บทที่ 6

บทสรุป

การศึกษาตั้งแต่บทที่ 2-5 เป็นการศึกษาสถาปัตยกรรมแบบ “แยกองค์ประกอบ” คือศึกษาชั้นหลังคา ฐาน เรือนธาตุและปราสาทประกบ เพื่อให้เกิดความเข้าใจสถาปัตยกรรมในศิลปะเอเชียอาคเนย์แต่ละสกุลมีความสัมพันธ์กับศิลปะอินเดียสกุลใด มากน้อยเพียงไร และมีการปรับเปลี่ยนอิทธิพลอินเดียจนมีลักษณะเฉพาะของตนเองอย่างไร รวมถึงการศึกษาสถาปัตยกรรมเพื่อให้ทราบถึงการรับรู้ของสถาปนิกในแต่ละสกุลว่ารับรู้กระบวนการในศิลปะอินเดียมากน้อยเพียงไร

อย่างไรก็ตาม เนื่องด้วยการศึกษาตั้งแต่บทที่ 2-5 เป็นการศึกษาแบบแยกองค์ประกอบ ในบทนี้จึงขอสรุปประเด็นใหม่เกี่ยวกับการศึกษาปราสาทในเอเชียอาคเนย์โดยแยกออกเป็นศิลปะสกุลต่างๆดังต่อไปนี้

6.1. ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนคร

เป็นศิลปะที่มีความหลากหลายทางด้านสถาปัตยกรรมมากที่สุดสกุลหนึ่งในเอเชียอาคเนย์ เนื่องจากปราสาทในระยะนี้มีหลายทรง เช่น อาคารทรงประรำหลังคาตัด ปราสาทยอดวิมาน ปราสาทหลังคาลาด ฯลฯ ซึ่งอาคารหลายประเภทเกี่ยวข้องกับศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกในอินเดียใต้ฝั่งตะวันตกมากกว่าศิลปะปัลลวะในอินเดียใต้ฝั่งตะวันออก นอกจากนี้ ศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครยังได้นำเอาลักษณะเด่นของอาคารแบบต่างๆมาผสมผสานกันจนเกิดอาคารทรงใหม่ เช่น ปราสาทหลังคาลาดแต่ปรับให้อยู่ในผังแปดเหลี่ยม หรือปราสาททรงศาลาซึ่งมีการแทรกชั้นวิมาน เป็นต้น โดยปราสาททรงศาลานี้คงเกี่ยวข้องกับศิลปะปัลลวะมากกกว่าศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรก

การตกแต่งยอดวิมานในศิลปะขอม มักมีตละ (เรือนธาตุจำลอง) ที่ซ้อนกันขึ้นไปในทรงสอบ คือตละแต่ละชั้นไม่ได้มีขนาดเล็กลงนักเมื่อเทียบกับตละชั้นล่าง ซึ่งแตกต่างไปจากศิลปะอินเดียใต้และศิลปะชวาภาคกลางที่เน้นการซ้อนชั้นแบบขั้นบันได ประเด็นนี้ทำให้ศิลปะขอมต้องแนบอาคารจำลองติดไปกับผนังของตละ

ฐานในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครตั้งแต่สมัยสมโบร์ไพรกุกลงมามีความซับซ้อนขึ้น โดยปราสาทสำคัญจะปรากฏฐานรองล่าง (ซึ่งเทียบได้กับปีฐะ) รองรับฐานหลัก (ซึ่งเทียบได้กับเวทีพันธะ) อย่างไรก็ตาม ลวดบัวกลับไม่ซับซ้อนนักและมักจะเป็นแบบแผนเดียวกัน คือฐานเวทีพันธะมักมีลวดบัวกลศะคาด มีท้องไม้ประดับด้วยชาลีหรือลายตารางหมากรุกซึ่งจากการศึกษาพบว่า เป็นลวดลายที่นำเอาลาย “ระแนงระบายอากาศ” ในศิลปะอินเดียมาใช้ อีกประเด็นหนึ่งที่ค้นพบในงานวิจัยนี้ก็คือ ลวดบัวเวทิกา/เวทิไกในศิลปะขอมซึ่งแบ่งออกได้เป็น 2 เส้น คือแถวกลีบบัวและแถวลูกกรงซึ่งมี

ที่มาแตกต่างกัน แถวกลีบบัวน่าจะเกี่ยวข้องกับบัวหงายรัดเรือนธาตุในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกส่วนลูกกรงนั้นคงเป็นการแปลความว่า "เวทิกา" หมายถึงรั้วลูกกรง ลักษณะดังกล่าวไม่พบในศิลปะอินเดียมาก่อน

เรือนธาตุในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครมักแบ่งออกเป็นสามเก็จตามระบบตรีรถะซึ่งเป็นระบบที่แพร่หลายที่สุดในเอเชียอาคเนย์ซึ่งตรงกับศิลปะอินเดียใต้ระยะต้นหลายสกุล อย่างไรก็ตาม การแบ่งเก็จแบบตรีรถะในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครนั้นเป็นระบบเสาสี่ต้นแบ่งพื้นที่ผนังออกเป็นสามส่วนโดยไม่มีสลีลานตระซึ่งพบเช่นกันในศิลปะจามและศิลปะชวาภาคกลาง รูปแบบเสาติดผนังในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนครเองก็คล้ายคลึงกับศิลปะจามและศิลปะชวาภาคกลางคือเป็นเสาหน้ากระดานที่มีแถบลายตรงกลาง จากการศึกษาพบว่า เสาที่มีลักษณะซับซ้อนรวมถึงระบบเสาขนาบเก็จตามแบบอินเดียใต้กลับไม่เข้ามาเป็นเสาติดผนังในศิลปะขอม-จาม-ชวาเลย ทั้งนี้

ระบบประตูในศิลปะขอมมักใช้ "มกรโตรณะ" ที่รองรับด้วย "สตัมภศาขา" มาประดับตามระบบที่ปรากฏในศิลปะอินเดียฝั่งตะวันตก มกรและวงโค้งจึงเป็นสัญลักษณ์แห่งความมงคล-อุดมสมบูรณ์เพียงสองประการที่ยังคงปรากฏที่ประตูในศิลปะขอม ในขณะที่ศิลปะอินเดียประตูมักอยู่ในรูปของกรอบซ้อนกันและประดับด้วยสัญลักษณ์มงคลจำนวนมากแต่ศิลปะขอมกลับละทิ้งความซับซ้อนดังกล่าวทั้งหมด คงไว้เพียงมกรโตรณะและสตัมภศาขาซึ่งได้กลายเป็น "ทับหลัง" และ "เสาประดับกรอบประตู" ตามลำดับ

การประดับผนังด้วย "วิมานลอย" (คืออาคารจำลองซึ่งมีฐานลอยอยู่กลางผนังเรือนธาตุ) ถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะขอมสมัยก่อนเมืองพระนคร เนื่องจากไม่พบเลยในศิลปะอินเดียรวมถึงเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆด้วย แต่กระนั้น ต้นเค้าของวิมานลอยดังกล่าวอาจมาจากการประดับ "บัญชร" ในศิลปะอินเดียใต้ พื้นที่เก็จกรรณะซึ่งมีความกว้างของปราสาทขอมก่อนเมืองพระนครทำให้วิมานลอยมักมีขนาดใหญ่ จึงสามารถเน้นองค์ประกอบสถาปัตยกรรมด้วยการสลักรายละเอียดของฐาน เรือนธาตุ ซุ้มประตูและยอดกูฑุได้อย่างซับซ้อน การปรากฏยอดกูฑุทำให้คิดไปได้ว่าวิมานลอยจำลอง "อาคารทรงศาลา" ที่เห็นจากด้านหน้า ส่วนฐานรูปสัตว์ปีกที่รองรับวิมานลอยอยู่นั้นอาดัดแปลงมาจาก "วยาลมาลา" ในศิลปะอินเดียใต้

ศิลปะขอมถือเป็นสกุลที่กำหนดเก็จภัทระให้เพิ่มมุมอย่างซับซ้อนและต่อเนื่องตั้งแต่เรือนธาตุขึ้นไปถึงยอด งานวิจัยนี้จึงมองเก็จภัทระในฐานะของการจำลองปราสาทอีกหลังหนึ่งมาแปะทับปราสาทตามระบบ "ปราสาทซ้อนปราสาท" ซึ่งระบบนี้ถือว่าซับซ้อนมากเมื่อเทียบกับศิลปะอินเดียและชวาในระยะร่วมสมัย

6.2. ศิลปะจาม

ปราสาททรงวิมานดูเหมือนจะเป็นปราสาทเพียงทรงเดียวที่ได้รับความนิยมสูงสุดในศิลปะจาม ส่วนปราสาททรงศาลาพบควบคู่กันแต่ได้รับความนิยมน้อยกว่ามาก ความหลากหลายของอาคารในศิลปะจามน้อยกว่าพลวัตรในศิลปะ

ขอมสมัยก่อนเมืองพระนครมาก อนึ่ง ปราสาททรงวิมานในศิลปะจามมีเส้นรอบนอกเป็นขั้นบันไดมาตั้งแต่ศิลปะหัวล่าย แล้วอันแตกต่างไปจากศิลปะขอมในระยะร่วมสมัย นอกจากนี้ ลักษณะของตละในศิลปะจามที่โดดเด่นมากก็คือการจำลองเสาติดผนังและปราสาทจำลองที่โคนเสาติดผนังทุกต้นขึ้นไปไว้ที่ตละด้านบนทุกชั้นซ้อนด้วยซึ่งประเด็นนี้ไม่พบกับศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆในระยะร่วมสมัย

ฐานในศิลปะจามมักเป็นฐานเตี้ยๆ ดูเหมือนว่าสถาปนิกจะสนใจในการเน้นความสำคัญให้กับเรือนธาตุยืดสูงมากกว่าฐานอันแตกต่างไปจากศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครที่ให้ความสำคัญฐานเท่าๆกับเรือนธาตุ อย่างไรก็ตาม จุดโดดเด่นของฐานในศิลปะจามก็คือการประดับปราสาทจำลองที่โคนเสาติดผนังแต่ละต้นซึ่งเป็นระเบียบที่ปรากฏอย่างยาวนานและต่อเนื่องกันตั้งแต่ศิลปะหัวล่ายจนถึงศิลปะจามสมัยหลัง ปราสาทจำลองมีลักษณะเป็นปราสาททรงกูฑุ โดยกูฑุมีพัฒนาการไปตามสมัย อีกประเด็นหนึ่งที่ค้นพบจากการศึกษาก็คือชั้นกลีบบัวที่ฐานในศิลปะจามซึ่งต่อมาถูกดูดกลืนกลายเป็นลวดบัวชั้นหนึ่งของบัวเชิงเรือนธาตุนั้น น่าจะมีที่มาจากลวดบัวเวทิกา/เวทิไกรูปแถวกลีบบัวในศิลปะขอม

การตกแต่งเรือนธาตุด้วยเสาติดผนังถือเป็นลักษณะที่โดดเด่นที่สุดในศิลปะจาม งานวิจัยนี้พบว่าการที่เสาติดผนังของศิลปะจามระยะแรกมีจำนวน 4 ต้นนั้นตรงกับกระบวนการในการแบ่งเก็จ “กรรณะ-ภัทระ-กรรณะ” ตามระบบตรีรถะที่ไม่มีสลีลานตระซึ่งพบเช่นกันในศิลปะขอมและชวาในระยะร่วมสมัยด้วย ในระยะต่อมา ศิลปะจามได้พัฒนาจนมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเองเมื่อเสาติดผนังเพิ่มจำนวนเป็น 5 ต้นดั่งที่ปรากฏตั้งแต่ศิลปะมิเซิน A1 ลงมา เสาติดผนังในศิลปะจามระยะต้นมีลักษณะเป็นเสาหน้ากระดานที่ตกแต่งด้วยแถบลายคล้ายคลึงกับศิลปะขอม-ชวา ซึ่งจากการศึกษาพบว่า อาจเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียใต้ฝั่งตะวันตกสมัยราษฏรกูฏะซึ่งนิยมการประดับแถบลายไว้กลางเสาติดผนังของเรือนธาตุเช่นกัน ต่อมา ศิลปะจามได้พัฒนาการประดับเสาติดผนังอย่างรวดเร็วจากเสาที่มีแถบลายตรงกลางไปสู่เสาที่มี “ร่องลึก” ตรงกลางและประดับแถบลายแยกออกไปทั้งสองข้างของเสา พัฒนาการอันรวดเร็วของเสาติดผนังนี้ถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะจามเช่นกันเนื่องจากไม่พบพลวัตรดังกล่าวในศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะชวาภาคกลาง

ที่น่าสนใจก็คือ ศิลปะจามประดับบัญชรเฉพาะเก็จภัทระเท่านั้นส่วนเก็จกรรณะปล่อยให้เรียบเสมอ การเน้นปราสาทให้มีทรงยืดสูงอาจมีส่วนสำคัญที่ทำให้พื้นที่ระหว่างเสาติดผนังมีความ “แคบ” จนกระทั่งไม่เหมาะสมในการประดับพื้นที่เก็จกรรณะด้วยซุ้มจระนำหรือบัญชรใดๆ การประดับบัญชรจึงจำกัดเฉพาะเก็จภัทระเท่านั้น อนึ่ง ระเบียบดังกล่าวแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลยตั้งแต่ศิลปะหัวล่ายจนถึงศิลปะสมัยหลัง อันแตกต่างไปจากพัฒนาการที่มีพลวัตรสูงในศิลปะชวาภาคกลางมาก ทั้งนี้ ต้องยกเว้นศิลปะมิเซิน A1ที่พยายามใส่ซุ้มจระนำลงไปทุกเก็จแต่ดูเหมือนว่าจะเป็นความนิยมในระยะเดียวและอาจเกี่ยวข้องกับอิทธิพลชวาที่เข้ามามีบทบาทอยู่เพียงช่วงเดียวคือในระยะนี้

บัญชรหรือปราสาทจำลองประดับผนังเรือนธาตุถือเป็นลักษณะที่โดดเด่นที่สุดในศิลปะจามอีกกรณีหนึ่ง โดยศิลปะจามมักประดับบัญชรที่เก็จภัทระเสมออันแตกต่างไปจากศิลปะอินเดียใต้ระยะต้นที่นิยมประดับบัญชรไว้ในผนังเรือนธาตุส่วนไม่สำคัญ เช่นสลีลานตระหรือเก็จประติภัทระ อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจก็คือศิลปะจามมักให้ความสำคัญกับ

บัญชรมากจนสามารถวาง "ทับ" หรือ "บดบัง" เสาติดผนังได้ อนึ่ง ดั่งที่ได้กล่าวไปแล้วว่าศิลปะจามมีแนวโน้มการจัดวางเสาติดผนังถี่ๆ ซึ่งทำให้พื้นที่เก็จแต่ละเก็จค่อนข้างแคบ ดังนั้นเมื่อจัดวางบัญชรลงไปที่เก็จภัทระสถาปนิกจามจึงกำหนดให้บัญชรสามารถวางทับและบดบังเสาติดผนังคู่ในซึ่งขนาบเก็จภัทระได้ และเมื่อเกิดเสาติดผนังต้นที่ห้าหรือต้นกลางขึ้นในศิลปะมิเซิน A1 เป็นต้นมา จึงทำให้เสาต้นนี้ถูกบดบังจากบัญชรอย่างสม่ำเสมอจนไม่มีฐานเสา

บัญชรในศิลปะจามระยะต้น คือตั้งแต่ศิลปะหัวล่ายถึงศิลปะมิเซิน A1 มีลักษณะคล้ายกับบัญชรในศิลปะปัลลวะ-จาลุกยะตะวันตกระยะแรก-โจฬะตอนต้น คือ เป็นบัญชรยอดกูฑุที่มีครีวะเพียงชั้นเดียว ต่อมา รูปแบบบัญชรได้รับการพัฒนาขึ้นจนกลายเป็นการจำลองปราสาททรงวิมานทั้งหลังที่มีทั้งตละและอาคารจำลองดั่งในศิลปะบิญดิ่นซึ่งบัญชรเช่นนี้ทำให้นึกไปถึงบัญชรในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย

6.3. ศิลปะทวารวดีและศิลปะมอญสะเทิม

เนื่องจากสถูปในศิลปะทวารวดีส่วนมากเป็นการนำเอาปราสาทมาประยุกต์ใช้แต่กำหนดเรือนธาตุกลายเป็นอาคารทึบ คือไม่มีครรภคฤหะภายใน ด้วยเหตุนี้ศิลปะทวารวดีจึงไม่มี "ประตู" ให้ศึกษาอันแตกต่างไปจากศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆ ส่วนบนของสถูปมักสูญหายไปหมดสิ้นแต่ก็มีหลักฐานของปราสาทจำลองในศิลปะสกุลนี้ที่ทำให้คิดไปได้ว่าอาจเคยเป็นยอดวิมาน

ฐานในศิลปะทวารวดี มักแบ่งออกเป็น 2 ชั้นและมักกำหนดให้ฐานแต่ละชั้นมีฐานันดรต่างกัน คือ "ฐานประทักษิณ" ซึ่งมักเป็นฐานที่ไม่ยกเก็จใดๆและมีลวดบัวอย่างง่ายๆ แต่มีบันไดและลานสำหรับให้ผู้ศรัทธาสามารถเดินประทักษิณได้ ส่วนฐานชั้นบนนั้นเป็น "ฐานเวทีพันธะ" ที่มีลวดบัวและการยกเก็จอย่างซับซ้อนรองรับเรือนธาตุ ลวดบัวมักประกอบด้วยลวดบัวกลศะขนาดใหญ่ รวมถึงลวดบัวประกอบอื่นๆเช่นขื่อปลอม ลวดบัวเวทิไก ฯลฯ การแบ่งฐานสองชั้นนี้ยังทำให้นึกไปถึงเจดีย์บางองค์ในศิลปะมอญสะเทิมด้วย อันอาจแสดงให้เห็นว่าอาจมีความสัมพันธ์ทางศิลปกรรมกัน ทั้งนี้ความสัมพันธ์ดังกล่าวอาจเป็นภาพสะท้อนของคนทวารวดีและคนสะเทิมที่พูดภาษามอญเช่นเดียวกันและอาจมีความสัมพันธ์กัน

ฐานอีกประเภทหนึ่งซึ่งได้รับความนิยมมากก็คือฐานเจาะช่องท้องไม้ประดับภาพดินเผา-ปูนปั้น ซึ่งตรงความนิยมกับฐานเวทีพันธะในศิลปะปาละตอนต้น อย่างไรก็ตาม ศิลปะปาละมักเป็นภาพ "ไม่เล่าเรื่อง" แต่ศิลปะทวารวดีมักเป็นภาพ "เล่าเรื่อง" ชาดก อวทาน ฯลฯ การเจาะช่องท้องไม้ประดับภาพชั้นนี้ยังทำให้นึกไปถึงเจดีย์บางองค์ในศิลปะมอญสะเทิมด้วย

เรือนธาตุมีการวางผังแบบตรีรถะ อย่างไรก็ตาม การใช้ระบบเสาขนาบเก็จและการปรากฏสลีลานตระคั่นระหว่างเก็จภัทระกับเก็จกรรณะสะท้อนให้เห็นว่าสถาปนิกทวารวดีมีความเข้าใจระบบอันซับซ้อนของศิลปะอินเดียได้ดีกว่า

สถาปนิกในศิลปะขอม-จาม-ชวา ที่เก็จภัทระและเก็จกรรณะมักประดับด้วยซุ้มจระนำโดยที่เก็จภัทระมีการเพิ่มมุมจำนวน 4-6 มุมเพื่อเน้นเก็จภัทระ ส่วนเก็จกรรณะมักเป็นเก็จหนาที่ไม่มีการเพิ่มมุมใดๆ ในขณะที่เก็จภัทระนั้นทำให้นึกถึงกระบวนการในศิลปะจาลุกยะตะวันตกระยะแรกแต่เก็จกรรณะกลับทำให้นึกไปถึงแผนผังแบบทวิรถะของฐานชคตีในศิลปะปาละตอนต้น

การประดับบัญชรปรากฏบ้างในศิลปะทวารวดี บ้างก็เป็นบัญชรยอดกูฑุที่มีครีวะเพียงชั้นเดียวที่คล้ายคลึงกับศิลปะอินเดียใต้ระยะต้น แต่บางครั้งบัญชรก็มีลักษณะซับซ้อนมาก คือเป็นบัญชรที่จำลองมาจากวิมานทั้งหลัง

6.4. ศิลปะชวาภาคกลาง

แม้ว่ารูปทรงของปราสาทในศิลปะชวาภาคกลางจะเน้นอาคารทรงวิมานเป็นหลัก แต่พัฒนาการของยอดวิมานในสกุลนี้กลับมีพลวัตรสูงและมีพัฒนาการอย่างรวดเร็วมากกว่าศิลปะเอเชียอาคเนย์สกุลอื่นๆ โดยเฉพาะการประดับอาคารจำลองซึ่งเดิมปรากฏเฉพาะที่มุมในระยะต้น พัฒนาไปสู่การประดับสถูปิกะในระยะกลางและอาคารจำลองยอดสถูปิกะในระยะปลาย ลักษณะเช่นนี้ไม่เคยปรากฏในศิลปะอินเดียเช่นกัน พลวัตรนี้ยังรวมถึงพัฒนาการของยอดจันทิที่มีลักษณะเป็นสถูปในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลายด้วย แม้ว่าสถูปยอดจันทิเหล่านี้อาจมีที่มาจากโดมทรงกูฏะแปดเหลี่ยมในศิลปะอินเดียใต้ แต่ศิลปะชวาภาคกลางตอนปลายกลับนำเอาลักษณะดังกล่าวมาออกแบบใหม่จนเกิดลักษณะที่หลายหลาก เช่น สถูปประกบสถูปิกะ หรือสถูป/สถูปิกะผสมอามลกะเป็นต้น

จากการศึกษาได้ค้นพบว่าชั้นเรือนธาตุจำลองในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลายที่ถูกดัดแปลงให้อยู่ในผังแปดเหลี่ยมหรือแปดเหลี่ยมยกเก็จในหลายกรณีนั้น แสดงให้เห็นว่าสถาปนิกชวาได้ออกแบบเรือนธาตุจำลองในฐานะที่เป็น "ฐานสถูปยอด" ซึ่งจำเป็นต้องปรับรูปทรงให้กลายเป็นแปดเหลี่ยมเพื่อให้รูปทรงสอดรับสถูปยอดในผังกลม

ฐานในศิลปะชวาภาคกลางก็มีความซับซ้อนเช่นกัน การวิจัยนี้พบว่า เนื่องจากการแบ่งชั้นฐานให้ "ฐานประทักษิณ" รองรับ "ฐานเวทีพันธะ" ตั้งแต่ศิลปะชวาภาคกลางตอนกลางเป็นต้นมา เป็นแรงผลักดันสำคัญที่ทำให้ระบบฐานจันทิในศิลปะชวาภาคกลางมีความซับซ้อนเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ต่อมาได้มีการเพิ่ม "พนักระเบียงกันตก" (balustrade) เพื่อป้องกันไม่ให้ผู้ศรัทธาตกลงมาจากฐานประทักษิณ ยังเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้สถาปนิกชวาออกแบบ "ฐานหนุน" เพื่อหนุนให้ฐานเวทีพันธะรวมถึงเรือนธาตุของจันทิไม่ถูกบดบังเมื่อมองออกมาจากภายนอก

ลวดบัวฐานในศิลปะชวาเองก็มีความซับซ้อนและมีพลวัตรทางพัฒนาการที่น่าสนใจ โดยฐานในระยะแรกเกิดจากฐานเจาะช่องอย่างง่ายๆ จนพัฒนามาเป็นฐานที่มีลวดบัวกลศะผสานกับฐานเจาะช่อง และในท้ายที่สุดมีการใช้ซุ้มจระนำใส่รูปสัตว์มาแทรกฐาน อนึ่ง ฐานบัวในศิลปะชวาไม่ได้มีแบบเดียว แต่มีหลายรูปแบบและใช้ควบคู่กันตามตำแหน่งของฐานนั้นๆ เช่น ถ้าเป็นฐานประทักษิณซึ่งมีท้องไม้กว้างที่สุดก็ต้องใช้ฐานที่มีลวดบัวและองค์ประกอบที่ซับซ้อนที่สุด ถ้า

ฐานบัวนั้นเป็นฐานท้องไม้แคบเช่นฐานรองรับเรือนธาตุก็จะมีลวดบัวซับซ้อนน้อยกว่า ทั้งหมดนี้แสดงภูมิปัญญาของสถาปนิกในการเลือกลวดบัวแบบอินเดียแบบต่างๆ เช่น ลวดบัวกลศะ ลวดบัวกโปตะและแถวขื่อปลอม ฯลฯ มาประกอบเพื่อออกแบบฐานต่างๆในแต่ละชั้นมีกระบวนการความซับซ้อน-ความเรียบง่ายที่แตกต่างกันไปตามหน้าที่

เรือนธาตุแบบเสาสี่ต้นแบ่งผนังเรือนธาตุออกเป็นสามเก็จตามระบบตรีรถะ เป็นรูปแบบโดยปกติในศิลปะชวาภาคกลาง ซึ่งสอดรับกับศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครและศิลปะจามระยะต้น อย่างไรก็ตามศิลปะชวาภาคกลางมีพัฒนาการของการประดับผนังเรือนธาตุที่รวดเร็วผิดกับศิลปะสกุลอื่นๆมาก โดยมีการพัฒนาจากซุ้มจระนำซุ้มเดี่ยวเฉพาะเก็จภัทระในศิลปะชวาภาคกลางตอนต้น ไปสู่การประดับภาพเล่าเรื่องเต็มเก็จภัทระและซุ้มประติมากรรมในเก็จกรรณะในสมัยชวาภาคกลางตอนกลาง และระบบตรีรถะซ้อนตรีรถะเมื่อแผนผังแบบกากบาทได้เข้ามามีบทบาทในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลาย

ซุ้มกาล-มกรถือเป็นลวดลายซุ้มจระนำและซุ้มประตูที่ได้รับความนิยมในศิลปะชวา อนึ่ง หน้ากาลคือสัญลักษณ์ของกาลเวลาอันกลืนกินทุกสิ่งแม้แต่ตัวของมันเอง เป็นภาคปรากฏของพระศิวะอันเป็นเทพเจ้าแห่งความตาย การทำลายและกาลเวลา บางคัมภีร์กล่าวว่าหน้ากาลเกิดขึ้นมาจากความพิโรธของพระศิวะ การนำเอาหน้ากาลมาประดับไว้ที่ประตูอาจเป็นการเตือนผู้ศรัทธาให้ยำเกรงต่อพลังอำนาจแห่งกาลเวลาและ/หรือพระเป็นเจ้า ทั้งนี้แตกต่างไปจากศิลปะอินเดียและศิลปะขอมก่อนเมืองพระนครที่ไม่นิยมนำ “หน้ากาล” มาประดับทีประตูด้วยเหตุที่ศิลปะทั้งสองนิยมสัญลักษณ์ความอุดมสมบูรณ์-ความเป็นมงคลมาประดับไว้ที่ประตูมากกว่า ในกรณีของศิลปะชวา หน้ากาลอันเป็นสัญลักษณ์แห่งความเสื่อมถอยได้ถูกผนวกกับมกร อันเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ จากการศึกษาด้านรูปแบบพบว่า ซุ้มกาลมกรมี 2 รูปแบบย่อยในศิลปะชวาภาคกลาง คือ แบบครอบเก็จโดยไม่มีเสาซุ้ม และแบบกูฑุวงโค้งซึ่งวางบนเสาซุ้มทั้งนี้ แบบแรกมักครอบอยู่ที่เก็จประธานและมักมีมกรหันออก ส่วนแบบที่สองมักเป็นกรอบซุ้มจระนำโดยมกรมักหันเข้า

ระบบปราสาทซ้อนปราสาทในศิลปะชวาถือได้ว่าซับซ้อนที่สุด โดยเฉพาะเมื่อแผนผังแบบกากบาทจากศิลปะปาละตอนต้นได้เข้ามามีบทบาทในศิลปะชวาภาคกลางตอนปลายแล้ว ก็ทำให้เกิดการสมมติมุขที่ยื่นออกมาทั้งสี่ทิศว่าประหนึ่งปราสาทอีกหลังหนึ่งที่มีประกบปราสาทประธาน โดยปราสาทประกบแบ่งเป็นตรีรถะเช่นกันและมียอดปราสาทเป็นของตนเอง บางครั้งยอดปราสาทประกบก็แนบอิงไปกับยอดของปราสาทประธานแต่บางครั้งก็ตั้งแยกออกมาเป็นอิสระ ส่วนการประดับผนังเรือนธาตุด้วยบัญชรปรากฏในสมัยชวาภาคกลางตอนปลายเช่นกัน โดยมักเป็นบัญชรยอดวิมาน

6.5. ศิลปะพุกาม

ปราสาทเพียงทรงเดียวที่ได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในศิลปะพุกามก็คือ อาคารหลังคาลาดยอดศิขระซึ่งพบมาก่อนในภาพสลักจำนวนมากในศิลปะปาละ อนึ่ง ยอดศิขระในศิลปะพุกามตอนต้นก็มีลักษณะหลายประการคล้ายกับศิลปะอินเดียเหนือฝั่งตะวันออก (ศิลปะปาละ-โอริสสา-ทักษิณโกศล)โดยเฉพาะการปรากฏแถวกูฑุกลางเก็จภัทระและการ

ใช้ลูกแก้วแทรกแทนคอศิขระ อนึ่ง ปราสาทหลังคาลาดแบบที่ไม่มียอดศิขระซึ่งตรงกับอาคารทรงปีฒาเทอุลในศิลปะอินเดียเหนือฝั่งตะวันออกก็พบเช่นกันในศิลปะพุกาม โดยอาคารทรงนี้น่าจะเป็นต้นเค้าให้กับอาคารทรงปยาทาดเครื่องไม้ในศิลปะพม่าระยะหลัง

ฐานในศิลปะพุกามมี 2 ประเภทคือฐานเวทีพันธะที่มีลวดบัวกลศะเต็มท้องไม้และฐานเจาะช่องท้องไม้ประดับภาพเล่าเรื่อง โดยฐานประเภทหลังนี้คงได้อิทธิพลมาจากศิลปะปาละ อย่างไรก็ตาม ฐานเจาะช่องในศิลปะปาละไมมีการแทรกลูกแก้วเข้าไปในท้องไม้ ภาพดินเผามักไม่มีการเคลือบและมักเป็นภาพ "ไม่เล่าเรื่อง" แต่ศิลปะพุกามกลับนิยมแทรกลูกแก้วลงไปในท้องไม้ เป็นภาพเล่าเรื่องชาดกและมักเคลือบเขียว

เรือนธาตุในศิลปะพุกามตอนต้นมีความเรียบง่ายที่สุดในเอเชียอาคเนย์ เนื่องด้วยไม่ปรากฏการยกเก็จใดๆ ทั้งนี้เนื่องด้วยเรือนธาตุดังกล่าวเป็นผนังที่คลุมทางประทักษิณภายใน สำหรับผนังเรือนธาตุการตกแต่งเพียงอย่างเดียวก็คือการออกแบบซุ้มหน้าต่างให้กลายเป็นบัญชรแปะผนัง อนึ่ง ศิลปะพุกามเป็นศิลปะสกุลเดียวในเอเชียอาคเนย์ที่สามารถตามระบบ "สันธารปราสาท" ในศิลปะอินเดีย คือสามารถสร้างทางประทักษิณภายในได้ ทางประทักษิณภายในนี้เองที่ทำให้ต้องใช้หลังคาลาดมาเป็นส่วนหนึ่งของหลังคาด้วยเนื่องด้วยหลังคาลาดจะตรงกับตำแหน่งของทางประทักษิณภายในพอดี

ในศิลปะพุกามตอนปลาย เมื่อความนิยมในการเจาะประตูกลางผนังเรือนธาตุได้เริ่มปรากฏเข้ามา จึงทำให้เกิด "มุขสำหรับประตู" ขึ้นและทำให้มุขดังกล่าวดูประหนึ่งเก็จภัทระไป

เสาติดผนังในศิลปะพุกาม ประดับด้วยกาบบน-ประจำยามอก-กาบล่าง รูปสามเหลี่ยม ถือเป็นลักษณะเฉพาะในศิลปะสกุลนี้ จากการศึกษาพบว่ากาบบนน่าจะกำเนิดมาจากช่อพันธุ์พฤกษาที่ห้อยลงมาจากปูรณฆฏะยอดเสาในศิลปะอินเดียเหนือฝั่งตะวันออก ต่อมาจึงกลายเป็นกาบบนรูปสามเหลี่ยมเมื่อเข้ามาในศิลปะพุกามแล้ว ส่วนกาบล่างและประจำยามอกนั้นเริ่มปรากฏขึ้นในระยะหลังและเป็นนวัตกรรมในศิลปะพุกามเอง โดยปรากฏตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าจันสิตถาลงมา

จากการศึกษาปราสาทในศิลปะอินเดียแต่ละสกุลโดยละเอียดและการตรวจสอบกับเอเชียอาคเนย์ ทำให้สรุปได้อย่างค่อนข้างมั่นใจว่า ไม่มีศิลปะสกุลใดเลยในเอเชียอาคเนย์ที่จะสร้างอาคารปราสาทโดยที่มีรายละเอียดทุกประการตามอย่างศิลปะอินเดีย แต่อาคารทรงปราสาทในศิลปะเอเชียอาคเนย์ทุกสกุลกลับสะท้อนให้เห็น "ภูมิปัญญา" ของสถาปนิกในการนำเอาองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมแบบอินเดียมาเพื่อการออกแบบใหม่จนกลายเป็น "นวัตกรรม" หรือ "ลักษณะเฉพาะ" ของสกุลศิลปะต่าง ๆในเอเชียอาคเนย์เอง

บรรณานุกรม

ภาษาต่างประเทศ

Acharya, P.K. **A Dictionary of Hindu Architecture** .New Delhi: Low Price Publication, 1997.

Ahmad, B. (editor). **Buddhist Heritage of Bangladesh** .Dhaka: Nympea Publication, n.d.

Ali Naqi, M.D. and Malliek, F. "Form and Morphology of Paharpur Vihara: A Conjectural Virtual Reconstruction". **Proceeding of the International Seminar on Elaboration of An Archaeological Research Strategy For Paharpur World Heritage Site** .Dhaka: UNESCO ,2004.

Bénisti, M.**Stylistic of Early Khmer Art**, vol.1 .New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Art, 2003.

________. "The Minor Stupa of Bodh Gaya and Ratnagiri". **Stylistics of Buddhist Art in India**, Vol.1 .New Delhi: Aryan Books International, 2003.

Boisselier, J. **Le Cambodge, Asie du Sud-Est: Première Partie**.Paris: Manuel D'Archaeologie d'Extrême Orient,1966.

Bouebet, J. et Dagens, B. **Les Sites Archéologiques de la Région du Bhnam Gulen** (Phnom Kulen). **Arts Asiatiques**, Tome XXVII, 1973.

Bruguir, B.et Lacroix, J. **Sambor Preikuk et le Bassin du Tonlé Sap, Guide archéologique de Cambodge**, Tome II .Cultural Developemt – Cambodia Creative Industries Support Programme, 2011.

Casey, J. and others. **Divine Presence: Arts of India and the Himalayas**. Barcelona: Casa Asia, 2003.

Crowe, Y. "Reflections on the Adina Mosque at Pandua". **The Islamic Heritage of Bengal** .UNESCO, 1984.

Deva, K. **Temples of India**, vol.1. New Delhi: Aryan Books International, 2000.

______. **Temples of Khajuraho**, Vol.1 .New Delhi: Archaeological Survey of India, 1990.

Dhaky, M.A. "The Genesis and the Development of Māru-Gurjara Temple Architecture", **Study in Indian Temple Architecture** .New Delhi: American Institute of Indian Studies, 1975.

Dhar, P.P. **The Torana in Indian and Southeast Asian Architecture** .New Delhi: D.K.Printworld, 2009.

Donaldson, T.E. **Hindu Temple of Orissa, Vol.**1.Leiden: E.J.Brill, 1985.

Dupont, P. **The Archaeology of the Mons of Dvāravatī**, translated by J.K.Sen .Bangkok: White Lotus Press, 2006.

Guillon, E. **Hindu-Buddhist Art of Vietnam: Treasure from Champa** .Bangkok: River Book, n.d.

Hardy, A. **The Temple Architecture of India** .West Sussex: John Wiley & Sons, 2007.

_______. **Indian Temple Architecture: Form and Transformation: Karnataka Dravida Tradition** .New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1995.

Huntington, S.L. "Early Western Calukya and Related Schools". **The Art of Ancient India: Buddhist Hindu Jains** .New York: Weatherhill, 1985.

____________. **The Art of Ancient India: Buddhist Hindu Jain** .New York: Weatherhill, 1985.

Jouveau-Dubreuil, G. **Dravidian Architecture** .Varanasi: Bharat-Bharati, 1972.

Kamrisch, S. Hindu Temple, vol.2 .Delhi: Motilal Banarsidass, 1976.

Kempers, A.J.B. **Ancient Indonesian Art** .Amsterdam: C.P.J.Van der Peet, 1959.

Kulkarni, R.P. **Prāsāda Maṇḍana of Sūtradhāra Maṇḍana: Sanskrit Text and English Translation with Notes and Glossary** .New Delhi: Munshiram Manoharlal, 2005.

Luce, G.H. **Old Burma-Early Pagan** ,Vol. 1 .New York: J.J. Augustine,1969.

_______. **Phases of Pre-Pagan Burma: Languages and History** .Oxford: Oxford University Press, 1985.

Meister, M.W.and Dhaky, M.A. (editors). **Encyclopedia of Indian Temple Architecture: South India Lower Drāviḍadeśa**, Part I: Text. Delhi: Oxford University Press, 1983.

Michael, G. **The Early Western Calukya Temples** .AARP, n.d.

Pictorial Guide to Pagan .Rangoon: Minister of Culture, 1975.

Shukla, D.N. **Vāstu Śastra: Hindu Science of Architecture**, Vol.1 .New Delhi: munshiram Manoharlal, 1998.

Stern, P. **L'Art du Champa et Son Évolution** .Paris: Musée Guimet, n.d.

Strachan, P. **Pagan: Art and Architecture of Old Burma** .Arran: Kiscadale, 1989.

Tadgell, C. **The History of Architecture in India: From the Dawn of Civilization to the End of the Raj** . London: Paidon Press, 1990.

Williams, J.G. **The Art of Gupta India: Empire and Province** .New Delhi: Heritage Publishers, 1983.

ภาษาไทย

จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา **พระเจดีย์เมืองเชียงใหม่** .เชียงใหม่: สำนักพิมพ์วรรณรักษ์, 2541.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. **เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล** . กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2555.

__________. **ศิลปะไทยภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ** .กรุงเทพ: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด ,2558.

__________. "เขาคลังนอกและประเด็นความเกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมอินเดีย, **วารสารเมืองโบราณ**, ปีที่ 35 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม-กันยายน 2552)

__________.**ศิลปะชวา** .กรุงเทพ:ศิลปวัฒนธรรม, 2558.

ชูจิต จิตต์แก้ว. **การศึกษาลายหน้ากาลบนทับหลังแบบเขมรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย** .วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์, 2527.

พิริยะ ไกรฤกษ์. **ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ฉบับคู่มือนักศึกษา** .กรุงเทพ: อมรินทร์การพิมพ์, 2528.

__________. **พุทธศาสนนิทานเจดีย์จุลประโทน** .กรุงเทพ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2517.

ศิวพงศ์ สีเสียดงาม. **ศิลปกรรมในวัฒนธรรมเขมรที่เมืองศรีเทพ อำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์** .วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.

สงวน รอดบุญ. **พุทธศิลป์สุโขทัย** .มปท.,2521.

สมศักดิ์ รัตนกุล.**โบราณคดีเมืองคูบัว** .กรุงเทพ: กรมศิลปากร, 2535.

สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล **การกลายรูปจากอาคารจำลอง-นาคปัก-บรรพแถลงของปราสาทในศิลปะขอมมาเป็นกลีบขนุนของปรางค์ในศิลปะไทย** .สานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร,2546.

สันติ เล็กสุขุม. **เจดีย์: ความเป็นมาและคำศัพท์เรียกองค์ประกอบเจดีย์ในประเทศไทย** .กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มติชน, 2535.

__________. **เจดีย์สมัยสุโขทัยที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว** .กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2534.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ศ.หม่อมเจ้า **ศิลปะขอม** .พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ศ.หม่อมเจ้า สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2547.

__________.**ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย ลังกา ชวา จาม ขอม พม่า ลาว**, พิมพ์ครั้งที่ 2 . กรุงเทพ: สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรม, 2540.