รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

มนุษย์และวัฒนธรรมในมิติทางประวัติศาสตร์ศิลปะของศาสตราจารย์ พิเศษ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์

โดย

เกษรา ศรีนาคา

กันยายน 2561

สัญญาเลขที่ RDG58H0024

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

มนุษย์และวัฒนธรรมในมิติทางประวัติศาสตร์ศิลปะของ ศาสตราจารย์ พิเศษ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์

โดย

เกษรา ศรีนาคา

สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกว. ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้มีจุดประสงค์ในการบอกเล่าตัวตนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ผ่านการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2520-2560 ซึ่งพบว่าการเดินทางไปใช้ชีวิตอยู่ต่างประเทศตั้งแต่วัยเด็กและการสั่งสมประสบการณ์ชีวิตและความรู้ต่างๆ ได้หล่อหลอมให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นผู้ที่เคารพ “สัจจะ” ต่อตนเอง ความต้องการมีอิสรภาพทางความคิด และความปรารถนาในการแสวงหาความเป็นจริงในอดีต ตลอดช่วงเวลาสามทศวรรษ พิริยะ ไกรฤกษ์จึงกล้าที่จะเสนอความคิดและองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่แตกต่างไปจากนักวิชาการและนักประวัติศาสตร์ศิลปะคนอื่นๆ

ระเบียบวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสต์ศิลปะไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญกับการเน้นศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลัก โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงประติมานิรมานวิทยาในการศึกษาและการให้ความสำคัญกับการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างเคร่งครัด ทั้งนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์จะปฏิเสธการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ครอบงำไปด้วยวาทกรรมหรืออุดมการณ์ทางการเมืองชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยมดังเช่นองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลัก

แม้ว่าในเชิงวิธีวิทยาในการวิจัยจะไม่เปลี่ยนแปลง แต่สำหรับตัวองค์ความรู้ทางศิลปะ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ปรับเปลี่ยนไปตามหลักฐานและข้อมูลที่ค้นพบใหม่ๆ รวมไปถึงจุดเน้นที่ใช้ในการจัดแบ่งพัฒนางานศิลปะไทย โดยในทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เน้นกลุ่มชาติพันธุ์ โดยคำนึงถึงเอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น และทศวรรษ 2540 จนถึงปัจจุบัน ได้เปลี่ยนกรอบความคิด “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” มาเป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งพัฒนาการงานศิลปะไทย อย่างไรก็ดี องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ สร้างขึ้นทั้งหมดนั้นเน้นให้ความสำคัญคนหลายชาติพันธุ์และวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งทั้งหมดล้วนมีส่วนในการสร้างสรรค์งานศิลปะจนกลายเป็น “ศิลปะไทย” โดยมีพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เป็นพื้นฐานของรากเหง้าของศิลปะไทย

Abstract

This article explores the works of Piriya Krairiksh on Thai art history from the 1970s to the 2000s. The main focus of this article is on how Krairiksh's experiences – both in the West and later in Thai society – influences his methodology and research. Initially, Krairiksh has a strong commitment (Sajja) on his approach to Thai art history. He tends to exercise his freedom on his study even though a mainstream Thai art history academia may go against his argument in several occasions. A resistance from the mainstream academia cannot stop Krairiksh to find the truth buried in the past. This strong commitment leads to the exceptional and innovative way of conducting research through his life.

Particularly, his methodology mainly focuses on a concept of Iconography. All Histoical evidences have to be carefully examined and analyzed through the concept of Iconography. His main purpose of employing the concept of Iconography is to rebut a mainstream Thai art historical explanation which tends to evolve into the champion of Thai nationalism.

Although his methodology is considered to be the same throughout his years on academic research, but his body of knowledge on Thai art history is always developing. New evidences and data discovered by him on each decades of his works paves the way to the new explanations. For instance, in the late 1970s his works focus on an ethnography and local identity associated with Thai arts. In the 2000s to the present, he shifts the focus to the influences of doctrine, belief, and religion to Thai arts. In short, Krairiksh's works focus on a diversity of ethnics and cultures in Thai society which associated with a history of Thai art. He believes that the diversity in Thai society leads to what we come to understand as "Thai art". Also he claims that an origin of "Thai art" has a root in Buddhism and Hinduism.

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อ	2
บทที่ 1 เบื้องหลังชีวิตและการทำงาน: จากจิตรกรสู่นักประวัติศาสตร์ศิลป์	11
บทที่ 2 วิธีวิทยาเชิงประติมาณนิรมาณวิทยากับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย	42
- ประวัติศาสตร์ศิลปะ-ประวัติศาสตร์-โบราณคดี: ความเชื่อมโยงในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์	49
- การใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย	52
- การศึกษางานศิลปะด้วยทฤษฎีประติมานิรมานวิทยา (Iconography) และประติพิมพ์วิทยา (Iconology)	56
- การศึกษาสัญลักษณ์ในงานศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์	70
- สุนทรียศาสตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย	74
- การให้ความสำคัญกับ “มิติเวลา” กับการกำหนดอายุเวลางานศิลปะไทย	80
บทที่ 3 ทศวรรษ 2520: วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะกับการเสนอโครงสร้างลำดับเวลาของประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย	85
- การใช้ชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์ในการกำหนดรูปแบบและการแบ่งยุคสมัยทางศิลปะ	93
- การวิพากษ์วิจารณ์การแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์	116

บทที่ 4 ผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในทศวรรษ 2530: วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ กับการตรวจสอบองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย 124

- ศิลปะสมัยสุโขทัย – อยุธยากับ: วิธีวิทยาที่ใช้ในงานเขียนเรื่องศิลปะในประเทศไทย 144
- ปัญหาของศิลาจารึกหลักที่ 1: การวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ 169

บทที่ 5 ผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ พ.ศ. 2540 – 2560: “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” กับ ศิลปะในประเทศไทย 169

- การใช้กรอบคิดเรื่อง “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” .ในการอธิบายพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย 169
- ข้อเสนอใหม่: เมืองศรีเทพ ศูนย์อาณาจักรทวารวดี? 215

บทที่ 6 มนุษย์และวัฒนธรรมในมิติทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยของพิริยะ ไกรฤกษ์ 223

- มนุษย์กับการสร้างสรรค์งานศิลปะ 223
- “วัฒนธรรม” ในมิติทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย 225
  - การนิยาม/จำกัดความ “ทวารวดี ศรีวิชัย เขมร”:ความแตกต่างระหว่างพิริยะและนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก 232
  - รากฐานวัฒนธรรมไทย: ความฉลาดในการประสานประโยชน์ 239
  - ความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์ 244
- การแสวงหา “ความจริง” กับจุดหมายทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย 248

บทที่ 7 บทสรุป 256

บรรณานุกรม 266

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 การจัดแบ่งพัฒนาการยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ในทศวรรษ 2520 89

ตารางที่ 2 เกณฑ์ในการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะตามชื่อของ “รัฐ/อาณาจักร” 91

ตารางที่ 3 ตารางแสดงเกณฑ์ในการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะในช่วงเวลาต่างๆของพิริยะ ไกรฤกษ์ 196

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ 1	ภาพวาดทิวทัศน์ฝั่งทะเลด้านทิศตะวันออกของเกาะคอร์ฟู พ.ศ. 2505	17
ภาพที่ 2	ภาพวาดชายหนุ่มอ่านหนังสือ เมสซองกี คอร์ฟู พ.ศ. 2505	17
ภาพที่ 3	พระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงแคลริเนต พระตำหนัก จิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต พ.ศ. 2506	20
ภาพที่ 4	พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ พระตำหนัก ภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่ พ.ศ. 2507	20
ภาพที่ 5	พระรูปสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าวชิราลงกรณ (พระอิสริยยศขณะนั้น) พระตำหนัก ภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่ พ.ศ. 2507	21
ภาพที่ 6	พระรูปสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าสิรินธรเทพรัตนสุดา กิติวัฒนาดุลโสภาคย์ (พระอิสริยยศขณะนั้น) พระตำหนัก ภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่ พ.ศ. 2507	21
ภาพที่ 7	พระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวร สมบัติของรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์	60
ภาพที่ 8	พระวิษณุ จากปราสาทกระวัน	63
ภาพที่ 9	เทวรูปจากปราสาทเนียงเขมา พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ	63
ภาพที่ 10	เทวรูปสี่กร จากอังลองกอบ พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ	63
ภาพที่ 11	พระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวร มณฑลส่านซี ประเทศจีน	63
ภาพที่ 12	สถูปประธานของพระมหาธาตุสุโขทัย จ. สุโขทัย	130

ภาพที่ 13	ภาพวาดลายเส้นรูปปรางค์วัดพระคลังที่อยุธยา วาดโดยนายแพทย์แกรมเฟอร์ เมื่อ พ.ศ. 2233	130
ภาพที่ 14	สถูปมุมชั้นบนสุดของปรางค์ประธาน วัดพระราม จ.นครศรีอยุธยา	130
ภาพที่ 15	ภาพมณฑปวัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย	136
ภาพที่ 16	ภาพเจดีย์ทรงจอมแห วัดพระบาทเขาน้อย	136
ภาพที่ 17	แผนผังของกรุงสยาม ราชธานีของอาณาจักรชื่อเดียวกัน ของวิศวกรชาวฝรั่งเศสในปี พ.ศ. 2230	140
ภาพที่ 18	แผนผังทางสถาปัตยกรรมของวัดพุทไธสวรรย์	140
ภาพที่ 19	แผนผังของวัดมหาธาตุ จ.ลพบุรี ของ Fournereau	140
ภาพที่ 20	พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายมหาสังฆิกะ พระพุทธรูปสลักนูนต่ำในถ้ำพระโพธิสัตว์ จ.สระบุรี	181
ภาพที่ 21	พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายสัมมิตียะ พระพุทธรูปหินทราย จ. สุราษฎร์ธานี	181
ภาพที่ 22	พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายเถรวาท พระสมณโคดมศิลา อ.ศรีมหาโพธิ จ.ปราจีนบุรี	181
ภาพที่ 23	พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายมูลสรรวาทติวาท พระพุทธรูปศิลายืน วัดหน้าพระเมรุ จ.อยุธยา	181
ภาพที่ 24	พุทธศิลป์ในลัทธิมหายานพระศากยมุนี อ.ศรีมหาโพธิ์ จ.ปราจีนบุรี	183
ภาพที่ 25	พุทธศิลป์ในลัทธิมหายานพระโพธิสัตว์ไมเตรยะ อ.ลำปลายมาศ จ.บุรีรัมภ์	183
ภาพที่ 26	พุทธศิลป์ในลัทธิมหายาน นิกายสุขาวดี พระอมิตาภะ วัดข่อย จ.ลพบุรี	183
ภาพที่ 27	พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน พระไวโรจนะ กรุปรางค์วัดราชบูรณะ อยุธยา	185

ภาพที่ 28 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน พระอักโษภยะ วิหารวัดแก้ว อ.ไชยา สุราษฎร์ธานี 185

ภาพที่ 29 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน พระรัตนสัมภวะ วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ 185

ภาพที่ 30 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน พระศากยมุนีทรงเครื่อง 185

ภาพที่ 31 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน แบบท้องถิ่น พระศากยมุนีศิลา จ.บุรีรัมภ์ 187

ภาพที่ 32 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน แบบกัมพูชา พระศากยมุนีทรงเครื่อง 187
กรุประธานวัดราชบูรณะ อยุธยา

ภาพที่ 33 พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท ช่วงที่ 1 พระสมณโคดม (พระศากยมุนี) 189
เมืองฟ้าแดดสูงยาง กาฬสินธุ์

ภาพที่ 34 พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท ช่วงที่ 2 นิกายกัมโพชสงฆ์ปักขะ 189
พระเมตไตรยพุทธะ วัดมหาธาตุ อยุธยา

ภาพที่ 35 พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท ช่วงที่ 2 นิกายกัมโพชสงฆ์ปักขะ 189
หม้อดินเผา ที่ จ.สมุทรปราการ

ภาพที่ 36 ลัทธิไศวะ นิกายปาศุปัต เอกมุขลึงค์ อ.ท่าชนะ จ.สุราษฎร์ธานี 194

ภาพที่ 37 ลัทธิไวษณพ นิกายภาควัต พระวาสุเทว-กฤษณะ วัดศาลาทุ่ง 194
จ. สุราษฎร์ธานี

ภาพที่ 38 ลัทธิไวษณพ นิกายปาญจราตระ พระนารายณ์ 194
วัดพระเพลิง จ.นครศรีธรรมราช

ภาพที่ 39 ลัทธิไวษณพ ไวษณพนิกาย พระวิษณุพบที่เทวสถาน จ.พระนครศรีอยุธยา 194

ภาพที่ 40 ลัทธิศากตะ พระเทวี อ.อรัญประเทศ จ.สระแก้ว 195

ภาพที่ 41 ลัทธิเสาระ พระสูรยะที่ อ.ศรีเทพ จ.เพชรบูรณ์ 195

ภาพที่ 42 ลัทธิคณาปัตยะ พระคณปติ เทวสถานโบสถ์พราหมณ์ กรุงเทพฯ 195

ภาพที่ 43 ลัทธิเกามาระ เศียรพระสกันธกุมาร วัดหงส์ อยุธยาฯ

บทที่ 1

เบื้องหลังชีวิตและการทำงาน: จากศิลปินสู่นักประวัติศาสตร์ศิลป์

ความนำ

หากกล่าวถึงวงการประวัติศาสตร์ศิลปะ คงไม่มีใครไม่รู้จัก พิริยะ ไกรฤกษ์ นักวิชาการร่วมสมัยของสังคมไทยที่โดดเด่นคนหนึ่ง ซึ่งเป็นที่รู้จักกันดีทั้งในประเทศและนานาชาติ จากผลงานทางวิชาการทางศิลปะจำนวนมากที่ได้รับการตีพิมพ์ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ (ภาษาอังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน และญี่ปุ่น) โดยเฉพาะการนำเสนอประเด็นใหม่ของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยและศิลาจารึกหลักที่ 1 พ่อขุนรามคำแหง แม้พิริยะ ไกรฤกษ์ จะมีความโดดเด่นและเป็นที่รู้จักกันดีในวงการประวัติศาสตร์ศิลปะ แต่ทว่าข้อเสนอหรือผลงานทางวิชาการของพิริยะ ไกรฤกษ์ กลับไม่เป็นที่ยอมรับในแวดวงการประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยเท่าใดนัก จึงเป็นที่น่าสนใจว่าองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์นั้นมีวิธีวิทยาอย่างไรที่ใช้ในการสร้างชุดความรู้เหล่านั้นบ้าง และเหตุใดงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงไม่ได้รับการยอมรับหรือการอ้างอิงในงานเขียนทางวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย

เมื่อสำรวจถึงงานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับพิริยะ ไกรฤกษ์นั้น อาจแบ่งได้ออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้ กลุ่มแรกคือกลุ่มที่วิพากษ์วิจารณ์องค์ความรู้ทางประวัติศาสตรที่พิริยะ ไกรฤกษ์สร้างขึ้นโดยเฉพาะช่วงทศวรรษ 2520-2540 กล่าวคือ ช่วงทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ได้เสนอให้มีการจัดลำดับการจัดยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยใหม่ โดยใช้กลุ่มชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่ง ซึ่งจากการเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ได้สร้างความตื่นตัวต่อวงการประวัติศาสตร์ศิลปะอยู่ไม่น้อย เพราะอาจถือได้ว่าเป็นงานชิ้นแรกๆที่ตั้งคำถามและข้อสงสัยต่อการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้รัฐ/อาณาจักรเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง (ดังที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักแต่ก่อนที่สร้างขึ้น) ดังนั้นช่วงทศวรรษนี้จึงมีงานเขียนจำนวนไม่น้อยที่ได้ออกมาวิพากษ์วิจารณ์ต่อข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ดังเช่น วารสารเมืองโบราณเกือบทั้งฉบับ ในเดือนเมษายน-

มิถุนายน 2521 ฯลฯ ขณะที่ช่วงทศวรรษ 2530 - 2540 พิริยะ ไกรฤกษ์ได้ออกงานเขียนที่สำคัญที่สร้างความตื่นตัวไปทุกวงการ ตั้งแต่วงการประวัติศาสตร์ศิลปะ ประวัติศาสตร์ อักษรศาสตร์ นิรุกติศาสตร์ ฯลฯ ได้แก่ การเข้าไปตั้งคำถามต่อศิลาจารึกหลักที่ 1 หรือศิลาจารึกพ่อขุมรามคำแหง ซึ่งถือเป็นหลักฐานสำคัญที่กลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักนำมาใช้เป็นหลักฐานต่อการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตรศิลปะสมัยสุโขทัย ดังนั้นเมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ได้ทำการศึกษาและออกมาเป็นงานเขียนเรื่อง *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ* (2532) และ *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม* (2547) กระแสวิพากษ์วิจารณ์จึงออกมามากมาย ทั้งในเชิงวิพาษ์วิจารณ์ต่อการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์โดยตรง ดังเช่น โต้เรื่องจารึกพ่อขุนรามคำแหง, (ประเสริฐ ณ นคร, 2530), เรื่อง ความน่าเชื่อศิลาจารึกหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหง, (ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ , 2531), เรื่องศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงทำไมไม่ใช่ศิลาจารึกตัดสิน (ธวัช บุญโณทก, 2531), , เรื่องส. ศิวรักษ์ โต้ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เรื่องศิลาจารึกปลอม (2532), เรื่อง พันเอก ม.ร.ว. ศุภวัฒน์ เกษมศรี โต้ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ (2532), หรืองานเขียนที่พยายามพิสูจน์ โดยให้องค์ความรู้อื่นๆเข้ามาพิจารณาตรวจสอบศิลาจารึกหลักที่ 1 เพื่อยืนยันว่าศิลาจารึกเป็นสิ่งที่มีความน่าเชื่อถือและถูกต้องแล้ว ซึ่งถือว่าได้ว่าเป็นงานที่วิพากษ์ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ โดยทางอ้อม ดังเช่น เรื่อง ทำไม่จึงต้องปลอมศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (ธวัช บุณโณทก, 2532), เรื่อง ใครปลอมศิลาจารึกหลักที่ 1 พ่อขุนรามคำแหง หรือพระยาลิไทย หรือพระจอมเกล้า, (พ.ณ.ประมวญมาร์ค 2532), เรื่อง หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร “เทียบลายสือไทย” กับ “อักษรไทยปัจจุบัน” (2531)หรือ จิราภรณ์ อรัณยะนาค, ไม่ปลอมจารึกพ่อขุนรามคำแหง: จากมุมมองของนักวิทยาศาสตร์ (2533) เป็นต้น (ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดต่อไปในบทที่ 3 และบทที่ 4)

กลุ่มที่สอง เป็นการศึกษาสถานภาพองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา ซึ่งนับว่างานศึกษากลุ่มนี้ค่อนข้างมีน้อย กล่าวคือ งานชิ้นแรกๆที่ศึกษาสถานภาพองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 จนถึง ทศวรรษ 2530 ได้แก่ งานของพิริยะ ไกรฤกษ์ เรื่อง การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต (2530) ที่เข้าไปศึกษาระเบียบวิธีวิจัยของ

กลุ่มงานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะของแต่ละกลุ่ม ตั้งแต่ ปัญญาชน และนักประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งชาวไทยและต่างประเทศ

ผลงานชิ้นต่อมาที่เข้ามาศึกษาสถานะภาพองค์ความรู้ ได้แก่ งานของ รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง เรื่อง ประวัติ แนวความคิด และวิธีค้นคว้าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (2551) เป็นฯ การสำรวจแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย โดยพบว่าได้ออกแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มที่สำคัญ ได้แก่ กลุ่มที่เน้นศึกษาประวัติความเป็นมา, กลุ่มที่สองเน้นศึกษาประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรม, กลุ่มที่สามเน้นศึกษาด้านรูปแบบศิลปะ, และกลุ่มที่สี่เน้นศึกษาความเชื่อและความหมาย, เน้นสุนทรียศาสตร์และเชิงช่าง โดยรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง มีทัศนะที่ไม่เห็นด้วยต่อความเห็นต่อองค์ความรู้ต่างๆที่พิริยะ ไกรฤกษ์สร้างขึ้น โดยเฉพาะระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้ “ลัทธิ ศาสนา และความเชื่อ” เป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะ (ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดต่อไปในบทที่ 5) ในขณะเดียวกัน รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง แสดงความเห็นว่าระเบียบการศึกษาทางประวัติศาสตร์ของนักประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านเหมาะสมและมีความถูกต้องดีอยู่แล้วต่อการศึกษางานศิลปะในประเทศไทย ยังมีงานศึกษาของ *อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย* (2544) ของ กรณรงค์ เหรียนระวี งานศึกษาศึกษาการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย โดยเน้นไปที่ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในฐานะที่เป็นวาทกรรมและปฏิบัติการทางวาทกรรมอย่างหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักและประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสรอง

อย่างไรก็ตาม จากงานศึกษาที่กล่าวมาทั้งหมด ส่วนใหญ่ล้วนแต่เน้นไปที่การวิพากษ์องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ ไกรฤกษ์สร้างขึ้น โดยไม่ได้มุ่งวิเคราห์ระเบียบวิธีวิทยาที่พิริยะ ไกรฤกษ์นำมาใช้ในการศึกษางานศิลปะ โดยเฉพาะงานเขียนกลุ่มแรก ดังที่กล่าวไปแล้ว หรือแม้กระทั่งงานเขียนบางชิ้นอย่างเช่นของ พิริยะ ไกรฤกษ์, รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรืองหรือกระทั่งงานของ กรณรงค์ เหรียนระวี ก็ต่างให้มุมมองของระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์แค่เพียงบางมุม เช่น เน้นการศึกษาเฉพาะองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะเขมร หรือ

การสำรวจสถาพภาพองค์ความรู้ โดยมุ่งพิจารณาที่ระเบียบวิธีวิจัยเท่านั้น ดังนั้นงานศึกษาดังกล่าวจึงไม่ได้เข้าไปพิจารณาถึง ภูมิหลังชีวิต การสั่งสมประสบการณ์ และบริบทแวดล้อมที่ได้หล่อหลอมตัวตนและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์

ดังนั้น งานวิจัยนี้จึงมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาว่า พิริยะ ไกรฤกษ์มีวิธีวิทยาหรือกระบวนการในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะอย่างไร วิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะนี้มีความเปลี่ยนแปลงหรือไม่ อย่างไร ทั้งนี้โดยจะพิจารณาอย่างสัมพันธ์เชื่อมโยงกับพื้นฐานความคิดหรือวิธีคิดของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ส่งผลโดยตรงต่อวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยแสดงให้เห็นถึงภูมิหลังชีวิต การสั่งสมประสบการณ์ และบริบทแวดล้อมที่ได้หล่อหลอมตัวตนและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ความรู้ และเนื่องด้วยศิลปะเป็นงานที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเรื่องมนุษย์และวัฒนธรรม งานวิจัยนี้จะพยายามเชื่อมโยงให้เห็นด้วยว่า ผลงานทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ สะท้อนให้เห็นถึงวิธีวิทยาในการศึกษาเกี่ยวกับ “มนุษย์และวัฒนธรรม” อย่างไร เพื่อให้วิธีวิทยาและองค์ความรู้ที่สร้างโดยพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการมนุษยศาสตร์โดยทั่วไป นอกเหนือจากวงวิชาการด้านประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะ

เบื้องหลังชีวิตและการทำงาน: จากศิลปินสู่นักประวัติศาสตร์ศิลป์

พิริยะ ไกรฤกษ์ เกิดเมื่อวันที่ 30 กรกฎาคม พ.ศ. 2485 ต้นตระกูลไกรฤกษ์เป็นจีนฮกเกี้ยน “แซ่หลิม” ที่เดินทางมาจากจีนแผ่นดินใหญ่มาทำการค้าขายกับประเทศสยามมาตั้งแต่สมัยปลายกรุงศรีอยุธยา และบุตรหลานของตระกูลนี้ก็ได้เข้ารับราชการถวายงานพระมหากษัตริย์ตั้งแต่สมัยพระเจ้าตากสินมหาราช โดยถวายการรับใช้เกี่ยวกับเรื่องการเงิน-ทองเป็นหลัก[1] และในรุ่นต่อๆมาก็ยังคงรับราชการถวายงานให้กับพระมหากษัตริย์มาโดยตลอดจนถึงปัจจุบัน พิริยะ ไกรฤกษ์ เคย

[1] เบญจาภา (จักรพันธุ์) ไกรฤกษ์, *แลวังหลังตำหนัก*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, 2558) คำนำ, น. 254.

กล่าวถึงครอบครัวไว้ว่า แม้ครอบครัวของท่านจะมีเชื้อสายจีน แต่ก็เป็นจีนที่อาศัยอยู่มานานจนกลายเป็นคนไทยไปแล้ว[2]

พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้ชีวิตอยู่ในแถบยุโรปเป็นส่วนใหญ่ หลังจากจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนวชิราวุธวิทยาลัย[3] ก็ได้ไปศึกษาต่อชั้นประถมที่ประเทศอังกฤษ (English Prep School) เป็นระยะเวลา 1 ปี ซึ่งการไปเรียนต่อต่างประเทศตั้งแต่วัยเด็กนี้น่าจะมาจากทัศนะของบิดาคือ พิพรรธน์ ไกรฤกษ์ ซึ่งมีประสบการณ์ได้ไปเรียนต่อต่างประเทศตั้งแต่วัยเด็กเช่นเดียวกัน จนอาจเรียกได้ว่าเป็นค่านิยมของครอบครัวก็ว่าได้ ซึ่งบิดาของพิริยะ ไกรฤกษ์ มีความคิดที่ว่าการส่งให้ไปเรียนต่อต่างประเทศตั้งแต่อายุยังน้อยจะทำให้คุ้นเคยกับประเพณีและวิถีชีวิตของผู้คนในต่างประเทศและยังมีพื้นฐานของภาษาอังกฤษที่ดีอีกด้วย[4] และต่อมาพ.ศ. 2499-2503 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เข้าศึกษาชั้นมัธยม (Public School) ที่ Harrow School, Middlesex, U.K

พิริยะ ไกรฤกษ์ ชอบวาดรูปตั้งแต่ยังเป็นเด็ก ระหว่างที่ศึกษาในต่างประเทศก็ได้วาดรูปอยู่เสมอ นอกจากการวาดรูปแล้วยังชื่นชอบความรู้ทางประวัติศาสตร์ เมื่อมาอยู่ต่างประเทศก็มีสหายรุ่นอาวุโส อาทิ สุลักษณ์ ศิวรักษ์ที่มักจะชวนสนทนาเรื่องประวัติศาสตร์และวรรณกรรมของไทย[5] เมื่อจบการศึกษาในระดับมัธยม มิสเตอร์ อี . เอ็ม มาลาน (Mr. E. M. Malan) (ครูประจำบ้านของโรงเรียน) ได้เห็นถึงพรสวรรค์ในการวาดรูป จึงแนะนำให้เข้าโรงเรียนสอนวาดเขียนไบแม ชอว์ เคน ชิงตัน (Bryam Shaw School of Drawing and Painting, London, U.K.) ในปี พ.ศ. 2503 –

---

[2] พิริยะ ไกรฤกษ์ “ทัศนศิลปสัมพันธ์ไทย-จีนก่อนสมัยรัตนโกสินทร์,” ใน วินัย พงศ์ศรีเพียร บรรณาธิการ. *ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีนศึกษา*, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), น.216.

[3] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

[4] เห็นได้จากการที่บิดาของพิริยะ ไกรฤกษ์ (ซึ่งก็คือ พิพรรธน์ ไกรฤกษ์) ให้คำแนะนำต่อบิดาของตน (พระยาประเสริฐศุภกิจ (เพิ่ม ไกรฤกษ์))ในการให้น้องชาย (พูนเพิ่ม ไกรฤกษ์ - อดีตเลขาธิการพระราชวัง และอดีตผู้อำนวยการทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์) ไปศึกษาต่อ ณ ประเทศอังกฤษ ตั้งแต่วัยเด็ก (ดูรายละเอียดใน เบญจาภา (จักรพันธุ์) ไกรฤกษ์, *แลวังหลังตำหนัก*, (อ้างแล้ว), น. 187-188)

[5] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

2504[6] ช่วงเวลานี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้รับการศึกษาวิชาศิลปะเบื้องต้นทุกแขนง ตั้งแต่การวาดเส้น ดินสอ ทั้งนายแบบนางแบบเปลือยและไม่เปลือยที่ยืนนิ่งอยู่เป็นชั่วโมง เมื่อเวลาผ่านไป 1 ปี พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็เกิดความรู้สึก "... *เบื่อหน่ายกับการวาดเส้นตามระเบียบแบบแผนที่ใช้กันมาหลายศตวรรษ*..." แม้ว่าการวาดรูปในระยะหลังจะมีความเป็นอิสระจากระเบียบแบบแผนมากขึ้นก็ตาม[7]

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีโอกาสเปิดประสบการณ์ใหม่ๆจากการไปศึกษากับออสก้า โกกอชก้า (Oskar Kokoschka) [8] ศิลปินชาวออสเตรเลีย ที่เปิดโรงเรียนสอนศิลปะในช่วงฤดูร้อนของทุกๆปี (Oskar Kokotschka's International Sommerakademie fur Bildede Kunst) กรุงซาลซ์บูร์ก (Salzburg) ประเทศออสเตรีย โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้รับคำแนะนำจากมิสเตอร์ยอห์น ฮาเล่ (John Hale) เพื่อนศิลปินชาวอังกฤษ ในปี พ.ศ. 2505 ซึ่งการเรียนการสอนที่นี่แตกต่างจากโรงเรียนสอนแห่งเดิม กล่าวคือมีการใช้สีน้ำในการวาดภาพเท่านั้น และมีการให้นางแบบเปลี่ยนอิริยาบถทุกห้านาที หรือน้อยกว่านั้น เพื่อเป็นการฝึกให้นักเรียนใช้สายตาในการจับอากัปกิริยาที่แสดงบุคลิกภาพของแบบ มากกว่าที่จะไปติดอยู่กับในรายละเอียดปลีกย่อย การได้เรียนรู้การวาดภาพใหม่นี้ถือเป็นการมองโลกในทัศนะใหม่ ที่ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เรียนรู้การจับอารมณ์ของภาพและสามารถวาดภาพได้รวดเร็วและฉับพลัน ทำให้ภาพดูมีชีวิตมากขึ้น[9]

---

[6] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507* , (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2557), น. 13.

[7] เรื่องเดียวกัน, น. 23

[8] จิตรกรชาวออสเตรเลียสมัยใหม่ เป็นผู้บุกเบิกศิลปะในกลุ่มเยอรมันเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์ (German Expressionism)ในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2457) ภาพวาดส่วนเป็นเหมือนและทิวทัศน์ โดยมีการใช้สีที่ระบายอย่างรวดเร็วซึ่งเป็นอิทธิพลจากฟานก็อก (Van Gogh) จากวิธีการใช้พู่กันอย่างห้าวหาญ รุนแรง แต่งานโกกอชก้าได้แสดงถึงความมีอิสระมากกว่า (อ้างจาก เรื่องเดียวกัน น.13 และ กำจร สุนพงษ์ศรี, *ศิลปะสมัยใหม่*, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), น. 200-201).

[9] ลักษณะของการเรียนวาดภาพแนวนี้ไม่ยึดติดรูปแบบเหมือนจริง รูปลักษณ์ของเส้น สี รูปร่างในภาพจึงเป็นไปตามพลังอารมณ์ของศิลปินผู้สร้างสรรค์จะสะท้อนอารมณ์ของภาพออกมา (พิริยะ ไกรฤกษ์, *ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507* , (อ้างแล้ว), น. 13.และ เสมียนอัคนี, สีสันงานศิลป์ของ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัฒนธรรม*, 25(7), (พ.ค.) 2547, น. 31-32.

ในปีเดียวกัน หลังจากที่จบคอร์สการวาดภาพกับโกกอชก้า พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีโอกาสเดินทางไปเกาะคอร์ฟู (Corfu) ประเทศกรีซ และเพื่อต้องการหาประสบการณ์เขียนภาพจากชีวิตจริง อันเกิดจากแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ของศิลปิน เช่น แวนค๊อด (Van gogh) โกแกง (Gauguin) ที่ได้ค้นหาความเป็นตัวของตัวเอง เดินทางออกไปใช้ชีวิตเพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงได้ขออนุญาตกับครอบครัว และอยู่ที่เกาะคอร์ฟูเป็นเวลาหนึ่งปี ในการแสวงหาความเป็นตนเอง[10] ซึ่งครอบครัวของท่านก็ให้การสนับสนุนเป็นอย่างดี กระทั่งในฤดูร้อนปีถัดมา พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้กลับไปเรียนกับโกกอชก้าอีกครั้ง ที่เมืองซาลซ์บูร์ก ประเทศออสเตรีย เป็นปีที่สอง

ภาพที่ 1 ภาพวาดทิวทัศน์ฝั่งทะเลด้านทิศตะวันออกของเกาะคอร์ฟู พ.ศ. 2505
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2557: 28)

ภาพที่ 2 ภาพวาดชายหนุ่มอ่านหนังสือ เมสซองกี คอร์ฟู พ.ศ. 2505
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2557: 38)

จากการกลับไปศึกษากับโกกอสก้าได้แสดงให้เห็นว่า พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความชื่นชอบกับการวาดภาพแนวเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์ (Expressionism) ตามแนวทางของอาจารย์ที่เป็นผู้สอนศิลปะ การเลือกศึกษาศิลปะกับอาจารย์ที่วาดภาพในแนวดังกล่าวนี้ และภาพเขียนแนวเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์จำนวนมากที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้วาดขึ้นในช่วงที่ไปใช้ชีวิตอย่างอิสระที่เกาะคอร์ฟู สะท้อนให้เห็นถึงตัวตนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ประการหนึ่ง คือ ความต้องการที่จะหลุดจากแบบแผน

[10] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507* , (อ้างแล้ว), น. 27.

ของการวาดเขียนตามศิลปะแบบเดิม (จากโรงเรียนสอนวาดเขียนที่อังกฤษ) ที่ใช้มาหลายศตวรรษ และต้องการวาดภาพอย่างอิสระเสรีที่เกิดจากความรู้สึกภายในของตนเอง ซึ่งแนวคิดของงานใน Expressionism ก็ตอบสนองความต้องการของพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้อย่างดี คือแนวคิดของงานกลุ่มนี้เป็นงานที่ต้องการค้นหามโนทัศน์ กระบวนแบบและกลวิธีเพื่อแสดงออกให้เห็นจุดมุ่งหมายตามที่ศิลปินต้องการ โดยจะสำแดงพลังอารมณ์ออกมาอย่างรุนแรงผ่านการใช้สีสันและเทคนิควิธีการวาดภาพ[11] งานกลุ่มนี้ได้พัฒนามาจากผลงานและความคิดของแวนก๊อด (Van gogh) และ โกแกง (Gauguin) โดยตรง ซึ่งศิลปินทั้งสองมีการแสดงออกที่เกี่ยวกับอารมณ์เฉพาะตน และมองสิ่งต่างๆ อย่างตรงไปตรงมา ถ่ายทอดความรู้สึกต่อสรรพสิ่งทั้งหลายผ่านภาพวาดของตน

การแสดงออกของงาน Expressionism ยังเน้นที่ความคิดและการสร้างสรรค์ของจิตรกร หรือเรียกได้ว่า อัตลักษณ์ของจิตรกร กล่าวคือการสร้างสรรค์ของจิตรกรจะเข้าไปสู่ความเป็นแก่นแท้ ความปราศจากกฎเกณฑ์ โดยจะเข้าหาความรู้สึกที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน อันเป็นอารมณ์ที่ถูกเร้าขึ้นเองโดยเจตจำนงและอารมณ์ของศิลปิน ไม่ว่าจะเป็นภาพหุ่นนิ่ง ใบหน้าของคน หรือภาพทิวทัศน์[12]

นอกจากการวาดภาพแนวเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์แล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังชื่นชอบในการวาดภาพเหมือน (Portrait) เป็นพิเศษ เนื่องจากเห็นว่า

> *"...ภาพเหมือนนี้เปรียบเสมือนภาพสะท้อนของผู้วาดหรือศิลปิน ที่ต้องการวาดภาพเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นตนเองที่เป็นลักษณะเฉพาะตน ซึ่งลักษณะเฉพาะนี้ไม่ได้เกิดจากการลอกเลียนแบบผู้อื่น และเป็นสิ่งที่ลอกเลียนกันไม่ได้ เพราะศิลปินย่อมต้องมีความชอบเฉพาะตน และนิยมที่จะถ่ายทอดภาพหนึ่งออกมาด้วยวิถีทางของตน...*
>
> *แต่อย่างไรก็ดี จิตรกรย่อมมีจุดมุ่งหมายเดียวกัน คือการสร้างภาพให้เกิดมีชีวิต ซึ่งเกิดขึ้นได้นอกเหนือจากความชำนาญในเทคนิควิธี และความสามารถ*

[11] กำจร สุนพงษ์ศรี,*ศิลปะสมัยใหม่*, (อ้างแล้ว), น.185-186

[12] เรื่องเดียวกัน,น.188.

ในการกลั่นกรองอารมณ์ของศิลปินแต่ละคนแล้ว ยังขึ้นอยู่กับการใช้อิสระทางด้านความคิดของศิลปิน ในการจับอารมณ์ของภาพที่วาด อันทำให้เกิดการสร้างสรรค์ทางอารมณ์ในภาพนั้น ก่อให้เกิดจิตวิญญาณของภาพที่ชี้นำโดยจิตรกร การชมภาพเช่นนี้ย่อมรั้งผู้ชมให้พยายามค้นหาที่มาของความงามอันพิศวงที่ซ้อนเร้นอยู่ภายใน ซึ่งมีผลสร้างความประทับใจและความสะเทือนใจอย่างมิอาจอธิบายได้ ทั้งนี้ความเร็วที่เกิดจากการวาดภาพเช่นนั้น ย่อมเกิดจากการทดลองครั้งแล้วครั้งเล่า เพื่อสร้างภาพให้ได้สมบูรณ์ ตรงหรือใกล้เคียงกับจินตนาการของผู้วาดมากที่สุด"..."[13]

ความชื่นชอบของพิริยะ ไกรฤกษ์ นี้จึงอาจมาจากอิทธิพลการวาดภาพลัทธิเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์และแรงบันดาลใจจากประสบการณ์ของแวนค๊อด (Van gogh)และโกแกง (Gauguin) มุ่งเน้นการแสดงออกในเชิงศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคน (ดังที่กล่าวข้างต้น) แต่การสร้างสรรค์ศิลปะก็อยู่ในแนวทางเดียวกันคือเอ็กซ์เพลสชั่นนิมส์ การมองเช่นนี้เราจะเห็นสืบเนื่องไปถึงผลงานทางวิชาการของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่มีมุมมองต่องานศิลปะในประเทศไทยที่เน้นถึงความสำคัญกับลักษณะเฉพาะของศิลปะในแต่ละวัฒนธรรม โดยเห็นว่า

"...ถึงแม้ว่างานของศิลปินผู้นั้นจะแสดงความเป็นตัวของตัวเองของศิลปินมากเท่าใด แต่งานชิ้นนั้นก็ยังสะท้อนให้เห็นลักษณะร่วมกับงานของศิลปินท่านอื่นๆที่สร้างผลงานขึ้นมาในวัฒนธรรมเดียวกันและในช่วงระยะใกล้เคียงกัน และเมื่อเกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านต่างๆของสังคม ทำให้ศิลปะในช่วงระยะเวลานั้นต้องเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน...."[14]

พิริยะ ไกรฤกษ์ เดินทางกลับมาประเทศไทยใน พ.ศ. 2506 ก็ได้กลับมารับใช้เยื้องพระยุคลบาทพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ โดยพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์ ผู้เป็นอาและดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองมหาดเล็ก (ในขณะนั้น) ได้นำพิริยะ ไกรฤกษ์ เข้าเฝ้าเพื่อถวายตัว ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน

---

[13] ปวีณา มีสว่าง (บรรณาธิการ) , *จิตรกรไทยสมัครเล่น ผู้ควรค่าการยกย่อง*. (อ้างแล้ว) น. 149.

[14] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (กรุงเทพฯ : วิเวอร์ บุ๊คส์, 2555), น. 18.

พระราชวังดุสิต[15] ในปีนั้นพระองค์พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เข้าไปวาดพระบรมสาทิสลักษณ์ด้วยสีน้ำมัน ขณะทรงอักษร ทรงดนตรี ทรงแบดมินตันที่พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน และขณะทรงฉายผ้าพระกฐิน ณ วัดบวรนิเวศวิหาร รวมทั้งวาดพระรูปฉาย สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถและพระบรมวงศานุวงศ์ในราชสำนัก[16] ซึ่งพระบรมสาทิสลักษณ์ทั้งหมดนั้นล้วนเป็นงานศิลปะตามแนวเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์ (Expressionism) ทั้งสิ้น อีกทั้งยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ ให้เข้าร่วมแลกเปลี่ยนความคิดเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่และจิตรกรรมฝีพระหัตถ์ในห้องปฏิบัติงานศิลปิน ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐานอย่างสม่ำเสมอ[17]

ภาพที่ 3 พระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงแคลริเนต พระตำหนัก จิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต พ.ศ. 2506
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2557: 73)

ภาพที่ 4 พระบรมสาทิสลักษณ์สมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ พระตำหนัก ภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่ พ.ศ. 2507
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2557: 47)

[15] (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507* , (อ้างแล้ว), น. 47.

[16] เรื่องเดียวกัน, น. 43.

[17] เสมียนอัคนี, สีสันงานศิลป์ของ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัฒนธรรม*, 25(7), (พ.ค.) 2547, น. 31-32

ภาพที่ 5 พระรูปสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ
เจ้าฟ้าวชิราลงกรณ (พระอิสรยยศขณะนั้น)
พระตำหนัก ภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่
พ.ศ. 2507 สีน้ำมัน
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2557:80)

ภาพที่ 6 พระรูปสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ
เจ้าฟ้าสิรินธรเทพรัตนสุดา กิติวัฒนาดุล
โสภาคย์ (พระอิสริยยศขณะนั้น)
พระตำหนัก ภูพิงค์ราชนิเวศน์ เชียงใหม่
พ.ศ. 2507 (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2557:80)

ในปีเดียวกัน พิริยะ ไกรฤกษ์ เปิดงานนิทรรศการภาพเขียนของตนเอง เป็นการแสดงผลงานสีน้ำมันอันเป็นภาพบุคคลที่พิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงอารมณ์การวาดอย่างฉับพลันตามแนวเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์ (Expressionism) ณ สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์ ในการนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระบรมราชินีนาถเสด็จมาเปิดนิทรรศการภาพเขียน เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ. 2506[18] นอกจากการวาดพระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถและพระรูปของบรมวงศานุวงศ์แล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังได้วาดภาพบุคคลที่มีชื่อเสียงของไทย อาทิ เช่น ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. กิตินัดดา กิติยากร, ม.ล. ปิ่น มาลากุล, พจน์ สารสิน, จอมพลถนอม กิตติขจร, ท่านผู้หญิงจงกล กิตติขจร เป็นต้น[19]

[18] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507* , (อ้างแล้ว), น. 5.

[19] เรื่องเดียวกัน.

ในทศวรรษ 2500 การสร้างสรรค์งานศิลปะในประเทศไทยเริ่มมีงานศิลปะสมัยใหม่ อย่างศิลปะแนวอิมเพลสชั่นนิสน์ คิวบิสม์ แอ็บสเตร็ก แต่ก็ยังไม่เป็นที่แพร่หลายและงานศิลปะในช่วงเวลานั้นยังคงเป็นการสร้างงานตามหลักวิชาตามแบบตะวันตกเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นจึงมีคนกล่าวถึงการวาดภาพของพิริยะ ไกรฤกษ์ ว่า "*...ดร.พิริยะคือศิลปินยุคบุกเบิกที่ทวนกระแสวงการศิลปะในสังคมไทยขณะนั้น ทั้งศิลปะตามหลักวิชาการแบบตะวันตกและศิลปะแนวประเพณีนิยมแบบไทย...*" [20] และ น.ณ. ปากน้ำกล่าวถึงคุณูปการงานจิตรกรรมของพิริยะ ไกรฤกษ์ ไว้ว่า

> *"งานของดร.พิริยะ นับว่าเป็นงานสำคัญที่นำทางแห่งศิลปะร่วมสมัยในไทย แต่ไม่ค่อยมีผู้ใดเฉลียวใจได้คิด เพราะว่าไปมัวย่ำอยู่กับที่ กับความคิดล้าหลัง คือแม้ว่าศิลปะจะก้าวไปถึงอิมเพสมชั่นนิสม์หรือคิวบิสม์ หรือเซอเรียลลิสม์ แต่ศิลปะเหล่านี้ก็เคยทำในยุโรปเมื่อ 50 กว่าปีมาแล้ว ดังนั้นการที่อาจารย์พิริยะนำอะไรที่แปลกๆ ใหม่ๆ เข้ามาสู่วงการศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย จึงเป็นงานที่ควรชำเลืองแลเป็นอย่างยิ่ง"*[21]

อย่างไรก็ดีพ.ศ. 2508 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กราบบังคมทูลลาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ไปศึกษาวิชาประติมากรรมกับเฮนรี่ มัวร์ (Henry Moore) ประติมากรเอกชาวอังกฤษ ที่โรยัล คอลเลจ ออฟ อาร์ต (Royal College of art) กรุงลอนดอน เป็นเวลา 1 ปี

จุดเปลี่ยนที่สำคัญของพิริยะ ไกรฤกษ์ จากการเป็นศิลปินมาสู่หนทางนักประวัติศาสตร์ศิลปะเกิดขึ้นด้วยเหตุการณ์ 2 เรื่องด้วยกัน คือ จากการวาดรูป ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ มีโอกาสเดินทางรอบโลกและได้รู้จักกับบุคคลสำคัญในวงการศิลปะของอเมริกา อาทิ อัลเฟร็ด บาร์ (Alfred Barr) ผู้ก่อตั้งมิวเซียม ออฟ โมเดิร์นอาร์ต (Museum of Modern Arts) และยังได้พบปะศิลปินเอกของยุค 1960 สำนักนิวยอร์ค สคูล (New York School) เมื่อดำเนินชีวิตท่ามกลางศิลปินเหล่านี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ กลับค่อนข้างผิดหวัง เพราะตรงกันข้ามกับที่ตนได้วาดฝันไว้ กล่าวคือ ศิลปินส่วน

---

[20] เสมียนอัคนี, สีสันงานศิลป์ของ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัฒนธรรม*, 25(7), (พ.ค.) 2547, น. 31-32

[21] อ้างอิงจากวารสารเมืองโบราณ ปีที่ 12 ฉบับที่ 3 ก.ค.-ก.ย. 2529 ใน ปวีณา มีสว่าง (บรรณาธิการ) , *จิตรกรไทยสมัครเล่น ผู้ควรค่าการยกย่อง*. (อ้างแล้ว), น. 150.

ใหญ่ในช่วงเวลานั้นที่ทำงานอยู่ในแกลลอรี่ ต่างก็ต้องทำงาน(ส่งผลงานศิลปะ) ภายใต้คำสั่งและความต้องการของแกลลอรี่ ในขณะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินเป็นการทำงานตามอุดมการณ์ของตนเอง หรือเกิดขึ้นได้ด้วยแรงบันดาลใจจากอารมณ์ของศิลปิน[22] นั่นคือ ศิลปินควรมีอิสระทางความคิดของตนเองในการสร้างงาน ความรู้สึกผิดหวังที่เกิดขึ้นนี้ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ต้องการใช้ชีวิตอย่างศิลปินอีกต่อไป และการละทิ้งความเป็นศิลปินเช่นนี้ก็สะท้อนความเป็นตัวของตัวเองของพิริยะ ไกรฤกษ์ได้อย่างชัดเจน

อีกเหตุการณ์หนึ่งเกิดขึ้นหลังจากเดินทางรอบโลก ในฐานะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นศิลปินไทยคนหนึ่งในเวลานั้น ได้มีอาจารย์สอนศิลปะจากมหาวิทยาลัยเบิร์กลีย์ (University of California, Berkeley) ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้เชิญพิริยะ ไกรฤกษ์ ไปเป็นอาจารย์สอนวิชาศิลปะ และพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ตอบรับคำเชิญของมหาวิทยาลัยแห่งนั้น อย่างไรก็ตาม ในเวลานั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังไม่ได้ศึกษาในระดับปริญญาตรี แต่ทางมหาวิทยาลัยเบิร์กลีย์มีระเบียบว่าผู้ที่จะเป็นอาจารย์ได้จะต้องจบการศึกษาขั้นต่ำระดับปริญญาตรีเท่านั้น ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ตระหนักว่าประสบการณ์ต่างๆ ที่ได้สั่งสมมาตั้งแต่การเรียนกับผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะ การเป็นศิลปินอิสระ การวาดภาพต่างๆ ไปจนถึงการเดินทางรอบโลกและการชมภาพศิลปะในพิพิธภัณฑ์ที่มีชื่อเสียงในต่างประเทศ ไม่ได้เกี่ยวข้องและ/หรือสำคัญเลยในโลกนี้ สิ่งที่สำคัญกว่าคือใบปริญญา[23]

จากเหตุการณ์ทั้งสองนี้จึงทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ตัดสินใจศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ซึ่งในช่วงเวลาเดียวกันนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้รู้จักไฮแรม ดับเบิลยู วูดวาร์ด จูเนียร์ (Hiram W. Woodward Jr.)[24] จากงานนิทรรศการภาพวาดของตนเอง Woodward เห็นว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นผู้ที่รักงานศิลปะและชอบประวัติศาสตร์ จึงได้แนะนำให้เรียนทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่

---

[22] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[23] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[24] เพื่อนชาวอเมริกาของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่มาทำงานอยู่ในหน่วยอาสาสมัครเพื่อสันติภาพ เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลป์ที่สนใจเรื่องเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และเรื่องพระพุทธศาสนาโดยเฉพาะประเทศไทย (อ้างจาก พิริยะ ไกรฤกษ์, *ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507* , (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2557), น. 85) และ สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

สหรัฐอเมริกา ซึ่งขณะนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังไม่รู้จักวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ เพราะที่อังกฤษยังไม่มีการศึกษาทางด้านนี้ เมื่อได้พูดคุยกับ Woodward ถึงวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ทำให้เกิดความสนใจที่จะศึกษาต่อทางด้านนี้[25]

ในปี พ.ศ. 2511 พิริยะ ไกรฤกษ์ เข้าศึกษา สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ณ มหาวิทยาลัยอินเดียนา (Indiana University) ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยผ่านโครงการแลกเปลี่ยนของมหาวิทยาลัยอินเดียนา กับสถาบันนิด้า อันเป็นโครงการร่วมมือกันระหว่างสหรัฐอเมริกาและประเทศไทย (ในเวลานั้น) ด้วยความที่มีประสบการณ์มากมายจากการเรียนกับโกกอสก้า ศิลปินเอกทางด้านจิตรกรรม และเฮนรี่ มัวร์ ศิลปินเอกทางด้านประติมากรรม ตลอดจนประสบการณ์ที่สั่งสมจากเดินทางไปยังสถานที่ต่างๆทั่วโลก ได้ส่งผลให้สามารถเรียนจบปริญญาตรีภายในเวลา 2 ปี จากหลักสูตร 4 ปี และยังได้เกียรตินิยมอันดับหนึ่งอีกด้วย[26]

เนื่องจากได้เกียรตินิยมอันดับหนึ่งโดยใช้เวลาศึกษาในระดับปริญญาตรีเพียง 2 ปี และมีความสนใจในศิลปะเอเชีย ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ สามารถเข้าเรียนต่อในสาขาวิชาเดียวกันในหลักสูตรปริญญาโท-เอก (5 ปี) ที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด (Harvard University) ประเทศสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2513-2518) พร้อมกันนั้นยังได้รับทุนจากมูลนิธิ นายจอห์น ดี ร็อกกี้เฟลเลอร์ ที่ 3 (JDR 3rd. Fund.) เป็นเวลา 5 ปีตลอดระยะเวลาที่ศึกษาในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ดอีกด้วย[27]

ในช่วงเวลาที่อยู่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เรียนกับอาจารย์ที่เก่งในระดับโลก อาทิ Jan Fontein ซึ่งมีชื่อเสียงจากการวิเคราะห์ภาพอวทาน ที่บุโรพุทโธ ประเทศอินโดนิเซีย และ John Rosenfield ที่มีความเชี่ยวชาญเรื่องเหรียญกษาปณ์ สมัยกุชชาน (Kushan) ประเทศอินเดีย[28] ฯลฯ อีกทั้งการศึกษาที่ฮาร์วาร์ด ตามหลักสูตรของทางมหาวิทยาลัยมีวิชาบังคับที่ต้องผ่าน นั่นคือภาษาตะวันตก 2 ภาษา (ที่ไม่นับรวมภาษาอังกฤษ) คือ ภาษาฝรั่งเศสและ

[25] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[26] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[27] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[28] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

ภาษาเยอรมัน อีกทั้งต้องผ่านภาษาตะวันออก 2 ภาษา ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เลือกภาษาสันสกฤต และภาษาไทย โดยอาจารย์ที่สอนภาษาสันสกฤตเป็นผู้ที่เขียนตำราภาษาสันสกฤต เป็นภาษาอังกฤษ ซึ่งทุกคนที่สนใจและศึกษาภาษาสันสกฤตนี้จะต้องใช้หนังสือเล่มนี้ทั้งสิ้น ซึ่งนั่นทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ รู้สึกประทับใจต่อระบบการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ดอยู่ไม่น้อย ในเรื่องการเชิญอาจารย์ที่เป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านต่างๆมาทำการสอน[29]

การที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เรียนรู้ภาษาอื่นๆ นั้นทำให้มีความได้เปรียบอย่างมากในการเข้าถึงข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะภาษาฝรั่งเศส เนื่องจากงานศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะแถบเอเชียส่วนใหญ่จะเขียนโดยนักวิชาการฝรั่งเศสและอังกฤษในยุคอาณานิคม ส่วนภาษาเยอรมันก็เป็นประโยชน์อย่างมากเนื่องจากเยอรมันเป็นต้นกำเนิดของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ฉะนั้นเมื่อจบการศึกษาและกลับไปรับราชการที่ประเทศไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเป็นหนึ่งในนักวิชาการจำนวนไม่มากนักที่รู้ภาษาดังกล่าว และยังสามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลหนังสือและงานเขียนต่างๆทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของนักวิชาการต่างประเทศได้เป็นอย่างดี

ขณะนั้นกระแสของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเชิงประติมานิรมาณวิทยา (Iconography) ของเออร์วิน ปานอฟกี้ (Erwin Panofsky) เป็นที่นิยมในวงการประวัติศาสตร์ศิลปะขณะนั้น (1920-1968) ทฤษฎีดังกล่าวเป็นการเปิดโลกทรรศน์ของการตีความงามศิลปะแบบใหม่ ที่ก่อนหน้านี้ส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาวิเคราะห์แต่ในเชิงรูปแบบของงานศิลปะ (Formalism) ที่เน้นความสำคัญสัญฐานวิทยาของรูปแบบ (Form)[30] ในขณะที่วิธีวิทยาแบบประติมานิรมาณ

---

[29] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[30] การศึกษาศิลปะโดยให้ความสำคัญกับสัญฐานวิทยาของรูปแบบ (Form) มากกว่าเนื้อหา (Content) เชื่อว่ารูปแบบคือเนื้อหาสาระโดยตัวมันเอง เส้น สี จังหวะ องค์ประกอบในตัวงานคือแก่นแท้ของศิลปะ โดยไม่จำเป็นจะต้องเป็นภาพสะท้อน (Representation) ของอะไรเลยก็ได้ (Laurie Schneider Adams, The Methodologies of Art: An Introduction, p. 21-29 อ้างใน ชาตรี ประกิตนนทการ, ประวัติศาสตร์ศิลปะ สกุลดำรง-เซเดย์ ข้อสังเกตเบื้องต้น, *เมืองโบราณ* 40(1) (มกราคม- มีนาคม), 2557, น.102 และ Michael Hatt & Charlotte Klonk, *Art history: A critical introduction to its methods*, (Manchester: Manchester University Press, 2006), pp. 96.

วิทยา (Iconography) จะเน้นแก่นสาร (Theme) และ ความคิด (Ideas) ภายในงานศิลปะ[31] ดังนั้น ระหว่างที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ศึกษาที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด จึงอยู่ท่ามกลางกระแสความนิยมวิธีวิทยาแบบประติมานิรมาณวิทยาซึ่งแพร่หลายอยู่ในขณะนั้น และอิทธิพลของความคิดดังกล่าวได้ส่งผลต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ตั้งแต่การทำวิทยานิพนธ์ และการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยเรื่อยมา ตราบจนถึงปัจจุบัน (จะกล่าวโดยละเอียดต่อไปข้างหน้า)

ก่อนจบการศึกษาพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เขียนผลงานทางวิชาการเป็นภาษาอังกฤษ อาทิ เรื่อง Provisional classification of painted pottery from Ban Chieng[32] (1973/2516) ,เรื่อง Semas with scenes from the Mahanipata-Jatakas in the National Museum at Khon Kaen[33] (1974/2517), เรื่อง *The Chula Pathon Cedi : architecture and sculpture of Dvaravati* (2518) ซึ่งบทความเกี่ยวกับเจดีย์จุลประโทนนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกที่เสนอในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด สหรัฐอเมริกาและได้รับการแปลโดย ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ในชื่อ *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน* (2517)[34], และ บทความเรื่อง *ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี* (2518) [35] ซึ่งผลงานดังกล่าวเป็นการนำเสนอแนวการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ นั่นคือ วิธีการประติมานิรมาณวิทยา (Iconography) อันเป็นการเน้นการศึกษาเบื้องหลังและที่มาของงานศิลปะ (Iconology) เป็นหลัก เพื่อจะเข้าใจ Theme และ Ideas ที่อยู่ในงานศิลปะ

---

[31] Ibid.

[32] Piriya Krairiksh. *Provisional classification of painted pottery from Ban Chieng*, (Ascona (Switzerland): Artibus Asiae, 1973).

[33] Piriya Krairiksh, *Semas with scenes from the Mahanipata-Jatakas in the National Museum at Khon Kaen*, (Bangkok: Department of Silpakorn, 1974).

[34] พิริยะ ไกรฤกษ์, *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน*, (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2517).

[35] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี," ใน อุไรศรี วรศะริน (บรรณาธิการ), *ศิลปและโบราณคดีในประเทศไทย เล่ม 2*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2518) .

ก่อนที่จะกลับมารับราชการในประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2519-2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เข้าดำรงตำแหน่งเป็นภัณฑารักษ์ศิลปะเอเชีย ทำการจัดตั้งแผนกศิลปะแห่งเอเชีย ณ หอศิลป์แห่งชาติออสเตรเลีย (National Gallery of Australia) กรุงแคนเบอร์รา (Canberra) ประเทศออสเตรเลีย ซึ่งในช่วงระหว่างที่ทำงานได้เกิดปัญหากับหัวหน้าพิพิธภัณฑ์ เนื่องจากในบางครั้งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เข้าไปวิเคราะห์โบราณวัตถุเพื่อตรวจสอบดูว่าเป็นของจริงหรือของปลอม แต่ทางหัวหน้าพิพิธภัณฑ์มีความต้องการงานโบราณวัตถุชิ้นนั้นๆ โดยไม่ได้ให้ความสำคัญว่างานศิลปวัตถุชิ้นนั้นจะเป็นของจริงหรือของปลอม ดังนั้นจึงเป็นเหตุให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ลาออกและกลับประเทศไทยเพื่อมารับราชการเป็นอาจารย์สอนในคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ในปี พ.ศ. 2521 จากการเชิญชวนของ ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล[36] และต่อมาใน ปี พ.ศ. 2523 ก็ได้ย้ายมาเป็นอาจารย์ที่คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำการสอนในคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรในระยะเวลาอันสั้น ซึ่งอาจเป็นไปได้จากเหตุหลัก 2 ประการ คือ **ประการแรก** ช่วงเวลานั้นงานเขียนทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะมีอยู่ 2 แนวทางหลักๆ คือ การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะโดยใช้วิธีวิทยาจากหลักฐานทางเอกสารทางประวัติศาสตร์เป็นหลัก กับแนวทางที่สองเป็นการศึกษาตามแนวทางประวัติศาสตร์โดยใช้วิธีวิทยาการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (Evolution of motive) อันเป็นแนวการศึกษาทางโบราณคดีของฝรั่งเศสที่นำมาใช้โดย ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล **ทั้งสองแนวคิดนี้เป็นวิธีวิทยาของการสร้างความรู้ของประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่มีอิทธิพลอย่างมากในขณะนั้น** ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำเสนอถึงข้อผิดพลาดของการสร้างความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะแบบกระแสหลักและปฏิเสธกรอบการศึกษาดังกล่าว

ในขณะเดียวกันพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้นำเสนอกรอบการศึกษาและการอธิบายความรู้ของประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากการเรียนจากอเมริกา นั่นคือ แนวความคิดทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่เน้นการศึกษาแนวความคิดเบื้องหลังงานศิลปะหรือเรียกว่า “ประติมานิรมาณวิทยา” หรือ “ประติมาณวิทยา” (Iconography) เป็นหลัก โดยพิริยะ ไกรฤกษ์

[36] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

เล็งเห็นว่าการใช้กรอบการศึกษาตามแบบประวัติศาสตร์กระแสหลักได้ก่อให้เกิดปัญหาต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย จึงได้วิพากษ์แนวคิดดังกล่าวในงานเขียนเรื่อง *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (2520) โดยเน้นว่าความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักได้ถูกครอบงำด้วยอุดมการณ์ชาตินิยมว่าด้วยเรื่อง “รัฐ” และ “ชาติ” โดยเฉพาะการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ที่ใช้ “รัฐและอาณาจักร” มาเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง พร้อมกับเสนอเค้าโครงการจัดแบ่งอายุเวลาของประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยแบบใหม่ที่เน้นเอกลักษณ์เฉพาะทางวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น การเสนอทัศนะดังกล่าวนี้ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์เป็นอย่างมาก (ซึ่งจะกล่าวโดยละเอียดต่อไปข้างหน้า)

การเสนอแนวทางใหม่ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะนี้เองที่อาจเป็นปัจจัยให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ต้องย้ายออกจากคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ประกอบกับปัจจัย**ประการที่สอง** คือหลักสูตรการเรียนสอนประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร (อันเป็นภาควิชาที่รับผิดชอบการผลิตนักประวัติศาสตร์ศิลปะโดยตรง)[37] มีเนื้อหาการเรียนการสอนมุ่งเน้นการศึกษาวิวัฒนาการทางศิลปวัฒนธรรมและการแสดงออกทางศิลปะ (Artistic Expression) ของรูปแบบที่แบ่งออกเป็นยุคสมัยที่สำคัญต่างๆของโลก ตามที่มหาวิทยาลัยได้เคยชี้แจงไว้ว่า *“การศึกษาสาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ จะศึกษาว่าศิลปกรรมในเชิงประวัติศาสตร์ของทุกมุมโลก และศึกษาวิวัฒนาการของศิลปะแต่ละสมัย”*[38] ซึ่งเป็นแนวทางการศึกษาการสอนประวัติศาสตร์ศิลปะในแบบที่ ศิลป พีระศรี (คอร์ราโด เฟโรจี) ได้เคยวางรากฐานไว้ตั้งแต่ระยะแรกๆ ของการสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากร (พ.ศ. 2486)[39]

---

[37] พิริยะ ไกรฤกษ์, *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต*, (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2530), น. 249.

[38] เรื่องเดียวกัน น. 335.

[39] เรื่องเดียวกัน น. 335.

พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าแนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรในเวลานั้นเป็นการนำเอาความรู้จากผู้บรรยายมาถ่ายทอดแก่นักศึกษา เพื่อให้นักศึกษานำไปเผยแพร่อีกต่อหนึ่ง โดยมีจุดมุ่งหมายเพียงเพื่อให้ผู้ศึกษาเข้าใจถึงการแสดงออกทางศิลปะในลักษณะต่างๆ หรือศึกษาประวัติศาสตร์วิวัฒนาการทางศิลปะ และสามารถสอนในวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะตามที่ได้เล่าเรียนมาได้เท่านั้น[40] โดยไม่ได้เน้นที่จะให้นักศึกษาค้นคว้าวิจัยด้วยตนเอง และ/หรือ ไม่ได้กระตุ้นให้เกิดการค้นคว้าวิจัยตามแนวประวัติศาสตร์ศิลปะอย่างจริงจัง เพราะทางภาควิชาไม่ได้ตระหนักว่าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นเครื่องมือในการศึกษาเรื่องราวของมนุษย์ในอดีตและมีศิลปโบราณวัตถุสถานเป็นข้อมูลหลักในการศึกษา[41]

สำหรับพิริยะ ไกรฤกษ์ แล้ว ***"การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะนั้นเป็นวิชาที่ศึกษางานศิลปะซึ่งมนุษย์สร้างขึ้นในอดีตเป็นหลัก ซึ่งแต่ก่อนมักจะเข้าใจกันเสมอมาว่าเป็นการศึกษาวิวัฒนาการทางศิลปะ เพื่อให้เข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของงานศิลปะ อันก่อให้เกิดความภูมิใจในการสร้างสรรค์ของบรรพบุรุษและกระตุ้นความรู้สึกชาตินิยม ซึ่งมิใช่จุดมุ่งหมายที่แท้จริงของการศึกษาวิชานี้ อันได้แก่ การศึกษาผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นและจงใจที่จะก่อให้เกิดความประทับใจ เพื่อศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพฤติกรรมและความเป็นจริงของมนุษย์ในอดีต การศึกษาค้นคว้าดังกล่าวจึงใช้ข้อมูลที่เป็นศิลปะ อันเป็นหัวใจสำคัญของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ"***[42] ดังนั้นวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเป็นเรื่องของการศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์จากการสร้างสรรค์งาน

---

[40] ขณะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำงานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต (พ.ศ. 2530) นั้น ได้กล่าววิพากษ์วิจารณ์ถึงหลักสูตรการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรว่าเป็นการผลิตบุคลากรเพื่อตอบสนองอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว มากกว่าการทำงานทางด้านวิชาการ และเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะการเรียนดังกล่าวพิริยะจึงมีการเสนอให้เปลี่ยนชื่อสาขาวิชาเป็น "ศิลปกรรมเพื่อการท่องเที่ยว" และเปลี่ยนชื่อปริญญาเป็น "ศิลปศาสตร์บัณฑิต (ศิลปกรรมเพื่อการท่องเที่ยว)" (ดูรายละเอียดในเรื่องเดียวกัน, น. 344)

[41] เรื่องเดียวกัน, น. 249

[42] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* , (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544). (เน้นโดยผู้เขียน).

ศิลปะ และเกี่ยวข้องสัมพันธ์หรืออยู่ในขอบข่ายของการศึกษาประวัติศาสตร์ ซึ่งทั้งสองวิชานี้แตกต่างกันในแง่ของหลักฐานที่นำใช้เท่านั้น จุดเน้นดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ต้องการจะมีพื้นที่ในการแสดงความคิดเห็นที่อิสระเสรี และการย้ายเข้ามาเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่ค่อนข้างจะมีความเสรีและเปิดกว้างต่อความคิดที่หลากหลาย น่าจะสอดคล้องกับจุดยืนทางวิชาการของพิริยะ ไกรฤกษ์ มากกว่า

อย่างไรก็ดี หลังจากย้ายมาเป็นอาจารย์ประจำในภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์แล้วก็ตาม พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ยังถูกตั้งข้อสงสัยในหลายเรื่อง ตั้งแต่การถูกตรวจสอบเรื่องการศึกษา, เรื่องสาขาวิชาที่จบมาไม่ตรงตามหลักสูตรประวัติศาสตร์โดยตรง[43] ไปจนถึงเรื่องกระบวนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ รับผิดชอบอยู่ ว่าเหตุใดวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะจึงไม่อยู่ในคณะศิลปกรรมศาสตร์ ทั้งที่วิชาดังกล่าวเป็นวิชาที่มีความเกี่ยวข้องกับ “ศิลปะ” โดยตรง อีกทั้งการมีผู้สอนเพียงคนเดียว (ซึ่งก็คือ พิริยะ ไกรฤกษ์) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 จนถึงปัจจุบันนั้น (พ.ศ. 2544) *“...ดูคล้ายเป็นเผด็จการทางความคิด ซึ่งไม่สอดคล้องกับการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยที่เน้นความหลากหลายทางความคิด...”*[44] ข้อสงสัยเหล่านี้ได้ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ต้องออกมาเขียนบทความเรื่อง *การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์* (2544) เพื่อชี้แจงระบบวิธีการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะตามแนวทางของตนเองและเหตุผลที่แสดงว่าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะควรอยู่ในภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มากกว่าคณะศิลปกรรมศาสตร์

เหตุผลที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ชี้แจงก็คือ วิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจอดีตของมนุษย์ ในขณะที่การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปกรรมศาสตร์จะเป็นการเน้นในเชิงปฏิบัติมากกว่า กล่าวคือ มีจุดมุ่งหมายเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมในปัจจุบัน และเน้นให้นักศึกษาเป็นผู้ชำนาญการในงานศิลปวัฒนธรรมต่างๆในการ

---

[43] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 และสัมภาษณ์ กาญจนี ละอองศรี เมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2559

[44] พิริยะ ไกรฤกษ์, การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์, *วารสารศิลปศาสตร์*, 1(1) (มกราคม – มิถุนายน) 2544, น. 216.

ประดิษฐ์ผลงานของตนเอง อีกทั้งการบรรยายนั้นยังเป็นการนำเอาความรู้ที่มีอยู่มาเผยแพร่ ซึ่งแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะตามแบบของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ ที่**เน้นให้นักศึกษาเรียนรู้ถึงระเบียบวิธีวิจัย เพื่อแสวงหาองค์ความรู้ด้วยตนเอง**[45]

จุดมุ่งหมายหลักในการเรียนการสอนของพิริยะ ไกรฤกษ์ คือ การให้นักศึกษาเรียนรู้ระเบียบวิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะเพื่อนำไปใช้อย่างเป็นระบบ โดยมีวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย (ป.312) เป็นวิชาหลัก และเป็นวิชาบังคับในภาควิชาประวัติศาสตร์ ซึ่ง *"...ในการบรรยายจะเน้นที่จุดกำเนิดขององค์ความรู้ที่มีอยู่ในปัจจุบันว่า องค์ความรู้ดังกล่าวเกิดขึ้นได้อย่างไร และมาจากการวิเคราะห์ตีความหลักฐานของใคร โดยให้นักศึกษาเป็นผู้ตัดสินเองว่าเหตุผลในการสร้างทฤษฎีของนักวิชาการแต่ละท่านมีความน่าเชื่อถือมากน้อยเพียงใด เพราะเหตุใด ทั้งนี้เพราะองค์ความรู้ที่มีอยู่ทั้งหมดเป็นเพียงสมมติฐานจากการวิเคราะห์หลักฐานที่นักวิชาการทุกท่านใช้ร่วมกัน เพียงแต่ระเบียบวิธีวิจัยอันเป็นผลที่ก่อให้เกิดบทสรุปนั้นมีความแตกต่างกันไปตามแต่ละทฤษฎี..."*[46]

หลักสูตรการเรียนได้มีการเปิดถึงระดับปริญญาโท ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีการสอนวิชารายย่อย ได้แก่ วิชาทฤษฎีและวิธีการวิจัยทางประวัติศาตร์ศิลปะ (ป.683) อันเป็นวิชาที่เน้นศึกษาระเบียบวิธีการวิจัยเพียงอย่างเดียว และยังเปิดวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก (ป.355) วิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศใกล้เคียง (ป.337) และวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง (ป.334) โดยให้เป็นวิชาเลือกของนักศึกษาในภาควิชาประวัติศาสตร์และนักศึกษานอกคณะไปพร้อมกัน ซึ่งจะเน้นการบรรยายเนื้อหาองค์ความรู้ที่มีอยู่และการทัศนศึกษาในต่างประเทศตามโอกาส[47]

---

[45] เรื่องเดียวกัน น. 217.(เน้นโดยผู้เขียน)

[46] เรื่องเดียวกัน น. 218.

[47] เรื่องเดียวกัน น. 219.

พิชญา สุ่มจินดา หนึ่งในลูกศิษย์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า ลักษณะการเรียนการสอนของพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้น เป็นไปในลักษณะของการตั้งคำถามเป็นหลัก มีการใช้รูปของงานศิลปะมาอธิบายลักษณะของงานศิลปะ การเปรียบเทียบรูปแบบของงานศิลปะ เพื่อดูช่วงเวลาและพัฒนาการของการสร้างงานศิลปะและเบื้องหลังของงานศิลปะ หากงานศิลปะชิ้นใดมีปัญหา หรือนักศึกษาเจอปัญหาต่างๆ ก็จะนำมาถกเถียงกันในห้อง ซึ่งประเด็นเนื้อหาจะเป็นเรื่องขององค์ความรู้ทางศิลปะใหม่ๆ อย่างเช่น ครั้งหนึ่งทางพิพิธภัณฑ์มีการรวบรวมโบราณวัตถุและต้องการวิเคราะห์โบราณวัตถุเหล่านั้น ขณะนั้นศรีศักร วัลลิโภดม ได้แนะนำพิริยะ ไกรฤกษ์ เข้ามาวิเคราะห์ศิลปโบราณวัตถุเหล่านั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงใช้โอกาสนี้นำมาเป็นการบ้านให้นักศึกษาเข้ามาวิเคราะห์งานประติมากรรมในครั้งนั้น ราว 40 ชิ้นตามหลักประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่เชิงประติมานิรมานวิทยา เพื่อต้องการให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ๆขึ้น อีกทั้งยังมีวิธีการส่งเสริมหรือการสอนทางอ้อมให้กับนักศึกษาได้เรียนรู้ด้วยตนเอง อย่างเช่นพิชญา สุ่มจินดา ได้มีโอกาสในการเข้าไปช่วยตรวจพิสูจน์อักษรในงานเขียนบางชิ้นของพิริยะ ไกรฤกษ์ จากการทำงานในครั้งนี้ทำให้ได้ประสบการณ์ ตั้งแต่การเรียนรู้การวิเคราะห์งานศิลปะ การใช้หลักฐาน การอ้างอิง การคัดเลือก การจัดระเบียบภาพ (Categories) ฯลฯ ซึ่งประสบการณ์เหล่านี้ได้ส่งอิทธิพลต่อการทำงานในปัจจุบันของพิชญา สุ่มจินดา อยู่ไม่น้อย [48]

พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้เน้นทางด้านการวิจัยอย่างเดียวและการบรรยายในห้องเรียนเท่านั้น แต่ยังมีทัศนศึกษา บรรยายนอกสถานที่ต่างๆด้วย เนื่องจากเห็นว่าการศึกษาในระดับปริญญาตรีไม่ได้มีจุดมุ่งหมายไปที่การผลิตนักวิชาการที่มีประสิทธิภาพเพียงอย่างเดียว แต่ยังสามารถนำความรู้ที่ได้ไปประกอบอาชีพในขอบข่ายการท่องเที่ยว นิเทศศาสตร์และการบันเทิงได้[49] ซึ่งในการลงพื้นที่นอกสถานที่นั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังเห็นว่าจะเป็นการเปิดโลกทัศน์ให้ผู้เรียนได้ศึกษาศิลปโบราณวัตถุสถานด้วยตนเอง เห็นขนาดและสัดส่วนที่แท้จริงของศิลปะเหล่านั้น ทั้งยังสามารถแยกได้ว่าส่วนใดเป็นของโบราณจริงส่วนใดเป็นของที่สร้างขึ้นใหม่ และยังเป็นการสั่งสมประสบการณ์

[48] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

[49] พิริยะ ไกรฤกษ์, การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์, *วารสารศิลปศาสตร์*, 1(1) (มกราคม – มิถุนายน) 2544, น. 218-219

ของผู้เรียนได้โดยตรง และเมื่อกลับมาจากการศึกษานอกสถานที่แล้ว ผู้เรียนจะได้รับการฝึกฝนระเบียบวิธีการวิจัยจากการทำรายงานต่างๆ ซึ่งต้องเป็นการศึกษาศิลปโบราณวัตถุซึ่งยังไม่เคยมีผู้ใดทำการวิจัยมาก่อนและจะต้องใช้ระเบียบวิธีที่ได้เรียนรู้มาใช้ในการวิจัยและวิเคราะห์ด้วยดุลพินิจด้วยตนเอง[50]

หากกล่าวโดยสรุป ลักษณะพิเศษของการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์นั่นคือ "...***การใช้งานศิลปะเป็นข้อมูลในการศึกษาเพื่ออธิบายอดีตของมนุษย์ เพื่อจรรโลงให้นักศึกษามีอิสรภาพทางความคิดและความสามารถในการทำงานวิจัยได้อย่างเป็นระบบได้ด้วยดุลพินิจของตนเอง อันเป็นวิถีทางเดียวที่จะดำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์ในอนาคต***..."[51]

ดังที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น สิ่งที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เน้นมาโดยตลอด คือการมีอิสรภาพทางความคิดของตัวเอง ไม่ว่าจะเป็นวิธีการสอนที่เน้นให้นักศึกษาแสดงความคิดเห็นและทำงานวิจัยด้วยตัวเองและพยายามให้นักศึกษาไม่ยึดติดกับทฤษฎีของนักวิชาการท่านใดท่านหนึ่ง โดยให้อิสระแก่นักศึกษาในการตัดสินใจเลือกทฤษฎีหรือแนวทางในการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะ

พิริยะ ไกรฤกษ์ เคยกล่าวกับลูกศิษย์ว่าตัวท่านเอง "เป็นคนที่ไม่มีไอดอลหรือบุคคลที่ชื่นชอบเป็นพิเศษ" และได้กล่าวเปรียบเทียบกับศิลปินในยุคเรอเนสซองค์ อย่าง แองเจลโล ดาวินชี่ หรือราฟาเอล ว่าเป็นบุคคลที่เก่ง มีศัตรูมาก และกล้าที่จะก้าวข้ามครูของตนเอง ซึ่งลูกศิษย์มีสิทธิ์หรือสามารถที่จะปฏิเสธความคิดของครูได้อย่างเต็มที่ ถ้าสิ่งที่เสนอมานั้นมีหลักฐานมาสนับสนุน อีกประการหนึ่งหากเรามองบุคคลใดหนึ่งๆเป็นไอดอล จะทำให้เราไม่กล้าที่จะวิพากษ์วิจารณ์ความคิดของผู้นั้น และ/หรือ ไม่กล้าที่สำรวจองค์ความรู้เพื่อที่จะหาแนวทางใหม่ๆ" [52] คำสอนของพิริยะ ไกรฤกษ์ นี้สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามที่จะเป็นตัวของตัวเอง และยอมรับฟังความคิดเห็นหรือความเห็นต่างของผู้อื่นอย่างเป็นเหตุเป็นผล (ซึ่งจะกล่าวโดยละเอียดต่อไป)

---

[50] เรื่องเดียวกัน, น. 218-219

[51] เรื่องเดียวกัน, น. 220. (เน้นโดยผู้เขียน)

[52] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

ผลงานทางวิชาการของพิริยะ ไกรฤกษ์ สะท้อนให้เห็นว่านับตั้งแต่ที่ย้ายเข้ามาในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้มีการเสนอองค์ความรู้ใหม่ๆที่ท้าทายและขัดแย้งกับองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักอย่างต่อเนื่อง แม้จะมีข้อวิพากษ์วิจารณ์ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นจำนวนมาก แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ยังแสดงจุดยืนกับความคิดที่ท่านเห็นว่าเหมาะสมและถูกต้องตามวิธีวิทยาการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ

พิริยะ ไกรฤกษ์ ใส่ใจกับรายละเอียดเล็กๆน้อยที่เห็นว่ามีความสำคัญอย่างมากต่อการเขียนงานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ นั่นคือ ภาพถ่ายงานศิลปวัตถุสถาน งานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบันจะเห็นว่า มีการนำภาพมาประกอบภายในหนังสือเป็นจำนวนมาก จนเรียกได้ว่า ศิลปวัตถุสถานที่มีการศึกษาหรือกล่าวถึงจะปรากฏภาพของงานศิลปะเหล่านั้นอยู่ในหนังสือเสมอ อาจจะด้วยการมีพื้นฐานทางครอบครัวที่มีความสัมพันธ์อันดีกับสถาบันพระมหากษัตริย์และชนชั้นนำและการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้คนจำนวนมาก จึงทำให้ได้มีโอกาสเข้าไปถ่ายภาพโบราณวัตถุต่างๆที่เป็นของสืบทอดหรือของสะสมของกลุ่มชนชั้นนำ การถ่ายภาพในเขตพระราชฐานภายในพระบรมมหาราชวังด้วย[53] รวมไปถึงการถ่ายภาพในพิพิธภัณฑ์ต่างประเทศ นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังมีความสัมพันธ์ที่ดีกับจิรา จงกล อดีตหัวหน้าพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ จึงทำให้มีโอกาสเดินทางและเข้าไปถ่ายรูปโบราณวัตถุต่างๆของพิพิธภัณฑ์ทั่วประเทศ[54] ไม่เพียงเท่านั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังเดินทางไปต่างประเทศอยู่บ่อยครั้ง อาทิเช่นอินเดีย แม้ว่าบางครั้งจะเป็นการไปท่องเที่ยวพักผ่อนส่วนตัวก็ตาม แต่ในการเดินทางในแต่ละครั้งก็เสมือนเป็นการเดินทางไปเก็บข้อมูล ถ่ายภาพ ในที่ต่างๆไปพร้อมกันด้วย[55] สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะการทำงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ อย่างหนึ่งที่ให้ความสำคัญกับการสั่งสมประสบการณ์ในแง่ของการได้ไปสัมผัสหรือเห็นสถานที่และตัวงานศิลปะของจริง ซึ่งจะให้มุมมองที่แตกต่างไปจากการเห็นตาม

---

[53] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2551), คำนำ น. 17.

[54] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

[55] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560

หนังสือต่างๆ ซึ่งจะส่งผลต่อการพิจารณาและวิเคราะห์ตัวงานศิลปะได้อย่างละเอียดและลึกซึ้งมากขึ้น

จุดเด่นอย่างหนึ่งในกระบวนการทำงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ คือการนำเอาภาพถ่ายเหล่านี้มาใช้ในการเปรียบเทียบรูปแบบงานศิลปะที่มีความใกล้เคียงกัน การเปรียบเทียบรายละเอียดของรูปแบบงานศิลปะที่มีลักษณะที่ใกล้เคียงกันทำให้เห็นอย่างชัดเจนได้ว่าในวัฒนธรรมเหล่านั้นได้มีการส่งต่ออิทธิพลระหว่างกัน และยังสะท้อนให้เห็นค่านิยมในการแสดงออกรูปแบบทางศิลปะในช่วงเวลานั้นๆ รวมทั้งเรื่องความแพร่หลายของโลกทัศน์ ความเชื่อและความคิดทางศาสนา ฯลฯ

พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญอย่างจริงจังและมีความละเอียดในการภาพถ่ายงานศิลปะต่างๆเป็นอย่างมาก มีการจัดไฟ จัดมุม และเรื่องของแสงสว่างที่ดี ทั้งนี้เนื่องจากเห็นว่าภาพถ่ายมีความสำคัญมากในการถ่ายทอดรายละเอียดของงานศิลปะ การมีภาพถ่ายที่ดีและชัดเจนยังส่งผลต่อการเรียนรู้และความสนใจของนักศึกษา ซึ่งมีประโยชน์อย่างยิ่งต่อการนำไปศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะและเปรียบเทียบรูปแบบงานศิลปะต่างๆ ทั้งของตนเอง ลูกศิษย์และผู้ที่สนใจนำไปศึกษาต่อ ซึ่งวิธีการถ่ายภาพและศึกษาวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบเช่นนี้ถือเป็นจุดเด่นประการหนึ่งของกระบวนการทำวิจัยของพิริยะ ไกรฤกษ์

ในช่วงระหว่างที่เป็นอาจารย์สอนในมหาวิทยาลัยนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้รับเลือกเป็นนายกสยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์ใน พ.ศ. 2532-2535 ซึ่งในช่วงเวลานี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีโอกาสในการพบปะ สนทนาและแลกเปลี่ยนความรู้กับนักวิชาการชาวต่างประเทศในสาขาต่างๆ เป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังมีบทบาทในการจัดทำวารสารของสยามสมาคมที่ชื่อ “สยามอารยะ” เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมด้วย[56] นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังได้รับรางวัลนักวิจัยดีเด่น สาขามนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในปีพ.ศ. 2541 และปีถัดมา (พ.ศ. 2542) ได้รับเกียรติจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ยกย่องให้เป็นเมธีวิจัยอาวุโสในสาขาประวัติศาสตร์ศิลปะอีกด้วย

[56] ข้อเสนอแนะของพิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2559

ภายหลังเกษียณอายุราชการ พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงทำงานทางวิชาการอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งการดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการสถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในช่วงพ.ศ. 2546-2549 ซึ่งแต่เดิมนั้นสถาบันไทยคดีศึกษาได้ดำเนินการในฐานะที่เป็น “โครงการ” เพื่อการวิจัยของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เพื่อประโยชน์ในด้านการเรียนการสอนและการพัฒนาประเทศ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เข้ามาดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการสถาบันฯ ในช่วงที่มีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างและบทบาทใหม่ คือ จากที่สถาบันไทยคดีศึกษาเป็นศูนย์กลางของการวิจัยของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เปลี่ยนมาเป็นผู้ทำวิจัยเองบนพื้นฐานศักยภาพของบุคลากรของสถาบัน[57]

แม้การปรับเปลี่ยนดังกล่าวจะเป็นตามระเบียบการใหม่ของคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติในขณะนั้น แต่การเข้ามาดำรงตำแหน่งของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้สร้างแบบแผนโครงสร้างภายในที่ยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบัน กล่าวคือ มีการเริ่มใช้ระบบการบริหารแบบกระจายงานและความรับผิดชอบให้คณะกรรมการชุดต่างๆ ที่สถาบันไทยคดีศึกษาแต่งตั้งขึ้นรับไปปฏิบัติงาน การทำงานลักษณะนี้เป็นวิธีการทำงานแบบคณะบุคคลหรือทีมเวิร์ค ที่ควบคู่ไปพร้อมกับการเตรียมความพร้อมของบุคลากรทุกฝ่ายสามารถใช้ศักยภาพในการปฏิบัติงานอย่างเต็มที่ จากการฝึกฝนทักษะประสบการณ์ให้บุคลากรสามารถทำงานได้ทุกด้าน ไม่จำกัดเฉพาะสายงาน นอกจากนี้ยังมีการสร้างระบบการติดตามความก้าวหน้า มีมาตราการควบคุมและมีระบบการประเมินผลงาน ซึ่งนักวิจัยทุกคนจะขึ้นตรงต่อคณะผู้บริหารประจำสถาบันฯ ทั้งนี้เพื่อเป็นการเพิ่มจำนวนและคุณภาพของผลงานวิจัยและกิจกรรมทางวิชาการ และยังต้องการให้งานวิจัยที่ออกมานั้นมีประสิทธิผลและประสิทธิภาพทางวิชาการและเป็นประโยชน์ต่อสังคม[58]

---

[57] เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์, “รูปแบบวัฒนธรรมมองค์การของสถาบันไทยคดีศึกษา”, ใน รวมบทความนักวิจัยสถาบันไทยคดีศึกษา ในวาระ 42 ปี, (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2556) , น. 72.

[58] เรื่องเดียวกัน, น. 92 และเทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ), รายงานประจำปี 2547 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547).

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ให้การสนับสนุนกิจกรรมทางวิชาการอย่างมาก และเป็นผู้ที่รับฟังและให้คำปรึกษาในการวิจัยต่างๆ[59] ซึ่งงานวิจัยของสถาบันไทยคดีศึกษาในช่วงเวลาที่พิริยะ ไกรฤกษ์เป็นผู้อำนวยการ ยังคงให้ความสำคัญแก่การสร้างความรู้ใหม่ในหลายด้านเช่นเดียวกับในอดีตที่ผ่านมา เช่น ด้านการพัฒนาชนบท ไทยคดีศึกษา โครงการวิจัยเชิงวิชาการ โครงการวิจัยเชิงพัฒนา โครงการวิจัยเชิงสำรวจ การส่งเสริมงานวิจัยทางด้านการอนุรักษ์วัฒนธรรมและศิลปะไทย (เน้นศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ) ฯลฯ แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เน้นการวิจัยทางทางด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ในประเด็นไทยศึกษาเพิ่มมากขึ้น เพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจในเรื่องของไทยอันนำไปสู่การแก้ไขปัญหาต่างๆ ในสังคมได้[60]

นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมเพื่อเผยแพร่ความรู้และแนวคิดใหม่ๆ ที่ได้จากการค้นคว้าวิจัย การแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ทางวิชาการ ผ่านการประชุม สัมมนา ฝึกอบรม และสิ่งพิมพ์ ซึ่งในช่วงเวลานั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้สนับสนุนให้มีการทำ**วารสารไทยคดีศึกษา**ขึ้นเป็นครั้งแรก แทนที่**จุลสารไทยคดีศึกษา** (ที่ออกเป็นราย 6 เดือน) เพื่อยกระดับมาตราฐานวิชาการของสถาบัน และการบริการวิชาการแก่สังคมและทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมที่ถือว่าเป็นภารกิจหลัก อาทิ โครงการทัศนศึกษา “ตามรอยพระบาทกษัตริตยา จ.อยุธยา” (31 ต.ค. 2546), โครงการบรรยายเสริมทักษะด้านการวิจัย “เขียน Proposal อย่างไรให้ได้ทุน”, “การวิจัยเชิงคุณภาพ: เทคนิคการเก็บ การประมวลผล และการวิเคราะห์ข้อมูล” นที เนียมศรีจันทร์, ศาสตราภิชาน ดร. เสรี พงศ์พิศ (2547), โครงการฝึกอบรม “ระเบียบวิธีวิจัยเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยขั้นสูง” (วันที่ 3 พ.ย. 2546 - 2 ก.พ. 2547) และ โครงการฝึกอบรม “ระเบียบวิธีวิจัยเพื่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย” (วันที่ 3 พ.ค.- 14 มิ.ย. 2547) ที่พิริยะ ไกรฤกษ์เป็นวิทยากรด้วยตนเอง กิจกรรมนี้เป็นการให้ความรู้เชิงวิเคราะห์ ระเบียบวิธีวิจัย และองค์ความรู้ใหม่ในการนำมาศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ซึ่งในโครงการที่สอง “ระเบียบวิธีวิจัยเพื่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย” นั้นเป็นโครงการที่ร่วมมือกันระหว่างองค์กรเกี่ยวข้องทางด้าน

[59] สัมภาษณ์ วารุณี โอสถารมณ์ เมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2559

[60]เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ) , รายงานประจำปี 2546 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ , (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), น. 2-9

นี้โดยตรง คือ National museum Volunteers และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ที่มีทั้งบุคคลภายนอกชาวไทยและชาวต่างประเทศให้ความสนใจ โดยในโครงการนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความคาดหวังว่า ผู้รับการอบรมจะสามารถสร้างองค์ความรู้ใหม่และแพร่กระจายความก้าวหน้าของความรู้ สู่ประชาคมในภูมิภาคอื่นๆนอกประเทศไทยได้[61] เป็นต้น

นอกจากนี้ ด้วยเจตนารมณ์ที่ต้องการสนับสนุนให้มีการสร้างและนำเสนอองค์ความรู้ใหม่ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ที่มี “ความคิดใหม่ ทำใหม่”[62] โดยไม่ต้องผูกติดอยู่กับระบบราชการ วัฒนธรรมองค์กร ตลอดจนบุคลากรที่เคยชินกับวิธีการทำงานในระบบราชการ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำการก่อตั้ง **มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์** เมื่อวันที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2555 โดยมีวัตถุประสงค์หลัก คือ

> *“...**การส่งเสริมการศึกษาค้นคว้าและเผยแพร่ผลงานด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่เป็น “ความรู้ใหม่ ความคิดใหม่”** เพื่อพัฒนาวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและศิลปะที่เกี่ยวเนื่องด้านโบราณคดีและทัศนศิลป์ โดย**มุ่งศึกษาถึงพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทย ในด้านที่เป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของค่านิยมทั้งทางวัตถุและจิตใจ มากกว่าที่จะเป็นการแสดงออกซึ่งสุนทรียภาพอันบริสุทธิ์** ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความสำนึกใน**คุณค่าของอดีต**ในประเทศไทย ซึ่งช่วยให้เกิดความเข้าใจถึง**แนวคิดเบื้องหลังการสร้างสรรค์และ***

[61] เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ) , รายงานประจำปี 2546 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), และ เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ) , รายงานประจำปี 2547 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547).

[62] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

รูปแบบของศิลปะในปัจจุบัน *จึงเป็นที่มาของการก่อตั้งมูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์ ...*"[63]

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เชิญชวนนักวิชาการจากหลากหลายสถาบันเข้ามาเป็นคณะกรรมการของมูลนิธิ ได้แก่ เจมส์ สเตนท์ (Mr. James Stent), ภูธร ภูมะธน, สุธา ลีนะวัต, ชาตรี ประกิตนนทการ, วารุณี โอสถารมย์และ กาญจนี ละอองศรี

แม้ว่าในปัจจุบันพิริยะ ไกรฤกษ์ จะเห็นว่าการก่อตั้งมูลนิธิยังไม่บรรลุตามจุดประสงค์เท่าที่ควร เนื่องจากยังไม่มีผู้ใดที่เสนอองค์ความรู้ตามวัตถุประสงคที่ตั้งไว้[64] แต่อย่างไรก็ตาม มูลนิธิฯ ก็ยังมีกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่างๆ ที่เผยแพร่ความรู้ใหม่ๆ เกี่ยวศิลปะและวัฒนธรรมของไทย ซึ่งก็มีผู้ที่ให้ความสนใจอยู่ไม่น้อยในการเข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าว ซึ่งอาจกล่าวได้ว่ากิจกรรมเหล่านี้เป็นพื้นที่หนึ่งที่พยายามเปิดโอกาสในการตั้งคำถามและกระตุ้นให้มีการทบทวนข้อเท็จจริงของอดีตและคำอธิบายประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก รวมไปถึงการเปิดพรมแดนให้มีการอภิปรายและนำเสนอองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเด็นใหม่ๆ ไม่ว่าจะเป็นการบรรยายโดยพิริยะ ไกรฤกษ์เอง หรือนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะอื่นๆ อาทิ อภินันท์ โปษยานนท์ (รองปลัดกระทรวงวัฒนธรรม) ในการบรรยายครั้งปฐมฤกษ์ เรื่อง "*ประวัติศาสตร์ศิลปะกับการจัดการทางวัฒนธรรม*" (27 เมษายน 2556), ชาตรี ประกิตนนทการ และ วันชัย มงคงประดิษฐ เรื่อง ปริศนาเบื้องหลังศาสนสถาน (12 ธันวาคม 2558), พิชญา สุ่มจินดา เรื่อง *ราชประดิษฐพิพิธทรรศนา: องค์ความรู้ที่เป็นมากกว่าคู่มือนำชม* และ ท่านพระครู วินัยธร อารยพงศ์ อารยธมโม เรื่อง *กระบวนการเรียนรู้บูรณปฏิสังขรณ์วัดราชประดิษฐ ยุคปัจจุบัน: กรณีศึกษากระบวนการบริหารจัดการแหล่งศิลปวัฒนธรรมทางพุทธศาสนา ในกิจกรรมทำนุศิลปวัฒนธรรม* "เที่ยวรู้ เที่ยว

---

[63] *มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์* (18 เมษายน 2556) ค้นเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2558 , จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=825. (เน้นโดยผู้เขียน)

[64] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

ชม ศิลปวัฒนธรรมในเกาะรัตนโกสินทร์ พิพิธทรรศนาวัดราชประดิษฐ์" เมื่อวันที่ 13 กันยายน 2556 ฯลฯ[65]

นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมทัศนศึกษา เพื่อที่จะเปิดโอกาสให้ผู้ที่มีความสนใจทางด้านศิลปวัฒนธรรมได้ออกไปเรียนรู้จากการไปชมสถานที่จริง อาทิ ทัศนศึกษา "*ศิลปะอยุธยา: รู้ใหม่คิดใหม่*" ณ อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยาและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา (22 มิถุนายน 2556) โดยมีพิริยะ ไกรฤกษ์, ภูธร ภูมะธน , พิชญา สุ่มจินดา, ชาตรี ประกิตนนทการ เป็นผู้บรรยาย, กิจกรรมศิลปวัฒนธรรมสัญจร "*วัดปทุมวนารามราชวรวิหาร "จากวัดในสวนสระบัวสู่สวนธรรมกลางป่าคอนกรีต*" มีสุธา สีนะวัต และ นฤมล สาราบริรักษ์เป็นวิทยากร ฯลฯ[66]

อาจกล่าวได้ว่าพื้นฐานความคิดและการสั่งสมประสบการณ์ต่างๆ ของพิริยะ ไกรฤกษ์ มีผลต่อการทำงานทางวิชาการและการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย โดยที่องค์ความรู้นั้นสะท้อนให้เห็นถึงพฤติกรรมการสร้างสรรค์ของมนุษย์และวัฒนธรรมผ่านตัวงานศิลปะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ทำการศึกษา ซึ่งเราจะเห็นอย่างชัดเจนในบทต่อๆ ไป โดยในบทที่ 2 เป็นการนำเสนอระเบียบวิธีวิทยาที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ซึ่งถึงแม้ว่าพื้นฐานของระเบียบวิธีวิทยาส่วนหนึ่งจะมาจากการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ที่สหรัฐอเมริกา แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้นำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการศึกษางานศิลปกรรมต่างๆ ในประเทศไทย บทที่ 3-5 นำเสนอให้เห็นถึงพัฒนาการของการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในแต่ละทศวรรษ ซึ่งจะมีพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลงทั้งกรอบคิดที่นำมาใช้ในการศึกษายุคสมัยงานศิลปะ (จากกลุ่มชาติพันธุ์มาเป็นลัทธิ ความเชื่อ และศาสนา) ข้อเสนอต่างๆ ของพิริยะ ไกรฤกษ์ รวมทั้งการถกเถียงและการวิพากษ์ที่มีต่อข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในประเด็นต่างๆ ทั้งจากนักวิชาการต่างประเทศและวงวิชาการ ไทย และสุดท้ายในบทที่ 6 แสดงให้เห็นว่าองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ สร้างความเข้าใจ

---

[65] *มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์* (18 เมษายน 2556) ค้นเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2558 , จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=825.

[66] เรื่องเดียวกัน.

เกี่ยวกับ “มนุษย์” และ “วัฒนธรรม” อย่างไรบ้าง เพื่อสังเคราะห์ให้เห็นว่า ลึกลงไปแล้ววิธีวิทยาในการประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็คือวิธีวิทยาในการศึกษาเกี่ยวกับ “มนุษย์” และ “วัฒนธรรม” นั่นเอง

บทที่ 2

วิธีวิทยาเชิงประติมานิรมาณวิทยา
กับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย

พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีบทบาทสำคัญในการนำ "วิธีวิทยาเชิงประติมานิรมาณวิทยา" มาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งวิธีวิทยาดังกล่าวนี้แตกต่างอย่างมากจากวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีอยู่ในวงวิชาการไทย ทั้งในแง่ของวิธีวิทยาในการสร้างความรู้และจุดมุ่งหมายในการสร้างความรู้

ก่อนการกลับมาประเทศไทยของพิริยะ ไกรฤกษ์ วงวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยในขณะนั้นมีแนวทางในการศึกษาอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน ซึ่งอาจสรุปให้เห็นพอสังเขป ดังนี้

วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบแรก เป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะโดยใช้เอกสารทางประวัติศาสตร์เป็นหลักฐานหลัก โดยผู้ศึกษาจะเชื่อมโยงโบราณวัตถุหรือโบราณสถานที่ตนศึกษาเข้ากับข้อความในจารึก ตำนาน พระราชพงศาวดารหรือเอกสารทางประวัติศาสตร์อื่นๆ และนำเอาข้อมูลจากหลักฐานเหล่านี้มาอธิบายโบราณสถานหรือโบราณวัตถุนั้นๆ ในแง่ของประวัติความเป็นมา เห็นได้ชัดในงานเขียนเรื่อง "*เที่ยวเมืองพระร่วง*" (2450) ของรัชกาลที่ 6[67] ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงระหว่างโบราณสถานหรือโบราณวัตถุกับเนื้อความในศิลาจารึกหลักต่างๆ เช่น จารึกหลักที่ 1 จารึกวัดป่ามะม่วง จารึกนครชุม เป็นต้น เพื่อกำหนดอายุโบราณสถานในสุโขทัย หรือในบางกรณีก็อาจพบชื่อโบราณสถานหรือโบราณวัตถุในศิลาจารึก

[67] แนวทางนี้เป็นผลจากการที่รัชกาลที่ 6 ได้ทรงศึกษาเล่าเรียนในสาขาประวัติศาสตร์ที่ประเทศอังกฤษ และนำวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์มาใช้กับการศึกษาโบราณวัตถุสถานในสยาม (อ้างใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์, 2555), น.31)

ก่อน แล้วจึงพยายามค้นหาตำแหน่งที่ตั้งของโบราณสถานนั้นๆ[68] พระราชนิพนธ์เรื่อง**เที่ยวเมืองพระร่วง**นี้ รัชกาลที่ 6 ทรงสร้างความเก่าแก่ให้แก่ชาติไทย ผ่านการใช้ฝีมือช่างและความสมบูรณ์ของโบราณสถาน ประกอบกับการใช้ความรู้สึกส่วนพระองค์มาเป็นตัวกำหนดอายุ เช่น การกำหนดอายุของปรางค์วัดมหาธาตุ เมืองสวรรคโลก (เชลียงปัจจุบัน) ว่ามีอายุกว่าหนึ่งพันปี โดยมีเหตุผลจากเรื่องความประณีตของฝีมือและความสมบูรณ์ของโบราณสถานของคนสมัยก่อน[69] จะเห็นได้ว่าเป็นการใช้เอกสารทางประวัติศาสตร์เป็นหลักฐานหลักในการศึกษา และใช้การสันนิษฐานประกอบ โดยผู้ศึกษามิได้เคร่งครัดต่อวิพากษ์วิธีทางประวัติศาสตร์ และมิได้พิจารณาบริบททางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรมในยุคที่มีการสร้างโบราณสถานหรือโบราณวัตถุเหล่านั้น

เช่นเดียวกันกับงานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ใช้เอกสารทางประวัติศาสตร์เป็นหลักในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศสยาม จะเห็นจากงานเรื่อง "*ตำนานพุทธเจดีย์สยาม*" (2469) ซึ่งพระองค์ทรงใช้จารึกพงศาวดาร พระราชพงศาวดารหรือตำนานเป็นหลักในการเกี่ยวโยงหรืออธิบายศิลปะโบราณวัตถุสถานต่างๆ[70] และงานเรื่อง *โบราณวัตถุพิพิธภัณฑ์สถานสำหรับพระนคร* (2471) ของยอร์ซ เซเดย์ (George Coedes) ซึ่งได้ใช้ระเบียบวิธีวิทยา และสมมติฐานที่เป็นไปในทางเดียวกันกับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในการอธิบายและจำแนกหมวดหมู่งานศิลปะที่จัดเก็บอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ นอกจากนี้เซเดย์ยังนำระเบียบวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของตะวันตกเข้ามาใช้ในการศึกษาด้วย คือ *"...ระบบของการวิจัยศิลปะตะวันตกตั้งอยู่บนข้อสมมติฐานที่ว่า ศิลปะวิวัฒนาการจากยุคริเริ่มไปสู่ความสมบูรณ์แบบ และต่อมาก็เสื่อมสลายลง*

---

[68] พิริยะ ไกรฤกษ์, *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต*, (อ้างแล้ว), น.31

[69] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว).

[70] เรื่องเดียวกัน, น. 17

ตามระยะเวลา..."[71] ดังนั้นจึงทำให้การจัดแบ่งยุคสมัยของงานประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเป็นไปในลักษณะที่ดำเนินไปตามการเกิดขึ้นและการสูญสลายของรัฐและอาณาจักร กล่าวได้ว่า งานสองชิ้นนี้เป็นงานที่มีอิทธิพลและถือว่าเป็นงานที่ให้กำเนิดเค้าโครงประวัติศาสตร์ศิลปะไทยครั้งแรก โดยเฉพาะพระนิพนธ์ **ตำนานพุทธเจดีย์สยาม** เป็นงานที่ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง จนมีอิทธิพลอย่างสูงต่องานประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในเวลาต่อมา[72] ซึ่งในงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา อาทิ *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต* (2530), *การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา* (2536), *ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย โครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง* (2537), *รากเหง้าศิลปะไทย* (2553) ฯลฯ ได้วิพากษ์วิจารณ์วิธีการกำหนดอายุของโบราณวัตถุหรือโบราณสถานที่อาศัยการตีความเอกสารทางประวัติศาสตร์เป็นหลัก โดยมิได้ใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลักในการศึกษา ว่าเป็นวิธีการที่มีความบกพร่องอย่างมาก

วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบที่สอง เป็นวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลัก แต่มุ่งศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (Evolution of motive) วิธีการศึกษาดังกล่าวนี้ริเริ่มโดย ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล หลังจากทรงจบปริญญาโททางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีทางเอเชียอาคเนย์ ที่โรงเรียนลูฟ (Ecole de Louvre) ในปี พ.ศ. 2498 / ค.ศ. 1955[73] ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงนำแนวการศึกษาทางโบราณคดีสำนักฝรั่งเศส

---

[71] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ทิศทางและความเป็นไปได้ในการวิจัยศิลปะไทย," *ศิลปกรรมศาสตร์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร*, 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม) 2537 , น. 49.

[72] ชาตรี ประกิตนนทการ, ประวัติศาสตร์ศิลปะ สกุลดำรง-เซเดย์ ข้อสังเกตเบื้องต้น, *เมืองโบราณ* 40(1) (มกราคม- มีนาคม) 2557, น. 83

[73] ยอร์ซ เซเดย์แนะนำให้ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล เข้าศึกษาทางสาขาวิชานี้ เมื่อพ.ศ. 2491 และศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) เป็นอาจารย์และเพื่อนร่วมชั้นเรียนในขณะนั้นคือ ชอง บวสเซอลีเย่ (Jean Biossilier)

ของศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern)[74] เข้ามาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย และยังนำระเบียบวิธีการนี้มาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2517 โดยทรงวางระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ชัดเจน เป็นระบบ และเชื่อมโยงกับความรู้สมัยใหม่จากต่างประเทศ ซึ่งชาตรี ประกิตนนทการ กล่าวว่าเป็นระเบียบวิธีวิทยาที่มีลักษณะความเป็นวิทยาศาสตร์ คือเป็นการศึกษาที่มีระบบและใช้ตัวงานศิลปะเองเป็นหลักฐาน กล่าวได้ว่าเป็นวิธีการศึกษาที่มีความเป็นภววิสัย ต่างจากวิธีวิทยาของรัชกาลที่ 6, สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ซ เซเดย์ ซึ่งมีความเป็นอัตวิสัยค่อนข้างมาก[75] อย่างไรก็ตาม มจ.สุภัทรดิศ ดิศกุล ยังคงใช้กรอบความคิดตามที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและเซเดย์นำเสนอไว้ จึงทำให้วิธีวิทยาและสมมติฐานในการศึกษาของ มจ.สุภัทรดิศ ดิศกุล เป็นการใช้ระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์แบบใหม่ที่เชื่อว่าเป็นวิทยาศาสตร์ไปสนับสนุนกรอบความคิดและองค์ความรู้เดิมของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและเซเดย์ให้มีความถูกต้องและความน่าเชื่อถือมากขึ้น จึงทำให้ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะที่สร้างโดย มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล เป็นไปในลักษณะทางเดียวกันกับองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่ผ่านมา[76]

ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้ทรงให้หลักการค้นคว้าทางวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ไว้ โดยแบ่งหลักฐานออกเป็น 3 ประเภท ที่มีความสำคัญแตกต่างกัน

1. หลักฐานที่มีความสำคัญอันดับ 1 ได้แก่ หลักฐานที่สร้างหรือแต่งขึ้นเมื่อเหตุการณนั้นเกิดขึ้น คือ โบราณวัตถุสถาน จารึกและจดหมายเหตุ

---

[74] ศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) อดีตภัณฑารักษ์ใหญ่แห่งพิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ผู้ริเริ่มทฤษฎีการใช้วิวัฒนาการของลวดลายกำหนดอายุเวลาโบราณวัตถุสถาน ซึ่งท่านได้นำมาใช้ในการกำหนดอายุเวลาโบราณสถานวัตถุในศิลปะขอม จาม และอินเดีย

[75] ข้อเสนอของชาตรี ประกิตนนทการ

[76] สัมภาษณ์พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 และ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

2. หลักฐานที่มีความสำคัญอันดับ 2 ได้แก่ หลักฐานที่สร้างหรือแต่งขึ้นเมื่อเหตุการณ์นั้นล่วงไปแล้ว ได้แก่ ตำนานหรือจดหมายเหตุพื้นเมืองต่างๆ ที่เคยแต่งหรือรวบรวมขึ้นเมื่อเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นแล้วเป็นเวลาหลายร้อยปี

3. หลักฐานที่มีความสำคัญอันดับ 3 ได้แก่ หนังสือต่างๆ ที่มีผู้เขียนขึ้นในสมัยปัจจุบัน[77]

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาถึงระเบียบวิธีการศึกษาและเค้าโครงของงานเขียนแล้วก็จะเห็นได้ว่าไม่ค่อยมีความแตกต่างจากระเบียบวิธีการศึกษาของงานเขียนกลุ่มแรกมากนัก[78] อาทิ *ศิลปในประเทศไทย* (2506) ซึ่งทรงพระนิพนธ์เพื่อเป็นตำราของนักศึกษาคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงเรียบเรียงขึ้นจากพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ประกอบกับบทความของหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์และบทความของนักวิชาการต่างประเทศ อย่างเช่น ยอร์ซ เซเดย์ และปิแอร์ ดูปองต์ มีเพียงบางส่วนที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นเอง หนังสือนี้ใช้เป็นตำราหลักในวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งแต่ พ.ศ. 2506-2546 ที่ได้รับการตีพิมพ์ 12 ครั้ง และมีการแก้ไขเนื้อหา 3 ครั้ง ตามหลักฐานใหม่ทางโบราณคดีที่ค้นพบ ซึ่งเนื้อหาเป็นการทำความเข้าใจยุคสมัยและรูปแบบศิลปกรรมในประเทศไทยต่างๆ ตามทัศนะของมจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล[79]

วิธีวิทยาในการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลายที่ มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงนำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย อาทิ การศึกษาเทวรูปสมัยสุโขทัยจากหนังสือ *เทวรูปสัมฤทธิ์*

---

[77] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. "หลักการค้นคว้าวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์" โบราณคดี ปีที่ 1 ฉบับปฐมฤกษ์ (พฤษภาคม 2509) น. 3 อ้างใน นภวรรณ มีลักษณะ, *ทวารวดีในประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย*, (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2548), น. 109-110.

[78] ชาตรี ประกิตนนทการ, ประวัติศาสตร์ศิลปะ สกุลดำรง-เซเดย์ ข้อสังเกตเบื้องต้น, *เมืองโบราณ* 40(1) (มกราคม- มีนาคม) 2557, น. 81

[79] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. , ศิลปในประเทศไทย, พิมพ์ครั้งที่ 1, (พระนคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2506, คำนำ) อ้างใน นภวรรณ มีลักษณะ, *ทวารวดีในประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย*, (อ้างแล้ว), 109-110.

สมัยสุโขทัย (2509) โดยได้เปรียบเทียบลวดลายกรองศอมงกุฎ กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ และผ้าทรงบนเทวรูปสัมฤทธิ์ เพื่อจัดลำดับวิวัฒนาการของเทวรูปสุโขทัย[80] โดยมีหลักการสำคัญคือ

> *"...วิธีการของท่านก็คือว่าพยายามหาวิวัฒนาการของลวดลายหลายแบบตั้งแต่สมัยต้นจนถึงสมัยสุดท้ายของศิลปะแบบใดแบบหนึ่งมาเปรียบเทียบกันดู เช่น ในศิลปะขอมก็คือ วิวัฒนาการของทับหลังและเสาประดับกรอบประตู ในศิลปะจามของอาณาจักรจามปา ซึ่งเคยตั้งอยู่บนฝั่งทะเลของประเทศเวียดนามก็คือ วิวัฒนาการของเสาติดกับผนังและซุ้ม ถ้าเป็นไปในทางเดียวกันก็หมายความว่าถูกต้อง ถ้าผิดพลาดก็หมายความว่าอย่างใดอย่างหนึ่งผิดพลาดหรือผิดพลาดทั้งสองอย่าง ต้องตั้งต้นวิจัยกันใหม่ เมื่อได้วิวัฒนาการตรงกันแล้วก็นำไปเปรียบเทียบกับลวดลายอย่างอื่นอีกเท่าที่จะหาได้ว่าถูกต้องหรือไม่...เมื่อได้สายแห่งวิวัฒนาการถูกต้องหมดแล้ว จึงนำไป "แขวน" ไว้กับศิลาจารึกที่มีศักราช ทั้งนี้เพื่อให้สามารถทราบกำหนดอายุได้อย่างแน่นอน..."* [81]

แนวความคิดดังกล่าวนี้ได้ส่งอิทธิพลต่อไปยังสานุศิษย์ของท่าน อาทิ สันติ เล็กสุขุม ดังปรากฏในงานเขียนเรื่อง *วิวัฒนาการของชั้นประดับลวดลายและลวดลายสมัยอยุธยาตอนต้น* (2522) ตลอดจนยังนำไปใช้เป็นกรอบความคิดในการจัดลำดับพัฒนาการสถาปัตยกรรมประเภทปรางค์ในสมัยสุโขทัยและอยุธยาในเวลาต่อมาอีกด้วย ฯลฯ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเห็นต่อวิธีวิทยาดังกล่าวนี้ว่า

> *"...การวิเคราะห์โดยการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลายนั้นจะต้องนำไปเปรียบเทียบกับวัตถุที่มีศักราชบ่งบอกไว้ และศึกษาจากข้อมูลที่แน่นอน....อีกประการหนึ่งการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลายนั้นจะใช้การวิเคราะห์จาก*

---

[80] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ, *เทวรูปสัมฤทธิ์สมัยสุโขทัย,* (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2509).

[81] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. , "การกำหนดอายุโบราณวัตถุสถานโดยการใช้วิวัฒนาการของลวดลาย" ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนสารี (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ : สมาคมมนุษยศาสตร์, 2526), น. 195-196

วิวัฒนาการของลวดลายแต่อย่างเดียวก็อาจผิดพลาดได้มาก การวิเคราะห์จึงต้องใช้ระบบการเปรียบเทียบ[82]*เข้ามาทดสอบอีกด้วย..."*[83]

จากที่กล่าวมานั้นถือเป็นแนวคิดและวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่ยังคงมีการสืบทอดแนวทางการศึกษามาจนถึงปัจจุบัน คือมีการนำไปใช้เป็นความรู้พื้นฐานในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ทั้งในเรื่องกรอบวิธีคิด รูปแบบ (Style) ของศิลปะ การกำหนดอายุ (Dating) ของงานศิลปะ และโครงร่างต่างๆ แม้ว่างานยุคต่อๆมา จะมีรายละเอียดปลีกย่อยในงานแต่ละชิ้นที่แตกต่างอยู่บ้าง แต่ก็เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับงานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ซ เซเดย์ ซึ่งสำหรับทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ มองว่าวิธีวิทยาดังกล่าวมีปัญหาในการอธิบายพัฒนาการของงานศิลปะไทยและการนำหลักฐานทางประวัติศาสตร์มาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าเป็นจุดบกพร่องสำคัญต่อการศึกษาและการวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องจากไม่ได้ใช้งานศิลปะเป็นข้อมูลหลัก(ประเด็นดังกล่าวนี้จะกล่าวโดยละเอียดในบทต่อๆไป ซึ่งจะทำให้เห็นชัดเจนว่างานประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมามีข้อบกพร่องอย่างไรบ้างตามทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์)

---

[82] ระบบการเปรียบเทียบที่กล่าวนี้คือ การเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปะที่มีความใกล้เคียง (Stylistic Comparison) อันเป็นหนึ่งในระเบียบวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งนอกจากการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลายหรือรูปแบบงานศิลปะ ถ้างานศิลปะชิ้นนั้นไม่ได้มีศักราชที่บ่งบอกอายุไว้อย่างชัดเจน จะต้องใช้วิธีวิทยาจากการเปรียบเทียบรูปแบบงานศิลปะที่มีความใกล้เคียงกันเข้ามาช่วยในการศึกษาการกำหนดอายุเวลางานศิลปกรรมและการจัดพัฒนาการงานศิลปะต่อไป ซึ่งวิธีการนี้เป็นการช่วยทำให้เกิดข้อผิดพลาดลดน้อยลงและทำให้ข้อสันนิษฐานมีความถูกต้องและความน่าเชื่อถือมากขึ้น (ระเบียบวิธีวิทยานี้จะกล่าวโดยละเอียดต่อไปข้างหน้า)

[83] พิริยะ ไกรฤกษ์, *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต*, (อ้างแล้ว), น. 184

ประวัติศาสตร์ศิลปะ-ประวัติศาสตร์-โบราณคดี: ความเชื่อมโยงในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์

งานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ตั้งแต่ผลงานชิ้นแรกจนถึงปัจจุบันได้ให้ความหมายของ "ประวัติศาสตร์ศิลปะ" ไว้ว่า **เป็นการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจอดีตของมนุษย์ โดยใช้ศิลปะเป็นหลักในการค้นคว้า ได้แก่ ผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นโดยมีเจตนารมณ์ที่จะก่อให้เกิดความประทับใจแก่ทั้งตนเองและผู้อื่น**[84] ซึ่งการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะมีจุดมุ่งหมายไปในทิศทางเดียวกับการศึกษาประวัติศาสตร์และโบราณคดี คือ การศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของมนุษย์ในอดีต[85] เพื่อ *"ช่วยให้คนในสังคมได้เข้าใจพฤติกรรมทางสังคมของมนุษย์อย่างถ้องแท้" เพราะความเข้าใจเรื่องนี้เป็นสิ่งที่จำเป็นต่อสังคม การนำเอาสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตมาวิเคราะห์และแสดงให้เห็นนั้น ทำให้คนได้เกิดความรู้สึกที่จะนำไปปรับปรุงแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นในลักษณะที่ถูกทิศทาง"*[86] อาจกล่าวได้ว่าเป้าหมายของการประวัติศาสตร์ศิลปะในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ มิใช่เพื่อจะเข้าใจศิลปะที่มีความสำคัญในตัวเอง แต่เพื่อเข้าใจ *"พฤติกรรมทางสังคมของมนุษย์"* และเพื่อให้สามารถแก้ไขปัญหาในสังคมได้

ในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ความแตกต่างของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ประวัติศาสตร์ และโบราณคดี อยู่ที่หลักฐานที่นำมาใช้ ซึ่งในวิชาประวัติศาสตร์จะยึดถือข้อมูลที่มีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร วิชาประวัติศาสตร์ศิลปะจะยึดผลงานที่มนุษย์ตั้งใจสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เกิดความประทับใจเป็นหลัก ในขณะที่วิชาโบราณคดีจะเน้นข้อมูลจากสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นโดยไม่คำนึงว่าจะสร้างขึ้นเพื่อให้เป็นที่ประทับใจหรือไม่และสิ่งที่ธรรมชาติสร้างสรรค์ขึ้นด้วยเป็นหลัก[87]

---

[84] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย, หนังสือประกอบการบรรยาย ป. 312 ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย*, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2533). น. 216

[85] พิริยะ ไกรฤกษ์, วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนจารี (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 190.

[86] พิริยะอ้างจากข้อความของศรีศักร วัลลิโภดม ใน เรื่องเดียวกัน, น. 312.

[87] เรื่องเดียวกัน, น. 190

ด้วยเหตุที่จุดมุ่งหมายของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและวิชาประวัติศาสตร์เป็นไปในทางเดียวกัน พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเห็นว่าทั้งสองวิชานี้สามารถศึกษาร่วมกันได้ เพราะต่างเอื้ออำนวยซึ่งกันและกัน กล่าวคือ เราสามารถใช้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีเป็นตัวทดสอบการกำหนดอายุงานศิลปะ โดยแสดงให้เห็นภูมิหลังของเหตุการณ์ที่มีผลต่อการสร้างงานศิลปะ กล่าวคือหลักฐานทางประวัติศาสตร์สามารถเป็นเครื่องมือในการค้นหาประวัติความเป็นมาของโบราณวัตถุสถานหรือโบราณวัตถุและทดสอบอายุของโบราณวัตถุสถานหรือโบราณวัตถุเหล่านั้น ดังตัวอย่างหลักฐานจากพระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศที่ระบุการสร้างและแสดงพุทธลักษณะของพระพุทธปฏิมากรพระศรีสรรเพชญ วัดพระศรีสรรเพชญ จ.พระนครศรีอยุธยา ไว้อย่างละเอียด

> *"ศักราช๘๔๑ ปีกุนเอกศก (พ.ศ. ๒๐๒๒/ค.ศ. 1479) แรกสร้างพระวิหารวัดพระศรีสรรเพชญ์ สมเด็จพระรามาธิบดีแรกหล่อพระศรีสรรเพชญ์ในวันอาทิตย์ เดือน ๖ ขึ้น ๘ ค่ำ*
>
> *ครั้นถึงศักราช ๘๔๕ ปีเถาะเบญจศก (พ.ศ. ๒๐๒๖/ค.ศ.1483) วันศุกร์ เดือน ๘ ขึ้น ๑๑ ค่ำ ฉลองพระพุทธเจ้าพระศณีสรรเพชญ์คณนาพระพุทธเจ้านั้น แต่พระบาทถึงยอดพระรัศมีสูงได้ ๘ วา พระพักตร์นั้นยาวได้ ๘ ศอก โดยกว้างได้ ๓ ศอก พระอุระกว้างได้ ๑๑ ศอก และทองหล่อพระพุทธเจ้าหนัก ๕๓๐๐๐ ชั่ง ทองคำหุ้มนั้นหนัก ๒๘๖ ชั่ง ข้างหน้านั้นทองเหนือ ๗ ชั้น ๒ ขา ข้างหลังนั้นทองเนื้อ ๖ น้ำ ๒ ขา...(พงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับพันจันทกุมาร (เจิม) ๒๕๑๒, ๒๒)"*[88]

ในขณะเดียวกันนั้น "ประวัติศาสตร์ศิลปะ" หากศึกษาด้วยวิธีการที่ถูกต้องก็สามารถใช้ในการตรวจสอบและประเมินความน่าเชื่อถือของเอกสารทางประวัติศาสตร์ได้ และยังเป็นส่วนเสริมที่

[88] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง : รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545), น.153.

ทำให้การศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะมีเนื้อหาที่เด่นชัดเป็นรูปธรรมขึ้นมาอีกด้วย[89] ดังกรณี การวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยที่ปรากฏในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงที่พบว่าไม่สอดคล้องและ/หรือไม่สนับสนุนข้อมูลทางประวัติศาสตร์ จนนำมาสู่ข้อสงสัยว่าศิลาจารึกจะเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่นำมาใช้ศึกษาอดีตของสุโขทัยได้อยู่หรือไม่ เป็นต้น

พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังเห็นว่าเรายังสามารถศึกษาผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะในฐานะที่เป็น "หลักฐานทางประวัติศาสตร์" ประเภทหนึ่ง กล่าวคือ

> *"...กรณีที่ยังไม่มีการบันทึกเรื่องราวเป็นลายลักษณ์อักษรหรือในบางครั้งเรื่องราวจากหลักฐานประเภทลายลักษณ์อักษรก็ไม่สามารถให้ความกระจ่างได้อย่างพอเพียงนั้น หลักฐานประเภทงานสร้างสรรค์ทางศิลปะเป็นความสำคัญอย่างยิ่งต่อการตอบคำถามต่างๆที่เกิดขึ้นทั้งนี้เพราะงานสร้างสรรค์ทางศิลปะนั้นเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วย "ความจงใจที่จะก่อให้เกิดความประทับใจ" ดังนั้น เราจึงสามารถใช้สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อให้เกิดความประทับใจนั้นมาศึกษาเรื่องราวของสังคมหรือวัฒนธรรมต่างได้เป็นอย่างดี อันนำไปสู่การปะติดปะต่อภาพของอดีตให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามนักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่ได้ใช้ข้อมูลทางศิลปะเป็นเพียงภาพประกอบของงานประวัติศาสตร์ที่พวกเขาสร้างขึ้นเท่านั้น ซึ่งแท้ที่จริงแล้วข้อมูลทางศิลปะเป็น "แก่นแท้" ของเนื้อหาประวัติศาสตร์ไทยโดยเฉพาะประวัติศาสตร์ไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19..."* [90]

จากข้อความดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะมีส่วนช่วยในการศึกษาประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุคที่ขาดแคลนหลักฐานลายลักษณ์อักษร ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าข้อมูลทางศิลปะนั้นถือเป็น "แก่นแท้" ของประวัติศาสตร์สมัยโบราณเลยทีเดียว

---

[89] พิริยะ ไกรฤกษ์, การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์, *วารสารศิลปศาสตร์*, 1(1) (มกราคม – มิถุนายน) 2544, น. 216-221. และ พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546), น. 3.

[90] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ,(อ้างแล้ว), น. 7.

ในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะอาจมีส่วนช่วยทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ๆ ทางประวัติซศาสตร์ได้ เพราะช่วยในการปะติดปะต่อเรื่องราวทางสังคมในยุคที่มีหลักฐานลายลักษณ์อักษรไม่เพียงพอ อย่างไรก็ตาม ผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในช่วงทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา สะท้อนให้เห็นว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะช่วยสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับคติความเชื่อและศาสนาเป็นสำคัญ แต่ยังไม่ช่วยในการวิเคราะห์สภาพสังคม เศรษฐกิจ หรือการเมือง

การใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ในงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ

เนื่องจากความเกี่ยวข้องระหว่างวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและวิชาประวัติศาสตร์ไทยที่ในบางครั้งเราอาจต้องใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทลายลักษณ์อักษร เช่น จารึก พระราชพงศาวดาร และพงศาวดาร ฯลฯ มาเข้ามาช่วยในการศึกษาวิเคราะห์และกำหนดอายุของศิลปะ ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงค่อนข้างระมัดระวังกับการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นอย่างมาก ทั้งนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเข้าใจเป็นอย่างดีถึงข้อจำกัดของเอกสารทางประวัติศาสตร์ในแต่ละประเภท และพยายามวิเคราะห์หรือตรวจสอบเอกสารทางประวัติศาสตร์ว่ามีความถูกต้องหรือน่าเชื่อถือมากน้อยเพียงใด หรืออาจกล่าวได้ว่า พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญอย่างยิ่งแก่การตรวจสอบที่มาและความน่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ก่อนที่จะนำมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะและประวัติศาสตร์ไทย ซึ่งวิธีการดังกล่าวเป็นการย้ำเตือนถึงข้อจำกัดและธรรมชาติของหลักฐานแต่ละประเภท ดังความว่า

> *"...เอกสารประเภทตำนานมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ คือ ผู้ศึกษาต้องคำนึงว่าธรรมชาติของตำนานนั้น คือเรื่องเล่าปรัมปราเกี่ยวกับเมือง บุคคล สถานที่ หรือความเชื่อที่เล่าสืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคนจากปากต่อปาก แล้วจึงมีผู้รวบรวมบันทึกไว้ ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ห่างจากเรื่องราวที่ได้รับการกล่าวถึงร้อยๆปี ดังนั้นความคลาดเคลื่อนของข้อมูลจึงมีอยู่มาก นอกจากนี้เนื้อความของตำนานส่วนใหญ่ที่เน้นเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์และสิ่งเหนือธรรมชาติเพื่อแสดงให้เห็นถึงอำนาจบารมีของบุคคลหรือสถานที่ที่กล่าวถึง รวมไปถึงภาษา*

ในตำนานส่วนใหญ่ที่เป็นภาษาพื้นเมือง เมื่อมีการแปลออกมาเป็นภาษาปัจจุบัน ก็อาจทำให้เนื้อความมีความคลาดเคลื่อนมากขึ้นไปอีก เนื่องจากโลกทรรศน์ของช่วงระยะเวลาที่มีการบันทึกนั้นแตกต่างไปจากโลกทรรศน์ในปัจจุบันของผู้ที่ทำการแปล...

เอกสารพงศาวดาร ผู้ศึกษาต้องทำความเข้าใจก่อนว่า เอกสารนี้ได้รับการจัดทำขึ้นเพื่อตอบสนองอำนาจของผู้ปกครองรัฐและเพื่อเสริมอำนาจบารมี และเพื่อสร้างความชอบธรรมในการปกครองให้กับกษัตริย์และพระราชวงศ์ นอกจากนี้เอกสารนี้ยังถูกทำลายหรือบิดเบือนให้มีเรื่องราวต่างจากความเป็นจริงค่อนข้างมาก เพราะเมื่อมีการเปลี่ยนมือผู้กุมอำนาจสูงสุดของรัฐ เอกสารใดๆก็ตามที่ไม่ได้เอื้อประโยชน์ต่อการครอบครองอาณาจักร หรือดำรงไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ของสถาบัน เอกสารนั้นก็จะถูกทำลาย หรือได้รับคำสั่งให้เขียนขึ้นใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับแนวความคิดของผู้ปกครอง

หลักฐานประเภทจารึก ที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะมักให้ความน่าเชื่อถือเป็นอันดับแรกเสมอ ทั้งนี้เนื่องจากนักประวัติศาสตร์ศิลปะมีความเชื่อพื้นฐานว่าจารึกแต่ละหลักหรือแต่ละชิ้นนั้นสร้างขึ้นพร้อมกับโบราณสถานหรือโบราณวัตถุที่พบจารึกนั้นเสมอ โดยนักประวัติศาสตร์ศิลปะมิได้ตระหนักว่าจารึกเป็นวัตถุที่เคลื่อนที่ได้ แม้เป็นจารึกจะติดกับตัวโบราณวัตถุหรือเป็นส่วนหนึ่งของโบราณสถานก็ตาม ปัญหาก็อาจเกิดขึ้นได้ เช่น การนำศิลาที่มีจารึกมาประกอบเป็นส่วนหนึ่งของอาคารที่สร้างขึ้นใหม่ และถ้าจารึกที่พบอยู่ในบริเวณโบราณสถานหรือบริเวณใกล้เคียงก็ควรพิจารณาเสียก่อนว่าจารึกกับโบราณสถานนั้นๆ มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันทางใดทางหนึ่งหรือไม่ ไม่ควรแน่ใจว่าจารึกที่พบเป็นโบราณสถานนั้น แต่นักประวัติศาสตร์ศิลปะส่วนใหญ่กลับละเลยที่จะตระหนักเช่นนั้น ในทางตรงกันข้ามพวกเขากลับนำจารึกมาเป็นหลักในการศึกษาหาอายุเวลาและเรื่องราวของการสร้างโบราณวัตถุสถานแทนที่จะใช้ตัวโบราณวัตถุสถานเองเป็นหลักในการศึกษาหาอายุเวลาตามวิธีการทาง

ประวัติศาสตร์ที่ถูกต้อง แล้วจึงใช้หลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรซึ่งเป็นหลักฐานรองลงมาตรวจสอบบทสรุปที่ได้จากการศึกษาด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลปะว่ามีความถูกต้องมากน้อยเพียงใด

...ผู้ที่จะนำเอกสารลายลักษณ์อักษรมาใช้ในการศึกษาควรทำความเข้าใจธรรมชาติของตัวหลักฐานแต่ละประเภทก่อน และที่สำคัญคือ ต้องนำเอกสารที่ใช้มาผ่านกระบวนการวิพากษ์วิธี ซึ่งได้แก่ การพิจารณาถึงที่มาของเอกสาร ผู้ค้นพบ ผู้บันทึก ช่วงระยะเวลาที่มีการบันทึก โลกทรรศน์ในช่วงระยะเวลาที่การบันทึก และที่ขาดไม่ได้ คือ ต้องตรวจสอบเนื้อหาที่บันทึกในเอกสารว่าสอดคล้องกับหลักฐานร่วมสมัยอื่นๆหรือไม่ เพื่อประเมินความน่าเชื่อถือของเอกสารที่นำมาใช้..." [91]

เช่นเดียวกับหลักฐานอื่นๆที่นำมาศึกษาร่วมกับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ อาทิงานวรรณกรรม ซึ่งก่อนที่จะนำมาใช้เป็นหลักฐาน ก็ต้องมีการตรวจสอบที่มาของงานเหล่านั้นด้วย

จากองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่มีการใช้จารึกเป็นหลักในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ได้นำมาสู่การทำวิจัยของพิริยะ ไกรฤกษ์ เพื่อศึกษาสถานภาพองค์ความรู้ของการสร้างประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย โดยสำรวจองค์ความรู้ที่เป็นต้นตอของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ และพิจารณาวิธีวิทยาที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะนำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ไทยที่ผ่านมา ทั้งงานเขียนของชาวไทยและชาวต่างชาติ ดังในงานวิจัยเรื่อง *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต* (2530)[92] โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ระบุวัตถุประสงค์ว่าต้องการ

---

[91] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ,(อ้างแล้ว), น. 26-28.

[92] จะกล่าวละเอียดต่อไปในบทที่ 4

"...ที่จะสืบประวัติความเป็นมาของการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ตั้งแต่อดีตกาลก่อนที่คนไทยจะให้ความสนใจแก่ประวัติความเป็นมาของโบราณวัตถุสถานจนถึงสมัยปัจจุบัน ซึ่งเป็นระยะเวลาร่วมหนึ่งศตวรรษ และยาวนานเพียงพอที่จะก่อให้เกิดความสับสนในด้านความหมายและจุดมุ่งหมายของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ จึงจำเป็นที่จะต้องวิเคราะห์เพื่อที่จะทำให้เกิดความเข้าใจร่วมระหว่างผู้ที่ทำงานค้นคว้าในด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งเข้าใจว่าวิชานี้หมายถึง "ระเบียบวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นศิลปโบราณวัตถุสถาน" เพื่อศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์ในอดีตกับผู้ที่ได้ศึกษาวิชานี้ในสถาบันที่สอนศิลปะต่างๆ และที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเข้าใจว่าหมายถึง "การศึกษาวิวัฒนาการของศิลปกรรมแบบต่างๆ" เพื่อศึกษาความคิดในด้านความงามทางศิลปะ..." [93]

นับตั้งแต่ทำวิจัยเรื่องนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้เขียนวิพากษ์องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่ใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์มาเป็นหลักอยู่หลายชิ้น [94]และพยายามย้ำเตือนถึงความระวังในการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ เพราะถ้าหากไม่มีการวิพากษ์หรือตรวจสอบความถูกต้องของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ก่อนนำมาใช้ อาจทำให้คำอธิบายทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่สร้างขึ้นมานั้นบิดเบือนจากความเป็นจริงได้ ด้วยเหตุนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเรียกร้องให้มีการทบทวนงานวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะในอดีตอย่างโดยด่วน ดังความว่า

"...ทิศทางและความเป็นไปได้ในการวิจัยทางด้านศิลปะไทยที่ผู้เขียนเห็นว่าจำเป็นต้องกระทำโดยด่วนที่สุด คือการทบทวนผลงานวิจัยที่ได้ทำมาแล้วใน

---

[93] พิริยะ ไกรฤกษ์, *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต*, (อ้างแล้ว), น. 2

[94] ดังเช่น จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ (2532), ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย หนังสือประกอบการบรรยาย ป. 312 วิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย (2533), การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา (2536), ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง (2537), อารยธรรมไทย: พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ (2544), รากเหง้าแห่งศิลปะไทย (2553) ฯลฯ

อดีตว่าเป็นผลงานที่ได้ค้นคว้ากันอย่างถูกต้องหรือไม่ หากไม่ถูกต้องก็ควรจะต้องแก้ไขโดยเร็ว เพื่อให้เป็นข้อมูลที่ถูกต้องเที่ยงแท้มากที่สุดและถ้าหากปล่อยละเลยกันต่อไปก็อาจจะเกิดการผิดพลาดขึ้นเรื่อยๆ ซึ่งจะเป็นผลเสียต่อการศึกษาและความก้าวหน้าทางวิชาการ เนื่องจากใช้ข้อมูลที่ผิดอันทำให้ผลงานวิจัยนั้นผิดไปด้วย..."[95]

ในขณะที่ปฏิเสธวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบกระแสหลัก พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้ใช้วิธีวิทยาแบบใหม่ในการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะ นั่นคือประติมานิรมานวิทยา (Iconography) และประติพิมพ์วิทยา *(Iconology)*

การศึกษางานศิลปะด้วยทฤษฎีประติมานิรมานวิทยา (Iconography) และประติพิมพ์วิทยา *(Iconology)*

เมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ พบข้อบกพร่องของงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา ก็ได้เสนอวิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ นั่นคือ**การให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์และพิจารณาตัวงานศิลปะเป็นสำคัญ** โดยได้ชี้แจงเกี่ยวกับวิธีวิทยาดังกล่าวนี้ว่าประกอบด้วยขั้นตอนต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. อธิบายเนื้อหาของศิลปโบราณวัตถุสถานโดยละเอียด ซึ่งพระยาอนุมานราชธนแปลเป็นภาษาสันสกฤตว่า "ประติมานิรมาณวิทยา" หรือ "ประติมาณวิทยา" (Iconography)

2. เปรียบเทียบรูปแบบของศิลปโบราณวัตถุสถานที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison)

[95] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ทิศทางและความเป็นไปได้ในการวิจัยศิลปะไทย," *ศิลปกรรมศาสตร์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร*, 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม) 2537 , น.38.

3. ศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบ (Evolution of Style)[96] และ/หรือ การศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (Evolution of motive)

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้อธิบายขั้นตอนการวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย (โดยละเอียด) ดังนี้

*"...1. **การรวบรวมข้อมูล** ซึ่งได้แก่*

1.1 รวบรวมข้อมูลทางศิลปะอันประกอบด้วย สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม ประณีตศิลป์ โดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งโบราณคดีต่างๆจากการขุดค้น จากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติและของส่วนบุคคล จากร้านค้า และจากเอกสารต่างๆ

1.2 บันทึกผลงานทางศิลปะดังกล่าวมาแล้ว โดยภาพถ่าย จำลองภาพ และวาดภาพ เป็นต้น

*2. **การวิจัยข้อมูล** ในการวิจัยประวัติศาสตร์จะใช้ข้อมูลเป็นหลักนำไปสู่การสมมติฐาน ดังนั้นสมมติฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะจึงไม่อาจเกิดขึ้นได้ถ้าหากปราศจากข้อมูลข้างต้น และด้วยเหตุที่ว่าตัวข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปะไม่คงที่ มีการค้นพบสิ่งใหม่ๆเพิ่มขึ้นและการตีความจากข้อมูลนั้นของนักวิชาการแต่ละคนก็แตกต่างกัน ดังนั้นการวิจัยในสาขาประวัติศาสตร์ศิลปะนี้จึงไม่ถือเป็นข้อยุติได้ ขั้นตอนของการวิจัยข้อมูลมีดังนี้*

2.1 การพิจารณาว่าศิลปะเป็นของแท้หรือของเลียนแบบ โดยพิจารณาจาก

-วัสดุที่ใช้ทำและการสึกกร่อน...

-แบบศิลปะ (Style) ว่าถูกต้องตรงกับสมัยของเขาหรือไม่

- ประติมาณวิทยา (Iconography) คือการศึกษาลักษณะของศิลปะนั้นว่าคืออะไรหรือประโยชน์อะไร

- ที่มาของศิลปะนั้น (Provenance)

- ฝีมือการสร้าง (Workmanship)

---

[96] เรื่องเดียวกัน, น. 50-51.

2.2 พิจารณาคุณค่า (Value) ของศิลปะนั้นๆ ว่ามีคุณค่ามากเพียงพอที่จะนำมาใช้เป็นข้อมูลได้หรือไม่ โดยพิจารณาจากสุนทรียภาพของงานศิลปะนั้น โดยเปรียบเทียบกับผลงานศิลปะอื่นๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน

2.3 พิจารณารูปแบบศิลปะ (Style) และทำการจัดกลุ่มตามลักษณะเฉพาะของศิลปะนั้น (Characteristic) เพื่อศึกษาถึงการคลี่คลายของรูปแบบศิลปะนั้น (Evolution)

2.4 พิจารณาประติมาณวิทยา (Iconography)[97]

2.5 พิจารณาถึงเบื้องหลังหรือคตินิยมในการสร้างงานศิลปะชิ้นนั้นๆ ว่ามีอะไรเป็นแรงบันดาลใจให้สร้างงานศิลปะที่มีลักษณะเช่นนั้นขึ้นมา (Iconology)

3.การกำหนดอายุโดยวิธีการของประวัติศาสตร์ศิลปะ

3.1 กำหนดอายุจากการศึกษาถึงความเปลี่ยนแปลงและความแตกต่างของคตินิยมและปรัชญาจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ซึ่งเขียนขึ้นในระยะเวลาใกล้เคียงกับรูปแบบศิลปะนั้น เช่น บันทึก คัมภีร์ วรรณคดี เป็นต้น ซึ่งมีอิทธิพลต่อแรงบันดาลใจในการสร้างงานศิลปะนั้น

3.2 ก. กำหนดอายุจากวิวัฒนาการของรูปแบบศิลปะโดยการศึกษาทางดิ่ง (Vertical) คือการศึกษารูปแบบของศิลปะใดศิลปะหนึ่งโดยเฉพาะ โดยไม่คำนึงถึงความสัมพันธ์ทางรูปแบบกับศิลปะใกล้เคียงเลย ทำการศึกษาตั้งแต่ระยะเวลาแรกกำเนิดของศิลปะนั้น การคลี่คลายและเรื่อยลงมาจนถึงความเสื่อม

---

[97] "ประติมานิรมานวิทยา (Iconography)" คือ การอธิบายลักษณะที่ปรากฏอยู่ของโบราณวัตถุสถานที่จะศึกษา ...แล้วนำข้อมูลที่มาสู่กระบวนการของการกำหนดเนื้อหา (Identification) ว่าโบราณวัตถุสถานที่จะศึกษาคืออะไร สร้างขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ใด...และเมื่อสืบค้นเนื้อหาของโบราณวัตถุสถานที่จะศึกษาได้แล้ว จึงถึงขั้นตอนการศึกษาเหตุผลในการสร้างภาพ หรือการค้นหาว่าอะไรคือแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ภาพนั้นๆ (Iconology) ซึ่งขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่กระทำโดยการเปรียบเทียบกับโบราณวัตถุสถานที่ได้มีการศึกษาไว้แล้ว (อ้างจาก พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทย : พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (อ้างแล้ว) ,น.14

ข. กำหนดอายุเวลาจากการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปะที่ทำการศึกษาโดยทางดิ่งแล้วกับรูปแบบของศิลปะใกล้เคียงโดยวิธีการศึกษาทางขวาง (Horizontal) คือการศึกษารูปแบบของศิลปะโดยการเปรียบเทียบกับศิลปะใกล้เคียงที่มีอายุเวลาร่วมกัน

ค. กำหนดอายุจากการคลี่คลายของรูปแบบศิลปะ โดยมีหลักทดสอบที่จะกล่าวต่อไปในข้อ 4 ข้อใดข้อหนึ่งเป็นตัวประกอบเสมอไป

การกำหนดอายุโดยวิธีการประวัติศาสตร์ศิลปะที่กล่าวมาแล้วนี้จะต้องดำเนินไปอย่างเป็นขั้นตอนตั้งแต่ ก ถึง ค

4. หลักทดสอบ

เมื่อได้ผ่านขั้นตอนดังกล่าวข้างต้นมาแล้ว เพื่อความถูกต้องแน่นอนของการศึกษาจึงจำเป็นต้องอาศัยหลักฐานอื่นที่มีประโยชน์แน่นอนต่อการกำหนดอายุ คือ

4.1. ศิลปะที่มีอายุเวลากำหนดไว้ในตัวเอง เช่น มีจารึกบ่งบอกปีศักราช แต่ทั้งนี้ต้องพิจารณาด้วยความรอบคอบว่าจารึกนั้นทำขึ้นพร้อมกับการสร้างงานศิลปะหรือไม่

4.2. เอกสารทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องและได้พิจารณาแล้วว่ามีน้ำหนักมากพอที่จะนำมาใช้ในการอ้างอิงได้ ได้แก่ จารึก จดหมายเหตุ บันทึก พงศาวดาร ตำนาน วรรณคดี เป็นต้น ซึ่งจำเป็นต้องแยกพิจารณา คือ

- เขียนขึ้นในระยะเวลาเดียวกันหรือใกล้เคียงกับรูปแบบของศิลปะ

- เขียนขึ้นในระยะเวลาต่อมา แต่อ้างถึงศิลปะนั้น

4.3. ความรู้ในวิชามานุษยวิทยา เช่น ศึกษาถึงสภาวะการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม เช่น ทางภูมิศาสตร์ การตั้งถิ่นฐานของมนุษย์ สังคม เศรษฐกิจ การเมือง เป็นต้น

4.4 ความรู้ในวิชาโบราณคดี เช่น การประยุกต์เอาวิธีกรรมทางวิทยาศาสตร์เข้ามาช่วยในการทดสอบเนื้อวัสดุเพื่อกำหนดอายุ เช่น carbon14, thermoluminiscence เป็นต้น..."[98]

ดังตัวอย่างการกำหนดอายุเวลาพระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวร (ดังภาพที่ 7)

---

[98] พิริยะ ไกรฤกษ์, "วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย," ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนสารี (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 191-193.

ภาพที่ 7 พระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวร
สัมฤทธิ์ สูง 29.2 ซม. สมบัติของรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์
(ที่มา: เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ) 2546)

1.การรวบรวมข้อมูลหรือการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น จากภาพไม่ทราบแหล่งที่มาและแหล่งที่พบของพระโพธิสัตว์ แต่ปัจจุบันเป็นสมบัติของรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์ *"...รูปแบบทางศิลปะแสดงให้เห็นว่าน่าจะเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลเขมร จากการที่รูปนี้มีสี่กร อันเป็นสัญลักษณ์ของทิศทั้งสี่และมีสิบเอ็ดเศียร (เอกทศมุข)..."*[99]

2. การวิจัยข้อมูล หรือการกำหนดเนื้อหาและการอธิบายเนื้อหา ในส่วนนี้จะเป็นการนำระเบียบวิธีวิทยาประวัติศาสตร์ศิลปะเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography) มาอธิบายลักษณะที่ปรากฏอยู่ของโบราณวัตถุสถานที่จะศึกษาแล้วนำข้อมูลที่มาสู่กระบวนการของการกำหนดเนื้อหา (Identification) ว่าโบราณวัตถุสถานที่จะศึกษาคืออะไร สร้างขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ใด ซึ่งขั้นตอนต่อไป การศึกษาเหตุผลในการสร้างภาพ หรือการค้นหาว่าอะไรคือแรงบันดาลใจในการ

[99] พิริยะ ไกรฤกษ์ "วิเคราะห์รูปพระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวรสัมฤทธิ์" ใน *บทความวิชาการและความทรงจำเนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์*, เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชันต้า, 2546), น. 28

สร้างสรรค์ภาพนั้นๆ (Iconology) ซึ่งขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่กระทำโดยการเปรียบเทียบกับโบราณวัตถุสถานที่ได้มีการศึกษาไว้แล้ว[100]

จากงานชิ้นนี้เป็น *"...รูปพระโพธิสัตว์ยืน พระองค์นี้มีสิบเอ็ดเศียร โดยสิบเศียรเล็กเรียงกันอยู่เหนือเศียรปกติทางด้านหน้าและเรียงกันเป็นสองชั้น ชั้นบนมีสามเศียร ชั้นล่างมีเจ็ดเศียร ส่วนทางด้านหลังเป็นเส้นพระเกศาที่เกล้าเป็นมวยของนักพรต (ชฎามุกุฏ) อุณหิศ (กะบังหน้า) ประกอบด้วยแถบลายใบไม้รูปสามเหลี่ยมอยู่ตอนบนและแถบลายประจำยามอยู่ตอนล่างโดยผูกไว้ที่ท้ายทอย พระโพธิสัตว์ทรงถือพวงประคำ (อกฺษมาลา) ในพระหัตถ์ขวาบน ส่วนสิ่งของที่ทรงถือในพระหัตถ์ที่เหลือหลุดหายไป อย่างไรก็ตามจากท่าถือของพระหัตถ์สันนิษฐานว่าน่าจะถือดอกปัทมะในพระหัตถ์ขวาล่าง หนังสือ (ปุสฺกต) ในพระหัตถ์ซ้ายบนและหม้อน้ำ (กมณฺฑลุ) ให้พระหัตถ์ซ้ายล่าง ซึ่งสอดคล้องกับรูปพระโพธิสัตว์โลเกศวรสี่กรที่พบทั่วไปในศิลปะเขมร ทรงพระภูษาโจงจีบเป็นริ้ว มีชายพกเหนือต้นพระเพลาด้านขวา ส่วนชายพระภูษารูปคล้ายสมอเรือซ้อนกันอยู่ข้างหน้าสองชั้น โดยชายพระภูษาชิ้นข้างใต้ยาวกว่าชิ้นด้านหน้า ทั้งหมดคาดด้วยรัดประคดที่เหน็บชายไว้และห้อยลงมาเหนือต้นพระเพลาด้านขวา ชายข้างบนของชายพระภูษารูปสมอเรือแผ่ออกเหนือรัดประคดและมีรูปร่างคล้ายสมอเรือที่เอาปลายตั้งขึ้น ส่วนชายกระเบนด้านหลังที่สอดอยู่ใต้รัดประคดก็มีลักษณะ เช่นเดียวกัน... พระชานุขวาหักหายไปเช่นเดียวกับพระชงฆ์ซ้าย..."*[101]

3. **การเปรียบเทียบลักษณะร่วมกันของงานศิลปะ และการกำหนดอายุเวลางานศิลปะ** ซึ่งขั้นตอนนี้จะเป็นการเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปะ ซึ่งอาจเป็นโบราณวัตถุหรือโบราณสถานต่างๆ ที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison) เพื่อค้นหาความคล้ายคลึงและความแตกต่าง

---

[100] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทย : พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (อ้างแล้ว) ,น.14

[101] พิริยะ ไกรฤกษ์, "วิเคราะห์รูปพระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวรสัมฤทธิ์" ใน *บทความวิชาการและความทรงจำเนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์*, เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 28

จากรูปพระโพธิสัตว์สัมฤทธิ์นี้ เมื่อพิจารณาจากลักษณะของพระภูษาโจงดังกล่าว เปรียบเทียบได้กับพระภูษาในศิลปะเขมรแบบเกาะแกร์ (พ.ศ. 1464-1488) ที่มีความคล้ายคลึงกัน เห็นได้จากพระภูษาจีบเป็นริ้วมีชายพกเหนือต้นพระเพลาด้านซ้ายมีชายพระภูษารูปคล้ายสมอเรือซ้อนกันอยู่ข้างหน้าสองชั้น ส่วนชายพระภูษาชิ้นข้างใต้ยาวกว่าชายพระภูษาชิ้นด้านหน้า ทั้งหมดคาดด้วยรัดประคดซึ่งเหน็บชายและห้อยลงมาเหนือพระเพลาด้านขวา ชายข้างบนของชายพระภูษารูปสมอเรือชั้นบนแผ่ออกเหนือรัดประคดในลักษณะคล้ายสมอเรือที่ปลายตั้งขึ้น ลักษณะดังกล่าว คล้ายกับรูปพระวิษณุสี่กรศิลาจากปราสาทกระวัน (ภาพที่ 8) (ซึ่งปราสาทนี้สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 1464) และเทวรูปสองกรจากปราสาทเนียงเขมาที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 1471 (ภาพที่ 9) ซึ่งปราสาททั้งสองแห่งเป็นศิลปะเขมรแบบเกาะแกร์

ในด้านความแตกต่างนั้น รูปพระโพธิสัตว์สัมฤทธิ์องค์นี้มีความแตกต่างกับเทวรูปสององค์ที่กล่าวถึงข้างต้นตรงที่ชายพกอยู่เหนือพระเพลาด้านขวาและมิใช่เหนือพระเพลาด้านซ้าย รวมทั้งชายพระภูษารูปคล้ายสมอเรือและชายพกที่ทำอย่างคร่าวๆ แสดงให้เห็นว่าอาจจะสร้างขึ้นในช่วงต้นของศิลปะเขมรแบบคลัง (พ.ศ. 1508-1553) เช่นเดียวกับองค์เทวรูปสัมฤทธิ์จากอังลองกอบที่ไม่มีชายพกเลย (ภาพที่ 10) ซึ่งเทวรูปองค์นี้กำหนดอยู่ในตอนต้นของศิลปะเขมรแบบพระคลัง ดังนั้นอาจสันนิษฐานได้ว่ารูปพระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวรสี่กรองค์นี้น่าจะสร้างขึ้นในช่วงปลายศิลปะเกาะแกร์ต้นศิลปะคลังหรือประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 15[102]

[102] พิริยะ ไกรฤกษ์ “วิเคราะห์รูปพระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวรสัมฤทธิ์” ใน *บทความวิชาการและความทรงจำเนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์*, เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 29

ภาพที่ 8 พระวิษณุ จากปราสาทกระวัน พ.ศ. 1464 ศิลา สูง 84 ซม. ไม่ทราบที่อยู่ปัจจุบัน (ที่มา: เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ 2546 36)

ภาพที่ 9 เทวรูปจากปราสาทเนียงเขมา พ.ศ. 1471 ศิลา สูง 102 ซม. พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ (ที่มา: เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ 2546 .36)

ภาพที่ 10 เทวรูปสี่กร จากอังลองกอบ สัมฤทธิ์ สูง 71 ซม. พิพิธภัณฑสถานกรุงพนมเปญ (ที่มา: เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ 2546 : 37)

ภาพที่ 11 พระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวร มณฑลส่านซี ประเทศจีน สลักขึ้นในปี พ.ศ. 1234 ศิลา สูง 5 ฟุต พิพิธภัณฑ์ Cernuschi กรุงปารีส (ที่มา: เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ 2546: 37)

4. **การสืบสาวที่มาในการสร้างภาพ** เพื่อค้นหาจุดมุ่งหมายในการสร้างงานศิลปะ

แม้ว่าพระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวรจะเกิดขึ้นในอินเดียเมื่อกลางพุทธศตวรรษที่ 11 แต่การเคารพบูชาพระโพธิสัตว์นี้กลับไปเจริญที่จีน ตั้งแต่พระยโศคุปตะได้แปลพระสูตรอวโลกิเตศวรเอกทศมุขธารนี จากภาษาสันสฤตเป็นภาษาจีน เมื่อ พ.ศ. 1104-1120 และในปี พ.ศ. 1198 โดยหลวงจีนซวนจาง (พระถังซำจั๋ง) ในราชวงศ์ถัง ที่ประเทศจีนนั้นได้พบพระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวรที่มีจารึกสลักขึ้นในปี พ.ศ. 1234 (ภาพที่ 11) จะเห็นว่าการเรียงพระเศียรขนาดเล็กทั้งสิบเศียรทางด้านหน้าทั้งหมด โดยชั้นล่างมีหกเศียร ชั้นบนสามเศียร และยอดเป็นพระพุทธรูปประทับสมาธิ มีลักษณะเดียวกันกับการเรียงพระเศียรในศิลปะเขมร จึงสันนิษฐานได้ว่าการสร้างพระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวรของกัมพูชานั้นคงได้รับรูปแบบการเรียงเศียรทั้งสิบมาจากศิลปะจีน โดยนำไปผสมผสานกับรูปพระโลเกศวรสี่กรของเขมร ซึ่งต่อมาพระภิกษุชาวลังกา ชื่ออโมฆวัชระ (พ.ศ. 1248-1313) เป็นผู้ประดิษฐานลัทธิวัชรยานหรือนิกายคุยหยานในประเทศจีนร่วมกับพระอาจารย์วัชรโพธิผู้นำลัทธิวัชรยานจากนาลันฑาในอินเดียมาเผยแพร่ในศรีวิชัยและชวา ซึ่งต่อมาพระภิกษุทั้งสองรูปนี้ได้มาประกอบพิธีที่นครฉางอาน ประเทศจีน ดังนั้นพระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวรสิบเอ็ดเศียรสี่กรของกัมพูชาจึงน่าจะสร้างขึ้นในลัทธิวัชรยานและไม่น่าจะเก่าไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 14 [103]

พระเอกทศมุขอวโลกิเตศวรทรงเป็น 1 ใน 33 รูปแบบของนิรมานกายที่พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรทรงแปลงพระองค์เพื่อโปรดสรรพสัตว์ ฝ่ายลัทธิมหายานสันนิษฐานว่าเศียรทั้งสิบนั้นเป็นสัญลักษณ์ของทศภูมิบารมีของพระโพธิสัตว์ที่จะต้องกระทำก่อนบรรลุพุทธภาวะซึ่งแสดงด้วยพระพุทธรูปที่อยู่บนส่วนยอด ส่วนฝ่ายลัทธิวัชรยานกล่าวในธารนี หนึ่งว่า พระพักตร์ทั้งสามของพระองค์ หมายถึง ความว่างเปล่า (ศูนฺย) พระพักตร์ทั้งสามที่ดุร้าย หมายถึงปรัชญาและอีกสามพักตร์ที่เหลือซึ่งมีพระทาฒะ (เขี้ยว) หมายถึงความกรุณา ส่วนพักตร์บนสุด หมายถึง กรุณาและปัญญา ซึ่งส่งผลให้เกิดพุทธภาวะ และเชื่อกันว่าพระองค์สามารถที่จะประสาทพรให้กับผู้ที่กล่าว

[103] เรื่องเดียวกัน, น. 32

พระนามให้มี “ชัยชนะ 10 ประการ” เหนือความทุกข์และความกลัว นอกจากนั้นยังประทาน “คุณ 4 ประการ” ซึ่งรวมถึงการจุติในสวรรค์สุขาวดีอีกด้วย[104]

การปรากฏพระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวรในศิลปะเขมรแบบเกาะแกร์และคลัง (ระหว่างปี พ.ศ. 1464-1553) สอดคล้องกับหลักฐานทางจารึกของกัมพูชาที่กล่าวถึงการเผยแพร่ของลัทธิวัชรยานในช่วงเวลาเดียวกัน เช่น จารึกปราสาทเบ็งเวียนในรัชสมัยพระเจ้าราเชนทรวรมัน (พ.ศ. 1487-1511) ที่กล่าวถึงพระโลเกศวรสี่กรและ จารึกวัดพระศรีสันธระที่สรรเสริญพระบารมีของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 ในปีพ.ศ. 1511 และปราชญ์ผู้หนึ่งที่สร้างพระโลเกศวร พระวัชริณ (เหวัชระ) และพระนางปรัชญาปารมิตา เป็นต้น ซึ่งทำให้เห็นว่าลัทธิวัชรยานเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างรูปพระโพธิสัตว์เอกทศมุขอวโลกิเตศวรในศิลปะเขมรทั้ง 2 องค์ (ภาพที่ 8 และ ภาพที่ 9) ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 15 [105]

รูปพระเอกทศมุขโลกสี่กรที่นำมาวิเคราะห์นี้สะท้อนให้เห็นว่าการบูชาพระองค์นั้นเป็นอิทธิพลที่กัมพูชาได้รับมาจากจีนภายใต้บริบทของพุทธศาสนาลัทธิวัชรยานในยุคต้นๆ ซึ่งต่อมาได้วิวัฒนาการไปสู่การเคารพบูชาพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร “พันกรและพันเนตร” ที่มีอานุภาพมากยิ่งขึ้น รูปเอกทศมุขโลเกศวรยี่สิบสองกรเป็นรูปแบบหนึ่งที่แสดงให้เห็นวิวัฒนาการจากรูปพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรเอกทศมุขไปสู่พระอวโลกิเตศวร “พันกรและพันเนตร” และสิ้นสุดด้วยรูปพระโลเกศวร “เปร่งรัศมี” อันเป็นที่นิยมในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เมื่อลัทธิวัชรยานได้รับพระราชูปถัมส์เสมือนหนึ่งเป็นศาสนาประจำอาณาจักรกัมพูชา[106] เป็นต้น

วิธีวิทยาที่กล่าวมาข้างต้นนั้นเป็นแนวทางการศึกษาวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยโบราณตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 และศิลปะระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 ส่วนศิลปะที่อยู่ในช่วงระหว่างพุทธศตวรรษที่ 25 จนถึงปัจจุบันนั้น เนื่องจากเป็นงานศิลปะร่วมสมัยที่มีพัฒนาการไปพร้อมกับศิลปะตะวันตก การศึกษาวิจัยงานศิลปะที่ได้รับการสร้างขึ้นใน

---

[104] เรื่องเดียวกัน, น. 32

[105] เรื่องเดียวกัน, น. 32-33

[106] เรื่องเดียวกัน น. 33

ช่วงเวลาดังกล่าวจึงต้องพิจารณาถึงผู้สร้างสรรค์ทางศิลปะเพิ่มเติมด้วย นั่นคือ การศึกษาถึงอิทธิพลและแรงบันดาลใจต่อการสร้างงาน รวมทั้งวิวัฒนาการของผลงานของศิลปินนั้นๆ เป็นต้น[107]

วิธีวิทยาที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำมาใช้ในงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะนี้น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของ เออร์วิน ปานอฟสกี้ (Enwin Panofsky) บิดาของประวัติศาสตร์ศิลปะท่านหนึ่งในศตวรรษที่ 20 ซึ่งในช่วงปลายทศวรรษ 1930 ได้ริเริ่มแนวความคิดทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่เน้นการศึกษาแนวความคิดเบื้องหลังงานศิลปะหรือเรียกว่า ประติมานิรมาณวิทยา หรือประติมาณวิทยา (Iconography) ปรากฏในผลงานเรื่อง *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance* (1939) ซึ่ง Panofsky ได้ต่อต้านปรัชญาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ให้ความสำคัญกับรูปแบบ (Style) ขณะที่ Panofsky ให้ความสำคัญแก่เนื้อหา (Content) โดยมีการจำแนกเนื้อหาออกเป็น 2 ระดับ คือ การศึกษาเนื้อหาที่เป็นรูปธรรม เรียกว่า การอธิบายภาพ (Iconography) และการศึกษาเนื้อหาที่เป็นรูปสัญลักษณ์ คือการศึกษาที่มาในการสร้างภาพ และความหมายที่อยู่ภายในตัวงานศิลปะ (Iconology)[108] เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดเบื้องหลังงานของงานศิลปะที่สัมพันธ์กับมิติอื่นๆ เช่น การนับถือศาสนาและสภาพสังคม เป็นต้น

การศึกษาแรกเริ่มของ Panofsky โดยใช้วิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography) คือการศึกษางานศิลปะกอธิค (gothic) ในยุค middle age ของเยอรมันและของตะวันตก ซึ่งอยู่ภายใต้บริบทของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะคริสเตียนในคริสตศตวรรษที่ 13-15 ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำแนวการศึกษาดังกล่าวมาปรับใช้ให้เข้ากับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ด้วยพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าเป็นการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องศาสนา เพราะ

---

[107] พิริยะ ไกรฤกษ์, "วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย," ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนสารี (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 194

[108] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทย : พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (อ้างแล้ว) ,น.14

ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยก็เป็นเรื่องศาสนาเป็นหลัก ดังนั้นวิธีวิทยาของ Panofsky จึงสามารถนำมาปรับใช้ได้[109]

งานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ทั้งหมด ล้วนแล้วแต่เป็นการใช้ตัวงานศิลปะเป็นข้อมูลหลักในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ (Primary Source) ซึ่งสามารถแบ่งได้ออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

กลุ่มแรก งานเขียนที่ใช้วิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยาในการตีความและวิเคราะห์งานศิลปกรรมใหม่ๆ ในแต่ละแห่ง เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ใหม่ อาทิ เรื่อง *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน* (2517)[110] (ส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกที่เสนอในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด สหรัฐอเมริกา เรื่อง *The Chula Pathon Cedi : architecture and sculpture of Dvaravati* (2518)), เรื่อง *ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี* (2518)[111] ฯลฯ

กลุ่มที่สอง งานเขียนที่ใช้วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะเชิงประติมานิรมานวิทยาเข้าไปกำหนดอายุของงานศิลปะ เพื่อแสดงให้เห็นพัฒนาการของศิลปะในยุคสมัยต่างๆ ซึ่งอาจแบ่งย่อยได้ออกเป็น 2 กลุ่มย่อย ได้แก่

1. **กลุ่มที่เสนอเค้าโครงพัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะไทยทั้งหมด** ซึ่งจะทำให้เห็นภาพรวมของพัฒนาการของงานศิลปะไทยในแต่ละสมัย โดยข้อเสนอนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีการปรับเปลี่ยนจุดเน้นที่ใช้การศึกษาออกเป็น 3 ช่วงที่สำคัญ คือ **ช่วงแรก** ทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ เลือกใช้ชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์ในการเข้ามาพิจารณาถึงเอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะของการสร้างสรรค์งานในแต่ละท้องถิ่น ได้แก่ *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (2520)[112], *ประติมากรรมในประเทศไทย* (2526-

---

[109] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[110] พิริยะ ไกรฤกษ์, *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน*, (อ้างแล้ว).

[111] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี," ใน อุไรศรี วรศะริน (บรรณาธิการ), *ศิลปและโบราณคดีในประเทศไทย เล่ม 2*, (อ้างแล้ว) .

[112] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (อ้างแล้ว).

2527)[113], *แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย* (2528)[114] เป็นต้น , **ช่วงที่สอง** เป็นช่วงที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ทดสอบการจัดแบ่งพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะใหม่โดยแบ่งยุคสมัยงานศิลปะออกเป็นยุคละ 50 ปี เพื่อต้องการจะเน้นให้เห็นว่างานศิลปกรรมในแต่ละภาคนั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันระหว่างวัฒนธรรมที่อยู่ในช่วงสมัยเดียวกัน ซึ่งนอกจากจะเน้นว่าเป็นศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์ใดแล้วยังเริ่มนำ “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” เข้ามาเป็นเกณฑ์ในจัดแบ่งยุคสมัยด้วย ได้แก่งานเรื่อง *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา* (2528)[115], และ **ช่วงที่สาม** พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำ “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” มาเป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งยุคสมัย ซึ่งเกณฑ์ดังกล่าวนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสืบมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่งานเรื่อง *การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย* (2542)[116] *อารยธรรมไทย พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ* (2544)[117] และ *รากเหง้าศิลปะไทย* (2553)[118] เป็นต้น

2. **กลุ่มที่เสนอพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของศิลปะในท้องถิ่นต่าง ๆ** ซึ่งมีการจัดจำแนกเป็นหมวดหมู่ โดยใช้ลักษณะร่วมกันของศิลปวัตถุเป็นหลัก เพื่อศึกษาถึงรูปแบบเฉพาะของแต่ละยุคสมัยและการวิวัฒนาการของรูปแบบในแต่ละสมัย เช่น เรื่อง *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย* (2522)[119] เป็นการจำแนกหมวดหมู่ของศิลปกรรมมอญและ

---

[113] พิริยะ ไกรฤกษ์, “ประติมากรรมในประเทศไทย,”แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์ เมืองโบราณ, 9: 3 (สิงหาคม-พฤศจิกายน) 2526, หน้า 12-50.

[114] พิริยะ ไกรฤกษ์, แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย “แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย,” พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. (กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์, 2528).

[115] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2528)

[116] พิริยะ ไกรฤกษ์, “การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย.” เมืองโบราณ. 25(2) (เมษายน – มิถุนายน 2542). น. 10-36)

[117] พิริยะ ไกรฤกษ์, อารยธรรมไทย พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ *เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (อ้างแล้ว).

[118] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* , (กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์,2553).

[119] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2522).

ศิลปกรรมล้านนาที่ลำพูนตามอายุเวลา เรื่อง *ร่างลำดับเหตุการณ์ของประติมากรรมที่พบที่สทิงพระ* (2526)[120] เป็นงานจำแนกประติมากรรม “แบบสทิงพระ” ขึ้นใหม่ โดยผลการศึกษาที่ได้จากการศึกษาตามแนวทางประวัติศาสตร์ศิลปะได้นำไปเปรียบเทียบร่วมกับการค้นคว้าทางโบราณคดีเพื่อทำการศึกษาประวัติความเป็นมาของเมืองสทิงพระ เรื่อง *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* (2555)[121] เป็นงานศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบศิลปะที่เปลี่ยนแปลงไปตามคติธรรมและความเชื่อและความสืบเนื่องของพุทธศิลป์ในแต่ละภูมิภาค ฯลฯ

3. กลุ่มที่ใช้วิธีวิทยาประวัติศาสตร์ศิลปะในการตรวจสอบความน่าเชื่อของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ งานกลุ่มนี้เริ่มต้นจากงานวิจัยของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในปี พ.ศ.2530 เรื่อง *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต* (2530) อันเป็นงานวิจัยเกี่ยวกับสถานะองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ศึกษาวิธีวิทยาหรือแนวความคิดของการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน จากงานนี้ทำให้เห็นระเบียบวิธีวิทยาของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่ผ่านมานั้นไม่ถูกต้องและนำมาสู่งานเขียนหลายชิ้นในเวลาต่อมา อาทิ *ดินแดนแห่งเนรมิต* (2529), *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*[122] (2532*), การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา* (2536)[123] *ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง*[124] (2537) และ *ศิลปะ*

---

[120]พิริยะ ไกรฤกษ์, *“ร่างลำดับเหตุการณ์ของประติมากรรมที่พบที่สทิงพระ,”* แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์, เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการประวัติศาสตร์และโบราณคดีบริเวณคาบสมุทรสทิงพระวันที่ 8-11 สิงหาคม 2526, (สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2526).

[121] พิริยะ ไกรฤกษ์*, กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* , (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพ, 2555).

[122] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532).

[123]พิริยะ ไกรฤกษ์, (2536), “การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา,”*สยามอารยะ*, 2 (9) (มิถุนายน) , น. 29-45. และ พิริยะ ไกรฤกษ์, (2536), “ย้อนเวลา ผ่าอดีต การปรับเปลี่ยนอายุเวลาของสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา,” *สยามอารยะ* 2(12) (ธันวาคม), น. 21-32, 69-72.

[124] พิริยะ ไกรฤกษ์, (2537), “ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง,” *สยามอารยะ* 2(19) (กรกฎาคม), น. 15-42.

สุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง : รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ[125] (2545) ฯลฯ โดยระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่นำมาใช้ในการตรวจสอบความน่าเชื่อของหลักฐานทางประวัติศาสตร์นั้น ส่วนใหญ่จะเป็นในลักษณะของการเปรียบเทียบรูปแบบ กล่าวคือ ในทางศิลปะจะเป็นการเปรียบเทียบรูปแบบงานศิลปะที่มีลักษณะใกล้เคียงกันในช่วงสมัยเดียวกัน แต่ถ้าเป็นเอกสารทางลายลักษณ์อักษร จะเป็นไปลักษณะของการเปรียบเทียบรูปแบบภาษาและเนื้อความที่ปรากฏในตัวงานชิ้นนั้น โดยจะทำการเปรียบเทียบกับเอกสารลายลักษณ์อักษรที่สร้างขึ้นในช่วงสมัยเดียวกัน หรือเปรียบเทียบเนื้อความที่มีลักษณะใกล้กัน เพื่อจะกำหนดอายุเวลาของหลักฐาน และเนื้อความที่กล่าวถึงงานศิลปะชิ้นนั้นว่าเป็นไปตามองค์ความรู้เดิมอย่างที่เราเข้าใจกันหรือไม่ ซึ่งถ้าไม่สอดคล้องกันก็อาจสรุปได้ว่าหลักฐานทางประวัติศาสตร์ไม่มีความน่าเชื่อถือเท่าใดนัก ดังจะเห็นชัดเจนในเรื่องการพิสูจน์ความน่าเชื่อถือของหลักศิลาจารึกหลักที่ 1, หรือการพิสูจน์ความน่าเชื่อถือของพระราชพงศาวดารหรือพงศาวดารต่างๆที่กล่าวถึงงานศิลปะในสมัยสุโขทัยและอยุธยา เป็นต้น

จากที่กล่าวข้างต้นถึงงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นเพียงการกล่าวสรุปเบื้องต้นที่จะทำให้เห็นภาพรวมว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้ระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในแง่ใดบ้าง ซึ่งรายละเอียดของงานแต่ละกลุ่มนั้นผู้ศึกษาจะขอกล่าวไว้ในบทต่อๆไป

การศึกษาสัญลักษณ์ในงานศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์

การศึกษาตัวงานศิลปะด้วยระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยาของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะเห็นได้ว่าเป็นการพยายามทำความเข้าใจที่มาของภาพ โดยเข้าไปพิจารณาเรื่องราวที่ปรากฏในตัวงานศิลปะ และงานศิลปะส่วนใหญ่ที่ศึกษาล้วนเป็นงานศิลปะในโลกตะวันออกที่มักจะใช้

[125] เรื่องเดียวกัน.

สัญลักษณ์ที่มีความลึกซึ้งในการสื่อความหมาย[126] ซึ่งการจะทำความเข้าใจความหมายหรือความคิดเบื้องหลังได้นั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ต้องมีความเข้าใจและสามารถวิเคราะห์สัญลักษณ์ (Symbol) ที่ปรากฏอย่างมากมายในตัวงานศิลปะแต่ละชิ้น โดยพิริยะ ไกรฤกษ์มีการตีความความหมายของสัญลักษณ์ (Symbol) ต่างๆ เหล่านี้ผ่านคัมภีร์ของลัทธิหรือนิกายทางศาสนาต่างๆ เพื่อทำความเข้าใจสัญลักษณ์ของพระพุทธปฏิมาและรูปเคารพต่างๆ อาทิเช่น *ตรีศูล* ของพระศิวะเป็นสัญลักษณ์ของการสร้าง การรักษา การทำลาย และ อดีต ปัจจุบัน อนาคต , การถือสิ่งของพระวิษณุและพระนารายณ์ เช่น *คทา* เป็นสัญลักษณ์ของวิชาความรู้, จักร สัญลักษณ์ของจิตที่ไม่หยุดนิ่ง, *สังข์* เป็นสัญลักษณ์ของการเกิด เป็นต้น ซึ่งภาพของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในคัมภีร์ดังกล่าวมักจะมีความหมายที่ตายตัว กล่าวคือ หากพระพุทธปฏิมาหรือรูปเคารพแสดงท่าทาง, มุทฺรา (ท่าของมือ), การถือสิ่งของต่างๆ หรือสัญลักษณ์อื่นๆ ก็ทำให้สามารวิเคราะห์และบ่งบอกได้อย่างแน่ชัดว่าพระพุทธปฏิมาหรือรูปเคารพนั้นคือองค์ใด เป็นส่วนหนึ่งของศาสนา ลัทธินิกายใด อาทิเช่น การตีความพระชินพุทธะทั้งห้าพระองค์ ในลัทธิวัชรยานหรือตันตระยาน ที่แต่ละองค์จะมี มุทฺรา (ท่าของมือ) สีของพระฉวี และพาหนะเป็นสัญลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างกันไป เช่น พระไวโจนะแสดงมุทฺราปางหมุนธรรมจักรหรือปางปฐมเทศนา มีพาหนะเป็นสิงห์ หรือ พระอักโษภยะ แสดงมุทฺราปางสัมผัสธรณีหรือปางมารวิชัย มีช้างเป็นพาหนะ[127] เป็นต้น

อย่างไรก็ดีการทำตีความสัญลักษณ์ (Symbol) ของพิริยะ ไกรฤกษ์นั้นมีความแตกต่างจากการศึกษาและการวิเคราะห์สัญลักษณ์ในแนวสัญศาสตร์ (Semiotics) ของนักคิดแนวโครงสร้างนิยม (Structuralism) และหลังโครงสร้างนิยม (Post-Structuralism) อย่างชัดเจน กล่าวคือ การตีความสัญลักษณ์ของนักคิดแนวโครงสร้างนิยม (Structuralism) เป็นการค้นหาความหมายที่มิได้ถูกกำหนดเอาไว้อย่างตายตัว แต่ความหมายของสัญลักษณ์ได้เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทและตัวบท (Text) หรือของนักคิดแนวหลังโครงสร้างนิยม (Post-Structuralism) ที่ศึกษากระบวนการสร้างความหมาย (Signification) และศึกษาชุดอุดมการณ์แฝงที่ซ่อนอยู่ในความหมายของสัญญะ (Signified) หรือ มายาคติ (Myth) ซึ่งจะทำให้เห็นว่าความหมายของ

---

[126] พิชญา สุ่มจินดา, *ถอดรหัสพระจอมเกล้า*, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2557)

[127] ดูรายละเอียดได้ในบทที่ 5 หน้า 165.

สัญลักษณ์นั้นไม่ได้มีความหมายที่หยุดนิ่งหรือมีความหมายในระดับเดียว แต่มีการลื่นไหลของความหมาย (The play of meaning) ไปตามบริบทต่างๆหรือไปตามผู้อ่าน[128] ในขณะที่การศึกษาสัญลักษณ์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ นอกจากจะเป็นการตีความความหมายสัญลักษณ์ที่มีความหมายอย่างแน่ชัดตายตัวตามที่ปรากฏในศาสนาโบราณทั้งหลาย ดังที่กล่าวไปแล้วนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ศึกษาสัญลักษณ์ในลักษณะว่าทำให้เกิดความหมายอะไร สื่อถึงความเชื่อในศาสนา ลัทธินิกายใด แต่งานส่วนใหญ่ของพิริยะ ไกรฤกษ์ไม่ได้เข้าไปพิจารณาถึงกระบวนการสร้างความหมาย (Signification)ว่าเกิดความหมายขึ้นมาได้อย่างไร แต่ก็มีงานบางชิ้นที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ศึกษาถึงกระบวนการสร้างภาพลักษณ์ของงานศิลปะสุโขทัย ผ่านงานนิพนธ์ต่างๆและรูปแบบงานศิลปะ ไว้ในงานเรื่อง ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย ภาพลักษณ์กับความเป็นจริง (2544) (ดังจะกล่าวต่อไป)

สุนทรียศาสตร์และการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

จากที่กล่าวไปแล้วถึงระเบียบวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์แบบใหม่ที่พิริยะ ไกรฤกษ์นำมาใช้ในการศึกษางานศิลปกรรมในประเทศไทยจะเห็นได้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ให้ความสำคัญกับการพิจารณาที่ตัวงานศิลปะเป็นหลักในการศึกษา หรือเรียกได้ว่าเป็น Primary Source แต่เนื่องด้วยการศึกษาทาง “ศิลปะ” ที่จะต้องสัมพันธ์ในเรื่องของความงามของวัตถุ ระเบียบวิธีวิจัยแบบสุนทรียศาสตร์จึงเป็นอีกแนวทางหนึ่งที่เข้ามาใช้ศึกษา ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เคยกล่าวถึงการระมัดระวังของการใช้ระเบียบวิธีวิจัยดังกล่าวในงานเขียนบางกลุ่มที่ศึกษางานประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยใช้หลักสุนทรียศาสตร์อันเป็นแนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบตะวันตกของศิลป พีระศรี ดังปรากฏในงานเขียนเรื่อง *ศิลปสุโขทัย* (2505), และเรื่อง *ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา* (2510) ของ น. ณ. ปากน้ำ ฯลฯ ซึ่งระเบียบวิธีวิจัยนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่า “... *การศึกษาตามแนวสุนทรียะนั้นใช้ได้ในการศึกษาวิชาสุนทรียศาสตร์เท่านั้น แต่ผู้ศึกษาจะต้องใช้ความ*

[128] กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน, *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา* , (กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์, 2551), น. 394-435

ระมัดระวังอย่างมาก หากจะนำมาใช้กับวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ อาจจะเป็นการนำเอาอัตตวิสัยของตัวเองมาใช้ในการวิเคราะห์..."[129]

อย่างไรก็ตาม พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้ปฏิเสธการใช้อัตวิสัยในเรื่องคุณค่าความงามอันเป็นการใช้สุนทรียศาสตร์ในการศึกษางานศิลปะ เนื่องจากเป็นศิลปินมาก่อนทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญแก่การพิจารณา "คุณค่า" (Value) ของศิลปะชิ้นหนึ่งๆ ว่ามีคุณค่าเชิงความงามมากเพียงพอที่จะนำมาศึกษาหรือไม่ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ จะใช้หลักสุนทรียภาพในการเปรียบเทียบกับผลงานศิลปะอื่นๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน[130] อาทิเช่นงานเรื่อง *พระพุทธปฏิมา: อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย* (2551) อันเป็นงานศึกษาที่เน้นงานพุทธศิลป์ และเนื่องด้วยงานพุทธศิลป์ในประเทศไทยมีจำนวนมาก โดยที่การศึกษางานศิลปะแต่ละชิ้นจะต้องใช้เวลาและความเพียรพยายามเป็นอย่างมาก จึงไม่อาจจะศึกษางานพุทธศิลป์ทุกชิ้นได้ ดังนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงใช้หลักสุนทรียภาพนี้ในการเลือกงานชิ้นที่มีคุณค่าเชิงความงามมาเป็นวัตถุในการศึกษา

ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ให้ความหมายไว้ว่า *"...ประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นวิชาที่ศึกษาเรื่องราวในอดีตของมนุษย์จากผลงานศิลปะซึ่งเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นโดยตั้งใจให้เกิดความประทับใจแก่ตนเองและผู้อื่น..."*[131] ซึ่งการจะพิจารณาว่างานศิลปะชิ้นใดก่อให้เกิดความประทับใจหรือไม่ประทับใจนั้น จำเป็นต้องนำหลักสุนทรียศาสตร์เข้ามาพิจารณาร่วมด้วย อาทิเช่น ภาชนะดินเผา แม้จะเป็นงานที่สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอย แต่ภาชนะดินเผาก็เป็น "*เครื่องใช้ที่มีคุณค่าทางศิลปะ คือ เครื่องใช้ที่ผู้ทำจงใจขึ้นจะให้เกิดความประทับใจ*..."[132]

---

[129] พิริยะ ไกรฤกษ์, *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต*, (อ้างแล้ว), น.115, 120-121

[130] พิริยะ ไกรฤกษ์, "วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย," ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนสารี (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 191-193.

[131] เรื่องเดียวกัน, น. 189-190.

[132] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 41.

การนำหลักสุนทรียศาสตร์มาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะยังปรากฏในงานเขียนเรื่อง *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*(2520) ซึ่งกล่าวถึงช่วงระยะเวลาของการเปลี่ยนผ่านระหว่างงานศิลปะเขมรมาสู่งานศิลปะไทย ดังความว่า "*...เมื่อคนไทยเริ่มมีความสำคัญในกลางพุทธศตวรรษที่ 18 มีการเข้าถึงสุนทรียภาพแบบใหม่ในดินแดนแถบที่เคยเป็นเมืองในอาณัติของเขมร กล่าวคือ ความอ่อนช้อยและบางเพรียวของศิลปไทย ได้เข้ามาแทนที่ความเทอะทะของประติมากรรมเขมร ลักษณะความขึงขังลึกลับในศิลปเขมรได้กลายเป็นความเบาอ่อนช้อย มีสง่าในศิลปไทย...*"[133]

การให้ความสำคัญกับ "มิติเวลา" กับการกำหนดอายุเวลางานศิลปะไทย

ได้กล่าวมาแล้วว่า พิริยะ ไกรฤกษ์ มีพื้นฐานความคิดที่ต้องการให้ผลงานของตนมีส่วนในการแก้ปัญหาของสังคมไทยหรือต้องการทำให้สังคมไทยดีขึ้น ประกอบกับการทำหน้าที่เป็นอาจารย์ในภาควิชาประวัติศาสตร์ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงไม่ได้ต้องการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเพื่อเข้าใจพัฒนาการทางศิลปะที่มีความสำคัญในตัวเองเพียงอย่างเดียว พิริยะ ไกรฤกษ์ เน้นว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นการศึกษาเรื่องราวในอดีตของมนุษย์โดยมองผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะต่างๆ ที่ผู้สร้างตั้งใจก่อให้เกิดความประทับใจ การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาประวัติศาสตร์ไทย ความเข้าใจเกี่ยวกับพัฒนาการทางศิลปะจะช่วยให้เข้าใจความเปลี่ยนแปลงของชีวิตและวัฒนธรรมในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของพฤติกรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิดความเชื่อทางศาสนา ดังนั้น การให้ความสำคัญแก่ "มิติเวลา" จึงเป็นส่วนหนึ่งของวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์

ผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงให้เห็นว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะของมนุษย์ไม่ได้หยุดนิ่ง แต่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา สิ่งหนึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ก็คือ

[133]พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว).น. 11

การกำหนดอายุของงานศิลปะ ซึ่งทำให้สามารถจำแนกงานเหล่านี้ออกเป็นผลงานทางศิลปะในยุคสมัยต่างๆ และสามารถจะวิเคราะห์และอธิบายพัฒนาการงานศิลปะของไทยได้อย่างถูกต้อง

การให้ความสำคัญแก่ "มิติเวลา" เห็นได้ชัดเจนจากผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่มีการศึกษาบริบทของงานศิลปะอย่างละเอียด กล่าวคือ พิริยะ ไกรฤกษ์ มีแนวความคิดว่า ในช่วงระยะเวลาเดียวกันมักมีกลุ่มทางวัฒนธรรมของคนหลายกลุ่มที่อยู่ละแวกและ/หรือแผ่นดินเดียวกัน ซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้ต่างมีปฏิสัมพันธ์ ติดต่อ-แลกเปลี่ยนและแพร่กระจายวัฒนธรรมระหว่างกันจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง (ซึ่งกล่าวละเอียดในบทต่อไป) ดังนั้นการทำความเข้าใจถึงรูปแบบงานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในแต่ละวัฒนธรรมนั้น จะต้องคำนึงถึง "บริบท" และเงื่อนไขตามกรอบช่วงเวลานั้นๆ ซึ่งระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้การเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปโบราณวัตถุสถานที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison) จะเป็นระเบียบวิธีการที่เข้ามาฉายภาพการปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมผ่านรูปแบบของงานศิลปกรรมนั้นๆ อีกทั้งยังมีส่วนในการช่วยกำหนดอายุงานศิลปโบราณวัตถุสถานด้วย หรือแม้แต่หลักฐานทางประวัติศาสตร์ พิริยะ ไกรฤกษ์ จะเน้นถึงการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ร่วมสมัยเดียวกันกับงานศิลปะ อาทิ หลักฐานต่างประเทศ เช่น แผนที่ ภาพวาด และบันทึกการเดินทางในสมัยอยุธยา ซึ่งการนำหลักฐานเหล่านี้มาช่วยในการวิเคราะห์และพิจารณางานศิลปวัตถุสถานสมัยอยุธยาทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ กำหนดอายุของงานศิลปะบางชิ้นแตกต่างออกไปจากองค์ความรู้เดิมหรือประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักมากถึง 3-4 ศตวรรษ (จะกล่าวรายละเอียดเพิ่มเติมในบทที่ 4) นอกจากนี้สิ่งที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ย้ำเตือนให้ระมัดระวัง คือ การนำความคิดในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นค่านิยม อุดมการณ์ อุดมคติ ฯลฯ ไปตัดสินหรือมองการสร้างงานศิลปะของผู้คนในอดีต เพราะจะทำให้การตีความทางประวัติศาสตร์ศิลปะผิดเพี้ยนหรือบิดเบือนไปหมด ส่งผลไปถึงการศึกษาประวัติศาสตร์เกี่ยวกับมนุษย์และวัฒนธรรมในยุคนั้นๆ ที่จะต้องพลอยผิดพลาดตามไปด้วย[134]

[134] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

สรุป

วิธีวิทยาที่สำคัญของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในการศึกษาและพิจารณางานศิลปะ คือ การให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์และพิจารณาที่ตัวงานศิลปะ ซึ่งถือเป็น Primary Source เป็นหลักในการศึกษา โดยใช้ระเบียบวิธีวิทยาหลัก 3 วิธี เพื่อวิเคราะห์ ตีความและสร้างองค์ความรู้ให้กับตัวโบราณวัตถุ ได้แก่

1.**ระเบียบวิธีการ "ประติมานิรมาณวิทยา" หรือ "ประติมาณวิทยา"** (Iconography) เป็นระเบียบวิธีที่พิจารณาถึงเบื้องหลังหรือคตินิยมในการสร้างงานศิลปะ แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ภาพนั้นๆ (Iconology) โดยให้ความสำคัญแก่การพิจารณาตัวงานศิลปะเพื่อเข้าใจในเรื่องเหล่านี้

2. **ระเบียบวิธีการเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปโบราณวัตถุสถานที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง** (Stylistic Comparison) เพื่อเข้าใจความคล้ายคลึงและความแตกต่าง ทำให้สามารถกำหนดยุคสมัยและพัฒนาการของศิลปะในท้องถิ่นหนึ่งๆ ได้

3. **ระเบียบวิธีการศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบ** (Evolution of Style) **และ/หรือ การศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย** (Evolution of motive) เพื่อช่วยในการกำหนดยุคสมัยและพัฒนาการของศิลปะในท้องถิ่นหนึ่งๆ ตลอดจนความคิดความเชื่อของคนในสังคมที่สร้างศิลปะ

จากระเบียบวิธีการศึกษาหรือวิธีวิทยาข้างต้นนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ มีขั้นตอนในการพิจารณางานศิลปะแต่ละชิ้น [135]ดังนี้

ขั้นตอน 1.การรวบรวมข้อมูลหรือการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น แหล่งที่มาหรือแหล่งค้นพบของงานศิลปะ

---

[135] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทย : พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง,2544),น.14

ขั้นตอน 2. การวิจัยข้อมูล หรือการกำหนดเนื้อหาและการอธิบายเนื้อหา โดยขั้นตอนนี้จะนำระเบียบวิธีการ “ประติมานิรมาณวิทยา” หรือ “ประติมาณวิทยา” (Iconography) มาอธิบายลักษณะที่ปรากฏอยู่บนโบราณวัตถุหรือโบราณสถานที่ซึ่งการคือการพิจารณารูปแบบ (Form) ของงานโบราณวัตถุหรือโบราณสถาน และพิจารณาเบื้องหลังในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ทั้งวัตถุประสงค์ แรงบันดาลใจ และคติความเชื่อ

ขั้นตอน 3. คือ การเปรียบเทียบลักษณะร่วมกันของงานศิลปะ และการกำหนดอายุเวลางานศิลปะ ขั้นตอนนี้จะเป็นการนำระเบียบวิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะ การเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปโบราณวัตถุสถานที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison) เข้ามาพิจารณา โดยการเปรียบเทียบนั้นจะเปรียบเทียบกับงานศิลปะที่มีรูปแบบ (Form) ที่ใกล้เคียงกัน และแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ <u>การเปรียบเทียบทางตรง</u> เป็นการเปรียบเทียบกับงานศิลปะที่มีการกำหนดอายุเวลาแน่ชัด ซึ่งก็คือ ตัวงานศิลปะมีจารึกบอกอายุเวลาที่ระบุไว้ชัดเจนในตัวงานศิลปะ ทั้งนี้เพราะ *“...ศิลปะที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมเดียวกันและในเวลาใกล้เคียงกัน จะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน เพราะเป็นการแสดงออกของสังคมที่มีโลกทรรศน์ร่วมกัน...”*[136] อย่างไรก็ตามการเปรียบเทียบนี้ก็มีข้อจำกัดที่จะคำนึงถึงพื้นฐานทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคม เพราะในบางกรณีของพระพุทธรูปที่เชื่อว่าเป็นพระพุทธปฏิมา เช่น พระพุทธชินราชจำลอง (พระประธานของพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรฯ) ที่มีรูปแบบทางศิลปะใกล้เคียงกัน แต่อาจไม่ได้สร้างในช่วงระยะเวลาเดียวกันก็ได้[137]

อีกทางหนึ่งคือ<u>การเปรียบเทียบทางอ้อม</u> หากงานศิลปะที่นำมาเปรียบเทียบ มีรูปแบบใกล้เคียงกันแต่ไม่สามารถบ่งบอกอายุเวลาหรือมีอายุเวลาที่ปรากฏในตัวงานไว้อย่างชัดเจน จะต้องนำงานศิลปะนั้นๆมาเปรียบเทียบรูปแบบกับงานศิลปะที่มีอายุเวลาชัดเจนอีกทอดหนึ่ง อย่างไรก็ดีการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปะหรือโบราณวัตถุที่มีความใกล้เคียงนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ มีมุมมองว่าในช่วงเวลาหนึ่งๆ กลุ่มทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นของคนหลายวัฒนธรรมที่อยู่ละแวกหรือ

---

[136] พิริยะ ไกรฤกษ์, รากเหง้าศิลปะไทย, (อ้างแล้ว), น. 12

[137] เรื่องเดียวกัน.

แผ่นดินเดียวกัน กลุ่มคนเหล่านี้ต่างมีปฏิสัมพันธ์ ติดต่อ-แลกเปลี่ยนและแพร่กระจายวัฒนธรรมระหว่างกัน ฉะนั้นโลกทรรศน์ ค่านิยมหรือความเชื่อที่ปรากฏอยู่ในงานศิลปกรรมของแต่ละวัฒนธรรมจะสะท้อนให้เห็นผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะที่มีรูปแบบลักษณะที่สอดคล้องหรือมีความใกล้เคียงกันในช่วงระยะเวลานั้นๆ ฉะนั้น จึงสามารถใช้วิธีวิทยาดังกล่าวนี้มากำหนดอายุงานศิลปะและนำไปจัดแบ่งยุคสมัย (periodization) เพื่อเข้าใจพัฒนาการของศิลปะได้ว่าเกิดความเปลี่ยนแปลงในช่วงเวลาใดและเปลี่ยนแปลงอย่างไร ภายใต้คติความเชื่อเช่นใด และคติความเชื่อดังกล่าวมีผลอย่างไรต่องานศิลปะ

ขั้นตอน 4. การสืบสาวที่มาในการสร้างภาพ เป็นการศึกษาและพิจารณาเรื่องราวที่ปรากฏในงานศิลปกรรม เพื่อค้นหาจุดมุ่งหมายในการสร้างงานศิลปะ ซึ่งในการสืบสาวที่มาของภาพหรือการทำความเข้าใจความคิดเบื้องหลังของงานศิลปะได้นั้น จะต้องมีความเข้าใจและสามารถวิเคราะห์สัญลักษณ์ (Symbol) ทางศาสนาของแบบงานศิลปะได้ด้วย ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้คัมภีร์ของลัทธิ นิกายทางศาสนาต่างๆ ในการทำความเข้าใจสัญลักษณ์ของพระพุทธปฏิมาและรูปเคารพต่างๆ อาทิ การถือวัชระ ในลัทธิวัชรยานหรือตันตระยาน , การถือจักร คทา สังข์ ดอกปัทมะ ก้อนดิน ของลัทธิไวษณพในแต่ละนิกาย ฯลฯ ว่ามีความหมายเช่นไร สื่อความได้ถึงคติความเชื่อคำสั่งสอนเบื้องหลังของลัทธิ นิกายใดบ้าง ฯลฯ การทำความเข้าใจดังกล่าวนี้จะทำให้เห็นถึงการแพร่กระจายทางความคิดความเชื่อทางศาสนา และการรับ-ส่งอิทธิพลทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มคน ผ่านรูปแบบทางศิลปะ

โดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตามการพิจารณาตัวงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ หลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะนำหลักสุนทรียศาสตร์เข้ามาใช้ในการศึกษางานศิลปะด้วย จากการพิจารณา “คุณค่า” (Value) ของศิลปะนั้นๆ ว่ามีคุณค่ามากเพียงพอที่จะนำมาใช้เป็นข้อมูลหรือศึกษาได้หรือไม่รวมไปถึงการใช้หลักสุนทรียภาพในการเปรียบเทียบกับผลงานศิลปะอื่นๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน[138] และในส่วน

[138] พิริยะ ไกรฤกษ์, “วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย,” ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนสารี (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: สำนักจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526), น. 191-193.

ของการนำหลักฐานลายลักษณ์อักษรทางประวัติศาสตร์ หรือหลักฐานร่วมสมัยอื่นๆ พิริยะ ไกรฤกษ์ ค่อนข้างจะเข้มงวดกับการใช้ข้อมูลเชิงประจักษ์ โดยจะต้องทำการประเมินคุณค่าโดยการวิพากษ์เพื่อตรวจสอบความน่าเชื่อถือของหลักฐานลายลักษณ์อักษรอย่างเคร่งครัด ก่อนที่จะนำมาใช้ร่วมกับการพิจารณาลักษณะต่างๆ ของตัวงานศิลปะซึ่งจะเห็นได้อย่างชัดเจนในงานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะช่วงทศวรรษ 2530 ซึ่งจะนำเสนอในบทที่ 4

บทที่ 3

ทศวรรษ 2520: วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะกับการเสนอโครงสร้างลำดับเวลาของประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย

ในช่วงแรกของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เริ่มใช้วิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยา ในวงวิชาการไทยในขณะนั้นการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะกำลังขยายตัว กรมศิลปากรได้เริ่มมีการขุดค้นหลักฐานทางโบราณคดีหลายแห่ง มีการขุดค้นพบหลักฐานโบราณวัตถุเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ซึ่งนักวิชาการไทยและชาวต่างประเทศต่างก็พยายามเข้ามาศึกษาและหาคำอธิบายเกี่ยวกับโบราณวัตถุสถานต่างๆ ที่ค้นพบ เช่นเดียวกับงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในช่วงนี้ที่เข้าศึกษางานศิลปะในแต่ละแห่งเป็นบทความ เช่นการศึกษาเครื่องปั้นดินเผาที่บ้านเชียง จ.อุดรธานี เรื่อง Provisional classification of painted pottery from Ban Chieng[139] (1973/2516) และที่ขอนแก่นในเรื่อง Semas with scenes from the Mahanipata-Jatakas in the National Museum at Khon Kaen[140] (1974/2517) พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำการเปรียบเทียบภาพเล่าเรื่องที่ปรากฏบนใบเสมาที่พบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือกับแผ่นดินเผาเล่าเรื่องชาดกที่พบในเมืองสะเทิม ได้ข้อสรุปว่าทั้งสองเรื่องมาจากมหาสันนิบาตในพุทธศาสนานิกายเถรวาท และสันนิษฐานว่าชุมชนตอนใต้ของพม่าอาจอพยพมาจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย[141] และ

---

[139] Piriya Krairiksh. *Provisional classification of painted pottery from Ban Chieng*, (Ascona (Switzerland): Artibus Asiae, 1973).

[140] Piriya Krairiksh, *Semas with scenes from the Mahanipata-Jatakas in the National Museum at Khon Kaen*, (Bangkok: Department of Silpakorn, 1974).

[141] ผาสุก อินทราวุธ, *ทวารวดี การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี*, (กรุงเทพฯ: อักษรสมัย,2542), น. 10.

งานเรื่อง *ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี* (2518) [142] เป็นการศึกษาเนื้อหาเรื่องราวของภาพสลักศิลาเป็นพระพุทธรูปไสยาสน์และภาพปูนปั้นรูปเทพชุมนุมและกำหนดอายุเวลาจากการเปรียบเทียบกับงานศิลปะที่มีความใกล้เคียงกัน ซึ่งการสร้างภาพปางปาฏิหาริย์เหล่านี้ได้รับอิทธิพลจากพระคัมภีร์ภาษาบาลี ของลัทธิหินยานที่แพร่หลายอยู่ในระหว่างปลายพุทธศตวรรษที่ 12 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 13

วิทยานิพนธ์ปริญญาเอกของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ออกมาในช่วงเวลาใกล้ๆกัน คือ *The Chula Pathon Cedi : architecture and sculpture of Dvaravati* (2518) แปลเป็นภาษาไทยโดย ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล เรื่อง *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน* (2517)[143] งานเขียนเรื่องนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำเอาข้อมูลใหม่มาวิเคราะห์ตามแนวทางประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยใช้วิธีการศึกษาเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography) เพื่อวิเคราะห์และตีความเนื้อหาภาพ และใช้วิธีการเปรียบเทียบรูปแบบ (Style) จากโบราณวัตถุที่มีการกำหนดอายุเวลาชัดเจนเพื่อกำหนดอายุหรือยุคสมัยที่เจดีย์จุลประโทนได้รับการสร้างขึ้น

ภายหลังที่มีการขุดค้นพบเจดีย์จุลปะโทน จังหวัดนครปฐม[144] หนึ่งในพื้นที่ที่มีการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับอารยธรรมทวารวดี นักวิชาการไทยจากกองโบราณคดี กรมศิลปากร ได้เริ่มทำการสำรวจขุดแต่งเมืองโบราณสมัยทวารวดีหลายแหล่ง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 มีการค้นพบหลักฐานใหม่ๆเป็นจำนวนมาก[145] ในส่วนของเจดีย์จุลปะโทน จังหวัดนครปฐม ในปีพ.ศ. 2511 ได้มีการขุด

---

[142] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี," ใน อุไรศรี วรศะริน (บรรณาธิการ), *ศิลปและโบราณคดีในประเทศไทย เล่ม 2*, (อ้างแล้ว) .

[143] พิริยะ ไกรฤกษ์, *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน*, (อ้างแล้ว).

[144] การขุดค้นและขุดแต่งเจดีย์จุลปะโทน จังหวัดนครปฐม เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482-2483 โดยศาสตราจารย์ปิแอร์ ดูปองต์ (Pierre Dupont) นักโบราณคดีชาวฝรั่งเศส เป็นการศึกษารูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยทวารวดี คูปองต์ได้เสนอเป็นวิทยานิพนธ์ในปี พ.ศ. 2496 และได้รับการตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2508 เรื่อง L' Archeologie Mone de Dvaravati (ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, *ทวารวดี ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย*, เอกสารคำสอนรายวิชา 317403 ศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 6-14 ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2543, น. 5.

[145] เรื่องเดียวกัน

ค้นพบภาพนูนต่ำปูนปั้นและดินเผา[146] ประดับอยู่ที่ฐานเจดีย์ และต่อมา ฌอง บวชเซอลิเยร์ (Prof. Jean Boisselier) ได้กำหนดอายุเวลาการสร้างเจดีย์จุลปะโทน จากการศึกษาวิวัฒนาการของภาพสลักที่ประดับผนังฐานและผนังเจดีย์ ว่าอยู่ในช่วงราวพุทธศตวรรษที่ 12-15 อย่างไรก็ดีงานดังกล่าวเป็นเพียงการศึกษาการกำหนดอายุเวลาของเจดีย์จุลปะโทนเท่านั้น[147] ยังไม่มีงานเขียนใดที่อธิบายหรือตีความภาพนูนต่ำปูนปั้นและดินเผาที่ประดับอยู่ที่ฐานเจดีย์จุลปะโทนได้อย่างแน่ชัด ดังนั้นการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้นจึงนับเป็นงานชิ้นแรกที่เข้าไปศึกษาตีความภาพนูนต่ำปูนปั้นและดินเผาเหล่านั้นว่าภาพนั้นภาพคืออะไร มีความหมายและเบื้องหลังของภาพนั้นอย่างไรบ้าง โดยวิเคราะห์กับคัมภีร์ต่างๆของพุทธศาสนาและเปรียบเทียบภาพเจดีย์จุลปะโทนกับการเปรียบเทียบภาพในประเทศใกล้เคียงที่อยู่ในสมัยเดียวกัน

ข้อเสนอของวิทยานิพนธ์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ คือ ช่วงประมาณพุทธศตวรรษที่ 11-12 ชาวเมืองนครปฐมแห่งอาณาจักรทวารวดีนับถือพระพุทธศาสนาลัทธิหินยานที่ใช้พระคัมภีร์ภาษาสันสกฤต โดยการตีความจากภาพนูนต่ำปูนปั้นและดินเผาที่ประดับฐานเจดีย์จุลปะโทน จังหวัดนครปฐม เป็นงานศิลปกรรมที่แสดงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนนิทาน จากพระคัมภีร์ “อวทาน” ในลัทธิหินยานนิกายมูลสรรวาสติวาท อันเป็นคัมภีร์ที่ใช้ภาษาสันสกฤต และเป็นนิทานที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวอภินิหารของพระพุทธองค์และพระสาวกบางองค์ในชาติปางก่อนๆ อีกทั้งยังมีข้อสันนิษฐานว่านิกายนี้ได้เจริญรุ่งเรืองและแพร่หลายในเอเชียอาคเนย์ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-13 และไม่เกินไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 13 เนื่องจากอิทธิพลของลัทธิมหายานได้เริ่มปรากฏขึ้นในทวารวดีแล้ว[148] ถือได้ว่างานนี้เป็นงานที่โต้แย้งกับสมมติฐานที่ ฮอง บวสเซอลีเย่ (Jean Boisselier) (ผู้เชี่ยวชาญทางด้านโบราณคดีและประวัติศาสตร์ศิลป์เอเชียอาคเนย์) ที่เสนอไว้เมื่อ พ.ศ. 2511 ว่าภาพปูนปั้นที่เจดีย์จุลปะโทนเป็นภาพเกี่ยวกับชาดกที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะ

---

[146] พิริยะ ไกรฤกษ์, *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน*, (อ้างแล้ว).

[147] ผาสุก อินทราวุธ, *รายงานการขุดค้นที่ตำบลพระประโทน อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม*, (ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2526).

[148] พิริยะ ไกรฤกษ์, *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน*, (อ้างแล้ว).

ศรีวิชัยแบบอินโดนิเซีย ส่วนภาพดินเผาได้รับอิทธิพลมาจากพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทและภาพปูนปั้นมาจากพุทธศาสนามหายาน[149]

แม้ว่า มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุลจะทำการแปลบทความนี้และชื่นชมกับการวิเคราะห์และตีความงานศิลปกรรมด้วยวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ของพิริยะ ไกรฤกษ์ แต่ทว่าจากข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็มีทั้งส่วนที่ มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงกล่าวชมเชยกับการตีความหมายของภาพนูนต่ำปูนปั้นและดินเผาที่ประดับอยู่ที่ฐานเจดีย์จุลปะโทนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ว่ามีความน่าเชื่อถือ, การเห็นพ้องกับวิธีการเปรียบเทียบภาพเจดีย์จุลปะโทนกับการเปรียบเทียบภาพในประเทศใกล้เคียงที่อยู่ในสมัยเดียวกัน เช่นที่เกาะชวาและพม่า แต่ไม่ทรงเห็นด้วยกับการนำไปเปรียบเทียบกับประเทศที่ห่างไกลเกินไป เพราะอาจไม่มีอิทธิพลที่เกี่ยวข้องซึ่งกันและกัน เช่น ภาพจิตรกรรมที่กิซิลในภาคกลางของทวีปเอเชีย นอกจากนี้มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ไม่ทรงเห็นด้วยกับสมมติฐานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่กล่าวว่าพุทธศาสนิกนิทานเป็นเรื่องราวจากพระคัมภีร์ภาษาสันสกฤตของลัทธิหินยานนิกายมูลสรรวาสติวาท ขณะที่มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงมีความเห็นว่า พุทธศาสนิกนิทานนี้อาจเป็นของพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทที่ขอยืมเรื่องราวมาจากคัมภีร์ของลัทธิหินยานนิกายมูลสรรวาสติวาทก็เป็นได้ ไม่จำเป็นต้องมีพุทธศาสนานิกายมูลสรรวาสติวาทอยู่ที่นครปฐมเช่นเดียวกับที่อินโดนิเซีย เหตุที่มจ.สุภัทรดิศ ดิศกุล มีความเห็นนี้เนื่องจากมีการค้นพบจารึกคาถาเย ธมฺมา และจารึกคาถาอริยสัจสี่ของภาษาบาลีเป็นจำนวนมากที่นครปฐม[150] จึงเป็นหลักฐานที่ยังคงเชื่อกันว่าพุทศาสนานิกายเถรวาทเป็นที่นับถืออย่างแพร่หลายในช่วงเวลานั้น ดังเช่น *นันทนา ชุติวงศ์* เขียนบทความเรื่อง *ภาพชาดกที่เจดีย์จุลปะโทน* (2520)[151] ที่ออกมาโต้แย้งกับข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ อยู่หลายประการ แต่โดยข้อสรุปที่สำคัญของ นันทนา ชุติวงศ์ คือภาพนิทานชาดกที่เจดีย์จุลปะโทนนั้นไม่สามารถระบุได้อย่างแน่ชัดว่าเป็นพุทธศาสนิกนิทานในลัทธินิกายใด และนันทนา ชุติวงศ์

[149] เรื่องเดียวกัน น. 9-11

[150] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., พุทธศาสนิทานที่เจดีย์จุลปะโทนของนายพิริยะ ไกรฤกษ์. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2517).

[151] นันทนา ชุติวงศ์, "ภาพชาดกที่เจดีย์จุลปะโทน", *ศิลปากร*, 21(4) (พฤศจิกายน) 2520, น. 28-56.

เชื่อว่าภาพเล่าเรื่องจากภาพนูนต่ำปูนปั้นอาจเป็นเรื่องเล่าชาดกของพระคัมภีร์ “อรรถกถา” ของพุทธศาสนาลัทธิเถรวาท เพราะมีโครงเรื่องและเนื้อหาของนิทานที่คล้ายกัน อีกทั้งยังกำหนดอายุเวลาของการสร้างภาพนูนต่ำปูนปั้นว่าอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 13-14

ในช่วงขณะที่ทำวิทยานิพนธ์ปริญญาเอกนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ เริ่มเกิดข้อสงสัยและตั้งคำถามเกี่ยวกับจุดศูนย์กลางของรัฐและอาณาจักรที่นำมาใช้เป็นเค้าโครงการจัดแบ่งยุคสมัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย เพราะผู้ที่ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยล้วนแต่ไม่สามารถหาศูนย์กลางที่ชัดเจนของรัฐหรืออาณาจักรที่ตนเองนำมาใช้ในการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “**ทวารวดี**” (ซึ่งเวลานั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ให้ความสนใจศึกษาเพื่อเขียนวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาเอก) ตลอดเวลาที่นักวิชาการไทยพยายามศึกษาคือการหาศูนย์กลางของทวารวดีจากหลักฐานทุกอย่างที่ค้นพบ ตั้งแต่การค้นพบงานศิลปะ การกระจายและการแพร่หลายของงานศิลปะ แต่ก็ยังไม่สามารถหาศูนย์กลางได้อย่างชัดเจน ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่ค้างคาอยู่ในความคิดของพิริยะ ไกรฤกษ์ ตลอดมา โดยเห็นว่าตราบใดที่เราไม่สามารถหาศูนย์กลางของอาณาจักรได้อย่างแน่ชัด การแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะโดยใช้อาณาจักรเป็นตัวกำหนดก็เป็นเรื่องที่ไม่พึงกระทำ แต่อย่างไรก็ตาม เนื่องจากข้อสงสัยนี้เป็นเรื่องที่ใหญ่เกินไป กล่าวคือ ต้องมีการพิสูจน์และหาหลักฐานเป็นจำนวนมากในการหาข้อสรุปดังกล่าว (ซึ่งในปัจจุบันก็ยังไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจน) ดังนั้นจึงทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ จำเป็นต้องใช้คำว่า “ทวารวดี” ในวิทยานิพนธ์ของตนเองไปก่อน เพื่อให้สามารถจบปริญญาเอกในขณะนั้นได้[152]

เมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ กลับมารับราชการเป็นอาจารย์ในคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร จึงได้พยายามนำเสนอโครงสร้างพัฒนาการของงานศิลปะไทยใหม่ทั้งหมด ผ่านการกำหนดยุคสมัยงานศิลปะ ซึ่งอาจจะแบ่งออกอย่างกว้างๆ เป็น 2 ช่วงเวลา คือ **ในช่วงทศวรรษ 2520** พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้ชาติพันธุ์ที่สร้างงานศิลปะเป็นเกณฑ์ในการกำหนดรูปแบบและการแบ่งยุคสมัยทางศิลปะในประเทศไทย และ**ในช่วงทศวรรษ 2540-ปัจจุบัน** ที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เปลี่ยน

[152] สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 และพิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

มาใช้เกณฑ์ในเรื่อง “ลัทธิ ความเชื่อและศาสนา” ในการวิเคราะห์ (ซึ่งในทศวรรษหลังนี้จะกล่าวรายละเอียดในบทที่ 5) อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าจะเปลี่ยนเกณฑ์ในการจัดกลุ่มของศิลปะแบบต่างๆ ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในแต่ละยุค แต่วิธีวิทยาที่นำมาใช้ในการศึกษาพัฒนาการของงานศิลปะนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้วิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยา (Iconography) ตลอดมา ทั้งในการวิเคราะห์หาอายุของศิลปะแต่ละชิ้น และการเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปะจากวัฒนธรรมที่มีความใกล้เคียงกัน (Stylistic Comparison) นอกจากนี้ยังพิจารณางานศิลปะตามหลักสุนทรียภาพ (Aesthetics) ตลอดมาอีกด้วย (ดังจะได้วิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป)

การใช้ชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์ในการกำหนดรูปแบบและการแบ่งยุคสมัยทางศิลปะ

ในทศวรรษ 2520 งานชิ้นแรกที่เสนอโครงสร้างลำดับเวลาของประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย คือ *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (2520) *จากต้นฉบับ เรื่อง Art Styles in Thailand: A Section from National Provincial Museums and an Essay on Conceptualization* ที่มีการนำเสนอในงานประชุมระหว่างชาติของสมาคมประวัติศาสตร์แห่งเอเชียในกรุงเทพฯ [153] โดยมีข้อเสนอสำคัญ 2 ประการ คือ **ประการแรก** การแบ่งยุคสมัยประวัติศาสตร์ศิลปะโดยสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและ ยอร์ซ เซเดย์ (Gerorge Coedes) นั้นไม่ถูกต้อง **ประการที่สอง** ควรเปลี่ยนมาใช้ชาติพันธุ์ของผู้สร้างงานศิลปะเป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์รูปแบบและการแบ่งยุคสมัย เพื่อทำความเข้าใจวิวัฒนาการของศิลปกรรมทุกรูปแบบในประเทศไทย[154]

พิริยะ ไกรฤกษ์ ถือว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยอย่างเป็นระบบนั้นได้เริ่มขึ้นเมื่อสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนิพนธ์ “*ตำนานพุทธเจดีย์สยาม*” ในพ.ศ. 2469 และยอร์ช เซเดย์เผยแพร่ใน Les collections archeologiques du Musee National de

[153]พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520).

[154] เรื่องเดียวกัน , น. 20

Bangkok," Ars Asiatica XII (Paris,1928) [155] นับเป็นครั้งแรกที่มีการแบ่งศิลปโบราณวัตถุสถานในประเทศไทยเป็นสมัยต่างๆ 7 สมัย ได้แก่ สมัยทวารวดี สมัยศรีวิชัย สมัยลพบุรี สมัยเชียงแสน สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์ อันเป็นการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะภายใต้ "โครงเรื่อง" ที่ใช้เกณฑ์ในการแบ่งยุคสมัยจากชื่อ "รัฐ/อาณาจักร"

ต่อมายอร์ซ เซเดย์ได้จัดจำแนกรูปแบบของศิลปวัตถุในประเทศไทย โดยใช้เกณฑ์ตามแนวทางการศึกษาศิลปะแบบตะวันตกที่ให้ความสำคัญกับรูปแบบของศิลปะและจุดเด่นของงานศิลปะในแต่ละยุค[156] โดยจัดจำแนกพระพุทธรูปในพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร เป็นหมวดหมู่ตามสกุลช่าง ไว้ในงานเขียนเรื่อง *โบราณวัตถุในพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร* (2471) การจัดโบราณวัตถุสถานที่มีลักษณะใกล้เคียงกันให้อยู่ในหมวดหมู่เดียวกันและมีการตั้งชื่อหมวดหมู่เหล่านั้นตามชื่อของรัฐหรืออาณาจักรในประวัติศาสตร์ (ตามเค้าโครงที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงกำหนดไว้) และมีการกำหนดอายุเวลาของแต่ละหมวด โดยใช้ข้อมูลจากหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่กล่าวถึงช่วงเวลาของความเจริญรุ่งเรืองของรัฐหรืออาณาจักรนั้นๆมาเป็นตัวกำหนดอายุหรือยุคสมัยของศิลปะ[157]

ความแตกต่างระหว่างการใช้วิธีวิทยาในการศึกษางานศิลปะระหว่างยอร์ซ เซเดย์กับพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้น อยู่ที่วิธีวิทยาของ ยอร์ซ เซเดย์ได้ให้ความสำคัญกับการพิจารณารูปแบบของศิลปะ (Formal Analysis) และพยายามนำเสนอจุดเด่นและ/หรือเทคนิคของการสร้างงานศิลปะ และเปรียบเทียบรูปแบบของโบราณวัตถุและโบราณสถานสถานที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison) เพื่อจัดแบ่งออกเป็นสกุลช่างต่างๆ (School) บนพื้นฐานที่มองว่างานศิลปะมีวิวัฒนาการจากยุคแรกเริ่มไปสู่ความสมบูรณ์แบบและความเสื่อมในเวลาต่อมา และที่สำคัญคือยอร์ซ เซเดย์ได้ตั้งชื่อศิลปะตามชื่ออาณาจักรที่สูญสลายไปแล้ว ซึ่งก่อให้เกิดปัญหาทั้ง

---

[155] เรื่องเดียวกัน, น. 2.

[156] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ทิศทางและความเป็นไปได้ในการวิจัยศิลปะไทย," *ศิลปกรรมศาสตร์, คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร*, 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม) 2537 , น.38-57.

[157] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทย: พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (อ้างแล้ว) ,น.23.

เรื่องที่ตั้ง ประวัติศาสตร์และแบบของศิลปะ อาทิเช่นศิลปะอู่ทอง ที่ไม่ปรากฏหลักฐานที่แสดงถึงการอยู่อาศัยของผู้คน เป็นต้น[158]

ในขณะที่วิธีวิทยาของพิริยะ ไกรฤกษ์ แม้จะมีส่วนคล้ายกันอยู่บ้างกับวิธีวิทยาของเซเดย์ นั่นคือ การ พิจารณารูปแบบ (Formal Analysis) การพิจารณาและอธิบายรายละเอียดของภาพ และการใช้วิธีการเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปะที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison) แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำหลักประติมานิรมานวิทยา (Iconography) เข้ามาวิเคราะห์งานศิลปะเหล่านั้น เช่น รายละเอียดของภาพ เบื้องหลังของการสร้างงานศิลปะที่จะต้องพิจารณาอย่างสัมพันธ์เชื่อมโยงกับช่วงสมัยที่ศิลปะนั้นๆ ได้รับการสร้างขึ้นมา เพื่อจะเข้าใจความหมายของงานศิลปะและเหตุผลในการสร้างงานในยุคดังกล่าว และเปรียบเทียบกับศิลปะอื่นๆ ในช่วงสมัยเดียวกันว่ามีความใกล้เคียงหรือสอดคล้องกับศิลปะในสังคมและวัฒนธรรมอื่นๆ ด้วยหรือไม่ อย่างไร[159]

พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการจัดจำแนกของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และเซเดย์อาจสร้างความเข้าใจผิดให้แก่ผู้ศึกษาว่า **รูปแบบศิลปะและอาณาจักรหนึ่งๆ ดำรงอยู่ในระยะเวลาเดียวกัน ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว ศิลปะไม่ได้ถือกำเนิดและเสื่อมสูญไปพร้อมกับการเริ่มต้นและการสิ้นสุดอำนาจทางการเมืองของอาณาจักร** องค์ความรู้ชุดที่สร้างโดยนักปราชญ์ทั้งสองนี้เป็นความสับสนระหว่าง “ยุคสมัย”ทางประวัติศาสตร์ กับ “แบบ” ของศิลปะ เพราะใช้คำว่า “สมัย” เพื่อกำหนดชื่อแบบของศิลปะ เช่น ศิลปะสมัยทวารวดี ศิลปะสมัยศรีวิชัย ศิลปะสมัยเชียงแสน ฯลฯ ทั้งๆ ที่ในช่วงระยะเวลาหนึ่งๆ อาจมีศิลปะหลายแบบหลายสกุลช่าง หลายฝีมือช่าง และมีการผสมผสานระหว่างสกุลช่าง หรือในบางครั้งอำนาจทางการเมืองของอาณาจักรล่มสลายไปแล้วแต่งานศิลปะยังคงดำรงอยู่[160]

---

[158] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว), น.11-12

[159] ดังตัวอย่างการศึกษาที่ใช้ระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ในบทที่ 2

[160] เรื่องเดียวกัน ,น. 23.

ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเสนอให้มีการจัดแบ่งงานศิลปะแบบใหม่ โดยให้ความสำคัญกับความแตกต่างของลักษณะศิลปะในแต่ละท้องถิ่น เพราะแต่ละท้องถิ่นต่างมีแบบศิลปะเฉพาะเป็นของตนเอง ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าศิลปินผู้สร้างศิลปะเป็นตัวแทนของ “มวลชน”[161] ในท้องถิ่นนั้นๆ โดยได้ให้เหตุผลไว้ดังต่อไปนี้

> *“...แบบของศิลปสะท้อนบุคลิกลักษณะของศิลปินผู้ซึ่งถูกหล่อหลอมโดยวัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม และสังคมที่เขาดำรงชีวิตอยู่...แบบของศิลปในกลุ่มชนที่มีขนบธรรมเนียม ศาสนา ประเพณี ตลอดจนประสบการณ์ในชีวิตที่คล้ายคลึงกันนั้น มักจะมีรูปแบบและชีวิตจิตใจที่เหมือนกัน เพราะเป็นแบบศิลปที่ได้รวมเอาความรู้นึกคิดของมวลชนที่อยู่ในสังคมหนึ่ง ในระยะเวลาหนึ่ง และในสถานที่หนึ่ง...”*[162]

อนึ่ง พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการจำแนกศิลปะควรจะจำแนกตาม *“แบบของศิลปะ”* กล่าวคือ

> *“...หลักของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปนั้น ขึ้นอยู่กับการสืบต่อและการเปลี่ยนแปลง และการให้อิทธิพลซึ่งกันและกันของแบบอย่างศิลป ซึ่งเกิดขึ้นด้วยตัวเอง ไม่ขึ้นอยู่กับการขึ้นลงของราชอาณาจักร โดยที่วิชาประวัติศาสตร์ศิลปเป็นวิชาศึกษาแบบของศิลป การจำแนกจัดแบ่งด้วยวิธีใดที่จะถูกต้องได้นั้นจะต้องเป็นวิธีการจำแนกบนพื้นฐานของแบบศิลปเอง*[163]

---

[161] มวลชนที่กล่าวมานี้ พิริยะอาจหมายความถึงมวลชนในสังคมโดยรวม เนื่องจากการสร้างสรรค์งานศิลปะได้สร้างขึ้นโดยช่างนิรนาม และไม่ได้ระบุอย่างแน่ชัดว่ากลุ่มใดเป็นผู้สร้างหรือผู้อุปถัมส์งานศิลปะเหล่านี้ ดังนั้นการใช้คำว่ามวลชนจึงน่าจะเป็นการให้ความหมายอย่างกว้างๆหรือโดยรวมที่อาจหมายถึงกลุ่มชนทางวัฒนธรรมนั้นๆ

[162] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว), น. 5.

[163] เรื่องเดียวกัน, น. 4.

ข้อเสนอสำคัญของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็คือ การจำแนกแบบศิลปะในประเทศไทยตามกลุ่มชาติพันธุ์ของผู้สร้างสรรค์ โดยจำแนกย่อยเป็นสกุลช่างตามท้องถิ่น ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้จัดแบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม คือ “ศิลปะแบบมอญ” “ศิลปะแบบเขมร” “ศิลปะแบบไทย” และ “ศิลปะแบบกลุ่มชนภาคใต้”[164] ดังนี้

ตารางที่ 1 การจัดแบ่งพัฒนาการยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ในทศวรรษ 2520

การแบ่งยุคสมัยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ	**การแบ่งยุคสมัยของพิริยะ ไกรฤกษ์**		
ตำนานพุทธเจดีย์สยาม (2468)	ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจาก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค (2520)	ประติมากรรมในประเทศไทย (2526-2527)	แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย (2528)
-	-	สมัยอิทธิพลอินเดีย	สมัยร่วมลักษณะอารยธรรมอินเดีย
สมัยทวารดี	ศิลปแบบมอญ	สมัยอิทธิพลมอญ	สมัยอารยธรรมมอญ
สมัยศรีวิชัย	ศิลปแบบกลุ่มชนภาคใต้	สมัยอิทธิพลอินเดีย-ชวา	สมัยร่วมลักษณะอารยธรรมอินเดีย -ชวา
สมัยลพบุรี	ศิลปแบบเขมร	สมัยอิทธิพลเขมร	สมัยร่วมลักษณะอารยธรรมเขมร
สมัยเชียงแสน	-	สมัยอิทธิพลมอญ -หริภุญชัย	สมัยเปลี่ยนแปลงอารยธรรมมอญ เขมร เป็น

[164] เรื่องเดียวกัน.

<table>
<tr><td></td><td></td><td></td><td>อารยธรรมไทย</td></tr>
<tr><td>สมัยสุโขทัย</td><td rowspan="3">ศิลปแบบไทย</td><td rowspan="3">สมัยไทยประเพณี</td><td rowspan="3">สมัยอารยธรรมไทย</td></tr>
<tr><td>สมัยอยุธยา</td></tr>
<tr><td>สมัยรัตนโกสินทร์</td></tr>
<tr><td>-</td><td>-</td><td>สมัยอิทธิพล
ตะวันตก</td><td rowspan="2">สมัยร่วมลักษณะ
อารยธรรมตะวันตก</td></tr>
<tr><td>-</td><td>-</td><td>สมัยใหม่</td></tr>
<tr><td colspan="4">จากงาน: สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานพุทธเจดีย์สยาม (2468)
พิริยะ ไกรฤกษ์, ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจาก
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค.(2520).
พิริยะ ไกรฤกษ์, ประติมากรรมในประเทศไทย (2526)
พิริยะ ไกรฤกษ์, แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย (2528)</td></tr>
</table>

อาจกล่าวได้ว่างานเขียนเรื่อง *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจาก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (2520) ถือเป็นหนึ่งในผลงานชิ้นสำคัญที่ได้สร้างความตื่นตัวในวงวิชาการ โดยเฉพาะวงการประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี ซึ่งจะเห็นได้จากการที่กลุ่มนักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีได้ออกมาโต้แย้ง วิพากษ์วิจารณ์แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ลงใน**วารสารเมืองโบราณ** ฉบับเดือนเมษายน-มิถุนายน 2521 เกือบทั้งฉบับ (บทความส่วนใหญ่โต้แย้งข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ แต่ก็มีผู้เห็นด้วยในบางประเด็น (ดังจะได้วิเคราะห์ต่อไปข้างหน้า)

อย่างไรก็ตาม พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงวิพากษ์วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักตลอดมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจาก “เค้าโครง” และแนวทางการศึกษาที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ซ เซเดย์ได้วางเอาไว้นั้นยังคงมีอิทธิพลต่องานเขียนด้านประวัติศาสตร์ศิลปะในสมัยต่อมา อาทิงานเขียนของ ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ศิลป พีระศรี สันติ เล็กสุขุม เป็นต้น (ดังในตารางที่ 1 จะเห็นได้ว่าการจัดแบ่งยุคสมัยของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยยังคงใช้กรอบ “รัฐ/อาณาจักร” แม้ว่าจะมีความแตกต่างในรายละเอียดอยู่บ้าง)

ตารางที่ 2 เกณฑ์ในการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะตามชื่อของ “รัฐ/อาณาจักร”

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ	**ยอร์ซ เซเดส์**	**หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์**	**เอ. บี. กริสโวลด์**	**ศิลป พีระศรี**	**ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล**	**เขียน ยิ้มศิริ**	**เสนอ นิลเดช**	**สันติ เล็กสุขุม**
สมัยทวาวรดี	สมัยทวาวรดี	ฝีมือช่างทวารวดี	ทวาวรดี	สมัยทวารวดี	วัตถุรุ่นเก่าที่ค้นพบในประเทศไทย	สมัยทวารวดี	ทวารวดี	ศิลปะรุ่นเก่า
สมัยศรีวิชัย	สมัยศรีวิชัย	ก่อนขอม ศิลปเนื่องในศาสนาพราหมณ์	เขมรและลพบุรี	สมัยศรีวิชัย	สมัยทวาวรดี	สมัยศรีวิชัย	ศรีวิชัย	ศิลปะทวารวดี
สมัยลพบุรี	สมัยลพบุรี	ฝีมือช่างสมัยศรีวิชัยและแบบอย่างที่เกี่ยวเนื่องกัน	ภาคเหนือของสยาม	สมัยลพบุรี	เทวรูปรุ่นเก่า	สมัยละโว้ - หริภุญชัย	ลพบุรี	ศิลปะแบบเทวรูปรุ่นเก่า
สมัยเชียงแสน	สมัยเชียงแสนรุ่นเก่า	ฝีมือช่างลพบุรี	อู่ทอง ,อยุธยา	สมัยเชียงแสนและภาคเหนือ	สมัยศรีวิชัย	สมัยลพบุรี	เชียงแสน	ศิลปะศรีวิชัย
สมัยสุโขทัย	สมัยสุโขทัย	ฝีมือช่างเชียงแสนชั้นแรก	ธนบุรีและกรุงเทพฯ	สมัยอู่ทอง	สมัยลพบุรี	สมัยเชียงแสน	สุโขทัย	ศิลปะขอมในประเทศไทย/ศิลปะลพบุรี
สมัยอยุธยา	สมัยเชียงแสนรุ่นหลัง	ฝีมือช่างสุโขทัย		สมัยสุโขทัย	สมัยเชียงแสน	สมัยสุโขทัย	อู่ทอง	ศิลปะหริภุญชัย

สมัยรัตนโกสินทร์	สมัยอู่ทอง	ฝีมือช่างอู่ทอง		สมัยอยุธยา	สมัยสุโขทัย	สมัยอยุธยา	อยุธยา	ศิลปะสุโขทัย
		ฝีมือช่างอยุธยา		สมัยรัตนโกสินทร์	สมัยอู่ทอง	สมัย รัตนโกสินทร์	รัตนโกสินทร์	ศิลปะล้านนา/ เชียงแสน
		ฝีมือช่างเชียงใหม่ (เชียงแสนยุคหลัง)			สมัยอยุธยา			ศิลปะอู่ทอง
		ฝีมือช่าง รัตนโกสินทร์			สมัยรัตนโกสินทร์			ศิลปะอยุธยา
								ศิลปะ รัตนโกสินทร์

จากงาน: สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, *ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* (2468)

ยอร์ช เซเดย์, *โบราณวัตถุในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติสำหรับพระนคร* (2471)

หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์, *โบราณวัตถุในสยาม ภาค 1* (2476)

Alexander B Grisworld, " The Architecture and Sculpture of Siam," *The Art of Thailand: a handbook of the architecture, sculpture and painting of Thailand (Siam), and a catalogue of the exhibition in the United states in 1960-61-62* (1960)

Silpa Bhirasri, *A Bare Outline of History and Styles of Art* (1968)

หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, *ศิลปในประเทศไทย* (2506)

เสนอ นิลเดช, *ประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมไทย* (2541)

สันติ เล็กสุขุม, *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา* (2544)

ที่มา: เขียน ยิ้มศิริ, (2512), *พุทธานุสรณ์*, (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร) และชาตรี ประกิตนนทการ, (2557), *ประวัติศาสตร์ศิลปะ สกุลดำรง-เซเดย์: ข้อสังเกตเบื้องต้น*, วารสารเมืองโบราณ 40,1 (มกราคม- มีนาคม) น.97.

การวิพากษ์วิจารณ์การแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์

แม้ว่าองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะที่เขียนโดย พิริยะ ไกรฤกษ์ ส่วนใหญ่จะไม่ได้รับการยอมรับจากนักวิชาการที่สืบทอดประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก แต่ก็มีความสำคัญอย่างมากในวงวิชาการ ทำให้มีผู้วิพากษ์วิจารณ์อย่างจริงจัง ซึ่งประเด็นสำคัญที่ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อาจสรุปได้ ดังนี้

ประการแรก ข้อเสนอ การใช้ “ศิลปมอญ” แทนการใช้ “ศิลปทวารวดี”

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้วิจารณ์การใช้ชื่อของ “ศิลปะสมัยทวารวดี” และการแพร่หลายของรูปแบบศิลปะของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยเขียนไว้ว่า

> *“...สำหรับวัฒนธรรมที่ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์อยู่อย่างกระท่อนกระแท่นนั้น การที่จะการนำเอาแบบศิลปไปเชื่อมโยงอยู่กับสิ่งที่ข้อเท็จจริงไม่ปรากฏชัดแจ้ง ย่อมไม่ต้องด้วยเหตุผลนัก ตัวอย่างเช่น สมัยทวารวดี ซึ่งสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบัญญัติขึ้น โดยพิจารณาลักษณะของกลุ่มประติมากรรม ซึ่งพบเป็นส่วนใหญ่ที่นครปฐม ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ...ทรงตั้งข้อสังเกต*
>
> *ประติมากรรมศิลปแบบทวารวดีได้ค้นพบไปไกลถึง บุรีรัมย์ นครราชสีมา และปราจีนบุรี ทำให้ได้ข้อสรุปว่า ในระยะเวลาหนึ่งที่อาณาจักรทวารวดีได้แผ่ขยายอิทธิพลไปไกลถึงจังหวัดเหล่านี้...*
>
> *...**การที่กล่าวว่า อาณาจักรทวารวดีมีอำนาจทางการเมือง แผ่ไปทั่วดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบัน จึงเป็นการไม่สมเหตุสมผลอย่างยิ่ง การที่รวมเรียกประติมากรรมทั้งหมดดังกล่าวเข้าไว้ภายใต้ชื่อ ทวารวดี จะยิ่งเป็นการก้าวไปสู่จุดบอด และสู่ความสับสนทางด้านการบัญญัติศัพท์**...*
> *การใช้ชื่อ “ทวารวดี” จึงเป็นการก่อให้เกิดความเข้าใจไขว้เขวระหว่าง “แบบของ*

ศิลป" และ"สมัยทางประวัติศาสตร์" ซึ่งทำให้เกิดการเลื่อนลอยในแบบศิลปและไม่ถูกต้องในเรื่องยุคสมัยทางประวัติศาสตร์..." [165]

พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอให้ใช้ "ศิลปมอญ" แทน "ศิลปทวารวดี" และเสนอให้จำแนกอย่างละเอียดเป็น "สกุลช่าง" ของเมืองต่างๆ ที่ค้นพบ โดยให้เหตุผลดังนี้

"...การใช้คำว่า "มอญ" เพื่อเรียกชื่อแบบของศิลปที่มีลักษณะดังกล่าวจึงดูสมเหตุสมผลกว่า ทั้งนี้เพราะชาวมอญเป็นผู้กำหนดเอกลักษณ์ของผลงานศิลปที่สร้างขึ้นในสถานที่แหล่งต่างๆ จากความรู้เท่าที่อยู่ในปัจจุบัน จึงน่าที่จะกำหนดเรียกชื่อแบบศิลป ตามชื่อสถานที่ที่เราได้ค้นพบแบบเฉพาะของศิลปนั้นๆ เช่น สกุลช่างนครปฐม สกุลช่างลพบุรีในภาคกลางของประเทศไทย สกุลช่างนครราชสีมา สกุลช่างบุรีรัมย์ และสกุลช่างกาฬสินธุ์ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ..."[166]

กล่าวโดยสรุปว่า พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่า ควรจะเข้าไปศึกษาแบบศิลปของแต่ละท้องถิ่น รวมทั้งความสัมพันธ์ของแบบศิลปะในพื้นที่ละแวกใกล้เคียงกันที่อาจส่งอิทธิพลต่อกันและกัน ซึ่ง พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเชื่อว่า คนแต่ละท้องถิ่นมีประเพณีและวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเป็นของตนเอง ถ้าเลิกใช้คำว่า ทวารวดี แล้วใช้คำว่า "ศิลปมอญ" แทน ก็จะช่วยให้รู้จักศิลปะแต่ละสกุลช่างจากการพิจารณาจากรูปแบบของศิลปะในเมืองนั้นๆ โดยตรง ซึ่งการเน้นย้ำเรื่องการใช้คำว่า *"ศิลปะมอญ"* ยังปรากฏในงานเรื่อง *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย* (2522) อีกเรื่องหนึ่งด้วย

ข้อเสนอเรื่อง "ศิลปะมอญ" นี้ได้มีผู้คัดค้านมากมาย โดยเห็นว่าข้อเสนอดังกล่าวของ พิริยะ ไกรฤกษ์ ยึดโยงอยู่กับเรื่อง "เชื้อชาติ" ซึ่งไม่มีหลักฐานใดๆ ยืนยันว่าคน "เชื้อชาติมอญ"

---

[165] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว), น. 5,7. (เน้นโดยผู้เขียน)

[166] เรื่องเดียวกัน, น. 8.

หรือ “ชนชาติมอญ” เป็นสร้างศิลปะในเมืองต่างๆ แม้ว่าจะมี “ชนชาติมอญ” จำนวนมากอาศัยอยู่ในภาคกลาง ก็ตาม ดังตัวอย่างข้อคิดเห็นของ ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวไว้ว่า

> *“...เสนอให้ใช้คำว่า “ศิลปมอญ” แทนคำว่า ศิลปทวารวดี ข้อนี้ไม่เห็นด้วยเลย เพราะการใช้ชื่อเชื้อชาติมาเป็นชื่อของศิลปก็มีข้อบกพร่องเช่นเดียวกัน เนื่องจากอาจทำให้ผู้ศึกษา หรือผู้อ่านเข้าใจผิดคิดว่าศิลปแบบนั้นเป็นสิ่งที่ชนชาตินั้นผลิตขึ้นโดยเฉพาะ แม้เราอาจยอมรับได้ว่าในสมัยทวารวดีมีชนชาติมอญอยู่เป็นจำนวนมากทางภาคกลางของประเทศไทย...แต่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือซึ่งได้ค้นพบศิลปทวารวดี แน่ใจได้หรือว่าประชาชนส่วนใหญ่เป็นมอญ...การค้นพบศิลปทวารวดีที่อำเภอยะรัง จังหวัดปัตตานีนั้น...แน่ใจแล้วหรือว่ามีชนชาติมอญอาศัยอยู่ทางภาคใต้ของประเทศไทยลงไปไกลถึงขนาดนั้น หรือจะเป็นวัฒนธรรมมอญที่ลงไปยังชนชาติพื้นเมืองทางภาคใต้กันแน่...*
>
> *...มีบางท่านเห็นด้วยกับทฤษฎีของ ดร. พิริยะเสนอว่าควรเรียกศิลปที่ศรีเทพว่าศิลปแบบมอญ-เขมร ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นแล้วต่อไปก็คงจะมีศิลปแบบอินเดีย-มอญ แบบมอญ-ไทย เพิ่มขึ้นมาอีก ซึ่งการพิจารณา หากจะใช้กฎเกณฑ์แต่เพียงความรู้สึกส่วนตัว (subjective) เข้าพิจารณาเท่านั้น การพิจารณาดังกล่าวไม่ใช่หลักที่สมควรนำมาใช้ในวิชาโบราณคดีและวิชาประวัติศาสตร์ศิลป เพราะควรตัดเอาความรู้สึกส่วนตัวของไปให้หมด ตัวอย่างเช่นนี้ อาจเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าการใช้ชื่อเชื้อชาติมาเป็นชื่อแบบศิลปนั้นจะทำให้เกิดการสับสนยุ่งเหยิงเพียงไร...”*[167]

ประการสอง ข้อเสนอให้ใช้ “ศิลปเขมร” แทน “ศิลปลพบุรี”

ข้อเสนอในประเด็นนี้เกิดขึ้นจากข้อสงสัยเกี่ยวกับการนิยามคำว่า “สมัยลพบุรี” ที่กลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักนำมาใช้ในการอธิบายยุคสมัยหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ซึ่ง

---

[167] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. , “วิจารณ์แบบศิลปในประเทศไทยของดร. พิริยะ ไกรฤกษ์”. *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน) 2521, น. 23-32.

พิริยะพบว่าไม่สอดคล้องกับข้อมูลหลักฐานทางด้านศิลปะในช่วงเวลานั้น กล่าวคือ นักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักได้ใช้คำว่า “ศิลปลพบุรี” เพื่อเรียกศิลปเขมรทุกชิ้นที่พบในประเทศไทย และกำหนดอายุระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 12 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 19

ในขณะที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเห็นว่าเมืองลพบุรีเป็นศูนย์กลางสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งของวัฒนธรรมมอญในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 12 จนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 13 และรูปแบบงานศิลปะที่กระแสหลักนิยามว่าศิลปะลพบุรีนั้นก็มีความแตกต่างจากงานศิลปเขมร ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงตั้งข้อสงสัยว่า เราจะนำคำว่า “ลพบุรี” มาใช้เรียกโบราณวัตถุแบบเขมรที่ค้นพบในท้องถิ่นอื่นๆ ของไทยทั้งหมดได้หรือไม่ อย่างไร และได้เสนอว่าควรเรียกว่า “ศิลปะเขมร” มากกว่า พร้อมกับให้เหตุผลว่า “*....เพื่อให้ตรงตามความจริงในประวัติศาสตร์ ศิลปแบบเขมรที่พบในประเทศไทยทั้งหมด ควรจะเรียกว่า ศิลปเขมร เพราะศิลปเหล่านี้เกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลทางวัฒนธรรมและทางการเมืองของอาณาจักรเขมร...*”[168]

ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในเรื่อง “ศิลปเขมร” นี้ *พิเศษ เจียจันทร์พงษ์*[169] และ*สุจิตต์ วงศ์เทศ*[170] ไม่เห็นด้วย เนื่องจากประเด็นเรื่องขอมและเขมรยังมีการถกเถียงกันอยู่ ในขณะที่ ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล[171] ทรงยอมรับว่า “ศิลปลพบุรี” เป็นคำที่ยังไม่เหมาะสมที่จะใช้เรียกชื่อศิลปะแบบเดียวกันที่พบทั่วประเทศ แต่การใช้ชื่อเชื้อชาติว่า “ศิลปะเขมร” ก็ไม่ทรงเห็นด้วย *“...เพราะจะทำให้มีผู้เข้าใจผิดคิดว่าเป็นศิลปที่ชนชาติขอมหรือเขมรประดิษฐ์ขึ้นเท่านั้น ซึ่งความจริงศิลปที่*

---

[168] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว).

[169] พิเศษ เจียจันทร์พงษ์, ความคิดที่แตกต่าง: การพยายามทำความเข้าใจกับการศึกษาเรื่องแบบศิลปในประเทศไทยตามแนวทางใหม่, *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน) , 2521.

[170] สุจิตต์ วงศ์เทศ, แบบศิลปในประเทศไทยของ ดร. พิริยะ ยังซับซ้อนและสับสน, *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน) , 2521

[171] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. , “วิจารณ์แบบศิลปในประเทศไทยของดร. พิริยะ ไกรฤกษ์”. *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน) , 2521 , น. 23-32.

ค้นพบในประเทศไทย อาจเป็นชนชาติมอญหรือไทยประดิษฐ์ขึ้นตามแบบศิลปขอมหรือเขมรก็ได้ ..."[172]

อย่างไรก็ดี ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ นี้ได้ทำให้นักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักโบราณคดีบางท่านได้เปลี่ยนการเรียกศิลปะในกลุ่มนี้ว่า "ศิลปะเขมรหรือศิลปะขอมในประเทศไทย" "ศิลปะเขมรหรือศิลปะขอมที่พบในประเทศไทย" "ศิลปร่วมแบบเขมรในประเทศไทย" [173] และ "ศิลปขอมในประเทศไทยหรือศิลปลพบุรี"[174] ที่

คำว่า "ศิลปะสมัยลพบุรี" เริ่มใช้ครั้งแรกในพระนิพนธ์เรื่อง*ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* (2469) ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ หมายถึงกลุ่มงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องในวัฒนธรรมเขมรโบราณที่สะท้อนให้เห็นแนวความคิดที่เชื่อว่าลพบุรีเป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเขมรในอาณาเขตของประเทศไทยปัจจุบัน ในช่วงระหว่าง พ.ศ. 1600-1800 [175] และยังคงใช้เรื่อยมาจนถึงในงานของ มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ในพระนิพนธ์เรื่อง *ศิลปะในประเทศไทย* (2506) จากการเห็นว่าเมืองลพบุรีเป็นเมืองสำคัญในช่วงระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-18 ซึ่งการเรียก "ศิลปะสมัยลพบุรี" ดังกล่าวได้รวมถึงโบราณวัตถุสถานขอมที่ค้นพบในประเทศไทยด้วย[176]

---

[172] เรื่องเดียวกัน น. 25

[173] สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ม.ร.ว., *ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย : ภูมิหลังทางปัญญา รูปแบบทางศิลปกรรม*, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2537).

[174] สันติ เล็กสุขุม, *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา*, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ), 2544.

[175] ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ, งานวิจัยเรื่อง *พัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24: ศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมเขมร* (พุทธศตวรรษที่ 17-18)), (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), น.4

[176] สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ., ศิลปะในประเทศไทย พิมพ์ครั้งที่ 11 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพะจันทร์, 2539), น. 11-13 ในศักดิ์ชัย สายสิงห์, งานวิจัยเรื่อง *พัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24: พัฒนาการศิลปกรรมสมัยก่อนอยุธยา และสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 18-23)*, (นครปฐม: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), น.6

ในงานวิจัยเรื่อง *พัฒนาการศิลปกรรมสมัยก่อนอยุธยาและสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 18-23)* [177] (2549) ในส่วนที่กล่าวถึงงานศิลปะลพบุรี ศักดิ์ชัย สายสิงห์ได้ให้ภาพรวมของพัฒนาการทางศิลปกรรมที่ค้นพบในลพบุรีและบริเวณใกล้เคียง โดยกำหนดอายุเวลารูปแบบและวิวัฒนาการทางศิลปะจากการวิเคราะห์วิวัฒนาการของรูปแบบและลวดลาย และการเปรียบเทียบงานศิลปะจากวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน ควบคู่ไปกับการพิจารณาบนบริบททางประวัติศาสตร์สังคมและการเมือง ซึ่งจากผลการศึกษานี้ยอมรับว่าในบางช่วงได้มีการสืบทอดหรือรับอิทธิพลเขมรเข้ามา แต่ทว่าจากรูปแบบทางศิลปกรรมถือว่าไม่ใช่ศิลปะเขมร เพราะเมื่อได้รับอิทธิพลเข้ามาแล้วได้มีพัฒนาการของรูปแบบจนมีลักษณะเฉพาะของตนเอง ดังเช่นรูปแบบของเจดีย์ทรงปรางค์ ที่มีการรับอิทธิพลเขมรเข้ามาผสมผสานกับรูปแบบงานศิลปะของท้องถิ่นที่มีมาแต่เดิม ซึ่งก็คือ ศิลปะทวารวดี และพัฒนาเป็นรูปแบบเฉพาะของตนเองก่อนส่งอิทธิพลไปยังในสมัยอยุธยาตอนต้น เป็นต้น เมื่อประกอบกับเมืองลพบุรีเป็นเมืองที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์มาตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 18-23 จึงทำให้รูปแบบศิลปะสมัยลพบุรีมีพัฒนาการยาวนาน ดังนั้น ศักดิ์ชัย สายสิงห์ จึงเห็นว่าการใช้คำว่า “ศิลปะสมัยลพบุรี” น่าจะมีความเหมาะสมมากกว่า

ประการที่สาม ข้อเสนอให้เปลี่ยนคำว่า “สมัย” มาเป็น “แบบ”

เนื่องจากพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่า ความเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะนั้นไม่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์ใดๆกับการเกิดขึ้นหรือการล่มสลายของรัฐหรืออาณาจักร เพราะประวัติศาสตร์ศิลปะในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้นขึ้นอยู่กับพื้นฐานของตัวงานศิลปะเองที่มีการสืบต่อและการเปลี่ยนแปลง การส่งอิทธิพลของแบบทางศิลปะระหว่างกัน ซึ่งทั้งหมดเป็นการเกิดขึ้นด้วยความเปลี่ยนแปลงของตัวงานศิลปะเอง ดังนั้นการใช้คำว่า “สมัย” ในงานศิลปะอาจก่อให้เกิดความสับสนต่อผู้ที่ศึกษาว่าเป็นความหมายเดียวกับ “ยุคสมัยทางประวัติศาสตร์” และทำให้เกิดความสับสนได้อีกว่าการสร้างงานศิลปะในแบบนั้นๆ อยู่ในยุคสมัยเดียวกับ“สมัยทางประวัติศาสตร์”

[177] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, งานวิจัยเรื่อง *พัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24: พัฒนาการศิลปกรรมสมัยก่อนอยุธยา และสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 18-23)*, (นครปฐม: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555).

โดยเฉพาะคำว่า สมัยทวารวดี สมัยลพบุรี ฯลฯ ดังนั้นเพื่อให้สอดคล้องกับการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่เน้นศึกษาที่ตัวศิลปะเป็นหลัก การใช้คำว่า “แบบ” จึงมีความเหมาะสมมากกว่า[178]

ข้อเสนอดังกล่าวนี้ *สุจิตต์ วงศ์เทศ*[179]เห็นสอดคล้องกับพิริยะ ไกรฤกษ์ ว่าไม่ควรนำ “แบบของศิลปะ” และ “สมัยทางประวัติศาสตร์” มาปะปนกัน ส่วนพระดำริของ ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล[180] นั้น แม้ว่าจะทรงเห็นด้วยกับข้อเสนอดังกล่าวนี้ของพิริยะ ไกรฤกษ์ และทรงพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงคำเหล่านี้อยู่หลายครั้ง อย่างไรก็ตาม เพื่อป้องกันไม่ให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจความหมายของคำว่า “แบบ” ผิดไปเป็นประเด็นเรื่อง “การเลียนแบบ” ในที่สุดแล้ว มจ.สุภัทรดิศ ดิศกุล จึงทรงเปลี่ยนมาใช้คำว่า “สมัย” แทน ดังปรากฏในงานเขียนเรื่อง “*ศิลปะในประเทศไทย*”[181] (ตีพิมพ์ครั้งที่ 7 ในพ.ศ. 2524)

ดังที่กล่าวข้างต้นนั้นเป็นข้อเสนอหลักของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ต้องการให้เกิดความเปลี่ยนแปลงเค้าโครงประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเท่านั้น ไม่ได้มีการอธิบายในรายละเอียดว่างานศิลปะในแต่ละท้องถิ่นแต่ละสมัยนั้นมีลักษณะอย่างไรบ้าง งานเขียนตลอดทศวรรษ 2520 นี้จัดแบ่งยุคสมัยและกล่าวถึงพัฒนาการของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยโดยมีจุดเน้นอยู่ที่การตั้งชื่อศิลปะตามชื่อ**ชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น โดยให้ความสำคัญแก่เอกลักษณ์หรือความเฉพาะของท้องถิ่น และการส่งอิทธิพลให้แก่กันและกันระหว่างศิลปะในท้องถิ่นที่ใกล้เคียงกัน** ซึ่งในช่วงทศวรรษ 2520 นี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้ชื่อชาติพันธุ์ในการตั้งชื่อรูปแบบศิลปะ โดยแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มสำคัญ ได้แก่ มอญ กลุ่มชนภาคใต้ เขมรและไทย เพื่อแสดงให้เห็น

---

[178] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520).

[179] สุจิตต์ วงศ์เทศ, แบบศิลปในประเทศไทยของ ดร. พิริยะ ยังซับซ้อนและสับสน, *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน) , 2521

[180] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. , “วิจารณ์แบบศิลปในประเทศไทยของดร. พิริยะ ไกรฤกษ์”. *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน) 2521, น. 23-32.

[181] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. , *ศิลปในประเทศไทย*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2524).

ว่าในแต่ละท้องถิ่นมีรูปแบบงานที่แตกต่างกัน **พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้มองว่า "ความเป็นชาติพันธุ์" เป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อรูปแบบงานศิลปะ** เพราะ "ศิลปะมอญ" ที่สร้างขึ้นโดยสกุลช่างแต่ละสกุล (หรือแต่ละเมือง) มิได้มีลักษณะเหมือนกัน แต่มีลักษณะเฉพาะของตนเอง สำหรับปัจจัยที่ส่งผลต่อลักษณะและความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบศิลปะในแต่ละท้องถิ่นนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พิจารณาหลายปัจจัยด้วยกัน ทั้งเรื่องภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และการเมือง (ดังจะกล่าวรายละเอียดต่อไปข้างหน้า)

ทศวรรษ 2520 มีงานเขียนที่สำคัญๆ อาทิ *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย* (2520), *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* (2523), *วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย* (2526) , *ประติมากรรมในประเทศไทย* (Sculptures of Thailand)(2526-2527), และ *แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย* (2528) โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้วิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography) การเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปะจากวัฒนธรรมที่มีความใกล้เคียงกัน (Stylistic Comparison) และพิจารณารูปแบบของศิลปะ (Formal Analysis) งานเขียนเหล่านี้มีการใช้คำว่า "มอญ" "กลุ่มชนภาคใต้" "เขมร" และ "ไทย" มาเป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์รูปแบบศิลปะ ซึ่งศิลปะของชาติพันธุ์เหล่านี้ล้วนแต่มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละท้องถิ่น ทั้งนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กล่าวถึงปัจจัยทางสังคม ภูมิศาสตร์ การเมือง และเศรษฐกิจ ที่ส่งผลให้รูปแบบงานศิลปะมีความเปลี่ยนแปลงด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ศิลปมอญ ได้กล่าวมาแล้วว่า ในต้นทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เสนอให้กำหนดตามชื่อศิลปะมอญตามสกุลช่าง อาทิเช่น สกุลช่างนครปฐม สกุลช่างลพบุรี (ในภาคกลาง) , สกุลช่างนครราชสีมา สกุลช่างบุรีรัมย์ สกุลช่างกาฬสินธุ์ (ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) อย่างไรก็ตาม ในต้นทศวรรษ 2520 นี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้มีการอธิบายลักษณะของ "ศิลปะมอญ" ในสกุลช่างต่างๆ แต่อย่างใด กระทั่งในช่วงปลายทศวรรษ 2520 พิริยะ จึงได้นำเสนอรายละเอียดเกี่ยวกับ "ศิลปะมอญ" ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งในการจัดลำดับพัฒนาการของงานศิลปะไทย (ดังจะเห็นใน

ตารางที่ 2) เรียกว่า “สมัยอิทธิพลมอญ” [182](ประติมากรรมในประเทศไทย (2526)) และ “อารยธรรมมอญ” (แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย (2528))[183]

หากพิจารณาลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นแล้วจะพบว่า ลักษณะร่วมของงานศิลปแบบมอญโดยทั่วไป คือ พระขนงเป็นปีกกาติดต่อกัน พระเนตรเหลือลงต่ำเป็นรูปกลีบบัว พระโอษฐ์แย้มพระสรวลเล็กน้อย ซึ่งศิลปมอญที่พบที่ภาคใต้จะมีลักษณะเอกลักษณ์เฉพาะคือ การทำอุษณีษะเป็นรูปทรงกระบอก

ศิลปมอญในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (ช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ 17) ลักษณะทั่วไปมักจะประทับนั่งปารยังกาสน (สมาธิราบ) แบบหลวมๆ พระหัตถ์ในธยานมุทธา พระพักตร์แบน พระปรางเป็นโหนกสูง พระขนงต่อกันเป็นเส้นตรง พระนาสิกใหญ่ พระโอษฐ์หนา เม็ดพระศกเป็นขมวดแหลม พระเกตุมาลาสูงทรงกรวย[184]

ศิลปมอญที่หริภุญไชย[185] (พ.ศ. 1600-1836) ลักษณะเฉพาะที่ปรากฏแต่ที่หริภุญไชยนั้นวิวัฒนาการมาจากศิลปมอญในภาคกลาง และ ศิลปมอญในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยแบ่งออกเป็น 3 หมวดที่สำคัญ ได้แก่ หมวดที่ 1 เศียรพระพุทธรูปขนาดใหญ่ พระพักตร์ค่อนข้างยาว พระนลาฏโหนก พระนาสิกแบนปลายบานใหญ่ พระขนงเป็นรูปปีกกาเชื่อมติดต่อกัน พระเนตรโปนและเหลือบลงต่ำ ลักษณะนี้เป็นวิวัฒนาการที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปมอญในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

---

[182] พิริยะ ไกรฤกษ์, “ประติมากรรมในประเทศไทย,”แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์ *เมืองโบราณ*, 9: 3 (สิงหาคม-พฤศจิกายน) 2526, หน้า 12-50.

[183] พิริยะ ไกรฤกษ์, “*แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย*,” พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2528 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, (กรุงเทพฯ : จันวาณิชย์ จำกัดแผนกพิมพ์)

[184] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2522), น. 5

[185] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2522), น. 5

หมวดที่ 2 พระพักตร์ค่อนข้างเหลี่ยม มีขอบพระเกศา เม็ดพระศกขมวดแหลม รูปพระเศียรแบนและบานออก พระนลาฏกว้าง พระขนงต่อกันเป็นรูปปีกกาต่อกัน พระเนตรเหลือบลงต่ำ พระนาสิกแบนใหญ่ พระโอษฐ์หนา พระมัสสุเป็นเส้นอยู่เหนือขอบพระโอษฐ์บน ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นอิทธิพลจากศิลปเขมรในภาคกลาง (เนื่องจากในช่วงเวลานั้นภาคกลางของไทยอยู่ภายใต้อำนาจของเขมร และมีอาณาเขตติดต่อกันกับหริภุญไชย)

และหมวดที่ 3 พระพักตร์สั้น พระศกเป็นเม็ดเล็กๆ พระขนงเป็นรูปปีกกาติดต่อกัน พระเนตรเหลือบลงต่ำ พระนาสิกเล็ก พระโอษฐ์บาง ไม่มีไรพระมัสสุ พระพักตร์ไม่หนาเทอะทะ มีสีพระพัตร์ที่ดูอ่อนนุ่มกว่าหมวดอื่นๆ ลักษณะเฉพาะในหมวดนี้คือ พระเกตุมาลาเป็นกรวยแหลมเรียบๆ อันเป็นรูปแบบที่นิยมกันในภาคกลาง

จากการนิยาม “ทวารวดี” ของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ว่า *“..ทวารวดีเป็นเพียงเมืองๆ หนึ่งในจำนวนเมืองมอญหลายต่อหลายเมืองซึ่งเจริญรุ่งเรืองในช่วงระยะเวลานี้...”*[186] สะท้อนให้เห็นว่าในช่วงระยะเวลาเดียวกันนั้น วัฒนธรรมมอญเป็นกลุ่มชนที่แพร่กระจายและตั้งถิ่นฐานอยู่หลายแห่งในเอเชียอาคเนย์ และจากรูปแบบงานศิลปที่ค้นพบที่ชัดเจนที่สุดคือศิลปมอญที่หริภุญไชยได้แสดงให้เห็นว่ามีการรับอิทธิพลหรือการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน

เมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ วิเคราะห์ “ศิลปะมอญ” เพื่อกำหนดยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ดังเช่นในงานเขียนเรื่อง *ประติมากรรมในประเทศไทย (2526-2527)*[187] *แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย (2528)*[188] พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า *“...ชาวพื้นเมืองคือชนชาติที่ใช้ภาษามอญเป็นกลุ่มชนที่มีความเจริญรุ่งเรืองเหนือกลุ่มชนอื่นๆในช่วงระยะเวลานี้ ทั้งนี้เพราะว่าตั้งถิ่นฐานอยู่ในแหล่งที่อุดมสมบูรณ์ และสามารถรวมตัวเป็นรัฐขนาดย่อมหลายแหล่งอยู่*

---

[186] พิริยะ ไกรฤกษ์, ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), หน้าคำนำ หน้า13

[187] พิริยะ ไกรฤกษ์, “ประติมากรรมในประเทศไทย,”แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์ เมืองโบราณ, 9: 3 (สิงหาคม-พฤศจิกายน) 2526, หน้า 12-50.

[188] พิริยะ ไกรฤกษ์, แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย “แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย,” พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. (กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์, 2528).

ตามบริเวณชายฝั่งทะเลทางด้านทิศตะวันออกและตอนเหนือของอ่าวไทย คนมอญสืบทอดวัฒนธรรมอินเดียได้เป็นอย่างดี จนสามารถปกครองบ้านเมืองได้ด้วยตนเองและทำการค้ากับจีนแทนพ่อค้าคนกลางชาวอินเดีย...."[189] โดยปัจจัยที่ทำให้วัฒนธรรมมอญในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 11 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 14 มีรูปแบบงานศิลปที่แตกต่างกัน ก็คือ บริบทความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การแพร่หลายและความเจริญรุ่งเรืองของศาสนา ส่งผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบงานศิลปของวัฒนธรรมมอญในแต่ละสมัย กล่าวคือ ในยุคต้น ด้วยภูมิศาสตร์ของบรรดารัฐมอญที่ตั้งถิ่นฐานรอบอ่าวไทยได้มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาเศรษฐกิจ โดยเฉพาะการค้าขายกับต่างประเทศและระบบการค้าแบบบรรณาการ ได้ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน และทำให้พระพุทธศาสนาลัทธิหินยานนิกายมูลสรรวาทติวาทและศาสนาฮินดู ลัทธิไศวนิกายและไวษณพนิกายมาเจริญรุ่งเรืองในบริเวณดังกล่าว ยุคกลาง รัฐทวารวดีที่สันนิษฐานว่าตั้งอยู่บริเวณอู่ทอง จ.สุพรรณบุรี ได้กลายเป็นรัฐที่มีอำนาจมากที่สุดในบริเวณรอบอ่าวไทย ซึ่งพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทนิกายมูลสรรวาทติวาทยังคงเป็นที่แพร่หลายในบรรดารัฐมอญ และในขณะเดียวกันไวษณพนิกายในศาสนาฮินดูมีความเจริญรุ่งเรืองที่สุดในช่วงเวลานี้ และพื้นที่บางส่วนเช่นราชบุรีปรากฏให้เห็นว่าเริ่มมีการนับถือพุทธศาสนาลัทธิมหายาน และยุคปลาย รัฐกะละศะปุระหรือเกลัวะฟูชาโล (อาจตั้งอยู่ที่นครปฐม) ได้เจริญขึ้นแทนที่รัฐทวารวดี ซึ่งพระพุทธศาสนาลัทธิเถรวาทแพร่หลายเข้ามาในยุคนี้ พร้อมกับพุทธศาสนาลัทธิมหายาน ในขณะที่ศาสนาฮินดูในบริเวณรอบอ่าวไทยเสื่อมลง

เรื่องราวเกี่ยวกับรัฐต่างๆ ที่ปรากฏในงานเขียนเหล่านี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ อาศัยหลักฐานลายลักษณ์อักษรของจีน เช่น บันทึกการส่งบรรณาการของรัฐต่างๆ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าในช่วงเวลาดังกล่าว (กลางพุทธศตวรรษที่ 11 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 14) รัฐจำนวนหนึ่งที่ปรากฏในเอกสารจีนนั้นคือเมืองของกลุ่มชนที่ใช้ภาษามอญ ที่กระจายตัวอยู่ในหลายภูมิภาคและมีความ

---

[189] พิริยะ ไกรฤกษ์, "*แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย*," พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, (กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์, 2528), หน้า 4

เจริญรุ่งเรืองในช่วงเวลาต่างๆ ซึ่งหลักฐานการส่งบรรณาการไปยังจีนนั้นแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความเจริญรุ่งเรืองและมีอำนาจทางการเมืองในช่วงเวลานั้นๆ

งานเขียนทั้งสองชิ้นนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้วิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยาเข้ามาพิจารณาเบื้องหลังของงานศิลปะแต่ละชิ้นว่าเป็นงานที่มาจากอิทธิพลของศาสนาใด และมีเนื้อหาที่มาอย่างไรบ้าง และยังพิจารณาลักษณะเฉพาะของแต่ละท้องถิ่นที่ทำให้เห็นว่ามีการส่งอิทธิพลทางรูปแบบศิลปะระหว่างวัฒนธรรม รวมไปถึงการรับอิทธิพลทางศาสนานิกายต่างๆ นอกจากนี้ยังใช้วิธีวิทยาอื่นๆ กล่าวคือ ในงานเรื่อง *ประติมากรรมในประเทศไทย* (2526) พิริยะ ไกรฤกษ์ นำเอาหลักสุนทรียภาพและแหล่งที่พบเป็นส่วนใหญ่ เข้ามาเป็นเกณฑ์พิจารณาร่วมด้วย อาทิเช่น มอญในยุคต้นส่วนใหญ่เป็นงานประติมากรรมที่พบในบริเวณรอบอ่าวไทยและบริเวณคอคอดกระของคาบสมุทร พระพุทธรูปเหล่านี้มีลักษณะ *"...เรียบง่ายเป็นไปตามธรรมชาติซึ่งยังไม่ลงตัว ส่วนมากเป็นพระวรกายผอมเรียวเต็มไปด้วยกล้ามเนื้อ พระพักตร์เล็กมีพระหนุแหลม โหนกแก้มสูงและพระเนตรเบิกกว้าง..."* [190]

มอญยุคกลาง *"...แสดงให้เห็นรูปทรงที่ลงตัว ความประณีตของงานฝีมือ และความเชี่ยวชาญด้านเทคนิค... ดูเหมือนว่าลพบุรีจะเป็นศูนย์กลางการสร้างพระพุทธรูปยืนแบบมอญซึ่งได้เกิดลักษณะเฉพาะขึ้นในช่วงระยะเวลานี้ ดังจะเห็นได้จากพระวรกายผอมบาง พระอังสากว้าง บั้นพระองค์เล็ก และพระอุรุใหญ่..."* [191]

และมอญยุคปลาย *"...มีลักษณะของการบิดเบือนรูปทรงและแก้ไขให้ง่ายเข้า...ความเจริญรุ่งเรืองของประติมากรรมสกุลช่างนครปฐมเกิดขึ้นในช่วงยุคปลาย...พระพุทธรูปยืนเป็นพระพุทธรูปที่มีขนาดใหญ่ พระวรกายจะแข็งและแบน พระกัปประสั้น และพระเพลายาวเรียว พระเศียรใหญ่และพระพักตร์ซึ่งมีลักษณะพระเนตร พระนาสิกและพระโอษฐ์ใหญ่และหนา..."*[192]

---

[190] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ประติมากรรมในประเทศไทย,"แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์ *เมืองโบราณ*, 9: 3 (สิงหาคม-พฤศจิกายน) 2526, หน้า 3-4

[191] เรื่องเดียวกัน, น. 4-5

[192] เรื่องเดียวกัน, น. 5-6

ผลงาน**ศิลปของกลุ่มชนภาคใต้**พิริยะ ไกรฤกษ์ ดูจะให้ความสนใจเป็นพิเศษ จนกล่าวไว้ว่า

> *"...ความจำเป็นที่จะต้องศึกษาศิลปในคาบสมุทรภาคใต้ของประเทศในแต่ละสกุลช่างดูจะมีมากยิ่งกว่าสกุลช่างของแคว้นต่างๆ ในตอนเหนือเสียอีก งานศิลปที่ทำที่เมืองไชยาและที่นครศรีธรรมราช แสดงถึงความมั่งคั่งสมบูรณ์ของประเพณีทางศิลป ซึ่งได้รับการปรับปรุงให้มีชีวิตชีวาขึ้นเรื่อยๆ โดยได้รับความบันดาลใจจากอิทธิพลทั้งภายในและภายนอกประเทศ สกุลช่างทั้งสองปรากฏมีศิลปกรรมอิทธิพลอินเดียที่เก่ามากในประเทศไทย..."*[193]

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นการศึกษาเกี่ยวกับ "ศรีวิชัย" ก็เป็นที่น่าสนใจอย่างมาก มีงานจำนวนไม่น้อยในช่วงเวลานี้ที่พยายามศึกษาและวิเคราะห์เพื่อหาศูนย์กลางหรือที่ตั้งของ ศรีวิชัย ผ่านทางหลักฐานทางโบราณคดี การค้นพบโบราณวัตถุสถานต่างๆและหลักฐานลายลักษณ์อักษรอย่างหลักฐานการเดินทางของจีนและศิลาจารึกที่ค้นพบที่นครศรีธรรมราช ในปี 2523 พิริยะ ไกรฤกษ์ นำเสนองานเรื่อง *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*[194] เป็นงานที่พิริยะ ไกรฤกษ์ พยายามจะเข้าไปพิจารณาความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมที่ซับซ้อนของกลุ่มชนในภาคใต้ โดยเห็นว่าโครงสร้างทางประวัติศาสตร์ (ความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและศาสนา) เป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างสรรค์รูปแบบของศิลปะต่างๆ ขึ้น ซึ่งจะแตกต่างกับการศึกษาก่อนหน้านี้ที่เน้นไปในทางการกำหนดอายุของศิลปะแต่ละชิ้น[195] ดังที่กล่าวว่า *"...การเปลี่ยนแปลงรูปแบบของศิลปจะเกิดขึ้นเมื่อมีปัจจัยต่างๆเป็นต้นว่า เศรษฐกิจ การเมือง สังคมและศาสนา รวมตัวกันทำให้วัฒนธรรมกลุ่มหนึ่งกลุ่มใดมีอิทธิพลเหนือกว่ากลุ่มอื่นๆ และจะเป็นตัวกำหนดรูปแบบของศิลปให้แก่กลุ่มวัฒนธรรมอื่นๆ ที่อยู่ใต้อิทธิพลของกลุ่มวัฒนธรรมนั้นต่อไป..."*[196]

---

[193] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520).

[194] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523).

[195] เรื่องเดียวกัน, บทนำ น. 10-11

[196] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), หน้าคำนำ หน้า11

ความเปลี่ยนแปลงทางศิลปะของภาคใต้ พิริยะ ไกรฤกษ์ มองว่า **ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ที่ตั้งของรัฐ** ซึ่งก็คือ การตั้งถิ่นฐาน เป็นตัวกำหนดที่ทำให้เกิดการผสมผสานกันของอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างๆ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ฉายให้เห็นถึงการตั้งถิ่นฐานชุมชนตามชายฝั่งทะเลและปากแม่น้ำมีบทบาทสำคัญต่อการ**พัฒนาทางเศรษฐกิจ**ที่มีการค้าขายทั้งภายในและต่างประเทศ ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างกัน รวมทั้งมีการนำงานศิลปะเข้ามาขาย หรือมีกลุ่มคนที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน นำเอาศิลปะเหล่านั้นเข้ามาบูชา ชนกลุ่มแรกๆ ที่อพยพเข้ามาตั้งศูนย์การค้าในแหล่งที่เป็นชุมชนการค้าของกลุ่มชนพื้นเมืองดั้งเดิมก็คือชาวอินเดีย[197] ซึ่งได้นำ *"วัฒนธรรมที่สูงกว่า"* มาเผยแพร่ เช่น ศาสนา พิธีกรรม กฎหมาย ภาษา เรื่องตำนานและระบบการปกครอง[198] ที่ต่อมาวัฒนธรรมจากอินเดียที่เผยแพร่มานั้นได้มาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมของกลุ่มชนพื้นเมืองเดิม

หลักฐานที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำมาใช้นั้นคือหลักฐานลายลักษณ์อักษร การเดินทางของชาวจีนที่แสดงเรื่องการค้าขายและการถวายบรรณาการ รวมทั้งความสัมพันธ์กับเมืองต่างๆ โดยนำมาพิจารณาร่วมกับหลักฐานทางศิลปะ โดยใช้วิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยาและการเปรียบเทียบศิลปวัตถุที่มีลักษณะใกล้เคียงกันที่สร้างขึ้นในช่วงสมัยเดียวกัน ซึ่งงานโบราณศิลปวัตถุที่นำมาเปรียบเทียบส่วนใหญ่เป็นงานประติมากรรม อาทิ งานประติมากรรมในพุทธศาสนาในช่วงสมัยอิทธิพลมอญและอาณาจักรทักษิณ (กลางพุทธศตวรรษที่ 10- 13) ปรากฏรูปแบบงานของประติมากรมสองแบบ ได้แก่ ศิลปแบบไชยารุ่นที่ 1 ที่มีลักษณะเฉพาะคือ ลักษณะพระพักตร์กลม พระขนงที่ต่อเนื่องกัน และพระเนตรรูปรี รอยยิ้มและริมฝีพระโอษฐ์ล่างหนา และพื้นผิวประติมากรรมที่ราบเรียบ งานในช่วงสมัยนี้เป็นงานที่สะท้อนให้เห็นถึงการติดต่อกับอารยธรรมอินเดียมาเป็นเวลานาน รูปแบบงานศิลปกรรมปรากฏให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลศิลปอินเดีย สกุลช่างสารนาถ

---

[197] พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้กล่าวว่าชนพื้นเมืองเดิมเป็นใคร กล่าวแต่เพียงว่า คนกลุ่มนี้อาศัยอยู่คาบสมุทรของประเทศไทย ซึ่งก่อนที่อารยธรรมอินเดียจะเข้ามานั้น คนกลุ่มนี้ได้มีวัฒนธรรม ความรู้ความสามารถสูงในการทำเครื่องมือเครื่องใช้แล้ว อาทิ มโหระทึกสำริดแบบดอนซอง ค้นพบที่นครศรีธรรมราชและสุราษฎร์ธานี (ดูรายละเอียดในเรื่องเดียวกัน, น. 23)

[198] เรื่องเดียวกัน, น. 24

อาทิเช่นพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร จากไชยา จ.สุราษฎร์ธานี และศิลปะแบบไชยารุ่นที่ 2 เป็นงานที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของรูปแบบศิลปมอญที่อยู่ร่วมสมัยกันในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 12 โดยได้รับอิทธิพลจากวิวัฒนาการทางรูปแบบศิลปที่เกิดขึ้นในเมืองมอญต่างๆทางตอนบนของอ่าวไทย ซึ่งพระพุทธรูปที่พบบริเวณคอคอดกระของคาบสมุทรนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปแบบมอญที่พบในภาคกลางของไทยจนยากที่เห็นความแตกต่าง โดยมีลักษณะเป็นพระพุทธรูปประทับยืน พระขนงทำเป็นสันนูนแนวโค้งต่อเนื่องกัน ครองจีวรห่มคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง ช่วงพระกรทั้งสองตั้งแต่ข้อศอกลงมายื่นออกมาทางด้านหน้าเป็นแนวเส้นตั้งฉากกับพระองค์และแสดงปางเดียวกัน ลักษณะดังกล่าวเป็นแบบฉบับของงานประติมากรรมทั้งสองแห่งนี้ ซึ่งจะอยู่ราวประมาณ 1 ศตวรรษ ได้แก่พระพุทธรูปประทับยืนจากวัดแก้ว อ.ไชยา จ.สุราษฎร์ธานี นอกจากนี้ลักษณะเฉพาะทางรูปแบบศิลปมอญที่ปรากฏในภาคใต้ที่เอกลักษณ์เฉพาะ คือ **การทำอุษณีษะเป็นรูปทรงกระบอกสูง** ดังที่พบพระเศียรจากอ.ท่าฉาง จ.สุราษฎร์ธานี เป็นต้น[199]

นอกจากนี้ **การแพร่ขยายอำนาจการปกครองของวัฒนธรรมอื่น**ยังมีผลต่อการสร้างงานศิลปะในกลุ่มชนภาคใต้ อาทิเช่น ในช่วงที่อิทธิพลเขมร (กลางพุทธศตวรรษที่ 16-19) แพร่ขยาย ซึ่งแม้ว่าบริเวณคอคอดกระของคาบสมุทรจะไม่ได้ตกอยู่ภายใต้อำนาจทางเมืองของเขมร แต่ก็ได้รับอิทธิพลจากบริเวณภาคกลางและภาคตะวันวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย (ที่ในช่วงเวลานั้นตกอยู่ภายใต้อำนาจทางการเมืองของเขมร) งานศิลปกรรมที่ได้รับจากอิทธิพลเขมร อาทิเช่น พระพุทธรูปสำริดประนั่ง (ขัดสมาธิราบ) บนขนดนาค 3 ชั้น พระหัตถ์แสดงปางมารวิชัย มีเศียรนาค 7 เศียรแผ่พังพานอยู่เหนือพระองค์ พบที่วัดเวียง อ.ไชยา ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ วิเคราะห์ว่าแม้ว่ารูปแบบขององค์พระพุทธรูปจะมีต้นแบบมาจากพระพุทธรูปนั่งปางมารวิชัยแบบมอญตอนปลาย แต่ลักษณะรูปแบบของนาคนั้นมีลักษณะเดียวกับศิลปเขมรในภาคกลางของประเทศไทย นอกจากนี้การแสดงปางสมาธิราบ โดยมีพระชานุยื่นออกมาข้างหน้า และข้อพระบาทเว้าไปข้างหลังยังเป็นลักษณะทั่วไปของงานประติมากรรมสำริดในศิลปเขมร ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 17-

[199] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), หน้า 40-44

18 อีกทั้งจากรูปแบบองค์พระพุทธรูปยังมีความใกล้เคียงกับศิลปเขมรในบริเวณลุ่มแม่น้ำท่าจีนในภาคกลางของประเทศไทยด้วย เป็นต้น

สำหรับ **ศิลปะเขมร**นั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่างานศิลปะเขมรในประเทศไทยทั้งหมดนั้นเกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลทางวัฒนธรรมและทางการเมืองของอาณาจักรเขมร ที่ต้องทำการศึกษาตามสถานที่หรือแหล่งที่พบ เพราะแต่ละท้องถิ่นต่างมีลักษณะเฉพาะของตนเอง แต่ขณะเดียวกันศิลปะเขมรจะมีความสัมพันธ์กับต้นแบบที่ลึกซึ้ง[200] กล่าวคือ พิริยะ ไกรฤกษ์ มองว่าด้วยสภาพภูมิศาสตร์ของเขมรที่เป็นวัฒนธรรมเกษตรกรรมในที่ราบสูงซึ่งทุรกันดาร ส่งผลให้ต้องมีการจัดระบบทางสังคมที่เป็นระบบ มีแบบแผน และเข้มงวด โดยเฉพาะเรื่องการชลประทาน จึงทำให้กลายเป็นที่รวมตัวกันอย่างเหนียวแน่น สะท้อนให้เห็นจากการรูปแบบสร้างงานศิลปะของเขมรที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน[201] ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำการเปรียบเทียบรูปแบบทางศิลปะ (Stylistic Comparison) ของงานประติมากรรม พบว่า สกุลช่างของหัวเมือง (งานที่ทำขึ้นในประเทศไทย) และสกุลช่างเมืองหลวง (เมืองพระนคร-ยโศธรปุระ) ไม่มีความแตกต่างกันที่สำคัญทางด้านรูปแบบ

ดังนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเห็นว่า งานศิลปะเขมรที่พบในประเทศไทยนั้นสามารถกำหนดอายุเวลาและจัดพัฒนาการ ได้โดยการเปรียบเทียบรูปแบบทางศิลปะ (Stylistic Comparison) จากพัฒนาการของศิลปะเขมรได้ด้วย ซึ่งในการกำหนดวิวัฒนาการของศิลปะเขมรที่กัมพูชาได้มีการใช้แนวคิดการวิเคราะห์งานศิลปะจากการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (Evolution of motive) ของ ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) (อดีตภัณฑารักษ์ใหญ่แห่งพิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ผู้ริเริ่มทฤษฎีการใช้วิวัฒนาการของลวดลายกำหนดอายุเวลาโบราณวัตถุสถาน) ซึ่งการจัดวิวัฒนาการดังกล่าวพิริยะเห็นว่ามีความน่าเชื่อถือในการนำมาใช้ใน

---

[200] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว). น. 10

[201] พิริยะ ไกรฤกษ์, แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย," พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2528 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. (อ้างแล้ว) น. 9 และ พิริยะ ไกรฤกษ์, "ประติมากรรมในประเทศไทย,"แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์ *เมืองโบราณ*, 9: 3 (สิงหาคม-พฤศจิกายน 2526), น. 12-50.

จัดลำดับกำหนดอายุเวลาโบราณสถานวัตถุในศิลปะเขมร เนื่องจากฟิลิปป์ สแตร์น ได้จัดลำดับพัฒนาการของลวดลายจากการตกแต่งทับหลังและเสาประตูมาเป็นเกณฑ์ อีกทั้งปราสาทเขมรนั้นมีจารึกบ่งบอกไว้อย่างชัดเจนที่กรอบประตูของปราสาท ดังนั้นจึงทำให้การกำหนดอายุเวลานั้นมีความแน่นอนและมีความผิดพลาดน้อย[202]

ดังจะเห็นได้จากงานศิลปกรรมที่พบที่สุโขทัยมีแสดงลักษณะร่วมกันของศิลปะเขมรในช่วงสมัยนั้น ซึ่งก็คือศิลปะแบบนครวัดและแบบบายน อาทิ ลักษณะแผนผังของปราสาทที่วัดพระพายหลวงมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับปราสาทบันทายกุฎี ปราสาทพระขรรค์ที่กำปงธมและปราสาทบันทายฉมาร์ อันเป็นปราสาทที่สร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (รายละเอียดจะกล่าวต่อไปข้างหน้า)

เป็นที่น่าสังเกตว่า ก่อนที่พิริยะ ไกรฤกษ์ จะกล่าวถึง**ศิลปะไทย** ได้กล่าวถึงช่วงสมัยที่มีการเปลี่ยนแปลงจากอารยธรรมมอญและอารยธรรมเขมรมาเป็นอารยธรรมไทย (สุโขทัย อยุธยา รัตนโกสินทร์) กล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือการอธิบายรากเหง้าของศิลปะไทยนั่นเอง พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอว่า เมื่ออำนาจทางการเมืองของเขมรเสื่อมลง และคนไทยเริ่มอพยพเข้าสู่ดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบันนั้น **คนไทยได้นำเอาอารยธรรมของชนชาติอื่น (อันได้แก่อารยธรรมมอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้ และเขมร) มาปรุงแต่งให้เห็นลักษณะเฉพาะมากขึ้น** (จะกล่าวอย่างละเอียดในบทที่ 6) เนื่องจากพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าในช่วงระยะเวลาที่ชาวมอญโบราณ เขมร และกลุ่มชนภาคใต้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียเข้ามานั้น กลุ่มชาวไทยที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณลุ่มแม่น้ำดำในเวียดนามและภาคตะวันออกเฉียงเหนือของลาว ยังไม่ได้รับอิทธิพลจากอินเดียมากนัก จนกระทั่งเมื่อกลุ่มชาวไทยได้เข้ามาอยู่ยังดินแดนของไทยในปัจจุบัน จึงได้รับวัฒนธรรมของกลุ่มคนมอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้และชาวเขมรเหล่านี้มาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมเดิมของตน[203] โดยความสืบเนื่องของงานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับการเข้ามาของคนไทย

---

[202] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2545.

[203] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์, 2555), น. 35

ดังเช่น ศิลปกรรมแบบมอญหริภุญไชย แสดงถึงความต่อเนื่องของรูปแบบศิลปมอญดั้งเดิม (เช่น สถูปแปดเหลี่ยมที่วัดจามเทวี จ.ลำพูน และประติมากรรมดินเผาที่ประดับภายในสถูปที่รักษาเอกลักษณ์ของประติมากรรมมอญไว้) และศิลปกรรมแบบสุโขทัย ลวปุระ (ลพบุรี) และสยาม (เสียน) ในภาคกลาง สืบเนื่องมาจากรูปแบบศิลปมอญและเขมร ที่ต่อมาแสดงเอกลักษณ์ของตนเองมากขึ้น (เช่น พระพุทธรูปที่วัดมหาธาตุ จ.สุโขทัย ฯลฯ) [204] กลายเป็น “ศิลปะไทย” ในที่สุด

เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยของ “ศิลปะไทย” พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้จำแนกงานศิลปะไทยตามลักษณะเฉพาะของแต่ละอาณาจักร ได้แก่ ศิลปไทยแบบล้านนา ศิลปไทยแบบสุโขทัย ศิลปไทยแบบอยุธยา เป็นต้น ในการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ของศิลปะไทยโดยใช้ชื่อ ล้านนา สุโขทัยและอยุธยานี้ เป็นการใช้ชื่ออาณาจักรเป็นชื่อของรูปแบบทางศิลปะ ซึ่ง พิริยะ ไกรฤกษ์ เคยปฏิเสธมาก่อน อย่างไรก็ตาม ในกรณีของอาณาจักรล้านนา สุโขทัยและอยุธยา มีความแตกต่างจากทวารวดี ศรีวิชัย เพราะเป็นยุคที่มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ค่อนข้างชัดเจนแล้วว่าดำรงอยู่ในช่วงเวลาใด ราชธานีอยู่ที่ใด มีใครเป็นกษัตริย์ปกครอง อำนาจทางการเมืองของอาณาจักรมีมากน้อยเพียงใด และครอบคลุมอาณาบริเวณใดบ้าง ดังนั้น จึงสามารถใช้ชื่ออาณาจักรเป็นเกณฑ์ในการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะได้ อย่างไรก็ตาม พิริยะ ไกรฤกษ์ มิได้เห็นว่าในแต่ละยุค (เช่น สมัยอยุธยา) มีรูปแบบศิลปะที่เหมือนกันทั่วประเทศ แต่ได้พิจารณาลักษณะเฉพาะของศิลปะในแต่ละภูมิภาคด้วย

จะเห็นได้ว่าการวางเค้าโครงประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยของ พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้ใช้ชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์เสมอไป แต่มีการปรับเปลี่ยนเกณฑ์อยู่เสมอเพื่อให้เกิดความลงตัวระหว่างงานศิลปะที่พบกับกรอบคิดที่ใช้ในการศึกษา เช่น ในช่วงระยะแรกๆ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำลัทธิทางศาสนาเข้ามาช่วยในการจัดแบ่ง แต่ก็ต้องพบปัญหาโดยเฉพาะอย่างยิ่งงานศิลปกรรมในภาคใต้ ดังความว่า

---

[204]พิริยะ ไกรฤกษ์, แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย,” พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2528 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. (อ้างแล้ว) น.12-13

"....การจัดแบบอย่างศิลปโดยอาศัยลัทธิศาสนาเป็นหลัก ก่อให้เกิดความสับสนพอๆกัน สกุลช่างศรีวิชัยจัดเป็นศิลปกรรมที่พบทางภาคใต้ของประเทศไทย ซึ่งสร้างขึ้นสำหรับพุทธศาสนามหายาน...ขณะที่ดินแดนแถบนั้นตกอยู่ใต้การปกครองของอาณาจักรศรีวิชัย ซึ่งมีศูนย์อยู่ที่ปาเลมบัง ตอนใต้ของเกาะสุมาตรา...

ปัญหาที่เกิดขึ้นบ่อยๆ ในการทำวิจัยด้านประวัติศาสตร์ศิลป โดยอาศัยลัทธิศาสนาเป็นหลัก คือ ปัญหาการแยกพระพุทธรูปหินยานออกจากพระพุทธรูปมหายาน โดยเฉพาะที่ลำบากยุ่งยากก็คือ พระพุทธรูปที่ไชยา และที่นครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นพระพุทธรูปแบบอิทธิพลมอญอย่างไม่มีปัญหา..."[205]

ในขณะนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่ากรอบคิดทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบที่อิงเข้ากับลัทธิทางศาสนาไม่เหมาะที่จะใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงยังคงอิงเข้ากับชาติพันธุ์ ที่**เน้นถึงเอกลักษณ์และความเฉพาะของท้องถิ่น และการส่งอิทธิพลให้แก่กันและกัน** จนกระทั่งถึงปลายทศวรรษ 2520 เมื่อเขียนเรื่อง *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา* (2528)[206]พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงได้เริ่มนำเอา "ลัทธิศาสนา" เข้ามาเป็นเกณฑ์หรือกรอบคิดในการวิเคราะห์พัฒนาการของศิลปะในประเทศไทยแทน ได้แก่ ศิลปในศาสนาฮินดูและแรงบันดาลใจจากวัชรยาน ซึ่งเป็นงานเขียนเรื่องแรกที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ทดลองแบ่งยุคสมัยและรูปแบบของศิลปะในประวัติศาสตร์ตามลัทธิความเชื่อหรือศาสนา อีกทั้งยังพยายามแบ่งยุคสมัยทางศิลปะโดยกำหนดให้แต่ละยุคกินเวลาประมาณ 50 ปี (ยกเว้นศิลปวัตถุที่ทราบอายุแน่นอนแล้วเท่านั้น) "*... ทั้งนี้เพื่อสะดวกในการศึกษาเปรียบเทียบวิวัฒนาการของศิลปะในภาค*

---

[205] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว), น. 15-16.

[206] คู่มือการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในระดับอุดมศึกษาของภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และ ภาควิชาทัศนศิลป์ ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พิริยะ ไกรฤกษ์, *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทยฉบับคู่มือนักศึกษา*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2528.)).

ต่างๆ ในช่วงระยะเวลาเดียวกัน โดยเน้นให้เห็นถึงความสัมพันธ์หรือความแตกต่างระหว่างศิลปกรรมในแต่ละภาค และในบางสมัยก็ตกอยู่ภายใต้วัฒนธรรมที่ต่างกัน..."[207]

กล่าวได้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ มองการเกิดขึ้นของรูปแบบทางศิลปะว่า ศูนย์กลางทางวัฒนธรรมในแต่ละแห่งที่อยู่ในช่วงระยะเวลาเดียวกันต่างมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ทำให้มีการส่งต่อรูปแบบศิลปะระหว่างกัน แม้ว่างานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในแต่ละท้องถิ่นจะมีความแตกต่างไปบ้าง แต่ก็อาจส่งผลให้ให้เกิดรูปแบบที่มีลักษณะร่วมกันได้ ดังนั้นการจัดแบ่งลักษณะดังกล่าวจะทำให้เห็นลักษณะเฉพาะของยุคสมัยนั้นๆ[208] ดังนั้นในการแบ่งพัฒนาการของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเห็นว่า "*...ควรกระทำตามช่วงระยะเวลามากกว่าที่จะจัดแบ่งเป็นยุคสมัยดังแต่ก่อน...*"[209] อาทิ การจัดแบ่งงานศิลปกรรมที่พบในเมืองสุโขทัยซึ่งในบทความเรื่อง *ดินแดนแห่งเนรมิต* (2529) ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ มิได้เห็นว่าศิลปะเหล่านั้นอยู่ในยุคเดียวกัน แต่ได้แบ่งออกเป็น 2 ช่วงระยะเวลาโดยใช้วิธีวิทยาในการเปรียบเทียบรูปแบบศิลปะที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน (Stylistic Comparison) ได้แก่ ช่วงระหว่าง พ.ศ. 1750-1800 ซึ่งงานศิลปกรรมทั้งสถาปัตยกรรมและประติมากรรมได้แสดงออกให้เห็นถึงลักษณะร่วมกันกับศิลปเขมร โดยงานสถาปัตยกรรม อาทิ ลักษณะแผนผังของปราสาทที่วัดพระพายหลวงที่มีคูน้ำสี่เหลี่ยมล้อมรอบ และมีบารายสี่เหลี่ยมผืนผ้าทางทิศตะวันออกมีลักษณะที่ใกล้เคียงกับปราสาทบันทายกุฎี ปราสาทพระขรรค์ที่กำปงธมและปราสาทบันทายฉมาร์ อันเป็นรูปแบบงานศิลปะเขมรแบบนครวัด ที่ทั้งหมดต่างสร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7

ส่วนงานประติมากรรมที่พบ ก็ยังมีลักษณะคล้ายกับงานประติมากรรมในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ด้วย อาทิ พระพุทธรูปทรงเครื่องสัมฤทธิ์ปางแสดงธรรมทั้งสองพระหัตถ์ที่พบที่วัดศรีสวาย ที่มีลักษณะร่วมกับศิลปะเขมรแบบนครวัด คือ มุ่นพระเกศาในรูปของกลีบบัวซ้อนกันมียอดเป็นดอกบัวตูมและลวดลายของปั้นเหน่งรวมทั้งแบบของพระอุบะตกแต่งพระพุทธรูป เป็นต้น

---

[207] เรื่องเดียวกัน (คำนำ).

[208] พิริยะ ไกรฤกษ์, ดินแดนแห่งเนรมิต, *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 25.

[209] พิริยะ ไกรฤกษ์, ดินแดนแห่งเนรมิต, *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 25.

ซึ่งการเปรียบเทียบงานศิลปกรรมตามระเบียบวิธีวิจัยแบบประติมานิรมาณวิทยา (ที่เน้นการศึกษาจากตัวงานศิลปะ) ประกอบกับการใช้วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ที่มีการวิพากษ์วิจารณ์หลักฐานลายลักษณ์อักษรอย่างละเอียด โดยมีการตีความที่คำนึงถึงมิติทางเวลาหรือบริบทเช่นนี้ทำให้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ข้อสรุปว่า

> *"...พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในช่วงระยะเวลานี้มักจะมีรูปแบบที่สืบเนื่องมาจากเขมรแบบนครวัด แต่มีลวดลายอันเป็นนิยมในศิลปะเขมรแบบบายน นอกจากนั้นแล้วยังเป็นตัวเชื่อมระหว่างพุทธศาสนารูปเขมรแบบบายนกับพระพุทธรูปแบบอู่ทองรุ่นที่ 1 ในช่วงระยะเวลานี้พระพุทธรูปสุโขทัยยังคงเลียนแบบพระพุทธรูปแบบเขมรอยู่และมิได้สะท้อนให้เห็นว่ามีปฏิกิริยาที่แสดงความเกลียดชังเขมรแต่อย่างใด และช่างก็มิได้สร้างสรรค์งานศิลปกรรมในบรรยากาศแห่งการปฏิวัติศิลปวัฒนธรรมเขมรตามที่นายเซเดย์ได้สันนิษฐานไว้..."*[210]

สำหรับศิลปะสุโขทัยในช่วงเวลาระหว่าง พ.ศ. 1800-1850 พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอว่า ศาสนสถานที่สร้างขึ้นในช่วงเวลานี้ยังคงมีรูปแบบที่สืบทอดมาจากศิลปะเขมร เช่น ปรางค์วัดมหาธาตุที่เชลียง ซึ่งจากลักษณะของการตกแต่งจัตุรพักตร์จะเห็นได้ว่าเป็นการเลียนแบบโคปุระในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 และช่วงเวลาดังกล่าวนี้เป็นช่วงเวลาที่มีการสร้างพระพุทธรูปในหมวดอู่ทองรุ่นที่ 1 ซึ่งพัฒนามาจากศิลปะเขมรแบบบายน ดังนั้นการแบ่งยุคสมัยศิลปกรรมสุโขทัยที่ผ่านมาจึงมีความผิดพลาด เช่น พระพุทธรูปสุโขทัยในหมวดก่อนคลาสสิค (ข้อเสนอของเอ. บี. กริสโวลด์) หมวดสุโขทัยตอนต้น และหมวดสุโขทัยบริสุทธิ์ (ข้อเสนอของเขียน ยิ้มศิริ) และ หมวดกำแพงเพชร หมวดเบ็ดเตล็ดหรือหมวดวัดตะกวน (ข้อเสนอของม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล) พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าศิลปะหมวดต่างๆ เหล่านี้ยัง *"ไม่มีวิวัฒนาการขึ้นมาในสมัยสุโขทัย"*[211]

---

[210] พิริยะ ไกรฤกษ์, ดินแดนแห่งเนรมิต, *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 27.

[211] เรื่องเดียวกัน, น. 27-31.

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะแบ่งยุคสมัยอย่างละเอียดโดยที่กำหนดให้แต่ละยุคกินเวลาเพียง 50 ปี แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ยังพบความไม่ลงตัวระหว่างรูปแบบทางศิลปะกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์อื่นๆ[212] ฉะนั้น ในทศวรรษ 2540 จึงหันมาปรับเปลี่ยนจุดเน้นโดยใช้ "ลัทธิ ความเชื่อและศาสนา" เป็นเกณฑ์ในการแบ่งพัฒนาการของงานศิลปะในประเทศไทย (ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดต่อไปในบทที่ 5)

ตลอดทศวรรษ 2530 พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้นำเสนอผลงานที่พยายามกำหนดโครงสร้างของ ประวัติศาสตร์ศิลปะ แต่มุ่งวิพากษ์วิจารณ์วิธีวิทยาที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักโบราณคดีแต่ก่อนได้เคยใช้กันมา เริ่มจากการวิพากษ์วิจารณ์วิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยในปลายทศวรรษ 2520 ในบทความเรื่อง *ดินแดนแห่งเนรมิต* (2529) ในทศวรรษ 2530 นี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เริ่มทำโครงการวิจัยของสถาบันไทยคดีศึกษา โดยเข้าไปตรวจสอบวิธีวิทยาและสถานะขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตรศิลปะไทยตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน เช่น *รายงานการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต* (2530) จากการทำวิจัยเรื่องนี้เองที่ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พบข้อบกพร่องของการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของปัญญาชน นักประวัติศาสตร์ศิลปะ และนักโบราณคดีในอดีต ที่ไม่เพียงแต่จะเสนอความรู้ที่ผิดพลาดจากการใช้กรอบความคิดเรื่องรัฐ/อาณาจักรเข้ามาจัดลำดับพัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ทั้งๆ ที่ยังมีความรู้เกี่ยวกับอาณาจักรเหล่านั้น ตลอดจนความหลากหลายในด้านรูปแบบศิลปะในแต่ละอาณาจักรไม่เพียงพอ (ดังที่กล่าวไปแล้วตอนต้น) เท่านั้น แต่ยังมีข้อบกพร่องอันเกิดจากวิธีวิทยาในการศึกษาที่มิได้ทำการประเมินคุณค่าหรือวิพากษ์หลักฐานอย่างพิถีพิถันอีกด้วย

ดังนั้นตลอดทศวรรษ 2530 จึงเป็นช่วงเวลาที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เข้าไปตรวจสอบ พิสูจน์และข้อบกพร่องของวิธีวิทยาต่างๆ ตั้งแต่การเกิดขึ้นของความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย โดยเริ่มตั้งแต่สมัยสุโขทัยและอยุธยา อันเป็นช่วงเวลาที่คนไทยเคลื่อนย้ายเข้ามาในดินแดนที่เป็น

[212] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

ประเทศไทยในปัจจุบันมากแล้ว ผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุดในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ได้แก่การพิสูจน์ความน่าเชื่อถือของศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่นักวิชาการจำนวนมากใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัย (ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดต่อไปในบทต่อไป)

ดังนั้น ก่อนที่จะกล่าวถึงการปรับเปลี่ยนเกณฑ์หรือกรอบคิดในการศึกษาพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในครั้งที่ 2 (ทศวรรษ 2540) ของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่เปลี่ยนมาใช้ “ลัทธิความเชื่อและศาสนา” เป็นกรอบในการศึกษาศิลปะ จึงจำเป็นที่จะต้องกล่าวถึงความคิดและงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในช่วงทศวรรษ 2530 เสียก่อน เพราะจะทำให้เห็นได้ชัดเจนขึ้นว่าการเสนอพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้มาจนถึงปัจจุบันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการสั่งสมองค์ความรู้มาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 และตกผลึกเรื่อยมาจนถึงงานเขียนในทศวรรษ 2540 และสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน แม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนเกณฑ์หรือกรอบคิดในการวิเคราะห์และอธิบายเป็นระยะๆ ก็ตาม

บทที่ 4

ผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในทศวรรษ 2530: วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะกับการตรวจสอบองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

หลังจากที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะเชิงประติมานิรมานวิทยาและการใช้เกณฑ์หรือกรอบความคิดต่างๆ ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่น ชาติพันธุ์ การจัดแบ่งยุคออกเป็นยุคละ 50 ปี ฯลฯ ดังกล่าวมาแล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ยังประสบกับปัญหาความไม่ลงตัวทั้งในเรื่องของวิธีวิทยา – ข้อมูลงานศิลปกรรม - และหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่นๆ ประกอบกับในช่วงเวลาเดียวกันพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยในปลายทศวรรษ 2520 เขียนไว้ในบทความเรื่อง *ดินแดนแห่งเนรมิต* (2529)[213] อันเป็นงานที่ตีความประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัยใหม่ด้วยวิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยาและการเปรียบเทียบโบราณวัตถุและโบราณสถานจากวัฒนธรรมที่มีความใกล้เคียงกัน (Stylistic Comparison) โดยใช้เกณฑ์ในการแบ่งยุคเป็นยุคละ 50 ปี (ดังที่กล่าวโดยละเอียดในบทก่อน) ในงานนี้ถือเป็นงานชิ้นแรกๆ ที่แสดงให้เห็นถึงการเข้าไปตรวจสอบที่มาของสถานภาพองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะว่า

[213] บทความนี้นอกจากจะเป็นงานที่วิเคราะห์ตีความประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยใหม่แล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พยายามชี้ให้เห็นว่าจากนโยบายการท่องเที่ยวที่เกิดขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 2510 ได้ส่งผลเสียต่อหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เพราะทางหน่วยงานกรมศิลปากรได้เข้าไปตกแต่ง บูรณะ ปฏิสังขรณ์โบราณสถานต่างๆ โดยพยายามให้โบราณสถานนั้นกลับไปสู่สภาพเดิม หรือรูปแบบของงานศิลปกรรม ตามที่สันนิษฐานไว้ จึงทำให้เกิดการตกแต่ง ต่อเติมเสริมโบราณสถานหรือสร้างขึ้นใหม่ ซึ่งพิริยะเห็นว่าเป็นการทำลายข้อมูลของการศึกษา เพราะเรายังไม่ทราบแน่ชัดว่ารูปแบบทางศิลปกรรมของเดิมนั้นเป็นอย่างไรกันแน่ ซึ่งนั่นอาจก่อให้เกิดความเข้าใจผิดแก่ผู้เข้าชมและผู้ที่ทำการศึกษาในรุ่นหลังได้ ดังนั้นหากมีความจำเป็นต่อการศึกษาทางศิลปะ พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอให้มีการซ่อมแซมโบราณถานควรจะทำเท่าที่จำเป็นเพื่อการดำรงรักษาสภาพเดิมให้คงอยู่ และถ้าหากต้องการที่จะให้ผู้ชมเห็นว่ารูปทรงโบราณสถานแต่เดิมเป็นอย่างไร ก็ควรสร้างรูปจำลองหรือเขียนแบบไว้ให้ดูมากกว่าที่จะดัดแปลงโบราณสถาน (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิริยะ ไกรฤกษ์, , *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 23-49).

มีความเป็นมาอย่างไร อีกทั้งยังมีการวิพากษ์วิธีวิทยาของการศึกษาที่ผ่านมา โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ พบว่าการจำแนกหมวดหมู่ของงานพระพุทธรูปสุโขทัยซึ่งมีการจำแนกครั้งแรกในงานเรื่อง*ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* (2469) ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพนั้น มีอิทธิพลอย่างสูงการศึกษาทั้งหมดในเวลาต่อมาตั้งแต่ข้อเสนอของหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์, เอ.บี.กริสโวลด์ เขียน ยิ้มศิริ และ มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ต่างวนเวียนอยู่กับกรอบความคิดของของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหนังสือเรื่อง *เที่ยวเมืองพระร่วง* (2451)ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์เมื่อยังทรงดำรงพระยศเป็นสยามมกุฎราชกุมาร พระราชนิพนธ์เรื่องนี้เป็นเสมือนบันทึกการสำรวจโบราณสถานที่สุโขทัย กำแพงเพชร และศรีสัชนาลัย ซึ่งพระองค์ทรงใช้ศิลาจารึกหลักที่ 1 มาเป็นหลักฐานสำคัญในการตรวจค้นโบราณสถานต่างๆ ในเมืองสุโขทัยและการกำหนดอายุของโบราณสถานเหล่านั้น ถึงแม้ว่าจะมีข้อมูลทางศิลปกรรมใหม่ๆเข้ามา ก็จะมีการใช้ข้อมูลเหล่านั้นมายืนยันองค์ความรู้เดิม และเน้นแต่การศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบภายในขอบเขตของศิลปะสุโขทัยเท่านั้น[214] (ซึ่งแตกต่างกับวิธีวิทยาของพิริยะ ไกรฤกษ์ ตรงที่ได้มีการนำไปเปรียบเทียบกับรูปแบบงานศิลปกรรมที่มีวัฒนธรรมใกล้เคียงกัน อาทิ ศิลปะเขมร ดังนั้นจึงทำให้ผลการศึกษามีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด)[215]

นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ เริ่มตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับข้อมูลทางศิลปะที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งงานศึกษาที่ผ่านมาต่างยึดติดกับข้อมูลทางศิลปกรรมที่ปรากฏอยู่ในศิลาจารึกหลักที่ 1 มากจนเกินไปคือเชื่อว่าเป็นความจริงทุกประการ[216] ดังจะเห็นได้ชัดเจนจากการสันนิษฐานตำแหน่งของเมืองเชลียงและศรีสัชนาลัยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งพระองค์ทรงใช้หลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ในการหาตำแหน่งของเมือง และทำให้เกิดการสันนิษฐานว่า *"...เมืองเชลียงกับเมืองศรีสัชนาลัยเป็นคนละเมืองกัน...เมืองเชลียงอยู่ตรงที่พระปรางค์ใหญ่ และเป็นเมืองเก่ามีมาก่อนตั้งกรุงสุโขทัย อันมีหลักฐานคือวัดเจ้าจันทร์ที่พระองค์เข้าพระทัยว่าเป็นเทวสถานของ*

---

[214] พิริยะ ไกรฤกษ์,ดินแดนแห่งเนรมิต , *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 24, 31).

[215] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในตอนท้ายของบทที่ 3 และบทความเรื่อง พิริยะ ไกรฤกษ์, , *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 23-49).

[216] พิริยะ ไกรฤกษ์, , *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 31.

เขมร ต่อมากษัตริย์กรุงสุโขทัยพระองค์ใดพระองค์หนึ่งไปสร้างเมืองขึ้นมาใหม่ทางด้านทิศเหนือ และตั้งชื่อเมืองนั้นว่าศรีสัชนาลัย..."[217]

พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเห็นเกี่ยวกับข้อวินิจฉัยข้างต้นของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ดังนี้

> *"....หากพระองค์ท่านไม่ทรงติดอยู่กับศิลาจารึกหลักที่ 1 แล้ว แต่ทรงใช้หลักฐานอื่นๆ ประกอบในการพิจารณาดังที่พระองค์เองรับสั่งว่า "สังเกตเห็นเรียกชื่อเมืองศรีสัชลาลัยแต่ไนหนังสือ หรือจารึกซึ่งแต่งไนกรุงสุโขทัย ถ้าเปนหนังสือแต่งไนประเทสอื่น เช่น กรุงสรีอยุธยาก็ดี หรือเมืองเชียงใหม่ก็ดี ที่จะเรียกชื่อเมืองสรีสัชลัยหามีไม่ เรียกว่าเมืองชเลียงทั้งนั้น จนอาดจะอ้างไว้ว่าหนังสือเรื่องใดมีชื่อเมืองชเลียบง เปนไม่มีชื่อเมืองสรีสัชนาลัย ถ้ามีชื่อเมืองสรีสัชนาลัยเปนไม่มีชื่อเมืองชเลียง" ก็จะเห็นว่าเมืองศรีสัชนาลัยนั้นรุ่งเรืองขึ้นพร้อมกับกรุงสุโขทัย แต่เมืองเชลียงนั้นกล่าวถึงในพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐ ลิลิตยวนพ่าย และตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ อันเป็นเมืองเดียวกันกับเชียงชื่นที่กล่าวถึงในลิลิตยวนพ่ายและตำนานเมืองเชียงใหม่ จึงเห็นได้ว่าเชลียงหรือเชียงชื่นนั้นเจริญขึ้นเมืองประมาณครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 21 (ครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 15) อันเป็นช่วงระยะเวลาที่เมืองศรีสัชลาลัยไม่ปรากฏจารึกอีกต่อไป* ***จึงเป็นการชวนให้คิดว่าบางตอนของศิลาจารึกหลักที่ 1 อาจเขียนขึ้นในช่วงศตวรรษนี้*** *และอาจสรุปได้ว่าบริเวณวัดพระศรีรัตนมหาธาตุและวัดเจ้าจันทร์เป็นที่ตั้งของเมืองศรีสัชนาลัยที่เจริญรุ่งเรืองพร้อมกับกรุงสุโขทัย ส่วนกลุ่มโบราณสถานที่เมืองเก่าศรีสัชนาลัยปัจจุบันเป็นที่ตั้งของเมืองเชลียงหรือเชียงชื่น..."*[218]

---

[217] พิริยะ ไกรฤกษ์, ดินแดนแห่งเนรมิต, *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529,

[218] พิริยะ ไกรฤกษ์, ดินแดนแห่งเนรมิต, *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 30. (เน้นโดยผู้เขียน)

การศึกษาเกี่ยวกับศิลาจารึกหลักที่ 1 อย่างละเอียด นอกจากจะเกิดจากข้อสงสัยในตัวหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้ว ยังเกิดจากความต้องการของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่จะชวนให้ผู้ศึกษาประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยตั้งคำถามหรือตั้งข้อสงสัยกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่ได้รับความเชื่อถืออย่างสูงตลอดมาในวงวิชาการไทยว่าเป็นข้อมูลที่ถูกต้องหรือไม่[219]

ในช่วงเวลาที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำเสนอบทความเกี่ยวกับจารึกหลักที่ 1 นี้อาจเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ทำวิจัยเรื่องสถานภาพขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตรศิลปะไทยตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน โดยเข้าไปพิจารณาระเบียบวิธีวิจัยที่นักวิชาการนำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ตีพิมพ์ออกมาในปี พ.ศ.2530 เรื่อง *รายงานการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต* รวมทั้งยังได้เข้าไปศึกษาสภาพการศึกษาของสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรในปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในอนาคต

งานเขียนนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ศึกษาองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะในเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์ โดยมีเกณฑ์ในการจำแนกงานเหล่านี้ออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ การศึกษาตามแนวทางประวัติศาสตร์ การศึกษาตามแนวทางโบราณคดี และการศึกษาตามแนวทางประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์เกี่ยวกับศิลปะตั้งแต่สมัยก่อนรัชกาลที่ 4[220] ไป

---

[219] พิริยะ ไกรฤกษ์, , *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 24).

[220] ก่อนรัชกาลที่ 4 หลักฐานที่นำมาศึกษาส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในตำนานทางพระพุทธศาสนา เช่น ชินกาลมาลีปกรณ์ และงานวรรณกรรม-วรรณคดีของไทยที่กล่าวถึงงานช่างตั้งแต่อาคารบ้านเรือนไปจนถึงวัดวาอารามต่างๆ โดยทั้งหมดนั้นเป็นโลกทัศน์เดิมของไทยที่ยังไม่ได้ให้ความสนใจถึงความเป็นงานช่างหรือช่างฝีมือ จนเมื่อรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาได้เริ่มมีการนำระเบียบวิธีวิจัยแบบตะวันตกที่เป็นวิทยาศาสตร์ เข้ามาวิเคราะห์โบราณวัตถุสถาน โดย มีหลักเกณฑ์ในการวิเคราะห์ ได้แก่ การศึกษาตามลักษณะของงานช่าง วัสดุที่สร้างและฝีมือการช่าง, การศึกษาตามจารีตประเพณี ที่ใช้ความเชื่อทางศาสนาเข้ามาพิจารณาประกอบ ,การศึกษาจากการพิจารณาสิ่งแวดล้อม และ/หรือบริบทแวดล้อมของงานศิลปกรรม, และการศึกษาจากการขุดค้นโบราณสถาน ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการศึกษาในสมัยนี้ยังไม่เป็นระบบดังเช่นในปัจจุบัน (พิริยะ ไกรฤกษ์, *รายงานการวิจัยเรื่องการ*

จนถึงวิทยานิพนธ์สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ได้รับการเขียนขึ้นตั้งแต่ยุคแรกที่มีการสอนระดับปริญญาโทจนถึงวิทยานิพนธ์ฉบับที่เขียนใน พ.ศ.2530 พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญเป็นพิเศษกับการวิจารณ์งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเฉพาะ พระราชนิพนธ์ของพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธมกุฎราชกุมาร เรื่อง "*เที่ยวเมืองพระร่วง*" ซึ่งใช้จารึกหลักที่ 1 เป็นหลักฐานหลักในการหาตำแหน่งและกำหนดอายุโบราณสถานในเมืองสุโขทัย ทำให้เกิดความผิดพลาดอย่างมาก

พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่า แม้ว่าการศึกษาตามแนวประวัติศาสตร์ศิลปะจะเริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 และงานเขียนบางเรื่องใช้วิธีวิทยาศึกษาประติมานิรมาณวิทยา (Iconography) เช่น งานของยอร์ซ เซเดย์ (George Coedes) เรื่อง Note sur une statue de Princesse siamoise de l'epoque d'Ayudhya (1922), เรื่อง Bronzes Khmers (1923)[221] และการเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปโบราณวัตถุสถานที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison) ในงานของ Alfred Salmony เรื่อง Sculpture in Siam (1925) แต่ทว่ากระบวนการวิจัยยังไม่เป็นระบบมากนัก[222]

พิริยะ ไกรฤกษ์ ชี้ให้เห็นว่า ตลอดสมัยรัชกาลที่ 7 ผลงานการค้นคว้างานศิลปกรรมส่วนใหญ่เป็นงานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยมีงานที่สำคัญคือ *ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* อันเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะอย่างเป็นระบบ มีการแบ่งยุคสมัยของพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นครั้งแรก พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังวิเคราะห์วิธีวิทยาที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงใช้ในการศึกษา ซึ่งประกอบด้วย 3 ส่วน ได้แก่ การศึกษาตามโลกทัศน์เดิม จากการอ้างอิงชินกาลมาลีปรณ์ ที่กล่าวถึงการจำแนกเจดีย์ประเภทต่างๆ และการเปรียบเทียบรูปแบบทางศิลปะ ดังเช่นเรื่องการจำแนกพระพุทธรูปเชียงแสนและพระพุทธรูปสุโขทัย โดยให้รายละเอียด

วิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต, (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2530), น. 19-23)

[221] เรื่องเดียวกัน, น. 50-51

[222] เรื่องเดียวกัน, น. 50-51

รูปแบบ (Form) ทางศิลปะ และการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นหลักในการแบ่งยุคสมัย เช่น การใช้พระราชพงศาวดารต่างๆในการจัดแบ่งยุคสมัยของงานศิลปกรรมสมัยอยุธยา เป็นต้น สำหรับงานค้นคว้าของยอร์ช เซเดย์ เรื่อง *โบราณวัตถุในพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร* นั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าใช้ระเบียบวิธีวิจัยไม่แตกต่างจากพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพมากนัก

ข้อสรุปของพิริยะ ไกรฤกษ์ จากการทำวิจัยเรื่องนี้ก็คือ วิธีวิทยาของปัญญาชนและนักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักโบราณคดีที่ผ่านมาทั้งหมดอาจจำแนกออกเป็นกลุ่มๆ ได้แก่ กลุ่มที่รวบรวมความรู้ที่มีอยู่แล้วมาเผยแพร่ใหม่ กลุ่มที่มีการตีความหมายใหม่ที่แตกต่างไปจากข้อสันนิษฐานเดิม และกลุ่มที่ศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลใหม่[223] ซึ่งได้ข้อสรุปสำคัญดังนี้

พ.ศ.2475-2492
- ส่วนใหญ่เป็นการค้นคว้าตามแนวทางประวัติศาสตร์ศิลปะตามแบบสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพเป็นส่วนใหญ่
- งานที่มีการวิเคราะห์ตีความใหม่หรือศึกษาตามระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะส่วนใหญ่เป็นการศึกษาของนักวิชาการต่างประเทศ

พ.ศ.2493-2502
- มีการนำการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (หนึ่งในวิธีการของการศึกษาตามแนวทางประวัติศาสตรศิลปะ) ของ Philippe Stern เข้ามาใช้ในการศึกษา โดยม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล
- งานค้นคว้าที่วิเคราะห์ตีความหมายใหม่ นักวิชาการไทยส่วนใหญ่ใช้ระเบียบวิธีวิทยาทางสุนทรียภาพ (แนวทางการศึกษาศิลปะของศิลป พีระศรี) ส่วนนักวิชาการต่างประเทศได้ใช้ระเบียบวิธีวิทยาการเปรียบเทียบของรูปแบบ

---

[223] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รายงานการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต*, (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2530), น. 326-333.

พ.ศ.2503-2512	- งานศึกษาส่วนใหญ่นักวิชาการไทยใช้ระเบียบวิธีวิทยาตามแบบประวัติศาสตร์ แต่อย่างไรก็ดีในช่วงเวลานี้ได้เริ่มมีการขุดค้นทางโบราณคดีมากขึ้น- ระเบียบวิธีวิทยาแบบโบราณคดีจึงเข้ามาช่วยในการตีความวิเคราะห์ข้อมูลใหม่ -นักวิชาการต่างประเทศส่วนใหญ่ใช้ระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ
พ.ศ.2513-2522	- เนื่องจากการเผยแพร่งานศิลปโบราณวัตถุที่มากขึ้น งานศึกษาส่วนใหญ่จึงเน้นไปที่การเผยแพร่องค์ความรู้ตามระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี - ในงานของนักวิชาการไทย เริ่มใช้ระเบียบวิธีวิทยาประวัติศาสตร์ศิลปะมากขึ้น
พ.ศ.2523-2527	เนื่องจากงานสมโภชรัตนโกสินทร์ 200 ปี จึงทำให้เกิดการค้นคว้าตามระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์มากขึ้น

กล่าวได้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้สำรวจองค์ความรู้ของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2530) โดยเนื้อหาจะจัดแบ่งงานทางประวัติศาสตร์ศิลปะออกเป็นกลุ่มๆ หรือจัดแบ่งงานแบบ Category ตามระเบียบวิธีที่ผู้เขียนงานแต่ละชิ้นใช้ในการศึกษา ซึ่งเป็นการพยายามชี้ให้เห็นการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมามีข้อบกพร่องอย่างไรบ้าง เพื่อให้ผู้ที่ศึกษาในรุ่นต่อๆ มาได้ตระหนักถึงข้อบกพร่องของวิธีวิทยาที่นิยมนำมาใช้ในการศึกษา รวมทั้งตระหนักในความสำคัญของการตรวจสอบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ก่อนที่จะนำมาใช้กับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งเราจะเห็นชัดเจนขึ้นในงานชิ้นอื่นๆในทศวรรษนี้ดังที่จะกล่าวต่อไป ดังนั้นงานศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ทางศิลปะนี้จึงเปรียบเสมือนเป็นงานสำรวจที่จะเป็นฐานให้กับการสร้างงานสำคัญอื่น ๆต่อไปในอนาคต ทั้งนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเห็นว่าประวัติศาสตร์ศิลปะมีประโยชน์ในการตรวจสอบองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์และ

โบราณคดี และความรู้ด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีก็เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ ดังความว่า

> *"...ถึงแม้ว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะจะเป็นวิชาที่เน้นการศึกษาความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบของโบราณวัตถุสถานโดยการเปรียบเทียบและพิจารณาจากข้อมูลพื้นฐาน คือ ตัวโบราณวัตถุสถานก็ตาม แต่วิชาประวัติศาสตร์ศิลปะยังจำเป็นต้องอาศัยหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่นๆ เช่น เอกสารและจารึก เป็นเครื่องมือในการค้นหาประวัติความเป็นมาของโบราณวัตถุสถานและทดสอบอายุเวลาของวัตถุเหล่านั้นด้วย ข้อมูลในเอกสารและจารึกจึงล้วนมีส่วนช่วยในการค้นคว้าทางประวัติศาสตร์ศิลปะ* ***ด้วยเหตุนี้ วิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและประวัติศาสตร์จึงเป็นการศึกษาที่เอื้ออำนวยซึ่งกันและกัน และมีประโยชน์ในการทดสอบข้อมูลและผลของงานวิจัยในแต่ละสาขา*** *แต่บางครั้งการวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะก็ไม่สอดคล้องหรือไม่สนับสนุนข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ดังเช่น ข้อความในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงนี้ จึงก่อให้เกิดปัญหาว่าศิลาจารึก จะเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่นำมาใช้ศึกษาอดีตของสุโขทัยได้มากน้อยเพียงใด..."*[224]

ตลอดทศวรรษ 2530 งานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ส่วนใหญ่จึงได้เข้าไปวิเคราะห์และวิพากษ์ถึงประเด็นเหล่านี้ ผ่านการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะสมัยสุโขทัยและอยุธยา รวมทั้งวิพากษ์หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ถูกนำมาใช้โดยนักวิชาการส่วนใหญ่ ที่ได้ก่อให้ความสับสนในการกำหนดยุคสมัย และกลายเป็นปัญหาของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเรื่อยมา ดังจะได้วิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป

---

[224] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (กรุงเทพฯ: มติชน 2547), น. 3. ตีพิมพ์ครั้งที่ 2 (ครั้งแรกตีพิมพ์ เมื่อ พ.ศ. 2532) (เน้นโดยผู้เขียน).

ศิลปะสมัยสุโขทัย-อยุธยา: วิธีวิทยาที่ใช้ในงานเขียนเรื่อง ศิลปะในประเทศไทย

การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยของพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เริ่มต้นตั้งแต่บทความเรื่อง *ดินแดนเนรมิต* (2529) ส่วนการศึกษาที่เกี่ยวเนื่องกับประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยและอยุธยาเพื่อเสนอความรู้ใหม่ได้รับการตีพิมพ์หลายเรื่อง ได้แก่ *การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา* (2536)[225] *ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง*[226] (2537) และ A Reassessment of the Sukhothai Walking Buddiha (2540)[227] ต่อมาได้มีปรับปรุงและรวบรวม เป็นหนังสือเรื่อง *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*[228] (2545)

ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย พิริยะ ไกรฤกษ์ เกิดคำถามต่อองค์ความรู้ที่มีมาทั้งหมดเกี่ยวกับอายุของศิลปะสุโขทัยว่าเกิดขึ้นมาได้อย่างไร ในขณะเดียวกันการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยอยุธยา พิริยะ ไกรฤกษ์ เริ่มต้นจากการชี้ให้เห็นข้อบกพร่องของวิธีวิทยาในการกำหนดอายุโดยใช้ข้อมูลจากพระราชพงศาวดาร ดังกรณีสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ศิลปะในพระนิพนธ์ของพระองค์มีความคลาดเคลื่อนไปจากบันทึกของชาวตะวันตกร่วมสมัย ซึ่งเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ชั้นต้นที่ควรนำมาใช้ประกอบการศึกษา ทั้งนี้ในการศึกษางานศิลปะเหล่านี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงใชวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography) และการเปรียบเทียบรูปแบบโบราณสถาน (Style) กับงานศิลปะที่มีอายุแน่นอน เพื่อวิเคราะห์และตีความรูปแบบงานศิลปะต่างๆ

---

[225]พิริยะ ไกรฤกษ์, (2536), "การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา,"*สยามอารยะ*, 2 (9) (มิถุนายน) , น. 29-45. และ พิริยะ ไกรฤกษ์, (2536), "ย้อนเวลา ผ่าอดีต การปรับเปลี่ยนอายุเวลาของสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา," *สยามอารยะ* 2(12) (ธันวาคม), น. 21-32, 69-72.

[226] พิริยะ ไกรฤกษ์, (2537), "ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง," *สยามอารยะ* 2(19) (กรกฎาคม), น. 15-42.

[227] A Reassessment of the Sukhothai Walking Buddiha, (A Divine Art. London: Spink ,1997), pp.8-19. อ้างใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว). น.59

[228] เรื่องเดียวกัน.

เพื่อตอบคำถามและข้อสงสัยของตนเอง การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งสองสมัย พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้งานศิลปะ อันได้แก่ **ภาพวาดของชาวต่างประเทศมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์** โดยเห็นว่าหลักฐานของชาวต่างประเทศนี้เป็นหลักฐานชั้นต้นที่มีคุณค่าอย่างมากต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยให้เหตุผลและยกตัวอย่างดังนี้

> *"...หลักฐานชั้นต้น (Primary source) ของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งเมื่อประเมินความน่าเชื่อถือของข้อมูลแล้วจะเห็นได้ว่าสามารถใช้เป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ...เช่น จิตรกรรมภาพกรุงศรีอยุธยา (Iudea) เขียนด้วยสีน้ำมัน โดยจิตรกรนิรนามชาวดัทช์ เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2193 ...ตรงกับรัชสมัยพระเจ้าปราสาททอง เป็นภาพกรุงศรีอยุธยาที่มองลงมาจากที่สูงในลักษณะเดียวกันกับการเขียน "แผนที่" เมืองของตะวันตกร่วมสมัย เช่น จิตรกรรมสีน้ำภาพกรุงศรีอยุธยาจากแผนที่ของโยฮัน วิงบุน ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2208...รัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์...*
>
> *... จิตรกรรมภาพกรุงศรีอยุธยา (Iudea) เหล่านี้ยังสามารถตรวจสอบความน่าเชื่อถือจากหลักฐานของชาวต่างประเทศคนอื่นได้ เช่น ภาพลายเส้นที่วาดโดยนายแพทย์แกรมเฟอร์ (Engelbert Kaempfer, 2194-2259) มีความน่าเชื่อถือของข้อมูลเพราะผู้วาดเป็นนักวิทยาศาสตร์จึงบันทึกข้อมูลให้ตรงตามที่พบเห็นให้ได้มากที่สุด ซึ่งจากภาพที่เขาวาดระหว่างที่อยู่ในกรุงศรีอยุธยาในปี พ.ศ. 2233 เช่นแผนผังของสถูปภูเขาทอง มีความใกล้เคียงกันมากกับแผนผังที่ทำโดยกรมศิลปากรในปัจจุบันเป็นอย่างมาก ซึ่งแสดงถึงความแม่นยำของข้อมูลจากภาพลายเส้นดังกล่าว เป็นต้น..."*[229]

เนื่องจาก *"....จิตรกรรมเหล่านี้มิได้วาดขึ้นจากจินตนาการแต่วาดจากประสบการณ์ตรงของผู้จัดทำซึ่งสำรวจและวัดระยะห่างด้วยการเดินทางจากสถานที่จริงเพื่อตั้งใจให้เป็นแผนที่ ซึ่งจะเห็นได้ว่าผู้วาดพยายามที่จะจำแนก*

[229] เรื่องเดียวกัน, คำนำ, น. 7-9.

แยกแยะรูปแบบสถาปัตยกรรมที่มีรูปร่างเป็นเช่นไรบ้าง เช่นวิหารหลวงวัดมหาธาตุ มีท้ายจระนำยื่นเข้าไปในระเบียงคดทางด้านทิศตะวันออก หรือพยายามวาดเพื่อให้สามารถแยกแยะได้ว่าสถาปัตยกรรมนั้นเป็นปรางค์หรือสถูป แม้แต่สีของหลังคาวิหารหรือปราสาทก็พยายามแยกให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน…"[230]

ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเห็นว่า การใช้หลักฐานทางศิลปกรรมของชาวต่างประเทศมาศึกษาร่วมกับศิลปะโบราณวัตถุสถานของไทย จะทำให้ผลงานวิจัยมีความถูกต้องและใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากขึ้น

จุดเด่นของวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งสมัยสุโขทัยและอยุธยาของพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้แสดงให้เห็นถึงการใช้หลักฐานจำนวนมากในการศึกษา แม้ว่าจะใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลัก แต่หลักฐานอื่นๆ ที่ได้รับการตรวจสอบแล้วว่าน่าเชื่อถือก็มีความสำคัญต่อการวิเคราะห์ การวิจารณ์ หรือการอธิบาย โดยที่ผลงานบางส่วนเป็นการใช้หลักฐานหลายประเภทเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ตามกรอบคิดที่เลือกมาใช้ ผลงานอีกส่วนหนึ่งเป็นการวิพากษ์หลักฐานทางประวัติศาสตร์และการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์นิพนธ์เพื่อวิพากษ์วิจารณ์งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะที่ได้รับการสร้างขึ้นในอดีต

การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัย ได้กล่าวแล้วว่า พิริยะ ไกรฤกษ์ เริ่มจากการอธิบายเพื่อชี้ให้ข้อบกพร่องที่ปรากฏในพระนิพนธ์เรื่อง *เที่ยวเมืองพระร่วง* ของรัชกาลที่ 6 ซึ่งพระองค์ทรงใช้ศิลาจารึกหลักที่ 1 มาเป็นคู่มือในการนำชมและกำหนดตำแหน่งโบราณสถานวัตถุในสุโขทัย กำแพงเพชรและศรีสัชลาลัย เพราะทรงคิดว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 เป็นหลักฐานที่มีความน่าเชื่อมากที่สุด[231] พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กล่าวโดยละเอียดว่างานพระราชนิพนธ์เรื่อง *เที่ยวเมืองพระร่วง* ของรัชกาลที่ 6 ได้มีการสันนิษฐานและกำหนดอายุโบราณสถานแต่ละแห่งอย่างไรบ้าง อาทิ เช่น

---

[230] เรื่องเดียวกัน, คำนำ, น. 7-9.

[231] เรื่องเดียวกัน, น.4

"...เมื่อเสด็จลงจากเขาพระบาทน้อย สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเสด็จยังวัดมังกร ซึ่งเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า วัดช้างล้อม วัดนี้มีเจดีย์ทรงระฆังที่มีช้างแบกอยู่รอบๆ (ปัจจุบันไม่เหลือแม้แต่เชือกเดียว) และมีอุโบสถขนาดย่อม หลังจากนั้นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ เสด็จไปที่ "อรัญญิก"ของพ่อขุนรามคำแหง ซึ่งตามจารึกกล่าวว่า

ทางทิศตะวันตกของศุโขทัยเป็นอรัญญิก...ในกลางอรญญิกมีพีหาร อนนหนึ่งมนนใหญ่สูงงามนัก มีพระอัฐฐารศศอนนหนึ่งลุกยืน (เรื่องเดียวกัน, 84)

ดังนั้นตามจารึก สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ จึงเสด็จมาที่วัดสะพานหิน และเสด็จบนทางหิน พระองค์ทรงมาถึงที่วิหารสูงที่ประดิษฐานพระพุทธรูปยืน ซึ่งเมื่อเทียบได้ตรงกันกับข้อความข้างต้น...และสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ได้ทรงรับสั่งว่า "เมื่อได้ไปดูแล้วก็ยอมรับว่าพ่อขุนรามคำแหงน่าจะทรงอวดอยู่บ้าง" จากการที่พระองค์ทรงประทับพระทัยเป็นอันมากที่ทรงพบพระอัฐฐารศตามที่ศิลาจารึกกล่าวถึง ทำให้พระองค์ทรงลืมที่จะวินิจฉัยว่าพระอัฐฐารศที่วัดสะพานหินอาจไม่ใช่องค์ที่กล่าวถึงในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงก็ได้ ซึ่งจากการเทียบเคียงพระอัฐฐารศที่วัดสะพานหินกับข้อความในศิลาจารึกหลักที่ 1 ไม่เพียงแต่จะชี้ให้พระองค์เห็นว่าพระพุทธรูปองค์นี้มีมาแล้วตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหง แต่ยังเป็นหลักฐานที่ยืนยันว่าศิลาจารึกนี้เป็นที่น่าเชื่อถือได้อย่างดี..."[232]

จากข้อความข้างต้น เป็นตัวอย่างที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงให้เห็นเห็นว่ารัชกาลที่ 6 ได้ทรงใช้ศิลาจารึกหลักที่ 1 ในการเข้ามากำหนดอายุเวลาโบราณสถาน ซึ่งนอกจากจะใช้เอกสารหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้วยังทรงใช้อัตตวิสัยของพระองค์ในการเข้ามาช่วยวินิจฉัยด้วย ซึ่งต่อมาสมมติฐานเหล่านี้ได้รับการเน้นย้ำจนถูกทำให้เห็นว่ามีความน่าเชื่อถือและความถูกต้อง โดยยอร์ซ เซเดย์ (หัวหน้าบรรณารักษ์หอสมุดวชิรณาณกรุงเทพฯ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2460-2473) จาก

[232] เรื่องเดียวกัน, น.14-15.

บทความเรื่อง "*ราชธานีรุ่นแรกของไทย" (Les premieres capitals du Siam ans XIII-XIV*) อันเป็นบทความที่สนับสนุนวิธีการการวิเคราะห์ของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ที่นำเอาโบราณสถานที่สุโขทัยไปเทียบเคียงกับศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง[233] และงานของ ยอร์ซ เซเดย์ ยังเป็นพื้นฐานในการกำหนดอายุเวลางานศิลปกรรมในสมัยสุโขทัย ที่สำคัญได้แก่ ฌอง บวสเซอลิเย่ (Jean Boisseler) และ เอ.บี. กริสโวลด์ (A.B. Griswold) ฯลฯ ซึ่งนักวิชาการรุ่นต่อมาไม่ได้จำกัดแต่การกำหนดอายุเวลาเท่านั้น ยังรวมไปถึงการจัดรูปแบบงานศิลปะตามวิวัฒนาการด้วย อาทิ กริสโวลด์ได้จำแนกพระพุทธรูปสุโขทัยโดยใช้วิวัฒนาการจากรูปแบบจากยุคก่อนคลาสสิค ไปสู่ยุคคลาสสิคชั้นสูงและยุคหลังคลาสสิค จากการใช้ระเบียบวิธีวิจัยในการเปรียบเทียบข้อมูลจากการศึกษาตัวศิลปะ (คือโบราณสถาน) กับข้อมูลลายลักษณ์อักษร (คือจารึกหลักที่ 1) ที่ไม่ได้ผ่านการประเมินคุณค่าว่าน่าเชื่อถือหรือไม่ เพียงใด นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังชี้ให้เห็นว่า ผลงานเหล่านี้เป็นการจัดประวัติศาสตร์ศิลปะแบบตะวันตกที่พิจารณาเชิงวิวัฒนาการของยุคแรกเริ่มความสืบเนื่องและความเสื่อมของรูปแบบงานศิลปะเป็นพื้นฐาน ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าไม่สอดคล้องกับโลกทัศน์ของพุทธศาสนิกชนที่เชื่อว่าพระพุทธรูปเป็นพระพุทธปฏิมา ดังนั้นการสร้างพระพุทธรูปจึงไม่ได้เกิดจากการสร้างสรรค์ตามโลกทรรศน์แบบตะวันตกที่แสดงถึงความเป็นปัจเจกบุคคลของศิลปินและให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ เพื่อสะท้อนให้เห็นบุคลิกภาพของตนเอง แต่งานสร้างพระพุทธรูปเป็นการจำลองต่อๆกันมา *"...โดยมีเจตนาที่จะเก็บรักษารูปแบบเดิมของต้นแบบไว้โดยไม่เปลี่ยนแปลงโดยช่างนิรนาม..."*[234]

นอกจากจะชี้ให้เห็นถึงปัญหาจากการใช้ข้อมูลจากศิลาจารึกหลักที่ 1 ในการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัย พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังได้นำหลักฐานของชาวต่างประเทศมาใช้ในการศึกษาและพยายามชี้ให้ถึงความสัมพันธ์ระหว่างการพิจารณาตัวงานโบราณวัตถุสถานกับหลักฐานชาวต่างประเทศ อาทิ ภาพวาด ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ถือว่าเป็นหลักฐานชั้นต้นที่มีความน่าเชื่อถือ กล่าวคือ พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอว่าโบราณสถานที่สุโขทัยและสวรรคโลกไม่ได้ถูกสร้างขึ้นในสมัยที่ราชวงศ์พระร่วงทรงปกครองอาณาจักรสุโขทัย แต่ได้รับการสร้างขึ้นในรัชสมัยของสมเด็จ

[233]เรื่องเดียวกัน, น.34-35.

[234] เรื่องเดียวกัน, น.52.

พระนารายณ์ลงมาจนถึงเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในช่วงที่สุโขทัยและสวรรคโลกและกำแพงเพชรมีฐานะเป็นเมืองโทของกรุงศรีอยุธยา[235] ข้อเสนอดังกล่าวนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เริ่มจากการกำหนดอายุเวลาของพระพุทธรูปลีลาปูนปั้น “สมัยสุโขทัย” (ที่ได้รับการยกย่องว่ามีความอ่อนช้อยงดงามจนเป็นเอกลักษณ์และตัวแทนแห่งภาพลักษณ์ของ “ศิลปะสุโขทัย”) ขณะนั้นกริสโวลด์ได้ใช้เป็นตัวอย่างของพระพุทธรูป “แบบคลาสสิคชั้นสูง” และกำหนดอายุว่าอยู่ในสมัยของพญาลิไทย (พ.ศ. 1890-1917) เช่น พระพุทธรูปลีลาปูนปั้นที่วิหารสิบเอ็ดยอด วัดเจดีย์เจ็ดแถว จ. สุโขทัย โดยได้นำไปเปรียบเทียบกับพระพุทธรูปลีลาในซุ้มทิศที่พระมหาธาตุสุโขทัย และด้วยเหตุที่พระพุทธรูปดังกล่าวเป็นปูนปั้นติดกับอาคาร ดังนั้นพระพุทธรูปจึงน่าจะได้รับการสร้างขึ้นพร้อมกับอาคารด้วย การกำหนดอายุจึงควรเริ่มต้นจากการกำหนดอายุตัวโบราณสถาน คือ สถูปบริวารแปดองค์และสถูปประธานของพระมหาธาตุ ซึ่งกริสโวลด์สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในปลายพุทธศตวรรษที่ 19 – กลางพุทธศตวรรษที่ 20 โดยพระยาลิไทยทรงจำลองเจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ของพระมหาธาตุไว้ที่เมืองสำคัญในพระราชอาณาจักร อีกทั้งยังเป็นเอกลักษณ์ที่แท้จริงของสถาปัตยกรรมสุโขทัยในช่วงเวลาดังกล่าว[236]

พิริยะ ไกรฤกษ์ ปฏิเสธข้อเสนอของกริสโวลด์ และนำเสนอการกำหนดอายุสถูปประธานของพระมหาธาตุสุโขทัย จ. สุโขทัย (ภาพที่ 12) ว่าอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 คือ มีอายุไม่เก่าไปกว่ารัชกาลของสมเด็จพระนารายณ์ โดยใช้**หลักฐานจากภาพวาดลายเส้นรูปปรางค์วัดพระคลังที่อยุธยา** (ภาพที่ 13) (ซึ่งวาดโดยนายแพทย์แกรมเฟอร์ เมื่อ พ.ศ. 2233) กล่าวคือ ปรางค์ประธานของวัดมหาธาตุในปัจจุบัน พิริยะ ไกรฤกษ์ สันนิษฐานว่าเมื่อแรกสร้างอาจมีการตกแต่งด้วยกลีบขนุนปูนปั้นที่ต่อมาได้หายไป แต่ลักษณะของปรางค์ประธานกับมีความใกล้เคียงกับปรางค์วัดพระคลังที่อยุธยา จากภาพวาดของนายแพทย์แกรมเฟอร์ ซึ่งปรางค์ลักษณะนี้เป็นนิยม

---

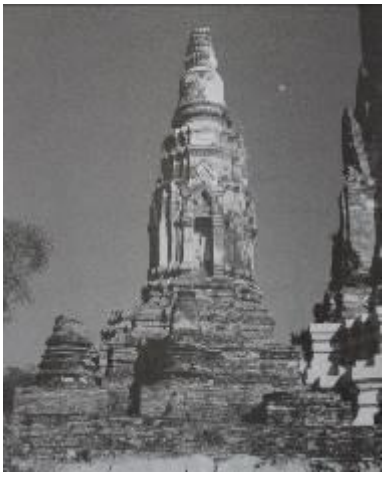
[235] พิริยะ ไกรฤกษ์, “ประวัติศาสตร์ศิลปะอยุธยา,”ใน *อยุธยากับเอเชีย*: เอกสารสรุปการสัมมนาวิชาการนานาชาติทางประวัตศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ ; วันอังคารที่ 23 พฤศจิกายน 2542 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร ตลิ่งชัน, ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: มูลนิธิฯ, 2544).

[236] พิริยะ ไกรฤกษ์, การปรับเปลี่ยนอายุเวลาของพระพุทธรูปลีลาสมัยสุโขทัย ใน *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยาภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว). น. 64-68

ในสมัยอยุธยาในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 23 [237] อีกทั้ง พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังเปรียบเทียบจากลักษณะของรูปแบบ (Style) ของสถูปว่าเรือนธาตุมีลักษณะคล้ายปราสาทแต่มียอดเป็นสถูป มีความคล้ายคลึงกับสถูปที่มุมทั้งสี่ของฐานชั้นบนสุดของปรางค์ประธาน วัดพระราม จ.นครศรีอยุธยา (ภาพที่ 14) ที่สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์

ภาพที่ 12 สถูปประธานของพระมหาธาตุ สุโขทัย จ. สุโขทัย
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 65)

ภาพที่ 13 ภาพวาดลายเส้นรูปปรางค์วัดพระคลังที่อยุธยา วาดโดยนายแพทย์แกรมเฟอร์ เมื่อ พ.ศ. 2233 (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 67)



ภาพที่ 14 สถูปมุมชั้นบนสุดของปรางค์ประธาน วัดพระราม จ.นครศรีอยุธยา
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 66)

[237] เรื่องเดียวกัน, น. 64-68

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้หลักประติมานิรมานวิทยาในการวิเคราะห์เบื้องหลังของรูปแบบงานศิลปะ ไว้ว่า ลักษณะของปรางค์ที่สร้างขึ้น มียศศักดิ์เป็น “ออกญา” อันเป็นยศศักดิ์ในระดับเดียวกับออกญาพระคลัง จึงสันนิษฐานได้ว่าผู้ที่สร้างพระมหาธาตุสุโขทัยน่าจะเป็นออกญาสุโขทัยหรือเจ้าเมืองสุโขทัย เพราะถ้าหากว่าพระมหากษัตริย์อยุธยาเป็นผู้สร้าง ก็น่าจะมีรูปแบบเดียวกันกับปรางค์ขนาดใหญ่ อย่างเช่น ปรางค์วัดมหาธาตุหรือวัดพระรามที่อยุธยา *“...ในระยะเวลาเดียวกันกับการสร้างปรางค์ประธานของพระมหาธาตุสุโขทัยได้มีการเพิ่มสถูปอิฐที่มุมทั้งสี่ของฐานไพทีของพระมหาธาตุจึงปรับเปลี่ยนให้พระมหาธาตุมีเก้ายอดซึ่งสอดคล้องกับความเชื่อในจักรวาล ... ปรางค์เป็นสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุซึ่งล้อมรอบด้วยทวีปทั้งสี่ตรงตำแหน่งทั้งสี่ทิศและทวีปย่อย (ยุปรทวีป) ที่กึ่งกลางของแต่ละทิศ...ดังนั้นการสร้างพระพุทธรูปลีลาของสถูปห้ายอดที่มุมทางด้านทิศตะวันตกของพระมหาธาตุจึงปั้นขึ้นในช่วงระยะเวลาเดียวกัน...”* [238]

จะเห็นได้ว่านอกจากจะวิพากษ์วิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะโดยใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ของนักวิชาการต่างๆแล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พยายามเสนอการตีความโบราณสถานที่สุโขทัยใหม่ตามแนวทางการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ของพิริยะ ไกรฤกษ์ โดยเน้นพิจารณาตัวงานศิลปะเป็นหลักและนำหลักฐานของชาวต่างประเทศ เช่น ภาพวาดและแผนที่ซึ่งเป็นหลักฐานชั้นต้นเข้ามาร่วมพิจารณา โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอว่าโบราณสถานที่สุโขทัยและสวรรคโลกได้รับการสร้างขึ้นในสมัย**อยุธยาตอนปลาย** คือ ช่วงอายุประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 23 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 24 [239] ซึ่งผลการศึกษาแตกต่างจากกลุ่มงานของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่พยายามจะกำหนดอายุให้กับโบราณสถานที่สุโขทัยและสวรรคโลกให้อยู่ภายในกรอบของประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัย (ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 -ปลาย 20)

---

[238] เรื่องเดียวกัน, น. 68

[239] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง : รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 59-80.

ในปี พ.ศ.2544 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำเสนอบทความเรื่อง *ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย ภาพลักษณ์กับความเป็นจริง* (2544) เป็นงานที่เน้นย้ำว่า องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยที่ผ่านมานั้นเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพลักษณ์ของประวัติศาสตร์สุโขทัยตามแนวความคิดในแต่ละยุคสมัย โดยช่วง ก่อน พ.ศ. 2500 เป็นช่วงที่มีการสร้างภาพลักษณ์ให้กับสุโขทัยผ่านงานเขียนต่างๆ จนความรู้นี้ได้รับการยกย่องให้เป็นประวัติศาสตร์ชาติ ที่ส่งเสริมความคิดชาตินิยมตั้งแต่รัชกาลที่ 6 จนถึง พ.ศ. 2500

ช่วงต่อมา พ.ศ. 2500- 2518 เป็นช่วงที่นักประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักพยายามศึกษางานศิลปกรรมต่างๆในเมืองสุโขทัย เพื่อเน้นย้ำองค์ความรู้เดิมให้มีความน่าเชื่อถือและความถูกต้องมากขึ้น

ช่วงพ.ศ. 2518-2528 เป็นช่วงที่มีการสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับสุโขทัยเพื่อต่อต้านหรือโต้แย้งความรู้เดิมของประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยกระแสหลัก เช่นงานของธิดา สาระยา ศรีศักร วัลลิโภดม และ Michael Vickery

ช่วงพ.ศ. 2528 -2538 เป็นช่วงที่มีการสร้างงานเพื่อตรวจสอบความถูกต้องขององค์ความรู้เดิม จากการเข้าไปศึกษาต้นตอหรือที่มาของการสร้างองค์ความรู้และตรวจสอบหลักฐานที่นำมาใช้ในการความรู้สุโขทัย อาทิ งานของพิริยะ ไกรฤกษ์ที่ตรวจสอบหลักศิลาจารึกหลักที่ 1

และช่วงพ.ศ. 2535 – ปัจจุบัน เป็นช่วงที่มีการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยที่ผ่านมาไม่ได้ใช้งานศิลปะเป็นหลักในการวิเคราะห์ ดังนั้นจึงจำเป็นต้องแยกการศึกษาประวัติศาสตร์สุโขทัยออกมาจากความรู้เดิมเกี่ยวกับประวัติศาสตร์สุโขทัย ทำให้ผลการศึกษาแตกต่างไปจากองค์ความรู้ที่เคยเป็นประวัติศาสตร์ชาติ ซึ่งนั่นเป็นการนำไป *"...สู่การแสวงหาความเป็นจริงอันเป็นทิศทางที่ถูกต้อง ..."*[240] งานศึกษานี้นับเป็นงานศึกษาแรกๆที่พิริยะได้อธิบายกระบวนการการสร้างภาพลักษณ์ของ

[240] (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิริยะ ไกรฤกษ์ "ประวัติศาสตร์สุโขทัยภาพลักษณ์กับความจริง", ใน *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 84.

ศิลปะสุโขทัย ผ่านการสร้างองค์ความรู้ การวิเคราะห์และการตีความรูปแบบงานศิลปะสุโขทัยของนักวิชาการต่างๆในแต่ละสมัย

และในทศวรรษ 2550 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เขียนงานเรื่อง *ประวัติวัดมหาธาตุ สุโขทัย จากมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์* (2557)[241] ในช่วงแรกเป็นการกำหนดอายุเวลาของปรางค์ประธานวัดมหาธาตุ สุโขทัยเท่านั้น แต่ในงานศึกษาล่าสุดนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงมีข้อนิษฐานการกำหนดอายุปรางค์ประธานคงเดิม คือเป็นงานที่สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ จากการเปรียบเทียบรูปแบบที่ปรางค์ประธานวัดมหาธาตุกับความสอดคล้องกับภาพวาดวัดพระคลังของหมอแกรมเฟอร์ที่เข้ามาพำพักในสมัยกรุงศรีอยุธยา (ดังกล่าวมาแล้ว) อย่างไรก็ตามจากการศึกษาล่าสุดในงานชิ้นนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เข้าไปศึกษาสถาปัตยกรรมของวัดมหาธาตุ ปรางค์และสถูป รวมทั้งลวดลายประดับปูนปั้น และประติมากรรมที่ค้นพบในบริเวณดังกล่าว โดยพิจารณาจากวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยา เพื่อเข้าใจวิวัฒนาการทางรูปแบบและการเปรียบเทียบกับวัฒนธรรมที่มีความใกล้เคียงกัน อีกทั้งยังมีการนำหลักฐานทางลายลักษณ์อักษรอย่างบันทึกของชาวต่างประเทศเข้ามาร่วมศึกษาด้วย พบว่า จากงานประติมากรรมที่ค้นพบในบริเวณวัดมหาธาตุ สุโขทัย พบว่าพระอารามนี้น่าจะมีความสำคัญตั้งแต่เมืองสุโขทัยเป็นประเทศราชของกัมพูชาในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 จากรูปแบบพระพุทธปฏิมาและพระพิมพ์ที่สร้างขึ้นในลัทธิตันตระยานของกัมพูชา ซึ่งต่อมางานประติมากรรมเหล่านี้ได้มีรูปแบบวิวัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไปตามลัทธิความเชื่อทางศาสนาที่เปลี่ยนในแต่ละสมัย และจากการปฏิสังขรณ์บูรณะวัดมหาธาตุทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ สันนิษฐานว่าวัดแห่งนี้อาจเคยถูกทิ้งในรกร้างในช่วงระยะหนึ่ง พอมีการฟื้นฟูวัดมหาธาตุทำให้มีการสร้างพระพุทธปฏิมาที่แสดงให้เห็นถึงค่านิยมของอยุธยาร่วมสมัย และทำให้วัดนี้กลับมามีความสำคัญขึ้นอีกครั้งในสมัยพุทธศตวรรษที่ 23

[241] (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิริยะ ไกรฤกษ์(2557). *ประวัติวัดมหาธาตุ สุโขทัย จากมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์.)

ในผลงานล่าสุดของพิริยะ ไกรฤกษ์ จากงานสัมมนาเรื่อง ประวัติศาสตร์เมืองเหนือในมุมมองใหม่ (2560)[242] พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้ระเบียบวิธีเชิงประติมานิรมานวิทยาในการศึกษารูปแบบงานศิลปะในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะมหาธาตุ สุโขทัยเพิ่มเติม ร่วมกับการพิจารณารูปแบบงานศิลปะของเมืองเหนือ (กำแพงเพชร พิษณุโลก หริภุญไชย ล้านนา ฯลฯ) และหลักฐานการส่งเครื่องบรรณาการของสุโขทัยไปยังจีน พบว่าภาพลักษณ์ของสุโขทัยจากองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ที่สุโขทัยมีฐานะเป็นศูนย์กลางของศิลปะ-วัฒนธรรมที่แพร่กระจายหรือส่งอิทธิพลไปยังเหล่าเมืองเหนือนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ พบว่าไม่สอดคล้องกับหลักฐานการส่งเครื่องบรรณาการไปยังจีนที่แสดงให้เห็นว่าสุโขทัยเป็นเมืองที่มีอิสระแค่เพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ 2 ช่วง คือช่วง พ.ศ. 1838-1847 โดยมีหลักฐานการส่งเครื่องราชบรรณาการใน พ.ศ. 1842 และในช่วงระหว่างพ.ศ. 1883-1921 สมัยพระมหาธรรมราชาที่ 1 และพระมหาธรรมราชาที่ 2 เท่านั้น ส่วนในช่วงเวลาที่เหลือสุโขทัยอยู่ในฐานะต่างๆ กัน คือเป็นเมืองราชธานี เมืองลูกหลวง และเมืองชั้นโทของอยุธยาตามลำดับ เช่นเดียวกับเมืองเหนืออื่นๆ ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้านี้พิริยะ ไกรฤกษ์ พยายามแสดงให้เห็นว่าการใช้ระเบียบวิธีประติมานิรมานวิทยาเข้าศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ในที่นี้คือวัดมหาธาตุ สุโขทัย) นั้น จะช่วยฉายความจริงเกี่ยวกับประวัติศาสตร์สุโขทัยได้ดีกว่าการใช้ศิลาจารึกหลักที่ 1

การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย ดังที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนถึงวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ คือ นอกจากการใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลักในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างกว้างขวาง ที่ไม่ใช่แต่หลักฐานลายลักษณ์อักษรของไทยเท่านั้น แต่ยังพิจารณาหลักฐานอื่นๆของชาวต่างประเทศ ทั้งหลักฐานลายลักษณ์อักษร รูปแบบงานศิลปะ แผนที่ ภาพวาด ฯลฯ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญกับการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของหลักฐานอย่างเคร่งครัด ซึ่งจุดนี้เองที่ทำให้งานศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ มีความแตกต่างจากงานศึกษาของคนอื่นๆ โดยเฉพาะกลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก อีกทั้งการใช้วิธีการเปรียบเทียบระหว่างงานศิลปะ ซึ่งในการใช้

[242] งานปาฐกถาเรื่อง ประวัติศาสตร์เมืองเหนือในมุมมองใหม่" ในงานเสวนาวิชาการความรู้ใหม่เกี่ยวกับสุโขทัย มรดกโลกมหัศจรรย์ ณ ห้องสัมมนา 306 อาคารคอมพิวเตอร์ มหาวิทาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน เมื่อวันที่ 27 สิงหาคม 2560

วิธีการนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ จะต้องหาความรู้เป็นจำนวนมาก ทั้งงานศิลปะและความคิด ความเชื่อทางศาสนาต่างๆ ทั้งอินเดีย จีน เขมร ลังกา ฯลฯ จากการสั่งสมประสบการณ์ทั้งการอ่านหนังสือและการเดินไปยังโบราณสถานต่างๆ ด้วยตนเองเพื่อรวบรวมข้อมูล

นอกจากนี้การศึกษาดังกล่าวแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ไม่ได้หยุดนิ่งตายตัว แต่เมื่อมีการค้นพบหลักฐานใหม่ๆที่ทำให้สมมติฐานเดิมเปลี่ยนแปลง ก็พร้อมที่จะพิสูจน์สมมติฐานใหม่และเสนอข้อสรุปใหม่ตามหลักฐานใหม่ที่ค้นพบและ/หรือหลักฐานใหม่นั้นไม่ได้ทำให้สมมติฐานเดิมเปลี่ยนแปลงไป แต่ก็ยังนำเสนอหลักฐานใหม่ๆมายืนยันสมมติฐานของตนที่ได้เคยเสนอไว้ให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งที่กล่าวนี้อาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของวิธีวิทยาในการสร้างความรู้ของพิริยะ ไกรฤกษ์ อีกประการหนึ่ง

นอกเหนือจากนี้จุดแข็งของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยในทศวรรษ 2530 ของพิริยะ ไกรฤกษ์ นอกจากจะเน้นระเบียบวิธีวิจัยที่เน้นการศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลักและการใช้สหวิทยาการมาช่วยในการวิเคราะห์และตีความแล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังชวนให้พิจารณาภาพถ่ายที่บันทึกไว้ในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ เสด็จเที่ยวเมืองสุโขทัยและสวรรคโลก ซึ่งโบราณสถานบางแห่ง อาทิ มณฑปวัดศรีชุม ยังปรากฏให้เห็นเครื่องบนของมณฑปที่ทำด้วยไม้[243]ฯลฯ ซึ่งหากพิจารณาตามสภาวะของภูมิศาสตร์ ธรรมชาติและมนุษย์ที่มีผลต่อโบราณสถานแล้ว เครื่องไม้เหล่านี้ไม่น่าจะอยู่ได้เกิน 50-100 ปี ดังนั้นสิ่งที่พิริยะ ไกรฤกษ์พยายามนำเสนอคือ โบราณสถานไม่ได้คงเดิมตั้งแต่แรกที่เริ่มสร้างจนถึงปัจจุบัน แต่มีการซ่อมแซมดัดแปลงและบูรณะใหม่ตามกาลเวลา แต่นักประวัติศาสตร์ศิลปะหรือคนทั่วไปมักมีความเข้าใจผิดว่าโบราณสถานที่หลงเหลือจนอยู่ทุกวันนี้มีอายุถึง 600 ปีที่ผ่านมา[244]

---

[243] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 18

[244] ไมเคิล ไรท์, เถียงกับอาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัฒนธรรม* 16(3) (มกราคม) 2538, น.52-62.

ภาพที่ 15 ภาพมณฑปวัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 19)

ภาพที่ 16 ภาพเจดีย์ทรงจอมแห วัดพระบาทเขาน้อย (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 14)

เช่นเดียวกับ**การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะอยุธยา** พิริยะ ไกรฤกษ์ เริ่มวิเคราะห์และตรวจสอบองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะในพระราชพงศาวดารที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงใช้ในการกำหนดอายุโบราณสถาน ได้แก่ พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐ พระราชพงศาวดารกรุงสยาม (ฉบับบริติชมิวเซียม), พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) พระราชพงศาวดารฉบับสมเด็จพระพนรัตน์วัดเชตุพน (ฉบับหมอบรัดเล) พระราชพงศาวดารฉบับจักรพรรดิ์พงศ์ (จาด) พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับย่อ หนังสือจุลยุทธการวงศ์ และ หนังสือสังคีตวงศ์ โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงให้เห็นถึงความไม่ถูกต้องของการใช้ระเบียบวิธีการศึกษาจากการเปรียบเทียบระหว่างโบราณสถานที่หลงเหลืออยู่ในปัจจุบันกับพุทธสถานที่ได้รับการกล่าวถึงในพระราชพงศาวดาร อีกทั้งองค์ความรู้เดิมยัง *"...แสดงข้อสมมติฐานที่ตายตัวไว้ว่า โบราณสถานทั้งหลายยังคงสภาพเดิมไม่เปลี่ยนแปลงไปจากวันที่มีการสร้างขึ้นในอดีต และยังเชื่อว่าโบราณสถานเหล่านั้นมีชื่อตรงกับพุทธสถานที่ได้กล่าวถึงไว้แล้วในพระราชพงศาวดาร…*" และยัง "*... "ยึดถือ"*

ความถูกต้องของพระราชพงศาวดาร โดยไม่พิสูจน์เปรียบเทียบให้ถ่องแท้กับแหล่งที่มาอื่นๆ เช่น หลักฐานของชาวต่างชาติ...”[245]

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้แบ่งยุคสมัยเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมอยุธยาไว้ในหนังสือเรื่อง *ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* (2469) ซึ่งทรงกำหนดอายุเวลาของโบราณสถานไว้ตามแนวของพระราชพงศาวดารต่างๆ (ดังที่กล่าวไปแล้ว) ออกเป็น 4 สมัย ได้แก่ ยุคที่ 1 เริ่มจากปีพ.ศ. 1893 – 2031 (สมเด็จพระเจ้าอู่ทองสร้างกรุงศรีอยุธยา-สิ้นรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ) ยุคที่ 2 พ.ศ. 2006-2171 (สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถโปรดให้ย้ายราชธานีไปพิษณุโลก - สิ้นรัชกาลพระเจ้าทรงธรรม) ยุคที่ 3 พ.ศ. 2172 – 2276 (พระเจ้าปราสาททองขึ้นครองราชย์-สิ้นรัชกาลพระเจ้าท้ายสระ) ยุคที่ 4 พ.ศ. 2276-2310 (พระเจ้าบรมโกศขึ้นครองราชย์-เสียกรุงศรีอยุธยา)

บทความนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เสนอการวิเคราะห์อายุของศิลปะด้วยวิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยา พร้อมกับการพิจารณาเปรียบเทียบกับหลักฐานร่วมสมัย ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ยกตัวอย่างเฉพาะงานโบราณสถานที่ปรากฏอยู่ใน*ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงจัดแบ่งไว้ตามยุคสมัยข้างต้น อาทิ รูปภาพที่ปรากฏอยู่ในแผนที่ของชาวต่างประเทศในพุทธศตวรรษที่ 23 และหลักฐานที่บันทึกไว้ของบุคคลที่ร่วมสมัยในยุคนั้น อาทิ บันทึกของคณะทูตสิงหลที่เข้ามาในสมัยพระเจ้าบรมโกศ (พ.ศ. 2293) โดยได้แสดงรายละเอียดของวัดพุทธิสุวรรณ (Vat Puthi Suwan)และวัดมหาธาตุ บันทึกของจ้าค เดอ คู้ทร (Jacques de Coutre) เข้ามาในกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2139 ให้รายละเอียดพระมหาธาตุ บันทึกของสาธุคุณตาชาร์ด (Tachard) จากเอกสารชื่อ การเดินทางไปสยาม พ.ศ. 2224 (Voyage to Siam,1685) แสดงรายละเอียดของวัดพระราม เป็นต้น[246]

จากการใช้บันทึกและแผนที่ของชาวต่างชาติ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำให้โบราณสถานหลายแห่งในอยุธยามีอายุที่แตกต่างไปจากข้อสมมติฐานเดิม การกำหนดอายุของวัดพุทไธสวรรย์ ที่แต่

[245] พิริยะ ไกรฤกษ์, “การปรับเปลี่ยนอายุเวลาของสถาปัตยกรรมสมัยสุโขทัย” ใน *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยาภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 111.

[246] เรื่องเดียวกัน.

เดิมในงานเรื่อง *ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ระบุว่าสร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าอู่ทอง จากข้อมูลในพระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม)) เป็นหลัก เนื่องจากหลักฐานอื่น เช่น พระราชพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐ (เขียนขึ้นก่อนพระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม)) หรือ บันทึกของวันวลิต ที่กล่าวถึงวัดที่สร้างขึ้นในสมัยท้าวอู่ทอง แต่หลักฐานทั้งสองก็ไม่ได้กล่าวถึงวัดพุทไธสวรรย์ ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงสันนิษฐานว่าวัดพุทไธสวรรย์อาจจะไม่ใช่วัดที่มีความสำคัญ หรือขณะนั้นยังไม่ได้สร้างวัดพุทไธสวรรย์ขึ้น[247]

จากหลักฐานชั้นต้นที่กล่าวนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำการตรวจสอบประเมิณความน่าเชื่อถือของหลักฐาน โดยพิจารณาข้อความที่กล่าวถึงวัดพุทไธสวรรย์จากหลักฐานต่างๆ กล่าวคือ พระราชพงศาวดารฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม)) กับงานเรื่อง จุลยุทธการวงศ์ นิพนธ์โดย สมเด็จพระพนรัตน์ ทั้งสองงานนี้มีเนื้อหาเดียวกัน ทั้งสองฉบับ ระบุว่า พระเจ้าอู่ทองโปรดให้สร้างวัดพุทไธสวรรค์ ขึ้น แต่อย่างไรก็ตามมีงานของสมเด็จพระพนรัตน์อีกเรื่องชื่อ สังคีติวงศ์ (พ.ศ. 2332) กล่าวว่า สมเด็จพระนเรศวรฯ เป็นผู้สร้างวัดพุทไธสวรรย์ *"...ข้อความที่ขัดแย้งกันเองนี้แสดงให้เห็นว่าข้อมูลของสมเด็จพระพนรัตน์นั้นรับมาจากหนังสือสองเล่มที่ไม่ตรงกัน..."*[248] อีกทั้งในคำให้การกรุงเก่า ยังระบุอีกว่า พระเจ้าติโลกนารถ (สมเด็จพระเจ้าทรงธรรม) ทรงเป็นผู้สร้างวัดพุทไธสวรรย์ขึ้น จากหลักฐานเหล่านี้เองจึงทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ สรุปได้ว่า *"ข้อความที่ระบุว่าพระเจ้าอู่ทองได้โปรดให้สร้างวัดพุทไธสวรรย์นั้นน่าจะมาจากผู้ที่ได้มาชำระพระราชพงศาวดารขึ้นใหม่ในช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ 24...ซึ่งในระยะเวลานั้นผู้ชำระพระราชพงศาวดารไม่ทราบว่าสมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงสร้างวัดพุทไธสวรรย์เพื่ออุทิศส่วนกุศลพระราชทานแด่พระมเหสีซึ่งสิ้นพระชนม์ไปแล้ว..."*[249]

ข้อสันนิษฐานดังกล่าวนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พิจารณาหลักฐานต่างๆ ในที่สุดก็ได้ข้อสรุปว่าวัดพุทไธสวรรย์ ปรากฏชื่อเป็นครั้งแรกในพ.ศ. 2230 จากหลักฐานของชาวต่างประเทศ คือ

---

[247] เรื่องเดียวกัน ,น. 120

[248] เรื่องเดียวกัน, น. 124

[249] เรื่องเดียวกัน ,น. 124-125

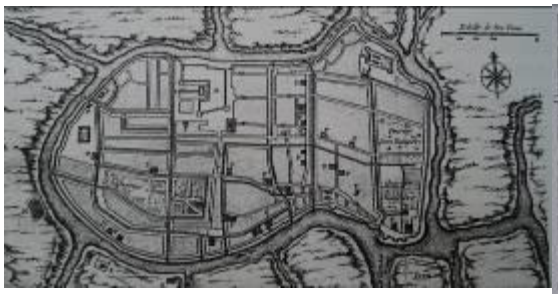
“แผนผังของกรุงสยาม ราชธานีของอาณาจักรชื่อเดียวกัน” ของวิศวกรชาวฝรั่งเศสในปี พ.ศ. 2230 (ภาพที่ 17) แผนผังนี้กล่าวว่าเป็นวัดของพระราชินีที่เพิ่งสิ้นพระชนม์ไป อีกทั้งงานของนิโคลา เจอเวย์ (Nicolas Gervaise) (ผู้ที่อาศัยอยู่ในกรุงศรีอยุธยาในช่วงพ.ศ. 2226-2230) กล่าวถึงระเบียงคดที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แด่พระราชินีที่เพิ่งสิ้นพระชนม์[250] จากหลักฐานที่เขียนโดยบุคคลร่วมสมัย พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเสนอข้อสรุปว่าวัดพุทธไธสวรรย์สร้างขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ใน พ.ศ. 2230 เพื่ออุทิศส่วนกุศลและเป็นที่ระลึกแก่พระมเหสีของพระองค์

อย่างไรก็ตามจากการพิจารณาในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำการเปรียบเทียบแผนผังทางสถาปัตยกรรมของวัดพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 18) แล้วพบว่ามีความคล้ายคลึงกับแผนผังของวัดมหาธาตุ จ.ลพบุรี (ภาพที่ 19) อันเป็นวัดที่สมเด็จพระนารายณ์ฯ โปรดให้สร้างขึ้นใหม่ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 23 พร้อมทั้งใช้หลักฐานจากบันทึกของคณะทูตชาวสิงหลที่เดินทางเข้ามาในสมัยกรุงศรีอยุธยาในสมัยพระเจ้าบรมโกศ ซึ่งบันทึกนี้ได้ระบุรายละเอียดของวัดพุทธิสุวรรณ (Vat Puthi Suwan) ซึ่งหลักฐานนี้ถือเป็นหลักฐานที่สำคัญที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะรูปแบบของวัดพุทไธสวรรย์ในขณะนั้น[251] ส่วนวัดพุทไธสวรรย์ที่ปรากฏให้เห็นทุกวันนี้เป็นผลมาจากการบูรณะซ่อมแซมโดยชาวอยุธยาเมื่อ พ.ศ. 2441 [252] จากการเปรียบเทียบนี้จึงเป็นข้อสนับสนุนสมมติฐานที่พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวไว้อย่างชัดเจน คือ วัดนี้ได้รับการสร้างขึ้นเพื่ออุทิศส่วนกุศลและเป็นที่ระลึกแก่พระมเหสีในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในพ.ศ. 2230

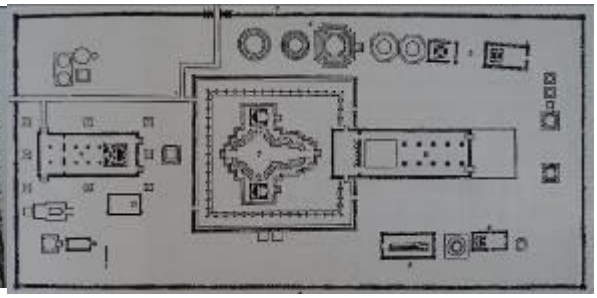
[250] เรื่องเดียวกัน ,น. 121

[251] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เรื่องเดียวกัน ,น. 122-123

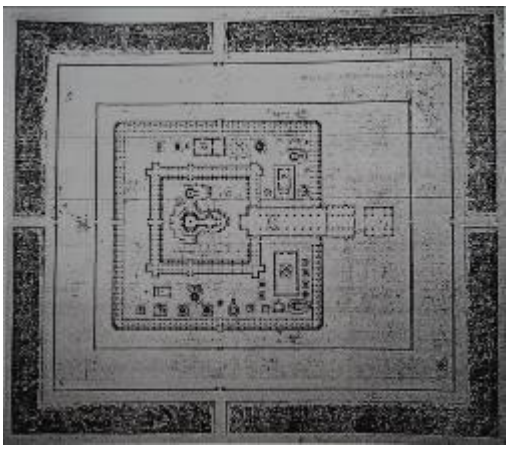
[252] โปรดดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน ,น. 121



ภาพที่ 17 แผนผังของกรุงสยาม ราชธานี ของอาณาจักรชื่อเดียวกัน ของวิศวกรชาวฝรั่งเศสในปี พ.ศ. 2230 (ที่มา : พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 120)



ภาพที่ 18 แผนผังทางสถาปัตยกรรมของวัดพุทไธสวรรย์ (ที่มา : พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 121)



ภาพที่ 19 แผนผังของวัดมหาธาตุ จ.ลพบุรี ของ Fournereau (ที่มา : พิริยะ ไกรฤกษ์ 2545: 122)

แม้ว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะข้างต้นจะทำให้หลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างตำนานและพระราชพงศาวดาร ฯลฯ ที่นำมาใช้ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยมานานมีความน่าเชื่อถือลดน้อย และการกำหนดอายุเวลาของโบราณสถานแบบใหม่ ยังทำให้เห็นว่าโบราณสถานต่างๆ ที่ปรากฏปัจจุบัน ทั้งสุโขทัยและอยุธยาไม่ได้มีลักษณะเหมือนกับที่สร้างในครั้งแรก หรือกล่าวได้อีกอย่างว่า “***ไม่ได้มีความเก่าแก่ดังที่เข้าใจกัน***” แต่ทว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้

แสดงให้เห็นว่าเรายังสามารถแสดงความเก่าแก่และความเจริญรุ่งเรืองของชาติไทยผ่านการสร้างความรู้ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ ดังความว่า

> *"...การปรับเปลี่ยนอายุเวลาของโบราณสถานที่พระนครศรีอยุธยา สุโขทัย และสวรรคโลก และกำแพงเพชรไม่ได้ทำให้ความเก่าแก่ของเมืองเหล่านี้ลดลง ดังจะเห็นได้จากศิลปวัตถุที่พบในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ ซึ่งสร้างขึ้นในอาณาจักรเสียนก่อนที่ชาวขอมจะรวมตัวกันและสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เพียงแต่ศาสนสถานที่สร้างขึ้นในช่วงก่อนการเสียกรุงครั้งที่ 1 ไม่หลงเหลือให้เห็นเป็นที่ประจักษ์..."*[253]

อย่างไรก็ดี *สันติ เล็กสุขุม* ได้ออกมาโต้แย้งกับเกี่ยวกับระเบียบวิธีวิทยาโดยเฉพาะการใช้หลักฐานของชาวต่างประเทศและข้อเสนอดังกล่าวของพิริยะ ไกรฤกษ์ อาทิเช่น การใช้ภาพวาดเจดีย์ภูเขาทองจากบันทึกของหมอแกรมเฟอร์มาเปรียบเทียบกับรูปแบบเจดีย์ของภูเขาทองที่เห็นในปัจจุบัน ไว้ว่า

> *"...เราต้องไม่ลืมวิเคราะห์ภาพเจดีย์ในบันทึกของหมอแกรมเฟอร์นี้ว่าฝรั่งเป็นผู้วาด และวาดด้วยทัศนะของฝรั่ง เพื่อบันทึก ใช้วาดเพื่อการศึกษาทางด้านรูปแบบหรือสัดส่วนของเจดีย์ ถึงเป็นฝรั่งช่างเขียนอาชีพ หากไม่ได้ศึกษา ไม่เข้าใจรูปแบบของเจดีย์ไทยอย่างดีแล้ว ก็ยากที่จะวาดได้อย่างถูกต้อง จึงไม่อาจนำมาใช้ศึกษาทางด้านรายละเอียดของรูปแบบศิลปะได้อย่างมั่นใจ...*
>
> *...ภาพลายเส้นเจดีย์วัดภูเขาทองที่ฝรั่งเป็นผู้วาด มีความผิดเพี้ยนทางด้านสัดส่วน โดยดูเพียงคล้ายคลึงกับเจดีย์วัดภูเขาทองที่เราเห็นอยู่ในปัจจุบัน แต่ ดร.พิริยะนำรายละเอียดจากส่วนที่ผิดเพี้ยนของภาพลายเส้นเจดีย์*

---

[253]พิริยะ ไกรฤกษ์, "ประวัติศาสตร์ศิลปะอยุธยา,"ใน *อยุธยากับเอเชีย*: เอกสารสรุปการสัมมนาวิชาการนานาชาติทางประวัตศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ ; วันอังคารที่ 23 พฤศจิกายน 2542 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร ตลิ่งชัน, ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ: มูลนิธิฯ, 2544).

เช่นตอนใต้ทรงระฆังที่ไม่มีมุขทิศ เปรียบเทียบกับเจดีย์องค์จริงซึ่งไม่มีมุขทิศ ..."[254]

สันติ เล็กสุขุม วิจารณ์ถึงการให้ความสำคัญกับข้อมูลจากเอกสารที่มากเกินไปจนทำให้มีการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมน้อย ดังนั้นจึงเสนอให้มีการวิเคราะห์ควบคู่กัน ทั้งข้อมูลจากเอกสารและรูปแบบงานศิลปกรรมโดยรวมและโดยแยกส่วน ตั้งแต่การตรวจสอบแนวอิฐเดิม แนวอิฐที่เพิ่ม ชั้นปูนฉาบเดิม ชั้นปูนฉาบทับในคราวบูรณะปฏิสังขรณ์ ตลอดจนการศึกษาลวดลายปูนปั้นประดับศาสนสถาน เป็นต้น[255] จะเห็นได้ว่า สันติ เล็กสุขุม นำเอาแนวคิดของพิริยะ ไกรฤกษ์เกี่ยวกับวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะมาใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ โดยที่สันติ เล็กสุขุม ขาดความเข้าใจว่า แท้ที่จริงแล้วพิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่เคยปฏิเสธหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษรและไม่เป็นลายลักษณ์อักษร เพียงแต่เน้นให้ทำการวิพากษ์หลักฐาน เพื่อจะนำเอาเฉพาะหลักฐานที่น่าเชื่อถือมาใช้ และเน้นให้ยึดเอาตัวงานศิลปะเป็นหลักในการศึกษาเพื่อกำหนดอายุและลักษณะเด่น แทนที่จะใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษรเพียงอย่างเดียว ซึ่งในเวลาต่อมา พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้วิเคราะห์วิวัฒนาการรูปแบบศิลปะสมัยสุโขทัยโดยละเอียด คือ ประวัติวัดมหาธาตุ สุโขทัย จากมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์ (2557)[256] ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว

นักวิชาการอีกคนหนึ่งที่วิจารณ์งานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ คือ ไมเคิล ไรท์ ซึ่งได้เขียนบทความเพื่อเตือนให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ระมัดระวังเรื่องการใช้หลักฐานชาวต่างประเทศเช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าเป็นการดีที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้หลักฐานใหม่ๆ อย่างเอกสารร่วมสมัยต่างๆของชาวต่างประเทศ (ที่ไม่มีใครนำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะมาก่อน) แต่ไม่ควรจะให้ความเชื่อมั่นต่อหลักฐานชาวต่างประเทศมากนัก เพราะหลักฐานดังกล่าวก็มีปัญหาอยู่เช่นเดียวกัน และ

---

[254] ประวัติศาสตร์ศิลปะตามมิติใหม่-ของ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ วิพากษ์และวิจารณ์โดย ดร. สันติ เล็กสุขุม, *ศิลปวัฒนธรรม*, 15(1) (พฤศจิกายน) 2536.

[255] เรื่องเดียวกัน.

[256] (ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิริยะ ไกรฤกษ์(2557). *ประวัติวัดมหาธาตุ สุโขทัย จากมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์.)

ยังเห็นว่าไม่น่าจะเป็นหลักฐานที่หนาแน่นมากพอต่อการนำมาอธิบาย เนื่องจาก *"...ฝรั่งสนใจสินค้าของอุษาคเนย์และวิธีการปกครอง...เขาไม่สนใจว่าวัดไหนมีพระเป็นประธาน, วัดไหนมีพระปรางค์เป็นประธานหรือวัดไหนมีหนึ่งยอดหรือสามยอดหรือห้ายอด..."*[257] และ *"...ฝรั่งส่วนใหญ่จะเขียนภาพวัดแบบคร่าวๆ (Impressionistic) ฝรั่งโดยมากไม่สนใจรายละเอียดของสถาปัตยกรรมวัด จึงมักเขียนเพียงวิหารและเจดีย์มากน้อยพอเป็นสัญลักษณ์ว่า "นี่คือวัด" ..."* ยกเว้น ภาพวาดของนายแกรมเฟอร์ ที่แสดงความตั้งใจในการวาดภาพวัดพระคลัง เจดีย์ภูเขาทองและพระราชวังหลวง [258] อย่างไรก็ดี ไมเคิล ไรท์ ก็เห็นว่าข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ดังกล่าวก็มีความเป็นไปได้เช่นกัน

ในขณะเดียวกัน ไมเคิล ไรท์ ได้แสดงความเห็นด้วยกับข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในบางเรื่อง โดยเฉพาะเรื่องภาพลักษณ์ของโบราณสถานที่ไม่ได้หยุดนิ่ง และไม่จำเป็นต้องเหมือนอย่างที่เคยเป็นในสมัยสร้างเป็นครั้งแรก เพราะงานเหล่านี้ต่างมีการบูรณะ ซ่อมแซมและดัดแปลงไปตามแต่ละยุคสมัย ไมเคิล ไรท์ กล่าวว่า งานศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ให้ความกระจ่าง หรือ "ตาสว่าง" [259] กับข้อสงสัยเรื่องที่ค้างคามานาน นั่นคือ *"...ภาพวัดศรีชุมและวัดเขาพระบาทน้อยที่ถ่ายมาเมื่อต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ยังมีไม้เครื่องหลังคาอยู่กับเสา น่าจะร้างมาเพียงร้อยปีอย่างมาก จะให้อายุถึงคริสต์ศตวรษที่ 13-14 ได้อย่างไร?..."*[260]

ไมเคิล ไรท์ เห็นด้วยกับข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ว่างานศิลปะสถาปัตยกรรมที่หลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันนั้นไม่น่าจะมีอายุเก่าแก่ถึงเพียงนั้น ซึ่งนับว่าเป็นข้อเสนอที่มีความสำคัญอย่างมาก โดยไมเคิล ไรน์เห็นว่า *"...ต่อไปนี้เราไม่อาจเชื่อตาได้ว่าวัดพุทไธสวรรค์ที่เห็นอยู่ทุกวันนี้เป็นอย่างที่พระเจ้าอู่ทองสร้างสมัย ค.ศ. 1350 หรือวัดมหาธาตุ สุโขทัยที่เห็นทุก*

---

[257] ไมเคิล ไรท์, เถียงกับอาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัฒนธรรม* 16(3) (มกราคม) 2538, น.52-62.

[258] ไมเคิล ไรท์, ปัญหาประวัติศาสตร์ศิลปะ หลักฐานและการสันนิษฐานรสนิยมและการเมือง, *ศิลปวัฒนธรรม*, 22(6) (เมษายน) 2544, น. 92.

[259] ไมเคิล ไรท์, อาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์ จุมพิตเจ้าหญิงนิทราในปราสาทต้องมนตร์, *ศิลปวัฒนธรรม*, 24(2), (ธันวาคม) 2545, น.90-95.

[260] เรื่องเดียวกัน.

วันนี้เหมือนวัดพระธาตุที่พญารามราชสร้างปลายคริสต์ศตวรรษที่ 13..."[261] และยังกล่าวด้วยว่า *"...คำเตือนของอ.พิริยะที่ว่า "โบราณสถานที่เห็นอยู่ทุกวันนี้ ไม่จำเป็นต้องเหมือนอย่างที่เคยเป็นในสมัยสร้างเป็นครั้งแรก" เป็นคำเตือนที่ใครรักศิลปะและโบราณคดีควรรับฟังและเก็บไปคิด..."*[262]

ปัญหาของศิลาจารึกหลักที่ 1: การวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ

จากการที่พิริยะ ไกรฤกษ์ พยายามศึกษาวิเคราะห์เอกสารทางประวัติศาสตร์ที่ปัญญาชนและนักประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีกระแสหลักนำมาใช้ ในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและพบว่า เค้าโครงทางยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนิพนธ์ไว้ในงานเรื่อง "*ตำนานพุทธเจดีย์สยาม*" นั้น ส่วนหนึ่งได้พิจารณาจากงานนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 เรื่อง "*เที่ยวเมืองพระร่วง*" อันเป็นการเทียบเคียงโบราณสถานวัตถุต่างๆ โดยเชื่อมโยงกับศิลาจารึกต่างๆในการหาตำแหน่งและกำหนดอายุโบราณสถานในสุโขทัย โดยเฉพาะศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งเชื่อว่าสลักขึ้นในปี พ.ศ.1835 มาเป็นเสมือนคู่มือนำชมโบราณวัตถุสถานที่มีรูปแบบคล้ายกับที่กล่าวถึงในศิลาจารึก แล้วทรงสรุปว่า โบราณสถานนั้นเป็นสถานที่ที่กล่าวถึงในศิลาจารึกหลักที่ 1[263] (ดังที่กล่าวไปแล้ว) ตรงจุดนี้เองที่น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เกิดข้อสงสัยและตั้งคำถามต่องานศิลปะสมัยสุโขทัยและศิลาจารึกหลักที่ 1 ดังในงานเขียนเรื่อง*ดินแดนแห่งเนรมิต* (2529)

> *"...พระพุทธรูปที่กล่าวถึงในศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งสังเกตได้จากภาพถ่ายโบราณ กลับมีรูปแบบที่ไม่น่าจะเป็นไปได้ว่า สร้างขึ้นในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 19 และหากว่าพ่อขุนรามคำแหงโปรดให้จารึกศิลาจารึกหลักที่ 1 ขึ้นเองแล้ว เหตุ*

---

[261] ไมเคิล ไรท์, เถียงกับอาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปวัฒนธรรม* 16(3) (มกราคม) 2538, น.54

[262] เรื่องเดียวกัน.

[263] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (กรุงเทพฯ: มติชน 2547), น. 4-5

ใดพระองค์ท่านจึงไม่เอ่ยชื่อวัดที่ปรากฏอยู่ในสมัยนั้นเลย ดังนั้นจึงอาจเป็นไปได้ว่าพ่อขุนรามคำแหงมิได้เป็นผู้จารึกศิลาจารึกหลักที่ 1 ขึ้น..." [264]

พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงได้ทำการศึกษาโบราณวัตถุสถานที่สุโขทัยตามระเบียบวิธีการวิจัยประติมานิรมาณวิทยา ซึ่งพบว่า ผลการค้นคว้าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะขัดแย้งกับหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเสนอให้ *"...พิจารณาถึงสาเหตุของความแตกต่างและทบทวนว่าข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เชื่อถือกันมาในปัจจุบันนี้นั้นถูกต้องหรือไม่..."* โดยเฉพาะหลักศิลาจารึกหลักที่ 1[265]

จากข้อสงสัยถึงความเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงได้เข้ามาตรวจสอบโดยใช้วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ นั่นคือ *"...พิจารณาการใช้คำและเนื้อหาที่คาดว่าจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาโบราณวัตถุสถานของสุโขทัยของนักประวัติศาสตร์ศิลปะมาทดสอบความถูกต้อง... และนำเอาข้อมูลเหล่านี้มาเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ที่กล่าวถึงในศิลาจารึกหลักอื่นๆ หรือโบราณวัตถุสถานที่ปรากฏอยู่ในการวินิจฉัยศิลาจารึกหลักนี้..."*[266] หรือกล่าวอีกทางหนึ่ง พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้**หลักวิธีการเปรียบเทียบรูปแบบ (Style) เชิงวรรณกรรม** โดยนำคำหรือข้อความที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 1 มาเปรียบเทียบกับคำศัพท์และภาษาในจารึกหลักต่างๆในสมัยสุโขทัย รวมทั้งคำ ภาษาและประโยคที่ปรากฏอยู่ในงานวรรณกรรมและวรรณคดีในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยมี*พิณทิพย์ ทวยเจริญ* เป็นผู้ให้ความช่วยเหลือในการวิเคราะห์ทางด้านภาษาศาสตร์[267] รวมทั้งยังมีการใช้รายงานการขุดค้นทางโบราณคดีมาประกอบการศึกษาด้วย

ก่อนหน้าที่พิริยะ ไกรฤกษ์ จะเสนอประเด็นดังกล่าว ได้มีนักวิชาการบางท่านตั้งคำถามและข้อสังเกตเกี่ยวกับศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงไว้บ้างแล้ว อาทิ ม.จ. จันทร์จิรายุ รัชนีในงานนิพนธ์เรื่อง *Guide Through the Inscriptions of Sukhothai* เสนอต่อมหาวิทยาลัยฮาวาย ในปี

---

[264] เรื่องเดียวกัน, น. 17.

[265] พิริยะ ไกรฤกษ์, ดินแดนแห่งเนรมิต, *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 24.

[266] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (อ้างแล้ว), น. 4.

[267] สัมภาษณ์พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2559

2519[268] ซึ่งเสนอว่า ศิลาจารึกหลักที่ 1 ไม่ได้สร้างขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหง แต่สร้างขึ้นในสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 1 (ลิไทย) ต่อมาในปี 2521 ไมเคิล วิคเคอรี (Michael Vickery) เขียนวิจารณ์งานเขียนของ ม.จ. จันทร์จิรายุ เสนอในบทความเรื่อง *A Guide Though Some Recent Sukhothai Historiography* ลงในวารสาร Journal of the Siam Society[269] ว่าการวิเคราะห์ไม่ถูกต้องตามระเบียบวิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์ แต่อย่างไรก็ตามวิคเคอรี่ ก็เห็นพ้องกับ ม.จ. จันทร์จิรายุ ว่าศิลาจารึกมีอายุหลังสมัยพ่อขุนรามคำแหง เนื่องจากระบบการเขียนที่นำเอาสระไปไว้ในบรรทัดกับพยัญชนะซึ่งจารึกรุ่นหลังไม่ทำตาม อีกทั้งยังใช้วรรณยุกต์คล้ายกับอักขรวิธีที่ใช้ในปัจจุบัน[270]นอกจากนี้ยังมีแสง มนวิทูธ และปรีดา ศรีชลาลัย ที่ตั้งข้อสงสัยในศิลาจารึกหลักนี้ด้วย[271]

ต่อมาพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ออกบทความเรื่อง *ดินแดนแห่งเนรมิต* (2529) และปีถัดมาไมเคิล วิคเคอรีได้เสนอบทความต่อที่ประชุมสัมมนาไทยศึกษาที่เมืองแคนเบอร์ร่า ประเทศออสเตรเลีย เรื่อง *The Ram Khamhaeng Inscription: a Piltdown Skull of Southeast Asia History* โดยไมเคิล วิคเคอรีได้อ้างงานศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ จากเรื่อง *ดินแดนแห่งเนรมิต* (2529) ว่า *"...ผู้เขียนศิลาจารึกหลักที่ 1 ไม่รู้เรื่องสถาปัตยกรรมของเมืองสุโขทัยในสมัยนั้นและอ้างถึงกำแพงเมืองสุโขทัยว่าในสมัยนั้นมีกำแพงชั้นเดียว เพิ่งมาสร้างเพิ่มขึ้นข้างนอกอีกสองชั้นหลัง พ.ศ. 1981 คำ ตรีบูรในหลัก 1 จึงแสดงว่าจารึกนี้เกิดขึ้นหลัง พ.ศ. 1981..."*[272] มาพิจารณาร่วมการศึกษาของตนที่เน้นวิเคราะห์เชิงภาษาศาสตร์ ว่าด้วยตัวอักษร คำศัพท์และเนื้อความในศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งได้ยืนยันว่าศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงเป็นจารึกที่แต่งขึ้นในสมัยหลัง[273] ซึ่ง

---

[268] นิธิ เอียวศรีวงศ์, ฉากแรกของไมเคิล วิเคอรี , ใน สุจิตต์ วงษ์เทษ (บรรณาธิการ), *วรรณกรรมการเมือง เรื่อง "อานุภาพพ่อขุนอุปถัมภ์" ศึกศิลาจารึกที่พ่อขุนรามคำแหงไม่ได้แต่งยุคสุโขทัย* (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546).

[269] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (อ้างแล้ว), น. 16.

[270] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง : รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 99.

[271] เรื่องเดียวกัน น. 16.

[272] ประเสริฐ ณ นคร, โต้เรื่องจารึกพ่อขุนรามคำแหง, *ศิลปวัฒนธรรม*, 9(1) (พฤศจิกายน) 2530, น. 86.

[273] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (อ้างแล้ว), น.17

หลังจากการสัมมนาไทยศึกษานี้ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้รวมนักวิชาการไทยมาถกเถียงเกี่ยวกับศิลาจารึกหลักที่ 1 ออกเป็นหนังสือเรื่อง *จารึกพ่อขุนรามคำแหง ใครแต่งกันแน่? ของจริงหรือของปลอม?* (2531)[274]

เมื่อกลับมาพิจารณาในงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวได้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นคนแรกที่เข้ามาวิเคราะห์ ตีความศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ หลังจากที่ได้ออกบทความชิ้นแรกในปี 2529 เรื่อง *ดินแดนแห่งเนรมิต* แล้ว ในปี 2531 ได้มีงานเขียนเรื่อง *Towards a Revised History of Sukhothai art : A Reassessment of the Inscription of King Ram Khamhaeng* [275] ซึ่งตีพิมพ์เป็นภาษาไทยในปีถัดมาเรื่อง *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*[276] และจัดพิมพ์ครั้งที่สองในปี 2547 เรื่อง *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*[277] งานเขียนทั้งสองเล่มนี้มีเกณฑ์ในการพิจารณาและผลการศึกษา (โดยสรุป) อยู่ 4 ประเด็น คือ

1.ผู้แต่งศิลาจารึกหลักที่ 1 ใช้ศัพท์และเนื้อหาที่ไม่สอดคล้องกับขนบประเพณีและวัฒนธรรมสุโขทัยตามที่มีหลักฐานจากจารึกสุโขทัยหลักอื่นๆ เช่น

> *"...การใช้คำและเนื้อหาในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงเห็นได้ว่าคำศัพท์ที่ใช้ในศิลาจารึกหลักนี้ใกล้เคียงกับคำศัพท์ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 24 (ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19) มากกว่าคำศัพท์ที่ใช้ในศิลาจารึกสุโขทัย อันมีหลักฐานคือ ผู้แต่งศิลาจารึกหลักที่ 1 ใช้คำศัพท์ที่มีอยู่ในไตรภูมิกถา ไตรภูมิโลก*

---

[274] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง : รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 100.

[275] Piriya Krairiksh, *Towards a revised history of Sukhothai art: a reassessment of the inscription of King Ram Khamhaeng*, (Thailand: s.n., 1988).

[276] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2532).

[277] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (กรุงเทพฯ: มติชน 2547).

วินิจฉยกถา นิทานอิหร่านราชธรรม และเรื่องนางนพมาศ นอกจากนั้นแล้วผู้แต่งยังใช้คำในภาษาถิ่นทางภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือเข้ามาประกอบ ซึ่งคำเหล่านี้ไม่ปรากฏอยู่ในศิลาจารึกหลักอื่นเช่นเดียวกัน...ส่วนเนื้อความของศิลาจารึกหลักนี้ส่วนใหญ่สะท้อนค่านิยมและโลกทรรศน์ในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ทั้งสิ้น ดังเช่นการให้ความสำคัญแก่บัลลังค์และประเพณีในพุทธศาสนาที่ไม่ปรากฏในศิลาจารึกสุโขทัยอื่นๆ เช่น กรานกฐิน..."[278]

2. การกล่าวถึงโบราณวัตถุสถานที่มีข้อความขัดแย้งกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี เช่น ตรีบูร พระอัฏฐารส มนังคศิลาบาตร รวมทั้งการกล่าวถึงโบราณวัตถุสถานที่ไม่ได้ระบุชื่อวัดอย่างแน่นอน ฯลฯ

3.ผู้แต่งได้ขอยืมการใช้ศัพท์และข้อความจากจารึกสุโขทัยหลักอื่นๆ มาใช้แต่งข้อความศิลาจารึกหลักที่ 1 โดยเฉพาะด้านที่ 1 ของศิลาจารึก[279]

4. การใช้ศัพท์หรือเนื้อหาที่สอดคล้องกับวรรณกรรมสมัยต้นรัตนโกสินทร์หรือเอกสารที่เขียนขึ้นหลังปี พ.ศ. 1835 (ค.ศ. 1292) อันเป็นปีที่พ่อขุนรามคำแหงโปรดเกล้าฯ ให้จารศิลาจารึกหลักนี้ เช่น พนมดอกไม้ หมากม่วง กาว ลาว เป็นต้น[280]

สำหรับการวิเคราะห์นั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีความเห็นบางประการที่สอดคล้องกับไมเคิล วิคเคอรี นั่นคือ ระบบอักขรวิธีที่เรียงพยัญชนะและสระไว้บนบรรทัดเดียวกัน ซึ่งไมเคิล วิคเคอรี สังเกตว่าการเอาสระไว้บรรทัดเดียวกับพยัญชนะทั้งหมด เป็นลักษณะของอักขรวิธีที่ไม่ใช่อักษรแขกที่ใช้ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่รู้จัก แม้แต่อักษรแขกสำคัญๆ ที่ใช้ในอินเดียก็ไม่รู้จัก

---

[278] เรื่องเดียวกัน, น. 229.

[279] โปรดดูราละเอียดใน เรื่องเดียวกัน น. 230-231.

[280] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เรื่องเดียวกัน, น. 231-233.

เหมือนกัน[281] แต่ในภายหลังไมเคิล วิคเคอรี ก็ค้นพบว่าได้มีอักษรคฤนถ์บางรุ่นที่เอาสระไว้บรรทัดเดียวกันกับพยัญชนะเหมือนกัน อย่างไรก็ตาม ไมเคิล วิคเคอรี ก็สังเกตได้ว่าอักษรคฤนถ์คล้ายกับอักษรตะวันตกเช่นกัน คือ เมื่อเอาสระไว้บรรทัดเดียวกับพยัญชนะก็ย่อมจะเอาสระไว้หลังพยัญชนะตามลำดับทางสัทศาสตร์ แต่จารึกรามคำแหงกลับเอาสระทั้งหมดไว้หน้าพยัญชนะ[282] ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเห็นที่สอดคล้องกับวิคเคอรี่ และได้คิดต่อเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า ระบบการเขียนที่ปรากฏในศิลาจารึกนี้เป็นระบบเดียวกับที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะที่ทรงเป็นพระวชิรญาณมหาเถระ ประดิษฐ์ "อักษรอริยกะ" ขึ้นเพื่อใช้เขียนภาษาบาลีของพระสงฆ์ฝ่ายธรรมยุติกนิกาย[283] อีกทั้งยังมีลักษณะเดียวกับ *"...อักขรวิธีของฝรั่ง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้แต่งต้องมีความรู้เกี่ยวกับการอ่านการเขียนภาษาตะวันตกเป็นอย่างดี..."*[284]

นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังนำหลักฐานทางโบราณคดีเข้ามาร่วมวิเคราะห์ได้อย่างน่าสนใจ อาทิเช่น การวิเคราะห์ คำว่า *"**บูร** ได้**สามพันศีร้อยวา** คนในเมืองสุกโขไทนี้"* [285] ซึ่งในที่นี่พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าน่าจะหมายถึง กำแพงเมืองสามชั้นของสุโขทัย หรือ "ตรีบูร"[286] ซึ่งงานนี้ได้มีการนำผลรายงานการขุดค้นทางโบราณคดีในเมืองสุโขทัย ระหว่างปี พ.ศ. 2520-2525 ที่เสนอเรื่องการขุดคูเมืองด้านในและด้านนอกของกำแพงเมืองพร้อมกับการสร้างประตูเมืองทั้ง 4 ซึ่งมีวิเคราะห์ว่า คูเมืองด้านในทำขึ้นในสมัยสุโขทัยจนถึงพระมหาธรรมราชาที่ 4 (พ.ศ. 1780-1981) คูเมืองและกำแพงเมืองชั้นกลาง จนถึงชั้นนอกนั้นสร้างขึ้นจากสมัยสมเด็จพระนเรศวร (พ.ศ. 2135)

---

[281] นิธิ เอียวศรีวงศ์, เล่าเรื่องจารึกพ่อขุนรามคำแหงของไมเคิล วิคเคอรี่, ใน *วรรณกรรมการเมือง เรื่อง "อานุภาพพ่อขุนอุปถัมภ์" ศึกศิลาจารึกที่พ่อขุนรามคำแหงไม่ได้แต่งยุคสุโขทัย,* สุจิตต์ วงษ์เทษ (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), น.54-55.

[282] เรื่องเดียวกัน.

[283] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (อ้างแล้ว), น. 205.

[284] เรื่องเดียวกัน, น. 233.

[285] เรื่องเดียวกัน, น. 75-78.

[286] คำว่า ตรีบูร เคยปรากฏอยู่ในแผนที่เมืองเชียงใหม่ (วาดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2363) ที่แสดงถึงกำแพงเมืองที่มีสามชั้น (เชียงใหม่ก่อนการรื้อกำแพงเมืองชั้นใน" ในปัจจุบันคงเหลือแต่กำแพงเมืองชั้นนอกเท่านั้น เรื่องเดียวกัน, น. 77.

และเมื่อกรมศิลปากรได้มีการวัดกำแพงเมืองสุโขทัยทั้งสามชั้นแล้ว ปรากฏว่าในกำแพงเมืองชั้นนอก วัดได้ 6,850 เมตร ซึ่งมีความใกล้เคียงอย่างมากกับ “สามพันศีร้อยวา” (ประมาณ 6,800 เมตร) ดังที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งนั่นหมายความว่า การระบุเรื่องกำแพงเมืองในจารึกเกิดขึ้นภายหลังการสร้างตรีบูรครบเรียบร้อยแล้ว[287] ซึ่งจากการวิเคราะห์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ นี้เหมือนจะเป็นจุดแข็งที่สุดของงานนี้เลยก็ว่าได้ เนื่องจากการวิจารณ์ของนักวิชาการหลายๆท่าน นอกจากจะวิจารณ์ที่เน้นไปทางด้านภาษาศาสตร์แล้ว ในประเด็นนี้ไม่ค่อยจะมีใครจะวิจารณ์พิริยะ ไกรฤกษ์ ในแง่ของการนำหลักฐานทางโบราณคดีมาใช้ในการวิเคราะห์ มีเพียงแต่การวิจารณ์ในแง่ของตีความหมายของคำว่า “บูร” ผิดไป เพราะอาจหมายความถึง กำแพงที่เป็นมงคลก็ได้[288] เป็นต้น

อย่างไรก็ดี หลังจากที่ตีพิมพ์ *จารึกพ่อขุนรามคำแหง : การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ* (2532) พิริยะ ไกรฤกษ์ มีการอภิปรายเรื่อง “*ผมจึงใคร่เสนอต่อท่านผู้มีเกียรติว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 นี้ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น…*” เสนอต่อที่ประชุมซึ่งสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา เสด็จเป็นองค์ประธานในการงานอภิปรายเรื่อง" ศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ 1" เมื่อวันที่ 4 มีนาคม 2532[289] , และเขียนบทความ เรื่อง *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับไตรภูมิพระร่วง: พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทย หรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว* [290](2533) บทความเรื่อง*ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทยหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว* (2546)[291] งานเขียนทั้งหมดนี้เป็น

---

[287] เรื่องเดียวกัน, น. 75-78.

[288] คำอภิปรายเรื่อง “ศิลาจารึกหลักที่ 1 จริงหรือปลอม?” ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง ,น. 64

[289] พิริยะ ไกรฤกษ์, “ผมจึงใคร่เสนอต่อท่านผู้มีเกียรติว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 นี้ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น…” *ศิลปวัฒนธรรม*; 24(12) (ต.ค.) 2546, น. 15-16

[290]พิริยะ ไกรฤกษ์, “ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับไตรภูมิพระร่วง: พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทย หรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ใน *ไทยคดีศึกษา : รวมบทความทางวิชาการเพื่อแสดงมุทิตาจิตอาจารย์พันเอกหญิง คุณนิออนสนิทวงศ์ ณ อยุธยา*, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2533), น. 221-236.

[291] พิริยะ ไกรฤกษ์, “ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทยหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ,” *ศิลปวัฒนธรรม*, 25(1) (พฤศจิกายน) 2546.

งานเขียนที่พิริยะได้ค้นคว้าข้อมูลและนำมาเป็นหลักฐานเพิ่มเติม เพื่อมาสนับสนุนข้อเสนอของตนเองว่าจารึกไม่ได้สร้างขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหง

ในงานศึกษาเกี่ยวกับไตรภูมิพระร่วง พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้วิธีการเปรียบเทียบรูปแบบ (Style) ในการวิเคราะห์และเปรียบเทียบสำนวน คำ และภาษาที่ปรากฏในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงกับไตรภูมิพระร่วง พบว่า *"...เนื้อหาและสำนวนบางส่วนของจารึกดังกล่าวคล้ายคลึงกับข้อความของหนังสือเรื่อง "ไตรภูมิกถา" (ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบัญญัติชื่อใหม่ว่า "ไตรภูมิพระร่วง") ...รวมทั้งการใช้คำศัพท์ที่มีความหมายพ้องกันและการใช้รูปประโยคที่มีสำนวนใกล้เคียงกันโดยไม่ปรากฏในที่อื่นๆ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเอกสารทั้งสองชิ้นนี้น่าจะเป็นผลงานของผู้แต่งคนเดียวกัน โดยสันนิษฐานว่ารัชกาลที่ 4 ทรงพระราชนิพนธ์ "ไตรภูมิกถา" ในช่วงเวลาที่พระองค์เสด็จไปเป็นเจ้าอาวาสวัดบวรนิเวศวิหารใน พ.ศ. 2379 (ค.ศ. 1836) โดยทรงขอยืมข้อความบางตอน คำศัพท์บางคำ และสำนวนจากจารึกของพระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทย หลักที่ 3 และหลักที่ 5 และเมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์ใน พ.ศ. 2394 (ค.ศ. 1851) แล้ว จึงทรงพระราชนิพนธ์จารึกพ่อขุนรามคำแหง ดังนั้นเนื้อหาในจารึกหลักนี้จึงสะท้อนพระราชดำริเกี่ยวกับหน้าที่ของพระมหากษัตริย์ ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ไว้แล้วใน "ไตรภูมิกถา" และมีข้อสังเกตว่า พระราชนิพนธ์ชิ้นสุดท้ายนี้มีความเหมือนจริงในด้านตัวอักษรและใกล้เคียงกับสำนวนและภาษาที่ปรากฏในจารึกของพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทย มากกว่าในพระราชนิพนธ์ "ไตรภูมิกถา""*[292]

นอกจากนี้ยังนำหนังสือเรื่อง*อภินิหารการประจักษ์* ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์ (2411) มาใช้เป็นหลักฐานในการสนับสนุนข้อสันนิษฐานว่าจารึกหลักที่ 1 เป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว[293] ซึ่งงานนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้วิธีการเปรียบเทียบรูปแบบ (Style) เข้ามาพิจารณาเนื้อความใน*อภินิหารการประจักษ์* ที่เล่าพระ

---

[292] *ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทยหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*, (31 กรกฎาคม 2555), ค้นหาเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2558, จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=416.

[293] พิริยะ ไกรฤกษ์, "ผมจึงใคร่เสนอต่อท่านผู้มีเกียรติว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 นี้ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น…" *ศิลปวัฒนธรรม*; 24, 12 (ต.ค. 2546), น. 15-16.

ราชประวัติของรัชกาลที่ 4 ตั้งแต่ที่พระองค์ทรงผนวชจนถึงสวรรคต ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ค้นพบความเกี่ยวข้องกับพระราชประวัติของพ่อขุนรามคำแหงที่จารไว้ในศิลาจารึกหลักที่ 1 ว่าทั้งสองมีความคล้ายคลึงกัน โดยสังเกตและตีความจากอวสานพจน์ที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์นิพนธ์ในงานไว้ว่า

"ศักราชคิดดั่งนี้ ชอบขยัน
มืดลับชนสามัญ ห่อนแจ้ง
ไทยถือว่าสำคัญ กลเลข
แยบยนต์คนเก่าแกล้ง กล่าวอ้างคนไกล"[294]

จากข้อความนี้เองที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ตีความว่า *"...น่าจะเป็นการเฉลยว่า "**คนเก่า**" คือ "**พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว**" ทรงใช้ "**กลเลข**" ที่แยบยล "**กล่าวอ้างคนไกล**" ซึ่งได้แก่ "**พ่อขุนรามคำแหง**"..."*[295] ต่อมาพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้คำนวณปีศักราชทั้งที่ปรากฏในพระราชประวัติของพ่อขุนรามคำแหงในศิลาจารึกหลักที่ 1 และพระราชประวัติของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงพบความเกี่ยวโยงสอดคล้องกันของปีศักราชในเอกสารทั้งสอง[296] และยังวิเคราะห์ถึงเหตุผลที่รัชกาลที่ 4 ต้องพระราชนิพนธ์ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงขึ้นเพราะต้องการใช้เป็นกุศโลบายที่จำไปใช้ในการเปลี่ยนแปลงขนบธรรมเนียมที่มาแต่เดิมไปสู่โลกทัศน์ใหม่ที่ตอบสนองกับวัฒนธรรมตะวันตกดังความว่า

> *"...ใช้ศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงเป็นกุศโลบายสำคัญในการปรับเปลี่ยนขนบธรรมเนียมประเพณีโบราณของไทยให้คนรุ่นเก่าที่ต่อต้านและคัดค้านความเปลี่ยนแปลงเห็นว่า พระองค์มิได้ทรง "ดัดจริตผิดโบราณ" แต่ดำเนินตามรอยพระบาทของพ่อขุนรามคำแหง...จึงอาจกล่าวได้ว่า พระราชนิพนธ์ศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงเป็นกุศโลบายที่พระบาทสมเด็จพระจอม*

---

[294] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (อ้างแล้ว), น. 254.

[295] เรื่องเดียวกัน, น. 255.

[296] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมจาก, เรื่องเดียวกัน, น. 237-277.

เกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้ในการสร้างชาติและเอกลักษณ์ไทยที่เราชาวไทยภาคภูมิใจจนทุกวันนี้..."[297]

พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเห็นว่าศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงที่สร้างขึ้นโดยรัชกาลที่ 4 นั้นเปรียบเสมือนเป็น *"รัฐธรรมนูญฉบับแรก"* [298] ของไทย "*...เพราะเป็นพระราชประสงค์ของพระองค์ที่จะปฏิรูประบอบการปกครอง กฎหมาย เศรษฐกิจ ขนบธรรมธรรมเนียมและวัฒนธรรมไทยให้สอดคล้องกับค่านิยมของนานาอารยประเทศ รวมทั้งให้เกิดความเสมอภาคระหว่างพระมหากษัตริย์และประชาชน...*"[299] ซึ่งจากทัศนะนี้เห็นได้ว่าพิริยะไม่ได้มองวัฒนธรรมไทยในแง่ที่มีแบบแผนวัฒนธรรม (ที่ดำรงมาอย่างยาวนาน) ในลักษณะตายตัวไม่เปลี่ยนแปลง แต่เห็นว่าวัฒนธรรมไทยหรือเอกลักษณ์ไทยที่มีอยู่จนถึงปัจจุบันนั้นถูกสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4

อนึ่ง ควรกล่าวด้วยว่า ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช เป็นคนแรกที่กล่าวว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 เป็นรัฐธรรมนูญฉบับแรกของไทย แต่ ม.ร.ว. เสนีย์ ปราโมช นั้นเชื่อว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 สร้างขึ้นในสมัยสุโขทัย ดังนั้น "รัฐธรรมนูญ" จึงมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้ว ส่วน พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่า

---

[297] เรื่องเดียวกัน,น. 275.

[298] ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังเช่น การประดิษฐ์อักษรอริยกะ เพื่อเปลี่ยนระบบวิธีการเขียนภาษาไทยให้อยู่ในบรรทัดเดียวกัน เพื่อสามารถใช้กับเครื่องพิมพ์ได้สะดวก, การเปิดการค้าเสรี ที่อาจขัดกับผลประโยชน์ของชนชั้นนำที่แต่เดิมใช้ระบบผูกขาด แต่หากการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นไม่ได้ขัดกับธรรมเนียมที่สืบมาแต่โบราณ (ที่ทำให้สังคมของสมัยสุโขทัยสงบสุขและมีความเจริญรุ่งเรืองได้ ดังที่กล่าวในจารึกหลักที่ 1) ก็ถือได้ว่าไม่ได้ทำผิดธรรมเนียมแต่อย่างใด, การปรับปรุงพระราชพิธีในการถือน้ำพัฒน์สัตยา ฯลฯ พิริยะจึงกล่าวว่าศิลาจารึกที่สร้างขึ้นนี้เพื่อเป็นธรรมนูญที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้เป็นแนวทางในการบริหารราชการแผ่นดิน เพื่อให้บ้านเมืองเจริญตามอารยธรรมตะวันตก และทำให้เป็นที่ยอมรับของชาวตะวันตกว่าสยามเป็นบ้านเมืองที่มีอารยธรรม ซึ่งพิริยะกล่าวยกย่องรัชกาลที่ 4 ไว้ว่า พระองค์ได้ทรงใช้พระปรีชาสามารถในทางปัญญาที่ได้นำกรุงสยามพ้นจากภัยพิบัติได้ ดังที่กล่าวว่า *"...ข้าพระพุทธเจ้า ขอสดุดีพระมหาราชาปราชญ์ผู้ยิ่งใหญ่ของเมืองไทย ด้วยสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้..."* (โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมจาก, เรื่องเดียวกัน, น. 237-277).

[299] พิริยะ ไกรฤกษ์, ปาฐกถาพิเศษในงานเสวนาเรื่อง *"ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง: หลักไทย หลักรัฐชาติไทย(?),* งานเสวนาในรายวิชา มธ. 111 ประเทศไทยในมิติทางประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2559 คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ท่าพระจันทร์).

ศิลาจึกหลักที่ 1 สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงหมายความได้ว่าไทยมีรัฐธรรมนูญที่ต้องการให้เกิดการปกครองแบบประชาธิไตยครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 4

อย่างไรก็ตามเมื่อเปรียบเทียบข้อสันนิษฐานที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เขียนขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2532 และตีพิมพ์ครั้งที่สองในปี 2547 นั้น จะเห็นได้ว่า ในครั้งแรกที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำเสนอ ไม่ได้มีการระบุอย่างแน่ชัดว่าใครเป็นคนแต่งศิลาจารึกหลักที่ 1 เพียงแต่เสนอว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 ไม่ได้แต่งขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหง จนเมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีการค้นคว้าเพิ่มเติม โดยใช้หลักฐานจาก *ไตรภูมิพระร่วง*และหนังสือ*อภินิหารการประจักษ์* มาเพิ่มเติม เพื่อสนับสนุนข้อสันนิษฐานของตนเอง ซึ่งต่อมาได้มีการปรับปรุงเนื้อหาเพื่อจัดพิมพ์งานเขียนเรื่องจารึกพ่อขุนรามคำแหงในครั้งที่สอง จึงได้มีการระบุอย่างชัดเจนเลยว่า ผู้แต่งศิลาจารึกหลักที่ 1 นั้น คือ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากนี้ยังได้เพิ่มเติมการวิเคราะห์หนังสือ*อภินิหารการประจักษ์*ไว้ท้ายเล่ม รวมทั้งเพิ่มภาคผนวกเกี่ยวกับ "*ประชุมพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หมวดโบราณคดี*"[300] (2518) โดยมีพระเทพวราภรณ์ (วิชมัย) วัดบวรนิเวศวิหาร เป็นผู้รวบรวมและเรียง และมีสมเด็จพระญาณสังวร, พระธรรมโสภณ, พระครูภัทรสังวรคุณ วัดบรมนิวาส เป็นผู้ตรวจทาน ซึ่งในเอกสารนี้ได้ระบุรายชื่อพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และหนึ่งในนั้นได้ปรากฏชื่อ "*จารึกหลักศิลาศุโขไทยที่ ๑*" ซึ่งการที่พิริยะได้นำเอกสารนี้มาใส่ในภาคผนวกนั้น น่าจะเพื่อต้องการให้ผู้อ่านได้สังเกตเห็นและตั้งข้อสงสัยว่าถ้าศิลาจารึกหลักที่ 1 สร้างขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหงอย่างแท้จริงแล้ว เหตุใดจึงมีระบุศิลาจารึกหลักที่ 1 ลงในรายชื่องานพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 4 และพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้แสดงความเห็นว่า *"...สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก ทรงเป็นบุคคลแรกที่ยอมรับว่า ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงเป็นพระราชนิพนธ์ชิ้นแรกของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.."*[301] นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังกล่าวถึงพยานแวดล้อมที่บ่งบอกว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง จากกรณีที่หอสมุดแห่งชาติได้นำสมุดไทยดำจากวัด

---

[300] เรื่องเดียวกัน, 306-314 และ สัมภาษณ์พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2559.

[301] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ประวัติวัดมหาธาตุ สุโขทัย จากมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์*, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2557), น. 7.

บวรนิเวศวิหารมาจัดแสดง ซึ่งดูเหมือนว่าจะเป็นร่างของศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ซึ่งเขียนด้วยอักษรไทยแบบที่นิยมใช้กันสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ปัจจุบันสมุดไทยดำฉบับนี้ไม่ได้นำมาจัดแสดง และเมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ สอบถาม เจ้าหน้าที่ก็ได้ปฏิเสธว่าไม่มีสมุดไทยดำฉบับนี้อยู่ในหอสมุดแห่งชาติ[302]

อย่างไรก็ดีการเข้าไปวิเคราะห์ ตรวจสอบหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างศิลาจารึกหลักที่ 1 ดังกล่าว ถือได้ว่าเป็นงานที่สร้างความตื่นตัวต่อวงวิชาการเป็นอย่างมาก ที่ไม่ใช่วงการประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงวงการประวัติศาสตร์ โบราณคดี วรรณคดี นักอ่านจารึกสมัครเล่นและประชาชน ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ดังที่*นิธิ เอียวศรีวงศ์*ได้กล่าวถึงงานเขียนชิ้นนี้ไว้ในคำนำของหนังสือว่า

> *"...อาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์ วางระเบิดไว้สองลูกในหนังสือเล่มนี้ ... ข้อเสนอสองประการซึ่งถือว่าเป็นระเบิดของท่านก็คือ หนึ่ง จารึก "รามคำแหง" ไม่ได้ทำในสมัยรามราช...สอง แต่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่างหากที่ทรงทำจารึกหลักนี้ขึ้น...*
>
> *...ยิ่งไปกว่านี้ยังจับเอาคำในจารึกแทบทุกบรรทัดมาเปรียบเทียบความหมายกับจารึกสุโขทัยอื่น และพบว่าจารึกเหล่านี้ใช้คำและความหมายที่ไม่ปรากฏในจารึกสุโขทัยหลักอื่นอยู่จำนวนมาก บางคำก็เป็นความหมายที่ใช้ในสมัยหลังมากๆ ยิ่งกว่านี้ ท่านยังได้ยกเนื้อความในจารึกที่น่าสงสัยขึ้นมาให้ดูอีกมากกว่า เนื้อความเหล่านี้ไม่สอดคล้องกับจารึกหลักอื่นบ้าง ไม่สอดคล้องกับหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ศิลปะบ้าง*
>
> *แต่นี่ยังเป็นระเบิดลูกเล็ก เพราะข้อสงสัยของท่านในเรื่องนี้ค่อยๆ ก่อตัวมาในวงวิชาการไทยศึกษานานแล้ว ถึงอาจจะไม่เป็นที่ยอมรับกันทั่วไป ก็ไม่ก่อ*

[302] พิริยะ ไกรฤกษ์, ปาฐกถาพิเศษในงานเสวนาเรื่อง "*ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง: หลักไทย หลักรัฐชาติไทย(?)*, งานเสวนาในรายวิชา มธ. 111 ประเทศไทยในมิติทางประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2559 คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ท่าพระจันทร์).

ความระคายเคืองมากนัก ถึงกระนั้นมันก็ยังระเบิดอยู่ดี เพราะทำให้เกิดการตอบโต้ไปทั่วโลกในประเทศที่มีการศึกษาไทยคดีหลายประเทศ ถ้าไม่นับการตอบโต้ด้วยอารมณ์ของนักวิชาการบางท่านแล้ว ***โดยทั่วไปก็ต้องถือว่ามีคุณประโยชน์ในทางวิชาการ เพราะอย่างน้อยก็ทำให้นักวิชาการ (ภาษาศาสตร์, ประวัติศาสตร์ศิลปะ, อ่านจารึก, และประวัติศาสตร์) ต้องทบทวนจุดยืนของตนเองในเรื่องดังกล่าว บางส่วนก็อาจเพิ่มพูนความรู้ให้แก่วงวิชาการได้มากขึ้น****....*

ระเบิดลูกใหญ่ที่อาจารย์พิริยะโยนเข้าสู่วงวิชาการผ่านหนังสือเล่มนี้คือข้อที่อาจารย์พิริยะเสนอว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั่นแหละที่ทรงทำจารึกหลักนี้ขึ้น อันที่จริงมีนักปราชญ์แต่ก่อนเคยสงสัยทำนองนี้มาแล้ว แต่ท่านพูดเชิง "ทีเล่นทีจริง" จนไม่อาจก่อให้เกิดผลสะเทือนในทางวิชาการได้...

...การชี้ว่าพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นผู้ทำจารึกหลักนี้ขึ้นเป็นระเบิดทางวิชาการก็เพราะ กว่าจะถึงสมัยพระจอมฯเกล้า เวลาได้ผ่านไปกว่า 500 ปี ทุกอย่างที่กล่าวไว้ในจารึกหลักนี้จึงเชื่อไม่ได้สักอย่างเดียว ไม่สามารถใช้เป็นหลักฐานสำหรับศึกษาประวัติศาสตร์สุโขทัยเลย อะไรต่างๆในเมืองไทยปัจจุบันทั้งที่สำคัญและไม่สำคัญ (นับตั้งแต่ระบบพ่อปกครองลูกไปจนถึงพิธีเผาเทียนเล่นไฟ สำหรับขายนักท่องเที่ยว) ซึ่งอ้างถึงจารึกหลักนี้ล้วนไม่มีฐานความเป็นจริงแม้แต่น้อย เนื้อหาของประวัติศาสตร์ไทยที่เกี่ยวกับสุโขทัยซึ่งมักอ้างถึงจารึกหลักทั้งหมดมัดเก็บใส่ตู้ได้เลย ฉะนั้นข้อเสนอทางวิชาการประการที่สองของอาจารย์พิริยะจึงเป็นระเบิดลูกใหญ่..."[303]

"**ระเบิดลูกเล็ก**" ที่นิธิ เอียวศรีวงศ์กล่าวมานี้ เริ่มครุกรุ่นมาตั้งแต่ ไมเคิล วิคเคอรี่ได้นำเสนอในงานสัมมนาไทยศึกษาที่ออสเตรเลีย (เห็นได้จากประเสริฐ ณ นคร ออกบทความมา

[303] พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (อ้างแล้ว), คำนำ. (เน้นโดยผู้เขียน).

โต้แย้งข้อเสนอของไมเคิล วิคเคอรี่ โดยวิเคราะห์ตามหลักนิรุกติศาสตร์)[304] จนกระทั่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ออกหนังสือจา*รึกพ่อขุนรามคำแหง : การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ* ออกมาในปี 2530 ได้เกิดประเด็นการโต้แย้ง วิพากษ์วิจารณ์ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่จะเห็นได้จากบทความต่างๆเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหงที่ออกมาเป็นจำนวนมากในทศวรรษ 2530[305] ซึ่งนักวิชาการหลายท่านได้พยายามตอบโต้และถกเถียงเกี่ยวกับสถานะของศิลาจารึกหลักนี้ว่าสร้างขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหงจริงหรือไม่ ใครเป็นผู้สร้าง ฯลฯ ซึ่งนักวิชาการเหล่านี้ต่างศึกษาและวิเคราะห์ศิลาจารึกหลักที่ 1 ใหม่ และศึกษาค้นคว้าหลักฐานต่างๆ ตั้งแต่การใช้หลักนิรุกติศาสตร์การวิเคราะห์ตามหลักวิทยาศาสตร์[306] หรือการนำนักวิชาการต่างประเทศมาช่วยยืนยันทางนิรุกติศาสตร์ อาทิ ส.ศิวรักษ์เชิญวิลเลี่ยม เกตนีย์ (ผู้เชี่ยวชาญภาษาไทยถิ่นต่างๆ) มาพิสูจน์ยืนยันหลักศิลาจารึก[307] เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีการจัดสัมมนาอภิปรายเรื่อง "*ศิลาจารึกหลักที่ 1 จริงหรือปลอม?*" จัดขึ้นที่สมาคมโบราณคดีแห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน 2531, อภิปรายเรื่อง "*ศิลาจารึกหลักที่ 1*" จัดขึ้นที่สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์ เมื่อวันที่ 4 มีนาคม 2532, การอภิปรายเรื่อง "*การศึกษาและวิจารณ์จารึกพ่อขุนรามคำแหง*" จัดขึ้นเมื่อวันที่ 18 เมษายน 2533 เป็นต้น ซึ่งการ

---

[304] ประเสริฐ ณ นคร, โต้เรื่องจารึกพ่อขุนรามคำแหง, *ศิลปวัฒนธรรม*, 9(1) (พฤศจิกายน) 2530.

[305] อาทิ บทความเรื่อง *โต้เรื่องจารึกพ่อขุนรามคำแหง*, (ประเสริฐ ณ นคร, 2530), เรื่อง *ความน่าเชื่อศิลาจารึกหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหง*, (ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ , 2531), เรื่อง*ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ทำไมไม่ใช่ศิลาจารึกตัดสิน* (ธวัช บุญโณทก, 2531), เรื่อง *หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร "เทียบลายสือไทย" กับ "อักษรไทยปัจจุบัน"* (2531), เรื่อง*ส. ศิวรักษ์ โต้ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เรื่องศิลาจารึกปลอม* (2532), เรื่อง *พันเอก ม.ร.ว. ศุภวัฒน์ เกษมศรี โต้ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์* (2532), เรื่อง *ทำไมจึงต้องปลอมศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง* (ธวัช บุณโณทก, 2532), เรื่อง *ใครปลอมศิลาจารึกหลักที่ 1 พ่อขุนรามคำแหง หรือ พระยาลิไทย หรือพระจอมเกล้า*, (พ.ณ.ประมวญมาร์ค 2532), เรื่อง *ลายสือไทย 700 ปี* (กำธร สถิรกุล) , เรื่อง *พุทธศาสนาและไสยศาสตร์* (ส.ศิวรักษ์ 2532) ฯลฯ

[306] จิราภรณ์ อรัณยะนาค, ไม่ปลอม จารึกพ่อขุนรามคำแหง: จากมุมมองของนักวิทยาศาสตร์, *ศิลปวัฒนธรรม*, 11(11) (กันยายน) 2533.

[307] ส. ศิวรักษ์, *คำประกาศความเป็นไทยหรือลายสือไทกับปัญญาชนสยาม*, (กรุงเทพฯ : ศึกษิตสยาม, 2531), คำนำ

อภิปรายที่จัดขึ้นเหล่านี้ ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล กล่าวว่าเป็นงานที่จัดขึ้นเพราะพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้แสดงปาฐกถาที่สยามสมาคม (เป็นภาษาอังกฤษ -ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการแสดงปาฐกถานี้ก็ไม่ได้มีคนไทยที่เข้าร่วม แต่ยังมีชาวต่างประเทศให้ความสนใจในเรื่องนี้ด้วย) และที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (เป็นภาษาไทย) การนำเสนอนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่าศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงนั้นเป็นศิลาจารึกที่ทำขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ แต่ยังไม่ได้ระบุอย่างชัดว่าใครเป็นผู้สร้าง[308] อย่างไรก็ตาม ม.จ. สุภัทรดิศ ก็คาดเดาได้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้นหมายถึงใคร เพราะได้มีการอ้างว่า "*...การค้นคว้าอันนี้ขอมอบให้แก่นักปราชญ์ที่ฉลาดที่สุด ที่สามารถปลอมศิลาจารึกนี้ขึ้นมาได้ในสมัยรัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์ อันนี้คือคำอุทิศของ ดร.พิริยะ...*"[309]

การถกเถียงโดยฝ่ายที่ไม่เห็นด้วยกับพิริยะ ไกรฤกษ์ ต่างพยายามยืนยันว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 นั้นสร้างขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหงจริง รวมทั้งยังต้องการแสดงจุดยืนของตนเองว่าองค์ความรู้ที่ตนได้รับแต่เดิม และ งานศึกษาหรือความรู้ที่ตนสร้างขึ้นแต่ก่อนนั้นถูกต้องแล้ว

นอกจากการถกเถียงในประเทศแล้ว วงการต่างประเทศก็มีการจัดสัมมนาหัวข้อ "ศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่หนึ่ง เรื่องจริงหรืออิงนิยาย (Suk-hothai's Inscription 1 "Fact or Fastasy?)[310] จัดขึ้นที่สมาคมเอเชียคดี (Association for Asian Studies) กรุงวอชิงตัน (Washington D.C.) สหรัฐอเมริกา โดยมีนักวิชาการต่างประเทศมาร่วมนำเสนอ อาทิเดวิด วัยอาจ แห่งสำนักคอร์แนล, วิลเลี่ยม เก็ตนี แห่งสำนักมิชิแกน,เทอเวียล แห่งสำนักแห่งชาติออสเตรเลีย, ริชาร์ด โอคอนเนอร์ แห่งสำนักทางใต้, และผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปสุโขทัยและสถาปัตยกรรมสุโขทัยคือ ฮิแรม วู๊ดเวอร์ แห่งวอลเตอร์ อาร์ตแกลอรี่ และแบ็ตตี้ กอสลิ่งแห่งจอร์เจีย ซึ่งทั้งหมดล้วนมีความเห็นไปในทาง

---

[308] สำนักหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*, (กรุงเทพฯ : หอสมุด, 2547), น. 63.

[309] เรื่องเดียวกัน.

[310] ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ, จดหมายจากอเมริกา "เขาเถียงเรื่องศิลาจารึก", *สยามรัฐ* 35(43) (9-15 เมษายน) 2532.

เดียวกันคือ การวิจารณ์ข้อเสนอของพิริยะและไมเคิล วิคเคอรี่ และ *"...ยืนยันความเก่าแก่และแท้จริงของศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงหลักที่ 1 อย่างไม่มีข้อสงสัยใดๆทั้งสิ้น..."*[311]

ระเบิดลูกเล็กที่กล่าวมาข้างต้น แม้จะจำกัดอยู่แต่ในวงการวิชาการ แต่ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้ส่งผลให้ทุกศาสตร์ต่างๆต้องทบทวนองค์ความรู้เรื่องศิลาจารึก หลักฐานทางประวัติศาสตร์ และหลักฐานทางโบราณคดีที่ข้องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์สุโขทัยใหม่ทั้งหมด และการออกมาแสดงความคิดเห็นของเหล่านักวิชาการไม่ได้หยุดแต่ในทศวรรษ 2530 ทว่าในทศวรรษ 2540 ก็ยังมีบทความที่แสดงความเห็นต่อศิลาจารึกหลักที่ 1 อยู่เนืองๆ[312] จนกระทั่งเมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ตีพิมพ์ หนังสือ*จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีแห่งประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*เป็นครั้งที่ 2 เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2547 จุดนี้เองที่น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของ "**ระเบิดลูกที่สอง**" ที่ไม่ใช่แต่วงการวิชาการออกมาโต้แย้งเท่านั้น แต่มีประชาชนทั่วไป โดยเฉพาะชาวสุโขทัยออกมาคัดค้านด้วย

ระเบิดลูกที่สองของพิริยะ ไกรฤกษ์ มาจากข้อเสนอที่ว่า พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) เป็นผู้สร้างศิลาจารึกหลักที่ 1 (เนื่องด้วยเหตุผลทางการเมืองในสมัยนั้น) ซึ่ง

---

[311] โปรดดูรายละเอียดใน, เรื่องเดียวกัน, และ พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 101.

[312] "ดร. ประเสริฐ รื้อขึ้นมาโต้ ใครว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 เป็นของปลอม!", *ศิลปวัฒนธรรม* 19(6) เมษายน 2541, เทพมนตรี ลิมปพยอม, ศิลาจารึกหลักที่ ๑ ถึงเวลาแล้วที่จะกลับมามองใหม่, *ศิลปวัฒนธรรม* 19(21) ตุลาคม 2541, ภูวดล สุวรรณคดี, พิริยะ ไกรฤกษ์ จับพิรุธศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง, *ศิลปวัฒนธรรม* 20(3) มกราคม 2542, ไมเคิล ไรน์, ศิลาจารึกหลักที่ ๑ ไม่ใช่ของปลอมหรือ "นางโมนิกาไม่ได้อมนกเขาคลินตัน" , *ศิลปวัฒนธรรม* 20(3) มกราคม 2542, เอื้อ มณีรัตน์, อักษรศิลป์และภาษาศิลป์ในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง , *ศิลปวัฒนธรรม* 20(5) มีนาคม 2542, ไมเคิล ไรท์, ศิลาจารึกหลักที่ ๑ กับปัญญาชนรุ่นรัชกาลที่ ๓-๔ พิมพ์เขียนสำหรับอนาคตที่นำมาใช้งานไม่ได้ , *ศิลปวัฒนธรรม* 21(9) กรกฎาคม 2543, ธวัช ปุณโนทก,ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (หลักที่ ๑) ไม่มีปัญญาชนผู้ใดปลอมได้, *ศิลปวัฒนธรรม* 21(12) ตุลาคม 2543, ไมเคิล ไรน์,สุโขทัย/ลังกาและอายุของศิลปะบางชิ้น, *ศิลปวัฒนธรรม* 22(4) ตุลาคม 2544, ไมเคิล ไรน์, จารึกพ่อขุนรามคำแหง "มรดกโลก"-ล่าสุด ประวัติศาสตร์หรือวรรณคดีชนิดใด? สมัยใด? , *ศิลปวัฒนธรรม* 24(12) ตุลาคม 2546, ปัญหา "จารึกหลักที่ ๑" แบบ "ถึงลูกถึงคน" จากเว็บไซต์ http://www.mcot.net/tltk รายการถึงลูกถึงคนโมเดิร์นไนท์ ทีวี วันที่ ๑๔ กรกฎาคม ๒๕๔๗ ปัญหาหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ , *ศิลปวัฒนธรรม* 25(10) สิงหาคม 2547.

นั่นหมายความว่า เราไม่สามารถใช้หลักศิลาจารึกหลักที่ 1 มาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์สุโขทัยได้เลย และงานเขียนที่ผ่านมาที่อ้างถึงศิลาจารึกหลักที่ 1 ต้องมีการทบทวนใหม่ทั้งหมด[313] อีกทั้งจากชื่อหนังสือของท่าน *"จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีแห่งประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม"* ยังสื่อแสดงออกมาให้เป็นว่าจารึกพ่อขุนรามคำแหงเป็นเพียงวรรณกรรมที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 เท่านั้น[314]

ก่อนที่พิริยะ ไกรฤกษ์ มีข้อเสนอใหม่ออกมาดังกล่าว ได้มี*งานสุจิตต์ วงศ์เทศ, ศรีศักร วัลลิโภดม, ธิดา สาระยา* ที่ออกมาเสนอไปในทางเดียวกันกันว่า สุโขทัยไม่ใช่รัฐแรกเริ่มของไทย แต่เป็นหนึ่งในรัฐร่วมสมัย ที่มีรัฐเล็กรัฐน้อยในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตอนกลางและตอนล่างปรากฏร่วมสมัยด้วย (สุโขทัย ลำพู เชียงใหม่ เชียงแสน ลพบุรี สุพรรณบุรี และสรรคบุรี ฯลฯ) [315] และต่อจากนั้นไม่นาน ศิลาจารึกหลักที่ 1 ก็ได้ถูกจดทะเบียนเป็นมรดกความทรงจำของโลก (Memory of the World Project) โดยองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) ณ. เมือง Gdansk ประเทศโปแลนด์ เมื่อวันที่ 30 สิงหาคม พ.ศ. 2546[316] ซึ่งภายหลังการรับรองจาก UNESCO ได้ทำให้ข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ถูกยกมาเป็นประเด็นถกเถียงทางสาธารณะอีกครั้ง อาทิ การประชุมของกลุ่มชาวบ้านจำนวน 30 คน จาก 9 อำเภอในจังหวัดสุโขทัย เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม 2547 เพื่อขอความคิดเห็นและแนวทางที่แสดงพลังคัดค้าน ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ (ผู้อำนวยการสถาบันไทยคดีศึกษา) และไมเคิล ไรน์ (นักวิชาการอิสระ)[317] และในวันที่ 12 กรกฎาคม 2547 ก็ได้มีชุมนุมเคลื่อนไหวประท้วงไมเคิล ไรน์ และ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ โดย

---

[313] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*, (กรุงเทพฯ: มติชน 2547),

[314] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, น. 306-314.

[315] *ศรีศักร วัลลิโภดม*, เสนอพัฒนาการทางสังคมไทย-วัฒนธรรมไทย, *ศิลปวัฒนธรรม* 22(10) (สิงหาคม) 2544, น.153-159., พิริยะ ไกรฤกษ์, ดินแดนแห่งเนรมิต, *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529.

[316] สำนักหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง, (กรุงเทพฯ : หอสมุด, 2547), น. 203-215

[317] ชาวสุโขทัยเปิดเวทีศิลาจารึกค้านนักวิชาการแย้งประวัติศาสตร์, *มติชนรายวัน,* วันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2547, น. 14.

นายกองค์การบริหารส่วนจังหวัด แกนนำเครือข่ายชุมชนลูกพ่อขุนรามทั้ง 9 อำเภอ และนักเรียน นักศึกษา จำนวนกว่า 5,000 คน บริเวณหน้าพระบรมรูปอนุสาวรีย์พ่อขุนรามคำแหง ภายในอุทยานประวัติศาสตร์ เมืองเก่า จ. สุโขทัย[318] เป็นต้น

เหตุการณ์การออกประท้วงข้อเสนอของนักวิชาการในลักษณะนี้ไม่ได้ปรากฏเป็นครั้งแรก เหตุการณ์ดังกล่าวคล้ายกับกรณีท้าวสุรนารี กล่าวคือมีกลุ่มแกนนำต่างๆในจังหวัดนครราชสีมาร่วมตัวกันเพื่อแสดงพลังคัดค้านและต่อต้านข้อเสนอจากหนังสือ *การเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี* ของ*สายพิน แก้วงามประเสริฐ* เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2539[319] ซึ่งข้อเสนอของทั้งสองได้ตั้งคำถามและวิพากษ์ “ความเป็นไทย” ของชาติ โดยเฉพาะศิลาจารึกหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหง

ศิลาจารึกหลักที่ 1 มีความสำคัญในแง่ที่ให้ภาพลักษณ์ “ความเป็นไทยแท้” ของชาติไทย โดยเฉพาะในช่วงสมัยของพ่อขุนรามคำแหง ตั้งแต่ภาพความเป็นเมืองอุดมคติที่สังคมมีแต่ความสงบสุข มีทรัพยากรอุดมสมบบูรณ์ ตามวลีที่กล่าวกันอยู่บ่อยครั้ง คือ “ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว” มีเศรษฐกิจที่เสรี มีการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา การประดิษฐ์อักษรไทยมาใช้เป็นของตัวเอง รวมทั้งการมีผู้ปกครองที่ดี ที่ปกครองด้วยหลักทศพิธราชธรรม จนกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของประวัติศาสตร์ชาติไทย ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงชาติไทยมีความเป็นมาอย่างยาวนานและมีความเจริญรุ่งเรืองไม่แพ้ชาติใดในโลก ภาพลักษณ์ดังกล่าวเป็นความทรงจำร่วมของผู้คนในสังคมไทยมาเป็นเวลานาน

ภาพลักษณ์ “ความเป็นไทยแท้” ข้างต้นนี้ เป็นผลผลิตมาจากกระบวนการสร้างรัฐชาติของการอธิบายประวัติศาสตร์ไทยกระแสหลัก ซึ่งได้รับการเน้นย้ำมาโดยตลอดจากปัญญาชนกระแสหลัก ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6, สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, หลวงวิจิตรวาทการ ศิลป พีระศรี, ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล และมรว. คึกฤทธ์ ปราโมช ฯลฯ ที่พยายามทำให้สุโขทัยเป็นอาณาจักร

---

[318] ดูรายละเอียดใน ประท้วง 2 นักวิชาการแย้งศิลาจารึกขู่ไม่หยุดวิจารณ์จะเคลื่อนใหญ่อีก, *มติชนรายวัน,* วันที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2547, น. 14.

[319] กาญจนี ละอองศรี, กรณีหนังสือเรื่องการเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี สงครามศักดิ์ศรีของชาวโคราช, *วารสารธรรมศาสตร์*, 22 (3) (กันยายน-ธันวาคม) 2539, น. 20-79.

แรกเริ่มของชาติไทยและยังเป็นยุคทองในประวัติศาสตร์ไทยในด้านต่างๆ[320] รวมไปถึงการจัดงานสัมมนาต่างๆ อาทิ จัดประชุมสัมมนาทางโบราณคดีสุโขทัยในปีพ.ศ. 2503, การก่อตั้งศูนย์สุโขทัยศึกษาที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก ในปี 2517, การจัดงานน้อมรำลึก 700 ปี ลายสือไทย ในปี 2526, ตลอดจนการสร้างพระบรมราชานุสาวรีย์พ่อขุนรามคำแหง (2507) เป็นต้น

ดังนั้นข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ส่งผลไม่น้อยต่อความเชื่อและความทรงจำของผู้คนในสังคมไทยที่มีต่อองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ไทย ภาพลักษณ์ของเมืองสุโขทัย และภาพของพ่อขุนรามคำแหงที่เป็นหนึ่งในวีรวุรุษของชาติไทย อีกทั้งชาวสุโขทัยยังมีความรู้สึกอีกว่าข้อเสนอดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของคนสุโขทัย เนื่องด้วยสุโขทัยถือเป็นเมืองยุทธศาสตร์การท่องเที่ยวและได้รับการยกย่องเป็นมรดกโลก จึงเห็นว่า *"...สิ่งที่มีอยู่ ก็ดีอยู่แล้ว วิถีชีวิตก็เดินไปด้วยดีด้วยคนสุโขทัย...เราอยากอยู่ในวิถีชีวิตของคนสุโขทัยแบบนี้... คือสิ่งที่ยอมรับกันแล้ว แม้กระทั่งยูเนสโกก็ยังยอมรับเลย"* [321]

---

[320] สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ให้ภาพของพ่อขุนรามคำแหงเป็นวีรบุรุษของชาติ ผ่านการยกย่องเป็น "มหาราช" ในภาพลักษณ์ที่ทรงมีพระปรีชาสามารถทั้งในเรื่องการปกครอง การแผ่พระราชอาณาเขต การทำนุบำรุงพระศาสนาและการประดิษฐลายสือไทย ฯลฯ ในขณะที่หลวงวิจิตรวาทการ ให้ภาพของพ่อขุนรามคำแหงในลักษณะของ "พ่อขุน" ประวัติศาสตร์ในสมัยสุโขทัยได้แสดงถึง "ความเป็นไทย" แบบดั้งเดิมและมีความเป็นไทยแท้ ทั้งด้านภาษา การปกครอง และศิลปวัฒนธรรม เช่นเดียวกับศิลป พีระศรีที่ให้ความหมายศิลปะสมัยสุโขทัยที่แสดงออกถึงความเป็นไทยแท้ออกมาเป็นรูปธรรม ตั้งแต่ศิลปินชาวสุโขทัยเป็นศิลปินชั้นครูที่สามารถแสดงความเป็นตัวของตัวเองผ่านงานศิลปะได้ หรือพระพุทธรูปสุโขทัยที่มีความคลาสสิคและความงดงามเป็นเลิศ เป็นต้น ซึ่งการสร้างภาพยุคสมัยสุโขทัยล้วนมาจากการนำศิลาจารึกหลักที่ 1 มาเป็นหลักในการอธิบาย (ดูรายละเอียดใน สายชล สัตยานุรักษ์, *10 ปัญญาชนสยาม*, (กรุงเทพฯ : โอเพ่นบุ๊ค, 2557), วริศรา ตั้งค้าวานิช, *ประวัติศาสตร์ "สุโขทัย" ที่เพิ่งสร้าง*, (กรุงเทพฯ : มติชน, 2557), และ เกษรา ศรีนาคา, *ศิลป พีระศรีกับการสถาปนาศิลปะแห่งชาติ (พ.ศ. 2475-2505)*, วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2558, น. 234-242.

[321] ปัญหา "จารึกหลักที่ ๑" แบบ "ถึงลูกถึงคน" จากเว็บไซต์ http://www.mcot.net/tltk รายการถึงลูกถึงคน โมเดิร์นไนท์ ทีวี วันที่ ๑๔ กรกฎาคม ๒๕๔๗ ปัญหาหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ , *ศิลปวัฒนธรรม* 25(10) สิงหาคม 2547.

นอกเหนือจากการถกเถียงเรื่องหลักศิลาจารึกของทั้งสองฝ่ายแล้ว ยังมีงานวิทยานิพนธ์ปริญญาโทชิ้นหนึ่ง เรื่อง *The Sound of a Society and the Fury of the Ivory Tower: Reflections on the Ram Khamhaeng Controversy* ของ *มุกหอม วงศ์เทศ*[322] เสนอต่อมหาวิทยาลัย Cornell ในปี 2542 อันเป็นงานที่มองข้ามประเด็นการวิเคราะห์ความจริง-ปลอมของศิลาจารึกหลักที่ 1 แต่มุกหอมได้เน้นศึกษาโลกทัศน์ มุมมองและเจตนารมณ์ระหว่างข้อเสนอของทั้งสองฝ่าย ซึ่งมุกหอมได้แบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย ได้แก่

ฝ่ายแรก ที่เชื่อมั่นว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 สร้างขึ้นในสมัยพ่อขุนรามคำแหง ได้แก่ ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล, พันเอก ม.ร.ว. ศุภวัฒน์ เกษมศรี, ดร.ประเสริฐ ณ นคร, ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ ฯลฯ และนักวิชาการต่างประเทศ อาทิ วิลเลี่ยม เก็ตนี (William Gedney), เทอเวียล (Terwiel), ริชาร์ด โอคอนเนอร์ (Richard A. O'Connor), ฮิแรม วู๊ดเวอร์ (Hiram Woodward), แอนโทนี่ ดิลเลอร์ (Anthony Diller), เบ็ตตี้ กอสลิ่ง (Betty Gosling), เดวิด วัตต์ (David K. Wyatt) ฯลฯ

ฝ่ายที่สอง ที่เชื่อว่า ศิลาจารึกหลักที่ 1 สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 อย่างชัดเจน ได้แก่ พิริยะ ไกรฤกษ์, ไมเคิล วิเคอรี่ (Michael Vickery), ไมเคิล ไรท์ (Michael Wright) โดยฝ่ายนี้เห็นว่าศิลาจารึกเป็นแหล่งประวัติศาสตร์ที่มีนักวิชาการจำนวนมากนำมาใช้เป็นหลักฐานในการศึกษาประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัย ดังนั้นกลุ่มนี้จึงพยายามจะตรวจสอบประวัติศาสตร์ที่แท้จริงและแก้ไขสถานะของศิลาจารึกว่าเป็นของปลอม เพื่อแสดงให้เห็นว่าหลักฐานนี้ไม่สามารถนำมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยได้[323]

มุกหอม วงษ์เทศ เห็นว่าการที่นักวิชาการต่างประเทศออกมาสนับสนุนศิลาจารึกหลักที่ 1 เป็นการปกป้องในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวิชาชีพในวงการวิชาการ เนื่องจากงานเขียนส่วนใหญ่

---

[322] Mukhom Wongthes, *The sound of a society and the fury of the ivory tower: reflections on the Ram Khamhaeng controversy*, (Ithaca, N.Y.: Faculty of the Graduate School of Cornell University, 1999).

[323] Mukhom Wongthes, *The sound of a society and the fury of the ivory tower: reflections on the Ram Khamhaeng controversy*, (Ithaca, N.Y.: Faculty of the Graduate School of Cornell University, 1999).

ของนักวิชาการเหล่านี้ต่างใช้ศิลาจารึกหลักที่ 1 เป็นหลักของการศึกษา โดยเฉพาะนักไทยคดีศึกษา นักภาษาศาสตร์และนักประวัติศาสตร์ศิลปะ อีกทั้งมุกหอมยังตั้งข้อสังเกตว่างานเหล่านี้สร้างขึ้นในสมัยสงครามเย็นและนักวิชาการต่างประเทศส่วนใหญ่ก็เป็นชาวอเมริกาและออสเตรเลีย (ซึ่งมีบทบาทอย่างมากในสงครามอินโดจีน) ดังนั้นผลงานที่เขียนออกมาในช่วงเวลานี้อาจเป็นไปได้ว่าเป็นการสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองอุดมการณ์การป้องกันชาติไทยจากลัทธิคอมมิวนิสต์[324]

อนึ่งก็ยังมีนักวิชาการบางกลุ่ม แม้ไม่ได้ชี้ชัดหรือเห็นตามข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ แต่ก็ตั้งคำถามและข้อสงสัยต่อศิลาจารึกหลักที่ 1 ด้วยเช่นกัน อาทิ *สุจิตต์ วงศ์เทศ* ที่ยังไม่ยอมรับข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ แต่ก็ได้พยายามหลีกเลี่ยงการอ้างอิงถึงศิลาจารึกหลักที่ 1 ที่ยังเป็นปัญหากันอยู่[325], *ศรีศักร วัลลิโภดม* ที่ไม่เชื่อว่าสร้างในสมัยพ่อขุนรามคำแหงและรัชกาลที่ 4 แต่เชื่อว่าสร้างขึ้นในสมัยสุโขทัย[326] หรือ *ฉลอง สุนทราวาณิชย์* ที่ไม่สามารถยืนยันลงไปได้ว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 ไม่ได้ทำขึ้นในสมัยสุโขทัย เพราะยังไม่เห็นหลักฐานที่แน่ชัด แต่จากข้อสันนิษฐานฉลอง สุนทราวาณิชย์ เห็นว่า*โดยเหตุผลทางประวัติศาสตร์มีความเป็นไปได้ที่จะสร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ 4*[327] ดังความว่า

> *"หากพิจารณาตามที่นายพิริยะกล่าว ก็มีความเป็นไปได้ที่ศิลาจารึกหลักที่ 1 จะทำขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 เช่นเรื่องการแสดงอาณาเขตรัฐ ซึ่งเป็นความพยายามทางประวัติศาสตร์ที่จะบอกว่าไทยมีอดีตยาวนาน มีพื้นที่ขอบเขตมายาวนานแล้ว หรือมีสิ่งที่เรียกอย่างเข้าใจในปัจจุบันนี้ว่า ประชาธิปไตยมีมาตั้งแต่*

---

[324] Ibid.

[325] สุจิตต์ วงศ์เทศ, หาใคร่ใจในใจถึงลายสือไทยของพ่อขุนรามคำแหง, *ศิลปวัฒนธรรม* 9(9) (กรกฎาคม) 2531.

[326] ปัญหา "จารึกหลักที่ ๑" แบบ "ถึงลูกถึงคน" จากเว็บไซต์ http://www.mcot.net/tltk รายการถึงลูกถึงคน โมเดิร์นไนท์ ทีวี วันที่ ๑๔ กรกฎาคม ๒๕๔๗ ปัญหาหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ , *ศิลปวัฒนธรรม* 25(10) สิงหาคม 2547.

[327] นักวิชาการ" ชี้เป็นไปได้ศิลาจารึกสร้างสมัยร.4 แนะเปิดเวทีถกไร้อคติ, *มติชนรายวัน,* วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2547, น. 1-15.

สมัยครั้งสุโขทัย ประเด็นสำคัญของเรื่องนี้คือ การที่จะบอกว่าศิลาจารึกไม่ใช่ของเก่าอย่างที่เราเข้าใจกันมา น่าจะสำคัญกว่าการถกเถียงกันว่านายพิริยะได้รับการยอมรับจากแวดวงนักวิชาการหรือไม่"[328]

สรุป

หากกล่าวโดยสรุปจะเห็นว่าตลอดทศวรรษ 2530 งานเขียนส่วนใหญ่ของพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้นคือการวิพากษ์วิจารณ์และตรวจสอบวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของปัญญาชน นักประวัติศาสตร์ศิลปะ และนักโบราณคดี โดยพยายามชี้ให้เห็นข้อบกพร่องของวิธีวิทยาดังกล่าว รวมทั้งการเข้าไปตรวจสอบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เพื่อประเมินคุณค่าของหลักฐานเหล่านั้นว่ามีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใดในการเข้ามาใช้ร่วมกับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในไทย โดยการเข้าไปวิพากษ์และตรวจสอบทั้งหมดนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้วิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยา การศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบ หรือการเปรียบเทียบรูปแบบที่มีความใกล้เคียงกันมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ ทั้งนี้เนื่องจากพิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเชื่อว่าการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะจะสามารถเข้าไปตรวจสอบข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ เช่นเดียวกับที่หลักฐานทางประวัติศาสตร์ (ที่มีความน่าเชื่อถือ) ก็สามารถเป็นข้อมูลให้กับการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะได้เช่นกัน

อย่างไรก็ตามในช่วงทศวรรษนี้จะเห็นว่างานของพิริยะ ไกรฤกษ์ นั้นแสดงให้เห็นถึงวิธีการศึกษาแบบสหวิทยาการ คือนอกจากจะมีการนำการศึกษาเชิงนิรุกติศาสตร์ในการเข้ามาพิจารณาหลักฐานศิลาจารึกหลักที่ 1 แล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังใช้ระเบียบวิธีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบวรรณกรรม ในการเปรียบเทียบรูปแบบของคำ ภาษา และเนื้อความของหลักฐานที่มีการสร้างขึ้นในสมัยเดียวกัน ซึ่งนั่นยังแสดงถึงการใช้ระเบียบวิธีวิทยาและหลักฐานที่หลากหลายมากยิ่งขึ้นเพื่อมาสนับสนุนสมมติฐานของตนเอง ซึ่งเมื่อเทียบกับงานเขียนในทศวรรษที่ 2520 (ที่

[328] เรื่องเดียวกัน.

พิริยะ ไกรฤกษ์ เน้นการวิเคราะห์งานศิลปกรรมเพื่อจัดลำดับพัฒนาการทางศิลปะ โดยที่ศึกษาจากตัวงานศิลปกรรมเป็นหลักพร้อมกับหลักฐานเอกสารของจีน) แต่ในทศวรรษนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้จำกัดแต่หลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะเท่านั้น แต่รวมไปถึงสาขาวิชาอื่นๆด้วยที่แสดงให้เห็นว่าสามารถนำมาใช้ศึกษาร่วมกันได้เช่นกัน กล่าวคือ นอกจากระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลักฐานแล้ว ยังนำหลักฐานร่วมสมัยอย่างแผนที่และภาพวาดของชาวต่างประเทศเข้ามาใช้ในการศึกษา พร้อมทั้งยังนำหลักฐานทางโบราณคดีและหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างเช่น งานวรรณคดี งานวรรณกรรม ศิลาจารึก ฯลฯ เข้ามาร่วมในการวิเคราะห์ด้วย

อนึ่ง การที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พยายามชี้ให้เห็นถึงความบกพร่องของวิธีวิทยาและการใช้หลักฐานของปัญญาชนในอดีต เช่น พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ เมื่อครั้นทรงดำรงพระยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดย์ ตามที่ปรากฏในงานเขียนแทบทุกชิ้นของพิริยะ ไกรฤกษ์ ผู้ศึกษามีความเห็นว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ มิได้ต้องการวิพากษ์วิจารณ์ข้อบกพร่องในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของปัญญาชนเหล่านี้ เนื่องจากพิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเข้าใจเป็นอย่างดีว่าในช่วงเวลาที่ปัญญาชนเหล่านี้ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะนั้นเป็นระยะแรกของการศึกษาซึ่งไม่สามารถพึ่งพิงองค์ความรู้ที่เคยได้รับการสั่งสมไว้ ผลการศึกษาจึงย่อมจะมีข้อผิดพลาดเป็นธรรมดา และปัญญาชนในอดีตก็มิได้ต้องการให้คนรุ่นหลังยึดถือผลการศึกษาดังกล่าวเป็นข้อยุติ แต่ให้ทำการค้นคว้าด้วยตนเองต่อไป[329] ดังนั้นการวิพากษ์ของพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงมีจุดมุ่งหมายให้นักวิชาการรุ่นหลัง ยุติการนำเอาข้อวินิจฉัยต่างๆของปัญญาชนในอดีตมาผลิตซ้ำ แม้จะมีการพัฒนาโดยการใช้การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ เช่น การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะจากวิวัฒนาการของลวดลาย แต่ทว่าเมื่อสืบสาวลงไปในเนื้อหาก็ยังมีการนำเค้าโครงเรื่องและองค์ความรู้เดิมนำมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษา ลักษณะดังกล่าวนี้เองที่

[329] คำนำฉบับแปลภาษาอังกฤษของหนังสือ ตำนานพุทธเจดีย์สยาม เขียนโดยอเล็กซานเดอร์ บี กริสโวลด์ (Alexander B. Griswold) (โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 110)

พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าก่อให้เกิดปัญหาต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในปัจจุบันและอนาคต ดังที่กล่าวไว้ว่า

> *"...น่าแปลกที่สมมติฐานพื้นฐานในการกำหนดอายุเวลาศิลปะและสถาปัตยกรรมสุโขทัยในปัจจุบัน ยังคงเหมือนกับที่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ทรงใช้กำหนดอายุโบราณสถานที่สุโขทัย สวรรคโลกและกำแพงเพชร ด้วยวิธีการเทียบเคียงโบราณสถานที่พระองค์ทรงทอดพระเนตรเข้ากับเอกสารที่พระองค์ทรงอ่าน ซึ่งวิธีการนี้ปัจจุบันก็ยังคงกระทำอยู่โดยไม่มีนักวิชาการคนใดจะทำการสอบสวนเหตุผลวิธีการของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ เลย เป็นเวลากว่า 90 ปีแล้วที่นักวิชาการเหล่านั้นยังคงสร้างสมมติฐานของตนเองขึ้นมาบนโครงสร้างพื้นฐานของพระองค์ ฉะนั้นความรู้ในปัจจุบันของพวกเราเกี่ยวกับอายุเวลาของศิลปะและสถาปัตยกรรมสุโขทัย จึงตั้งอยู่บนการคาดคะเน การอุปมานและการเทียบเคียงสมมติขึ้นเองทั้งนั้น...หากแต่ทุกคนที่ได้พยายามกำหนดอายุเวลาของโบราณสถาน โดยการเทียบแหล่งโบราณคดีกับเอกสารก็กระทำเช่นเดียวกันนี้ด้วย...ยิ่งไปกว่านั้น นักวิชาการแทบไม่ได้สอบสวนถึงความถูกต้องของข้อมูลในเอกสารที่นำมาเทียบเคียงกับโบราณสถานอย่างพอเพียง และที่สำคัญที่สุด คือพวกเขาแทบไม่ได้สอบสวนความถูกต้องของข้อมูลตัวอักษรเลย..."*[330]

> *"...องค์ความรู้ที่เกิดจากความบกพร่องของระเบียบวิธีวิจัยและการใช้หลักฐานชั้นรองนั้นกลับเป็นที่ยอมรับและได้มีการค้นคว้าเพิ่มเติมลงบนสมมติฐานเดิมมาเป็นเวลาเกือบศตวรรษโดยมิได้มีผู้ใดทักท้วงถึงความถูกต้องการละเลยเช่นนี้ได้ทำให้ข้อสมมติฐานกลายเป็นข้อเท็จจริงและทับถมจนกลายเป็นประวัติศาสตร์ของชาติไทยไปโดยปริยาย ยิ่งไปกว่านั้นแล้วองค์กรของรัฐที่รับผิดชอบในเรื่องการศึกษาศิลปะและวัฒนธรรมของชาติยังยึดถือว่าเป็น*

---

[330] โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, "ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย โครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง", *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), น. 29-30)

ความจริงที่บิดเบือนไปมิได้ด้วย ดังนั้นการสร้างประวัติศาสตร์ชาติไทยบนพื้นฐานของข้อสมมติฐานที่ตั้งอยู่บนความบกพร่องของระเบียบวิธีวิจัยและข้อมูลชั้นรองจึงเป็นเพียง "ภาพลักษณ์ที่ห่างไกลจากความจริง"..."[331]

[331] โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*, (อ้างแล้ว), บทนำ 10)

บทที่ 5

ผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ พ.ศ. 2540 – 2560: “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” กับ ศิลปะในประเทศไทย

ในทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา งานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งหมดของพิริยะ ไกรฤกษ์ ล้วนแต่เน้นเรื่อง “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” โดยวางอยู่บนพื้นฐานความคิดที่ว่างานศิลปะของไทยทั้งหมดนั้นล้วนเกี่ยวข้องกับความเชื่อทางศาสนา และงานศิลปกรรมส่วนใหญ่ก็อยู่ภายใต้งานพุทธศิลป์และพราหมณ์ศิลป์ทั้งสิ้น การศึกษาในช่วงนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงใช้วิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยา (เป็นวิธีวิทยาเดียวกันกับงานเขียนในทศวรรษ 2520 และ 2530 แตกต่างกันเฉพาะกรอบความคิดที่ใช้ในการศึกษา) อีกทั้งข้อเสนอนี้ยังเป็นการนำเสนอองค์ความรู้ทางศิลปะล่าสุดอันเกิดมาจากการสั่งสมความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งแต่งานเขียนในทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ประกอบกับการศึกษาค้นคว้าจากหนังสือต่างๆ ทั้งงานด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของนักวิชาการไทยและต่างประเทศ งานด้านประวัติศาสตร์ อาทิ ตำนาน พระราชพงศาวดารต่างๆ รวมไปถึงงานวรรณกรรมและวรรณคดีไทย ฯลฯ จนท้ายที่สุดจากการสั่งสมองค์ความรู้ที่ผ่านมาทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ สามารถเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยที่ครอบคลุมงานศิลปะยาวนานถึง 700 ปี ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการใช้กรอบความคิดเรื่อง ลัทธิ ความเชื่อ และศาสนา เป็นวิธีการที่เหมาะสมที่สุดในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย

การใช้กรอบคิดเรื่อง “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” ในการอธิบายพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

ในทศวรรศ 2540 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้วิเคราะห์และอธิบายพัฒนาการของศิลปะในประเทศไทยโดยเปลี่ยนจากการใช้กรอบความคิดเรื่องชาติพันธุ์มาเป็น **ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา** ซึ่งพิริยะ

ไกรฤกษ์ ได้ใช้กรอบความคิดดังกล่าวนี้ในการศึกษางานศิลปกรรมเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน การใช้กรอบความคิดเช่นนี้จะเห็นได้ชัดเจนตั้งแต่งานเขียนเรื่อง *การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย* (2541-2542), เรื่อง *ประวัติศาสตร์ศิลปะอยุธยา* (2544) โดยสองงานนี้ถือเป็นงานชิ้นแรกๆที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ตีพิมพ์ออกมาเพื่อเสนอกรอบความคิดแบบใหม่ในการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย และต่อมาได้เขียนออกมาเป็นตำราประกอบการสอนในวิชา อารยธรรมไทย (มธ.111) แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และตีพิมพ์ให้แก่ผู้ที่สนใจ เรื่อง *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่* 19 (2544)

อย่างไรก็ดีผลงานที่โดดเด่นในทศวรรษนี้ คือเรื่อง *ลักษณะไทย* (2551) และ *รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* (2553) ทั้งสองเป็นส่วนหนึ่งของโครงการของธนาคารกรุงเทพฯ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีโอกาสเข้าร่วมจัดทำหนังสือ “ลักษณะไทย”[332] ตั้งแต่ตั้งแต่ปี 2520 และโครงการดังกล่าวมาจากเจตนารมณ์ของบุญชู โรจนเสถียร กรรมการผู้จัดการใหญ่ (ในขณะนั้น) ที่ต้องการรวบรวมองค์

[332] หนังสือชุด “ลักษณะไทย” เริ่มขึ้นตั้งแต่ปี 2520 และเสร็จสิ้นในปี 2550 ได้มีการจัดพิมพ์ 2,000 ชุด ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2550 ซึ่งชุดหนังสือนี้มีทั้งหมด 4 เล่ม ได้แก่ เล่มที่ 1 “พระพุทธปฏิมา อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย” เขียนโดย รศ.ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เนื้อหากล่าวถึงความสัมพันธ์ของพระมหากษัตริย์ไทยกับพุทธศาสนา และศึกษาประวัติความเป็นมาและลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปในแต่ละยุคสมัย เล่มที่ 2 “ภูมิหลัง” เขียนโดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ดร.พิสิฐ เจริญวงศ์ ดร.สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา ศ.โชติ กัลยาณมิตร เนื้อหาว่าด้วยประวัติความเป็นมาของชาวไทย และสังคมไทย เพื่อเป็นภูมิหลังในการเข้าถึงวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะในทางด้านศิลปะและวิถีการดำรงชีวิต เล่มที่ 3 “ศิลปะการแสดง” เขียนโดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช มนตรี ตราโมท ดร.มัทนี รัตนิน และคณะอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญการแสดงพื้นเมืองจากภาคต่างๆ เนื้อหาเน้นถึงศิลปะการแสดง คือ ดุริยางค์ศิลป์ และนาฏศิลป์ รวมทั้งการละเล่นพื้นบ้านจากภาคต่างๆ เล่มที่ 4 “วัฒนธรรมพื้นบ้าน” เขียนโดย ดร.นิจ หิญชีระนันทน์ รองศ.แสงอรุณ รัตกสิกร และจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ และนักวิชาการอีกหลายท่าน บันทึกเรื่องราวและภาพของศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านแขนงต่างๆ ซึ่งผลิตและทำขึ้นโดยชาวบ้านชาวไทย รวมทั้งได้รวบรวมประเพณี คติ ความเชื่อ และการละเล่นที่มีลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น อันเป็นลักษณะนิสัยอันแท้จริงของชาวบ้านไทย (อ้างอิงจาก “ลักษณะไทย: โครงการ “ลักษณะไทย” หนังสือชุดใหญ่ที่รวบรวมภูมิปัญญาไทยไว้อย่างสมบูรณ์ที่สุด” (ม.ป.ป.). ค้นเมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2559 จาก http://www.bangkokbank.com/bangkokbankthai/aboutbangkokbank/aboutus/corporatesocialresponsibility/artsculture/laksanathai/Pages/Default.aspx).

ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมไทย เนื่องในงานเปิดสำนักงานใหม่และเพื่อให้หนังสือชุดนี้เป็นส่วนหนึ่งในการฉลองพระนครครบ 200 ปี[333] โดยมีศาสตราจารย์ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นบรรณาธิการ และท่านผู้หญิงนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา เป็นผู้ช่วยบรรณาธิการ และพิริยะ ไกรฤกษ์ได้เป็นผู้รับผิดชอบในการศึกษาเรื่องพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทยในด้านต่างๆ

การที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้รับมอบหมายให้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของโครงการ เนื่องมาจากช่วงเวลานั้น "...*ในวงวิชาการไทย ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นผู้ที่นักวิชาการหลายท่านมองว่าเป็น "วัวเขาเกก" เพราะมักแสดงความคิดเห็นที่แหวกออกไปจากแนวคิดซึ่งเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปมานาน ทำให้บางท่านมองว่าเป็นการลบหลู่ปรมาจารย์ผู้เป็นที่เคารพและไม่เห็นสมควรที่จะนำแนวคิดใหม่เหล่านั้นออกมาเผยแพร่หรือโต้แย้งเพราะเห็นว่ายังไม่มีน้ำหนัก...*"[334] (ในช่วงเวลาดังกล่าวพิริยะได้นำเสนอการปรับเปลี่ยนลำดับพัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะไทยใหม่ โดยมีจุดเน้นเรื่องชาติพันธุ์ ดังได้กล่าวมาแล้วในบทที่ 3)

ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้ศาสตราจารย์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เลือกให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นผู้รับผิดชอบหนังสือชุดลักษณะไทยทางด้านศิลปะแต่เพียงผู้เดียว *"...เพื่อเปิดเวทีให้ ดร. พิริยะ ได้แสดงความคิดเห็นของตนให้แจ่มแจ้ง ด้วยความหวังว่าจะมีนักวิชาการท่านอื่นออกมาแสดงความคิดเห็นโต้แย้งอันจะทำให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายสำคัญของธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) ผู้จัดทำโครงการนี้..."*[335] อีกทั้งยังเห็นว่านักวิชาการทั้งหมดในโครงการรวมไปถึงพิริยะ ไกรฤกษ์ ด้วยนั้น "...*เป็นผู้มีความรู้ความสามารถพอที่จะยึดถือเป็นหลักฐานได้*..."[336]

หลังจากเริ่มโครงการนี้ไปได้ระยะหนึ่ง พิริยะ ไกรฤกษ์ ออกงานเขียนเรื่อง *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* (2523) โดยพิจารณาความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบ แยกย่อยออกเป็น

---

[333] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2551), คำนำ น.11.

[334] กล่าวโดย พ.อ. หญิง คุณ นิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา อ้างใน เรื่องเดียวกัน, คำนำ น. 13.

[335] เรื่องเดียวกัน.

[336] เรื่องเดียวกัน.คำนำน. 11

สกุลช่างต่างๆ[337] แต่เนื่องจากปัญหาที่เกิดขึ้นจากความไม่ลงตัวของระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะกับข้อมูลงานศิลปกรรมที่พิริยะ ไกรฤกษ์ พบเจอในทศวรรษที่ 2520 จนท้ายที่สุดได้สืบสาวไปจนถึงต้นตอของปัญหาอันเกิดมาจากระเบียบวิธีวิจัยของงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยไทยในอดีต และพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เข้าไปตรวจสอบความน่าเชื่อถือวิพากษ์ตัวหลักฐานทางประวัติศาสตร์ (ดังปรากฏในงานเขียนช่วงทศวรรษที่ 2530) จึงทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่สามารถรวบรวมเนื้อหาให้สมบูรณ์ได้[338] จนกระทั่งในปี 2550 ธนาคารกรุงเทพได้รื้อฟื้นโครงการนี้ขึ้นมาอีกครั้งเพื่อจัดทำหนังสือ*ลักษณะไทย*ให้ครบชุด เพื่อเฉลิมพระเกียรติและทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ จึงได้มอบหมายให้พิริยะ ไกรฤกษ์ (ซึ่งแต่เดิมเป็นผู้รับผิดชอบในการจัดทำเรื่องพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทยในด้านต่างๆ) จัดทำหนังสือที่มุ่งเน้นเฉพาะทัศนศิลป์ในพระพุทธศาสนา *คือ พระพุทธปฏิมา อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย* พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงได้เรียบเรียงองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ศึกษาและสั่งสมมาตั้งแต่งานเขียนก่อนหน้านี้ทั้งหมด เรียบเรียงขึ้นและตีพิมพ์ขึ้นในปี 2551และจัดพิมพ์ให้เป็นเล่มที่ 1 ในโครงการลักษณะไทย[339] (ซึ่งงานเขียนนี้โดยละเอียดจะกล่าวในภายหลัง) และได้นำเอางานเขียนเรื่อง *รากเหง้าศิลปะไทย* มาเป็นส่วนหนึ่งของโครงการนี้ด้วยโดยเป็นหนังสือชุด*ลักษณะไทย* เล่มที่ 2

ที่จริงแล้วหนังสือ *รากเหง้าศิลปะไทย* เป็นชิ้นงานที่เริ่มต้นศึกษาตั้งแต่ปี 2520 ซึ่งก่อนหน้านี้ยังไม่ได้ใช้ชื่อใดๆ เป็นชื่องานชิ้นนี้ ส่วนชื่อที่ปรากฏในปัจจุบันเป็นชื่อที่คิดขึ้นในภายหลัง สิ่งที่น่าสนใจคือ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีการปรับเปลี่ยนข้อเขียนของตนเองอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเป็นการ

---

[337] ดูรายละเอียดในบทที่ 3

[338] นอกเหนือจากงานเขียนในส่วนทางทัศนศิลป์ของพิริยะนั้น งานเขียนส่วนหนึ่งในโครงการที่แล้วเสร็จและจัดพิมพ์ไปแล้วได้แก่ หนังสือเล่มที่ 1 เรื่อง **ภูมิหลัง** ตีพิมพ์ใน พ.ศ. 2525 โดยแจกเป็นที่ระลึกในงานเปิดสำนักงานใหญ่ของธนาคารกรุงเทพ และมอบให้แก่สถาบันการศึกษาบางแห่งมีการตีพิมพ์อีกครั้งให้บุคคลทั่วไปในปี 2539, หนังสือเล่มที่ 3 เรื่อง **ศิลปะการแสดง** ตีพิมพ์ในปีพ.ศ. 2541 และหนังสือเล่มที่ 4 เรื่อง**วัฒนธรรมพื้นบ้าน** ได้อนุญาตให้สมาคมนิสิตเก่าคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นพิมพ์เนื่องในโอกาสครบ 72 ปีของคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2549 (เรื่องเดียวกัน , คำนำ น. 12)

[339] เรื่องเดียวกัน, คำนำ หน้า 12.

กำหนดอายุของงานศิลปะ (ซึ่งการกำหนดอายุมีส่วนช่วยในการกำหนดยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะ) การวิเคราะห์ ตีความโบราณสถานวัตถุต่างๆ ตามหลักฐานหรือข้อมูลใหม่ๆ ที่พบ ซึ่งช่วงเวลาเหล่านี้พิริยะได้รวบรวมข้อมูลและข้อสรุปต่างๆ ยาวนานเกือบ 3 ทศวรรษ และเรียบเรียงตีพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2553 การปรับเปลี่ยนกรอบความคิดและผลการศึกษาดังกล่าวสะท้อนให้เห็นตัวตนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่สำคัญประการหนึ่ง คือ พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นผู้เคารพในสัจจะ (ตามที่ตนเองมองเห็น) จึงพยายามอย่างมากที่จะค้นหาความจริงเกี่ยวกับอดีต โดยไม่ยอมสรุปเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างง่ายๆ และตั้งคำถามอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงไม่เพียงแต่จะโต้แย้งองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักเท่านั้น แต่ยังโต้แย้งข้อเสนอเดิมของตนเองด้วย องค์ความรู้ประวัติศาสต์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงมีการเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลาถ้าหากมีการค้นพบหลักฐานใหม่และวิธีวิทยาใหม่ ที่จะช่วยสร้างคำอธิบายที่สมเหตุสมผลและสอดคล้องกับข้อเท็จจริงมากที่สุด

พิริยะ ไกรฤกษ์ เกิดความรู้สึกว่า อุปสรรคหนึ่งการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะคือการใช้ "*ระบบวิธีวิทยาของคนอื่น*"[340] (ซึ่งหมายความถึง การจำแนกยุคสมัยตามสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดย์) ที่ใช้รัฐ/อาณาจักรเป็นเกณฑ์ในการแบ่ง โดยเฉพาะระบบการแบ่งสมัยทวารวดี ศรีวิชัย ฯลฯ ที่เห็นว่ามันไม่ถูกต้อง เพราะพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าในงานศิลปะก่อนศตวรรษที่ 19 นั้น เราไม่ทราบศูนย์กลางของอาณาจักรต่างๆได้อย่างแน่ชัด ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงต้องสร้างระบบวิธีวิทยาใหม่หรือทฤษฎีใหม่ ซึ่งท้ายที่สุดแล้วพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พยายามปฏิเสธการจำแนกยุคสมัยของสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดย์ที่ยึดติดกับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตามแนวทางการศึกษาแบบตะวันตก รวมทั้งละทิ้งการจำแนกรูปแบบของศิลปะที่ใช้ชาติพันธุ์เป็นกรอบในการศึกษาที่ตัวพิริยะ ไกรฤกษ์ เองเคยเสนอไว้[341] เพราะเมื่อหันกลับมามองงานศิลปะในประเทศไทยแล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้พบว่า *"...พุทธศิลป์เป็นงานศิลป์ที่มีปริมาณมากที่สุดในบรรดาศิลปะทั้งหมดที่สร้างขึ้นในประเทศไทยก่อนรัชกาล*

[340] สัมภาษณ์พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ส. 2559

[341] พิริยะ ไกรฤกษ์, "การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย." *เมืองโบราณ*, 25(2) (เมษายน – มิถุนายน) 2542, น. 10-36

ปัจจุบัน (คือ ก่อน พ.ศ. 2489) และเมื่อสาระและปรัชญาของพุทธศาสนาพัฒนาไปตามช่วงอายุเวลา จึงทำให้รูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาที่สร้างขึ้นมาภายใต้ความเชื่อนั้นก็วิวัฒนาการตามไปด้วย..."[342] ฉะนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงหันมาใช้ความคิดเรื่อง "**ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา**" ในการอธิบายความเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาการของศิลปะ โดยเสนอว่าพุทธลักษณะของพระพุทธรูปที่เปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัยสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงด้านประติมานิรมาณวิทยา (คติความเชื่อที่แฝงอยู่ในตัวงานศิลปะ) และแนวคิดทางศาสนาที่แตกต่างกัน ทั้งนี้เพราะงานศิลปะในประเทศไทยทั้งหมดนั้น

> *"...สร้างขึ้นบนพื้นฐานพุทธศาสนาโดยการปฏิมาซึ่งเป็นการจำลองพระพุทธรูปจากต้นแบบ อันได้แก่ พระพุทธรูปที่มีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นที่เคารพเลื่อมใสของพุทธศาสนิกชน โดยการจำลองนั้นมีวัตถุประสงค์หลัก คือ ต้องให้เหมือนต้นแบบมากที่สุด เพื่อคงไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปองค์นั้น และที่สำคัญคือการทำปฏิมานั้นมีการทำสืบต่อกันมาเป็นร้อยๆปี* ***โดยรูปแบบจะเปลี่ยนแปลงไปก็ต่อเมื่อความเชื่อในศาสนาเปลี่ยนไปจากเดิม*** *ทั้งนี้เพราะพระพุทธรูปเป็นสัญลักษณ์ที่เป็นรูปธรรมของปรัชญาในพุทธศาสนาซึ่งเป็นนามธรรม หากสร้างตามรสนิยมของผู้สร้างตามแบบอย่างของการสร้างศิลปะตะวันตกก็ไม่สามารถสื่อปรัชญานั้นออกมายังพุทธศาสนิกชนได้..."*[343]

หากจัดหมวดหมู่ของพุทธศิลป์ไทยให้อยู่บนพื้นฐานของระบบวิธีวิจัยที่ถูกต้องก็จะสอดคล้องกับรากฐานทางศาสนาและวัฒนธรรมของไทยได้เป็นอย่างดี[344] หรือกล่าวอีกทางหนึ่งคือ พิริยะ ไกรฤกษ์ มองงานพุทธศิลป์ไทยบนพื้นฐานของ "ทฤษฎีปฏิมาวิทยา" อันเป็นการพิจารณาอยู่บนโลกทรรศน์ของพุทธศาสนิกชน ที่เห็นว่า พระพุทธรูปเป็น "ปฏิมา" ซึ่งหมายถึง รูปจำลองหรือ

---

[342] เรื่องเดียวกัน, และ พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 19

[343] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ,(อ้างแล้ว), น. 43-45

[344] พิริยะ ไกรฤกษ์, "การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย." *เมืองโบราณ*, 25(2) (เมษายน – มิถุนายน) 2542, น. 10-36

รูปแทนองค์พระพุทธเจ้า การสร้างพระพุทธรูปจึงเป็นการจำลองต่อๆกันมาจาก พระพุทธรูปที่มีความสำคัญและศักดิ์สิทธิ์อย่างแพร่หลาย โดยจำลองให้ใกล้เคียงกับพระพุทธรูปอันเป็นต้นแบบมากที่สุดเพื่อรักษาความศักดิ์สิทธิ์หรือความสำคัญของพระพุทธรูปที่เป็นต้นแบบไว้และให้พุทธศาสกนิกชนได้นำไปสักการะบูชา[345]

ส่วนศิลปะที่สร้างขึ้นในศาสนาอื่นในประเทศไทยอย่างเช่น ศาสนาพราหมณ์ก็ต้องศึกษาแนวทางของความเปลี่ยนแปลงทางด้านปรัชญาและความเชื่อเช่นเดียวกันและต้องศึกษาควบคู่ไปกับพุทธศาสนาที่เป็นศาสนาหลัก[346]

จุดประสงค์ของการนำ “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” เป็นเกณฑ์กรอบความคิดอีกประการหนึ่ง คือ เพื่อหลีกเลี่ยงข้อบกพร่องที่เกิดจากการจำแนกหมวดหมู่ของศิลปะในประเทศไทยในอดีตที่ใช้ประวัติศาสตร์และรัฐมาเป็นเกณฑ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ซ เซเดย์ กล่าวคือ การนำเอาพุทธศิลป์ไปไว้ในบริบทของรัฐศาสตร์และการเมือง โดยนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างอาณาจักร เช่น ทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสนและสุโขทัย[347] ทั้งในเรื่องการใช้งานศิลปะอธิบายขอบเขตของรัฐหรืออาณาจักร หรือการใช้อุดมการณ์ชาตินิยมเข้ามาอธิบายความเป็นมาของงานศิลปะในอดีต อย่างไรก็ดี พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้ปฏิเสธว่าพระมหากษัตริย์และชนชั้นนำมีบทบาทสำคัญในการอุปถัมส์งานศิลปะและวัฒนธรรม รวมไปถึงปฏิเสธการแบ่งยุคสมัยตามประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกของยอร์ซ เซเดย์ และ กริลโวลด์ ที่แบ่งงานศิลปะเป็นยุคแรกเริ่ม ยุคแห่งความความสืบเนื่องและยุคเสื่อม (ดังที่กล่าวไปแล้ว) ซึ่งการจัดแบ่งยุคสมัยดังกล่าวสามารถใช้แบ่งยุคสมัยในประวัติศาสตร์ศิลปะของตะวันตกได้ เพราะงานศิลปะตะวันตกนั้นเป็นงานที่แสดง

---

[345] พิริยะ ไกรฤกษ์ “คำบรรยายโครงการฝึกอบรมระเบียบวิธีวิจัยเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยขั้นสูง”, สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พฤศจิกายน 2546, อ้าง*ใน รายงานวิจัยฉบับสมบูณ์ เรื่อง พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะการศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน*, (สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์), (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์), น. 26.

[346] พิริยะ ไกรฤกษ์, รากเหง้าศิลปะไทย, (อ้างแล้ว), น. 19.

[347] พิริยะ ไกรฤกษ์, “การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย.” *เมืองโบราณ*, 25(2) (เมษายน – มิถุนายน) 2542, น. 10-36

ถึงความเป็นปัจเจกบุคคลของศิลปินที่สะท้อนให้เห็นผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะของตัวศิลปินเอง นอกจากนี้แม้ว่าตัวงานศิลปะจะแสดงความเป็นปัจเจกของบุคคล แต่งานชิ้นเหล่านั้นก็ยังสะท้อนให้เห็นลักษณะร่วมกันระหว่างงานศิลปะของศิลปินคนอื่นๆ ที่สร้างผลงานขึ้นภายใต้วัฒนธรรมเดียวกันและภายในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ดังนั้นเมื่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเปลี่ยน ย่อมส่งผลให้รูปแบบงานศิลปะของตะวันตกเปลี่ยนแปลงไปเช่นกัน[348]

พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะของยอร์ซ เซเดย์ และกริลโวลด์สามารถทำได้แต่ในงานศิลปะตะวันตกเท่านั้น วิธีวิทยาดังกล่าวไม่สามารถนำมาใช้กับงานศิลปะในประเทศไทยได้ เนื่องจากพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าจุดมุ่งหมายของการสร้างงานศิลปกรรมของไทย เป็นการสร้างเพื่อรับใช้พุทธศาสนาโดยช่างนิรนาม ซึ่งจะมีการจำลองพระพุทธรูปตามหลัก “ทฤษฎีปฏิมาวิทยา” ซึ่ง*“...รูปจำลองซึ่งตามความประสงค์ของผู้ว่าจ้าง และถ้าหากพระพุทธรูปที่เป็นต้นแบบนั้นเป็นที่นิยมชมชอบของพุทธศาสนิกชน ช่างก็จะจำลองกันต่อๆมา...”*[349] ดังนั้นการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยที่ถูกต้องและเหมาะสมที่สุดจึงควรจะเริ่มต้นศึกษาความเปลี่ยนแปลงของ “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” เป็นหลัก เพราะลัทธิและนิกายในพุทธศาสนาเป็นตัวกำหนดรูปแบบงานพุทธศิลป์ที่ปรากฏขึ้นในประเทศไทย[350] (ดังในตารางที่ 4 แสดงการจัดแบ่งพัฒนาการอายุเวลาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของพิริยะ)

อย่างไรก็ดี ถึงแม้ว่าจะใช้พุทธศาสนาเป็นตัวกำหนดรูปแบบพุทธศิลป์ แต่หลักเกณฑ์ในการพิจารณางานศิลปวัตถุนั้นต้องเป็นไปตามวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบประติมานิรมานวิทยา โดยมีหลักเกณฑ์ที่สำคัญ 4 ประการ คือ 1. การวิเคราะห์ว่าตัวศิลปะนั้นเป็นของแท้หรือของที่สร้างขึ้นใหม่ 2. การวิเคราะห์ว่า ศิลปะนั้นเป็นอะไร มีประโยชน์ใช้สอยเช่นไร 3. การกำหนดอายุเวลาโดยการเปรียบเทียบที่มีอายุเวลาแน่นอน และ 4. การวิเคราะห์เนื้อหาของศิลปะ การตีความสัญลักษณ์ต่างๆที่ปรากฏในงานศิลปะเพื่อสืบสาวประวัติความเป็นมาของงานศิลปะชิ้น

---

[348] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 18

[349] เรื่องเดียวกัน, น. 18

[350] เรื่องเดียวกัน, น. 19

นั้น[351] โดยจะศึกษาว่า *"...พระพุทธรูปองค์นั้นเป็นพระพุทธเจ้าพระองค์ใด ก่อนที่จะนำไปจำแนกเป็นหมวดหมู่ จากนั้นจึงศึกษาถึงลัทธิและความเชื่อทางศาสนาที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างพระพุทธรูปองค์นั้นๆ..."*[352] การใช้วิธีวิทยาดังกล่าวนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ จะต้องศึกษาลักษณะของพระพุทธรูปหลากหลายแบบในหลายประเทศและหลายภูมิภาค (เช่น อินเดีย, ลังกา, จีน, เอเชียตะวันออกเฉียงใต้) ตลอดจนความคิดและความเชื่อทางศาสนาที่หลากหลายในประเทศต่างๆ จนมีความเข้าใจอย่างกว้างขวางและลึกซึ้ง แล้วนำมาศึกษาเปรียบเทียบกับศิลปะไทย นอกจากนี้ยังพยายามศึกษาลักษณะเฉพาะของลัทธิ-นิกายเหล่านั้นตลอดจนลักษณะเฉพาะของรูปแบบทางศิลปะในแต่ละท้องถิ่นและแต่ละช่วงเวลาด้วย

ในการจำแนกรูปแบบงานพุทธศิลป์และพราหมณ์ศิลป์มีลักษณะที่เป็นสากล จะเห็นจากการพิจารณางานพุทธศิลป์จากการตีความทางพุทธธรรม แบบธรรมเนียมวัตรปฏิบัติ และวินัยสงฆ์ตลอดจนกระบวนการบรรลุอุตรธรรม[353]ของแต่ละลัทธิและนิกาย ดังรายละเอียดของแบบศิลปะและลัทธิ-นิกาย ที่พบในประเทศไทยตามแหล่งต่างๆ ดังนี้

1. พุทธศิลป์ในลัทธิศราวกยาน (ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 11 – ต้น พุทธศตวรรษที่ 14)

พิริยะ ไกรฤกษ์ จำแนกพุทธศิลป์ตามการจำแนกของพระภิกษุอี้จิ้งที่ได้กล่าวไว้ว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 13 นิกายทั้งสี่เป็นที่แพร่หลายในอินเดีย ลังกาและหมู่เกาในทะเลจีนใต้[354] ซึ่งความ

---

[351] เรื่องเดียวกัน, น. 12.

[352] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* , (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544), น. 43-45.

[353] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย พระพุทธปฏิมา: อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2551).

[354] พระภิกษุอี้จิ้งกล่าวว่า ในแคว้นมคธ (อินเดียเหนือ) นิกายทั้งสี่เป็นที่แพร่หลาย แต่นิกายมูลสรรวาทติวาสเป็นนิกายที่รุ่งเรืองมากที่สุด ในภาคตะวันตกของอินเดีย มีผู้ที่นับถือนิกายสัมมิติยะมากกว่านิกายทั้งสาม ในภาคเหนือของอินเดีย โดยทั่วไปนับถือนิกายมูลสรรวาทติวาส และพบการนับถือนิกายมหาสังฆิกะอยู่ในบางแห่ง และในภาคตะวันออกของอินเดียมีทั้ง 4 นิกาย, ในลังกา นับถือเถรวาท ส่วนหมู่เกาะทะเลจีนใต้ นับถือนิกายสัม

แตกต่างของแต่ละนิกายอยู่ที่การนุ่งสบงของพระภิกษุ ดังนี้ "...*พวกมูลสรรวาทติวาสดึงชายสบงขึ้นทั้งสองข้าง (ดึงขึ้นเหนือสายรัดประคดและพับทบลงไป) ส่วนพวกมาหสังฆิกะตลบสบงด้านขวาไปทบทางด้านซ้ายให้แน่น (รัดด้วยรัดประคด) เพื่อไม่ให้หลุด เช่นเดียวกับการนุ่งผ้าของสตรีชาวอินเดีย พระวินัย (เกี่ยวกับการนุ่งสลง) ของพวกเถรวาทและสัมมิติยะคล้ายคลึงกับของมหาสังฆิกะ เว้นแต่ว่าพวกเถรวาทและพวกสัมมิติยะทิ้งชายสบงไว้ด้านนอก แต่พวกมหาสังฆิกะซ่อนชายสบงไว้ด้านในดังที่กล่าวข้างต้น*..."[355] อีกทั้งนิกายทั้งสี่ยังถูกกล่าวถึงในคัมภีร์มหาวยุตปัตติ ของนิกายมูลสรรวาสติวาท ที่เขียนขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 10 หรือ 11 ด้วย

ตัวอย่างงานของพุทธศิลป์ที่พบในประเทศไทย

-นิกายมหาสังฆิกะ[356] (นิกายนี้เจริญรุ่งเรืองในช่วงพุทธศตวรรษที่ 11 ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดียในแคว้นอาธระ ที่อมราวดีและนาคารชุนโกณฑะ) อาทิเช่น พระพุทธรูปสลักนูนต่ำในถ้ำพระโพธิสัตว์ จ.สระบุรี (หลังพุทธศตวรรษที่ 11) (ภาพที่ 20) พุทธลักษณะ คือ พระพุทธรูปประทับบนบัลลังก์ พระบาททรงวางอยู่บนดอกปัทมะ พระหัตถ์ทั้งสองข้างยกขึ้นเสมอพระอุระ พระหัตถ์ขวาอยู่ในปางแสดงธรรม พระหัตถ์ซ้ายทรงถือชายจีวร และท่าประทับลำลอง (ลลิตาสน) ซึ่งเลียนแบบมาจากพระพุทธรูปอินเดียที่นาคารชุนโกณฑะ แคว้นอารธระ ภาพนี้เป็นภาพแสดงพระตถาคตทรงแสดงธรรมโปรดพระศิวะและพระวิษณุ ซึ่งเป็นต้นแบบของพระตถาคตจากนาคารชุนโกณฑะ (พิจารณาจากหลักฐานจารึกที่พบที่นาคารชุนโกณฑะและจดหมายเหตุของ

มิติยะ และนิกายมูลสรรวาทติวาส ต่อมามีการพบการนับถือนิกายอื่นๆร่วมด้วยคือ นิกายมหาสังฆิกะและนิกายเถรวาท (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 46)

[355] เรื่องเดียวกัน (พิริยะอ้างจากงานของ Lam,Timothy See-yiu,(1990), *Tang Ceramics: Changsha Kilns*, Hong Kong, Lammett Arts.)

[356] นิกายมหาสังฆิกะ เชื่อว่า พระพุทธเจ้าทรงมีสภาวะเป็นโลกุตระและมีพระชนม์เป็นอนันตกาล พระตถาคตเป็นเพียงการสร้างสรรค์ด้วยปาฏิหาริย์ เพื่อสั่งสอนพระธรรมแทนพระพุทธองค์ซึ่งทรงสถิตอยู่เหนือโลก นอกจากนั้นยังชี้ให้เห็นว่า การเป็นพระอรหันต์ง่ายกว่าการเป็นพระพุทธเจ้า นิกายมหาสังฆิกะเชื่อว่า จิตนั้นบริสุทธิ์ ปราศจากความเศร้าหมอง แต่ต้องขุ่นมัวเพราะกิเลสเข้าครอบงำ พร้อมกับสั่งสอนว่า ภาวะที่แท้จริงของทุกสิ่งในโลกนั้นเป็น ศูนยฺตา หรือความว่างเปล่า ความคิดนี้เป็นต้นกำเนิดของลัทธิมหายานในเวลาต่อมา (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 48)

พระภิกษุเหี้ยนจัง (Xuan Zhuang) ที่กล่าวถึงนิกายย่อยของนิกายมหาสังฆิกะ ซึ่งก็คือ นิกายอปรไศละและนิกายปูรวไศละ เจริญรุ่งเรืองอยู่ที่อมราวดีและนาคารชุนโกณฑะในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 7-12) ภาพแสดงนี้สะท้อนความเชื่อของนิกายมหาสังฆิกะที่เน้นความเหนือโลกของพระตถาคตที่ทรงแสดงธรรมโปรดเทพเจ้าได้[357]

-นิกายสัมมิตียะ[358] (ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 9-12 นิกายนี้เจริญรุ่งเรืองที่สารนาถ) พุทธลักษณะคือ เป็นพระยืนครองจีวรบางแนบพระวรกาย ห่มคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง พระหัตถ์ขวาแสดงปางประทานพร พระหัตถ์ซ้ายถือชายจีวรขึ้นในระดับพระอุระ ดังเช่นพระพุทธรูปหินทรายที่อ. เวียงสระ จ. สุราษฎร์ธานี[359] (ภาพที่ 21)

-นิกายมูลสรรวาสติวาท[360] (ในพุทธศตศวรรษที่ 13 นิกายนี้มีศูนย์กลางอยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดียที่เมืองมถุรา และแคว้นคันธาระ (ปากีสถานและอัฟกานิสถาน) และ กัษมีระ (แคชเมียร์) และแพร่หลายทางตอนใต้ของจีน, จัมปา (เวียดนาม), หมู่เกาะอินโดนิเซีย และน่าจะมายังไทยด้วย) อาทิเช่น พระพุทธรูปศิลายืน วัดหน้าพระเมรุ จ.อยุธยา (ภาพที่ 23) ซึ่งลักษณะการครองจีวรของพระพุทธรูปที่ทรงครองจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง ขอบจีวรด้านหน้าเป็นเส้นคดโค้ง ชายสบงมีจีบทบซ้อนกัน เป็นริ้วทั้งสองข้าง ซึ่งตรงกับการครองจีวรที่พระภิกษุอี้จิ้งกล่าวไว้ว่า นิกายนี้ดึงชายสบงขึ้นทั้งสองข้าง นอกจากนี้ในช่วงระยะเวลาเดียวกัน

---

[357] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 49)

[358] นิกายสัมมิติยะปฏิเสธพุทธปรัชญาที่ว่า ทุกสิ่งเป็นอนัตตา โดยตั้งสมมติฐานว่า เราจะพูดถึงสิ่งที่เป็นสภาวธรรมที่ไม่มีตัวตนแน่นอนได้อย่างไจ ดังนั้นนิกายนี้จึงเชื่อในหลักของปรัชญาบุคคลภาวะหรืออาตมภาวะอันทำให้เกิดชาติภพต่างๆของพระโพธิสัตว์ก่อนที่จะทรงบรรลุสัมมาสัมโพธิญาณ (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 50)

[359] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 50)

[360] นิกายมูลสรรวาทติวาส เชื่อว่าทุกอย่างมีอยู่ และถือหลักปรัชญาในพระอภิธรรมเป็นสำคัญ นิกายนี้มีความเชื่อเช่นเดียวกับนิกายสถวิวาท คือ เชื่อว่าพระพุทธเจ้าทรงเป็นมนุษย์ธรรมดา ปฏิเสธเรื่องปาฏิหาริย์ของพระพุทธเจ้าของพระโพธิสัตว์ นอกจากนี้นิกายนี้ริเริ่มความคิดเกี่ยวกับบารมี 6 ประการของพระโพธิสัตว์ ได้แก่ ทาน ศีล ขันติ วิริยะ ฌาณและปัญญา และเป็นนิกายแรกที่ใช้นิทาน อวทานและชาดกในการเผยแพร่พระพุทธศาสนา (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 52)

พระพุทธรูปองค์นี้ยังใกล้เคียงกับพระพุทธที่สร้างขึ้นในนิกายเดียวกัน ได้แก่ พระพุทธรูปศิลายืน ที่วัดร่มโลก อ.ตาแก้ว ประเทศกัมพูชา[361]

-**นิกายเถรวาท**[362] (แพร่หลายทางตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดียที่กาญจีปุระ ลังกา และทิศตะวันตกของอินเดีย และเผยแพร่มาทางหมู่เกาะทะเลจีนใต้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 13) นิกายเถรวาทนิยมสร้างพระพุทธรูปห้อยพระบาท อาทิเช่น รูปพระสมณโคมสลักนูนสูงในถ้ำฤษีที่เขางู จ.ราชบุรี และพระพุทธรูปยืน อาทิพระสมณโคดมศิลา อ.ศรีมหาโพธิ จ.ปราจีนบุรี (ภาพที่ 22) ฯลฯ พระสมณโคดมในนิกายนี้ พระหัตถ์ทั้งสองข้างจะแสดงท่าอาหูยมุทฺรา[363] (ท่ากวักให้เรียกเข้ามาหา) (ท่านี้มีแหล่งกำเนิดมาจากอินเดียใต้ และแพร่หลายเข้าในประเทศพม่า) หรือการสร้างภาพพุทธประวัติที่นิกายเถรวาทนี้ให้ความสำคัญ เพื่อเผยแพร่พุทธศาสนา ดังเช่น พระสมณโคดมเสด็จลงจากดาวดึงส์ ที่พบที่สุโขทัย [364] ซึ่งจากการใช้ระเบียบวิธีประติมานิรมานวิทยาในการศึกษา

---

[361] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 53)

[362] นิกายเถรวาทอ้างว่า เป็นนิกายเดียวกับสถวิรวาท (นิกายที่ยึดคำสั่งสอนและหลักปฏิบัติเดิมแต่ครั้นพุทธกาล โดยมิได้มีการเปลี่ยนแปลง ซึ่งในประเทศไทยไม่พบร่องรอยของศิลปะที่สร้างขึ้นในนิกายนี้) แต่จากประวัติศาสตร์พุทธศาสนาพบว่า ในสมัยพระเจ้าอโศกฯ นิกายสถวิรวาทได้แยกออกเป็นนิกายสัมมิยะ, สรรวาทติวาท, และวิภัชยวาท และวิภัชยวาท ได้แยกออกมาเป็นอีกสองนิกาย คือ นิกายมหีศาสิกะ และเถรวาทที่ศรีลังกา นิกายเถรวาทนี้มีการรับเอาคติธรรมของมหายานมาบางส่วนในเรื่องการอุทิศส่วนกุศลของตนเองให้ผู้อื่น เข้ามาผสมผสานกับคำสั่งสอนดั้งเดิม จนเกิดเป็นนิกายใหม่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-13 นิกายนี้เคาพบูชาพระพุทธเจ้า 4 พระองค์ในภัทรกัป ได้แก่ พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระสมณโคดม อีกทั้งยังมีพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันที่มหายานเรียกพระนามว่า พระศากยมุนี และพระโพธิสัตว์เมตไตรย นิกายจะนำภาพพุทธประวัติและชาดกมาใช้ในการเผยแพร่ศาสนา และให้ความสำคัญกับการสร้างรูปธรรมจักรเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของพระธรรม (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 60)

[363] ท่าอาหูยมุทฺรา (ท่ากวักเรียกให้เข้ามาหา) คือ พระอังคุฐ (นิ้วหัวแม่มือ), พระดัชนี (นิ้วชี้), และพระกนิษฐา (นิ้วก้อย) งอลงครึ่งหนึ่ง ส่วนพระมัชฌิมา (นิ้วกลาง) และพระอนามิกา (นิ้วนาง) โค้งลงจรดฝ่าพระหัตถ์

[364] พระสมณโคดมเสด็จลงจากดาวดึงค์นี้เป็นภาพสมณโคมดมทรงแสดงอาหูยมุทฺราทั้งสองพระหัตถ์ เคียงข้างด้วยพระอินทร์ ทรงพระภูษาสั้น และพระพรหมทรงพระภูษายาว ลักษณะดังกล่าวมีความใกล้เคียงกับพระอมิตาภะเสด็จลงจากชั้นดาวดึงส์ของลัทธิมหายานมาก (โปรดดูรายละเอียดในเรื่อง ข้อเสนอใหม่ : เมืองศรีเทพศูนย์อาณาจักรทวารวดี? หน้า 186-189) แต่นิกายเถรวาทนี้ได้เปลี่ยนมุทฺรา จากปางแสดงธรรมเป็นท่าอาหูยมุทฺรา (ท่ากวักเรียกให้เข้ามาหา) และเปลี่ยนองค์พระโพธิสัตว์ที่ขนาบข้าง เป็นพระอินทร์และพระพรหม (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 62)

ศิลปะที่สร้างขึ้นในนิกายนี้แสดงให้เห็นว่า “...รูปแบบงานศิลปะของนิกายนี้มิได้รับมาจากลังกาตามที่เชื่อมาในประเทศไทย แต่ได้รับมาจากภาคต่างๆ ของอินเดีย...”[365]

ภาพที่ 20 พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายมหาสังฆิกะ พระพุทธรูปสลักนูนต่ำในถ้ำพระโพธิสัตว์ จ.สระบุรี แสดงภาพพระตถาคตทรงธรรมโ ปรดพระศิวะและพระวิษณุ
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 49)

ภาพที่ 21 พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายสัมมิตียะ พระพุทธรูปหินทราย ที่อ. เวียงสระ จ. สุราษฎร์ธานี
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 51)

ภาพที่ 22 พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายเถรวาท พระสมณโคดมศิลา อ.ศรีมหาโพธิ จ.ปราจีนบุรี
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 61)

ภาพที่ 23 พุทธศิลป์ลัทธิศราวกยาน นิกายมูลสรรวาทติวาทพระพุทธรูปศิลายืน วัดหน้าพระเมรุ จ.อยุธยา
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 53)

[365] (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 60)

2. **พุทธศิลป์ในลัทธิมหายาน**[366] **(ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่** 11 **– กลางพุทธศตวรรษที่** 15) นิยมสร้างพระอมิตาพุทธะประทับขัดสมาธิราบ ปางสมาธิ อาทิเช่น พระศากยมุนี อ.ศรีมหาโพธิ์ จ.ปราจีนบุรี (ภาพที่ 24) , พระโพธิสัตว์ไมเตรยะ อ.ลำปลายมาศ จ.บุรีรัมภ์ (ภาพที่ 25))

-**นิกายสุขาวดี** นิกายที่เน้นการเคารพบูชาพระอมิตาภะ (จีนนิยมเรียก พระอมิตายุส) ปรากฏในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดียและแพร่หลายเข้าสู่จีน ซึ่งในช่วงเวลา พ.ศ. 1124-1161 ในราชวงศ์สุย และพ.ศ. 1161-1450 ในราชวงศ์ถัง นิกายนี้เป็นที่แพร่หลายในจีน และเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดการสร้างรูปพระอมิตาถะในบริเวณที่ตั้งถิ่นฐานของชาวมอญโบราณตอนบนของอ่าวไทย นิยมสร้างพระพุทธรูปยืน ครองจีวรคลุมพระอังสา พระหัตถ์ทั้งสองข้างแสดงธรรม อาทิเช่น รูปพระอมิตาภะ วัดข่อย จ.ลพบุรี (ภาพที่ 26) เป็นต้น

[366] พุทธศาสนานิกายมหายาน มีนิกายที่ที่สำคัญ 2 กาย คือนิกายมาธยะมิกะ ก่อตั้งโดยพระนาคารชุนะ ปราชญ์ทางพุทธศาสนาให้กำเนิดแนวคิดเรื่อง ศูนย์ตา ถือว่า คำพูดใดก็ตามที่กล่าวถึงสภาวะอันเป็นต้นกำเนิดของทุกสิ่งทุกอย่างล้วนแต่เป็นสิ่งที่น่าเชื่อถือยกเว้นแต่ความวางเฉย เพราะทุกสิ่งทุกอย่างที่มีอยู่ในโลกนั้นแท้จริงแล้วเป็นจินตนาการเหมือนมายาภาพมีแต่ความว่างเปล่า และนิกายโยคาจารย์ ก่อตั้งโดยพระอสังคะและพระวสุพันธุ ยืนยันว่าในความเป็นจริงไม่มีอะไรที่มีตัวตนนอกจากการคิดของจิต ทุกสิ่งทุกอย่างมีตัวตนขึ้นมาเพราะเป็นสิ่งที่จิตคิดขึ้นมา นิกายนี้เชื่อในวิธีแห่งการเข้าถึงความหลุดพ้นด้วยการทำสมาธิเพ่งเข้าไปในจิตของตัวเอง ทั้งสองนิกายมีคำสอนร่วมกันคือ 1.มหายานมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ทุกคนบำเพ็ญตนเป็นพระโพธิสัตว์ขจัดทุกข์ของสัตว์โลกแทนการบรรลุอรหันต์ของหีนยานที่ถือว่าการบรรลุนิพพานเป็นเรื่องของปัจเจคบุคคล 2.การบรรลุดังกล่าวต้องกระกอบไปด้วยคุณสมบัติ 3 ประการ มหาปรัชญา มหากรุณา และมหาอุปายะ 3. การถวายภักดีต่อพระตถาคต โดยเฉพาะพระพุทธเจ้า 3 องค์ ได้แก่ พระอักโษภยะ พระอมิตาภะและพระไมเตรยะ (โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 74-75และ พิชญา สุ่มจินดา, *เอกสารประกอบการสอน กระบวนวิชา 116400 ศิลปะในประเทศไทยสมัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์), หน้า 194-195)

ภาพที่ 24 พุทธศิลป์ในลัทธิมหายานพระศากยมุนี อ.ศรีมหาโพธิ์ จ.ปราจีนบุรี (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 76)

ภาพที่ 25 พุทธศิลป์ในลัทธิมหายานพระโพธิสัตว์ไมเตรยะ อ.ลำปลายมาศ จ.บุรีรัมภ์ (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 82)

ภาพที่ 26 พุทธศิลป์ในลัทธิมหายาน นิกายสุขาวดี พระอมิตาภะ วัดข่อย จ.ลพบุรี (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 89)

3.**พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยานหรือตันตระยาน**[367] **(ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่** 19 – **ต้น พุทธศตวรรษที่** 19)

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้จำแนกงานพุทธศิลป์ในลทธิตันตระยานตามคัมภีร์คำสั่งสอนและการรับอิทธิพลในแต่ละแห่ง ออกเป็น3 กลุ่ม ได้แก่ **กลุ่มแรก พุทธศิลป์แบบอินเดีย ชวาและจัมปา** ส่วนใหญ่สร้างขึ้นในลัทธิคำสั่งสอนของคัมภีร์ในหมวดกลุ่มจรรยาตันตระและกลุ่มโยคะตันตระ ส่วนใหญ่เป็นรูปสัมฤทธิ์ที่พบในภาคกลางและภาคใต้ของไทย ซึ่งศูนย์กลางการศึกษาของลัทธิ

[367] ลัทธิวัชรยานหรือตันตระยานมีกำเนิดที่มหาวิทยาลัยสงฆ์ที่นาลัณฑาในรัฐพิหาร อินเดีย เกิดขึ้นจากหลักปัญญามนตรยานของลัทธิมหายานที่ใช้มนต์เป็นเครื่องมือของการหลุดพ้น แต่วัชรยานใช้คัมภีร์ตันตระร่วมกับเวทมนต์คาถาและการบำเพ็ญโยคะ ในการแสวงหาโพธิจิตและความสำเร็จทางโลก (ที่อยู่ในจิตของมนุษย์ แต่ถูกปิดบังด้วยวิชชาและโมหะ) โดยการไขไตรรหัส คือ กาย วาจา และใจด้วยการแสดงมุทฺราหรือปางการร่ายมนตร์และการปฏิบัติวิปัสสนากรรมฐาน (อ้างใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย:อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย,* (อ้างแล้ว), น.148)

ตันตระยานอยู่ที่ชวา ประเทศอินโดนิเซีย และยังเป็นศูนย์กลางของพุทธศิลป์แบบปาละที่มีอิทธิพลมาก ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเห็นว่าเป็นการยากมากในการจำแนกว่างานพุทธศิลป์ชิ้นใดสร้างขึ้นในแคว้นใดในอินเดีย หรือเป็นของที่จำลองขึ้นหรือเป็นงานต้นแบบ อย่างไรก็ตามการใช้ระเบียบวิธีประติมานิรมานวิทยา ได้ทำให้เห็นว่าการค้นพบงานพุทธศิลป์ในบริเวณต่างๆ นอกจากจะเห็นรูปแบบงานศิลปะที่สอดคล้องหรือใกล้เคียงกันแล้ว ยังสะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างรัฐทางด้านการค้า (ที่นำเอางานพุทธศิลป์เข้ามา) และความสัมพันธ์ทางศาสนาด้วย พุทธศิลป์ที่สร้างขึ้นในลัทธิตันตระยานส่วนใหญ่ ได้แก่ รูปพระชินพุทธะทั้งห้าพระองค์ ซึ่งแต่ละพระองค์จะมี มุทฺรา (ท่าของมือ) สีของพระฉวี และพาหนะเป็นสัญลักษณ์ประจำพระองค์ ด้วยความแตกต่างนี้จึงทำให้สามารถจำแนกได้ว่าพุทธศิลป์นี้เป็นพระพุทธเจ้าพระองค์ใด และพระศากยมุนีในลัทธินี้มักจะสร้างขึ้นเป็นพระพุทธรูปปางสมาธิเพชร ปางสัมผัสธรณี อีกทั้งยังนิยมสร้างพระพุทธรูปสวมอุณหิศห้ายอด กุณฑลและกรองศอ ทับไตรจีวร

พระตถาคต	พระไวโจนะ (ผู้สว่างไสว)	พระอักโษภยะ (ผู้ไม่หวั่นไหว)	พระรัตนสัมภวะ (ผู้เกิดจากรัตนะ)	พระอมิตาภะ (ผู้มีแสงสว่างเป็นนิรันดร)	พระอโมฆสิทธิ (ผู้บรรลุสิ่งที่มิใช่ความว่างเปล่า)
ประจำทิศ	เบื้องบน	ตะวันออก	ใต้	ตะวันตก	เหนือ
มุทฺรา	ปางหมุนธรรมจักรหรือปางปฐมเทศนา	ปางสัมผัสธรณีหรือปางมารวิชัย	ปางประทานพร	ปางสมาธิ	ปางประทานอภัย
สี	ขาว	น้ำเงิน	เหลือง	แดง	เขียวเข้ม
พาหนะ	สิงห์	ช้าง	ม้า	นกยูง	ครุฑ

ภาพที่ 27 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน
พระไวโรจนะ
พบในกรุปรางค์วัดราชบูรณะ อยุธยา
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 241)

ภาพที่ 28 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน
พระอักโษภยะ วิหารวัดแก้ว อ.ไชยา
จ. สุราษฎร์ธานี
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 241)

ภาพที่ 29 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน
พระรัตนสัมภวะ
วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพฯ
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 242)

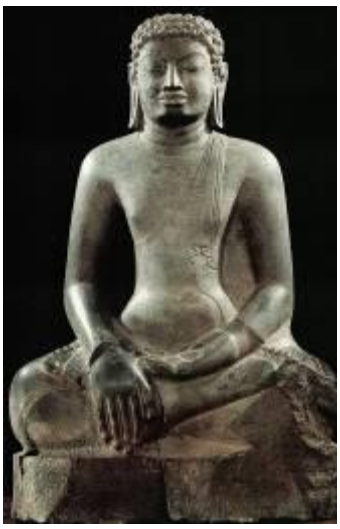
ภาพที่ 30 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน
พระศากยมุนีทรงเครื่อง
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 242)

กลุ่มที่สองพุทธศิลป์แบบท้องถิ่น (พุทธศตวรรษที่ 14-16) พุทธศิลป์ในกลุ่มนี้มีลักษณะเฉพาะของตนเองสูง เนื่องจากมีการนำเอาอิทธิพลต่างประเทศมาผสมผสานจนเป็นของตนเอง (คือรับอิทธิพลมาจากอินเดีย จัมปา ชวา และกัมพูชา แต่ไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่ามาได้รับอิทธิพลมาจากที่ใด) อาทิ พระศากยมุนีศิลาประทับสมาธิเพชร ปางสัมผัสธรณี จ.บุรีรัมย์ (ภาพที่ 31) เป็นพระพุทธรูปรุ่นแรกๆที่ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธอินเดียแบบปาละ คือ ประทับสมาธิเพชร ปางสัมผัสธรณี ชายสังฆาฏิทับทบซ้อนเป็นแผ่นยาวตลอดพระอุระ รูปเคารพนี้ได้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างพระศากมุนีอินเดียแบบปาละ กับค่านิยมของท้องถิ่น คือลักษณะของพระพักตร์ที่มีพระขนงสลักเป็นเส้นคมโค้ง พระเนตรรูปกลีบบัวและพระโอษฐ์หนาเรียว ลักษณะดังกล่าวสืบทอดมาจากเศียรพระพุทธรูปในบริเวณตอนบนของอ่าวไทย การผสมผสานนี้ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะของพระพุทธะรูปที่สร้างขึ้นในไทยในช่วงระหว่าง พุทธศตวรรษที่ 15[368]

กลุ่มที่สาม พุทธศิลป์แบบกัมพูชา แสดงให้เห็นอิทธิพลจากคัมภีร์ในหมวดอนุตตร-โยคะ-ตันตระ มีความแตกต่างจากงานพุทธศิลป์ของอินเดียและธิเบต ตรงที่กัมพูชาไม่รับเอาส่วนที่เป็นสัญลักษณ์ทางเพศและการร่วมเพศของคัมภีร์ในหมวดนี้มาใช้กับลัทธิตันตระยานในกัมพูชา[369] พุทธศิลป์ตันตระยานแบบกัมพูชานี้ให้ความสำคัญกับการบูชาพระพุทธเจ้า พระโลเกศวรสี่กรแ ละพระนางปรัชญาปารมิตา (ผู้ประทานกำเนิดพระชินพุทธะและเป็นองค์กำเนิดของธาตุทั้งห้า (มูลปฺรกฤติ) ในไตรโลก) อาทิเช่น พระศากยมุนีทรงเครื่องในกรุประธานวัดราชบูรณะ อยุธยา (ภาพที่ 32) ฯลฯ

[368] โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 262

[369] โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 236-239



ภาพที่ 31 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยานแบบท้องถิ่น พระศากยมุนีศิลาประทับสมาธิเพชร จ.บุรีรัมภ์ (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 263)

ภาพที่ 32 พุทธศิลป์ในลัทธิวัชรยาน แบบกัมพูชา พระศากยมุนีทรงเครื่อง ทรงเป็นสัมโภคกายของพระพุทธะที่แสดงออกในรูปแบบของพระจักรพรรดิราช ในกรุประธานวัดราชบูรณะ อยุธยา (ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 241)

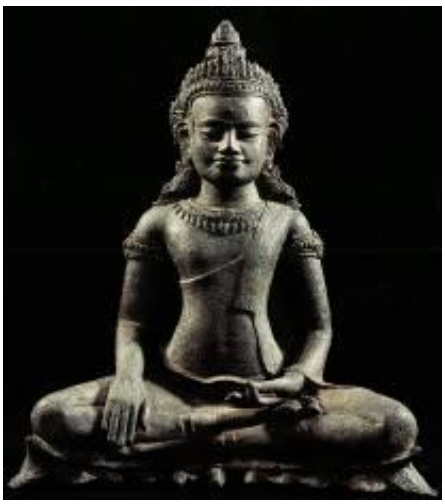
4.พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท (ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 15 **– ต้น พุทธศตวรรษที่** 20)

- **นิกายเถรวาทในช่วงที่** 1 ก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ในช่วงเวลาที่เดียวกันลัทธิตันตระยานแพร่หลายในภาคกลางและภาคใต้ของไทย นิกายเถรวาทได้เจริญรุ่งเรืองในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ศึกษาและพิจารณาใบสีมาเรื่องมหานิบาตชาดก พบว่า *"...ชาวมอญโบราณมีมหานิบาตชาดก ที่แตกต่างไปจาก ชาดกอัฏฐกถา ที่ศรีลังกา..."* ซึ่งสอดคล้องกับงานพุทธศิลป์ที่นิยมสร้างเป็นพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางสัมผัสธรณี ซึ่งไทยนิยมเรียก ปางมารวิชัย ลักษณะดังกล่าวเป็นเอกลักษณ์ของนิกายเถรวาทในไทย และไม่ปรากฏในลังกา แสดงให้เห็นได้ว่า นิกายเถรวาทที่แพร่หลายและนับถือในช่วงเวลาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ไม่ได้มาจากลังกา อาทิเช่น พระสมณโคดม (พระศากยมุนี) ที่เมืองฟ้าแดดสูงยาง กาฬสินธุ์ ฯลฯ

- **นิกายเถรวาทในช่วงที่ 2 นิกายกัมโพชสงฆ์ปักขะ** เป็นการผสมผสานระหว่างพุทธศาสนานิกายเถรวาทดั้งเดิม นิกายกัมโพชสงฆ์กัมปะ ซึ่งเป็นนิกายเถรวาทดั้งเดิมของมอญ (ซึ่งพระโสณะและพระอุตตระเป็นผู้นำเข้ามาจากอินเดีย) เป็นนิกายที่ใช้ภาษาบาลี แต่มีการรับพิธีกรรมและปฏิธรรมบางอย่างมาจากลัทธิตันตระยานเข้ามาผสมผสานเป็นของตนเอง จากการพบด้ามจับของกระดิ่ง (ฆณฺฏา) ที่ในพิธีกรรมของลัทธิตันตระยาน พร้อมกับพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในนิกายกัมโพชสงฆ์กัมปะ รวมกันอยู่ในหม้อดินเผา ที่ จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 35) [370] และพระพุทธรูปที่นิยมสร้างขึ้นภายใต้นิกายนี้ ได้แก่ 1. พระสมณโคดมในแบบประทับขัดสมาธิราบปางมารวิชัย ซึ่งมีทั้งนาคปรก ทรงเครื่อง และ พระสมณโคมดมแบบยืน พระหัตถ์ขวาประทานอภัย หรือ พระสมณโคมดมแบบยืน ครองจีวรห่มคลุม พระหัตถ์ทั้งสองข้างประทานอภัย ดังที่พบรวมกันในหม้อดินเผาที่ สมุทรสาคร (ภาพที่ 35) 2. นิยมสร้าง พระพุทธปฏิมายืน ทรงเครื่อง สองพระหัตถ์ประทานอภัย อันได้แก่ พระสมณโคดมในแบบของพระ จักรพรรดิราช เช่น พระสมณโคดมทรงเครื่องพระจักรพรรดิราช พบในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ อยุธยา 3. นิยมสร้างพระพุทธรูปอุศหิศห้ายอด พระกรรณทิ้งชายลงมาที่พระอังสาทั้งสองข้าง ทรงกรองศอทับจีวร มักจะประทับหรือยืนบนปัทมาสน์ มีประภามณฑลรูปเปลวเพลิงเป็นแผ่นหลัง สะท้อนถึงการผสมผสานพระพุทธรูปอินเดียแบบปานะเสนะ กับค่านิยมท้องถิ่น (รายละเอียดของเครื่องแต่งกาย) อาทิ พระเมตไตรยพุทธะ วัดมหาธาตุ อยุธยา (ภาพที่ 34) ฯลฯ

[370] (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 343

ภาพที่ 33 พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท ช่วงที่ 1
พระสมณโคดม (พระศากยมุนี)
เมืองฟ้าแดดสูงยาง กาฬสินธุ์
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 333)



ภาพที่ 34 พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท ช่วงที่ 2
นิกายกัมโพชสงฆ์ปักขะ พระเมตไตรยพุทธะ
วัดมหาธาตุ อยุธยา
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 241)

ภาพที่ 35 พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท ช่วงที่ 2 นิกายกัมโพชสงฆ์ปักขะ แสดงให้เห็นรูปแบบต่างๆ ของพระพุทธรูป เช่นพระสมณโคมดม พระอดีตพุทธะและพระเมตไตรย และพบด้ามจับของกระดิ่ง ซึ่งเป็นส่วนประกอบของพิธีกรรมในลัทธิตันตระยาน พบใน หม้อดินเผา ที่ จ.สมุทรปราการ
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 244)

5.**พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท คณะมหาวิหาร (ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่** 20 – **ครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่** 21) พุทธศาสนาลัทธินิกายเถรวาทนี้ที่มีต้นกำเนิดในมหาวิหาร กรุงอนุราธปุระ ประเทศศรีลังกา และรับเข้ามาที่สุโขทัยในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 19 (โดยพระสุมนเถระและพระอโนมทัสสี) และเจริญรุ่งเรืองในล้านนาและอยุธยาในเวลาต่อมา[371]

6. **พุทธศิลป์ในสยามนิกาย (ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่** 21 – **ต้น พุทธศตวรรษที่** 25) เกิดขึ้นจากการรวมกันของคณะสงฆ์กัมโพชดั้งเดิม (ฝ่ายคามวาสี) และ คณะสงฆ์จากลังกา คณะสีหฬภิกขุ (ฝ่ายอรัญวาสี) ขนานนามว่า “สยามนิกาย” น่าจะถือกำเนิดขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ และเป็นนิกายหลักในกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา *“พระมหากษัตริย์ทรงมีอำนาจสูงสุดในการปกครองคณะสงฆ์เฉกเช่นพระพุทธเจ้า”* กล่าวคือ พระองค์ทรงสถาปนาระบบการปกครองแบบเมืองลูกหลวง ให้การปกครองคณะสงฆ์ดำเนินการโดยกรมสังฆารี ที่อยู่ภายใต้การควบคุมของกษัตริย์ และในรัชสมัยพระเจ้าบรมโกศ พระสงฆ์สยามนิกายมีบทบาทสำคัญคือ การเดินทางไปฟื้นฟูพุทธศาสนาในลังกา[372]

7.**พุทธศิลป์ในธรรมยุตินิกาย (ประมาณครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่** 24 – **ปัจจุบัน**) ถือกำเนิดขึ้นโดยพระวชิรญาณมหาเถระ (รัชกาลที่ 4 ขณะทรงอุปสมบท) โดยมีพระราชประสงค์ที่จะให้วัตรปฏิบัติของพระภิกษุสงฆ์ตรงตามพระวินัยและตรงตามพระพุทธวจนะ[373]

ส่วนศิลปะในศาสนาอื่นๆ ที่สร้างขึ้นในประเทศไทย เช่นศาสนาพราหมณ์ ศึกษาตามแนวทางการเปลี่ยนแปลงด้านปรัชญาและความเชื่อเช่นเดียวกัน โดยจะศึกษาควบคู่ไปกับพุทธศาสนาซึ่งเป็นศาสนาหลักไปพร้อมกัน [374] ในการจำแนกพราหมณ์ศิลป์ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำระบบการ

---

[371] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, ลักษณะไทย:อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย, (อ้างแล้ว)น. 156-163 และ พิริยะ ไกรฤกษ์, กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย, (อ้างแล้ว) น. 25-34)

[372] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย, (อ้างแล้ว) น. 25-34)

[373] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย, (อ้างแล้ว) น. 25-34)

[374] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 19

จำแนกของ ศังกราจารย์ (ปราชญ์ในศาสนาพราหมณ์) ซึ่งได้จำแนกศาสนาพราหมณ์ออกเป็น 6 ลัทธิหลัก มาปรับใช้กับการศึกษาพราหมณ์ศิลป์ในประเทศไทย ทั้งนี้เพราะที่ *"...พราหมณ์ศิลป์ที่พบในประเทศไทยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยืนยันว่า ภักติทรรศนะ ทั้งหกลัทธิที่ท่านสังกราจารย์จำแนกไว้ ปรากฏขึ้นทั้งหมดในประเทศไทยในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 9 - กลาง 15..."*[375] โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม[376] ได้แก่

1. ศิลปะที่สร้างขึ้นใน 6 ลัทธิภักติทรรศนะ (ก่อนกลางพุทธศตวรรษที่ 14)

-**ลัทธิไศวะ** (นิกายปาศุปัต) บูชาพระศิวะ เป็นเทพเจ้าสูงสุด นิกายนี้ให้ความสำคัญกับการบำเพ็ญตบะและโยคะ และได้บูชา "ลึงค์" หรือเรียกว่า ศิวลึงค์ เป็นสัญลักษณ์แทนรูปพระศิวะ อาทิเช่น เอกมุขลึงค์ พบที่สถานีรถไฟหนองหวาย อ.ท่าชนะ จ.สุราษฎร์ธานี (ภาพที่ 36)[377]

-**ลัทธิไวษณพ** บูชาพระวิษณุ มีสามนิกาย ได้แก่ **นิกายภาควัต**[378] บูชาพระวาสุเทว-กฤษณะ เป็นเทพเจ้าสูงสุด ทรงถือคทา (สัญลักษณ์ของวิชาความรู้), ถือจักร (สัญลักษณ์ของจิตที่ไม่อยู่นิ่ง) และถือสังข์ (สัญลักษณ์ของการเกิด) อาทิเช่น พระวาสุเทว-กฤษณะ วัดศาลาทุ่ง อ.ไชยา จ. สุราษฎร์ธานี (ภาพที่ 37), **นิกายปาญจราตระ**[379] นับถือพระนารายณ์เป็นเทพเจ้าสูงสุด ทรงถือคทา, จักร, สังข์ และดอกปัทมะ (สัญลักษณ์ของห้วงน้ำแห่งความเป็นไปได้ทั้งมวล) อาทิเช่น พระ

---

[375] เรื่องเดียวกัน, น. 99

[376] เรื่องเดียวกัน, น. 99 และ พิชญา สุ่มจินดา, *เอกสารประกอบการสอน กระบวนวิชา 116400 ศิลปะในประเทศไทยสมัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์).

[377] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 111

[378] ลัทธิไวษณพ นิกายภาควัต เคารพบูชาเทพเจ้าสองพระองค์ได้แก่ พระวาสุเทว-พระกฤษณะ เป็นเทพเจ้าสูงสุด มีคัมภีร์ ภัควัทคีตา (ส่วนหนึ่งของมหากาพย์ มหาภารยุตร) เป็นคัมภีร์หลัก เน้นการถวายภักดีต่อเทพเจ้า ก็คือ พระวาสุเทว-กฤษณะ (พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 100)

[379] ลัทธิไวษณพ นิกายปาญจราตระ นิกายนี้เน้นพิธีกรรมและการกระทำมากกว่าการถวายภักดีแด่เทพเจ้าของนิกายภาควัต โดยเน้นการประกอบพิธีติดต่อกันห้าคืน นับถือพระนารายณ์ เป็นเทพเจ้าสูงสุดและการอวตารของพระองค์ ซึ่งคัมภีร์มหานารายณ์อุปนิษัท ยกย่องพระนารายณ์เป็นเทพเจ้าสูงสุดที่สถิตอยู่ในดวงใจ (พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 101)

นารายณ์ วัดพระเพลิง จ.นครศรีธรรมราช (ภาพที่ 38) และ**ไวษณพนิกาย**[380] นับถือพระวิษณุเป็นเทพเจ้าสูงสุด ทรงถือคทา, จักร, สังข์ และก้อนดิน อาทิเช่น พระวิษณุพบที่เทวสถาน จ. พระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 39)

- **ลัทธิศากตะ**[381] บูชา พระเทวี อาทิเช่น พระเทวี อ.อรัญประเทศ จ.สระแก้ว (ภาพที่ 40)

-**ลัทธิเสาระ**[382] บูชา พระสูรยะ ลักษณะเฉพาะ ทรงสวมกีรีฏมุกุฏทรงแปดเหลี่ยม ทรงถือดอกปัทมะในพระหัตถ์ทั้งสองข้าง มีศิรจักรอยู่ด้านหลังพระเศียร อาทิเช่น พระสูรยะที่ อ.ศรีเทพ จ. เพชรบูรณ์ (ภาพที่ 41)

-**ลัทธิคณาปัตยะ** บูชาพระคณปติ หรือพระคเณศเป็นเทพเจ้าสูงสุด ทรงเป็น "...*เทพเจ้าผู้นำไปสู่ความรอบรู้และนำไปสู่ที่สุดแห่งความรู้ในโลกนี้ และยังทรงได้รับการเคารพบูชาในฐานะ*

---

[380] ลัทธิไวษณพ นิกายไวษณพ นับถือพระวิษณุเป็นเทพเจ้าสูงสุด ได้รับการกล่าวถึงในพระเวททั้งสี่ในฐานะสุริยเทพ (พิชญา สุ่มจินดา, *เอกสารประกอบการสอน กระบวนวิชา 116400 ศิลปะในประเทศไทยสมัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์), หน้า 258

[381] ลัทธิศากตะเป็นนิกายที่เกิดจากความคิดที่ว่า พลังกระตุ้น หรือ ศักติ (ศกฺติ) เป็นบ่อเกิดของความมีชีวิต เชื่อว่าศักติมีอยู่ในทุกอย่างทั้งในเทพ มนุษย์ สัตว์และจักรวาล ซึ่งลัทธนี้มีความสัมพันธ์กับการเคารพบูชาของพระศิวะ เพราะเชื่อว่าศักติเป็นสัญลักษณ์ของศักยภาพของพระองค์ ในอดีตถือว่าพระเทวี (พระอุมา/พระนางปารวตี) เป็นเทพเอกเทศสูงสุดของลัทธศากตะ ต่อมาลัทธิไศวะและลัทธิไวษณพต่างบูชาพระเทวีในรูปแบบศักติของเทพเจ้า (โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 112 และ พิชญา สุ่มจินดา, *เอกสารประกอบการสอน กระบวนวิชา 116400 ศิลปะในประเทศไทยสมัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์), หน้า 265)

[382] ลัทธินี้มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับลัทธิไวษณพ เพราะมีความเชื่อว่าพระวิษณุทรงอุบัติจากพระสูรยะ และครุฑที่เป็นพาหนะของพระวิษณุนั้น แต่เดิมก็เป็นสัญลักษณ์ของพระอาทิตย์ ซึ่งลักษณะเฉพาะของพระสูรยะมักสวมกิรีฏมุกุฏเช่นเดียวกับพระวิษณุ แต่มีศิรัศจักรเบื้องหลังพระเศียร ที่เรียกว่า กานติมณฑล และถือปัทมะหรือดอกบัวสีแดงในพระหัตถ์ทั้งสองข้าง (โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 109 และ พิชญา สุ่มจินดา, *เอกสารประกอบการสอน กระบวนวิชา 116400 ศิลปะในประเทศไทยสมัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์), หน้า 263)

เทพเจ้าผู้ทรงเป็นเจ้าแห่งอุปสรรค..."[383] อาทิเช่น พระคณปติ ที่เทวสถานโบสถ์พราหมณ์ กรุงเทพฯ (ภาพที่ 42)

-**ลัทธิเกามาระ** บูชาพระขันธกุมาร (พระสกันทะ, พระการตติเกตะ, พระมุรุคะ/พระสุพรมันยะ) ซึ่งเป็นพระอนุชาของพระคณปติ ได้รับการนับถือในฐานะเทพเจ้าแห่งสงคราม ลักษณะที่สำคัญสร้างเป็นรูปกุมารเกล้าพระเกษาเป็นพระโมลี (จุก) มีนกยูงเป็นพาหนะและมีหอกเป็นอาวุธทรงถือในพระหัตถ์ซ้าย อาทิเช่น เศียรพระสกันธกุมาร จากวัดหงส์ อยุธยาฯ (ภาพที่ 43)[384]

2. ศิลปะที่สร้างขึ้นใน 3 ลัทธิหลัก (หลังกลางพุทธศตวรรษที่ 14)

- ลัทธิไวษณพ
- ลัทธิไศวะ
-ลัทธิศากตะ

[383] โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 115

[384] โปรดดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 115

ภาพที่ 36 ลัทธิไศวะ นิกายปาศุปัต
เอกมุขลึงค์ พบที่สถานีรถไฟหนองหวาย
อ.ท่าชนะ จ.สุราษฎร์ธานี
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 111)

ภาพที่ 37 ลัทธิไวษณพ นิกายภาควัต
พระวาสุเทว-กฤษณะ วัดศาลาทุ่ง
อ.ไชยา จ. สุราษฎร์ธานี
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 100)

ภาพที่ 38 ลัทธิไวษณพ นิกายปาญจราตระ
พระนารายณ์ วัดพระเพลิง จ.นครศรีธรรมราช
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 101)

ภาพที่ 39 ลัทธิไวษณพ ไวษณพนิกาย
พระวิษณุพบที่เทวสถาน จ.พระนครศรีอยุธยา
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 103)

ภาพที่ 40 ลัทธิศากตะ พระเทวี
อ.อรัญประเทศ จ.สระแก้ว
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 112)

ภาพที่ 41 ลัทธิเสาระ พระสูรยะ
อ.ศรีเทพ จ.เพชรบูรณ์
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 109)

ภาพที่ 42 ลัทธิคณาปัตยะ พระคณปติ
ที่เทวสถานโบสถ์พราหมณ์ กรุงเทพฯ
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 114)

ภาพที่ 43 ลัทธิเกามาระ เศียรพระสกันธกุมาร
จากวัดหงส์ อยุธยาฯ
(ที่มา: พิริยะ ไกรฤกษ์, 2553, 114)

ตารางที่ 3 ตารางแสดงเกณฑ์ในการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะในช่วงเวลาต่างๆของพิริยะ ไกรฤกษ์

ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค (2520)	ประติมากรรมในประเทศไทย (2526-2527)	แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย (2528)	ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา (2528)	การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย (2541-2542)	อารยธรรมไทย พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ (2544)	รากเหง้าแห่งศิลปไทย (2553)
แบ่งตามกลุ่มชาติพันธุ์/กลุ่มวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น โดยคำนึงถึงเอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น และการส่งอิทธิพลให้แก่กันและกัน			แบ่งตามระยะเวลา 50 ปี	แบ่งตามลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา		
-	สมัยอิทธิพลอินเดีย	สมัยร่วมลักษณะอารยธรรมอินเดีย	ในรูปแบบศิลปอินเดีย	ลัทธิหีนยาน นิกายมหาสังฆิกะและมูลสรรวาสติวาท	1.ศิลปะสมัยก่อนปวศ. และสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อปวศ.	1. พุทธศิลป์ในลัทธิศราวกยาน -นิกายมหาสังฆิกะ -นิกายสัมมิตียะ -นิกายมูลสรรวาสติวาท -นิกายเถรวาท
ศิลปแบบมอญ	สมัยอิทธิพลมอญ	สมัยอารยธรรมมอญ	ศิลปในศาสนาฮินดูและพุทธศาสนา	ลัทธิมหายาน	2. ศิลปะในพุทธศาสนา	
ศิลปแบบกลุ่มชนภาคใต้	สมัยอิทธิพลอินเดีย-ชวา	สมัยร่วมลักษณะอารยธรรมอินเดีย - ชวา	แรงบันดาลใจจากวัชรยาน	ลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาท	-ศิลปะในลัทธิหีนยาน (นิกายมหาสังฆกะ, นิกายมูลสรรวาสติวาท)	2. พุทธศิลป์ในลัทธิมหายาน -นิกายสุขาวดี

ศิลปแบบเขมร	สมัยอิทธิพลเขมร -ยุคเมืองพระนคร -ยุคเมืองนครธม	สมัยร่วมลักษณะอารยธรรมเขมร	แม่แบบจากเมืองพระนคร	ลัทธิวัชรยาน 1.ลัทธิวัชรยานจากอินเดีย ชวา จัมปา	-ศิลปะในลัทธิมหายาน	3.พุทธศิลป์ในลัทธิตันตระยาน
-	สมัยอิทธิพลมอญ –หริภุญชัย	สมัยเปลี่ยนแปลงอารยธรรมมอญ เขมร เป็นอารยธรรมไทย	ศิลปสามอาณาจักรไทย	2. ลัทธิวัชรยานจากกัมพูชา 3. ลัทธิวัชรยานในประเทศไทย	-ศิลปะในลัทธิหีนยานนิกายเถรวาท	
ศิลปแบบไทย	สมัยไทยประเพณี -ยุคต้น ก.แบบล้านนา ข.แบบสุโขทัย	สมัย อารยธรรมไทย	ศิลปสยามกับล้านนาไทย	นิกายเถรวาทจากลังกา	-ศิลปะในลัทธิวัชรยาน	4.พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท -อริยารหันตปักขะ -กัมโพชสงฆ์ปักขะ
	ค. แบบอยุธยา -ยุคกลาง ก.แบบล้านนา ข.แบบอยุธยา -ยุคปลาย ก.แบบอยุธยา ข.แบบรัชกาลที่ 3	สมัยร่วมลักษณะอารยธรรมตะวันตก	ศิลปสยาม	นิกายสยามวงศ์	--ลัทธิวัชรยาน จากอินเดีย ชวา และจัมปา	5.พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท คณะมหาวิหาร
			ศิลปแบบพระราชนิยม	ธรรมยุตินิกาย	--ลัทธิวัชรยานจากกัมพูชา	6. พุทธศิลป์ในสยามนิกาย
	สมัยอิทธิพลตะวันตก		ศิลปตามแนวทาง		-ศิลปะในลัทธิมหายาน	7.พุทธศิลป์ในธรรมยุตินิกาย

			ตะวันตก		ยุคหลัง	
	สมัยใหม่				-ศิลปะลัทธิหีนยาน นิกาย เถรวาท ยุคหลัง	
					3. ศิลปะในศาสนาพราหมณ์	พราหมณ์ศิลป์
					1.ก่อนพุทธศตวรรษ 15 -ลัทธิไวษณพ (นิกายภาควัต นิกายปาญจราตระ) -ลัทธิไศวะ (นิกายปาศุปัต) -ลัทธิศากตะ -ลัทธิเสาระ -ลัทธิคาณปัตยะ -ลัทธิเกามาระ -เทพชั้นรอง -เทวาลัย	1. ศิลปะที่สร้างขึ้นใน 6 ลัทธิ ภักติทรรศนะ (ก่อนกลางพุทธศตวรรษที่ 14) -ลัทธิไวษณพ (นิกายภาควัต, ไวษณพนิกาย นิกายปาญจราตระ) -ลัทธิไศวะ (นิกายปาศุปัต) -ลัทธิศากตะ -ลัทธิเสาระ -ลัทธิคณาปัตยะ -ลัทธิเกามาระ
					2.พุทธศตวรรษ 15-19 -ลัทธิไวษณพ	2. ศิลปะที่สร้างขึ้นใน 3 ลัทธิหลัก หลังกลางพุทธศตวรรษ

					-ลัทธิไศวะ -เทพชั้นรอง - เทวาลัย	ที่ 14 - ลัทธิไวษณพ -ลัทธิไศวะ -ลัทธิศากตะ

อย่างไรก็ดี ศักดิ์ชัย สายสิงห์ได้แสดงทัศนะต่อเกณฑ์ในการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้ “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” ของพิริยะ ไกรฤกษ์ว่าสามารถกระทำได้ แต่วิธีการดังกล่าวเป็นเพียงการวิเคราะห์ทางด้านประติมานวิทยาเท่านั้น ซึ่งไม่เหมาะสมและไม่เห็นด้วยกับการนำมาใช้ในการแบ่งงานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องจากในทัศนะของศักดิ์ชัย สายสิงห์เห็นว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเป็น “*การศึกษาความเป็นมาของคน จากหลักฐานทางด้านศิลปกรรมที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ไว้ ศึกษาเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของคน คือ ความเป็นอาณาจักร ยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ ว่าในยุคหรือสมัยหนึ่งๆเกิดอะไรขึ้น เช่น ในสมัยทวารวดี อาจมีทั้งพุทธศาสนาเถรวาท มหายานและศาสนาพราหมณ์ปะปนกัน... แต่ถ้าใช้ลัทธิศาสนาเป็นตัวแบ่ง เช่น ศิลปะในลัทธิเถรวาท มีปรากฏทุกยุคสมัย ตั้งแต่สมัยทวารวดีจนถึงปัจจุบัน ถ้าไม่มีการกำหนดเรียกเป็นยุคสมัย ก็จะไม่เข้าใจว่าแล้วศึกษาเพื่อจะบอกอะไร หรือศึกษาศิลปะบางอย่าง เช่น การค้นพบประติมากรรมรูปพระศรีศากยมุนี โดยไม่มีองค์ประกอบอะไร ไม่เน้นที่ยุคสมัย ก็ไม่อาจบอกได้ว่าเป็นพุทธศาสนาเถรวาทหรือมหายาน เป็นต้น...*”[385]

นอกจากนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังมีงานเขียน *ลักษณะไทย เล่ม 1* เรื่อง *พระพุทธปฏิมา: อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย* (2551)[386] ซึ่งใช้วิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยาในการศึกษาพื้นฐานหรือเบื้องหลังของ

---

[385] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, *รายงานการวิจัย เรื่องพระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบพิมนาการแคความเชื่อของคนไทย*, สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553, หน้า 13

[386] แม้จะเป็นส่วนหนึ่งที่โครงการลักษณะไทยของธนาคารกรุงเทพฯ รื้อฟื้นขึ้นในปี 2551 แต่งานชิ้นนี้ยังมีจุดประสงค์เพื่อสนองพระราชปรารภในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่ได้พระราชทานไว้เมื่อกึ่งศตวรรษที่แล้วว่า “... *ปางของพระพุทธเจ้า ซึ่งแสดงพระพุทธจริยาวัตรตามพุทธประวัติ และที่มีผู้คิดสร้างขึ้นในภายหลังอยู่หลายปางด้วยกัน ถ้าได้รวบรวมขึ้นเรียงตามลำดับในพุทธประวัติ ให้มีคำอธิบายลักษณะของปางนั้นๆ ตลอดจนที่มาและความนิยมในการสร้าง รวมทั้งปางต่างๆ ที่เกิดขึ้นใหม่ ให้มีปางมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ก็จะเป็นคุณประโยชน์แก่การศึกษาของพุทธศาสนิกชน และบรรดาผู้ที่สนใจ...*” (บริบาลบุรีภัณฑ์ และ เกษม 2500, คำนำ) อีกทั้งยังตอบสนองเจตนารมณ์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช *“...ที่จะให้ผู้อ่านได้รู้ถึงลักษณะไทย ด้วยการมองเมืองไทยและคนไทย โดยผ่านทางวัฒนธรรม...”* (พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย พระพุทธปฏิมา: อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย*, (อ้างแล้ว), บทนำ น. 1)

การสร้างพระพุทธปฏิมาในประเทศไทย ซึ่งงานนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้จำแนกงานพระพุทธปฏิมาออกเป็นยุคสมัยเหมือนในเรื่อง *รากเหง้าศิลปะไทย* (2553)[387] **แต่จะจำแนกหมวดหมู่พระพุทธปฏิมาไทยตามพระอิริยาบถและลักษณะการวางพระหัตถ์และนิ้วพระหัตถ์ที่เป็นสัญลักษณ์ต่าง ๆ** โดยแยกแยะว่าพระพุทธปฏิมาปางใด เป็นที่นิยมในยุคสมัยใด และเพราะเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น[388] เพื่อแสดงให้เห็นว่าการสร้างพระพุทธปฏิมาในประเทศไทยได้มีพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหาของการสร้างพระพุทธปฏิมาที่เปลี่ยนไปตามกาลเวลา (ดังจะวิเคราะห์อย่างละเอียดต่อไป) ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้เลือกศึกษาแต่ “พระพุทธปฏิมาที่มีความศักดิ์สิทธิ์” ที่สร้างขึ้นในขอบข่ายของวัดและวัง ไม่ว่าจะเป็นพระประธานในอุโบสถ วิหาร และพระพุทธรูปบูชาของพระมหากษัตริย์และประชาชน[389] ในการเลือกศึกษาพระพุทธปฏิมาพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้หลักสุนทรียศาสตร์ในการพิจารณาถึงความโดดเด่นทางรูปแบบและคุณค่าทางวิชาการ[390] ซึ่งคุณค่าในที่นี้อาจจะหมายรวมถึงคุณค่าทางจิตใจของประชาชนด้วย กล่าวคือ พระพุทธปฏิมาที่มีความศักดิ์สิทธิ์นั้น นอกจากจะเป็นการจำลองมาจากพระพุทธปฏิมาที่มีความสำคัญ การจำลองดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงพลังพุทธานุ

---

[387] งานเขียนเรื่องรากเหง้าศิลปะไทย (2553) เป็นงานเขียนที่เกิดจากการสั่งสมองค์ความรู้และพัฒนาเปลี่ยนแปลงองค์ความรู้มาตลอดตั้งแต่ทศวรรษ 2520 และเพิ่งสำเร็จในปี 2553 มีจุดประสงค์เพื่อที่จะนำเสนอเค้าโครงการทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ตามระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่เชิงประติมานิรมานวิทยา แต่ในงานเรื่อง ลักษณะไทย เล่ม 1 เรื่อง พระพุทธปฏิมา: อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย (2551) ที่ตีพิมพ์ก่อนหน้า รากเหง้าศิลปะไทยเพียง 2 ปีนั้น เป็นหนึ่งในโครงการลักษณะไทยของธนาคารกรุงเทพฯ ตั้งแต่ปี 2520 แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่สามารถทำให้เสร็จสมบูรณ์ได้ เนื่องมาจากปัญหาความไม่ลงตัวทางอายุเวลางานศิลปะและระเบียบวิธีการศึกษา (ดังที่กล่าวไปแล้วในบทที่ 3) และเนื่องด้วยโครงการมีการรื้อฟื้นขึ้นใหม่ในปี 2550 เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2550 ดังนั้นงานเรื่องลักษณะไทยจึงมีความแตกต่างไปจากงานเขียนเรื่องรากเหง้าศิลปะไทย คือ ไม่ได้จำแนกงานพระพุทธปฏิมาออกเป็นยุคสมัย แต่เน้นจำแนกหมวดหมู่พระพุทธปฏิมาไทยตามพระอิริยาบถและพระกิริยาต่างๆ ของพระหัตถ์ เพื่อทำความเข้าใจพื้นฐานหรือเบื้องหลังของการสร้างพระพุทธปฏิมาในประเทศไทย

[388] เรื่องเดียวกัน, น. 10

[389] เรื่องเดียวกัน, น. 7

[390] เรื่องเดียวกัน, น. 2

ภาพและความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธปฏิมา ที่ยึดโยงกับความเลื่อมใสศรัทธา หรือคุณค่าทางจิตใจของประชาชน ในขณะเดียวกันพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ให้ความสำคัญกับพระพุทธปฏิมาที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์และมีประวัติยาวนานที่อาจเรียกว่าเป็นพระพุทธปฏิมาที่มีความศักดิ์สิทธิ์ในระดับชาติและในประวัติศาสตร์ของชาติไทย ตลอดจนพระพุทธปฏิมาที่มีความศักดิ์สิทธิ์ในระดับภูมิภาคและระดับท้องถิ่น ซึ่งจะสังเกตได้ว่าความสำคัญพระพุทธปฏิมาเหล่านี้ต่างมีเรื่องราวความเป็นมาที่แสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ หรือการแสดงปาฏิหาริย์ต่างๆขององค์พระพุทธปฏิมา อาทิ พระพุทธปฏิมาที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ภาคกลาง เช่น หลวงพ่อโบสถ์น้อย (วัดอมรินทราราม กรุงเทพมหานคร) (ภาพที่ 20) ภาคเหนือ เช่น พระเจ้าทองทิพย์ (วัดพระเจ้าทองทิพย์ จังหวัดเชียงราย) (ภาพที่ 21) ภาคใต้ เช่น พระผุด วัดพระทอง อำเภอถลาง จังหวัดภูเก็ต (ภาพที่ 22) ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เช่น พระติ้ว – พระเทียม วัดโอกาส จังหวัดนครพนม (ภาพที่ 23) เป็นต้น [391]

รูปแบบพุทธศิลป์ที่จำแนกในงานเขียนของ พิริยะ ไกรฤกษ์ จะเห็นได้ว่าเป็นการจำแนกตามความแตกต่างในด้านการตีความพุทธธรรม แบบธรรมเนียม วัตรปฏิบัติ และวินัยสงฆ์ ตลอดจนกระบวนการบรรลุอุตรธรรม[392] โดยไล่เรียงลำดับจากกลุ่มใหญ่ไปเป็นกลุ่มย่อย ได้แก่ พุทธศาสนา > ลัทธิ > นิกาย > คณะ > ฝ่าย ซึ่งความแตกต่างหลากหลายของลัทธิ นิกาย คณะ และฝ่าย ของกลุ่มสงฆ์ต่างๆ ได้สะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างในการสร้างแบบพุทธศิลป์ในแต่ละลัทธิหรือนิกายที่แตกต่างกันไป ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้จำแนกออกเป็น 2 ช่วงเวลาด้วยกัน ได้แก่ ช่วงที่ 1 พระพุทธปฏิมาในประเทศไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 ประกอบด้วยพระพุทธปฏิมาที่สร้างและจำลองขึ้นในคติลัทธิศราวกยาน ลัทธิมหายาน และลัทธิวัชรยานหรือตันตระยาน [393] ซึ่งตั้งแต่งานชิ้นแรกในทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่าพื้นฐานของงานศิลปะไทยนั้นส่วนหนึ่งมาจากการรับอิทธิพลมาจากอินเดีย ตั้งแต่ระบอบการปกครองแบบราชาธิราช กฎหมาย ภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วรรณกรรม

[391] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมในเรื่องเดียวกัน, น. 2

[392] เรื่องเดียวกัน, น. 139

[393] เรื่องเดียวกัน, น. 139

อักขรวิธี ความเชื่อในพุทธศาสนา และศาสนาพราหมณ์ ศิลปะ ฯลฯ ดังนั้นงานพระพุทธปฏิมาที่จำลองพุทธลักษณะสืบต่อกันมานั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงได้นำไปเปรียบเทียบรูปแบบศิลปะที่มีความใกล้เคียงกันที่สร้างขึ้นในช่วงสมัยเดียวกัน ซึ่งก็คือ พระพุทธปฏิมาที่สร้างขึ้นในอินเดีย โดยการเปรียบเทียบรูปแบบทางศิลปะนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงทางด้านปรัชญาและความเชื่อในพุทธศาสนาในแต่ละท้องถิ่นและในแต่ละช่วงเวลาที่เป็นตัวกำหนดที่ทำให้พุทธลักษณะของพระพุทธปฏิมาเปลี่ยนแปลงไป ซึ่งแม้ว่าความเชื่อทางศาสนาในแต่ละลัทธิ- นิกายจากอินเดียจะเข้ามาในแต่ละช่วงเวลาและทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านพุทธลักษณะ แต่รูปแบบใหม่ก็ไม่ได้เข้ามาแทนที่รูปแบบเดิมอย่างสิ้นเชิง หรือไม่ได้เข้ามากำหนดรูปแบบทางศิลปะอย่างเบ็ดเสร็จ พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการเข้ามาของรูปแบบพุทธลักษณะใหม่ของลัทธิ-นิกายใหม่นั้นได้เป็นทางเลือกให้กับผู้คนในสมัยนั้นๆ ในการนับถือนิกายใหม่ ดังนั้นในช่วงเวลาเดียวกันและในแต่ละท้องถิ่นก็อาจจะมีการสร้างพระพุทธปฏิมาขึ้นหลายแบบก็ได้[394]

ช่วงที่ 2 ประวัติการเผยแผ่พุทธศาสนาในราชอาณาจักรไทย ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 จนถึงหลังพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ สมัยมอญโบราณ (“ทวารวดี”) สมัยกัมโพช สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา สมัยมอญหริภุญไชย สมัยล้านนา สมัยล้านช้าง ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ จำแนกประพุทธปฏิมาตามพระอิริยาบถ ได้แก่ พระพุทธปฏิมาประทับขัดสมาธิราบ พระพุทธปฏิมาประทับขัดสมาธิเพชร พระพุทธปฏิมาประทับห้อยพระบาท พระพุทธปฏิมายืน พระพุทธปฏิมาลีลา พระพุทธปฏิมาไสยาสน์ และ พระพุทธปฏิมาปางอื่น ๆ โดยจะศึกษาประวัติความเป็นมาของพระพุทธปฏิมาในภูมิภาคต่างๆ ในแต่ละช่วงเวลา

ถึงแม้ว่าการจัดแบ่งประเภทของพระพุทธปฏิมาในช่วงที่สอง พิริยะ ไกรฤกษ์ จะใช้พระอริยาบถของพระพุทธปฏิมาเป็นเกณฑ์หลัก ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการเน้นระเบียบวิธีวิทยาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาที่ตัวงานศิลปะ แต่ทว่าเนื้อหาในส่วนนี้ก็ยังสะท้อน

[394] เรื่องเดียวกัน, น. 141

ให้เห็นถึงการนำบริบททางประวัติศาสตร์ หรือช่วงสมัยตามรัฐและอาณาจักรเข้ามาร่วมในการศึกษากำหนดอายุเวลาด้วยเช่นกัน ซึ่งนั่นค่อนข้างจะลักลั่นกับสิ่งที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เคยปรารถไว้ก่อนหน้านี้เกี่ยวกับความไม่ถูกต้องของระเบียบวิธีวิทยาของประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักโดยใช้หลักเกณฑ์รัฐและอาณาจักรมาใช้ในการกำหนดอายุงานศิลปะไทย รวมไปถึงการบอกว่างานพุทธศิลป์นั้นไม่ข้องเกี่ยวกับการจำแนกทางรัฐศาสตร์หรือการเมือง แต่อย่างไรก็ตาม พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้ชี้แจงไว้อย่างชัดเจนว่าการนำยุคสมัยทางประวัติศาสตร์มาใช้ในงานนี้เป็นเพียงแต่บ่งบอกจุดกำหนดอายุเวลาที่ได้สร้างพระพุทธปฏิมาเท่านั้น และไม่ได้นำมาใช้เป็นชื่อรูปแบบทางศิลปะที่แสดงถึงความแตกต่างรูปแบบหรือพุทธลักษณะของพระพุทธปฏิมา[395] อีกทั้งพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังเห็นว่างานนี้อาจมีข้อบกพร่องหรือความผิดพลาดเกิดขึ้น เนื่องจากข้อจำกัดในเรื่องเวลาและการปริมาณข้อมูลที่มีจำนวนมาก รวมทั้งการตีความหมายที่มาจากมุมมองในปัจจุบัน ซึ่งอาจไม่สอดคล้องกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีต ที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เองจะทำการแก้ไขปรับปรุงต่อไป[396]

กรอบความคิดที่เน้น “ลัทธิ ความเชื่อและศาสนา” ดังกล่าวข้างต้นนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำมาใช้สอนให้กับลูกศิษย์ในระดับปริญญาตรี ในวิชา อารยธรรมไทย (มธ.111) และได้เขียนตำราเพื่อประกอบการสอน เรื่อง *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่* 19 (2544) และในระดับปริญญาโท ในวิชาทฤษฎีและวิธีการวิจัยทางประวัติศาตร์ศิลปะ (ป.683) โดยนักศึกษาที่ได้ศึกษาตามวิธีวิทยาดังกล่าวมักเลือกศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย อาทิ การวิจัยรูปประติมากรรมสัมฤทธิ์ซึ่งกรมศิลปากรขุดพบที่ปราสาทสระกำแพงใหญ่ จังหวัดศรีษะเกษ[397] และในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท งานเรื่อง *การกำหนดอายุเวลาของสถูปในวัดจามเทวี จังหวัด*

---

[395] เรื่องเดียวกัน, น. 151

[396] เรื่องเดียวกัน, น. 151

[397] พิริยะ ไกรฤกษ์, การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์, *วารสารศิลปศาสตร์*, 1(1) (มกราคม – มิถุนายน 2544) , น. 219.

ลำพูน : การศึกษา เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ (2542) ของสุพินดา เจียรพิพัฒน์[398] พบว่าองค์ความรู้เกี่ยวกับสถูปสี่เหลี่ยมในวัดจามเทวีที่ผ่านมาไม่ถูกต้อง เนื่องจากนำหลักฐานทางประวัติศาสตร์ อาทิ *ตำนานจามเทวีวงศ์ ตำนานมูลศาสนา จารึกหลัก ลพ 2* มาเชื่อมโยงกับโบราณสถาน จนนำไปสู่ข้อสรุปว่าสถูปสี่เหลี่ยมวัดจามเทวีมีสถูปที่ชื่อว่ามหาพล โดยที่นักวิชาการบางกลุ่มเชื่อว่าสร้างขึ้นเพื่อบรรจุอัฐิของพระนางจามเทวี และบางกลุ่มเชื่อว่าคือเจดีย์มหาพลที่พระยาทิตโปรดให้สร้างเพื่อเป็นอนุสรณ์แห่งชัยชนะของหริภุญชัยที่เหนือกว่าละโว้ และพังทะลายลงมาเนื่องจากแผ่นดินไหวและมีการซ่อม-สร้างขึ้นใหม่ในภายหลัง สถูปนี้มีการกำหนดอายุว่าสร้างในช่วงพุทธศตวรรษที่ 17-19 เป็นศิลปะแบบหริภุญชัย

จากการวิจัยด้วยวิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยา สุพินดา เจียรพิพัฒน์ พบว่าสถูปดังกล่าวเป็นศิลปะที่ร่วมสมัยเดียวกันอยุธยา คืออยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-24 ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นที่ระลึกในวาระครบรอบอายุของบุคคลตามการนับปีของล้านนา กล่าวคือเมื่อครบ 1 รอบ (ในการนับคือ 60 ปี) อาจมีการสร้างอุเทสิกะเจดีย์ไว้เป็นที่ระลึกและเพื่อเป็นพุทธบูชา ทั้งนี้ สุพินดา เจียรพิพัฒน์ ได้ใช้ระเบียบการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่เริ่มจากการศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลัก และมีการเปรียบเทียบส่วนยอดของสถูปสี่เหลี่ยมในวัดจามเทวี ซึ่งพบว่ามีความใกล้เคียงและสอดคล้องกับส่วนยอดของสถูปรายในวิหารมหาโพธิที่พุทธคยาที่อินเดีย (ช่วงพ.ศ. 1946-1967 ซึ่งตรงกับสมัยพระเจ้าติโลกราช) อีกทั้งสถูปมหาโพธินี้ได้รับอิทธิพลหรือแบบจำลอง (Model) มาจากวิหารมหาโพธิที่ประเทศจีน ซึ่งมีจารึกว่าสร้างขึ้นในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 20

การศึกษานี้สุพินดา เจียรพิพัฒน์ ยังทำการตรวจสอบกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น *จารึก ลพ 32* ที่พบที่วัดจามเทวี ที่กล่าวถึงพระเจ้าติโลกราชและการสร้างปูชนียสถานขึ้นในวัดจามเทวี ซึ่งทำให้สุพินดา เจียรพิพัฒน์ สันนิษฐานว่า พระเจ้าติโลกราชอาจเป็นผู้สร้างสถูปสี่เหลี่ยมในวัดจาม

---

[398] สุพินดา เจียรพิพัฒน์, *การกำหนดอายุเวลาของสถูปในวัดจามเทวี จังหวัดลำพูน : การศึกษา เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2542.

เทวีแห่งนี้เพื่อเป็นพุทธบูชาในวาระที่ทรงมีพระชนมายุครบ 60 พรรษาในปีพ.ศ. 2012 [399] นอกจากนี้ สุพินดา เจียรพิพัฒน์ ยังทำการตรวจสอบ ศึกษาและวิเคราะห์ตัวงานศิลปะที่ปรากฏในสถูปสี่เหลี่ยมอาทิ พุทธลักษณะของพระพุทธรูปในซุ้มของสถูปสี่เหลี่ยม ซึ่งสอดคล้องกับพระลวปฏิมาที่พระเจ้าติโลกราชสั่งให้ช่างสร้างขึ้น หรือ งานปูนปั้นประดับซุ้มคูหาของสถูปสี่เหลี่ยมที่มีการซ่อมแซมในต้นพุทธศตวรรษที่ 23 มีลักษณะคล้ายกับซุ้มสถูปทิศที่วัดมหาธาตุ สุโขทัย (มีอายุเวลาในช่วงต้นพุทธศตศวรรษที่ 23) และในช่วงเวลาเดียวกันก็มีการสร้างสถูปแปดเหลี่ยมขึ้นอีกองค์ โดยได้รับอิทธิพลมาจากสถูปจากอยุธยาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-23 เนื่องด้วยมีรูปแบบที่คล้ายกับสถูปแปดเหลี่ยมในวัดสองพี่น้อง จ.ชัยนาท (มีอายุเวลาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 22-23) เป็นต้น ซึ่งการที่ปรากฏงานศิลปะสกุลช่างอยุธยาในล้านนามากกว่างานศิลปะของพม่านั้น สุพินดา เจียรพิพัฒน์ กล่าวว่าเนื่องจากความสัมพันธ์ทางศาสนาที่นับถือพุทธศาสนาลังกาวงศ์เหมือนกัน ตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 20 ที่เป็นไปในลักษณะของการใช้เป็นเครื่องมือทางการเมือง อีกทั้งยังมีการเผยแพร่อิทธิพลระหว่างกันซึ่งจะเห็นผ่านงานวรรณกรรม พิธีกรรมและรูปเคารพทางศาสนา[400] แม้ว่าล้านนาจะตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า แต่งานศิลปกรรมก็สะท้อนให้เห็นว่างานศิลปกรรมของล้านนามีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นของตนเองซึ่งมีอิทธิพลต่อรูปแบบศิลปะในอาณาจักรมากกว่าศิลปะของพม่า

---

[399] ผลการศึกษานี้มาจากการเปรียบอายุเวลาจากสถูปสี่เหลี่ยมในวัดจามเทวีและกับจารึก ลพ 32 สันนิษฐานว่าผู้ที่สร้างจะต้องเป็นผู้ที่มีทรัพย์สินและอำนาจวาสนาในอาณาจักรล้านนาถึงทำการก่อสร้างลักษณะแบบนี้ได้ และพบว่า "*...กษัตริย์ที่ปกครองอาณาจักรล้านนาในช่วงระเวลาที่มีการก่อสร้างสถูปนี้ที่มีอายุเกิน 60 ปี และมีโอกาสที่จะสร้างสถูปสี่เหลี่ยมแบบที่ปรากฏในวัดจามเทวีได้ มีองค์เดียวคือพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. 1985-2030) ซึ่งพระองค์ประสูติเมื่อพ.ศ. 1985 และสวรรคตเมื่อ พ.ศ. 2030 รวมพระชนมายุได้ 78 พรรษา ดังนั้นพระองค์จึงเป็นกษัตริย์ที่มีอายุเกิน 60 พรรษาและอาจสร้างสถูปสี่เหลี่ยมในวัดจามเทวี เพื่อเป็นพุทธบูชาในวาระที่ทรงมีพระชนมายุครบ 60 พรรษาในปี พ.ศ. 2012...*") (ดูรายละเอียดในเรื่องเดียวกัน).

[400] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, น. 146-154.

เรื่อง *การกำหนดอายุเวลาและการจำลองพระพุทธชินราช วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก* (2548)[401] ของพิชญา สุ่มจินดา ได้ตั้งข้อสงสัยต่อความสำคัญและการจำลองของพระพุทธชินราช รวมทั้งอายุเวลาของพระพุทธชินราช พิชญา สุ่มจินดาจึงทำการศึกษาและกำหนดอายุเวลาพระพุทธชินราชขึ้นใหม่ โดยใช้ระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์แบบใหม่ (ตามแนวการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์) โดยอยู่บนฐานของการศึกษาเรื่องการจำลอง (ปฏิมา) ตาม “ทฤษฎีปฏิมาวิทยา” ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวสอดคล้องกับโลกทรรศน์ของพุทธศาสนิกชนและวัฒนธรรมไทยมากกว่าการศึกษาพระพุทธชินราชตามแนวทางของนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่ใช้วิธีวิทยาในการศึกษาโดยเน้นรูปแบบและสกุลช่าง และวิธีวิทยาในการศึกษาด้วยกรอบคิดวิวัฒนาการ อันเป็นลักษณะการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบตะวันตกของยอร์ซ เซเดย์ รวมทั้งการนำงานศิลปะเชื่อมโยงกับหลักฐานลายลักษณ์อักษรเช่น พงศาวดารเหนือ เป็นต้น ซึ่งข้อสรุปจากการศึกษาด้วยวิธีวิทยาแบบเดิมนี้ทำให้เห็นว่าพระพุทธชินราชเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยพระยาลิไทยหรือสมัยสุโขทัย

การศึกษาของพิชญา สุ่มจินดา ได้กำหนดอายุเวลาของพระพุทธชินราช วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก ผ่านการวิเคราะห์ 3 ประเด็น ได้แก่ ประเด็นแรก พุทธลักษณะขององค์พระพุทธชินราช ซึ่งสันนิษฐานว่าพระพุทธชินราชน่าจะสร้างขึ้นสมัยอยุธยาตอนปลายหรือเมื่อต้นพุทธศตวรรษที่ 23 พร้อมกับพระพุทธชินสีห์และพระศรีศาสดา โดยพระพุทธรูปทั้งสามมีพุทธลักษณะที่สอดคล้องกัน คือ นิ้วพระหัตถ์ที่ยาวเท่ากัน ประเด็นที่สอง เรือนแก้วของพระพุทธชินราช มีการเปรียบเทียบกับลวดลายบนซุ้มเรือนแก้วที่วัดพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งอายุของลวดลายนี้กำหนดอายุได้ว่าอยู่ในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย และประเด็นที่สาม สถาปัตยกรรมของวิหารตะวันตก จากการเปรียบเทียบกับพระอารามที่มีแผนผังและลักษณะทางสถาปัตยกรรมโดยเฉพาะการสร้างวิหารทิศใกล้เคียงกับวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ พิษณุโลก เพื่อใช้ประกอบและทดสอบการกำหนดอายุเวลาของพระพุทธชินราชจากพุทธลักษณะและเรือนแก้ว โดยวิธีการสร้างพระวิหารหลวงทางทิศตะวันออก (ซึ่ง

[401] พิชญา สุ่มจินดา, “*การกำหนดอายุเวลาและการจำลองพระพุทธชินราชวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก*”, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

เป็นที่ประดิษฐานพระอัฏฐารส(พระศรีสรรเพชญจำลอง)) ว่าสร้างขึ้นก่อนเป็นลำดับแรก จากนั้นจึงสร้างองค์ปรางค์พระมหาธาตุ แล้วจึงตามด้วยวิหารทิศทั้ง 3 ขึ้นเพื่อประดิษฐาน พระพุทธชินราช พระพุทธชินศรี และพระศรีศาสดา ในลำดับต่อมา ลักษณะการสร้างดังกล่าวสอดคล้องกับวัดมหาธาตุสุโขทัยหรือที่อื่นๆ ในช่วงระยะเวลาเดียวกัน ซึ่งก็คือในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์[402]

จากการศึกษานี้ได้นำมาสู่การทำวิจัยร่วมกันระหว่างพิริยะ ไกรฤกษ์ และ พิชญา สุ่มจินดา โดยมีพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นหัวหน้าโครงการ เพื่อศึกษาเรื่อง *พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะการศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน* [403] อันเป็นการศึกษากระบวนการสร้างความสำคัญและภาพลักษณ์ให้กับพระพุทธชินราช ที่เริ่มขึ้นตั้งแต่การจำลองพระพุทธชินราชตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงพระพุทธชินราชจำลองที่สร้างขึ้น งานนี้เริ่มจากการแสดงให้เห็นว่าองค์ความรู้และระเบียบวิธีวิทยาของการศึกษาพระพุทธชินราชที่ผ่านมาไม่ถูกต้อง และเสนอผลการศึกษาด้วยวิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยา โดยผู้วิจัยทั้งสองได้ทำการขยายประเด็นการศึกษาจากวิทยานิพนธ์ของพิชญา สุ่มจินดา โดยเชื่อมโยงสัมพันธ์กับบริบททางประวัติศาสตร์ การเมือง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม ที่ส่งผลต่อการนิยามความหมายของพระพุทธชินราชโดยชนชั้นนำสยาม แสดงให้เห็นความสำคัญทางประวัติศาสตร์ของพระพุทธชินราชที่มีต่อชนชั้นนำสยาม โดยมีสถาบันกษัตริย์เป็นผู้กำหนดนิยามความสำคัญและความหมาย จนไปสู่การเกิดสำนึกร่วมต่อพระพุทธชินราชในหมู่สามัญชนในแต่ละยุคสมัย

ในเชิงประวัติศาสตร์ พิริยะ ไกรฤกษ์ และ พิชญา สุ่มจินดา พบว่าการจำลองเพิ่งจะเริ่มต้นขึ้นสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเพื่อประดิษฐานในพระอุโบสถวัดราชประดิษฐสถิตเสมาราม (พระอารามประจำรัชกาล) และทำให้ความสำคัญของพระพุทธชินราชเด่นชัดขึ้นในสมัย

---

[402] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 222

[403] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รายงานวิจัยฉบับสมบูณ์ เรื่อง พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะการศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน*, (สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์), (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์).

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งโปรดให้จำลองขึ้นเพื่อเป็นพระประธานในพระอุโบสถของวัดเบญจมบพิตรฯ นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระราชนิพนธ์ตำนานเรื่อง *พงษาวดานพระพุทธชินราช พระพุทธชินศรี แลพระศรีศาสดา* (พ.ศ. 2409) และเรื่อง *พระพุทธชินราช* (พ.ศ. 2444) ตามลำดับ โดยเป็นไปในลักษณะเชิงตำนานที่มีโครงเรื่องเดียวกันคือ ประวัติการสร้างและการเสด็จพระราชดำเนินนมัสการของพระมหากษัตริย์ แต่ในพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 5 ได้ทรงเพิ่มเติมเรื่องอาณาจักรต่างๆ เพื่อปูพื้นฐานเรื่องการสร้างเมืองพิษณุโลกและการหล่อพระพุทธชินราช ซึ่ง*ชาตรี ประกิตนนทการ* ได้อธิบายว่าชนชั้นสยามได้สร้างความหมายให้กับพระพุทธชินราชว่าเป็นพระพุทธรูปองค์เดียวที่เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตรและโบราณคดีที่สร้างขึ้นโดยบรรพบุรุษชาวสยามที่ย้อนไปไกลได้ถึงราชวงศ์เชียงรายที่เก่าแก่ และยังเกี่ยวพันกับประวัติศาสตร์มาอย่างยาวนานจากการเดินทางไปนมัสการของพระมหากษัตริย์ไทยในยุคหลัง อีกทั้งยังเชื่อมโยงให้เห็นว่าราชวงศ์เชียงรายนี้คือปฐมกษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา เพื่อแสดงถึงความเก่าแก่ของชาติไทยและความสัมพันธ์ทางสายพระโลหิตระหว่างกษัตริย์ “ลานนาไทย” กับกษัตริย์แห่งอาณาจักรอยุธยาซึ่งเป็นบรรพบุรุษของชาติไทยต่อเนื่องมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์อีกด้วย[404]

การจำลองพระพุทธชินราชอย่างแพร่หลายในปัจจุบันมีเหตุมาจากการก่อตั้งคณะธรรมยุตที่เน้นหลักธรรมที่สอดคล้องกับวิทยาศาสตร์และเหตุผลนิยม ซึ่งในขณะเดียวกันรัชกาลที่ 6 ก็ทรงนำเอาหลักพุทธศาสนามาส่งเสริมความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยพยายามเน้นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างพุทธศาสนากับชาติ เพื่อสร้างความหมาย “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” ภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยม ซึ่งต่อมาในสมัยจอมพลป.พิบูลสงครามได้ดำเนินนโยบายชาตินิยม โดยใช้

[404] ชาตรี ประกิตนนทการ, 2549 พระพุทธชินราชในประวัติศาสตร์การสร้างความเป็นไทย วารสารเมืองโบราณ ปีที่ 32 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม-กันยายน) 2549 น. 64-85. ใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รายงานวิจัยฉบับสมบูณ์ เรื่อง พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะการศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน*, (อ้างแล้ว), น. 92

แบบเรียนเป็นเครื่องมือในการเผยแพร่และปลูกจิตสำนึกให้กับเยาวชน ซึ่งให้ความหมายกับพระพุทธชินราชว่าสร้างขึ้นในสมัยพระมหาธรรมราชาที่ 1 และเป็นหนึ่งในพระพุทธรูปที่มีความสำคัญและมีความศักดิ์สิทธิ์ของชาติ ต่อมาได้มีการจำลองพระพุทธชินราชมากขึ้นในช่วงพ.ศ. 2516-2520 โดยสร้างเป็นพระบูชาและพระเครื่อง เพื่อนำรายได้ไปช่วยเหลือตำรวจและทหารจากการต่อสู้กับคอมมิวนิสต์ ซึ่งทำให้ความนิยมเป็นที่แพร่หลายมากขึ้นจนกล่าวได้ว่าพระพุทธชินราชจำลองเป็นศูนย์รวมและเป็นสัญลักษณ์ของชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์และเป็นสัญลักษณ์ที่แท้จริงของพุทธศาสนาแบบชาตินิยม ซึ่งในปัจจุบันความเสื่อมใสศรัทธาต่อพระพุทธชินราชจำลองก็ไม่ได้ลดน้อยแต่ยังเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของพุทธศาสนาแบบบริโภคนิยมที่เอื้ออำนวยให้ผู้ศรัทธามีความโชคดีและร่ำรวย

นอกจากการศึกษาวิเคราะห์งานศิลปกรรมของไทยโดยตรงแล้ว ยังมีงานวิทยานิพนธ์บางเรื่องได้เข้าไปศึกษาสถานภาพการสร้างองค์ความรู้ของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยภายใต้บริบทสังคมและการเมือง อาทิเช่น งานของ *กรณรงค์ เหรียนระวี* เรื่อง *อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย* [405] (2548) เป็นงานที่เน้นอธิบายถึงกระบวนการสร้างความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในฐานะที่เป็นวาทกรรม (Discourse) และปฏิบัติการทางวาทกรรม (Discoursive Practices) ซึ่งเป็นผลผลิตที่ถูกสร้างขึ้นจากวาทกรรมของประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในช่วงสมัยรัฐชาติไทย ที่มีการสร้างอัตลักษณ์ของชาติด้วยกระบวนการสร้างองค์ความรู้ศิลปะสมัยต่างๆ

กรณรงค์ เหรียนระวี ใช้ทฤษฎีความรู้และอำนาจ (Power and Knowleage) ของมิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault)และทฤษฎีของเฮเดน ไวท์ (Hayden White) ในการวิเคราะห์วาทกรรม (Discourse) และปฏิบัติการทางวาทกรรม (Discoursive Practices) โดยศึกษารูปแบบและโครงสร้างทางภาษาที่

[405] กรณรงค์ เหรียนระวี, "*อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย*", (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545).

ผู้เขียนประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทยได้ใช้ในการนำเสนอความรู้[406] ทั้งนี้ เฮเดน ไวท์ มองว่างานเขียนทางประวัติศาสตร์เป็นวรรณกรรมชนิดหนึ่งที่มีการกำหนด “โครงเรื่อง” (plot) แก่นเรื่อง (theme) และตัวละคร ไม่แตกต่างจากวรรณกรรมทั้งหลาย[407] *กรณรงค์ เหรียนระวี* นำแนวคิดดังกล่าวนี้มาใช้ในการวิเคราะห์เค้าโครงการดำเนินเรื่องที่ปรากฏในงานประวัติศาสตร์ศิลปะเขมร จากการพิจารณาแก่นเรื่อง (Theme) และตัวละครทางประวัติศาสตร์ ซึ่ง *กรณรงค์ เหรียนระวี* พิจารณางานเขียนต่างๆที่สร้างความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในประเทศไทย ทั้งกลุ่มงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักและประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสรอง และได้ข้อสรุปว่า องค์ความรู้ศิลปะเขมรแบบกระแสหลักมีแก่นเรื่องและเค้าโครงมาจากกรอบความคิดทางการเมืองแบบชาตินิยมในช่วงสมัยแห่งการสร้างรัฐชาติไทยและอัตลักษณ์ของชาติ โดยชนชั้นนำได้นำความรู้ศิลปะเขมรที่สร้างขึ้นโดยสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบูรพาทิศในช่วงทศวรรษ 1960 - ทศวรรษ 1970 มาปรับใช้ และ

---

[406] กรณรงค์ เหรียนระวี, “พิริยะ ไกรฤกษ์ กับการอธิบายองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในประเทศไทย” ใน พิริยะ ไกรฤกษ์ ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550) น. 20

[407] ทฤษฎีการศึกษาประวัติศาสตร์นิพนธ์ในเชิงการศึกษารูปแบบและเค้าโครงภาษาในการนำเสนอทางประวัติศาสตร์ เฮเดน ไวท์ มองว่าประวัติศาสตร์นิพนธ์มีสถานะเป็นเพียงรูปแบบการนำเสนอเรื่องราวในอดีตด้วยกรอบความคิดและรูปแบทางภาษาของนักประวัติศาสตร์เท่านั้น ดังนั้นเฮเดน ไวท์ จึงนำเสนอการวิเคราะห์งานเขียนทางประวัติศาสตร์ในเชิงวรรณกรรมที่ประกอบด้วยการวิเคราะห์ 3 ส่วน ได้แก่ 1. ทฤษฎีการศึกษาการอธิบายเรื่องราว (Mode of Emplotment) ว่าด้วยการศึกษาเค้าโครงการดำเนินเรื่องในงานเขียนทางประวัติศาสตร์ 2. ทฤษฎีว่าด้วยการศึกษารูปแบบของการนำเสนออธิบายเชิงตรรกะ (Mode of Formal Argument) เป็นการวิเคราะห์รูปแบบของการนำเสนอเชิงเหตุผลในงานประวัติศาสตร์ 3. ทฤษฎีการศึกษารูปแบบความคิดของนักประวัติศาสตร์ในการนำเสนอ (Mode of Ideological Implication)เป็นการศึกษาเค้าโครงทางประวัติศาสตร์ในงานเขียนประวัติศาสตร์ (กรณรงค์ เหรียนระวี, “พิริยะ ไกรฤกษ์ กับการอธิบายองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในประเทศไทย” ใน พิริยะ ไกรฤกษ์ ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550) น. 21)

พยายามอธิบายตัวตนของศิลปกรรมในประเทศไทยให้มีเอกลักษณ์หรือความเฉพาะที่ตัดขาดจากศิลปะของชนชาติเขมรในดินแดนอาณานิคมฝรั่งเศส จากการใช้กรอบโครงเรื่อง (Emplotment) แบบสุขนาฏกรรม (Comedy) มาอธิบายเชื่อมโยงศิลปะเขมรในประเทศไทยผ่านการสร้างตัวตนและความหมายของศิลปะสมัยลพบุรี ให้เข้ากับพัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในสมัยต่างๆ [408] เพื่อแสดงให้เห็นถึงความมีอารยธรรม ความสืบเนื่องของงานศิลปะและความสำเร็จของชนชาติไทยที่สร้างสรรค์งานศิลปะ และองค์ความรู้นี้ได้รับการผลิตซ้ำโดยนักวิชาการที่เป็นผลผลิตของคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร พิพิธภัณฑ์ และตำราเรียน ฯลฯ

ในขณะที่องค์ความรู้เขมรแบบกระแสรองปฏิเสธองค์ความรู้แบบกระแสหลัก ได้แก่ *ศรีศักร วัลลิโภดม* ใช้วิธีการทางโบราณคดีและกรอบความคิดเชิงมนุษยวิทยาวัฒนธรรม[409] มาวิเคราะห์และสร้างองค์ความรู้เขมรด้วยโครงเรื่อง (Emplotment) แบบสุขนาฏกรรม (Comedy) ว่า ศิลปะลพบุรีเป็นผลผลิตมาจากการรับเอาวัฒนธรรมเขมรจากกัมพูชาเพื่อให้เกิดความเจริญรุ่งเรืองในท้องถิ่น ดังนั้นการรับศิลปวัฒนธรรมขอมจึงเป็นไปตามความสมัครใจของท้องถิ่น โดยไม่เกี่ยวข้องกับอำนาจการปกครองหรือขอบเขตอำนาจของรัฐอาณาจักรกัมพูชาดังที่ปรากฏในองค์ความรู้กระแสหลัก ขณะที่

---

[408] ในขณะที่องค์ความรู้และ โครงเรื่องของศิลปะเขมรในกัมพูชาที่ถูกสร้างขึ้นโดยสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบูรพาทิศ ถูกวางโครงเรื่องแบบโศกนาฏกรรมที่อธิบายกระบวนการรูปแบบของศิลปะเขมรให้สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์กัมพูชา โดยเฉพาะการอธิบายว่าศิลปะเขมรและการเมืองมีจุดจบหรือความเสื่อมลงในสมัยเมืองพระนคร เพื่ออ้างสิทธิธรรมให้ฝรั่งเศสมีอำนาจในการปกครองกัมพูชาในช่วงสมัยล่าอาณานิคม ดูรายละเอียดใน กรณรงค์ เหรียนระวี, *"อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย"*, (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545).

[409] กรอบความคิดทางด้านโบราณคดีเชิงมานุษยวิทยาของศรีศักร วัลิโภดม เน้นความสำคัญกับบริบทความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของกลุ่มชน โดยให้ความสำคัญกับ การพิจารณาปัจจัยภายในของชุมชน อาทิ สภาพแวดล้อม บริบททางการเมือง ฯลฯ และปัจจัยภายนอก อาทิ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ฯลฯ ซึ่งปัจจัยทั้งสองมีผลต่อการรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นๆเข้ามาภายในชุมชน ดูรายละเอียดใน บทที่ 4 ในงานของ กรณรงค์ เหรียนระวี, *"อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย"*, (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545).

พิริยะ ไกรฤกษ์ วิพากษ์องค์ความรู้ศิลปะเขมรกระแสหลักแบบเสียดสี (Sative)และเย้ยหยัน (Satire) ว่าการนิยามศิลปะลพบุรีของกลุ่มนักวิชาการกระแสหลักนั้นเกิดขึ้นจากกรอบคิดแบบชาตินิยมทำให้การอธิบายศิลปะเขมรในไทยไม่ตรงกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะ และพิริยะ ไกรฤกษ์ได้นำเสนอกรอบเค้าโครงในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะใหม่แบบประติมานิรมานวิทยา โดยในทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เน้นเรื่องกลุ่มชนวัฒนธรรม และทศวรรษ2540 เป็นต้นมา ได้เปลี่ยนมาเน้นเรื่องนิกายศาสนา โดยอธิบายรายละเอียดของรูปแบบศิลปะภายใต้โครงเรื่องแบบสุขนาฏกรรม (Comedy) กล่าวคือ ความเจริญของรูปแบบศิลปะอยู่ภายใต้ช่วงเวลาที่นิกายศาสนานั้นๆ มีความเจริญรุ่งเรือง นอกจากนี้ *กรณรงค์ เหรียนระวี* ยังมองว่าการปรับเปลี่ยนจุดเน้นในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงให้เห็นถึง "*กรอบความคิดของพิริยะ ไกรฤกษ์เป็นแบบเสรีนิยม (Liberal)*" โดยเชื่อว่าการรื้อความรู้ในกรอบเค้าโครงทางประวัติศาสตร์แบบเดิม และการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะด้วยกรอบความคิดใหม่นั้นคือความก้าวหน้าทางวิชาการ [410]

สำหรับปฏิกิริยาในเชิงไม่เห็นด้วยนั้น ภายหลังจากที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำเสนอกรอบการใช้ "ลัทธิ ความเชื่อและศาสนา" มาเป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ได้มีบทความ เรื่อง *โต้ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย*[411] ของ*นันทนา ชุติวงศ์* แสดงความคิดเห็นว่าไม่เห็นด้วยกับวิธีการศึกษาดังกล่าว

นันทนา ชุติวงศ์ เป็นหนึ่งในลูกศิษย์ของ มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ในบทความนี้ *นันทนา ชุติวงศ์* ได้วิจารณ์การศึกษารูปแบบทางศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ว่ามีความผิดพลาดอันเกิดจากการที่พิริยะ

---

[410] กรณรงค์ เหรียนระวี, "พิริยะ ไกรฤกษ์ กับการอธิบายองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในประเทศไทย" ใน พิริยะ ไกรฤกษ์ ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550) น. 21)

[411] นันทนา ชุติวงศ์, โต้ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย, *ศิลปวัฒนธรรม*, 22(1) (พฤศจิกายน) 2543, น. 50-55

ไกรฤกษ์ ไม่เข้าใจการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบทางศิลปะและแนวความคิดทางศาสนาอย่างเพียงพอ *นันทนา ชุติวงศ์* เห็นว่าการใช้ระบบศาสนามากำหนดแบบศิลปะหรือยุคสมัยมีข้อจำกัดแต่ในงานของพุทธศิลป์ซึ่งอาจมีผลต่อศิลปะในศาสนาอื่นๆที่พบในประเทศไทย (ซึ่งอาจหมายความถึง ศาสนาอิสลาม ที่ไม่ได้รับความสนใจจากพิริยะ ไกรฤกษ์) อีกทั้งนันทนา ชุติวงศ์ ยังเชื่อว่ารัฐและ/การเมืองสัมพันธกับศาสนาที่ส่งผลไปถึงการเกิดศิลปะ โดยยกตัวอย่างงานศิลปะสมัยทวารวดี ศรีวิชัย ซึ่งนันทนา ชุติวงศ์เห็นว่า การที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ปฏิเสธว่ารูปแบบงานศิลปะไม่เกี่ยวข้องกับการเกิดขึ้นและความเสื่อมสลายของรัฐหรืออาณาจักรนั้น ยังอาจทำให้เกิดความสับสน ให้กับผู้ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ

นันทนา ชุติวงศ์ ได้ยกตัวอย่างเรื่องการวิเคราะห์ตีความงานพุทธศิลป์อย่างเช่นงานศิลปะในนิกายมหายาน ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ตีความพระพุทธรูปแบบทวารวดีองค์หนึ่งในจุดเน้นเรื่อง “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” โดยเห็นว่าคือพระพุทธรูปอมิตาภะของนิกายมหายาน แต่*นันทนา ชุติวงศ์* ตีความว่าอาจเป็นพระศากยมุนี ของนิกายหินยานก็ได้ (ทั้งนี้ การวิเคราะห์ดังกล่าวอาจเป็นการสนับสนุนกรอบความคิดแบบเดิมที่ระบุว่าทวารวดีนับถือพุทธศาสนานิกายหินยานและพระพุทธรูปดังกล่าวคือพระพุทธรูปในศิลปะทวารวดี) ซึ่งในประเด็นนี้*นันทนา ชุติวงศ์* วิจารณ์ไว้ว่าการอธิบายงานพุทธศิลป์ที่มีความคลุมเครือ ไม่ชัดเจน เนื่องจากขาดข้อมูลที่ชัดเจนเกี่ยวกับความเชื่อและศาสนาต่างๆ ในท้องถิ่น จึงไม่อาจระบุได้ว่าในท้องถิ่นดังกล่าวมีการนับถือศาสนานั้นๆ หรือไม่ เพราะในท้องถิ่นเดียวกันและช่วงเวลาเดียวกันอาจมีความเชื่อของหลายนิกายก็เป็นได้[412] ซึ่ง*นันทนา ชุติวงศ์* เห็นว่ากรอบการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบเดิมนั้นดีอยู่แล้ว

[412] เรื่องเดียวกัน.

ข้อเสนอใหม่ : เมืองศรีเทพ ศูนย์อาณาจักรทวารวดี?

การศึกษาศิลปะทวารวดีเริ่มขึ้นอย่างเป็นระบบจากการนิยามความหมายศิลปะทวารวดีของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ซ เซเดย์ และจากหลักฐานค้นพบทางโบราณคดีต่างๆได้ยอมรับกันเป็นทั่วไปว่าอาณาจักรดังกล่าวอยู่ในบริเวณตอนกลางของประเทศไทย แต่ทว่าศูนย์กลางของอาณาจักรทวารวดีคือเมืองใดยังไม่เป็นที่แน่ชัด มีหลายข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับเรื่องนี้ อาทิในงาน *ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* (พ.ศ. 2469) ของสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพสันนิษฐานว่าศูนย์กลางของอาณาจักรอยู่ที่นครปฐม จากการขุดค้นพบศิลปวัตถุที่มีจำนวนมากกว่าแห่งอื่นๆ ขณะที่ยอร์ซ เซเดย์ได้เสนอบทความไว้ในวารสารเรื่อง Ars Asiatica (พ.ศ. 2471)ว่าอาณาจักรทวารวดีอยู่ทางภาคกลางของไทย โดยมีศูนย์กลางอยู่บริเวณทิศตะวันตกและเหนืออ่าวไทย จากการอ่านจารึกและการค้นคว้าจากหลักฐานทางโบราณคดี[413] ฯลฯ อย่างไรก็ดีข้อสันนิษฐานเรื่องศูนย์กลางของอาณาจักรทวารวดีก็ยังไม่อาจหาข้อยุติได้

ในปี พ.ศ.2560 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำเสนอข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับศูนย์กลางของอาณาจักรทวารวดี โดยเสนอว่าในช่วงเวลาหนึ่งราวกลางพุทธศตวรรษที่ 12 -กลาง 13 “ศรีเทพ” น่าจะเคยเป็นราชธานี หรือศูนย์กลางของอาณาจักรทวารวดี พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำความรู้เกี่ยวกับภาษาบาลีสันสกฤต ชื่อเมืองและเทพเจ้าในคัมภีร์ทางศาสนา ตลอดจนพุทธศิลป์ในอารยธรรมอินเดียและจีนมาใช้ในการวิเคราะห์ พร้อมกับยกตัวอย่างงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรมต่างๆ ที่ค้นพบจากเมืองศรีเทพเพื่อสนับสนุนข้อเสนอว่า “ศรีเทพ” เป็นศูนย์กลางของทวารวดี ซึ่งอาจสรุปได้ดังนี้

ประการแรก การค้นพบพระกฤษณะ (เทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ลัทธิไวษณพ นิกายภาควัต) เทวรูปพระวิษณุ (เทพเจ้าสูงสุดของลัทธิไวษณพ ไวษณพนิกาย) และเทวรูปพระสูรยะสามองค์ (เทพ

---

[413] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, *ทวารวดี ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย* , เอกสารประกอบคำสอน รายวิชา 317403 ศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 6-14 ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร 2543, น.4

เจ้าในนิกายเสาระและเป็นเทพชั้นรองของลัทธิไวษณพ) ศรีเทพเป็นเมืองโบราณสถานแห่งเดียวที่มีการค้นพบเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ และจากการตีความชื่อ “ทวารวดี” พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้อธิบายว่ามาจาก “ทวารกา” เมืองที่สถาปนาโดยพระกฤษณะในอินเดีย จึงทำให้มีความเห็นว่า “...*เมืองศรีเทพมีความเหมาะสมลงตัวกับทวารวดีเพราะเป็นเมืองที่สถาปนาโดยพระกฤษณะ ผู้เป็นอวตารที่แปดของพระวิษณุ*...”[414] ซึ่งสอดคล้องเป็นอย่างดีกับการค้นพบงานประติมากรรมในศาสนาพรามหมณ์ลัทธิไวษณพ

ประการที่สอง จากการค้นพบธรรมจักรและจารึกภาษาบาลีและภาษาสันสกฤตที่ศรีเทพแสดงให้เห็นว่า ศรีเทพเคยเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนาทั้งเถรวาทและมหายาน ซึ่งจากการขุดค้นในปี พ.ศ. 2531 ที่เขาคลังใน ฐานสถูปที่ประดับด้วยภาพปูนปั้นต่างๆ สามารถกำหนดอายุได้ว่าสร้างขึ้นในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 12- กลางพุทธศตวรรษที่ 13[415] และจากการสำรวจเขาคลังนอก เมื่อปี 2551 ซึ่งเป็นสถูปขนาดใหญ่ เป็นโบราณสถานที่สร้างขึ้นโดยสาวกลัทธิมหายาน มีการค้นพบรูปพระอมิตาภะ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เคยตีความไว้ว่าเป็นพุทธลักษณะของพระอมิตาพุทธที่ได้รับแรงบันดาลใจจากพระอมิตาพุทธของจีน

การตีความเรื่อง พระอมิตาพุทธ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เคยตีความไว้ตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2528[416] สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นตามความเชื่อในพุทธศาสนาลัทธิมหายาน นิกายสุขาวดี ภายใต้คัมภีร์มหาสุขาวดีวยูหสูตร และ คัมภีร์อมิตายุรพุทธานสมฤติสูตร อันเป็นคัมภีร์สำคัญของนิกายสุขาวดีที่

---

[414] พิริยะ ไกรฤกษ์, *เมืองศรีเทพ ศูนย์กลางของทวารวดี?* , จัดพิมพ์เนื่องในกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมสัญจร ครั้งที่ 1 ประจำปี 2560 ทัศนศึกษา ณ อุทยานประวัติศาสตร์เมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ วันอาทิตย์ที่ 4 มิถุนายน 2560, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2560), หน้า 50-51.

[415] เรื่องเดียวกัน, น.54-55

[416] พิริยะ ไกรฤกษ์, (2528). *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทยฉบับคู่มือนักศึกษา*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2528), เรื่อง *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544), และเรื่อง *รากเหง้าศิลปะไทย*, (กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์, 2555).

เจริญรุ่งเรืองในประเทศจีน ช่วงระหว่าง พ.ศ. 1190-1258 ซึ่งจากการวิเคราะห์โดยใช้วิธีประติมานิรมานวิทยา การแสดงธรรมสองพระหัตถ์นั้น เป็นลักษณะเฉพาะของพระอมิตาภะของนิกายสุขาวดีในสมัยราชวงศ์สุยของจีน ซึ่งหมายความถึง พระอมิตาภะพร้อมด้วยพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรและพระโพธิสัตว์มหาสถามปราบตะ เสด็จลงมารับดวงวิญญาณของผู้ที่ปฏิบัติตามคำสอนของพระองค์ไปอยู่ในดินแดนสุขาวดี และการแสดงธรรมด้วยสองพระหัตถ์นั้นคือทรงแสดงธรรมโปรดทั้งมหายานและหีนยาน เนื่องจากเป็นที่เคารพของศาสนิกชนทั้งสองยาน[417]

ประเด็นดังกล่าวยังคงเป็นที่ถกเถียงอยู่ในวงวิชาการ ดังเช่น วิทยานิพนธ์เรื่อง *การวิเคราะห์การแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์ของพระพุทธรูปในศิลปะทวารวดี* (2544) ของ *เชษฐ์ ติงสัญชลี* [418] เสนอว่าลักษณะดังกล่าวเป็นการแสดงปางวิตรรกะมุทราสองพระหัตถ์ที่ปรากฏแพร่หลายในศิลปะทวารวดี ที่มีการนับถือพุทธศาสนาลัทธิเถรวาท ซึ่งรูปแบบงานศิลปะเป็นอิทธิพลที่น่าจะได้รับมาจากอินเดียในศิลปะอมราวดีตอนปลาย-อนุราธปุระ และในเชิงประติมานิรมานวิทยา ตีความว่า การแสดงปางวิตรรกะมุทราสองพระหัตถ์ไม่ได้มีความหมายที่เจาะจงว่าเป็นองค์พระพุทธเจ้าองค์ใด คืออาจเป็นพระพุทธเจ้าศากยมุนี พระพุทธเจ้าองค์อื่นหรือพุทธประวัติตอนใดก็ได้ โดยขึ้นอยู่กับจารึกและบริบทแวดล้อม

นอกจากนี้งานศึกษาดังกล่าวยังได้นำไปสู่การศึกษาเรื่อง *พระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดีในศิลปะทวารวดี* (2545) ของ *รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง* [419] อันเป็นงานที่ศึกษาพระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดีและวิเคราะห์รวมไปถึงบุคคลที่ขนาบข้างของพระพุทธเจ้า งานนี้ *รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง* ได้ปฏิเสธข้อเสนอของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ตีความว่าพระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดี คือ เป็น พระอมิ

---

[417] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์, 2555), น. 88-89.

[418] เชษฐ์ ติงสัญชลี, *การวิเคราะห์การแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์ของพระพุทธรูปในศิลปะทวารวดี*, วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544.

[419] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, *พระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดีในศิลปะทวารวดี* , วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

ตาภะ ประทับยืนเหนือศีรษะครุฑ พร้อมด้วยบริวารซึ่งก็คือ พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรและพระโพธิสัตว์มหาสถามปราบตะเสด็จลงมาจากสุขาวดี เพื่อเสด็จลงมารับดวงวิญญาณ[420] โดย*รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง* เสนอว่าพระพุทธรูปประทับเหนือพระพนัสบดีอาจไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อหมายถึงพุทธประวัติตอนใดตอนหนึ่ง หรือพระพุทธเจ้าองค์ใดองค์หนึ่ง ซึ่งการสร้างพระพุทธรูปประทับบนพาหนะนั้นเป็นการยกย่องพระพุทธเจ้าเป็นเทพแห่งแสงสว่าง เนื่องจากทั้งตัวพนัสบดีและครุฑเป็นสัญลักษณ์ที่หมายถึงแสงสว่างหรือดวงอาทิตย์ ลักษณะนี้สื่อถึงการเชิดชูฐานันดรของพระพุทธองค์ ส่วนบุคคลที่ขนาบข้างก็ไม่ได้เจาะจงแน่ชัดว่าเป็นใคร คือสันนิษฐานออกเป็นหลายกลุ่ม ได้แก่ พระพรหม-พระอินทร์, พระโพธิสัตว์, หรือเทวดา ฯลฯ ประเด็นดังกล่าวยังปรากฏในงานของ รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง โครงการ “ลพบุรีศึกษา” เรื่อง ศิลปกรรมสมัยทวารวดี (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-16)[421] (2555) ศักดิ์ชัย สายสิงห์ เรื่อง ทวารวดี : ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย (2543)[422] พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและความเชื่อของคนไทย (2556)[423] เป็นต้น

จากการศึกษาเมืองศรีเทพครั้งนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เสนอหลักฐานที่ยืนยันข้อสันนิษฐานเดิมดังกล่าวข้างต้น จากการพิจารณาเปรียบเทียบการวางตำแหน่งของพระพุทธรูปและพระโพธิสัตว์ล้อมรอบแท่นหินกลางถ้ำ ดังที่พบที่เขาถมอรัตน์ จังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวเป็นรูปแบบที่พบได้ตามถ้ำในประเทศจีน อีกทั้งยังมีการพบพระพิมพ์รูปพระสมณโคดมปางสมาธิที่ด้านหลังมีจารึกภาษาจีน พบที่ศรีเทพ ประกอบกับ พิริยะ ไกรฤกษ์ ศึกษาหลักฐานของจีนจากบันทึกของหลวงจีนอี้จิ้ง

---

[420] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์, 2555), น. 91-93.

[421] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, งานวิจัยเรื่อง *พัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุ ท ธศตวรรษที่ 24:* ศิลปกรรมสมัยทวารวดี (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-16), (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555).

[422] *ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ทวารวดี ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย*. เอกสารคำสอน รายวิชา 317403 ศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 6-14 ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2543).

[423] *ศักดิ์ชัย สายสิงห์, พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและความเชื่อของคนไทย*, (กรุงเทพฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556).

ที่มีการกล่าวถึงพระภิกษุจีนที่มีฉายา “มหายานประทีป” เคยมาอุปสมบทที่ทวารวดี ซึ่งนั่นแสดงให้เห็นว่า ศรีเทพเคยเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนามหายาน[424]

ประการที่สาม จากสถาปัตยกรรมของเขาคลังนอก พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้ระเบียบวิธีการเปรียบเทียบรูปแบบจากวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน ของ แผนผังย่อมุมตกแต่งด้วยซุ้ม ที่แต่เดิมน่าจะใช้เป็นสัญลักษณ์ของวิมานบนสรวงสวรรค์ หรือเรียกว่า “วิมานลอย” ระหว่างเขาคลังนอกกับผนังของเทวาลัยที่สมโบร์ไพรกุก ที่ปราสาททิศเหนือ หมายเลขที่ 11 ที่น่าสนใจคือ สถาปัตยกรรมของเขาคลังนอกนักวิชาการและกรมศิลปากรได้ระบุว่าเป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากอินเดียใต้ ในขณะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำเสนอว่าสถาปัตยกรรมนี้เป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากเขมร เนื่องจากพบความคล้ายคลึงของลวดลาย มกรที่มุมบนของฐานบัวและมุมบัวลูกแก้วที่มีลักษณะเชิดขึ้น ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับปราสาททิศเหนือหมายเลข 7 อันเป็นลักษณะเฉพาะที่พบในเทวาลัยที่สมโบร์ไพรกุก ปราสาททั้งสองแห่งสร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าอิศานวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1158-1171) ดังนั้นจึงมีการสันนิษฐานว่าเขาคลังนอกอาจได้รับอิทธิพลมาจากเขมรและสร้างขึ้นประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 12 – ต้นพุทธศตวรรษที่ 13

จากงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรมที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญในศาสนาพุทธและพราหมณ์ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 12 - กลางพุทธศตวรรษที่ 13 ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ สันนิษฐานว่าศรีเทพน่าเคยเป็นศูนย์กลางของทวารวดี โดยพิริยะ ไกรฤกษ์ ชี้ให้เห็นด้วยว่าการตีความจากหลักฐานทางศิลปะนี้สอดคล้องกับหลักฐานในเอกสารจีนที่กล่าวถึงทวารวดีส่งเครื่องราชบรรณาการไปจีน และจารึกภาษาจีนที่ค้นพบตลอดจนหลักฐานทางพุทธศาสนามหายานซึ่งล้วนแต่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างทวารวดีกับจีน

---

[424] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *เมืองศรีเทพ ศูนย์กลางของทวารวดี?* , จัดพิมพ์เนื่องในกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมสัญจร ครั้งที่ 1 ประจำปี 2560 ทัศนศึกษา ณ อุทยานประวัติศาสตร์เมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ วันอาทิตย์ที่ 4 มิถุนายน 2560, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2560), หน้า 63.

พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอว่า ถ้าหากเมืองศรีเทพเป็นศูนย์กลางของทวารวดีแล้ว ประการแรก ศิลปะโบราณสถานวัตถุที่สร้างขึ้นที่ศรีเทพน่าจะเป็นตัวอย่างของศิลปะทวารวดี ประการสอง คำว่า "ทวารวดี" ไม่ควรที่จะถูกใช้เป็นชื่อเรียกศิลปะโบราณวัตถุสถานที่พบในแหล่งโบราณคดีอื่นๆ หรือใช้เป็นยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ของไทย วัฒนธรรมหรืออารยธรรมพุทธศาสนาในประเทศไทย รวมทั้งรูปแบบของศิลปกรรมในประเทศไทยในช่วงพุทธศตวรรษที่ 11-16 แต่น่าจะได้รับการนิยามขึ้นใหม่ว่าเป็น "**ศิลปะสมัยก่อร่างสร้างตัวของศิลปะในประเทศไทย**" กลางพุทธศตวรรษที่ 11-16 จนกว่าจะมีการศึกษาค้นคว้าว่าศิลปะโบราณวัตถุสถานที่ค้นพบตามแหล่งโบราณคดีต่างๆสอดคล้องกับเมืองโบราณหรืออาณาจักรใดที่กล่าวถึงในเอกสารของจีน[425]

สรุป

จากที่กล่าวมานั้นจะเห็นว่ากรอบคิด ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนาที่ใช้ในการอธิบายพัฒนาการยุคสมัยของประวัติศาสตร์ศิลปะ เป็นการปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับโลกทรรศ์ของคนในวัฒนธรรมไทยที่งานศิลปกรรมส่วนใหญ่วางอยู่บนฐานของความเชื่อและปรัชญาทางศาสนา จะเห็นได้ว่าพุทธศิลป์และ/หรือพราหมณ์ศิลป์ที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ นำมาจำแนกมีลักษณะที่เป็นสากล กล่าวคือ การสร้างงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องในศาสนาเกิดขึ้นได้ตามความเชื่อ-ศรัทธาและค่านิยมของศาสนิกชน และการแพร่ขยายทางศาสนาที่ไปถึงดินแดนในแต่ละแห่งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อีกทั้งกรอบความคิดนี้ยังอยู่บนพื้นฐานของการจำลอง (ปฏิมา) โดยเฉพาะการจำลองงานพุทธศิลป์ต่างๆ ที่พยายามจำลองให้เหมือนกับต้นแบบ (พุทธลักษณะ) ของพระพุทธปฏิมาให้ได้มากที่สุด เพื่อคงความศักดิ์สิทธิ์และ

[425] ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *เมืองศรีเทพ ศูนย์กลางของทวารวดี?* , จัดพิมพ์เนื่องในกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมสัญจร ครั้งที่ 1 ประจำปี 2560 ทัศนศึกษา ณ อุทยานประวัติศาสตร์เมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ วันอาทิตย์ที่ 4 มิถุนายน 2560, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2560), น. 64

ความสำคัญของพระพุทธปฏิมานั้นๆ ฉะนั้นการจำลอง (ปฏิมา) จึงไม่ได้เกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง แต่แสดงให้เห็นถึงจำลองที่สืบต่อกันมาอย่างยาวนาน

ข้อเสนอต่างๆ ของพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังไม่เป็นที่ยอมรับในวงวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งสืบทอดความรู้กระแสหลักอย่างมั่นคง (โดยมีการปรับเปลี่ยนความคิดและความรู้ในบางประเด็นแต่ก็ยังคงอยู่ภายใต้กรอบความคิดเดิมตลอดมา) อย่างไรก็ตาม ยากที่ใครจะปฏิเสธได้ว่าการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นงานแรกๆ ที่ตั้งคำถามอย่างเป็นเหตุเป็นผลต่อองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา พร้อมกับนำเสนอแนวทางใหม่ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยอย่างชัดเจนและเป็นระบบ ทั้งการนำเสนอในเชิงแนวคิดและทฤษฎี และการนำเสนอผ่านผลงานวิจัยด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่พบในประเทศไทย ทั้งในส่วนกลางและในท้องถิ่นต่างๆ

การที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์แบบใหม่มาใช้ในการศึกษางานศิลปกรรมในประเทศไทย ได้ก่อให้เกิดองค์ความรู้และข้อสรุปใหม่ ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องแต่ในเรื่องงานศิลปะเท่านั้น แต่ยังได้ให้ภาพสังคมในยุคที่สร้างศิลปะ โดยเฉพาะความเชื่อทางศาสนาที่แสดงออกผ่านการสร้างสรรค์งานของผู้คนในวัฒนธรรมต่างๆ โดยเฉพาะจุดเน้นที่ใช้การแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะล่าสุดที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงใช้มาจนถึงปัจจุบันนั้น ได้ฉายภาพให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงและความหลากหลายทางด้านพุทธิปรัชญาและความเชื่อที่ปรากฏในประเทศไทยในแต่ละช่วงเวลาได้เป็นอย่างดี ซึ่งนับว่าเป็นการศึกษามิติใหม่ต่อวงการประวัติศาสตร์ศิลปะไทย แต่ทว่าการศึกษาดังกล่าวก็มีข้อจำกัดอยู่เช่นกัน ในแง่ที่ทำให้ละเลยงานศิลปะอื่นๆ ที่ไม่เกี่ยวเนื่องกับศาสนา เช่น งานศิลปะของชาวบ้าน เครื่องถ้วย เครื่องปั้นดินเผา ฯลฯ ซึ่งงานเหล่านี้ก็ถือเป็นงานศิลปะที่สามารถบ่งบอกเรื่องราวความเป็นมาของมนุษย์ในอดีตได้เช่นกัน

ข้อจำกัดสำคัญอีกประการหนึ่งในการสร้างสรรค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะของ พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นผลสืบเนื่องมาจากการที่มีหลักฐานทางศิลปะและหลักฐานลายลักษณ์อักษรหลงเหลือมาถึงปัจจุบันให้ศึกษาค่อนข้างน้อย ดังนั้น ถึงแม้ว่าผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะทำให้เห็นถึงความ

เปลี่ยนแปลงทางศาสนาของแต่ละท้องถิ่นหรือแต่ละวัฒนธรรม แต่เป็นภาพของความเปลี่ยนแปลงอย่างกว้างๆ จากการตีความหลักฐานเท่าที่มีอยู่เท่านั้น ยังไม่สามารถพิสูจน์ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่ากลุ่มทางวัฒนธรรมหนึ่งๆ มีความคิดความเชื่อทางศาสนาในลัทธิหรือนิกายต่างๆ อย่างลึกซึ้งเพียงใดหรือได้ปรับเปลี่ยนความคิดความเชื่อไปมากน้อยเพียงใดในท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของบริบททางเศรษฐกิจและการเมือง

บทที่ 6

มนุษย์และวัฒนธรรมในมิติทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทยของพิริยะ ไกรฤกษ์

มนุษย์กับการสร้างสรรค์งานศิลปะ

พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ให้ความหมายประวัติศาสตร์ศิลปะไว้ว่า *"...ประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นวิชาที่ศึกษาเรื่องราวในอดีตของมนุษย์จากผลงานศิลปะซึ่งเป็นผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นโดยตั้งใจให้เกิดความประทับใจแก่ตนเองและผู้อื่น ลักษณะเฉพาะของความรู้ในวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คือ การศึกษาให้เข้าใจถ่องแท้ถึงเอกลักษณ์ของแต่ละศิลปะ และทราบถึงความสัมพันธ์ของแต่ละรูปรวมทั้งการคลี่คลายของรูปแบบนั้นๆ เพื่อที่จะนำไปสู่ความกระจ่างของประวัติศาสตร์ แสดงให้เห็นว่ามุมมองต่อการศึกษางานศิลปะจึงไม่ใช่การเข้าไปศึกษาในเรื่องของสุนทรียภาพทางศิลปะ แต่เป็นการทำความเข้าใจศิลปะในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงออกทางวัฒนธรรมที่มนุษย์เป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น..."*[426]

จากที่ความหมายข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ งานศิลปะเกิดขึ้นมาจากการกระทำของมนุษย์ มนุษย์ได้สร้างงานศิลปะเพื่อให้เกิดความประทับใจแก่ตนเองและผู้อื่น โดยงานศิลปะในแต่ละสมัยล้วนสร้างขึ้นจากแรงบันดาลใจของมนุษย์ อันได้แก่ ความคิด ความเชื่อ และ

[426] พิริยะ ไกรฤกษ์, วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนจารี (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 189-190.

ความรู้สึก[427] ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของมนุษย์ในแต่ละแห่งแต่ละสมัย ซึ่งการศึกษางานศิลปะไทยนี้เองที่จะนำไปสู่การทำความเข้าใจพฤติกรรมทางสังคมของมนุษย์ และมีผลไปถึงการทำความเข้าใจลักษณะความสัมพันธ์ในสังคมด้านอื่นได้ ดังเช่น งานศิลปะทางศาสนาจะเกี่ยวข้องสัมพันธ์และ/หรือสะท้อนให้เห็นเรื่องลัทธิ ความเชื่อ สถาบันกษัตริย์ การเมือง วรรณคดี ฯลฯ ในแต่ละช่วงเวลาและแต่ละท้องถิ่น

การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังครอบคลุมไปถึง "ความรู้สึก" ของมนุษย์ด้วย เพราะเมื่อศิลปะหมายถึง *"ผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นโดยตั้งใจจะทำให้เป็นที่ประทับใจแก่ตนเองและผู้อื่น"* ความประทับใจก็คือความรู้สึกนั่นเอง การจะกำหนดว่าสิ่งใดคืองานศิลปะที่สร้างความประทับใจนั้นเกี่ยวข้องกับการเข้าไปพิจารณาถึงคุณค่า (Value) ของศิลปะจากหลักสุนทรียศาสตร์[428] แม้ว่าเป้าหมายของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะไม่ได้อยู่ที่การศึกษา "สุนทรียภาพทางศิลปะ" เป็นหลัก แต่สุนทรียภาพก็เป็นเกณฑ์สำคัญประการหนึ่งในการเลือกว่าควรจะศึกษางานศิลปะชิ้นใดบ้าง

เมื่องานศิลปะเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงออกกิจกรรมทางวัฒนธรรมทั้งทางความคิดและความรู้สึกของมนุษย์ งานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ทั้งหมดจึงเป็นไปในลักษณะของการอธิบาย "วัฒนธรรมเชิงศิลปะ" ที่พยายามสะท้อนให้ถึงวัฒนธรรมของสังคมไทย นั่นคือ วิถีการดำรงชีวิตและความเชื่อทางศาสนาของคนในสังคมในช่วงเวลาหนึ่งๆ ซึ่งจะกล่าวให้เห็นอย่างชัดเจนต่อไป

---

[427] พิริยะ ไกรฤกษ์, "*ความเป็นไทยในทัศนศิลป*," เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องความเป็นไทยที่ควรธำรงไว้ความเป็นไทย สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 26-28 มีนาคม พ.ศ. 2529, (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) น. 1.

[428] พิริยะ ไกรฤกษ์, วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*, นงเยาว์ กาญจนจารี (บรรณาธิการ), (อ้างแล้ว), น. 191-193.

"วัฒนธรรม" ในมิติทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

การสร้างภาพ "วัฒนธรรมเชิงศิลปะ" ของพิริยะ ไกรฤกษ์ ผ่านองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยนั้นอาจเห็นได้อย่างชัดเจนจากการวิพากษ์โครงสร้างยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและการเสนอสมมติฐานงานศิลปะใหม่อีกชุดหนึ่ง อันเกิดจากการใช้ระเบียบวิธีวิทยาศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ ตั้งแต่ทศวรรษ 2520-ปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) ซึ่งในทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีส่วนร่วมในโครงการจัดทำหนังสือ "ลักษณะไทย"ของธนาคารกรุงเทพฯโดยได้เป็นผู้รับผิดชอบในการศึกษาเรื่องพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทยในด้านต่างๆ[429] อันเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เพิ่งจะเสนอทฤษฎีใหม่ในการจำแนกงานศิลปะในประเทศไทย ในงานประชุมระหว่างชาติของสมาคมประวัติศาสตร์แห่งเอเชีย และงานนิทรรศการพิเศษเรื่องแบบศิลปในประเทศไทย ในพ.ศ. 2520 ออกมาเป็นงานเขียนเรื่อง *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย: คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (2520) แม้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ จะเริ่มศึกษาตั้งแต่ 2520 แต่กว่าจะได้ข้อสรุปที่แล้วเสร็จนั้นก็กินเวลาเกือบ 3 ทศวรรษจนออกมาเป็นงานเขียนเรื่อง *รากเหง้าศิลปะไทย* (2553) ดังนั้นจุดเน้นที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้ในการศึกษางานศิลปะจะเปลี่ยนแปลงไป (จากการให้ความสำคัญแก่ชาติพันธุ์มาเป็นเรื่องลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา) และยังทำให้ข้อสรุปเกี่ยวกับอายุหรือช่วงเวลาในการสร้างงานศิลปะชิ้นหนึ่งๆ เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย แต่ระเบียบวิธีวิจัยของพิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้เปลี่ยนไป ยังคงใช้วิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยาที่เน้นศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลักฐานหลักในการวิเคราะห์และตีความ ซึ่งแน่นอนว่าผลของการวิจัยของพิริยะ ไกรฤกษ์ ย่อมขัดแย้งกับองค์ความรู้เดิมของงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ที่เด่นชัดคือในเรื่องของยุคสมัยในการสร้างงานศิลปะและการตั้งชื่อให้แก่รูปแบบของงานศิลปะ

[429] ดูรายละเอียดได้ในบทที่ 5

อนึ่ง ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมชได้กล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการจัดทำหนังสือชุด ลักษณะไทย ไว้ว่า *"หนังสือชุดนี้ได้จัดทำขึ้นด้วยเจตนาที่**จะให้ผู้อ่านได้รู้ถึงลักษณะไทยด้วยการมองเมืองไทยและคนไทยผ่านวัฒนธรรม**.... หนังสือชุดนี้เป็นผลงานของนักวิชาการไทยจากต่างสาขาวิชาชีพซึ่งได้ค้นคว้าเรื่องราวเกี่ยวกับวัฒนธรรมแขนงต่างๆกันและนำมา**ศึกษาเชิงวิเคราะห์เพื่อแสวงหาลักษณะไทย**..."*[430]

จากเจตนารมณ์ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ นั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นด้วยกับวิธีการค้นคว้าเกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยที่ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์เสนอ นั่นคือ การศึกษาเชิงวิเคราะห์เพื่อแสวงหาลักษณะไทย *"...ที่จะให้ผู้อ่านได้รู้ถึงลักษณะไทยด้วยการมองเมืองไทยและคนไทย โดยผ่านทางวัฒนธรรม..."* [431] การเรียบเรียงหนังสือชุดโครงการนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเรียบเรียงเพื่อตอบสนองเจตนารมณ์ของท่าน[432] โดยแสดงวัตถุประสงค์ของการศึกษาไว้ว่า *"...ข้อเขียนเรื่องทัศนศิลป์ในชุดนี้ มุ่งที่จะบรรยายถึงพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทยในด้านที่เป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรม ซึ่งสะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของค่านิยมทั้งทางด้านวัตถุและทางจิตใจ มากกว่าที่จะเป็นการแสดงออกซึ่งสุนทรียภาพอันบริสุทธิ์ ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความสำนึกในคุณค่าของอดีตของประเทศไทย ซึ่งจะช่วยให้เกิดความเข้าใจในแนวความคิดเบื้องหลังการสร้างสรรค์และรูปแบบของศิลปะในปัจจุบัน..."* [433]

วัตถุประสงค์สำคัญประการหนึ่งในการสร้างความรู้ของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็คือความต้องการที่จะเปลี่ยนวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าการศึกษาแบบเดิมมีข้อบกพร่องในการใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษรที่ไม่ได้ผ่านกระบวนการประเมินคุณค่าอย่างระมัดระวังรอบคอบ อันนำไปสู่การผลิตซ้ำองค์ความรู้ที่ผิดพลาด แต่ความรู้ดังกล่าวกลับครอบงำวง

---

[430] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 20. (เน้นโดยผู้วิจัย)

[431] เรื่องเดียวกัน, น. 20.

[432] เรื่องเดียวกัน, น. 20.

[433] เรื่องเดียวกัน, น. 22.

วิชาการอย่างยาวนาน ในงานเขียนช่วงแรกๆ (ทศวรรษ 2520) พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เน้นเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์โดยให้ความสำคัญของ "**เอกลักษณ์เฉพาะ**" ทางศิลปะในแต่ละท้องถิ่น และเห็นว่า

"...แบบของศิลปก็คือผลสะท้อนผลสะท้อนของบุคลิกลักษณะของศิลปินผู้ซึ่งถูกหล่อหลอมโดยวัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม และสังคมที่เขาดำรงชีวิตอยู่ ... ดังนั้น แบบของศิลปในกลุ่มชนที่มีขนบธรรมเนียม ศาสนา ประเพณี ตลอดจนประสบการณ์ในชีวิตที่คล้ายคลึงกันนั้น มักจะมีรูปแบบและชีวิตจิตใจที่เหมือนกัน เพราะเป็นแบบศิลปที่ได้รวมเอาความรู้นึกคิดของมวลชนที่อยู่ในสังคมหนึ่งในระยะเวลาหนึ่ง และในสถานที่หนึ่ง....[434]

แบบลักษณะเฉพาะทางศิลปะที่แต่ละท้องถิ่นสร้างขึ้นนั้นสะท้อนให้เห็นความเป็นชุมชนที่มีลักษณะเฉพาะและมีหลายกลุ่ม ในแต่ละกลุ่มที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกันต่างมักมีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบทางศิลปต่างๆ จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีปัจจัยต่างๆ ประกอบกัน ไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและศาสนา โดยได้แบ่งเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ มอญ กลุ่มชนภาคใต้ เขมรและไทย ซึ่งแม้ว่าในทศวรรษ 2540 พิริยะ ไกรฤกษ์ จะเปลี่ยนมาใช้กรอบความคิดเรื่องลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา เป็นเกณฑ์ในการแบ่งพัฒนาการยุคสมัยทางศิลปะ ซึ่งในแต่ละยุคศิลปะ (เช่น พระพุทธปฏิมา) แบบหนึ่งๆ อาจได้รับความนิยมร่วมกับศิลปะแบบอื่นๆ เพราะศาสนาหลายนิกายมีอิทธิพลร่วมกันในสังคมที่สร้างศิลปะ และถึงแม้ว่าศิลปะและลัทธินิกายทางศาสนาในสมัยโบราณในเมืองต่างๆ ในประเทศไทย ล้วนแต่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดีย แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็มิได้เน้นลักษณะที่เป็นสากล แต่ยังให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นว่ามีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง ดังจะเห็นชัดเจนในงานเรื่อง *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* (2555) (ซึ่งกล่าวรายละเอียดต่อไปข้างหน้า)

---

[434] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว), น. 5.

อย่างไรก็ดีก่อนที่พิริยะ ไกรฤกษ์ จะเปลี่ยนจุดเน้นในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในช่วงปลายทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ เริ่มมองเห็นแล้วว่า ที่จริงแล้ว รากฐานของวัฒนธรรมไทยนั้นมีความผูกพันอยู่กับความเชื่อทางศาสนาเป็นส่วนใหญ่ สิ่งที่คนไทยรับเข้ามาเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุดก็คือพุทธศาสนา อันเป็นรากฐานของวัฒนธรรมไทย ส่วนศาสนาอื่นคือศาสนาฮินดูเป็นรากฐานของสถาบันพระมหากษัตริย์และขนบธรรมเนียมในราชสำนัก [435] ดังปรากฏในงานเขียนเรื่อง *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา* (2528) นอกเหนือจากการเน้นลักษณะเฉพาะของวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่นแล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังเริ่มนำ“ลัทธิศาสนา” เข้ามาจัดลำดับศิลปะไทยด้วย ได้แก่ ศิลปในศาสนาฮินดูและพุทธศาสนา, แรงบันดาลในจากวัชรยาน

ในทศวรรษ 2540 จนถึงปัจจุบัน (2560) พิริยะ ไกรฤกษ์ เปลี่ยนมาเน้นให้ความสำคัญเรื่องลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา โดยเฉพาะพุทธศาสนาในฐานะที่เป็นพื้นฐานสำคัญที่สุดของวัฒนธรรมไทย เพราะศิลปโบราณวัตถุสถานแต่ละชิ้นแต่ละแห่งต่างเกิดขึ้นจากวิวัฒนาการของความเชื่อและความเปลี่ยนแปลงของพุทธปรัชญา อันเป็นมูลเหตุของการสร้างสรรค์ก่อนที่จะสร้างภาพรวมขึ้นเป็นยุคสมัย ***โดยรูปแบบของศิลปะจะเปลี่ยนแปลงไปก็ต่อเมื่อความเชื่อในศาสนาเปลี่ยนไปจากเดิม***[436] ดังนั้นการทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยก็ควรที่จะเข้าไปศึกษาและจัดหมวดหมู่ของพุทธศิลป์ไทยให้อยู่บนพื้นฐานของระเบียบวิธีวิจัยที่ถูกต้องและสอดคล้องกับรากฐานทางศาสนาและวัฒนธรรมของไทย[437] ดังในงานเรื่อง *ลักษณะไทย* (2551), รากเหง้าศิลปะไทย (2553), *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* (2555) ฯลฯ

---

[435] พิริยะ ไกรฤกษ์, “*แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย*,” พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, (กรุงเทพฯ : จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์, 2528), น. 1-13.

[436] พิริยะ ไกรฤกษ์, “การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย.” *เมืองโบราณ*, 25: 2 (เมษายน – มิถุนายน) 2542, น. 36-45

[437] เรื่องเดียวกัน

เพื่อเข้าใจศิลปะและวัฒนธรรมไทยและความคิดความเชื่อของคนไทยซึ่งผูกพันกับพุทธศาสนาอย่างลึกซึ้ง พิริยะ ไกรฤกษ์ เริ่มต้นจากการมองบริบทการสร้างพระพุทธปฏิมา ตามทฤษฎี "ปฏิมาวิทยา" ที่เห็นว่าพระพุทธปฏิมาเกิดขึ้นจากการจำลองของพระพุทธรูปองค์ต้นแบบที่สืบต่อกันเรื่อยมา เพื่อธำรงพุทธลักษณะของพระพุทธรูปองค์ต้นแบบไว้ให้มากที่สุด **ดังนั้นความเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะและ/หรือความเปลี่ยนแปลงทางปรัชญาศาสนา จึงขึ้นอยู่กับแต่ละท้องถิ่นและกระแสความนิยมของการจำลองหรือสร้างพุทธปฏิมาของแต่ละยุคสมัย** ดังในงาน *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* (2555) อันเป็นผลงานต่อเนื่องจากงานเขียนเรื่อง*รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* (2553) งานนี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พยายามศึกษารูปแบบศิลปะในพุทธศาสนานิกายเถรวาท ตามภูมิศาสตร์ ตั้งแต่ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในช่วงเวลาประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 19 จนถึง พ.ศ. 2500 และพบว่า พัฒนาการของเถรวาทในประเทศไทย เป็นหนึ่งในปัจจัยที่ทำให้รูปแบบของพุทธศิลป์ไทยมีลักษณะเป็นของตนเองและมีความหลากหลายทางรูปแบบตามภูมิภาค ส่วนปัจจัยรองคือ พระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ในแต่ละรัชกาลในบรมราชจักรีวงศ์ และตัวแปรอื่นๆ *"...สภาพทางภูมิศาสตร์และบริบททางประวัติศาสตร์...ได้เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้พุทธศิลป์ไทยมีอัตลักษณ์เป็นของตัวเอง และมีลักษณะเฉพาะประจำถิ่น อันทำให้พุทธศิลป์ที่สร้างขึ้นที่ภาคกลางมีความแตกต่างจากของภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่มีความใกล้เคียงกับที่สร้างขึ้นในภาคใต้ ส่วนที่สร้างขึ้นทางภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีลักษณะใกล้เคียงกัน..."* [438]

แม้การศึกษานี้พิริยะ ไกรฤกษ์ จะศึกษางานรูปแบบศิลปะในแต่ละภูมิภาคอันทำให้เห็นภาพของเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมเฉพาะถิ่นและทำให้เห็นว่าเป็นงานที่ *"...มีคุณค่าทางสุนทรียภาพที่ไม่ด้อยไปกว่ากัน..."*[439] แต่ทั้งหมดต่างรวมเป็นหนึ่งเดียวกันภายใต้พุทธศิลป์แห่งชาติ ดังที่กล่าวว่า *"...ความสืบทอดของพุทธศิลป์ในแต่ละภูมิภาคที่มีความหลากหลายเป็นพื้นฐานทางด้านศิลปวัฒนธรรมจวบจนแต่ละสายนั้นรวมกันเป็นหนึ่งเดียวภายใต้ความหมายของพุทธศิลป์แห่งชาติ เมื่อ*

---

[438] พิริยะ ไกรฤกษ์, *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* , (อ้างแล้ว), คำนำ น. 33

[439] เรื่องเดียวกัน, คำนำ น. 34.

ศิลปวัฒนธรรมของราชสำนักสยามเป็นมาตรฐานให้กับสังคมไทย ***เฉกเช่นแม่น้ำทั้ง 4 สายจากภาคเหนือไหลมารวมกันเป็นแม่น้ำเจ้าพระยา...***"[440]

จากข้อความข้างต้นนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่าก่อนที่ *"..แม่น้ำทั้ง 4 สายจากภาคเหนือไหลมารวมกันเป็นแม่น้ำเจ้าพระยา..."* นั้นน่าจะหมายถึงงานพุทธศิลป์ไทยก่อนปีพ.ศ. 2445 (ก่อนประกาศใช้พระบัญญัติลักษณะการปกครองคณะสงฆ์ รศ. 121 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ลักษณะงานพุทธศิลป์ไทยในแต่ละภาคต่างมีเอกลักษณ์ของตนเอง ข้อเสนอดังกล่าวนี้เกิดจากมุมมองว่ารัฐมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมในท้องถิ่นต่างๆ เช่น ศิลปะที่เมืองนครราชสีมาที่สัมพันธ์กับศิลปะในภาคกลาง ก็เป็นผลมาจากการที่ต้องตกอยู่ภายใต้การดูแลของรัฐส่วนกลาง เช่น จิตรกรรมภาพปริศนาธรรมบนฝ้าเพดานวัดนกออก และภาพสัตว์หิมพานต์บนฝ้าเพดานวัดศรีษะเกษที่ประดับด้วยดวงดารา สัตว์หิมพานต์และพันธุ์พฤกษา[441]

กรณี งานศิลปกรรมในกลุ่มมณฑลอุดร (มีศูนย์กลางอยู่ที่ หนองคาย ประกอบด้วย ขอนแก่น นครพนม สกลนคร เลย) ก่อนมีการตราพระราชบัญญัติลักษณะการปกครองคณะสงฆ์ ร.ศ. 121 (พ.ศ. 2445) กลุ่มมณฑลอุดรได้รับอิทธิพลจากศิลปะจากอาณาจักรล้านช้างตั้งแต่ สมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น อุโบสถ (สิม) วัดศรีโพธิ์ชัย จังหวัดเลย เป็นอาคารขนาดใหญ่ 5 ห้องทรงเตี้ยแจ้ คล้ายอุโบสถวิหารในนครหลวงพระบาง ส่วนสถูปเจดีย์หรือพระธาตุก็รับอิทธิพลจากนครหลวงพระบางและเวียงจันทร์ เช่น พระธาตุศรีสองรัก จังหวัดเลย และพระธาตุพนมองค์เดิม ฯลฯ แต่หลังจากอิทธิพลจากสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมจากภาคกลางเข้ามามีบทบาทในช่วงรัชกาลที่ 5 (หลังปี พ.ศ. 2445) สิมในมณฑลอุดรถูกสร้างขึ้นโดยช่างญวน ทำให้งานสถาปัตยกรรมคล้ายกับแบบฝรั่งเศสในอินโดจีน เช่น สิมหลังเดิมวัดพระธาตุเชิงชุม และสิมวัดพระธาตุศรีมงคล จังหวัดสกลนคร ฯลฯ ส่วนงานจิตรกรรมได้รับอิทธิพลจาก

[440] เรื่องเดียวกัน, คำนำ น. 25. (เน้นโดยผู้ศึกษา)

[441] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน. น.262.

ภาคกลาง โดยเฉพาะตัวพระตัวนางที่ปรากฏใน ตำราภาพจับ เช่น วัดหัวเวียงรังศรี จังหวัดนครพนม[442] เป็นต้น

กรณี งานจิตรกรรมล้านนาในยุคประเทศราชสยาม แม้จะเป็นงานที่แสดงออกถึงความเป็นท้องถิ่นแต่ก็ยังปรากฏค่านิยมที่มาจากรัฐส่วนกลางด้วย ดังเช่น งานจิตรกรรมวัดพระสิงห์ (พ.ศ. 2429) จังหวัดเชียงใหม่ เป็น *"...งานที่ผสานค่านิยมกรุงเทพฯ ให้เข้ากับรูปแบบและเนื้อหาของท้องถิ่นได้อย่างลงตัว..."*[443] คือมีการนำเอาวรรณกรรมภาคกลางในเรื่องสังข์ทองมาเป็นเนื้อหาของภาพ แต่ฉากหลังเป็นปราสาทราชมณเฑียรแบบพม่า กษัตริย์ฉลองพระองค์แบบพม่า ขุนนางแต่งแบบสยาม และภาพกากเป็นชาวท้องถิ่น [444]เป็นต้น

อย่างไรก็ดี การที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ใช้ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนาเป็นกรอบในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย โดยเฉพาะการให้ความสำคัญกับงานทางพุทธศิลป์เป็นหลักนั้น เสมือนเป็นการเน้นย้ำถึงความสำคัญของพระพุทธศาสนาว่าเป็นพื้นฐานของวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนไทย อีกทั้งการจำลองพระพุทธปฏิมาของคนไทยที่สืบทอดกันมานานแสดงให้เห็นถึงการมีพุทธศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวทางจิตวิญญาณของคนไทยมาอย่างยาวนานไม่น้อยไปกว่าพุทธศาสนาที่ปรากฏอยู่ในดินแดนอื่นๆด้วย

---

[442] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน. น.546-547.

[443] เรื่องเดียวกัน.น.552.

[444] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน.น.552.

การนิยาม "ทวารวดี ศรีวิชัย เขมร": ความแตกต่างระหว่างพิริยะ ไกรฤกษ์ และนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก

จากความแตกต่างของระเบียบวิธีวิจัยและกรอบความคิดระหว่างงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ กับงานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักดังที่กล่าวมาในบทก่อนหน้านี้ จะเห็นได้ว่าผลการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะไม่ปรากฏหรือใช้คำว่า "ทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี" มาเป็นชื่อ "รูปแบบ" ทางศิลปะ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เสนอการปรับเปลี่ยนชื่อของศิลปะรูปแบบต่างๆ เหล่านี้ไว้อย่างชัดเจนตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เนื่องจากปัญหาความไม่ชัดเจนของจุดศูนย์กลางของรัฐหรืออาณาจักร ทวารวดี ศรีวิชัย ว่าอยู่ที่เมืองใด พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงปฏิเสธการใช้ชื่อรัฐหรืออาณาจักรเหล่านี้มาเป็นชื่อเรียกรูปแบบทางศิลปะ แต่อย่างไรก็ตามพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าทวารวดีและศรีวิชัยนั้นเป็นรัฐหรืออาณาจักรที่มีตัวตนอยู่จริงตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยพิจารณาจากหลักฐานของจีนเกี่ยวกับการส่งเครื่องราชบรรณาการ การค้าขายระหว่างเมือง และการการค้บพบโบราณวัตถุเป็นหลักสำคัญ ซึ่งจะกล่าวต่อไปข้างหน้า

ความหมายของคำว่า "**ทวารวดี**" ที่ใช้ในกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักวิชาการสาขาต่างๆ พิจารณาความรู้เรื่องทวารวดีจากหลักฐานของจีนของเหี้ยนจังและอี้จิง ที่กล่าวถึงอาณาจักรโถโลโปตี้ การค้นพบค้นพบเหรียญเงินจารึกภาษาสันสกฤตที่เขียนว่า *"ทวารวตี ศวรปุณย"* งานศิลปกรรมที่ขุดค้นพบและจารึกภาษามอญโบราณตามสถานที่ต่างๆในประเทศไทย[445]ได้ทำให้กลุ่มนักประวัติศาสตร์และนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักได้จำกัดความโบราณวัตถุสถานที่พบในสถานที่ต่างๆในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12-16 ทั้งหมดว่าเป็น "ศิลปะสมัยทวารวดี" และได้ใช้การแพร่กระจายของรูปแบบศิลปะในสมัยดังกล่าวมาอธิบายขอบเขตและการแผ่ขยายอิทธิพลของรัฐ/อาณาจักรทวารวดีทั้งที่ๆ ในความเป็นจริงแล้วรัฐหรืออาณาจักรเหล่านี้ยังไม่มีศูนย์กลางที่แน่ชัด อาทิเช่นในงาน*ตำนาน*

[445] ดูรายละเอียดใน ผาสุก อินทราวุธ, *ทวารวดี การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี*, (กรุงเทพฯ: อักษรสมัย,2542), น. 1-17.

พุทธเจดีย์สยาม ของสมเด็จฯ กรมพระชาดำรงราชานุภาพ ที่อธิบายว่าอาณาจักรทวารวดีได้แผ่ขยายอิทธิพลไปไกลถึงนครปฐม ราชบุรี บุรีรัมย์ นครราชสีมา และปราจีนบุรี[446] , การเดินทางไปทำการขุดค้นที่ ศรีเทพ จ.เพชรบูรณ์ ของมจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล เมื่อพ.ศ. 2510 จากการค้นพบพระพุทธรูปที่มีจารึกเป็นภาษาบาลีและธรรรมจักร ทำให้ทรงสันนิษฐานว่าอาณาจักรทวารวดีที่กำลังเจริญรุ่งเรืองได้พยายามขยายอาณาเขตครอบครองมาถึงเมืองศรีเทพ[447] หรือในพ.ศ. 2534 .ในบทความเรื่องThe Major Role of the Mons in Sotheast Asia ใน Journal of Siam Society ของ Han pan Hla (นักภาษาศาสตร์ชาวมอญของมหาวิทยาลัยโตเกียว กล่าวว่าการแพร่กระจายของจารึกภาษามอญในภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคเหนือ ทำให้เห็นว่า อาณาจักรทวารวดีเป็นอาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ของมอญ และมอญมีบทบาทสำคัญในฐานะผู้เผยแพร่อารยธรรมอินเดียในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้[448] และปัจจุบันได้อธิบายงานศิลปกรรมในสมัยทวารวดีไว้ว่า "*...รัฐทวารวดีมีอาณาเขตครอบคลุมบริเวณซึ่งพบศิลปะทวาวดีทั้งหมด...*" [449] เป็นต้น

งานศึกษาที่น่าสนใจเกี่ยวกับทวารวดี คือ *ศรีทวารวดี: ประวัติศาสตร์ยุคต้นของสยามประเทศ* ของ ธิดา สาระยา (2532) เสนอว่าชุมชนโบราณในลุ่มแม่เจ้าพระยา ที่รู้จักในชื่อของอาณาจักรทวารวดีนั้น ยังไม่น่าจะจัดว่าเป็นรูปของรัฐอาณาจักรที่จะต้องมีอำนาจทางการเมืองอยู่ที่ศูนย์กลางคือเมืองหลวง แต่เป็นพัฒนาการของชุมชนเมืองหลายเมืองด้วยกันที่เป็นอิสระต่อกันที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กันในบริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา แต่ละเมืองใหญ่จัดเป็น "เมืองเบ็ดเสร็จ" ที่มีเศรษฐกิจ ศาสนา ความเชื่อและอำนาจทางการเมืองเหนือชุมชนหมู่บ้านรอบๆและเมืองบริวารที่อยู่ในรัศมีใกล้เคียงเท่านั้น ส่วน

---

[446] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว), น. 5,7.

[447] ดูรายละเอียดใน ผาสุก อินทราวุธ, *ทวารวดี การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี*, (กรุงเทพฯ: อักษรสมัย,2542), น. 7.

[448] ดูรายละเอียดใน ผาสุก อินทราวุธ, *ทวารวดี การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี*, (กรุงเทพฯ: อักษรสมัย,2542), น. 14

[449] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 31-32

รูปแบบศิลปกรรมที่มีรูปแบบที่คล้ายกันเป็นพัฒนาการทางวัฒนธรรมที่ร่วมกัน *"...ประชากรชาวทวารวดีคือชนชาติผสมซึ่งมีกลุ่มชนชาติสามหรือสยามคือคนไทยเป็นกลุ่มชนหนึ่งในบรรดากลุ่มอื่นๆ โดยมีภาษามอญเป็นภาษาหนึ่งที่ใช้ในการสื่อสาร..."*[450]

คล้ายคลึงกับความเห็นของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่เขียนไว้ในงานเรื่อง *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ในปี 2523 ที่เห็นว่า ทวารวดี *"...เป็นเพียงเมืองๆหนึ่งในจำนวนเมืองมอญหลายต่อหลายเมืองซึ่งเจริญรุ่งเรืองในช่วงระยะเวลานี้ ดังนั้นคำว่าทวาวรดีจึงน่าที่จะใช้เฉพาะในขอบเขตของประวัติศาสตร์และการเมืองเท่านั้น ส่วนคำว่าทวาวรดีที่ใช้ในความหมายที่หมายถึงศิลปแบบหนึ่งนั้นควรที่จะเปลี่ยนไปใช้คำว่า "มอญ" แทน เพราะเป็นคำที่ใช้เรียกครอบคลุมไปในทางวัฒนธรรมโดยทั่วๆไป..."*[451] และพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้อธิบายลักษณะของชนชาวมอญไว้ว่า *"...ชาวพื้นเมืองคือชนชาติที่ใช้ภาษามอญเป็นกลุ่มชนที่มีความเจริญรุ่งเรืองเหนือกลุ่มชนอื่นๆในช่วงระยะเวลานี้ ทั้งนี้เพราะว่าตั้งถิ่นฐานอยู่ในแหล่งที่อุดมสมบูรณ์ และสามารถรวมตัวเป็นรัฐขนานย่อมหลายแหล่งอยู่ตามบริเวณชายฝั่งทะเลทางด้านทิศตะวันออกและตอนเหนือของอ่าวไทย คนมอญสืบทอดวัฒนธรรมอินเดียได้เป็นอย่างดี จนสามารถปกครองบ้านเมืองได้ด้วยตนเองและทำการค้ากับจีนแทนพ่อค้าคนกลางชาวอินเดีย...."*[452]

จะเห็นได้ว่า มุมมองของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่มีต่อทวารวดี นอกจากจะเป็นรัฐที่ยังไม่สามารถจะทราบศูนย์กลางที่แน่ชัดแล้ว ยังเป็นเพียงรัฐเล็กๆ รัฐหนึ่งที่มีความเจริญรุ่งเรืองอยู่ในช่วงเวลาไม่นานนัก ทั้งนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ พิจารณาจากเอกสารจีนที่บันทึกการส่งเครื่องราชบรรณาการจากรัฐต่างๆ

---

[450] ดูรายละเอียดใน ผาสุก อินทราวุธ, *ทวารวดี การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี*, (กรุงเทพฯ: อักษรสมัย,2542), น. 15-16

[451] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), หน้าคำนำ หน้า13

[452] พิริยะ ไกรฤกษ์, "*แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย*," พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, (กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์, 2528), หน้า 4

เอาไว้ โดยตีความว่า ถ้าหากรัฐใดหรือเมืองใดปรากฏชื่อในเอกสารของจีนก็น่าจะมีความเจริญรุ่งและมีอำนาจทางการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว ดังนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเลือกใช้ *"...คำนิยามที่เป็นกลาง คือ แบบมอญ เพื่อใช้เรียกชื่อศิลปะที่เกิดขึ้นในแหล่งวัฒนธรรมมอญจากที่ต่างๆ (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคกลาง) ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 11 – 15..."*[453]

ในงานเรื่อง *รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* (2553) พิริยะได้ใช้หลักฐานและจดหมายเหตุของจีนในการอธิบายกลุ่มชนที่ใช้ภาษามอญโบราณที่อาศัยอยู่ในดินแดนประเทศไทยในช่วงพุทธศวรรษที่ 11-13 เพิ่มเติมจากในปี 2523 ที่ทำให้เห็นว่า ในช่วงระยะเวลาเดียวกันนั้น กลุ่มคนในวัฒนธรรมมอญเป็นกลุ่มคนที่แพร่กระจายและตั้งถิ่นฐานอยู่หลายแห่งในเอเชียอาคเนย์ อาทิเช่น ดันซุน พิริยะ ไกรฤกษ์ สันนิษฐานว่า "*...ดันซุนน่าจะเป็นกลุ่มมอญโบราณที่มีหลักฐานเก่าที่สุด เพราะคำว่า ดันซุน เป็นภาษามอญโบราณ โดยมีความหมายว่า ห้าเมือง หรือปัญจนคร..."* ซึ่งสอดคล้องกับจดหมายเหตุจีนสมัยราชวงศ์เหลียงที่กล่าวถึงพระราชา 5 พระองค์ที่ปกครอง และเป็นเมืองขึ้นของฟูนัน และเมื่ออิทธิพลของอินเดียเข้ามาได้มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมของท้องถิ่น ดังเช่นการเลียนแบบลวดลายศิลปะจากเหรียญทองแดงของชาวอินเดียมาทำเป็นตราประทับของตนเอง อาทิ ตราประทับดินเผาลายตรีศูล พบที่จันเสน อ.ตาคลี อ.นครสวรรค์[454]

ส่วนทวารวดี พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กล่าวไว้ว่า ในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 12 เป็นช่วงเวลาที่จีนสนับสนุนการส่งเครื่องราชบรรณาการของกลุ่มในทะเลจีนตอนใต้ ซึ่งตู้เหอ (T'ou-ho) หรือ ตู้เหอเลอ (T'u-hou-ho) (ทวารวดี) เป็นหนึ่งในเมืองที่ตั้งอยู่บริเวณรอบอ่าวไทยที่ส่งเครื่องราชบรรณาการไปจีนบ่อยที่สุดถึง 3 ครั้ง ซึ่งหนังสือเกี่ยวกับต่างประเทศของจีน ชื่อ ตุงเทียน (T'ungtien)

---

[453]พิริยะ ไกรฤกษ์, *แบบศิลปะในประเทศไทยตามทฤษฎีใหม่*, (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น, กรกฎาคม – สิงหาคม, 2523), เอกสารนี้เรียบเรียงจากหนังสือ "The Sacred Image Sculpture From Thailand" ที่เขียนขึ้นใน พ.ศ. 2522 อ้างใน มูลนิธิ พิริยะ ไกรฤกษ์, (31 กรกฎาคม 2555),*แบบศิลปะในประเทศไทยตามทฤษฎีใหม่*, ค้นหาเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2560 จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=369.

[454] พิริยะ ไกรฤกษ์*, รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 30

กล่าวว่าในช่วง พ.ศ. 1170-1192 ทวารวดีได้ส่งเครื่องราชบรรณาการไปจีน ประกอบด้วยแจกันทองคำ สร้อยคอทองคำ เข็มขัดประดับอัญมณี นอแรด งาช้าง ฯลฯ และจากการพบเหรียญภาษาสันกฤตที่กล่าวถึงทวารวดีที่นครปฐม อู่ทองและอินทร์บุรีและหลักฐานต่างๆ ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงจำกัดความทวารวดีว่าเป็นรัฐที่ตั้งอยู่บริเวณทางด้านทิศตะวันตกของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และเจริญรุ่งเรืองในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 12- กลาง 13 ตามที่กล่าวไว้ในเอกสารจีน [455]

กลุ่มมอญโบราณในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14-16 เป็นกลุ่มเมืองที่ใช้ภาษามอญโบราณ สามารถแบ่งออกตามภูมิศาสตร์ ได้ 3 กลุ่ม ได้แก่ ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและท่าจีน (กลุ่มมอญที่ลพบุรี) , ลุ่มแม่น้ำชี (กลุ่มมอญในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (ชัยภูมิ ขอนแก่น มหาสารคาม กาฬสินธุ์ อุดรธานี) และลุ่มแม่น้ำปิง (กลุ่มมอญ-หริภุญไชย) ซึ่งจากการใช้ระเบียบวิธีวิทยาประติมานิรมานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ทำให้เห็นว่ากลุ่มชนชาวมอญในแต่ละแห่งนั้นมีแบบศิลปะที่มีความเฉพาะ (ดังที่กล่าวอย่างละเอียดไว้ในบทที่ 3) ดังนั้นในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงไม่ต้องการให้มีการใช้แบบงานศิลปะของชาวมอญในความหมายของอาณาจักรทวารวดีดังที่กลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักใช้ นอกจากจะเห็นว่าทวาวดีเป็นเพียงรัฐหนึ่งในบรรดารัฐต่างๆ ของชนชาวมอญที่มีความเจริญในช่วงเวลาหนึ่งๆ แล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังเห็นว่าศิลปะของชาวมอญในแต่ละพื้นที่มีลักษณะเฉพาะ ดังนั้น ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 สืบมาจนถึงปัจจุบัน พิริยะจึงปฏิเสธการใช้ “ทวารวดี” ในการเรียกรูปแบบงานศิลปะทั่วประเทศไทยที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 11-16

เช่นเดียวกับการนิยามและจำกัดความของ “**ศรีวิชัย**” ความหมายในปัจจุบันของกรมศิลปากรที่อ้างอิงงานเขียนของ ยอร์ช เซเดย์ ได้ให้คำจำกัดความไว้ว่า *“...ศรีวิชัยเป็นชื่อกว้างๆ ทางศิลปะและวัฒนธรรมของกลุ่มบ้านเมืองหรือแว่นแคว้น หรือรัฐน้อยใหญ่ที่มีวัฒนธรรมบางประการร่วมกัน เช่น การนับถือพุทธศาสนาในลัทธิมหายานที่แสดงออกด้วยรูปแบบทางศิลปกรรมที่เรียกกันว่า ศิลปกรรม*

[455] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 31-32

แบบศรีวิชัย..."[456] ส่วน มจ. สุภัทรดิศ ได้จำกัดความไว้ว่า ศรีวิชัยเป็น *"...อาณาจักรหนึ่งรุ่งเรืองอำนาจขึ้นบนเกาะสุมาตรา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 13-18 มีราชธานีตั้งอยู่ใกล้กับเมืองปาเล็มบังในปัจจุบันนี้ อาณาจักรนี้บางครั้งก็ได้ครอบครองแหลมมลายูและดินแดนบางส่วนทางภาคใต้ของประเทศไทยด้วย นักปราชญ์ทางโบราณคดีเรียกชื่ออาณาจักรนี้ว่าศรีวิชัย และศิลปกรรมซึ่งเกิดจากทางภาคใต้ของประเทศไทยขณะนั้นก็ได้รับชื่อว่าศิลปแบบศรีวิชัย...*"[457]

ในขณะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่า ศรีวิชัยก็เป็นรัฐ/อาณาจักรที่ยังไม่มีศูนย์กลางทางการเมืองที่แน่ชัดเช่นเดียวกับทวารวดี ซึ่งในช่วงทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กล่าวแต่เพียงว่า การใช้คำว่า "ศรีวิชัย" เป็นการจำกัดวงแคบจนเกินไป และเสนอให้ใช้ "ศิลปกลุ่มคนภาคใต้"[458] หรือ "ศิลปแบบชุมชนภาคใต้"[459] แทน โดยให้เหตุผลว่า "...เพื่อให้ครอบคลุมถึงศิลปะทุกยุคสมัยที่ปรากฏในดินแดนทางภาคใต้ของประเทศไทยก่อนเข้าสู่ยุคของศิลปะไทยในพุทธศตวรรษที่ 18 ..."[460] และในปี พ.ศ. 2527 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กล่าวว่า ศรีวิชัยเป็นเพียงอาณาจักรที่เจริญขึ้นภายใต้อารยธรรมอินเดีย – ชวา ในช่วง พ.ศ. 1188-1399 และมีศิลปกรรมที่เรียกว่าร่วมลักษณะอินเดีย – ชวา[461]

---

[456] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 31-32

[457] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., *ศิลปในประเทศไทย*, พิมพ์ครั้งที่ 5, (กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์, 2518), น. 23

[458] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (อ้างแล้ว).

[459] พิริยะ ไกรฤกษ์, *แบบศิลปะในประเทศไทยตามทฤษฎีใหม่*, (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น, กรกฎาคม – สิงหาคม, 2523), เอกสารนี้เรียบเรียงจากหนังสือ "The Sacred Image Sculpture From Thailand" ที่เขียนขึ้นใน พ.ศ. 2522 อ้างใน มูลนิธิ พิริยะ ไกรฤกษ์, (31 กรกฎาคม 2555),*แบบศิลปะในประเทศไทยตามทฤษฎีใหม่*, ค้นหาเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2560 จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=369.

[460] เรื่องเดียวกัน

[461] พิริยะ ไกรฤกษ์, "*ทวาราวดีและศรีวิชัยในทัศนะของนักประวัติศาสตร์ศิลปะ*" ใน ศิลปะโบราณคดีและประวัติศาสตร์ ตอนที่ 1, เอกสารประกอบการอบรมครู-อาจารย์หมวดสังคมศึกษาระดับมัธยมศึกษา 4-10 มิถุนายน 2527. (กรุงเทพฯ: กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2527), น. 67-110 อ้างใน มูลนิธิ พิริยะ ไกรฤกษ์,

ต่อมาในปี 2553 เมื่อเขียนเรื่อง *รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พยายามวิเคราะห์และนำเสนอจุดศูนย์กลางของรัฐ/อาณาจักร*ศรีวิชัย*ใหม่ จากการพิจารณาหลักฐานเอกสารของจีน ซึ่งปรากฏรายชื่อเมืองที่ส่งราชบรรณาการไปจีนในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 13 ชื่อว่า โฝชิ (Fo-Shih) หรือ ชิลิโฝชิ (Shi-Li Fo Shih) (*ศรีวิชัย*) โดยส่งเครื่องราชบรรณาการครั้งแรกระหว่างปี พ.ศ. 1213-1216 และต้อนรับคณะทูตไปจีนในปีพ.ศ. 1226 อีกทั้งพระภิกษุอี้จิงที่เดินทางไปแสวงบุญที่อินเดีย ได้แวะพำนักที่นี้ในปีพ.ศ. 1226 และกลับมาอีกครั้งในช่วงระหว่าง พ.ศ. 1228-1232 ในช่วงเวลาดังกล่าวภาษาสันสฤตเป็นที่แพร่หลายในศรีวิชัย แต่ไม่ปรากฏหลักฐานภาษานี้ที่ปาเล็มบัง และจากหลักฐานจารึกสันกฤตที่วัดมเหยงค์ จ.นครศรีธรรมราช ที่กล่าวถึงการปฏิบัติพระธรรมวินัยสงฆ์สอดคล้องกับกล่าวของพระภิกษุอี้จิง ฉะนั้นจึงเป็นไปได้ว่าพระภิกษุอี้จิงได้หยุดพักที่สถานที่แห่งนี้เพื่อศึกษาไวยากรณ์ภาษาสันสฤต จากหลักฐานลายลักษณ์อักษรและการพบเครื่องถ้วยจีนร่วมสมัยเหรียญจีน และหลักฐานจารึกและการใช้ภาษาสันสกฤต พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงได้จำกัดความว่า “*ศรีวิชัย*” ว่าเป็นรัฐที่ตั้งอยู่ในจังหวัดสุราษฎร์ธานีและนครศรีธรรมราช ที่เจริญรุ่งเรืองในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 13 [462]

ในขณะที่ กลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ใช้ชื่อ “ศิลปะลพบุรี” เพื่อเรียกศิลปเขมรทุกชิ้นที่พบในประเทศไทย ซึ่งครอบคลุมช่วงเวลาอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-18[463] พิริยะ ไกรฤกษ์เห็นว่าการจำกัดความดังกล่าวอาจก่อให้เกิดความเข้าใจผิดและเพื่อให้ตรงตามความจริงในประวัติศาสตร์ ศิลปแบบเขมรที่พบในประเทศไทยทั้งหมด ควรจะเรียกว่า “ศิลปเขมร” เพราะศิลป

(31 กรกฎาคม 2555),ทวาราวดีและศรีวิชัยในทัศนะของนักประวัติศาสตร์ศิลปะ ค้นหาเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2560 จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=418.

[462] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. น. 32

[463] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., ศิลปในประเทศไทย, พิมพ์ครั้งที่ 5, (กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์, 2518), น27

เหล่านี้ได้เกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลทางวัฒนธรรมและทางการเมืองของอาณาจักรเขมร [464] และจะต้องศึกษาตามสถานที่หรือแหล่งพบ เนื่องจากแต่ละท้องถิ่นต่างมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง

จากประเด็นดังกล่าวนี้เป็นส่วนหนึ่งของความคิดของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่**ปฏิเสธการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยม**ที่ทำให้องค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในปัจจุบันคลาดเคลื่อนจากความจริงไปมาก มีการละเลยหลักฐานหรือข้อเท็จจริงบางส่วนและ/หรือมองข้ามความเป็นจริงบางอย่าง ดังนั้น นับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา เมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์เริ่มต้นศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยอย่างจริงจัง ก็มีความพยายามอย่างเต็มที่ในการนำเสนอความรู้ที่เน้นความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม โดยการศึกษารูปแบบงานศิลปะที่เอกลักษณ์และความเฉพาะของท้องถิ่น และการส่งอิทธิพลให้แก่กันและกัน รวมทั้งยอมรับว่าศิลปะในดินแดนประเทศไทยได้รับอิทธิพลอย่างมากจากจีนและเขมร ทั้งในด้านรูปแบบของศิลปะและความคิดทางศาสนาที่เป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อให้เกิดความประทับใจ

รากฐานวัฒนธรรมไทย: ความฉลาดในการประสานประโยชน์

นับตั้งแต่เขียนงานชิ้นแรกจนถึงปัจจุบัน ทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่ารากฐานของอารยธรรมไทย รวมทั้งวัฒนธรรมทางศิลปะที่ปรากฏบนแผ่นดินไทยไม่ใช่เป็นผลงานสร้างสรรค์ของคนเชื้อชาติไทยหรือ “คนไทยแท้” เมื่อกล่าวถึงคนชาติต่างๆ พิริยะ ไกรฤกษ์ หมายถึง “ชาติพันธุ์” ดังที่กล่าวถึงคนมอญโดยหมายถึงกลุ่มคนที่พูดภาษามอญ ดังนั้น “อารยธรรมไทย” หรือ “วัฒนธรรมไทย” ในทัศนะของ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเกิดขึ้นจากการรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากชนชาติอื่น โดยเฉพาะวัฒนธรรมของมอญ เขมร อินเดีย และจีน ผ่านการติดต่อสัมพันธ์ ค้าขายระหว่างกันและกัน ดังที่กล่าวว่า

---

[464] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*, (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2520),

"...รากเหง้าแห่งศิลปะไทยนั้น ครอบคลุมช่วงระยะเวลาประมาณ 700 ปี ก่อนที่คนไทยจะเข้ามาปกครองประเทศไทยปัจจุบัน ซึ่งได้แก่ช่วงระยะเวลาที่ชาวท้องถิ่น อันได้แก่ ชาวมอญโบราณ เขมร และชนหลายเชื้อชาติที่อาศัยอยู่ในภาคใต้ของประเทศไทย ได้รับอารยธรรมจากอินเดียและจีนเข้ามาบูรณาการรวมกับวัฒนธรรมดั้งเดิม ขึ้นเป็นอารยธรรมที่มีลักษณะเฉพาะของตนเอง โดยมีพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เป็นพื้นฐานของศิลปะและวัฒนธรรม

อัตลักษณ์ของพุทธศิลป์ไทย คือ เป็นสมัยที่คนไทยเข้ามาปกครองดินแดนที่เป็นประเทศไทยปัจจุบันและสืบทอดอารยธรรมต่อจากชาวมอญโบราณ เขมร โดยนำพุทธศาสนานิกายเถรวาทดั้งเดิมและที่รับมาจากลังกามาบูรณาการร่วมกับพุทธศาสนาลัทธิตันตระยานนิกายต่างๆที่ตกทอดมาจากอดีต กลายเป็นตันตริกเถรวาทหรือสยามนิกาย อันเป็นแรงบัลดาลใจของพุทธศิลป์ที่ปรากฏขึ้นเฉพาะแต่ในประเทศไทยและส่งอิทธิพลให้แก่ประเทศเพื่อนบ้าน คือ พม่า ลาว และกัมพูชา ครั้นต่อมาหลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จขึ้นครองราชน์ในปี พ.ศ. 2394 (ค.ศ. 1851) พระองค์ทรงอุปถัมภ์ธรรมยุติกนิกายที่พระองค์สถาปนาขึ้นก่อนหน้านั้น ธรรมยุติกนิกายจึงเป็นนิกายที่พระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์และข้าราชการอุปถัมภ์สืบต่อกันมา การปฏิรูปศาสนาดำเนินควบคู่กันไปกับการรับอิทธิพลอารยธรรมตะวันตก ซึ่งหมายถึงการรับลัทธิวัตถุนิยมของชนชาติเหล่านั้นเข้ามาด้วย ลัทธินี้ใช่แต่ที่จะส่งอิทธิพลต่อพุทธศิลป์ในปัจจุบันเท่านั้น แต่ยังเป็นพลังในการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยอีกด้วย...[465]

...ช่วงระยะเวลาตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 11 ถึงกลาง 19... เป็นช่วงระยะเวลาร่วมสหัสวรรษที่กลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในบริเวณประเทศไทยในปัจจุบันได้รับอารยธรรม

[465] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 23,

อินเดียและจีนเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น จนสามารถที่จะสร้างผลงานทางศิลปกรรมที่มีอัตลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะที่เป็นตัวของตัวเอง..." [466]

ทัศนะเกี่ยวกับ "วัฒนธรรมไทย" ดังกล่าวนี้ สอดคล้องกับการให้ความหมายทางวัฒนธรรมของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ใน "คำนำ" ของหนังสือชุด*ลักษณะไทย*ที่เขียนตั้งแต่ 2524 ดังความว่า

"...วัฒนธรรมนั้นเป็นเรื่องของการปลูกฝังในขั้นแรกและเป็นเรื่องของความเจริญเติบโตในขั้นต่อมา ในขั้นแรกวัฒนธรรมที่ปลูกฝังลงในแผ่นดินไทยนี้อาจมิใช่ของไทยแท้ แต่เป็นวัฒนธรรมของชนชาติอื่นที่เคยอยู่อาศัยในแผ่นดินนี้มาก่อน หรือเป็นวัฒนธรรมของชนชาติอื่นที่เคยผ่านแผ่นดินนี้ไปสู่ที่อื่น แต่วัฒนธรรมที่ชนชาติอื่นได้ปลูกฝังลงไว้ในแผ่นดินนี้ก็ได้เจริญงอกเงยต่อมา และได้รับการอุปถัมภ์บำรุงจากคนไทยจนเหลือยั่งยืนสืบมาจนถึงทุกวันนี้..." [467]

พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า จากสัจธรรมของข้อความดังกล่าว ได้เห็นประจักษ์เมื่อได้ทำการศึกษาศิลปกรรมของ "*ชนชาติอื่นที่เคยอาศัยในแผ่นดินมาก่อน*" เช่น ชาวมอญโบราณและชาวเขมรอย่างละเอียด จนต้องแยกออกมาตีพิมพ์เป็นหนังสือเรื่อง *รากเหง้าศิลปะไทย*[468]

พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าวัฒนธรรมไทยในปัจจุบันส่วนหนึ่งเกิดจากการนำวัฒนธรรมของชนชาติอื่นๆมาปรับปรุงและพัฒนาจนกลายเป็น "วัฒนธรรมไทย" ซึ่งเป็นผลมาจากความสามารถพิเศษของคนไทย นั่นคือ **การปรุงแต่งวัฒนธรรมให้มีลักษณะของตนเอง** ดังที่กล่าวไว้ว่า

---

[466] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 378

[467] คึกฤทธิ์ ปราโมช. ม.ร.ว., "คำนำ" ใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2551), คำนำ น. 9.

[468] พิริยะ ไกรฤกษ์, "มองศิลปะสู่ลักษณะไทย," ใน พิริยะ ไกรฤกษ์ และคนอื่นๆ, *80 ปี อาจารย์ คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา รวมงานเขียนทางวิชาการไทยศึกษา*, (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2553), น.134.

"....วัฒนธรรมไทยปัจจุบันเกิดจากการเลือกเฟ้นสิ่งที่ดีงามทั้งทางด้านจิตใจและด้านวัตถุจากวัฒนธรรมของชนชาติอื่นซึ่งสอดคล้องกับความเชื่อถือที่เป็นพื้นฐานดั้งเดิมของตนแล้วปรับปรุงให้มีลักษณะคนไทยมากขึ้น จนในที่สุดกลายเป็นวัฒนธรรมไทยโดยสมบูรณ์...

....ลักษณะพิเศษของไทยตั้งแต่ต้นหรือความสามารถในการปรับปรุงตนเองให้เข้ากับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของคนต่างชาติ คุณธรรมเช่นนี้ ไม่ได้เกิดขึ้นเพื่อความอยู่รอดเท่านั้น แต่ปลูกฝังขึ้นจากสิ่งแวดล้อมตั้งแต่ภูมิประเทศ อากาศ ขนบประเพณี และความเชื่อ...

...ดังนั้นทัศนศิลป์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมหรือการแสดงออกของคนไทยในชาติที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด จึงสะท้อนให้เห็นถึงคุณธรรมอันเป็นลักษณะพิเศษของคนไทย...คนไทยมีความสามารถพิเศษในการนำเอาอารยธรรมของชนชาติมาใช้และปรุงแต่งให้มีลักษณะของตนเองขึ้น..."[469]

จากข้อความข้างต้นมีความหมายใกล้เคียงกับแนวคิดเรื่อง *"ความฉลาดในการประสานประโยชน์"* อันเป็นแนวคิดเกี่ยวกับคุณธรรมหรืออุปนิสัยอันเป็นเอกลักษณ์ของชนชาติไทยที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสถาปนาขึ้น โดยทรงแสดงให้เห็นในพระนิพนธ์ต่างๆ ของพระองค์ว่าวัฒนธรรมไทยจำนวนมาก เช่น ศิลปะแขนงต่างๆ ภาษาไทย ฯลฯ เจริญขึ้นมาได้เนื่องจากคุณธรรม *"ความฉลาดในการประสานประโยชน์"* รวมทั้งทรงสรุปคุณธรรมดังกล่าวนี้ไว้ในพระปาฐกถาเรื่อง *"ลักษณะการปกครองประเทศสยามแต่โบราณ"* ใน พ.ศ.2470 ด้วย[470] เมื่อพิจารณางานเขียนของ

---

[469]พิริยะ ไกรฤกษ์, *"แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย,"* พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, (กรุงเทพฯ : จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์, 2528), น. 1-13.

[470] ดูรายละเอียดใน สายชล สัตยานุรักษ์, *สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างอัตลักษณ์ "เมืองไทย" และ "ชั้น" ของชาวสยาม*, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546).

พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็จะพบข้อความที่ระบุว่า *"คนไทยมีความสามารถพิเศษในการนำเอาอารยธรรมของชนชาติมาใช้และปรุงแต่งให้มีลักษณะของตนเองขึ้น"* ซึ่งเป็นการเน้น *"ความฉลาดในการประสานประโยชน์"* ของคนไทย อย่างไรก็ตาม งานเขียนส่วนใหญ่ของ พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็มักจะแสดงให้เห็นว่าคนชาติพันธุ์ต่างๆ ในแต่ละท้องถิ่น เช่น มอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้ เขมร และไทย ต่างก็สามารถผนวกเอาวัฒนธรรมจากภายนอกมาผสมผสานและปรับเปลี่ยนจนกลายเป็นศิลปะของที่มีลักษณะเฉพาะของตนเอง อีกทั้งยังมีส่วนทำให้เกิดพัฒนาการทางศิลปวัฒนธรรมในดินแดนประเทศไทยที่กลายเป็นมรดกตกทอดมาสู่คนไทยในเวลาต่อมา

เป็นที่น่าสังเกตว่า เมื่อกล่าวถึงวัฒนธรรมไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าในช่วงตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา วัฒนธรรมแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน โดย พิริยะ ไกรฤกษ์ มีความเห็นสอดคล้องกับ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช[471] ว่า *"วัฒนธรรมไทยเกี่ยวกับองค์พระมหากษัตริย์นั้นเป็นวัฒนธรรมฮินดู แต่ในชีวิตคนทั่วไปของคนไทยนั้นเป็นวัฒนธรรมพุทธ แต่ทั้งหมดนี้ก็ได้มารวมเป็นวัฒนธรรมไทยด้วยกัน ปรากฏเป็นลักษณะไทยอย่างที่เห็นอยู่ทุกวันนี้..."*[472] จากทัศนะดังกล่าวนี้เอง พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้นำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการมองงานพุทธศิลป์ของไทยในรัชกาลปัจจุบัน ดังในบทความเรื่อง *มองศิลปะสู่ลักษณะไทย* (2553)[473] ซึ่งพยายามแสดงให้เห็นถึง "ความฉลาดในการประสานประโยชน์" ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับพุทธศาสนา ผ่านการสร้างงานศิลปกรรม จากคติพุทธศาสนาดั้งเดิมจะเกี่ยวข้องแต่ความเชื่อและความเลื่อมใสศรัทธา แต่หลังจากการเกิดขึ้นของคณะธรรมยุตนิกายอันเป็นช่วงเวลาที่ดำเนินไปพร้อมกับการสร้างรัฐชาติสมัยใหม่ ได้ทำให้ความเลื่อมใสศรัทธาทางพุทธศาสนาเกี่ยวโยงร่วมกับความจงรักภักดีต่อ "ชาติ"

---

[471] การเน้นความสำคัญของวัฒนธรรมท้องถิ่นและคนไทยทั่วไป มีมาตั้งแต่เกิดการปฏิวัติ 2475 แต่ความรู้กระแสหลักเพิ่งจะผนวกวัฒนธรรมท้องถิ่นและคนไทยทั่วไปเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของ "วัฒนธรรมไทย" ซึ่งงานของพิริยะ ทำหน้าที่ "ผนวก" อย่างน่าเชื่อถือ

[472] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*, (อ้างแล้ว), 2551, คำนำ น. 9.

[473] พิริยะ ไกรฤกษ์, "มองศิลปะสู่ลักษณะไทย," ใน พิริยะ ไกรฤกษ์ และคนอื่นๆ, *80 ปี อาจารย์ คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา รวมงานเขียนทางวิชาการไทยศึกษา*, (อ้างแล้ว)

และทำให้สถาบันกษัตริย์กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น อาทิเช่น การขอพระราชทานอัญเชิญพระปรมาภิไธยย่อ ภ.ป.ร. ไปประดิษฐานหน้าผ้าทิพย์ของพระพุทธรูปปางประธานพร วัดเทวสังฆาราม จ. กาญจนบุรี การสร้าง “เหรียญในหลวงพระพุทธปัญจภาคี” ฯลฯนอกจากนี้ยังมีการสร้างศิลปกรรมที่ประกอบขึ้นด้วย “ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์” ดังเช่นการสร้างพระพุทธชินราชจำลองรุ่น ภ.ป.ร. (2517) เหรียญพ่อขุนรามคำแหง (2510) เป็นต้น[474] (ซึ่งจะวิเคราะห์โดยละเอียดต่อไป)

ความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์

งานเรื่อง *ลักษณะไทย: พระพุทธปฏิมา อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย* (2551) พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยความสัมพันธ์ระหว่างสองสถาบันย้อนไปไกลถึงสมัยพระเจ้าปเสนทิแห่งแคว้นโกศล และพระเจ้าอุเทนแห่งนครโกสัมพี จากสร้างพระพุทธรูปด้วยแก่นจันทน์และทองคำ (พระพุทธรูปสององค์แรกของพระตถาคตที่สร้างขึ้นในชมพูทวีป) และได้รับการอุปถัมภ์โดยสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งบริบทในการสร้างพระพุทธรูป ตราบเท่าที่พระมหากษัตริย์ทรงนับถือพุทธศาสนา การสร้างพระพุทธรูปถือเป็นพระกรณียกิจที่สำคัญและเป็นแบบธรรมเนียมให้ปฏิบัติสืบทอดกันมา ดังจะเห็นได้จากจารึกของอินเดีย วรรณกรรมของลังกา บทประพันธ์ของจีน ญี่ปุ่น และไทย[475] ซึ่งในประเทศไทยที่ถือว่าเป็นหนึ่งที่รับวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาอย่างยาวนาน ได้แสดงความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับสถาบันพระมหากษัตริย์ที่ชัดเจนตั้งแต่ *“...พุทธทำนายว่า “พระราชกุมารประกอบด้วยมหาปุริสลักษณะ ๓๒ ประการ” เชื่อกันว่าพระพุทธรูปแก่นจันทน์เป็นพระพุทธรูปองค์แรก ต่อมาจึงมีการจำลองพระพุทธรูปแก่นจันทน์ขึ้น และเรียกพระพุทธรูปที่เลียนแบบหรือจำลองนี้ว่า พระพุทธปฏิมา ซึ่งแปลว่ารูปจำลอง ดังนั้นในบริบทของพุทธศิลป์*

[474] ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน น. 134-142.

[475] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 45

พระพุทธรูปจึงเป็นพระพุทธปฏิมา เพราะเป็นการจำลองความเหมือนและความศักดิ์สิทธิ์ขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าสืบต่อกันมาจากองค์ดั้งเดิม..."[476] ซึ่งในพระไตรปิฎกของนิกายเถรวาท[477] อาทิ ลักขณสูตร ทีฆนิกาย ปาฏิกวัคค์ สุตตันตปิฎก ได้กล่าวถึงลักษณะของมหาบุรุษ 32 ประการ กล่าวไว้ว่า พระจักรพรรดิราชทรงมีมหาบุรุษลักษณะ 32 ประการ เช่นเดียวกันกับพระพุทธเจ้า โดยเมื่อชาวไทยรับนิกายเถรวาท คณะมหาวิหารจากลังกาเข้ามาเมื่อกลางพุทธศตวรรษที่ 19 มหาปุริสลักษณะที่กล่าวถึงใน *ลักขณสูตร* ได้มีอิทธิพลต่อการสร้างพระพุทธปฏิมาไทยเป็นอย่างมาก คือมีการปรับเปลี่ยนมหาบุรุษลักษณะบางประการที่มีมาแต่อดีต ให้สอดคล้องกับมหาปุริสลักษณะของบาลี จนท้ายที่สุดกลายเป็นอัตลักษณ์ของพระพุทธปฏิมาไทย[478]

แม้ว่าด้านหนึ่งพระมหากษัตริย์จะทรงเป็นองค์เอกอัครศาสนูปถัมภก แต่พระองค์ทรงเป็นพุทธมามกะที่กอปรด้วยราชธรรมอื่นๆ ของพุทธศาสนาด้วย เช่น ทศพิธราชธรรม พระราชจรรยานุวัตร 5 ประการ จักรวรรดิวัตร 12 ประการ และพระพละกำลังของพระมหากษัตริย์อีก 5 ประการ ดังนั้นการสร้างพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นโดยพระมหากษัตริย์จึงแสดงให้เห็นถึงพระราชศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนาและเพื่อการบำเพ็ญพระราชกุศลทั้งส่วนพระองค์และพระราชวงศ์ แต่ในอีกด้านหนึ่งการสร้างพระพุทธรูปโดยพระมหากษัตริย์ก็ยังมีความมุ่งหมายทางการเมืองการปกครอง[479] ที่เกี่ยวโยงสัมพันธ์กับชาติ พุทธศาสนา และมหากษัตริย์ อาทิเช่น การสร้างพระพุทธนวราชบพิตร โดยรัชกาลที่ 9 โปรดให้สร้างขึ้นในปี 2509 เป็นพระพุทธรูปประทับขัดสมาธิราบปางมารวิชัย แบบสุโขทัยประยุกต์ ที่ฐานบัวหงายบรรจุพระพิมพ์พระสมเด็จจิตรลดา ซึ่งพระองค์ทรงสร้างด้วยพระหัตถ์ โดยรวมผงศักดิ์สิทธิ์ส่วนพระองค์ และส่วนที่ได้มาจากปูชนียสถานและปูชนียวัตถุทั่วพระราชอาณาจักรเข้าไว้

---

[476] เรื่องเดียวกัน.

[477] ในขณะที่คัมภีร์ลลิตวิสตระของนิกายสรรวาสติวาส (กลางพุทธศตวรรษที่ 6 – กลาง 7) กล่าวถึงมหาปุริสลักษณะหรือมหาบุรุษลักษณะ ซึ่งหมายถึงลักษณะของมหาบุรุษ 32 ประการ และอนุพยัญชนะ (อวัยวะส่วนปลีกย่อย) อีก 80 ประการ ที่แสดงให้เห็นว่า พระพุทธเจ้านั้นแตกต่างจากบุคคลทั่วไป รวมทั้งพระจักรพรรดิราช

[478] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 26-27

[479] เรื่องเดียวกัน.

ด้วยกัน ซึ่งพระองค์ทรงแก้แบบจนเป็นที่พอพระราชหฤทัย ก่อนที่จะนำไปหล่อเพื่อพระราชทานไปยังจังหวัดต่างๆ ทั่วพระราชอาณาจักรด้วยพระองค์เอง ซึ่งทำให้ประชาชนได้สักการบูชาพระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นองค์หนึ่งองค์เดียวกับพระพุทธเจ้า จนกล่าวได้ว่าพระพุทธนวราชบพิตรถือเป็นพระพุทธรูปองค์แรกที่สร้างขึ้นเพื่อชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ และยังเป็นพระพุทธปฏิมาที่เป็นสัญลักษณ์ของความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นระหว่างชาติ พุทธศาสนา และพระมหากษัตริย์ด้วย

นอกจากนี้ความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นระหว่างงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนากับสถาบันพระมหากษัตริย์ยังเห็นได้จากแรงบันดาลใจในการสร้างพระพุทธรูปในปัจจุบัน ที่ไม่ใช่เป็นเพียงสิ่งที่ระลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า แต่เป็นรูปสัญลักษณ์แทนองค์พระมหากษัตริย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธปฏิมาที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้าง สะท้อนให้เห็นชัดเจนถึงการผนวกเอาพุทธศาสนาและพระมหากษัตริย์มารวมอยู่ในพระพุทธปฏิมาองค์เดียวกัน อาทิเช่น พระพุทธรูปประจำรัชกาล พระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษา พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาล ฯลฯ ซึ่งพิริยะกล่าวไว้ว่าความสัมพันธ์ที่แน่นแฟ้นดังกล่าว *"...เป็นเสมือนพลังที่ผลักดันการสร้างอัตลักษณ์แห่งความเป็นไทย..."*[480]

หากกล่าวโดยสรุป ผลงานประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงให้เห็นความหมายของ "ชาติไทย" และ "ความเป็นไทย" ที่ พิริยะ ไกรฤกษ์ สร้างขึ้น ซึ่งเป็นการนิยาม (ไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม) ว่า **ชาติไทยเป็นชาติที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม** วัฒนธรรมไทยไม่ใช่สิ่งตายตัว แต่เกิดจากการรับวัฒนธรรมของชนชาติอื่นเข้ามา โดยมีการนำวัฒนธรรมต่างๆ มาผสมผสานและปรับปรุงจนกลายเป็น "ลักษณะไทย" หรืออาจกล่าวได้ว่า "ลักษณะไทย" เป็นผลมาจากความฉลาดในการประสานประโยชน์ตั้งแต่แรกเริ่ม (มอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้ เขมร และคนไทย) ที่จะเห็นชัดเจนผ่านศิลปะที่เนื่องในศาสนา อันสะท้อนให้เห็นถึงการรับและการเผยแพร่อิทธิพลทางวัฒนธรรมระหว่างคนหลายชาติพันธุ์ กลายเป็นวัฒนธรรมของ "คนไทย" ในเวลาต่อมา หรือกล่าวในอีกแง่หนึ่งคือเป็นการทำให้ความหมายของ "ความเป็นไทย" ครอบคลุมวัฒนธรรมของกลุ่มคน

[480] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*, (อ้างแล้ว).

หลากหลายชาติพันธุ์ ซึ่งแต่ละชาติพันธุ์ต่างก็ได้รับอิทธิพลจากคนกลุ่มอื่นรวมทั้งวัฒนธรรมอินเดียและจีน และคนทุกชาติพันธุ์เหล่านี้ต่างเป็นส่วนหนึ่งของ “ชาติไทย” ด้วยกันทั้งสิ้น และทุกชาติพันธุ์มีส่วนที่ทำให้งานศิลปะไทยมีความเจริญระดับสูงสืบมาจนถึงปัจจุบัน

งานในระยะหลัง (ทศวรรษ 2540) ของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะพยายามแสดงให้เห็นว่า**ว่ารากเหง้าของศิลปะไทยมีพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เป็นพื้นฐานของศิลปะและวัฒนธรรม**[481] กล่าวคือ แม้ว่าชาติไทยจะเป็นชาติที่นับถือพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่และมีมาอย่างยาวนาน แต่ชาติไทยไม่ได้มีแต่ศาสนาพุทธ (ซึ่งปัญญาชนกระแสหลักจะเน้นให้ความสำคัญของพุทธศาสนาเป็นหลัก[482]) แต่ยังมีศาสนาอื่นๆ โดยเฉพาะศาสนาฮินดูและศาสนาพราหมณ์ที่ปรากฏอยู่ในสังคมไทย และในช่วงเวลาหนึ่งๆ คนไทยในบางท้องถิ่นก็มีการนับถือศาสนาเหล่านี้ด้วยเช่นกัน ซึ่งจะเห็นได้จากการสร้างโบราณสถานและโบราณวัตถุแบบพรามหณ์ศิลป์[483] อย่างไรก็ตาม ในงานชิ้นๆ หลัง พิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงให้เห็นว่าพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่มีความสำคัญต่อสังคมไทยมากที่สุด เนื่องด้วยพุทธศาสนาไม่ได้ข้องเกี่ยวกับแต่เรื่องของความเชื่อของกลุ่มคนเท่านั้น (ต่างจากในอดีตที่การสร้างงานศิลปะเนื่องในศาสนาจะขึ้นอยู่กับความเสื่อมใสศรัทธาและค่านิยมของศาสนิกชน) แต่ต่อมาความเชื่อและการนับถือพุทธศาสนาก็มีพัฒนาการ จากการนิยามและให้ความสำคัญผ่านผู้อุปถัมส์ (พระมหากษัตริย์และกลุ่มชนชั้นนำต่างๆ) จนทำให้เห็นว่าพุทธศาสนาเป็นส่วนสำคัญของ “ความเป็นไทย” และยังถูกผนวกให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับสถาบันชาติและพระมหากษัตริย์อีกด้วย

---

[481] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว), น. 23, 378

[482] เรื่องเดียวกัน.

[483] ดูรายละเอียดได้ใน เรื่องเดียวกัน.

การแสวงหา “ความจริง” กับจุดหมายทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

Veritas Veritas Veritas[484]

คำข้างต้นมาจากภาษาละติน ที่แปลเป็นภาษาไทยว่า “ความจริง ความจริง ความจริง” อันเป็นคติพจน์ประจำและเป็นหัวใจหลักของการศึกษาของมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด สหรัฐอเมริกา ที่ส่งอิทธิพลต่อทัศนคติและการสร้างองค์ความรู้ต่างๆของพิริยะ ไกรฤกษ์ อย่างมาก ซึ่งก็คือ “การแสวงหาความจริง” ดังนั้นจุดประสงค์ของการศึกษางานประวัติศาสตร์ศิลปะตลอดช่วงชีวิตของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็คือการแสวงหาความจริงเกี่ยวกับอดีต[485] ซึ่งจุดมุ่งหมายของการแสวงหาความจริงของพิริยะ ไกรฤกษ์ นี้ไม่ได้เกิดขึ้นเมื่อเข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด แต่เป็นการสั่งสมมาตั้งแต่วัยเด็กที่แสดงออกถึงความต้องการในการเข้าถึง “ความจริง” โดยอาศัยความคิดและความรู้สึกของปัจเจกบุคคล ที่เราจะเห็นได้จากการวาดภาพเหมือน (Portrait) หรือความสนใจและตัดสินใจเลือกที่จะวาดภาพแบบเอ๊กซ์เพลสชั่นนิสม์ (Expressionism) ซึ่งศิลปะทั้งสองแนวต่างก็แสดงและ/หรือ สะท้อนความเป็นตัวของตัวเองที่เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินอันเกิดมาจากความคิดและความรู้สึกภายในตัวของศิลปินเอง ในขณะที่ศิลปินวาดภาพหนึ่งๆ ศิลปินจะต้องค้นหา “ความเป็นจริง” หรือ “ลักษณะภายใน” ของบุคคลหรือสิ่งที่ตนต้องการจะวาด เพื่อแสดงให้เห็นถึง “ตัวตน” ของบุคคลหรือสิ่งนั้นๆ ตามความคิดและความรู้สึกเฉพาะของศิลปิน

เมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ หันมาเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะ “การแสวงหาความจริง” ยังคงเป็นจุดมุ่งหมายหลักของการศึกษางานทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย อย่างไรก็ตาม อะไรคือ “ความจริง” ในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ และพิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้อะไรในการสืบสาวหาความจริงในอดีต จากการสัมภาษณ์หรือจากงานเขียนต่างๆ สิ่งที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญอย่างมาก คือหลักฐานและระเบียบวิธีการศึกษา ซึ่ง หลักฐานและข้อเท็จจริงมีความสำคัญในตัวของมันเอง คือ หลักฐานบอก

[484] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[485] สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

เรื่องราวตามที่ระบุไว้ หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ การให้ความสำคัญกับข้อมูลเชิงประจักษ์ ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานชั้นต้นอย่างตัวงานศิลปะเอง หรือหลักฐานลายลักษณ์อักษรทั้งชั้นต้นและชั้นรอง ซึ่งไม่ว่าจะเป็นหลักฐานประเภทใดก็ตามล้วนแต่ต้องผ่านการพิสูจน์ความน่าเชื่อถือก่อนที่จะนำมาใช้ในการศึกษา ซึ่งหลักฐานที่ผ่านการตรวจสอบด้วยวิธีวิทยาที่เหมาะสมก็จะนำไปสู่การค้นพบความจริงที่เกิดขึ้นในอดีตได้ กล่าวคือ การศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะก็ต้องใช้ระเบียบวิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ให้ความสำคัญที่ตัวงานศิลปะเป็นหลัก (Primary Source) ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้แสดงความมุ่งหมายว่า *"...**จะให้หลักฐานและข้อมูลเป็นตัวเปิดเผยความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในอดีต** โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยของประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นหลัก"*[486]

ดังนั้น การศึกษาเรื่องราวในอดีตจึงควรเป็นไปเพื่อเข้าใจอดีต ไม่ใช่เป็นการใช้อดีตเพื่อเป็นเครื่องมือไปสู่จุดมุ่งหมายอื่นๆ ดังในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักถูกครอบงำด้วยวาทกรรมหรืออุดมการณ์ชาตินิยม จนทำให้มีการบิดเบือน ละเลย หลักฐานหรือข้อเท็จจริงบางส่วนและ/หรือมองข้ามความเป็นจริงบางอย่างไป

อุดมการณ์ชาตินิยมที่เกิดขึ้นในรัชกาลที่ 6 พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้กล่าวอย่างชัดเจนว่าองค์ความรู้ทางศิลปะในช่วงเวลานั้นเป็นไปเพื่อ *"...เผยแพร่ให้คนทั้งหลายได้รู้เห็นความรุ่งเรืองของประเทศสยามซึ่งมีมาแล้วแต่หนหลัง" ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าปรัชญาประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยในปัจจุบันเป็นการศึกษาประวัติของศิลปโบราณวัตถุสถาน "เพื่อช่วยกระตุ้นความรู้สึกชาตินิยม"..."*[487] ผลกระทบประการหนึ่งที่เราจะเห็นการให้ความหมายและความสำคัญของ "ศิลาจารึกหลักที่ 1" จากการนำมาใช้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย ซึ่งความหมายที่ถูกสร้างขึ้นทำให้สถานะศิลาจารึกกลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเนื้อความของ

---

[486] พิริยะ ไกรฤกษ์, *รากเหง้าศิลปะไทย*, (อ้างแล้ว) .เน้นโดยผู้วิจัย

[487] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ,(อ้างแล้ว), น. 21.

จารึกได้ส่งผลต่อประวัติศาสตร์ความทรงจำร่วมของคนในสังคมไทยในฐานะที่เป็นอาณาจักรแรกเริ่มของไทยที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปะและวัฒนธรรมสูงสุด หากมีข้อเสนอที่กระทบต่อความเชื่อและความรู้ (ที่เป็นที่ยอมรับกันมานาน) ตามที่ประวัติศาสตร์ชาติไทยกระแสหลักสร้างไว้ ก็จะมีการแสดงความคิดโต้แย้งหรือคัดค้าน (ดังที่กล่าวไปแล้วในเรื่อง ปัญหาของศิลาจารึกหลักที่ 1: การวิเคราะห์ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ)

นอกจากนี้ รัชกาลที่ 6 ยังสนับสนุนการสร้างสถาปัตยกรรมแบบชาตินิยม อาทิ ตึกบัญชาการโรงเรียนและตึกข้าราชการพลเรือน ฯลฯ ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่าทำให้เกิดความสับสนระหว่างความเป็นชาตินิยมกับความเป็นไทยที่แท้จริง กล่าวคือ การตกแต่งภายนอกตึกเป็นแบบฝรั่งแต่หลังคาทรงไทย หรือการประดับใบระกา บลาลี หางหงส์ ฯลฯ เป็นเพียงลักษณะที่สื่อให้เห็นถึงความรู้สึกทางชาตินิยมว่าลักษณะแบบนี้ (การตกแต่งภายนอก) คือความเป็นไทย ซึ่งที่จริงแล้ว *"...ความเป็นชาตินิยมแบบนี้ไม่เคยเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย..."*[488] แต่ความเป็นไทยที่แท้จริงในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ อยู่ที่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะของคนในสังคมที่ไม่มีการหยุดยิ่ง มีการเปลี่ยนแปลงและปรับปรุงไปตามความเปลี่ยนแปลงของความเชื่อและค่านิยมหรือวัฒนธรรมในสมัยนั้นๆ และการทำความเข้าใจ "ความเป็นไทยที่แท้จริง" นี้เอง ในทัศนะของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะช่วยให้คนในสังคมสามารถมองเห็นว่าสิ่งใดถูกสร้างขึ้นภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยม และสิ่งใดเกิดขึ้นจากค่านิยมของคนไทยที่แท้จริง ซึ่งการทำความเข้าใจอย่างถูกต้องนี้จะช่วยให้คนไทยหลุดพ้นจากการถูกครอบงำด้วยอุดมการณ์ชาตินิยม มีอิสรเสรีภาพทางความคิดและยอมรับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ และวัฒนธรรมต่างๆที่ปรากฏในสังคมไทย ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวว่า *"...ในช่วงที่รณรงค์ลัทธิชาตินิยมก็มักทำให้มีการลดหย่อนค่านิยมของความเป็นไทย เพราะมักจะแสดงปฏิกิริยาต่อต้านชาวจีนที่อยู่ในเมืองไทย อัน*

[488] พิริยะ ไกรฤกษ์, "*ความเป็นไทยในทัศนศิลป*," เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องความเป็นไทยที่ควรธำรงไว้ความเป็นไทย สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 26-28 มีนาคม พ.ศ. 2529, (อ้างแล้ว), น. 8-9.

เป็นการขัดกับความเอื้ออารีของคนไทยในอดีตที่ไม่เคยรู้สึกรังเกียจคนจีน มิหนำซ้ำกลับยกย่องศิลปวัฒนธรรมจีนมาโดยตลอด..."[489]

ดังนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ ปฏิเสธการศึกษางานศิลปะแบบที่เป็นไปเพื่อเสริมสร้างอุดมการณ์ชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม ดังกล่าวที่มีส่วนทำให้องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในปัจจุบันเกิดความบิดเบือนไปจากข้อเท็จจริง ดังนั้นการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเริ่มต้นจากการวิพากษ์โครงเรื่องยุคสมัยของประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย การเข้าไปตรวจสอบประเมินความน่าเชื่อถือ และวิพากษ์การใช้หลักฐานต่างๆของกลุ่มงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก การวิพากษ์สถานะศิลาจารึกหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหงตั้งแต่การกำหนดอายุเวลาและค้นหาผู้แต่งหลักศิลาจารึก รวมทั้งการทบทวนรูปแบบศิลปะและกำหนดอายุศาสนสถานและศิลปวัตถุของประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยและอยุธยาใหม่ทั้งหมด

การที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ที่เข้าไปวิพากษ์องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่มีผลกระทบต่อลักษณะของความหมายของ "ชาติไทยและความเป็นไทย" นี้ ได้สะท้อนถึงตัวตนของพิริยะ ไกรฤกษ์ อย่างหนึ่ง นั่นคือ แม้ภูมิหลังทางครอบครัวได้ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ ใกล้ชิดกับชนชั้นนำที่ได้ประโยชน์จากอุดมการณ์กระแสหลักอย่างยิ่ง แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ มิใช่นักวิชาการไทยที่ยึดติดกับอุดมการณ์ชาตินิยม กลับมีโลกทัศน์เปิดกว้าง พร้อมที่จะคิดวิเคราะห์และเสนอผลการค้นคว้าใหม่ๆ[490] รวมทั้งให้คุณค่าแก่ "พหุวัฒนธรรม" ที่ประกอบกันขึ้นเป็น "ลักษณะไทย"

การแสวงหาความเป็นจริงในอดีต กล่าวได้อีกทางหนึ่ง คือ **"การเคารพความจริง"** การศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ จึงเป็นไปลักษณะที่พยายามศึกษาด้วย "ความเป็นกลาง" กล่าวคือ เมื่อพบข้อมูล

---

[489] เรื่องเดียวกัน, น. 9

[490]วารุณี โอสถารมณ์กล่าวถึงพิริยะไว้ในคำนำหนังสือเรื่อง ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์,*ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550), น. 4.

ใหม่ก็พร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขข้อเสนอหรือข้อสมมติฐานเดิม และพร้อมที่จะคัดค้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่ถูกครอบงำด้วยอุดมการณ์ชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม การศึกษางานศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์จึงเป็นไปในแบบที่สร้างความรู้จากหลักฐานซึ่งผ่านการตรวจสอบแล้วว่าน่าเชื่อถือ ดังนั้นองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจึงไม่ใช่องค์ความรู้ที่เกิดจากกรอบความคิดของชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม เพราะความเป็นชาตินิยมได้ละเลย หลักฐานบางส่วนและ/หรือมองข้ามความเป็นจริงบางอย่างที่ผู้สร้างองค์ความรู้นั้นๆ ไม่ต้องการกล่าวถึง ดังกรณี ปัญหาของศิลาจารึกหลักที่ 1 หรือกรณีขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยและอยุธยาที่พิริยะเห็นว่าเป็นเพียง “ภาพลักษณ์” ที่สร้างขึ้นเพื่อสนองนโยบายของผู้นำรัฐในแต่ละยุคสมัย ที่มี *“...สถานะเป็นเพียง “ภาพลวงตา” ที่มีหน้าที่รับใช้สังคมเพื่อประโยชน์ทางการเมือง มิใช่ข้อเท็จจริงที่เกิดจากการสืบสาวหาความจริงที่เกิดขึ้นในอดีต....”*[491]

ฉะนั้นองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ หมายถึงนั้นจะต้องอยู่บน “ความจริง (Truth) ทางวิชาการ” ที่ปราศจากการถูกครอบงำด้วยอุดมการณ์ทางการเมือง เป็น “ความรู้บริสุทธิ์” ที่เสนอความจริงอย่างตรงไปตรงมา[492] พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่า *“....การสร้างองค์ความรู้บริสุทธิ์ต้องมีมาตรฐานวิชาการที่มีระบบด้วยวิธีวิทยาอันใดอันหนึ่งอย่างชัดเจนและคงเส้นคงวา การจะบรรลุองค์ความรู้แบบนั้นได้ นักวิชาการต้องมีอิสรภาพทางความคิดภายใต้บรรยากาศเสรีภาพทางวิชาการที่จะคิดและนำเสนอผลงานอย่างมีหลักวิชาการ สามารถยืนยันได้ด้วยหลักฐานที่ผ่านการประเมินคุณค่าความน่าเชื่อถือ เพราะอดีตคือสิ่งที่ผ่านไปแล้ว ไม่มีใครรู้ ไม่มีใครเห็น ว่าแท้จริงแล้วเป็นอย่างไร ประวัติศาสตร์เป็นสิ่งที่นักปราชญ์แต่ละคนใช้กรอบคิดและหลักฐานที่หลงเหลืออยู่ในยุคสมัยของตน*

---

[491] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ* (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง., 2545), น. 242-243

[492] พิริยะ ไกรฤกษ์,*ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์*, (อ้างแล้ว), น. 3

ในการศึกษาตีความ เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนนักประวัติศาสตร์ย่อมสามารถสร้างองค์ความรู้ใหม่ด้วยหลักฐานที่ค้นพบใหม่และวิธีวิทยาใหม่ได้ตลอดเวลา..."[493]

นอกเหนือจากนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าสมมติฐานหรือข้อสรุปของการศึกษาเป็นสิ่งที่ไม่แน่นอน แต่มีการปรับเปลี่ยนไปตามหลักฐานหรือข้อมูลที่ค้นพบใหม่ๆ ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนจากการศึกษาและวิเคราะห์งานศิลปะเรื่องรากเหง้าศิลปะไทย ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ ทำการศึกษาถึง 3 ทศวรรษ และมีการปรับเปลี่ยนทั้งข้อมูลการศึกษาที่ค้นพบ จนกระทั่งปรับเปลี่ยนกรอบความคิดในการจัดลำดับพัฒนาการยุคสมัยทางประวัติศาสตร์จนได้ผลสรุปออกมา ทั้งนี้ ถึงแม้พิริยะ ไกรฤกษ์ จะเห็นว่าสมมติฐานไม่มีความแน่นอน คือสามารถเปลี่ยนแปลงได้ แต่ทั้งนั้นสมมติฐานก็ต้องผ่านกระบวนการศึกษาและหรือระเบียบวิธีวิจัยต้องสามารถพิสูจน์หรือตรวจสอบได้ ดังนั้นหากมีการวิพากษ์หรือมีการโต้แย้งข้อเสนอต่างๆ ของพิริยะ ไกรฤกษ์ โดยเป็นการศึกษาที่มีระเบียบวิธีวิจัยที่ถูกต้อง มีหลักฐานมายืนยันอย่างแน่ชัด และมีความเป็นเหตุเป็นผล พิริยะเองก็ยอมรับการวิพากษ์และข้อโต้แย้งนั้นๆ[494]

โดยสรุปนั้นเราจะเห็นว่าตลอดเวลาการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่นอกจากแสวงหาความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในอดีตผ่านการศึกษาการสร้างสรรค์งานศิลปะของมนุษย์แล้ว พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังพยายามเข้าไปตรวจสอบความถูกต้องและวิพากษ์ถึงความเป็นมาขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา ทั้งในเชิงวิธีวิทยาและหลักฐานที่นำมาใช้ในการศึกษา แต่เมื่อพิจารณาในอีกแง่หนึ่ง คือ การสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะหรือการตรวจสอบวิพากษ์ต่างๆ นั้น ได้ส่งผลสะเทือนต่อวงการประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นอย่างมาก เห็นได้จากปฏิกิริยาที่เกิดขึ้น

---

[493] วารุณี โอสถารมณ์กล่าวถึงพิริยะไว้ในคำนำหนังสือเรื่อง ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก (ดูรายละเอียดใน เรื่องเดียวกัน, น. 4.

[494] พิริยะ ไกรฤกษ์, *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ* (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง., 2545), น. 242-243

ทั้งนี้เพราะเป็นการทำให้คนเชื่อว่าหลักฐานและวิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะแบบเก่านั้นไม่มีความน่าเชื่อถือ

แม้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ จะพยายามชี้ให้เห็นว่าองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมายึดโยงอยู่กับอุดมการณ์ชาตินิยม อันส่งผลต่อความรู้ทางประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะที่บิดเบือนไปจากความเป็นจริง แต่ทว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ไม่ได้อธิบายว่าความเป็นชาตินิยมจากความรู้ทางศิลปะเข้าไปสร้างความหมายหรืออัตลักษณ์ของคนกลุ่มต่างๆ อย่างไรบ้าง อีกทั้งการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังไม่ได้มุ่งรื้อสร้าง "ความเป็นไทย" ที่ได้รับการผลิตซ้ำโดยความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะเพื่อทำลายระบบฐานานุศักดิ์หรือสถานะสูง-ต่ำทางศิลปวัฒนธรรม

ฉะนั้น องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ สร้างขึ้น จึงเป็นไปในลักษณะของการทำให้องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นความรู้ที่น่าเชื่อถือ (convincing) ด้วยการใช้วิธีการศึกษาและตรวจสอบหลักฐานอย่างเป็นระบบ เพื่อให้มีความถูกต้อง ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงหลักฐานที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำมาใช้จะเห็นว่าล้วนเป็นศิลปวัฒนธรรมชนชั้นสูง ไม่ว่าจะเป็นศิลปวัตถุทางศาสนาหรือศิลปวัตถุที่เกี่ยวเนื่องในสถาบันกษัตริย์ ซึ่งแม้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ จะตระหนักถึงการมีอยู่ของศิลปวัฒนธรรมของชาวบ้าน แต่ก็ไม่ได้ทำการศึกษาอย่างจริงจัง สะท้อนให้เห็นว่าการสร้างองค์ความรู้ใหม่ต่างๆนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงยืนยันคุณค่าที่สูงส่งของศิลปวัฒนธรรมไทย ที่จะต้องทำการศึกษาใหม่หรือเขียนใหม่ให้ตรงกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ เพื่อให้เราสามารถภูมิใจในงานศิลปะและวัฒนธรรมหรือความเป็นไทยที่มีหลักฐานรองรับอย่างเชื่อถือได้ และเพื่อให้ระบบคุณค่านั้นเป็นที่ยอมรับอย่างยั่งยืน กล่าวคือ ถ้าองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะได้แสดงให้เห็นว่าเป็นไปเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ชาตินิยมจะทำให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีการพยายามละเลยและบิดเบือนความเป็นจริงบางอย่าง องค์ความรู้ที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยมก็จะถูกต่อต้านหรือถูกปฏิเสธไปในที่สุด ดังนั้นหากต้องการให้พลังของ "ความเป็นไทย" คงอยู่ จะต้องทำให้องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะมีความน่าเชื่อถือ มีความสอดคล้องกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ และยังสามารถมีความภูมิใจ

ในความเป็นไทยผ่านงานศิลปวัฒนธรรมไทยได้อยู่เช่นกัน ดังจะเห็นจากมุมมองของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ทำให้ว่า เราสามารถสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ไทยด้วยวิธีวิทยาแบบใหม่ได้โดยผ่านงานศิลปะที่ยังหลงเหลือในปัจจุบัน ซึ่งเพียงพอต่อการที่จะแสดงให้เห็นถึงอารยธรรมไทยที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาอย่างยาวนาน และแสดงถึงเก่าแก่ของชาติไทยได้ โดยที่ไม่ต้องนำอุดมการณ์ชาตินิยมต่างๆมาข้องเกี่ยว ดังความที่กล่าวไว้ในบทสรุปของงานเขียนเรื่อง *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* (2544) ไว้ว่า

> *"...ข้อมูลทางศิลปะจึงแสดงให้เห็นพื้นฐานของอารยธรรมไทยในช่วงระยะเวลาก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 คือ ก่อนที่ชาวไทยจะบทบาทในผืนแผ่นดินที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบันนั้น มีความผูกพันอย่างลึกซึ้งกับความหลากหลายทางด้านปรัชญาและความเชื่อในพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ ซึ่งนับเป็นสิ่งสำคัญในการหล่อหลอมอารยธรรมและความเป็นเลิศทางปัญญา จึงไม่มีความจำเป็นใดๆ ที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะจะต้องสร้างภาพลวงทางประวัติศาสตร์ศิลปะขึ้นมาเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ชาตินิยม ที่ปลุกจิตสำนึกให้เกิดความรักชาติและแสดงความเป็นอารยะของไทย เพราะหลักฐานทางศิลปะที่หลงเหลือมาจนปัจจุบันมีพอเพียงที่จะแสดงให้เห็นความเป็นจริงว่าประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีอารยธรรม..."*[495]

[495] พิริยะ ไกรฤกษ์, *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ,(กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544), น. 177 -178.

บทที่ 7

บทสรุป

แม้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ จะเป็นคนในตระกูลผู้ดีเก่าของไทย แต่การไปใช้ชีวิตอยู่ในยุโรปและสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ยังอยู่ในวัยเด็กก็ทำให้มีความเป็นตัวของตัวเองสูง จากภูมิหลังทางการศึกษาและการสั่งสมประสบการณ์ในการทำงานศิลปะแนวประเพณีและเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์ ได้หล่อหลอมตัวตนที่มีเคารพใน “สัจจะ” ที่ตนเองได้ค้นพบ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงไม่ต้องการทำงานเพื่อรับใช้ตลาด ขณะเดียวกันก็ต้องการมีอิสรภาพทางความคิด ไม่ต้องการดำเนินชีวิตภายใต้กรอบของขนบธรรมเนียมประเพณีอันเคร่งครัด ทำให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เลือกเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัย และมุ่งสร้างความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการและสังคมไทย โดยมีความกล้าหาญทางจริยธรรมที่จะนำเสนอความรู้แม้ว่าจะมีการตอบโต้โดยนักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก และความรู้บางเรื่องที่พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอออกมาจะส่งผลกระทบอย่างรุนแรงต่อความหมายของ “การปกครองแบบไทย” หรือแบบ “พ่อขุน” ที่เป็นอุดมการณ์สำคัญในการจรรโลงโครงสร้างอำนาจทางการเมืองของชนชั้นนำไทยก็ตาม นอกจากนี้ เมื่อพิริยะ ไกรฤกษ์ พบว่าความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะในวงวิชาการไทยที่ผ่านมาถูกครอบงำด้วยอุดมการณ์ชาตินิยมที่ได้รับการสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ และยังมีการใช้ข้อมูลโดยขาดการวิพากษ์หลักฐาน ทำให้กลายเป็นความรู้ที่ผิดพลาด ขาดความน่าเชื่อถือ พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ได้วิพากษ์วิจารณ์วิธีวิทยาและองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะเหล่านั้นอย่างตรงไปตรงมา

พิริยะ ไกรฤกษ์ มีพื้นฐานความคิดว่า *“....การสร้างองค์ความรู้บริสุทธิ์ต้องมีมาตรฐานวิชาการที่มีระบบด้วยวิธีวิทยาอันใดอันหนึ่งอย่างชัดเจนและคงเส้นคงวา การจะบรรลุองค์ความรู้แบบนั้นได้ นักวิชาการต้องมีอิสรภาพทางความคิดภายใต้บรรยากาศเสรีภาพทางวิชาการที่จะคิดและนำเสนอ*

ผลงานอย่างมีหลักวิชาการ สามารถยืนยันได้ด้วยหลักฐานที่ผ่านการประเมินคุณค่าความน่าเชื่อถือ"[496] ฉะนั้นองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้สร้างขึ้นจึงพยายามตั้งอยู่บน *"ความจริง (Truth) ทางวิชาการ"* ถือเป็น *"ความรู้บริสุทธิ์"*[497] ด้วยพื้นฐานความคิดดังกล่าวนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ จึงกล้าที่จะเสนอความคิดและองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ที่แตกต่างไปจากนักวิชาการและนักประวัติศาสตร์ศิลปะคนอื่นๆ แม้แต่ข้อสรุปที่เกิดจากการศึกษาของตนเอง เมื่อมีหลักฐานหรือข้อมูลใหม่ๆ พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็พร้อมที่จะปรับเปลี่ยนหรือแก้ไขความรู้เหล่านั้น และถ้าหากได้พบการวิพากษ์วิจารณ์หรือการโต้แย้งจากนักวิชาการอื่นๆ พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็พร้อมที่จะยอมรับถ้าเห็นว่าเป็นการวิพากษ์ตามหลักเหตุผลและมีหลักฐานที่น่าเชื่อถือรองรับอย่างเพียงพอ จะเห็นได้อย่างชัดเจนจากผลงานทั้งหมดของพิริยะ ไกรฤกษ์ ว่าตลอดสามทศวรรษที่ผ่านมา มีการเปลี่ยนเกณฑ์หรือกรอบความคิดที่ใช้ในการศึกษาอันเป็นผลมาจากความพยายามในการหาเกณฑ์หรือกรอบคิดใหม่ที่ดีกว่าเกณฑ์หรือกรอบคิดเดิมมิใช่การปกป้องหรือยืนยันเกณฑ์หรือกรอบคิดเดิมที่เคยเสนอเอาไว้

ตลอดทศวรรษ 2520 จนถึงปัจจุบัน พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ปฏิเสธระเบียบวิธีการศึกษาของนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่ผ่านมา โดยอาจสรุปได้ดังนี้

1 ปฏิเสธการใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษรที่ไม่ได้ผ่านการวิพากษ์หรือการตรวจสอบความน่าเชื่อถืออย่างเคร่งครัด และไม่ได้ใช้ตัวงานศิลปะ ที่เป็น Primary Source เป็นหลักในการศึกษา อัน

---

[496] วารุณี โอสถารมณ์กล่าวถึงพิริยะไว้ในคำนำหนังสือเรื่อง ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก (ดูรายละเอียดใน พิริยะ ไกรฤกษ์,*ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550), น. 4.

[497] พิริยะ ไกรฤกษ์,*ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์*, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550), น. 3

เป็นการสืบทอดวิธีการศึกษาของพระบาทสมเด็จพระมงกฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ

2. ปฏิเสธการใช้วิธีวิทยาแบบเดียวกับยอร์ซ เซเดย์ (George Coedes) และเอ.บี. กริสโวลด์ (A.B. Griswold) ที่ใช้วิธีการในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเหมือนกับวิธีการของนักประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกบางสกุล โดยที่วิธีการดังกล่าวมุ่งศึกษาวิวัฒนาการของศิลปะตะวันตกในแง่การก่อตัว การวิวัฒน์ไปสู่ความเจริญสูงสุด และการตกต่ำลงจนเป็นยุคเสื่อม รวมทั้งการเน้นสุนทรียภาพของศิลปะ พิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่าวิธีการศึกษาดังกล่าวนี้เป็นวิธีการศึกษาที่ไม่สอดคล้องกับโลกทัศน์และรูปแบบงานศิลปกรรมในประเทศไทย ทั้งนี้ รวมทั้งวิธีวิทยาในการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกที่ ศิลป พีระศรี นำมาใช้ ตลอดจนวิธีวิทยาของมจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ที่เน้นการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (Evolution of motive) ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ เห็นว่ามีจุดอ่อนที่สำคัญหลายประการ เช่น ไม่ได้ศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลัก นำหลักฐานลายลักษณ์อักษรมาใช้โดยไม่ได้ตรวจสอบความน่าเชื่อถือ และใช้รัฐ/อาณาจักรมาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งยุคเพื่อวิเคราะห์พัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย เป็นต้น

พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญกับการศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลักฐานชั้นต้น (Primary Source) โดยมีวิธีวิทยาในการวิจัยที่สำคัญ 3 ประการได้แก่ การศึกษาเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography) การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปโบราณวัตถุสถานที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (Stylistic Comparison) และการศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบ (Evolution of Style) อาจกล่าวได้ว่า พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นนักวิชาการคนแรกๆ ที่นำวิธีวิทยานี้มาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยอย่างเป็นระบบ และสามารถสร้างองค์ความรู้ที่มีคุณค่าทางวิชาการ รวมทั้งสามารถท้าทายองค์ความรู้เดิม จนทำให้นักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักบางคนต้องทำการค้นคว้าวิจัยอย่างจริงจังเพื่อตอบโต้หรือคัดค้านข้อเสนอของ พิริยะ ไกรฤกษ์ อันทำให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการไม่น้อยเลย

ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญกับการกำหนดอายุงานศิลปะเป็นอย่างยิ่ง เพราะถ้ากำหนดอายุของศิลปะผิดพลาดก็จะทำให้เกิดความผิดพลาดในเรื่องอื่นๆ ตามมา ประเด็นที่พิริยะ ไกรฤกษ์ พยายามวิเคราะห์เพื่อสร้างความกระจ่าง ได้แก่ เบื้องหลังการสร้างงานศิลปะเพื่อจัดลำดับพัฒนาการของศิลปะว่ามีความเปลี่ยนแปลงอย่างไร เช่น วัตถุประสงค์ในการสร้าง ความคิดและความเชื่อที่เป็นแรงบันดาลใจของศิลปิน เป็นต้น

ถึงแม้ว่าตลอดระยะเวลาสามทศวรรษที่ผ่านมา พิริยะ ไกรฤกษ์ จะได้เปลี่ยนเกณฑ์หรือกรอบความคิดที่ใช้ในการศึกษาอยู่เสมอ แต่ในเชิงวิธีวิทยาในการวิจัยนั้นพิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้เปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด ยังคงใช้วิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยา หรือใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลักในการศึกษา พิริยะ ไกรฤกษ์ กล่าวอยู่เสมอว่า ตัวข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปะไม่คงที่ เพราะมีการค้นพบสิ่งใหม่ๆ เพิ่มขึ้น และการตีความข้อมูลต่างๆที่ค้นพบยังขึ้นอยู่กับระเบียบวิธีวิทยาที่นักวิชาการแต่ละคนนำมาใช้ ข้อสรุปจากการศึกษาวิจัยในทางประวัติศาสตร์จึงไม่อาจถือเป็นข้อยุติได้

สำหรับวิธีวิทยาในการศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบของงานศิลปะนั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ต้องอาศัยการค้นคว้าหาความรู้จำนวนมากเกี่ยวกับลักษณะต่างๆ ของศิลปะแต่ละแบบทั้งในและต่างประเทศ รวมทั้งความคิดความเชื่อทางศาสนา และสัญลักษณ์ทั้งหลายที่ปรากฏในงานศิลปะของอารยธรรมต่างๆ ทั้งอินเดีย จีน เขมร ลังกา พม่า ฯลฯ เพื่อที่จะสามารถทำความเข้าใจความคิดเบื้องหลังของงานศิลปะเหล่านั้นและสามารถที่จะจัดแบ่งยุคสมัยและหาข้อสรุปเกี่ยวกับรูปแบบศิลปะที่พบในประเทศไทยได้ นอกจากนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างกว้างขวางทั้งหลักฐานของไทยและต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานลายลักษณ์อักษร รูปแบบงานศิลปะ แผนที่ ภาพวาด ฯลฯ โดยที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญกับการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของหลักฐานอย่างละเอียดและเคร่งครัด ซึ่งวิธีวิทยาดังกล่าวนี้เองที่ทำให้งานศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ มีความแตกต่างจากงานศึกษาของคนอื่นๆ โดยเฉพาะกลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก

ในมิติที่เกี่ยวกับมนุษย์ พิริยะ ไกรฤกษ์ มิได้มุ่งศึกษาเพื่อเข้าใจ “ความเป็นมนุษย์” และ “คุณค่าของมนุษย์โดยตรง” แม้ว่าจะศึกษาผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์คือศิลปะเช่นเดียวกับนักมนุษยศาสตร์ทั่วไปก็ตาม พิริยะ ไกรฤกษ์ พยายามทำความเข้าใจอดีตของมนุษย์โดยมองผ่านแรงบันดาลใจของมนุษย์ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ ซึ่งเป็นการศึกษา “วัฒนธรรมของมนุษย์” อันได้แก่ ความคิด ความเชื่อ และความรู้สึก ซึ่งมักจะผูกพันกับศาสนา เป็นการอธิบายวัฒนธรรมที่แสดงออกในงานศิลปะ แสดงให้เห็นว่า “วัฒนธรรมของมนุษย์” นี้มีเอกลักษณ์เฉพาะ กล่าวคือ กลุ่มคนในแต่ละพื้นที่แต่ละช่วงเวลาจะมีวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน

พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอโครงสร้างของประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ ในระยะแรกๆ พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้ชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์ในการตั้งชื่อศิลปะ แต่ก็แสดงให้เห็นว่าคนชาติพันธุ์เดียวกันแต่อยู่ในพื้นที่ต่างกันและอยู่ในช่วงเวลาที่ต่างกันก็สร้างสรรค์ศิลปะที่แตกต่างกัน ขณะเดียวกันพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็เน้นปฏิสัมพันธ์ของคนหลายวัฒนธรรมที่อาศัยอยู่ร่วมกันในละแวกและ/หรือแผ่นดินเดียวกัน ที่มีการติดต่อ-แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน รวมไปถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกัน แต่ในแต่ละท้องถิ่นต่างมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเองในแต่ละยุคสมัย และความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบทางศิลปต่างๆ จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีปัจจัยต่างๆ ประกอบกัน ไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและศาสนา ซึ่งได้แก่ กลุ่มมอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้ กลุ่มเขมรและกลุ่มไทย

ในทศวรรษ 2530 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้พยายามสืบสาวถึงที่มาขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา ทั้งในเชิงระเบียบวิธีวิจัยและการใช้หลักฐานต่างๆ จนนำไปสู่การเข้าไปตรวจสอบและประเมินความน่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างศิลาจารึกหลักที่ 1 และหลักฐานทางประวัติศาสตร์อื่นๆ ที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะนำมาใช้ในการศึกษา ทั้งนี้มาจากความเชื่อที่ว่าการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะและประวัติศาสตร์มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิดและความรู้ทั้งสองสาขาวิชาเอื้อประโยชน์ต่อกันและกัน ผลการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ ในช่วงเวลานี้ได้

สร้างความสะเทือนต่อวงวิชาการในสาขาวิชาต่างๆ เป็นอย่างมาก และทำให้เห็นถึงความไม่น่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ที่สำคัญคือศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งเป็นหลักฐานหลักที่วงการประวัติศาสตร์ศิลปะนำมาใช้เป็นหลักในการอธิบายงานศิลปะสุโขทัย การวิพากษ์หลักฐานพระราชพงศาวดาร พงศาวดารและตำนานต่างๆที่มีส่วนต่อการอธิบายหรือสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยและอยุธยา และประเด็นสำคัญที่พิริยะ ไกรฤกษ์ นำเสนอคือ รูปแบบและลักษณะของโบราณสถานที่ไม่ได้หยุดนิ่ง เพราะโบราณสถานต่างๆ เหล่านี้ได้รับการบูรณะซ่อมแซมและดัดแปลงไปในสมัยต่างๆ ดังนั้น การที่จะทำความเข้าใจถึงงานศิลปกรรมสมัยสุโขทัยและอยุธยาให้ตรงกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์จะต้องมีการทบทวนและทำการศึกษาใหม่ทั้งหมด นอกจากนี้ พิริยะ ไกรฤกษ์ ยังพัฒนาระเบียบวิธีวิทยาการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่เห็นได้ชัดว่าเป็นวิธีวิทยาที่มีความเป็นสหวิทยาการ เพราะนำความรู้จากหลายสาขาวิชามาช่วยในการตรวจสอบและตีความหลักฐาน เช่น วรรณกรรม นิรุกติศาสตร์ โบราณคดี วรรณกรรม โดยที่ยังคงยึดวิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยาเป็นแกนกลาง

ทศวรรษ 2540 ด้วยการสั่งสมความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ส่งผลให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เปลี่ยนมาใช้ “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” มาเป็นเกณฑ์หรือกรอบคิดในการศึกษาศิลปะ โดยมีพื้นฐานความคิดว่ารากฐานของวัฒนธรรมไทยคือความเชื่อทางศาสนา โดยพุทธศาสนาที่เป็นพื้นฐานสำคัญที่สุดของวัฒนธรรมไทยนั้น เป็นไปตาม “ทฤษฎีปฏิมาวิทยา” ที่จะมีการจำลอง (ปฏิมา) พระพุทธรูปองค์ต้นแบบที่มีความศักดิ์สิทธิ์และความสำคัญอย่างต่อเนื่องยาวนาน ส่วนศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในศาสนาพราหมณ์ที่ปรากฏในดินแดนประเทศไทยก็ควรจะศึกษาควบคู่ไปกับงานทางพุทธศิลป์ด้วย จากการศึกษานี้พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้แสดงว่า **รากเหง้าของศิลปะไทยมีพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เป็นพื้นฐานของศิลปะและวัฒนธรรมของสังคมไทย** แต่อย่างไรก็ตามเมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงไป การสร้างงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องศาสนาก็ไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องความเชื่อเท่านั้น พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ชี้ให้เห็นว่าพุทธศาสนาและศาสนาพรามหณ์มีพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลง โดยที่ศาสนาพราหมณ์ถูกลดความสำคัญลงให้คงเหลือแต่เรื่องพิธีกรรมของสถาบัน

พระมหากษัตริย์และการคงความศักดิ์สิทธิ์ของการเป็นสมมติเทพขององค์พระมหากษัตริย์ ในขณะเดียวกันพุทธศาสนาถูกให้ความสำคัญในฐานะที่เป็นศาสนาหลักของคนไทย มีการนิยามความหมายและสร้างความสำคัญโดยชนชั้นนำ จนทำให้เห็นว่าพุทธศาสนาเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย และเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์สืบมาจนถึงปัจจุบัน

ในแง่ของการนิยามความหมาย “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” ผลงานประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ แสดงให้เห็นว่า รากฐานของอารยธรรมไทยไม่ใช่เป็นของ “ไทยแท้” มาแต่เดิม แต่เกิดจากการผสมผสานศิลปวัฒนธรรมของคนหลายชาติพันธุ์ มีการรับวัฒนธรรมของชนชาติอื่นเข้ามา โดยเฉพาะวัฒนธรรมของอินเดียและจีน ผ่านจากการติดต่อสัมพันธ์ค้าขายระหว่างกันและกัน วัฒนธรรมไทยจึงเกิดจากการนำวัฒนธรรมของชนชาติอื่นๆ (มอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้ เขมร และไทย) มาปรับปรุงและพัฒนาจนกลายเป็น “วัฒนธรรมไทย” ซึ่งการพัฒนานี้เป็นผลมาจากความสามารถพิเศษของคนไทย นั่นคือ <u>การปรุงแต่งวัฒนธรรมให้มีลักษณะของตนเอง หรือที่เรียกว่าความฉลาดในการประสานประโยชน์</u> เกิดเป็น “วัฒนธรรมไทย” ซึ่งคนไทยควรจะเข้าใจความเป็นมาอย่างถูกต้องชัดเจน เพื่อจะสามารถภาคภูมิใจใน “ความเป็นไทย” ได้อย่างแท้จริงและยั่งยืน

จากความคิดดังกล่าวข้างต้นนี้สะท้อนให้เห็นว่า ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยที่สร้างโดยพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้มีส่วนในการนิยามความหมายใหม่ของ “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” คือ**ชาติไทยเป็นชาติที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม โดยที่ชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของชาติไทยนี้เปลี่ยนแปลงไปตามมิติทางเวลา** คนทุกชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในดินแดนประเทศไทยในอดีตที่ผ่านมาล้วนแต่เป็นส่วนหนึ่งของ “ชาติไทย” และมีส่วนสำคัญในการทำให้ “ศิลปะไทย” มีความเจริญระดับสูงอย่างน่าประทับใจและภาคภูมิใจ

ในแง่ของวิธีวิทยา ถึงแม้ว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ จะเปลี่ยนจุดเน้นในการอธิบายความเปลี่ยนแปลงศิลปะ โดยหันมาเน้นปัจจัยด้าน “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” แต่พิริยะ ไกรฤกษ์ ก็ยังเน้นให้ความสำคัญคนหลายวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น (มอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้ เขมร และไทย) ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์

ได้อธิบายการสร้างสรรค์ศิลปะของคนกลุ่มเหล่านี้ภายใต้ความเปลี่ยนแปลงทางด้านความเชื่อและปรัชญาทางศาสนา อย่างไรก็ดีพิริยะ ไกรฤกษ์ ยังคงเห็นว่าการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมของคนกลุ่มเหล่านี้มีส่วนสำคัญต่อการสร้างรากฐานวัฒนธรรมของงานศิลปะไทยให้มีความเจริญรุ่งเรือง โดยผ่านความสามารถพิเศษในการประสานประโยชน์ สามารถผนวกเอาวัฒนธรรมอื่นๆมาผสมผสานปรับเปลี่ยนและพัฒนาจนกลายเป็นลักษณะงานศิลปะของชาติไทยหรือวัฒนธรรมไทย ซึ่งความฉลาดประสานประโยชน์เช่นนี้ยังปรากฏให้เห็นมาจนถึงปัจจุบันจากการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับพุทธศาสนา ผ่านการสร้างงานศิลปกรรมต่างๆนั่นเอง

แม้พื้นฐานความคิดของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะปฏิเสธการครอบงำด้วยอุดมการณ์ชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม ทว่าจากการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งหมดของพิริยะ ไกรฤกษ์ ทำให้เห็นว่าพิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ได้ปฏิเสธความเป็นไทย กล่าวคือ กลุ่มกระแสหลักจะมองความเป็นไทยของศิลปะในลักษณะเฉพาะตายตัว แม้จะมีการรับอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาแต่ก็สามารถพัฒนามาเป็นลักษณะเฉพาะในแต่ละสมัยได้ ในขณะที่พิริยะ ไกรฤกษ์ มองว่าศิลปะในแต่ละแห่งมาจากการประสานประโยชน์ของกลุ่มคนทางวัฒนธรรมต่างๆ รูปแบบทางศิลปะเกิดขึ้นจากปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของหลายๆชาติพันธุ์ ซึ่งทำให้เห็นว่างานศิลปะในแต่ละแห่งมีพัฒนาการความเปลี่ยนแปลง ฉะนั้นการจะสร้างความภาคภูมิใจในความเป็นไทยผ่านงานศิลปะอย่างแท้จริงได้นั้น เราจะต้องมีความเข้าใจงานศิลปะที่สอดคล้องไปกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์

งานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ แม้ว่ามีคุณูปการอย่างสูงต่อวงวิชาการแต่ก็ย่อมมีข้อจำกัดบางประการอยู่เช่นกัน อาทิ การให้ความสำคัญกับความเปลี่ยนแปลงทางศิลปะที่เกิดจากปัจจัยภายนอก เช่นการรับอิทธิพลของศิลปะและวัฒนธรรมจากอินเดียและจีนไปจนถึงอิทธิพลจากตะวันตก ขาดการพิจารณาปัจจัยภายในทั้งการเมือง เศรษฐกิจและสังคมในพื้นที่แต่ละแห่งและแต่ละช่วงเวลา ซึ่งปัจจัยภายในเหล่านี้ต่างก็มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะหรือการรับเอาหรือเลือกสรรรูปแบบศิลปะภายนอกเข้ามาในท้องถิ่นของตนเอง แต่การศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์

ไม่ได้เข้าไปอธิบายถึงประเด็นดังกล่าว ข้อจำกัดอีกประการหนึ่งคือ แม้ว่าการศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะก่อให้เกิดมิติใหม่ๆของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ อย่างเช่นงานศึกษาในทศวรรษ 2540 เป็นต้นมาที่ทำให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงและความหลากหลายทางด้านพุทธิปรัชญาความเชื่อที่ปรากฏในประเทศไทยในแต่ละช่วงเวลา แต่งานเขียนดังกล่าวไม่ได้ครอบคลุมไปถึงงานศิลปะของชาวบ้านและงานศิลปกรรมอื่นๆที่ไม่ได้เกี่ยวข้องในศาสนา อีกทั้งยังขาดการอธิบายถึงบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง อย่างไรก็ดีแม้การศึกษาของพิริยะ ไกรฤกษ์ จะฉายภาพให้เห็นเพียงส่วนหนึ่งของบริบททางสังคม แต่การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ก็สามารถเป็นแรงบันดาลใจให้คนรุ่นใหม่ตั้งสามารถตั้งคำถามต่อองค์ความรู้ที่ผ่านมา หรือสามารถสร้างความรู้ใหม่ๆ รวมไปถึงการนำความรู้ที่ได้จากผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ไปต่อยอดหรือศึกษาเพิ่มเติม เพื่อสร้างความก้าวหน้าให้แก่วงการประวัติศาสตร์ศิลปะ

กล่าวได้ว่าความแตกต่างของการใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะระหว่างพิริยะ ไกรฤกษ์กับนักประวัติศาสตร์ศิลปะหรือนักวิชาการกระแสหลักที่ผ่านมาได้สร้างความตื่นตัวและส่งผลสะเทือนต่อวงการประวัติศาสตร์ศิลปะในแต่ละสมัย ซึ่งเราจะเห็นชัดเจนว่าองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ แม้จะไม่ได้รับการยอมรับจากวงการประวัติศาสตร์ศิลปะมากนัก และมีอิทธิพลต่อนักวิชาการที่สร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยค่อนข้างน้อย แต่เมื่อมองในอีกมุมหนึ่งนั้น การวิพากษ์วิจารณ์ หรือการสร้างองค์ความรู้ใหม่ๆ เพื่อตอบโต้กับองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ ถือเป็นอิทธิพลโดยอ้อมต่อวงการประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ดังจะเห็นได้จากปฏิกิริยาที่มีต่อผลงานของพิริยะ ไกรฤกษ์ ไม่ว่าจะเป็นการวิพากษ์เค้าโครงการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย การตรวจสอบและการวิเคราะห์ศิลาจารึกหลักที่ 1 รวมไปถึง การวิเคราะห์ ตีความและกำหนดอายุเวลางานศิลปกรรมต่างๆ ฯลฯ

งานศึกษาตลอดสามทศวรรษของพิริยะ ไกรฤกษ์ ถือได้ว่าเป็นครั้งแรกที่เกิดการตั้งคำถามต่อระเบียบวิธีวิทยาและการใช้หลักฐานต่างๆในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก

อย่างเป็นระบบ ซึ่งถือว่าเป็นคุณูปการที่สำคัญที่ทำให้เกิดความตื่นตัวต่อวงการวิชาการ โดยเฉพาะวงการประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ซึ่งพิริยะ ไกรฤกษ์ มีจุดมุ่งหมายและความคาดหวังต่อวงการมนุษย์ศาสตร์ ไทยศึกษาและประวัติศาสตร์ศิลปะในอนาคต คือ การสร้างความตื่นตัวในวงการวิชาการให้มากขึ้น ซึ่งสิ่งสำคัญคือ *"...การสร้างความรับรู้ ที่ไม่ใช่การปิดหูปิดตาอย่างแต่ก่อน..."*[498] และมีความ "...*ซื่อตรงกับตนเอง...*"[499] ดังที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้กระทำมาโดยตลอด การตั้งข้อสงสัยต่อสมมติฐานเดิม การค้นหาสมมติฐานใหม่ๆ การพิสูจน์สมมติฐานโดยอาศัยความรู้อันลุ่มลึกกว้างขวาง โดยใช้หลักฐานทางศิลปะและหลักฐานอื่นๆที่ผ่านการ "สอบสวน" หรือการวิพากษ์วิจารณ์อย่างจริงจังแล้วเท่านั้นที่จะทำให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการ และเกิดความชื่นชมต่อศิลปะและวัฒนธรรมไทยอย่างแท้จริง ทั้งนี้โดยจำเป็นต้องยอมรับความเปลี่ยนแปลงของศิลปะและวัฒนธรรมไทย อันเป็นเรื่องที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ มิใช่ตกอยู่ภายใต้การครอบงำของความคิดชาตินิยมดังในอดีตที่ผ่านมา

[498] สัมภาษณ์พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

[499] สัมภาษณ์พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

บรรณานุกรม

กรณรงค์ เหรียนระวี. (2545). *"อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย"*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

_____. (2550). "พิริยะ ไกรฤกษ์ กับการอธิบายองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในประเทศไทย" ใน *พิริยะ ไกรฤกษ์ ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์* .กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

กาญจนี ละอองศรี. (2539) กรณีหนังสือเรื่องการเมืองในอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี สงครามศักดิ์ศรีของชาวโคราช. *วารสารธรรมศาสตร์*, 22 (3) (กันยายน-ธันวาคม) 2539. น. 20-79.

กาญจนา แก้วเทพ และ สมสุข หินวิมาน. (2551). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2554). *ศิลปะสมัยใหม่*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เกษรา ศรีนาคา. (2558). ศิลป พีระศรีกับการสถาปนาศิลปะแห่งชาติ (พ.ศ. 2475-2505). วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เขียน ยิ้มศิริ. (2512). *พุทธานุสรณ์*. กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.

คึกฤทธิ์ ปราโมช. ม.ร.ว.. (2551). "คำนำ" ใน พิริยะ ไกรฤกษ์, *ลักษณะไทย*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

จิราภรณ์ อรัณยะนาค. (2533). ไม่ปลอม จารึกพ่อขุนรามคำแหง: จากมุมมองของนักวิทยาศาสตร์. *ศิลปวัฒนธรรม*. 11(11) (กันยายน).

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2557). ประวัติศาสตร์ศิลปะ สกุลดำรง-เซเดย์ ข้อสังเกตเบื้องต้น. *เมืองโบราณ* 40(1) (มกราคม- มีนาคม).

ชาวสุโขทัยเปิดเวทีศิลาจารึกค้านนักวิชาการแย้งประวัติศาสตร์. *มติชนรายวัน*. วันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2547.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. (2544). *การวิเคราะห์การแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์ของพระพุทธรูปในศิลปะทวารวดี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิต วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร,.

"ดร. ประเสริฐ รื้อขึ้นมาโต้ ใครว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 เป็นของปลอม!". (2541). *ศิลปวัฒนธรรม* 19(6) เมษายน.

เทพมนตรี ลิมปพยอม. (2541). ศิลาจารึกหลักที่ ๑ ถึงเวลาแล้วที่จะกลับมามองใหม่. *ศิลปวัฒนธรรม* 19(21) ตุลาคม.

เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ). (2546). *รายงานประจำปี 2546 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2547). *รายงานประจำปี 2547 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เทียมจิตร์ พ่วงสมจิตร์. (2556). "รูปแบบวัฒนธรรมมองค์การของสถาบันไทยคดีศึกษา". ใน *รวมบทความนักวิจัย สถาบันไทยคดีศึกษา ในวาระ 42 ปี*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธวัช ปุณโนทก. (2531). ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ทำไมไม่ใช่ศิลาจารึกตัดสิน. ใน *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. (2547).กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

_____. (2532). ทำไม่จึงต้องปลอมศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง. ใน *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. (2547).กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

_____ .(2543). ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (หลักที่ ๑) ไม่มีปัญญาชนผู้ใดปลอมได้. *ศิลปวัฒนธรรม* 21(12) ตุลาคม.

ธเนศ อาภรณ์สุวรรณ. (2532). จดหมายจากอเมริกา “เขาเถียงเรื่องศิลาจารึก”. *สยามรัฐ* 35(43) (9-15 เมษายน).

นภวรรณ มีลักษณะ. (2548) *ทวารวดีในประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. ฉากแรกของไมเคิล วิเคอรี ใน สุจิตต์ วงษ์เทษ (บรรณาธิการ). (2546). *วรรณกรรมการเมือง เรื่อง “อานุภาพพ่อขุนอุปถัมภ์” ศึกศิลาจารึกที่พ่อขุนรามคำแหงไม่ได้แต่งยุคสุโขทัย.* กรุงเทพฯ : มติชน.

นันทนา ชุติวงศ์. (2520). “ภาพชาดกที่เจดีย์จุลปะโทน”. *ศิลปากร,* 21(4) (พฤศจิกายน). น. 28-56.

_____. (2543). โต้ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ ปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย. *ศิลปวัฒนธรรม*. 22(1) (พฤศจิกายน).

นักวิชาการ” ชี้เป็นไปได้ศิลาจารึกสร้างสมัยร.4 แนะเปิดเวทีถกไร้อคติ. *มติชนรายวัน*. วันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2547.

เบญจาภา (จักรพันธุ์) ไกรฤกษ์. (2558). *แลวังหลังตำหนัก*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ปวีณา มีสว่าง (บรรณาธิการ). (2539). *จิตรกรไทยสมัครเล่น ผู้ควรค่าการยกย่อง*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ประท้วง 2 นักวิชาการแย้งศิลาจารึกขู่ไม่หยุดวิจารณ์จะเคลื่อนใหญ่อีก. *มติชนรายวัน*. วันที่ 13 กรกฎาคม พ.ศ. 2547.

ประวัติศาสตร์ศิลปะตามมิติใหม่-ของ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์ วิพากษ์และวิจารณ์โดย ดร. สันติ เล็กสุขุม. (2536). *ศิลปวัฒนธรรม*. 15(1) (พฤศจิกายน).

ประเสริฐ ณ นคร. (2530). โต้เรื่องจารึกพ่อขุนรามคำแหง, *ศิลปวัฒนธรรม*. 9(1) (พฤศจิกายน).

ปัญหา “จารึกหลักที่ ๑” แบบ “ถึงลูกถึงคน” จากเว็บไซต์ http://www.mcot.net/tltk รายการถึงลูกถึงคนโมเดิร์นไนท์ ทีวี วันที่ ๑๔ กรกฎาคม ๒๕๔๗ ปัญหาหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ . (2547). *ศิลปวัฒนธรรม* 25(10) สิงหาคม.

ผาสุก อินทราวุธ. (2526). *รายงานการขุดค้นที่ตำบลพระประโทน อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม*. ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____.(2542). *ทวารวดี การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี*. กรุงเทพฯ: อักษรสมัย.

พ.ณ.ประมวญมาร์ค. (2532). ใครปลอมศิลาจารึกหลักที่ 1 พ่อขุนรามคำแหง หรือ พระยาลิไทย หรือพระจอมเกล้า ใน ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง. (2547).กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

พิชญา สุ่มจินดา. (2548). “*การกำหนดอายุเวลาและการจำลองพระพุทธชินราชวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก*”. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชา ประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2557). *ถอดรหัสพระจอมเกล้า*. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. *เอกสารประกอบการสอน กระบวนวิชา 116400 ศิลปะในประเทศไทยสมัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19*, (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์).

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2517). *พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____. “ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี,” ใน อุไรศรี วรศะริน (บรรณาธิการ). (2518). *ศิลปและโบราณคดีในประเทศไทย เล่ม 2*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

_____. (2520). *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

_____. (2522). *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

_____. (2523). *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* . กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (2526). “ประติมากรรมในประเทศไทย,”แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์ เมืองโบราณ, 9: 3 (สิงหาคม-พฤศจิกายน).

_____. (2526). “*ร่างลำดับเหตุการณ์ของประติมากรรมที่พบที่สทิงพระ*,” แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์. เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการประวัติศาสตร์และโบราณคดีบริเวณคาบสมุทรสทิงพระวันที่ 8-11 สิงหาคม 2526. สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____. (2526). วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ใน *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*. นงเยาว์ กาญจนจารี (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: สำนักจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2528). “*แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย*,” พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2529 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์.

_____. (2528). *ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทยฉบับคู่มือนักศึกษา*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

_____. (2529). “*ความเป็นไทยในทัศนศิลป*,” เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องความเป็นไทยที่ควรธำรงไว้ความเป็นไทย สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 26-28 มีนาคม พ.ศ. 2529. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2529). ดินแดนแห่งเนรมิต. *เมืองโบราณ* 12(1) (มกราคม-มีนาคม).

_____. (2530). *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบันเพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2532). *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

_____. (2532). "ทัศนศิลปสัมพันธ์ไทย-จีนก่อนสมัยรัตนโกสินทร์," ใน วินัย พงศ์ศรีเพียร (บรรณาธิการ). *ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีนศึกษา*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2533). "ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับไตรภูมิพระร่วง: พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทย หรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว," ใน *ไทยคดีศึกษา: รวมบทความทางวิชาการเพื่อแสดงมุทิตาจิต อาจารย์พันเอกหญิง คุณนิออนสนิทวงศ์ ณ อยุธยา*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊ป.

_____. (2533). *ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย, หนังสือประกอบการ บรรยาย ป. 312 ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____. (2536). "การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา," *สยามอารยะ*. 2 (9) (มิถุนายน), น. 29-45.

_____. (2536). "ย้อนเวลา ผ่าอดีต การปรับเปลี่ยนอายุเวลาของสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา," *สยามอารยะ* 2(12) (ธันวาคม). น. 21-32, 69-72.

_____. (2537). "ทิศทางและความเป็นไปได้ในการวิจัยศิลปะไทย," *ศิลปกรรมศาสตร์. คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร*. 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม). น.38-57.

_____. (2537). "ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง," *สยามอารยะ* 2(19) (กรกฎาคม). น. 15-42.

_____. (2542). "การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย." *เมืองโบราณ*. 25(2) (เมษายน – มิถุนายน). น. 10-36

_____. (2544). การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์, *วารสารศิลปศาสตร์*, 1(1) (มกราคม – มิถุนายน).

_____. (2544). "ประวัติศาสตร์ศิลปะอยุธยา," ใน ชาญวิทย์ เกษตรศิริ (บรรณาธิการ). *อยุธยากับเอเชีย*: เอกสารสรุปการสัมมนาวิชาการนานาชาติทางประวัตศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ ; วันอังคารที่ 23 พฤศจิกายน 2542 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร มหาวิทยาลัยศิลปากร ตลิ่งชัน. กรุงเทพฯ: มูลนิธิฯ.

_____. (2544). *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* . กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____. (2545). *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____. (2546). "ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทยหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว." *ศิลปวัฒนธรรม*, 25(1) (พฤศจิกายน).

_____. (2546). "ผมจึงใคร่เสนอต่อท่านผู้มีเกียรติว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 นี้ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น..." *ศิลปวัฒนธรรม*; 24, 12 (ต.ค.).

_____. (2546). "วิเคราะห์รูปพระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวรสัมฤทธิ์" ใน *บทความวิชาการและความทรงจำ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการรองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์.* เทียมจิตต์ พ่วงสมจิตร์ (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชันต้า.

_____. (2546). "คำบรรยายโครงการฝึกอบรมระเบียบวิธีวิจัยเพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยขั้นสูง". สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พฤศจิกายน 2546. อ้างใน *รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ เรื่อง พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะการศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน*. สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์).

_____. (2547). *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2550). *ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ ศิ ล ป ะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____. (2551). *ลักษณะไทย*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

_____. (2553). "มองศิลปะสู่ลักษณะไทย," ใน *80 ปี อาจารย์ คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา รวมงานเขียนทางวิชาการไทยศึกษา*. พิริยะ ไกรฤกษ์ และคนอื่นๆ. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2555). *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* . กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพ.

_____. (2555). *รากเหง้าศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์.

_____. (2557). *ประวัติวัดมหาธาตุ สุโขทัย จากมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์*. กรุงเทพฯ: มู ล นิ ธิ พิริยะ ไกรฤกษ์.

_____. (2557). *ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507* .กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิริยะไกรฤกษ์.

_____. (2559). ปาฐกถาพิเศษในงานเสวนาเรื่อง "*ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง: หลักไทย หลักรัฐชาติไทย(?)*, งานเสวนาในรายวิชา มธ. 111 ประเทศไทยในมิติทางประวัติศาสตร์ สั ง ค ม และวัฒนธรรม เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2559 คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (ท่าพระจันทร์).

_____. (2560). *เมืองศรีเทพ ศูนย์กลางของทวารวดี?* . จัดพิมพ์เนื่องในกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมสัญจร ครั้งที่ 1 ประจำปี 2560 ทัศนศึกษา ณ อุทยานประวัติศาสตร์เมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ วันอาทิตย์ที่ 4 มิถุนายน 2560. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์.

_____. (2560). งานปาฐกถาเรื่อง ประวัติศาสตร์เมืองเหนือในมุมมองใหม่" ในงานเสวนาวิชาการ ความรู้ใหม่เกี่ยวกับสุโขทัย มรดกโลกมหัศจรรย์ ณ ห้องสัมมนา 306 อาคารคอมพิวเตอร์ มหาวิทาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน เมื่อวันที่ 27 สิงหาคม 2560

_____. *รายงานวิจัยฉบับสมบูณ์ เรื่อง พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ การศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน*. สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์).

พิเศษ เจียจันทร์พงษ์. (2521). ความคิดที่แตกต่าง: การพยายามทำความเข้าใจกับการศึกษาเรื่อง แบบศิลปในประเทศไทยตามแนวทางใหม่. *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน).

พันเอก ม.ร.ว. ศุภวัฒน์ เกษมศรี โต้ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์. (2532). ใน *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. (2547).กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ภูวดล สุวรรณคดี. (2542). พิริยะ ไกรฤกษ์ จับพิรุธศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง. *ศิลปวัฒนธรรม* 20(3) มกราคม.

ไมเคิล ไรท์. (2538). เถียงกับอาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์. *ศิลปวัฒนธรรม* 16(3) (มกราคม).

_____. (2542). ศิลาจารึกหลักที่ ๑ ไม่ใช่ของปลอมหรือ "นางโมนิกาไม่ได้อมนกเขาคลินตัน" . *ศิลปวัฒนธรรม* 20(3) มกราคม.

_____. (2543). ศิลาจารึกหลักที่ ๑ กับปัญญาชนรุ่นรัชกาลที่ ๓-๔ พิมพ์เขียนสำหรับอนาคตที่นำมาใช้งานไม่ได้. *ศิลปวัฒนธรรม* 21(9) กรกฎาคม.

_____. (2544). ปัญหาประวัติศาสตร์ศิลปะ หลักฐานและการสันนิษฐานรสนิยมและการเมือง. *ศิลปวัฒนธรรม*, 22(6) (เมษายน).

_____. (2544). สุโขทัย/ลังกาและอายุของศิลปะบางชิ้น. *ศิลปวัฒนธรรม* 22(4) ตุลาคม.

_____. (2545). อาจารย์พิริยะ ไกรฤกษ์ จุมพิตเจ้าหญิงนิทราในปราสาทต้องมนตร์. *ศิลปวัฒนธรรม*, 24(2), (ธันวาคม).

_____. (2546). จารึกพ่อขุนรามคำแหง “มรดกโลก”-ล่าสุด ประวัติศาสตร์หรือวรรณคดีชนิดใด? สมัยใด?. *ศิลปวัฒนธรรม* 24(12) ตุลาคม.

วริศรา ตั้งค้าวานิช. (2557). *ประวัติศาสตร์ "สุโขทัย" ที่เพิ่งสร้าง*. กรุงเทพฯ : มติชน.

วารุณี โอสถารมณ์. (2550). “คำนำ” ใน พิริยะ ไกรฤกษ์,*ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ต้องจารึก : รวมบทความวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. (2545). *พระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดีในศิลปะทวาวรดี* . วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2555). งานวิจัยเรื่อง *พัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24:* ศิลปกรรมสมัยทวาวรวดี (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12-16). นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2543). *ทวารวดี ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย*. เอกสารคำสอน รายวิชา 317403 ศิลปะในประเทศไทยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 6-14 ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2553). *รายงานการวิจัย เรื่องพระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบพัฒนาการแความเชื่อของคนไทย*. สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร

_____. (2555). งานวิจัยเรื่อง *พัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24: พัฒนาการศิลปกรรมสมัยก่อนอยุธยา และสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 18-23)*. นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2556). *พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการและความเชื่อของคนไทย*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2544). เสนอพัฒนาการทางสังคมไทย-วัฒนธรรมไทย, *ศิลปวัฒนธรรม* 22(10) (สิงหาคม).

ส. ศิวรักษ์. (2531). *คำประกาศความเป็นไทยหรือลายสือไทกับปัญญาชนสยาม*. กรุงเทพฯ : ศึกษิตสยาม.

_____. (2532). *พุทธศาสนาและไสยศาสตร์*. ใน *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. (2547).กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ส. ศิวรักษ์ โต้ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เรื่องศิลาจารึกปลอม (2532). ใน *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. (2547). กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

สายชล สัตยานุรักษ์. (2546). *สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างอัตลักษณ์ "เมืองไทย" และ "ชั้น" ของชาวสยาม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2557). *10 ปัญญาชนสยาม*. กรุงเทพฯ : โอเพ่นบุ๊ค.

สุจิตต์ วงศ์เทศ. (2521). แบบศิลปในประเทศไทยของ ดร. พิริยะ ยังซับซ้อนและสับสน. *เมือง โบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน).

_____. (2531). หาใคร่ใจในใจถึงลายสือไทยของพ่อขุนรามคำแหง. *ศิลปวัฒนธรรม* 9(9) (กรกฎาคม).

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ.. (2506). ศิลปในประเทศไทย, พิมพ์ครั้งที่ 1. พระนคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คำนำ อ้างในนภวรรณ มีลักษณะ. (2548) *ทวารวดีใน ประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____.(2509). *เทวรูปสัมฤทธิ์สมัยสุโขทัย*. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____.(2509). “หลักการค้นคว้าวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์” โบราณคดี ปีที่ 1 ฉบับปฐมฤกษ์ (พฤษภาคม) น. 3 อ้างใน นภวรรณ มีลักษณะ. (2548) *ทวารวดีในประวัติศาสตร์*

นิพนธ์ไทย. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะ ศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____.(2517). *พุทธศาสนิทานที่เจดีย์จุลปะโทนของนายพิริยะ ไกฤกษ์*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์.

_____.(2521). "วิจารณ์แบบศิลปในประเทศไทยของดร. พิริยะ ไกรฤกษ์". *เมืองโบราณ* 4(3) (เมษายน-มิถุนายน). น. 23-32.

_____. (2524). *ศิลปในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

_____. "การกำหนดอายุโบราณวัตถุสถานโดยการใช้วิวัฒนาการของลวดลาย" ใน นงเยาว์ กาญจนสารี (บรรณาธิการ). (2526). *การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย*. กรุงเทพฯ: สมาคมมนุษยศาสตร์.

สุพินดา เจียรพิพัฒน์. (2542). *การกำหนดอายุเวลาของสถูปในวัดจามเทวี จังหวัดลำพูน : การศึกษา เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ม.ร.ว..(2531). *ความน่าเชื่อศิลาจารึกหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหง* ใน *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. (2547).กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

_____ (2537). *ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย: ภูมิหลังทางปัญญา รูปแบบทางศิลปกรรม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สันติ เล็กสุขุม. (2544). *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สำนักหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร. (2547). *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. กรุงเทพฯ : หอสมุด.

เสมียนอัคนี. (2547). สีสันงานศิลป์ของ ดร. พิริยะ ไกรฤกษ์. *ศิลปวัฒนธรรม*, 25(7). พ.ค..

หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร "เทียบลายสือไทย" กับ "อักษรไทยปัจจุบัน". (2531). ใน *ประมวลข้อมูลเกี่ยวกับจารึกพ่อขุนรามคำแหง*. (2547).กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

เอื้อ มณีรัตน์. (2542). อักษรศิลป์และภาษาศิลป์ในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง. *ศิลปวัฒนธรรม* 20(5) มีนาคม.

Michael Hatt & Charlotte Klonk. (2006) *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press.

Mukhom Wongthes. (1999). *The sound of a society and the fury of the ivory tower: reflections on the Ram Khamhaeng controversy*. Ithaca, N.Y.: Faculty of the Graduate School of Cornell University.

Piriya Krairiksh. (1973). *Provisional classification of painted pottery from Ban Chieng*. Ascona (Switzerland): Artibus Asiae.

_____. (1974). *Semas with scenes from the Mahanipata-Jatakas in the National Museum at Khon Kaen*. Bangkok: Department of Silpakorn.

_____. (1988). *Towards a revised history of Sukhothai art: a reassessment of the inscription of King Ram Khamhaeng*. Thailand: s.n., 1988.

ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทยหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (31 กรกฎาคม 2555). ค้นหาเมื่อวันที่ 10 พฤศจิกายน 2558. จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=416.

มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์. (31 กรกฎาคม 2555), *แบบศิลปะในประเทศไทยตามทฤษฎีใหม่*, (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น, กรกฎาคม – สิงหาคม, 2523) ค้นหาเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2560 จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=369.

_____. (31 กรกฎาคม 2555), *ทวาราวดีและศรีวิชัยในทัศนะของนักประวัติศาสตร์ศิลปะ* ค้นหาเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม 2560 จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=418.

_____. (18 เมษายน 2556). รายนามคณะกรรมการมูลนิธิฯ, ค้นเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2558 . จาก http://www.piriyafoundation.com/?p=825.

“ลักษณะไทย: โครงการ “ลักษณะไทย” หนังสือชุดใหญ่ที่รวบรวมภูมิปัญญาไทยไว้อย่างสมบูรณ์ที่สุด” (ม.ป.ป.). ค้นเมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2559 จาก http://www.bangkokbank.com/bangkokbankthai/aboutbangkokbank/aboutus/corporatesocialresponsibility/artsculture/laksanathai/Pages/Default.aspx).

สัมภาษณ์ พิชญา สุ่มจินดา เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2559

สัมภาษณ์ กาญจนี ละอองศรี เมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2559

สัมภาษณ์ วารุณี โอสถารมณ์ เมื่อวันที่ 8 กรกฎาคม พ.ศ. 2559

สัมภาษณ์ พิริยะ ไกรฤกษ์ เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม พ.ศ. 2559

ภาคผนวก

2516

Provisional classification of painted pottery from Ban Chieng / Piriya Krairiksh Ascona (Switzerland): Artibus Asiae, 1973

2517

พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน, (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์).

Semas with scenes from the Mahanipata-Jatakas in the National Museum at Khon Kaen /, (Bangkok: Department of Silpakorn, 1974).

2518.

“ประติมากรรมสมัยทวารวดีที่บริเวณถ้ำเขางูจังหวัดราชบุรี,” ใน ศิลปและโบราณคดีในประเทศไทย เล่ม 2. อุไรศรี วรศะริน (บรรณาธิการ). (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร).

The Chula Pathon Cedi: architecture and sculpture of Dvaravati. (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1975).

2520

ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทย คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร).

Reviews: art styles in Thailand : a selection from National Provincial Museums, and an essay in conceptualization, (Bangkok : Department of Fine Arts, 1977).

“ประวัติศาสตร์ศิลปะ,”ใน ทัศน์ศิลปเชิงปฏิบัติการ (Practicum in Visual Art). (กรุงเทพฯ: เม็ดทราย).

2522

ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร).

The Secrad Image sculptures from Thailand. (KHoln: Museen der Stadt KHoln, 1979).

“ประติมากรรมชิ้นสำคัญของเมืองพิษณุโลก”ศรีนครินทรวิโรฒ พิษณุโลก, 4: 3 (ธันวาคม 2521-มีนาคม 2522), หน้า 20-25.

2523

แนวความคิดใหม่เกี่ยวกับเมืองนครปฐมก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 เอกสารเสนอต่อมหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม (ไม่ได้ตีพิมพ์เผยแพร่)

ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2523).

Art in Peninsular Thailand Prior to the Fourteen Century A.D. (Bangkok: Fine Arts Department, 1980).

แบบศิลปะในประเทศไทยตามทฤษฎีใหม่.พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ขอนแก่น, (กรกฎาคม – สิงหาคม 2523).

2524

Khmer bronzes: a selection from the Suan Phka Tevoda collection, (Lugano: Corner Bank, 1981?)

Khmer ruins in Thailand

2525

ศิลปกรรมหลัง พ.ศ. 2475 . (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)

“บทความเกี่ยวกับศรีวิชัยเรื่องข้อคิดเห็นบางประการเกี่ยวกับศิลปะและประวัติศาสตร์แห่งคาบสมุทรภาคใต้,”ศรีวิชัย 6: 6 (เมษายน) 2525, หน้า 3-12.

“โบราณสถานเขมรในไทย,” ศิลปวัฒนธรรม 4,2 (ธันวาคม 2525),น. 16-23

Sculpture of Bangkok period

Sculpture in Peninsular Thailand

2526

“ร่างลำดับเหตุการณ์ของประติมากรรมที่พบที่สทิงพระ,” แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์, เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการประวัติศาสตร์และโบราณคดีบริเวณคาบสมุทรสทิงพระ วันที่ 8-11 สิงหาคม 2526, สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

“วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย,” ใน การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ: ทัศนะของนักวิชาการไทย, นงเยาว์ กาญจนสารี (บรรณาธิการ), (กรุงเทพฯ : สมาคมมนุษยศาสตร์)

“ประติมากรรมในประเทศไทย,”แปลโดย พรพิมล เสนาะวงศ์. เมืองโบราณ, 9: 3 (สิงหาคม-พฤศจิกายน) 2526, หน้า 12-50.

2527

ทวาราวดีและศรีวิชัยในทัศนะของนักประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ศิลปะโบราณคดีและประวัติศาสตร์ ตอนที่ 1 (เอกสารประกอบการอบรมครู-อาจารย์หมวดสังคมศึกษาระดับมัธยมศึกษา 4-10 มิถุนายน 2527).หน้า 67-110กรุงเทพฯ: กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร,

“ศิลปะโบราณวัตถุพบที่จังหวัดนครสวรรค์ก่อนพุทธศตวรรษที่ 19” นครสวรรค์: รายงานการสัมมนาประวัติศาสตร์สุราษฎร์ธานี ครั้งที่ 1 (เอกสารประกอบการอบรมครู- อาจารย์หมวดสังคมศึกษาระดับมัธยมศึกษา 4-10 มิถุนายน 2527 (กรุงเทพฯ: กองพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร)

The eternal image: skulptures of the Khmer and Thai: catalogues of an exhibition Rautenstrauch-Joest-Museum for Culture Anthropology. (Koln, Germany: Rautenstrauch-Joest-Museum fur Volkerkunde)

2528

นครสวรรค์ : รัฐกึ่งกลาง. สุภรณ์ โอเจริญ, (บรรณาธิการ) การสัมมนาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมท้องถิ่นจังหวัดนครสวรรค์ 10-13 กันยายน 2527 ณ วิทยาลัยครูนครสวรรค์ นครสวรรค์ : วิทยาลัยครูนครสวรรค์.

แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย. (กรุงเทพฯ : บริษัท จันวาณิชย์ จำกัด).

พระพุทธรูปที่สำคัญ," เก้ารัชกาล : รัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2528).

ประวัติศาสตร์ศิลปในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา. (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์).

"แนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ในประเทศไทย," พิมพ์แจกในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ร.ว.ศรี ทองแถม 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2528 ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม. (กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์ จำกัด แผนกพิมพ์)

2529

การศึกษาและวิจัยทัศนศิลปตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันโดยสังเขป (เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่อง "ความสัมพันธ์ระหว่างการศึกษาและวิจัยทางศิลปะกับสังคมไทย จัดโดยสาขาปรัชญา คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ 27-29 พฤษภาคม 2529 ณ ห้องประชุมใหญ่ อาคารสภาวิจัยแห่งชาติ บางเขน

แนวการศึกษาและวิจัยสาขาประติมากรรมไทย," เอกสารประกอบการอบรมเรื่อง "แนวการศึกษาและวิจัยทางศิลปกรรมไทย" คณะมัณฑนศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร 24-26 กรกฎาคม

ความเป็นไทยในทัศนศิลป," เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องความเป็นไทยที่ควรธำรงไว้ สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 26-28 มีนาคม 2529, หน้า 1-19.

การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยโดยสังเขป,"เอกสารประกอบคำบรรยาย วิชา ป. 312 ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย คณะศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ดินแดนแห่งเนรมิต, เมืองโบราณ 12(1) (มกราคม-มีนาคม) 2529, น. 24.

สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้. (กรุงเทพฯ สถาบันทักษิณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒสงขลา).

- กล่องบรรจุวัตถุมงคลที่ใช้ในการวางฤกษ์ศาสนสถาน เล่ม 1 หน้า 72-73
- เทพในพุทธศาสนาลัทธิวัชรยาน : ประติมากรรมที่พบในคาบสมุทรภาคใต้ เล่ม 4 หน้า 1628-1636
- พระพิมพ์ที่พบที่ภาคใต้ก่อนพุทธศตวรรษที่ 20 เล่มที่ 6 หน้า 2310-2337
- พระโพธิสัตว์: ประติมากรรมที่พบในภาคใต้ เล่มที่ 6 หน้า 2376-2387
- พระวิษณุ: ประติมากรรมที่พบในภาคใต้ เล่มที่ 6 หน้า 2376-2387
- ศิลปวัตถุที่พบที่ภาคใต้ เล่มที่ 9 หน้า 3469-3489

ลักษณะไทย: งานช่างและศิลปกรรม เอกสารประกอบการบรรยายเรื่อง ลักษณะไทย: วิเคราะห์จากแนวคิดทางปรัชญา ศาสนาและประวัติศาสตร์ศิลปะวรรณคดี จัดโดยคณะกรรมการกิจกรรมเสริมศิลปะวิทยาการ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 17 ธันวาคม 2529

ภาพสะท้อนจากประสบการณ์ในสหรัฐอเมริกาของศิลปินไทย Thai reflections on American experiences : วันที่ 13 พฤศจิกายน ถึง 7 ธันวาคม พ.ศ. 2529 หอศิลป พีระศรี กรุงเทพฯ / Organized by the United States Information Service, Bangkok จัดโดย สำนักข่าวสารอเมริกัน, กรุงเทพฯ ; (บทนำโดย) พิริยะ ไกรฤกษ์. (กรุงเทพฯ : Sirivana Printing).

2530

รายงานการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยในอดีตและปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต. (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)

แนวการศึกษาประวัติงานช่างในประเทศพม่า," เอกสารประกอบการบรรยายในการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง พม่าศึกษา ของสมาคมประวัติศาสตร์ วันที่ 31 มกราคม 2530.

วิวัฒนาการของพระปฏิมาที่น่าน เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องโบราณคดีประวัติศาสตร์เมืองน่าน จัดโดยกรมศิลปากร วันที่ 4-6 มีนาคม พ.ศ. 2530

A Guide to Art and Antiquities in Thailand. (Bangkok : Amarin)

A History of Visual Art in Thailand the prehistoric and protohistoric periods. (Bangkok: Amarin Printing Group).

2531

The Repousse Buddha images of the Maha That, Lamphun. (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1988-1989).

The Grand Palace and the Temple of the Emerald Buddha: a handbook for guides Bangkok: Bureau of the Royal Household.

Towards a revised history of Sukhothai art: a reassessment of the inscription of King Ram Khamhaeng. (Thailand : s.n.)

2532

จารึกพ่อขุนรามคำแหง : การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ. (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ).

“ทัศนศิลปสัมพันธ์ไทย-จีนก่อนสมัยรัตนโกสินทร์,” ศิลปวัฒนธรรมไทย-จีนศึกษา. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร)

2533

ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย หนังสือประกอบการบรรยาย ป. 312 ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ).

ประวัติการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย,” ที่ระลึกงานพิธีวางศิลาฤกษ์อาคารพิพิธภัณฑ์ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ (19 กันยายน 2533). (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์).

“ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับไตรภูมิพระร่วง: พระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ ๑ พญาลิไทย หรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ไทยคดีศึกษา: รวมบทความทางวิชาการเพื่อแสดงมุทิตาจิต อาจารย์พันเอกหญิง คุณนิออนสนิทวงศ์ ณ อยุธยา. (กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊ป).

ประวัติการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย,” ศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา, 3: 3 (สิงหาคม 2533), หน้า 3-27.

คำอภิปรายเรื่องศิลาจารึกหลักที่ 1 สยามสมาคมในพระบรมราชูปถัมภ์

2534

“ประติมากรรมไทยสมัยสมเด็จพระนารายณ์,” เอกสารที่ระลึกงานแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์ วันที่ 15-17 กุมภาพันธ์ 2534 จังหวัดลพบุรี. (อัดสำเนา).

2535

ศิลปกรรมแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (จุฬา). (ลพบุรี :คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์).

2536

การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา,”สยามอารยะ, 2: 9 (มิถุนายน) 2536, หน้า 29-45.

ย้อนเวลา ผ่าอดีต การปรับเปลี่ยนอายุเวลาของสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยา . สยามอารยะ ปีที่ 2, ฉบับที่ 12 (ธ.ค. 2536), หน้า 21-32, 69-72

2537

“ทิศทางและความเป็นไปได้ในการวิจัยศิลปะไทย,” ศิลปกรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม) 2537, หน้า38-57.

ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง," สยามอารยะ, 2: 19 (กรกฎาคม 2537), หน้า 15-42.

2540

งานช่างสมัยพุกามเปรียบเทียบกับงานช่างไทย : เอกสารประกอบการบรรยายพิเศษ. (เชียงใหม่ : ม.ป.พ.).

2542

ศิลปะอยุธยา. (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท.).

"การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย." เมืองโบราณ, 25: 2 (เมษายน – มิถุนายน) 2542, หน้า 10-36.

2543.

อารยธรรมไทย. ตอน ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ปทุมธานี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์).

2544

อารยธรรมไทย : พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ. (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง).

"การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์," วารสารศิลปศาสตร์, 1: 1 (มกราคม – มิถุนายน) 2544, หน้า 216 –221.

"ประวัติศาสตร์ศิลปะอยุธยา," อยุธยากับเอเชีย. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพฯ).

อิทธิพลของอินเดียในศิลปะเอเชียอาคเนย์ ใน สืบศิลป์เสริมศาสตร์สร้าง เสกสรรค์ : ที่ระลึกในโอกาสสำเร็จการศึกษาของศิลปศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา รุ่นที่ 2 . จิรบดี เตชะเสน (บรรณาธิการ). (นครปฐม : คณะนักศึกษารุ่นปีการศึกษา 2544 หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)

2545.

ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง / รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ . (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง).

สังคโลก-สุโขทัย ใน อยุธยากับเอเชีย. ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (บรรณาธิการ) (สมุทรปราการ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย ; กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์).

2546

วิเคราะห์รูปพระโพธิสัตว์เอกทศมุขโลเกศวรสัมฤทธิ์ บทความวิชาการและความทรงจำเนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ รองศาสตราจารย์สุมิตร ปิติพัฒน์. (กรุงเทพฯ: โรงพิพม์ซันต้าเพลส).

อิทธิพลของอินเดียในศิลปะเอเชียอาคเนย์ ใน พระพุทธรูปและเทวรูปชิ้นเยี่ยม. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพ).

“ไตรภูมิพระร่วงพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทยหรือพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว,” ศิลปวัฒนธรรม, 25: 1 (พฤศจิกายน) 2546, หน้า 155 – 136.

“ผมจึงใคร่เสนอต่อท่านผู้มีเกียรติว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 นี้ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น…” รศ.ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอต่อที่ประชุมซึ่งสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา เสด็จเป็นองค์ประธานในการอภิปรายเรื่อง"ศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ 1" วันเสาร์ที่ 4 มี.ค. 2532 ณ ห้องประชุมธนาคารกรุงเทพ จำกัด. ศิลปวัฒนธรรม; 24, 12 (ต.ค. 2546) 15-16

The Chedi Fri Suriyothai reconsidered. (Bangkon : The Siam Society)

2547

จารึกพ่อขุนรามคำแหง : วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม. (กรุงเทพฯ : มติชน).

“ปกิณกะในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่องความเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม,” ตะวันตกในตะวันออก: สังคมไทยสมัยรัชกาลที่ห้าถึงปัจจุบัน, เอกสารประกอบการสัมมนาเฉลิมพระเกียรติครบรอบ 150 ปี พระบรมราชสมภพพระบาทสมเด็จพระ

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จัดโดยสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วันที่ 21 กันยายน 2547 ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรถนนบรมราชชนนี ตลิ่งชัน กรุงเทพฯ.

“ปกิณกะในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเรื่องความเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม,” ศิลปวัฒนธรรม, 26: 1 (1 พฤศจิกายน) 2547, หน้า 78 – 97.

2548

“ผ้าบรรพบุรุษของชาวมอญ,” วารสารไทยคดีศึกษา, 2: 2 (เมษายน – กันยายน) 2548, หน้า 1 – 34.

สถานะของพิพิธภัณฑ์วัด ในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง. วารสารไทยคดีศึกษา; 2, 1 (ต.ค. 2547-มี.ค. 2548) 254-280 :

2551.

ลักษณะไทย. (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด).

รากเหง้าแห่งศิลปะไทย. (กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์). (พิมพ์ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2553, พิมพ์ครั้งที่ 3 พ.ศ. 2555)

The roots of Thai art; translated by Narisa Chakrabongse ; photography by Piriya Krairiksh and Paisarn Piemmettawat. (กรุงเทพฯ : ริเวอร์ บุ๊คส์).

The Sacred Image in Thailand ฉบับภาษาฝรั่งเศส

2553

“มองศิลปะสู่ลักษณะไทย,” ใน 80 ปี อาจารย์ คุณนิออน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา รวมงานเขียนทางวิชาการไทยศึกษา, (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์). งานสัมมนาทางวิชาการเรื่อง "ความรู้เรื่องไทยในโลกไร้พรมแดน" เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน 2553 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

2555.

กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพ).

2556

ไทยศึกษาในโลกไร้พรมแดน รวมบทความนักวิจัยสถาบันไทยคดีศึกษา ในวาระ 42 ปี . ประวิทย์ เขมะสุนันท์. (บรรณาธิการ). (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์).

2557.

ระลึกถึงวันวาร จากคอร์ฟู สู่ภูพิงค์ พ.ศ. 2504-2507 . (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์).

Re-visioning Buddhist art in Thailand Journal of Southeast Asian Studies Volume 45 Issue 01 / February 2014, pp 113-118

ประวัติวัดมหาธาตุ สุโขทัย จากมุมมองของประวัติศาสตร์ศิลป์. (กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์).

2560

เมืองศรีเทพ ศูนย์กลางของทวารวดี? . จัดพิมพ์เนื่องในกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมสัญจร ครั้งที่ 1 ประจำปี 2560 ทัศนศึกษา ณ อุทยานประวัติศาสตร์เมืองศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ วันอาทิตย์ที่ 4 มิถุนายน 2560. กรุงเทพฯ: มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์

งานปาฐกถาเรื่อง ประวัติศาสตร์เมืองเหนือในมุมมองใหม่" ในงานเสวนาวิชาการ ความรู้ใหม่เกี่ยวกับสุโขทัย มรดกโลกมหัศจรรย์ ณ ห้องสัมมนา 306 อาคารคอมพิวเตอร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ บางเขน เมื่อวันที่ 27 สิงหาคม 2560

ศิลปะเม็กซิโกก่อนการยึดครองของสเปน เล่ม 1 (2500 ปีก่อนคริสตกาล ถึง ค.ศ. 900). (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์).

ไม่ทราบปีที่พิมพ์

ประวัติศาสตร์พัทลุง (ระหว่าง พ.ศ. 1200-2310) เอกสารประกอบสัมมนาทางวิชาการประวัติศาสตร์และโบราณคดีพัทลุง วันที่ 22-24 สิงหาคม (อัดสำเนา)

Bangkok' 85 Curriculum and Faculty Directory

Royal Collection and Art of Thailand (ภาษาญี่ปุ่น)

พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะการศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน. สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, [ม.ป.ป.] (ไม่ได้จัดตีพิมพ์).