พิริยะ ไกรฤกษ์ ตัวตนความคิด: มองผ่านประวัติศาสตร์นิพนธ์[1]

received 3 JAN 2019 **accepted** 24 JUL 2019 **revised** 19 FEB 2020

เกษรา ศรีนาคา
อาจารย์ประจำสาขาวิชาประวัติศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยทักษิณ

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้มีจุดประสงค์ในการบอกเล่าตัวตนของพิริยะ ไกรฤกษ์ ผ่านการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2520-2550 ซึ่งพบว่าการเดินทางไปใช้ชีวิตอยู่ต่างประเทศตั้งแต่วัยเด็กและการสั่งสมประสบการณ์ชีวิตและความรู้ต่างๆ ได้หล่อหลอมให้พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นผู้ที่เคารพ “สัจจะ” ต่อตนเอง ความต้องการมีอิสรภาพทางความคิด และความปรารถนาในการแสวงหาความเป็นจริงในอดีต ตลอดช่วงเวลาสามทศวรรษ พิริยะ ไกรฤกษ์จึงกล้าที่จะเสนอความคิดและองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่แตกต่างไปจากนักวิชาการและนักประวัติศาสตร์ศิลปะคนอื่นๆ

ระเบียบวิธีวิทยาในการศึกษาประวัติศาสต์ศิลปะไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญกับการเน้นศึกษาตัวงานศิลปะ ด้วยการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงประติมานิรมานวิทยาและการให้ความสำคัญกับการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างเคร่งครัด อย่างไรก็ดี ตัวองค์ความรู้ทางศิลปะได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามหลักฐานและข้อมูลที่ค้นพบใหม่ๆ รวมไปถึงจุดเน้นที่ใช้ในการจัดแบ่งพัฒนางานศิลปะไทย โดยในทศวรรษ 2520 พิริยะ ไกรฤกษ์ ได้เน้นกลุ่มชาติพันธุ์ที่คำนึงถึงเอกลักษณ์หรือลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น และทศวรรษ 2540 จนถึงปัจจุบัน ได้เปลี่ยนกรอบความคิด “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” มาเกณฑ์ในการศึกษางานศิลปะไทย โดยที่องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยทั้งหมดที่สร้างขึ้น พิริยะ ไกรฤกษ์เน้นความสำคัญกับคนหลายชาติพันธุ์และวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งทั้งหมดล้วนมีส่วนในการสร้างสรรค์งานศิลปะ จนกลายเป็น “ศิลปะไทย” โดยมีพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เป็นพื้นฐานของรากเหง้าของศิลปะไทย

คำสำคัญ: พิริยะ ไกรฤกษ์, ระเบียบวิธีวิทยา, ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “มนุษย์และวัฒนธรรมในมิติทางประวัติศาสตร์ศิลปะของ ศาสตราจารย์พิเศษ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์” ในโครงการวิจัยเรื่อง “วิธีวิทยาและองค์ความรู้เกี่ยวกับมนุษย์และวัฒนธรรมจากผลงานของนักมนุษยศาสตร์ นักมานุษยวิทยา และนักรัฐศาสตร์ไทย” ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนวิจัย (สกว.)

A Study of Piriya Krairiksh's Historiography: Identity and Thought.

received 3 JAN 2019 **accepted** 24 JUL 2019 **revised** 19 FEB 2020

Kessara Srinaka
Lecturer of Department of History
Faculty of Humanities and Social Science,
Thaksin university, Songkhla

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 "Truth" 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. 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

Keywords: Piriya Krairiksh, Methodology, Thai Art History

ความนำ

พิริยะ ไกรฤกษ์ (ต่อไปนี้จะขอใช้คำว่า พิริยะ) เป็นนักวิชาการที่เป็นรู้จักอย่างกว้างขวางในวงการประวัติศาสตร์ศิลปะ ทั้งในประเทศและนานาชาติ จากผลงานทางวิชาการทางศิลปะที่ผลิตมาอย่างต่อเนื่อง เป็นจำนวนมากที่ได้รับการตีพิมพ์ทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ โดยเฉพาะการนำเสนอประเด็นใหม่ของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยและศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ภูมิหลังของพิริยะ เริ่มต้นในฐานะศิลปินจนได้รับการกล่าวว่าเป็นศิลปินยุคบุกเบิกที่ทวนกระแสวงการศิลปะในสังคมไทยในขณะนั้น ที่ยังคงเน้นการสร้างศิลปะตามหลักวิชาการแบบตะวันตกและศิลปะประเพณีนิยม (Samian-akkhani 2004, 31-32) การชื่นชอบการวาดภาพแนวเอกซ์เพรสชันนิสม์ (expressionism) และ ภาพเหมือน (portrait) สะท้อนให้เห็นถึงเสรีภาพในการแสดงออกทางความคิดของพิริยะ และในฐานะนักประวัติศาสตร์ศิลปะ งานศึกษาของพิริยะ ถือเป็นงานแรกๆ ที่ตั้งคำถามอย่างเป็นเหตุเป็นผลต่อระเบียบวิธีวิทยาและการใช้หลักฐานต่างๆ ในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา พร้อมกับนำเสนอแนวทางใหม่ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยอย่างชัดเจนและเป็นระบบ ทั้งการนำเสนอในเชิงแนวคิดและทฤษฎี และการนำเสนอผ่านผลงานวิจัยด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่พบในประเทศไทย

งานศึกษาที่เกี่ยวข้องกับพิริยะ ที่ผ่านมาอาจแบ่งได้ออกเป็นสองกลุ่มด้วยกัน ได้แก่ กลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่เน้นการวิพากษ์วิจารณ์องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะสร้างขึ้นตั้งแต่ทศวรรษ 2520-2540 อาทิ วารสารเมืองโบราณฉบับเดือนเมษายน-มิถุนายน 2521, งานวิจารณ์เรื่องการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะ รวมไปถึงการวิจารณ์ข้อเสนอของพิริยะ เรื่องศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง และกลุ่มสองเป็นงานที่เน้นศึกษาสถานภาพองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่น งานของ รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง เรื่อง *ประวัติ แนวความคิด และวิธีค้นคว้าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย* (Thamrungrueng 2008) เป็นงานที่สำรวจแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ซึ่งรุ่งโรจน์นั้นมีทัศนะไม่เห็นด้วยต่อความเห็นต่อองค์ความรู้ต่างๆที่พิริยะ สร้างขึ้น โดยเฉพาะระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้ “ลัทธิ ศาสนา และความเชื่อ” เป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะและเห็นว่าระเบียบการศึกษาทางประวัติศาสตร์ของนักประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านเหมาะสมและมีความถูกต้องดีอยู่แล้วต่อการศึกษางานศิลปะในประเทศไทย หรือในงานของกรณรงค์ เหรียนระวี เรื่อง *อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย* (Rīanrawī 2002) ที่ศึกษาการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย โดยชี้ให้เห็นว่าพิริยะ ได้มีการนำระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยาและกรอบความคิดเรื่อง “ลัทธิ ความเชื่อและศาสนา” มาช่วยในการศึกษาและวิเคราะห์งานศิลปะเขมรในประเทศไทย อย่างไรก็ดี งานศึกษาที่กล่าวมานั้นล้วนแต่เน้นไปที่การวิพากษ์องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ สร้างขึ้น หรือกล่าวถึงระเบียบวิธีวิทยาของพิริยะไว้บางประเด็น เช่น การศึกษาศิลปะเขมร ซึ่งผู้ศึกษาเห็นว่าการทำความเข้าใจถึงระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะที่เน้นเชิงระเบียบวิธีวิทยาที่พิริยะนำมาใช้ในการศึกษางานศิลปะ ไม่สามารถทำความเข้าใจถึงตัวตนและความคิดของพิริยะที่มีผลต่อการสร้างองค์ความรู้ได้ทั้งหมด เนื่องจากองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของพิริยะ ที่สร้างขึ้นมานั้นมิได้เกิดขึ้นอย่างลอยๆ หากแต่เป็นผลที่เกิดขึ้นจากภูมิหลังชีวิต การสั่งสมประสบการณ์ และบริบทแวดล้อมที่ได้หล่อหลอมตัวตนและแรงบันดาลใจต่อการทำงานทางวิชาการและการสร้างสรรค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะต่างๆ

ภูมิหลังของพิริยะ ไกรฤกษ์: จากศิลปินสู่นักประวัติศาสตร์ศิลปะ

พิริยะเป็นคนในตระกูลผู้ดีเก่าของไทยที่ไปใช้ชีวิตอยู่ในยุโรปและสหรัฐอเมริกาตั้งแต่วัยเด็ก ด้วยความชื่นชอบการวาดรูป ภายหลังจากจบการศึกษามัธยมต้น พิริยะ ก็ได้เข้าศึกษาโรงเรียนสอนวาดเขียนไบแม ซอว์ เคนซิงตัน (Bryam Shaw School of Drawing and Painting, London, U.K.) ในปี พ.ศ. 2503-2504 ซึ่งพิริยะ ได้รับการศึกษาวิชาศิลปะเบื้องต้นทุกแขนง แต่ต่อมาพิริยะ ก็เกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายจากระเบียบแบบแผนของศิลปะที่สืบทอดมาหลายศตวรรษ จนเมื่อพิริยะ ได้มีโอกาสไปศึกษาวาดภาพกับออสก้า โกกอชก้า (Oskar Kokoschka) ศิลปินชาวออสเตรเลีย (ผู้บุกเบิกศิลปะในกลุ่มเยอรมันเอกซ์เพรสชันนิสม์ (German Expressionism) ในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2457)) ที่เปิดโรงเรียนสอนศิลปะในทุกๆปีช่วงฤดูร้อน (Oskar Kokotschka's International Sommerakademie fur Bildede Kunst) ณ กรุงซาลซ์บูร์ก (Salzburg) ประเทศออสเตรีย พิริยะ จึงหันมาเปลี่ยนวาดภาพแนวเอกซ์เพรสชันนิสม์ (expressionism) ซึ่งถือเป็นประสบการณ์ใหม่ๆ ที่ทำให้พิริยะ ได้เรียนรู้การวาดภาพแนวใหม่ที่เน้นการจับอารมณ์ของภาพ ทำให้สามารถวาดภาพได้รวดเร็วและฉับพลันและดูมีชีวิตมากขึ้น (Krairiksh 2014B, 13)

ภายหลังจากการวาดภาพกับโกกอชก้า พิริยะ ต้องการค้นหาประสบการณ์เขียนภาพจากชีวิตจริง เพื่อแสวงหาความเป็นตัวของตัวเอง พิริยะ จึงเดินทางไปชีวิตที่เกาะคอร์ฟู (Corfu) ประเทศกรีซเป็นเวลาหนึ่งปี (Krairiksh 2014B, 27) ซึ่งพิริยะ ได้เขียนภาพแนวเอ็กซ์เพลสชั่นนิสม์จำนวนมากขณะที่ใช้ชีวิตอย่างอิสระอยู่ที่นั่น การที่พิริยะ หันมาเลือกศึกษาศิลปะกับโกกอชก้าและหันมาชื่นชอบการวาดภาพแนวนี้ สะท้อนให้เห็นถึงตัวตนของพิริยะ ประการหนึ่ง คือ ความต้องการที่จะหลุดจากแบบแผนของการวาดเขียนตามศิลปะแบบเดิม (จากโรงเรียนสอนวาดเขียนที่อังกฤษ) ที่ใช้มาหลายศตวรรษ และต้องการวาดภาพอย่างอิสระเสรีที่เกิดจากความรู้สึกภายในของตนเอง ซึ่งแนวคิดของงานใน Expressionism ก็ตอบสนองความต้องการของพิริยะ ได้อย่างดี กล่าวคือ แนวคิดของงานกลุ่มนี้เป็นงานที่ต้องการค้นหาโนทัศน์ กระบวนแบบและกลวิธีเพื่อแสดงออกให้เห็นจุดมุ่งหมายตามที่ศิลปินต้องการ โดยจะสำแดงพลังอารมณ์ออกมาอย่างรุนแรงผ่านการใช้สีสันและเทคนิควิธีการวาดภาพ (Soonphongsri 2011, 185-186) นอกจากนี้พิริยะ ยังชื่นชอบการวาดภาพภาพเหมือน (portrait) เป็นพิเศษ เนื่องจากเห็นว่า *"...ภาพเหมือนนี้เปรียบเสมือนภาพสะท้อนของผู้วาดหรือศิลปิน ที่ต้องการวาดภาพเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นตนเองที่เป็นลักษณะเฉพาะตน ซึ่งลักษณะเฉพาะนี้ไม่ได้เกิดจากการลอกเลียนแบบผู้อื่น และเป็นสิ่งที่ลอกเลียนกันไม่ได้ เพราะศิลปินย่อมต้องมีความชอบเฉพาะตน และนิยมที่จะถ่ายทอดภาพหนึ่งออกมาด้วยวิถีทางของตน..."* (Mīsawāng 1996, 149)

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

ในช่วงเวลานั้นที่ทำงานอยู่ในแกลลอรี่ ต่างก็ต้องทำงาน (ส่งผลงานศิลปะ) ภายใต้คำสั่งและความต้องการของแกลลอรี่ ขณะที่พิริยะ เห็นว่าการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปินเป็นการทำงานตามอุดมการณ์ของตนเองหรือเกิดขึ้นได้ด้วยแรงบันดาลใจจากอารมณ์ของศิลปิน (Krairiksh 2016, Interview) นั่นคือ ศิลปินควรมีอิสระทางความคิดของตนเองในการสร้างงาน ความรู้สึกผิดหวังที่เกิดขึ้นนี้ทำให้พิริยะ ไม่ต้องการใช้ชีวิตอย่างศิลปินอีกต่อไป ซึ่งเหตุการณ์นี้ได้สะท้อนความเป็นตัวของตัวเองอย่างสูงของพิริยะ ได้อย่างชัดเจน

อีกเหตุการณ์หนึ่งเกิดขึ้นหลังจากเดินทางรอบโลก ในฐานะที่พิริยะ เป็นศิลปินไทยคนหนึ่ง (ในเวลานั้น) ได้มีอาจารย์สอนศิลปะจากมหาวิทยาลัยเบิร์กลีย์ (University of California, Berkeley) ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้เชิญพิริยะ ไปเป็นอาจารย์สอนวิชาศิลปะ และพิริยะ ได้ตอบรับคำเชิญของมหาวิทยาลัยแห่งนั้น อย่างไรก็ตาม ในเวลานั้นพิริยะ ยังไม่ได้ศึกษาในระดับปริญญาตรี แต่ด้วยระเบียบของทางมหาวิทยาลัยระบุว่าผู้ที่จะเป็นอาจารย์ได้จะต้องจบการศึกษาขั้นต่ำระดับปริญญาตรีเท่านั้น ทำให้พิริยะ ตระหนักว่าประสบการณ์ต่างๆ ที่ได้สั่งสมมาตั้งแต่การเรียนกับผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะ การเป็นศิลปินอิสระ การวาดภาพต่างๆ ไปจนถึงการเดินทางรอบโลกและการชมภาพศิลปะในพิพิธภัณฑ์ที่มีชื่อเสียงในต่างประเทศ ไม่ได้เกี่ยวข้องหรือสำคัญเลยในโลกนี้ สิ่งที่สำคัญกว่า คือใบปริญญา (Krairiksh 2016, Interview)

จากเหตุการณ์ทั้งสองนี้จึงทำให้พิริยะ ตัดสินใจศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ในปี พ.ศ. 2511 สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลป์ ณ มหาวิทยาลัยอินเดียนา (Indiana University) ประเทศสหรัฐอเมริกา ด้วยความที่มีประสบการณ์มากมาย จึงทำให้พิริยะ สามารถเรียนจบปริญญาตรีภายในเวลา 2 ปี จากหลักสูตร 4 ปี และยังได้เกียรตินิยมอันดับหนึ่ง และด้วยความสนใจในศิลปะเอเชีย ส่งผลให้พิริยะ ได้รับทุนจากมูลนิธิ นายจอห์น ดี ร็อกกี้เฟลเลอร์ ที่ 3 (JDR 3rd. Fund.) ตลอดช่วงเวลาที่ศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในหลักสูตรปริญญาโท-เอก (5 ปี) ที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด (Harvard University) ประเทศสหรัฐอเมริกา (พ.ศ. 2513-2518) (Krairiksh 2016, Interview)

ตลอดช่วงเวลาที่ศึกษาในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด พิริยะ รู้สึกประทับใจต่อระบบการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ดอยู่ไม่น้อย จากการเชิญอาจารย์ที่เป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านต่างๆมาทำการสอน อาทิ Jan Fontein ซึ่งมีชื่อเสียงจากการวิเคราะห์ภาพอวทาน ที่บุโรพุทโธ ประเทศอินโดนิเซีย และ John Rosenfield ที่มีความเชี่ยวชาญเรื่องเหรียญกษาปณ์ สมัยกุชชาน (Kushan) ประเทศอินเดีย (Soomjinda 2016, Interview) อีกทั้งตามหลักสูตรของมหาวิทยาลัย ทำให้พิริยะ ต้องเรียนภาษาฝรั่งเศส ภาษาเยอรมัน และภาษาสันสกฤต ซึ่งอาจารย์ผู้สอนภาษาสันสกฤตนี้ยังเป็นผู้เชี่ยวชาญที่เขียนตำราภาษาสันสกฤตเป็นภาษาอังกฤษ ซึ่งทุกคนที่สนใจและศึกษาภาษาสันสกฤตจะต้องใช้หนังสือเล่มนี้ทั้งสิ้น (Krairiksh 2016, Interview) การที่พิริยะ ได้เรียนรู้ภาษาต่างๆ นั้น ทำให้มีความได้เปรียบอย่างมากในการเข้าถึงข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะภาษาฝรั่งเศส เนื่องจากงานศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะแถบเอเชีย ส่วนใหญ่จะเขียนโดยนักวิชาการฝรั่งเศสและอังกฤษในยุคอาณานิคม ส่วนภาษาเยอรมันก็เป็นประโยชน์อย่างมากเนื่องจากเยอรมันเป็นต้นกำเนิดของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ฉะนั้นเมื่อจบการศึกษาและกลับไปรับราชการที่ประเทศไทย พิริยะ จึงเป็นหนึ่งในนักวิชาการจำนวนไม่มากนักที่รู้ภาษาดังกล่าว และยังสามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูล หนังสือและงานเขียนต่างๆ ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของนักวิชาการต่างประเทศได้เป็นอย่างดี

ในปี พ.ศ. 2521 เมื่อพิริยะ เดินทางกลับมาประเทศไทยก็เข้ารับราชการเป็นอาจารย์สอนในคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร แต่ทว่าพิริยะ ก็ได้ทำการสอนในช่วงเวลาอันสั้น ซึ่งอาจเป็นไปได้จากเหตุหลัก 2 ประการ คือ ประการแรก ช่วงเวลานั้นงานเขียนทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะมีอยู่ 2 แนวทางหลักๆ คือ การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะโดยเน้นศึกษาจากหลักฐานลายลักษณ์อักษรทางประวัติศาสตร์เป็นหลัก กับแนวทางที่สองเป็นการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีวิทยาการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (evolution of motive) ทั้งสองแนวคิดนี้เป็นวิธีวิทยาของการสร้างความรู้ของประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่มีอิทธิพลอย่างสูงมากในขณะนั้น ซึ่งพิริยะ ได้นำเสนอถึงข้อผิดพลาดของการสร้างความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะแบบกระแสหลักและปฏิเสธกรอบการศึกษาดังกล่าว โดยพิริยะ ได้เสนอการใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลัก ด้วยการใช้ระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยาในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย และเน้นให้มีการศึกษาลักษณะเฉพาะของรูปแบบทางศิลปะและความคิดความเชื่อที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ

ประกอบกับปัจจัยประการที่สอง ลักษณะการเรียนการสอนของพิริยะ ไม่สอดคล้องกับการเรียนการสอนของคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากรในขณะนั้น กล่าวคือ จากการวางรากฐานหลักสูตรการเรียนประวัติศาสตร์ศิลปะโดยศิลป พีระศรี (คอร์ราโด เฟโรจี) เมื่อครั้นสถาปนามหาวิทยาลัยศิลปากร (พ.ศ. 2486) เนื้อหาการเรียนยังคงมุ่งเน้นการศึกษาวิวัฒนาการทางศิลปวัฒนธรรมและการแสดงออกทางศิลปะ (artistic expression) ของรูปแบบที่แบ่งออกเป็นยุคสมัยที่สำคัญต่างๆของโลก และยังไม่ได้เน้นให้ผู้ศึกษา “เรียนรู้ถึงระเบียบวิธีวิจัยเพื่อแสวงหาองค์ความรู้ด้วยตนเอง” (Krairiksh 2001A, 217) ในขณะที่พิริยะ เห็นว่าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นเรื่องของการศึกษาพฤติกรรมของมนุษย์จากการสร้างสรรค์งานศิลปะ ดังที่พิริยะ (Krairiksh 2001B) กล่าวไว้ในงานเรื่อง *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ไว้ว่า

“...การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะนั้นเป็นวิชาที่ศึกษางานศิลปะซึ่งมนุษย์สร้างขึ้นในอดีตเป็นหลัก ซึ่งแต่ก่อนมักจะเข้าใจกันเสมอมาว่าเป็นการศึกษาวิวัฒนาการทางศิลปะ เพื่อให้เข้าใจถึงความเปลี่ยนแปลงในรูปแบบของงานศิลปะ อันก่อให้เกิดความภูมิใจในการสร้างสรรค์ของบรรพบุรุษและกระตุ้นความรู้สึกชาตินิยม ซึ่งมิใช่จุดมุ่งหมายที่แท้จริงของการศึกษาวิชานี้ อันได้แก่ การศึกษาผลงานที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นและจงใจที่จะก่อให้เกิดความประทับใจ เพื่อศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับพฤติกรรมและความเป็นจริงของมนุษย์ในอดีต การศึกษาค้นคว้าดังกล่าวจึงใช้ข้อมูลที่เป็นศิลปะ อันเป็นหัวใจสำคัญของวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ...”

ดังนั้นการย้ายมาเป็นอาจารย์ที่คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในปี พ.ศ. 2523 สะท้อนให้เห็นทัศนะของพิริยะ ที่ต้องการจะมีพื้นที่ในการแสดงความคิดเห็นที่อิสระเสรี และการย้ายเข้ามาเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่ค่อนข้างจะมีความเสรีและเปิดกว้างต่อความคิดที่หลากหลาย น่าจะสอดคล้องกับจุดยืนทางวิชาการของพิริยะ อยู่ไม่น้อย ลักษณะพิเศษของการเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ คือ

“...การใช้งานศิลปะเป็นข้อมูลในการศึกษาเพื่ออธิบายอดีตของมนุษย์ เพื่อจรรโลงให้นักศึกษามีอิสรภาพทางความคิดและความสามารถในการทำงานวิจัยได้อย่างเป็นระบบได้ด้วยดุลพินิจของตนเอง...” (Krairiksh 2001A, 220)

จากการสัมภาษณ์ *พิชญา สุ่มจินดา* หนึ่งในลูกศิษย์ของพิริยะ กล่าวว่า ลักษณะการเรียนการสอนของพิริยะ นั้นเป็นไปในลักษณะของการตั้งคำถามเป็นหลัก มีการใช้รูปของงานศิลปะมาอธิบายลักษณะของงานศิลปะ การเปรียบเทียบรูปแบบของงานศิลปะ เพื่อดูช่วงเวลาและพัฒนาการของการสร้างงานศิลปะและเบื้องหลังของงานศิลปะ หากงานศิลปะชิ้นใดมีปัญหา หรือนักศึกษาเจอปัญหาต่างๆ ก็จะนำมาถกเถียงกันในห้อง ซึ่งประเด็นเนื้อหาจะเป็นเรื่องขององค์ความรู้ทางศิลปะใหม่ๆ ดังเช่น ครั้งหนึ่งทางพิพิธภัณฑ์มีการรวบรวมโบราณวัตถุและต้องการวิเคราะห์โบราณวัตถุเหล่านั้น ขณะนั้นศรีศักร วัลลิโภดม ได้แนะนำพิริยะ เข้ามาวิเคราะห์ศิลปโบราณวัตถุเหล่านั้น พิริยะ จึงใช้โอกาสนี้นำมาเป็นการบ้านให้นักศึกษาเข้ามาวิเคราะห์งานประติมากรรมในครั้งนั้นราว 40 ชิ้นตามหลักประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่เชิงประติมานิรมานวิทยา เพื่อต้องการให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ๆ ขึ้น อีกทั้งยังมีวิธีการส่งเสริมหรือการสอนทางอ้อมให้กับนักศึกษาได้เรียนรู้ด้วยตนเอง อย่างเช่น พิชญา สุ่มจินดา ได้มีโอกาสในการเข้าไปช่วยตรวจพิสูจน์อักษรในงานเขียนบางชิ้นของพิริยะ จากการทำงานในครั้งนี้ทำให้ได้ประสบการณ์ ตั้งแต่การเรียนรู้การวิเคราะห์งานศิลปะ การใช้หลักฐาน การอ้างอิง การคัดเลือก การจัดระเบียบภาพ (categories) ฯลฯ ซึ่งประสบการณ์เหล่านี้ได้ส่งอิทธิพลต่อการทำงานในปัจจุบันของพิชญา สุ่มจินดา อยู่ไม่น้อย

ด้วยเจตนารมณ์ที่ต้องการสนับสนุนให้มีการสร้างและนำเสนอองค์ความรู้ใหม่ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ที่มี “ความคิดใหม่ ทำใหม่” โดยไม่ต้องผูกติดอยู่กับระบบราชการ ภายหลังเกษียณอายุราชการ พิริยะ ได้ทำการก่อตั้ง **มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์** เมื่อวันที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2555 โดยวัตถุประสงค์หลัก คือ

*“...**การส่งเสริมการศึกษาค้นคว้าและเผยแพร่ผลงานด้านประวัติศาสตร์ศิลปะที่เป็น “ความรู้ใหม่ ความคิดใหม่”** เพื่อพัฒนาวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและศิลปะที่เกี่ยวเนื่องด้านโบราณคดีและทัศนศิลป์ โดย **มุ่งศึกษาถึงพัฒนาการของทัศนศิลป์ในประเทศไทย ในด้านที่เป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงของค่านิยมทั้งทางวัตถุและจิตใจ มากกว่าที่จะเป็นการแสดงออกซึ่งสุนทรียภาพอันบริสุทธิ์** ทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความสำนึกใน**คุณค่าของอดีต**ในประเทศไทย ซึ่งช่วยให้เกิดความเข้าใจถึง**แนวคิดเบื้องหลังการสร้างสรรค์และรูปแบบของศิลปะในปัจจุบัน** จึงเป็นที่มาของการก่อตั้งมูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์...”*
(Mūnnithi Phiriya Krairēk 2013, online)

แม้ว่าในปัจจุบันพิริยะ จะเห็นว่าการก่อตั้งมูลนิธิยังไม่บรรลุตามจุดประสงค์เท่าที่ควร เนื่องจากยังไม่มีผู้ใดที่เสนอองค์ความรู้ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ (Krairiksh 2016, Interview) แต่อย่างไรก็ตาม มูลนิธิฯ ก็มีการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เผยแพร่ความรู้ใหม่ๆ เกี่ยวศิลปะและวัฒนธรรมของไทยอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นการบรรยายพิเศษโดยพิริยะ และนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะ และกิจกรรมทัศนศึกษาตามแหล่งโบราณสถานต่างๆ ซึ่งก็มีผู้ที่ให้ความสนใจอยู่ไม่น้อยในการเข้าร่วมกิจกรรมดังกล่าว จนอาจกล่าวได้ว่ากิจกรรมเหล่านี้เป็นพื้นที่หนึ่งที่พยายามเปิดโอกาสในการตั้งคำถามและกระตุ้นให้มีการทบทวนข้อเท็จจริงขององดีตและคำอธิบายประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก รวมไปถึงการเปิดพรมแดนให้มีการอภิปรายและนำเสนอประเด็นใหม่ขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยได้อีกทางหนึ่ง

การแสวงหา “ความจริง”กับการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ไกรฤกษ์ : ความแตกต่างจากนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก

Veritas Veritas Veritas

คำข้างต้นมาจากภาษาละติน ที่แปลเป็นภาษาไทยว่า “ความจริง ความจริง ความจริง” อันเป็นคติพจน์ประจำและเป็นหัวใจหลักของการศึกษาของมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด สหรัฐอเมริกา ที่ส่งอิทธิพลต่อทัศนคติและการสร้างองค์ความรู้ต่างๆของพิริยะ อย่างมาก ซึ่งก็คือ “การแสวงหาความจริง” อาจกล่าวได้ว่าจุดประสงค์ของการศึกษางานประวัติศาสตร์ศิลปะตลอดช่วงชีวิตของพิริยะ ก็คือการแสวงหาความจริงเกี่ยวกับอดีต (Krairiksh 2016, Interview) ซึ่งจุดมุ่งหมายของการแสวงหาความจริงดังกล่าวนี้ไม่ได้เกิดขึ้นขณะเข้ามาเรียนในมหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด แต่เป็นการสั่งสมมาตั้งแต่วัยเด็กที่แสดงออกถึงความต้องการในการเข้าถึง “ความจริง” โดยอาศัยความคิดและความรู้สึกของปัจเจกบุคคล ดังที่เราจะเห็นได้จากการวาดภาพเหมือน (portrait) หรือความสนใจและตัดสินใจเลือกที่จะวาดภาพแบบเอกซ์เพรสชันนิสม์ (expressionism) ซึ่งศิลปะทั้งสองแนวต่างก็สะท้อนความเป็นตัวของตัวเองที่เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินอันเกิดมาจากความคิดและความรู้สึกภายในตัวของศิลปินเอง ในขณะที่ศิลปินวาดภาพหนึ่งๆ ศิลปินจะต้องค้นหา “ความเป็นจริง” หรือ “ลักษณะภายใน” ของบุคคลหรือสิ่งที่ตนต้องการจะวาด เพื่อแสดงให้เห็นถึง “ตัวตน” ของบุคคลหรือสิ่งนั้นๆ ตามความคิดและความรู้สึกเฉพาะของศิลปิน

พิริยะ ในฐานะนักประวัติศาสตร์ศิลปะ “การแสวงหาความจริง” ก็ยังคงเป็นจุดมุ่งหมายหลักของการศึกษางานทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย อย่างไรก็ตาม อะไรคือ “ความจริง” ในทัศนะของพิริยะ และพิริยะ ใช้อะไรในการสืบสาวหาความจริงในอดีต จากการสัมภาษณ์หรือจากการศึกษางานเขียนต่างๆ สิ่งที่พิริยะ ให้ความสำคัญอย่างมาก คือหลักฐานและระเบียบวิธีการศึกษา ซึ่งหลักฐานและข้อเท็จจริงมีความสำคัญในตัวของมันเอง คือหลักฐานบอกเรื่องราวตามที่ระบุไว้ หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งคือ การให้ความสำคัญกับข้อมูลเชิงประจักษ์ ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานชั้นต้นอย่างตัวงานศิลปะเอง หรือหลักฐานลายลักษณ์อักษรทั้งชั้นต้นและชั้นรอง ซึ่งไม่ว่าจะเป็นหลักฐานประเภทใดก็ตามล้วนแต่ต้องผ่านการพิสูจน์ความน่าเชื่อถือก่อนที่จะนำมาใช้ในการศึกษา ซึ่งหลักฐานที่ผ่านการตรวจสอบด้วยวิธีวิทยาที่เหมาะสมก็จะนำไปสู่การค้นพบความจริงที่เกิดขึ้นในอดีตได้ กล่าวคือ การศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะก็ต้องใช้ระเบียบวิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ให้ความสำคัญที่ตัวงานศิลปะเป็นหลัก (primary source) ดังที่พิริยะได้แสดงความมุ่งหมายในหนังสือ รากเหง้าแห่งศิลปะไทย ไว้ว่า ***“...จะให้หลักฐานและข้อมูลเป็นตัวเปิดเผยความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในอดีต*** *โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยของประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นหลัก”*

ดังที่กล่าวไปข้างต้น พิริยะ ให้ความสำคัญอย่างมากกับการศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลักในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ ซึ่งงานเขียนตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน พิริยะ ได้ใช้วิธีวิทยาในการวิจัยที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ การศึกษาเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography), การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบของศิลปโบราณวัตถุสถาน

ที่สร้างขึ้นในวัฒนธรรมใกล้เคียง (stylistic comparison), และการศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบ (evolution of style) วิธีวิทยาดังกล่าวพิริยะ ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของ เออร์วิน ปานอฟสกี้ (Enwin Panofsky) ขณะที่พิริยะกำลังศึกษาปริญญาโท-เอก ที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด สหรัฐอเมริกา ซึ่งช่วงเวลานั้น (ค.ศ. 1920-1968) วิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะเชิงประติมานิรมานวิทยา (Iconography) ของเออร์วิน ปานอฟกี้เป็นที่นิยมในวงการประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีดังกล่าวเป็นการเปิดโลกทรรศน์ของการตีความงามศิลปะแบบใหม่ที่ก่อนหน้านี้ส่วนใหญ่จะเป็นการศึกษาวิเคราะห์แต่ในเชิงรูปแบบของงานศิลปะ (formalism) ที่เน้นความสำคัญสัญฐานวิทยาของรูปแบบ (form) มากกว่าเนื้อหา (content) (Michael and Charlotte, 2006, 96) ขณะที่เออร์วิน ปานอฟสกี้ ปฏิเสธวิธีวิทยาดังกล่าว แต่เสนอวิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยาที่เน้นศึกษาและวิเคราะห์แก่นสาร (theme) และ ความคิด (ideas) ของการทำงานอยู่ภายในงานศิลปะ โดยมีการจำแนกเนื้อหาออกเป็น 2 ระดับ คือ การศึกษาเนื้อหาที่เป็นรูปธรรม เรียกว่า การอธิบายภาพ (Iconography) และการศึกษาเนื้อหาที่เป็นรูปสัญลักษณ์ คือ การศึกษาที่มาในการสร้างภาพ และความหมายที่อยู่ภายในตัวงานศิลปะ (Iconology) (Krairiksh 2001B, 14) เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดเบื้องหลังงานของงานศิลปะที่สัมพันธ์กับมิติอื่นๆ เช่น การนับถือศาสนาและสภาพสังคม เป็นต้น ดังนั้นระหว่างที่ ศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด พิริยะจึงอยู่ท่ามกลางกระแสดังกล่าวที่กำลังเป็นแพร่หลายอยู่ในขณะนั้นและอิทธิพลของความคิดดังกล่าวได้ส่งผลต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ ตั้งแต่การทำวิทยานิพนธ์เรื่อง The Chula Pathon Cedi: architecture and sculpture of Dvaravati (พ.ศ. 2518) (ส่วนหนึ่งได้ถูกแปลเป็นภาษาไทย โดย ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล เรื่อง พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลปะโทน (พ.ศ. 2517) จนถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยมาจนถึงปัจจุบัน (จะกล่าวต่อไปข้างหน้า)

ด้วยระเบียบวิธีวิทยาประวัติศาสตร์เชิงประติมานิรมานวิทยาเป็นวิธีวิทยาที่พยายามทำความเข้าใจที่มาของภาพโดยเข้าไปพิจารณาเรื่องราวที่ปรากฏในตัวงานศิลปะหรือความหมายที่อยู่ในงานศิลปะ และในงานเขียนของพิริยะส่วนใหญ่ที่ศึกษาล้วนเป็นงานศิลปะในโลกตะวันออกที่มักจะใช้สัญลักษณ์ที่มีความลึกซึ้งในการสื่อความหมาย (Soomjinda 2014) ดังนั้นการจะทำความเข้าใจความหมายหรือความคิดเบื้องหลังของตัวงานศิลปะได้นั้น พิริยะต้องมีความเข้าใจและสามารถวิเคราะห์สัญลักษณ์ (symbol) ที่ปรากฏอย่างมากมายในตัวงานศิลปะแต่ละชิ้น โดยพิริยะ มีการตีความความหมายของสัญลักษณ์ต่างๆ เหล่านี้ผ่านคัมภีร์ของลัทธิหรือนิกายทางศาสนาต่างๆ เพื่อทำความเข้าใจสัญลักษณ์ของพระพุทธปฏิมาและรูปเคารพต่างๆ อาทิ การถือสิ่งของพระวิษณุและพระนารายณ์ เช่น คทา เป็นสัญลักษณ์ของวิชาความรู้, จักร สัญลักษณ์ของจิตที่ไม่หยุดนิ่ง เป็นต้น ซึ่งภาพของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในคัมภีร์ดังกล่าวมักจะมีความหมายที่ตายตัว ฉะนั้นตีความสัญลักษณ์ของพิริยะ จึงแตกต่างอย่างชัดเจนกับการศึกษา และการวิเคราะห์สัญลักษณ์ในแนวสัญศาสตร์ (semiotics) ของนักคิดแนวโครงสร้างนิยม (structuralism) และหลังโครงสร้างนิยม (post-structuralism) อย่างชัดเจน กล่าวคือ การตีความสัญลักษณ์ของนักคิดแนวโครงสร้างนิยมเป็นการค้นหาความหมายที่มิได้ถูกกำหนดเอาไว้อย่างตายตัว แต่ความหมายของสัญลักษณ์ได้เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทและตัวบท (text) หรือของนักคิดแนวหลังโครงสร้างนิยมที่ศึกษากระบวนการสร้างความหมาย (signification) และศึกษาชุดอุดมการณ์แฝงที่ซ่อนอยู่ในความหมายของสัญญะ (signified) หรือมายาคติ (myth) ซึ่งจะทำให้เห็นว่าความหมายของสัญลักษณ์นั้นไม่ได้มีความหมายที่หยุดนิ่งหรือมีความหมาย

ในระดับเดียว แต่มีการลื่นไหลของความหมาย (The play of meaning) ไปตามบริบทต่างๆ หรือไปตามผู้อ่าน (Kæothep and Hinwiman 2008, 394-435) ในขณะที่การศึกษาสัญลักษณ์ของพิริยะ นอกจากจะเป็นการตีความความหมายสัญลักษณ์ที่มีความหมายอย่างแน่ชัดตายตัวตามที่ปรากฏในศาสนาโบราณทั้งหลายแล้ว พิริยะ ศึกษาสัญลักษณ์ในลักษณะว่าทำให้เกิดความหมายอะไร สื่อถึงความเชื่อในศาสนา ลัทธินิกายใด แต่งานส่วนใหญ่ของพิริยะ ไม่ได้เข้าไปพิจารณาถึงกระบวนการสร้างความหมาย (signification) ว่าเกิดความหมายขึ้นมาได้อย่างไร แต่ก็มีงานบางชิ้นที่พิริยะ ได้ศึกษาถึงกระบวนการสร้างภาพลักษณ์ของงานศิลปะสุโขทัย ผ่านงานนิพนธ์ต่างๆและรูปแบบงานศิลปะ ไว้ในงานเรื่อง *ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย ภาพลักษณ์กับความเป็นจริง* (Krairiksh 2002)

นอกจากนี้พิริยะ ยังใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างกว้างขวางทั้งหลักฐานของไทยและต่างประเทศเข้ามาร่วมศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานลายลักษณ์อักษร รูปแบบงานศิลปะ แผนที่ ภาพวาด ฯลฯ โดยที่พิริยะ ให้ความสำคัญกับการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของหลักฐานอย่างละเอียดและเคร่งครัด กล่าวคือ พิริยะ มีความเข้าใจในธรรมชาติของหลักฐานลายลักษณ์อักษร โดยเฉพาะในประเทศไทยเป็นอย่างดี ว่าถูกผ่านกระบวนการชำระและแก้ไขหรือเขียนใหม่ เพื่อตอบสนองอำนาจและสร้างความชอบธรรมในการปกครองให้แก่พระมหากษัตริย์และชนชั้นนำ ไม่ว่าจะเป็นจารึก พระราชพงศาวดาร และพงศาวดาร ฯลฯ ดังนั้นเพื่อให้ตรงกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ตามจุดมุ่งหมายการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่วางไว้ พิริยะ จึงระมัดระวังเรื่องการใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษรเป็นอย่างมาก ซึ่งก่อนที่จะนำมาใช้ร่วมกับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะจึงต้องมีการวิพากษ์ วิเคราะห์และตรวจสอบความถูกต้องและความน่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์เสียก่อน นอกจากนี้พิริยะ ยังเน้นให้ความสำคัญกับการใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ร่วมสมัยเดียวกันกับงานศิลปะอาทิ หลักฐานต่างประเทศ เช่น แผนที่ ภาพวาด และบันทึกการเดินทางต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยอยุธยาที่จะปรากฏหลักฐานของชาวต่างประเทศอย่างหลากหลาย การใช้หลักฐานดังกล่าวนี้เองทำให้การกำหนดอายุของงานศิลปะสมัยอยุธยาบางชิ้นของพิริยะ แตกต่างออกไปจากองค์ความรู้เดิมหรือประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักมากถึง 3-4 ศตวรรษ ดังที่ปรากฏในงานเขียนเรื่อง ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา *ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ* (Krairiksh 2002) จากวิธีวิทยาที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นทำให้งานศึกษาของพิริยะ มีความแตกต่างจากงานศึกษาของคนอื่นๆ โดยเฉพาะกลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก

นอกจากความแตกต่างทางด้านระเบียบวิธีวิทยาแล้ว ตลอดช่วงเวลาของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย พิริยะได้วิพากษ์ข้อบกพร่องและปฏิเสธระเบียบวิธีวิทยาของนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่ใช้ในการศึกษางานศิลปะไทยที่ผ่านมา โดยสรุปได้ดังนี้

ประการที่ 1 พิริยะ ปฏิเสธการใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษรทางประวัติศาสตร์เป็นหลักการศึกษา โดยมิได้คำนึงถึงความสัมพันธ์กับตัวโบราณวัตถุนั้นๆ หรือไม่ได้ใช้ตัวงานศิลปะ ที่เป็น Primary Source เป็นหลักในการศึกษาและการใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษรที่ไม่ได้ผ่านการวิพากษ์หรือการตรวจสอบความน่าเชื่อถืออย่างเคร่งครัด ได้แก่ ระเบียบวิธีการศึกษาของรัชกาลที่ 6 ขณะที่ทรงดำรงเป็น พระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธมกุฎราชกุมาร โดยพระองค์เน้นใช้หลักฐานลายลักษณ์ทางประวัติศาสตร์และการนำอัตตวิสัยมาใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์

ศิลปะไทย ปรากฏในงานเรื่อง *“เที่ยวเมืองพระร่วง”* (พ.ศ. 2450) อันเป็นงานที่เชื่อมโยงระหว่างสิ่งที่พบเห็นกับเนื้อความจากศิลาจารึกหลักที่ 1 จารึกวัดป่ามะม่วง จารึกนครชุม ฯลฯ เข้ามาเป็นเครื่องมือในการหาตำแหน่งและกำหนดอายุโบราณสถานในสุโขทัย (Krairiksh 1987, 31) ซึ่งถือเป็นงานที่สร้างความเก่าแก่ให้แก่ชาติ ผ่านการใช้ฝีมือช่างและความสมบูรณ์ของโบราณสถานประกอบกับการใช้ความรู้สึกส่วนพระองค์มาเป็นตัวกำหนดอายุเวลา หรือ*ระเบียบวิธีวิทยาของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ* ที่เน้นศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะจากหลักฐานลายลักษณ์อักษรทางประวัติศาสตร์เป็นหลัก ในงานเรื่อง *“ตำนานพุทธเจดีย์สยาม”* (พ.ศ. 2469) พระองค์ทรงใช้จารึก พงศาวดาร พระราชพงศาวดารหรือตำนานเป็นหลักในการเกี่ยวโยงหรืออธิบายศิลปะโบราณวัตถุสถานต่างๆ และนำมาใช้ในการกำหนดอายุและจัดแบ่งพัฒนาการยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยทั้งหมด

นอกจากนี้ยังปฏิเสธการใช้ระเบียบวิธีวิทยาที่ไม่สอดคล้องกับโลกทัศน์และรูปแบบงานศิลปกรรมในประเทศไทย เนื่องจากโลกทัศน์การสร้างงานศิลปะในประเทศไทยอยู่บนฐานความเชื่อทางศาสนา ขณะที่โลกทัศน์การสร้างงานศิลปะตะวันตกนั้นเป็นงานที่สะท้อนถึงความเป็นปัจเจกบุคคลของศิลปิน ดังนั้นพิริยะ จึงปฏิเสธการใช้วิธีวิทยาแบบเดียวกับยอร์ซ เซเดย์ (George Coedes) และเอ.บี. กริสโวลด์ (A.B. Griswold) ที่เน้นศึกษาวิวัฒนาการของศิลปะตะวันตกในแง่การก่อตัว การวิวัฒน์ไปสู่ความเจริญสูงสุด และการตกต่ำลงจนเป็นยุคเสื่อมรวมทั้งวิธีวิทยาในการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกที่เน้นสุนทรียภาพของศิลป พีระศรี ตลอดจนวิธีวิทยาของ มจ. สุภัทรดิศ ดิศกุล ที่เน้นการศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (evolution of motive) เข้ามาศึกษางานศิลปกรรมทั้งหมดในประเทศไทย

ประการที่ 2 พิริยะ ปฏิเสธการใช้ “รัฐและอาณาจักร” เป็นเกณฑ์ในจัดลำดับพัฒนาการยุคสมัยประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ซึ่งนับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา พิริยะ พยายามชี้ให้เห็นว่าความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักได้ถูกครอบงำด้วยแนวคิดอุดมการณ์ชาตินิยมว่าด้วยเรื่อง “รัฐ” และ “ชาติ” ผ่านการจัดแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้ “รัฐและอาณาจักร” มาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งยุคสมัย ซึ่งการจัดแบ่งยุคสมัยดังกล่าวนี้อาจสร้างความเข้าใจผิดให้แก่ผู้ศึกษาว่า รูปแบบศิลปะและช่วงเวลาของสมัยทางประวัติศาสตร์นั้นอยู่ในระยะเวลาเดียวกัน ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว งานศิลปะไม่ได้ถือกำเนิดและเสื่อมสูญไปพร้อมกับการเริ่มต้นและการสิ้นสุดอำนาจทางการเมืองของอาณาจักร เนื่องจาก พิริยะ เห็นว่า <u>ประการแรก</u>ในช่วงระยะเวลาหนึ่งๆ อาจมีศิลปะหลายแบบหลายสกุลช่าง หลายฝีมือช่าง และมีการผสมผสานระหว่างสกุลช่าง หรือในบางครั้งอำนาจทางการเมืองของอาณาจักรล่มสลายไปแล้วแต่งานศิลปะยังคงมีการดำรงอยู่หรือยังคงมีการสร้างงานศิลปะนั้นๆ อยู่ ดังนั้นการเกิดขึ้นและการล่มสลายของรัฐ/อาณาจักรจึงไม่ใช่ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อความแตกต่างและความเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะ และ<u>ประการที่สอง</u> องค์ความรู้ดังกล่าวสร้างความสับสนระหว่าง “ยุคสมัย” ทางประวัติศาสตร์ กับ “แบบ” ของศิลปะ จากการที่ใช้คำว่า “สมัย” เพื่อกำหนดชื่อแบบของศิลปะนั้น เช่น สมัยทวารวดี สมัยศรีวิชัย สมัยเชียงแสน ฯลฯ อาจทำให้ผู้ที่ศึกษาต่อมาเกิดความสับสนว่างานสร้างสรรค์ทางศิลปะในแบบนั้นอยู่ในช่วงเวลาเดียวกับ “สมัยทางประวัติศาสตร์” ที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักนำมาใช้เป็นเรียกชื่อศิลปะ โดยมิได้หมายความถึง “รูปแบบของตัวศิลปะ” เอง

การปฏิเสธการใช้ชื่อรัฐ/อาณาจักรมาเป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งยุคสมัยของพิริยะ จะเห็นชัดเจนตั้งแต่งานเขียนของพิริยะทั้งหมดล้วนปฏิเสธการใช้ชื่อ “ศิลปะทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี” มาเป็นชื่อเรียกในยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ในงานเขียนทั้งหมดตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จะไม่ปรากฏชื่อ “ศิลปะทวารวดี ศิลปะศรีวิชัย ศิลปะลพบุรี” มาเป็นชื่อรูปแบบทางศิลปะเลย เนื่องจาก “ทวารวดี และศรีวิชัย” เป็นเมือง/รัฐ/อาณาจักรที่ไม่มีศูนย์กลางที่แน่ชัด พิริยะ มีทัศนะที่ว่าเมื่อไม่สามารถหาศูนย์กลางของอาณาจักรได้อย่างแน่ชัด การแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะโดยใช้อาณาจักรเป็นตัวกำหนดไม่น่าจะนำมาเป็นกรอบในการแบ่งพัฒนาการได้[2] ประกอบกับนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักมีการใช้ชื่อ “ศิลปะทวารวดี” มาอธิบายการแผ่ขยายอิทธิพลทางการเมืองของรัฐและอาณาจักรผ่านการพบเจองานศิลปะในพื้นที่ต่างๆ (Krairiksh 1977) ทำให้มีการตีความว่าอาณาจักรทวารวดีมีอาณาเขตที่ครอบคลุมไปยังบริเวณที่มีการค้นพบโบราณวัตถุและจัดให้งานเหล่านั้นอยู่ในศิลปะทวารวดี ทั้งที่ความเป็นจริงแล้วรัฐหรืออาณาจักรเหล่านี้ยังไม่มีศูนย์กลางที่แน่ชัด

ทั้งนี้ พิริยะ เห็นว่า ทวารวดี *“...เป็นเพียงเมืองๆ หนึ่งในจำนวนเมืองมอญหลายต่อหลายเมืองซึ่งเจริญรุ่งเรืองในช่วงระยะเวลานี้ ดังนั้นคำว่าทวาวรดีจึงน่าที่จะใช้เฉพาะในขอบเขตของประวัติศาสตร์และการเมืองเท่านั้น ส่วนคำว่าทวาวรดีที่ใช้ในความหมายที่หมายถึงศิลปะแบบหนึ่งนั้น ควรที่จะเปลี่ยนไปใช้คำว่า “มอญ” แทน เพราะเป็นคำที่ใช้เรียกครอบคลุมไปในทางวัฒนธรรมโดยทั่วๆ ไป...”* (Krairiksh 1980, Preface 13) ฉะนั้นมุมมองของพิริยะ นั้นเห็นว่าทวารวดีเป็นเพียงรัฐหนึ่งของเมืองมอญที่มีความเจริญรุ่งเรืองในช่วงเวลาหนึ่งๆ เท่านั้น โดยพิริยะพิจารณาความเจริญรุ่งเรืองของรัฐหรือเมืองในแต่ละแห่งในและช่วงเวลาจากเอกสารจีนที่บันทึกการส่งเครื่องราชบรรณาการของรัฐต่างๆ หากรัฐหรือเมืองใดปรากฏชื่อในเอกสารของจีนเป็นไปได้ว่าในช่วงเวลานั้นรัฐหรือเมืองนั้นๆ มีความเจริญรุ่งและมีอำนาจทางการเมืองในช่วงเวลาดังกล่าว

เช่นเดียวกับศิลปะศรีวิชัยที่พิริยะ เห็นว่าศรีวิชัยเป็นรัฐหรืออาณาจักรที่ยังไม่มีศูนย์กลางทางการเมืองที่แน่ชัดและเพื่อให้ครอบคลุมศิลปะทุกยุคสมัยที่ปรากฏในภาคใต้ของไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 18 ในทศวรรษ 2520 พิริยะจึงเสนอให้ใช้คำว่า “ศิลปกลุ่มคนภาคใต้” (Krairiksh 1977) หรือ “ศิลปแบบชุมชนภาคใต้” (Mūnnithi Phiriya Krairœk 2013, online) ต่อมาในปี 2553 ในงานเขียนเรื่องรากเหง้าศิลปะไทย พิริยะ ได้พยายามวิเคราะห์และนำเสนอจุดศูนย์กลางของรัฐ/อาณาจักรศรีวิชัยใหม่ จากการพิจารณาหลักฐานเอกสารของจีนที่แสดงถึงการส่งเครื่องราชบรรณาการของเมืองต่างๆและจารึก ร่วมกับหลักฐานทางโบราณคดี เช่น เหรียญจีน เครื่องถ้วยจีน พิริยะ จึงได้นิยาม “ศรีวิชัย” ว่าเป็นรัฐที่ตั้งอยู่ในจังหวัดสุราษฎร์ธานีและนครศรีธรรมราช ที่เจริญรุ่งเรืองในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 13 (Krairiksh 2010, 32)

ในขณะที่การจำกัดความในปัจจุบันของกรมศิลปากรได้อ้างอิงจากงานเขียนของยอร์ซ เซเดย์ ไว้ว่า *“...ศรีวิชัยเป็นชื่อกว้างๆ ทางศิลปะและวัฒนธรรมของกลุ่มบ้านเมืองหรือแว่นแคว้น หรือรัฐน้อยใหญ่ที่มีวัฒนธรรมบางประการ*

[2] อนึ่ง จากการศึกษาล่าสุดของพิริยะ เรื่อง เมืองศรีเทพ ศูนย์กลางของทวารวดี? พิริยะได้นำเสนอข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับศูนย์กลางของอาณาจักรทวารวดีว่าในช่วงเวลาหนึ่งราวกลางพุทธศตวรรษที่ 12 - กลาง 13 “ศรีเทพ” น่าจะเคยเป็นราชธานี หรือศูนย์กลางของอาณาจักรทวารวดี โดยพิริยะ วิเคราะห์จากภาษาบาลี สันสกฤต ชื่อเมืองและเทพเจ้าในคัมภีร์ทางศาสนา ตลอดจนพุทธศิลป์ในอารยธรรมอินเดียและจีน ประกอบกับการวิเคราะห์งานสถาปัตยกรรมและประติมากรรมต่างๆ ที่ค้นพบจากเมืองศรีเทพ เพื่อสนับสนุนข้อเสนอว่า “ศรีเทพ” เป็นศูนย์กลางของทวารวดี (Krairiksh 2017)

ร่วมกัน เช่น การนับถือพุทธศาสนาในลัทธิมหายานที่แสดงออกด้วยรูปแบบทางศิลปกรรมที่เรียกกันว่า ศิลปกรรมแบบศรีวิชัย..." (Krairiksh 2010, 31-32) ส่วน มจ. สุภัทรดิศ ได้จำกัดความไว้ว่า ศรีวิชัยเป็น *"...อาณาจักรหนึ่งรุ่งเรืองอำนาจขึ้นบนเกาะสุมาตรา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 13-18 มีราชธานีตั้งอยู่ใกล้กับเมืองปาเล็มบังในปัจจุบันนี้ อาณาจักรนี้บางครั้งก็ได้ครอบครองแหลมมลายูและดินแดนบางส่วนทางภาคใต้ของประเทศไทยด้วย นักปราชญ์ทางโบราณคดีเรียกชื่ออาณาจักรนี้ว่าศรีวิชัย และศิลปกรรมซึ่งเกิดจากทางภาคใต้ของประเทศไทยขณะนั้นก็ได้รับชื่อว่าศิลปแบบศรีวิชัย..."* (Diskul 1975, 23)

ส่วนกรณีการใช้ชื่อ "ศิลปะลพบุรี" เป็นความพยายามของกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ในการนิยามความหมายรูปแบบงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปเขมรทุกชิ้นในประเทศไทยในชื่อ "ศิลปะลพบุรี" จากฐานความคิดอุดมการณ์ทางการเมืองแบบชาตินิยม ซึ่งพิริยะ เห็นว่าอาจก่อให้เกิดความเข้าใจผิดและเพื่อให้ตรงตามความจริงในประวัติศาสตร์ ศิลปะแบบเขมรที่พบในประเทศไทยทั้งหมด ควรจะเรียกว่า "ศิลปะเขมร" เพราะศิลปะเหล่านี้ได้เกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลทางวัฒนธรรมและทางการเมืองของอาณาจักรเขมร (Krairiksh 1977) และจะต้องศึกษาตามสถานที่หรือแหล่งพบ เนื่องจากแต่ละท้องถิ่นต่างมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง

จากประเด็นดังกล่าวนี้เป็นทัศนะของพิริยะ ที่ปฏิเสธการสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ครอบงำไปด้วยวาทกรรมหรืออุดมการณ์ทางการเมืองชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม อันมีส่วนที่ทำให้องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในปัจจุบันเกิดความบิดเบือน ละเลย หลักฐานหรือข้อเท็จจริงบางส่วนและ/หรือมองข้ามความเป็นจริงบางอย่าง ดังนั้น การศึกษาเรื่องราวในอดีตจึงควรเป็นไปเพื่อเข้าใจอดีต ไม่ใช่เป็นการใช้อดีตเพื่อเป็นเครื่องมือไปสู่จุดมุ่งหมายอื่นๆ ดังในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา

พิริยะ ไกรฤกษ์ กับ การเสนอระเบียบวิธีวิทยาและองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยแบบใหม่

ดังที่กล่าวไปก่อนหน้านี้ ถือเป็นปัญหาขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่พิริยะ ได้ศึกษา-ค้นพบ และเห็นว่าควรจะต้องมีการทบทวนองค์ความรู้ที่ผ่านมาใหม่ทั้งหมด ซึ่งพิริยะ ได้พยายามนำเสนอองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ ที่เน้นศึกษาที่ตัวงานศิลปะ ด้วยระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยา ดังที่กล่าวไปแล้วก่อนหน้านี้ ทั้งนี้จะพบว่าตลอดการศึกษาและการวิจัยของพิริยะ นั้น ในเชิงระเบียบวิธีวิทยาไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลง แต่ทว่า ตัวองค์ความรู้ทางศิลปะนั้นได้เปลี่ยนแปลงไปตามการค้นพบหลักฐานหรือข้อมูลใหม่ๆ ตลอดจนการพัฒนาปรับเปลี่ยนจุดเน้นในการศึกษางานศิลปะ ดังนี้

ในทศวรรษ 2520 การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ เรื่อง *คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (พ.ศ. 2520) เริ่มต้นจากการวิพากษ์โครงเรื่องยุคสมัยของประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยที่ผ่านมาของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและ ยอร์ช เซเดย์ (George Coedes) ในแง่เรื่องการใช้รัฐ/อาณาจักรเป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งยุคสมัยและการใช้ชื่อ "ศิลปะทวารวดี ศิลปะศรีวิชัย และศิลปะเขมร" เป็น

ชื่อเรียกรูปแบบงานศิลปะ (ดังที่กล่าวไปก่อนหน้านี้) พิริยะ จึงนำเสนอโครงสร้างของประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ที่ใช้กลุ่มชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งพัฒนาการศิลปะไทย ได้แก่ กลุ่มมอญ กลุ่มชนภาคใต้ กลุ่มเขมร และกลุ่มไทย ยังมีงานเขียนที่สำคัญในทศวรรษนี้ ดังเช่น *ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย* (พ.ศ. 2522) *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* (พ.ศ. 2523) *วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย* (พ.ศ. 2526) และ *แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย* (พ.ศ. 2528) ฯลฯ ซึ่งงานเขียนเหล่านี้ได้ชี้ให้เห็นว่าคนชาติพันธุ์เดียวกันแต่อยู่ในพื้นที่ต่างกันและอยู่ในช่วงเวลาที่ต่างกันก็สร้างสรรค์ศิลปะที่แตกต่างกัน ขณะเดียวกันพิริยะ ก็เน้นปฏิสัมพันธ์ของคนหลายวัฒนธรรมที่อาศัยอยู่ร่วมกันในละแวกและ/หรือแผ่นดินเดียวกัน ที่มีการติดต่อ-แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน รวมไปถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง อย่างไรก็ตาม แม้จะมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกัน แต่ในแต่ละท้องถิ่นต่างมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเองในแต่ละยุคสมัย และความเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบทางศิลปะต่างๆ จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อมีปัจจัยต่างๆ ประกอบกัน ไม่ว่าจะเป็นเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและศาสนา

ทศวรรษ 2530 พิริยะ มุ่งวิพากษ์วิจารณ์วิธีวิทยาที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักโบราณคดีแต่ก่อนได้เคยใช้กันมา โดยพยายามสืบสาวถึงที่มาขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา ทั้งในเชิงระเบียบวิธีวิจัยและการใช้หลักฐานต่างๆ จนนำไปสู่การเข้าไปตรวจสอบและประเมินความน่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างศิลาจารึกหลักที่ 1 และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเภทลายลักษณ์อักษรอื่นๆ ทั้งนี้ด้วยฐานความคิดที่ว่าการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะและประวัติศาสตร์มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันอย่างใกล้ชิดและความรู้ทั้งสองสาขาวิชาเอื้อประโยชน์ต่อกันและกัน กล่าวคือ การศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะจะสามารถเข้าไปตรวจสอบข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ เช่นเดียวกับที่หลักฐานทางประวัติศาสตร์ (ที่มีความน่าเชื่อถือ) ก็สามารถเป็นข้อมูลให้กับการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะได้เช่นกัน (Krairiksh 2003, 3)

งานเขียนที่โดดเด่นในทศวรรษนี้ คือ จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ (พ.ศ. 2532) และครั้งที่สอง ในปี 2547 เรื่อง จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยามซึ่งพิริยะเริ่มต้นจากการตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับข้อมูลทางศิลปะที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งงานศึกษาที่ผ่านมาต่างยึดติดกับข้อมูลทางศิลปกรรมที่ปรากฏอยู่ในศิลาจารึกหลักที่ 1 มากจนเกินไปคือเชื่อว่า “เป็นความจริงทุกประการ” (Krairiksh 1986B, 24, 31) พิริยะ จึงเข้าไปตีความศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง โดยใช้ระเบียบวิธีการศึกษาเชิงเปรียบเทียบ ในการเปรียบเทียบรูปแบบของคำ ภาษา และเนื้อความของหลักฐานที่มีการสร้างขึ้นในสมัยเดียวกัน อาทิ จารึก วรรณกรรมและวรรณคดี ซึ่งจะเห็นได้ว่าลักษณะการศึกษาของพิริยะ มีความเป็นสหวิทยาการมากขึ้น เพราะนำความรู้จากหลายสาขาวิชามาช่วยในการตรวจสอบและตีความหลักฐาน เช่น วรรณกรรม นิรุกติศาสตร์ โบราณคดี วรรณกรรม โดยที่ยังคงยึดวิธีวิทยาแบบประติมานิรมานวิทยาเป็นแกนกลาง

ผลการศึกษาของพิริยะ ในช่วงเวลานี้ได้สร้างความสะเทือนต่อวงวิชาการในสาขาวิชาต่างๆ เป็นอย่างมาก และทำให้เห็นถึงความไม่น่าเชื่อถือของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญอย่างเช่นศิลาจารึกหลักที่ 1 ซึ่งเป็นหลักฐานหลักที่วงการประวัติศาสตร์ศิลปะนำมาใช้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัย ซึ่งความหมายที่ถูกสร้างขึ้นทำให้สถานะศิลาจารึกกลายเป็น

สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเนื้อความของจารึกได้ส่งผลต่อประวัติศาสตร์ความทรงจำร่วมของคนในสังคมไทยในฐานะที่เป็นอาณาจักรแรกเริ่มของไทยที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปะและวัฒนธรรมสูงสุด ดังนั้นการที่พิริยะ เสนอว่าศิลาจารึกหลักที่ 1 สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จฯพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้นจึงกระทบต่อความเชื่อและความรู้ (ที่เป็นที่ยอมรับกันมานาน) ตามที่ประวัติศาสตร์ชาติไทยกระแสหลักสร้างไว้ การแสดงความคิดที่โต้แย้งหรือคัดค้านข้อเสนอของพิริยะ จึงมีจำนวนมาก ทั้งวงการประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาษาศาสตร์ ฯลฯ

นอกจากนี้พิริยะ ยังวิพากษ์หลักฐานพระราชพงศาวดาร พงศาวดารและตำนานต่างๆ ที่มีส่วนต่อการอธิบายหรือสร้างองค์ความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยและอยุธยา โดยเฉพาะในงานเขียนเรื่องเที่ยวเมืองพระร่วงของรัชกาลที่ 6 และ *ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* ของ สมเด็จฯ กรมพระดำรงราชานุภาพ ดังที่ปรากฏในงานเรื่อง *การปรับเปลี่ยนและอายุเวลาของสถาปัตยกรรมอยุธยา* (พ.ศ. 2536) *ประวัติศาสตร์ศิลปะสุโขทัยโครงสร้างที่ต้องเปลี่ยนแปลง* (พ.ศ. 2537) และ *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ* (พ.ศ. 2545) ซึ่งนอกจากการวิพากษ์หลักฐาน พิริยะ ได้วิเคราะห์และกำหนดอายุเวลาโบราณสถานในสมัยสุโขทัยและอยุธยาใหม่ โดยใช้ระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยา และการเปรียบเทียบเชิงรูปแบบ และนำเสนอการใช้หลักฐานร่วมสมัยอื่นๆ อาทิ หลักฐานชาวต่างประเทศ บันทึกการเดินทาง ภาพวาดต่างๆ มาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ โดยเห็นว่าหลักฐานของชาวต่างประเทศนี้เป็นหลักฐานชั้นต้นที่มีคุณค่าและมีความน่าเชื่อถืออย่างมากต่อการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยนอกจากนี้ยังมีประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่พิริยะ นำเสนอคือ รูปแบบและลักษณะของโบราณสถานที่ไม่ได้หยุดนิ่ง และ *“ไม่ได้มีความเก่าแก่ดังที่เข้าใจกัน”* เพราะโบราณสถานต่างๆ เหล่านี้ได้รับการบูรณะซ่อมแซมและดัดแปลงไปในสมัยต่างๆ ดังนั้น การที่จะทำความเข้าใจถึงงานศิลปกรรมสมัยสุโขทัยและอยุธยาให้ตรงกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์จะต้องมีการทบทวนและทำการศึกษาใหม่ทั้งหมด

ทศวรรษ 2540-2550 ด้วยการสั่งสมความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งแต่งานเขียนในทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ประกอบกับการศึกษาค้นคว้าหาความรู้จำนวนมากเกี่ยวกับลักษณะต่างๆ ของศิลปะแต่ละแบบทั้งในและต่างประเทศ รวมทั้งความคิดความเชื่อทางศาสนา ทั้งอินเดีย จีน ทิเบต เขมร ลังกา พม่า ฯลฯ รวมทั้งงานทางด้านประวัติศาสตร์ อาทิ ตำนาน พระราชพงศาวดารต่างๆ รวมไปถึงงานวรรณกรรมและวรรณคดีไทย ฯลฯ จนท้ายที่สุด พิริยะ ก็สามารถทำความเข้าใจความคิดเบื้องหลังของงานศิลปะเหล่านั้นและสามารถที่จะจัดแบ่งยุคสมัยและหาข้อสรุปเกี่ยวกับรูปแบบศิลปะที่พบในประเทศไทยได้ครอบคลุมยาวนานถึง 700 ปี ผ่านผลงานที่โดดเด่นในทศวรรษนี้เรื่อง รากเหง้าแห่งศิลปะไทย (พ.ศ. 2553) งานนี้พิริยะ ได้วิเคราะห์และอธิบายพัฒนาการงานศิลปะไทย โดยเปลี่ยนจากการเน้นเรื่องชาติพันธุ์ (ดังในงานเขียนทศวรรษ 2520) มาเป็น “ลัทธิ ความเชื่อศาสนา” มาเป็นเกณฑ์หรือกรอบคิดในการศึกษาศิลปะ โดยพิริยะ กลับมามองว่าแท้ที่จริงแล้ว *“...พุทธศิลป์เป็นงานศิลป์ที่มีปริมาณมากที่สุดในบรรดาศิลปะทั้งหมดที่สร้างขึ้นในประเทศไทยก่อนรัชกาลปัจจุบัน (คือ ก่อน พ.ศ. 2489)...”* (Krairiksh 2010B, 19) โดยเสนอว่าพุทธลักษณะของพระพุทธรูปที่เปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัยสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงด้านประติมานิรมานวิทยา (คติความเชื่อที่แฝงอยู่ในตัวงานศิลปะ) และแนวคิดทางศาสนาที่แตกต่างกัน ทั้งนี้เพราะงานศิลปะในประเทศไทยทั้งหมดนั้น สร้างขึ้นบนฐานพุทธศาสนาที่จะเป็น

ไปตาม “ทฤษฎีปฏิมาวิทยา” คือ จะมีการจำลอง (ปฏิมา) พระพุทธรูปองค์ต้นแบบที่มีความศักดิ์สิทธิ์และความสำคัญอย่างต่อเนื่องยาวนาน และ *“...รูปแบบ (ทางศิลปะ) จะเปลี่ยนแปลงไปก็ต่อเมื่อความเชื่อในศาสนาเปลี่ยนไปจากเดิม...”* (Krairiksh 2001B, 43-45) แม้พิริยะ จะเห็นว่าพุทธศาสนาเป็นรากฐานที่สำคัญที่สุดของวัฒนธรรมไทย แต่ทว่าพิริยะ ก็เห็นถึงความสำคัญของศาสนาอื่นๆที่ปรากฏผ่านงานศิลปกรรมไทยด้วย โดยเฉพาะงานศิลปกรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์ โดยได้ชี้ให้เห็นว่า <u>รากเหง้าของศิลปะไทยมีพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เป็นพื้นฐานของศิลปะและวัฒนธรรมของสังคมไทย</u> แต่อย่างไรก็ตามเมื่อบริบททางสังคมเปลี่ยนแปลงไป การสร้างงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องศาสนาก็ไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องความเชื่อเท่านั้น พิริยะได้ชี้ให้เห็นว่าพุทธศาสนาและศาสนาพรามหณ์มีพัฒนาการและความเปลี่ยนแปลง โดยที่ศาสนาพราหมณ์ถูกลดความสำคัญลงให้คงเหลือแต่เรื่องพิธีกรรมของสถาบันพระมหากษัตริย์และการคงความศักดิ์สิทธิ์ของการเป็นสมมติเทพขององค์พระมหากษัตริย์ ในขณะเดียวกันพุทธศาสนาถูกให้ความสำคัญในฐานะที่เป็นศาสนาหลักของคนไทย มีการนิยามความหมายและสร้างความสำคัญโดยชนชั้นนำ จนทำให้เห็นว่าพุทธศาสนาเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย และเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์สืบมาจนถึงปัจจุบัน

จากที่กล่าวไปนั้น จะเห็นว่าตลอดระยะเวลาสามทศวรรษที่ผ่านมา พิริยะ ได้เปลี่ยนเกณฑ์หรือกรอบความคิดที่ใช้ในการศึกษาอยู่เสมอ แต่ในเชิงวิธีวิทยาในการวิจัยนั้นพิริยะ ไม่ได้เปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด ยังคงใช้ตัวงานศิลปะเป็นหลักในการศึกษาและใช้ระเบียบวิธีวิทยาประติมานิรมานวิทยา พิริยะ กล่าวอยู่เสมอว่า ตัวข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปะไม่คงที่ เพราะมีการค้นพบสิ่งใหม่ๆ เพิ่มขึ้น และการตีความข้อมูลต่างๆที่ค้นพบยังขึ้นอยู่กับระเบียบวิธีวิทยาที่นักวิชาการแต่ละคนนำมาใช้ ข้อสรุปจากการศึกษาวิจัยในทางประวัติศาสตร์จึงไม่อาจถือเป็นข้อยุติได้ (Krairiksh 2002) ซึ่งในงานเรื่อง *รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* (พ.ศ. 2553) เป็นการศึกษาที่เห็นชัดที่สุดถึงวิธีการทำงานของพิริยะและสร้างองค์ความรู้ทางศิลปะไทยที่ไม่หยุดนิ่งและถือเป็นข้อสรุปหรือข้อยุติตายตัว ซึ่งเป็นงานที่เริ่มต้นศึกษามาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 แต่เนื่องจากปัญหาที่เกิดขึ้นจากความไม่ลงตัวของระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะกับข้อมูลงานศิลปกรรมที่พิริยะพบเจอ จนท้ายที่สุดได้สืบสาวไปจนถึงต้นตอของปัญหาอันเกิดมาจากระเบียบวิธีวิจัยของงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยในอดีต และพิริยะได้เข้าไปตรวจสอบความน่าเชื่อถือ วิพากษ์ตัวหลักฐานทางประวัติศาสตร์ (ดังปรากฏในงานเขียนช่วงทศวรรษที่ 2530) ดังนั้นพิริยะ จึงทำการศึกษางานศิลปะไทยใหม่ มีการปรับเปลี่ยนทั้งข้อมูลการศึกษาที่ค้นพบตามหลักฐานหรือข้อมูลใหม่ๆ ที่พบ การกำหนดอายุของงานศิลปะ จนกระทั่งปรับเปลี่ยนกรอบความคิดในการจัดลำดับพัฒนาการยุคสมัยทางประวัติศาสตร์จนได้ผลสรุปออกมา สะท้อนให้เห็นตัวตนของพิริยะ ที่สำคัญประการหนึ่ง คือ พิริยะ เป็นผู้เคารพในสัจจะ (ตามที่ตนเองมองเห็น) จึงพยายามอย่างมากที่จะค้นหาความจริงเกี่ยวกับอดีต โดยไม่ยอมสรุปเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างง่ายๆ และตั้งคำถามอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น พิริยะ จึงไม่เพียงแต่จะโต้แย้งองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักเท่านั้น แต่ยังโต้แย้งข้อเสนอเดิมของตนเองด้วยองค์ความรู้ประวัติศาสต์ศิลปะของพิริยะ จึงมีการเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลาถ้าหากมีการค้นพบหลักฐานใหม่และวิธีวิทยาใหม่ ที่จะช่วยสร้างคำอธิบายที่สมเหตุสมผลและสอดคล้องกับข้อเท็จจริงมากที่สุด

อนึ่ง แม้พิริยะ จะเปลี่ยนจุดเน้นในการอธิบายความเปลี่ยนแปลงของศิลปะ โดยหันมาเน้นปัจจัยด้าน “ลัทธิความเชื่อ ศาสนา” แต่งานในทศวรรษ 2540 อาทิ *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ* (พ.ศ. 2544) *ลักษณะไทย* (พ.ศ. 2555) *รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* (พ.ศ. 2553) *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* (พ.ศ. 2555) ฯลฯ พิริยะ ก็ยังเน้นให้ความสำคัญคนหลายวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น (มอญโบราณ กลุ่มชนภาคใต้ เขมร และไทย) ซึ่งพิริยะ ได้อธิบายการสร้างสรรค์ศิลปะของคนกลุ่มเหล่านี้ภายใต้ความเปลี่ยนแปลงทางด้านความเชื่อและปรัชญาทางศาสนา อย่างไรก็ดี พิริยะ ยังคงเห็นว่าการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมของคนกลุ่มเหล่านี้มีส่วนสำคัญต่อการสร้างรากฐานวัฒนธรรมของงานศิลปะไทยให้มีความเจริญรุ่งเรือง โดยผ่านความสามารถพิเศษในการประสานประโยชน์ สามารถผนวกเอาวัฒนธรรมอื่นๆมาผสมผสานปรับเปลี่ยนและพัฒนาจนกลายเป็นลักษณะงานศิลปะของชาติไทยหรือวัฒนธรรมไทย (Krairiksh 2010B, 1-13) หรือในบทความเรื่อง *มองศิลปะสู่ลักษณะไทย* (พ.ศ. 2553) พิริยะ ได้มองงานพุทธศิลป์ของไทยในรัชกาลปัจจุบันว่าเป็นส่วนหนึ่งของ *“ความฉลาดในการประสานประโยชน์”* ในการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับพุทธศาสนาผ่านการสร้างงานศิลปกรรมของคณะธรรมยุตนิกายเป็นต้นมา ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ดำเนินไปพร้อมกับการสร้างรัฐชาติสมัยใหม่ ซึ่งส่งผลให้ความเลื่อมใสศรัทธาทางพุทธศาสนายึดโยงสัมพันธ์กับความจงรักภักดีต่อ “ชาติ” และทำให้สถาบันกษัตริย์กลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น อาทิเช่น การขอพระราชทานอัญเชิญพระปรมาภิไธยย่อ ภ.ป.ร. ไปประดิษฐานหน้าผ้าทิพย์ของพระพุทธรูปปางประธานพร วัดเทวสังฆาราม จ.กาญจนบุรี การสร้าง “เหรียญในหลวงพระพุทธปัญจภาคี” ฯลฯ (Krairiksh 2010A, 134-142) จากความคิดดังกล่าวนี้สะท้อนให้เห็นว่าความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทยที่สร้างโดยพิริยะ ได้มีส่วนในการนิยามความหมายใหม่ของ “ชาติไทย” และ “ความเป็นไทย” คือชาติไทยเป็นชาติที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม วัฒนธรรมไทยไม่ใช่สิ่งตายตัว แต่เกิดจากการรับวัฒนธรรมของชนชาติอื่นเข้ามา โดยมีการนำวัฒนธรรมต่างๆ มาผสมผสานและปรับปรุงจนกลายเป็น “ลักษณะไทย” โดยที่ชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของชาติไทยนี้เปลี่ยนแปลงไปตามมิติทางเวลา คนทุกชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในดินแดนประเทศไทยในอดีตที่ผ่านมาล้วนแต่เป็นส่วนหนึ่งของ “ชาติไทย” และมีส่วนสำคัญในการทำให้ “ศิลปะไทย” มีความเจริญระดับสูงอย่างน่าประทับใจและภาคภูมิใจ

แม้ว่าพิริยะ จะพยายามชี้ให้เห็นว่าองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมายึดโยงอยู่กับอุดมการณ์ชาตินิยมอันส่งผลต่อความรู้ทางประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะที่บิดเบือนไปจากความเป็นจริง แต่ทว่าพิริยะก็ไม่ได้อธิบายว่าความเป็นชาตินิยมจากความรู้ทางศิลปะเข้าไปสร้างความหมายหรืออัตลักษณ์ของคนกลุ่มต่างๆ อย่างไรบ้าง อีกทั้งการศึกษาของพิริยะ ยังไม่ได้มุ่งรื้อสร้าง “ความเป็นไทย” ที่ได้รับการผลิตซ้ำโดยความรู้ประวัติศาสตร์ศิลปะ เพื่อทำลายระบบฐานานุศักดิ์หรือสถานะสูง-ต่ำทางศิลปวัฒนธรรม

ฉะนั้น องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่พิริยะ สร้างขึ้น จึงเป็นไปในลักษณะของการทำให้องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นความรู้ที่น่าเชื่อถือ (convincing) ด้วยการใช้วิธีการศึกษาและตรวจสอบหลักฐานอย่างเป็นระบบ เพื่อให้มีความถูกต้อง ซึ่งเมื่อพิจารณาถึงหลักฐานที่พิริยะ นำมาใช้จะเห็นว่าล้วนเป็นศิลปวัฒนธรรมชนชั้นสูง ไม่ว่าจะเป็นศิลปวัตถุทางศาสนา หรือศิลปวัตถุที่เกี่ยวเนื่องในสถาบันกษัตริย์ ซึ่งแม้ว่าพิริยะ จะตระหนักถึงการมีอยู่ของศิลปวัฒนธรรมของชาวบ้าน แต่ก็ไม่ได้ทำการศึกษาอย่างจริงจัง สะท้อนให้เห็นว่าการสร้าง

องค์ความรู้ใหม่ต่างๆนั้น พิริยะ ยังคงยืนยันคุณค่าที่สูงส่งของศิลปวัฒนธรรมไทย ที่จะต้องทำการศึกษาใหม่หรือเขียนใหม่ให้ตรงกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ เพื่อให้เราสามารถภูมิใจในงานศิลปะและวัฒนธรรมหรือความเป็นไทยที่มีหลักฐานรองรับอย่างเชื่อถือได้ และเพื่อให้ระบบคุณค่านั้นเป็นที่ยอมรับอย่างยั่งยืน กล่าวคือ ถ้าองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะได้แสดงให้เห็นว่าเป็นไปเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ชาตินิยมจะทำให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่ามีการพยายามละเลยและบิดเบือนความเป็นจริงบางอย่าง องค์ความรู้ที่อยู่ภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยมก็จะถูกต่อต้านหรือถูกปฏิเสธไปในที่สุด ดังนั้นหากต้องการให้พลังของ “ความเป็นไทย” คงอยู่ จะต้องทำให้องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะมีความน่าเชื่อถือ มีความสอดคล้องกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์และยังสามารถมีความภูมิใจในความเป็นไทยผ่านงานศิลปวัฒนธรรมไทยได้อยู่เช่นกัน ดังจะเห็นจากมุมมองของพิริยะ ที่ทำให้ว่า เราสามารถสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ไทยด้วยวิธีวิทยาแบบใหม่ได้โดยผ่านงานศิลปะที่ยังหลงเหลือในปัจจุบัน ซึ่งเพียงพอต่อการที่จะแสดงให้เห็นถึงอารยธรรมไทยที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาอย่างยาวนาน และแสดงถึงเก่าแก่ของชาติไทยได้ โดยที่ไม่ต้องนำอุดมการณ์ชาตินิยมต่างๆมาข้องเกี่ยว ดังความที่พิริยะ (Krairiksh 2001B, 177-178) กล่าวไว้ในบทสรุปเรื่อง *อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ไว้ว่า

“...ข้อมูลทางศิลปะจึงแสดงให้เห็นพื้นฐานของอารยธรรมไทยในช่วงระยะเวลาก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 คือ ก่อนที่ชาวไทยจะมีบทบาทในผืนแผ่นดินที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบันนั้น มีความผูกพันอย่างลึกซึ้งกับความหลากหลายทางด้านปรัชญาและความเชื่อในพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ ซึ่งนับเป็นสิ่งสำคัญในการหล่อหลอมอารยธรรมและความเป็นเลิศทางปัญญา จึงไม่มีความจำเป็นใดๆ ที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะจะต้องสร้างภาพลวงทางประวัติศาสตร์ศิลปะขึ้นมาเพื่อตอบสนองอุดมการณ์ชาตินิยม ที่ปลุกจิตสำนึกให้เกิดความรักชาติและแสดงความเป็นอารยะของไทย เพราะหลักฐานทางศิลปะที่หลงเหลือมาจนปัจจุบันมีพอเพียงที่จะแสดงให้เห็นความเป็นจริงว่าประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีอารยธรรม...”

สรุป

จากภูมิหลังทางการศึกษาและความคิด และการสั่งสมประสบการณ์ต่างๆของพิริยะ ได้หล่อหลอมสร้างตัวตนที่มีความเคารพใน “สัจจะ” และแรงบันดาลใจต่อพิริยะ ในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ซึ่งจุดยืนทางวิชาการที่ชัดเจนมากอย่างหนึ่งของพิริยะ คือ การมีอิสรภาพทางความคิดเป็นตัวเอง ตั้งแต่การเลือกวาดภาพเอ็กซ์เพลสชั่นนิสส์ จุดเปลี่ยนของชีวิตจากจิตรกรสู่นักประวัติศาสตร์ศิลปะ การแสดงจุดยืนทางวิชาการและลักษณะการสอนในมหาวิทยาลัย ตลอดจนผลงานเขียนทั้งหมดของพิริยะ ทั้งหมดล้วนสะท้อนให้เห็นถึงความคิดทางวิชาการที่อยู่บนพื้นฐานสำคัญในการแสวงหาความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะอยู่ 3 ประการด้วยกัน ได้แก่

ประการแรก การแสวงหาความจริงทางประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย พิริยะได้แสดงจุดยืนอย่างชัดเจนในการเข้าไปวิพากษ์องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่มีผลกระทบต่อลักษณะของความหมายของ “ชาติไทยและความเป็นไทย” และปฏิเสธองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ไทยที่ถูกครอบงำและบิดเบือนไปด้วยอุดมการณ์ชาตินิยม โดยที่พิริยะ เห็นว่าการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่ผ่านมา มีจุดอ่อนที่สำคัญ

หลายประการ เช่น ไม่ได้ศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลัก นำหลักฐานลายลักษณ์อักษรมาใช้โดยไม่ได้ตรวจสอบความน่าเชื่อถือ และใช้รัฐ/อาณาจักรมาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งยุคเพื่อวิเคราะห์พัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย ส่งผลให้ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะมีความผิดพลาด ขาดความน่าเชื่อถือ

ประการสอง จากการวิพากษ์ระเบียบวิธีวิทยาของประวัติศาสตร์ไทยที่ผ่านมาแล้ว พิริยะ นำระเบียบวิธีวิทยาแบบใหม่ที่เน้นศึกษาที่ตัวงานศิลปะเป็นหลัก พร้อมกับการใช้ระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมานวิทยาและการใช้หลักฐานอื่นๆที่มีความหลากหลายทั้งในและต่างประเทศ ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานลายลักษณ์อักษร หลักฐานทางโบราณคดี ภาพวาดและแผนที่ชาวต่างประเทศ ฯลฯ มาใช้ในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะภายใต้การตรวจสอบความถูกต้องและความน่าเชื่อถืออย่างเคร่งครัด

ประการสาม พิริยะได้แสดงให้เห็นถึงพื้นฐานความจริงเกี่ยวกับวัตถุที่ศึกษา กล่าวคือ โบราณวัตถุ-โบราณสถานในประเทศไทยส่วนใหญ่ล้วนเป็น “งานพุทธศิลป์” ที่ถูกสร้างตามหลักพุทธปฏิมาจำลอง โดยที่การสร้างหรือซ่อมงานพุทธศิลป์ต่างๆที่เกิดขึ้นหลายยุคได้มีการใช้รูปแบบศิลปะสถาปัตย์ที่ต่างยุคสมัยซ้อนทับโครงสร้างเดิม ดังนั้นการศึกษางานพุทธศิลป์ของพิริยะ จึงไม่ได้แสดงให้เห็นแค่ว่าเป็นงานศิลปะที่สร้างขึ้นภายใต้พุทธศาสนานิกายเถรวาทและนิกายลังกาวงศ์เท่านั้น แต่งานพุทธศิลป์ในประเทศไทยต่างสร้างขึ้นและได้รับแรงบัลดาลใจจากลัทธิความเชื่อและศาสนาที่หลากหลาย

และประการสุดท้าย ด้วยพื้นฐานความคิดของพิริยะ ที่มีจุดมุ่งหมายในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะโดยตั้งอยู่บน “ความจริงในอดีต” พิริยะ จึงพยายามที่จะเสนอความคิดและองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ที่มีลักษณะที่สอดคล้องอย่างเป็นเหตุเป็นผลกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ ดังนั้นข้อสรุปของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะของพิริยะ จึงไม่เป็นที่ยุติตายตัว แต่จะมีการเปลี่ยนแปลงหรือมีการศึกษาใหม่ๆตามหลักฐานหรือข้อมูลใหม่ๆ ที่ค้นพบ ซึ่งเราจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากผลงานทั้งหมดของพิริยะ ว่าตลอดสามทศวรรษที่ผ่านมา มีการเปลี่ยนเกณฑ์หรือกรอบความคิดที่ใช้ในการศึกษาอันเป็นผลมาจากความพยายามในการหาเกณฑ์หรือกรอบคิดใหม่ที่ดีกว่าเกณฑ์หรือกรอบคิดเดิมมิใช่การปกป้องหรือยืนยันเกณฑ์หรือกรอบคิดเดิมที่เคยเสนอเอาไว้

References

Diskul, S., Mom Chao. *Sinlapa nai prathēt Thai* [History of Art in Thailand]. 5th Edition. Bangkok: Krungsiam-karnpim. 1975.

Kæothēp, K. and Hinwimān, S. *Sāi thān hæng nak khit thritsadī sētthasāt kānmūang kap sūsān suksā* [Flow of thinker, Political Economy Theory and Communication Studies]. Bangkok: Parbpim Printing. 2008.

Krairiksh, P. *Khǭkhithen kīeokap bæp sinlapa nai prathēt Thai khatlūak čhāk phiphitthaphan-thasathān hæng chāt sākh sūan phūmphāk* [Comments on Style of Art in Thailand: Selected from Regional National Museums]. Bangkok: Department of Fine Arts. 1977.

_____. *Sinlapawatthu samkhan nai phiphitphanthasathānhængchāt Hariphunchai* [Important artifacts in the National Museum of Hariphunchai]. Bangkok: Department of Fine Arts. 1979.

_____. *Sinlapa thaksin kǭn Phutthasatawat thī sipkāo* [The Southern art before the 19th century]. Bangkok: Department of Fine Arts. 1980.

_____. "Næothāng kānsuksā prawattisāt sinlapa nai prathēt Thai [Guidelines for studying art history in Thailand]." Publish for Momratchawong Si Thongthaem funeral ceremony at Wat Makutkasatriyaram. Bangkok: Chan Wanich. 1986A.

_____. "Dindæn hæng nēramit [Land of creation]." *Muang Boran Journal* 12 (1) (January - March). 1986B.

_____. *Kān wikhrǫ kānsuksā prawattisāt sinlapa nai prathēt Thai nai 'adīt læ patčhuban phūa sanæ nænæo thāng kānsuksā prawattisāt sinlapa tǭ pai nai 'anākhot* [An analysis of the study of art history in Thailand in the past and present in order to propose ways to study art history in the future.]. Bangkok: Thai Khadi Research Institute, Thammasat University. 1987.

_____. *Čhāruk Phǭ Khun Rām Khamhæng: kān wikhrǫ chæng prawattisāt sinlapa* [King Ramkhamhaeng Inscription: Historical Art Analysis]. Bangkok: Amarin. 1989.

_____. "Kānrīan kānsǭn wichā prawattisāt sinlapa khǫ̆ng khana sinlapasāt" [The Teaching of History of Arts at the Faculty of Liberal Arts], *Journal of Liberal Arts*, 1(1) (January - June 2001A).

_____. *'Ārayatham Thai phūnthān thāng prawattisāt sinlapa lem nưng sinlapa kǭn Phutthasatawat thī sipkao* [Fundamental Thai Civilization in Art History, Volume 1, Pre-19th Century Art]. Bangkok: Amarin. 2001B.

_____. *Sinlapa Sukhōthai læ 'Ayutthayā phāplak thī tǭng plīanplǣng: rūam botkhwām thāng wichākān prawattisāt sinlapa* [Sukhothai and Ayutthaya art Images that have to change: A collection of academic articles of art history.]. Bangkok: Amarin. 2002.

_____. *Čhāruk Phǭ Khun rām khamhǣng: wannakhadī prawattisāt kānmūang hǣng krung Sayām*. [King Ramkhamhaeng Inscription: Literature and Political History of Siam]. Bangkok: Matichon. 2003.

_____. *Laksana Thai* [Thai Characteristics]. Bangkok: Amarin. 2008.

_____. *Mǫ̆ng sinlapa sū laksana Thai*. [Looking at art in Thai style], "In the 80 years of Ni-on Sanitwong Na Ayudhya: combines Thai academic writing. Bangkok: Thai Khadi Research Institute, Thammasat University. 2010A.

_____. *Rāk-ngao sinlapa Thai* [The root of Thai art.]. Bangkok: River Books. 2010B.

_____. *Kưng phutthakān phut sin* [Semi-Buddhist period, Thai Buddhist art]. Bangkok: Bangkok Printing. 2012.

_____. *Prawat wat Mahāthāt Sukhōthai čhāk mummǭng khǭng prawattisāt sin* [History of Wat Mahathat, Sukhothai: from the perspective of art history]. Bangkok: Piriya Krairiksh Foundation. 2014A.

_____.*Raluk thưng wan wān čhākkhǭfū sūphūphing Phǭ.Sǭ. sǭngphanhārǭisī - sǭngphan-hārǭičhet* [Recollection from Corfu to Phu Ping, 1961-1964]. Babgkok: Piriya Krairiksh Foundation. 2014B.

_____. Interview by Kessara Srinaka. Bangkok. August 8, 2016.

_____. *Mūang Sī Thēp sūnklāng khǭng Thawārawadī?* [Si Thep Mueang, the center of Dvaravati?]. Publish for the 1st sinlapa watthanatham sančhǭn 2017 at Si Thep Historical Park, Phetchabun on June 4, 2017. Bangkok: Piriya Krairiksh Foundation. 2017.

Michael Hatt & Charlotte Klonk. *Art history: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press. 2006.

Mīsawāng, P. (Editor). *Čhittrakǭn Thai samak len phū khūan khā kān yokyǭng* [Amateurs Thai Artist Praiseworthy Person]. Bangkok: Muang-Boran Press. 1996.

Mūnnithi Phiriya Krairœ̄k [Piriya Krairiksh Foundation] (April 18, 2013). Accessed December 2, 2015. http://www.piriyafoundation.com/?p=825.

National Library of Thailand, Department of Fine Arts. *Pramūan khǭmūn kīeokap čhārụk Phǭ Khun rāmkhamhœ̄ng* [Collect information about Ramkhamhaeng Inscription.]. Bangkok: National Library of Thailand. 2004.

Rīanrawī, K. "'Amnāt khǭng 'ongkhwāmrū nai ngān wāthā kam thāng prawattisāt sinlapa læ bōrānnakhadī Khamēn nai prathēt Thai [Alternative: The power of the knowledge in the discourse of the history of Khmer art and archaeology in Thailand]." Thesis of Master of Arts Program Department of History, Thammasat University. 2002.

Samian-akkhani. Sīsan ngān sin khǭng dǭktœ̄. Phiriya Krai-rœ̄k [The art of Dr.Piriya Krairiksh], *Art & Culture Magazine*, 25(7), May 2004.

Soomjinda, P. *Thǭt rahat Phračhǭmklao* [Decipher Phra Chom Klao (Mongkut, King Rama IV)]. Bangkok: Matichon. 2014.

_____. Interview by Kessara Srinaka. Muang, Chiang Mai. May 31, 2016.

Soonphongsri, K. *Sinlapa samai mai* [Modern Art]. Bangkok: Chulalongkorn University Press. 2011.

Thamrungrueng, R. *Prawat nœ̄o khwāmkhit læ withī khonkhwā wichā prawattisāt sinlapa Thai* [History of ideas and methods of research in Thai art history.]. Bangkok: Muang Bo-ran Press. 2008.