ฐานรากของสยามนิกาย: ศึกษาจากพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาท หลังการล่มสลายของลัทธิตันตรยานในกัมพูชาถึงก่อนกาลของคณะสงฆ์ลังกาวงศ์[1]

พิชญา สุ่มจินดา
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะ ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

1. บทนำ

“ศตวรรษแรกของประวัติศาสตร์ไทยเป็นศตวรรษที่วิเศษ” (จันทร์จิรายุ 2543, 30)

ศตวรรษที่วิเศษซึ่งหม่อมเจ้าจันจิรายุ รัชนี ทรงกล่าวถึง คือ ช่วงระยะเวลาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นไป เป็นช่วงระยะเวลาที่นักประวัติศาสตร์ให้นิยามว่าเป็นจุดเริ่มต้นของประวัติศาสตร์ “ไทย” เป็นช่วงระยะเวลาที่แคว้นเล็กแคว้นน้อยภายใต้อิทธิพลของอาณาจักรกัมพูชาจะผงาดขึ้นมาเป็นดินแดนที่สร้างสายธารทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมอันโดดเด่นให้กับภูมิภาค ดังเช่นที่ทรงยกกล่าวว่า

“พ่อขุนมังรายทรงสร้างเมืองเชียงใหม่ในปี 1839 ห้าสิบปีให้หลังพระมหาธรรมราชาลิไทย...เสด็จขึ้นครองราชย์บัลลังก์สุโขทัย (1890) พระเจ้ารามาธิบดีที่ 1 ทรงสร้างกรุงศรีอยุธยาในปี 1893 พระเจ้าฟ้างุ้มทรงสร้างเมืองหลวงพระบางราชธานีดั้งเดิมของลาวปัจจุบันเหนือฝั่งแม่โขงในปี 1896 และพระเจ้าผากองทรงสร้างเมืองน่านในปี 1911” (จันทร์จิรายุ 2543, 30)

อย่างไรก็ดี ช่วงระยะเวลานี้ในทรรศนะของผู้วิจัยกลับเป็นช่วงระยะเวลาที่มืดมิดเกือบจะที่สุดช่วงหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทย เราทราบความเป็นไปของประวัติศาสตร์ช่วงนี้ของสุโขทัยจากจารึกที่กระท่อนกระแท่นและไม่ร่วมสมัย ดังเช่น จารึกหลักที่ 2 วัดศรีชุมที่แม้จะให้ภาพของการแย่งชิง “แคว้นสุโขทัย” แต่เราก็มืดมนกับการค้นหาว่าก่อนหน้าพ่อขุนศรีนาวนำถมผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นปฐมกษัตริย์แห่งสุโขทัย กษัตริย์สุโขทัยภายใต้พระราชอำนาจของ “ผีฟ้าแห่งศรีโสธรปุระ” มีพระนามว่าอย่างไรบ้าง เช่นเดียวกับความเป็นไปของเมืองสำคัญในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา เช่น ละโว้ อโยธยาและสุพรรณบุรี ช่วงระยะเวลาก่อนหน้าสมเด็จพระเจ้าอู่ทองจะทรงสถาปนากรุง “อโยธยาศรีรามเทพนคร” ในพุทธศักราช 1893 หากเราเชื่อว่า*พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐ* (2547, 5)[2] มีความแม่นยำสูงในเรื่องศักราช หากเรากลับไม่ทราบแม้แต่พระนามของกษัตริย์ที่ครองราชย์ก่อนปีที่ทรงสถาปนานครอโยธยาศรีรามเทพนครของพระองค์เลย นอกเสียจากจะเชื่อมโยงให้พ้องกับกษัตริย์ที่กล่าวถึงในหลักฐานประเภทตำนานมุขปาฐะเช่นพระราชพงศาวดารเหนือ ที่สุดแล้วหลักฐานลายลักษณ์อักษรที่ดูน่าเชื่อถือมั่นคงอย่างบันทึกของราช

---

[1] เอกสารประกอบการนำเสนอความก้าวหน้าโครงการวิจัยย่อยในชื่อเดียวกัน ในโครงการเมธีวิจัยอาวุโสของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) เรื่อง พุทธศาสนากับศิลปะไทย ระหว่าง พ.ศ. 2000 - 2400 มีรองศาสตราจารย์ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นหัวหน้าโครงการ อนึ่ง เอกสารฉบับนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของร่างรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โปรดอย่านำไปอ้างอิง

[2] “ศักราช 712 ขาลศก (พ.ศ.1893) วัน 6ฯ6 ค่ำ เวลารุ่งแล้ว 3 นาฬิกา 9 บาท แรกสถาปนากรุงพระนครศรีอยุธยา” วันและเวลาดังกล่าวตรงกับปฏิทินปัจจุบัน คือ วันศุกร์ที่ 4 มีนาคม พุทธศักราช 1893 เวลา 9 นาฬิกา 54 นาที (พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐ 2547, 5)

สำนักจีนก็ให้ข้อมูลไปเชิงผลประโยชน์ของจีนในเรื่องของการจิ้มก้องในระบบบรรณาการ แสดงถึงความพยายามในการแยกตนเป็นอิสระ มากกว่าจะให้ภาพที่เด่นชัดของสภาพสังคมและความเคลื่อนไหวในทางการเมืองอย่างมีนัยสำคัญ

นักวิชาการรุ่นบุกเบิกเช่นจิตร ภูมิศักดิ์ ได้ตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งนักวิชาการก่อนหน้าเขามักขีดเส้นเพดานไว้ให้เริ่มที่พุทธศักราช 1893/94 อันเป็นปีที่สมเด็จพระเจ้าอู่ทองทรงสถาปนากรุงศรีอยุธยาในหนังสือ*สังคมไทยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาก่อนสมัยศรีอยุธยา* ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อพุทธศักราช 2526 แต่ต้นฉบับเขียนขึ้นระหว่างพุทธศักราช 2507 - 2508 ว่า

“ประวัติศาสตร์ไทยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยานี้ ส่วนมากมักเข้าใจกันว่า เริ่มต้นขึ้นเมื่อพระเจ้าอู่ทอง (รามาธิบดี) สร้างกรุงศรีอยุธยาใน พ.ศ.1893...ผลของความคิดความเข้าใจเช่นนี้ก็คือ เราได้ใช้ปีสร้างกรุงศรีอยุธยาเป็นเพดานความคิดโดยไม่รู้ตัว. ไม่ว่าอะไรในบริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยานี้ถ้าเป็นของไทยแล้วก็มักกดลงให้มีอายุต่ำกว่า พ.ศ.1893 ลงมา. ศิลปวัตถุก็ดี วรรณคดีก็ดี ถ้าเป็นของฝีมือคล้ายคลึงกับอยุธยาและเป็นของไทยแล้วก็ต้องพิจารณาอายุโดยถือปีสร้างกรุงศรีอยุธยาเป็นเส้นตายที่ไกลที่สุดไว้ก่อน. นี่ทำให้วิสัยแห่งการศึกษาค้นคว้าของเราแคบจำกัดและตายตัว” (จิตร 2547, 3 - 4)

จิตรปฏิเสธแนวคิดของนักวิชาการรุ่นก่อนที่ยึดติดกับการใช้จารึกเป็นแนวทางหลักในการศึกษาช่วงเวลาที่มืดมนนี้แต่ได้ให้ความสำคัญกับใช้หลักฐานจากพระราชพงศาวดาร ตำนาน และกฎหมายมาตรวจสอบซึ่งกันและกันเพื่อยืนยันสมมติฐานดังกล่าวว่าอาณาจักรอยุธยามิได้เริ่มขึ้น ณ ปีดังกล่าวหากแต่มีพัฒนาการขึ้นก่อนหน้านั้นอย่างพร้อมมูลแล้ว แม้ข้อเสนอของจิตรจะไม่มีอิทธิพลทางวิชาการในขณะนั้นมากนักเนื่องจากผลงานของเขาที่ยังไม่มีใครในสมัยนั้นกล้าตีพิมพ์

เพียงปีเดียวหลังจากข้อเสนอของจิตรก็มีนักวิชาการรุ่นใหม่ในขณะนั้น เช่น ศรีศักร วัลลิโภดม ในบทความเรื่อง “กรุงอโยธยาในประวัติศาสตร์ไทย” ตีพิมพ์เมื่อพุทธศักราช 2509 ในวารสาร*สังคมศาสตร์ปริทรรศน์* ถือเป็นงานวิชาการที่เสนอให้เห็นหลักฐานทั้งจากพระราชพงศาวดาร ตำนาน รวมทั้งหลักฐานทางโบราณคดี สภาพภูมิศาสตร์ ระบบคูน้ำและคันดินที่มีร่องรอยทางฝั่งตะวันออกของอยุธยาอย่างเป็นระบบว่าก่อนปีพุทธศักราช 1893/94 บริเวณดังกล่าวเป็นที่ตั้งของอาณาจักรอโยธยามาก่อน ประกอบกับในปีเดียวกันนั้นเองฌ็อง บวสเซอลิเย่ ได้ขุดค้นทางโบราณคดีที่เมืองอู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี หลักฐานที่พบยืนยันว่าเมืองนี้ได้ร้างลงก่อนหน้าสมเด็จพระเจ้าอู่ทองทรงอพยพไพร่พลหนีโรคห่านานกว่า 300 ปี “ทำให้สมมุติฐานของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ว่าพระเจ้าอู่ทองนำประชาชนหนีโรคห่าไปจากเมืองอู่ทองนี้แล้วไปสร้างกรุงศรีอยุธยา ต้องยกเลิกไปโดยปริยาย และเท่ากับสนับสนุนแนวคิดเกี่ยวกับกรุงอโยธยาให้มีความสมบูรณ์มากขึ้นไปอีก” (ดูรายละเอียดใน พิเศษ 2547 (31) - (32))

นอกจากความเป็นไปของช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ที่มืดมนจนมายุติลงที่พุทธศักราช 1893/94 คือ ปีสถาปนาอาณาจักรอโยธยาศรีรามเทพนครแล้ว พุทธศตวรรษที่ 19 ยังเป็นช่วงระยะเวลาที่ยังไม่มืดมนสำหรับนักประวัติศาสตร์ศิลปะ ในด้านประวัติศาสตร์ศิลปะมีการศึกษาศิลปะในช่วงระยะเวลานี้กันอย่างกว้างขวาง การจำแนกพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้ของนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่จำแนกตามรูปแบบ (style) และกลุ่มที่จำแนกตามประติมานิรมาณวิทยา (iconography)

กลุ่มที่ 1 กลุ่มที่จำแนกตามรูปแบบ (style) มีจุดเริ่มต้นจากการจำแนกศิลปะในประเทศไทยออกตามระบบอาณาจักรโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงจำแนกพุทธศิลป์สยามออกเป็น 7 สมัยในพระนิพนธ์หนังสือ*ตำนานพุทธเจดีย์สยาม* ตีพิมพ์ครั้งแรกพุทธศักราช 2469 ดังนี้

“อาศรัยเหตุที่พระพุทธสาสนามาสู่สยามประเทศเปนหลายยุค แลเปนหลายลัทธิดังกล่าวมาแล้วในตอนที่ 8 พุทธเจดีย์ที่ปรากฏอยู่ในสยามประเทศแบบอย่างจึงต่างกันเปน 7 สมัย ดังจะสมมตชื่อเรียกต่อไปนี้ คือ

1 สมัยทวาราวดี (ปัจจุบันนิยมเรียก ทวารวดี - ผู้วิจัย)
2 สมัยศรีวิชัย
3 สมัยลพบุรี
4 สมัยเชียงแสน
5 สมัยสุโขทัย
6 สมัยศรีอยุธยา
7 สมัยรัตนโกสินทร์” (ดำรงราชานุภาพ 2469, 88)

นับเป็นครั้งแรกที่มีการนิยามคำว่าสมัยลพบุรีขึ้นเป็นแบบอย่างพุทธศิลป์ที่พบในสยามขณะนั้น ทรงพระอธิบายถึงขอบเขตของพุทธเจดีย์สมัยลพบุรีไว้ว่า

“พุทธเจดีย์ตามแบบสมัยลพบุรี สร้างแพร่หลายในประเทศสยามยิ่งกว่าแบบสมัยอื่น เพราะเนื่องกันกับแบบประเทศขอม แลสร้างสืบมาในสมัยเมื่อพวกขอมมาปกครองประเทศนี้ ทางตวันออกพุทธเจดีย์เปนแบบสมัยนี้ไปจนต่อแดนญวน ทางทิศเหนือแบบสมัยนี้มีสร้างขึ้นไปจนถึงเมืองชเลียง (คือเมืองสวรรคโลกเก่า) เปนที่สุด ที่เมืองลำพูนก็ว่ามีพระพุทธรูปละโว้ แต่สังเกตดูเห็นเป็นของขนขึ้นไปจากเมืองลพบุรีหาได้สร้างที่นั่นไม่ ทางตะวันตกพุทธเจดีย์แบบลพบุรีมีสร้างลงไปเพียงเมืองเพ็ชรบุรี หาปรากฏว่ามีใต้ลงไปกว่านั้นไม่” (ดำรงราชานุภาพ 2469, 95 - 96)

นอกจากนี้ ยังทรงกล่าวถึงพุทธศาสนาอันเป็นที่นับถือกันในสมัยลพบุรีว่ามีทั้งลัทธิหินยาน (สถวิร) สืบจากสมัยทวาราวดีและลัทธิมหายานจากเขมรซึ่งอาจมีอิทธิพลจากศรีวิชัยเข้ามาด้วย ทั้งนี้ ได้ทรงจำแนกความแตกต่างระหว่างพระพุทธรูปสมัยลพบุรีที่สร้างขึ้นในลัทธิหีนยานและมหายานออกจากกัน กล่าวคือ “พวกที่ถือลัทธิหินยานชอบสร้างพระไม่ทรงเครื่อง พวกที่ถือลัทธิมหายานชอบสร้างพระทรงเครื่อง จะผิดกันด้วยเหตุเพียงเท่านั้นเอง”[3] (ดำรงราชานุภาพ 2469, 93 - 94) และทรงยกตัวอย่างพระพุทธรูปซึ่งเป็นตัวอย่างของศิลปะสมัยลพบุรีเป็นภาพประกอบแทรกในเล่มหลายองค์ด้วยกัน อย่างไรก็ดี ในฐานนักโบราณคดีและนักประวัติศาสตร์ที่ให้ความสำคัญกับเรื่องการเมืองการปกครองมากกว่างานช่าง (ศิริพจน์ 2549, 3) ดังนั้น การนิยาม “สมัยลพบุรี”

---

[3] อาจกล่าวได้ว่าพระนิพนธ์ดังกล่าวเป็นการจรรโลงความคิดในรูปแบบของตำนาน คือ “ประโยชน์ในทางสืบอายุพระพุทธศาสนา” และดำเนินตามพระราชดำของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงเผยแพร่ให้คนทั้งหลายได้เห็นความเจริญรุ่งเรืองของสยามในอดีต (ดูรายละเอียดใน พิริยะ 2544, 21)

ของพระองค์นั้นมีเป้าหมายเพื่อใช้ในการอธิบาย “สมัยทางประวัติศาสตร์” โดยใช้พุทธศิลป์เป็นเครื่องชี้วัดเขตแดนของสมัยลพบุรีเท่านั้นมิได้ทรงมุ่งหมายที่จะศึกษา “รูปแบบทางศิลปะ” โดยตรงมิได้หมายถึง “สมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะ” หรือเป็นการแบ่งยุคสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะแต่อย่างใด[4]

คำอธิบายพุทธศิลป์สมัยลพบุรีในลักษณะเดียวกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์นั้นยังพบในหนังสือที่ยอร์ช เซเดส์ (George Coedés) เรียบเรียงขึ้นอีก 2 ปีต่อมา คือ *โบราณวัตถุในพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร* เซเดส์อธิบายว่าศิลปะลพบุรี “เปนของฝีมือขอมที่สร้างขึ้นในสมัยเมื่อพวกขอมมาปกครองลพบุรีอยู่ บรรดาโบราณวัตถุที่จัดรวบรวมในสมัยลพบุรีนั้นมิได้หมายความว่าเป็นของได้มาจากลพบุรีเพียงแห่งเดียว จะเป็นของที่พบที่เมืองลพบุรีหรือที่เมืองอื่นๆ ก็ตาม ถ้ามีลักษณะเป็นฝีมือขอมอย่างเดียวกันแล้วจัดเข้าในสมัยลพบุรีทั้งสิ้น”[5] (เซเดส์ 2471, 35) นอกจากนั้น เซเดส์ยังได้จำแนกความแตกต่างของพระพุทธรูป “สมัยลพบุรี” และ “สมัยอู่ทอง” ซึ่งไม่ปรากฏในการจำแนกสมัยทางประวัติศาสตร์ตามระบบอาณาจักรของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพไว้อย่างน่าสนใจ ดังนี้

“เคยทำพระพุทธรูปนั่งขัดสมาธิราบ มีชายจีวรยาวตามแบบสมัยลพบุรีมาแต่เดิม ได้เปลี่ยนแต่เพียงอุณหิษรูปมงกุฎเปนพระรัสมีรูปเปลวเท่านั้น นอกนั้นคงตามลักษณะพระพุทธรูปแบบสมัยลพบุรีแทบทุกอย่าง...พระพุทธรูปแบบนี้จะเริ่มทำตั้งแต่ก่อนพระเจ้าอู่ทองได้สร้างกรุงศรีอยุธยาหรือภายหลังข้อนี้ยังสงสัยอยู่ พิพิธภัณฑสถานฯ จึงได้ตั้งชื่อพระพุทธรูปเหล่านี้ว่า สมัยอู่ทอง แปลว่าสมัยพระเจ้าอู่ทองจะเปนก่อนสร้างกรุงศรีอยุธยาหรือหลังก็ตาม” (เซเดส์ 2471, 39)

จากข้อความข้างต้นความแตกต่างระหว่างพระพุทธรูป “สมัยลพบุรี” กับ “สมัยอู่ทอง” ที่เซเดส์จำแนกใหม่จึงอยู่ที่พระพุทธรูปสมัยลพบุรีเป็นพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ มีชายจีวรยาว และมีอุณหิสรูป ในขณะที่พระพุทธรูปสมัยอู่ทอง “คงตามลักษณะพระพุทธรูปแบบสมัยลพบุรีแทบทุกอย่าง” เพียงแต่เปลี่ยนอุณหิสรูปมงกุฎเป็นพระรัศมีเปลวเท่านั้น พิจารณาได้ว่าการจำแนกของหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์เป็นการจำแนกตามรูปแบบของพระพุทธรูปที่เปลี่ยนไปนั่นเอง

ต่อมาหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ได้ร่วมมือกับอเล็กซานเดอร์ บี. กริสโวลด์ นายธนาคารจากบัลติมอร์ สหรัฐอเมริกา จำแนกพระพุทธรูปที่พบในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ออกเป็น 3 รุ่นภายใต้นิยามของ “ศิลปะทอง” ออกเป็นพระพุทธรูปอู่ทองรุ่น 1 พระพุทธรูปอู่ทองรุ่น 2 และพระพุทธรูปอู่ทองรุ่น 3 และแสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปแต่ละสมัยมีความนิยม

---

[4] กรณีนี้อาจเทียบได้กับการที่เซเดส์เคยกล่าวถึง “ศรีวิชัย” ว่า *“หาเปนชื่อแบบอย่างช่างไม่ เปนแต่ชื่อสมัยอันหนึ่ง คือสมัยเมื่อกรุงศรีวิชัยมีอำนาจเหนือนานาประเทศบนแหลมมลายู เท่านั้น”* (เซเดส์ 2471, 33 - 34)

[5] ในหนังสือเล่มเดียวกันแต่เป็นต้นฉบับที่พิมพ์เผยแพร่ที่กรุงปารีสด้วยภาษาฝรั่งเศสในชื่อ *Les Collections Archèologiques du Musée National de Bangkok* ก่อนจะได้รับการแปลเป็นภาษาไทยดังกล่าว เซเดส์กลับเลือกใช้คำว่า “l’École” หรือ “สกุลช่าง” (School of Art) แทน ต่างจากภาษาไทยที่ใช้คำว่า “สมัยลพบุรี” เช่นเดียวกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ แสดงถึงความสนใจในการศึกษาความเป็นไปของอาณาจักรโบราณด้วยวิธีคิดและมุมมองที่ต่างกัน ทั้งยังแสดงถึงความคลุมเครือของการจำแนกการศึกษาเรื่องราวในอดีตของสยามขณะนั้น ซึ่งการศึกษา “โบราณคดี” ยังครอบคลุมถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ โบราณคดี ประวัติศาสตร์ศิลปะที่ยังคาบเกี่ยวกันอย่างแยกไม่ออก (ศิริพจน์ 2547, 3 - 4) อย่างไรก็ดี นักวิชาการรุ่นต่อมาได้ใช้การจำแนกสมัยทางประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะของ “สมัยลพบุรี” ที่ปะปนกันนี้เป็นชื่อเรียกสมัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะสืบมาจนถึงปัจจุบันเพียง แต่เปลี่ยนแปลงถ้อยคำหรือนิยามความหมายใหม่ตามความก้าวหน้าทางวิชาการ

มากน้อยแตกต่างกันดังเห็นได้จากจำนวนของแต่ละรุ่นที่พบ อย่างไรก็ดี จากพุทธลักษณะของพระพุทธรูปอู่ทองรุ่น 1 ที่จำแนกใหม่นี้ไม่ว่าจะเป็นการประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย สังฆาฏิปลายยาวจรดพระนาภี และทรงสวมมงกุฎทรงกรวย ความจริงแล้วก็คือพระพุทธรูปศิลปะสมัยลพบุรีที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดส์ เคยจำแนกไว้ก่อนหน้านั่นเอง ในขณะที่พระพุทธรูปอู่ทองรุ่น 2 ก็คือพระพุทธรูปสมัยอู่ทองซึ่งหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ได้จำแนกไว้ก่อนหน้านี้ โดยมีความแตกต่างจากพระพุทธรูปสมัยลพบุรีตรงที่เปลี่ยนจากการทรงมงกุฎทรงกรวยเป็นพระรัศมีเปลว เท่ากับว่าหลวงบริบาลบุรีภัณฑ์และกริสโวลด์ได้ร่วมกันเปลี่ยนแปลงความหมายใหม่ของพระพุทธรูปสมัยลพบุรีของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดส์ใหม่ โดยแยกพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย และมีมงกุฎทรงกรวยออกจากพระพุทธรูปสมัยลพบุรีมาจำแนกให้อยู่ภายใต้ศิลปะสมัยอู่ทอง

การจำแนกพระพุทธรูปสมัยอู่ทองดังกล่าวได้รับความนิยมจากนักวิชาการต่อมาจนถึงปัจจุบัน ในขณะที่รูปแบบของพระพุทธรูปสมัยลพบุรีที่จำแนกไว้โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดส์ได้ถูกลืมเลือนไป และนิยามของคำว่าศิลปะลพบุรีได้รับการนำมาใช้ในแง่มุมของศิลปะ "ขอม" ในประเทศไทย (กรณรงค์ 2545, 82 - 83) ดังที่หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ได้ใช้คำว่าขอมแทนเชื้อชาติของผู้สร้างสรรค์งานศิลปะลพบุรีว่า "ขอมสมัยโบราณสมัยลพบุรี เป็นศิลปะของพวกขอมที่มีโบราณวัตถุมากกว่าสมัยใดๆ หมด...พวกขอมก็ไปเที่ยวตั้งภูมิลำเนาปกครองอยู่ตามเมืองที่บริบูรณ์ แล้วก็เกณฑ์ผู้คนพลเมืองสร้างเจดียสถานตามแบบอย่างช่างขอมที่เป็นวัดในพุทธศาสนาและเทวสถานตามลัทธิพราหมณ์ ซึ่งเราเรียกว่าปราสาทหิน" (บริบาลบุรีภัณฑ์ 2530, 136, 148) อย่างไรก็ดี แม้ในหมู่นักวิชาการสำคัญไม่ว่าจะเป็นฌ็อง บวสเซอลิเยร์หรือยอร์ช เซเดส์เองจะเริ่มตระหนักว่า "ความจริงย่อมเป็นการยากพอใช้ที่จะกำหนดว่าศิลปวัตถุชิ้นใดเป็นแบบขอมอย่างแท้จริงและชิ้นใดเป็นศิลปะแบบลพบุรี สกุลช่างทั้งสองมีลักษณะใกล้ชิดกันทุกประการ" (กรณรงค์ 2545, 84 - 85) แต่หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุลก็ยังทรงยืนยันว่า

"คำว่า 'ศิลปสมัยลพบุรี' เท่าที่ใช้ในวงโบราณคดีในประเทศไทยปัจจุบัน หมายถึง โบราณวัตถุสถานขอมที่ค้นพบในประเทศไทยรวมทั้งโบราณวัตถุสถานที่ทำขึ้นในประเทศไทยแต่ทำเลียนแบบศิลปะขอมในประเทศกัมพูชา ฉะนั้น ศิลปะสมัยลพบุรีในที่นี้จึงมีทั้งที่เป็นแบบขอมอย่างแท้จริงและทำขึ้นเลียนแบบขอมอันมีลักษณะของตนเองผิดแปลกออกไปบ้าง" (สุภัทรดิศ 2510, 1)

พิริยะ ไกรฤกษ์นับเป็นนักวิชาการท่านแรกที่เสนอให้ใช้เชื้อชาติในการพิจารณาความแตกต่างของงานศิลปะดังปรากฏในหนังสือ *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปะในประเทศไทย* ตีพิมพ์เมื่อพุทธศักราช 2520 ในความหมายของพิริยะเชื้อชาติ หมายถึง กลุ่มชนที่มีขนบธรรมเนียม ศาสนา และประเพณีที่คล้ายคลึงกัน (กรณรงค์ 2545, 96) ทั้งนี้ พิริยะได้เสนอให้ใช้ "ศิลปะเขมร" แทนความหมายของ "ศิลปะลพบุรี" ด้วยเหตุผลว่า "ศิลปะแบบเขมรที่พบในประเทศไทยทั้งหมดควรจะเรียกว่าศิลปแบบเขมร เพราะศิลปะเหล่านี้เกิดขึ้นมาภายใต้อิทธิพลทางวัฒนธรรมและทางการเมืองของอาณาจักรเขมร" (พิริยะ 2520, 14 - 15) แนวคิดของพิริยะในขณะนั้นได้จำแนกงานศิลปะให้อิงอยู่กับกรอบทางด้านเชื้อชาติเป็นหลักจึงมีทั้งผู้สนับสนุนและผู้คัดค้าน แต่ด้วยเวลาที่ผ่านไปข้อเสนอดังกล่าวกลับทำให้วงวิชาการค่อยๆ ยอมรับมากขึ้นจนนักวิชาการหลายท่านหันมาเรียกชื่อศิลปะเขมรหรือศิลปะขอมในประเทศไทย หรือใช้ในความหมายของการแบ่งรับแบ่งสู้ระหว่างการเป็นศิลปะเขมรและศิลปะเขมรในประเทศไทยว่า "ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย" ดังปรากฏในข้อเสนอของหม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ (2537) หากทั้งหมดก็เป็นไป "เพื่อเป็นการแก้ไขชื่อเรียกกลุ่มศิลปกรรมเพื่อให้สอดคล้องกับสถานภาพความรู้ที่เพิ่มเติมขึ้นมา โดยใช้แนวคิดเรื่องวัฒนธรรมมาปรับปรุงให้

เหมาะสมมากยิ่งขึ้น” (ศิริพจน์ 2549, 7) อย่างไรก็ดี ในปัจจุบันพิริยะได้ขจัดแนวคิดเรื่องอาณาจักรและเชื้อชาติออกจากงานศิลปะและใช้กรอบทางศาสนาเป็นตัวอธิบายความเปลี่ยนแปลงด้านประติมานิรมาณวิทยาพุทธศิลป์ของกัมพูชาที่พบในประเทศไทยแทนดังจะได้กล่าวต่อไป

การถกเถียงเรื่องความแตกต่างระหว่างศิลปะเขมรและศิลปะลพบุรียังคงดำเนินอยู่เรื่องมาจนกระทั่งฌ็อง บวสเซอลิเย่ร์ ได้พยายามแยกพระพุทธรูปกลุ่มหนึ่งซึ่งมีความคล้ายคลึงกับศิลปะเขมรมากแต่แตกต่างจากศิลปะเขมรที่เมืองพระนครในหนังสือ *The Sculpture of Thailand* (1975) เมื่อพุทธศักราช 2518 และลงความเห็นว่าควรจัดให้พระพุทธรูปกลุ่มนี้อยู่ในศิลปะสมัยลพบุรีและมีอายุอยู่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 ด้วยเหตุผลว่าพระพุทธรูปสมัยลพบุรีเหล่านี้ล้วนได้อิทธิพลด้านรูปแบบทั้งเขมรที่เมืองพระนครผ่านพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ศิลปะนครวัดและพระพุทธรูปหินทรายในศิลปะบายน ในขณะที่อีกกลุ่มเป็นวิวัฒนาการที่คิดค้นขึ้นใหม่ดังเห็นได้จากพระพุทธรูปทรงเครื่องที่มีอุณหิสรูปใบหอกจำนวนมากอันเป็นจุดสำคัญที่ใช้จำแนกความแตกต่างจากศิลปะเขมรที่เมืองพระนคร

ข้อเสนอดังกล่าวดูเหมือนจะได้รับการขานรับจากศรีศักร (2524) ซึ่งอธิบายความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมลพบุรีกับอาณาจักรกัมพูชาในบทความที่ตีพิมพ์ในวารสาร*เมืองโบราณ* “เรื่องข้อขัดแย้งเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทย” ว่า “ศิลปกรรมแบบขอมในเมืองไทยโดยเฉพาะในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยานั้นไม่ใช่เป็นฝีมือช่างขอมเลย หากเป็นฝีมือของคนไทยในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเลียนแบบขอมขึ้นโดยเหตุนี้บรรดานักประวัติศาสตร์ศิลปจึงเรียกศิลปแบบนี้ว่าศิลปแบบลพบุรี” (กรณรงค์ 2545, 95)

ต้องรอนานกว่า 3 ทศวรรษกว่าที่แนวคิดของบวสเซอลิเยร์และศรีศักรจะได้รับการสานต่อในงานวิจัยของนักประวัติศาสตร์ศิลปะรุ่นหลังอย่างศักดิ์ชัย สายสิงห์ เรื่อง “พัฒนาการศิลปกรรมสมัยก่อนอยุธยาและสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 18 - 23)” ในโครงการวิจัยเรื่อง “พัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24” เผยแพร่เมื่อพุทธศักราช 2549 รายงานวิจัยฉบับนี้ได้เริ่มศึกษาพัฒนาการของรูปแบบงานศิลปะของเมืองลพบุรีภายหลังอำนาจทางการเมืองของเขมรเริ่มเสื่อมลงในช่วงระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 18 - พุทธศักราช 1893 ตรงกับการสถาปนากรุงศรีอยุธยาของสมเด็จพระเจ้าอู่ทองด้วยการหันกลับไปใช้คำว่า “ศิลปะลพบุรี” อีกครั้งแต่ด้วยอรรถาธิบายใหม่ ศักดิ์ชัย (2549, 4) ให้เหตุผลว่าในช่วงระยะเวลาดังกล่าวเมืองลพบุรีมีความสำคัญมากเมืองหนึ่งในภาคกลางของประเทศไทยในฐานะศูนย์กลางอำนาจของอาณาจักรละโว้ซึ่งผลิตงานศิลปกรรมอันสืบทอดรูปแบบจากวัฒนธรรมเขมร แต่จากการศึกษาในรายละเอียดกลับพบว่าศิลปะที่พบกลับไม่ใช่ศิลปะเขมร เนื่องจากได้มีพัฒนาการทางด้านรูปแบบหลายอย่างจนมีลักษณะเฉพาะของตนเองแล้ว ศิลปะลพบุรีในความหมายใหม่ของศักดิ์ชัยจึงหมายถึง

“ศิลปะที่พบในช่วงที่เมืองลพบุรีมีความสำคัญในฐานะศูนย์กลางการปกครองหรือในฐานะอาณาจักรหนึ่ง ภายหลังที่วัฒนธรรมเขมรหมดไปแล้วและก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี (ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงปี พ.ศ. 1893) ซึ่งจะต่างจากคำว่า ‘ศิลปะสมัยลพบุรี’ ที่เคยใช้มาแต่เดิมที่ใช้ในความหมายของศิลปะเขมรที่พบในประเทศไทยทั้งหมด” (ศักดิ์ชัย 2549, 4)

ทั้งนี้ ศักดิ์ชัยเสนอว่าสำหรับส่วนที่เป็นศิลปะเขมรก็ควรเรียกว่า “ศิลปะเขมรที่พบในประเทศไทย” จะเหมาะสมและครอบคลุมกว่าส่วน “ศิลปะลพบุรี” หรือ “สมัยลพบุรี” ควรใช้เรียกศิลปะที่พบในเมืองลพบุรีและบริเวณใกล้เคียงระหว่างช่วงกลางพุทธศตวรรษ

ที่ 18 ถึงพุทธศักราช 1893 (ศักดิ์ชัย 2549, 4 - 5) และยืนยันความคิดนี้อีกครั้งในบทความเรื่อง “พระพุทธรูปในยุคหัวเลี้ยวหัวต่อของศิลปะไทย ระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 19” ตีพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกในโครงการนำเสนองานค้นคว้าด้านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและเอเชียอาคเนย์ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อพุทธศักราช 2553 (ศักดิ์ชัย 2553, 1) ในบทความเรื่อง “พระพุทธรูปในยุคหัวเลี้ยวหัวต่อของศิลปะไทย ระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 19” ศักดิ์ชัยได้เสนอเพิ่มเติมว่านอกจากศิลปะลพบุรีของอาณาจักรละโว้จะพบได้ในช่วงรอยต่อของประวัติศาสตร์ที่ขาดหายไประหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 18 - กลาง 19 แล้ว ยังได้พบงานศิลปะจำนวนหนึ่งซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกันกับศิลปะลพบุรีในศิลปะหริภุญชัยและศิลปะในสกุลช่างไชยาด้วย ข้อเสนอใหม่ของศักดิ์ชัยจึงการแบ่งยุคสมัยของพระพุทธรูปที่พบในประเทศไทยออกเป็น 3 ยุคอย่างกว้างๆ ซึ่งรวมยุคหัวเลี้ยวหัวต่อนี้เข้าเป็นส่วนหนึ่งด้วย ดังนี้

กลุ่มที่ 1 พระพุทธรูปในศิลปะช่วงก่อนพุทธศตวรรษ 19 ได้แก่ พระพุทธรูปรุ่นแรกที่พบในประเทศไทย ศิลปะทวารวดี ศิลปะภาคใต้และศิลปะศรีวิชัย และศิลปะเขมรที่พบในประเทศไทย

กลุ่มที่ 2 พระพุทธรูปในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อทางศิลปกรรมระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 18 - ปลาย 19 ได้แก่ ศิลปะหริภุญชัย ศิลปะสมัยลพบุรี และศิลปะภาคใต้สกุลช่างไชยา

กลุ่มที่ 3 พระพุทธรูปในศิลปะตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 ถึงปัจจุบัน ได้แก่ ศิลปะสมัยสุโขทัย ศิลปะสมัยล้านนา ศิลปะสมัยอยุธยา ศิลปะล้านช้างที่พบในประเทศไทย และศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ (ศักดิ์ชัย 2553, 2)

สำหรับพระพุทธรูปในกลุ่มที่ 2 ศักดิ์ชัย ได้จำแนกรูปแบบของพระพุทธรูปในศิลปะแต่ละแห่งระหว่างพระพุทธรูปในศิลปะลพบุรี ศิลปะหริภุญชัย และศิลปะภาคใต้สกุลช่างไชยาอย่างละเอียด ดังพระพุทธรูปในศิลปะสมัยลพบุรีก็มีการจำแนกออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะเขมร ซึ่ง “ยังมีปัญหาว่าจะเรียกเป็นศิลปะทวารวดีรุ่นที่ 3 ที่มีอิทธิพลของศิลปะเขมร หรือจะเรียกเป็น ‘ศิลปะลพบุรี’ ที่ยังมีลักษณะปนกันอยู่ระหว่างศิลปะทวารวดีกับอิทธิพลของศิลปะเขมร” (ศักดิ์ชัย 2553, 3) กลุ่มที่มีรูปแบบสืบทอดจากศิลปะเขมร “จัดเป็นกลุ่มพระพุทธรูปที่มีลักษณะใกล้เคียงอย่างมากกับกลุ่มพระพุทธรูปสำริดศิลปะเขมรทั้งในสมัยนครวัดและสมัยบายน จนบางครั้งไม่สามารถแยกได้อย่างชัดเจน” (ศักดิ์ชัย 2553, 4)

ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะสมัยหริภุญชัยก็มีการแบ่งออกเป็น 3 ระยะ คือ ระยะแรก เรียกว่า หริภุญชัยตอนต้นหรือหริภุญชัย-ทวารวดี ดังตัวอย่างจากเศียรพระพุทธรูปหินทราย 3 เศียรที่ได้จากวัดพระธาตุหริภุญชัย ระยะต่อมา เรียกว่า หริภุญชัยตอนกลาง เป็นกลุ่มที่ผสมผสานระหว่างศิลปะทวารวดีจากภาคกลางของประเทศไทยกับอิทธิพลที่เข้ามาใหม่จากพุกามและเขมร นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลของทวารวดีตอนปลายที่ผสานกับศิลปะเขมรอยู่ด้วย จนบางส่วนได้วิวัฒนาการกลายเป็นแบบพื้นเมืองของตัวเองเกิดขึ้น ระยะสุดท้าย เรียกว่า หริภุญชัยตอนปลาย อันเป็นยุครุ่งเรืองที่มีการพัฒนาการด้านรูปแบบจนเป็นของตนเองโดยปรากฏอิทธิพลเขมรอยู่บ้างพอสมควร อิทธิพลศิลปะพุกามก็มีบทบาทอย่างมากจากการที่ชาวหริภุญชัยเคยอพยพหนีโรคห่าไปยังเมืองมอญตอนใต้ของพม่า และเชื่อว่าคงนำรูปแบบศิลปะบางอย่างกลับมาด้วย พระพุทธรูปสกุลช่างไชยาก็เริ่มปรากฏอิทธิพลศิลปะเขมรตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 17 เป็นต้นไปและมีพัฒนาการที่แบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ กลุ่มของพระพุทธรูปที่ผสมผสาน

ระหว่างอิทธิพลศิลปะทวารวดีและศิลปะเขมร และอีกกลุ่มที่มีพระรัศมีเป็นต่อมกลมขนาดใหญ่และมีใบโพธิ์ประดับอันเป็นเป็นลักษณะเฉพาะของสกุลช่างไชยาอย่างแท้จริง (ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย 2553, 3 - 18)

กลุ่มที่ 2 กลุ่มที่จำแนกตามประติมานิรมาณวิทยา (iconography) นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะท่านแรกที่ให้ความสำคัญกับการตีความหมายทางประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้ คือ ไฮแรม วู้ดวาร์ด (Hiram Woodward) เสนอไว้ในหนังสือ *The Sacred Sculpture of Thailand* (1997) เมื่อพุทธศักราช 2540 และยืนยันความคิดนี้อีกครั้งในหนังสือ *The Art and Architecture of Thailand: From Prehistoric Times through the Thirteenth Century* (2003) ตีพิมพ์เมื่อพุทธศักราช 2546 ว่ารูปแบบของพระพุทธรูปมารวิชัย พระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอด พระพุทธเจ้าสามพระองค์ โดยเฉพาะพระพุทธรูปประทานอภัยหน้าพระอุระ ควรเป็นประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปในคณะสงฆ์อริยะของนิกายเถรวาทหรือคณะสงฆ์อริยะ หรือ “อริยราหันตปักขภิกขุสังฆะ” กล่าวถึงไว้ในจารึกกัลยาณีของพระเจ้าธรรมเจดีย์ กษัตริย์มอญแห่งหงสาวดี เมื่อพุทธศักราช 2019 วู้ดวาร์ดสันนิษฐานว่าคณะสงฆ์อริยะแพร่หลายในประเทศไทยทั้งในภาคกลางของประเทศไทยและหริภุญชัยระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 18 - กลาง 19 ในเวลาเดียวกับศิลปะหลังบายนของกัมพูชา ถึงจะไม่มีหลักฐานลายลักษณ์อักษรในประเทศไทยกล่าวถึงคณะสงฆ์กลุ่มนี้ก็ตาม แต่ก็แสดงถึงรูปแบบที่ผสมผสานกันระหว่างศิลปะพุกามและศิลปะปาละจากอินเดียอย่างชัดเจน (Woodward 1997, 115 - 117; 2003, 168)

ต่อมาพิริยะ ไกรฤกษ์ (2542) ได้เสนอไว้ในบทความ เรื่อง “การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย” และได้จำแนกพุทธศิลป์กลุ่มนี้ให้อยู่ในกลุ่มของพุทธศิลป์ของลัทธิวัชรยาน (ตันตรยาน) ในประเทศไทย (ประมาณพุทธศตวรรษที่ 19 - ต้น 20) พิริยะให้เหตุผลว่า

“แม้ยังไม่พบหลักฐานลายลักษณ์อักษรยืนยันว่าลัทธิวัชรยานเป็นที่แพร่หลายในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 (กลางคริสต์ศตวรรษที่ 13 - กลาง 14) แต่ลักษณะของพระพุทธรูปที่จำลองแบบมาจากพระพุทธรูปกัมพูชาก็แสดงให้เห็นการสืบทอดคติธรรมและความเชื่อจากลัทธิวัชรยานของกัมพูชา หรือดัดแปลงมาจากพระพุทธรูปของอินเดียในสมัยราชวงศ์ปาละ เช่น รูปพระมหาไวโรจนะสวมอุณหิสที่มีหลายยอด” (พิริยะ 2542, 23)

ทั้งนี้ พิริยะยังได้ยกตัวอย่างพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของช่วงระยะเวลานี้ซึ่งพบรวมกันในหม้อดินเผาพร้อมกับด้ามจับของกระดิ่งที่ใช้คู่กับวัชระในการประกอบพิธีกรรมของลัทธิวัชรยานอันเป็นหลักฐานที่แสดงถึงการดำรงอยู่ของลัทธิวัชรยานในประเทศไทยจนถึงช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 (พิริยะ 2542, 23)

จนกระทั่งในพุทธศักราช 2544 พิริยะได้เปลี่ยนความคิดข้างต้นและนำเสนอใหม่ในหนังสือ*อารยธรรมไทย พื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* ว่าจากการที่พบพระพุทธรูปสามองค์ประทับฐานเดียวกันนั้นสะท้อนอิทธิพลของลัทธิมหายานจากประเทศจีนที่เข้ามาพร้อมกับการค้าขายกับเมืองรอบอ่าวไทยที่ตั้งตนขึ้นเป็นอิสระจากการปกครองของกัมพูชา ดังเห็นได้จากการสร้างพระพุทธรูปรูปสามองค์ประทับเรียงกันบนบัลลังก์เพื่อแทนพระอมิตาภะ พระศากยมุนี และพระไมเตรยะ อันเป็นที่นับถือในลัทธิมหายานของจีน บางกรณีอาจหมายถึงพระไมเตรยะหรือพระไวโรจนะทั้ง 3 องค์ได้ด้วย รวมไปถึงการพบพระพุทธรูปทรงสวมอุณหิสหลายยอดแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะปาละของอินเดียซึ่งพิริยะสันนิษฐานว่าได้แก่

พระอนาคตพุทธะไมเตรยะซึ่งสะท้อนให้เห็นแนวคิดของลัทธิมหายานมากกว่าจึงได้จำแนกพุทธศิลป์เหล่านี้ให้อยู่ในข่ายของลัทธิมหายานที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ เรียกว่า พุทธศิลป์ของ “ลัทธิมหายาน ยุคหลัง” และแยกพระพุทธรูปกลุ่มหนึ่งโดยเฉพาะศิลปะหริภุญชัยโดยอาศัยจารึกของกษัตริย์มอญแห่งหริภุญชัยผู้นับถือนิกายเถรวาทออกมาเป็นพุทธศิลป์ของ “นิกายเถรวาท ยุคหลัง” และกำหนดอายุเวลาอยู่ในช่วงประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 18 - ต้น 19 เช่นกันทั้ง 2 กลุ่ม (ดูรายละเอียดใน พิริยะ 2544, 121 - 131)

ครั้นต่อมาในพุทธศักราช 2547 ผู้วิจัยได้ทำรายงานในระดับมหาบัณฑิต เรื่อง “การวิเคราะห์โบราณวัตถุสมบัติส่วนบุคคล: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ” และเสนอว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดแบบศิลปะปาละของอินเดียที่พบในประเทศไทยในช่วงระยะเวลาดังกล่าวควรได้แก่ พระสมณโคดมหรือพระศากยมุนีและน่าจะสร้างขึ้นในพุทธศาสนานิการเถรวาทมากกว่าลัทธิมหายานหรือลัทธิตันตรยาน (วัชรยาน) ดังที่เคยเชื่อกัน โดยวิเคราะห์จากพระพุทธรูปยืนทรงสวมอุณหิสหลายยอดแบบศิลปะปาละผสมผสานกับเครื่องทรงแบบเขมรองค์หนึ่ง พบที่จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งตามปกติแล้วพระพุทธรูปทรงเครื่องแบบนี้ควรสร้างขึ้นในลัทธิตันตรยาน แต่เนื่องจากด้านหลังจีวรของพระพุทธรูปมีจารึกอักษรขอม ภาษาบาลี อันเป็นภาษาของนิกายเถรวาท จากรูปแบบของอักษรแล้วน่าจะอยู่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 18 - 19 จึงควรสร้างขึ้นภายใต้นิกายเถรวาทมากกว่าและคงได้รับอิทธิพลจากพุทธศิลป์สมัยราชวงศ์ปาละ-เสนะโดยตรง เช่นเดียวกับพระพุทธรูปนาคปรกทรงเครื่องแบบเขมรที่แสดงปางมารวิชัยก็เสนอว่าควรสร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลของนิกายเถรวาทมากกว่า ในขณะที่พระพุทธรูปนาคปรกทรงเครื่องปางสมาธิของเขมรได้รับการจัดให้อยู่ภายใต้พุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยาน

ข้อเสนอของผู้วิจัยในขณะนั้นจึงเป็นการจำแนกความแตกต่างของพระพุทธรูปในเชิงประติมานิรมาณวิทยาโดยอาศัยความเปลี่ยนแปลงของปางพระพุทธรูป รวมทั้งเสนอว่าปางมารวิชัยควรเป็นเอกลักษณ์ของพระพุทธรูปในนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว ที่แม้จะมีรูปแบบที่แสดงถึงผสมผสานกันระหว่างอิทธิพลของพุทธศิลป์กัมพูชาและศิลปะปาละ-เสนะของอินเดีย แต่กลับอยู่ภายใต้ประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาท โดยไม่ปรากฏอิทธิพลทางด้านรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทจากลังกาแต่อย่างใด อย่างไรก็ดี ปัญหาที่ผู้วิจัยยังไม่สามารถคลี่คลายได้อย่างกระจ่างชัดในขณะนั้นมีอยู่ 2 ประเด็นด้วยกัน คือ

ประเด็นที่ 1 หากพุทธศิลป์เหล่านี้เป็นของนิกายเถรวาทแล้ว ปัญหาจะอยู่ตรงที่ว่านิกายเถรวาทที่นับถือกันในดินแดนประเทศไทยปัจจุบันก่อนหน้านั้นเป็นนิกายเถรวาทของกลุ่มชนที่ใช้ภาษามอญหรืออาจจะเรียกได้ว่ากลุ่มมอญโบราณ แต่พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทของมอญโบราณกลับเสื่อมสลายลงตั้งแต่ช่วงประมาณพุทธศตวรรษที่ 16 แล้ว ประกอบกับช่วงระยะเวลาที่ขาดหายไปดังกล่าวก็กลับไม่พบงานพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาท การฟื้นตัวขึ้นใหม่ของนิกายเถรวาทในช่วงระยะหัวเลี้ยวหัวต่อดังกล่าวอย่างก้าวกระโดดโดยไม่เกี่ยวข้องกับนิกายเถรวาของลังกาจึงเป็นเรื่องยากที่จะอธิบายและทำความเข้าใจในขณะนั้นได้อย่างชัดเจน

ประเด็นที่ 2 แม้จะทราบว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสและมงกุฎแบบเขมรจะเป็นแบบอย่างของอิทธิพลด้านรูปแบบที่ได้รับมาจากพุทธศิลป์ของกัมพูชาก็ตาม หากในกรณีของพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดแบบศิลปะปาละของอินเดียผู้วิจัยในขณะนั้นยังไม่สามารถหาบริบทความเชื่อมโยงระหว่างพุทธศิลป์ปาละของอินเดียกับพุทธศิลป์ที่พบในประเทศไทยช่วงระยะเวลานี้ได้ เพียงแต่สันนิษฐานว่าอาจเกี่ยวข้องกับการลี้ภัยของพระภิกษุจากอินเดีย อาทิ นาลันทาที่ถูกทำลายลงอย่างราบคาบโดยชาวมุสลิมในช่วง

ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 17 (ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 13) จึงเป็นเป็นไปได้ว่าพระภิกษุเหล่านี้คงนำรูปแบบของพุทธศิลป์อินเดียในสมัยปาละ-เสนะเข้ามาเผยแพร่ในดินแดนภาคกลางของประเทศไทยปัจจุบันด้วยแต่น่ารับเพียงรูปแบบของพุทธศิลป์ปาละ-เสนะเท่านั้นโดยไม่ได้รับเอาประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปแบบปาละ-เสนะที่สร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลของลัทธิตันตรยาน (วัชรยาน) มาด้วย (ดูรายละเอียดใน พิชญา 2547)

ข้อเสนอของวู้ดวาร์ดและผู้วิจัยได้รับการพัฒนาต่อโดยพิริยะ ไกรฤกษ์ ในหนังสือ*ลักษณะไทย พระพุทธปฏิมา อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย* ตีพิมพ์ครั้งแรกในพุทธศักราช 2551 และในหนังสือ*รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* ตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อพุทธศักราช 2553 ในหนังสือทั้ง 2 เล่มนี้ พิริยะเห็นด้วยกับวู้ดวาร์ดว่า พระพุทธรูปมารวิชัยและพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดที่พบในช่วงระยะเวลาดังกล่าวเป็นประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในนิกายอริยะ ต่อมานิกายนี้ได้เปลี่ยนชื่อเป็นนิกายกัมโพชสงฆ์ปักขะเพราะว่าอารามของนิกายนี้ตั้งอยู่ติดกับค่ายเชลยชาวกัมโพช พิริยะจึงเสนอให้เรียกชื่อพุทธศิลป์ของนิกายนี้ว่ากัมโพชสังฆ์ปักขะ เพราะมีความสัมพันธ์โดยตรงกับอาณาจักรกัมโพชซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่ลพบุรี และเป็นผู้สร้างงานพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลาดังกล่าว อันเป็นช่วงนิกายเถรวาทช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ 16 ได้ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ ทั้งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือซึ่งพิริยจัดให้เป็นช่วงที่ 1 ของการฟื้นฟู และในภาคกลางของประเทศไทยซึ่งจัดเป็นช่วงที่ 2 พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทยุคนี้มีการผสมผสานคตินิยมของลัทธิตันตรยานมาผสมผสานจนเป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง รวมไปถึงรูปแบบของศิลปะกัมพูชาที่ผสมกลมกลืมกับอิทธิพลของพุทธศิลป์ในลัทธิตันตรยานจากสมัยราชวงศ์ปาละ-เสนะของอินเดียด้วยและมีพัฒนาการขึ้นในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและอิรวะดีโดยมิได้รับอิทธิพลจากลังกา (ดูรายละเอียดใน พิริยะ 2553, 153 - 154; 2555, 343)

ความเห็นของนักวิชาการที่กล่าวมาทั้งหมดนี้แสดงให้ว่าในขณะที่นักวิชาการไทยและฝรั่งเศสรุ่นใหม่เริ่มยอมรับคำว่า “ศิลปะเขมร” ในการอธิบายโบราณวัตถุสถานในประเทศไทยแต่ด้วยแนวทางที่แตกต่างกัน มีข้อสังเกตว่านักวิชาการฝรั่งเศสได้อธิบายศิลปะเขมรในฐานะอิทธิพลจากอำนาจเหนือดินแดนประเทศไทยปัจจุบัน ขณะที่นักวิชาการไทยพยายามแสดงให้เห็น “อัตลักษณ์” ของศิลปะเขมรในประเทศไทยด้วยการแยก “ศิลปะเขมรในประเทศไทย” ออกจาก “ศิลปะเขมรในกัมพูชา” ดังคำอธิบายของนักวิชาการรุ่นต่อมาไม่ว่าจะเป็น “ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย” ของหม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ หรือการนิยาม “ศิลปะลพบุรี” ใหม่เพื่อแยกศิลปะเขมรในประเทศไทยออกจากศิลปะเขมรของกัมพูชา โดยใช้การศึกษาความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบ (typological sequencing) เป็นสำคัญ แต่นิยามดังกล่าวก็ยังคงอยู่ในกรอบของการกำหนดชื่อเรียกแบบอย่างศิลปะในประเทศไทยตาม “สมัย” และ “อาณาจักร” อยู่นั่นเอง ซึ่งทั้งหมดนี้ “สะท้อนถึงปรากฏการณ์ของการปฏิบัติการทางวาทกรรมที่มีหลักความคิดเดียวกัน คือเรื่องของรัฐชาติและชาตินิยม” (กรณรงค์ 2545, 96)

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยไม่เห็นด้วยกับการนิยาม “ศิลปะลพบุรี” ใหม่ของนักวิชาการรุ่นหลัง ด้วยเหตุผลว่าศิลปะสมัยลพบุรีตามนิยามในช่วงแรกของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดส์ ครอบคลุมงานศิลปะเขมรในประเทศไทยจนถึงศิลปะที่พบในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาดังผู้วิจัยได้อภิปรายมาแล้วข้างต้น จนกระทั่งเซเดส์ได้แยกพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย สวมมงกุฎทรงกรวยออกจากพระพุทธรูปสมัยลพบุรีเดิมและนิยามใหม่ว่าเป็นพระพุทธรูปอู่ทองแล้วจึงจำแนกเป็นพระพุทธรูปอู่ทองรุ่น 1 ในภายหลัง หากจะนิยามใหม่แล้วพระพุทธรูปในกลุ่มนี้ก็ควรสอดคล้องกับพระพุทธรูปสมัยอู่ทองรุ่น 1 มากกว่าจะนิยามย้อนกลับไปใหม่ว่าเป็นศิลปะสมัยลพบุรีซึ่งก่อให้เกิดความสับสนได้

ส่วนการกำหนดจุดสิ้นสุดของงานศิลปะในช่วงระยะเวลานี้ไว้ด้วยเหตุการณ์การสถาปนากรุงศรีอยุธยาเมื่อพุทธศักราช 1893/94 ก็มีปัญหาตรงที่เราไม่อาจทราบได้ว่าศิลปะอยุธยาในช่วงต้นของการสถาปนากรุงศรีอยุธยามีรูปแบบเช่นไรและแตกต่างจากศิลปะสมัยก่อนหน้านี้อย่างไรอย่างชัดเจน ดังที่เซเดส์ได้สะท้อนความไม่แน่ใจของท่านในเรื่องอายุเวลาของพระพุทธรูปสมัยอู่ทองว่าควรสร้างขึ้นก่อนหรือหลังสมเด็จพระเจ้าอู่ทองทรงสถาปนากรุงศรีอยุธยา ข้อเสนอดังกล่าวอาจเป็นการปิดกั้นความเป็นไปได้ของพัฒนาการของพระพุทธรูปกลุ่มนี้ที่จะสืบต่อไปในพระพุทธรูปของอยุธยาด้วย ที่สำคัญคือการนิยามศิลปะลพบุรีใหม่โดยจำกัดเพียงแค่ศิลปะที่พบในเมืองลพบุรีและบริเวณใกล้เคียงในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาอาจทำให้ไม่เห็นทั้งภาพรวมและการกระจายตัวของศิลปะในช่วงระยะเวลานี้ในบริเวณต่างๆ ของประเทศไทยไม่ว่าจะเป็นที่อยุธยา นครปฐม สุพรรณบุรี สุโขทัย หริภุญชัย ภาคใต้และภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย รวมไปถึงความคล้ายคลึงกันของรูปแบบที่ปรากฏในศิลปะหลังบายนของเขมรอันเป็นสิ่งที่งานวิจัยชิ้นนี้ให้ความสำคัญเป็นพิเศษด้วย เช่นเดียวกับการกำหนดปีสิ้นสุดตรงกับพุทธศักราช 1893 ก็เป็นเสมือนการหยุดความสืบเนื่องไว้ที่เพดานของปีสถาปนากรุงศรีอยุธยาเสียอีก กรณีนี้จิตร ภูมิศักดิ์ ได้เคยให้ความเห็นไว้ในหนังสือ*สังคมไทยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาก่อนสมัยศรีอยุธยา* ว่าการหยุดเพดานไว้ที่ปีดังกล่าวทำให้การค้นคว้าทางวิชาการแคบ จำกัด และตายตัว

งานวิจัยชิ้นนี้จึงเป็นการให้ความหมายใหม่ของความเคลื่อนไหวของพุทธศิลป์ในสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อ ด้วยการอธิบายผ่านกรอบของพุทธศาสนาซึ่งจะทำให้การอธิบายมีลักษณะเป็นสากลและใช้งานพุทธศิลป์เป็นเครื่องสะท้อนคติความเชื่อภายใต้พุทธศาสนา เพราะเป็นสิ่งที่อาจเชื่อมโยงแต่ละกลุ่มชนที่กระจัดกระจายในภาคต่างๆ รวมทั้งภูมิภาคเข้าด้วยกันผ่านงานพุทธศิลป์ ด้วยหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีในช่วงระยะเวลานี้มีน้อยจนไม่เพียงพอที่จะปะติดปะต่อภาพรวมในอดีตให้กระจ่างชัดได้ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยให้น้ำหนักความสำคัญของเครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ไล่เลี่ยกันทั้งการวิเคราะห์ด้านรูปแบบ (style) และประติมานิรมาณวิทยา (iconography) เพราะรูปแบบของพุทธศิลป์ที่ปรากฏจะเป็นตัวระบุอิทธิพลของพุทธศิลป์จากที่ต่างๆ ที่ผ่านมานักวิชาการมักให้ความสำคัญกับอิทธิพลของพุทธศิลป์จากกัมพูชาราวกับแรงบันดาลใจเดียวของศิลปะในช่วงระยะเวลานี้ หากแต่หลักฐานที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่าพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลาหัวเลี้ยวหัวต่อนี้แสดงอิทธิพลจากกระแสพุทธศิลป์อันหลากหลายที่ผสมผสานกันไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลของพุทธศิลป์มอญโบราณ ศิลปะปาละ-เสนะจากอินเดีย และศิลปะพุกามจากพม่า เป็นต้น ในขณะที่ประติมานิรมาณวิทยาจะเป็นตัวระบุลัทธิหรือนิกายทางศาสนา ซึ่งตามสมมติฐานของผู้วิจัย คือ นิกายเถรวาท รวมไปถึงอิทธิพลทางของพุทธศาสนาจากภายนอกอันเป็นที่นับถือในช่วงระยะเวลานี้ และเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างพุทธศิลป์ในระยะเปลี่ยนผ่านดังกล่าวที่เริ่มปรากฏขึ้น ตั้งแต่การล่มสลายของพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานจากกัมพูชา ในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 8 จนถึงก่อนการเข้ามาของนิกายเถรวาทจากลังกาภายใต้คณะสงฆ์มหาวิหาร

อนึ่ง เนื่องจากผู้วิจัยไม่เห็นพ้องด้วยกับการกำหนดเพดานของอายุเวลาของงานพุทธศิลป์ โดยอาศัยอายุเวลาทางประวัติศาสตร์เป็นกรอบในการศึกษา ดังที่นักวิชาการมักกำหนดเพดานของการสถาปนากรุงศรีอยุธยาในพุทธศักราช 1893/94 เป็นเส้นแบ่งพรมแดนแยกงานพุทธศิลป์ก่อนหน้านี้ และงานพุทธศิลป์ของอยุธยาออกจากกัน เพราะมีความเห็นว่าความเปลี่ยนแปลงของอาณาจักรไม่จำเป็นที่จะต้องส่งผลกระทบต่อความเปลี่ยนแปลงของงานพุทธศิลป์เสมอไป รูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาที่เปลี่ยนไปของงานพุทธศิลป์จึงควรขึ้นอยู่กับความเปลี่ยนแปลงด้านคติความเชื่อของพุทธศาสนาที่เปลี่ยนไปมากกว่า ประกอบกับการวิเคราะห์ในสมัยหลังและเป็นที่ยอมรับกันในปัจจุบันมีแนวโน้มที่แสดงให้เห็นว่า การเกิดขึ้นของอยุธยามีรากฐานมั่นคงสืบเนื่องมาก่อนหน้าปี

ดังกล่าว มิใช่เกิดขึ้นโดยฉับพลัน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงแบ่งช่วงระยะเวลาดังกล่าวออกอย่างกว้างๆ โดยอิงอยู่กับความเปลี่ยนแปลงของคติความเชื่อในพุทธศาสนาเป็นสำคัญซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่า น่าจะมีผลกระทบต่อความเปลี่ยนแปลงของประติมานิรมาณวิทยามากกว่าความเปลี่ยนแปลงทางด้านการเมือง โดยเริ่มตั้งแต่การเสื่อมสลายของลัทธิตันตรยานในรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 8 แห่งกัมพูชาในช่วงประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18 จนถึงการเข้ามาของอิทธิพลคณะสงฆ์ลังกาวงศ์จากคณะสงฆ์มหาวิหารของลังกาในช่วงประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 19 โดยแบ่งกลุ่มพุทธศิลป์ที่จะศึกษาออกเป็น 5 กลุ่ม ได้แก่

พุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา
พุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทที่สุโขทัย
พุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทในคาบสมุทร
พุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทที่หริภุญชัย
พุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทในกัมพูชาและพุกาม

2. <u>พุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทหลังการล่มสลายของลัทธิตันตรยานในกัมพูชา</u>

คำว่า “ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา” ในที่นี้นักวิชาการส่วนใหญ่มักใช้ในบริบทของบริเวณที่ราบลุ่มภาคกลางของประเทศไทย มีแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นแม่น้ำสายหลักหล่อเลี้ยงวิถีชีวิตของผู้คนในแถบนี้มานานนับพันปี หากในความหมายนี้ยังหมายรวมถึงแม่น้ำสายหลักสายอื่นไม่ว่าจะเป็นแม่น้ำท่าจีนและแม่น้ำแม่กลองด้วย บริเวณนี้เป็นที่ตั้งของเมืองสำคัญที่เริ่มมีบทบาทขึ้นและตั้งตนเป็นอิสระจาก “อำนาจเชิงสัญลักษณ์” ของอาณาจักรกัมพูชาผ่านระบบบรรณาการ ศาสนา และพิธีกรรมมากกว่าอำนาจทางการเมืองที่ลงไปกำกับ[6] ดังนั้น พุทธศิลป์ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาที่นี้จึงหมายรวมถึงพุทธศิลป์ที่พบหรือมีลักษณะใกล้เคียงอย่างมากกับพุทธศิลป์ที่พบในบริเวณภาคกลางตอนล่างของประเทศไทยซึ่งมีละโว้และอโยธยาเป็นศูนย์กลาง รวมไปถึงเมืองอื่นๆ ที่พัฒนาขึ้นในระยะเวลาเดียวกัน เช่น สุพรรณบุรี (สุพรรณภูมิ) นครปฐม ราชบุรี และเพชรบุรี เป็นต้น นักวิชาการสันนิษฐานว่าเป็นที่อยู่ของหลายกลุ่มชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งมอญโบราณและเขมรที่ต่อมาถูกเรียกรวมกันว่า “ขอม” ดังคำอธิบายของสุจิตต์ วงษ์เทศว่า

“ ‘ขอม’ ไม่ใช่ชื่อชนชาติเฉพาะ ฉะนั้นชนชาติขอมจึงไม่มีจริง แต่ ‘ขอม’ เป็นชื่อทางวัฒนธรรม เรียกวัฒนธรรมขอม แล้วใช้สมมุติเรียกคนบริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยาที่นับถือศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) และพุทธคติมหายาน แล้วใช้ภาษาเขมรสื่อสารในชีวิตประจำวัน กับใช้อักษรเขมรในพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ เช่นเดียวกับคำว่า แขก ใช้สมมุติเรียกผู้นับถือศาสนาอิสลาม คำว่า คริสต์ ใช้สมมุติเรียกผู้นับ

---

[6] ในที่นี้ผู้วิจัยเลี่ยงที่จะใช้คำว่า “อำนาจทางการเมือง” เพื่ออธิบายอิทธิพลของกัมพูชาที่มีต่อดินแดนประเทศไทยปัจจุบัน ผู้วิจัยเห็นว่าการอธิบายดังกล่าวเป็นคำอธิบายที่ใช้กรอบของ “ดินแดน” เช่นเดียวกับที่ราชทูตจีนมองอำนาจทางการเมืองของกัมพูชาผ่านดินแดนที่กัมพูชามีอำนาจเหนือกว่าหรือการใช้กรอบแบบ “อาณานิคม” ตามแบบฉบับของนักวิชาการชาวตะวันตกในยุคจักรวรรดินิยมซึ่งเป็นความคิดของรัฐชาติสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญกับเขตแดนและอำนาจทางการเมืองที่ลงไปกำกับเขตแดนที่ตนครอบครองนั้น นักมานุษยวิทยาอย่างคลิฟฟอร์ด เกียทซ์ (Clifford Geertz) อธิบายว่ารัฐโบราณเหล่าในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ล้วนเป็นรัฐนาฏกรรม (theatrical state) รัฐ คือ โรงละครมีหน้าที่แสดง กษัตริย์ในอุษาคเนย์มิได้ทรงพระราชอำนาจมากล้นแต่อำนาจเชิงสัญลักษณ์ของพระองค์ผ่านพิธีกรรมที่ทำให้พระราชสถานะของพระราชามีความศักดิ์สิทธิ์ ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้คำว่า “อำนาจเชิงสัญลักษณ์” เพื่อสื่อถึงอิทธิพลของกัมพูชาที่มีต่อดินแดนในประเทศไทยตามความหมายนี้ (ดูรายละเอียดใน นิธิ 2556, ออนไลน์)

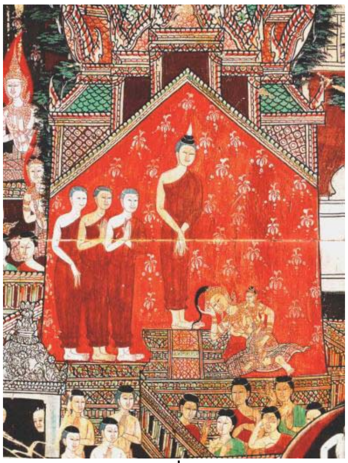
ถือศาสนาคริสต์ ศูนย์กลาง 'ขอม' ครั้งแรกอยู่ที่รัฐละโว้ (ลพบุรี) หรือกัมโพช ต่อมาย้ายลงไปอยู่ที่อโยธยาศรีรามเทพ (ต่อไปคือกรุงศรีอยุธยา) แล้วเลื่อนขยายไปอยู่กัมพูชา หรือกัมพุช ด้วยเหตุนี้ ใครก็ตาม ไม่ว่า มอญ, เขมร, มลายู, ลาว, จีน, จาม, หรือ ไทย, ฯลฯ ที่นับถือศาสนาพราหมณ์ (ฮินดู) และพุทธคติมหายานอยู่ในสังกัดรัฐละโว้-อยุธยา และรัฐกัมพูชาจะได้ชื่อว่า "ขอม" ทั้งนั้นแต่คนทั่วไปในประวัติศาสตร์แห่งชาติของไทย มักเข้าใจต่างกันเป็น 2 อย่างว่า 'ขอมไม่ใช่เขมร' และ 'ขอมคือเขมร'" (สุจิตต์ 2554, ออนไลน์)

ผลจากการวิจัยแสดงให้เห็นว่าพุทธศิลป์ที่พัฒนาขึ้นใหม่ในช่วงระยะเวลานี้เป็นการผสมผสานกันระหว่างพุทธศิลป์จาก 2 กลุ่มวัฒนธรรมหลักที่อาศัยอยู่ในภาคกลางของประเทศไทยและต่อมาผสมผสานหลอมรวมกันจนถูกเรียกว่าเป็น "ขอม" อันได้แก่พุทธศิลป์นิกายเถรของมอญโบราณและพุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานที่ได้รับอิทธิพลจากกัมพูชา

พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทของมอญโบราณ

เชื่อกันว่าอาณาจักรมอญโบราณในภาคกลางของประเทศไทยเริ่มเสื่อมสลายลงเมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 15 สอดคล้องกับจารึกภาษาบาลีที่เริ่มหายไปแต่พบจารึกภาษาสันสกฤตควบคู่กับอักษรมอญโบราณเข้ามาแทนที่อันเป็นช่วงระยะเวลาที่พุทธศาสนาลัทธิตันตรยานเจริญรุ่งเรืองในภาคกลางของประเทศไทยและไม่พบจารึกภาษาบาลีที่มีอายุเวลาเก่าไปกว่าพุทธศตวรรษที่ 18 แต่อย่างใด (พิริยะ 2555, 332) ในช่วงระยะเวลาเดียวกันนั้นเองนิกายเถรวาทของมอญโบราณได้เจริญรุ่งเรืองขึ้นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือโดยเฉพาะอย่างยิ่งในลุ่มแม่น้ำชีที่เมืองฟ้าแดดสูงยาง พิริยะ ไกรฤกษ์ให้ความเห็นว่าจากหลักฐานทางด้านพุทธศิลป์ เช่น ภาพสลักบนแผ่นหินพุทธบูชาเรื่องมหานิบาตชาดกแสดงประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทที่มีพัฒนาการขึ้นเองในประเทศไทยและไม่เกี่ยวข้องกับนิกายเถรวาทของลังกา เพราะกลุ่มมอญโบราณในประเทศไทยเองก็มีนิบาตชาดกที่แตกต่างไปจากชาดกอรรถกถาของนิกายเถรวาทที่ลังกา (พิริยะ 2555, 332)

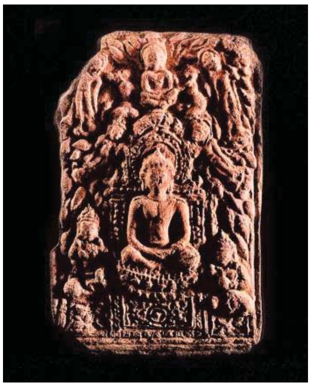
ภาพที่ 2.1



ภาพที่ 2.2

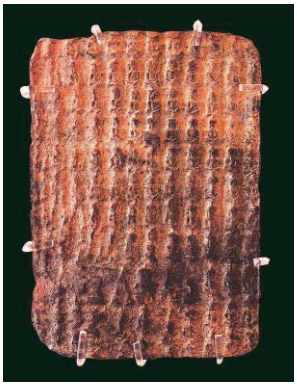
กลุ่มมอญโบราณในลุ่มแม่น้ำชียังนิยมสร้างภาพพุทธประวัติลงบน "แผ่นหินพุทธบูชา" หรือที่นิยมเรียกว่า "ใบเสมา" หรือ "ใบสีมา" ด้วย เช่น แผ่นหินพุทธบูชาสลักภาพพุทธประวัติตอน "พิมพาพิลาป" (ภาพที่ 2.1) แสดงภาพพระพุทธองค์ประทับห้อยพระบาทในปราสาทจัตุรมุข มีพระนางพิมพาทรงสยายพระเกศาเช็ดพระบาทของพระพุทธองค์ หรือที่เรียกกันว่า "เกศัญชลี"

อันเป็นธรรมเนียมของสตรีมอญและพม่าซึ่งระบุไว้ในพระไตรปิฎกของพม่า ที่พม่าเองก็น่าจะได้รับมาจากพระไตรปิฎกของมอญอีกทีหนึ่ง (พิริยะ 2555, 338) จนกระทั่งสมัยรัตนโกสินทร์ก็ยังมีการนำธรรมเนียมของมอญพม่าในพุทธประวัติของมอญมาใช้ในภาพพุทธประวัติด้วย เช่น จิตรกรรมภาพพุทธประวัติตอนเดียวกันบนผนังอุโบสถของ วัดคงคาราม อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี (ภาพที่ 2.2) ด้วยบริเวณนี้เป็นที่ตั้งของชุมชนชาวมอญจึงไม่แปลกที่จะปรากฏภาพพระนางพิมพาทรงสยายพระเกศาเช็ดพระบาทของพระพุทธองค์เช่นกัน อิทธิพลของภาพพุทธประวัติในกลุ่มมอญโบราณต่อมาอาจได้รับการถ่ายทอดไปยังนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ตั้งแต่ช่วงประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 18 ด้วย



ภาพที่ 2.3

ภาพที่ 2.4



ภาพที่ 2.5

ที่น่าสนใจคือที่อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม ยังได้พบพระพิมพ์เป็นจำนวนมากสามารถจำแนกออกได้ถึง 39 แบบจากจำนวนพระพิมพ์ 1,000 ชิ้นและเศษพระพิมพ์กว่า 117 ถุง พระพิมพ์เหล่านี้กำหนดอายุเวลาประมาณพุทธศตวรรษที่ 14 - 15 จากรูปแบบของตัวอักษร (พิริยะ 2555, 332) พระพิมพ์หลายองค์สะท้อนประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทอย่างชัดเจน เช่น พระพิมพ์พุทธประวัติ ตอน มหาปาฏิหาริย์ที่ต้นมะม่วง (ภาพที่ 2.3) ก็ปรากฏเฉพาะในอรรถกถาภาษาบาลีเท่านั้น แสดงภาพพระพุทธองค์ประทับสมาธิราบ ปางสมาธิบนบัลลังก์ใต้ต้นมะม่วง มีพุทธนิรมิตทั้งในท่าไสยาสน์ ทั้งทรงยืนสัมผัสดวงอาทิตย์และดวงจันทร์เป็นคู่ๆ โดยมีพระเจ้าปเสนทิและพระเจ้าปุรณกัสสปะผู้ทรงกลับพระทัยมานับถือพุทธศาสนา ประทับถวายนมัสการอยู่ด้านข้างของพุทธบัลลังก์ ด้านหลังพระพิมพ์มีจารึกภาษามอญโบราณแต่มีภาษาเขมรคำว่า “กำมฺรเตงฺ” ด้วย (พิริยะ 2555, 334) อันอาจเป็นจุดเริ่มต้นของการผสมผสานกันระหว่างพุทธศิลป์ของมอญโบราณกับเขมรในเวลาต่อมา

นอกจากนี้ ยังมีพระพิมพ์ที่แสดงการนับถือพระอดีตพุทธะหรือพระพุทธเจ้าในอดีต โดยเฉพาะพระอดีตพุทธะ 4 พระองค์ในภัททกัปป์เช่นเดียวกับมอญโบราณในภาคกลางดังตัวอย่างจากพระอดีตพุทธะสลักศิลา 4 องค์ที่เคยประดิษฐานร่วมกันในวิหารของวัดพระเมรุ อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม เช่น พระพิมพ์รูปพระอดีตพุทธะ 4 องค์ คือ พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระโคตมะ ทุกองค์มีพุทธลักษณะคล้ายกัน คือ ประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ (ภาพที่ 2.4) พระพิมพ์รูปพระอดีตพุทธะหกสิบสี่องค์ โดยเป็นพระพุทธรูปขนาดเล็กประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ เรียงเป็นแถวในแนวตั้งแถวละ 8 องค์รวม 64 องค์ (ภาพที่ 2.5) (พิริยะ 2555, 336) การนับถือพระอดีตพุทธะในภัททกัปป์และจำนวนของพระอดีตพุทธะที่มากมายในพระพิมพ์เหล่านี้ ต่อไปจะกลายเป็นพื้นฐานของนิกายเถรวาทในประเทศไทยที่มีพัฒนาการขึ้นตั้งแต่ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 เช่นกัน

พุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานในประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลจากกัมพูชา

ในขณะที่มอญโบราณเจริญรุ่งเรืองขึ้นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ กลุ่มมอญในภาคกลางของประเทศไทยกลับถูกรุกรานอย่างหนักจากเขมร ดังเห็นได้จากการทำสงครามระหว่างพวกมอญกับเขมรอย่างต่อเนื่องตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าราเชนทรวรมัน (พุทธศักราช 1511 - 1544) เมื่อทรงมีชัยเหนือพวก “รามัณย์” (พิริยะ 2555, 137) การสร้าง “ปรางค์แขก” ปราสาทอิฐสามหลังตั้งบนฐานเดียวกันให้เป็นศาสนสถานในศาสนาพราหมณ์ใจกลางเมืองละโว้ อาจยืนยันได้ถึงอำนาจเชิงสัญลักษณ์อย่างแรกๆ ที่กัมพูชาแผ่อิทธิพลมายังภาคกลางของประเทศไทย[7]

ละโว้ต้องมาถึงจุดแตกดับอย่างแท้จริงเมื่อพระเจ้าสูรยวรมันที่ 1 (พุทธศักราช 1545 - 1592) ทรงโจมตีเมืองละโว้ศูนย์กลางแห่งใหม่ของพวกมอญในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาจนกลายเป็นเมืองร้าง ดังปรากฏในจารึกของกัมพูชา (ศานติ 2554, 41) จนในที่สุดละโว้จึงตกเป็นเมืองขึ้นของกัมพูชาอย่างสมบูรณ์ในรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 พุทธศักราช 1725/26 - ประมาณ 1761) เมื่อพระองค์โปรดให้เจ้าชายอินทรวรมันพระราชโอรสของพระองค์กับพระนางชัยราชเทวีครองเมืองละโว้ (พิริยะ 2555, 324) (รายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องเหล่านี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงอย่างละเอียดอีกครั้งในตอนท้าย) พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ทรงยกระดับพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานให้มีความสำคัญจนกลายเป็นศาสนาหลักของกัมพูชาในตอนนั้น พร้อมทั้งทรงแผ่ขยายความสำคัญของพุทธตันตระมายังดินแดนที่เป็นเมืองภายใต้พระราชอำนาจเชิงสัญลักษณ์ของพระองค์ด้วย เห็นได้จากการส่งพระพุทธรูปและเทวรูปไปยังเมืองเหล่านั้นเพียงแค่ช่วง 10 ปีแรกของรัชกาลเป็นจำนวนถึง 20,400 องค์รวมถึงเมืองเหล่านี้ที่เชื่อกันว่าอยู่ในประเทศไทยปัจจุบันด้วยอันได้แก่ ละโว้ทยปุระ (ละโว้หรือลพบุรี) สุวรรณปุระ (สุพรรณบุรี) ชยราชบุรี (ราชบุรี) ชยสิงหบุรี (เมืองสิงห์ที่กาญจนบุรี) และชยวัชรบุรี (เพชรบุรี) เป็นต้น ทำให้รูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาของพุทธตันตรจากกัมพูชาเข้ามามีอิทธิพลต่อพุทธศิลป์ในช่วงเวลานี้อย่างมาก

นอกจากพุทธศาสนาลัทธิตันตระที่ได้รับอิทธิพลทางด้านรูปแบบและประติมานิรมานจากกัมพูชาแล้ว ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาขณะนั้นก็มีการพัฒนารูปแบบของพุทธศิลป์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธรูปที่เป็นแบบอย่างของตนเองที่วิวัฒนาการจากพุทธศิลป์ของเขมร แต่ยังคงไว้ซึ่งประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปในลัทธิตันตรยานของกัมพูชา พุทธศิลป์ลัทธิตันตรยานแบบนี้ไม่พบ

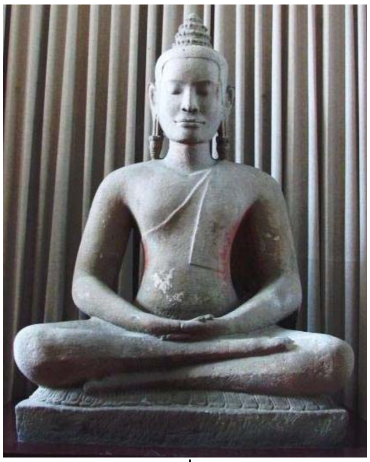
---

[7] พิริยะ ไกรฤกษ์ กำหนดอายุเวลาเทวสถานปรางค์แขกว่าอยู่ในรัชกาลพระเจ้าราเชนทรวรมันแม้จะมีรูปแบบทางสถาปัตยกรรมและลักษณะของซุ้มที่อาจเทียบเคียงได้กับศิลปะเกาะแกร์ (พุทธศักราช 1464 - 1488) ของเขมร อย่างไรก็ตาม เนื่องจากไม่มีหลักฐานที่ยืนยันว่าเขมรได้แผ่อิทธิพลในรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 4 ซึ่งประทับ ณ เมืองโฉกครคยะหรือเกาะแกร์ แต่พบจารึกที่กล่าวถึงการทำสงครามระหว่างพระเจ้าราเชนทรวรมันกับพวกรามัณญ์ จึงอาจเป็นได้ที่รูปแบบของสถาปัตยกรรมเกาะแกร์จะได้รับการสร้างขึ้นที่ลพบุรีในรัชกาลของพระเจ้าราเชนทรวรมันได้ (พิริยะ 2555, 195 - 196) ทั้งนี้ จากการเปรียบเทียบทับหลังแผ่นหนึ่งเชื่อว่าเป็นทับหลังของปราสาทหลังทิศใต้ของปรางค์แขก ใกล้เคียงกับที่พันตรีลาฌ็องกิย์ได้พรรณนาถึงทับหลังบนวิมานหลังทิศใต้ของปรางค์แขกไว้ว่ายังสลักไม่เสร็จสมบูรณ์นัก เป็นรูปพระอินทร์คุกเข่าเหนือช้างสามเศียร กึ่งกลางของทับหลังอันเป็นจุดกำเนิดของท่อนมาลัยที่แยกจากกันทั้ง 2 ข้าง (ศิริพจน์ 2549, 80) แม้จะไม่ปรากฏว่ามีรูปช้างเอราวัณเศียรเดียวแต่จากแถบภาพทางด้านซ้ายของทับหลังซึ่งยังสลักไม่เสร็จก็ตรงกับบันทึกดังกล่าว รวมทั้งลักษณะของปลายท่อนมาลัยที่เป็นรูปหน้าสิงห์วกลงด้านล่างนับว่าพ้องกันมากกับทับหลังของปราสาทแปรรูปในศิลปะแปรรูป (พุทธศักราช 1490 - 1508) ที่พระเจ้าราเชนทรวรมันทรงสร้างขึ้นเมื่อพุทธศักราช 1504 จึงยืนยันสมมติฐานดังกล่าวว่าปรางค์แขกคงสร้างขึ้นในช่วงระยะเวลานี้

ในเมืองพระนครแต่พบในประเทศไทยช่วงระยะเวลาคาบเกี่ยวกับศิลปะบายน (พุทธศักราช 1720 - 1773) ตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เป็นต้นไปจนสิ้นสุดลงในราวรัชกาลของพระเจ้าอินทรวรมันที่ 2 หรือในระหว่างพุทธศักราช 1725/26 -1786

พระพุทธรูปที่เป็นเอกลักษณ์ของลัทธิตันตรยานในประเทศไทยมีพุทธลักษณะที่สืบทอดมาจากพระพุทธรูปตันตระในศิลปะบายนของเขมร ดังตัวอย่างจากพระอาทิพุทธะนาคปรกทรงเครื่อง พบในประเทศไทย (ภาพที่ 2.6) ลักษณะเด่นที่จะส่งอิทธิพลมายังพุทธศิลป์ในลัทธิตันตรยานในประเทศไทย ได้แก่ การประทับสมาธิราบปางสมาธิตามประติมานิรมาณวิทยาตามปกติของพระพุทธรูปในลัทธิตันตรยานของเขมร ส่วนการพาดสังฆาฏิปลายตัด มงกุฎประกอบด้วยกลีบบัวซ้อนกันตามปกติคือ 3 ชั้น และอุณหิสประกอบด้วยกระจัง 3 ตัวที่กึ่งกลางและเหนือพระกรรณทั้ง 2 ข้างต่างดอกไม้ทัดเป็นสิ่งที่เริ่มมีขึ้นในศิลปะบายน

ภาพที่ 2.6


ภาพที่ 2.7

สำหรับพระพุทธรูปในลัทธิตันตรยานในประเทศไทยมักเป็นพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ ทรงครองจีวรห่มเฉียงพาดสังฆาฏิปลายตัดแต่แผ่เป็นแถบกว้างกว่าพระพุทธรูปต้นแบบจากเขมร ส่วนอาภรณ์เครื่องประดับยังคงสืบทอดรูปแบบจากเขมร เช่น มงกุฎที่ประกอบด้วยกลีบบัวซ้อนกันหลายชั้น แต่ได้ลดความอลังการลง เช่น การลดความกว้างของแถบอุณหิส ไม่ทรงกรองศอ พาหุรัด และทองพระกรโดยเฉพาะในพระพุทธรูปสลักศิลา เป็นแบบอย่างเฉพาะพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานที่สร้างขึ้นเฉพาะในประเทศไทยเนื่องจากไม่พบในกัมพูชา นอกจากนี้ ยังมีจุดเด่นของพระพุทธรูปซึ่งไม่มีนาคปรก แต่ประทับบนปัทมาสน์จำหลักเป็นกลีบบัวคว่ำหรือบัวหงายต่างจากพระอาทิพุทธะของเขมรซึ่งมีนาคปรก

ตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปสลักศิลา ได้จากวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.7) พระพุทธรูปองค์นี้เป็นตัวอย่างที่ดีในการบ่งบอกว่าเป็นพุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานเห็นได้จากพระพักตร์ซึ่งมีประพิมประพรายคล้ายพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ตามแบบพระราชนิยมในรัชสมัยของพระองค์ในฐานะผู้ทรงพระราชูปถัมภ์ลัทธิตันตรยาน ประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์จำหลักเป็นรูปกลีบบัวหงาย ทรงครองจีวรห่มเฉียงพาดสังฆาฏิแผ่เป็นแถบกว้างปลายตัด ทรงสวมมงกุฎรูปกลีบบัวซ้อนกัน 4 ชั้นที่พัฒนามาจากมงกุฎรูปกลีบบัวซ้อน 3 ชั้นในศิลปะบายนและกุณฑลขนาดใหญ่สอดที่ปลายพระกรรณ พระวรกายล่ำสันและพระชงฆ์คมเป็นสันตามแบบอย่างศิลปะบายน ถึงจะพระพักตร์จะดูคล้ายพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 อยู่มากแต่จากวงพระพักตร์ค่อนข้าง

ยาวก็เป็นลักษณะของท้องถิ่นมากกว่ารูปแบบจากเมืองพระนคร (ศักดิ์ชัย 2549, 73) จึงอาจสร้างขึ้นในช่วงปลายของรัชกาลในราวกลางพุทธศตวรรษที่ 18 แล้ว

พระพุทธรูปองค์นี้แสดงถึงการผสานกันระหว่างรูปแบบของเขมรโดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพักตร์แบบพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 กับความเรียบง่ายซึ่งอาจเป็นอิทธิพลของนิกายเถรวาทอันเป็นที่นับถืออยู่แล้วในกลุ่มมอญโบราณ จากขนาดที่ใหญ่โตของพระพุทธรูปจึงอาจเป็นต้นแบบให้กับพระพุทธรูปองค์อื่นๆ ที่สร้างขึ้นในระยะเวลาต่อมา เช่น พระพุทธรูปสลักศิลาได้จากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.8) พระพุทธรูปองค์นี้ไม่ทรงสวมอุณหิสแต่น่าสังเกตว่าทำพระเกศาเรียงกันตามแนวขวางในลักษณะเดียวกับแถบของอุณหิส ทรงสวมเฉพาะมงกุฎทรงกรวยเตี้ยจำหลักรูปกลีบบัวซ้อนกัน 4 ชั้นที่วิวัฒนาการจากศิลปะบายนเช่นกันแต่ก็ไม่ทรงสวมกุณฑลแล้ว

ภาพที่ 2.8

ภาพที่ 2.9

พระพุทธรูปกลุ่มนี้ภายหลังได้วิวัฒนาการจนมีรูปแบบเฉพาะซึ่งต่างจากเมืองพระนครอย่างสิ้นเชิงดังเช่นพระพุทธรูปสลักศิลาได้จากวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.9) พระพักตร์ที่แปรเปลี่ยนไปเป็นแบบพื้นเมืองมากขึ้น นอกจากนี้ การประทับสมาธิราบ ปางสมาธิบนปัทมาสน์อันประกอบด้วยกลีบและเกสรบัว สังฆาฏิเป็นแถบกว้างและหนาขึ้น ทรงสวมอุณหิสเป็นกรอบพักตร์ขนาดเล็กที่มีแถบเชื่อมต่อกับมงกุฎซึ่งจำหลักเป็นบัวฟันยักษ์ขนาดใหญ่ซ้อนกัน 2 ชั้นก็เป็นรูปแบบที่วิวัฒนาการให้แตกต่างไปจากต้นแบบที่เมืองพระนครมากแล้ว

ข้อยืนยันอีกประการหนึ่งที่ทำให้น่าเชื่อว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้สร้างขึ้นในลัทธิตันตรยานในประเทศไทยเท่านั้นยังพิจารณาได้จากพระพุทธรูปที่เคยใช้ในการประดับตกแต่งพุทธวิหารในลัทธิตันตรยาน ได้แก่ ปราสาทวัดพระพายหลวง จังหวัดสุโขทัย เฉพาะปราสาทหลังกลางที่สร้างขึ้นในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เท่านั้นที่หันหน้าไปทางทิศตะวันตกส่วนอีก 2 หลังสร้างขึ้นภายหลังและหันหน้าไปทางทิศตะวันออก เป็นปราสาททำจากศิลาแลงมีผังเป็นสี่เหลี่ยมไม่เพิ่มมุมเหมือนปราสาทอีก 2 หลังและมีมุขทั้ง 4

ด้านเช่นเดียวกับปราสาทประธานของปราสาทพระขรรค์ที่เมืองพระนครและปราสาทพระขรรค์กำปงสวายที่กำพงจาม [8] (พิริยะ 2555, 329) แม้ว่าปราสาทแห่งนี้จะพังทลายตั้งแต่ศิขระจนถึงเรือนธาตุหากใบขนุนของปราสาทซึ่งสลักด้วยศิลา (ภาพที่ 2.10) ประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ บนฐานบัวลูกฟักประกอบเรือนแก้ว พระเกศาถัก ทรงสวมมงกุฎทรงกรวยจำหลักรูปกลีบบัวซ้อนกัน 3 ชั้นอันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะบายน เปลือยพระอุระ ทรงถือดอกบัวตูมที่ประกอบด้วยกลีบบัวซ้อนกันเป็นชั้นๆ ในพระหัตถ์ รวมทั้งประทับอยู่บนผ้าทิพย์สลักเป็นลายดอกไม้ที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะบายนเช่นเดียวกัน

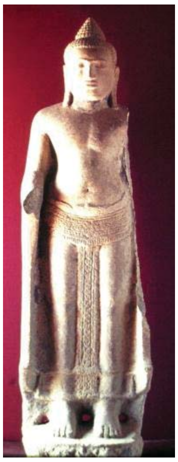
ภาพที่ 2.10

ภาพที่ 2.11

พุทธลักษณะใกล้เคียงกันนี้ยังพบเป็นพระพุทธรูปปูนปั้นได้จากศาสนสถานเนินทางพระ อำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ 2.11) พระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ บนกลีบบัวแวงขนาดใหญ่ล้อมรอบด้วยเรือนแก้วรูปสามเหลี่ยมประกอบลายน่องสิงห์ ทรงสวมอุณหิสขนาดเล็กเป็นแถบคาดเหนือพระนลาฏ พระศกเป็นเม็ดกลมเรียงกัน ทรงจีวรห่มเฉียงพาดสังฆาฏิเป็นเป็นแถบหนากว้างปลายตัดแบบเดียวกับพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานที่พบในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา มีดอกบัวตูมวางในระหว่างพระหัตถ์เช่นเดียวกับพระพุทธรูปบนใบขนุนของปรางค์วัดพระพายหลวง น่าสังเกตว่าพระพุทธรูปจะไม่มีการทรงเครื่องประดับอื่นใดอีกเลยอันเป็นเอกลักษณ์ของพุทธรูปศาสนาลัทธิตันตรยานในประเทศไทยที่จะมีความเรียบง่ายมากกว่ากัมพูชา

พระพุทธรูปยืนพระหัตถ์ขวาประทานอภัยหน้าพระอุระ พระหัตถ์ซ้ายแนบพระวรกายในท่าประทานพร น่าจะสร้างขึ้นในลัทธิตันตรยานในประเทศไทยเช่นกันเพราะไม่พบพระพุทธรูปแบบนี้ที่สร้างด้วยศิลา พระพุทธรูปเหล่านี้มีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกันโดยพิจารณาจากพระพักตร์จำลองแบบมาจากพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เช่น องค์ที่พระยาโบราณราชธานินทร์รวบรวมไว้ในพระราชวังจันทรเกษม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.12) ทรงครองจีวรห่มคลุม พระพักตร์ถอดแบบจากพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แต่พระขนงเรียวต่อกันเป็นปีกการับกับพระนาสิกเป็นแบบฉบับของพระพุทธรูปมอญโบราณ ขณะที่เครื่องทรงไม่ว่าจะเป็นมงกุฎทรงกรวยประดับกลีบบัวซ้อนกันหลายชั้น ปั้นเหน่งคาดทับรัดประคดเป็นแถบหนาจำหลักลายรักร้อยและดอกไม้กลม และลวดลายประดับหน้านางของสบงเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปบายนเช่นกัน

[8] ภายในปราสาทประธานของวัดพระพายหลวงนั้นยังมีการกั้นผนังห้องครรภคฤหะออกเป็น 3 ห้องและมีฐานสนานโธรณิตั้งอยู่ตรงกึ่งกลางของห้องกลาง อาจจะเป็นไปได้ว่าแต่เดิมห้องกลางนั้นอาจจะเคยเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปนาคปรกมาก่อน ห้องทางทิศเหนือประดิษฐานรูปพระโลเกศวรสี่กร ห้องทางทิศใต้ประดิษฐานรูปพระนางปรัชญาปารมิตาสองกรตามประติมานิรมาณของรูปเคารพในลัทธิตันตรยานรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7

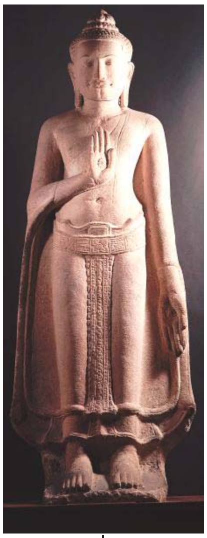


ภาพที่ 2.12

ภาพที่ 2.13

ภาพที่ 2.14

อีกองค์หนึ่งมีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกันจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ของวัดพระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม (ภาพที่ 2.13) อีกองค์หนึ่งได้จากจังหวัดสุพรรณบุรี จัดแสดงอยู่ที่เดียวกัน (ภาพที่ 2.14) แต่พระหัตถ์ขวาซึ่งควรจะแสดงปางประทานอภัยกลับทาบไปบนพระอุระแบบทวารบาลในศิลปะบายน ทรงมงกุฎทรงกรวยจำหลักเป็นกลีบบัวซ้อนลดหลั่นกัน ทรงสวมปั้นเหน่งคาดทับรัดประคดห้อยเฟื่องอุบะน่าสังเกตว่าพระพุทธรูปเหล่านี้มีพระวรกายและพระปฤษฎางค์ค่อนข้างแบนราบจึงน่าจะเคยประดิษฐานในซุ้มจระนำของปราสาทแบบเขมรมาก่อน



ภาพที่ 2.15

ภาพที่ 2.16

ยังมีพระพุทธรูปประทานอภัยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายประทานพรอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งผสมกันระหว่างการครองจีวรห่มคลุมและจีวรห่มเฉียงมีสังฆาฏิเป็นแถบกว้างปลายตัดพาดพระอังสะ สังเกตได้ว่าขอบของจีวรห่มเฉียงและสังฆาฏิเป็นการสลักเพิ่มเติมเข้าไปในภายหลังเมื่อมีการเปลี่ยนมานับถือนิกายเถรวาทซึ่งนิยมสร้างพระพุทธรูปทรงครองจีวรห่มเฉียงพาดสังฆาฏิที่พระอังสะและอาจเพื่อ “บวชใหม่” ให้กลายเป็นพระพุทธรูปของนิกายใหม่ ตัวอย่างของพระพุทธรูปแบบนี้ ได้แก่ พระพุทธรูปที่ได้จากวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.15) พระพุทธรูปองค์นี้ยังคงรักษารูปแบบของพระพุทธรูปบายนได้อย่างครบถ้วนไม่ว่าจะเป็นพระ

อังสากว้าง พระวรกายค่อนข้างหนา พระพักตร์แบบพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 มงกุฎทรงกรวยประกอบด้วยกลีบบัว ปั้นเหน่งคาดทับรัดประคดจำหลักลายประจำยามอันเป็นที่นิยมในศิลปะบายน ดังเห็นได้จากปั้นเหน่งของรูปพระนางปรัชญาปารมิตาจากศาลตาผาแดง จังหวัดสุโขทัย (พิริยะ 2555, 331: ภาพที่ 2.331) ส่วนพระพุทธรูปองค์ที่ได้วัดหน้าพระเมรุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.16) พระพักตร์เป็นแบบพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แต่พระขนงโค้งต่อกันเป็นปีกกาแบบพระพุทธรูปมอญโบราณ พระหนุเป็นร่อง ทรงสวมอุณหิสเป็นกรอบเรียบขนาดเล็กเหนือพระนลาฏ มงกุฎทรงกรวยประกอบด้วยกลีบบัวขนาดเล็กที่ตอนล่างเหนือขึ้นไปเป็นกลีบบัวขนาดใหญ่ลักษณะคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปปางสมาธิ ประทับสมาธิราบจากวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี (ดู ภาพที่ 2.9) ขณะที่ปั้นเหน่งจำหลักลายประจำยามตามแบบศิลปะบายน

พระพุทธรูปเหล่านี้อาจจำลองแบบมาจากพระพุทธรูปสำคัญหรืออาจเป็นพระพุทธรูปฉลองพระองค์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 อันเคยประดิษฐานที่เมืองละโว้ ศูนย์กลางพระราชอำนาจของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เหนือดินแดนในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยามาก่อนก็เป็นได้ เพราะสังเกตได้ว่าล้วนมีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกันโดยเฉพาะพระพักตร์ที่ถ่ายทอดมาจากพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เหมือนกันทุกองค์ อนึ่ง เนื่องจากรูปแบบเครื่องทรงพระพุทธรูปมีความแตกต่างกันในรายละเอียดปลีกย่อยจึงเป็นได้ที่พระพุทธรูปเหล่านี้คงสร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทยมิได้ทำขึ้นและส่งไปยังเมืองต่างๆ ของอาณาจักรกัมพูชาตามที่ปรากฏในจารึกปราสาทพระขรรค์

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้จะเห็นว่าพุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานที่พบเฉพาะในประเทศไทยมีรูปแบบที่สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตนซึ่งต่างจากพุทธตันตระจากเมืองพระนคร อันแสดงถึงการผสมผสานกันระหว่างความเรียบง่ายแบบเถรวาทของพวกมอญโบราณผสมผสานกับประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปในลัทธิตันตรยานของเขมรซึ่งสร้างเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องซึ่งต่อมาจะกลายเป็นรากฐานให้กับการสร้างพระพุทธรูปในนิกายเถรวาทซึ่งฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไป

พุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา

ปัญหาของพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้ที่นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะต้องประสบพบเจอก็คือ ความพยายามในการแบ่งแยกระหว่างพระพุทธรูปศิลปะเขมรเมืองพระนครกับพระพุทธรูปศิลปะเขมรในประเทศไทย ข้อสังเกตของนักวิชาการหลายท่านจะแสดงให้เห็นความแตกต่างทางด้านรูปแบบที่ผิดแผกไปจากต้นแบบที่เมืองพระนคร หากข้อสรุปที่ได้ก็มีความคล้ายคลึงกัน คือ เป็นการยากที่จะแยกความแตกต่างจากรูปแบบนั้นได้ ปัญหาดังกล่าวอาจคลี่คลายได้ด้วยการให้ความสำคัญกับการเปลี่ยนแปลงทางด้านประติมานิรมาณวิทยาซึ่งเป็นผลกระทบโดยตรงจากความเปลี่ยนแปลงทางด้านคติความเชื่อของพุทธศาสนาที่เปลี่ยนไป

กลุ่มพุทธศิลป์ที่อาจบอกเล่าประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ในภาคกลางของประเทศไทยได้ดีที่สุดกลุ่มเนื่องเนื่องจากเป็นโบราณวัตถุที่พบพร้อมกันในแหล่งเดียวกัน ได้แก่ บรรดาพระพุทธรูปและฆัณฏาหรือกระดิ่งมือ พบพร้อมกันในหม้อดินเผาที่จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 2.17) ประกอบด้วย พระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบ พระพุทธรูปปางมารวิชัยประทับสมาธิราบทรงอุณหิสหลายยอด พระพุทธรูปปางมารวิชัยที่ประทับสมาธิราบร่วมกัน 5 องค์ พระพุทธรูปยืนประทานอภัยสองพระหัตถ์ พระพุทธรูปยืนประทานอภัยหน้าพระอุระในเรือนแก้ว รวมทั้งด้ามจับของฆัณฏาซึ่งเป็นศาสนาวัตถุที่ใช้ในลัทธิตันตรยาน ปัจจุบันเป็นสมบัติส่วนบุคคล

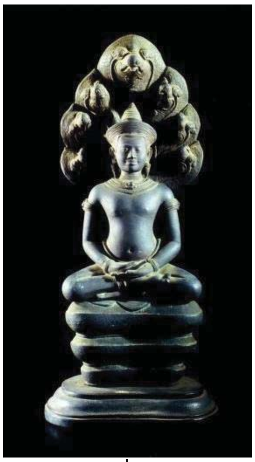
ภาพที่ 2.17

ความน่าสนใจของพระพุทธรูปในกลุ่มนี้ก็คือแม้จะมีพุทธลักษณะคล้ายกับพระพุทธรูปเขมรมากและปรากฏอิทธิพลของพระพุทธรูปศิลปะบายนอย่างชัดเจน รวมไปถึงการพบด้ามจับของฆัณฏาหรือกระดิ่งมียอดเป็นวัชระ อันเป็นเครื่องมือสำคัญที่พระภิกษุในลัทธิตันตรยานใช้คู่กับวัชระ ก็อาจทำให้คิดได้ว่าพระพุทธรูปเหล่านี้คงสร้างขึ้นในลัทธิตันตรยานในประเทศไทย เพราะมีความแตกต่างทางด้านประติมานิรมาณวิทยาจากพระพุทธรูปเขมรอย่างชัดเจน ทั้งการทรงเครื่องประดับที่ลดน้อยลง อย่างไรก็ตาม ข้อแตกต่างอย่างสำคัญจากพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานในประเทศไทย เห็นได้ชัดเจนจากการที่พระพุทธรูปประทับล้วนแสดง "ปางมารวิชัย" ต่างจากพระพุทธรูปของเขมรโดยเฉพาะลัทธิตันตรยานที่นิยมแสดง "ปางสมาธิ" จึงมีความเป็นไปได้ที่พระพุทธรูปเหล่านี้น่าจะสะท้อนคตินิยมทางพุทธศาสนาเดียวกันที่แตกต่างไปจากลัทธิตันตรยานของกัมพูชาและลัทธิตันตรยานในประเทศไทย ซึ่งตามสมมติฐานของงานวิจัยได้แก่ "นิกายเถรวาท" ทั้งนี้ จากความหลากหลายของประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปที่พบรวมกันดังกล่าว ผู้วิจัยจึงอาศัยพระพุทธรูปและศาสนวัตถุเหล่านี้ในการตรวจสอบความสัมพันธ์กับพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกันหรือมีประติมานิรมาณวิทยาร่วมกัน เพื่อพิสูจน์สมมติฐานว่าพุทธศิลป์เหล่านี้ควรสร้างขึ้นในนิกายเถรวาท ดังการวิเคราะห์ต่อไปนี้

พระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกปางมารวิชัย

พระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกเหล่านี้ หากจำแนกความแตกต่างทางด้านรูปแบบโดยเฉพาะเครื่องทรงของพระพุทธรูป ย่อมไม่มีปัญหาว่าทั้งพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรก สมบัติส่วนบุคคล (ภาพที่ 2.18) พระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรก จากจังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ 2.19) จะเป็นพระพุทธรูปที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะบายนของเขมร ดังเห็นได้จากความคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรก ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ดู ภาพที่ 2.6) ที่มีความคล้ายคลึงกันมากกับพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรก พบที่เมืองวิชัยหรือบิญดิ่นห์ ประเทศเวียดนาม จึงน่าจะเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้น ณ ศูนย์กลางของเขมรที่เมืองพระนครเช่นกัน หากใช้รูปแบบในการจำแนกแล้ว พระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกเหล่านี้ ทั้งองค์ที่เป็นสมบัติส่วนบุคคล พบในประเทศไทย (ดู ภาพที่ 2.18) และองค์ที่ได้จากจังหวัดสุพรรณบุรี (ดู ภาพที่ 2.19) มีความแตกต่างจากพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกจากเมืองพระนคร

อย่างเห็นได้ชัด ทั้งรูปแบบของนาคที่มีเศียรขนาดใหญ่ รายละเอียดของเครื่องทาง รวมไปถึง “ความละมุนละไม” ของงานช่างแบบเขมรในประเทศไทยที่แตกต่างจากงานช่างของเมืองพระนคร (พิริยะ 2555, 283) แต่จากรูปแบบที่ปรากฏก็ยังคงได้รับการอนุโลมให้เป็นศิลปะบายนในประเทศไทย



ภาพที่ 2.18

ภาพที่ 2.19

ภาพที่ 2.20

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาความแตกต่างทางด้านประติมานิรมาณวิทยาแล้ว จะเห็นว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกที่พบในจังหวัดสุพรรณบุรีกลับมีความแตกต่างจากพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกจากเมืองพระนคร (ดู ภาพที่ 2.6) และที่เป็นสมบัติส่วนบุคคลพบในประเทศไทย เป็นเพียงองค์เดียวที่แสดงปางมารวิชัย ในขณะที่พระพุทธรูปองค์อื่นล้วนแสดงปางสมาธิ

ความแตกต่างของ “มุทรา” หรือ “ปาง” เป็นข้อสังเกตอย่างหนึ่งที่แยกความแตกต่างระหว่างพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกที่พบในกัมพูชาซึ่งส่วนใหญ่แสดง “ปางสมาธิ” ในขณะที่ไม่พบพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรก “ปางมารวิชัย” พบได้ดาษดื่นในประเทศไทยช่วงระยะเวลานี้ ความแตกต่างทางด้านประติมานิรมานวิทยาเท่านั้นจึงเป็นตัวระบุว่าพระพุทธรูปเหล่านั้นน่าจะสร้างขึ้นภายใต้อิทธิพลของลัทธิหรือนิกายใด ในเบื้องต้นนักวิชาการสันนิษฐานว่า พระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรก ปางสมาธิ เป็นรูปของพระอาทิพุทธะ (พิริยะ 2555, 280) พระพุทธเจ้าผู้ทรงให้กำเนิดสรรพสิ่งอันเป็นความเชื่อที่ปรากฏในคัมภีร์กาลจักรตันตระของนิกายชื่อเดียวกันนี้ในลัทธิตันตรยาน จึงเป็นไปได้ที่การเปลี่ยนมาแสดงปางมารวิชัยของพระพุทธรูปจึงอาจสะท้อนอิทธิพลของพุทธศาสนาที่ฟื้นฟูขึ้นหลังจากนั้น คือ นิกายเถรวาท ตามสมมติฐานของงานวิจัยชิ้นนี้ และเป็นจุดสำคัญอันอาจบ่งบอกได้ในเบื้องต้นว่าพระพุทธรูปเหล่านี้สร้างขึ้นในนิกายเถรวาทร่วมกับประติมานิรมาณวิทยาอย่างอื่น

เช่นเดียวกันเมื่อเปรียบเทียบรูปแบบของพระพุทธรูปทรงเครื่องมารวิชัยนาคปรก พบในจังหวัดสุพรรณบุรี (ดู ภาพที่ 2.19) ซึ่งจากความใกล้ชิดของเครื่องทรงและรูปแบบจากศิลปะบายน จึงกำหนดอายุเวลาไว้ในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 18 กับพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกจากจังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 2.20) ก็จะพบว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกจากสมุทรสาครมีสัดส่วนพระวรกายต่างจากพระพุทธรูปเขมรไปมากแล้ว เช่น พระวรกายสั้น พระเศียรโต รวมถึงการลดความอลังการและจำนวนของเครื่องประดับลง ได้แก่ กรองศอ อุณหิสที่เริ่มหายไปแต่ทรงเครื่องเป็นมงกุฎทรงกรวยขนาดเล็ก และมีพระอุณาโลมขนาดใหญ่หรืออาจเป็นพระเนตรที่สามกลางพระนลาฏ ส่วนลักษณะของนาคมีความคล้ายคลึงกัน คือ นาคแต่ละเศียรมีขนาดใหญ่โดยเฉพาะเศียรกลาง พังพานของนาคแผ่กว้าง และขนดนาคสอบลงอันเป็นอิทธิพลของพระพุทธรูปนาคปรกในศิลปะนครวัดที่ยังหลงเหลืออยู่ ส่วน

กลีบบัวรองรับพระพุทธรูปเหนือนาคปรกเป็นลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปนาคปรกที่พบในประเทศไทย ในขณะที่การทรงไตรจีวรอาจเป็นประติมานิรมาณวิทยาที่สืบทอดมาจากศิลปะบายน และเป็นสิ่งที่ได้รับการเน้นเป็นพิเศษในนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูใหม่

ภาพที่ 2.21

ภาพที่ 2.22

พระพุทธรูปนาคปรก ปางมารวิชัย สมบัติส่วนบุคคล พบในประเทศไทย (ภาพที่ 2.21) ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิพาดพระอังสะปลายตัดยาวจรดกึ่งกลางของพระนาภี พระเกศาถักแบบเขมร อุณหิสเป็นกรอบขนาดเล็ก มงกุฎทรงกรวยครอบพระอุษณีษะตกแต่งด้วยลวดลายเพียงเล็กน้อย ประทับสมาธิราบบนขนดนาค 3 ชั้นที่สอบลงลดหลั่นกันของนาค 7 เศียรซึ่งแผ่พังพานรูปใบโพธิ์ มีกลีบบัวขนาดเล็กของบัวแวงที่ขนดชั้นบนสุดรองรับองค์พระพุทธรูป พระพุทธรูปองค์นี้มีพุทธลักษณะและรูปแบบของนาคใกล้เคียงมากกับพระพุทธรูปนาคปรกจากวัดเวียง อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาพที่ 2.22) มีจารึกซึ่งได้รับการตีความใหม่ว่าควรตรงกับพุทธศักราช 1822 หรือ 1834 (de Caparis 1967, 32) อายุเวลาของพระพุทธรูปนาคปรกองค์นี้อยู่ในช่วงใกล้เคียงกันประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18 - ต้น 19 จากความคล้ายคลึงกันอย่างมากทำให้เชื่อว่าน่าจะเป็นพระพุทธรูปกลุ่มเดียวกันที่อาจจำลองแบบมาจากพระพุทธรูปสำคัญองค์หนึ่งบริเวณตอนบนของอ่าวไทย (พิริยะ 2555, 352) ด้วยเหตุนี้ จึงมีความเป็นไปได้ที่พระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรก ปางมารวิชัย เหล่านี้น่าจะสร้างขึ้นในช่วงระยะเวลาใกล้เคียงกันราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 19 พุทธลักษณะที่แสดงถึงความเรียบง่ายของเครื่องทรงต่างและประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปซึ่งแสดงปางมารวิชัยต่างจากพระพุทธรูปเขมรที่เป็นปางสมาธิ น่าจะเป็นประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปในนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ แต่ยังคงอิงอยู่กับประติมานิรมาณของพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกของเขมร

พระพุทธรูปปางมารวิชัย

อาจถือได้ว่าการแสดงปางมารวิชัยเป็นประติมานิรมาณสำคัญของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ในช่วงระยะเวลานี้แทนที่พระพุทธรูปปางสมาธิของลัทธิตันตรยานจากกัมพูชา พระพุทธรูปปางมารวิชัยที่สร้างขึ้นภายใต้นิกายเถรวาทช่วงก่อนกลางพุทธศตวรรษที่ 18 นับว่าปรากฏน้อยมาก ตัวอย่างที่เก่าที่สุดของพระพุทธรูปปางมารวิชัยซึ่งมีหลักฐานชัดเจนว่าสร้างขึ้นในนิกายเถรวาท พบได้ในพุทธศิลป์นิกายเถรวาทของพวกปยูในพม่า ดังเห็นได้จาก “ฐาน” ของต้นพระศรีมหาโพธิ์ในรูปของผอบเงินชุบทองพบที่กรุคินบา เมืองศรีเกษตร ประเทศพม่า (ภาพที่ 2.23) ฐานนี้ประกอบด้วยพระพุทธรูป 4 องค์ประทับสมาธิราบ ปางสมาธิบนมกราสนบัลลังก์พร้อมพระสาวกประจำอยู่ทั้ง 4 ทิศของต้นพระศรีมหาโพธิ์ ทุกองค์มีจารึกอักษรปยู ภาษาบาลีอันเป็นภาษาของ

นิกายเถรวาทระบุพระนามของพระพุทธเจ้าทั้ง 4 องค์ในภัททกัปป์ยกเว้นพระอนาคตพุทธเมตไตรย กรณีนี้อาจแสดงให้เห็นว่าปางมารวิชัยอาจเป็นมุทราหลักของนิการเถรวาทมาตั้งแต่ยุคเริ่มต้นของการประดิษฐานนิกายเถรวาทในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตั้งแต่ยุคเมืองศรีเกษตรนานแล้ว

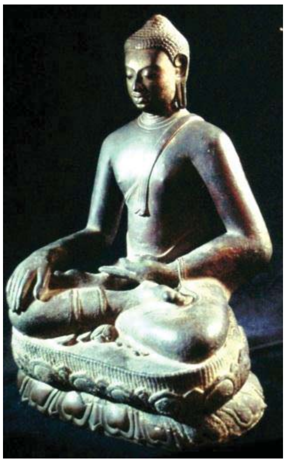
ภาพที่ 2.23

ภาพที่ 2.24

ภาพที่ 2.25

ส่วนในประเทศไทยนั้นพระพุทธรูปมารวิชัยเก่าที่สุดที่อาจสร้างขึ้นในนิกายเถรวาท ได้แก่ พระพุทธรูปมารวิชัย ประทับสมาธิราบทำจากทองคำ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.24) จากลักษณะของพระพักตร์ที่เป็นแบบท้องถิ่น กำหนดอายุเวลาประมาณครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 15 (พิริยะ 2555, 332) ในขณะที่พระพุทธรูปสลักศิลา พบในจังหวัดบุรีรัมย์ (ภาพที่ 2.25) กลับมีความแตกต่างแม้ลักษณะของพระพักตร์จะแสดงออกแบบพื้นเมืองและแสดงปางมารวิชัยเช่นกัน หากพระพุทธรูปกลับประทับสมาธิเพชรและมีสังฆาฏิพาดพระอังสะยาวจรดพระถัน อันเป็นพุทธลักษณะที่พบได้ทั่วไปในศิลปะปาละ (พุทธศักราช 1300 - 1600) และเสนะ (พุทธศักราช 1600 - 1770) ของอินเดียและถือเป็นพระพุทธรูปรุ่นแรกๆ ที่อาจได้รับอิทธิพลจากศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย (พิริยะ 255, 149) กำหนดอายุเวลาประมาณพุทธศตวรรษที่ 17

มีความเป็นไปได้ที่พระพุทธรูปมารวิชัยที่พบในประเทศไทย ตั้งแต่ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไปอาจเป็นอิทธิพลด้านประติมานิรมาณวิทยาจากศิลปะปาละและเสนะจากอินเดีย เชษฐ์ ติงสัญชลี (2556, 76) ให้ความเห็นว่าเนื่องจากพุทธคยาอันเป็นสถานที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าตั้งอยู่ในแคว้นพิหารภายใต้ขอบเขตของราชวงศ์ปาละ จึงมีความสำคัญแทนที่สารนาถที่ขณะนั้นตกอยู่ภายใต้การปกครองของราชวงศ์ปราตีหารและราชวงศ์คหฑวาละแห่งกาโนช (เชษฐ์ 2554, 93) จึงมีการยกย่องให้มหาโพธิมหาวิหารที่พุทธคยาเป็นสังเวชนียสถานสำคัญสูงสุดของอาณาจักร ดังนั้น ปางมารวิชัยซึ่งเกี่ยวข้องกับการตรัสรู้อันเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่พุทธคยาโดยตรง พระพุทธรูปปางมารวิชัยจึงนิยมแพร่หลายในสมัยราชวงศ์ปาละจนกระทั่งถึงราชวงศ์เสนะ แทนที่ปางหมุนธรรมจักรซึ่งสื่อถึงการแสดงปฐมเทศนาที่สารนาถ



ภาพที่ 2.26

ภาพที่ 2.27

ภาพที่ 2.28

ตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ สมบัติส่วนบุคคลพบในภาคกลางของประเทศไทย (ภาพที่ 2.26) องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิเพชร ปางมารวิชัย มีสังฆาฏิพาดพระอังสะยาวเหนือพระนาภี ลูกบวบของชายจีวรพาดผ่านพระเพลาซ้ายทิ้งชายลงไปด้านข้างของพระอูรุ (ต้นขา) ซ้าย พระเนตรเป็นกลีบบัว พระขนงต่อกันเรียวรับกับพระนาสิกแลดูดุดัน พระโอษฐ์ล่างหนา และมีพระหนุเป็นผม รวมถึงปัทมาสน์อันประกอบไปด้วยกลีบบัวคว่ำบัวหงายของบัวฟันยักษ์ก็เป็นรูปแบบที่พบได้ในพุทธศิลป์ปาละและเสนะอย่างชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับพระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิเพชร ศิลปะสมัยราชวงศ์ปาละ (ภาพที่ 2.27) จะเห็นว่าพระพุทธรูปองค์นี้ยังคงรักษาพุทธลักษณะของพระพุทธรูปปาละและเสนะได้เกือบครบถ้วน ทั้งการประทับสมาธิเพชร ปางมารวิชัย ชายสังฆาฏิสั้นไม่ถึงพระนาภี และประทับบนปัทมาสน์ประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงายของบัวฟันยกษ์ อย่างไรก็ดี จากการที่พระพุทธรูปองค์นี้ปรากฏพระมัสสุและการเจตนาทำพระอุษณีษะทรงกรวยราบขนาดใหญ่รวมไปถึงพระศกเหนือพระนลาฏที่ตั้งขึ้นราวกับเป็นอุณหิสแสดงถึงอิทธิพลของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทยตั้งแต่ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18

ต่อมาอิทธิพลของศิลปะปาละในพระพุทธรูปมารวิชัย ประทับสมาธิเพชร จะคลี่คลายเป็นแบบท้องถิ่นอย่างแท้จริง พิจารณาจากพระพุทธรูปประทับสมาธิเพชร ปางมารวิชัย ทำจากสัมฤทธิ์อันเป็นสมบัติส่วนบุคคล (ภาพที่ 2.28) พระพุทธรูปองค์นี้ทรงครองไตรจีวร พระพักตร์ค่อนข้างเหลี่ยม อุณหิสกลายรูปเป็นเส้นไรพระศกเรียบเกลี้ยง พระอุษณีษะเป็นต่อมกลม ทรงแย้มพระสรวลจนพระปรางปริแลดูอวบอิ่มขัดแย้งกับพระอังสากว้างแบบบายนแลดูสมส่วนและพระวรกายตั้งตรงแลดูผอมชะลูด มีสังฆาฏิพาดยาวจรดกลางพระอุระในระดับที่ใกล้เคียงกับสังฆาฏิของพระพุทธรูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย เช่นเดียวกับปัทมาสน์ที่ประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงายพร้อมเกสรบัวก็เป็นแบบอย่างที่พบในพระพุทธรูปปาละและเสนะ อย่างไรก็ตาม จากการแผ่ของสังฆาฏิเป็นแผ่นกว้างและปลายตัดแสดงถึงอิทธิพลของพระพุทธรูปบายนของเขมรอย่างชัดเจนพุทธลักษณะโดยรวมจึงคลี่คลายจากศิลปะปาละและเสนะของอินเดียมามากแล้วเมื่อเทียบกับพระพุทธรูปแบบเดียวกันที่พบในภาคกลางของประเทศไทย

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าการรับอิทธิพลจากพุทธศิลป์ปาละและเสนะน่าจะเป็นเพียงแค่การรับเอาประติมานิรมาณวิทยา คือ “มุทรา” หรือ “ปาง” กับ “อาสนะ” คือ “สมาธิเพชร” เท่านั้น โดยมิได้รับอิทธิพลทางด้านพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานอันรุ่งเรืองทั้งในสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะมาด้วยเห็นได้จากพระพุทธรูปมารวิชัยองค์อื่นซึ่งมีลักษณะที่คลี่คลายไปจากต้นแบบในศิลปะปาละและ

เสนะของอินเดียมากแล้ว ทั้งนี้ มีหลักฐานชัดเจนว่าพระพุทธรูปของนิกายเถรวาทได้รับอิทธิพลโดยตรงจากศิลปะปาละและเสนะของอินเดียโดยไม่ผ่านพุกามดังจะได้อภิปรายต่อไป

พระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัย

จากอิทธิพลทางด้านรูปแบบจากพระพุทธรูปทรงเครื่องเขมรในลัทธิตันตรยาน และอิทธิพลด้านประติมานิรมาณวิทยาจากพระพุทธรูปปางมารวิชัยศิลปะปาละและเสนะ อาจนำไปสู่การสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัยในช่วงระยะเวลานี้ ตัวอย่างที่ดีมากของพระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัย อันสะท้อนคตินิยมของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ ได้แก่ พระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบได้จากจังหวัดชัยภูมิ (ภาพที่ 2.29) ซึ่งยังถือเป็นพระพุทธรูปเรือนแก้วที่มีขนาดใหญ่และสมบูรณ์ที่สุดจากช่วงระยะเวลานี้ โดยมีความสูงจากฐานถึงเรือนแก้วราว 220 เซนติเมตร ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ใน Kimbell Art Museum สหรัฐอเมริกา

ภาพที่ 2.29

องค์พระพุทธรูปทรงอุณหิสและมงกุฎทรงกรวย กรองศอมีเฟื่องห้อย พาหุรัดและทองกร ไม่ทรงสวมจีวร รูปแบบของเครื่องทรงอาจเทียบได้กับพระพุทธรูปในศิลปะนครวัด องค์พระพุทธรูปประทับบนฐานบัวเหลี่ยมยกเก็จทางด้านหน้า รูปแบบของเครื่องทรงที่ใกล้เคียงมากกับพระพุทธรูปในศิลปะนครวัดของเขมรก็ตาม แต่จากการแสดงปางมาริวิชัยก็แสดงให้เห็นถึงประติมานิรมาณวิทยาที่แตกต่างจากพระพุทธรูปเขมรร่วมสมัยซึ่งแสดงปางสมาธิ ที่น่าสนใจ คือ เรือนแก้วของพระพุทธรูปองค์ซึ่งเป็นลักษณะแบบเรือน

แก้วปรกโพธิ์ประกอบด้วยลายบัวขาบทาบไปตามกิ่งของต้นพระศรีมหาโพธิ์ ยอดเรือนแก้วเป็นตรีศูลทรงจำปาแบบตรีศูลเขมร กรอบเรือนแก้วมีปลายเป็นรูปมกรชูขาหน้ามีลักษณะคดโค้งซึ่งเริ่มพัฒนาในศิลปะนครวัดเป็นต้นมาประดับด้วยใบระกาที่ภายในเป็นพระพุทธรูปมารวิชัย รวมจำนวนพระพุทธรูปปางมารวิชัยบนปั้นลมของเรือนแก้ว ใบระกาเหนือบัวของเสาเรือนแก้ว และใบระกาบนด้านข้างของเสาเรือนแก้วทั้งหมด 27 องค์ เมื่อรวมกับพระพุทธรูปปางมารวิชัยทรงเครื่ององค์ประธานจึงได้จำนวนของพระพุทธเจ้ารวมทั้งหมด 28 องค์ หรือที่จารึกด้านหลังพระพิมพ์พระพุทธเจ้า 28 องค์อักษรมอญ ภาษาบาลี เรียกว่า "อัฐฎวีสติพุทธะ" (Luce 1969, 1970, 2: 53 - 54) เป็นจำนวนของพระอดีตพุทธะที่นิยมนับถือกันในนิกายเถรวาท (บำเพ็ญ 2542, (29) - (30)) โดยเฉพาะในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อันได้แก่ มอญ พม่า ไทย ลาว และกัมพูชา

พระพุทธรูปมารวิชัยทรงเครื่องจากชัยภูมิองค์นี้จึงควรได้แก่ พระโคตมะหรือพระสมณโคดม ดังเห็นได้จากใบของต้นพระศรีมหาโพธิ์อันเป็นไม้ตรัสรู้ของพระโคตมพุทธเจ้า สะท้อนถึงการให้ความสำคัญกับพระพุทธเจ้าพระองค์นี้มากเป็นพิเศษซึ่งจะได้อธิบายต่อไปข้างหน้า นอกจากนี้ ยังแสดงถึงอิทธิพลของนิกายเถรวาทในประเทศไทยช่วงระยะเวลานั้นที่ยังคงแสดงออกในรูปลักษณ์ของพระพุทธรูปเขมรอย่างชัดเจน

ด้วยเหตุนี้ จึงมีความเป็นไปได้ที่พระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัยที่สร้างขึ้นในระยะหัวเลี้ยวหัวต่อนี้นอกจากจะสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทยังมีความหมายถึงพระสมณโคดมด้วย เช่น พระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.30) พระพุทธรูปทรงครองจีวรห่มเฉียงพร้อมสังฆาฏิปลายตัดยาวจรดพระอุระ ประทับบนฐานประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงายลักษณะเว้าเข้า เครื่องทรงพระพุทธรูปโดยเฉพาะอุณหิสและมงกุฎทรงกรวยแหลมสูงยังแสดงรูปแบบเครื่องทรงของพระพุทธรูปเขมรอย่างชัดเจน

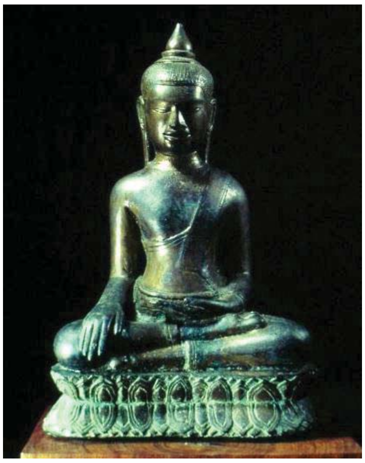
ภาพที่ 2.30

ภาพที่ 2.31

พระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบ ในวิหารวัดตองปุ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.31) ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิพาดพระอังสะ ทรงมงกุฎทรงกรวยซ้อนกัน 2 ชั้นรองรับปลียอดรูปดอกบัวตูม พระศกสลักเป็นลายตาไก่ ไม่ปรากฏอุณหิสแต่ทำเป็นขอบเรียบกั้นเหนือพระนลาฏ ทรงกุณฑลสอดเข้าปลายพระกรรณ และมีพระชงฆ์คมเป็นสัน พระพุทธรูปองค์นี้มีความสำคัญต่อการศึกษาพระพุทธรูปในช่วงระยะเวลานี้อย่างมากโดยแสดงให้เห็นถึง "รอยต่อ" ของการปรับเปลี่ยนประติมานิรมาณวิทยาจาก

พระพุทธรูปปางสมาธิ ประทับสมาธิราบของลัทธิตันตรยานในประเทศไทยมาเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบของนิกายเถรวาทและยังคงใช้วัสดุคือศิลาในการแกะสลัก เพราะโดยทั่วไปพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทในช่วงนี้จะนิยมสร้างด้วยวัสดุสัมฤทธิ์หรือดินเผา นอกจากนี้ เค้าพระพักตร์ยังมีลักษณะคลี่คลายมาจากพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เห็นได้จากพระเนตรหรี่ลงจนเกือบปิด พระโอษฐ์หนาและแย้มพระสรวล ส่วนพระขนงต่อกันเป็นปีกกาแสดงถึงอิทธิพลของพระพุทธรูปมอญโบราณ กำหนดอายุเวลาประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18

ภาพที่ 2.32



ภาพที่ 2.33

ภาพที่ 2.34

พระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.32) ประทับบนฐานเตี้ยรูปมนรีอาจแสดงให้เห็นว่าอาจเคยประกอบกับเรือนแก้วมาก่อน พระพุทธรูปทรงครองจีวรห่มเฉียงมีสังฆาฏิแถบกว้างพาดพระอังสะยาวจรดพระนาภี แสดงอิทธิพลจากพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะบายนของเขมรอย่างชัดเจนจากพระเนตรเหลือบลงต่ำ ทรงแย้มพระสรวล และมีพระชงฆ์คมเป็นสัน แบบพระพุทธรูปบายนแต่ได้ลดความอลังการของเครื่องทรงลง ได้แก่ อุณหิสอันประกอบด้วยกระจัง 3 ตัวที่ตรงกลางและด้านข้างเหนือพระกรรณเหลือเพียงกรอบด้านล่างอย่างเรียบง่ายโดยตัดส่วนที่เป็นลายดอกซีกดอกซ้อนและลายบัวขาบออกไป พระเกศาถักเป็นแบบเขมร มงกุฎเป็นกลีบบัวเรียบมียอดเป็นดอกบัวตูม ที่น่าสนใจคือการทรงกุณฑลรูปใบโพธิ์ขนาดเล็กสอดเข้าในระหว่างห่วงพระกรรณ เป็นรูปแบบกุณฑลของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย (ดู ภาพที่ 2.75, 2.78) แพร่เข้ามาหลังกลางพุทธศตวรรษที่ 18 กรองศอส่วนหนึ่งซ่อนไว้ใต้จีวรไม่ปรากฏในพระพุทธรูปเขมร แต่มีตัวอย่างในพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดในศิลปะปาละและเสนะ ขอบรัดประคดหนาตกแต่งด้วยลวดลายโดยรอบ กำหนดอายุเวลาประมาณครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 19

พระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบ ได้จากกรุเจดีย์ประธานด้านทิศตะวันออก วัดพระศรีสรรเพชญ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.33) ประทับบนปัทมาสน์บัวคว่ำบัวหงาย ทรงครองจีวรห่มเฉียงมีสังฆาฏิปลายตัดพาดพระอังสะ พระพุทธรูปองค์นี้แสดงถึงการ “ลดรูป” ทั้งในด้านความอลังการและองค์ประกอบของเครื่องทรงลง จะเห็นได้ว่าทรงสวมอุณหิสขนาดเล็กที่เหลือเพียงลายน่องสิงห์ในลักษณะเดียวกับพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานในประเทศไทย ส่วนพระเกศาถักและมงกุฎทรงกรวยเรียบยังเป็นอิทธิพลของพระพุทธรูปทรงเครื่องเขมร ความเรียบง่ายของพระพุทธรูปแบบนี้ยังพบได้จากพระพุทธรูปปาง

มารวิชัยขนาดเล็ก พบในหม้อดินเผาที่จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 2.34) ประทับสมาธิราบ ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิพาด พระอังสะปลายตัดยาวจรดพระนาภี อุณหิสลดรูปลงจนเหลือเพียงขอบเล็กๆ เหนือพระนลาฏกั้นพระเกศาถัก มงกุฎเป็นกรวยเรียบ

พระพุทธรูปอีกกลุ่มหนึ่งมีเม็ดพระศกกลมองค์แทนพระเกศาถัก ดังตัวอย่างจากพระพุทธรูปองค์หนึ่ง ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.35) แต่จากรูปแบบเห็นได้ชัดว่าคงสร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทย กล่าวคือ ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย บนปัทมาสน์บัวคว่ำและบัวหงายของบัวแวงลักษณะแอ่นโค้ง พระพักตร์กว้างเกือบเป็นเหลี่ยม แย้มพระสรวลจนพระปรางอิ่ม พระอังสากว้าง พระวรกายสั้นอันเป็นพุทธลักษณะสืบทอดจากพระพุทธรูปศิลปะบายน ทรงครองจีวรห่มเฉียง มีสังฆาฏิปลายตัดยาวเหนือพระนาภี ที่น่าสนใจคือ เม็ดพระศกเป็นรูปกลมเข้ามาแทนที่พระเกศาถักแบบเขมร อุณหิสกลายเป็นแถบเล็กเรียบปราศจากลวดลาย มงกุฎทรงกรวยสูงโดดเด่นมีลวดลายซี่หวีที่โคนแต่ยอดเรียบเกลี้ยงไม่มีลวดลาย สอดคล้องกับกรองศอเป็นเส้นลวดกลมขนาดเล็กไม่มีลวดลาย

ภาพที่ 2.35

ภาพที่ 2.36

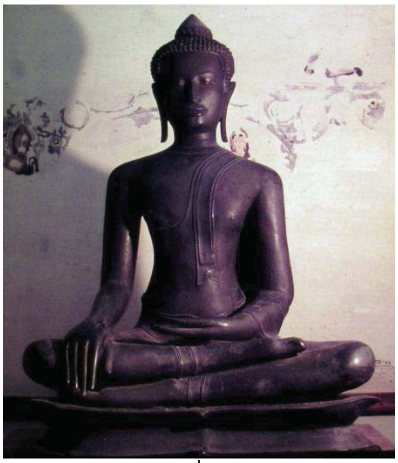
ภาพที่ 2.37

พระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.36) ประทับบนบนฐานเขียงเตี้ยเป็นแผ่นรูปมน พระพักตร์ค่อนข้างเหลี่ยม พระหนุมน พระนลาฏกว้าง พระขนงต่อกันเป็นปีกกาโค้งรับกับพระนาสิกคือรูปแบบที่พบได้ในพระพุทธรูปของมอญโบราณ ขณะที่พระเนตรมองตรงกับการแย้มพระสรวลเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปเขมรอันพัฒนาขึ้นในศิลปะบายน พระเกศาเป็นหนามขนุน ทรงสวมอุณหิสที่ลดรูปลงจนกลายเป็นเพียงแถบราบเรียบไม่มีลวดลายประดับใดๆ ที่นิยมเรียกกันว่า “ไรพระศก” ความน่าสนใจของพระพุทธรูปองค์นี้ยังอยู่ที่มงกุฎทรงกรวย ตอนล่างประกอบกระจังทั้ง 4 ทิศที่แต่เดิมน่าจะฝังอัญมณี ตอนกลางเป็นบัวฟันยักษ์คว่ำ และตอนบนมีลักษณะคล้ายยอดหัวเม็ดทรงมัณฑ์

พระพุทธรูปปางมารวิชัยได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อีกองค์หนึ่ง (ภาพที่ 2.37) ประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์กลีบบัวคว่ำและบัวหงาย ทรงครองไตรจีวรที่มีสังฆาฏิแผ่เป็นแผ่นปลายตัดยาวจรดพระนาภี พระพักตร์แลดูมีพระอารมณ์แจ่มใส พระศกเป็นเม็ดกลมเรียงตามขวาง พระพุทธรูปองค์นี้แสดงถึงความเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบที่เรียบง่ายยิ่งขึ้นจากการที่ไม่ปรากฏอุณหิส มีมงกุฎทรงกรวยครอบพระอุษณีษะประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำที่ตอนล่างและรูปทรงกรวยเรียบที่ตอนบน

ยังมีพระพุทธรูปปางมารวิชัยกลุ่มหนึ่งที่มงกุฎมิได้ครอบพระอุษณีษะทั้งหมดอีกต่อไปแต่ได้เริ่มแบ่งกันระหว่างเม็ดพระศกที่ขึ้นตรงพระอุษณีษะและมงกุฎทรงกรวยอย่างละครึ่งแล้ว ตัวอย่างของพระพุทธรูปแบบนี้ ได้แก่ พระพุทธรูปปางมารวิชัย ทำจากสัมฤทธิ์ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.38) ประทับบนฐานเขียงที่เว้าเข้ารับกับท่าประทับสมาธิราบ ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิแผ่เป็นแผ่นทาบยาวจรดพระนาภี พระเศียรโต พระนลาฏแผ่กว้าง พระกรรณยาวปรกพระอังสา อุณหิสเริ่มลดความสำคัญลงกลายเป็นแถบเหนือพระนลาฏ เช่นเดียวกับมงกุฎทรงกรวยที่กลายเป็นพระเกตุมาลาแทนที่จะครอบเต็มทั้งพระอุษณีษะ น่าสังเกตว่าพระหัตถ์ขวาที่แสดงปางมารวิชัยวางอยู่บนพระชงฆ์คมเป็นสันมน ต่างจากพระพุทธรูปองค์อื่นที่วางบริเวณพระชงฆ์ ส่วนลักษณะพระเศียรคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปเขมรศิลปะแปรรูปที่สันนิษฐานว่าคงแพร่หลายในประเทศไทย ตั้งแต่รัชกาลพระเจ้าราเชนทรวรมันทรงทำสงครามมีชัยชนะเหนือพวก "รามัญญ์" และส่งอิทธิพลให้กับพระพุทธรูปมอญในช่วงระยะเวลาหนึ่ง อันแสดงถึงการรื้อฟื้นพุทธลักษณะของพระพุทธรูปดังกล่าวกลับมาใช้ใหม่

ภาพที่ 2.38



ภาพที่ 2.39

พระพุทธรูปปางมารวิชัย ไม่ทราบที่มาอีกองค์หนึ่ง (ภาพที่ 2.39) เป็นพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ขนาดใหญ่ ประทับสมาธิราบบนฐานบัวงอน ทรงครองไตรจีวรอันประกอบด้วยสังฆาฏิที่ผสมผสานกันสังฆาฏิที่มีปลายเป็นเขี้ยวตะขาบพาดทับด้วยสังฆาฏิปลายตัด ขอบจีวรโค้งเว้ารับกับความโค้งเว้าของสังฆาฏิ พระวรกายยืดสูง พระอังสาแผ่กว้างแลดูสมส่วน พระพักตร์เหลี่ยมแผ่กว้าง พระหนุเป็นปม พระศกเปลี่ยนจากที่เคยเป็นเม็ดกลมเป็นก้นหอยมน อุณหิสลดความสำคัญลงจนกลายเป็นเส้นลวดเรียบนิยมเรียกกันว่าไรพระศก มงกุฎครอบพระอุษณีษะเป็นบัวหงายของบัวฟันยักษ์และกรวยเรียบที่ตอนบน ความน่าสนใจของพระพุทธรูปองค์นี้ คือ เริ่มเปลี่ยนจากสังฆาฏิที่แผ่เป็นแผ่นกว้างให้มีขนาดเล็กลงและเปลี่ยนจากปลายตัดเป็นเขี้ยวตะขาบแต่ยังคงปลายตัดแบบเดิมทับซ้อนไว้ กรณีนี้อาจแสดงถึงรอยต่อระหว่างพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นภายใต้นิกายเถรวาท ในช่วงเปลี่ยนผ่านไปสู่พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นภายใต้คณะสงฆ์ลังกาวงศ์ในที่เริ่มเข้ามาในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 19 นิยมสร้างพระพุทธรูปมีสังฆาฏิเป็นเขี้ยวตะขาบ ดังเห็นได้จากบรรดาพระพุทธรูปมีจารึกในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 20 จึงกำหนดอายุเวลาของพระพุทธรูปองค์นี้ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 19

ตัวอย่างของพระพุทธรูปปางมารวิชัยเหล่านี้ โดยเฉพาะพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ขนาดเล็กอาจเคยเป็นส่วนหนึ่งของพระพุทธรูปมารวิชัยที่ประกอบกับเรือนแก้วปรกโพธิ์มาก่อน การสวมอุณหิสแบบลดรูปจนเหลือเพียงกรอบขนาดเล็กคาดเหนือพระนลาฏ แสดงให้เห็น

ความคลี่คลายจากรูปแบบที่อลังการของเครื่องทรงแบบพระพุทธรูปเขมร เช่น พระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัยประกอบเรือนแก้วรูป “พระอัฏฐวีสติพุทธะ” ในนิกายเถรวาท (ดู ภาพที่ 2.29) ให้เรียบง่ายสอดคล้องกับคตินิยมของนิกายเถรวาทมากขึ้น ดังนั้นหากพระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัยที่มีความเรียบง่ายกว่าเดิมอาจอนุมานได้ว่าสร้างขึ้นภายใต้คตินิยมของนิกายเถรวาทเช่นกัน อนึ่ง การยังคงไว้ซึ่งอุณหิสของพระพุทธรูปยัง อาจเป็นการตีความให้สอดคล้องกับมหาปุริสลักขณะข้อที่กล่าวถึง *“อุณฺหีสสีโส”* ที่พระอรรถกถาจารย์แปลไว้ว่า “มีพระเศียรอันประกอบไปด้วยพระอุณหิส...คือ สภาวะมีพระเศียรอันมีพระนลาฏอันบริบูรณ์นั้น คือ พื้นพระมังสะนูนขึ้นจำเดิมแต่หมวกพระกรรณเบื้องขวาปกขอบพระนลาฏทั้งปวง มาตราบเท่าถึงหมวกพระกรรณเบื้องซ้ายและรุ่งเรืองเลื่อมประภัสสรเสมือนด้วยแผ่นอุณหิสแห่งพระมหากษัตริย์อันมีมาในภายหลัง ชนทั้งหลายเห็นพระลักษณะอันนี้จึ่งได้กระทำแผ่นอุณหิสถวาย” (สมเด็จพระสังฆราช (มี) 2502, 16 - 17)

พระพุทธรูปปางมารวิชัยประกอบเรือนแก้ว

ความนิยมในพระพุทธรูปปางมารวิชัยประกอบเรือนแก้วในช่วงระยะเวลานี้ส่วนหนึ่งเป็นอิทธิพลด้านรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาจากศิลปะบายนของกัมพูชา ถึงจะไม่พบพระพุทธรูปลอยตัวที่ทำจากสัมฤทธิ์หรือศิลา เป็นพระพุทธรูปประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์ในศิลปะบายนทั้งในกัมพูชาและไทย แต่ก็ปรากฏเป็นภาพสลักตามปราสาทที่สร้างในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เช่น ภาพพระพุทธรูปเรือนแก้วปรกโพธิ์ บนผนังระเบียงคดปราสาทตาพรม พุทธศักราช 1729 (ภาพที่ 2.40) เนื่องจากพระพุทธรูปได้ถูกสกัดออกไปในรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 8 แล้ว แสดงให้เห็นว่าต้องสลักขึ้นก่อนรัชกาลของพระองค์ ไม่ได้สร้างขึ้นในสมัยหลังบายนที่มีการฟื้นฟูนิกายเถรวาทขึ้นในกัมพูชา ปรกโพธิ์ดังกล่าวมีก้านและดอกของบัวขาบทาบไปตามกิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธิ์ แต่กลับมีขนาดเล็กกว่ากิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธิ์ เมื่อเปรียบเทียบกับปรกโพธิ์ที่พบในประเทศไทยที่ก้านและดอกบัวขาบมีขนาดใหญ่แลดูเด่นกว่าจนบดบังรัศมีกิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธิ์ น่าสนใจก็คือ เรือนแก้วได้รับการกล่าวถึงในจารึกปราสาทพิมานอากาศของพระนางอินทรเทวี พระมเหสีในพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ทรงพระนิพนธ์เป็นภาษาสันสกฤตว่า “รัตนปราสาท” (พิริยะ 2555, 345) อันหมายถึง ปราสาทแก้ว ต่อมาจึงได้รับการถ่ายความหมายเป็นภาษาไทยตรงกับความหมายเดิมว่า “เรือนแก้ว” ตรงตามรูปศัพท์เดิม ทำให้เป็นไปได้อย่างมากที่เรือนแก้วปรกโพธิ์ในนิกายเถรวาทช่วงนี้จะได้รับรูปแบบมาจากเรือนแก้วปรกโพธิ์ในศิลปะบายนของเขมร

การทรงเครื่องประดับของพระพุทธรูปและประทับในเรือนแก้วหรือ “รัตนปราสาท” อาจเป็นการสืบทอดประติมานิรมาณวิทยาจากลัทธิตันตรยานของกัมพูชา และเป็นสัญลักษณ์ของปราสาทอันทำจากรัตนะที่ประทับของพระตถาคตในพุทธเกษตรของพระองค์ดังความปรากฏในจารึกปราสาทบัตชุม จารเมื่อพุทธศักราช 1496 ตรงกับรัชกาลของพระเจ้าราเชนทรวรมัน กล่าวเปรียบเทียบพระตถาคตว่าทรงเป็นพระจักรพรรดิผู้รุ่งโรจน์และประทับในพระราชมณเฑียรอันหมายถึงนิรวารณหรือนิพพาน คือ การหลุดพ้น “พระพุทธเจ้าผู้รุ่งเรือง ทรงบรรลุแล้วซึ่งพระโพธิญาณอันเปรียบปานสถานะของพระราชาที่เป็นนิรันดร บัดนี้พระราชาธิราชพระองค์นั้นประทับในพระราชมณเฑียรอันงามวิจิตรของพระองค์ คือ นิรวาณ” (Jessup and Źephir 1997, 272) คตินิยมดังกล่าวอาจมีมูลรากมาจากแนวคิดของลัทธิมหายาน ดังปรากฏในคัมภีร์*สัทธรรมปุณฑรีกสูตร* กล่าวถึงพุทธเกษตรซึ่ง “ประดับด้วยสัปตรัตนพฤกษ์ทั้งหลาย แต่ละต้นสูงและกว้าง 500 โยชน์ แผ่กิ่งก้านสาขาอุดมด้วยดอกและผล ที่โคนต้นนั้น

จัดเตรียมบัลลังก์ไว้สูงและกว้าง 5 โยชน์ ประดับด้วยแก้วมณีส่องแสงแวววาวสวยงาม พระตถาคตเจ้าทั้งหลาย เสด็จมาถึงโดยลำดับ เสด็จขึ้นประทับขัดสมาธิบนบัลลังก์ที่โคนรัตนพฤกษ์เหล่านั้น” (สัทธรรมปุณฑรีกสูตร 2543, 189)

ภาพที่ 2.40

ภาพที่ 2.41

ในศิลปะเขมรได้ย่นย่อปราสาททั้งหลังลงในรูปแบบของ “ซุ้มเรือนแก้ว” หรืออาจทำเป็นปราสาททั้งหลังก็ได้เช่นกันดังปรากฏในพระพิมพ์ ส่วนต้นพระศรีมหาโพธิ์อันปรกบนรัตนปราสาทหรือเรือนแก้วในลัทธิตันตรยานของเขมรคงเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึง “โพธิจิต” ของพระตถาคต ดังปรากฏข้อความด้านหลังของพระพุทธรูปนาคปรก พบในจังหวัดลพบุรี ระบุปีตรงกับพุทธศักราช 1756 ตรงกับรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 กล่าวถึงศรจมัทยาหินประดิษฐานพระพุทธรูปสมาธิใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ (กรมศิลปากร 2529, 4: 143) เพราะตามประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปนาคปรกในศิลปะเขมรควรได้แก่ พระอาทิพุทธะซึ่งดำรงพุทธสภาวะเป็นธรรมกาย (พิริยะ 2555, 279) และสวาภาวิกกาย (กายที่ 4 แยกจากตรีกาย) ต่างจากพระตถาคตทั่วไปที่มีพุทธสภาวะเป็นนิรมาณกาย

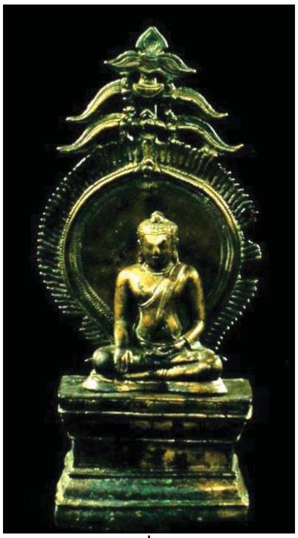
พระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบในเรือนแก้ว ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.41) นับเป็นตัวอย่างที่ดีซึ่งแสดงถึงรอยต่อระหว่างพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานในประเทศไทยกับนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ ดังเห็นได้จากพระวรกายค่อนข้างล่ำสัน พระอังสากว้าง และมีพระเนตรหรี่ลงแบบพระพุทธรูปบายน รวมไปถึงการครองไตรจีวรที่มีสังฆาฏิปลายตัดพาดพระอังสะยาวจรดพระอุระและมีเส้นขอบของจีวรพาดผ่านจนถึงพระอูรุซ้าย ขอบสังฆาฏิหนา ทรงสวมมงกุฎทรงกรวยซ้อนลดหลั่นกันหลายชั้น และโดยเฉพาะการคงไว้ซึ่งวัตถุรูปกลมในพระหัตถ์ซ้ายที่วางหงายในพระเพลาเป็นรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาที่พบได้ในพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานที่มีพัฒนาการในประเทศไทย เช่น พระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ บนใบขนุนของปรางค์วัดศรีสวาย (ดู ภาพที่ 2.10) และองค์ที่เป็นปูนปั้น จากเนินทางพระ อำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี (ดู ภาพที่ 2.11)

องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์อันประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงายของบัวแวงรูปทรงแอ่นโค้งซึ่งนิยมมากในสมัยนี้ รองรับด้วยฐานบัวลูกฟักแบบเขมร เพิ่มเก็จตรงกึ่งกลาง ตกแต่งด้วยบัวคว่ำและบัวหงายด้วยกลีบบัวแวงเช่นกัน องค์พระพุทธรูปสร้างเป็นรูปนูนสูงเชื่อมติดกับแผ่นหลังและเรือนแก้ว แผ่นหลังดังกล่าวเป็นรูปกลีบบัวยอดแหลมขอบหยัก รองรับ

ปลายเรือนแก้วรูปตัวเหงาออกด้วยเสาผ่าครึ่งแบบเขมรซึ่งแนบติดเป็นส่วนหนึ่งของฐานได้อย่างลงตัว ภายในแผ่นหลังเป็นเรือนแก้วปรกโพธิ์โดยออกแบบให้กิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธิ์เป็นส่วนหนึ่งของรวยระกาเรือนแก้วได้อย่างงดงาม

ความน่าสนใจของพระพุทธรูปองค์นี้ยังอยู่ที่ด้านซ้ายและขวาของพระพุทธรูปยังมีสถูปรูปทรงคล้ายหม้อปูรณฆฏะยอดเป็นหัวเม็ดทรงมัณฑ์รองรับด้วยกลีบบัวซึ่งตั้งวางอยู่บนขาหยั่ง 3 ขาด้วย การสร้างพระพุทธรูปมีสถูปขนาบซ้ายและขวาเป็นประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปมอญโบราณมาตั้งแต่ประมาณครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 11 (พิริยะ 2555, 76: ภาพที่ 1.54) รวมถึงพระพุทธรูปและพระพิมพ์ในภาคใต้ของประเทศไทยตั้งแต่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 และเชื่อว่าน่าจะเป็นประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปในลัทธิมหายานเนื่องจากพบพระพิมพ์รูปแบบนี้พร้อมกับพระพิมพ์ที่มีพระตถาคตขนาบด้วยพระโพธิสัตว์ (พิริยะ 2555, 86: ภาพที่ 1.75) ทั้งนี้ สถูปที่ขนาบเคียงข้างรูปพระตถาคตในลัทธิมหายานคงเป็นสัญลักษณ์ของพระโพธิจิตของพระตถาคต (Huntington and Bengdel 2004, 84) ในขณะที่นิกายเถรวาทในช่วงระยะเวลานี้ยังนิยมใช้สถูปเป็นสัญลักษณ์ของพระอดีตพุทธะดังปรากฏรูปสถูป 3 องค์เหนือภาพพุทธปรินิพพานบนแผ่นหลังเรือนแก้ว จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ดู ภาพที่ 2.112) พระพุทธรูปองค์นี้จึงแสดงถึงความเชื่อมโยงระหว่างประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปมอญโบราณและลัทธิตันตรยานที่มีพัฒนาการขึ้นในประเทศไทย อนึ่ง ผิวสัมฤทธิ์ที่มันวาวและรายละเอียดที่ลบเลือนแสดงถึงการปฏิบัติบูชาพระพุทธรูปด้วยการสรงน้ำและขัดถูจนขึ้นเงา

ภาพที่ 2.42



ภาพที่ 2.43

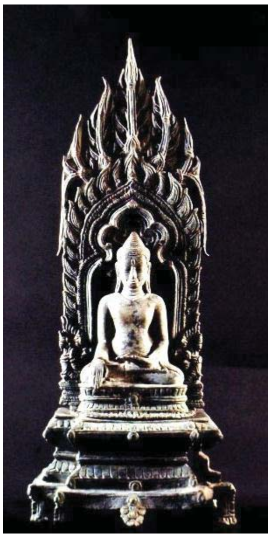
พระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบในเรือนแก้ว สมบัติส่วนบุคคล ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.42) องค์พระพุทธรูปทรงครองไตรจีวรมีสังฆาฏิพาดพระอังสะปลายตัดยาวเกือบจรดพระนาภี พระเกตุมาลาเป็นกรวยเรียบ พระศกเป็นเม็ดกลม พระอังสากว้างและพระวรกายล่ำสันแบบพระพุทธรูปบายน ประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์กลีบบัวคว่ำและบัวหงายรอบรับด้วยฐานปัทม์ยกเก็จที่ตรงกลางท้องไม้ฉลุลายก้านขด หน้ากระดานเป็นลายดอกซีกดอกซ้อน แผ่นหลังที่ประกอบเป็นเรือนแก้วเป็นซุ้มสามหยักไม่มีปรกโพธิ์ ขอบรอบนอกตกแต่งด้วยดอกบัวขาบเรียงกันแนวล้อมรอบเรือนแก้ว โคนเรือนแก้วตกแต่งด้วยตัวเหงาแบบ “เหงาออก” เรือนแก้วด้านในเป็นซุ้มหยักคดโค้งแบบเขมรประกอบลายประจำยามและตัวเหงาออกรองรับด้วยเสาอิงซึ่งต่อมาจะเริ่มหายไปจนเหลือแต่กรอบของเรือนแก้ว ที่น่าสนใจคือพระพุทธรูปองค์นี้มีพระพักตร์คล้ายคลึงกับพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 มากจึงอาจสร้างขึ้นในรัชกาล

ของพระองค์ (พิริยะ 2555, 345) อย่างไรก็ดี จากความนิยมในปางมารวิชัยและการตกแต่งด้วยบัวขาบแสดงอิทธิพลในช่วงหลังแล้วจึงอาจเป็นไปได้ว่าช่างผู้สร้างอาจคุ้นเคยกับพระพุทธรูปในแถบเมืองละโว้ที่โดยมากมักมีพระพักตร์เหมือนพระองค์จึงจำลองลักษณะของพระพักตร์มาสร้างไว้จึงกำหนดอายุเวลาของพระพุทธรูปองค์นี้อยู่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 แล้ว

ขณะที่พระพุทธรูปปรกโพธิ์ที่สร้างขึ้นในช่วงระยะเวลานี้โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระพุทธรูปปางมารวิชัยน่าจะเป็นสัญลักษณ์ของการตรัสรู้ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ของพระสมณโคดมหรืออาจรวมไปถึงการตรัสรู้ของพระอดีตพุทธะมากกว่า หากเป็นเช่นนั้นแล้วอาจมีความเป็นไปได้ที่การให้ความสำคัญกับปางมารวิชัยมากเป็นพิเศษของพระพุทธรูปในช่วงระยะเวลานี้แสดงถึงการให้ความสำคัญกับการตรัสรู้ของพระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าอันเป็นการ “ตรัสรู้ชอบได้ด้วยพระองค์เอง” ดังปรากฏในบทบูชาพระพุทธคุณว่า *“อรหํ สมฺมา สมฺพุทฺโธ ภควา พุทฺธํ ภควนฺตํ อภิวาเทมิ”*

การนำประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปปางมารวิชัยที่นิยมสร้างในศิลปะปาละและเสนะจากอินเดียซึ่งนับถือลัทธิตันตรยานมาปรับใช้กับพระพุทธรูปของนิกายเถรวาทในช่วงระยะเวลานี้อย่างแพร่หลายนอกจากจะแสดงถึงอิทธิพลจากอินเดียในช่วงระยะเวลานี้แล้วยังสอดคล้องกับคตินิยมของนิกายเถรวาทที่ให้ความสำคัญกับการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าด้วย ดังเห็นได้จากพระพุทธรูปปางมารวิชัยประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์ ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.43) องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิราบบนฐานบัวที่มีท้องไม้ยืดสูงซึ่งนิยมในศิลปะเขมร ส่วนพระวรกายล่ำสันแบบพระพุทธรูปบายน การทรงไตรจีวรที่มีสังฆาฏิปลายตัดยาวจรดพระนาภีแสดงอิทธิพลของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทย เช่นเดียวกับการทรงมงกุฎทรงกรวยที่แม้จะหลุดหายไปแต่ก็ยังเห็นร่องรอยได้จากกระจัง 2 ตัวประกบด้านหน้าและด้านหลังของมงกุฎ ในขณะที่ประภามณฑลรูปวงกลมแทนที่จะเป็นเรือนแก้วบ่งชี้ร่องรอยจากพุทธศิลป์ปาละและเสนะของอินเดียอย่างชัดเจน ประภามณฑลนี้ล้อมรอบด้วยก้านและดอกของบัวขาบแทนเปลวเพลิงในศิลปะปาละและเสนะ ตอนบนเป็นรูปใบไม้เรียวแหลมปรกลงทั้ง 2 ข้างซ้อนลดหลั่นกัน 3 ชั้นต่างฉัตรและธงทิวในศิลปะปาละและเสนะอีกเช่นกัน

พระพุทธรูปปางมารวิชัยในเรือนแก้วปรกโพธิ์ สมบัติส่วนบุคคล ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.44) ทรงครองจีวรห่มคลุม พระพักตร์ค่อนข้างเหลี่ยม พระนลาฏกว้าง พระขนงโค้งต่อกันเป็นปีกกาแบบพระพุทธรูปมอญโบราณ อุณหิสเริ่มเลือนหายไปเหลือเพียงจำหลักเพียงลายเบา 3 เส้นแนบกับพระเกศาถักแบบเขมร มงกุฎครอบเหนือพระอุษณีษะเป็นชั้นซ้อนลดหลั่นกัน องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์บัวคว่ำและบัวหงายประดับลายประจำยามตรงกึ่งกลาง รองรับด้วยฐานปัทม์ลูกแก้วอกไก่เพิ่มเก็จตรงกลางประดับด้วยกลีบัวคว่ำบัวหงายของบัวแวง ตรงมุมของเพิ่มมุมที่หน้ากระดานประดับด้วยลายประจำยาม ฐานนี้รองรับด้วยฐานเขียงซึ่งมีขาหยั่งตกแต่งด้วยลายดอกไม้ซึ่งอาจใช้เป็นชนวนสำหรับเททองในการหล่อฐานและเป็นรูปแบบที่นิยมในช่วงระยะเวลานี้เช่นกัน ฐานนี้ประกอบกับเรือนแก้วซึ่งมีขอบรอบนอกประดับด้วยรวยระกาอันเป็นส่วนหนึ่งของครีบมกรซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวเหงาทางตอนล่าง กรอบด้านในเป็นซุ้มคดโค้ง 2 หยักรับกับสัดส่วนของพระพุทธรูป เหนือเรือนแก้วเป็นปรกโพธิ์ที่ทาบด้วยก้านและดอกบัวขาบรูปทรงละม้ายฝักเพกา รูปแบบของฐานปัทม์เพิ่มมุมตรงกลางและมีขาหยั่งรองรับอาจได้รับอิทธิพลจากพุทธศิลป์ปาละและเสนะของอินเดีย ดังตัวอย่างจากฐานของรูปพระศากยมุนียืนทรงอุณหิสห้ายอดสัมฤทธิ์ ได้จากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ดู ภาพที่ 2.72)



ภาพที่ 2.44

ภาพที่ 2.45

ภาพที่ 2.46

ส่วนความพิเศษของพระพุทธรูปองค์นี้นอกจากจะอยู่ที่การครองจีวรห่มคลุมแทนที่จะเป็นห่มเฉียงครองไตรจีวรแบบพระพุทธรูปร่วมสมัยแล้ว ยังมีพระเนตรที่สามกลางพระนลาฏในแนวตั้งอันเป็นลักษณะที่สืบทอดมาจากพุทธศิลป์ในลัทธิตันตรยานจากกัมพูชาและเป็นที่นิยมมากในศิลปะบายนโดยเฉพาะอย่างยิ่งบรรดารูปพระโลเกศวรสี่กรแต่กลับไม่พบมากนักในพระพุทธรูป พระเนตรดังกล่าวน่าจะเป็นสัญลักษณ์แทน “ธรรมจักษุ” เป็นการปรับเปลี่ยนประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศาสนารุ่นหลัง คือ พุทธตันตระจากอูรณาอันเป็นหนึ่งในมหาบุรุษลักษณะโดยได้รับอิทธิพลจากลัทธิไศวะ การตีความอูรณาเป็นธรรมจักษุเกี่ยวข้องกับการปฏิบัติโยคะคำสอนของโยคะถือเสมอว่าศูนย์กลางแห่งจิตตั้งอยู่ที่ส่วนนี้ของหน้าผาก ผู้ปฏิบัติจะเพ่งจิตใจรวมลง ณ จุดศูนย์กลางอันมองไม่เห็นที่ตั้งอยู่เหนือและระหว่างคิ้วทั้ง 2 ข้าง (คอนซ์ 2550, 33) พระเนตรที่สามในพระพุทธรูปของนิกายเถรวาทช่วงนี้จึงอาจได้รับอิทธิพลด้านประติมานิรมาณวิทยาจากลัทธิตันตรยานของกัมพูชา อย่างไรก็ดี ลักษณะดังกล่าวก็ปรากฏในพระพุทธรูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดียเช่นกัน (ดู ภาพที่ 2.76)

พระพุทธรูปอันมีองค์ประกอบคล้ายคลึงกันอีกองค์หนึ่ง ได้จากการขุดลอกคลองที่บ้านคลองดินดำ อำเภอปากช่อง จังหวัดนครราชสีมา พร้อมกับวัชระและฆัณฏา (กระดิ่งมือยอดเป็นวัชระ) (ภาพที่ 2.45) เป็นพระพุทธรูปเรือนแก้วปรกโพธิ์เช่นกัน ใบระกาของเรือนแก้วนั้นเปลี่ยนมาเป็นดอกบัวขาบเล็กๆ ด้านบนมีปรกโพธิ์และมีดอกบัวขาบอยู่ตามกิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธิ์ องค์พระพุทธรูปแสดงปางมารวิชัย พระเกศาถักแบบเขมร และมีมงกุฎทรงกรวยประกอบด้วยกลีบบัว 3 ชั้นและปลียอดดอกบัวตูมครอบเหนือพระอุษณีษะสืบทอดรูปแบบจากศิลปะบายน พระพุทธรูปประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์รูปโค้งสามหยักประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงายเป็นที่นิยมมากในช่วงระยะเวลานี้ สันนิษฐานว่าฐานสามหยักดังกล่าวคงปรับปรุงมาจากผ้าทิพย์โค้งสามหยักที่ใช้รองรับพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกอันเป็นรูปแบบที่เพิ่งปรากฏในศิลปะบายน ดังตัวอย่างจากพระพุทธรูปที่พบในประเทศไทยหลายองค์ดังจะได้กล่าวต่อไป ฐานปัทม์โค้งสามหยักรองรับด้วยฐานปัทม์ไม่เพิ่มมุมจำหลักลายดอกซีกดอกซ้อนที่หน้ากระดานบนและล่าง ลายก้านขดฉลุโปร่งที่หน้ากระดาน ขาหยั่งรองฐานจำหลักรูปสิงห์แบกที่ริเริ่มทำขึ้นในศิลปะนครวัดและนิยมแพร่หลายอย่างมากในศิลปะบายน

พระพุทธรูปปางมารวิชัยในเรือนแก้วปรกโพธิ์ ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.46) องค์พระพุทธรูปถูกลดทอนเครื่องประดับจนแทบจะไม่ปรากฏแล้ว มีเพียงอุณหิสกรอบบางจนแทบจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของพระเศียร และมงกุฎทรงกรวยเรียบพระเศียรเท่านั้น ประทับสมาธิราบบนฐานบัวรองรับด้วยฐานปัทม์ ที่ท้องไม้เป็นลายเฟื่องอุบะฉลุโปร่ง หน้ากระดานตกแต่งด้วยลายดอกซีกดอกซ้อน มีขาหยั่งขนาดเล็กที่มุมทั้ง 4 ด้านของฐานปัทม์ เรือนแก้วเป็นวงโค้งล้อมรอบด้วยดอกบัวขาบทั้งหมด ขอบในของเรือนแก้วเป็นลายรักร้อย เบื้องหลังพระเศียรทำเป็นศิรัศจักรรูปวงกลม ไม่ปรากฏรวยระกาและตัวเหงา และมีดอกบัวขาบในรูปทรงของกิ่งก้านต้นโพธิ์ปรกแผ่อยู่ด้านบน ความไม่ได้สัดส่วนและคลี่คลายของรูปแบบอาจแสดงถึงความเริ่มเสื่อมลงของพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้ ที่น่าสนใจของพระพุทธรูปองค์นี้ คือ การปรากฏศิรัศจักรรูปวงกลมเบื้องหลังพระเศียร น่าจะเป็นอิทธิพลของพุทธศิลป์อินเดียแบบปาละและเสนะซึ่งยังคงหลงเหลืออยู่ในช่วงปลายของการนับถือนิกายเถรวาทก่อนการเข้ามาของคณะสงฆ์ลังกาวงศ์หรือประมาณครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 19

พระพุทธรูปปางสมาธิประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์

ภาพที่ 2.47

ภาพที่ 2.48

ปริมาณของพระพุทธรูปปางสมาธิเมื่อเปรียบเทียบกับพระพุทธรูปปางมารวิชัยแล้วสำหรับช่วงระยะเวลานี้นับว่าพบน้อยมาก ปางสมาธิเป็นที่นิยมมากในลัทธิมหายานและลัทธิตันตรยานเพราะแสดงถึงพุทธสภาวะอันไร้ขีดจำกัดของพระตถาคตผู้ทรงสถิตเหนือโลกเหนือธรรมชาติ “รูปกายของพระตถาคตย่อมไม่มีขอบเขต พลังของพระองค์และพระชนมชีพของพระองค์ก็เช่นกัน...พระพุทธองค์ย่อมไม่บรรทมหลับหรือไม่ฝัน...ประทับอยู่ในฌาน (สมาธิ - ผู้สอน) ตลอดเวลา” (คอนซ์ 2550, 124) อย่างไรก็ดี น่าสังเกตว่าพระพุทธรูปในนิกายเถรวาทของมอญโบราณก็นิยมแสดงปางสมาธิมากกว่าปางมารวิชัย เช่น พระอดีตพุทธะ 4 องค์ในภัททกัปป์ในพิพิธภัณฑ์ของวัดสุปัฏนาราม จังหวัดอุบลราชธานี (ภาพที่ 2.47) และพระพุทธรูปสลักศิลา พบที่เมืองโบราณเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา สร้างขึ้นในนิกายเถรวาทด้วยมีจารึกคาถา*เย ธมฺมา* ภาษาบาลีบนคานของเรือนแก้ว (ภาพที่ 2.48) องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิเพชร ปางสมาธิ เหนือปัทมาสน์ภายในเรือนแก้วซึ่งตอนบนเป็นที่ตั้งของสถูปทรงหม้อน้ำปูรณฆฏะรองรับด้วยดอกบัวตูม ต่อขึ้นไปเป็นปลียอดทรงกรวยและฉัตรซ้อนชั้นแบบสถูปมอญโบราณ

ภาพที่ 2.49

การประทับสมาธิของพระพุทธรูปในนิกายเถรวาทอาจตีความได้ว่าหมายถึงพุทธสภาวะในขณะตรัสรู้ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ เช่น พระพุทธรูปปางสมาธิ ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.49) ทรงครองไตรจีวรพาดสังฆาฏิปลายตัดยาวจรดพระอุระ ขอบสบงหนาแบบพระพุทธรูปเขมร พระวรกายสั้น พระขนงต่อกันเป็นปีกกาแบบพระพุทธรูปมอญโบราณ ทรงสวมอุณหิสเป็นกรอบเรียบเหนือพระนลาฏ พระเกศาถักครอบด้วยมงกุฎทรงกรวยเป็นวงแหวนซ้อนกัน 3 ชั้นและปลียอดเป็นดอกบัวตูมเรียบซึ่งคลี่คลายมาจากมงกุฎในศิลปะบายน องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิราบเหนือสันถัดที่ลาดลงบนฐานปัทม์ที่หน้ากระดานบนและล่างของฐานตกแต่งด้วยลายดอกซีกดอกซ้อน มีขาหยั่งรองรับตามมุมและด้านของฐาน เบื้องพระปฤษฎางค์ของพระพุทธรูปเป็นมีก้านและดอกของบัวขาบทาบไปบนกิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธิ์ต่างเรือนแก้ว แม้ว่าประติมานิรมาณของพระพุทธรูปจะเทียบได้กับพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานในประเทศไทย ซึ่งประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ และครองไตรจีวรดุจเดียวกัน แต่การประทับใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์เป็นลักษณะที่พบได้ทั่วไปในพระพุทธรูปปางมารวิชัยในเรือนแก้วปรกโพธิ์ของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่

พระพุทธรูปยืน

พระพุทธรูปยืนภายใต้นิกายเถรวาทในช่วงระยะเวลานี้ยังเห็นถึงความสืบเนื่องของประติมานิรมาณวิทยา คือ การแสดงปางหรือมุทราจากพระพุทธรูปยืนของมอญโบราณและเขมร ทั้ง 2 กลุ่มนี้นิยมปางแสดงธรรมสองพระหัตถ์และปางประทานอภัยสองพระหัตถ์ตามลำดับ รวมไปถึงปางที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ อันได้แก่ ปางประทานอภัยหรือแสดงธรรมด้วยพระหัตถ์ขวา ปางประทานพรด้วยพระหัตถ์ซ้ายในพระพุทธรูปองค์เดียวกัน และปางประทานอภัยหรือแสดงธรรมด้วยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายแนบข้างพระวรกาย

พระพุทธรูปปางแสดงธรรมหรือวิตรรมุทราสองพระหัตถ์ถือได้ว่าเป็นอัตลักษณ์ของพระพุทธรูปมอญโบราณในประเทศไทย การศึกษาของเชษฐ์ ติงสัญชลี เชื่อมโยงได้ว่าพระพุทธรูปแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์อาจมีพัฒนามาจากพระพุทธรูปศิลปะอมราวดีของอินเดียซึ่งนิยมแสดงวิตรรกมุทราด้วยพระหัตถ์ขวาและทรงถือชายจีวรในพระหัตถ์ซ้ายในท่ากฏกมุทราเสมอกัน

(ดูรายละเอียดใน เชษฐ์ 2544, 28 - 57) ขณะที่พระพุทธรูปแสดงวิตรรกมุทราที่พบในประเทศไทยไม่นิยมสลักให้พระพุทธรูปทรงถือลูกบวบของชายจีวรจึงปรับพระหัตถ์อีกข้างหนึ่งให้เสมอกันและแสดงมุทราเดียวกันกลายเป็นวิตรรกมุทราหรือปางแสดงธรรมสองพระหัตถ์ไปโดยปริยาย ดังเห็นได้จากในระยะแรกพระพุทธรูปแสดงธรรมสองพระหัตถ์ในระยะแรก (ภาพที่ 2.50) ซึ่งยังคงพันลูกบวบของจีวรที่ข้อพระหัตถ์ซ้ายแทนการถือไว้ด้วยท่ากฎกมุทราและต่อมาลูกบวบที่พันไว้ก็หายไปในที่สุด

ภาพที่ 2.50

ภาพที่ 2.51

ภาพที่ 2.52

ในที่นี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าพระพุทธรูปยืนแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์จึงอาจไม่ได้มีความหมายทางด้านประติมานิรมาณวิทยาเฉพาะเจาะจงว่าเป็นพระพุทธเจ้าหรือพระตถาคตพระองค์ใด ดังกรณีที่พิริยะ ไกรฤกษ์ (2533, 27 - 29) ตีความว่าเป็นพระอมิตาภะในนิกายสุขาวดีของลัทธิมหายาน แต่อาจอยู่ในฐาน “ปางหรือมุทรากลาง” ที่นิยมใช้กับพระพุทธรูปยืนภายหลังการแสดงวิตรรกมุทราของพระพุทธรูปที่นิยมแพร่หลายในกลุ่มมอญโบราณทั้งในภาคกลางและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ กลุ่มเขมรในประเทศไทย ที่หริภุญชัยก็ยังพบพระพุทธรูปปางแสดงธรรมสองพระหัตถ์ขนาดใหญ่ทำจากสัมฤทธิ์ มีอายุสืบมาจนถึงช่วงพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นอย่างช้าจนกระทั่งเสื่อมความนิยมลงไปในที่สุด พระพุทธรูปปางแสดงธรรมสองพระหัตถ์จึงมิได้หมายความถึงพระพุทธเจ้าพระองค์ใดหรือระบุลัทธิหรือนิกายพุทธศาสนาใดได้โดยเฉพาะ มีเพียงประติมานิรมาณวิทยาและองค์ประกอบแวดล้อมเท่านั้นที่อาจระบุได้ว่าหมายถึงพระพุทธเจ้าองค์ใดหรือสร้างขึ้นภายใต้พุทธศาสนาลัทธินิกายใด[9]

ความแพร่หลายของพระพุทธรูปยืนแสดงธรรมสองพระหัตถ์ของมอญโบราณยังเป็นที่นิยมในพระพุทธรูปเขมรด้วย ดังเช่น พระอดีตพุทธะ 7 องค์บนทับหลังที่ได้จากปราสาทพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา สร้างขึ้นในลัทธิตันตรยานภายใต้รูปแบบของศิลปะนครวัดก็ล้วนแสดงธรรมด้วยสองพระหัตถ์เหมือนกันทุกองค์ สืบเนื่องมาจนถึงพระพุทธรูปทรงเครื่องยืนปางแสดงธรรมสองพระหัตถ์ในศิลปะบายนซึ่งอาจได้แก่รูปพระศากยมุนี เช่น องค์ที่พบในวัดศรีสวาย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย (ภาพที่ 2.51) เครื่อง

---

[9] เช่น หากพบเป็นรูปพระพรหมเศียรเดียวและพระอินทร์ทรงถือแส้จามรีหรือฉัตรก็น่าจะเป็นรูปพระสมณโคดมเสด็จลงจากดาวดึงส์ของนิกายเถรวาท ถ้าเป็นรูปพระโพธิสัตว์ทรงถือดอกบัวทั้ง 2 องค์ก็ควรอนุโลมได้ว่าสร้างขึ้นภายใต้ลัทธิมหายานแต่ไม่อาจจะระบุได้ว่าเป็นพระตถาคตหรือพระโพธิสัตว์องค์ใดหากปราศจากบริบทประกอบ

ทรงเป็นแบบบายนเห็นได้จากอุณหิสประดับกระจัง 3 ตัวที่กึ่งกลางและเหนือพระกรรณรวมทั้งมงกุฎทรงกรวยรูปกลีบบัวซ้อนกัน 3 ชั้น และองค์ที่ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.52) จากพระวรกายสั้น ล่ำสัน และพระพักตร์ละม้ายพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 จึงอาจสร้างขึ้นในศิลปะบายนเช่นกัน ทั้งนี้ จากจำนวนที่พบยืนยันว่ามีปริมาณมากกว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องยืนประทานอภัยสองพระหัตถ์ (พิริยะ 2555, 286) ดังนั้น พระพุทธรูปยืนแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์จึงได้รับความนิยมในกลุ่มเขมรสืบมาจนถึงช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นอย่างช้า และมิได้มีความหมายถึงพระพุทธเจ้าพระองค์ใดโดยเฉพาะเช่นเดียวกับพระพุทธรูปของมอญโบราณ

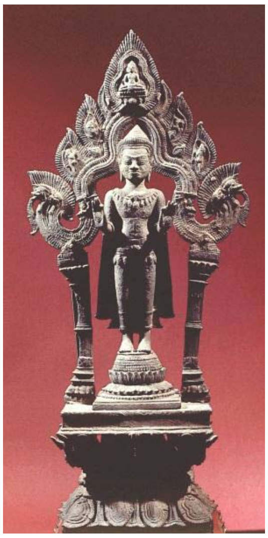
ส่วนพระพุทธรูปยืนประทานอภัยสองพระหัตถ์ก็อาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะของพระพุทธรูปเขมรอย่างแท้จริง พระพุทธรูปแบบนี้เริ่มวิวัฒนาการขึ้นในศิลปะนครวัด (พุทธศักราช 1643 - 1718) ด้วยการปรับเปลี่ยนประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดแสดงปางประทานอภัยด้วยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายทรงถือชายจีวร ในศิลปะปาละของอินเดียที่นิยมสร้างตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้าวิครหปาละที่ 3 แห่งราชวงศ์ปาละ (พุทธศักราช 1584 - 1610) (พิชญา 2545, 45) เพราะพบพระพุทธรูปแบบนี้เป็นจำนวนมากที่มีจารึกว่าสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ เช่น องค์ที่มีจารึกตรงกับพุทธศักราช 1587 และ 1603 (Ray Khandalavala and Gorakshkar 1986, fig. 249, 250A) ดังตัวอย่างจากพระพุทธรูปที่พบในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ดู ภาพที่ 2.27) โดยปรับพระหัตถ์ซ้ายที่ทรงถือลูกบวบชายจีวรมาเป็นการประทานอภัยเสมอกันทั้งสองพระหัตถ์ในลักษณะ เดียวกับพระพุทธรูปแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์ที่ปรับเปลี่ยนมาจากพระพุทธรูปแสดงปางวิตรรกะในศิลปะอมราวดีดังได้กล่าวมาแล้ว

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนแสดงธรรมสองพระหัตถ์

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนแสดงปางวิตรรกะสองพระหัตถ์ซึ่งยังคงสืบทอดรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาจากพระพุทธรูปเขมรอย่างชัดเจนได้แก่ พระพุทธรูปยืนประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์ ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.53) ทรงครองจีวรห่มคลุมพระวรกายปรากฏหน้านางของสบงแบบพระพุทธรูปเขมร เช่นเดียวกับพระเศียรขนาดใหญ่รูปทรงคล้ายหัวหอมแบบพระพุทธรูปเขมรสมัยแปรรูปจากช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 16 ที่พบในกรุเดียวกัน (พิริยะ 2555, 275: ภาพที่ 2.234) ส่วนอุณหิสเป็นกรอบเรียบเหนือพระนลาฏและมงกุฎทรงกรวยเรียบครอบเต็มพระอุษณีษะเป็นรูปแบบของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนแสดงธรรมสองพระหัตถ์ ทำจากสัมฤทธิ์ สมบัติส่วนบุคคลไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.54) ทรงครองจีวรห่มคลุมพระวรกาย ทรงสวมอุณหิสเป็นแถบกว้าง มงกุฎทรงกรวยขนาดใหญ่ที่เคยนิยมในศิลปะนครวัด ทรงกรองศอและปั้นเหน่งห้อยเฟื่องอุบะขนาดใหญ่ซึ่งนิยมมากในศิลปะบายน พระพุทธรูปทรงยืนบนปัทมาสน์กลม ประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำบัวหงายและเกสรวางลงบนฐานเขียง รองรับด้วยฐานปัทม์อันประดับด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงายของบัวแวงขนาดใหญ่

ภาพที่ 2.53



ภาพที่ 2.54

ภาพที่ 2.55

เรือนแก้วเบื้องหลังพระปฤษฎางค์ประกอบด้วยเสาผ่าซีกแบบเขมรรองรับปลายนาคเบือนกรอบซุ้มเรือนแก้วซึ่งรูปทรงคดโค้งปั้นลมของเรือนแก้วขนาดใหญ่ภายในประดิษฐานพระพุทธรูปปางสมาธิ ประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์ ใบระกาซึ่งมีขนาดใหญ่เช่นกัน ภายในเป็นรูปสัตว์สัญลักษณ์ของปีนักษัตร (พิริยะ 2555, 287) นิยมในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไป ดังเห็นได้จากบันทึกของโจว ต้า กวน พระพุทธรูปองค์นี้จึงน่าจะสร้างขึ้นในช่วงเปลี่ยนผ่านระหว่างลัทธิตันตรยาน และนิกายเถรวาทซึ่งฟื้นฟูขึ้นใหม่ ดังเห็นได้จากองค์ประกอบส่วนใหญ่ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องทรงและรูปแบบของเรือนแก้วยังคงไว้ซึ่งอิทธิพลศิลปะเขมร ส่วนการสร้างฐานสูงมีเรือนแก้วประกอบแสดงรูปแบบของพระพุทธรูปของนิกายเถรวาทในประเทศไทย อันมีพัฒนาการตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไป

พระพุทธรูปอีกองค์อันมีพุทธลักษณะคล้ายกัน แต่ทรงยืนแสดงธรรมด้วยสองพระหัตถ์ในเรือนแก้วปรกโพธิ์ เป็นสมบัติส่วนบุคคลไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.55) พระพุทธรูปองค์นี้ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบของพระพุทธรูปบายนอย่างชัดเจน ดังเห็นได้จากอุณหิสประดับกระจัง 3 ตัว ทรงกุณฑล กรองศอ ทองพระกร และคาดปั้นเหน่งทับบนรัดประคดห้อยเฟื่องอุบะขนาดใหญ่แบบศิลปะบายน ทรงยืนบนฐานบัวกลมรองรับด้วยฐานปัมท์เพิ่มเก็จตรงกลาง ท้องไม้ฉลุรูปมารแบก เรือนแก้วตั้งบนฐานบัวจำหลักลายอีกชั้น ลักษณะเป็นแผ่นหลังรูปโค้งตามความสูงของพระพุทธรูป ขอบนอกของเรือนแก้วประดับรวยระกา ขอบในทำเป็นเส้นรัศมี มีปรกโพธิ์แผ่กิ่งก้าน และใบรวม 3 ชั้นทางด้วยก้านและดอกบัวขาบลู่ลงปรกยอดเรือนแก้ว จากรูปแบบที่ยังใกล้ชิดกับพระพุทธรูปบายนมากจึงกำหนดอายุเวลาไว้ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนประทานอภัยสองพระหัตถ์

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนประทานอภัยสองพระหัตถ์ ทำจากสัมฤทธิ์ พบในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.56) ทรงยืนบนฐานเขียงเหลี่ยม มีลวดลายที่ฝ่าพระหัตถ์ทั้งคู่ พระพุทธรูปแสดงอิทธิพลเขมรโดยเฉพาะอย่างยิ่งในศิลปะบายน ดังพิจารณาได้จากพระเกศาถักตามขวางรอบพระเศียรทรงสวมมงกุฎทรงกรวยเรียบกรองศอและปั้นเหน่งตกแต่งด้วยลายดอกไม้แบบบายน เช่นเดียวกับลายดอกซีกดอกซ้อนของปั้นเหน่งก็เป็นที่นิยมในศิลปะบายนเช่นกัน พระ

พักตร์ทำนองเดียวกับพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 พระเนตรหรี่ลงเกือบปิด แย้มพระสรวล พระวรกายสั้น ล่ำสัน พระอังสากว้างล้วนเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปบายนของเขมรแบบคอมมาย (Commaille) พบบริเวณโคปุระชั้นที่ 3 ด้านทิศตะวันออกของปราสาทพระขรรค์ในเมืองพระนครของกัมพูชาและสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทหลังจากที่ลัทธิตันตรยานในกัมพูชาได้ล่มสลายลงแล้ว (พิริยะ 2551, 416) จึงกำหนดอายุเวลาของพระพุทธรูปองค์นี้อยู่ในช่วงประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18 - ต้น 19 ความเรียบง่ายของพระพุทธรูปองค์นี้น่าจะสอดคล้องกับคตินิยมของนิกายเถรวาทมากกว่าลัทธิตันตรยาน

ภาพที่ 2.56

ภาพที่ 2.57

ภาพที่ 2.58

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนปางประทานอภัยสองพระหัตถ์ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.57) อิทธิพลศิลปะบายนยังคงแสดงออกอย่างเด่นชัดจากพระเนตรหรี่ลง พระโอษฐ์หนาและแย้มพระสรวล การลดลงของเครื่องประดับทรงทั้งกรองศอ พาหุรัด และทองพระกรเหลือแต่เพียงอุณหิสเป็นกรอบเรียบเหนือพระนลาฏ มงกุฎทรงกรวยเรียบครอบเหนือพระเกศาถักแบบเขมร ปั้นเหน่งตกแต่งด้วยลายดอกไม้กลม สะท้อนความเรียบง่ายมากขึ้นกว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องยืนปางเดียวกันจากกรุวัดราชบูรณะ จึงอาจสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทเช่นเดียวกัน

ในที่สุดพระพุทธรูปทรงเครื่องยืนปางประทานอภัยสองพระหัตถ์ก็พัฒนาไปสู่ความเรียบง่าย จนแทบปราศจากเครื่องทรงดังตัวอย่างจากพระพุทธรูปที่พบรวมกันในหม้อดินเผาที่จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 2.58) ทรงครองจีวรห่มคลุมคาดรัดประคดเป็นแถบหนาโดยปราศจากเครื่องทรงใดๆ เว้นแต่มงกุฎทรงกรวยเรียบแหลมสูง จากความเรียบง่ายเช่นนี้จึงกำหนดอายุเวลาให้อยู่ในช่วงประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 19

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืน พระหัตถ์ขวาประทานอภัยหรือแสดงธรรมหน้าพระอุระ พระหัตถ์ซ้ายประทานพร

อาจกล่าวได้ว่าพระพุทธรูปยืนพระหัตถ์ขวาประทานอภัยหรือแสดงธรรมหน้าพระอุระ พระหัตถ์ซ้ายประทานพรเป็นประติมานิรมาณวิทยาเฉพาะพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้ที่สืบเนื่องมาจากพระพุทธรูปแบบเดียวกันนี้ของลัทธิตันตรยานในประเทศไทยซึ่งมีพระพักตร์ละม้ายพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 และคงจำลองมาจากพระพุทธรูปสำคัญอันประดิษฐานที่ละโว้อันเป็นฐานพระราชอำนาจของพระองค์ในภาคกลางของประเทศไทยดังได้กล่าวมาแล้ว โดยนิกายเถรวาทในช่วงระยะเวลานี้ได้สืบทอดประติมานิรมาณของ

พระพุทธรูปดังกล่าวไว้ ความแตกต่างระหว่างพระพุทธรูปแบบนี้ที่สร้างขึ้นในลัทธิตันตรยานในประเทศไทยและนิกายเถรวาทคงอยู่ที่พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในลัทธิตันตรยานมักเป็นศิลาและมีพระพักตร์แบบพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ส่วนพระพุทธรูปในนิกายเถรวาททำจากสัมฤทธิ์และพระพักตร์ไม่ได้จำลองแบบจากพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7

ความเห็นดังกล่าวของผู้วิจัยจึงไม่สอดคล้องกับข้อเสนอของไฮแรม วู้ดวาร์ด (Hiram Woodward) ที่กล่าวว่าพระพุทธรูปประทานอภัยหน้าพระอุระเป็นลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปนิกายอริยะ (Woodward 1997, 115) อย่างไรก็ดี ข้อเสนอของวู้ดวาร์ดว่าพระพุทธรูปแบบนี้เป็นอิทธิพลจากพระพิมพ์พุกามซึ่งเป็นภาพพระพุทธองค์ทรงแสดงมหาปาฏิหาริย์ที่ต้นพระศรีมหาโพธิ์ในสัปดาห์ที่ 1 หลังการตรัสรู้ เพราะได้พบพระพิมพ์ลักษณะคล้ายคลึงกันนี้ที่สุโขทัยด้วย วู้ดวาร์ดจึงสันนิษฐานว่าอิทธิพลดังกล่าวคงส่งผ่านมาจากอินเดียผ่านมายังพุกามและไทยตามลำดับดังพบเป็นภาพจิตรกรรมขนาดเล็กในสมัยราชวงศ์ปาละ รวมไปถึงประตูหลอกของวัดกำแพงแลงที่สร้างขึ้นในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ก็พบพระพุทธรูปปางนี้แล้ว (Woodward 1997, 117; 2003, 168 - 169, 177)

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยมีความเห็นว่าพระพุทธรูปแบบนี้ก็อาจได้รับการปูพื้นฐานมาจากพระพุทธรูปประทานอภัยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายยื่นออกในท่าประทานพร ในศิลปะบาแค็งของเขมร เช่น องค์ที่ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.59) ก่อนจะแพร่มาสู่ภาคกลางของประเทศไทยและส่งอิทธิพลให้กับพระพุทธรูปของมอญโบราณตั้งแต่ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 16 (พิริยะ 2555, 275) หรืออาจเป็นการปรับเปลี่ยนมุทราของพระพุทธรูปยืนในศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย ที่แสดงประทานอภัยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นถือจีวรในท่าหงายออก เช่น พระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสห้ายอด ได้จากอำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี (ดู ภาพที่ 2.71) ซึ่งแสดงอิทธิพลพุทธศิลป์ปาละและเสนะอย่างเต็มที่ แต่ได้ปรับเปลี่ยนการแสดงพระหัตถ์ขวาของพระพุทธรูปปาละและเสนะ จากเดิมที่ทรงถือชายจีวร มาเป็นพระหัตถ์ซ้ายไม่ทรงถือชายจีวร เปลี่ยนเป็นท่าที่ใกล้เคียงกับการหงายพระหัตถ์ออก คือ ปางประทานอภัย ประเด็นเรื่องนี้จึงยังเปิดให้ถกเถียงกันได้ต่อไป

ภาพที่ 2.59

ภาพที่ 2.60

ภาพที่ 2.61

พระพุทธรูปยืนประทานอภัยพระหัตถ์ขวาหน้าพระอุระ พระหัตถ์ซ้ายประทานพร ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.60) สะท้อนความเรียบง่ายของพุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทจากการลดรูปของอุณหิสลงเหลือเพียงเส้นขอบพระนลาฏและกระจังรูปหยดน้ำที่กึ่งกลาง พระศก

เป็นเม็ดกลมแต่เรียงต่อกันรอบพระเศียรเหมือนพระเกศาถัก ทรงกุณฑลรูปช้อยสอดเข้าระหว่างช่องพระกรรณอันเป็นรูปแบบกุณฑลของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย (ดู ภาพที่ 2.75, 2.78) ต่างจากกุณฑลที่สอดเข้าปลายพระกรรณแบบเขมร ปั้นเหน่งคาดทับรัดประคดตกแต่งด้วยลายดอกไม้กลม และลายเส้นสามเหลี่ยมวางตะแคงสลับกัน อีกองค์หนึ่งพบในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.61) ทรงครองจีวรห่มคลุม พระเกศาถักประดับด้วยอุณหิสอันตกแต่งด้วยลายจุดไข่ปลา มงกุฎครอบพระเศียรเป็นทรงกระบอกเรียบ ทรงสวมปั้นเหน่งคาดทับรัดประคดตกแต่งด้วยลายลูกฟัก 3 วงและลายซี่หวี พระพุทธรูปแบบนี้คงสร้างสืบต่อกันมาจนถึงประมาณครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 20 ดังพบพระพุทธรูปศิลาองค์หนึ่งในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (กรมศิลปากร 2502, รูปที่ 48) จากพระเกตุมาลารูปเปลว แสดงประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปภายใต้คณะสงฆ์มหาวิหารของลังกาแล้ว กำหนดอายุเวลาประมาณกลางปลายพุทธศตวรรษที่ 20 - ต้น 21

สำหรับความเห็นของพิริยะ ไกรฤกษ์ (2551, 383) ที่กล่าวว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ กล่าวคือ แบบที่ 1 แบบพระกรพาดหน้าพระอุระ (ประทานอภัยหน้าพระอุระ) พระหัตถ์ขวาหงายออก แบบที่ 2 แบบพระกรขวายื่นออกมาทางด้านหน้าพระหัตถ์ประทานอภัย พระหัตถ์ซ้ายหงายประทานพร พิริยะอธิบายว่าความแตกต่างดังกล่าวอยู่ที่วัสดุและเทคโนโลยีของการสร้างพระพุทธรูป เช่น แบบแรกมักเป็นพระพุทธรูปสลักศิลาหรือดุนโลหะเพื่อการแก้ปัญหาของช่างที่ไม่อาจสลักศิลาหรือดุนโลหะให้พระกรยื่นออกมาได้ ส่วนแบบต่อมาสร้างด้วยสัมฤทธิ์อยู่แล้วจึงสามารถยื่นพระกรลอยตัวออกมาได้เลยไม่จำเป็นต้องทำแนบติดไปกับพระอุระ อย่างไรก็ดี จากการศึกษาพบว่ายังคงมีพระพุทธรูปอีกจำนวนหนึ่งซึ่งเป็นสัมฤทธิ์แต่ก็ยังคงแสดงปางประทานอภัยหรือปางแสดงธรรมแนบพระอุระ (ดู ภาพที่ 2.60, 2.61) เงื่อนไขในเรื่องข้อจำกัดด้านการสร้างจึงอาจต้องทบทวนอีกครั้งเพราะมีความเป็นไปได้ที่ปางประทานอภัยหน้าพระอุระอาจจะเป็นปางหนึ่งของพระพุทธรูปในสมัยนี้เช่นเดียวกับปางประทานอภัยแบบยื่นพระกร

ภาพที่ 2.62

ภาพที่ 2.63

ภาพที่ 2.64

พระพุทธรูปยืนประทานอภัยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายประทานพร ไม่ทราบที่มา ปัจจุบันจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นารายณ์ราชนิเวศน์ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.62) พระพุทธรูปองค์นี้มีพุทธลักษณะบางประการก้ำกึ่งกันระหว่างพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานในประเทศไทยกับนิกายเถรวาท ได้แก่ คือ ทรงครองจีวรห่มเฉียง มีสังฆาฏิปลายตัดพาดพระอังสะยาวจรดพระนาภี เพราะตามปกติแล้วพระพุทธรูปที่ครองจีวรห่มเฉียงจะไม่สอดพระกรขวาเข้าไปในจีวรซึ่งต้องเป็นพระพุทธรูปห่มคลุมเท่านั้น ผู้วิจัยมีความเห็นว่าความก้ำกึ่งกันดังกล่าวเกิดจากการที่นิกายเถรวาทได้รับเอาพุทธลักษณะของพระพุทธรูปศิลายืนประทานอภัยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายประทานพร อันเป็นพระพุทธรูปครองจีวรห่มคลุมของลัทธิตันตรยานมาใช้จึงได้มีการปรับเปลี่ยนให้พระพุทธรูปครองไตรจีวรให้สอดคล้องกับคตินิยมของนิกายเถรวาท

ความไม่ลงรอยของการครองจีวรห่มคลุมแต่มีสังฆาฏิพาดพระอังสะ ยังพบได้ในพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ยืนในเรือนแก้ว ประทานอภัยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายประทานพร พบในหม้อดินเผาที่จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 2.63) พระพุทธรูปองค์นี้ทรงครองจีวรคลุม แต่กลับมีสังฆาฏิเป็นแถบหนาพาดพระอังสะ ยาวจรดพระนาภี ทรงยืนบนปัทมาสน์กลีบบัวคว่ำในซุ้มเรือนแก้วคดโค้งสามหยัก มีตัวเหงาปลายเรือนแก้วในระดับเสมอกับพระบาทของพระพุทธรูป ใบระกาเรือนแก้วเป็นรูปใบไม้ม้วนปลายแหลม ยอดเรือนแก้วมีสถูปขนาดเล็กมีองค์ระฆังคอด มีเส้นแบ่งเป็นแก้มทั้ง 2 ข้าง ทำให้ดูคล้ายกับใบสีมา โคนระฆังมีตัวเหงากระดกขึ้นทั้ง 2 ข้าง ยอดเป็นปลีมน องค์ระฆังของสถูปวางลงบนฐานบัว ด้านหลังเป็นเรือนแก้วของพระพุทธรูปยืนซึ่งสูญหายไป (ภาพที่ 2.64) ลักษณะเป็นซุ้มคดโค้งเช่นเดียวกับด้านหน้า แต่ตกแต่งขอบรอบนอกของซุ้มด้วยก้านดอกบัวขาบ ยอดซุ้มเป็นปรกโพธิ์แผ่กิ่งก้านสาขาปรกลงทั้ง 2 ข้างของเรือนแก้ว

น่าสังเกตว่ารูปแบบของการวางของสถูปบนยอดเรือนแก้วสัมฤทธิ์ เป็นลักษณะเดียวกับสถูปบนเรือนแก้วของพระพุทธรูปสลักศิลาในนิกายเถรวาทของมอญโบราณด้วย (ดู ภาพที่ 2.48) เช่นเดียวกับรูปทรงของสถูปที่คล้ายสีมามียอดก็ยังคล้ายคลึงกับสถูปบนภาพพุทธประวัติ ตอน มหาปรินิพพาน บนเรือนแก้วสัมฤทธิ์ จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ดู ภาพที่ 2.112) รวมไปถึงรูปแบบของเรือนแก้วและการประดิษฐานพระพุทธรูปยืนลอยตัวประกอบกับเรือนแก้วที่มี 2 ด้าน เป็นรูปแบบที่คล้ายคลึงกันด้วย (ดู ภาพที่ 2.110 และภาพที่ 2.111) ส่วนพระพุทธรูปยืนพระหัตถ์ขวาแสดงธรรมหน้าพระอุระ พระหัตถ์ซ้ายประทานพร ในเรือนแก้วจากจังหวัดสมุทรสาครก็ยังคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปที่แสดงปางอย่างเดียวกันนี้ อันเป็น 1 ใน 5 ของพระพุทธเจ้าในภัททกัปป์ที่ปรากฏบนด้านหลังของเรือนแก้วสัมฤทธิ์ จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ดู ภาพที่ 2.111) ด้วยเหตุนี้ จึงมีความเป็นไปได้ที่พระพุทธรูปองค์นี้จะสร้างขึ้นในนิกายเถรวาท รวมไปถึงพระพุทธรูปยืนสัมฤทธิ์พระหัตถ์ขวาประทานอภัยหรือแสดงธรรมหน้าพระอุระ พระหัตถ์ซ้ายประทานพร ก็อนุโลมได้ว่าคงสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทช่วงนี้เช่นกัน

พระพุทธรูปยืนพระหัตถ์ขวาประทานอภัย

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนทำจากสัมฤทธิ์ พระหัตถ์ขวาประทานอภัย เป็นพระพุทธรูปยืนที่พบมากอีกกลุ่มหนึ่ง พบทั้งขนาดเล็ก ขนาดกลาง และขนาดใหญ่ เช่น พระพุทธรูปทรงเครื่องยืน พระหัตถ์ขวาประทานอภัย ไม่ทราบที่มา ปัจจุบันจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นารายณ์ราชนิเวศน์ (ภาพที่ 2.65) เป็นพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ขนาดกลาง ทรงครองจีวรห่มคลุม พระพักตร์

เหลี่ยม พระขนงโค้งต่อกันเป็นปีกกาแบบพระพุทธรูปมอญโบราณ ทรงอุณหิสเป็นกรอบเรียบเหนือพระนลาฏ มงกุฎทรงกรวยเรียบเกลี้ยงครอบเหนือพระศกเป็นก้นหอย ปั้นเหน่งตกแต่งด้วยลายดอกไม้กลมและลายรักร้อย

ภาพที่ 2.65

ภาพที่ 2.66

ภาพที่ 2.67

พระพุทธรูปทรงเครื่องยืนพระหัตถ์ขวาประทานอภัย พระหัตถ์ซ้ายแนบข้างพระวรกาย ได้จากวัดเทวราชกุญชร กรุงเทพมหานคร (ภาพที่ 2.66) ปัจจุบันประดิษฐานในซุ้มจระนำด้านหลังพระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กรุงเทพมหานคร ทรงครองจีวรห่มคลุมแผ่เป็นแผ่นกว้าง หน้านางของสบงประดับลายรักร้อย พระพักตร์ค่อนข้างเหลี่ยมรับกันกับพระหนุเหลี่ยมคมชัด พระขนงต่อกันเป็นปีกกาโค้งรับกับพระนาสิกแลดูเข้มขรึม พระเกศาเป็นหนามขนุน ทรงสวมอุณหิสเป็นกรอบ เรียบตกแต่งด้วยบัวขาบที่ขอบบนและกระจัง 3 ตัวลดรูปมาจากอุณหิสของพระพุทธรูปในศิลปะบายน มงกุฎทรงกรวยขนาดใหญ่ตกแต่งด้วยกลีบบัวและกระจังทั้ง 4 ทิศไม่ปรากฏในศิลปะเขมร ปั้นเหน่งประดับลายประจำยามขนาดใหญ่โดดเด่นห้อยเฟื่องอุบะโดยรอบ พระพุทธรูปองค์นี้นับได้ว่าเป็นพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่สุดจากช่วงระยะเวลานี้ที่เหลือมาจนถึงปัจจุบัน และคงเป็นพระพุทธรูปสำคัญ เนื่องจากได้พบพระพุทธรูปขนาดเล็กมีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกันต่างกันตรงพระเกศาถัก (ภาพที่ 2.67) ทั้งอุณหิสราบเรียบที่ตกแต่งด้วยกระจังตรงกลางและมงกุฎทรงกรวยเรียบประดับกระจังทั้ง 4 ทิศ ปั้นเหน่งเป็นรูปดอกไม้กลมขนาดใหญ่ และหน้านางของสบงประดับลายรักร้อย

ยังมีพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ขนาดใหญ่อีกองค์หนึ่งปัจจุบันประดิษฐานในระเบียงคดพระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม (ภาพที่ 2.68) พระหัตถ์ขวายื่นออกในท่าประทานอภัย มีลวดลายดอกบัวตกแต่งที่ฝ่าพระหัตถ์ ความน่าสนใจของพระพุทธรูปองค์นี้มีหลายประเด็นด้วยกัน เริ่มจากพระวรกายที่แลดูสูงชะลูดและบอบบางเริ่มเข้ามาแทนที่พระวรกายล่ำสันอันเป็นอิทธิพลของเขมร พระพักตร์เหลี่ยมสอบลงรับกับพระหนุขึ้นเหลี่ยมอย่างชัดเจน พระเกศาเป็นหนามขนุน ทรงสวมอุณหิสที่ลดรูปลงเหลือเพียงกรอบเรียบและกระจังขนาดเล็ก 3 ตัวที่ตอนกลางและเหนือซอกพระกรรณ มงกุฎทรงกรวยหายไปได้รับการซ่อมแซมใหม่เป็นพระอุษณีษะและพระเกตุมาลาเปลวแต่ยังคงร่องรอยของเกี้ยวที่ประดับด้วยกระจังทั้ง 4 ทิศ พระพุทธรูปองค์นี้มีแถบรัดประคดกว้างรัดด้วยปั้นเหน่ง เป็นแถบหนาเฟื่องอุบะโดยรอบตกแต่งหัวปั้นเหน่งด้วยลายดอกซีกดอกซ้อน (ภาพที่ 2.69) และแถบปั้นเหน่งเป็นลายประจำยามในช่องสี่เหลี่ยมสลับลายจุดไข่ปลาในแนวตั้ง เป็นลวดลายที่สืบทอดมาจากปั้นเหน่งที่พบได้เสมอในศิลปะบายน หน้านาง

ของสบงเป็นลายรักร้อย กำหนดอายุเวลาจากลายดอกซีกดอกซ้อน ใกล้เคียงมากกับที่พบบนหน้ากระดานฐานบัวลูกฟักของปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.70) ที่ผู้วิจัยกำหนดอายุเวลาไว้ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 19

ภาพที่ 2.68

ภาพที่ 2.69

ภาพที่ 2.70

น่าสังเกตว่าพระพุทธรูปในกลุ่มนี้แม้จะมีพระอังสากว้างแบบพระพุทธรูปบายนแต่พระวรกายก็เริ่มเพรียวและยืดสูงขึ้น แสดงถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบจากพระพุทธรูปเขมรให้สอดคล้องกับแบบพุทธศิลป์ของท้องถิ่น ที่น่าสนใจ คือ พระเกศาจากเดิมที่เป็นพระเกศาถักแบบเขมรเริ่มเปลี่ยนเป็นพระศกก้นหอยแหลมอันอาจเป็นอิทธิพลของคณะสงฆ์ลังกาวงศ์ในประเทศไทยที่เริ่มมีอิทธิพลอย่างชัดเจนตั้งแต่ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งหากเป็นเช่นนั้นจริงพระพุทธรูปเหล่านี้ก็อาจเป็นรุ่นสุดท้ายของพระพุทธรูปในนิกายเถรวาทก่อนที่คณะสงฆ์ลังกาวงศ์จะเข้ามามีอิทธิพลในการกำหนดพุทธลักษณะของพระพุทธรูปอย่างใหม่

พระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอด

แม้ว่าลัทธิตันตรยานในสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะจะเข้ามามีอิทธิพลต่อการกำหนดประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในลัทธิตันตรยานของกัมพูชามาก็ตาม หากในด้านรูปแบบพุทธศิลป์ของกัมพูชาแทบจะไม่หลงเหลือเค้าของศิลปะปาละและเสนะของอินเดียเลย อย่างไรก็ดี ในช่วงเวลาที่นิกายเถรวาทฟื้นตัวขึ้นใหม่หลังการล่มสลายของลัทธิตันตรยานในกัมพูชากลับแสดงรูปแบบของศิลปะปาละและเสนะอย่างชัดเจน พระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดนิยมแพร่หลายในศิลปะปาละและเสนะของอินเดียและต่อมาได้ส่งผ่านไปยังศิลปะพุกามของพม่าก็ถือเป็นอัตลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของพุทธศิลป์ที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่นี้

ข้อพิจารณาว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดน่าจะสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ มีตัวอย่างจากพระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสห้ายอด สมบัติส่วนบุคคล ได้จากอำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ 2.71) ชายจีวรด้านหลังมีจารึกอักษรขอม ภาษาบาลี อันเป็นภาษาของนิกายเถรวาท ลายเส้นบอบบางและลบเลือนมากจนยากจะอ่านให้ได้ความว่ากำลังกล่าวถึงเรื่องอะไร นักอ่านจารึก เช่น ฉ่ำ ทองคำวรรณ กล่าวว่าเป็นอักษรขอม ภาษาบาลี (สุภัทรดิศ 2519, 6) ส่วนศานติ ภักดีคำ ให้ความเห็นว่าเป็นอักษรขอม ภาษาบาลี เช่นเดียวกับมหาฉ่ำ และจากรูปแบบของอักษรน่าจะอยู่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 18 - 19 (พิชญา 2545, 42)

ภาพที่ 2.71

ภาพที่ 2.72

ภาพที่ 2.73

แรกทีเดียวหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงวิเคราะห์ว่าพระพุทธรูปองค์นี้อยู่ในศิลปะสมัยลพบุรี และมีอิทธิพลของศิลปะอินเดียแบบปาละเข้ามาปะปน ต่อมาจึงได้ทรงเปลี่ยนเป็นศิลปะหริภุญชัยที่ได้รับผ่านมาทางพุกามของประเทศพม่าอีกทีหนึ่ง โดยมีตัวอย่างจากพระพิมพ์ดุนทำด้วยสัมฤทธิ์ พบที่เวียงท่ากาน อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ ทั้งนี้ ยังได้โยงความสัมพันธ์ของจังหวัดสุพรรณบุรีสถานที่พบพระพุทธรูปองค์นี้กับเศียรพระพุทธรูปศิลปะอู่ทอง พบในจังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งมีพุทธลักษณะใกล้เคียงกับพระพุทธรูปศิลปะหริภุญชัยที่ซุ้มจระนำของเจดีย์ในวัดจามเทวี (วัดกู่กุด) จังหวัดลำพูน สอดคล้องกับความสัมพันธ์ระหว่างขอมเมืองละโว้กับหริภุญไชยในตำนานฝ่ายเหนือหลายฉบับ จึงอาจกล่าวได้ว่าพระพุทธรูปองค์นี้น่าจะสร้างขึ้นในศิลปะหริภุญไชยตอนปลาย ราวพุทธศตวรรษที่ 18 - 19 สอดคล้องกับจารึกของพระพุทธรูปที่เทียบได้กับจารึกของหริภุญชัยซึ่งใช้ภาษาบาลีและภาษามอญ (สุภัทรดิศ 2545, 7)

การวิเคราะห์ข้างหน้าต่อไปนี้จะแสดงให้เห็นว่า พระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสห้ายอดองค์นี้ได้รับอิทธิพลทางด้านรูปแบบโดยตรงจากพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดในศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย และไม่น่าจะเป็นศิลปะหริภุญชัยที่ได้รับอิทธิพลผ่านพุกาม ดังเห็นได้จากพระขนงโก่งเรียวรับกับพระนาสิกเป็นสันคม แลดูเคร่งขรึม พระอูรณารูปกลม พระเนตรเหลือบต่ำ พระโอษฐ์ล่างหนา อุณหิสหลายยอดที่ประกอบด้วยรูปสามเหลี่ยมขนาดใหญ่เรียงสลับกัน 5 ยอด ยอดที่อยู่ด้านใน 2 ยอดตกแต่งด้วยลายประจำยาม กรอบอุณหิสตกแต่งด้วยประจำยาม 3 ตำแหน่ง คือ ที่ตอนกลางและเหนือซอกพระกรรณ มีกรรณปุระหรือเทียบได้กับกรรเจียกเป็นผ้าพับทบกันด้านหลังซอกพระกรรณ ทรงสวมกุณฑลรูปดอกประจำยามขนาดใหญ่มีพู่ห้อยปรกพระอังสา ทรงกรองศอประดับ

ด้วยลายดอกประจำยามห้อยเฟื่องอุบะคล้ายกรองศอของพระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะนครวัด ปั้นเหน่งซึ่งไม่พบในพระพุทธรูปยืนทรงเครื่องศิลปะปาละและเสนะประดับลายดอกประจำยามคาดทับรัดประคด

พระพุทธรูปองค์นี้มีพุทธลักษณะใกล้เคียงมากกับพระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสหลายยอดปางประทานอภัยด้วยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายทรงถือชายจีวรในศิลปะปาละของอินเดียที่นิยมสร้างตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้าวิครหปาละที่ 3 แห่งราชวงศ์ปาละ (พุทธศักราช 1584 - 1610) (พิชญา 2545, 45) เพราะพบพระพุทธรูปแบบนี้เป็นจำนวนมากที่มีจารึกว่าสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ เช่น องค์ที่มีจารึกตรงกับพุทธศักราช 1587 และ 1603 ดังได้กล่าวมาแล้ว เช่น พระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสห้ายอดสัมฤทธิ์ สมบัติส่วนบุคคล ได้จากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.72)

จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่าพระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสห้ายอดจากสุพรรณบุรีองค์นี้ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดในศิลปะปาละและเสนะของอินเดียโดยเฉพาะตั้งแต่รัชกาลของพระเจ้าวิครหปาละอย่างชัดเจน เริ่มจากอุณหิสห้ายอดมีความสูงของยอดเกือบเท่ากันเรียงสลับกันระหว่างยอดที่เป็นสามเหลี่ยมกับก้านดอกบัวตูม ประดับกรรณปุระเป็นดอกไม้ทัดทิ้งชายผ้าลงปรกพระอังสาก็เป็นแบบเดียวกัน รวมทั้งกุณฑลที่เป็นดอกประจำยามก็เป็นแบบเดียวกัน ในเบื้องต้นจึงน่าเชื่อว่าพระพุทธรูปองค์ที่นำมาวิเคราะห์น่าจะสร้างขึ้นโดยได้รับอิทธิพลจากพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะปาละโดยตรง ต่างจากพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดของพุกาม เช่น พระพุทธรูปปางมารวิชัยทรงอุณหิสหลายยอดในวิหารไม้ใกล้กับวิหารอนันทา เมืองพุกาม ประเทศพม่า (ภาพที่ 2.73) ที่กระจังบนขอบล่างของอุณหิสทาบติดบนกระจังสามเหลี่ยมของยอดอุณหิส ทำให้ยอดอุณหิสดูเป็นเหลี่ยม รวมไปถึงยังมีปลียอดรูปกรวยมนครอบเหนือพระเศียร ซึ่งไม่ปรากฏลักษณะดังกล่าวทั้งในพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดของอินเดียและไทย

อย่างไรก็ดี พระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสห้ายอดจากสุพรรณบุรีได้คงการประทานอภัยพระหัตถ์ขวาตามประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปปาละและเสนะไว้ ปรับเปลี่ยนเพียงพระหัตถ์ขวาที่ทรงถือลูกบวบของชายจีวรให้เป็นปางประทานพรเท่านั้น อันเป็นการปรับเปลี่ยนจากต้นแบบที่มาจากพระพุทธรูปของอินเดียแบบปาละ ให้เข้ากับรสนิยมของชาวท้องถิ่นในภาคกลางประเทศไทย และเป็นต้นแบบที่สำคัญในการทำความเข้าใจวิวัฒนาการ ของพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดของนิกายเถรวาทในช่วงระยะเวลานี้ด้วย ผู้วิจัยจึงแบ่งพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ยังคงรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะปาละและเสนะ และกลุ่มที่พัฒนาจนเป็นแบบท้องถิ่น

ภาพที่ 2.74

ภาพที่ 2.75

ภาพที่ 2.76

กลุ่มที่ยังคงรูปแบบของพระพุทธรูปอินเดียศิลปะปาละ-เสนะ นอกจากพระพุทธรูปยืนทรงอุณหิสห้ายอดจากสุพรรณบุรี ก็มีตัวอย่างให้เห็นจากพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดประทับสมาธิเพชร ปางมารวิชัย ไม่ทราบที่มา ปัจจุบันประดิษฐานในพระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต (ภาพที่ 2.74) พระพุทธรูปองค์นี้ทรงสวมอุณหิสห้ายอดคั่นระหว่างยอดด้วยก้านดอกบัวขาบ ซึ่งได้ปรับเปลี่ยนให้เป็นกระจังรูปหยดน้ำขนาดเล็กซ้อนกัน 2 ชั้น และยอดทั้งหมดเรียวลดหลั่นลงจากกึ่งกลางลงมาที่ด้านข้าง ต่างจากพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดของอินเดียเล็กน้อยที่ยอดทั้งหมดต้องสูงไล่เลี่ยกัน กระจังบนยอดของอุณหิสเป็นรูปหยดน้ำมีร่องสำหรับฝังอัญมณีที่เรียกว่า “ฝังหุ้ม” หรือตรงกับภาษาเปอร์เซีย คือ “กุดั่น” (kudun) นิยมมากในเครื่องประดับของอินเดียและเปอร์เซีย ทรงกรรณปูระเป็นผ้าพับทบกันเป็นจีบทัดซอกพระกรรณ รวมทั้งการครองจีวรห่มดอง มีสังฆาฏิปลายตัดในระดับเดียวกับพระอุระ เส้นจีวรพาดผ่านจากสังฆาฏิ ตลอดจนชายของสบงที่แผ่ออกมาระหว่างพระบาท แสดงพุทธลักษณะของพระพุทธรูปศิลปะปาละอย่างชัดเจน เช่น พระพุทธรูปปางมารวิชัยในเรือนแก้ว พบที่กุรกิหาร์ (Kurkihar) ประเทศบังกลาเทศ จากช่วงประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 15 - กลาง 16 (ภาพที่ 2.75)

หากไม่พิจารณาให้ดีแล้วก็อาจเชื่อได้ว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดจากพระที่นั่งอัมพรสถาน เป็นพระพุทธรูปที่นำเข้ามาจากอินเดีย อย่างไรก็ตาม จากการที่พระพุทธรูปองค์นี้ทรงสวมพาหุรัด ประทับบนฐานปัทม์ลูกแก้วโค้งสามหยักประกอบบัวคว่ำบัวหงายที่เป็นดอกบัวขาบเรียงกันเป็นแถว เป็นรูปแบบของฐานพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทย ต่างจากพระพุทธรูปทรงเครื่องสวมอุณหิสห้ายอดของอินเดียจะไม่ทรงพาหุรัด และประทับบนปัทมาสน์บัวคว่ำบัวหงายของบัวฟันยักษ์ เช่น พระพุทธรูปมารวิชัยทรงอุณหิสห้ายอด จากกุรกิหาร์ (ดู ภาพที่ 2.75) พบบริเวณวิหารปโตธามยา เมืองพุกาม ประเทศพม่า (ภาพที่ 2.76) ประทับบนปัทมาสน์บัวคว่ำบัวหงายของบัวฟันยักษ์ พระพุทธรูปองค์นี้มักเข้าใจกันว่าเป็นศิลปะพุกาม แต่จากชายจีวรที่ข้อพระกรซ้ายโค้งตะวัดไปด้านล่างพระอูรุ เป็นแบบอย่างเฉพาะพระพุทธรูปศิลปะปาละ (เชษฐ์ 2544, 187) รวมไปถึง “วัชระ” ประดับอยู่ด้านหน้าบนของฐานใกล้กับชายสบงที่คลี่ออก ตรงกับประติมานิรมาณวิทยาของพระศากยมุนีที่ระบุไว้ในคัมภีร์*สาธนมาลา* ของลัทธิตันตรยาน (Bhattacharyva 1958, 78) พระพุทธรูปองค์นี้จึงเป็นรูปของพระศากยมุนี หรือในบริบทของนิกายเถรวาท เรียกว่า พระสมณโคดม โดยสร้างขึ้นในพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานที่เจริญรุ่งเรืองในสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะของอินเดีย

ก่อนจะนำเข้ามายังพุกาม ดังนั้น ในบริบทของลัทธิตันตรยานในสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะ พระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดก็อาจหมายถึงพระศากยมุนีหรือพระสมณโคดมได้เช่นกัน

ภาพที่ 2.77

ภาพที่ 2.78

พระพุทธรูปทรงปางมารวิชัยทรงอุณหิสห้ายอดอีกองค์หนึ่ง ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.77) มีพุทธลักษณะใกล้เคียงกับพระพุทธรูปทรงเครื่องทรงอุณหิสห้ายอดศิลปะปาละและเสนะมาก จนได้รับการจัดแสดงในห้องศิลปะเอเชียของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร มาช้านาน ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ทรงครองจีวรห่มเฉียง มีสังฆาฏิพาดพระอังสะยาวจรดพระอุระ และมีเส้นพาดผ่านจากสังฆาฏิต่อเนื่องลงไปจนถึงพระอูรุ พระพุทธรูปองค์นี้มีพระขนงต่อกันเป็นปีกกาแลดูเคร่งขรึม พระอูรณารูปกลมรวมทั้งอุณหิสที่มีกระจังเป็นรูปหยดน้ำฝังอัญมณี ทรงกุณฑลรูปหอยสังข์ ทรงกรรณปูระเป็นผ้าพับทบกันทัดซอกพระกรรณและทิ้งชายโค้งสะบัดปรกลงบนพระอังสา ประทับบนปัทมาสน์โค้งสามหยัก รองรับด้วยฐานปัทม์เพิ่มเก็จตอนกลาง เบื้องหลังพระปฤษฎางค์เป็นประภามณฑลหรือเรือนแก้วโปร่งเป็นวงโค้งแต่งขอบด้วยดอกบัวขาบ เบื้องหลังพระเศียรติดกับเรือนแก้วเป็นศิรัศจักรรูปดอกบัวบาน เทียบได้กับพระพุทธรูปปางมารวิชัยทรงอุณหิสห้ายอด ได้จากกุรกิหาร์ ประเทศบังกลาเทศ (ภาพที่ 2.78) มีประภามณฑลเป็นวงโค้ง ศิรัศจักรรูปดอกบัวบาน และตกแต่งด้วยการฝังหุ้มรูปหยดน้ำเช่นกัน

อนึ่ง ถึงรูปแบบโดยรวมจะดูใกล้เคียงมากกับพระพุทธรูปศิลปะแบบปาละของอินเดีย หากพระพุทธรูปองค์นี้ก็ได้ปรับเปลี่ยนประติมานิรมาณวิทยาให้สอดคล้องกับพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทย คือ จากการประทับสมาธิเพชรในศิลปะปาละและเสนะมาเป็นประทับสมาธิราบ อันเป็นพุทธลักษณะของพระพุทธรูปที่พบได้ทั่วไปในภาคกลางของประเทศไทย สอดคล้องกับการที่พระพุทธรูปทรงสวมพาหุรัดและประทับบนฐานปัทม์โค้งสามหยัก ตามแบบอย่างของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทยซึ่งไม่พบในอินเดียดังได้กล่าวมาแล้ว

พระพุทธรูปทรงยืนและปางมารวิชัยทรงอุณหิสห้ายอดทั้ง 3 องค์ดังกล่าว (ดู ภาพที่ 2.71, 2.74, 2.77) น่าจะถือเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในระยะแรกที่ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธรูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย ซึ่งยังคงมีความใกล้ชิดกับต้นแบบมาก ผู้วิจัยเห็นว่าคงเป็นไปได้ยากหากจะกล่าวว่าพระพุทธรูปเหล่านี้เป็นอิทธิพลของพุทธศิลป์จากพุกามโดยตรง เพราะพระพุทธรูปยังคงรักษารูปแบบหลายอย่างได้ใกล้เคียงกับต้นแบบจากอินเดียมากกว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดของพุกามจะได้รับมาจากอินเดีย

เสียอีก ในที่นี้จึงเห็นว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดหรือหลายยอดที่พบในประเทศไทยและคงสร้างขึ้นในนิกายเถรวาท เป็นอิทธิพลโดยตรงจากพุทธศิลป์ปาละและเสนะของอินเดียไม่ใช่จากพุกามดังที่เคยเข้าใจกัน

ภาพที่ 2.79

ภาพที่ 2.80

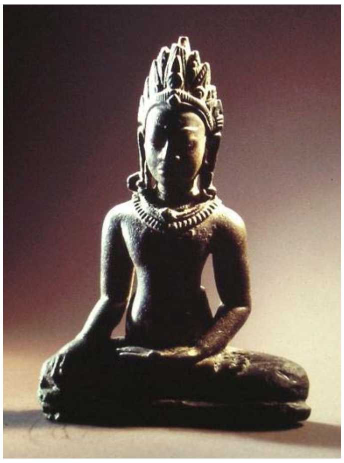
ภาพที่ 2.81

ภายหลังพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดหรือหลายยอด ได้ปรับเปลี่ยนให้มีความแตกต่างจากต้นแบบมากขึ้น เช่น จากเดิมที่ยอดของอุณหิสทั้ง 5 ห้ายอดเกือบเท่ากันหมด กลายเป็นอุณหิสหลายยอดเรียงกันเรียวลดหลั่นลงมา เปลี่ยนจากการประทับสมาธิเพชรเป็นสมาธิราบ ส่วนสังฆาฏิก็เป็นแผ่นใหญ่ขึ้น ผู้วิจัยจึงจัดให้พระพุทธรูปเหล่านี้อยู่ในกลุ่มที่พัฒนาจนเป็นแบบท้องถิ่น ตัวอย่างของพระพุทธรูปเหล่านี้พบมากที่สุดในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และล้วนเป็นพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ เช่น พระพุทธรูปมารวิชัย ทรงอุณหิสห้ายอด (ภาพที่ 2.79) พระพุทธรูปองค์นี้ยังคงรักษาแบบฉบับจากพระพุทธรูปปาละและเสนะจากอินเดียได้อย่างครบถ้วน ได้แก่ การประทับสมาธิเพชร สังฆาฏิพาดพระอังสะมีเส้นเชื่อมจนถึงข้อพระกร แต่ได้ปรับเปลี่ยนให้ทรงอุณหิสห้ายอดเรียงลดหลั่นกันลงมาจากยอดกลาง ซึ่งไม่พบรูปแบบเช่นนี้ในพระพุทธรูปอินเดีย ประทับบนฐานบัวคว่ำของบัวฟันยักษ์เหนือฐานปัทม์อันมีท้องไม่ยืดสูงมาก รองรับด้วยขาหยั่ง

เช่นเดียวกับพระพุทธรูปปางมารวิชัย ทรงอุณหิสหลายยอด จากกรุเดียวกัน (ภาพที่ 2.80) องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิเป็นแถบกว้างปลายตัดพาดพระอังสะตามแบบพระพุทธรูปบายนและในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาช่วงนี้ ทรงอุณหิสหลายยอดซึ่งยอดกลางสูงมีความสูงและโดดเด่นที่สุด ยอดที่เหลือมีขนาดเล็กหลั่นกันลงทั้ง 2 ข้าง แต่ยังคงไว้ซึ่งกรรณปูระเป็นผ้าพับทบกันทัดซอกพระกรรณ ทรงกุณฑลรูปเรียวโค้งมีร่องสำหรับฝังหุ้มอัญมณี กรองศอมีเฟื่องอุบะห้อยสืบทอดรูปแบบจากศิลปะนครวัด และทรงพาหุรัดอันเป็นเครื่องทรงที่ไม่พบในพระพุทธรูปอินเดีย

อีกองค์หนึ่งมีพุทธลักษณะใกล้เคียงกัน (ภาพที่ 2.81) แต่ไม่ทรงสวมพาหุรัด อุณหิสเพิ่มยอดขึ้นอีกมากและเรียงลดหลั่นลงมาทั้ง 2 ข้างดูราวกับขนนก ทรงกุณฑลรูปโค้งรีขนาดใหญ่ปรกลงมาจนถึงพระอังสา พระพุทธรูปเหล่านี้คงเคยประกอบกับเรือนแก้วหรือประภามณฑลมาก่อน ดังเห็นได้จากพระพุทธรูปองค์หลังซึ่งประทับบนฐานเขียงที่วางอยู่เหนือฐานปัทม์ ตกแต่งหน้ากระดานด้วยลายดอกซีกดอกซ้อน ท้องไม้เป็นลายเฟื่องอุบะฉลุโปร่ง ตามแบบฉบับของพระพุทธรูปที่พบในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา

ภาพที่ 2.82



ภาพที่ 2.83

ภาพที่ 2.84

พระพุทธรูปปางมารวิชัย ทรงอุณหิสหลายยอด พบรวมกับพระพุทธรูปองค์อื่นในหม้อดินเผาที่จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 2.82) มีพระอูรณาเป็นธรรมจักษุ ทรงครองไตรจีวร พาดสังฆาฏิแถบกว้าง ปลายตัด อันเป็นประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปในนิกายเถรวาทช่วงนี้ อุณหิสหลายยอดเรียงลดหลั่นกันจากสูงสุดที่ยอดกลางไล่เรียงลงมาจนเหนือพระกรรณ ทรงทัดกรรณปูระเป็นผ้าพับทบกันที่ซอกพระกรรณแล้วคลี่ออกปรกลงพระอังสา ทรงกุณฑล กรองศอ และพาหุรัด ประทับสมาธิราบบนฐานบัวที่โค้งเว้ารับกับพระชงฆ์ อีกองค์หนึ่งไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.83) อุณหิสแลดูเหมือนใบไม้เรียวยาวสลับดอกบัวขาบลดหลั่นกัน อาจเป็นการดัดแปลงจากศิราภรณ์ของนางอัปสรในศิลปะบายนที่ยอดศิราภรณ์เรียงเรียวลดหลั่นกันลงมา ทรงทัดกรรณปูระ กุณฑลเป็นรูปโค้งรีเจาะช่องฝังอัญมณี ทรงกรองศอมีเฟื่องห้อยแบบนครวัด แต่ไม่ปรากฏพาหุรัด ที่น่าสนใจ คือ พระพุทธรูปองค์นี้ไม่ได้ทรงไตรจีวร หากเปลือยพระอุระในลักษณะเดียวกับพระพุทธรูปทรงเครื่องเขมร แสดงถึงการนำประติมานิรมาณวิทยาแบบเดิมมาผนวกกับรูปแบบของเครื่องทรงที่เปลี่ยนแปลงใหม่

พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ขนาดกลางองค์หนึ่ง ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะเช่นกัน (ภาพที่ 2.84) ทรงแสดงปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบ บนกลีบบัวคว่ำที่น่าจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของเรือนแก้วมาก่อน พระพุทธรูปองค์นี้แสดงถึงการผสมผสานระหว่างพระพุทธรูปเขมรแบบบายนเข้ากับรูปแบบของท้องถิ่นภาคกลางในประเทศไทย รวมถึงการเปิดรับอิทธิพลจากพุทธศิลป์ปาละและเสนะของอินเดีย ดังเห็นได้จากการครองจีวรห่มเฉียงพาดสังฆาฏิแถบกว้าง ปลายตัด พระพักตร์เป็นแบบพระพุทธรูปบายน พระอูรณาเป็นธรรมจักษุ อันเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปบายน อุณหิสแต่งขอบด้วยดอกบัวขาบขนาดเล็กหลายยอดเรียงลดหลั่นกัน ทรงกรรณปูระเป็นผ้าพับทบกันทัดซอกพระกรรณ และดอกบัวขาบต่างกรรเจียกงดงามแปลกตา กุณฑลเป็นรูปรีแหลมขนาดใหญ่ปรกพระอังสา เป็นการบรรจบกันระหว่างสุนทรียภาพของศิลปะเขมรและศิลปะปาละและเสนะของอินเดียได้อย่างลงตัว

ภาพที่ 2.85

ภาพที่ 2.86

พระพุทธรูปปางมารวิชัย ทรงอุณหิสห้ายอด ประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์ พบในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะเช่นกัน (ภาพที่ 2.85) ประทับสมาธิราบ ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิพาดพระอังสะปลายตัด ยาวจรดพระอุระ พร้อมเส้นพาดผ่านจนถึงพระกรขวา ตามแบบฉบับของพระพุทธรูปมารวิชัยในศิลปะปาละและเสนะ ทรงอุณหิสห้ายอดเรียงลดหลั่นกัน ทรงกุณฑลรูปรีแหลม กรองศอเป็นวงโค้งไม่มีลวดลาย และทรงพาหุรัด ประทับปัทมาสน์โค้งหยักอันประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำ บัวหงาย ของบัวฟันยักษ์ รัดด้วยบัวลูกแก้วอกไก่ เรือนแก้วเป็นวงโค้ง ยอดเรือนแก้วเซาะร่องฝังหุ้มอัญมณี แต่งขอบรอบนอกเรือนแก้วด้วยก้านดอกบัวขาบ ตอนบนเป็นปรกโพธิ์ทาบด้วยก้านดอกบัวขาบไปตามกิ่งก้าน

พระพุทธรูปปางมารวิชัย ทรงอุณหิสหลายยอด ประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.86) ปัจจุบันประดิษฐานในพระที่นั่งอัมพรสถาน พระราชวังดุสิต ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย บนฐานปัทม์โค้งสามหยัก พระพักตร์เป็นแบบเขมรแต่พระขนงโค้งต่อกันเป็นปีกกาแสดงอิทธิพลของพระพุทธรูปมอญโบราณ องค์พระพุทธรูปทรงครองไตรจีวร พาดสังฆาฏิปลายตัดยาวจรดพระนาภี แสดงอิทธิพลของพระพุทธรูปทรงเครื่องเขมรจากกรองศอ พาหุรัด และอุณหิสแบบเขมร ยอดอุณหิสตอนล่างเป็นดอกไม้กลม มีช่องสำหรับฝังหุ้มอัญมณี ตอนบนเหมือนฝักเพกาเรียบเรียงลดหลั่นกันลงมา ลักษณะโดยรวมของอุณหิสหลายยอดจึงดูคล้ายศิราภรณ์ของนางอัปสรในศิลปะบายน แต่จากการที่ทรงทัดกรรณปูระเป็นริ้วผ้าพับทบกันที่ซอกพระกรรณ เป็นการผสมผสานกันระหว่างจากอุณหิสห้ายอดของพระพุทธรูปอินเดียกับศิราภรณ์ของเขมร ฐานที่รองรับเรือนแก้วเป็นฐานปัทม์เพิ่มเก็จตอนกลาง พร้อมขาหยั่งที่มุมของทุกด้าน กึ่งกลางระหว่างขาหยั่งตกแต่งด้วยแผ่นสามเหลี่ยมรีแหลม ในที่นี้จะเรียกว่า นมสิงห์ หน้ากระดานตกแต่งลายประจำยาม ส่วนท้องไม้เป็นลายก้านขดแบบทับหลังในศิลปะบายน กึ่งกลางด้านและมุมของหน้ากระดานประดับลายประจำยาม เรือนแก้วเป็นรูปโค้ง มี 2 ชั้น ชั้นนอกประดับขอบด้วยรวบระกาแหลมคม อันเป็นส่วนหนึ่งของหางนาคที่เป็นตัวเหงาของเรือนแก้ว ชั้นในเป็นกรอบหยักคดโค้งรับกับองค์พระพุทธรูป ยอดเจาะร่องฝังหุ้มอัญมณี ตอนบนเป็นปรกโพธิ์ทาบด้วยก้านดอกบัวขาบไปตามกิ่งก้าน

ที่น่าสนใจก็คือ ลักษณะของฐานเพิ่มเก็จของเรือนแก้ว นับว่าใกล้เคียงมากกับฐานพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดในศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย ทั้งการเพิ่มเก็จตรงกลาง ขาหยั่ง และรูปรีแหลมคล้ายนมสิงห์ สอดคล้องกับพระพุทธรูปที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะปาละและเสนะเช่นกัน เช่น พระพุทธรูปเรือนแก้ว ได้จากกรุกิหาร์ ประเทศบังกลาเทศ (ดู ภาพที่ 2.75 และภาพที่ 2.78) ด้วยเหตุนี้ จึงมีความเป็นไปได้ว่ารูปแบบของการประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์เข้ากับฐานเพิ่มเก็จมีขาหยั่งดังกล่าว ทั้งของพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดและพระพุทธรูปเรือนแก้วองค์อื่นในนิกายเถรวาทช่วงนี้ เป็นอิทธิพลสายตรงจากพุทธศิลป์ปาละและเสนะของอินเดีย

ความอลังการของพระพุทธรูปปางมารวิชัย ทรงอุณหิสห้ายอด ประกอบเรือนแก้วปรกโพธิ์ ยังเห็นได้จากพระพุทธรูปอีกองค์หนึ่งเป็นสมบัติส่วนบุคคล พบในจังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.87) ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิแถบกว้างปลายตัดพาดพระอังสะยาวจรดพระนาภี พระพักตร์ค่อนข้างเหลี่ยม พระหนุมน ทรงสวมอุณหิสหลายยอดที่กลายรูปจากอุณหิสห้ายอดในศิลปะปาละและเสนะของอินเดียเป็นรูปใบไม้เรียวแหลมเจาะช่องฝังหุ้มอัญมณี สลับกับดอกบัวขาบลดหลั่นกันลงมา กุณฑลเป็นรูปรีแหลมขนาดใหญ่ปรก พระกรรณเจาะช่องฝังหุ้มอัญมณี เช่นเดียวกับทรงกรองศอก็ประดับด้วยลายประจำยามและลายดอกไม้กลมฝังหุ้มอัญมณี ห้อยเฟื่องอุบะ องค์พระพุทธรูปประทับสมาธิราบปัทมาสน์สามหยักเป็นบัวลูกแก้วอกไก่ ในเรือนแก้วที่มีทั้งหมด 3 ชั้น ชั้นในสุดเป็นกรอบซุ้มลักษณะคดโค้งประดับลายดอกประจำยาม ใบระกาเป็นลายดอกบัวขาบ มีปลายเป็นนาคสามเศียรวางบนเสาเรือนแก้วผ่าซีกแบบเขมร ชั้นกลางซึ่งล้อมรอบเรือนแก้วชั้นในไว้ทั้งหมดประดับลายกระหนกใบไม้วงโค้ง เช่นเดียวกับชั้นนอกสุดแต่มีขนาดใหญ่กว่า ตัวเหงารอบนอกของเรือนแก้วเป็นรูปครุฑงดงามแปลกตา

ภาพที่ 2.87

ภาพที่ 2.88

ปรกโพธิ์ของเรือนแก้วซึ่งถอดออกจากกันได้ ตรงกึ่งกลางเป็นรูปดอกไม้กลมขนาดใหญ่ มีก้านดอกบัวขาบทาบไปตามกิ่ง และมีพระพุทธรูปปางมารวิชัย ทรงอุณหิสหลายยอด ประทับสมาธิราบอยู่บนกิ่งก้านด้วยกัน 3 องค์ เรือนแก้วสอดลงบนฐานปัทม์เพิ่มเก็จตรงกลาง มีขาหยั่งประดับลายประจำยามรองรับทุกมุม หน้ากระดานบนและล่างจำหลักลายดอกซีกดอกซ้อน บัวคว่ำบัวหงายเป็นกลีบบัวแวง และท้องไม้ฉลุเป็นรูปมารแบก สอดคล้องกับพระพุทธรูปประธานปางมารวิชัย อันสื่อความหมายถึงชัยชนะของ

พระพุทธองค์เหนือกองทัพมารใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ สะท้อนถึงคตินิยมของนิกายเถรวาทที่ให้ความสำคัญกับปางมารวิชัยและการตรัสรู้ของพระพุทธองค์ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์

พระพุทธรูป 3 องค์บนกิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธิ์ เมื่อรวมกับพระพุทธรูปประธานอันควรได้แก่ พระสมณโคดม เป็นพระพุทธรูป 4 องค์ ย่อมหมายถึง พระอดีตพุทธะ 4 พระองค์ในภัททกัปป์ อันเป็นที่นิยมนับถือในนิกายเถรวาทอย่างไม่ต้องสงสัย กรณีนี้อาจแสดงให้เห็นว่า พระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดไม่ได้จำกัดว่ามีความหมายถึงพระพุทธเจ้าพระองค์หนึ่งพระองค์ใดอย่างเฉพาะเจาะจง ดังที่นักวิชาการเมื่อเห็นพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดที่สร้างในบริบทของนิกายเถรวาทก็นิยมตีความว่าหมายถึง พระศรีอาริยเมตไตรย

พระพุทธรูปเรือนแก้วอีกองค์หนึ่ง เป็นสมบัติส่วนบุคคล ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.88) เป็นการปรับปรุงพุทธลักษณะและรูปแบบทั้งจากพุทธศิลป์ของเขมรและอินเดีย ได้อย่างสอดคล้องลงตัวจนกลายเป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่นลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาอย่างแท้จริง องค์พระพุทธรูปทรงครองจีวรห่มเฉียง พาดสังฆาฏิปลายตัดยาวจรดพระนาภี ทรงสวมอุณหิสประดับด้วยดอกบัวขาบขนาดเล็กดูราวกับขนนก ครอบพระเศียรด้วยมงกุฎทรงกรวยแหลม ทรงกุณฑลรูปกลมห้อยปลายงอนช้อยปรกลงพระอังสา ประทับสมาธิราบบนฐานปัทม์เหลี่ยมเพิ่มเก็จประดับด้วยกลีบบัวหงายและบัวคว่ำ เหนือฐานปัทม์เหลี่ยมรองรับเรือนแก้วที่มีท้องไม้ยืดสูงประดับรูปมารแบก มีขาหยั่งยืดสูงตั้งตรง ฐานปัทม์นี้รองรับเรือนแก้วที่แบ่งออกได้เป็น 3 ชั้น ลวดลายใกล้เคียงกับเรือนแก้วของพระพุทธรูปจากจังหวัดลพบุรี (ดู ภาพที่ 2.87) แต่ชั้นในไม่มีเสาเรือนแก้วและตัวเหงา ส่วนตัวเหงาของชั้นนอกเป็นรูปเศียรนาค ปรกโพธิ์ประดับลายดอกบัวบานขนาดใหญ่ กิ่งก้านของต้นพระศรีมหาโพธ์ทาบด้วยก้านดอกบัวขาบ

ภาพที่ 2.89

พระพุทธรูปยืนก็ได้รับการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับรสนิยมท้องถิ่น โดยผสมผสานกับพระพุทธรูปที่มีต้นแบบมาจากพระพุทธรูปในศิลปะแบบนครวัด เช่น พระพุทธรูปทรงเครื่องประทานอภัยสองพระหัตถ์ ไม่ทราบที่มา สมบัติส่วนบุคคล (ภาพที่ 2.89) แต่ยังคงลักษณะบางประการของพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดแบบปาละและเสนะไว้ เช่น กุณฑลที่ทำเป็นลายประจำยาม เปลี่ยนยอดทั้งหมดให้เรียงลดหลั่นกันลงมา อนึ่ง แม้ลักษณะหลายประการของพระพุทธรูปองค์นี้จะแสดงให้เห็นอิทธิพลจากศิลปะแบบนครวัด

เช่น กรองศอและลายรักร้อยที่หน้านางของสบงก็ตาม แต่จากการตกแต่งรัดประคดด้วยกรอบสี่เหลี่ยมสลับกับลายไข่ปลา แสดงให้เห็นอิทธิพลศิลปะบายน เช่นเดียวกับส่วนทรวดทรงของพระวรกายก็ได้รับการปรับเปลี่ยนจากช่วงพระองค์ล่ำสันแบบพระพุทธรูปบายนให้สูงชะลูด แลดูอ่อนหวานมากขึ้น

พระอดีตพุทธะ พระปัจจุบันพุทธะ และพระอนาคตพุทธะ

พระอดีตพุทธและอนาคตพุทธะในภัทกัปป์ เป็นความเชื่อและคตินิยมของนิกายเถรวาท สามารถย้อนไปได้ถึงนิกายเถรวาทของมอญโบราณ เช่น พระอดีตพุทธะ 4 องค์ อันได้แก่ พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระโคตมะ จากวิหารวัดพระเมรุ จังหวัดนครปฐม รวมไปถึงนิกายเถรวาทของมอญโบราณในลุ่มแม่น้ำชีที่เมืองฟ้าแดดสูงยาง ก็พบพระพิมพ์ที่แสดงคตินิยมในการนับถือพระอดีตพุทธะ 4 พระองค์ในภัททกัปป์ (ดู ภาพที่ 2.4) และพระพิมพ์ที่แสดงการนับถือพระอดีตพุทธะที่มีจำนวนมากมายเช่นเดียวกัน (ดู ภาพที่ 2.5) จึงมีความเป็นไปได้ที่จะมีการสืบทอดคตินิยมดังกล่าวมายังนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาด้วย โดยได้ปรับเปลี่ยนประติมานิรมาณวิทยาจากพระพุทธรูปห้อยพระบาทแสดงธรรม และพระพุทธรูปปางสมาธิประทับสมาธิราบ ดังเช่นพระอดีตพุทธะ 4 องค์ในภัททกัปสลักศิลา ในพิพิธภัณฑ์วัดสุปัฏนาราม จังหวัดอุบลราชธานี (ภาพที่ 2.47) มาเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย อนึ่ง คตินิยมในพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ในภัททกัปป์ยังเชื่อมโยงได้กับคาถาพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ คือ *"น โม พุท ธา ย"* อันเป็นที่นิยมในนิกายเถรวาท ฝ่ายพระโยคาวจรด้วย (Crosby 2000, 147, 188)

จำนวนพระอดีตพุทธะเท่าที่พบในพระไตรปิฎกนิกายอื่นนอกจาก*ขุททกนิกาย* และใน*อาฏานาฏิยปริตต์* กล่าวถึงพระอดีตพุทธะเพียง 7 พระองค์เท่านั้น ดังกล่าวไว้ใน*มหาปทานสูตร ทีฆนิกาย* กล่าวถึงพุทธประวัติของแต่ละองค์ รายละเอียดเกี่ยวกับอิทธิปาฏิหาริย์เมื่อครั้งเป็นพระโพธิสัตว์ เป็นต้น (บำเพ็ญ 2542, (27), (29))และเป็นพระอดีตพุทธะที่นับถือร่วมกันกับฝ่ายลัทธิมหายานและตันตรยานให้ความนับถือ ซึ่งเรียกว่า "พระมานุษิพุทธะ" หรือพระพุทธเจ้าผู้เป็นมนุษย์ ทรงเป็นนิรมาณกายที่สัมโภคกายและธรรมกายเนรมิตรขึ้นเพื่อสั่งสอนพระธรรมในมนุษยโลก ได้แก่ พระวิปัสสี พระสิขี พระเวสสภู พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระโคตมะ (พระสมณโคดม) เป็นการรวมพระอดีตพุทธะ 4 พระองค์ในภัททกัปป์กับพระพุทธเจ้าอีก 3 พระองค์ก่อนหน้านั้น

ต่อมาพระไตรปิฎก*ขุททกนิกาย พุทธวงศ์* พระอรรถกถาจารย์ได้เพิ่มเติมขึ้นภายหลัง กล่าวถึง พระพุทธเจ้าอีก 18 พระองค์ รวมกับพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ ก่อนหน้านั้น คือ พระวิปัสสี พระสิขี พระเวสสภู พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระโคตมะเป็น 25 พระองค์ ส่วน*อาฏานาฏิยสูตรทีฆนิกาย* หรือ*อาฏานาฏิยปริตต์* ได้เพิ่มพระพุทธเจ้าที่เกิดในกัปป์เดียวกับพระทีปังกรอีก 3 องค์ คือ พระตัณหังกร พระเมธังกร และพระสรณังกร รวมเป็นพุทธเจ้าทั้งหมด 28 พระองค์ หรือ "พระอัฏฐวีสติพุทธะ" ตามลำดับการตรัสรู้ ดังนี้ 1. พระตัณหังกร 2. พระเมธังกร 3. พระสรณังกร 4.พระทีปังกร 5. พระโกณฑัญญะ 6. พระมังคละ 7. พระสุมนะ 8. พระเรวตะ 9. พระโสภิตะ 10. พระอโนมทัสสี 11. พระปทุม 12. พระนารทะ 13. พระปทุมุตระ 14. พระสุเมธ 15. พระสุชาต 16. พระปิยทัสสี 17. พระอัตถทัสสี 18. พระธัมมทัสสี 19. พระสิทธัตถะ 20. พระติสสะ 21. พระผุสสะ 22. พระวิปัสสี 23. พระสิขี 24. พระเวสสภู 25. พระกกุสันธะ 26. พระโกนาคมนะ 27. พระกัสสปะ 28. พระโคตมะ (บำเพ็ญ 2542, (29) - (30))

กรณีดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าพระอดีตพุทธะ 7 พระองค์เป็นพระพุทธเจ้าที่ได้รับการกล่าวถึงในพระไตรปิฎกดั้งเดิม ขณะที่พระอดีตพุทธะอีก 21 องค์ รวมเป็นพระอดีตพุทธะ 28 พระองค์ เป็นการเพิ่มเติมเข้ามาภายหลังโดยพระอรรถกถาจารย์ *อาฏานาฏิยสูตร* ยังกล่าวด้วยว่า นอกจากพระอัฏฐวีสติพุทธะดังกล่าวแล้ว ยังมีพระพุทธเจ้าอีกเป็นจำนวนมากมายมหาศาล ดังความที่กล่าวว่า *เอเต จญฺเญ จ สมฺพุทฺธา อเนกสตโกฏิโย* หมายถึง พระพุทธเจ้าทั้งหลายเหล่านี้ (พระพุทธเจ้า 28 พระองค์) และพระพุทธเจ้าอื่นๆ อีกหลายร้อยโกฏิ (บำเพ็ญ 2542, (29) - (30))

ข้อความดังกล่าวยังสอดคล้องกับบทสวด*นมการสิทธิคาถา* ที่ใช้ในการเจริญพระพุทธมนต์ในงานพิธีมงคลต่างๆ อันเป็นบทสวดที่น้อมบูชาพระรัตนตรัย หรือที่โบราณเรียกว่าบทสวด *“สมฺพุทฺเธ”* กล่าวถึง พระสัมพุทธเจ้าทั้งหลาย 512,000 พระองค์ในคาถาแรก จำนวน 1,024,055 พระองค์ ในคาถาที่ 2 และจำนวน 2,048,109 พระองค์ในคาถาที่ 3 รวมทั้งหมดเป็นพระอดีตพุทธะ 3,587,154 พระองค์ ส่วน*เมตเตยยวงส์* สำนวนล้านนา กล่าวถึงจำนวนพระอดีตพุทธะทั้งหมด 128,000 พระองค์ และเมื่อพระโพธิสัตว์เปล่งพระวาจาเพื่อเข้าสู่พุทธภาวะก็ได้ทรงพบกับพระอดีตพุทธะจำนวนถึง 327,000 พระองค์ คัมภีร์*โสตัตถกีมหานิทาน* กล่าวถึงจำนวนพระอดีตพุทธะเมื่อพระโพธิสัตว์ปรารถนาเป็นพระพุทธเจ้า 125,000 พระองค์ และในอสงไขยที่พระโพธิสัตว์เปล่งพระวาจาเพื่อเข้าสู่พุทธสภาวะ ได้ทรงพบกับพระอดีตพุทธะจำนวน 387,000 พระองค์ (บำเพ็ญ 2542, (30) - (31))

น่าสังเกตว่าจำนวนพระอดีตพุทธะอันมากมายมหาศาลเหล่านี้ อาจเป็นส่วนหนึ่งของการที่นิกายเถรวาทได้รับเอาคตินิยมของนิกายโลโกตตรวาท นิกายย่อยของนิกายมหาสังฆิกวาท ที่จะพัฒนาไปสู่แนวคิดมหายาน ดังปรากฏในคัมภีร์*มหาวัสตุอวทาน* กล่าวถึงพระพุทธเจ้าที่มีจำนวนพระนามซ้ำกันกับพระศากยมุนีถึง 300 โกฏิองค์ และคตินิยมของลัทธิมหายานในคัมภีร์*สัทธรรมปุณฑรีกสูตร* กล่าวถึงจำนวนพระพุทธเจ้าที่มีมากมายประดุจเม็ดทรายในแม่น้ำคงคา เป็นต้น

พระอดีตพุทธะเหล่านี้ทุกองค์ล้วนมีโครงเรื่องพุทธประวัติคล้ายคลึงกัน ตั้งแต่การประทับบนสวรรค์ชั้นดุสิต ประสูติ มหาภิเนษกรมณ์ ต้นพระศรีมหาโพธิ์อันเป็นไม้ตรัสรู้ พระอัครสาวก พระอัครสาวิกา ทรงแสดงพระปาติโมกข์ พระธัมมจักกัปปวัตนสูตร ประกาศพระศาสนา และปรินิพพาน (บำเพ็ญ 2542, (29)) ต่างกันเพียงรายละเอียดปลีกย่อย เช่น พระนามพระอดีตพุทธะ พระนามและชื่อบุคคลที่เกี่ยวข้อง พาหนะที่ใช้เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ชนิดของไม้ตรัสรู้ เป็นต้น

สำหรับพระอนาคตพุทธะโดยเฉพาะพระศรีอาริยเมตไตรย ได้รับการกล่าวถึงน้อยกว่าทั้งในพระไตรปิฎกและในอรรถกถา เช่น *จักวัตติสูตร ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค* หรือในปกิณกกัณฑ์แห่งขุททนิกาย*พุทธวงศ์* ก็กล่าวถึงพระองค์ไว้สั้นๆ ว่า *เมตฺเตยฺโย จ เหสฺสติ* แปลว่า พระเมตไตรยะจักเกิดในอนาคต (บำเพ็ญ 2542, (35) - (36)) จนกระทั่งพระกัสสปะแห่งโจฬะในอินเดียตอนใต้ ได้รจนาคัมภีร์*อนาคตวงศ์* ขึ้นเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 16 ที่กลายมาเป็นคัมภีร์*เมตเตยยสูตร* และ*เมตเตยยวงศ์* ในเวลาต่อมา นอกจากนี้ยังมีเรื่องอนาคตวงศ์ที่ เรียกว่า “ทสโพธิสัตตุนิทเส” หรือ “ทสโพธิสัตตุปัตติกถา” เป็นอนาคตวงศ์ที่แพร่หลายในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั้งไทย กัมพูชา และลาว กล่าวถึงพระอนาคตพุทธะอีก 9 พระองค์ รวมกับพระศรีอาริยเมตไตรยเป็นพระอนาคตพุทธะ 10 พระองค์ด้วย (บำเพ็ญ 2542, (57)) แนวคิดเกี่ยวกับพระอนาคตพุทธะ 10 พระองค์ยังปรากฏชัดเจนในจารึกวัดป่ามะม่วง ภาษาบาลี ด้านที่ 3 ของพญาลิไทย พุทธศักราช 1904 กล่าวว่าพระองค์จะตรัสรู้เป็นพระอนาคตพุทธะ 1 ใน 10 องค์ต่อไปในอนาคต ดังข้อความว่า “บรรดาพระโพธิสัตว์ 10 องค์ มีพระศรีอริยเมตไตรย์เป็นต้น...พระธรรมราชาทรงพระนามว่าลิไทย ก็จะมาใน

อนาคต” (บำเพ็ญ 2542, (41)) พระอนาคตพุทธะทั้ง 10 องค์ ได้แก่ พระศรีอาริยเมตไตรย พระราม พระธรรมราช พระธรรมสามี พระนารทะ พระรังสีมุนี พระเทวเทพ พระนรสีหะ พระติสสะ พระสุมังคละ (บำเพ็ญ 2542, (76))

ภาพที่ 2.90

ภาพที่ 2.91

ตัวอย่างของพระอดีตพุทธะ 4 พระองค์ในภัททกัปป์ เห็นได้จากพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ 4 องค์ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.90) ทุกองค์มีพุทธลักษณะเหมือนกัน คือ พระหัตถ์ขวาแสดงปางมารวิชัย พระหัตถ์ซ้ายวางในพระเพลา ประทับสมาธิราบแบบไขว้พระบาทใกล้กันจนพระชงฆ์ชิดกันทุกองค์ องค์พระพุทธรูปทรงครองจีวรห่มคลุม ขอบสบงหนาคาดทับด้วยรัดประคด ทรงอุณหิสรูปกรวยครอบเหนือเม็ดพระศกกลม เบื้องหลังพระเศียรแนบติดกับศิรัศจักรกลมแต่งขอบลาย เหนือศิรัศจักรเป็นฉัตรรูปทรงสามเหลี่ยม พระพุทธรูปทั้งหมดประทับบนฐานปัทม์ลูกแก้วอกไก่จำหลักลายกลีบบัวคว่ำและบัวหงาย ลักษณะโค้งหยักไปตามพระพุทธรูปแต่ละองค์ สังเกตได้ว่าพระอดีตพุทธะทุกองค์ซึ่งเรียงลำดับจากซ้ายไปขวา ได้แก่ พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระโคตมะ (พระสมณโคดม) มีพุทธลักษณะเหมือนกันหมด สอดคล้องกับพุทธประวัติของพระอดีตพุทธะทุกองค์ที่มีโครงเรื่องพุทธประวัติโดยรวมคล้ายคลึงกัน แสดงถึงพุทธสภาวะของการเป็นพระพุทธเจ้าที่เสมอเหมือนกันทุกองค์ ส่วนขนาดพระวรกายที่เท่ากันอาจไม่สอดคล้องกับคัมภีร์ที่กล่าวว่าพระอดีตพุทธะองค์ก่อนมีพระวรกายสูงใหญ่กว่าองค์ต่อๆ มาตามลำดับ

พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบ 5 องค์ พบรวมกับพระพุทธรูปอื่นๆ ในหม้อดินเผาที่จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 2.91) เป็นพระพุทธรูปนูนสูง ประทับบนปัทมาสน์บัวคว่ำบัวหงายหน้ากระดานของฐานปัทม์ที่ใช้รองรับพระพุทธรูปเรือนแก้วมาก่อน ประกอบด้วย พระพุทธรูป 3 องค์ที่ด้านหน้า องค์กลางประทับตรงยกเก็จที่กึ่งกลางของฐาน อีก 2 องค์ประทับขนาบข้าง มีประภามณฑลรูปกลีบบัวเบื้องหลังทั้ง 3 องค์ ที่เหลืออีก 2 องค์ประทับด้านข้างของฐาน พระพุทธรูปเหล่านี้เป็นตัวแทนของพระอดีตพุทธะ 4 พระองค์ในภัททกัปป์และพระอนาคตพุทธะอีก 1 พระองค์ คือ พระเมตไตรย หรือพระศรีอาริยเมตไตรย ทุกองค์มีพุทธลักษณะเดียวกัน คือ ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิปลายตัดพาดพระอังสะยาวจรดพระนาภี และทรงสวมมงกุฎทรงกรวย เรียบปราศจากเครื่องทรงอื่นใดอีก อนึ่ง พระพุทธรูปองค์กลางน่าจะหมายถึง พระสมณโคดม ที่ทรงได้รับการเชิดชูความสำคัญเป็นพิเศษ

แม่พิมพ์พระพิมพ์รูปพระพุทธเจ้าห้าองค์ ได้จากจังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 2.92) พระพุทธรูปทุกองค์มีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ภายในเรือนแก้วของแต่ละองค์ เฉพาะพระพุทธรูปองค์กลางประทับในเรือนแก้วปรกโพธิ์มีขนาดพระวรกายสูงใหญ่กว่าอีก 4 องค์ที่รายล้อมอยู่โดยรอบ น่าจะหมายถึง พระสมณโคมดม ผู้ทรงได้รับการยกย่องเป็นพิเศษ

เหนือพระพุทธเจ้าพระองค์อื่นในภัททกัปป์ ด้านหลังของแม่พิมพ์มีด้ามสำหรับจับยกเมื่อเวลาทำพิมพ์ ขอบพิมพ์มีจารึกซึ่งศานติ ภักดีคำ ให้ความเห็นว่าเป็นอักษรขอมโบราณ แต่เนื่องจากเส้นอักษรลบเลือนมากจึงไม่สามารถทราบเนื้อหาของจารึกได้

ภาพที่ 2.92

ภาพที่ 2.93

พระพุทธรูปสัมฤทธิ์ปางมารวิชัย ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.93) เดิมคงเป็นฐานปัทม์ของพระพุทธรูปเรือนแก้วมาก่อน ดังสังเกตได้จากขาหยั่งรองที่เพิ่มมุมของฐาน และนมสิงห์ 3 แผ่นด้านหน้าฐาน ในลักษณะเดียวกับฐานพระอดีตพุทธะ 5 องค์จากจังหวัดสมุทรสาคร ปัจจุบันองค์พระพุทธรูปประธานสูญหาย ประกอบด้วยพระพุทธรูป 3 องค์ที่เพิ่มเก็จด้านหน้าของฐานปัทม์ พระพุทธรูปองค์กลางมีขนาดสูงใหญ่กว่าองค์ด้านข้าง และประทับบนฐานที่สูงกว่าน่าจะได้แก่พระสมณโคดม พระพุทธรูปอีก 4 องค์มีขนาดรองลงมา ประทับตามเพิ่มมุมด้านข้างของฐานปัมท์ การปรากฏพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ทรงครองจีวรห่มเฉียงและมีสังฆาฏิปลายตัด พระเศียรปราศจากมงกุฎทรงกรวยแต่ทำเป็นต่อมพระอุษณีษะเหมือนกันทุกองค์ เป็นพุทธลักษณะที่ไม่พบบ่อยนักในพระพุทธรูปยุคนี้ แต่ดูคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปที่สลักตามหน้าบันและทับหลังของปราสาทวัดพระป่าเลไลย์ที่เมืองพระนคร ซึ่งพระเจ้าศรีอินทรวรมันทรงสร้างขึ้น พระพุทธรูปเหล่านี้น่าจะสอดคล้องกับการบูชาพระอดีตพุทธะ 7 พระองค์ อันได้แก่ พระวิปัสสี พระสิขี พระเวสสภู พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระโคตมะ

พระพุทธเจ้าสามพระองค์

พระพุทธรูปหมู่ที่นิยมสร้างในช่วงนี้อีกกลุ่มหนึ่ง ได้แก่ รูปพระพุทธเจ้าสามพระองค์ มีทั้งที่เป็นพระพุทธรูปหล่อสัมฤทธิ์และพระพิมพ์ พระพุทธเจ้าสามพระองค์เป็นปัญหาในเชิงประติมานิรมาณวิทยาของการศึกษาพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้ เพราะแม้จะทราบว่าสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทก็ตาม แต่จำนวน 3 ก็ครอบคลุมความหมายนานัปการ เช่น พระรัตนตรัย คือ พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ พุทธคุณ 3 ประการ อันได้แก่ พระปัญญาคุณ พระวิสุทธิคุณ และพระกรุณาคุณ หรือแม้กระทั่งตรีกายหรือกายทั้ง 3 ของลัทธิมหายาน คือ นิรมาณกาย สัมโภคกาย และธรรมกาย เป็นต้น คำตอบของเรื่องนี้อาจต้องย้อนกลับไปพิจารณาประติมานิรมาณวิทยาของรูปพระพุทธเจ้าสามพระองค์ก่อน

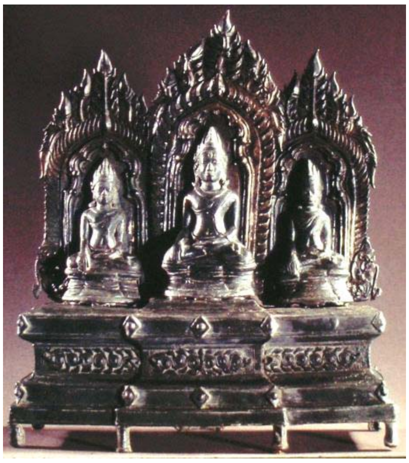
ภาพที่ 2.94

ภาพที่ 2.95

พระพุทธรูปปางมารวิชัยสามองค์ ไม่ทราบที่มา มีร่องรอยของการกะไหล่ทองหลงเหลืออยู่ (ภาพที่ 2.94) พระพุทธรูปทุกองค์มีพุทธลักษณะใกล้เคียงกัน คือ พระหัตถ์ขวาทรงแสดงปางมารวิชัย พระหัตถ์ซ้ายวางหงายในพระเพลา ทรงครองจีวรห่มคลุม ต่างจากพระพุทธรูปร่วมสมัยซึ่งมักครองจีวรห่มเฉียง ปั้นเหน่งคาดทับรัดประคดเป็นแถบหนา พระศกเป็นเม็ดกลม ไม่ปรากฏมงกุฎแต่แทนที่พระอุษณีษะซึ่งยังคงรักษารูปกรวยของมงกุฎไว้ พระพุทธรูปองค์กลางมีขนาดพระวรกายสูงใหญ่กว่าพระพุทธรูปอีก 2 องค์ประทับเคียงข้างจนพระชงฆ์เกือบติดกัน ทั้งหมดประทับบนฐานปัทม์เดียวกันตกแต่งด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงายซ้อนสลับกลีบ

อีกกลุ่มหนึ่งพบในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ทำจากสัมฤทธิ์ (ภาพที่ 2.95) ทุกองค์ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิพาดพระอังสะปลายตัด ประทับสมาธิราบแสดงปางมารวิชัย เฉพาะองค์กลางซึ่งมีพระวรกายสูงใหญ่กว่ามีพระธรรมจักษุที่กลางพระนลาฏ ทรงอุณหิสหลายยอดที่เรียวจากกึ่งกลางลงมาด้านข้าง กุณฑลเป็นรูปรีแหลมขนาดใหญ่ ทรงกรองศอที่ถูกจีวรห่มเฉียงทับไว้เกือบครึ่ง ตามแบบอย่างของพระพุทธรูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย อีก 2 องค์ประทับชิดกับองค์กลางซึ่งประทับสูงกว่าเล็กน้อยจนพระชงฆ์เกยกัน พระเกศาถักครอบด้วยมงกุฎทรงกรวยเรียบ ทั้งหมดประทับบนฐานปัทม์ลูกแก้วอกไก่มีลายเบารูปกลีบบัวฟันยักษ์คว่ำ

ภาพที่ 2.96



ภาพที่ 2.97

ข้อน่าสังเกตก็คือ พระพุทธรูปองค์กลางจากบรรดาทั้ง 3 องค์ ล้วนมีขนาดพระวรกายใหญ่กว่า บางองค์ทรงมงกุฎหลายยอดแบบศิลปะปาละและเสนะ รวมไปถึงการมีพระธรรมจักษุกลางพระนลาฏ แสดงการให้ความสำคัญกับพระพุทธรูปองค์กลางมากเป็น

พิเศษ ถึงพระพุทธรูปอีก 2 องค์จะทรงสวมอุณหิสหลายยอด ก็ยังสังเกตได้ว่าพระพุทธรูปองค์กลางก็มักมีขนาดพระวรกายสูงใหญ่กว่า มีพระธรรมจักษุ หรือไม่ก็ประทับบนปัทมาสน์ที่สูงกว่าอยู่เสมอ ดังตัวอย่างจากพระพุทธรูปมารวิชัยทรงอุณหิสห้ายอดสามองค์ในเรือนแก้วปรกโพธิ์ ชุดหนึ่งได้มาจากบ้านดอนขวาง จังหวัดอุทัยธานี (ภาพที่ 2.96) อีกชุดหนึ่งไม่ทราบที่มา ปัจจุบันจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นครศรีธรรมราช (ภาพที่ 2.97) มีลักษณะคล้ายคลึงกันมากต่างกันที่รายละเอียดปลีกย่อย จึงอาจสร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทยเช่นเดียวกับองค์ที่ได้จากจังหวัดอุทัยธานี

พระพุทธรูปทั้ง 3 องค์จากทั้ง 2 ชุด ยังมีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกัน กล่าวคือ ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิพาดพระอังสะปลายตัดยาวจรดพระอุระ ทรงอุณหิสหลายยอดลักษณะเรียวแหลมเหมือนใบไม้ลดหลั่นกันลงมา กุณฑล และกรองศอ เฉพาะชุดในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ นครศรีธรรมราช มีกุณฑลเป็นรูปเรียวแหลมอิทธิพลจากศิลปะปาละและเสนะ พระพุทธรูปองค์กลางมีขนาดสูงใหญ่กว่าองค์ที่เหลือ ประกอบด้วยพระอูรณาเป็นธรรมจักษุ ประทับบนฐานปัทม์โค้งสามหยักสูงกว่าอีก 2 องค์ วางซ้อนลงบนฐานปัทม์เพิ่มเก็จตรงกลาง พร้อมขาหยั่งเรียบและนมสิงห์ ด้านและมุมของฐานประดับลายดอกประจำยาม ส่วนท้องไม้ประดับดอกไม้กลมและลายก้านขดตามลำดับ อันเป็นลวดลายที่สืบทอดมาจากศิลปะบายน ฐานปัทม์นี้รองรับเรือนแก้วปรกโพธิ์ 3 หลัง เรือนแก้วหลังกลางมีขนาดสูงใหญ่ที่สุดรับกับพระพุทธรูปองค์กลาง อีก 2 หลังตั้งประกบเรือนแก้วหลังกลางขนาดลดหลั่นกันลงมา ขอบนอกของเรือนแก้วทุกหลังประดับรวยระกาเรียวแหลม ขอบในเป็นซุ้มหยักคดโค้ง

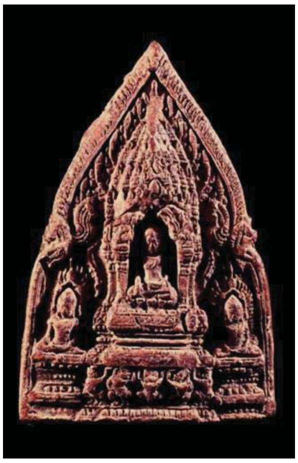
ควรสังเกตว่าถึงพระพุทธรูปทุกองค์จะทรงสวมอุณหิสหลายยอด ก็ยังคงเน้นความสำคัญของพระพุทธรูปองค์กลางเป็นพิเศษ ทั้งขนาดพระวรกาย ความสูงของปัทมาสน์และเรือนแก้ว โดยเฉพาะการปรากฏธรรมจักษุ ทำให้น่าเชื่อว่าอุณหิสหลายยอดคงมีความสำคัญเป็นรองกว่าธรรมจักษุและใช้กับพระพุทธเจ้าไม่จำกัดว่าเป็นพระองค์ใด อนึ่ง ความคล้ายคลึงกันอย่างมากของพระพุทธรูปทั้ง 2 กลุ่มนี้ น่าจะเป็นเพราะต่างก็จำลองมาจากพระพุทธรูปสามองค์สำคัญที่เคยประดิษฐานในอารามของนิกายเถรวาทในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยามาก่อน

ประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดสามองค์ดังกล่าว พิริยะ ไกรฤกษ์ สันนิษฐานว่าอาจเกี่ยวข้องกับประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปในลัทธิมหายานของจีนสมัยราชวงศ์สุ้ง (พุทธศักราช 1503 - 1821) ร่วมสมัยกับพระพุทธรูปกลุ่มนี้ที่พิริยะเชื่อว่าปรากฏมาแล้วตั้งแต่ครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 18 ว่าภายในอารามของวัดจีนมักปรากฏพระพุทธรูป 3 องค์ประทับบนบัลลังก์ คือ พระศากยมุนีตรงกลาง เคียงข้างด้วยพระอนาคตพุทธไมเตรยะและพระอมิตาภะ หรือในบางกรณีพระไภษัชยคุรุก็อาจมาแทนที่พระอนาคตพุทธไมเตรยะ บางแห่งพระอนาคตพุทธะไมเตรยะอาจประทับตรงกลาง ในจิตรกรรมภาพม้วนของจางเชง เหวิ่น เขียนขึ้นที่เมืองต้าหลี่ มณฑลยูนนาน เมื่อพุทธศักราช 1721 แสดงภาพพระอนาคตพุทธไมเตรยะประทับบนบัลลังก์ 3 องค์ หมายถึง การเสด็จออกมหาสมาคม 3 ครั้งของพระองค์ในกัปป์หน้า พระไวโรจนะในปางต่างๆ เช่น ปางมารวิชัย ปางโพธยศรีเป็นต้น ดังนั้น พระพุทธเจ้าสามองค์โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เป็นพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอด ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย จึงสะท้อนบริบทของลัทธิมหายานและตันตรยานในคณะสงฆกัมโพชสังฆ์ปักขะหรือตันตริกเถรวาทในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 18 - กลาง 19 (พิริยะ 2555, 344)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดหรือหลายยอดในบริบทของนิกายเถรวาทในประเทศไทย น่าจะมีประติมานิรมาณวิทยาที่แตกต่างไปจากลัทธิมหายานของจีนอยู่มาก รวมไปถึงไม่มีข้อจำกัดว่าใช้กับพระพุทธเจ้าพระองค์หนึ่งพระองค์ใดเป็นการเฉพาะ หากขึ้นอยู่กับบริบทแวดล้อมของพระพุทธรูปองค์นั้นๆ มากกว่า ดังในกรณีของพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดในเรือนแก้วจากจังหวัดลพบุรี (ดู ภาพที่ 2.87) ปรกโพธิ์ประกอบด้วยพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอด 3 องค์ รวมเป็นพระอดีตพุทธะ 4 องค์ในกัปปัจจุบัน ดังนั้น พระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดจึงหมายถึงพระอดีตพุทธะทั้ง 4 พระองค์ดังกล่าวก็ได้ หรืออาจใช้เพื่อยกย่องหรือเน้นความสำคัญของพระพุทธเจ้าพระองค์นั้นมากกว่า ดังจะเห็นได้จากรูปพระสมณโคดมปรินิพพานบนเรือนแก้วสัมฤทธิ์จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะก็ทรงอุณหิสหลายยอดเช่นกัน (ดู ภาพที่ 2.110) หรือพระพุทธรูปสามองค์จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ ที่องค์กลางมีขนาดสูงใหญ่ที่สุดและทรงอุณหิสหลายยอด (ดู ภาพที่ 2.95) เป็นต้น ข้อเสนอที่กล่าวว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดสามองค์ ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย เรือนแก้วที่นิยมในช่วงระยะเวลานี้ เป็นอิทธิพลของลัทธิมหายานจากจีน (พิริยะ 2555, 344) อาจเป็นเรื่องที่คงต้องทบทวนกันใหม่

พระพุทธรูปสามองค์ในบริบทของนิกายเถรวาทช่วงระยะเวลานี้ คงได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบจากพุทธประติมากรรมหมู่ 3 องค์ของลัทธิตันตรยานในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 อันประกอบไปด้วย พระอาทิพุทธะนาคปรกตรงกลาง เคียงข้างด้วยพระโลเกศวรสี่กรและพระนางปรัชญาปารมิตาสองกร ในปราสาทสามหลังดังปรากฏในพระพิมพ์ ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.98) ในกรณีนี้พระโลเกศวรสี่กร ทรงเป็นสัญลักษณ์ของอุปายะ หรือวิธีการอันแนบเนียนในการสั่งสอนสรรพสัตว์ ที่มีกรุณาเป็นเครื่องหล่อเลี้ยง พระนางปรัชญาปารมิตาทรงเป็นสัญลักษณ์ของปราชญา (ปัญญา) และพระอาทิพุทธะทรงเป็นสัญลักษณ์ของพุทธสภาวะ เกิดจากอุปายะและปราชญาหลอมรวมกัน ในขณะที่เนปาลตีความว่าหมายถึง พระรัตนตรัย คือพระอาทิพุทธะแทนพระพุทธ พระนางปรัชญาปารมิตาแทนพระธรรม และพระโลเกศวรแทนพระสงฆ์ เป็นเหตุให้นักวิชาการไทยนิยมเรียกว่า “พระรัตนตรัยมหายาน” อย่างไรก็ดี ในบริบทของนิกายเถรวาทคงนำเพียงรูปแบบของรูปเคารพทั้ง 3 อันประดิษฐานในปราสาทสามหลังมาเท่านั้น โดยมิได้นำประติมานิรมาณวิทยามาใช้ด้วย

ภาพที่ 2.98



ภาพที่ 2.99

ภาพที่ 2.100

ตัวอย่างของพระพิมพ์รูปพระพุทธเจ้าสามองค์ในปราสาท เป็นพระพิมพ์ที่พบแพร่หลายที่สุดองค์หนึ่งจากสมัยนี้ ทั้งในจังหวัดลพบุรี พระนครศรีอยุธยา นครปฐม ราชบุรี นครศรีธรรมราช และลำพูน (พิริยะ 2555, 361) องค์สมบูรณ์ที่สุด พบที่วัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน (ภาพที่ 2.99) พระพิมพ์แบบนี้คงสร้างขึ้นในภาคกลางของประเทศไทยที่จังหวัดลพบุรี เพราะได้พบแม่พิมพ์ดินเผาในบริเวณวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.100) เชื่อว่าน่าจะเป็นศูนย์กลางของนิกายเถรวาทในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาด้วย รูปทรงของพระพิมพ์เรียวแหลมดังกลีบบัว มีตัวเหงาเป็นรูปนาคหลายเศียรที่กึ่งกลาง ประกอบด้วยพระพุทธรูป 3 องค์ประทับใน “รัตนปราสาท” ของพระองค์ ปราสาทหลังกลางมีขนาดใหญ่และวิจิตรกว่าอีก 2 หลังซึ่งเป็นเรือนแก้ว อันเป็นการหยิบยืมรูปแบบมาจากพระพิมพ์ในลัทธิตันตรยานของกัมพูชานั่นเอง

พระพุทธรูปองค์กลางประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ ทรงครองไตรจีวรพาดสังฆาฏิ ทรงมงกุฎ กรองศอ และพาหุรัด ประทับบนฐานปัทมาสน์บัวคว่ำบัวหงายของบัวฟันยักษ์ ภายใน “รัตนปราสาท” ตั้งอยู่บนฐานบัวลูกฟักกรองรับด้วยสิงห์แบบ อันเป็นรูปแบบที่นิยมมากในศิลปะบายน ปราสาทหลังนี้มีศิขระทั้งหมด 3 ชั้น สอบเข้าเป็นพุ่มแบบปราสาทเขมรในศิลปะนครวัด ยอดเป็นปัญจศูล ด้านหลังศิขระเป็นปรกโพธิ์ประกอบก้านดอกบัวขาบ เรียงลดหลั่นกันรับกับทรวดทรงศิขระของปราสาท พระพุทธรูปอีก 2 องค์มีขนาดเล็กกว่า แสดงปางสมาธิ ทรงครองไตรจีวรพาดสังฆาฏิ ทรงอุณหิส มงกุฎครอบบนพระเกศาถัก และกรองศอ ประทับสมาธิราบบนฐานปัทม์อันตกแต่งด้วยกลีบบัวคว่ำและบัวหงาย เบื้องหลังพระปฤษฎางค์เป็นเรือนแก้วโค้งหยักแต่งขอบด้วยรวยระกาและก้านดอกบัวขาบ พระพิมพ์พระพุทธรูปสามองค์ ซึ่งแสดงประติมานิรมาณเดียวกันเป็น องค์กลางแสดงปางมารวิชัย ขณะที่อีกสององค์แสดงปางสมาธิ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.101) พระพุทธรูปองค์กลางที่แสดงปางมารวิชัย ทรงไตรจีวรและมงกุฎทรงกรวย ประทับในเรือนแก้วคดโค้งมีมารแบกอยู่ตอนล่าง ปรกโพธิ์ประดับดอกบัวบานขนาดใหญ่ อีก 2 องค์ประทับสมาธิราบเหนือเทวดาแบกและสิงห์แบกตามลำดับ

ภาพที่ 2.101

ภาพที่ 2.102

ภาพที่ 2.103

พระพิมพ์ดินเผารูปพระพุทธเจ้าสามองค์ในเรือนแก้ว จำนวนที่พบเป็นรองจากพระพิมพ์แบบแรก ดังตัวอย่างจากพระพิมพ์กรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 2.102) พระพุทธรูปสามองค์มีพุทธลักษณะเหมือนกันทุกประการ ยกเว้นพระพุทธรูปองค์กลางที่มีขนาดพระวรกายใหญ่และประทับสูงกว่า โดยทุกองค์ทรงแสดงปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบ มีร่องรอยของการทาสีแดงบนไตรจีวร เพื่อให้เห็นความแตกต่างของจีวรกับพระวรกายของพระพุทธเจ้า และทรงมงกุฎทรงกรวย

ทั้งหมดประทับในเรือนแก้วโค้งหยัก เฉพาะเรือนแก้วขององค์กลางมีขนาดใหญ่กว่า และมีปรกโพธิ์ประดับดอกบัวขาบอยู่ด้านบน แสดงถึงการยกย่องให้ความสำคัญมากกว่า บริเวณด้านล่างเป็นที่ตั้งสถูปหรืออาจเป็นของถวายในภาชนะยอดแหลม

แม่พิมพ์พระพิมพ์สัมฤทธิ์ รูปพระพุทธเจ้าสามองค์ในเรือนแก้วปรกโพธิ์ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.103) ทุกองค์มีพุทธลักษณะและขนาดพระวรกายใกล้เคียงกัน คือ แสดงปางมารวิชัย ทรงสวมอุณหิสรูปกรวย ประทับสมาธิราบบนฐานปัทม์ที่บัวคว่ำและบัวหงายจำหลักลายกลีบบัว รองรับเรือนแก้วรูปทรงโค้งหยัก ประกอบด้วยใบระหาและตัวเหงาเป็นนาคหลายเศียร ปรกโพธิ์รวบขึ้นคล้ายใบไม้เรียวแหลมประดับด้วยก้านดอกบัวขาบ

ภาพที่ 2.104

ภาพที่ 2.105

ตัวอย่างที่เก่าแก่ของพระพุทธเจ้าสามองค์ในนิกายเถรวาทมีมาแล้วในพระพิมพ์ของพุกาม (ภาพที่ 2.104 และ 2.105) ตามการตีความของพาเมล่า กัทแมน (Pamela Gutman) (Sharrock 2010, 5) พระพุทธรูปองค์กลางประทับสมาธิราบ ปางประทานอภัย มีขนาดสูงใหญ่ที่สุดและประทับบนฐานสูงกว่า ได้แก่ พระสมณโคดม ทางด้านขวาขององค์กลางเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย ได้แก่ พระอดีตพุทธะกัสสปะ และองค์ซ้ายทรงเครื่องประดับ ประทับในท่ามหาราชลีลา วางพระหัตถ์ทั้ง 2 ลงบนพระชานุทั้ง 2 ข้าง ควรได้แก่ พระศรีอาริยเมตไตรยในรูปของพระโพธิสัตว์ ดังพบรูปสัมฤทธิ์ของปยูมีจารึกใต้ฐานว่าเป็นรูปของพระองค์ (Sharrock 2010, 3)

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อเสนอที่ดังกล่าว แต่ไม่เห็นด้วยกับข้อเสนอในประเด็นเรื่องพระพุทธรูปองค์ที่แสดงปางมารวิชัยว่าหมายถึงพระอดีตพุทธะกัสสปะ เพราะดูเหมือนจะเป็นการนับแบบเรียงลำดับก่อนหลังของพระพุทธเจ้าในภัททกัปป์ไปสักหน่อย เช่นเดียวกับ พิริยะ ไกรฤกษ์ ที่อ้างความเห็นของภัทราธร จิรประวัติว่าหมายถึง พระพุทธเจ้าองค์กลาง คือ พระสมณโคดม พระอดีตพุทธะทีปังกร และพระอนาคตพุทธะเมตไตรย ตามลำดับ (พิริยะ 2555, 361) แต่ผู้วิจัยก็ยังไม่เห็นด้วยกับความเห็นดังกล่าว ในประเด็นพระอดีตพุทธะทีปังกร เพราะยังมีพระพุทธเจ้าที่มาก่อนพระทีปังกร คือ พระตัณหังกร พระเมธังกร และพระสรณังกรทั้ง 3 พระองค์อยู่ในสารมัณฑกัป กัปป์เดียวกับพระอดีตพุทธะทีปังกร เพียงแต่ยังไม่ได้ทรงพยากรณ์พระสมณโคดมเช่นที่พระอดีตพุทธะทีปังกรทรงพยากรณ์ไว้ จึงไม่ได้นับรวมอยู่ในขอบข่ายของพุทธเจ้าในพุทธวงศ์ซึ่งเริ่มนับตั้งแต่พระอดีตพุทธะทีปังกร แต่ก็ได้รับการนับถือในฐานะที่เป็นพระพุทธเจ้า 3 พระองค์แรกในบรรดา “พระอัฏฐวีสติพุทธะ” อยู่แล้ว ดังนั้น หากถือตามความ

เกี่ยวข้องกันแนวคิดดังกล่าวก็ดูสมเหตุผล เพราะพระพุทธเจ้าแต่ละองค์ก็ทรงพยากรณ์ให้กับพระพุทธเจ้าองค์ต่อไปเป็นลำดับมา แต่หากจะถือความเป็นแรกสุดในบรรดาพระอดีตพุทธะ พระอดีตพุทธตัณหังกร น่าจะเป็นตัวเลือกที่เหมาะสมมากกว่า

น่าสนใจที่นักวิชาการเหล่านี้ล้วนมีความเห็นคล้ายคลึงกัน คือ ต่างก็ยอมรับว่าพระพุทธเจ้าสามองค์ ประกอบไปด้วย พระอดีตพุทธะ พระปัจจุบันพุทธะ และพระอนาคตพุทธะเหมือนกัน เพียงแต่แตกต่างกันในรายละเอียดปลีกย่อยของพระนามพระอดีตพุทธะเท่านั้น ในพระไตรปิฎก สังยุกติกนิกาย เมื่อกล่าวถึงพระโคตมะหรือพระสมณโคดมจะใช้การประกอบรู้เป็นเอกพจน์ชี้เฉพาะลงไปว่า *"พุทฺโธ"* หมายถึง พระพุทธเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งในกัปป์ขณะนี้ แต่ถ้ากล่าวถึงพระพุทธเจ้าองค์อื่นอีกหลายพระองค์ จะประกอบเป็นคำพหูพจน์ว่า *"พุทฺธา"* ดังที่สหัมปติมหาพรหมกล่าวทูลพระสมณโคดม เมื่อประทับใต้ต้นอชปาลนิโครธหรือต้นไทรของคนเลี้ยงแพะ ในสัปดาห์ที่ 7 หลังการตรัสรู้ว่า *"เย จ อตีตา สมฺสมฺพุทฺธา"* (พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทั้งหลายในอดีต) *"เย จ พุทฺธา อนาคตา"* (พระพุทธเจ้าทั้งหลายในอนาคต) *"โย เจตรหิ สมฺพุทฺโธ"* (พระพุทธเจ้าที่ปรากฏในปัจจุบัน) (บำเพ็ญ 2542, (25))

เพราะฉะนั้นจะเห็นว่านิกายเถรวาทแม้จะให้ความสำคัญกับพระอดีตพุทธะและพระอนาคตพุทธะ แต่ก็ให้ความสำคัญกับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันมากกว่า โดยใช้คำศัพท์เฉพาะเจาะจงว่า *"พุทฺโธ"* ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นได้ว่าพระเจ้าองค์กลางที่ได้รับการเชิดชูความสำคัญเป็นพิเศษควรได้แก่ พระสมณโคดม ส่วนพระอดีตพุทธะนั้น น่าจะเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้าในอดีตทั้งหมดก่อนที่จะมีพระสมณโคดม ไม่เฉพาะเจาะจงว่าเป็นพระพุทธเจ้าองค์ใด และพระพุทธเจ้าในอนาคตก็ไม่เฉพาะแต่พระศรีอาริยเมตไตรยเท่านั้น ยังหมายถึงพระพุทธเจ้าองค์ต่อไปซึ่งตามคัมภีร์อนาคตวงศ์มีอยู่ด้วยกันถึง 10 องค์ที่จะมาตรัสรู้ หนึ่งในนั้นรวมไปถึงพระศรีอาริยเมตไตรยด้วยดังได้กล่าวมาแล้ว

ในที่นี้ผู้วิจัยเสนอว่าพระพุทธเจ้าสามองค์ของนิกายเถรวาทในช่วงนี้ น่าจะเป็นสัญลักษณ์แทน พระอดีตพุทธะ พระปัจจุบันพุทธะและพระอนาคตพุทธะเช่นกัน แต่ด้วยเหตุผลที่แตกต่างจากนักวิชาการท่านอื่นเล็กน้อย ในพระไตรปิฎกภาษาบาลีเมื่อกล่าวถึงพระโคตมะหรือพระสมณโคดมจะใช้การประกอบรู้เป็นเอกพจน์ชี้เฉพาะลงไปว่า *"พุทฺโธ"* หมายถึง พระพุทธเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งในกัปป์ขณะนี้ แต่ถ้ากล่าวถึงพระพุทธเจ้าองค์อื่นๆ อีกหลายพระองค์จะประกอบเป็นคำพหูพจน์ว่า *"พุทฺธา"* ดังที่สหัมปติมหาพรหมกล่าวทูลพระสมณโคดม เมื่อประทับใต้ต้นอชปาลนิโครธหรือต้นไทรของคนเลี้ยงแพะ ในสัปดาห์ที่ 7 หลังการตรัสรู้ว่า *"เย จ อตีตา สมฺสมฺพุทฺธา"* (พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทั้งหลายในอดีต) *"เย จ พุทฺธา อนาคตา"* (พระพุทธเจ้าทั้งหลายในอนาคต) *"โย เจตรหิ สมฺพุทฺโธ"* (พระพุทธเจ้าที่ปรากฏในปัจจุบัน) เพราะฉะนั้นจะเห็นว่า นิกายเถรวาทแม้จะให้ความสำคัญกับพระอดีตพุทธะและพระอนาคตพุทธะก็จริง แต่น่าจะให้ความสำคัญกับพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันมากกว่า โดยใช้คำศัพท์เฉพาะเจาะจงลงไปเลยว่า *"พุทฺโธ"* ด้วย

ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นได้ว่าพระพุทธเจ้าสามองค์ มีความหมายถึง พระอดีตพุทธะ พระปัจจุบันพุทธะ และพระอนาคตพุทธะ พระพุทธรูปองค์กลางในบรรดาทั้งสามองค์ ทั้งที่ปรากฏเป็นพระพุทธรูปและพระพิมพ์ ซึ่งได้รับการเชิดชูสถานเป็นพิเศษจึงควรได้แก่ พระสมณโคดม ส่วนพระพุทธรูปองค์ขวาของพระสมณโคดม อาจเป็นตัวแทนของพระอดีตพุทธะทั้งหมดที่ตรัสรู้ก่อนพระสมณโคดม ไม่เฉพาะเจาะจงว่าเป็นพระอดีตพุทธะองค์ใด หรืออาจหมายถึง พระอดีตพุทธตัณหังกร ดังปรากฏใน*นมการสิทธิคาถา เมตเตยยวงส์* สำนวนล้านนา และ*โสตัตถกีมหานิทาน* ได้กล่าวถึงจำนวนของพระอดีตพุทธะนับเป็นแสนถึงล้านองค์ ดังผู้วิจัย

ได้กล่าวมาแล้ว เช่นเดียวกับจำนวนพระพุทธเจ้าในอนาคตก็ไม่ได้มีเฉพาะแต่พระศรีอาริยเมตไตรยเท่านั้น แต่น่าจะหมายรวมถึงพระพุทธเจ้าในอนาคตองค์ต่อๆ ไป ตามคัมภีร์อนาคตวงศ์มีอยู่ด้วยกันถึง 10 องค์ที่จะมาตรัสรู้ หนึ่งในนั้นมีพระศรีอาริยเมตไตรยเป็นพระองค์แรก แม้ว่าจะแสดงออกเป็นรูปพระพุทธเจ้าไม่ใช่พระโพธิสัตว์เช่นในพระพิมพ์ของพุกาม แต่ก็พบว่าเมื่อปรากฏร่วมกับพระพุทธเจ้าในภัททกัปป์เดียวกันทั้ง 5 พระองค์ เช่น พระพุทธรูป 5 องค์ พบในหม้อดินเผาที่จังหวัดสมุทรสาคร (ดู ภาพที่ 2.91) แม่พิมพ์พระพิมพ์พระพุทธเจ้าห้าพระองค์ (ดู ภาพที่ 2.92) และที่ประดิษฐานในซุ้มจระนำของสถูปจำลองห้าเหลี่ยม ไม่ทราบที่มา (ดู ภาพที่ 2.114) พุทธลักษณะของพระศรีอาริยเมตไตรยก็ไม่มีความแตกต่างจากพระอดีตพุทธะและพระปัจจุบันพุทธะองค์อื่นเลย

พุทธประวัติ

ความนิยมสร้างภาพพุทธประวัติในลักษณะเดียวกับภาพพุทธประวัติบนแผ่นหินพุทธบูชาที่พบในบริเวณลุ่มแม่น้ำชี (ดู ภาพที่ 2.1) อาจเป็นเครื่องบ่งชี้ความเป็นนิกายเถรวาทได้เช่นกัน คือ แผงภาพพุทธประวัติในเรือนแก้ว ทำจากสัมฤทธิ์ มี 2 ด้าน แต่ละด้านมีเทวดา 2 องค์เชื่อมพระวรกายต่อกัน หันพระพักตร์ออกและยกพระหัตถ์ทั้งคู่ที่ใช้ร่วมกันทูนแผงภาพไว้ (ภาพที่ 2.106) เมื่อมองจากด้านตรงจึงเหมือนกับมีเทวดาเพียงองค์เดียว

ภาพที่ 2.106

เทวดาทั้ง 2 องค์ทรงเกล้าพระเกศารูปชฎามุกุฎ ทรงอุณหิสประกอบกระจัง 3 ตัว ทรงสวมกุณฑล กรองศอ พาหุรัด ทองพระกรและทองพระบาท พระภูษาโจงจีบเป็นริ้วชักชายออกทางด้านขวา มีชายพระภูษารูปหางปลาพับทบซ้อนกัน 2 ชั้น ชายพระภูษาด้านหลังพับทบเป็นหางปลาและสะบัดขึ้นกั้นรูปเทวดาทั้ง 2 องค์ออกจากกัน ทั้ง 2 องค์ทรงถือก้านคดโค้ง ของแผงภาพอันมีลักษณะอย่างบัวกลีบขนุน ขอบรอบนอกของแผงประดับรวยระกา ภายในแผงแบ่งออกได้เป็น 3 ตอน ตอนล่างเว้าเข้าและเชื่อมต่อกับเศียรของเทวดาที่ทูนแผงไว้ ส่วนที่เว้าเข้านี้ทำเป็นรูปเรือนแก้วลักษณะโค้งที่ตรงกลางเป็นรูปเกียรติมุขกำลังใช้มือดึงหางของมกรมีครีบตั้งชันขึ้นเป็นรวยระกา ปากมกรคายตัวเหงาของเรือนแก้วส่วนนี้ไว้และใช้เป็นตัวเหงาของเรือนแก้วทั้งแผงภาพเหมือนกันทั้ง 2 ด้าน ตอนกลางและตอนบนของแผงมีความแตกต่างกันทั้ง 2 ด้าน ดังนี้

ภาพที่ 2.107

ภาพที่ 2.108

ด้านหนึ่งของเรือนแก้วภายในแผงเป็นภาพพุทธประวัติตอนเสด็จกลับกรุงกบิลพัสดุ์ (ภาพที่ 2.107) ด้านบนของแผงภาพเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง ประกอบด้วย อุณหิส มงกุฎทรงกรวย และกุณฑล พระหัตถ์ขวาแสดงปางมารวิชัย ในขณะที่พระหัตถ์ซ้ายทรงถือด้ามของตาลปัตรอย่างพัดใบตาลด้ามสั้นดังเห็นได้จากลวดลายตามขวาง ประทับสมาธิราบในเรือนแก้วของปราสาทแบบเขมรยอดเป็นปัญจศูล ใกล้ยอดศิขระของปราสาทมีเทพธิดาถือช่อดอกไม้เหาะลอยถวายสักการะ มีกิ่ง ก้าน และใบของต้นพระศรีมหาโพธิ์ปรกบนด้านหลังศิขระของปราสาท มีพระพุทธรูปยืนประทานอภัยขนาดเล็ก 2 องค์ทรงยืนอยู่ระหว่างปรกโพธิ์นั้น เบื้องล่างตรงกึ่งกลางของพุทธบัลลังก์มีสตรีนั่งพนมมือหันหน้าไปยังพระพุทธองค์และเด็กคนหนึ่งยืนอยู่ ด้านขวาของพระพุทธองค์มีบุรุษสูงศักดิ์นั่งชันเข่าเท้าแขนเอามืออีกข้างยันข้อศอก บุรุษสูงศักดิ์อีกคนนั่งใกล้กันในท่าปกติ ด้านซ้ายของพระพุทธองค์เป็นสตรี 2 นางกำลังนั่งใช้มือทาบอก ตอนล่างเป็นรูปสตรีสูงศักดิ์ 6 นางนั่งอยู่คั่นด้วยตรีศูลหรืออาจเป็นวัชระทรงจำปาแต่แสดงได้เพียงด้านเดียว บางนางนั่งเอามือพาดบนตัก บางนางพนมมือถวายนมัสการ

ภาพดังกล่าวสันนิษฐานว่าน่าจะได้แก่ พุทธประวัติ ตอน พระนางพิมพายโสธราเสด็จมาเข้าเฝ้าพระพุทธองค์หลังจากโปรดพระพุทธบิดาที่เมืองกบิลพัสดุ์หรือที่นิยมเรียกตามพระปฐมสมโพธิกถาเรียกว่า “พิมพาพิลาป (ปริวรรต)” ดังเห็นได้จากภาพบุรุษสูงศักดิ์ที่นั่งเอามือยันข้อศอกที่น่าจะได้แก่ พระเจ้าสุทโธทนะ สตรีที่นั่งพนมมือหันหน้าไปยังพระพุทธองค์ ได้แก่ พระนางพิมพา และเด็กที่อยู่ใกล้กันก็ควรได้แก่พระราหุล องค์ประกอบทั้งหมดชวนทำให้นึกถึงภาพสลักตอนนี้บนแท่นหินพุทธบูชาที่เมืองฟ้าแดดสูงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ ลักษณะของแผงภาพนี้ก็ชวนให้นึกถึงแผ่นหินพุทธบูชาเช่นเดียวกันเพียงแต่เปลี่ยนรูปแบบและวัสดุจากหินมาเป็นสัมฤทธิ์

อีกด้านที่ตอนกลางของเรือนแก้วในแผงภาพประดับด้วยลายประจำยามที่กึ่งกลางและขอบภายในแผง มีรูปเทพนมทั้งหมด 6 ตนคั่นด้วยตรีศูลหรือวัชระทรงจำปาแบบศิลปะเขมร ทางด้านขวาของเรือนแก้วเป็นเทพบุตร 3 ตนประทับชันพระชานุขวา

ทรงพระภูษาเช่นเดียวกับรูปเทวดาทูนแผง เทพธิดา 3 ตนทางด้านซ้ายประทับพับเพียบ ทรงศิราภรณ์รูปช่อดอกไม้เรียงกัน 3 ช่อลดหลั่นกัน ตอนบนอันเป็นส่วนสำคัญของเรือนแก้วแสดงภาพพระพุทธรูปมารวิชัยทรงเครื่องประดับครบครัน อันได้แก่ อุณหิส มงกุฎทรงกรวย กรองศอ พาหุรัด ทองกร และทองพระบาท พระหัตถ์ซ้ายทรงจับตาลปัตรในลักษณะของพัดใบตาลด้ามสั้นดังเห็นได้จากลวดลายตามขวาง พระพุทธรูปประทับบนฐานบัวตกแต่งหน้ากระดานบนและล่างด้วยลายดอกซีกดอกซ้อนประกอบเรือนแก้วรูปทรงคดโค้งปลายเรือนแก้วเป็นตัวเหงาขมวดหัว เหนือเรือนแก้วปรกด้วยกิ่งก้านและใบของต้นไม้แลดูคล้ายต้นพระศรีมหาโพธิ์ ปลายของกิ่งทั้งสองข้างมีเทพยดาเหาะลอยถือพวงมาลัยถวายนมัสการ ทางตอนล่างด้านขวาของแทบพุทธอาสน์ตามลำดับมีรูปพระพรหมมีศิรัศจักรรูปเรือนแก้วล้อมพระเศียรและเทพบุตรประทับชันพระชานุประนมหัตถ์ถวายนมัสการ ทางด้านซ้ายมีรูปเทวบุตรนั่งชันพระชานุประนมหัตถ์ มีศิรัศจักรจากรูปเรือนแก้วล้อมรอบพระเศียรจึงควรได้แก่พระอินทร์ ถัดจากนั้นเป็นรูปเทพธิดาประนมหัตถ์

แผงเรือนแก้วด้านนี้แสดงภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์หรือเทศนาดาวดึงส์อย่างไม่ต้องสงสัย พระพุทธรูปแสดงปางมารวิชัยพร้อมทรงตาลปัตรในพระหัตถ์ซ้ายจึงควรได้แก่พระโคตมพุทธเจ้าซึ่งเสด็จขึ้นไปบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ทรงแสดงพระอภิธรรมโปรดพระพุทธมารดาในขณะนั้นได้จุติเป็นเทวบุตรในสวรรค์ชั้นดุสิตจึงอาจได้แก่รูปเทวดาซึ่งประทับใกล้กับพระพรหม อย่างไรก็ดี รูปเทพธิดาที่นั่งอยู่ด้านข้างของพระอินทร์ในบริบทของนิกายเถรวาทของมอญโบราณก็อาจได้แก่ พระพุทธมารดาเช่นกัน ดังเห็นได้พุทธประวัติตอนเดียวกันคู่กับตอนมหาปาฏิหาริย์หรือยมกปาฏิหาริย์บนต้นมะม่วงที่เมืองสาวัตถีบนแผ่นหินสลักด้านหลังฐานชุกชีของพระศากยมุนีในวัดสุทัศเทพวราราม กรุงเทพมหานคร แสดงภาพพระพุทธมารดาในรูปของเทพธิดา (ภาพที่ 2.108) เหตุนี้รูปต้นพระศรีมหาโพธิ์ปรกเรือนแก้วในที่นี้อาจเป็นสัญลักษณ์แทนต้นปาริชาติ ไม้ประจำสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เช่นเดียวกับพุทธอาสน์ที่ประทับก็ควรได้แก่พระแท่นบัณฑุกัมพลศิลาอาสน์ของพระอินทร์ รวมไปถึงเรือนแก้วก็อาจแทนความหมายของไพชยนต์มหาปราสาทที่ประดับของพระอินทร์ได้เช่นกัน เนื่องจาก “เรือนแก้ว” ในภาษาไทยน่าจะเป็นการแปลโดยถอดความหมายจากคำว่า “รัตนปราสาท” ในจารึกปราสาทตาพรมดังได้กล่าวมาแล้ว

ภาพที่ 2.109

การปรากฏภาพพุทธประวัติตอนเทศนาดาวดึงส์บนแผงภาพด้านนี้บ่งบอกถึงคตินิยมของนิกายเถรวาทของมอญโบราณสืบเนื่องมาตั้งแต่ประมาณครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 13 แล้ว (พิริยะ 2555, 61 - 62) ภาพพุทธประวัติตอนเดียวกันซึ่งมีการจัดองค์ประกอบภาพและประติมานิรมาณวิทยาของภาพในลักษณะใกล้เคียงกันยังพบในหน้าบันของปราสาทพระป่าเลไลยก์ที่เมืองพระนครของกัมพูชา (ภาพที่ 2.109) แสดงภาพพระพุทธองค์ทรงแสดงปางมารวิชัยด้วยพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายทรงกำด้ามของตาลปัตรแบบพัดด้ามสั้นที่หักหายไปแล้ว ประทับสมาธิราบบนปัทมาสน์กลีบบัวหงาย ทรงครองจีวรห่มเฉียงมีสังฆาฏิแผ่เป็นแผ่นปลายตัดทาบยาวจรดพระอุทร เบื้องหลังพระเศียรมีกิ่ง ก้าน และใบของต้นพระศรีมหาโพธิ์ปรกอยู่ด้านบน ใกล้กับปลายกิ่งมีเทพยดาครึ่งองค์เหาะลอยถือพวงมาลัยถวายเป็นพุทธบูชา ด้านขวาของพระพุทธองค์มีพระพรหมสี่เศียรประทับถวายนมัสการภายใต้ฉัตรลักษณะดังร่ม ด้านซ้ายน่าจะได้แก่พระอินทร์ประทับชันพระชานุถวายนมัสการ เทพเจ้าทั้ง 2 พระองค์มีขนาดใหญ่กว่าเทพนมอีก 2 องค์ซึ่งประทับชันพระชานุเคียงข้างหม้อปูรณฆฏในรูปของกลศปักดอกบัว สันนิษฐานว่าปราสาทแห่งนี้สร้างขึ้นในรัชกาลพระเจ้าศรีอินทรวรมันผู้ทรงเป็นพุทธมามกะและเป็นองค์อุปถัมภ์นิกายเถรวาท

ที่น่าสนใจ คือ ภาพพุทธประวัติตอนเทศนาดาวดึงส์อาจสะท้อนการให้ความสำคัญกับ “พระอภิธรรมปิฎก” ทั้งในรูปของคัมภีร์และหัวใจพระคาถา[10] ของพระโยคาวจรในนิกายเถรวาท (Crosby 2000, 142, 188) ที่พัฒนาขึ้นในแถบอุษาคเนย์ อันได้แก่ พม่า ไทย กัมพูชา และลาว นักวิชาการด้านพุทธศาสนศึกษาปัจจุบันเรียกว่า “ตันตริกเถรวาท” (Cousins 1997, 191) น่าสังเกตว่าเรื่องราวพุทธประวัติบนแผงภาพทั้ง 2 ด้านดูราวกับผู้สร้างจงใจเลือกสรรท้องเรื่องที่ให้ความสำคัญกับสตรี ผู้มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับพระพุทธองค์อย่างใกล้ชิดทั้งพระนางสิริมหามายา พระพุทธมารดา และพระนางพิมพาอดีตพระชายาเป็นพิเศษด้วย

แผงภาพสัมฤทธิ์ดังกล่าวยังแสดงอิทธิพลของมอญโบราณที่ผสมผสานกับเขมรเห็นได้จากท่านั่งที่ใช้มือข้างหนึ่งเท้าพื้นและมืออีกข้างยันบริเวณข้อศอกของมือข้างที่ยันพื้นอันเป็นท่านั่งที่ปรากฏในศิลปะของมอญโบราณตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 13 แต่ลักษณะทางสถาปัตยกรรม ภูษา และอาภรณ์สะท้อนรูปแบบของศิลปะของเขมร อนึ่ง ภาพพระพุทธองค์ทรงตาลปัตรอย่างพัดด้ามสั้นบนแผงภาพสัมฤทธิ์ทั้ง 2 ด้านยังเป็นหลักฐานของการใช้ตาลปัตรที่เก่าที่สุดในประเทศไทยหรือที่จารึกวัดช้างล้อม อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย พุทธศักราช 1927 เรียกว่า “พัดสวดธรรม” (ประสารและประเสริฐ 2547, 147)

เรือนแก้วของพระพุทธรูปได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ทำจากสัมฤทธิ์ มี 2 ด้าน (ภาพที่ 2.110 และภาพที่ 2.111) รูปทรงเหมือนบัวกลีบขนุน เดิมคงใช้ประกับพุทธอาสน์พระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบมาก่อน แต่พระพุทธรูปและพุทธอาสน์สูญหายไปแล้ว ขอบเรือนแก้วทั้ง 2 ด้านประดับรวยระกาปลายแปลมคม ด้านหน้าของเรือนแก้วแบ่งออกได้เป็น 3 ตอน ตอนล่างเป็นเรือนแก้วของพระพุทธรูปประธานลักษณะเป็นซุ้มคดโค้ง 3 หยักซึ่งมีเกียรติมุขสวมกะบังหน้าใช้ปากขบยอดซุ้มและแขนทั้ง 2 ข้างยุด ตอนล่างทั้ง 2 ข้างของเรือนแก้วมีพระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับสมาธิราบบนกลีบบัว 2 องค์ มีพุทธลักษณะเหมือนกัน คือ พระเกศาถักแบบพระพุทธรูปเขมร ทรงครองไตรจีวร ทรงอุณหิสและมงกุฎทรงกรวยล้อมรอบด้วยประภามณฑล สิริรวมเป็นพระพุทธเจ้า 3 พระองค์ซึ่งเป็นตัวแทนของพระอดีตพุทธะ พระปัจจุบันพุทธะ และพระอนาคตพุทธะ โดยพระพุทธรูปประธานน่าจะหมายถึงพระปัจจุบันพุทธะ คือ พระสมณโคมดม ดังได้กล่าวมาแล้ว

---

[10] หัวใจพระคาถาดังกล่าว เรียกว่า “หัวใจพระอภิธรรม” ได้แก่ *“สํ วิ ธา ปุ ค ย ป”* ย่อมาจากชื่อต้นของพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ อันได้แก่ (ธรรม) สังคนี วิภังค์ ธาตุกถา ปุคคลบัญญัติ กถาวัตถุ ยมก และปัฏฐาน

ภาพที่ 2.110

ภาพที่ 2.111

ภาพที่ 2.112

ภาพที่ 2.113

ตอนกลางของเรือนแก้วแบ่งออกเป็น 3 ชั้น ชั้นล่างซึ่งเป็นชั้นเดียวกับเกียรติมุขแสดงภาพพระสาวก 4 รูปนั่งคุกเข่าพนมมือถือดอกไม้ถวายนมัสการพระพุทธรูปปิดทองที่อยู่ชั้นถัดไปในท่าสีหไสยาสน์ตะแคงขวาบนอาสนะหนุนพระเขนยกลมใต้พระเศียรและพระบาท ทรงสวมอุณหิสหลายยอดแบบศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย ทรงครองจีวรห่มคลุมตกแต่งรัดประคดและหน้านางของสบงด้วยลวดลายตามแบบอย่างของพระพุทธรูปเขมร ตอนบนตกแต่งด้วยม่าน ชั้นสุดท้ายเป็นสถูป 3 องค์ สถูปองค์กลางมีขนาดใหญ่สุด องค์ระฆังของสถูปมีลักษณะคล้ายกับสีมามีปลียอดแหลมตกแต่งด้วยกลีบบัวประกอบตัวเหงาที่โคนรองรับด้วยฐานปัทม์ลูกแก้วอกไก่ สถูปที่เหลือมีขนาดเล็กกว่า ไม่มีตัวเหงาที่โคนระฆัง และวางบนฐานปัทม์เตี้ยกว่า ระหว่างสถูปแต่ละองค์มีดอกบัว

ขาบซึ่งทำเป็นกิ่ง ก้าน และใบของพระศรีมหาโพธิ์หรืออาจต้นสาละ ด้านบนสุดของเรือนแก้วเป็นปรกโพธิ์ซึ่งมีใบก้านของดอกบัวขาบทาบไปตามกิ่งก้าน

ผู้วิจัยมีความเห็นว่าพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดในท่าสีหไสยาสน์องค์นี้ (ภาพที่ 2.112) คงไม่ใช่พระเมตไตรยหรือพระศรีอาริยเมตไตรย (พิริยะ 2555, 348) เพราะองค์ประกอบไม่ว่าจะเป็นพระพุทธรูปในท่าสีหไสยาสน์ พระสาวก และสถูป เป็นองค์ประกอบเดียวกับภาพมหาปรินิพพานซึ่งปรากฏเป็นองค์ประกอบบนสุดของพระพุทธรูปแสดง “อัษฏมหาปราติหาริย์” หรือพระพุทธรูปแปดปางในศิลปะปาละของอินเดีย (ภาพที่ 2.113) จึงควรได้แก่พุทธประวัติ ตอน มหาปรินิพพาน พระพุทธรูปทรงสวมอุณหิสหลายยอดดังกล่าวก็ควรได้แก่พระสมณโคดม การสวมอุณหิสหลายยอดแสดงถึงการให้ความสำคัญกับพระพุทธเจ้าพระองค์นี้มากกว่าพระพุทธเจ้าพระองค์อื่น ดังเห็นได้จากพระพุทธรูปองค์กลางจากพระพุทธรูปสามองค์ซึ่งเป็นตัวแทนของพระสมณโคดมก็ทรงสวมอุณหิสหลายยอดโดดเด่นกว่าที่เหลืออีก 2 องค์ (ดู ภาพที่ 2.95) การจัดองค์ประกอบของภาพพุทธประวัติตอนมหาปรินิพพานและการสวมอุณหิสหลายยอดของพระสมณโคดมจึงบ่งชี้ถึงอิทธิพลของพุทธศิลป์ปาละและเสนะจากอินเดียอย่างชัดเจน

สำหรับสถูปทั้ง 3 องค์นอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของการปรินิพพานเพราะสถูปก็คือธาตุเจดีย์ที่ใช้บรรจุพระบรมสารีริกธาตุนั่นเองแล้วยังอาจสื่อถึงพระอดีตพุทธะ 3 องค์ในภัทรกัปป์ที่ปรินิพพานก่อนหน้าพระสมณโคดม คือ พระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ และพระกัสสปะ อนึ่ง สถูปสามองค์ดังกล่าวยังมีลักษณะใกล้เคียงกับสถูปสามองค์บนปั้นลมของหน้าบันปราสาทพระป่าเลไลยก์ จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชาด้วย

ด้านหลังของเรือนแก้วเป็น “ปราสาท” อันปรับปรุงทรวดทรงของศิขระจากปราสาทเขมร (ดูภาพที่ 2.111) โดยมีขอบรอบนอกของศิขระเป็นรูปไข่ ส่วนที่พองออกมามากที่สุดของศิขระ คือ ซุ้มบัญชนชั้นที่ 3 จากทั้งหมด 4 ชั้นต่างจากปราสาทเขมรที่ส่วนซึ่งพองออกเป็นส่วนของซุ้มบัญชรชั้นล่างสุด ทำให้ศิขระของปราสาทดูสูงชะลูดและเพรียวกว่าปราสาทเขมรแท้ (พิริยะ 2555, 349) ฐานเขียงของปราสาทประดิษฐานพระพุทธรูป 5 องค์ เฉพาะพระพุทธรูปองค์กลางเป็นพระพุทธรูปยืนบนดอกบัวล้อมรอบด้วยประภามณฑลซึ่งตกแต่งด้วยใบระกาอย่างเรือนแก้ว ทรงครองจีวรห่มคลุม พระหัตถ์ขวายกขึ้นหน้าพระอุระในท่าแสดงธรรม พระหัตถ์ซ้ายแนบพระวรกายแสดงปางประทานพร ทรงสวมอุณหิส มงกุฎทรงกรวยเรียบครอบเหนือพระเกศาถักแบบเขมร เช่นเดียวกับการตกแต่งรัดประคดและหน้านางของสบงด้วยลวดลายก็เป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปเขมร พระพุทธรูปอีก 4 องค์มีพุทธลักษณะเช่นเดียวกับพระพุทธรูปปางมารวิชัยด้านหน้าของเรือนแก้วแต่ล้อมรอบด้วยประภามณฑลมีขอบเป็นลายบัวขาบ พระพุทธรูปทั้ง 5 องค์นี้ควรหมายถึงพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ในภัทรกัปป์ตามคตินิยมของนิกายเถรวาทโดยที่พระพุทธรูปยืนองค์กลางที่ถูกเน้นความสำคัญมากเป็นพิเศษเช่นเดียวกับพระพุทธรูปประธานของเรือนแก้วก็ควรหมายถึงพระสมณโคดมเช่นกัน

เหนือฐานเขียงเป็นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ของปราสาท ตกแต่งด้วยลายดอกซีกดอกซ้อนที่หน้ากระดานบนและล่าง ที่บัวคว่ำและบัวหงายจำหลักลายเป็นกลีบบัว เรือนธาตุของปราสาทมีสัดส่วนที่เตี้ยมากเมื่อเทียบกับยอดศิขระ ซุ้มจระนำเรือนธาตุเป็นซุ้มหน้านางคดโค้งประดิษฐานพระพุทธรูปยืนบนบัวหงาย พระหัตถ์ขวาแสดงธรรม พระหัตถ์ซ้ายประทานพร พุทธลักษณะเหมือนกันกับพระพุทธรูปยืนที่ฐานเขียง ซุ้มบัญชรของศิขระปราสาท 3 ชั้นแรกมีรูปพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับสมาธิราบ ปางสมาธิประดิษฐานอยู่ภายใน ชั้นที่ 4 เป็นรูปดอกบัวตูม ยอดปราสาทปักปัญจศูลทรงจำปาแบบเขมร แต่แสดงให้เห็นเพียงด้นหน้าจึงดู

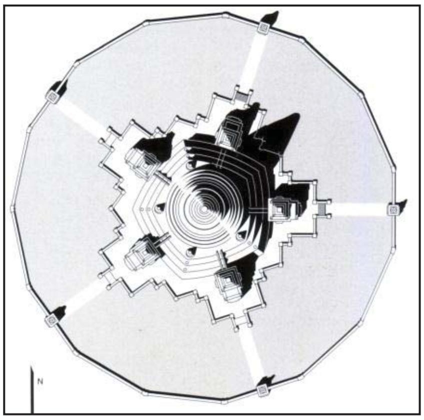
เหมือนเป็นตรีศูล ปราสาทหลังนี้นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงการรับเอาสถาปัตยกรรมเขมรมาปรับใช้ให้สอดคล้องกับรสนิยมของท้องถิ่นจากการปรับเปลี่ยนยอดศิขระของปราสาทให้สูงชะลูดขึ้น รวมไปถึงประดับซุ้มบัญชรของศิขระด้วยพระพุทธรูปประทับก็ไม่ปรากฏในสถาปัตยกรรมเขมร แต่พบในพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทในเวลานี้

ปราสาทหลังนี้ยังแสดงถึงธรรมเนียมการประดิษฐานปูชนียวัตถุของนิกายเถรวาทในช่วงนี้ ที่ยังคงประดิษฐานภายในปราสาทแบบเขมรซึ่งส่งอิทธิพลให้กับการสร้างปรางค์เพื่อประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ และพระพุทธรูปในสมัยอยุธยาต่อมา เช่นเดียวกับการประดิษฐานพระพุทธรูปยืนในซุ้มจระนำของปราสาทแทนการทำเป็นประตูหลอกแบบเขมรก็จะกลายเป็นแบบอย่างให้กับการประดิษฐานพระพุทธรูปยืนในซุ้มจระนำของปรางค์ในสมัยอยุธยาสืบมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ อนึ่ง แผ่นหลังเรือนแก้วตอนมหาปรินิพพานนี้ยังพบในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อีกแผ่นหนึ่งด้วย แต่เหลือเพียงส่วนของเกียรติมุขและพระพุทธปรินิพพานเท่านั้น ปัจจุบันจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา

สถูปจำลอง

สถูปจำลองห้าเหลี่ยมทำจากสัมฤทธิ์กะไหล่ทอง ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.114) องค์ระฆังของสถูปหลุดหายไปคงเหลือแต่ฐานห้าเหลี่ยมที่มีซุ้มจระนำ 5 ด้านประดิษฐานพระพุทธรูป 5 องค์ประทับภายในซุ้มของแต่ละเหลี่ยมซึ่งใช้ตัวเหงาของแต่ละซุ้มร่วมกัน พระพุทธรูปทุกองค์มีพุทธลักษณะเหมือนกันหมด คือ เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ทรงครองไตรจีวร มีสังฆาฏิปลายตัดยาวจรดพระอุระ และเส้นพาดผ่านจากจีวรลงมาถึงพระอูรุ พระพักตร์เคร่งขรึม พระขนงต่อกันเป็นปีกการูปทรงโค้งแบบพระพุทธรูปมอญ ทรงสวมอุณหิส มีมงกุฎทรงกรวยครอบเหนือพระเกศาถัก ทรงกรองศอ และทองพระกร ประทับบนปัทมาสน์จำหลักเป็นกลีบบัวคว่ำและบัวหงาย

ภาพที่ 2.114



ภาพที่ 2.115

ภาพที่ 2.116

สถูปจำลองห้าเหลี่ยมองค์นี้มีความสำคัญในเชิงประติมานิรมาณวิทยาและสถาปัตยกรรมไทย เนื่องจากเป็นสถูปห้าเหลี่ยมเพียง 2 องค์ที่พบในประเทศไทย[11] สถูปห้าเหลี่ยมเป็นสถาปัตยกรรมห้าเหลี่ยมที่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในเมืองพุกาม ประเทศพม่า อาจเพื่อ

[11] อีกองค์เป็นเจดีย์ยอดดอกบัวตูมแบบสุโขทัยแต่มีห้าเหลี่ยม ทำจากไม้แกะสลักทาสี จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญชัย จังหวัดลำพูน

เป็นการแก้ปัญหาในการประดิษฐานรูปพระพุทธเจ้าในภัททกัปป์ทั้ง 5 พระองค์ ให้ครบในสถูปเดียวกัน (Pichard 1991, 8 - 9) สถูปห้าเหลี่ยมนิยมสร้างในยุคปลายของพุกามตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 18 สถูปห้าเหลี่ยมเก่าที่สุดของพุกาม ได้แก่ สถูปธรรมยาซิกะ สร้างขึ้นระหว่างพุทธศักราช 1739 - 1741 (Pichard 1991, 94 - 95) ประดิษฐานพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ในมณฑปตามเหลี่ยมทั้ง 5 เหลี่ยม (ภาพที่ 2.115) ต่อมาจึงสร้างในรูปแบบของคูหเจดีย์ ประดิษฐานพระพุทธเจ้าทั้ง 5 องค์ภายในแกนห้าเหลี่ยม เช่น วิหารอินยากวงสร้างในพุทธศักราช 1785 (Pichard 1991, 124 - 126) และวิหารงาเมี้ยตหน่า หรือวิหารห้าหน้า ใกล้กับวิหารโลกเทียกพัน เมืองพุกาม ประเทศพม่า (ภาพที่ 2.116) จึงเป็นไปได้ที่สถูปจำลองห้าเหลี่ยมดังกล่าวจึงสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทตามคตินิยมเรื่องพระพุทธเจ้าห้าพระองค์ในกัปป์ปัจจุบัน และคงได้อิทธิพลจากสถูปและวิหารห้าเหลี่ยมของพุกามไม่เก่าไปกว่ากลางพุทธศตวรรษที่ 18

ภาพที่ 2.117

ภาพที่ 2.118

สถูปจำลองทำจากสัมฤทธิ์ พบในจังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ 2.117) แสดงถึงการแทนที่องค์ระฆังของสถูปที่เคยเป็นทรงหม้อปูรณฆฏะแบบสถูปมอญโบราณ เป็นองค์ระฆังคอดยืดสูง รัดด้วยรัดอกประดับลายประจำยามทั้ง 4 ทิศ อันเป็นรูปแบบของสถูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย มีบัวคว่ำและบัวหงายของบัวฟันยักษ์รองรับที่ตอนล่าง ในขณะที่ตอนบนเป็นบัวหงายรองรับหม้อปูรณฆฏะที่ได้กลายเป็นยอดสถูปจากเดิมที่เป็นองค์ระฆัง ปลียอดเป็นกรวยแหลม สถูปองค์นี้ตั้งบนฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัสมีซุ้มจระนำเป็นเรือนแก้วด้านละ 3 ซุ้ม รวมทั้งหมด 12 ซุ้ม ระหว่างซุ้มตกแต่งด้วยลายดอกซีกดอกซ้อน ภายในซุ้มประดิษฐานพระพุทธรูปทรงเครื่องประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ทรงครองจีวรพาดสังฆาฏิปลายตัดยาวจรดพระนาภี พระเกศาถักครอบทับด้วยอุณหิสทรงกรวย และทรงพาหุรัด ฐานนี้รองรับด้วยฐานปัทม์ตกแต่งหน้ากระดานด้วยลายดอกซีกดอกซ้อน บัวคว่ำบัวหงายจำหลักเป็นบัวฟันยักษ์ ท้องไม้เรียบไม่มีลวดลาย ที่มุมทั้ง 2 เหนือหน้ากระดานบนเป็นที่ตั้งของ “สถูปิกะ” หรือสถูปจำลอง ลักษณะเป็นสถูปกลมบัลลังก์กลม ยอดเป็นปลีแหลม ฐานเขียงที่รองรับสถูปตกแตงด้วยลายประจำยามในกรอบสี่เหลี่ยม มีขาหยั่งที่มุมทั้ง 4 รูปทรงดังขาสิงห์อันเป็นอิทธิพลของศิลปะปาละและเสนะ

สถูปจำลองสัมฤทธิ์อีกองค์หนึ่ง ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.118) มีลักษณะที่คลี่คลายไปจากสถูปทั้งของมอญโบราณและอินเดียจนมีรูปแบบเฉพาะตัว เป็นสถูปแปดเหลี่ยมประกอบด้วยซุ้มจระนำเป็นเรือนแก้วหน้านางทั้ง 8 ด้าน กรอบซุ้มมี 3 ชั้น ชั้นนอกเป็น

ใบระกา ชั้นกลางเป็นก้านดอกบัวขาบ และชั้นในสุดเป็นรูปหยักคดโค้ง มีตัวเหงาวางบนเสาอิงของซุ้มเป็นรูปนาคสามเศียร พระพุทธรูปในซุ้มมีจำนวนทั้งหมด 8 องค์ ทุกองค์มีพุทธลักษณะคล้ายกัน คือ ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ทรงครองไตรจีวร คาดสังฆาฏิปลายตัดพาดพระอังสะ เหนือซุ้มจระนำเป็นเกสรบัวซ้อนกัน 2 ชั้น รองรับองค์ระฆังของสถูปทรงฟองน้ำ เหนือองค์ระฆังคาดลวดบัว 2 ชั้นประดับกระจังหรือเก็จทรงสามเหลี่ยมทั้ง 4 ทิศ เป็นอิทธิพลจากสถูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดียที่นิยมประดับเก็จสามเหลี่ยมทั้ง 4 ทิศของฉัตรวลี (เชษฐ์ 2555, 57) ถัดขึ้นไปเป็นฉัตรซ้อนกัน 2 ชั้น ประดับลายตาไก่ทั้ง 4 ทิศ รองรับปลียอดดอกบัวตูมสูงแหลม ซุ้มจระนำของสถูปรองรับด้วยฐานปัทม์แปดเหลี่ยม ประดับหน้ากระดานบนและล่างด้วยลายดอกซีกดอกซ้อน บัวคว่ำและบัวหงายจำหลักเป็นกลีบบัวแวง ท้องไม้ฉลุโปร่งจำหลักลายกระหนกวงโค้ง รองรับด้วยฐานเขียงที่มีขาหยั่งรูปอสูรถือกระบองแบกรับที่มุมทั้ง 8 ของฐาน กำหนดอายุเวลาจากลายกระหนกวงโค้งแบบเดียวที่ใช้ประดับบัวรัดเกล้าเรือนธาตุของปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี ในช่วงประมาณครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 19

ปราสาทและปรางค์

ภาพที่ 2.119

ศิขระของยอดปราสาทซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเรือนแก้วหรือ “รัตนปราสาท” ของพระพุทธรูปทำจากสัมฤทธิ์ขนาดใหญ่ ไม่ทราบที่มา (ภาพที่ 2.119) แสดงรูปทรงของปราสาทเขมรที่มีพัฒนาการมาแล้วตั้งแต่ศิลปะนครวัด ซึ่งศิขระของปราสาทจะสอบเข้าหากันเป็นพุ่มศิขระนี้คงเหลือเพียงบัญชร 3 ชั้น บัญชร 2 ชั้นแรกเป็นเรือนแก้วคดโค้งประดับด้วยรวยระกา ตัวเหงาเป็นรูปมกรสามเศียรสวมกะบังหน้า คายเพชรพลอยออกจากปาก ที่เพิ่มมุมของปราสาทประดับนาคปักเป็นรูปมกรสามเศียรแบบเดียวกัน แต่ละชั้นคั่นด้วยหน้ากระดานประดับลายดอกซีกดอกซ้อนและเกสรบัวภายในซุ้มบัญชรประดิษฐานพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ทรงสวมอุณหิส มงกุฎทรงกรวย กรองศอ และพาหุรัด แบบพระพุทธรูปทรงเครื่องเขมรเหมือนกันทั้ง 2 ชั้น บัญชรชั้นบนสุดเป็นซุ้มสามเหลี่ยมตัน ปิดบังฐานที่ใช้รองรับกลศ หรือหม้อน้ำขนาดใหญ่ที่ใช้เป็นยอดของปราสาท อันตั้งวางเหนือกลีบบัวคว่ำ มีนก 2 ตัวเกาะอยู่ที่มุมของกลศซึ่งแต่เดิมปักปัญจศูลแต่หลุดหายไปแล้ว จากรูปแบบของสถาปัตยกรรมศิขระเรือนแก้ว ใกล้เคียงกับศิลปะนครวัดในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 17 (พิริยะ 2555, 368) อย่างไรก็ดี จากพุทธลักษณะของพระพุทธรูปที่มีพระอังสากว้างช่วงพระองค์สั้น พระวรกายโดยรวมแลดูล่ำสัน เป็นอิทธิพลของพระพุทธรูปบายนแล้ว จึงกำหนดอายุเวลาของยอดศิขระเรือนแก้ว

ชิ้นนี้จากความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปอยู่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 - ต้น 19 อนึ่ง ยอดศิขระเรือนแก้วชิ้นนี้ยังแสดงถึงการปรับเปลี่ยนให้มีรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาสอดคล้องกับคตินิยมของนิกายเถรวาท แต่ยังคงรูปลักษณ์ของสถาปัตยกรรมปราสาทเขมร โดยนำพระพุทธรูปทรงเครื่องปางมารวิชัยของนิกายเถรวาทมาเป็นส่วนหนึ่งของซุ้มบัญชรปราสาท หากสมบูรณ์จะมีลักษณะคล้ายกับปราสาทของพระพุทธรูปองค์กลางในพระพิมพ์พระพุทธเจ้าสามองค์จากวัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน (ดู ภาพที่ 2.99)

ภาพที่ 2.120

ภาพที่ 2.121

ปราสาทหรือที่ต่อมาภายหลังเรียกกันว่า “ปรางค์” ที่หลงเหลือจากช่วงระยะเวลานี้ ทั้งยังมีขนาดใหญ่และสมบูรณ์ที่สุด คงหนีไม่พ้นปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 2.120 และภาพที่ 2.121) บนพื้นที่เดิมของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุในปัจจุบัน ก่อนการสร้างปรางค์ประธานดังกล่าว เคยมีปรางค์หมายเลข 12 ลักษณะเป็นปราสาทเขมรในศิลปะบาปวนคงเหลือแต่ลวดลายสลักบางส่วนและฐาน แสดงให้เห็นว่าบริเวณนี้อาจเป็นศาสนสถานในศาสนาพราหมณ์หรือพุทธศาสนามาก่อน ต่อมาในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ตรงกับศิลปะบายนของเขมรได้มีการสร้างปรางค์สามยอดขึ้นเพื่อเป็นศาสนสถานของพุทธตันตระกลางเมืองลพบุรี บนพื้นที่ถมสูงเป็นเนินขึ้นไป ทำให้มีความโดดเด่นมากกว่าบริเวณอื่น ครั้นมีการสถาปนาปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ผู้สร้างได้เลือกทำเลปัจจุบันซึ่งตั้งไม่ห่างจากปรางค์สามยอดมากนักให้เป็นศูนย์กลางใหม่ของเมือง โดยสร้างปรางค์ประธานห่างออกมาจากปรางค์หมายเลข 12 โดยเคลื่อนลงมาทางทิศตะวันออกเล็กน้อย ปรางค์ประธานนี้คงเป็นทั้งสัญลักษณ์และศูนย์กลางสำคัญทั้งของเมืองละโว้และของคณะสงฆ์เถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ในช่วงระยะเวลานี้ และส่งอิทธิพลทางด้านศาสนาไปจนตลอดลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและในบริเวณอื่นของประเทศไทย

ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของปรางค์ประธาน (ภาพที่ 2.122) เป็นปราสาทแบบเขมรก่อด้วยศิลาแลงประกอบด้วยปูนปั้น วัสดุที่ใช้ในการก่อสร้างปราสาทของเขมรในประเทศไทยในช่วงหลังคุ้นเคยมากกว่า โดยเฉพาะเป็นนิยมมากในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ดังตัวอย่างจากปราสาทหลายแห่งที่สร้างขึ้นในรัชกาล เช่น ปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี ปราสาทสามหลังที่วัดกำแพงแลง จังหวัดเพชรบุรี และปราสาทหลังกลางของวัดพระพายหลวง จังหวัดสุโขทัย ผังพื้นปรางค์ประธานเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าหันหน้าสู่ทิศตะวันออก ประกอบด้วย ฐาน เรือนธาตุ และยอดปรางค์ สำหรับฐานปรางค์ประธานชั้นล่างสุดเป็นฐานเขียง ปัจจุบันบางส่วนยังคงจมอยู่ในดิน ฐานเขียงดังกล่าวรองรับฐานลูกฟักซ้อนกัน 3 ชั้น ซ้อนลดหลั่นกันและบัวลูกฟักมีขนาดเล็กเมื่อเทียบกับปราสาทเขมร

การทำฐานบัวลูกฟักซ้อนกัน 3 ชั้นถือเป็นพัฒนาการจากปราสาทเขมร เช่น ปราสาทพิมายและปรางค์สามยอดที่มีฐานบัวลูกฟักเพียงชั้นเดียว และบัวลูกฟักมีขนาดใหญ่เต็มท้องไม้ เพื่อให้ปรางค์ประธานดูเด่นเป็นสง่ามากขึ้น (ศักดิ์ชัย 2549, 14) ฐานบัวลูกฟักนี้ตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นเต็มตลอดฐาน

เรือนธาตุมีผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสเพิ่มมุม โดยที่มุมประธานมีขนาดใหญ่กว่ามุมบริวารเป็นลักษณะสืบทอดจากปราสาทเขมร ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของเรือนธาตุสืบทอดแบบอย่างมาจากปราสาทในศิลปะนครวัด เช่นที่ปราสาทพิมาย มากกว่าจะศิลปะบายนดังปรางค์สามยอด ดังเห็นได้จากผนังเรือนธาตุสูงและมีชั้นเดียว ต่างจากเรือนธาตุของปราสาทในศิลปะบายนทซึ่งมี 2 ชั้น (ศักดิ์ชัย 2549, 14) แต่ในทางปฏิบัติภายในเรือนธาตุ (ครรภคฤหะ) กลับใช้งานได้เพียงชั้นเดียว ตกแต่งเรือนธาตุด้วยบัวเชิงและบัวรัดเกล้าเรือนธาตุด้วยลวดลายปูนปั้น มีมิติความลึกและนูนหนาราวกับเป็นการแกะสลักหิน มีซุ้มทิศทั้งหมด 4 ด้านซุ้ม กรอบประตูและทับหลังจริงของซุ้มทำจากหินทรายแบบเดียวกับการก่อสร้างปราสาทเขมร ซุ้มทิศแต่ละด้านเป็นหน้าบันชั้นลดซ้อนกัน 2 ชั้น ด้านในซุ้มติดกับเรือนธาตุทึบตันยกเว้นซุ้มทิศตะวันออกซึ่งเชื่อมต่อกับตรีมุข

ภาพที่ 2.122

ภาพที่ 2.123

ยอดปรางค์สอบเข้าหากันเป็นพุ่มอันมีพัฒนาการมาจากยอดศิขระของปราสาทในศิลปะนครวัด เช่น ปราสาทพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา (ภาพที่ 2.123) อย่างไรก็ดี ลักษณะทรงพุ่มของปรางค์ประธานกลับได้รับการปรับปรุงให้แตกต่างจากปราสาทเขมรโดยมีรูปทรงสอบลงที่ตอนล่างและเริ่มผายออกตรงกลางบริเวณบัญชรชั้นที่ 3 ในลักษณะเดียวกับ “รัตนปราสาท” บนด้านหลังของเรือนแก้วสัมฤทธิ์ ได้จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ดู ภาพที่ 2.111) ต่างจากปราสาทเขมรที่ส่วนซึ่งผายออกมากที่สุดตรงกับบัญชรชั้นที่ 1 (พิริยะ 2555, 349) จึงอาจมีความเป็นไปได้ที่รัตนปราสาทในเรือนแก้วจากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จะจำลองลักษณะทางสถาปัตยกรรมมาจากปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตมหาธาตุยอด ดังนั้น ย่อมมีความเป็นไปได้เช่นกันว่าถ้าปรางค์สมบูรณ์และประกอบด้วยชั้นบัญชรทั้งหมด 5 ชั้น บัญชรแต่ละชั้นซึ่งทำเป็นซุ้มหน้าบันรองรับด้วยเสาภายในอาจเคยเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปประทับปางมารวิชัยหรือปางสมาธิ เหมือนที่ปรากฏบนปราสาทในเรือนแก้วสัมฤทธิ์จากกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ (ดู ภาพที่ 2.111) และยอดศิขระของรัตนปราสาท ในพิพิธภัณฑสถานแหงชาติ พระนคร (ดู ภาพที่ 2.119) ใบขนุนหรือบรรพแถลงปิดช่องหน้าบันซุ้มบัญชรน่าจะทำขึ้นในสมัยบูรณปฏิสังขรณ์ ดังสังเกตได้

จากวัสดุซึ่งก่ออิฐถือปูนปิดต่างจากวัสดุทั่วไปของปรางค์ซึ่งเป็นศิลาแลงประกอบปูน บริเวณเพิ่มมุมของยอดประดับด้วยกลีบขนุนศิลาแลงประกอบปูนปั้นแบบเดียวกับปราสาทเขมร

บริเวณตรีมุขที่พัฒนามาจากมณฑปซึ่งเชื่อมต่อกับวิมานของปราสาทเขมร อันเทียบได้กับองค์ปรางค์ มีผนังของตรีมุขยืดสูงขึ้นรับกับความสูงของเรือนธาตุ แต่ความยาวของช่วงหลังคาตรีมุขจะสั้นกว่าปราสาทเขมรเช่นมณฑปของปราสาทพิมาย รวมทั้งชั้นซ้อนของซุ้มมุขจะสูงกว่าหลังคาตรีมุขมาก มุขทิศตะวันออกของตรีมุขอยู่ในสภาพพังทลาย ที่น่าแปลกขึ้น ตรีมุขทางด้านทิศตะวันออกไม่มีบันไดทางขึ้นสู่มุข

ภาพที่ 2.124

ภาพที่ 2.125

ด้านทิศเหนือและทิศใต้ของปรางค์ประธาน ยังมีปรางค์บริวารขนาดกลางก่ออิฐถือปูนตั้งขนาบอยู่ทั้ง 2 ด้าน (ดู ภาพที่ 2.120) หรือที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะนิยมเรียกว่า “ปีกปรางค์” อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยขอเลี่ยงใช้คำดังกล่าวเป็น “ปรางค์บริวาร” เนื่องจากปรางค์บริวารดังกล่าวตั้งอยู่ห่างจากปรางค์ประธานมากพอควรจนดูไม่เหมือนกับปีกของปรางค์ จากภาพถ่ายเก่าเมื่อไม่เกิน 50 ปีก่อน ปรางค์บริวารด้านทิศเหนือยังอยู่ในสภาพเกือบสมบูรณ์ มีเพียงยอดปรางค์เท่านั้นที่พังทลายจนเกือบหมด แต่ก็ยังพอให้เห็นทรวดทรงของปรางค์ซึ่งใกล้เคียงอย่างมากกับปรางค์หมายเลข 16 ค. ในอารามเดียวกัน (ภาพที่ 2.124) และปรางค์วัดนครโกษา (ภาพที่ 2.125) ตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ปัจจุบันพังทลายลงทั้ง 2 หลังเหลือเพียงฐานที่ก่อขึ้นเสมอกับฐานปรางค์ประธาน

นักวิชาการท่านแรกที่กำหนดอายุเวลาของปรางค์ประธานวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ คือ ปรางค์ประธานองค์นี้ถูกกำหนดอายุเวลาเป็นครั้งแรกโดยกรมพระยาดำรงราชชานุภาพ ทรงวิเคราะห์ว่าจากทรวดทรงองค์ประกอบของปรางค์นี้มีลักษณะเหมือนปรางค์ขอมและน่าจะสร้างขึ้นในระยะเวลาก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยาราวร้อยปี ความเห็นดังกล่าวได้รับการวิเคราะห์เพิ่มเติมจากฌ็องบวสเซอลิเย่ร์ เมื่อพุทธศักราช 2508 โดยวิเคราะห์จากลักษณะทรวดทรงของปรางค์ที่มีวิวัฒนาการสูงขึ้น มีลวดลายประดับที่พัฒนาไปจากศิลปะเขมร ประกอบกับหลักฐานจีนที่กล่าวถึงความเจริญรุ่งเรืองของลพบุรีหลังหมดอิทธิพลเขมร ซึ่งมีการส่งราชทูตไปถวายเครื่องราชบรรณาการแด่พระจักรพรรดิจีนถึง 3 ครั้งในช่วงก่อนกลางพุทธศตวรรษที่ 18 หรือก่อนการสถาปนาอยุธยาเป็นเวลา 100 ปี จึงควรจัดให้เป็นปรางค์องค์แรกอย่างแท้จริง (ศักดิ์ชัย 2549, 31)

นัววิชาการรุ่นต่อมา คือ ไฮแรม วู้ดวาร์ด (Woodward 1975, 1: Chapter V) ได้ศึกษารูปแบบทางสถาปัตยกรรมและลวดลายประดับของปรางค์ประธานดังกล่าวในวิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิตเมื่อพุทธศักราช 2518 มีประเด็นสำคัญที่ใช้ในการกำหนดอายุทั้งการสร้างปรางค์ประธานประกอบปีกปรางค์รวม 3 หลัง เป็นแบบอย่างที่พบในพระพิมพ์ ลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่ใกล้เคียงกับปราสาทพิมาย รวมไปถึงวิวัฒนาการของลวดลายซึ่งเทียบได้กับลวดลายของปราสาทพิมาย รวมไปถึงลวดลายในศิลปะบายนและหลังบายนของเขมร โดยเฉพาะอย่างยิ่งลายเฟื่องอุบะที่คายออกจากปากเกียรติมุขและลักษณะของแถวหงส์ มีความใกล้เคียงกับวิหารติโลมินโลในเมืองพุกาม ประเทศพม่า และลายกลีบบัวปูนปั้นอันเทียบได้กับกลีบบัวจำหลักบนพระแท่นมนังคศิลาของพ่อขุนรามคำแหง เชื่อกันว่าสร้างขึ้นเมื่อพุทธศักราช 1835 ตามที่ปรากฏในจารึกของพระองค์ ประกอบกับข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวว่าละโว้ได้ส่งราชทูตไปถวายเครื่องราชบรรณาการแด่พระจักรพรรดิจีนในระหว่างพุทธศักราช 1832 - 1842 ช่วงระยะเวลานั้นละโว้คงมีฐานอำนาจและทรัพยากรมั่งคั่งพอที่จะสร้างปรางค์ขนาดใหญ่เช่นนี้ได้ แนวคิดของนักวิชาการเหล่านี้ต่อมาจะได้รับการสานต่อโดยสันติ เล็กสุขุม (2522, 2 - 4) ได้ศึกษาวิวัฒนาการของลวดลายปูนปั้นประดับปรางค์ประธานเปรียบเทียบกับลวดลายในศิลปะเขมร ให้ผลสอดคล้องกับนักวิชาการท่านอื่นที่กำหนดอายุของปรางค์ประธานแห่งนี้ตรงกับช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 19 รวมความแล้ว

ด้วยเหตุนี้ นักวิชาการส่วนใหญ่ให้ความเห็นสอดคล้องกันว่าปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี สร้างขึ้นเมื่อประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 19 และเป็นต้นแบบให้กับการสร้างปรางค์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับวู้ดวาร์ดว่าปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุมีความใกล้ชิดกับปราสาทพิมายมากทั้งในด้านลักษณะทางสถาปัตยกรรม จึงมีความเป็นไปได้ที่ผู้สร้างคงจำลองแบบจากปราสาทพิมายซึ่งเป็นศาสนสถานสำคัญสูงสุดของลัทธิตันตรยานในที่ราบสูงโคราชมาจนถึงรัชกาลของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ดังเห็นได้จากการประดิษฐานพระบรมรูปเหมือนจริงของพระองค์ไว้ในปราสาทศิลาแลงด้านหน้าปราสาทประธาน เพื่อทรงนมัสกาพระประธานของปราสาทแห่งนี้ พระนามว่าพระกมรเตงชคตวิมายะ ไปชั่วกัลปาวสาน พระนางชัยราชเทวี พระอัครมเหสีพระองค์แรก ก็ถวายกลองทำจากเงินกะไหล่ทองเป็นพุทธบูชา ความรุ่งเรืองของปราสาทพิมายยังเห็นได้จากการเป็นจุดหมายปลายทางหลักในจำนวน 6 เส้นทางจากเมืองพระนคร ดังข้อความจากจารึกปราสาทพระขรรค์ที่กล่าวว่าจากเมืองพระนครไปยังเมืองพิมาย มีที่พักพร้อมด้วยไฟถึง 17 แห่ง ตามรายทางยังเป็นที่ตั้งของอโรคยศาลด้วย (พิริยะ 2555, 309) การเลือกจำลองปราสาทพิมายจึงมีความเหมาะสมในแง่ของความศักดิ์สิทธิ์และการเป็นศาสนสถานศูนย์กลางแห่งใหม่ของพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ แทนที่ศาสนสถานกลางเมืองละโว้ของลัทธิตันตรยานอย่างปรางค์สามยอดหลังการล่มสลายของลัทธิตันตรยานในกัมพูชา

ข้อพิจารณาเพิ่มเติมว่าปรางค์ประธานแห่งนี้จำลองแบบจากปราสาทพิมาย เห็นได้ชัดเจนจากการไม่สร้างบันไดทางขึ้นทางด้านหน้าของตรีมุขด้านทิศตะวันออก แต่บันไดทางขึ้นจะอยู่ทางด้านทิศเหนือและทิศใต้ ลักษณะเช่นเดียวกันนี้พบเพียง 2 แห่งเท่านั้น คือ มณฑปของปราสาทพิมายซึ่งไม่มีบันไดทางขึ้นสู่ด้านหน้าของมณฑปทางทิศใต้ และปรางค์วัดจุฬามณี จังหวัดพิษณุโลก ในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ที่ได้รับอิทธิพลจากปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี ดังนั้น หากจะขึ้นสู่ปรางค์ประธานได้โดยตรงจะต้องขึ้นทางบันไดด้านทิศตะวันตกเท่านั้น หรือไม่ก็ต้องขึ้นผ่านทางบันไดของปรางค์บริวารที่ขนาบทั้ง 2 ข้างปรางค์ประธาน

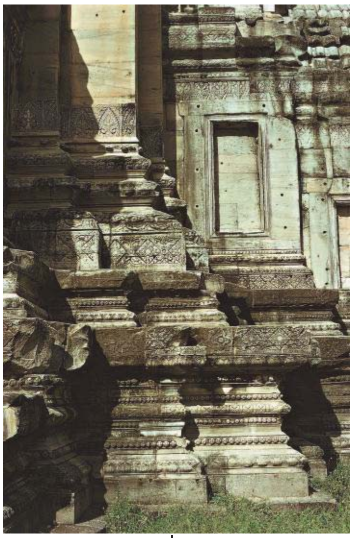
ภาพที่ 2.126

ภาพที่ 2.127

นอกจากนี้ ทับหลังประดับของปรางค์ประธานที่คงเหลือเพียงแผ่นเดียว (ภาพที่ 2.126) อยู่บนประตูทางเข้าตรีมุขด้านทิศใต้ ทำจากปูนปั้นบนโกลนศิลาแลงไม่ได้แกะสลักบนศิลา เป็นรูปแบบใหม่ของการสร้างทับหลังที่ไม่พบในปราสาทเขมรที่โดยมากมักสลักบนหินทราย จากการศึกษาของศักดิ์ชัย สายสิงห์ พบว่าภาพประธานในเรือนแก้วเคยเป็นรูปพระกฤษณะทรงประลองกำลังกับสิงห์ 2 ตัวที่ถูกเหวี่ยงด้วยพระหัตถ์ทั้งคู่ ต่อมาจึงถูกแทนที่ด้วยพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณสามเศียรและนางอัปสร 2 ตนยืนอยู่ข้างๆ ปัจจุบันคงเหลือแต่ผ้านุ่ง (ศักดิ์ชัย 2549, 23 - 25) การสร้างรูปพระกฤษณะประลองกำลังกับสิงห์เป็นที่นิยมมากในศิลปะบาปวนจนถึงศิลปะนครวัดของเขมร ดังพบได้บนทับหลังแผ่นหนึ่งของปราสาทพิมาย (ภาพที่ 2.127) จากโครงสร้างของท่อนมาลัยที่ยืดตัวออกมาจากทั้ง 2 ข้างของภาพประธาน ประกอบกับลายใบไม้ม้วนที่ด้านบนของท่อนมาลัย และลายก้านขดด้านล่างของท่อนมาลัย ทำให้นักวิชาการสันนิษฐานว่าเป็นรูปแบบของทับหลังในศิลปะบาปวน (ศักดิ์ชัย 2549, 22 - 23)

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมีความเห็นว่าโครงสร้างโดยรวมของทับหลังแผ่นนี้แม้จะดูใกล้เคียงมากกับทับหลังบาปวนก็จริง แต่ลักษณะของท่อนมาลัยที่ตั้งฉากขึ้นและเหยียดตรงดูแข็งกระด้าง รวมไปถึงลายก้านขดที่เรียงซ้อนกัน 2 ชั้นใต้ท่อนมาลัย เป็นลักษณะของทับหลังที่พบมากในศิลปะนครวัด ดังตัวอย่างจากทับหลังที่ปราสาทพิมาย (ดู ภาพที่ 2.127) เป็นการสนับสนุนแนวคิดที่กล่าวว่าปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุสร้างขึ้นโดยจำลองแบบจากปราสาทพิมาย มากกว่าจะได้รับอิทธิพลจากทับหลังบาปวนหรือนำรูปแบบของทับหลังแบบบาปวนกลับมาใช้ใหม่ ส่วนการปรากฏภาพเทวปกรณัมในศาสนาพราหมณ์บนทับหลังของปรางค์ประธานซึ่งควรเป็นเรื่องราวในพุทธศาสนา จนทำให้อาจคิดไปได้ว่าปรางค์ประธานแห่งนี้อาจดัดแปลงมาจากเทวสถานเดิมในศาสนาพราหมณ์มาเป็นพุทธศาสนสถาน (ศักดิ์ชัย 2549, 25 - 26) เพราะที่ปราสาทพิมายซึ่งเป็นพุทธสถานในลัทธิตันตรยานมาตั้งแต่ต้นก็พบภาพสลักเล่าเรื่องในศาสนาพราหมณ์ตามองค์ประกอบภายนอกของปราสาทอย่างมากมายอยู่แล้ว ผู้ที่จำลองแบบปราสาทพิมายมาสร้างปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุก็คงนำแบบอย่างดังกล่าวมาปะปนกับประติมานิรมาณวิทยาในพุทธศาสนาบ้างก็ไม่ใช่เรื่องแปลกน่าใจเลย

ภาพที่ 2.128


ภาพที่ 2.129

ประเด็นต่อมามีผู้ศึกษาไว้มากแล้วจึงไม่กล่าวถึงรายละเอียดในที่นี้มากนัก (ดูรายละเอียดใน ศักดิ์ชัย 2549, 17 - 22) ได้แก่ ลวดลายปูนปั้นประดับปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุในสมัยแรกสร้าง ทั้งลายหน้ากระดานซึ่งเป็นดอกซีกดอกซ้อน ลายกลีบบัวประดิษฐ์แบบเขมร รูปหงส์เรียงแถว ลายดอกสี่กลีบหรือลายสี่ดอก ลายกรวยเชิงประดับบัวเชิงเรือนธาตุ (ภาพที่ 2.128) และลายเฟื่องอุบะประดับบัวรัดเกล้าเรือนธาตุ มีความใกล้ชิดเป็นอย่างมากกับลายจำหลักบนองค์ประกอบของปราสาทประธานของปราสาทพิมาย (ภาพที่ 2.129) อย่างไม่ต้องสงสัย กระนั้นก็ตามความเก่าแก่ของลวดลายที่เลียนแบบมาจากปราสาทพิมายในศิลปะนครวัด มิได้เป็นตัวบ่งชี้ว่าอายุเวลาของปรางค์ประธานจะมีความเก่าแก่ตามไปด้วย เพราะต้องใช้อายุเวลาล่าสุดหรือตัวเชื่อมที่จะบ่งบอกอายุเวลาของปรางค์ประธานเป็นตัวบ่งบอกด้วย

ส่วนรูปเกียรติมุขคายเฟื่องอุบะบนบัวรัดเกล้าเรือนธาตุของปรางค์ประธาน วู้ดวาร์ดกล่าวว่าเป็นอิทธิพลจากศิลปะพุกามนั้น ผู้วิจัยเสนอให้มีการพิจารณาลวดลายแบบเดียวกันนี้ซึ่งปรากฏตั้งแต่ศิลปะคุปตะของอินเดียและแพร่หลายมาจนถึงศิลปะปาละและเสนะร่วมด้วย ซึ่งหากเป็นเช่นนั้นก็อาจสอดคล้องกับอิทธิพลศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย และเข้ามามีบทบาทต่องานพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทในช่วงระยะเวลานี้

การเลือกปราสาทพิมายเป็นต้นแบบในการจำลองมาสร้างปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ นอกจากเหตุผลในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์และสำคัญของปราสาทดังกล่าวแล้ว ยังอาจเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องการประดิษฐานปูชนียวัตถุของปรางค์ประธานด้วย เนื่องจากปรางค์ประธานเลือกใช้ฐานเตี้ยแบบปราสาทเขมรในรุ่นศิลปะนครวัดและบายน จึงไม่น่าที่จะสร้างห้องกรุที่มีความลึกลงไปใต้พื้นปรางค์เป็นที่บรรจุและเก็บรักษาพระบรมสารีริกธาตุรวมถึงศาสนวัตถุที่ถวายเป็นพุทธบูชาได้ ต่างจากปรางค์ประธานของวัดมหาธาตุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งตั้งบนฐานสูงแบบเดียวกับปราสาทพระปิถุ หมายเลขเอ็กซ์ (X) ในเมืองพระนครที่อาจสร้างขึ้นในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 8 เป็นแม่แบบ เนื่องจากต้องใช้พื้นที่ใต้ปรางค์ซึ่งมีความลึกพอสมควรในการบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ดังพบว่าปรางค์ประธานหลายแห่งในอยุธยาซึ่งมีกรุบรรจุพระบรมสารีริกธาตุก็ล้วนมีฐานสูง เช่นปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ วัดพระราม และวัดไชยวัฒนาราม เป็นต้น ยกเว้นในกรณีของปรางค์ประธานวัดพุทไธสวรรย์อันจำลองแบบอย่างมาจากปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี จึงมีฐานเตี้ยและต้องสร้างเจดีย์ในเรือนธาตุเป็นที่บรรจุ

พระบรมสารีริกธาตุแทนกรุใต้พื้นปรางค์ ด้วยเหตุนี้ จึงมีความเป็นไปได้ว่าภายในเรือนธาตุของปรางค์ประธานน่าจะเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน มากกว่าจะเป็นที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุซึ่งนิยมบรรจุไว้กรุใต้พื้นปรางค์ปรางค์ประธาน

อนึ่ง การประดิษฐานพระพุทธรูปในปรางค์ประธานอาจสัมพันธ์กับพระพิมพ์พระพุทธเจ้าสามองค์ที่พบแพร่หลายในประเทศไทยด้วย สอดคล้องกับการสร้างปรางค์บริวารขนาบข้างปรางค์ประธานเพิ่มเติมในภายหลังเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปให้ครบเป็น 3 องค์ด้วย นักวิชาการส่วนมากเชื่อว่าปรางค์บริวารที่ขนาบข้างปรางค์ประธานทั้ง 2 หลัง สร้างขึ้นพร้อมกับปรางค์ประธาน เพราะยังมีตัวอย่างจากปรางค์ประธานในสมัยอยุธยาหลายแห่งที่ยังสืบทอดลักษณะทางสถาปัตยกรรมดังกล่าวไว้ ได้แก่ ปรางค์ประธานวัดพุทไธสวรรย์ วัดพระราม วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดสุพรรณบุรี และวัดจุฬามณี จังหวัดพิษณุโลก และน่าจะได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบมาจากปรางค์สามยอดก่อนที่จะถ่ายแบบมายังปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี แล้วแพร่หลายไปยังอยุธยาในที่สุด (ศักดิ์ชัย 2549, 11 - 13)

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าปรางค์บริวารทั้ง 2 หลังคงสร้างขึ้นเพิ่มเติมในเวลาต่อมา ดังเห็นได้จากวัสดุที่ใช้ในการก่อปรางค์บริวารเป็นอิฐไม่สอปูนประกอบลวดลายปูนปั้น ในขณะที่ปรางค์ประธานเป็นศิลาแลง ซึ่งหากสร้างขึ้นพร้อมกันแล้วมาตรฐานในการใช้วัสดุก็คงไม่แตกต่างกันขนาดนั้น การสังเกตของผู้วิจัยยังพบว่าฐานของปรางค์บริวารตรงส่วนที่เชื่อมต่อกับปรางค์ประธานได้สร้างทับลงไปบนบันไดทางขึ้นสู่มุขปรางค์ประธานทางด้านทิศเหนือและทิศใต้ และด้วยความที่ปรางค์ประธานไม่มีบันไดทางขึ้นสู่ตรีมุขด้านทิศตะวันออก และบันไดตรีมุขทางด้านทิศเหนือและใต้ก็ทอดลงเพียงฐานชั้นที่ 2 และ 3 เท่านั้น ไม่ลงไปจนถึงระดับพื้นดินด้านล่าง ทำให้เมื่อเวลาขึ้นสู่องค์ปรางค์จะต้องขึ้นทางบันไดสู่มุขปรางค์ด้านทิศเหนือ ทิศใต้ และทิศตะวันตกแทน ดังนั้น เมื่อมีการสร้างปรางค์บริวารทับลงบนบันไดทางขึ้นมุขด้านทิศเหนือและทิศใต้ จึงทำให้เหลือเพียงด้านทิศตะวันตกเท่านั้นที่ขึ้นสู่ปรางค์ประธานได้โดยตรง หาไม่แล้วก็จะต้องใช้บันไดด้านทิศเหนือขึ้นสู่ปรางค์บริวารเป็นทางผ่านเข้าไปถึงปรางค์ประธานได้ซึ่งดูจะเป็นเรื่องน่าปวดหัวใช่น้อยหากปรางค์บริวารสร้างขึ้นพร้อมกับปรางค์ประธานมาตั้งแรกแรกสร้าง แต่น่าจะสร้างขึ้นในช่วงระยะเวลาไล่เลี่ยกับการสร้างปรางค์หมายเลข 16 ค. และปรางค์ของวัดนครโกษาแล้ว

ในที่นี้ผู้วิจัยจึงเสนอว่า มีความเป็นไปได้ที่ปรางค์บริวารจะสร้างขึ้นภายหลังเมื่อคตินิยมเรื่องพระพุทธเจ้าสามพระองค์ อันมีความหมายถึง พระอดีตพุทธะ พระปัจจุบันพุทธะ และพระอนาคตพุทธะ เริ่มได้รับความนิยมมากแล้ว โดยปรางค์ประธานน่าจะเทียบได้กับ “รัตนปราสาท” หรือเรือนแก้วขนาดใหญ่ อันเป็นที่ประดิษฐานพระปัจจุบันพุทธะ คือ พระสมณโคดม ผู้ทรงมีขนาดพระวรกายสูงใหญ่ที่สุดหรือบางครั้งทรงเครื่องประดับอย่างวิจิตร ประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัย ดังปรากฏในพระพิมพ์พระพุทธเจ้าสามองค์จากวัดพระธาตุหริภุญชัย (ดู ภาพที่ 2.99) ส่วนปรางค์บริวารองค์ทิศใต้น่าจะเป็นที่ประดิษฐานรูปพระอดีตพุทธะ และปรางค์บริวารด้านทิศเหนือเป็นที่ประดิษฐานรูปพระอนาคตพุทธะ ดังปรากฏพระพุทธรูปขนาดรองลงมาอีก 2 องค์ประทับสมาธิราบ ปางสมาธิ หรือปางมารวิชัย ในพระพิมพ์พระพุทธเจ้าสามองค์

อนึ่ง ผู้วิจัยเห็นว่าอายุของปรางค์ประธานน่าจะไม่เก่าไปกว่าที่บรรดานักวิชาการทั้งหลายได้วิเคราะห์ไว้ คือ ประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 19 ส่วนอายุเวลาของปรางค์บริวารน่าจะสร้างขึ้นหลังจากนั้นเล็กน้อย อย่างไรก็ดี หลักฐานสำคัญที่อาจสนับสนุนอายุเวลาของปรางค์ประธานยังพิจารณาได้จากพระพุทธรูปปูนปั้นบนหน้าบันมุขปรางค์ด้านทิศใต้ ปัจจุบันถูกโจรกรรมพระเศียรไปนาน

แล้ว และหน้าบันรูปพระพุทธเจ้าพร้อมพระสาวก 5 รูปบนมุขด้านทิศตะวันตกที่ปัจจุบันหลุดหายไปแล้ว แต่ยังพิจารณาได้จากภาพถ่ายของ น. ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ)

ภาพที่ 2.130

ภาพที่ 2.131

หน้าบันมุขปรางค์ประธานด้านทิศใต้ (ภาพที่ 2.130) แสดงภาพพระพุทธรูปประทับสมาธิราบ ปางมารวิชัยในเรือนแก้ว (ภาพที่ 2.131) ทรงครองจีวรห่มเฉียง มีสังฆาฏิแถบกว้างพาดพระอังสะยาวจรดพระนาภี พระเกศาถักครอบด้วยมงกุฎทรงกรวยเรียบ ทางด้านขวาของพระองค์มีกษัตริย์ทรงอุณหิสและมงกุฎ ศิรัศจักรล้อมรอบพระเศียร หันพระพักตร์ตรง สีพระพักตร์แจ่มใส ประทับในท่ามหาราชลีลา พระหัตถ์ถือดอกบัวนั่งถวายนมัสการ ทางด้านซ้ายเป็นพราหมณ์ ดังเห็นได้จากการเกล้ามวยที่ท้ายทอย มีศิรัศจักรล้อมรอบเศียร นั่งในท่าเดียวกันถือดอกบัวถวายนมัสการเช่นกัน หันหน้าเสี้ยวจ้องมองไปยังพระพุทธองค์แลดูเคร่งขรึม

จากพุทธลักษณะของพระพุทธรูปสอดคล้องเป็นอย่างดีกับนิกายเถรวาททีฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ตั้งแต่ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 18 และเริ่มมีบทบาทในงานพุทธศิลป์ตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไป จากความเรียบง่ายของการทรงเครื่องประดับที่คลี่คลายจากพระพุทธรูปทรงเครื่องของเขมรมากแล้ว เทียบได้กับพระพุทธรูปสัมฤทธิ์ปางมารวิชัย ทรงมงกุฎทรงกรวยเรียบ และมีอายุเวลาที่กำหนดไว้ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 19 (ดู ภาพที่ 2.39) แต่เนื่องจากพระพุทธรูปปูนปั้นของปรางค์ประธานยังคงเป็นพระเกศาถักขณะที่พระพุทธรูปปางมารวิชัยสัมฤทธิ์เม็ดพระศกเริ่มเป็นก้นหอยและปลายสังฆาฏิเป็นเขี้ยวตะขาบแล้ว จึงอาจกำหนดของพระพุทธรูปปูนปั้นบนหน้าบันของปรางค์ประธานไว้ก่อนหน้านั้น คือ ประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 19

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดอายุเวลาของปรางค์ประธานองค์นี้ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวซึ่งก็ไม่ถอยห่างมากจากอายุเวลาของปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ ที่นักวิชาการกำหนดไว้ว่าน่าจะสร้างขึ้นในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 19

3. <u>นิกายเถรวาทก่อนกาลของคณะสงฆ์ลังกาวงศ์</u>

นิกายเถรวาทในประเทศไทยเจริญรุ่งเรืองขึ้นในแถบที่ตั้งของกลุ่มชนที่ใช้ภาษามอญโบราณหรือในที่นี้จะเรียกว่า "มอญโบราณ" และได้เจริญรุ่งเรืองขึ้นก่อนในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและลุ่มแม่น้ำชี จนกระทั่งภายหลังจึงได้เจริญรุ่งเรืองขึ้นในลุ่มแถบแม่น้ำอิระวดีของพม่าตั้งแต่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 11 จนถึงประมาณพุทธศตวรรษที่ 16 การวิเคราะห์ของปีเตอร์ สกิลลิ่ง (Peter Skilling) แสดงให้เห็นว่านิกายเถรวาทของมอญโบราณในประเทศไทยมีพัฒนาการขึ้นเองโดยปราศจากอิทธิพลของคณะสงฆ์มหาวิหารวาสินหรือคณะสงฆ์มหาวิหารอันเป็นศูนย์กลางของนิกายเถรวาทที่ลังกา โดยตั้งข้อสังเกตว่าพุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทของพวกปยูและจากศรีเกษตรและเบกซาโน่แสดงอิทธิพลจากศิลปะอมราวดีในรัฐอานธรประเทศของอินเดีย ขณะที่พุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทของทวารวดี (มอญโบราณ) ล้วนเป็นอิทธิพลจากศิลปะคุปตะจากทางตอนเหนือของอินเดีย (Skilling 1997, 101 - 102) ความเห็นของสกิลลิ่งสอดคล้องกับพิริยะที่กล่าวว่าแม้พื้นฐานความสัมพันธ์ทางพุทธศาสนาระหว่างไทยกับลังกาแต่กลับพบว่าพุทธศิลป์ของไทยกับลังกามีความสัมพันธ์กันน้อยมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงพุทธศตวรรษที่ 13 ซึ่งนิกายเถรวาทเริ่มปรากฏงานพุทธศิลป์ขึ้นในประเทศไทย (พิริยะ 2545, 207)

การตีความของนักวิชาการ เช่น ไฮแรม วู้ดวาร์ด พิริยะ ไกรฤกษ์ รวมทั้งผู้วิจัยบ่งชี้อย่างชัดเจนว่าประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลาระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 19 จนถึงประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 20 ล้วนสร้างขึ้นในนิกายเถรวาทซึ่งมีพื้นฐานมาจากประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทที่เคยเจริญรุ่งเรืองในกลุ่มมอญโบราณผสมผสานกับรูปแบบพุทธศิลป์ของกัมพูชาในประเทศไทยและพุทธศิลป์อินเดียสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะซึ่งยังส่งอิทธิพลให้กับพุทธศิลป์ในศิลปะหลังบายนของกัมพูชาด้วยแต่ก็เป็นนิกายเถรวาทซึ่งปราศจากอิทธิพลจากคณะสงฆ์มหาวิหารวาสินของลังกา ปัญหาที่ตามมาก็คือ นิกายเถรวาทมีนิกายย่อยหรือคณะสงฆ์ที่มีแนวคิดและการยึดถือปฏิบัติแตกต่างกันอันส่งผลให้แรงบันดาลใจในการสร้างพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทแต่ละสายมีความแตกต่างกัน ดังนั้น นิกายเถรวาทซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้ควรจะได้รับการนิยามเช่นไร

ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มมอญกับกลุ่มเขมรคงเริ่มปรากฏในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยโดยมีหลักฐานชัดเจนตั้งแต่ประมาณพุทธศตวรรษที่ 12 แล้ว ดังปรากฏในจารึกวัดจันทึก ตำบลจันทึก อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา อักษรปัลลวะ ภาษาสันสกฤต กล่าวถึง "พระเทวี (มเหสี) ของเจาแหงทวารวดีทรงบัญชาใหพระธิดาสรางพระรูปของพระตถาคตนี้ไว้" (กรรณิการ์และจิรพัฒน์ 2552, 388 - 394) อย่างไรก็ดี แม้จะพบคำว่าทวารวดีในจารึกดังกล่าวแต่ก็คงมิได้หมายความว่าทวารวดีได้แผ่อำนาจมาจนถึงจังหวัดนครราชสีมาหากคงเป็นการแสดงความสัมพันธ์ทางเครือญาติผ่านการสมรสระหว่างพระธิดาของ "เจ้าแห่งทวารวดี" กับเมืองในแถบนครราชสีมามากกว่ารวมถึงแสดงให้เห็นการนับถือพุทธศาสนาของเจ้าหญิงจากทวารวดีองค์ดังกล่าว เช่นเดียวกันเมืองโบราณเสมา ตำบลเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา ที่ตั้งอยู่ไม่ไกลกันก็เป็นเมืองโบราณที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างมอญโบราณและเขมรก็เจริญรุ่งเรืองในช่วงประมาณพุทธศตวรรษที่ 15 - ครึ่งแรก 16 ดังหลักฐานจารึกหลายหลัก เช่น จารึกบ่ออีกา พุทธศักราช 1411 ภาษาเขมรและสันสกฤต พบที่ตำบลเสมา อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา กล่าวถึงพระราชาแห่ง "ศรีจนาศะ" ทรงบริจาคทานแด่พระภิกษุสงฆ์เพื่อพระโพธิญาณในภายภาคหน้า (เซเดส์ 2529, 23 - 29) นอกจากนี้ ยังพบหลักฐานทางพุทธศิลป์จำนวนหนึ่งอันสะท้อนความรุ่งเรืองของนิกายเถรวาทในแถบนี้ด้วย เช่น รูปพระสมณโคดมสลักศิลา

พบที่เมืองโบราณเสมา (ดู ภาพที่ 2.48) มีจารึกคาถา*เย ธมฺมา* ภาษาบาลีบนคานของเรือนแก้วที่น่าจะสร้างขึ้นเมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 15

พิริยะ (2555, 332) ให้ความเห็นว่านิกายเถรวาทในภาคกลางของประเทศไทยของมอญโบราณคงเริ่มเสื่อมลงในช่วงประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 15 สอดคล้องกับจารึกภาษาบาลีที่เริ่มหายไปแต่จารึกภาษามอญโบราณและภาษาสันสกฤตยังคงแพร่หลายไปอีกกว่าศตวรรษ ทั้งนี้ คงเนื่องมาจากการแผ่อิทธิพลของกัมพูชาในภาคกลางของประเทศไทยเหนือดินแดนมอญโบราณซึ่งคงเริ่มเข้มข้นขึ้นตั้งแต่ประมาณช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 15 ดังเห็นได้จากจารึกเขมรหลักหนึ่งกล่าวถึงพระเจ้าราเชนทรวรมัน (พุทธศักราช 1487 - 1511) ทรงทำสงครามมีชัยชนะต่อพวก "รามัณญ์" อันหมายถึง พวกมอญโบราณในภาคกลางของประเทศไทย (พิริยะ 2555, 137) ซึ่งอาจหมายถึงละโว้หรือลพบุรีในปัจจุบัน ดังเห็นได้จากการสร้างเทวสถานในศาสนาพราหมณ์อย่างปรางค์แขกที่ใจกลางของเมืองละโว้อันประกอบด้วยปราสาทอิฐ 3 หลังบนฐานเดียวกันซึ่งคงสร้างขึ้นถวายแด่พระตรีมูรติอันเป็นประติมานิรมาณวิทยาที่นิยมในรัชกาลนี้ และจารึกเมืองเสมา พุทธศักราช 1514 กล่าวถึงพระเกียรติคุณของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 (พุทธศักราช 1511 - 1544) ผู้เป็นพระราชโอรสของพระเจ้าราเชนทรวรมัน รวมทั้งพระมหาราชครูยัชญวราหะผู้สร้างปราสาทบันทายสรีได้สถาปนารูปพระตรีมูรติและข้าราชการของพระองค์ผู้หนึ่งได้สร้างพระพุทธรูปไว้ 7 องค์พร้อมกับปราสาทอีกหลังหนึ่ง (อำไพ 2529, 105 - 117) จารึกนี้นอกจากจะเป็นการประกาศการสืบสันตติวงศ์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ 5 แล้วยังเป็นการแสดงสิทธิธรรมและพระราชอำนาจเชิงสัญลักษณ์เหนือดินแดนของพวกมอญที่พระราชชนกของพระองค์เคยมีชัยชนะด้วย

อาณาจักรมอญโบราณที่เคยรุ่งเรืองอยู่ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาอาจต้องพานพบกับกาลอวสานอย่างแท้จริงเมื่อพระเจ้าสูรยวรมันที่ 1 (พุทธศักราช 1545 - 1592) ทรงยกทัพมาทำสงครามกับเมืองละโว้ซึ่งอาจแข็งข้อต่อกัมพูชาและทำลายเมืองทั้งเมืองลงอย่างราบคาบจนกลายเป็นเมืองร้าง ดังปรากฏความจากจารึกหลักที่ K.1198 ของกัมพูชาส่วนที่เป็นจารึกภาษาสันสกฤต มีความสำคัญตอนหนึ่งกล่าวว่า "เพราะความเสื่อมแห่งกลียุค เมืองลวปุระ (ลพบุรี) กลายเป็นป่า ปรากฏความพังพินาศไปทั่ว ความงดงามทั้งหมดมลายหายไป เกลื่อนกล่นไปด้วยสัตว์ป่าทั้งหลาย มีเสือโคร่งเป็นต้น ดูน่ากลัวยิ่งกว่าป่าช้าที่เผาศพ" (ศานติ 2554, 41) สงครามระหว่างกัมพูชากับละโว้คงเกิดขึ้นก่อนพุทธศักราช 1568 ไม่นานนัก ดังปรากฏในข้อความในจารึกศาลสูง ภาษาเขมร หลักที่ 1 พบที่จังหวัดลพบุรี แม้ว่าจารึกดังกล่าวอาจให้ภาพที่เกินจริงไปบ้างของสงครามถึงขึ้นเมืองละโว้ถูกร้างลงจนกลายเป็นป่าด้วยต้องการสรรเสริญพระเกียรติคุณของพระเจ้าสูรยวรมันที่ 1 เพราะอย่างน้อยที่สุดข้อความในจารึกศาลสูงพบที่ลพบุรีได้กล่าวถึงพระราชโองการของพระเจ้าสูรยวรมันที่ 1 ซึ่งตรัสให้พระภิกษุ "มหายานสถวิร" ถวายบุญกุศลอันเกิดจากการบำเพ็ญตบะให้กับพระองค์ (เซเดส์ 2529, 159 - 163)

การรุกรานของกัมพูชาอย่างหนักหน่วงดังที่เกิดขึ้นกับเมืองละโว้สอดคล้องกับจารึกเขมรซึ่งเริ่มเข้ามาแทนที่จารึกภาษามอญเมื่อราวต้นพุทธศตวรรษที่ 16 อันถือว่าเป็นช่วงสิ้นสุดของอาณาจักรมอญโบราณในภาคกลางของประเทศไทย เหตุการณ์ดังกล่าวคงทำให้ชาวมอญบางส่วนเริ่มอพยพไปสมทบยังเมืองมอญต่างๆ ที่เคยเจริญอยู่ก่อนแล้ว เช่น กลุ่มมอญในแถบลุ่มแม่น้ำมูลและแม่น้ำชี กลุ่มมอญในแถบภาคเหนือซึ่งต่อมาจะสถาปนาอาณาจักรหริภุญชัยที่มีความรุ่งเรืองในด้านพุทธศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มมอญในลุ่มแม่น้ำชีซึ่งมีศูนย์กลางทางด้านศาสนาและวัฒนธรรมในบริเวณเมืองฟ้าแดดสูงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ ยังคงสืบทอดคตินิยมของนิกายเถรวาทของอาณาจักรมอญโบราณในภาคกลางของประเทศไทยผสมผสานกับวัฒนธรรมของท้องถิ่นเดิมและวัฒนธรรมเขมร

ในขณะที่ละโว้เองได้กลายเป็นประเทศราชอย่างสมบูรณ์ของกัมพูชา ภาพสลักอันมีชื่อเสียงทางด้านทิศใต้ของปราสาทนครวัดแสดงภาพกองทัพของพระเจ้าสูรยวรมันที่ 2 แสดงภาพกองทัพของละโว้ถัดไปไม่ไกลจากทัพชาวสยามภายใต้การนำของแม่ทัพผู้สูงศักดิ์ ดังปรากฏจารึกใต้ภาพว่า “พระกัมรเตงอัญศรีชยสิงหวรมันภายในป่านำพลละโว้ (โลว)” (จิตร 2540, 65)

แม้จะตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของกัมพูชาแต่นิกายเถรวาทเถรวาทยังคงเป็นที่นับถือในหมู่ชนชั้นสูงในภาคกลางของประเทศไทยอย่างน้อยจนถึงประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 18 ดังเห็นได้จากจารึกดงแม่นางเมือง พบที่เมืองโบราณดงแม่นางเมือง ตำบลบางตาหงาย อำเภอบรรพตพิสัย จังหวัดนครสวรรค์ จารึกด้วยอักษรขอมโบราณ ภาษาเขมรและภาษาบาลี กล่าวถึงมหาเสนาบดีนามว่าศรีตรีภูวนาทิตยอิศวรทวีปนำพระศาสน์ (คำสั่ง) ของพระเจ้าศรีธรรมาโศก ให้เจ้าเมืองสุนัตนำเครื่องสักการะของพระองค์ถวายแด่ “พระสรีรธาตุ” พระนามว่าพระกมรเตงชคตศรีธรรมาโศก ณ ตำบลธานยปุระ เมื่อพุทธศักราช 1710 (ฉ่ำ 2529, 112) นี่อาจเป็นครั้งสุดท้ายที่จารึกภาษาบาลีจะปรากฏขึ้นในภาคกลางของประเทศไทยก่อนที่พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 จะแผ่พระราชอำนาจเชิงสัญลักษณ์ของพระองค์มาพร้อมกับพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานจึงเกิดการผสมผสานกันระหว่างพุทธศิลป์ของกลุ่มมอญโบราณกับพุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานจากกัมพูชา ดังเห็นได้จากพุทธลักษณะโดยรวมของพระพุทธรูปจะมีการ “ลดรูป” จากความอลังการของพระพุทธรูปทรงเครื่องแบบเขมรมาสู่ความเรียบง่ายซึ่งอาจเป็นอิทธิพลแบบเถรวาท แต่ยังคงสะท้อนประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในลัทธิตันตรยาน

หลังการสิ้นพระชนม์พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เมื่อราวพุทธศักราช 1761 พุทธศาสนาลัทธิตันตรยานภายใต้พระราชูปถัมภ์ของพระองค์คงเริ่มลดบทบาทลงจนกระทั่งสิ้นสุดลงอย่างแท้จริงเมื่อพระเจ้าชัยวรมันที่ 8 (พุทธศักราช 1786 - 1818) ผู้ทรงนับถือลัทธิไศวะอย่างแรงกล้าได้ทรงต่อต้านพุทธศานาอย่างรุนแรง พระองค์โปรดให้ทำลายพระพุทธรูปหรือดัดแปลงให้เป็นเทวรูปหรือศิวลึงค์ทั่วทั้งเมืองพระนคร การทำลายพุทธศาสนาครั้งนี้คงจำกัดเฉพาะเมืองพระนครและบริเวณใกล้เคียงเท่านั้น เนื่องจากที่บรรดารูปสลักพระพุทธรูปที่ปราสาทบันทายฉมาร์ บนเส้นทางระหว่างเมืองพระนครและพิมาย มิได้ถูกทำลายไปด้วย จึงเป็นไปได้ว่าในช่วงระยะเวลานี้นิกายเถรวาทที่แต่เดิม ถูกบดบังด้วยรัศมีอันแรงกล้าของลัทธิตันตรยาน ศาสนาการเมืองของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 คงมีโอกาสฟื้นตัวขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งในภาคกลางของประเทศไทย ส่วนทางภาคเหนือของประเทศ จารึกวัดดอนแก้ว จังหวัดลำพูน จารขึ้นในพุทธศักราช 1762 กล่าวถึงพญาสววาธิสิทธิเสด็จออกทรงพระผนวช พร้อมด้วยพระโอรส 2 พระองค์ (กรมศิลปากร (ม.ป.ป.), 101)

ในขณะที่เมืองพระนครเองนิกายเถรวาทคงยังไม่มีโอกาสสถาปนาตัวเองขึ้นมาจนกระทั่งพระเจ้าชัยวรมันที่ 8 ทรงถูกถอดออกจากราชสมบัติในพุทธศักราช 1838 ด้วยน้ำมือพระชามาดาของพระองค์ คือ พระเจ้าศรีอินทรวรมัน (พุทธศักราช 1838 - 1850) ผู้ทรงเป็นพุทธมามกะดังเห็นได้จากจารึกภาษาบาลีเริ่มปรากฏเป็นครั้งแรกในกัมพูชาตรงกับพุทธศักราช 1851 หรือเพียง 1 ปีหลังจากที่ทรงสละราชสมบัติให้พระเจ้าศรีอินทรชัยวรมัน (พุทธศักราช 1850 - 1870) ในช่วงระยะเวลาประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ 19 นี้เองที่กัมพูชาไม่สามารถรักษาเมืองขึ้นภายใต้ขอบขัณฑสีมาได้อีกต่อไป โจว ต้า กวน รายงานว่า ในปลายรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 8 กัมพูชาถูกรุกรานโดยชาว “เสียน” หรือชาวสยามจนมีหลายหมู่บ้านต้องร้างลง นอกจากนี้ ในช่วงรัชกาลของพระเจ้าศรีอินทรวรมันบรรดาเมืองขึ้นของเขมรต่างก็ส่งเครื่องราชบรรณาการไปถวายพระจักรพรรดิจีน ในระหว่างพุทธศักราช 1825 - 1843 เช่นสยามส่งไปราชสำนักหยวน 5 ครั้ง และทางจีนเองก็ส่งราชทูตมาสยามถึง 5 ครั้ง ในพุทธศักราช 1837 พระจักรพรรดิจีนยังมีพระ

ราชโองการให้เชิญ “กำมฺรเตง” แห่งสยามมายังราชสำนักจีน และในปีเดียวกันนั้น “กำมฺรเตง” แห่งเพชรบุรี ได้ส่งเครื่องราชบรรณาการไปยังจีน เช่นเดียวกันในช่วงระยะเวลานั้นละโว้ก็ได้ส่งเครื่องราชบรรณาการไปถึง 5 ครั้ง และในพุทธศักราช 1840 ก็ได้ส่งไปพร้อมกับคณะทูตจากสยามด้วย ที่ต่อมาสยามกับละโว้จะรวมกันเป็นหนึ่งเดียวในนามของอโยธยาศรีรามเทพนคร ด้วยเหตุนี้จึงมีความเป็นไปได้ที่ช่วงเวลาประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไปนิกายเถรวาทในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาจึงน่าที่จะเริ่มมีอิทธิพลในแถบภาคกลางของประเทศไทยก่อนจะแพร่หลายไปยังเมืองต่างๆ ทั้งในภาคเหนือ ภาคใต้ของประเทศไทย รวมไปถึงอิทธิพลที่ย้อนกลับไปยังกัมพูชาด้วย

ในขณะที่ลัทธิตันตรยานได้ปลาสนาการไปจากกัมพูชาพร้อมกับอำนาจเชิงสัญลักษณ์ของกัมพูชาเหนือเมืองลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา พุทธศาสนาในอินเดียโดยเฉพาะลัทธิตันตรยานที่เคยได้รับการอุปถัมภ์จากราชวงศ์ปาละและเสนะ ต้องมีอันดับวูบลงจากการรุกรานของกษัตริย์มุสลิมเชื้อสายเติร์กที่อินเดียเรียกว่า “ตุรุกษะ” จนในที่สุดพุทธศาสนาก็ได้อันตรธานไปจากอินเดียอย่างถาวร พระภิกษุตารนาถ ชาวธิเบต ได้บันทึกความทรงจำของพระภิกษุจากอินเดียที่อพยพไปยังธิเบตจากการโจมตีดังกล่าว ดังนี้

“หลังการสิ้นพระชนม์ของพระเจ้าราธิกเสนะ[12] *(พระเจ้าวัลลาลเสนะ - ผู้วิจัย) ความสงบสุขดำรงอยู่ในรัชกาลของพระเจ้าลพัมเสนะ(พระเจ้าลักษมัณเสนะ - ผู้วิจัย) ได้ไม่นานนัก การมาถึงของพระราชาแห่งตุรุษกะผู้ทรงพระนามว่าพระจันทร์ยังดินแดนแห่งอันทรเวทิ*[13] *ซึ่งตั้งอยู่ในระหว่างแม่น้ำคงคาและยมุนา พระภิกษุบางรูปได้เป็นผู้ส่งสารให้กับพระราชาผู้นั้น ด้วยเหตุนั้น พระราชาผู้ต่ำช้าจึงได้ครอบครองดินแดนภัมคล*[14] *รวมถึงดินแดนอื่นๆ ในที่สุดก็ได้ครอบครองมคธทั้งหมดไว้ได้และสังหารหมู่พระภิกษุจำนวนมากที่โอทันตปุรี พวกนั้นได้ทำลายที่นั่นรวมไปถึงที่วิกรมศีล*

ในที่สุดพวกเปอร์เซียนก็ได้สร้างป้อมปราการลงบนซากปรักหักพังของโอทันตวิหาร บัณฑิตศากยศรีได้เดินทางไปยังจะ-การ์-ดะ-ละ (จกัททล) ที่โอฑิวิศาทางตะวันออก ท่านจำพรรษาที่นั่นเป็นเวลา 3 ปีจึงเดินทางต่อไปยังธิเบต

ท่านมหาบัณฑิตรัตนรักษิตผู้เดินทางไปยังเนปาล มหาบัณฑิตบางรูปเช่นมหาบัณฑิตชญานากรคุปตะพร้อมด้วยบัณฑิตร่วมร้อยรูปเดินทางไปยังตะวันตกเฉียงใต้ของอินเดีย มหาบัณฑิตพุทธศรีมิตรและสาวกของพระทศพล คือ ท่านวัชรศรี พร้อมด้วยบัณฑิตจำนวนหนึ่งเดินทางไปจนถึงตอนใต้ พวกมหานตะอันรวมไปถึงท่านพระอาจารย์สังฆมศรีชญาน พระอาจารย์รวิศรีภัทร พระอาจารย์จันทรากรคุปตะพร้อมด้วยบัณฑิต 200 คนเดินทางไกลไปทางตะวันออกจนถึงพุกาม มุญัน กัมพูชา และดินแดนอื่นๆ เป็นเหตุให้ธรรมะแทบจะสูญสิ้นไปจากดินแดนมคธ” (Tāranātha 1990, 319)

---

[12] ดูจากกษัตริย์ที่ครองราชย์ต่อไปในช่วงที่พวกตุรุษกะโจมตีเบงกอลตะวันตกและพิหาร คือ พระเจ้าลักษมัณเสนะ กษัตริย์พระองค์นี้ที่พระภิกษุตารนาถเรียกว่า พระเจ้าราธิกเสนะ จึงควรหมายถึงรัชกาลของพระเจ้าวัลลาลเสนะ ผู้ครองราชย์ก่อนพระเจ้าลักษมัณเสนะในระหว่างพุทธศักราช 1701 - 1722

[13] ปัจจุบันยังไม่ทราบว่าเป็นที่ใด

[14] ในที่นี้น่าจะอยู่ในแถบเบงกอลตะวันอออก อย่างไรก็ดี เป็นที่แน่นอนว่ากษัตริย์มุสลิมพระองค์นี้ครองครองดินแดนเพียงบางส่วนของอินเดียตอนเหนือเท่านั้น (ดูรายละเอียดใน Mukhis 1990, 443 - 444)

นักวิชาการสันนิษฐานว่าราชาแห่งตุรุกษะ (เติร์ก) ผู้ทรงพระนามว่าดวงจันทร์ คือ สุลต่านเติร์กผู้ทรงพระนามว่า Qutb-ud-din Aibak หรือ Shihab-ud-din สุลต่านแห่งเดลีพระองค์แรกและเป็นผู้สร้างหอ Qutub Minar ที่เดลี คำว่า “Qutb” ในพระนามมีความหมายถึงดาวเหนือ เช่นเดียวกับคำว่า “Shihab” ก็มีความหมายถึงดาวฤกษ์ ซึ่งอาจใกล้เคียงกับพระนามที่พระตารถนาถเรียกว่าดวงจันทร์ สุลต่านองค์นี้มีแม่ทัพคนสำคัญ คือ Ikhtiyar-ud-din Muhammad bin Bakhtivar Khaliji ผู้ยกทำลายวิกรมศีลและโอทันตวิหารอันตั้งอยู่ในรัฐพิหารของอินเดียตรงกับพุทธศักราช 1746 อย่างราบคาบ (ดูรายละเอียดใน Mukhis 1990, 442 - 444) คณะสงฆ์ซึ่งหนีตายจากน้ำมือของมุสลิมเหล่านี้ได้เดินทางเข้ามาลี้ภัยในดินแดน “ไกลไปทางตะวันออก” ของอินเดียซึ่งได้แก่ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คือ พุกาม “มุญ้น” ที่อาจหมายรวมถึง รามัญ อันได้แก่ หงสาวดีหรือพะโค (Tāranātha 1990, 319; Ray 2002, 94) กัมพูชา และดินแดนอื่นที่พระตารนาถไม่ได้กล่าวถึงซึ่งท่านได้เรียกดินแดนเหล่านี้รวมกันว่า “โก-กิ” (Ko-ki) (Tāranātha 1990, 330)

ถึงพระตารถนาถจะไม่ได้ระบุว่าพระสงฆ์ทั้งหลายได้เดินทางเข้ามายังดินแดนประเทศไทยปัจจุบันหรือไม่ หากการระบุว่าพระสงฆ์เหล่านี้ได้เข้าไปยังพม่าและกัมพูชาก็ทำให้มีความเป็นไปได้ที่จะเดินทางเข้ามายังประเทศไทยได้เช่นกัน อนึ่ง แม้ว่าจะเป็นคณะสงฆ์ที่นับถือลัทธิตันตรยานเป็นสำคัญแต่ก็คงปรับตัวให้เข้ากับคณะสงฆ์ในท้องถิ่นซึ่งเป็นคณะสงฆ์เถรวาทได้ไม่ยากนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกัมพูชาและลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งอิทธิพลของลัทธิตันตรยานยังทรงอิทธิพลและผสมกลมกลืนกับคติความเชื่อของนิกายเถรวาท ตามที่พระตารนาถได้บันทึกไว้ว่า “แม้ว่ามหายานได้เผยแพร่เป็นวงกว้างในดินแดนนี้ (โก-กิ - ผู้วิจัย) ทว่าก็ไม่พบความแตกต่างระหว่างหีนยานและมหายานอย่างชัดเจนเหมือนที่เกิดขึ้นกับราชอาณาจักรธิเบต” (Tāranātha 1990, 330)

คณะสงฆ์ตันตรยานจากมหาวิหารที่โอทันตปุรีและวิกรมศีลในอินเดียเหล่านี้คงนำปูชนียวัตถุขนาดเล็ก เช่น พระพุทธรูปหรือพระโพธิสัตว์ขนาดเล็กประจำตัวที่เรียกว่า “อิษฏเทวตา” พระบฏ หรือพระพิมพ์จากอินเดียติดตัวมาด้วย ดังพบพระพุทธรูปและพระพิมพ์จำนวนหนึ่งในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะที่เป็นพุทธศิลป์ในลัทธิตันตรยานของอินเดีย (กรมศิลปากร 2502, รูปที่ 1, 5, 7, 8) การเข้ามาของพระภิกษุเหล่านี้นับว่าทรงอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อการกำหนดรูปแบบให้กับงานพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นในช่วงระยะเวลานี้พอดี ดังเห็นได้จากพระพุทธรูปที่ทรงอุณหิสหลายยอดซึ่งมีพัฒนาการมาจากอุณหิสห้ายอดในพระพุทธรูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดียโดยตรงและไม่ผ่านอิทธิพลของพุกามดังที่ได้วิเคราะห์มาแล้ว แม้ว่าข้อมูลของพระภิกษุตารนาถจะไม่ได้รับการยืนยันจากหลักฐานร่วมสมัยแต่จากการที่พุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้จึงแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาของมอญโบราณ รูปแบบและพิธีกรรมจากพุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานจากกัมพูชา และรูปแบบพุทธศิลป์อินเดียสมัยปาละและเสนะอย่างชัดเจนจึงพอที่จะยืนยันความเป็นไปได้ของเหตุการณ์ดังกล่าวได้

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดช่วงระยะเวลาของการรับอิทธิพลจากพุทธศิลป์ปาละและเสนะจากอินเดียในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อนี้ โดยอิงกับเหตุการณ์การโจมตีวิกรมศีลและโอทันตวิหารและการอพยพของพระสงฆ์จากอินเดียเมื่อพุทธศักราช 1746 ไว้ไม่เก่าไปกว่าช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 และคงเริ่มมีบทบาทและพัฒนาการให้กับพุทธศิลป์ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาของประเทศไทยในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 ช่วงเวลาดังกล่าวสอดคล้องกับการล่มสลายของลัทธิตันตรยานในกัมพูชาพร้อมๆ ไปกับการฟื้นฟูนิกายเถรวาทขึ้นใหม่ในดินแดนประเทศไทยปัจจุบัน

คณะสงฆ์อริยะ คณะสงฆ์อริยารหันต์ หรือคณะสงฆ์กัมโพช

“อาจกล่าวได้ว่าไม่มีหลักฐานประเภทลายลักษณ์อักษรทั้งจารึก พงศาวดาร กระทั่งคัมภีร์ที่จะระบุความเชื่อในพุทธศาสนาหีนยานช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 13 (กลางพุทธศตวรรษที่ 18 - กลาง 19 - ผู้วิจัย) ไม่มีแม้กระทั่งชื่อที่ดีพอสำหรับรูปแบบของพุทธศาสนาในช่วงนี้ซึ่งบางที ‘อริยะ’ อาจเป็นชื่อเรียกที่ดีที่สุด ชื่อนี้ปรากฏในจารึกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 (กลางพุทธศตวรรษที่ 20 - กลาง 21 - ผู้วิจัย) ที่พะโคในพม่า กล่าวถึงนิกายพุทธศาสนาที่มีมาก่อนการเข้ามาของพุทธศาสนาอันเคร่งครัดจากลังกาวงศ์” (Woodward 1997, 115)

ข้อเสนอนี้เป็นของไฮราม วู้ดวาร์ด (Woodward 1997, 115 - 116; 2003, 168) ซึ่งเป็นนักวิชาการท่านแรกที่กล่าวว่าพุทธศิลป์ในช่วงนี้เป็นผลงานการสร้างสรรค์ภายใต้ “คณะสงฆ์อริยะ” หรือคณะสงฆ์อริยารหันต์ นามของคณะสงฆ์นี้ปรากฏในจารึกกัลยาณีของพระเจ้าธรรมเจดีย์ กษัตริย์มอญแห่งหงสาวดี หรือที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเรียกว่า “ลัทธิหีนยานอย่างพุกาม” โดยมีตัวอย่างจากความนิยมในการสร้างพระพุทธรูปมารวิชัย พระพุทธรูปปางประทานอภัยหน้าพระอุระ พระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอด และพระพุทธเจ้าสามองค์ที่ทั้งหมดล้วนพบในบริเวณประเทศไทยปัจจุบัน และต่อมาพิริยะ ไกรฤกษ์ (2551 ; 2555, 343 - 344) ได้เสนอให้ใช้ชื่อเรียกคณะสงฆ์กลุ่มนี้ใหม่ว่า “คณะสงฆ์กัมโพชสังฆปักขะ” เพื่อให้สอดคล้องกับกัมโพชซึ่งหมายถึงลพบุรี

คณะสงฆ์อริยะหรืออริยารหันต์ปรากฏเฉพาะในหลักฐานของพม่าและมอญเท่านั้นแต่ไม่พบคำนี้ในหลักฐานของไทย พงศาวดารฉบับหอแก้วของพม่าหรือ “หมันนันยาซะวินดอจี” กล่าวถึงคณะสงฆ์นี้ย้อนไปถึงรัชกาลของพระเจ้านยวง สอระหัน (พุทธศักราช 1474 - 1507) ว่านอกจากจะทรงนับถือและบูชารูปเคารพของนาคแล้วยังทรงนับถือพวกพระของ “อริ”[15] ซึ่งถือว่าเป็นพวกนอกรีตเช่นกัน พวกอริได้รับการนับถือมากในวัดซิกอนของเมืองยาเซปยีหรือเมืองแปรเก่ากับเมืองสะเทิมทางตอนใต้ของพม่า ไม่นิยมนับถือพระพุทธรูปแต่บูชารูปผีและสังเวยด้วยข้าว แกง และเหล้าทั้งในรุ่งเช้าและตอนกลางคืน ไม่มีพระไตรปิฎกและไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรมีแต่คำสอนของหัวหน้าอริพวกเดียวกันเองเท่านั้น คณะสงฆ์อริที่อ้างว่าสืบสายกันมาช้านานถึง 30 รุ่นและมีสาวกจำนวนถึง 60,000 รูป ที่น่าสนใจ คือ มีประเพณีอย่างหนึ่งของพวกอริที่เมื่อพระราชธิดาของกษัตริย์หรือธิดาของขุนนาง คหบดี หรือคนสามัญจะแต่งงานจะต้องส่งตัวธิดาผู้กำลังเป็นเจ้าสาวให้กับพระครูของอริก่อนในตอนกลางคืน เรียกพิธีนี้ว่า “ดอกไม้แห่งพรหมจารี” จนกว่าจะถึงรุ่งสางจึงเจ้าสาวจึงเป็นอิสระและเข้าพิธีสมรสได้ ถือเป็นพิธีกรรมสำคัญอย่างหนึ่งในวัดของคณะสงฆ์อริเลยทีเดียว ทั้งนี้ นิหารรานชัน เร (Niharranjan Ray) สันนิษฐานว่าศูนย์กลางของคณะสงฆ์อริคงอยู่ที่ภูเขาโปปาซึ่งอยู่ไม่ไกลจากเมืองพุกาม (Ray 2002, 72)

คณะอริเป็นที่เลื่อมใสของมหาชนมาช้านานจนกระทั่งพระเจ้าอโนรธามินซอหรืออนิรุทธ (พุทธศักราช 1560 - 1596) ทรงขับไล่หัวหน้าของพวกอริและเชิญ “ชินอรหันต์” หรือพระธัมมทัสสีจากเมืองสะเทิมมาเผยแพร่พุทธศาสนาที่พุกาม ภายหลังเมื่อพวกอริ

[15] “อริ” ในที่นี้น่าจะกร่อนมาจากคำว่า “อริยะ” และคงเป็นชื่อเรียกอย่างย่อของ “อริยารหันต์” ดังพบได้ในจารึกกัลยาณี เอ็ดเวิร์ด คอนซ์ อธิบายคำ “อรหันต์” ว่าชาวพุทธมักถือคำนี้ว่ามากจากคำ 2 คำ คือ “อริ” หมายถึง ศัตรู และ “หน” หมายถึง ประหาร เมื่อรวมกันจึงหมายถึง ผู้ประหารศัตรูอันได้แก่ ตัณหา (ดูรายละเอียดใน คอนซ์ 2550, 96)

เริ่มแข็งข้อเพราะเสียผลประโยชน์ที่เคยได้รับ ประกอบกับทรงเกรงว่าพระธัมมทัสสีจะถูกทำร้ายจากพวกอริ จึงรับสั่งให้สึกทั้งหัวหน้าคณะและสาวก 60,000 ออกทั้งหมด (Ray 2002, 73 - 75) คณะสงฆ์กลุ่มนี้กระจัดกระจายไปทั่วพม่าไกลถึงรัฐฉาน (Ray 2002, 78)

แม้จะถูกกวาดล้างโดยพระเจ้าโนรธามินซอแต่คณะสงฆ์อริยะก็ยังคงสืบทอดสมณวงศ์ของตนมาจนถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 18 ดังปรากฏในจารึกหลักหนึ่งของพม่าที่อ้างถึงการทำบุญของผู้เป็นบิดาเนื่องในการอุปสมบทของบุตรแด่คณะสงฆ์ “อราน” (Ray 2002, 77) ในรัชกาลของพระเจ้าสอยุนซึ่งครองเมืองสะกายราวพุทธศักราช 1893 คณะสงฆ์อริยะยังปรากฏในทะเบียนของกองทัพด้วย ผู้สืบสายคณะอริยะได้แพร่กระจายอยู่ทั่วไปในเมืองปินยา อังวะ และสะกาย ทั้งได้รับพระราชูปถัมภ์จากกษัตริย์พม่า การดำเนินชีวิตของคณะอริยะในช่วงนี้ได้รับการกล่าวขวัญเป็นอย่างมากเช่นเดียวกับในสมัยพุกาม ทั้งความชื่นชอบในกีฬาประเภทหมัดมวย การเสพสุรานารี การไว้ผมยาวถึงสองนิ้ว สวมหมวกทรงกระบอกและจีวรสีอื่นซึ่งไม่เป็นไปตามพระวินัย เชื่อในไสยศาสตร์และยาผีบอก ค้าขายวัตถุมงคลและตำราคุณไสย ขี่ม้ารวมทั้งผสมพันธุ์ ขาย และฝึกม้าให้กับกองทัพ ในช่วงประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ 20 - กลาง 21 โดยเฉพาะในรัชกาลของพระเจ้าปดมะมินกวงแห่งเมืองอังวะ หัวหน้าคณะอริยะสามารถเข้าออกประตูพระราชวังได้ตลอดเวลา และดื่มจัดจนกระทั่งต้องหามใส่เปลส่งกลับยังอาราม (Ray 2002, 78)

จารึกกัลยาณี[16] จารขึ้นโดยพระราชโองการของพระเจ้าธรรมเจดีย์ กษัตริย์มอญแห่งหงสาวดีเพื่อประกาศการชำระคณะสงฆ์ในรามัญประเทศและผูกพัทธสีมาขึ้นใหม่เมื่อพุทธศักราช 2019 จารึกกัลยาณีกล่าวถึงคณะสงฆ์ในรามัญประเทศที่เมืองทลนครหรือย่างกุ้งในปัจจุบันว่ามีอยู่ด้วยกัน 2 คณะใหญ่ อันได้แก่ “คณะสงฆ์สิงหฬ” ที่พระเจ้ากรุงพุกามทางส่งไปเผยแพร่พุทธศาสนาในรามัญประเทศ โดยสืบสายจากพระอานันทเถระซึ่งจำพรรษาที่พุกามและเคยอุปสมบทในลังกา และ “คณะสงฆ์อริยารหันต์” ซึ่งในจารึกเรียกว่าเป็น “หมู่ภิกษุที่มีอยู่ก่อน” (จารึกกัลยาณี 2469, 90) คำว่า “อริยารหันต์” มาจากอริยะและอรหันต์ หมายความถึงพระอรหันต์ผู้เป็นอริยบุคคลเพราะเชื่อกันว่าคณะสงฆ์นี้สืบสายมาจากพระโสณะและพระอุตระที่เดินทางเผยแพร่พุทธศาสนาในสุวรรณภูมิซึ่งจารึกหมายถึงรามัญประเทศตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชเมื่อพุทธศักราช 236 (จารึกกัลยาณี 2469, 74, 90)

รายละเอียดของคณะสงฆ์อริยารหันต์นั้นจารึกกัลยาณีให้ข้อมูลต่อมาว่าที่เมืองลักขิยบุรีไม่ไกลจากเมืองย่างกุ้งมีพระมหาเถระรูปหนึ่งตั้งวิหาร (วัด) อยู่ใกล้กับปากน้ำมีชื่อว่าพกาสเนื่องจากมีนกกระยางเที่ยวหาปลาอยู่ในบริเวณนั้นมาก ไม่ไกลจากวิหารเป็นที่ตั้งตลาดซึ่งใกล้กันนั้นเป็นที่ตั้งของค่ายเชลยชาวกัมโพชซึ่งทางการจัดให้อยู่อาศัยในบริเวณนั้น ชาวเมืองลักขิยจึงเรียกตลาดนี้ว่า “กัมโพชาบัณ” หรือตลาดของชาวกัมโพช เรียกวัดของพระมหาเถระในคณะสงฆ์อริยารหันต์ว่า “กัมโพชาบัณวิหาร” (วัดตลาดกัมโพช) เพราะตั้งอยู่ใกล้ตลาดนั้น และเรียกพระมหาเถระในวัดนั้นว่า “พระปฐมกัมโพชาบัณวิหารเถระ” (มหาเถรวัดตลาดกัมโพช) ต่อมาก็เรียกกันพอสังเขปว่า “พระกัมโพชบัณมหาเถระ” ครั้นอำมาตย์ของเมืองย่างกุ้งได้สร้างวิหารใกล้กับบึงใหญ่จึงนิมนต์พระกัมโพชาบัณมหาเถระผู้นี้ “เปนผู้มีคุณวุฒิและเปนผู้เฒ่ายิ่งกว่าภิกษุที่เปนฝ่ายข้างพระอริยารหันตะสงฆ์ซึ่งอยู่ในทลนคร”

[16] ศิลาจารึกกัลยาณี ปัจจุบันตั้งอยู่ที่วัดกัลยาณีสีมา เมืองหงสาวดี ประเทศพม่า จารึกมีทั้งหมด 10 หลัก ทั้ง 2 ด้านของจารึกจารด้วยภาษาบาลี 2 หลัก และภาษามอญ 8 หลัก จารึกมีรอยแตกหักเนื่องจากถูกทำลายและซ้ำเติมจากเหตุการณ์แผ่นดินไหวทำให้ไม่สามารถอ่านได้ทั้งหมด โชคดีที่พระภิกษุมอญในคณะสงฆ์กัลยาณีสีมาให้ความสำคัญกับจารึกนี้มากเนื่องจากเป็นการประกาศสมณวงศ์ของตนจึงทำการคัดลอกต่อกันเรื่อยมา เมื่อต้นฉบับเข้ามาถึงสยามจึงได้มีการแปลเป็นภาษาไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อพุทธศักราช 2445 (ดูรายละเอียดใน จารึกกัลยาณี 2468, (2) - (3))

ให้มาจำพรรษา ด้วยเหตุนี้ ชาวเมืองทลนครหรืออย่างกุ้งจึงเรียกคณะสงฆ์นี้ใหม่ว่า “กัมโพชาบัณสงฆปักษ์” หรือคณะสงฆ์กัมโพชาบัณ จนกระทั่งกลายเป็น “กัมโพสงฆปักษ์” หรือคณะสงฆ์กัมโพชในที่สุด “จำเดิมแต่นั้นมาชนทั้งหลายในรามัญประเทศแม้ทั้งปวง อาศรัยซึ่งคำกล่าวของภิกษุผู้เปนฝ่ายอริยารหันตะปักษ์ในทลนคร เรียกกันว่า กัมโพชสงฆปักษ์ ดังนี้ จึงได้เรียกภิกษุผู้เปนฝ่ายอริยารหันตะปักษ์นั้นว่า กัมโพชสังฆปักษ์ ดังนี้บ้าง” (ดูรายละเอียดใน จารึกกัลยาณี 2469, 90 - 91)

ดูเหมือนว่าจารึกกัลยาณีของมอญจะให้ภาพลักษณ์ที่ดูดีของคณะสงฆ์อริยารหันต์หรือคณะสงฆ์กัมโพชมากกว่าพงศาวดารฉบับหอแก้วของพม่ามากซึ่งก็เป็นเรื่องไม่น่าแปลกใจ เนื่องจากพงศาวดารฉบับหอแก้วชำระในรัชกาลพระเจ้ามินดงแห่งราชวงศ์คองบองหลังจากการชำระคณะสงฆ์ให้เป็นแบบลังกาวงศ์ของพระเจ้าธรรมเจดีย์ตามที่ปรากฏในจารึกกัลยาณีหลายร้อยปี หากย้อนกลับไปการให้ภาพของคณะสงฆ์อริยะเมื่อเปรียบเทียบกับวัตรปฏิบัติคณะสงฆ์ที่ชำระใหม่ย่อมมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง การสร้างภาพลักษณ์ของคณะสงฆ์อริยะให้เกินจริงไปบ้างในลักษณะของการใส่สีตีไข่เพื่อเป็นการยกระดับของคณะสงฆ์ที่ชำระใหม่ให้ดูเหนือกว่าย่อมเกิดขึ้นได้เป็นธรรมดา ในขณะที่จารึกกัลยาณีต้องการเท้าความถึงประวัติความเป็นมาของคณะสงฆ์อริยะหรืออริยารหันต์เพื่อปูพื้นให้แก่อธิบายถึงคณะสงฆ์ในเมืองเมาะตะมะ (มุตติมนคร) ที่แตกแยกกันเป็น 6 คณะอย่างไม่ลดราวาศอกให้แก่กัน[17] เพราะ “เปนผู้มีสังวาสต่างกัน มีนิกายต่างกัน เพราะไม่ทำสังฆกรรมร่วมกัน” (จารึกกัลยาณี 2469, 91) จนเป็นมูลเหตุประการหนึ่งที่พระเจ้าธรรมเจดีย์ทรงใช้เป็นข้ออ้างในการชำระคณะสงฆ์ของพระองค์เท่านั้น

น่าสังเกตว่าในบรรดา 6 คณะมีเพียงคณะสงฆ์อริยารหันต์เท่านั้นซึ่งเป็นคณะสงฆ์ดั้งเดิมขณะที่อีก 5 คณะล้วนสืบสายการอุปสมบทมาจากลังกาตั้งแต่สมัยพุกามแต่คณะสงฆ์อริยารหันต์ก็ได้รับการกล่าวถึงในลักษณะที่เท่าเทียมกับอีก 5 คณะ แสดงให้เห็นว่าคณะสงฆ์อริยารหันต์ก็เป็นที่ยอมรับของชนชั้นสูงในขณะนั้นมากพอควรซึ่งตรงข้ามกับข้อมูลในเอกสารรุ่นหลังอย่างพงศาวดารฉบับหอแก้ว

ข้อที่สังเกตก็คือในพงศาวดารฉบับหอแก้วไม่ระบุแม้กระทั่งว่าคณะอริเป็นคณะสงฆ์ในพุทธศาสนาแต่จารึกกัลยาณีสามารถอนุมานได้ว่านับเนื่องอยู่ในคณะสงฆ์เถรวาทเช่นเดียวกับคณะสงฆ์มหาวิหารวาสินของลังกาแต่เป็นคนละสายกัน ข้อน่าสนใจร่วมกันของคณะสงฆ์อริยารหันต์ระหว่างจารึกกัลยาณีกับพงศาวดารฉบับหอแก้วก็คือ หลักฐานทั้ง 2 ล้วนกล่าวตรงกันว่าคณะของตนสืบสายมาหลายรุ่นด้วยกันซึ่งคณะอริอ้างว่ามีถึง 30 รุ่น นี่อาจแสดงให้เห็นว่าคณะสงฆ์อริยารหันต์อาจเป็นหนึ่งในคณะสงฆ์ของนิกายเถรวาทที่มีพัฒนาการขึ้นเองในพม่าโดยปราศจากอิทธิพลของคณะสงฆ์มหาวิหารวาสินของลังกาดังที่สกิลลิ่งได้กล่าวถึงความเป็นเอกเทศของคณะสงฆ์เถรวาทในพม่าและไทย เช่นเดียวกันจารึกกัลยาณีก็อธิบายถึงการแยกสายกันระหว่างคณะสงฆ์ในพม่าและคณะสงฆ์มหาวิหารวาสินของลังกาเมื่อเท้าความถึงการอุปสมบทของพระอุตตราชีวะมหาเถระและฉปฏเถระยังลังกาทวีปซึ่งพระมหาเถระชาวลังกาถือว่าตนเป็นสมณวงศ์ที่สืบมาจากพระมหินทเถระ พระราชโอรสของพระเจ้าอโศกมหาราช จึงนับถือว่าพระอุตราชีวะมหาเถระและพระฉปฏเถระเป็นเชื้อสายสมณวงศ์ของพระโสณเถระและพระอุตตรเถระเมื่อประดิษฐานพุทธศาสนาใน

---

[17] คณะสงฆ์ทั้ง 6 คณะดังกล่าว ได้แก่ คณะสงฆ์อริยารหันต์หรือกัมโพช คณะสงฆ์สีหฬที่สืบสายมาจากพระสิวลีมหาเถระ คณะสงฆ์สีหฬที่สืบสายมาจากพระตามลินทะ คณะสงฆ์สีหฬที่สืบสายมาจากพระอานันทมหาเถระ คณะสงฆ์สีหฬที่สืบสายมาจากพระพุทธวงศ์มหาเถระ พระอาจารย์ของพระราชเทวีในเมืองเมาะตะมะ และคณะสงฆ์สีหฬที่สืบสายมาจากพระมหานาคซึ่งอุปสมบทในลังกาและแยกออกมาเป็นคณะสงฆ์ต่างหาก (จารึกกัลยาณี 2469, 90 - 91)

สุวรรณภูมิครั้งพระเจ้าอโศกมหาราชเช่นกัน (จารึกกัลยาณี 2469, 78) แสดงให้เห็นว่าสมณวงศ์ของมอญและพม่าก่อนหน้านั้นเป็นคนละสายกันกับสมณวงศ์ของลังกาอย่างไม่ต้องสงสัย

จุดอ่อนในข้อเสนอของวู้ดวาร์ดเรื่องพุทธศิลป์ของคณะสงฆ์อริยารหันต์ก็คือ วู้ดวาร์ดไม่ได้กล่าวถึงรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในคณะสงฆ์อริยะหรืออริยารหันต์ของพม่าและนำมาเปรียบเทียบกับพุทธศิลป์แบบเดียวกันในประเทศไทยอย่างชัดเจนแต่กลับไม่พบในพม่ามากนัก ดูเหมือนว่าการนำชื่อคณะสงฆ์อริยะหรืออริยารหันต์มาใช้เป็นเพียงการกำหนดชื่อเรียกพุทธศิลป์ในลัทธิหีนยานที่เจริญรุ่งเรืองขึ้นในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 18 - กลาง 19 มากกว่า โดยปราศจากการสร้างคำอธิบายใดๆ ทั้งในแง่ของคติความเชื่ออันส่งผลให้เกิดการสร้างพุทธศิลป์ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะของคณะสงฆ์อริยะหรืออริยารหันต์

ปรารภเหตุดังกล่าว การวิเคราะห์ของวู้ดวาร์ดจึงยังคลุมเครือในประเด็นเรื่องที่มาและประติมานิรมาณวิทยาของพระพุทธรูปภายใต้คณะสงฆ์อริยะทั้งในพม่าและไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ ผู้เห็นด้วยกับวู้ดวาร์ดในประเด็นดังกล่าวได้เสนอเพิ่มเติมว่าควรเรียกพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวตามชื่อของคณะสงฆ์อริยะหรืออริยารหันต์ที่เรียกกันในภายหลังว่า “กัมโพชสังฆ์ปักขะ” จะดูสัมพันธ์โดยตรงกับชาวกัมโพชหรือละโว้มากกว่า (พิริยะ 2555, 343) อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยก็ไม่เห็นพ้องกับพิริยะในประเด็นการตั้งชื่อพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้โดยอิงกับชื่อ “คณะสงฆ์กัมโพช” ด้วยเหตุผลสำคัญ 3 ประการด้วยกัน

ประการที่ 1 นอกจากชื่อของคณะสงฆ์ดังกล่าวจะไม่สะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ของคณะสงฆ์ที่อ้างตนว่าสืบสายจากพระอรหันต์ผู้เป็นอริยะ คือ พระโสณะกับพระอุตตระอันเป็นที่มาของชื่อดั้งเดิมว่า “อริยารหันต์” แล้ว ชื่อคณะสงฆ์กัมโพชก็มีที่มาจากวัดของพระภิกษุในคณะสงฆ์นี้ที่ตั้งอยู่ใกล้กับตลาดของเชลยชาวกัมโพชเท่านั้น รวมถึงเป็นชื่อที่เรียกติดปากของชาวมอญในสมัยนั้นมากกว่า คณะสงฆ์กัมโพชในที่นี้จึงไม่มีความเกี่ยวข้องกับชาวกัมโพชในฐานะต้นกำเนิดหรือศูนย์กลางของคณะสงฆ์กลุ่มนี้แต่อย่างใด ดังนั้น การเรียกคณะสงฆ์กลุ่มนี้ว่า “อริยารหันต์” จึงมีความเหมาะสมกว่าในแง่ของที่มาและคำอธิบายการเกิดขึ้นของคณะสงฆ์กลุ่มนี้

ประการที่ 2 คำว่า “กัมโพช” ในจารึกกัลยาณีอาจไม่ได้หมายถึง “ละโว้” เสมอไป จิตร ภูมิศักดิ์ (2547, 64 - 66) ตั้งข้อสังเกตว่าคำ “กัมโพช” ในจารึกกัลยาณีนั้นหากเป็นภาษามอญจะใช้คำว่า “กรอม” หรือที่พม่าแผลงเป็น “คฺยวน”[18] จิตรวิเคราะห์ว่ากัมโพชที่มอญแปลออกมาจากคำว่ากรอมในจารึกดังกล่าวมีความหมายเท่ากับกัมโพชในภาษาทางราชการของพม่าซึ่งใช้เรียกเจ้าฟ้าไทใหญ่นำตั้งเป็นนามยศประจำเมืองและวงอภิไธย เช่น “เจ้ากัมโพชรัฐมหาวงศ์ศรีปวรสุธรรมราช เจ้าเมืองนาย” (จิตร 2547, 65) เพราะมอญกับพม่ามักใช้คำศัพท์ร่วมกันเสมอ พงศาวดารของมอญเองก็เรียกชาวเชียงใหม่ว่ากรอมเชียงใหม่ด้วยเหมือนกัน เช่นเดียวกับ

[18] จิตรอธิบายว่า “คำว่า **กรอม** นี้ ในหลักฐานภาษามอญเขียนตามอักขรวิธีของเขาว่า **โกฺรม** หรือ **โกฺรํ** (นิคหิตมีค่าเท่ากับ ม สะกด), ซึ่งก็อ่านออกเสียงกรอม ตรงกับตำนานไต. หลักฐานทางพม่า คำนี้มีรูปเป็น **คฺยํวม** หรือ **คฺยวน**. คำนี้ก็มีรากมาจาก **กรอม** นั่นเอง. คำที่มอญเขียน **โกฺรม** นั้น เมื่อเขียนในอักขรวิธีของพะม่าจะต้องเขียนเป็น **กฺรวม**; แต่เนื่องจากพะม่าทิ้งเสียง ร มาเสียตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 16 และออกเสียง ร เป็น ย หมด (ยกเว้นทางอาระกันซึ่งยังมีเสียง ร อยู่), คำที่ออกเสียง ร แต่เดิมจึงมักเขียนสับสนปนเปเป็น ร บ้าง ย บ้าง เพราะมีค่าทางการออกเสียงเท่ากัน, ด้วยเหตุนี้ **กฺรวม** จึงอาจเขียนได้อีกอย่างว่า **กฺยวน** และในที่สุดได้เลยไปเป็น **คฺยวม**, ทั้งนี้เพราะ กฺย/คฺย พะม่าออกเสียงเป็น จ หรือ ช เหมือนกันทั้งสิ้น, ซ้ำในภาษาพะม่านั้นตัว ม สะกดก็มีค่าเป็นแม่กน (พะม่าไม่มีเสียงแม่กมท้ายคำ), คฺยวม จึงเขียนได้อีกรูปเป็น **คฺยวน**.” (ดูรายละเอียดใน จิตร 2547, 61 - 62)

พระยาประชากิจกรจักรก็ให้ความเห็นว่า “นามกัมโพชนั้นใช่แต่จำเพาะเขมรอย่างเดียวก็หาไม่, แต่กาลก่อนโน้นเขาย่อมเรียกพวกไทย (หมายถึง ไต - ผู้วิจัย) ว่ากัมโพชด้วย” (จิตร 2547, 65) ดังนั้น กัมโพชและกรอมในที่นี้จึงควรหมายถึงชาวไทใหญ่มากกว่าละโว้ ประเด็นนี้ดูจะสอดคล้องกับ “เชลยชาวกัมโพช” ที่ถูกกวาดต้อนลงมายังรามัญประเทศว่าควรได้แก่พวกไทใหญ่ซึ่งอยู่ไม่ไกลจากอาณาจักรมอญ ทั้งยังทำสงครามกับมอญและพม่ากันบ่อยครั้ง มากกว่าจะเป็นละโว้ซึ่งไม่พบหลักฐานว่ามีการทำสงครามระหว่างกันจนถึงขั้นละโว้เป็นฝ่ายปราชัยให้กับมอญ และถูกกวาดต้อนไว้ในค่ายเชลยที่พวกมอญจัดให้เป็นที่พักอาศัย

เช่นเดียวกับพระตามลินทเถระ พระราชโอรสของพระเจ้ากัมโพช ผู้ซึ่งพระฉปัฏเถระชักชวนพร้อมกับพระเถระอีก 3 รูป คือ พระสิวลีเถระชาวเมืองตามลิตถิคาม พระอานันทเถระชาวเมืองกิญจิปุรี และพระราหุลเถระชาวลังกาให้ไปเผยแพร่พุทธศาสนาลังกาวงศ์ในเมืองพุกามนั้น (จารึกกัลยาณี 2469, 81) ตรงกับพุทธศักราช 1734 พระเจ้ากัมโพชผู้เป็นพระราชชนกของพระตามลินทเถระ ในที่นี้ก็ควรได้แก่ เจ้าฟ้าไทใหญ่ มากกว่าจะเป็นกษัตริย์กัมโพชแห่งละโว้หรือลพบุรี (พิริยะ 2555, 343)

ประการที่ 3 การเรียกคณะสงฆ์กัมโพชยังเป็นการสร้างภาพลักษณ์ให้เห็นว่าพุทธศิลป์ในช่วงระยะเวลานี้เป็นของชาวกัมโพชอันมีศูนย์กลางอยู่ที่ละโว้ หากพิจารณาให้ถ่องแท้แล้วจะเห็นว่าความแพร่หลายของพุทธศิลป์นิกายเถรวาทช่วงระยะเวลานี้ทั้งในที่ราบลุ่มภาคกลาง สุโขทัย หริภุญชัย ลุ่มแม่น้ำชีและมูล ตลอดจนคาบสมุทร เป็นเครื่องยืนยันว่าพุทธศิลป์นี้ไม่ใช่ของกลุ่มชนหรือเชื้อชาติใดโดยตรง หากด้วยอิทธิพลของพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่ฟื้นตัวและทรงพลังในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 นอกจากนี้ การใช้ชื่อคณะสงฆ์กัมโพชซึ่งเป็นทั้งชื่อของทั้งกลุ่มชนและยังเป็นการใช้ชื่อของอาณาจักรในอดีต มาใช้เป็นชื่อแบบของงานพุทธศิลป์ก็เท่ากับเป็นการย้อนกับไปใช้แนวคิดเดิมของการจำแนกพุทธศิลป์ ที่ใช้เชื้อชาติหรืออาณาจักรเป็นเกณฑ์ในการจำแนก ซึ่งพิริยะเองเป็นผู้คัดค้านแนวคิดดังกล่าวมาตลอด

ปรารภเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเห็นว่าแนวคิดในการเรียกชื่อคณะสงฆ์อริยะ อันมีที่มาจากคำอธิบายของไฮแรม วู้ดวาร์ด เพื่ออธิบายการเกิดขึ้นของพุทธศิลป์ในสมัยหัวเลี้ยวหัวต่อที่ไม่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลของพุทธศิลป์ในคณะสงฆ์มหาวิหารวาสินจากลังกาและได้รับการตอบรับจากพิริยะ ไกรฤกษ์ซึ่งเสนอให้เปลี่ยนชื่อเรียกใหม่เป็นคณะสงฆ์กัมโพชเพื่อให้สอดคล้องกับแคว้นกัมโพชหรือลพบุรีอันเป็นศูนย์กลางสายพานการผลิตพุทธศิลป์รูปแบบนี้ ข้อบกพร่องของแนวคิดนี้อยู่ที่ไม่สามารถสร้างคำอธิบายว่าพุทธศิลป์ของคณะสงฆ์อริยะว่าควรมีรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาเช่นไร

คณะสงฆ์มหายาน-สถวิระ (มหายานสถวิรนิกาย)

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อเสนอของนักวิชาการข้างต้นไม่ว่าจะเป็นสกิลลิ่ง วู้ดวาร์ด และพิริยะในประเด็นที่ว่าอย่างน้อยเราควรยอมรับว่านิกายเถรวาทในประเทศไทยโดยเฉพาะในกลุ่มชนที่ใช้ภาษามอญเป็นนิกายเถรวาทที่พัฒนาขึ้นเองในภูมิภาคโดยปราศจากอิทธิพลของนิกายเถรวาท คณะสงฆ์มหาวิหารวาสินของลังกา เป็นพัฒนาการจากภายในมิใช่ภายนอกเสมอไป นอกจากนี้ นิกายเถรวาทของมอญโบราณยังแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานกับลัทธิมหายานและลัทธิตันตรยานด้วย เรื่องนี้เป็นปัญหามากในการเรียนการสอนสำหรับผู้วิจัยเมื่อต้องจำแนกให้นักศึกษาเห็นความแตกต่างของพุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทกับลัทธิมหายานอย่างชัดเจน พระภิกษุอี้จิงเองก็เคยกล่าวถึงพุทธศาสนา 4 นิกายหลักอันเป็นที่นับถือในอินเดียเมื่อต้นพุทธศตวรรษที่ 13 คือ นิกายมหาสังฆิกะ นิกายสถวิรวาท (เถรวาท) นิกายมูลสรรวาสติวาท และนิกายสัมมิตียะว่าเป็นการยากที่จะตัดสินได้ว่านิกายไหนควรสังกัดอยู่ในลัทธิ

หีนยานหรือลัทธิมหายาน (Walser 2005, ไม่มีเลขหน้า) แต่ในประเทศไทยกลับพบความคลุมเครือในด้านประติมานิรมาณวิทยา เช่น พระพิมพ์รูปมหาปาฏิหาริย์ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ มีจารึกคาถา*เย ธมฺมา* อักษรมอญ ภาษาบาลี ด้านหลังของพระพิมพ์ แต่ด้านหน้าของพระพิมพ์กลับมีรูปพระโพธิสัตว์ทรงถือดอกบัวยืนเคียงข้างพระพุทธองค์ (พิริยะ 2555, 71: ภาพที่ 1.49) หรือแม่พิมพ์รูปพระโพธิสัตว์ทรงถือดอกบัวและหม้อน้ำซึ่งใกล้เคียงกับรูปแบบของพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรผู้ขจัดภยันตราย (พิริยะ 2555, 85: ภาพที่ 1.74) แม่พิมพ์ดังกล่าวพบที่เมืองฟ้าแดดสูงยาง จังหวัดกาฬสินธุ์ อันเป็นศูนย์กลางของนิกายเถรวาทในแถบลุ่มแม่น้ำชี สะท้อนประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในลัทธิมหายานที่กลุ่มของผู้นับถือนิกายเถรวาทอย่างมีนัยสำคัญ

พุทธสถาปัตยกรรมหลายแห่งก็สะท้อนอิทธิพลของลัทธิตันตรยานจากอินเดียสมัยราชวงศ์ปาละอย่างชัดเจน เช่น รูปพระอดีตพุทธะ 4 องค์ในภัททกัปป์ของวัดพระเมรุที่จังหวัดนครปฐมซึ่งสร้างขึ้นเพื่อประดิษฐานในซุ้มจระนำของสถูปในนิกายเถรวาทแต่ภายหลังได้มีการปฏิสังขรณ์ใหม่ให้มีลักษณะเช่นเดียวกับวิหารของลัทธิตันตรยานที่ได้รับความนิยมในอินเดียและบังกลาเทศ เช่นเดียวกับวิหารที่วัดโขลง ตำบลคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี และวิหารเขาคลังนอก อำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ก็มีรูปลักษณะอย่างเดียวกับวิหารในอินเดียและบังกลาเทศภายใต้ราชวงศ์ปาละแต่กลับอยู่ภายใต้อิทธิพลของพุทธศาสนาเถรวาทของมอญโบราณ เป็นต้น

ข้อความที่น่าสนใจและอาจแสดงให้เห็นการผสมกลมกลืนกันระหว่างนิกายเถรวาท ลัทธิมหายาน และลัทธิตันตรยานในประเทศไทย อาจอนุมานได้จากจารึกศาลสูงภาษาเขมร หลักที่ 1 จารขึ้นตรงกับพุทธศักราช 1568 ในรัชกาลของพระเจ้าสูรยวรมันที่ 1 (พุทธศักราช 1545 - 1592) กล่าวถึงคำว่า “มหายานสถวิร” ในบรรทัดที่ 6 และ 8 ของจารึกซึ่งยอร์ช เซเดส์ อ่านและแปลเป็นภาษาไทย ดังนี้

*“(มหาศักราช) 944 วันอาทิตย์ขึ้น 14 ค่ำ เดือน 10 พระบาทกัมรเดงกำตวนอัญศรีสุริยวรรมเทวะ มีพระบัณฑูรตรัส ‘พระนิยม’ นี้ให้บุคคลทั้งหลายถือเป็น ‘สมาจาร’ คือ กฎที่ต้องประพฤติตามต่อไป ในสถานที่อยู่ของดาบสทั้งหลาย หรือของ**ผู้ซึ่งบวชเป็นพระภิกษุมหายานก็ดี บวชเป็นสถวิระก็ดี** ให้ท่านทั้งหลายที่ได้บวชโดยจริงใจถวาย ‘ดบะ’ แก่พระบาทกัมรเดงกำตวนอัญศรีสุริยวรรมเทวะ”* (เซเดส์ 2529, 162 - 163) (ผู้วิจัยเน้นข้อความ)

เซเดส์ได้แปลคำ “มหายานสถวิร” ในจารึกศาลสูงแยกเป็นคนละคำระหว่างพระภิกษุ “มหายาน” และพระภิกษุ “สถวิระ” อันเป็นคำสันสกฤตของเถรวาทในภาษาบาลี น่าสังเกตว่า “มหายานสถวิร” ในจารึกดังกล่าวนับว่าใกล้เคียงมากกับ “มหายานสถวิรนิกาย” ในบันทึกของพระภิกษุเสวียนจั้งหรือพระถังซำจั๋ง (Revire 2010, 97) ผู้เดินทางไปอาราธนาพระไตรปิฎกยังชมพูทวีประหว่างพุทธศักราช 1170 - 1186 ได้กล่าวถึงคำว่า “มหายานสถวิรนิกาย” ไว้ 5 ครั้งด้วยกัน ครั้งแรกเมื่อท่านเดินทางไปถึงพุทธคยาสถานที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า และเป็นที่ตั้งของวัดอันมีนามว่า มหาโพธิสังฆาราม “พระสงฆ์ในอารามมีไม่ถึงพันล้วนศึกษา ‘หลักธรรมเถรวาทของฝ่ายมหายาน’ เป็นผู้เคร่งครัดในบทบัญญัติ ปฏิบัติพระวินัยอย่างเข้มงวด มีคุณธรรมสูงส่ง” (พระถังซำจั๋ง 2549, 347) ครั้งที่ 2 ที่แคว้นกลิงคะหรือโอริสสาในปัจจุบัน “มีอาราม 10 แห่ง มีภิกษุสงฆ์ราว 500 รูป ศึกษาพระ

ธรรมของมหายานสถวิรนิกาย[19]" (Deeg 2013, 151) ครั้งที่ 3 เมื่อท่านจาริกไปยังอินเดียใต้และได้สดับตรับฟังเรื่องราวของพุทธศาสนาในลังกา "ภายในประเทศมีพุทธอารามหลายร้อยแห่ง มีภิกษุสงฆ์ประมาณ 20,000 รูป นับถือนิกายสถวีระของฝ่ายมหายาน ภายหลังจากพุทธศาสนาแพร่เข้ามาได้ 200 ปี ได้แตกแยกออกเป็นสองฝ่าย คือ ฝ่ายมหาวิหารซึ่งกีดกันนิกายมหายาน ศึกษาหินยาน กับอีกฝ่ายชื่ออภยคิรี ซึ่งศึกษาทั้งมหายานและหินยาน วิจัยค้นคว้าและเผยแพร่พระไตรปิฎก" (พระถังซำจั๋ง 2549, 444) ครั้งที่ 4 ในแคว้นภรุกัจฉป "ภายในแคว้นมีอารามกว่า 10 แห่ง มีภิกษุสงฆ์กว่า 300 รูป ศึกษานิกายสถิวีรของฝ่ายมหายาน" (พระถังซำจั๋ง 2549, 453) ครั้งที่ 5 ในแคว้นสุราษฎร์ "ภายในแคว้นมีอารามกว่า 50 แห่ง มีภิกษุสงฆ์ประมาณ 3,000 รูป ส่วนใหญ่ศึกษานิกายสถวีรของฝ่ายมหายาน" (พระถังซำจั๋ง 2549, 460)

"มหายานสถวิรนิกาย" ในบันทึกของพระเสวียนจั้งเป็นปัญหาโลกแตกที่ได้รับการถกเถียงกันอย่างกวางขวางในแวดวงพุทธศาสนศึกษามาโดยตลอด ความเห็นเท่าที่ผู้วิจัยสำรวจได้มีอยู่ด้วยกัน 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 กลุ่มที่เชื่อว่าหมายถึงฝ่ายมหายานที่ใช้พระวินัยของฝ่ายสถวิระ ตัวอย่างความเห็นนี้เช่นของสุกุมาร ดัทท์ (Sukumar Dutt) อธิบายว่ามหายานสถวิรนิกายในที่นี้ไม่ได้หมายความถึงสถวิรนิกายในฐานะที่เป็นนิกายหนึ่งของลัทธิมหายาน หากหมายความถึงลัทธิมหายานที่ยังคงใช้พระวินัยของสถวิรนิกาย ดัทท์ยังได้ยกตัวอย่างแคว้นอุทยานซึ่งพระเสวียนจั้งเคยไปเยือนว่าเป็นฝ่ายมหายานแต่ยังคงใช้พระวินัยของฝ่ายหีนยานทั้ง 5 นิกาย (Dutt 2008, 175) ในกรณีนี้สิริวัฒน์ คำวันสา ก็เห็นด้วยกับดัทท์และให้ความเห็นเพิ่มเติมว่าลัทธิมหายานมีความใกล้ชิดกับนิกายเถรวาทมากกว่านิกายมหาสังฆิกะ (วัชระ 2556, 4) เช่นเดียวกับลาโมตต์ (Lamotte) ก็เชื่อว่าหมายถึงฝ่ายมหายานที่อยู่ในอารามของหีนยานและใช้พระวินัยของหีนยาน (Walser 2008, ไม่มีเลขหน้า)

กลุ่มที่ 2 กลุ่มที่เชื่อว่าหมายถึงฝ่ายสถวิระที่ได้รับอิทธิพลจากฝ่ายมหายาน แนวความคิดนี้เป็นของจี้เสี้ยนหลินซึ่งเป็นแปลบันทึกของพระเสวียนจั้งพร้อมเชิงอรรถอธิบายกล่าวถึงคำนี้ว่าหมายถึง "หลักธรรมเถรวาทของฝ่ายหินยานที่ได้รับอิทธิพลความคิดจากฝ่ายมหายาน มีต้นกำเนิดในประเทศสิงหล ต่อมาได้เผยแพร่สู่แคว้นต่างๆ 4 แคว้นที่ยึดถือหลักธรรมนี้ในอินเดีย" (พระถังซำจั๋ง 2549, 351) หรืออธิบายว่า คือ นิกายเถรวาทที่รับอิทธิพลจากลัทธิมหายาน (พระถังซำจั๋ง 2549, 473)

แนวคิดนี้ได้รับการอธิบายอย่างละเอียดจากโจเซฟ วอลเซอร์ (Joseph Walser) ซึ่งปฏิเสธความเชื่อของลาโมตต์โดยกล่าวว่าทั้งฝ่ายสถวิระและฝ่ายมหายานต่างก็ใช้พระวินัยร่วมกันในอารามเดียวกันเป็นปกติอยู่แล้ว เพียงแต่การศึกษาพระธรรมและการสังวัธยายพระธรรมต่างหากที่แตกต่างกัน (Walser 2008, ไม่มีเลขหน้า) วอลเซอร์อธิบายว่าพระภิกษุเสวียนจั้งเองก็บันทึกถึงลัทธิมหายานและนิกายเถรวาทในอินเดียขณะนั้นว่ามีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันมากจนแทบแยกไม่ออกว่าคณะสงฆ์ใดเป็นมหายานหรือหีนยาน มีหลายอารามที่ศึกษาทั้งฝ่ายมหายานและฝ่ายที่มิใช่มหายานในอารามเดียวกัน เกี่ยวกับคำว่า "มหายานสถวิรนิกาย"

---

[19] ข้อความตั้งแต่ "ศึกษาพระธรรมของมหายานสถวิรนิกาย" ไม่พบในฉบับแปลภาษาไทยของชิว ซูหลุน (พระถังซำจั๋ง 2549, 415) คาดว่าคงตกหล่นในขั้นตอนของการตีพิมพ์เพราะซูหลุนเองก็กล่าวว่ามีอารามที่ศึกษาในฝ่ายนี้รวม 5 แห่ง (ดู พระถังซำจั๋ง 2549, 415)

วอลเซอร์ยกตัวอย่างแคว้นกันยากุพชะในอินเดียตามบันทึกของพระเสวียนจั้งมีอารามหนึ่งมีพระภิกษุ 3,000 รูป[20] ต่างศึกษาเพื่อจดจำพระสูตรของมหายานและหีนยาน "พร้อมกันในเวลาเดียวกัน" ตามความหมายของคำในภาษาจีน แสดงให้เห็นว่าอารามดังกล่าวต้องประกอบด้วยทั้ง 2 ยาน คือ มหายานและหีนยาน ไม่ใช่มหายานที่เป็นส่วนหนึ่งของหีนยานดังข้อเสนอของลาโมตต์ (Walser 2008, ไม่มีเลขหน้า) เรื่องนี้ได้รับการยืนยันจากชีวประวัติของพระภิกษุชาวอินเดียใต้ คือ พระโพธิรุจิ ผู้เดินทางไปพำนักยังจีนระหว่างพุทธศักราช 1182 - 1270 กล่าวถึงพระยโศโฆษะผู้เชี่ยวชาญในพระไตรปิฎกของ "มหายานสถวิรนิกาย" (Deeg 2013, 157) ดังนั้น ในมหาโพธิสังฆารามที่พุทธคยาซึ่งพระภิกษุนับพันรูปต่าง "ท่องจำ" และ "สาธยาย" พระธรรมและพระวินัยของ "มหายานสถวิรนิกาย" ในความหมายของพระเสวียนจั้งจึงควรหมายความถึงการกระทำในสิ่งเดียวกัน ไม่แยกออกจากกัน ตามคำอธิบายของจี้เสี้ยนหลินว่า "ฝ่ายหินยานที่ได้รับอิทธิพลความคิดจากฝ่ายมหายาน"

กลุ่มที่ 3 กลุ่มที่เชื่อว่าเป็นศัพท์ประดิษฐ์ของพระเสวียนจั้งเอง ความเห็นนี้เป็นของแม็ก ดี๊ก (Max Deeg) แม้จะเห็นด้วยกับรูปศัพท์ของคำ "มหายานสถวิรนิกาย" ว่ามิใช่เป็นเพียงการผสมกลมกลืนระหว่างมหายานกับสถวิระดังบันทึกของพระภิกษุอี้จิงที่เดินทางไปยังอินเดียราว 3 ทศวรรษหลังจากพระเสวียนจั้งได้กล่าวไว้ หากเป็นคำที่ใช้เรียกนิกายๆ หนึ่ง อย่างไรก็ดี ดี๊กก็เชื่อว่าคำดังกล่าวพระเสวียนจั้งประดิษฐ์ขึ้น เพื่อยกระดับของฝ่ายสถวิระซึ่งเป็นหีนยาน ให้เทียบเท่ายานอันสูงส่งกว่า คือ มหายาน (ดูรายละเอียดใน Deeg 2013, 150 - 157)

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยเห็นว่าข้อเสนอดังกล่าวอาจมีข้อขัดแย้งอยู่บ้างเพราะแม้ในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 13 ลัทธิมหายานในอินเดียยังคงมีความสำคัญไม่มากนัก (Walser 2008, ไม่มีเลขหน้า) ดังเห็นได้จากมีสังฆารามถึง 59 แห่งเป็นฝ่ายหีนยานและอีก 27 แห่งเป็นฝ่ายมหายาน[21] ข้อเสนอดังกล่าวจึงให้อรรถาธิบายได้ไม่ดีพอว่ามีความจำเป็นเช่นไรที่พระภิกษุเสวียนจั้งหรือพระถังซำจั๋งจะต้องยกระดับฝ่ายสถวิระให้สูงส่งเทียบเท่ากับมหายานผ่านการประดิษฐ์ศัพท์ใหม่ของท่านทั้งที่ในขณะนั้นฝ่ายมหายานดูจะมีสถานะเป็นรองกว่าฝ่ายหีนยาน

จากการที่นิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่นี้ยังคงได้รับอิทธิพลจากพุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานจากกัมพูชาอย่างมาก ดังตัวอย่างจากพระพุทธรูปที่ยังคงสืบทอดรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาบางอย่างจากลัทธิตันตรยานจากกัมพูชาและลัทธิตันตรยานที่มีพัฒนาการขึ้นในประเทศไทย ที่น่าสนใจ คือ การพบศาสนวัตถุที่ใช้ในการประกอบพิธีสงฆ์ของลัทธิตันตรยานพร้อมกับพระพุทธรูปของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ คือ วัชระและฆัณฏาที่พบพร้อมกับพระพุทธรูปประทับมารวิชัยในเรือนแก้วปรกโพธิ์ อันเป็นที่นิยมในนิกายเถรวาทช่วงนี้ หรือการพบด้ามจับของฆัณฏาพร้อมกับพระพุทธรูปหลายองค์ที่แสดงประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทอย่างชัดเจน ทำให้เกิดข้อสงสัยมาแล้วว่าพระพุทธรูปเหล่านี้อาจจะสร้างขึ้นภายใต้ลัทธิตันตรยานที่มีพัฒนาการในประเทศไทยเองหรือไม่ เนื่องจากวัชระและฆัณฏาเป็นศาสนวัตถุสำคัญที่ใช้ในพิธีกรรมของลัทธิตันตรยาน เพราะพระภิกษุที่นับถือลัทธิตันตรยานจากกัมพูชาหลงเหลืออยู่ไม่น้อยก่อนนิกายเถรวาทจะได้รับความนิยม อย่างไรก็ดี จากประติมานิรมาณของพระพุทธรูปแสดงถึงอิทธิพลของนิกายเถรวาทอย่างชัดเจนดังผู้วิจัยได้วิเคราะห์ให้เห็นถึงความเป็นไปได้ดังกล่าวแล้ว เป็นไปได้หรือไม่ว่า

---

[20] ในฉบับแปลของชิว ซูหลุน ระบุว่ามี 1,000 รูปเท่านั้น (ดู พระถังซำจั๋ง 2549, 189)

[21] ฝ่ายหีนยานทั้ง 59 แห่งเป็นหีนยานที่ไม่ได้ระบุนิกาย 22 แห่ง นิกายสรรวาสติวาท 11 แห่ง นิกายสัมมิตียะ 14 แห่ง มหายานสถวิรนิกาย 5 แห่ง นิกายเถรวาท 2 แห่ง นิกายมหาสังฆิกะ 2 แห่ง นิกายปูรวไศละและนิกายอรวไศละอย่างละ 1 แห่ง

พระภิกษุในนิกายเถรวาทช่วงระยะเวลานี้ยังคงคุ้นเคยหรือเปิดรับแนวทางของลัทธิตันตรยานจากเขมรซึ่งรุ่งเรืองอยู่ในประเทศไทยมาก่อนโดยเฉพาะในรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 และลัทธิตันตรยานที่มีพัฒนาการขึ้นในประเทศไทยโดยได้รับอิทธิพลจากเขมร ประกอบกับช่วงเวลาเดียวกันนี้เองที่มีการหลั่งไหลเข้ามาของพุทธศิลป์อินเดีย ซึ่งเข้ามามีบทบาทในกำหนดรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศิลป์ในนิกายเถรวาท ทั้งที่พุทธศิลป์เหล่านี้เป็นอิทธิพลของพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานจากอินเดียอย่างเห็นได้ชัด ดังเห็นได้จากพระพุทธรูปทรงอุณหิสหลายยอดแบบเดียวกับพระพุทธรูปศิลปะปาละและเสนะของอินเดีย

การที่นิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ได้เปิดรับเอารูปแบบและคตินิยมของลัทธิตันตรยานทั้งจากกัมพูชาและอินเดียมาใช้ อาจแสดงให้เห็นถึงความคุ้นเคยของนิกายเถรวาทก่อนหน้านั้นที่มีต่อลัทธิมหายานและลัทธิตันตรยาน ดังปรากฏในงานพุทธศิลป์ของมอญโบราณซึ่งแสดงอิทธิพลของลัทธิมหายานและลัทธิตันตรยานในนิกายเถรวาทของมอญโบราณ ด้วยเหตุนี้ จึงมีความเป็นไปได้หรือไม่ที่นิกายเถรวาทของมอญโบราณจะมีลักษณะเช่นเดียวกับ “มหายานสถวิรนิกาย” ที่พระภิกษุเสวียนจั้งได้กล่าวถึงเมื่อเดินทางไปยังอินเดีย การตีความของนักวิชาการด้านพุทธศาสนากลุ่มหนึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ดังกล่าวว่ามีนิกายเถรวาทที่รับเอาหลักธรรมและคติความเชื่อของลัทธิมหายานมาใช้

ดังนั้น ข้อความจากจารึกศาลสูงที่กล่าวถึงคำว่า “มหายาน สถวิระ” จึงอาจหมายถึง “มหายานสถวิรนิกาย” ของพระภิกษุเสวียนจั้ง หรืออาจหมายถึงนิกายเถรวาทที่ผสมผสานแนวคิดของลัทธิมหายานที่อาจหมายรวมถึงลัทธิตันตรยานซึ่งเข้ามามีบทบาทในภาคกลางของประเทศไทยตอนนั้นก็มีความเป็นไปได้เช่นกัน และด้วยเหตุที่นิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 18 ยังคงรักษาคตินิยมหลายอย่างของลัทธิตันตรยานไว้ทั้งรูปแบบพุทธศิลป์ที่สืบทอดมาจากเขมร และที่รับมาจากอินเดีย การใช้วัชระและฆัณฏาของลัทธิตันตรยานเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีสงฆ์ รวมไปถึงการที่ไม่พบอิทธิพลพุทธศิลป์ของลังกาในนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของนักวิชาการที่เห็นว่านิกายนี้ควรมีพัฒนาการขึ้นในภูมิภาคเองมากกว่าการรับอิทธิพลจากลังกา นิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่รวมไปถึงพุทธศิลป์ของนิกายนี้จึงอาจสืบทอดคตินิยมของนิกายเถรวาทในกลุ่มมอญโบราณในลักษณะเดียวกับมหายานสถวิรนิกายในอินเดียซึ่งเป็นนิกายเถรวาทที่ศึกษาหลักธรรมและคติความเชื่อของลัทธิมหายานและลัทธิตันตรยานก็เป็นได้

4. <u>สรุปผลการวิจัย</u>

หลังจากพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานในกัมพูชาสิ้นสุดล พร้อมกับอำนาจทางการเมืองที่มีต่อดินแดนในแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นการเปิดโอกาสให้นิกายเถรวาทที่เคยขาดหายไปในช่วงระยะเวลาหนึ่ง กลับฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งในช่วงประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18 โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่กัมโพชหรือละโว้ในจังหวัดลพบุรีปัจจุบัน นิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาใหม่นี้ยังคงแสดงให้เห็นอิทธิพลทางด้านรูปแบบและความเชื่อจากพุทธศิลป์ของลัทธิตันตรยานจากกัมพูชา ผสมผสานกับประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทของมอญโบราณอย่างชัดเจน

จากตัวอย่างของพระพุทธรูปและด้ามจับของฆัณฏาหรือกระดิ่งมือที่พบในจังหวัดสมุทรสาคร เมื่อเปรียบเทียบกับพระพุทธรูปที่มีความคล้ายคลึงกันพบว่าสอดคล้องเป็นอย่างดีกับประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศาสนานิกายเถรวาท ดังเห็นได้จากพระพุทธรูปปางมารวิชัย 5 องค์ ที่เทียบได้กับพระพุทธเจ้าห้าพระองค์ในภัททกัปป์ ทั้งที่ปรากฏบนสถูปห้าเหลี่ยมที่ประดิษฐานพระพุทธรูป

5 องค์ในลักษณะเดียวกับสถูปห้าเหลี่ยมของพุกาม แม่พิมพ์พระพิมพ์ และบนแผ่นหลังของเรือนแก้ว ล้วนแสดงการให้ความสำคัญกับการนับถือพระพุทธเจ้าในกัปป์ปัจจุบัน อันเป็นมรดกตกทอดของนิกายเถรวาทที่นับถือกันในกลุ่มมอญโบราณก่อนหน้านั้น ดังนั้น พระพุทธรูปปางมารวิชัยที่เคยมีปริมาณเป็นรองจากพระพุทธรูปปางสมาธิ และกลับทวีจำนวนมากในช่วงระยะเวลานี้ ดังเช่นพระพุทธรูปปางมารวิชัยที่พบด้วยกันในหม้อดินเผาจากจังหวัดสมุทรสาคร รวมไปถึงพระพุทธรูปทรงเครื่องนาคปรกจากแหล่งเดียวกันที่ปรับเปลี่ยนจากปางสมาธิในพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานจากกัมพูชามาเป็นปางมารวิชัย น่าจะสะท้อนประติมานิรมาณวิทยาแบบใหม่ของนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นมาตั้งแต่ช่วงประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไป อันเป็นช่วงที่ลัทธิตันตรยานในกัมพูชาต้องล่มสลายไป เป็นโอกาสให้นิกายเถรวาทที่เคยนับถือกันในหมู่พวกมอญโบราณได้ฟื้นตัวอีกครั้ง และเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ที่มีรูปแบบแปลกใหม่ โดยผสมผสานความเรียบง่ายของนิกายเถรวาทเข้ากับรูปลักษณ์ของศิลปะเขมร ดังเห็นได้จากการสร้างพระพุทธรูปยืนประทานอภัยสองพระหัตถ์แบบเขมร แต่มีการทรงเครื่องประดับเรียบๆ ไม่อลังการแบบพระพุทธรูปเขมร ความเรียบง่ายดังกล่าวอาจเป็นอิทธิพลที่ถ่ายทอดกันระหว่างนิกายเถรวาทที่เริ่มฟื้นตัวขึ้น กับลัทธิตันตรยานที่มีพัฒนาการขึ้นในประเทศไทยเองโดยได้รับอิทธิพลจากกัมพูชาที่ลดความอลังการของเครื่องทรงพระพุทธรูปลงเช่นกัน

ในช่วงระยะเวลานี้ยังเป็นสมัยของการก่อกำเนิดพุทธศิลป์รูปแบบใหม่ เห็นได้จากการสร้างพระพุทธรูปปางมารวิชัยในเรือนแก้วปรกโพธิ์ ซึ่งเป็นการผสมผสานกับรูปแบบของศิลปะเขมรดังเห็นได้จากการใช้ก้านดอกบัวขาบทาบไปตามกิ่งพระศรีมหาโพธิ์ พระพุทธรูปยืนในช่วงนี้ก็มีการแสดงปางหลากหลายเพิ่มเติมจากปางประทานอภัยสองพระหัตถ์แบบเขมร และปางแสดงธรรมสองพระหัตถ์แบบมอญโบราณที่ต่อมาจะเริ่มเสื่อมความนิยมและสูญหายไปในที่สุด อันได้แก่ พระพุทธรูปประทานอภัยหรือแสดงธรรมด้วยพระหัตถ์ขวาแนบกับพระอุระ พระหัตถ์ซ้ายประทานพร ที่อาจได้รับอิทธิพลจากพุทธศิลป์ปาละของอินเดียหรือมีพัฒนาการจากพระพุทธรูปของลัทธิตันตรยานในประเทศไทยก็เริ่มปรากฏขึ้นในช่วงนี้ ดังตัวอย่างจากพระพุทธรูปที่ได้จากหม้อดินเผาที่สมุทรสาคร เช่นเดียวกับพระพุทธรูปประทานอภัยด้วยพระหัตถ์ขวาก็เป็นที่นิยมเช่นกัน และต่อมาจะส่งอิทธิพลให้กับพระพุทธรูปแบบเดียวกันนี้ในพุทธศิลป์ที่ได้รับอิทธิพลจากคณะสงฆ์ลังกาวงศ์ในสมัยต่อมาแล้ว

การเข้ามาของกระแสพุทธศิลป์อินเดียสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะซึ่งให้การอุปถัมภ์ลัทธิตันตรยานในแถบเบงกอลของอินเดียและบังกลาเทศปัจจุบัน ดังเห็นได้จากความนิยมในการสร้างพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดหรือหลายยอด มีกรรณปูระทัดที่ซอกพระกรรณ และทรงกุณฑลรูปรีแหลม ทั้งที่เป็นพระพุทธรูปประทับแสดงปางมารวิชัย พระพุทธรูปยืน และพระพุทธรูปปางมารวิชัยในเรือนแก้วก็ปรากฏขึ้นเป็นจำนวนมาก ดังพบพระพุทธรูปทรงอุณหิสห้ายอดปางมารวิชัยในหม้อดินเผาจากสมุทรสาครอีกเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปแบบของเรือนแก้วสัมฤทธิ์เป็นแผ่นหลังของพระพุทธรูป ฐานปัทม์เพิ่มเก็จตรงกลางรองรับด้วยขาหยั่ง แสดงถึงอิทธิพลของศิลปะปาละและเสนะจากอินเดียอย่างชัดเจน แต่การเข้ามาของพุทธศิลป์จากปาละและเสนะของอินเดียกลับมิได้มาพร้อมกับอิทธิพลของลัทธิตันตรยานแต่อย่างใด เพราะพุทธศิลป์ที่ปรากฏแสดงให้เห็นถึงประติมานิรมาณวิทยาของนิกายเถรวาทมากกว่า ดังเห็นได้จากการนับถือพระพุทธเจ้าจำนวน 4 และ 5 พระองค์ในภัททกัปป์ พระอัฏฐวีสติพุทธะหรือพระพุทธเจ้า 28 พระองค์ของนิกายเถรวาท เช่นเดียวกับภาพพุทธประวัติที่เคยได้รับความนิยมในงานพุทธศิลป์ในนิกายเถรวาทของมอญโบราณก็ได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาใหม่เช่นกัน แต่อยู่ภายใต้อิทธิพลของศิลปะเขมร

นอกจากนั้น ยังมีการนับถือพระพุทธเจ้าสามพระองค์ซึ่งอาจได้รับอิทธิพลมาจากการประดิษฐานรูปเคารพ 3 องค์ของลัทธิตันตรยานในกัมพูชาเช่นที่ปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี พระพุทธเจ้าสามองค์ดังกล่าวสันนิษฐานว่าเป็นตัวแทนของพระอดีตพุทธะ พระปัจจุบันพุทธะ และพระอนาคตพุทธะ ที่นับถือกันในนิกายเถรวาท ทั้งนี้ มีความเป็นไปได้เช่นกันที่ปรางค์ประธานของวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี ศาสนสถานสำคัญและอาจเป็นศูนย์กลางของนิกายเถรวาทในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและในประเทศไทยช่วงระยะเวลานี้ ซึ่งต่อมาจะมีการสร้างปรางค์บริวารเพิ่มขึ้นอีก 2 องค์ จะเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปปางมารวิชัยในปรางค์แต่ละองค์ตามคตินิยมเรื่องพระพุทธเจ้าสามองค์มากกว่าพระบรมสารีริกธาตุ ดังเห็นได้จากปรางค์ประธานซึ่งจำลองแบบปราสาทพิมาย พุทธศาสนสถานอันศักดิ์สิทธิ์ของลัทธิตันตรยานจากกัมพูชาก็เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปเช่นกัน รวมไปถึงการใช้ฐานเตี้ยของปรางค์ประธานให้เหมือนกับปราสาทพิมาย เพราะไม่มีความจำเป็นต้องสร้างกรุประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุใต้พื้นปรางค์ต่างจากปรางค์ประธานในสมัยอยุธยาที่ใช้ฐานสูงเพื่อบรรจุพระบรมสารีริกธาตุในกรุ อันอาจแสดงให้เห็นว่าคตินิยมใน การบรรจุพระบรมสารีริกธาตุตามแบบฉบับของลังกายังไม่ได้รับความนิยมหรืออาจยังไม่เข้ามาในช่วงระยะเวลานี้

สถาปัตยกรรมในช่วงเวลานี้ก็สะท้อนคตินิยมของนิกายเถรวาท เช่น สถูปห้าเหลี่ยมที่ประดิษฐานพระพุทธเจ้า 5 องค์ในภัททกัปป์ในลักษณะเดียวกับสถูปหรือวิหารห้าเหลี่ยมที่พุกาม และสถูปที่มีการผสมผสานอิทธิพลดั้งเดิมของสถูปมอญโบราณเข้ากับรูปลักษณะของศิลปะปาละและเสนะจากอินเดีย ภายใต้การแสดงออกบนพื้นฐานของอิทธิพลศิลปะเขมร

ความเปลี่ยนแปลงอีกประการที่สำคัญ คือ เรื่องวัสดุในการสร้างพระพุทธรูป เนื่องจากมอญโบราณนิยมสร้างงานพุทธศิลป์จากวัสดุที่เป็นดินเผา ปูนปั้น หรือศิลา ในขณะที่เขมรนิยมสร้างพุทธศิลป์ด้วยศิลาและสัมฤทธิ์ แต่พุทธศิลป์ที่หลงเหลือมาให้วิเคราะห์ในทุกวันนี้ล้วนทำมาจากสัมฤทธิ์ทั้งหมด

อาจกล่าวได้ว่าพุทธศิลป์ของนิกายเถรวาทเหล่านี้จึงเป็นงานพุทธศิลป์ที่ผสมผสานกันทั้งในด้านรูปแบบ คือ รูปแบบศิลปะของเขมรเข้ากับรสนิยมและวัฒนธรรมของมอญ ในขณะเดียวกันก็แสดงให้เห็นถึงการปะทะกันระหว่าง ประติมานิรมาณวิทยาของพุทธศาสนาลัทธิตันตรยานจากกัมพูชากับพุทธศาสนานิกายเถรวาทของมอญโบราณที่ฟื้นฟูเข้ามาใหม่ รวมไปถึงการรับอิทธิพลด้านรูปแบบและประติมานิรมาณวิทยาใหม่ๆ จากพุทธศิลป์อินเดียสมัยราชวงศ์ปาละและเสนะที่เริ่มเข้ามามีบทบาทเป็นอย่างมากหลังการล่มสลายของลัทธิตันตรยานในอินเดียที่ล่มสลายลงไล่เลี่ยกับลัทธิตันตรยานในกัมพูชา ก่อให้เกิดนิกายเถรวาทที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ในภาคกลางของประเทศไทย อันผสมผสานกับคตินิยมของลัทธิมหายานและลัทธิตันตรยานจนอาจอาจเรียกได้ว่า “คณะสงฆ์มหายานสถวิระ” มีศูนย์กลางอยู่ที่ละโว้หรือลพบุรี และส่งอิทธิพลด้านพุทธศาสนาและพุทธศิลป์ไปยังเมืองต่างๆ ที่ฟื้นฟูพุทธศาสนาแนวนี้ขึ้นใหม่ในประเทศไทยหลังอำนาจเชิงสัญลักษณ์ของกัมพูชาที่มาพร้อมกับลัทธิตันตรยานเริ่มหมดความหมายลง ทั้งอโยธยา สุพรรณภูมิ เพชรบุรี ราชบุรี สุโขทัย หริภุญชัย และคาบสมุทรภาคใต้ ก่อนจะลบเลือนหายไปด้วยอิทธิพลของคณะสงฆ์มหาวิหารของลังกาที่ได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาใหม่ในรัชกาลของพระเจ้าปรากรมพาหุที่ 2 (พุทธศักราช 1779 - 1813) ผู้ทรงฟื้นฟูพุทธศาสนาขึ้นใหม่ภายหลังที่เสื่อมโทรมลงจากการปกครองของกษัตริย์กลิงคะในอินเดียทรงพระนามว่าพระเจ้ามคะ (พุทธศักราช 1788 - 1779) ที่ทำให้โปลนนาลุวะหมดอำนาจลง พระเจ้าปรากรมพาหุที่ 2 ได้พระราชทานของกำนัลไปยังดินแดนโจฬะอย่างมากมายเพื่อที่จะทรงขอพระภิกษุชาวโจฬะที่มีวินัยเคร่งรัด แตกฉานในพระไตรปิฎก และมีความสามารถในการประสานรอยร้าวระหว่างคณะสงฆ์มหาวิหารและคณะสงฆ์อภัยคีรีวิหารได้ (Schroeder 1990, 439)

อิทธิพลของคณะสงฆ์มหาวิหารจากลังกาทำให้รูปแบบพุทธศิลป์ของคณะสงฆ์มหายานสถวิระเริ่มมีความเปลี่ยนแปลงมากขึ้น ดังเห็นได้ชัดเจนจากการเปลี่ยนมงกุฎทรงกรวยของพระพุทธรูปให้เป็นพระเกตุมาลาเปลวแบบพระพุทธรูปลังกา รวมไปถึงความเรียบง่ายของพระพุทธรูปที่ลดเครื่องทรงตามค่านิยมของคณะสงฆ์ดั้งเดิมให้มีความเรียบง่ายยิ่งขึ้น สอดคล้องกับแนวทางของคณะสงฆ์มหาวิหารจากลังกา หากแต่ประติมานิรมาณวิทยาบางอย่างทั้งการนับถือพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ในภัทกัปป์ การสร้างพระพุทธรูปเรือนแก้วปรกโพธิ์ รวมไปถึงคตินิยมในการสร้างพระพุทธรูปปางมารวิชัยยังคงดำเนินต่อไปภายใต้รูปลักษณ์ใหม่ภายใต้อิทธิพลจากคณะสงฆ์มหาวิหารที่ทำให้พุทธศาสนาในประเทศไทยในช่วงหลังจากนี้ได้รับการขนานนามว่าพุทธศาสนาลังกาวงศ์

บรรณานุกรม

กรณรงค์ เหรียนระวี. 2545. “คำว่าขอม ลพบุรี และเขมร กับการสร้างวาทกรรมในประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดี.” *รวมบทความประวัติศาสตร์*. 24: 59 - 108.

กรมศิลปากร. (ม.ป.ป.). *วิเคราะห์ศิลาจารึกในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. บรรณาธิการโดย คงเดช ประพัฒน์ทอง. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

________. 2502. *พระพุทธรูปและพระพิมพ์ในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา*. พระนคร: ศิวพร. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์ครั้งแรกเนื่องในโอกาสนำพระพุทธรูปและพระพิมพ์ซึ่งได้จากกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มาจัดตั้งให้ประชาชนได้ชมในเทศกาลสงกรานต์ พ.ศ. 2502 ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ).

คอนซ์, เอ็ดเวิร์ด. 2553. *พุทธศาสนา: สาระและพัฒนาการ*. แปลโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ศิลปวัฒนธรรม.

จันจิรายุ รัชนี, ม.จ. 2543. “สืบรอยตามหาพ่อขุนผาเมือง.” *ศิลปวัฒนธรรม* 21(เมษายน): 26 - 30.

จารึกกัลยาณี. 2468. พระนคร: หอพระสมุดวชิรญาณ. (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนเรศวรฤทธิ์ โปรดให้พิมพ์ในงารพระราชทานเพลิงศพ หม่อมสุภาพ กฤดากร ณ อยุธยา ต.จ. เมื่อปีฉลู พ.ศ. 2468).

จิตร ภูมิศักดิ์. 2547. *ความเป็นมาของคำสยาม ไทย, ลาว และขอม และลักษณะทางสังคมของชื่อชนชาติ ฉบับสมบูรณ์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: ศยาม.

จิตร ภูมิศักดิ์. 2547ก. *ข้อเท็จจริงว่าด้วยชนชาติขอม*. กรุงเทพมหานคร: ศิลปวัฒนธรรม.

________. 2547ข. *สังคมไทยลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ฟ้าเดียวกัน.

ฉ่ำ ทองคำวรรณ. 2529. “จารึกดงแม่นางเมือง.” ใน *จารึกในประเทศไทย เล่ม 4 อักษรขอม พุทธศตวรรษที่ 17 - 18*. หน้า 109 - 116. กรุงเทพมหานคร: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. 2544. *การวิเคราะห์การแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์ของพระพุทธรูปในศิลปะทวารวดี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

________. 2554. *พระพุทธรูปอินเดีย*. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

________. 2555. *เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบ ตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล*. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

เซเดส์, ยอร์จ. 2471. *โบราณวัตถุในพิพิธภัณฑสถานสำหรับพระนคร*. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรธนากร.

เซเดส์, ยอร์ช. 2529. “จารึกบนฐานพระพุทธรูปวัดหัวเวียง.” ใน *จารึกในประเทศไทย เล่ม 4 อักษรขอม พุทธศตวรรษที่ 17 - 18*. หน้า 117 - 120. กรุงเทพมหานคร: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

________. 2529. “จารึกศาลสูงภาษาเขมร (หลักที่ 1).” ใน *จารึกในประเทศไทย เล่ม 3 อักษรขอม พุทธศตวรรษที่ 15 - 16*.หน้า 160 - 163. กรุงเทพมหานคร: หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ดำรงราชานุภาพ, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. 2469. *ตำนานพุทธเจดีย์สยาม*. พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร. (พิมพ์ในงารพระราชทานเพลิงศพเจ้าจอมมารดาชุ่ม รัชกาลที่ 4 ทจว, รัตน มปร.2 วปร.3 เมื่อปีขาล พ.ศ. 2469).

นิธิ เอียวศรีวงศ์. “รัฐนาฏกรรม,” http://www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=1338583414&grpid=03&catid&subcatid, (สืบค้นเมื่อ 3 มิถุนายน 2556).

บำเพ็ญ ระวิน. (ปริวรรต). 2542. “บทย่อพระอนาคตวงศ์.” ใน *พระอนาคตวงศ์*. ประชุมพงศาวดารฉบับราษฎร์ ภาคที่ 3. บรรณาธิการโดย นิธิ เอียวศรีวงศ์. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์วิชาการ.

พระถังซำจั๋ง. 2549. *ถังซำจั๋ง จดหมายเหตุการณ์เดินทางสู่ดินแดนตะวันตกของมหาราชวงศ์ถัง*. แปลโดย ซิว ซูหลุน. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร: ศิลปวัฒนธรรม.

พระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐ. 2547. พิมพ์ครั้งที่ 19. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

พิชญา สุ่มจินดา. 2545. *การวิเคราะห์โบราณวัตถุจากสมบัติส่วนบุคคล: การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ*. รายงานประกอบการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย (ป.607) ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2545 ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (เอกสารอัดสำเนา).

พิริยะ ไกรฤกษ์. 2533. *ประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

________. 2542. “การปรับเปลี่ยนยุคสมัยของพุทธศิลป์ในประเทศไทย.” *เมืองโบราณ* 25(เมษายน - มิถุนายน): 10 - 36.

________. 2545. “อิทธิพลของศิลปะลังกาในศิลปะสุโขทัยและอยุธยา.” ใน *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง*. หน้า 207 - 244. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

________. 2551. *ลักษณะไทย พระพุทธปฏิมา อัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

________. 2555. รากเหง้าแห่งศิลปะไทย. กรุงเทพมหานคร: ริเวอร์บุ๊คส์.

วัชระ งามจิตรเจริญ. 2556. *พุทธศาสนาเถรวาท*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. 2549. *พัฒนาการศิลปกรรมสมัยก่อนอยุธยาและสมัยอยุธยา (พุทธศตวรรษที่ 18 - 23)*. โครงการย่อยที่ 3.3 ในโครงการพัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 โครงการลพบุรีศึกษาเชิงบูรณาการเพื่อพัฒนาการของสังคมและเศรษฐกิจไทย โดยได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีพุทธศักราช 2549.

________. 2553. “พระพุทธรูปในยุคหัวเลี้ยวหัวต่อของศิลปะไทยระหว่างกลางพุทธศตวรรษที่ 18 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 19.” ใน *โครงการนำเสนองานค้นคว้าด้านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและเอเชียอาคเนย์*. หน้า 1 - 19. เอกสารประกอบการสัมมนา ณ ห้อง 305 และโถงล่าง อาคารศูนย์รวม มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ ระหว่างวันที่ 3 - 4 กรกฎาคม พ.ศ. 2553 จัดโดยศูนย์ศิลปกรรมโบราณในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ศานติ ภักดีคำ. 2554. *เขมรรบไทย*. กรุงเทพมหานคร: ศิลปวัฒนธรรม.

ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ. 2549. ศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมเขมร (พุทธศตวรรษที่ 17 - 18). โครงการย่อยที่ 3.2 ในโครงการพัฒนาการของงานศิลปกรรมเมืองลพบุรีตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 โครงการลพบุรีศึกษาเชิงบูรณาการเพื่อพัฒนาการของสังคมและเศรษฐกิจไทย โดยได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีพุทธศักราช 2549.

สมเด็จพระสังฆราช (มี). 2502. *พระมหาปุริสลักษณะ 32 ประการ*. พระนคร: ศิวพร. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานวันอดีตเจ้าอาวาสวัดมหาธาตุ จันทรคติเดือน 9 ขึ้น 3 ค่ำ (7 สิงหาคม 2502) ประจำปี 2502).

สัทธรรมปุณฑรีกสูตร. 2543. แปลโดย ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ไทย-ธิเบต.

สันติ เล็กสุขุม. 2522. *วิวัฒนาการของชั้นประดับลวดลายและลายลายในสมัยอยุธยาตอนต้น*. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. "จิตรภูมิศักดิ์บอกว่าขอมคือเขมร"http://www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=130570893&grpid=no&catid=&subcatid, (สืบค้นเมื่อ 19 พฤษภาคม 2556).

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. 2519. "พระพุทธรูปสัมฤทธิ์สมัยศรีวิชัยหรือหริภุญชัย ในพิพิธภัณฑ์เมืองโบราณ." *เมืองโบราณ* 2 (เมษายน - มิถุนายน): 6 - 7.

________. 2510. *ศิลปะสมัยลพบุรี*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร

________. 2539. *ศิลปะขอม*. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, ม.ร.ว. 2549. *ปราสาทเขาพนมรุ้ง (ศาสนบรรพตที่งดงามที่สุดในประเทศไทย)*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: เรือนบุญ.

Bhattacharyva, Benoytosh. 1958. *The Indian Buddhist Iconography*. second edition. Calcutta: Gosh Printing House.

Cousins, L.S. 1997. "Aspects of Esoteric Southern Buddhism." In *Indian Insights: Buddhism, Brahmanism and Bhakti*. pp. 185 - 207. London: Luzac Oriental.

Crosby, Kate. 2000. "Tantric Theravāda: a Bibliographic Essay on the Writings of François Bizot and others on the Yogāavacara." *Contemporary Buddhism* Vol. 1 No.2: 141 - 198.

de Caparis G.E. 1967. "The Date of Grahi Buddha." *Journal of Siam Society* 55, 1: 31 - 40.

Deeg, Max. "Sthavira, Thera and '*Sthaviravāda' in Chinese Buddhist Sources." In *How Theravāda is Theravāda ? Exploring Buddhist Identities*. Edited by Peter Skilling Jason A. Carbine Claudio Cicuzza Santi Pakdeekham. pp.129 - 162. Chiang Mai: Silkworm Books.

Dutt, Sukumar. 2008. *Buddhist Monks and Monasteries of India: Their History and Their Contribution to Indian Culture*. Delhi: Motilal Banarsidass.

Huntington, John C. and Bengdel, Dina. 2004. *The Circle of Bliss: Buddhist Meditational of Art*. Chicago: Serindia Publication.

Jacques, Claude. 2006. "The Buddhist Sect of Śrīghana in Ancient Kher Lands." In *Buddhist Legacies in Mainland Southeast Asia Mentalities, Interpretation and Practices*. Edited by François Lagirarde and Paritta Chalermpow Koanantakool. pp.71 - 77. Paris and Bangkok: Ecole frangaise d'Extrême-Orient and Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre. (Etude thématiques; SAC Publication; 61).

________. 2007. “The historical development of Khmer culture from the death of Sūryavarman II to the 16th century.” In *Bayon New perspectives*. Edited by Joyce Clark. pp. 28 - 41. Bangkok: River Books.

Jessup, Helen Ibbitson and Źephir, Thierry. (Edited). 1997. *Sculpture of Angkor and Ancient Cambodia: Millennium of Glory*. Washington: National Gallery of Art.

Luce, H. Gordon. 1969, 1970. *Old Burma-early Pagan*. 3 vols. New York: J.J.Auguslin.

Mukhika, Harbans. 1990. “The Turuska King ‘Moon’.” In *Tāranātha ’s History of Buddhism in India*. Translated from Tibetan by Lama Chiṃpa and Alaka Chattopadhyaya. Edited by Debiprasad Chattopadhyaya. pp.442 - 444. Delhi: Motilal Banarsidass.

Pichard, Pirerre. *The Pentagonal Monuments of Pagan*. Bangkok: White Lotus.

Ray, Nihar Ranjan 2002. *Sanskrit Buddhism in Burma*. Bangkok: Orchid Press.

Ray, Nihar Ranjan, Khandalavala, Karl and Gorakshkar, Sadashiva. 1986. ***Eastern Indian Bronzes***. New Delhi: Lalitkalā Akademi.

Revire, Nicolas. 2010. “Iconography Issues in the Archeology of Wat Phra Men, Nakhon Pathom.” *Journal of the Siam Society* (Vol.98): 75 - 115.

Schroeder, Ulrich von. 1990. *Buddihist Sculpture of Sri Lanka*. Hong Kong: Visual Dharma Publications.

Sharrock, Peter D. 2010. “Maitreya first.” in *Abhinandanamala: Felicitation volume for Nandana Chutiwongs.* Bangkok: SEAMEO/SPAFA.

Skilling, Peter. 1997. “The Advent of Theravāda Buddhism to Mainland South-east Asia.” *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 20(November 1, Summer): 93 - 107.

Tāranātha. 1990. *Tāranātha’s History of Buddhism in India*. Translated from Tibetan by Lama Chiṃpa and Alaka Chattopadhyaya. Edited by Debiprasad Chattopadhyaya. Delhi: Motilal Banarsidass.

Walser, Joseph. 2005. *Nāgārjuna in Context: Mahayana Buddhism and Early Indian Culture*. New York: Columbia University Press E-book.

Woodward, Hiram. 1975. *Studies in the Art of Central Siam 950 - 1350 A.D.* 2 vols. Thesis Disseratation for Doctor of Philosophy, Yale University.

________. 1997. *The Sacred Sculpture of Thailand*. Bangkok: River Books.

________. 2003. *The Art and Architecture of Thailand: From Prehistoric Times through the Thirteenth Century*. Leiden, Netherlands: Koninklijke Brill.