

อิทธิพลศิลปะอยุธยาที่มีต่อพระพุทธรูปพม่า สมัยอังวะ*

(The Influence of Ayutthaya Style
on Burmese Buddha Statues of the
Ava Kingdom)

สุระ ปิริยะสงวนพงศ์**
(Sura Piriyasanguanpong)

Received: February 18, 2022

Revised: May 6, 2022

Accepted: June 16, 2022

* บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “พระพุทธรูปศิลปะมณฑล
ที่พบในประเทศไทย” (Mandalay Style Buddha Images Found in
Thailand) สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัย
ศิลปากร.

** นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี
มหาวิทยาลัยศิลปากร (Ph.D. Student, Art History, Faculty of
Archaeology, Silpakorn University).

บทความวิจัย

-
วิชาการ

บทคัดย่อ

พระพุทธรูปพม่าศิลปะอังวะ แม้จะเป็นศิลปะในระยะถัดจากศิลปะพุกาม แต่กลับพบพัฒนาการด้านรูปแบบที่ทำให้ทราบว่านอกจากศิลปะอังวะมีการสืบเนื่องบางลักษณะจากศิลปะพุกามแล้ว ยังมีบางลักษณะที่เป็นการเปลี่ยนแปลงไปจากพื้นฐานเดิมด้วย การศึกษานี้จึงมุ่งตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยในสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเพื่อหาคำอธิบายว่า "ลักษณะที่เป็นการเปลี่ยนแปลง" ของพระพุทธรูปศิลปะอังวะอาจมีที่มาหรือแรงบันดาลใจจากศิลปะใด

จากการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมพบว่าพระพุทธรูปศิลปะอังวะสัมพันธ์กับแบบแผนศิลปะไทยสมัยอยุธยาในหลายประเด็น ซึ่งปรากฏชัดโดยเฉพาะกรณีพระพุทธรูปไม่ทรงเครื่องทั้งแบบประทับนั่งและยืน ทำให้อธิบายได้ว่าพระพุทธรูปพม่าสมัยอังวะนอกจากจะมีพื้นฐานเดิมจากศิลปะพุกามแล้วอาจได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบจากศิลปะอยุธยาจนเกิดลักษณะเฉพาะขึ้น ทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลด้านรูปแบบของศิลปะไทยที่ปรากฏในศิลปะประเทศเพื่อนบ้านซึ่งในกรณีนี้คือศิลปะพม่าด้วย

คำสำคัญ: พระพุทธรูป, ศิลปะพม่า, ศิลปะอยุธยา

ABSTRACT

Although Burmese Buddha statues of the Ava Kingdom stylistically developed from the previous Bagan dynasty, further exterior influences altered them from preceding styles. This study examined style by art historical research methodology to discern origins and inspiration for diverse features of Ava Kingdom Buddha statues.

Analytic results indicated connections with artistic style of the Ayutthaya Kingdom in Thailand period in diverse seated and standing Buddha statues without royal attire. These findings suggest that the unique style of Burmese Buddha statues of the Ava Kingdom evolved from Bagan dynasty influences with the Ayutthaya Kingdom, underlining the international impact of Thai art stylistics.

Keywords: Buddha statue, Burmese art, Ayutthaya art

ความนำ

ไทยและพม่า นอกจากมีจุดร่วมในการเป็นอาณาจักรเก่าแก่ร่วมภูมิภาคที่มีพรมแดนติดต่อกันแล้ว ยังมีจุดร่วมในการเป็นอารยธรรมที่เกี่ยวข้องด้วยพุทธศาสนา นิภายเถรวาทด้วย การศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปะมีการศึกษาวิจัยที่ว่าด้วยความเกี่ยวข้องทางรูปแบบศิลปกรรมระหว่างไทยและพม่าที่ปรากฏมายาวนาน ทว่าโดยมากมักเป็นการศึกษาในประเด็นที่ศิลปะไทยได้รับอิทธิพลจากพม่า ซึ่งย่อมเป็นประเด็นศึกษาที่สำคัญเนื่องด้วยเป็นการพินิจศิลปะไทยในลักษณะที่เชื่อมโยงกับอิทธิพลทางศิลปะจากแหล่งต่าง ๆ ภายนอกจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะไทยในแต่ละระยะ ในขณะที่การศึกษาในประเด็นที่ศิลปะพม่าได้รับอิทธิพลจากศิลปะไทย (ซึ่งต่างจากกรณีแรกเพราะกรณีหลังใช้ศิลปะพม่าเป็น “ตัวตั้ง”) แม้จะปรากฏงานศึกษาวิจัยลักษณะนี้อยู่บ้างแต่ยังไม่กว้างขวางนักเมื่อเทียบกับกรณีแรก

ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงขอเสนอบทความวิจัย “อิทธิพลศิลปะอยุธยาที่มีต่อพระพุทธรูปพม่าสมัยอังวะ” เพื่อเป็นการเพิ่มเติมข้อมูลและข้อวิเคราะห์ถึงความเป็นไปได้ที่อิทธิพลศิลปะไทยที่อาจมีต่อศิลปะ “กระแสนหลัก” หรือในดินแดนส่วนกลางของพม่า โดยศึกษาในกรณีประติมากรรมประเภทพระพุทธรูป

อนึ่ง การนำเสนอรายละเอียดทางรูปแบบศิลปกรรมในบทความนี้ เริ่มต้นจากพระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยพุกามเพื่อทราบรูปแบบศิลปกรรมที่เคยปรากฏอยู่เป็นพื้นฐาน ก่อนที่จะเกิดการเปลี่ยนแปลงในสมัยศิลปะอังวะซึ่งแสดงรูปแบบที่ห่างไกลจากพื้นฐานศิลปะเดิมแล้วแสดงความเกี่ยวข้องกับการได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากแหล่งใหม่ซึ่งอาจเป็นศิลปะไทยสมัยอยุธยาตอนต้น - กลาง (พุทธศตวรรษที่ 19 - 22)¹

¹ อนึ่ง ยังมีความเป็นไปได้ที่พระพุทธรูปศิลปะอังวะระยะที่สอง อาจมีแรงบันดาลใจสำคัญจากศิลปะอื่นนอกจากอยุธยาด้วย โดยเฉพาะศิลปะอาระกันสมัยเล - มโร (Le - mro) (พุทธศตวรรษที่ 16 - 21) แต่ในที่นี้ขอเสนอเฉพาะกรณีศึกษาศิลปะอยุธยา.

พระพุทธรูปศิลปะพม่าในระยะ “ก่อนหน้าศิลปะอังวะ”: ศิลปะ พุกามตอนต้นและปลาย

อาณาจักรพุกาม (รุ่งเรืองในพุทธศตวรรษที่ 16 - 19) หรืออีกนามหนึ่ง คือ อริมันตะ [Pe Maung Tin & Luce (translate) 2008: 66] ตั้งอยู่ในพื้นที่ตอนกลางของพม่า มีพระเจ้าอโนรธา (ครองราชย์ตั้งแต่ พ.ศ. 1587 - 1620) เป็นกษัตริย์องค์สำคัญและถือว่าเป็นผู้สถาปนาอาณาจักรขึ้น และมีกษัตริย์ปกครองต่อเนื่องมาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 19 จึงล่มสลายลงจากการรุกรานของกองทัพมองโกล [Maung Tin Aung & Sumitra (translate) 2008: 69 - 71] และนำมาสู่การกำเนิดขึ้นของเมืองสำคัญอื่น ๆ ในพม่าสมัยหลัง เป็นต้นว่า ปินเย ตองอู อังวะ หงสาวดี เป็นต้น [Maung Tin Aung & Sumitra (translate) 2008: 63 - 81; Phayre 1998: 57 - 75]

แม้พุกามจะไม่ใช่อารยธรรมแรกของพม่าที่ปรากฏหลักฐานการรับพุทธศาสนาจากพม่า ดังปรากฏอารยธรรมปยู และอารยธรรมมอญโบราณอยู่ก่อนแล้ว ทว่านักประวัติศาสตร์ต่างยอมรับว่าพุกามมีฐานะเป็น “อาณาจักร” แรกของพม่า หรือเป็นศูนย์กลางของการปกครองที่มีการผนวกดินแดนต่าง ๆ ในพม่าเข้าไว้ด้วยกัน และยังเป็นอารยธรรมแรกของกลุ่มชนที่ใช้ภาษาพม่าด้วย (Stadtner 2005: 20 - 22)

ด้วยเหตุดังกล่าว งานศึกษานี้จึงกำหนดให้ศิลปะพุกามเป็น “จุดตั้งต้น” ของการตรวจสอบรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะพม่าในระยะก่อนที่จะได้รับอิทธิพลศิลปะอยุธยา โดยจำแนกรูปแบบเป็นศิลปะพุกามตอนต้นและพุกามตอนปลาย ดังนี้

พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนต้น (พุทธศตวรรษที่ 16 - 17) มีรูปแบบที่แสดงถึงอิทธิพลจากศิลปะอินเดียสมัยปาละ (พุทธศตวรรษที่ 14 - 18) อย่างใกล้ชิด ทำให้พระพุทธรูปประทับนั่ง (ภาพที่ 1) มีแบบแผนในการขัดสมาธิเพชรประทับบนฐานบัวแสดงภูมิสถาปัตยกรรม (มารวิชัย) เป็นมูทราหลัก พระเศียรมีรัศมีทรงเตี้ยโดยเป็นต่อมหรือเปลวขนาดเล็ก พระเนตรแลเห็นดวงพระเนตรเพียงบางส่วนและเปลือกพระเนตรโค้งคล้ายกลีบบัวเพื่อแสดงลักษณะเหลือบพระเนตรต่ำ² (Tingsanchali

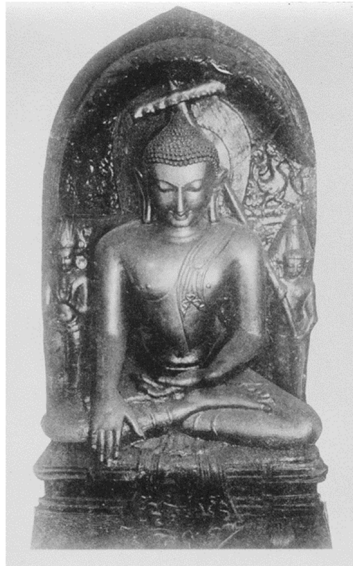
² ลักษณะเปลือกพระเนตรที่เป็นรูปกลีบบัวนี้เทียบเคียงได้กับคำอธิบายลักษณะเปลือกพระเนตรในศิลปะปาละ.

2011: 36 - 37) พระชนงมกษิตเป็นปีกกาทำให้อูณาโลมเม็ดกลมต้องอยู่เหนือระดับหัวพระชนง พระกรรมยาวเกือบถึงพระอังสา (เว้นแต่กรณีที่สร้างด้วยหินหรือปูนปั้นที่มักทำพระกรรมจรดพระอังสา ซึ่งคงเป็นการเสริมความแข็งแรงมิให้เปราะหัก) พระโอษฐ์แย้มโดยฝีพระโอษฐ์เป็นเส้นโค้งอย่างเด่นชัด

การทำนิ้วพระหัตถ์และพระบาทยาวไม่เสมอกันในศิลปะพุทธรูปตอนต้นอาจเรียกได้ว่าเป็น “นิ้วแบบอินเดีย” สอดคล้องกับพระวรกายที่แสดงกล้ามเนื้ออวบหนา คือพระอุระนูน และมีกล้ามเนื้อส่วนใต้พระนาภีล้นจากแนวรัดของขอบสบง ซึ่งมีพื้นฐานมาจากศิลปะอินเดียด้วย (Tingsanchali 2011)

ลักษณะจีวรเป็นแบบบางแนบพระวรกายและเรียบไม่มีริ้ว³ มีการครองจีวรแบบห่มเฉียงในระดับใต้พระถันขวา ส่วนด้านพระอังสาซ้ายมีสังฆาฏิสั้นปลายแยกเป็นเชี้ยวตะขาบเลเยระดับพระอุระลงมาเล็กน้อย ต่างจากศิลปะปาละที่สังฆาฏิสั้นราวพระอุระ ส่วนกรณีพระพุทธรูปประทับยืน ดังตัวอย่างพระพุทธรูปประจำทิศใต้ที่วิหารอาเนันทเจดีย์ พุกาม (Khin Khin Si 2012: 125 - 126) (ภาพที่ 2) จะมีแบบแผนในการห่มจีวรห่มคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง อีกทั้งชายจีวรเป็นแนวต่อเนื่องจากข้อพระหัตถ์ทอดลงสู่ชายจีวรด้านล่างโดยแยกออกเป็นรอยยับอย่างเชี้ยวตะขาบทั้งสองข้าง (Chew 2005: 64 - 65; Tingsanchali 2011)

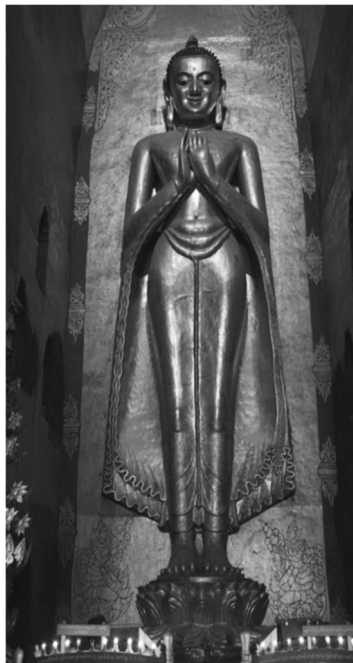
³ ลักษณะเปลือกพระเนตรที่เป็นรูปกลีบบัวนี้เทียบเคียงได้กับคำอธิบายลักษณะเปลือกพระเนตรในศิลปะปาละ.



ภาพที่ 1

พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนต้น
วิหารอานันทเจดีย์ สร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่
17 รัชสมัยพระเจ้าจันสิตธา

(Source: Duroiselle 1913 - 1914: 63 -
67)



ภาพที่ 2

พระพุทธรูปประจำทิศใต้ (พระกัลลปะ)
ที่วิหารอานันทเจดีย์ พุกาม เป็นของเดิมใน
ศิลปะพุกามตอนต้น

ต่อมาในศิลปะพุกามตอนปลาย (พุทธศตวรรษที่ 18 - 19) เกิดการเปลี่ยนแปลงจากพุกามตอนต้นในหลายรายละเอียด ซึ่งคงเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจากแหล่งอื่นโดยเฉพาะศิลปะจีนสมัยราชวงศ์หยวน (Chew 2005: 76) รวมถึงศิลปะทิเบต ราชวงศ์ยาร์lung (Yarlung) ทำให้พบลักษณะที่คล้ายกับในศิลปะจีน - ทิเบต คือ องค์ประกอบบนพระพักตร์ หรือ “เครื่องหน้า” (พระเนตร พระขนง พระโอษฐ์) อยู่ต่ำลง และพระนลาฏมีช่วงกว้างมากขึ้นอย่างเด่นชัด อีกทั้งนี้พระหัตถ์และพระบาทของพระพุทธรูปในศิลปะพุกามตอนปลายเริ่มพบความนิยมทำนิ้วทั้งสี่เว้นพระอังคุฐ (นิ้วโป้ง) ให้ยาวเสมอกันซึ่งจะเป็นพื้นฐานสืบเนื่องไปถึงศิลปะอังวะและคองบองด้วย

ในศิลปะพุกามตอนปลายยังปรากฏรูปแบบสังฆาฏิที่ “ยาวจรดพระนาภี” (ภาพที่ 3) ผิดไปจากทั้งศิลปะอินเดียสมัยปาละ และจีนสมัยราชวงศ์หยวน ในส่วนนี้แม้จะคล้ายกับสังฆาฏิยาวในศิลปะอยุธยา ทว่าศิลปะอยุธยาดำรงอยู่ในสมัยหลังจากศิลปะพุกาม อีกทั้งรายละเอียดส่วนอื่น ๆ ไม่ปรากฏความสอดคล้องกับศิลปะอยุธยาแต่อย่างใด ดังนั้นจึงควรเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะในแหล่งอื่น เช่น อินเดียใต้หรือลังกา⁴ (ภาพที่ 4 และ 5)

⁴ มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สนับสนุนข้อสันนิษฐานในประเด็นนี้ คือ นอกจากอาณาจักรพุกามจะมีการติดต่อกับอินเดียตอนเหนือแล้วยังมีการติดต่อกับลังกาด้วย โดยเฉพาะในด้านปรัชญาและวรรณกรรมทางศาสนาที่เป็นภาษาบาลีและเกี่ยวข้องกับคติเถรวาท โปรดดู (Stadtner 2005: 32 - 33) ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงพิจารณาว่าพุกามตอนปลายอาจได้รับรูปแบบการทำสังฆาฏิยาวจากศิลปะลังกาโดยตรง หรืออาจผ่านดินแดนใกล้เคียงโดยเฉพาะมอญโบราณที่พุทธศาสนาเถรวาทเคยรุ่งเรืองอยู่ก่อน.



ภาพที่ 3
พระพุทธรูปหินทราย
ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง
ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ใน
คริสต์ศตวรรษที่ 13 (พุทธศตวรรษที่
18 - 19) ตรงกับศิลปะพุกามตอน
ปลาย



ภาพที่ 4
พระพุทธรูปอินเดียใต้
ศิลปะนาคปฏักนัม
(พุทธศตวรรษที่ 15 - 18)



ภาพที่ 5

พระพุทธรูปศิลปะลังกาสัมยโพลนนารูวะ
ศิลปะลังกา พุทธศตวรรษที่ 16 - 18
ที่ถ้ำวิหาร ประเทศศรีลังกา

พระพุทธรูปศิลปะอังกะวะ: การจำแนกยุคสมัยทางศิลปะ และ ตัวอย่างศิลปกรรม

นามเรียก “อังกะวะ” ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญในบทความนี้ มีบทบาทเป็นราชธานี “ซ้า” ในหลายยุคสมัยดังที่กล่าวไว้แล้ว ดังนั้นเพื่อป้องกันความสับสนดังกล่าว ผู้วิจัย จึงใช้ “ยุคสมัยทางศิลปะ” เป็นเกณฑ์ในการจำแนก คือ ศิลปะอังกะวะระยะที่หนึ่ง และ ศิลปะอังกะวะระยะที่สอง (หรือสมัยนยองยาน)

สำหรับศิลปะอังกะวะระยะที่หนึ่ง คือ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 - 21 กล่าวคือ หลังจากพุกามล่มสลายได้มีกลุ่มชาติพันธุ์ฉานหรือไทใหญ่เป็นผู้มีบทบาทในการตั้งเมืองสำคัญในละแวกที่ไม่ไกลจากเมืองพุกามเดิม เป็นต้นว่า เมืองปินยะ อังกะวะ และ สะกาย กระทั่งกลุ่มชาวพม่าคือพระเจ้าเมงจีโยได้เข้ามามีอำนาจแทนที่กลุ่มไทใหญ่ แล้วสถาปนาราชวงศ์ตองอูและใช้อังกะวะเป็นเมืองราชธานีสำคัญ [Maung Tin Aung & Sumitra (translate) 2008: 63 - 81] และ (Chew 2005: 65 - 66)

ในด้านศิลปกรรมสมัยอังกะวะระยะที่หนึ่ง โดยเฉพาะในกรณีพระพุทธรูป (ภาพที่ 6) ยังคงสืบเนื่องแบบแผนจากศิลปะพุกามตอนปลายเป็นหลัก⁵ เช่น เค้าพระพักตร์ เป็นสี่เหลี่ยม สันขาภิยาวจรดพระนาภี นิ้วพระหัตถ์ยาวเสมอกัน เช่นเดียวกับกรณี นิ้วพระบาท ถึงกระนั้น ลักษณะสำคัญที่เป็นการเปลี่ยนแปลงคือเริ่มปรากฏส่วน “แถบคาดเหนือพระนลาฏ” หรือไรพระศก (Chew 2005: 65)



ภาพที่ 6

พระพุทธรูปสำริดศิลปะอังกะวะระยะที่หนึ่ง
พุทธศตวรรษที่ 20 - 21
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง

⁵ ทั้งนี้ศิลปะพุกามตอนต้นก็ได้สูญไปโดยสิ้นเชิงแต่ยังพบความสืบเนื่องอยู่บ้างในสมัยอังกะวะระยะที่หนึ่งด้วย.

ส่วนศิลปะอั้งวะระยะที่สอง คือ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 - 23 หรือสมัยนยองยาน ซึ่งเรียกตามพระนามของพระเจ้านยองยาน พระโอรสองค์หนึ่งของพระเจ้าบุเรงนอง⁶ การสร้างศิลปกรรมประเภทพระพุทธรูปจึงแสดงพัฒนาการของยุคสมัยตนเองโดยแท้จริงจนสามารถจำแนกความแตกต่างจากศิลปะพุกามตอนปลายได้เด่นชัด (Chew 2005: 65 - 66) โดยแสดงลักษณะใหม่ที่ต่างไปจากแบบแผนเดิม เช่น เริ่มนิยมการทำศรีมัทรงสูง⁷ (Maung Tin Aung & Sumitra (translate) 2008: 63 - 81) และ (Chew 2005: 65 - 66) บ้างพบการทำเม็ดพระศกแหลม พระขนงกลายเป็นเส้นโค้ง หัวพระขนงไม่ชิดกัน (ต่างไปจากพุกามที่ทำพระขนงชิดเป็นปีกกา) เนื้อพระนลาฏมักปรากฏแถบแคบอย่างไร พระศก พระวรกายบางลงไม่แสดงกล้ามเนื้อ สังขยาวิจรรตพระนาภี⁸ และขอบสบงมักทำแยกเป็นสองชาย ฯลฯ

ถึงกระนั้น พระพุทธรูปในระยะนี้ยังคงลักษณะที่สืบเนื่องพื้นฐานจากศิลปะพุกาม เช่น การแสดงภูมิสถาปัตยกรรมเป็นมูรธาหลัก และประทับขัดสมาธิเพชร

นอกจากนี้ กรณีพระพุทธรูปประทับยืนยังพบการห่มจีวรแบบห่มเฉียงซึ่งผิดจากแบบแผนหลักของศิลปะพุกามที่ทำพระพุทธรูปประทับยืนที่ห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง (ตามอิทธิพลศิลปะอินเดียสมัยราชวงศ์ปาละ)

ลักษณะใหม่ที่ปรากฏนี้ สัมพันธ์กับลักษณะที่พบในพระพุทธรูปศิลปะไทยสมัยอยุธยาตอนต้น - กลาง (พุทธศตวรรษที่ 19 - 22) โดยรายละเอียดการวิเคราะห์รูปแบบ

⁶ เหตุที่นักประวัติศาสตร์ไม่นับต่อเนื่องจากยุคสมัยเดิมเนื่องจากมีการ “ขาดช่วง” ของการปกครองโดยราชวงศ์ตองอู กระทั่งพระเจ้านยองยานสามารถรวบรวมบ้านเมืองและฟื้นฟูความรุ่งเรืองของอาณาจักรกลับมาได้อีกครั้งหลังจากที่พระราชบิดา (บุเรงนอง) สิ้นพระชนม์แล้วเกิดความไม่สงบในอาณาจักรมอญระยะหนึ่ง.

⁷ มักอยู่ในรูปทรงน้ำเต้า พบได้ทั้งทรงสูงและเตี้ย ซึ่งผู้วิจัยพิจารณาว่าศิลปะอั้งวะคงได้พื้นฐานจากรัศมีเปลวสูงในศิลปะไทยมาผสมผสานกับรัศมีทรงตอมที่คุ้นเคยมาตั้งแต่พุกาม.

⁸ สังขยาวิจรรตพระนาภี แม้จะเริ่มปรากฏตั้งแต่ในศิลปะพุกามตอนปลายโดยอาจเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะอินเดียตอนใต้หรือลังกาดังที่นำเสนอไว้แล้ว แต่อิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยาคงเป็นอีกแรงเสริมหนึ่งที่ทำให้การทำสังขยาแบบยาวมีความแพร่หลายยิ่งขึ้น จนกลายเป็นลักษณะหลักในศิลปะพม่าที่เข้ามาแทนที่สังขยาแบบสั้น.

ศิลปกรรมในประเด็นต่าง ๆ จะนำเสนอในหัวข้อถัดไปของบทความนี้

สำหรับตัวอย่างศิลปกรรมที่ใช้ตรวจสอบนั้น มีข้อพึงระวังในการเลือกใช้ ตัวอย่างอังวะ ระยะเวลาที่สอง คือ เมืองอังวะเป็นราชธานีซ้ำในหลายยุคสมัย ทั้งในสมัย อังวะระยะที่หนึ่ง อังวะระยะที่สอง และรวมถึงสมัยราชวงศ์คองบองด้วย ดังนั้นผู้วิจัย จึงไม่เลือกใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปในเมืองอังวะในฐานะโบราณวัตถุที่ประดิษฐาน ณ ตำแหน่งเดิม (in situ) เพื่อจัดปัญหาความคลุมเครือในการระบุยุคสมัยของหลักฐาน และใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปจากแหล่งประดิษฐานที่น่าจะได้รับการรบกวนหรือถูก บุรณฆนน้อยจนพิจารณาได้ว่าไม่มีผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ คือ พระพุทธรูป ในกลุ่มถ้ำโพวินตอง⁹ (Chew 2005) เมืองโมนยวา เขตภูมิภาคสะกาย ซึ่งมักสร้างด้วย หินหรือปูนปั้นและเป็นศิลปกรรมที่อยู่ ณ สถานที่เดิม (in situ) โดยเฉพาะตัวอย่างใน ภาพที่ 7 ซึ่งมีขนาดสัมพันธ์กับจิตรกรรมสมัยอังวะระยะที่สอง¹⁰ ที่วาดเป็นฉากหลัง ปรากฏเป็นรูปครึ่งรอบพระวรกาย จึงควรเป็นพระพุทธรูปที่ประดิษฐานอยู่แต่เดิม อีกทั้งลักษณะทางศิลปกรรมสอดคล้องกับตัวอย่างอื่น ๆ ในพื้นที่ละแวกถ้ำเดียวกัน เช่น พระพุทธรูปในภาพที่ 8 - 10 นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปจาก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง ซึ่งได้รับการกำหนดอายุจากทางพิพิธภัณฑที่ไว้ใน ศิลปะนยองยานหรืออังวะระยะที่สอง เป็นตัวอย่างร่วมในการเทียบเคียงรูปแบบด้วย คือ พระพุทธรูปในภาพที่ 11 - 12

อนึ่ง ผู้วิจัยจะวิเคราะห์รูปแบบทางศิลปกรรมจำแนกในรายประเด็น โดย ตรวจสอบลักษณะหลักจากพระพุทธรูปประทับนั่งและยืน เนื่องจากพบตัวอย่าง ค่อนข้างมากและมีลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะอยุธยาเด่นชัด

⁹ เป็นภูเขาที่เจาะเป็นถ้ำจำนวนมาก ภายในมีพระพุทธรูปและจิตรกรรมที่ยังอยู่ในสภาพค่อนข้าง สมบูรณ์สร้างตั้งแต่สมัยอังวะ (นยองยาน) และสร้างเพิ่มเติมเรื่อยมาถึงสมัยอาณาจักรในอังกฤษ.

¹⁰ มีลักษณะสำคัญ เช่น ใช้สีแบบเอกรงค์ (monochrome) ลวดลายมักใช้ลายคดโค้ง ยังไม่ปรากฏ เป็นลายกระหนกปลายแหลมดังสมัยคองบอง และเครื่องทรงเทวดายังมีสังวาลโค้งเป็นตัวอักษรรู “U” ในภาษาอังกฤษ เป็นต้น.



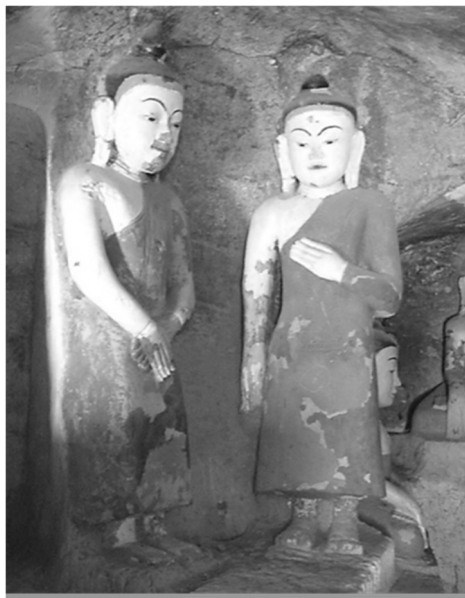
ภาพที่ 7
พระพุทธรูปศิลปะอังกะวะที่ถ้ำ
โพวินตอง ซึ่งพิจารณาได้ว่าเป็น
ของเดิมเพราะขนาดสัมพันธ์กับ
จิตรกรรมที่วาดเป็นรัศมีรอบองค์
พระ



ภาพที่ 8
พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะอังกะวะ
กลุ่มถ้ำโพวินตอง



ภาพที่ 9 พระพุทธรูปศิลปะอังกวะ กลุ่มถ้ำโพวินตอง



ภาพที่ 10

พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังกวะ
ที่ครองจีวรแบบห่มเฉียง กลุ่มถ้ำ
โพวินตอง



ภาพที่ 11
พระพุทธรูปสำริดศิลปะอังกะ
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง



ภาพที่ 12
พระพุทธรูปไม้ศิลปะอังกะ
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง

การตรวจสอบรูปแบบทางศิลปกรรมโดยวิเคราะห์ในรายประเด็น ประเด็นศึกษาที่ 1: การเปลี่ยนแปลงในส่วนพระเศียร

เดิมในศิลปะพุกามมีการแสดงรายละเอียดต่าง ๆ ในส่วนพระเศียรของพระพุทธรูปเป็นต้นว่า มีรัศมีขนาดย่อม เม็ดพระศกกลม (ยังไม่เป็นเม็ดแหลม) พระเนตรเหลือบต่ำมีพระขนงโค้งค่อนข้างขนานไปกับขอบพระเนตร ซึ่งเป็นรูปแบบที่สัมพันธ์กับพื้นฐานจากศิลปะอินเดียและจีน ดังที่กล่าวไว้แล้ว

ต่อมาในศิลปะอังวะระยะที่สอง พบได้ว่าลักษณะของพระเศียรพระพุทธรูปมีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมในหลายรายละเอียด โดยส่วนที่อาจเกี่ยวข้องกับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยา คือ การทำรัศมีทรงสูง (ผิดจากพื้นฐานเดิมในศิลปะพุกามที่มีรัศมีขนาดย่อม) การทำพระขนงเป็นเส้นโค้ง (ผิดจากเดิมที่ค่อนข้างขนานไปกับพระเนตร) การทำเม็ดพระศกขนาดเล็กและมีลักษณะแหลม (เดิมเป็นเม็ดพระศกขนาดใหญ่มีลักษณะมน) และการมีแถบแคบเหนือพระนลาฏ ซึ่งหมายถึงไรพระศก¹¹

จากข้อสันนิษฐานข้างต้น ผู้วิจัยจึงตรวจสอบลักษณะดังกล่าวกับศิลปะอื่นในระยะเวลาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งอาจเป็นแหล่งที่มาด้านรูปแบบแก่ศิลปะอังวะระยะที่สอง คือ ศิลปะอยุธยาตอนต้น - กลาง (พุทธศตวรรษที่ 19 - 22) และศิลปะลังกา คือ ศิลปะคัมโปละ (Gampola) (พุทธศตวรรษที่ 19 - 20) (ภาพที่ 13) และศิลปะแคนดี้ (Kandy) (พุทธศตวรรษที่ 22 - 24) (ภาพที่ 14) (Noonsuk 1998; Thammarungrueng 2013)

เมื่อพิจารณาพระพุทธรูปทั้งศิลปะอยุธยาและลังกาแล้ว ศิลปะทั้งสองล้วนพบได้ว่ามีลักษณะที่พ้องกับศิลปะอังวะในการแสดงรัศมีที่เป็นทรงสูง (แต่ศิลปะอังวะไม่ทำเป็นเปลวอย่างศิลปะลังกา) และพระขนงเป็นเส้นโค้ง

ในขณะที่การทำเม็ดพระศกเล็กและมีลักษณะแหลม รวมถึงเส้นไรพระศกไม่ปรากฏในศิลปะลังกาแต่กลับปรากฏในศิลปะอยุธยา (ทั้งนี้ประเด็นเส้นไรพระศก ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมโดยแยกเป็นอีกประเด็นหนึ่ง) ด้วยเหตุดังกล่าวผู้วิจัยจึงพิจารณาว่ารูปแบบของพระพุทธรูปพม่าในสมัยอังวะได้รับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาเป็นสำคัญเพราะ

¹¹ ประเด็นไรพระศกนี้เป็นประเด็นสำคัญ ผู้วิจัยแยกอธิบายและแสดงตัวอย่างในการวิเคราะห์ประเด็นที่ 2 คือ หัวข้อถัดไป.

มีลักษณะที่สัมพันธ์กันในหลายส่วน

สำหรับกรณีอิทธิพลจากศิลปะอยุธยา นั้น ศิลปะพม่าคงได้รับอิทธิพลศิลปะจากอยุธยาอยู่เป็นระยะ¹² โดยเฉพาะเหตุการณ์สำคัญ คือ การตีกรุงศรีอยุธยาได้ใน พ.ศ. 2112 และมีการกวาดต้อนผู้คนรวมทั้งช่างฝีมือไปยังพม่า การถ่ายทอดรูปแบบทางศิลปะดังกล่าวจึงแสดงลักษณะที่ใกล้ชิดกันจนพิจารณาได้ว่าเป็นการให้อิทธิพลระหว่างกัน “โดยตรง” ไม่ผ่าน “คนกลาง” เช่น ศิลปะล้านนา¹³ (Saisingha 2017: 305, 487 - 488).

ส่วนกรณีศิลปะลังกา (ซึ่งให้อิทธิพลแก่ศิลปะอยุธยาด้วยเช่นกัน) มีความสำคัญที่ควรกล่าวถึงในที่นี้ คือ มีการพบหลักฐานที่เด่นชัดในศิลปกรรมประเภทอื่นว่าศิลปะลังกาให้อิทธิพลแก่ศิลปะอังวะระยะที่สอง เช่น การสร้างเจดีย์ที่ส่วนฐานทำข้างล้อมหรือการทำรอบซุ้มประตูที่ได้รับอิทธิพล “ซุ้มหน้ากาล - มกร” เป็นต้น¹⁴ สอดคล้องกับบริบททางประวัติศาสตร์ที่พม่าในสมัยอังวะจะมีการติดต่อกับลังกาอยู่เสมอ

¹² เนื่องจากเป็นช่วงที่พม่าและไทยมีการปฏิสัมพันธ์โดยเฉพาะการสงครามอยู่บ่อยครั้ง และในกรณีไรพระศกก็พบว่าปรากฏในศิลปะอังวะตั้งแต่ระยะที่หนึ่งดังที่นำเสนอไว้แล้ว.

¹³ บทบาทของล้านนาในการเป็นคนกลางในการรับ - ส่งอิทธิพลทางศิลปะนี้ ยังเห็นได้ชัดจากการที่ล้านนารับรูปแบบศิลปะจากพม่ามาใช้ในท้องถิ่นตนเองก่อนจะส่งอิทธิพลให้ศิลปะสุโขทัยหรืออยุธยาอีกทอดหนึ่งด้วย เช่น การสร้างเจดีย์ทรงปราสาท.

¹⁴ ผู้วิจัยขอไม่นำเสนอรายละเอียดในประเด็นทางสถาปัตยกรรมในที่นี้ เพราะอยู่นอกเหนือจากประเด็นศึกษาของบทความ.



ภาพที่ 13
พระพุทธรูปลังกา ศิลปะคัมโปละ
(Gampola) พิพิธภัณฑ์สถาน
แห่งชาติกรุงโคลัมโบ



ภาพที่ 14
พระพุทธรูปลังกา ศิลปะแคนดี้
(Kandy) พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ
กรุงโคลัมโบ

ประเด็นศึกษาที่ 2: การปรากฏแถบแคบเหนือพระนลาฏ

ในเบื้องต้นนี้ผู้วิจัยใช้คำว่า “แถบแคบเหนือพระนลาฏ” เพราะเป็นส่วนที่ต้องวิเคราะห์ถึงความหมาย เพื่อที่จะทำความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ด้านรูปแบบส่วนประกอบดังกล่าวนี้ไม่ใช่รูปแบบหลักที่แพร่หลายในศิลปะพม่าสมัยพุกาม รวมถึงศิลปะอินเดียและจีนด้วย กระทั่งเริ่มปรากฏในศิลปะอังวะระยะแรก (Chew 2005: 65) (ภาพที่ 15) ซึ่งงานศึกษาของนักวิชาการก่อนหน้า เช่น Anne - May Chew และ John Lowry อธิบายถึงที่มาของส่วนแถบเหนือพระนลาฏว่า มีความเป็นไปได้ที่ศิลปะพม่าจะรู้จักส่วนประกอบนี้ผ่านศิลปะไทยที่พบการทำส่วนดังกล่าวตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งคงได้แบบอย่างจากศิลปะขอมมาอีกทอดหนึ่ง (Chew 2005: 76, Lowry 1974: 8) ดังนั้นผู้วิจัยจะเทียบเคียงส่วนประกอบดังกล่าวในศิลปะอยุธยาและอังวะว่ามีความเป็นไปได้หรือไม่ในการที่ศิลปะทั้งสองจะให้อิทธิพลทางศิลปะต่อกัน¹⁵

สำหรับส่วนแถบเหนือพระนลาฏในศิลปะพม่า พบว่ามีการใช้ในความหมายสองประการ คือ “ไโรพระศก” และ “กรอบพระพักตร์” ซึ่งมีความแตกต่างกันทั้งรูปแบบและความหมาย

หากเริ่มต้นด้วยการพิจารณาจากรูปแบบในพระพุทธรูปศิลปะอยุธยา (ภาพที่ 16) ที่เชื่อว่าส่งอิทธิพลให้ศิลปะอังวะ ส่วนดังกล่าวมีรูปแบบเป็นเส้นเรียบง่ายขนานไปกับแนวพระนลาฏ สามารถพบได้ในกรณีพระพุทธรูป “ไม่ทรงเครื่อง” ซึ่งไม่มีศิราภรณ์บนพระเศียร ดังนั้นแถบแคบๆ ดังกล่าวจึงอาจพิจารณาเป็นส่วนหนึ่งของพระพักตร์คือ ไโรพระศก

ในขณะที่การพิจารณาในแง่ความหมาย โดยตรวจสอบจากพระไตรปิฎก พบการระบุถึงลักษณะหนึ่งของมหาบุรุษลักษณะ 32 ประการ ซึ่งอาจ “ทับซ้อน” กันกับตำแหน่งของไโรพระศก ส่วนดังกล่าว คือ “อุณทิส” ดังความในพระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค “มหาปทานสูตร” ว่า

¹⁵ อาจมีความเป็นไปได้ที่ไโรพระศกในศิลปะพม่าจะเกี่ยวข้องกับแหล่งที่มาอื่น เช่น ศิลปะอาระกันสมัยเล - มโร (พุทธศตวรรษที่ 16 - 21).

“อัย หิ เทว กุมารโ อญหิสิโส ยปาย เทว กุมารโ อญ
หิสิโส อิมปิสิส มหาปุ ริสสิส มหาปุริสสิส ภาติ”

(Tripitaka in Pali Language with
Thai Alphabets, The Siamratha
Version Vol.10 1980: 22)

เนื้อความเดียวกันในพระไตรปิฎก ฉบับหลวง ได้ให้คำแปลดังนี้
“มีพระเศียรดุจประดับด้วยกรอบพระพักตร์ ข้างแต่
สมมติเทพ แม้การที่พระราชกุมาร นี้มีพระเศียรดุจ
ประดับด้วยกรอบพระพักตร์นี้ ก็เป็นมหาปุริสลักษณะ
ของมหาบุรุษนั้น”

(Tripitaka, The Royal Version Vol.10 1982: 14)

หรือพระไตรปิฎก ฉบับมหาจุฬาฯ ได้ให้คำแปลว่า

“มีพระเศียรดุจประดับด้วยกรอบพระพักตร์ ข้อที่
พระราชกุมารมีพระเศียรดุจประดับ ด้วย กรอบพระ
พักตร์นี้ เป็นลักษณะมหาบุรุษของมหาบุรุษนั้น”

(Tripitaka, Maha Chulalongkorn
Rajavidyalaya Version Vol.10 1996: 20)

เห็นได้ว่าแม้ “อุนหิสิ” ที่หมายถึงกรอบพระพักตร์ จะถูกระบุไว้ในมหาบุรุษ
ลักษณะ 32 ประการ แต่การสร้างพระพุทธรูปในศิลปะไทยทุกสมัย กลับไม่มีการทำ
กรอบพระพักตร์อย่างชัดเจน (ยกเว้นพระพุทธรูปทรงเครื่อง ซึ่งเป็นเรื่องต่างกรณีกัน
เพราะพระพุทธรูปทรงเครื่องมีกรอบพระพักตร์เป็นส่วนหนึ่งของศิราภรณ์ ไม่ใช่
ลักษณะของพระเศียรที่อุปมาว่า “ดุจ” กรอบพระพักตร์) ในขณะที่การทำไรพระศก
เป็นลักษณะสำคัญที่ปรากฏตลอดยุคสมัยและสืบเนื่องถึงพระพุทธรูปบางองค์ใน
ศิลปะรัตนโกสินทร์ด้วย

ดังนั้น หากพิจารณาว่าพระพุทธรูปศิลปะพม่าได้แบบอย่างการทำแถบแคบเหนือพระนลาฏนี้จากศิลปะอยุธยา และพบได้ในกรณีพระพุทธรูปไม่ทรงเครื่องด้วยเช่นกันแล้ว แถบแคบเหนือพระนลาฏก็ควรแสดงความหมายคือ ไรพระศก ยิ่งไปกว่านั้น พระพุทธรูปศิลปะอังวะบางองค์สะท้อนถึงการตีความหมายของช่างว่าส่วนนี้คือไรพระศกอย่างชัดเจน โดยแสดงแนวเส้นพระเกศาบริเวณนี้ตามแนวตั้งเลียนแบบการเกล้าพระเกศาขึ้นไปด้วย (ภาพที่ 17)

อนึ่ง ลักษณะแถบแคบๆ อย่างไรพระศกที่กรณีพระพุทธรูปพม่าเริ่มพบในศิลปะอังวะนี้ จะปรากฏสืบเนื่องจนถึงศิลปะราชวงศ์คองบอง (ปลายพุทธศตวรรษที่ 23 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 25) จนกระทั่งในช่วงปลายราชวงศ์คองบองหรือสมัยราชธานีมันตเล (พุทธศตวรรษที่ 25) จึงมีการเปลี่ยนแปลงส่วนแถบแคบเหนือพระนลาฏเป็นแถบที่กว้างขึ้น ปลายด้านซ้ายและขวาที่จรดเหนือพระกรรณมีการตรหวัดปลายขึ้น บ้างยังมีลวดลายประดับต่าง ๆ แสดงให้เห็นว่าเป็น “กรอบพระพักตร์” ที่ไม่ใช่ไรพระศกอีก¹⁶

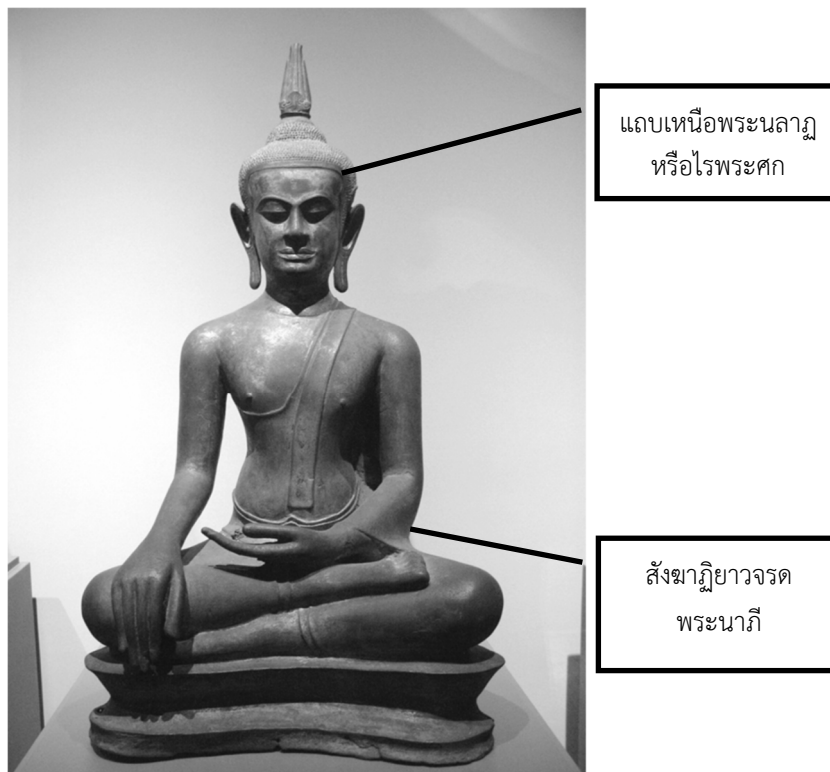


แถบแคบเหนือพระนลาฏที่เริ่มปรากฏในศิลปะอังวะ

ภาพที่ 15

แถบเหนือพระนลาฏในพระพุทธรูปศิลปะอังวะ
(ขยายรายละเอียดจากภาพที่ 11)

¹⁶ ประเด็นนี้เป็นพัฒนาการภายในของศิลปะพม่าที่ทำให้ “แถบแคบเหนือพระนลาฏ” เปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบและความหมาย จนไม่อาจกล่าวได้ว่ามีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะอยุธยา.



ภาพที่ 16 พระพุทธรูปศิลปะอยุธยาตอนต้น ราวพุทธศตวรรษที่ 19 -
ต้นพุทธศตวรรษที่ 20 เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร



แถบเหนือพระนลาฏที่แล
เห็นเส้นพระศกตั้งขึ้นต่อ
กับส่วนเม็ดพระศก

ภาพที่ 17 แถบเหนือพระนลาฏในศิลปะอังกะวะที่พบลักษณะอย่างไรพระศก
(ขยายรายละเอียดจากภาพที่ 12)

ประเด็นศึกษาที่ 3: การเปลี่ยนแปลงส่วนพระวรกาย

ลักษณะพระวรกายพระพุทธรูปในศิลปะอังกะวะแสดงความงาม “อย่างอุดมคติ (idealism)” ในการไม่แสดงมัดกล้ามเนื้อ เส้นเอ็น เส้นเลือด ทำให้ลักษณะพระวรกายโดยรวมเป็นเส้นโค้งมน มีพระวรกายบาง พระอุระไม่นูน และไม่มียกมัดกล้ามเนื้อพระนาภี ล้นขอบสบง ทั้งนี้เป็นเพราะส่วนบริเวณพระนาภีไม่ปรากฏขอบสบงที่แยกให้เห็นว่าเป็นผ้าต่างผืนกันกับจีวรดังที่พบในพุทกาม (Chew 2005: 66)

ลักษณะดังกล่าวอาจเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยา (Chew 2005: 76) (สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงในส่วนอื่นดังที่นำเสนอในหัวข้อก่อนหน้า) ทำให้พระวรกายของพระพุทธรูปมาศิลปะอังกะวะเริ่มสะท้อนถึงสรีระของผู้คนในท้องถิ่นในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ต่างจากศิลปะพุทกามทั้งตอนต้นและตอนปลายที่มีพระวรกายอวบหนาตามอิทธิพลศิลปะอินเดียและจีนตามลำดับ

ประเด็นศึกษาที่ 4: การทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภี

แม้ว่าการทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีในศิลปะพม่าจะเริ่มปรากฏตั้งแต่ศิลปะพุกามตอนปลายแล้ว โดยอาจเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะอินเดียตอนใต้หรือลังกาดังที่ได้นำเสนอไว้แล้ว แต่จากลักษณะเด่นหลายประการที่ศิลปะอังวะจะพบร่วมกับศิลปะอยุธยา¹⁷ ทำให้สันนิษฐานได้ว่าอิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยาคงกระตุ้นให้การทำสังฆาฏิยาวเป็นลักษณะที่แพร่หลายยิ่งขึ้นอีกในศิลปะอังวะ (ภาพที่ 18) จนกลายเป็นรูปแบบหลักในศิลปะพม่าที่เข้ามาแทนที่การทำสังฆาฏิแบบสั้น และเป็นพื้นฐานต่อเนื่องถึงพระพุทธรูปศิลปะพม่าในระยะต่อมา คือ คองบอง รวมทั้งมณฑลเถาไม้นิยมการทำสังฆาฏิแบบสั้นอีก



ภาพที่ 18 พระวรกายที่บางและสังฆาฏิยาว ในศิลปะอังวะ
(ขยายรายละเอียดจากภาพที่ 11)

¹⁷ เป็นต้นว่า มีแถบเหนือพระนลาฏ (ไรพระศก) เม็ดพระศกแหลม รัศมีเป็นทรงสูง พระวรกายบาง มีขอบสบงแยกเป็นสองชาย รวมทั้งสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีด้วย.

ประเด็นศึกษาที่ 5: การปรากฏแบบแผนห่มจีวรแบบเฉียงในพระพุทธรูปประทับยืน

เดิมในศิลปะพุกามมีแบบแผนหลักในการสร้างพระพุทธรูปประทับยืนโดยห่มจีวรแบบคลุมพระอังสาทั้งสองข้างซึ่งเป็นแบบแผนที่ได้รับจากศิลปะปาละ¹⁸ ต่อมาในศิลปะอังวะ พบว่า การสร้างพระพุทธรูปประทับยืน มีทั้งรูปแบบที่สืบเนื่อง การห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้างจากศิลปะพุกาม และรูปแบบที่ไม่ใช่รูปแบบหลักในศิลปะก่อนหน้า คือ การห่มจีวรแบบห่มเฉียง

สำหรับกลุ่มที่ห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้างซึ่งเป็นการสืบเนื่องแบบแผนจากศิลปะพุกาม มีตัวอย่างดังพระพุทธรูปที่เจดีย์เก่าง์มุดอ เขตภูมิภาคสะกาย¹⁹ (ภาพที่ 19) มีการเปลี่ยนแปลงจากพุกามในบางรายละเอียด เช่น เลิกทำส่วนรอยยับเขี้ยวตะขาบบริเวณชายจีวรด้านล่าง

¹⁸ พระพุทธรูปประทับยืนในศิลปะพุกามมีพบห่มจีวรเฉียงบ้าง แต่พบได้น้อยมากเมื่อเทียบกับแบบห่มจีวรคลุม.

¹⁹ ซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างในระยะเวลาใกล้เคียงกับเจดีย์องค์นี้ คือ ในปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ในรัชสมัยพระเจ้าดลุมิน.



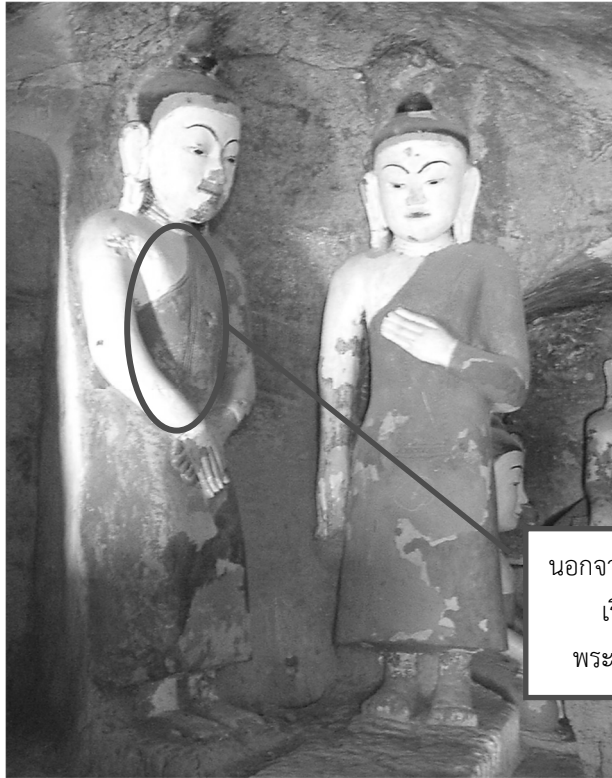
ชายจีวรด้านล่าง
เลิกทำรอยยับเขี้ยวตะขาบ

ภาพที่ 19 พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังกะ
ประดิษฐานที่เจดีย์เก่างมุดอ เขตภูมิภาคสะกาย

ส่วนพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังกะวะที่ห่มจีวรแบบเฉียง ซึ่งมักพบร่วมกับการทำสังขยาวิญญูวรรตพระนาถิ ปรากฏตัวอย่างทั้งในงานประติมากรรม และจิตรกรรม ดังที่พบที่กลุ่มถ้ำโพวินตอง เมืองโมนยวา เขตภูมิภาคสะกาย (ภาพที่ 20 - 21) ลักษณะที่กล่าวมาคงได้รับอิทธิพลศิลปะอยุธยา เพราะมีความแพร่หลายอยู่ก่อนตั้งแต่ศิลปะอยุธยาตอนต้น ดังตัวอย่างพระพุทธรูปปูนปั้นวัดพระราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 22)

การครองจีวรแบบห่มเฉียงในพระพุทธรูปประทับยืนนี้ ยังสอดคล้องกับปัญหาที่เกิดขึ้นจริงในสังคมสมัยอังกะวะ ดังปรากฏใน คัมภีร์ศาสนวงศ์ เรื่องการห่มจีวรของภิกษุและสามเณรพม่าขณะเข้าสู่ละแวกที่อาศัยของขรवास ว่าควรห่มคลุมไหล่ทั้งสองหรือห่มเฉียงโดยเปิดไหล่ข้างหนึ่ง ปัญหาดังกล่าวเป็นข้อถกเถียงที่ยืดเยื้อเป็นเวลาหลายรัชกาลตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าแสนหมื่น (สิริมหาสิหสฺระสุธรรมราชามาร้องรัตนทายะกา) สมัยอังกะวะระยะที่สอง (ราชวงศ์นยองยาน) ซึ่งครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 2241 - 2257 กระทั่งยุติได้ในรัชสมัยพระเจ้าปดุง แห่งราชวงศ์คองบอง ในต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยทรงประกาศให้ห่มจีวรคลุมเป็นแบบแผนเดียวกันทั่วพระราชอาณาจักร (Panyasami & Monwithun (translate) 1963: 172 - 204) ข้อยุติปัญหาดังกล่าวในสมัยคองบองอาจเป็นเหตุให้การสร้างพระพุทธรูปประทับยืนในระยะต่อมามีแสดงจีวรแบบห่มคลุมและสืบเนื่องจนถึงศิลปะมณฑล²⁰

²⁰ อาจพบข้อยกเว้นในงานที่สร้างโดยช่างท้องถิ่น.



นอกจากห่มจีวรเฉียงแล้วยัง
เริ่มพบสังฆาฏิใน
พระพุทธรูปประทับยืน

ภาพที่ 20

พระพุทธรูปศิลปะอังกะที่ครองจีวรแบบห่มเฉียง ถ้าโพวินต้อง



ภาพที่ 21 จิตรกรรมแสดงภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรห่มเฉียง
ศิลปะอังวะ ถ้ำโพวินตอง



ภาพที่ 22 ภาพถ่ายเก่าพระพุทธรูปปูนปั้น
วัดพระราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ศิลปะอยุธยาตอนต้น
(Source: Na Paknam 2015)

ประเด็นศึกษาที่ 6: พระพุทธรูปประเภทอื่น

พระพุทธรูปประเภทอื่นที่พบในศิลปะอังกะวะ ในบทความนี้ขอนำเสนอกรณีพระพุทธรูปไสยาสน์ และพระพุทธรูปทรงเครื่อง

กรณีพระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะอังกะวะ มีตัวอย่าง คือ พระพุทธรูปในถ้ำมียาหนึ่งในกลุ่มถ้ำโพวินตอง (ภาพที่ 23) เป็นพระพุทธรูปที่อยู่ ณ สถานที่เดิม (in situ) แม้จะผ่านการบูรณะมาบ้างแต่สันนิษฐานว่าไม่เปลี่ยนแปลงไปจากลักษณะเดิมนัก เพราะยังคงลักษณะที่สัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะอยุธยาตอนต้น - กลาง เช่นเดียวกับกรณีพระพุทธรูปประทับนั่งและยืน คือ รัศมีสูง เม็ดพระศกแหลม พระขนงโค้ง ห่มจีวรเฉียง²¹ สังขยาภิยาวจรตพระนาภี ส่วนไรพระศกไม่ปรากฏให้เห็น อาจเป็นไปได้ว่าเกิดจากการเขียนสี (ที่คงมีการฉาบปูนปรับพื้นผิว) จากการบูรณะในสมัยปัจจุบัน²²

²¹ แต่ถูกช่างที่บูรณะในสมัยปัจจุบันทาสีทองทับพระอุระด้านขวาจนดูคล้ายห่มจีวรคลุม ทั้งนี้ทราบได้จากแนวจีวรเป็นเส้นโค้งใต้พระถันขวา ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเป็นการห่มจีวรแบบเฉียง.

²² พระพุทธรูปองค์นี้มีบางลักษณะที่ไม่อาจระบุได้ชัดว่าเป็นลักษณะที่สืบเนื่องจากศิลปะพุกามหรือเป็นแรงบันดาลใจจากศิลปะอยุธยา เพราะแสดงลักษณะที่พบได้ร่วมกันทั้งสองศิลปะ คือ การเหยียดพระขมวดตรงและวางพระบาทซ้อนเสมอกัน แต่เมื่อพิจารณาท่าประทับที่ประทับสี่ทศไสยาสน์โดยทอดพระหัตถ์ขวาราบกับพระแท่น ไม่ตั้งพระกับประ (ศอก) ขึ้น ท่าประทับดังกล่าวพบแพร่หลายในศิลปะพุกามมากกว่าศิลปะอยุธยา จึงแสดงให้เห็นว่าแม้รายละเอียดในส่วนต่าง ๆ ของพระพุทธรูปในศิลปะอังกะวะระยะที่สองจะสัมพันธ์กับรูปแบบศิลปะอยุธยาตอนต้น - กลางค่อนข้างมาก แต่พื้นฐานจากศิลปะในระยะก่อนหน้าดังศิลปะพุกามและอังกะวะระยะที่หนึ่งยังคงมีความสืบเนื่องอยู่บ้าง ดังในกรณีท่าประทับของพระพุทธรูปไสยาสน์ที่ถ้ำมียานี้.



ภาพที่ 23 พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะอังกะ ถ้ำมียา กลุ่มถ้ำโพวินตอง

ส่วนพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอังกะ มีตัวอย่างคือ พระพุทธรูปประดิษฐานที่เจดีย์เก่างมุดอ (ภาพที่ 24) ซึ่งน่าจะสร้างในระยะเวลาใกล้เคียงกับเจดีย์องค์นี้ คือ ในปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ในรัชสมัยพระเจ้าดลุมมิน อีกทั้งพระพุทธรูปที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานฯ เมืองย่างกุ้ง (ภาพที่ 25) ลักษณะทางศิลปกรรมสังเกตได้ว่ายังคงมีศิราภรณ์ที่มีส่วนประกอบหลักอย่างพุกาม ทั้งตาบสามเหลี่ยม ดอกไม้ทัดเหนือพระกรรณ กุณฑล และกรรเจียกผ้า²³ ส่วนที่มีการเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดจากพุกาม คือ การทำสังวาลที่โค้งอย่างอักษร “U” ในภาษาอังกฤษ ซึ่งคงเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน - ทิเบต ที่มีการทำสังวาลลักษณะนี้อยู่ก่อนหน้า

ลักษณะข้างต้นโดยเฉพาะศิราภรณ์แสดงให้เห็นได้ชัดถึงความ “ไม่เกี่ยวข้องกัน” กับพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอยุธยา แม้ศิลปะอยุธยาตอนกลางจะมีการประดับสังวาลโค้งคล้ายศิลปะอังกะ แต่รายละเอียดต่าง ๆ ของเครื่องทรงในศิลปะ

²³ ลักษณะดังกล่าวศิลปะพุกามได้แบบอย่างจากศิลปะอินเดียสมัยปาละ ผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดเครื่องทรงในศิลปะปาละใน (Tingsanchali 2011: 186 - 187).

อยุธยา นั้นแสดงให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลศิลปะจากสุโขทัยและล้านนาเป็นหลัก

ถึงกระนั้น แบบอย่างของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอยุธยาตอนปลาย ที่มีลักษณะสำคัญคือ มงกุฎทรงชฎา และสังวาลไขว้เป็นกากบาทจากพระอังสาทั้งสองข้าง ได้ส่งอิทธิพลให้แก่ศิลปะพม่าในสมัยราชวงศ์คองบอง ซึ่งเป็นอีกยุคสมัยศิลปะหนึ่งจึงยังไม่ขอนำเสนอรายละเอียดในบทความนี้



ศิราภรณ์ยังคงองค์ประกอบ
อย่างพุกาม

สังวาลอิทธิพลจีน-ทิเบต จึง
ต่างจากพุกามโดยโค้งเป็น
อักษรยู “U” ไม่ทำเป็นดิ่ง
แหลม

ภาพที่ 24 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอังวะที่เจดีย์เก่างมุดอ ซึ่งน่าจะสร้างใน
ระยะเวลาใกล้เคียงกับเจดีย์องค์นี้ คือในปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ในรัชสมัยพระเจ้า
ตูลุงมิน



ภาพที่ 25 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอังกะ (นยงยาน) วัสดุไม้ปิดทอง, พิพิธภัณฑสถานฯ เมืองย่างกุ้ง ได้รับการกำหนดอายุโดยทางพิพิธภัณฑท์ไว้ใน พุทธศตวรรษที่ 21 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 23

บทสรุป

จากการศึกษาด้วยระเบียบวิธีวิจัยในสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ พบว่า พระพุทธรูปพม่าในศิลปะอังกะมีพัฒนาการด้านรูปแบบที่สัมพันธ์กับศิลปะอื่น หลากหลายแหล่งที่มา โดยในศิลปะอังกะระยะที่หนึ่ง (พุทธศตวรรษที่ 20 - 21) ยังคง รูปแบบที่สืบเนื่องจากศิลปะพุกามตอนปลายเป็นหลัก เช่น เค้าพระพักตร์เป็น สีเหลี่ยม เริ่มพบสังฆาฏียาวจรดพระนาภี นิ้วพระหัตถ์ยาวเสมอกัน ประทับขัด

สมาธิเพชรและแสดงภูมิสปรรคมุทราเป็นมุทราหลัก ในขณะที่เดียวกันมีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ คือ เริ่มปรากฏส่วนแถบแคบเหนือพระนลาฏหรือไพระศก (ส่วนดังกล่าวนี้จะปรากฏสืบเนื่องถึงศิลปะระยะต่อมาด้วย)

กระทั่งในศิลปะอังกะวะระยะที่สอง (พุทธศตวรรษที่ 22 - 23) จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญด้านรูปแบบจนเกิดความแตกต่างจากพระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนปลายอย่างเด่นชัด แสดงถึงการได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากแหล่งใหม่ ซึ่งการศึกษาได้พบว่าลักษณะที่มีการเปลี่ยนแปลงนี้อาจสัมพันธ์กับแบบแผนของพระพุทธรูปในศิลปะอยุธยาตอนต้น - กลาง คือ มีรัศมีทรงสูง เม็ดพระศกละเอียด และมีปลายแหลม มีไพระศก พระวรกายบางสะท้อนถึงสรีระของผู้คนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สังขยาจารย์จรตพระนาภีและไม่นิยมทำสังขยาสั้นอย่างพุกามตอนต้นอีก ถึงกระนั้น ยังคงสืบเนื่องแบบแผนในการประทับขัดสมาธิเพชรและแสดงภูมิสปรรคมุทราเป็นมุทราหลัก นอกจากนี้ในกรณีพระพุทธรูปประทับยืนยังพบการหมั้วระแบบเฉียงร่วมกับการมีสังขยาจารย์จรตพระนาภีเช่นเดียวกับศิลปะอยุธยาด้วย

การปรากฏลักษณะที่มีความเกี่ยวข้องกันในทางศิลปกรรมดังกล่าวจึงเป็นภาพสะท้อนที่สอดคล้องกับบริบททางประวัติศาสตร์ที่พม่าและไทยเริ่มมีการปฏิสัมพันธ์กันโดยตรงผ่านการสงครามในสมัยอังกะวะ - อยุธยา ซึ่งคงทำให้เกิดการเรียนรู้ถึงความแตกต่างกันในแง่มุมต่าง ๆ รวมถึงเรื่องแบบแผนศิลปกรรมอันนำมาสู่การให้อิทธิพลทางศิลปะระหว่างกัน ต่อมาเมื่อพม่าสามารถตีกรุงศรีอยุธยาได้ใน พ.ศ. 2112 และมีการกวาดต้อนคนในหลากหลายสาขาอาชีพรวมทั้งช่างฝีมือไปสู่พม่า ศิลปะอยุธยาจึงเข้าไปบ่มเพาะในศิลปะ “ส่วนกลาง” ของพม่าจนกระทั่งเกิดความ “ลงตัว” ในศิลปะอังกะวะระยะที่สอง ซึ่งแสดงลักษณะใหม่ที่ต่างจากศิลปะระยะก่อนหน้าอย่างเด่นชัดในหลายประเด็น

การวิเคราะห์ลักษณะทางศิลปกรรมของพระพุทธรูปพม่าสมัยอังกะวะในบทความนี้จึงเป็นการนำเสนอความเป็นไปได้ในประเด็นศึกษาใหม่ ๆ แก่แวดวงศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของประเทศเพื่อนบ้านที่สัมพันธ์กับศิลปะไทย แล้วยังมีประโยชน์ในแง่ที่ผู้สนใจอาจใช้สอบทานร่วมกับองค์ความรู้ในสาขาวิชาอื่น ๆ ดังสาขาประวัติศาสตร์ วรรณกรรม สังคมวิทยาและมานุษยวิทยาต่อไป

References

- Chew, A.M. (2005). *The cave - temples of Po Win Taung, Central Burma: architecture, sculpture and murals*. Bangkok: White Lotus.
- Duroiselle, C. (1913 - 1914). Stone Sculptures in the Ananda Temple at Pagan. *Archaeological Survey of India Annual Report, Delhi: Archaeological Survey of India*, 63 - 67.
- Khin Khin Si. (2012). Art and Architecture of Ananda Temple. *Hinthada University Research Journal*, 4(1), 125 - 126.
- Leksukhum, L. (2012). *ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญชัย - ล้านนา* [Art of Northern Thailand: Hariphunchai and Lanna]. Bangkok: Muangboran Press.
- Likitwisedkul, O. (2009). *จิตรกรรมฝาผนังแบบอยุธยาตอนปลายภายในถ้ำวัดจี้กุพญา เมืองมินบู สหภาพพม่า* [The Gu Mural at Wut Kyi Gu Paya, Minbu: late Ayutthaya style in Burma]. (Master's thesis, Silpakorn University).
- Likitwisedkul, O. (2010). *ช่างอยุธยาในเมืองพม่ารามัญ* [Ayutthaya Craftsmen in Burma]. Bangkok: ICOMOS Thailand.
- Lowry, J. (1974). *Burmese Art*. London: Her Majesty's Stationery Office.
- Maung Tin Aung & Sumitra, P. (translate). (2008). *A History of Burma*. Bangkok: Toyota Thailand Foundation.
- Na Paknam, N. (2015). *ห้าเดือนกลางซากอิฐปูนที่อยุธยา* [Five Months Among the Ruins of Ayuddhaya]. Bangkok: Muangboran Press.
- Nantiwat, B. (2007). *เจดีย์แบบพม่าสมัยรัชกาลที่ห้าที่เมืองลำปาง* [Burmese chedis in Lampang during the reign of King Rama V]. (Master's thesis, Silpakorn University).
- Noonsuk, P. (1998). *ศิลปะศรีลังกา* [Sri Lankan Art]. Bangkok: Muangboran Press.

- Panyasami, Pra & Monwithun, S (translate). (1963). *ศาสนวงศ์หรือประวัติศาสนา* [Sasana Vamsa or History of the Buddhist in Burma]. Bangkok: Rungruangdham Press.
- Pe Maung Tin & G. H. Luce. (translate). (2008). *The Glass Palace Chronicle of the Kings of Burma*. Yangon: Unity.
- Phayre, A., Sir. (1998). *History of Burma*. Bangkok: Orchid Press.
- Saisingha, S. (2013). *พระพุทธรูปในประเทศไทย* [Buddha Images in Thailand]. Bangkok: Silpakorn University.
- Saisingha, S. (2017). *เจดีย์ในประเทศไทย* [Pagodas in Thailand]. Bangkok: Muangboran Press.
- Saisingha, S. (2018). *พุทธศิลป์ไทยในบริบทอาเซียน* [Thai buddhist art in the Southeast Asian context]. Bangkok: Chulalongkorn University.
- Stadtner, D. M. (2005). *Ancient Pagan: Buddhist Plain of Merit*. Bangkok: River Books.
- Sukhasvasti, S., M.L. & Abhakara, R., M.R. (2006). *ชาวอยุธยาที่เมืองสะกาย* [Ayutthayan connection in Sagaing]. Bangkok: Saithan.
- Thammarungrueng, R. (2013). *พุทธศิลป์ลังกา* [Buddist Art in Lanka]. Bangkok: Matichon Press.
- Thungmhungmee, T. (2017). *รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์การศึกษาคติการสร้างพระพุทธรูปเกสรดอกไม้ศิลปะพม่าในล้านนาเพื่อการสร้างสรรค์พระพุทธรูปปฏิมาร่วมสมัย* [A study on principle of creating pollen buddha images Burma arts in Lan Na for the creations of contemporary buddha images]. Bangkok: Chiangmai University.
- Tingsanchali, C. (2011). *พระพุทธรูปศิลปะอินเดีย* [Buddha Images in Indian Art]. Bangkok: Muangboran Press.
- Tingsanchali, C. (2012). *เจดีย์ในศิลปะพม่า - มอญ* [Stupas in Burmese - Mon Art]. Bangkok: Muangboran Press.

Tingsanchali, C. (2021). *จากเมืองตากสู่สะเทิม* [From Tak to Thaton]. Bangkok: Matichon.

Tripitaka in Pali Language with Thai Alphabets, The Siamratha Version Vol.10 (3rd ed.). (1980). Bangkok: Mahamakut Raja Vidhyalaya.

Tripitaka, Maha Chulalongkorn Rajavidyalaya Version Vol.10. (1996). Bangkok: Maha Chulalongkorn Rajavidyalaya

Tripitaka, The Royal Version Vol.10. (1982). Bangkok: Department of Religious Affairs.