดจึงไม่ปรากฏมีศิลปกรรมแบบใดเลยตั้งแต่สมัยชนชาติอารยันเข้ามาตั้งหลักแหล่งลงในประเทศอินเดียไปจนถึงราวพุทธศตวรรษที่ ๓-๔ อันเป็นระยะเวลาที่ศิลปกรรมครั้งแรกในสมัยประวัติศาสตร์ของประเทศอินเดียอุบัติขึ้น คาดกันว่าในระยะร่วม ๑,๐๐๐ ปีนี้อาจเป็นเวลาที่ศิลปะอินเดียยังใช้วัตถุที่ไม่ถาวร ด้วยเหตุนั้นจึงได้หายสูญไปหมดแล้ว หลังจากนั้นจะด้วยเหตุผลใดก็ยังไม่ปรากฏ การใช้อิฐและหินจึงได้เจริญขึ้นในทันทีทันใด เมื่อศิลปกรรมที่ใช้วัตถุถาวรปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศอินเดียนั้น ก็ได้แสดงให้เห็นด้วยว่าต้องใช้เวลาที่จะเจริญมาก่อนนาน และศิลปกรรมส่วนใหญ่โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาปัตยกรรมก็แสดงให้เห็นว่าตั้งใจเลียนแบบเครื่องไม้

ศิลปกรรมที่เก่าที่สุดในสมัยประวัติศาสตร์ของประเทศอินเดียไม่เก่าไปกว่าสมัยที่ราชวงศ์โมริยะ (Maurya) ได้รวบรวมประเทศอินเดียเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ราชวงศ์นี้ได้ครอบครองดินแดนส่วนใหญ่ของพวกอารยันตั้งแต่ลุ่มแม่น้ำสินธุไปจนถึงลุ่มแม่น้ำคงคา อาณาจักร

โมริยะตั้งขึ้นราว พ.ศ. ๒๒๐ เพียง ๒-๓ ปี ภายหลังการรุกรานของพระเจ้าอาเล็กซานเดอร์มหาราชเข้ามายังลุ่มแม่น้ำสินธุและเป็นราชวงศ์ที่ปราบปรามพระราชาแห่งอาณาจักรมคธราฐลงได้ พระราชาในราชวงศ์โมริยะที่ทรงพระนามโด่งดังที่สุดก็คือพระเจ้าอโศกมหาราช ครองราชย์ราว พ.ศ. ๒๙๖ หรือ ๒๗๕ ถึง พ.ศ. ๓๐๖ หรือ ๓๑๑ พระองค์ทรงหันมานับถือพุทธศาสนาและโปรดให้สร้างจารึกประกาศคำสั่งสอนในพุทธศาสนาไปทั่วราชอาณาจักรอันแผ่ตลอดลงไปจนถึงแหลมเดคข่าน จารึกนี้ไม่ได้แสดงเฉพาะกำหนดเขตพระราชอาณาจักรของพระองค์เท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นถึงความเลื่อมใสของพระองค์ในพระพุทธศาสนาตลอดจนพระราชประสงค์ที่จะเผยแพร่พุทธศาสนาออกไปด้วย

ภายหลังที่ราชวงศ์โมริยะต้องล่มจมลงราว พ.ศ. ๓๕๙ ราชวงศ์ศุงคะ (Śuṅga) และกาณวะ (Kàṇva) ซึ่งเคยเป็นเจ้าประเทศราชมาแต่ก่อนก็ได้ขึ้นครองราชย์แทน แต่ราชวงศ์ทั้งสองก็ไม่ได้ครอบครองดินแดนกว้างขวางเท่าราชวงศ์โมริยะ ต่อจากนั้นประเทศอินเดียก็แบ่งออกเป็นแคว้นเล็กแคว้นน้อยอีก ดินแดนแถบลุ่มแม่น้ำคงคายังคงมีพุทธศิลปะ ซึ่งสืบต่อลงมาจากศิลปะแบบราชวงศ์โมริยะ แต่แคว้นปัญจาบก็มีชาวกรีกเข้ามาครอบครอง สืบเนื่องลงมาจากการรุกรานของพระเจ้าอาเล็กซานเดอร์มหาราช ภาคกลางของแหลมเดคข่านทางภาคใต้กลายเป็นที่ตั้งของอาณาจักรแห่งราชวงศ์อานธระตั้งแต่ราว พ.ศ. ๓๔๐ ถึง ๔๔๐ ณ สถานที่แห่งหลังนี้จะกลายเป็นบ่อเกิดของศิลปะทางพุทธศาสนาที่งามที่สุดอีกแบบหนึ่ง

ศิลปะ

ระยะนี้คือตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๓-๗ เป็นระยะที่ศิลปะอินเดียน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้เพราะเหตุว่าไม่ได้มีแต่เฉพาะศิลปกรรมที่สร้างขึ้นด้วยศิลาเป็นครั้งแรกเท่านั้น แต่ยังมีการดัดแปลงลวดลายเครื่องประดับของต่างชาติ ตลอดจนประติมาณวิทยาอันน่าสนใจของพุทธศาสนาในสมัยโบราณด้วย

อิทธิพลต่างชาติแสดงอยู่ในการผสมอันแปลกประหลาดระหว่างศิลปะอิหร่านสมัยราชวงศ์อาเคเมนีด กับศิลปะกรีก ศิลปะทั้งสองได้ผ่านเข้ามาพร้อมกับการรุกราน ซึ่งมีอยู่เป็นเวลาหลายร้อยปีทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย อิทธิพลของศิลปะราชวงศ์อาเคเมนีด มีอยู่ในด้านวิธีการประดิษฐ์ศิลปะยิ่งกว่ารูปร่างของศิลปกรรม ในขณะเดียวกันการค้นพบศิลปวัตถุกรีก ณ เมืองตักศิลาก็แสดงว่าอิทธิพลของศิลปะกรีกอาจเข้ามายังภาคเหนือของประเทศอินเดียตั้งแต่สมัยพระเจ้าอาเล็กซานเดอร์มหาราช และอาจเผยแพร่ลวดลายเครื่องประดับให้แก่ศิลปะอินเดีย อย่างไรก็ดี เราจำต้องกล่าวว่าอิทธิพลของศิลปะอิหร่าน สมัยราชวงศ์อาเคเมนีดนี้มีความสำคัญมาก ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศอิหร่านและประเทศอินเดียตั้งแต่สมัยอารยันนั้นผูกพันสืบต่อกันลงไปอีก

สถาปัตยกรรม

สถาปัตยกรรมสมัยนี้คงเหลืออยู่น้อย คงมีแต่เพียงถ้ำซึ่งใช้เป็นศาสนสถาน รากฐานของพระราชวังพระเจ้าอโศกมหาราชที่เมืองปาตลีบุตร วังซึ่งขุดค้นพบที่เมืองสิรกัป (Sirkap) หรือตักศิลา และสถูปอีกหลายองค์ ตลอดจนเสาที่ตั้งอยู่โดด ๆ สถาปัตยกรรมสมัยนี้จึงอาจแบ่งออกได้เป็น ๒ แบบ ได้แก่แบบที่ขุดเข้าไปในภูเขา และแบบที่สร้างขึ้นกลางแจ้งโดยใช้หินหรืออิฐ

สถาปัตยกรรมที่ขุดเข้าไปในภูเขาคงเป็นแบบที่เก่าที่สุด และเลียนแบบมาจากถ้ำที่ขุดขึ้นภายในประเทศอิหร่าน สถาปัตยกรรมเหล่านี้เลียนแบบรูปร่างและลวดลายของอาคารที่ใช้ไม้ในขณะนั้นอย่างเห็นได้ชัด ถ้ำเหล่านี้มีอยู่ ๒ แบบ คือ ถ้ำเจติยสถานและถ้ำวิหารคือวัด ถ้ำเจติยสถานคงเป็นถ้ำที่มีมาก่อน ในสมัยราชวงศ์โมริยะมีแผนผังเป็นห้องรูปกลมหรือรูปไข่ มีเฉลียงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าอยู่ข้างหน้าเป็นต้นว่า ถ้ำสุทามะ (Sudāma) ในทิวเขาบะราบาร์ (Barābar) ณ แคว้นพิหาร ทางทิศตะวันออกของประเทศอินเดีย มีจารึกว่าสร้างขึ้นในปีที่ ๑๒ แห่งรัชกาลของพระเจ้าอโศกคือราว พ.ศ. ๒๘๑ หรือ ๒๘๗ ในสมัยต่อมาหน้าถ้ำเหล่านี้ก็จะจัดวางอย่างมีระเบียบและสลักเป็นรูปกันสาดอย่างเบา ๆ เลียนแบบเครื่องไม้ กันสาดเหล่านี้ต่อมาจะกลายเป็นลวดลายที่เรียกกันว่ากุฑุ คือลายวงโค้งรูปเกือกม้า ประตูเข้าถ้ำก็เลียนแบบเครื่องไม้เช่นเดียวกันคือ สร้างเป็นรูปสี่เหลี่ยมสอบเข้าข้างบน และสลักเป็นเสาเอียงเข้าหากันอยู่ ๒ ข้างประตู เสาทั้งสองนี้กำลังรองรับกันสาดอยู่ พื้นที่ระหว่างเสาเหนือประตูก็สลัก

เป็นลายเลียนแบบเครื่องไม้ ใต้กันสาดมีขื่อเล็ก ๆ เลียนแบบเครื่องไม้รองรับอีก ประตูแบบนี้คงอยู่เป็นเวลาหลายร้อยปี ต่อมา ณ ถ้ำเจติยสถานอีกแห่งหนึ่งในทิวเขาบะราบาร์เช่นเดียวกัน รูปร่างก็เปลี่ยนแปลงไปบ้าง คือถ้ำโลมัสฤษี (Lomas Rishi) ถ้ำนี้มีแผนผังเป็นรูปไข่ซึ่งแสดงว่าเป็นถ้ำโบราณ แต่เหนือประตูภายใต้กันสาดก็มีทับหลังรูปวงโค้งสลักเป็นแถวช้างและมกร (คือจระเข้แต่มีงวงเหมือนช้าง) ลายเช่นนี้ก็กลายมาจากลายเครื่องไม้อีกนั่นเอง

ถ้ำเจติยสถานมีวิวัฒนาการมากยิ่งขึ้นในราวอีกร้อยปีต่อมา เป็นต้นว่าที่ถ้ำเจติยสถานที่ ๑๒ ณ ภาชา (Bhājā) ใกล้กับตำบลปูนะ (Pūna) ในทิวเขาฆัตฝั่งตะวันตก คงสลักขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๔ หน้าถ้ำเปิดเป็นรูปวงโค้งเกือกม้าขนาดใหญ่ แผนผังเป็นรูปยาวลึกมีปลายมน หลังคาเป็นรูปโค้งครึ่งวงกลมสลักเป็นขื่อวงโค้งรองรับตลอดระยะ มีเสาซึ่งไม่มีทั้งฐานและบัวหัวเสารองรับอยู่ ๒ ข้าง แบ่งถ้ำนี้ออกเป็นสามส่วน สองข้างจึงเป็นระเบียงยาวขนาดเล็กมีหลังคาเป็นรูปวงโค้ง ที่ปลายถ้ำมีสถูปขนาดเล็กตั้งอยู่ *(รูปที่ ๔)*

๔ หน้าถ้ำเจติยสถานที่ภาชา ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

ถ้ำเจติยสถานค่อยเปลี่ยนแปลงไปอย่างช้าๆ ลวดลายบางแบบเช่นกุฑุ ก็เปลี่ยนแปลงไป และลวดลายเครื่องประดับเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย ในชั้นต้นก็คือเสา ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๕ เป็นต้นมา ก็เริ่มมีฐานและบัวหัวเสา เป็นต้นว่าถ้ำเจติยสถานและถ้ำวิหารที่ ๘ ณ นาสิก (Nāsik) ถ้ำที่ ๙ ที่อชันตา (Ajaṇṭā) และถ้ำที่การ์ลี (Karli) หรือการ์ละ (Kārla) ฯลฯ ฐานของเสามีรูปเป็นแจกันใหญ่ และ

๕ ภายในถ้ำเจติยสถานการ์ละหรือการ์ลี ศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนปลาย

บัวหัวเสาซึ่งมีรูปร่างเป็นดอกบัวเหมือนกับบัวหัวเสาสมัยพระเจ้าอโศกก็รองรับแท่นเป็นชั้นๆ บนแท่นมีรูปสัตว์ ๒ ตัวหมอบอยู่คู่กัน แต่หันหน้าไปตัวละทิศ และมีรูปบุคคลเล็กๆ กำลังขี่อยู่ข้างบน บัวหัวเสาแบบนี้คงได้รับอิทธิพลมาจากบัวหัวเสาที่เมืองเปอร์เซโปลิส (Persepolis) ซึ่งเป็นเมืองหลวงเก่าของประเทศอิหร่าน และได้คงแบบอยู่ในประเทศอินเดียเวลานาน *(รูปที่ ๕)*

สำหรับถ้ำวิหารซึ่งเจริญถึงขีดสูงสุดในสมัยคุปตะ และหลังคุปตะก็มีรูปร่างแบบดั้งเดิมแสดงให้เห็นอยู่ที่ภาชา ถ้ำวิหารไม่ใช่สถานที่ชุมนุมดังถ้ำเจติยสถาน แต่เป็นวัด ดังนั้นจึงประกอบด้วยห้องเล็กๆ หลายห้องและมีวิหารหนึ่งหรือหลายห้อง *(รูปที่ ๖)* ถ้ำวิหารที่ภาชาน่าชมเพราะมีภาพสลักอยู่หน้าถ้ำ ภาพสลักนี้คงสลักขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๔

๖ ภายในถ้ำวิหารที่นัทสุร ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

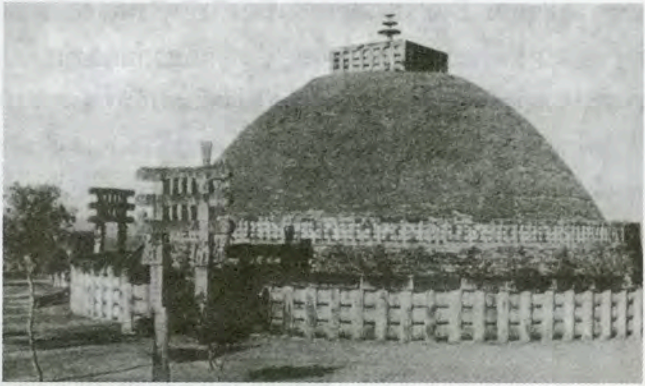
ได้กล่าวมาแล้วว่าสำหรับอาคารกลางแจ้งในสมัยนี้ก็คือ ฐานอิฐของพระราชวังของพระเจ้าอโศก ที่เมืองปาตลีบุตร และพระราชวังที่เมืองสิรกัปหรือตักศิลา พระราชวังที่เมืองปาตลีบุตรถูกเผาทำลายเสียระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๒ แต่ถึงกระนั้นก็ยังคงแสดงให้เห็นว่ามีลักษณะคล้ายกับท้องพระโรงของพระเจ้าดาริอุส (Darius) ณ เมืองเปอร์เซโปลิส คำพรรณนาของเมกาสธีนิส (Megasthenes) นักแต่งหนังสือชาวกรีกเกี่ยวกับเมืองปาตลีบุตรก็ดูจะตรงกับร่องรอยดังกล่าว นอกจากนี้ยังได้ค้นพบซากกำแพงสร้างด้วยไม้ ซึ่งเมกาสธีนิสกล่าวว่ามีอยู่รอบเมืองด้วย แต่ก็น่าเสียดายที่เราไม่สามารถศึกษาอาคารของประเทศอินเดียสมัยโบราณอย่างละเอียดได้ ทั้งนี้เพราะส่วนใหญ่ได้หักพังสูญหายไปหมดแล้ว

อย่างไรก็ดี ในราวพุทธศตวรรษที่ ๔-๕ ภาพสลักที่ภารหุต (Bhārhut) และสาญจีก็แสดงให้เห็นถึงอาคารที่สร้างขึ้นกลางแจ้งเหล่านี้ ปรากฏว่านอกไปจากบรรณศาลาซึ่งสร้างด้วยใบไม้หรือหวายมีหลังคาเป็นวงโค้งและเป็นที่อยู่ของฤาษีชีไพรแล้ว ก็มีบ้านที่อยู่ซึ่งคงสร้างด้วยไม้ ทุกประตูและหน้าต่างมีกันสาดรูปวงโค้งเกือกม้ากั้นอยู่ข้างบน เสาก็ตกแต่งยิ่งกว่าที่ภาชาคือมีทั้งฐานและบัวหัวเสา สถาปัตยกรรมสำหรับการรบพุ่งก็เจริญพอใช้ คือมีกำแพงสูงประกอบด้วยใบเสมาล้อมรอบเมือง และประตูทางเข้าก็ป้องกันอย่างแข็งแรงคือมีป้อมอยู่ ๒ ข้าง นอกจากนี้ยังมีประตูหรือโตรณะ (toraṇa) อยู่หน้าประตูเมืองหรือประตูพระราชวังอีก โตรณะเหล่านี้ประกอบด้วยเสา ๒ ต้นเอียงสอบเข้าหากันเล็กน้อย และมีขื่อซึ่งมีปลายสลักเป็นลายก้านขดพาดอยู่ตรงกลาง

สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ก็มีรูปร่างต่าง ๆ กัน ตั้งแต่แผ่นหินอย่างง่าย ๆ วางอยู่ที่โคนต้นไม้อันศักดิ์สิทธิ์เป็นแท่นบูชา ตลอดไปจนกระทั่งถึงถ้ำเจติยสถานที่เราได้กล่าวมาแล้ว นอกจากนี้ก็มีสถูปซึ่งเป็นศาสนสถานที่สำคัญที่สุดทางพุทธศาสนา

สถูปนี้คงได้แบบมาจากเนินดิน และในสมัยโบราณก็มีรูปเป็นโอคว่ำ สร้างด้วยอิฐหรือหิน ตั้งอยู่บนฐานสี่เหลี่ยมจตุรัสค่อนข้างเตี้ย ข้างบนมีบัลลังก์เล็ก ๆ (หรรมิกา **harmikā**) อันประกอบด้วยรั้ว (เวทิกา **vedikā**) ล้อมรอบฉัตรเป็นเครื่องหมายแสดงความสูงศักดิ์ สถูปนี้สร้างขึ้นเพื่อบรรจุอัฐิธาตุ เพื่อแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ของสถานที่แห่งนั้น หรือเพื่อเป็นอนุสรณ์ถึงเหตุการณ์ที่สำคัญ เป็นการก่อสร้างที่ทึบตันและได้บรรจุอัฐิธาตุไว้ตั้งแต่แรก พิธีเคารพทางพุทธศาสนาก็คือการเดินเวียนขวารอบสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์ไป ๓ รอบ แต่ถ้าเดินเวียนซ้ายก็หมายถึงกิจพิธีที่เกี่ยวกับการศพ ด้วยเหตุนี้ด้านในของรั้วล้อมรอบสถูปและบนฐานสถูปเอง จึงมักมีภาพสลักแสดงถึงเรื่องราวต่าง ๆ ในพุทธศาสนา เพื่อให้ผู้มาเคารพบูชาสามารถศึกษาเรื่องได้ไปพร้อมกัน

เราไม่อาจแลเห็นสถูปที่เก่าที่สุดในประเทศอินเดียได้ สถูปที่สำคัญสำหรับศิลปะอินเดียสมัยโบราณก็คือบรรดาสถูปที่สาญจี ในแคว้นโภปาล (**Bhopal**) ทางภาคกลางของประเทศอินเดีย สถูปเหล่านี้อาจสร้างขึ้นตั้งแต่ราว พ.ศ. ๔๐๐ ไปจนถึง พ.ศ. ๕๕๐ แม้ว่าสถูปที่เมืองภารหุตและพุทธคยาซึ่งอาจสร้างขึ้นในสมัยเดียวกัน ยังคงเหลือแต่ชิ้นส่วนของรั้วที่ล้อมรอบ แต่นักโบราณคดีก็ยังสามารถปฏิสังขรณ์บรรดาสถูปที่สาญจีให้คงอยู่ในลักษณะดั้งเดิมได้ โดยเฉพาะสถูปที่ ๑ *(รูปที่ ๗)*



๗ สถูปที่ ๑ ณ สาญจี ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

นอกจากนี้ก็ควรกล่าวถึงเสาอีก ๓๐ กว่าเสา เป็นเสาที่อยู่โดด ๆ และมักใช้จารึกคำสั่งสอนพระธรรมของพระเจ้าอโศก เสาเหล่านี้ส่วนใหญ่สลักจากหินและคงใช้เป็นอนุสาวรีย์ ตั้งอยู่ใกล้พระราชวังใกล้สถูปหรือสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ และมีลักษณะใกล้เคียงกับเสาที่เมืองเปอร์เซโปลิสในประเทศอิหร่าน ทั้งในด้านบัวหัวเสารูปดอกบัวและในด้านการขัดจนขึ้นเงา บัวหัวเสามักรองรับกลุ่มรูปสัตว์ลอยตัวเป็นต้นว่า สิงห์กำลังทูนธรรมจักร *(รูปที่ ๘)* เสาเหล่านี้อาจสร้างขึ้นก่อนสมัยพระเจ้าอโศกหรือในสมัยเดียวกับพระองค์ และเดิมคงใช้เป็นเสามีความหมายว่ารองรับพระอาทิตย์ คือเป็นเสาศูนย์กลางของโลก และในขณะเดียวกันก็เป็นเครื่องหมายแห่งพระจักรพรรดิ คือ เป็นรัตนะประการ ๑ ของพระองค์ด้วย

ลักษณะลวดลายละเอียดของเสาเหล่านี้บ่งถึงอิทธิพลของศิลปะสมัยราชวงศ์อาเคเมนีดในประเทศอิหร่าน เช่นเดียวกับความคล้ายคลึงระหว่างพระราชวังของพระเจ้าอโศกที่เมืองปาตลีบุตรกับท้องพระโรงของพระเจ้าดาริอุสที่เมืองเปอร์เซโปลิสที่ได้กล่าวถึงมาแล้ว ทั้งนี้เราก็ไม่ควรจะลืมว่าแคว้นปัญจาบนั้นได้ตกอยู่ในจักรวรรดิของราชวงศ์อาเคมีนีด ตั้งแต่ราวสมัยพุทธกาลลงไปจนถึงราว พ.ศ. ๒๕๐ อย่างไรก็ดีในสมัยนี้ ศิลปะกรีกก็อาจเข้ามาปะปนอยู่กับอิทธิพลของศิลปะอิหร่านด้วย

๘ ยอดเสาศิลารูปสิงห์ พิพิธภัณฑ์เมืองสารนาถ ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

ประติมากรรม

ประติมากรรมในประเทศอินเดียมีลักษณะเป็นลวดลายเครื่องประดับที่สำคัญ เป็นส่วนหนึ่งของสถาปัตยกรรม และจำต้องประกอบอยู่กับสถาปัตยกรรมเสมอ จนกระทั่งในบางสมัยเราอาจกล่าวได้ว่าสถาปัตยกรรมในประเทศอินเดียก็คือประติมากรรมขนาดใหญ่นั่นเอง เราอาจแบ่งประติมากรรมในประเทศอินเดียออกได้เป็น ๒ ชนิดคือ ประติมากรรมลอยตัวและภาพสลักนูนต่ำ รูปเคารพในศาสนสถาน ณ สถานที่อันศักดิ์สิทธิ์หรือภาพเทพเจ้าที่สำคัญ มักสลักเป็นประติมากรรมลอยตัวหรือนูนสูง โดยทั่วไปมักใช้สลักจากหิน แต่ก็ใช้ไม้และดินเผาเหมือนกันสำหรับเรื่องราวที่ไม่สู้สำคัญนัก ส่วนภาพสลักนูนต่ำนั้นใช้เล่าเรื่องนิยายต่าง ๆ ในศาสนาที่เล่าลือต่อกันลงมาหรือจดไว้ในหนังสือ ภาพเล่าเรื่องเหล่านี้สลักอยู่บนผนัง บนฐาน บนรั้ว และในสมัยต่อมาก็สลักขึ้นไปจนกระทั่งถึงบนหลังคา

ประติมากรรมแบบต่าง ๆ เหล่านี้มีปรากฏมาแล้วตั้งแต่ประเทศอินเดียสมัยโบราณ แต่กำเนิดอายุก็ไม่อาจทำได้แน่นอนนัก การขุดค้น ณ อหิจฉัตรา (Ahicchatrā) ทางภาคเหนือของประเทศอินเดียตามแบบการขุดค้นพื้นดินไปแต่ละชั้น ได้เผยให้เห็นประติมากรรมดินเผาเล็ก ๆ ซึ่งอาจเก่าขึ้นไปถึงสมัยราชวงศ์โมริยะราว พ.ศ. ๒๕๐-๓๕๐ เป็นประติมากรรมรูปร่างหยาบ ๆ ฝีมือชนพื้นเมืองราคาถูกและมักเป็นภาพแม่พระธรณี *(รูปที่ ๙)* ประติมากรรมเช่นนี้ได้ค้นพบในสถานที่อื่น ๆ ในประเทศอินเดียด้วย เป็นต้นว่าที่เมืองมถุรา (Mathurā) แต่ประติมากรรม

ศิลารุ่นแรกที่อาจจัดเป็นศิลปะและสร้างขึ้นในสมัยเดียวกันนี้ก็คือประติมากรรมลอยตัวขนาดใหญ่ มีรูปร่างหนัก แข็งกระด้าง แสดงท่าหยุดนิ่งไม่เคลื่อนไหว แต่ก็แสดงให้เห็นถึงความเอาใจใส่ของช่างต่อรายละเอียดแล้ว เป็นต้นว่าในด้านเครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับ อย่างไรก็ดีการแสดงภาพ ๓ มิติให้เห็นส่วนหนาของร่างกายก็ดูยังเคอะเขินอยู่ ประติมากรรมที่เก่าที่สุดในศิลปะแบบนี้คงเป็นรูปยักษ์ ซึ่งค้นพบที่เมือง ปาร์ขัม (Pārkham) *(รูปที่ ๑๐)* และประติมากรรมรูปสตรีซึ่งค้นพบที่เมืองมถุราและเพสนคร (Besnagar)

๙ รูปดินเผาพบที่เมืองปัตนะ พิพิธภัณฑ์เมืองปัตนะ ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

๑๐ ยักษ์ศิลา ณ เมืองปาร์ขัม พิพิธภัณฑ์เมืองมถุรา ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

๑๑ ภาพสลักรูปช้างที่เธาลิ ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

ประติมากรรมรูปสัตว์ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับบัวหัวเสาสมัยพระเจ้าอโศกอันแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะอิหร่านสมัยราชวงศ์อาเคเมนีดก็คือรูปช้างซึ่งสลักอยู่บนก้อนหินที่เธาลิ (Dhauli) ในแคว้นโอริสสา บนหินก้อนเดียวกันนั้นมีจารึกของพระเจ้าอโศกปรากฏอยู่ด้วย ลักษณะทรวดทรงที่สลักเหมือนจริงของรูปช้างทำให้นึกไปถึงที่ประทับตรา ณ เมืองโอเอนโชดาโรตลอดจนศิลปะรุ่นต่อ ๆ มาของอินเดียด้วย *(รูปที่ ๑๑)*

ในราวพุทธศตวรรษที่ ๔ ประติมากรรมลอยตัวและภาพสลักนูนสูงก็มีลักษณะสวยงามยิ่งขึ้น ความหนักของทรวดทรงหายไปและ

รูปร่างของประติมากรรมก็ดูเด่นขึ้น แม้ว่าท่าทางจะยังคงแข็งกระด้างอยู่ แต่รูปร่างก็ดูนุ่มนวลแสดงให้เห็นคล้ายกับว่าเป็นเนื้อหนังจริง ๆ และเป็นรูปเคารพ เพราะประติมากรรมแต่ละรูปในสมัยนี้ยังคงแสดงอำนาจปนอยู่ด้วย เป็นต้นว่ารูปยักษ์สลักจากหินทรายซึ่งค้นพบที่เมืองปาตลีบุตร *(รูปที่ ๑๒)* พร้อมกับประติมากรรมขนาดใหญ่ทางศาสนา อันแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์เช่นนี้ ก็ยังมีประติมากรรมขนาดเล็ก ซึ่งสลักจากหินหรือปั้นด้วยดินเผาที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นกันเองตลอดจนกำลังแห่งจิตใจและความสามารถซึ่งช่างอินเดียมีอยู่ ประติมากรรมขนาดเล็กปั้นด้วยดินเผาเหล่านี้ก็ค้นพบที่เมืองปาตลีบุตรอีกเช่นเดียวกัน *(รูปที่ ๑๓)*

๑๒ ยักษ์ศิลา ณ เมืองปัตนะ (ปาตลีบุตร) พิพิธภัณฑ์เมืองคัลคัตตา ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

๑๓ ประติมากรรมดินเผารูปเด็กชายกำลังหัวเราะ พบที่เมืองปัตนะ (ปาตลีบุตร) พิพิธภัณฑ์เมืองปัตนะ ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

๑๔ ภาพสลักที่ถ้ำภาชา แสดงภาพพระอินทร์ทรงช้าง ศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนต้น

ภาพสลักนูนต่ำในสมัยแรกปรากฏขึ้นที่ถ้ำวิหาร ณ ภาชาและยังคงมีลักษณะค่อนข้างหยาบ แต่ก็แสดงถึงอำนาจและใช้ความแตกต่างระหว่างขนาดของบุคคลสำคัญและบริวารในภาพให้กลายเป็นเครื่องประดับตกแต่งไปได้อย่างน่าประหลาดใจ *(รูปที่ ๑๔)*

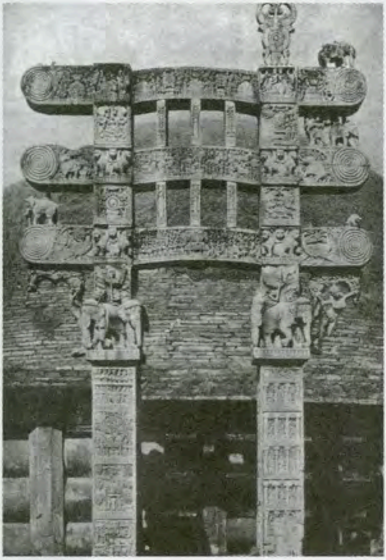
ณ เมืองภารหุต ทางภาคกลางของประเทศอินเดีย ภาพสลักนูนต่ำเล่าเรื่องของอินเดียจึงปรากฏขึ้นเป็นเรื่องราวอย่างแท้จริง ภาพเหล่านี้ใช้ตกแต่งลูกกรงตั้งและทับหลังของรั้วล้อมรอบสถูปแสดงถึงเรื่องชาดกต่าง ๆ และพระพุทธประวัติ แต่ ณ ที่นี้จะใช้แต่เพียงสัญลักษณ์แทนพระพุทธรูป กฎเช่นนี้ยังไม่มีผู้ใดสามารถอธิบายได้แน่นอน และคงอยู่ในประเทศอินเดียไปจนถึงราวพุทธศตวรรษที่ ๗ ในภาพเกี่ยวกับชาดก ภาพที่แสดงก็มักเป็นรูปสัตว์อันทำให้ช่างสลักสามารถแสดงความเชี่ยวชาญของตนเกี่ยวกับภาพสัตว์ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ศิลปะแบบภารหุตยังคงมีลักษณะอย่างง่าย ๆ การประกอบภาพก็ยังอยู่ในขั้นต้น ทัศนียวิสัย (perspective) แสดงโดยการวางภาพเป็นแนวตรงซ้อนกันขึ้นไป แต่ท่าทางอย่างง่าย ๆ

๑๕ ภาพสลักบนรั้วศิลาล้อมรอบสถูปที่ภารหุต แสดงภาพมฤคชาดกพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระยากวาง พิพิธภัณฑ์เมืองคัลคัตตา ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

ภาพสัตว์ที่นุ่มนวลตลอดจนลวดลายเครื่องประดับต่างๆ ก็ทำให้ศิลปะแบบภารหุตนี้เป็นศิลปะที่น่าชมที่สุดแบบหนึ่งในประเทศอินเดียสมัยโบราณ *(รูปที่ ๑๕)* ภาพบุคคลขนาดใหญ่ซึ่งสลักอยู่บนเสารั้วเป็นแห่งๆ ก็แสดงให้เห็นถึงความสวยงามอันสูงส่งและฝีมือซึ่งซ่อนอยู่ภายใต้ลักษณะอย่างง่ายๆ ของภาพ *(รูปที่ ๑๖)* แต่ฝีมือเช่นนี้ก็ยังไม่ได้มีอยู่ทั่วไปในประเทศอินเดียขณะนั้น ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ คือที่เมืองชัคคัยยเปฏะ (Jaggayyapeṭa) ใกล้กับเมืองอมราวดี ภาพสลักก็แบนมาก และท่าทางดูค่อนข้างเคอะเขิน

๑๖ ภาพสลักบนเสารั้วศิลาล้อมรอบสถูปที่ภารหุต แสดงภาพยักษิณียืนเหนี่ยวกิ่งไม้ พิพิธภัณฑ์เมืองคัลคัตตา ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ

ศิลปะที่สาญจีเป็นจุดยอดของศิลปะที่ภารหุต ภาพสลักนูนต่ำที่สาญจีมีปรากฎอยู่บนประตูหรือโตรณะของสถูปที่ ๑ และ ๓ ณ ที่นั้นความเจริญขึ้นมีอยู่ทั้งในด้านการประกอบภาพ ทัศนียวิสัย วิธีการในการสลักและทรวดทรงของประติมากรรม แม้จะเป็นภาพสลักที่ต้องการเล่าเรื่องและมีภาพบุคคลหนาแน่นยิ่งกว่าที่ภารหุต แต่ภาพต่างๆ ก็ได้ระเบียบเพราะใช้ทัศนียวิสัยดีขึ้นกว่าแต่ก่อน ภาพยังคงซ้อนกันขึ้นไปเป็นแนวตั้งแต่ก็มักคาบเกี่ยวกัน ทำให้แลดูลึกยิ่งกว่าแต่ก่อน การประกอบภาพแม้มี



๑๗ ประตูหรือโตรณะด้านตะวันออก สถูป ๑ ณ สาญจี ศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนปลาย

บุคคลอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ก็มีจุดศูนย์กลางทำให้ดูคล้ายกับว่าประชาชนเหล่านั้นมีระเบียบ ความงามของทรวงทรงและท่าทางมีปรากฏโดยเฉพาะแก่รูปยักษิณีลอยตัว รูปยักษิณีเหล่านี้ปรากฏอยู่ ๒ ข้างของทับหลังประตู แลดูเด่นอยู่ข้างยอดเสาประตูด้านตะวันออก และด้านเหนือของสถูปที่ ๑ ในขณะนี้ลวดลายเครื่องประดับซึ่งงดงามมากเช่นเดียวกัน ก็ยังคงแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะทางทิศตะวันตกคือศิลปะอิหร่านอยู่ *(รูปที่ ๑๗)*

วิวัฒนาการเช่นนี้ซึ่งเริ่มต้นแต่ประติมากรรมศิลารุ่นแรกที่มีรูปร่างหนักไปจนกระทั่งถึงประติมากรรมที่แสดงชีวิตจิตใจและนุ่มนวลที่ภารหุตและสาญจี จะรุ่งเรืองยิ่งขึ้นอีกในสมัยต่อมา คือในศิลปะทางพุทธศาสนาที่เมืองมถุราและอมราวดี

จิตรกรรม

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ยังคงมีเหลืออยู่บ้าง แต่ส่วนใหญ่ก็ได้สูญหายไปหมดแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมที่ใช้ตกแต่งภาพปูนปั้นล้อมรอบผนังสถูป เป็นการยากที่จะตั้งกฎโดยทั่วไปเกี่ยวกับจิตรกรรมในสมัยนี้ ทั้งนี้ก็เพราะเหตุว่าใช้วิธีการและมีความงดงามแตกต่างกันมาก

จิตรกรรมที่เก่าที่สุดที่รู้จักกันก็คือ จิตรกรรมบนเพดานถ้ำโยคิมาร (Yogimara) ในทิวเขารามคฤหะ (Ramgarh) ทางทิศตะวันออกของประเทศอินเดีย ยากที่จะกำหนดอายุภาพเขียนแห่งนี้ซึ่งวาดขึ้นด้วยสีดำ ขาว และแดง เป็นภาพเขียนอย่างง่าย ๆ ค่อนข้างหยาบและไม่มี

คุณค่าทางด้านศิลปะมาก อย่างไรก็ดีรายละเอียดของสถาปัตยกรรมและเครื่องแต่งกายก็แสดงให้เห็นว่าภาพเขียนแห่งนี้อยู่ใกล้กับภาพสลักที่ถ้ำภาชาในราวพุทธศตวรรษที่ ๔

จิตรกรรมฝาผนังอีกแห่งหนึ่งซึ่งค้นพบบนผนังด้านซ้ายของถ้ำที่ ๑๐ ณ อชันตา น่าสนใจยิ่งกว่าจิตรกรรมแห่งนี้อยู่ในสมัยเดียวกับศิลปะที่ภารหุตและสาญจี และแสดงเรื่องราวในพุทธศาสนาเช่นเดียวกัน วิธีประกอบภาพและวิธีวาดแสดงให้เห็นว่าตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๔-๕ ประเทศอินเดียก็มีสกุลช่างเขียนซึ่งรู้จักวิธีวาดภาพบนผนังแล้ว จิตรกรรมอื่น ๆ ซึ่งค้นพบในถ้ำที่ ๑๐ ณ อชันตานี้ก็คงจะอยู่ในสมัยหลังต่อลงมาอีกเล็กน้อย แสดงภาพฉัททันตชาดกคือประวัติของพระยาช้าง ๖ งา ภาพหลังนี้แสดงฝีมืออย่างเชี่ยวชาญเกี่ยวกับรูปร่างของช้างและความละเอียดอ่อนของพันธุ์พฤกษา

ประณีตศิลปะและศิลปกรรมอื่น ๆ

ร่องรอยทางวรรณคดีบ่งให้ทราบว่าคงมีการประดิษฐ์ศิลปกรรมหลายชนิดมาตั้งแต่ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ แต่เราก็ได้ค้นพบศิลปวัตถุเหล่านี้เพียงน้อยชิ้น

เครื่องโลหะ

ศิลปกรรมที่มีกล่าวถึงก่อนที่สุดในวรรณคดีก็คือ เครื่องโลหะ ได้แก่ เครื่องเหล็ก ทอง เงิน ดีบุก และตะกั่ว การหล่อเหล็กกล้าก็เป็นที่รู้จักกันเช่นเดียวกับในประเทศอินเดียและมีชื่อเสียงออกไปจนกระทั่งถึงชนชาติกรีก อิหร่าน และอียิปต์ การใช้เหล็กกล้ามีแสดงอยู่โดยรูปอาวุธซึ่งปรากฏอยู่ในภาพสลักนูนต่ำ และจิตรกรรมฝาผนังในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๔-๕ เป็นต้นว่า ขวานมียอดแหลม หอก ดาบ มีดสั้น ฯลฯ

เพชรพลอยและหินมีค่าก็ใช้เป็นเครื่องประดับ ภาพเขียนบนผนังด้านซ้ายที่ถ้ำที่ ๑๐ ณ อชันตา ได้ให้สีต่าง ๆ รวมทั้งสีทอง แก่เครื่องประดับแบบที่ภาพสลักนูนต่ำ ณ ภารหุตและสาญจีสวมใส่ ดังนั้นเราจึงไม่อาจสงสัยในข้อนี้ได้ และอาจทำการค้นคว้าเกี่ยวกับรูปร่างของเครื่องประดับในสมัยนี้ได้ด้วย โดยใช้แต่เพียงหลักฐานจากภาพสลักและภาพเขียนเหล่านี้เท่านั้น เครื่องประดับทั้งของบุรุษและสตรีมีการตกแต่งมากและมีรูปร่างแปลก ๆ สร้อยคอหลายสายทำเป็นเส้นหรือเป็นแผ่นแบนกลัดรวมกันอยู่บนบ่าด้วยเข็มแผ่นสี่เหลี่ยม สร้อยคอเหล่านี้ห้อยลงมาบนหน้าอกเป็นรูปสามเหลี่ยม และบนต้นคอก็มีห่วงซึ่งประดับด้วยเครื่องประดับเป็นเม็ด ตุ้มหูมีขนาดใหญ่และหนักมากทำให้ใบหูหย่อนยานลงมา พาหุรัดซึ่งมักประดับด้วยลายใบปาล์มก็ประดับต้นแขน นอกจากนี้ยังมีกำไลเป็นวงกลมหลายวงสวมอยู่ที่ข้อมืออีก กำไลเท้าก็มีอยู่หลายวงเช่นเดียวกัน สวมตั้งแต่ข้อเท้าขึ้นไปจนถึงน่อง มีแหวนสวมทั้งที่นิ้วมือและนิ้วเท้า บรรดาสตรีแต่งกายด้วยผ้าน้อยชิ้น สวมเข็มขัดสายใหญ่อยู่บน

ตะโพก เข็มขัดนี้ ประกอบด้วยเครื่องประดับเป็นเม็ดหรือไข่มุกร้อยกันอยู่หลายสาย บางครั้งเป็นต้นว่าที่ภารหุตชายเข็มขัดนี้ก็ตกลงมาจนกระทั่งถึงข้อเท้า นอกจากนี้บรรดาสตรียังสวมผ้าปักด้วยชิ้นโลหะอยู่บนศีรษะ และบนผมเองก็มักจะมีสายสร้อยเครื่องประดับประกอบอยู่ด้วย

หัวแหวนในสมัยนี้ได้ค้นพบน้อย คงใช้ประดับวงแหวนหรือใช้สำหรับประทับตรา

๑๘ ประติมากรรมงาสลักภาพสตรีและบริวาร ขุดพบที่เมืองปอมเปย์ ประเทศอิตาลี ศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนปลายหรือสมัยมถุรา

เครื่องงา

ศิลปวัตถุที่มีชื่อเสียงอีกชนิดหนึ่งก็คือเครื่องงา วรรณคดีอินเดียได้บรรยายถึงเครื่องงาไว้ว่าใช้ประดับทั้งสถาปัตยกรรม เครื่องเรือน ตลอดจนประติมากรรมขนาดใหญ่ ประตูหรือโตรณะด้านหนึ่งของสถูปที่ ๑ ที่สาญจีก็มีจารึกกล่าวถึงสมาคมช่างสลักงาแห่งเมืองวิทิศา (Vidisa) คือ ภิลสะ (Bhilsa) ได้ค้นพบประติมากรรมสลักด้วยงาชิ้นหนึ่งซึ่งมีอายุอยู่ในปลายสมัยนี้หรือในสมัยมถุราที่เมืองปอมเปอี (Pompei) ในประเทศอิตาลี ประติมากรรมชิ้นนี้เป็นฝีมือของช่างอินเดียอย่างแท้จริง สลักเป็นรูปสตรีกำลังยืน สวมเครื่องตกแต่งอย่างมากมาย และมีบริวารขนาดเล็กยืนอยู่ ๒ ข้าง *(รูปที่ ๑๘)*

ศิลปวัตถุอื่น ๆ

เครื่องเรือนซึ่งมีน้อยและภาชนะก็อาจทำได้ทั้งจากวัตถุที่มีค่าและไม่มีค่า แต่จากภาพสลักเราก็อาจศึกษาได้แต่เฉพาะรูปร่างของวัตถุเหล่านี้เท่านั้น ที่นั่งอาจสร้างด้วยไม้ไผ่ หวาย หรือไม้ สำหรับตะกร้า ถาด และขัน ก็มีรูปร่างอย่างง่าย ๆ ภาชนะที่ใช้ในกิจพิธีมีเป็นต้นว่าหม้อน้ำมีพวยซึ่งใช้ในพิธีอุทิศสถานที่ และหม้อใหญ่รูปร่างกลมมีคอเล็กไม่มีฐาน ซึ่งคงหล่อด้วยทองแดง และใช้ในพิธีชำระล้างร่างกายให้บริสุทธิ์ในสระหรือบ่ออันศักดิ์สิทธิ์อย่างที่ยังคงกระทำกันอยู่ในปัจจุบัน เครื่องดินเผาไม่เคลือบก็ยังคงมีรูปร่างและใช้วิธีการปั้นเช่นเดียวกันตั้งแต่

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ลงมาจนถึงสมัยปัจจุบัน รูปร่างของเครื่องดินเผาเหล่านี้เป็นไปอย่างง่าย ๆ แม้ว่าจะปั้นขึ้นอย่างระมัดระวัง มีเพียงไม่กี่ชนิดที่ใช้สำหรับรับประทานอาหาร ทั้งนี้เพราะเป็นประเพณีว่า เครื่องดินเผาเมื่อใช้รับประทานอาหารได้เพียงครั้งเดียวแล้วก็ต้องต่อยทำลายเสียที่มีใช้กันอยู่เสมอก็เพื่อตักน้ำ ใส่เมล็ดข้าว เครื่องเทศ หรือแม้แต่ใส่เครื่องนุ่งห่ม

๔

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๒ คือ ศิลปะคันธารราฐ มถุรา และ อมราวดี

๕

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๒ คือศิลปะคันธารราฐ มถุรา และอมราวดี

ศิลปะอินเดียสมัยโบราณแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะอิหร่านสมัยราชวงศ์อาเคเมนีดและศิลปะกรีก แต่ศิลปะสมัยที่ ๒ กลับแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะกรีกรุ่นหลัง (Hellenistic) และศิลปะอิหร่านสมัยราชวงศ์สัสสานิด (Sassanid) หรือสาสาเนียน (Sasanian)

ประวัติศาสตร์

ประวัติศาสตร์ของประเทศอินเดียตั้งแต่ราว พ.ศ. ๕๕๐ ลงไปจนถึง พ.ศ. ๑๐๕๐ เป็นสมัยที่ค่อนข้างยุ่งเหยิง ในระยะนี้ดินแดนแถบลุ่มแม่น้ำคงคาหมดอำนาจลง และศูนย์กลางทางด้านการเมืองของประเทศอินเดียก็ไปปรากฏอยู่ ๒ แห่งคือ ดินแดนทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือซึ่งในขั้นแรกมีชาวกรีกเข้ามาปกครองและต่อจากนั้นก็คือชนชาติซิเถียน (Scythian) กับดินแดนทางภาคกลางของแหลมเดคข่านคือ อาณาจักรของราชวงศ์อานธระที่ตั้งขึ้นใหม่ แม้ว่าในระยะนี้อิทธิพลของต่างชาติอาจเข้ามายังประเทศอินเดียได้โดยตรงทางดินแดนทิศตะวันตกเฉียงเหนือ แต่ประเพณีและวัฒนธรรมพื้นเมืองก็ยังคงมีอยู่ทางทิศใต้คือยังคงเป็นแบบทมิฬและอยู่ภายใต้ความปกครองของราชวงศ์พื้นเมืองคือราชวงศ์อานธระที่กล่าวมาแล้ว ในขณะนี้ราชวงศ์อานธระค่อย ๆ ขยายอำนาจของตนออกไปในดินแดนส่วนอื่น ๆ ของประเทศอินเดีย คือจากแหลมเดคข่านขึ้นไปยังแคว้นมัลวะ (Malwa) และมหาราษฎร์ (Mahārāshtra) จนถึงอ่าวคัมเบย์ (Cambay) หน้าเมืองบอมเบย์ทางทิศตะวันตก ดินแดนทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดียก็ผ่านจากการปกครองของชนชาติกรีกไปยังชนชาติที่บุกรุกเข้ามาใหม่คือชนชาติศกะ (Śaka)

พวกศกะคงเป็นเชื้อชาติซิเถียนและเดิมอยู่ในประเทศอิหร่านภาคตะวันออก ต่อมาได้ถูกพวกชนชาติที่เคลื่อนย้ายที่อยู่ไปมาคือพวกยุยจิ (Yüeh-chih) ขับไล่เข้ามายังประเทศอินเดีย พวกยุยจิเองก็ถูกพวกฮวงนู้ (Hiong-nu) หรือฮั่น (Hun) ขับไล่ออกมาจากแคว้นมองโกเลียอีกต่อหนึ่ง เหตุการณ์นี้คงเกิดขึ้นระหว่าง พ.ศ. ๔๒๕-๔๕๐

และทำให้พวกยุยจิปรากฏตนอยู่โดยทั่วไปในดินแดนที่เคยตกอยู่ภายใต้ความครอบครองของชนชาติกรีกและอิหร่านมาแต่ก่อน ต่อมาพวกยุยจิก็ได้เข้าครอบครองแคว้นบัคเตรีย (Bāctria) แคว้นเซอิสตาน (Seistan) ซึ่งอยู่ทางทิศใต้ของประเทศอัฟกานิสถานในปัจจุบัน รวมทั้งแคว้นคันธาระ คือดินแดนแถบเมืองเปชาวาร์ แคว้นปัญจาบภาคตะวันตกคือเมืองตักศิลา แคว้นกาปิศะ (Kāpiśa) คือดินแดนแถบเมืองเบคราม (Begrām) ในประเทศอัฟกานิสถาน แคว้นปัญจาบภาคตะวันออกและแคว้นสินท์ ในพุทธศตวรรษที่ ๖-๗ ดินแดนของพวกยุยจิก็รวบรวมอยู่ภายใต้การปกครองของราชวงศ์ยุยจิวงศ์เดียว คือราชวงศ์กุษาณ (Kushāṇa)

ราชวงศ์กุษาณได้ตั้งอาณาจักรอันยิ่งใหญ่มีอำนาจตั้งแต่ลุ่มแม่น้ำออกซัส (Oxus) ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียไปจนถึงลุ่มแม่น้ำคงคา มีเมืองบัคเตรียและคาบูล (Kabul) เป็นศูนย์กลางอิทธิพลของราชวงศ์กุษาณได้แผ่ขึ้นไปจนถึงแคว้นซอคเดียนา (Sogdiana) และภาคกลางของทวีปเอเชีย และอาจแผ่ออกไปจนกระทั่งถึงแหลมอินโดจีน ซึ่งได้ค้นพบอิทธิพลของศิลปะอิหร่านปะปนอยู่บ้าง พระราชวงศ์กุษาณที่ทรงพระนามโด่งดังที่สุดก็คือ พระเจ้ากนิษกะ (Kanishka) ซึ่งทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาและอาจเป็นผู้ทรงตั้งมหาศักราชขึ้นใน พ.ศ. ๖๒๑ อันเป็นปีที่พระองค์เสด็จขึ้นครองราชย์ แต่การค้นคว้าเมื่อเร็วๆ นี้ปรากฏว่าพระเจ้ากนิษกะอาจเสด็จขึ้นครองราชย์ใน พ.ศ. ๖๗๑ หรือ ๖๘๗ และมหาศักราชก็อาจเริ่มต้นตั้งแต่ปีนั้น ราชวงศ์กุษาณได้ทิ้งร่องรอยแห่งศิลปะของตนไว้มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เมืองมถุรา

จักรวรรดิกุษาณรุ่งเรืองอยู่ราวร้อยปี ต่อจากนั้นก็เสื่อมลงและถูกแบ่งแยกออกเป็นแคว้นเล็กแคว้นน้อย โดยมีเจ้าที่ไม่สำคัญในราชวงศ์ศกะขึ้นครองราชย์แทน เป็นต้นว่าในดินแดนแถบเมืองบอมเบย์ ในขณะเดียวกันอาณาจักรแห่งราชวงศ์อานธระทางภาคใต้ก็ถูกแบ่งออกเป็น ๒ ส่วนตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๘ และได้แสดงความรุ่งเรืองของตนเป็นครั้งสุดท้าย ในไม่ช้าราชวงศ์อินเดียที่สำคัญอีกราชวงศ์หนึ่งคือราชวงศ์คุปตะ (Gupta) ก็ได้รวบรวมประเทศอินเดียเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอีก

การติดต่อทางด้านการค้าขาย

ในระยะนี้ประเทศอินเดียเจริญรุ่งเรืองอย่างยิ่งทางด้านการค้าขาย มีการติดต่อกับภาคตะวันตกของทวีปเอเชียและดินแดนแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียนในทวีปยุโรป และยังมีการติดต่อกับประเทศทางทะเลใต้ในทวีปเอเชียด้วย การติดต่อเช่นนี้อาจเห็นได้จากการขุดค้นที่กระทำกันในบริเวณอันกว้างขวางมาก การขุดค้นที่เมืองตักศิลาแสดงให้เห็นว่ามีการติดต่อระหว่างประเทศอินเดียกับประเทศเมโสโปเตเมียในระยะ ๑๐๐ ปีก่อนพุทธกาลจนถึงสมัยพุทธกาล การติดต่อระหว่างประเทศอินเดียกับประเทศอิหร่านสมัยราชวงศ์อาเคเมนีดตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑ และการติดต่อกับประเทศกรีกตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๒ การขุดค้นในสมัยต่อมาก็ยังแสดงให้เห็นถึงความกว้างขวางของการค้าขายในระยะนี้อีก คือนอกจากเงินเหรียญโรมันซึ่งค้นพบโดยทั่วไปในประเทศอินเดียแล้ว

ยังค้นพบเครื่องปูนปั้นกรีก-โรมันหรือที่มาจากเมืองอาเล็กซานเดรียในประเทศอียิปต์สมัยจักรวรรดิโรมัน เครื่องใช้ไม้สอยของชาวโรมัน เครื่องสัมฤทธิ์กรีก-โรมันหรือจากเมืองอาเล็กซานเดรีย เครื่องแก้วจากเมืองอาเล็กซานเดรียหรือประเทศซีเรีย เครื่องแก้วเหล่านี้ค้นพบที่เมืองกาปิศี (Kāpiśi) หรือเมืองเบคราม ซึ่งเป็นเมืองหลวงเก่าของแคว้นกาปิศะและปัจจุบันอยู่ในประเทศอัฟกานิสถาน ได้ค้นพบพร้อมกับเครื่องรักของจีน นอกจากนี้ยังมีเครื่องดินเผาและหัวแหวนโรมันสมัยพระเจ้าออกัสตัส (Augustus) และโคลดิอุส (Claudius) ในพุทธศตวรรษที่ ๖ ซึ่งค้นพบทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย คือที่เมืองอริกะเมฑุ (Arikamedu) และวีรปัตนัม (Virapatnam) ใกล้กับเมืองปอนดิเชรี่ (Pondicherry) ตลอดจนหัวแหวน เงินเหรียญและวัตถุโรมันสมัยพระจักรพรรดิโรมัน ๗ องค์ ระหว่าง พ.ศ. ๖๓๙-๗๓๕ และหัวแหวนในศิลปะอิหร่านสมัยราชวงศ์สัสสานิด ซึ่งค้นพบที่ภาคใต้ของแหลมโคชินไชนาในประเทศเวียดนามคือที่เมืองออกแก้ว (Oc-Eo) อันเชื่อกันว่าเป็นเมืองท่าของอาณาจักรฟูนันในแหลมอินโดจีนอีกด้วย วัตถุที่กล่าวมาทั้งหมดนี้มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๕ ลงไปจนถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๘ เหตุนั้นจึงแสดงให้เห็นว่าในขณะนั้นได้มีการค้าขายอย่างกว้างขวางระหว่างประเทศอินเดียกับประเทศกรีซ ประเทศอิหร่านและบรรดาประเทศในภาคเอเชียอาคเนย์ ทั้งหมดนี้ก็คงเกิดขึ้นเนื่องจากการเคลื่อนไหวขยายตัวทางด้านการค้าของชาวโรมันนั่นเอง

การเปลี่ยนแปลงทางศาสนา

การติดต่อทางการค้าขายนี้ อาจก่อให้เกิดมีการเปลี่ยนแปลงทางศาสนาขึ้นในประเทศอินเดียด้วย อย่างน้อยที่สุดก็ก่อให้เกิดมีการเปลี่ยนแปลงทางประติมาณวิทยาในพุทธศาสนา และทำให้พุทธศาสนาแพร่ออกไปนอกประเทศอินเดีย

ได้มีการเปลี่ยนแปลงอย่างลึกซึ้งขึ้นในพุทธศาสนาราวพุทธศตวรรษที่ ๖ อิทธิพลทางทิศตะวันตกคือ กรีก–โรมัน และอิหร่านอาจมีส่วนเกี่ยวข้องแก่การเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ด้วย คือตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไปพุทธศาสนาก็แบ่งออกเป็น ๒ ลัทธิ ลัทธิหนึ่งเชื่อถือในคำสั่งสอนแต่ดั้งเดิมของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เรียกว่าลัทธิเถรวาทหรือหินยาน อีกลัทธิหนึ่งเปลี่ยนแปลงมานับถือพระพุทธเจ้าซึ่งเปรียบเสมือนพระผู้เป็นเจ้า เรียกว่าลัทธิมหายาน ลัทธิหลังนี้ได้วิวัฒน์ต่อไปในทางเวทมนตร์คาถาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เร้นลับต่าง ๆ พุทธศาสนาลัทธิเถรวาทจะยังคงแสดงภาพตามพุทธประวัติเช่นเคย แต่พระพุทธศาสนาลัทธิมหายานจะสร้างรูปเคารพใหม่ ๆ ขึ้นเป็นต้นว่าพระอดีตพุทธเจ้า พระอนาคตพุทธเจ้าหรือพระโพธิสัตว์รูปเคารพเหล่านี้ย่อมเป็นสิ่งที่ไม่มีตัวมีตนจริง แต่ก็เปี่ยมไปด้วยความสงสารและเมตตากรุณา แม้ว่าพุทธศาสนาลัทธิมหายานจะยังไม่สู้แพร่หลายนักในระยะที่เรากำลังกล่าวถึงอยู่นี้ แต่ต่อมาก็จะเจริญขึ้นอย่างกว้างขวาง และแผ่ออกไปยังประเทศจีน และญี่ปุ่นตลอดจนประเทศอื่น ๆ อีกหลายประเทศในทวีปเอเชีย สำหรับพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทนั้นได้แผ่ไปยังเกาะลังกาและบรรดาประเทศต่าง ๆ ในแหลมอินโดจีน

เนื่องจากได้รับอิทธิพลมาจากสกุลช่างทางทิศเหนือประติมาณวิทยาของพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทก็เปลี่ยนแปลงไปด้วย คือเกิดมีพระพุทธรูปแทนการใช้สัญลักษณ์อย่างที่เคยใช้มาแต่ก่อนและลักษณะรูปภาพเหล่านี้ก็เริ่มมีกฎวางไว้ เป็นต้นว่าเกี่ยวกับปางต่าง ๆ ของพระพุทธรูปคือ มุทรา และท่าประทับหรืออาสน์ (āsana) กฎเหล่านี้ในสมัยต่อมาก็จะกำหนดแน่นอนยิ่งขึ้น และยุ่งยากยิ่งขึ้นโดยลำดับ

ทางฝ่ายศาสนาพราหมณ์ก็มีวิวัฒนาการซึ่งต่อมาจะเกิดมีรูปภาพขึ้นเช่นเดียวกัน ในบรรดาการค้นคว้าทางปรัชญาซึ่งยิ่งมีมากขึ้นทุกทีนั้น ในราวตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๖ เป็นต้นมา ก็เกิดมีความเชื่อถือของพื้นเมืองเกี่ยวกับวีรบุรุษซึ่งเปรียบเสมือนครึ่งมนุษย์ครึ่งเทวดาเป็นพิเศษ เป็นต้นว่าพระกฤษณะหรือพระราม ความเชื่อถือเช่นนี้ย่อมทำให้กิจพิธีต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงไปด้วย ความเชื่อถือดังกล่าวตั้งอยู่บนความภักดีและทำให้ศาสนาพราหมณ์ในสมัยต่อมามุ่งไปในการเคารพบูชาพระผู้เป็นเจ้ายิ่งขึ้น ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๘ เป็นต้นมา ก็เริ่มมีวรรณคดีที่เกี่ยวกับสิ่งเร้นลับลึกซึ้งเช่นนี้และส่วนใหญ่ก็ไพเราะน่าชม อย่างไรก็ดีร่องรอยของประติมากรรมทางศาสนาพราหมณ์ในสมัยนี้ก็หาได้ยาก และเราต้องรอถึงสมัยต่อมาคือสมัยคุปตะและหลังคุปตะจึงจะได้เห็นความเจริญรุ่งเรืองของประติมากรรมในศาสนาฮินดู

ศิลปะ
อิทธิพลใหม่ ๆ

ความยุ่งยากเกี่ยวกับทางการเมืองของประเทศอินเดียในระยะนี้ก็มีผลเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมและประติมากรรมด้วย ในสมัยนี้ศิลปะในประเทศอินเดียอาจแบ่งออกได้เป็น ๓ สกุลช่างและเจริญอยู่ควบคู่กันไป ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือในดินแดนสุดเขตของประเทศอินเดีย อิทธิพลของศิลปะกรีกรุ่นหลังและกรีก-อิหร่านก็ทำให้ศิลปะที่เรียกกันว่า ศิลปะคันธารราฐ มีลักษณะเหมือนกับศิลปะในทวีปยุโรป ทางทิศเหนือโดยเฉพาะ ณ เมืองมถุรา ราชวงศ์กุษาณก็นำเอาอิทธิพลของศิลปะอิหร่านเข้ามาในศิลปะอินเดียและนำเอาประติมากรรมแบบคันธาระเข้ามาในดินแดนแถบนั้น ทำให้ศิลปะคันธารราฐมีอิทธิพลแก่ศิลปะพื้นเมืองซึ่งเดิมสืบต่อลงมาจากศิลปะแบบภารหุตและสาญจี ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้คือในลุ่มแม่น้ำกฤษณาภาคใต้ ศิลปะอินเดียซึ่งสืบต่อลงมาจากศิลปะที่ภารหุตและสาญจีก็ยังเจริญสืบต่อมา แต่ก็ได้รับอิทธิพลของศิลปะกรีกรุ่นหลังและอิหร่านที่ผ่านเข้ามาทางสกุลช่างทางภาคเหนือบ้าง ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้นี้ ศิลปะอินเดียคงได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะโรมันด้วย ศิลปะโรมันนี้ค่อย ๆ แผ่เข้ามาอย่างช้า ๆ และเลยไปยังภาคตะวันออกสุดของทวีปเอเชีย

เนื่องจากได้รับอิทธิพลใหม่ ๆ เป็นต้นว่าอิทธิพลของศิลปะกรีกของชนชาติซิเถียน ของศิลปะอิหร่านผ่านทางราชวงศ์กุษาณและศิลปะ

โรมัน ศิลปะอินเดียในสมัยนี้จึงมีลักษณะแตกต่างกันอย่างมากมาย และเป็นหัวต่อระหว่างศิลปะอินเดียสมัยโบราณที่จบลงด้วยภารหุตและสาญจีกับศิลปะสมัยคลาสสิกคือสมัยคุปตะและหลังคุปตะ (Post-Gupta) ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๙-๑๓

สกุลช่างทั้ง ๓ สกุลในสมัยที่ ๒ นี้ แสดงให้เห็นถึงพระพุทธรูปอันเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ในประติมาณวิทยา เราได้เห็นมาแล้วว่าในศิลปะอินเดียสมัยโบราณ พระพุทธรูปจะไม่เคยปรากฏเลยในภาพสลักแสดงพระพุทธประวัติ และช่างจะใช้ก็แต่เพียงสัญลักษณ์เท่านั้น ในสมัยดังกล่าวพระพุทธรูปก็ไม่เคยปรากฏเป็นประติมากรรมลอยตัวด้วย ในระยะราวพุทธศตวรรษที่ ๖-๗ นี้ พระพุทธรูปจึงปรากฏขึ้นในสกุลช่างทั้ง ๓ สกุล แต่เราก็ไม่สามารถกล่าวได้อย่างแน่นอนว่าสกุลช่างใดคิดขึ้นก่อนและสกุลใดทำตามอย่าง หรือจะกล่าวได้อย่างแน่นอนว่าพระพุทธรูปนี้อาจเกิดขึ้นพร้อมกันทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย และ ณ เมืองมถุรา แต่พระพุทธรูปในศิลปะสมัยอมราวดีนั้นคงเกิดขึ้นทีหลังเล็กน้อย ปัญหาข้อนี้ยังคงเป็นปัญหาที่โต้แย้งกันที่สุดปัญหาหนึ่งในวิชาโบราณคดีของอินเดีย แต่นักปราชญ์ส่วนใหญ่ก็มักลงความเห็นว่าความคิดในการสร้างพระพุทธรูปนี้คงเป็นของกรีก และพระพุทธรูปรุ่นแรกก็คงสร้างขึ้นโดยช่างกรีก-โรมันซึ่งมาจากภาคตะวันตกของทวีปเอเซีย พระพุทธรูปคงประดิษฐ์ขึ้นก่อนที่แคว้นกาปิศะ ซึ่ง ณ ที่นั้นการค้าขายของชาวโรมันได้เจริญรุ่งเรืองอย่างยิ่งระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๖ และ ๗ พระพุทธรูปเหล่านี้ต่อมาก็จะมีลักษณะแตกต่างกันออกไปตามท้องถิ่น และการที่พระพุทธรูปปรากฏขึ้นก็ไม่ได้เปลี่ยนแปลงประติมาณวิทยาโดยทั่วไป

ในพุทธศาสนา แต่ได้นำเอาความมั่นคงหรือความคงที่เข้ามาแทนสิ่งว่างเปล่าในการประกอบภาพทั้งในด้านการตกแต่งทางสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม

ศิลปะคันธารราฐ

ในบรรดาศิลปะ ๓ แบบ ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ทิศเหนือ และทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดียในระยะนี้ ศิลปะคันธารราฐเป็นศิลปะที่แยกออกไปต่างหาก ความจริงศิลปะนี้เป็นศิลปะที่อยู่นอกกรอบของศิลปะอินเดียและเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียทางประติมาณวิทยายิ่งกว่าทางสุนทรียภาพ สุนทรียภาพของศิลปะคันธารราฐเป็นแบบศิลปะกรีกรุ่นหลังทั้งในด้านสถาปัตยกรรม ภาพบุคคล และวัตถุ และศิลปะกรีกรุ่นหลังแบบนี้ก็คือศิลปะที่เจริญอยู่ในดินแดนของชนชาติโรมันทางทิศตะวันออก ซึ่งต่อมาได้แผ่เข้ามายังดินแดนแถบทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย เนื่องจากการค้าขายของชาวโรมัน การค้าขายนี้เจริญรุ่งเรืองอย่างยิ่งระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๖-๗ เราได้เห็นมาแล้วว่าวัตถุโรมันซึ่งค้นพบที่เมืองกาปิศีหรือเบคราม ตลอดจนที่เมืองอริกะเมฑุ วีรปัตนัม และออกแก้วก็สนับสนุนความกว้างขวางของการค้าขายของชาวโรมันในระยะเวลาดังกล่าว

การขยายตัวของศิลปะคันธารราฐ

ดินแดนแห่งศิลปะคันธารราฐครอบคลุมแคว้นคันธาระ กาปิศะ บัคเตรีย ซอคเดียนา และบาดักชาน (Badakshan) ซึ่งได้แก่ดินแดนส่วนหนึ่งแห่งแคว้นปัญจาบ ประเทศอัฟกานิสถาน และแคว้นตุรกีสถานในปัจจุบัน เขตสุดของดินแดนแห่งนี้ทางทิศตะวันออกก็คือเมืองตักศิลา ทางทิศตะวันตกก็คือแคว้นคาบูลและกาปิศะ ทางทิศเหนือก็คือลุ่มแม่น้ำสวาต (Swāt) หรือแคว้นอุทยานะ (Udyāna) และทางทิศใต้อาจเป็นแถบแม่น้ำเคอร์รัม (Kurram) ศิลปะคันธารราฐคงเกิดขึ้นในบริเวณเมืองเปชาวาร์ก่อน และต่อจากนั้นจึงเจริญขึ้นในแคว้นคันธาระและกาปิศะ ศิลปะคันธารราฐได้แผ่ขยายออกไปไกลในทวีปเอเชีย แม้หลังจากศูนย์กลางเหล่านี้จะได้เลิกผลิตศิลปะคันธารราฐแล้วก็ตาม ลักษณะของศิลปะคันธารราฐได้แผ่ขยายออกไปพร้อมกับวัตถุ ซึ่งในขณะนั้นก็เป็นของง่าย เพราะเหตุว่ามีการรวบรวมเอาดินแดนของอินเดียกับดินแดนที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะกรีกรุ่นหลังเข้าไว้ในจักรวรรดิเดียวกัน และด้วยเหตุนี้จึงได้ค้นพบประติมากรรมแบบคันธารราฐที่เมืองมถุราในสมัยราชวงศ์กุษาณ ต่อจากนั้นช่างอินเดียก็ได้เลียนแบบศิลปะคันธารราฐ และลักษณะของศิลปะคันธารราฐก็ได้เข้าไปปะปนอยู่กับลักษณะของศิลปะอินเดียเอง แม้ว่าลักษณะของศิลปะคันธารราฐบางประการจะได้หายไป แต่บางประการก็เข้าไปผสมกับศิลปะอินเดียและแผ่ขยายออกไปนอกประเทศอินเดียด้วย ด้วยเหตุนี้เราจึงอาจค้นพบอิทธิพลของศิลปะคันธารราฐทั้งในประเทศจีน ญี่ปุ่น หมู่เกาะอินโดนีเซีย และที่ประเทศทิเบต แม้ว่าอาจจะอยู่ในสมัยหลังมากแล้วก็ตาม

กำหนดอายุ

จากการค้นคว้าเมื่อเร็ว ๆ นี้ มักเชื่อกันว่าศิลปะคันธารราฐเจริญแพร่หลายอยู่เป็นระยะเวลานานมากกว่าที่เคยเชื่อถือกันมาแต่ก่อน ระยะต้นของศิลปะคันธารราฐขึ้นอยู่กับรัชกาลของพระเจ้ากนิษกะ ปัจจุบันเชื่อกันว่าศิลปะคันธารราฐอาจเกิดขึ้นในราว พ.ศ. ๖๐๐ และเจริญรุ่งเรืองขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๗ และ ๘ ต่อจากนั้นก็อาจคงอยู่ในบางท้องถิ่น เป็นต้นว่าแคว้นแคชเมียร์จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๒ หรือ ๑๓ คือควบคู่ไปกับศิลปะสมัยคุปตะและหลังคุปตะ

วัตถุที่ใช้

วัตถุที่ศิลปะคันธารราฐนิยมใช้สำหรับประติมากรรมก็คือหินชิสต์ (schist) สีน้ำเงินปนเทาหรือค่อนข้างเขียว ซึ่งบางครั้งก็ปิดทองด้วย นอกจากนี้ก็มีปูนปั้นระบายสี วัตถุที่ใช้สำหรับสถาปัตยกรรมก็คืออิฐได้แก่ทั้งวัดและสถูป สำหรับวัดต่าง ๆ นั้นเราเห็นแต่เพียงรากฐาน เพราะเหตุว่าส่วนบนได้หักพังไปเสียนานมาแล้ว สถูปส่วนใหญ่ก็ถูกทำลายและเราอาจเห็นได้แต่เพียงรากฐานเช่นเดียวกันจากภาพสถาปัตยกรรมที่มีปรากฏอยู่เป็นภาพสลัก หน้าต่างหรือประตูของอินเดียที่มีกันสาดเป็นรูปวงโค้งเกือกม้า ก็อยู่สลับกันไปบนอาคาร กับซุ้มซึ่งประกอบด้วยเสาติดกับผนัง ๒ ต้น เสาเหล่านี้มีบัวหัวเสารูปร่างผายออกข้างบนรองรับยอดซุ้มรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า *(รูปที่ ๑๙)* สำหรับสถูปแบบคันธารราฐ ก็มีรูปร่างสูงและ

กลมกว่าบรรดาสถูปที่สาญจี มีฐานกลมเข้ามาคั่นอยู่ระหว่างองค์ระฆังและฐานชั้นล่างอีกชั้นหนึ่ง ฐานชั้นล่างเองก็มีรูปร่างสูงขึ้นอีก *(รูปที่ ๒๐)*

๑๙ พระพุทธรูปปางยมกปาฏิหาริย์ ศิลา พบที่ลอริยัน ตันไค ลุ่มน้ำสวาต ศิลปะคันธารราฐ

๒๐ สถูปศิลา พบที่ลอริยัน ตันไค ลุ่มน้ำสวาต ศิลปะคันธารราฐ

ลักษณะ

อิทธิพลของศิลปะกรีกรุ่นหลังในศิลปะคันธารราฐ อาจเห็นได้จากลวดลายเครื่องประดับทางสถาปัตยกรรม บัวหัวเสามักทำเป็นแบบโครินเธียน (Corinthian) แม้ว่าบางครั้งอาจเพิ่มเติมพระพุทธรูปขนาดเล็กอยู่บนลวดลายใบอาคันธัส (acanthus) ด้วย *(รูปที่ ๒๑)* นอกจากนี้ก็มีลายวงโค้งล้อมรอบอาคารและมีบุคคลอยู่ภายใต้ลายวงโค้งเหล่านั้นเหมือนกับศิลปะแบบบิซันไตน์ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะกรีกเช่นเดียวกัน ลวดลายเครื่องประดับหลายแบบก็ได้แบบอย่างมาจากศิลปะกรีก

๒๑ ยอดเสาปูนปั้นแบบโครินเธียน มีพระพุทธรูปปางสมาธิอยู่กลาง ขุดได้ที่เมืองฮัดดา ประเทศอัฟกานิสถาน พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะคันธารราฐ

เป็นต้นว่าลายใบปาล์ม ลายพวงองุ่น ยักษ์แบบมีปีก กามเทพแบกพวงมาลัย ฯลฯ ภาพบุคคลต่าง ๆ ไม่ว่าจะสวมเครื่องแต่งกายแบบกรีกอิหร่านหรืออินเดีย เครื่องแต่งกายเหล่านั้นก็ทำเสมือนผ้า "เปียกน้ำ" ของศิลปะกรีก นอกจากนี้ทรงผมเครื่องอาภรณ์ และรายละเอียดอีกหลายประการก็แสดงให้เห็นว่าได้รับมาจากทิศตะวันตกและจากแถบทุ่งหญ้าในทวีปเอเชียซึ่งพวกยุยจิเคยอาศัยอยู่มาแต่ก่อน ภาพในศิลปะคันธารราฐแสดงคล้ายกับว่าเป็นภาพที่ช่างกรีก-โรมันต้องการแสดงเกี่ยวกับความแปลกประหลาดของประเทศอินเดีย ความรู้สึกเช่นนี้เห็นได้ชัดจากรูปพระโพธิสัตว์บางองค์ ซึ่งทรงฉลองพระองค์และเครื่องอาภรณ์เหมือนกับบรรดาพระราชาในประเทศอินเดีย แต่มีพระพักตร์แสดงถึงลักษณะผสมระหว่างชาวตะวันออกและตะวันตก และมีพระมัสสุ *(รูปที่ ๒๒)*

๒๒ พระศรีอาริยเมตไตรยโพธิสัตว์ ศิลา พิพิธภัณฑ์ศิลปะเมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะคันธารราฐ

พระพุทธรูปเองก็เช่นเดียวกัน พระองค์มีลักษณะคล้ายเทพอปอลโล (Apollo) ของกรีก คือเป็นเด็กหนุ่มมีจมูกโด่ง เป็นสันตรงออกมาจากหน้าผาก และมีริมฝีปากเป็นวงโค้งอย่างงดงาม คงมีแต่เพียงม่านนัยน์ตาหนัก ที่ปิดนัยน์ตาค่อนข้างแหลมอยู่ครึ่งหนึ่งตลอดจนใบหน้าค่อนข้างหนาและใบหูยานอันเกิดจากน้ำหนักของตุ้มหูเท่านั้น ที่แสดงให้เห็นว่าเป็นลักษณะของชาวตะวันออก พระองค์ทรงครองจีวรหรือสังฆาฏิ

๒๓ พระพุทธรูปศิลา พิพิธภัณฑ์ดาห์เลม กรุงเบอร์ลิน ศิลปะคันธารราฐ

คลุมทั้งสองพระอังสา จีวรหรือสังฆาฏินี้แนบกับพระองค์ มีริ้วนูนหนาเป็นวงโค้งอยู่ซ้อนกันทางด้านหน้า พระพุทธรูปเหล่านี้ประกอบด้วยพระมหาบุรุษลักษณะแล้ว คือหว่างพระขนงมีอูรณา (ūrṇā) หรืออุณาโลม ได้แก่กลุ่มพระโลมา บนฝ่าพระหัตถ์มีรอยธรรมจักรอันแสดงถึงการเผยแพร่พระพุทธศาสนา พระเกษาหยักโศกได้ระเบียบและรวบเป็นมวยอยู่เหนือพระเศียร มวยนี้มีเส้นอาภรณ์เล็ก ๆ รัดอยู่ที่เชิง ลักษณะมวยพระเกศาเช่นนี้ต่อมาได้กลายเป็นพระอุษณีษะ (ushṇīsha) หรือพระเกตุมาลา คือส่วนที่ยื่นพ้นออกมาจากกะโหลกพระเศียรของพระพุทธรูปรุ่นหลังไปอย่างรวดเร็ว พระอุษณีษะหรือพระเกตุมาลาจึงกลายเป็นลักษณะหนึ่งของพระมหาบุรุษลักษณะไปด้วย *(รูปที่ ๒๓)*

ศิลปะคันธารราฐแบบต่าง ๆ

แม้ว่าลักษณะที่กล่าวมาแล้วจะเป็นลักษณะโดยทั่วไปของศิลปะคันธารราฐ แต่ศิลปะคันธารราฐนี้ก็ยังอาจแบ่งออกได้เป็นหลายแบบตามท้องถิ่นและตามสมัย แบบที่ใกล้เคียงกับศิลปะกรีกรุ่นหลังในดินแดนของชาวโรมันทางทิศตะวันออกมากที่สุด ก็คือภาพสลักนูนต่ำบนหินชิสต์ซึ่งค้นพบในแคว้นกาปิศะ เป็นต้นว่าที่เมืองโชโตรัก (Shotorak) ไปตวา (Paitavā) และเมืองฮัดดา (Hadda) ตลอดจนที่แคว้นธาระ เช่นที่เมืองชาห์บาซคารฮี (Shāhbāzǵarhī) ฯลฯ และปูนปั้นซึ่งค้นพบที่เมืองกุนดุซ (Kunduz) ในแคว้นบัคเตรีย ศิลปะคันธารราฐแบบเดียวกันนี้แต่มีลักษณะเป็นแบบอินเดียยิ่งกว่าก็มีอยู่ที่ลุ่มแม่น้ำสวาต และ ณ เมืองมถุรา

๒๔ ศีรษะฤษี ปูนปั้น ขุดพบที่เมืองฮัดดา ประเทศอัฟกานิสถาน พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะคันธารราฐ

นอกจากนี้ยังมีศิลปะคันธารราฐอีกแบบหนึ่งซึ่งมีลักษณะเป็นอิสระยิ่งกว่า และแสดงโดยภาพปูนปั้นซึ่งมีลักษณะเหมือนศิลปะโกธิค (Gothic) ในทวีปยุโรปมาก ศิลปะคันธารราฐแบบหลังนี้ค้นพบเป็นจำนวนมากที่เมืองตักศิลาฮัดดา *(รูปที่ ๒๔)* และในแคว้นแคชเมียร์ ลักษณะดังกล่าวยังคงอยู่ต่อไปในประติมากรรมดินดิบที่แคว้นฟอน-ดูกิสถาน (Fondukistan) ในประเทศอัฟกานิสถาน และมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓ ศิลปะในแคว้นฟอนดูกิสถานก็มีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียสมัยปาละในแคว้นเบงกอล ซึ่งมีอายุในพุทธศตวรรษที่ ๑๓ เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ศิลปะแบบนี้ยังเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดอีกกับบรรดาภาพปูนปั้นในภาคกลางของทวีปเอเชีย เป็นต้นว่าภาพซึ่งค้นพบที่เมืองตุมชุก (Tumshuq) ซึ่งมีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒

นอกจากนี้ก็ยังมีศิลปะแบบกรีก-อิหร่าน หรืออิหร่านในพุทธศาสนาอีก ที่มีความเกี่ยวพันกับศิลปะคันธารราฐ ศิลปะอิหร่านในพุทธศาสนามีปรากฏอยู่ในประเทศอัฟกานิสถานเป็นต้นว่าที่เมือง

บามิยาน (Bāmiyān) กะกรัก (Kakrak) ฯลฯ และในภาคกลางของทวีปเอเชีย เช่นที่คิซิล (Qïzïl) คุมตุรา (Qumturā) ฯลฯ แต่ศิลปะเหล่านี้ก็ล้วนแต่อยู่นอกกรอบของศิลปะอินเดียทั้งสิ้น

ศิลปะสมัยมถุรา

ลักษณะทางภูมิศาสตร์

เมืองมถุราเป็นศูนย์กลางใหญ่ทางด้านศาสนาและศิลปะในสมัยราชวงศ์กุษาณ เมืองนี้ตั้งอยู่บนสายการค้าใหญ่ที่ติดต่อระหว่างบรรดาเมืองในแคว้นกาปิศะและคันธาระ คือเมืองตักศิลา ปุรุษปุระ (Purushapura) หรือเปษาวาร์ กับเมืองต่างๆ ในลุ่มแม่น้ำคงคา ได้แก่ เมืองปาตลีบุตร ไวศาลี (Vaiśālī) และศราวัสตี (Śrāvastī) หรือสาวัตถี (Sāvatthī) รวมทั้งกับฝั่งตะวันตกของประเทศอินเดีย ซึ่งเมืองท่าที่สำคัญที่สุดก็คือเมืองภรุกัจฉะ (Bharukaccha) ราว ๒๐๐ กิโลเมตร ทางทิศเหนือของเมืองบอมเบย์ปัจจุบัน เมืองภรุกัจฉะนี้ เป็นเมืองท่าสำคัญที่แพร่อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียออกไปโพ้นทะเล ด้วยเหตุที่เมืองมถุราตั้งอยู่ ณ ที่ซึ่งอิทธิพลจากแหล่งต่างๆ มาบรรจบกันดังกล่าว รวมทั้งเป็นเมืองสำคัญในจักรวรรดิกุษาณซึ่งได้รับวัฒนธรรมจากที่หลายแห่ง เมืองนี้จึงเป็นสถานที่ตั้งของสกุลช่างซึ่งได้ส่งศิลปกรรมของตนออกไปยังที่ต่างๆ ทั่วประเทศอินเดีย เป็นต้นว่า ไปยังเมืองสารนาถ (Sārnāth) ปาตลีบุตร ศราวัสตี สาญจี และจนกระทั่งในลุ่มแม่น้ำสวาต

วัตถุที่ใช้ แบบศิลปะ และการขยายตัว

ศิลปะสมัยมถุราใช้ศิลาทรายสีชมพูแก่ ซึ่งขุดมาจากเหมืองหินใกล้เคียงโดยเฉพาะจากเขาสิกรี (Sikrī) การใช้ศิลาแบบนี้คงอยู่เป็นเวลาหลายร้อยปีตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๕ ลงไปจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๑ ระยะหลังนี้เป็นเวลาที่พวกฮั่นขาว (White Hun) เข้าโจมตีอาณาจักรคุปตะและในไม่ช้าอาณาจักรคุปตะก็ถูกทำลายลง

ศิลปะสมัยมถุราอย่างแท้จริงเจริญขึ้นในสมัยราชวงศ์กุษาณในราวพุทธศตวรรษที่ ๗ และ ๘ ศิลปะสมัยมถุราสืบต่อลงมาจากศิลปะที่ภารหุตและสาญจี แต่ก็ได้รับอิทธิพลมาจากที่อื่น ๆ อีกเป็นอันมาก ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากสถานการณ์ทางด้านภูมิศาสตร์และการเมืองดังได้กล่าวมาแล้ว การแลกเปลี่ยนทางศิลปะระหว่างเมืองมถุรากับแคว้นคันธาระกาปิศะและลุ่มแม่น้ำสวาต ย่อมทำให้อิทธิพลของศิลปะกรีก-โรมันจากแคว้นปาลมีระ (Palmyra) ในแหลมเอเชียไมเนอร์ และจากเมืองอาเล็กซานเดรียในประเทศอียิปต์เดินทางเข้ามาถึง แต่อิทธิพลนี้ก็ไม่ได้คงเป็นตนเองดังในศิลปะคันธารราฐแต่กลับเข้าปนกับศิลปะสมัยมถุรา ดังนั้นศิลปะมถุราจึงเป็นตัวอย่างอันดีที่แสดงให้เห็นเป็นครั้งแรกถึงการผสมอิทธิพลต่างประเทศเข้ามาในอารยธรรมอินเดีย ในขณะเดียวกันอิทธิพลของศิลปะกรีกรุ่นหลังเหล่านี้ก็ไม่ได้เป็นอิทธิพลเดียวที่มีอยู่ในขณะนั้นเนื่องจากการครอบครองของราชวงศ์กุษาณ อิทธิพลของศิลปะอิหร่านก็ได้เข้ามาด้วย และแสดงให้เห็นโดยเฉพาะในเครื่องแต่งกายและในลักษณะรูปภาพ เป็นต้นว่าเทวรูปพระอาทิตย์ก็แต่งกายดังนักรบชาติอิหร่าน

นอกจากนี้ศิลปะอิหร่านยังอาจให้อิทธิพลแก่ทรวดทรงอันค่อนข้างหนักของประติมากรรมลอยตัวและภาพสลักนูนสูงในศิลปะสมัยมถุราด้วย *(รูปที่ ๒๕)*

๒๕ นาคราช ศิลาทราย พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะอินเดียสมัยมถุรา

ศิลปะสมัยมถุราได้แพร่หลายออกไปอย่างกว้างขวางคือมีปรากฏในเกาะลังกา แหลมอินโดจีน ไปจนกระทั่งถึงประเทศจีน คือ ที่ถ้ำลุงเมน (Lung Mên) เถียนลุงชาน (T'ien lung Shan) และย่งกัง (Yün-kang) ที่แคว้นแคชเมียร์ และที่ภาคกลางของทวีปเอเชียคือที่แคว้นกัชคาเรีย (Kashgaria) ภาคใต้ ได้แก่เมืองคิลคิต (Gilgit) ดันดานอุยลิค (Dandān Uiliq) และอักเตเรก (Ak-terek) อิทธิพลเหล่านี้คงแพร่ออกไปทั้งทางด้านการค้าขายและพุทธศาสนา

ลักษณะของพระพุทธรูป

ศิลปะสมัยมถุราก็ก่อให้เกิดมีปัญหาเกี่ยวกับการปรากฏมีพระพุทธรูปขึ้นในประติมาณวิทยาของอินเดียเช่นเดียวกับศิลปะสมัยคันธารราฐ พร้อมกับพระพุทธรูปแบบคันธารราฐซึ่งถูกนำเข้ามาและเลียนแบบขึ้นที่เมืองมถุรา ก็เกิดมีพระพุทธรูปแบบพื้นเมืองของมถุราขึ้น พระพุทธรูปแบบพื้นเมืองนี้สืบต่อลงมาจากรูปยักษ์และรูปพระยานาคในศิลปะอินเดียสมัยโบราณ ดังนั้นจึงแตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากพระพุทธรูปในศิลปะสมัยคันธารราฐ ซึ่งเจริญขึ้นทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ แต่ก็มีพระมหาบุรุษลักษณะร่วมกัน พระพุทธรูปสมัยมถุรามีพระเศียรกลม พระพักตร์สดชื่นอมยิ้ม พระเกศาเรียบไม่มีเส้นแต่มีมวย พระเกศาม้วนขมวดเป็นลายก้นหอยอยู่ข้างบน มีอุณาโลมหว่างพระขนง ครองจีวรห่มเฉียง เปิดพระอังสาขวา ผ้าจีวรบางยิ่งกว่าที่แคว้นคันธาระและแนบสนิทกับพระองค์ มีริ้วบางๆ ขนานกันสลักเป็นรอยอยู่ ๒ ข้าง เพื่อแสดงถึง

วิธีครอง พระพุทธรูปแบบมถุรามีทรวดทรงค่อนข้างหนักแสดงปางอย่างง่าย ๆ คือยกพระหัตถ์ขวาขึ้นเสมอพระอังสาในท่าปางประทานอภัย พระหัตถ์ซ้ายกำอยู่เหนือพระโสณี (ตะโพก) ไม่มีสิ่งใดในพระพุทธรูปแบบมถุราที่ทำให้นึกไปถึงอิทธิพลต่างประเทศเลย ทั้งทางด้านพระพักตร์ รูปร่างและจีวรที่ครอง แสดงให้เห็นว่าเป็นแบบอินเดียแท้ และสืบต่อลงมาจากศิลปะอินเดียสมัยโบราณเท่านั้น *(รูปที่ ๒๖)*

เราอาจกำหนดระยะเวลาเริ่มต้นของพระพุทธรูปแบบมถุราได้บ้าง พระพุทธรูปแบบมถุราที่เก่าที่สุดมีศักราชว่าสร้างขึ้นในปีต้น ๆ แห่งรัชกาลของพระเจ้ากนิษกะ ถ้าเรายอมรับกำหนดอายุเวลาที่นายคิร์ชมาน (Ghirshman) ได้เสนอไว้เมื่อเร็ว ๆ นี้ พระพุทธรูปแบบมถุรารุ่นแรกก็อาจสร้างขึ้นใน พ.ศ. ๖๘๖ หรือ ๖๙๕ นอกจากนี้พระเจ้ากนิษกะยังทรงเป็นพระราชาองค์แรกที่โปรดให้ตีพิมพ์พระพุทธรูปขึ้นบนด้านหลังของเงินเหรียญของพระองค์ด้วย สิ่งนี้อาจทำให้เห็นได้ว่าพระพุทธรูปคงสร้างขึ้นเป็นครั้งแรกในรัชกาลของพระเจ้ากนิษกะ ก่อนหน้านั้นภาพสลักในศิลปะสมัยมถุรายังคงใช้แต่เพียงสัญลักษณ์แทนพระพุทธรูปตามแบบประติมาณวิทยาสมัยเก่าเท่านั้น ดังนั้น เมืองมถุราจึงเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างประติมาณวิทยาทางพุทธศาสนาทั้งสองแบบ อย่างไรก็ดีน่าเสียดายที่เราไม่สามารถเปรียบเทียบศักราชของราชวงศ์กุษาณเข้ากับศักราชที่ใช้อยู่ในแคว้นคันธาระได้ สิ่งนี้เป็นสาเหตุที่ยังทำให้โต้เถียงกันอยู่ว่าระหว่างพระพุทธรูปสมัยคันธารราฐและสมัยมถุรานั้นแบบใดจะเก่ากว่ากัน และก็มีนักปราชญ์สนับสนุนอยู่ทั้ง ๒ ฝ่าย

๒๖ พระพุทธรูปปางประทานอภัย ศิลา จากเมืองกัตระ พิพิธภัณฑ์เมืองมถุรา ศิลปะอินเดียสมัยมถุรา

ศิลปะสมัยอมราวดี

ลักษณะทางภูมิศาสตร์และการขยายตัว

เมืองอมราวดีและเมืองต่างๆ ที่อยู่ใกล้เคียงคือ ชัคคัยยเปฏะ นาคารชุนิโกณฑะ (Nāgārjunikoṇḍa) และโคลิ (Goli) ฯลฯ ในลุ่มแม่น้ำกฤษณาตอนใต้ เป็นที่ตั้งแห่งศิลปะของราชวงศ์อานธระที่กว้างขวาง นอกจากนี้ก็มีภาพสลักที่ถ้ำการ์ลีและกันเหริ (Kanheri) ตลอดจนจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำที่ ๑๐ ณ อชันตารวมอยู่ด้วย ศิลปะสมัยอมราวดีเจริญขึ้นทางทิศใต้ของประเทศอินเดีย ห่างไกลจากการครอบครองของต่างชาติจึงได้รับอิทธิพลจากภายนอกน้อยกว่าในศิลปะคันธารราฐและมถุรา อย่างไรก็ดีอิทธิพลจากศิลปะภายนอกก็มีปรากฏอยู่บ้างและแสดงว่าได้ถูกกลมกลืนเข้าไปดีกว่าทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือและทิศเหนือ

อิทธิพลต่างชาติที่มีอยู่ในศิลปะสมัยอมราวดีก็คืออิทธิพลของศิลปะกรีก-โรมันหรือโรมันที่มาจากเมืองอาเล็กซานเดรียในประเทศอียิปต์ อิทธิพลนี้คงมายังเมืองอมราวดีโดยตรงทางทะเล การขุดค้นที่เมืองอริกะเมทุ-วีรปัตนัมใกล้กับเมืองปอนดิเชรีก็แสดงให้เห็นว่าเป็นเช่นนั้น คือได้ค้นพบร่องรอยของชาวโรมันเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดินเผาซึ่งปั้นขึ้นที่เมืองอาเรซโซ (Arezzo) ในประเทศอิตาลีระหว่าง พ.ศ. ๕๕๐-๖๐๐ มีเครื่องหมายช่างปั้นในสมัยพระจักรพรรดิออกัสตัสและโคลดิอุส

เมืองอมราวดีมีส่วนสำคัญในการเผยแพร่ศิลปะอินเดียไปยังประเทศในแถบ "ทะเลใต้" ได้ค้นพบพระพุทธรูปแบบอมราวดีที่เกาะลังกา และ ณ ประเทศจัมปาคือที่ดงเดือง (Dông du'o'ng) ที่ประเทศไทย ณ จังหวัดนครราชสีมา ในแหลมมลายู ที่เกาะเซเลเบสคือที่เซมปากา (Sempaga) ที่เกาะชวาภาคตะวันออกคือที่เชมเบอร์ (Jember) และที่เกาะสุมาตราคือที่เมืองปาเล็มบัง

ลักษณะและแบบพระพุทธรูป

ประติมาณวิทยาในพระพุทธศาสนาของศิลปะสมัยอมราวดีก็เป็นแบบผสมเช่นเดียวกับสมัยมถุรา บางครั้งบนภาพสลักแผ่นเดียวกันก็จะมีทั้งสัญลักษณ์ซึ่งใช้แทนพระพุทธรูป และพระพุทธรูปเป็นรูปมนุษย์ปรากฏอยู่ ทั้งพระพุทธรูปและลวดลายเครื่องประดับในศิลปะสมัยอมราวดีตรงกันข้ามกับพระพุทธรูปและลวดลายในศิลปะคันธารราฐ คือแทนที่จะเป็นการถ่ายทอดประติมาณวิทยาของอินเดียลงในศิลปะต่างประเทศ กลับกลายเป็นศิลปะอินเดียอย่างแท้จริงที่เกิดขึ้นจากศิลปะที่มีมาก่อน และได้รับอิทธิพลจากต่างชาติแต่เพียงเล็กน้อย

คงเป็นด้วยเหตุนี้เอง พระพุทธรูปในศิลปะสมัยอมราวดีจึงมีรูปร่างที่เจริญขึ้นแล้วและใกล้เคียงกับบรรดาพระพุทธรูปในศิลปะอินเดียรุ่นหลัง วงพระพักตร์ของพระพุทธรูปสมัยอมราวดีค่อนข้างยาวซึ่งทั้งนี้ก็คงเป็นลักษณะของชนชาติทมิฬ พระเกตุมาลาหรืออุษณีษะปรากฏอยู่อย่างชัดเจนบนพระเศียรและทั้งหมดก็มีขมวดพระเกศาเวียนขวาเป็น

ขมวดแบนเล็ก ๆ คลุมอยู่ *(รูปที่ ๒๗)* พระพุทธรูปครองจีวรหนากว่าที่มถุราและมักห่มเฉียง จีวรแบ่งเป็นริ้วเท่า ๆ กันมีทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ริ้วเหล่านี้ตกลงมาจากพระอังสาซ้ายและม้วนย้อนขึ้นไปทางด้านขวา พระหัตถ์ขวาแสดงปางประทานอภัยโดยยกขึ้นเสมอพระอังสา และหันฝ่าพระหัตถ์ออกข้างนอก *(รูปที่ ๒๘)*

แม้ว่าพระพุทธรูปสมัยอมราวดีจะเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นตามแบบพื้นเมือง เช่นเดียวกับพระพุทธรูปสมัยมถุราแต่ก็คงได้รับอิทธิพลในการสร้างพระพุทธรูปมาจากศิลปะกรีกรุ่นหลังดังในศิลปะสมัยมถุราด้วย พระพุทธรูปสมัยอมราวดีคงปรากฏขึ้นหลังพระพุทธรูปสมัยเมถุราเล็กน้อย

๒๗ เศียรพระพุทธรูปศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะอินเดียสมัยอมราวดี

๒๘ องค์พระพุทธรูปศิลา พิพิธภัณฑ์ เมืองมัทราส ศิลปะอินเดียสมัย อมราวดี

ลักษณะร่วมกันในศิลปะอินเดียสมัยที่ ๒

แม้ว่าศิลปะสมัยคันธารราฐ มถุรา และอมราวดี จะมีลักษณะแตกต่างกัน ดังที่กล่าวมาแล้ว แต่เอกภาพก็ยังคงมีอยู่ในศิลปะทั้งสาม ด้วยเหตุนี้เองเราจึงอาจกล่าวถึง สถาปัตยกรรม ลักษณะของประติมากรรม และจิตรกรรมไว้รวมกัน ณ ที่นี้ได้ แต่เนื่องจากศิลปะคันธารราฐเป็นศิลปะที่อยู่นอกกรอบสุนทรียภาพของอินเดียอย่างแท้จริง ดังนั้น เราจึงจะไม่กล่าวถึงมากนัก

สถาปัตยกรรม

ในสมัยนี้สถาปัตยกรรมก็คงเป็นอย่างเดียวกับสมัยก่อน คือแบ่งออกเป็นถ้ำเจติยสถานและถ้ำวิหาร เป็นต้นว่าที่นาสิกและกันเหริรวมทั้งบรรดาสถูปแถบเมืองอมราวดีด้วย น่าเสียดายที่ว่าเมืองมถุราซึ่งคงต้องมีสิ่งก่อสร้างเป็นจำนวนมาก เพราะเหตุนี้ว่ามีฉายาว่าเทวปุระหรือเมืองเทวดานั้นได้ถูกทำลายเสียหลายครั้งหลายหน จนเราไม่อาจค้นพบอาคารที่สมบูรณ์ได้ อย่างไรก็ดีจากภาพสลักซึ่งค้นพบที่เมืองมถุราและอมราวดีตลอดจนภาพสลักบนแผ่นงาช้างอีกรวม ๖๐๐ แผ่น จากเมืองเบครามในประเทศอัฟกานิสถาน ก็ทำให้เราสามารถคาดคะเนถึงสถาปัตยกรรมในสมัยนี้ได้

๒๙ หน้าถ้ำวิหารที่นาสิก ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๒

ถ้ำ

ถ้ำต่าง ๆ คงเป็นเพียงสถาปัตยกรรมที่ยังคงเหลืออยู่ในสมัยนี้ ถ้ำเหล่านี้มีแผนผังดังแต่ก่อนและยังคงสลักเลียนแบบเครื่องไม้อยู่ แต่ลายเครื่องไม้เหล่านี้ก็สลักขึ้นอย่างคร่าว ๆ บัวหัวเสามีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง แม้ว่าจะยังคงมีรูปสัตว์หันหลังชนกันและมีคนขี่อยู่ข้างบนเป็นต้นว่าถ้ำเจติยสถานที่กันเหริ หรือถ้ำวิหารที่ ๓ ที่นาสิก *(รูปที่ ๒๙)*

สถาปัตยกรรมกลางแจ้ง

บรรดาสถูปที่เมืองมถุราและอมราวดีได้สูญหายไปหมดแล้วยังคงเหลือแต่รากฐานของสถูปใหม่ที่อมราวดีซึ่งตั้งอยู่บนเนื้อที่กว้างขวางมาก มีเส้นผ่าศูนย์กลางยางถึง ๕๐๐ เมตร รูปสถูปที่มีจำหลักอยู่ในสมัยนี้แสดงให้เห็นว่ามีรูปร่างต่างไปจากสถูปที่สาญจีเล็กน้อย คือองค์ระฆังใหญ่ขึ้นและฐานก็สูงขึ้น ตลอดจนมีลวดลายเครื่องประดับมากขึ้นด้วย *(รูปที่ ๓๐)* สถูปเหล่านี้มีประตูหรือโตรณะตั้งอยู่ข้างหน้าเหมือนกับบรรดาอาคารและเมืองในสมัยนั้น โตรณะเองก็มีรูปร่างเปลี่ยนแปลงไปด้วย จากภาพสลักที่เมืองมถุรา เบครามและถ้ำที่ ๓ ณ นาสิก ในชั้นต้นโตรณะก็เลียนแบบประตูที่สาญจีคือบรรดาคานที่พาดอยู่ข้างบนนั้นมีปลายสลักเป็นลายก้านขดและมีลายมกรหันหน้าเข้าหากันสลักประกอบอยู่ด้วย คานเหล่านี้ยังเป็นส่วนเดียวกับเสาหรือสดมภ์ (stambha) ของประตูนั้นเอง จากภาพสลักที่อมราวดี เราจะเห็นบรรดาคานของประตูยิ่งอยู่ชิดกันยิ่งขึ้นและ

๓๐ ภาพจำหลักสถูป ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองมัทราส ศิลปะอินเดีย สมัยอมราวดี

ลงท้ายก็อยู่ติดกันเป็นแผ่นเดียว ในระยะนี้ ปลายคานจะตกแต่งด้วยลายมกรเฉยๆ และต่อมาลายมกรนี้ก็จะหายไป ในระยะสุดท้ายนี้ยอดของเสาประตูแต่ละต้นก็เริ่มประดับด้วยลายอามลกะ (āmalaka) คือลายมะเฟืองหรือลวดลายซึ่งแสดงถึงอาคารจำลอง คือปัญจรัม (pāncharam) ปัญจรัมนี้ต่อมาจะประดับประตูใหญ่ คือ โคประ-โตรณะ (gopura-toraṇa) ในประเทศอินเดียสมัยกลาง เป็นต้นว่าที่แคว้นคุชราต (Gujārāt) และกาเถียวาร์ (Kāihiāwār)

รูปอาคารที่สลักขึ้นในสมัยนี้แสดงให้เห็นถึงประตูซึ่งมีกันสาดเป็นรูปวงโค้งเกือกม้าคล้ายกับประตูถ้ำเจติยสถาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งมักเลียนแบบถ้ำโลมัสฤษีในศิลปะอินเดียสมัยโบราณ ประตูเหล่านี้มักมีธรณีสูงและมีบานประตูยอดมนกำลังเปิดอ้าอยู่ แม้ว่ากันสาดเหนือประตูแบบนี้ดูจะไม่ได้วิวัฒน์ไปเลยจากศิลปะอินเดียสมัยโบราณ แต่ช่องลมหรือกุฑุนั้นก็เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากมาย การเปลี่ยนแปลงนี้อาจเห็นได้ที่อมราวดีและนาคารชุนิโกณฑะ บางครั้งยอดกุฑุก็จะประดับด้วยลายวงโค้ง ๔ วง ลายเช่นนี้ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ ก็จะกลายเป็นลายหน้าสิงห์ไป คูหาภายในกุฑุก็แคบลง ลายขื่อไม้ข้างในจะหายไปก่อน ต่อจากนั้นภายในคูหาก็จะประดับด้วยลายตารางอย่างง่ายๆ หรือในศิลปะอมราวดีแบบหลังสุดที่โคลิก็ประดับด้วยลายดอกไม้ ๔ กลีบ ลายดอกไม้ ๔ กลีบนี้ในสมัยคุปตะก็จะเปลี่ยนเป็นรูปบุคคล ซึ่งในสมัยต่อมาภาพบุคคลเต็มตัวจะเหลือแต่เพียงศีรษะเท่านั้น

เราอาจจะกล่าวได้จากภาพสลักเช่นเดียวกันว่าสถาปัตยกรรมของอินเดียในสมัยนี้มีอยู่หลายแบบ นอกไปจากศาสนสถานซึ่งกล่าวถึงมาแล้ว รวมทั้งกระท่อมหรือบรรณศาลาของฤษีเหมือนในสมัยก่อน ก็มีพลับพลาไม้ซึ่งมีเสารองรับพลับพลาไม้เหล่านี้ จะมีใช้มากในสมัยหลังโดยเฉพาะอย่างยิ่งในจิตรกรรมฝาผนัง ณ ถ้ำอชันตา ประตูเมืองซึ่งมีหลังคาเป็นรูปโค้งและมักใช้เป็นส่วนแบ่งภาพ ๒ ภาพ ออกจากกันก็ปรากฏขึ้นและคงเป็นต้นเค้าของประตูหรือโคปุระขนาดใหญ่ ซึ่งในสมัยกลางของอินเดียจะกลายเป็นส่วนสำคัญของบรรดาเทวลัยขนาดใหญ่ทางภาคใต้ของประเทศ ความสำคัญของการเปลี่ยนแปลงทางสถาปัตยกรรมในสมัย

นี้แสดงให้เห็นถึงระยะหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างศิลปะอินเดียสมัยโบราณและศิลปะที่จะตามต่อมา ศิลปะสมัยต่อจากระยะนี้จะไม่แพร่หลายอยู่แต่เฉพาะในประเทศอินเดียเท่านั้น แต่จะแพร่ออกไปนอกประเทศอินเดียด้วย

ประติมากรรม

ในสมัยนี้ประติมากรรมอินเดียถึงซึ่งความสวยงามอย่างแท้จริงทั้งทางด้านสุนทรียภาพและวิธีการที่ใช้ มีตัวอย่างปรากฏอยู่เป็นจำนวนมากจากภาพสลักที่ใช้ตกแต่งสถูปและศาสนสถาน แต่ก็มีลักษณะแตกต่างกัน ทั้งนี้ไม่ใช่เฉพาะจากขนาดและวัตถุที่ใช้เท่านั้นแต่เนื่องจากว่าแต่ละสกุลช่างต่างก็มีลักษณะพิเศษของตนโดยเฉพาะ ในสมัยนี้มีตัวอย่างประติมากรรมลอยตัวขนาดใหญ่กว่าธรรมชาติที่เมืองมถุราไปจนถึงภาพเหมือนชนิดนูนสูงขนาดใหญ่ ที่ถ้ำการ์ลีและกันเหริ รวมทั้งภาพสลักเป็นจำนวนมากที่อมราวดี ซึ่งบุคคลในภาพมักมีขนาดสูงเพียง ๒๐ เซนติเมตรเท่านั้น ศิลาทรายสีชมพูแก่ซึ่งใช้ที่เมืองมถุราทำให้ประติมากรรมมีรูปร่างค่อนข้างหนักคล้ายกับศิลปะที่ภารหุต แต่หินอ่อนสีขาวหรือทาสีแดงที่อมราวดีจะทำให้ภาพสลักมีลักษณะเกลี้ยงเกลาและอ่อนหวาน

ประติมากรรมในศิลปะสมัยมถุรามีลักษณะน่าชมไม่ว่าจะแสดงถึงรูปอะไร ทั้งนี้เพราะมักแสดงถึงความได้สัดส่วนและความมีชีวิตจิตใจอย่างหนักแน่น ศิลปะแบบนี้แสดงทั้งความรู้สึกอันค่อนข้างเป็นเด็กและความสมบูรณ์แห่งร่างกายไปพร้อมกัน ตลอดจนแสดงถึงความมีอำนาจอันหนักหน่วงแห่งพระราชาในราชวงศ์กุษาณด้วย พระราชาเหล่านี้เสด็จ

มาจากดินแดนที่เป็นทุ่งหญ้าในภาคกลางของทวีปเอเชีย ยังคงทรงฉลองพระองค์ค่อนข้างหนักแบบชนชาติที่ชอบเคลื่อนย้ายที่อยู่ และทรงพระมาลาสามเหลี่ยมแบบซิเถียน *(รูปที่ ๓๑)* ในขณะเดียวกันก็มีภาพสตรีซึ่งอมยิ้มอย่างมีเสน่ห์และมีร่างกายอันสมบูรณ์ยืนอยู่ในท่าตริภังค์คือร่างกายทั้งสามส่วนเอียงเข้าหากัน *(รูปที่ ๓๒)* ศิลปะสมัยมถุราไม่แสดงถึงความดุดันหรือความรู้สึกอันเคร่งขรึม แต่จะแสดงถึงความอ่อนช้อยอย่างหนักแน่นผสมอยู่กับความละเอียดอ่อน ภาพลอยตัวของนางยักษิณีถือแส้สลักจากศิลาสีเหลืองและขัดอย่างระมัดระวังที่ทีทรรคัญช์ (Dīdarganj) แม้ว่ามักจะมีผู้กล่าวว่าอยู่ในศิลปะอินเดียสมัยโบราณ แต่ทั้งลักษณะของรูปภาพและรายละเอียดบางประการของเครื่องแต่งกายก็ส่อว่าคงอยู่ในตอนต้นของศิลปะสมัยมถุรามากกว่า *(รูปที่ ๓๓)*

๓๑ พระรูปพระเจ้ากนิษกะ ศิลาทราย พิพิธภัณฑ์เมืองมถุรา ศิลปะอินเดียสมัยมถุรา

๓๒ ภาพสลักบนเสารั้วศิลาล้อมรอบสถูปที่ภูเตศรร แสดงภาพยักษิณียืนเหยียบอยู่เหนือพาหนะ พิพิธภัณฑ์เมืองมถุรา ศิลปะอินเดียสมัยมถุรา

๓๓ ยักษิณี ศิลา พบที่ทีทรรคัญช์ (เมืองปัตนะ) พิพิธภัณฑ์เมืองปัตนะ ศิลปะอินเดียสมัยโบราณตอนปลายหรือสมัยมถุราตอนต้น

๓๔ ภาพสลักบนศิลา แสดง "การนำบาตรหรือพระเกศาของพระพุทธเจ้าขึ้นสู่สวรรค์" พิพิธภัณฑ์เมืองมัทราส ศิลปะอินเดียสมัยอมราวดี

สุนทรียภาพของศิลปะสมัยอมราวดี แตกต่างไปจากศิลปะสมัยมถุรา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อศิลปะอมราวดีมีแบบเป็นของตนเองอย่างแท้จริงในราวพุทธศตวรรษที่ ๗-๘ คือที่เมืองอมราวดีและนาคารชุนิโกณฑะ ศิลปะสมัยอมราวดีชอบเล่าเรื่อง เหตุนั้นจึงมีประติมากรรมลอยตัวแต่เพียงเล็กน้อย ศิลปะแบบนี้เป็นสะพานเชื่อมระหว่างศิลปะแบบสาญจีหรืออินเดียสมัยโบราณกับศิลปะคุปตะซึ่งเกิดขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๙

ศิลปะอมราวดีสืบต่อจากศิลปะแบบสาญจี แต่ในขณะเดียวกันก็มีองค์ประกอบภาพดีขึ้น ในสมัยนี้องค์ประกอบภาพมักเป็นรูปวงกลมโดยใช้ทั้งท่าทางและความเคลื่อนไหวของบุคคลตลอดจนสถาปัตยกรรมเข้าประกอบ องค์ประกอบภาพดังกล่าวมีจังหวะอันเต็มไปด้วยชีวิตจิตใจ และความเคลื่อนไหวอย่างได้สัดส่วน *(รูปที่ ๓๔)* บุคคลในภาพล้วนแสดงความงามอย่างชดช้อย ความระทดระทวยอย่างมีเสน่ห์อันอาจเกิดจากอากาศร้อนทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย ลักษณะเช่นนี้ย่อมตรงกันข้ามกับความหนักแน่นอันน่าชมเช่นเดียวกับในศิลปะสมัยมถุรา นอกจากนี้ทัศนียวิสัยในศิลปะสมัยอมราวดีก็ดีขึ้นกว่าในศิลปะสมัยก่อน ๆ ด้วย

๓๕ ฝาหีบงาช้างสลักใบที่ ๙ ขุดค้นได้จากเมืองเบคราม พิพิธภัณฑ์เมืองกาบุล ประเทศอัฟกานิสถาน ศิลปะอินเดียสมัยมถุราหรือก่อนคุปตะ

อย่างไรก็ดี บางครั้งศิลปะสมัยอมราวดีก็ดูค่อนข้างไม่งดงาม ทั้งนี้คงเป็นเพราะแสดงความละเอียดอ่อนมากเกินไปนั่นเอง ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะเดียวกับที่นำศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะตกลงไปสู่ความเสื่อม หลังจากที่ได้เจริญขึ้นในศิลปะสมัยอมราวดีและคุปตะแล้ว

ระหว่างศิลปะสมัยมถุราและอมราวดี ก็มีภาพสลักบนแผ่นงาช้างของอินเดีย ซึ่งค้นพบที่เมืองเบครามหรือกาปิศี ศิลปะที่เบครามได้ผสมรูปร่างอันงดงามแบบมถุราเข้ากับเคลื่อนไหวอันมีเสน่ห์ของศิลปะสมัยอมราวดี และแสดงให้เห็นถึงลักษณะอันเป็นอิสระเสรีของศิลปะที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา ศิลปะที่เมืองเบครามนี้บางท่านก็เรียกว่าเป็นศิลปะสมัยก่อนคุปตะ (Pre-Gupta) *(รูปที่ ๓๕)*

จิตรกรรม

คุณลักษณะของศิลปะสมัยอมราวดีมีปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังบนผนังด้านขวาในถ้ำที่ ๑๐ ณ อชันตา จิตรกรรมดังกล่าวอยู่ตรงข้ามกับจิตรกรรมในศิลปะสมัยภารหุตและสาญจีที่เราได้กล่าวถึงมาแล้ว แม้ว่าจะชำรุดทรุดโทรมไปมาก แต่จิตรกรรมในศิลปะสมัยอมราวดีดังกล่าวก็แสดงให้เห็นว่าช่างสามารถวางภาพบุคคลและลวดลายเครื่องประดับลงได้อย่างแน่นอน มีความบริสุทธิ์ของเส้นและความอ่อนช้อยของรูปร่าง ลักษณะเหล่านี้เหมือนกับภาพสลักในศิลปะสมัยอมราวดีแถบลุ่มแม่น้ำกฤษณาทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดียเป็นอย่างยิ่ง และจะเหมือนกันยิ่งขึ้นไปอีกถ้าภาพสลักเหล่านั้นยังคงมีสี

ระบายอยู่เหมือนเมื่อแรกสร้าง แต่ลักษณะลายเส้นอันบริสุทธิ์และความชำนาญในการประดิษฐ์รูปร่างก็ไม่ได้มีอยู่แต่เฉพาะในจิตรกรรมเท่านั้น ช่างสลักงาก็มีความชำนาญเช่นนี้เช่นเดียวกัน และในบรรดาแผ่นงาสลักซึ่งค้นพบที่เมืองเบคราม ลายเส้นซึ่งสลักลึกลงไปก็ถึงซึ่งความสวยงามอย่างแท้จริง

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าในศิลปะอินเดียสมัยที่ ๒ นี้ ลักษณะของจิตรกรรมก็ยังคงสืบต่อจากแบบเก่าลงมา แต่ก็ได้เจริญก้าวหน้าถึงความสมบูรณ์ขั้นสูง เป็นการตระเตรียมความเจริญขั้นต่อไปในจิตรกรรมสมัยคุปตะและหลังคุปตะ

ประณีตศิลปะ

เครื่องโลหะ

ในสมัยนี้เครื่องโลหะเจริญก้าวหน้ายิ่งขึ้นกว่าในสมัยก่อนโดยเฉพาะอย่างยิ่งเงินเหรียญ ดังจะเห็นได้จากการตีพิมพ์และการประกอบภาพอย่างชัดเจนของเงินเหรียญสมัยราชวงศ์กุษาณ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชกาลของพระเจ้ากนิษกะ

อิทธิพลของศิลปะกรีกรุ่นหลังซึ่งมีปรากฏอยู่ในประติมากรรมสมัยนี้ก็มีแก่ประณีตศิลป์ด้วย และยิ่งปรากฏมากขึ้นไปอีก ทั้งนี้คงเป็นเพราะประณีตศิลป์นั้นเป็นวัตถุส่วนใหญ่ที่ใช้ติดต่อค้าขายกันนอกไปจากหัวแหวนและที่ประทับตาแบบกรีก-อินเดีย ซึ่งค้นพบที่เมืองตักศิลาแล้วก็มีที่ใส่อัฐิและภาชนะในพุทธศตวรรษที่ ๗-๘ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะกรีกรุ่นหลัง มีที่ใส่อัฐิอยู่ ๒ ชิ้นที่น่าชม ชิ้นหนึ่ง

๓๖ ผอบบรรจุพระสารีริกธาตุ ทองประดับพลอยจากเมืองพีมราน พิพิธภัณฑ์บริติช กรุงลอนดอน ศิลปะคันธารราฐ

ค้นพบที่เมืองพีมราน (Bīmarān) ทำด้วยทองมีลายดุนนูนออกมาและฝังทับทิมเป็นระยะห่าง ๆ กัน แสดงภาพพระพุทธรูปประทับยืนและบุคคลทั้งหญิงและชายอยู่ภายในซุ้ม *(รูปที่ ๓๖)* อีกชิ้นหนึ่งค้นพบที่เมืองเปษาวาร์หล่อด้วยทองแดงมีทั้งประติมากรรมลอยตัวและภาพสลักปนกันอยู่ เป็นพระพุทธรูปประทับนั่ง รูปพระเจ้ากนิษกะ และกามเทพแบกพวงมาลัยตามแบบศิลปะกรีกรุ่นหลัง *(รูปที่ ๓๗)* สำหรับภาชนะ

๓๗ ผอบบรรจุพระสารีริกธาตุ ทองแดง พระเจ้ากนิษกะทรงสร้าง พิพิธภัณฑ์เมืองเปษาวาร์ ประเทศอินเดีย ศิลปะคันธารราฐ

ส่วนใหญ่ก็ทำด้วยเงินใบหนึ่งค้นพบที่แคว้นบาดักชาน เป็นถ้วยแสดงภาพเกี่ยวกับชัยชนะของเทพเจ้าบัคคุส (Bacchus) เหมือนกับถ้วยในศิลปะเปอร์เซียแบบสัสสานิด ซึ่งค้นพบในประเทศรุสเซียภาคใต้ อีกใบหนึ่งมาจากแคว้นตางก์ (Tānk) ก็แสดงถึงเทพเจ้าบัคลุสเช่นเดียวกัน คือในลวดลายเถาองุ่นและพวงองุ่นก็มีภาพสตรีกำลังยื่นถ้วยให้แก่ชายหนุ่มผู้กำลังสวมพวงมาลัยใบองุ่นและพวงองุ่นอยู่เหนือศีรษะ

สำหรับประณีตศิลป์ที่มีลักษณะเป็นแบบอินเดียยิ่งขึ้นก็ได้แก่วัตถุเล็ก ๆ ทำด้วยทองมีลายดุน และมีลักษณะคล้ายกับประติมากรรมขนาดใหญ่สมัยนั้น วัตถุเหล่านี้ค้นพบที่เมืองปัตนะและอาจมีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๖

เครื่องอาภรณ์ซึ่งขุดค้นพบที่เมืองตักศิลาแสดงให้เห็นถึงวิธีการอันเยี่ยมยอดเกี่ยวกับโลหะ มีการเจาะทองเป็นลวดลาย สลักลายเส้นลงบนนั้น ทำเป็นลายดุน ทำเป็นเส้นเล็ก ๆ ทำเป็นเม็ด ลงรัก ลงยาฝังดินเผาเคลือบ ไข่มุกหรือแก้วผลึก นอกจากนี้ยังใช้ทองเป็นเรือนสำหรับรองรับหัวแหวนซึ่งทำด้วยพลอย (cornelian) และหินมีค่าเป็นต้นว่า โกเมนหรือพลอยสีแดง (garnet) แม้ว่าจะอิทธิพลของศิลปะกรีกรุ่นหลังเข้ามาปนอยู่บ้าง แต่เครื่องอาภรณ์ซึ่งค้นพบที่เมืองตักศิลาเหล่านี้ก็คล้ายกับเครื่องอาภรณ์ของอินเดีย ทั้งทางด้านลวดลายและเรื่องราวที่ใช้ จากภาพสลักและจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ เราจะเห็นว่าเครื่องอาภรณ์ของอินเดียมีรูปร่างแตกต่างไปจากสมัยก่อน

ลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปมากที่สุดก็คือสร้อยคอและตุ้มหู สร้อยคอหนักแบนที่เคยห้อยลงมาเป็นรูปสามเหลี่ยมเหนือหน้าอกหายไป

กลายเป็นสร้อยคอเส้นเดียวหรือหลายเส้นสวมติดอยู่กับคอหรือห้อยจากบ่าข้างหนึ่งไปยังอีกข้างหนึ่ง สร้อยคอนี้ประกอบด้วยสายไข่มุกไขว้กัน เหรียญรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือวงรูปไข่หรือสายไข่มุก ฯลฯ สำหรับตุ้มหูก็มีอยู่หลายแบบ คือ เป็นรูปทรงกระบอกใหญ่หรือเล็ก โค้งเป็นวงห่วง เป็นรูปเม็ดยาววีหรือเป็นรูปหัวใจ ตุ้มหูรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดใหญ่แบบเดิมหายไปอย่างสิ้นเชิง

นอกจากนี้เครื่องอาภรณ์แบบใหม่ก็ปรากฏขึ้นด้วย คือเข็มกลัดบนผ้าโพกหัว และหัวอันสวยงามของเข็มขัดที่คาดอยู่เหนือตะโพก เป็นต้นว่าที่ค้นพบ ณ เมืองมถุราและเบคราม เข็มขัดรูปร่างเหมือนสายสร้อย เข็มขัดแบบหลังนี้ต่อมาจะนิยมใช้กันมากยิ่งขึ้นและแพร่หลายออกไปจนกระทั่งถึงแหลมอินโดจีน นอกจากนี้สตรีในสมัยนี้มักสวมกำไลใหญ่คู่หนึ่งที่ข้อเท้าและกำไลเล็ก ๆ บนน่อง บนหน้าผากก็มีเครื่องอาภรณ์วงรูปไข่หรือวงกลมประดับอยู่บนหน้าผม และผมเองก็ประดับด้วยไข่มุก กระบังหน้าอย่างเบา ๆ หรือสายเครื่องเพชรพลอยไขว้กัน

เครื่องงา

การใช้งามีอยู่มากเช่นเดียวกับในสมัยศิลปะอินเดียโบราณ แต่จนกระทั่งถึง พ.ศ. ๒๔๘๐ เราอาจทราบเรื่องเครื่องงาเหล่านี้ได้ก็จากทางด้านวรรณคดีเท่านั้น ในปีนั้นการขุดค้นของนายและนางอัคแกง (Hackin) มีเมืองเบครามในประเทศอัฟกานิสถานก็ทำให้ได้ค้นพบหลักฐาน

สนับสนุนวรรณคดีดังกล่าว คือได้ค้นพบแผ่นงาช้างสลักกว่า ๖๐๐ แผ่น ณ เมืองเบครามหรือกาปิศี สมัยโบราณแผ่นงาช้างสลักเหล่านี้เป็นฝีมือช่างอินเดียโดยไม่ต้องสงสัย และได้กล่าวมาแล้วว่าตามแบบศิลปะก็อยู่กึ่งกลางระหว่างศิลปะสมัยมถุราและอมราวดี ความรู้ที่ได้รับจากแผ่นงาช้างสลักเหล่านี้มีอยู่หลายประการ ประการแรกก็คือแสดงให้เห็นว่าใช้วิธีการสลักหลายอย่าง เป็นต้น ว่าใช้วิธีเจาะ ตัด สลักเป็นภาพนูนสูงหรือนูนต่ำ สลักเป็นรอยและระบายสี วิธีที่น่าชมที่สุดก็คือการสลักทำให้เส้นรอบนอกของภาพเป็นรอยลึกและตัวภาพนั้นอยู่ต่ำลงไปกว่าผิวพื้นข้างนอกเล็กน้อย วิธีสลักแบบนี้เหมือนกับภาพสลักนูนต่ำของอียิปต์ในสมัยราชวงศ์ที่ ๑๘ มาก นอกจากนี้แผ่นงาช้างสลักเหล่านี้แสดงให้เห็นด้วยว่าศิลปะในการสลักงาช้างของอินเดียนั้นมีชื่อเสียงเลื่องลือไปแค่ใด แผ่นงาช้างเหล่านี้อาจมาจากประเทศอินเดียภาคกลางหรือภาคใต้และได้ค้นพบห่างไกลจากแหล่งเดิมเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังเป็นที่ชื่นชมของเจ้าของซึ่งอาจเป็นเจ้านายในราชวงศ์กุษาณเป็นอย่างยิ่ง ท่านผู้นี้ได้สั่งให้ซ่อนแผ่นงาช้างสลักเหล่านี้ไว้กับทรัพย์สมบัติอื่นๆ ภายในห้องก่อนที่จะหลบหนีกองทัพอิหร่านที่บุกรุกเข้ามาอย่างทันทีทันใดในต้นพุทธศตวรรษที่ ๙ ในระยะนี้กองทัพอิหร่านได้เข้ายึดแคว้นกาปิศะอันมีเมืองเบครามหรือกาปิศีเป็นราชธานีอยู่ชั่วระยะเวลาหนึ่ง

แผ่นงาช้างสลักเหล่านี้ยังให้ความรู้ดีอีกประการหนึ่งคือ ส่วนใหญ่ยังคงมีแกนไม้ติดอยู่ แสดงให้เห็นว่าเดิมใช้ตกแต่งหีบ หรือที่นั่งมีปรากฏบ่งอยู่แล้วในวรรณคดีเกี่ยวกับที่ประทับของเจ้านายในสมัยนั้น รูปที่นั่งเหล่านี้อันมีปลายพนักเว้าลงได้มีปรากฏอยู่ด้วยในบรรดารูปเครื่อง

เรือนในศิลปะสมัยมถุราและอมราวดี เครื่องเรือนในสมัยนี้มีรูปร่างสวยงามยิ่งกว่าในสมัยก่อน เริ่มมีลายรูปสัตว์เข้ามาผสม ลายรูปสัตว์เหล่านี้ในสมัยต่อมาจะแพร่หลายมากยิ่งขึ้นและเต็มไปด้วยความหมาย สำหรับวัตถุที่ใช้ทำเครื่องเรือนและภาชนะก็ยังคงเป็นเช่นเดียวกับในสมัยก่อน แต่เราอาจกล่าวได้ว่าภาชนะที่ใช้สอยนั้นมีหลายแบบยิ่งขึ้น

๕

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๓

๕

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๓

ศิลปะสมัยคุปตะ (ราวพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๐)

ศิลปะสมัยหลังคุปตะ (ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๓) และ

ศิลปะสมัยปาละเสนะในแคว้นเบงกอล (พุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๘)

ในสมัยนี้ลักษณะต่างๆ ของสุนทรียภาพในประเทศอินเดียที่ได้มีมาตลอดระยะเวลาหลายร้อยปี ได้รวบรวมกันเข้าเป็นศิลปะแบบใหม่ คือศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ ในสมัยนี้ประเทศอินเดียมีเสถียรภาพทางด้านการเมืองมั่นคง ศิลปะอินเดียจึงมีเอกภาพอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาแต่ก่อน และมีลักษณะเป็นแบบ "สมัยทอง (classic)" อย่างแท้จริง จาก

ความมั่นคงทางด้านการเมืองดังกล่าว ศิลปะอินเดียสมัยนี้จึงแพร่หลายออกไปอย่างกว้างขวาง และได้คงอยู่เป็นเวลาหลายร้อยปี แม้เมื่อราชวงศ์คุปตะได้ล่มจมไปแล้ว ด้วยเหตุที่ศิลปะสมัยนี้มีวิวัฒนาการร่วมกันและใช้รูปร่างอย่างเดียวกัน เราจึงจะศึกษาศิลปะสมัยนี้ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๙ ลงไปจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๘ แต่หลังจากพุทธศตวรรษที่ ๑๔ เอกภาพของศิลปะสมัยคุปตะและศิลปะที่สืบต่อคือหลังคุปตะก็คงจะมีอยู่เฉพาะตามท้องถิ่นเท่านั้น และคงอยู่ในแคว้นเบงกอล จนพวกมุสลิมที่นับถือศาสนาอิสลามได้บุกรุกเข้ามาถึง ในขณะเดียวกันทางทิศใต้ของประเทศอินเดียก็มีศิลปะแบบอื่น ๆ ปรากฏขึ้น ซึ่งเราจะได้กล่าวถึงต่อไป

ประวัติศาสตร์

ราชวงศ์คุปตะ (ตั้งแต่ราว พ.ศ. ๘๑๐-๑๐๑๐) เป็นเชื้อชาติอินเดียแท้และเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๙ พร้อมกับพระเจ้าจันทรคุปต์ที่ ๑ (Chandragupta I) พระองค์ทรงครอบครองดินแดนแถบเมืองปาตลีบุตรและคงจะได้ทรงตั้งอาณาจักรมคธราฐตามแบบเก่าขึ้นได้ ด้วยการรวบรวมเอาแคว้นอุธ (Audh) คือภาคกลางของประเทศอินเดีย แคว้นโดบ (Doab) คือดินแดนระหว่างแม่น้ำคงคาและยมุนา ตลอดจนแคว้นเบงกอลทางทิศตะวันออกเข้ามาไว้ในพระราชอำนาจได้ ต่อมาเนื่องจากความอ่อนแอของรัฐเล็ก ๆ ที่ต่างก็รบพุ่งกันเอง ผู้ครองราชย์ต่อมาคือพระเจ้าสมุทรคุปต์ (Samudragupta) ราว พ.ศ.

๘๗๘-๙๑๘ จึงทรงปราบปรามดินแดนระหว่างแม่น้ำคงคาลงไปจนถึงเมืองมัทราสทางภาคใต้ของประเทศอินเดียไว้ในอำนาจและยังทรงสามารถทำให้แคว้นต่างๆ ที่อยู่ห่างไกลออกไป เป็นต้นว่าแคว้นอาหมและปัญจาบภาคตะวันออกยอมรับราชอำนาจของพระองค์ด้วย ราชวงศ์กุษาณรุ่นหลังที่เมืองคาบูล รวมทั้งพระราชาแห่งแคว้นมัลวะทางภาคกลางของประเทศอินเดีย ตลอดจนพระราชาแห่งเกาะลังกาต่างก็ต้องยอมรับอำนาจของพระองค์ โอรสของพระเจ้าสมุทรคุปต์คือพระเจ้าจันทรคุปต์ที่ ๒ ได้ทรงขยายดินแดนของราชวงศ์คุปตะออกไปอีก คือทรงรบชนะพระราชาแห่งแคว้นมัลวะระหว่าง พ.ศ. ๙๓๘-๙๔๓ และได้ทรงครอบครองแคว้นมัลวะตลอดไปจนถึงแคว้นคุชราต และกาเถียวาร์ทางทิศตะวันตกของประเทศอินเดีย

สมัยดังกล่าวจึงเป็นสมัยทองแห่งวัฒนธรรมและการขยายตัวของอิทธิพลอินเดีย ศาสนาของอินเดียก็เจริญถึงขีดสูงสุดในระยะนี้พระราชาแห่งเกาะลังกาได้ทรงสร้างวัดสำหรับพระภิกษุชาวลังกาขึ้นที่พุทธคยา (Boodhgayā) ชาวสุมาตราก็ได้สร้างวัดขึ้นที่มหาวิทยาลัยนาลันทา (Nālandā) อันเป็นศูนย์กลางทางการศึกษาในพุทธศาสนาตั้งขึ้นในแคว้นเบงกอลระหว่าง พ.ศ. ๑๐๑๐-๑๐๑๒ ทั้งนี้ย่อมแสดงให้เห็นเป็นอย่างดีถึงความสำคัญแห่งการติดต่อทางศาสนาระหว่างประเทศอินเดียและภาคเอเชียอาคเนย์ในขณะนั้น พระภิกษุจีนก็ได้เดินทางเข้ามาสืบพระพุทธศาสนาในประเทศอินเดีย รูปแรกรูปหนึ่งที่มีชื่อเสียงที่สุดก็คือพระภิกษุฟาเหียน (Fa-hien) ซึ่งได้เดินทางออกจากเมืองตุนฮวง (Tun-huang) ในประเทศจีนใน พ.ศ. ๙๔๒ ผ่านภาคกลางของทวีปเอเชีย ประเทศ

อัฟกานิสถาน และแคว้นคันธาระเข้ามายังลุ่มแม่น้ำสินธุ พระภิกษุฟาเหียนได้ธุดงค์ไปตามลุ่มแม่น้ำคงคาตั้งแต่เมืองมถุราจนถึงเมืองปาตลีบุตร และต่อจากนั้นก็เดินทางเข้าไปจนถึงแคว้นเบงกอล ท่านได้ไปถึงเกาะลังกาใน พ.ศ. ๙๕๓ เกาะสุมาตราใน พ.ศ. ๙๕๕ และกลับไปถึงประเทศจีนใน พ.ศ. ๙๕๗ ขณะนี้เป็นระยะที่พุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองอย่างมากมาย และแพร่ขยายไปยังบรรดาประเทศต่างๆ ในทวีปเอเชียอย่างสงบ พระภิกษุชาวอินเดียเป็นต้นว่า อสังคะ (Asangga) และวสุพันธุ (Vasubandhu) ต่างก็แต่งตำราซึ่งจะใช้เป็นหลักในพุทธศาสนาอยู่เป็นเวลาหลายร้อยปีทั้งในประเทศอินเดียและประเทศอื่นๆ ในทวีปเอเชีย ในขณะเดียวกันก็มีการแต่งมหากาพย์สรรเสริญวีรบุรุษ รวมทั้งคัมภีร์ปุราณะรุ่นหลังตลอดจนการแต่งตำราปรัชญาที่สำคัญในคัมภีร์เวทานตะ ซึ่งเป็นลัทธิในศาสนาฮินดูที่ยังคงรุ่งเรืองอยู่จนทุกวันนี้ นอกจากนั้นก็ยังมีการแต่งตำราทางด้านสุนทรียภาพที่รู้จักกันมากที่สุด และเริ่มใช้เป็นรากฐานแห่งวิวัฒนาการทางด้านศิลปะ วรรณคดีทางนาฏศิลป์ก็รุ่งเรืองขึ้นเช่นเดียวกัน กาลิทาส (Kālidāsa) รัตนกวีก็ได้เขียนบทละครที่สำคัญที่สุดของท่าน และในจำนวนนั้นเรื่องศกุนตลาก็เป็นเรื่องที่รู้จักกันไปทั่วโลก ทั้งศิลปะและการดนตรีของอินเดียในระยะนี้ก็เจริญถึงขีดสูงสุด เป็นที่นิยมของชนชั้นสูงนับตั้งแต่พระราชาลงมา กล่าวโดยย่อในระยะนี้เป็นสมัยที่ทั้งประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของอินเดียเจริญถึงขีดสูงสุดอยู่ระยะหนึ่ง

แต่ในราวปลายรัชกาลของพระเจ้ากุมารคุปต์ (Kumāragupta) โอรสของพระเจ้าจันทรคุปต์ที่ ๒ พวกฮั่นขาวก็เริ่มปรากฏตนขึ้นที่ชายแดนของจักรวรรดิคุปตะ พวกนี้มาจากแคว้นบัคเตรียทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ

แม้ว่าพระเจ้าสกันทคุปต์ (Skandagupta) จะทรงสามารถขับไล่พวกฮั่นขาวออกไปได้ระหว่าง พ.ศ. ๙๙๘-๑๐๑๐ และ ๑๐๑๓ แต่อำนาจของราชวงศ์คุปตะก็อ่อนลง ในราว พ.ศ. ๑๐๑๓ ราชวงศ์คุปตะก็แบ่งแยกออกเป็นหลายสาขาและในที่สุดพวกฮั่นขาวก็บุกรุกเข้ามาทำลายลง หลังจากนั้นประเทศอินเดียก็แบ่งแยกออกเป็นแคว้นเล็กแคว้นน้อยอีกตั้งแต่ราว พ.ศ. ๑๑๕๐ เป็นต้นมา ราชวงศ์ใหม่ก็มีอำนาจขึ้นคือราชวงศ์วรรธนะ (Vardhana) โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายใต้รัชกาลของพระเจ้าหรรษะ (Harṣa) ระหว่าง พ.ศ. ๑๑๔๙-๑๑๙๐ อาณาจักรของราชวงศ์วรรธนะได้ครอบคลุมดินแดนส่วนใหญ่ของราชวงศ์คุปตะแต่เดิม และมีราชธานีตั้งอยู่ที่เมืองกาโนช (Kanauj) อาณาจักรนี้คงสืบต่อวัฒนธรรมและศิลปะของอาณาจักรคุปตะลงมาอีกชั่วระยะเวลาหนึ่ง พระเจ้าหรรษะเองก็ทรงเป็นนักปราชญ์ด้วย กล่าวกันว่าพระองค์ทรงประพันธ์บทสวดทางพุทธศาสนาขึ้นหลายบทรวมทั้งบทละครอีก ๓ เรื่อง นอกจากนี้ยังทรงอุปถัมภ์กวีประจำราชสำนักนามว่าพาณะ (Bana) ผู้แต่งบทประพันธ์สรรเสริญพระองค์และทรงเป็นที่นิยมชมชื่นของพระภิกษุจีนฮวนซัง (Hiuan-tsang) หรือพระถังซัมจั๋ง แม้ว่าพระองค์จะทรงนับถือศาสนาหลายศาสนาไปพร้อมกันก็ตาม จดหมายเหตุการเดินทางของพระภิกษุฮวนซังมีประโยชน์มากเกี่ยวกับการศึกษาประเทศอินเดียในระยะนี้ ท่านได้เดินทางออกจากประเทศจีนใน พ.ศ. ๑๑๗๒ ผ่านทะเลทรายโกบีแคว้นตุรกีสถาน ประเทศอัฟกานิสถาน และต่อจากนั้นก็ธุดงค์ไปทั่วประเทศอินเดีย ท่านได้ศึกษาปรัชญาทางพุทธศาสนาลัทธิมหายานซึ่งพระภิกษุอสังคะ และวสุพันธุได้แต่งขึ้นไว้เมื่อ ๓๐๐ ปีก่อน ณ มหาวิทยาลัยนาลันทา พระภิกษุฮวนซังได้

เดินทางกลับไปประเทศจีนใน พ.ศ. ๑๑๘๘ และได้เผยแพร่พุทธศาสนาลัทธิมหายานตามแบบดังกล่าวในประเทศจีนตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา จดหมายเหตุของพระภิกษุฮวนซังแสดงให้เห็นถึงพระราชอำนาจของพระเจ้าหรรษะแห่งเมืองกาโนชและทำให้มีการติดต่อทางการทูตระหว่างพระเจ้าหรรษะกับพระเจ้าถังไทจงแห่งประเทศจีน เหตุการณ์นี้อาจทำให้อิทธิพลของศิลปะอินเดีย ไปปรากฏแก่ศิลปะจีนในสมัยราชวงศ์ถังด้วย

อย่างไรก็ดีพระเจ้าหรรษะก็ไม่ทรงสามารถปราบปรามแคว้นมหาราษฎร์ทางแถบเมืองบอมเบย์ในปัจจุบันได้ อาณาจักรนี้มีกองทัพที่เข้มแข็งเป็นที่ประทับใจของพระภิกษุฮวนซังเมื่อท่านเดินทางผ่านเข้าไปในดินแดนแถบนั้น และภายใต้ราชวงศ์จาลุกยะ (Chālukya) อาณาจักรนี้ก็กลายเป็นอาณาจักรที่มีอำนาจขึ้นในแหลมเดคข่านราชวงศ์จาลุกยะและราชวงศ์ต่อมาก็คือ ราษฏระกูฏะ (Rāshṭrakuṭa) ได้สร้างศาสนสถานไว้ทั่วราชอาณาจักร ที่มีชื่อเสียงที่สุดก็คือที่อชันตาไอโหเล (Aihole) พาทามิ (Bādāmi) นาสิกและเอารังคาพาท (Auranggābād) เราจะกล่าวถึงบรรดาศาสนสถานเหล่านี้ในภายหลัง

หลังจากพระเจ้าหรรษะแห่งเมืองกาโนชสิ้นพระชนม์ลงในพ.ศ. ๑๑๙๐ ดินแดงทางภาคเหนือของประเทศอินเดียก็เป็นจราจลอีก แต่ในดินแดนทางภาคใต้คือในแหลมเดคข่าน อาณาจักรที่เคยเป็นคู่แข่งขันของพระเจ้าหรรษะคืออาณาจักรของราชวงศ์ปัลลวะ โจละและปาณฑยะ (Pāṇḍya) ก็รุ่งเรืองขึ้น ราชวงศ์ปัลลวะได้สร้างกลุ่มศาสนาสถานที่มีชื่อเสียงขึ้นที่เมืองมาวลีปุรัมระหว่าง พ.ศ. ๑๑๕๐-๑๒๕๐ เราจะกล่าวถึงราชวงศ์เหล่านี้ต่อไปเช่นเดียวกัน

ในระยะนี้ประเทศอินเดียภาคเหนือได้ถูกแบ่งออกเป็น ๓ อาณาจักร ที่สำคัญคืออาณาจักรของราชวงศ์ฉาหิ (Chāhi) ซึ่งเป็นเชื้อชาติเตอร์กครอบครองแคว้นกาปิศะ คันธาระ และส่วนหนึ่งของแคว้นปัญจาบ อาณาจักรแคชเมียร์ซึ่งอยู่อย่างสันติภายใต้การปกครองของราชวงศ์การโกตะ (Kārkota) และอาณาจักรแห่งแคว้นเบงกอลภายใต้ราชวงศ์ปาละ

ราชวงศ์ปาละ (ราว พ.ศ. ๑๓๐๘ หรือ ๑๓๑๓ ถึง ๑๖๒๙) อ้างตนเองว่าสืบลงมาแต่ราชวงศ์คุปตะ ราชวงศ์นี้และราชวงศ์เสนะ (Sena) (ราว พ.ศ. ๑๖๙๓–๑๗๔๒) ได้สามารถรวบรวมแคว้นมคธอุธ โดบ เบงกอล พิหาร (Bihar) โอริสสา (Orissā) และอาหมเข้าด้วยกันได้เป็นบางครั้งบางคราว ภายใต้ราชวงศ์ปาละ พุทธศาสนาก็เจริญขึ้นเป็นครั้งสุดท้ายในประเทศอินเดีย บนดินแดนซึ่งเคยเป็นที่เกิดของศาสนานี้เองเมื่อราว ๑๓๐๐ ปีก่อน พระราชาในราชวงศ์ปาละทรงอุปถัมภ์มหาวิทยาลัยนาลันทาซึ่งพระภิกษุฮวนซังได้เคยมาศึกษาและพระภิกษุจีนอีกรูปหนึ่งนามว่ายีซิง (Yi–tsing) ก็ได้เคยมาพำนักอยู่ที่นั่นเช่นเดียวกัน ระหว่าง พ.ศ. ๑๒๑๘–๑๒๒๘ พระราชาในราชวงศ์ปาละ ได้ทรงสร้างวัดในพุทธศาสนาขึ้นอีกและได้ทรงอุปถัมภ์การเผยแพร่พุทธศาสนาออกไปนอกประเทศอินเดียด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งยังประเทศทิเบต ซึ่งพระภิกษุอตีศะ (Atīsa) ได้เดินทางไปในฐานะผู้ปฏิรูปศาสนา ราชวงศ์เสนะอุปถัมภ์ศาสนาพราหมณ์ และภายใต้ราชวงศ์นี้ก็มีการประพันธ์กาพย์อันมีชื่อเสียงชื่อ คีตโควินท์ เพื่อสรรเสริญพระกฤษณะ

ในระยะนี้การรุกรานของพวกมุสลิมคือพวกที่นับถือศาสนาอิสลามก็ได้เริ่มเข้ารบกวนประเทศอินเดียภาคเหนือแล้ว การรุกรานนี้

เริ่มต้นขึ้นก่อนในแถบลุ่มน้ำสินธุราว พ.ศ. ๑๕๕๐ และต่อจากนั้นก็ค่อย ๆ ขยายตัวออกไปอย่างช้า ๆ ทางทิศตะวันออก โดยทำลายอาณาจักรอินเดียต่าง ๆ ไปตลอดระยะทาง ใน พ.ศ. ๑๗๔๕ อาณาจักรของราชวงศ์ปาละ-เสนะก็ไม่อาจต้านทานการรุกรานของพวกมุสลิมได้ และบรรดาสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ทางพุทธศาสนาก็ถูกปล้นสะดมตลอดจนตกอยู่ใต้ความครอบครองของพวกมุสลิมชั่วระยะเวลาหนึ่ง

การติดต่อกับโลกภายนอก

ในขณะที่ในสมัยก่อนประเทศอินเดียติดต่อค้าขายกับประเทศทางทิศตะวันตกเป็นส่วนใหญ่ แต่ในสมัยที่ ๓ นี้กลับกลายเป็นการเผยแพร่อารยธรรมอินเดียไปยังประเทศต่าง ๆ ในภาคเอเชียอาคเนย์ แม้ว่าชาวอินเดียจะไม่ได้มาครอบครองดินแดนในภาคเอเชียอาคเนย์แต่อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียก็มีอยู่อย่างมากมายในพุทธศตวรรษที่ ๙ และ ๑๐ และแผ่ออกไปยังดินแดนอันกว้างใหญ่ตั้งแต่ประเทศพม่า แหลมอินโดจีน แหลมมลายู หมู่เกาะอินโดนีเซีย ไปจนกระทั่งถึงเกาะบอร์เนียว อันเป็นระยะสุดของเขตแห่งการเดินเรือของชาวอินเดีย

การที่อารยธรรมอินเดียสามารถแพร่ออกไปอย่างกว้างขวางเช่นนี้ ส่วนใหญ่ก็เป็นผลมาจากการค้าขายของพ่อค้า ชาวอินเดียตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๖ การค้าเครื่องเทศและการค้นหาทองทำให้มีพ่อค้าและประชาชนชาวอินเดียอพยพไปยังแหลมอินโดจีนและหมู่เกาะ

อินโดนีเซีย ซึ่งความมั่งคั่งของดินแดนทั้งสองแห่งได้เป็นที่รู้ประจักษ์กันมานานแล้ว ในขณะเดียวกันชนพื้นเมืองของแหลมอินโดจีนและหมู่เกาะอินโดนีเซียก็ได้เดินทางเข้ามายังประเทศอินเดียทำให้มีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกันขึ้น ต่อมาความรู้ในการเดินเรือและการต่อเรือก็ดีกว่าแต่ก่อน สามารถบรรทุกผู้โดยสารได้มากยิ่งขึ้น ทำให้มีพระภิกษุและผู้มีความรู้ทางพุทธศาสนาเดินทางออกมาพร้อมกับพวกพ่อค้า พระภิกษุและผู้มีความรู้ดังกล่าวเป็นผู้เผยแพร่อารยธรรมอินเดียได้อย่างดียิ่ง ตัวอย่างมีเป็นต้นว่า ใน พ.ศ. ๙๖๖ พระภิกษุคุณวรรมัน (Guṇavarmān) จากแคว้นแคชเมียร์หรือกาปิศะ ก็ได้ไปสั่งสอนวินัยของนิกายมูลสรรพาสติวาท (Mūlasarvāstivādin) คือพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทซึ่งใช้ภาษาสันสฤต ที่เกาะสุมาตราและชวา ในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๒ พระธรรมปาละ (Dharmapala) ผู้เชี่ยวชาญแห่งพุทธศาสนาลัทธิมหายานก็ได้ไปสั่งสอนที่เกาะชวาและสุมาตรา เช่นเดียวกันท่านผู้นี้มาจากเมืองกาญจี (Kānchī) ทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย และได้เคยไปศึกษาที่มหาวิทยาลัยนาลันทามาแต่ก่อน ในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๓ พระภิกษุจากภาคใต้ของประเทศอินเดียคือพระวัชรโพธิ (Vajrabodhi) ก็ได้ไปสั่งสอนลัทธิตันตระที่เกาะชวาและสุมาตราอีก ในราว พ.ศ. ๑๕๗๓ พระภิกษุอตีศะผู้เชี่ยวชาญปรัชญาก็ได้มาจากแคว้นเบงกอล เพื่อมาศึกษาพุทธศาสนาที่เกาะชวาก่อนที่จะไปทำการปฏิรูปพุทธศาสนาในประเทศทิเบตในภายหลัง ทางอีกฝ่ายหนึ่งก็มีพระภิกษุจีนซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีความเกี่ยวพันระหว่างศูนย์กลางทางพุทธศาสนาในประเทศอินเดียกับนอกประเทศอินเดีย พระภิกษุจีน เป็นต้นว่า ฟาเหียน เฮียนซัง ยีซิง และรูปอื่นๆ อีก

ได้ทำให้สถานที่สำคัญทางพุทธศาสนาในทวีปเอเชียเหล่านี้มีความสัมพันธ์ติดต่อกัน

อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียได้แผ่ไปยังบรรดาประเทศในภาคเอเชียอาคเนย์อย่างสงบโดยทางการสมรสระหว่างชาวอินเดียและชาวพื้นเมือง ตลอดจนการจัดตั้งสถาบันทางด้านการเมืองและศาสนาที่ได้รับแบบอย่างมาจากสถาบันในประเทศอินเดีย อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียได้แพร่เข้ามาหลายทางด้วยกัน แต่ทางที่ใช่บ่อยที่สุดก็คือจากเมืองท่าตามระลิปติ (Tāmralipti) หรือตัมลุก (Tamluk) ในอ่าวเบงกอล ลงเรือมาทางใต้ของหมู่เกาะอันดามัน (Andaman) ผ่านช่องแคบมะละการะหว่างแหลมมลายูและเกาะสุมาตรา แวะพักที่เกาะสุมาตราแล้วจึงขึ้นไปยังประเทศจีน ระยะทางเช่นนี้เป็นระยะที่พระภิกษุฟาเหียน และยีซิงใช้ในพระพุทธศตวรรษที่ ๑๐ และ ๑๒ ตามลำดับ อย่างไรก็ดีนักเดินทางหลายท่านก็ไม่ได้ใช้ระยะที่ยาวเช่นนี้ บางท่านได้ออกจากฝั่งอ่าวเบงกอลไปขึ้นบกที่เมืองมะตะบันคือเมืองเมาะตะมะในประเทศพม่า บางท่านก็ลงเรือผ่านช่องแคบระหว่างหมู่เกาะอันดามันและนิโคบาร์ (Nicobar) ไปขึ้นบกที่เมืองตะกั่วป่าแล้วเดินบกข้ามคอคอดกระไปยังเมืองไชยาซึ่งยังคงมีร่องรอยทางโบราณคดีแสดงถึงอิทธิพลของอารยธรรมอินเดียอยู่มาก นอกจากนี้ก็อาจลงเรือผ่านช่องแคบระหว่างหมู่เกาะนิโคบาร์และแหลมอฉิน (Achin) ทางทิศเหนือสุดของเกาะสุมาตราไปยังเมืองไทรบุรีและสงขลา นอกจากการเดินทางเรือดังกล่าว ก็ยังมีทางบกติดต่อระหว่างประเทศอินเดียไปยังแหลมอินโดจีนและจากประเทศอินเดียไปยังประเทศจีนโดยผ่านทางแคว้นอาหม ประเทศพม่าภาคเหนือ และแคว้นยุนนาน

อีก ตามทางสายเหล่านี้ล้วนมีร่องรอยแสดงถึงศิลปะอินเดียทั้งสิ้น เมืองท่าที่ชาวอินเดียเดินทางออกมาทางทิศตะวันออกย่อมมีอยู่เป็นจำนวนมากด้วยกัน เมืองที่สำคัญก็คือเมืองตามระลิปติในแคว้นเบงกอล นอกจากนี้ก็มีเมืองท่าบนฝั่งตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย ซึ่งเราอาจกล่าวตามปโตเลมี (Ptolemy) นักภูมิศาสตร์ชาวกรีกได้ดังต่อไปนี้ เมืองกมระ (Kamara) เมืองโปดูแก (Podoukê) คือเมืองปอนดิเชรี่ และเมืองโสปัตมะ (Sōpatma) ทางฝั่งตะวันตกก็มีเมืองภรุกัจฉะ คือเมืองบารีคาซา (Barygaza) ของกรีกหรือเมืองโบรช (Broach) ในปัจจุบัน เมืองศูรปารกะ (Sūrpāraka) คือเมืองโสปะระ (Sopara) ในภาษาบาลี และเมืองมุฉิริ (Muchiri) ได้แก่เมืองมุซิริส (Muziris) ของกรีกหรือเมืองครังคานอร์ (Cranganore) ในปัจจุบัน

อิทธิพลของศิลปะอินเดียที่เข้าไปยังแหลมอินโดจีนและหมู่เกาะอินโดนีเซียคงจะได้เข้าไปพร้อม ๆ กัน อิทธิพลเหล่านี้ย่อมเข้ามาซ้อนกันและผสมศิลปะของอินเดียภาคเหนือเข้ากับอินเดียภาคใต้ อิทธิพลดังกล่าวเป็นรากฐานซึ่งดินแดนนอกประเทศอินเดียแต่ละแห่งจะได้สร้างสรรค์ลักษณะของตนเองขึ้น สถาบันทางการเมืองและการศาสนาของประเทศอินเดียสามารถมาตั้งขึ้นได้ในดินแดนทางแถบทะเลใต้ก็เนื่องจากมีความคล้ายคลึงกับสถาบันที่มีอยู่แล้วในประเทศเหล่านั้น ในขณะเดียวกันศิลปะอินเดียก็เป็นเครื่องกระตุ้นให้เกิดมีศิลปะพื้นเมืองขึ้นในดินแดนแถบนี้ ยิ่งกว่าเป็นกฎเข้ามาครอบงำชนิดที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้

อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียในประเทศทางภาคเหนือและภาคตะวันออกสุดของทวีปเอเชีย เป็นต้นว่าประเทศจีน ภาคกลางของ

ทวีปเอเชีย ประเทศทิเบต ญี่ปุ่น ฯลฯ ไม่เหมือนกับในภาคเอเชียอาคเนย์ อิทธิพลของอารยธรรมอินเดียทางภาคเหนือและตะวันออกสุดของทวีปเอเชียตั้งอยู่บนรากฐานแห่งการเผยแพร่พุทธศาสนาเท่านั้น การเผยแพร่ดังกล่าวไปตามทางเดินข้ามทวีป ซึ่งทางที่สำคัญก็คือ "ทางเดินแห่งสินค้าไหม" ตามทางสายนี้อิทธิพลของประเทศอินเดียก็ได้มาบรรจบกับอิทธิพลของประเทศอิหร่านและประเทศจีน ตลอดจนเข้าผสมกันก่อให้เกิดศิลปะแบบต่างๆ ตั้งแต่ศิลปะอิหร่านในพุทธศาสนาในประเทศอัฟกานิสถาน เป็นต้นว่าที่เมืองบามิยาน กะกรัก แคว้นฟอนดูกิสถาน ศิลปะบางแห่งในภาคกลางของทวีปเอเชียเช่นที่ กุตฉา (Kutchā) และเตอร์ฟาน (Turfān) จนกระทั่งถึงศิลปะจีน-ทิเบตแห่งประเทศเนปาล ทิเบต และบางแห่งในทวีปเอเชียภาคกลางไปจนถึงศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ถังที่ถ้ำยุนกาง ณ สถานที่ดังกล่าวอิทธิพลของศิลปะอินเดียสมัยคุปตะก็ปรากฏอยู่อย่างชัดเจน และแผ่ไปจนถึงเกาะญี่ปุ่นในสมัยนาระ (Nara) ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ ด้วย

การเปลี่ยนแปลงทางศาสนา

ความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศิลปะในสมัยคุปตะและหลังคุปตะก็มีปรากฏแก่พุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เช่นเดียวกัน เราได้กล่าวมาแล้วว่าพระภิกษุอสังคะและวสุพันธุได้ตั้งอุดมคติแห่งพุทธศาสนาลัทธิมหายานขึ้นและในขณะเดียวกันก็มีการแต่งเวทานตสูตรอันเป็นรากฐาน

ของศาสนาฮินดูในปัจจุบันขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๐ ขณะนี้เป็นขณะที่ปรัชญาในศาสนาต่าง ๆ เจริญถึงขีดสูงสุดและแข่งขันกันในด้านปัญญา ในขณะที่พุทธศาสนาแผ่ไปทั่วทวีปเอเชียและแสดงให้เห็นถึงศิลปะที่รุ่งเรืองอย่างมากมาย ศาสนาพราหมณ์ก็แสดงให้เห็นถึงศิลปกรรมซึ่งต่อมาจะไม่มีสมัยใดสามารถเปรียบเทียบได้ ในสมัยนี้เป็นสมัยที่ศาสนาต่าง ๆ เข้าปะปนกัน พระจักรพรรดิในราชวงศ์คุปตะและพระเจ้าหรรษะแห่งเมืองกาโนชทรงอุปถัมภ์ทั้งพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ แม้ว่าจะทรงนับถือศาสนาหนึ่งศาสนาใดโดยเฉพาะก็ตาม สำหรับปรัชญาทางศาสนาในขณะนี้ก็มักเกี่ยวข้องกับพระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ และเข้าปะปนกันอย่างมากมาย

การนับถือพระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่เช่นนี้ทำให้เกิดมีการผสมกันระหว่างหลักทางพุทธศาสนาและวิธีปฏิบัติบูชาแบบฮินดู การผสมกันดังกล่าวมีรากฐานอยู่บนเวทมนตร์คาถาและการนับถือภูตผีปีศาจ การนับถือเช่นนี้เรียกว่า ลัทธิตันตระ และเจริญขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเทศเนปาลและทิเบต ความเชื่อถือดังกล่าวย่อมมีการปฏิรูปหลายครั้งและครั้งที่สำคัญที่สุดก็มีพระภิกษุอตีศะ เป็นผู้นำราว พ.ศ. ๑๕๘๒

ด้วยเหตุที่มีการปะปนกันเช่นนี้ พุทธศาสนาก็ค่อย ๆ สูญหายไปจากประเทศอินเดีย พุทธศาสนาเริ่มเสื่อมในประเทศอินเดียตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ และยิ่งเสื่อมมากขึ้นเนื่องจากการรุกรานของพวกมุสลิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพวกนี้ได้ทำลายบรรดาศูนย์กลางทางพุทธศาสนาในแคว้นเบงกอลอันเป็นแหล่งสุดท้ายลงราว พ.ศ. ๑๗๔๕ เหตุการณ์นี้เป็นเหตุการณ์ที่สำคัญในสมัยนี้เพราะเหตุว่าหลังจากการ

เจริญรุ่งเรืองอย่างมากมายของวัฒนธรรมทางพุทธศาสนาก็กลับกลายเป็นศาสนาพราหมณ์ที่เข้าครอบงำทั้งความคิดเห็นและศิลปกรรมในประเทศอินเดีย

ความเอนเอียงและพฤติการณ์เช่นนี้มีปรากฏให้เห็นอยู่ทั้งในด้านประติมาณวิทยาและกฎทางสุนทรียภาพ บรรดาเทพเจ้าต่างๆ จะมีจำนวนมากยิ่งขึ้นและเข้ารวมกัน ทั้งอาวุธที่ถือและท่าทางก็อาจจะเปลี่ยนแปลงกันได้ระหว่างเทวดาในพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ เทพเจ้าผู้ยิ่งใหญ่เป็นต้นว่า พระอิศวร พระกฤษณะ ฯลฯ ต่างก็มีฤทธานุภาพยิ่งขึ้น สำหรับแบบศิลปะเราจะเห็นว่าต่อไปนี้จะแบ่งแยกออกตามศาสนาต่างๆ แต่ก็ยังคงรักษากฎแห่งสุนทรียภาพร่วมกันอยู่

ศิลปะ

สมัยคุปตะเป็นสมัยแห่งศิลปะแบบใหม่ ศิลปะสมัยนี้แม้จะยังคงผูกพันอยู่กับศิลปะสมัยเก่ากว่า แต่ก็แสดงถึงสิ่งที่ผิดแปลกออกไป ไม่เคยมีสมัยใดในศิลปะอินเดียที่ความบริสุทธิ์ของรูปร่างและเส้นความสมดุลระหว่างปริมาตรและคุณค่า ตลอดจนความได้สัดส่วนอย่างเหมาะเจาะระหว่างส่วนต่างๆ จะมีความสำคัญเช่นนี้ ศิลปะคุปตะชอบทำรูปมนุษย์เหมือนกับศิลปะสมัยอมราวดี แต่ก็ประดิษฐ์ขึ้นตามอุดมคติยิ่งขึ้นคือพยายามที่จะถึงซึ่งความสมบูรณ์ ความละเอียดอ่อนและความสวยงามโดยยังไม่ตกลงไปถึงลักษณะเกินงามผิดธรรมชาติอันเป็นลักษณะของศิลปะ

สมัยเสื่อม มักมีผู้กล่าวว่าศิลปะสมัยคุปตะเป็นศิลปะสมัยทอง (classic) ของอินเดีย แต่ความจริงควรจะกล่าวว่าเป็นสมัยบริสุทธิ์ (purism) ยิ่งกว่า ทั้งนี้เพราะเหตุว่าแม้จะมีความอ่อนช้อยที่ค่อนข้างแข็งปนอยู่บ้าง แต่ศิลปะสมัยคุปตะก็มีความหนักแน่นและลักษณะอย่างง่าย ๆ ซึ่งทำให้เรารู้สึกว่ามีกำลังแห่งการสร้างสรรค์และความคิดค้นปะปนอยู่ในนั้น ผิดกับลักษณะอันเต็มไปด้วยปัญญาแห่งศิลปะสมัยทอง

อิทธิพลของศิลปะคุปตะที่มีอยู่แก่ดินแดนของประเทศอินเดียทั้งหมดตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๑ มีอยู่มาก และเต็มไปด้วยเอกภาพจนกระทั่งลักษณะที่ศิลปะสมัยคุปตะได้ตั้งขึ้นไว้ จะคงอยู่ต่อไปอีกนานภายหลังที่ราชวงศ์คุปตะได้ล่มจมลงแล้ว และลักษณะดังกล่าวก็จะก่อให้เกิดศิลปะสมัยอื่น ๆ ต่อไปอีก อย่างไรก็ดีศิลปะสมัยอื่น ๆ แม้ว่าจะสืบต่อลักษณะของสมัยคุปตะและเปลี่ยนแปลงลักษณะเหล่านั้นไปบ้างตามกฎแห่งวิวัฒนาการของศิลปะอินเดียแต่ก็มีชีวิตจิตใจผิดแปลกจากศิลปะแบบคุปตะออกไปอย่างแท้จริงทั้งนี้อาจเป็นเพราะศาสนาพราหมณ์เริ่มมีความสำคัญยิ่งขึ้นก็ได้ ศิลปะหลังสมัยคุปตะเป็นศิลปะท้องถิ่นในศาสนาพราหมณ์ที่เจริญขึ้นในแคว้นมหาราษฎร์ทางทิศตะวันตกของประเทศอินเดีย คือศิลปะจาลุกยะ ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ ในแหลมเดคข่านภาคตะวันออกคือ ศิลปะสมัยปัลลวะ ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ คงมีแต่เพียงศิลปะสมัยปาละในแคว้นเบงกอล ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๗ เท่านั้นที่เราอาจถือได้ว่าเป็นศิลปะในพุทธศาสนาสืบต่อจากศิลปะสมัยคุปตะลงมาโดยตรง แต่อำนาจแห่งการสร้างสรรค์ก็ได้หายไปสิ้นแล้ว

ความแตกต่างระหว่างศิลปะในพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์จะค่อย ๆ สังเกตเห็นได้ชัดยิ่งขึ้น ทั้งนี้ไม่ใช่ในรายละเอียดแต่เป็นในทางด้านสุนทรียภาพมากกว่า ความแตกต่างเช่นนี้ย่อมเห็นได้ชัดในภาพสลักเล่าเรื่องยิ่งกว่าในประติมากรรมลอยตัว หรือในลวดลายเครื่องประดับ ในระยะนี้รูปร่างและลวดลายเครื่องประดับของศิลปกรรมส่วนใหญ่ในศิลปะสมัยคุปตะ หลังคุปตะ และปาละ-เสนะ ย่อมมีลักษณะคล้ายคลึงกัน จนกระทั่งเราไม่อาจทราบได้ว่าสร้างขึ้นในพุทธศาสนาหรือศาสนาพราหมณ์ ถ้าไม่ใช้ประติมาณวิทยา (iconography) อย่างชัดเจนเข้ามาช่วย แต่ในขณะเดียวกันเราก็ไม่อาจหลงผิดเกี่ยวกับศาสนาของบรรดาภาพสลักนูนสูงได้ แม้ว่าเราจะไม่ทราบเลยว่าเป็นรูปใคร ทั้งนี้เพราะเหตุว่าประติมากรรมในศาสนาพราหมณ์มักแสดงท่าเคลื่อนไหวผิดกับประติมากรรมในพุทธศาสนา ประติมากรรมสมัยหลังนี้มักมีท่าหยุดนิ่งอยู่กับที่และได้สัดส่วนมากกว่า

พร้อมกับลักษณะดังกล่าว ศิลปะสมัยคุปตะและหลังคุปตะยังนิยมสร้างศิลปกรรมขนาดใหญ่อีก เป็นต้นว่าภาพสลักนูนขนาดใหญ่ในศาสนาพราหมณ์ ณ แคว้นมหาราษฏร์ ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าศิลปะสมัยคุปตะและหลังคุปตะเป็นขั้นที่สำคัญที่สุดขั้นหนึ่งในวิวัฒนาการของสุนทรียภาพของศิลปะอินเดีย ศิลปะทั้งสองแบบมีตัวอย่างศิลปกรรมอยู่เป็นจำนวนมาก เป็นต้นว่าพระพุทธรูปที่เมืองสารนาถและมถุราในพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๐ จิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตาในพุทธศตวรรษที่ ๑๑ และภาพสลักนูนที่เมืองมาวลีปุรัมและถ้ำเอลโลรา (Ellorā) หรือเอลลูรา (Ellūrā) ศิลปกรรมเหล่านี้ล้วน

แสดงให้เห็นเป็นอย่างดีถึงวิวัฒนาการของศิลปะอินเดีย คือแสดงถึงความบันดาลใจจากที่ต่าง ๆกัน ภายใต้ลวดลายเครื่องประดับและรูปร่างเช่นเดียวกัน

สถาปัตยกรรม

เช่นเดียวกับในสมัยก่อน สถาปัตยกรรมในสมัยนี้ก็อาจแบ่งออกได้เป็น ๓ แบบ คือ สถูป อาคารที่สร้างขึ้นกลางแจ้ง และอาคารที่ขุดเข้าไปพบในภูเขา

บรรดาสถูปในสมัยคุปตะมักถูกทำลายเสียแล้วโดยมาก ที่เก่าที่สุดคือที่ตั้งอยู่ ณ เมืองตักศิลาและฉารสัท (Chārsada) ในแคว้นคันธาระ รวมทั้งที่มิรปุรขาส (Mirpur Khās) ในแคว้นสินท์ สถูปเหล่านี้ต่างก็สืบต่อสถูปสมัยคันธารราฐลงมา คือใช้อิฐก่อและปั้นปูนเป็นเครื่องตกแต่ง ในสถูปสมัยต่อมาราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ เป็นต้นว่าที่เมืองสารนาถราชคฤห์ (Rājagriha) และมหาวิทยาลัยนาลันทาหินก็เข้าไปปนอยู่กับอิฐดิบและอิฐที่เผาไฟแล้ว และการก่อตั้งบางครั้งก็ใช้เดือยเหล็กด้วย เท่าที่เราอาจสันนิษฐานได้ รูปร่างของสถูปสมัยนี้ได้เปลี่ยนแปลงไปมากคือสูงขึ้นยิ่งกว่าแต่ก่อน ฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสขยายใหญ่ยิ่งขึ้น องค์ระฆังมีขนาดเล็กลงมีรูปร่างกลมหรือสอบเข้าข้างบน สถูปแบบนี้เป็นสถูปที่ไปปรากฏนอกประเทศอินเดีย เป็นต้นว่า ที่เกาะชวา ในประเทศไทยและทิเบต และตามสถานที่เหล่านั้นสถูปก็วิวัฒน์ไปอีกจนกระทั่งถึงปัจจุบันนี้

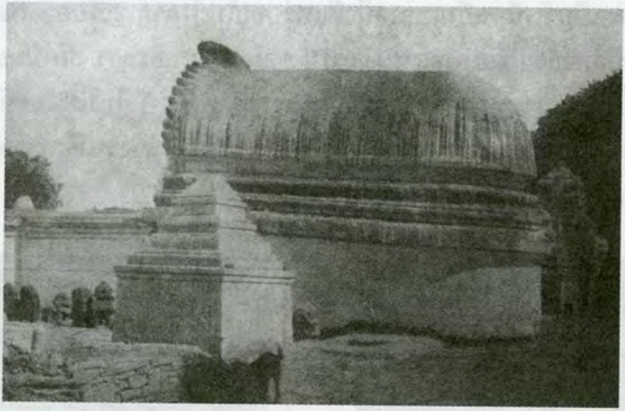
สำหรับลวดลายเครื่องประดับสถูปในศิลปะสมัยคุปตะก็อาจเป็นทั้งลายปูนปั้น อิฐพิมพ์ หรือสลักลงไปในตัวสถูปเอง ลายเหล่านี้อาจเป็นลวดลายบัว ลายเสา ลายกุฑุ ประติมากรรม หรือภาพสลัก และมักระบายสีประกอบ เป็นต้นว่าสีแดง ทอง และดำ ภาพสลักมักใช้ประดิษฐานสถูป แต่พระพุทธรูปและรูปพระโพธิสัตว์ก็ประดิษฐานอยู่ภายในซุ้มมีลายกุฑุอยู่เบื้องบน และใช้ประดับผนังอย่างได้จังหวะ สถูปแบบนี้ได้แผ่ออกไปนอกประเทศอินเดียเป็นต้นว่าที่เจดีย์วัดกู่กุฎ จังหวัดลำพูน ประเทศไทย และที่บุโรพุทโธ (Barabudur) ภาคกลางของเกาะชวา และคงอยู่เป็นเวลานาน บางครั้งเช่นที่สารนาถ ภาพสลักนูนสูงก็ประดับอยู่รอบฐานเป็นลายดอกไม้อย่างงดงาม ลายเช่นนี้มีทั้งลักษณะและคุณภาพเหมือนกับจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตามาก

สำหรับศาสนสถานที่สร้างขึ้นกลางแจ้ง ก็มีแผนผังเหมือนกับสมัยก่อน ๆ แต่ก็มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น คือนับแต่นี้เป็นต้นไปเราไม่ต้องอาศัยแต่เพียงภาพสลักและจิตรกรรมเพื่อศึกษาเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมกลางแจ้งอีกแล้ว ตั้งแต่สมัยนี้เป็นต้นไปเราจะได้เริ่มเห็นอาคารที่สร้างด้วยอิฐหรือหินขึ้นกลางแจ้งจริง ๆ สถาปัตยกรรมกลางแจ้งและสถาปัตยกรรมที่ขุดเข้าไปในภูเขามีแผนผัง ๒ แบบ คือ สี่เหลี่ยมผืนผ้าปลายมนและสี่เหลี่ยมจัตุรัส ทั้งสองแบบนี้ก็เป็นแผนผังของสถาปัตยกรรมสมัยโบราณนั่นเอง ในขณะเดียวกันอาคารไม้ก็ยังคงมีอยู่ต่อไป และจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตา ซึ่งเราจะกล่าวถึงต่อไปก็ให้ประโยชน์อย่างยิ่งเกี่ยวกับการศึกษารายละเอียดของอาคารไม้ดังกล่าว

แม้ว่าแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าปลายมน จะคงอยู่จนถึงศิลปะ

สมัยหลังคุปตะ ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ เป็นต้นว่าที่มาวลีปุรัม แต่ต่อมาก็หายไป คงเหลือแต่เพียงหลังคารูปวงโค้งซึ่งมีมาแล้วตั้งแต่สมัยภารหุต และจะคงอยู่ต่อไปจนถึงปลายสมัยที่ ๔ ทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย สถาปัตยกรรมแผนผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าปลายมนในศิลปะแบบคุปตะ และหลังคุปตะ มีอยู่ที่เทวาลัยยกโปเตศวร (Kapotesvara) ณ เฉซาร์ละ (Chezārla) *(รูปที่ ๓๘)* ศาสนสถาน ที่เตอร์ (Ter) เทวสถานนางทุรคา ณ ไอโหเล *(รูปที่ ๓๙)* นอกจากนี้ก็เป็นถ้ำที่ขุดเข้าไปในภูเขาคือถ้ำที่ ๑๙ และ ๒๖ ที่อชันตา *(รูปที่ ๔๐ และ ๔๑)* ถ้ำวิศวกรรม (Viśvakarma) ที่เอลโลรา สถาปัตยกรรมดังกล่าวย่อมมีช่องขนาดใหญ่รูปวงโค้งเกือกม้าอยู่เหนือประตู หรือแนวเสาทางด้านหน้าเสมอ

สำหรับสถาปัตยกรรมที่มีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสก็มีการเปลี่ยนแปลงไป ตามเวลาและท้องถิ่น แบบที่ง่ายที่สุดก็คือวิหารหลังที่ ๑๗ ณ สาญจี *(รูปที่ ๔๒)* เป็นห้องรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีหลังคาตัดและมุข หรือมณฑปอยู่ด้านหน้า แต่บางครั้งก็อาจมีรูปเหมือนเทวสถานคอป (Gop) ในแคว้นกาเถียวาร์ คือเป็นรูปอาคารสูงสี่เหลี่ยมจัตุรัส หลังคาสอบเข้าหากันแบ่งเป็น ๒ ชั้น หรือมิฉะนั้นก็เป็นห้องซึ่งมีหลังคาแบ่งเป็นชั้น ๆ รองรับรูปจำลองอาคารในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ คือในศิลปะสมัยหลังคุปตะ เป็นต้นว่าที่มาวลีปุรัม *(รูปที่ ๔๓)* อาคารแบบหลังนี้เป็นต้นแบบแก่ศาสนสถานขนาดใหญ่ทางทิศใต้ของประเทศอินเดียซึ่งเราจะศึกษาต่อไป สำหรับถ้ำแผนผังรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสก็ได้แก่บรรดาถ้ำวิหารที่อชันตาพาฆ (Bāgh) และเอารังคาพาท และบรรดาเทวาลัยที่ถ้ำเอเลฟันตะ (Elephanta) พาทามิและเอลโลรา สถาปัตยกรรมแบบที่มีแผนผังรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสและ



๓๘ เทวาลัย เมืองเฉซาร์ละ ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

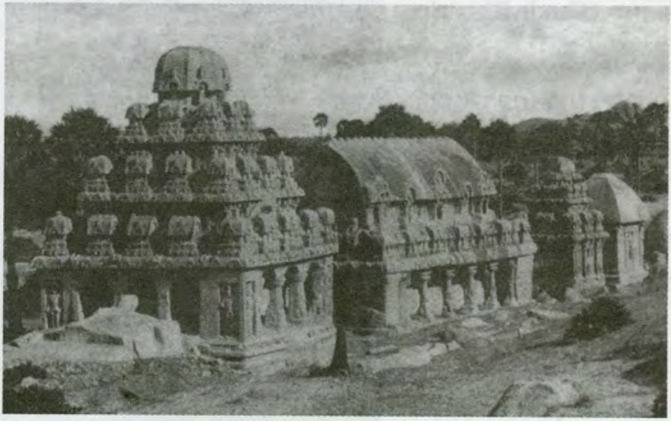
๓๙ เทวาลัยนางทุรคา เมืองไอโหเล ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

มีหลังคาเป็นชั้นนี้ เป็นแบบหนึ่งที่แพร่ออกไปยังภาคเอเชียอาคเนย์และกลายเป็นส่วนสำคัญของสถาปัตยกรรม ขอม จาม และชวา สถาปัตยกรรมแบบนี้แสดงความหมายดีกว่าสถาปัตยกรรมแบบอื่น ๆ ในประเทศอินเดีย คือหมายถึงเขาพระสุเมรุอันเป็นแกนของโลก ศูนย์กลางของจักรวาล และที่ประทับของเทวดา

๔๐ หน้าถ้ำเจติยสถานที่ ๙ อชันตา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะตอนปลาย หรือหลังคุปตะตอนต้น

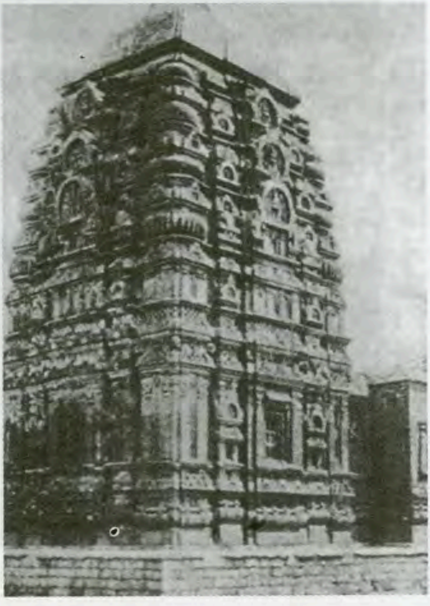
๔๑ ภายในถ้ำที่ ๑๙ อชันตา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะตอนปลายหรือหลังคุปตะตอนต้น

๔๒ วิหารที่ ๑๗ เมืองสาญจี ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ



๔๓ ราถะ เมืองมาวลีปุรัม ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

ศาสนสถานอีกแบบหนึ่ง ซึ่งมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเช่นเดียวกัน ก็ดูเหมือนจะเกิดขึ้นในสมัยหลังคุปตะราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ โดยเกิดขึ้นจากการใช้อิฐในการก่อสร้าง ทำให้หลังคาเป็นชั้นนั้น โค้งขึ้นไปยังยอดและประดับด้วยลายมะเฟืองหรืออามลกะที่มุม ศาสนสถานที่เก่าที่สุดหลังหนึ่งในแบบนี้ก็คือ เทวาลัยลักษมาณะ (Lakahmāna) ที่สีรปุระ (Sīrpur) ในแคว้นโอริสสาทางภาคตะวันออกของประเทศอินเดีย *(รูปที่ ๔๔)* เทวาลัยแบบนี้คงเป็นต้นเค้าของศาสนสถานที่มีหลังคาโค้งสูงหรือศิขร (śikhara) ซึ่งจะมีวิวัฒนาการมากยิ่งขึ้นในประเทศอินเดียสมัยต่อมา และเป็นต้นเค้าของศาสนสถานบางแห่งนอกประเทศอินเดีย เป็นต้นว่า จันทิภีมะ (Candi Bhíma) บนที่ราบสูงเดียง (Dieng) ในเกาะชวาภาคกลางและบรรดาปราสาทขอมที่เมือง สมโบร์ไพรกุก (Sambor Prei Kuk) ในประเทศกัมพูชา

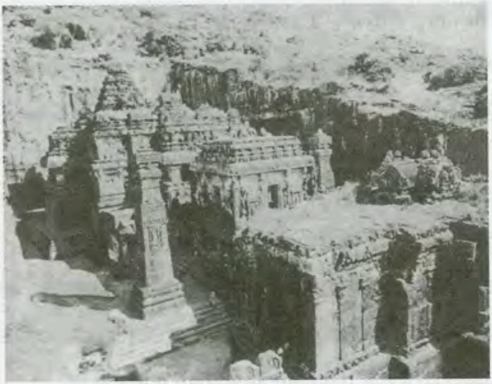


๔๔ เทวาลัยลักษมาณะ เมืองสีรปุระ ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

นอกจากนี้ก็ยังมีศาสนสถานบางแห่งที่มีรูปร่างแปลกประหลาดอีก เป็นต้นว่าศาสนสถานแผนผังรูปกากบาทชื่อ ปหรรปุระ (Paharpur) ในแคว้นเบงกอลสมัยปาละ ศาสนสถานแห่งนี้ แสดงถึงความเกี่ยวพันกับสถาปัตยกรรม ขอม พม่า ชวา และทวารวดีทางภาคกลางของประเทศไทย มีการใช้หลังคาเป็นรูปโค้งครึ่งวงกลมซึ่งอาจได้รับอิทธิพลมาจากประเทศพม่าหรือประเทศอื่น

ตั้งแต่ศิลปะสมัยคุปตะ สถาปัตยกรรมอินเดียก็เริ่มมีวิวัฒนาการอย่างแท้จริง ซึ่งเราอาจสังเกตเห็นได้อย่างชัดเจน วิวัฒนาการนี้ก็เป็นแบบตามอารยธรรมอินเดีย คือเนื่องจากความเคารพต่อประเพณีสถาปนิกและประติมากรอินเดียที่ต้องการจะสร้างศาสนสถานให้ใหญ่โตยิ่งขึ้น ก็ใช้การเพิ่มเติมสิ่งที่มีอยู่แล้วมากกว่าที่จะมาคิดเปลี่ยนแปลงแผนผังให้แปลกออกไป เป็นต้นว่าจากห้องสี่เหลี่ยมจัตุรัสง่าย ๆ เขาก็เพิ่มหลังคาหลายชั้นขึ้นและแต่ละชั้นก็มีอาคารจำลองเป็นเครื่องประดับ อาคารดังกล่าวมีลักษณะเป็นของตนเองอย่างแท้จริงเป็นต้นว่าที่มาวลีปุรัม แต่ก็เกี่ยวข้องกับประติมากรยิ่งกว่าสถาปนิก และแสดงถึงเทวโลกดังที่มีกล่าวไว้ในตำรา แม้ว่าในสมัยต่อมาลวดลายเครื่องประดับศาสนสถานดังกล่าวจะมีอยู่มากจนเกินไป แต่ในสมัยคุปตะและหลังคุปตะช่างอินเดียจะยังคงสามารถรักษาความละเอียดอ่อนไว้ได้ และใช้ความบันดาลใจจากศิลปะแบบเก่ากว่า ในสมัยนี้จึงมีความได้สัดส่วนอย่างสมบูรณ์ระหว่างสถาปัตยกรรมและประติมากรรม แต่ในสมัยต่อมาประติมากรรมก็จะมีอิทธิพลเหนือกว่า อย่างไรก็ดี ถ้าเรานึกถึงความนิยมในการขุดศาสนสถานเข้าไปในภูเขาในสมัยนี้แล้ว เราก็จำต้องยอมรับความสำคัญของประติมากรนั้นมีอยู่มาก การแกะสลัก

บรรดาก้อนหินที่มาวลีปุรัมให้เป็นศาสนสถานหรือราถะ (rātha) หรือรถ (ratha) ในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ ในสมัยหลังคุปตะก็คือ การสร้างประติมากรรมลอยตัวขนาดมหึมานั่นเอง การขุดถ้ำไกรลาส (Kailāsa) ที่เอลโลราในพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ *(รูปที่ ๔๕)* ก็เป็นเช่นเดียวกัน คือต้องเหลือหินบางส่วนไว้ในบ่อหรือเหมืองใหญ่ แล้วจึงจำหลักหินเหล่านั้นด้วยวิธีการเดียวกับที่มาวลีปุรัม การกระทำทั้งหมดนี้ย่อมเกี่ยวข้องกับประติมากรรม ยิ่งกว่าสถาปัตยกรรมอย่างแท้จริง นอกจากนี้ยังมีการขุดถ้ำเข้าไปในภูเขาอีกตั้งแต่ ๒๐ ถึง ๓๐ ถ้ำเรียงไว้ ณ ที่แห่งเดียวกัน เป็นต้นว่าที่อชันตาหรือเอลโลรา ต่อหน้างานอันเชี่ยวชาญและมีขนาดมหึมาเช่นนี้ เราย่อมรู้สึกพิศวงเมื่อนึกถึงความยากลำบากในการสร้างและการสามารถสลักให้งดงามเช่นนั้นได้



๔๕ ถ้ำไกลาสนาถหรือถ้ำไกรลาส (ถ้ำที่ ๑๖) เอลโลรา ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

แบบสถาปัตยกรรมของศิลปะคุปตะและหลังคุปตะไม่ได้มีแต่เพียงการเพิ่มลักษณะบางประการให้มากขึ้น เป็นต้นว่าหลังคาเท่านั้น แต่ยังมีการเปลี่ยนแปลงรูปร่างของลวดลายเครื่องประดับบางลายด้วย ลายกุฑุซึ่งแต่เดิมเป็นช่องวงโค้งรูปเกือกม้าที่เลียนแบบมาจากสถาปัตยกรรมไม้ลงในหินตั้งแต่ศาสนสถานรุ่นแรกของอินเดีย ก็กลายเป็นลวดลายเครื่องประดับไปแต่ยังคงรักษารูปร่างเดิมไว้ ลายกุฑุในสมัยคุปตะและหลังคุปตะก็เหมือนกับลายกุฑุในปลายศิลปะสมัยอมราวดีที่นาคารชุนิโกณฑะคือคูหาตรงกลางเป็นรูปวงกลมประดับด้วยลายดอกไม้อยู่ภายในเช่นที่เทวาลัยภุมระ (Bhumara) และถ้ำที่ ๑ ณ อชันตา หรือประดับด้วยรูปบุคคลเช่นที่เทวาลัยคอป และมหาวิทยาลัยนาลันทา *(รูปที่ ๔๖)* หรือรูปครึ่งตัวหรือศีรษะมนุษย์เช่นที่เทวาลัยภีตรรควน (Bhītargāon) ถ้ำที่ ๑๙ ณ อชันตาและมาวลีปุรัม ฯลฯ นอกจากนี้บางครั้งยังมีอาคารจำลองอยู่ภายในกุฑุอีก เช่นที่เทวาลัย

๔๖ สถูปในบริเวณมหาวิทยาลัยแห่งที่ ๓ มหาวิทยาลัยนาลันทา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะหรือหลังคุปตะ

ตรีวิกรม (Trivikrama) ณ เตอร์ เทวาลัย ณ มิรปุรขาส มาวลีปุรัม และสีรปุระ และบางครั้งลายกุฑุก็กลายเป็นรูปวงโค้ง ๓ วง อันเกิดจากการผสมกันของลายกุฑุ ๑ วงเข้ากับลายกุฑุครึ่งวงอีก ๒ วง ลายแบบหลังนี้ปรากฏเป็นต้นว่าที่เตอร์ ถ้ำวิศวกรรม ณ เอลโลรา *(รูปที่ ๔๗)* ถ้ำอชันตา ฯลฯ ลายกุฑุนี้ก็มีปรากฏขึ้นที่ประเทศกัมพูชาด้วย เป็นต้นว่าที่สมโบร์ไพรกุก ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒

๔๗ ด้านหน้าถ้ำที่ ๑๐ เอลโลรา ชั้นบน ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

ส่วนอื่นของอาคารที่แสดงถึงศิลปะสมัยคุปตะและหลังคุปตะได้ดีที่สุดก็คือเสา ประตู หน้าต่างที่มีลับแลกั้นและบันไดที่มีราวโค้ง เสานั้นมีส่วนประกอบต่าง ๆ และมีวิวัฒนาการต่อเนื่องกันดังที่ศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Phillippe Stern) ได้ศึกษาไว้ ลวดลายเครื่องประดับในสมัยนี้ใช้ความคิดอ่านอย่างน่าชม แม้ว่าบัวหัวเสาที่ประกอบด้วยสัตว์ ๒ ตัว หันหลังชนกันจะยังคงอยู่ เป็นต้นว่าที่วิหารที่ ๑๗ ณ สาญจี และเทวาลัยกังกลิเทวี (Kankali Devi) ที่ติโกวะ (Tigowa) แต่ในไม่ช้าก็มีลายคล้ายผ้าโพกหัวแขกหรือลายมะเฟืองใหญ่เข้ามาแทนที่ ลายมะเฟืองใหญ่นี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นวิวัฒนาการขั้นสุดท้ายของบัวหัวเสารูปดอกบัวสมัยพระเจ้าอโศกหรือมิฉะนั้นก็เป็นรูปแจกันปักดอกไม้ซึ่งหมายถึงกลุ่มดอกบัวบาน บัวหัวเสานี้มักมีแผ่นที่รองรับขื่ออยู่ข้างบนอีกต่อหนึ่ง แผ่นดังกล่าวมีปลายมนยื่นออกไปทั้ง ๒ ด้าน ของลำตัวเสา เสาแบบนี้ถึงซึ่งความสวยงามอย่างแท้จริงที่ถ้ำอชันตา *(รูปที่ ๔๐ และ ๔๑)* เอารังคาพาทและ พาฆ โดยมีลวดลายประดับอย่างน่าชมและคงอยู่ต่อไปจนถึงศิลปะแบบทมิฬ ลำตัวเสาเองก็มีลวดลายหลายแบบประดับซ้อนกันอยู่ เป็นต้นว่าลายร่องตรงหรือเฉียงลายวงแหวนประดับด้วยลายเพชรพลอย ลายครึ่งวงกลมที่มีภาพเล่าเรื่องอยู่ภายใน ลายพวงมาลัยและลายก้านขด ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงการค้นคว้าอย่างน่าประหลาดใจ และความงามของลวดลายเครื่องประดับในสมัยคุปตะอย่างแท้จริง บางครั้งก็มีภาพสลักนูนสูงอิงอยู่กับเสาเป็นต้นว่าที่ไอโหเลแสดงให้เห็นล่วงหน้าถึงลวดลายเครื่องประดับซึ่งต่อมาจะมีมากเกินไปในศิลปะสมัยทมิฬ บางครั้งก็มีภาพสตรีสลักเป็นเท้าแขนอยู่ระหว่างลำตัวเสาและแผ่นที่รองรับขื่อ มีลักษณะคล้ายรูปยักษิณีที่ประตู ณ สาญจีมาก

สำหรับประตูก็มีลักษณะผิดไปจากสมัยก่อน ประตูในศิลปะแบบคุปตะและหลังคุปตะมีช่องประตูเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีกรอบหลายชั้นสลักเป็นลวดลายอย่างงดงาม กรอบชั้นนอกสุดสลักเป็นแผ่นภาพต่อกันมีรูปบุคคลอยู่ภายใน สองข้างประตูทางด้านบนทั้งด้านขวาและซ้ายมีภาพสลักนูนสูงเป็นรูปเทพธิดาแห่งแม่น้ำคงคาและยมุนาอันเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ใหญ่ ๒ สายในประเทศอินเดีย *(รูปที่ ๔๘)*

๔๘ ประตูเทวาลัยพระนารายณ์ เทวคฤหะ ศิลปะอินเดีย สมัยคุปตะตอนปลาย

๔๙ ลายสลักบนหลีบประตูเทวาลัยภุมระ เป็นลายพันธุ์พฤกษาและคนแคระ พิพิธภัณฑ์อินเดีย เมืองคัลคัตตา ศิลปะอินเดีย สมัยคุปตะ

ในสมัยนี้หน้าต่างก็มักจะมีอยู่บ่อย ๆ บางครั้งมีแผ่นหินซึ่งเจาะเป็นรูหรือทึบเป็นเครื่องกั้น เป็นต้นว่าที่สีรปุระและไอโหเล หน้าต่างเหล่านี้อาจเป็นต้นเค้าของประตูหลอกในศิลปะขอมก็ได้

บันไดมีราวโค้งลงและที่ต้นราวบันไดก็มีลายหน้าต่าง บันไดแบบนี้ก็ได้แผ่ออกไปยังประเทศต่าง ๆ ในภาคเอเชียอาคเนย์ เป็นต้นว่าที่เกาะชวาและประเทศไทย และก่อให้เกิดมีลวดลายเครื่องประดับแบบแปลก ๆ ออกไปอีก

ในบรรดาลวดลายเครื่องประดับ ลายบางลายก็เป็นที่นิยมกันมาก เป็นต้นว่าลายดอกบัวก็มีหลายแบบ รวมทั้งลายพวงมาลัย ลายก้านขด ลายหน้าสัตว์คือหน้ากาลหรือกีรติมุข ลายที่นิยมเป็นพิเศษก็คือลายรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนสลับกับลายวงกลมในแนวเดียวกัน และมีลายใบไม้โค้งเป็นลายคั่น ลายเช่นนี้มีอยู่ทั่วไปในประเทศอินเดียสมัยคุปตะและหลังคุปตะ และแผ่ออกไปยังศิลปะในทวีปเอเชียที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดียในพุทธศตวรรษที่ ๑๒–๑๓ ด้วย ในระหว่างลายก้านขด ก็มักมีรูปคนแคระที่เรียกกันว่า *คณะ* (gaṇa) รูปคนแคระดังกล่าวเป็นการสืบต่อลงมาจากศิลปะสมัยอมราวดี *(รูปที่ ๔๙)* นอกจากนี้ก็มีรูปกินนร และมกรคือสัตว์น้ำ ได้แก่จระเข้ แต่มีงวงเหมือนช้างอยู่ปะปนกับลายก้านขดเหล่านั้นด้วย

จากลวดลายเครื่องประดับเหล่านี้ เราจะรู้สึกว่ามีจังหวะพิเศษที่สดใส อ่อนนุ่ม สละสลวย แม้ว่าจะยุ่งเหยิงบ้างเล็กน้อย ลายวงโค้งย่อมแตกต่างออกจากกันเพื่อให้กำเนิดแก่วงโค้งวงอื่น ๆ และเส้นโค้งเหล่านี้ก็มักจะนำสายตาไปยังส่วนโค้งที่แตกออกไปอีก ลวดลายเครื่องประดับใน

เกาะชวาอาจได้รับอิทธิพลมาจากลักษณะเช่นนี้ เพราะลักษณะดังกล่าวจะยิ่งมีมากขึ้นไปอีก ลายก้านขดขอมโดยเฉพาะอย่างยิ่งในพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ ก็มีลักษณะคล้ายกับลายก้านขดที่พระธรรมเมขสถูป (Dhāmekh stūpa) ที่สารนาถ *(รูปที่ ๕๐)* และลายก้านขดที่เทวาลัยพระอิศวร ณ ภุมระในพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๑ *(รูปที่ ๔๙)* เป็นอันมาก

๕๐ ลายสลักบนพระธรรมเมขสถูป สารนาถ ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

ประติมากรรม

ตั้งแต่สมัยคุปตะเป็นต้นมา ประติมากรรมในศาสนาพราหมณ์ก็มีเพิ่มขึ้น และแม้ว่าประติมากรรมทั้งสองศาสนาจะไม่แตกต่างกันในรายละเอียด แต่ชีวิตจิตใจในการสร้างก็ผิดกัน ประติมากรรมในพุทธศาสนาแสดงถึงความอ่อนโยน ความเมตตากรุณาต่อสรรพสัตว์และความอ่อนหวานอันเกิดจากจริยธรรมในพุทธศาสนา แต่ประติมากรรมในศาสนาพราหมณ์มักแสดงถึงเทวอำนาจ ความโอ่อ่า และความได้สัดส่วนของสิ่งที่ขัดแย้งกันเองในตำราของศาสนาฮินดู ประติมากรรมในพุทธศาสนาจะแสดงอาการยิ้มอยู่ในท่าสงบนิ่ง แต่ประติมากรรมในศาสนาพราหมณ์กลับแสดงท่าเคลื่อนไหว เพื่อแสดงถึงเทวอำนาจ

ช่างในสมัยคุปตะและหลังคุปตะมักชอบสร้างประติมากรรมขนาดใหญ่ แม้ว่าในสมัยนี้จะสลักประติมากรรมขนาดอื่นด้วยก็ตาม ฉะนั้นในสมัยนี้เราจะเห็นประติมากรรมขนาดใหญ่ทั้งในศาสนาพุทธและพราหมณ์ เป็นต้นว่าพระพุทธรูปปางปรินิพพานในถ้ำที่ ๒๖ ณ อชันตา หรือรูปครึ่งองค์ของพระมเหศมูรติ (Maheśamurti) คือพระพรหม พระอิศวร และพระอุมา หรือพระอิศวร ๒ พักตร์และพระอุมา ณ ถ้ำเอเลฟันตะ *(รูปที่ ๕๑)* ในสมัยเดียวกันนี้ในประเทศอัฟกานิสถานก็มีพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่เมืองบามิยานสูง ๓๕ และ ๕๓ เมตรตามลำดับ *(รูปที่ ๕๒)* การชอบสร้างประติมากรรมขนาดใหญ่เช่นนี้บางครั้งก็ไม่จำเป็นต้องใช้ขนาดใหญ่เสมอไป แต่อาจใช้ความแตกต่างระหว่างขนาดของบุคคลในภาพเดียวกันเป็นเครื่องแสดง เป็นต้นว่าในภาพขนาดธรรมดา ก็มักขยาย

ภาพบุคคลสำคัญให้ใหญ่ผิดส่วน และลดขนาดของบริวารให้เล็กลง การกระทำดังกล่าวนี้อาจนับว่าทำให้ทัศนียวิสัยที่แสดงถึงความแตกต่างระหว่างบุคคลสำคัญและบริวารในสมัยโบราณมีมากยิ่งขึ้นไปอีก

๕๑ พระศิวมหาเทพหรือพระมเหศมูรติ ศิลา ถ้ำเอเลฟันตะ ศิลปะอินเดีย สมัยหลังคุปตะ

๕๒ พระพุทธรูปสูง ๓๕ เมตร ศิลา เมืองบามิยาน ประเทศอัฟกานิสถาน

ประติมากรรมในศิลปะสมัยคุปตะ

แม้เป็นการยากที่จะกำหนดว่าศิลปะสมัยคุปตะได้เปลี่ยนแปลงเป็นศิลปะแบบหลังคุปตะเมื่อใด (ซึ่งอาจเป็นเมื่อปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๑) ทั้งนี้เพราะการเปลี่ยนแปลงนี้ได้เปลี่ยนไปอย่างชนิดที่อาจรู้สึกได้โดยยาก แต่เราก็สามารถให้นิยามแก่ลักษณะของประติมากรรมในศิลปะสมัยคุปตะได้ค่อนข้างชัดเจน ในนิยามดังกล่าว เราอาจแยกประติมากรรมลอยตัว และภาพสลักออกจากกันได้ ทั้งนี้เพราะใช้วิธีการผิดกัน

ประติมากรรมลอยตัว แสดงให้เห็นถึงลักษณะของศิลปะสมัยคุปตะได้ดีที่สุด มักแสดงภาพที่เห็นเต็มตัวทางด้านหน้า แต่ก็มีท่าตริภังค์คือยืนเอียงตนเข้ามาประกอบเล็กน้อย ประติมากรรมดังกล่าวอาจจัดได้ว่าแสดงถึงการผสมกันอย่างสมบูรณ์ของลักษณะต่าง ๆ ในสมัยนี้ ความเล็กของศีรษะและความยาวของขาทำให้บุคคลในสมัยนี้แลดูค่อนข้างสูง เส้นรอบนอกของร่างกายนั้นงามน่าชม ความอ่อนหวานของทรวดทรงตลอดจนสัดส่วนของการเคลื่อนไหวแสดงให้เห็นว่า ช่างสมัยคุปตะมีความชำนาญในงานของตนเพียงไร นอกจากนี้อาการยิ้มอย่างมีชีวิตชีวาก็สามารถแก้ไขความแข็งกระด้างอันอาจเกิดขึ้นจากความสมบูรณ์จนเกินไปของร่างกายลงได้ด้วย

ภาพบุคคลที่แสดงมีอยู่ ๒ จำพวก คือพระพุทธรูป ซึ่งสร้างขึ้นตามประเพณีที่มีมาแต่ก่อน และรูปพระโพธิสัตว์และบรรดาเทวดาในศาสนาพราหมณ์ รูปประเภทหลังนี้ทรงเครื่องแต่งองค์แบบเจ้านาย รวมทั้งเครื่องอาภรณ์ผิดกับผ้ากาสาวพัสตร์ของพระพุทธรูป

พระพุทธรูปศิลามักสลักเป็นขนาดใหญ่ น่าประหลาดที่ว่าช่างสลักคุปตะแม้ว่าจะสืบต่อความชำนาญที่มีมาแต่ก่อน และเต็มไปด้วยความเชี่ยวชาญดังที่กล่าวมาแล้ว แต่ก็ยังแสดงความไม่กล้าเกี่ยวกับประติมากรรมขนาดใหญ่เหล่านี้ เราได้เห็นมาแล้วว่าประติมากรรมขนาดใหญ่สมัยก่อนจะสลักเป็นประติมากรรมลอยตัว แต่ช่างคุปตะกลับสลักประติมากรรมของตนเป็นเพียงภาพสลักนูนสูงเท่านั้น จีวรของพระพุทธรูปจะล้อมเป็นกรอบรอบพระองค์ ประภามณฑลขนาดใหญ่จะติดอยู่หลังพระอังสา พระบาทก็ติดอยู่กับฐาน ความระมัดระวังเช่นนี้อาจเกิดมาจากความเปราะของหินทรายที่ใช้สลัก แต่ก็แสดงถึงความเสื่อมบ้างแล้ว และในไม่ช้าประติมากรรมอินเดียก็จะเปลี่ยนเป็นภาพสลักนูนสูงอย่างแท้จริง ช่างในสมัยต่อมาจะไม่ปิดบังแผ่นเบื้องหลังอีกต่อไป ประติมากรในสมัยหลังคุปตะและโดยเฉพาะอย่างยิ่งสมัยปาละ จะเพิ่มความสำคัญให้แก่แผ่นเบื้องหลังมากยิ่งขึ้นและลักษณะเช่นนี้ก็เป็นลักษณะเสื่อมซึ่งจะมีอยู่ในบรรดาประเทศอื่นๆ ในทวีปเอเชียด้วย

ในสมัยคุปตะมีสกุลช่างสำคัญ ๒ สกุลที่เมืองสารนาถและมถุรา ได้ผลิตประติมากรรมที่งามที่สุดในสมัยนี้ออกมา ทั้งสองสกุลมีความแตกต่างกันน้อยมากและโดยทั่วไปก็เชื่อว่าสกุลช่างที่มถุราเกิดขึ้นก่อนสกุลช่างที่สารนาถ พระพุทธรูปสมัยคุปตะสืบต่อลงมาจากพระพุทธรูปสมัยคันธารราฐ ดังนั้นจึงมักครองจีวรคลุมทั้งสองพระอังสาและมีริ้วจีวรซ้อนกันอยู่เบื้องหน้าของพระองค์ แต่ก็มีลักษณะใหม่เข้ามาผสมด้วย พระพักตร์ที่สร้างขึ้นตามอุดมคติมีลักษณะเร้นลับและเคร่งขรึม *(รูปที่ ๕๓)* ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๐ ริ้วจีวรก็หายไปและจีวรจะคลุมแนบกับพระองค์ปล่อย

ให้เห็นทรวดทรงอันเปลื้อยเปล่า สูงส่ง อ่อนหวาน และสงบ *(รูปที่ ๕๔ และ ๕๕)* ลักษณะทุกประการของพระพุทธรูปในสมัยคุปตะย่อมมีบ่งไว้ในตำราหรือกล่าวเปรียบเทียบไว้ในวรรณคดี พระพุทธรูปแบบนี้ไม่ใช่พระพุทธรูปที่เกิดขึ้นจากรูปยักษ์ ตั้งในศิลปะสมัยมถุราอีกแล้ว ช่างคุปตะได้สร้างพระพุทธรูปที่เป็นมนุษย์ สง่า เต็มไปด้วยอำนาจและความสงบ

๕๓ พระพุทธรูปประทับยืนจากเมืองมถุรา ศิลา พิพิธภัณฑ์อินเดีย เมืองคัลคัตตา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะตอนต้น

๕๔ พระพุทธรูปปางประทานปฐมเทศนา ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองสารนาถ ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

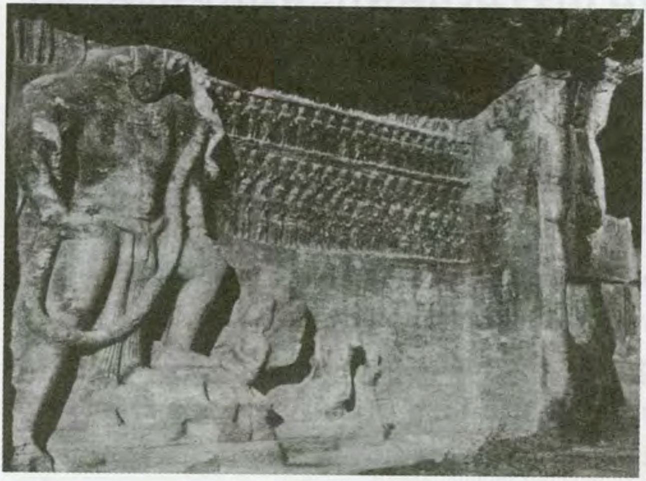
๕๕ พระพุทธรูปปางประทานอภัยศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองสารนาถ ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

ลักษณะดังกล่าวมาแล้วสำหรับพระพุทธรูปก็มีปรากฏอยู่แก่รูปพระโพธิสัตว์และเทวรูปในศาสนาพราหมณ์ในตอนต้นสมัยคุปตะนี้เช่นเดียวกัน ทั้งพระโพธิสัตว์และเทวรูปย่อมแต่งองค์ดังบรรดาเจ้านาย ดังนั้นจึงไม่ทรงฉลองพระองค์คงทรงแต่เพียงโธติ (dhoti) หรือผ้านุ่งมีสายรัดพระองค์คาดทรงเครื่องอาภรณ์แต่เพียงเล็กน้อย คือ มงกุฎ กุณฑล กรองศอ พาหุรัด และทองกร มีทรวดทรงที่อ่อนหวานแต่ไว้อำนาจ ทั้งพระโพธิสัตว์และเทวรูปประทับยืนหันพระพักตร์ตรงน้อยยิ่งกว่าพระพุทธรูป แต่มักเอียงพระชงฆ์และพระโสณี (ตะโพก) ตามแบบตริภังค์ ยังไม่มีการตกแต่งจนมากเกินไป หรือการแสดงท่าทางผิดธรรมชาติเข้ามาปะปน *(รูปที่ ๕๖ และ ๕๗)*

๕๖ พระนารายณ์จากเมืองมถุรา ศิลา พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

สำหรับภาพสลักนูนต่ำก็มีลักษณะแปลกออกไป ไม่ว่าภาพสลักเหล่านี้จะสร้างขึ้นในพุทธศาสนาหรือศาสนาพราหมณ์ ย่อมมีกำลังของสกุลช่างที่เก่ากว่าเข้ามาปะปน คือยังพยายามเล่าเรื่องอย่างแต่ก่อนแต่ก็ฉลาดและละเอียดขึ้น แม้รายละเอียดในด้านภูมิประเทศอันงดงามจะมีลดน้อยลง แต่องค์ประกอบภาพก็ดีขึ้นไม่ว่าจะเป็นภาพขนาดเล็กเช่นที่คฤหวะ (Gaṛhwa) หรือขนาดใหญ่เช่นที่อุทัยคีรีในแคว้นโภปาล *(รูปที่ ๕๘)* ส่วนต่างๆ ของภาพสลักก็เห็นได้เด่นชัดยิ่งขึ้น ภาพบุคคลมีเท่าที่จำเป็น ภาพตรงกลางมักมีท่าหยุดนิ่งและมีภาพที่เคลื่อนไหวอยู่ล้อม แม้ว่าภาพสลักนูนต่ำในสมัยคุปตะจะขาดความสดชื่นตลอดจนลักษณะง่ายๆ และเป็นกันเองของภาพสลักสมัยก่อน แต่ก็แสดงให้เห็นว่าช่างในสมัยนี้ได้สำนึกถึงหน้าที่ของเขาเกี่ยวกับการสร้างภาพขนาดใหญ่และสถาปัตยกรรม *(รูปที่ ๕๙)* ความสำนึกดังกล่าวจะมีมากยิ่งขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ และ ๑๓ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่มาวลีปุรัมและถ้ำเอลโลราในสมัยหลังคุปตะ

๕๗ พระโพธิสัตว์ ศิลา พิพิธภัณฑ์โบราณคดี เมืองมถุรา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ



๕๘ วรหาวตาร ศิลา เมือง ควาลิออร์ ศิลปะอินเดีย สมัยคุปตะ

๕๙ พระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ศิลา เทวาลัยพระนารายณ์เทวคฤหะ ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะตอนปลาย

ประติมากรรมในศิลปะสมัยหลังคุปตะ

ในระยะเวลาต่อมาลักษณะของศิลปะสมัยคุปตะก็เปลี่ยนแปลงไป ประติมากรรมต่าง ๆ สร้างตามกฎเกณฑ์ยิ่งขึ้นและชักจะไม่ค่อยมีชีวิตจิตใจ โดยทั่วไปประติมากรรมในสมัยนี้มีรูปร่างหนักและหนายิ่งขึ้น ท่าทางก็เป็นตามธรรมชาติน้อยลงและมีเครื่องประดับเพิ่มขึ้น ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ พระพุทธรูปสมัยคุปตะก็มีพระพุทธรูปที่ค้องข้างอ้วนเตี้ยหนัก พระเศียรใหญ่ พระศอหนา และพระองคาพยพค่อนข้างใหญ่เข้ามาแทนที่ พระพุทธรูปดังกล่าวจะดูค่อนข้างหยาบเมื่อเปรียบเทียบกับรูปร่างอันบริสุทธิ์และอ่อนหวานของพระพุทธรูปสมัยคุปตะ แต่พระพุทธรูปสมัยหลังคุปตะก็จะแสดงถึงอำนาจอันเนื่องมาจากรูปร่างค่อนข้างหนักของพระองค์ พระพุทธรูปดังกล่าวแม้ว่าจะขาดความสูงสง่าและความบริสุทธิ์ของศิลปะสมัยคุปตะ แต่ก็ยังคงรักษาประติมาณวิทยาแบบเดิมไว้ เป็นต้นว่าจีวรบางแนบกับพระองค์ ห่มคลุม หรือห่มเฉียง ลักษณะหลังก็คือห่มเปิดพระอังสาขวามีขอบจีวรพาดผ่านพระอุระลงมาเป็นเส้นเฉียง นอกจากนี้ท่าปางประทานปฐมเทศนาคือธรรมจักรมุทรา (Dharma-chakramudrā) และประทับนั่งห้อยพระบาทหรือประลัมพปาทาสนะ (pralambapādāsana) ได้แก่ ประทับนั่งห้อยพระบาทพระชานุแยกห่างออกจากกันแต่ข้อพระบาทชิดกันซึ่งเป็นลักษณะที่มีน้อยในสมัยก่อนก็เป็นที่นิยมกันมาก พระพุทธรูปสมัยหลังคุปตะดังกล่าวได้สร้างขึ้นเป็นจำนวนมากในประเทศอินเดียเป็นต้นว่าที่ถ้ำอชันตา *(รูปที่ ๔๐ และ ๔๑)* เอลโลรา ฯลฯ และแผ่ไปยังบรรดาประเทศต่าง ๆ ใน

ภาคเอเชียอาคเนย์ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดีย เป็นต้นว่าที่เมืองอนุราธปุระ (Anurādhapura) ในเกาะลังกา เมืองพุกาม ในประเทศพม่า ศิลปะทวารวดีในประเทศไทย ศิลปะขอม สมัยก่อนเมืองพระนครในประเทศกัมพูชา และในหมู่เกาะอินโดนีเซีย เป็นต้นว่าที่เกาะบอร์เนียว ที่จันทิเมนดุต (Candi Mendut) และบุโรพุทโธในภาคกลางของเกาะชวา

รูปพระโพธิสัตว์และเทวรูปในศาสนาพราหมณ์ในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ ยังคงมีรูปร่างอย่างง่าย ๆ และลักษณะรูปภาพก็ยังไม่สู้แน่ชัดนัก ประติมากรรมเหล่านี้แตกต่างจากประติมากรรมในสมัยคุปตะก็เนื่องจากมีเศียรที่ได้รับการตกแต่งยิ่งขึ้น แต่ยังคงมีรูปร่างสูงสง่าและทรวดทรงอันอ่อนช้อยดังแต่ก่อน เกศาจะได้รับการตกแต่งมากยิ่งขึ้นและเครื่องอาภรณ์ก็มีมากกว่าแต่ก่อน รูปพระโพธิสัตว์ก็คล้ายกับพระพุทธรูป คือแผ่ออกไปยังภาคเอเชียอาคเนย์เป็นต้นว่าที่เมืองไชยาในประเทศไทยและที่เมืองปาเล็มบังในเกาะสุมาตรา สำหรับเทวรูปนอกประเทศอินเดียส่วนใหญ่ก็คล้ายคลึงกับศิลปะสมัยราชวงศ์ปัลลวะซึ่งมีลักษณะค่อนข้างสูงและแข็งกระด้างที่มาวลีปุรัม

ในสมัยนี้ภาพสลักขนาดใหญ่ก็เจริญรุ่งเรืองอย่างมากมาย ภาพสลักที่สำคัญมีอยู่ที่ถ้ำอชันตา ถ้ำเอเลฟันตะ มาวลีปุรัม และถ้ำเอลโลรา และมีลักษณะเช่นเดียวกันไม่ว่าจะสร้างขึ้นในพุทธศาสนา ศาสนาพราหมณ์ หรือศาสนาไชนะ แต่ภาพสลักขนาดใหญ่ที่งดงามอย่างแท้จริงนั้นอยู่ในศาสนาพราหมณ์

ภาพสลักทางพุทธศาสนาในสมัยนี้เป็นต้นว่าที่ถ้ำอชันตาและเอลโลรา มีลักษณะได้สัดส่วนเสมอซึ่งมักทำให้น่าเบื่อ เราจะเห็นกลุ่มภาพ

อันประกอบด้วยบุคคลตรงกลางขนาดใหญ่นั่งหันหน้าตรง ส่วนใหญ่ได้แก่พระพุทธรูปประทับนั่งมีบริวารขนาดเล็กกว่ายืนด้วยตริภังค์ห้อมล้อม ๒ หรือ ๔ คน กลุ่มภาพเช่นนี้จะสลักซ้ำ ๆ กันไปไม่มีที่สิ้นสุด *(รูปที่ ๖๐)* การที่ช่างชอบสลักภาพเช่นนี้ก็เนื่องจากความหมายทางศาสนายิ่งกว่าทางด้านความสวยงาม อย่างไรก็ดีภาพสลักทางพุทธศาสนาในสมัยนี้ก็มีที่สวยงามอยู่บ้าง เป็นต้นว่าพระพุทธรูปปางปรินิพพานขนาดใหญ่ซึ่งสลักอยู่ในถ้ำที่ ๒๖ ณ อชันตาและถ้ำที่ ๑๗ ณ นาสิก แต่เราก็รู้สึกขัดนัยน์ตาอยู่บ้างในเมื่อต้องเปรียบเทียบพระพุทธรูปไสยาสน์ขนาดใหญ่เหล่านี้กับบริวารเล็ก ๆ ที่อยู่ล้อมรอบ

๖๐ พระพุทธรูปปางยมกปาฏิหารย์ สลักหน้าถ้ำเจติยสถานที่การ์ลี ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

ภาพสลักในศาสนาไชนะลอกแบบอย่างมาจากภาพสลักในพุทธศาสนาและมีชีวิตจิตใจลดน้อยลงไปอีก เนื่องจากประติมากรรมต่างๆ มีความแข็งกระด้างมากยิ่งขึ้น *(รูปที่ ๖๑)*

ภาพสลักในศาสนาพราหมณ์น่าสนใจที่สุดในสมัยนี้ ภาพที่สวยงามที่สุดมีอยู่ที่ถ้ำเอเลฟันตะใกล้เมืองบอมเบย์ ที่เมืองมาวลีปุรัมบนฝั่งตะวันออกของแหลมเดคข่าน และที่ถ้ำเอลโลราในแคว้นมหาราษฎร์ทางทิศเหนือของแหลมเดคข่าน แต่ละแห่งต่างก็มีลักษณะโดยเฉพาะของตน

ที่ถ้ำเอเลฟันตะราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๒ แผ่นภาพ ๒ แผ่น ๒ ข้างของรูปพระมเหศมูรติขนาดใหญ่ก็แสดงถึงความบริสุทธิ์ทั้งทางด้านรูปร่าง เส้น และความคิดดั้งเดิมในการประกอบภาพ ความสวยงามอย่างสง่า จนอาจจัดเป็นภาพที่เป็นแบบฉบับที่สุดชุดหนึ่งในสมัยหลังคุปตะได้ *(รูปที่ ๖๒)*

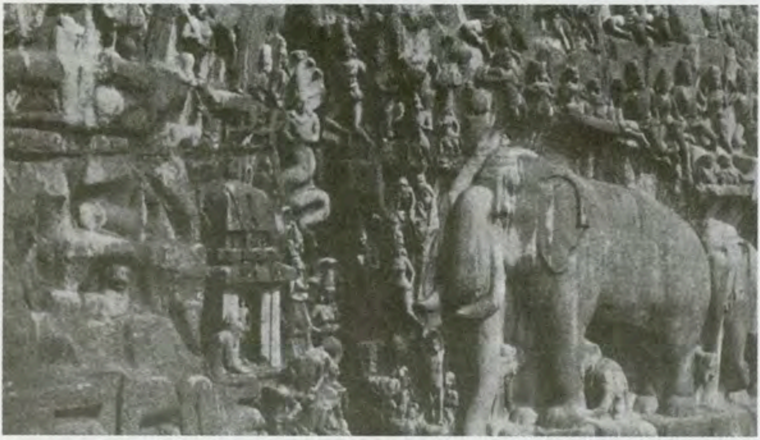
๖๑ ตีรถังกรในศาสนาไชนะ ศิลาพิพิธภัณฑ์โบราณคดีเมืองมถุรา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

๖๒ การเสกสมรสระหว่างพระศิวะและนางปารพติ ถ้ำเอเลฟันตะ ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

๖๓ พระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ศิลา เมืองมาวลีปุรัม ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

ที่มาวลีปุรัมราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ภาพสลักก็แสดงถึงลักษณะดั้งเดิมอย่างแท้จริง ภาพสลักที่นั่นมีอยู่ ๓ จำพวกคือ จำพวกแรกใช้ตกแต่งเทวาลัยที่สลักจากกลุ่มก้อนหินหรือราถะ จำพวกที่ ๒ สลักบนผนังถ้ำ และจำพวกที่ ๓ สลักบนหินก้อนใหญ่ที่กั้นทะเลสาบอยู่ ภาพสลักที่ประดับราถะเป็นแต่เพียงภาพบุคคลยืนมีรูปร่างสงบค่อนข้างสูงอยู่ระหว่างเสาติดกับผนัง *(รูปที่ ๔๓)* ภาพสลักในถ้ำเป็นภาพสลักเล่าเรื่องอย่างแท้จริง มีทั้งภาพที่ได้สัดส่วน เช่นภาพการสรงน้ำพระลักษมี และภาพที่ไม่ได้สัดส่วนเลย แม้ว่าโดยทั่วไปศิลปะที่มาวลีปุรัมจะค่อนข้างเป็นระเบียบและแข็งกระด้างมีความได้สัดส่วนระหว่างองค์ประกอบของภาพและท่าทางของบุคคล แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีการแสดงอำนาจผสมอยู่ ภาพที่สวยงามที่สุดภาพหนึ่งในลักษณะแบบนี้ก็คงเป็นภาพพระนารายณ์บรรทมสินธุในถ้ำอวตารที่มาวลีปุรัม ในภาพดังกล่าวพระนารายณ์แสดงอำนาจอันสูงส่ง บรรทมเหยียดยาวชนิดค่อนข้างหนักอยู่เหนือหลังพระยาอนันตนาคราช แต่ก็มีรูปสตรีที่สวยงามกำลังคุกเข่าถวายบังคมอยู่ที่พระบาทคล้ายกับว่าจะช่วยทำให้ภาพนั้นดูสดใสขึ้น *(รูปที่ ๖๓)* ภาพสลักที่น่าสนใจที่สุดที่มาวลีปุรัมก็คือภาพสลักบนหินก้อนใหญ่ที่กั้นทะเลสาบอยู่ หินก้อนนี้มีช่องที่น้ำอาจไหลตกลงมายังพื้นดินเบื้องล่างได้และช่างอินเดียก็ฉวยโอกาสสลักช่องดังกล่าวให้ตรงตามเทพนิยายของอินเดีย คือแสดงถึงการที่แม่น้ำคงคาไหลลงมาสู่พื้นโลก แม่น้ำคงคานี้แสดงเป็นรูปพญานาคและบริวารซึ่งเป็นศูนย์กลางของภาพและเราจะเห็นมีภาพประชาชนทุกชั้นตลอดจนสัตว์ทุกชนิดต่างก็มุ่งมาสักการบูชาร่องน้ำอันศักดิ์สิทธิ์นั้น ความเคลื่อนไหวดังกล่าวย่อมทำให้ภาพนี้มีเอกภาพ

แต่ภาพแต่ละส่วนต่างก็มีจุดที่น่าสนใจของตนเอง และรายละเอียดนั้นก็น่าชมอย่างยิ่ง เป็นต้นว่าช้างๆ นักบวชผู้กำลังบำเพ็ญสมาธิ พระราชาผู้กำลังทรงสวดมนต์ นักจาริกแสวงบุญกำลังเดินทาง เราก็จะพบภาพสัตว์ที่น่ารัก เช่น กวางกำลังเกาจมูกของตนด้วยเท้า เหล่าหนูกำลังวิ่งตามกัน และช้างซึ่งกำลังเดินอย่างมีอำนาจ บนฝั่ง (ร่อง) แม่น้ำก็มีบรรดาพราหมณ์ซึ่งเป็นวรรณะชั้นสูงสุดนำหม้อน้ำมาตักน้ำอันศักดิ์สิทธิ์ พราหมณ์เหล่านี้กำลังบูชาแม่น้ำคงคาอยู่ด้วยความเคารพแบบนักบวช *(รูปที่ ๖๔)*



๖๔ การเสด็จลงของแม่พระคงคา ศิลา เมืองมาวลีปุรัม ศิลปะอินเดีย สมัยหลังคุปตะ

ตรงข้ามกับความสง่าแบบเงียบสงบของศิลปะสมัยราชวงศ์ปัลลวะที่เมืองมาวลีปุรัม ศิลปะสมัยราชวงศ์จาลุกยะที่ถ้ำเอลโลราในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ ก็แสดงความเคลื่อนไหวอย่างมากมาย เป็นความเคลื่อนไหวของเทพนิยายอินเดียที่ถ่ายทอดลงในหินและใช้องค์ประกอบภาพตามเส้นทแยงมุม ตลอดจนใช้ความขัดแย้งกันอย่างได้สัดส่วนระหว่างท่าสงบนิ่งและท่าเคลื่อนไหว องค์ประกอบภาพที่เป็นแบบฉบับที่สุดและอาจเป็นภาพที่สวยงามที่สุดภาพหนึ่งก็คือภาพ "พระนารายณ์ปางนรสิงหาวตาร" เป็นภาพที่มีบุคคลอยู่เพียง ๒ คน และ

๖๕ พระนารายณ์ปางนรสิงหาวตาร ถ้ำที่ ๑๕ (ถ้ำอวตาร) เอลโลรา ศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

คนหนึ่งกำลังทำร้ายแก่อีกคนหนึ่ง แต่ภาพนี้ก็แสดงถึงชัยชนะของเทพเจ้าได้เป็นอย่างดี รวมทั้งการถดถอยอย่างอ่อนนุ่มเต็มไปด้วยความกล้าหาญและความสามารถของพญายักษ์ นรสิงห์ได้ก้าวเข้ามาอย่างชนิดเอนตนไปข้างหลังเล็กน้อย พญายักษ์ถดถอยแต่ยังไม่ยอมสละพื้นที่ เท้าของบุคคลทั้งสองจึงเข้ามาพบกันและลำตัวเบนออกจากกันทำให้เกิดมีการเคลื่อนไหวและหยุดนิ่งอยู่กับที่ในขณะเดียวกัน *(รูปที่ ๖๕)* ภาพพระอิศวรบางภาพที่ถ้ำเอลโลราก็แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี ภาพการฟ้อนรำของพระอิศวรมีต่างๆ กัน แสดงให้เห็นถึงความตื่นเต้น ความได้สัดส่วน และความมั่นคงของการประกอบภาพ *(รูปที่ ๖๖)* ณ ที่นี้ศิลปะอินเดียไม่ใช่ศิลปะที่แสดงแต่เฉพาะลักษณะอันโอ่อ่าของเทพเจ้าเท่านั้น แต่เป็นศิลปะที่แสดงถึงอำนาจของเทพเจ้าที่มีอยู่เหนือจักรวาล ลักษณะดังกล่าวได้เคยมีอยู่แล้วในภาพสลักที่อุทัยคีรีในรัฐโภปาลในศิลปะสมัยคุปตะราวพุทธศตวรรษที่ ๑๐ เป็นต้นว่ารูปวราหาวตาร *(รูปที่ ๕๘)*

๖๖ พระศิวนาฏราช ถ้ำที่ ๒๑ (ราเมศวร) เอลโลรา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าความงามในศิลปะสมัยคุปตะได้นำศิลปะในสมัยต่อมาไปยังลักษณะต่างๆ กัน ซึ่งก็ยังคงงามอยู่ เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นตามท้องถิ่นในสมัยหลังคุปตะ เป็นต้นว่าศิลปะสมัยราชวงศ์ปัลลวะที่มาวลีปุรัม ราชวงศ์จาลุกยะที่ถ้ำเอลโลรา ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากว่าศิลปะสมัยคุปตะสามารถรักษาเอกภาพของตนอยู่ได้เป็นเวลานานถึง ๒๐๐ ปี โดยผ่านทางประติมาณวิทยาที่ได้รับมาจากศิลปะสมัยเก่ากว่าและกำลังแรงแห่งความคิดค้นของตนเอง

ประติมากรรมในศิลปะสมัยปาละ-เสนะ ณ แคว้นเบงกอล

แม้ราชวงศ์ปัลลวะและจาลุยะรุ่นแรกจะรู้จักใช้ศิลปะสมัยคุปตะมาเป็นรากฐานแห่งการสร้างสรรค์ศิลปะแบบใหม่ของตน แต่ราชวงศ์ปาละก็คงทำแต่เพียงรักษาลักษณะรูปร่างของศิลปะสมัยคุปตะไว้โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญเลย ในระยะราว ๓๕๐ ปีที่ศิลปะปาละเจริญรุ่งเรืองอยู่ วิวัฒนาการของศิลปะปาละก็เกิดขึ้นในท้องถิ่นของตนเท่านั้น ไม่มีความบันดาลใจจากที่ใดมาเปลี่ยนแปลงรูปร่างตามลักษณะของศิลปะปาละ ซึ่งสืบต่อลงมาโดยตรงจากศิลปะสมัยหลังคุปตะ

ประติมากรรมในศิลปะสมัยปาละ อาจแบ่งออกได้เป็นประติมากรรมลอยตัวและภาพนูนต่ำ ประติมากรรมลอยตัวสลักจากหินหรือหล่อด้วยสัมฤทธิ์ แต่ภาพนูนต่ำนั้นทำด้วยดินเผา

ประติมากรรมศิลา

ประติมากรรมลอยตัวที่สลักด้วยศิลาในศิลปะสมัยปาละมักเป็นรูปบุคคลตรงกลางขนาดใหญ่ห้อมล้อมด้วยบริวารที่มีขนาดเล็กมาก ทั้งกลุ่มนี้จะอิงอยู่กับแผ่นหลัง ลักษณะเช่นนี้ก็เป็นแต่เพียงผลของประติมากรรมขนาดใหญ่ในสมัยคุปตะ ซึ่งเราได้กล่าวมาแล้วว่าช่างมีความเกรงกลัวที่จะเจาะหินออกไปจากเส้นรอบนอกของรูป ณ บัดนี้จะไม่มีการปิดบังความเกรงกลัวนี้ต่อไปอีกแล้ว แต่กลับจะใช้ประโยชน์ให้มากยิ่งขึ้น และการมีแผ่นหินเบื้องหลังประติมากรรมก็กลายเป็นประเพณีไป ศิลปะปาละยังคงรักษาลักษณะของภาพบุคคลที่ได้รับจากศิลปะสมัยหลังคุปตะไว้ พระพุทธรูปในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๔ จึงมีลักษณะอ้วน เตี้ย พระเศียรใหญ่ พระพักตร์หนา ต่างครองจีวรบางแนบติดกับพระองค์ บรรดาพระโพธิสัตว์และเทวดาในศาสนาพราหมณ์ต่างก็ทรงเครื่องอาภรณ์อย่างมากมายคือ สวมทั้งมงกุฎ กุณฑล กรองศอหลายสาย สายธุรำพาดเฉียงอยู่เหนือพระองค์ พาหุรัด ทองกร สายรัดองค์ ๒ สาย คาดอยู่บนพระโสณี และทองพระบาท (กำไลเท้า) พระโพธิสัตว์และเทวดาดังกล่าวย่อมทรงโธติเป็นผ้านุ่งยาวแนบกับพระชงฆ์มีกลุ่มริ้วผ้าเป็นเส้นตั้งตรงอยู่หว่างพระชงฆ์และไปรวมกันทางด้านนอกของข้อพระบาท รายละเอียดเหล่านี้ก็ไม่ใช่ของใหม่แต่เป็นสิ่งซึ่งศิลปะสมัยหลังคุปตะได้ใช้มาร่วม ๒๐๐ ปีแล้ว ในศิลปะสมัยปาละสิ่งเหล่านี้ก็ดูแข็งกระด้างยิ่งขึ้น ท่าเคลื่อนไหวของประติมากรรมก็ดูหยุดชะงักทรวดทรงจืดชืด และรายละเอียดต่างๆ ก็ทำไปตามแบบแผน แม้ว่าช่างจะพยายามรักษาความบริสุทธิ์ของรูปร่างและ

เส้นไว้ แต่ก็เป็นวิธีการที่ปราศจากชีวิตจิตใจและมีแต่เพียงความพยายามที่จะสร้างประติมากรรมขึ้นให้ถูกต้องตามกฎเท่านั้น การที่รายละเอียดต่าง ๆมีเพิ่มขึ้นและการประกอบภาพก็แห้งแล้งลง ทำให้เกิดการประดิษฐ์ภาพขึ้นอย่างง่าย ๆ โดยไม่มีชีวิตจิตใจ โดยทั่วไปเส้นและรูปร่างในสมัยนี้มักจะสลักละเอียดชัดเจนและบริสุทธิ์เกินไปจนไม่มีชีวิตจิตใจเหลืออยู่ ความอ่อนหวานอันมีเสน่ห์ของศิลปะสมัยก่อนก็กลายเป็นสิ่งที่ผิดธรรมชาติและมีมากเกินไป สรุปแล้วศิลปะสมัยนี้ไม่ใช่ศิลปะแห่งการสร้างสรรค์แต่เป็นศิลปะแบบที่แสดงถึงความเชี่ยวชาญอย่างแท้จริง จนกระทั่งกำลังแรงและความเป็นกันเองได้สูญหายไปสิ้นแล้ว

ในระหว่างเวลา ๓๕๐ ปีที่ศิลปะสมัยปาละเจริญอยู่ก็ย่อมต้องมีวิวัฒนาการเป็นธรรมดา ตั้งแต่ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ประติมากรรมศิลามีลักษณะคล้ายกับประติมากรรมในสมัยหลังคุปตะมาก และหลังจากนิยมสร้างพระพุทธรูปอยู่ระยะหนึ่งแล้วรูปพระโพธิสัตว์โลเกศวรหรือโลกนาถก็เป็นที่นิยมกันมากขึ้นเนื่องจากอิทธิพลของพุทธศาสนาลัทธิมหายาน ประติมากรรมเหล่านี้จะอิงแผ่นหลังซึ่งมีปลายมนและพื้นที่ว่างเปล่าเบื้องหลังก็ยังคงมีอยู่มาก *(รูปที่ ๖๗)* ระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ประติมากรรมก็มีหลายแบบกว่าแต่ก่อน ชอบสลักพระพุทธรูปทรงเครื่องหรือภาพพระโพธิสัตว์เป็นประติมากรรมตรงกลาง ลักษณะรูปภาพมีลัทธิตันตระเข้ามาปะปน แผ่นเบื้องหลังเริ่มมีปลายแหลม *(รูปที่ ๖๘)* ตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๗ จนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ คือในสมัยราชวงศ์เสนะ ประติมากรรมก็ยังคงมีรูปร่างเหมือนแต่ก่อนแต่มีลักษณะ

หนักขึ้น จืดชืดลงและผิดธรรมชาติ แผ่นเบื้องหลังมีปลายแหลมคล้ายรูปใบไม้ และพื้นที่เบื้องหลังภาพก็มีลวดลายประดับมากขึ้น นอกไปจากเครื่องอาภรณ์ของสมัยก่อนแล้ว ยังมีพวงมาลัยเป็นวงโค้งหนาสลักสวมอยู่จนต้นคอของประติมากรรมลงไปจนถึงน่อง *(รูปที่ ๖๙)* ในระยะนี้รูปเทวดาในศาสนาพราหมณ์จะมีมากยิ่งกว่าเทวดาในพุทธศาสนาและรูปในลัทธิตันตระก็มีมากยิ่งขึ้น ประติมากรรมที่มีสร้างกันบ่อย ๆ ในสมัยที่ ๒ ก็คือพระพุทธรูปทรงเครื่อง ซึ่งความจริงเป็นของแปลกสำหรับพุทธศาสนา ทั้งนี้เพราะพระพุทธรูปแบบนี้ซึ่งมักหมายถึงพระอาทิ พุทธเจ้าผู้สร้างโลกนั้นจะครองทั้งจีวรและสวมเครื่องอาภรณ์ไปพร้อมกัน

๖๗ พระพุทธรูปปางมารวิชัย ศิลา พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส ศิลปะอินเดียสมัยปาละตอนต้น

๖๘ พระพุทธรูป ๘ ปาง ศิลา พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียสมัยปาละตอนปลาย

๖๙ พระนารายณ์ ศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองปัตนะ ศิลปะอินเดียสมัยเสนะ

ประติมากรรมสัมฤทธิ์

ประติมากรรมสัมฤทธิ์ส่วนใหญ่หล่อขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕ และมักมีอยู่ที่มหาวิทยาลัยนาลันทา ซึ่งเป็นสถานศึกษาทางพุทธศาสนาอันมีชื่อเสียงในสมัยนี้ ประติมากรรมเหล่านี้หล่อด้วยวิธีปั้นหุ่นขี้ผึ้งก่อนและใช้โลหะผสมกัน ๘ ชนิดคือ ทองแดง ดีบุก ตะกั่ว พลวง สังกะสี เหล็ก ทอง และเงิน ในปริมาณต่างๆ กัน ประติมากรรมเหล่านี้บางครั้งก็มีดินขาวหรือดินเหนียวอย่างบางๆ สีเขียวหรือน้ำตาลคลุมอยู่ข้างนอกอีกชั้นหนึ่ง ส่วนใหญ่มักมีขนาดเล็ก แต่บางรูปก็มีขนาดใหญ่เท่าคนธรรมดาหรือใหญ่กว่านั้น เป็นต้นว่าพระพุทธรูปซึ่งมีชื่อเสียงและค้นพบที่สุลตานคัญช์ (Sultāngañj) ในดินแดนแถบคัลปุระ (Bhagalpur) สูง ๒.๒๕ เมตร และปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑ์เมืองเบอร์มิงแฮม (Birmingham) ประเทศอังกฤษ *(รูปที่ ๗๐)*

โดยทั่วไปประติมากรรมสัมฤทธิ์เหล่านี้มีลวดลายเจาะเป็นรูประกอบ และมีแผ่นหลังคล้ายประติมากรรมที่สลักจากศิลา แม้ว่าแผ่นหลังเหล่านี้ในประติมากรรมที่สลักจากศิลาจะอยู่เต็มทั้งแผ่น แต่ในประติมากรรมสัมฤทธิ์ก็จะมีลวดลายเจาะเป็นรูต่างๆ ประภามณฑลที่มีลวดลายประกอบเป็นเปลวไฟรวมทั้งลวดลายรูปสัตว์ประดับบัลลังก์และเชิงของฐานต่างก็แสดงให้เห็นถึงฝีมือในการสลักลวดลายอย่างเชี่ยวชาญ แสดงความเคลื่อนไหวอยู่ล้อมรอบประติมากรรมตรงกลาง ซึ่งแสดงความหยุดนิ่งอยู่กับที่ *(รูปที่ ๗๑)*

๗๐ พระพุทธรูปปางประทานอภัย ทองแดง จากสุลตานคัญช์ พิพิธภัณฑ์เมืองเบอร์มิงแฮม ประเทศอังกฤษ ศิลปะอินเดียสมัยปาละ

๗๑ พระพุทธรูปปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ สัมฤทธิ์ พิพิธภัณฑ์เมืองปัตนะ ศิลปะอินเดียสมัยปาละ

ประติมากรรมสัมฤทธิ์เหล่านี้ก่อให้เกิดปัญหาสำคัญทางด้านศิลปะ คือแสดงให้เห็นความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับประติมากรรมสัมฤทธิ์ที่ค้นพบที่เกาะชวา และทำให้เกิดปัญหาขึ้นว่าช่างปาละหรือช่างชวากันแน่ที่สร้างประติมากรรมสัมฤทธิ์เหล่านี้ขึ้นได้ค้นพบประติมากรรมสัมฤทธิ์สมัยปาละมากกว่า ๒๐๐ ชิ้นในวิหารเลขที่ ๑ ณ มหาวิทยาลัยนาลันทา วิหารแห่งนี้สร้างสำเร็จภายในรัชกาลของพระเจ้าเทวปาละ (Devapāla) ระหว่าง พ.ศ. ๑๓๕๘-๑๓๘๘ และดูจะเป็นแหล่งพำนักที่สำคัญของนักแสวงบุญที่เดินทางมาจากเกาะสุมาตราและชวา ดังนั้นเราจึงอาจสรุปได้ว่าในสมัยนี้มีการแลกเปลี่ยนอย่างสำคัญทางด้านศิลปะโดยตรงระหว่างแคว้นเบงกอลและหมู่เกาะอินโดนีเซีย

ภาพสลักนูนต่ำ

ภาพสลักนูนต่ำเล่าเรื่องไม่ปรากฏในศิลปะอินเดียสมัยปาละหรืออย่างน้อยที่สุดก็ไม่ได้มีรูปร่างเหมือนกับที่เคยมีมาแล้วในสมัยก่อน ๆ ภาพสลักนูนต่ำในสมัยปาละแสดงโดยแผ่นดินเผามากกว่า ๒,๐๐๐ ชิ้นซึ่งใช้ประดับฐานอาคารที่ปหรรปุระ อาคารหรือเจดีย์รูปร่างพิเศษที่ปหรรปุระนี้มีความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมขอม พม่า ชวาและทวารวดีในประเทศไทย ภาพสลักดังกล่าวเกี่ยวข้องกับทั้งพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์และไม่เก่าไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๑๕ แสดงถึงความคิดอ่านอย่างมากมาย รวมทั้งรสนิยมในการประดิษฐ์ภาพที่สวยงาม ชอบภาพที่

สนุกสนานซึ่งบางครั้งก็แทบจะไม่เป็นภาพในศาสนา ตามความจริงแล้วภาพสลักที่ปหรรปุระเหล่านี้ก็เป็นสิ่งพิเศษในสมัยที่ชาวอินเดียกำลังเคร่งศาสนาอยู่ และไม่อาจใช้เป็นตัวอย่างสำหรับศึกษาเกี่ยวกับภาพสลักในศิลปะสมัยปาละโดยทั่วไปได้ อย่างไรก็ดีภาพสลักที่ปหรรปุระทั้งทางด้านวัตถุที่ใช้คือดินเผา ทั้งทางด้านความอิสระในการแสดงรูปภาพและลักษณะความผิดแปลกบางประการ ก็คล้ายคลึงกับภาพปูนปั้นและดินดิบบางภาพที่ค้นพบในภาคกลางของทวีปเอเชีย เป็นต้นว่าที่ตุมชุกหรือในประเทศอัฟกานิสถานคือที่แคว้นฟอนดูกิสถานมาก ภาพปูนปั้นและดินดิบดังกล่าวล้วนแล้วมีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ ทั้งสิ้น

จิตรกรรม

จิตรกรรมในระยะนี้คือสมัยคุปตะและหลังคุปตะเป็นจิตรกรรมที่งามที่สุดสำหรับภาพเขียนบนฝาผนังของอินเดีย สถานที่ที่มีจิตรกรรมฝาผนังมากที่สุดก็คือถ้ำอชันตา ภายในถ้ำที่ ๑, ๒, ๖, ๗, ๑๑, ๑๖, และ ๑๗ ประดับด้วยจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเริ่มวาดขึ้น ตั้งแต่ พ.ศ. ๑๑๐๐-๑๑๕๐ หรือตั้งแต่ราว พ.ศ. ๑๑๕๐ ลงมา เป็นระยะที่จิตรกรรมอินเดียสวยงามสูงสุด ทั้งทางด้านการประกอบภาพและความสมบูรณ์ของร่างกายบุคคล ภาพเขียนที่ถ้ำอชันตาเป็นภาพในพุทธศาสนา แสดงถึงชาดกต่างๆ ราว ๓๐ เรื่อง และภาพพุทธประวัติบางตอน แต่ภาพเขียน ณ ที่แห่งอื่นๆ ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับภาพเขียนที่ถ้ำอชันตาก็ยังมีอยู่อีกเช่นเดียวกัน แม้ว่า

ภาพเหล่านั้นจะไม่งดงามเท่าภาพเขียนที่ถ้ำอชันตา แต่ก็มีลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของตน เป็นต้นว่าภาพเขียนที่เขาสีคิริยะ (Sigiriya) ในเกาะลังการาวพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๑ ก็แสดงภาพสตรีครึ่งตัวอยู่เหนือเมฆ หน้าตาของสตรีเหล่านี้เป็นแบบทมิฬ ไม่เหมือนกับที่ถ้ำอชันตา สีที่ใช้ก็ไม่เหมือนกัน แต่รูปร่างของเครื่องอาภรณ์นั้นเป็นแบบเดียวกัน เรายังไม่สามารถทราบได้อย่างแน่นอนว่าภาพเขียนที่เขาสีคิริยะนี้วาดขึ้นในพุทธศาสนาหรือเปล่า ที่พาฆใกล้เมืองควาลิออร์ (Gwalior) ทางภาคกลางของประเทศอินเดียในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ ภาพเขียนก็แสดงทั้งอำนาจและบุคลิกลักษณะ แต่ไม่อ่อนไหวและละเอียดเหมือนกับภาพเขียนที่ถ้ำอชันตา ภาพเขียนที่พาฆเป็นภาพเขียนในพุทธศาสนาเขียนอย่างขึงขังและภาพช้างม้าก็วาดได้อย่างน่าชม นอกจากนี้ก็มีภาพเขียนในศาสนาไชนะที่สิตตนวาสัล (Sittanavāsal) ในภาคตะวันออกของแหลมเดคข่านราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ ภาพเขียนนี้แสดงถึงสวรรค์ชั้นแรกของพระอินทร์ แต่ก็มีภาพพันธุ์พฤกษาและมนุษย์ขนาดเล็กมากปะปนอยู่ในนั้น ในสมัยสุดท้ายอาจเป็นราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ก็มีจิตรกรรมที่พาทามิในแคว้นมหาราษฎร์ทางทิศเหนือของแหลมเดคข่าน เป็นภาพที่ค่อนข้างเสื่อมแล้วและเราก็ไม่สามารถทราบได้ว่าวาดขึ้นในศาสนาพราหมณ์หรือพุทธศาสนา แต่อาจวาดขึ้นในศาสนาพราหมณ์ลัทธิไวษณพนิกายเหมือนกับภาพสลักในถ้ำที่ ๓ อันเป็นถ้ำที่มีภาพเขียนอยู่นั้น

ในสถานที่ดังกล่าวมาแล้ว ภาพเขียนก็ประดับทั้งผนัง เสา และเพดาน บนเพดานถ้ำโดยเฉพาะที่อชันตามีภาพเขียนเป็นลายก้านขดอย่างละเอียดแสดงถึงพันธุ์พฤกษาแบบสาญจีและอมราวดีเป็นภาพเขียนที่

แสดงถึงความละเอียดอ่อนและรสนิยมอันสวยงามแบบเดียวกับภาพปูนปั้นที่ใช้ประดับสถูปในสมัยคุปตะ และภาพสลักบนเสาภายในถ้ำในสมัยนั้น

นอกไปจากภาพเขียนที่เขาสีคิริยะและสิตตนวาสัลซึ่งเราได้กล่าวมาแล้วว่ามีลักษณะโดยเฉพาะของตน จิตรกรรมฝาผนังของอินเดียในสมัยนี้ โดยทั่วไปก็แสดงถึงเสน่ห์และความละเอียดอ่อนอันเป็นลักษณะโดยเฉพาะของสมัยที่วัฒนธรรมอินเดียกำลังเจริญอยู่อย่างสูงส่ง จิตรกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็นรายละเอียดหลายประการแห่งความเป็นอยู่ในสมัยนั้นรวมทั้งพิธีการต่าง ๆ ตลอดจนภาพอันแสดงถึงความสนิทสนมใกล้ชิด เราจะเห็นภาพขบวนแห่เป็นแถวยาวออกมาจากเมือง มีทั้งพลทหารช้างและทหารม้าปะปนกันอยู่ นอกจากนี้ก็มีฉัตรและเครื่องหมายแห่งความสูงศักดิ์กั้นอยู่ข้างบน แสดงให้เห็นสีต่าง ๆ ของเครื่องแต่งกายผสมอยู่กับผิวเนื้อสีน้ำตาลและสีทองแห่งเครื่องประดับพลับพลาไม้ซึ่งมีเสาทาสีแดงและน้ำเงิน ก็มีหญิงชายกำลังสวมกอดกันอยู่ภายใน วงดนตรีและนางฟ้อนรำกำลังเตรียมที่จะแสดง เจ้าชายกำลังเสด็จออกให้คนเฝ้าหรือกำลังทรงรับของถวาย เจ้าชายเหล่านี้ประทับอย่างสบายอยู่บนบัลลังก์อันสวยงามหรือกำลังทรงทอดลูกเต๋า แถวสตรีซึ่งแต่งกายด้วยผ้ามัสลินอย่างดีหรือเส้นเข้มขาบและสวมเครื่องอาภรณ์อย่างเบา ๆ ก็เดินอยู่บนพื้นดินอันเกลื่อนกล่นไปด้วยดอกไม้ ลางนางก็ยืนพิงเสา ลางนางก็สนทนากับเจ้าชาย และลางนางก็กำลังแบกถาดดอกไม้ ตำข้าว หรือปัดแส้ ทางส่วนบนของภาพเขียนมีเทวดากำลังเหาะอยู่หว่างภูเขา และบางแห่งก็มีต้นไม้ซึ่งแสดงให้เห็นว่าได้พิจารณามาแล้วอย่างดีกำลังแผ่กิ่งก้านสาขาอยู่ *(รูปที่ ๗๒)*

๗๒ เวสสันดรชาดก ภาพวาดบนผนังถ้ำที่ ๑๗ อชันตา ศิลปะอินเดีย สมัยคุปตะตอนปลายหรือหลังคุปตะตอนต้น

องค์ประกอบของภาพเขียนที่ถ้ำอชันตาในชั้นต้นจะดูหนาแน่นและสับสน คือพื้นผนังเกือบทั้งหมดจะมีภาพเขียนปกคลุมและภาพเหล่านั้นก็ซ้อนกันอยู่โดยไม่มีการแบ่งแยก แต่เมื่อนัยน์ตาของเราคุ้นกับภาพเหล่านี้เราก็จะเห็นว่าภาพเหล่านั้นแบ่งออกเป็นส่วน ๆ มีระเบียบ และมีเอกภาพ ภาพเหล่านี้มีกฎโดยทั่วไปดังนี้คือ สายตาของผู้ดูจะสามารถแบ่งกลุ่มภาพต่าง ๆ ออกจากกันได้ โดยเส้นบางเส้นในภาพที่นำสายตาของผู้ดูเข้าไปยังศูนย์กลางของกลุ่มภาพนั้น และต่อจากนั้นจึงจะนำออกไปยังขอบนอกของกลุ่มภาพ ซึ่งมีส่วนประกอบส่วนนอกของกลุ่มภาพอีกกลุ่มหนึ่งเข้ามาปนอยู่ แล้วจึงนำเข้าไปยังศูนย์กลางของกลุ่มภาพนั้นอีกด้วย วิธีดังกล่าวผู้ดูจึงสามารถพิจารณาภาพได้ตลอด ทั้งผนังโดยผ่านจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่งโดยไม่รู้สึกตัว

ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มภาพที่อยู่ใกล้เคียงกันเกิดจากภาพบริวารของบุคคลสำคัญในภาพ บริวารเหล่านี้เป็นสื่อนำจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง ท่าทางตลอดจนทิศทางในการแสดงท่าการเอียงตนและใบหน้าที่หันไปมองทำให้ทราบได้ว่าบริวารผู้นั้นอยู่ในกลุ่มใด แม้ว่าบริวารผู้นั้นจะตกอยู่ในขอบเขตของอีกกลุ่มหนึ่งที่อยู่ใกล้เคียงแล้ว วิธีนี้เป็นวิธีที่ใช้กันอยู่ในจิตรกรรมของภาคกลางแห่งทวีปเอเชียเช่นเดียวกัน แต่ก็เป็นวิธีที่ใช้จนเกินควรและทำให้ภาพบุคคลที่ใช้เป็นเครื่องเชื่อมนั้นแข็งกระด้างไม่งดงาม ไม่มีที่ใดที่วิธีการเช่นนี้จะทำได้อย่างถูกต้อง เชี่ยวชาญและละเอียดอ่อนเช่นกับที่ถ้ำอชันตา

กลุ่มภาพบุคคลเหล่านี้จะประกอบขึ้นเป็นวงกลมหรือวงรูปไข่โดยไม่มีเส้นนอกล้อมรอบ คงมีแต่เพียงท่าทางของบุคคล ท่าทางของแขนขาตลอดจนเส้นโค้ง และเส้นตรงเท่านั้นที่อาจทำให้เราทราบได้ว่ากลุ่มภาพบุคคลนั้นมีรูปร่างเป็นวงกลมหรือรูปไข่แน่ แบบที่เห็นชัดที่สุดก็คือที่พาฆซึ่งมีนางฟ้อนรำ ๒ คนและแต่ละคนก็ล้อมรอบด้วยนักดนตรีเป็นวงกลม แม้ว่าที่ถ้ำอชันตาโครงร่างของจิตรกรรมจะไม่กระจ่างชัดเท่าที่พาฆ แต่ภาพแต่ละกลุ่มก็จะมุ่งเข้าไปยังจุดศูนย์กลางของตน เปรียบเสมือนกลีบดอกไม้ที่หุบรวมเข้าไปยังเกสร เส้นโค้งรอบนอกจะนำสายตาของผู้ดูเข้าไปยังศูนย์กลางของภาพเสมอ ดังนั้นจะเห็นได้ว่าช่างที่ถ้ำอชันตาได้ใช้ความชำนาญอย่างมากมายเกี่ยวกับการประกอบภาพเป็นวงกลมซึ่งเริ่มขึ้นที่ภารหุตและถึงซึ่งความสมบูรณ์ที่อมราวดีพร้อมกับความงามเช่นนี้ องค์ประกอบภาพดังกล่าวยังมีคุณค่าทางด้านความเร้นลับเต็มไปด้วยความหมายอีก เพราะเหตุว่าวงกลมนี้ก็คือมณฑลอันศักดิ์สิทธิ์ เป็น

มณฑลซึ่งสร้างขึ้นในประเทศอินเดียและได้แผ่ออกไปทั่วทวีปเอเชียพร้อมกับพุทธศาสนา แม้ว่ามณฑลจะได้สัดส่วนและมีขอบเขตจำกัด แต่วงกลมหรือมณฑลที่ถ้ำอชันตาจะอ่อนนุ่มและมีรูปร่างต่าง ๆ กัน แม้กระนั้นเราก็ยังสามารถเปรียบเทียบกันได้ เพราะเหตุว่าทั้งสองแบบย่อมพยายามที่จะมุ่งเข้าไปยังจุดศูนย์กลางเสมอ สำหรับมณฑลก็เพื่อค้นหาที่ประทับของเทพเจ้า และสำหรับการประกอบภาพที่ถ้ำอชันตาก็เพื่อค้นหาบุคคลสำคัญตรงกลาง

ช่างที่ถ้ำอชันตาคงไม่ได้ใช้การประกอบภาพเป็นวงกลมเพื่อมุ่งประสงค์จะตกแต่งหรือทำขึ้นตามประเพณีเท่านั้น แต่คงวาดขึ้นเพราะเห็นว่ามีความเร้นลับอันศักดิ์สิทธิ์ด้วยทัศนียวิสัยที่ช่างเหล่านี้ใช้ก็แสดงให้เห็นถึงความคล้ายคลึงกันระหว่างหลักของมณฑลและหลักของจิตรกรรมฝาผนัง ในองค์ประกอบภาพเดียวกัน จิตรกรที่ถ้ำอชันตาได้ใช้จุดที่นำสายตาให้มองเห็นลึกได้หลายจุดพร้อมกันอย่างเชี่ยวชาญ สิ่งนี้ทำให้ภาพดูคล้ายเคลื่อนไหวได้ คือคล้ายกับภาพเขียนในทวีปยุโรปจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ผู้ดูภาพจะรู้สึกคล้ายกับว่าถูกนำเข้าไปในภาพและเคลื่อนที่ไปตามการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นบนผนัง ตลอดจนเข้ามีส่วนกับกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นบนผนังนั้นด้วย ลักษณะเช่นนี้ก็เป็นลักษณะของมณฑลเช่นเดียวกัน คือเมื่อวาดขึ้นบนดินด้วยผงสี การเดินทางของผู้ศึกษาเข้าไปในมณฑลก็อาจกระทำได้อย่างจริงจัง แต่เมื่อวาดขึ้นเป็นภาพบนแผ่นกระดาษ บนผืนผ้า หรือบนผนังของวัด ผู้เลื่อมใสก็ต้องใช้สมาธิเพื่อส่งจิตใจของเขาเข้าไปยังจุดศูนย์กลาง

ดังนั้นการเคลื่อนไหวทางด้านจิตใจจึงไม่ใช่เป็นของที่คิดขึ้นเอง แต่เป็นของที่ได้ผลและจริงจังเช่นเดียวกับการเคลื่อนไหวทางด้านร่างกาย

และวิธีการเช่นนี้ก็มีปรากฏขึ้นบนจิตรกรรมฝาผนังเช่นเดียวกัน และเป็นวิธีที่ใช้ความละเอียดอ่อนอย่างมากมาย คือข้าง ๆ อาคารที่คล้ายกับว่าเรามองลงมาจากที่สูงและมักใช้เป็นเครื่องเชื่อมหรือเครื่องแบ่งภาพ ๒ ภาพนั้น เราก็จะเห็นมีพลับพลาไม้ซึ่งดูแต่แรกก็คล้ายกับว่าวาดขึ้นตามทัศนียวิสัยของภาพเขียนทางทิศตะวันตก คือบรรดาเส้นซึ่งนำสายตาให้มองเห็นลึกนั้น อาจลากต่อไปบรรจบกันยังเส้นนอนหรือขอบฟ้าที่กำหนดไว้ได้ แต่ถ้าเราพิจารณาดูให้ดี เราก็จะเห็นว่าในเส้นนอนนั้น ไม่ได้มีจุดมองเห็นลึกเพียงจุดเดียวดังในทัศนียวิสัยแบบตะวันตก แต่มีหลายจุดและเส้นนอนนั้นเองบางครั้งก็มี ๒ หรือ ๓ เส้น ถ้าเรามองตามทัศนียวิสัยแบบตะวันตก พลับพลาไม้นี้ก็จะมีลักษณะผิดแปลกไป คือเส้นนอนของด้านหน้าอาคารจะกลายเป็นเส้นเฉียง เส้นซึ่งนำสายตาให้มองเห็นลึกทางด้านข้างจึงมีผลมากขึ้น และความลึกของอาคารก็เพิ่มขึ้นด้วยที่ถ้ำอชันตา ด้านหน้าของอาคารจะเห็นเต็มหมดคล้ายกับว่าเรากำลังยืนอยู่หน้าอาคารนั้นแต่สำหรับด้านที่มองเห็นลึกจะดูรู้สึกคล้ายกับว่าขณะนั้นเรากำลังยืนอยู่ที่มุมอาคารนั้น วิธีนี้ไม่ได้วาดขึ้นอย่างง่าย ๆ เหมือนกับที่เด็กชอบวาด คือนำเอาด้านหน้าของอาคารและด้านข้างที่ตั้งขึ้นไปยังขอบฟ้ามาผสมกันไว้อย่างหยาบ ๆ เท่านั้น ตรงข้ามช่างอินเดียได้ผสมลักษณะการลวงตาอย่างธรรมดาเข้ากับความรู้ความชำนาญในสิ่งนั้นอย่างเชี่ยวชาญ รากฐานนี้ก็คือความงามตามประเพณีของชาวอินเดียนั่นเอง *(รูปที่ ๗๒)*

อย่างไรก็ดีผลของทัศนียวิสัยเช่นนี้ก็มีอยู่ในขอบเขตจำกัด จิตรกรรมฝาผนังในสมัยคุปตะและหลังคุปตะไม่ยอมรับว่าวัตถุที่อยู่ห่าง

ไกลออกไปจะมีขนาดเล็กลง หรือรายละเอียดที่อยู่ห่างไกลออกไปย่อมไม่ชัดเจน สิ่งเหล่านี้ทำให้ภาพทั้งหมดดูหนาแน่นยิ่งขึ้น สิ่งที่มีอยู่มากที่สุดก็คือ ภาพมนุษย์ สิ่งที่เหลือเป็นต้นว่าอาคาร ต้นไม้ เครื่องเรือน ก็เป็นแต่เพียงสิ่งที่ไม่สำคัญ คือเป็นเพียงส่วนประกอบให้เรารู้ว่าเหตุการณ์เหล่านั้นเกิดขึ้น ณ ที่ใดเท่านั้น

ดังนั้นจึงเป็นชัยชนะของภาพเปลือยเปล่าของอินเดียซึ่งเราได้ติดตามวิวัฒนาการอย่างช้า ๆ มาตั้งแต่สมัยก่อน ในประติมากรรมสมัยคุปตะนิยมภาพเปลือยเปล่าก็ปรากฏให้เห็นแล้ว เป็นต้นว่าองค์ของพระพุทธรูปซึ่งเป็นบุคคลที่บริสุทธิ์และไม่มีเพศก็ครองจีวรที่บางแนบกับพระองค์ แต่ในจิตรกรรมฝาผนัง ลายเส้นและสีก็ยิ่งทำให้เสน่ห์ของร่างกายเหล่านี้ดูละเอียดอ่อนและน่าชมยิ่งขึ้นไปอีก ภาพสตรีเป็นสิ่งที่ช่างเขียน ณ ถ้ำอชันตานิยมเป็นพิเศษไม่ว่าจะเป็นท่าที่หมอบคลานอันแสดงถึงความกระตือรือร้นและความเคารพนับถือ ท่านั่ง หรือท่ายืนด้วยตริภังค์รูปที่วาดขึ้นบนผนังก็แสดงให้เห็นความชำนาญอย่างแท้จริง การวาดส่วนให้ดูสั้นลงก็ทำได้อย่างเชี่ยวชาญ

ท่าเหล่านี้ก็ไม่ได้มีเฉพาะคุณค่าทางความงามเท่านั้น แต่เป็นท่าที่คงขอยืมมาจากละครและนาฏกรรม และคงวาดตามคัมภีร์ศิลปศาสตร์อย่างใกล้ชิด คล้ายกับในท่าฟ้อนรำ ท่าแต่ละท่ารวมทั้งลักษณะของนิ้วมือและศีรษะสีหน้าก็มีความหมายอย่างละเอียดสำหรับใช้ก่อให้เกิดอารมณ์หรือภาวะตามที่ต้องการ ภาษาเช่นนี้ย่อมเต็มไปด้วยความหมายที่ละไว้ให้เข้าใจเอาเองหรือแสดงถึงความแตกต่างเล็ก ๆ น้อย ๆ เมื่อเราทราบความหมายและสามารถเข้าใจได้ถูกต้อง เราก็จะเห็นบุคคลแต่ละบุคคล

แสดงนิสัยลักษณะของเขา ท่าของบุคคลที่วาดขึ้นโดยทั่วไปมักเงียบสงบ แต่เมื่อเคลื่อนไหวก็เคลื่อนไหวอย่างได้สัดส่วน เราจะเห็นท่าทางมีทั้งความเอียงอาย การปล่อยตนตามสบาย การถดถอย การแปลกใจและการรอคอย สำหรับสีหน้าเองก็แสดงถึงความยินดี ความโกรธ ความประหลาดใจ ความครุ่นคิดและความรัก เพียงแต่เห็นคิ้วขมวด ริมฝีปากเม้ม นัยน์ตาปิดอยู่ครึ่งหนึ่ง ผู้ที่ศึกษามาแล้วก็อาจจะทราบได้ว่าช่างที่วาดรูปนั้นต้องการให้ผู้ดูเกิดอารมณ์ (ภาวะ) หรือความรู้สึก (ราสะ) เช่นไร

ความสามารถในการวาดรูปอย่างคร่าว ๆ ของช่างอินเดีย ทำให้เราสามารถแลเห็นการเคลื่อนไหวอย่างได้สัดส่วนของอวัยวะ ท่าทางเหนื่อยอ่อน ความอ่อนนุ่มของสตรี และความนุ่มนวลของร่างกายบุรุษ ความสมบูรณ์เช่นนี้เกิดขึ้นจากความรู้อย่างเชี่ยวชาญเกี่ยวกับเส้นรอบนอกและรูปร่าง เส้นรอบนอกของร่างกายย่อมติดต่อกันไป บริสุทธิ์ อ่อนนุ่มละเอียดอ่อน และในขณะเดียวกันก็มีชีวิตจิตใจ ซึ่งบางครั้งก็ดูค่อนข้างแข็งทั้งนี้เพราะเหตุว่าแสดงถึงความเชี่ยวชาญอย่างมากมายนั่นเอง เส้นเหล่านี้เหยียดยาวอย่างมั่นคง กำหนดเขตของอวัยวะของบุคคลอย่างแน่นอนด้วยเส้นโค้งที่ง่าย ๆ ละมุนละไม แม้ว่าเส้นดังกล่าวจะไม่มีลักษณะดังจิตรกรรมของจีน หรือไม่ใช่วิธีที่จะแสดงถึงความรู้สึกภายในของช่างเขียนอย่างแท้จริง แต่ก็เป็นเส้นที่แสดงถึงความรู้สึกอย่างเคร่งขรึม เส้นเหล่านี้แม้ว่าจะไม่เหมือนกันแต่จังหวะก็เป็นไปตามสบายและวิธีเน้นก็ใช้ความหนาที่เหยียดยาวและติดต่อกันไปโดยไม่มีความหนักเข้ามาปน เส้นต่าง ๆ มักจะหนาขึ้นและหายเข้าไปปนกับเงามืดที่อยู่ข้าง ๆ บางครั้งก็เน้นและเลยหายไปเช่นในการวาดภาพความหนาของใบหน้าเป็นต้น

เส้นรองๆ ก็มักจะละเอียดอ่อนและไม่เน้นน้ำหนัก ปล่อยให้เส้นที่สำคัญเด่นอยู่อย่างอิสระและบริสุทธิ์ *(รูปที่ ๗๓)* เส้นที่มีลักษณะเช่นเดียวกันตลอดไปก็มักใช้สำหรับแสดงถึงสถาปัตยกรรม แต่การลากเส้นตรงก็ไม่ใช้ไม้บรรทัดเช่นเดียวกับในจิตรกรรมของจีน

๗๓ พระโพธิสัตว์ปัทมปาณี ภาพวาดบนผนังถ้ำที่ ๑ อชันตา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะตอนปลายหรือหลังคุปตะตอนต้น

๗๔ ภาพวาดจากกิซิล ภาคกลางของทวีปเอเชีย พิพิธภัณฑ์กรุงเบอร์ลินตะวันตก

ภาพเส้นเช่นนี้ก็มีส่วนนูนเข้ามาประกอบด้วย ทั้งนี้ก็เพราะเหตุว่าในภาพไม่มีเงา คือไม่มีแสงสว่างมาจากจุดใดจุดหนึ่งโดยเฉพาะคงมีแต่เพียงภาพนูนซึ่งจะแสดงให้เห็นว่าร่างกายนั้นมีทรวดทรงกลม วิธีเช่นนี้ก็มาจาก "การมองเห็นด้วยปัญญา" ซึ่งเป็นลักษณะของศิลปะอินเดีย ทรวดทรงกลมนั้นแสดงโดยสีคล้ำซึ่งค่อย ๆ จางหายไป สีคล้ำนี้ใช้แสดงถึงดั้งจมูก ม่านหนังตาซึ่งโค้งออก ขมับที่ลดหายเข้าไป ริมฝีปากอันอ่อนโค้ง ช่องจมูกที่สั่นไหว ความกลมของเนื้อและความเหยียดยาวของอวัยวะ ตำราวาดเขียนของอินเดียกล่าวถึงการใช้เส้นเป็น "แบบแผ่น" เป็นจุดรวมทั้งการใช้สีขนาดกลางต่าง ๆ ผสมกัน ตำราดังกล่าวจัดแบ่งสีออกด้วยว่าเป็นจำพวกสีสว่างหรือสีคล้ำ สีคล้ำเหล่านี้ย่อมมีสีสว่างเข้ามาประกอบเพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นส่วนที่นูนออกมา นอกจากนี้ยังแสดงถึงสิ่งที่ขัดแย้งกันด้วยสีผิวอีก เป็นต้นว่าจะวาดบุคคลที่มีผิวขาวอยู่ใกล้กับบุคคลที่มีผิวคล้ำ แม้ว่าการวาดภาพดังกล่าวจะเกี่ยวกับเชื้อชาติและเป็นกฎของประติมาณวิทยา แต่ก็เป็นส่วนหนึ่งของความสวยงามเช่นเดียวกัน คือทำให้รูปร่างดูเด่นขึ้นและทำลายความเหนื่อยหน่ายในสี ๆ เดียวซ้ำ ๆ กัน ลักษณะเช่นนี้ต่อมาก็จะกลายเป็นกฎเกินไปในภาพวาดทางภาคกลางของทวีปเอเชีย *(รูปที่ ๗๔)*

ต่อจากนี้จะได้กล่าวถึงเทคนิคของจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้บ้าง การวิจัยทางเคมียังไม่สามารถขบปัญหาทั้งหมดได้ อย่างไรก็ดีเราอาจกล่าวได้ว่าวิธีที่ใช้วาดจิตรกรรมฝาผนังตามสถานที่ต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาเหล่านั้นไม่ใช่เป็นแบบ "จิตรกรรมฝาผนังปูนเปียก (frescobuono)" แต่เป็นการใช้เทคนิคแบบ "จิตรกรรมฝาผนังในทวีปเอเชีย" วิธีนี้มีกล่าวไว้อย่างละเอียดในตำราวาดเขียนของอินเดีย และเล่มที่มีชื่อเสียงที่สุดก็คือ

ตำราวิษณุธรรโมตตรัม (Vishṇudharmottaram) ซึ่งแต่งขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ และอยู่ในสมัยเดียวกับการเจริญขึ้นของจิตรกรรมสมัยหลังคุปตะ

ตามตำราวิษณุธรรโมตตรัม การวาด "จิตรกรรมฝาผนังในทวีปเอเชีย" ก็กระทำขึ้นดังต่อไปนี้ บนผนังซึ่งเตรียมจะให้เรียบแต่ยังขรุขระอยู่ก็ใช้ปูนฉาบลงไปชั้นหนึ่ง ชั้นบนนี้ประกอบด้วยเศษอิฐป่นเปลือกหอยเผาไฟและบดทราย ฯลฯ ชั้นปูนที่พาฆประกอบด้วยดินผสมแร่เหล็กซึ่งค้นพบที่นั่นผสมกับกรวดเล็ก ๆ และเส้นปอ ชั้นปูนที่สีคิริยะในเกาะลังกาหนาถึง ๖ เซนติเมตรและประกอบด้วยดินเหนียวผสมกับดินขาว (kaolin) และเปลือกข้าว ตำราวิษณุธรรโมตตรัมกล่าวว่า ๓ เดือนภายหลังการฉาบปูนครั้งแรก จึงฉาบอีกครั้งหนึ่งแล้วทาด้วยน้ำยา (วัชรเลปะ) อีก ๓ ชั้น น้ำยานี้ประกอบด้วยหนังกระบือต้มน้ำแล้วตากให้แห้งแล้วจึงต้มใหม่อีกครั้งหนึ่งพร้อมกับดินเหนียวสีขาว เรายังไม่ทราบดีเกี่ยวกับน้ำยาที่ยังคงเหลืออยู่ น้ำยาที่สีคิริยะคงมีแต่เพียงปูนผสมกับน้ำหนาถึง ๓ เซนติเมตร จากตำราวิษณุธรรโมตตรัมปรากฏว่าการลงน้ำยาแต่ละครั้งต้องรอให้ชั้นแรกแห้งเสียก่อน บนชั้นสุดท้ายจึงร่างภาพใหญ่ ๆ ด้วยเครื่องมือปลายแหลมซึ่งจะทำให้เป็นรอยอยู่บนปูนซึ่งยังอ่อนอยู่ หรือมิฉะนั้นก็ร่างด้วยท่อนไม้เล็ก ๆ เผาไฟ ต่อจากนั้นจึงใช้พู่กันจุ่มสีน้ำตาลหรือแดงลากลงตามรอยเหล่านั้นอีกครั้งหนึ่ง สิ่งหลังนี้ยังคงมีเหลืออยู่ให้เห็นในปัจจุบัน

ช่างอินเดียคงจะได้ใช้ภาพที่ร่างไว้ก่อนแล้วบนกระดาษ หรือภาพลอกที่ปรุเป็นรูตามเส้นรอบนอกดังที่ได้ค้นพบกันในแคว้นตุรกีสถานของจีน อย่างน้อยที่สุดร่องรอยเช่นนี้ก็มีปรากฏอยู่ที่สิตตนวาสัล อย่างไร

ก็ดีลักษณะอิสระอย่างกว้างขวางในการวาดภาพก็ทำให้เชื่อได้ว่าการใช้ภาพร่างหรือภาพลอกคงใช้กันเป็นเพียงส่วนน้อย

เมื่อพื้นผนังยังคงชื้นอยู่ ก็ลงสีก่อนที่จะลง "พื้นล่าง" และตำราวิษณุธรรโมตตรัมก็แนะนำให้ใช้สีขาวหรือเขียวหลายเงา ต่อจากนั้นจึงใช้สีขั้นสุดท้ายและเติมรายละเอียดเอาทีหลังเมื่อสีแห้งแล้ว (a secco) หรือยังเปียกอยู่ (a tempera) สีเหล่านี้ทำจากแร่ธาตุและพันธุ์พฤกษาและซึมเข้าไปในน้ำยาแต่เพียงเล็กน้อย ที่ติดอยู่ได้ก็เนื่องจากแร่ปูน (gypsum) เมื่อขึ้นมากระทบกับธาตุออกซิเจนในอากาศก็แข็งตัวจนกลายเป็นเกล็ดใส เพื่อจะทำให้ผนังแห้งเร็วขึ้นและจะให้แร่ปูนแห้งตัวรวดเร็ว ก็ต้องทุบผนังนั้นหลายครั้งจนกระทั่งผนังเป็นมัน ตำราวิษณุธรรโมตตรัมแนะให้ใช้การขัดด้วยงาช้างแต่ไม่ได้อธิบายถึงวิธีใช้ แต่คงใช้งาช้างสำหรับกดยิ่งกว่าถู เพราะการกดจะทำให้ความชื้นออกมายังพื้นผิวหน้าของผนังและทำให้สีเป็นเงาเดียวกันและเรียบ

จากคำอธิบายเช่นนี้พร้อมกับการสำรวจของผู้เชี่ยวชาญ เราก็อาจกล่าวได้ว่าวิธีการวาดจิตรกรรมฝาผนังในทวีปเอเชียนี้ ไม่แตกต่างจากการวาดจิตรกรรมฝาผนังของช่างอิตาเลียนและบิซนไตน์สมัยใหม่มากนัก อย่างไรก็ดีแม้ว่าวิธีการทั้งสองแบบอาจจะคล้ายคลึงกันแต่วัตถุที่ใช้ก็ไม่เหมือนกัน ในจิตรกรรมฝาผนังแบบปูนเปียก หลักสำคัญก็คือการเปลี่ยนแปลงทางเคมีของน้ำยาที่ประกอบด้วยผงหินชอล์กเมื่อกระทบกับอากาศทำให้เกิดมีส่วนผสมของน้ำกับผงหินชอล์กขึ้นบนผิวพื้น ส่วนผสมนี้เมื่อมาผสมเข้ากับกรดคาร์บอนในอากาศก็จะกลายเป็นสีใสที่ผสมด้วยคาร์บอน และแข็งแรงพอที่จะต่อต้านการล้างด้วยน้ำได้ การเปลี่ยนแปลง

ดังกล่าวจะใช้ได้ก็แต่เพียงกับสีที่ทำจากโลหธาตุเท่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากดินและโลหะ วิธีผสมน้ำยาแบบเอเชียสู้ไม่ได้และทำให้จิตรกรรมฝาผนังไม่ทนทาน นอกจากนี้ช่างอินเดียยังใช้ทั้งสีจากโลหธาตุและพันธุ์พฤกษาซึ่งไม่คงทนตามกาลเวลา และการที่จะต่อเติมเมื่อผนังแห้งแล้ว หรือยังเปียกอยู่ก็ไม่ทนทานเช่นเดียวกัน

สีที่ช่างอินเดียใช้ย่อมแตกต่างกันไปตามท้องถิ่น ที่เขาสีคิริยะในเกาะลังกา ใช้สีใสและไม่ใช้สีน้ำเงินเลย คงใช้เฉพาะสีเหลือง สีแดง (สำหรับวาดเส้นรอบนอก) สีเขียว สีดำ สีขาวทึบ และสีน้ำตาล (คือแดงปนดำเล็กน้อย สำหรับผิวเนื้อและทรวดทรง) สีซึ่งใช้ที่ถ้ำอชันตามีมากกว่าหลายสี คือมีสีน้ำตาลหลายเงา สีเขียวและสีน้ำเงินหลายเงา สีที่พาฆง่ายกว่า ส่วนใหญ่ใช้สีน้ำเงินจากไพฑูรย์ (lapis lazuli) ซึ่งเมืองควาลิออร์อาจได้รับมาจากแคว้นบาดักชานในประเทศอัฟกานิสถานที่สิตตนวาสัล มีสีน้ำตาลหลายเงาสลับกับสีเขียวเข้ม แต่ที่พาฑามิกลับใช้สีเช่นเดียวกับที่ถ้ำอชันตาและมีสีน้ำเงินปนเขียวค่อนข้างใสเพิ่มขึ้น สีสุดท้ายนี้ยังใช้เป็นผิวของบุคคลด้วย ตำราจิตรกรรมฝาผนังของอินเดียเองก็แตกต่างกันในเรื่อง “สีหลัก” และ “สีประกอบ” อย่างไรก็ดีสีที่กล่าวถึงกันเสมอก็คือ สีขาว สีเหลือง สีดำ สีน้ำเงินและสีเขียว ซึ่งตำราอภิลษิตารถ-จินตามาณิ (Abhilashitārthacintamāṇi) กล่าวว่าได้มาจากกรดกำมะถัน ตำราวิษณุธรรโมตตรัม ได้กล่าวถึงสีต่าง ๆที่แตกต่างกันไว้อย่างมากมาย และให้บัญชีสิ่งที่ใช้ทำสีได้เป็นต้นว่า ทอง เงิน ทองแดง แร่ไมคา ตะกั่ว ดีบุก คราม และแร่เหล็กต่าง ๆ ซึ่งการตระเตรียมค่อนข้างยุ่งยากมาก สำหรับพู่กันระบายสีนั้นคงใช้ใยของพืชที่ละเอียด

ดังนี้จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมในสมัยคุปตะและหลังคุปตะจึงเปรียบเสมือนการแสดงผลที่ละเอียดอ่อนที่สุดและแสดงถึงการค้นคว้าทางเทคนิคที่ก้าวหน้าไปอย่างมาก เราจะเห็นว่าก่อนที่จะถึงระยะเจริญรุ่งเรืองเช่นนี้ได้ ก็ต้องมีการตระเตรียมมาก่อนแล้วนาน เพราะเหตุว่าตั้งแต่สมัยภารหุตและสาญจีในราวพุทธศตวรรษที่ ๔-๕ ณ ถ้ำอชันตา ก็ปรากฏมีจิตรกรรมฝาผนังในศิลปะอินเดียสมัยโบราณซึ่งสามารถสู้จิตรกรรมในพุทธศตวรรษที่ ๑๑ ได้ แต่ระยะหลังนี้ก็เป็นระยะที่เจริญสูงสุดแล้ว เพราะเหตุว่าความเสื่อมจะเริ่มมีขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ เป็นต้นมา ทั้งในด้านความคิด ฝีมือ และเทคนิค

ประณีตศิลปะและเทคนิคต่าง ๆ

เครื่องโลหะ

ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๙ ความรู้ของชาวอินเดียเกี่ยวกับการหลอมเหล็กก็เจริญถึงขั้นสูง ทั้งนี้เพราะอาจผลิตเหล็กได้ดีกว่าที่โรงหลอมเหล็กในทวีปยุโรป อาจกระทำได้จนกระทั่งถึง พ.ศ. ๒๔๐๐ เสาเหล็กที่ธรร (Dhar) สูงเกือบ ๑๓ เมตรก็กล่าวกันว่าหล่อขึ้นในตอนต้นสมัยคุปตะ เป็นความกล้าหาญซึ่งในอีก ๑๐๐ ปีต่อมาก็จะมีเสาเหล็กที่

กรุงเดลฮีเข้ามาขันสู้ บนเสาเหล็กที่กรุงเดลฮีนี้มีจารึกของพระเจ้าจันทรคุปต์ที่ ๒ ในราชวงศ์คุปตะปรากฏอยู่ด้วย เสาเหล็กทั้งสองนี้แสดงถึงเทคนิคในการหล่อเป็นอย่างดี เพราะเหตุว่ายังคงอยู่ดีและไม่มีทั้งสนิมหรือความกร่อน

อย่างไรก็ดีน่าเสียดายที่ว่าไม่มีตัวอย่างเหล็กหรือเหล็กกล้าอื่น ๆ ในสมัยนี้ที่คงอยู่มาจนกระทั่งปัจจุบัน รูปอาวุธที่มีปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนัง จึงเป็นตัวอย่างเพียงแห่งเดียวที่เราอาจศึกษาได้ อาวุธเหล่านี้ก็มีอยู่หลายแบบ ดาบมีรูปร่างยาวและมีฝักสวม กระบังดาบก็ยื่นออกมามากมักมีรูปร่างเป็นเส้นตรงแต่บางครั้งก็มีรูปร่างเป็น V เหมือนกับกระบังดาบในสมัยต่อมาคือในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ ด้ามดาบเล็กและสูงมักมีวงรูปไข่อยู่บนยอด นอกจากนี้ยังมีดาบสั้นและมีดสั้นอีก มีปุ่มอยู่ที่บ่าทั้งสองข้าง และดาบซึ่งมีลำตัวโค้งมีด้านคมอยู่ทางด้านใน หอก หลาวและขวานซึ่งใช้ในการรบพุ่ง ขวานนั้นมีใบเป็นรูปครึ่งวงกลมตัดเป็นรูปโค้งเข้าไปยังด้าม

โลหะมีค่าคือทองและเงินก็ใช้ตีเงินเหรียญ หล่อประติมากรรมขนาดเล็กรวมทั้งที่สำหรับบรรจุอัฐิธาตุ เป็นเครื่องประดับของสตรีและบุรุษ

ทางด้านเงินเหรียญ การตีพิมพ์ก็ยังคงงามอยู่และดูเหมือนจะแสดงว่าได้รับเทคนิคสืบต่อลงมาจากช่างผลิตเงิน เหรียญอินเดีย-กรีกในสมัยก่อน แต่ศิลปะแบบนี้ก็เริ่มเสื่อมลงไปตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๐ หลัง พ.ศ. ๙๕๐ ก็ไม่มีเงินเหรียญแบบใดที่สมควรจะกล่าวถึงอีกในประวัติศาสตร์ศิลปะของอินเดีย

อย่างไรก็ดีเครื่องอาภรณ์ซึ่งเป็นเทคนิคที่ช่างอินเดียชำนาญอย่างยิ่ง ก็ถึงซึ่งความละเอียดอ่อนอย่างแท้จริงในสมัยคุปตะ แต่ตัวอย่างจริง ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่ก็มีอยู่น้อย ส่วนใหญ่ได้มาจากสิ่งของซึ่งฝังอยู่ภายใต้อาคารมาตั้งแต่แรกสร้าง และมักเป็นหินมีค่าหรือแผ่นทองที่ตัดเป็นแผ่น พระพุทธรูปซึ่งหล่อด้วยทองหรือเงินในสมัยนี้ก็ค้นพบทั้งในประเทศอินเดียและเกาะลังกา องค์หนึ่งอยู่ที่พิพิธภัณฑ์บริติชกรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ เป็นพระพุทธรูปยืนครองจีวรบางแนบติดกับพระองค์ ตามแบบศิลปะคุปตะและหลังคุปตะ ประติมากรรมเช่นนี้ก็คือรูปจำลองด้วยโลหะมีค่าของประติมากรรมสัมฤทธิ์ที่หล่อขึ้นเป็นจำนวนมากในสมัยนั้น และพระพุทธรูปแบบนี้ก็ได้แพร่หลายออกไปอย่างกว้างขวางนอกประเทศอินเดีย *(รูปที่ ๗๕)*

๗๕ พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ ปางประทานอภัย พิพิธภัณฑ์ศิลปะ เมืองแคนซัสซิตี้ สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ

ประติมากรรมและจิตรกรรมฝาผนังให้ความรู้แก่เราได้ดีที่สุดเกี่ยวกับเครื่องอาภรณ์ในขณะนั้น แม้ว่าเราไม่อาจจะกล่าวได้อย่างแน่นอนว่าเครื่องอาภรณ์บนประติมากรรมและในจิตรกรรมฝาผนังลอกเลียนแบบมาจากเครื่องอาภรณ์จริง ๆ แต่เครื่องอาภรณ์เหล่านั้นก็คงอยู่ใกล้เคียงกับเครื่องอาภรณ์ที่บุคคลในสมัยคุปตะและสมัยต่อ ๆมาสวมใส่พอใช้เป็นเครื่องอาภรณ์ที่ละเอียดอ่อน ละเอียดและเบายิ่งกว่าเครื่องอาภรณ์สมัยก่อน ๆ มาก กระบังหน้า มงกุฎ และเครื่องอาภรณ์ที่เป็นสายไขว้จะส่องแสงแวววาวอยู่เหนือผมสีน้ำตาล ในขณะที่เครื่องอาภรณ์อื่น ๆ ก็จะรองรับสีทองแห่งเนื้อ ผมมักแบ่งออกเป็น ๓ ส่วนและประกอบด้วยเครื่องอาภรณ์อย่างสวยงาม เช่น เครื่องเพชรพลอยสีต่าง ๆ และดอกไม้สดทั้งหมดนี้บางครั้งก็มีตาขอสำหรับเกี่ยวสายไข่มุกอย่างเบา ๆ เข้ามาประกอบด้วย เครื่องอาภรณ์ส่วนใหญ่ประกอบด้วยทองและไข่มุก ทำเป็นสายโซ่ไขว้กันหรือเป็นสายอย่างอ่อนนุ่ม สายเหล่านี้มีเครื่องประดับเป็นเม็ดรี วงเหรียญรูปไข่ ลายดอกไม้มีลายก้านขดประกอบ ลายพวงมาลัยทำด้วยไข่มุกหรือด้วยริบบิ้น สำหรับหินมีค่าหรือแผ่นลงยาสีน้ำเงินหรือสีเขียวก็มักใช้ประดับสร้อยคอ เข็มขัด แหวน พาหุรัด และกำไล รูปร่างของเครื่องอาภรณ์เหล่านี้เปลี่ยนแปลงไปน้อยมาก แต่ถึงกระนั้นเราก็ควรกล่าวถึงสร้อยคอสตรีหลายสายซึ่งมีเหรียญรูปไข่ห้อย เข็มขัดรัดตะโพกมีน้อยลง และโดยทั่วไปลวดลายเครื่องประดับก็มีรูปร่างเบาลงมาก ในบรรดาลวดลายเครื่องประดับเหล่านี้ก็มีลายวงกลมตั้งอยู่บนลายรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า และลายดังกล่าวก็อยู่ภายในลายดอกไม้ที่มีลายก้านขดอย่างสวยงามประกอบอีกชั้นหนึ่ง ลายเช่นนี้มีปรากฎอยู่บ่อย ๆ เช่นเดียวกันในลวดลายเครื่องประดับทางสถาปัตยกรรม

บนทับหลังรั้วที่ภารหุตเราได้เห็นมาแล้วว่ามีลายเครื่องเพชรพลอยอยู่ปะปนกับลายพันธุ์พฤกษา ในสมัยคุปตะและหลังคุปตะลายเครื่องเพชรพลอยก็ใกล้เคียงกับลวดลายเครื่องประดับทางสถาปัตยกรรมมาก และมีจนกระทั่งการใช้ลวดลายเครื่องเพชรพลอยประดับสถาปัตยกรรมด้วย ดังนั้นในจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตาจึงมีภาพพวงมาลัยไข่มุกประดับเพดาน หรือกำไลที่ประดับเสาไม้ลงรัก ดังนั้นเราจึงอาจคิดได้ว่าการใช้ลวดลายเครื่องเพชรพลอยสลักลงในหินก็เป็นแต่เพียงการเปลี่ยนแปลงเครื่องประดับที่ไม่ถาวรซึ่งอาจเคยใช้ประดับอาคารที่สร้างด้วยไม้ลงในวัตถุที่ถาวรกว่าเท่านั้นเอง

ถ้าเราเชื่อตามวรรณคดี โลหะต่าง ๆ คือ ทอง เงิน ทองแดง และเหล็กก็ใช้หล่อทำภาชนะด้วย เป็นต้นว่าเชิงเทียน (ทีปพฤกษ์) คันฉ่อง (มุกุระ) ด้ามพัด และด้ามแส้ ตลอดจนภาชนะหลายอย่างเช่นหม้อใส่น้ำ (กลศ หรือ ฆาฏะ) จิตรกรรมฝาผนังได้ให้สีแก่วัตถุเหล่านี้ซึ่งมีปรากฏอยู่ในประติมากรรม และทำให้เราสามารถกล่าวได้ว่าวัตถุต่าง ๆ เหล่านี้คงหล่อขึ้นด้วยโลหะเป็นแน่

เครื่องงา

ประติมากรรมสลักจากงา ๑ หรือ ๒ ชิ้น ในศิลปะสมัยปาละและตัวหมากรุกซึ่งอาจมีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๓ เป็นตัวอย่างฝีมือของช่างสลักงาในสมัยนี้ อย่างไรก็ดีจากจิตรกรรมฝาผนัง เราอาจสันนิษฐาน

ได้ว่าคงใช้งาเป็นด้ามคันฉ่อง ด้ามดาบ หีบใส่เครื่องเพชรพลอย (สมุทคกะ) ลูกเต๋า กำไล และตกแต่งเครื่องเรือนด้วยการใช้งาสลักสำหรับสิ่งเช่นนี้ก็มีหลักฐานจากวรรณคดีในสมัยนั้นสนับสนุน

เครื่องไม้

มีตัวอย่างเพียงน้อยชิ้นที่เก่าขึ้นไปถึงสมัยหลังคุปตะ ในสมัยนี้อาจมีแผ่นไม้สลักเป็นรูปหน้าบันซึ่งค้นพบในแคว้นแคชเมียร์ ฝีมือในการสลักก็แสดงถึงความรุนแรงเหมือนกับภาพดินเผาที่ปหรรปุระ บานประตูไม้ที่ถ้ำการ์ลีก็อาจอยู่ในสมัยนี้เช่นเดียวกัน อย่างไรก็ดีเราอาจใช้รูปจำลองเพื่อทราบถึงศิลปะการสลักไม้ในสมัยคุปตะและสมัยต่อมาได้ นอกไปจากการใช้ไม้ประกอบภายในถ้ำและในศาสนสถานที่สร้างด้วยอิฐหรือหินขึ้นกลางแจ้งแล้ว เรายังมีตัวอย่างอีกเป็นจำนวนมากที่แสดงถึงพลับพลาที่สร้างด้วยไม้ เราอาจเห็นแม้ถึงชนิดไม้ที่ผิดกัน เป็นต้นว่าไม้สักและไม้มะเกลือ โดยทั่วไปไม้มักระบายสีหรือลงรักด้วยสีอันฉูดฉาด คือสีน้ำเงิน สีแดง หรือสีทอง เทคนิคการลงรักในขณะนั้นก็คงเหมือนกับในสมัยปัจจุบัน ถ้าเรานึกถึงความมั่นคงแห่งประเพณีของอินเดีย ถ้าเป็นเช่นนั้นจริงการลงรักก็คงกระทำเมื่อรักเกือบแข็ง คือใช้ท่อนรักจ่อเข้ากับไม้ในขณะที่หมุนไม้นั้น และรักก็จะติดอยู่กับไม้เนื่องจากความร้อนอันเกิดจากการเสียดถู

เกี่ยวกับการใช้ไม้ ก็มีการต่อเรือเช่นเดียวกัน ซึ่งเจริญรุ่งเรืองขึ้นตั้งแต่สมัยคุปตะลงมา ทั้งนี้ก็เนื่องจากการขยายสถานีการค้าขายของชาว

อินเดียโพ้นทะเล รูปเรือเดินทะเลและเรือขนาดเล็กโดยเฉพาะอย่างยิ่งในจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตาแสดงให้เห็นว่าในขณะนั้นศิลปะในการต่อเรือเจริญรุ่งเรืองเพียงใด นอกจากนี้ก็ยังมีการต่อรถม้าสำหรับนั่งและสำหรับขนของซึ่งใช้เทคนิคเช่นเดียวกับการต่อที่นั่ง

เครื่องเรือนส่วนใหญ่สร้างด้วยไม้ โดยทั่วไปเป็นเครื่องเรือนที่โอ่อ่าและใช้วัตถุหลายอย่าง เป็นต้นว่าโลหะมีค่า งาช้างและเพชรพลอยประดับ รูปร่างของบัลลังก์แสดงให้เห็นว่าใช้ไม้ทาทองและการต่อไม้เป็นลวดลาย อย่างไรก็ดีมีรูปร่างเครื่องเรือนที่เปลี่ยนแปลงไปบ้างดังนี้คือ ที่นั่งซึ่งมีทั้งพนักและเท้าแขนหายไป คงเหลือแต่ที่นั่งมีขา ๔ ขา และเก้าอี้ไม่มีเท้าแขน เก้าอี้นี้ทำได้ยากและมักเต็มไปด้วยสัญลักษณ์อันเป็นของที่นั่งซึ่งมีพนักและเท้าแขนมาแต่ก่อน ขาเก้าอี้มักสลักเป็นรูปคล้ายระฆังแทนที่จะเป็นรูปเหมือนลูกข่างดังเก่า ลวดลายทั้งหมดมักมาปรากฏอยู่บนพนักและการที่นิยมใช้รูปสัตว์กันอยู่เสมอก็ดูเหมือนต้องการจะแสดงถึงสัญลักษณ์แห่งพระจักรพรรดิและเกี่ยวกับจักรวาล

ศิลปะต่าง ๆ

เครื่องดินเผาสมัยคุปตะไม่แตกต่างไปจากสมัยก่อน สำหรับแบบและรูปร่างของภาชนะที่มีปรากฏอยู่บนภาพสลักและในจิตรกรรมฝาผนังก็เป็นการยากที่จะทราบได้ว่าทำขึ้นด้วยวัตถุชนิดไร ภาชนะบางชิ้นอาจทำด้วยแก้วหรือแก้วผลึก อย่างไรก็ดีดินเผาก็ยังคงเป็นที่นิยมอยู่ และมักใช้

เป็นภาพนูนประดับผนังของศาสนสถานบางแห่งเช่นที่ปหรรปุระ

เทคนิคเกี่ยวกับการจักสานก็เป็นของยากที่จะสังเกตเช่นเดียวกัน ที่ดีที่สุดที่เราอาจจะกล่าวได้ก็คือมีการผลิตวัตถุที่ใช้ใยพืช กกและหญ้าที่ขึ้นในน้ำ ไม้ไผ่ และหวาย การใช้ก็มีต่างๆ กัน ในการตกแต่งอาคารบ้านเรือน ก็มีการใช้เสื่อเพื่อกั้นห้อง ที่นั่งบางชิ้นก็ทำด้วยหวาย แต่ตั่งที่ทำด้วยไม้ไผ่ในสมัยก่อนหายไป ถาดที่ใช้ใส่ผลไม้และดอกไม้ก็ดูเหมือนจะทำด้วยเครื่องจักสานเช่นเดียวกัน เช่นเดียวกับตะกร้าและกระจาด พัดเองก็ดูเหมือนจะมีกรอบทำด้วยไม้ไผ่หรือหวาย แต่ภายในประกอบด้วยพืชถักหรือใบตาล รูปร่างของพัดที่เป็นวงรูปไข่หรือสี่เหลี่ยมผืนผ้าก็เหมือนกับในสมัยก่อน โล่บางชิ้นที่มีแสดงอยู่ในภาพเขียนที่ถ้ำอชันตาก็มีกรอบและมีด้านในประกอบด้วยกกถักอย่างหนาแน่น

หนังก็ใช้ทำสิ่งของหลายอย่างคือใช้ทำรถ ทำฝักดาบ ฝักดาบสั้นและมีดสั้น ตลอดจนใช้ทำโล่ด้วย

สำหรับผ้า เราก็ไม่อาจกำหนดชนิดได้ อย่างไรก็ดีเราจะเห็นได้ว่าลายผ้านั้นมีต่างๆกัน ตั้งแต่ลายเส้นหรือลายสี่เหลี่ยมจัตุรัสซึ่งเหมาะที่จะใช้สำหรับเป็นลายผ้านุ่งหรือส่าหรี อันเป็นลายที่สามัญที่สุด ไปจนกระทั่งถึงลายรูปสัตว์เป็นต้นว่า ลายเป็ด ลายสิงห์ ฯลฯ ลายรูปสัตว์ดังกล่าวอาจได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอิหร่านก็ได้

๖

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ หลัง พ.ศ. ๑๕๕๐

๖

ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ หลัง พ.ศ. ๑๕๕๐

ประวัติศาสตร์

การรวบรวมเป็นหน่วยเดียวกันของประเทศอินเดียซึ่งราชวงศ์คุปตะได้ตั้งต้นขึ้น ได้สลายไปพร้อมกับการสิ้นพระชนม์ของพระเจ้าหรรษะแห่งเมืองกาโนช ใน พ.ศ. ๑๑๙๐ พระเจ้าหรรษะเองได้ทรงพยายามตั้งพระองค์เป็นจักรพรรดิเช่นเดียวกับบรรดาคู่แข่งขันของ

พระองค์ และการแตกแยกของราชอาณาจักรแห่งพระเจ้าหรรษะก็เป็นประโยชน์แก่แคว้นต่าง ๆ ที่เจริญอยู่ตามท้องถิ่น แคว้นเหล่านี้ต่างก็พยายามเป็นอิสระอย่างรวดเร็ว แต่ละแคว้นพยายามที่จะมีอำนาจสูงสุดด้วยการเป็นสัมพันธมิตรกัน หรือรวมเข้าเป็นสหภาพ แต่แคว้นเหล่านี้ก็ไม่สามารถมีอำนาจสูงสุดได้ อย่างไรก็ดีหลายแคว้นก็เจริญถึงขั้นสูงและประสบความสำเร็จอย่างงดงามในด้านศิลปะ

ในจำนวน ๑๒ แคว้น ที่สำคัญทางภาคเหนือของประเทศอินเดีย หลายแคว้นก็มีชื่อเสียง โดยเฉพาะเป็นต้นว่าแคว้นแคชเมียร์ภายใต้การปกครองของราชวงศ์อุตปาละ (Utpāla) ซึ่งสืบต่อลงมาจากราชวงศ์การโกตะ ในราว พ.ศ. ๑๔๐๐ ก็ได้สร้างศาสนสถานบางแห่งที่น่าสนใจ แคว้นกาเถียวาร์และคุชราตทางทิศตะวันตกภายใต้ราชวงศ์โสลังกี (Solangkī) ตั้งแต่ราว พ.ศ. ๑๔๒๐ ก็ได้สร้างศาสนสถานที่มีชื่อเสียงที่สุดขึ้น แคว้นมัลวะทางภาคกลางภายใต้ราชวงศ์ปรมาร (Paramāra) ราวตั้งแต่ พ.ศ. ๑๔๕๐ ก็รุ่งเรืองอย่างยิ่งทางวรรณคดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชกาลของพระราชาผู้ทรงเป็นกวีด้วยคือพระเจ้าโภชะ (Bhoja) ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๑๕๕๓-๑๖๐๘ แคว้นพุนเทลขันฑ์ (Bundelkhand) ใกล้แคว้นมัลวะซึ่งมีราชวงศ์จันเทลละ (Chandella) เป็นผู้ครอบครองก็ได้สร้างศาสนสถานที่มีชื่อเสียงที่ขชุราโห (Khajurāho) ขึ้นในราว พ.ศ. ๑๕๕๐ แคว้นพิหารและเบงกอลทางทิศตะวันออก ซึ่งตกอยู่ใต้อำนาจของราชวงศ์ปาละมาตั้งแต่ราว พ.ศ. ๑๓๑๐ ก็ถูกรุกรานหลายครั้งจากราชวงศ์กัมโพช (Kamboja) ใน พ.ศ. ๑๕๐๙ จากราชวงศ์กาลจุรริ (Kālachurri) แห่งดินแดนทางภาคกลางของประเทศอินเดียในราว พ.ศ. ๑๕๖๓ และ

จากราชวงศ์โจฬะใน พ.ศ. ๑๕๖๖ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจลาจลภายในก็ทำให้ราชวงศ์เสนะมีอำนาจขึ้นในราว พ.ศ. ๑๖๙๕

ประเทศอินเดียภาคใต้ก็เจริญรุ่งเรืองและมีความสวยงามทางด้านศิลปะเช่นเดียวกัน แคว้นมหาราษฎร์ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของแหลมเดคข่านก็มีราชวงศ์ที่มีอำนาจครองราชย์สืบต่อกันลงมาหลังราชวงศ์จาลุกยะรุ่นแรก ซึ่งได้สร้างศาสนสถานสำคัญขึ้นที่อชันตา พาทามิ ฯลฯ ราชวงศ์ราษฏระกูฏะก็ได้สร้างถ้ำไกรลาสขึ้นที่เอลโลราราว พ.ศ. ๑๕๑๖ ราชวงศ์จาลุกยะรุ่นหลังก็ได้ขึ้นครองแคว้นนี้จนถึง พ.ศ. ๑๗๓๓ ต่อจากนั้นแคว้นมหาราษฎร์ก็ถูกแบ่งแยกโดยราชวงศ์โหยษละ (Hoyshala) แห่งแคว้นไมซอร์ทางภาคใต้ และราชวงศ์ยาทพ (Yādava) ซึ่งครองราชย์อยู่ระหว่าง พ.ศ. ๑๗๙๐-๑๘๕๓ แคว้นไมซอร์หลังจากต้องรบพุ่งอยู่เป็นเวลานานกับแคว้นมหาราษฎร์ และแคว้นการ์นัต (Karnate) ซึ่งเป็นเพื่อนบ้านใกล้เคียงแล้ว ก็มีราชวงศ์โหยษละขึ้นครองราชย์ตั้งแต่ราว พ.ศ. ๑๖๑๖ และได้สร้างศาสนสถานที่งดงามที่สุดขึ้นระหว่าง พ.ศ. ๑๖๕๐-๑๗๕๐ แคว้นการ์นัตมีศาสนสถานสร้างสมัยราชวงศ์ปัลลวะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่มาวลีปุรัมทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ ต่อจากนั้นจึงถึงราชวงศ์โจฬะและปาณฑยะตามลำดับ ราชวงศ์โจฬะรุ่งเรืองถึงขีดสูงสุดระหว่าง พ.ศ. ๑๕๒๘-๑๕๙๕ และได้สร้างศาสนสถานหลายแห่ง เป็นต้นว่ามหาวิมานอันมีชื่อเสียง ณ เมืองตันชอร์ ราชวงศ์ปาณฑยะได้ขึ้นครองแคว้นการ์นัตระหว่าง พ.ศ. ๑๗๕๙ ถึง ๑๗๘๑

แคว้นเหล่านี้คงจะมีโชคชาตาขึ้นๆ ลงๆ ต่อไปอีกนาน ถ้าการรุกรานของพวกมุสลิมหรือพวกที่นับถือศาสนาอิสลามมิได้ทำลายความ

เจริญรุ่งเรืองลงเสีย พวกมุสลิมได้รุกเข้ามาถึงแคว้นปัญจาบทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศอินเดียตั้งแต่ พ.ศ. ๑๓๑๘ และต่อจากนั้นกองทัพอันเกรียงไกรของพวกอิสลามก็ค่อย ๆ เข้าครอบครองแคว้นต่าง ๆ ในประเทศอินเดียแต่ละแคว้นใน พ.ศ. ๑๕๖๒ เมืองกาโนชก็ถูกกองทัพเตอร์กภายใต้มาหมุดแห่งแคว้นกาซนี (Mahmūd of Ghazni) เข้าปล้นสะดม และใน พ.ศ. ๑๕๖๔ แคว้นปัญจาบทั้งหมดก็ตกอยู่ภายใต้การครอบครองของชาวกาซนี (Ghaznevides) ใน พ.ศ. ๑๗๓๖ แคว้นพาราณสีซึ่งเพิ่งตั้งเป็นอิสระได้ราว ๑๐๐ ปีก็ถูกรวมเข้าอยู่ในแคว้นของสุลต่านแห่งเมืองเดลฮี (Sultānate of Delhi) เช่นเดียวกับแคว้นพุนเทลขันธ์ใน พ.ศ. ๑๗๔๖ ทางฝ่ายแคว้นพิหารและเบงกอลก็ถูกรวมอยู่ในอาณาจักรอัฟกันแห่งแคว้นฆอร์ (Ghor) ใน พ.ศ. ๑๗๔๒ แคว้นกาเถียวาร์และคุชราตได้ต่อสู้กับการรุกรานของพวกมุสลิมอยู่เป็นเวลานานและเพิ่งถูกปราบปรามลงใน พ.ศ. ๑๘๔๐ แคว้นแคชเมียร์ถูกปราบปรามลงใน พ.ศ. ๑๘๘๒ ภายหลังที่ถูกกองทัพทิเบตเข้าครอบครองใน พ.ศ. ๑๘๖๓ บรรดาแคว้นต่าง ๆ ในแหลมเดคข่านก็ถูกพวกมุสลิมเข้าโจมตีเช่นเดียวกัน ในแคว้นมหาราษฎร์การปล้นเมืองหเฬพิท (Haiebid) ระหว่าง พ.ศ. ๑๘๑๔-๑๘๕๓ ก็เริ่มแสดงถึงการขยายอำนาจของศาสนาอิสลาม ระหว่าง พ.ศ. ๑๘๖๐-๑๘๖๑ แคว้นมหาราษฎร์ก็ถูกรวมเข้าอยู่ในแคว้นของสุลต่านแห่งเมืองเดลฮี ราชวงศ์ปาณฑยะแห่งแคว้นการ์นัตก็ถูกทำลายลงอีกใน พ.ศ. ๑๘๕๓ คงเหลือแต่ราชวงศ์วิชัยนคร (Vijayanagar) ที่ขึ้นครองราชย์แทนราชวงศ์โหยษละ ณ แคว้นไมซอร์ในราว พ.ศ. ๑๘๗๐ ได้คงต่อสู้อยู่จนกระทั่งถึง พ.ศ. ๒๑๐๘ เมื่อผลการรบพุ่งที่ตะลิโกตะ

(Talikota) ได้แสดงให้เห็นว่าราชวงศ์โมคุล (Moghol) ซึ่งนับถือศาสนาอิสลามเป็นผู้ที่มีชัยชนะอย่างแท้จริง

การขยายตัวของพวกมุสลิมเป็นไปทั้งทางด้านการเมืองและศาสนา หลังจากการรุกรานครั้งแรก ๆ ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ ของมาหมุดแห่งแคว้นกาซนีแล้วในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ โมฮัมเม็ด (Mohammed) แห่งแคว้นฆอร์ก็สถาปนาแคว้นของสุลต่านแห่งเมืองเดลฮีขึ้น แคว้นนี้ตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ก็แผ่ขยายอำนาจไปเหนือแคว้นต่าง ๆ ในประเทศอินเดียภายใต้หลายแคว้น แต่ต่อมาอำนาจของพวกมุสลิมเองก็แบ่งแยกออกในระหว่าง ๑๐ ราชวงศ์ที่ตั้งขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๐ ใน พ.ศ. ๒๐๗๐ ชาวเตอร์กนามว่าบาบูร์ (Bābur) ผู้สืบลงมาแต่ตาเมอร์ลัน (Tamerlan) ผู้ยิ่งใหญ่ก็สามารถปราบปรามแคว้นของสุลต่านแห่งเมืองเดลฮีลงได้ ต่อจากนั้นบาบูร์ก็ได้ปราบแคว้นปัญจาบ แคว้นโดบและแคว้นอุธทางภาคกลางของประเทศอินเดีย และตั้งจักรวรรดิโมคุลขึ้น แม้ว่าผู้ที่สืบต่อจากพระองค์คือพระเจ้าหุมายูน (Humāyūn) ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๒๐๗๓-๒๐๙๙ จะต้องทรงปราชัยแก่ศัตรู แต่นโยบายในการรุกรานของบาบูร์ก็มีนัดดาคือโอรสของพระเจ้าหุมายูนทรงกระทำต่อ ท่านผู้นี้ก็คือพระจักรพรรดิอักบาร์ (Akbar) ผู้ยิ่งใหญ่ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๒๐๙๙-๒๑๔๘ พระองค์ได้ทรงครอบครองประเทศอินเดียภาคเหนือทั้งหมดและบางส่วนของประเทศอินเดียภาคกลาง พระเจ้าอักบาร์ทรงเป็นทั้งนักรบ และนักการปกครองที่สามารถ ภายใต้รัชกาลของพระองค์ ศิลปะก็เจริญรุ่งเรืองทั้งทางด้านความโอ่อ่าละเอียดอ่อน ผู้ที่ครองราชย์ต่อจากพระองค์สามารถ

ปราบปรามประเทศอินเดียได้ทั้งหมดด้วยการบุกรุกลงไปในแหลมเดคข่าน โอรสของพระเจ้าอักบาร์ทรงพระนามว่าชาห์ ชหานคีร์ (Shāh Jāhangīr) ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๒๑๔๘-๒๑๗๐ ทรงเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปะคล้ายกับโอรสที่สืบต่อคือพระเจ้าชาห์ชหาน (Shah Jahan) ผู้ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๒๑๗๐-๒๒๐๑ แต่เมื่อพระเจ้าเอารังเซบ (Aurangzeb) โอรสองค์ที่ ๒ ของพระเจ้าชาห์ชหานขึ้นครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๒๒๐๒-๒๒๕๐ ศิลปะก็เสื่อมลง การที่พระเจ้าเอารังเซบทรงทำลายประติมากรรมในศาสนาอื่น ๆ อย่างโหดร้าย ก็ทำให้ศิลปะโมคุลต้องเสื่อมลงไปด้วย ในขณะเดียวกันเจ้าชายชาวอินเดียก็ทรงอุปถัมภ์จิตรกรพื้นเมือง และงานของท่านเหล่านี้ซึ่งได้รับความคุ้มครองให้รอดพ้นจากการทำลายของพระเจ้าเอารังเซบ ก็เจริญขึ้นและยังคงรุ่งเรืองต่อมาจนกระทั่งถึงสมัยปัจจุบัน

ภายใต้ราชวงศ์โมกุลซึ่งสามารถรวบรวมประเทศอินเดียเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้อีกเป็นครั้งที่ ๓ หลังจากสมัยของพระเจ้าอโศกมหาราชและราชวงศ์คุปตะ ชาวยุโรปก็ได้เริ่มเดินทางเข้ามาในประเทศอินเดีย เริ่มต้นด้วยชาวโปรตุเกสในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ บรรดาผู้ที่ครองราชย์ต่อจากพระเจ้าเอารังเซบต่างก็ต้องปราบปรามการจลาจลภายในประเทศ และไม่สามารถรักษาอำนาจของราชวงศ์โมคุลไว้ได้ อาณาจักรโมคุลที่สลายตัวลงได้ถูกรวบรวมไว้ได้อีกครั้งหนึ่งใน พ.ศ. ๒๒๖๒ โดยพระเจ้ามุฮัมหมัด ซาห์ (Muhammad Shāh) ราชปนัดดาของพระเจ้าเอารังเซบ แต่การที่พวกซิข (Sīkh) ราชปุต (Rajput) และมหราถ (Mahrāthes) ได้แข็งข้อขึ้นก็ทำให้รัฐบาลของราชวงศ์โมคุลต้องเสื่อม

อำนาจลงอีก ประเทศมหาอำนาจในทวีปยุโรปซึ่งพยายามที่จะจัดการให้มีความสงบในประเทศอินเดียเพื่อประโยชน์แห่งการค้าขายของตน ต่างก็ยิ่งแสวงอำนาจขึ้นทุกที

ได้กล่าวมาแล้วว่าประเทศอินเดีย ได้เริ่มติดต่อกับประเทศในทวีปยุโรปมาตั้งแต่ชาวกรีกได้ขยายการค้าของตนออกมาทางทิศตะวันออก และได้ค้นพบศิลปวัตถุกรีกที่เมืองตักศิลาทางทิศเหนือของประเทศอินเดีย อิทธิพลของกรีกซึ่งสมควรที่จะหลั่งไหลเข้ามาในประเทศอินเดียอย่างมากมาย เมื่อพระองค์อาเล็กซานเดอร์มหาราชได้ทรงยกกองทัพเข้ามาในแถบลุ่มแม่น้ำสินธุระหว่าง พ.ศ. ๒๑๗-๒๑๘ กลับผ่านเข้ามาทางแหลมเอเชียไมเนอร์ในสมัยที่ชาวโรมันเข้าครอบครอง และเกิดเป็นศิลปะคันธารราฐขึ้น ขณะนั้นอิทธิพลของศิลปะกรีก-โรมันก็คงผ่านเข้ามาทางประเทศอิหร่าน และไม่ได้เข้ามายังประเทศอินเดียโดยตรง คงมีแต่ทางใต้ในศิลปะสมัยอมราวดีเท่านั้นที่อาจได้รับอิทธิพลจากศิลปะโรมันโดยตรง ดังจะเห็นได้จากการค้นพบที่เมืองวีรปัตนัมใกล้กับเมืองปอนดิเชรี่เมื่อเร็ว ๆ นี้

หลังจากจักรวรรดิโรมันต้องล่มจมลงไปแล้ว ก็ไม่มีการติดต่อระหว่างประเทศอินเดียกับประเทศในทวีปยุโรปอีก ในขณะนี้ประเทศอินเดียกำลังเจริญรุ่งเรืองอย่างมากมายและหันไปเผยแพร่วัฒนธรรมและศาสนาของตนออกไปยังทะเลใต้และภาคบูรพาของทวีปเอเชียอยู่เป็นเวลาหลายศตวรรษ

ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ชาวยุโรปจึงได้เข้ามาติดต่อโดยตรงกับประเทศอินเดียอีก ชาวโปรตุเกส วิลันดา ฝรั่งเศส และอังกฤษ

ต่างก็ได้มาตั้งสถานีการค้าขายของตนขึ้นตามลำดับ และต่อมาพวกนักสอนศาสนาก็ได้เดินทางตามออกมาด้วย ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ บริษัทอิสต์อินเดียของอังกฤษก็เริ่มเข้าปกครองประเทศอินเดียในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ประเทศอินเดียก็ตกอยู่ใต้การปกครองของรัฐบาลอังกฤษโดยตรง และใน พ.ศ. ๒๔๑๙ สมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรียแห่งประเทศอังกฤษก็ทรงสถาปนาพระองค์เองเป็นพระเจ้าจักรพรรดิมหาราชินีนาถแห่งประเทศอินเดีย ประเทศอินเดียเพิ่งได้เป็นเอกราชจากประเทศอังกฤษเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๒ หลังมหาสงครามโลกครั้งที่ ๒ โดยแบ่งออกเป็นประเทศอินเดียและปากีสถาน

ศาสนา

สมัยนี้ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นประวัติศาสตร์สมัยปัจจุบันของประเทศอินเดียเต็มไปด้วยความยุ่งยากทางด้านศาสนา มีเหตุการณ์ที่สำคัญหลายอย่างเกิดขึ้นคือพุทธศาสนาได้สูญหายไปจากประเทศอินเดีย ความเจริญขึ้นของประติมาณวิทยา (iconography) ในศาสนาฮินดู ความแพร่หลายของศาสนาอิสลาม และศาสนาคริสเตียน ความยุ่งยากทางศาสนา ซึ่งบางครั้งก็ก่อให้เกิดการนองเลือดนี้ ความจริงก็มีบางสิ่งบางอย่างมาทำให้เพลาลง สิ่งนั้นคือความต้องการที่จะเคารพนับถือพระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่เพียงองค์เดียว และการนับถือศาสนาหลายศาสนาร่วมกัน อันเป็นรากฐานของความเชื่อถือทางศาสนาของชาวอินเดีย ด้วย

เหตุนี้พุทธศาสนาที่เสื่อมแล้วในราชอาณาจักรปาละ-เสนะ จึงปะปนกับศาสนาฮินดูอย่างมากมายก่อนที่จะสูญหายไปจากประเทศอินเดีย ในขณะเดียวกันพวกที่เลื่อมใสในศาสนาฮินดูก็เริ่มที่จะเห็นว่าบรรดาเทวดาในศาสนาของตนแยกออกมาจากเทพเจ้าเพียงองค์เดียว การรวมศาสนาที่น่าสนใจที่สุดก็คือ ความพยายามรวมศาสนาฮินดูและศาสนาอิสลามเข้าด้วยกันในพุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๒ ด้วยความคล้ายคลึงกันระหว่างการบำเพ็ญโยคะของพวกโยคีในศาสนาฮินดูและพวกซูฟี (Sūfi) ในศาสนาอิสลาม จึงทำให้อาจมีการรวมกันเข้าได้ ชาวฮินดูก็เหมือนกับชาวมุสลิมคือมีจุดประสงค์ที่จะเข้าไปให้ถึงพระผู้เป็นเจ้าด้วยการปฏิเสธตัวของตัวเอง และเข้าไปรวมอยู่กับพระผู้เป็นเจ้า แม้ว่าความเชื่อถือของพวกซูฟีจะไม่ตรงกับคำสั่งสอนดั้งเดิมของพระมะหะหมัด แต่ก็อาจทำให้ศาสนาทั้งสองเข้าใกล้ชิดกันได้ ในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ กวีนามว่า กาบีร์ (Kabir) ที่เมืองพาราณสีจึงประกาศว่าตนเองเป็นทั้ง "บุตรของพระอาหล่าและพระราม" ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๒ พระเจ้าอักบาร์ก็ทรงผ่อนปรนต่อศาสนาฮินดู และใน พ.ศ. ๒๑๒๕ ก็ทรงพยายามที่จะตั้งศาสนาทางราชการให้รวมศาสนาทั้งสองเข้าด้วยกัน

อย่างไรก็ดี ผู้ครองราชย์ต่อจากพระเจ้าอักบาร์ก็ไม่ทรงกระทำตามการพยายามปฏิรูปศาสนาของพระองค์ ถึงกระนั้นการนับถือเทพเจ้าองค์เดียวก็เป็นที่นิยมกันต่อมาในบรรดาผู้ที่นับถือศาสนาฮินดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ เมื่อรามกฤษณะและสานุศิษย์ของเขาได้สั่งสอนเผยแพร่ "ศาสนาเดียว" ในประเทศอินเดีย ความพยายามที่จะรวมศาสนาเข้าด้วยกันนี้ย่อมเป็นสิ่งที่พึงประสงค์ของนักปรัชญาสมัยใหม่

ทุกท่านในประเทศอินเดีย ตั้งแต่ท่านรพินทรนาถ ตะกอร์ (Rabindranath Tagore) ลงไปจนกระทั่งถึงท่านคานธี (Gāndhi)

พร้อมกับความเคลื่อนไหวทางปรัชญาเช่นนี้ ก็มีการเคลื่อนไหวทางประติมาณวิทยาในศาสนาฮินดูด้วย คือมีประติมาณวิทยาที่แตกต่างกันอย่างมากมายและสร้างขึ้นตามกฎที่วางไว้อย่างละเอียดและแน่นอน รูปพระอิศวรและพระนารายณ์ก็มากขึ้นและทำปางต่าง ๆ กัน พระอิศวรทรงเป็นเทพเจ้าแห่งการฟ้อนรำคือพระศิวนาฏราช ทรงเป็นเจ้าแห่งดนตรีและศิลปะคือวีณาธร เป็นเจ้าแห่งความเร้นลับลึกซึ้งคือ ซญานทักษิณมุรติ หรือทรงอยู่ในลักษณะพิโรธคือ ไภรพ พระนารายณ์เองก็ทรงมีรูปต่าง ๆ กัน ตามอวตารของพระองค์ ที่สำคัญก็คือบรรทมเหยียดยาวอยู่กลางมหาสมุทรคือนารายณ์ หรือเป็นนรสิงห์ พระรามหรือพระกฤษณะ นอกจากพระผู้เป็นเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ ๒ องค์นี้แล้ว ยังมีเทวดาชั้นรองอีกเป็นจำนวนมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งเทพธิดา แม้ว่าประติมาณวิทยาจะมีต่าง ๆ กันเช่นนี้ก็ตาม แต่ทั้งหมดก็มุ่งไปยังเทพเจ้าเพียงองค์เดียวดังที่ปรากฏในปรัชญา คือเทวดาพื้นเมืองหลายองค์ได้ค่อย ๆ รวมกันเข้ากับเทวดาที่สูงกว่า และรูปภาพต่าง ๆ เช่นนี้ก็ค่อย ๆ ผสมเข้าเป็นแบบใหญ่ ๆ เพียงไม่กี่แบบ แม้ว่าในขณะเดียวกันจะแยกออกเป็นภาพเล็ก ๆ น้อย ๆ ได้หลายภาพก็ตาม

วิวัฒนาการและความเอนเอียงโดยทั่วไปของศิลปะ

วิวัฒนาการของศิลปะอินเดียซึ่งเราได้กล่าวมาแล้ว จะค่อย ๆ มีมากขึ้นและนำศิลปะอินเดียไปยังการก่อสร้างที่ใหญ่โตขึ้นทุกที การเลิกขุดถ้ำเข้าไปในภูเขาและหันมานิยมใช้อาคารที่ก่อด้วยอิฐหรือหินขึ้นกลางแจ้งแทน ทำให้กฎเกี่ยวกับรูปร่างของสถาปัตยกรรมอินเดียเจริญขึ้นได้อย่างอิสระ ในไม่ช้าศาสนสถานก็มีรูปร่างใหญ่ขึ้น มีอาคารเป็นจำนวนมากเข้ามาต่อเติม และแผนผังทั้งหมดก็มักสร้างขึ้นตามรูปร่างของจักรวาล

ดังนั้นสถาปัตยกรรมจึงมีรูปร่างเป็นแบบต่าง ๆ กัน ที่สำคัญก็คืออาคารรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีหลังคาเป็นชั้น ๆ ซ้อนกันขึ้นไป หรือหลังคาเป็นรูปโค้งสูง อาคารรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าก็มักมีหลังคาชั้นสุดยอดเป็นรูปวงโค้ง นอกจากนี้ยังมีอาคารที่มีการย่อมุมและมีหลังคาเป็นลานเตี้ย ๆ ซ้อนกันขึ้นไปอีก แม้ว่าอาคารเหล่านี้จะสร้างขึ้นตามแบบต่าง ๆ กัน และตามหน้าที่ แต่บางแบบก็เป็นที่นิยมโดยเฉพาะในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง เหตุนั้นบางท่านจึงนิยมแบ่งสถาปัตยกรรมของอินเดียออกเป็นแบบตามท้องถิ่น

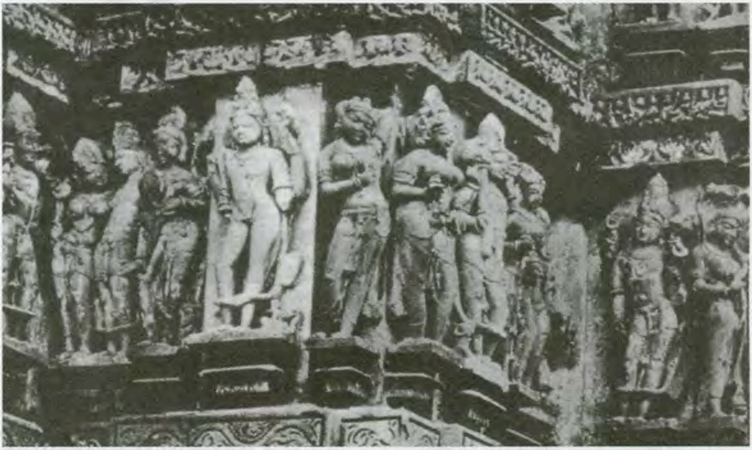
ในสถาปัตยกรรมเหล่านี้ ก็ยังคงมีลักษณะของสถาปัตยกรรมอินเดียสมัยโบราณปรากฏอยู่ แม้ว่าจะแยกออกมาจากการสลักเข้าไปในภูเขาแล้วก็ตาม แต่สถาปัตยกรรมอินเดียก็ยังไม่มีลักษณะเป็นสถาปัตยกรรมอย่างแท้จริงคือยังไม่ได้ใช้เนื้อที่ภายในและพื้นที่ว่างให้ ได้

สัดส่วนกับรูปร่างภายนอกของอาคารอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วย แม้ว่าจะก่อสร้างขึ้นด้วยอิฐหรือหิน แต่สถาปัตยกรรมอินเดียก็เปรียบเสมือนประติมากรรมขนาดใหญ่เท่านั้นเอง มีคุณค่าทางการเล่นเงาและแสงสว่างทางด้านนอกยิ่งกว่าการก่อสร้างพื้นที่ว่างเปล่าภายในโดยมีหลังคาคลุม สถาปนิกอินเดียไม่รู้จักการมุงหลังคาเป็นรูปโค้งครึ่งวงกลม คงรู้จักแต่เพียงการเรียงวัตถุให้ซ้อนกันขึ้นไป โดยวางชั้นบนให้เหลื่อมชั้นล่างเข้ามาภายในเล็กน้อยและก็ใช้วิธีปิดการมุงหลังคาแบบนี้เสียด้วยการสร้างเพดานขึ้น แต่ช่างอินเดียก็แสดงให้เห็นถึงลักษณะของเขาว่าเป็นประติมากรมาแต่กำเนิด และได้ใช้ความชำนาญเช่นนี้ก่อให้เกิดผลอย่างมหัศจรรย์แก่สถาปัตยกรรมหลังจากการสลักหินให้เป็นศาสนสถานที่มาวลีปุรัมและเอลโลรา สถาปนิกอินเดียก็ใช้ประติมากรรมให้เป็นเครื่องตกแต่งตัวอาคารและหลังคาศาสนสถานมากยิ่งขึ้นทุกที ด้วยการเพิ่มส่วนต่างๆ ของอาคารเข้าเช่นนี้ จึงเกิดเป็นศาสนสถานอันมีลักษณะพิเศษขึ้นที่แคว้นโอริสสาทางทิศตะวันออกและมทุเร (Madure) หรือ มทุระ (Madura) ทางทิศใต้ อาคารเหล่านี้แม้ว่าจะใช้ส่วนประกอบแบบเดียวกับที่เคยใช้กันมาแต่ก่อน เป็นต้นว่าหลังคาชั้นบนสุดเป็นหลังคารูปวงโค้งหรือรูปโดมหลายเหลี่ยมและอาคารจำลอง ฯลฯ แต่ก็ยังสามารถเปลี่ยนแปลงรูปร่างของอาคารในสมัยโบราณให้มาเป็นแบบใหม่ได้ และทำให้ใหญ่โตขึ้นจนอาจจัดเป็นศาสนสถานที่กว้างขวางที่สุดแห่งหนึ่งในโลกได้ด้วย พร้อมไปกับความใหญ่โตของอาคารเช่นนี้ ประติมากรรมเครื่องตกแต่งก็มีมากขึ้นจนเกินงาม แต่ก็ยังทำให้ผนังศาสนสถานเหล่านั้นดูตื่นเต้นและมีชีวิตจิตใจ

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าวิวัฒนาการของศิลปะอินเดียมีตั้งแต่สมัยโบราณลงมาจนถึงสมัยปัจจุบัน และเราก็อาจติดตามวิวัฒนาการเหล่านี้ได้โดยตลอด วิวัฒนาการดังกล่าวแม้ว่าบางสมัยอาจกล้าหาญยิ่งกว่าสมัยอื่น ๆ แต่สมัยเหล่านี้ก็สัมพันธ์กันด้วยความสืบต่อของลวดลายบางแบบและด้วยวิธีเปลี่ยนแปลงอย่างเดียวกัน

๗๖ พระอาทิตย์ เทวาลัยพระสุริยเทพ ศิลา เมืองโกณารัก ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ ทางทิศเหนือ

สำหรับประติมากรรมลอยตัว ในสมัยนี้ก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของสถาปัตยกรรม แม้ว่าบางครั้งอาจสลักขึ้นต่างหาก แต่ก็มีหน้าที่เกี่ยวพันกับสถาปัตยกรรมอย่างใกล้ชิด ด้วยเหตุนี้เองประติมากรรมลอยตัวจึงไม่เป็นอิสระอีกต่อไป อย่างไรก็ดีแม้ว่าประติมากรรมเหล่านี้จะเข้าไปรวมอยู่กับอาคารและแสดงถึงลักษณะในสมัยนี้ คือ รูปร่างหนัก ท่าเคลื่อนไหวหรือท่าแข็งกระด้างไม่มีชีวิตจิตใจ *(รูปที่ ๗๖)* ฯลฯ แต่บางรูปก็ยังอาจจัดเป็นศิลปกรรมชิ้นเอกได้ ทางทิศเหนือมักมีประติมากรรมประดับอยู่บนฐานศาสนสถาน *(รูปที่ ๗๗)* ประติมากรรมเหล่านี้แสดงความอ่อนช้อย



๗๗ นางอัปสร สลักบนผนังเทวาลัยวามนะ เมืองขชุราโห ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ ทางทิศเหนือ

๗๘ พระศิวะสัมฤทธิ์ จากเมืองตันชอร์ พิพิธภัณฑ์ศิลปะเมืองแคนซัสซิตี้ สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบทมิฬ

๗๙ พระศิวนาฏราชสัมฤทธิ์ พิพิธภัณฑ์เมืองมัทราส ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบทมิฬ

อย่างคร่าว ๆ คือแสดงท่าตริภังค์ซึ่งมักคดโค้งจนเกินไป รวมทั้งยังแสดงท่าเหนื่อยอ่อนอันเป็นท่าที่ศิลปะอินเดียสมัยก่อนชอบทำอีก บางครั้งก็มีรูปที่แสดงอาการสมสู่ระหว่างหญิงกับชาย แต่ก็เป็นท่าที่แสดงอย่างโอ่อ่าจนกระทั่งความหยาบคายได้หายไปหมดสิ้น ประติมากรรมลอยตัวที่งามที่สุดทางภาคใต้ หล่อด้วยสัมฤทธิ์โดยใช้วิธีปั้นหุ่นขี้ผึ้งก่อนและมักหล่อสำหรับตั้งภายในศาสนสถาน ประติมากรรมเหล่านี้มีรูปร่างบริสุทธิ์อย่างสมบูรณ์ *(รูปที่ ๗๘)* แสดงท่าเคลื่อนไหวอันได้สัดส่วนอย่างน่าชม *(รูปที่ ๗๙)*

จิตรกรรมฝาผนังกลับมีลักษณะงามเด่นดังในสมัยก่อนที่เจริญขึ้นถึงขั้นสุดยอด แม้ว่ายังคงแสดงอาการเคลื่อนไหวอยู่บ้างแต่ก็เป็นการเคลื่อนไหวที่แข็งกระด้างเสียแล้ว เทคนิคที่ใช้ก็เลวลงทุกที จิตรกรรมขนาดเล็กซึ่งไม่มีตัวอย่างสมัยเก่าเหลืออยู่เนื่องจากถูกความรุนแรงของอากาศภายในประเทศอินเดียทำลายสูญหายไปหมดแล้ว ก็เจริญขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ และเจริญยิ่งขึ้นอีกภายใต้ราชวงศ์โมคุลระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๒

ดังนั้นเราจึงอาจกล่าวได้ว่าศิลปะอินเดียในสมัยที่ ๔ นี้ ก็เจริญรุ่งเรืองเช่นเดียวกัน ที่ว่าเจริญรุ่งเรืองก็เพราะเหตุว่ามีความสำเร็จหลายอย่างในวิวัฒนาการด้านศิลปะ คือทางสถาปัตยกรรมก็เจริญขึ้นอย่างกว้างขวาง ทางประติมากรรมลอยตัวก็มีรูปร่างบริสุทธิ์เหยียดยาวและแสดงความเคลื่อนไหวได้อย่างงดงาม ทางด้านภาพเขียนขนาดเล็กก็มีอยู่เป็นจำนวนมาก แสดงให้เห็นถึงรสนิยมในการเล่านิยายและความประณีตสูงสุดอันเป็นลักษณะหนึ่งของอารยธรรมที่กำลังจะเสื่อม อย่างไรก็ตาม

ความงามเหล่านี้ก็ไม่อาจต่อต้านสาเหตุของความเสื่อม ๒ ประการ ได้คือ

๑. อำนาจการสร้างสรรค์ที่หมดสิ้นไป ทำให้ความแข็งกระด้างอันเกิดจากการผลิตศิลปะตามกฎที่วางไว้อย่างละเอียด มีมากยิ่งขึ้นทุกที

๒. การได้รับอิทธิพลจากศิลปะต่างประเทศทันทีทันควัน คือ ศิลปะมุสุลมันและศิลปะในทวีปยุโรป

เหตุทั้งสองประการนี้ทำให้ศิลปะอินเดียเริ่มเสื่อมลงตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๓ แต่ก็มีความพยายามที่จะฟื้นฟูศิลปะอินเดียขึ้นใหม่ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้นมา

๗

สถาปัตยกรรมได้แก่การแบ่งศาสนสถานออกตามแบบและตามท้องถิ่น

๗

สถาปัตยกรรมได้แก่การแบ่งศาสนสถานออกตามแบบและตามท้องถิ่น

ตำราทางสถาปัตยกรรมในประเทศอินเดียได้แบ่งศาสนสถานออกด้วยวิธีต่างๆ กัน และในขณะเดียวกันก็มักใช้วิธีแบ่งหลายวิธีด้วย อย่างไรก็ดีมีอยู่ ๒ วิธีที่สำคัญคือวิธีหนึ่งแจกแจงและแบ่งศาสนสถานออกตามท้องถิ่น อีกวิธีหนึ่งแบ่งตามรูปร่างของศาสนสถาน

แบบแรกแบ่งศาสนสถานในประเทศอินเดียออกเป็น ๓ แบบใหญ่ ๆ ภายใต้นามว่า นคร (Nagara) ทรวิฑ (Dravida) และเวสร (Vesara) นามเหล่านี้ใช้สำหรับดินแดนทางภาคเหนือ ภาคกลาง และภาคใต้ของประเทศอินเดียตามลำดับ คำว่า "นคร" ใช้สำหรับดินแดนระหว่างทิวเขาหิมาลัยและภูเขาวินธัย คำว่า "ทรวิฑ" ใช้สำหรับดินแดนของชนชาติทมิฬคือดินแดนตั้งแต่ภูเขาวินธัยลงไปจนถึงลุ่มแม่น้ำกฤษณา คำว่า "เวสร" ใช้สำหรับดินแดนระหว่างแม่น้ำกฤษณาลงไปจนถึงแหลมโคโมรินทางทิศใต้สุดของประเทศอินเดีย อย่างไรก็ตามศาสนสถานที่มีอยู่ในดินแดนเหล่านั้นก็ไม่ได้ตรงกับแบบที่ตั้งไว้เสมอไป ถึงกระนั้นผู้เขียนเกี่ยวกับศิลปะอินเดีย หลายท่านก็ยังคงรักษาคำว่า "ภาคเหนือ" ไว้สำหรับศาสนสถานที่มีหลังคาโค้งสูงคือศิขร แม้ว่าศาสนสถานแบบนี้จะไม่ได้มีอยู่แต่เฉพาะทางด้านเหนือของประเทศอินเดียเท่านั้น แต่มีอยู่ในดินแดนแถบเมืองมัทราสทางภาคใต้ของประเทศอินเดียด้วย

การแบ่งศาสนสถานออกตามรูปร่างก็คือแบ่งออกตามแผนผัง หลังคา และหน้าที่ การแบ่งแบบนี้แบ่งออกเป็น ๓ แบบใหญ่ ๆ คือ ศาสนสถานที่มีหลังคาเป็นรูปโค้งสูง ที่มีหลังคาเป็นวงโค้ง และที่มีหลังคาซ้อนกันเป็นชั้น อย่างไรก็ดียังมีแบบผสมอีก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแคว้นไมซอร์

๘

การแบ่งศาสนสถาน ออกตามแบบ หรือตามรูปร่าง

๘

การแบ่งศาสนสถานออกตามแบบหรือตามรูปร่าง

ศาสนสถานหลังคารูปโค้งสูง

ศาสนสถานแบบนี้คงสืบต่อลงมาจากศาสนสถานต้นแบบในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ คือเทวาลัยลักษมาณะที่สีรปุระทางทิศตะวันออกของประเทศอินเดีย *(รูปที่ ๔๔)* ต่อมาจึงถึงศาสนสถานที่เก่าที่สุด ณ เมืองปัตตฑกัล (Pattadakal) หรือปัฏฏทกัล (Paṭṭadakal) ทางทิศตะวันตก

ของแหลมเดคข่านซึ่งราชวงศ์จาลุกยะแห่งแคว้นเวงคี (Venggi) เป็นผู้สร้างในพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ ศาสนสถานเหล่านี้มีนามในปัจจุบันว่า ชัมภุลิงคะ (Jambhuligga) มัลลิการชนะ (Mallikār Juna) คลคนาถ (Galaganātha) *(รูปที่ ๘๐)* และปาปนาถ (Papanātha) ศาสนสถานแบบหลังคาโค้งสูงในสมัยต่อมา คือในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ มีอยู่ในแคว้นกาเถียวาร์ทางทิศตะวันตกคือเทวาลัยสูตรบาท (Ŝutrapāda) อลัมปุระ (Alampur) และรานิกเทวี (Rānik Devi) ที่วัธวัน (Wadhwan) นอกจากนี้ก็มีเทวาลัยพระสุริยเทพที่มีชื่อเสียง ณ โอเสีย (Osia) ใกล้เมืองโชธปุระ (Jodhpur) อีกศาสนสถานแบบหลังคาโค้งสูงรุ่นต้นได้แผ่ขยายออกไปนอกประเทศอินเดียคือไปยังประเทศพม่าได้แก่

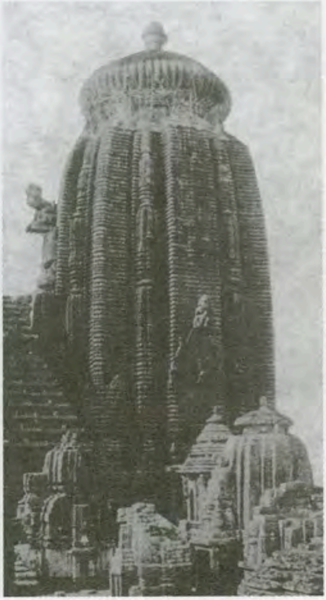
๘๐ เทวาลัยคลคนาถ เมืองปัฏฏทกัล ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาโค้งสูง

วัดนันปยะ (Nanpaya) ที่เมืองพุกาม ฯลฯ และไปยังเกาะชวา คือจันทิภีมะบนที่ราบสูงเดียง *(รูปที่ ๘๑)* ศาสนสถานดังกล่าวประกอบด้วยแผนผังรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีหลังคาซ้อนกันขึ้นไปเป็นแนวสูง มีรูปจำลองอาคารประดับซ้อนกันขึ้นไปเป็นแนวตั้งโดยมีส่วนกลางยื่นนูนออกมามากกว่าส่วนอื่น มุมหลังคามีลายมะเฟืองประดับ ลายมะเฟืองนี้ในชั้นแรกก็อยู่ห่าง ๆ กัน ครั้นต่อมาก็เข้ามาอยู่ชิดกันจนกระทั่งกลายเป็นลายเดียวติดต่อกันไป ลายเช่นนี้มีชื่อว่า "อามลกะ" ในสถาปัตยกรรมของอินเดียและเป็นนามของผลไม้ชนิดหนึ่ง คงกลายมาจากบัวหัวเสารูประฆังในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชนั่นเอง ยอดหลังคาของศาสนสถานแบบนี้มนและมีอามลกะประดับอยู่บนยอดอีก ยกเว้นที่สีรปุระ ซึ่งคงจะหักหายไปแล้ว

ศาสนสถานแบบนี้ก็ค่อย ๆ วิวัฒน์ไป แผนผังรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้าได้กลายเป็นแปดเหลี่ยมในพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ และทำให้หลังคามีแผนผังคล้ายวงกลม แต่ละด้านของตัวอาคารจะมีส่วนนูนยื่นออกมาและ ๒ ข้างส่วนนี้ก็มีเสาฝังอยู่ในผนังประดับด้วยภาพบุคคล ส่วนนูนนี้ได้ยื่นขึ้นไปจนถึงบนหลังคาแบ่งรูปจำลองอาคารซึ่งเคยใช้เป็นเครื่องประดับหลังคาออกอย่างได้สัดส่วนจนกระทั่งถึงยอด ส่วนนูนนี้มีลักษณะเป็นแผ่นแบนยาวตั้งตรงขึ้นไปและออกจากด้านหลังลายกุฑุขนาดใหญ่ซึ่งใช้เป็นหน้าบันอยู่บนหลังคานั้น ส่วนนูนเหล่านั้นบางครั้งก็ประดับด้วยลายกุฑุเล็ก ๆ ติดต่อกันเป็นพืดไปหมด ศาสนสถานหลังคาโค้งสูงแบบหลังนี้มีปรากฏอยู่ในแหลมเดคข่านคือที่เทวาลัยรตันวาทิ (Ratanvādi) อัมพรรนาถ (Ambarnāth) พัลสาเน (Balsāne) โกกัมถาน (Kokamthan) และสินนรร (Sinnar) ฯลฯ และที่เมือง

ควาลิออร์คือที่เทวาลัยชัมลิ (Jamli) และนิลกัณเฐศวร (Nilkanṭhesvara) ณ เมืองอุทัยปุระ (Udaypur) แต่ที่มีชื่อเสียงที่สุดก็คือเทวาลัยลิงคราช (Linggārāja) ณ เมืองภูวเนศวร (Bhuvanesvāra) ในแคว้นโอริสสา *(รูปที่ ๘๒)*

๘๑ จันทิภีมะ บนที่ราบสูงเดียง เกาะชวา ศิลปะชวา ภาคกลางตอนต้น



๘๒ เทวาลัยลิงคราช เมืองภูวเนศวร ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาโค้งสูง

ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๗ ลงมาจนถึงสมัยปัจจุบัน ศาสนสถานแบบหลังคารูปโค้งสูงก็เปลี่ยนแปลงไปอีก ลักษณะสำคัญก็คือความเปลี่ยนแปลงของรูปอาคารจำลองบนหลังคา รูปจำลองอาคารนี้มีรูปร่างหลายขนาดและเริ่มที่จะเข้าไปบังส่วนนูนที่เป็นแผ่นแบบสูงตรงกลาง การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทำให้หลังคามีรูปร่างผอมบางลงและเรียวขึ้นแต่ก็ยังคงมีความกว้างพอใช้ ศาสนสถานแบบนี้มีอยู่โดยเฉพาะในแคว้นโอริสสา

๘๓ เทวาลัยกัณฑาริยะมหาเทพ เมืองขชุราโห ศิลปะอินเดีย สมัยที่ ๔ แบบหลังคาโค้งสูงตอนปลาย

เป็นต้นว่าเทวาลัยราชราณิ (Rāja Rāṇi) ณ เมืองภูวเนศวร และต่อมาก็ยิ่งวิวัฒน์ไปอีกเป็นต้นว่าบรรดาเทวาลัยที่ขชุราโหในแคว้นพุนเทลขันท์ หลังคารูปพุ่มทำให้เทวาลัยเหล่านี้ มีลักษณะงดงามอย่างแท้จริงและเป็นผลสำเร็จทางด้านสถาปัตยกรรมด้วย *(รูปที่ ๘๓)* ศาสนสถานดังกล่าวมีอยู่ในแคว้นกาฉ (Kāch) คุชราต และกาเถียวาร์ วิวัฒนาการของหลังคาโค้งสูงที่กล่าวมานี้เริ่มต้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ ณ สีรปุระลงมาจนถึงสมัยปัจจุบันที่เทวาลัย ณ คีรนาร์ (Gīrnār) และศัตรุญชัย (Śatrūnjaya) ศาสนสถานรุ่นหลังสุดเหล่านี้แม้ว่าจะมีรูปร่างแข็งกระด้าง แต่ก็เป็นสถาปัตยกรรมที่น่าสนใจ มีเส้นรอบนอกตั้งตรงรวมกันเข้าเป็นรูปปลายแหลม

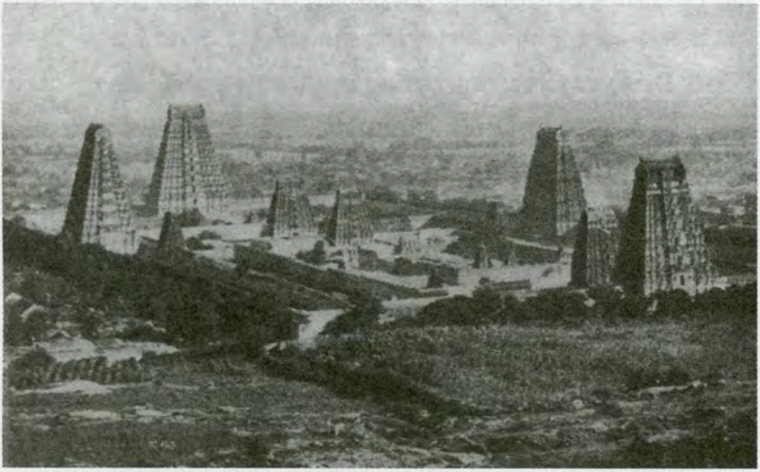
ศาสนสถานหลังคารูปวงโค้ง

ศาสนสถานแบบนี้เก่าแก่มาก ทั้งนี้เพราะเหตุว่าคงได้รับแบบมาจากอาคารทั้งทางด้านพลเรือน ทหาร และศาสนาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๔ และต้นเดิมก็คงเก่ายิ่งกว่านั้นขึ้นไปอีก อาคารแบบนี้ไม่ว่าจะขุดเข้าไปในภูเขาเป็นถ้ำเจติยสถาน ปรากฏอยู่ในภาพสลักในจิตรกรรมฝาผนังหรือสร้างขึ้นกลางแจ้งเช่นที่เจซาร์ละ ณ ปากแม่น้ำกฤษณาทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย *(รูปที่ ๓๘)* ย่อมมีลักษณะคงที่มาตั้งแต่แรก คือมีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีหลังคาเป็นรูปวงโค้งประกอบด้วยวงโค้งรูปเกือกม้าเป็นหน้าบันด้านหน้า เมื่ออาคารแห่งนี้มีปลายมน หรือมีวงโค้งรูป

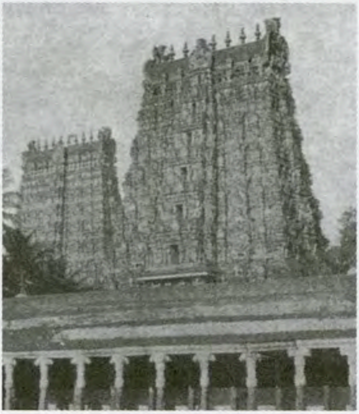
เกือกม้าเป็นหน้าบันทั้งสองด้าน เมื่ออาคารเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีบราลีรูปแหลมสูงตั้งอยู่บนอกไก่หลังคา หลังศิลปะอินเดียสมัยโบราณและในสมัยทองคือสมัยคลาสสิก เราจะเห็นว่าอาคารแบบนี้ปรากฏขึ้นที่มาวลีปุรัม คือเทวาลัยภีมราถ (Bhīmarātha) และคเณศราถ (Gaṇeśarātha) ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๒ ตามกฎของวิวัฒนาการของสถาปัตยกรรมอินเดีย ณ ที่นี้ก็มีหลังคาชั้นหนึ่งหรือสองชั้นรองรับรูปอาคารจำลองเข้ามาแทรก

๘๔ เทวาลัยเตลิกมนเทียร เมืองควาลิออร์ ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาวงโค้ง

อยู่ระหว่างตัวอาคารกับหลังคารูปวงโค้ง *(รูปที่ ๔๓)* หลังจากนั้นวิวัฒนาการก็ค่อย ๆ มีขึ้นอย่างช้า ๆ ขั้นแรกก็คือที่เทวาลัยเวตัล เทอุล (Vetal Deul) ณ เมืองภูวเนศวรในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓ ต่อจากนั้นจึงถึงเทวาลัยที่ ๑ ณ โกทัมพลุร์ (Kodambalur) ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕ ณ ที่นี้หลังคาวงโค้งก็เป็นแต่เพียงยอด และไม่ได้เป็นหลังคาอย่างแท้จริงอีกแล้ว ท้ายที่สุดก็คือที่เตลิกมณเฑียร (Telika Mandir) ณ เมืองควาลิออร์ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ศาสนสถานดังกล่าวมีลักษณะแข็งกระด้างมาก *(รูปที่ ๘๔)* หลังคาวงโค้งแบบนี้เนื่องจากเมื่อก่อนเคยใช้เป็นหลังคาวังป้อม ประตูทางเข้าและศาสนสถาน ดังนั้นจึงนิยมใช้เป็นหลังคาประตูขนาดใหญ่หรือโคปุรัม (Gopuram) ของเทวสถานสำคัญทางภาคใต้ของประเทศอินเดียตั้งแต่ พ.ศ. ๑๕๕๐ เป็นต้นมา ในขณะนี้หลังคาวงโค้งก็อยู่สูงมาก มีชั้นหลายชั้นเข้ามาคั่นอยู่ระหว่างตัวประตูและหลังคาวงโค้งนั้น ประตูแบบนี้ที่งามที่สุดแบบหนึ่งก็คือประตูด้านตะวันออกของเทวาลัยจิทัมพรัม (Chidambaram) ซึ่งมีจารึกกล่าวว่าสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ต่อจากนั้นจึงถึงประตูเมืองวิชัยนครเทวาลัยกุมภโกนัม (Kumbhakonam) ศรีรังคัม (Śriranggam) ศิวคงคา (Śivaganggā) มทุระ (Madura) *(รูปที่ ๘๕ และ ๘๖)* ตันชอร์และตินเนเวลลี (Tinnevelly) ฯลฯ ทั้งหมดนี้ก็สร้างตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๙ ลงมาจนถึงสมัยปัจจุบัน แบบที่วิวัฒน์ไปมากที่สุดก็คือที่มงคลคีรี (Manggalagiri) ประตูซุ้มมีความสูงมากจนดูเหมือนหอคอยที่มีหลังคาวงโค้งอยู่ข้างบน



๘๕ เทวาลัยที่ติรุวันนามไล ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาวงโค้งตอนปลาย

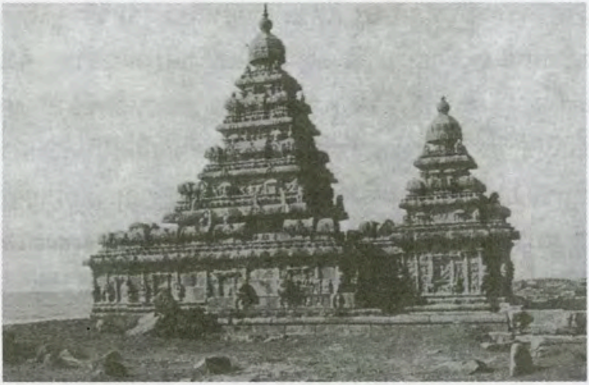


๘๖ โคปุรัมของมหาเทวาลัย เมืองมทุระ ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาวงโค้งตอนปลาย

ศาสนสถานหลังคาซ้อนเป็นชั้น

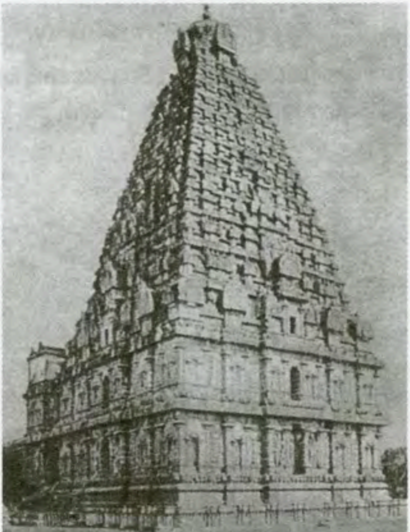
ศาสนสถานแบบนี้มีอยู่หลายแบบ แบบที่ง่ายที่สุดก็ได้รับต้นแบบมาจากศาสนสถานในสมัยหลังคุปตะ เป็นต้นว่าจากศาสนสถานสมัยราชวงศ์ปัลลวะที่เมืองมาวลีปุรัม จากศาสนสถานสมัยราชวงศ์จาลุกยะที่ถ้ำเอลโลราและอชันตา ตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๓ ศาสนสถานแบบนี้ก็มีขนาดใหญ่ยิ่งขึ้น เป็นต้นว่าเทวาลัยมเลคิตติ (Malegitti) และศิวาลัย (Śivālaya) ที่พาทามิ เทวาลัยมลิการชุนะ (Malikārjuna) วิรูปักษ์ (Virupaksha) *(รูปที่ ๘๗)* และปาปนาถที่ปัตตฑกัลหรือปัฏฏทกัล และเทวสถานริมฝั่งทะเล (Shore Temple) ที่มาวลีปุรัม *(รูปที่ ๘๘)* รวมทั้งที่เมืองกาญจีปุรัม (Kānchīpuram) ด้วย ศาสนสถานแบบนี้มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจตุรัสและมียอดเป็นรูปโดมหลายเหลี่ยมตามวิธีของอินเดียที่จะขยายอาคารต้นแบบด้วยการเพิ่มลวดลายอย่างเดียวกันซ้ำ ๆ จึงเกิดมีชั้นที่เพิ่มขึ้นเข้ามาคั่นระหว่างตัวอาคารและยอด จากหลักของหลังคาที่ซ้อนกันเป็นชั้นเหล่านี้ ศิลปะตามท้องถิ่นของอินเดียก็เกิดเป็นแบบต่าง ๆ กัน บางครั้งชั้นของหลังคาแต่ละชั้นก็รองรับรูปอาคารจำลองคือปัญจรัม หรือบางครั้งก็ไม่ปรากฏรูปจำลองดังกล่าวอยู่ข้างบน แต่ด้านทั้งสี่ของหลังคาเป็นชั้นก็ยังอาจคงอยู่หรืออาจกลายเป็นรูปวงกลม บางครั้งชั้นของหลังคาแต่ละชั้นก็จะเข้ามาอยู่ชิดกัน หรืออาจอยู่ห่างออกไปโดยมีผนังคล้ายกับตัวอาคารและมีเสาติดกับผนังประกอบเข้ามาคั่น บางครั้งความสำคัญก็จะอยู่ที่ศูนย์กลางของหลังคาแต่ละชั้นคือมีลายกุฑุขนาดใหญ่ประดับ แต่บางครั้งก็จะอยู่ที่มุมโดยมีปัญจรัมที่มุมขนาดใหญ่กว่าปัญจรัมที่อื่น ๆ

๘๗ เทวาลัยวิรูปักษ์ เมืองปัฏฏทกัล ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาซ้อนเป็นชั้น



๘๘ เทวาลัยริมฝั่งทะเล เมืองมาวลีปุรัม ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาซ้อนเป็นชั้น

ด้วยวิวัฒนาการดังกล่าว ศาสนสถานที่มีหลังคาเป็นชั้นจึงเจริญขึ้น จนกระทั่งในราว พ.ศ. ๑๕๕๐ ก็เกิดมีหลังคาเป็นชั้นสูงประกอบด้วยชั้นต่างๆ กัน แบบที่งามที่สุดก็คือมหาวิมานที่เมืองตันชอร์ *(รูปที่ ๘๙)* ศาสนสถานแบบนี้มีอยู่เป็นจำนวนมากและก็เป็นการยากที่จะจัดแบ่งออกตามท้องถิ่นเพราะเหตุว่ามีอยู่โดยทั่วไป



๘๙ มหาวิมานเมืองตันชอร์ ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบหลังคาซ้อนเป็นชั้นตอนปลาย

ศาสนสถานแบบผสม

ศาสนสถานแบบที่ผสมทั้งแบบที่มีหลังคาโค้งสูงและหลังคาซ้อนกันเป็นชั้นมีปรากฏอยู่ที่แคว้นไมซอร์ ศาสนสถานที่แคว้นนี้แม้ว่าจะมีลักษณะเป็นศาสนสถานที่มีหลังคาซ้อนกันเป็นชั้น แต่ก็ไม่มียอดเป็นโดมหลายเหลี่ยม กลับกลายเป็นอามลกะ เหมือนกับศาสนสถานที่มีหลังคาเป็นรูปโค้งสูง ศาสนสถานดังกล่าวมีเป็นต้นว่า เทวาลัยศรีงเคริ (Śrīngeri) เกศพ (Keśava) ที่เมืองโสมนาถปุระ (Somanathapura) *(รูปที่ ๙๐)* และเทวาลัยพระอิศวรที่อรรสิเกเร (Arsikere) เป็นต้น

๙

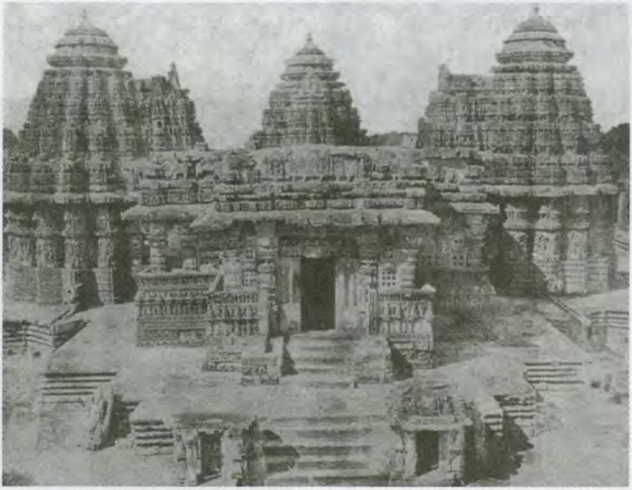
การแบ่งศาสนสถานออก ตามท้องถิ่น

๙

การแบ่งศาสนสถานออกตามท้องถิ่น

จากการแบ่งศาสนสถานออกตามรูปร่างดังกล่าวมาข้างต้น จึงปรากฏว่าถิ่นต่าง ๆ ของประเทศอินเดียต่างก็มีแบบสถาปัตยกรรมของตนโดยเฉพาะ และแตกต่างไปจากถิ่นอื่น ๆ ถิ่นที่สำคัญที่สุดก็คือทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือและทิศตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศอินเดีย ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือก็คือศาสนสถานหลังคารูปโค้งสูงหรือศิขรทางทิศตะวันออกเฉียงใต้คือในศิลปะแบบทมิฬได้แก่ศาสนสถานและประตูขนาดใหญ่ที่มีหลังคาซ้อนกันเป็นชั้นมียอดเป็นรูปโดมหลายเหลี่ยมและหลังคา

รูปวงโค้งตามลำดับ เราได้เห็นมาแล้วว่าในแคว้นไมซอร์มีการผสมศาสนสถานทั้งสองแบบเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ศาสนสถานในแคว้นไมซอร์ยังมีแผนผังเป็นพิเศษซึ่งอาจจัดได้ว่าประณีตบรรจงที่สุดในประเทศอินเดีย แผนผังดังกล่าวจัดตั้งขึ้นตามรูปร่างเรขาคณิตและแผนผังรูปดาวก็เป็นแผนผังที่งามที่สุดแบบหนึ่ง *(รูปที่ ๙๐)* ศาสนสถานบางแห่งที่แคว้นไมซอร์แม้ว่าจะสร้างขึ้นตามแผนผังแบบเดียวกับศาสนสถานอื่น ๆ แต่ก็มีลักษณะพิเศษคือมีหลังคาตัดอาจเป็นด้วยว่าต้องการให้เป็นเช่นนั้น หรือยังสร้างไม่สำเร็จก็ได้ ศาสนสถานดังกล่าวได้แก่เทวาลัยโหยษเลศวร (Hoyshaleśvara) เป็นต้น *(รูปที่ ๙๑)*



๙๐ เทวาลัย เมืองโสมนาถปุระ ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบผสม

ทางทิศตะวันตกโดยเฉพาะอย่างยิ่งในแคว้นคุชราตและกาเถียวาร์ก็นิยมใช้หลังคารูปโดมที่มีเท้าแขนรองรับ การสร้างโดมนี้สร้างโดยใช้วัตถุวางซ้อนกันขึ้นไปและมีส่วนโค้งเป็นรูปวงโค้งเล็ก ๆ หลายวง *(รูปที่ ๙๒)* ศาสนสถานที่งามที่สุดในแบบนี้มีอยู่ที่เมืองโมเธรา (Modhera) และโสมนาถปุระ

๙๑ รายละเอียดเทวาลัยโหยศเลศวร เมืองหเฬพิท ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ แบบผสม

๙๒ ภายในวัดเตชปัลในศาสนาไชนะ อรรพุทธบรรพต ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔

นอกจากนี้ก็ควรกล่าวถึงสถาปัตยกรรมในแคว้นแคชเมียร์และประเทศเนปาลด้วย ในแคว้นแคชเมียร์ศาสนสถานมักมีขนาดเล็กรองรับหลังคาซึ่งลาดขึ้นไปหลายชั้นซ้อนกันอยู่ แต่ละด้านของอาคารจะมีประตูซึ่งมีหน้าบันรูปสามเหลี่ยมอยู่ข้างบนและมีวงโค้ง ๓ วงอยู่ภายในหน้าบันนั้น *(รูปที่ ๙๓)* แบบนี้ก็คือแบบสถาปัตยกรรมที่ชวนให้นึกไปถึงอาคารในศิลปะสมัยคันธารราฐนั่นเอง

สำหรับประเทศเนปาลซึ่งตั้งอยู่ใกล้เคียงกับประเทศทิเบตและอิทธิพลจีนอาจเดินทางเข้ามาถึงนั้น ศาสนสถานก็มีทั้งศาสนสถานแบบหลังคาโค้งสูงคล้ายกับทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย

๙๓ เทวาลัยพระอาทิตย์ เมืองมรรตันท์ แคว้นแคชเมียร์ ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔

๙๔ วัดในพุทธศาสนาเมืองปาฏัน ประเทศเนปาล

อยู่เคียงข้างกับเจดีย์ซึ่งมีหลังคาหลายชั้นค่อย ๆ ลดหลั่นกันขึ้นไปข้างบน และมีปลายงอน เจดีย์แบบนี้ก็คงได้รับแบบมาจากเจดีย์ในประเทศจีนนั่นเอง *(รูปที่ ๙๔)*

สถาปัตยกรรมแบบมุสุลมัน

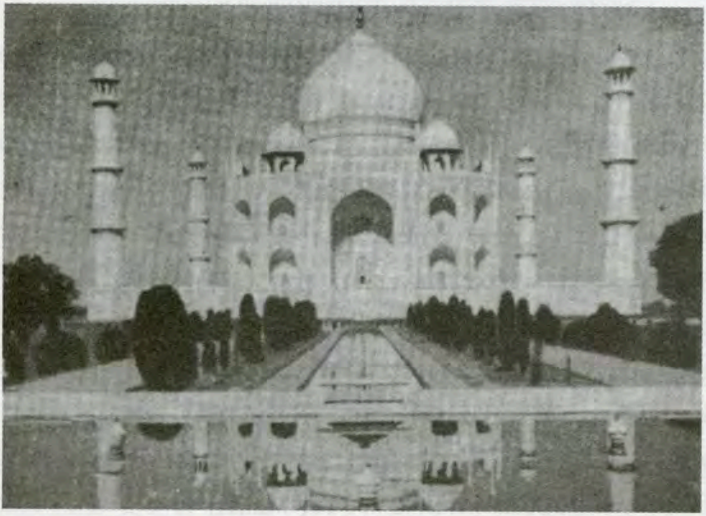
ตั้งแต่พวกมุสุลมันได้เข้าครอบครองประเทศอินเดียก็เริ่มก่อสร้างศาสนสถาน สุเหร่า และที่ฝังศพ อาคารทางพลเรือน วัง ประตูใหญ่ ป้อม สะพาน ฯลฯ พวกมุสุลมันได้ใช้แบบศิลปะ ซึ่งตนได้สร้างขึ้นในประเทศเปอร์เซียและได้สร้างอาคารที่โอ่อ่าขึ้นเป็นจำนวนมากในประเทศอินเดีย แต่พวกมุสุลมันก็รู้จักดัดแปลงแบบของตน และในไม่ช้าแต่ละถิ่นของประเทศอินเดียก็มีแบบโดยเฉพาะของตนอีก

ในขณะที่มีการสร้างสุเหร่าและหอคอยแบบอิหร่านขึ้นที่กรุงเดลฮีในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๘-๑๙ เป็นต้นว่าหอคอยกุตับ มินาร์ (Qutb Minar) สุเหร่ามัสชิด อิ กุวัต อุล อิสลาม (Masjidi-Quwat-ul Islām) และชมาตกนะ มัสชิด (Jama'at Kana Masjid) มีการสร้างสุเหร่าขึ้นในแคว้นสินท์ คุชราต และกาเถียวาร์ ด้วยความช่วยเหลือของช่างอินเดียและโดยใช้วัตถุจากศาสนสถานในศาสนาฮินดูและไชนะที่พวกมุสุลมันได้ทำลายลง ดังนั้นจึงมีศิลปะที่อาจเรียกได้ว่าแบบอินเดียมุสุลมันเกิดขึ้น ศิลปะอินเดีย-มุสุลมันใช้ลักษณะสำคัญของศาสนสถานฮินดูในท้องถิ่น คือใช้โดมที่ก่อโดยวางวัตถุซ้อนกันขึ้นไปและใช้เสาแต่ช่าง

มุสุลมันก็ดัดแปลงให้เข้ากับประเพณีของตนคือบางครั้งก็ใช้เสาเพิ่มขึ้นและหุ้มโดมแบบฮินดูเข้าไว้ในโดมแบบมุสุลมัน ด้วยเหตุนี้ลักษณะภายนอกของสถาปัตยกรรมจึงเป็นแบบมุสุลมันอย่างแท้จริง แต่ภายในก็เป็นแบบอินเดียเช่นเดียวกัน บรรดาหอคอยก็สร้างขึ้นในแบบผสม คือใช้ลวดลายเช่นเดียวกันซ้ำ ๆ และซ้อนกันขึ้นไปตามแบบอินเดีย แต่ก็พยายามระวังให้เป็นลวดลายเครื่องประดับที่ชาวมุสุลมันนิยม สถาปัตยกรรมดังกล่าวมีเป็นต้นว่าสุเหร่าของมุเลฮาฟิซข่าน (Mulay Hafiz Khān) ณ เมืองอหมทาพาทหรืออาห์มะดาบาด (Ahmādabād) ในแคว้นคุชราตทางทิศตะวันตกของประเทศอินเดีย

อย่างไรก็ดีถิ่นที่มีชื่อเสียงที่สุดสำหรับสถาปัตยกรรมแบบมุสุลมันในประเทศอินเดียก็อยู่ทางภาคเหนือของประเทศคือที่เมืองอครา (Agra) กรุงเดลฮี และเมืองละโฮร์ (Lahore) สถานที่ดังกล่าวเป็นที่ประทับของบรรดากษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ในราชวงศ์โมคุล เหตุนั้นจึงเต็มไปด้วยอาคารที่น่ามหัศจรรย์ใจทั้งทางด้านขนาดและความโอ่อ่าของวัตถุที่ใช้ในการก่อสร้าง พระเจ้าอักบาร์ (พ.ศ. ๒๐๙๙-๒๑๔๘) ทรงสร้างที่ฝังศพของเชอร์ชาห์ (Sher-Shah) ที่สาห์สรัม (Sahsaram) สุเหร่าและพระราชวังที่ฟาเตร์ปุร์-สีกรี (Fatehpur-Sikri) และ ณ เมืองอครา พระเจ้าชาห์ ชหานคีร์ (พ.ศ. ๒๑๔๘-๒๑๗๐) ทรงกระทำการก่อสร้างต่อ และได้ทรงสร้างที่ฝังพระศพของพระเจ้าอักบาร์ขึ้นที่สิกันทร (Sikandara) พระเจ้าชาห์ชหาน (พ.ศ. ๒๑๗๐-๒๒๐๑) ก็ทรงสร้างอาคารที่ยิ่งใหญ่ไม่น้อยไปกว่าที่มีชื่อเสียงที่สุดก็คือปราสาททัชมาฮาล (Tāj Mahāl) ณ เมืองอครา เป็นที่ฝังพระศพของพระมเหสีผู้สิ้นพระชนม์ในการประสูติพระโอรสเมื่อ

พ.ศ. ๒๑๗๔ *(รูปที่ ๙๕)* สิ่งก่อสร้างเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการของศิลปะมุสุลมันในประเทศอินเดีย คือหลังจากมีกำเนิดเป็นแบบเปอร์เซียแท้แล้ว ศิลปะมุสุลมันก็จะค่อย ๆ ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดีย อย่างไรก็ดีศิลปะแบบตุรกี-เปอร์เซียซึ่งเข้ามาใหม่เป็นครั้งเป็นคราว ก็ยังคงรักษาให้สถาปัตยกรรมแบบมุสุลมันทางภาคเหนือของประเทศอินเดียมีความสง่างามอย่างง่าย ๆ ห่างไกลจากรสนิยมอันแท้จริงของชาวอินเดีย คงมีแต่เพียงการใช้ลวดลายเครื่องประดับมากเกินไปที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะอินเดีย แต่ลวดลายเครื่องประดับเหล่านี้ก็ไม่สามารถทำลายความบริสุทธิ์ของรูปร่างสถาปัตยกรรมแบบมุสุลมันลงไปได้



๙๕ ปราสาททัชมาฮาล เมืองอครา ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ สมัยโมคุล

ในขณะเดียวกับที่มีการก่อสร้างของราชวงศ์โมคุลทางภาคเหนือ ทางภาคใต้ของประเทศอินเดียตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๒ ก็ปรากฏมีสิ่งก่อสร้างที่หนักแน่นและเข้มงวดยิ่งกว่า ที่มีชื่อเสียงที่สุดอยู่ที่เมืองพิชปุระ (Bijapur) โคลโกนเท (Golkonde) และคุลพรรคะ (Gulbarga) ในแคว้นไฮเดอระบัด (Hyderabad) สิ่งก่อสร้างเหล่านี้ล้วนมีโดมขนาดใหญ่เรียบหรือมีลายเป็นซี่ ๆ ประกอบ โดมเหล่านี้อาจจัดเป็นโดมที่ใหญ่ที่สุดในโลกได้ และบางครั้งก็ทำให้นึกไปถึงศาสนสถานในศิลปะแบบบิซันไตน์

จิตรกรรม

จิตรกรรมฝาผนัง

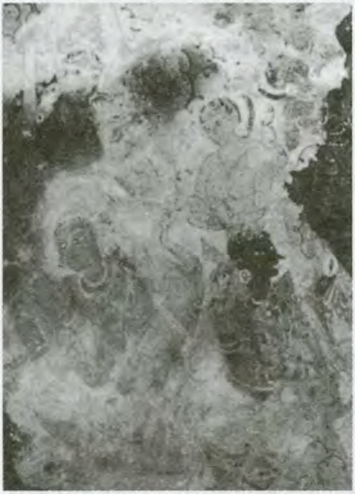
หลังสมัยจิตรกรรมฝาผนังอันสวยงามที่ถ้ำอชันตา พาฆสิตตนวาสัล และพาทามิ ฯลฯ จิตรกรรมฝาผนังของอินเดียก็เสื่อมลง จากการค้นคว้าเมื่อเร็ว ๆ นี้ ปรากฏว่าในแหลมเดคข่านยังคงมีการใช้จิตรกรรมฝาผนังตกแต่งภายในศาสนสถานเช่นแต่ก่อน จิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำไกรลาส ณ เอลโลรา ณ เมืองกาญจีปุรัม และเมืองติรุมไลปุรัม (Tirumalaipuram) ซึ่งวาดขึ้น

ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ รวมทั้งที่นารถามไล (Narthamalai) ราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๔ อาจจัดได้ว่าเป็นระยะหัวต่อระหว่างจิตรกรรมฝาผนังในสมัยหลังคุปตะกับสมัยต่อมาในประเทศอินเดีย

จิตรกรรมสมัยกลางในประเทศอินเดียเริ่มขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ พร้อมกับจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำไกลลาส ณ เอลโลรา ที่มหาวิมานแห่งเมืองตันชอร์ ที่ติรุวันชิกุลลั่น (Tiruvanjikulan) และที่ตริจุร (Trichur) ที่เอลโลราจิตรกรรมในพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ ก็วาดทับลงบนจิตรกรรมสมัยเก่ากว่าซึ่งคงอยู่ในสมัยเดียวกับศาสนสถานนั้น คือในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓ เทคนิคและสีของจิตรกรรมฝาผนังอินเดียในพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ ง่ายกว่าที่ถ้ำอชันตา ทั้งแบบและคุณลักษณะก็ไม่อาจจะเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยเก่ากว่าได้ ใบหน้าวาดขึ้นคร่าว ๆ อย่างแปลกประหลาด คือบนใบหน้าที่หันเฉียงไปทางด้านข้างนั้นจมูกค่อนข้างแหลมก็จะมองเห็นทางด้านข้างและนัยน์ตาก็นูนออกมามากโดยเฉพาะด้านที่อยู่ไกลออกไป *(รูปที่ ๙๖)* การวาดใบหน้าเช่นนี้จะมีปรากฏอยู่บนภาพเขียนเล็ก ๆ ในศาสนาไชนะ ณ แคว้นคุชราตด้วย *(รูปที่ ๙๗)*

จิตรกรรมฝาผนังที่เมืองตันชอร์รวมทั้งจิตรกรรมฝาผนังที่เมืองโปลนนารุวะ (Polonnaruva) ในเกาะลังกาเป็นจิตรกรรมฝาผนังรุ่นสุดท้ายที่ยังคงงดงามอยู่ในประเทศอินเดียสมัยกลาง จิตรกรรมดังกล่าวยังคงมีคุณสมบัติอันน่าชมอยู่บ้างคือมีการเคลื่อนไหว จังหวะที่เกิดขึ้นในตนเอง เส้นที่อ่อนนุ่มและมีชีวิตจิตใจ แต่ความละเอียดอ่อนของจิตรกรรมในสมัยคุปตะและหลังคุปตะก็หายไปสิ้นแล้ว จิตรกรรมฝาผนังในสมัยหลัง

ต่อมาอีกซึ่งมีกรอบเป็นเขตกั้น ก็เป็นจิตรกรรมแบบที่วาดขึ้นอย่างไม่ค่อยระมัดระวัง เป็นจิตรกรรมที่เสื่อมและฝีมือก็หยาบยิ่งขึ้น จิตรกรรมเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นฝีมือของช่างชาวบ้านและมีลักษณะเป็นศิลปะพื้นเมืองที่ไม่มีรสนิยมสูงนัก



๙๖ พระนารายณ์และพระลักษมี จิตรกรรมฝาผนัง ณ ถ้ำไกลาสนาถ (ถ้ำที่ ๑๖) เอลโลราศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔

๙๗ ภาพเขียนบนคัมภีร์ในศาสนาไชนะ แคว้นคุชราต พิพิธภัณฑ์เฟรีย กรุงวอชิงตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔

จิตรกรรมขนาดเล็ก

ส่วนใหญ่ของจิตรกรรมขนาดเล็กสมัยโบราณที่ยังคงเหลืออยู่ในปัจจุบัน ก็มีอายุไม่เก่าไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๑๓ แต่อายุที่กล่าวมานี้ก็ยังน่าสงสัยอยู่และตัวอย่างที่เหลือก็มีน้อยมาก จิตรกรรมขนาดเล็กที่เก่าที่สุดที่อาจกำหนดอายุได้อย่างแน่นอนคงวาดขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ แต่จิตรกรรมเหล่านี้ก็มีกล่าวถึงไว้ในวรรณคดีสมัยโบราณของอินเดีย และคงเป็นอากาศและอุณหภูมิในประเทศอินเดียนั่นเองที่ทำให้จิตรกรรมดังกล่าวในสมัยโบราณต้องสูญหายไปหมด จิตรกรรมขนาดเล็กเป็นศิลปะซึ่งนิยมกันในหมู่พระราชา ผู้ที่ได้รับการศึกษาสูงและนักบวช รูปร่างและขนาดของจิตรกรรมขนาดเล็กก็มีต่าง ๆ กัน ตั้งแต่สี่เหลี่ยมจัตุรัสและวงกลมไปจนถึงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เป็นภาพม้วน จิตรกรรมเหล่านี้วาดขึ้นบนผ้าฝ้าย ผ้าไหม หรือบนกระดาษขึงอยู่ในกรอบหรือระหว่างไม้ ๒ ท่อน ใช้เพื่อแสดงการสั่งสอนทางศาสนา เพื่อติดต่อส่งข่าวคราว หรือเพื่อเป็นภาพให้คู่รักไว้ดูต่างหน้า

มีสกุลช่างหลายสกุลที่ผลิตจิตรกรรมขนาดเล็ก คือสกุลช่างเนปาล เบงกอล คุชราต กาเถียวาร์ ราชปุตานะ (Rājputāna) ซิขและในแหลมเดคข่าน ฯลฯ เมื่อราชวงศ์โมคุลขึ้นมีอำนาจในประเทศอินเดีย อิทธิพลโดยตรงจากประเทศอิหร่านก็เข้ามามีอำนาจเหนือช่างในราชสำนักและศิลปะแบบโมคุลก็มีอิทธิพลเหนือสกุลช่างอื่น ๆ ด้วยโดยเฉพาะอย่างยิ่งสกุลช่างราชปุตานะ

จิตรกรรมขนาดเล็กเหล่านี้วาดขึ้นก่อนบนใบลานตั้งแต่พุทธ

ศตวรรษที่ ๑๗ จนถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ และต่อจากนั้นจึงวาดขึ้นบนกระดาษตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ จิตรกรรมเหล่านี้วาดตามเทคนิคคล้ายกับที่ใช้อยู่สำหรับจิตรกรรมฝาผนัง และสำหรับรายละเอียดก็แตกต่างกันออกไปตามสกุลช่างในชั้นต้นบนพื้นหลังจะมีการร่างด้วยพู่กันจุ่มสีแดงอย่างเบา ๆ ต่อจากนั้นก็ระบายสีขาวอย่างบาง ๆ ซึ่งยังพอมองเห็นเส้นร่างข้างล่างได้แล้วจึงลากเส้นทับเส้นร่างอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งบางครั้งก็อาจเปลี่ยนแปลงแก้ไขใหม่ด้วยสีน้ำตาลหรือสีดำจากการบูรและน้ำมัน ต่อจากนั้นก็ลงสีพื้นหลัง ต้นไม้ และอาคาร คงเหลือแต่ภาพบุคคลเป็นสีขาวอยู่แล้วจึงวาดภาพบุคคลโดยวาดภาพใบหน้าเป็นครั้งสุดท้าย เส้นสีดำหรือแดงก็ใช้เป็นเส้นสุดท้ายด้วย จิตรกรรมขนาดเล็กแบบมุสลิมใช้เทคนิคแบบนี้เช่นเดียวกัน บางครั้งก็มีการลอกภาพที่วาดขึ้นอีกหลายแผ่นในสำนักของช่างหัวหน้าที่เป็นผู้วาดภาพนั้นขึ้น การลอกใช้ภาพลอกจากแผ่นหนังกวาง โดยเจาะเป็นรูและใช้ฝุ่นสีตบ วิธีดังกล่าวก็เหมือนกับที่นายเปอร์ซี่ บราวน์ (Percy Brown) กล่าวไว้ คือเป็นจิตรกรรมฝาผนังที่วาดให้มีขนาดเล็กลงนั่นเอง และใช้วิธีลงพื้นรองสีซึ่งไม่จำเป็นต้องใช้เลย

กระดาษที่สกุลช่างอื่น ๆ ซึ่งไม่ใช่สกุลช่างมุสลิมใช้ก็ดูเหมือนจะสั่งเข้ามาจากประเทศเปอร์เซียโดยตรง และเป็นกระดาษที่มาจากประเทศจีน เดินทางผ่านภาคกลางของทวีปเอเชียเข้ามายังประเทศเปอร์เซีย สำหรับในสกุลช่างโมคุล การใช้กระดาษก็พิถีพิถันมาก แสดงให้เห็นว่าช่างวาดจิตรกรรมขนาดเล็กเหล่านี้รู้จักงานของเขาเป็นอย่างดี กระดาษที่ใช้วาดนั้นมีอยู่ถึง ๗ ชนิด ชนิดที่สำคัญก็คือหรีริ (hariri) หรือ

เรศมิ (reśmi) ทำจากไหมและทำให้ภาพที่วาดมีลักษณะอ่อนนุ่ม ต่อจากนั้นก็มีกระดาษที่ผลิต ณ เมืองเดาละตาบาด (Daulatābāb) ในแคว้นไฮเดอราบัด ณ เมืองเซียลกอต (Sialkot) ในแคว้นปัญจาบ กระดาษมุฆลิ (mughali) ทางภาคใต้และกรรเท (kardey) ในแคว้นไมซอร์ กระดาษเหล่านี้ทำจากไม้ไผ่ ปอ ผ้าฝ้าย หรือ ต้นแฟลกซ์ซึ่งใช้ทำผ้าลินิน เพื่อจะให้กระดาษเหล่านี้หนา ช่างก็มักจะใช้กระดาษหลายแผ่นผนึกเข้าด้วยกัน ด้านที่จะใช้วาดก็ขัดด้วยลูกหินโมราเล็ก ๆ บางครั้งเมื่อวาดภาพเสร็จแล้วก็ฉาบด้วยน้ำยาที่ทำจากแป้งอย่างบาง ๆ

น้ำเป็นส่วนสำคัญที่ใช้ในการวาดภาพจิตรกรรมขนาดเล็กและผสมวัตถุที่ทำให้เหนียวลงไปด้วย เป็นต้นว่าแป้ง ยางไม้ น้ำตาลหรือยางต้นแฟลกซ์ สำหรับการระบายสีพู่กันก็ทำด้วยขนสัตว์ เป็นต้นว่า ขนแพะ อูฐ กระรอก หรือพังพอน ดังนั้นขนพู่กันบางอันก็คงจะละเอียดมาก สีที่ใช้ผิดแปลกกันไปตามสกุลช่างและเวลา บนคัมภีร์ใบลานสีน้ำเงินก็เป็นสีที่ใช้กันอยู่บ่อย ๆ และบางครั้งก็ใช้เป็นสีพื้นหลังด้วย บางครั้งก็มีสีชมพู แต่สีเหลืองกลับมีน้อย สีที่สำคัญก็คือสีแดง ไม่ว่าจะเป็นสีแดงสดหรือสีแดงเข้ม และบางครั้งก็ใช้เป็นพื้นหลังทั้งหมดด้วย ในสกุลช่างโมคุลสีต่าง ๆ ก็มีมากขึ้น สีขาวทำจากตะกั่วก็สั่งเข้ามาจากแคว้นคัชการ์ (Kashgar) นอกจากนี้ก็มีดินเผาไฟใช้เป็นสีดำ สีแดงที่ทำจากสนิมเหล็ก หรือรัก สีน้ำเงินทำจากครามหรือไพฑูรย์ สีเหลืองจากกรดกำมะถันหรือดินบางชนิดฯลฯ เป็นสีที่แพร่หลายอยู่ทางภาคเหนือของประเทศอินเดีย สีเขียวก็มีหลายเงาและผสมจากครามกับสีเหลือง จากแร่ออร์ปิเมนต์ (orpiment) ซึ่งบางครั้งก็เติมดินเผาไฟลงไปด้วย สีแดงเข้มเกิดจากผสมสีแดงสดเข้ากับ

ครามสีม่วงใช้การผสมดินเผาไฟเข้ากับดินเหลืองปนสนิมเหล็กสีน้ำตาลจากแถบอ่าวเปอร์เซีย นอกจากนี้ก็มีการใช้ทองมากยิ่งขึ้นทุกที ทองนี้ใช้โรยลงบนผิวพื้นหน้าที่มีน้ำยาเหนียวติดอยู่ การโรยใช้ถุงเล็ก ๆ ที่ถักค่อนข้างห่างกัน

สกุลช่าง

จิตรกรรมขนาดเล็กของอินเดียอาจแบ่งออกได้เป็น ๒ สกุลช่างใหญ่ ๆ สกุลช่างหนึ่งซื่อตรงต่อลักษณะรูปภาพและเรื่องราวของอินเดีย แต่อีกสกุลช่างหนึ่งอยู่ภายใต้ความอุปถัมภ์ของราชวงศ์โมคุลและชอบวาดภาพตามประเพณีมุสุลมัน ตลอดจนชีวิตในราชสำนักโมคุล แม้ว่าสกุลช่างแรกซึ่งอาจเรียกได้ว่าสกุลช่างพื้นเมืองของอินเดียจะได้รับอิทธิพลต่างประเทศโดยผ่านทางพวกมุสุลมันบ้าง แต่ก็ยังคงรักษาลักษณะดั้งเดิมและความแปลกประหลาดที่ต่างไปจากสกุลช่างโมคุล และยังอยู่ใกล้ชิดกับจิตรกรรมฝาผนังของอินเดีย ในกลุ่มแรกนี้มีสกุลช่างคุชราต ซึ่งเป็นระยะหัวเลี้ยวหัวต่อ อันอาจเห็นได้จากเทคนิคที่ใช้ก็เป็นเทคนิคของจิตรกรรมฝาผนังโดยเฉพาะ และไม่จำต้องนำมาใช้สำหรับจิตรกรรมขนาดเล็กเลย นอกจากนี้ก็มีการวาดภาพหน้าบุคคลหันเฉียงไปทางด้านข้างและมีนัยน์ตานูนออกมาตามแบบจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำเอลโลรา จิตรกรรมขนาดเล็กของสกุลช่างคุชราตวาดขึ้นบนใบลานตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ลงมาจนถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ และบนกระดาษตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ลงมาจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ชอบ

วาดภาพเกี่ยวกับเรื่องราวในศาสนาไชนะ *(รูปที่ ๙๗)* จิตรกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากสถานที่ต่าง ๆ อันสืบเนื่องมาจากสถานะในประวัติศาสตร์ของแคว้นคุชราตและเหตุการณ์ทางด้านการเมือง แคว้นคุชราตตั้งอยู่บนสายการรุกรานครั้งใหญ่ ๆ และสายทางการค้า เหตุนั้นจึงได้รับอิทธิพลจากทั้งแคว้นตุรกีสถานของจีนและประเทศอัฟกานิสถานและเป็นแคว้นแรกสุดแคว้นหนึ่งในประเทศอินเดียที่ถูกพวกมุสุลมันเข้าครอบครอง เนื่องจากการติดต่อเหล่านี้ ประเพณีดั้งเดิมของอินเดียจึงมีลักษณะต่างประเทศเข้ามาปนและทำให้จิตรกรรมคุชราตมีลักษณะแปลกประหลาดโดยเฉพาะ คือภาพภูมิประเทศแสดงการผสมกันระหว่างอิทธิพลของประเทศอิหร่านและประเทศจีน สถาปัตยกรรมและเครื่องเรือนเป็นแบบพื้นเมืองแท้ ภาพชนชาติที่นับถือศาสนาอิสลามก็แต่งกายตามแบบของพวกมุสุลมัน และใบหน้ามองเห็นเต็มหน้า แต่วีรบุรุษในศาสนาไชนะกลับสวมเครื่องนุ่งห่มเปิดบ่าขวาและใบหน้าหันเฉียงไปทางด้านข้าง ภาพสัตว์ก็วาดขึ้นตามแบบจีน-อิหร่าน ในแคว้นตุรกีสถาน

สกุลช่างเบงกอล

เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมอินเดียสมัยโบราณเช่นเดียวกันโดยผ่านทางภาพเขียนบนผ้าหรือภาพพระบฏ (paṭn) ภาพพระบฏนี้มีมานานแล้วและผลิตขึ้นโดยไม่ขาดระยะตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๖ ลงมาจนถึงสมัย

ปัจจุบัน ภาพพระบฏไม่ได้มีเฉพาะจิตรกรรมขนาดเล็กแต่ยังมีเป็นภาพม้วนด้วย มีภาพวาดที่แสดงถึงฝีมืออย่างอิสระและแสดงภาพลายเส้นอย่างเชี่ยวชาญ สกุลช่างเบงกอลมีอิทธิพลต่างประเทศน้อยและชอบแสดงภาพตามลักษณะของอินเดียโดยแท้ สีที่ใช้ก็มักฉูดฉาด ชอบใช้สีแดงเป็นพื้นหลัง องค์ประกอบภาพแม้ว่าจะมีแตกต่างกันไป แต่ก็มักแสดงถึงความเฉลียวฉลาดอย่างง่าย ๆ คล้ายกับภาพเขียนในประเทศอียิปต์สมัยปโตเลมีตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๓-๖ ภาพภูมิประเทศจะวาดขึ้นอย่างคร่าว ๆ และภาพต้นไม้ก็จะเหมือนกับที่มีปรากฏอยู่ในภาพสลักที่ภารหุตและสาญจี

สกุลช่างเนปาล

ชอบรักษาแบบเก่าและมักวาดภาพขึ้นตามประเพณีเท่านั้นไม่มีความคิดดั้งเดิมของตนเอง ชอบวาดตามลักษณะรูปภาพที่มีอยู่แต่ก่อนแล้ว ภาพวาดของสกุลช่างเนปาลอาจเก่าขึ้นไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ มีปรากฏอยู่เป็นภาพวาดบนใบลาน บนประกับคัมภีร์ใบลานทำด้วยไม้ หรือเป็นธง (ประภา) คล้ายกับตังกา (tangka) ของทิเบต ศิลปะของสกุลช่างเนปาลเป็นแบบชอบรักษาของเก่า ไม่มีทั้งความเน้นและความรุนแรง

สกุลช่างที่กล่าวมาเหล่านี้เกิดขึ้นก่อนที่พวกมุสุลมันจะบุกรุกเข้ามาถึงและได้รับอิทธิพลจากพวกมุสุลมันน้อย หลังจากพระจักรพรรดิในราชวงศ์โมคุลได้โปรดให้จิตรกรชาวอิหร่านเข้ามารับราชการ จิตรกรรม

ขนาดเล็กของอินเดียก็เริ่มแปรรูปไป เกิดมีสกุลช่างใหญ่ ๒ สกุลที่เจริญควบคู่กันไป คือสกุลช่างโมคุลและราชปุต สกุลช่างราชปุตแสดงให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลมุสุลมันอย่างมากมาย นอกจากนั้นก็มีสกุลช่างที่ ๓ คือสกุลช่างในแหลมเดคข่านเป็นสกุลช่างที่สวยงามน้อยกว่า และผสมลักษณะของสกุลช่างโมคุลและราชปุตเข้าด้วยกัน

สกุลช่างโมคุล (พุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๓)

สกุลนี้ได้นำความเปลี่ยนแปลงอย่างลึกซึ้งเข้ามาในจิตรกรรมของอินเดีย ช่างโมคุลเป็นข้าราชการสำนักทำงานเพื่อเจ้านายที่มีรสนิยมอันละเอียดอ่อน และมีการศึกษาสูงคล้ายกับชาห์แห่งประเทศอิหร่าน และเป็นผู้ที่เลื่อมใสในวัฒนธรรมแบบอิหร่าน เพื่อกระทำตามแบบอย่างพระราชาแห่งประเทศอิหร่าน พระราชาในราชวงศ์โมคุลจึงทรงอุปถัมภ์ทั้งทางศิลปกรรมและการดนตรี กิจกรรมที่สำคัญของพระองค์ก็คือการแต่งองค์อย่างสวยงาม ความพอพระทัยในสิ่งที่โอ่อ่าหรือละเอียดอ่อน ชัยชนะในการสงครามพร้อมกับขบวนทหารเดินเท้าทหารม้าและกองทัพช้าง รวมทั้งการล่าสัตว์ จิตรกรที่วาดภาพเขียนขนาดเล็กในสกุลช่างโมคุลก็วาดภาพเหล่านี้ คือภาพการขี่ม้า การเลี้ยงฉลองและกิจพิธีต่าง ๆ ในชีวิตในด้านสังคมและด้านราชการเราจึงอาจแบ่งจิตรกรรมขนาดเล็กในสกุลช่างโมคุลออกได้เป็นหมวดใหญ่ ๆ ตามเรื่อง เช่น เรื่องนิยาย เหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ ภาพแสดงความรักใคร่ และภาพเหมือน

๙๘ พระจักรพรรดิบาบูร์ทรงพักผ่อน ระหว่างการล่าสัตว์ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ จิตรกรรมสกุลช่างโมคุล

จิตรกรรมขนาดเล็กของสกุลช่างโมคุลในสมัยที่เก่าที่สุดคล้ายคลึงกับจิตรกรรมของประเทศอิหร่านสมัยราชวงศ์ติมูรีด (Timouride) ระหว่าง พ.ศ. ๑๙๙๐-๒๐๖๐ มาก จนกระทั่งยากที่จะแยกออกจากกันได้ แต่ต่อมาไม่ช้าเมื่อราชวงศ์โมคุลเริ่มใช้ช่างอินเดียแทนช่างอิหร่าน ลักษณะของอินเดียก็มีมากยิ่งขึ้นและเกิดเป็นศิลปะอินเดีย-มุสุลมัน อย่างไรก็ดีภาพภูมิประเทศแบบอิหร่านก็ยังคงปรากฏอยู่เสมอ แม้ว่าต่อมาภายหลังจะได้ใช้ทัศนียวิสัยตามแบบตะวันตกแล้ว และใช้การเล่นเงาตามแบบสกุลช่างอิตาเลียน วิลันดาและฝรั่งเศสด้วย ตรงข้ามกับจิตรกรรมโดยทั่วไปของ

อินเดีย จิตรกรรมขนาดเล็กในสกุลช่างโมคุลมักมีชื่อช่างเขียนซึ่งบางครั้งก็เป็นสตรี ชื่อเหล่านี้มีเป็นต้นว่า บิชันดาส (Bishandās) จิตรกรในราชสำนักของพระเจ้าอักบาร์และพระเจ้าชาห์ชหานคีร์ งานของท่านผู้นี้แสดงความสวยงามแบบหนึ่งโดยเฉพาะ นอกจากนี้ก็มี มีร กลันข่าน (Mir Kalan khān) ผู้ถึงแก่กรรมใน พ.ศ. ๑๙๗๖ เป็นผู้เขียนภาพประกอบเรื่องฉริชาห์มาดาร์ (Chari-shāh-madar) และแสดงภาพเกี่ยวกับความจริงยิ่งกว่าภาพของช่างโมคุลคนอื่นๆ *(รูปที่ ๙๘ และ ๙๙)*

๙๙ พระจักรพรรดิชาห์ชหานเมื่อพระชนม์ ๔๐ พรรษา วาดโดยพิจิตร เมื่อ พ.ศ. ๒๑๗๖ พิพิธภัณฑ์วิคตอเรียและอัลเบิต ศิลปะอินเดีย สมัยที่ ๔ สกุลช่างโมคุล

สกุลช่างราชปุต

สกุลช่างนี้อยู่ในสมัยเดียวกับสกุลช่างโมคุล และแสดงความเคลื่อนไหวของชาวพื้นเมืองอันเกี่ยวกับลัทธิชาตินิยมปนอยู่ด้วย เพื่อต่อต้านกับศิลปะมุสุลมัน แทนที่จะเป็นข้าราชสำนักดังช่างในสกุลโมคุล ช่างราชปุตก็เป็นส่วนหนึ่งของสมาคมช่างชาวพื้นเมืองและอาจวาดได้ทั้งจิตรกรรมฝาผนังและจิตรกรรมขนาดเล็ก ช่างราชปุตมีชีวิตอยู่กับครอบครัวของเขา และอาชีพนี้ก็สืบต่อกันลงมาจากบรรพบุรุษ ดังนั้นจึงอาจเรียกได้ว่าเกือบเป็น "วรรณะ" แทนที่จะวาดเรื่องราวนอกศาสนาและเป็นทางราชการดังเช่นช่างโมคุล ช่างราชปุตก็วาดภาพเกี่ยวกับชีวิตประจำวัน ภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นรอบตัว ภาพพิธีการทางศาสนา นิยายเกี่ยวกับพระกฤษณะ และภาพเปรียบเทียบเกี่ยวกับฤดูกาลต่าง ๆ ภาพลายเส้นมักมีส่วนสำคัญอยู่ในองค์ประกอบภาพและรสนิยมในความสวยงามก็เป็นไปอย่างอิสระ แต่ลักษณะโดยทั่วไป เครื่องแต่งกาย และรายละเอียดก็แสดงให้เห็นว่ามีความเกี่ยวพันอย่างใกล้ชิดกับสกุลช่างโมคุล

สกุลช่างราชปุตแบ่งออกเป็น ๒ สกุลใหญ่ คือสกุลราชปุตานะและจิตรกรรมขนาดเล็กของสกุลช่างนี้ก็เรียกว่าราชัสถานี (rājasthani) มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองชัยปุระ (Jaipur) อีกสกุลหนึ่งเจริญขึ้นในแถบทิวเขาหิมาลัย และจิตรกรรมขนาดเล็กมีชื่อว่า ปหารี (pahāri) หรือแห่งภูเขาส่วนใหญ่ของสกุลเหล่านี้เราก็ไม่ทราบชื่อช่าง

จิตรกรรมราชัสถานีแห่งเมืองชัยปุระมีลักษณะค่อนข้างแข็งและนิยมใช้การตกแต่งมาก จิตรกรรมแบบนี้นิยมแสดงภาพฤดูกาลเป็นรูป

หญิงสาวแสดงท่าทางตามประเพณีเหมือนกับที่มีมาแล้วตั้งแต่แรกเริ่มมีศิลปะสมัยประวัติศาสตร์ขึ้นในประเทศอินเดีย ภาพที่สวยงามที่สุดภาพหนึ่งมีองค์ประกอบเป็นวงกลมหลายวงที่มีจุดศูนย์กลางร่วมเป็นภาพเหล่านางโคปีกำลังรายล้อมพระกฤษณะ ซึ่งประทับอยู่ตรงกลาง *(รูปที่ ๑๐๐)*

สำหรับจิตรกรรมแห่งภูเขาหรือปหารี ก็มีศูนย์กลางอยู่หลายแห่ง แต่ที่มีชื่อเสียงที่สุดก็คือเมือง กางครา (Kānggrā) จิตรกรที่เมืองกางคราเลิกทำงานเมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๘ เมื่อแผ่นดินไหวได้ทำลายทั้งสำนักงานและช่างตลอดจนครอบครัวช่างในสกุลนี้ มีหลายท่านที่มีชื่อเสียงเป็นต้นว่า โมละ ราม กุมารสวามี (Mola Rām Kumaraswāmi) มีชีวิตอยู่ระหว่าง

๑๐๐ วิภาสะราคินีจิตรกรรม ราชัสถาน สกุลช่างราชปุตานะ พิพิธภัณฑ์ศิลปะเมืองบอสตัน สหรัฐอเมริกา ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔

พ.ศ. ๒๓๐๓-๒๓๗๖ มานกุ (Mānaku) และไชตุ (Chaitu) สองท่านหลังนี้ได้พำนักอยู่ในราชสำนักของเตหิริคาร์หวัล (Tehri-Garhwal) ในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ แม้ว่าช่างแห่งจิตรกรรมปหารีแต่ละท่านจะวาดภาพมีลักษณะต่างๆ กันไป แต่ภาพที่แสดงถึงเหตุการณ์ในชีวิตประจำวันก็มีเสน่ห์เช่นเดียวกันและเป็นภาพที่ดีที่สุดของจิตรกรรมปหารี โดยมากชอบวาดภาพสตรีกำลังแต่งตัว นอกจากนี้ก็มีภาพในหมู่บ้าน ภาพมารดากับบุตร ขบวนแห่การตระเตรียมอาหารอยู่ในลานบ้าน การบูชาศิวลึงค์ในเวลากลางคืน พิธีเกี่ยวกับฤดูกาล และอานุภาพต่างๆ ของพระกฤษณะ ฯลฯ *(รูปที่ ๑๐๑)*

๑๐๑ พระกฤษณะกำลังปราบนาคกาลิยะ จิตรกรรมปหารี สกุลช่างกางครา พิพิธภัณฑ์เมโทรโปลิตัน กรุงนิวยอร์ก ศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔

ลักษณะแปลกประหลาดแบบหนึ่งของจิตรกรรมขนาดเล็กซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในสกุลช่างราชปุต ก็คือ "จิตรกรรมแห่งดนตรี" ได้แก่ราคมาละหรือราคินี (Rāginī) จิตรกรรมดังกล่าวก็คือการแสดงเสียงดนตรี (ราคะ) ลงเป็นภาพตามบทประพันธ์ ด้วยสิ่งที่ขัดแย้งกันภายใต้ภาพที่คิดขึ้นเองนี้ ช่างราชปุตก็พยายามจะก่อสร้างความสัมพันธ์อย่างสมบูรณ์ขึ้นระหว่างศิลปะ ๓ สาขาคือ ดนตรี จิตรกรรมและวรรณคดี เวลาพิเศษและเครื่องดนตรีที่กำหนดไว้ก็ใช้สำหรับแสดงถึงเสียงดนตรีต่าง ๆ กัน จิตรกรรมราคมาละจึงเปรียบเสมือนเสียงดนตรีที่มองเห็นได้โดยผ่านทางบทประพันธ์ และเป็นวิธีของอินเดียสำหรับแสดงศิลปะทุกสาขาอย่างแท้จริง *(รูปที่ ๑๐๐)*

สกุลช่างเดคข่าน

สกุลช่างนี้มาจากทั้งศาสนาฮินดูและมุสุลมัน ได้รับความบันดาลใจจากทั้งทางสกุลช่างโมคุลและราชปุต บรรดาแคว้นสำคัญ ๆ ทางทิศใต้ของประเทศอินเดียต่างก็มีสกุลช่างของตนซึ่งแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลอันปะปนสับสนกัน แต่แม้ว่าแบบของจิตรกรรมต่าง ๆ จะมีแตกต่างกันออกไปมาก สกุลช่างเคดข่านก็ยังคงสู้สกุลช่างใหญ่ ๒ สกุลคือมุสุลมันและราชปุตไม่ได้ คือยังคงเป็นศิลปะของช่างฝีมือพื้นเมืองอยู่

แม้ว่าจิตรกรรมขนาดเล็กของอินเดียจะไม่ได้เป็นศิลปะขนาดใหญ่ แต่ก็ยังแสดงถึงลักษณะต่าง ๆ กันอย่างน่าประหลาดใจ และเป็นศิลปะที่มี

เสน่ห์เนื่องจากสีที่งดงาม ความประณีตในการวาดลักษณะต่างๆ กันของเรื่องที่ใช้วาด ตลอดจนองค์ประกอบภาพ

จิตรกรรมอินเดียในปัจจุบัน

ตั้งแตในราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ จิตรกรรมอินเดียทุกสาขาก็เริ่มเสื่อม ทั้งนี้เพราะเหตุว่าไม่มีสิ่งบันดาลใจและอิทธิพลของศิลปะในทวีปยุโรปที่เข้ามาเผยแพร่ในขณะนั้นก็เป็นศิลปะที่เสื่อมแล้ว ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ก็มีปฏิกิริยาเกิดขึ้นและมีความพยามยามที่จะให้ศิลปะอินเดียกลับรุ่งเรืองขึ้นใหม่ ด้วยการแยกออกจากศิลปะในทวีปยุโรปและหันไปศึกษาศิลปะอินเดียสมัยเก่ากว่าแทน ลัทธิชาตินิยมของอินเดียเกิดขึ้น และมีกลุ่มจิตรกรอินเดียกลุ่มหนึ่งซึ่งมีชาวยุโรปบางคนเช่นนายฮาเวลล์ (Havell) สนับสนุน ได้พยายามที่จะให้จิตรกรรมอินเดียซึ่งขณะนั้นตกไปเป็นศิลปะที่ไม่สำคัญ กลายเป็นภาพพื้นเมืองสำหรับขายแก่ผู้จาริกแสวงบุญ ให้กลับมีคุณค่าขึ้นมาใหม่ การฟื้นฟูนี้เกิดขึ้นก่อนในแคว้นเบงกอลอันเป็นสถานบ่อเกิดแห่งพุทธศาสนาและยังคงเป็นดินแดนแห่งปัญญาชนของอินเดียอยู่เสมอ ตระกูลตะกอร์มีส่วนสำคัญในการฟื้นฟูจิตรกรรมครั้งนี้โดยเฉพาะอย่างยิ่งอัพนินทรนาถผู้เป็นหลานแห่งท่านกวีรพินทรนาถ ได้จัดพิมพ์เรื่องการศึกษาและคำอธิบายเกี่ยวกับตำราสมัยโบราณ เขาเองได้วาดภาพขึ้นเป็นจำนวนมากและเอาใจใส่แก่ปัญหาทางเทคนิคเป็นพิเศษ ใน พ.ศ. ๒๔๔๘ ก็มีการจัดตั้งสมาคมศิลปะตะวันออก

แห่งอินเดีย (Indian Society of Oriental Art) ขึ้น และอัพนินทรนาถ ตะกอร์ก็ได้สั่งสอนแนะนำให้ช่างอินเดียหันกลับไปยังเรื่องราวตามประเพณีของอินเดียและการศึกษาศิลปะอินเดียสมัยโบราณ แม้ว่าในขณะนั้นศิลปะอินเดียจะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะในทวีปยุโรป "แบบ พ.ศ. ๒๔๔๕ (ค.ศ. ๑๙๐๐)" อยู่โดยไม่รู้สึกตัว แต่ท่านอัพนินทรนาถ ก็สามารถก่อให้เกิดความสนใจขึ้นมาในหมู่ช่างชาติอินเดียได้ ใน พ.ศ. ๒๔๕๑ ก็มีการแสดงจิตรกรรมสีน้ำขึ้นที่เมืองคัลคัตตา และใน พ.ศ. ๒๔๕๓ ก็มีการแสดงศิลปกรรมอินเดียสมัยโบราณขึ้นที่เมืองอัลลฮาบาด (Allahābād) พ.ศ. ๒๔๕๗ สกุลช่างคัลคัตตาก็จัดแสดงผลงานของตนขึ้นที่วังใหญ่ (Grand Palais) ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส จากนั้นจิตรกรรมอินเดียก็ค่อย ๆ มีความเจริญขึ้น จิตรกรอินเดียเป็นจำนวนมากไม่ว่าชายหรือหญิงต่างก็พยายามที่จะยกระดับจิตรกรรมของอินเดีย ภายหลังความพยายามต่าง ๆนานาเป็นต้นว่าการวาดรูปวัตถุเรขาคณิต (cubism) แล้ว การหันกลับมายังเรื่องราวพื้นเมืองของบรรพบุรุษและตามประเพณีของอินเดียก็ก่อให้เกิดมีศิลปะแบบใหม่ขึ้น เป็นศิลปะที่ยังคงวิวัฒน์อยู่จนปัจจุบันนี้ และพยายามที่จะประสานความรอบรู้ในเทคนิคของทวีปยุโรปเข้ากับความบันดาลใจจากประเพณีในประเทศอินเดียเอง

๑๐
ประณีตศิลปะและเทคนิคต่าง ๆ

๑๐

ประณีตศิลปะและเทคนิคต่าง ๆ

เทคนิคต่าง ๆ ซึ่งมีตัวอย่างเหลืออยู่น้อยในศิลปะอินเดียสมัยโบราณ มีตัวอย่างเหลืออยู่มากในศิลปะอินเดียสมัยที่ ๔ นี้ และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของช่างฝีมือชาวอินเดีย ศิลปะอินเดียสมัยโบราณได้แสดงให้เห็นแล้วถึงคุณสมบัติของเครื่องอาภรณ์เครื่องเรือน และประณีตศิลปะสาขาต่าง ๆ ในสมัยที่ ๔ นี้ตัวอย่างต่าง ๆ ก็มีจำนวนเพิ่มขึ้นและทำให้สามารถพิจารณาความเชี่ยวชาญของช่างฝีมืออินเดียได้ดีขึ้นด้วย ความเชี่ยวชาญเช่นนี้ย่อมมีอยู่ตลอดเวลาแม้ว่าความบันดาลใจและรสนิยมจะเสื่อมลงแล้วก็ตาม โดยทั่วไปราชวงศ์โมคุลทรงอุปถัมภ์ช่างฝีมือของอินเดีย และความสำเร็จหลายอย่างของประณีตศิลปะอินเดียก็ขึ้นอยู่กับราชวงศ์นี้

เครื่องโลหะ เครื่องลงยา และเครื่องอาภรณ์

การใช้โลหะในประเทศอินเดียได้เริ่มต้นนานมาแล้วดังกล่าวไว้ข้างต้น เทคนิคต่าง ๆ เกี่ยวกับโลหะก็ได้เริ่มใช้กันอีกอย่างจริงจังตั้งแต่สมัยโมคุล คือราวตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๑ เป็นต้นมา

มีการใช้เหล็ก เหล็กกล้า ทอง เงิน ทองเหลือง และทองแดงโดยเอกเทศ หรือใช้ผสมกัน การใช้โลหะต่าง ๆ ผสมเข้าด้วยกันมีเป็นต้นว่า บิดริ (bidri) จากแคว้นพิทรร (Bidar) ในแหลมเดคข่าน ประกอบด้วยตะกั่ว สังกะสี และดีบุก และพื้นก็ใช้น้ำยากัดให้ดำ

ทั้งทองเหลือง ทองแดง และบิดริย่อมใช้ทำภาชนะสำหรับใช้สอยหรือเกี่ยวกับกิจพิธี ตลอดจนประติมากรรมขนาดเล็ก ตะเกียง ช้อนสำหรับประกอบกิจพิธีและหวี เหล็ก และเหล็กกล้าใช้สำหรับทำอาวุธซึ่งบางชิ้นก็อาจจัดได้ว่าเป็นอาวุธที่โอ่อ่าที่สุดในโลก สำหรับทองและเงินก็ใช้ทำภาชนะและเครื่องอาภรณ์ แต่ถาดใส่ดอกไม้ หีบ เครื่องมือต่าง ๆ เช่น คีมสำหรับบีบลูกนัต ฝักมีด และของเล่น ต่างก็ทำด้วยโลหะต่าง ๆ กัน รูปร่างก็มีแปลก ๆ ที่น่าสนใจที่สุดก็คือตะเกียงหล่อเป็นรูปสตรียืนถือภาชนะในมือที่กำลังประนมอยู่ หรืออาวุธสำหรับเข้าขบวนแห่เช่นอังกุศคือขอสับช้างและกุกรี (kukrī) ของเนปาล หวีสับผมเองบางครั้งก็หล่อได้อย่างสวยงามมาก

บางครั้งก็มีการฝังโลหะอีกชนิดหนึ่งลงในโลหะที่ใช้เป็นพื้นและพยายามเล่นสีให้ตัดกัน เป็นต้นว่าเงินบนเหล็กกล้า ทองเหลืองบนทองแดง

การฝังเส้นเงินหรือทองลงในโลหะก็ทำกันหลายแบบ ที่ง่ายที่สุดก็คือขุดรอยเล็ก ๆ ลงในพื้นโลหะก่อน เสร็จแล้วจึงตีเส้นเงินและทองลงไป บางครั้งก็มีการฝังแผ่นโลหะอีกชนิดหนึ่งลงในโลหะที่ใช้เป็นพื้นด้วย โลหะเองก็อาจจะทำเป็นทั้งลายสลักและลายดุน

การหล่อสายสร้อยด้วยโลหะโดยปั้นหุ่นขี้ผึ้งก่อนก็กระทำอย่างเชี่ยวชาญ คือใช้ขี้ผึ้ง ยางไม้ และน้ำมันผสมกันเป็นเส้นพันรอบท่อนไม้เล็ก ๆ ต่อจากนั้นห่วงขี้ผึ้งเหล่านี้ก็จะถูกตัด และนำเอาห่วงขี้ผึ้งเช่นเดียวกันอีก ๒ ห่วงมาคล้องเข้าแล้วจึงต่อให้ติดกันด้วยการใช้แผ่นเหล็กเผาไฟทาบปลายของสายห่วงดังกล่าวนี้ก็จะต่อกันเข้าด้วยวิธีนี้ ทั้งหมดจึงกลายเป็นสายสร้อยหรือสายเข็มขัดอันอ่อนนุ่ม เสร็จแล้วนำสายขี้ผึ้งนี้ไปจุ้มในดินเหนียวที่ผสมกับขี้วัว และนำไปทำแม่พิมพ์ในดินเหนียวผสมกับดินดำ ในแม่พิมพ์นี้มีร่องสำหรับขี้ผึ้งละลายไหลออกมาได้และร่องนี้ก็ติดต่อกับภาชนะเล็ก ๆ ที่ใส่โลหะละลายอยู่ เมื่อนำแม่พิมพ์นี้ไปใส่ในไฟขี้ผึ้งก็จะละลายไหลออกมาตามร่องเหล่านั้นและน้ำโลหะก็จะไหลเข้าไปแทน เมื่อทิ้งให้เย็นแล้วก็จะต่อยแม่พิมพ์นี้ออก ต่อจากนั้นสายสร้อยก็จะถูกขัดด้วยตะไบและขัดอีกจนกลายเป็นสายเดียวกันโดยไม่มีรอยต่อ วิธีหล่อเช่นนี้ก็ใช้เช่นเดียวกันสำหรับหล่อประติมากรรมและของเล่น

เครื่องลงยาอาจได้รับแบบมาจากเปอร์เซีย อย่างไรก็ดีในสมัยราชวงศ์โมคุลขึ้นครองประเทศอินเดีย ก็ได้ปรับปรุงวิธีการใหม่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๑ และได้ถึงซึ่งความสมบูรณ์งดงามอย่างแท้จริง ศูนย์กลางของเครื่องลงยาอยู่ที่เมืองชัยปุระ กรุงเดลฮี และเมืองลัคเนาว์ (Lucknow) เครื่องลงยาผลิตที่เมืองชัยปุระมักมีสีแดง เขียวและขาว แต่เครื่องลงยา

ที่เมืองลัคเนาว์มักมีสีน้ำตาล เขียว และน้ำเงิน ณ เมืองมุลตาน (Multān) ซึ่งเป็นศูนย์กลางที่ไม่สำคัญ เครื่องลงยาก็มักมีสีน้ำเงินและสีขาว เครื่องลงยาที่สวยงามที่สุดผลิตขึ้นในระหว่างพุทธศวรรษที่ ๒๑-๒๒ และผลิตโดยการฝังลงยาลงไปในทองหรือเงิน แม้ว่าในสมัยปัจจุบันเทคนิคและความงามของสีเครื่องลงยาจะยังคงอยู่ แต่ลวดลายและรูปร่างก็เสื่อมแล้ว

ทางด้านเครื่องอาภรณ์ ก็มีแบบต่างๆ มากยิ่งขึ้นกว่าแต่ก่อน ตลอดจนใช้เทคนิค วัตถุ และรูปร่างต่างๆ กันด้วย นอกจากเครื่องประดับที่เคยใช้กันมาก่อน พ.ศ. ๑๕๕๐ ก็มีสร้อยคอหลายสาย แหวน เครื่องประดับ ผ้าโพกศีรษะ และตุ้มหูจมูกเพิ่มขึ้น ความสวยงามต่างๆ ก็หาที่เปรียบได้ยาก ไข่มุกและหินมีค่าที่ยังไม่ได้เจียระไนก็ส่องแสงแวววาวอยู่เหนือพื้นทองและเงิน มีการผลิตเครื่องโลหะทั้งเป็นลายดุนและเป็นเส้นเล็กๆ ทางทิศใต้ก็ใช้ตีเครื่องโลหะนี้บนพื้นขี้ผึ้ง หินมีค่าย่อมฝังลงในทองหรือใช้เกาะไว้อย่างแน่นหนา นอกไปจากไข่มุกแล้วก็นิยมใช้ทับทิม นิล มรกต และพลอยสีเขียวด้วย

เครื่องไม้

เครื่องไม้เป็นศิลปะที่เก่าที่สุดประเภทหนึ่งในประเทศอินเดีย เราได้เห็นมาแล้วว่าเมื่อสถาปัตยกรรมที่ใช้หินปรากฏขึ้นในประเทศอินเดียเป็นครั้งแรก ก็แสดงให้เห็นว่าเลียนแบบมาจากอาคารที่ใช้ไม้ในการก่อสร้างบ้านของบุคคลบางบ้านก็ยังคงเป็นไม้อยู่ในปัจจุบันและแสดงให้เห็นว่า

ช่างอินเดียมีความเชี่ยวชาญเพียงไรในการประกอบไม้และการสลักแผ่นไม้เป็นเครื่องประดับ แผ่นไม้สลักหรือเจาะเหล่านี้มีตั้งแต่เป็นภาพสลักนูนต่ำที่ค่อนข้างแบนขึ้นไปจนถึงภาพสลักนูนสูง ทางทิศเหนือของประเทศอินเดียลายแผ่นไม้ก็มักใช้ท่อนไม้เล็ก ๆ ที่ตัดเป็นรูปร่างแล้วเข้ามาประกอบกันแทน สำหรับบ้านไม้ที่ใช้อาศัยอยู่ก็มีส่วนสำคัญที่ได้รับการตกแต่งคือ แผ่นลูกกรงสลักประกอบหน้าต่างบานประตู เสาและบัวหัวเสา นอกจากนี้ก็ยังมีรถต่าง ๆ อันมีชื่อเสียงสำหรับเข้าขบวนแห่ เครื่องประดับของรถเหล่านี้มักเป็นแผ่นไม้สักที่สลักลึกเป็นภาพในเทพนิยายต่าง ๆ การสร้างบัลลังก์ก็ตกเข้าอยู่ในตำราว่าเป็นจำพวกสถาปัตยกรรมเช่นเดียวกัน บัลลังก์เหล่านี้มีน้อยและมักใช้เฉพาะพระราชาและเจ้านาย นอกจากนี้ก็มีเปลและชิงช้า ช่างไม้ของอินเดียแม้ในปัจจุบันก็ยังคงชำนาญและดีเด่นในการต่อเรือด้วย

การสร้างเครื่องดนตรีในประเทศอินเดียก็ถึงซึ่งความสมบูรณ์เช่นเดียวกัน เครื่องดนตรีมีหลายแบบตั้งแต่ที่มีปรากฏอยู่ในภาพสลักและจิตรกรรมสมัยโบราณลงมาจนถึงสมัยที่เล่นกันอยู่ในวงตั้งแต่สมัยโมคุล นอกจากความบริสุทธิ์ของเส้นรอบนอกและความสมบูรณ์ของเส้นโค้งแล้วก็ยังมีความมั่งคั่งของลวดลายเครื่องประดับอันเกิดจากการฝังโลหะและงาอีก

เทคนิคในการฝังวัตถุและการต่อวัตถุเข้าเป็นลวดลายได้เจริญถึงความสมบูรณ์ขั้นสูงในสมัยราชวงศ์โมคุล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการฝังมุกลงในไม้มะเกลือ คือใช้วิธีตัดมุกออกเป็นชิ้นเล็ก ๆ ตามลวดลายที่ต้องการและแต่ละชิ้นก็นำมาฝังลงในไม้ด้วยเครื่องมือแหลมที่มีขนาดเล็กมาก การฝังวัตถุอีกแบบหนึ่งในแคว้นเบงกอลก็คือ ขุดไม้เสียก่อนแล้วตีเส้น

ทองเหลืองเข้าไปในร่องเหล่านั้น ลักษณะดังกล่าวเป็นลวดลายที่ใช้กันอยู่สำหรับรองเท้าไม้ ที่ใส่ปากกาและดินสอ ฯลฯ ลักษณะเช่นนี้เป็นแบบอินเดียแท้ แต่ก็มักใช้กันอยู่ในท้องถิ่นที่ห่างไกลออกไป ไม้ที่ชอบใช้ก็คือไม้จันทน์ ไม้สัก และไม้มะเกลือ

เครื่องงา

หลังจากการค้นพบของนายและนางอัคแกงที่เมืองเบครามในแคว้นกาปิศี คือประเทศอัฟกานิสถานปัจจุบัน เราก็อาจเชื่อแน่ได้ว่าเครื่องงาซึ่งวรรณคดีโบราณกล่าวอ้างถึงไว้นักหนานั้น ได้ถึงซึ่งความเชี่ยวชาญมาแล้วอย่างแท้จริงตั้งแต่ราวพุทธศวรรษที่ ๖-๗ ความเชี่ยวชาญเช่นนี้ก็ยังคงมีอยู่ต่อมา แต่ต้องการจะแสดงฝีมือมากยิ่งขึ้นจนกระทั่งความงามได้สูญหายไปหมด อย่างไรก็ดีความกล้าหาญทางเทคนิคก็ได้ปรากฏให้เห็นโดยเฉพาะในประเทศอินเดียภาคใต้และ ณ เกาะลังกา มีวัตถุเป็นจำนวนมากที่ผลิตขึ้นจากงาช้าง เป็นต้นว่าประติมากรรมขนาดเล็ก ลวดลายเครื่องประดับสถาปัตยกรรมและเครื่องเรือน หีบเล็กๆ หวีปกหนังสือ และวงเวียน ฯลฯ เครื่องงาเหล่านี้ใช้ตัดเป็นแผ่นบางหรือใช้ทั้งท่อน ใช้กลึง เจาะ หรือสลัก และบางครั้งก็ใช้ประกอบกับโครงโลหะ นอกจากนี้ยังใช้ประกอบกับวัตถุอื่นเป็นลวดลาย บางครั้งก็ลงรักด้วย ถ้าเป็นในกรณีหลังก็จะสลักพื้นงาอย่างประณีตเสียก่อนแล้วเทรักที่ยังร้อนอยู่ลงบนรอยสลักนั้น รักที่ล้นออกมาจากรอยก็จะถูกขูดออกแล้วจึงขัดผิว

งานั้นให้เรียบ ที่กรุงเดงฮีมีการสลักงาเป็นรูปจำลองต่าง ๆ แต่ก็เป็นงานฝีมือสำหรับนักท่องเที่ยวและไม่มีคุณค่าทางความสวยงามแต่ประการใด

บางครั้งก็ใช้เขาสัตว์และกระดองเต่าเช่นเดียวกับงาและใช้เทคนิคเช่นเดียวกัน

หินมีค่า เครื่องแก้ว เครื่องดินเผาเคลือบ เครื่องดินเผา และเครื่องรัก

เพชร พลอยและหินมีค่าได้ใช้กันมาตั้งแต่ศิลปะอินเดียสมัยโบราณ โดยเฉพาะอย่างยิ่งแก้วผลึกซึ่งใช้ทำเป็นที่บรรจุอัฐิธาตุและตุ้มน้ำหนัก ฯลฯ ราชวงศ์โมคุลได้ใช้แก้วผลึกนี้สลักเป็นถ้วยหรือชามอย่างสวยงาม หยกก็นิยมใช้เช่นเดียวกันคือใช้สำหรับฝังเพชรพลอยโดยใช้ทองเป็นเครื่องเกาะ ลักษณะเช่นนี้ใช้เป็นหม้อมอระกู่ ด้ามดาบ เครื่องอาภรณ์ แหวนนิ้วหัวแม่มือสำหรับนักยิงธนู ลูกประคำ ฯลฯ นอกจากนี้ก็ยังใช้หินมีค่าอื่น ๆ เป็นต้นว่า บุศราคำ (topaz) ขึ้นกการะเวก (turquoise) หินปะการัง (coral) เขี้ยวหนุมาน (amethyst) พลอยสีแดง (carbuncle) หินลายแดง เหลือง น้ำตาลจำพวกโมรา (jasper) ไพฑูรย์ โกเมน หินโมรา (agate) และพลอยชนิดหนึ่งมีสีต่าง ๆ คล้ายโมรา (chalcedony) ฯลฯ ในสมัยที่ ๔ นี้มักใช้หินสบู่ทำถาดและถ้วย และใช้วิธีกลึงเช่นที่เมืองคัลคัตตา หินมีค่าคือทับทิม มรกต และนิล ก็สลักอย่างประณีตและใช้เป็น

หัวแหวนสำหรับประทับตราพลอยสีแดง (cornelian) ก็ใช้เป็นหัวแหวนเช่นเดียวกัน สำหรับเครื่องแก้ว ซึ่งนำเข้ามาจากประเทศเปอร์เซียนั้น ในสมัยราชวงศ์โมคุลก็มีรูปร่างงดงามมาก

เครื่องดินเผาเคลือบก็เป็นของชนชาติมุสุลมันมาแต่ดั้งเดิม เครื่องดินเผาเคลือบเหล่านี้ปรากฏขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๘ และเป็นที่นิยมใช้กันมากในสมัยราชวงศ์โมคุลคือใช้ร่วมกับลายหินโมเสก (mosaic) เป็นเครื่องประดับอาคารและพื้น เครื่องดินเผาเคลือบเหล่านี้ทำเป็นแผ่นและบางครั้งก็ใช้ตกแต่งพื้นที่กว้างใหญ่มาก เป็นต้นว่ากำแพงป้อมที่เมืองละโฮร์ ยาวถึง ๕๐๐ เมตร และสูง ๑๕ เมตร ลายเครื่องประดับแผ่นดินเผาเคลือบเหล่านี้มักสวยงามมาก เป็นรูปสัตว์ ดอกไม้และลายเรขาคณิตสีต่าง ๆ เป็นต้นว่าที่เมืองควาลิออร์ เมืองมุลตานในแคว้นสินท์เมืองอครา ฯลฯ ภาชนะดินเผาเคลือบก็เป็นสิ่งที่ทำขึ้นในปัจจุบันที่เมืองมุลตาน ชัยปุระ และบอมเบย์ และใช้สำหรับเป็นสินค้าขาออก ตรงกันข้ามเครื่องดินเผาไม่มีเคลือบก็เป็นสิ่งที่มีมาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณและมักผลิตเป็นภาชนะสำหรับใส่น้ำเมล็ดข้าว เครื่องเทศและเครื่องนุ่งหุ่ม นอกจากนี้ยังใช้เป็นเครื่องประดับทางสถาปัตยกรรมอีก เป็นต้นว่ากระเบื้องประดับอกไก่หลังคาเป็นรูปสิงห์ เครื่องดินเผาไม่มีเคลือบเหล่านี้มักมีลวดลายประดับด้วยการตีพิมพ์ และบางครั้งก็ระบายสีอย่างง่าย ๆ รูปสัตว์ลอยตัวขนาดใหญ่ ซึ่งใช้เป็นลวดลายเครื่องประดับและมักตั้งอยู่ใกล้บ้านเรือนก็ปั้นด้วยดินเผา ดินเผานี้ยังใช้ในพุทธศตวรรษที่ ๒๓ สำหรับเป็นแผ่นเพื่อพิมพ์ลายบนผ้าฝ้ายอีก ในปัจจุบันช่างดินเผาตามหมู่บ้านก็ยังคงประดิษฐ์ของเล่นเด็กด้วยดินเผา ซึ่งบางชนิดก็เต็มไปด้วยชีวิตจิตใจอย่างมากมาย

ปูนปั้นก็ใช้เป็นลวดลายประดับสถาปัตยกรรมเช่นเดียวกันและมักใช้อยู่เสมอในพุทธศตวรรษที่ ๖-๗ ในแถบแคว้นคันธาระ เป็นต้นว่าที่เมืองฮัดดา ฯลฯ ปูนปั้นนี้ใช้สลักก่อนที่จะแข็งตัว แล้วมักใช้สีทองอันประกอบด้วยยางไม้หอมชนิดหนึ่ง (myrrh) ชัน (copal) และน้ำมันระบายก่อนที่จะฉาบด้วยน้ำมันอีกครั้งหนึ่ง

สำหรับรักก็ใช้วิธีพิเศษ รักนี้เมื่อเกือบแข็งก็แห้งเป็นท่อนหรือก้อนเล็ก ๆ เวลาลงรักจึงใช้แท่งหรือก้อนรักถูอย่างเร็วบนพื้นไม้ โดยทั่วไปการถูนี้จะทำได้ง่ายขึ้นด้วยการใช้แป้นและวางวัตถุที่ต้องการจะลงรักไว้บนนั้นความร้อนอันเกิดจากการหมุนแป้นให้วัตถุมาเสียดสีกับรักจะทำให้รักติดอยู่กับพื้นไม้นั้นได้ บางครั้งก็ลงรักซึ่งมีสีหลายชั้นโดยลงรักไปในพื้นไม้ด้วยความลึกไม่เท่ากัน และด้วยวิธีนี้ก็จะทำให้ได้ลวดลายสีต่าง ๆ ขึ้นมาได้

ผ้า

ชาวอินเดียได้ผลิตผ้ามานับเป็นเวลาพัน ๆ ปีแล้ว ด้วยเหตุนี้การทอผ้าของอินเดียจึงมีต่าง ๆ กัน ทั้งทางด้านเทคนิค เช่น การทอพรม การทอผ้าไหมยกดอก ทางลวดลายเช่นการย้อม การพิมพ์ และการปัก ผ้าฝ้าย ผ้าไหม และผ้าขนสัตว์ เป็นวัตถุสำคัญที่ใช้ ผ้าที่สวยงามก็มีทองและเพชรพลอยประดับ ผ้าไหมนั้นสั่งเข้ามาจากประเทศจีนตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว

การทอใช้ทอด้วยเท้าผ้าที่ผลิตก็ผลิตได้บางมาก ผ้ามัสลินอันบางมีชื่อเสียงดุจใยแมลงมุมก็ทอที่แคว้นดัคคา (Dacca) เบงกอลและในเกาะลังกา ผ้ามัสลินเหล่านี้ไม่มีลายหรือประดับด้วยลายดอกไม้ ผ้ามัสลินทอด้วยฝ้าย แต่ในประเทศอินเดียภายใต้ก็มักจะมีเส้นทองประกอบทางทิศเหนือมีการทอผ้าไหมยกดอก ในแคว้นแคชเมียร์ผ้าห่มขนสัตว์อันมีชื่อเสียงก็ทอเป็นท่อน ๆ แล้วนำมาต่อกันเข้าด้วยฝีมืออันเชี่ยวชาญมากจนไม่อาจมองเห็นรอยต่อได้ ลายเครื่องประดับของผ้าห่มขนสัตว์นี้มีทั้งครึ่งทอและครึ่งปัก

การย้อมผ้าก็ใช้หลายวิธี ในแคว้นราชปุตานะมีการป้องกันลวดลายไว้ด้วยการผูกเป็นปนหรือจีบผ้าไว้เป็นแห่ง ๆ แล้วใช้วัตถุที่ไม่ซึมน้ำคลุมพื้นที่ที่ผูกหรือจีบไว้นั้น การย้อม ๒ ครั้ง หรือหลายครั้ง จะทำให้ได้ลายเป็นเส้นนอน เส้นตั้ง หรือเป็นลายวกไปวกมาหลายสี มีการใช้แม่พิมพ์สำหรับพิมพ์ลวดลายลงบนผ้าและทำให้งานง่ายขึ้น แต่การกระทำเช่นนี้ก็ต้องกระทำอย่างระมัดระวัง

การพิมพ์ลายบนผ้าเป็นสิ่งที่ใช้กันอยู่เสมอตามท้องถิ่นต่าง ๆ ในประเทศอินเดีย เช่นที่เมืองลัคเนาว์ ละโฮร์ และสังคนีร์ (Sanganir) ฯลฯ เป็นการพิมพ์โดยใช้แม่พิมพ์ไม้สลักหรือแม่พิมพ์ดินเผาเคลือบ ลวดลายแต่ละสีจะต้องคลุมด้วยขี้ผึ้ง ทั้งนี้ก็เพื่อจะให้สามารถย้อมสีต่าง ๆ กันได้เป็นจำนวนมาก และแต่ละสีก็จะต้องเสียเวลาย้อมหนึ่งครั้ง ในภาคใต้เช่นที่เมืองมสุลิปตัม (Masulipatam) ลวดลายบนผ้าจะวาดและปิดด้วยขี้ผึ้งไว้ก่อน ต่อจากนั้นจึงจะย้อมผ้าเป็นครั้งแรกและย้อมอีกครั้งหนึ่งเมื่อเลิกขี้ผึ้งออกแล้ว สีที่ใช้ย้อมกันบ่อยที่สุดก็คือสีน้ำเงิน (จากคราม) สีแดง

(จากต้นไม้จำพวกต้นเข็ม) สีเขียว เหลือง และดำ สีพื้นหลังก็มักปล่อยให้เป็นสีตามธรรมชาติซึ่งโดยมากเป็นสีงาช้าง ในปัจจุบันการใช้สีเคมียิ่งแพร่หลายออกไปทุกที แต่ก็ยังมีโรงงานบางแห่งที่ใช้เฉพาะสีธรรมชาติเท่านั้น

การทอผ้าขนาดใหญ่มากสำหรับศาสนสถานหรือรถสำหรับเข้าขบวนแห่ก็มีเช่นเดียวกัน บางครั้งก็ใช้แม่พิมพ์สำหรับตีพิมพ์ลายที่นิยมใช้กันอยู่เสมอปนอยู่กับภาพที่วาดด้วยมือสำหรับภาพที่ไม่ได้สัดส่วน เรื่องราวต่างๆ ที่ใช้ก็มีแปลกๆ ตั้งแต่ภาพตามเทพนิยายลงไปจนถึงลายดอกไม้ห่างๆ กัน

ผ้าปักก็มีแตกต่างกันออกไปตามท้องถิ่น ที่สำคัญมีอยู่ที่แคว้นราชปุตานะ แคว้นปัญจาบ เมืองลัคเนาว์ และเกาะลังกา ลายที่ใช้ปักโดยทั่วไปก็เป็นแบบพื้นเมือง วัตถุที่ใช้ปักมักเป็นเส้นด้ายบนผ้าฝ้ายหรือบนผ้าขนสัตว์ แต่ก็มักใช้ปักบนผ้าไหมด้วยเช่นที่เมืองชัยปุระ คุณลักษณะของงานขึ้นอยู่แก่ความชำนาญและความสมบูรณ์ที่เส้นวัตถุที่ใช้ปักจะเข้าไปปรากฏอยู่บนด้านหลัง บางครั้งก็ปรากฏอย่างสวยงามอยู่ทั้งสองด้าน ทั้งนี้เนื่องจากความชำนาญของช่างปักทั้งหญิงและชาย มีอยู่หลายกรณีที่ใช้เศษแก้วกระจกประกอบไปกับการปักด้วย แต่ก็ทำให้ผ้ามีน้ำหนักมากขึ้นเช่นในแคว้นราชปุตานะและปัญจาบ การใช้เส้นทองซึ่งเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ นิยมกันมากขึ้นทุกที แต่ผลที่มั่งคั่งเช่นนี้ก็ทำให้รสนิยมอันดีงามซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของผ้าสมัยโบราณต้องเสียไป ผ้าปักแบบมุสลิมที่เมืองเดลฮี อครา และพาราณสี ปักด้วยเส้นทอง เงิน และไหม รวมทั้งปักบนผ้าที่หนักและโอ่อ่าเช่นผ้ากำมะหยี่และผ้าต่วน

เกล็ดทองที่ใช้ตกแต่งก็ยิ่งทำให้มีเครื่องประดับมากขึ้น และทำให้ผ้าเหล่านี้หนักมากขึ้นอีก เราจะเห็นว่าสำหรับผ้าปักแบบนี้ย่อมมีอิทธิพลของอาหรับเข้ามาปนอยู่เป็นอันมาก

ลายที่ใช้ปักก็มีแตกต่างกันมาก บางครั้งก็อยู่ห่างๆ กันบนพื้นผ้าเบื้องหลัง แต่บางครั้งก็มีลายปักอยู่บนพื้นผ้าเกือบทั้งหมดและจะใช้พื้นผ้าให้เป็นแต่เพียงเส้นนำลายเท่านั้น ลายดอกไม้ห่างๆ กัน ลายนก สัตว์สู้กัน ภาพตามเทพนิยาย ลายใบปาล์มเล็กๆ แบบอิหร่าน ลายดอกไม้ใหญ่อย่างคร่าวๆ ย่อมเป็นลวดลายที่ช่างปักนิยมใช้ในบางท้องถิ่นลายก็ตีพิมพ์ขึ้นบนพื้นผ้าด้วยการใช้แม่พิมพ์ทาหมึกอินเดีย แม่พิมพ์ไม้หลายแผ่นสวยงามอย่างแท้จริง เป็นต้นว่าที่เมืองลัคเนาว์ ณ ท้องถิ่นบางแห่งลายก็วาดด้วยพู่กันก่อนโดยใช้แม่แบบ

สำหรับศิลปะการทอของอินเดียนี้ก็ควรกล่าวด้วยว่า มีการทอพรมด้วยฝ้ายหรือขนสัตว์และทอสื่อด้วยป่านหรือปอ (เช่นในเกาะลังกา) ด้วยกกถักและระบายสี พรมขนสัตว์หนามีมาตั้งแต่สมัยโมคุลและมาจากศูนย์กลางหลายแห่ง เช่นที่เมืองละโฮร์ ชัยปุระ เดลฮี อครา มสุลิปตัมและแคว้นไฮเดอระบัด

วัตถุอื่นๆ

การใช้หนังสัตว์ ซึ่งความจริงเป็นของมุสลิมยิ่งกว่าอินเดีย เพราะเหตุว่าชาวอินเดียเห็นว่าหนังสัตว์เป็นสิ่งที่ไม่บริสุทธิ์ ก็มีหลาย

อย่างเช่นใช้เป็นรองเท้า รองเท้าบางๆ ภาชนะประดับด้วยลายทองและระบายสี ภาชนะใส่น้ำมันและใส่น้ำ เครื่องอานม้าและบังเหียน เครื่องหนังเหล่านี้จะระบายสี ปัก และทาทอง ส่วนใหญ่ก็สวยงาม

สำหรับวัตถุที่นิยมใช้กันในแคว้นแคชเมียร์ ก็ควรกล่าวถึงกระดาษแข็ง ซึ่งเกิดจากการผนึกกระดาษหลายแผ่นเข้าด้วยกันในแม่พิมพ์ แล้วจึงระบายสีและฉาบน้ำมันอีกต่อหนึ่ง ภาชนะที่ทำด้วยกระดาษแข็งดังกล่าวจะเบามากและอาจใช้ใส่น้ำได้ แม้ว่าจะเป็นน้ำร้อนก็ตาม

๑๑

อิทธิพลของศิลปะทวีปยุโรปในศิลปะอินเดีย

๑๑

อิทธิพลของศิลปะทวีปยุโรปในศิลปะอินเดีย

ในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๒ พวกบาทหลวงเจซูอิตก็ได้นำคัมภีร์ไบเบิล ที่มีรูปภาพประกอบขึ้นถวายพระเจ้าอักบาร์ และเพื่อจะเอาใจพวกบาทหลวง พระเจ้าอักบาร์ก็โปรดให้ช่างในราชสำนักของพระองค์ลอกจำลองรูปภาพเหล่านั้น ครั้งนี้เป็นครั้งแรกที่เกิดมีการวาดรูปพระเยซูและแม่พระขึ้นในประเทศอินเดีย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๔ อิทธิพลของศิลปะทวีปยุโรปในประเทศอินเดียก็เห็นได้จากการจำลองภาพใน

คัมภีร์ไบเบิล หรือภาพที่ไม่เกี่ยวกับศาสนา และผลก็ค่อนข้างน่าขัน ตั้งแต่สมัยราชวงศ์โมคุลและการตั้งบริษัทค้าขายของฝรั่งเศสขึ้นในประเทศอินเดีย ระหว่าง พ.ศ. ๒๑๔๓-๒๒๘๓ เรื่องราวที่เกี่ยวกับชาวยุโรปก็มีปรากฏมากยิ่งขึ้นในจิตรกรรมขนาดเล็กของอินเดีย ทางด้านสถาปัตยกรรมก็มีการสร้างอาคารแบบอินเดีย-โปรตุเกสขึ้น บนฝั่งตะวันตกของอินเดียคือที่เมืองคัว (Goa) รวมทั้งศิลปะแบบพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๕ ของฝรั่งเศส ณ เมืองปอนดิเชรี่และ ณ สถานีการค้าขายแห่งอื่นๆ ของฝรั่งเศส ศิลปะเหล่านี้ต่างก็มีความงามปนอยู่ วัตถุที่แสดงการปะปนระหว่างศิลปะอินเดียและศิลปะในทวีปยุโรปเช่นศิลปะโปรตุเกสและวิลันดาก็มีปรากฏอยู่ในหีบซึ่งประดับด้วยแผ่นงาช้าง หรือฝังด้วยลายทองเหลืองและในเครื่องเรือนต่างๆ อีก โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางภาคใต้ของประเทศอินเดีย ต่อจากนั้นก็มีวัตถุอีกหลายชนิดที่ทำขึ้นในประเทศอินเดียเพื่อส่งไปขายในทวีปยุโรป แต่ตรงข้ามกับประณีตศิลปะของประเทศเปอร์เซีย จีนและญี่ปุ่น วัตถุที่ทำขึ้นในประเทศอินเดีย ก็มีอิทธิพลแก่ศิลปะในทวีปยุโรปแต่เพียงเล็กน้อย แม้ว่าชาวฝรั่งเศสคือดูเปลซ์ (Dupleix) ระหว่าง พ.ศ. ๒๒๔๐-๒๓๐๖ จะสั่งให้ช่างอินเดียสร้างเครื่องเรือนแบบยุโรปให้แก่เขา และ “นิโกร” ชื่อซามอร์ (Zamor) ของมาดามดูบาร์รี่ (Mme. Du Barry) ในประเทศฝรั่งเศสจะเป็นชาวอินเดียที่กัปตันเรือนำเข้าไปจากแคว้นเบงกอลใน พ.ศ. ๒๓๐๕ ก็ตาม แต่ศิลปะอินเดียก็ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะในทวีปยุโรปมากกว่าที่จะแพร่อิทธิพลของตนให้แก่ศิลปะในทวีปนั้น

จิตรกรรมอินเดียได้รับอิทธิพลจากศิลปะในทวีปยุโรปมากที่สุดตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๑ จิตรกรรมขนาดเล็กของราชวงศ์โมคุล ก็มักแสดง

ภาพเลียนแบบ ภาพพิมพ์ ภาพวาด และภาพลงยาของชาวยุโรป และพยายามเลียนแบบทั้งสีและรูปร่างของศิลปะที่อยู่ห่างไกลจากของตนได้ดีพอใช้หรือมิฉะนั้นก็ผสมรูปชนชาติอินเดียและมุสุลมันในภาพของตนเข้ากับชนต่างชาติ ซึ่งตามรูปร่างและเครื่องแต่งกายก็บ่งให้เห็นได้ชัดว่ามาจากทางทิศตะวันตก ในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ช่างในสกุลซิข ณ แคว้นปัญจาบถึงกับเขียนภาพเหมือนของชาวอังกฤษและวิลันดาบางคน

น่าเสียดายที่ว่าจิตรกรในอินเดียขณะนี้ตกไปสู่ความเสื่อมแล้ว ด้วยเหตุนั้นช่างจิตรกรรมขนาดเล็กของอินเดีย จึงลอกเลียนภาพในทวีปยุโรปโดยไม่เลือก จิตรกรชื่อ รวิวรรมะ (Ravi Varma) ในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ต้องมีส่วนรับผิดขอบมากในเรื่องนี้ ด้วยการแสดงว่าเป็นคนหัวสูงเขาได้ดึงศิลปะอินเดียให้ตกลงไปสู่การเลียนแบบอย่างเป็นทาสและโง่เขลาต่องานที่เลวและสวยงามแต่เพียงผิวเผิน เราต้องรอจนกระทั่งสกุลตะกอร์และผู้ร่วมงานของเขาได้ใช้ความเชื่อถือและความพยายามอย่างมากที่จะต่อต้านอาการดังกล่าว ตลอดจนนำให้ศิลปะอินเดียกลับคืนมาสู่ยังสายตาของปัญญาชนแห่งประเทศอินเดียอีกครั้งหนึ่ง

ความเคลื่อนไหวนี้มีชาวยุโรปบางท่านสนับสนุนอย่างแท้จริง เป็นต้นว่านายฮาเวลล์ ผู้อำนวยการโรงเรียนรัฐบาล ณ เมืองคัลคัตตา เซอร์จอห์น วูดรอฟ (Sir John Woodroffe) และในบรรดาชาวอินเดียเองก็มีรามานันทะ ฉัตเตรชิ (Ramananda Chatterji) เป็นต้น

ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์

พิมพ์ที่โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว นายวิชัย พยัคฆโส ผู้พิมพ์และผู้โฆษณา พ.ศ. ๒๕๔๔

องค์พระพุทธรูปศิลา พิพิธภัณฑ์เมืองมัทราส ศิลปะอินเดียสมัยอมราวดี

ศิลปะอินเดีย
ISBN 974-00-8560-1
9 789740 085607
ราคา 140.00 บาท