บทที่ 3

ลวดบัวฐานในศิลปะอินเดียและความสัมพันธ์กับเอเชียอาคเนย์

ฐานถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สามารถบอกความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมอินเดียกับเอเชียอาคเนย์ได้ดีที่สุด โดยเค้าโครงของฐานสถาปัตยกรรมในศิลปะเอเชียอาคเนย์ก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 มีลักษณะเป็นฐานที่ประกอบด้วยลูกแก้วขนาดใหญ่ ซึ่งเรียกว่าลวดบัว “กลศะ” ในศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดีย นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบอื่นๆที่คล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียอีกด้วย

ในบทนี้ จะขอศึกษาลวดบัวในศิลปะอินเดียโดยรวมก่อน ก่อนที่จะศึกษาฐานบัวในศิลปะเอเชียอาคเนย์แต่ละสกุล

3.1. การศึกษาลวดบัวฐานในศิลปะอินเดียโดยรวม

เพื่อให้การศึกษาลวดบัวฐานในศิลปะอินเดียมีความสังเขปที่สุด ในส่วนนี้จึงขอศึกษาเฉพาะกระบวนการโดยรวมของฐานในศิลปะอินเดีย โดยจะแบ่งการศึกษาออกเป็น 3 กระบวนการ คือ

3.1.1. การศึกษาประเภทของฐานในศิลปะอินเดียตามระบบการซ้อนชั้น

3.1.2. การศึกษาลวดบัวในแต่ละประเภท

3.1.3. ศึกษาพัฒนาการของฐานในศิลปะอินเดียแต่ละสกุลโดยสังเขป

3.1.1 การศึกษาประเภทของฐานในศิลปะอินเดียตามระบบการซ้อนชั้น

ในศิลปะอินเดีย ทั้งในอินเดียเหนือและอินเดียใต้ สามารถแบ่งฐานออกได้เป็น 3 ส่วนหลัก คือ (1) ฐานหลัก (2) ฐานรองล่าง และ (3) ลวดบัวที่คาดระหว่างฐานด้านบนของฐานกับด้านล่างสุดของเรือนธาตุ

ฐานหลัก เรียกว่า "ฐานเวทีพันธะ" หรือ "อธิษฐาน" (Adhiṣṭhana) ในศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียเหนือและใต้ตามลำดับ ส่วนฐานรองล่าง เรียกในศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียเหนือและใต้ว่า "ฐานปีฐะ" (Pīṭha) หรือ "ฐานอุปปีฐะ" (Upapīṭha) ตามลำดับ ส่วน ลวดบัวที่คาดระหว่างฐานด้านบนของฐานกับด้านล่างสุดของเรือนธาตุนั้น เรียกในศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียเหนือและใต้ว่า "ลวดบัวมัญจี/มัญจีกา" หรือ "ลวดบัวเวทิกา/เวทิไก" ตามลำดับ (Mañjī, Vedikā)

3.1.1.1. ฐานหลัก: ฐานเวทีพันธะ/อธิษฐาน

ในศิลปะอินเดีย ฐานหลัก คือฐานที่รองรับเรือนธาตุซึ่งปรากฏเสมอกับปราสาททุกหลัง แตกต่างไปจากฐานรองล่างซึ่งอาจปรากฏหรือไม่ปรากฏก็ได้ ฐานประเภทนี้เรียกว่า "ฐานเวทีพันธะ" ในอินเดียเหนือหรือ "อธิษฐาน" ในอินเดียใต้

ฐานสถาปัตยกรรมในศิลปะอินเดีย มักเป็นฐานแบบที่เรียกกันในศิลปะไทยว่า "ฐานบัวลูกแก้ว" คือเป็นฐานบัวมีท้องไม้เป็นส่วนลึกที่สุดอยู่ตรงกลาง (ศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียเรียกว่า "อันตรปัฏฏะ" Antarapaṭṭa) ตรงกลางหรือด้านล่างของท้องไม้ปรากฏ "ลวดบัวลูกแก้วขนาดใหญ่" (ศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียเรียกว่า "กลศะ") ด้านล่างของท้องไม้ปรากฏหน้ากระดานล่าง และบัวคว่ำ (ศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียเรียกหน้ากระดานล่างว่า "ขุระ" (Khūra) และเรียกบัวคว่ำว่า "กุมภะ" Kumbha) ส่วนด้านบนของฐานก็ปรากฏหลังคาลาดที่ประดับด้วยกูฑุ (ศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียเรียกว่า "กโปตะ) [1]

อินเดียเหนือเรียกฐานบัวแบบนี้ว่า "ฐานเวทีพันธะ" ซึ่งถ้าแปลตรงตัวจะหมายความว่าฐาน (ที่มีลวดบัว) พันมัดเวทีไว้ ในเมื่อ "เวที" แปลว่าแท่นสำหรับการทำบูชายัญหรือทำพิธีกรรมในศาสนาฮินดู ดังนั้น ถ้าเทวาลัยถือว่าตั้งอยู่บนแท่นเวที ฐานบัวที่ก่อปกปิดเวทีและตกแต่งเวทีให้สวยงามด้วยเส้นลวดบัวต่างๆ จึงถูกเรียกว่า "ฐานเวทีพันธะ"

ในศิลปะอินเดียใต้ ฐานหลักที่รองรับเทวาลัยเรียกว่า "อธิษฐาน" ซึ่งแปลตรงตัวแปลว่า "การยืน" หรือ"การตั้งมั่น"[2] ซึ่งคงหมายความว่าเทวาลัยทั้งหลังตั้งมั่นอยู่บนฐานดังกล่าวนี้

[1] โปรดดูรายชื่อลวดบัวของฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดียเหนือได้ใน M.A. Dhaky, "The Genesis and the Development of Māru-Gurjara Temple Architecture", **Study in Indian Temple Architecture** (New Delhi: American Institute of Indian Studies, 1975),pp.134-135.

[2] คำว่าอธิษฐานปรากฏในคัมภีร์ศิลปศาสตร์อินเดียใต้หลายเล่ม เช่น คัมภีร์สุประเภทาคม กามิกาคม มานสาร โปรดดู Prasanna Kumar Archarya, **A Dictionary of Hindu Architecture**, pp.17-44.

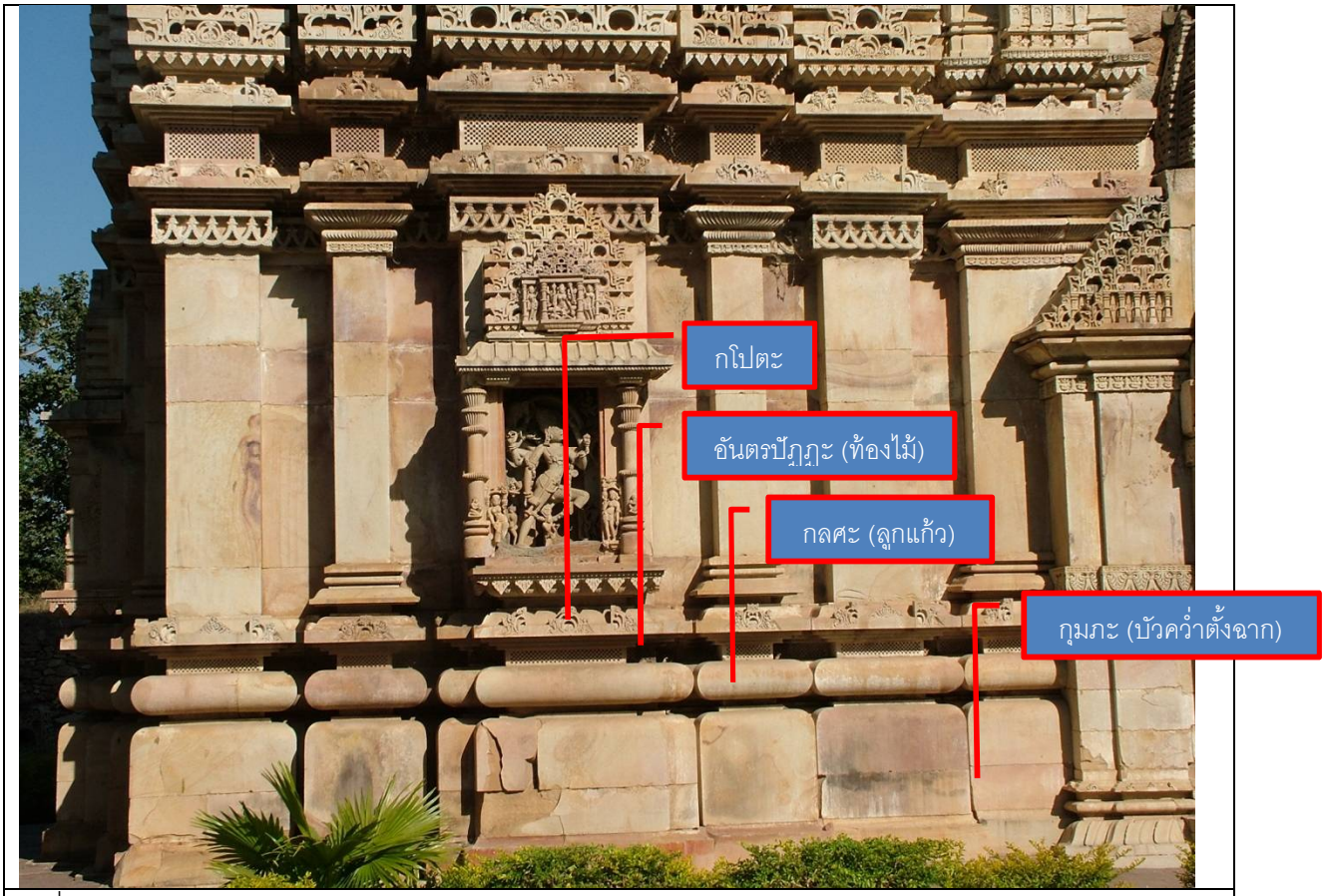
ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า ลวดบัวต่างๆในศิลปะอินเดียล้วนแต่มีชื่อเรียกเฉพาะในทางสถาปัตยกรรมเป็นภาษาสันสกฤต ในกรณีของฐานเวทีพันธะในอินเดียเหนือ ลวดบัวต่างๆที่มีชื่อเรียกในภาษาสันสกฤตเหล่านี้ล้วนได้รับกล่าวถึงมาแล้วในคัมภีร์ศิลปศาสตร์อินเดียเหนือหลายเล่ม เช่น คัมภีร์ปราสาทมัณฑนะ (Prāsādamaṇḍana) ซึ่งได้กล่าวถึงลำดับลวดบัวในโศลกบทที่ 20-21 ของอัธยายะที่ 3 ดังนี้ ขุรกะ ปญฺจภาคํ สฺยาทฺวิศตี กุมฺภกสฺตถา // กลเศาอฺษฺฏา ทฺวิสารฺธ ตุ กรฺตวฺยมนตราลกมฺ / กโปติกาษฺฏา มญฺจี สฺยาทฺ กรฺตวฺยา นวภาคิกา //[3] ซึ่งแปลว่า “ควรสร้าง(ฐานที่ประกอบด้วย) ลวดบัวขุรกะ ลวดบัวกุมภะ ลวดบัวกลศะ ลวดบัวอันตรละ ลวดบัวกโปติกาและลวดบัวมัญจี โดยขุรกะมีความสูง 5 หน่วย กุมภะ 20 หน่วย กลศะ 8 หน่วย อันตรละ 2.5 หน่วย กโปติกา 8 หน่วยและ มัญจี 9 หน่วย (ตามลำดับ)”

ตารางแสดงชื่อลวดบัวของฐานเวทีพันธะ/		
ชื่อลวดบัวของฐานเวทีพันธะในภาษาสันสกฤต (ไล่จากด้านบนลงล่าง)	**คำอธิบายลวดบัวในภาษาไทย**	**ประเด็นพิเศษของศิลปะอินเดียใต้**
กโปตะ	หลังคาลาดที่ประดับด้วยกูฑุ	เหนือกโปตะต้องมีวยาลมาลาเสมอแต่บางครั้งก็กลายเป็นวยาลมาลาเดี่ยวๆ
อันตรปัฏฏะ	ท้องไม้	
กลศะ	ลูกแก้วคาดกลางหรือใต้ท้องไม้	
กุมภะ	บัวคว่ำตั้งฉาก	
ขุระ	หน้ากระดานล่าง	

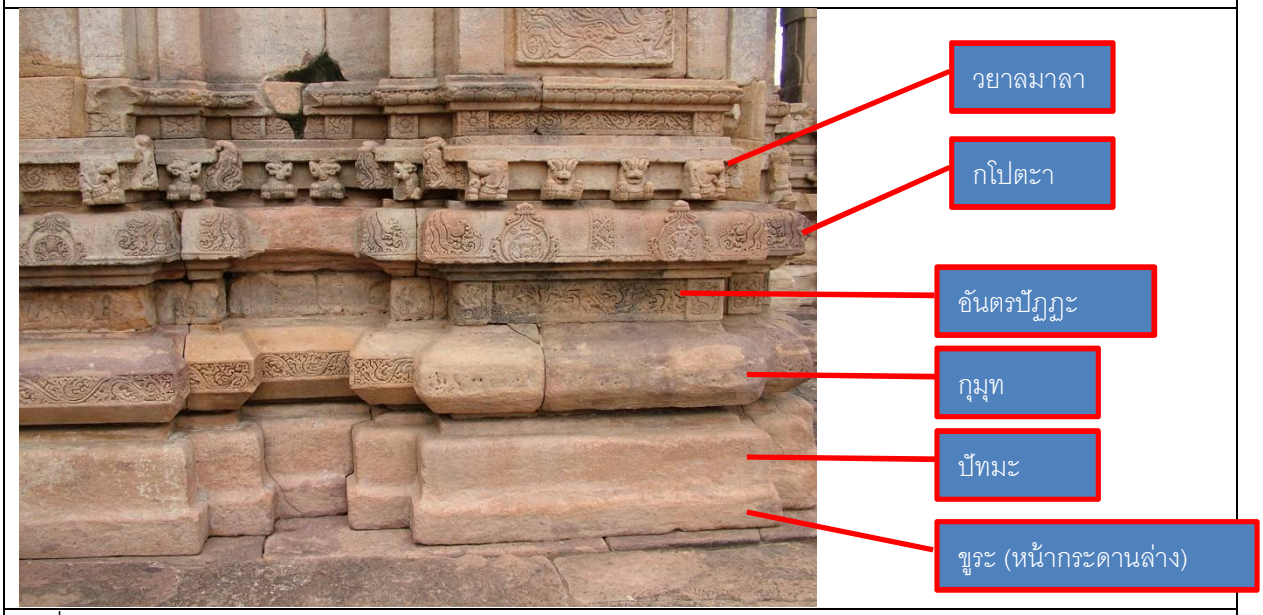
ส่วนในอินเดียใต้ ลวดบัวลูกแก้วหรือกลศะจะถูกเรียกแทนด้วยคำว่า “กุมุท” อันแปลว่าดอกบัวตูม นอกจากนี้ประเด็นสำคัญในศิลปะอินเดียใต้ก็คือ เหนือกโปตะมักมีแถวของวยาล (สิงห์ผสมแพะ) ประดับเสมอ โดยแถวของวยาลนี้เรียกกันในภาษาสันสกฤตว่า “วยาลมาลา” (Vyālamālā) ประเด็นนี้ไม่ปรากฏกับศิลปะอินเดียเหนือ[4]

ในกรณีของฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดียเหนือ ฐานจะถูกเน้นให้อยู่ในแนวตั้งกับพื้น โดยบัวคว่ำมักตั้งฉากเสมอจนอยู่ในแนวเดียวกับกลศะและกโปตะ ประเด็นนี้จะแตกต่างไปจากฐานปีฐะที่เน้นความลาดเอียง

[3] Ragunath .P. Kulkarni (translator), **Prāsāda Maṇḍana of Sūtradhāra Maṇḍana**, p.41.
[4] โปรดดูชื่อลวดบัวในศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียใต้ได้ใน Michael W.Meister and M.A.Dhaky (editors), **Encyclopedia of Indian Temple Architecture: South India Lower Drāviḍadeśa**, Part I: Text, fig. 17,30,32 and 51.



รูปที่ 3.1 องค์ประกอบของฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดียเหนือ อันประกอบไปด้วยขุระ กุมภะ กลศะ อันตรปัฏฏะและกโปตะ จากด้านล่างขึ้นด้านบนตามลำดับ ตัวอย่างจากเทวาลัยพาโรลี เมืองโกฏา



รูปที่ 3.2 องค์ประกอบของฐานอธิษฐานในศิลปะอินเดียใต้ อันประกอบไปด้วยขุระ ปัทมะ กุมุทะ อันตรปัฏฏะ กโปตะ และวยาลมาลา จากด้านล่างขึ้นด้านบนตามลำดับ ตัวอย่างจากเทวาลัยวิรูปักษ์ เมืองปัฏฏทากัล

3.1.1.2. ฐานรองล่าง :ฐานปีฐะ อุปปีฐะ

เพื่อรองให้ฐานเวทีพันธะมีความสูงขึ้น และโดดเด่นขึ้น ทำให้ศิลปะอินเดียตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 ลงมามีการแทรกฐานขนาดเล็กที่เรียกว่า "ฐานปีฐะ"รองอยู่ด้านล่างฐานเวทีพันธะ อีกทีหนึ่ง ฐานปีฐะมีปรากฏรายละเอียดของลวดบัวอยู่ในคัมภีร์ศิลปศาสตร์หลายเล่ม เช่น คัมภีร์อปราชิตปฤจฉา (Aparājitapṛcchā) คัมภีร์ปราสาทมัณฑนะ เป็นต้น[5]

ในศิลปะอินเดียเหนือ ฐานปีฐะ มักประกอบด้วยฐานบัวที่มีความลาดเอียงกว่าเวทีพันธะ โดยการกำหนดให้บัวคว่ำมีลักษณะเป็น "บัวคว่ำลาด" (ชาฑยกุมภะ jāḍyakumbhā) และมีการปรับเปลี่ยนลวดบัวลูกแก้วที่คาดกลางท้องไม้ให้กลายเป็นลวดบัวลูกแก้วอกไก่ ซึ่งเรียกกันในคัมภีร์ศิลปศาสตร์ว่า "กรรณิกา"[6] (Karṇikā) (ลวดบัวมีสัน – กรรณะแปลว่า "สัน")

ในศิลปะอินเดียเหนือระยะหลัง อาจมีการแทรกลวดบัวระหว่างฐานปีฐะและฐานเวทีพันธะด้วยปีฐะรูปสัตว์ เช่น ปีฐะรูปช้าง (คชปีฐะ Gajapīṭha) ปีฐะรูปม้า (อัศวปีฐะ Aśvapīṭha) ฯลฯ ซึ่งประเด็นนี้ จากการศึกษาพบว่าไม่ได้ส่งอิทธิพลต่อเอเชียอาคเนย์ จึงไม่ขอกล่าวถึงในงานวิจัยฉบับนี้ (รูปที่ 3.3)

ส่วนศิลปะอินเดียใต้ ฐานนี้เรียกกันในศัพท์สถาปัตยกรรมอินเดียใต้ว่า "ฐานอุปปีฐะ" (รูปที่ 3.4) โดยไม่ได้มีการเน้นย้ำความลาดเอียงแต่อย่างใด นอกจากนี้ ฐานอุปปีฐะก็มีลวดบัวที่ค่อนข้างหลากหลายด้วยอันแตกต่างไปจากกรณีของอินเดียเหนือ อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาพบว่า เกือบเป็นกฎเกณฑ์เลยที่ลวดบัวของอุปปีฐะมักถูกออกแบบให้แตกต่างไปจากลวดบัวของอธิษฐานเสมอ เช่น ถ้าอธิษฐานคาดกลางท้องไม้ด้วยลวดบัวกุมุท (ลูกแก้ว) อุปปีฐะย่อมไม่คาดลวดบัวลูกแก้วกลางท้องไม้ แต่จะตกแต่งท้องไม้ด้วยกระบวนวิธีอื่นๆ เช่น แบ่งท้องไม้เป็นช่องๆ เป็นต้น

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า ฐานรองล่าง (ปีฐะ/อุปปีฐะ) เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นในระยะหลังพุทธศตวรรษที่ 15 ลงมาด้วยเหตุนี้ ในศิลปะระยะแรกๆ เช่น ศิลปะคุปตะ ศิลปะปราตีหาร ศิลปะปัลลวะ ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ศิลปะโอริสสาระยะแรกๆ จึงยังไม่มีฐานประเภทนี้ ในขณะที่ศิลปะระยะหลังพุทธศตวรรษที่ 15 ลงมา เช่น ศิลปะโจฬะ ศิลปะจันเทลละ ฯลฯ ฐานรองล่างนี้จึงเริ่มปรากฏขึ้น

[5] โปรดดูข้อความที่เกี่ยวกับฐานปีฐะในศิลปะอินเดียเหนือได้ในคัมภีร์ปราสาทมัณฑนะ Ragunath .P. Kulkarni (translator), **Prāsāda Maṇḍana of Sūtradhāra Maṇḍana,** pp.36-39.

[6] โปรดดูรายชื่อลวดบัวของฐานปีฐะในศิลปะอินเดียเหนือได้ใน M.A. Dhaky, "The Genesis and the Development of Māru-Gurjara Temple Architecture", **Study in Indian Temple Architecture**, pp.132-133.

รูปที่ 3.3 ฐานปีฐะในศิลปะอินเดียเหนือ ตัวอย่างจากเทวาลัยพระสูรยะเมืองโมเฒรา (Moḍhera) ศิลปะโสลังกี ประกอบด้วยบัวคว่ำลาด ลูกแก้วอกไก่และปีฐะรูปสัตว์ ตามลำดับจากด้านล่างขึ้นด้านบน

รูปที่ 3.4 ฐานอุปปีฐะในศิลปะอินเดียใต้ ตัวอย่างจากเทวาลัยไอราวเตศวร เมืองทาราสุรัม ศิลปะโจฬะตอนปลาย โปรดสังเกตว่าช่างพยายามจะออกแบบให้ฐานอุปปีฐะลวดบัวและระบบการยกเก็จที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากอธิษฐาน

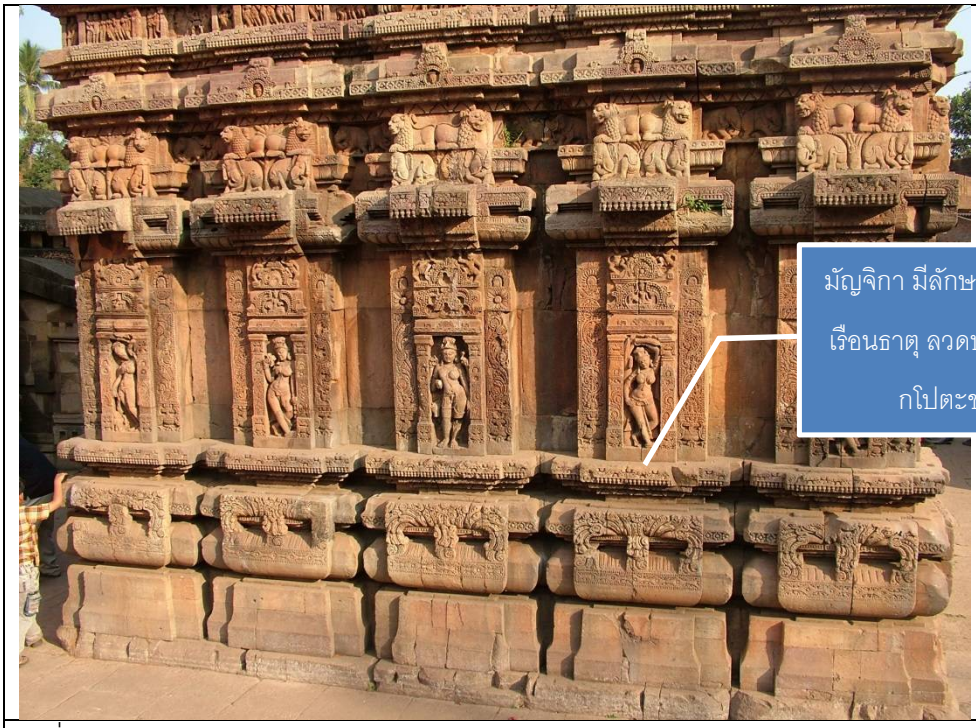
3.1.1.3. ลวดบัวมัญจิกาหรือมัญจีหรือเวทิกาหรือเวทิไก

ในสถาปัตยกรรมอินเดีย ระหว่างจุดเชื่อมต่อระหว่าง “ฐาน” กับด้านล่างสุดของ “เรือนธาตุ” มักมีลวดบัวเส้นหนึ่งคาด โดยส่วนมากแล้วมักมีลักษณะเป็นบัวหงาย ลวดบัวในพื้นที่เปลี่ยนผ่าน (transitional zone) นี้เรียกว่า มัญจิกา หรือมัญจี ในอินเดียเหนือ (รูปที่ 3.5) และเวทิกาหรือเวทิไกในอินเดียใต้[7] (รูปที่ 3.6) อนึ่ง ในบางครั้ง ผู้วิจัยใคร่ขอใช้คำว่า “บัวหงายรัดเรือนธาตุ” แทนในบางกรณี เพื่อความเข้าใจที่ง่ายกว่า

สำหรับหน้าที่ของลวดบัวเส้นนี้ อาจวิเคราะห์ออกไปได้หลายแนว ถ้าวิเคราะห์ด้านสุนทรียภาพทางสถาปัตยกรรมแล้ว สาเหตุที่ปรากฏลวดบัวเส้นนี้ในพื้นที่เปลี่ยนผ่าน (transitional zone) ระหว่างฐานกับเรือนธาตุนั้นอาจเป็นไปได้ว่า เกิดขึ้นเพื่อเชื่อมพื้นที่ทั้งสองให้ประสานกัน อนึ่ง เนื่องจากฐานเป็นพื้นที่ที่มีการคาด ลวดบัวในแนวนอน” หลายเส้น แต่พื้นที่เรือนธาตุกลับเป็น “พื้นที่ว่าง” ซึ่งมักประดับด้วยซุ้มสลับเสาติดผนังอันประกอบด้วย “เส้นในแนวตั้ง” เป็นส่วนใหญ่ ด้วยเหตุนี้ ลวดบัวมัญจิกา/เวทิกา จึงเป็นลวดบัวเพียงเส้นเดียวที่จะช่วยในการ “สมาน” องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกันในสองพื้นที่นี้

เนื่องด้วยคัมภีร์หลายเล่มได้เรียกบัวหงายรัดเรือนธาตุนี้ว่า “เวทิกา” หรือ “เวทิไก” อันทำให้ผู้วิจัยนึกไปถึงทางเดินประทักษิณซึ่งมีลูกกรงโดยรอบ เวทิกา/เวทิไก โดยคติแล้ว จึงอาจหมายถึง “ทางประทักษิณ” ซึ่งมีรั้วลูกกรงโดยรอบ วนรอบฐานปราสาทประหนึ่งว่าสามารถขึ้นไปเดินประทักษิณได้ แต่จริงๆแล้วเป็นลวดบัวเพียงเส้นเดียวที่ไม่สามารถใช้ประโยชน์ใดๆได้

[7] โปรดดูข้อมูลเกี่ยวกับลวดบัวเวทิกาในอินเดียใต้เพิ่มเติมได้ใน Adam Hardy, **The Temple Architecture of India, pp.146-147.**



รูปที่ 3.5 มัญจิกาในศิลปะอินเดียเหนือ ตัวอย่างจากเทวาลัยไวตัลอุล.เมืองภูวเนศวร ศิลปะโอริสสา

รูปที่ 3.6 เวทิไกในศิลปะอินเดียใต้ ตัวอย่างจากเทวาลัยมัลลิการชุน เมืองปัฏฏทากัล ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก

3.1.2. การศึกษาลวดบัวในแต่ละประเภท

ต่อไปนี้ จะขอศึกษาพัฒนาการของลวดบัวในแต่ละประเภทที่ประดับฐานในศิลปะอินเดีย โดยลวดบัวที่น่าสนใจศึกษา ได้แก่ (1) ลวดบัวลูกแก้ว (กลศะ) (2) ขื่อปลอม (3) ท้องไม้ (อันตรปัฏฏะ) (4) หลังคาลาดที่ประดับด้วยกูฑุและแถววยาล (กโปตะและวยาลมาลา) (5) ปราสาทจำลองที่ฐาน

3.1.2.1. ลวดบัวลูกแก้ว ("กลศะ") ในศิลปะอินเดีย

(1) ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับลวดบัวลูกแก้ว (กลศะ) ในศิลปะอินเดีย "ลวดบัวลูกแก้ว" ถือเป็นลวดบัวที่มีขนาดใหญ่และสำคัญที่สุดที่คาดท้องไม้ของฐานสถาปัตยกรรมในศิลปะอินเดียและเอเชียอาคเนย์ที่ได้รับอิทธิพลอินเดีย เป็นลวดบัวที่มีขนาดใหญ่สามารถเห็นได้ชัดเจน น่าสังเกตว่าลวดบัวนี้ปรากฏเสมอในศิลปะอินเดีย ทั้งในอินเดียเหนือและอินเดียใต้

ลวดบัวนี้เรียกกันในภาษาสันสกฤตในอินเดียเหนือว่า "ลวดบัวกลศะ" ซึ่งแปลว่าลวดบัวหม้อน้ำ ชื่อนี้ได้รับการเรียกมาแล้วตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 17-18 เป็นอย่างน้อย ดังที่ปรากฏในคัมภีร์ศิลปะศาสตร์ภาษาสันสกฤตหลายเล่ม เช่น คัมภีร์ปราทมัณฑนะที่อ้างถึงไปข้างต้นแล้ว ส่วนในอินเดียใต้ ลวดบัวเส้นนี้ถูกเรียกว่า "กุมุท"[8] (Kumuda) ซึ่งแปลว่าดอกบัวตูม ส่วนนักวิชาการหลายท่านในประเทศไทยเรียกว่า "ลวดบัววลัย" อนึ่ง วลัยในภาษาสันสกฤต แปลว่า "กำไล"[9]

(2) การกำเนิดและความหมายทางประติมานวิทยาของลวดบัวลูกแก้วในศิลปะอินเดีย คำถามที่ควรตั้งประเด็นก็คือ ลวดบัวกลศะมีต้นกำเนิดอย่างไรในศิลปะอินเดีย โดยในงานวิจัยนี้ ขอศึกษาโดยแบ่งออกเป็นสองกระบวนการย่อย คือ (ก) การพิจารณาต้นกำเนิดของลวดบัวกลศะโดยใช้สมการทางประติมานวิทยา และ (ข)หลักฐานทางศิลปกรรมในการพิสูจน์ว่า "ฐานบัวลูกแก้ว" ในศิลปะอินเดีย คือหม้อน้ำ

(ก)การพิจารณาต้นกำเนิดของลวดบัวกลศะโดยใช้สมการทางประติมานวิทยา ต้นกำเนินของลวดบัวลูกแก้วกลางท้องไม้ ได้รับความสนใจจากนักวิชาการบางท่านมาก่อนแล้ว เช่น สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ ศ. เกียรติคุณ ดร.สันติเล็กสุขุม โดยท่านทั้งสองยึดหลักทฤษฎีศิลป์ซึ่งคำนึงถึงพื้นที่ว่างและการเติมเต็มพื้นที่ว่างเพื่อผลทางความงามว่า ต้นกำเนิดลวดบัวคาดท้องไม้น่าจะเกิดจากการเติม "คิ้วบัว" เพิ่มเติมลงไปบนท้องไม้เพื่อไม่ให้โล่งเกินไป ทำให้เกิด "ลวดบัวคาดท้องไม้" ขึ้น [10]

[8] Michael W.Meister and M.A.Dhaky (editors), **Encyclopedia of Indian Temple Architecture: South India Lower Drāviḍadeśa**, Part I: Text, fig.17.

[9] พิริยะ ไกรฤกษ์, **ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา** (กรุงเทพ: อมรินทร์การพิมพ์, 2528) หน้า 27.

[10] โปรดดูกระบวนการของการประดับท้องไม้ได้ใน สันติ เล็กสุขุม, **เจดีย์: ความเป็นมาและคำศัพท์เรียกองค์ประกอบเจดีย์ในประเทศไทย** (กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มติชน, 2535), หน้า 40-43.

งานวิจัยนี้เห็นด้วยในแง่ทฤษฎีศิลป์ดังกล่าว และขอเสนอเพิ่มเติมว่า ในแง่ทฤษฎีศิลป์แล้ว ความกลมมนของลวดบัวกลศะ ย่อมทำให้เกิดปริมาตรและแสงเงาที่น่าสนใจ และทำให้ลดความแข็งกระด้างของหน้ากระดานที่ฐานรวมถึงผนังเรือนธาตุซึ่งเป็นส่วน “ตัดตรง” ได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ดี ประเด็นที่จะตรวจสอบเพิ่มเติมในงานวิจัยนี้ก็คือ ลวดบัวกลศะ มีแนวความคิดทางประติมานวิทยาหรือไม่ เหตุใดจึงมีการตั้งชื่อลวดบัวว่า “กลศะ” แปลว่าหม้อน้ำ การวิเคราะห์สาเหตุของการตั้งชื่อลวดบัวดังกล่าวว่าลวดบัวกลศะ (หม้อน้ำ)และสาเหตุการใช้ลวดบัวดังกล่าวในการรองรับเทวาลัยนั้น อาจจำเป็นต้องใช้ “สมการทางประติมานวิทยา” ในการวิเคราะห์เพื่อตอบคำถามระบบสัญลักษณ์ดังกล่าว

ในทางประติมานวิทยาอินเดีย หม้อน้ำมีบทบาทสำคัญในฐานะสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ เนื่องจากมีที่ว่างด้านในที่ทำให้เก็บดินเก็บน้ำได้ และมีปากหม้อซึ่งสามารถที่จะปลูกพืชหรือเทน้ำออกมาสู่โลกเพื่อความอุดมสมบูรณ์ในอีกกระบวนการหนึ่ง ด้วยเหตุที่หม้อน้ำเก็บน้ำได้ และเมื่อปลูกต้นไม้จะมีต้นไม้งอกออกมา ด้วยเหตุนี้ จึงถือเป็นสัญลักษณ์ของการกำเนิดได้ด้วย

ในเมื่อน้ำกับดิน ย่อมเป็น “แกนนอน” คือ “ขนาน” กับพื้นโลกเสมอ ด้วยเหตุนี้ หม้อน้ำ (ซึ่งใช้เก็บน้ำเก็บดิน) จึงเป็นสัญลักษณ์ของ “แกนนอน” ในขณะที่ “ต้นไม้” เป็น”แกนตั้ง” ที่ตั้งฉากกับพื้น ในเมื่อแกนนอน (แทนด้วยหม้อน้ำ” และแกนตั้ง (แทนด้วยพืช) สมบูรณ์ การกำเนิดจึงถือว่าสมบูรณ์ตามระบบสมการทางประติมานวิทยาในศาสนาฮินดู

เมื่อการกำเนิดของต้นไม้ในหม้อน้ำถูกเทียบกับระบบ “แกนตั้งและแกนนอนที่สมบูรณ์” การกำเนิดของต้นไม้ในหม้อน้ำจึงถูกเปรียบเทียบกับการกำเนิดจักรวาล ซึ่งมีเขาพระสุเมรุเป็นแกนตั้ง ตั้งอยู่บนมหาสมุทรที่เป็นแกนนอน

และในเมื่อ “เทวาลัยทั้งหลัง” มีสมการเทียบเท่ากับ “เขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางจักรวาล” อันเป็น “แกนตั้ง” [11] ด้วยเหตุนี้มหาสมุทรหรือแกนนอนจึงถูกแทนด้วย ฐานเทวาลัยรูปหม้อน้ำ

โดยสรุปแล้ว “ฐานของเทวาลัย” จึงต้องออกแบบให้อยู่ในรูปของ “หม้อน้ำ” หรือ “กลศะ” เสมอ เพื่อให้ระบบศูนย์กลางจักรวาลสมบูรณ์ ปรากฏทั้งแกนนอนและแกนตั้งที่สมบูรณ์ โปรดดูแผนผังสมการทางประติมานวิทยาด้านล่างเพื่อความเข้าใจในระบบสัญลักษณ์ของหม้อน้ำในฐานะ “ฐานของเทวาลัย”

ขั้นตอนการวิเคราะห์สมการ	**ชื่อสมการ**	**วิธีการเชื่อมโยง**
ขั้นที่ 1	สมการของต้นไม้และน้ำ	ต้นไม้ = แกนตั้ง = เขาพระสุเมรุ = ศูนย์กลางจักรวาล (เทวาลัยมักถูกเทียบเป็นเขาพระสุเมรุ)

[11] โปรดดูสมการประติมานวิทยาที่เกี่ยวกับเทวาลัยในฐานะแกนตั้งและศูนย์กลางจักวาลได้ใน Stella Kamrisch, Hindu Temple, vol.1, pp.161-176.

		น้ำ = แกนนอน = มหาสมุทร = ที่ตั้งเขาพระสุเมรุ = ดังนั้น ฐานเทวาลัยจึงเท่ากับ “น้ำ/มหาสมุทร”
ขั้นที่ 2	สมการของหม้อน้ำ	หม้อน้ำ = เก็บน้ำได้/เก็บดินได้ = ถูกแทนสมการได้ว่าเท่ากับ “น้ำ”หรือ “มหาสมุทร” (สรุป หม้อน้ำ = น้ำ/มหาสมุทร)
ขั้นที่ 3	การเทียบสมการกับเทวาลัย	ในเมื่อ “เขาพระสุเมรุ” = เทวาลัย, มหาสมุทร = หม้อน้ำ = ฐานเทวาลัย
ขั้นที่ 4	คำตอบ	ด้วยเหตุนี้ ฐานเทวาลัยจึง = หม้อน้ำ

ด้วยเหตุนี้ งานวิจัยนี้จึงเสนอว่า ในศิลปะอินเดีย การกำเนิดลวดบัวคาดท้องไม้รูปของ “หม้อน้ำ” และตั้งชื่อว่า กลศะ” นั้นจึงอาจเชื่อมโยงสัญลักษณ์ได้กับน้ำหรือมหาสมุทรที่เป็นที่ตั้งของเขาพระสุเมรุนั่นเอง

(ข) หลักฐานทางศิลปกรรมในการพิสูจน์ว่า “ฐานบัวลูกแก้ว” ในศิลปะอินเดีย คือหม้อน้ำ ในศิลปะอินเดีย หลักฐานที่แสดงว่า “ลวดบัวลูกแก้ว =หม้อน้ำ” มีหลักฐานอยู่หลายแห่ง ตัวอย่างแรกคือเทวาลัยไวตัลเทอุล (Vaital Deul) เมืองภูวเนศวร (Bhubaneśvara) ศิลปะโอริสสาสมัยราชวงศ์เภามการ (พุทธศตวรรษที่ 12)[12] (รูปที่ 3.7) ซึ่งปรากฏลวดบัวลูกแก้วขนาดใหญ่คาดกลางท้องไม้ ที่น่าสนใจก็คือ ที่ด้านบนของฐานปรากฏช่อพันธุ์พฤกษาห้อยย้อยลงมาถึง 3 ช่อ ช่อพันธุ์พฤกษานี้ สามารถเทียบได้กับช่อพันธุ์พฤกษาของ “ปูรณฆฏะ” (Pūrṇaghaṭa) ซึ่งเป็นลายพันธุ์พฤกษาที่ห้อยย้อยออกมาจาก “หม้อน้ำ” เสมอ

และในเมื่อช่อพันธุ์พฤกษาเหล่านี้ปรากฏในตำแหน่ง “เหนือ” ลวดบัวลูกแก้ว ซึ่งมีความนูนโค้งคล้ายลำตัวหม้อ ส่วนท้องไม้กลับเป็นคอคอดคล้ายปากหม้อ ด้วยเหตุนี้ ลวดบัวลูกแก้วดังกล่าวจึงหมายถึง “หม้อน้ำ” ของปูรณฆฏะนั่นเอง

ศิลปะอินเดียสกุลอื่นๆที่แสดงให้เห็นลวดบัวกลศะในฐานะของหม้อปูรณฆฏะ ได้แก่ ศิลปะทักษิณโกศล (พุทธศตวรรษที่ 12-14) เช่นเทวาลัยลักษมัณที่เมืองสิรปุระ (รูปที่ 3.8) ในศิลปะนี้ ใบอโศกรูปสามเหลี่ยมนิยมใช้ปรับฐานเวทีพันธะ โดยวางไว้ตรงกลางฐานในแต่ละเก็จประหนึ่งว่ามีใบไม้ห้อยลงมาจากหม้อปูรณฆฏะจริง ลักษณะเช่นนี้ยังพบอีกกับฐานของเทวาลัยในศิลปะโอริสสาสมัยราชวงศ์โสมวังศี (พุทธศตวรรษที่ 15-16) เช่น ฐานของเทวาลัยราชราณี (Rājarāṇī) เมืองภูวเนศวร จากข้อมูลทั้งหมด ทำให้อาจยืนยันได้ว่า ลวดบัวลูกแก้วหรือลวดบัวกลศะซึ่งคาดกลางท้องไม้ของฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดีย น่าจะมีความเกี่ยวข้องอย่างมากกับ “หม้อน้ำ”

ด้วยเหตุนี้ ในทรรศนะของผู้วิจัย ไม่ว่าฐานเวทีพันธะนั้น จะมีพันธุ์พฤกษาห้อยลงมาหรือไม่ก็ตาม อาจเป็นไปได้ที่สถาปนิกคนอินเดียในระยะนั้นคงมองลวดบัวกลศะในฐานะ “หม้อน้ำ” เสมอ โดยน่าสังเกตว่าหลายครั้งที่ลวดบัวดังกล่าวมีความโค้งนูนของ “สัน” คล้ายสันหม้อน้ำมาก และบางครั้งก็มีการทำปากหม้อด้วย (รูปที่ 3.8)

[12] โปรดดูการศึกษาเกี่ยวกับเทวาลัยไวตัลเทอุลเพิ่มเติมได้ใน Thomas E. Donaldson, **Hindu Temple of Orissa, Vol.1**, pp.95-105.

รูปที่ 3.7 ฐานของเทวาลัยไวตัลเทอุล เมืองภูวเนศวร ศิลปะเภามการ แสดงให้เห็นพันธุ์พฤกษาที่ห้อยลงมา อันสะท้อนว่าลวดบัวลูกแก้ว (กลศะ) แท้จริงแล้วก็คือหม้อน้ำของปูรณฆฏะนั่นเอง

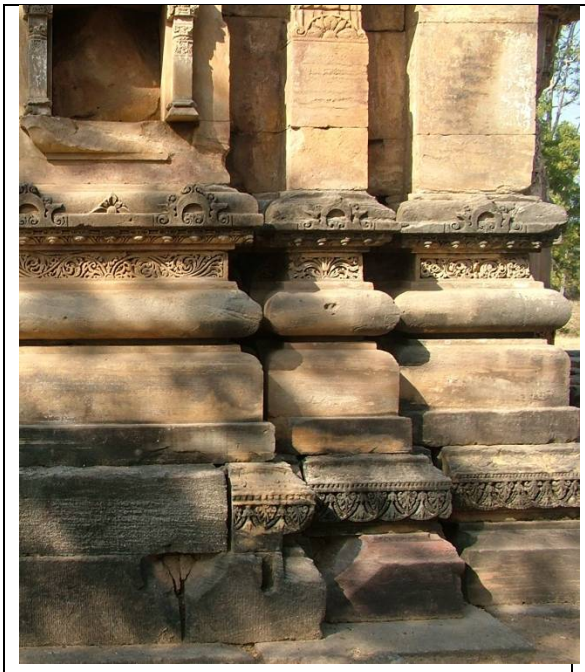
รูปที่ 3.8 ฐานของเทวาลัยลักษมัณ เมืองสิรปุระ ศิลปะทักษิณโกศล ประดับพันธุ์พฤกษาอันเป็นการยืนยันว่า ลวดบัวลูกแก้วคือหม้อน้ำ/ปูรณฆฏะ และน่าสังเกตว่าลวดบัวกลศะแสดงลักษณะของหม้อน้ำมาก คือมีตัวหม้อและปากหม้อ

เป็นไปได้หรือไม่ว่า ลวดบัวดังกล่าวอาจอยู่ในฐานะของหม้อน้ำมาตลอดศิลปะอินเดีย ก่อนที่ความรู้ดังกล่าวน่าจะเสื่อมลงเมื่อลวดบัวกลศะได้แพร่ออกไปยังศิลปะอื่นๆนอกอินเดีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศิลปะเอเชียอาคเนย์

(3) ความหลากหลายทางด้านรูปแบบของลวดบัวลูกแก้วในศิลปะอินเดีย แม้ว่าจะมีพื้นฐานมาจากความคิดเรื่องหม้อน้ำเช่นกัน แต่ลวดบัวกลศะในศิลปะอินเดียกลับแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายในแต่ละพื้นที่และช่วงเวลา โดยสามารถจำแนกออกเป็น 4 แบบได้ดังนี้

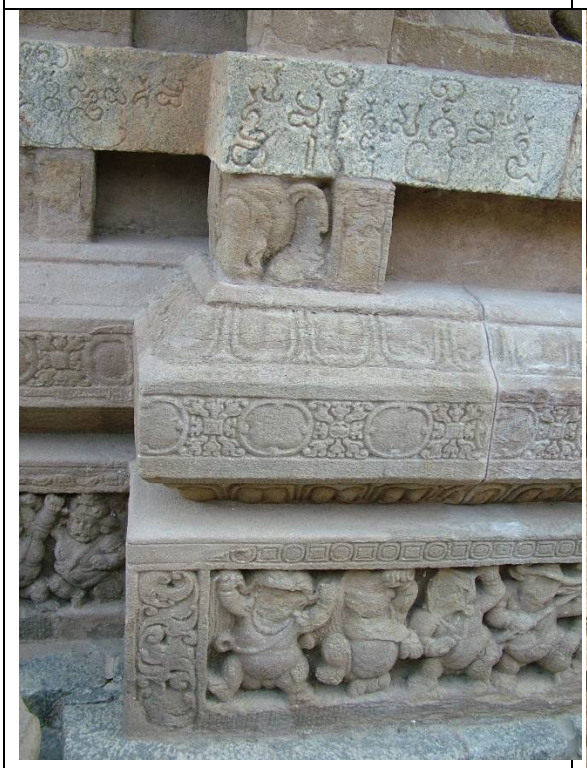
- (ก) ลวดบัวกลศะปกติ อันได้แก่ ลวดบัวกลศะที่มีลักษณะเป็น “ลูกแก้วกลมขนาดใหญ่” ลวดบัวกลศะแบบนี้ปรากฏเป็นปกติในศิลปะอินเดียเหนือ โดยปรากฏตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 10-18 ทั้งในศิลปะคุปตะ ศิลปะปราตีหาร (รูปที่ 3.9) ศิลปะปาละ ศิลปะจันเทลละ ถือเป็นรูปแบบของลวดบัวกลศะที่แพร่หลายที่สุด และจากการศึกษาค้นพบว่า ลวดบัวแบบนี้ส่งอิทธิพลอย่างมากที่สุดกับศิลปะในเอเชียอาคเนย์
- (ข) ลวดบัวกลศะคล้ายหม้อน้ำ อันได้แก่ ลวดบัวกลศะที่มีการใส่ซ่อพันธุ์พฤกษาด้านบน ทำให้ลวดบัวลูกแก้วกลายเป็นปูรณฆฏะไปโดยปริยาย จากผลดังกล่าวทำให้ลวดบัวลูกแก้วกลายเป็นลำตัวหม้อ ท้องไม้กลายเป็นคอหม้อและกโปตะด้านบนท้องไม้กลายเป็นปากหม้อ (รูปที่ 3.10) ลวดบัวกลศะแบบนี้ปรากฏเป็นปกติในศิลปะอินเดียเหนือฝั่งตะวันออก เช่น ในศิลปะโอริสสาและศิลปะทักษิณโกศล
- (ค) ลวดบัวตรีปัฏฏกุมุท (Trīpaṭṭakumuda) ได้แก่ ลวดบัวกุมุท (หรือลวดบัวกลศะ) ซึ่งถูกหักเหลี่ยมแบ่งออกเป็นสามส่วน โดยประกอบด้วยหน้ากระดานสามแผ่นมาประกอบกัน ด้วยเหตุนี้ จึงเรียกลวดบัวดังกล่าวในภาษาสันสกฤตว่า “ลวดบัวกุมุทที่ประกอบจากสามหน้ากระดาน” ลวดบัวแบบนี้นิยมในศิลปะอินเดียใต้ระยะต้นราวพุทธศตวรรษที่ 12-14 ทั้งในศิลปะปัลลวะและศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก แต่ไม่ปรากฏกับศิลปะอินเดียเหนือเลย (รูปที่ 3.11)
- (ง) ลวดบัววฤตตกุมุท (Vṛttakumuda) ได้แก่ ลวดบัวซึ่งมีลักษณะกลมคล้ายลวดบัวกลศะในอินเดียเหนือแต่ถูก “แถวกลีบบัว” ขนาบทั้งด้านบนและด้านล่าง ลวดบัวแบบนี้นิยมในศิลปะอินเดียใต้ระยะหลังคือตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 ลงมา ได้รับความนิยมมากในศิลปะโจฬะ (รูปที่ 3.12)

ลวดบัวลูกแก้วทั้งสี่ประเภทนี้ ถือเป็นลวดบัวลูกแก้ว ”ประเภทหลัก” ในศิลปะอินเดียยังมีรูปแบบลูกแก้วแบบพิเศษอีกหลายแบบ ซึ่งจะไม่ขอศึกษาในที่นี้เนื่องจากไม่ได้ส่งอิทธิพลต่อศิลปะในเอเชียอาคเนย์



รูปที่ 3.9 ลวดบัวกลศะแบบปกติในศิลปะอินเดียเหนือ

รูปที่ 3.10 ลวดบัวกลศะแบบที่แปลงเป็นปูรณฆฏะ ศิลปะโอริสสา



รูปที่ 3.11 ลวดบัวตรีปัฏฏกุมุทในศิลปะปัลลวะ

รูปที่ 3.12 ลวดบัววฤตตกุมุทในศิลปะโจฬะ

3.1.2.2. ขื่อปลอมประดับฐานในศิลปะอินเดีย

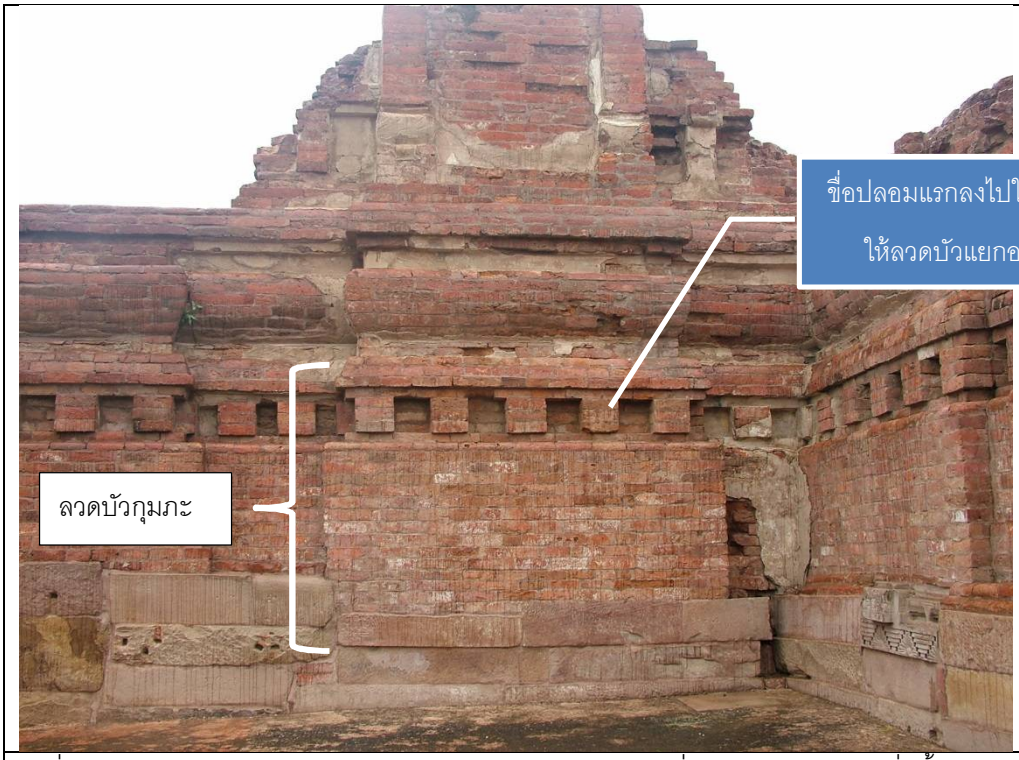
ขื่อปลอม คือ ขื่อที่ยื่นออกมาเป็นแถวเพื่อใช้รองรับลวดบัวใดลวดบัวหนึ่งที่ "ยื่น" ออกมาจากระนาบปกติ ในศิลปะอินเดียเหนือ ขื่อปลอม มักถูกแทรกเข้ามาส่วนใดส่วนหนึ่งของฐาน โดยบางครั้งใช้รองรับลวดบัวลูกแก้ว (กลศะ) เช่น สถูปหมายเลข 14 ที่นาลันทา ศิลปะปาละตอนต้น (รูปที่ 3.13) บางครั้งใช้รองรับกโปตะ เช่น เทวาลัยพระสูรยะหมายเลข 2 เมืองโอเสียน ศิลปะปราตีหาร(รูปที่ 3.14) อย่างไรก็ตาม ในบางกรณี แถวขื่อปลอมเองก็ถูกนำไปคาดกลางท้องไม้ทดแทนฐานบัวกลศะหรือบางครั้งก็ถูกแทรกลงไปในลวดบัวอื่นๆ เช่น แทรกกลางบัวคว่ำตั้งฉาก (ลวดบัวกุมภะ) ดั่งเช่นฐานของมูลคันธกุฏีทีสารนาถ (Mūladandhakuṭi at Sarnath) (รูปที่ 3.15)

น่าสังเกตว่า แถวขื่อปลอมมีลักษณะโดยรวมคล้าย dentil ในศิลปะตะวันตกมาก อาจเป็นไปได้ที่ขื่อปลอมดังกล่าวมีต้นกำเนิดมาจากศิลปะตะวันตกโดยผ่านศิลปะคันธาระ (รูปที่ 3.16) ดังที่ปรากฏกับสถูปจำลองจำนวนมากในสมัยนี้มักปรากฏ dentil รองรับลวดบัวของฐานบัวแต่ละชั้น

ที่น่าสนใจอีกก็คือ ดูเหมือนว่าขื่อปลอมจะได้รับความนิยมในศิลปะอินเดียเหนือมาก แต่แทบจะไม่ปรากฏกับศิลปะอินเดียใต้ฝั่งตะวันออกนัก โดยไม่ปรากฏเลยกับอธิษฐานทั้งในศิลปะปัลลวะและศิลปะโจฬะ ในกรณีของ ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ขื่อปลอมมักใช้กับอาคารทรงศิขรซึ่งเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียเหนือมากกว่า ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่า ถ้าฐานในศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลใดใช้ขื่อปลอม ศิลปะสกุลนั้นย่อมเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียเหนือหรือศิลปะอินเดียใต้ฝั่งตะวันตกมากกว่าศิลปะอินเดียใต้ฝั่งตะวันออก

รูปที่ 3.13 สถูปหมายเลข 14 ที่นาลันทา ศิลปะปาละตอนต้น แสดงให้เห็นขื่อปลอมมารองรับลูกแก้ว (กลศะ)

รูปที่ 3.14 เทวาลัยพระสูรยะหมายเลข 2 เมืองโอเสียน ศิลปะปราตีหาร แสดงให้เห็นขื่อปลอมมารองรับกโปตะ และการวางขื่อปลอมแทนที่ลวดบัวกลศะเฉพาะในเก็จประธาน



รูปที่ 3.15 มูลคันธกุฎี สารนาถศิลปะคุปตะ แสดงให้เห็นการแทรกขื่อปลอมลงไปในบัวคว่ำตั้งฉาก (ลวดบัวกุมภะ)

รูปที่ 3.16 ฐานของสถูปจำลองในศิลปะคันธาระ แสดงให้เห็นลวดบัว dentil ที่มาจากศิลปะตะวันตก

3.1.2.3 ท้องไม้ หรืออันตรปัฏฏะ : กรณีศึกษาเฉพาะการเจาะช่องท้องไม้ในศิลปะอินเดีย

ท้องไม้ หรืออันตรปัฏฏะ เป็นส่วนที่ลึกที่สุดของฐานเวทีพันธะ หลายครั้งจึงไม่ได้มีการตกแต่งลวดลายใดๆ เนื่องจากเป็นส่วนที่ดูยากที่สุด และมักมีเงามาบดบัง อย่างไรก็ตามท้องไม้ก็ยังถูกตกแต่งบ้างในบางกรณี เช่น "การเจาะช่องท้องไม้" ซึ่งส่งอิทธิพลต่อเอเชียอาคเนย์อย่างมาก

การแบ่งช่องที่ท้องไม้ อาจแสดงออกได้สองวิธี วิธีแรกคือ การใช้ "เสาคั่น" โดยที่เป็นแนว "ต่อเนื่อง" มาจากเสาติดผนังที่เรือนธาตุ ส่วนวิธีที่สอง คือ แบบที่แบ่งช่องท้องไม้โดย "ไม่ได้ต่อเนื่อง" กับเสาติดผนัง วิธีการแรกนั้น ย่อมทำให้ช่องที่ท้องไม้มีความกว้าง-แคบไม่เท่ากันตามตำแหน่งของเสาติดผนังและซึ่งกว้าง-แคบแตกต่างกัน ส่วนวิธีที่สองจะทำให้ช่องที่ท้องไม้มีขนาดเท่าๆกัน

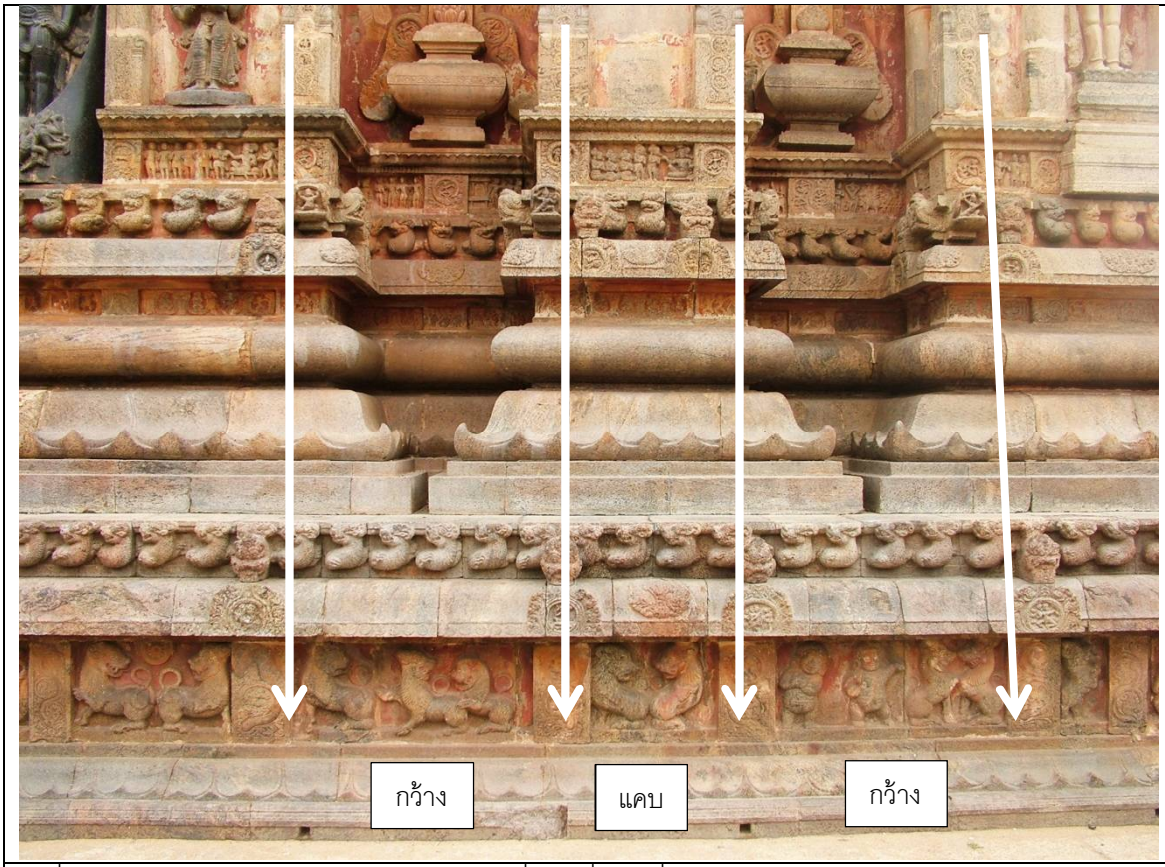
ตัวอย่างของเทวาลัยที่มีการแบ่งช่องท้องไม้แบบ "ต่อเนื่อง" ลงมาจากเสาติดผนัง เช่น เทวาลัยในศิลปะโจฬะ (รูปที่ 3.17) ส่วนเทวาลัยที่มีการแบ่งช่องท้องไม้แบบ "ไม่ต่อเนื่อง" ลงมาจากเสาติดผนัง เช่น เทวาลัยในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก (รูปที่ 3.18)

ศิลปะปาละตอนต้น ราวพุทธศตวรรษที่ 14 ได้เกิดฐานแบบใหม่ขึ้นอีกประเภทหนึ่ง คือ ฐานเจาะช่องท้องไม้ โดยมีการนำเอาภาพดินเผามาประดับท้องไม้ซึ่งลดลวดบัวกลศะทิ้งไป ตัวอย่างสำคัญเช่นที่วิกรมศิลา (Vikramaśilā) (รูปที่ 3.19) ภาพดินเผาเหล่านี้มีเป็นภาพที่มีขนาดเท่าๆกัน อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือผืนผ้าและ มีการประดับต่อเนื่องกับไปบนท้องไม้โดยที่ไม่ได้สนใจตำแหน่งของเสาติดผนังแต่อย่างใด

ฐานอาคารหมายเลข 2 ที่นาลันทา (รูปที่ 3.20) ถือเป็นเพียงไม่กี่แห่งในศิลปะปาละที่ฐานอาคารสร้างด้วยหิน อาคารแห่งนี้มีฐานที่มีท้องไม้กว้างและไม่มีลวดบัวกลศะเช่นเดียวกับฐานที่วิกรมศิลา ที่ฐานมีการบรรจุภาพสลัก โดยหลายครั้งเป็นภาพบุคคลหรือภาพสัตว์ รูปลวดลายหรือเรขาคณิต ภาพเล่าเรื่องปรากฏบ้างแต่น้อยมาก

อนึ่ง เนื่องจากปราสาทในศิลปะปาละมักสร้างด้วย "อิฐ" ด้วยเหตุนี้ ภาพที่นำมาประดับจึงมักทำด้วย "ดินเผา" ที่แยกชิ้นในขณะผลิตแล้วนำมาประกอบกับท้องไม้ของฐานทีหลัง ประเด็นนี้แตกต่างไปจากศิลปะอื่นๆในอินเดียทีเทวาลัยมักสร้างด้วยหินและภาพสลักบนท้องไม้ของเทวาลัยจำเป็นต้องสลักขึ้นพร้อมกับการสลักส่วนอื่นๆ การที่ภาพดินเผาในศิลปะปาละไม่ได้เป็นภาพ "เล่าเรื่อง"ผู้วิจัยเห็นว่า เนื่องจากพื้นที่ของช่องอาจมีขนาดเล็กเกินกว่าจะบรรจุภาพเล่าเรื่องลงไปได้ จึงทำให้ภาพประดับท้องไม้ในศิลปะปาละจึงใส่ภาพบุคคล/ภาพสัตว์เดี่ยวๆได้เพียงเท่านั้น อนึ่งภาพบุคคลเดี่ยวๆ เช่น ภาพพระโพธิสัตว์ ภาพเทพเจ้าฮินดู ภาพเทวดาเหาะ หรือภาพสัตว์เดี่ยวๆหรือสัตว์คู่ (รูปที่ 3.21-3.22) เป็นภาพที่

ได้รับความนิยมมากที่สุดในการประดับฐานปราสาทในศิลปะปาละ อนึ่งแม้ว่ามีข้อยกเว้นบ้าง แต่อาจกล่าวได้ว่า แนวโน้มส่วนใหญ่ของภาพประดับท้องไม้ในศิลปะปาละมักประดับเป็นบุคคลหรือสัตว์เดี่ยวๆโดยไม่มีการเล่าเรื่องแต่อย่างใด[13]



รูปที่ 3.17 ฐานเจาะช่องท้องไม้ประดับภาพ “แบบที่มีเสาคั่นต่อเนื่องกับเสาติดผนังจากเรือนธาตุ” ศิลปะโจฬะ ทำให้เกิดความกว้าง-แคบที่แตกต่างกัน

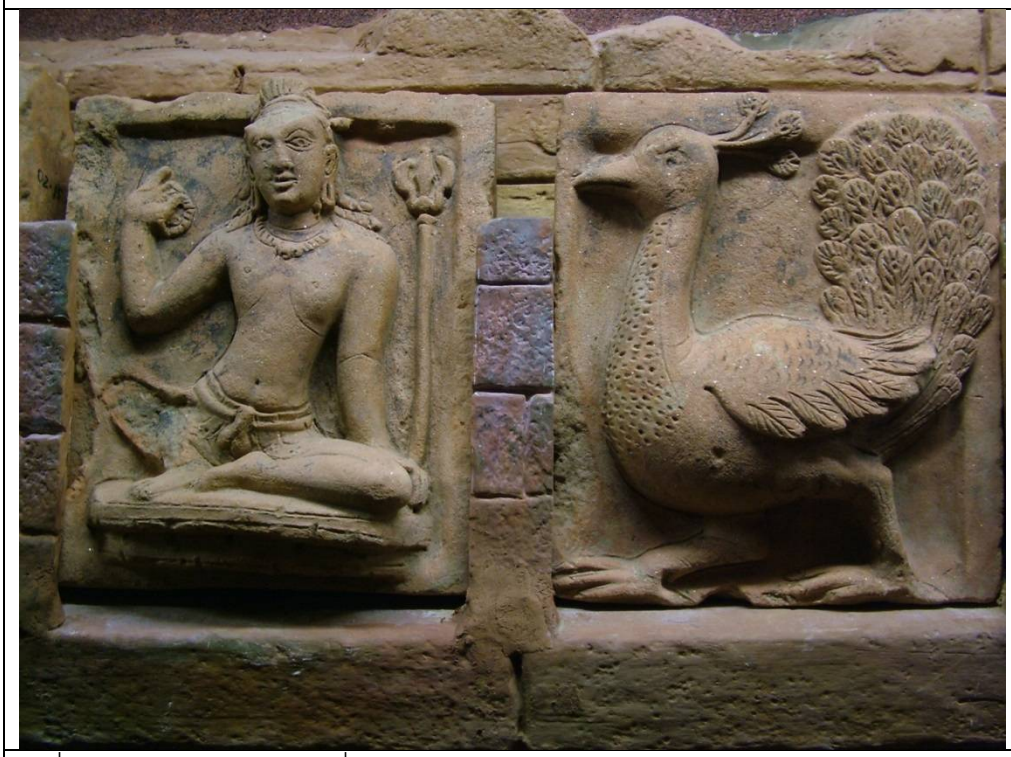
[13] โปรดดูการศึกษาภาพดินเผาประดับท้องไม้ในศิลปะปาละเพิ่มเติมได้ใน Bulbul Ahmad (editor), **Buddhist Heritage of Bangladesh** (Dhaka: Nympea Publication, n.d.), pp.125-141.

รูปที่ 3.18 ฐานเจาะช่องท้องไม้ประดับภาพ “แบบที่มีไม่ต่อเนื่องกับเสาติดผนังจากเรือนธาตุ” ศิลปะจาลุกยะตะวันตก ระยะแรก

รูปที่ 3.19 ฐานก่ออิฐเจาะช่องท้องไม้บรรจุใส่ภาพดินเผารูปบุคคลหรือสัตว์ มหาวิหารแห่งวิกรมศิลา ศิลปะปาละ

รูปที่ 3.20 ฐานหินเจาะช่องท้องไม้บรรจุใส่ภาพสลักรูปบุคคลหรือสัตว์ อาคารหมายเลข 2 นาลันทา ศิลปะปาละ

รูปที่ 3.21 พระพุทธรูปและพระโพธิสัตว์เดี่ยวๆ ภาพดินเผาประดับฐานมหาวิหารแห่งวิกรมศิลา ศิลปะปาละ น่าสังเกตว่าไม่เป็นภาพเล่าเรื่อง



รูปที่ 3.22 รูปพระศิวะและสัตว์เดี่ยวๆ ภาพดินเผาประดับฐานในศิลปะปาละตอนต้น จากนันทที่รฆีวิหาร พิพิธภัณฑ์โบราณคดีแห่งรัฐเบงกอลตะวันตกน่าสังเกตว่าไม่เป็นภาพเล่าเรื่อง

3.1.2.4. กโปตะและวยาลมาลา : ลวดบัวด้านบนของฐานเทียพันธะ/อธิษฐานในศิลปะอินเดีย

ไม่ว่าจะเป็นศิลปะอินเดียเหนือหรืออินเดียใต้ก็ตาม ด้านบนสุดของฐานย่อมปรากฏหลังคาลาดอันประดับด้วยกูฑุซึ่งเรียกว่า "กโปตะ" เสมอ อนึ่ง กโปตะ หมายถึง "หลังคาของอาคาร" ซึ่งประดับด้วยกูฑุ อันหมายถึง "หน้าบันของอาคาร" ด้วยเหตุนี้ การนำกโปตะมาใช้เป็นลวดบัวด้านบนสุดของฐานย่อมแสดงให้เห็นว่าสถาปนิกอินเดียเปรียบเทียบฐานว่าเป็น "เรือนธาตุชั้นล่างสุด" ด้วย อันเป็นการเน้นย้ำ "คติปราสาท" ของเทวาลัยว่าไม่ว่าฐาน หรือเรือนธาตุหรือยอดก็ย่อมหมายถึงชั้นซ้อนทั้งสิ้น

ในศิลปะอินเดียเหนือ กโปตะถือเป็นลวดบัวด้านบนสุดของฐานเวทีพันธะ ส่วนในศิลปะอินเดียใต้ เหนือกโปตะขึ้นไปยังปรากฏแถว "วยาล" (สิงห์ผสมแพะ) เรียงกันเป็นแถว ซึ่งในคัมภีร์ศิลปศาสตร์อินเดียใต้มักเรียกว่า "วยาลมาลา"[14] ประเด็นนี้ทำให้สามารถแยกกโปตะในศิลปะอินเดียเหนือกับอินเดียใต้ได้อย่างชัดเจน

บางครั้ง ในกรณีของศิลปะอินเดียใต้ วยาลมาลาอาจปรากฏเดี่ยวๆได้โดยไม่จำเป็นต้องมีกโปตะ (รูปที่ 3.26) แต่ถ้ามีกโปตะแล้วย่อมปรากฏวยาลมาลาด้านบนเสมอ (รูปที่ 3.24-3.25) กฎเกณฑ์นี้ไม่มีเลยในศิลปะอินเดียเหนือ

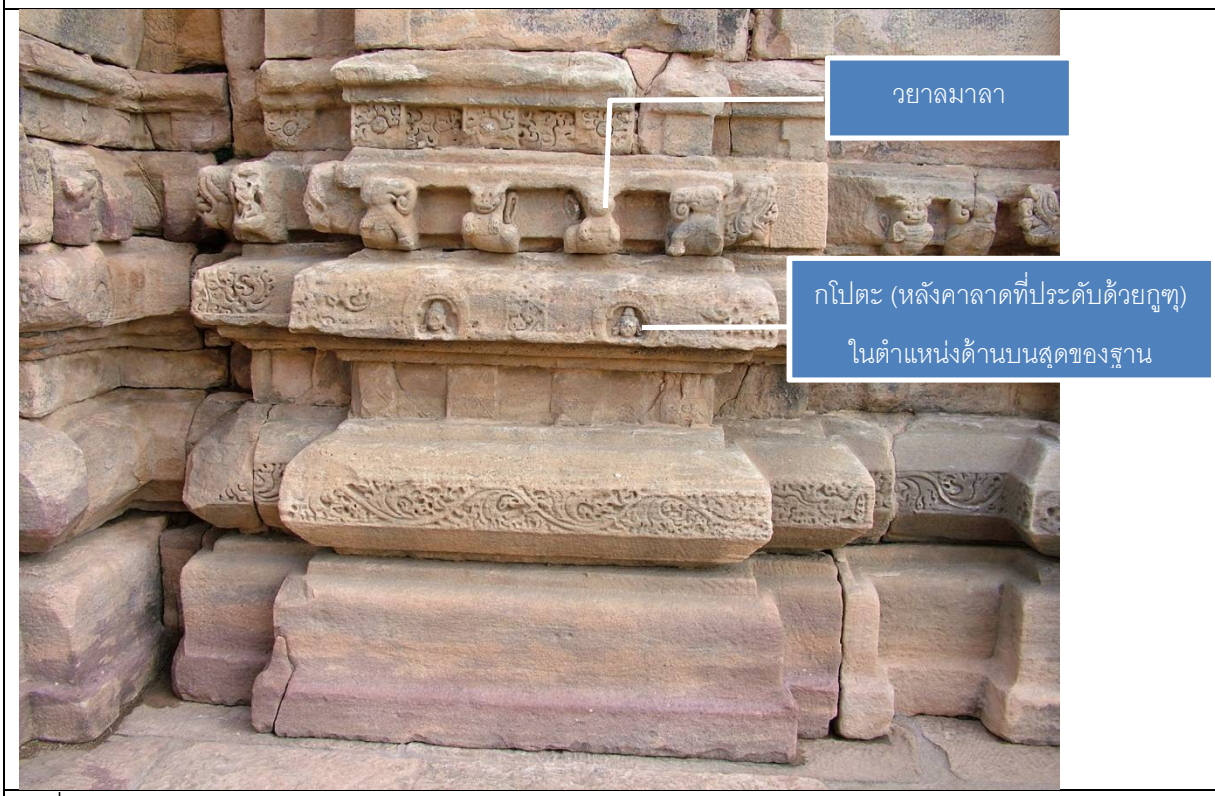
วยาลมาลา เริ่มต้นในศิลปะปัลลวะตอนต้น เช่นเทวาลัยธรรมราชารถะที่มามัลลปุรัมในพุทธศตวรรษที่ 12 (รูปที่ 3.23)โดยปรากฏเป็นรูปสัตว์หลายชนิด ต่อมาในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก เช่นที่เทวาลัยวิรูปักษ์เมืองปัฏฏทากัล พุทธศตวรรษที่ 13 (รูปที่ 3.24) รูปวยาลเริ่มกลายเป็นสัตว์ที่เป็นหลักของวยาลมาลา แต่แถวของวยาลยังไม่หนาแน่นนัก ถ้าเทียบกับวยาลมาลาในระยะต่อมา คือในศิลปะโจฬะ เช่น วยาลมาลาที่เทวาลัยพรหมปุรีศวร เมืองปุลลมังไค พุทธศตวรรษที่ 15 ซึ่งวยาลมาลาถูก "อัดแน่น" ไปด้วยวยาล (รูปที่ 3.25)

ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือ น่าสังเกตว่า วยาลมาลาในศิลปะอินเดียใต้มักถูกแทรกไปด้วย "มกรชูงวง" เสมอ (รูปที่ 3.26) การแทรกมกรชูงวงนี้ จากการศึกษาพบว่า มักปรากฏอยู่ที่มุมของเก็จแต่ละเก็จเสมอ ซึ่งทำให้สามารถสันนิษฐานได้ว่า มกรชูงวงนี้น่าจะแทนความหมายถึง "ปลายคานไม้" ที่รองรับอาคารในแต่ละเก็จของอาคารเครื่องไม้นั่นเอง

มกรชูงวงที่ปลายเก็จ ซึ่งต่อไปจะขอเรียกว่า "มกรมุมเก็จ"นี้ ถือเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะอินเดียใต้เท่านั้น พบในศิลปะจาลุกยะตะวันตรระยะแรกและศิลปะโจฬะ

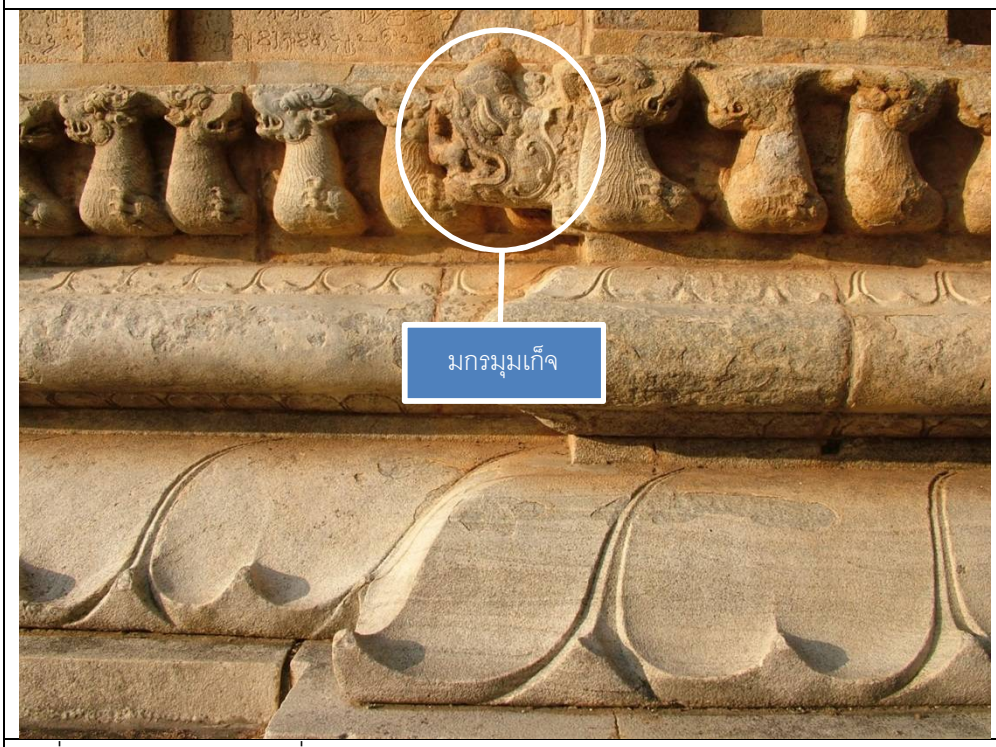
[14] Michael W.Meister and M.A.Dhaky (editors), "Reference Glossary", **Encyclopedia of Indian Temple Architecture: South India Lower Drāviḍadeśa**, Part I: Text, p.295.

รูปที่ 3.23 กโปตะและวยาลมาลาในระยะต้น ศิลปะปัลลวะ ซึ่งยังมีรูปสัตว์ที่หลากหลาย และสัตว์ยังไม่หนาแน่น เทวาลัยธรรมราชารถะ เมืองมามัลลปุรัม



รูปที่ 3.24 กโปตะและวยาลมาลาเหนือกโปตะในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกเทวาลัยมัลลิการชุน เมืองปัฏฏทากัล

รูปที่ 3.25 วยาลมาลาทั้งแบบที่อยู่เหนือกโปตะและแบบทีไม่มีกโปตะ ในศิลปะโจฬะตอนต้น เทวาลัยพรหมปุรีศวร เมืองปุลลมังไค และแสดงให้เห็นตัวอย่างการแทรก “มกรมุมเก็จ” ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะอินเดียใต้



รูปที่ 3.26 วยาลมาลาแบบที่ไม่มีกโปตะและ “มกรมุมเก็จ”ในศิลปะโจฬะตอนต้น เทวาลัยโกฑุมพาฬูร์ แสดงให้เห็นตัวอย่างการแทรก ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะอินเดียใต้

3.1.2.5. ปราสาทจำลองประดับฐานในศิลปะอินเดีย

ปราสาทจำลองประดับฐาน คือปราสาทขนาดเล็กซึ่งประกอบด้วยชุ้มจระนำและหลังคายอดกูฑุหรือยอดปราสาทที่แทรกอยู่กลางลวดบัวของฐานเวทีพันธะ โดยบางครั้งแทรกอยู่ที่บัวคว่ำตั้งฉาก (กุมภะ) หรือบางครั้งก็เป็นปราสาทที่มีขนาดใหญ่จนทับอยู่บนลวดบัวกลศะ อันตรปัฏฏะและกโปตะด้วย

ในทางประติมานวิทยา ปราสาทจำลองเหล่านี้มักประดิษฐานเทพเจ้าชั้นรองเพื่อให้ "มณฑล" (Maṇḍala) ของเทพเจ้าที่ประดิษฐานภายในเทวาลัยประธานครบสมบูรณ์ เทพเจ้าชั้นรองที่มักประดิษฐานภายในปราสาทจำลอง เช่น เทพนพเคราะห์ พระคเณศในฐานะเทพเจ้าแห่งการเริ่มต้นทำพิธีกรรมเป็นต้น [15]

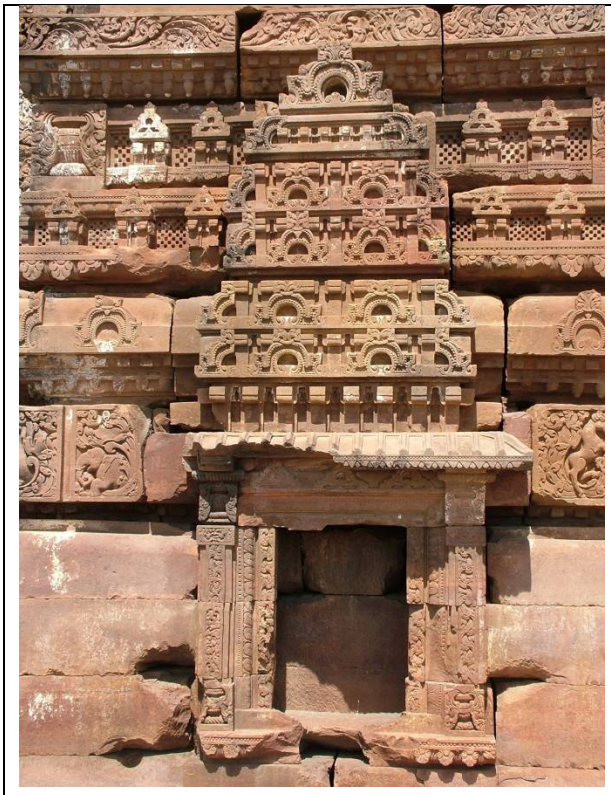
จากการศึกษา ตัวอย่างการแทรกปราสาทจำลอง ได้แก่เทวาลัยศรีมาลาเทวี (Śrīmālādevī) เมืองคยารัสปุระ (Gyāraspur) รัฐมัธยประเทศ ราวพุทธศตวรรษที่ 14-15 (รูปที่ 3.27) เทวาลัยลักษมัณ เมืองขชุราโห รัฐมัธยประเทศ ราวพุทธศตวรรษที่ 14-15 (รูปที่ 3.28) หรือเทวาลัยเชนที่เมืองโอเสียน รัฐราชสถาน อายุราวพุทธศตวรรษที่ 17-18 (รูปที่ 3.29) โดยสองหลังแรกเป็นตัวอย่างที่แสดงการแทรกปราสาทจำลองไว้ด้านละ 1 หลัง ส่วนตัวอย่างในระยะปลายมีการแทรกปราสาทจำลองไว้ทุกเก็จ ทำให้ด้านหนึ่งมีปราสาทจำลองถึงห้าหลัง

น่าสังเกตว่า ปราสาทจำลองในศิลปะอินเดียเหนือ ปรากฏขึ้นหลังพุทธศตวรรษที่ 14-15 มาแล้วทั้งสิ้น ในขณะที่ก่อนหน้ากลับไม่ปรากฏการประดับดังกล่าวเลย การประดับปราสาทจำลองแทรกฐานจึงถือเป็นระบบในสมัยหลังของสถาปัตยกรรมอินเดียเหนือ

นอกจากนี้ จากการศึกษาไม่พบระบบนี้ในศิลปะอินเดียใต้ระยะพุทธศตวรรษที่ 12-14 เลย ดังเช่นฐานของกลุ่มเทวาลัยที่เมืองมามัลลปุรัมในศิลปะปัลลวะ ฐานของเทวาลัยวิรูปักษ์ที่ปัฏฏทากัลในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก (รูปที่ 3.30) ฯลฯ การแทรกปราสาทจำลองปรากฏขึ้นในศิลปะอินเดียใต้ระยะหลังมาก คือในศิลปะโจฬะตอนปลาย ราวพุทธศตวรรษที่ 17-18 และคงแสดงอิทธิพลจากอินเดียเหนือ

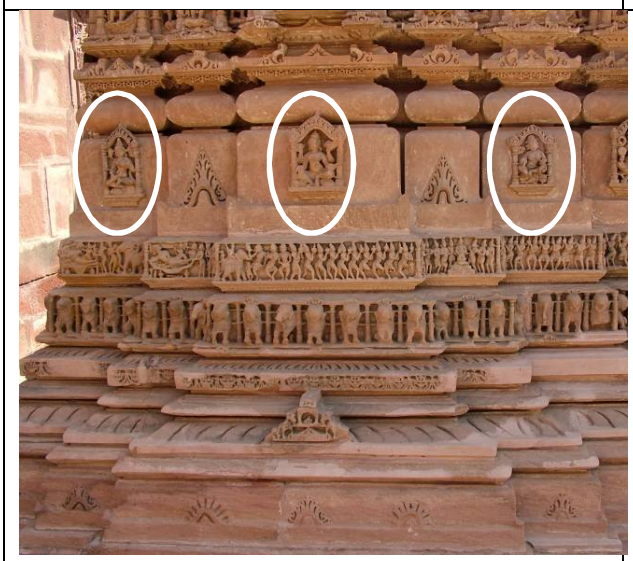
จึงอาจสรุปได้ว่า ปราสาทที่ฐานในศิลปะอินเดียพบเฉพาะในศิลปะอินเดียเหนือหลังพุทธศตวรรษที่ 14-15 ลงมา และประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่า การสร้างปราสาทจำลองในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะจามเป็นนวัตกรรมในเอเชียอาคเนย์เอง

[15] โปรดดูตัวอย่างของมณฑลเทพเจ้าชั้นรองที่ประดิษฐานอยู่ในปราสาทจำลองแทรกฐานในศิลปะอินเดียได้ที่เทวาลัยในเมืองขชุราโห ซึ่งมีการประดิษฐานเทพเจ้านพเคราะห์ไว้ในปราสาทจำลอง สัมภาษณ์ Pr.Parul Pandhya Dhar, Associate Professor of Art History , Delhi University



รูปที่ 3.27 ปราสาทจำลองที่เทวาลัยศรีมหาลาเทวี เมืองคยารัสปุระ พุทธศตวรรษที่ 14-15

รูปที่ 3.28 ปราสาทจำลองที่เทวาลัยลักษมัณ เมืองขชุราโห พุทธศตวรรษที่ 15



รูปที่ 3.29 ปราสาทจำลองที่เทวาลัยเซน เมืองโอเสียน พุทธศตวรรษที่ 17-18

รูปที่ 3.30 ฐานเทวาลัยวิรูปักษ์ เมืองปัฏฏทากัล น่าสังเกตว่าไม่มีปราสาทจำลองที่ฐานแต่อย่างใด

3.1.3. สังเขปพัฒนาการของฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดีย

3.1.3.1.พัฒนาการของฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดียเหนือก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 โดยสังเขป

(1) ฐานเขียง: พัฒนาการในขั้นแรก ในศิลปะคุปตะในอินเดียเหนือราวพุทธศตรรษที่ 10-11 อาคารบางหลังยังคงใช้ฐานเขียงอย่างง่ายๆในการรองรับอาคาร ฐานเขียงแบบนี้ปรากฏระยะหนึ่งก่อนที่ต่อมาฐานเวทีพันธะจะถูกพัฒนาขึ้นอันทำให้การรองรับอาคารด้วยฐานเขียงหายไป

(2) ฐานเวทีพันธะ: การปรากฏขึ้นครั้งแรกในศิลปะคุปตะ ตั้งแต่ศิลปะคุปตะราวพุทธศตวรรษที่ 11 ลงมาเทวาลัยบางหลังก็เริ่มปรากฏฐานเวทีพันธะ อันประกอบด้วยลวดบัวขูระ กุมภะ กลศะ อันตรปัฏฏะและกโปตะแล้ว (รูปที่ 3.15) โดยฐานทั้งหมดมีลักษณะตั้งฉากกับพื้น ฐานรูปแบบเช่นนี้จะปรากฏอยู่อย่างยาวนานในศิลปะอินเดียเหนืออื่นๆ ในระยะถัดมาด้วย แต่ในศิลปะเหล่านี้จะเพิ่มเติมรายละเอียดเล็กน้อยซึ่งทำให้แตกต่างไปจากศิลปะคุปตะในระยะเริ่มแรก

(3) ความนิยมแทรกช่อพันธุ์พฤกษาลงไปในฐาน: ศิลปะโอริสสา-ทักษิณโกศล ดังที่ได้ศึกษาไปก่อนหน้านี้แล้วว่าในศิลปะโอริสสา-ทักษิณโกศล นิยมการแทรกช่อพันธุ์พฤกษาลงไปในฐานะพันธุ์พฤกษาของปูรณฆฏะ ประเด็นนี้ยืนยันการเชื่อมโยงฐานบัวกลศะกับหม้อน้ำที่รองรับฐานสถาปัตยกรรม (รูปที่ 3.7-3.8)

(4) ศิลปะคุปตะ ปราตีหารและปาละ กับการแทรก “ขื่อปลอม” เข้าไปในฐานเวทีพันธะ ในศิลปะอินเดียเหนือหลายสกุล การแทรกขื่อปลอมเพื่อรองรับลวดบัว โดยมีไม่กฎเกณฑ์ตายตัวว่าขื่อปลอมจะอยู่ในตำแหน่งใดหรือแทนที่ลวดบัวเส้นใด การแทรกขื่อปลอมเริ่มปรากฏบ้างในศิลปะคุปตะ ดังเช่นที่มูลคันธกุฏีที่สารนาถ[16] ศิลปะคุปตะ (รูปที่ 3.15) ส่วนในศิลปะปราตีหาร (พุทธศตวรรษที่ 12-14) เทวาลัยที่เมืองโอเสียนบางหลัง (รูปที่ 3.14) ราวพุทธศตวรรษที่ 13 ได้แสดงให้เห็นการแทรก “ขื่อปลอม” ลงไปแทนที่ลวดบัวกลศะ ซึ่งดูเหมือนจะได้รับความนิยมมมากในศิลปะดังกล่าว การแทรกขื่อปลอมแบบนี้ ต่อมาส่งอิทธิพลให้กับศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกซึ่งมีอายุร่วมสมัยกัน

ในศิลปะปาละตอนต้น สถาปัตยกรรมที่นาลันทาล้วนแต่แสดงความหลากหลายของการแทรกขื่อปลอม โดยบางหลังมีการใช้ขื่อปลอมแทนที่ตำแหน่งของลวดบัวกลศะ ส่วนบางหลังมีการแทรกขื่อปลอมรองรับลวดบัวกลศะ (รูปที่ 3.13) และลวดบัวกโปตะ การแทรกขื่อปลอมในหลากหลายตำแหน่งเช่นนี้ ย่อมแสดงให้เห็นความหลากหลายที่เกิดขึ้นในศิลปะอินเดีย ซึ่งความหลากหลายเช่นนี้เองที่ส่งผลต่อศิลปะเอเชียอาคเนย์

(5) การแทรกฐานปีฐะรองรับฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดียเหนือระยะหลัง ศิลปะอินเดียเหนือระยะหลังที่มีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 ลงมา เริ่มปรากฏความนิยมแบบใหม่คือการแทรก “ฐานปีฐะ” ทั้งฐานปีฐะลูกแก้วอกไก่และฐาน

[16] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ** (กรุงเทพ: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด,2558), หน้า 33-34.

ปีฐะรูปสัตว์เข้ารองรับฐานเวทีพันธะอีกทีหนึ่งอันทำให้ฐานของเทวาลัยสูงขึ้นมาก (รูปที่ 3.3) เป็นต้น อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาพบว่าการแทรกฐานดังกล่าวไม่ได้มีผลต่อศิลปะเอเชียอาคเนย์เลย

3.1.3.2.พัฒนาการของอธิษฐานในศิลปะอินเดียใต้ก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 โดยสังเขป

(1) ลวดบัวตรีปัฏฏกุมุทในศิลปะปัลลวะและจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ในศิลปะอินเดียใต้ราวพุทธศตวรรษที่ 12-13 ทั้งฝั่งตะวันออกและฝั่งตะวันตก ลวดบัวตรีปัฏฏกุมุทเป็นลวดบัวที่มีบทบาทที่สุดในระยะแรก (รูปที่ 3.11) โดยปรากฏกระจายตั้งแต่เมืองมามัลปุรัมและกาญจีปุรัมของราชวงศ์ปัลลวะ และแพร่กระจายไปถึงเมืองพาทามิและปัฏฏทากัลของราชวงศ์จาลุกยะตะวันตกระยะแรก ส่วนลวดบัวกลศะกลมนั้นพบน้อยมากโดยพบเฉพาะในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกที่เกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียเหนือเท่านั้น

(2) อธิษฐานในศิลปะโจฬะ: การเปลี่ยนจากตรีปัฏฏกุมุทไปสู่วฤตตกุมุท ศิลปะโจฬะตอนต้นในพุทธศตวรรษที่ 15 ลวดบัวแบบใหม่ คือลวดบัวลูกแก้วกลมขนาบด้วยแถวกลีบบัวทั้งด้านบนและด้านล่าง ซึ่งเรียกว่า “วฤตตกุมุท” ได้ปรากฏขึ้นมาใช้ควบคู่กับลวดบัวตรีปัฏฏกุมุทแบบเดิม ลวดบัวแบบนี้ต่อมาได้กลายเป็นลวดบัวหลักในศิลปะโจฬะตอนกลาง ราวพุทธศตวรรษที่ 16 ลงมา (รูปที่ 3.26)

(3) การหนุนฐานอุปปีฐะ ในศิลปะปัลลวะ จาลุกยะตะวันตกระยะแรก และศิลปะโจฬะตอนต้น ฐานยังคงมีฐานหลักเพียงชั้นเดียว คืออธิษฐานเท่านั้น ส่วนฐานอุปปีฐะ หรือฐานรองล่างได้เริ่มปรากฏขึ้นมาและใช้รองรับอธิษฐานของเทวาลัยขนาดใหญ่ในศิลปะโจฬะตอนกลางถึงตอนปลาย (รูปที่ 3.4) ฐานแบบนี้ปรากฏขึ้นมาในระยะเดียวกันกับอินเดียเหนือซึ่งเริ่มปรากฏฐาน “ปีฐะ”มารองฐานเวทีพันธะในราวพุทธศตวรรษที่ 15 อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาพบว่าการแทรกฐานดังกล่าวไม่ได้มีผลต่อศิลปะเอเชียอาคเนย์เลย

(4) วยาลมาลาและเวทิไก ลวดบัวที่แพร่หลายในศิลปะอินเดียใต้ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า วยาลมาลา ด้านบนสุดของอธิษฐานนั้น เป็นลวดบัวที่ปรากฏตั้งแต่ศิลปะปัลลวะ มาสู่ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกและศิลปะโจฬะ โดยจำนวนของวยาลได้เพิ่มจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆจนแน่น พร้อมกันนั้นยังมีการแทรก “มกรมุมเก็จ” ในระยะหลัง ประเด็นเหล่านี้พบเฉพาะศิลปะอินเดียใต้เท่านั้น

ส่วนบัวหงายรัดเรือนธาตุหรือเวทิกา/เวทิไก แม้ว่าจะพบไปควบคู่กันทั้งศิลปะอินเดียเหนือและอินเดียใต้ แต่ดูเหมือนว่า ศิลปะอินเดียใต้ได้คงลวดบัวเส้นนี้ในรูปของ “บัวหงายรัดด้านล่างของเรือนธาตุ” ไว้ได้นานกว่า คือตั้งแต่ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกในพุทธศตวรรษที่ 12-13 จนกระทั่งศิลปะโจฬะในราวพุทธศตวรรษที่ 15-18 แต่ที่ควรสนใจก็คือ ลวดบัวเส้นนี้ไม่ปรากฏในศิลปะปัลลวะ ทำให้ลวดบัวเส้นนี้ใช้ในการแยกศิลปะปัลลวะและโจฬะออกจากกันได้

ทั้งหมดนี้คือพัฒนาการโดยสังเขปขององค์ประกอบฐานบัวในศิลปะอินเดีย การศึกษาพัฒนาการดังกล่าวย่อมทำให้เข้าใจถึงพัฒนาการของฐานบัวในศิลปะเอเชียอาคเนย์ได้ ซึ่งพัฒนาการดังกล่าวมีทั้งประเด็นเรื่องความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับศิลปะอินเดียในแง่หนึ่ง ส่วนอีกแง่หนึ่งก็คือลักษณะเฉพาะของศิลปะเอเชียอาคเนย์ ซึ่งการศึกษาศิลปะอินเดียจะทำให้เข้าใจประเด็นทั้งสองนี้

3.2. ฐานเวทีพันธะในศิลปะเอเชียอาคเนย์

จากการศึกษาในเบื้องต้น พบว่า รูปแบบฐานบัวเวทีพันธะ/อธิษฐาน ซึ่งมีเค้าโครงสำคัญคือลวดบัวกลศะ (ลวดบัวลูกแก้วขนาดใหญ่) คาดกลางอันตรปัฏฏะ.(ท้องไม้)กับการได้แพร่กระจายไปทั่วเอเชียอาคเนย์ โดยปรากฏทั้งในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ศิลปะจาม ศิลปะชวาภาคกลาง ศิลปะทวารวดี ศิลปะศรีเกษตร ศิลปะพุกาม

ความแพร่กระจายดังกล่าวนี้ จึงสมควรได้รับการศึกษาทั้งในภาพรวมและในรายละเอียดของศิลปะแต่ละสกุล เพื่อตอบคำถามว่า ฐานเวทีพันธะมีลักษณะ “ร่วม” ที่ “สัมพันธ์” หรือ “ไม่สัมพันธ์” กับศิลปะอินเดียหรือไม่และมากน้อยเพียงใด งานศึกษาในบทนี้ยังมุ่งศึกษาฐานเวทีพันธะ/อธิษฐานในศิลปะเอเชียอาคเนย์ในแต่ละสกุลอีกด้วยเพื่อหาความสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียและเอกลักษณ์ในศิลปะเอเชียอาคเนย์ในแต่ละสกุล

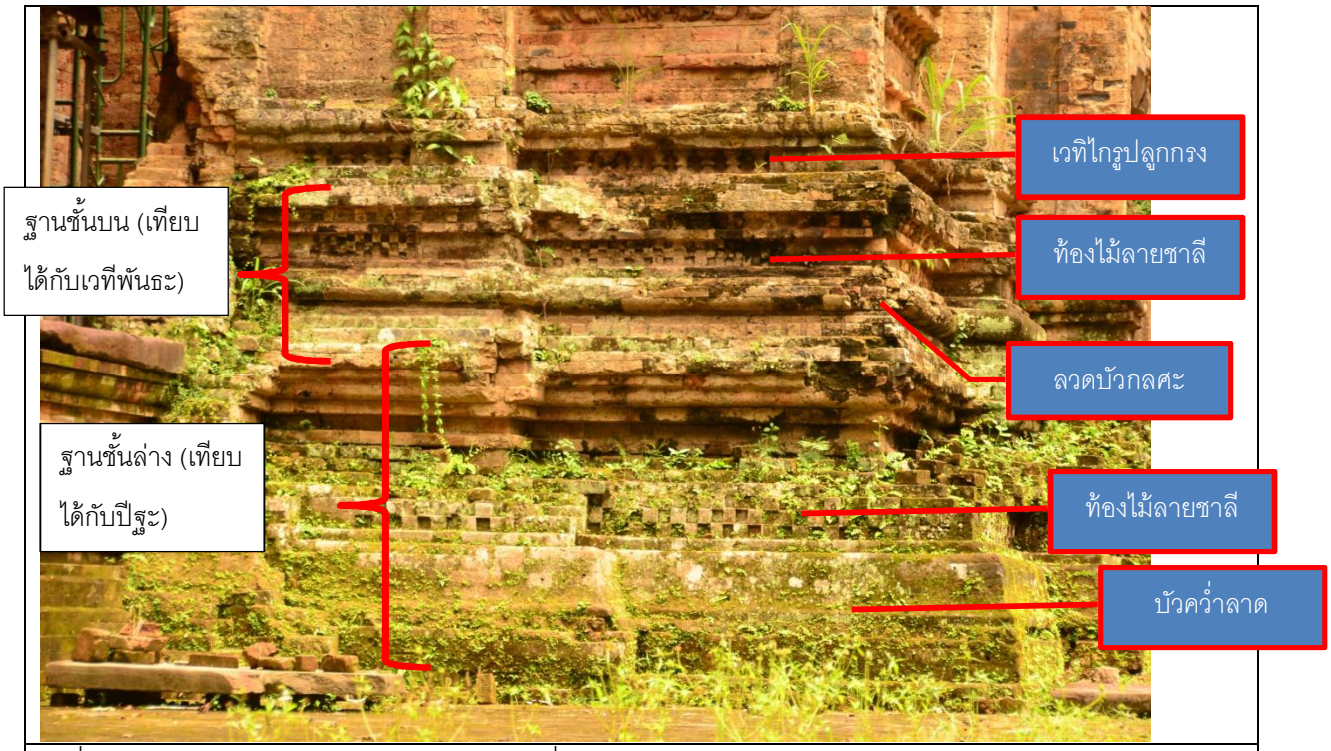
ต่อไปนี้จะขอศึกษา ศิลปะเอเชียอาคเนย์ในแต่ละสกุลก่อน ก่อนที่จะศึกษา“ลักษณะร่วม” ของศิลปะเอเชียอาคเนย์ในแต่ละสกุลต่อไป

3.2.1. ฐานบัวในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร

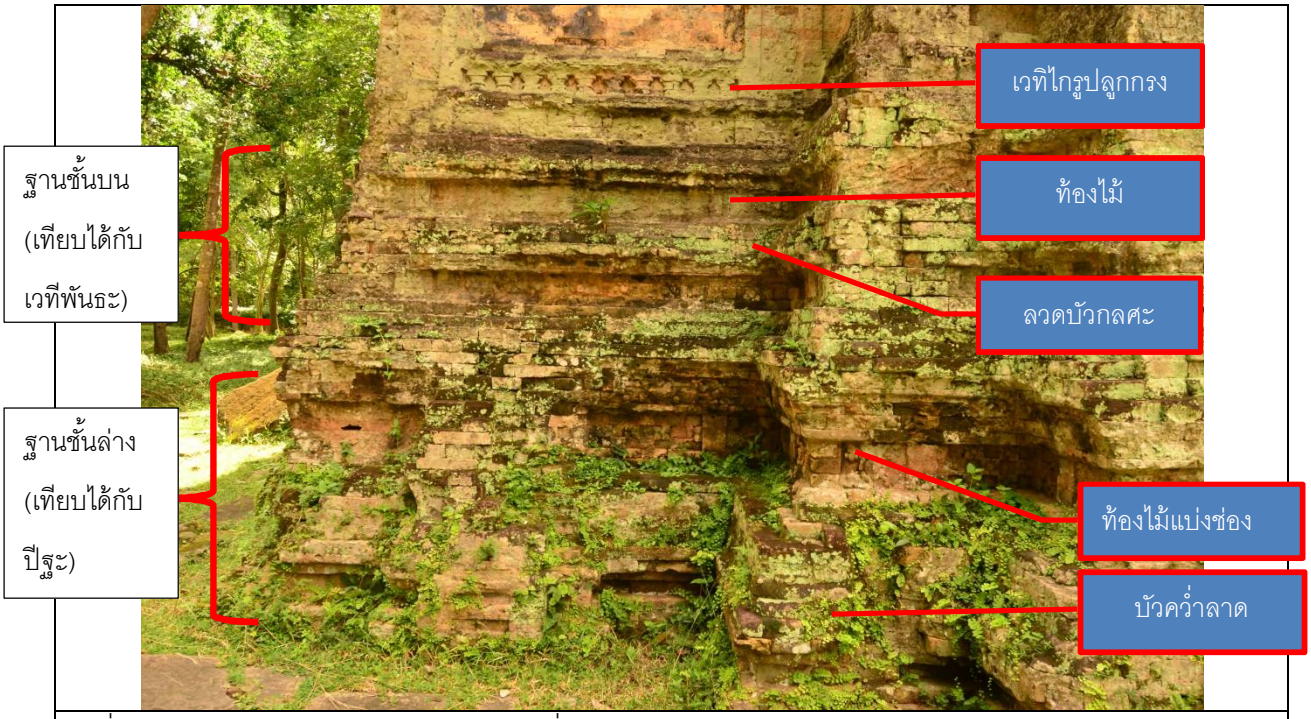
ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร มีลวดบัวฐานสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียเป็นอย่างยิ่ง ต่อไปนี้จะขอยกตัวอย่างเพื่อศึกษาฐานในศิลปะพนมดา-ถาลาบริวัติจนถึงศิลปะกำพงพระ เพื่อหาความสัมพันธ์ พัฒนาการและความแตกต่างทั้งทางด้านระเบียบและรูปแบบกับศิลปะอินเดีย ปราสาทที่จะใช้ในการศึกษา ได้แก่อาศรมมหาฤาษีที่พนมดา ปราสาทสมโบร์ไพรกุกและปราสาทกำพงพระ เป็นต้น ปราสาทเหล่านี้ได้รับการศึกษาแล้วว่ามีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 12-14[17]

[17] โปรดดูการศึกษาเกี่ยวกับปราสาทในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครได้ใน ศ.หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล,**ศิลปะขอม** (พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ศ.หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2547)

รูปที่ 3.31 อาศรมมหาฤๅษี ศิลปะพนมดา แสดงให้เห็นฐานเวทีพันธะแบบธรรมดาจำนวน 1 ชั้นรองรับเรือนธาตุ



รูปที่ 3.32 ฐานปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่เหนือหลังที่ 1 แสดงให้เห็นลวดบัวในศิลปะสมโบร์ไพรกุก



รูปที่ 3.33 ฐานปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้หลังที่ 1 แสดงให้เห็นลวดบัวในศิลปะสมโบร์ไพรกุก

จากการศึกษาสามารถตั้งประเด็นข้อสังเกตเกี่ยวกับฐานในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครโดยแยกออกได้เป็น 4 ประเด็น ดังนี้

3.2.1.1. ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร : พัฒนาการจากฐานไม่ซ้อนชั้นไปสู่การซ้อนชั้นฐานจำนวนหลายชั้น

จากการศึกษาปราสาทกลุ่มหนึ่งในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร สามารถแยกออกได้เป็นสองกลุ่มใหญ่ๆ กลุ่มแรกคือ (1) กลุ่มที่มีฐานเวทีพันธะเพียงชั้นเดียวโดยไม่ได้มีลวดบัวซับซ้อน (2) กลุ่มที่มีฐานหลายชั้นซ้อนกันและมีลวดบัวที่ซับซ้อน

(1) กลุ่มที่มีฐานเวทีพันธะเพียงชั้นเดียวโดยไม่ได้มีลวดบัวซับซ้อน ปราสาทซึ่งมีทับหลังแบบพนมดา-ถาลาบริวัติ เช่น ปราสาทอาศรมมหาฤาษีที่พนมดา และปราสาทกุกพระธาตุที่หันชัย พบว่า ฐานของปราสาทเหล่านี้มีเพียงชั้นเดียวโดยไม่มีการซ้อนชั้นฐานใดๆ (รูปที่ 3.31) ฐานนั้นประกอบด้วยลวดบัวของฐานเวทีพันธะแบบง่ายๆ อันได้แก่ หน้ากระดานล่าง บัวคว่ำ ลูกแก้วขนาดใหญ่หรือกลศะ ท้องไม้ และหน้ากระดานบน ปราสาทเหล่านี้ยังไม่ปรากฏปราสาทจำลองที่ฐานและไม่ปรากฏการคาด “เวทิไก”. ที่ด้านล่างของเรือนธาตุอีกด้วย

ความเรียบง่ายของลวดบัวรวมถึงการไม่มีระบบการซ้อนชั้นใดๆ คงเป็นระบบในระยะแรกของศิลปะขอมรุ่นต้นที่สุด ซึ่งตรงกับศิลปะพนมดาและถาลาบริวัติ (ราวครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 12) ซึ่งตรงกับศิลปะอินเดียในระยะต้นหลายสมัยที่นิยมใช้ฐานเวทีพันธะเพียงชั้นเดียวที่มีลวดบัวง่ายๆไม่ซับซ้อน

(2) กลุ่มที่มีฐานหลายชั้นซ้อนกันและมีลวดบัวที่ซับซ้อน สำหรับฐานที่มีลวดบัวอย่างซับซ้อนนั้น จากการศึกษาพบว่านิยมมาตั้งแต่ปราสาทที่เมืองสมโบร์ไพรกุก (ครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 12) เป็นต้นไป โดยปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่เหนือหลังที่ 1 (รูปที่ 3.32) ปรากฏฐานซ้อนกันจำนวนถึง 2 ชั้น โดยที่ท้องไม้ของฐานบัวชั้นบนปรากฏ “ลวดบัวกลศะ” คาดอย่างชัดเจน และด้านบนสุดของฐานปรากฏลวดบัวเวทิกา/เวทิไกคาด

จากข้อมูลข้างต้น จึงสามารถสันนิฐานได้ว่า ฐานแบบเรียบง่ายน่าจะได้รับความนิยมในศิลปะพนมดา-ถาลาบริวัติ ก่อนที่ต่อมาจะถูกพัฒนาให้มีการซ้อนชั้นที่ซับซ้อนขึ้นในศิลปะสมโบร์ไพรกุกลงมา

ถ้าพิจารณาปราสาทสมโบร์ไพรกุก ทั้งหมู่เหนือ (รูปที่ 3.32) และหมู่ใต้ (รูปที่ 3.33) พบลักษณะร่วมกันคือ ฐานมีสองชั้น โดยฐานชั้นล่างขอสมมติเรียกว่า “ปีฐะ” ในงานวิจัยนี้ ส่วนฐานด้านบนขอเรียกว่า “เวทีพันธะ” ในงานวิจัยนี้

จากการศึกษา พบว่า ฐานปีฐะและเวทีพันธะมีลักษณะเป็นฐานบัวที่ประกอบด้วยบัวคว่ำลาด ท้องไม้ บัวหงายและหน้ากระดานบนเช่นเดียวกัน โดยฐานปีฐะจะมีขนาดใหญ่กว่าฐานเวทีพันธะเล็กน้อยเนื่องจากวางตัวอยู่ด้านล่างซึ่งมีพื้นที่มากกว่า

อย่างไรก็ตาม ฐานทั้งสองกลับมีความพยายามออกแบบให้มีรายละเอียดทางด้านลวดบัวแตกต่างกัน โดยฐานเวทีพันธะด้านบนซึ่งเป็นฐานหลักนั้นย่อมมี “ลวดบัวกลศะ” หรือ “ลูกแก้ว” กลมคาดกลางท้องไม้เสมอ ส่วนฐานปีฐะด้านล่างกลับไม่มีลวดบัวใดๆคาดท้องไม้

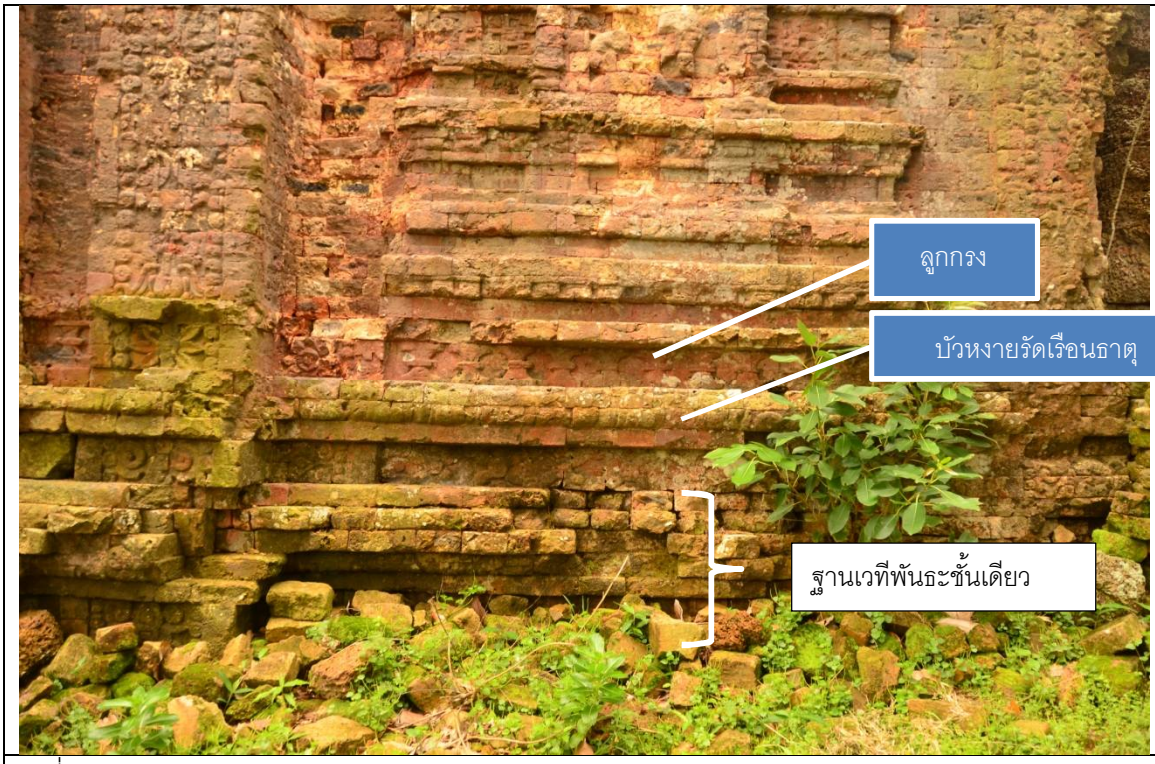
อีกประเด็นหนึ่งที่แสดงความพยายามของช่างในการออกแบบฐานบัวทั้งสองให้แตกต่างกันก็คือ การออกแบบให้ท้องไม้ของฐานบัวทั้งสองแตกต่างกัน เช่น ถ้าฐานบัวชั้นหนึ่งมีการเจาะช่องท้องไม้ ฐานบัวอีกชั้นหนึ่งอาจประดับด้วยลายไม้ระแนง หรือ “ลายชาลี” (jālī)

เมื่อเปรียบเทียบกับศิลปะอินเดีย แม้ว่าระบบฐานปีฐะรองเวทีพันธะจะเคยปรากฏขึ้นในศิลปะอินเดีย แต่จากการศึกษาพบว่า ระบบดังกล่าวเกิดขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 ลงมาทั้งสิ้น เช่น ในอินเดียเหนือเทวาลัยระยะแรกที่เกิดการใช้ฐานปีฐะรองรับเวทีพันธะนั้นได้แก่เทวาลัยในศิลปะจันเทลละซึ่งมีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 ลงมา ส่วนฐานอุปปีฐะรองรับอธิษฐานในศิลปะอินเดียใต้เริ่มปรากฏครั้งแรกที่เทวาลัยพฤหทีศวรเมืองตัญชาวูร์ในพุทธศตวรรษที่ 16[18]

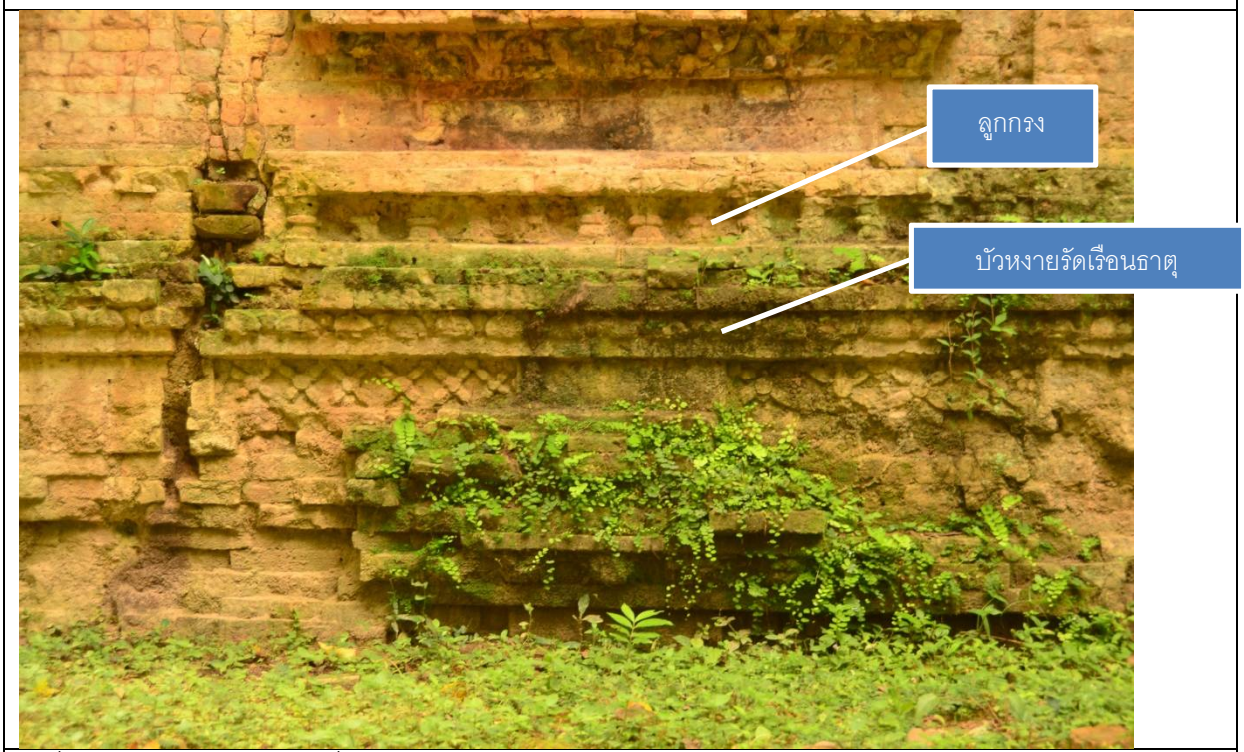
น่าแปลกที่ศิลปะอินเดียในระยะพุทธศตวรรษที่ 12-13 กลับไม่ปรากฏระบบฐานปีฐะรองเวทีพันธะหรือฐานอุปปีฐะรองอธิษฐานเลย ไม่ว่าจะเป็นศิลปะคุปตะ ศิลปะปัลลวะ ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ฯลฯ จึงเป็นไปได้ที่การซ้อนฐานสองชั้นในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร น่าจะเป็น “นวัตกรรม” ของศิลปะขอมเอง

อนึ่ง นอกจากฐานปราสาทที่ซ้อนกันสองชั้นแล้ว ยังปรากฏปราสาทมีกลุ่มหนึ่งซึ่งแม้ว่าจะมีฐานเพียงชั้นเดียวแต่ก็มีลวดบัวอย่างซับซ้อน ซึ่งน่าจะแสดงให้ว่าปราสาทกลุ่มนี้น่าจะมีอายุร่วมสมัยกับปราสาทที่มีฐานสองชั้นแต่ “ลดรายละเอียด” ลง ตัวอย่างของปราสาทกลุ่มนี้ ได้แก่ปราสาทพนมบายัง (รูปที่ 3.34) และปราสาทแปดเหลี่ยมที่สมโบร์ไพรกุก (รูปที่ 3.35) ซึ่งมีฐานบัวเพียงชั้นเดียว รองรับลวดบัวเวทิกา/เวทิไก (แถวกลีบบัวรัดเรือนธาตุและลูกกรง) การลดรายละเอียดนี้อาจมีความหมายในแง่ที่ปราสาทดังกล่าวเป็นปราสาทบริวาร หรือเป็นปราสาทที่มีความสำคัญน้อย

[18] โปรดดูอายุของเทวาลัยในศิลปะจันเทลละและเทวาลัยพฤหทีศวรเมืองตัญชาวูร์ได้ใน Christopher Tadgell, **The History of Architecture in India: From the Dawn of Civilization to the End of the Raj** (London: Paidon Press, 1990), pp.91-98, 115-119.



รูปที่ 3.34 ปราสาทพนมบายัง



รูปที่ 3.35 ฐานปราสาทแปดเหลี่ยมภายในกลุ่มปราสาทสมโบร์ไพรกุกมหมู่ใต้ โปรดสังเกตจำนวนฐานเวทีพันธะว่ามีเพียงชั้นเดียว มีการปรับชาลีรูปดอกไม้ในแนวขวาง และมีเวทิไกรูปลูกกรง

3.2.1.2. การใช้ลาย "ชาลี" ประดับท้องไม้ในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร

ปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่เหนือ หลังที่ 1 (รูปที่ 3.32) แสดงให้เห็นการใช้ลายคล้ายตารางหมากรุกในการประดับท้องไม้ของส่วนฐานของปราสาทแปดเหลี่ยมของสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้ (รูปที่ 3.35) มีท้องไม้ประดับด้วยลายตารางดอกไม้ในแนวทแยง

ลายตารางหมากรุกและลายแนวทแยงนี้ จากการค้นคว้า พบว่าตรงกับ "ลายชาลี" (ชาลีแปลว่าแหหรือตาข่าย) ในศิลปะอินเดีย ลายชาลีนี้มักใช้ในการประดับสถาปัตยกรรมส่วนต่างๆในอินเดีย โดยมีความหมายหมายถึงไม้ระแนงสำหรับระบายอากาศในอาคารเครื่องไม้[19]

ลายชาลีเริ่มปรากฏมาตั้งแต่ศิลปะอินเดียโบราณแล้ว โดยมักปรากฏอยู่ในรูปของคานตั้งคานนอน ลายชาลีในระยะนี้มักปรากฏในตำแหน่งหน้าต่างหรือตำแหน่งคอสองของอาคารระดับเดียวกับกูฑุซึ่งแสดงการเลียนแบบระแนงไม้สำหรับระบายอากาศอย่างชัดเจน

ในศิลปะคุปต-วกาฏกะ ลายชาลีได้ถูกนำมาใช้เป็นลายประดับหน้าต่างและคอสอง (วรัณฑิกา) อนึ่ง ตั้งแต่ศิลปะคุปตะเป็นต้นมา ลายชาลีมีรูปแบบที่ค่อนข้างหลากหลาย คือมีทั้งลายดอกไม้ ลายตารางในแนวตรงหรือในแนวขวาง ฯลฯ ซึ่งความหลากหลายดังกล่าวนี้จะปรากฏในศิลปะเอเชียอาคเนย์เช่นกัน

ในศิลปะปราตีหาร ราวพุทธศตวรรษที่ 12-13 รวมถึงในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ลายชาลีได้ถูกนำมาใช้เป็นลายประดับคอคอดด้านบนของเรือนธาตุ ซึ่งเรียกว่า "คอศิขระ" หรือ "วรัณฑิกา" ประเด็นนี้คงเลียนแบบมาจากอาคารเครื่องไม้จริงๆที่อาจมีการจุดกองกูณฑ์เพื่อบูชาไฟภายในอาคาร ระแนงไม้ที่ส่วนบนของเรือนธาตุของอาคารเครื่องไม้จึงถูกใช้เป็นพื้นที่ระบายควันหรือระบายอากาศ

น่าสังเกตว่า ลายชาลีในศิลปะอินเดียไม่นิยมนำมาประดับท้องไม้ (อันตรปัฏฏะ) ของฐานบัว ในขณะที่ลายดังกล่าวกลับถูกนำมาใช้เป็นลวดลายหลักในการประดับท้องไม้ของฐานบัวในศิลปะเอเชียอาคเนย์ ทั้งในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะทวารวดี อันแสดงว่า ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครรวมถึงศิลปะทวารวดีได้รับลายชาลีตามแบบอินเดียมาใช้ แต่ถูกมองในฐานะของ "ลวดลายประดับลวดลายหนึ่ง" มากกว่าที่จะมองในฐานะ "ไม้ระแนงระบายอากาศ" ด้วยเหตุนี้ตำแหน่งของลวดลายดังกล่าวจึงไม่จำเป็นที่จะต้องปรากฏเฉพาะตรงหน้าต่างหรือคอสองเท่านั้น แต่สามารถปรากฏได้ทุกที่ โดยที่นิยมมากในเอเชียอาคเนย์ก็คือตรงท้องไม้ของฐานบัว

[19] M.Bénisti ได้เคยศึกษาลวดลายดังกล่าวในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคโดยเปรียบเทียบกับศิลปะอินเดียมาแล้ว โปรดดูการศึกษาที่มีมาก่อนได้ใน Mireille Bénisti, **Stylistic of Early Khmer Art**, vol.1 (New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Art, 2003), pp. 83-87, 237-238.

3.36 ลายซาลีในศิลปะอินเดียโบราณ มักปรากฏที่คอสองของอาคารและหน้าต่างในฐานะไม้ระแนงของช่องระบายอากาศ ตัวอย่างจากถ้ำโกณฑเณ รัฐมหาราษฎร์

3.37 ลายชาลีในศิลปะคุปตะ-วกาฏกะที่ถ้ำอชันตาที่ 19 อยู่ในฐานะเป็น “ระแนงระบายอากาศ” ที่คอสองหรือวรัณฑิกา

รูปที่ 3.38 ลายชาลีในศิลปะปราตีหาร พุทธศตวรรษที่ 13-14 มักปรากฏอยู่ที่คอศิขระหรือวรัณฑิกา ตัวอย่างจากเทวาลัยพาโรลี รัฐราชสถาน

3.2.1.3. เวทิกา/เวทิไกรูปดอกบัวและแถวลูกกรงในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร

จากการศึกษาพบว่า ในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร ด้านบนสุดของฐานบัว มักปรากฏลวดบัวจำนวน 2 เส้นสำคัญ คือ ลวดบัวรูป “แถบกลีบบัว” และ “แถวลูกกรง” รองรับเรือนธาตุเสมอ ดังปรากฏกับตัวอย่างจำนวนมาก เช่น ปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่เหนือหลังที่ 1 (รูปที่ 3.32) ปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้หลังที่ 1 (รูปที่ 3.33) ปราสาทพนมบายัง (รูปที่ 3.34) ปราสาทสมโบร์ไพรกุกในผังแปดเหลี่ยม (รูปที่ 3.35) และยังพบมาถึงปราสาทกำพงพระ (รูปที่ 3.39)

ตำแหน่งของเส้นลวดบัวทั้งสองเส้นนี้ตรงกับลวดบัวที่เรียกว่า “เวทิกา/เวทิไก/มัญจิกา/มัญจี” ในศิลปะอินเดีย โดยข้อสมมติฐานในเบื้องต้นก็คือ ในศิลปะอินเดีย ลวดบัวเวทิกา/เวทิไกซึ่งอยู่ในรูปของบัวหงายรัดเรือนธาตุนี้ ต่อมากลายเป็นลวดบัว 2 เส้นในศิลปะขอม คือ “แถบกลีบบัว” และ “แถวลูกกรง”

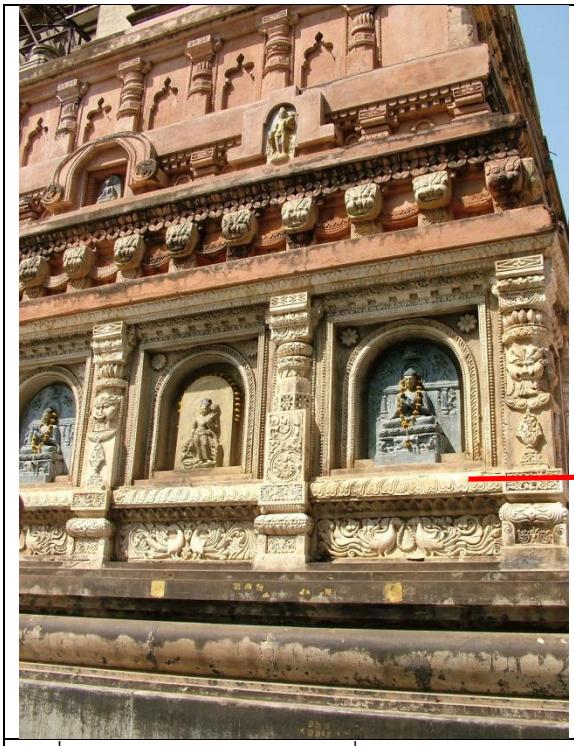
ประเด็นที่ควรตรวจสอบคือ (1) ลวดบัวรูปแถวกลีบบัวและลูกกรงดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับลวดบัวเส้นใดและในสมัยใดของศิลปะอินเดีย (2) เหตุใดจึงออกแบบลวดบัวให้อยู่ในรูปกลีบบัวและลูกกรง (3) ลวดบัวแบบนี้เริ่มต้นในสมัยใด

รูปที่ 3.39 ลวดบัวเวทิไกซึ่งประกอบไปด้วยแถวบัวหงายรัดเรือนธาตุและลูกกรง ประหนึ่งว่ากั้นทางประทักษิณปลอม ปราสาทกำพงพระ ศิลปะกำพงพระ

(1) ลวดบัวรูปแถวกลีบบัวและลูกกรงดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับลวดบัวเส้นใดและในสมัยใดของศิลปะอินเดีย จากการศึกษา พบว่าแถบกลีบบัวคาดด้านบนของฐานในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครเป็นไปได้ที่เกี่ยวข้องกับลวดบัวในศิลปะอินเดียที่เรียกว่า “เวทิกา/เวทิไก หรือ“มัญจี/มัญจิกา” ในศิลปะอินเดีย เนื่องจาก เป็นลวดบัวที่อยู่ตรงส่วนหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างฐานกับเรือนธาตุเช่นกัน เพียงแต่ศิลปะอินเดียมักปรากฏเป็นบัวหงายที่รัดเรือนธาตุเท่านั้น ส่วนศิลปะขอมกลับแสดงเป็นกลีบบัวทั้งบัวคว่ำและบัวหงาย

เวทิกา/มัญจิกา เริ่มปรากฏมาตั้งแต่ศิลปะคุปตะ ดังปรากฏที่ด้านล่างเรือนธาตุของวิหารมหาโพธิ์ ที่พุทธคยา (รูปที่ 3.40) ต่อมา ในราวพุทธศตวรรษที่ 12-14 ลวดบัวนี้แพร่กระจายเฉพาะในศิลปะอินเดียใต้ฝั่งตะวันตกและศิลปะอินเดียเหนือฝั่งตะวันออก โดยในอินเดียใต้ฝั่งตะวันตกพบในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ดังเช่นเทวาลัยมหากูเฏศวร อายุราวพุทธศตวรรษที่ 12 (รูปที่ 3.41) และพบเรื่อยมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 13 ดังเช่นที่เทวาลัยมัลลิการชุนะ-เทวาลัยวิรูปักษ์ที่ปัฏฏทากัล (รูปที่ 3.2,3.6) ประเด็นที่ควรสนใจก็คือ ลวดบัวเวทิกาไม่พบในศิลปะปัลลวะทั้งๆที่มีอายุร่วมสมัยกัน

อนึ่ง ลวดบัวเวทิกา/เวทิไกได้รับความนิยมอย่างมากในศิลปะโจฬะด้วย แต่เนื่องจากศิลปะโจฬะมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 15-18 ซึ่งร่วมสมัยกับศิลปะขอมสมัยเมืองพระนครแล้ว ด้วยเหตุนี้จึงไม่ขอนำมาศึกษาในกรณีนี้



รูปที่ 3.40 ลวดบัวมัญจี/มัญจิกาที่คาดด้านล่างของเรือนธาตุ วิหารมหาโพธิ์ ที่พุทธคยา ศิลปะคุปตะ ราวพุทธศตวรรษที่ 11-12

รูปที่ 3.41 ลวดบัวเวทิกา/เวทิไกที่คาดด้านล่างของเรือนธาตุ เทวาลัยมหากูเฏศวร ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ราวพุทธศตวรรษที่ 12

ส่วนในอินเดียเหนือฝั่งตะวันออก ลวดบัวมัญจิกาได้ปรากฏกับเทวาลัยในศิลปะโอริสสา เช่น เทวาลัยไวตัลเทอุล (รูปที่ 3.5) และเทวาลัยมุกเตศวร เมืองภูวเนศวร ส่วนในศิลปะปาละตอนต้นซึ่งคงสืบทอดโดยตรงมาจากศิลปะคุปตะ ได้ค้นพบลวดบัวประเภทนี้คาดอยู่ที่ด้านล่างของเรือนธาตุของฐานชคตีของอาคารหลายหลังที่นาลันทา[20] (รูปที่ 3.42)

รูปที่ 3.42 อาคารหมายเลข 12 ที่นาลันทาโปรดสังเกตลวดบัวมัญจี/มัญจิกาคาดด้านล่างของเรือนธาตุ

ในเมื่อศิลปะอินเดียมีลวดบัวมัญจิกา/เวทิกา/เวทิไกกระจายกันอยู่ในหลายศิลปะ แล้วลวดบัวเส้นนี้ในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียสกุลใด

เมื่อเทียบกันระหว่างศิลปะคุปตะ ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ศิลปะโอริสสาและศิลปะปาละ พบว่า ลวดบัวนี้ในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกมีความเป็น “บัวหงายรัดเรือนธาตุ” ที่ชัดเจนกว่าศิลปะอินเดียสกุลอื่นๆ (รูปที่ 3.41) อนึ่ง เนื่องด้วยลวดบัวเวทิกา/เวทิไกในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครมีรูปแบบเป็น “แถวกลีบบัวคว่ำ-บัวหงาย” ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นไปได้ที่ลวดบัวเวทิกา/เวทิไกในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกจะเป็นแหล่งบันดาลใจสำคัญให้กับศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร

เมื่อพิจารณาระยะเวลาแล้ว ยังพบว่า ปราสาทในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกที่มีลวดบัวเวทิกา/เวทิไกมีอายุอยู่ในราวพุทธศตวรรษที่ 12-13 ซึ่งร่วมสมัยกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร จึงน่าจะเป็นต้นเค้าให้กับศิลปะขอมก่อน

[20] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ**, หน้า 35-40.

เมืองพระนครได้ ประเด็นนี้แตกต่างไปจากศิลปะอินเดียสกุลอื่นๆ เช่น ศิลปะปาละหรือศิลปะโจฬะที่มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 14-15 ลงมา

ดังที่ได้วิเคราะห์ไปในบทก่อนหน้านี้แล้วว่า อาคารหลายทรงในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครน่าจะมีความเกี่ยวข้องอย่างมากกับศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ด้วยเหตุนี้ ความสัมพันธ์ระหว่างลวดบัวเวทิกา/เวทิไกระหว่างศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครกับศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกจึงมีความเป็นไปได้

(2) เหตุใดจึงออกแบบลวดบัวให้อยู่ในรูปกลีบบัวและลูกกรง ดังที่ได้วิเคราะห์ไปแล้วว่า ลวดบัวเวทิกา/เวทิไกในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกมีลักษณะเป็น "บัวหงายรัดเรือนธาตุ" ด้วยเหตุนี้ศิลปะขอมจึงน่าจะนำมาพัฒนาต่อจนกลายเป็นแถวกลีบบัวคว่ำและบัวหงายคาดเรือนธาตุ

ส่วน "แถวลูกกรง" ที่ด้านบนของลวดบัวเวทิกานั้น จากการศึกษาพบว่า แถวลูกกรงนี้ไม่ปรากฏมาก่อนในศิลปะอินเดียไม่ว่าสกุลใด และยังไม่พบในศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆด้วย พบเฉพาะศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครและศิลปะจามระยะต้นเท่านั้น

เป็นไปได้หรือไม่ที่สถาปนิกขอมได้สมมติให้พื้นที่ดังกล่าวเป็นประหนึ่ง "ทางประทักษิณ" ซึ่งมี "รั้วลูกกรง" ล้อมรอบเป็นรั้วกันตก (Balustrade) แต่ทางประทักษิณเช่นนี้เป็นทางประทักษิณสมมติเท่านั้น ไม่สามารถใช้งานได้จริง และเป็นไปได้หรือไม่ที่สถาปนิกขอมได้นำคำว่า "เวทิกา" ซึ่งแปลว่า "เวทีสำหรับเดินประทักษิณอันมีรั้วล้อม"[21] มาตีความแล้วจึงออกแบบเป็น "แถวลูกกรง" เพื่อทำให้เกิดลวดบัวที่ประหนึ่งว่ามีเวทีสำหรับเดินประทักษิณอันมีรั้วล้อม

(3) ลวดบัวแบบนี้เริ่มต้นในสมัยใด ในขณะที่ปราสาทที่สร้างด้วยหิน[22]ในศิลปะพนมดา-ถาลาบริวัติ เช่น ปราสาทอาศรมมหาฤาษี ปราสาทกุกพระธาตุ ฯลฯ ไม่ปรากฏลวดบัวเวทิกา/เวทิไกเลย ไม่ว่าจะเป็นแถวกลีบบัวหรือลูกกรง ด้วยเหตุนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่าลวดบัวดังกล่าวเริ่มต้นในศิลปะสมโบร์ไพรกุกลงมา

จากการศึกษาพบว่า ลวดบัวเวทิกา/เวทิไกที่ประกอบด้วยแถวกลีบบัวและลูกกรง ปรากฏอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ปราสาทสมโบร์ไพรกุกจนถึงปราสาทกำพงพระ อนึ่ง ลวดบัวลูกกรงยังปรากฏกับปราสาทที่สร้างด้วยหินในระยะร่วมสมัย เช่น ปราสาทอาศมฤาษีที่สมโบร์ไพรกุก (รูปที่ 3.43)

เวทิกา/เวทิไกแบบกลีบบัวและมีลูกกรงยังไปปรากฏอีกที่ปราสาทมิเซิน E4 ความคล้ายคลึงกันนี้ยอมแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครกับศิลปะจามระยะต้นอย่างชัดเจน ประเด็นนี้แตกต่างไปจากกรณีของศิลปะทวารวดี ซึ่งแม้จะมีลวดบัวเวทิกา/เวทิไกเช่นเดียวกัน แต่ในศิลปะวารวดีกลับไม่ได้ออกแบบเป็นแถวกลีบบัวและลายลูกกรง อันแสดงให้เห็นว่าศิลปะทวารวดีคงไม่ได้เกี่ยวข้องกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครนักในประเด็นนี้

[21] Prasanna Kumar Archarya, **A Dictionary of Hindu Architecture**, p.564.

[22] อนึ่ง การใช้ตัวอย่างปราสาทที่สร้างด้วยหิน ก็เพื่อใช้ในการยืนยันว่า ลวดบัวของปราสาทเหล่านี้ปรากฏมาตั้งแต่แรกสร้างคือตั้งแต่ในครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 12

รูปที่ 3.43 ลูกกรง ปราสาทอาศมฤาษีที่สมโบร์ไพรกุก

3.2.1.4. การใช้ปราสาทจำลองประดับฐานปราสาทในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร

จากการศึกษาพบว่าศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร นิยมการประดับปราสาทจำลองที่ฐานอย่างมาก ซึ่งเป็นความนิยมที่ปรากฏในศิลปะจามเช่นกัน อย่างไรก็ตามปราสาทจำลองนี้กลับพบน้อยมากในศิลปะทวารวดี[23] ศิลปะมอญสะเทิม ศิลปะชวาภาคกลางและศิลปะพุกามทั้งๆที่มีอายุในระยะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 เช่นเดียวกัน

(1) การศึกษาเปรียบเทียบกับศิลปะอินเดีย ดังที่ได้ศึกษาไปก่อนหน้านี้แล้วว่า ในศิลปะอินเดีย ปราสาทที่ประดับฐานเวทีพันธะนั้นเริ่มปรากฏความนิยมในศิลปะอินเดียเหนือในพุทธศตวรรษที่ 14-15เป็นครั้งแรก แต่กลับไม่ปรากฏเลยในศิลปะอินเดียใต้ ที่น่าสนใจก็คือในศิลปะอินเดียเหนือราวพุทธศตวรรษที่ 11-13 เองปราสาทประดับฐานก็ไม่ได้รับความนิยมเลยในศิลปะคุปตะ วกาฏกะ ปราตีหาร โอริสสาตอนนต้นและปาละตอนต้น

จึงเป็นไปได้ที่ปราสาทประดับฐานอาจเป็น “นวัตกรรม” ในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครเอง

(2) ประติมานวิทยาของปราสาทจำลองที่ฐาน สำหรับคติการประดับฐานด้วยปราสาทจำลองนั้น ทำให้นึกถึงคติปราสาทจำลองประดับฐานในศิลปะอินเดียเหนือที่มักใช้ประดิษฐานเทพเจ้าชั้นรองเพื่อให้ปราสาทหลังนั้นกลายเป็น “มณฑลทางประติมานวิทยา” ที่สมบูรณ์ อนึ่ง แม้ว่าปราสาทจำลองในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครจะไม่ปรากฏรูปเทพ

[23] ไม่นับกรณีของเขาคลังนอกซึ่งน่าจะเป็นบัญชรมากกว่า โปรดดูข้อมูลเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “เขาคลังนอกและประเด็นความเกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมอินเดีย, **วารสารเมืองโบราณ**, ปีที่ 35 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม-กันยายน 2552)

เจ้าใดๆก็ตาม แต่การที่ปราสาทกำพงพระได้นำประติมากรรมเทพเจ้าชั้นรอง เช่น มนุษยนาคมาประดับไว้ที่ฐานแทนปราสาทจำลอง ย่อมแสดงให้เห็นถึงคติข้างต้นได้หรือไม่ (รูปที่ 3.44)

(3) ตำแหน่งของปราสาทจำลองที่ฐาน ในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ปราสาทจำลองที่ฐานสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ (ก) ปราสาทจำลองปรากฏอยู่กลางพื้นที่ผนัง และ (ข) ปราสาทจำลองที่ปรากฏเฉพาะฐานเสาติดผนัง ประเด็นนี้แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายในด้านระเบียบการประดับปราสาทจำลองที่ฐาน

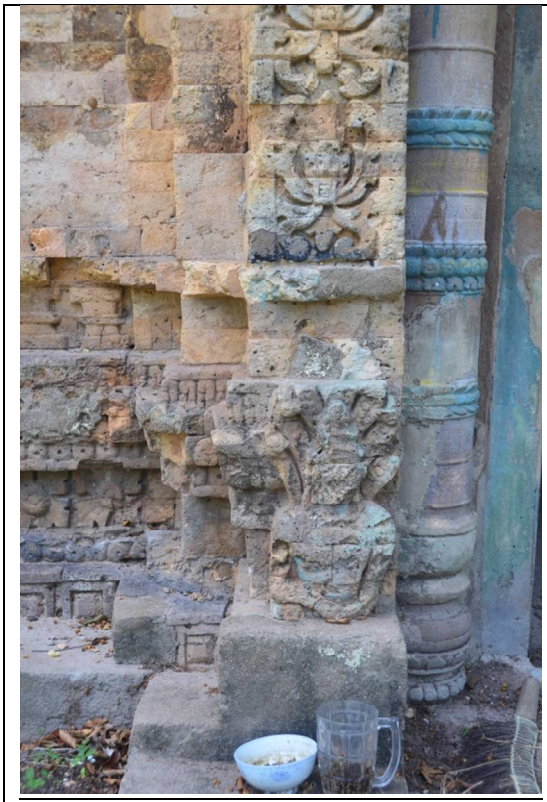
(ก) ปราสาทจำลองปรากฏอยู่กลางพื้นที่ผนัง ตัวอย่างที่ปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้หลังที่ 1 (รูปที่ 3.45) แสดงให้เห็นร่องรอยของปราสาทจำลองที่กึ่งกลางของฐานในแต่ละส่วน กล่าวคือ ถ้าปราสาทแต่ละด้านยกเก็จเป็นสามเก็จ และถ้าเก็จประธานเป็นประตูแล้ว เก็จมุม (เก็จกรรณะ) ก็จะประดับปราสาทจำลอง โดยประดับที่กึ่งกลางเก็จและประดับด้านละ 1 หลังเท่านั้น ด้วยหตุนี้ในหนึ่งด้านอาจมีปราสาทจำลองเพียงสองหลัง

(ข) ปราสาทจำลองที่ปรากฏเฉพาะฐานเสาติดผนัง พบในปราสาทสมัยไพรกเมงบางหลัง ดั่งเช่นในภาพลายเส้นของปราสาทพระศรี[24] ในจังหวัดกำปงชะนัง โดยจำนวนปราสาทจำลองจะขึ้นอยู่กับจำนวนเสาติดผนังในแต่ละด้าน เช่น ถ้าผนังด้านหนึ่งมีเสาติดผนังจำนวน 4 ต้น ผนังด้านนั้นก็จะมีปราสาทจำลองจำนวน 4 หลังเช่นกัน ระเบียบการประดับแบบนี้พบเช่นกันในศิลปะจามด้วย

(4) รูปแบบของปราสาทจำลองในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร เนื่องจากปราสาทจำลองส่วนมากในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครมักเป็นส่วนหนึ่งของฐานก่ออิฐซึ่งมักเสียหาย ด้วยเหตุนี้ การศึกษาปราสาทจำลองจากกปราสาทสมัยก่อนเมืองพระนครที่สร้างด้วนหินทรายจะทำให้สามารถศึกษาในรายละเอียดได้มากกว่า ปราสาทจำลองที่จะใช้ในการศึกษานี้ ได้แก่ปราสาทหันชัย (รูปที่ 3.46-3.47) และปราสาทอาศรมฤาษีที่สมโบร์ไพรกุก (รูปที่ 3.48)

จากการศึกษาปราสาทสลักหินทั้งสองหลัง พบว่า ปราสาทจำลองในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครสามารถแบ่งออกได้เป็นสองประเภท คือ (ก) ปราสาทจำลองที่มีลักษณะเป็นอาคาร (ข) ปราสาทจำลองซึ่งย่นย่อให้เหลือเพียงซุ้มกูฑุ

[24] เป็นลายเส้นของ H. Parmentier ปัจจุบันฐานของปราสาทพระศรีหักพังมากจนไม่อาจศึกษาได้ โปรดดูรายละเอียดการศึกษาปราสาทพระศรีได้ใน Bruno Bruguir et Juliette Lacroix, **Sambor Preikuk et le Bassin du Tonlé Sap, Guide archéologique de Cambodge**, Tome II (Cultural Developemt – Cambodia Creative Industries Support Programme, 2011), pp. 68-71. และโปรดดูภายลายเส้นได้ใน fig.19-20.



รูปที่ 3.44 มนุษยนาคซึ่งมาประดับไว้ที่ฐานของปราสาทกำพงพระแทนที่ปราสาทจำลองที่ฐาน

รูปที่ 3.45 ปราสาทจำลองที่ฐานของปราสาทสมโบร์ไพรกุก หมู่ใต้ หลังที่ 1 ตัวอย่างของปราสาทจำลองที่ปรากฏอยู่กลางพื้นที่ผนัง

(ก) ปราสาทจำลองที่มีลักษณะเป็นอาคาร คือปราสาทจำลองที่มีฐาน เรือนธาตุ ชั้นหลังคา (ซึ่งอาจเป็นยอดปราสาทซ้อนกันหลายชั้นหรือเป็นเพียงกโปตะเพียงชั้นเดียวก็ได้) และมีซุ้มประตูทางด้านหน้าซึ่งยื่นออกมาเป็นมุขและมีบันไดรองรับ เป็นซุ้มซึ่งเน้นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมมากแต่ไม่สนใจในการแสดงภาพบุคคล ตัวอย่างจากปราสาทหันชัย (รูปที่ 3.47)

(ข) ปราสาทจำลองซึ่งย่นย่อให้เหลือเพียงซุ้มกูฑุ คือปราสาทจำลองซึ่งเน้นซุ้มกูฑุเป็นหลัก ซุ้มประเภทนี้มีพื้นที่เพียงพอสำหรับการบรรจุภาพบุคคลมากกว่าซุ้มแบบแรก ตัวอย่างจากปราสาทอาศรมฤาษีที่สมโบร์ไพรกุก (รูปที่ 3.48) อนึ่ง ปราสาทจำลองแบบนี้มีลักษณะร่วมกันกับปราสาทจำลองที่ฐานสลักหินในศิลปะจามสมัยมิเซิน E1

ปราสาทจำลองทั้งสองมีสิ่งที่ปรากฏร่วมกันก็คือ การมี “บันไดจำลอง” ทางด้านหน้า อนึ่ง ปราสาทจำลองก่ออิฐที่ปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้หลังที่ 1 แม้ว่าจะหักพังมากแล้วแต่บันไดจำลองทางด้านหน้าก็ยังสามารถสังเกตได้ชัดเจน ดูเหมือนว่าบันไดจำลองจะเป็นลักษณะพิเศษที่สำคัญในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร เพราะนอกจากจะปรากฏกับปราสาทจำลองที่ฐานแล้ว บันไดจำลองนี้ก็ยังปรากฏกับปราสาทจำลองที่ยอดวิมาน ที่น่าสนใจก็คือ บันไดจำลองดังกล่าวพบน้อยมากหรือแทบจะไม่พบเลยกับศิลปะสกุลอื่นๆในเอเชียอาคเนย์ ด้วยเหตุนี้ จึงถือเป็นลักษณะที่โดดเด่นในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครอย่างแท้จริง

รูปที่ 3.46 ภาพแสดงตำแหน่งปราสาทจำลองที่ปราสาทหันชัย

รูปที่ 3.47 ปราสาทจำลองที่ปราสาทหันชัย

รูปที่ 3.48 กูฑุประดับฐานที่ปราสาทอาศรมฤาษีที่สมโบร์ไพรกุก

3.2.2. ฐานในศิลปะจาม

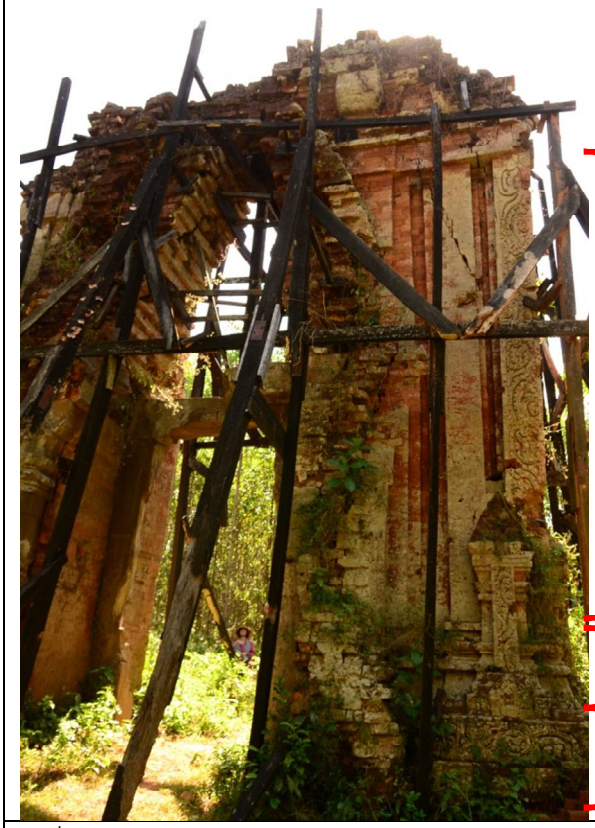
ศิลปะจาม ถือว่าเป็นสกุลที่ตกแต่งฐานด้วยการตกแต่งปราสาทจำลองจนมีลักษณะเฉพาะน่าสนใจในการศึกษา ในงานวิจัยนี้ จะขอศึกษากระบวนการเกี่ยวกับฐานในศิลปะจามโดยขอแบ่งออกเป็น 3 ข้อย่อย ดังนี้

3.2.2.1. การซ้อนชั้นฐานบัวในศิลปะจาม

จากการศึกษาพบว่า ศิลปะจามเป็นศิลปะที่ไม่สนใจเรื่องการซ้อนชั้นฐานเวทีพันธะเลยเมื่อเทียบกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ทวารวดีหรือชวาภาคกลาง โดยปราสาทยังคงมีฐานบัว (หรือฐานเวทีพันธะ) เตี้ยๆเพียงชั้นเดียวรองรับเรือนธาตุเสมอ ลักษณะเช่นนี้ปรากฏตั้งแต่ศิลปะจามในระยะแรก อันได้แก่ศิลปะมิเซิน E1 และศิลปะหัวล่าย และพบเรื่อยมาจนถึงศิลปะในระยะหลัง

ความไม่สนใจในการซ้อนชั้นฐานบัว ทำให้ฐานในศิลปะจามเป็นฐานทีมีสัดส่วนเตี้ยมากเมื่อเทียบกับเรือนธาตุที่มีความยืดสูงขึ้นเรื่อยๆ หลายครั้งที่ฐานถูกลดทิ้งไปโดยกำหนดให้บัวเชิงของเรือนธาตุตั้งอยู่บนพื้นโดยตรง[25] ตัวอย่างปราสาทที่มีฐานบัวเตี้ยมากเมื่อเทียบกับเรือนธาตุ เช่น ปราสาทดงเดือง (Dong Duong) (รูปที่ 3.49) ปราสาทมิเซิน C1 เป็นต้น ส่วนตัวอย่างปราสาทที่ลดฐานบัวทิ้งไปและกำหนดให้เรือนธาตุตั้งอยู่บนพื้น ได้แก่ ปราสาทเคืองหมี (รูปที่ 3.50) (Khuang Mi)

[25] อย่างไรก็ตาม ข้อยกเว้นของกรณีดังกล่าวปรากฏบ้างกับปราสาทบางหลังที่มีฐานประทักษิณขนาดใหญ่ เช่นปราสาทมิเซิน E 4



รูปที่ 3.49 ปราสาทหัวล่าย หลังเหนือ แสดงให้เห็นสัดส่วนของฐานที่เตี้ยมากเมื่อเทียบกับเรือนธาตุยืดสูงในศิลปะจาม

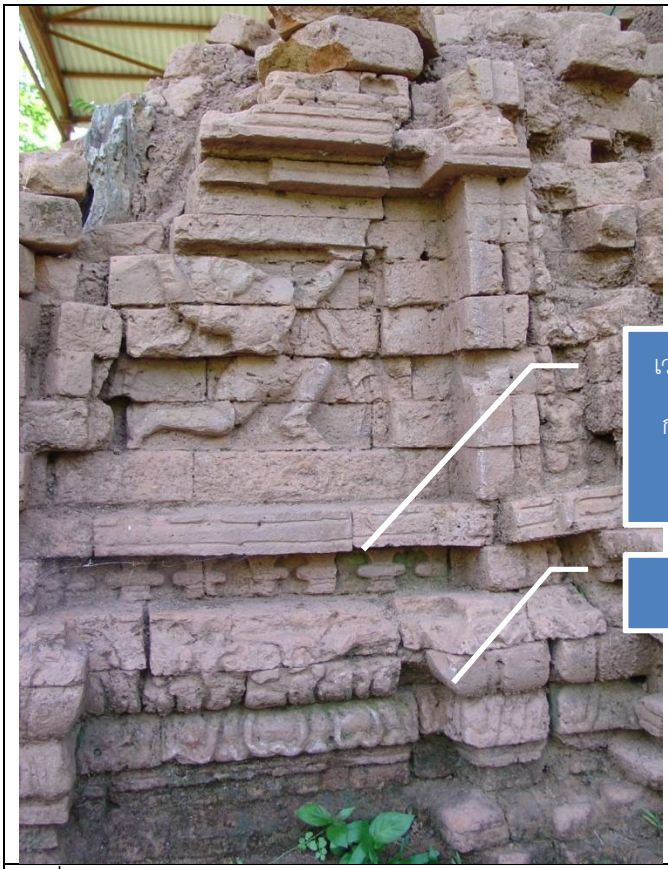
รูปที่ 3.50 ปราสาทเคืองหมี ปราสาทที่ไม่มีฐานบัวรองรับแต่ใช้บัวเชิงของเรือนธาตุวางบนพื้นแทน

3.2.2.2. การคงอยู่ของแถวกลีบบัวในศิลปะจาม

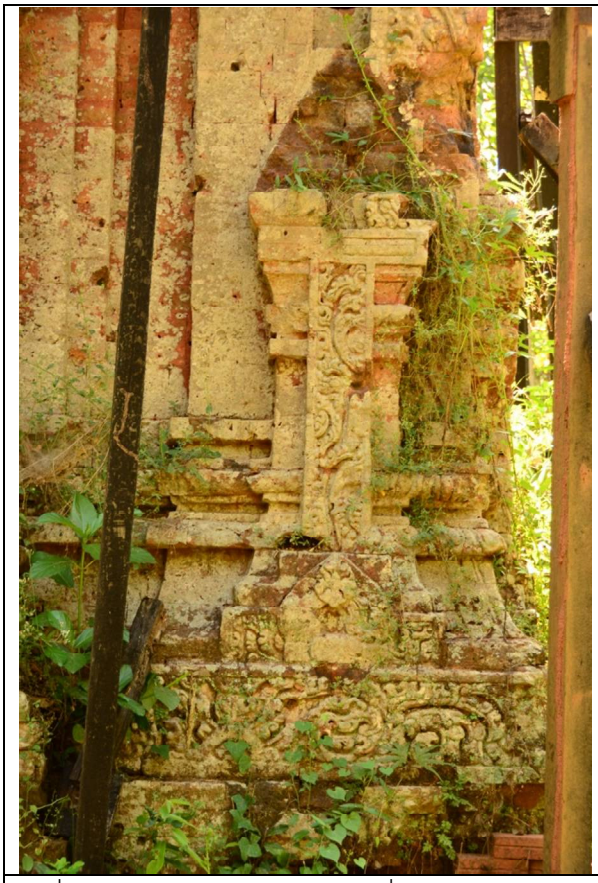
ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า ปราสาทมิเซิน E 4 ศิลปะสมัยมิเซิน E 1 ราวพุทธศตวรรษที่ 13 (รูปที่ 3.51) ถือเป็นปราสาทที่มีลวดบัวฐานใกล้เคียงกับศิลปะขอมมากที่สุด เนื่องด้วยการปรากฏลวดบัวเวทิไกรูปแถวกลีบบัวและแถวลูกกรง ลักษณะเช่นนี้น่าเชื่อว่าเกี่ยวข้องกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครอย่างชัดเจน

ในลวดบัวระยะถัดมา เช่นที่ปราสาทดงเดือง (รูปที่ 3.52) และปราสาทเคืองหมี (รูปที่ 3.53) ศิลปะสมัยดงเดือง ราวพุทธศตวรรษที่ 15 แถวลูกกรงได้หายไปและไม่เคยปรากฏขึ้นมาอีกเลยหลังจากนี้ แต่ แถวกลีบบัวกลับยังปรากฏอยู่อย่างต่อเนื่องในศิลปะจามจนไปถึงสมัยหลัง การคงอยู่อย่างต่อเนื่องยาวนานของแถวกลีบบัวในศิลปะจาม น่าเชื่อว่าเกิดขึ้นมาจากการปูพื้นฐานจากศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครนั่นเอง

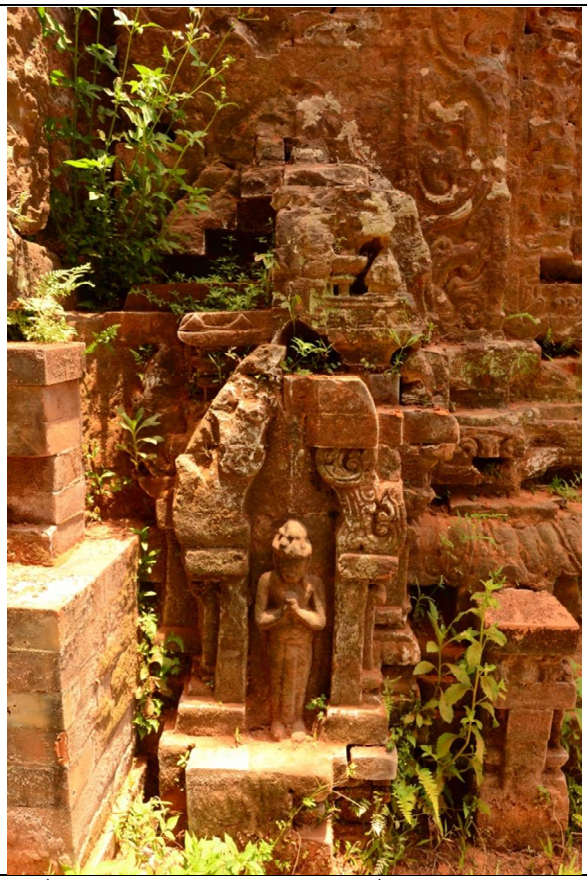
อย่างไรก็ดี จำเป็นต้องคำนึงด้วยว่า แถวกลีบบัวในศิลปะจามไม่ได้อยู่ในตำแหน่งลวดบัวเวทิกาดั่งในศิลปะขอมอีกต่อไปแล้ว แต่ได้กลายเป็นลวดบัวที่ประดับโคนบัวคว่ำหรือโคนบัวหงายในบัวเชิงและบัวรัดเกล้าของเรือนธาตุอีกทีหนึ่ง ดั่งปรากฏตัวอย่างเช่น ฐานสลักหินสมัยดงเดืองจากปราสาทดงเดืองภายในพิพิธภัณฑ์ดานัง ซึ่งปรากฏกลีบบัวขนาบทั้งด้านบนและด้านล่างของบัวคว่ำและบัวหงาย (รูปที่ 3.54)



รูปที่ 3.51 ปราสาทมิเซิน E4 ศิลปะจามสมัยมิเซิน E1 แสดงให้เห็นลวดบัวเวทิไกรูปแถวกลีบบัวและลูกกรง ซึ่งแสดงความเกี่ยวข้องอย่างยิ่งกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร



รูปที่ 3.52 ลวดบัวเชิงและปราสาทที่ฐานของปราสาทดงเดือง



รูปที่ 3.53 ลวดบัวเชิงและปราสาทที่ฐานของปราสาทเคืองหมี ศิลปะดงเดือง

รูปที่ 3.54 ฐานสลักหินจากปราสาทดงเดือง ศิลปะดงเดือง โปรดสังเกตกลีบบัวที่ขนาบบัวคว่ำและบัวหงาย

3.2.2.3. ปราสาทจำลองที่ฐานในศิลปะจาม

ในศิลปะจาม ปราสาทจำลองที่ฐานเป็นลักษณะที่โดดเด่นที่สุด และดูเหมือนจะพบตลอดตั้งแต่ศิลปะระยะแรกจนถึงระยะสุดท้าย ทั้งนี้แตกต่างไปจากศิลปะขอมที่การประดับปราสาทจำลองที่ฐานเสื่อมลงในสมัยเมืองพระนคร

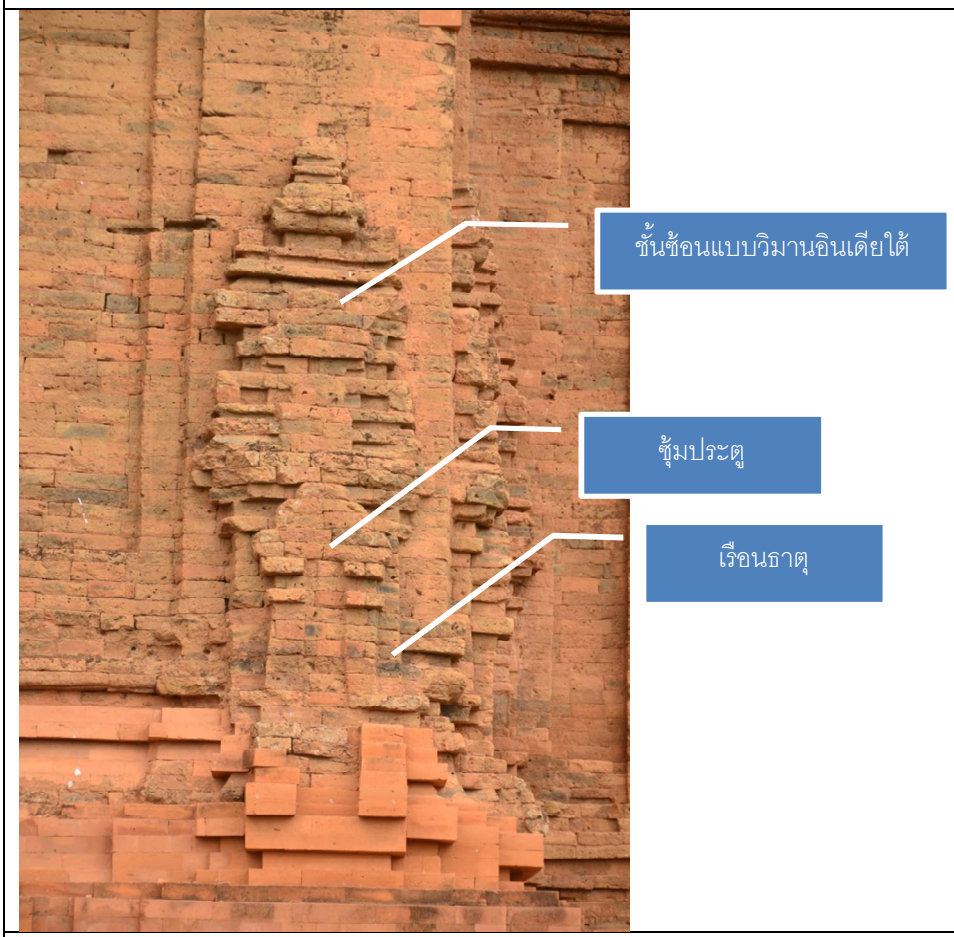
(1) ตำแหน่งของปราสาทจำลองที่ฐาน ปราสาทจำลองในศิลปะจามมักประดับไว้ที่ "โคนเสาติดผนัง" ที่ด้านนอกของเรือนธาตุเสมอ โดยถ้าสมัยนั้นๆมีเสาติดผนังจำนวน 4 ต้น ปราสาทจำลองก็จะมีสีหลังเช่นกัน เป็นต้น อย่างไรก็ดี ถ้าเสาติดผนังต้นไหนถูกซุ้มจระนำบดบังจนไม่มีโคนเสา เสาติดผนังต้นนั้นก็จะไม่มีปราสาทจำลองที่โคนเสาไปด้วย ตัวอย่างเช่น ถ้าปราสาทหลังนั้นมีเสาติดผนังจำนวน 5 ต้น แต่มีเสาที่มีฐานยาวลงมาจนถึงพื้นเพียง 4 ต้น ก็จะมีปราสาทจำลองเพียง 4 หลังที่โคนเสาติดผนังทั้งสี่ต้นเท่านั้น

ในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ตำแหน่งของปราสาทจำลองอาจวางไว้ได้ที่กึ่งกลางเก็จมุมหรือวางไว้ที่โคนเสาติดผนังก็ได้ แต่ศิลปะจามดูเหมือนว่าระเบียบการวางปราสาทจำลองไว้ที่โคนเสาติดผนังจะเป็นเพียงแบบเดียวที่ได้รับความนิยม ตัวอย่างของการวางปราสาทจำลองไว้ที่โคนเสาติดผนัง เช่น ปราสาทหัวล่ายหลังใต้ (รูปที่ 3.55) ปราสาทดงเดือง (รูปที่ 3.52) เป็นต้น ระเบียบการประดับปราสาทจำลองเช่นนี้ได้สืบทอดถึงสมัยหลังด้วย ที่ควรสนใจก็คือ ในขณะที่ระบบปราสาทจำลองที่ฐานในศิลปะขอม ได้เสื่อมลงและหายไปในศิลปะขอมสมัยเมืองพระนครตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 แต่ในศิลปะจามระบบเช่นนี้ยังปรากฏอยู่เสมอแม้แต่ในพุทธศตวรรษที่ 18-19 ศิลปะจามจึงเป็นศิลปะสกุลเดียวในเอเชียอาคเนย์ที่รักษาระเบียบการประดับปราสาทจำลองที่ฐานอยู่อย่างต่อเนื่องยาวนาน

(2) พัฒนาการด้านรูปแบบของปราสาทจำลอง ปราสาทจำลองที่โคนเสาในศิลปะจามมีความหลากหลายน้อยกว่าศิลปะขอม กล่าวคือในขณะที่ศิลปะขอมมีทั้งแบบปราสาทจำลองที่เน้นองค์ประกอบสถาปัตยกรรมทั้งหลังและแบบที่เน้นซุ้มกูฑุ ศิลปะจามเองกลับนิยมปราสาทจำลองแบบหลังมากกว่าแบบแรก

(ก) ปราสาทจำลองที่เน้นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมทั้งหลัง สำหรับปราสาทจำลองประเภทนี้สามารถศึกษาได้จากปราสาทหัวล่ายหลังใต้ซึ่งมีการใช้ปราสาททั้งหลังประดับเสาติดผัง ปราสาทเหล่านี้มีเรือนธาตุ ชั้นซ้อนแบบวิมานอินเดียใต้และซุ้มประตูของตนเอง (รูปที่ 3.56) ปราสาทหัวล่ายหลังใต้ถือเป็นตัวอย่างเพียงตัวอย่างเดียวในศิลปะจามที่แสดงถึงปราสาทจำลองที่ครบองค์ประกอบ

รูปที่ 3.55 ปราสาทจำลองประดับปราสาทหัวล่ายหลังใต้



รูปที่ 3.56 ปราสาทจำลองประดับปราสาทหัวล่ายหลังใต้ มีการเน้นองค์ประกอบของปราสาทซึ่งมีเรือนธาตุ ชั้นซ้อนแบบวิมานอินดียใต้รวมถึงซุ้มประตูทางด้านหน้า

(2) ปราสาทจำลองที่เน้นซุ้มกูฑุ จากการศึกษา พบว่า ศิลปะจามนิยมปราสาทจำลองที่มีลักษณะเป็นกูฑุเป็นหลัก โดยมีจำนวนมากกว่าประเภทแรก ดังตัวอย่างฐานสลักหินสมัยมิเซิน E1 ในพิพิธภัณฑ์ดานัง ฐานบัวดังกล่าวถูกคั่นด้วยซุ้มกูฑุเป็นระยะๆ โดยมีลักษณะเป็นซุ้มแบบมิเซิน E1 คือเป็นซุ้มกูฑุวงโค้งเกือกม้าเตี้ยที่มีขอบสองข้างเป็นมกร[26] โดยซุ้มมีพื้นที่ขนาดใหญ่มากจนสามารถบรรจุประติมากรรมคนเล่นดนตรี (รูปที่ 3.57)

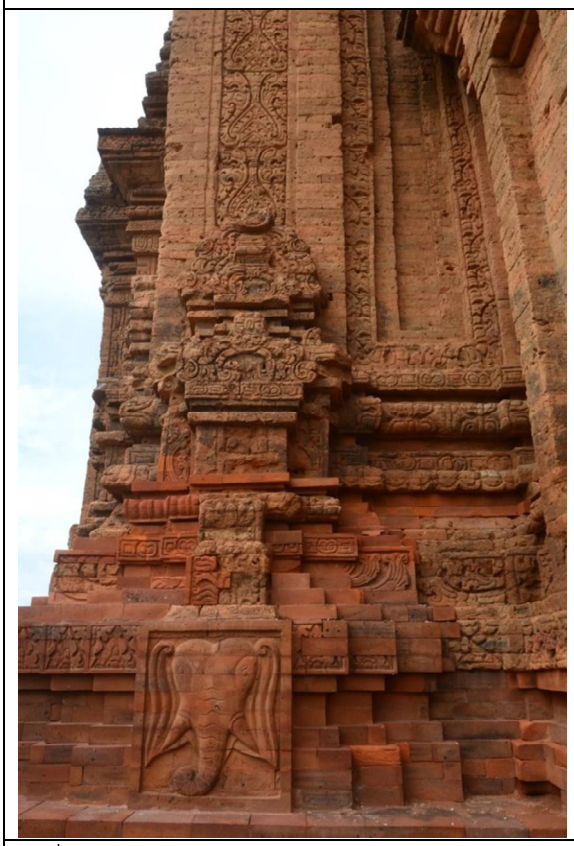
ปราสาทจามในระยะต่อมา เช่น ปราสาทหัวล่ายหลังเหนือ (รูปที่ 3.58) ปราสาทดงเดือง (รูปที่ 3.52) ปราสาทเคืองหมี (รูปที่ 3.59) ล้วนแต่นิยมปราสาทจำลองแบบซุ้มกูฑุทั้งสิ้น โดยซุ้มกูฑุนี้มีพัฒนาการไปตามการเปลี่ยนแปลงของซุ้มในศิลปะหัวล่าย ดงเดือง มิเซิน A1 และบิญดิ่นตามลำดับ[27] แต่ยังคงรูปแบบของปราสาทจำลองที่เน้นกูฑุเป็นหลัก โดยที่ถ้าจระนำมีความกว้างเพียงพอจนสามารถบรรจุรูปบุคคลได้ก็จะบรรจุ ดังเช่นปราสาทเคืองหมี (รูปที่ 3.59) แต่ถ้าจระนำนั้นมีความแคบอย่างมาก ก็อาจลดรูปโดยไม่บรรจุประติมากรรมรูปบุคคลใดๆ ดังเช่นปราสาทดงเดือง (รูปที่ 3.52)

โดยสรุปแล้ว ศิลปะจามเป็นศิลปะที่ไม่สนใจในการเพิ่มจำนวนฐานหรือเพิ่มลวดบัวให้มีความซับซ้อนเลย แต่สิ่งที่ยังคงปรากฏอยู่อย่างต่อเนื่องยาวนานในศิลปะจามก็คือ ปราสาทจำลองที่ฐานและแถวกลีบบัว

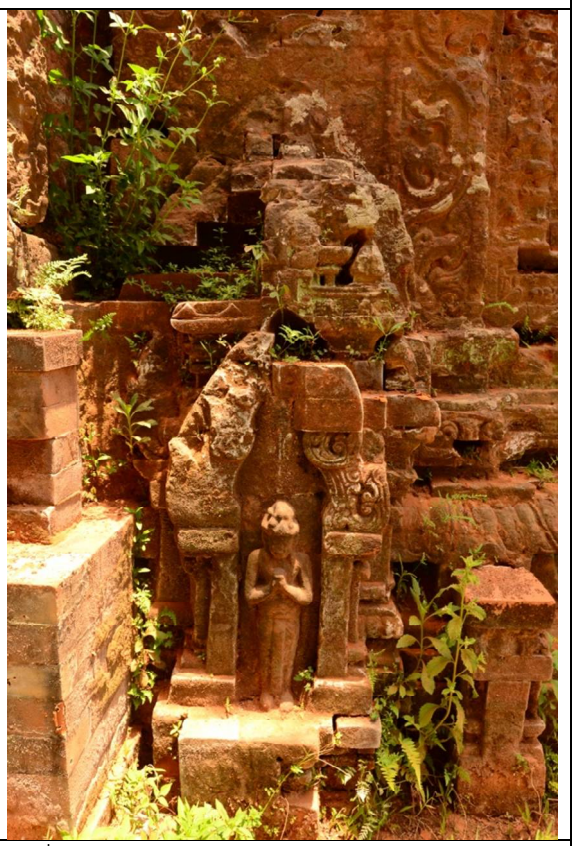
[26] โปรดดูข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับฐานสลักหินสมัยมิเซิน E1 ได้ใน Emmanuel Guillon, **Hindu-Buddhist Art of Vietnam: Treasure from Champa** (Bangkok: River Book, n.d.), pp.72-78.

[27] โปรดดูพัฒนาการของซุ้มในศิลปะจามได้ใน Philippe Stern, **L'Art du Champa et Son Évolution** (Paris: Musée Guimet, n.d.), pp.13-33.

รูปที่ 3.57 ซุ้มกูฑุของฐานจากปราสาทมิเซิน E1 แสดงให้เห็นปราสาทจำลองที่เน้นซุ้มกูฑุเป็นหลักและมีจระนำขนาดใหญ่จนสามารถใส่ภาพบุคคลได้



รูปที่ 3.58ปราสาทจำลองประดับปราสาทหัวล่ายหลังเหนือ มีการเน้นซุ้มกูฑุเป็นหลัก แต่ไม่มีภาพุคคลภายใน



รูปที่ 3.59 ปราสาทจำลองประดับปราสาทเคืองหมี ภายในซุ้มกูฑุ

3.2.3. ฐานบัวในศิลปะทวารวดีและศิลปะมอญสมัยสะเทิม

ศิลปะทวารวดีเป็นศิลปะที่มีระบบเส้นลวดบัวและการซ้อนชั้นฐานที่ซับซ้อน ความซับซ้อนดังกล่าวนอกจากเกิดขึ้นจากการยกเก็จแล้ว ยังเนื่องจากความพยายามของสถาปนิกในการออกแบบให้ฐานสำหรับการเดินประทักษิณกับฐานเวทีพันธะรับเรือนธาตุมีความแตกต่างกันอีกด้วย ยิ่งกว่านั้น ศิลปะทวารวดีเองก็ปรากฏลวดบัวที่ค่อนข้างหลากหลายระบบซึ่งทำให้ศิลปะทวารวดีมีลวดบัวที่ซับซ้อนที่สุดสกุลหนึ่งในเอเชียอาคเนย์

จากการศึกษา ยังพบว่าศิลปะมอญสมัยสะเทิมก็มีลักษณะหลายประการที่เทียบเคียงได้กับศิลปะทวารวดี ด้วยเหตุที่พูดภาษามอญเช่นเดียวกันหรือไม่ที่ทำให้ศิลปะทั้งสองสกุลมีความสัมพันธ์กันจนสังเกตได้ งานศึกษานี้จึงขอศึกษาศิลปะมอญสะเทิมไปพร้อมกับศิลปะทวารวดี

การศึกษาฐานในศิลปะทวารวดีสามารถแบ่งหัวข้อย่อยได้ 6 ประเด็น ดังนี้

3.2.3.1. <u>ระบบการซ้อนชั้นฐานในศิลปะทวารวดี</u>

จากการศึกษา พบว่า เจดีย์ในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสในศิลปะทวารวดีมักรองรับด้วยฐานจำนวนสองชั้น คือฐานประทักษิณด้านล่างและฐานเวทีพันธะรองรับเรือนธาตุด้านบน[28] เมื่อศึกษาจากเจดีย์หมายเลข 1 ที่คูบัว (รูปที่ 3.60) ฐานของเจดีย์ที่ชะอำ (รูปที่ 3.61) และฐานของเจดีย์จุลประโทนในระยะที่หนึ่ง[29] พบว่า ที่ด้านล่างสุดของเจดีย์รองรับด้วยฐานประทักษิณที่แผ่กว้างและไม่มีการยกเก็จใดๆ ในขณะที่ฐานรองรับเรือนธาตุนั้นกลับเป็นฐานที่ยกเก็จและมีความซับซ้อนไปด้วยลวดบัวตามแบบฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดีย

ที่เมืองนครปฐม เจดีย์พระประโทนมีฐานสองชั้นรองรับเรือนธาตุ (รูปที่ 3.62) ทั้งสองชั้นมีการยกเก็จและมีลวดบัวอย่างซับซ้อน นอกจากนี้ ทั้งสองชั้นยังเป็นฐาน “แผ่กว้าง” ทำให้สามารถขึ้นไปเดินประทักษิณได้แม้แต่ด้านบนฐานชั้นบนที่รองรับเรือนธาตุ ซึ่งประเด็นนี้แตกต่างเจดีย์ทวารวดีในสกุลช่างอื่นๆที่การเดินประทักษิณจะกระทำได้บน “ฐานประทักษิณ” ด้านล่างสุดเท่านั้น

การทำให้ฐานเวทีพันธะที่รองรับเรือนธาตุมีความแผ่กว่างประหนึ่งฐานประทักษิณ ถือเป็นลักษณะเฉพาะของสกุลช่างนครปฐม ประเด็นนี้ทำให้ดูเหมือนกับว่าเรือนธาตุไม่มีฐานของตนเองรองรับแต่กลับตั้งอยู่บนฐานประทักษิณแผ่กว้าง ลักษณะเช่นนี้นอกจากจะปรากฏกับเจดีย์พระประโทนแล้วยังปรากฏกับเจดีย์จุลประโทนเมื่อครั้งถูกสร้างฐานครอบ

[28] โปรดดูการศึกษาที่มีมาก่อนได้ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ**, หน้า 44-62.

[29] โปรดดูภาพลายเส้นของเจดีย์จุลประโทนระยะที่ 1 ได้ใน Pierre Dupont, **The Archaeology of the Mons of Dvāravatī**, translated by J.K.Sen (Bangkok: White Lotus Press, 2006), plan 7.

ในระยะที่สาม[30] (ซึ่งปัจจุบันไม่หลงเหลืออยู่แล้ว) ผลจากการขุดแต่งเจดีย์พระประโทน[31] สอดรับกับผลการค้นคว้าเกี่ยวกับเจดีย์จุลประโทนของ Peirre Dupont ที่กล่าวว่าฐานในลักษณะเช่นนี้เป็นการสร้างขึ้นในระยะสุดท้ายของการก่อฐานเสริม[32] ดังนั้น ระบบการซ้อนฐานของสกุลช่างนครปฐมดั่งที่กล่าวมานี้น่าจะกำหนดอายุได้ว่าได้รับความนิยมในระยะปลายของศิลปะทวารวดีเฉพาะเมืองนครปฐมได้ ส่วนศิลปะทวารวดีในระยะแรกที่นครปฐมก็น่าจะมีฐานคล้ายคลึงกับที่คูบัวหรือที่อื่นๆ

รูปที่ 3.60 เจดีย์หมายเลข 1 ที่คูบัว มีฐานสองชั้น คือฐานประทักษิณซึ่งไม่มีการยกเก็จ และฐานเวทีพันธะที่มีการยกเก็จอย่างซับซ้อน

รูปที่ 3.61 เจดีย์ชะอำ ปรากฏฐานประทักษิณซึ่งไม่มีการยกเก็จใดๆ และฐานเวทีพันธะที่มีการยกเก็จอย่างซับซ้อน

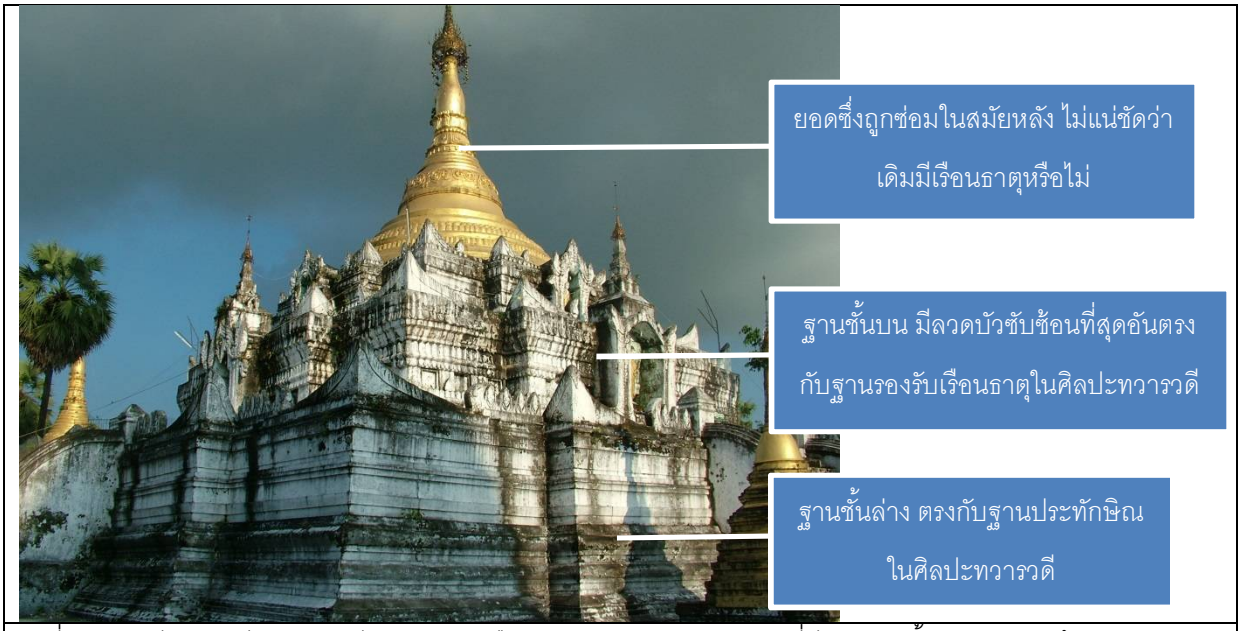
[30] โปรดดูภาพลายเส้นของเจดีย์จุลประโทนระยะที่สามได้ใน Pierre Dupont, **The Archaeology of the Mons of Dvāravatī**, plan 9.

[31] จากการขุดแต่งเจดีย์พระประโทนใน พ.ศ. 2548 พบการสร้างฐานซ้อนกันโดยฐานที่เห็นปัจจุบันเป็นฐานในระยะหลัง ปัจจุบันยังมีการเปิดพื้นที่เพื่อแสดงฐานในระยะแรก

[32] Pierre Dupont, **The Archaeology of the Mons of Dvāravatī**, pp.22-26.

เมื่อเทียบระบบการซ้อนชั้นของฐานในศิลปะทวารวดี กับศิลปะมอญสะเทิมแล้ว พบความสอดคล้องกันอย่างน่าสนใจ โดยถ้าศึกษาจากเจดีย์ปิฎกเทียกที่เจดีย์ชเวซายัน (Shweanyan) เมืองสะเทิม (รูปที่ 3.63) จะพบว่า ฐานเจดีย์องค์นี้ปรากฏฐานสามชั้น แต่มีฐานประทักษิณด้านล่างเพียงชั้นเดียวซึ่งมีบันไดขึ้นและมีพื้นที่สำหรับเดินประทักษิณ ส่วนฐานชั้นที่สองมีลวดบัวที่ซับซ้อนอันเทียบได้กับฐานรองรับเรือนธาตุในศิลปะทวารวดี อนึ่ง แม้ว่าอาจมีระบบการยกเก็จและระบบลวดบัวที่แตกต่างไปจากศิลปะทวารวดี รวมถึงการปรากฏฐานชั้นที่สามซึ่งไม่แน่ชัดว่ามีมาแต่เดิมหรือไม่เรื่องจากเรือนธาตุได้สูญหายไปแล้วและถูกแทนที่ด้วยเจดีย์มอญในสมัยหลัง แต่จากเค้าโครงที่คล้ายคลึงกันนี้ย่อมเป็นการยืนยันความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะมอญสะเทิมได้พอสมควร

รูปที่ 3.62 เจดีย์พระประโทน นครปฐม แสดงให้เห็นสกุลช่างนครปฐมที่ฐานทั้งสองชั้นถูกทำให้แผ่กว้างจนสามารถเดินประทักษิณได้ทั้งสองชั้น นอกจากนี้ยังมีการยกเก็จทั้งสองชั้น ซึ่ง แตกต่างไปจากสถูปทวารวดีโดยทั่วไป



รูปที่ 3.63 เจดีย์ปิฎกเทียก ใกล้เจดีย์ชเวซายัน เมืองสะเทิม ศิลปะมอญสะเทิมที่มีการซ้อนชั้นฐานคล้ายคลึงกับศิลปะทวารวดี

3.2.3.2. ลวดบัวของฐานเวทีพันธะในศิลปะทวารวดีและการเปรียบเทียบกับศิลปะอินเดีย

จากการศึกษาฐานเวทีพันธะในศิลปะทวารวดี พบว่า มีเค้าโครงลวดบัวคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียโดยทั่วไป กล่าวคือ ประกอบด้วยลวดบัวกลศะ (ลูกแก้ว) คาดท้องไม้ (อันตรปัฏฏะ) ถ้าเทียบกับศิลปะอินเดียที่มีอายุก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 แล้วพบว่า ลวดบัวกลศะปรากฏทั้งในศิลปะอินเดียเหนือ เช่น ในศิลปะคุปตะและปาละตอนต้น รวมถึงศิลปะอินเดียตั่งตะวันตก เช่นในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก

อย่างไรก็ตาม ไม่เคยปรากฏการใช่ตรีปัฏฏกุมุท หรือกุมุทหักสามส่วนในศิลปะทวารวดีเลย ทั้งๆที่ลวดบัวแบบนี้ได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในศิลปะปัลลวะ พุทธศตวรรษที่ 12-13 ดังนั้น ฐานบัวเวทีพันธะในศิลปะทวารวดีจึงควรเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียเหนือในระยะต้น เช่น ศิลปะคุปตะหรือศิลปะปาละตอนต้น หรือศิลปะอินเดียใต้ฝั่งตะวันตก เช่น ศิลปะจาลุกยะระยะแรกมากกว่า

ในกรณีของลวดบัวกุมภะหรือบัวคว่ำตั้งฉากนั้น ในศิลปะทวารวดีกลับแปลงให้กลายเป็น “หน้ากระดานล่าง” ซึ่งระเบียบเช่นนี้แตกต่างไปจากศิลปะอินเดียเหนือและอินเดียใต้ฝั่งตะวันตก แต่กลับไปคล้ายคลึงกับระเบียบลวดบัวแบบหนึ่งในศิลปะปัลลวะซึ่งอาจใช้หน้ากระดานล่างในการรองรับกุมุท (รูปที่ 3.11)

ส่วนลวดบัวกโปตะซึ่งโดยปกติแล้วปรากฏกับด้านบนสุดของฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดีย กลับไม่ปรากฏเลยกับศิลปะทวารวดี แต่มักถูกแทนที่ด้านหน้ากระดานบนซึ่งเป็นลวดบัวที่ง่ายกว่า

ตัวอย่างของลวดบัวฐานเวทีพันธะในศิลปะทวารวดี สามารถศึกษาได้จากเจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรี (รูปที่ 3.64) และเจดีย์จุลประโทน (รูปที่ 3.65)[33]

3.2.3.3. แถวขื่อปลอม

ศิลปะทวารวดี เป็นสกุลที่นิยมประดับแถวขื่อปลอมแทรกลงไปในฐานเวทีพันธะมากที่สุดเมื่อเทียบกับศิลปะขอมหรือศิลปะจาม โดยในศิลปะทวารวดีมักใช้ขื่อปลอมในการรองรับหน้ากระดานบนหรือมัญจิกา/เวทิไก ตัวอย่างของการแรกขื่อปลอม ได้แก่ ฐานของเจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรี คูบัว (รูปที่ 3.64)เจดีย์จุลประโทน นครปฐม (รูปที่ 3.65) และเจดีย์เขาคลังใน ศรีเทพ (รูปที่ 3.66) ประเด็นนี้ถือเป็นลักษณะเฉพาะที่สำคัญของศิลปะทวารวดี

ดั่งที่ได้ศึกษาไปแล้วว่า ในประเทศอินเดียระยะก่อนพุธศตวรรษที่ 15 ศิลปะสกุลนิยมในการแทรกแถวขื่อปลอมลงไปในฐานเวทีพันธะมากที่สุดได้แก่ศิลปะอินเดียเหนือ คือ ศิลปะคุปตะและศิลปะปาละตอนต้น ซึ่งแสดงเห็นว่าแถวขื่อ

[33] อนึ่ง แม้ว่าจะผ่านการซ่อมแซมแล้ว แต่ลวดบัวแบบนี้ก็ไม่ได้แตกต่างไปจากภาพถ่ายเก่านัก โปรดดูภาพถ่ายเก่าของเจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรีและเจดีย์จุลประโทนได้ใน Pierre Dupont, **The Archaeology of the Mons of Dvāravatī**, pl.98. และ สมศักดิ์ รัตนกุล, **โบราณคดีเมืองคูบัว** (กรุงเทพ: กรมศิลปากร, 2535), รูปที่ 87.

ปลอมนี้เป็นประเด็นสำคัญของศิลปะอินเดียเหนือ ไม่ใช่อินเดียใต้ ด้วยเหตุนี้ ระเบียบการประดับขื่อปลอมที่ฐานในศิลปะทวารวดีจึงควรเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียเหนือมากกว่า เช่น ศิลปะคุปตะหรือศิลปะปาละตอนต้น

3.64 ลวดบัวฐานของเจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรี คูบัว จ.ราชบุรี

รูปที่ 3.65 ลวดบัวฐานของเจดีย์จุลประโทน จ.นครปฐม

รูปที่ 3.66 ฐานเวทีพันธะที่เขาคลังใน ศรีเทพ จ.เพชรบูรณ์

3.67 ลายชาลีที่ท้องไม้ของเจดีย์จุลประโทน ภาพถ่ายเก่าในรายงานของ Pierre Dupont
ที่มา Pierre Dupont, The Archaeology of the Mons of Dvāravatī, plate 119.

3.2.3.4. ลายชาลีประดับฐานในศิลปะทวารวดี

จากภาพถ่ายเก่าของเจดีย์จุลประโทนยังแสดงให้เห็นลวดลายชาลีลายตารางหมากรุกที่เคยประดับที่ท้องไม้ (รูปที่ 3.67) อนึ่ง แม้ว่าในศิลปะทวารวดี ลายชาลีปรากฏน้อยกว่าศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครมาก แต่ลายชาลีในศิลปะทวารวดีก็นิยมประดับที่ท้องไม้ของฐาน ซึ่งตรงกับศิลปะขอม

ดังที่ได้ศึกษาไปแล้วว่า ในศิลปะอินเดีย ลายชาลีหมายถึงระแนงไม้ของช่องระบายอากาศ ทีมักปรากฏกับคอสองของอาคาร (วรัณฑิกาหรือคอศิขระ) แต่ในศิลปะขอมและศิลปะทวารวดีกลับนิยมใช้ลวดลายนี้ในการประดับท้องไม้ของฐานมากกว่า อันแสดงให้เห็นว่าสถาปนิกในเอเชียอาคเนย์คงไม่ได้มองลวดลายนี้ในฐานะไม้ระแนงที่คอสอง แต่ลายดังกล่าวคงอยู่ในฐานะลวดลายหนึ่งในหลายๆแบบที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากอินเดีย

3.2.3.5. ประเด็นเกี่ยวกับเวทิกา/เวทิไก/มัญจี/มัญจิกา

จากการศึกษาฐานเจดีย์ในศิลปะทวารวดีหลายองค์ เช่น เจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรีที่คูบัว (รูปที่ 3.64) เจดีย์จุลประโทนที่นครปฐม (รูปที่ 3.65) พบว่า เหนือหน้ากระดานบนของฐานเวทีพันธะมักปรากฏลวดบัวอีกเส้นหนึ่งคาดรองรับเรือนธาตุ เนื่องด้วยลวดบัวเส้นนี้มีตำแหน่งตรงกับลวดบัวเวทิกา/เวทิไก/มัญจิกาในศิลปะอินเดีย ผู้วิจัยจึงเห็นว่าลวดบัวเส้นนี้ในทวารวดีน่าจะเกี่ยวข้องกับลวดบัวเวทิกา/เวทิไก/มัญจีกา

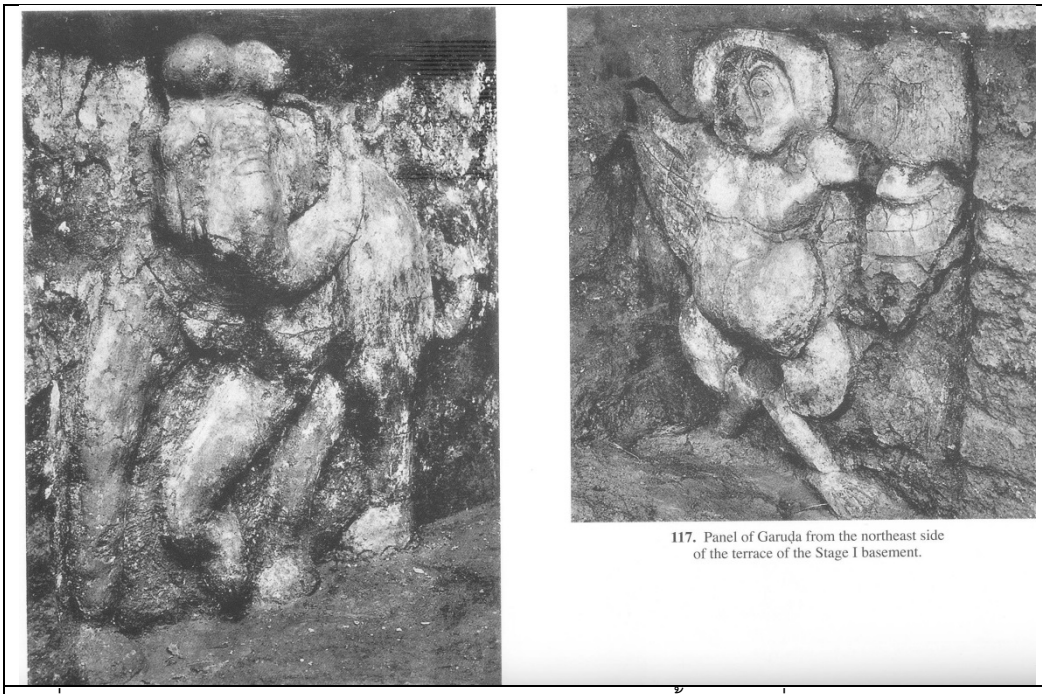
ดังที่ได้ศึกษาแล้วว่า ลวดบัวเส้นนี้ปรากฏตั้งแต่ศิลปะคุปตะตอนปลาย ดั่งเช่นที่เรือนธาตุของวิหารมหาโพธิ์ ที่พุทธคยา (รูปที่ 3.40) และยังคงปรากฏอยู่อย่างสม่ำเสมอในศิลปะปาละตอนต้น ดั่งเช่นเจดีย์หมายเลข 14 ที่นาลันทา (รูปที่ 3.42) ซึ่งมีความใกล้เคียงกับศิลปะทวารดีมากที่สุด เนื่องจากเป็นแถบหน้ากระดานคาดเรือนธาตุด้านล่างเช่นกัน จึงเป็นไปได้ที่ลวดบัวเส้นนี้ในศิลปะทวารวดีอาจเกี่ยวข้องกับศิลปะคุปตะตอนปลาย-ปาละตอนต้น

อนึ่ง แม้ว่าในระยะราวพุทธศตวรรษที่ 12-13 ลวดบัวเส้นนี้ยังปรากฏกับเทวาลัยในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกเช่นกัน (รูปที่ 3.41) แต่เนื่องด้วยมีลักษณะเป็น บัวหงายรัดเรือนธาตุมากกว่า ดังนั้น ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกจึงน่าจะเกี่ยวข้องกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครมากกว่าศิลปะทวารวดีที่ลวดบัวมัญจีเป็นหน้ากระดานคาดด้านล่างของเรือนธาตุ

3.2.3.6. การแบ่งช่องท้องไม้ในศิลปะทวารวดีและศิลปะมอญสะเทิม

ดังที่ทราบกันดีว่า เอกลักษณ์สำคัญของฐานสถูปในศิลปะทวารวดีก็คือการแบ่งท้องไม้ออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่มีขนาดเท่าๆกัน บางครั้ง การแบ่งช่องนี้ก็ไม่ได้มีการบรรจุภาพดินเผา-ปูนปั้นลงไป แต่หลายครั้งก็พบว่า การบรรจุภาพดินเผา-ปูนปั้นลงไปโดยภาพส่วนมากเล่าเรื่องชาดก/อวทานหรือเรื่องอื่นๆ

ตัวอย่างของฐานเจาะช่องท้องไม้ในศิลปะทวารวดีที่บรรจุภาพดินเผาหรือปูนปั้นเล่าเรื่อง ได้แก่ เจดีย์จุลประโทน (รูปที่ 3.68) น่าสังเกตว่าช่องท้องไม้เหล่านี้ล้วนแต่มีขนาดที่เท่ากันทั้งสิ้น



รูปที่ 3.68 ภาพถ่ายเก่าของเจดีย์จุลประโทน แสดงให้เห็นแผ่นปูนปั้น/ดินเผาที่เคยประดับฐาน
ที่มา Pierre Dupont The Archaeology of the Mons of Dvāravatī, plate 116-117.

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าในศิลปะอินเดีย ท้องไม้แบ่งช่องนั้นสามารถแบ่งออกได้เป็นสองประเภท คือ ประเภทแรก ท้องไม้แบ่งช่องที่แต่ละช่องมีขนาดไม่เท่ากันเนื่องด้วยเสาคั่นเป็นส่วนที่ต่อเนื่องลงมาจากเสาติดผนัง ดังที่ในศิลปะอินเดียใต้ฝั่งตะวันออก และประเภทที่สองก็คือ การแบ่งช่องบนท้องไม้แบบเท่าๆกันซึ่งไม่ได้คำนึงถึงความกว้าง-แคบของช่วงระหว่างเสาติดผนัง ซึ่งการแบ่งช่องแบบนี้ปรากฏในศิลปะสองสกุล คือศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกในอินเดียใต้ฝั่งตะวันตก และศิลปะปาละตอนต้นในอินเดียเหนือ จากการเทียบเคียงกับศิลปะอินเดียระบบการแบ่งฐานเป็นช่อง ศิลปะทวารวดีน่าจะตรงกลับการแบ่งช่องท้องไม้ประเภทที่สองในศิลปะอินเดีย คือประเภทที่แบ่งช่องท้องไม้เท่าๆกัน

ประเด็นถัดมาก็คือ การแบ่งช่องท้องไม้ในศิลปะทวารวดีน่าจะมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะคุปตะตอนปลายหรือศิลปะปาละตอนต้นมากกว่า ทั้งนี้ เนื่องด้วยศิลปะทวารวดีมีการใช้แผ่นดินเผา-ปูนปั้นประดับช่องท้องไม้ ซึ่งคล้ายคลึงอย่างมากทางด้านเทคนิคและวิธีการประดับกับศิลปะปาละตอนต้น เช่นที่ ปหรรปุระ วิกรมศิลา และนันททีรฆีวิหาร (Nandadīrghī Vihāra) (รูปที่ 3.19-3.22)

เนื่องด้วยเทคนิคที่คล้ายคลึงกัน ในเมื่อศิลปะปาละตอนต้นมีอายุในราวพุทธศตวรรษที่ 14 คือราวรัชกาลพระเจ้าธรรมปาละ-เทวปาละ [34] เจดีย์ในศิลปะทวารวดีที่มีการประดับเช่นนี้จึงอาจมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 14-15 การกำหนดอายุเจดีย์ที่มีแผ่นดินเผา-ปูนปั้นประดับว่าเก่าแก่ไปถึงพุทธศตวรรษที่ 12 จึงควรได้รับการพิจารณากันใหม่

แม้ว่าจะคล้ายคลึงกับศิลปะปาละตอนต้นมาก แต่จากการศึกษาภาพปูนปั้นและภาพดินเผาประดับช่องท้องไม้ของฐานในศิลปะทวารวดีโดยนักวิชาการหลายท่าน พบว่า ภาพประดับท้องไม้ในศิลปะทวารวดีมักเป็น"ภาพเล่าเรื่อง" คือมีเรื่องราวทางศาสนาประกอบ เช่น ภาพเล่าเรื่องชาดก อวทานในพุทธศาสนา ดั่งตัวอย่างจากเจดีย์จุลประโทน[35] ประเด็นนี้แตกต่างไปจากศิลปะปาละตอนต้นซึ่งประดับท้องไม้ด้วยภาพ"ไม่เล่าเรื่อง" แต่เป็นภาพบุคคลหรือภาพสัตว์เดี่ยวๆ

ในกรณีของศิลปะทวารวดีที่หลายครั้งที่ฐานแบ่งช่องก็มีการคาดลวดบัวกลศะไปพร้อมกัน นี่เป็นอีกกรณีหนึ่งที่แตกต่างไปจากศิลปะปาละตอนต้นอย่างชัดเจน เนื่องจากในศิลปะปาละตอนต้น ฐานที่ปรากฏลวดบัวกลศะย่อมไม่มีการเจาะช่อง ส่วนฐานที่มีการเจาะช่องประดับภาพที่ท้องไม้ย่อมไม่มีลวดบัวกลศะ ประเด็นนี้น่าจะถือเป็นลักษณะพื้นเมืองของศิลปะทวารวดีได้

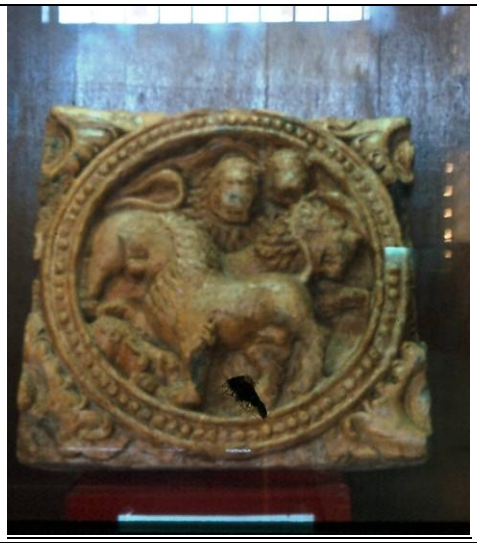
ในศิลปะมอญสมัยสะเทิม ปรากฏสถาปัตยกรรมกลุ่มหนึ่งซึ่งนิยม "ฐานเจาะช่องท้องไม้" เช่น ตัวอย่างสำคัญได้แก่เจดีย์จอนตู (Kyontu) ใกล้เมืองหงสาวดี (รูปที่ 3.69-3.70) และเจดีย์ชินดัตมยินดัต (Shindat Myindat) ที่เมืองโซกโทก (รูปที่ 3.71) รวมถึงเจดีย์ที่เรียกกันว่า "หอพระไตรปิฎก" (PitakaTheik) ในเมืองสะเทิม[36] (รูปที่ 3.63)

ที่น่าสนใจก็คือ การเจาะช่องท้องไม้และใส่ภาพปูนปั้นหรือดินเผาเข้าไปประดับนั้น คล้ายคลึงกับศิลปะทวารวดีเป็นอย่างยิ่ง อนึ่ง ดังที่ได้วิเคราะห์ไปแล้วว่า ฐานเจาะช้องท้องไม้ในศิลปะทวารวดี น่าจะเกี่ยวข้องกับศิลปะปาละตอนต้นในพุธศตวรรษที่ 14 ดังนั้น ฐานเจาะช่องท้องไม้ในศิลปะมอญสะเทิมก็น่าจะเกี่ยวข้องกับแหล่งบันดาลใจเดียวกัน อนึ่ง ต้องไม่ลืมว่า ชาวมอญสะเทิมและชาวมอญทวารวดีน่าจะเป็นชนชาติที่ใช้ภาษามอญเช่นเดียวกัน เป็นไปได้หรือไม่ที่ความคล้ายคลึงของศิลปกรรมอาจสะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างคนสองกลุ่มนี้

[34] Bulbul Ahmad (editor), **Buddhist Heritage of Bangladesh**, pp.125-141.
[35] โปรดดูรายละเอียดการศึกษาได้ใน พิริยะ ไกรฤกษ์, **พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลประโทน** (กรุงเทพ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2517)
[36] โปรดอ่านข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมสมัยมอญสะเทิมได้ใน G.H.Luce, **Phases of Pre-Pagan Burma: Languages and History** (Oxford: Oxford University Press, 1985), pp.161-162, 166-167.

อนึ่ง แม้ว่าจะมีเค้าโครงคล้ายกับทวารวดี แต่รายระเอียดการประดับภาพดินเผา/ปูนปั้นในศิลปะมอญสะเทิมก็มีความแตกต่างไปจากศิลปะทวารวดีมาก เนื่องจากภาพที่ช่องของศิลปะมอญสะเทิมมักเป็นรูปสัตว์เดี่ยวๆหรือรูปสัตว์หลายตัวโดยที่ไม่เล่าเรื่อง ซึงประเด็นนี้คล้ายกับศิลปะปาละตอนต้นมากกว่า นอกจากนี้ ยังปรากฏภาพในกรอบแบบแปลกประหลาด เช่นภาพวงกลมของภาพปูนปั้นจากเจดีย์จอนตู (รูปที่ 3.70) ซึ่งอยู่ในกรอบวงกลมอันทำให้นึกถึงภาพประดับเวทิกาในศิลปะอมราวดีมากกว่า

รูปที่ 3.69 ภาพถ่ายเก่าของเจดีย์จอนตู เมืองหงสาวดี
ที่มา G.H.Luce, Phases of Pre-Pagan Burma: Language and History,pl. 77.



3.70 ตัวอย่างแผ่นปูนปั้นจากเจดีย์จอนตู ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑ์พระราชวังหงสาวดี

รูปที่ 3.71 เจดีย์ชินดัตมยินดัต เมืองโซกโทก

3.2.4. ฐานเวทีพันธะในศิลปะชวาภาคกลาง

ฐานเวทีพันธะในศิลปะชวา ถือว่าเป็นฐานที่มีความซับซ้อนที่สุดอีกสกุลหนึ่งในเอเชียอาคเนย์ โดยจากการศึกษาพบความพยายามในการซ้อนชั้นฐานอย่างต่อเนื่องเพื่อให้เกิดฐานประทักษิณสำหรับการเดินเวียน นอกจากนี้ยังมีการ “หนุน” ฐานเพื่อให้เรือนธาตุให้สูงขึ้นพ้นจากแนวรั้วกั้นตก ซึ่งถือเป็นความพิเศษของศิลปะชวาอันไม่ปรากฏกับสกุลอื่นๆในเอเชียอาคเนย์

3.2.4.1.ประเด็นการซ้อนชั้นฐาน

จากการศึกษา พบว่า ศิลปะชวาภาคกลางมีความพยายามอย่างต่อเนื่องในการออกแบบฐานให้กลายเป็นลานประทักษิณที่สามารถเดินประทักษิณรอบจันทิได้ และยังมีความพยายามในการซ้อนชั้นฐานจนกระทั่งฐานของจันทิกลายเป็นปีระมิดขั้นบันได ต่อไปนี้จะขอศึกษาพัฒนาการของศิลปะชวาภาคกลาง โดยแบ่งออกเป็น 3 ระยะ

(1) ศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น จากการศึกษาจันทิอรชุนบนที่ราบสูงเดียง (รูปที่ 3.72) และบรรดาจันทิที่เกดงสงโง (รูปที่ 3.73) พบว่า มีฐานเพียงชั้นเดียวรองรับเรือนธาตุ โดยฐานนี้มีบันไดขึ้นทางด้านหน้าในทิศเดียวกับมุขสั้นสำหรับการเข้าไปในครรภคฤหะ พื้นที่ด้านบนฐานมีความ “แคบ” จนเดินประทักษิณได้ลำบาก

รูปที่ 3.72 จันทิอรชุน ศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น แสดงให้เห็นฐานชั้นเดียวที่รองรับเรือนธาตุ

รูปที่ 3.73 จันทิเกดงสงโง ศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น แสดงให้เห็นฐานชั้นเดียวที่รองรับเรือนธาตุ

(2) ศิลปะชวาภาคกลางตอนกลาง ความเปลี่ยนแปลงสามารถสังเกตได้ที่จันทิปะวน (รูปที่ 3.74) ซึ่งเริ่มปรากฏการแยกชั้นระหว่าง "ฐานประทักษิณ" และ "ฐานเวทีพันธะรองรับเรือนธาตุ" อย่างชัดเจน โดยฐานทั้งสองมีความพยายามในการออกแบบลวดบัวให้แตกต่างกัน กล่าวคือ กำหนดให้ลวดบัวของฐานประทักษิณมีท้องไม้กว้าง แต่ฐานเวทีพันธะรองรับเรือนธาตุกลับมีท้องไม้ที่แคบกว่าและมีลวดบัวกลศะขนาดใหญ่ที่กึ่งกลางท้องไม้ อนึ่ง ฐานประทักษิณที่จันทิปะวนได้ทำให้พื้นที่ด้านบนฐานมีความกว้างมากขึ้นเพื่อให้สามารถเดินประทักษิณได้ง่ายขึ้น

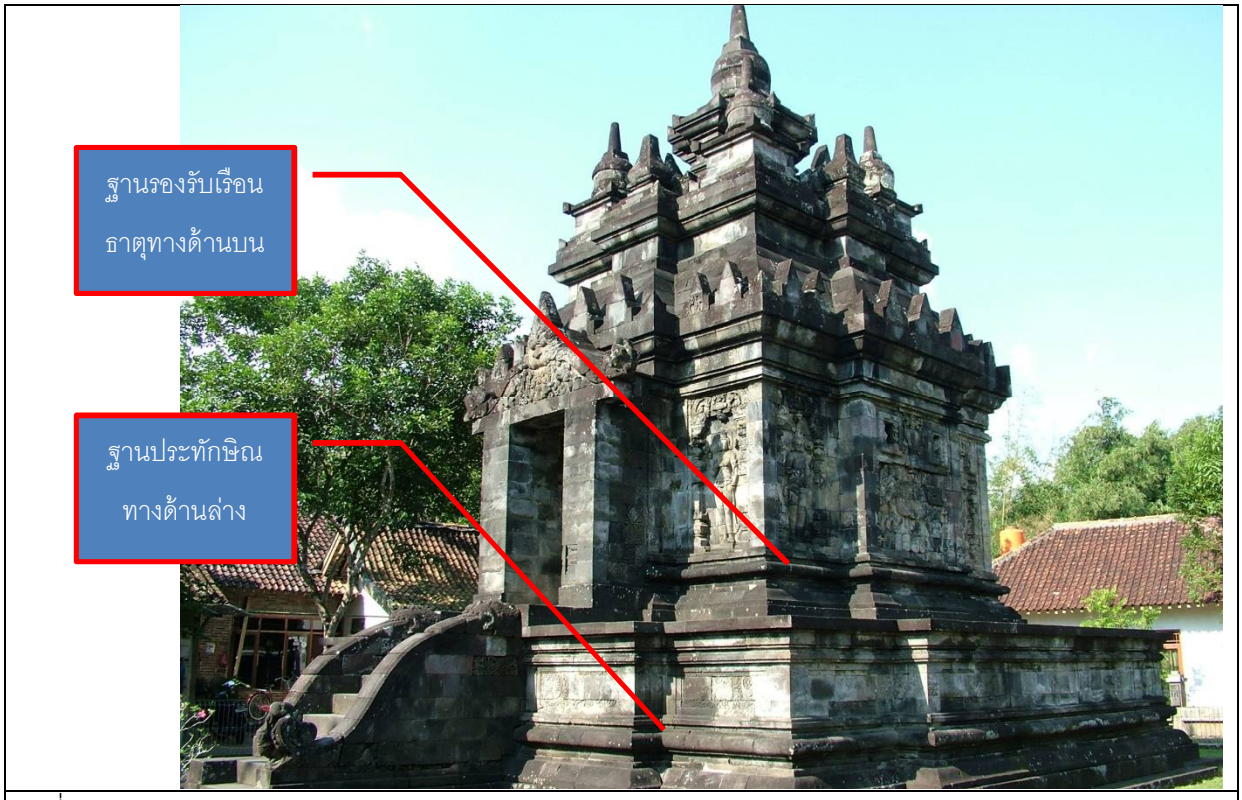
อย่างไรก็ตาม ประทักษิณของจันทิปะวนยังไม่ปรากฏ "รั้วกันตก" ซึ่งทำให้เค้าโครงของจันทิปะวนดูคล้ายกับจันทิในศิลปะชวาภาคกลางตอนต้นมาก

จันทิเมนดุตถือเป็นจันทิที่แสดงความเปลี่ยนแปลงอย่างแท้จริง จันทิปรากฏการแยกชั้นของฐานเช่นเดียวกับจันทิปะวน คือมีฐานประทักษิณขนาดใหญ่ด้านล่าง และฐานด้านบนซึ่งรับเรือนธาตุโดยตรง (รูปที่ 3.75) ลวดบัวและความกว้างของท้องไม้ของฐานทั้งสองชั้นนี้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยท้องไม้ของฐานประทักษิณมีความกว้างกว่าท้องไม้ของฐานรองรับเรือนธาตุซึ่งเป็นไปตามสัดส่วนที่แตกต่างกันของฐานทั้งสองชั้น

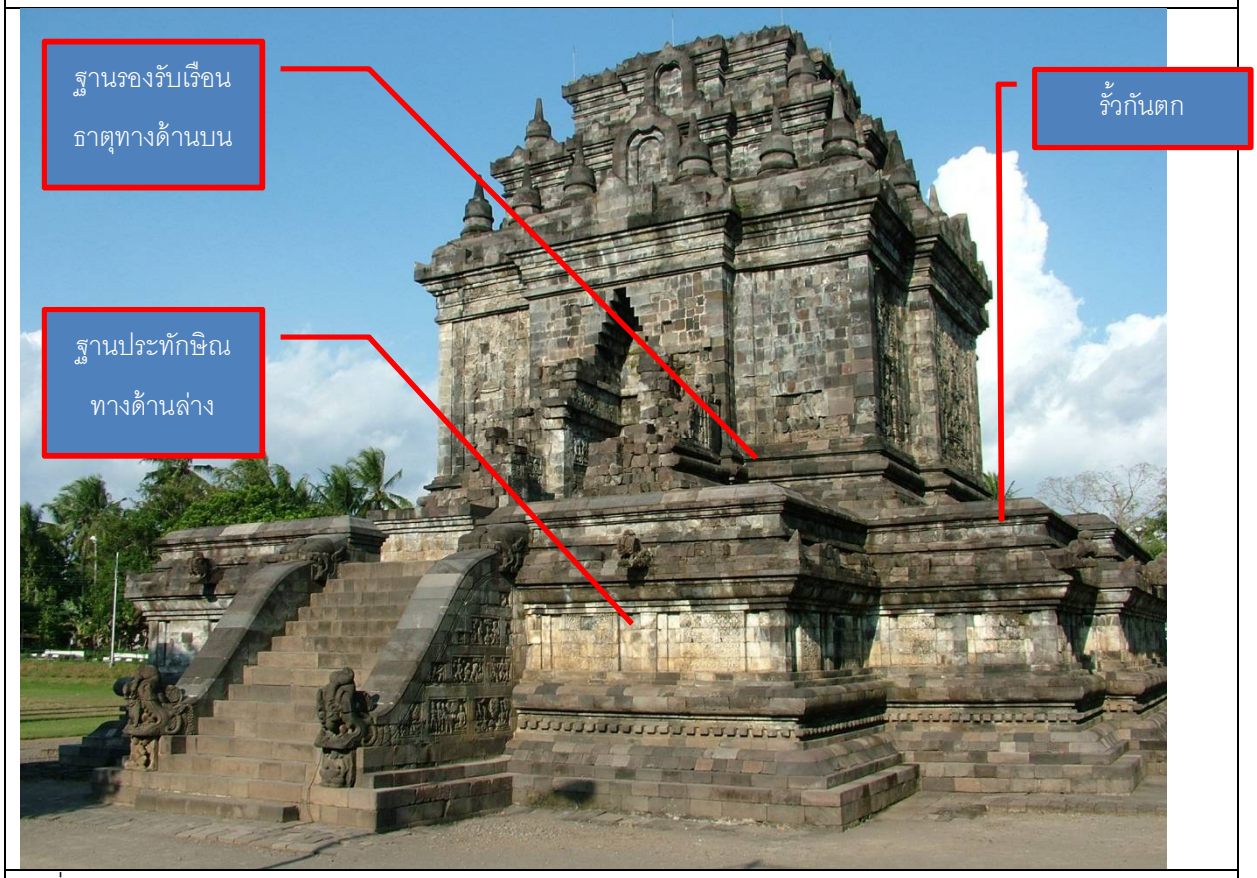
ที่น่าสนใจก็คือ ฐานประทักษิณที่นี่มีการกำหนดพื้นที่การเดินประทักษิณที่กว้างขึ้นมาก รวมถึงการปรากฏรั้วกันตกขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งแสดงให้เห็นหน้าที่ของฐานชั้นนี้อย่างชัดเจน รั้วกันตกนี้ ต่อมาจะเป็นลักษณะโดยปกติในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย

พัฒนาการอีกขั้นหนึ่งสำหรับจันทิเมนดุตก็คือ ฐานรองรับเรือนธาตุที่นี่ได้ถูกแยกออกเป็นฐานถึง 2 ชั้นย่อย คือ ฐานท้องไม้ยืดสูงทางด้านล่างซึ่งมีหน้าที่ในการหนุนเรือนธาตุให้สูงขึ้น และฐานเวทีพันธะทางด้านบนซึ่งมีลวดบัวสำคัญคือ ลวดบัวกลศะคาดกลางท้องไม้ อันเป็นฐานที่รองรับเรือนธาตุที่แท้จริง (รูปที่ 3.76)

การเพิ่ม "ฐานท้องไม้ยืดสูง" ขึ้นมารองรับฐานเวทีพันธะแสดงให้เห็นลักษณะที่ถูกเพิ่มเติมขึ้นมาจากจันทิปะวน และถือเป็นนวัตกรรมของสถาปนิกผู้ออกแบบจันทิเมนดุตอย่างแท้จริง ฐานชั้นนี้คงทำหน้าที่ในการ "หนุน" ฐานเวทีพันธะและเรือนธาตุให้ลอยเด่นขึ้นมา อนึ่ง จากมุมมองทางสายตาถ้ามองจากภายนอก ถ้าปราศจากฐานชั้นนี้แล้ว รั้วกันตกจะบดบังฐานเวทีพันธะและส่วนล่างของเรือนธาตุ (รูปที่ 3.77)



รูปที่ 3.74 ฐานของจันทิปะวน



รูปที่ 3.75 ฐานของจันทิเมนดุต แสดงให้เห็นฐานประทักษิณทางด้านล่าง และฐานรองรับเรือนธาตุทางด้านบน

รูปที่ 3.76 ฐานของจันทิเมนดุต แสดงให้เห็นฐานรองรับเรือนธาตุทางด้านบน ซึ่งมี 2 ชั้น คือ ฐานท้องไม้กว้างและฐานเวทีพันธะ

รูปที่ 3.77 มุมมองจากภายนอกของจันทิเมนดุต ซึ่งแสดงให้เห็นฐานประทักษิณทางด้านล้างและฐานเวทีพันธะทางด้านบน อนึ่ง แท้จริงแล้ว ฐานเวทีพันธะได้รับการ “หนุน” จากท้องไม้กว้างอีกชั้นหนึ่งซึ่งถ้าไม่มีฐานชั้นนี้แล้ว ฐานเวทีพันธะจะถูกรั้วกันตกบดบังทั้งหมด

(3) ศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย จันทิชวาภาคกลางตอนปลาย แสดงการสืบทอดระบบการซ้อนชั้นฐานมาจากจันทิเมนดุตอย่างชัดเจน ดังเช่นที่ จันทิกะลาสันซึ่งแสดงให้เห็นถึงฐาน 3 ชั้น คือ ฐานประทักษิณ ฐานท้องไม้กว้างและฐานเวทีพันธะ (รูปที่ 3.79) อนึ่ง ที่จันทิปรัมบะนัน ระบบดังกล่าวยังคงสืบทอดอยู่ ดังจะเห็นได้ว่า ฐานของจันทิปรัมบะนันก็ประกอบด้วยฐานจำนวน 3 ชั้นเช่นกัน คือ ฐานประทักษิณ ฐานท้องไม้กว้างและฐานเวทีพันธะ (รูปที่ 3.80) โดยที่ฐานท้องไม้กว้างถูกออกแบบไว้เพื่อหนุนให้ฐานเวทีพันธะลอยเด่นเหนือรั้วกันตกรูปสถูปิกะอย่างชัดเจน (รูปที่ 3.81)

(4) การซ้อนชั้นฐานในศิลปะชวาภาคกลางกับการเทียบกับศิลปะอินเดียและศิลปะอื่นๆในเอเชียอาคเนย์ ในศิลปะชวาภาคกลาง ความพยายามในการซ้อนชั้นฐานประทักษิณดูเหมือนว่าจะเป็น “กระบวนการหลัก” ในศิลปะนี้ ซึ่งแตกต่างอย่างมากไปจากศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะจามระยะต้นซึ่งไม่สนใจการซ้อนชั้นของฐานประทักษิณกับฐานเวทีพันธะและไม่มีกระบวนการการแทรกฐานท้องไม้กว้างเลย

สำหรับศิลปะทวารวดี แม้ว่าจะมีการซ้อนชั้นกันระหว่างฐานประทักษิณกับฐานเวทีพันธะ แต่กระบวนการก็ไม่ได้ซับซ้อนเท่ากับศิลปะชวา และดูเหมือนว่าแต่ละสกุลก็มีกระบวนการเป็นของตนเอง

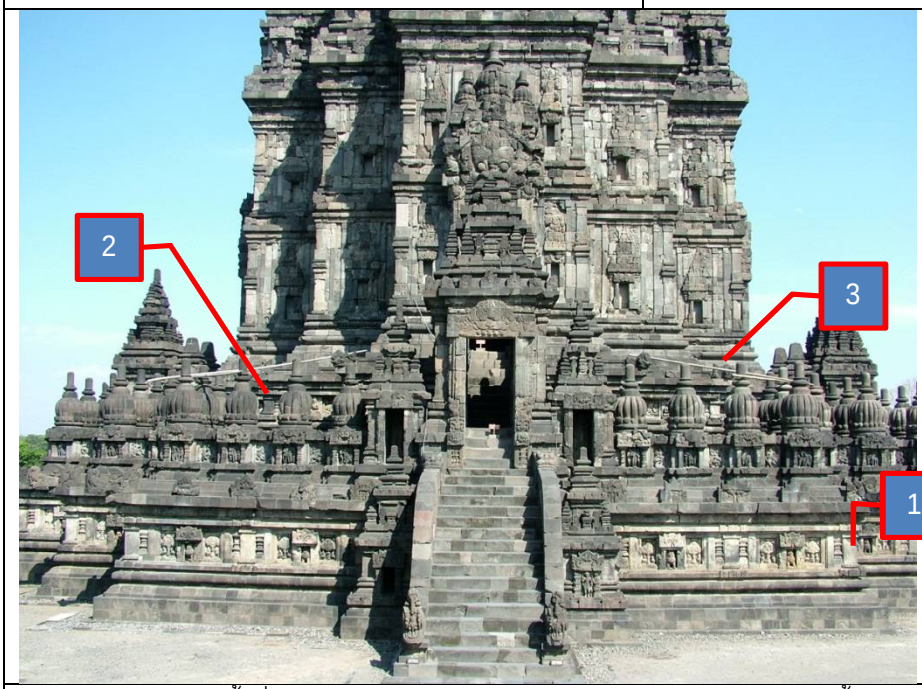
เมื่อศึกษาศิลปะอินเดีย พบว่า ศิลปะอินเดียใต้ก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 (คือก่อนโจฬะ) ไม่ได้มีความสนใจในการซ้อนชั้นฐานเช่นนี้เลย ในศิลปะอินเดียเหนือ แม้ว่าจะปรากฏการใช้ฐานประทักษิณหรือฐานไพทีขนาดใหญ่ ซึ่งเรียกว่า “ฐานชคตี” ในการรองรับปราสาท โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศิลปะอินเดียเหนือสมัยปราตีหาร (พุทธศตวรรษที่ 13) และจันเทลละ (พุทธศตวรรษที่ 15) โดยมีการใส่ ”รั้วกันตก” ด้วย(รูปที่ 3.78) แต่ฐานชคตีในศิลปะอินเดียเหนือกลับค่อนข้างเป็นฐานแผ่กว้าง เนื่องจากมักจะรองรับปราสาทถึงห้าหลังในแผนผังที่เรียกว่าแบบ “ปัญจายตนะ”[37] (Pañcāyatana) ด้วยเหตุที่ฐานค่อนข้างแผ่กว้าง รั้วกันตกจึงไม่ได้บดบังฐานเวทีพันธะ ดังนั้น ฐานในศิลปะอินเดียจึงไม่ได้มีกระบวนการความคิดในการซ้อนฐานท้องไม้กว้างเพื่อยกฐานเวทีพันธะให้สูงขึ้น จึงแตกต่างไปจากศิลปะชวาภาคกลางอย่างชัดเจน

รูปที่ 3.78 ฐานชคตีซึ่งรองรับปราสาทในผังปัญจายตนะ ศิลปะอินเดียเหนือสมัยราชวงศ์จันเลละ

[37] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับฐานชคตีรองรับเทวาลัยในผังปัญจายตนะในศิลปะจันเทลละได้ใน Krishna Deva, **Temples of Khajuraho**, Vol.1 (New Delhi: Archaeological Survey of India, 1990), pp.38-40.

รูปที่ 3.79 การซ้อนชั้นฐานที่จันทิกะลาสัน สังเกตว่าปรากฏฐานประทักษิณ (หมายเลข 1) ฐานท้องไม้กว้างซึ่งหนุนปราสาทให้สูงขึ้น (หมายเลข 2) และฐานเวทีพันธะรับเรือนธาตุ (หมายเลข 3)

รูปที่ 3.80 ระบบฐานที่จันทิปะรัมบะนัน สังเกตว่าปรากฏฐานประทักษิณ (หมายเลข 1) ฐานท้องไม้กว้างซึ่งหนุนปราสาทให้สูงขึ้น (หมายเลข 2) และฐานเวทีพันธะรับเรือนธาตุ (หมายเลข 3)



3.81 ระบบฐานสามชั้นที่จันทิปะรัมบะนัน เรือนธาตุและฐานเวทีพันธะถูกหนุนเด่นขึ้นมาจนพ้นแนวรั้วกันตกรูปสถูปิกะ

3.2.4.2.รูปแบบของลวดบัวฐานในศิลปะชวาภาคกลาง

จากการศึกษาลวดบัวในศิลปะชวาภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่ศิลปะชวาภาคกลางตอนกลางลงมา พบว่า ฐานบัวสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทกว้างๆ คือ ฐานบัวที่ท้องไม้แคบและฐานบัวที่ท้องไม้กว้าง โดยฐานบัวแต่ละแบบจะถูกใช้กับตำแหน่งของจันทิที่แตกต่างกันไป กล่าวคือ ฐานบัวที่ท้องไม้แคบย่อมใช้ในตำแหน่งของยานเวทีพันธะที่รองรับเรือนธาตุเสมอ ส่วนฐานบัวที่ท้องไม้กว้างมักใช้กับฐานที่มีขนาดใหญ่และต้องการความสูง เช่น ฐานประทักษิณ หรือฐานที่ใช้หนุนฐานเวทีพันธะอีกทีหนึ่ง

(1) ฐานบัวที่ท้องไม้แคบ ได้แก่ฐานบัวเตี้ยๆที่มีลูกแก้วหรือลวดบัวกลศะขนาดใหญ่คาดเต็มท้องไม้ ส่วนท้องไม้มีความแคบมากจนไม่สามารถแบ่งช่องหรือตกแต่งรายละเอียดใดๆได้เลย ฐานแบบนี้ตรงกับฐานเวทีพันธะในศิลปะอินเดียเหนือ ตัวอย่างฐานแบบนี้สามารถยกตัวอย่างได้จากฐานรองรับเรือนธาตุของจันทิปะวน จันทิเมนดุต จันทิกะลาสันและจันทิปะรัมบะนัน

(2) ฐานบัวที่ท้องไม้กว้าง ได้แก่ฐานบัวที่ถูกเพิ่มความสูงของฐานด้วยการยืดท้องไม้ โดยที่องค์ประกอบอื่นๆ เช่น บัวคว่ำ ลวดบัวกลศะหรือลูกแก้ว บัวหงายและหน้ากระดานบนยังคงปรากฏอยู่ครบถ้วน อนึ่ง การยืดท้องไม้ ทำให้เกิดการ “เพิ่มรายละเอียด” ลงไปบนท้องไม้ ซึ่งกระบวนการเช่นนี้ถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะชวาภาคกลาง

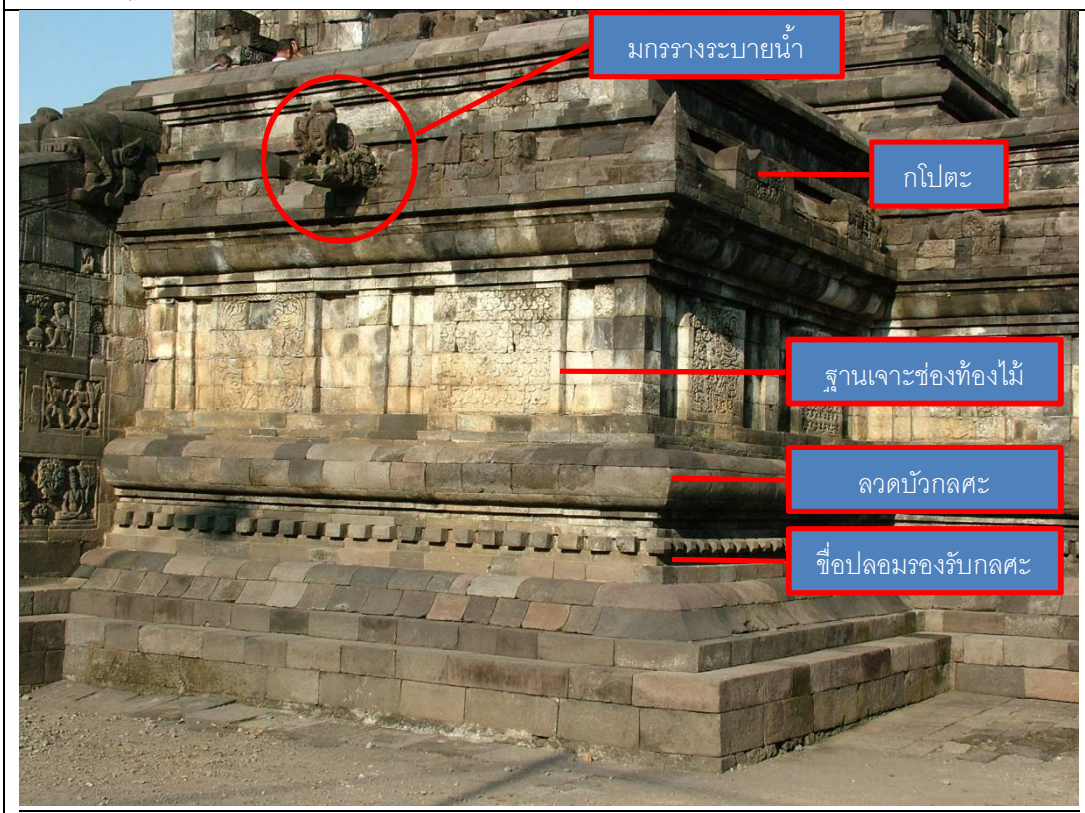
ฐานประทักษิณของจันทิปะวน (รูปที่ 3.82) มีลักษณะเป็นฐานท้องไม้กว้างที่กำหนดให้ลวดบัวกลศะอยู่ด้านล่างสุด ส่วนท้องไม้ถูกขนาบด้วยลวดบัวคล้ายลูกฟักขนาดเล็กและถูกแบ่งเป็นช่องๆ ในขณะที่จันทิเมนดุต ได้มีการเพิ่ม “ขื่อปลอม” เพื่อรองรับลวดบัวกลศะซึ่งอยู่ที่ด้านล่างสุดของท้องไม้ ส่วนท้องไม้เองก็มีการแบ่งช่องไปด้วยเสาติดผนัง โดยมีกรอบนูนในรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่เน้นย้ำภาพสลักในกรอบให้เด่นชัดขึ้นมา (รูปที่ 3.83)

ส่วนจันทิกะลาสัน ฐานท้องไม้กว้างที่หนุนฐานเวทีพันธะก็มีกระบวนการคล้ายๆกับที่จันทิปะวน คือ กำหนดให้ลวดบัวกลศะอยู่ด้านล่างสุด ส่วนท้องไม้ถูกขนาบด้วยลวดบัวคล้ายลูกฟักขนาดเล็กและถูกแบ่งเป็นช่องๆ (รูปที่ 3.84)

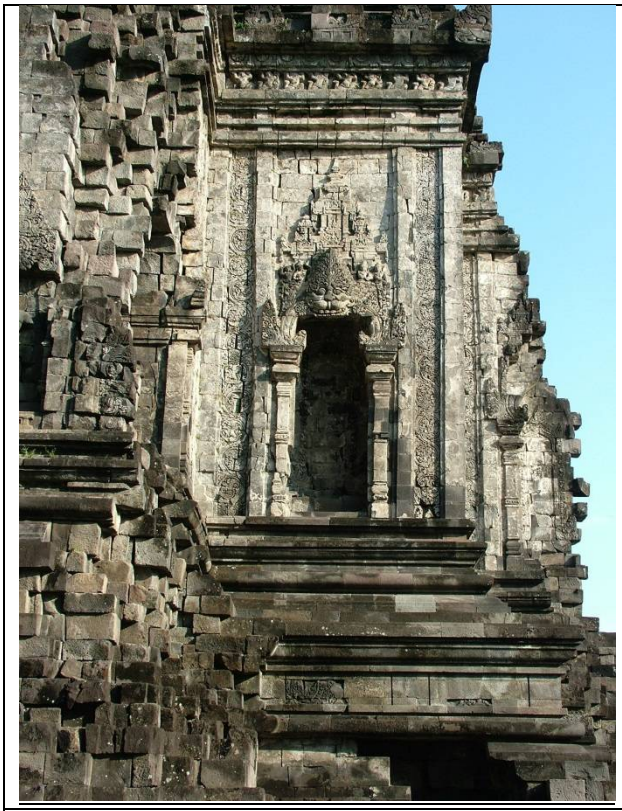
ส่วนฐานประทักษิณของจันทิปะรัมบะนัน (รูปที่ 3.85) ถือได้ว่า เป็นจุดที่ซับซ้อนนี่สุดสำหรับการแทรกรายละเอียดต่างๆลงไปในท้องไม้ยืดสูง โดย มีการแบ่งช่องท้องไม้ด้วยชุดของเสาติดผนังซึ่งประกอบด้วยเสาติดผนังสีเหลี่ยมเรียบและเสาติดผนังที่ประหนึ่งกลมที่มีลวดบัวซับซ้อน ภายในช่องเองก็มีการเจาะซุ้มจระนำประดับสิงห์ ขนาบข้างไปด้วยลายกัลปพฤกษ์และลายกกินนรกินนรี ความซับซ้อนเช่นนี้ได้รับการสังเกตมาก่อนแล้ว โดยนักวิชาการ[38]

[38] A.J.Bernet Kempers เรียกการประดับฐานที่ปะรัมบะนันนี้ว่า Parambanan Motif โปรดดู A.J.Bernet Kempers, **Ancient Indonesian Art** (Amsterdam: C.P.J.Van der Peet, 1959), pp.59-60.

รูปที่ 3.82 ฐานประทักษิณของจันทิปะวน



รูปที่ 3.83 ฐานประทักษิณของจันทิเมนดุต



รูปที่ 3.84 ฐานท้องไม้กว้างและฐานเวทีพันธะ จันทิกะลาสัน

รูปที่ 3.85 ฐานประทักษิณของจันทิปะรัมบะนัน มีการใส่รายละอียดต่างๆลงไปในท้องไม้ที่ซับซ้อนที่สุดในศิลปะชวา

3.2.4.3.รูปแบบของฐานในศิลปะชวาภาคกลาง และการเทียบกับศิลปะอินเดีย

จากการศึกษา พบความคล้ายคลึงกันระหว่างลวดบัวฐานในศิลปะชวากับศิลปะอินเดียเหลายประการ และบางประการไม่เป็นที่รู้ตักกันในศิลปะเอเชียอาคเนย์ในสกุลอื่นๆ ความคล้ายคลึงกันนี้ทำให้อาจกล่าวได้ว่าสถาปนิกชวามีความรู้เกี่ยวกับสถาปัตยกรรมอินเดียที่ดีเยี่ยมเป็นพิเศษ

ต่อไปนี้จะขอยกตัวอย่างเพื่อตั้งข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับรูปแบบลวดบัวฐานในศิลปะชวา ดังนี้

(1) กโปตะและวยาลมาลา ศิลปะชวาภาคกลางดูเหมือนจะเป็นศิลปะเดียวในเอเชียอาคเนย์ที่นำเอาลวดบัวกโปตะตามแบบอินเดียมาใช้ ดั่งที่ลวดบัวด้านบนสุดของฐานประทักษิณที่จันทิเมนดุตและจันทิปะรัมบะนันปรากฏกโปตะหรือหลังคาลาดประดับด้วยกูฑุอย่างชัดเจน (รูปที่ 3.83, 3.85) ลวดบัวกโปตะไม่เป็นที่รู้จักนักในศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆ และย่อมแสดงให้เห็นว่าสถาปนิกชวาภาคกลางมีความเข้าใจสถาปัตยกรรมอินเดียมากเป็นพิเศษ

อนึ่ง แม้ว่าศิลปะชวาภาคกลางจะไม่ปรากฏวยาลมาลาก็ตาม แต่การใช้ “ท่อระบายน้ำ” รูปมกรที่มุมต่างๆของฐานบัว เช่น มกรระบายน้ำของจันทิเมนดุต (รูปที่ 3.83) ย่อมทำให้นึกไปถึงมกรมุมเก็จในศิลปะอินเดียใต้พอสมควร อนึ่ง ไม่แน่ชัดว่าประเด็นนี้จะเกี่ยวข้องกับมกรมุมเก็จในศิลปะอินเดียหรือไม่

(2) การแบ่งช่องท้องไม้ สังเกตจากฐานบัวท้องไม้กว้างในศิลปะชวาภาคกลาง พบว่า ท้องไม้มักมีการแบ่งช่องเสมอ โดยถ้าท้องไม้มีความกว้างมากก็อาจแบ่งพื้นที่ออกเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส แต่ถ้าท้องไม้มีความแคบเนื่องจากฐานเตี้ย การแบ่งช่องท้องไม้ก็อาจแบ่งออกเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า

ในกรณีของฐานประทักษิณที่จันทิเมนดุต (รูปที่ 3.83) ท้องไม้มีการแบ่งช่องด้วยเสาติดผนังเป็นระยะๆ ทำให้เกิดช่องเว้าลึกในรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า อย่างไรก็ตาม ภาพกลับบรรจุในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่มีลักษณะนูนขึ้นมาและมีขนาดเล็กกว่าช่องเว้า ในกรณีของจันทิปะรัมบะนัน (รูปที่ 3.85) ท้องไม้มีเสาติดผนังมาคั่นทำให้เกิดช่องเว้าลึกที่ท้องไม้ในรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเช่นกัน แต่มีการใส่ “ซุ้มจระนำบรรจุสิงห์” ซ้อนเข้าไปโดยมีลักษณะนูนออกมาจากระนาบของท้องไม้

ดูเหมือนว่าการการใส่ช่องซ้อนกันเข้าไปโดยที่กรอบกลางนูนออกมาจากท้องไม้ที่เว้าลึก จะเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะชวาภาคกลาง อนึ่ง ดังที่ได้วิเคราะห์ไปก่อนหน้านี้แล้วว่า ฐานแบ่งช่องปรากฏในศิลปะอินเดียหลายสกุล ทั้งศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกและศิลปะคุปตะตอนปลาย-ปาละตอนต้น และยังปรากฏกับศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆเช่นเศิลปะทวารวดีและศิลปะมอญสะเทิม แต่ศิลปะเหล่านี้กลับไม่มีการ “ซ้อนกรอบ” และการประดับกรอบซ้อนที่นูนออกมาจากระนาบเว้าลึกของท้องไม้เลย ประเด็นนี้จึงถือเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะชวาภาคกลางอย่างแท้จริง

(3) การใช้ขื่อปลอมรองรับลวดบัว ฐานประทักษิณที่จันทิเมนดุต (รูปที่ 3.83) เป็นตัวอย่างของขื่อปลอมรองรับกลศะในศิลปะชวาภาคกลาง ลักษณะเช่นนี้ย่อมแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียเหนือ โดยเฉพาะศิลปะปาละ

ตอนต้นซึ่งมีการใช้ทั้งขื่อปลอมรับลวดบัวกลศะหรือกโปตะ อนึ่ง ดูเหมือนว่าความนิยมในการใช้ขื่อปลอมในศิลปะชวาภาคกลางจะโดดเด่นน้อยกว่าศิลปะทวารวดี

3.2.5. ฐานเวทีพันธะของศิลปะพม่าสมัยพุกาม

ฐานเวทีพันธะในศิลปะพุกาม ถือเป็นฐานบัวที่ได้รับอิทธิพลอินเดียในระยะสุดท้ายของเอเชยอาคเนย์ โดยในระยะนี้ความซับซ้อนของลวดบัวฐานได้ลดน้อยลงมาก แต่ช่างพุกามกลับให้สนใจในการปรับภาพเล่าเรื่องเคลือบเขียว

3.2.5.1. ประเด็นการซ้อนชั้นฐาน ในศิลปะพม่าสมัยเมืองพุกาม เจดีย์ทรงปราสาททุกองค์มีฐานรองเรือนธาตุเพียง 1 ชั้น (รูปที่ 3.86) ไม่เคยมีการขยายฐานใดๆจนมีขนาดใหญ่เพื่อให้เป็นทางประทักษิณภายนอกเลย กระบวนการทั้งหมดนี้แตกต่างไปจากศิลปะทวารวดีหรือศิลปะชวาภาคกลาง อนึ่ง ประเด็นนี้ต้องศึกษาแยกกับเจดีย์ทรงระฆังที่มีการซ้อนชั้นฐานและขยายฐานรวมถึงสร้างบันไดเพื่อให้เป็นฐานะประทักษิณอย่างชัดเจน

3.2.5.2. ประเด็นเกี่ยวกับลวดบัวกลศะ จากการศึกษาพบว่า ในศิลปะพุกามระยะแรก (ราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 รัชกาลพระเจ้าอโนรธาถึงรัชกาลพระเจ้าจันสิตถา) เจดีย์ทรงปราสาท ส่วนมากยังคงลวดบัวลูกแก้วขนาดใหญ่หรือลวดบัวกลศะคาดกลางท้องไม้ตามแบบศิลปะอินเดีย เช่นฐานของปฏิมาฆระด้านหน้าจอกยูอูมิน ในรัชกาลพระเจ้าอโนรธา (รูปที่ 3.87) ฐานของเจดีย์อเพยทนะในรัชกาลพระเจ้าจันสิตถา (รูปที่ 3.86)[39]

3.2.5.3. ประเด็นเกี่ยวกับการเจาะช่องท้องไม้ ดังที่ได้ศึกษาแล้วว่า ก่อนหน้าศิลปะพุกามได้ปรากฏศิลปะหลายสกุลที่ “เจาะช่องท้องไม้” คือ ศิลปะปาละและศิลปะมอญสะเทิม ระเบียบการเจาะช่องเหล่านี้น่าจะเป็นแรงผลักดันทำให้เกิดการเจาะช่องท้องไม้บรรจุภาพชาดกในเจดีย์ทรงระฆังหลายองค์ตั้งแต่สมัยพุกามตอนต้น เช่น เจดีย์เปตเลก (รูปที่ 3.88) เจดีย์ชเวซิกอง ก่อนที่ระเบียบเช่นนี้จะเข้ามาปรากฏกับเจดีย์ทรงปราสาทและแทนที่ฐานบัวกลศะในที่สุด[40]

เช่น เจดีย์เปตเลก (รูปที่ 3.88) ยังคงแสดงให้เห็นภาพดินเผาที่ “ไม่เคลือบ” คล้ายคลึงกับศิลปะปาละมาก อย่างไรก็ตาม ภาพดินเผาในศิลปะพุกามนี้กลับเป็น “ภาพเล่าเรื่อง” เสมอ โดยมักเล่าเรื่องชาดก

ตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าจันสิตถาเป็นต้นมา ฐานบัวซึ่งมีการประดับภาพเล่าเรื่องแบ่งช่องท้องไม้ ได้เข้ามามีบทบาทมากขึ้นเรื่อยๆสำหรับฐานเจดีย์ทรงปราสาท ตัวอย่างสำคัญได้แก่อานันท์เจดีย์ (รูปที่ 3.89) แม้ว่าในรัชกาลเดียวกันนี้ยังปรากฏฐานบัวกลศะอยู่ควบคู่ด้วย แต่ฐานบัวกลศะก็จะหายไปจนเกือบหมดสิ้นในสมัยพุกามตอนปลาย

[39] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล,** หน้า 273-276.

[40] โปรดดูการศึกษาเจดีย์ชเวซิกองได้ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล,** หน้า 85.

ภาพดินเผาที่อานันทเจดีย์เป็น “ภาพเล่าเรื่อง” ตามแบบพุกาม พัฒนาการที่อาจสังเกตได้ก็คือการ “เคลือบเขียว” ซึ่งต่อมาจะปรากฏอย่างยาวนานในศิลปะพม่า ส่วนด้านบนและด้านล่างของท้องไม้ปรากฏลวดบัวลูกแก้วขนาดเล็ก 2 เส้นคาด ซึ่งแสดงให้เห็นลักษณะของพุกามเองที่ ได้ทำให้ลวดบัวกลศะกลายเป็นลวดบัวลูกแก้วเส้นเล็กเพื่อให้ท้องไม้มีความกว้างมากขึ้นและสามารถเจาะช่องประดับภาพเล่าเรื่องได้

รูปที่ 3.86 ฐานเวทีพันธะรองรับเรือนธาตุของเจดีย์อเพยทนะ ซึ่งมีฐานเพียงชั้นเดียวรองรับเรือนธาตุ ฐานประกอบด้วยลวดบัวกลศะขนาดใหญ่เต็มท้องไม้

รูปที่ 3.87 ฐานของจอกกูอูมิน ประกอบด้วยลวดบัวกลศะขนาดใหญ่เต็มท้องไม้ ซึ่งเป็นลักษณะที่นิยมในพุกามตอนต้น

รูปที่ 3.88 ฐานเจดีย์เป็ตเลก แสดงการประดับท้องไม้ด้วยแผ่นดินเผาไม่เคลือบ ซึ่งคล้ายคลึงกับศิลปะปาละ

รูปที่ 3.89 ฐานอานันทเจดีย์ แสดงการประดับท้องไม้ด้วยแผ่นดินเผา “เคลือบเขียว” ขนาบด้านบนและด้านล่างของท้องไม้ด้วยลูกแก้วเส้นเล็ก

สรุปบทที่3 ลักษณะร่วมของฐานเวทีพันธะในเอเชียอาคเนย์

จากการศึกษา พบว่า ฐานเวทีพันธะในศิลปะเอเชียอาคเนย์ ไม่ว่าจะเป็นศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ศิลปะจาม ศิลปะชวาภาคกลาง ศิลปะทวารวดี ศิลปะศรีเกษตร ศิลปะพุกาม มีลักษณะร่วมกันหลายประการ บางประการเป็นประเด็นที่แสดงความ "เกี่ยวข้อง" กับศิลปะอินเดีย บางประเด็นก็แสดง "ความแตกต่าง" กับศิลปะอินเดียอย่างชัดเจน

(1) ประเด็นร่วมทางด้านรูปแบบของฐานเวทีพันธะในเอเชียอาคเนย์ เช่น ลวดบัวกลศะในเอเชียอาคเนย์ ล้วนแต่มีลักษณะเป็นลูกแก้วแบบธรรมดาทั้งสิ้น จากการค้นคว้าพบว่า ไม่เคยปรากฏตรีปัฏฏมกุมุท วฤตตกุมุทในเอเชียอาคเนย์เลยทั้งๆที่ศิลปะเอเชียอาคเนย์ได้รับอิทธิพลวิมานแบบอินเดียใต้ในศิลปะปัลลวะและโจฬะอย่างมาก

รายละเอียดอื่นๆในศิลปะอินเดียที่แพร่กระจายในเอเชียอาคเนย์ เช่น ลาย "ชาลีซึ่งได้รับความนิยมมากสำหรับการประดับฐานในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครและศิลปะทวารวดี ส่วนลวดบัว "เวทิไก" หรือลวดบัวรัดเรือนธาตุปรากฏเสมอในศิลปะทวารวดีและในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร เป็นต้น

(2) ประเด็นที่แตกต่างไปจากศิลปะอินเดีย จากการค้นคว้าพบว่าลวดบัวหลายเส้นไม่เป็นที่รู้จักในเอเชียอาคเนย์โดยรวม ไม่ว่าจะเป็นลวดบัวกุมภะ ลวดบัวกโปตะ หรือวยาลมาลา จากการวิจัยพบว่า ลวดบัวที่เรียบง่ายกว่าและได้รับความนิยมมากกว่าในฐานะลวดบัวด้านบนสุดและด้านล่างของฐานเวทีพันธะในเอเชียอาคเนย์ก็คือ "หน้ากระดานบน" และ "หน้ากระดานล่าง" อย่างง่ายๆ

ศิลปะขอมและศิลปะจามเป็นศิลปะที่ประดับ "ปราสาทจำลองที่ฐาน" อย่างซับซ้อน ประเด็นนี้กลับไม่ปรากฏกับศิลปะเอเชียอาคเนย์อื่นๆ ส่วนศิลปะทวารวดี-ศิลปะสะเทิมและศิลปะพุกามรวมถึงศิลปะชวาภาคกลางมีความพยายามในการออกแบบท้องไม้เจาะช่องประดับภาพซึ่งคงมีพื้นฐานมาจากศิลปะปาละตอนต้น แต่การเจาะช่องในศิลปะแต่ละสกุลก็มีลักษณะที่แตกต่างไปจากอินเดียหลายประการ เช่น เปลี่ยนจาก "ภาพไม่เล่าเรื่อง" มาเป็น "ภาพเล่าเรื่อง" เป็นต้น

(3) ลักษณะเฉพาะของเอเชียอาคเนย์แต่ละสกุล การวิจัยได้ค้นพบความหลากหลายแบบอย่างมีพลวัตรทางด้านรูปแบบ ดั่งเช่น การซ้อนชั้นฐานให้กลายเป็นลานประทักษิณจำนวนหลายฐาน มีความชัดเจนในศิลปะชวาภาคกลางและศิลปะทวารวดี แต่ไม่ปรากฏเลยกับในศิลปะจามและศิลปะพม่าสมัยพุกาม ส่วนศิลปะขอมแม้จะมีการออกแบบลวดบัวให้ซับซ้อน แต่ก็ไม่มีความสนใจในการขยายฐานปีฐะให้เป็นฐานประทักษิณ ซึ่งประเด็นนี้ต่างจากศิลปะชวาและทวารวดีมาก

ศิลปะในเอเชียอาคเนย์แต่ละสกุลมี "ความสนใจ" ในการออกแบบฐานของตนเองให้ออกไปในลักษณะต่างๆที่หลากหลาย เช่น ความพยายามเน้นปราสาทจำลองในศิลปะจาม ความพยายามในการคาดลวดบัวจำนวนหลายเส้นรวมถึงเวทิไกรูปลูกกรงในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ความพยายามในการออกแบบลวดบัวให้แตกต่างกันระหว่างฐานประทักษิณกับฐานเวทีพันธะรองรับเรือนธาตุดังที่ปรากฏทั้งศิลปะทวารวดีและศิลปะชวาภาคกลาง เป็นต้น อันแสดงถึงพลวัตรที่น่าสนใจในการศึกษาสถาปัตยกรรมเอเชียอาคเนย์