บทคัดย่อ

งานวิจัยวิเคราะห์ความหมายของจิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 11 ถึง 13) ครอบคลุมมิติทางสัญลักษณ์ ประติมานวิทยา และวัฒนธรรม. เนื้อหาของรายงานประกอบด้วยหกบท แต่ละบทนำเสนอประเด็นวิเคราะห์เฉพาะเรื่อง ซึ่งมีเนื้อความความสมบูรณ์ในตัวเอง, ขณะเดียวกันโดยภาพรวมได้ตอบคำถามวิจัย ตามข้อเสนอโครงการฯ ที่เสนอต่อหน่วยงานผู้สนับสนุนงบประมาณ ครบถ้วนทุกประเด็น (โครงการ: การศึกษาภาพจิตรกรรมพุทธศาสนาปลายสมัยพุกาม ณ โบราณสถานละแวกหมู่บ้านมินนานถุ และความสัมพันธ์กับจิตรกรรมไทยระยะแรก), รวมถึงตอบคำถามในประเด็นเฉพาะที่น่าสนใจอื่นๆ อีกบางเรื่อง ซึ่งผู้วิจัยได้ค้นพบระหว่างการทำงานด้วย; ชื่อเรื่องของรายงานจึงถูกปรับเปลี่ยนจากชื่อเดิมของโครงการฯ เพื่อให้รับกับขอบเขตงานที่ขยายฐานกว้างขวางขึ้นดังกล่าว

บทที่ 1 วิเคราะห์ความหมายเชิงสัญลักษณ์ ของแบบแผนการเขียนภาพจิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม, โดยค้นพบว่าจิตรกรสมัยพุกาม เลือกใช้สัญลักษณ์ความเป็น “ศูนย์กลาง-ชายขอบ” ในหลายๆ ลักษณะ อย่างเชื่อมโยงกับผังและองค์ประกอบกายภาพของอาคาร เพื่อสื่อความหมายในเชิงคุณค่าเกี่ยวกับ “พื้นที่” และ “เวลา” ในพุทธศาสนา; ระบบสัญลักษณ์กำหนดคุณค่าสูงสุดในมิติพื้นที่ ให้กับบริเวณประดิษฐานต้นพระศรีมหาโพธิ์ อันเป็นสถานที่ตรัสรู้ของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ณ ศูนย์กลางชมพูทวีปแห่งมงคลจักรวาล (แทนด้วยตำแหน่งประดิษฐานพระประธานในอาคาร), และกำหนดคุณค่าสูงสุดในมิติเวลา ให้กับช่วงเวลาตรัสรู้อันเป็นที่สุดแห่งการบำเพ็ญบารมีอย่างยาวนานของพระโพธิสัตว์, ในยุคสมัยอันมิใช่ “พุทธันดร”, และในช่วงอายุโลกอันเป็น “อสุญญกัปป์”; ความคิดอีกอย่างหนึ่งที่ปรากฏชัดเจนในระบบสัญลักษณ์เดียวกัน ได้แก่การแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของเวลาในทางพุทธศาสนาอย่างเป็นวัฏจักร ภายในอสุญญกัปป์, ระหว่างยุคสมัยที่มีพระพุทธเจ้าเสด็จอุบัติ คั่นสลับกับ

ช่วงสมัยอันเป็น “พุทธันดร” ที่มีพระปัจเจกพุทธเจ้าอุบัติ, โดยภายใต้ความต่อเนื่องของเวลานี้ ระบบสัญลักษณ์ได้ให้ความสำคัญเชิงคุณค่ามากเป็นพิเศษ กับสมัยที่ศาสนาของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าโคตมะยังดำรงอยู่ ซึ่งหมายถึงช่วงเวลาในปัจจุบัน กับสมัยที่พระเมตไตรย์พุทธเจ้าจักเสด็จอุบัติในอนาคต เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์ถัดไป หลังจากผ่านช่วงเวลาอันเป็น “พุทธันดร” ที่มีพระปัจเจกพุทธเจ้าเสด็จอุบัติแล้ว.

บทที่ 2 พิจารณาความหมายของภาพจิตรกรรมในมิติซึ่งเชื่อมโยงกับคติทางพุทธศาสนาสำหรับภาพจิตรกรรมปลายสมัยพุกาม กลุ่มที่พบในโบราณสถานละแวกหมู่บ้านมินนานถุ ซึ่งเคยเป็นที่ตั้งศูนย์กลางของคณะสงฆ์นิกาย “อรัญ” อันมีวัตรปฏิบัติบางประการผิดแปลกไปจากสงฆ์ทั่วไป และเคยมีข้อสันนิษฐานมาก่อนว่า เป็นสงฆ์ลัทธิตันตระในพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน. ผู้วิจัยสำรวจภาพจิตรกรรมบริเวณดังกล่าวอย่างเป็นระบบ และคัดเลือกภาพจำนวน 32 แห่งสำหรับศึกษาวิเคราะห์ในรายละเอียด. งานศึกษาค้นพบว่าภาพจิตรกรรมในละแวกนี้ ปรากฏภายใต้แบบแผนและระบบสัญลักษณ์ ซึ่งสอดคล้องโดยหลักใหญ่กับจารีตการเขียนภาพจิตรกรรมปลายสมัยพุกามทั่วไป, อีกทั้งแสดงเนื้อหาซึ่งล้วนหาที่มาทางตัวบทได้ในคัมภีร์พุทธศาสนาเถรวาทสายลังกา; ภาพจิตรกรรมแสดงให้เห็นว่าผู้ควบคุมการเขียนภาพรอบรู้ตัวบทในคัมภีร์พุทธศาสนาเถรวาทสายดังกล่าวเป็นอย่างดี รวมถึงยังค่อนข้างเคร่งครัดในการถ่ายทอดตัวบทคัมภีร์เป็นภาพจิตรกรรมด้วย. งานศึกษาไม่พบร่องรอยใดๆ ที่อาจทำให้โยงความสัมพันธ์ได้ชัดเจน ระหว่างภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้กับพุทธศาสนานิกายตันตระ.

บทที่ 3 วิเคราะห์จารีตการเล่าเรื่องพุทธประวัติ ที่ปรากฏหลักฐานในงานจิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 11-13, เพื่อหาความเชื่อมโยงกับพัฒนาการของเรื่องเล่าพุทธประวัติ ตามแนวปรากฏในคัมภีร์พุทธประวัติที่พบแพร่หลายในเอเชียอาคเนย์ ชั้นหลังลงมาสองกลุ่ม, ได้แก่กลุ่ม “มาลาลังการวัตถุ-ตถาคตอุทาน” ซึ่งพบต้นฉบับได้ในพม่าอย่างค่อนข้างเฉพาะเจาะจง กับกลุ่ม “ปฐมสมโพธิ” ซึ่งพบต้นฉบับแพร่หลายในประเทศไทย ลาว เขมร จีนตอนใต้ และเขตภาคตะวันออกของรัฐฉาน. งานศึกษาค้นพบว่าภาพจิตรกรรมพุทธ

ศาสนาสมัยพุกาม ซึ่งมีอายุก่อนหน้าการรจนาคัมภีร์ทั้งสองกลุ่มช้านานพอควร แสดงโครงเรื่องและเนื้อหาใกล้ชิดมากเป็นพิเศษกับคัมภีร์กลุ่มแรก เมื่อเปรียบเทียบกับกลุ่มที่สอง, ส่อเค้าให้เห็นว่า "มาลาลังการวัตถุ-ตถาคตอุทาน" คงเป็นคัมภีร์ที่ถูกรจนาขึ้นมาบนพื้นฐานโครงเรื่องเล่าพุทธประวัติ ที่มีพัฒนาการสั่งสมมาโดยลำดับอย่างยาวนาน ในวัฒนธรรมพม่าก่อนหน้านั้น งานศึกษาเสนอว่าการสืบค้นความเป็นมาในเชิงพัฒนาการ ของคัมภีร์พุทธประวัติยุคหลัง ซึ่งเกิดขึ้นภายใต้จารีตอนุรักษ์นิยมแบบเถรวาท ไม่ควรจำกัดอยู่แต่เฉพาะเพื่อค้นหาและทำความรู้จักปราชญ์ผู้รจนาคัมภีร์ หรือหาข้อยุติเรื่องปีศักราชที่แน่นอนของการรจนาคัมภีร์, หากน่าจะรวมถึงการหาทางอธิบายบริบทวัฒนธรรม ที่เนื้อหาพุทธประวัติตามเค้าโครงแบบที่ปรากฏในคัมภีร์ได้ค่อยๆ ก่อรูปขึ้นมาตั้งแต่ก่อนหน้าการรจนาคัมภีร์ช้านาน.

บทที่ 4 สืบค้นความหมายทางประติมานวิทยา ที่พบในงานจิตรกรรมปลายสมัยพุกาม สำหรับการแสดงภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งสมาธิในเรือนแก้วหรือปราสาท มีพระรัศมีแผ่ออกโดยรอบพระวรกายทั้งเบื้องบน ด้านข้าง และเบื้องล่าง พบตัวอย่างที่คูหาเจดีย์หมายเลข 505, 539 และ 664, โดยเฉพาะสำหรับภาพดังกล่าวในคูหาเจดีย์แห่งแรก นับว่าเป็นภาพที่มีชื่อเสียงได้รับการตีพิมพ์หลายครั้งในงานศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมสมัยพุกามที่ผ่านมา, โดยเข้าใจผิดกันมาโดยตลอดว่าหมายถึงรูปพระพุทธเจ้าทรงแสดงยมกปาฏิหาริย์ที่สาวัตถี มีท่อน้ำและท่อไฟพุ่งออกมาจากพระวรกายด้านตรงข้ามกัน. งานศึกษานี้ได้วิเคราะห์ให้เห็นว่า ภาพดังกล่าวในโบราณสถานทั้งสองแห่ง ได้ปรากฏภายใต้บริบทการเล่าเรื่องเหตุการณ์เสวยวิมุตติสุขของพระพุทธเจ้า เป็นเวลาเจ็ดสัปดาห์ ภายหลังจากตรัสรู้ใหม่ๆ โดยสัมพันธ์อย่างเป็นแบบแผนกับภาพเหตุการณ์ตอนอื่นๆ ในชุดเดียวกัน ที่ปรากฏในโบราณสถานแห่งเดียวกันด้วย, โดยภาพที่อยู่ในความสนใจของเรา เกี่ยวข้องอย่างเฉพาะเจาะจงกับเหตุการณ์เสวยวิมุตติสุขสัปดาห์ที่สี่ เมื่อพระพุทธเจ้าทรงประทับใคร่ครวญพระอภิธรรมในเรือนแก้ว (รัตนฆระ) ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของต้นพระศรีมหาโพธิ์ ทรงเปล่งฉัพพรรณรังสีแผ่สร้านออกจากพระวรกายโดยรอบทุกทิศทางเป็นมหัศจรรย์ เมื่อทรงใคร่ครวญพระอภิธรรมถึงปกรณ์ที่เจ็ดอันเป็นลำดับสุดท้าย ตรงตามตัวบทอ้างอิงที่ปรากฏในคัมภีร์อัฏฐสาลินี อรรถกถาของพระอภิธรรมปิฎก.

บทที่ 5 สืบค้นความหมายและลักษณะทางประติมานวิทยาของรูปพระปัจเจกพุทธเจ้าในงานศิลปกรรมสมัยพุกาม, ซึ่งยังไม่สู้เป็นที่รู้จักและเข้าใจกันมาก่อน ในงานศึกษาที่ผ่านมาทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและประติมานวิทยา ในงานศิลปกรรมสมัยพุกาม, จึงถือเป็นการบุกเบิกครั้งแรกสำหรับการศึกษาในประเด็นดังกล่าวด้วย. ผู้เขียนเสนอว่ารูปซึ่งสามารถยืนยันได้ว่าหมายถึงพระปัจเจกพุทธเจ้า ในงานจิตรกรรมสมัยพุกาม มักปรากฏภายใต้ลักษณะทางประติมานวิทยาเฉพาะตัว แตกต่างจากรูปพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและพระอรหันตสาวก, โดยมากมักปรากฏในบริบทความหมายทางสัญลักษณ์ เกี่ยวเนื่องกับการแสดงมิติเวลาอันเป็น "พุทธันดร", หมายถึงช่วงเวลาขณะหนึ่งในอสุญญกัปป์ เมื่อศาสนาของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์ก่อนได้เสื่อมสูญไปแล้ว และพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์ใหม่ยังมิได้เสด็จอุบัติ ในช่วงเวลาดังกล่าวพระปัจเจกพุทธเจ้าทรงเป็นที่พึ่งอันประเสริฐสูงสุดแก่สัตว์โลก (แม้ไม่สามารถสั่งสอนโลกุตรธรรมอันนำไปสู่การหลุดพ้นจากสังสารวัฏได้ก็ตาม).

บทที่ 6 สืบค้นความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมพุทธศาสนาปลายสมัยพุกาม ที่มีอายุในคริสต์ศตวรรษที่ 13 กับจิตรกรรมไทยระยะแรก ซึ่งกลุ่มเก่าที่สุดอาจมีอายุคาบเกี่ยวกับจิตรกรรมพุกามกลุ่มที่กล่าวถึง ขณะที่ส่วนใหญ่คงมีอายุภายหลังจากนั้นลงมา. งานศึกษาพบว่าจิตรกรรมไทยระยะแรก แม้ถูกเขียนขึ้นเนื่องในพุทธศาสนาเช่นเดียวกัน แต่กลับแสดงความสัมพันธ์ค่อนข้างน้อย กับประเพณีเขียนภาพจิตรกรรมสมัยพุกามที่มีมาก่อนหน้า, ทั้งในแง่ประติมานวิทยา คติทางสัญลักษณ์ และรูปแบบศิลปกรรม, แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมไทยกลุ่มดังกล่าว คงมิได้รับความบันดาลใจโดยหลักใหญ่ มาจากประเพณีเขียนภาพจิตรกรรมสมัยพุกาม. งานศึกษาอธิบายว่า ถึงแม้พุกามจะยังคงทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางสำคัญในภูมิภาคสำหรับการจาริกแสวงบุญของพุทธศาสนิกชนจากแดนไกล สืบต่อเนื่องลงมาจนถึงสมัยที่มีการเขียนภาพจิตรกรรมไทยระยะแรกเหล่านั้น, โดยที่เราได้พบหลักฐานการติดต่อระหว่างผู้คน ในดินแดนซึ่งปัจจุบันคือประเทศไทยกับพุกาม ภายใต้วัตถุประสงค์เช่นนั้นด้วย, แต่ทั้งนี้อาจเป็นการยากที่ภาพจิตรกรรม ซึ่งถูกเขียนขึ้นภายใต้แบบแผนและระบบสื่อความเชิงสัญลักษณ์ที่สลับซับซ้อนเฉพาะตัว ในวัฒนธรรมพุทธศาสนาของพุกาม เมื่อปราศจากผู้สืบทอดประเพณี

รวมถึงผู้รู้ในท้องถิ่นเสียแล้ว (อาจตั้งแต่ราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ 14 ลงมา) จะสามารถสื่อความหมายดังกล่าว เพื่อสร้างความบันดาลใจให้กับผู้แสวงบุญจากต่างวัฒนธรรมได้ด้วยตัวเอง, ทั้งนี้ นอกเหนือจากอีกปัจจัยหนึ่งที่ว่า ภาพจิตรกรรมสมัยพุกามที่หลงเหลือหลักฐานลงมาจนถึงชั้นหลัง แม้มีจำนวนมากแห่งแต่ก็มักปรากฏในโบราณสถานขนาดเล็กที่ถูกทิ้งร้าง อันมิได้เป็นจุดสนใจหลักสำหรับการจาริกแสวงบุญ สำหรับพุทธศาสนิกชนจากแดนไกล; สำหรับภาพที่เคยปรากฏในโบราณสถานแห่งสำคัญ ก็มักถูกทาทับด้วยน้ำปูนขาวในระยะหลังลงมา ซึ่งเป็นประเพณีปฏิสังขรณ์อาคารศาสนสถานประเภทก่ออิฐมาตั้งแต่ครั้งโบราณแล้ว.

particularly for the periods of Gotama - the present Buddha, and of Metteyya - the future Buddha.

Chapter 2 attempted to understand the Buddhist cult and belief associated in particular with the murals found in Pagan monuments of the Minnanthu area, about 4 kilometers east of the old Pagan City. The area is of particular interest here for according to epigraphic evidence it was in the late Pagan period during the 13th century located the center of the "*Aran*", a peculiar Buddhist sect that allowed certain lapses in *Vinaya* among monks. Modern scholars usually associated it with Tantric Buddhism which would have pervaded Pagan from northeastern India. The present author surveyed systematically Buddhist murals in the area, of which 32 sites dating to the 13th century and majority of them presumably associated with the *Aran* Buddhist sect were selected for an intensive analysis. Generally speaking, the murals of concern conform to a general pattern of the late Pagan painting tradition, and illustrate contents derived mainly from known Theravada canonical texts of the Sinhalese origin. The murals attest that their masters would have had a profound knowledge on canonical texts of that Buddhist school, and were strictly conservative in transforming contents of them into the mural representation. The study did not find any trace of undeniable connection between surveyed murals and Tantric Buddhism.

Chapter 3 attempted to conceive the Pagan's tradition on narrating the life episodes of the Lord Buddha *Gotama* as evident in murals of its dynastic period (mid 11th to late 13th centuries) and to compare such tradition with those held in two groups of the much later vernacular texts prevailing in Southeast Asia: those of the *Malalamkaravatthu-Tathagataudana* group - particularly prevalent in Burma proper,

and those of the *Pathomsombodhi* group - popularly known in Thailand, Laos, Cambodia, southwestern China and eastern part of the Shan State. The Pagan's tradition obviously shows more connection with the first than with the latter group of vernacular texts mentioned, thus suggesting that the original *Malalamkaravatthu-Tathagataudana* would have been compiled in Burma on a basis of the tradition pre-existing *in situ*. Such later vernacular literature on the Buddha's life history, therefore, should not be solely perceived as an innovative work at a time of its compilation, but is rather more proper to be dealt with in a conservative Theravada context as a final product of the successive long-term development of the narrative.

Chapter 4 offered an iconographic investigation on a particularly rare scene in Pagan murals of the Lord Buddha issuing radiation in all directions from his body while he was seated in d*yana-mudra* in a tiered-roof pavilion. Notable examples of such can be found in Pagan monuments 505, 539 and 664. Scholars in Pagan arts usually interpreted this particular scene for the episode of the Great Lord when he was performing *Yamakapatihariya*, the twin miracle, at Savatthi. The present author, however, argued that the scene of concern, which exists as a part of the set of *Sattathana* scenes - illustrating the episodes of the Great Lord during the seven weeks after his enlightenment - is for the Buddha's retreat in the fourth week after his enlightenment when he was radiating the ray of six colors (*Chabbannaramsi*) after mastering the last division of the *Abhidhamma* Pitaka at *Ratanaghara*, a jeweled house created by the gods at a location northwest of the Bodhi-tree; this is in accord with a narration in the *Atthasalini*, a commentary text on the *Abhidhamma* Pitaka.

Chapter 5 studied the depiction of *Pacceka* Buddhas in the arts of Pagan for its iconographic and symbolic meanings, the issue never yet explored in previous studies on Pagan arts. *Pacceka* Buddhas appeared in Pagan arts under certain set of iconographic traits that differentiate them from the Omniscient Buddha and the latter's disciples. Symbols for them in Pagan murals enjoy a strategic location in the temple's layout to signify symbolically a time interval within *Asunya Kappa*, i.e. a world cycle with the presence of the Omniscient Buddha(s), when religion of the previous Omniscient Buddha has already ceased to its complete extinction and that of the future Omniscient One is yet to come; at that critical time period, *Pacceka* Buddhas are the only spiritually greatest saviors of the world.

Chapter 6 traced the Pagan's influences on early Buddhist murals found in Thailand (circa late 13th to early 16th centuries), in territories of the former Sukhothai, Ayutthaya and Lanna kingdoms. Surprisingly, only a minimal connection in terms of iconography, symbolism and art style was detected between the late Pagan paintings of the 13th century and those of early Thai mentioned, thus excluding the former from being a direct prototype of the latter. Although, the significance of Pagan as an important pilgrimage center in the Buddhist world of Southeast Asia had persisted long after the end of its dynastic period in the late 13th century, it would have been truly difficult for devotees from different cultural backgrounds to perceive thoroughly the unique pattern and complicate symbolic meanings of Pagan murals, given that the painting tradition of Pagan would have been ceased without learned followers shortly after the 13th century. Moreover, most of the original paintings that used to adorn the walls of many temples of religious significance at Pagan had usually been prone to regular maintenance by means of white-washing, which was a

popular work of merit through ages at Pagan, thus kept these paintings permanently hided from eyesight of devotees. Although, many more original paintings of the Pagan period had remained in lesser monuments, those monuments were rather neglected in the sense of pilgrimage attraction. All these factors would have obstructed foreign devotees from their true perception on the original form and ideology of Pagan murals, thus the cultivation of Pagan's mural tradition in the soil of other Buddhist lands