

บทที่ 4

เรือนธาตุ: เสาติดผนัง ระบบการยกเก็จ การตกแต่งเก็จและประตู

ประเด็นศึกษา

ส่วนที่สำคัญที่สุดของเทวาลัยซึ่งใช้เป็นที่ประดิษฐานประติมากรรมประธานคือครรภคฤหะ ซึ่งตรงกับผนังส่วนกลางที่เรียกกันในภาษาไทยว่า “เรือนธาตุ” โดยศัพท์ภาษาสันสกฤตที่ใช้เรียกเรือนธาตุในศิลปะอินเดียคือ “ชังฆา”¹ หนึ่ง คำว่าชังฆานี้ใช้สำหรับเรียก “เรือนธาตุจริง” เท่านั้น แตกต่างไปจากคำว่า “ตละ” ที่ใช้เฉพาะเรือนธาตุจำลอง

เนื่องด้วยครรภคฤหะภายในมักเป็นห้องมืดที่ไม่มีการตกแต่งใดๆ รายละเอียดทางศิลปกรรมที่ซับซ้อนไปด้วยการตกแต่งจึงปรากฏเฉพาะผนังด้านนอกของ “ชังฆา” หรือ “เรือนธาตุ” ซึ่งในงานวิจัยนี้จะขอศึกษาเฉพาะประเด็นการตกแต่งด้านนอกเท่านั้น

เนื่องด้วยการตกแต่งเรือนธาตุในศิลปะอินเดียและเอเชียอาคเนย์ที่ได้รับอิทธิพลอินเดียมักมีการยกเก็จและตกแต่งผนังด้วย “เสาติดผนัง” สลับกับ “ซุ้มประติมากรรม” การศึกษานี้จึงสามารถแยกออกเป็นประเด็นย่อยได้ 4 ประเด็น คือ (1) รูปแบบเสาติดผนัง (2) ระบบการยกเก็จ (3) การตกแต่งเก็จ (4) ประตู ซึ่งในบทนี้จะศึกษาประเด็นต่างๆตามลำดับ

4.1. รูปแบบเสาติดผนัง

เสาติดผนังเป็นองค์ประกอบที่สำคัญสำหรับการแบ่งเก็จของผนังเรือนธาตุในศิลปะอินเดียและเอเชียอาคเนย์ การศึกษาเสาติดผนังสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 วิธีการคือ การศึกษา “รูปแบบ” ของเสาติดผนัง ซึ่งจะทำได้ยากขึ้นเกี่ยวกับแหล่งบันดาใจและความสัมพันธ์ทางด้านรูปแบบระหว่างศิลปะอินเดียแต่ละสกุลกับเอเชียอาคเนย์แต่ละสกุลได้ ส่วนประเด็นที่สองคือการศึกษา “ตำแหน่ง” ของเสาติดผนังซึ่งจะทำให้ศึกษา “ระบบการแบ่งเก็จ” ได้

ในหัวข้อ 4.1 นี้ ขอเจาะจงศึกษาเฉพาะ “รูปแบบ” ของเสาติดผนังก่อน ส่วนประเด็นที่สองนั้นจะศึกษาไปพร้อมกับระบบการแบ่งเก็จในหัวข้อ 4.2

¹ ข้อความในคัมภีร์ที่ระบุว่า “ชังฆา” โปรดดู Prasanna Kumar Acharya, *A Dictionary of Hindu Architecture*, p.206.

การศึกษาในหัวข้อนี้จะศึกษาความหลากหลายทางด้านรูปแบบของเสาดัดผนังในศิลปะอินเดียก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 ก่อน แล้วจึงศึกษารูปแบบของเสาดัดผนังในศิลปะเอเชียอาคเนย์

4.1.1. ความหลากหลายทางด้านรูปแบบของเสาในศิลปะอินเดียก่อนพุทธศตวรรษที่ 15

4.1.1.1. เสาในศิลปะอินเดียได้ก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 ตั้งแต่ศิลปะคุปตะ-วากฏกะลงมา ศิลปะอินเดียได้พัฒนาารูปแบบของเสา ทั้งเสาดัดผนังและเสาลอย โดยสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท ตามรูปแบบและต้นกำเนิด

(1) เสาเวทิกา คือ เสาที่มีองค์ประกอบสืบมาจากเสาเวทิกาครอบสถูปในศิลปะอินเดียโบราณและอมราวดี ต่อมาเสาแบบนี้ยังคงปรากฏอยู่ในศิลปะวากฏกะที่ถ้ำชันตา-เอลโลว์ และศิลปะปัลลวะ ก่อนที่จะเสื่อมหายไปและได้รับการฟื้นฟูใหม่อีกครั้งหนึ่งในศิลปะโจฬะตอนปลายและวิชัยนคร

สถูปารุทในศิลปะอินเดียโบราณ มีเสาเวทิกาที่เป็นลักษณะเฉพาะ คือ เป็นเสาแปดเหลี่ยม โดยมีด้านบน ตรงกลางและด้านล่างของเสาปรากฏภาพในกรอบวงกลมบรรจุภาพเล่าเรื่องชาดกหรือพุทธประวัติ (รูปที่ 4.1) สถูปอมราวดีในศิลปะอมราวดี (รูปที่ 4.2) ก็มีเสาที่มีสันประหนึ่งแปดเหลี่ยม โดยมีด้านบน ตรงกลางและด้านล่างของเสาปรากฏภาพในกรอบวงกลมบรรจุภาพเล่าเรื่องชาดกหรือพุทธประวัติเช่นกัน

ต่อมาในศิลปะวากฏกะ เสาแบบเวทิกาได้ถูกนำมาปรับปรุงใหม่จนกลายเป็นเสาดัดผนังของถ้ำชันตา (ราวพุทธศตวรรษที่ 11) (รูปที่ 4.3) โดยเสาประกอบด้วยเสาในผังสี่เหลี่ยมยัดขึ้นมาถึงครึ่งเสา ส่วนภาพสลักในกรอบวงกลมถูกลดจำนวนลงมาจนเหลือสองวง คือตรงกลางและด้านล่างบนของเสา ระหว่างภาพวงกลมปรากฏการไล่เหลี่ยมจากแปดเหลี่ยม-สิบหกเหลี่ยม-แปดเหลี่ยม

ศิลปะปัลลวะตอนต้นได้ปรากฏเสาแบบนี้ที่ถ้ำลิตางกูระ (Lalitankūra) เมืองตริจูจิปป์ฟี (Tiruchirappalli) (รูปที่ 4.4) กำหนดอายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ 12 กรอบวงกลมถูกลดจำนวนลงมาจนเหลือสองวง และได้กลายเป็นดอกบัวไป ระหว่างวงกลมทั้งสองมีลักษณะเป็นเสาแปดเหลี่ยม ภายหลังจากพุทธศตวรรษที่ 12 เสาเวทิกาได้เสื่อมความนิยมลง แต่ภาพสลัก "ในกรอบวงกลม" ได้กลายเป็นลวดลายที่ถูกนำไปใช้กระจายไปทั่วสำหรับเสาทรงอื่นๆในศิลปะอินเดีย

จากการศึกษา ไม่พบว่าเสาประเภทนี้เข้ามาในศิลปะเอเชียอาคเนย์แต่อย่างใด ไม่ว่าจะเป็นเสาเวทิกาเต็มรูปแบบ หรือเฉพาะลายกรอบวงกลมเองก็ไม่เคยปรากฏว่ามีใช้ในการตกแต่งกับเสาดัดผนังในเอเชียอาคเนย์เลย อนึ่ง กรอบวงกลมนั้นปรากฏว่าใช้กับการตกแต่งฐานของเจดีย์จอนตูในศิลปะมอญสะเทิมเท่านั้น (โปรดดูบทที่ 3) อันไม่เกี่ยวข้องกับระบบเสาดัดผนังเลย



รูปที่ 4.1 เสาเวทิกา สถูปการหุต ศิลปะอินเดียโบราณ



รูปที่ 4.2 เสาเวทิกา สถูปอมราวดี ศิลปะอมราวดี



รูปที่ 4.3 เสาแบบเวทิกา ถ้ำอชันตา ศิลปะวาฏกะ



รูปที่ 4.4 เสาแบบเวทิกา ถ้ำลิตังกูร เมืองตริจุงจีร์ปัพพี ศิลปะปัลลวะตอนต้น

(2) เสาเลียนแบบเครื่องไม้ ในจิตรกรรมที่ถ้ำชันตาหมายเลข 1 (รูปที่ 4.5) ได้ปรากฏภาพเขียนอาคารเครื่องไม้ ซึ่งมีเสากลมรองรับหลังคา เสากลมนี้บัวหัวเสาเป็นรูปแฉกซึ่งเรียกว่า “กลศะ” รองรับอามลกะและบัวหางรับช่อซึ่งเรียกว่า “ขาปรี” (Khāpurī) หรือ “อิททิ”² (Idal) เสาอาคารแบบนี้คงมีกำเนิดมาจากการนำท่อนไม้มาลึงให้กลมและสลักบัวหัวเสา ด้วยเหตุนี้ถ้าเสาแบบนี้ถูกนำไปสลักในงานสถาปัตยกรรมหินก็จะขอเรียกว่า “เสาเลียนแบบเครื่องไม้”

ที่ด้านหน้าถ้ำชันตาที่ 7 เสาประเภทนี้ปรากฏเป็นเสาจริงของถ้ำด้วย โดยมีลักษณะเป็นเสาแปดเหลี่ยมรองรับกลศะ อามลกะและขาปรี (รูปที่ 4.6) เสาที่ด้านหน้าถ้ำชันตาที่ 2 ก็มีลักษณะเช่นนี้เช่นกัน โดยเสามีลักษณะเป็น 16 เหลี่ยม มีแถบเพชรพลอยที่ใช้แขวนพวงมาลัย-พวงอุบะซึ่งเรียกว่า “มาลัสถาน” (Mālāsthāna) อันแสดงการเลียนแบบดอกไม้สดจริงหรือพวงมาลัยเพชรพลอย ถัดขึ้นไปได้แก่กลศะรูปคล้ายแฉกคอคอด ถัดขึ้นไปได้แก่อามลกะและขาปรี

น่าสังเกตว่าที่ถ้ำชันตา เสาประเภทนี้มักอยู่ในแผนผังแปดเหลี่ยมหรือสิบหกเหลี่ยมอันแสดงให้เห็นต้นกำเนิดของเสาแบบนี้ว่ามาจากเสากลม (คือมาจากต้นไม้อีก) อย่างไรก็ตาม พัฒนาการระยะต่อมาในศิลปะอินเดียได้ก็คือ การนำเอาเสาประเภทนี้มาดัดแปลงเป็นเสาสี่เหลี่ยม

ในสถาปัตยกรรมลอยตัว เสาแบบนี้ได้กลายเป็น “เสาติณนัง” ที่เรือนธาตุของปราสาททรงวิมานทั้งในศิลปะปัลลวะและจาลุกยะตะวันตกระยะแรก ดังตัวอย่างจากเทวาลัยอรุณระเณเมืองมามัลปุรัมในศิลปะปัลลวะพุทธศตวรรษที่ 12 (รูปที่ 4.7) และเทวาลัยวิรูปกัษเมืองปัญฑาทากัลในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกในพุทธศตวรรษที่ 13 (รูปที่ 4.8) น่าสังเกตว่าเสาเหล่านี้แทบไม่มีพัฒนาการเลย โดยเสาย่อมประกอบไปด้วย กลศะ อามลกะและขาปรีเสมอ

ที่ด้านบนของขาปรี สิ่งที่ปรากฏกับเสาเลียนแบบเครื่องไม้ในศิลปะอินเดียได้เสมอคือ “เท้าแขนรูปโค้ง” ซึ่งเรียกกันในศัพท์ทางสถาปัตยกรรมว่า “โพทิโก”³ เท้าแขนรูปโค้งนี้ปรากฏเสมอตั้งแต่ศิลปะวากฏกะที่ถ้ำชันตา ศิลปะปัลลวะและศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก โดยโพทิโกในศิลปะอินเดียได้มีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง⁴

จากการศึกษาเทียบเคียงกับศิลปกรรมในเอเชียอาคเนย์แล้ว พบว่า เสาประเภทนี้ก็ไม่ปรากฏเลยในเอเชียอาคเนย์ เนื่องจากเสาในเอเชียอาคเนย์ไม่มีเสาที่ประกอบด้วย “กลศะ-อามลกะ-ขาปรี-โพทิโก” เลย

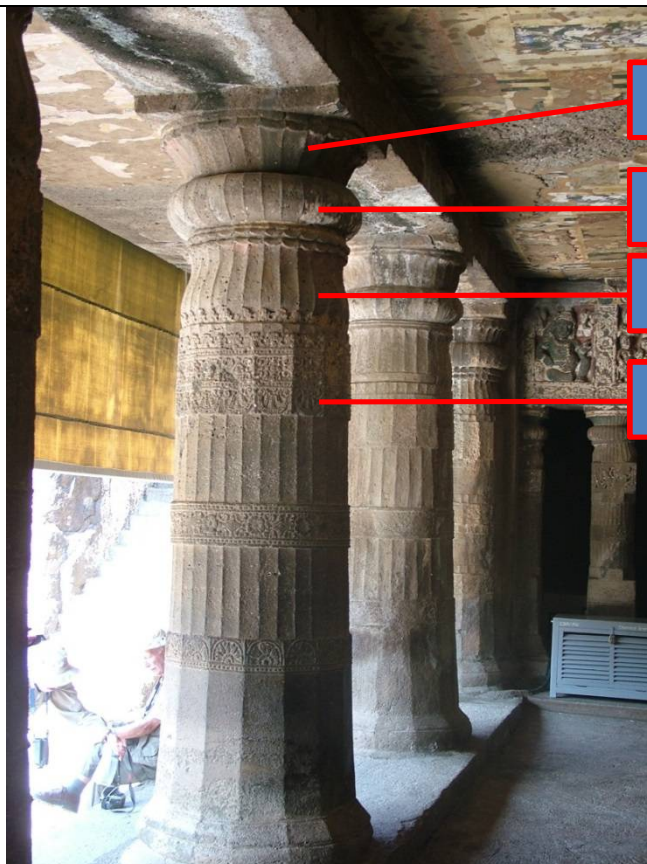
² โปรดดูข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบเสาเลียนแบบเครื่องไม้ในศิลปะอินเดียได้ใน G. Jouveau-Dubreuil, **Dravidian Architecture** (Varanasi: Bharat-Bharati, 1972), p.11.

³ G. Jouveau-Dubreuil, **Dravidian Architecture**, p.11.

⁴ ในงานวิจัยนี้ไม่ขอกล่าวถึงรายละเอียดพัฒนาการของโพทิโกในศิลปะอินเดียได้ เนื่องจากไม่ได้ส่งอิทธิพลต่อเอเชียอาคเนย์ก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 เลย โปรดดูรายละเอียดพัฒนาการของโพทิโกได้ใน G. Jouveau-Dubreuil, **Dravidian Architecture** (Varanasi: Bharat-Bharati, 1972), p.41.



รูปที่ 4.5 เสาเลียนแบบเครื่องไม้ในจิตรกรรมภายในถ้ำอชันตาที่ 1 ศิลปะวาฏกะ



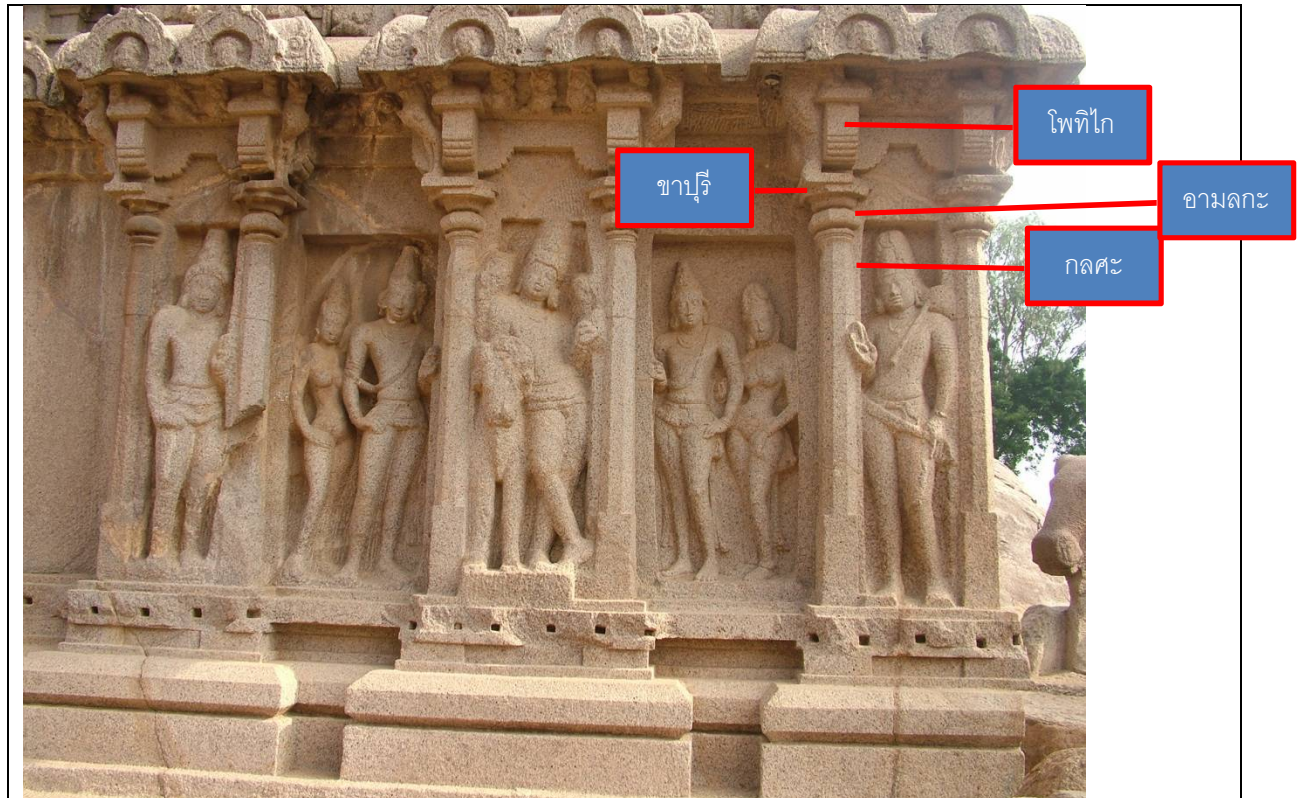
ขานูรี

อามลกะ

กลศะ

มาลาสถาน

รูปที่ 4.6 เสาเลียนแบบเครื่องไม้ที่ด้านหน้าถ้ำอชันตาที่ 2 ศิลปะวาฏกะ



รูปที่ 4.7 เสดิผนังของเทวาลัยอรุณระ เมืองมัลลปุรัม ศิลปะปัลลวะ เป็นเสาดิยนแบบเครื่องไม้ทั้งหมด



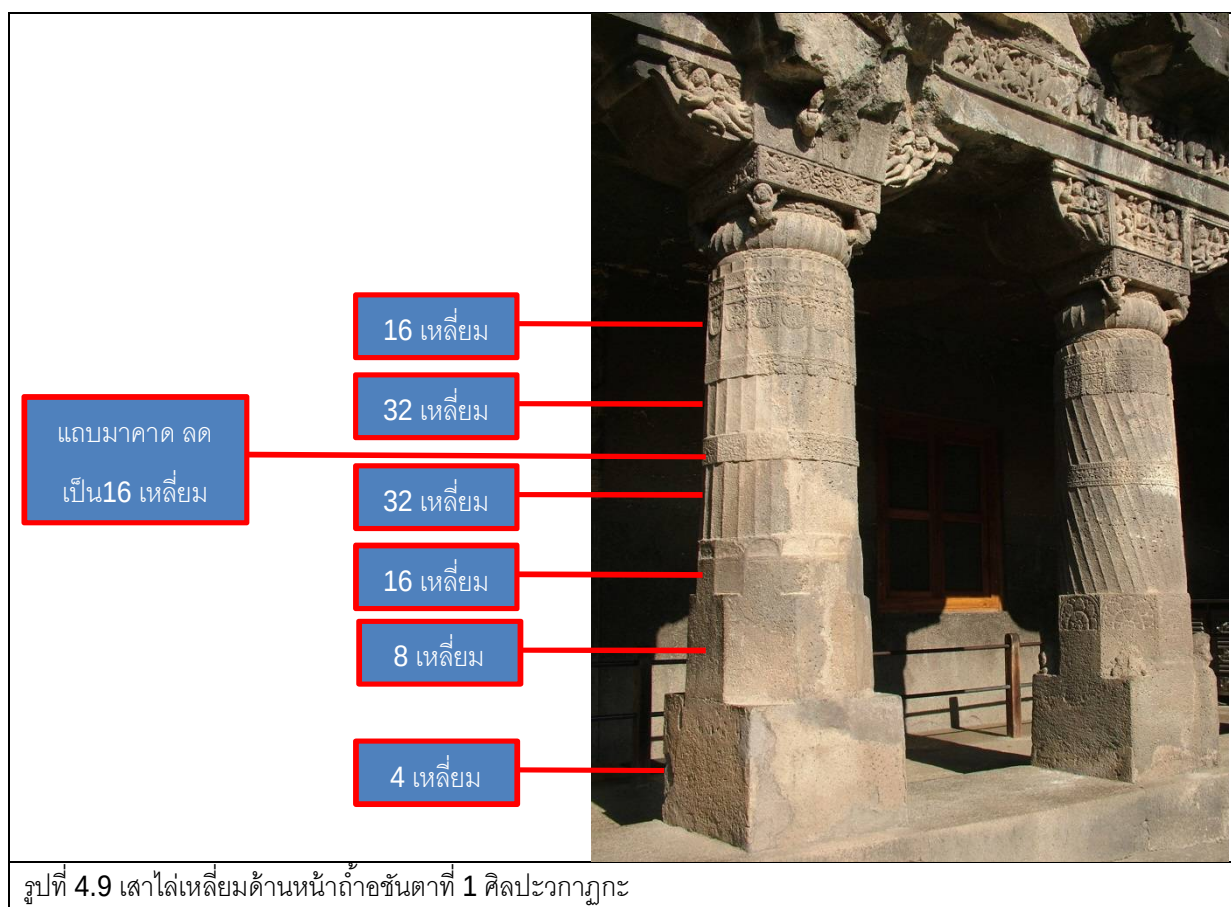
รูปที่ 4.8 เสดิผนังของเทวาลัยวิรูปักษ์ เมืองปุกกาทักล ศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก เป็นเสาดิยนแบบเครื่องไม้ทั้งหมด

(3) เสาไล่เหลี่ยม คือ เสาที่เน้นการเปลี่ยนเสาจาก 4 เหลี่ยม ไปสู่ 8 เหลี่ยม 16 เหลี่ยม 32 เหลี่ยม ตามลำดับ และมีการไล่เหลี่ยมกลับ สำคัญก็คือเสาประเภทนี้จะไม่มีการเน้น “กลศะ” หรือแจกันที่บัวหัวเสาซึ่งแตกต่างไปจากเสาเลียนแบบเครื่องไม้

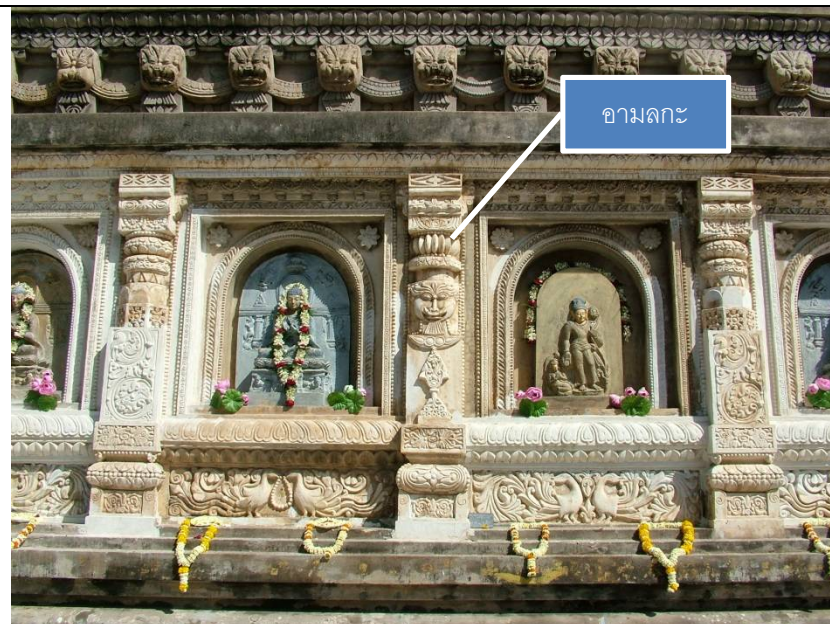
เสาประเภทนี้ปรากฏโดดเด่นมากที่ถ้ำอชันตา โดยเสาที่ถ้ำอชันตาที่ 1 มีการไล่เหลี่ยมจาก 4 เหลี่ยม 8 เหลี่ยม 16 เหลี่ยม 32 เหลี่ยม ตามลำดับ โดยถ้ามีแถบลดลายมาคาคดย่อมลดจำนวนเหลี่ยมให้ลงไปครึ่งหนึ่ง เช่น ถ้ามีแถบมาคาคที่ 32 เหลี่ยม แถบคาคจะอยู่ในรูปทรง 16 เหลี่ยม เป็นต้น (รูปที่ 4.9) ด้านบนสุดของเสาปรากฏอามลกะ

เสาประเภทนี้ต่อมากลืนกลายเป็นกับเสาเลียนแบบเครื่องไม้ โดยในระยะหลังเสาเลียนแบบเครื่องไม้เองก็มีการไล่เหลี่ยมที่โคนเสาด้วย

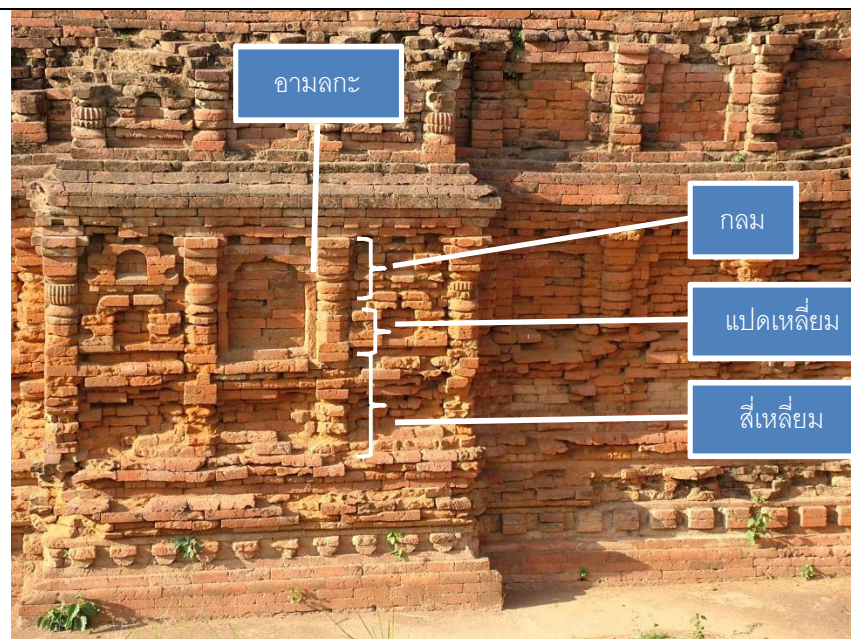
จากการศึกษาเทียบเคียงกับศิลปกรรมในเอเชียอาคเนย์แล้ว พบว่า เสาประเภทไล่เหลี่ยมก็ไม่ปรากฏเลยในเอเชียอาคเนย์ การไล่เหลี่ยมอาจปรากฏบ้างกับรูปแบบของศิวลึงค์ซึ่งแบ่งออกเป็นพรหมภาค (สี่เหลี่ยม) วิษณุภาค (แปดเหลี่ยม) และรุทรมภาค (กลม) แต่การไล่เหลี่ยมของศิวลึงค์นั้นไม่แน่ชัดว่าเกี่ยวข้องกับการไล่เหลี่ยมของเสามากน้อยเพียงไร



4.1.1.2. เสาในศิลปะอินเดียเหนือก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 จากการศึกษาพบว่าเสาในศิลปะอินเดียเหนือก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 มีความหลากหลายพอสมควร โดยเสาดัดผนังของศิลปะคุปตะและปาละตอนต้นตั้งเช่นที่วิหารมหาโพธิ์พุทศยา (รูปที่ 4.10) และเจดีย์หมายเลข 13 ที่นาลันทานัน (รูปที่ 4.11) มีลักษณะคล้ายเสาไล่เหลี่ยมในอินเดียได้ คือเป็นเสาที่เปลี่ยนเหลี่ยมจาก 4 เหลี่ยมไปสู่ 8 เหลี่ยม จากนั้นกลายเป็นเสากลมที่ประดับด้วยลายพวงมาลัยพวงอุบะ จากนั้นเป็นหัวเสารูปอามลกะซึ่งสามารถแทนที่ด้วยปวงฆฏะได้ในบางครั้ง แต่ไม่เคยปรากฏกลศหรือบัวหัวเสาทรงแจกันเลยในศิลปะอินเดียเหนือ อนึ่ง บางครั้ง ปวงฆฏะเองก็สามารถเข้ามาแทรกในตำแหน่งกึ่งกลางเสาได้ ซึ่งกรณีเช่นนี้ไม่เคยปรากฏในศิลปะอินเดียได้เลย

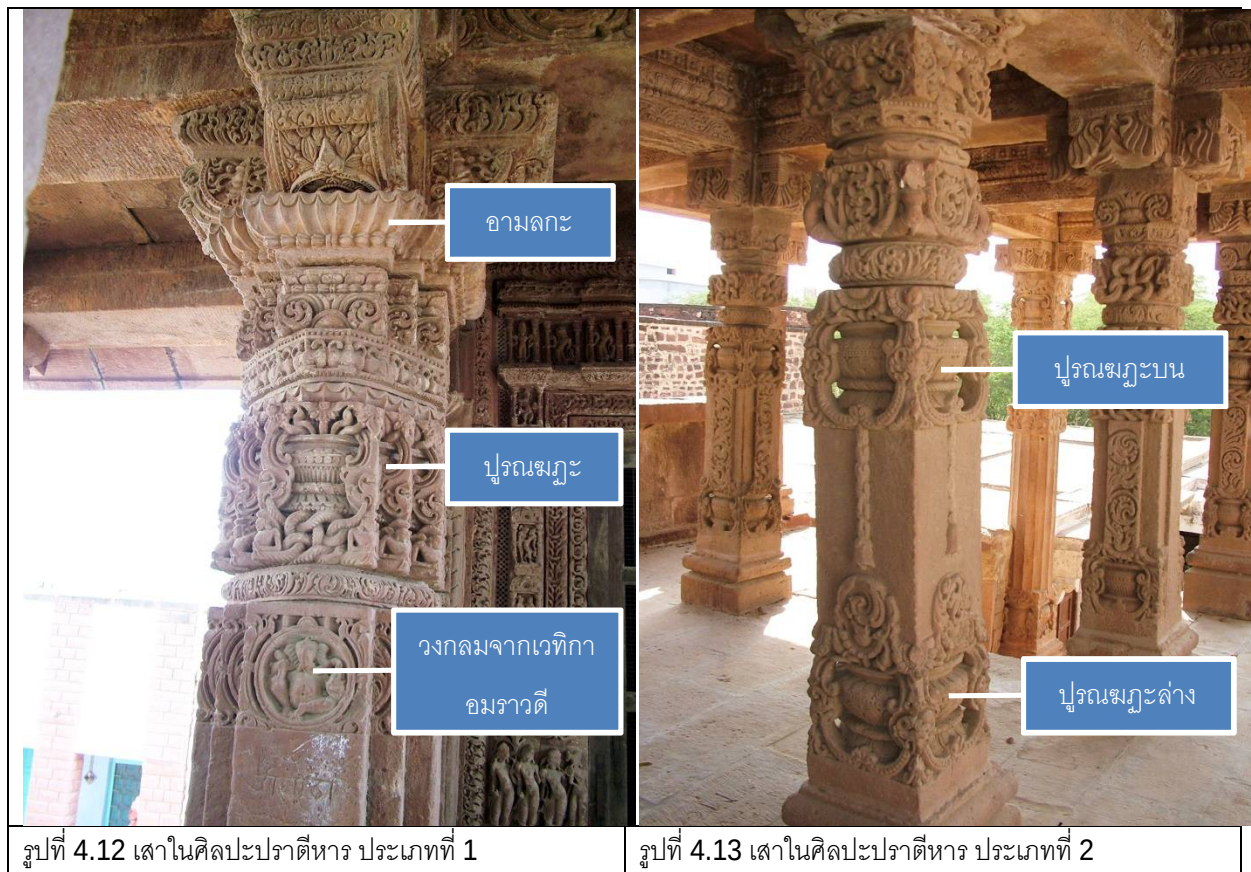


รูปที่ 4.10 เสาติดผนังของวิหารมหาโพธิ์ที่พุทศยา ศิลปะคุปตะ



รูปที่ 4.11 เสาติดผนังของเจดีย์หมายเลข 13 ที่นาลันทา ศิลปะปาละตอนต้น แสดงการไล่เหลี่ยมอย่างง่าย

ในศิลปะปราสาทหิน เสาลอยและเสาติดผนังสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ เสาประเภทที่มีสี่เหลี่ยมขึ้นไปมาถึงครึ่งเสา ตกแต่งด้วยกรอบวงกลมอิทธิพลเวทีกาอมราวดี ถัดขึ้นมามีปูลงชฎะแทรกในตำแหน่งกึ่งกลาง จากนั้นเป็นบัวหัวเสารูปอามลกะหลายชั้น เสาประเภทนี้ได้รับความนิยมมาก และมีแผนผังเสาที่หลากหลาย โดยสามารถออกแบบเป็นเสาเพิ่มมุมหรือเสาแปดเหลี่ยมก็ได้ (รูปที่ 4.12) เสาอีกประเภทหนึ่งในศิลปะปราสาทหินก็คือเสาที่ขึ้นาบด้วยปูลงชฎะสองตำแหน่ง คือ ปูลงชฎะด้านล่างและปูลงชฎะด้านบน (รูปที่ 4.13)



รูปที่ 4.12 เสาในศิลปะปราสาทหิน ประเภทที่ 1

รูปที่ 4.13 เสาในศิลปะปราสาทหิน ประเภทที่ 2

จากการศึกษาพบว่า เสาติดผนังในเอเชียอาคเนย์ไม่ปรากฏความซับซ้อนดังที่ปรากฏในศิลปะอินเดียเหนือเลย แม้ว่าเสาติดผนังในเอเชียอาคเนย์อาจมีหัวเสารูปอามลกะบ้างในบางสกุล แต่กลับไม่มีศิลปะใดที่แสดงความซับซ้อนไปมากกว่านั้น

4.1.2. รูปแบบเสาดัดผนังในเอเชียอาคเนย์

จากการวิจัยเสาดัดผนังในเอเชียอาคเนย์เทียบกับศิลปะอินเดีย ค้นพบประเด็นทางรูปแบบเสาดัดผนังที่น่าสนใจถึง 3 ประเด็นหลัก คือ (1) การไม่รับรู้ถึง “ความหลากหลาย” ของเสาในศิลปะอินเดีย (2) การตกแต่งเสาดัดผนังด้วย “แถบลาย” และ “ร่องเสา” ในเอเชียอาคเนย์ (3) การตกแต่งเสาดัดผนังด้วย “กาบบน” “ประจายามอก” และ “กาบล่าง” ในศิลปะพุกาม ซึ่งจะขอศึกษาประเด็นต่างๆตามลำดับดังนี้

4.1.2.1. การไม่รับรู้ถึง “ความหลากหลาย” ของเสาในศิลปะอินเดีย

จากการศึกษาบรรดาเสาดัดผนังในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ศิลปะจาม ศิลปะชวาภาคกลางรวมถึงศิลปะพุกาม ทำให้ทราบว่าสถาปนิกในเอเชียอาคเนย์แทบจะ “ไม่รับรู้” ถึง “ความหลากหลาย” หรือ “ความซับซ้อน” ของเสาดัดผนังและเสาเดี่ยวตัวในศิลปะอินเดียที่มีอายุร่วมสมัยเลย

ในขณะที่ปราสาทในศิลปะอินเดียได้ล้วนแต่ใช้เสาดัดผนังในรูปของ “เสาเลียนแบบเครื่องไม้” ซึ่งประกอบไปด้วย “ลำตัวเสา-มาลาสถาน-กลศ-อามลกะ-ชาปรี-โพทโก” แต่เสาดัดผนังในศิลปะขอมก่อนพระนครและจามกลับใช้ “เสาน้ำกระดาน” อย่างง่าย ๆ ที่ปราศจาก “มาลาสถาน-กลศ-อามลกะ-ชาปรี-โพทโก” ประเด็นนี้ย่อมแสดงให้เห็นลักษณะพื้นเมืองของเอเชียอาคเนย์อย่างแท้จริง

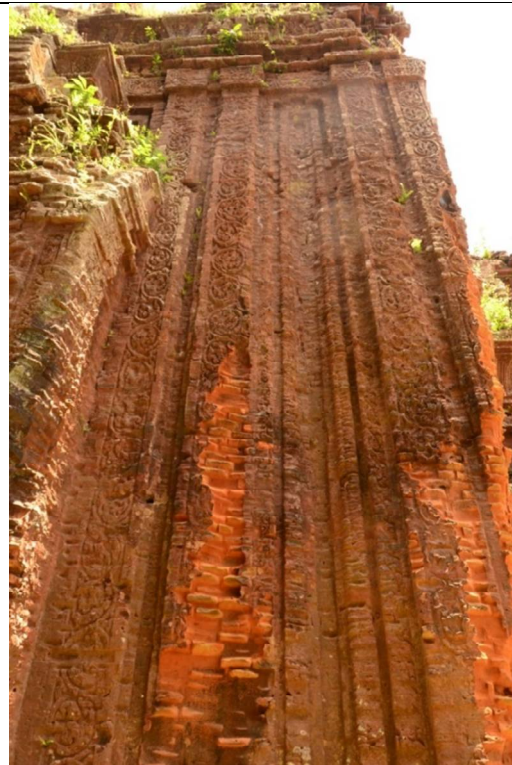
ในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร (รูปที่ 4.14) และศิลปะจาม (รูปที่ 4.15) เสาดัดผนังมีลักษณะเป็น “เสาน้ำกระดาน” หรือเสาที่เป็น “แผ่นแบนเรียบ” อย่างง่าย ๆ ไม่มีการสลักเหลี่ยมหรือใช้บัวหัวเสาพิเศษใดๆในการประดับ มีเพียงบัวรัดเกล้าของเรือนธาตุที่ได้ถูกใช้ให้เป็นบัวหัวเสาของเสาดัดผนังไปในตัว เนื่องจากเป็นเสาน้ำกระดานเรียบ การตกแต่งเสาดัดผนังในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและจามจึงมุ่งเน้นไปที่ “การประดับแถบลายกลางเสา” ในการตกแต่ง ซึ่งการศึกษาแถบลายหน้ากระดานกลางเสานั้นจะศึกษาในหัวข้อต่อไป

ในศิลปะชวาภาคกลาง เสาดัดผนังในศิลปะสกุลนี้มีความซับซ้อนไปกว่าศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆ เนื่องจากเป็นศิลปะที่แบ่ง “เสาดัดผนังหลัก” และ “เสาซุ้มจระนำ” ให้มีรูปแบบที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน การแบ่งเช่นนี้ดูเหมือนจะไม่ปรากฏกับเสาดัดผนังในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะจาม “เสาดัดผนังหลัก” หมายถึงเสาที่แบ่งพื้นที่ของผนังออกเป็น “เก็จ” และด้านบนสุดของเสารองรับบัวรัดเกล้าของเรือนธาตุ ส่วน “เสาซุ้ม” หมายถึงเสาที่ด้านบนสุดของเสารองรับซุ้ม ตัวอย่างของเสาดัดผนังหลักซึ่งปรากฏคู่กับเสาซุมนั้นสามารถศึกษาได้จากจันทิเมนดุตและจันทิกะลาสัน

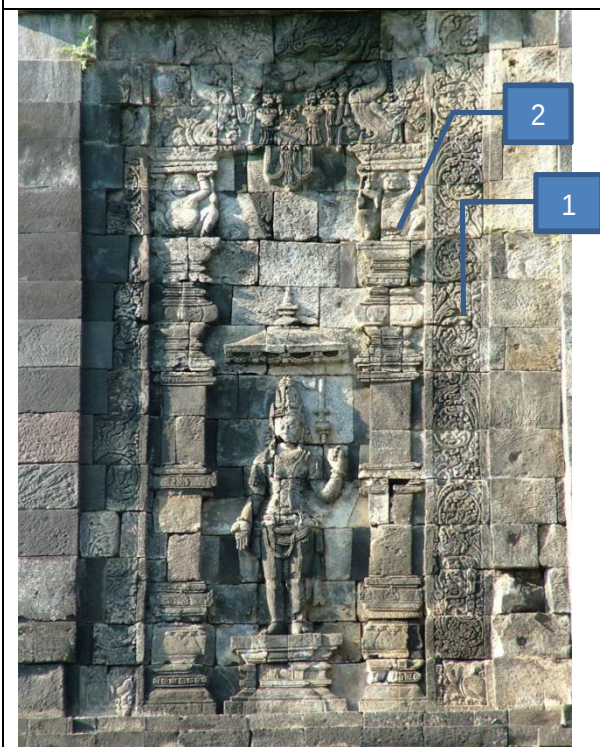
เมื่อศึกษาเฉพาะเสาดัดผนังหลักในศิลปะชวาภาคกลาง จะพบว่าล้วนแต่เป็น “เสาน้ำกระดาน” แบบเรียบง่ายทั้งสิ้น ซึ่งลักษณะเช่นนี้ตรงกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะจาม โดยใช้แถบลายกลางเสาประดับเสาเช่นเดียวกัน ตัวอย่างสามารถศึกษาได้จากจันทิเมนดุต (รูปที่ 4.16) และจันทิกะลาสัน (รูปที่ 4.17)



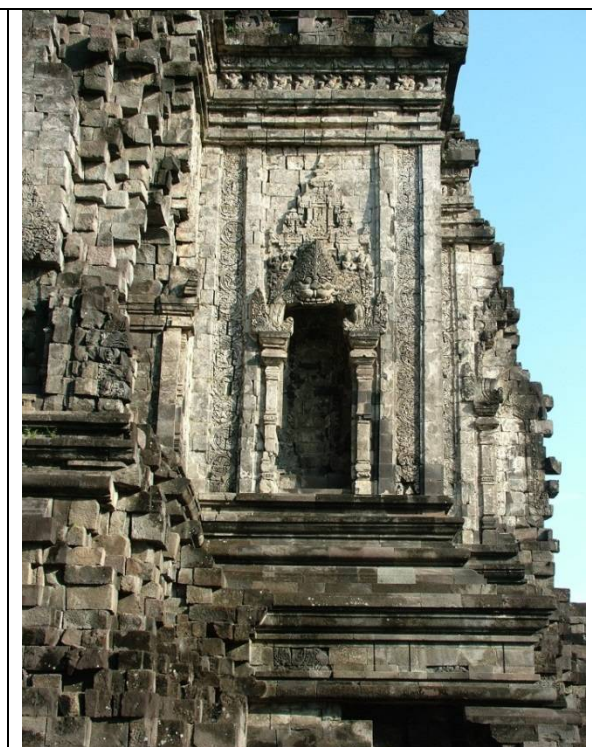
รูปที่ 4.14 เสาติดผนังของปราสาทสมโบร์ไพรกุกหมู่ใต้หลัง
 ที่ 1 ศิลปะสมโบร์ไพรกุก



รูปที่ 4.15 เสาติดผนังของปราสาทเคื่องหมี่ ศิลปะจามสมัย
 ดงเดื่องต่อมิเซิน A1



รูปที่ 4.16 การปรากฏคู่กันระหว่างเสาติดผนังหลัก (1) กับ
 เสาซุ้ม (2) ที่จันทิเมนดุต



รูปที่ 4.17 เสาติดผนังของจันทิกะลาสัน มีลักษณะเป็นเสา
 แลบนหน้ากระดาน

จากการศึกษาเสาดิฉนงหลักที่จันทิกะลาสน พบว่า เป็นเสาน้ำกระดานเรียบที่ใช้แถบลายก้านขดประดับเสาดิฉนง อย่างไรก็ดีตาม เสาคู่มกลัดดูเหมือนว่าจะเป็นเสาดิฉนงแบบเครื่องไม้ซึ่งมีบัวหัวเสาคือเป็นอามลกะ (แต่ไม่มีกลศะ) และมีลวดบัวขั้วซ้อนกันว่า การใช้เสาคู่ในรูปแบบนี้หลากหลายกับเรือนธาตุของจันทิกะลาในศิลปะชวาภาคกลางอาจแสดงให้เห็นว่าสถาปนิกชวารู้เรื่องความหลากหลายของรูปแบบเสาคู่ในอินเดียมากกว่าสถาปนิกในศิลปะสกุลอื่นๆในเอเชียอาคเนย์

ในศิลปะทวารวดี เจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรีที่คูบัวมีความพยายามในการแยกแยะระหว่าง “เสาดิฉนง” และ “เสาคู่มจระนำ” เช่นเดียวกับศิลปะชวา โดย “เสาดิฉนง” มีขนาดใหญ่และหนากว่า “เสาคู่มจระนำ” โดยเสาคู่มจระนำมีรอยรอยของลวดบัวที่ขั้วซ้อนกันว่า (รูปที่ 4.18) อนึ่ง วัดโขลงดูเหมือนจะเป็นโบราณสถานเพียงไม่กี่แห่งในศิลปะทวารวดีที่มีความสนใจในการแยกรูปแบบของเสาคู่อย่างชัดเจน ในขณะที่เจดีย์ทวารวดีแห่งอื่นๆกลับไม่ได้มีรูปแบบเสาคู่ที่ชัดเจนนัก

อนึ่ง เงื่อนไขสำคัญของการศึกษาศิลปะทวารวดีก็คือโบราณสถานมักประดับด้วยปูนปั้น ดังที่ เสาดิฉนงที่ยังหลงเหลือบนเรือนธาตุของเจดีย์ทวารวดีในปัจจุบันอาจเป็นเพียงโคลนเคຍประดับด้วยเสาดิฉนงปูนปั้นที่มีความซับซ้อนก็ได้ ดังที่ปรากฏเสาดิฉนงปูนปั้นในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติบางครั้ง การซ่อมแซมโดยกรมศิลปากรก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การศึกษาเสาดิฉนงของเจดีย์ในศิลปะทวารวดีทำได้ยาก



รูปที่ 4.18 เสาดิฉนงและเสาคู่มจระนำของวัดโขลงที่คูบัว ศิลปะทวารวดี

ในศิลปะพม่าสมัยพุกาม เสาติดผนังที่เรือนธาตุของเจดีย์วิหารต่างๆ ก็ล้วนแต่เป็น “เสาน้ำกระดาน” อย่างง่าย ๆ อันคล้ายคลึงกับเสาติดผนังในศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆ ระยะเวลาก่อนหน้านี้ ศิลปะพม่าสมัยพุกามไม่มีการจำแนกความแตกต่างระหว่างเสาติดผนังหลักและเสาซุ้ม แสดงให้เห็นว่าสถาปนิกพุกามไม่ได้รับรู้ถึงความหลากหลายของเสาติดผนังในอินเดียเหนือในระบายนั้

อย่างไรก็ตาม เสาติดผนังในศิลปะพม่าสมัยพุกามนิยมประดับที่โคนเสาและบัวหัวเสาด้วยอามลกะ รวมถึงประดับกึ่งกลางเสาด้วยลวดลายสามประเภท คือ “กาบบน-ประจายามอก-กابل่าง” ซึ่งจะขอศึกษาโดยละเอียดในหัวข้อต่อไป

4.1.2.2 การตกแต่งเสาติดผนังด้วย “แถบลาย” และ “ร่องเสา” ในเอเชียอาคเนย์

เนื่องจากการตกแต่งเสาด้วยแถบลายกลางเสา ได้รับความนิยมมากในเอเชียอาคเนย์แต่ได้รับความนิยมน้อยกว่าในศิลปะอินเดีย งานวิจัยนี้จึงขอศึกษาประเด็นดังกล่าวโดยละเอียดเพื่อแก้ประเด็นปัญหาสำคัญที่ว่า เสาประดับแถบลายกลางเสาในศิลปะเอเชียอาคเนย์ควรมีที่มาจากศิลปะอินเดียสกุลใด และการประดับแถบลายกลางเสาในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ศิลปะชวาภาคกลางและศิลปะจาม มีประเด็นร่วมและความแตกต่างกันอย่างไร

4.1.2.2.1. การแพร่กระจายของเสาติดผนังประดับแถบลายในเอเชียอาคเนย์ ดังที่ได้รับการศึกษากันมาแล้วว่า ศิลปะจาม มีความโดดเด่นในเรื่องการประดับเสาติดผนังด้วย “แถบลาย” หรือ “ร่องเสา” อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาพบว่า แถบลายที่ประดับเสาติดผนังนั้นไม่ได้จำกัดเฉพาะศิลปะจามเท่านั้น แต่ยังปรากฏโดยปกติทั้งใน ศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครและศิลปะชวาภาคกลางด้วย

ในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย เสาติดผนังของจันทิกะลาสัน (รูปที่ 4.19) เป็นตัวอย่างของเสาติดผนังประดับแถบลายในศิลปะชวาภาคกลางได้ดีที่สุด แถบลายกลางเสาดันเป็นลายก้านขดออกกนกเปลว โดยต่อเนื่องตั้งแต่ด้านล่างขึ้นไปถึงด้านบนสุดของเสา ในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร เสาติดผนังทุกต้นล้วนแต่ประดับด้วย “แถบลาย” เช่น ปราสาทสทโบรีไพรกุก, ปราสาทพนมบายัง, ปราสาทกำพงพระ (รูปที่ 4.20) เป็นต้น

จากการศึกษาพบว่า ความนิยมในการตกแต่งเสาติดผนังด้วยแถบลายยังคงได้รับความนิยมสืบทอดไปถึงสมัยเมืองพระนครด้วย อย่างไรก็ตาม แถบลายในระยะนี้ไม่ได้มี “การย่น” หรือ “ความนูน” ออกมาจากผนังเรือนธาตุอีกต่อไปแล้ว แต่กลับอยู่ในลักษณะของ “ลวดลายประดับที่เป็นแถบยาวในแนวตั้ง” ที่ประดับผนังเรือนธาตุ โดยแถบลายดังกล่าวยังคงปรากฏอยู่กับปราสาทพระโคในพุทธศตวรรษที่ 15 และปราสาทบันทายสีรีในพุทธศตวรรษที่ 16 โดยแถบลายในสมัยเมืองพระนครเหล่านี้ ปรากฏในตำแหน่งเดียวกับเสาติดผนังสมัยก่อนเมืองพระนคร คืออยู่บริเวณมุมของปราสาทและมุมของเก็จประธาน โดยเป็นลายก้านขดหรือลายก้านต่อดอก



รูปที่ 4.19 เสาติดผนังของจันทิกะลาสน์ แสดงให้เห็นแถบลายประดับกลางเสา.0ศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย



รูปที่ 4.20 เสาติดผนังของปราสาทกำพงพระ แสดงให้เห็นแถบลายประดับกลางเสาสมัยก่อนเมืองพระนคร



รูปที่ 4.21 เสาดัดผนังของปราสาทพระโค ศิลปะขอมสมัยเมืองพระนคร ซึ่งได้กลายเป็น “แถบลาย” ด้านข้างของเรือนธาตุ

ศิลปะจามเป็นศิลปะเดียวที่แถบกลางเสาดิฉันมีพัฒนาการอย่างรวดเร็วจนนักวิชาการชาวฝรั่งเศสสามารถนำมาใช้ในการแบ่งยุคสมัย⁵ ปราสาทหัวค่ายหลังเหนือ (รูปที่ 4.22) ถือว่าเป็นตัวอย่างของเสาดิฉันระดับแถบกลางที่โดดเด่นที่สุดในศิลปะจาม โดยเสาดิฉันทั้งสี่ด้านมีแถบกลางตรงกลางเป็นแถบใหญ่ แผ่นแบน ไม่ได้เป็นร่องลึก ด้านข้างของเสาเรียบ ลวดลายที่นิยมสำหรับเสาดิฉันได้แก่ลายก้านดอกและลายก้านคดโค้งออกนอก

ต่อมา ในศิลปะดงเดื่องจนถึงศิลปะมิเซิน A1 การประดับแถบกลางเสาได้ถูกปรับเปลี่ยนจนกลายเป็น “ร่องเสาแคบ” ตรงกลางเสา จนทำให้ลวดลายต้องใช้พื้นที่ด้านข้างเสาในการวางแทน (รูปที่ 4.23) อันถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะจามที่พัฒนาจนโดดเด่นและแตกต่างไปจากศิลปะอื่นๆในเอเชียอาคเนย์

อนึ่ง ในสมัยมิเซิน A1 ลวดลายก้านดอกออกนอกได้เข้ามามีบทบาทแทนที่ลายก้านคดโค้งหรือลายก้านดอก ความเปลี่ยนแปลงนี้อาจแสดงให้เห็นบทบาทของอิทธิพลขวภาคกลางตอนปลายที่เข้ามาในระยนี้⁶ ดังเช่นตัวอย่างของจากปราสาทเคื่องหมี่ (รูปที่ 4.23) ซึ่งกำหนดอายุอยู่ในราวหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างศิลปะดงเดื่องกับศิลปะมิเซิน A1

4.1.2.3. การตรวจสอบกับเสาดิฉันระดับแถบกลางในศิลปะอินเดียน

ในเมื่อเสาดิฉันระดับแถบกลางได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในศิลปะเอเชียอาคเนย์ ดังนั้น จึงสมควรที่จะตรวจสอบกับศิลปะอินเดียนว่า ลักษณะดังกล่าวได้รับความนิยมในสกุลไหน และเสาดิฉันระดับแถบกลางในเอเชียอาคเนย์ควรสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียนสกุลไหนมากที่สุด

จากการศึกษาเปรียบเทียบกับศิลปะอินเดียน พบว่า มีศิลปะเพียง 2 สกุลในประเทศอินเดียนที่มีอายุราวพุทธ 12-15 (ระยะร่วมสมัยกับศิลปะเอเชียอาคเนย์ตอนต้น) ที่ปรากฏเสาดิฉันระดับด้วยแถบกลางเสา ศิลปะแรก ได้แก่ ศิลปะปราสาทหินในอินเดียภาคเหนือ (รัฐมัตถยประเทศ) ซึ่งมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 ส่วนอีกศิลปะหนึ่ง คือ ศิลปะสมัยจาลูกยะตะวันตกระยะแรกต่อเนื่องกับศิลปะราชภูกฤณะในอินเดียใต้ ฝ่ายตะวันตก (รัฐมหาราษฏร์และกัณณภูกะ) ราวพุทธศตวรรษที่ 13-14

⁵ โปรดศึกษาพัฒนาการของเสาดิฉันซึ่งมีนักวิชาการชาวฝรั่งเศสได้ศึกษาไว้แล้ว โปรดดู Philippe Stern, *L'Art du Champa et Son Évolution* (Paris: Musée Guimet, n.d.), pp.13-33.

⁶ โปรดศึกษาอิทธิพลของลวดลายแบบขวภาคกลางที่เข้ามามีบทบาทใหม่อีกครั้งในศิลปะมิเซิน A1 ได้ใน Philippe Stern, *L'Art du Champa et Son Évolution*, pp.13-33.



รูปที่ 4.22 เสาติดผนังของปราสาทหัวค่ายหลังเหนือ



รูปที่ 4.23 เสาติดผนังของปราสาทเคื่องหมี่ ศิลปะจามสมัยดงเดื่องต่อมืเซิน A1

ตัวอย่างของเทวาลัยที่มีเสาติดผนังประดับแถบลายในศิลปะปราติहारตอนต้น เช่น เสาบางต้นของเทวาลัยพระ
หริหระที่เมืองโอเสียน (รูปที่ 4.24) ส่วนตัวอย่างของศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก เช่น เสาภายในอาคารของเทวาลัย
วิรูปักษ์ เมืองปัญฏากัล (รูปที่ 4.25) และตัวอย่างของศิลปะราชภฏกฏะ ได้แก่ เทวาลัยไกรลาสนาถ หรือถ้ำเอลโลว์ที่ 16
(รูปที่ 4.26)

น่าแปลกว่า ในบรรดาศิลปะสกุลที่มักเชื่อกันว่าส่งอิทธิพลให้กับเอเชียอาคเนย์ เช่น ศิลปะวากฏกะเช่นเสาที่ถ้ำ
ชันดา ศิลปะปัลลวะเช่นเสาของเทวาลัยอรชุนระยะที่สามลุมปุรัม ศิลปะปาละตอนต้น เช่นเสาของอาคารหมายเลข 13 ที่นา
ลันทากลับไม่ปรากฏแถบลายกลางเสาแต่อย่างใด ทั้งๆที่แถบลายกลางเสาได้รับความนิยมมากในเอเชียอาคเนย์ ประเด็น
นี้จึงควรตั้งคำถามว่า นอกจากศิลปะเหล่านี้แล้ว แล้วศิลปะในเอเชียอาคเนย์มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะปราติहारและ/หรือ
ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก-ราชภฏกฏะด้วยเช่นกันหรือไม่

การศึกษาความเป็นไปได้ว่า “แถบลาย” ในศิลปะชวา ขอมและจาม เกี่ยวข้องกับศิลปะปราติहारและ/หรือศิลปะ
จาลุกยะตะวันตกระยะแรก-ราชภฏกฏะหรือไม่ จำเป็นต้องศึกษาว่ามีอายุสมัยคาบเกี่ยวกันหรือไม่



รูปที่ 4.24 เสาของเทวาลัยที่เมืองโอเสียน ศิลปะปราติहार



รูปที่ 4.25 เสาที่มีแถบลายประดับกลางเสา เทวาลัยวิรูปักษ์ เมืองปัญฏากัล ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก



รูปที่ 4.26 เสาศติที่มีแถบลายประดับกลางเสาศติ เทวาลัยไกรลาส (ถ้าเอลโลว์ที่ 16 ศิลปะราชวราญญะ

จากการเปรียบเทียบทางด้านอายุสมัย พบว่า ทั้งศิลปะปราสาทหินและศิลปะจากยุคตะวันตกยุคแรก-ราชวราญญะ มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 ซึ่งมีระยะร่วมสมัยกับศิลปะเอเชียอาคเนย์ยุคแรกทั้งสามสกุล ตารางด้านล่างนี้คือ ตารางเปรียบเทียบอายุสมัยของศิลปะทั้ง 5 สกุล

การแพร่กระจายของเสาศติคตินั่งมีแถบลายในอินเดียและเอเชียอาคเนย์ (ชื่อเทวาลัยระบุเฉพาะที่มีเสาศติประดับแถบลาย)					
พุทธศตวรรษที่	อินเดียเหนือ	อินเดียใต้	อินโดนีเซีย	กัมพูชา	เวียดนาม
13	ศิลปะปราสาทหินตอนต้น	ศิลปะจากยุคตะวันตกยุคแรก เทวาลัยวิรูปักษ์		ปราสาทสมโบร์ไพรกุก	
14		ศิลปะราชวราญญะเทวาลัยไกรลาสนาถ (เอลโลว์ที่ 16)	จันทิเมนดุต	ปราสาทภูมิปราสาทปราสาทกำพงพระ	ปราสาทหัวลำย
15			จันทิกะลาตัน	ปราสาทพระโค	ปราสาทเคื่องหมี่ ปราสาทมิเซิน

ด้วยเหตุนี้ในเบื้องต้น ทั้งศิลปะปราสาทหินและศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก-ราชวรมุขะจึงมี “อายุที่คาบเกี่ยว” กันกับการปรากฏเสาดิฉันที่ประดับแถบลายในเอเชียอาคเนย์ การตรวจสอบจึงควรตรวจทางด้านรูปแบบและระเบียบการประดับอย่างละเอียดในประเด็นอื่นๆด้วยเพื่อตอบคำถามให้ได้ว่า ศิลปะอินเดียสกุลใดน่าจะเป็นต้นเค้าให้กับเสาดิฉันที่ประดับแถบลายศิลปะเอเชียอาคเนย์

ถ้าพิจารณาเรื่อง “ตำแหน่งของเสาดิฉันที่ประดับแถบลาย” จะพบว่า ศิลปะปราสาทหินตอนต้น เทวาลัยยังคงมีขนาดเล็ก ด้วยเหตุนี้เสาดิฉันที่มีขนาดใหญ่พอสำหรับการประดับ .แถบลาย” จึงไม่ใช่เสาดิฉัน แต่กลับเป็นเสาลอยตัวภายในมณฑปของเทวาลัย (รูปที่ 4.24)

ในกรณีของศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกที่เมืองปัญจาทกัล เช่น เทวาลัยวิรูปักษ์ แม้ว่าผนังด้านนอกของเรือนธาตุจะมีการยกเก็จอย่างซับซ้อน แต่เสาดิฉันของอาคารกลับเป็นเสาดิฉันขนาดเล็กผอม ไม่เหมาะสำหรับการประดับลวดลายกลางเสา (รูปที่ 4.8) ด้วยเหตุนี้เสาดิฉันที่มีแถบลายประดับกลางเสาจึงปรากฏเฉพาะ “เสาลอยตัว” ด้านในมณฑปซึ่งเป็นเสาดิฉันที่มีขนาดหน้าใหญ่เท่านั้น (รูปที่ 4.25) ซึ่งสอดคล้องกับศิลปะปราสาทหินตอนต้นในอินเดียเหนือ

ความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นกับในศิลปะราชวรมุขะ เช่น เทวาลัยไกรลาสนาถที่ถ้ำเอลโลราที่ 16 ซึ่งสร้างขึ้นโดยพระเจ้ากฤษณะที่ 1 (Kṛṣṇa I พุทธศตวรรษที่ 14)⁷ เสาดิฉันที่มีแถบลายประดับได้รับความนิยมมากขึ้น จนกลายเป็น “เสาดิฉันแบบปกติ” ที่ปรากฏทั้งกับเสาลอยตัวภายในมณฑปและเสาดิฉันที่ผนังด้านนอกของเรือนธาตุ (รูปที่ 4.26) แม้ว่าเสาดิฉันด้านนอกของเรือนธาตุจะมีความผอมแคบก็ตาม แต่ประติมากรก็พยายามที่จะบรรจุแถบลายดังกล่าวลงไปกลางเสา

ด้วยเหตุที่ในอินเดีย มีเพียงศิลปะราชวรมุขะเท่านั้นที่ใช้แถบลายกลางเสาประดับ “เสาดิฉัน” ซึ่งเหมือนกับเอเชียอาคเนย์ งานวิจัยนี้จึงมีแนวโน้มที่จะเชื่อว่า แถบลายกลางเสาของเสาดิฉันในศิลปะราชวรมุขะ ที่ถ้ำเอลโลราที่ 16 อาจเกี่ยวข้องกับการประดับแถบลายกลางเสาในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ศิลปะจามและศิลปะชวาภาคกลาง

อย่างไรก็ดี ต้องไม่ลืมว่าเสาดิฉันที่ถ้ำเอลโลราที่ 16 มีลักษณะเป็น “เสาดิฉันแบบเครื่องไม้” ซึ่งมีบัวหัวเสาเป็นกลศ-อามลกะ-ชาปรีและโพธิ์ไปตามระบบในอินเดียได้ ซึ่งทำให้ลวดลายแถบต้องอยู่ที่ลำตัวเสานั้น แตกต่างไปจากศิลปะเอเชียอาคเนย์ที่เสาดิฉันเป็น “เสาดิฉันกระดาน” แบบง่าย ด้วยเหตุนี้ แถบลายกลางเสาจึงสามารถประดับได้ทั้งลำตัวเสา และสามารถแผ่กว้างได้จนครอบคลุมทั้งเสา รวมถึงมีการประดับแถบลายขึ้นไปถึงบัวรัดเกล้าได้

⁷ Susan L. Huntington, *The Art of Ancient India: Buddhist Hindu Jain* (New York: Weatherhill, 1985), p.341

4.1.2.3. การตกแต่งเสาดัดผนังด้วย “กบบน” “ประจายามอก” และ “กบาล่าง” ในศิลปะพุททาม

ในขณะที่เสาดัดผนังที่ประดับด้วยแถบลายได้รับความนิยมอย่างมากในศิลปะส่วนใหญ่ในเอเชียอาคเนย์ ทั้งศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ศิลปะจามและศิลปะชวา แต่ในศิลปะพุททามเองกลับมีความแตกต่างอย่างมาก ด้วยความนิยมการตกแต่งเสาดัดผนังด้วย “กบบน” (ลายพันธุ์พุททารูปสามเหลี่ยมด้านบนของเสา) “ประจายามอก” (ลายดอกไม้สี่กลีบกลางเสา) และ “กบาล่าง” (ลายพันธุ์พุททารูปสามเหลี่ยมด้านล่างของเสา) จึงเกิดประเด็นที่ควรศึกษาว่ากระบวนการเช่นนี้ในศิลปะพุททามเกิดขึ้นเนื่องด้วยอิทธิพลอินเดียหรือไม่อย่างไร และเหตุใดศิลปะพม่าสมัยพุททามจึงมีความแตกต่างไปจากศิลปะอื่นๆ

ก่อนอื่น จะขอศึกษาพัฒนาการของลายกบบนในศิลปะพุททามก่อน ก่อนที่จะตรวจสอบกับศิลปะอินเดียต่อไป

(1) พัฒนาการของลายกบบนในศิลปะพุททาม เจดียย์นันปยะ (Nanapaya) เป็นเจดียย์ที่เก่าแก่ที่สุดแห่งหนึ่งในศิลปะพุททาม โดยมีรูปแบบหลายประการที่แสดงว่าอาจเก่าแก่ไปถึงรัชกาลพระเจ้าอโนรธา

เจดียย์องค์นี้ปรากฏภาพที่อาจมีลักษณะที่เก่าแก่ที่สุดในศิลปะพุททาม โดยเสาซุ้มของเจดียย์นันปยะ (รูปที่ 4.27) ปรากฏเฉพาะ “กบบน” รูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ โดยยังไม่มีกบาล่างและประจายามอก ในขณะที่เดียวกันเสาดัดผนังที่มุมก็แสดงให้เห็นต้นกำเนิดของกบาล่างขนาดเล็ก ซึ่งมีขนาดเทียบไม่ได้เลยกับกบบนซึ่งมีขนาดใหญ่และมีความสำคัญมากกว่า⁸

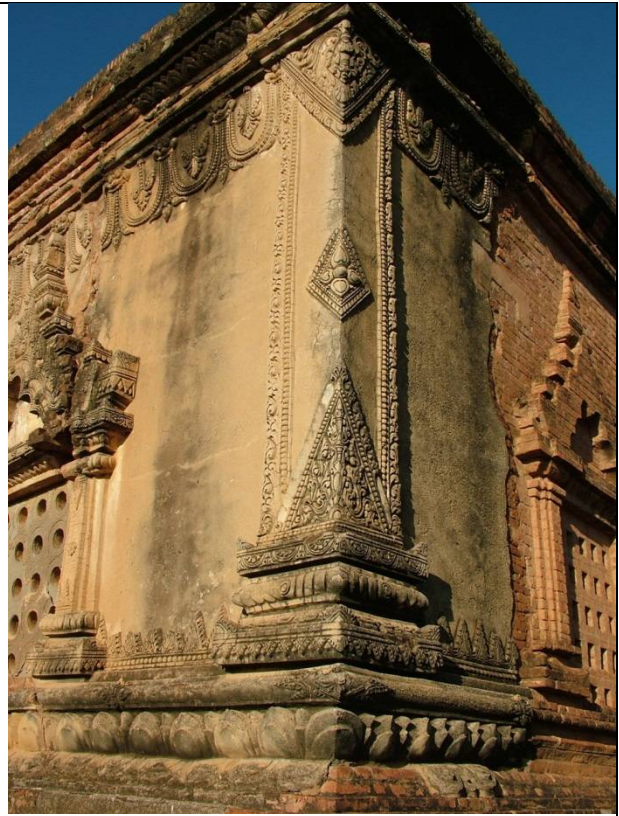
เจดียย์มเยบธนาปยาลา (Myebodnthahpayala) (รูปที่ 4.28) รูปแบบของเจดียย์น่าจะสร้างขึ้นในรัชกาลของพระเจ้าจันลิตตา เจดียย์องค์นี้มีเสาดัดผนังที่แสดงพัฒนาการใหม่ของกบบนประดับเสา คือ ปรากฏ กบบนสามเหลี่ยมและกบาล่างสามเหลี่ยมในขนาดที่เท่ากัน ทำให้เกิดความสมมาตรทำให้เกิดการประดับประจายามอกที่กึ่งกลางของเสาในที่สุด หนึ่ง น่าสังเกตว่า เสาที่เจดียย์องค์นี้มีการประดับอามลกะที่ด้านบนและด้านล่างของเสาด้วย

ระบบ “กบบน-ประจายามอก-กบาล่าง” ในรูปของลวดลายสามเหลี่ยมเท่าๆกัน ได้กลายเป็นการประดับเสาดัดผนังแบบปกติในศิลปะพุททามตอนปลาย โดยถ้าเป็นเสาดัดผนังกลางผนัง กบบนสามเหลี่ยมจะเป็น “กบบนเต็ม” แต่ถ้าเสาดัดผนังเป็นเสามุมแล้ว กบบนสามเหลี่ยมจะกลายเป็น “กบบนครึ่ง” หนึ่ง ในศิลปะพุททามตอนปลายอาจมีการแทรกรูปสัตว์เข้าไปในกบบนด้วย (รูปที่ 4.29)

⁸ โปรดอ่านการศึกษาลายกบบนในศิลปะพุททามได้ใน เชษฐัง ดิงส์กุล, เจดียย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมณฑล, หน้า 307-311.



รูปที่ 4.27 เสาติดผนังในศิลปะพุกามจากเจดีย์นันทะ
ระดับกำแพงบนเท่านั้น



รูปที่ 4.28 เสาติดผนังในศิลปะพุกามจากเจดีย์มยบอนธา
ปาลา เสาติดผนังที่ระดับอามละทั้งด้านบนและ
ด้านล่างของเสา นอกจากนี้ยังระดับกำแพงบน ประจำยาม
อก กำแพง

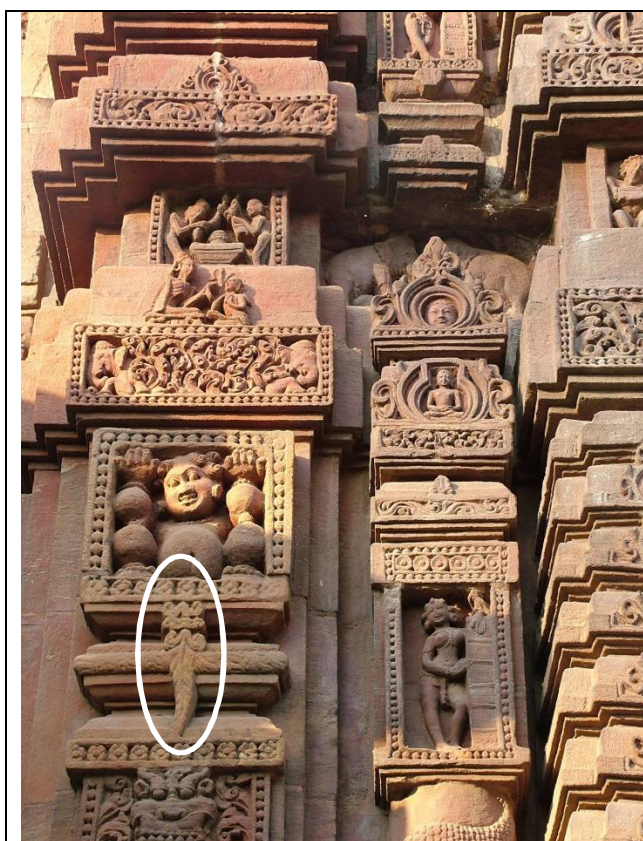


รูปที่ 4.29 เสาติดผนังของเจดีย์ตโยกปี ศิลปะพุกามตอน
ปลาย แสดงให้เห็นกำแพงบน ประจำยามอกและกำแพง
โปรดสังเกตการแทรกรูปสิงห์เข้าไปในกำแพง อันเป็น
ลักษณะที่นิยมในศิลปะพุกามตอนปลาย

(2) การศึกษาเชื่อมโยงกับศิลปะอินเดีย ประเด็นที่ควรวิเคราะห์ต่อมาก็คือ ลายภาพต่างๆที่ประดับเสาดัดมนง ในศิลปะพุกามเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียหรือไม่ และเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียสกุลใด

อนึ่ง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า ศิลปะอินเดียเหนือมักมีการแปลงบัวหัวเสารูปอามลกะเป็นปुरुณฆฏะเสมอๆ ดังเช่น ศิลปะปราติหารที่ มีการใส่ปुरुณฆฏะที่หัวเสาและกำหนดให้ช่อพันธุ์พฤกษารูปสามเหลี่ยมขนาด

ในศิลปะโอริสสาก็มีการแปลงบัวหัวเสารูปอามลกะให้เป็นปुरुณฆฏะด้วยเช่นกัน แต่สิ่งที่สังเกตได้ว่าผิดแปลกไป จากศิลปะอินเดียเหนือสกุลอื่นๆก็คือ ช่อพันธุ์พฤกษารูปสามเหลี่ยมที่ตกลงมาจากหม้อปुरुณฆฏะนั้นถูกจัดไว้อยู่ที่ “กึ่งกลาง” เสา ตัวอย่างที่สำคัญได้แก่เทวาลัยมุกเตศวร (Muktesvara) เมืองกวนเนศวรในพุทธศตวรรษที่ 15 (รูปที่ 4.30) ในศิลปะปาละ บรรดาเสาซุ้มจะนำจากเจดีย์จำลองหลายองค์ก็มีการประดับช่อพันธุ์พฤกษารูปสามเหลี่ยมขนาดเล็กให้ตกลงมากึ่งกลางตรงบัวหัวเสา (รูปที่ 4.31) อนึ่ง ช่อพันธุ์พฤกษาในศิลปะปาละมีขนาดเล็กกว่าศิลปะโอริสสา



4.30 เทวาลัยมุกเตศวร ศิลปะโอริสสาสมัยโสมวงศ์ ราว พุทธศตวรรษที่ 15 แสดงให้เห็นช่อพันธุ์พฤกษารูปสามเหลี่ยม ที่ประดับบัวหัวเสา



4.31 ช่อประจักษ์ประติฐานพระพุทธรูปในศิลปะปาละ ตอนปลาย ราวพุทธศตวรรษที่ 17-18 ปรากฏช่อพันธุ์พฤกษารูปสามเหลี่ยมขนาดเล็กมากที่บัวหัวเสา

ข้อค้นพบที่สามเหลี่ยมของศิลปะโอริสสาและปาละ มีลักษณะหลายประการที่คล้ายคลึงกับภาพบนของเจดีย์นันทะกล่าวคือ (ก) เป็นพันธุ์พฤกษาเช่นกัน และอยู่ในตำแหน่งในลักษณะเดียวกันคือกึ่งกลางเสาและห้อยลงมาทางด้านบนของเสา ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ข้อค้นพบพฤกษาในศิลปะโอริสสา-ปาละน่าจะสัมพันธ์กับภาพบนรูปสามเหลี่ยมของเจดีย์นันทะ และ (ข) มีเฉพาะภาพบนรูปสามเหลี่ยมเช่นกัน อันแสดงให้เห็นความหมายดั้งเดิมว่าหมายถึงข้อค้นพบพฤกษาที่ “ห้อยตกลงมา” จากปुरुณฆฏะหัวเสา ด้วยเหตุที่เสาดิพนังของซุ้มจะนำที่เจดีย์นันทะปรากฏเฉพาะ “ภาพบน” เท่านั้น จึงน่าจะมีความหมายที่สัมพันธ์กับข้อค้นพบพฤกษาสมาเหลี่ยมในศิลปะโอริสสา-ปาละ

และเนื่องด้วยศิลปะปาละและโอริสสาอยู่ในอินเดียตะวันออกซึ่งมีพื้นที่ต่อเนื่องกับอาณาจักรพม่า จึงความเป็นไปได้สูงที่ภาพบนรูปสามเหลี่ยมที่เจดีย์นันทะจะเกี่ยวข้องกับข้อค้นพบพฤกษาสมาเหลี่ยมของศิลปะโอริสสาและปาละ

และในเมื่อเจดีย์หลายองค์ในศิลปะพุกามปรากฏอามลกะที่บัวหัวเสา ซึ่งเป็นสมการเดียวกับปुरुณฆฏะ ด้วยเหตุนี้ อามลกะที่บัวหัวเสาดิพนังในศิลปะพุกามก็คงหมายถึงปुरुณฆฏะที่บัวหัวเสาในศิลปะอินเดียนั่นเอง

ต่อมา ในศิลปะพุกามตอนกลางและตอนปลาย เมื่อความหมายเริ่มเคลื่อนคล้อยไป กาลางและประจำยามอกซึ่งถูกประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อความสมมาตรกับภาพบนจึงถูกนำมาใช้ประดับเสาดิพนังในศิลปะพุกามด้วย กระบวนการนี้ทำให้เสาดิพนังในศิลปะพุกามระยะต่อมา เริ่มห่างไกลไปจากศิลปะอินเดียและมีความเป็นตัวของตัวเอง

สรุปการศึกษารูปแบบของเสาดิพนังในเอเชียอาคเนย์ พบว่า เสาดิพนังในเอเชียอาคเนย์ทั้งหมดไม่ได้แสดงการรับรู้ความหลากหลายหรือความซับซ้อนของเสาดิพนังในศิลปะอินเดียเลย โคนเสาดิพนังในอาคเนย์มักเป็นเสาสีหน้ากระดานเหลี่ยม มีลวดลายประดับกลางเสาซึ่งอาจมีต้นเค้ามาจากศิลปะราชปุระแต่ถูกพัฒนาจนกลายเป็นลักษณะสำคัญถึงสามสกุลในเอเชียอาคเนย์ คือ ศิลปะชวา ศิลปะจามและศิลปะขอม ส่วนศิลปะพม่านั้นได้นำเอาข้อค้นพบพฤกษารูปสามเหลี่ยมที่ห้อยลงมาจากปुरुณฆฏะหัวเสาในศิลปะอินเดียเหนือฝั่งตะวันออกมาพัฒนาจนกลายเป็นลายกบ

4.2 ระบบการยกเก็จในศิลปะอินเดียและเอเชียอาคเนย์

4.2.1. ระบบการยกเก็จในศิลปะอินเดีย

ปราสาทในศิลปะอินเดียเกือบทุกสกุล ทั้งศิระในศิลปะอินเดียเหนือและวิมานในศิลปะอินเดียใต้ก็ล้วนแต่มีการยกเก็จทั้งสิ้น โดยที่หลายครั้ง การยกเก็จดังกล่าวปรากฏมาตั้งแต่ฐาน ต่อเนื่องขึ้นไปถึงเรือนธาตุและต่อเนื่องไปถึงยอดปราสาทด้วย

อนึ่ง ในศิลปะอินเดียมีการกำหนดชื่อของเก็จเป็นภาษาสันสกฤต ดังนี้

ชื่อเก็จในภาษาสันสกฤต	คำอธิบาย
เก็จภัทระ	เก็จประธานที่อยู่ ณ กึ่งกลางของผนังเรือนธาตุ เก็จนี้เป็นเก็จที่สำคัญที่สุดและมีขนาดใหญ่ที่สุด (ภัทระ แปลว่าเจริญ) เก็จนี้จึงมีฐานันดรสูงสุดเมื่อเทียบกับบรรดาเก็จต่างๆบนผนัง
เก็จประติภัทระ	เก็จขนาดเล็กที่ขนานกับเก็จประธาน บางครั้งเรียกย่อๆว่า เก็จขนานกับเก็จประธาน มักเป็นเก็จที่มีฐานันดรต่ำกว่าเก็จภัทระและเก็จกรรณะ อนึ่ง ถ้าเทวาลัยหลังนั้นยกเก็จจำนวนสามเก็จต่อด้าน หรือ “ตรีวัธะ” เก็จประติภัทระย่อมไม่มี ส่วนถ้าเทวาลัยหลังนั้นยกเก็จจำนวนห้าเก็จต่อด้าน หรือ “ปัญจวัธะ” เก็จประติภัทระย่อมปรากฏ
เก็จกรรณะ	เก็จมุม (กรรณะ แปลว่า มุม) ซึ่งตรงกับ “มุมประธาน” ในศัพท์ในสถาปัตยกรรมไทย เก็จนี้เป็นเก็จสำคัญในการกำหนดความยาวของด้านแต่ละด้านของเรือนธาตุ
สลีลานตระ	ส่วนผนังจริงของเรือนธาตุที่ผลุบลึกเข้าไปด้านใน ในศิลปะอินเดียสลีลานตระย่อมปรากฏคั่นอยู่ระหว่างเก็จเสมอ

วิธีการจำแนกกระบวนกรการยกเก็จในศิลปะอินเดียสามารถแบ่งออกได้หลายวิธี โดยในงานวิจัยฉบับนี้ขอยกประเด็นการยกเก็จโดยใช้วิธีการต่างๆมาจำแนกจำนวน 3 วิธี คือ (1) การจำแนกด้วยจำนวนเก็จ (2) การจำแนกด้วยการปรากฏของสลีลานตระและจำนวนของเสาติดผนัง (3) การจำแนกด้วยการวางผัง⁹

4.2.1.1. การจำแนกด้วยจำนวนเก็จ

เรือนธาตุในศิลปะอินเดียสามารถจำแนกออกได้ตามจำนวนเก็จที่นับได้จากผนังด้านหนึ่ง เช่น ถ้ามีผนังด้านละ 3 เก็จก็จะเรียกว่าแบบ “ตรีวัธะ” (คือมีเก็จ กรรณะ-ภัทระ-กรรณะ) ถ้าผนังด้านหนึ่งมีด้านละ 5 เก็จก็จะเรียกว่า “ปัญจวัธะ” (Pañcaratha) (คือมีเก็จ กรรณะ-ประติภัทระ-ภัทระ-ประติภัทระ-กรรณะ) ถ้าผนังด้านหนึ่งมีเก็จจำนวน 7 เก็จก็จะ

⁹ โปรดศึกษากระบวนกรการยกเก็จในสถาปัตยกรรมอินเดียเพิ่มเติมได้ใน Adam Hardy, *The Temple Architecture of India*, pp.136-143.

เรียกว่า “สัปตระ”(Saptanatha) ถ้าผนังด้านหนึ่งมีเก็จจำนวน 9 เก็จก็จะเรียกว่า “นวรระ” (Navaratha) เป็นต้น ตารางด้านล่างคือตารางแสดงจำนวนเก็จและชื่อเก็จแต่ละเก็จสำหรับการยกเก็จแต่ละประเภท

แผนผัง แบบ	ตารางแสดงกระบวนกรแบ่งเก็จ จำนวนเก็จและชื่อเก็จในศิลปะอินเดีย								
	เก็จมุม	เก็จต่างๆระหว่างกลาง			เก็จ ประธาน	เก็จต่างๆระหว่างกลาง			เก็จมุม
ตรีระ	กรรณะ	-	-	-	ภัทร	-	-	-	กรรณะ
ปัญจระ	กรรณะ	-	-	ประติ- ภัทร	ภัทร	ประติ- ภัทร	-	-	กรรณะ
สัปตระ	กรรณะ		ประติ- รณะ	ประติ- ภัทร	ภัทร	ประติ- ภัทร	ประติ- รณะ	-	กรรณะ
นวรระ	กรรณะ	ประติ- กรรณะ	ประติ- รณะ	ประติ- ภัทร	ภัทร	ประติ- ภัทร	ประติ- รณะ	ประติ- กรรณะ	กรรณะ

ในศิลปะอินเดียได้ ทั้งในศิลปะปัลลวะ จาลูกยะตะวันตกระยะแรกและศิลปะโจฬะ ผนังเรือนธาตุย่อมพัฒนาจากการยกเก็จแบบ “ตรีระ” ไปสู่การยกเก็จแบบ “ปัญจระ” แล้วหยุดการพัฒนา ในขณะเดียวกัน ศิลปะอินเดียเหนือกลับพัฒนาการยกเก็จอย่างไม่หยุดยั้ง คือ ตรีระไปสู่ปัญจระ สัปตระและนวรระตามลำดับ

ในศิลปะปัลลวะตอนต้นที่มามัลลปุรัม (ราวพุทธศตวรรษที่ 12) แผนผังของเทวาลัยส่วนมากอยู่ในแบบตรีระเสมอ ดังเช่นเทวาลัยอรุณรณะ (รูปที่ 4.32) ถัดมา เทวาลัยไกรลาสนาถที่เมืองกาญจีปุรัม ในศิลปะปัลลวะตอนปลายก็ยังคงวางผังตรีระอยู่ ในศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกตอนต้น ราวพุทธศตวรรษที่ 12 เช่น เทวาลัยมาเลกิตติศิวัลย์ (Mālegitti Śivālaya) เมืองพาทามิ (รูปที่ 4.33) ก็ล้วนแต่ยกเก็จแบบตรีระเช่นเดียวกับศิลปะปัลลวะ

อย่างไรก็ตาม เทวาลัยศิลปะจาลูกยะตะวันตกตอนปลายซึ่งสร้างขึ้นในปลายพุทธศตวรรษที่ 13 เช่น เทวาลัยมัลลิการุณเมืองปัญญากัล (รูปที่ 4.34) เริ่มพัฒนาเรือนธาตุให้อยู่ในผังปัญจระเป็นครั้งแรก อย่างไรก็ตาม ยอดวิมานยังอยู่ในผังตรีระอยู่ซึ่งความขัดแย้งระหว่างจำนวนเก็จของเรือนธาตุกับยอดวิมานนี้เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะจาลูกยะตะวันตกตอนปลาย

ในพุทธศตวรรษที่ 16 ศิลปะโจฬะในอินเดียได้ผังตะวันออกได้นำผังปัญจระจากศิลปะจาลูกยะตะวันตกมาพัฒนาใหม่จนกลายเป็นการยกเก็จในผังปัญจระครั้งแรกในศิลปะโจฬะ ดังเช่น เทวาลัยพทที่ศวรเมืองตัญจาวัรุ (Tañjāvur) (รูปที่ 4.35) และ เทวาลัยพทที่ศวรเมืองคังโคโกณฑาปุรัม (Gangaikondapuram)

ในศิลปะอินเดียเหนือระยะต้น ราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 เช่น ศิขระในศิลปะปราตีหาร ซึ่งนิยมยกเก็จแบบปัญจระเสมอๆ (รูปที่ 4.36-4.37) ในระยะถัดมา คือในราวพุทธศตวรรษที่ 15 ลงมา ศิขระในศิลปะอินเดียเหนือได้พัฒนาไป จนกระทั่งแผนผังแบบสัปตระและนวรระเริ่มได้รับความนิยม

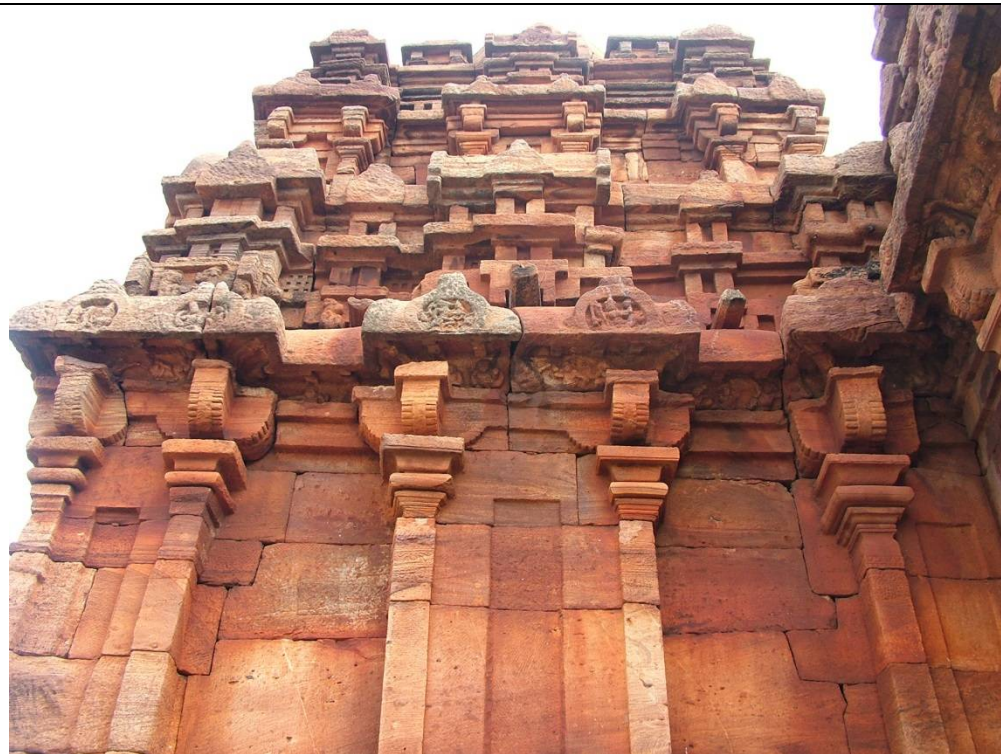
อย่างไรก็ตาม ระบบการยกเก็ที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้มีข้อยกเว้นกับ “ฐานชศติ” ซึ่งมีลักษณะเป็นฐานไพทีขนาดใหญ่รองรับอาคารหรือเจดีย์ด้านบน ฐานชศติปรากฏมากมาตั้งแต่ศิลปะคุปตะตอนปลายที่พุทธคยา-सारनाถ และศิลปะปาละตอนต้นที่นาลันทา (รูปที่ 4.39)

และเนื่องด้วยในศิลปะคุปตะตอนปลายต่อปาละตอนต้น อาคารด้านบนฐานชศติก็มีจำนวน 5 หลัง ซึ่งเรียกกันในระบบสถาปัตยกรรมอินเดียว่า “ผังแบบปัญจายตนะ”¹⁰ โดยมีอาคารประธานอยู่ตรงกลางและมีอาคารบริวารที่มุมทั้งสี่ด้วยเหตุนี้ การยกเก็ออกมาเพื่อรับอาคารที่มุมทั้งสี่จึงเป็นสิ่งสำคัญที่นิยมปรากฏในศิลปะปาละตอนต้น ฐานชศติในศิลปะปาละตอนต้นจึงมักมีเพียงด้านละ 2 เก็จที่หนาและขนาดใหญ่ที่มุมทั้งสองข้างเท่านั้น ผังผังแบบนี้เราเรียกว่าผังแบบ “ทวิระ” (Dviratha) (รูปที่ 4.38) ซึ่งผังแบบนี้ไม่ปรากฏกับศิลปะสกุลอื่นๆในประเทศอินเดีย

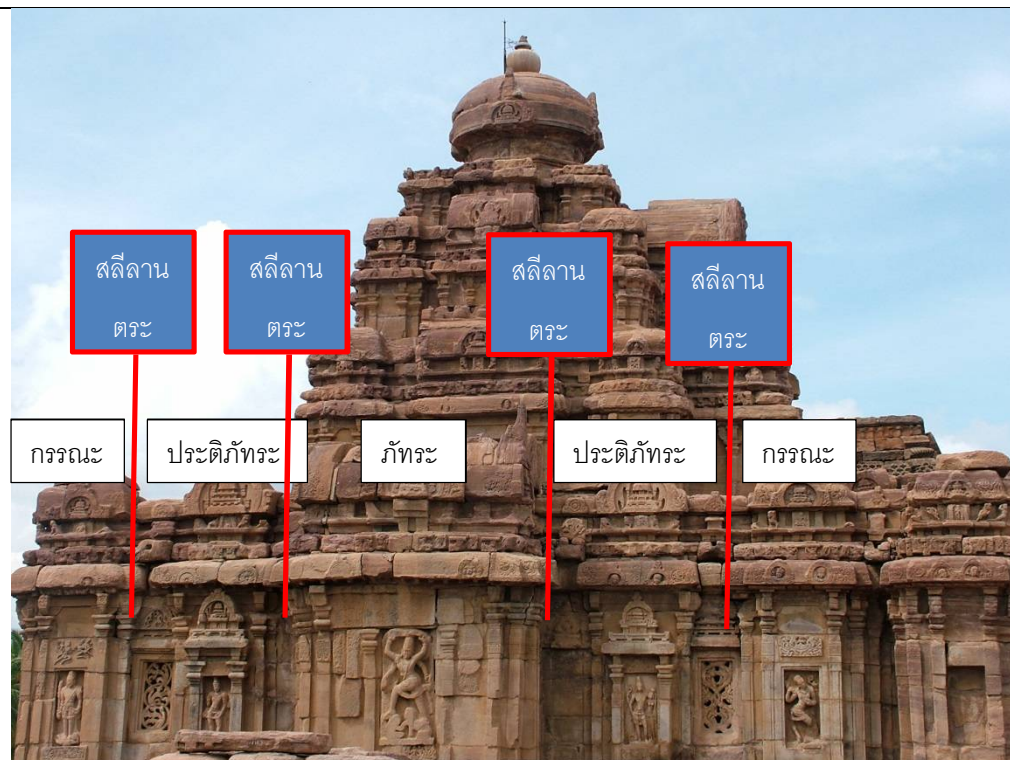
¹⁰ โปรดดูรายละเอียดได้ใน เชษฐ ติงส์ธุช, ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียนแบบปาละ, หน้า 25.



รูปที่ 4.32 เทวาลัยอรุณรณะ เมืองมามัลลปุรัม ศิลปะปัลลวะในพุทธศตวรรษที่ 12 มีการยกเก็จแบบตรีวิระ มีสลีลานตระสองแถบและมีเสาดัดผนังขนานเก็จจำนวนเก็จละ 2 ต้น



รูปที่ 4.33 เทวาลัยมาเลคิตติศิวิาลัย เมืองพาทามิ ศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกตอนต้นในพุทธศตวรรษที่ 12 มีการยกเก็จแบบตริภังค์ เช่นเดียวกับปัลลวะ



รูปที่ 4.34 เทวาลัยมัลลิการฆุนเมืองปฏฐาทากัล ศิลปะจาลูกยะตะวันตกตอนปลายในพุทธศตวรรษที่ 13
 แผนผังเรือนธาตุเริ่มเป็นปฏฐาทะแต่ยอดวิมานยังอยู่ในผังตริภังค์



รูปที่ 4.35 เรือนธาตุของเทวาลัยพุกามที่ศวร เมืองตัญชาวัวร์ พุทธศตวรรษที่ 16 ยกเก็จในผังปฏุมุฏที่สมบูรณ์แล้ว



รูปที่ 4.36 เทวาลัยในศิลปะปราติหารที่ เมืองโอเซียน (Osian) อินเดียเหนือระยะต้น รวพุทธศตวรรษที่ 13
 แผนผังปฏุมุฏแบบไม่มีสลัลันตระ



รูปที่ 4.37 เทวาลัยในศิลปะปราติหารที่ เมืองโรทา (Roda) อินเดียเหนือระยะต้น รวพุทธศตวรรษที่ 13
 แผนผังแบบปฏุมุฏแบบมีสลัลันตระ



รูปที่ 4.38 แผนผังแบบทวิระของฐานชดดีที่สารนาถ โปรดสังเกตเก็จที่มุมว่ามีความหนา ซึ่งเชื่อว่าเป็นเก็จที่ใช้ในการรองรับอาคารด้านบนซึ่งสูญหายไปแล้ว



รูปที่ 4.39 ฐานชดดีที่นาลันทา แสดงให้เห็นเก็จขนาดใหญ่ที่มุมใช้รองรับอาคารมุมที่อยู่ทางด้านบนซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของผังปัญญาตนะ

4.2.1.2. การจำแนกด้วยการปรากฏของสลีลานตระและจำนวนของเสาติดผนัง

ในศิลปะอินเดียได้ เรือนธาตุของเทวาลัยย่อมปรากฏการสลับกันระหว่าง “เก็จ” และ “ส่วนที่ลึกเข้าไป” เสมอ โดยส่วนที่ลึกเข้าไปนี้ เรียกว่า “สลีลานตระ” จากการศึกษาพบว่า เทวาลัยทุกหลังในศิลปะอินเดียได้ทุกๆ สกลุยก้อมมีสลีลานตระคั่นระหว่างเก็จเสมอ

อนึ่ง จำนวนของสลีลานตระจะผันแปรไปตามจำนวนการยกเก็จของเทวาลัย กล่าวคือถ้าเทวาลัยหลังนั้นยกเก็จในผังตรีรยะ (3 เก็จ) เทวาลัยหลังนั้นก็ย่อมมีสลีลานตระ 2 แถบ ถ้าเทวาลัยหลังนั้นยกเก็จในผังปญจรยะ (5 เก็จ) เทวาลัยหลังนั้นก็ย่อมมีสลีลานตระ 4 แถบ เป็นต้น ตัวอย่างของสลีลานตระจำนวน 2 แถบ เช่น เทวาลัยอรุณรณะซึ่งยกเก็จในผังตรีรยะ (รูปที่ 4.32) ส่วนตัวอย่างของสลีลานตระจำนวน 4 แถบ เช่น เทวาลัยมัลลิการุณเมืองปัญฏาทากัลซึ่งยกเก็จในผังปญจรยะ (รูปที่ 4.34)

ส่วนในศิลปะอินเดียเหนือระยะต้น เช่น ศิลปะปราติहार ราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 จากการศึกษาพบว่า การยกเก็จบางครั้งก็คั่นด้วยสลีลานตระ บางครั้งเก็จแต่ละเก็จก็ติดต่อกันเองกันโดยไม่มีสลีลานตระมาคั่น ซึ่งประเภทหลังนี้ เก็จแต่ละเก็จจะยกกระนาบขึ้นมาจากให้เทวาลัยอยู่ในผังคล้ายผังเพิ่มมุม ตัวอย่างของการยกเก็จแบบที่มีสลีลานตระมาคั่น เช่น เทวาลัยพระศิวะหมายเลข 3 ที่โรทา (Rodā) (รูปที่ 4.37) ส่วนตัวอย่างของเทวาลัยที่ไม่มีสลีลานตระมาคั่นระหว่างเก็จ เช่น เทวาลัยพระสุริยะที่เมืองโอเสียน (รูปที่ 4.36)

อีกประเด็นหนึ่งที่ควรสนใจก็คือ ระบบ “เสาติดผนังขนานเก็จ” ซึ่งเป็นระบบที่ปรากฏเสมอในศิลปะอินเดียได้ แต่กลับไม่ปรากฏเลยกับศิลปะอินเดียเหนือระยะต้น

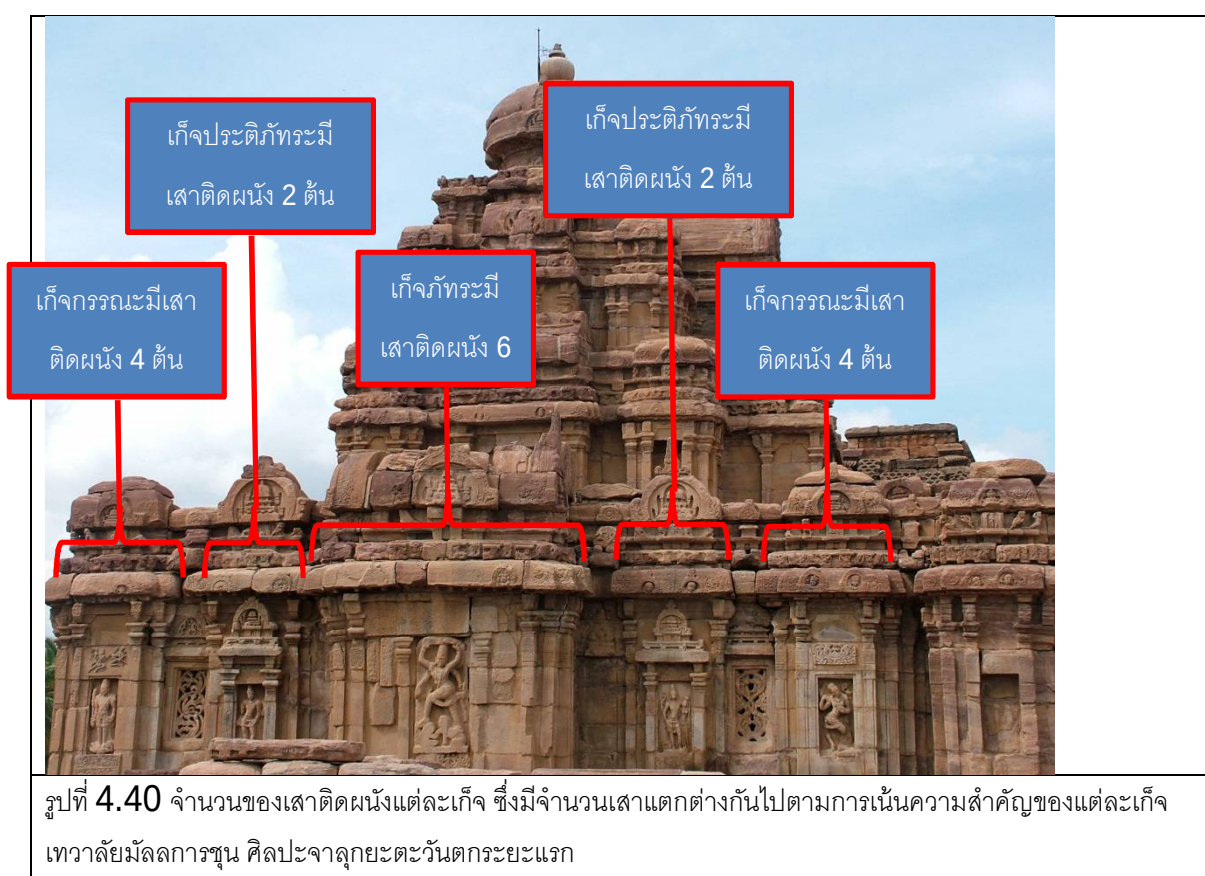
ในศิลปะปัลลวะ ที่แต่ละเก็จปรากฏเสาติดผนังขนานเสมอ โดยเสาติดผนังทั้งหมดเป็นแบบ “เสาเลียนแบบเครื่องไม้” คือมี “กลดะ-อามลกะ-ชาบุรี-โพทิโก” เป็นบัวหัวเสา เช่น เทวาลัยอรุณรณะเมืองมามัลลปรัม (รูปที่ 4.32) อนึ่งเสาติดผนังขนานเก็จ ยังคงปรากฏเป็นระเบียบปกติอย่างสม่ำเสมอจนถึงศิลปะโจฬะด้วย (รูปที่ 4.35)

ที่น่าสนใจก็คือ ในเมื่อหนึ่งเก็จจะมีเสาติดผนังขนาน 2 ต้น ด้วยเหตุนี้ จำนวนเสาติดผนังในแต่ละด้านของเรือนธาตุในศิลปะปัลลวะ-โจฬะจึงอยู่ในสูตร “จำนวนเก็จ $\times 2$ = จำนวนเสาติดผนัง” เสมอ เช่น ถ้าเทวาลัยอยู่ในผังตรีรยะ เทวาลัยหลังนั้นย่อมมีเสาติดผนังจำนวน 6 ต้นต่อด้าน ($3 \times 2 = 6$) ถ้าเทวาลัยอยู่ในผังปญจรยะ เทวาลัยหลังนั้นย่อมมีเสาติดผนังจำนวน 10 ต้นต่อด้าน ($5 \times 2 = 10$)

ด้วยเหตุนี้ เทวาลัยอรุณรณะเมืองมามัลลปรัม จึงมีเสาติดผนัง 6 ต้น (รูปที่ 4.32) ส่วนเทวาลัยพททิสวรเมืองตัญจวูร์ จึงมีเสาติดผนัง 10 ต้น (รูปที่ 4.35)

ในศิลปะอินเดียได้ฝังตะวันตก เช่น ศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก ระบบเสาดัดผนังขนานเก็จมีประเด็นที่แตกต่างไปจากศิลปะอินเดียได้ฝังตะวันออกอย่างสิ้นเชิง เนื่องจาก เก็จใดที่มีการเน้นความสำคัญ เก็จนั้นสามารถใช้เสาดัดผนังขนานเก็จมากกว่า 2 ต้นได้ ด้วยเหตุนี้ เทวาลัยในศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกจึงไม่สามารถใช้สูตรการคำนวณใดๆได้ซึ่งแตกต่างไปจากศิลปะอินเดียได้ฝังตะวันออก

เทวาลัยมัลลิการขุนที่เมืองปัญฏทากัล (รูปที่ 4.40) แสดงให้เห็นการจัดวางเสาดัดผนังขนานเก็จที่มีระบบอันซับซ้อน กล่าวคือ เก็จภัทระซึ่งมีความสำคัญสูงสุดและถูกเน้นย้ำความสำคัญมากที่สุดมีเสาดัดผนังขนานถึง 6 ต้น เก็จกรณะซึ่งมีความสำคัญรองลงมามีเสาดัดผนังขนานเก็จลดลงเป็น 4 ต้นต่อเก็จ ส่วนเก็จประติภัทระซึ่งมีความสำคัญน้อยที่สุดมีเสาดัดผนังเพียงเก็จละ 2 ต้น



ส่วนซคตี่ในศิลปะคุปตะตอนปลายต่อปละตอนต้น เช่นที่พุทธคยา (รูปที่ 4.10) และนาลันทา (รูปที่ 4.11) มีการใช้เสาดัดผนังประดับผนังเรือนธาตุของฐานซคตี่ โดยผนังด้านหนึ่งถูกแบ่งด้วยเสาดัดผนังจำนวนมากและเสาดัดผนังเหล่านี้ไม่ได้แบ่งจำนวนเก็จ ประเด็นนี้มีความแตกต่างไปจากศิลปะอินเดียได้อย่างมาก

4.2.1.3. การจำแนกด้วยการวางผัง

ศิลปะอินเดียในระยะเริ่มต้น ทั้งในศิลปะอินเดียใต้และอินเดียเหนือ การยกเก็จย่อมอยู่ในเค้าโครงของ “ผังสี่เหลี่ยม” เสมอ เรียกว่า “ยกเก็จในผังสี่เหลี่ยม” ตัวอย่างของการยกเก็จในผังสี่เหลี่ยมในศิลปะอินเดียใต้ เช่น เทวาลัยอรชุนระตะในศิลปะปัลลวะ (รูปที่ 4.32) เทวาลัยมัลลิการชุนในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก (รูปที่ 4.40)

ในศิลปะอินเดียเหนือระยะต้น แม้ว่าการยกเก็จในผังสี่เหลี่ยมจะเป็นระเบียบหลัก แต่ดูเหมือนว่าศิลปะอินเดียเหนือมีแนวโน้มในการยื่นเก็จภุทธะให้ล้ำออกมามากกว่าเก็จอื่นๆ ทำให้ดูเหมือนว่าอยู่ในผังเพิ่มมุม เช่น เทวาลัยที่โอเสียนและโรทาในศิลปะปราตีหาร ประเด็นนี้แตกต่างไปจากศิลปะอินเดียใต้อย่างชัดเจน (รูปที่ 4.36-4.37)

ในศิลปะอินเดียใต้ระยะหลัง แขนงของเรือนธาตุในศิลปะโจฬะยังคง “ยกเก็จในผังสี่เหลี่ยม” เช่นเดิม (รูปที่ 4.35) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าศิลปะอินเดียใต้ยังคงรักษาระเบียบดั้งเดิมมาตั้งแต่ต้นจนถึงระยะหลัง ประเด็นนี้แตกต่างไปจากศิลปะอินเดียเหนือระยะหลังที่มีการพัฒนาแผนผังอย่างชัดเจนเนื่องจากอินเดียเหนือมีการพัฒนาแผนผังไปสู่ “การยกเก็จในผังเพิ่มมุม” และ “การยกเก็จในผังรูปดาว” ตามลำดับ

“การยกเก็จในผังเพิ่มมุม” คือการยกเก็จที่ให้แต่ละเก็จยื่นล้ำออกมาจากจนประหนึ่งวางอยู่ในผังเพิ่มมุม ส่วน “การยกเก็จในผังรูปดาว” คือการยกเก็จที่ให้แต่ละเก็จยื่นล้ำออกมาแล้วหักมุมจนอยู่ในผังรูปดาว การยกเก็จทั้งสองประเภทนี้ปรากฏในศิลปะจันเทละ ปรมารและโลลังก็ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 ลงมา ตัวอย่างที่สำคัญได้แก่ เทวาลัยกัณทริยมหาเทพ (Kaṇḍariya Mahādeva) ที่เมืองชทุราโห ซึ่งอยู่ในผัง “ยกเก็จในผังเพิ่มมุม” (รูปที่ 4.41) และเทวาลัยนิลกันทเรศวร (Nilakanṭheśvara) เมืองอุฑยปุระ ซึ่งอยู่ในผัง “ยกเก็จในผังรูปดาว” (รูปที่ 4.42)



รูปที่ 4.41 เทวาลัยกัณทริยมหาเทพที่เมืองชทุราโห ซึ่งอยู่ในผัง “ยกเก็จในผังเพิ่มมุม”



รูปที่ 4.42 เทวาลัยนิลกันทเรศวร เมืองอุฑยปุระ ซึ่งอยู่ในผัง “ยกเก็จในผังรูปดาว”

4.2.2 ระบบการยกเก็จและตำแหน่งเสาติดผนังในเอเชียอาคเนย์

จากการศึกษาระบบการยกเก็จและตำแหน่งของเสาติดผนังในศิลปะเอเชียอาคเนย์แต่ละสกุลพบว่า ศิลปะชวาภาคกลาง ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะจามมีลักษณะร่วมที่คล้ายคลึงกันแต่กลับแตกต่างไปจากศิลปะอินเดียนมาก ในขณะที่ศิลปะทวารวดีดูเหมือนเป็นศิลปะเดียวที่มีระบบการยกเก็จคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียนมากที่สุด

ต่อไปนี้จะขอศึกษาระบบการยกเก็จในศิลปะชวา-ขอม-จามก่อน แล้วจึงศึกษาระบบการยกเก็จในศิลปะทวารวดีในภายหลัง เนื่องจากการยกเก็จของศิลปะสองกลุ่มนี้มีความแตกต่างกันมาก

4.2.2.1. ระบบการยกเก็จในศิลปะชวา-ขอม-จาม

จากการศึกษาพบว่า สถาปัตยกรรมเอเชียอาคเนย์ก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 เกือบทั้งภูมิภาค ทั้งในศิลปะชวาภาคกลาง ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร และศิลปะจามระยะต้น มีระบบการยกเก็จที่เรียบง่ายแตกต่างไปจากศิลปะอินเดียนอย่างมาก

ระบบการยกเก็จแบบเรียบง่ายดังกล่าวนี้ คือระบบที่ใช้เสาติดผนังจำนวน 4 ต้นแบ่งผนังออกเป็น 3 ส่วน โดยที่ไม่มีสลัลนตระเลย หนึ่ง การแบ่งผนังออกเป็นสามส่วนนี้มีเค้าโครงที่ทำให้นึกไปถึงการยกเก็จแบบตรีภระในศิลปะอินเดียน โดยพื้นที่ตรงกลางตรงกับเก็จภัทรหรือเก็จประธาน ส่วนพื้นที่ที่มุมตรงกับเก็จภรรษาหรือเก็จมุม

ดังที่ได้เคยศึกษาไปแล้วว่า การยกเก็จแบบตรีภระ ได้รับความนิยมมากในศิลปะอินเดียนได้ระยะต้น เช่นในศิลปะปัลลวะ ศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกตอนต้น แต่ไม่พบบนกับศิลปะอินเดียนเหนือซึ่งนิยมการยกเก็จแบบปัญจภระมาแต่ต้น ด้วยเหตุนี้ แผนผังของสถาปัตยกรรมในชวา ขอมและจาม จึงควรเกี่ยวข้องกับระเบียบการยกเก็จแบบตรีภระศิลปะอินเดียนได้ระยะต้น

ดังที่ได้ศึกษาไปก่อนหน้านี้แล้วว่า ในศิลปะอินเดียนได้ แต่ละเก็จย่อมมี “เสาติดผนัง” มาชนาบเก็จ และย่อมมีสลัลนตระมา “คั่นระหว่างเก็จ” เสมอ แต่ศิลปะชวาภาคกลาง ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะจามกลับ ไม่มีสลัลนตระ ด้วยเหตุนี้ เสาติดผนังจึงไม่ได้ “ชนาบเก็จ” แต่ใช้ “แบ่งเก็จ”

จำนวนเสาติดผนัง ศิลปะชวาภาคกลาง ขอมก่อนเมืองพระนครและจามระยะต้นจึงไม่อาจใช้สูตรคำนวณ “จำนวนเก็จ $\times 2$ ” ดังในศิลปะอินเดียนได้ผังตะวันออกได้ เนื่องด้วยเสาติดผนังแต่ละต้นเป็นเสาที่ “ใช้ร่วมกันระหว่างเก็จ” ด้วยเหตุนี้ ถ้าเทวาลัยหลังนั้นมี 3 เก็จ ศิลปะชวา-ขอม-จามจะมีเสาติดผนังเพียง 4 ต้นเท่านั้น โปรดดูตารางด้านล่างเพื่อความเข้าใจ

เสา a	เก็จกระณะ	เสา b	เก็จภัทระ	เสา c	เก็จกระณะ	เสา d
เสามุมเก็จ กระณะ		เสาร่วม ระหว่าง เก็จภัทระ กับเก็จ กระณะ		เสาร่วม ระหว่าง เก็จภัทระ กับเก็จ กระณะ		เสามุมเก็จ กระณะ

(1) การยกเก็จในศิลปะชวาภาคกลาง จันติในศิลปะชวาภาคกลาง เช่น จันติเกดงสงโง (รูปที่ 4.43) จันติปะวน (รูปที่ 4.44) และจันติเมนตุต (รูปที่ 4.45) ยกเก็จโดยเสาทั้งสี่ต้นประดับผนังเรือนธาตุอันทำให้เทวาลัยเหล่านี้อยู่ในผัง “ตรีรัถะ” อย่างชัดเจน

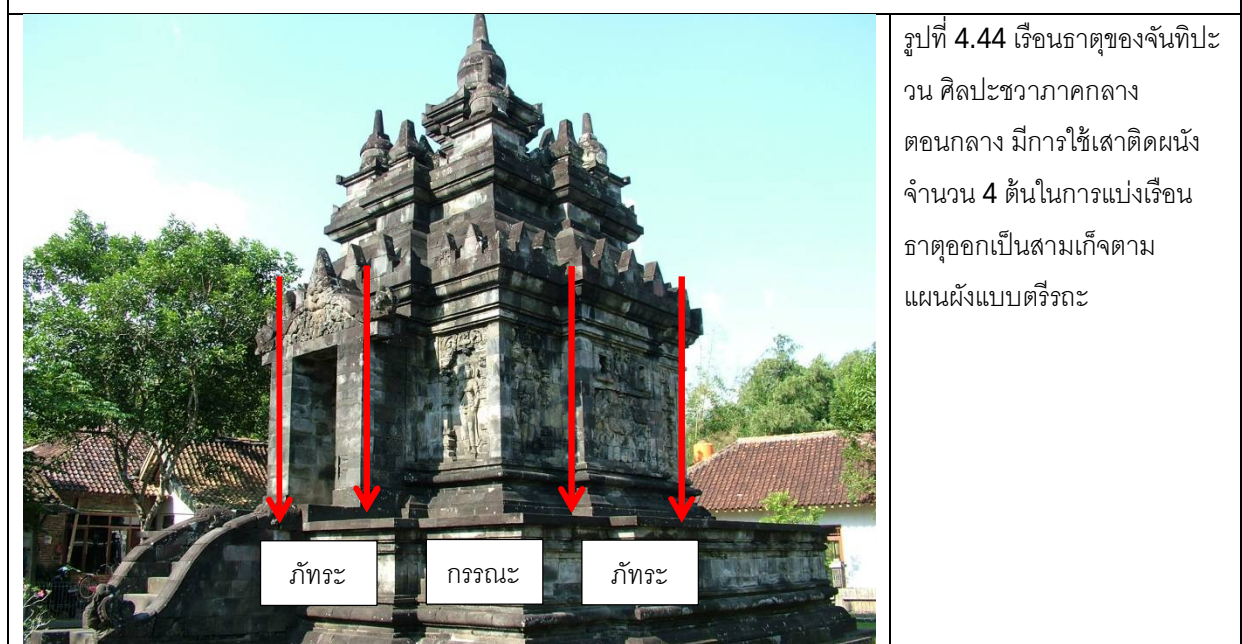
ในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย เมื่อแผนผังแบบกากบาทได้แพร่เข้ามาจากศิลปะปาละตอนต้นมาสู่ศิลปะชวา¹¹ ทำให้แผนผังแบบดั้งเดิมสิ้นสุดลง และแผนผังแบบกากบาทได้เข้ามาแทนที่ อย่างไรก็ตาม ถ้าพิจารณาในอีกแง่หนึ่ง มุขที่ยื่นออกมาแท้จริงแล้วก็คือ “เก็จภัทระ” นั่นเอง ส่วนผนังด้านข้างของเรือนธาตุกลางก็คือเก็จกระณะ ซึ่งแสดงให้เห็นว่า แม้ว่าเทวาลัยจะพัฒนาไปสู่แผนผังกากบาทแล้ว แต่ก็ยังอยู่ในระบบตรีรัถะเช่นเดิม ตัวอย่างของระบบตรีรัถะในผังกากบาท เช่น จันติกะลาสัน (รูปที่ 4.46) จันติเซวหลังประธาน เป็นต้น

(2) การยกเก็จในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ส่วนในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ปราสาทต่างๆ เช่นปราสาทพนมบายัง (รูปที่ 4.47) ปราสาทกำพงพระ (รูปที่ 4.48) ล้วนแต่ใช้เสาดัดผนังจำนวน 4 ต้น แบ่งผนังออกเป็น 3 ส่วน ซึ่งตรงกับกระบวนตรีรัถะในศิลปะอินเดีย “เก็จกระณะ-เก็จภัทระ-เก็จกระณะ” นั่นเอง อย่างไรก็ตาม น่าสังเกตว่าไม่มีพื้นที่ส่วน “สลีลานตระ หรือส่วนลิกระหว่างเก็จซึ่งตรงกับระเบียบในศิลปะชวาภาคกลาง

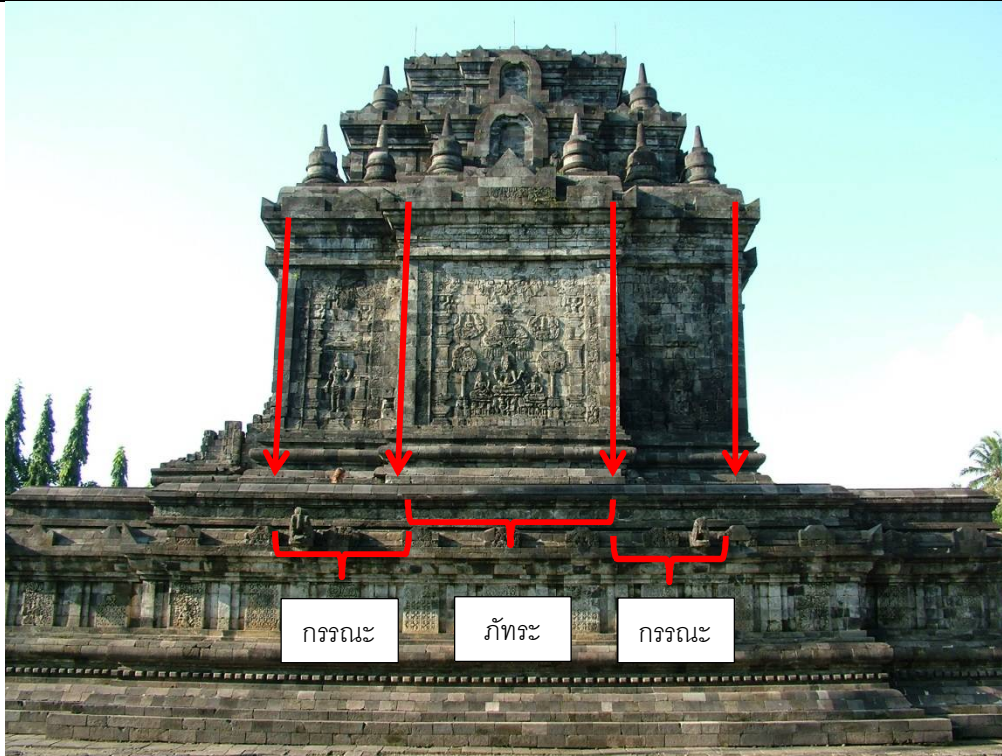
¹¹ โปรดอ่านรายละเอียดได้ใน เชษฐ ดิงส์กุล, ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ, หน้า 76.



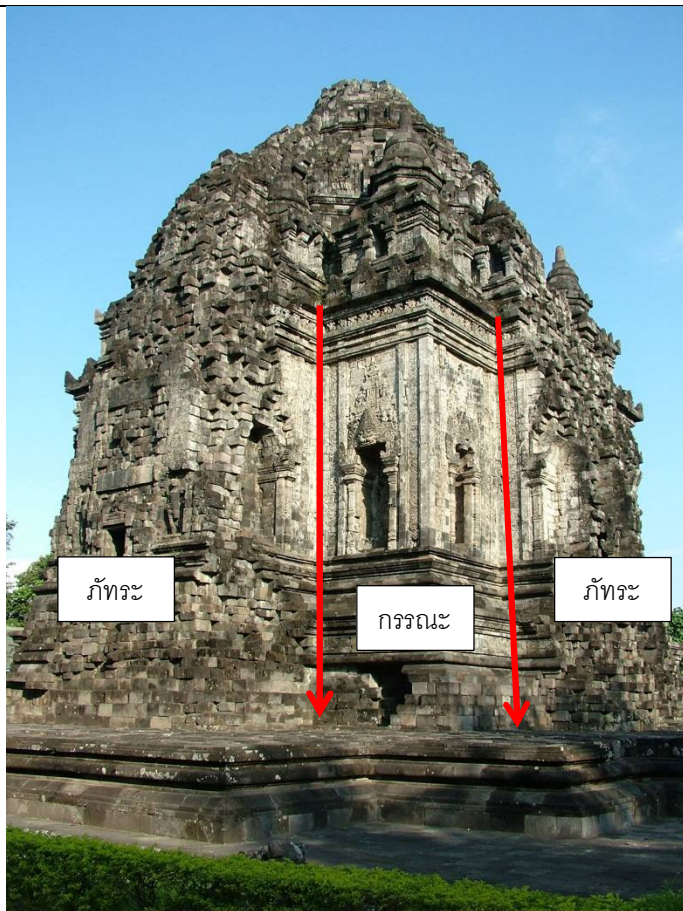
รูปที่ 4.43 เรือนธาตุของจันทิเกดงสงโง ศิลปะชาวภาคกลางตอนต้น มีการใช้เสาดัดผนังจำนวน 4 ต้นในการแบ่งเรือนธาตุออกเป็นสามเก็จตามแผนผังแบบตรีวิธะ



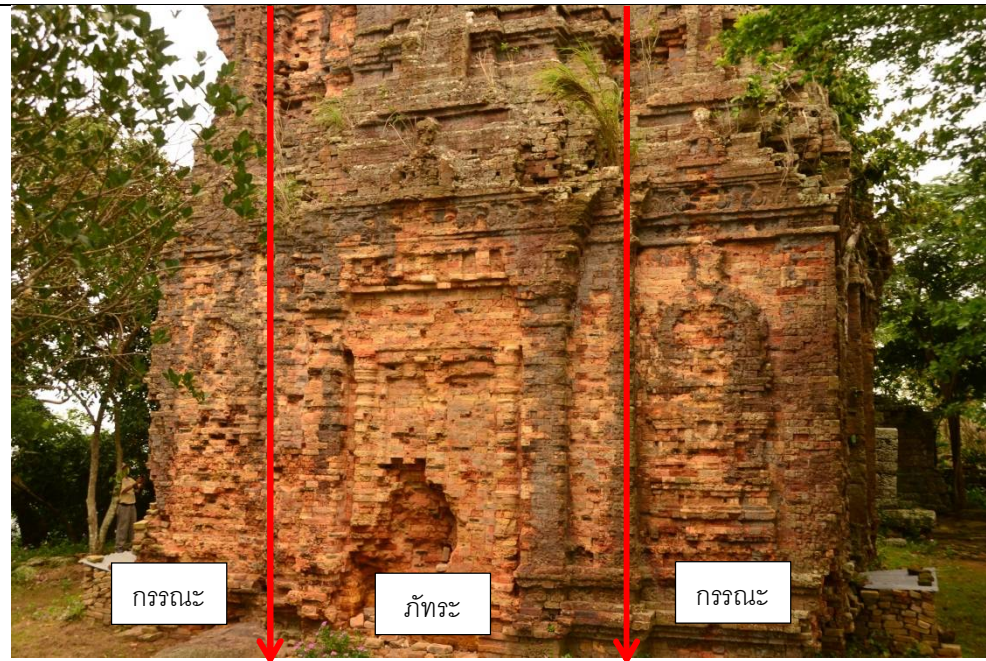
รูปที่ 4.44 เรือนธาตุของจันทิปะวน ศิลปะชาวภาคกลางตอนกลาง มีการใช้เสาดัดผนังจำนวน 4 ต้นในการแบ่งเรือนธาตุออกเป็นสามเก็จตามแผนผังแบบตรีวิธะ



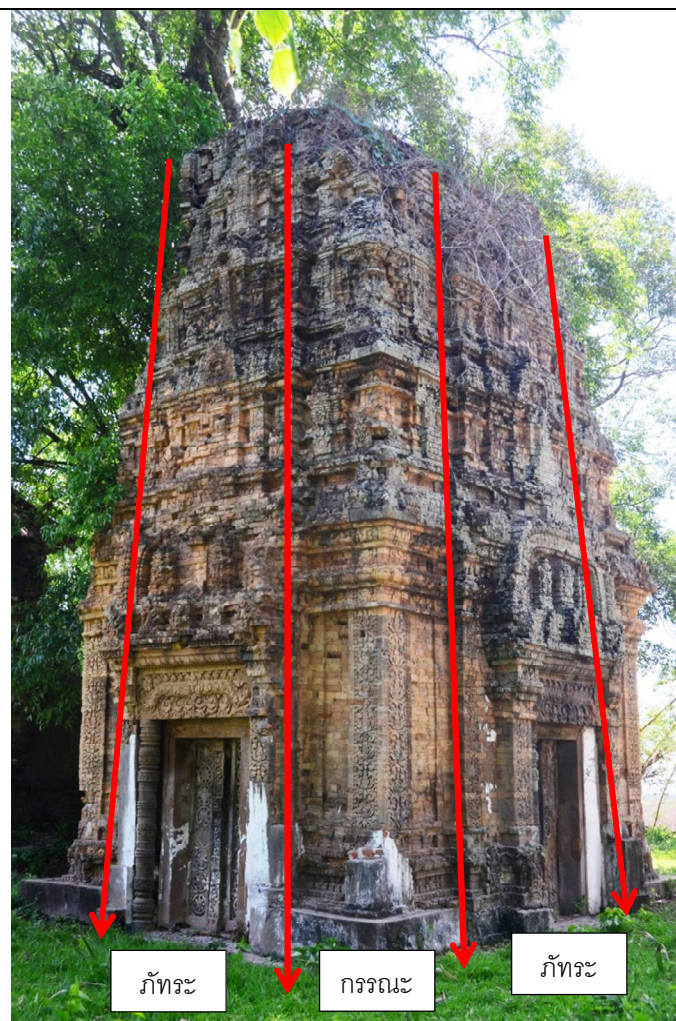
รูปที่ 4.45 เรือนธาตุของจันทิเมนดุต ศิลปะชาวภาคกลางตอนกลาง มีการใช้เสาดัดผนังจำนวน 4 ต้นในการแบ่งเรือนธาตุออกเป็นสามเก็จตามแผนผังแบบตรีรณะ



รูปที่ 4.46 เรือนธาตุของจันทิทะเลสาบ ศิลปะชาวภาคกลางตอนปลาย แม้ว่าจะมีแผนผังแบบกากบาทตามอิทธิพลปาละตอนต้นแล้ว แต่ก็ยังมีการใช้เสาดัดผนังจำนวน 4 ต้น ในการแบ่งเรือนธาตุออกเป็นสามเก็จตามแผนผังแบบตรีรณะ (เห็นในภาพเพียงด้านละ 2 ต้นเนื่องจากถ่ายมุมเฉียง)



รูปที่ 4.47 ปราสาทพนมบ้ายัง ศิลปะสมโบร์ไพรกุก แสดงให้เห็นกระบวนการแบ่งเก็จกรรณะ-ภัฑระ-กรรณะ ตามแผนผังแบบตรีรณะ



รูปที่ 4.48 ปราสาทกำพงพระ ศิลปะกำพงพระ ด้านทิศตะวันตกเฉียงใต้ แสดงให้เห็นมุมด้านข้างของแผนผังแบบตรีรณะ ซึ่งจะเห็นการแบ่งเก็จกรรณะที่มุมและเก็จภัฑระที่กึ่งกลางด้านอย่างชัดเจน

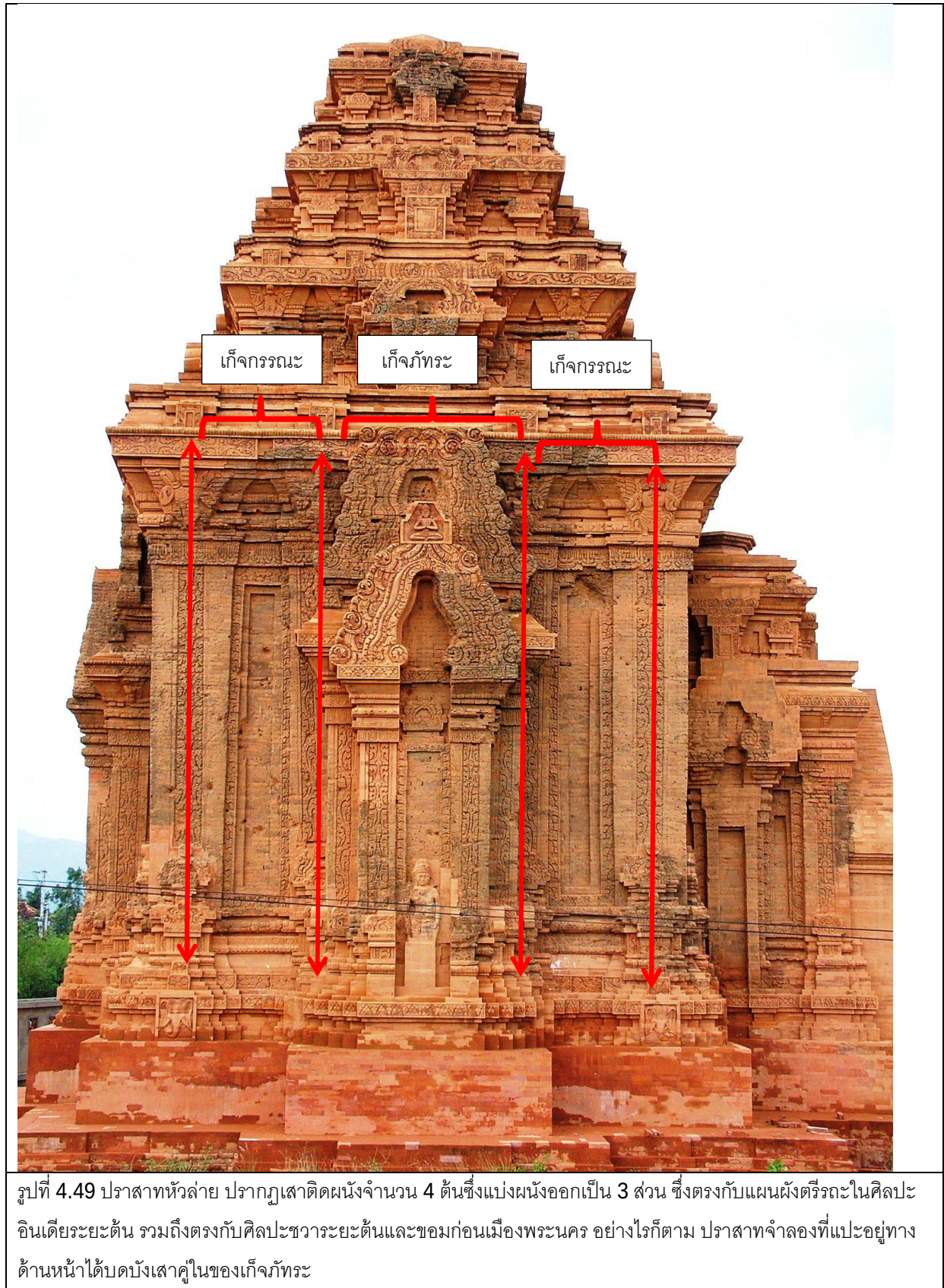
(3) การยกเก็จในศิลปะจาม ส่วนศิลปะจามระยะต้น (พุทธศตวรรษที่ 14-15) เช่น ปราสาทหัวลำยหลังเหนือ (รูปที่ 4.49) และปราสาทตงเดื่อง ยังคงใช้เสาดัดผนังสี่ด้านแบ่งพื้นที่ออกเป็นสามส่วน ซึ่งตรงกับทฤษฎีแผนผังแบบตรีละ ได้อย่างชัดเจน และตรงกับศิลปะชาวภาคกลางรวมถึงศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครในระยะร่วมสมัยด้วย

น่าสังเกตว่าเสาดัดผนังสี่ด้านนี้ ตรงกับทฤษฎีของนักวิชาการชาวฝรั่งเศสที่ใช้จำนวนเสาเป็นเกณฑ์ในการกำหนดสมัยว่าถ้าปราสาทในศิลปะจามปรากฏเสาดัดผนังสี่ด้าน ย่อมสามารถกำหนดอายุอยู่ในสมัยหัวลำยถึงตงเดื่อง¹² ซึ่งจากการวิจัยนี้ ค้นพบว่า แท้จริงแล้ว เสาดัดผนังสี่ด้านนี้ ก็คือระบบการแบ่งผนังออกเป็นสามส่วนตามระบบตรีละตามแบบศิลปะอินเดียระยะต้น รวมถึงตรงกับศิลปะชาวระยะต้นและศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครนั่นเอง สิ่งที่อาจเทียบได้กับศิลปะชาวและศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครอีกประการหนึ่งก็คือ การไม่ปรากฏ “สลิลานตระ” คั่นระหว่างเก็จ

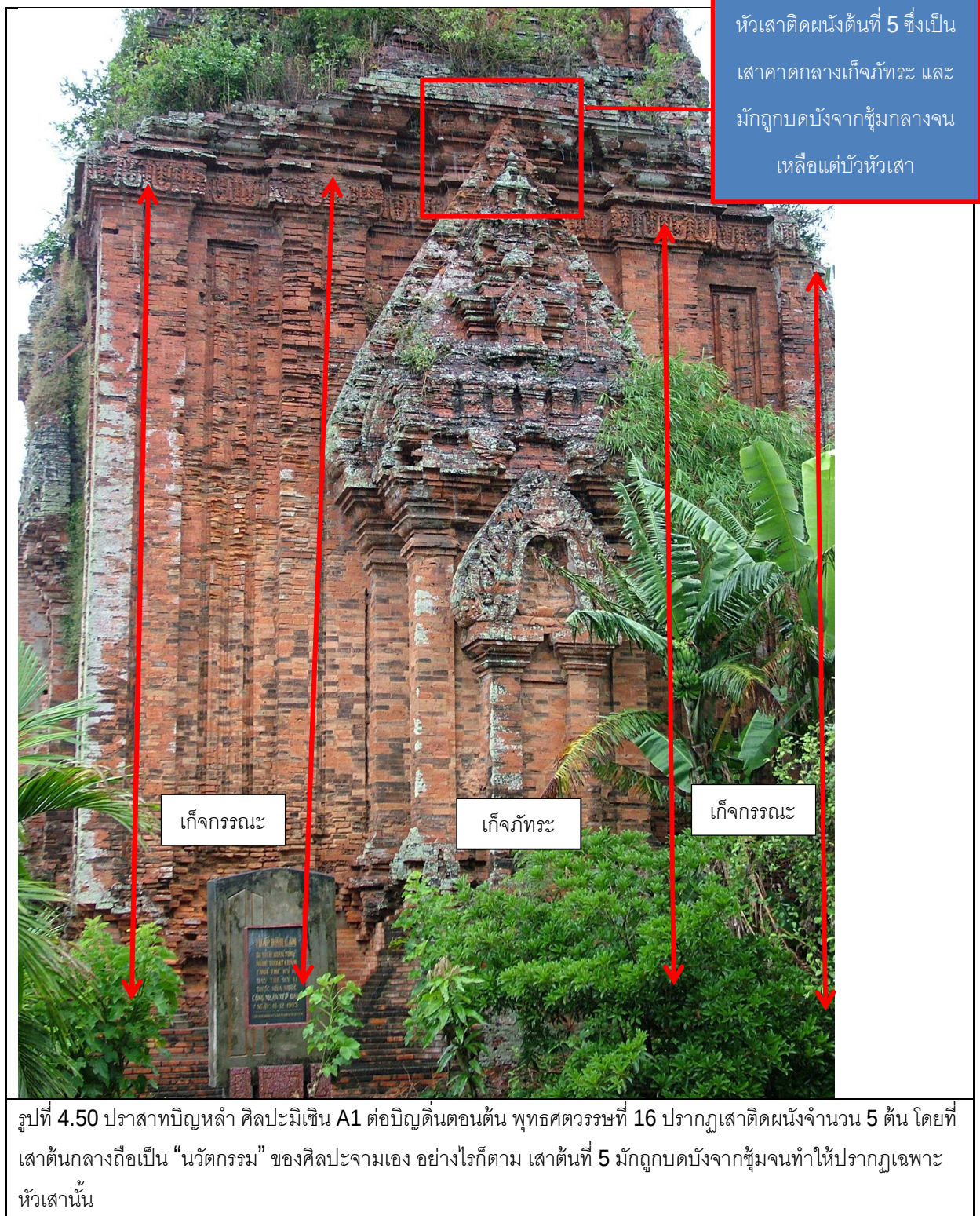
ต่อมา ในศิลปะมิเชิน A1 (รูปที่ 4.50) ได้ปรากฏเสาดัดผนังด้านที่ห้าหรือด้านกลาง ซึ่งเสาดัดนี้มักถูกบดบังจากซุ้มกลางผนังและสังเกตได้ยากในหลายกรณี จนบางครั้งถูกบดบังจนเห็นแต่บัวหัวเสาที่บัวรดเกล้าของเรือนธาตุ เสาดัดนี้เป็นเสาที่ทำให้เก็จพระอุโบสถแบ่งออกเป็นสองส่วน ซึ่งเป็นนวัตกรรมของศิลปะจามระยะหลังอย่างแท้จริง อันแตกต่างไปจากศิลปะอินเดีย รวมถึงศิลปะชาวและศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครแล้ว

โดยสรุปแล้ว การใช้เสาดัดผนัง 4 ด้านในการกำหนดเก็จโดยไม่มีสลิลานตระ คล้ายคลึงกันทั้งศิลปะจาม ศิลปะชาวและขอมมาก การที่ระบบดังกล่าวพบกระจายเป็นวงกว้างในเอเชียอาคเนย์ตั้งแต่หมู่เกาะจนถึงทางด้านตะวันออกของภาคพื้นทวีป เป็นการพิสูจน์ว่า สถาปัตยกรรมชาวภาคกลาง ขอมก่อนพระนครและศิลปะจามระยะต้นมีความสัมพันธ์กันหรืออยู่บนพื้นฐานแนวความคิดเดียวกัน

¹² โปรดอ่านทฤษฎีการกำหนดอายุปราสาทจามซึ่งศึกษามาก่อนแล้วโดยนักวิชาการชาวฝรั่งเศส ได้ใน Philippe Stern, *L'Art du Champa et Son Évolution*, pp.23-33.



รูปที่ 4.49 ปราสาทหัวล่าย ปรางค์เสาดิฉนังจำนวน 4 ต้นซึ่งแบ่งผนังออกเป็น 3 ส่วน ซึ่งตรงกับแผนผังตรีรณะในศิลปะอินเดียระยะต้น รวมถึงตรงกับศิลปะขวาระยะต้นและขอมก่อนเมืองพระนคร อย่างไรก็ตาม ปราสาทจำลองที่ปะอยู่ทางด้านหน้าได้บดบังเสาคู่ในของเก็จภัทระ



4.2.2.2. ศิลปะทวารวดี : ระบบการยกเก็จแบบมีสลีลันตระ

แม้ว่าศิลปะทวารวดี ก็เป็นอีกสกุลหนึ่งในเอเชียอาคเนย์ที่นิยมสร้างสถาปัตยกรรมทรงปราสาทที่มีการยกเก็จในผังตรีระ อันสอดคล้องกับศิลปะสกุลอื่นๆในเอเชียอาคเนย์ในระยะร่วมสมัย อย่างไรก็ตาม ศิลปะทวารวดี ดูเหมือนเป็นสถาปัตยกรรมเพียงสกุลเดียวในเอเชียอาคเนย์ที่แต่ละเก็จถูกคั่นด้วย “สลีลันตระ” หรือ ส่วนลิ้นกระหว่างเก็จ โดยส่วนลิ้นกระหว่างเก็จนี้มีขนาดใหญ่และซับซ้อนมาก ถึงขนาดที่สามารถใส่ซุ้มจะนำเข้าไปในสลีลันตระได้

การมีสลีลันตระระหว่างเก็จ ทำให้เรือนธาตุของปราสาทในศิลปะทวารวดีมีความใกล้เคียงกับศิลปะอินเดียมากกว่าเรือนธาตุในศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆ ตัวอย่างของเรือนธาตุในผังตรีระที่มีสลีลันตระ เช่น เจดีย์พระประโทน (รูปที่ 4.51) เจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรี (รูปที่ 4.52) เจดีย์จุลประโทน (รูปที่ 4.53-4.54)

การที่เรือนธาตุในศิลปะทวารวดีมีความพยายามในการแทรกทั้งเก็จและสลีลันตระ ทำให้เรือนธาตุมี “ความกว้าง” มากกว่าความสูง แตกต่างอย่างมากไปจากศิลปะขอม-จาม-ชวาที่เรือนธาตุมี “ความสูง” มากกว่าความกว้าง

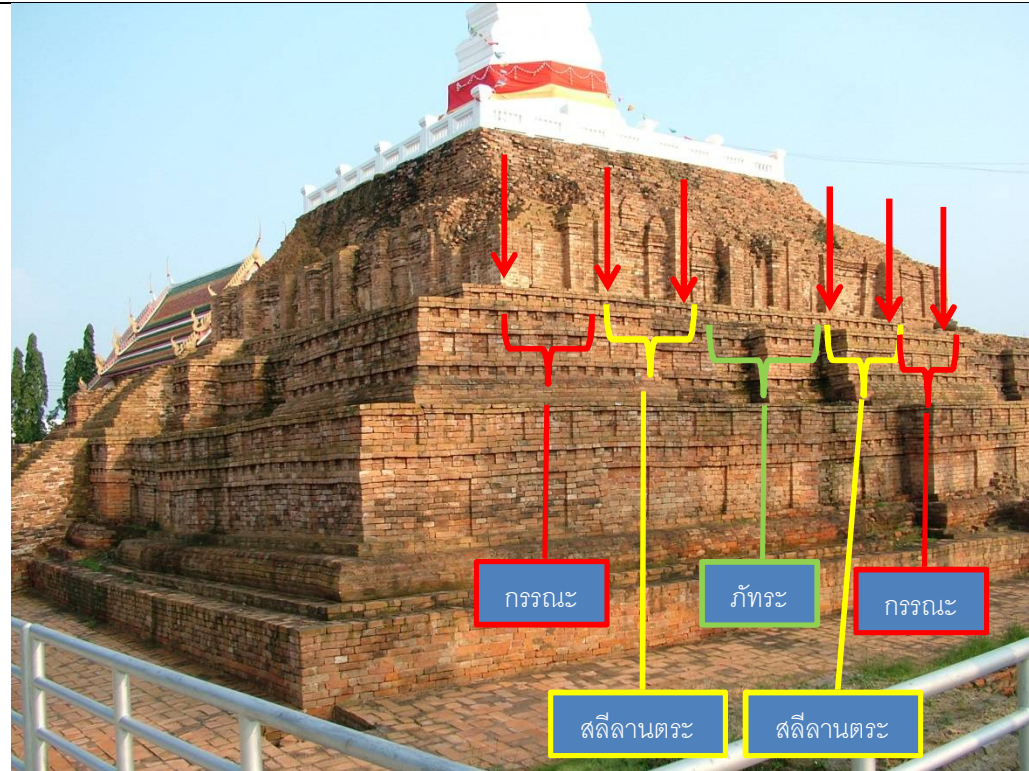
ระบบเสาดัดผนังในศิลปะทวารวดีก็คล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียอย่างมาก คือ ใช้ระบบ “เสาดัดผนังขนานเก็จ” ทำให้ผนังด้านหนึ่งมีเสาดัดผนังจำนวนมาก อันแตกต่างไปจากเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆที่ใช้เสาดัดผนังน้อยกว่า ยิ่งกว่านั้นเสาดัดผนังในศิลปะทวารวดีเองก็ล้วนแต่เป็น “เสาดอมบาง” คล้ายคลึงกับเสาเลียนแบบเครื่องไม้ในศิลปะอินเดียได้ แต่แตกต่างจากเสาดัดผนังในศิลปะขอม-จาม-ชวาที่เป็นเสาน้ำกระดานประดับแถบลายขนาดใหญ่ซึ่งไม่มีความดอมบาง

ประเด็นความคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียมากกว่าสกุลอื่นๆนี้ ย่อมแสดงให้เห็นว่าสถาปนิกทวารวดีมี “ความรู้” เกี่ยวกับสถาปัตยกรรมอินเดียที่พิเศษกว่าสถาปนิกในศิลปะขอม-จาม-ชวา ทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นว่าสถาปนิกทวารวดีและขอมก่อนเมืองพระนครเป็น “คนละกลุ่ม” กันอย่างชัดเจน

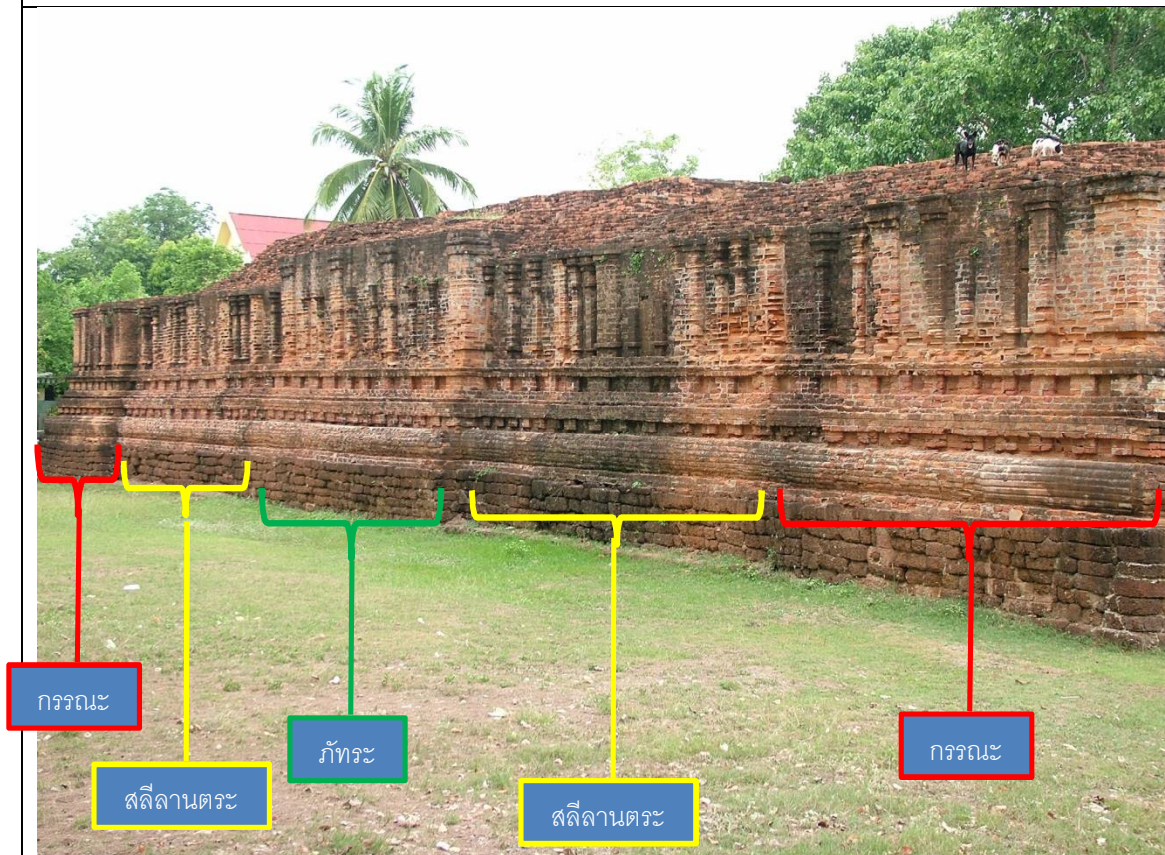
อนึ่ง เมื่อพิจารณาระบบการยกเก็จในศิลปะทวารวดี จะพบว่า เก็จภัทระมักได้รับการเน้นย้ำด้วยการเพิ่มมุม/การแตกมุมย่อยจำนวนมาก ส่วนเก็จกรณะมักจะเป็น “เก็จหนา” หรือเก็จที่ปราศจากการแยกมุมย่อย จากการศึกษา พบว่าประเด็นนี้คล้ายคลึงกับฐานของปญฺจายตนสถูปที่สารนาถ ซึ่งมีการยกเก็จหนาที่เก็จกรณะ ส่วนเก็จภัทระมีการแตกมุมย่อย (รูปที่ 4.38) อนึ่ง อีกแง่หนึ่งที่ควรคำนึงก็คือ การเพิ่มมุมเก็จภัทระจำนวนมากนี้ยังทำให้นักไปถึงระบบในศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก ซึ่งเก็จภัทระมักได้รับการตกแต่งออกเป็น 4-6 มุม¹³ (รูปที่ 4.55)

ระบบเก็จกรณะเป็นเก็จหนานั้น ปรากฏมาแล้วในศิลปะปาละตอนต้น ดังเช่นฐานอาคารหมายเลข 13 ที่นาลันทา (รูปที่ 4.39) ซึ่งฐานขดตีมีการยกเก็จหนาเฉพาะที่มุมเพื่อรองรับอาคารในผังปญฺจายตนะ เป็นไปได้หรือไม่ที่การยกเก็จหนาที่เก็จกรณะของฐานขดตีเหล่านี้จะส่งอิทธิพลให้กับเก็จกรณะหนาของศิลปะทวารวดี

¹³ โปรดอ่านข้อมูลเรื่องการยกเก็จภัทระจำนวน 4-6 มุมในศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกได้ใน Adam Hardy, **Indian Temple Architecture: Form and Transformation: Karnataka Dravida Tradition** (New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1995)



รูปที่ 4.51 การยกเก็จตริภังค์แบบมีสลีลานตระแทรกของเจดีย์พระประโทน นครปฐม



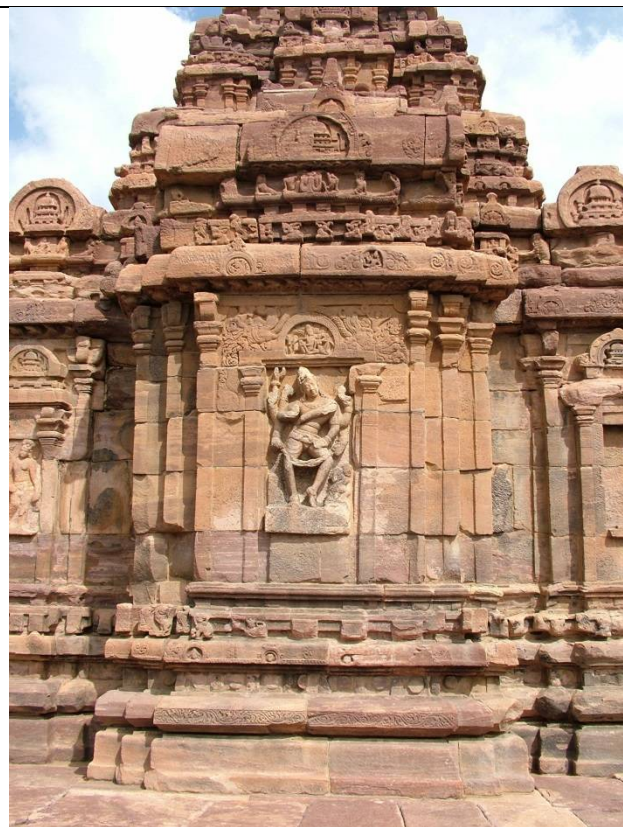
รูปที่ 4.52 การยกเก็จตริภังค์แบบมีสลีลานตระแทรกของเจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรี อุบลราชธานี



รูปที่ 4.53 เก็จภัทระของเจดีย์จุลประโทน นครปฐม ศิลปะทวารวดี



รูปที่ 4.54 สลิลานตระและเก็จภรณ์ระของเจดีย์จุลประโทน นครปฐม ศิลปะทวารวดี



รูปที่ 4.55 เก็จภัทระที่เรือนธาตุของเทวาลัยมัลลิการุณ เมืองปฏุมพาทักล ศิลปะจากยุคตะวันตกระยะแรก มีการเพิ่มมุมจำนวน 6 มุม ซึ่งทำให้นึกถึงกระบวนการเดียวกันที่เกิดกับเก็จภัทระในศิลปะทวารวดี

4.2.2.3. ศิลปะพุททามกับการไม่ยกเก็จใดๆ

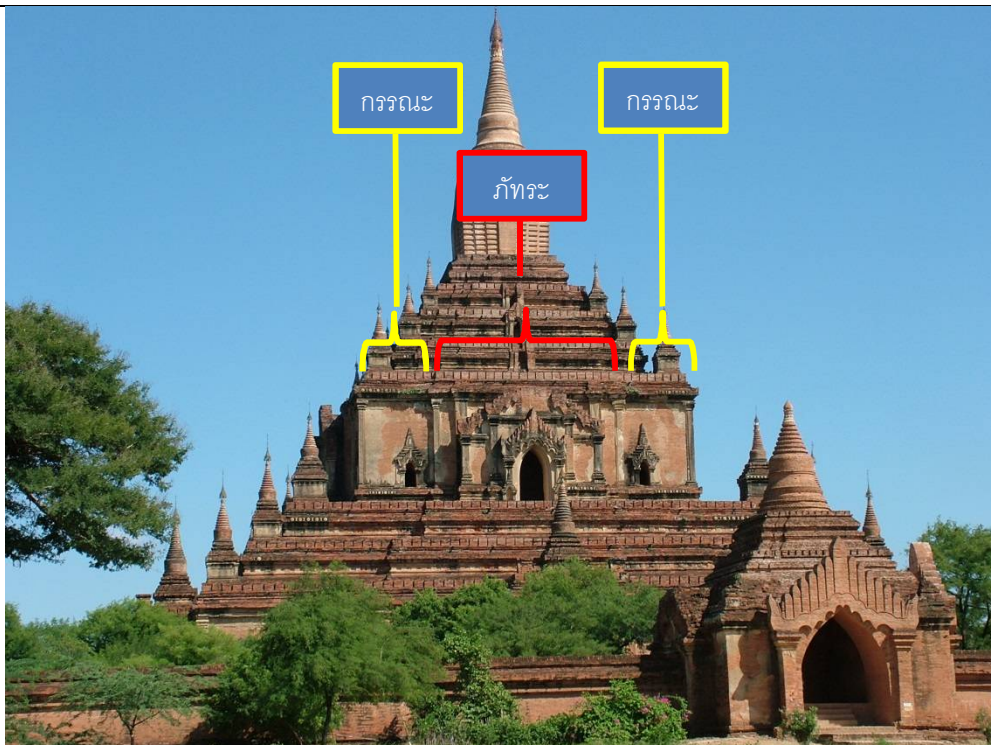
ในบรรดาศิลปะเอเชียอาคเนย์ที่ได้รับอิทธิพลอินเดีย เจดียวิหารในศิลปะพุททามเป็นสถาปัตยกรรมที่มีความซับซ้อนด้านการยกเก็จน้อยที่สุด จากการศึกษพบว่า เจดียวิหารในศิลปะพุททามตอนต้น (รัชกาลพระเจ้าอโนรธา-จันลิตตา) ไม่มีการยกเก็จใดๆที่เรือนธาตุเลย ทั้งนี้ ดูเหมือนว่าศิลปะพุททามตอนต้นให้ความสนใจกับการประดับหน้าต่างและซุ้มหน้าต่างที่ผนังเรือนธาตุซึ่งคลุมทางประทักษิณภายในมากกว่า ด้วยเหตุนี้ผนังเรือนธาตุจึง “เรียบ-ไม่มีเก็จใดๆ” โดยเสาดัดผนังปรากฏเฉพาะที่มุมของเรือนธาตุ ตัวอย่างของกรณีเช่น เจดียกุพโยคจีที่มยงกบา (รูปที่ 4.56)

ในศิลปะพุททามตอนปลาย ตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าอลองสิทธุลงมาเริ่มมีการเจาะประตูกลางเรือนธาตุ¹⁴ การยกเก็จประธานซึ่งมีเสาดัดผนังขนาดจึงเริ่มปรากฏขึ้นและทำให้เจดียวิหารภายหลังจากระยะนี้กลายเป็นผังตรีระซึ่งมีเสาดัดผนังขนาดเก็จ ทำให้ผนังด้านหนึ่งมีเสาดัดผนังมากขึ้น อย่างไรก็ตาม การยกเก็จประธานนี้คงเพื่อให้เกิดการ “เน้น” ซุ้มประตูตรงกลางมากกว่า ตัวอย่างของกรณีนี้ได้แก่เรือนธาตุชั้นบนของเจดียสุลามณี (Sulamani) (รูปที่ 4.57)

¹⁴ โปรดอ่านรายละเอียดได้ใน เชษฐัง ดึงสัญชาติ, เจดียในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมณฑล, หน้า 282.



รูปที่ 4.56 เรือนธาตุของเจดีย์กุญโศภิตที่มยงกบา รัชกาลพระเจ้าจันสิตตา ไม่มีการยกเก็จใดๆที่เรือนธาตุทำให้มีเสาดัดผนังหนาที่มุมเพียงสองต้น



รูปที่ 4.57 เรือนธาตุชั้นบนของเจดีย์สุลามณี รัชกาลพระเจ้านรปติสิทธุ มีการยกเก็จภัษระเพื่อเน้นประตู

4.3. ระบบการประดับผนังของเก็จประธานและเก็จมุมในอินเดียและเอเชียอาคเนย์

ต่อไปนี้จะขอศึกษาระบบการประดับเก็จต่างๆ ทั้งเก็จประธานและเก็จมุมซึ่งจะขอศึกษาการประดับเก็จในศิลปะอินเดียโดยสังเขปก่อนแล้วจึงหาความสัมพันธ์กับศิลปะเอเชียอาคเนย์ในแต่ละสกุลต่อไป

4.3.1. ระบบการประดับผนังของเก็จประธานและเก็จมุมในอินเดีย

จากการศึกษาพบว่า ผนังเรือนธาตุในศิลปะอินเดียได้ซึ่งมีการแบ่งเป็นเก็จภัทระ ประติภทระและกรณะ มีการตกแต่งด้วยประติมากรรม-สถาปัตยกรรมจำลองถึง 4 ระบบ ซึ่งต่อไปนี้จะขอวิเคราะห์ทั้ง 4 ระบบโดยสังเขปได้ดังนี้

4.3.1.1. ประติมากรรมเต็มพื้นที่ ได้แก่การประดับผนังด้วยประติมากรรมบุคคลหรือภาพเล่าเรื่องจนเต็มพื้นที่เก็จ คือ ใส่ประติมากรรมบุคคลจากเสาดัดผนังต้นหนึ่งไปสู่อีกด้านหนึ่งจนไม่มีที่ว่าง ลักษณะเช่นนี้เป็นที่นิยมมากในศิลปะปัลลวะตอนต้น เช่น ผนังทุกเก็จของเทวาลัยอรุณระที่มามัลลปุรัม (รูปที่ 4.58) การตกแต่งผนังในลักษณะเช่นนี้จากการศึกษาไม่พบว่าเข้ามาในเอเชียอาคเนย์เลย

4.3.1.2. ชุ่มจรณะ ได้แก่การประดับผนังด้วย “ชุ่มจรณะ” ซึ่งเป็นชุ่มเว้าลึกซึ่งมี “เสาชุ่ม” รองรับ “กรอบหน้าบันของชุ่ม” ลักษณะเช่นนี้เมื่อประดับลงไปบนเก็จย่อมทำให้เกิดการซ้อนกันระหว่าง “เสาชุ่ม” และ “เสาดัดผนังของเรือนธาตุ” นอกจากนี้ การใส่ชุ่มจรณะจะทำให้ภายในชุ่ม “มีประติมากรรม” แต่ภายนอกชุ่ม “ไม่มีประติมากรรมหรือมีประติมากรรมน้อย” ซึ่งทำให้ผนัง “ภายนอก” และ “ภายในชุ่ม” แตกต่างกันอย่าง

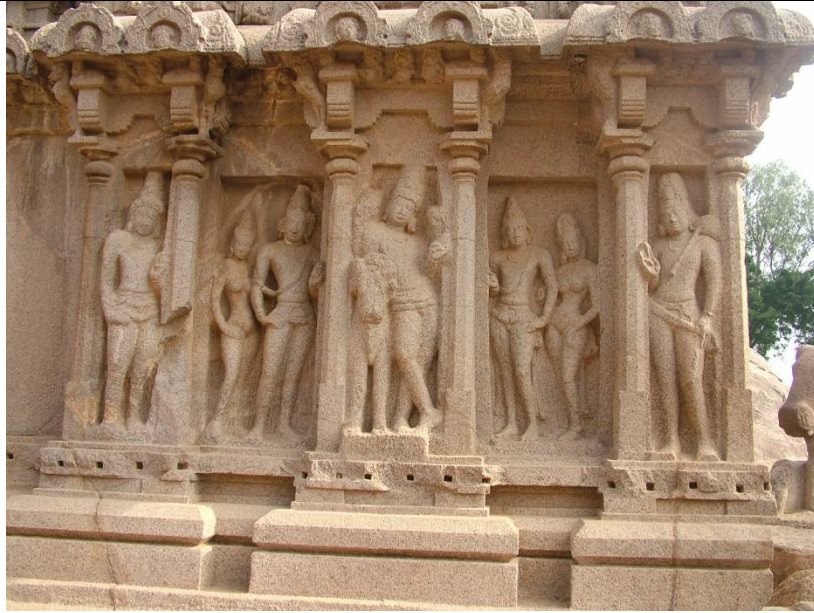
การประดับชุ่มจรณะ ปรากฏทั้งในศิลปะปัลลวะตอนปลายและในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก โดยตัวอย่างที่สำคัญได้แก่ เทวาลัยมัลลิการุณ เมืองปัญฏทากัล (รูปที่ 4.59) จากการศึกษพบว่า การประดับผนังเรือนธาตุด้วยชุ่มจรณะต่อมาจะส่งอิทธิพลอย่างมากให้กับเอเชียอาคเนย์

4.3.1.3. บัญชร บัญชรคือปราสาทจำลองประดับผนังเรือนธาตุซึ่งมียอดปราสาทเป็นของตนเอง¹⁵ มีเรือนธาตุเป็นของตนเองและมีฐานเป็นของตนเองในบางกรณี บัญชรเริ่มปรากฏในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกโดยใช้ประดับ “เก็จประติภทระ” มีลักษณะเป็นบัญชรซึ่งมียอดคูกุเป็นของตนเอง (รูปที่ 4.60) ในศิลปะโจฬะตอนต้น บัญชรมีลวดบัวฐานเป็นของตนเองที่สถาปนิกพยายามออกแบบให้แตกต่างไปจากฐานหลักของเรือนธาตุจริงมาก อันเป็นการเน้นย้ำอย่างชัดเจนว่า “บัญชร” คือปราสาทอีกหลังหนึ่งซึ่งมาแปะเรือนธาตุจริง

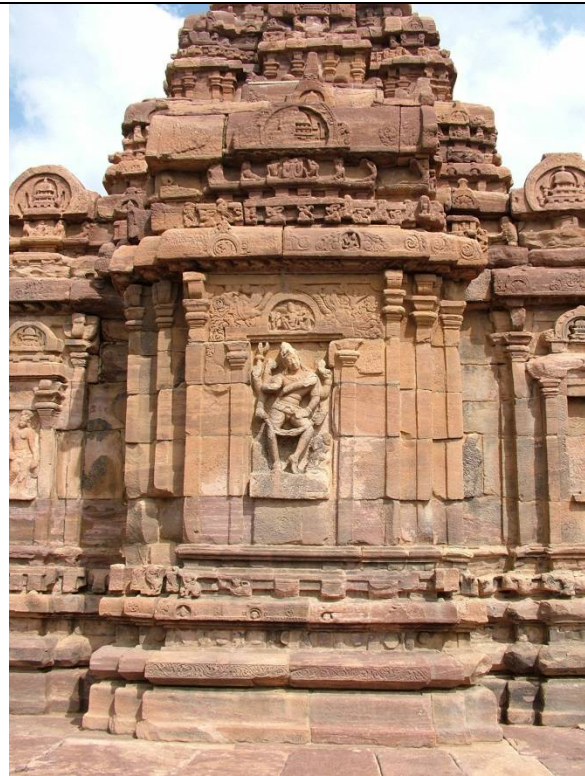
จากการศึกษา พบว่าการตกแต่งผนังด้วยบัญชรพบมากในเอเชียอาคเนย์เช่นกัน โดยศิลปะเอเชียอาคเนย์มักพบในลักษณะของปราสาทจำลองประดับผนังที่มียอดเป็นของตนเอง โดยมีทั้งยอดคูกุและยอดวิมาน

¹⁵ โปรดอ่านเกี่ยวกับบัญชรในศิลปะอินเดียได้เพิ่มเติมได้ใน Adam Hardy, *The Temple Architecture of India*, p.146

4.3.1.4. หน้าต่าง ในศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกได้ปรากฏหน้าต่างประดับที่ผนังด้วย โดยที่หน้าต่างเหล่านี้ต้องมี “แผงชาลี” คอยบังและจำกัดไม่ให้แสงเข้าไปภายในมาก (รูปที่ 4.59) อนึ่ง จากการศึกษาพบว่า ทางด้านโครงสร้างแล้ว ถ้าผนังเรือนธาตุนั้นเป็นผนังของ “ทางประทักษิณภายใน” ที่ไม่ต้องรับน้ำหนักของยอด ผนังนั้นจะสามารถเจาะหน้าต่างได้ ถ้าผนังนั้นเป็นผนังที่รองรับน้ำหนักของยอด ผนังนั้นต้องมีความหนาและทำให้เจาะหน้าต่างไม่ได้



รูปที่ 4.58 ตัวอย่างของประติมากรรมเต็มพื้นที่ผนัง เทวาลัยอรุณรทะ เมืองมามัลปุรัม



รูปที่ 4.59 ชุ่มจระนำ เก็จประธานของเทวาลัยมัลลิการุณ เมืองปฏุกทาวัล ศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก



รูปที่ 4.60 บัญชียอดกุชและหน้าต่างในศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก เทวาลัยมัลลิการุณ เมืองปฏุกทาวัล

4.3.2. ระบบการประดับผนังของเก็จประธานและเก็จมุมในเอเชียอาคเนย์

ในเมื่อเรือนธาตุในเอเชียอาคเนย์มักถูกแบ่งพื้นที่ออกเป็นสามเก็จ (ตรีธะ) หรือระบบ “เก็จกรณะ-เก็จภัทระ-เก็จกรณะ” (เก็จมุม-เก็จประธาน-เก็จมุม) การตกแต่งพื้นที่ของเก็จทั้งสามด้วยลวดลายเครื่องตกแต่งทางสถาปัตยกรรมย่อมทำให้เราสามารถเข้าใจถึงบทบาทของศิลปะอินเดียสกุลต่างๆ ในเอเชียอาคเนย์รวมถึงพัฒนาการของระเบียบทางสถาปัตยกรรมในพื้นที่นั้นๆ ได้

ต่อไปนี้จะขอศึกษาระเบียบการประดับผนังในศิลปะเอเชียอาคเนย์แต่ละสกุล

4.3.2.1. ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร: การประดับวิมานลอย

จากการศึกษาพบว่า เรือนธาตุแบบตรีธะในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครนิยมประดับด้วย “ซุ้มประตู” ในเก็จภัทระและ ในเก็จกรณะ มักประดับด้วยอาคารทรงปราสาทยอดทู่ซึ่งลอยอยู่กลางผนัง ซึ่งในงานวิจัยนี้ขอสมมติชื่อเรียกว่า “วิมานลอย”

“วิมานลอย” (รูปที่ 4.62) คืออาคารทรงปราสาทซึ่งลอยอยู่โดยมีแถวสัตรีรองรับ การลอยอยู่นั้นหมายความว่าอาคารนั้นมีลวดบัวฐานที่ไม่วางอยู่กับลวดบัวของฐานเรือนธาตุจริง แต่ลอยอยู่และมีสัตรีมีปีก (เช่น หงส์/สิงห์มีปีก) รองรับ ซึ่งในทางประติมานวิทยาแล้วประหนึ่งว่าปราสาทเหล่านี้ลอยอยู่กลางอากาศ ปราสาทเหล่านี้จึงทำให้นึกถึงวิมานของเทพเจ้าซึ่งลอยอยู่กลางนภากาศก็เป็นได้

“วิมานลอย” มักได้รับการประดับที่เก็จกรณะ โดยวางตัวอยู่ระหว่างเสาดิพนังขนานเก็จ ดังนั้น ปราสาทในผังสี่เหลี่ยมจึงมักมีวิมานลอยจำนวน 2 หลังต่อหนึ่งด้าน (รูปที่ 4.61) อนึ่ง สำหรับปราสาทในผังแปดเหลี่ยมแล้ว วิมานลอยมักใช้ประดับผนังทุกด้าน (รูปที่ 4.62)

เก็จกรณะ	เก็จภัทระ	เก็จกรณะ
วิมานลอย	ซุ้มประตู	วิมานลอย

จากการศึกษา พบว่า “วิมานลอย” ถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครอย่างแท้จริง เนื่องจากไม่ปรากฏเลยในศิลปะชวาภาคกลาง ศิลปะจาม ศิลปะทวารวดี ศิลปะพุกามหรือแม้แต่ศิลปะขอมสมัยพระนครเองก็ไม่ปรากฏ เนื่องจากซุ้มจระนำของปราสาทในศิลปะอื่นๆ ต้องมีด้านล่าง “ติดกับฐานเรือนธาตุจริง” เสมอ ยิ่งกว่านั้น จาก

การศึกษาพบว่า วิมานลอยไม่เคยปรากฏมาก่อนในศิลปะอินเดียนับด้วย จึงถือเป็น “นวัตกรรม” ของศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร¹⁶

อนึ่ง แม้ว่าจะไม่พบมาก่อนในศิลปะอินเดียนับ แต่ในเมื่อวิมานลอยมียอดเป็นกุฎ มีลวดบัวฐาน และเรือนธาตุเป็นของตนเอง ซึ่งทั้งหมดนี้ตรงกับแนวความคิดของ “บัญญัติ” ในศิลปะอินเดียนับได้ ด้วยเหตุนี้ จึงอาจเป็นไปได้ที่สถาปนิกขอมสมัยก่อนเมืองพระนครอาจนำเอาแนวความคิดดังกล่าวมาออกแบบใหม่ให้เกิด “วิมานลอย” ขึ้น โดยออกแบบให้กลายเป็นอาคารจำลองที่ “กว้างและอ้วนเตี้ย” แตกต่างไปจากสัดส่วนของบัญญัติในศิลปะอินเดียนับได้เดิมที่ค่อนข้างผอมสูง อนึ่ง ความแตกต่างทางด้านสัดส่วนนี้คงเป็นผลมาจากความกว้าง-แคบของเก็จที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ในเมื่อเก็จต่างๆในศิลปะอินเดียนับมีพื้นที่ค่อนข้างแคบและมีพื้นที่ที่ค่อนข้างผอมสูง ด้วยเหตุนี้ บัญญัติในศิลปะอินเดียนับจึงอยู่ในทรงผอมสูงด้วย ในขณะที่เดียวกัน พื้นที่ของเก็จกระณะที่ค่อนข้างกว้างในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครย่อมทำให้วิมานลอยในศิลปะขอมมีสัดส่วน “กว้างและอ้วนเตี้ย” ด้วย

การที่วิมานลอยมีกุฎขนาดใหญ่ด้านบนนั้น น่าเชื่อว่าจะหมายถึงการจำลอง “ปราสาททรงแกล” เมื่อมองจากผนังด้านสั้นซึ่งจะเห็นหน้าบันของกุฎ ต่างจากผนังด้านยาวที่จะเห็นหลังคาทรงประทุน

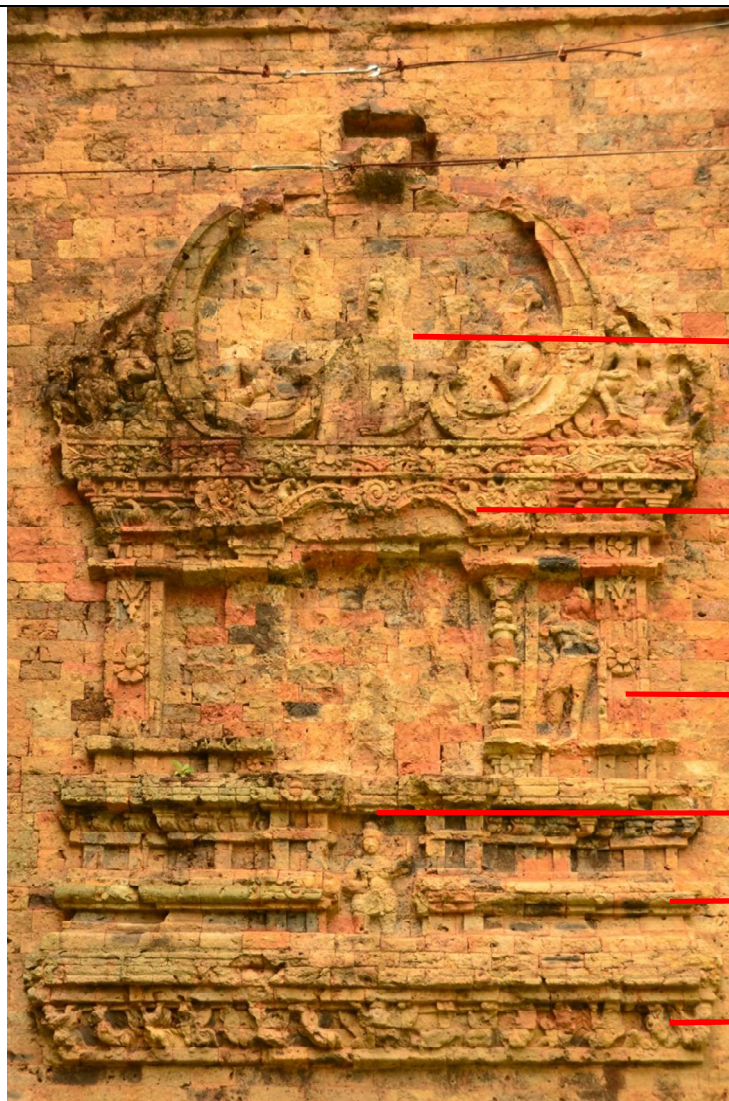
วิมานลอยมีรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมมาก คือ ปรากฏฐานเวทีพื้นระซึ่งคาดลวดบัวกลดอย่างชัดเจน ตรงกลางมีมุขยื่นออกมาสำหรับเป็นพนัสนันไดและเพื่อรองรับขุมมกรโตรณะ (ขุมประตู่ซึ่งมีทับหลังด้านบน) เรือนธาตุปรากฏเสาติดผนัง บัวเชิง บัวรดเกล้า และระนาช่องเว้าซึ่งประดิษฐานรูปเทพเจ้า ด้านบนสุดปรากฏกุฎที่มีรูปเทพเจ้าเช่นกัน ส่วนด้านข้างปรากฏมกรหันออก รายละเอียดวิมานลอยเช่นนี้มีความใส่ใจในรายละเอียดที่มากกว่าบัญญัติในศิลปะอินเดียนับเสียอีก ทั้งนี้ อาจเนื่องด้วยสัดส่วน “กว้างและอ้วนเตี้ย” ของวิมานลอยขอมที่มีมากกว่าบัญญัติอินเดียนับ

อีกประเด็นหนึ่งที่ควรสังเกตก็คือ แกวสัตว์มีปีกที่รองรับวิมานลอยเหล่านี้ เป็นแถวสัตว์เรียงกันซึ่งทำให้นึกไปถึง “วาลมาลา” ในศิลปะอินเดียนับได้อย่างมาก แต่กลับมาปรากฏตำแหน่งที่ไม่ตรงกับวาลมาลาเลย อนึ่ง เป็นไปได้หรือไม่ที่ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครอาจนำเอาวาลมาลามาออกแบบใหม่กลายเป็นแถวสัตว์มีปีกที่รองรับวิมานลอย

¹⁶ Mireille Bénisti ได้เคยศึกษาเปรียบเทียบองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของวิมานลอยกับศิลปะอินเดียนับ โปรดดู Mireille Bénisti, *Stylistic of Early Khmer Art*, 2003, vol.1, pp.121-133.



รูปที่ 4.61 วิมานลอยซึ่งประดับที่เก็จกระณะทั้งสองของปราสาทพนมบายนัง ศิลปะสมโบรีไพรุก



กุญขนาดใหญ๋ด้านบน ซึ่งแสดงให้
 เห็นว่าอาคารหลังนี้เป็นทรงศาลา

มกรโตรณะ (ทับหลัง)

เรือนธาตุซึ่งมีเสาดัดผนัง
 และบัวเชิง-บัวรัดเกล้า

บันได พนักบันไดและทวารบาล

ฐานเวทีพื้นระซึ่งมีลวดบัวกลศะ

แถวสัตวูปักซึ่งรองรับวิมาน ทำให้
 วิมานประหนึ่ง “ลอยได้” ในทางคติ

4.62 รายละเอียดของวิมานลอยที่ประดับปราสาทแปดเหลี่ยมที่สมโบรีไพรุกหมู่ได้

4.3.2.2. ศิลปะขอมสมัยเมืองพระนคร: ปราสาททวารบาล

ศิลปะขอมสมัยเมืองพระนคร ตั้งแต่ศิลปะพระโคลงมา เกิดความเปลี่ยนแปลงกับการประดับเก็กรณอย่างชัดเจนด้วยการเปลี่ยนจากการประดับ “วิมานลอย” ไปสู่ “ซุ้มจระนำหรือปราสาททวารบาล”

เก็กรณะ	เก็กรณะ	เก็กรณะ
ซุ้มจระนำหรือปราสาททวารบาล	ซุ้มประตู	ซุ้มจระนำหรือปราสาททวารบาล

“ซุ้มจระนำหรือปราสาททวารบาล” คือซุ้มซึ่งเน้นทวารบาลในรูปของภาพบุคคลประทับยืนถืออาวุธหรือดอกไม้ ทวารบาลนี้อาจเป็นเพศชาย (รูปที่ 4.63) หรือเพศหญิง (สันสกฤตเรียกทวารบาลิกา) (รูปที่ 4.64) ก็ได้ตามประติมานวิทยาของปราสาทหลังนั้นๆ เช่น ถ้าปราสาทหลังนั้นอุทิศให้กับเทพเจ้าเพศชายหรือบรรพบุรุษมักจะใช้ทวารบาลเพศชาย ถ้าปราสาทหลังนั้นอุทิศให้กับเทพีหรือบรรพสตรีก็มักจะใช้ทวารบาลิกาดังในกรณีของปราสาทพระโค¹⁷

เมื่อทวารบาลรูปบุคคลถูกเน้นให้มีขนาดใหญ่ขึ้น ซุ้มทวารบาลจึงมีลักษณะเป็นซุ้มจระนำที่มีกุฎอยู่ด้านบน บางครั้งมียอดปราสาทซ้อนอยู่ด้านบน นี่คือการเปลี่ยนแปลงที่ทำให้ “วิมานลอย” ตามแบบศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร หายไป ตัวอย่างสำคัญของความเปลี่ยนแปลง ได้แก่ ปราสาทพระโค (รูปที่ 4.63) ปราสาทโลเลย (รูปที่ 4.64) อีกประเด็นหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญก็คือ ซุ้มทวารบาลในศิลปะขอมสมัยเมืองพระนครไม่มี “แถวสัตว์มีปีก” รองรับด้านล่างอีกต่อไป แสดงให้เห็นว่าโดยคติแล้วซุ้มทวารบาลของปราสาทสมัยพระนครคง “ไม่ได้ลอยอยู่บนนภากาศ” แล้วด้วยเหตุนี้ซุ้มทวารบาลจึงมีฐานวางอยู่บนลวดบัวฐานของเรือนธาตุจริง อันแตกต่างไปจากการ “ลอยอยู่กลางผนัง” ของวิมานลอยในสมัยก่อนเมืองพระนคร

การมีซุ้มจระนำขนาดใหญ่บรรจุภาพบุคคลและมียอดปราสาทด้านบนนั้น ทำให้นึกไปถึงปราสาทจำลองที่เก็กรณะของจันทิกะลาสน์ซึ่งมีองค์ประกอบต่างๆเช่นเดียวกันและอยู่ในเก็กรณะเช่นกัน การเปลี่ยนแปลงสำคัญนี้จึงอาจเป็นผลมาจากอิทธิพลศิลปะชาวที่เข้ามาอย่างมากในระยะพระนครตอนต้น

อนึ่ง ยอดปราสาทจำลองด้านบนซุ้มทวารบาลในศิลปะขอมสมัยเมืองพระนคร (รูปที่ 4.64) ยังทำให้นึกถึง “บัญชร” หรือปราสาทจำลองประดับผนังในศิลปะอินเดียนได้อีกด้วย

¹⁷ โปรดอ่านประวัติการอุทิศของปราสาทพระโคให้กับบรรพบุรุษและบรรพสตรีได้ใน Lawrence PPalmer Briggs, *The Ancient Khmer Empire* (Bangkok: White Lotus, 1999), p.101.



รูปที่ 4.63 ชุ่มทวารบาลประดับเก็จกระณะ ปราสาทพระโค

รูปที่ 4.64 ชุ่มทวารปาติกาประดับเก็จกระณะ ปราสาท
โศลley มียอดปราสาทด้านบนซึ่งดูคล้ายกับบัลลังก์ในศิลปะ
อินเดียใต้

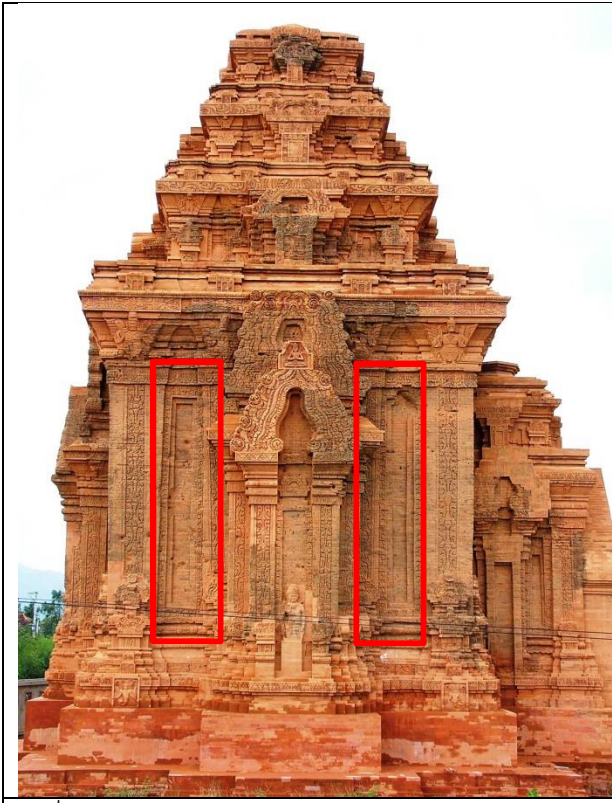
4.3.2.3. ศิลปะจาม: เกิดจากระยะปล่อยเรียบ

จากการศึกษา พบว่า ศิลปะจามเกือบทุกสกุลมีระเบียบการตกแต่งผนังเรือนธาตุคล้ายคลึงกัน คือ การตกแต่งปราสาทจำลอง (หรือบัทธูร) รูปร่างผอมสูง โดยแปะทับไปที่เก็จภักวะ (ระหว่างเสาคู่ใน) ส่วนเกิดจากระยะ (ระหว่างเสาคู่นอก) กลับปล่อยพื้นที่ให้เรียบโล่ง ไม่มีการตกแต่งใดๆเลย ตัวอย่างของระบบเช่นนี้ปรากฏอยู่อย่างยาวนานตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 14-17 เช่น ปราสาทหัวค่ายหลังเหนือ (รูปที่ 4.65) ปราสาทดงเดื่อง (รูปที่ 4.66) หรือปราสาทบิญหล่า (Binh Lam) ในศิลปะบิญดินตอนต้น (รูปที่ 4.67) ประเด็นนี้แตกต่างไปจากศิลปะขอมมากเนื่องจากศิลปะขอมมักมีการประดับทั้งเก็จภักวะและเกิดจากระยะ

การตกแต่งแบบที่ปล่อยเกิดจากระยะให้เรียบเช่นนี้ จากการศึกษาค้นคว้าคล้ายคลึงกับศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น ซึ่งเน้นเฉพาะการตกแต่งที่เก็จภักวะแต่เกิดจากระยะปล่อยเรียบเช่นเดียวกัน จึงเป็นไปได้ที่ศิลปะจามอาจเกี่ยวข้องกับศิลปะชวาภาคกลางตอนต้นไม่มากนัก

แนวโน้มการประดับต่างๆเกิดด้วยขี้ผึ้งจะนำ ดูเหมือนเป็นความนิยมระยะสั้นที่เกิดขึ้นในศิลปะจามสมัยมิเชิน A1 เท่านั้น ดังเช่นปราสาทมิเชิน B5 ซึ่งมีการประดับขี้ผึ้งจะนำที่มีบุคคลถือกระบองในเกิดจากระยะ (รูปที่ 4.68) ความนิยมเช่นนี้พบเพียงครั้งเดียวก่อนที่ศิลปะจามจะกลับไปสู่การไม่ตกแต่งเกิดจากระยะอีกในศิลปะบิญดิน

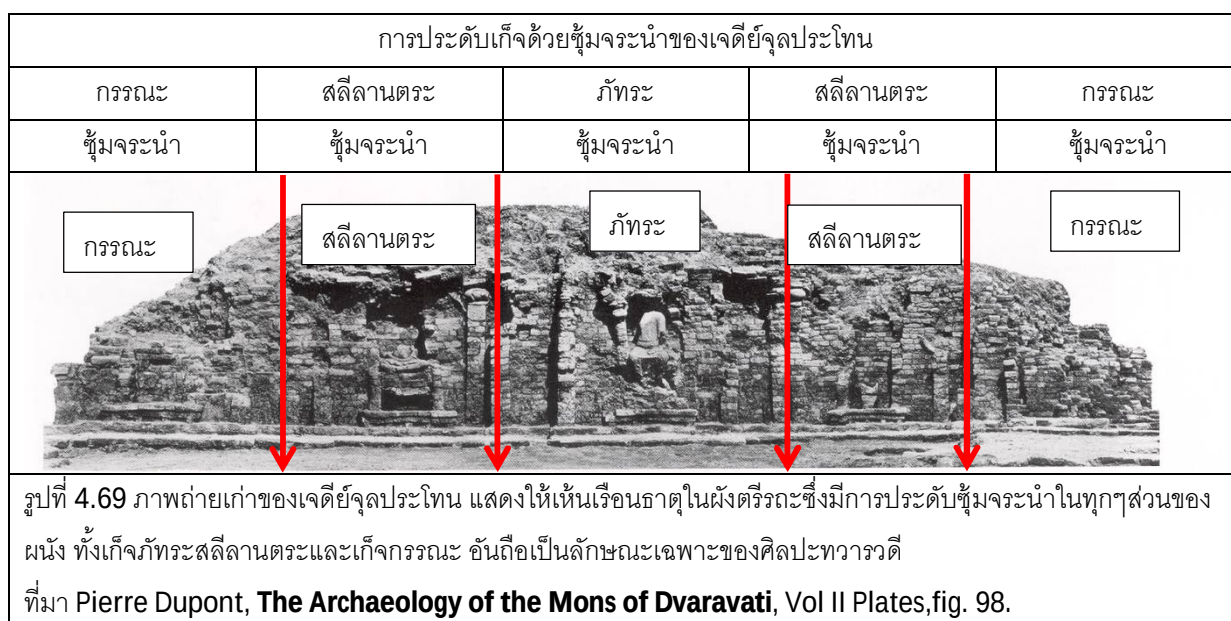
อนึ่ง ไม่ว่าศิลปะจามจะมีการตกแต่งเกิดด้วยปราสาทจำลอง/ขี้ผึ้งจะนำ หรือไม่มีการตกแต่งก็ตาม แนวโน้มสำคัญที่สังเกตได้กับปราสาททุกหลังในศิลปะจามก็คือ การประดับพื้นที่ว่างระหว่างเสาคู่ผนังด้วย “กรอบซ้อน” ซึ่งมีทั้ง “กรอบลึก” “กรอบนูน” หรือ “แถบนูน” ลักษณะเช่นนี้ถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะจามอย่างแท้จริงเนื่องจากไม่เคยปรากฏมาก่อนในศิลปะอินเดียนับถืออิทธิพลต่อศิลปะในเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆด้วย

	
รูปที่ 4.65 เก็จกระณะปล้อยเรียบของปราสาทหัวค่าย	รูปที่ 4.66 เก็จกระณะปล้อยเรียบของปราสาทดงเคื่อง
	
รูปที่ 4.67 เก็จกระณะปล้อยเรียบของปราสาทปิณฑุหล่า	รูปที่ 4.68 ซุ้มจระนำซึ่งประดับที่เก็จกระณะของปราสาทมิเชิน B5 ซ้อยกเว้นสำหรับปราสาทสมัยมิเชิน A1

4.3.2.4. ศิลปะทวารวดี: ชุ่มจะระนำและปัญชร

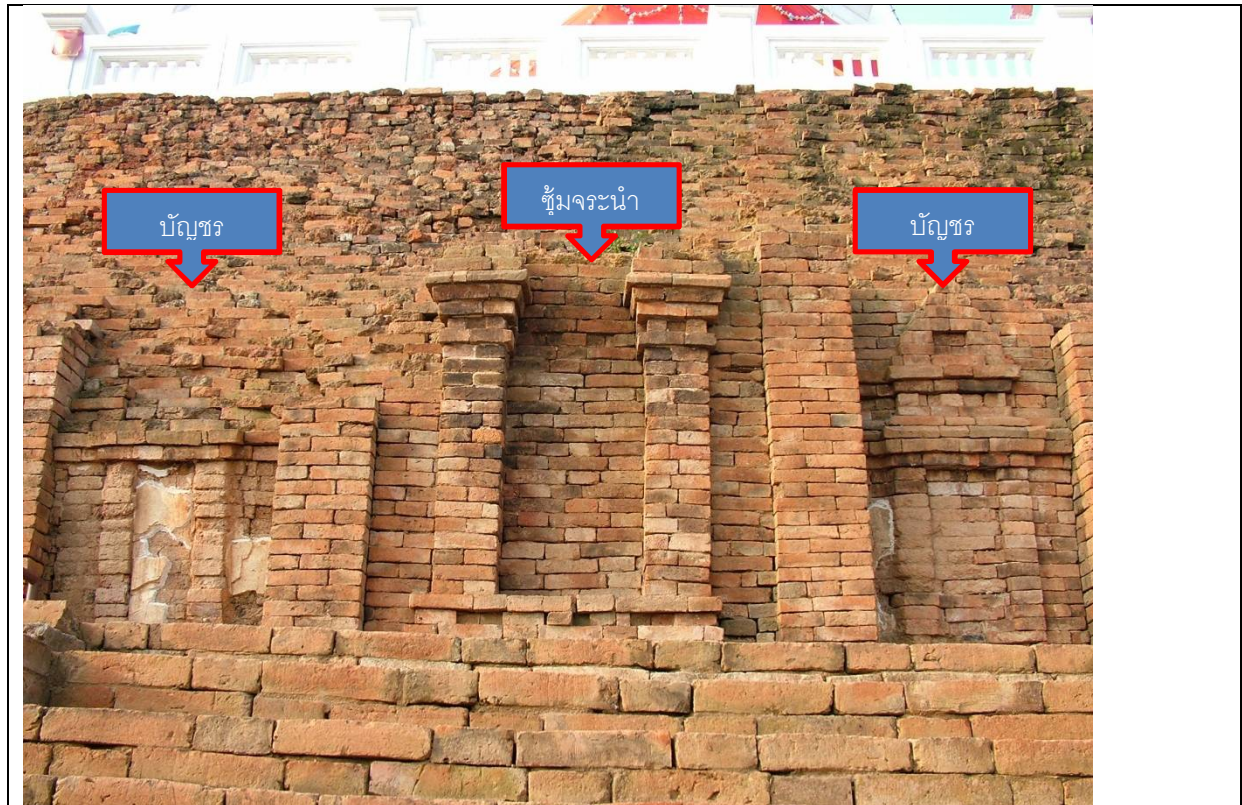
ดังที่ได้ศึกษาไปแล้วว่าศิลปะทวารวดีเป็นศิลปะเดียวในเอเชียอาคเนย์ที่มีผนังส่วนสลีลานตระและเป็นศิลปะเดียวที่นิยมเสาดัดผนังหนาเบ้ ด้วยเหตุนี้จึงคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียมากกว่าศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆ และเมื่อศึกษาระบบการประดับผนังแล้ว พบว่า ศิลปะทวารวดียังเป็นสกุลที่พยายามจำลองแบบศิลปะอินเดียมากที่สุดสกุลหนึ่ง

ความคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียแสดงให้เห็นจากการที่ศิลปะทวารวดีพยายามประดับ “ชุ่มจะระนำ” จำนวนมากกระจายไปเกือบทุกเชิงและสลีลานตระของเรือนธาตุ ดังตัวอย่างเจดีย์จุลประโทน (รูปที่ 4.69) อนึ่ง การประดับเช่นนี้ไม่ปรากฏกับศิลปะขอม ศิลปะจาม ศิลปะชวาและศิลปะพม่าเลย การประดับชุ่มจะระนำในทุกเชิงปรากฏมาก่อนแล้วในศิลปะอินเดียหลายสกุล เช่น ที่ เรือนธาตุของเทวาลัยในศิลปะปัลลวะตอนปลายในอินเดียได้ เป็นต้น



อนึ่ง จำเป็นต้องคำนึงด้วยว่า เนื่องจากเรือนธาตุในศิลปะทวารวดีนั้นเป็น “เรือนธาตุทึบ” ซึ่ง “เข้าไปภายในไม่ได้” เนื่องจากคงมีความตั้งใจให้อยู่ในฐานะสถูปที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุมากกว่า จึงไม่มีครมคฤหาภายใน เกจิประธานที่เรือนธาตุของเจดีย์ในศิลปะทวารวดีจึงไม่มีประตู อันแตกต่างไปจากศิลปะขอม-จาม-ชวาซึ่งล้วนแต่สร้างปราสาทที่เข้าไปภายในได้และมักมีประตูทั้งสิ้น

อีกประเด็นหนึ่งที่ควรสนใจก็คือ ในกรณีของเจดีย์พระประโทน ซึ่งมีการประดับชุ่มจะระนำทั้งที่เชิงภัทระและเชิงกรรมะเช่นเดียวกัน และไม่มีประตูเช่นเดียวกับเจดีย์จุลประโทน อย่างไรก็ตาม ประเด็นพิเศษคือมีการใช้ “ปัญชร” ยอดกุฏู ในการประดับผนังในส่วนหนาเบ้เชิงภัทระด้วย (รูปที่ 4.70-4.71) ปัญชรดังกล่าวมีรูปร่างผอมสูงคล้ายคลึงกับปัญชรในศิลปะอินเดียได้ ดังเช่นปัญชรประดับผนังเทวาลัยมัลลิการาชุนที่ปฏิมาภักในศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก ประเด็นนี้ย่อมแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียได้ เนื่องจากปัญชรในลักษณะดังกล่าวไม่ปรากฏในศิลปะอินเดียเหนือเลย



4.70 เก้าอี้พระของเจดีย์พระประโทน นครปฐม มีการประดับทั้งซุ้มจระนำและบันฑูร



4.71 ภาพเปรียบเทียบระหว่างบันฑูรศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรกที่ปฏิญากัล (ซ้าย) กับศิลปะทวารวดีที่เจดีย์พระประโทน (ขวา)

แม้ว่าบางกรณีจะแสดงความสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียนได้ แต่ในกรณีเจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรีกลับแสดงความสัมพันธ์กับศิลปะปาละตอนต้นมากกว่า เจดีย์วัดโขลงสุวรรณคีรีที่คูบัวมีลักษณะเป็นฐานขนาดใหญ่ ฐานที่มีขนาดใหญ่นี้เองที่ทำให้ในหนึ่งเก็จมีการประดับซุ้มจะนำจำนวนมากเรียงแถวกันขึ้นด้วยเสาดัดมนเป็นระยะ ลักษณะเช่นนี้คล้ายคลึงอย่างมากกับเรือนธาตุของฐานชศติในศิลปะปาละในอินเดียเหนือ (รูปที่ 4.39) ซึ่งมีซุ้มจะนำและเสาดัดมนจำนวนมากในหนึ่งเก็จเช่นเดียวกัน ประเด็นนี้ยืนยันอิทธิพลปาละตอนต้นที่น่าจะมีบทบาทในศิลปะทวารวดี



รูปที่ 4.72 เก็จภักษะของฐานที่วัดโขลงสุวรรณคีรี คูบัว มีการแบ่งเก็จต่างๆด้วยเสาดัดมนจำนวนมาก ทำให้เก็จหนึ่งถูกแบ่งออกเป็นหลายส่วน ระเบียบดังกล่าวคล้ายคลึงกับการยกเก็จของฐานชศติในศิลปะปาละ

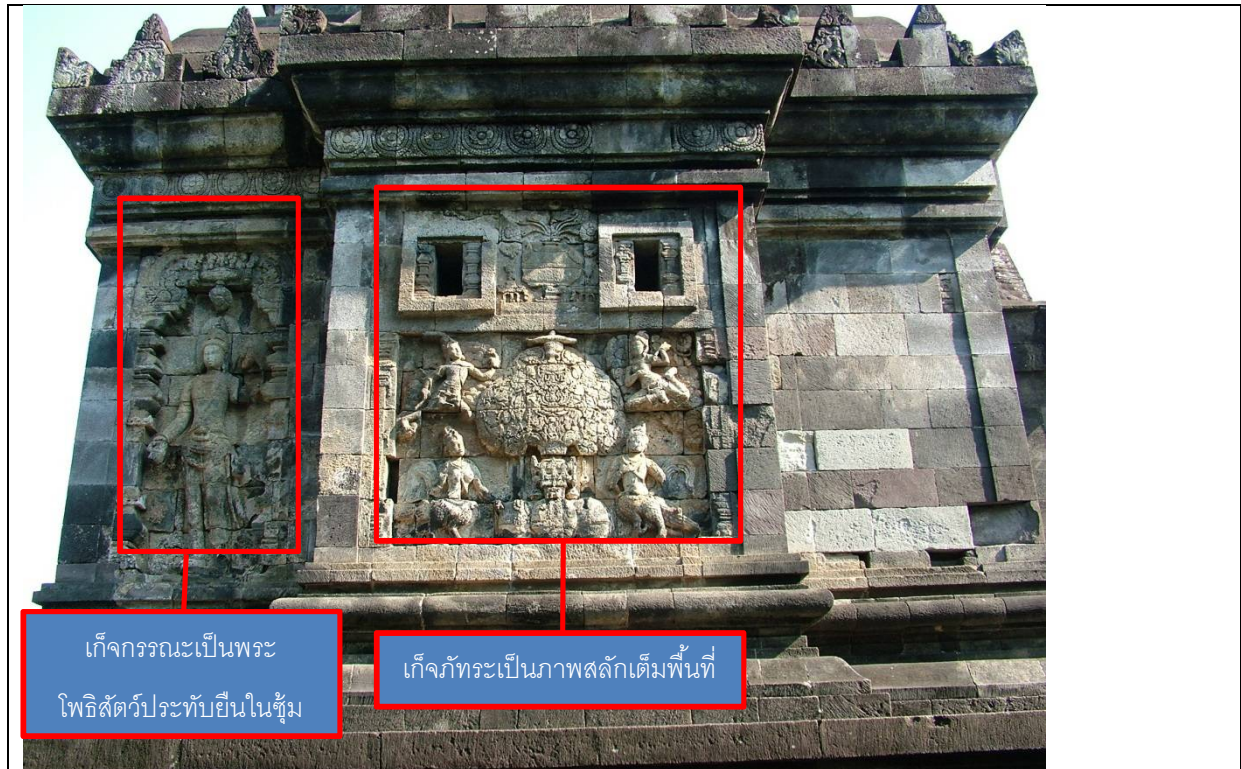
4.3.2.5. ศิลปะชวาภาคกลาง

จากการศึกษา พบว่าศิลปะชวาภาคกลางมีพัฒนาการอย่างรวดเร็วจากความเรียบง่ายไปสู่ความซับซ้อน พลวัตในศิลปะชวาภาคกลางมีความเคลื่อนไหวเร็วมากเมื่อเทียบกับศิลปะสกุลอื่นๆในเอเชียอาคเนย์ที่การตกแต่งเก๋ไก๋มักพัฒนาอย่างช้าๆหรือไม่มีพัฒนาการเลย

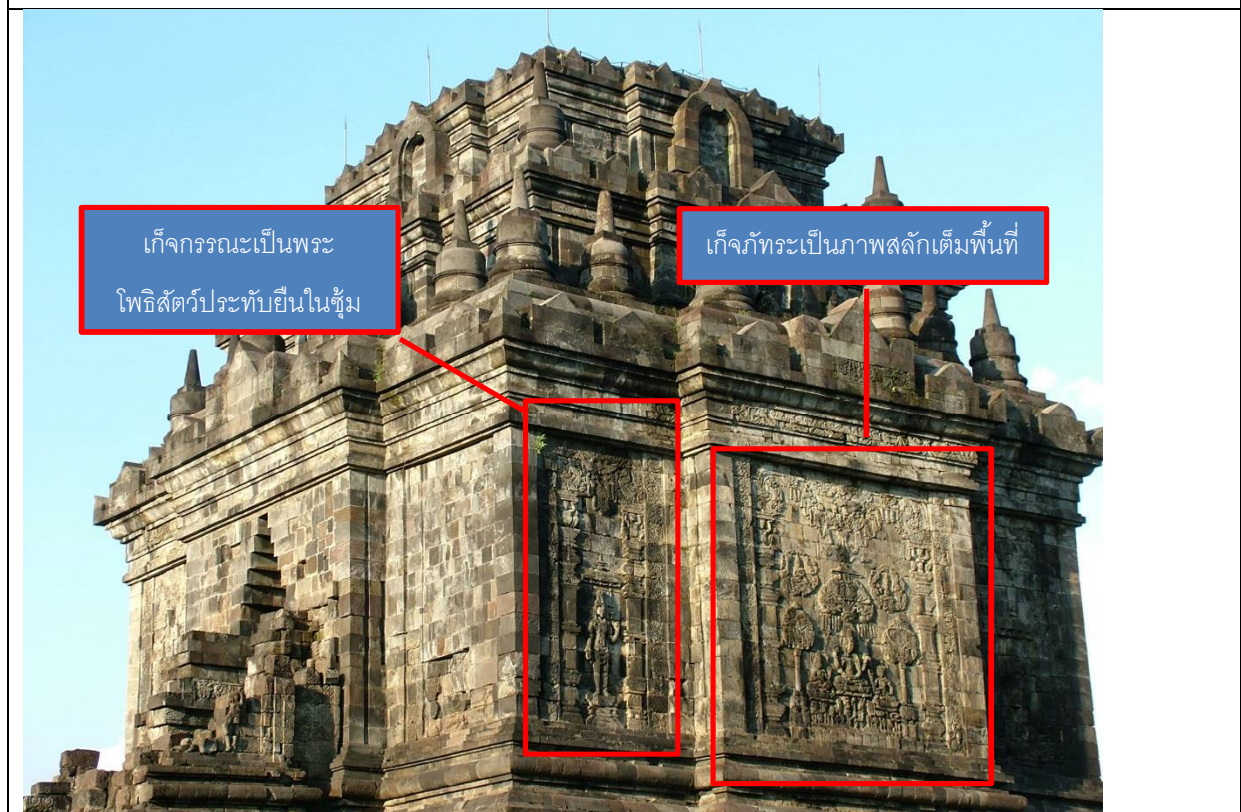
ในศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น ราวพุทธศตวรรษที่ 13 เรือนธาตุของจันทิอรชุนบนที่ราบสูงเดียซึ่งมีการแบ่งผนังออกเป็นสามแฉกด้วยเสาดัดมนสี่ต้นนั้น มีการตกแต่งซุ้มจะนำเฉพาะเก็จภัทระเท่านั้น ส่วนเก็จกระณะปล่อยเรียบ (รูปที่ 4.73) ลักษณะเช่นนี้ถือเป็นการตกแต่งเรือนธาตุที่เรียบง่ายที่สุด พัฒนาการขั้นต่อมาในศิลปะชวาภาคกลางตอนกลาง ราวพุทธศตวรรษที่ 14 ก็คือ การเริ่มตกแต่งเก็จกระณะ (เก็จมุม) ด้วยซุ้มจะนำวงโค้งซึ่งรองรับด้วยเสาประหนึ่งกลมซึ่งวางขนานไปกับเสาดัดมนอีกทีหนึ่ง ซุ้มจะนำเหล่านี้ประดิษฐานพระโพธิสัตว์ประทับยืน ดังเช่นตัวอย่างที่เก็จมุมของจันทิปะวน (รูปที่ 4.74) จันทิเมนดุต (รูปที่ 4.75) ส่วนเก็จภัทระ(เก็จประธาน) ของปราสาทพัฒนาจากซุ้มจะนำไปสู่ผนังประดับภาพเล่าเรื่องขนาดใหญ่ตามประติมานวิทยาของจันทิหลังนั้น เช่น ภาพกัลปพฤกษ์พร้อมด้วยกนิษฐ-กนิษฐีตั้งที่จันทิปะวน หรือภาพพระโพธิสัตว์สำคัญพร้อมด้วยบริวารตั้งที่จันทิเมนดุต ภาพเล่าเรื่องขนาดใหญ่เต็มพื้นที่เก็จเช่นนี้ไม่เคยปรากฏมาก่อนในศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆเลย และน่าจะถือเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะชวาภาคกลางตอนกลางได้



รูปที่ 4.73 เรือนธาตุในศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น จันทิบนที่ราบสูงเดีย



รูปที่ 4.74 เรือนธาตุในศิลปะชวาภาคกลางตอนกลาง จันทิปะวน



รูปที่ 475. เรือนธาตุในศิลปะชวาภาคกลางตอนกลาง จันทิเมนดุต

ในศิลปะชาวภาคกลางตอนปลาย เมื่อแผนผังของจันท์ได้กลายเป็นแผนผังกากบาทตามอิทธิพลของปหรูประ
ศิลปะปาละตอนต้น¹⁸ मुखของกากบาทจึงตรงกับเก็จภัทระในระบบเดิมส่วนผนังของเรือนธาตุที่มุมก็ได้กลายเป็น “เก็จ
ภรณ์” ไป

เก็จภรณ์ของที่จันท์ทะเลสาบ (รูปที่ 4.76) ได้พัฒนาต่อเนื่องมาจากจันท์เนินดุต-ปะวนในศิลปะชาวภาคกลาง
ตอนกลาง คือ มีลักษณะเป็นซุ้มประติมากรรมยื่น อย่างไรก็ตาม เนื่องจากผนังเรือนธาตุยืดยาวขึ้นมาก ซุ้มจะน่าจึงได้
เพิ่มเติม “ยอดปราสาทจำลอง” ขึ้นไปด้านบนและทำให้ซุ้มจะน่าในตำแหน่งนี้กลายเป็น “ซุ้มจะน่าที่ยอดปราสาท” ไป
ยอดปราสาทด้านบนซุ้มจะน่าที่เก็จภรณ์ของจันท์แห่งนี้มีรายละเอียดครบถ้วนตาม คือ มีเรือนธาตุจำลองและอาคาร
จำลองที่มุม ด้านบนสุดมีลักษณะคล้ายอามลกะ ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า ซุ้มจะน่าที่ยอดปราสาทจำลองนี้ ทำให้นึก
ไปถึงซุ้มทวารบาลในศิลปะขอมสมัยเมืองพระนครตอนต้น

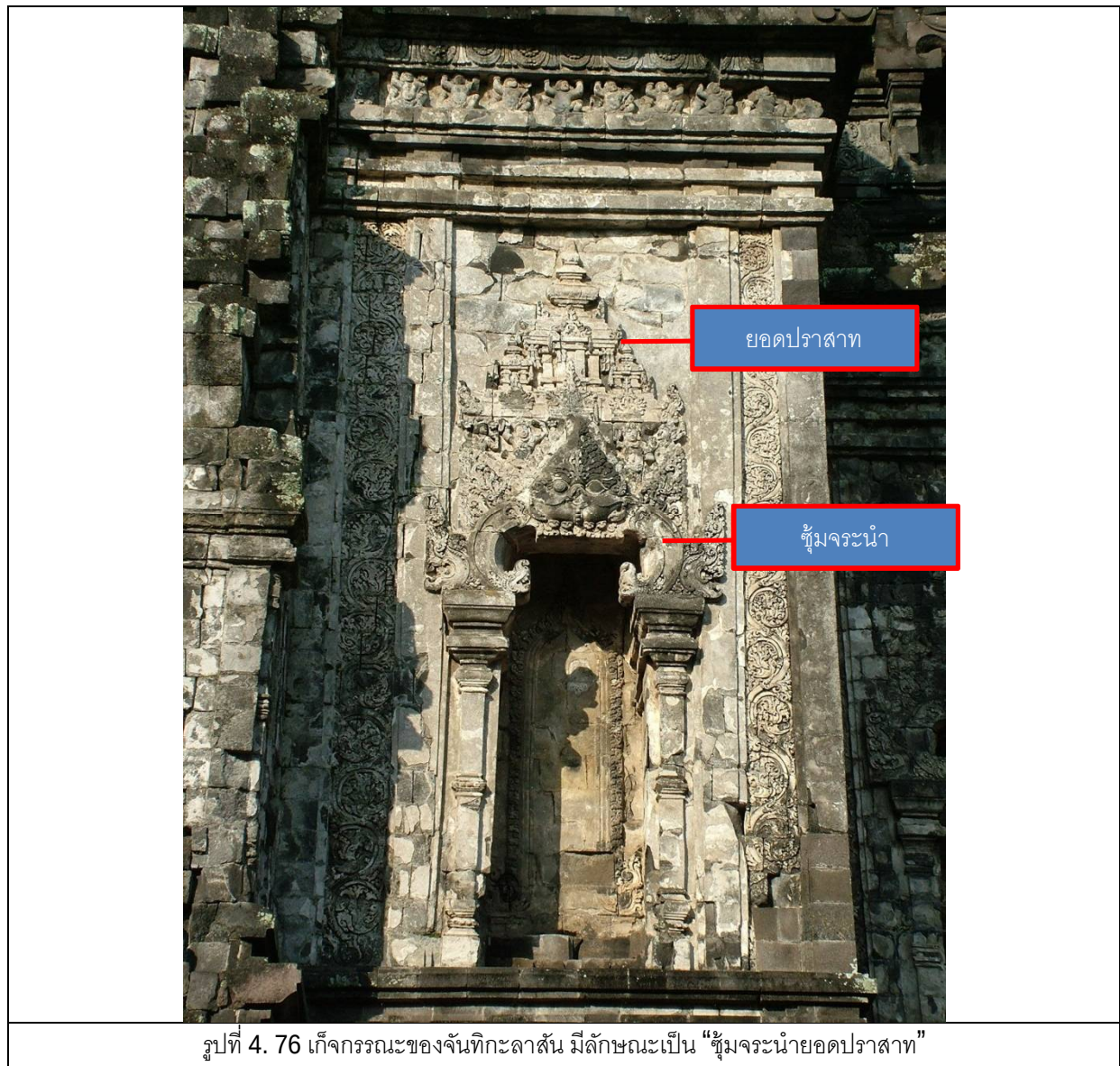
สำหรับเก็จภัทระ (ซึ่งก็คือมุขที่ยื่นออกมาทั้งสองด้าน) ของจันท์ทะเลสาบ (รูปที่ 4.77) ปรากฏการแบ่งพื้นที่เก็จ
ออกเป็นสามส่วน คือ “ซุ้มจะน่าแบบไม่มียอดปราสาท-ประตู-ซุ้มจะน่าแบบไม่มียอดปราสาท” การแบ่งพื้นที่เก็จภัทระ
ออกเป็นสามส่วนเช่นนี้คงหมายถึงว่าเก็จภัทระเองก็อยู่ในผังตรีรณะ ซึ่งเมื่อซ้อนทับกับจันท์ทั้งหลังที่ยกเก็จในผังตรีรณะเช่นกัน
แล้ว ย่อมหมายความว่าจันท์ในศิลปะชาวภาคกลางตอนปลายวางผังอยู่ในผัง “ตรีรณะซ้อนตรีรณะ” การแบ่งพื้นที่เก็จภัทระ
ออกเป็นสามส่วน ยังปรากฏกับจันท์เขวหลังประธาน (รูปที่ 4.78) และจันท์ปริมบะนันอีก (รูปที่ 4.79) แต่รายละเอียด
ของการตกแต่งเก็จของจันท์เหล่านี้มีความแตกต่างกันออกไป เช่น จันท์เขวหลังประธานมีการประดับประตูที่เก็จภัทระแต่ที่
เก็จภรณ์กลับประดับด้วยซุ้มจะน่าซึ่งภายในปรากฏผ่านานพวงอุบะ เป็นต้น (รูปที่ 4.78)

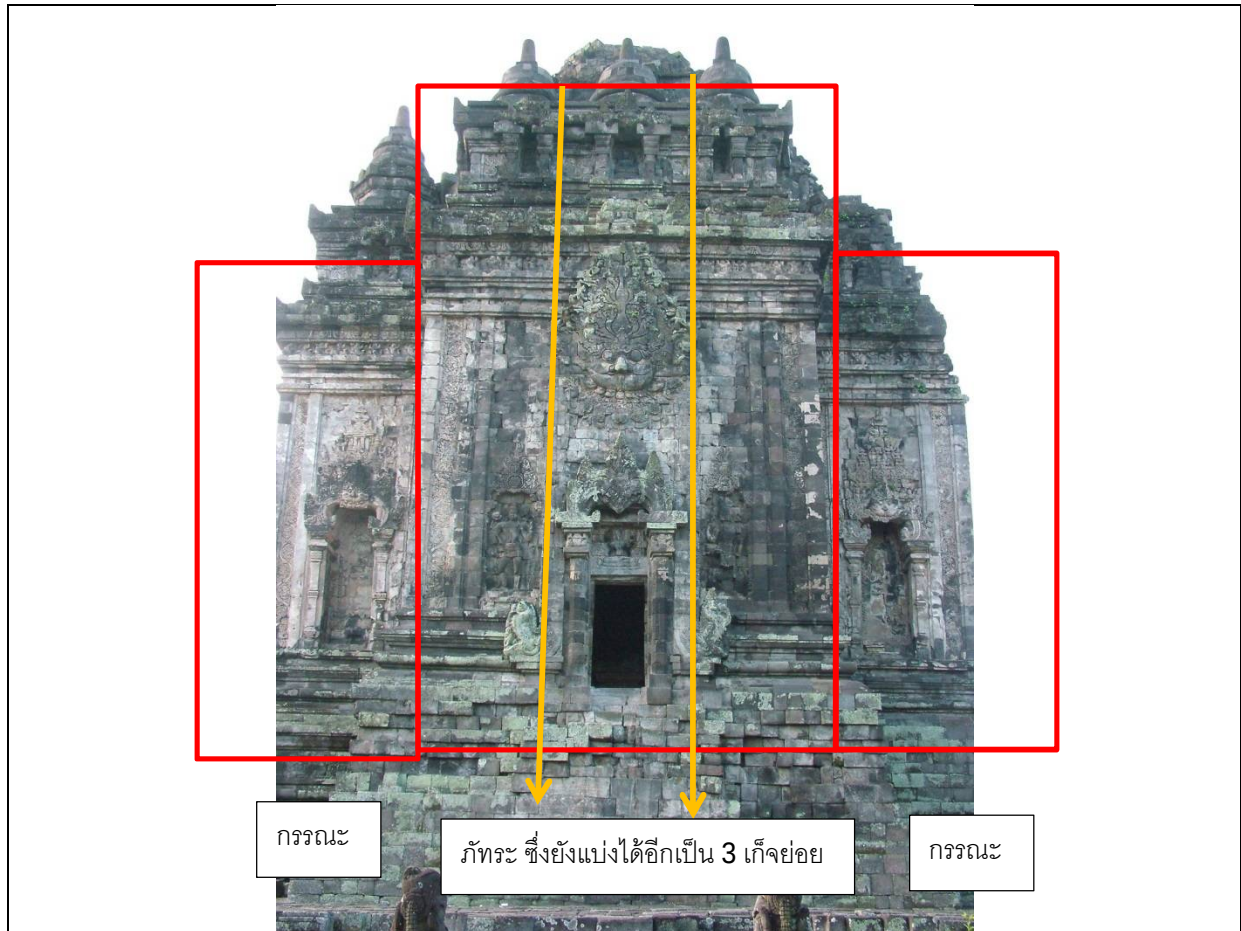
การยืดยาวของเรือนธาตุในศิลปะชาวภาคกลางตอนปลายมีแนวโน้มสูงขึ้นอย่างต่อเนื่อง ปรากฏการณ์เช่นนี้ทำให้
จันท์ปริมบะนันมีการแบ่งเรือนธาตุถึงสองชั้นและทุกซุ้มล้วนแต่ใช้ยอดปราสาททรงวิมานจำลอง (รูปที่ 4.79) การแบ่ง
เรือนธาตุเป็นสองชั้นนี้นอกจากจะเป็นผลจากผนังเรือนธาตุที่ยืดยาวแล้ว ยังทำให้นึกไปถึงเรือนธาตุของศิลปะอินเดียนเหนือ
ในระยะร่วมสมัยซึ่งมีการแบ่งผนังออกเป็น 2-3 ชั้นตามการยืดยาวของเรือนธาตุ (รูปที่ 4.80) เรือนธาตุสองชั้นเช่นนี้ไม่เคย
ปรากฏเลยในศิลปะขอมและจาม จึงน่าจะเป็นลักษณะเฉพาะของจันท์ปริมบะนันเท่านั้น และอาจเป็นไปได้ที่เก็จขึ้นจากการ
แทรกเข้ามาของศิลปะอินเดียนเหนือ

	เก็จภรณ์	ชาวภาคกลางตอนต้น			เก็จภรณ์
ชาวภาคกลาง ตอนต้น	เรียบ		ซุ้มจะน่า		เรียบ
ชาวภาคกลาง ตอนกลาง	ซุ้มจะน่าพระ โพธิสัตว์ประทับ ยืน		ประติมากรรม ใหญ่เต็มพื้นที่เก็จ		ซุ้มจะน่าพระ โพธิสัตว์ประทับ ยืน

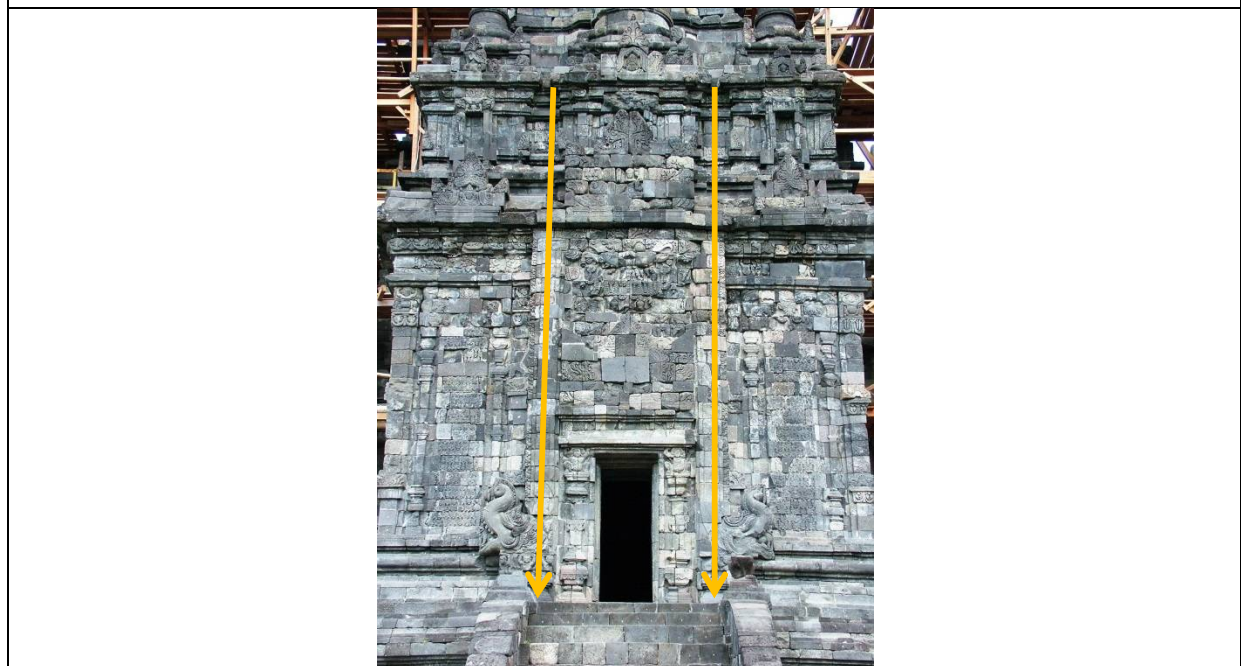
¹⁸ เชษฐ ติงสฺยชลสิทธิ์, ศิลปะชาว ๒ กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2558), หน้า 73.

จันทิกะลาตัน	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท	ซุ่มจระนำ ไม่มี ยอดปราสาท	ซุ่มประตู	ซุ่มจระนำ ไม่มี ยอดปราสาท	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท
จันทิเขวหลัง ประธาน	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท	ซุ่มจระนำ ไม่มี ยอดปราสาท	ซุ่มประตู	ซุ่มจระนำ ไม่มี ยอดปราสาท	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท
จันทิปะรัมบนัน	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท	ซุ่มประตู	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท	ซุ่มจระนำยอด ปราสาท

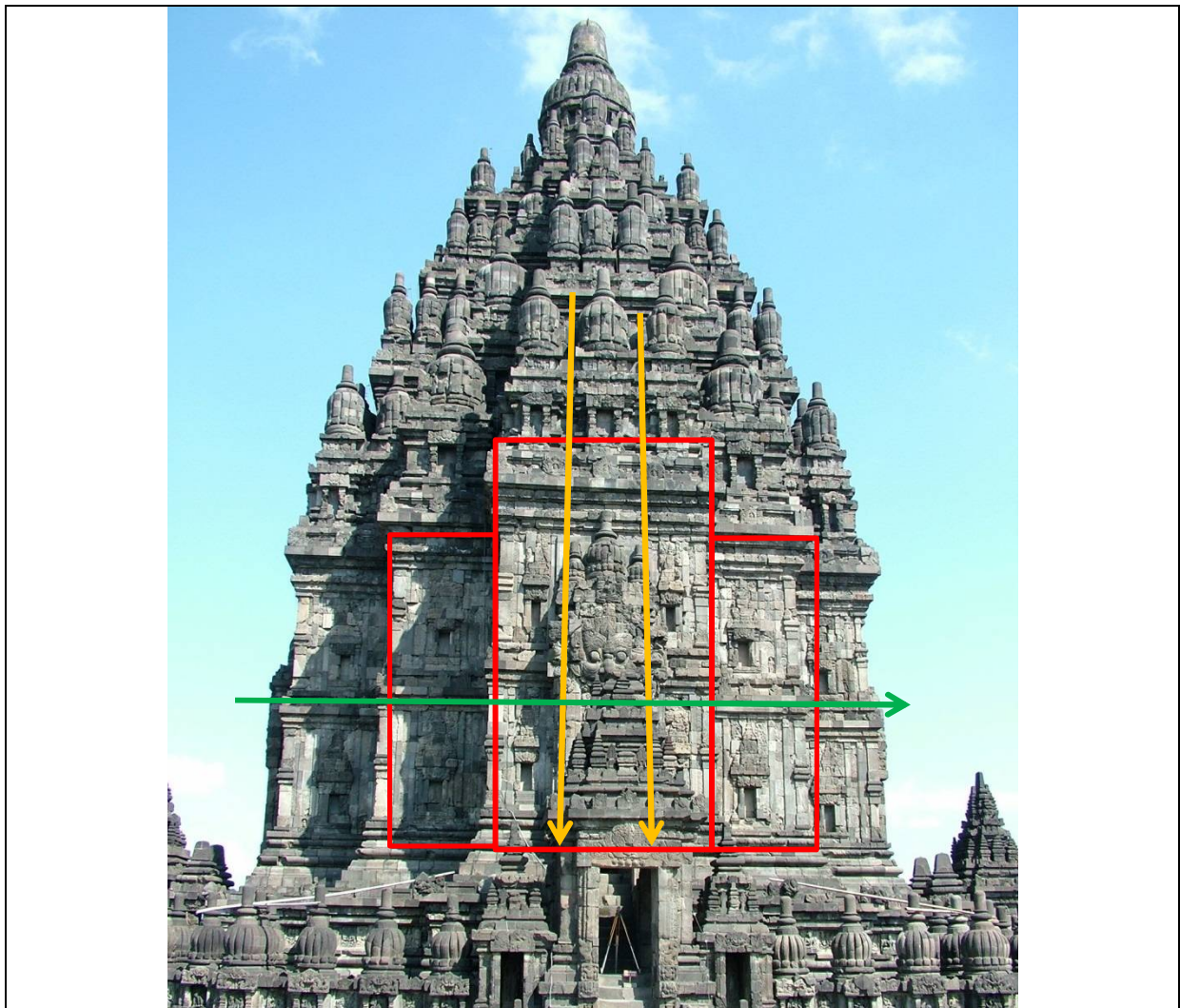




รูปที่ 4.77 เก็ยกัษณะของจันทิกะลาสน์ มีการแบ่งออกเป็นสามส่วน ทำให้จันทิอยู่ในผังตรีละชั้นอนตริละ ลักษณะของชาวภาคกลางตอนปลาย



รูปที่ 4.78 เก็ยกัษณะของจันทิเชวหลังประธาน ซึ่งยังสามารถแบ่งออกได้เป็นอีก 3 เก็ยย่อย ลักษณะของชาวภาคกลางตอนปลาย



รูปที่ 4.79 เก็จภัทระและเก็จกรรมะของจันทิปะรัมปะนัน (กล่องสีแดง) มีกระบวนการแบ่งเก็จภัทระออกเป็นสามส่วนย่อย (เส้นสีเขียว) และมีการแบ่งเรือนธาตุออกเป็นสองชั้น (เส้นสีเขียว)



รูปที่ 4.80 เรือนธาตุสองชั้นของปราสาท
 ทรงศิขระในศิลปะอินเดียนับถึอิทธิพลตั้งแต่มุท
 ศตวรรษที่ 15 ลงมา

4.4. ประติมากรรมและเสาศิลาจารึก

4.4.1. ทวารศาสนาและมกรโคตรณะในศิลปะอินเดีย

4.4.1.1. คำจำกัดความเกี่ยวกับทวารศาสนาและคติด้านความอุดมสมบูรณ์ในศิลปะอินเดีย

ทวารศาสนา (Dvāraśakhā) เป็นชื่อระบบประติมากรรมของอาคารฐานันดรสูงในศิลปะอินเดีย ซึ่งมีลักษณะเป็น “กรอบประติมากรรมหลายกรอบ” ชื่อ “ทวารศาสนา” ปรากฏในคัมภีร์หลายเล่ม เช่นคัมภีร์อัคนิปฺราณะ¹⁹ (Agnipurāṇa)

ในคติอินเดีย ประติมากรรมเป็น “จุดหัวเลี้ยวหัวต่อ” ระหว่างโลกมนุษย์กับเทวาลัยอันเป็นที่ประทับของเทพเจ้า การที่คนธรรมดาเดินเข้าไปภายในเทวาลัย ย่อมได้รับพรของพระเป็นเจ้าโดยเฉพาะความอุดมสมบูรณ์ร่ำรวย ด้วยเหตุนี้ สัญลักษณ์ที่แสดงพรของเทพเจ้าที่จะประทานความอุดมสมบูรณ์-โชคดี-ความเป็นมงคลจึงรวมกันอยู่ที่ประติมากรรมหลัก

ต่อไปนี้จะกล่าวถึงสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ที่ปรากฏเสมอไปกับประติมากรรมในศิลปะอินเดีย

สัญลักษณ์มงคล	คำอธิบายทางประติมากรรมวิทยา
คงคา-ยมูนา	ทั้งสองเป็นเทพีแห่งแม่น้ำสำคัญที่สุดสองสายในศาสนาฮินดู และเนื่องด้วยน้ำเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์อยู่แล้ว ด้วยเหตุนี้ การเดินผ่านเทพีทั้งสองย่อมอวยพรให้อุดมสมบูรณ์ ยิ่งกว่านั้น การเดินผ่านเทพีทั้งสองยังเทียบได้ประหนึ่งการอาบน้ำศักดิ์สิทธิ์ จากแม่น้ำทั้งสองไปพร้อมกัน อันจะนำไปสู่ความบริสุทธิ์ และการหลุดพ้นด้วย
ยักษิณีเหนียวกิ่งไม้	ยักษิณีถือเป็นนางไม้ผู้ทำให้ต้นไม้ออกผลตามความเชื่อตั้งแต่ศิลปะอินเดียโบราณ ยักษิณีเหล่านี้จึงแสดงการเหนียวกิ่งไม้และประทับที่ประตูเพื่ออวยพรคนให้มีบุตรมากมายประดุจผลไม้ที่เกิดจากต้นไม้
พันธุ์พฤกษา	พันธุ์พฤกษา หรือพืช คือลูกหลานของแผ่นดิน เป็นลูกของพระนางกัวยะอันเป็นชายาของพระวิษณุ และจากพืชเหล่านี้เองที่ได้ประทาน “ผลไม้” อันเป็นอาหารให้กับสัตว์ทั้งมวลในจักรวาล
หม้อปูลงฆฏะ	หม้อน้ำหรือปูลงฆฏะเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์มาตั้งแต่ศิลปะอินเดียโบราณ เนื่องจากหม้อน้ำเก็บดิน-เก็บน้ำได้และปลูกพืชได้จึงเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ไปโดยปริยาย
เมถุน	ภาพการร่วมเพศในศิลปะอินเดียย่อมหมายถึงการมีลูกมาก การได้ผลผลิตมากอันหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ในที่สุด
คนแคระ/ยักษ์/ท้าวภูเวร	ยักษ์คือวิญญาณแห่งแผ่นดิน (Earth spirit) มักแสดงเป็นคนแคระตัวเตี้ยติดดินและมีพุงกลมใหญ่ อันเป็นสัญลักษณ์ของแผ่นดินที่เก็บของได้มาก แผ่นดินคือแหล่งกำเนิดพืชอันเป็นความอุดมสมบูรณ์ทั้งมวลในจักรวาล คนแคระ/ยักษ์จึงเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ กษัตริย์แห่งยักษ์ทั้งหมดคือ “ท้าวภูเวร” ซึ่งตัวเตี้ยติดดินและมีพุงกลมใหญ่เช่นกัน
คชลักษณ์	คชลักษณ์คือเทพีแห่งความอุดมสมบูรณ์ เนื่องจากประกอบด้วยสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์

¹⁹ คำว่า “ศาสนา” ปรากฏในโคลงที่บรรยายเรื่องประติมากรรมรอบซ้อน ดังคัมภีร์อัคนิปฺราณะได้กล่าวว่า ตรีปญฺสฺปนฺนวิชะ ศาขาทิวารุ อิษฺฏทํ อชะ ศาขา จตุรฺตฺวาเส ปฺรติหาเรฯ นิเวศเยตุ มิถุนะ ปาทฺวฺรณฺวิชะ ศาखाเศษ วิญญเยตุ ปฺรตฺตฺว ปฺรตฺตฺว Prasanna Kuma Acharya, A Dictionary of Hindu Architecture, p.580.

	หลายประการ คือ ผู้หญิง, ช้าง หม้อน้ำ ดอกบัว ฯลฯ
--	---

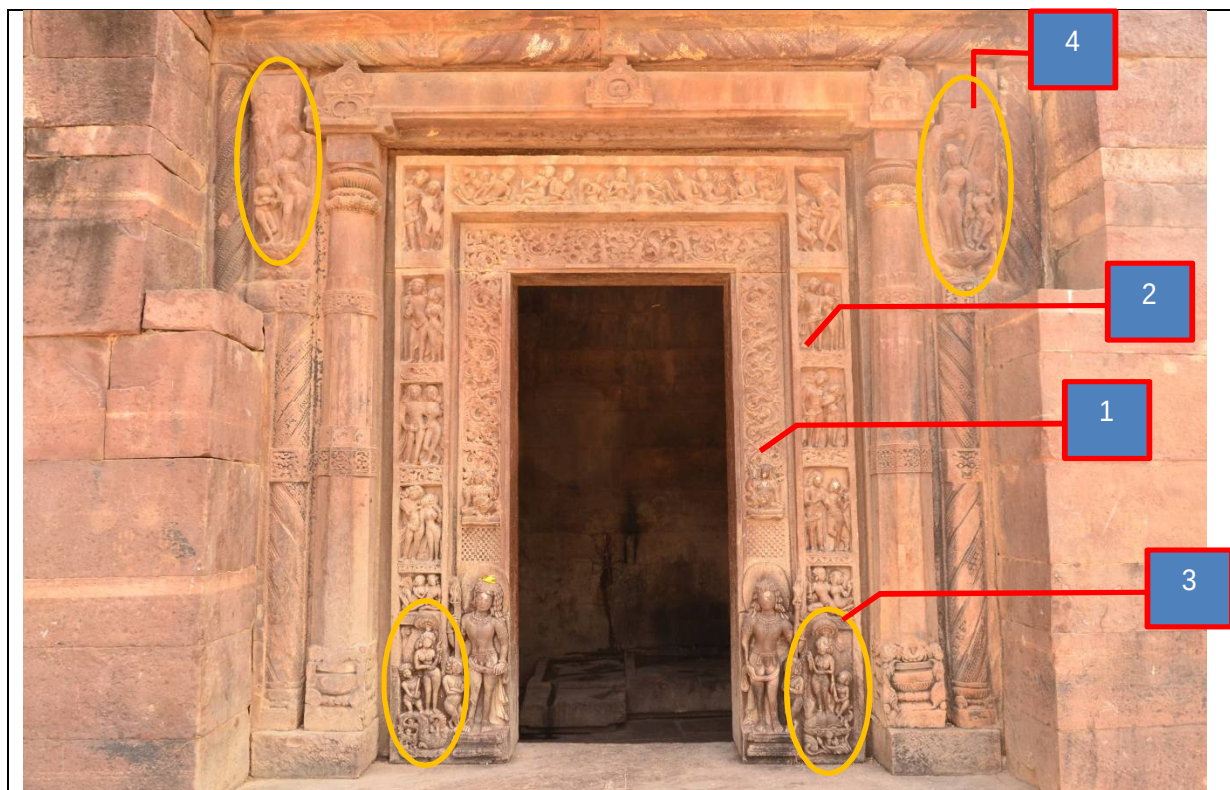
ในเมื่อประตูในศิลปะอินเดียมีลักษณะเป็นกรอบสี่เหลี่ยมซ้อนกันตามระบบทวารศาสา ด้วยเหตุนี้ สัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์-มงคล-โชคดี ฯลฯ เหล่านี้จะปรากฏแทรกอยู่ในกรอบซ้อนดังกล่าว เช่น ลายพันธุ์พฤกษาอาจแทรกเข้าไปในกรอบหนึ่ง คนแคระหรือภาพเมถุนอาจแทรกอยู่ในกรอบประตูอีกชั้นหนึ่ง เป็นต้น

การดัดแปลงสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์-ความเป็นมงคลให้กลายเป็นประตูกรอบซ้อนนั้นอาจอธิบายได้ด้วยตารางดังนี้

สัญลักษณ์	วิธีการแปลงให้เป็นส่วนหนึ่งของประตูในระบบทวารศาสา	ศัพท์เฉพาะในภาษาสันสกฤต ²⁰
พันธุ์พฤกษา	ออกแบบให้เป็น “กนก” ไหลไปตามกรอบประตูกรอบหนึ่ง	ปัทมวาลีศาสา
เมถุน/คนแคระ/ยักษ์	ออกแบบให้เป็น กรอบประตูกรอบหนึ่ง	มิถุนศาสาหรือรูปศาสา
คงคา-ยมนา-ยักษ์ณี	ออกแบบหรือจัดวางให้เป็น “ทวารบาล”	อาจอยู่ด้านล่างหรือด้านบนของประตูก็ได้

ในศิลปะคุปตะ สัญลักษณ์ดังกล่าวถูกกระบวนการดัดแปลง ให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของทวารศาสาอย่างแนบเนียน ดังตัวอย่างเช่นทวารศาสาของเทวาลัยนาจนาภูฐาระ (Nachana Kuthara) (รูปที่ 4.81) กระบวนการเช่นนี้จะปรากฏอยู่อย่างต่อเนื่องยาวนานในศิลปะอินเดียเหนือจนกระทั่งศิลปะปราตีหารด้วย

²⁰ โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับชื่อของกรอบซ้อน (ศาสา) ต่างๆที่ประดับกรอบประตูได้ใน Prasanna Kuma Acharya, **A Dictionary of Hindu Architecture**, p.



รูปที่ 4.81 ประตูในศิลปะคุปตะ พุทธศตวรรษที่ 10-11 เทวาลัยนาจนากูรูระ รัฐมัลยาประเทศ แสดงให้เห็นตัวอย่างของกระบวนการดัดแปลง “สัญลักษณ์มงคล” ให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของทวารศาสนา

		คำอธิบายการแปลงสัญลักษณ์ให้กลายเป็นทวารศาสนา (ประตูกรอบซ้อน)
1	พันธุ์พฤษภา	ถูกแปลงเป็นกรอบรูปนก ซึ่งเรียกว่า “ปัททาลีสคา” (Paṭṭavalīśkā)
2	เมถุน	ถูกแปลงเป็นกรอบรูปเมถุน ซึ่งเรียกว่า “มิถุนาสคา” (Mithunāśākā)
3	คงคา-ยมนา	เป็นประติมากรรมเทพีทรงมกร-ทรงเต่าอยู่ด้านล่างของประตู
4	ยักษิณี	เป็นประติมากรรมเทพีเหนี่ยวกิ่งไม้ที่มุมด้านบนของประตู

4.1.1.2. สัตัมภสาขา-กโปตะ และการทำประตูให้กลายเป็น “ปราสาทจำลอง”

ดังที่ทราบกันดีว่าคติการทำ “ปราสาทจำลอง” เพื่อวางซ้อนกับ “ปราสาทจริง” จนกลายเป็น “ปราสาทซ้อนปราสาท” ได้รับเน้นย้ำอย่างสม่ำเสมอในศิลปะอินเดียเพื่อเน้นย้ำความเป็นปราสาทของอาคารฐานันดรสูงนั้นๆ ประตูในศิลปะอินเดียเหนือ เช่นในศิลปะคุปตะ (รูปที่ 4.82) ก็มีการทำ “เสา” รองรับ “กโปตะ” (หลังคาลาดที่ประดับด้วยกุฎ) ซ้อนลงไปประตูอีกทีหนึ่งเพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าประตูดังกล่าวมีฐานะความเป็นปราสาทจำลองซ้อนอยู่ด้วย

“เสา” ที่อยู่ที่กรอบประตูเรียกว่า “สัตัมภสาขา” (Stambhasākhā) ซึ่งรองรับหลังคาของปราสาทคือ “กโปตะ” ที่ด้านบน ในทางด้านรูปแบบ สัตัมภสาขาย่อมเป็น “เสาเลียนแบบเครื่องไม้” เสมอ คือ เป็นเสากลมหรือเสา แปดเหลี่ยม/สิบหกเหลี่ยมที่เกือบจะอยู่ในผังกลม มีมาลาสถานและมีอามลกะด้านบนเสมอ ในศิลปะอินเดียใต้ สัตัมภสาขาอาจมีกลสะ (หัวเสาคลายแจกัน) เพิ่มเข้าไปด้วย²¹



รูปที่ 4.82 สัตัมภสาขา (กรอบสี่เหลี่ยม) รองรับกโปตะ (วงสีขาว) ซึ่งแทรกอยู่ในประตูในศิลปะคุปตะ พุทธศตวรรษที่ 10-11 เทวาลัยนาจนาถูรา

²¹ โปรดอ่านข้อมูลเกี่ยวกับสัตัมภสาขาเพิ่มเติมได้ใน Parul Pandhya Dhar, *The Torana in Indian and Southeast Asian Architecture* (New Delhi: D.K.Printworld, 2009), p.16.

4.1.1.2. มกรโตรณะและคติด้านความอุดมสมบูรณ์ในศิลปะอินเดีย

นอกจากประตูในศิลปะอินเดียจะอยู่ในระบบทวารศาขาซึ่งมีสัญลักษณ์มงคลประกอบ พร้อมกับเป็นปราสาทโดยใช้สัตัมภศาขารับกโปตะแล้ว ในศิลปะอินเดียได้ฝังตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศิลปะวากฏกะและจาลุกยะตะวันตก ระยะเวลาซึ่งปรากฏแนวความคิดอีกประการหนึ่งซ้อนอยู่ด้วย คือการนำเอา “มกรโตรณะ” เข้ามาวางประกอบไว้บนทวารศาขา ทำให้ประตูในศิลปะอินเดียได้มีความซับซ้อนแตกต่างไปจากศิลปะคุปตะในอินเดียเหนือ

โตรณะ คือชุ้มประตูวงโค้งแห่งความเป็นมงคล ในคัมภีร์มักกล่าวถึงพิธีมงคลต่างในศาสนาฮินดูว่าต้องสร้างชุ้มประตูที่ทำจากต้นไม้ออกไม้ (เรียกว่าปตตรโตรณะ (Pattra Torana) และบุษปโตรณะ (Puspa Torana) ตามลำดับ) เพื่อความเป็นมงคลของพิธีกรรม²² (ใบไม้เป็นสัญลักษณ์แทนความอุดมสมบูรณ์) และในเมื่อเทวาลัยคือสถานที่แห่งความเป็นมงคลตลอดกาล ด้วยเหตุนี้ประตูในศิลปะอินเดียได้จึงมักใช้วงโค้งมาประกอบ

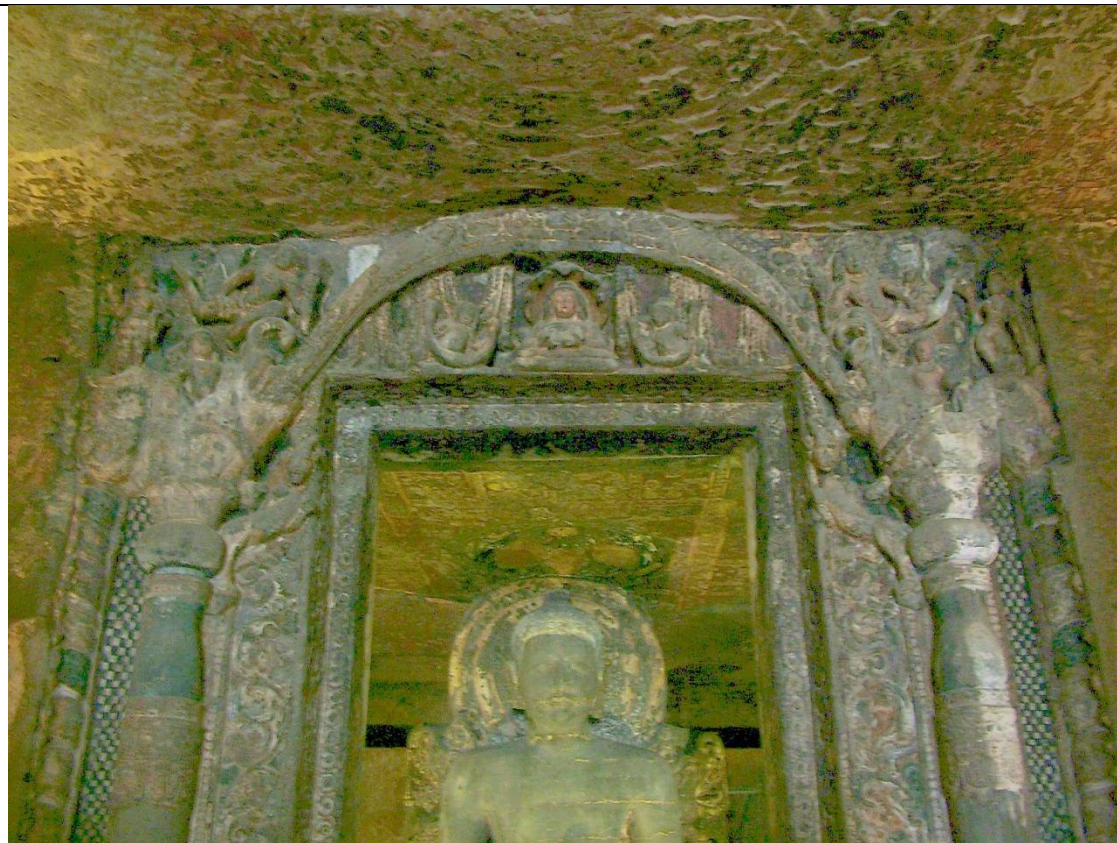
ส่วนมกร คือสัตว์น้ำที่มีส่วนผสมของสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ถึง 3 ประการ คือ มีวงเป็นข้าง มีปากเป็นจระเข้ และมีหางเป็นพันธุ์พญานาคมาผสมกัน มกรจึงเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์มาตั้งแต่ศิลปะอินเดียโบราณแล้ว เมื่อนำเอามกรมาประกอบกับโตรณะ โดยกำหนดให้มกรคายนงโค้งทั้งสองด้าน จึงเรียกว่า “มกรโตรณะ” ซึ่งถือเป็นการรวมสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ทั้ง “โตรณะ” และ “มกร” และเมื่อนำมาใช้เป็นประตูของเทวาลัยแล้วย่อมเป็นการอวยพรผู้ศรัทธาด้วยมงคลต่างๆเป็นอนันต์

ในถ้อยสันดาที่ 6 ศิลปะวากฏกะ ราวพุทธศตวรรษที่ 11 ถือเป็นหลักฐานแรกระยะแรกที่มกรโตรณะถูกนำมาใช้ซ้อนกับทวารศาขา โดยกำหนดให้มกรยืนอยู่ด้านบน “สัตัมภศาขา” ตัดเอากโปตะออกแล้วฝังโค้งใส่เข้าไปแทนที่ (รูปที่ 4.83) เสาที่มกรยืนก็คือสัตัมภศาขาซึ่งมีลักษณะเป็นเสาเลียนแบบเครื่องไม้ ที่ถ้อยสันดาที่ 20 ซึ่งคงสร้างขึ้นหลังถ้อยสันดาที่ 6 ลงมาเล็กน้อยก็ปรากฏมกรโตรณะซ้อนบนทวารศาขาเช่นกัน (รูปที่ 4.84) ลักษณะที่พัฒนาขึ้นก็คือการเปลี่ยนโตรณะจากวงโค้งวงเดียวกลายเป็นวงโค้งสองวง ซึ่งลักษณะเช่นนี้จะปรากฏอยู่อย่างยาวนานในศิลปะอินเดียได้

มกรโตรณะยังคงเป็นองค์ประกอบสำคัญของประตูในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกซึ่งเป็นศิลปะที่สืบต่อมาจากศิลปะวากฏกะ ดังเช่นที่เทวาลัยวิรูปักษ์ (รูปที่ 4.85) หรือเทวาลัยปาปนาถที่เมืองปัญญาทากัล ในระยะนี้มกรยังคงยืนอยู่บนหัวเสาของสัตัมภศาขา หันหน้าเข้าและปล่อยหางกนกไปด้านหลัง มกรอ้าปากคายนงโค้งสองวงโดยตรงกลางมีวงกลมรูปเหรียญเป็นตัวเชื่อมโดยที่ได้วงกลมรูปเหรียญนั้นมีมกรหันออกสองข้างรองรับอยู่ ชุ้มมกรโตรณะนี้ทับลงไปบนทวารศาขาเช่นเดิม ด้วยเหตุนี้จึงมีกรอบซ้อนอื่นๆปรากฏไปพร้อมกันด้วยรวมถึงสัตัมภศาขาอีกชั้นหนึ่งซึ่งรองรับกโปตะที่ด้านบน²³

²² Parul Pandhya Dhar, *The Torana in Indian and Southeast Asian Architecture*, p.29.

²³ โปรดอ่านการศึกษาที่มีมาแล้วเกี่ยวกับมกรโตรณะในศิลปะอินเดียได้ใน Parul Pandhya Dhar, *The Torana in Indian and Southeast Asian Architecture*, pp.38-60.



รูปที่ 4.83 มกรโตรณะซ้อนลงไปบนทวารศขา ถ้ำชันตาที่ 6 ศิลปะวากฏกะ



4.84 มกรโตรณะซ้อนลงไปบนทวารศขา ถ้ำชันตาที่ 20 ศิลปะวากฏกะ



รูปที่ 4.85 มกรโตรณะชั้นลงไปบนทวารศาชา เทวาลัยวิรูปักรักษ์ ศิลปะจาลูกยะตะวันตกระยะแรก



รูปที่ 4.86 มกรโตรณะในฐานะฐานะซุ้มจะระนำ เทวาลัยเทวปติรณะ เมืองมามัลลปุรัม ศิลปะปัลลวะ

มกรไตรณะไม่เพียงเป็นองค์ประกอบของประตูเท่านั้น แต่ยังกลายเป็นลวดลายสำคัญของซุ้มจะนำด้วย ในอินเดียได้ฝังตะวันตกปรากฏมกรไตรณะเป็นซุ้มจะนำทั้งที่เมืองพาทมและปฏุกทากัล ส่วนอินเดียได้ฝังตะวันออก ศิลปะปัลลวะเองก็ทำมกรไตรณะตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 โดยมักทำเป็นกรอบของซุ้มจะนำมากกว่าประตู (รูปที่ 4.86) อนึ่ง มกรไตรณะในฐานะซุ้มจะนำย่อมไม่มีทวารสาขาซ้อน

ประเด็นที่ควรสนใจก็คือ ในขณะที่ศิลปะวาฏกะ-จาลุกยะตะวันตกระยะแรกและศิลปะอินเดียได้ฝังตะวันตกอื่นนิยมใช้มกรไตรณะเป็นประตู แต่ศิลปะอินเดียได้ฝังตะวันออก เช่น ศิลปะปัลลวะและโจฬะกลับไม่มีการตกแต่งประตูด้วยมกรไตรณะแต่อย่างใด มกรไตรณะในอินเดียได้ฝังตะวันออกจึงจำกัดการใช้เฉพาะซุ้มจะนำเท่านั้น

ในพุทธศตวรรษที่ 13-14 ลงมา ดังเช่นเทวาลัยวิรูปักษ์ ปฏุกทากัลและเทวาลัยไกรลาสที่เฮลโลว่า ได้มีความพยายามที่จะเปลี่ยนมกรที่เคยประดับมกรไตรณะให้กลายเป็นสัตว์ประเภทอื่นๆ เช่น เป็นกนิกร-กนิกร หรือหงส์ (รูปที่ 4.87) เป็นต้น แนวโน้มดังกล่าวปรากฏตั้งแต่ศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกตอนปลายเรื่อยมาอยู่ถึงราชวฏกะเท่านั้น อย่างไรก็ตาม มกรไตรณะยังคงเป็นระเบียบหลักที่คงอยู่ตลอดในศิลปะอินเดียได้ลงมาถึงพุทธศตวรรษที่ 18



รูปที่ 4.87 กนิกรไตรณะ ลวดลายที่ถูกเปลี่ยนแปลงไปจากมกรไตรณะ เทวาลัยไกรลาสที่เฮลโลว่า 16

4.4.2. ประติมากรรมในศิลปะเอเชียอาคเนย์

จากการศึกษา พบปรากฏการณ์ที่น่าสนใจเกี่ยวกับประติมากรรมในเอเชียอาคเนย์ 3 ปรากฏการณ์ คือ (1) การไม่รับรู้ถึงทวารศาสนาในเอเชียอาคเนย์ (2) ความนิยมมกรไตรภพในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร (3) ความนิยมขุมกมล-มกรในศิลปะชวา ซึ่งต่อไปนี้จะขอศึกษาปรากฏการณ์ทั้งสามตามลำดับ

4.4.2.1. การไม่รับรู้ถึงระบบทวารศาสนา (กรอบซ้อน) ในเอเชียอาคเนย์

แม้ว่าศิลปะอินเดียภาคเหนือจะมีระบบกรอบซ้อนตามระบบทวารศาสนาที่โดดเด่นมาก แต่จากการศึกษา กลับพบว่า ศิลปะในเอเชียอาคเนย์ในระยะโบราณก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 ไม่สนใจการทำกรอบซ้อนตามระบบทวารศาสนาเลย หรือแม้แต่สัญลักษณ์มงคลต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นคางคก-ยมนา, คนแคระ, พันธุ์พฤกษา, ยักษ์ฉินเหนียวกิ่งไม้ ฯลฯ ก็แทบจะไม่ปรากฏเลยสำหรับประติมากรรมในเอเชียอาคเนย์ มีเพียงปราสาทขอมสมัยเมืองพระนครหลังพุทธศตวรรษที่ 15 บางแห่งเท่านั้นที่ยังคงรับรู้ถึงการนำเอา “คชลักษณ์” มาใช้เป็นสัญลักษณ์มงคลที่ประติมากรรม²⁴

ในกรณีของพระนางคางคก-ยมนา เป็นไปได้หรือไม่ที่เอเชียอาคเนย์ก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 ไม่มีความรับรู้เกี่ยวกับประติมากรรมวิหยาของเทพทั้งสองนัก แม้ว่าคนเอเชียอาคเนย์อาจรับรู้เรื่องเทพปกรณัมหรือความสำคัญทางด้านคติของแม่น้ำทั้งสอง แต่การที่ไม่ปรากฏประติมากรรมเทพีทรมกร-ทวงเต่าในเอเชียอาคเนย์ก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 ย่อมแสดงให้เห็นว่าเอเชียอาคเนย์ไม่ทราบประติมากรรมวิหยาของเทพทั้งสอง รวมถึงการนำมาประดับไว้ที่ประตูด้วย

การรับรู้เรื่องระบบทวารศาสนาอาจเกิดขึ้นใน พุทธศตวรรษที่ 16 ในศิลปะพุกามตอนต้น เนื่องจากประตูของจอกกุกุมิน ซึ่งสร้างขึ้นในรัชกาลพระเจ้าอโนรธา ปรากฏประตูกรอบซ้อนตามระบบทวารศาสนาของอินเดียเหนือ²⁵ และถือเป็นประตูเดียวของเอเชียอาคเนย์เท่าที่ค้นพบในปัจจุบันที่มีลักษณะตรงตามระบบทวารศาสนามากที่สุด

ประตูแบ่งออกเป็น 3 กรอบ โดยมีปฏิมากรรมสัตว์กรอบหนึ่งด้านในสุด ถัดออกมาเป็นกรอบรูปบุคคล (อาจเทียบได้กับรูปสาขา) และกรอบลวดลายเลียนแบบเครื่องไม้ (รูปที่ 4.88) แม้ว่ากรอบต่างๆ อาจไม่ตรงกับลวดลายประดับกรอบในศิลปะอินเดียที่เดียว แต่ก็แสดงความพยายามของประติมากรที่จอกกุกุมินในการสลักภาพภายใต้แรงบันดาลใจจากอินเดียที่สำคัญคือ ด้านล่างสุดของกรอบประตูปรากฏองค์พระกษัตริย์และพระมเหสี (รูปที่ 4.89) นอกจากนี้ยังปรากฏยักษ์-คนแคระตัวอ้วนเตี้ยหน้าตาตุ๋นเป็นทวารบาลด้วย ทั้งหมดนี้ย่อมเป็นการยืนยันว่าประติมากรที่จอกกุกุมินมีความเข้าใจเรื่องระบบทวารศาสนาแบบอินเดียเป็นอย่างดี

²⁴ โปรดดูความเห็นที่แตกต่าง ออกไปของ Mireille Bénisti ซึ่งกล่าวว่าพระลักษมีอาจมีมาตั้งแต่สมัยก่อนเมืองพระนครแล้ว ได้ใน Mireille Bénisti, *Stylistic of Early Khmer Art*, vol.1, p.327.

²⁵ โปรดดูการศึกษาเกี่ยวกับประตูของจอกกุกุมินที่มีมาก่อนได้ใน G.H. Luce *Old Burma-Early Pagan*, vol.1, p.290.



รูปที่ 4.88 ทวารศานาของจอกกุกูมิน



4.89 นางคงคาและยักษ์ทวารบาลด้านล่างทวารศานาของจอกกุกูมิน



รูปที่ 4.90 ทวารศานาของเจดีย์ติโลมินโลในศิลปะพุกามตอนปลาย ยังคงเป็นกรอบซ้อนอยู่แต่ไม่มีลวดลายใดๆ แล้ว ดูเหมือนว่าสถาปนิกในระยนี้จะให้ความสนใจในการตกแต่ง “ซุ้มเหนือประตู” มากกว่า “กรอบประตู”

อย่างไรก็ตาม ความรู้เกี่ยวกับระบบทวารศาสนาในศิลปะพุกามก็มีอายุไม่มากนัก เนื่องจากศิลปะพุกามระยะต่อมากลับไม่สนใจในการตกแต่งลายกรอบซ้อนด้วยลวดลายต่างๆเลย ในศิลปะพุกามตอนปลาย กรอบซ้อนที่ประตูปักปรากฏอยู่แต่กลับเป็นลายกรอบเรียบๆ ลวดลายปฏิมากรรมหรือแม้แต่คงคา-ยมนากลับหายไปหมดสิ้น ดังเช่น เจดีย์ติโลมินโล (Htilominlo) ในพุทธศตวรรษที่ 18 (รูปที่ 4.90) ในขณะเดียวกันนี้ สถาปนิกพุกามกลับไปสนใจในการตกแต่ง “ซุ้มหน้าบันเหนือประตู” ให้กลายเป็นซุ้มผักเพกาที่ซับซ้อนมากกว่าที่จะสนใจประดับกรอบประตู

4.4.2.2. ความนิยมมกรไตรณะในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร

จากการศึกษาพบว่า ทับหลังสมัยกาลาบริวัติและสมโบร์ไพรกุกในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร เป็นทับหลังที่แสดงให้เห็นความเป็นมกรไตรณะตามแบบอินเดียได้ดีที่สุด²⁶ และถือเป็นศิลปะเอเชียอาคเนย์เพียงสกุลเดียวที่รับอิทธิพลของมกรไตรณะโดยตรง อนึ่ง ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า มกรเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นมงคล-อุดมสมบูรณ์ การนำเอามกรมาใช้เป็นประตูในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครก็คงอยู่บนพื้นฐานเดียวกับศิลปะอินเดียนั้นคือการอวยพรให้ผู้ศรัทธาได้รับความเป็นมงคล-อุดมสมบูรณ์กลับไป

ต่อไปนี้จะขอวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างมกรไตรณะในศิลปะอินเดียนับกับทับหลังสมัยกาลาบริวัติและสมโบร์ไพรกุกโดยแยกออกเป็น 4 ประเด็น ดังนี้

(1) ความคล้ายคลึงและความแตกต่างระหว่างมกรไตรณะในศิลปะอินเดียนับกับศิลปะกาลาบริวัติ-สมโบร์ไพรกุก ดังที่ทราบกันดีว่า ทับหลังในศิลปะกาลาบริวัติ (รูปที่ 4.91) ใช้มกรหันหน้าเข้าสองตัว ปล่อยหางพันรัดผูกไปด้านหลัง ด้านบนมีคันที ปากมกรอ้าคายวงโค้งสองวง ตรงกลางมีวงกลมรูปเหรียญจำนวน 1 เหรียญประเด็นทั้งหมดนี้ตรงกับมกรไตรณะในศิลปะอินเดียนับ ส่วนการที่ทับหลังในศิลปะสมโบร์ไพรกุกเพิ่มวงกลมรูปเหรียญให้กลายเป็น 3 วง และเพิ่มวงโค้งให้กลายเป็น 4 วงนั้น²⁷ (รูปที่ 4.92) ดูเหมือนจะเป็นพัฒนาการต่อมาจากมกรไตรณะ

อนึ่ง วงกลมรูปเหรียญของมกรไตรณะในศิลปะอินเดียนับ ทั้งฝั่งตะวันตกและตะวันออกย่อมปรากฏ “มกรรองรับเหรียญ” หันหน้าออกอีก 2 ตัวด้วย ประเด็นนี้ไม่เป็นที่รู้จักกันเลยในศิลปะขอม

(2) จาก “สถัมภศาษา” ไปสู่ “เสาประดับกรอบประตู” ดังที่ได้ศึกษาไปแล้วว่า ในศิลปะอินเดียนับ เมื่อมกรไตรณะได้เข้ามาแทรกทวารศาสนาหรือประตูกรอบซ้อน จึงได้กำหนดให้มกรยืนอยู่บน “สถัมภศาษา” หรือเสาฐานรูปเสาคี่โดยปกติ

²⁶ โปรดดูการศึกษาเกี่ยวกับมกร และทับหลังสมัยกาลาบริวัติและการเปรียบเทียบทางด้านรูปแบบกับศิลปะวากฏกะ บัลลวและจาลุกยะ ตะวันตกกระยะแรกได้ใน Mireille Bénisti, *Stylistic of Early Khmer Art*, vol.1, pp.30-38, 104-115.

²⁷ โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับทับหลังในระยะนี้ได้ ใน ศ.ม.จ.สุภัทโรตติ ดิศกุล, ศิลปะขอม (พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ศ.ม.จ.สุภัทโรตติ ดิศกุล, 2547), หน้า 44-45

แล้วใช้รองรับไปตะ ด้วยเหตุนี้การที่ศิลปะถลาบวิวัติ-สมโบร์ไพรูกกำหนดให้มกรยืนอยู่บนเสาประดับกรอบประตูจึง น่าจะเป็นผลมาจากกระบวนการในศิลปะอินเดียน

และเนื่องด้วยสัทมกาศาในศิลปะอินเดียนมักเป็น “เสาเลียนแบบเครื่องไม้” ที่เป็นเสากลมและมี “มาลาสถาน- กลสะ-อามลกะ” ด้วยเหตุนี้ เสาประดับกรอบประตูในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครจึงเป็นเสากลมที่มีมาลาสถานและ บัวหัวเสาทรงกลมซึ่งคงคลี่คลายมาจากอามลกะนั่นเอง²⁸

อนึ่ง ดังที่ได้ศึกษาไปแล้วว่าศิลปะอินเดียนักชอบ “มกรโตรณะ” ลงไปในกรอบซ้อนของ “ทวารสาขา” แต่ดู เหมือนว่าศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครกลับไม่เคยรับรู้เรื่องระบบ “ทวารสาขา” เลย ทำให้มีเพียงมกรโตรณะและสัทมกาศา เท่านั้นที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในศิลปะขอม

(3) มกรโตรณะกับประตู: ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะจากยุคตะวันตกระยะแรกกับขอมก่อนเมืองพระนคร ใน ศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร มกรโตรณะย่อมใช้กับ “ประตู” เท่านั้น ไม่ว่าประตูนั้นจะเป็น “ประตูจริง” หรือ “ประตู หลอก” ก็ตาม ประเด็นนี้แตกต่างไปจากศิลปะอินเดียนได้ที่มกรโตรณะอาจใช้ได้ทั้งประตูและซุ้มจะนำประดิษฐาน ประติมากรรม

ที่น่าสนใจก็คือ ในขณะที่ศิลปะอินเดียนได้ฝั่งตะวันตก มีการใช้มกรโตรณะเป็นซุ้มประตูอย่างสม่ำเสมอ คือปรากฏ มาตั้งแต่ศิลปะวากฏกะเรื่อยมาจนถึงศิลปะจากยุคตะวันตกระยะแรก แต่ศิลปะอินเดียนได้ฝั่งตะวันออก คือในศิลปะปัล ลวะกลับใช้มกรโตรณะกับ “ซุ้มจะนำ” เท่านั้น ประเด็นนี้อาจแสดงให้เห็นว่า ศิลปะขอมสมัยถลาบวิวัติ-สมโบร์ไพรูกมี ความสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียนได้ฝั่งตะวันตก (จากยุคตะวันตกระยะแรก) มากกว่าฝั่งตะวันออก (ปัลลวะ) ประเด็นนี้สอดคล้อง กับผลการวิจัยหลายประเด็นซึ่งได้ศึกษาไปแล้วในบทก่อนหน้า

(4) การเปลี่ยนแปลงรูปสัณฐานไพรูกเมงกับแนวโน้มใหม่ที่มีมาจากอินเดียได้ ดังที่ทราบกันดีว่าศิลปะไพรูกเมง ได้เปลี่ยนแปลงรูปมกรปลายทับหลังให้กลายเป็นรูปสัตว์ต่างๆ เช่น หงส์ สิงห์ บุคคล ฯลฯ โดยการศึกษาที่ผ่านมายังไม่มี การอธิบายเหตุผลของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้²⁹ อย่างไรก็ตาม งานวิจัยนี้เห็นว่าอาจเป็นไปได้ที่การเปลี่ยนแปลง เช่นนี้เป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงในศิลปะอินเดียนได้ฝั่งตะวันตก คือการเพิ่ม กิณนรโตรณะและหงส์โตรณะให้เป็นหนึ่ง ในหลายๆรูปแบบสำหรับซุ้มจะนำในศิลปะจากยุคตะวันตกระยะแรกและราชวรมัน (รูปที่ 4.87) การเปลี่ยนแปลงใน อินเดียซึ่งมีอายุในราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 นี้ อาจส่งผลต่อศิลปะไพรูกเมงซึ่งมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 13 เช่นกัน

²⁸ โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับเสาประดับกรอบประตูในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครได้ใน ศ.มจ.สุภัทรวดี ดิศักดิ์, **ศิลปะขอม**, หน้า 60. และโปรดดูการศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวกับการเปรียบเทียบเสาประดับกรอบประตูในศิลปะขอมกับศิลปะอินเดียนได้ใน Mireille Bénisti, **Stylistic of Early Khmer Art**, vol.1, pp.119-120. ซึ่ง M. Bénisti ได้ให้ความเห็นว่าเสาประดับกรอบประตูในศิลปะ ขอมมีความคล้ายคลึงกับศิลปะคุปตะมากกว่าศิลปะหลังคุปตะ

²⁹ ศ.มจ.สุภัทรวดี ดิศักดิ์, **ศิลปะขอม**, หน้า 45-46.



รูปที่ 4.91 ทับหลังในศิลปะสถาปนาวิจิตร พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพนมเปญ



รูปที่ 4.92 ทับหลังในศิลปะสมโบร์ไพรกุก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกรุงปารีส

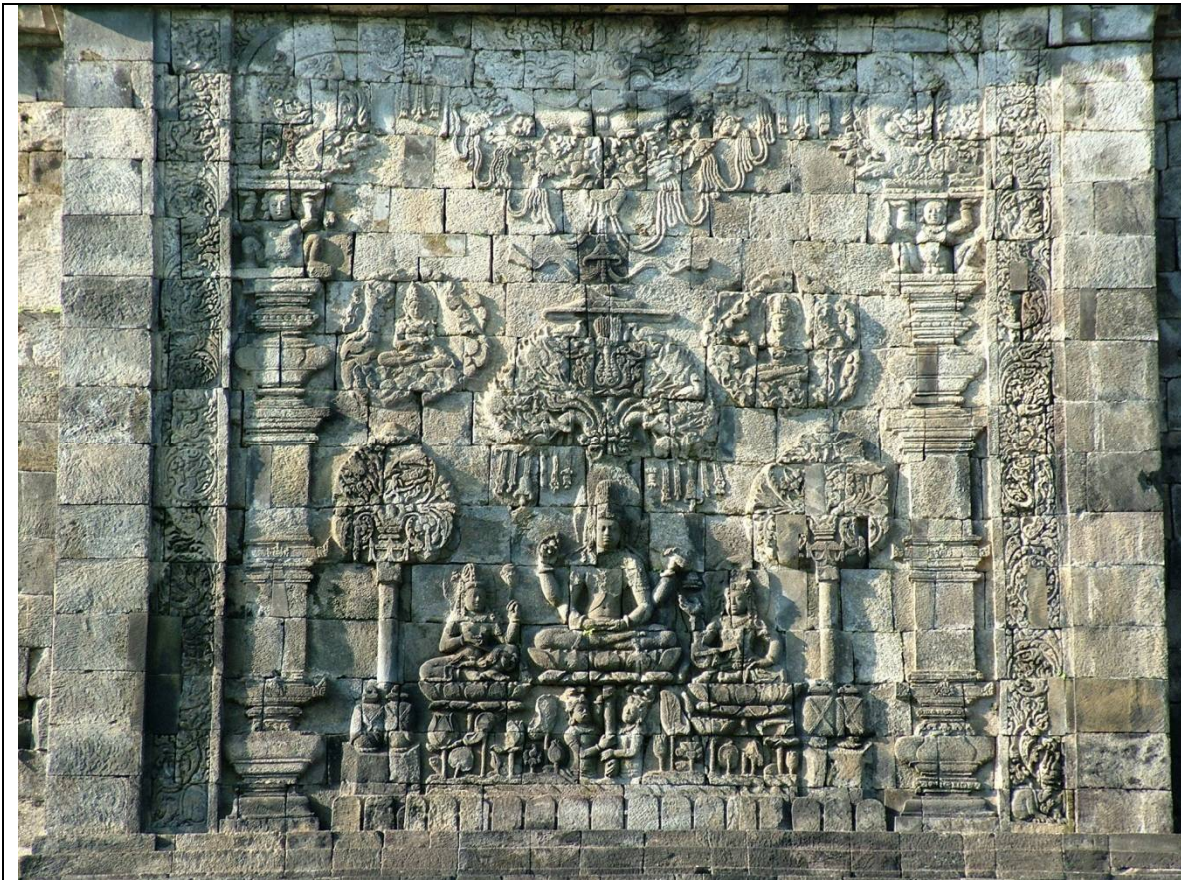
4.4.2.3. ความนิยมชุกชุมกาล-มกรในศิลปะชวา

ในขณะที่ศิลปะชวามีความนิยมชุกชุมมกรโตรณะตามแบบอินเดียนได้ แต่ศิลปะชวากลับประดิษฐ์ชุกชุมประติมากรรมจะนำอีกแบบหนึ่งซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในศิลปะอินเดียนได้ ได้นำเอาลวดลายเดิมในศิลปะอินเดียนมาประดิษฐ์ใหม่ ชุกชุมนั้นคือ “ชุกชุมกาล-มกร” (Kāla-Makara) ซึ่งมีองค์ประกอบสำคัญคือกรอบหน้าบันซึ่งมีหน้ากาลอมอยู่ด้านบนสุด ส่วนปลายกรอบชุกชุมเป็นมกรซึ่งมีทั้งแบบหันเข้าและหันออก

(1) ประเภทของชุกชุมกาล-มกร จากการศึกษพบว่า ชุกชุมกาล-มกรมีความหลากหลายอย่างมาก สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ชุกชุมกาลมกรซึ่งมีเส้า และชุกชุมกาล-มกรที่วางอยู่บนพื้นโดยไม่มีเส้า ชุกชุมทั้งสองประเภทนี้ปรากฏขึ้นในระยะใกล้เคียงกันและใช้พร้อมๆกันในศาลาสถานแต่ละแห่ง โดยชุกชุมทั้งสองประเภทปรากฏมาตั้งแต่ศิลปะชวามาจากกลางตอนต้น อนึ่ง สำหรับชุกชุมกาล-มกรที่วางอยู่บนพื้นโดยไม่มีเส้านี้ ถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะชวาเท่านั้นเนื่องจากชุกชุมในศิลปะอินเดียนและศิลปะสกุลอื่นๆในเอเชียอาคเนย์ย่อมมีเส้ารองรับเสมอ

เมื่อศึกษาตำแหน่งและหน้าที่ของชุกชุมทั้งสองประเภทแล้ว พบว่า ชุกชุมกาล-มกรที่วางอยู่บนพื้นโดยไม่มีเส้ามักใช้เป็นกรอบของเก็จประธานของจันติ ดังเช่นจันติเกดงสงโงหลังที่ 1 (รูปที่ 4.93) ส่วนชุกชุมกาลมกรซึ่งมีเส้ามักใช้เป็นชุกชุมประติมากรรม ดังเช่นชุกชุมของจันติเมนดุต (รูปที่ 4.95) และจันทกะลาสน์ (รูปที่ 4.96) แต่กฎเกณฑ์นี้ไม่แน่นอนเสมอไปนัก

	
รูปที่ 4.93 ชุกชุมกาล-มกรประเภทไม่มีเส้า ที่จันติเกดงสงโงหลังที่ 1 ศิลปะชวามาจากกลางตอนต้น	รูปที่ 4.94 ชุกชุมกาล-มกรประเภทไม่มีเส้า ที่จันติเชว หลังประธาน ศิลปะชวามาจากกลางตอนปลาย



รูปที่ 4.95 ชุ่มกาล-มกรประเภทตั้งอยู่บนเสา ที่เก็จประธานของจันทิเมนดุต ศิลปะชวาภาคกลางตอนกลาง



รูปที่ 4.96 ชุ่มกาล-มกรประเภทตั้งอยู่บนเสา ที่จันทิทะเลสัน ศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย

(2) รูปแบบและพัฒนาการของชุ่มกาล-มกร ตั้งแต่ศิลปะชวาภาคกลางตอนต้นแล้วที่ปรากฏชุ่มกาล-มกรแบบ
ไม่มีเสามียบบาทอย่างมาก โดยจันทิเกิดสงโงหมายเลข 1 ปรากฏชุ่มกาล-มกรขนาดใหญ่จนสามารถครอบเก็จประธาน

ได้ คือมีหน้ากาลอยู่ด้านบนสุด คายกรอบซุ้มซึ่งยาวลงมาจนถึงพื้นโดยที่ไม่มีเสาซุ้มรองรับ ที่ด้านล่างปรากฏมกรหันออกซุมนี้นี้ครอบเก็จพระทั้งเก็จและมีช่องว่างสำหรับเป็นประตูทางเข้า (รูปที่ 4.93)

ในศิลปะชวาภาคกลางตอนกลาง ซุ้มกาล-มกรแบบที่มีเสาได้เริ่มเข้ามามีบทบาทควบคู่กับซุ้มแบบแรก โดยมักเป็นซุ้มประติมากรรม ตัวอย่างที่สำคัญได้แก่ซุ้มกาล-มกรครอบเก็จพระของจันทิเมนดุต (รูปที่ 4.95) โดยซุ้มวางบนเสา โดยที่ซุ้มมีหน้ากาลขนาดใหญ่ด้านบนที่กำลังกลืนวงโค้งอยู่ วงโค้งมีลักษณะคล้ายกุฏในศิลปะอินเดียน โดยมีการเปลี่ยนเป็นมกรหันเข้า ประเด็นที่น่าสนใจก็คือ ในศิลปะชวา แม้ว่ามกรจะอ้าปากก็ตามแต่มกรกลับไม่ได้คายวงโค้งแต่อย่างใดซึ่งแตกต่างไปจากศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร มกรในศิลปะชวามักอ้าปากหันหน้าเข้าด้านใน ในขณะที่ปลายของวงโค้งได้เสียบเข้ามาด้านหลังกลายเป็นส่วนหนึ่งของลำตัวมกร

เสารองรับซุ้มมีลวดบัวคาดจำนวนมารวมถึงมีอามลกะเป็นบัวหัวเสาด้านบนซึ่งขึ้นนะ “ความกลม” ของเสา แม้ว่าตามความเป็นจริงแล้วเสาจะเป็นสี่เหลี่ยมก็ตาม ประเด็นนี้ย่อมหลอกตาให้เสาซุ้มดูเหมือนเป็น “เสากลม” มากกว่า เสาติดผนังด้านข้างซึ่งแสดงความเป็นเสาน้ำกระดานอันเป็นเสาสี่เหลี่ยมอย่างชัดเจน อนึ่ง ดังที่ได้ศึกษาไปแล้วว่า “เสาเลียนแบบเครื่องไม้” ของอินเดียนมักเป็นเสากลมที่มีบัวหัวเสาเป็นอามลกะ เสารองรับซุ้มกาล-มกรในศิลปะชวาภาคกลางจึงควรมีพื้นฐานมาจากเสาเลียนแบบเครื่องไม้ในศิลปะอินเดียนนั่นเอง

ในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย ซุ้มกาล-มกรแบบที่ไม่มีเสารองรับยังคงเป็นกรอบนอกของเก็จพระ เช่นเดียวกันกับศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น อย่างไรก็ตาม เนื่องด้วยจันทิในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลายมีขนาดใหญ่โตกว่าศิลปะชวาภาคกลางตอนต้นมาก ด้วยเหตุนี้ ซุ้มกาล-มกรจึงมีขนาดใหญ่โตมาก โดยหน้ากาลมีขนาดใหญ่อยู่ด้านบนสุดของเก็จ ส่วนกรอบซุมนั้นมีขนาดใหญ่ขอบของเก็จประธาน และมีมกรขนาดใหญ่หันออกอยู่ด้านล่าง อนึ่ง เนื่องจากเก็จมีขนาดใหญ่มาก จึงทำให้ประตูอาจมีขนาดเล็กกว่าซุ้มกาลมกร ซึ่งทำให้ต้องบรรจุลวดลายเพื่อเติมเต็มพื้นที่ว่างระหว่างช่องประตูกับซุ้มกาล-มกรในบางครั้ง (รูปที่ 4.94)

ในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลายเช่นกันที่ซุ้มกาล-มกรแบบมีเสาได้รับความนิยมในฐานะซุ้มประติมากรรม โดยวงโค้งมีลักษณะคล้ายกุฏในศิลปะอินเดียน มีหน้ากาลขนาดใหญ่อยู่ด้านบนและมกรหันเข้าอยู่ด้านล่าง อนึ่ง สำหรับซุ้มกาล-มกรที่จันทิทะเลสัน (รูปที่ 4.96) มกรหันเข้าหาด้านในโดยที่ไม่มีคายวงโค้งทั้งที่อ้าปาก ส่วนหางของมกรนั้นถูกปล่อยไปด้านหลังทำให้ดูเหมือนว่าซุ้มดังกล่าวมีปลายทั้ง “ม้วนเข้า” และ “ม้วนออก” ลักษณะทั้งหมดนี้ยังคงรักษารูปแบบที่สืบทอดจากจันทิเมนดุตได้เป็นอย่างดี

(3) หน้ากาล คติทางประติมานวิทยาและความขัดแย้งกับคติประตูในศิลปะอินเดียน เมื่อกลับไปศึกษาศิลปะอินเดียน จะพบว่าหน้ากาลไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของลายมงคลที่เคยประดับประตูในศิลปะอินเดียนช่วงพุทธศตวรรษที่ 10-14 เลย อนึ่ง ดังทราบกันดีว่า หน้ากาล หมายถึง “กาลเวลา” อันกลืนกินทุกสิ่ง แม้กระทั่งตัวมันเอง ทำให้เหลือแต่ปากบนหน้า

กาลยังอาจหมายถึงความตายอันแสดงให้เห็นการถูกระงับกาละ ยังอาจหมายถึงพระศิวะหรือพระผู้เป็นเจ้าแห่งกาลเวลา พระศิวะยังคงเป็นเจ้าแห่งความโกรธที่ตั้งมั่นว่าหน้ากาลเกิดมาจากพระนางลาภของพระศิวะผู้พิโรธ³⁰ ฯลฯ

จากการศึกษายังพบว่า คติน้ำกาลทั้งหมดนี้เป็น “คติแห่งความเสื่อมถอย” ซึ่งแท้จริงแล้วเป็น “ปฏิบัติ” กับ ความอุดมสมบูรณ์-ความเป็นมงคลซึ่งเป็นคติหลักสำหรับประตูในศิลปะอินเดียน ดังนั้น ประตูในศิลปะอินเดียนช่วงพุทธ ศตวรรษที่ 10-14 ทั้งในศิลปะคุปตะ ศิลปะวาฏกะ-จาลุกยะตะวันตกระยะแรก ศิลปะปัลลวะ ฯลฯ (ซึ่งร่วมสมัยกับศิลปะ ขวภาคกลางระยะแรก) จึงไม่มีการนำเอาหน้ากาลมาเป็นส่วนหนึ่งของประตูเลย การประดับหน้ากาลที่ประตูจึงถือเป็น ลักษณะเฉพาะของศิลปะชาวอโยธยาอย่างแท้จริง

เมื่อ “หน้ากาล” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของเวลาที่กลืนกินทุกสิ่งแม้กระทั่งปากกลางของตัวมันเอง มาผสมกับมกรที่ ปลายสุดของวงโค้งซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ ชุมกมลกรเป็นสัญลักษณ์ของ “การขัดแย้ง” กันระหว่าง ความเสื่อมถอยกับความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งงานวิจัยนี้ขอเสนอว่า น่าจะมีความหมายในการประทานทั้งความเป็นมงคล ใน ขณะเดียวกันก็เป็นการย้ำเตือนในพลังอำนาจของกาลเวลาที่กลืนกินทุกสิ่ง ดังนั้นจึงควรเข้าใจพระเป็นเจ้าผู้ทรงอยู่เหนือ กาลเวลาและประทานโมกษะให้กับมนุษย์

(4) อิทธิพลต่อศิลปะขอมสมัยเมืองพระนคร ดังที่เป็นที่ยอมรับกันแล้วว่า การใช้หน้ากาลเป็นลวดลายสำคัญ สำหรับประตูในศิลปะขอมสมัยยุคน-พระโค ลงมานั้นน่าจะเป็นผลมาจากอิทธิพลชาวที่เข้ามาพร้อมกับการเสด็จกลับจาก ชาวของพระเจ้าชัยวรมันที่ 2³¹ หน้ากาลจึงเข้ามามีบทบาทอย่างมากแทนที่ระบบมกรไตรณะแบบเดิมที่ไม่มีหน้ากาลเลย

ในระยะแรก หน้ากาลมักปรากฏพร้อมกับมกรหรือนาคซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งยังคงแสดง การ “คานกัน” ระหว่าง “ลวดลายที่แสดงการเสื่อมถอย” กับ “ลวดลายที่แสดงความอุดมสมบูรณ์” เช่นเดียวกันกับศิลปะ ชาว (รูปที่ 4.97) แต่ต่อมา ในศิลปะขอมระยะหลังเช่นศิลปะบาปวน หน้ากาลได้กลายเป็นลวดลายหลักของทับหลัง อัน แสดงให้เห็นคติที่เปลี่ยนแปลงไป



4.97 ทับหลังของปราสาทตะพังพง ศิลปะพระโค แสดงให้เห็นการเข้ามาของหน้ากาลในศิลปะขอม โดยประกอบกับมกร

³⁰ ชูจิต จิตต์แก้ว, การศึกษาลายหน้ากาลบนทับหลังแบบเขมรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์, 2527), หน้า 7-9.

³¹ ศ.มจ.สุภัทรวดี ดิศกุล, ศิลปะขอม, หน้า 47-49.

สรุปบทที่ 4 เรือนธาตุ: เสาดิฉัน ระบการยกเก็ การตแต่งเก็และประตุ

จากการศึกษาเรือนธาตุทั้ง 4 หัวข้อ พบว่า ศิลปะเอเชียอาคเนย์มีกระบวนการที่คล้ายคลึงและแตกต่างกันไปจากศิลปะอินเดียอันอาจสรุปได้ดังนี้

(1) เสาดิฉัน จากการวิจัย พบว่าเสาดิฉันในเอเชียอาคเนย์มีพลวัตอยู่ภายใต้ 3 ปรากฏการณ์หลัก คือ (ก) เอเชียอาคเนย์ไม่รับรู้ถึง “ความหลากหลาย” ของเสาในศิลปะอินเดียเลย หรือรับรู้้อยมาก โดยเสาดิฉันส่วนมากในเอเชียอาคเนย์มักเป็น “เสาน้ำกระดานเรียบ” (ข) การตแต่งเสาดิฉันด้วย “แถบลาย” และ “ร่องเสา” นั้น นิยมอย่างมากในเอเชียอาคเนย์ พบในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร ศิลปะจามและศิลปะชวามาถกลาง โดยศิลปะจามได้มีการพัฒนาแถบลายดังกล่าวจนมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามสมัย แถบลายนี้อาจเกี่ยวข้องไม่มากก็น้อยกับศิลปะราษฎร์ในอินเดียได้ตั้งแต่วันตก (ค) ในศิลปะพุกาม การตแต่งเสาดิฉันด้วย “กาบบน” “ประจำยามอก” และ “กาบล่าง” ถือเป็นลักษณะที่แตกต่างไปจากเอเชียอาคเนย์โดยส่วนใหญ่ จากการศึกษพบว่าน่าจะพัฒนามาจากปฐมนฐานที่มีข้อพันพูกษาห้อยลงในศิลปะอินเดียเหนือตั้งแต่วันออก เช่นในศิลปะปาละหรือโอริสสา

(2) ระบการยกเก็ จากการศึกษพบว่า สถาปัตยกรรมเอเชียอาคเนย์ก่อนพุทธศตวรรษที่ 15 ทั้งในศิลปะชวามาถกลาง ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร และศิลปะจามระยะต้น มีระบการยกเก็ที่เรียบง่าย คือใช้เสาดิฉันจำนวน 4 ต้นแบ่งผนังออกเป็น 3 ส่วน ตามระบผังตรีระโดยที่ไม่มีสลลนตรเลย อันแตกต่างไปจากศิลปะอินเดียอย่างมาก มีเพียงประการเดียวที่อาจเชื่อมโยงกับอินเดียได้ก็คือ ความนิยมการยกเก็แบบตรีระ ซึ่งอาจเชื่อมโยงได้กับความนิยมเดียวกันในศิลปะอินเดียได้ระยะต้น

ศิลปะทวารวดีจึงเป็นเพียงศิลปะเดียวในเอเชียอาคเนย์ที่สถาปนิกรับรู้ถึงการใช “สลลนตร” ในการแบ่งแผนผังของเจดีย์ในผังตรีระ ด้วยเหตุนี้เสาดิฉันในศิลปะทวารวดีจึงเป็นเสาที่ใช้ขนานเก็แต่ละเก็ซึ่งคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียเช่นกันแต่แตกต่างไปจากศิลปะขอม-จาม-ชวามาก

(3) การตแต่งเก็ เมื่อเทียบการประดับเก็ต่างๆด้วยข้มจะนำหรือบัญชร จะพบว่า ศิลปะสกุลต่างๆในเอเชียอาคเนย์มีลักษณะเป็นของตนเอง ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครนิยม “วิมานลอย” เป็นอย่างมากโดยนำมาประดับเก็กระณะเสมอ วิมานลอยนี้ถือเป็นวัตรกรรมของศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครอย่างแท้จริง ส่วนปราสาทจามกลับไม่นิยมประดับเก็กระณะแต่อย่างใด ในกรณีของศิลปะทวารวดีกลับมีความคล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียมากกว่าสกุลอื่นๆ โดยมีการประดับข้มจะนำทั้งเก็ภัระ เก็กระณะและสลลนตร (ศิลปะทวารวดีเป็นศิลปะเดียวในเอเชียอาคเนย์ที่มีสลลนตร) ส่วนศิลปะที่ถือว่ามพลวัตทางด้านการพัฒนาการมากที่สุดได้แก่ศิลปะชวามาถกลาง เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงจากความเรียบง่ายไปสู่ความซับซ้อนอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ ศิลปะชวามาถกลางตอนต้นซึ่งไม่มีการตแต่งเก็กระณะไปสู่การตแต่งข้มจะนำที่เก็กระณะของชวามาถกลางตอนกลางและข้มจะนำยอดปราสาทในศิลปะชวามาถกลางตอนปลาย

ในที่สุด การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ยังอาจส่งผลต่อศิลปะขอมซึ่งอาจเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงจาก วิมานลอยที่เก็จ
กระฉ่อง” ในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครไปสู่ ชุ่มทวารบาลที่เก็จกระฉ่อง” (บางครั้งปรากฏยอดปราสาท) ในศิลปะขอม
สมัยเมืองพระนคร

(4) ประตู ประตูในเอเชียอาคเนย์ อาจแบ่งออกได้เป็น 3 ปรากฏการณ์ คือ การออกแบบประตูให้กลายเป็นกรอบ
ซ้อนตามระบบทวารศาษาแบบอินเดีย ซึ่งจากการศึกษาพบว่ากระบวนการณ์นี้เกิดขึ้นน้อยมาก และพบเฉพาะระยะต้นของ
ศิลปะพุกามเท่านั้น ปรากฏการณ์ที่สองคือประตูแบบมกรโตรณะในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครซึ่งการศึกษานี้มี
ความเห็นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียนได้ฝั่งตะวันตกอย่างมาก คือศิลปะวาทูกะ-จาตุกะตะวันตกเรื่อยมาจนถึงศิลปะรา
ษฏรภูฏาน ส่วนปรากฏการณ์ที่สามก็คือการออกแบบ “ชุมกาส-มกร” ในศิลปะชวาภาคกลางนั้น ถือเป็นการเพิ่มเติมชนบ
ใหม่ในศิลปะเอเชียอาคเนย์เองเนื่องจากศิลปะอินเดียนจะไม่ใช้หน้ากาลซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความเสื่อมถอยในการประดับ
ประตู