ศิลปะขอม
เล่ม ๒

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล
ทรงเรียบเรียง

ศิลปะขอม

เล่ม ๒

ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงเรียบเรียง

พิมพ์ครั้งที่หนึ่ง ๒,๐๐๐ เล่ม

พ.ศ. ๒๕๑๔

องค์การค้าของคุรุสภา

ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์

ถนนราชดำเนินกลาง

จัดพิมพ์จำหน่าย

๗๐๙

คำนำ

หนังสือเรื่องศิลปะขอมเล่มนี้ ข้าพเจ้าได้เรียบเรียงมาจากหนังสือภาษาฝรั่งเศส ๒ เล่ม คือหนังสือเรื่อง "ศิลปะขอมและขั้นใหญ่ๆแห่งวิวัฒนาการ (L'Art Khmer, les Grandes Etapes de Son Evolution)" ของนางจิลแบรต์ เดอ โคราล เรมุส่าต์ (G. de Coral Rémusat) ตีพิมพ์เป็นครั้งที่ ๒ ณ กรุงปารีส เมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๔ และหนังสือเรื่อง "ประเทศกัมพูชา (Le Cambodge)" ของศาสตราจารย์ จอง บวสเซอลีเย่ (J. Boisselier) ตีพิมพ์ที่กรุงปารีส เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๓

ความจริงหนังสือเรื่อง "ศิลปะขอม" ของนางเดอ โคราล เรมุส่าต์ นั้น ข้าพเจ้าได้แปลออกใช้เป็นตำราสอนแก่นักศึกษาคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร มานานแล้ว เพราะเป็นหนังสือสำคัญทางด้านวิชาโบราณคดี ได้ใช้วิธีการกำหนดอายุโบราณวัตถุสถานจากการพิจารณาวิวัฒนาการของลวดลายเป็นสำคัญ วิธีดังกล่าวเป็นวิธีที่

ศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) อดีตภัณฑา-รักษ์ใหญ่แห่งพิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศสได้เป็นผู้นำมาใช้เป็นคนแรก หลักของท่านสแตร์นนั้นก็คือว่าท่านพยายามหาวิวัฒนาการของลวดลายต่าง ๆ หลายแบบมาทดสอบกัน คือพยายามจัดเข้าลำดับว่าลวดลายแบบใดมาก่อน และแบบใดมาหลัง เมื่อได้วิวัฒนาการของแต่ละสายแล้วจึงนำมาเปรียบเทียบกันดู ถ้าเป็นไปในทางเดียวกันหมด ก็หมายความว่า การวิจัยนั้นถูกต้อง สำหรับการพิจารณาวิวัฒนาการของศิลปะขอมนี้ ท่านสแตร์นและนางเดอ โคราล เรมุส่าต์ ได้ใช้วิวัฒนาการของลวดลาย ๒ ชนิดมาทดสอบกัน คือของทับหลังและเสาประดับกรอบประตูหรือเสาอิงกรอบประตู ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะเหตุว่าวัตถุทั้งสองชนิดสลักจากศิลาทรายตั้งแต่เริ่มแรกศิลปะขอมจนถึงศิลปะแบบสุดท้าย เหตุนั้นจึงมีให้ศึกษาได้ทุกสมัย เมื่อได้สายวิวัฒนาการดังนี้แล้ว ท่านจึงได้หันไปพิจารณากับสิ่งอื่นๆ อีก เช่น สถาปัตยกรรม ภาพสลักนูนต่ำ ประติมากรรม-ลอยตัว ฯลฯ ก็ปรากฏว่าเข้ากันได้ทุกอย่าง นอกจากนี้ในประเทศสาธารณรัฐเขมรยังได้ค้นพบศิลาจารึกอีกเป็นจำนวน

มาก อันอาจนำมาทดสอบกับสายแห่งวิวัฒนาการของลวดลายได้อีก ทำให้การกำหนดอายุของโบราณวัตถุสถานของมันแน่นอนยิ่งขึ้น รวมทั้งอาจแบ่งแยกออกได้โดยละเอียด

สำหรับการแบ่งศิลปะขอมออกเป็นแบบต่าง ๆ นั้น ข้าพเจ้าใช้กำหนดตามในหนังสือเรื่อง "ประเทศกัมพูชา" ของศาสตราจารย์ บวสเซอลีเย่ เพราะเป็นหลักฐานที่ได้สืบสวนกันจนถึงชั้นหลังสุด เหตุนั้นจึงมีข้อแตกต่างจากในหนังสือของนางเดอ โคราล เรมุสาต์บ้าง การตั้งชื่อศิลปะขอมแบบต่าง ๆ นั้น นักปราชญ์ฝรั่งเศสมักกำหนดตามชื่อศาสนสถานที่สำคัญ และอาจแบ่งออกได้เป็น ๑๔ แบบ ดังนี้

สมัยก่อนสร้างเมืองพระนคร

ศิลปะแบบพนมดา (Phnom Da) (รู้จักกันเฉพาะประติมากรรม) ราว พ.ศ. ๑๑๐๐—๑๑๕๐

ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก (Sambor Prei Kuk)

ราว พ.ศ. ๑๑๕๐—๑๒๐๐

ศิลปะแบบไพรกเมง (Prei Kmeng)

ราว พ.ศ. ๑๑๘๐—๑๒๕๐

ศิลปะแบบกำพงพระ (Kampong Preah)

ราว พ.ศ. ๑๒๕๐—๑๓๕๐

สมัยหัวต่อ

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

สมัยเมืองพระนคร

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

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

ศิลปะแบบเกาะแกร์ (Koh Ker) ราว พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๕๙๐

ศิลปะแบบแปรรูป (Pré Rup) (หัวต่อ)

ราว พ.ศ. ๑๔๙๐—๑๕๑๐

ศิลปะแบบบันทายสรี (Banteay Srei)

ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๕๐

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

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

ศิลปะแบบนครวัด (Angkor Vat)

ราว พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๒๐

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

เนื่องจากศิลปะขอมได้เกี่ยวข้องกับศิลปะภายในประเทศไทยเป็นอย่างยิ่ง เพราะเหตุว่าครั้งหนึ่งศิลปะขอมได้เคยแพร่ขยายเข้ามาในดินแดนที่เป็นประเทศไทยปัจจุบัน นอกจากนี้เรายังอาจใช้กำหนดอายุของวัตถุสถานขอมมาใช้ช่วยกำหนดอายุโบราณวัตถุสถานในสมัยลพบุรีภายในประเทศไทยได้อีก ข้าพเจ้าจึงหวังว่าหนังสือเล่มนี้คงจะเป็นประโยชน์แก่ท่านผู้ที่สนใจในวิชาโบราณคดี และประวัติศาสตร์ศิลปะภายในประเทศไทยบ้าง ไม่มากก็น้อย

(ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล)
คณบดีคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
วันที่ ๒๘ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๑๔

สารบาญ

		หน้า
คำนำ		**ก.**
บทที่ ๙	ประตูหลอกและเสาติดกับผนัง	๑
บทที่ ๕	ภาพสลักเล่าเรื่อง	๒๙
บทที่ ๑๐	ประติมากรรมรูปสัตว์ลอยตัว	๖๑

บทที่ ๔

ประตูหลอกและเสาติดกับผนัง

ประตูหลอก

บรรดาปราสาทขอมมักมีประตูที่เข้าไปภายในได้เพียงด้านเดียว คือทิศตะวันออก ประตูเหล่านี้แม้ว่าในปัจจุบันไม่มีบานประตู แต่ในสมัยโบราณก็มีบานที่ทำด้วยไม้จำหลักซากบานประตูไม้เหล่านี้ยังคงมีเหลือมาถึงเราบ้างเพียงเล็กน้อย อย่างไรก็ดี เราก็อาจคาดคะเนภาพบานประตูไม้จำหลักเหล่านี้ได้จากประตูหลอกซึ่งมักสลักอยู่บนผนังอีก ๓ ด้านของตัวปราสาท ประตูหลอกเหล่านี้สร้างเลียนแบบประตูจริงทุกอย่าง คือมีบานประตู ๒ บานและมือกเลาอยู่ตรงกลาง

ตราบจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค) ประตูหลอกของปราสาทขอมที่สร้างขึ้นด้วยอิฐก็สลักมีรูปร่างอย่างคร่าว ๆ ขึ้นบนอิฐและมีปูนบั้นเป็นลวดลายละเอียดประดับอยู่บนนั้น สำหรับปราสาทขอมรุ่นเก่าที่สุด ลวดลายปูนบั้นเหล่านี้ก็หักพังไปหมดแล้ว ด้วยเหตุนี้เราจึงไม่อาจ

ทราบถึงลักษณะลวดลายของประตูหลอกใน พุทธศตวรรษที่ ๑๒ และ ๑๓ ได้ เท่าที่เราเห็นอยู่ในปัจจุบัน ประตูหลอกเหล่านี้ก็มีรูปเป็นบานประตู ๒ บานและมีอกเลาอยู่ตรงกลาง บางครั้งตรงกลางของบานประตูแต่ละบานก็มีลวดลายยื่นออกมาซึ่งคงจะใช้เป็นที่สำหรับแขวนห่วง สำหรับประตูจริง ห่วงเหล่านี้คงใช้เพื่อปิดเปิดบานประตู

บนอกเลานั้นบางครั้งก็มีนมคือแผ่นสี่เหลี่ยมจัตุรัสยื่นออกมา ณ ปราสาทกำพงพระ นมเหล่านี้มีอยู่ ๔ แห่ง ล้วนมีขนาดเล็กและนูนออกมาเพียงเล็กน้อย ในเวลาต่อมานมเหล่านี้ก็มีขนาดใหญ่ขึ้น และจำนวนนั้นแม้ว่าจะไม่แน่นอนแต่ก็มักเป็นห้า

หลังจากศิลปะแบบกำพงพระเป็นต้นมา เราก็อาจพิจารณาลวดลายละเอียดของประตูหลอกได้บ้าง ลวดลายเหล่านี้เห็นได้อย่างชัดเจนจากปราสาทขอมในศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐) ทั้งนี้เพราะบนปราสาทเหล่านี้ปูนปั้นมักยังคงอยู่ดี ในศิลปะสมัยต่อมาคือตั้งแต่แบบบาแค็ง (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕) เป็นต้นมา ประตูหลอกก็มักสร้างด้วยศิลาทราย แม้ว่าตัวปราสาทเองก่อด้วยอิฐ

เป็นต้นว่าปราสาทแม่บุญตะวันออกและปราสาทแปรรูป ด้วยเหตุนี้ลวดลายต่าง ๆ จึงคงอยู่ได้อย่างชัดเจนดี

ลวดลายเครื่องประดับบนบานประตูของประตูหลอกจะได้รับการพิจารณาพร้อมกับลวดลายบนเสาติดกับผนัง ในที่นี้จะกล่าวถึงวิวัฒนาการของรูปร่างของประตูหลอกก่อน ท่านสแตร์นและนางจิลแบร์ต เดอ โคราล เรมุส่าต์ ได้ศึกษาถึงวิวัฒนาการแบบนี้และลงความเห็นว่ามีลักษณะดังนี้ คือ ลายเส้นนูนที่ใช้เป็นกรอบอยู่บนบานประตูนั้นจะมีจำนวนเพิ่มขึ้น ในขณะที่ลวดลายตรงกลางบานประตูก็จะเล็กลง ลวดลายเส้นนูนนี้มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นทุกที และแผ่นตรงกลางบานประตูซึ่งแต่เดิมใหญ่และมีลวดลายเครื่องประดับอย่างมากมาย (รูปที่ ๗๐) ลงท้ายก็กลายเป็นแผ่นแคบ ๆ ไม่ใหญ่ไปกว่าลายเส้นนูนแต่ละเส้นที่อยู่ล้อมรอบ (รูปที่ ๗๒ และ ๗๓) ลายแผ่นกลางที่แคบที่สุดนั้นดูจะอยู่ในปลายศิลปะแบบนครวัด (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๘)

ลวดลายที่ยื่นออกมาซึ่งอยู่ตรงกลางของบานประตูของปราสาทขอมบางแห่งตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๒ (ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก) ก็ดูจะมีอยู่เช่นเดียวกันบนบาน

ประตูปราสาทในศิลปะแบบกำพงพระ ลวดลายนี้มีรูปที่เห็นได้อย่างแจ้งชัดในศิลปะแบบพระโค คือเป็นรูปหัวสิงห์สลักนูนสูงมากและมักมีภาพบุคคลเล็ก ๆ สลักเป็นภาพนูนต่ำขี่อยู่ข้างบน ปากของสิงห์นั้นก็ดูจะใช้เป็นที่สำหรับยึดห่วงอยู่ แต่ลวดลายหัวสิงห์ที่ยื่นออกมานี้ก็ไม่ได้มีอยู่บนบานประตูของประตูหลอกทุกบาน เป็นต้นว่าที่ปราสาทพระโคก็มีอยู่เฉพาะบนประตูหลอกของปราสาทแถวหน้าเท่านั้น ลวดลายหัวสิงห์ที่มีอยู่นี้ได้หายไปก่อนที่แผ่นตรงกลางบานประตูจะหดเล็กลง และตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เป็นต้นมา เราก็ไม่พบลายเช่นนี้อีกเลย (รูปที่ ๗๑)

ดังนี้ วิวัฒนาการของประตูหลอกก็มีลักษณะสำคัญอยู่ ๒ ลักษณะ คือลวดลายซึ่งยื่นออกมาตรงกลางบานประตูนั้นได้หายไปตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบบาแค็ง) และในระหว่างศิลปะของสมัยคลาสสิค คือตั้งแต่ศิลปะแบบพระโคลงมาจนถึงศิลปะบายนแบบแรก ลายเส้นนูนบนบานประตูแต่ละบานก็มีเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ และแผ่นตรงกลางบานประตูนั้นก็หดเล็กลง

ลวดลายเครื่องประดับตรงกลางบานประตูก็วิวัฒน์ไปเช่นเดียวกัน เราจะศึกษาวิวัฒนาการของลวดลายเหล่านี้พร้อมกับลายบนเสาติดกับผนัง

เสาติดกับผนัง

ลวดลายของเสาติดกับผนังก็เหมือนกับลวดลายบนประตูหลอก คือในสมัยโบราณปั้นด้วยปูน ลวดลายที่เหลืออยู่ของเสาติดกับผนังในพุทธศตวรรษที่ ๑๒, ๑๓ และ ๑๔ มีเหลืออยู่น้อยเกินไปจนเราไม่สามารถศึกษาถึงวิวัฒนาการของลวดลายเหล่านั้นได้ ลักษณะของลวดลายเครื่องประดับบางชิ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ มีรูปเป็นลวดลายพันธุ์พฤกษาและลายเครื่องเพชรพลอยผสมกัน ดังอาจเห็นได้จากลายบนแท่นเล็ก ๆ สลักด้วยศิลาทรายในปราสาทหมู่ใต้หลังที่ ๒ ที่สมโบร์ (รูปที่ ๗๔) ลายบนแท่นนี้ทำให้เราเห็นได้ว่าลวดลายเครื่องประดับของขอมในชั้นต้นนั้นงดงามเพียงใด

การศึกษาลวดลายเครื่องประดับบนเสาติดกับผนังของขอมอาจทำได้ตั้งแต่ศิลปะแบบพระโค คือตั้งแต่ราว พ.ศ. ๑๔๒๐ ลงมา วิวัฒนาการของลวดลายเครื่องประดับเช่นนี้มีอยู่น้อยกว่าวิวัฒนาการของสถาปัตยกรรม ช่างขอมดูเหมือนจะใช้ลวดลายที่คัดลอกกันต่อ ๆ มา แต่เมื่อมีรสนิยมใหม่ก็ใช้ลวดลายแบบใหม่ แม้ว่ายังคงใช้ลวดลายแบบเก่าอยู่บ้าง ดังนั้นบางครั้งในสมัยเดียวกันเราก็อาจพบเสาติดกับ

ผนังเพียงเสาเดียวที่ยังคงมีลวดลายแบบเก่าปะปนอยู่กับเสาที่ใช้ลวดลายแบบใหม่แล้ว ลวดลายซึ่งใช้ประดับเสาติดกับผนังและบานประตูปลอมของขอมนั้นอาจแบ่งออกได้เป็นหลายชนิดด้วยกัน คือ

๑. ลวดลายเครื่องประดับที่เป็นประจำ มีอยู่ตลอดสมัยคลาสสิค

๒. ลวดลายที่มีปรากฏขึ้นบ่อย ๆ

๓. ลวดลายที่ปรากฏขึ้นเพียงชั่วครั้งคราว

๔. ลวดลายพิเศษ

ลวดลายประจำ คือลายก้านขด และลายก้ามปู

ลายก้านขด ลายก้านขดซึ่งประกอบด้วยลวดลายพันธุ์พฤกษาม้วนเป็นวงอยู่ซ้อนกันขึ้นไปนั้นไม่ค่อยมีในศิลปะแบบสมโบร์ แต่ก็มีข้อยกเว้นอยู่บ้างเป็นต้นว่าลายบนฐานปราสาทหมู่ใต้หลังที่ ๑ ณ สมโบร์ก็มีลวดลายคล้ายลายก้านขด แต่ยังมีลักษณะหนาและไม่ชัดเจน ลายก้านขดแบบนี้มีอยู่ที่เทวสถานลัทธิไศวนิกายชื่อภูมรา (Bhumara) ในภาคเหนือของประเทศอินเดีย เทวสถานแห่งนี้สร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑ และมีลักษณะคล้ายกับปราสาทในศิลปะขอมหลายประการ

ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๓ มาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ลายก้านขดเหล่านี้ดูเด่นขึ้น แม้ว่ายังคงมีลักษณะค่อนข้างหนักอยู่ ในศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐) ลายก้านขดของขอมมีลักษณะเด่นชัดขึ้นนี้เนื่องจากได้รับอิทธิพลจากภายนอก (รูปที่ ๗๕) ลายก้านขดในสมัยนี้นี้เป็นวงโค้งอย่างงดงามและวงโค้งแต่ละวงก็บานออกมาจากวงแหวนซึ่งสวมอยู่ที่ปลาย บนที่ว่างระหว่างวงโค้งเหล่านี้มีรูปบัวขาบปรากฏอยู่ ลวดลายเช่นนี้ไม่ใช่ลายขอมอย่างแท้จริง เพราะเหตุว่าลายก้านขดซึ่งมีลายวงแหวนและบัวขาบประกอบนี้มีปรากฏอยู่แล้วในศิลปะอินเดีย โดยเฉพาะในภาพเขียนของถ้ำที่ ๑๗ ณ อชันตา และต้นแบบที่เดียวนี้ก็ดูเหมือนปรากฏมีอยู่ในศิลปะของแถบแหลมเอเชียไมเนอร์

นอกไปจากลายวงแหวนและบัวขาบแล้ว ลายก้านขดแบบพระโคยังมีลักษณะอื่นอีก คือปรากฏอยู่เต็มพื้นที่ที่ต้องการจะแสดงลวดลายนั้นและสลักลึกมาก ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๔ (ศิลปะแบบกุเลน) ไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (ศิลปะแบบบายน) วิวัฒนาการของลาย

ก้านขดมีดังนี้คือบัวชาบ วงแหวน และวิธีสลักอย่างลึกจะหายไป ตลอดจนตัวลายก้านขดเองก็ไม่อยู่เต็มบนพื้นที่ที่ต้องการจะแสดงลวดลายนั้น

ลายก้านขดของศิลปะแบบบาแค็งมีลักษณะคล้ายกับลวดลายก้านขดแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐) มาก แต่สร้างด้วยวัตถุต่างกัน คือลายก้านขดแบบพระโคปั้นด้วยปูน แต่แบบบาแค็งสลักลงบนศิลาทราย

ลายก้านขดของเสาติดกับ ผนังแบบเกาะแกร์มีเหลืออยู่น้อยมาก เท่าที่สามารถมองเห็นได้ในปัจจุบัน ปรากฏว่าลายบัวชาบและลายวงแหวนได้หายไป

ลายก้านขดที่ปราสาทแปรรูปดูจะไม่มีอยู่เต็มบนพื้นที่ที่ต้องการจะแสดงลวดลายนั้น แต่ก็เป็นการยากที่จะกล่าวได้อย่างแน่นอน เพราะเหตุว่าลายก้านขด ณ ปราสาทแห่งนี้ได้ปรักหักพังลงไปเสียมากแล้ว

ลายก้านขด ณ ปราสาทบันทายสรี (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๔๐) ยังคงอยู่บริบูรณ์ ลายบัวชาบระหว่างวงโค้งได้หายไป ลายวงแหวนยังคงมีอยู่ (รูปที่ ๗๖) แต่บางครั้งก็

หายไป ลายก้านขดยังคงปรากฏอยู่เต็มพื้นที่ที่ต้องการจะแสดงลวดลายนั้นเสมอ

ในศิลปะแบบคลัง (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๖๐) ลายวงแหวนยังคงสวมวงโค้งของลายก้านขดอยู่ แต่ต่อจากสมัยนี้แล้วก็หายไป ในขณะเดียวกันลายก้านขดนั้นก็ไม่ได้ปรากฏอยู่เต็มพื้นที่ที่ต้องการแสดงลวดลาย ลักษณะเช่นนี้อาจมีขึ้นก่อนแล้วที่ปราสาทแปรรูปดังกล่าวมาข้างต้น ด้านข้างทั้งสองด้านของลายก้านขดมีลายใบไม้เข้ามาประกอบ ที่ปราสาทพิมานอากาศและพระราชวังหลวงในบริเวณพระนครหลวง (ราว พ.ศ. ๑๕๕๔) ลายก้านขดซึ่งยังคงมีวงแหวนสวมอยู่นั้นบางครั้งก็ปรากฏอยู่เต็มเสาติดกับผนัง แต่บางครั้งก็ไม่เต็ม (รูปที่ ๗๗ และ ๗๘)

ต่อมาลวดลายก้านขดแบบใหม่ก็ปรากฏขึ้นในศิลปะแบบบาปวน (ราว พ.ศ. ๑๕๖๐—๑๖๓๐) ลายก้านขดนั้นไม่มีวงแหวนและไม่อยู่เต็มพื้นที่ที่ต้องการแสดงลวดลายอีกแล้ว (รูปที่ ๗๙) ลายก้านขดแบบนี้คงอยู่ต่อไปจนถึงศิลปะแบบนครวัดและบายน แต่ผีมือในการสลัก ก็อาจทำให้เราสามารถทราบได้ว่าลายก้านขดเหล่านี้อยู่ในสมัยใด

คือจนกระทั่งถึงศิลปะแบบบาปวน ลายก้านขดเหล่านี้สลักลึกมากและสลักอย่างละเอียด ในศิลปะแบบบาปวนความนูนของลายก้านขดเหล่านี้ได้ลดน้อยลงและในวงโค้งก็มีรอยสลักเป็นขีดยาว ๆ ในศิลปะแบบนครวัดความนูนของลายก้านขดนี้ยิ่งลดน้อยลงไปอีก และตัวลายก้านขดเองก็ไม่งามมีรูปร่างง่าย ๆ ในศิลปะแบบบายน (รูปที่ ๘๐) ลายก้านขดมีรูปเป็นกิ่งไม้แบน ๆ มีลักษณะแตกต่างกับลายก้านขดที่งดงามของศิลปะสมัยก่อน ๆ มาก

สรุปแล้ววิวัฒนาการของลายก้านขดมีดังนี้ คือ ลายบัวขาบมีอยู่พร้อมกับลายก้านขดเสมอในต้นและกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโคและบาแค็ง) ลายวงแหวนก็มีอยู่ในต้นและกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ เช่นเดียวกัน และมีอยู่บ่อย ๆ ตั้งแต่นั้นมาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบคลัง) แต่ตั้งแต่นั้นมาก็หายไป ลายก้านขดมีอยู่เต็มพื้นที่ที่ต้องการสลักลวดลายนั้นตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค) ลงมาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบคลัง) แต่ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ มาจนกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (ศิลปะ

แบบบายน) ก็ไม่ปรากฏอยู่เต็มพื้นที่ และมีลายใบไม้เข้ามาประกอบอยู่ทั้งสองข้าง รูปร่างของลายก้านขดเองก็งดงามมาก ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค) มาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบคลัง) และงามน้อยลงในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบบาปวน) และยิ่งน้อยลงไปอีกตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบบาปวนและนครวัด) มาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (ศิลปะแบบบายน)

วิวัฒนาการที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นแต่เพียงลักษณะที่พอมองเห็นได้ชัด นอกจากนี้ยังมีวิวัฒนาการที่ละเอียดออกไปอีก เป็นต้นว่าวิวัฒนาการของลายก้านขดที่เล่าเรื่องในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบบาแค็ง) ลวดลายพันธุ์พฤกษาชักจะเปลี่ยนเป็นรูปสัตว์ เป็นต้นว่าลายใบไม้บนทับหลังก็มีปลายเป็นรูปเศียรนาค และบางครั้งวงโค้งของลายก้านขดเองก็มีปลายเป็นรูปหัวนก แต่ลักษณะเช่นนี้ยังไม่เป็นที่นิยมกันในทันที ตั้งแต่ศิลปะแบบบันทายสรีและตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบบาปวน) ช่างขอมนิยมการสลัก

รูปภาพเล่าเรื่องจากวรรณคดีสรรเสริญวีรบุรุษหรือจากเทพนิยายมาก เป็นต้นว่าได้สลักภาพเล่าเรื่องบนหน้าบัน บนทับหลัง บนผนังระเบียง รสนิยมเช่นนี้ได้เจริญถึงขีดสูงสุดในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) เป็นต้นว่าที่ศาสนสถาน เช่น ปราสาทธมมานนท์ เจ้าสายเทวดา และบันทายสำเร่ ฯลฯ บนศิลาทุกก้อนก็ดูเหมือนจะมีภาพสลักเล่าเรื่อง ดังนี้สิงห์เล็ก ๆ หรือลำตัวท่อนล่างของสิงห์ (รูปที่ ๗๙) ซึ่งโดยปกติใช้เป็นที่เกิดของลายก้านขด ก็มักมีภาพบุคคลคนเดียวหรือหลายคนเข้ามาแทนที่ ภาพเช่นนี้บางครั้งก็ยากที่จะทราบได้ว่าแสดงถึงเรื่องอะไร บางครั้งวงโค้งในลายก้านขดเหล่านี้ก็ใช้รองรับภาพบุคคลเล็ก ๆ อีกต่อหนึ่ง ภาพบุคคลเล็ก ๆ เหล่านี้ตามความจริงอาจจัดได้ว่าเป็นภาพที่น่าชมที่สุดของบรรดาศาสนสถานเหล่านั้น

การใช้ภาพบุคคลเล็ก ๆ ประกอบลายก้านขดนี้มีมาจนกระทั่งถึงศิลปะบายนสมัยแรก และไม่ใช่เฉพาะลายก้านขดที่อยู่ซ้อนกันขึ้นไปบนเสาติดกับผนังและบนประตูหลอกเท่านั้น แต่ยังใช้บนลายก้านขดที่เรียงไปตามขวางบนฐาน

ของปราสาทด้วย ลักษณะเช่นนี้ย่อมก่อให้มีชีวิตจิตใจขึ้นแก่ลายก้านขดที่กำลังจะเสื่อม ทำให้เกิดมีความกระฉับกระเฉงขึ้นแก่ลวดลายที่ซบเซา เนื่องจากได้มีอายุมาหลายร้อยปีแล้ว ลายก้านขดนี้เป็นลายที่ประเทศกัมพูชาได้รับมาจากประเทศอินเดีย และประเทศอินเดียเองก็ได้รับมาจากแถบแหลมเอเชียไมเนอร์อีกต่อหนึ่ง อิทธิพลของศิลปะอินเดียทางลายก้านขด ได้เข้ามายังประเทศกัมพูชาหลายครั้งและทำให้เราสามารถเข้าใจลวดลายก้านขดของขอมได้ เป็นต้นว่าทำไมลายก้านขดอย่างหยาบ ๆ ของขอมในพุทธศตวรรษที่ ๑๓—๑๔ (ศิลปะแบบไพรกเมง กำพงพระ และกุเลน) จึงได้มีรูปร่างงดงามขึ้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค บาแค็ง และเกาะแกร์) โดยมีลายวงแหวนและบัวขาบเข้ามาประกอบ ทั้งนี้ก็เพราะลายก้านขดในประเทศอินเดียนั้นมีอยู่หลายแบบด้วยกัน แบบที่มีลายวงแหวนและบัวขาบนั้นมีอยู่ในภาพเขียนของถ้ำที่ ๑๗ ณ อชันตา (พุทธศตวรรษที่ ๑๑—๑๒) และลายก้านขดของอินเดียแบบนี้เองคงมาเป็นต้นแบบแก่ลายก้านขดแบบพระโคของขอม

เช่นเดียวกัน ความนิยมสลักภาพบุคคลเล็ก ๆ กลางวงโค้งในลายก้านขดซึ่งเกิดขึ้นอย่างทันทีทันใดในประเทศกัมพูชา ในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) ก็คงมาจากอิทธิพลของศิลปะอินเดียด้วย เพราะเหตุว่าลายก้านขดแบบนี้ก็เป็นที่นิยมกันมากในประเทศอินเดียในขณะเดียวกัน เป็นต้นว่าที่เทวสถาน ณ เมือง ภูวเนศวร (Bhuvaneshvar) ในประเทศอินเดียภาคเหนือ ราวระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๖—๑๗

ลายก้ามปู ช่างขอมได้ใช้ลายก้ามปูตลอดระยะศิลปะขอมสมัยคลาสสิคเหมือนกับลายก้านขด ลายก้ามปูแต่ละลายประกอบด้วยลวดลายตรงกลางซึ่งมีลักษณะต่าง ๆ กัน มีลายก้านต่อดอกอยู่ข้างบนเป็นยอดและมีลายใบไม้ซึ่งห้อยลงมาทั้งสองข้างเป็นส่วนประกอบอยู่เบื้องล่าง

ลายก้ามปูปรากฏขึ้นเป็นครั้งแรกในศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐—๑๔๔๐) และตั้งแต่แรกปรากฏขึ้น ก็มีรูปเป็น ๒ แบบ คือ แบบหนึ่งมีลวดลายตรงกลางเป็นรูปคล้ายดอกไม้มีบัวขาบอยู่ทั้งสองข้าง และลายดอกไม้นี้ก็มีวงโค้งซึ่งประกอบขึ้นด้วยวงโค้งเล็ก ๆ ๓

วง มีรูปบุคคลเล็ก ๆ อยู่ภายในประกอบอยู่ข้างบน เป็นต้นว่าที่ปราสาทบากอง (รูปที่ ๘๑) อีกแบบหนึ่งลายดอกไม้นั้นก็มีลวดลายก้านต่อดอกอยู่ข้างบน ลายก้านต่อดอกนี้ประกอบด้วยก้านตั้งตรงและมีลายรูปดอกไม้อยู่ข้างบน มีลายใบไม้คู่เดียวหรือหลายคู่อยู่ข้าง ๆ เป็นต้นว่าที่ปราสาทพระโค (รูปที่ ๘๒) ลายก้ามปูซึ่งมีวงโค้งหลายวง หรือมีลายก้านต่อดอกอยู่ข้างบนนี้เกิดขึ้นพร้อมกันและอยู่สลับกันไป ในศิลปะแบบบาแค็งช่างชอมดูเหมือนจะใช้แต่เพียงลายก้ามปูที่มีวงโค้งหลายวง แต่ลวดลายก้ามปูที่มีลายก้านต่อดอกอยู่ข้างบน ก็ปรากฏมีขึ้นอีกตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบบันทายสรี) เป็นต้นมา ลวดลายทั้งสองแบบนี้อยู่คู่กันในศิลปะแบบบันทายสรีและแบบคลัง แต่ตั้งแต่ศิลปะแบบบาปวนเป็นต้นมา ลายก้ามปูซึ่งมีลายก้านต่อดอกเป็นยอดก็เป็นที่นิยมใช้แต่ลายเดียว

วิวัฒนาการของลายก้ามปูมีดังต่อไปนี้คือ ในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบเกาะแกร์) บัวขาบและลายรูปดอกไม้ได้หายไป (รูปที่ ๘๓) ตั้งแต่ศิลปะแบบเกาะแกร์หรือตั้งแต่ปราสาทแปรรูปลงมา รูปบุคคลเล็ก ๆ ภายใน

21527

วงโค้งก็หายไปและมีลายก้านต่อดอกเข้ามาอยู่แทนที่ภายในวงโค้งนั้น (รูปที่ ๘๔) ในขณะเดียวกันในศิลปะแบบบันทายสรี เนื่องจากการลอกแบบจากศิลปะแบบพระโค ลายก้ามปูบนเสาติดกับผนังบางเสาก็ไม่มีวงโค้ง คงมีแต่เพียงลายก้านต่อดอกอยู่เหนือกึ่งใบไม้ (รูปที่ ๘๕) แต่ลายก้านต่อดอกในศิลปะแบบบันทายสรีก็ยังมีลักษณะผิดแปลกไปจากลวดลายในสมัยก่อน คือบั้วขาบข้าง ๆ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะแบบพระโคนั้นไม่มีปรากฏอยู่ ระหว่าง พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๖๐ (ศิลปะแบบบันทายสรีและคลัง) ลวดลายก้ามปู ๓ แบบ คือ แบบ ๑ มีวงโค้งหลายวงมีรูปบุคคลอยู่ภายใน แบบที่ ๒ มีวงโค้งมีลายก้านต่อดอกอยู่ภายใน แบบที่ ๓ มีแต่เพียงลายก้านต่อดอก ก็อยู่ควบกันไป แต่ตั้งแต่ศิลปะแบบบาปวนเป็นต้นมา ก็คงเหลืออยู่แต่แบบที่ ๓ เท่านั้น

ในศิลปะแบบนครวัด ลายก้ามปูซึ่งประกอบด้วยลายก้านต่อดอกเปลี่ยนแปลงรูปไปบ้าง เนื่องจากลายนั้นสลักเลวลงและเนื่องจากการเลียนแบบของเก่า การที่ฝีมือเลวลงนั้นเห็นได้จากการที่ลวดลายนั้นมีรูปร่างหนายิ่งขึ้น กึ่งใบไม้ก็สั้น

เข้าและลายก้ามปูก็มีลักษณะอ้วนเตี้ย การลอกแบบของเก่าเห็นได้จากกลับปรากฏมีรูปบุคคลเล็ก ๆ ขึ้นอีก แต่รูปบุคคลเหล่านี้แทนที่จะอยู่ภายในวงโค้งดังแต่ก่อน กลับอยู่บนยอดของลายก้านต่อดอก คือพิงอยู่บนลายรูปดอกไม้ข้างบน รูปเหล่านี้มักได้รับการขูดออกเสียในสมัยต่อมา (รูปที่ ๘๖)

ลายก้ามปูของศิลปะแบบบายนมีลักษณะเช่นเดียวกับศิลปะแบบนครวัด แต่ก็มีลักษณะแตกต่างออกไปบ้าง คือ ลายก้ามปูแทบทุกลายในศิลปะแบบก่อน ๆ รวมทั้งในส่วนใหญ่ของศิลปะแบบนครวัด มีลายวงโค้ง ๒ วงหมุนม้วนขึ้นข้างบน เหนือจุดที่ส่วนปลายของลายก้ามปูจะตกลงมาเบื้องล่าง (รูปที่ ๘๖) แต่ในศิลปะแบบบายนลายวงโค้ง ๒ วงนี้กลับหมุนม้วนลงข้างล่าง (รูปที่ ๘๗) ทำให้ลายก้ามปูในสมัยหลังนี้มีลักษณะพิเศษโดยเฉพาะ

วิวัฒนาการดังที่กล่าวมานี้ก็มีปรากฏอยู่แก่ลายก้ามปูซึ่งมีหน้าสัตว์ คือ หน้ากาลหรือคฺรุฑอยู่ตรงกลางเหมือนกัน ในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบบาแค็ง) หน้าสัตว์เหล่านี้มีรูปบุคคลอยู่ภายในวงโค้งซึ่งประกอบขึ้นด้วยวงโค้ง ๓ วง ซึ่งอยู่ข้างบน แต่ในครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๖

(ศิลปะแบบบาปวน) ก็มีลายก้านต่อดอกอย่างสวยงามมาอยู่ข้างบนหน้าสัตว์เหล่านี้แทน ในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบบาปวนและนครวัด) ลายเช่นนี้ก็สลักเลวลงและก้านของลายก้านต่อดอกนั้นก็หายเข้าไปอยู่หลังลายหน้าสัตว์เหล่านั้น

พึงสังเกตว่าการนิยมใช้วงโค้งเล็ก ๆ ซึ่งประกอบขึ้นด้วยวงโค้ง ๓ วง ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบบาแค็ง) มาจน พ.ศ. ๑๕๒๐ (ต้นศิลปะแบบบันทายสรีและคลัง) และต่อมาก็มีการนิยมใช้ลายก้านต่อดอกเข้ามาแทนที่ในศิลปะแบบบันทายสรีนั้น ไม่ได้มีอยู่แต่เฉพาะในลายก้ามปูเท่านั้น แต่มีขึ้นแก่ลวดลายบนกรอบของหน้าบันด้วย การตรวจดูลวดลายเครื่องประดับของขอมอย่างละเอียดแสดงให้เห็นว่าปรากฏการณ์เช่นนี้ได้เกิดมีขึ้นแก่ลวดลายบนส่วนอื่น ๆ ของสถาปัตยกรรมเช่นเดียวกัน เป็นต้นว่าลวดลายตรงกลางทับหลัง ลวดลายใบไม้เล็ก ๆ บนเสาประดับกรอบประตู ฯลฯ

ความนิยมภาพเล่าเรื่องในระหว่าง พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๐๐ (ศิลปะแบบนครวัด) ซึ่งทำให้ช่างขอมสลักภาพบุคคลเล็ก ๆ ลงเป็นจำนวนมากบนลายก้านขดนั้นก็มีอยู่แก่

ลายก้ามปูเช่นเดียวกัน ในบรรดาศาสนสถานในสมัยนี้เป็นต้นว่าปราสาทนครวัด เจ้าสายเทวดา ธมมานนท์ และบันทายสำเร่ ฯลฯ พื้นที่ว่างรูปสามเหลี่ยมซึ่งมีอยู่ระหว่างส่วนล่างของลายก้ามปูลายแรกและเชิงเสาติดกับผนังนั้น ไม่มียอดของลายก้ามปูเข้ามาประกอบดังแต่ก่อน แต่มีภาพเล่าเรื่องเข้ามาแทนที่ ภาพเหล่านี้ส่วนมากงามน่าชมและบางครั้งช่างสลักยังประดิษฐ์ภาพที่ยุ่งยากมากเข้ามาประกอบด้วย (รูปที่ ๘๖ และ ๘๗)

ลวดลายที่ปรากฏบ่อย ๆ คือลายก้านต่อดอก

เราได้เห็นมาแล้วว่าลายก้านต่อดอกคือลายกิ่งไม้มีใบอยู่ทั้งสองข้างและมีลายรูปดอกไม้อยู่บนยอด ลายเช่นนี้ส่วนใหญ่ใช้เป็นเครื่องประดับกรอบของหน้าบันดังในศิลปะแบบบันทายสรีและแบบคลัง ลวดลายเช่นนี้ได้เข้ามาปนกับลายก้ามปู ดังที่กล่าวมาแล้วด้วย

ลายก้านต่อดอกโดด ๆ ก็ได้เคยใช้ประดับเสาติดกับผนังในศิลปะขอมบางสมัยเหมือนกัน คือเริ่มต้นในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ในศิลปะแบบพระโค เป็นต้นว่าที่ปราสาทพระโคและบากอง แต่ลวดลายนี้ก็ได้หายไปในศิลปะแบบบาแค็ง

และเกาะแกร์ เช่นเดียวกับลายก้ามปูซึ่งไม่มี วง โค้ง ประกอบ แต่ได้กลับนำเข้ามาใช้อีกในศิลปะแบบบันทายสรีจนเป็นที่นิยมกันอย่างมากมาย ใช้ประดับขึ้นไปจนบนกรอบของหน้าบัน และเลยกลายเป็นลวดลายประจำของศิลปะแบบบันทายสรีและศิลปะแบบต่อมา คือศิลปะแบบคลังและบาปวน ลายก้านต่อดอกนี้ยังคงมีปรากฏอยู่บนเสาติดกับผนังในศิลปะแบบบาปวน แต่ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) เป็นต้นมา ลวดลายแบบนี้ก็มีผีมือสลักเลวลงและตั้งแต่นั้นก็ค่อยๆ หายไป

ลายก้านต่อดอกมีวิวัฒนาการดังนี้คือ

๑. จะค่อย ๆ ขยายกว้างออก เดิมในศิลปะแบบพระโค ส่วนประกอบแต่ละส่วนของลายก้านต่อดอก คือ ก้านกระเปาะ และใบไม้ข้าง ๆ นั้น มีส่วนสูงเท่ากับส่วนกว้าง (รูปที่๘๘) เมื่อลายแบบนี้ปรากฏขึ้นใหม่ที่ปราสาทบันทายสรี ส่วนประกอบแต่ละส่วนก็ดูหนาขึ้น ที่ปราสาทบาปวน ความหนานี้ยิ่งเพิ่มมากขึ้นจนส่วนประกอบแต่ละส่วนมีความกว้างมากกว่าสูง (รูปที่ ๘๙) ในศิลปะแบบนครวัดและบายน ลายก้านต่อดอกนี้มีอยู่น้อย และเมื่อปรากฏขึ้นก็มีรูปผิดแปลกไปจากเก่าอย่างมากมาย คือ ความกว้างของส่วนประกอบแต่ละส่วนยิ่ง

มากออกไปอีก และก้านตรงกลางนั้นก็หายไป (รูปที่ ๙๐)

๒. ลายละเอียดของลายก้านต่อดอกเองก็เปลี่ยนแปลงไป ในสมัยพระโคส่วนประกอบของลายก้านต่อดอกแต่ละส่วนมีรูปอย่างชัดเจน คือบนก้านมีกระเปาะ บนกระเปาะมีลายดอกไม้ซึ่งประกอบด้วยดอกบัวมีกลีบ มีเกสร และบนนั้นมีลายใบไม้ซึ่งมีรูปร่างคล้ายเปลวไฟปรากฏอยู่ (รูปที่ ๙๘) ในศิลปะแบบบันทายสรีเกสรบัวเหล่านี้ก็หายไป คงเหลือแต่เพียงรูปเป็นจุด ๆ ณ ปราสาทบาปวนเกสรเหล่านี้ก็หายไปหมดสิ้น (รูปที่ ๙๙)

๓. ในศิลปะแบบพระโค (รูปที่ ๙๘) และบันทายสรี ก้านดอกไม้ซึ่งเป็นหลักของลายก้านต่อดอกนั้นมีรูปเป็นก้านกลม ณ พระราชวังหลวงในศิลปะแบบคลัง ก้านเหล่านี้ได้กว้างขึ้นและแบนออก และตั้งแต่ศิลปะแบบบาปวนเป็นต้นมาก็แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน โดยมีขีดลึกยาวปรากฏอยู่บนนั้น (รูปที่ ๙๙) ในสมัยเดียวกันนี้ขีดยาวลึกเหล่านี้ก็มีปรากฏอยู่บนลายก้านขดด้วย

กล่าวอีกนัยหนึ่ง เมื่อส่วนประกอบของลายก้านต่อดอกแต่ละส่วนสูงกว่ากว้างและเมื่อก้านมีรูปกลมนั้น ลายก้าน

ต่อดอกอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๕ หรือในระหว่าง พ.ศ. ๑๕๐๐-๑๕๕๐ (ศิลปะแบบพระโคถึงบันทายสรี) ถ้าเกสรมีรูปเหมือนของจริง ลายก้านต่อดอกก็อยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค) ถ้าเปลี่ยนรูปเป็นลายไข่ปลาหรือเป็นจุด ๆ ก็อยู่ในต้นหรือกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบบันทายสรี) ถ้าก้านมีขีดลึกยาวอยู่ ๒ ขีด และเกสรหายไป รวมทั้งส่วนประกอบของลายก้านต่อดอกแต่ละส่วนกว้างมากกว่าสูงแล้ว ลายก้านต่อดอกก็อยู่ในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบบาปวน) ถ้าลายนั้นสลักเลวมากแล้วก็อยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด)

ลวดลายที่มีอยู่ช้านครั้งคราว

ในที่นี้จะกล่าวถึงแต่เพียงลายกนกเคล้าภาพ และลายสี่เหลี่ยมขนมเบียกปูนเท่านั้น

ลายกนกเคล้าภาพ ลวดลายแบบนี้งดงามมากและปรากฏขึ้นในศิลปะขอมเพียง ๒ ครั้ง คือครั้งแรกในศิลปะแบบบาแค็ง (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕) ครั้งที่สองตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ ไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ คือในศิลปะแบบนครวัด ได้แก่ปราสาทนครวัด พระบีฤ

พระขรรค์ ณ กำพงสวาย และในศิลปะบายนแบบแรก คือ ปราสาทตาพรหม ลายกนกเคล้าภาพถ้าดูไปแล้วจะมีรูปเหมือนพิณฝรั่งตรงกลางของรูปที่ดูคล้ายพิณนี้มีรูปบุคคลเล็กๆปรากฏอยู่ ในศิลปะแบบบาแค็งรูปบุคคลเล็กๆเหล่านี้ก็คือรูปเทพนม (รูปที่ ๙๑) แต่ในศิลปะแบบนครวัด รูปบุคคลเหล่านี้มักยกแขนขึ้นข้างหนึ่งเป็นรูปเทพรำ (รูปที่ ๙๒) ลักษณะอีกชนิดหนึ่งที่อาจทำให้รู้ได้ว่าลายกนกเคล้าภาพเหล่านี้อยู่ในสมัยใดก็คือ รอบรูปคล้ายพิณในศิลปะแบบนครวัดมีลวดลายพันธุ์พฤกษาอยู่ล้อมรอบแต่ลายเช่นนี้ก็ไม่เคยปรากฏในศิลปะแบบบาแค็ง เราได้เห็นมาแล้วว่าลายใบไม้ด้านข้างเหล่านี้ได้ปรากฏขึ้นแก่ลายก้านขดในสมัยหลังเช่นเดียวกัน

ในที่สุดก็มีลักษณะอีกแบบหนึ่งที่ทำให้รู้ว่าลายกนกเคล้าภาพอยู่ในสมัยใดได้ดีที่สุด คือในศิลปะแบบบาแค็ง ด้านบนของลายกนกเคล้าภาพจะห้อยอยู่กับลายเส้นตรงเส้นหนึ่ง ลายเส้นตรงนี้ไม่ปรากฏมีในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) และเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงว่าเมื่อก่อนลวดลายเครื่องประดับแบบนี้ยังประกอบขึ้นด้วยพวงมาลัยจริง ๆ และแขวนห้อยอยู่กับคานไม้ ในบรรดาลวดลายเครื่องประดับ

ต่าง ๆ ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ถึง ๑๖ (ศิลปะแบบกุเลนถึงคลัง) ช่างสลักขอมยังคงคิดถึงความเคยชินเช่นนี้เสมอ ในบรรดาเครื่องประดับเสาติดกับผนังและผนังปราสาทซึ่งอยู่ระหว่างเสาติดกับผนังตลอดจนลวดลายเครื่องประดับบนยอดผนังปราสาทหรือใต้บัวหัวเสา ช่างขอมก็มักพยายามทำลวดลายเลียนแบบพวงมาลัยที่ทำด้วยดอกไม้อย่างมากที่สุดที่จะมากได้ เราอาจแบ่งลวดลายเครื่องประดับของขอมตามลักษณะออกได้เป็น ๒ แบบ คือแบบหนึ่งตั้งต้นจากต่ำขึ้นไปหาสูง และอีกแบบหนึ่งเริ่มต้นจากสูงลงมาหาต่ำ ในตอนต้นศิลปะขอมแบบคลาสสิค ลวดลายที่ลงมาจากสูงจะสลักคล้ายกับว่าแขวนอยู่กับคานที่พาดขวางอยู่เสมอ

พร้อมกับลวดลายกนกเคล้าภาพ ก็มีลวดลายพิเศษอีกแบบหนึ่งประกอบด้วยวงโค้งหยักซึ่งมีรูปร่างคล้ายตัว E เป็นลวดลายกนกเคล้าภาพเช่นเดียวกัน มีรูปบุคคลเล็ก ๆ กำลังฟ้อนรำอยู่ตรงกลาง ลวดลายตัว E นี้มีรูปร่างเป็นพิเศษในศิลปะแบบบาแค็งและนครวัด

ลายรูปสี่เหลี่ยมขนมเบี้ยกปูน ลายแบบนี้อาจแบ่งออกได้เป็น ๒ ชนิด คือ แบบแรกลายสี่เหลี่ยมขนมเบี้ยกปูน

นี้จะชนกัน และส่วนที่ว่างก็มีลายสามเหลี่ยมเข้ามาประกอบทั้งด้านบนและล่าง แบบที่สองลายสี่เหลี่ยมขนมเบียกปูนจะมีลายคล้ายตัว X ซึ่งทำเป็นลายพันธุ์พฤกษาเข้ามาคั่น

ลายทั้งสองแบบนี้มีปรากฏอยู่ในศิลปะอินเดียและศิลปะขอม ลายแรกเป็นลายสำคัญในศิลปะแบบพระโค แต่ในไม่ช้าก็กลายเป็นลายที่ไม่ค่อยสำคัญปรากฏอยู่บนขอบของเสาติดกับผนังบางต้น และบนลวดบัวของฐาน

ลายที่สองสำคัญยิ่งกว่าลายที่หนึ่งมาก มีบัวขาบมาคั่นในศิลปะแบบพระโค ต้นเดิมของลายสี่เหลี่ยมขนมเบียกปูนมีลายบัวขาบคั่นดังที่มีปรากฏอยู่บนปราสาทพระโคนี้มีอยู่ที่ในประเทศอินเดีย โดยเฉพาะในถ้ำที่ ๑๗ ณ อชันตา ดังที่กล่าวมาแล้ว ในถ้ำนี้ก็ปรากฏมีลายซึ่งเป็นต้นเค้าของลายก้านขด ณ ปราสาทพระโคด้วย ลายสี่เหลี่ยมขนมเบียกปูน ณ ปราสาทบาแค็ง ไม่มีลายบัวขาบมาประกอบ และต่อมาอีกหลายร้อยปี ลายแบบนี้ก็ได้หายไปจากเสาติดกับผนังแต่ยังคงปรากฏอยู่บนยอดผนัง บนฐาน และบนส่วนอื่น ๆ ที่ไม่ค่อยสำคัญ ลายเช่นนี้ซึ่งมีรูปเปลี่ยนแปลงไปบ้างได้ปรากฏขึ้นอีกบนเสาติดกับผนังของปราสาทบางแห่งในศิลปะแบบนครวัด เป็น

ต้นว่าที่ปราสาทเจ้าสายเทวดา ธมมานนท์ และบันทายสำเร่ ดังนั้นเราจึงอาจกล่าวได้ว่าลายแบบสี่เหลี่ยมขนมเบี่ยกปูนนั้นเป็นลายที่ช่างในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) ได้ลอกแบบมาจากศิลปะในต้น พุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค) ในสมัยนี้การลอกแบบมาจากลวดลายในศิลปะแบบพระโคจะเที่ยงตรงอย่างยิ่งจนกระทั่งลายบัวขาบเองก็ปรากฏมีขึ้นอีก แต่มีรูปร่างหนักและสลักอย่างหยาบมาก

ลวดลายพิเศษ

พร้อมกับลวดลายต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วคือลวดลายที่ปรากฏอยู่เป็นประจำ ที่มีขึ้นบ่อย ๆ และที่ปรากฏขึ้นเพียงชั่วครั้งคราว ซึ่งเราอาจจะเรียกรวมได้ทั้งหมดว่าเป็นลวดลายในราชสำนัก เพราะเหตุว่า ณ บรรดาศาสนสถานต่าง ๆ ในสมัยเดียวกันย่อมมีลวดลายแบบเดียวกันจนทำให้คิดว่าคงต้องมีกระดาษสำหรับลอกลายไปเป็นร่าง ในขณะเดียวกันเราก็ได้พบลายซึ่งไม่ซ้ำแบบที่ไหน แต่เป็นลายที่แสดงถึงความคิดอ่านของช่างคนหนึ่งคนใดเป็นพิเศษ และไม่มีผู้ใดทำสืบต่อ ในบรรดาลวดลายพิเศษเหล่านี้ เราก็อาจกล่าวได้ถึงลวดลายซึ่งใช้

ประดับประตูหลอก ณ ปราสาทแม่บุญตะวันออกและปราสาทแปรรูป

ฐาน

อาคารแบบต่าง ๆ รวมทั้งปราสาท หองยาว ระเบียง และส่วนใหญ่ของทางเข้าศาสนสถาน ไม่ได้ตั้งอยู่บนพื้นดิน แต่มีฐานรองรับอีกต่อหนึ่ง บางครั้งอาคารหลายหลังก็มีฐานร่วมเพียงฐานเดียว ลวดลายเครื่องประดับฐานเหล่านี้มีมาก และสวยงามอย่างยิ่งในศิลปะแบบคลัง คือ ณ ปราสาทตาแก้ว และคลังหลังเหนือ แต่ตั้งแต่ราวกลาง พุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบบาปวน) เป็นต้นมา ก็มีวิวัฒนาการน้อยลงและไม่อาจใช้กำหนดอายุได้ ลายบนฐานนี้มักเป็นลวดบัวประดับอยู่ทั้งสองข้างของลายตรงกลางซึ่งมักเป็นลายแผ่นใหญ่แบน เป็นต้นว่าที่ปราสาทคลังหลังเหนือ เจ้าสายเทวดา ธมมานนท์ บันทายสำเหร่ และบางส่วนของปราสาทนครวัด (รูปที่ ๙๓) แต่บางครั้งลายตรงกลางนี้ก็เป็นลายเส้นนูนกลมหนาดังเช่นที่ปราสาทบาปวน พระบ่าเลไลยก์และบางส่วนของปราสาทนครวัด ฐานเป็นชั้นของบรรดาเทวสถานย่อมสร้างด้วยฐานซ้อนย่อส่วนกันขึ้นไปตามลำดับเป็นชั้น ๆ

บทที่ ๙

ภาพสลักเล่าเรื่อง

ในบรรดาส่วนต่าง ๆ ของสถาปัตยกรรมขอมที่เราได้พิจารณามาแล้วปรากฏว่าภาพสลักมักเป็นเพียงลวดลายเครื่องประดับเท่านั้น เช่นลายก้านขด ลายก้ามปู ลายก้านต่อดอกหรือลายสี่เหลี่ยมขนมเบี้ยกปูน ลายเหล่านี้ล้วนแต่เป็นลวดลายเครื่องประดับตามธรรมดาซึ่งได้มาจากลวดลายพันธุ์พฤกษาหรือลวดลายเครื่องเพชรพลอย การที่ช่างใช้ลวดลายเหล่านี้เพื่อมุ่งหวังทำให้ผนังปราสาทสวยงามยิ่งขึ้นเท่า

อย่างไรก็ดี บางครั้งภาพสลักเหล่านี้ก็เป็นรูปคนหรือรูปสัตว์ เป็นต้นว่าภาพสลักบนหน้าบันหรือทับหลัง บางครั้งก็แสดงรูปเทพเจ้ากำลังแสดงอำนาจถืออาวุธต่าง ๆ สำหรับเป็นที่เคารพบูชา แต่บางครั้งก็เป็นรูปสัตว์ตามความนึกคิดเป็นต้นว่าหน้ากาลหรือหน้าราหู มกร หรือนาคหลายเศียร เพื่อป้องกันภูติผีปีศาจ

ในที่สุด ก็เกิดมีภาพสลักเล่าเรื่อง ในเมื่อภาพเหล่านี้แสดงถึงเรื่องเทพนิยาย นิยายสรรเสริญวีรบุรุษ หรือเหตุ

การณ์ในประวัติศาสตร์ เราได้เห็นมาแล้วว่าภาพสลักเล่าเรื่องเหล่านี้บางครั้งก็มีลวดลายพันธุ์พฤกษาเข้ามาปนอยู่ แต่โดยมากก็มักสลักอยู่โดยเอกเทศบนทับหลังหรือหน้าบันหรือบนผนังอาคาร ภาพเหล่านี้ย่อมสมควรที่จะพิจารณาโดยเฉพาะไม่เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรม

ภาพสลักเล่าเรื่องเหล่านี้มีปรากฏอยู่แล้วตั้งแต่ในศิลปะขอมสมัยแรกเป็นต้นว่าบนทับหลังบางชิ้นในศิลปะขอมแบบสมโบร์ พื้นที่ภายใต้วงโค้งกลางทับหลังแทนที่จะมีลายพวงมาลัย ก็มีภาพบุคคลเข้ามาแทนที่ ภาพบุคคลเหล่านี้มักไม่มีชีวิตจิตใจและดูค่อนข้างแข็งกระด้าง แต่บางครั้งก็แสดงอาการเคลื่อนไหวอย่างมากมายเป็นต้นว่าบนทับหลังซึ่งคงแสดงถึงการฟ้อนรำของพระอิศวร (รูปที่ ๙๔) ทับหลังชิ้นนี้อยู่เหนือประตูทิศตะวันตกของปราสาทสมโบร์หมู่ใต้หลังที่ ๑

ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก (ราว พ.ศ. ๑๑๕๐—๑๒๐๐) ที่สมโบร์ บนกำแพงล้อมรอบเทวสถานหมู่ใต้ มีภาพสลักเล่าเรื่องซึ่งแปลกประหลาดมาก กำแพงอิฐแห่งนี้มีลายเสาติดกับผนังประดับเป็นระยะห่าง ๆ กันอยู่ทั้งสองด้าน และระหว่างเสาเหล่านี้ก็มีรูปวงกลมใหญ่ซึ่งมีภาพเล่า

เรืองอยู่ภายใน น่าเสียดายว่าวงกลม ๘๐ วง ซึ่งค้นพบใน พ.ศ. ๒๔๗๐ นั้น มีราว ๒๐ วงเท่านั้นที่มีภาพสลัก ภาพสลักเหล่านี้มีลักษณะหยาบมาก คงเป็นเพราะเหตุว่าแต่เดิมมีปูนปั้นเป็นเครื่องประกอบอยู่ภายนอก เท่าที่เราเห็นในปัจจุบันภาพเหล่านี้แสดงอาการเคลื่อนไหวอย่างแท้จริง ภาพหนึ่งแสดงการต่อสู้ระหว่างชาย ๒ คนกับสิงห์ (รูปที่ ๙๕) สิงห์นั้นสลักตามแบบสิงโตจริงๆ สิ่งนี้เป็นของน่าประหลาด เพราะตามปกติช่างขอมมักสลักรูปสิงโตจริงๆ ไม่ค่อยเป็น ในรูปหนึ่งเป็นรูปลิงหลังโกงกำลังยื่นของขวัญให้แก่หญิงคนหนึ่ง หญิงคนนี้มีท่าทางเอียงตะโพกมากและดูเป็นแบบอินเดียยิ่งกว่าขอม (รูปที่ ๙๖) ดังนั้นเราจึงอาจกล่าวได้ว่าภาพสลักเล่าเรื่องที่สมโบร์นั้นคงสลักขึ้นโดยช่างอินเดีย หรือมิฉะนั้นก็เป็นช่างที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะอินเดียอย่างมากมาย

ศิลปะแบบไพรกเมง พระโคและบาแค็ง (ราว พ.ศ. ๑๑๘๐—๑๔๗๐) ต่อมาไม่ช้า ลักษณะแบบอินเดียก็หายไปอย่างรวดเร็ว ทับหลังภาพสลักเล่าเรื่องบางชิ้นในศิลปะแบบไพรกเมง มีลักษณะที่ไม่ค่อยมีชีวิตจิตใจ แต่ที่ปราสาทบาทองในศิลปแบบพระโค มีภาพสลักเล่าเรื่องที่สวยงามมาก

ประดับอยู่บนฐานชั้นบนของฐานเป็นชั้น ภาพสลักที่ปราสาทบากองนี้แสดงถึงความสามารถของช่างสลักเป็นอย่างดีและคงมีอายุอยู่ในระยะเดียวกับปราสาทหลังนั้น คือสลักขึ้นใน พ.ศ. ๑๔๒๔ อย่างไรก็ดี ภาพสลักที่ฐานปราสาทบากองชั้นบนนี้ก็อาจจัดได้ว่าเป็นภาพสลักพิเศษโดยเฉพาะ (รูปที่ ๙๗) ภาพสลักเล่าเรื่องของขอมกลับมามีลักษณะสวยงามเป็นพิเศษขึ้นอีกในต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๖ คือในศิลปะแบบบันทายสรี ในระยะ ๒๐๐ ปีก่อนหน้านั้น ช่างขอมมักพอใจสลักแต่เพียงภาพเทวดามีภาพบุคคลพนมมือประกอบอยู่ ๒ ข้างบนหน้าบันหรือบนทับหลัง นอกจากนี้ก็มีภาพสลักรูปบุคคลอยู่ภายในปราสาทเป็นพิเศษที่ปราสาทกระวัน (พ.ศ. ๑๔๖๔) ในปลายศิลปะแบบบาแค็ง ภาพบุคคลเหล่านี้ก็เป็นภาพที่แสดงท่าทางแข็งกระด้างอย่างมากมาย (รูปที่ ๙๘)

ศิลปะแบบบันทายสรี (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๕๐) การสลักภาพบุคคลอย่างง่าย ๆ ได้ปรากฏขึ้นบนกลางทับหลังในศิลปะแบบเกาะแกร์ (ราวพ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๙๐) และภาพสลักแบบนี้ก็ได้เจริญขึ้นอย่างน่าพิศวงบนหน้าบันของปราสาทบันทายสรี ในภาพบางภาพบนหน้าบันของปราสาท

แห่งนี้ ช่างสลักก็สลักแต่เพียงภาพเล่าเรื่องกลางลวดลายพันธุ์พฤกษาเป็นต้นว่าภาพพระศิวะกำลังทรงฟ้อนรำ (รูปที่ ๕๙) หรือภาพนางกาลีกำลังปราบมหิษาสูร แต่ในบางภาพช่างก็ได้สลักภาพเล่าเรื่องเต็ม หน้าบันความชำนิชำนาญในการสลักภาพ ณ ปราสาทบันทายสรีซึ่งช่างสลักขอมไม่เคยแสดงให้เห็นมาก่อนนี้ทำให้ผู้ศึกษาประวัติศิลปะขอมต้องประหลาดใจมาก นาย เบลลุค (Bellugue) คิดว่าคงมีอิทธิพลของภาพสลักชวาเข้ามาปนอยู่ เป็นต้นว่าในความนูนและการเว้นจังหวะที่ว่างเบื้องหลังภาพ แม้ว่าอิทธิพลนี้จะมีอยู่จริง แต่ก็ไม่สามารถอธิบายถึงวิธีการในการแกะสลักและความเชี่ยวชาญของช่างขอมในการวางองค์ประกอบของภาพสลัก ณ ปราสาทบันทายสรีได้

ภาพสลักนูนต่ำขอมอาจวิวัฒนาการมาจากภาพเขียน แต่ภาพเขียนของขอมก็แทบไม่มีเหลือให้เราเห็นเลย ยังคงมีแต่เพียงร่องรอยที่แสดงให้เห็นว่าภาพเขียนของขอมนี้คงเคยปรากฏมีอยู่แต่ก่อน ศิลปะอินเดียแต่โบราณมีการเขียนภาพบนผนังอย่างมากมาย ในขณะที่อิทธิพลของศิลปะอินเดียได้เริ่มแพร่หลายเข้ามายังแหลมอินโดจีน บรรดาถ้ำที่อชันตา

เอลลูรา และพายุทางภาคใต้ของประเทศอินเดียก็มีภาพเขียนบนผนังที่งามน่าชม และภาพเหล่านี้ก็ยังคงอยู่มาจนตราบเท่าทุกวันนี้ แม้ว่าความชื้นจะได้ทำลายภาพเขียนในศาสนสถานอื่น ๆ ของอินเดียที่สร้างขนกลางแจ้งในสมัยเดียวกันเสียหมดแล้ว ดังนั้นเราจึงอาจคาดคะเนได้ว่าภายในปราสาทขอมซึ่งปัจจุบันนี้มีแต่เพียงผนังที่ว่างเปล่า และดูขัดกันอย่างยิ่งกับลวดลายเครื่องประดับอย่างมากมายบนผนังด้านนอกนั้น แต่เดิมก็คงมีภาพเขียนประดับอยู่ ภายในบรรดาปราสาทที่นางเขม่าหรือเนียงเขมา (Neang Khmau) ยังคงมีร่องรอยของภาพเขียนปรากฏอยู่ข้าง ปราสาทเหล่านี้มีจารึกกล่าวถึง พ.ศ. ๑๔๗๑ คือในศิลปะแบบเกาะแกร์ (รูปที่ ๙๙) และแบบของปราสาทเองก็อยู่ในระหว่าง พ.ศ. ๑๔๕๐—๑๕๐๐

กลุ่มปราสาทกระวันในบริเวณเมืองพระนครก็อยู่ในสมัยเดียวกับปราสาทเนียงเขมา คือสร้างขึ้นใน พ.ศ. ๑๔๖๔ ภายในปราสาทกระวันมีภาพสลักนูนสูงใหญ่แบบพิเศษประดับอยู่บนผนัง ลักษณะการวางภาพแสดงอำนาจยิ่งกว่าแสดงชีวิตจิตใจ ลักษณะของภาพสลักที่ปราสาทกระวันนี้ดูจะเป็นแบบ

เดียวกับภาพเขียนซึ่งยังคงมีร่องรอยเหลืออยู่ที่ปราสาทเนียง-เขมา ลักษณะความคล้ายคลึงกันนี้แสดงให้เห็นว่าภาพสลักนูนต่ำและภาพเขียนมีความเกี่ยวพันกันอย่างแท้จริง ดังนั้นจึงไม่น่าสงสัยเลยว่าภายในปราสาทหรือภายในอาคารขอมที่สร้างด้วยไม้ แต่เดิมคงมีภาพเขียนเล่าเรื่องราวซึ่งในปัจจุบันนี้ได้สูญหายไปหมดแล้ว และภาพเขียนเหล่านี้ก็ได้ก่อให้ภาพสลักนูนต่ำเล่าเรื่องมีชีวิตจิตใจขึ้นมา เป็นต้นว่าที่ปราสาทบันทายสรี ดังนั้นการสลักภาพบนหน้าบัน ณ ปราสาทบันทายสรีก็ไม่ได้เป็นการก้าวหน้าเกินวิวัฒนาการตามปกติของศิลปะ แต่เป็นการถอดแบบจากภาพเขียนมาเป็นภาพสลักเท่านั้น

ในบรรดาหน้าบันภาพสลักเล่าเรื่อง ๖ ชิ้นที่ปราสาทบันทายสรี สี่ชิ้นเป็นของอาคารที่เรียกกันว่าบรรณาลัยหรือหอสมุด และนาย โคลูเบฟ ก็ได้อธิบายถึงความหมายของภาพสลักเหล่านี้ไว้หมดแล้ว หน้าบันของหอสมุดหลังเหนือเล่าเรื่องเกี่ยวกับพระนารายณ์และหอสมุดหลังใต้เล่าเรื่องเกี่ยวกับพระอิศวร

หน้าบันทิศตะวันออกของหอสมุดหลังเหนือเล่าเรื่องหริวงศ์ คือตอนที่พระกฤษณะและเชษฐาของพระองค์คือ พระพลราม

กำลังมาอาศัยอยู่ในป่าวรินทาวัน (รูปที่ ๑๐๐) พระอินทร์ ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งเมฆและทรงช้างเอราวัณ ๓ เศียรเป็นพาหนะ กำลังบันดาลให้เกิดพายุซึ่งแสดงเป็นภาพอย่างแปลกประหลาด คือทำเป็นเส้นเอียงและเส้นนอน แต่พระกฤษณะและพระพลรามซึ่งกำลังอยู่กับฝูงสัตว์ในป่าก็ไม่ได้รับความเดือดร้อนจากพายุนั้นเลย ทั้งนี้คงจะเป็นเพราะเป็นฝนที่นำความเจริญมาให้ดังคำประพันธ์บทที่ ๖๕ ในหนังสือหริวงศ์ได้กล่าวไว้ สำหรับภาพที่ยุ่งยากเช่นนี้ช่างขอมได้ใช้เนื้อที่จำกัดที่ตนมีอยู่อย่างน่าชมเชย แม้ว่ามีบุคคลเป็นจำนวนมากอยู่ในภาพ แต่ภาพนั้นก็มีระเบียบอย่างแน่นอน ภาพต้นไม้และภาพสัตว์มีอยู่ซ้อนกันเป็น ๒ ชั้น แต่ช่างขอมก็ไม่รู้จักกฎแห่งทัศนียวิสัย (perspective) คือขนาดเล็กลงของภาพที่อยู่ไกลออกไป และการที่เส้นสองเส้นที่ลากออกไปจากพื้นหน้าจะไปบรรจบกันในตอนปลาย ภาพที่อยู่ในแนวที่ ๒ ของหน้าบัน ณ หอสมุดปราสาทบันทายสรีนี้มีขนาดใหญ่เท่ากับภาพที่อยู่ในแนวที่ ๑ และการที่ภาพเหล่านี้อยู่ซ้อนกันก็ไม่ทำให้เกิดมีทัศนียวิสัยขึ้น

หน้าบันทิศตะวันตกของหอสมุดหลังเดียวกันนี้เล่าเรื่องพระกฤษณะขณะเป็นเด็กและกำลังฆ่าพระยากงศ์ ตามหนังสือ

เรื่องภาควัต ปุราณะและหริวงศ์ ภาพนี้กำลังเกิดขึ้นในอาคาร และแม้ว่าช่างขอมได้ยอมรับเอาเรื่องราว ในหนังสือ หริวงศ์ที่ว่าอาคารนี้เป็นโรงละคร แต่โรงละครนี้ก็มีหลังคาย่อส่วนกันขึ้นไป มีเครื่องประดับบนมุมหลังคาเป็นรูปจำลองปราสาทเล็กๆ และมีหน้าบันเป็นรูปวงโค้งหลายวง ทั้งนี้แสดงว่าก็คือปราสาทขอมนั่นเอง ลักษณะพื้นเมืองของขอมอาจเห็นได้จากเสาหลายต้นที่รองรับอาคารอยู่ ตรงกลางโรงละครนี้พระกฤษณะกำลังเงื้อมีดสองคมขึ้นและอีกพระหัตถ์หนึ่งก็กำลังจิกผมพระยากงศ์ ทั้งหมดนี้เป็นภาพที่เต็มไปด้วยชีวิตจิตใจอย่างมากมาย ณ ที่นี้บุคคลซึ่งอยู่ด้านหลังภาพมีขนาดเล็กมากและดูคล้ายกับว่าช่างขอผลุ้งใจจะทำให้มีทัศนียวิสัย แต่แท้ที่จริงแล้วภาพเช่นนี้ก็เป็นไปโดยบังเอิญ (รูปที่ ๑๐๑) รูปบุคคลเหล่านี้เกิดจากความยึดถือซึ่งมีอยู่เสมอในศิลปะอินเดียว่าบุคคลสำคัญต้องมีขนาดใหญ่กว่าบุคคลที่เป็นบริวาร

ภาพสลักเล่าเรื่องอีก ๒ ชิ้นของหอสมุดหลังใต้นั้นเกี่ยวกับพระอิศวร ทางทิศตะวันออกแสดงเรื่องทศกรรฐ์กำลังโยกเขาไกรลาสตามหนังสือเรื่องรามายณะเล่มที่ ๗ และทางทิศตะวันตกแสดงภาพพระกามเทพกำลังแผลงศรไปยังพระศิวะจากหนังสือเรื่องกุมารสมภพของกาลิทาสรัตนกวี ภาพทั้งสองนี้สลัก

แบบเดียวกัน คือมีภาพพระอิศวรกำลังประทับอยู่เหนือยอดเขาไกรลาส เขานั้นแสดงโดยการสลักฐานสี่เหลี่ยมซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้นๆ และนายโคลูเบฟก็ได้แสดงความเห็นว่าคือฐานเป็นชั้นของศาสนสถานของมนั่นเอง มีฤษีและบุคคลซึ่งมีหัวเป็นสัตว์ รวมทั้งสัตว์ต่างๆ อยู่บนฐานเป็นชั้นแต่ละชั้น บนหน้าบันทิศตะวันออกทศกรรฐ์กำลังโยกเขาไกรลาสอยู่ ขณะที่นางปารพตีหรือพระอุมามเหสีของพระอิศวรผวาเข้าไปกอดพระผู้เป็นเจ้าอยู่ด้วยความหวาดกลัว (รูปที่ ๑๐๒)

การประกอบภาพบนหน้าบันสองชั้นนี้ง่ายกว่าบนหน้าบันสองชั้นแรกมาก และการแสดงภาพธรรมชาติก็มีลดน้อยลง ในภาพที่พระอินทร์กำลังบันดาลให้ฝนตก ภาพต้นไม้ราว ๑๒ ต้นจะอยู่ติดๆกัน หมายถึงป่าทึบ ในภาพสองภาพที่เกี่ยวกับพระอิศวรป่าบนภูเขาก็แสดงอย่างง่ายๆ ด้วยต้นไม้ที่สลักอย่างคร่าวๆ และวางรูปไว้ตามความต้องการของช่าง คือต้นหนึ่งอยู่เบื้องหลังพระอิศวร และต้นอื่นๆที่เหลืออยู่ข้างหลังบุคคลที่นั่งอยู่สุดฐานเป็นชั้นแต่ละชั้น

นาย มาร์ชาล ได้ค้นพบหน้าบันซึ่งมีภาพสลักเล่าเรื่องที่งดงามอย่างยิ่งอีก ๒ ชิ้น ณ ปราสาทบันทายสรีคือที่ซุ้ม

ประตูชั้นที่ ๓ (นับจากภายใน) ทิศตะวันออก และชั้นที่ ๒ ทิศตะวันตก ท่าน เซเดส์ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับหน้าบัน ๒ ชั้นนี้ไว้แล้วคือ ชั้นหนึ่งแสดงภาพเกี่ยวกับเรื่องนางอัปสรติโลตตมาตามนิยายมหาภารตะ (รูปที่ ๑๐๓) และอีกชั้นหนึ่งก็มาจากนิยายมหาภารตะเช่นเดียวกัน แสดงเรื่องการรบพุ่งระหว่างพระภีมะและทุรโยธน์ (รูปที่๑๐๔)

หน้าบันทั้งสองชั้นนี้มีลักษณะสวยงามมาก และแสดงการประกอบภาพอย่างง่าย ๆ ยิ่งกว่าหน้าบันของหอสมุดหลังใต้ขึ้นไปอีก ภาพบุคคลสลักอยู่เป็นแนวเดียวกันและทำให้ความยุ่งยากเกี่ยวกับทัศนียวิสัยหมดสิ้นไป เหนือภาพบุคคลพื้นของหน้าบันจะทิ้งว่างไว้เฉย ๆ ซึ่งทำให้ทรวดทรงของบุคคลนั้นดูเด่นชัดยิ่งขึ้นกว่าภาพที่ประกอบด้วยบุคคลอย่างมากมาย พื้นที่ว่างเปล่านี้ดูมีค่อนข้างมากเกินไปบนหน้าบันซึ่งแสดงการรบระหว่างพระภีมะและทุรโยธน์ ทั้งนี้เพราะเครื่องสูงด้านบนได้หักหายไป แต่ก็ได้สัดส่วนอย่างดียิ่งบนหน้าบันเรื่องนางติโลตตมา ในหน้าบันชั้นหลังนี้มีแต่เพียงต้นไม้ ๓ ต้นเพื่อแสดงถึงป่า ทั้งนี้นับว่าทำให้การประกอบภาพนั้นไม่หนาแน่นจนเกินไป

วิธีการแสดงภาพแนะถึงภูมิประเทศเช่นนี้ดีกว่าการพยายามที่จะสลักภาพเลียนแบบธรรมชาติจริง ๆ วิธีการแบบนี้มีอยู่ตลอดพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบบันทายสรี คลัง และบาปวนตอนต้น) คือภาพบุคคลวางอยู่ในแนวเดียวกัน มีการประกอบภาพที่ทิ้งพื้นที่ว่างเปล่าเบื้องหลังไว้มาก และแสดงภาพแนะถึงภูมิประเทศ ลักษณะทั้งสามนี้ยังคงมีอยู่บนหน้าบันซึ่งแสดงภาพเล่าเรื่อง ณ ปราสาทพระวิหาร (พ.ศ. ๑๕๕๐—๑๖๐๐) และบนผนังของปราสาทในศิลปะแบบบาปวน (ราว พ.ศ. ๑๕๖๐—๑๖๓๐)

ศิลปะแบบบาปวน (ราว พ.ศ.๑๕๖๐—๑๖๓๐)

ในศิลปะแบบบาปวนเกิดมีทับหลังซึ่งมีภาพบุคคลอยู่เต็มไปหมด แต่ก็มีอยู่ชั่วระยะเวลาอันสั้น ทับหลังแบบนี้ไม่เหมือนกับที่เกาะแกร์ ซึ่งทับหลังมีลวดลายพันธุ์พฤกษาเป็นพื้นหลัง และมีภาพเล่าเรื่องเล็ก ๆ อยู่ตรงกลาง ทับหลังในศิลปะแบบบาปวนก็ไม่เหมือนกับทับหลังในศิลปะแบบสมโบร์หรือไพรกเมงอีก เพราะเหตุว่าณสมโบร์และไพรกเมงทับหลังมีวงโค้งซึ่งเป็นลวดลายสำคัญอยู่เหนือภาพเล่าเรื่อง แต่

ในศิลปะแบบบาปวนภาพเล่าเรื่องมีอยู่เต็มทับหลังหมดทั้งแผ่น ภาพการกวนเกษียรสมุทรเป็นภาพที่นิยมสลักกันมากที่สุดบนทับหลังในศิลปะแบบบาปวน (รูปที่ ๑๐๕) ภาพนี้ก็คือการแสดงเรื่องในหนังสือภาควัต ปุราณะ คือบรรดาเทวดาและอสูรต่างก็ต้องการน้ำอมฤตเพื่อจะดื่มแล้วไม่ตาย จึงกวนทะเลอยู่เป็นเวลาถึง ๑๐๐๐ ปี โดยใช้เขามันทระเป็นไม้กวนและมีพระนารายณ์อวตารเป็นเต่ามารองรับอยู่เบื้องล่าง รอบเขาก็ใช้พระยานาควาสุกรีพันต่างเชือก และอสูรฉุดอยู่ข้างหัว เทวดาฉุดอยู่ข้างหาง ในการแสดงภาพนี้ช่างขอมมักใช้รูปก้านบัวซึ่งมีเทวดานั่งอยู่บนดอกบัวแทนภูเขามันทระ ยกเว้นภาพสลักบนระเบียงปราสาทนครวัด ในเรื่องราวเกี่ยวกับโลกภูมิของอินเดีย ภูเขามันทระอันศักดิ์สิทธิ์นี้มักมีเรื่องปะปนอยู่กับเสาซึ่งตั้งอยู่กลางโลก และเสานี้ก็มักใช้รูปดอกบัวเป็นสัญญลักขณ์แทน นอกจากนี้ภาพสลัก ณ ปราสาทบาปวนภาพหนึ่งยังแสดงภาพพราหมณ์กำลังกวนน้ำโดยใช้เครื่องมือซึ่งมีด้ามตั้งตรงขึ้นและมีแผ่นหนังยาวแคบสำหรับใช้ปั่น ดังนี้จะเห็นว่าภาพซึ่งช่างขอมชอบใช้สำหรับแสดงการกวนเกษียรสมุทรนี้มีลักษณะใกล้เคียงกับภาพในชีวิตประจำวันมาก

แต่ในศิลปะแบบบาปวน เนื้อที่แคบ ๆ ภายในหน้าบันหรือทับหลังก็ไม่เพียงพอสำหรับช่างสลักขอม ซึ่งต้องการแสดงภาพเล่าเรื่องให้มากยิ่งขึ้น เมื่อเป็นดังนี้ภาพสลักเล่าเรื่องก็มีสลักอยู่เหนือผนังด้วย เป็นต้นว่าบนประตูทางเข้าและที่มุมของระเบียงชั้นสอง แต่ช่างสลักขอมก็ยังคงคุ้นอยู่กับการทำภาพเล็ก ๆ และไม่รู้จักวิธีสลักภาพลงไปเต็มเนื้อที่ทั้งหมดที่มีอยู่ ในสมัยนี้ช่างมักสลักภาพเล็ก ๆ ลงในรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมผืนผ้าซึ่งไม่เกี่ยวข้องแก่กันและเรียงซ้อนกันอยู่ ภาพสลักเหล่านี้ยังคงสลักรูปร่างได้อย่างงดงามตามแบบภาพสลักบนหน้าบันของ ประตูซุ้มที่ ปราสาท บัน ทาย สรี คือมีการวางภาพในแนวเดียวกัน และมีการแสดงภาพแนะถึงภูมิประเทศเป็นต้นว่าป่าก็มักแสดงโดยต้นไม้ต้นเดียว และตัวอาคารก็สลักเป็นกรอบอย่างง่าย ๆ ล้อมรอบตัวบุคคล (รูปที่ ๑๐๖) แต่การประกอบภาพ ณ ปราสาทบาปวนนี้ก็ไม่ทิ้งพื้นที่ว่างเปล่าเบื้องหลังภาพไว้เท่ากับหน้าบัน ณ ประตูซุ้มที่ปราสาทบันทายสรี ความกังวลของช่างที่พยายามลดเนื้อที่ว่างเปล่าลงเห็นได้จากการที่ลวดลายหรือภาพบางชนิดมีเพิ่มขึ้น เป็นต้นว่ารูปนกซึ่งตามท้องเรื่องแล้วไม่จำเป็นเลย ส่วน

ใหญ่ของภาพสลัก ณ ปราสาทบาปวนมาจากนิยายที่เกี่ยวกับพระนารายณ์ แต่แม้ว่าแสดงภาพที่เกี่ยวกับศาสนา บรรดาภาพสลักที่ปราสาทบาปวนก็สลักอย่างง่าย ๆ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับเหตุการณ์ในชีวิตประจำวัน

การรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่า ซึ่งได้กล่าวมาแล้วนี้มีปรากฏยิ่งขึ้นอีกในภาพสลัก ณ ปราสาทนครวัด

ศิลปะแบบนครวัด (ราวพ.ศ.๑๖๕๐—๑๗๒๐)

ณ ระเบียงปราสาทนครวัด ช่างขอมได้สลักภาพลงบนพื้นผนังขนาดใหญ่เป็นครั้งแรก นอกไปจากภาพเล็ก ๆ บนหน้าบันแล้ว ช่างขอมที่ปราสาทนครวัดก็มีความกล้ายิ่งกว่าช่างที่ปราสาทบาปวนโดยกล้าประกอบภาพเล่าเรื่องขนาดใหญ่ติดต่อกันไป ภาพเช่นนี้เหมาะดีกับตัวปราสาทนครวัดมาก

ภาพสลักเล่าเรื่องขนาดใหญ่ ณ ปราสาทนครวัดมีอยู่บนระเบียง ๘ ท่อนของชั้นที่ ๑ ซึ่งอยู่ระหว่างประตูซุ้มทางเข้าทั้งสี่ทิศและปราสาทที่มุม ภายในปราสาทที่มุมทิศตะวันตกเฉียงใต้และตะวันตกเฉียงเหนือก็มีภาพสลักปรากฏอยู่ด้วย

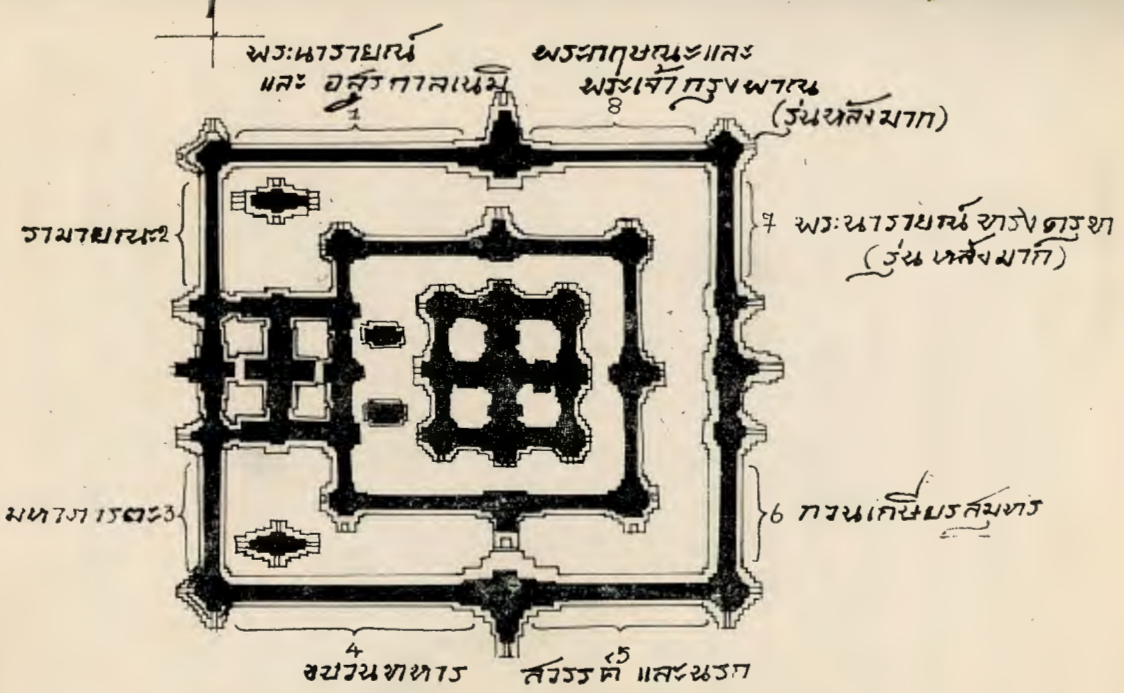
บรรดาระเบียงยาวของปราสาทนครวัด (ระเบียงด้านตะวันตกของทิศเหนือและด้านตะวันตกของทิศใต้ยาวถึง ๙๔ เมตร) ได้รับแสงสว่างอย่างดี ทั้งนี้เนื่องจากการก่อสร้างระเบียงแบบใหม่ซึ่งมีผนังแต่เพียงด้านเดียว และอีกด้านหนึ่งเป็นแนวเสา ทำให้แสงสว่างส่องลอดเข้ามาได้อย่างสบาย (รูปที่ ๑๓)

เมื่อภาพสลักมีความยาวมากเช่นนี้ ความนูนของภาพก็ย่อมลดน้อยลง ทรวดทรงของภาพสลักณ ปราสาทนครวัดไม่มีรูปร่างเหมือนกับที่ปราสาทบันทายสรีหรือปราสาทบาปวน

แต่แม้จะสลักอย่างแบนมาก ภาพสลักที่ปราสาทนครวัดก็ยังแสดงถึงความเฉลียวฉลาดอย่างมากของช่างในการประกอบภาพ ท่าน เอโมนิเยร์ ได้คำนวนไว้ว่าพื้นที่ที่ได้รับการสลักบนระเบียง ๘ ท่อนและพลับพลาทางเข้าของปราสาทนครวัดมีขนาดถึง ๑๒๐๐ หรือ ๑๓๐๐ ตารางเมตร และการรังเกียจพื้นที่ที่ว่างเปล่าก็มีมากกว่าที่ปราสาทบาปวนคือในบรรดาพื้นที่เหล่านี้ไม่มีแห่งใดเลยที่จะว่าง ไม่ได้รับการสลัก

ความสามารถอย่างทันทีทันใดของช่างขอม ในการสลักภาพแบบใหม่ที่ปราสาทนครวัดก็เป็นที่น่าประหลาดใจ เช่น

เดียวกับความสามารถของช่างที่สลักภาพบนหน้าบัน ณ ปราสาทบันทายสรี บางทีความสามารถนี้อาจมาจากสาเหตุเดียวกัน คือมาจากอิทธิพลของภาพเขียนที่สูญหายไปเสียแล้ว ปราสาทบึงมาลาซึ่งเป็นเทวสถานใหญ่ที่สร้างขึ้นก่อนปราสาทนครวัดเล็กน้อยก็มีระเบียงยาวเช่นเดียวกัน ระเบียงเหล่านี้มีหลังคารองรับด้วยผนังด้านหนึ่ง และอีกด้านหนึ่งก็มีแต่เพียงแนวเสา ผนังระเบียงเหล่านี้ในปัจจุบันไม่มีอะไรตกแต่งเลย แต่เราก็อาจสันนิษฐานได้ว่าในสมัยก่อนอาจเคยมีภาพเขียนประดับอยู่ การที่เทวสถานในรัชสมัยของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ มีภาพเขียนประดับนั้น มีข้อความจากศิลาจารึก ณ บ้านธาตุ ซึ่งท่าน พีโนต์ กล่าวว่ามีอายุอยู่ในระหว่าง พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๐๐ สนับสนุน เครื่องประดับผนังของศาสนสถาน ณ บ้านธาตุนี้ ได้มีคำบรรยายไว้ในศิลาจารึกดังนี้ "นิยายโบราณซึ่งสูตะได้เล่าแก่ทีรฆสัตตระแห่งเศานกะได้ปรากฏเป็นภาพเขียนอยู่บนผนัง" ท่านพีโนต์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าภาพเขียนเหล่านี้ซึ่งปัจจุบันนี้สูญหายไปหมดแล้ว อาจเป็นภาพเขียนบนผนังซึ่งได้ลบเลือนไปหมดแล้วหรืออาจเป็นภาพเขียนเป็นแผ่นซึ่งโยกย้ายเคลื่อนที่ไปได้ก็ได้ ภาพเขียนแบบนี้อาจเคยมีอยู่เหนือผนังของบริวารทิศตะวันตกของปราสาท



แผนผังที่ ๑๒๒

ภาพสลักบนผนังระเบียงชั้นที่ ๑ ปราสาทนครวัด ศิลปะขอมแบบนครวัด

นครวัดด้วย สำหรับสถาปัตยกรรมของมที่สร้างด้วย ไม้ก็อาจมีระเบียงยาวเช่นเดียวกัน และผนังก็คงประดับประดาไปด้วยภาพเขียน ในประเทศอินเดียเทวาลัยในเมืองสำคัญเป็นต้นว่าที่เมืองตันชอร์มีระเบียงประกอบด้วยผนังด้านหนึ่งและแนวเสาอีกด้านหนึ่ง บนผนังประดับประดาไปด้วยภาพเขียนขนาดใหญ่ บางทีภาพสลักเล่าเรื่องขนาดใหญ่ ณ ปราสาทนครวัดก็อาจเป็นการถ่ายทอดภาพเขียนซึ่งเราไม่เคยเห็นลงเป็นภาพสลักนั่นเอง

ภาพสลัก ณ ปราสาทนครวัดอาจดูทราบเรื่องได้เกือบหมดแล้ว ทั้งนี้เนื่องจากการพิจารณาศึกษาอย่างละเอียดของท่าน เซเดส์ ดร. บอช (Dr. Bosch) และท่าน ปรซีลุสก (Przyluski) ภาพทั้งหมดอยู่ในศาสนาพราหมณ์ลัทธิไวษณพนิกาย และแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพระนารายณ์หรืออวตารของพระองค์ลงมาเป็นพระรามและพระกฤษณะ นอกจากนี้ก็มีภาพที่สรรเสริญพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ผู้ซึ่งได้เข้าไปรวมกับพระนารายณ์ภายหลังที่สิ้นพระชนม์แล้ว ภาพที่เกี่ยวกับพระอิศวรก็มีปรากฏอยู่บ้าง แต่ภาพเหล่านี้ก็ได้เค้ามาจากหนังสือในลัทธิไวษณพนิกายทั้งสิ้น

ภาพสลักใหญ่ ๘ ภาพบนระเบียงชั้น ๑ ของปราสาทนครวัดมีดังต่อไปนี้คือ (แผนผังที่ ๑๒) ทิศตะวันออกด้านใต้ (เลขที่ ๖) เป็นภาพการกวนเกษียรสมุทร มีภาพเทวาและ

อสูรกำลังยุดพระยานาควาสุกรีซึ่งใช้ตัวพันรอบเขามันทระอยู่ การกวนน้ำก็เพื่อต้องการน้ำอมฤตจากมหาสมุทรนั้น จังหวะของภาพน่าชมมาก คือร่างกายของบุคคลทั้งหมดในภาพจะเคลื่อนไหวไปในทางเดียวกัน (รูปที่ ๑๐๗)

ทิศตะวันออก ด้านเหนือ (เลขที่ ๗) มีกองทัพยักษ์ ๒ กอง กำลังเคลื่อนที่เข้ามายังบุคคลตรงกลางของภาพจากปลายทั้งสองด้านของระเบียง ภาพบุคคลตรงกลางนี้ก็คือพระนารายณ์ทรงสุบรรณ

ทิศเหนือ ด้านตะวันออก (เลขที่ ๘) เป็นภาพชัยชนะของพระกฤษณะเหนือพระเจ้ากรุงพาณ ตรงปลายสุดของภาพมีรูปพระอิศวรกำลังขอประทานโทษ ให้แก่พระเจ้ากรุงพาณและพระกฤษณะก็ยอมยกให้

ทิศเหนือ ด้านตะวันตก (เลขที่ ๑) แสดงการรบพุ่งระหว่างพระนารายณ์กับอสูรกาลเนมิ ในภาพด้านนี้มีรูปเทวดาในศาสนาพราหมณ์ทุกองค์ต่างก็ถืออาวุธและทรงพาหนะของตน (รูปที่ ๑๐๘)

ทิศตะวันตก ด้านเหนือ (เลขที่ ๒) แสดงการรบพุ่ง ณ เกาะลังกา ณ ที่นี้ช่างสลักขอมได้สลักภาพตามเรื่องรามายณะทีละตอน

ทิศตะวันตก ด้านใต้ (เลขที่ ๓) เป็นภาพมหาสงคราม ระหว่างพวกปาณฑพและพวกโกรพ ตามนิยายมหาภารตะ

ภาพการรบพุ่งและการสงครามเหล่านี้ มีรูปบุคคลสลักปะปนกันไปหมดอย่างชนิดแยกไม่ออก แต่บางแห่งก็มีภาพขนาดใหญ่ของเทวดาหรือตัวสำคัญเข้ามาคั่นอยู่เป็นตอน ๆ

ภาพสลักอีก ๒ ภาพ บนระเบียงทิศใต้เป็นคนละเรื่อง คือ ด้านตะวันตก (เลขที่ ๔) แสดงภาพพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ผู้ทรงสร้างปราสาทนครวัดและได้รับสมญาภายหลังสิ้นพระชนม์แล้วว่า บรมวิษณุโลก กำลังประทับอยู่เหนือยอดเขา ประทานคำสั่งแล้วก็เสด็จขึ้นทรงหลังช้างมาในท่ามกลางทหารและขุนนางในราชสำนักของพระองค์ (รูปที่ ๑๐๙) ภาพด้านตะวันออกของระเบียงนี้ (เลขที่ ๕) แสดงการตัดสินลงโทษผู้ที่ตายไปแล้วและภาพสวรรค์กับนรก (รูปที่ ๑๑๐)

ดร. บอช นักโบราณคดีชาวฮอลันดากล่าวว่าในขณะที่ภาพอื่น ๆ แสดงถึงกิจกรรมของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ภายใต้เรื่องของพระนารายณ์ แต่ภาพ ๒ ภาพหลังนี้คือภาพขบวนแห่ ก็แสดงถึงการสิ้นพระชนม์ของพระองค์ คือแสดง

ถึงตอนที่พระองค์เสด็จลงไปยังยมโลกหรือโลกของผู้ที่ตายไปแล้ว สำหรับภาพสวรรค์และนรกก็แสดงถึงชัยชนะของพระองค์ คือพระองค์ได้เข้าไปรวมอยู่กับพระยมเทพเจ้าแห่งความตาย และผู้ที่ซื่อสัตย์ต่อพระองค์ก็ถูกส่งไปสู่สวรรค์ ศัตรูก็ไปยังนรก ดร. บอช แนะว่าภาพหลัง ๒ ภาพนี้คงสลักขึ้นภายหลังที่พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ ได้สิ้นพระชนม์แล้ว และภายหลังที่ข้าราชสำนัก ๑๙ คน ของพระองค์ก็ได้ตายไปแล้วด้วย ทั้งสิบเก้าคนนั้นจึงมีภาพอยู่ในขบวนแห่ เราจะเห็นต่อไปว่าวิธีการในการสลักภาพทั้งสองนี้ก็แสดงให้เห็นด้วยว่าสลักขึ้นหลังกว่าภาพอื่น ๆ เล็กน้อย

สำหรับวิธีการในการสลักนั้นภาพสลักขนาดใหญ่ที่ปราสาทนครวัดใช้วิธี ๒ วิธี คือ บางครั้งภาพสลักเรื่องเดียวก็มีอยู่บนผนังทั้งหมด (รูปที่ ๑๐๘) แต่บางครั้งก็แบ่งออกเป็นแนวซ้อนกัน (รูปที่ ๑๐๙ และ ๑๑๐) ภาพสลักบนหน้าบันในศิลปะแบบนครวัดก็ใช้วิธีการ ๒ ชนิดนี้เช่นเดียวกัน แต่ในศิลปะแบบบายนภาพสลักเป็นแนวบนหน้าบันก็เป็นที่นิยมกันมากตลอดจนภาพสลักขนาดใหญ่ที่ผนังระเบียงปราสาทบายนและบันทายฉมาร์ ก็สลักเป็นแนวซ้อนกันอยู่เสมอ

ดังนี้เราจะเห็นว่าทั้งในภาพสลักบนผนังและภาพสลักบนหน้าบัน การสลักภาพเป็นแนวซ้อนกันจะค่อย ๆ เข้ามาแทนที่การสลักภาพเป็นแนวเดียวบนผนังทั้งหมด

นายโคลูเบฟ ได้กล่าวว่าภาพสลักบนระเบียงทิศตะวันออก ด้านเหนือ (เลขที่ ๗) และทิศเหนือ ด้านตะวันออก (เลขที่ ๘) เป็นภาพที่สลักขึ้นที่หลังมากและมีลวดลายเป็นแบบจีนอย่างแท้จริง นายโคลูเบฟ ได้แนะว่าภาพสลักบนระเบียงทั้ง ๒ นี้อาจเริ่มสลักอยู่บ้างแล้วตั้งแต่สมัยนครวัด แต่ก็มาสำเร็จลงในสมัยหลังมาก

เมื่อเร็ว ๆ นี้ศาสตราจารย์เซเดส์และบวสเซอลีเย่ได้พิสูจน์ว่าภาพสลักบนระเบียงทั้งสองภาพหลังนี้ได้สลักสำเร็จลงในสมัยกองค์จันร่วมสมัยกับสมเด็จพระมหาจักรพรรดิแห่งพระนครศรีอยุธยาในพุทธศตวรรษที่ ๒๑ และมีอิทธิพลของศิลปะไทยสมัยอยุธยาเข้ามาปะปนด้วย

ถ้าเราตัดเอาภาพสลัก ๒ ภาพซึ่งผิมือค่อนข้างเลวคือเลขที่ ๗ และ ๘ นี้ออกเสีย ก็คงเหลือภาพสลัก ๖ ภาพซึ่งสลักอย่างงดงาม และเราอาจสรุปถึงวิวัฒนาการได้ดังต่อไปนี้ คือ การสลักภาพเป็นแนวซ้อนกันมีปรากฏอยู่บนระเบียงทิศใต้ถึง

สองภาพ (คือเลขที่ ๔ และ ๕) ซึ่ง ดร. บอช ได้กล่าวว่า คงสลักขึ้นหลังภาพอื่น ๆ เล็กน้อย ทั้งนี้เนื่องจากอาศัยเหตุผลในท้องเรื่อง (ภาพทั้งสองนี้คือภาพพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ กำลังประทับอยู่เหนือยอดเขาและภาพสวรรค์และนรก) ดังนั้น ภาพสลัก ๒ ภาพนี้จึงอาจสลักขึ้นภายหลังภาพสลักอื่น ๆ ที่ไม่ได้ซ้อนกันเป็นแนว แต่ก็คงหลังกว่าเพียง ๒ – ๓ ปีเท่านั้นเพราะเหตุว่าฝีมือในการสลักยังคงเหนือกว่าภาพสลักที่งามที่สุด ณ ปราสาทบายนซึ่งสลักขึ้นในตอนกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ มาก

สำหรับภาพสลักบนระเบียงทิศตะวันออก ด้านใต้ คือ ภาพการกวนเกษียรสมุทร (เลขที่ ๖) นั้น แม้ว่าจะไม่มีเส้นนูนมาแบ่งภาพนี้ออกเป็นแนวซ้อนกัน แต่ภาพนี้ก็ประกอบขึ้นด้วยเรื่องราวเป็นแนวซ้อนกัน ๓ ชั้นและเรียงขนานกันอย่างได้ระเบียบ คือมหาสมุทรและปลาแนว ๑ การยุดนาคแนว ๑ และท้องฟ้าซึ่งมีบรรดานางอัปสรกำลังฟ้อนรำอยู่อีกแนว ๑ (รูปที่ ๑๐๗) ด้วยเหตุนี้จากการพิจารณาวิธีการสลักเราจึงอาจกล่าวได้ว่าภาพสลักรูปนี้คงอยู่ในสมัยเดียวกับภาพสลักเป็นแนวซ้อนกันของระเบียงทิศใต้ซึ่งอยู่ติดต่อกันด้วย

เราอาจสรุปได้ว่า ภาพสลัก ณ ปราสาทนครวัดซึ่งสลักในสมัยเดียวกับตัวปราสาทเองอาจแบ่งออกได้เป็น๒ชนิด คือ ชนิดหนึ่งมีภาพบุคคลอยู่ปะปนกันอย่างมากมายสลักเป็นภาพแผ่นเดียวกันตลอดผนัง (เลขที่ ๑, ๒, ๓) อีกแบบหนึ่งมีการวางภาพเป็นแนวขนานซ้อนกันอย่างมีระเบียบ มีเส้นแบ่งเป็นภาพขนานบางตอนหรือทั้งหมด (เลขที่ ๔, ๕, ๖) ภาพแบบที่ ๒ นี้คงจะอยู่ในสมัยหลังกว่าภาพแบบแรกเล็กน้อย ภาพสลักเลขที่ ๗ และ ๘ ซึ่งฝีมือในการสลักบ่งให้เห็นว่าทำขึ้นในสมัยหลังเมื่อศิลปะขอมเสื่อมแล้วนั้น อาจสลักขึ้นบ้างแล้วในสมัยนครวัด แต่ก็มาสำเร็จลงในสมัยหลังมากและใช้ช่างต่างประเทศ ดังเห็นได้ว่ามีอิทธิพลของศิลปจีนและไทยปนอยู่

ภาพสลัก ๒ ภาพของระเบียงทิศใต้ (เลขที่ ๔ และ ๕) มีลักษณะแปลกประหลาดไม่เฉพาะในการทำภาพเป็นแนวซ้อนกันเท่านั้น แต่ยังมีการค้นคว้าเกี่ยวกับภาพภูมิประเทศและทัศนียวิสัยด้วย ภาพขบวนแห่ของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ นั้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะ ๒ ชนิดนี้ได้เป็นอย่างดี คือภาพบ้านนั้นไม่ใช่ภาพแนะอีกแล้ว แต่ใช้ภาพต้นไม้หลายต้นจริง ๆ

และแปลก ๆ ซ้อนกันอยู่ การทำภาพธรรมชาติเช่นนี้มีปรากฏอยู่บนภาพสลักบางภาพ ณ ศาสนสถานซึ่งสร้างขึ้นในสมัยแรกของศิลปะแบบบายนด้วยเป็นต้นว่า ณ ปราสาทตาพรหม การคล้ายคลึงกันระหว่างภาพสลักบนระเบียงทิศใต้ที่ปราสาทนครวัดและภาพสลักในสมัยแรกของศิลปะแบบบายนนี้เป็นการยืนยันอีกครั้งหนึ่งว่าภาพสลัก ๒ ภาพบนระเบียงทิศใต้ของปราสาทนครวัดอาจมีอายุหลังกว่าภาพสลักอื่น ๆ ณ ศาสนสถานแห่งเดียวกันเล็กน้อย อย่างไรก็ดีเราก็อาจกล่าวได้ว่าครั้งนี้เป็นครั้งแรกที่ช่างสลักขอมได้พยายามค้นคว้าเกี่ยวกับภาพต่าง ๆ ที่อยู่ซ้อนกันรวมทั้งทัศนียวิสัย

เกี่ยวกับเรื่องนี้ แม้ว่าภาพนักรบและม้าซึ่งเรียงแถว ๓ หรือ ๔ มีขนาดเดียวกันไปหมด แต่การแสดงภาพบ่านั้นบางครั้งก็สลักภาพต้นไม้ที่อยู่ซ้อนกันให้มองเห็นได้อย่างจริงจังโดยทำภาพต้นไม้ที่เล็กกว่าอยู่ระหว่างต้นไม้ใหญ่ (รูปที่ ๑๐๙) การประกอบภาพเช่นนี้เห็นได้อย่างชัดเจนตรงกลางของภาพใหญ่และภาพเช่นนี้ซึ่งอาจเป็นไปโดยบังเอิญก็ปรากฏอยู่บนผนังปราสาทที่มุมด้วย เราอาจกล่าวได้ว่าในตอนนี้ช่างขอมได้พยายามค้นคว้าเกี่ยวกับทัศนียวิสัยและเกือบ

จะพบกฎอยู่แล้ว แต่เวลานี้ก็เป็นเวลาที่ศิลปะขอมกำลังเริ่มเสื่อมและไม่สามารถใช้กฎนี้ให้เป็นประโยชน์ต่อไปได้ ภาพสลักขนาดใหญ่ที่ปราสาทบายนกลับแสดงการถอยหลังและแสดงให้เห็นว่าความเชี่ยวชาญในการสลักนั้นไม่ได้ดีขึ้น

นอกไปจากภาพสลักเล่าเรื่องบนผนังระเบียงใหญ่ บนปราสาทที่มุมและบนหน้าบันของปราสาทนครวัดแล้ว เราก็ควรกล่าวถึงภาพสลักเล่าเรื่องที่ฐานของเสาและบนหลับประตู ณ ปราสาทนครวัดรวมทั้งของศาสนสถานแห่งอื่น ๆ ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยเดียวกันด้วย

ที่ฐานของเสาติดกับผนังซึ่งมีลายก้ามปูประดับ มีภาพสลักเล็ก ๆ เล่าเรื่องที่สมบูรณ์ เป็นต้นว่าภาพการกวนเกษียรสมุทร เป็นการน่าสนใจที่จะเปรียบเทียบภาพแสดงการกวนเกษียรสมุทร ๒ ภาพ ณ ปราสาทนครวัด คือ ภาพหนึ่งสลักอยู่บนผนังระเบียงยาวถึง ๔๙ เมตร และอีกภาพหนึ่งสลักอยู่บนฐานของเสาติดกับผนังซึ่งเสานั้นมีความสูงไม่ถึง ๑ เมตร (รูปที่ ๑๐๗ และ ๑๑๑)

หลับประตู ของ ปราสาทนครวัดก็มักมีลายสลักอย่างละเอียดเข้ามาประดับอยู่เสมอ ส่วนใหญ่สลักแบนติดกับ

แผ่นหิน และมักแสดงลวดลายเกี่ยวกับลายรูปเรขาคณิตต่าง ๆ ที่น่าชมที่สุดก็คือภาพวงกลมซึ่งมีรูปนกแก้ว ๒ ตัว กำลังเอาหัวซ้อนกันอยู่ภายใน (รูปที่ ๑๑๒) ลายเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะจีนและมีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกับคันฉ่องโลหะสมัยราชวงศ์ถังซึ่งมีลายรูปนก ๒ ตัวกำลังหันหน้าชนกันอยู่ ลายวงกลมรูปนกแก้วนี้ยังคงมีอยู่ต่อไปบนหลืบประตูในศิลปะแบบบายน แต่ก็มีลักษณะห่างไกลจากธรรมชาติมาก แทนที่นกแก้วจะมีหน้าซ้อนกันกลับเอาหน้าชนกันในท่าทางที่ไม่สวยงามเลย (รูปที่ ๑๑๓)

ลวดลายอื่น ๆ บนหลืบประตู ณ ปราสาทนครวัดก็มีลายก้านขดที่สลักซ้อนกันเป็นแนวขึ้นไป และในลายก้านขดแต่ละลายก็มีรูปบุคคลหรือสัตว์อยู่ภายใน (รูปที่ ๑๑๔) ในบรรดาภาพสลักเหล่านี้ซึ่งในชั้นแรกดูคล้ายกับว่าเป็นลวดลายเครื่องประดับอย่างธรรมดา ท่าน เซเดส์ ก็ได้ค้นพบว่ามีภาพหลายภาพที่มาจากนิยาย เป็นต้นว่าภาพการกวนเกษียรสมุทร ฯลฯ ผู้สังเกตดูรูปภาพเหล่านี้จะต้องมีความรู้อย่างยิ่งเพื่อสามารถอ่านเรื่องออกจากภาพซึ่งมีแต่เพียงภาพบุคคลสำคัญในท้องเรื่องปรากฏอยู่ บุคคลอื่น ๆ ที่ไม่สำคัญจะสลักรูปอย่าง

คร่าว ๆ และหายปน เข้าไปกับ เส้นของ ลายก้าน ขด เหล่านั้น ความ สามารถของ ช่างสลัก ลวดลายขอม ในการ สลักรูปภาพ ตามเรื่องราวที่มีอยู่ให้เข้าไปปนอยู่ได้กับลาย ก้านขดนั้นเป็น สิ่งที่น่าชมเชยอย่างแท้จริง

ศิลปะแบบบายน (ราว พ.ศ. ๑๗๒๐—๑๗๘๐)

เราได้เห็นมาแล้วว่าศาสนสถาน บางแห่งซึ่ง สร้างขึ้น ในสมัย แรก ของ ศิลปะ แบบ บายน มีภาพสลัก ซึ่งมี การ ทำ ภาพภูมิ-ประเทศคล้ายกับภาพสลักบนระเบียงทิศใต้ของปราสาทนคร วัด แต่การประกอบภาพ ณ ปราสาทเหล่านั้นกลับเลวกว่า ภาพสลักที่ปราสาทนครวัดมาก ภาพสลักขนาดใหญ่ซึ่งมีอยู่ ที่ระเบียง ณ ปราสาทบายนและบันทายฉมาร์และสลักขึ้นใน สมัยที่ ๓ และ ๔ แห่งศิลปะแบบบายนก็แสดงว่าสลักอย่าง เร่งรีบและไม่งดงาม

เราอาจแบ่ง ภาพสลัก ในศิลปะบายน สมัยหลัง ออกได้ เป็น ๒ ชุด คือชุดแรกได้แก่ภาพสลักบนระเบียงด้านนอก ของปราสาทบายนและบันทายฉมาร์ ชุดที่ ๒ ซึ่งมีอเสื่อม ลงไปอีกได้แก่ภาพสลักบนระเบียงด้านในของปราสาทบายน

ท่าน สแตร์น ได้แบ่งภาพสลักแบบบายนออกตามวิธีการสลักเป็น ๓ แบบต่อเนื่องกัน คือ ๑. ภาพที่เป็นแนวซ้อนกันและแบ่งแยกออกจากกันอย่างเห็นได้ชัด ๒. ภายใต้เท้าของบุคคลมีเส้นแบ่งแนวอย่างบาง ๆ แต่ภาพบุคคลขนาดใหญ่นั้นมักสลักข้ามเส้นแนวลงไป ๓. ภาพบุคคลต่าง ๆ อยู่ซ้อนกันอย่างชนิดสับสนกันไปหมด ไม่มีการแบ่งแนวและไม่มีการวางองค์ประกอบภาพเลย (รูปที่ ๑๑๕)

เรื่องราวที่เอามาใช้เป็นภาพสลักก็แตกต่างไปจากสมัยก่อน ที่ปราสาทบันทายสรี บาปวน และนครวัด ภาพสลักส่วนใหญ่ได้เรื่องราวมาจากคัมภีร์ทางศาสนาและสลักขึ้นด้วยความเคารพ

บนระเบียงด้านนอกของปราสาทบายนและบันทายฉมาร์ เรื่องราวที่สลักโดยทั่วไปก็ไม่เกี่ยวกับศาสนา แต่เป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ในขณะนั้นและชีวิตประจำวัน นายเบเลุค ได้เปรียบเทียบวิวัฒนาการของภาพสลักขอมกับชวาไว้ว่าเหมือนกัน คือทั้งสองแบบได้ผ่านจากเรื่องราวในมหากาพย์และนิยายของอินเดียไปยังเรื่องราวของชาวบ้าน

ภาพสลักขนาดใหญ่บนระเบียงด้านนอกของปราสาทบายน และบันทายฉมาร์ เป็นภาพการรบพุ่งทางบกและทางเรือ ไม่ใช่การสงครามของพระผู้เป็นเจ้า แต่เป็นภาพการสงครามระหว่างชาวขอมและชาวจาม และสรรเสริญพระเกียรติคุณของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ผู้ทรงสร้างเมืองพระนครหลวงและปราสาทบายน ภาพสลักอื่น ๆ ก็แสดงถึงภาพในชีวิตประจำวันเป็นต้นว่า ภาพการแต่งตัว การตกปลา ภาพตลาด การทำครัว และการแสดงการดัดตน เครื่องแต่งตัวและท่าทางที่แสดงนั้นไม่ค่อยแตกต่างไปจากชาวกัมพูชาในปัจจุบันเลย (รูปที่ ๑๑๖)

กลุ่มภาพสลัก ณ ปราสาทบันทายฉมาร์กลุ่มหนึ่งมีลักษณะไม่เหมือนกับที่กล่าวมาแล้ว คือ แสดงภาพบุคคลยืนอยู่เป็นหมู่ ๆ มีภาพพระโพธิสัตว์โลเกศวรอยู่ตรงกลาง ภาพพระโพธิสัตว์นี้เหมือนกับรูปพระโพธิสัตว์ที่มีผู้พนมมือแวดล้อม และสลักอยู่เหนือหน้าบันในสมัยเดียวกัน

เรื่องราวที่สลักบนระเบียงด้านในของปราสาทบายนเป็นอีกเรื่องหนึ่งต่างหาก ท่าน เซเดส์ และนาย ปรซีลุสกี ได้ค้นพบว่าภาพบางภาพ ณ ที่นี้ได้เรื่องราวมาจาก

นิยายปุราณะและคัมภีร์มหากาพย์ของอินเดียอีก ท่านโคลูเบฟ ได้ค้นคว้าเกี่ยวกับภาพอื่น ๆ และมีความเห็นว่าเป็นภาพที่แสดงถึงประวัติของพระเจ้าชัยวีรเรอน ซึ่งยังคงเป็นที่นิยมกันอยู่ในนิยายของเขมร บรรดาภาพสลักเหล่านี้ผมือเลวมากและคงสลักขึ้นในสมัยของผู้ครองราชย์องค์หนึ่งต่อจากพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗

ในบรรดาภาพสลักรุ่นสุดท้ายของศิลปะแบบบายน เราอาจกล่าวถึงฐานที่น่าสนใจหน้าพระราชวัง ณ พระนครหลวงได้ ฐานเหล่านี้ความจริงก็คือฐานสำหรับสร้างปราสาทไม้บนนั้น เป็นต้นว่าฐานช้างก็มีภาพสลักขบวนช้างที่น่าชมมาก ฐานครุฑ ก็มีภาพสลักครุฑแบก และฐานพระเจ้าชัยวีรเรอน ก็มีรูปพญายักษ์และมเหสีของพระองค์สลักเรียงกันเป็นแถวซ้อนกันอยู่หกหรือเจ็ดแถว (รูปที่ ๑๑๗) บรรดาฐานซึ่งสร้างขึ้นในสมัยหลังเหล่านี้อาจจัดได้ว่าเป็นศิลปกรรมชั้นสุดท้ายกลุ่มหนึ่งของช่างขอมในเวลาเสื่อม

ถ้ากองทัพไทยไม่ได้เข้ามารุกรานพระนครหลวงในพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ภาพสลักขอมก็คงจะมีวิวัฒนาการเหมือนกับภาพสลักของชวา ซึ่งเปลี่ยนแปลงจากการทำรูปภาพตาม

แบบอินเดีย ณ บุโรพุทโธในพุทธศตวรรษที่ ๑๔ ไปยังการทำภาพตามแบบชวาอย่างแท้จริง ณ ปะนะตะรันในพุทธศตวรรษที่ ๑๘—๑๙ ภาพสลักขอมในศิลปะแบบบายนมีลักษณะใหม่ โดยหันไปสลักรูปภาพตามธรรมชาติ ภาพภูมิประเทศอย่างสวยงามและแสดงประเพณีพื้นเมืองเช่นเดียวกับศิลปะชวาสมัยหลัง

เราอาจสรุปเกี่ยวกับภาพสลักเล่าเรื่องของขอมได้ดังนี้ คือ ภาพสลักเล่าเรื่องของขอมในชั้นต้นมีชีวิตจิตใจมาก ดังอาจเห็นได้จากภาพสลักเล่าเรื่องในศิลปะขอมแบบสมโบร์เป็นต้นว่าทับหลังซึ่งแสดงภาพพระอิศวรกำลังทรงพ้อนรำและภาพสลักในรูปวงกลมบนกำแพงล้อมรอบเทวสถานหมู่ใต้ ณ สมโบร์ ศิลปะยังคงเป็นแบบอินเดียอยู่และ ณ ปราสาทบันทายสรีซึ่งอยู่ในสมัยกลาง ภาพสลักก็อาจได้รับอิทธิพลมาจากศิลปชวา แต่อิทธิพลต่างประเทศทั้งสองแบบนี้ก็เปลี่ยนรูปไปอย่างรวดเร็วทั้งนี้เพราะไม่ตรงกับลักษณะประจำของศิลปะขอม คือการแสดงอำนาจและการสลักภาพขนาดใหญ่ ภาพสลักเล่าเรื่องซึ่งแสดงภาพบุคคลอย่างมีชีวิตจิตใจในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ (ศิลปะแบบสมโบร์) ก็มีภาพบุคคล

ที่เคร่งขรึมและไม่ค่อยมีชีวิตเข้ามาแทนที่ ภาพบุคคลเหล่านี้ปรากฏเป็นเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมและมีตำแหน่งของตนโดยเฉพาะ ในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ภาพสลักขนาดเล็กบนหน้าบัน ณ ปราสาทบันทายสรีและปราสาทพระวิหารก็กลายรูปเป็นแบบขอมไปอีก ที่ปราสาทบาปวนแม้ว่าภาพเล่าเรื่องเหล่านี้ยังคงเป็นภาพเล็ก ๆ อยู่ แต่นอกจากสลักอยู่บนหน้าบันแล้วก็มีปรากฏอยู่เหนือผนังด้วย ณ ปราสาทนครวัดแม้ว่าภาพเล่าเรื่องยังคงมีอยู่บนหน้าบัน แต่ภาพสลักที่สำคัญที่สุดในสมัยนี้ก็รวมอยู่กับสถาปัตยกรรมและใช้เป็นภาพสลักประกอบสถาปัตยกรรมนั้น

ดังนี้เราจะเห็นว่าช่างขอมได้รับวิธีในการทำภาพสลักเล่าเรื่องมาจากภายนอกถึงสองครั้ง คือจากอินเดียและชวา แต่ทั้งสองครั้งคือในศิลปะขอมสมัยต้นและสมัยคลาสสิคหรือสมัยกลาง ช่างขอมก็ได้ดัดแปลงอิทธิพลต่างประเทศเหล่านี้ให้เหมาะกับรสนิยมของตนไปอย่างรวดเร็ว

บทที่ ๑๐

ประติมากรรมรูปสัตว์ลอยตัว

ประติมากรรมรูปสัตว์ลอยตัวของขอมใช้เป็นเครื่องประกอบสถาปัตยกรรม และแต่ละชนิดก็มีความสำคัญลดหลั่นลงไปตามลำดับ คือนาคหลายเศียร สิงห์ ครุฑ โค และช้าง

นาค

นาคหรืองูเห่าหลายหัวนี้เป็นแบบของอินเดียมาแต่เดิม และปรากฏอยู่ในศิลปะอินเดียตั้งแต่สมัยแรก บางครั้งก็สลักเป็นภาพสลักนูนต่ำอยู่โดด ๆ บางครั้งก็เป็นรัศมีอยู่รอบเศียรของพระยานาค และบางครั้งก็ปรกอยู่เหนือพระเศียรของพระพุทธรูปประทับนั่งปางสมาธิ บางครั้งก็สลักเป็นกรอบของหน้าบันเหนือประตู

แต่แม้ว่านาคนี้เป็นแบบอินเดียมาแต่ดั้งเดิม ก็ไม่มีประเทศใดที่นิยมชมชอบทำรูปนาคเท่ากับประเทศกัมพูชา ไม่มีประเทศใดเลยที่รูปนาคจะได้รับการประดับประดาด้วย

ลวดลายอย่างละเอียดสวยงามเช่นนี้ ภาพนาคปลายราวลูกกรงซึ่งสลักให้ดูได้รอบด้านนั้นเป็นความสำเร็จที่สวยงามที่สุดชิ้นหนึ่งในศิลปกรรมขอม วิวัฒนาการของรูปนาคที่ใช้เป็นปลายราวลูกกรงนี้ก็เป็นเช่นเดียวกับ รูปนาค ซึ่งสลักอยู่บนหน้าบันและทับหลังในสมัยเดียวกัน

ในศิลปะขอมแบบสมโบร์มีทับหลังซึ่งมีรูปนาคปรากฏอยู่ คือทับหลังที่ปราสาทสมโบร์หมู่ใต้หลังที่ ๑ แต่รูปนาคนั้นก็ชำรุดจนไม่อาจดูลายละเอียดได้ ท่าทางของนาคดูคล้ายกับรูปนาคของอินเดียที่อุทัยคีรี (Udayagiri) มาก ทับหลังชิ้นนี้แสดงรูปพระยานาคด้วย คือรูปมนุษย์มีรัศมีเป็นหัวงูหลายหัวแผ่ติดกันอยู่ข้างบน รูปพระยานาคนี้ปรากฏขึ้นอีกที่ปราสาทกำพงพระในพุทธศตวรรษที่ ๑๓ – ๑๔ โดยใช้เป็นภาพประดับขั้นบันได ณ ปราสาทสมโบร์ก็มีรูปนาคเล็กๆ ซึ่งสลักขึ้นอย่างง่าย ๆ และใช้ประดับรูปจำลองอาคารซึ่งสลักอยู่บนผนังด้วย วิวัฒนาการของนาคขอม เริ่มมีขึ้นตั้งแต่ศิลปะแบบกุเลนเป็นต้นมา และ ณ ปราสาทตาไรกราบในต้นศิลปะแบบกุเลน นาคขอมก็ได้แยกออกมาจากนาคอินเดียอย่างแท้จริง

ในศิลปะแบบกุเลน รูปนาคปรากฏอยู่ที่ปลายของพวงอุบะบนส่วนล่างของทับหลังโดยมีเศียรเล็ก ๆ ๓ เศียร และมีสิ่งคล้ายผ้าโพกศีรษะคลุมอยู่ (รูปที่ ๑๙)

ต่อมาในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค) ทับหลังบางชิ้น ณ ปราสาทกอกโปก็มีรูปนาคซึ่งมีเศียรค่อนข้างกลมและมีมงกุฎเล็ก ๆ สวมอยู่ข้างบน สองข้างของมงกุฎมีปีกเล็ก ๆ กางอยู่ ๒ ข้าง มงกุฎแบบนี้ต่อมาจะกลายเป็นกะบังหน้าซึ่งมีปลายสองข้างเป็นมุมแหลม และต่อมาก็จะวิวัฒนาการไปเป็นรัศมีรอบเศียรนาคอย่างสวยงามในศิลปะแบบนครวัด

เศียรนาคที่เก่าที่สุดที่ดูได้รอบด้านซึ่งยังคงเหลืออยู่ในปัจจุบันนี้ก็คือเศียรนาคที่ปราสาทบากอง (พ.ศ. ๑๔๒๔) เศียรนาคเหล่านี้ดูเหมือนมีเครื่องประดับเป็นกะบังหน้าเล็กๆ อยู่เหนือเศียร แต่เครื่องประดับเหล่านี้ชำรุดไปเสียมากแล้ว ลำตัวของนาคนั้นเลื้อยอยู่บนพื้นดิน (รูปที่ ๑๑๘)

วิวัฒนาการของนาคขอมประกอบด้วยวิวัฒนาการของกะบังหน้า และฐานตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) เป็นต้นมา นาคก็มีฐานซึ่งแบ่งออกเป็นแท่ง

สี่เหลี่ยมเล็ก ๆ มีเครื่องประดับต่าง ๆ กัน ฐานนี้ตั้งอยู่บนดินและรองรับตัวนาคอยู่

นาคซึ่งดูได้รอบด้านที่ปราสาทเกาะแกร์ (พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๙๐) มีลวดลายเครื่องประดับแบบเดียวกับนาคที่ปราสาทบากอง (รูปที่ ๑๑๙) แต่กะบังหน้าของนาคที่ปราสาทเกาะแกร์ ยังคงอยู่ดีกว่า ปีกทั้งสองด้านของมงกุฎนั้นใหญ่กว่าปีกซึ่งปรากฏอยู่บนเศียรนาคของรุ่นเก่ากว่าที่เรากล่าวมาแล้ว มงกุฎนาคที่เกาะแกร์มีลักษณะคล้ายหมวกซึ่งมีปลายแหลมยื่นออกไปทั้งสองข้าง ลักษณะมงกุฎแบบนี้ก็ยังคงมีรูปร่างอย่างง่าย ๆ อยู่เหนือเศียรนาคบนหน้าบันและทับหลังของปราสาทบันทายสรีรวมทั้งเหนือเศียรนาค ณ ศาสนสถานแบบคลัง เป็นต้นว่าที่ปราสาทตาแก้วและปราสาทคลัง ฯลฯ ด้วย แต่ ณ ปราสาทตาแก้วและปราสาทคลังตลอดจน ณ ปราสาทบันทายสรีเอง บางครั้งก็มีลายก้านต่อดอกซึ่งเป็นที่นิยมกันมากของช่างสลักขอมในสมัยนั้นปรากฏขึ้นข้างหลังเศียรนาคแต่ละเศียร เมื่อลายก้านต่อดอกเหล่านี้ไปอยู่ชิดกันเข้าก็ดูคล้ายกับว่าเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องประดับเศียรนาค และทำให้รูปนาคมีลักษณะคล้ายกับมีรัศมี

แต่เมื่อเราพินิจพิจารณาโดยถี่ถ้วนแล้วก็จะเห็นว่าไม่ใช่ (รูปที่ ๑๒๐)

ในพุทธศตวรรษที่ ๑๖—๑๗ (ศิลปะแบบคลังและบาปวน) รูปนาคสองแบบได้อยู่ร่วมเวลากัน คือแบบหนึ่งเครื่องประดับเศียรนาคที่ดูคล้ายหมวกมีปลายแหลมทั้ง ๒ ข้างนั้นใหญ่ยิ่งขึ้น มีเครื่องประดับประดามากขึ้น แบบนี้เป็นแบบที่สืบเนื่องลงมาจากรูปนาคในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโคและเกาะแกร์) และคงสืบต่อลงไปจนถึงนาคในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) นาคแบบนี้มีเครื่องประดับมากยิ่งขึ้นทุกที เป็นต้นว่านาคบนหน้าบันบางชั้น ณ ปราสาทพระวิหาร นาค ณ ปราสาทพนมจิสอร์ (Phnom Chisor) (รูปที่ ๑๒๑) ที่วัดภูในเขตเมืองจำปาศักดิ์ ณ พระปีถุ และ ณ พระป่าเลไลยก์ (รูปที่ ๑๒๒) นาคแบบนี้เป็นต้นแบบของนาคปลายราวลูกกรงที่ปราสาทบึงมาลา และนาคปลายราวลูกกรงที่ปราสาทพระขรรค์ในบริเวณเมืองพระนครซึ่งจัดว่าเป็นส่วนหนึ่งของศาสนสถานที่เก่าที่สุด ณ ปราสาทนั้น ณ ปราสาทบึงมาลา เครื่องประดับเศียรนาคนี้ก็มีขนาดใหญ่ยิ่งขึ้นจนมีรูปคล้ายหมวกขนาดใหญ่ เครื่องประดับเศียรนาคในสมัยนี้มีรูปร่างเป็นแผ่นใหญ่ต่อกัน

เป็นแผ่นเดียว และมีลวดลายภายในเป็นเส้นขนานตามทางยาว มีเส้นนอกเป็นเส้นตรง แข็ง แต่มีส่วนโค้งอยู่ที่ปลาย (รูปที่ ๑๒๓)

พร้อมกับแบบที่กล่าวมานี้ ก็มีนาคอีกแบบหนึ่งซึ่งอยู่ในเวลาเดียวกัน ดังอาจเห็นได้จากรูปนาคบางรูปซึ่งอยู่ที่ปลายของหน้าบัน ณ ปราสาทพระวิหาร เจ้าสรีวิบล (Chau Srei Vibol) และปราสาทบาปวน เศียรนาคเหล่านี้ไม่มีลวดลายอะไรประดับเลย เป็นคล้ายรูปหัวงูตามธรรมชาติ และสลักเด่นแยกออกมาจากพื้นหลังซึ่งสลักเป็นรูปคล้ายเปลือกหอย ลายเปลือกหอยนี้มีเส้นนอกเป็นรูปวงโค้งหลายวง และมีลวดลายประดับแต่เพียงขอบรอบนอกเท่านั้น ลายเช่นนี้ไม่ได้ใช้เป็นเครื่องประดับนาคหลายเศียร แต่เป็นแต่เพียงพื้นหลังเท่านั้น การสลักภาพนาคเช่นนี้เราอาจจะไม่เข้าใจ ถ้าไม่ได้เห็นมาก่อนว่าที่มุมของหน้าบันบรรณาลัย ณ ปราสาทบันทายสรีก็มีรูปสิงห์เล็ก ๆ หรือรูปครุฑสลักเด่นอยู่เช่นเดียวกันบนพื้นหลังซึ่งมีขอบเป็นรูปวงโค้งหลายวง (รูปที่ ๖๐)

แต่รูปนาคแบบไม่มีเครื่องประดับและสลักเด่นอยู่เหนือพื้นหลังนี้ก็มีปรากฏขึ้นชั่วระยะเวลาอันสั้น เพราะเหตุ

ว่ามีปรากฏอยู่บนหน้าบันบางชั้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ – ๑๗ (ศิลปะแบบคลังและบาปวน) เท่านั้น แต่นาคแบบนี้สามารถอธิบายถึงรูปนาคปลายราวลูกกรงที่แปลกประหลาด ณ ปราสาทพระวิหารได้เป็นอย่างดี เศียรนาคปลายราวลูกกรง ณ ปราสาทพระวิหารเกลี้ยงไม่มีเครื่องประดับตกแต่งเลย (รูปที่ ๑๒๔) แต่ในขณะเดียวกันนาค ณ ที่อื่น ๆ ของปราสาทพระวิหารก็อาจมีเครื่องประดับตกแต่งบนเศียร อย่างไรก็ดีนาค ณ ปราสาทพระวิหารนี้ก็ยังคงแสดงถึงวิวัฒนาการเกี่ยวกับนาคปลายราวลูกกรงเพราะเหตุว่าแทนที่จะเลื้อยอยู่บนพื้นดิน นาคนี้ก็เลื้อยอยู่เหนือฐานเตี้ย ๆ และนับได้ว่าเป็นการก้าวไปสู่ฐานหินแบ่งเป็นชั้นในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด)

วิวัฒนาการของนาคปลายราวลูกกรงมีขึ้นอย่างเต็มที่ในศิลปะแบบนครวัด ในสมัยนี้นาคมีความเจริญถึงขีดสูงสุด ไม่เฉพาะแต่รูปร่างเท่านั้น แต่ลวดลายเครื่องประดับบนเศียรซึ่งเป็นรูปคล้ายหมวกขนาดใหญ่ก็คลายความแข็งกระด้างลง ลวดลายบนเศียรนาคซึ่งดูค่อนข้างแข็งกระด้างที่ปราสาทบึงมาลาได้ค่อย ๆ อ่อนลงและเส้นรอบนอกก็มีขอบเป็นหยักมากขึ้น ตั้งแต่สมัยนี้เป็นต้นไป ลวดลายเครื่องประดับบน

เศียรนาคก็ไม่มีลักษณะเป็นเสมือนหมวกที่สวมอยู่เหนือเศียรของนาคแต่ละเศียรอีกแล้ว แต่กลายเป็นส่วนหนึ่งของเศียรไปคล้ายกับว่าเป็นการเกล้าผมสูง รูปนาคแบบนี้เห็นได้อย่างเด่นชัดจากรูปนาคบนหน้าบัน

ตั้งแต่ปราสาทบึงมาลาเป็นต้นมา รูปนาคปลายราวลูกกรงก็มีรูปหินแท่งสี่เหลี่ยมเล็กๆ รองรับอยู่เป็นฐาน และนาคปลายราวลูกกรงนี้ก็มีปรากฏอยู่ตามทางเข้าศาสนสถานหรือบนลาน ปลายทั้งสองด้านของลำตัวนาคมีศีรษะนาคประดับด้วยรัศมีกำลังโค้งลำตัวขึ้นอย่างสวยงามและศีรษะนี้นี้ก็แผ่ออกเป็นพัด (ณ ปราสาทพระวิหาร ศีรษะนาคนี้มีแผ่อยู่บนด้านเดียวเท่านั้น อีกด้านหนึ่งเป็นหางนาคกำลังชูขึ้น)

รูปนาคซึ่งดูได้รอบด้านในศิลปะแบบนครวัดมีลวดลายละเอียดแตกต่างกันและอาจแบ่งออกได้เป็น ๔ หมู่ แสดงถึงวิวัฒนาการอย่างรวดเร็วเป็นสี่ขั้น คือ

หมู่ที่หนึ่ง เศียรนาคมีรัศมีเป็นรูปคล้ายหมวกขนาดใหญ่อย่างค่อนข้างแข็งกระด้าง (รูปที่ ๑๒๓) มีลายเส้นขนานกันตามทางยาวเป็นเครื่องประดับ รูปหินแท่งสี่เหลี่ยม

เล็ก ๆ ที่ใช้เป็นฐานมีลายเส้นนูนประกอบเป็นลายอย่างง่าย ๆ รองรับลำตัวนาคเป็นแห่ง ๆ นาคแบบนี้ก็คือนาคที่ปราสาทบึงมาลา

หมู่ที่สอง รัศมีของนาครวมกันเป็นแผ่นเดียว แต่ว่าเส้นโค้งที่เป็นขอบเริ่มมีรอยหยักน้อย ๆ รูปร่างของรัศมียังคงคล้ายรูปหมวกอยู่ แต่มีลวดลายประกอบแบบใหม่ คือ ลายเป็นเส้น ๆ นั้นจะแผ่ออกเป็นรัศมีตามทางสูง และบนเส้นนั้นก็มีลายนูนเป็นรูปลูกประคำอยู่เรียงกัน ลายนูนนี้คงกลายมาจากลายเป็นแผ่นขนานกันตามทางยาวในรัศมีนาค ณ ปราสาทบึงมาลานั่นเอง รัศมีรูปคล้ายพัดนี้มีเศียรนาคอยู่เฉพาะแต่ด้านนอก บางครั้งก็มีรูปครุฑเล็ก ๆ ปรากฏอยู่ในรัศมีของแต่ละเศียรด้วย (ณ ปราสาท เกาะแกร์ นาคปลายราวลูกกรงมีรูปครุฑซึ่งสลักโดยเอกเทศกำลังเดินตามอยู่) มีลายดอกบัวหนึ่งดอกประดับอยู่ที่อกของนาค ฐานหินแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ รองรับรูปนาคมีลายเส้นนูนเป็นเครื่องประดับอย่างง่าย ๆ คล้ายกับที่ปราสาทบึงมาลา (รูปที่ ๑๒๕) รูปมังกรคล้ายกับที่มีปรากฏอยู่บนหน้าบันในศิลปะแบบนครวัดก็มีปรากฏขึ้นที่ต้นคอของนาค และทำท่า

คล้ายกับว่ากำลังคายนาคอยู่เหมือนกับบนปลายของกรอบหน้าบัน นาคปลายราวลูกกรงแบบนี้มีอยู่ที่ปราสาทพระป่าเลไลยก์ (รูปที่ ๑๒๖ และ ๑๒๗) และบนลานด้านตะวันออกของปราสาทพระบีฤๅและที่ปราสาทบันทายสำเหร่ (รูปที่ ๑๒๘) โดยปะปนอยู่กับนาคในหมู่ที่ ๓ นาคปลายราวลูกกรง ณ ปราสาทเจ้าสายเทวดาก็อาจจัดอยู่ในหมู่นี้ได้ แม้ว่ามีรูปร่างเอนเอียงไปทางหมู่ที่ ๓ แล้วก็ตาม

หมู่ที่สาม รูปนาคในกลุ่มนี้มีลักษณะบางประการคล้ายกับที่เราได้กล่าวมาแล้ว เป็นต้นว่ารูปหินแท่งสี่เหลี่ยมซึ่งใช้เป็นฐานนั้นก็ยังคงมีลายเส้นนูนเป็นเครื่องประดับอย่างง่าย ๆ แต่เส้นรอบนอกของรัศมีบนเศียรนาคเริ่มมีรอยเป็นหยัก ๆ อย่างแท้จริง นอกจากนี้รูปมังกรคายนาคอยู่ที่ต้นคอก็หายไป บนด้านหลังของคอกลับมีลายหน้ากาลปรากฏขึ้น หน้ากาลนี้ในชั้นต้นก็เล็ก แต่ต่อมาก็ใหญ่ยิ่งขึ้น (รูปที่ ๑๒๙) และจะปรากฏอยู่ ณ ที่นี้อีกในศิลปะแบบบายน นาคแบบนี้คือนาคบนลานชั้นนอกของปราสาทนครวัด (รูปที่ ๑๓๐) และรูปนาคเป็นจำนวนมากที่ปราสาทบันทายสำเหร่

หมู่ที่สี่ เศียรนาคที่แผ่ออกเป็นรูปพัดนั้น มีหน้านาคสลักอยู่ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง (รูปที่ ๑๓๑ และ ๑๓๒) (แบบก่อน ๆ มีแต่เพียงหน้านาคสลักอยู่บนด้านหน้าด้านเดียว) มีลายรูปบัวนูนประดับอยู่บนอกและที่ต้นคอ โดยทั่วไปมีรูปครุฑเล็ก ๆ โผล่ออกมาครึ่งตัวบนรัศมีของนาคแต่ละเศียร นาคแบบนี้มีปรากฏอยู่บนลานด้านตะวันตกของปราสาทพระปีฤและตามลานด้านในของปราสาทนครวัด ขอบเส้นนอกของรัศมีตัดเป็นหยักลึกและรัศมีแบบนี้ก็คงมีอยู่จนถึงศิลปะแบบบายน ฐานรูปหินแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ซึ่งเคยมีลายเส้นนูนประดับอย่างง่าย ๆ ก็มีรูปที่ยุ่งยากยิ่งขึ้นเป็นต้นว่าที่ปราสาทนครวัดก็มีลายหน้ากาลเข้ามาประดับ (รูปที่ ๑๓๓)

นาครุ่นหลังซึ่งมีฐานเป็นแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ นี้อยู่ในสมัยเดียวกับลานปราสาทซึ่งมีเสาเหลี่ยมรองรับอยู่ข้างใต้ (รูปที่ ๑๓๔) บนแต่ละเหลี่ยมของเสามีลายก้านต่อดอกซึ่งเสื่อมมากแล้วเป็นเครื่องประดับและลายก้านต่อดอกเหล่านี้ก็มีหน้ากาลอยู่ที่ปลายเบื้องล่างด้วย นาคสองหมู่แรกซึ่งมีฐานเป็นแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ เช่นเดียวกัน แต่มีลาย

เส้นนูนประดับอย่างง่าย ๆ นั้น อยู่ในสมัยเดียวกับลานปราสาทซึ่งมีเสารูปทรงกระบอกอย่างง่าย ๆ รองรับอยู่ (รูปที่ ๑๓๕)

นาคหมู่ที่ ๒ ดูเหมือนจะนำไปยังหมู่ที่ ๓ และนาคหมู่ที่ ๓ ก็ดูเหมือนจะเก่ากว่าหมู่ที่ ๔ เล็กน้อย

ในศิลปะแบบบายน ลักษณะสำคัญของรูปนาคก็คือมีรูปครุฑเข้ามาประกอบ รูปครุฑนี้ได้ปรากฏขึ้นเป็นเครื่องประดับที่ไม่ค่อยสำคัญในศิลปะแบบนครวัด แต่ต่อมาก็ค่อย ๆ สำคัญขึ้น เป็นต้นว่าในรูปนาคบางรูปบนลานด้านนอกของปราสาทนครวัด และต่อมารูปครุฑนี้ก็กลายเป็นส่วนสำคัญของรูปนาคที่แผ่เศียรออกในศิลปะแบบบายน ในศิลปะแบบนี้ครุฑขี่อยู่บนเศียรนาคซึ่งเป็นฐานรองรับและเป็นกรอบล้อมรอบครุฑไปในตัว ลวดลายแบบนี้มีลักษณะหนักเกินไปและสวยงามสู้รูปนาคในสมัยก่อน ๆ ไม่ได้

ในต้นศิลปะแบบบายนสมัยแรก เป็นต้นว่าที่ปราสาทตาพรหม รูปครุฑมีอยู่บนทั้งสองหน้าของรูปนาค คือทั้งบนด้านหน้าและด้านหลัง รูปครุฑนี้ล้อมรอบไปด้วยเศียรนาคและตัวครุฑเองก็ขี่อยู่เหนือหน้ากาลอีกต่อหนึ่ง ลักษณะ

แบบนี้มีอยู่น้อยและเป็นแบบแรกของรูปนาคแบบใหม่ในศิลปะแบบบายน ลำตัวของนาคตั้งอยู่บนแท่งรูปสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ซึ่งมีลายสิงห์แบกเป็นเครื่องประดับ

นาคมีรูปครุฑประกอบที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ กรุงปารีส มาจากปราสาทพระถกล (Prah Thkol) ณ กำพงสวาย (Kompong Svay) (รูปที่ ๑๓๖) และคงอยู่ในสมัยเดียวกับรูปครุฑขี่หน้ากาลข้างต้น แต่สำหรับรูปนาคแบบหลังนี้แม้ว่ามีรูปครุฑสลักอยู่ทั้งสองด้าน แต่ครุฑก็ขี่อยู่เหนือนาค ๓ เศียร แทนที่จะขี่อยู่เหนือหน้ากาล บนแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ที่ทำเป็นฐานนั้นมีรูปสิงห์แบกและครุฑแบกประกอบ

ในไม่ช้า รูปครุฑนี้ก็มีปรากฏอยู่แต่เพียงบนด้านหน้าของเศียรนาคเท่านั้น ด้านหลังสลักเป็นรูปเบื้องหลังของครุฑมีหางประกอบ แม้ว่าตะโพกและบั้กของครุฑจะสลักอย่างชัดเจน แต่หางก็สลักอย่างคร่าว ๆ จนบางทีก็มีรูปเศียรนาคเล็ก ๆ มาปรากฏอยู่บนนั้น สำหรับครุฑแบบนี้ตัวครุฑขี่อยู่บนเศียรนาคซึ่งปรากฏอยู่ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง และหน้ากาลใหญ่ก็ปรากฏอยู่บนต้นคอของนาคตามที่

เคยปรากฏมาแล้วบนรูปนาคหมู่ที่ ๓ ในศิลปะแบบนครวัด นาคแบบที่เรากำลังกล่าวถึงนี้คงอยู่ในสมัยที่ ๒ ของศิลปะแบบบายน และมีอยู่ที่ปราสาทพระขรรค์ในบริเวณเมืองพระนคร ณ ปราสาทบันทายกุฎี และ ณ สระสรง ฐานรูปแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ก็มีรูปยุ่งยากยิ่งขึ้น

ในตอนปลายศิลปะแบบบายน รูปด้านหลังของครุฑยิ่งสลักอย่างคร่าว ๆ ขึ้นทุกทีจนกระทั่งไม่อาจสังเกตรูปร่างได้ รูปตะโพกของครุฑก็สลักอย่างลวก ๆ และด้านหลังของครุฑนี้ซ้อยู่เหนือนาคห้าเศียรแทนนาคสามเศียรอย่างแต่ก่อน หางของครุฑสลักอย่างคร่าว ๆ ที่สุด และบางครั้งก็มีรูปครุฑเล็ก ๆ ประดับอยู่บนหางนั้นเองด้วย (รูปที่ ๑๓๗)

ตลอดสมัยบายน รูปฐานแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ซึ่งมีลวดลายประดับมากบ้างน้อยบ้างนั้น มักมีรูปสัตว์ประดับคือ รูปครุฑแบก และสิงห์กำลังยกขาหน้าขึ้น ในสมัยหลังรูปสัตว์เหล่านี้ก็มักเปลี่ยนเป็นรูปนาคเล็ก ๆ

นาคปลายราวลูกกรงสะพานของถนนขอมในสมัยโบราณเป็นต้นว่าสะพานปราบทศ (Praptoes) ก็ดูเหมือนอยู่ในตอนปลายของศิลปะแบบบายนนี้ ปลายราวสะพานเหล่านี้

สลักเป็นรูปนาคหลายเศียร มีเฉพาะด้านหน้ากำลังปรกพระพุทธรูปอยู่ แต่พระพุทธรูปเหล่านี้ในสมัยต่อมาก็มักถูกอุดเสีย ฐานแท่งสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ รองรับลำตัวนาคเหล่านี้มักประดับด้วยรูปนาคเล็ก ๆ และรูปครุฑ

ในศิลปะแบบบายน รูปนาคบนหน้าบันก็แยกออกไปจากนาคปลายราวลูกกรง คือไม่มีครุฑมาขี่ (ปราสาทนาคพันเป็นแห่งเดียวที่แสดงตัวอย่างรูปนาคที่ปลายหน้าบันมีครุฑตัวโตกำลังขี่อยู่ หน้าบัน ณ ปราสาทธมมานนท์และหอสมุดบนลานชั้นที่ ๑ ของปราสาทนครวัดก็มีรูปครุฑสลักอยู่เคียงคู่กับรูปนาคที่ปลายหน้าบัน แต่ลักษณะเช่นนี้เป็นของพิเศษโดยเฉพาะ) บางครั้งนาคบนหน้าบันในศิลปะแบบบายนก็มีรูปครุฑปรากฏอยู่บนเครื่องประดับเศียร อย่างไรก็ดีทั้งนาคที่หน้าบันและนาคปลายราวลูกกรงในศิลปะแบบบายนก็มีลักษณะร่วมกัน คือ ความคิดอ่านแผลง ๆ ของช่างในการสลักเศียรนาคแต่ละเศียร เศียรนาคบางเศียรมีหน้ายาวยื่นออกมา บางเศียรก็มีงวงเหมือนช้าง บางเศียรก็มีจะงอยปากเหมือนนก

รูปนาคซึ่งมีเทวดาและอสูรกำลังยุดอยู่ที่ทางเข้าเมืองพระนครหลวงและปราสาทพระขรรค์ในบริเวณเมืองพระนครมีลักษณะแปลกออกไปจากรูปนาคปลายราวลูกกรงอื่น ๆ ในศิลปะแบบบายน รูปเทวดาและอสูรยุดนาคนี้ได้เชื่อกันมานานแล้วว่าเป็นรูปการกวนเกษียรสมุทรซึ่งมีสลักอยู่เสมอในภาพสลักนูนต่ำของขอม เมื่อเร็ว ๆ นี้นักปราชญ์ฝรั่งเศสคนหนึ่งชื่อนายมุส ได้แสดงความเห็นว่ารูปเทวดาและอสูรยุดนาคนี้คงหมายถึงเส้นรุ้งซึ่งขนานกันและใช้เป็นสะพานเชื่อมระหว่างเขาพระสุเมรุอันเป็นโลกสวรรค์กับโลกมนุษย์ และในที่นี้สะพานรุ้งนี้คงแสดงโดยรูปนาค แต่ตามความจริงแล้วรูปเทวดาและอสูรยุดนาคของขอมก็คงมีความหมายทั้งสองอย่างปนกันอยู่ คือการกวนเกษียรสมุทรและสะพานเชื่อมระหว่างโลกสวรรค์และโลกมนุษย์ ตามทฤษฎีของนายมุสรูปนาคซึ่งมีเทวดาและอสูรกำลังเอามือช้อนอยู่นี้ก็เป็นวิวัฒนาการของรูปเทวดาและอสูรซึ่งสลักสลับกันอยู่เสมอสองข้างประตูของศาสนสถานขอม ตั้งแต่ปราสาทพระโค (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕) ลงมาจนถึงศาสนสถานแบบบายน ภาพสลักเทวดาและอสูรนี้อาจเห็นได้โดยเฉพาะจากภาพสลักบน

ส่วนบนของประตูทางเข้าด้านข้าง ณ ประตูชุ้มทิศตะวันตก ของปราสาทนครวัด สำหรับนาคแบบนี้ไม่ว่าจะหมายถึงการกวนเกษียรสมุทร หรือสะพานเชื่อมระหว่างโลกสวรรค์กับโลกมนุษย์ก็ตาม รูปครุฑก็มีอยู่ได้เป็นเครื่องประดับเฉพาะบนเศียรนาคเท่านั้น เหตุนี้นรูปนาคที่มีเทวดาและอสูรยุดนี้จึงมีวิวัฒนาการโดยเฉพาะของตนเอง คือ มีรูปร่างคล้ายกับนาคในศิลปะแบบนครวัด แต่การที่จมูกของนาคโง้งขึ้นเหมือนงวงนี้ก็ทำให้เราทราบได้ว่ารูปนาคเหล่านี้อยู่ในศิลปะแบบบายน

เป็นที่น่าสังเกตว่าการปะปนกันระหว่างรูปนาค และมังกรซึ่งมีปรากฏอยู่บนภาพสลักนูนต่ำบางแห่งของขอมในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๗ และ ๑๘ (ศิลปะแบบนครวัดและบายน) เป็นต้นว่าบางครั้งพระนารายณ์ก็บรรทมอยู่เหนือพระยานาค และบางครั้งก็บรรทมอยู่เหนือมังกรนั้นไม่เคยปรากฏขึ้นเลยแก่รูปนาคซึ่งสลักอยู่บนหน้าบันหรือนาคที่สลักเป็นปลายราวลูกกรง การปะปนกันระหว่างนาคและมังกรที่สลักอยู่บนหน้าบันหรือทำเป็นปลายราวลูกกรงนี้มาปรากฏมีขึ้นในสมัยหลังคือในศิลปะกัมพูชาปัจจุบันเท่านั้น

มีรูปนาคอยู่สองตัวซึ่งสลักล้อมรอบฐานปราสาทหลังกลางที่ปราสาทนาคพันและควรจะได้รับการกล่าวถึงเป็นพิเศษ นาค ๒ ตัวนี้ได้เคยทำให้นักโบราณคดีข้องใจมานานแล้ว คือไม่มีรัศมีเลย และนายมาร์ชาล สถาปนิกและนักโบราณคดีฝรั่งเศสก็ได้ตั้งปัญหาขึ้นว่านาคซึ่งมีรูปร่างอย่างง่าย ๆ เช่นนี้ น่าจะเก่ากว่าปราสาทนาคพันซึ่งเป็นศาสนสถานที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบบายนได้หรือไม่ ปัญหาเช่นนี้ก็ไม่ใคร่มีผู้เห็นพ้องด้วย ต่อมานายแคลซ ได้บูรณะปราสาทนาคพันใน พ.ศ. ๒๔๘๑ ด้วยวิธีอนัสติโลซิส และสามารถยืนยันได้ว่าเกาะเล็ก ๆ ตรงกลาง ณ ปราสาทนาคพันนี้ได้รับการซ่อมแซมในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ คือ ในตอนกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ รูปพระโพธิสัตว์โลเกศวรองค์ใหญ่ซึ่งประดับอยู่บนผนังด้านนอก ๓ ด้านของศาสนสถานแห่งนี้ก็สร้างขึ้นในสมัยนี้ ตัวศาสนสถานดั้งเดิมและรูปนาคสองตัวนั้นคงมีอายุเก่ากว่าเล็กน้อย มีหลักฐานหลายอย่างที่บ่งให้เห็นว่าการก่อสร้างปราสาทนาคพันนี้คงทำขึ้นก่อนการซ่อมแซมไม่นานนัก บางทีศาสนสถานดั้งเดิมอาจสร้างขึ้นในศิลปะแบบนครวัดหรือในสมัยแรกของศิลปะแบบบายนก็

ได้ รูปนาค ๒ ตัวที่ขดล้อมรอบฐานของเกาะนี้ไม่มีรัศมีแต่มีหน้ายื่นออกมาคล้าย หน้าหมู เหมือนกับ พระยานาคมุจลินท์ในศิลปะแบบนครวัดซึ่งกำลังแผ่พังพานปรกพระพุทธเจ้าอยู่ และนาค ณ ปราสาทนาคพันนี้ก็เหมือนกับพระยานาคมุจลินท์ คือไม่ใช่นาคสำหรับใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่งอันอาจเพิ่มลวดลายเครื่องประดับ หรือเพิ่มเศียรได้ตามความพอใจของช่าง นาค ๒ ตัว ณ ปราสาทนาคพันเป็นนาคที่มีตัวตนในศาสนา ท่านพีโนต์และโคลูเบฟได้อธิบายว่าปราสาทนาคพันนี้ก็หมายถึงสระอนวตัปตาหรือสระอโนดาตนั่นเอง และท่านปรซีลุสกีก็ได้ชี้ให้เห็นว่าตำราต่าง ๆ มักกล่าวอยู่เสมอถึงความเกี่ยวพันระหว่างพระยานาคที่สำคัญ ๒ ตนตามประเพณีอินเดีย คือพระยานาคนันทะและอุปนันทะกับสระอโนดาต สิ่งนี้อธิบายได้ดีว่าทำไมนาค ๒ ตัวที่ปราสาทนาคพัน จึงไม่มีรูปร่างเหมือนนาคอื่น ๆ ที่ใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่งเป็นต้นว่านาคปลายราวลูกกรงซึ่งมีรัศมีสลักเป็นลวดลายอย่างสวยงามในกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (ศิลปะแบบบายน)

สิงห์

สิงโตไม่ใช่สัตว์ที่มีอยู่ในแหลมอินโดจีน แต่รูปสิงห์นี้ก็ปรากฏอยู่ในลวดลายเครื่องประดับของขอมตามแบบที่ได้รับมาจากประเทศอินเดียตั้งแต่ต้นแล้ว เป็นต้นว่ารูปมกรกำลังคายสิงห์เล็ก ๆ รูปสิงห์กำลังยกขาหน้า บางครั้งก็มีปีกและบางครั้งก็มีเขา รูปสิงห์เหล่านี้สลักอยู่บนเสานูน บนลวดลาย หรือบนทับหลังบางชิ้น ภาพสลักนูนต่ำบนกำแพงล้อมรอบศาสนสถานหมู่ใต้ที่สมโบร์ก็แสดงภาพการต่อสู้ระหว่างชาย ๒ คนกับสิงห์ รูปสิงห์นั้นสลักคล้ายสัตว์จริง ๆ มาก (รูปที่ ๙๕)

ต่อมาเมื่อรูปสิงห์ลอยตัวของขอมปรากฏขึ้นและตั้งอยู่หน้าบันไดทางเข้า ณ ศาสนสถานหลายแห่งในระหว่าง พ.ศ. ๑๓๕๐—๑๔๐๐ (ศิลปะแบบกุเลน) เป็นต้นว่าที่ปราสาทหมู่กลางหลังที่ ๑ ที่สมโบร์ และปราสาทถมอดอบ (Thma Dap) ที่กุเลน ฝีมือในการสลักรูปสิงห์ก็ไม่งามเลย (รูปที่ ๑๓๘) สิงห์เหล่านี้ตั้งอยู่ตรงที่เดียวกับรูปสิงห์ลอยตัวหน้าถ้ำใหญ่บนเกาะเอเลพันตะในประเทศอินเดีย แต่รูปร่างของสิงห์ขอมก็ไม่อาจเปรียบเทียบได้กับสิงห์อินเดีย คือมีศีรษะโตตั้งอยู่บนรูปร่างที่ไม่ได้สัดส่วน นับว่าสิงห์ขอม

ลอยตัวรุ่นแรกนี้ไม่ประสบความสำเร็จเลย มีรูปร่างคล้ายกับสุนัขที่กำลังนั่งอยู่บนส้นเท้าหลัง อย่างไรก็ดีขนคอสิงห์นั้นก็สลักได้คล้ายลักษณะขนคอสัตว์จริง ๆ คือทำเป็นขมวดใหญ่ ๆ แต่ละขมวดอย่างประณีตบรรจง รูปสิงห์แบบนี้ค่อยๆ งามขึ้นในสมัยต่อมา แต่ก็ห่างไกลจากสิงโตธรรมชาติออกไปทุกที

เราไม่อาจจะพิจารณารูปสิงห์ขอมได้ถ้าไม่กล่าวถึงการปะปนกันระหว่างรูปสิงห์และลายหน้ากาลหรือหน้าราหู ซึ่งใช้เป็นประติมากรรมเครื่องประดับทั้งคู่ การปะปนกันนี้ได้มีอยู่แล้วในประเทศอินเดีย ระหว่างสิงหมุข คือ หน้าสิงห์กับเกียรติมุข คือ หน้าเกียรติยศหรือหน้ากาล ลายทั้งสองนี้ยิ่งปะปนกันมากขึ้นไปอีกที่เกาะชวา เพราะเหตุว่า ณ ที่นั้น หน้ากาลหรือเกียรติมุขได้รับอิทธิพลทั้งจากสิงหมุขของอินเดียและจากลายเต้าเจ้โบราณของจีนมาผสมกัน

อย่างไรก็ดีความสับสนนี้มีน้อยลงสำหรับช่างขอมในศิลปะสมัยคลาสสิค เพราะเหตุว่าเมื่อขอมได้รับอิทธิพลทางลวดลายมาจากชวานั้น ได้รับเอาลายหน้ากาลที่สำเร็จรูปแล้วมาด้วย เป็นต้นว่าลายหน้ากาลซึ่งมีรูปสิงห์อยู่ ๒ ข้างดังที่

ปรากฏอยู่บนศาสนสถานแห่งหนึ่ง ณ ที่ราบสูงเดียงในเกาะชวา ลายแบบนี้ซึ่งคงกลายมาจากลายรูปสิงห์ ๓ ตัวในศิลปะอินเดียแบบอมราวดี ก็มีปรากฏอยู่เสมอตลอดศิลปะขอมสมัยคลาสสิค เป็นต้นว่าบนศูนย์กลางของทับหลังในศิลปะแบบนครวัดและบายน (รูปที่ ๓๖ และ ๓๗)

ในศิลปะแบบกุเลน ความลังเลใจของช่างขอมมีปรากฏอยู่ เป็นต้นว่า ณ ปราสาทถมอดอบ หน้ากาลไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับสิงห์เลย แต่บางแห่งเป็นต้นว่าที่ปราสาทโอพง (O Phong) หน้ากาลก็มีขนคอของสิงห์มาประกอบ และส่วนใหญ่หน้ากาลนี้ก็มีแขนมนุษย์มาประกอบด้วย

หน้ากาลนี้คงมีส่วนเกี่ยวพันกับการสลักศีรษะสิงห์ลอยตัวซึ่งค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบพระโค) จนถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (ศิลปะแบบบายน) ในที่สุดรูปสิงห์ก็กลายเป็นสัตว์ที่สร้างขึ้นตามความนึกคิดไป ในลวดลายเครื่องประดับสมัยหลังเราจะเห็นว่ารูปสิงห์เล็ก ๆ เหล่านี้ ไม่มีริมผีปากล่างเหมือนกับหน้ากาล แต่ในระหว่างที่ศิลปะขอมสมัยคลาสสิคเจริญอยู่เป็นเวลา ๔๐๐ ปีนั้น บางครั้งหน้ากาลก็มีทั้งริมผีปากบนและ

ริมผีปากล่างแบบสิงห์ และในที่สุดในศิลปะแบบบายน สิงห์บางตัว (รูปที่ ๑๔๕) ก็มีกรามซึ่งเป็นของเกิดขึ้นก่อนแก่หน้ากาลในพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบบาปวนและนครวัด)

ต่อนี้ไปเราจะได้พิจารณาอย่างรวดเร็วถึงวิวัฒนาการสำคัญ ๆ ของรูปสิงห์ลอยตัว ซึ่งตั้งอยู่หน้าบันไดทางเข้าศาสนสถาน วิวัฒนาการของรูปสิงห์เหล่านี้ ท่านสแตร์นได้อธิบายไว้แล้วตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๗๐ ว่ารูปสิงห์จะค่อย ๆ ยกลำตัวท่อนหลังขึ้น คือ รูปสิงห์นั่งอยู่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๔ (ศิลปะแบบกุเลน) แต่ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (ศิลปะแบบบายน) ก็ยืนอยู่เหนือเท้าทั้งสี่ นอกไปจากวิวัฒนาการสำคัญนี้แล้ว ก็ยังมีวิวัฒนาการขั้นรอง ๆ อีก ที่สำคัญก็คือขนคอซึ่งยิ่งสลักผิดธรรมชาติออกไปทุกที จนในที่สุดก็เป็นคล้ายผมและมีลวดลายคล้ายเกราะกัน หน้าอกเป็นขมวด ๆ ซึ่งสลักขึ้นอย่างคร่าว ๆ

สิงห์ที่ปราสาทพระโค (พ.ศ. ๑๔๒๒) แม้ว่ายังคงมีลำตัวค่อนข้างหนัก (รูปที่ ๑๓๙) แต่ก็ยังงามกว่าสิงห์ที่ปราสาทสมโบร์หมู่กลางหลังที่ ๑ และที่กุเลนมาก นอกจากนี้

สิงห์ที่ปราสาทพระโคยังแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของศิลปะชวาด้วย เป็นต้นว่าปากสิงห์ซึ่งมีลิ้นแลบออกมา (รูปที่ ๑๔๐) สิงห์ที่ปราสาทพระโคยังคงนั่งอยู่ ขมวดขนคอก็หนักน้อยกว่าสิงห์แบบก่อน แต่ก็ยังคงใหญ่อยู่ ขมวดขนคอนี้เป็นระเบียบอยู่ทางด้านหน้าของลำตัวคล้ายกับว่าเป็นเกราะกันหน้าอก คือเป็นรูปสามเหลี่ยมกันอยู่เหนือหน้าอกนั้น

สิงห์ที่ปราสาทบาแค็ง (ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕) มีลักษณะงดงามมาก ยังคงนั่งอยู่ แต่มีรูปร่างค่อนข้างยาว และได้สัดส่วนดีกว่าสิงห์ที่ปราสาทพระโค ขนคอเล็กลงและค่อนข้างแข็ง มีอยู่เป็นกรอบสามเหลี่ยมไม่เฉพาะแต่บนอกเท่านั้นแต่เลยขึ้นไปถึงบนหลังและศีรษะด้วย (รูปที่ ๑๔๑)

ลักษณะของสิงห์ที่ปราสาทเกาะแกร์ ก็คล้ายคลึงกับสิงห์ที่ปราสาทบาแค็งมาก

ณ ปราสาทแปรรูป (พ.ศ. ๑๕๐๔) รูปสิงห์ไม่นั่งอย่างเต็มที่ คือส่วนหลังของลำตัวนั้นไม่อยู่ติดกับพื้นดินทีเดียว ขนคอซึ่งเป็นแผ่นกลมบนหลังนั้นสลักอย่างคร่าวๆ ยิ่งขึ้นและเริ่มมีลักษณะคล้ายผมบนศีรษะของสิงห์ (รูปที่ ๑๔๒)

สิงห์ ณ ปราสาทบันทายสรีแสดงถึงวิวัฒนาการอีกขั้นหนึ่ง คือ ส่วนหลังของลำตัวสิงห์นั้นยกขึ้นเหนือพื้นดินอย่างชัดเจน (รูปที่ ๑๔๓) ลักษณะของสิงห์ ณ ปราสาทบันทายสรีไม่ใช่สิงห์กำลังนั่งอยู่บนพื้นดินอีกแล้ว แต่เป็นรูปสิงห์ที่กำลังนั่งอยู่เหนือส้นเท้า ณ ปราสาทบันทายสรีรูปบุคคลมีศีรษะเป็นสัตว์ เป็นต้นว่าหัวนก ลิง และสิงห์ ก็ปรากฏอยู่บนขั้นบันไดเช่นเดียวกัน และกำลังนั่งยกเข่าข้างหนึ่งขึ้น ณ ปราสาทบันทายสรีรูปเช่นนี้มีมากกว่ารูปสิงห์เสียอีก รูปบุคคลเช่นเดียวกันนี้ก็มีปรากฏอยู่ ณ ปราสาทเกาะแกร์ด้วยและคงเป็นการลอกแบบมาจากศาสนสถานในศิลปะแบบกำพงพระ เป็นต้นว่าที่ปราสาทอันเดตและกำพงพระซึ่งมีร่องรอยแสดงว่ามีรูปบุคคลกำลังนั่งอยู่ในท่านั้น แต่การลอกแบบเช่นนี้ก็ไม่ปรากฏต่อมาอีกเลย

รูปสิงห์ลอยตัวในพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบคลังและบาปวน) มีน้อย แต่รูปสิงห์ที่ปราสาทตาแก้วและปราสาทพระวิหารก็มีท่าลุกขึ้นเล็กน้อยซึ่งเป็นท่าใน ระหว่าง พ.ศ. ๑๕๕๐—๑๖๐๐ (ศิลปะแบบบาปวน)

ในระหว่าง พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๐๐ (ศิลปะแบบนครวัด) มีการสลักรูปสิงห์มาก รูปสิงห์ที่ปราสาทนครวัดและบันทายสำเหร่ทำท่าซึ่งเริ่มมีขึ้นที่ปราสาทบันทายสรีและมาสำเร็จรูปลงในสมัยนี้ คือยืนอย่างองอาจอยู่เหนือเท้าทั้งสี่ (รูปที่ ๑๔๔) ขนคอซึ่งสลักเป็นขมวดอย่างคร่าว ๆ นั้นก็กลายเป็นเครื่องประดับบนศีรษะไป ขนคอซึ่งสลักเป็นเสมือนเกราะกันหน้าอกยังคงมีอยู่ แต่ซ้อนอยู่บนเกราะชั้นล่างอีกชั้นหนึ่ง เกราะชั้นล่างนี้อยู่ระหว่างขาหน้าทั้งสองและช่างขอมก็ไม่ได้สลักขมวดผมเป็นลายเครื่องประดับอยู่บนนั้นเลย

ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๕ (ศิลปะแบบบาแค็ง) มาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบบันทายสรีและคลัง) หางของสิงห์มักสลักอยู่บนกลางหลังจนถึงต้นคอ แต่สิงห์ที่ปราสาทนครวัดและบันทายสำเหร่ไม่มีร่องรอยของหางเลย ทั้งนี้อาจสันนิษฐานได้ว่าหางของสิงห์ที่ปราสาทนครวัดและบันทายสำเหร่คงไม่เป็นภาพสลักนูน แต่สลักให้ลอยตัวเป็นหางที่ตั้งตรงขึ้น และด้วยเหตุนี้จึงมักหักเสียหมด อย่างไรก็ดีเราก็ยังไม่เคยค้นพบเศษของหางที่หัก

นั้นเลย แต่สิงห์บางรูปเป็นต้นว่าที่ปราสาทเจ้าสายเทวดา ก็ไม่ทำตามแบบนั้นและมีหางสลักนูนอยู่กลางหลัง

นอกจากนั้น สิงห์ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๔ ถึง ๑๖ (ตั้งแต่ศิลปะแบบกุเลนจนถึงแบบบาปวน) ก็อ้าปากและมีริมผีปากเป็นรูปสี่เหลี่ยม แต่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๗ (ศิลปะแบบนครวัด) เป็นต้นมา ริมผีปากนี้ก็ใหญ่ขึ้น ขอบของริมผีปากก็มักใหญ่ขึ้นด้วย และมีกรามซึ่งลอกแบบมาจากหน้ากาลปรากฏอยู่

สิงห์ในศิลปะแบบบายนไม่แตกต่างไปจากสิงห์ในศิลปะแบบนครวัด คือยืนอยู่เหนือขาทั้งสี่ (รูปที่ ๑๔๕) และขนคอนั้นก็ยิ่งสลักอย่างคร่าว ๆ ขึ้นไปอีก คือมักสลักเป็นเกราะกันหน้าอกซึ่งมีลวดลายประดับอยู่ สำหรับขนบนศีรษะก็ทำเป็นคล้ายกะบังหน้ามีขอบเป็นหยักๆ อยู่รอบศีรษะ ส่วนใหญ่ของสิงห์ในศิลปะแบบบายนนี้มีหางสลักเป็นเส้นนูนอยู่กลางหลังอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการสลักหางเป็นเส้นตั้งตรงขึ้นทำให้หางหักไปได้โดยง่าย โดยมากจมูกของสิงห์ในสมัยนี้มักยื่นยาวออกและมีรูปคล้ายงวงเช่นเดียวกับจมูกนาคในสมัยเดียวกัน

ณ ปราสาทกระหัม ที่เกาะแกร์ และที่ปราสาทพระขรรค์ ณ กำพงสวายได้ค้นพบรูปสิงห์ซึ่งกำลังยืนอยู่เฉพาะบน ๒ เท้าหลัง สิงห์เหล่านี้นับว่าเป็นสิงห์ชนิดพิเศษที่ได้เคยค้นพบในศิลปะขอม

ครุฑ

ครุฑขอมมีปรากฏมาแล้วตั้งแต่ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก (ราว พ.ศ. ๑๑๕๐–๑๒๐๐) สลักอยู่บนทับหลัง ในชั้นต้นมีลักษณะคล้ายครุฑอินเดียที่ถ้ำอชันตาและเอลลูรา ในสมัยหลังคุปตะคือหน้าเหมือนหน้ามนุษย์ มีผมเป็นขมวดสวมตุ้มหูแผ่นแบนกลม ลำตัวท่อนบนก็เหมือนมนุษย์ แต่มีปีกและหาง มือยุดนาคเศียรเดียวไว้ข้างละตัว ลักษณะค่อนข้างแข็งกระด้างแสดงอำนาจ (รูปที่ ๑๔๖)

ในศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. ๑๔๒๐–๑๔๔๐) เริ่มมีครุฑพาหนะ คือพาหนะของพระนารายณ์ หน้าครุฑเหมือนนกยิ่งขึ้น นัยน์ตาโปน มีจะงอยปาก หนือจะงอยปากมีรอยร้าวประดับ สวมกะบังหน้าและมงกุฎยอดจีบเช่นเดียวกับพระนารายณ์ แต่มีดอกไม้ทัดเหนือใบหูทั้งสองข้างเช่นเดียวกับหน้ายักษ์ ตุ้มหูยังคงเป็นแผ่นกลมแต่มีลวดลายเข้ามา

ประดับ ครุฑเริ่มสวมสร้อยคอมีทับทรวง และยังคงยุดนาคอยู่ในมือ พระนารายณ์ประทับเหนือบ่าห้อยพระชงฆ์ขวาลง (รูปที่ ๑๔๗)

ในศิลปะแบบบาแค็ง (ราว พ.ศ. ๑๔๔๐—๑๔๗๐) มีภาพสลักรูปครุฑขนาดใหญ่เป็นครั้งแรกบนผนังอิฐภายในปราสาทกระวัน ครุฑทำท่ากำลังเดิน มือทูนพระชานุ (หัวเข่า) ของพระนารายณ์อยู่ ครุฑสวมกะบังหน้าและมงกุฎเช่นเดียวกับพระนารายณ์ แต่มงกุฎ ณ ที่นี้กลับเป็นมงกุฎยอดแหลมแบ่งเป็นชั้น ๆ ครุฑไม่สวมสร้อยคอ แต่คาดเข็มขัดขนนกมีชายห้อยอยู่ข้างหน้า ปีกและหางยังคงอยู่ ขาคล้ายขาสิงห์ยิ่งกว่าขานก แม้ว่าเท้าจะเป็นกรงเล็บคล้ายกรงเล็บนกก็ตาม พระนารายณ์ทรงครุฑด้วยการนั่งชันพระชงฆ์ข้างหนึ่ง (รูปที่ ๑๔๘)

ในศิลปะแบบเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. ๑๔๖๕—๑๔๙๐) มีรูปครุฑลอยตัวสลักจากศิลาทำท่ากำลังเดินตามนาคเป็นครั้งแรก ครุฑนี้ยังคงมีลักษณะคล้ายกับครุฑในศิลปะแบบบาแค็งคือหน้าเป็นนกยิ่งขึ้น มีจะงอยปากขนาดค่อนข้างใหญ่เคราสั้น ทำท่าคล่องไหวอย่างมากมาย ขามีลายขนนกคลุม

อยู่โดยตลอด หางยื่นออกมาคล้ายหางม้า สวมเครื่องอาภรณ์อย่างมากมายมีทั้งเข็มขัดบนลำตัว เข็มขัดเพชรพลอยคาดเหนือเข็มขัดขนนก กำไลแขนและกำไลมือ ตุ้มหูเปลี่ยนเป็นตุ้มหูรูปตุ้ม (รูปที่ ๑๔๙)

ครุฑในศิลปะแบบแปรรูป (ราว พ.ศ. ๑๔๙๐—๑๕๑๐) และบันทายสรี (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๕๐) นิยมเลียนตามแบบศิลปะที่เก่ากว่า เหตุนั้นเครื่องประดับของครุฑจึงมีน้อยลง

ในศิลปะบาปวน (ราว พ.ศ. ๑๕๖๐—๑๖๓๐) ครุฑมีลักษณะแปลกประหลาดเป็นพิเศษ คือมีหน้าตาเหมือนมนุษย์ สวมกะบังหน้าและมงกุฎยอดแหลม ลายดอกไม้เหนือใบหูหายไป ส่วนใหญ่ไม่มีแขนมีแต่ปีกซึ่งกางออกเป็นเส้นตรง ชายเข็มขัดข้างหน้าและหางเรียวเล็กลง ในสมัยนี้มีทั้งครุฑบราลีซึ่งสลักทั้งสองด้าน (รูปที่ ๑๕๐) ครุฑในเรื่องรามายณะซึ่งนิยมสลักเป็นภาพเล่าเรื่องบนผนังที่ปราสาทบาปวน (รูปที่ ๑๕๑) และยังมีครุฑลอยตัวอีก เครื่องอาภรณ์ของครุฑยังคงมีน้อยอยู่

ในศิลปะแบบนครวัด (ราว พ.ศ. ๑๖๕๐–๑๗๒๐) ครุฑมีอยู่หลายแบบ แบบหนึ่งคงได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะเกาะแกร์ เป็นรูปครุฑสลักอยู่ที่ปลายกรอบของหน้าบัน กำลังยืนอยู่หลังนาค ยกมือขึ้น ไม่มีปีก มีเครื่องอาภรณ์ประดับมากกว่าในศิลปะแบบบาปวน ครุฑแบบนี้คงอยู่ในตอนต้นศิลปะแบบนครวัด (รูปที่ ๑๕๒) อีกแบบหนึ่งเป็นครุฑปลายราวลูกกรงซึ่งจะนำต่อไปยังศิลปะแบบบายน ครุฑไม่สวมกะบังหน้าหรือมงกุฎ แต่มีลายใบไม้ประดับอยู่รอบศีรษะ เคราเป็นรูปขนนกสั้น เครื่องอาภรณ์มีลวดลายประดับยิ่งขึ้น สวมสร้อยคอมีทับทรวงและอุบะประดับ เข็มขัดและชายห้อยก็มีลวดลายประดับ ขนนกทำเป็นผ้านุ่งโจงกระเบนเท้าเป็นเท้าสิงห์ ครุฑแบบนี้สลักอยู่ทั้งสองด้าน ด้านหน้าแลเห็นครุฑกำลังยืนเต็มตัว มีนาค ๒ เศียร ๒ ข้าง แต่ครุฑก็ใช้มือยุดเฉพาะเศียรแรกเท่านั้น ด้านหลังรูปครุฑและนาคได้โผล่ออกมาจากลวดลายใบไม้ (รูปที่ ๑๕๓ และ ๑๕๔) สำหรับครุฑพาหนะนั้นพระนารายณ์ประทับยืนอยู่เหนือบ่าครุฑ

ในศิลปะแบบบายน (ราว พ.ศ. ๑๗๒๐–๑๗๘๐) รูปครุฑก็มีหลายแบบเช่นเดียวกัน ในสมัยนี้ลายขนนกได้เข้า

มาประกอบลำตัวครุฑมากขึ้น และครุฑอาจกลายเป็นผู้ปกปักรักษานาคแทนที่จะเป็นศัตรูต่อนาคดังแต่ก่อน ครุฑแบบหนึ่งยังคงสวมกะบังหน้าและมงกุฎ ตุ้มหูเปลี่ยนเป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเบี้ยกปูน มีชายยาวห้อยต่อลงมาเหนือบ่า สวมเครื่องอาภรณ์อย่างมากมาย ยกแขนขึ้นทั้งสองข้าง รูปบุคคลที่นั่งชันเข่าอยู่บนนั้น อาจเป็นพระโพธิสัตว์วัชรปาณีก็ได้ (รูปที่ ๑๕๕) ครุฑอีกแบบหนึ่งคือครุฑยุดนาคที่ปลายราวลูกกรง คงสืบต่อลงมาจากศิลปะแบบนครวัด ในชั้นเดิมสลักทั้งสองด้าน แต่ต่อมาก็เหลือเพียงด้านหน้าด้านเดียว ด้านหลังสลักเป็นหลังครุฑ ครุฑแบบนี้ไม่สวมกะบังหน้าและมงกุฎ แต่มีลายใบไม้ประดับอยู่เหนือเศียร มีลายขนนกอยู่รอบคอ ครุฑขี่นาค ๓ เศียรและยึดเศียรแรกของนาค ๓ เศียรที่อยู่ ๒ ข้าง มือครุฑทำท่าคล้ายปางประทานอภัย (รูปที่ ๑๕๖) ต่อมาอีกเศียรและลำตัวครุฑก็จะมีลายขนนกมาประดับมากกว่าแต่ก่อน ครุฑยกมือขึ้นทั้งสองข้าง ครุฑยังคงขี่นาค ๓ เศียร แต่นาคด้านข้างของครุฑกลายเป็นนาค ๖ เศียร (รูปที่ ๑๓๖) นอกจากนี้ในศิลปะบายนยังมีครุฑแบกอีก ครุฑแบกในศิลปะบายนไม่สวมกะบังหน้า แต่อาจสวมมงกุฎยอดแหลมและมีลาย

ขนนกรอบศีรษะ ครุฑขี่นาคยกแขนทั้งสองข้างขึ้น มือยังคงยุดนาคหลายเศียรอยู่ข้างละตัว และสวมเครื่องอาภรณ์อย่างมากมายรวมทั้งสร้อยคอลูกประคำเป็นพิเศษ (รูปที่ ๑๕๗)

หลังศิลปะแบบบายน ครุฑขอมมีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปอีก คือสวมทั้งกะบังหน้าและมงกุฎยอดแหลมค่อนข้างสูง ลายขนนกรอบศีรษะหายไป ขอบตายาวชั้นทางหางตา เหนือตั้งจะงอยปากมีลวดลายหลายชั้น และหน้าอกทำเป็นลายก้านขด (รูปที่ ๑๕๘)

ครุฑสัมฤทธิ์ขอมมีขนาดเล็ก ส่วนใหญ่มีตั้งแต่ปลายศิลปะแบบบาปวน (พุทธศตวรรษที่ ๑๗) ลงมา อาจแบ่งออกได้เป็น ๓ แบบคือ ครุฑพาหนะของพระนารายณ์ ครุฑยอดธง และครุฑประดับวัตถุที่ใช้ในกิจพิธีหรือเครื่องใช้สอยที่งามอย่างยิ่งนั้นหล่อขึ้นในศิลปะแบบบายน (พุทธศตวรรษที่ ๑๘)

โค

โคนนทิเป็นพาหนะของพระอิศวรและภาพสลักรูปโคลอยตัวนี้ก็มักมีอยู่ใกล้ทางเข้าของศาสนสถานในลัทธิไศวนิกาย คือพาหนะนี้ย่อมเตรียมพร้อมอยู่เสมอที่จะรับใช้

พระผู้เป็นเจ้าซึ่งประทับอยู่ในเทวาลัย เป็นต้นว่า ณ ปราสาทบาแค็งซึ่งเป็นเขากลางใจเมืองยโสธรปุระ และเป็นสถานที่ประทับของเทวราช ก็มีปราสาทหลังกลางมีประตูเปิดออกไปทั้งสี่ทิศ และที่เชิงบันไดของฐานเบื้องชั้นก็มีรูปโคสี่ตัวสลักจากศิลาอยู่แต่ละทิศ แต่ได้ค้นพบเพียง ๓ ตัว และอยู่ในลักษณะที่ทรุดโทรมมาก

รูปโคนนทิมักอยู่ในลักษณะที่ชำรุดมากเสมอ บางตัวก็สูญหายไป ส่วนใหญ่มักเหลืออยู่เป็นเศษศิลาชิ้นเล็กชิ้นน้อย จนยากที่จะรู้จักรูปร่างเดิมได้ ในปัจจุบันการพิจารณาถึงวิวัฒนาการของรูปโคนนทิที่ดูได้รอบด้าน อาจทำได้จากตัวอย่างเพียง ๓ ตัวเท่านั้น คือรูปโคนนทิที่ปราสาทพระโค ในศิลปะแบบพระโค (พ.ศ. ๑๔๒๒) ที่ปราสาทตาแก้ว ในศิลปะแบบคลัง (ราว พ.ศ. ๑๕๑๐—๑๕๖๐) และที่ปราสาทเจ้าสายเทวดาในศิลปะแบบนครวัด (ราว พ.ศ. ๑๖๕๐—๑๗๒๐) ปรากฏว่าวิวัฒนาการของโคนนทิก็เป็นเช่นเดียวกับวิวัฒนาการของรูปสิงห์ คือรูปโคซึ่งหมอบอยู่แต่แรกนั้นได้ค่อย ๆ ลุกขึ้น รูปโคนี้สลักคล้ายธรรมชาติ

มากในพุทธศตวรรษที่ ๑๕ แต่ในสมัยต่อมาก็ค่อย ๆ ผอมลงและสลักอย่างคร่าว ๆ ยิ่งขึ้น

รูปโคนนทิที่ปราสาทพระโคหมอบอยู่อย่างแท้จริง คือมีขาหน้าทั้งสองขาพับอยู่ใต้ลำตัว เป็นลักษณะเช่นเดียวกับการสลักรูปโคในศิลปะอินเดีย โบ่งใหญ่บนหลังโคก็เลียนแบบมาจากโบ่งบนหลังโคอินเดีย รูปโคนี้มีกระดึงเล็ก ๆ ห้อยอยู่โดยรอบ (รูปที่ ๑๕๙)

รูปโคนนทิที่ปราสาทตาแก้วมีชีวิตชีวาใจยิ่งกว่า แสดงท่าทางกำลังจะลุกขึ้นคือกำลังยกขาซ้ายอยู่ ขาซ้ายนี้วางติดอยู่กับดินแต่เฉพาะกีบและท่อนหลังของขา ท่าเช่นนี้ดูเหมือนจะเป็นท่าของโคซึ่งสลักอย่างหยาบ ๆ ที่ปราสาทบาแค็งก็เป็นเช่นเดียวกัน โบ่งบนคอนั้นดูแบบบางลง แม้ว่ายังคงสลักเลียนตามธรรมชาติได้ดีพอใช้ สายกระดึงเล็ก ๆ หายไป มีสร้อยที่ทำด้วยเพชรพลอยเข้ามาแทนที่ และเหนือสร้อยนี้ก็มีสายลูกประคำเป็นเส้นนูนติดต่อกันเป็นเครื่องประดับ สายลูกประคำนี้คงกลายรูปมาจากกระดึงเล็ก ๆ ที่เคยห้อยอยู่รอบคอโคนั่นเอง (รูปที่ ๑๖๐)

รูปโคนนทิที่ปราสาทเจ้าสายเทวดาไม่มีความสง่าเหมือนรูปโคในสมัยก่อน ลำตัวดูอ่อนนุ่มและศีรษะก็สลักอย่างแบบบางจนเกินไป ท่าลุกขึ้นนั้นมีมากขึ้นไปอีก คือขาที่ยกขึ้นนั้นแตะดินแต่เพียงกีบเท่านั้น โบ่งบนคอก็ดูเหมือนสลักขึ้นอย่างไม่เข้าใจและกลายเป็นส่วนเล็ก ๆ ที่ยื่นออกมาอย่างน่าประหลาดคล้ายกับว่านำมาติดไว้บนลำตัวโค ลักษณะเช่นนี้มีอยู่เช่นเดียวกันในรูปโคซึ่งสลักอยู่บนผนังปราสาทมุมตะวันตกเฉียงใต้ของปราสาทนครวัดแสดงภาพกฤษณะโควรรธนะคือพระกฤษณะกำลังยกภูเขาโควรรธนะอยู่บนสร้อยคอโคณปราสาทเจ้าสายเทวดา สายลูกประคำก็เล็กลงจนกระทั่งไม่อาจแสดงได้ว่ามีวิวัฒนาการมาจากกระดึงในสมัยก่อนได้ (รูปที่ ๑๖๑)

รูปโคนนทิรูปสุดท้ายนี้เป็นรูปหลังที่สุดในบรรดาภาพสลักรูปโคที่ดูได้รอบด้านของศิลปะขอม ซึ่งเป็นที่รู้จักกัน

อย่างไรก็ดีเรื่องนี้ก็ยังไม่สู้แน่นัก เพราะต่อมาได้ค้นพบรูปโคในสมัยแรก ๆ ของศิลปะขอมที่กำลังทำท่าลุกขึ้นแล้ว การพิจารณาจากรูปร่างและลวดลายเครื่องประดับของสายกระดึงของโคดูจะแน่นอนกว่า

ช้าง

รูปช้างซึ่งสลักอยู่โดด ๆ นั้นเป็นรูปสัตว์ที่สำคัญน้อยที่สุดในวิวัฒนาการของศิลปะขอม เพราะเหตุว่าเปลี่ยนแปลงไปน้อยมาก รูปช้างนี้ตั้งอยู่บนมุมของฐานเป็นชั้นบางแห่งในระหว่างตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๕ ไปจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๖ (คือตั้งแต่ศิลปะแบบพระโคไปจนถึงศิลปแบบคลัง)เป็นต้นว่าที่ปราสาทบากอง แม่บุญตะวันออก และพิมานอากาศ แต่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๖ (ศิลปะแบบคลัง) เมื่อเริ่มมีระเบียงวนรอบอยู่บนฐานเป็นชั้นแล้วรูปช้างก็หายไป อย่างไรก็ดีศาสตราจารย์บวสเซอลีเย่ได้ค้นพบว่ารูปช้างเหล่านี้ยังคงมีปรากฏอยู่อีกบนฐานเป็นชั้นเล็ก ๆ บางแห่งซึ่งไม่มีระเบียงวงล้อมรอบ และเมื่อเป็นดังนี้หมายความว่ารูปช้างได้คงอยู่ต่อมาอีกนาน และวิวัฒนาการก็คงเห็นได้ชัดดียิ่งขึ้น ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ (ศิลปะแบบบายนและหลังกว่านั้น) มีการสลักภาพนูนต่ำเป็นภาพช้าง โดยเฉพาะบนฐานพลับพลาที่เรียกกันว่าฐานช้างที่พระนครหลวง การสลักรูปช้างเป็นภาพสลักนูนสูงแลเห็นทางด้านหน้าโผล่ออกมาครึ่งตัวก็มีอยู่เช่นเดียวกันทั้งสองข้างของประตูรูปยอด

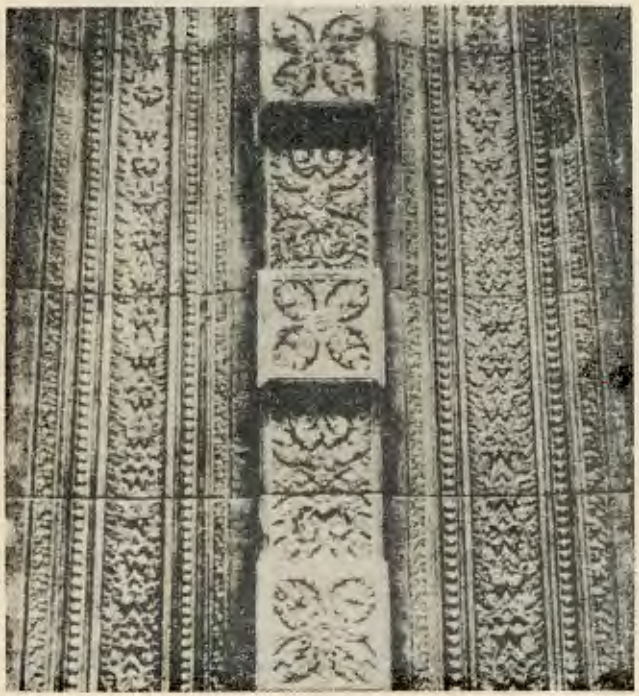
หน้าคนขนาดใหญ่ในศิลปะแบบบายน รูปช้างซึ่งสลักนูนสูง มองเห็นครึ่งตัวทางด้านหน้านั้นเป็นแบบอินเดียแท้ ดังอาจเห็นได้จากผนังด้านนอกของอรชุนรถะ ณ มาวลีปุรัม (พุทธศตวรรษที่ ๑๒) น่าประหลาดที่ว่าในศิลปะขอม ลวดลายรูปช้างนี้ได้ใช้เป็นเครื่องประดับอยู่บนทับหลังมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๒ (ศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุก) แต่ก็เพิ่งนำมาใช้เป็นเครื่องประดับขนาดใหญ่ในราวกลางพุทธศตวรรษ ที่ ๑๘ (ศิลปะแบบบายนและสมัยต่อมา) นี้เอง ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากอิทธิพลของศิลปะจามก็ได้ เพราะเหตุว่ารูปช้างสลักนูนสูงแบบนี้มีปรากฏอยู่ในศิลปะจาม ณ ปราสาททิศตะวันตกเฉียงเหนือที่โพนครในเมืองญาตรัง

ดังนี้เราจะเห็นว่ารูปช้างที่สลักลอยตัวและรูปช้างที่สลักเป็น ภาพนูนสูงและนูนต่ำนี้อยู่ใน ๒ สมัยที่แตกต่างกันในศิลปะขอมสมัยคลาสสิค

ในบรรดารูปสัตว์ในศิลปะขอมซึ่งไม่ค่อยมีวิวัฒนาการแต่มีรูปร่างน่าสนใจก็คือม้า ในศิลปะขอมมีรูปบุคคลซึ่งมีศีรษะเป็นม้าอยู่ ๒ รูป รูปหนึ่งอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กรุงพนมเปญและคงสลักขึ้นในศิลปะแบบสมโบร์ อีกรูปหนึ่งอยู่ที่พิพิธภัณฑ์

กีเมต์ กรุงปารีส และคงสลักขึ้นในระหว่าง พ.ศ. ๑๔๕๐—๑๕๐๐ (ศิลปะแบบแปรรูป) นอกจากนี้ก็มีรูป ม้าพลาหะซึ่งสลักลอยตัวอยู่ที่ปราสาทนากพัน และม้าพิเศษมี ๕ หัวสลักเป็นภาพนูนสูงอยู่ที่ฐานช้าง ณ พระนครหลวง อยู่ในศิลปะแบบบายนและสมัยต่อมา

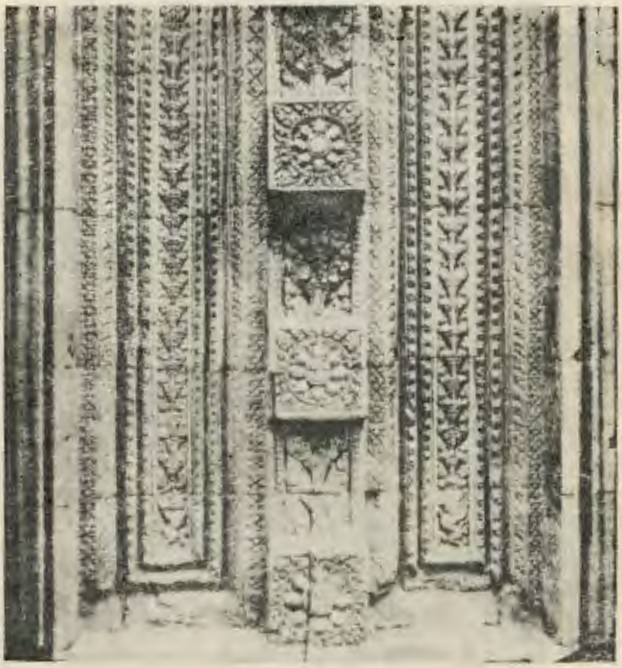
รูปที่ ๗๐
ประตูหลอกที่ปราสาทพระโค
ศิลปะขอมแบบพระโค



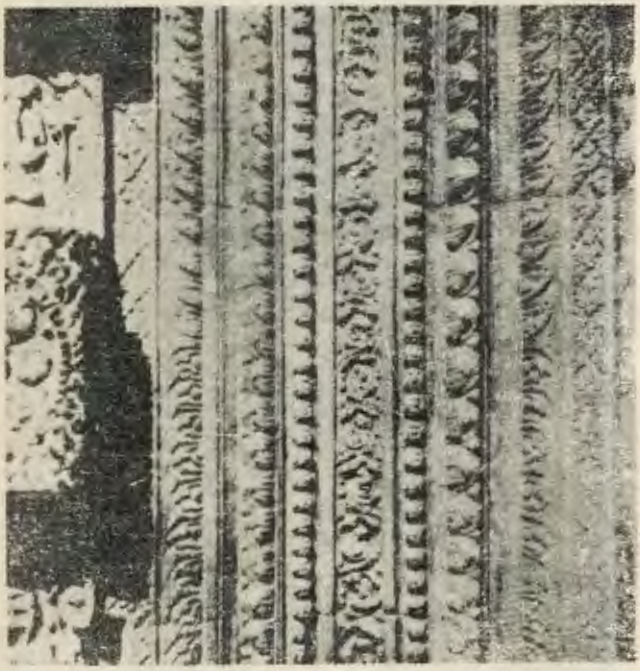
รูปที่ ๗๑

ประตูหลอกที่ปราสาทแปรรูป

ศิลปะขอมแบบแปรรูป



รูปที่ ๗๒
ประตูหลอกที่ปราสาทธมมานนท์
ศิลปะขอมแบบนครวัด



รูปที่ ๗๓
ประตูหลอกที่ปราสาทบันทายสำเร่
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๗๔
ลายสลักบนแท่นศิลาในปราสาทสมโบร์ไพรกุก
หมู่ใต้หลังที่ ๒
ศิปะลขอมแบบสมโบร์ไพรกุก

รูปที่ ๗๕ รูปที่ ๗๖

ลายก้านขดที่ปราสาทพระโค ลายก้านขดที่ปราสาทบันทายสรี

ศิลปะขอมแบบพระโค ศิลปะขอมแบบบันทายสรี

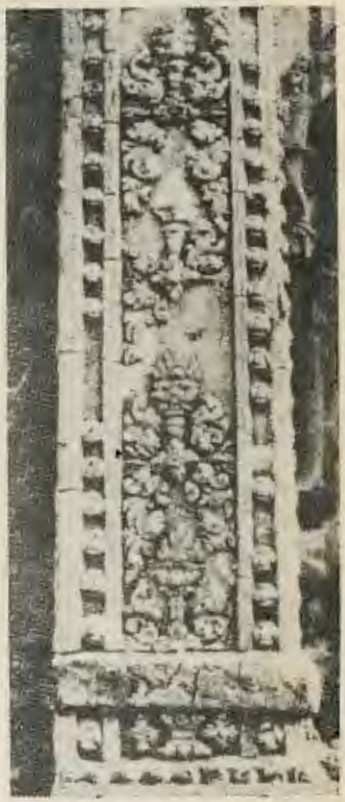
รูปที่ ๗๗
ลายก้านขดที่ปราสาท
พิมานอากาศ
ศิลปะขอมแบบคลัง

รูปที่ ๗๘
ลายก้านขดที่พระราชวังหลวง
ศิลปะขอมแบบคลัง

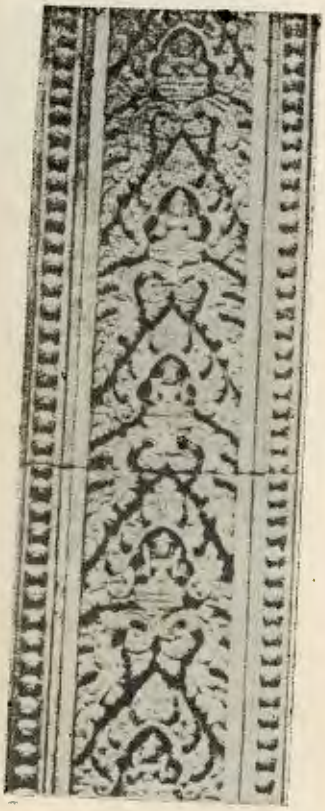
รูปที่ ๗๙
ลายก้านขดที่ปราสาทบาปวน
ศิลปะขอมแบบบาปวน

รูปที่ ๘๐
ลายก้านขดที่ปราสาทตาพรหม
ศิลปะขอมแบบบายน

รูปที่ ๔๑
ลายก้ามปูที่ปราสาทบากอง
ศิลปะขอมแบบพระโค



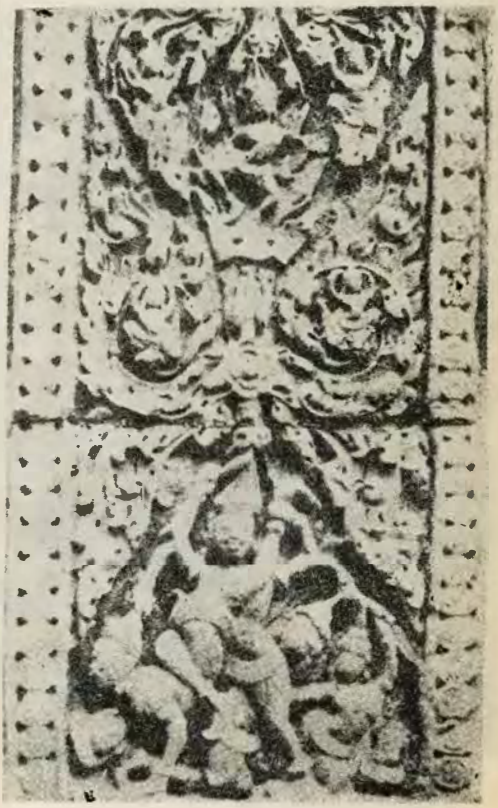
รูปที่ ๔๒
ลายก้ามปูที่ปราสาทพระโค
ศิลปะขอมแบบพระโค



รูปที่ ๔๓
ลายก้ามปูที่ปราสาทแปรรูป
ศิลปะขอมแบบแปรรูป

รูปที่ ๔๔
ลายก้ามปูที่ปราสาทพิมานอากาศ
ศิลปะขอมแบบคลัง

รูปที่ ๘๕
ลายก้ามปูที่ปราสาทบันทายสรี
ศิลปะขอมแบบบันทายสรี



รูปที่ ๘๖
ลายก้ามปูที่ปราสาทบันทายสำเหร่
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๘๗
ลายก้ามปูที่ปราสาทพระขรรค์
บริเวณเมืองพระนคร
ศิลปะขอมแบบบายน

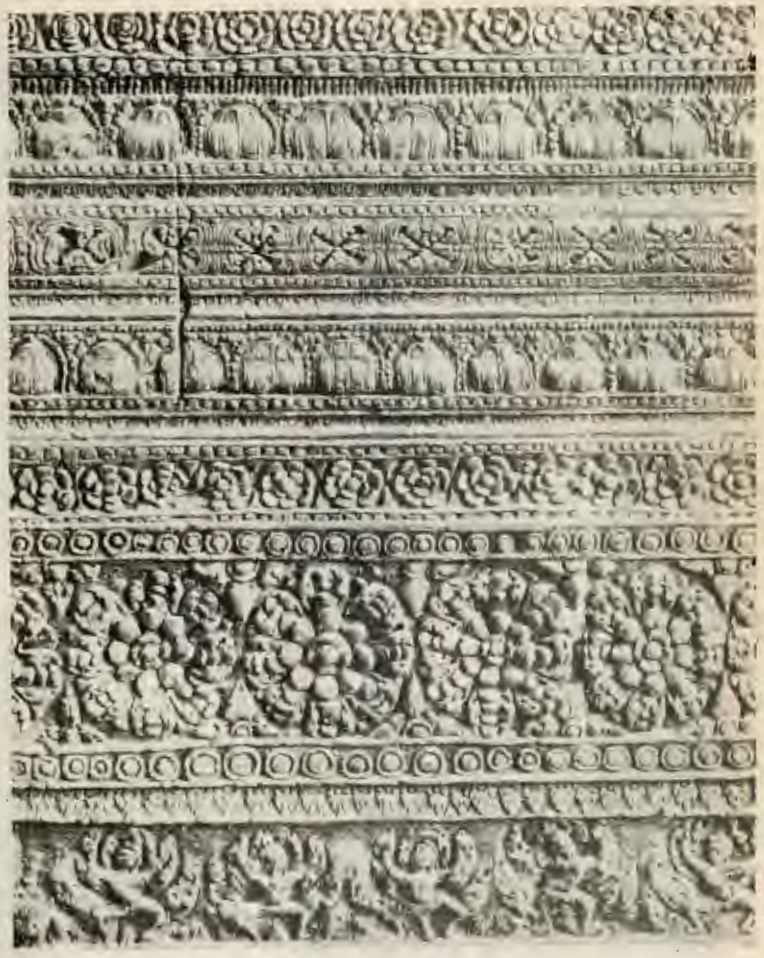
รูปที่ ๘๘
ลายก้านต่อดอกที่ปราสาทพระโค
ศิลปะขอมแบบพระโค

รูปที่ ๔๙
ลายก้านต่อดอกที่ปราสาทบาปวน
ศิลปะขอมแบบบาปวน

รูปที่ ๕๐
ลายก้านต่อดอกที่ปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๙๑
ลายกนกเคล้าภาพที่
ปราสาทพนมกรม
ศิลปะขอมแบบบาแค็ง

รูปที่ ๙๒
ลายกนกเคล้าภาพที่
ปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัด



รูปที่ ๙๓
ลายสลักบนฐานผนังประตูทิศตะวันตกปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัด

๑ แบบพิมพ์ภาพถ่ายทางอากาศ ชุดที่ ๑ ปี ๒๕๑๗ แสดงพื้นที่ ต.ท่าเรือ, ต.ปากน้ำ, ต.บางหญ้าแพรก อ.เมือง จ.สมุทรปราการ

บนหน้ากลองมโหระทึกแบบเก่า
พบที่ ต.ปะอาย อ.เมือง จ.ราชบุรี

กลองมโหระทึกแบบเก่า
พบที่ ต.ปะอาย อ.เมือง จ.ราชบุรี

บนหน้ากลองมโหระทึกแบบเก่า
พบที่ ต.ปะอาย อ.เมือง จ.ราชบุรี

รูปที่ ๙๗

ภาพสลักบนฐานชั้นบนของปราสาทบากอง

ศิลปะขอมแบบพระโค

รูปที่ ๙๔

ภาพสลักพระนารายณ์ปราบกรม (ย่างสามขุม)

ในปราสาทกระวัน

ศิลปะขอมแบบบาแค็งตอนปลาย

รูปภาพแบบกึ่งสมัยใหม่ ๆ

เหตุการณ์ในพระราชพงศาวดารสมัยกรุงศรีอยุธยา

ตอนที่ ๒ ศึกช้าง

รูปที่ ๑๐๐

ภาพสลัก ตอนพระอนุรุทธกำลังบันดาลให้ฝนตกในป่า

วรินทาวัน บนหน้าบันหอสมุดปราสาทบันทายสรี

ศิลปะขอมแบบบันทายสรี

รูปที่ ๑๐๑

ภาพสลักตอนพระกฤษณะกำลังฆ่าพระยากงส์

บนหน้าบันหอสมุดปราสาทบันทายสรี

ศิลปะขอมแบบบันทายสรี

รูปที่ ๑๐๒

ภาพสลักตอนทศกรรฐ์โยกเขาไกรลาสบนหน้าบันหอสมุด

ปราสาทบันทายสรี

ศิลปะขอมแบบบันทายสรี

รูปที่ ๓๐๓

ภาพสลักแสดงนางอัปสรตีโลตตมาอยู่ท่ามกลางอสูร ๒ ตน
บนหน้าบันประตูซุ้มปราสาทบันทายสรี
ศิลปะขอมแบบบันทายสรี

รูปที่ ๑๐๔
ภาพสลักตอนพระภีมะกำลังรบกับพระทุรโยธน์
บนหน้าบันประตูซุ้มปราสาทบันทายสรี
ศิลปะขอมแบบบันทายสรี

ที่ ๑๐๑ ปีที่ ๒

ราชบัณฑิตยสภาได้ประกาศรายนามบุคคลผู้ได้รับการเลือกตั้งเป็นสมาชิกสามัญ

รูปที่ ๑๐๖
ภาพสลักเกี่ยวกับพระนารายณ์ที่ปราสาทบาปวน
ศิลปะขอมแบบบาปวน

รูปที่ ๑๐๗
ภาพสลักการกวนเกษียรสมุทรบนผนังระเบียงปราสาท
นครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๐๔

ภาพสลักพระขันธกุมารทรงนกยูงบนผนังระเบียง

ปราสาทนครวัด

ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๐๙

ภาพสลักขบวนทหารบนผนังระเบียงปราสาทนครวัด

ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๑๐

ภาพสลักสวรรค์และนรกบนผนังระเบียงปราสาทนครวัด

ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๑๑

ภาพสลักบนฐานเสาแสดงภาพการกวนเกษียรสมุทร

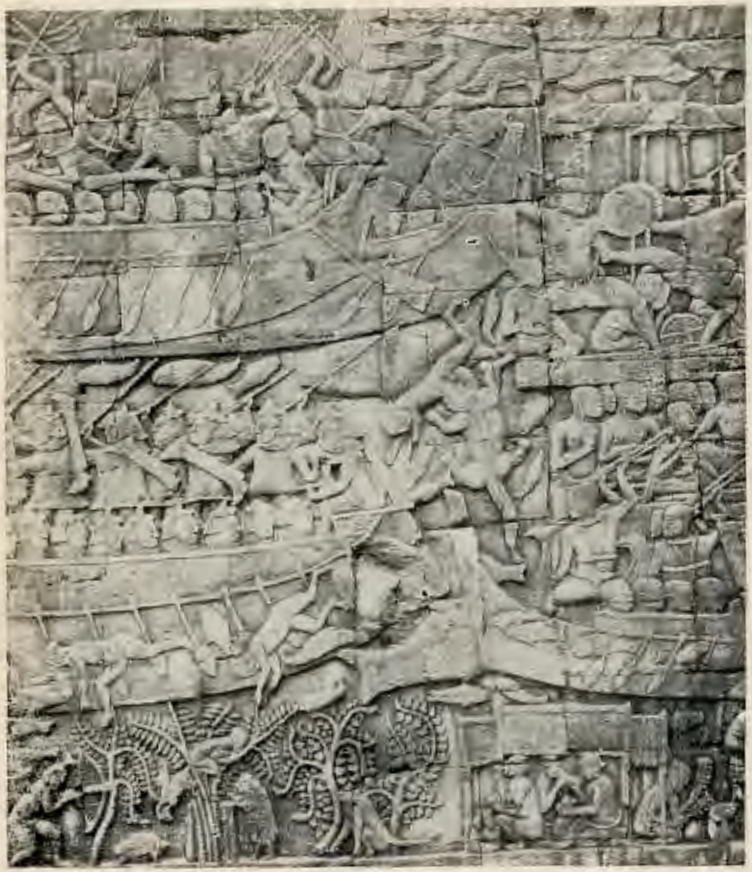
ปราสาทนครวัด

ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๑๒
ภาพสลักนกแก้วกำลังสู้กันบนหลีบประตูปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๑๓
ภาพสลักนกแก้วกำลังสู้กันบนหลืบประตูปราสาทบายน
ศิลปะขอมแบบบายน

รูปที่ ๑๑๔
ภาพสลักลายก้านขดเล่าเรื่องบนหลืบประตูปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัด



รูปที่ ๑๑๕
ภาพสลักการรบพุ่งทางเรือระหว่างกองทัพขอมและกองทัพจาม
บนผนังระเบียงปราสาทบายน
ศิลปะขอมแบบบายน

รูปที่ ๑๑๖
ภาพการชนไก่ สลักบนผนังระเบียงปราสาทบายนชั้นนอกทิศใต้
ศิลปะขอมแบบบายน

รูปที่ ๑๑๗
ภาพสลักบนผนังด้านในของฐานพระเจ้าขี้เรื้อน
ศิลปะขอมแบบบายนตอนปลาย

รูปที่ ๑๑๘
นาคที่ปราสาทบากอง
ศิลปะขอมแบบพระโค

รูปสลักหินที่ผนังด้านใต้ของปราสาทบันทายสรี

รูปสลักหินที่ผนังด้านใต้ของปราสาทบันทายสรี

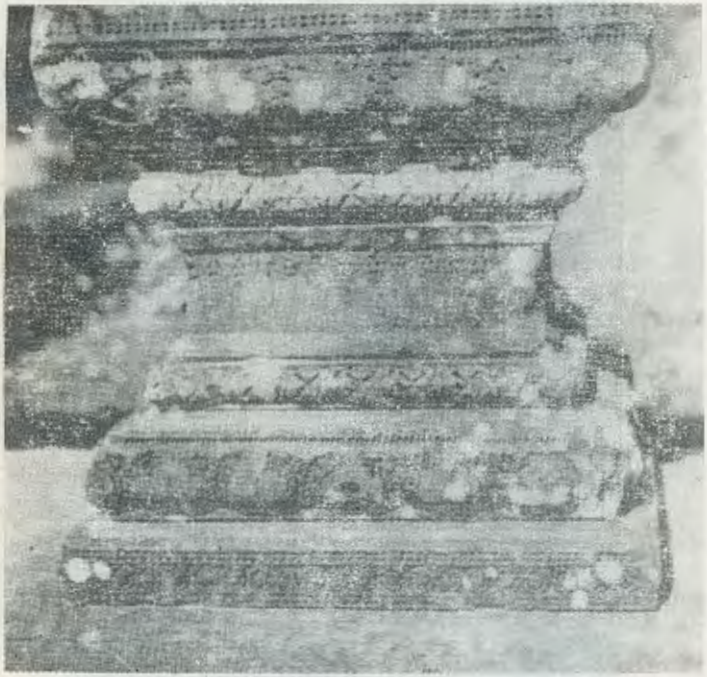
รูปที่ ๑๒๑ รูปที่ ๑๒๒

นาคที่ปราสาทพนมจิสอร์ นาคที่ปราสาทพระป่าเลไลย์ก

ศิลปะขอมแบบบาปวนตอนต้น ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น

รูปที่ ๑๒๓
นาคที่ปราสาทบึงมาลา
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น
(หมู่ที่ ๑)

รูปที่ ๑๒๔
นาคที่ปราสาทพระวิหาร
ศิลปะขอมแบบบาปวนตอนต้น



รูปที่ ๑๒๕
ฐานรองรับรูปนาคที่ลานชั้นนอกปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น
(หมู่ที่ ๑–๓)

รูปที่ ๑๒๖
ด้านหน้านาคที่ปราสาท
พระป่าเลไลยก์
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น
(หมู่ที่ ๒)

รูปที่ ๑๒๗
ด้านหลังนาคที่ปราสาท
พระป่าเลไลยก์
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น
(หมู่ที่ ๒)

รูปที่ ๑๒๔
นาคที่ปราสาทบันทายสำเหร่
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น
(หมู่ที่ ๒)

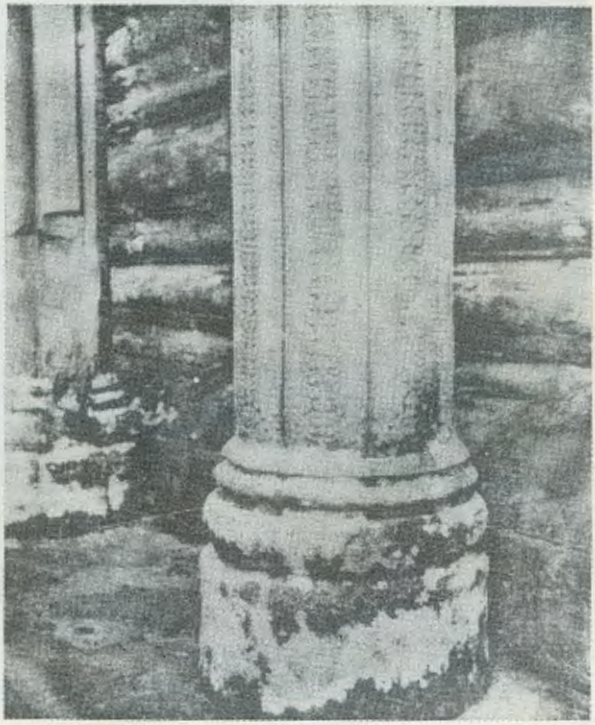
รูปที่ ๑๒๙
นาคที่ปราสาทบันทายสำเหร่
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนปลาย
(หมู่ที่ ๓)

รูปที่ ๑๓๐
นาคบนลาน ชั้นนอกปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนปลาย
(หมู่ที่ ๓)

รูปที่ ๑๓๑
ด้านหน้านาคที่ปราสาท
พระปีฤ
ศิลปะขอมแบบนครวัด
ตอนปลาย
(หมู่ที่ ๔)

รูปที่ ๑๓๒
ด้านหลังนาคที่ปราสาท
พระปีฤ
ศิลปะขอมแบบนครวัด
ตอนปลาย
(หมู่ที่ ๔)

รูปที่ ๑๓๓
ฐานรองรับรูปนาคที่ลานชั้นในปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนปลาย
(หมู่ที่ ๔)



รูปที่ ๑๓๔
เสารองรับลานชั้นในปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนปลาย
(หมู่ที่ ๔)

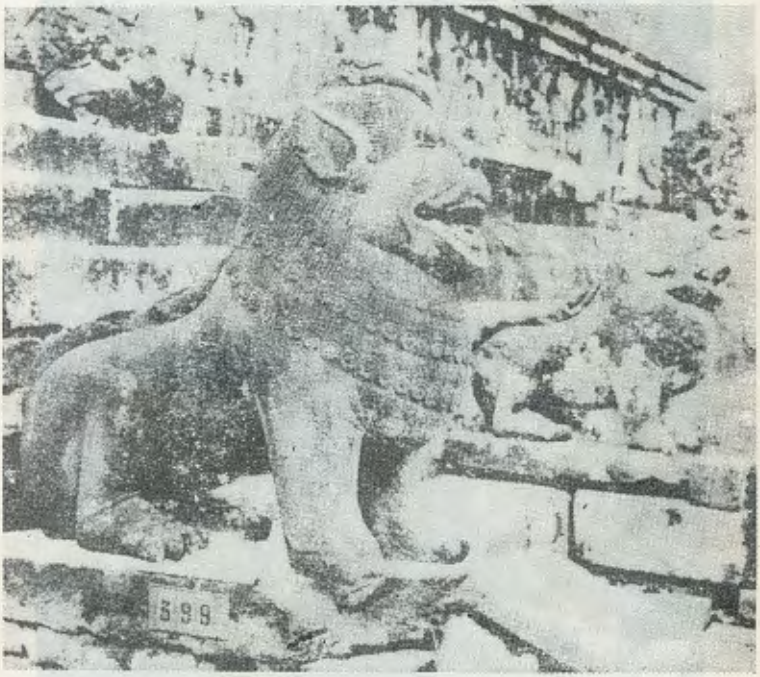
รูปที่ ๑๓๕
เสารองรับลานที่ปราสาทบันทายสำเหร่
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น
(หมู่ที่ ๑—๒)

รูปที่ ๑๓๖
ด้านหน้ารูปครุฑยุดนาคที่ปราสาทพระถกล
ศิลปะขอมแบบบายนตอนต้น

รูปที่ ๑๓๗
ด้านหลังรูปครุฑขนาดที่ปราสาทบายน
ศิลปะขอมแบบบายนตอนปลาย

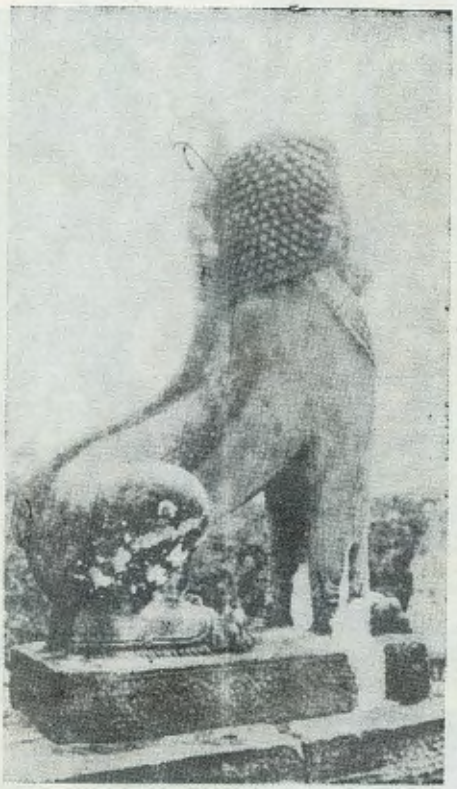
รูปที่ ๑๓๔
สิงห์ที่ปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่กลางหลังที่ ๑
ศิลปะขอมแบบกุเลน

รูปที่ ๑๓๙
สิงห์ที่ปราสาทพระโค
ศิลปะขอมแบบพระโค



รูปที่ ๑๔๐
สิงห์ที่บุโรพุทโธ
ศิลปะชวาภาคกลาง

รูปที่ ๑๔๑
สิงห์ที่ปราสาทพนมบาแค็ง
ศิลปะขอมแบบบาแค็ง



รูปที่ ๑๔๒
สิงห์ปูนปั้นปราสาทแปรรูป
ศิลปะขอมแบบแปรรูป

รูปที่ ๑๔๓
สิงห์ที่ปราสาทบันทายสรี
ศิลปะขอมแบบบันทายสรี

รูปที่ ๑๔๔ 28
สิงห์ที่ปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัด

รูปที่ ๑๔๕
สิงห์ในศิลปะขอมแบบบายน

รูปที่ ๑๔๖
ครุฑบนทับหลัง
ศิลปะขอมแบบสโบร์ไพรกุก

รูปที่ ๑๔๗
ครุฑบนทับหลังประตูทิศตะวันออกของปราสาทพระโค
ศิลปะขอมแบบพระโค

รูปที่ ๑๔๔
ภาพสลักพระนารายณ์ทรงครุฑบนผนัง
ในปราสาทกระวันหลังกลาง
ศิลปะขอมแบบบาแค็งตอนปลาย

รูปที่ ๑๔๙
ครุฑที่ปราสาทเกาะแกร์
ศิลปะขอมแบบเกาะแกร์

รูปที่ ๑๕๐

ครุฑบราลี

ด้านซ้ายมือปราสาทแม่บุญตะวันตก

ด้านขวามือปราสาทบาปวน

ศิลปะขอมแบบบาปวน

รูปที่ ๑๕๑
ภาพสลักบนมุขประตูชุ้มชั้นที่ ๒ ทิศตะวันตก
ที่ปราสาทบาปวน ศิลปะขอมแบบบาปวน

รูปที่ ๑๕๒
ครุฑที่ปราสาทธมมานนท์
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนต้น

รูปที่ ๑๕๓
ด้านหน้าของครุฑปลายราวลูกกรงบนลานชั้น ๒
ปราสาทนครวัด
ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนปลาย

รูปที่ ๑๕๔ 30

ด้านหลังของครุฑปลายราวลูกกรงบนลานชั้น ๒

ปราสาทนครวัด

ศิลปะขอมแบบนครวัดตอนปลาย

รูปที่ ๑๕๕
พระโพธิสัตววัชรปาณี (?) ทรงครุฑจากปราสาท
บันทายฉมาร์
ศิลปะขอมแบบบายน

รูปที่ ๑๕๖
ครุฑราวลูกกรงที่ปราสาทบันทายฉมาร์
ศิลปะขอมแบบบายนตอนต้น

รูปที่ ๑๕๗
ครุฑแบกที่มุมปราสาทบายน
ศิลปะขอมแบบบายนตอนปลาย

รูปที่ ๑๕๔
ครุฑคันพบที่ปราสาทบาปวน
ศิลปะขอมรุ่นหลัง

รูปที่ ๑๕๙
โคนนทิที่ปราสาทพระโค
ศิลปะขอมแบบพระโค

รูปที่ ๑๖๐
โคนนทิที่ปราสาทตาแก้ว
ศิลปะขอมแบบคลัง

รูปที่ ๑๖๑
โคนนทิทปราสาทเจ้าสายเทวดา
ศิลปะขอมแบบนครวัด

พิมพ์ที่โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว นายก่าธร สถิรกุล ผู้พิมพ์และผู้โฆษณา

๒๖ พฤศจิกายน ๒๕๑๔

๑๕๒๑–๒๕ ชุมนุมนิพนธ์เพื่อถวายพระเกียรติแด่พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์เล่ม ๑–๕

รวบรวมโดย พระยามานวราชเสวี หนังสือนี้จัดทำขึ้นเพื่อรำลึกถึงพระเกียรติคุณของพระองค์ท่าน ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการรวบรวมบทความทางวิชาการแขนงที่เคยอยู่ในสายงานและวงการที่พระองค์ได้ทรงผ่านมา เช่นกฎหมายระหว่างประเทศ การทูตและความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ภาษาศาสตร์ วรรณคดี รัฐศาสตร์ สังคมศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ ประวัติศาสตร์ และปรัชญา มีเรื่องต่าง ๆ ได้แก่ พระประวัติ บทประพันธ์การทูตดังที่ข้าพเจ้าเรียนรู้มาจากเสด็จในกรม ฯ เรื่องบัญญัติศัพท์

๑๘๔๗ ประชุมพงศาวดาร เล่ม ๔๗ ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๗๕ (ต่อ)— ๗๗

ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๗๕ ประมวลเหตุการณ์และสาเหตุที่เกี่ยวก่อการจลาจลที่เมืองแพร่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๗๖ จดหมายเหตุของโยส เซาเต็น ผู้จัดการบริษัทการค้าฮอลันดาเขียนขึ้นใน พ.ศ. ๒๑๗๙ โยส เซาเต็นได้เคยเข้ามาประจำอยู่ในกรุงศรีอยุธยาในสมัยพระเจ้าทรงธรรมครั้งหนึ่ง และในต้นรัชกาลพระเจ้าปราสาททองอีกครั้งหนึ่ง รวมเป็นเวลาถึง ๘ ปี เรื่องที่เขาเขียนจึงสามารถใช้เป็นหลักฐานค้นคว้าและเชื่อถือได้แน่นอน เพราะผู้เขียนเป็นคนเคยอยู่ และรู้เห็นเหตุการณ์ที่เขากล่าวถึงอย่างใกล้ชิด เล่าถึงกรุงศรีอยุธยาในด้านต่าง ๆ

ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๗๗ ประวัติศาสตร์ยูนนานและทางไมตรีกับจีน กล่าวถึงต้นตระกูลเดิมของเจ้าผู้ครองยูนนาน และการแยกตัวออกจากการปกครองของจีน