



ประติมานวิทยาของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวิภะโหลกจากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

พระนคร



โดย

นางสาวพิชารัตน์ นาคเกษม

การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต

สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ข ภาควิชาทฤษฎีศิลป์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2568

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ประติมานวิทยาของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวัภะโหลกจากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ
พระนคร



การค้นคว้าอิสระนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ แผน ข ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2568
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศิลปากร

Iconographic study of the Ganesha Sculpture Seated on a Skull Throne from the
National Museum Bangkok



By
Miss Pachirarat NAKKASEM

An Independent Study Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Master of Fine Arts (ART THEORY)

Department of Art Theory

Silpakorn University

Academic Year 2025

Copyright of Silpakorn University

670120008: ทฤษฎีศิลป์ แผน ข

คำสำคัญ: พระพิฆเนศ, ประติมานวิทยา, ศิลปะชาว, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

นางสาวพิชารัตต์ นาคเกษม : ประติมานวิทยาของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวั่งกะโหลกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล

การศึกษาค้นคว้าอิสระเรื่อง ประติมานวิทยาของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวั่งกะโหลก จากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาที่มา คติความเชื่อ แรงบันดาลใจ รูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวั่งกะโหลก โดยอาศัยการทบทวนเอกสาร แนวคิดทางศิลปกรรม และการวิเคราะห์เชิงประติมานวิทยาเป็นกรอบในการศึกษา การค้นคว้าครั้งนี้มุ่งศึกษาประติมากรรมซึ่งเป็นศิลปกรรมชาวภาคตะวันออกเฉียงในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 โดยพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบทางศิลปกรรม คติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ความเชื่อพื้นเมือง และบริบททางสังคมวัฒนธรรมในสมัยราชวงศ์สุโขทัย

ผลการศึกษาพบว่า ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวั่งกะโหลกสะท้อนบทบาทของพระพิฆเนศในฐานะเทพผู้จัดอุปสรรคและผู้คุ้มครอง การใช้บัลลังก์ประดับหวั่งกะโหลกสัมพันธ์กับคติแบบตันตระและแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจเหนือสิ่งอัปมงคล รูปแบบของประติมากรรมแสดงลักษณะมวลรูปทรงที่หนักแน่น แข็งแรง และสมดุล อันเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะชาวภาคตะวันออกเฉียง สัญลักษณ์ต่าง ๆ ทำหน้าที่ถ่ายทอดแนวคิดทางศาสนาและความเชื่อที่สะท้อนบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของศิลปะชาวภาคตะวันออกเฉียงในช่วงเวลาดังกล่าวได้อย่างชัดเจน

670120008: MAJOR ART THEORY

Keyword: GANESHA / ICONOGRAPHY / JAVANESE ART / THE BANGKOK NATIONAL MUSEUM

Miss Pachirarat NAKKASEM : Iconographic study of the Ganesha Sculpture Seated on a Skull Throne from the National Museum Bangkok Independent Study
Advisor : Professor Piyasaeng Chantarawongpaisarn

This independent study, titled The Iconography of the Ganesha Sculpture Seated on a Skull Throne from the Bangkok National Museum, is a qualitative research project. The objective is to investigate the origins, beliefs, inspirations, stylistic forms, symbolism, and meanings of the Ganesha sculpture seated on a skull throne. The study utilizes literature reviews, artistic concepts, and iconographic analysis as the primary framework. This research focuses on the 13th-century (19th Buddhist Century) Eastern Javanese sculpture, examining the relationship between artistic styles, Brahmanical-Hindu beliefs, indigenous traditions, and the socio-cultural context of the Singhasari Dynasty.

The findings reveal that the Ganesha sculpture seated on a skull throne reflects Ganesha's role as the Remover of Obstacles and the Protector. The use of a throne adorned with skulls is associated with Tantric doctrines and the concept of power over malevolent forces. The sculptural form exhibits a sense of solid mass, strength, and equilibrium, which are distinctive characteristics of Eastern Javanese art. The various symbols serve to convey religious concepts and beliefs that clearly reflect the socio-cultural context of Eastern Javanese art during that period.

กิตติกรรมประกาศ

งานค้นคว้าอิสระฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี ผู้ศึกษาขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ปิยะ แสง จันทร์วงศ์ไพศาล อาจารย์ที่ปรึกษา ที่กรุณาให้คำแนะนำ แนวคิด และข้อเสนอแนะทางวิชาการที่เป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการดำเนินงานค้นคว้าอิสระ ฉบับนี้ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ประจำภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรทุกท่าน ที่ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ แนวคิด และมุมมองทางศิลปะ และทฤษฎี ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาและต่อยอดงานค้นคว้าอิสระฉบับนี้

ขอขอบคุณเพื่อน พี่ น้องร่วมสาขาวิชา รวมถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่าน ที่ให้ความช่วยเหลือ คำแนะนำ และกำลังใจตลอดกระบวนการทำงาน

สุดท้ายนี้ ผู้ศึกษาขอขอบคุณครอบครัว ที่ให้การสนับสนุนและเป็นกำลังใจสำคัญมาโดยตลอด จนทำให้งานค้นคว้าอิสระฉบับนี้สำเร็จลงได้ คุณค่าและประโยชน์ที่เกิดจากงานค้นคว้าอิสระฉบับนี้ ผู้ศึกษาขอมอบแด่ผู้มีพระคุณทุกท่านที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้

พชรารัตน์ นาคเกษม



สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ.....	ช
สารบัญภาพ.....	ณ
บทที่	
1. บทนำ.....	1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา.....	7
ขอบเขตของการศึกษา.....	7
ขั้นตอนของการศึกษา.....	7
วิธีการศึกษา.....	7
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	8
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	8
2. ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....	9
คติความเชื่อเทพเจ้าฮินดูที่มีต่อศิลปกรรม.....	9
ศิลปะชาวตะวันออก.....	12
รูปแบบประติมากรรมชาว.....	15
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	17
3. ตำนาน คติความเชื่อ และรูปแบบศิลปกรรมพระพิฆเนศ.....	21
ตำนานพระพิฆเนศ.....	21
คติความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศ.....	24
แรงบันดาลใจที่มีต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมพระพิฆเนศ.....	27
4. พระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักระโหลกที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร.....	34
ความสัมพันธ์ของที่มา คติความเชื่อ และแรงบันดาลใจ	
ที่แสดงออกในรูปแบบของประติมากรรม.....	34
รูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายของประติมากรรม.....	39

5. สรุปลงและข้อเสนอแนะ.....	48
สรุปลงผลการศีกษา.....	48
ข้อเสนอแนะ.....	49
รายการอ้างอิง.....	50
ประวัติผู้เขียน.....	54



สารบัญภาพ

	หน้า
ภาพที่ 1 เทวสถานปะนะตะรันคิลปะชาวตะวันออก.....	14
ภาพที่ 2 หน้ากาลแบบคิลปะชาวตะวันออก.....	15
ภาพที่ 3 ประติมากรรมพระวิษณุจากจันทิบานน.....	15
ภาพที่ 4 ภาพสลักเรื่องรามเกียรติ์ นางสีดาและนางกำนัลเทวสถานปะนะตะรัน.....	16
ภาพที่ 5 ประติมากรรมผู้หญิงรินน้ำที่สระ.....	17
ภาพที่ 6 ประติมากรรมจากแคว้นเบงกอลที่แสดงพระพิฆเนศอยู่ใต้บัลลังก์ ของเทพีภฤกตี-การา.....	27
ภาพที่ 7 ก้อนหินรูปพระพิฆเนศเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ จากเทวสถานพระพิฆเนศ 8 แห่งอัชภูวินายกะ.....	28
ภาพที่ 8 ประติมากรรมพระพิฆเนศสมัยคุปตะ มถุรา พุทธศตวรรษที่ 10.....	29
ภาพที่ 9 พระพิฆเนศสัมฤทธิ์ สมัยโจฬะ พุทธศตวรรษที่ 15-16.....	30
ภาพที่ 10 ประติมากรรมพระพิฆเนศสำริด สมัยพระนครอังกอร์ พุทธศตวรรษที่ 16-17.....	30
ภาพที่ 11 ประติมากรรมพระพิฆเนศทองเหลือง (ทารกออกคลาน).....	31
ภาพที่ 12 ประติมากรรมพระพิฆเนศเด็กน้อย.....	32
ภาพที่ 13 การแห่พระพิฆเนศขอฝนในอินเดียใต้.....	32
ภาพที่ 14 แพลนภายในของจันทิสิงหะสำหรับ, ประเทศอินโดนีเซีย.....	35
ภาพที่ 15 ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลกจากจันทิสิงหะสำหรับ.....	35
ภาพที่ 16 ประติมากรรมพระพิฆเนศที่พิพิธภัณฑ์ Wereldmuseum Leiden ประเทศเนเธอร์แลนด์.....	36
ภาพที่ 17 ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลกที่ พิพิธภัณฑ์ Wereldmuseum Leiden.....	37
ภาพที่ 18 ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร.....	41

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 สัญลักษณ์และความหมายในประติมากรรมพระพิฆเนศ.....42



บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศาสนาฮินดู คำว่า ฮินดู มาจากคำว่า สินธุ (Sindhu) เป็นคำที่ชาวเปอร์เซียใช้เรียกกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในบริเวณ ที่ราบลุ่มแม่น้ำอินดัส (Indus) โดยคำนี้เริ่มปรากฏขึ้นครั้งแรกประมาณ พุทธศักราช 1243 ซึ่งเป็นระยะที่ชาวมุสลิมเริ่มติดต่อกับ อินเดีย ไม่ปรากฏคำนี้ในภาษาโบราณใดๆ ของอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นภาษา สันสกฤต บาลี หรือ ปรากฤต ส่วนคำ อินเดีย มาจากคำว่า อินดัส นั่นเอง ซึ่งเห็นได้ว่าคำว่า ฮินดู มีรากฐานทางภูมิศาสตร์มากกว่าทางศาสนา ต่อมาจึงมีการเรียก ศาสนาของกลุ่มชนที่มีหลักแหล่ง ณ บริเวณลุ่มแม่น้ำอินดัสว่าศาสนาฮินดู (Hinduism) ทั้งนี้เพื่อให้แตกต่างจากศาสนาอื่นๆ ที่กำเนิดแล้วในสมัยนั้น เช่น ศาสนาโซโรอัสเตอร์ พุทธศาสนา และศาสนาอิสลาม เป็นต้น¹ ในทางประวัติศาสตร์ศาสนาฮินดูที่รู้จักกันในปัจจุบันมีการปรากฏขึ้นราว 500 ปี หลังพุทธกาลหรือราวต้นคริสต์ศักราช ส่วนก่อนหน้านั้นเรียกว่า ศาสนาพราหมณ์ (Brahmanism) พวกรพราหมณ์มีความต้องการปรับปรุงศาสนาของตนให้เหมาะสมกับยุคสมัย แรงผลักดันสำคัญในการปรับปรุงมีหลากหลายปัจจัย เช่น ผลกระทบจากศาสนาพุทธ ผลกระทบจากศาสนาเชนเรื่องของความเชื่อท้องถิ่น และการตีความคำสอนที่คลุมเครือในพระเวทของฤาษียุคหลัง เป็นต้น เพราะความเก่าแก่ และมีที่มาหลากหลายศาสนาฮินดูจึงเปรียบเหมือนภาษาขนบใหญ่ที่รองรับสิ่งของนานาชนิดไว้ในตัวเดียวกัน²

ศาสนาฮินดูจึงเป็นศาสนาที่เก่าแก่ที่สุดของโลก ผู้ที่นับถือศาสนาฮินดู เรียกว่า ชาวฮินดู ชาวฮินดูมีอยู่ประมาณพันล้านคนทั่วโลก (1 ใน 6 ของประชากรโลก) ชาวฮินดูส่วนมากอาศัยอยู่ในกลุ่มประเทศเอเชียใต้และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะในประเทศอินเดีย, เนปาล, ศรีลังกา, มาเลเซีย, อินโดนีเซีย, บังคลาเทศ และมอริเชียส เป็นต้น³ ศาสนานี้ไม่มีผู้ก่อตั้งคนใดคนหนึ่ง โดยเฉพาะ หากแต่เป็นการผสมผสานของความเชื่อ พิธีกรรม และแนวคิดทางปรัชญาต่าง ๆ ที่สะสมและสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน มีคัมภีร์ที่สำคัญ เช่น คัมภีร์พระเวท มหาภารตะ และรามายณะ⁴

ศาสนาฮินดูเป็นศาสนาที่ยอมรับนับถือว่ามีเทพเจ้าเป็นใหญ่ เรียกได้ว่าเป็นศาสนาเทวนิยม (Theism) ที่เชื่อว่าพระเจ้าทรงสร้างจักรวาล มีเทพเจ้าหลายองค์ในศาสนาฮินดู ที่สำคัญ คือ ตรีมูรติ

¹ วิทยา ศักดินาภินันท์, **ศาสนาฮินดู**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2549), 1.

² เรื่องเดียวกัน, 2.

³ Nasjonalt senter for flerkulturell utforming, “**Hinduismen – thai**,” เข้าถึง 28 เมษายน 2568, เข้าถึงได้จาก <https://morsmal.no/wp-content/uploads>

⁴ Flood, Gavin, **An Introduction to Hinduism**, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ และพระศิวะ เทพเจ้าทั้ง 3 องค์นี้เป็น 3 ลักษณะที่แสดงออกของสิ่งสูงสุดสิ่งหนึ่ง ที่เรียกว่า พรหมัน (Brahman)

พรหมัน คือ วิญญาณสากล มีภาวะนิรันดร์ ดำรงอยู่ด้วยตัวเองปราศจากรูปร่าง เป็นอสสาร ไม่เกิด ไม่ถูกสร้างโดยสิ่งอื่นใด ไม่มีจุดเริ่มต้น ไม่มีจุดจบ แทรกซึมอยู่ในทุกสิ่งทุกอย่าง ทั้งในเทพเจ้าในสิ่งมีชีวิตและสิ่งไม่มีชีวิต ทุกสิ่งในจักรวาลมาจากพรหมันและในที่สุดจะกลับไปสู่พรหมันอีก ศาสนาฮินดูไม่มีพิธีกรรมใดๆ เพื่อบูชาพรหมันเช่นเดียวกับที่มีต่อเทพเจ้าที่มีรูปร่าง แต่เป็นเป้าหมายของการบำเพ็ญโยคะเพื่อบรรลุโมกษะ หรือที่เรียกว่าเข้าสู่ภาวะหนึ่งเดียวกับพรหมัน⁵ นอกจากนี้ยังมีเทพอื่นๆ อีกหลายองค์ เช่น พระอัคนี, พระวายุ, พระอินทร์ เป็นต้น ในพระคัมภีร์ปุระณะอันเป็นคัมภีร์หลักใหญ่ใจความสำคัญของศาสนาฮินดู แต่เดิมถูกเขียนขึ้นเพื่อสรรเสริญเทพเจ้า 3 องค์ ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ พระศิวะ ซึ่งเรียกได้ว่า “ตรีมูรติ” ทั้งนี้เทพเจ้าองค์อื่น ๆ ที่สำคัญ ไม่ว่าจะเป็น พระชายา หรือคู่ครองรวมถึงลูกหลานของเทพเจ้า ล้วนแต่มีความเกี่ยวข้องกับเทพเจ้าทั้ง 3 องค์ในตรีมูรติ และในพระคัมภีร์ปุระณะจึงมีการกล่าวถึงเทพที่สำคัญไว้ถึง 8 องค์ด้วยกัน ได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ พระศิวะ พระสุรัสวดี พระลักษมี พระอูมา พระพิฆเนศ พระขันธกุมาร⁶ ซึ่งเทพแต่ละองค์มีตำนานและพลังภาณุภาพแตกต่างกันออกไป ความศรัทธาในเทพเจ้าต่าง ๆ ในศาสนาฮินดูถือเป็นหัวใจสำคัญของการปฏิบัติทางศาสนา โดยเทพเจ้ามีบทบาทเป็นทั้งผู้สร้าง ผู้ปกป้อง และผู้ทำลายจักรวาลในความเชื่อของศาสนิกชน และหนึ่งในเทพเจ้าที่ได้รับความเคารพบูชาอย่างแพร่หลาย คือ “พระพิฆเนศ” หรือ “คณศ”

พระคณศ (Ganesh) หรือ พระพิฆเนศวร ทรงเป็นเทพเจ้าชั้นผู้ใหญ่ของเทวโลกตามคติฮินดู และทรงรวมอยู่ในคณะเทพในฐานะที่ทรงเป็นคณปติ ผู้ทรงควบคุมหรือเป็นเจ้าของคณะบริวารแห่งองค์พระศิวะ ในทางเทวปกรณ พระพิฆเนศทรงเป็นพระโอรสของพระ ศิวะมหาเทพ หรือพระอิศวร (Shiva) และพระอูมาปารวตี (Uma Parvati) ทรงมีพี่น้องซึ่งถือกำเนิดในลักษณะการอื่นแตกต่างกัน เช่น พระสกันทะ (Skanda) หรือที่ไทยเรียก พระขันธกุมาร เทพแห่งการสงคราม พระอโศกสุนทร (Ashoka Sundrya) และพระมนสาเทวี (Manasa Devi) เทพแห่งงู เป็นต้น เทวลักษณะของพระองค์ที่รู้จักกันมากที่สุด คือทรงมีร่างกายอย่างมนุษย์ที่อ้วนลำสมบุรณ์ แต่มีเศียรเป็นช้างงาข้างนั้น หักไปข้างหนึ่ง ทรงมี 4 กร ถือของต่างๆ เช่น อังกุศหรือขอสับข้าง ปาศะหรือเชือกร้อยเป็นบ่วง ทันตะหรืองาข้างที่หัก ถ้วยขนมโมกษะ เป็นต้น พระวรกายของพระพิฆเนศแม้จะอ้วนกลมแต่ก็มีความงดงามมาก พระองค์ทรงเทวพัศตารภรณ์อันเลอค่าแตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัยและแต่ละวัฒนธรรมที่ได้บูชาพระองค์เครื่องประกอบพระยศที่พบเห็นได้เสมอคือสายขั้วโยปวิตหรือสายธูรา

⁵ วิทยา ศักดินาภินันท์, ศาสนาฮินดู, 22.

⁶ สติชัย ไชยปัญญา, ประวัติวรรณคดีสันสกฤต, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2563), 110-116.

ซึ่งเป็นเครื่องหมายของเทวะและพราหมณ์สายยัชโญปวีตน์ มีบ่อยครั้งที่จะเป็นรูปงูเห่าแผ่พังพานอยู่⁷

ตามความเชื่อของชาวฮินดู พระพิฆเนศทรงเป็นเทพเจ้าผู้ช่วยขจัดอุปสรรค ความขัดข้องทั้งหมด หรือจะทรงนำพาให้ข้ามพ้นอุปสรรคเหล่านั้นได้ จึงได้รับการนับถือว่าเป็นเทพเจ้า ผู้ทรงบันดาลความสำเร็จแห่งกิจการทั้งหลายทั้งปวง เวลาจะเริ่มต้นสิ่งใด คนฮินดูจึงนิยมบวงสรวงสังเวทพระพิฆเนศเสียก่อน ทุกครั้ง และบวงสรวงก่อนเทพองค์อื่นๆ โดยอย่างน้อยที่สุดต้องกล่าวนมัสการด้วยพระคาถาว่า “โอม ศรีคเณศายะ นมะ” และศาสนาฮินดูไม่ว่านิกายใดก็ล้วนแต่เคารพนับถือพระพิฆเนศทั้งสิ้น นอกจากนี้ในประเทศอินเดียยังนิยมประดิษฐานรูปพระพิฆเนศไว้เหนือประตูทางเข้าสถานที่ต่างๆ เพื่อให้ทรงคุ้มครอง ผู้ผ่านเข้าไป หรือถ้าจะจัดแทนประดิษฐานเทวรูปสำหรับบูชา ก็จัดให้องค์เทวรูปนั้นหันหน้าเข้าหาประตูทางเข้าโดยตรง อีกด้วย

พระพิฆเนศยังทรงเป็นตัวอย่างของเทพชั้นผู้ใหญ่ที่ทรงมหิทธานุภาพมาก แต่ก็ทรงมีคุณธรรม คอยช่วยเหลือปกป้อง ผู้กระทำดี ปราบปรามสิ่งชั่วร้าย เป็นผู้มีกตัญญูและทรงเป็นเทพแห่งสติปัญญา อีกทั้งถือว่าเป็นผู้เรียบเรียงมหากาพย์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของอินเดียคือ มหาภารตะ (Maha Bharata)⁸

พระพิฆเนศเป็นผู้ที่ได้รับการเคารพและนับถืออย่างแพร่หลายในอารยธรรมอินเดีย และพบสันนิษฐานกันว่าพระพิฆเนศน่าจะปรากฏขึ้นเป็นเทพเจ้าครั้งแรกในราวพุทธศตวรรษที่ 6 ส่วนหลักฐานยืนยันว่ามีการบูชากันย้อนกลับไปเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 9-11 สมัยอาณาจักรคุปตะ⁹ พระองค์จึงมีบทบาทสำคัญทางศาสนา นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลต่อวัฒนธรรมในภูมิภาคอื่น ๆ หรือเรียกได้ว่าเป็นเทพสากล (Universal God) เพราะมีคตินับถือมากที่สุด¹⁰ทิเบตเรียกว่า ซกตัก (Tsogdak) จีนเรียกว่า เซียงโถวเสิน (Xiang tou shen) และญี่ปุ่นเรียกว่า กะเนษะ (Ganesha)

เมื่อพระพิฆเนศมีบทบาทสำคัญในหลายวัฒนธรรม การสร้างประติมากรรมของพระองค์จึงเกิดขึ้นเพื่อสื่อถึงความเชื่อและคติธรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพิฆเนศ ประติมากรรมเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นสัญลักษณ์ทางศาสนา แต่ยังสะท้อนถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมและศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากพระองค์ ซึ่งเอกลักษณ์เฉพาะตัวของพระองค์ เช่น ศีรษะช้าง กายมนุษย์ งาข้างเดียว และหนูเป็นพาหนะ ล้วนมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ลึกซึ้ง มีองค์ประกอบดังนี้

1. ศีรษะ พระพิฆเนศมักปรากฏด้วยพระเศียรช้างเพียงเศียรเดียว แต่ในบางตำนานกล่าวว่าทรงมีตั้งแต่ 2 - 5 ศีรษะ จุดเด่นคือพระเศียรมีขนาดใหญ่เกินกว่าสัดส่วนพระวรกาย ตามตำนาน เมื่อ

⁷ กิตติ วัฒนนะมหาตม์, **คเณศปกรณ**, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2546), 9.

⁸ เรื่องเดียวกัน, 11.

⁹ Robert L. Brown, **Ganesh: Studies of an Asian God** (New York: SUNY Press, 1991), 6-7.

¹⁰ ธนเดช ธนเดชสวัสดิ์, **พระพิฆเนศเทพแห่งความสำเร็จ**, (กรุงเทพฯ: สุภชินัญญ์ พรินตติ้ง, ม.ป.ป.), 63.

พระอุมาเทวีทรงปั้นพระพิฆเนศ พระนางได้ปั้นพระวรกายก่อน แต่คราปโคลที่ไใช้หมัดก่อนจะปั้นพระเศียร พระนางจึงเรียก กรรติเกยะ ผู้เป็นโอรสให้ช่วย กรรติเกยะจึงนำหัวของช้างเชือกหนึ่งที่กำลังเล่นโคลนอยู่ มาต่อกับร่างของพระพิฆเนศ ทำให้พระพิฆเนศมีพระเศียรเป็นช้างที่ใหญ่กว่าร่างกาย¹¹ พระเศียรช้างนี้ไม่เพียงแสดงถึงรูปลักษณะที่โดดเด่น แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของปัญญา ความเฉลียวฉลาด และความสามารถในการเอาชนะอุปสรรค ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทของพระพิฆเนศในฐานะเทพผู้จัดอุปสรรค¹²

2. พระเนตร ตามปกติมี 2 พระเนตร แต่ในลัทธิตันตระบางนิกายอาจมี 3 พระเนตร ตั้งอยู่ตรงกลางหน้าผากซึ่งเชื่อกันว่าเป็นสัญลักษณ์ของพระอัคนี (เทพแห่งไฟ) แสดงถึงความ เฉลียวฉลาด¹³

3. พระกรรม พระกรรมของพระพิฆเนศมีขนาดใหญ่ เปรียบเสมือนตะแกรงที่ช่วยกรองและตัดเป่าความชั่วร้ายออกไป โดยเลือกที่จะรับเฉพาะสิ่งที่ดีงามเท่านั้น นอกจากนี้ พระกรรมยังสามารถโบกพัดได้คล้ายกับแส้จามรีที่มีฤทธิ์เดชอันศักดิ์สิทธิ์ ดังที่เล่าไว้ในปางศูรปกรรม ว่าครั้งหนึ่งฤาษีได้แข่งพระอัคนีให้มอดดับลงจนเสื่อมฤทธิ์เดช พระพิฆเนศทรงเกิดความสงสารจึงทรงใช้ใบหูพัดให้พระอัคนีกลับมามีชีวิตอีกครั้ง¹⁴

4. งวง พระพิฆเนศมักมีงวงห้อยลงมาตรง ๆ โดยหันส่วนปลายไปทางซ้ายหรือขวาแต่โดยปกติแล้วงวงของพระพิฆเนศมักจะหันไปทางซ้ายอยู่ในท่าเหยียบขนมโมทกะ ในทางสัญลักษณ์สื่อถึงความฉลาดและความเข้มแข็งทรงพลัง รวมถึงการช่างสังเกต วิเคราะห์ แยกแยะ เรื่องราวต่าง ๆ ได้¹⁵

5. งา โดยปกติพระพิฆเนศมีงาเพียงข้างเดียว ทำให้พระองค์มีอีกพระนามหนึ่งว่า “เอกทันต์” งานที่หักนั้นอาจเป็นข้างซ้ายหรือขวาก็ได้โดยพระองค์จะถืองาข้างที่หักไว้ในพระหัตถ์ข้างใดข้างหนึ่ง¹⁶ ในทางสัญลักษณ์สื่อถึงว่า เหตุระหวางความดี-ความชั่ว ซึ่งต้องทำความเข้าใจให้ถึงความแตกต่างกัน ดังเช่น ความเย็น-ความร้อน, การเคารพ-การดูหมิ่น เหยียดหยาม, ความซื่อสัตย์-ความคดโกง,¹⁷

¹¹ อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, *แกะรอยพระคเณศ*, (กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส, 2555), 50-51.

¹² Wisdom Library, *Gajanana*, เข้าถึงเมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม 2568, เข้าถึงได้จาก <https://www.wisdomlib.org/concept/gajanana>

¹³ อรุณศักดิ์, *แกะรอยพระคเณศ*, 51.

¹⁴ เรื่องเดียวกัน 52.

¹⁵ จีรวัสสา คชาชีวะ, *พระพิฆเนศวร: คติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวรที่พบในประเทศไทย*, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2540), 30.

¹⁶ เรื่องเดียวกัน 29.

¹⁷ เฉลิมศพล เจริญสุข, นรนาถ นรนาถเสนีย์ และ มนต์รี จันทร์ศิริ, *กำเนิดทเวะ ตำนานมหาเทพแห่งสรวงสวรรค์*, (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เพชรกระรัต, 2537), 101.

6. หนู เนื่องจากพระพิฆเนศเป็นเทพแห่งอุปสรรคและหนูสามารถกัดแทะทำลายเครื่องกีดขวางได้ เมื่อมาอยู่คู่กันจึงเสมือนการข้ามพ้นอุปสรรค ตำราบางเล่มกล่าวเปรียบเทียบว่าหนูเป็นความมืดและกิเลส ส่วนพระพิฆเนศเป็นตัวแทนของความสว่าง ซึ่ง 2 อย่างนี้เป็นสิ่งที่อยู่คู่กันของจักรวาล ทั้งนี้เปรียบเทียบ หนูเป็นพาหนะและมีขนาดเล็ก แต่พระองค์มีขนาดใหญ่ แสดงถึงแนวความคิดเรื่องสมดุลแห่งสากลจักรวาลซึ่งเป็นสิ่งคู่กันอยู่เสมออย่างเช่นความดีกับความเลว¹⁸

7. โมทกะ (Modak) คือ ข้าวสุกผสมน้ำตาล บั๊นเป็นลูก เพื่อประทานให้เป็นรางวัลต่อการที่เราปฏิบัติตามรอยพระบาทของพระองค์¹⁹ ทั้งนี้ประติมากรรมพระพิฆเนศมีองค์ประกอบอื่น ๆ อีกด้วยที่สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ เช่น มุทรา ท่าทาง เครื่องทรง อาวุธ ที่ประทับ เป็นต้น ขึ้นอยู่กับปางต่าง ๆ และวัฒนธรรมในการสร้างขึ้น รวมถึงความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการ และความศรัทธาของผู้สร้าง

พระพิฆเนศจึงมีสัญลักษณ์มากมายที่ให้ความหมายและสื่อสารความเชื่อและคติธรรมผ่านศิลปะ โดยประติมากรรมเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นสิ่งที่ใช้ในการบูชา แต่ยังเป็นสื่อที่ถ่ายทอดเรื่องราวและความหมายที่ลึกซึ้งของพระพิฆเนศไปยังผู้คนในวัฒนธรรมต่าง ๆ

ด้วยบทบาทอันสำคัญทั้งในฐานะเทพเจ้าทางศาสนาและสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรม พระพิฆเนศจึงมิได้จำกัดการเคารพบูชาอยู่เฉพาะในสังคมอินเดีย หากแต่ได้แพร่หลายเข้าสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ผ่านกระแสการแลกเปลี่ยนทางศาสนา วัฒนธรรม และการค้าทางทะเล โดยเฉพาะในภูมิภาคอินโดนีเซีย ซึ่งเป็นศูนย์กลางสำคัญของการรับอิทธิพลทางศาสนาฮินดู-พุทธมาตั้งแต่สมัยแรกเริ่มแห่งอารยธรรมทะเลใต้²⁰ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเกาะชวา ที่มีหลักฐานการแพร่เข้ามาของศาสนาฮินดูตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 10 เป็นต้นมา²¹

ในบริบทของชวา การสร้างประติมากรรมพระพิฆเนศมิได้เป็นเพียงการถ่ายทอดลักษณะทางรูปลักษณ์ของเทพตามแบบอินเดียเท่านั้น หากแต่เป็นการปรับเปลี่ยนและตีความใหม่ให้สอดคล้องกับคติท้องถิ่น โดยผ่านกระบวนการกลมกลืนทางวัฒนธรรมและศิลปกรรม ซึ่งสะท้อนออกมาในองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์ เช่น พาหนะ เครื่องทรง ท่าทาง (อิริยาบถ) หรือแม้กระทั่งพระพักตร์ ที่แสดงถึงการแปรรูปทางศิลปะจากต้นแบบเดิม อันชี้ให้เห็นถึงพลวัตของการถ่ายทอดคติความเชื่อในระดับภูมิภาค²² การสร้างประติมากรรมพระพิฆเนศในชวาจึงกลายเป็นหลักฐานเชิงรูปธรรม

¹⁸ อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, *แกะรอยพระคเณศ*, (กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส, 2555), 61.

¹⁹ เฉลิมศพล เจริญสุข, *นรนาถ นรนาถเสนีย์ และ มนตรี จันทรศิริ, กำเนิดเทวะ ตำนานมหาเทพแห่งสรวงสวรรค์*, 102.

²⁰ G. Coedès, *The Indianized States of Southeast Asia* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1968), 15–20.

²¹ Ibid., 45.

²² Jan Fontein, *The Sculpture of Indonesia* (Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990), 65–70.

ของการหลอมรวมความเชื่อทางศาสนาเข้ากับบริบทวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยยังคงรักษาสาระสำคัญของความศรัทธาในเทพผู้จัดอุปสรรค ขณะเดียวกันก็เผยให้เห็นลักษณะเฉพาะของศิลปะอินโดนีเซียโบราณที่มีความงดงามเป็นเอกลักษณ์²³

ในบริบทของศิลปะชวา พบว่าศิลปะในภูมิภาคนี้ได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดูเช่นเดียวกับศิลปะอินเดีย ซึ่งเริ่มเข้ามามีบทบาทตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 16 โดยช่วงเวลานี้ถูกเรียกว่าศิลปะชวาภาคกลาง ต่อมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16 ถึงพุทธศตวรรษที่ 20 ศิลปะชวาได้พัฒนาเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีความเป็นพื้นเมืองสูงและหลุดออกจากกรอบของศิลปะอินเดียดั้งเดิม อย่างไรก็ตาม ยังคงรักษาองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับศาสนาฮินดูและพุทธไว้ จึงเรียกช่วงเวลานี้ว่า “ศิลปะชวาตะวันออก”²⁴

ลักษณะสำคัญของงานศิลปกรรมในยุคดังกล่าวคือการผสมผสานระหว่างศิลปะพื้นเมืองและศิลปะอินเดียอย่างกลมกลืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านรูปแบบและเนื้อหา ขณะเดียวกัน ศาสนาฮินดูและพุทธในภูมิภาคนี้มีการผสมผสานจนเกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัว และยังปรากฏลัทธิเทวราชา ซึ่งสะท้อนถึงความเชื่อและการปกครองที่เกี่ยวข้องกับศาสนาในช่วงเวลาดังกล่าว

ราชวงศ์ที่มีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการทางศิลปกรรมในยุคนี้ ได้แก่ ราชวงศ์พระเจ้าไอสังคะ (Airlangga) ราชวงศ์สิงหะสาห์รี (Singosari) และราชวงศ์มัชฌิมปาหิต (Majapahit) ซึ่งต่างมีส่วนสำคัญในการสร้างและเผยแพร่งานศิลปกรรม รวมถึงวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อสังคมชวาในยุคนั้น²⁵

ผู้ศึกษามีความสนใจศึกษาประติมากรรมของศิลปะชวาตะวันออก เนื่องจากมีรูปแบบของศาสนาฮินดูและพุทธที่ผสมผสานกัน แต่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในด้านความเป็นพื้นเมืองสูง ผู้ศึกษาจึงเลือกศึกษาค้นคว้า “ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวัะโกลก” ซึ่งเป็นผลงานศิลปะจากจังหวัดสิงหะสาห์รี เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซียที่ถวายแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5)²⁶ ความสำคัญของประติมากรรมชิ้นนี้อยู่ที่การแสดงเอกลักษณ์โดดเด่นด้านประติมานวิทยาเชิงสัญลักษณ์ สะท้อนถึงความเชื่อและวัฒนธรรมในยุคสมัยดังกล่าว และยังเป็นตัวอย่างสำคัญของการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะชวา แต่ยังคงการศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์เชิงลึกในประเด็นดังกล่าว ดังนั้นการศึกษาของผู้ศึกษาในครั้งนี้จะช่วยเติมเต็มองค์ความรู้ด้านประติ

²³ Ibid., 72.

²⁴ พรทิพย์ มั่นทับ, *ย้อนรอยศิลปะชวา (Java Art)*, เข้าถึงเมื่อ 25 มกราคม 2568, เข้าถึงได้จาก <http://artsinjava.blogspot.com/>

²⁵ เชษฐ ดิงสัญชสี, *ศิลปะชวา* (นนทบุรี: มติชน, 2545), 6.

²⁶ สุทธาสินี, “พระพิฆเนศนั่งทับหวัะโกลก” ปางปราบผีพื้นเมือง?, เข้าถึงเมื่อ 2 มกราคม 2568, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/culture/article_134823

มานวิทยาเชิงสัญลักษณ์ และเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปวัฒนธรรมในภูมิภาคให้มีความชัดเจนและสมบูรณ์

2. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของที่มา คติความเชื่อ แรงบันดาลใจ ที่แสดงออกในรูปแบบของประติมากรรมพระพิฆเนศนึ่งบนบัลลังก์หวิกะโหลก
2. เพื่อศึกษารูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายของประติมากรรมพระพิฆเนศนึ่งบนบัลลังก์หวิกะโหลก

3. ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาคั้งนี้ เป็นการศึกษาลักษณะทางประติมากรรมของประติมากรรมพระพิฆเนศนึ่งบนบัลลังก์หวิกะโหลก ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

4. ขั้นตอนของการศึกษา

1. ศึกษาจากประติมากรรมพระพิฆเนศนึ่งบนบัลลังก์หวิกะโหลกซึ่งจัดแสดงและเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
2. ศึกษารูปแบบ เปรียบเทียบ จากข้อมูลเอกสารทางวิชาการที่ได้รับรวบรวมมา
3. วิเคราะห์ รูปแบบ แนวคิดของผลงานประติมากรรม
4. สรุปผลการค้นคว้าอิสระ

5. วิธีการศึกษา

การศึกษาคั้งนี้มีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและสื่อต่าง ๆ เช่น หนังสือ ภาพถ่าย วารสาร บทความวิชาการ เป็นต้นแล้วนำข้อมูลดังกล่าวข้างต้นมาศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้เข้าใจถึงรูปแบบ แนวคิด โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. การศึกษาโดยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ เช่น หนังสือ งานวิจัย บทความวิชาการ และข้อมูลจากพิพิธภัณฑ
2. นำเนื้อหาข้อมูลที่ได้รับมาดำเนินการแยกแยะเป็นหมวดหมู่ ตามลำดับ ลักษณะ และประเภท
3. วิเคราะห์ผลงานเพื่อให้เกิดความเข้าใจในพัฒนาการ แนวความคิด รูปแบบของผลงาน ในกระบวนการทางประติมากรรม

6. นิยามศัพท์เฉพาะ

ประติมานวิทยา หมายถึง ศาสตร์ที่ศึกษาความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปเคารพหรือภาพในงานศิลปะ โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและวัฒนธรรม มุ่งเน้นการทำความเข้าใจรูปแบบ ลักษณะ และองค์ประกอบของภาพหรือประติมากรรม เช่น อิริยาบถ เครื่องทรง ท่าทาง และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ซึ่งแสดงถึงอัตลักษณ์และบทบาทของเทพเจ้า บุคคล หรือเรื่องราวศักดิ์สิทธิ์ ทั้งนี้เพื่อการตีความที่ถูกต้องตามบริบทดั้งเดิมของวัฒนธรรมต้นทาง

พระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์ห้าวะโลก หมายถึง พระพิฆเนศที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ลึกซึ้งในด้านศิลปะและความเชื่อ โดยเฉพาะในศิลปะชาวตะวันออกเฉียงเหนือช่วงพุทธศตวรรษที่ 15 ถึง 16 ลักษณะเด่นขององค์นี้คือการที่พระพิฆเนศประทับนั่งบนฐานที่ประกอบด้วยห้าวะโลกมนุษย์ ซึ่งสื่อถึงอำนาจในการปราบภูตผีปีศาจและพลังงานด้านลบเป็นสัญลักษณ์ของการขจัดอุปสรรคความชั่วร้าย และสิ่งอัปมงคลทั้งปวง

7. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงความสัมพันธ์ของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์ห้าวะโลกที่สะท้อนให้เห็นในคติความเชื่อและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
2. ทำให้เข้าใจในรูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์ห้าวะโลก



บทที่ 2

ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาค้นคว้าอิสระเรื่อง ประติมานวิทยาของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์
ห้าวะโลก

ในบทที่ 2 ของการค้นคว้าอิสระครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งเน้นที่จะศึกษาประติมานวิทยาของประติมากรรมพระ
พิฆเนศนั่งบนบัลลังก์ห้าวะโลกจากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร โดยเน้นการศึกษาข้อมูล
เบื้องต้นเกี่ยวกับพระพิฆเนศ ทั้งในด้านประวัติ ลักษณะเฉพาะ และคติความเชื่อที่เกี่ยวข้อง รวมถึง
การวิเคราะห์อิทธิพลของศิลปะชาวตะวันออกที่สะท้อนอยู่ในประติมากรรมดังกล่าว ทั้งในด้าน
รูปแบบ องค์ประกอบ และแนวคิดทางศิลปกรรม เพื่อให้เกิดความเข้าใจในที่มาของรูปแบบและ
เนื้อหาทางสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานศิลปกรรมชิ้นนี้ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎี แนวคิด เอกสาร และ
งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อในศิลปกรรม ศิลปะชาวตะวันออก และรูปแบบของประติมากรรม
ชวา ซึ่งจะเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการวิเคราะห์ โดยเนื้อหาในบทนี้จะแบ่งออกเป็นหัวข้อดังต่อไปนี้

- 2.1 คติความเชื่อเทพเจ้าฮินดูที่มีต่อศิลปกรรม
- 2.2 ศิลปะชาวตะวันออก
- 2.3 รูปแบบประติมากรรมชวา
- 2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 คติความเชื่อเทพเจ้าฮินดูที่มีต่อศิลปกรรม

คติความเชื่อในศาสนาฮินดูเป็นรากฐานสำคัญที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมใน
หลายภูมิภาค โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอินเดียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับ
เทพเจ้ามักมีลักษณะเฉพาะที่แสดงออกถึงความเชื่อ พิธีกรรม และสัญลักษณ์อันศักดิ์สิทธิ์ของศาสนา
งานศิลปะเหล่านี้มิได้มีไว้เพื่อความสวยงามเท่านั้น แต่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผ่าน
รูปแบบทางศิลปะ เช่น รูปเคารพ สัญลักษณ์ และท่าทางของเทวรูปต่าง ๆ²⁷ ศิลปกรรมที่สร้างสรรค์
องค์เทพเจ้าฮินดูนั้นมีจำนวนมากมาย แต่ที่มีความสำคัญที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นประเด็นสำคัญของการ
วิจัยในครั้งนี้คือ ครอบครัวศักดิ์สิทธิ์ของพระศิวะ (Holy Family) หรือ ครอบครัวไกรลาส(Kailash
family) ได้แก่ พระศิวะ พระอุมาเทวี พระพิฆเนศ และพระขันทุมาร ซึ่งมีคติความเชื่อว่าครอบครัว
พระศิวะประทับอยู่บนเขาไกรลาส (Kailash) อันเป็นภูเขาศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาฮินดู

²⁷ เกรียงไกร เกิดศิริ, ความเชื่อทางศาสนาในศิลปกรรม (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), หน้า 45-47.

2.1.1 คติความเชื่อเกี่ยวกับพระศิวะที่มีต่อศิลปกรรม

พระศิวะเป็นเทพเจ้าที่ชาวอินเดียนับถือในฐานะเทพผู้ยิ่งใหญ่สูงสุด ทรงเป็นเทพแห่งการทำลายล้าง และเป็นหนึ่งในเทพตรีมูรติ หรือมหาเทพสูงสุดในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู พระองค์ทรงเป็นพระบิดาของพระพิฆเนศ และเป็นพระสวามีของพระอุมาเทวี²⁸ ซึ่งคติความเชื่อ ดังกล่าวสะท้อนผ่านงานศิลปกรรมหลากหลายรูปแบบ อาทิ ประติมากรรม จิตรกรรม และสถาปัตยกรรม โดยเน้นที่สัญลักษณ์และลักษณะทางศิลปกรรมที่มีความหมายเชิงปรัชญาและศาสนา

ลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือ ตรีศูล ในศิลปกรรมเกี่ยวกับพระศิวะมักจะมีตรีศูลประกอบเป็นสัญลักษณ์อยู่เสมอ ตรีศูลเป็นสิ่งของในพระหัตถ์ของพระศิวะ ซึ่งประกอบด้วย "สามง่าม" และ "ด้าม" การถืออาวุธของพระศิวะแสดงว่าพระองค์คือภาคปรากฏของ "ธรรมะ" ที่จะเสด็จมาเพื่อทำโทษผู้ที่กระทำความผิดทำนองคลองธรรม บางตำนานกล่าวว่าตอนกำเนิดโลก พระองค์ทรงทำโทษโดยการใส่ตรีศูลตัดหัวพระพรหมที่ต้องการสมสู่กับธิดาของตนเอง ทำให้ตรีศูลปรากฏมาตั้งแต่นั้น²⁹

พระศิวะในภาคดุร้ายที่กำลังปราบอสูร เช่น พระศิวะในภาคอันธกาศูร สังหารมูรติ มักใช้ตรีศูลสังหารอสูร ดังนั้นตรีศูลจึงเป็นสัญลักษณ์แห่งการทำลายของพระศิวะ³⁰

อีกสัญลักษณ์หนึ่งที่มีความสำคัญคือ ศิวลึงค์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระศิวะ มีร่องรอยการนับถือรูปศิวลึงค์ในอินเดียมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยศิวลึงค์ที่เก่าแก่ที่สุดคือ ศิวลึงค์เมืองมัทราส

รูปแบบของศิวลึงค์มีทั้งแบบแท่งกลมทรงกระบอก ซึ่งเป็นการสร้างเลียนแบบองคชาตเพศชาย และแบบแท่งหินธรรมชาติ หรือแกะสลักจากหินธรรมชาติ เช่น ศิวลึงค์ปราสาทตาเมือนธม จังหวัดสุรินทร์³¹

นอกจากนี้ทำร้ายราของพระศิวะ ถือเป็นหนึ่งในรูปแบบศิลปกรรมที่มีความหมายลึกซึ้ง การเต็นรำเป็นอิริยาบถหนึ่งที่แสดงถึงพลังอำนาจในการปราบอสูรของเทพเจ้า ด้วยเหตุนี้จึงพบว่าศิลปกรรมที่เล่าเรื่องการปราบอสูรมักสร้างให้เทพเจ้าอยู่ในท่าเต็นรำ ขณะที่นักวิชาการบางท่านอธิบายว่าการเต็นรำคือการฉลองชัยชนะที่มีเหนืออสูร³²

²⁸ กชพร ศิริบุตร, "พระศิวะ มหาเทพแห่งการทำลายล้าง," วารสารบัณฑิตศึกษามหาจุฬาลงกรณ์ ปีที่ 8 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม - กันยายน 2564): 418.

²⁹ เชษฐ ดิงสัญชสี, มุทรา ท่าทาง เครื่องทรง สิ่งของ รูปเคารพในศาสนาพุทธ เช่น ฮินดู (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2565), 210.

³⁰ เรื่องเดียวกัน, 211.

³¹ สมมาตร เภาเกิด, "ศิวลึงค์: ศาสนศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์." วารสารบัณฑิตพุทธศาสตร์ปริทรรศน์ ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (มกราคม - มิถุนายน 2561): 55-58.

³² เชษฐ ดิงสัญชสี, มุทรา ท่าทาง เครื่องทรง สิ่งของ รูปเคารพในศาสนาพุทธ เช่น ฮินดู, 174.

2.1.2 คติความเชื่อเกี่ยวกับพระอูมาปารวตีที่มีต่อศิลปกรรม

พระอูมาเทวี หรือพระนางปารวตี ในปัจจุบันนับถือกันว่าพระองค์เป็นชายาของพระศิวะ และทรงเป็นมารดาของพระพิฆเนศ พระอูมาเทวีได้รับการยกย่องว่าเป็นเทวีที่มีฐานะสูงสุดในลัทธิ ศักติ คติความเชื่อเกี่ยวกับพระอูมาเทวีเน้นบทบาทในฐานะ “ผู้ให้พลังและความอุดมสมบูรณ์” ซึ่งสืบเนื่องมาตั้งแต่อารยธรรมลุ่มแม่น้ำสินธุ เช่น การค้นพบรูปสลักหญิงในตราประทับเมืองโมเฮนโจดาโร (Mohenjodaro) ที่เชื่อว่าเกี่ยวข้องกับการบูชาพระแม่แห่งความอุดมสมบูรณ์³³

คติความเชื่อดังกล่าวส่งผลต่อรูปแบบศิลปกรรมในหลายภูมิภาค โดยเฉพาะอย่างยิ่งใน ศิลปะอินเดียและศิลปะเขมร ซึ่งได้รับการถ่ายทอดและพัฒนาเป็นประติมากรรมพระอูมาในรูปแบบต่าง ๆ อาทิ พระอูมาหินทราย พระอูมาโลหะ และภาพสลักบนหินตามศาสนสถาน รูปแบบของพระอูมาเทวีที่ปรากฏในศิลปกรรมมีความหลากหลาย ทั้งในภาคอ่อนโยนและภาคดุร้าย เช่น พระอูมาในลักษณะเทพีสง่างาม ทูรคามทิวาสูรมรทินีที่แสดงพลังการปราบปีศาจควาย พระแม่กาลิในภาคดุร้าย อูมามเหศวรที่เป็นรูปผสมระหว่างพระศิวะและพระอูมา กัลยานสุนทรา ตลอดจนพระอรรณารีสวร³⁴

2.1.3 คติความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศที่มีต่อศิลปกรรม

พระพิฆเนศทรงเป็นเทพเจ้าผู้ช่วยขจัดอุปสรรค ความขัดข้องทั้งหมด หรือจะทรงนำพาให้ข้ามพ้นอุปสรรคเหล่านั้นได้ จึงได้รับการนับถือว่าเป็นเทพเจ้า ผู้ทรงบันดาลความสำเร็จแห่งกิจการทั้งหลายทั้งปวง เวลาจะเริ่มต้นสิ่งใด ชายอินเดียจึงนิยมบวงสรวงสังเวยพระพิฆเนศเสียก่อน ทุกครั้ง และบวงสรวงก่อนเทพองค์อื่นๆ³⁵

โดยในด้านศิลปกรรม พระพิฆเนศได้รับการสร้างสรรค์และปรากฏในรูปแบบศิลปะหลากหลายทั้งในอินเดียและภูมิภาคอื่น ๆ ความเชื่อเกี่ยวกับพระองค์มีผลโดยตรงต่อรูปแบบและคุณค่าทางสุนทรียภาพของงานศิลปกรรม เช่น

- ลักษณะของพระพิฆเนศมักมีเศียรเป็นช้างและพระวรกายมนุษย์ สะท้อนถึงความเชื่อในปัญญาและพลังที่ยิ่งใหญ่
- ศิลปินนิยมถ่ายทอดท่าทางและอิริยาบถของพระองค์ในท่าที่แสดงถึงการปกป้องและอวยพร เช่น ยกพระหัตถ์แสดงปางประทานพร

³³ เนื่ออ่อน ขรัวทองเขียว, “ความเชื่อและรูปแบบงานศิลปกรรมพระศรีอูมาเทวีในประเทศไทย,” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย ปีที่ 36 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2559), 40.

³⁴ เรื่องเดียวกัน, 44-50.

³⁵ กิตติ วัฒนสมหาตม์, **คณศปกรณ**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2546), 9.

- รูปแบบศิลปกรรมของพระพิฆเนศทั้งแบบประติมากรรม จิตรกรรม หรือเครื่องประดับ ล้วนแฝงคติเรื่องการเริ่มต้นกิจกรรม ผู้ช่วยจัดอุปสรรคและ การอุปถัมภ์ด้านศิลปะและวิชาการ³⁶

2.1.4 คติความเชื่อเกี่ยวกับพระสกันทกะที่มีต่อศิลปกรรม

พระสกันทกุมาร หรือ พระขันทกุมาร เทพเจ้าแห่งสงคราม เป็นโอรสของพระศิวะ สาเหตุที่พระสกันทกุมารมีหลายชื่อ เนื่องจากมีการเล่าถึงการกำเนิดของสกันทกุมารแตกต่างกันไป โดยมีนามเรียกชื่อหนึ่งคือ กรรติเกยะ เกี่ยวข้องกับการที่นางกฤติกาเป็นผู้เลี้ยงดู คัมภีร์ปุราณะกล่าวว่า สกันทกุมารเป็นโอรสของพระศิวะ รูปร่างของพระองค์ลักษณะเป็นเด็กหนุ่มเยาว์วัย บางภาคปรากฏมีหอกเสียว ถือหอก รวมทั้งมีอาวุธที่ได้รับจากเทพต่างๆที่หลากหลายเช่นกัน มีพาหนะเป็นนกยูง ถือธงรูปไก่ โดยจากรูปร่างนั้นเป็นประติมากรรมสกันทกุมารนั่งเหนือพาหนะนกยูง³⁷

พระสกันทกุมาร ปรากฏในงานประติมากรรมและศิลปกรรมร่วมกับพระศิวะและพระคณศ ในลักษณะ “ภาพครอบครัวพระศิวะ” เช่น ที่พบในทับหลังปราสาทพิมาย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพนมเปญ และพิพิธภัณฑสถานลอนดอนเจสิส โดยสกันทกุมารมักยืนหรือประทับยืนอยู่ด้านซ้ายของพระศิวะ บางครั้งนั่งเหนือพาหนะของตน สื่อถึงการรวมกลุ่มของเทพครอบครัวพระศิวะ สะท้อนคติความเชื่อเกี่ยวกับการที่สกันทกุมารเป็นโอรสของพระศิวะ ผู้ได้รับอาวุธและอำนาจจากพระองค์ ถือเป็นสัญลักษณ์เสริมความยิ่งใหญ่ของพระศิวะในฐานะเทพสูงสุด งานจิตรกรรมในยุคหลังก็ยังมีมวาทภาพกลุ่มนี้ด้วย³⁸

2.2 ศิลปะชาวตะวันออก

ศิลปะในภูมิภาคนี้ได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดูเช่นเดียวกับศิลปะอินเดีย ซึ่งเริ่มเข้ามามีบทบาทตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 16 โดยช่วงเวลานี้ถูกเรียกว่าศิลปะชวาภาคกลาง³⁹ ต่อมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16 ศูนย์กลางของเกาะชวาได้เคลื่อนย้ายจากบริเวณชวาภาคกลางไปยังชวาภาคตะวันออก เช่น เมืองมาลัง (Malang) เมืองบลิตาร์ (Blitar) และเมืองโตรวูลัน

³⁶ จิรธสา คชาชีวะ, “พระพิฆเนศวร: คติความเชื่อและ รูปแบบของพระพิฆเนศวรที่พบในประเทศไทย” (วิทยานิพนธ์ปริญญาโท สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527), 67-70

³⁷ กรมศิลปากร. *ภาคปรากฏของพระศิวะ พระคณศ และสกันทกุมาร: ครอบครัวมหาเทพผู้ยิ่งใหญ่*, เข้าถึงเมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2568, เข้าถึงได้จาก <https://www.finearts.go.th/promotion/view/19793-ภาคปรากฏของพระศิวะ-พระคณศ-และสกันทกุมาร-ครอบครัวมหาเทพผู้ยิ่งใหญ่>

³⁸ เรื่องเดียวกัน

³⁹ พรทิพย์ มั่นทับ, *ย้อนรอยศิลปะชวา (Java Art)*, เข้าถึงเมื่อ 25 มกราคม 2568, เข้าถึงได้จาก <http://artsinjava.blogspot.com/>

(Trowulan) ซึ่งตั้งอยู่ใกล้บริเวณภูเขาเปนนังกูหนัน (Penangungan) มีการเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับการลดบทบาทของอิทธิพลทางศิลปะอินเดีย และการเพิ่มบทบาทของความเป็นพื้นเมืองที่เข้ามาแทน ทำให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ศาสนาฮินดูและพุทธซึ่งเคยรุ่งเรืองมาตั้งแต่ยุคชวาภาคกลาง ก็ได้ผสมผสานและปรับเปลี่ยนไปตามบริบทของชวาภาคตะวันออก

จนกลายเป็นลักษณะเฉพาะของ “ศาสนาพื้นเมืองแบบชวาตะวันออก”⁴⁰

ศิลปะชวาภาคตะวันออกเป็นศิลปะที่สืบทอดจากสมัยแรกแต่มีเจริญถึงขีด สูงสุดในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 18 ถึง 20 สมัยนี้ศิลปะเจริญขึ้นทางภาคตะวันออกของเกาะและแผ่ไปจนถึงเกาะบาหลี ศิลปะสมัยนี้หลังจากได้เจริญขึ้น ณ ที่นั้นแล้วก็มีความงามสมบูรณ์ลดน้อยลงกว่าศิลปะของชวาภาคกลาง⁴¹

ในส่วนลัทธิเทวราชเป็นแนวคิดที่มีอิทธิพลอย่างสูงในช่วงหนึ่งของประวัติศาสตร์ โดยมีความเชื่อว่ากษัตริย์หรือพระราชินีเมื่อสวรรคตแล้วจะกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับเทพเจ้า ความเชื่อนี้ส่งผลให้การสร้างเทวาลัยในช่วงเวลาดังกล่าวมักมีวัตถุประสงค์เพื่ออุทิศแด่กษัตริย์ผู้ล่วงลับ ซึ่งเชื่อว่าจะได้กลายเป็นเทพเจ้าแล้ว

ตัวอย่างของเทวาลัยที่สร้างขึ้นตามแนวคิดลัทธิเทวราช ได้แก่ น้ำพุเบลาทัน ซึ่งสร้างขึ้นเพื่ออุทิศแด่พระเจ้าไอรลิ่งคะ ผู้ซึ่งเชื่อกันว่าหลังจากสวรรคตแล้วได้กลับไปรวมกับพระวิษณุ เทวาลัยแห่งนี้ยังสะท้อนความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาภูเขา และพิธีกรรมการอาบน้ำศักดิ์สิทธิ์อีกด้วย

ต่อมาในสมัยราชวงศ์สิงหะสำหรับและมัชฌิมปาหิต ได้มีการสร้างเทวาลัยขึ้นสำหรับประกอบพิธีศารท ซึ่งเป็นพิธีอุทิศส่วนกุศลแก่บรรพบุรุษ เทวาลัยในช่วงนี้มักถูกสร้างขึ้นภายหลังการสิ้นพระชนม์ของกษัตริย์เป็นเวลา 12 ปี โดยมีจุดประสงค์เพื่อสมมติว่าพระองค์ได้กลับไปรวมกับเทพเจ้าแล้วเทวาลัยในยุคนี้มีขนาดเล็ก และมักมีรูปแบบที่ซับซ้อนน้อยกว่างานศิลปกรรมชวาภาคกลางตอนปลาย โดยเฉพาะส่วนยอดวิมานที่ไม่มีการใช้ “สถูปิกะ” ประดับเรือนธาตุจำลองอีกต่อไป คงเหลือเพียงเสาติดผนังเท่านั้น อย่างไรก็ตาม เทวาลัยเหล่านี้ยังคงแสดงลักษณะบางประการซึ่งภายหลังได้พัฒนาไปเป็นองค์ประกอบสำคัญของเทวาลัยในศิลปะบาหลี⁴²

ตัวอย่างของเทวาลัยในช่วงนี้ ได้แก่

- จันทิกิดาล (Candi Kidal)
- จันทิจาโก (Candi Jago)

⁴⁰ สุภัทรดิช ดิศกุล, ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศไทยใกล้เคียง: อินเดีย, ลังกา, ชวา, จาม, ขอม, พม่า, ลาว (กรุงเทพฯ: มติชน, 2543), 10

⁴¹ เรื่องเดียวกัน, 6.

⁴² เซษฐ์ ดิงส์ลูชลี, ศิลปะชวา (กรุงเทพฯ: มติชน, 2558), 115.

- จันทิสิงหาสำหรับ (Candi Singosari)
- จันทิจาวิ (Candi Jawi)
- จันทิปะนะตะรัน (Candi Panataran)

ด้านสถาปัตยกรรม ศาสนสถานที่สำคัญที่สุดก็คือเทวสถานปะนะตะรัน (Panataran) ซึ่งสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 19 แต่ลักษณะสำคัญของสถาปัตยกรรมในศิลปะชวาภาคตะวันออกก็มาแล้วตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 16 อาคารมีรูปร่างเปลี่ยนแปลงไป มีรูปร่างแคบเข้าและสูงขึ้น ชั้นของหลังคามีจำนวนมากขึ้น และหลังคาทั้งหมดก็มีเส้นเอียงสอบเข้าหากัน ฐานสูงขึ้นและแผ่นผนังก็ได้สัดส่วนน้อยลง⁴³



ภาพที่ 1 เทวสถานปะนะตะรัน ศิลปะชวาภาคตะวันออก

ที่มา: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), “เทวสถานปะนะตะรัน,” เข้าถึงเมื่อ 19 ธันวาคม 2569, เข้าถึงได้จาก <https://seaarts.sac.or.th/artwork/620>.

ลวดลายเครื่องประดับมีรูปร่างเปลี่ยนแปลงไป เช่น ลายหน้ากาลในศิลปะแบบชวาตะวันออกจะมีริมฝีปากล่าง แตกต่างไปจากลายหน้ากาลแบบศิลปะชวาภาคกลางซึ่งไม่มีริมฝีปากล่าง ลายศีรษะหายไป เช่น จันทิกิดาล (Candi Kidal) ชาวิ (Jawi) สุระวะนา (Surawana) และเกตาดอน (Kedaton)⁴⁴

⁴³ สุภัทรดิช ดิชกุล, ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศไทยใกล้เคียง: อินเดีย, ลังกา, ชวา, จาม, ขอม, พม่า, ลาว (กรุงเทพฯ: มติชน, 2543), 10.

⁴⁴ เรื่องเดียวกัน, 10.



ภาพที่ 2 หน้ากาลแบบศิลปะชวาภาคตะวันออกเฉียง

ที่มา: หอสมุดวังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร, “หน้ากาล,” เข้าถึงเมื่อ 20 ธันวาคม 2569, เข้าถึงได้จาก

<http://www.thapra.lib.su.ac.th/supatlib/picture2.php?id=3025>.

2.3 รูปแบบประติมากรรมชวา

ประติมากรรมของเกาะชวาภาคกลางที่เก่าแก่ที่สุดนั้นค้นพบที่เกาะสุมาตรา เป็นแหล่งรวบรวมประติมากรรมที่งามที่สุดของเกาะไว้ ลักษณะของประติมากรรมจะให้ความรู้สึกถึงความนุ่มของเนื้อผิวและบางที่เป็นความงามชดช้อยนุ่มนวลอย่างน่าประหลาดใจเข้าไว้กับความแข็งกระด้างยกตัวอย่างเช่นประติมากรรมที่บานัน และภาพสลักนูนต่ำที่จันทิสาห์⁴⁵



ภาพที่ 3 ประติมากรรมพระวิษณุจากจันทิพรัมบานัน ศิลปะชวาภาคกลาง

ที่มา: หอสมุดวังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร, “ประติมากรรมพระวิษณุ,” เข้าถึงเมื่อ 23 ธันวาคม

2569, เข้าถึงได้จาก <http://www.thapra.lib.su.ac.th/supatlib/picture2.php?id=1983>.

⁴⁵ ฟิลลิป สเติร์น (Philippe Stern), “ศิลปกรรมสมัยนครวัด-บายันในประเทศเขมร” แปลโดย สำเภา ตาดำ ทวนแสน, ใน ศิลปกรรมประเทศในอุษาคเนย์ เล่ม 2, พิมพ์ครั้งที่ 2 (พระนคร: ศิลปากร, 2512), 52.

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 ภาพสลักปูนดำ เช่น ที่เวทสถานปะนะตะรัน มักปรากฏภาพบุคคลในมุมมองด้านข้าง ภาพเหล่านี้มีความสัมพันธ์กับวาทยัง (wayang) หรือหนังของชาว อย่างไรก็ตามไม่สามารถระบุได้อย่างแน่ชัดว่าประติมากรรมเป็นผู้ถ่ายทอดอิทธิพลสู่การแสดงหนัง หรือในทางกลับกันคือหนังเป็นผู้ถ่ายทอดอิทธิพลสู่ศิลปะ ความรังเกียจต่อพื้นที่ว่างเปล่า ปรากฏให้เห็นในภาพสลักเหล่านี้ โดยพื้นหลังมักถูกปกคลุมด้วยลวดลายเมฆ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน⁴⁶



ภาพที่ 4 ภาพสลักเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสีดาและนางกำนัล เวทสถานปะนะตะรัน ศิลปะชวาภาคตะวันออกเฉียง
ที่มา: หอสมุดวังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร, “ภาพสลักเรื่องรามเกียรติ์,” เข้าถึงเมื่อ 12 ตุลาคม 2569, เข้าถึงได้จาก <http://www.thapra.lib.su.ac.th/supatlib/picture2.php?id=2124>.

ด้านประติมากรรมมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างมากมายปรากฏขึ้น ศิลปะชวาภาคตะวันออกเฉียงเป็นศิลปะที่แสดงชีวิตจิตใจอย่างมากมาย ชอบทำภาพเหมือนของจริงแต่ในขณะเดียวกันก็แสดงความคิดอ่านแฝง ๆ ของช่างด้วย พร้อมกับมีอิทธิพลของความเป็นพื้นเมืองจากถิ่นต่าง ๆ เพิ่มขึ้น เทวรูปมักสลักอิงอยู่บนแผ่นหลัง มีลำตัวตั้งตรง แลดูคล้ายกับว่าฝังจมอยู่ในเครื่องแต่งองค์และเครื่องอาภรณ์ที่หนัก ประติมากรรมที่ไม่เกี่ยวกับศาสนาเป็นต้น เช่น ประติมากรรมรูปผู้หญิงรินน้ำที่สระ ยังคงแสดงภาพบุคคลที่มีอาการชดเชยแต่ค่อนข้างบิดเบี้ยวเล็กน้อย⁴⁷

⁴⁶ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, ศิลปลังกา ชาว และขอม (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2506), 11.

⁴⁷ ฟิลลิป สเติร์น (Philippe Stern), “ศิลปกรรมสมัยนครวัด-บายนในประเทศเขมร” แปลโดย ส้าภา ตาดำ ทวนแสน, ใน ศิลปกรรมประเทศในอุษาคเนย์ 11.



ภาพที่ 5 ประติมากรรมพระศรี ประติมากรรมประกอบน้ำพุจากจันทิเบลลาฮัน ศิลปะชาวภาคตะวันออกเฉียง
ที่มา: Totalarch, “East Java Art (10th-15th century),” เข้าถึงเมื่อ 12 ตุลาคม 2569, เข้าถึงได้จาก
https://east.totalarch.com/indonesia_art_murian/east_java_10_15_century.

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จิรัสสา คชาชีวะ (2527) ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง คติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวร์ที่พบในประเทศไทย โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาถึงคติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวร์ที่พบในประเทศไทย โดยใช้หลักฐานทางเอกสารและโบราณคดี ได้พบว่ามีร่องรอยหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับพระพิฆเนศวร์จำนวนมาก ตั้งแต่สมัยก่อนไทยลงมาจนถึงปัจจุบัน แต่เดิมนั้นได้รับคติความเชื่อนี้มาจากชาวอินเดียโดยตรง ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 12 เป็นต้นมา แนวความคิดเดิม ได้แก่การเคารพนับถือพระพิฆเนศวร์ในฐานะเทพแห่งอุปสรรค ขัดข้องทั้งมวล และเป็นเทพผู้บันดาลความสำเร็จในขณะเดียวกันด้วย ในช่วงแรกจะพบหลักฐานทางโบราณคดีทางภาคใต้ของประเทศไทยเป็นส่วนมาก ซึ่งนับได้ว่าเป็นดินแดนที่มีร่องรอยศาสนาพราหมณ์ที่น่าสนใจ และเก่าแก่ที่สุดในประเทศไทย รูปแบบของพระพิฆเนศวร์ในยุคแรกยังมีลักษณะศิลปกรรมแบบอินเดีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะอินเดียนภาคใต้ในสมัยราชวงศ์โจฬะ (ราวพุทธศตวรรษที่ 15-16) ในช่วงต่อมา คติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวร์ในประเทศไทยได้ค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปมีการรับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสาน ที่สำคัญคือ วัฒนธรรมเขมร ซึ่งปรากฏหลักฐานมากทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคตะวันออก และภาคกลางบางส่วน คติที่รับมาจาก เขมรคือแนวความคิดที่ว่าพระพิฆเนศวร์ทรงเป็นเทพแห่งศิลปวิทยา รูปแบบของพระพิฆเนศวร์ในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลของเขมรโดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยบายูน ราวพุทธศตวรรษที่ 17 ส่วนทางภาคเหนือของไทยนั้น

เป็นดินแดนที่รับอิทธิพลทางศาสนาพราหมณ์น้อยที่สุด และปรากฏขึ้นหลังสุด คือราวพุทธศตวรรษที่ 20 มีอิทธิพลทางคติความเชื่อและรูปแบบจากทิเบตและพม่า ซึ่งพระพิฆเนศวร์อยู่ในฐานะเทพชั้นรอง คือ ทวารบาล ในปัจจุบัน รู้จักและนิยมนับถือพระพิฆเนศวร์ในฐานะเทพแห่งศิลปะวิทยาการกันอย่างกว้างขวาง แต่เปลี่ยนแปลงแนวความคิดไปจากเดิมที่ได้รับมาจากเขมรเล็กน้อย เป็นลักษณะของคติความเชื่อที่สืบทอดมาจากความเชื่อเดิมที่ว่า พระพิฆเนศวร์เป็นเทพแห่งอุปสรรคนั้นเอง ส่วนรูปแบบของพระพิฆเนศวร์ในปัจจุบันนั้นส่วนใหญ่มีอิทธิพลจากศิลปะชวา ซึ่งไทยเริ่มรับเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 ข้อสรุปที่ได้จากการศึกษาก็คือ คติความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศวร์ที่มีอยู่ในประเทศไทย แม้จะแตกสาขาออกไป โดยเฉพาะในปัจจุบันที่ยึดถือคติที่ว่าพระคเณศเป็นเทพแห่งศิลปะวิทยาเป็นหลักใหญ่ก็น่าจะมีแนวคิดหลักมาจากคติความเชื่อเดิมที่ว่า พระพิฆเนศวร์เป็นเทพแห่งอุปสรรคนั้นเอง และคติความเชื่อเหล่านั้นก็ไม่ได้เป็นตัวกำหนดรูปแบบของพระพิฆเนศวร์ที่พบในประเทศไทยอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบัน จากการศึกษายังทำให้ได้ทราบว่า รูปเคารพพระพิฆเนศวร์ที่เก่าที่สุด ที่พบในประเทศไทยซึ่งอาจเก่าที่สุดในเอเชียอาคเนย์ด้วยนั้น น่าจะได้แก่รูปพระพิฆเนศวร์จากเทวสถานสำหรับพระนคร (โบสถ์พราหมณ์ เสวชิงช้า) ซึ่งมีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 12

เชษฐ ติงส์ชลี (2558) ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง ประติมากรรมหินดู-พุทธในศิลปะอินเดีย กับคัมภีร์ศิลปะศาสตร์ภาษาสันสกฤต ผลการวิจัยพบว่าคัมภีร์ศิลปะศาสตร์ถือเป็น "ตำรา" สำคัญในการกำหนดลักษณะทางประติมากรรมของพระเป็นเจ้าแต่ละองค์ในประติมากรรม และปรากฏควบคู่กับการสร้างประติมากรรมมาโดยตลอด อย่างไรก็ตาม ประเด็นคำถามของการศึกษาในบทนี้ก็คือ ถ้าคัมภีร์ศิลปะศาสตร์คือ "ตำรา" แล้ว คัมภีร์ศิลปะศาสตร์เป็นแหล่งข้อมูลให้การสร้างประติมากรรมจริงมากน้อยเพียงไร และประติมากรรมจริงมีความย้อนแย้งกับคัมภีร์หรือไม่ งานวิจัยนี้จึงมีความมุ่งหมายในการวิเคราะห์ความเกี่ยวข้องของสัมพันธ์ระหว่างคัมภีร์ศิลปะศาสตร์กับประติมากรรมของเทพเจ้าต่างๆ ในศาสนาฮินดูและพุทธมหายานในศิลปะอินเดีย โดยแยกวิเคราะห์ภาคปรากฏต่างๆของเทพเจ้าองค์นั้นๆที่ละมูรติก่อน เปรียบเทียบกับคัมภีร์ศิลปะศาสตร์ เช่น คัมภีร์รูปมณฑนะ คัมภีร์อปราจิตปฤจฉาคัมภีร์มยมตัม คัมภีร์รังศุมัทเททาคม คัมภีร์สาธนมาลา เป็นต้น จากนั้นจึงนำมาหาความสอดคล้องและความย้อนแย้งระหว่างประติมากรรม กับคัมภีร์ศิลปะศาสตร์ทั้งในศิลปะอินเดียและเอเชียอาคเนย์จากการศึกษา พบประเด็นสำคัญที่อาจสรุปได้ดังนี้

1. ภาคปรากฏที่มีความซับซ้อนทางด้านประติมากรรม มีแนวโน้มสูงที่ประติมากรผู้สลักจะยึดถือกฎเกณฑ์ใน คัมภีร์อย่างเคร่งครัด แต่ภาคปรากฏที่ไม่ซับซ้อนนัก ก็มีแนวโน้มสูงที่ประติมากรผู้สลักจะ "ไม่เคร่งครัด" กับกฎเกณฑ์ในคัมภีร์
2. ปรากฏความสอดคล้องระหว่างคัมภีร์ กับประติมากรรมในแต่ละภูมิภาค โดยประติมากรรมอินเดียเหนือก็มักสอดคล้องกับคัมภีร์อินเดียเหนือ ส่วนประติมากรรมอินเดียใต้ก็มักสอดคล้องกับคัมภีร์อินเดียใต้

3. หลายครั้ง ประติมากรรมหลายชิ้นก็แสดงการ "ปรับปรุง" ของประติมากรเอง จนทำให้ลักษณะทางประติมานวิทยาแตกต่างกันไปจากคัมภีร์ศิลปศาสตร์ ประเด็นเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า ประติมากรในศิลปะอินเดียมี "อิสระ" ในการตัดสินใจและออกแบบประติมากรรมของตนเอง โดยไม่ได้ถูกครอบงำด้วยคัมภีร์ศิลปศาสตร์
4. การแบ่งประเภทจำนวนมากของประติมากรรมในคัมภีร์ศิลปศาสตร์เกือบทั้งหมด กลับไม่สอดคล้องกับประติมากรรมจริง
5. ในกรณีของเอเชียอาคเนย์ ภาคปรากฏแบบไม่ซับซ้อนได้รับความนิยมมากในเอเชียอาคเนย์กว่าภาคปรากฏ ที่ซับซ้อน ส่วนภาคปรากฏที่ซับซ้อนนั้นพบน้อยกว่าโดยประติมากรไม่ได้ตกอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ในคัมภีร์เลยการไม่เข้ามาของภาคปรากฏหลายภาคจากอินเดีย นั้น อาจมีปัจจัยหลายประการ เช่น ภาคปรากฏนั้น ซับซ้อนเกินไป หรือภาคปรากฏนั้นอาจแสดงให้เห็นถึงคติบางอย่างที่ไม่ได้รับการยอมรับนักในเอเชียอาคเนย์

วัฒนวุฒิ ช่างชนะ จักรพงษ์ แพทย์หลักฟ้า สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง และอรรฎ วานิชกร (2566) ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง การสื่อความหมายผ่านงานประติมากรรมศาสนาฮินดูในกรุงเทพมหานคร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาความเป็นมาและลักษณะของงานประติมากรรมของศาสนาฮินดูที่ปรากฏในวัดหรือเทวสถานฮินดูในกรุงเทพมหานคร และศึกษาประติมากรรมที่สื่อความหมายทางความเชื่อของศาสนาฮินดูในกรุงเทพมหานคร รวมถึงผลกระทบต่อวิถีการดำรงชีวิตของผู้ศรัทธาในกรุงเทพมหานคร ด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยใช้การเก็บรวบรวม ข้อมูลตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative method) ประกอบด้วย การสัมภาษณ์ (Interview) การสังเกต (Observation) และการรวบรวมเอกสาร (Documentation) ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะทางประติมานวิทยาของเทวรูปและคติความเชื่อจะแตกต่างกันไปตามความนิยม และความเชื่อของกลุ่มชนแต่ละถิ่น กล่าวคือ ศิลปะของอินเดียมีแบบฉบับเป็นของตนเอง ส่วนศิลปะของไทยมีการดัดแปลงเป็นของไทย เทวรูปที่พบจึงมีความแปลกแตกต่างกัน ทั้ง ๆ ที่ความเชื่อถือมาจากที่เดียวกัน ในด้านสัญลักษณ์วิทยาพบว่าเทพเจ้าของศาสนาฮินดูจะถือของที่หลากหลาย ทำให้มีหลายพระกรตามไปด้วย อันจะแสดงให้เห็น ถึงคุณสมบัติต่าง ๆ ของเทพเจ้าองค์นั้น ๆ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายที่ซ่อนอยู่ข้างใน โดยหลักการ ทัวไปของสัญลักษณ์ที่ปรากฏในเทวรูป ประกอบด้วย 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) อาวุธ แทนการต่อสู้กับ สิ่งชั่วร้าย 2) ดอกไม้ ต้นไม้ พืชพันธุ์ แทนความอุดมสมบูรณ์ 3) ของถือที่แสดงความเป็นนักพรต เช่น ประคำ คัมภีร์ และหม้อน้ำ สำหรับด้านผลกระทบต่อวิถีการดำรงชีวิต พบว่า แม่คนไทยจะนับถือศาสนา พุทธนิกายเถรวาทเป็นหลัก แต่ก็ยังนับถือและปฏิบัติตามความเชื่อของศาสนาฮินดูไปด้วย เพราะเห็นเป็นเรื่องที่ดีและเป็นสิริมงคลในการดำเนินชีวิต

ดังนั้นคติความเชื่อแบบฮินดูจึงสอดแทรกอยู่ในวิถีการดำรงชีวิตของผู้คนในสังคมไทยอย่างแยกกันไม่ออก และถูกเปลี่ยนแปลงไปที่ละน้อยจนในที่สุดก็กลายเป็นวัฒนธรรมแบบไทย

Ashar Murdihastomo (2020) ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง การแสดงภาพลวดลายงูบนประติมากรรมพระคเณศในคอลเลกชันของพิพิธภัณฑวัดปรัมบานัน เมืองยอกยาคาร์ตา (The Depiction of Snake Ornament on Ganesha Statue in the Collection of Prambanan Temple Museum, Yogyakarta) การศึกษาในครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาตำนานหรือเรื่องราวทางเทพปกรณัมเบื้องหลังภาพลักษณะดังกล่าว และเพื่อศึกษาความเข้าใจของผู้คนในอดีตเกี่ยวกับความหมายของภาพนี้ งานวิจัยเชิงพรรณนา (Descriptive Study) นี้ใช้วิธีการวิเคราะห์เชิงสัญลักษณ์ (Iconographic Analysis) ในการวิเคราะห์ข้อมูลที่รวบรวมได้ ผลการวิเคราะห์ชี้ให้เห็นว่าพระคเณศได้รับการยกย่องว่าเป็นเทพผู้ปกป้องรักษาผลผลิตทางการเกษตร (เทพแห่งการเก็บเกี่ยว) ผลการวิจัยแสดงให้เห็นว่าพระคเณศเป็นเทพที่รู้จักกันดีที่สุดรองจากตรีมูรติในคติความเชื่อของศาสนาฮินดู ทรงได้รับการบูชาว่าเป็นเทพแห่งการเริ่มต้น และเป็นเทพผู้จัดอุปสรรค พระองค์ถูกสลักในรูปแบบต่าง ๆ หนึ่งในนั้น ซึ่งอยู่ในคอลเลกชันของพิพิธภัณฑวัดปรัมบานัน เมืองยอกยาคาร์ตา แสดงให้เห็นถึงงูและหนูซึ่งเป็นพาหนะ (วาฮานะ) ของพระองค์ ซึ่งภาพลักษณะเช่นนี้ไม่เคยพบในที่อื่นมาก่อน

Lydia Kieven (2013) ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง ภาพสัญลักษณ์ในภาพสลักศาสนสถานชาวตะวันออกยุคปลาย (Iconography of the Late East Javanese Temple Reliefs) ศึกษาภาพสลักนูนต่ำในศาสนสถานของชาวตะวันออกช่วงปลาย โดยมุ่งเน้นไปที่ฉากเล่าเรื่องและรูปสัญลักษณ์จากตำนานฮินดู-พุทธ การวิจัยนี้ผสมผสานระหว่างการศึกษาภาคสนามและการวิเคราะห์เอกสาร พบว่าภาพสลักจำนวนมากสะท้อนตอนต่าง ๆ จากวรรณกรรมชวาโบราณ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมพื้นถิ่นของชวากับแนวคิดทางศาสนาที่รับมาจากอินเดีย งานศึกษานี้ชี้ยังแสดงให้เห็นถึงการหลอมรวมอย่างมีพลังขององค์ประกอบท้องถิ่นและอินเดียในงานศิลปะช่วงอาณาจักรมัชปาหิตและสิงหะสำหรับ ซึ่งช่วยเปิดมุมมองใหม่ในการเข้าใจวัฒนธรรมภาพของชาวตะวันออกในยุคก่อนอิสลามช่วงปลาย

บทที่ 3

ตำนาน คติความเชื่อ และรูปแบบศิลปกรรมพระพิฆเนศ

พระพิฆเนศเป็นหนึ่งในเทพเจ้าที่มีบทบาทสำคัญในศาสนาฮินดู ไม่เพียงได้รับการเคารพในฐานะผู้ขจัดอุปสรรคและผู้ประทานความสำเร็จ แต่ยังได้รับการยกย่องว่าเป็นเทพแห่งศิลปวิทยาและปัญญา ด้วยเหตุนี้จึงทำให้พระพิฆเนศเป็นที่นับถืออย่างกว้างขวาง และมักถูกถ่ายทอดผ่านงานศิลปกรรมในหลากหลายรูปแบบ ดังนั้น การทำความเข้าใจกับพระพิฆเนศจึงควรเริ่มจากการศึกษาตำนานและคติความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับองค์เทพ ตลอดจนการพิจารณาลักษณะ และรูปแบบทางศิลปกรรมที่สะท้อนออกมาในงานประติมากรรมในแต่ละช่วงสมัย โดยผู้วิจัยจะนำเสนอเนื้อหาใน 3 ประเด็นหลัก ได้แก่

- 3.1 ตำนานพระพิฆเนศ
- 3.2 คติความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศ
- 3.3 แรงบันดาลใจที่มีต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมพระพิฆเนศ

3.1 ตำนานพระพิฆเนศ

พระพิฆเนศเป็นเทพสำคัญในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เป็นโอรสของพระศิวะมหาเทพ และพระอูมาเทวี ทรงมีพี่น้องซึ่งถือกำเนิดในลักษณะการอื่นแตกต่างกัน เช่น พระขันธกุมารเทพแห่งการสงคราม พระอโศกสุนทรี และพระมนสาเทวี เทพแห่งงู เป็นต้น⁴⁸

พระพิฆเนศได้รับการยกย่องให้เป็นเทพแห่งศิลปะ วิทยาการ และปัญญา ซึ่งหมายถึงการมีสติปัญญา ความรู้ ความสามารถ ตลอดจนความกล้าหาญและความยุติธรรม เป็นเทพที่นิยมบูชากันมากที่สุดในบรรดาเทพฮินดูทั้งหลาย โดยชาวฮินดูถือว่าขอคะแนนเต็มเทพผู้อำนวยความสำเร็จให้แก่กิจการต่างๆเมื่อประกอบพิธีทางศาสนาหรือศึกษาเล่าเรียนศิลปะวิทยาจะต้องบูชาพระพิฆเนศเพื่อความสำเร็จในกิจการนั้น ๆ⁴⁹

ตำนานเกี่ยวกับการกำเนิดของพระพิฆเนศปรากฏในคัมภีร์และเอกสารโบราณหลากหลายฉบับ ทั้งในคัมภีร์ของศาสนาฮินดูและวรรณคดีอินเดียโบราณ โดยรายละเอียดในแต่ละคัมภีร์อาจมีความแตกต่างกันตามยุคสมัยและบริบททางวัฒนธรรม หนึ่งในคัมภีร์ที่กล่าวถึงการกำเนิดของพระพิฆเนศอย่างชัดเจนและมีโครงเรื่องสมบูรณ์ คือ คัมภีร์ศิวปุราณะ (Shiva Purana) ซึ่งเป็นคัมภีร์

⁴⁸ กิตติ วัฒนมหาดม, **คณศปกรณ**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2546), 9.

⁴⁹ จิรัสสา คชาชีวะ, **พระพิฆเนศวร: คติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวรที่พบในประเทศไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2540), 7.

สำคัญที่แสดงถึงบทบาทของพระศิวะและพระอุมาเทวีในฐานะผู้ให้กำเนิดพระพิฆเนศ รวมถึงเนื้อหาเกี่ยวกับการแต่งตั้งให้เป็นเทพผู้จัดอุปสรรค และการได้รับการบูชาก่อนเทพองค์อื่น⁵⁰

โดยมีเนื้อหาถึงการกำเนิดของพระพิฆเนศว่า ขณะพระอุมาเทวีกำลังสร้งน้ำ พระศิวะเสด็จมาโดยไม่บอกล่วงหน้า พระนางจึงใช้ชีโคลจากร่างกายปั้นเป็นเด็กชายผู้มีพละกำลังสูงให้เป็นผู้เฝ้าประตู และสั่งมิให้ใครเข้ามาโดยไม่ได้รับอนุญาต เมื่อพระศิวะพยายามจะเข้าไป เด็กชายไม่ยอมให้ผ่าน แม้พระศิวะจะแจ้งฐานะ เด็กก็ยังใช้กระบองขับไล่ พระศิวะจึงสั่งคณะบริวารตรวจสอบ เด็กเล่าความเป็นมาแต่ยังคงขัดขึ้น แม้คณะจะเกลี้ยกล่อมก็ไม่สำเร็จ พระศิวะโกรธจึงสั่งใช้กำลัง แต่เด็กยังไม่ยอมแพ้ พระอุมาเทวีจึงสั่งให้เขาป้องกันสุดกำลัง เกิดการต่อสู้กับพวกคณะซึ่งไม่สามารถเอาชนะได้ พระศิวะจึงขอความร่วมมือจากพระอินทร์และพระสกันทะให้สู้รบ ฝ่ายพระอุมาเทวีสร้างเทพสตรี (ศักติ) สององค์มาช่วย ทำให้เทวดาแพ้ยับและขอให้พระศิวะสังหารเด็กเพื่อกอบกู้เกียรติ พระศิวะร่วมมือกับพระวิษณุใช้กลอุบาย แล้วใช้ตรีศูลตัดเศียรเด็กได้สำเร็จ

เมื่อพระอุมาเทวีทราบจึงเกรี้ยวโกรธมาก จึงได้สร้างศักตินับร้อยองค์ขึ้นมาเพื่อทำลายเหล่าเทพ จนพวกเทพหว่นว่าอาจเกิดกิลิยุค จึงหาทางให้พระนางหายโกรธ พระศิวะจึงสั่งให้เทวดาไปทิสเหนือ ตัดศีรษะบุคคลแรกที่พบมาสวมแทน เดินทางไปพบช้าง จึงนำหัวช้างมาสวม จากนั้นพระศิวะชุบชีวิตเด็กและพาไปพบพระอุมาเทวี พระนางดีพระทัย ประทานพรให้เขาได้รับการบูชาก่อนเทพองค์ใด พระศิวะรับเป็นโอรส และแต่งตั้งให้เป็นหัวหน้าพวกคณะให้เป็นเทพผู้จัดอุปสรรค และต้องได้รับการบูชาก่อนเทพอื่น หากไม่บูชาพระพิฆเนศก่อน พิธีใดจะไร้ผลทั้งหมด พระพิฆเนศถือกำเนิดในวันขึ้น 4 ค่ำ เดือนภาทร (ช่วงสิงหาคม-กันยายน) จึงนิยมเริ่มพิธีบูชาวันนี้เพื่อความสำเสร็จ⁵¹

จากนั้น พระศิวะได้ประทานพระนามว่า “คณศ” (Ganesha) หรือ “คณบดี” (Ganapati) ซึ่งหมายถึง “หัวหน้าคณะ” และทรงแต่งตั้งให้เป็นเทพแห่งปัญญาและการขจัดอุปสรรค นับแต่นั้นมาพระพิฆเนศจึงได้รับการบูชาก่อนเริ่มต้นกิจการสำคัญทุกประเภท⁵²

นอกจาก คัมภีร์ศิวปุราณะ แล้ว ตำนานการกำเนิดของพระพิฆเนศยังปรากฏในคัมภีร์อื่น ๆ เช่น ปัทมปุราณะ (Padma Purana) ซึ่งได้เล่าว่า ยุคหนึ่ง ขณะที่พระอุมาเทวีกำลังสร้งน้ำอยู่ เมื่อขัตสีพระวรกายแล้วเกิดโคลออกมาจำนวนหนึ่งก็ทรงนำมาปั้นรูปของเด็ก ที่มีเศียรเป็นช้าง ทำเล่นๆ แล้วปล่อยลอยไปตามแม่น้ำคงคาพระคงคาพบเข้าเห็นว่าเป็นของที่พระแม่เจ้าผู้ทรงมหาลักษณ์สร้างขึ้น และพระแม่เจ้าพระองค์นั้นก็ทรงเป็นพระสหายสนิทของตนอีกด้วย ไม่ควรปล่อยให้แตกสลายไป จึงชุบรูป

⁵⁰ กิตติ วัฒนสมหาตม์, **คณศปรกรณ์**, (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2546), 29.

⁵¹ เรื่องเดียวกัน, 23-25.

⁵² พระราชครูอัญญาจารย์และคณะ, **ประวัติพระคณศฉบับเทวสถาน**, (กรุงเทพฯ: อนุสรณ์, 2530), 67-68.

นั้นให้มีชีวิต แล้วถือเป็นบุตรของตนเอง เมื่อนำไปถวายพระศิวะพระเป็นเจ้าและพระแม่อุมา ก็รับเป็นลูกและตั้งชื่อในคราวนั้นว่า “คางเคยะ”⁵³

ในคัมภีร์พรหมไววรรตปุราณะ(Brahma Vaivarts Pursna) กล่าวถึงการที่พระอุมาทรงปรารถนาจะมีโอรส พระศิวะจึงแนะนำให้ประกอบพิธีบูชาพระวิษณุหรือ “ปันยากพรด” ซึ่งต้องดำเนินติดต่อกันเป็นเวลา 1 ปี โดยในแต่ละวันจะต้องถวายดอกไม้ ผลไม้ ขนม ของมีค่า และทานแด่พรหมณ์จำนวน 1,000 รูป พร้อมทั้งรักษาศีลและภาวนาอย่างเคร่งครัด แม้พระอุมาจะประกอบพิธีอย่างครบถ้วนก็ยังไม่ปรากฏโอรส ทำให้ทรงสิ้นหวัง แต่แล้วก็มีเสียงลึกลับบอกให้เสด็จเข้าไปในห้อง จึงได้พบพระกุมารที่เป็นภาคหนึ่งของพระกฤษณะบรรทมอยู่ ทวยเทพต่างมาแสดงความยินดี ยกเว้นพระเสาร์ (พระศนิ) ซึ่งหลบสายตาไม่ยอมมองดูพระกุมาร ด้วยเหตุที่เคยถูกขยาสาปไว้ว่า หากพระองค์มองผู้ใด ผู้นั้นจะถึงกาลพินาศ

เมื่อพระอุมาทรงซักถาม พระเสาร์จึงเล่าเหตุแห่งคำสาปให้ฟัง พระอุมาไม่เชื่อและให้พระเสาร์มองดูพระกุมาร พร้อมทั้งเรียกพระธรรมราช (พระยม) มาเป็นพยาน เมื่อพระเสาร์มองพระกุมารก็ถูกตัดเศียรในบัดดล ทำให้พระอุมาทรงโกรธและสาปพระเสาร์ให้เดินขาเขยง ต่อมา พระวิษณุจึงทรงเหาะไปยังแม่น้ำบุษปกัทร พบช้างหันหัวไปทางทิศเหนือ และได้นำเศียรช้างนั้นมาต่อกับพระกุมารจนฟื้นคืนชีพ⁵⁴ บางตำนานระบุว่าพระเสาร์เป็นผู้ไปนำเศียรช้างไอยราวัตมาด้วยตนเอง⁵⁵

นอกจากนี้ ยังมีคัมภีร์อื่นๆ อีกด้วย ความหลากหลายของเรื่องเล่าในคัมภีร์ต่าง ๆ ไม่เพียงสะท้อนให้เห็นถึงการตีความที่แตกต่างกันตามยุคสมัยและพื้นที่เท่านั้น หากยังแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศในบริบทของศาสนาฮินดูในอินเดีย ดังนั้น เพื่อให้เข้าใจถึงภาพรวมของตำนานการกำเนิดพระพิฆเนศได้อย่างเป็นระบบ การศึกษาเปรียบเทียบระหว่างคัมภีร์ต่าง ๆ จึงมีความสำคัญยิ่ง อาทิ

ตำนานเรื่อง “งาหัก” ของพระพิฆเนศมีหลายเวอร์ชันปรากฏในคัมภีร์ฮินดูต่าง ๆ ซึ่งไม่ลงรอยกัน ทั้งในเรื่องเหตุการณ์ สาเหตุ และแม้แต่ด้านที่งาหักก็ยังคงมีความแตกต่างกันออกไป เช่น ในบางคัมภีร์กล่าวว่า พระพิฆเนศมีงาครบทั้งสองข้าง เช่นเดียวกับเทวรูปบางแบบที่พบเห็นได้ ส่วนในคัมภีร์อื่น เช่น เรื่องการต่อสู้กับอสูรคชมาสูร ระบุว่างาข้างขวาของพระองค์หักไปในระหว่างการต่อสู้

⁵³ จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา, พระพิฆเนศวร “เจ้าผู้มีอำนาจเหนืออุปสรรค”, (ปทุมธานี: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2552), 6.

⁵⁴ จิรธสา คชาชีวะ, พระพิฆเนศวร : คติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวรที่พบในประเทศไทย, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2540), 13.

⁵⁵ ส.พลายน้อย, อมนุษย์นิยาย, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : รวมสาส์น, 2535), 40.

นิทานพื้นบ้านอีกสายหนึ่งเล่าว่า พระพิฆเนศทรงถูกพระจันทร์หัวเราะเยาะ เนื่องจากทรงตกจากหลังหนูเพราะหนูตกใจงู พระองค์จึงทรงหักงาขว้างใส่พระจันทร์จนทำให้แสงจันทร์ดับลง โลกมืดสนิท เทพทั้งหลายต้องพากันอ่อนวอนให้พระองค์ยอมถอนงากลับมา ส่งผลให้เกิดความเชื่อไม่มองพระจันทร์ในวันคเณศจตุรฤๅ⁵⁶

ส่วนตำนานที่แพร่หลายมากอีกเรื่องหนึ่งปรากฏในพรหมมานพปุราณะ (Brahmanda Purana) กล่าวว่า งาของพระพิฆเนศหักจากเหตุการณ์ที่พระองค์ไม่อนุญาตให้ปรัศูรามเข้าเฝ้าพระศิวะซึ่งกำลังบรรทมอยู่ แม้ปรัศูรามจะอ้างความเร่งด่วน พระพิฆเนศก็ยังยืนยันไม่ให้เข้า ทำให้เกิดการต่อสู้กันขึ้น เมื่อปรัศูรามขว้างขวานที่ได้รับจากพระศิวะใส่ พระพิฆเนศทรงเห็นว่าเป็นเทพศาสตราซึ่งเป็นของบิดาด้วยความกตัญญูจึงไม่ทรงต้านทาน แต่ก้มเศียรรับแทน งาจึงหักลง พระองค์ก็เบงงานั้นไว้และภายหลังทรงใช้เป็นอาวุธ และทรงใช้งานั้นจารึกคัมภีร์มหาภารตะ⁵⁷

ดังนั้น เรื่องราวและตำนานพระพิฆเนศทั้งหมดนี้ ได้สะท้อนให้เห็นถึงความหลากหลายของการตีความและถ่ายทอดเรื่องเล่าเกี่ยวกับองค์พระพิฆเนศ ทั้งในระดับคัมภีร์สำคัญของศาสนา พราหมณ์-ฮินดูและนิทานพื้นบ้าน ฯลฯ ซึ่งล้วนมีคุณค่าทางคติความเชื่อ ศาสนา วัฒนธรรม และมีอิทธิพลต่อศิลปกรรมในเวลาต่อมา

3.2 คติความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศ

พื้นฐานสำคัญที่นำไปสู่ความเข้าใจเกี่ยวกับคติความเชื่อที่หลากหลายของพระพิฆเนศมีวิวัฒนาการไปตามยุคสมัยและนิกายต่าง ๆ ในศาสนาฮินดู ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการสร้างสรรค์รูปแบบทางศิลปกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านประติมานวิทยา การทำความเข้าใจในคติเหล่านี้จึงเปรียบเสมือนการอ่านความหมายที่ซ่อนอยู่ในองค์ประกอบต่าง ๆ ของประติมากรรม

คติความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศ มีการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนในสมัยปุราณะ โดยในคัมภีร์ปุราณะต่าง ๆ ได้กล่าวถึงพระพิฆเนศว่า เดิมทรงเป็น “วิฆนราช” หรือเทพผู้ขัดขวางอุปสรรค แต่ภายหลังกลับกลายเป็น “สิทธิดาตา” หรือผู้ประทานความสำเร็จ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเชื่อกันว่าเกิดขึ้นระหว่างปลายพุทธศตวรรษที่ 10 จนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 13⁵⁸ และนับตั้งแต่สมัยปุราณะเป็นต้นมา พระพิฆเนศก็ได้รับการยกย่องให้เป็นเทพเจ้าที่มีความสำคัญยิ่ง จนพัฒนาไปสู่การเกิดลัทธิบูชาพระพิฆเนศขึ้นโดยเฉพาะ

⁵⁶ เรื่องเดียวกัน, 54.

⁵⁷ Veronica Lons, *Indian Mythology*, (Hong kong : Mandarin, 1992), 102.

⁵⁸ S. M. Michael, “The Origin of the Ganapati Cult,” *Asian Folklore Studies* 42, no. 1, (Tokyo: Anthropological Institute Nanzan University, Nagova. 1983), 108.

ในมหากาพย์สำคัญทั้งสองเรื่องของศาสนาฮินดู คือ มหาภารตะ และรามายณะ ไม่ปรากฏว่ามี การกล่าวถึงเทพเจ้าที่มีเศียรเป็นช้างแต่อย่างใด อย่างไรก็ตาม ได้มีการพบการกล่าวถึง “พระพิฆเนศ” (เรียกว่า คณศานะ) ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากพระศิวะอยู่ในบทนำของมหาภารตะฉบับที่ได้รับการ แก้ไขใหม่ในภูมิภาคตอนเหนือของอินเดีย ขณะที่ฉบับทางตอนใต้ซึ่งแต่งขึ้นเสร็จสิ้นก่อนพุทธศตวรรษ ที่ 14 ไม่ปรากฏการกล่าวถึงพระพิฆเนศเลย นอกจากนี้ ในคัมภีร์บาลาภารตะ (Bala-bharata) ซึ่งเป็นโคลงที่แต่งขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 14 ได้กล่าวไว้ว่า พระพิฆเนศเป็นผู้จารึกคัมภีร์มหาภารตะ ตามคำบอกของฤๅษีวาสวะ โดยการบอกเล่าของฤๅษีวาสวะนั้นเป็นไปอย่างรวดเร็วเกินกว่าที่มนุษย์ ทั่วไปจะสามารถจดบันทึกได้ทัน⁵⁹

มีนักวิชาการบางท่านที่ศึกษาด้วยวิธีการทางมานุษยวิทยา พยายามตีความสาเหตุของการนับ ถือพระพิฆเนศ ซึ่งในช่วงแรกมีการเปลี่ยนแปลงขึ้นลงอยู่ตลอด ได้กล่าวไว้ว่ายังไม่มีสมมติฐานใดสามารถ อธิบายคำกล่าวสำคัญได้อย่างสมบูรณ์ เช่น เหตุใดจึงเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบความนับถือ หรือเหตุ ใดจึงมีการบูชาเทพที่มีเศียรเป็นช้างและมีพาหนะเป็นหนู ซึ่งดูเหมือนจะขัดแย้งกันเอง สมมติฐานที่ อธิบายได้ดีที่สุดคือ แนวคิดที่ว่า “พระพิฆเนศเป็นผลมาจากความเชื่อในการบูชาสัตว์เป็นสัญลักษณ์ ประจำเผ่าของชนดั้งเดิมในอินเดีย โดยยกย่องสัตว์เหล่านั้นให้เป็นเทพประจำเผ่า” ซึ่งคาดว่าเผ่า ดังกล่าวน่าจะมีสัญลักษณ์รูปช้าง (เจ้าแห่งป่า) และหนูนวมอยู่ด้วย

เมื่อเกิดการทำสงครามเผ่าหรือตระกูลที่มีช้างเป็นสัญลักษณ์ย่อมได้ชัยชนะเหนือเผ่าอื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเผ่าที่นับถือหนูเป็นสัญลักษณ์ ดังนั้น จึงเกิดการผสมผสานจนเป็นรูปพระพิฆเนศ ที่ มีร่างกายเป็นมนุษย์ เศียรเป็นช้าง และทรงหนูเป็นพาหนะ ซึ่งสะท้อนคิดว่า เทพของผู้ชนะย่อมมี อำนาจอยู่เหนือเทพของผู้แพ้ เมื่อใดที่เผ่าซึ่งมีช้างเป็นสัญลักษณ์ขึ้นมามีอำนาจ เทพเจ้าของเผ่านั้นก็ ได้รับการยกย่องให้มีความสำคัญสูงสุด แต่หากเผ่าดังกล่าวพ่ายแพ้ เทพเจ้าที่เคยนับถือก็จะถูกกดทับ และดูหมิ่นโดยเทพของเผ่าอื่น

ทั้งนี้ หลักฐานทางประวัติศาสตร์อินเดียโบราณยังกล่าวถึงราชวงศ์ช่าง (ราชวงศ์มัตสย) และ เมืองที่มีหนูเป็นสัญลักษณ์ โดยมีเมืองหลวงตั้งอยู่ที่อลอร์ (Alor) ด้วย⁶⁰

นอกจากนี้ยังมีผู้ทำการศึกษาวิเคราะห์ถึงการบูชานับถือพระพิฆเนศแตกต่างกันออกไป หลากหลายรูปแบบ โดยกล่าวถึงข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ได้ดังนี้

3.2.1 พระพิฆเนศมีกำเนิดมาจากการบูชาเทพของชาวพื้นเมือง

⁵⁹ Alice Getty, *Ganesa: A Monograph on the Elephant-Faced God*, (New Delhi: Mehta Offset Works, 1971), 3.

⁶⁰ S. M. Michael, “The Origin of the Ganapati Cult,” *Asian Folklore Studies* 42, no. 1 (1983): 96.

ชาวพื้นเมืองดั้งเดิมของอินเดีย ซึ่งมีการบูชาพระอาทิตย์ รูปพระพิฆเนศประทับบนหลังหนูเนื่องจากหนูเป็นสัญลักษณ์ของความมืด พระพิฆเนศทรงหนูจึงหมายถึงชัยชนะของแสงอาทิตย์ที่ขจัดความมืดให้สิ้นสุดลงได้⁶¹

3.2.2 พระพิฆเนศมีกำเนิดมาจากลัทธิการบูชาสัตว์

มีความเชื่อว่าพระพิฆเนศนั้นแต่เดิมเป็นเทพของชาวพื้นเมืองซึ่งกำเนิดมาจากลัทธิการบูชาสัตว์⁶² ซึ่งสามารถอธิบายได้จากหลักการทางมานุษยวิทยาเกี่ยวกับความเชื่อของมนุษย์สมัยก่อนซึ่งตรงกันกับความเชื่อแบบลัทธิบูชาสัตว์⁶³

3.2.3 พระพิฆเนศมีความเชื่อว่ามีต้นกำเนิดมาจากภูตและปีศาจ

มีผู้เชื่อบางส่วนว่า “คณปติ” ไม่ใช่เทพของพวกอารยัน แต่มีกำเนิดจากภูตผี ชนิดหนึ่งหรือผีป่า ซึ่งเป็นบริวารของ “ผู้เป็นใหญ่สูงสุด” ภูตผีเหล่านี้มีจำนวนมากมาย ทำหน้าที่ปกป้องและคุ้มครองป่าเขา วิญญาณเหล่านี้ได้รวมตัวกันจนกลายเป็นเทพข้างเพียงองค์เดียว คือ “คณปติ” ซึ่งต่อมาได้รับการยกย่องให้เป็นเทพผู้จัดอุปสรรคและแสดงถึงความเฉลียวฉลาด⁶⁴ นอกจากนี้ บางผู้เชื่อมีความเห็นว่า พระพิฆเนศเป็นเทพพื้นบ้าน มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับยักษ์และนาค⁶⁵

นอกจากพระพิฆเนศจะเป็นเทพที่สำคัญ และมีบทบาทมากที่สุดของชาวฮินดูไม่ว่าจะนับถือลัทธิใดโดยเฉพาะแล้วยังปรากฏว่าพระพิฆเนศมีบทบาทสำคัญในศาสนาอื่นอีกด้วย เช่น

ศาสนาพุทธมีการยอมรับนับถือ พระพิฆเนศ ในบางนิกาย โดยเฉพาะในฐานะที่ทรงเป็นผู้ประทานความสำเร็จ ซึ่งสอดคล้องกับบทสวดมนตราลึกลับที่เรียกว่า คณปติ-ทฤทยะ (Ganapati-hrdaya) ที่กล่าวถึงพระองค์ไว้โดยตรง ข้อความในคัมภีร์สาธนะยังระบุว่า ชาวพุทธให้ความเคารพต่อพระพิฆเนศทั้งในแง่ของผู้ทำลายและผู้ให้คุณประโยชน์⁶⁶

หลักฐานทางโบราณคดีสะท้อนความเชื่อนี้ เช่น การพบรูปเคารพพระพิฆเนศในงานประติมากรรมพุทธสมัยคุปตะตอนปลายที่สารนาถ ซึ่งเป็นฉากปรินิพพานของพระพุทธเจ้า โดยมีพระพิฆเนศทรงหนูกำลังเคียงข้างเทพองค์อื่น แม้ขณะนั้นพระพิฆเนศยังไม่เป็นเทพในศาสนาพุทธโดยตรง แต่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างพุทธกับฮินดู ต่อมาพระพิฆเนศปรากฏในพุทธศาสนาในนาม “วินายกะ” ซึ่งในฮินดูหมายถึงปีศาจ สะท้อนถึงความซับซ้อนของความหมายและสถานะของพระพิฆเนศ

⁶¹ Alice Getty, Ganesa, 1.

⁶² S. M. Michael, “The Origin of the Ganapati Cult,” *Asian Folklore Studies* 42, no. 1, 96

⁶³ ดำรง ฐานดี, *มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม*, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2530), 150.

⁶⁴ S. M. Michael, “The Origin of the Ganapati Cult,” *Asian Folklore Studies* 42, no. 1, 95.

⁶⁵ Ananda K. Coomaraswamy, *Yaksas: Part II*, (Delhi: Skylark Printers, 1971), 32.

⁶⁶ Alice Getty, Ganesa, (Nes Delhi: Mehta Offset Works, 1971), 37.

โดยในศิลปกรรมพุทธยุคแรก พระพิฆเนศมักอยู่ในฐานะรอง เช่น หมอบอยู่ใต้บัลลังก์ดอกบัวของเทพพุทธองค์อื่น ตัวอย่างที่สำคัญคือประติมากรรมจากแคว้นเบงกอล ที่แสดงพระพิฆเนศอยู่ใต้บัลลังก์ของเทพีภฤกษี-การา⁶⁷



ภาพที่ 6 ประติมากรรมศิลปะแคว้นเบงกอล แสดงพระพิฆเนศอยู่ใต้บัลลังก์ของเทพีภฤกษีและเทพีการา
ที่มา: Nalini Kanta Bhattasali, *Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum*, (Dacca: Dacca Museum Committee, 1929), 151.

3.3 แรงบันดาลใจที่มีต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมพระพิฆเนศ

3.3.1 พระพิฆเนศในสมัยอินเดียโบราณ

พระพิฆเนศเป็นเทพที่มีเอกลักษณ์ทางศิลปกรรมอย่างชัดเจน โดยเริ่มจากความเชื่อของมนุษย์สมัยก่อนประวัติศาสตร์เกี่ยวกับช้าง ซึ่งเป็นสัตว์ที่ทั้งน่าเกรงขามและทรงพลัง เมื่อมนุษย์สามารถจับช้างเถื่อนมาเลี้ยงให้เชื่อง ช้างจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ของความสงบ ความเจริญ และศิลปวัฒนธรรม⁶⁸

เทวรูปพระพิฆเนศเก่าแก่มีการสันนิษฐานว่ารูปแบบดั้งเดิมอาจเกิดจากก้อนหินธรรมชาติที่มีรูปร่างคล้ายช้าง ชาวบ้านนำมาบูชาโดยแต้มตาและประดับด้วยแป้งสี ดอกไม้ หรือเครื่องประดับอื่น ๆ ในรัฐมหาราษฏระ มีอัสฏวินายกะ (Ashtavinayaka) เทวสถานพระพิฆเนศ 8 แห่งที่ถือว่าศักดิ์สิทธิ์

⁶⁷ เรื่องเดียวกัน, 37-38.

⁶⁸ ไมเคิล ไรท, *พระพิฆเนศ มหาเทพฮินดู ชมพุทธศิลป์และอุษาคเนย์*, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 34

ซึ่งล้วนตั้งอยู่ตามถ้ำและหน้าผา รูปเคารพที่นั่นถือว่าเป็น สวयัมภู หรือเกิดขึ้นเอง ไม่ใช่ฝีมือมนุษย์ รูปทรงมักขลังและน่าเกรงขาม สะท้อนความรู้สึกของมนุษย์โบราณทั้งในแง่เป็นเพื่อนและศัตรู⁶⁹



ภาพที่ 7 ก่อนหินรูปพระพิฆเนศที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ (สวयัมภูมูรติ)

จากสถานในกลุ่มอัชฏวินายกะ 8 แห่ง ประเทศอินเดีย

ที่มา: Mumbai Pune Adventures, “Ashtavinayak Temple Tour,” เข้าถึงเมื่อ [ระบุวันที่สืบค้น], เข้าถึงได้จาก <https://www.mumbaipuneadventures.com/destination/ashtavinayak-temple-tour-from-mumbai/>.

3.3.2 พระพิฆเนศสมัยคลาสสิกของอินเดีย

ราวพุทธศตวรรษที่ 4–5 ถึงพุทธศตวรรษที่ 14–15 อินเดียเริ่มผลิตศิลปะสมัยคลาสสิก เช่น คุปตะ คันธาระ อมราวตี ฉาลุกยะ ปัลลวะ เป็นต้น ในยุคนี้ เทวรูปพระพิฆเนศมักสง่างาม แต่โดยมากไม่ทรงเครื่องประดับ ทำให้ยากที่จะกำหนดอายุแน่นอน ในภูมิภาคอุษาคเนย์ก็พบ เทวรูปพระพิฆเนศสมัยคลาสสิกจำนวนไม่น้อย บางรูปมีขนาดใหญ่และสง่างามไม่แพ้ของอินเดีย แต่อายุยังคงเป็นที่ถกเถียง ดังนั้นจึงควรระมัดระวังในการตัดสินว่าเทวรูปองค์ใดเก่ากว่ากัน⁷⁰

⁶⁹ เรื่องเดียวกัน, 40.

⁷⁰ เรื่องเดียวกัน, 49



ภาพที่ 8 ประติมากรรมพระพิฆเนศ ศิลปะสมัยคุปตะ เมืองมถุรา พุทธศตวรรษที่ 10
ที่มา: ไมเคิล ไรท์, พระพิฆเนศ มหาเทพฮินดู ชมพูทวีปและอุษาคเนย์, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 50.

3.3.3 พระพิฆเนศสมัยกลาง

พุทธศตวรรษที่ 15 เป็นต้นไป ศิลปะในอินเดียรวมทั้งเทวรูปพระพิฆเนศ ได้รับการพัฒนาอีกขั้น โดยเน้นทั้งด้านลีลา (ปางต่างๆ) และการประดับประดาให้สมบุรณ์มากขึ้นในอุษาคเนย์ เช่น ชาว เทวรูปพระพิฆเนศรุ่นนี้เป็นหัวเหลี่ยมหัวต่อคือรักษาความสง่างาม น่าเกรงขามของศิลปะคลาสสิก แต่เริ่มมีการทรงเครื่องเทพอาภรณ์ครบ ในอินเดียใต้สมัยราชวงศ์โจฬะ (พุทธศตวรรษที่ 15-17) เริ่มผลิตเทวรูป สัมฤทธิ์และหินสลัก ที่สง่างามและประดับครบถ้วน แต่ยังคงรักษาความสง่างามและน่าเกรงขามแบบศิลปะคลาสสิก⁷¹

⁷¹ The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India, Smithsonian's National Museum of Asian Art, press release, **Chola bronzes from South India combine sensuous beauty with sacred purpose**, accessed September 15, 2025, available from <https://asia-archive.si.edu/press-release/the-sensuous-and-the-sacred-chola-bronzes-from-south-india/>



ภาพที่ 9 ประติมากรรมพระพิฆเนศสัมฤทธิ์ ศิลปะโจฬะ อินเดียใต้ พุทธศตวรรษที่ 15-16
ที่มา: ไมเคิล ไรท์, พระพิฆเนศ มหาเทพฮินดู ชมพูทวีปและอุษาคเนย์, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 62.

ในสมัยกลาง เขมรได้พัฒนาเทวรูปพระพิฆเนศทรงเครื่องอย่างเขมรสมัยพระนครอังกฤษ เช่น แบบนครวัดและนครธม (บายูน) ซึ่งต่อมาเป็นต้นแบบของพระพิฆเนศในสยามสมัยสุโขทัยและอยุธยา



ภาพที่ 10 ประติมากรรมพระพิฆเนศสำริด ศิลปะเขมรสมัยเมืองพระนคร พุทธศตวรรษที่ 16-17
ที่มา: Christie's, "A Bronze Figure of Ganesha," เข้าถึงเมื่อ 7 ตุลาคม 2569, เข้าถึงได้จาก .
<https://onlineonly.christies.com/s/sacred-imperial-james-marilynn-alsdorf-collection-online/bronze-figure-ganesha-37/81349>

ราวพุทธศตวรรษที่ 18–19 อินเดียเหนือและใต้ส่วนใหญ่ตกอยู่ใต้อำนาจมุสลิม การสร้างเทวรูปยังคงสง่างามแต่นับการรักษารูปแบบเดิมมากกว่าคิดสร้างสรรค์ใหม่

จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พุทธศตวรรษที่ 23–24) มีการผลิต “ตำราเทวรูป” ที่ยังคงลักษณะเรียบง่ายของรุ่นโจฬะ แต่บางเล่มได้รับอิทธิพลศิลปะยุโรปบ้าง โดยยังรักษาแบบประเพณีเดิม พร้อมปรับ ฝ้านุ่งและเครื่องประดับให้ใกล้เคียงเขมรและไทย แสดงให้เห็นว่ารูปแบบดั้งเดิมไม่ได้ถูกลืมหรือลบล้าง⁷²

3.3.4 พระพิฆเนศสมัยใหม่

ในช่วง 300–400 ปีที่ผ่านมา ศิลปะอินเดียได้สร้างพระพิฆเนศปางใหม่ๆ ขึ้น เช่น ทารกคณบดี (ทารกออกคลาน), สายาสนคณบดี (นอนเล่น), สังคีตคณบดี (เล่นดนตรี), ยাত্রาคณบดี (เดินทางแสวงบุญ) ปางเหล่านี้แม้ไม่ค่อยมีตำนานรองรับ แต่มีลักษณะน่ารักและเป็นที่ยอมรับหลายอย่างมากในอินเดีย นอกจากนี้ ชาวอินเดียสมัยใหม่ยังได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกแบบเหมือนจริง (Realistic) จึงเริ่มสร้างเทวรูปพระพิฆเนศที่มีรูปลักษณะสมจริงมากขึ้น ลักษณะดังกล่าวแม้ถูกวิจารณ์จากผู้มีรสนิยมสูงว่า “ดูตลกเกินไป” แต่ในหมู่ประชาชนทั่วไปกลับได้รับความนิยม เพราะถูกมองว่าเป็นสัญลักษณ์ของความมั่งคั่งในชีวิต⁷³



ภาพที่ 11 ประติมากรรมพระพิฆเนศในปางเด็ก (พาละคณศ) ทำคลาน วัสดุทองเหลือง
ที่มา: Lotus Sculpture, “Little Ganesha Crawling,” เข้าถึงเมื่อ 9 ตุลาคม 2569, เข้าถึงได้จาก
<https://www.lotussculpture.com/Little-Ganesha-Crawling.html>

⁷² ไมเคิล ไรท, พระพิฆเนศ มหาเทพอินเดีย ชมพุทธศิลป์และอุษาคเนย์, 73-74

⁷³ เรื่องเดียวกัน, 76-82



ภาพที่ 12 ประติมากรรมพระพิฆเนศเด็ก (พาละคณศ) รูปแบบศิลปะร่วมสมัย
ที่มา: Etsy, “Baby Ganesha Statue,” เข้าถึงเมื่อ 6 ธันวาคม 2569, เข้าถึงได้จาก
[.https://www.etsy.com/listing/802942507/ganesh-statu-baby-ganesh-statu-lord?ref=share_v4](https://www.etsy.com/listing/802942507/ganesh-statu-baby-ganesh-statu-lord?ref=share_v4)



ภาพที่ 13 ประเพณีการแห่รูปเคารพพระพิฆเนศเพื่อขอฝนในอินเดียใต้
ที่มา: ไมเคิล ไรท์, พระพิฆเนศ มหาเทพฮินดู ชมพูทวีปและอุษาคเนย์, (กรุงเทพฯ: มติชน, 2548), 80.

การสร้างสรรคศิลปะกรรมพระพิฆเนศ สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการทางความเชื่อและรูปแบบทางศิลปะที่สืบเนื่องยาวนาน แรงบันดาลใจดั้งเดิมเริ่มต้นจากความเคารพต่อช้างในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นสัตว์ที่มนุษย์มองว่าทั้งน่าเกรงขามและทรงพลัง เมื่อถูกนำมาเลี้ยงเชื่อง ช้างจึงกลายเป็น

สัญลักษณ์ของความเจริญรุ่งเรืองและความสงบ ทำให้เกิดรูปแบบเคารพแรกเริ่มจาก หินธรรมชาติ (สวัยมภู) ที่มีรูปร่างคล้ายช้าง โดยมักพบตามถ้ำหรือหน้าผา สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกอันซึ้งและน่าเกรงขามของมนุษย์โบราณต่อเทพองค์นี้

เมื่อเข้าสู่ยุคคลาสสิกของอินเดีย (พุทธศตวรรษที่ 4-15) รูปแบบเทวรูปได้เริ่มแสดงออกถึงความสง่างามตามแบบแผนศิลปะในแต่ละราชวงศ์ อย่างไรก็ตาม ในยุคนี้นักไม่เน้นการทรงเครื่องประดับ ทำให้ยากต่อการระบุอายุที่แน่นอน เทวรูปที่พบในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในช่วงเดียวกันก็ยังคงเป็นที่ถกเถียงเรื่องความเก่าแก่

พัฒนาการสำคัญเกิดขึ้นในยุคกลาง (พุทธศตวรรษที่ 15 เป็นต้นไป) ศิลปะพระพิฆเนศถูกยกระดับให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยเน้นทั้งลีลา (ปางต่าง ๆ) และการประดับประดาในภูมิภาคอุษาคเนย์อย่างชวา รูปแบบในยุคนี้อาจเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อที่ยังคงความสง่างามแบบคลาสสิกไว้ แต่เริ่มมีการทรงเครื่องเทพอาภรณ์ครบ ขณะที่ในอินเดียใต้ สมัยราชวงศ์โจฬะก็มีการสร้างเทวรูปสัมฤทธิ์และหินสลักที่สง่างามและประดับครบถ้วน แต่ยังคงรักษาความน่าเกรงขามตามแบบดั้งเดิม แม้ต่อมาศิลปะจะเน้นการรักษาแบบแผนเดิม เมื่อตกอยู่ใต้อาณาจักรมุสลิม แต่จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นของไทย ตำราเทวรูปก็ยังคงสืบทอดลักษณะเรียบง่ายแบบโจฬะ พร้อมปรับเครื่องประดับให้ใกล้เคียงกับศิลปะเขมรและไทย แสดงให้เห็นถึงการปรับตัวแต่ไม่ทิ้งรากฐาน

ในช่วงสมัยใหม่ (300-400 ปีที่ผ่านมา) การสร้างสรรค์ได้ก้าวไปอีกขั้น เกิดการสร้างปางใหม่ ๆ ที่เน้นความน่ารักและเข้าถึงง่าย เช่น ทารกคณบดี ซึ่งได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางในหมู่ประชาชน แม้จะไม่ปรากฏในตำนานหลัก ขณะเดียวกัน อิทธิพลศิลปะตะวันตกแบบเหมือนจริง (Realistic) ก็ทำให้เกิดเทวรูปพระพิฆเนศที่มีรูปลักษณะสมจริงและมัก เน้นความฉลาด ซึ่งแม้ถูกวิจารณ์จากชนชั้นสูง แต่กลับเป็นที่ชื่นชอบของประชาชนทั่วไปในฐานะสัญลักษณ์ของความมั่งคั่ง การพัฒนาเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าศิลปกรรมพระพิฆเนศไม่ได้หยุดนิ่ง แต่ปรับเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมและรสนิยมของแต่ละยุคสมัยอย่างต่อเนื่อง

บทที่ 4

พระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก

บทนี้จะเป็นการนำเสนอผลการวิเคราะห์และอภิปรายผลจากการศึกษาเรื่องประติมากรรมของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก จากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร โดยแบ่งการวิเคราะห์เป็น 2 ประเด็น ได้แก่

4.1 ความสัมพันธ์ของที่มา คติความเชื่อ และแรงบันดาลใจที่แสดงออกในรูปแบบของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก

4.2 รูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก

4.1 ความสัมพันธ์ของที่มา คติความเชื่อ แรงบันดาลใจที่แสดงออกในรูปแบบของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก

4.1.1 ที่มา

ประติมากรรมพระพิฆเนศองค์นี้เป็นผลงานศิลปกรรมจากศิลปะชวาภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พุทธศตวรรษที่ 19 ซึ่งเป็นระยะเวลาเดียวกับราชวงศ์สิงหะสำหรับและมัชฌปาหิต โดยในช่วงเวลาดังกล่าว ชาวตะวันออกเฉียงเหนือมีการสร้างจันท์หรือศาสนสถานสำหรับบรรพบุรุษของกษัตริย์ และทำหน้าที่เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรม ซึ่งเป็นพิธีอุทิศให้บรรพบุรุษหลังการสิ้นพระชนม์ของกษัตริย์เป็นเวลา 12 ปี⁷⁴

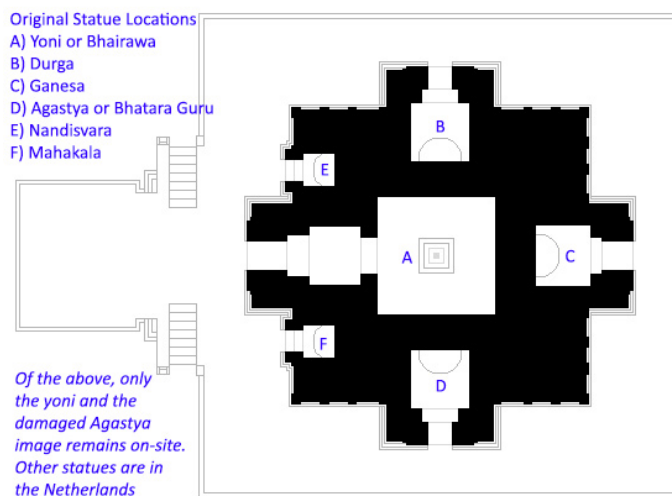
ประติมากรรมพระพิฆเนศนี้เป็นผลงานที่ผลิตขึ้นโดยช่างท้องถิ่นของชาวตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งสืบทอดคติศาสนาฮินดูแบบไศวนิกาย โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของผังเทวาลัยและใช้ประกอบพิธีกรรมภายในจันท์ ช่างผู้สร้างไม่ปรากฏชื่อในหลักฐานเป็นการทำงานในระบบช่างพื้นเมือง

ประติมากรรมพระพิฆเนศองค์นี้ถูกค้นพบที่จันท์สิงหะสำหรับ ซึ่งเป็นจันท์ประจำพระอัฐิของพระเจ้ากฤตนคร กษัตริย์องค์สุดท้ายแห่งราชวงศ์สิงหะสำหรับ จันท์สิงหะสำหรับมีลักษณะทางสถาปัตยกรรมโดดเด่น คือเป็นจันท์ที่เรือนธาตุส่วนกลางปิดทึบและตั้งอยู่ด้านบน ขณะที่ห้องด้านล่างทั้งสี่ทิศสามารถเข้าได้ ภายในมีการจัดผังประดิษฐานเทพสำคัญในศาสนาพราหมณ์-

ฮินดู ได้แก่ ศิวลึงค์ อคัสตยะ มหาวิษณุมรรทนี และพระพิฆเนศ⁷⁵ จากภาพที่ 14 ในตำแหน่ง c คือตำแหน่งของพระพิฆเนศ

⁷⁴ เชษฐ ดิงสัญชลิ, ศิลปะชวา (กรุงเทพฯ: มติชน, 2558), 115.

⁷⁵ เรื่องเดียวกัน, 128.



ภาพที่ 14 แพลนภายในของจันดีสิงหะสำหรับ (Candi Singosari) ประเทศอินโดนีเซีย
 ที่มา: Oriental Architecture, “Candi Singosari, Malang Regency, Indonesia,” เข้าถึงเมื่อ 23 ธันวาคม 2569, เข้าถึงได้จาก <https://www.orientalarchitecture.com/sid/1773/indonesia/malang-regency-java/candisingosari>.



ภาพที่ 15 ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวัะโกลก จากจันดีสิงหะสำหรับ (Candi Singosari)
 ประเทศอินโดนีเซีย
 ที่มา: หอสมุดวังท่าพระ มหาวิทยาลัยศิลปากร, “คลังสไลด์ คณะโบราณคดี: SL1013_0430,” เข้าถึงเมื่อ 18 ธันวาคม 2569, เข้าถึงได้จาก http://www.thapra.lib.su.ac.th/supatlib/slide/SL1013_0430.jpg.

ลักษณะเฉพาะของประติมากรรมพระพิฆเนศ ซึ่งแตกต่างจากพระพิฆเนศในภูมิภาคอื่น คือ การใช้ “กะโหลก” เป็นองค์ประกอบตกแต่งตามส่วนต่าง ๆ ขององค์ประติมากรรม พระเศียรเป็นช้างสวมกุฎแบบชฎามงกุฎ และมีการคาดกระบังหน้าทับด้านกระบังหน้าประดับตาสามเหลี่ยมจำนวน 5 ตาบ การประดับตาแบบนี้ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะชวาภาคกลางที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่เกิดขึ้นในศิลปะชวาที่ได้รับการพัฒนามาจากศิลปะอินเดียแบบปาละ⁷⁶ การใช้กะโหลกเป็นองค์ประกอบต่าง ๆ อันสะท้อนถึงความน่ากลัว แตกต่างอย่างชัดเจนจากพระพิฆเนศในอินเดีย เขมร ในขณะที่ประติมากรรมพระพิฆเนศของไทยมักเน้นความอ่อนช้อยตามอุดมคติ

อนึ่ง นอกเหนือจากประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หัวกะโหลกซึ่งจัดแสดงอยู่ ณ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนครแล้ว ยังปรากฏประติมากรรมพระพิฆเนศที่มีการประดับด้วยหัวกะโหลกเป็นองค์ประกอบทางศิลปกรรม จัดเก็บและดูแลอยู่ในพิพิธภัณฑ์ Wereldmuseum Leiden (เดิมคือ Museum Volkenkunde) ประเทศเนเธอร์แลนด์



ภาพที่ 16 ประติมากรรมพระพิฆเนศจากจีนตีสึงหะสำหรับ ปัจจุบันจัดแสดง ณ Wereldmuseum Leiden ประเทศเนเธอร์แลนด์

ที่มา: Wereldmuseum Leiden, “Collection Search,” เข้าถึงเมื่อ 8 ตุลาคม 2569, เข้าถึงได้จาก <https://url.in.th/pRmqQ>.

⁷⁶ เซซุรุ ดิงส์ลูชลี, ศิลปะประเทศไทย ภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ, (นนทบุรี: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด, 2558), 216.

ประติมากรรมพระพิฆเนศวรค์ดังกล่าวเป็นโบราณวัตถุสำคัญที่มีแหล่งกำเนิดในชาว ตะวันออก ประเทศอินโดนีเซีย สะท้อนอิทธิพลของศาสนาฮินดูที่แพร่เข้าสู่หมู่เกาะอินโดนีเซียในช่วง คริสต์ศตวรรษที่ 13 จากเอกสารคำแนะนำอย่างเป็นทางการของรัฐบาลเนเธอร์แลนด์ ระบุว่า ประติมากรรมพระพิฆเนศวรค์นี้มีความเกี่ยวข้องกับบริเวณจันทิสิงหะสำหรับ⁷⁷

ทั้งนี้ยังมีประติมากรรมพระพิฆเนศวรค์นั่งบนบัลลังก์หวักะโหลกในแกลเลอรีที่ชื่อว่า “Stone Ganesha, sitting on a ring of skulls” ที่ Museum Volkenkunde / Wereldmuseum Leiden (Leiden, Netherlands) ซึ่งเป็นพิพิธภัณฑ์ที่เก็บรักษาและจัดแสดงศิลปะจากเอเชียและพื้นที่ต่าง ๆ ของโลก ⁷⁸

รูปปั้นพระพิฆเนศวรค์นี้ ถูกนำออกจากโบราณสถานสิงหะสำหรับ บริเวณมาลัง ในชาว ตะวันออก ประเทศอินโดนีเซีย) โดยเจ้าหน้าที่ชาวดัตช์ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 19 และนำเข้ายุโรป⁷⁹



ภาพที่ 17 รายละเอียดประติมากรรมพระพิฆเนศวรค์นั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก (อีกมุมมองหนึ่ง) จัดแสดง ณ Wereldmuseum Leiden ประเทศเนเธอร์แลนด์
ที่มา: Wereldmuseum Leiden, “Collection Search,” เข้าถึงเมื่อ 11ธันวาคม 2569 , เข้าถึงได้จาก <https://url.in.th/LtNuN>. ที่มา: <https://url.in.th/LtNuN>

⁷⁷ Colonial Collections Committee, **Recommendation: Objects Statue of Ganesha**, RV-1403-1759, (The Hague: Colonial Collections Committee, 2024), 1-4.

⁷⁸ ErikvanB, **Stone statue of Ganesha (b)**, (Wikimedia Commons), accessed December 25, 2025, available from [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stone_statue_of_Ganesha_\(b\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stone_statue_of_Ganesha_(b).jpg)

⁷⁹ Aria Danaparamita, **Decolonize the Museum**, (Counter/Narratives), accessed December 25, 2025, available from <https://counternarratives.nl/2019/01/30/decolonize-the-museum/>

4.1.2 คติความเชื่อและแรงบันดาลใจ

ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์ห้าวะโหลกชั้นนี้มีการประดับกะโหลก ซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏมาก่อนแล้วในประติมากรรมพระพิฆเนศของเกาะชวา โดยเฉพาะในเขตชวากลางที่มักประดับด้วยกะโหลกไว้เหนือสัญลักษณ์จันทร์เสี้ยว เมื่อคติการสร้างประติมากรรมดังกล่าวแพร่เข้าสู่ภูมิภาคตะวันออก จึงได้มีการเพิ่มเติมปริมาณและรายละเอียดของเครื่องประดับให้มากขึ้น ตามคติพระพิฆเนศแบบตันตระ⁸⁰ ซึ่งนิยมประดับกะโหลกไว้บนชฎามงกุฏ ทั้งยังสะท้อนนัยยะถึงการเป็นบุตรแห่งพระศิวะด้วย

ลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งของประติมากรรมพระพิฆเนศในศิลปะชวาตะวันออกคือ การประทับบนฐานบัลลังก์รูปห้าวะโหลกซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่เกิดขึ้นในศิลปะชวาตะวันออก การประดับสัญลักษณ์เช่นนี้สะท้อนระบบความเชื่อและคติทางศาสนาที่หลากหลาย ทั้งจากรากฐานไศวินิกายผสมผสานกับความเชื่อท้องถิ่นที่ให้ความสำคัญกับบทบาทของเทพเจ้าในฐานะผู้ปกป้องรักษาและผู้จัดอุปสรรค พระพิฆเนศจึงได้รับการบูชาในพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับการเดินทาง เช่น ถนน เส้นทางสัญจร บริเวณลุ่มน้ำ โดยมีเป้าหมายเพื่อคุ้มครองผู้สัญจรจากภูตผีและสิ่งอัปมงคลและแทนสัญลักษณ์ของความอันตรายด้วยห้าวะโหลก และได้สร้างประติมากรรมประทับนั่งเหนือห้าวะโหลก⁸¹ แนวคิดนี้ยังสอดคล้องกับวรรณกรรมในสมัยราชวงศ์สิงหะสำหรับได้แก่ Nagara-Kertagama ที่กล่าวถึง พระพิฆเนศในฐานะเทพผู้จัดอุปสรรค ซึ่งสะท้อนการรับรู้ถึงบทบาทของพระพิฆเนศในมิติที่เกินกว่าศาสนสถาน แต่ยังรวมถึงพื้นที่สาธารณะของชวาทัน⁸²

แรงบันดาลใจในการสร้างประติมากรรมพระพิฆเนศสัมพันธ์กับ บริบททางวัฒนธรรมท้องถิ่น และอิทธิพลภายนอก โดยมีเป้าหมายเพื่อสร้างรูปเคารพที่สะท้อนอำนาจ ความศักดิ์สิทธิ์ และบทบาทของผู้จัดอุปสรรค ศิลปะชวาภาคตะวันออกที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีความงามเชิงอุดมคติในการลดทอนรายละเอียดลง รวมถึงซึมซับอิทธิพลจากท้องถิ่น ประติมากรรมพระพิฆเนศในภูมิภาคนี้นิยมใช้ห้าวะโหลกเป็นเครื่องประดับและเป็นฐานรองรับรูปเคารพ

ห้าวะโหลกทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แทนอุปสรรคหรือพลังด้านลบ ประติมากรจึงสลักให้พระพิฆเนศประทับเหนือห้าวะโหลกเพื่อสื่อถึงการปราบปรามสิ่งอัปมงคล การมีอำนาจเหนือความไม่ดี และการปกป้องคุ้มครองผู้คน รูปแบบนี้จึงเป็นแรงบันดาลใจสำคัญที่นำไปสู่การสร้างบัลลังก์ห้าวะโหลกในงานประติมากรรมพระพิฆเนศในลักษณะนี้

⁸⁰ Robert L. Brown, *Ganesh: Studies of an Asian God* (New York: SUNY Press, 1991), 26.

⁸¹ Alice Getty, *Ganesa*, (New Delhi: Mehta Offset Works, 1971), 30.

⁸² Theodore G. Th. Pigeaud, *Java in the 14th Century: A Study in Cultural History III*, (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), 131.

นอกจากนี้ แรงแบบดาลใจด้านสถานที่ก็มีบทบาทสำคัญเช่นกัน การค้นพบพระพิฆเนศตามเส้นทางสัญจร แหล่งน้ำ หรือพื้นที่เกี่ยวข้องกับการเดินทาง ทำให้เกิดข้อสันนิษฐานว่าการสร้างพระพิฆเนศบนฐานกะโหลกอาจมีเจตนาเพื่อคุ้มครองนักเดินทางจากภัยพิบัติหรือวิญญูณร้าย อีกทั้งยังเป็นจุดพักหรือจุดขอพรในเส้นทางเหล่านั้น ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าการสร้างประติมากรรมดังกล่าวมีจุดประสงค์เพื่อใช้งานจริงในชีวิตประจำวันของผู้คน มิได้สร้างขึ้นเพื่อประดิษฐานเฉพาะในเทวาลัยเท่านั้น

ในด้านรูปแบบการสร้าง ช่างชาวเลือกใช้หินภูเขาไฟซึ่งเป็นวัสดุหลักของศิลปกรรมท้องถิ่น และเหมาะกับการสร้างประติมากรรมสไตล์ชาวตะวันตกที่เน้นมวลหนักและความแข็งแรง มีความแข็งแรงระดับปานกลางไม่แข็งเท่าหินแกรนิตจึงทำให้แกะสลักรายละเอียดได้ดีและยังคงความคมชัดของลวดลายยาวนานกว่าร้อยปี เทคนิคแกะสลักแบบลอยตัวที่ประณีตสะท้อนทั้งความเชี่ยวชาญของช่างแกะสลัก และความตั้งใจในการสร้างรูปเคารพให้มีพลังแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ขณะเดียวกันการประทับนั่งบนบัลลังก์ยังสะท้อนแรงบันดาลใจจากคติเทพผู้มีอำนาจและการจัดวางองค์เทพในระบบมณฑลของไศวนิกาย ซึ่งเชื่อมโยงกับผังสถาปัตยกรรมของจันทิสิงหะสำหรับที่จัดวางเทพตามผังจักรวาล

4.2 รูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก

ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก เข้าสู่ประเทศไทยในรัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เสด็จประพาสเกาะชวาในปี พ.ศ. 2439 ผู้สำเร็จราชการเกาะชวาซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในอาณานิคมอินเดียตะวันออกของเนเธอร์แลนด์ได้นำอมเกล้าถวายพระพุทธรูป เทวรูปและประติมากรรมหินสลักของโบราณหลายชิ้น หนึ่งในจำนวนนั้นคือเทวรูปพระพิฆเนศ ที่พบในโบราณสถานจากจันทิสิงหะสำหรับ เมืองสิงหะสำหรับ เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย เมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม 2439⁸³ หลังจากนั้นได้นำประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลกมาประดิษฐานไว้ภายในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ก่อนจะย้ายมาจัดแสดง ณ ห้องศรีวิชัย อาคารมหาสุรสิงหนาท พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร จนถึงปัจจุบัน โดยจะขอนำเสนอการวิเคราะห์ในด้านรูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายดังนี้

4.2.1 รูปแบบ

ประติมากรรมพระพิฆเนศองค์นี้มีลักษณะเศียรเป็นช้าง ลำตัวเป็นมนุษย์ มีสี่พระกร และประทับบนบัลลังก์ประดับหวักะโหลก ทานั่งอยู่ในลักษณะขัดสมาธิ โดยฝ่าเท้าทั้งสองข้างหันเข้าหากันและสัมผัสกัน ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับข้อสังเกตของ Alice Getty ซึ่งระบุว่า ประติมากรรมพระ

⁸³ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, *ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน*, (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพรณนการ, 2468), 375-383.

พิฆเนศในศิลปะชวามักแสดงท่าในลักษณะที่ฝ่าเท้าทั้งสองข้างสัมผัสกัน อันเป็นรูปแบบที่เธออธิบายว่าเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะชวา (peculiar to Java) และแทบไม่ปรากฏในศิลปะอินเดีย⁸⁴

ในด้านรูปแบบโดยรวม ตัวประติมากรรมแสดงสัดส่วนที่ดูมีน้ำหนัก แข็งแรง และมีน้ำหนักลำตัวมีความอวบอ้วน สื่อถึงพลังและความหนักแน่นมากกว่าความอ่อนช้อย พระเศียรเป็นรูปช้างสวมกิริฎมังกู (Kirita Mukuta) ซึ่งเป็นมงกุฎทรงสูงที่สลักกลดลวยอย่างประณีต และมีจุดเด่นคือการประดับกะโหลกมนุษย์บนส่วนของมงกุฎ อันเป็นลักษณะที่พบได้ในประติมากรรมพระพิฆเนศแบบชวา พระกรรณกางออกกว้างและมีรูปทรงสมมาตรทั้งสองข้าง

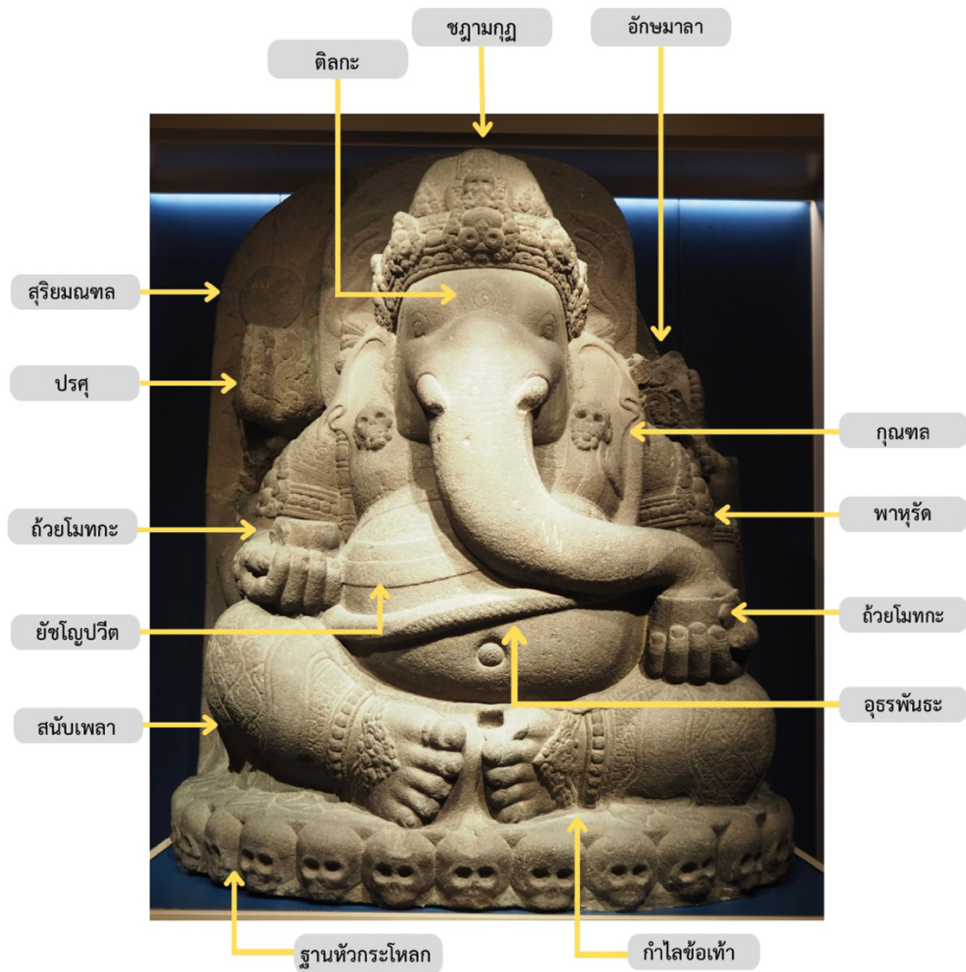
ศิระของประติมากรรมพระพิฆเนศตั้งตรงอยู่บนลำคอ โดยไม่เอียงไปด้านใดด้านหนึ่ง สอดคล้องกับแนวลำตัวและท่าในของประติมากรรมโดยรวม แสดงถึงการจัดวางส่วนศิระที่มีความมั่นคงและสมดุล

ส่วนของใบหน้าถูกแกะสลักตามลักษณะโครงสร้างกะโหลกของช้างเอเชีย โดยเฉพาะบริเวณหน้าผากที่ปรากฏโหนกนูนบนศิระในช้างเอเชียมักมีลักษณะเป็นโหนกนูนรูปโดมคู่ ที่เห็นได้ชัดบนกะโหลกส่วนหน้า ส่วนของใบหูทั้ง 2 มีลักษณะกว้างและใหญ่ สมมาตรกันระหว่างซ้ายและขวา และมีตุ่มหูรูปกะโหลกประดับ ในส่วนของดวงตาของประติมากรรมมีการแกะสลักให้คล้ายดวงตามนุษย์ จึงทำให้ประติมากรรมดูมีชีวิต สว่างของประติมากรรมพระพิฆเนศ มีการแกะสลักสมจริงตามวงของช้าง มีการเก็บรายละเอียดพื้นผิวได้งดงาม และวางตำแหน่งอยู่กึ่งกลางเพื่อเป็นจุดนำสายตา วงทอทยาวลงมาตามแนวของลำตัว และโค้งเล็กน้อย ลักษณะเส้นโค้งดังกล่าวช่วยลดความแข็งของโครงสร้างโดยรวม และทำหน้าที่เชื่อมต่อส่วนศิระเข้ากับลำตัวอย่างเป็นธรรมชาติ ประติมากรรมองค์นี้ประทับบนบัลลังก์ที่มีหัวกะโหลกประดับปรากฏท่าในลักษณะท่าในงอพระขงฆ์ โดยฝ่าเท้าทั้งสองข้างหันเข้าหากันอย่างชัดเจน แต่หากสังเกตขาซ้ายยกสูงขึ้นมาสูงกว่าขาขวา ส่งผลให้ระดับของเข่าทั้งสองข้างไม่สมมาตรกัน ลักษณะดังกล่าวสะท้อนถึงการจัดองค์ประกอบศิลปะแบบอสมมาตร โดยอาศัยความแตกต่างของระดับขาทั้งสองข้างเป็นองค์ประกอบหลัก แต่ยังคงรักษาความสมดุลทางสายตาผ่านน้ำหนักของรูปทรงและสัดส่วนโดยรวม ส่งผลให้ประติมากรรมดูมีความสมดุลและดูเป็นธรรมชาติ ทั้งนี้พระบาทมีขนาดใหญ่และหนา และมีการสวมเครื่องประดับประเภท กำไลข้อเท้า แหวน

ด้านหลังประติมากรรมมีแผ่นหลังรองรับ ซึ่งมีรูปทรงโค้งเกือกม้า ทำหน้าที่เป็นกรอบกำหนดพื้นที่ขององค์ประติมากรรม และยึดติดกับด้านหลังของประติมากรรมจากการสำรวจสภาพพบว่าแผ่นหลังด้านขวามีร่องรอยการชำรุด โดยส่วนหนึ่งหักแตกสูญหายไป และ ส่วนของด้านล่างบริเวณฐานที่ติดกับแผ่นหลัง มีใบบัวและดอกบัวตูมทั้ง 2 ด้าน ด้านหลังประติมากรรมมีแผ่นหลัง

⁸⁴ Alice Getty, *Ganesa*, (New Delhi: Mehta Offset Works, 1971), 29-31.

รองรับ ซึ่งมีรูปทรงโค้งงอเข้ามา ทำหน้าที่เป็นกรอบกำหนดพื้นที่ขององค์ประติมากรรม และยึดติดกับด้านหลังของประติมากรรมจากการสำรวจสภาพพบว่าแผ่นหลังด้านขวามีร่องรอยการชำรุด โดยส่วนหนึ่งหักแตกสูญหายไป และ ส่วนของด้านล่างบริเวณฐานที่ติดกับแผ่นหลัง มีใบบัวและดอกบัวตูมทั้ง 2 ด้าน



ภาพที่ 18 ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักระโหลก พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ศิลปะ: ชาวตะวันออก พุทธศตวรรษที่ 18-19

ที่มา: พิชิรารัตน์ นาคเกษม (2568)

ตารางที่ 1 สัญลักษณ์และความหมายในประติมากรรมพระพิฆเนศ

สัญลักษณ์	ความหมาย
<p data-bbox="507 459 614 495">ชฎามุกุฏ</p> 	<p data-bbox="850 510 1380 1059">ทรงชฎามุกุฏ โดยมีการเกล้ามวยพระเกศาไว้บริเวณยอดพระเศียร และปรากฏการประดับหัวกะโหลก บนชฎามุกุฏ ลักษณะการประดับดังกล่าวสอดคล้องกับคติในประติมากรรม พระพิฆเนศในศิลปะชวาภาคกลาง ซึ่งมักประดับหัวกะโหลกไว้เหนือสัญลักษณ์จันทร์เสี้ยว ต่อมาเมื่อพัฒนาสู่ ศิลปะชวาภาคตะวันออก พบว่ามีการเพิ่มองค์ประกอบการประดับตกแต่งบนชฎามุกุฏให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นตามคติแบบตันตระ⁸⁵</p>  <p data-bbox="850 1377 1380 1816">การประดับหัวกะโหลกไว้บนชฎามุกุฏนี้อาจแสดงนัยถึงสถานะของพระพิฆเนศในฐานะพระโอรสของพระศิวะ ทั้งนี้ประดับด้วยตาบ 2 ชั้น โดยกระบังหน้าประดับตามสามเหลี่ยมจำนวน 5 ตาบ การประดับตาบเช่นนี้ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะชวาภาคกลางที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่เกิดขึ้นในศิลปะชวาที่ได้รับการพัฒนามาจากศิลปะอินเดียแบบปาละ⁸⁶</p>

⁸⁵ Robert L. Brown, *Ganesh: Studies of an Asian God* (New York: SUNY Press, 1991), 26.

⁸⁶ เชษฐ ติงส์กุลสิทธิ์, ศิลปะประเทศไทย ภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ, (นนทบุรี: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด, 2558), 216.






สัญลักษณ์	ความหมาย
<p data-bbox="523 362 593 398">ติลกะ</p> 	<p data-bbox="842 362 1380 741">ประติมากรรมพระพิฆเนศ มีสัญลักษณ์บริเวณกึ่งกลางระหว่างคิ้วปรากฏเป็นลักษณะรูปร่างวงรีซ้อนกัน อันเป็นรูปแบบหนึ่งของติลกะแบบสามตา ไม่ได้สลักเป็นดวงตา ที่มีเปลือกตา อย่างสมจริง แต่ดูเป็นการตัดทอนรูปสัญลักษณ์เชิงนามธรรม สอดคล้องตามลักษณะของพระเนตรที่ 3 ของพระศิวะ ผู้เป็นพ่อ</p>
<p data-bbox="496 772 609 808">อูธรพันธะ</p> 	<p data-bbox="842 772 1380 1323">การคาดอูธรพันธะที่แสดงลักษณะของนาค สามารถอธิบายได้จากตำนานในคัมภีร์ปุราณะ ซึ่งกล่าวว่า พระพิฆเนศเสวยโมทกะเป็นจำนวนมากแล้วขี้นุพาทะกลับบ้าน ระหว่างทางหนูสะดุดนาคจนพระอูทรแตกออกไป จากนั้นพระพิฆเนศทรงรวบโมทกะกลับเข้าพระอูทรและใช้นาควาสกรรีดไว้ การคาดอูธรพันธะรูปนาคจึงกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของสัญลักษณ์ประการหนึ่งในรูปแบบประจำองค์ของพระพิฆเนศ⁸⁷</p>
<p data-bbox="501 1355 620 1391">ยัชโญปวีต</p> 	<p data-bbox="842 1355 1380 1738">ปรากฏการคาดยัชโญปวีต ซึ่งเป็นประเพณีของวาศตรยัชโญปวีต ยัชโญปวีต คือเส้นด้ายศักดิ์สิทธิ์ ตามคติในศาสนาฮินดู โดยทั่วไปยัชโญปวีตมีความเกี่ยวข้องกับบรรณะพราหมณ์ผู้ทำหน้าที่ประกอบพิธีกรรมทาพิธีกรรมทางศาสนา และถือเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่แสดงถึงสถานะและอัตลักษณ์ของความเป็นพราหมณ์⁸⁸</p>

⁸⁷ Vaishnavi P. Bhat, **Ganesha, His Tusk and the Moon**, Mythology and Vaishbhat, accessed January 30, 2026, available from <https://mythologyandvaishbhat.wordpress.com/2020/08/21/ganesha-his-tusk-and-the-moon/>

⁸⁸ เศษฐ์ ดิงส์กุลลี, มุทรา ท่าทาง เครื่องทรง สิ่งของ รูปเคารพในศาสนาพุทธ เชน ฮินดู (กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2565), 256-261.

สัญลักษณ์	ความหมาย
<p data-bbox="316 360 756 394">พระหัตถ์ซ้ายและขวาล่างถือถ้วยโมทกะ</p> 	<p data-bbox="794 353 1361 734">พระหัตถ์ทั้ง 4 แสดงลักษณะจตุรภุช โดยพระหัตถ์ซ้ายล่างทรงถือวัตถุที่มีลักษณะเป็นภาชนะคล้ายถ้วย ซึ่งมีร่องรอยการแตกบิ่น แต่สามารถสันนิษฐานได้ว่าเป็นภาชนะประเภทเดียวกับที่ปรากฏในพระหัตถ์ซ้ายล่าง พระหัตถ์ซ้ายล่างทรงถือถ้วยขนมโมทกะ และปลายวงของพระพิฆเนศกำลังตัวตกลงไปยังถ้วย</p> <p data-bbox="794 752 1361 909">ถ้วยขนมโมทกะเป็นสัญลักษณ์ของการประทานความมั่งคั่งความอุดมสมบูรณ์และความสำเร็จแก่ผู้มีศรัทธา⁸⁹</p>
<p data-bbox="316 1039 756 1133">พระหัตถ์ขวามือ ถืออักษมาลา หรือพวงลูกประคำ</p> 	<p data-bbox="794 1039 1361 1245">พระหัตถ์ขวามือ ถืออักษมาลา หรือพวงลูกประคำเป็นสัญลักษณ์ของการแสวงหาความรู้และการฝึกฝนทางจิตวิญญาณที่ควรดำเนินไปอย่างต่อเนื่องไม่สิ้นสุด</p>
<p data-bbox="427 1496 692 1529">พระหัตถ์ซ้ายบนถือปรัศุ</p> 	<p data-bbox="794 1496 1361 1753">ส่วนพระหัตถ์ซ้ายถือปรัศุ หรือขวาน เป็นสัญลักษณ์ของเทวาอำนาจในการขจัดอุปสรรคและตัดความยึดติดทางโลก เพื่อนำไปสู่ความหลุดพ้นทางจิตวิญญาณ พร้อมสะท้อนการสืบทอดอำนาจจากพระศิวะผ่านศาสตราอาวุธที่ทำลายอึดตา</p>

⁸⁹ Ganesha, Ganesha e-Book, Hindu Temple of Greater Cincinnati, accessed January 19, 2026, available from <https://cincinnatitemple.com/wp-content/uploads/images/pdf/Ganesha-e-Book.pdf>

สัญลักษณ์	ความหมาย
<p data-bbox="448 342 643 376">กपालะบนกษุณฑล</p> 	<p data-bbox="890 342 1281 376">ภาพลายเส้นแสดงส่วนรายละเอียด</p>  <p data-bbox="810 551 1361 763">ทรงชฎามกุฏ โดยมีการเกล้ามวยพระเศศาไว้บริเวณยอดพระเศียร และปรากฏการประดับหัวกะโหลก บนชฎามกุฏ ลักษณะการประดับดังกล่าวสอดคล้องกับคติในประติมากรรม พระพิฆเนศในศิลปะชวาภาคกลาง ซึ่งมักประดับหัวกะโหลกไว้เหนือสัญลักษณ์จันทร์เสี้ยว ต่อมาเมื่อ</p>
<p data-bbox="448 813 643 846">กपालะบนพารุรัต</p> 	<p data-bbox="810 813 1361 1037">พัฒนาสู่ ศิลปะชวาภาคตะวันออกเฉียง พบว่ามีการเพิ่มองค์ประกอบการประดับตกแต่งบนชฎามกุฏ ให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นตามคติแบบตันตระ⁹⁰</p> <p data-bbox="810 1055 1361 1205">การประดับหัวกะโหลกไว้บนชฎามกุฏนี้อาจแสดงนัยถึงสถานะของพระพิฆเนศในฐานะพระโอรสของพระศิวะ ทั้งนี้ประดับด้วยตาบ 2 ชั้น โดยกระบังหน้าประดับตามสามเหลี่ยม</p>
<p data-bbox="424 1261 667 1294">กपालะบนกำไลข้อมือ</p> 	<p data-bbox="810 1261 1361 1485">จำนวน 5 ตาบ การประดับตาบเช่นนี้ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะชวาภาคกลางที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่เกิดขึ้นในศิลปะชวาที่ได้รับการพัฒนาจากศิลปะอินเดียแบบपालะ⁹¹</p> <p data-bbox="826 1563 1345 1653">ภาพลายเส้นแสดงส่วนรายละเอียดของพารุรัตและกำไลข้อมือ</p> 

สัญลักษณ์	ความหมาย
<p data-bbox="443 353 687 389">กपालะบนกำไลขอเทา</p> 	<p data-bbox="916 353 1299 389">ภาพลายเส้นแสดงส่วนรายละเอียด</p> 
<p data-bbox="400 837 719 873">กपालะบนลวดลายสนับเพลา</p> 	 
<p data-bbox="480 1361 655 1397">กपालะรอบฐาน</p> 	<p data-bbox="858 1218 1361 1765">การประทับ นั่งเหนือหัวกะโหลกสื่อความหมายถึงการปราบปรามสิ่งไม่เป็นมงคล การแสดงอำนาจเหนือความชั่วร้ายตลอดจนบทบาทในการคุ้มครองแล้วก็ต้องผู้คนจากข้อสันนิษฐานพบว่าประติมากรรมพระพิฆเนศทุกคนพบในบริเวณถนนหรือแหล่งน้ำซึ่งเป็นพื้นที่ที่อาจก่อให้เกิดอันตรายหรืออุปสรรค จึงมีการสร้างรูปเคารพให้ประทับนั่งเหนือหัวกะโหลก เพื่อเน้นย้ำความหมายด้านการขจัดอุปสรรคและการปกป้องรักษา</p>

⁹⁰ Robert L. Brown, *Ganesh: Studies of an Asian God* (New York: SUNY Press, 1991), 26.

⁹¹ เชษฐ ดิงสัญชลิ, ศิลปะประเทศไทย ภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบपालะ, (นนทบุรี: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด, 2558), 216.

สัญลักษณ์	ความหมาย
<p data-bbox="507 387 635 421">สุริยมณฑล</p> 	<p data-bbox="922 387 1353 477">ภาพลายเส้นแสดงส่วนรายละเอียดของ สุริยมณฑล</p>  <p data-bbox="874 734 1401 1003">ด้านหลังประติมากรรมมีแผ่นหลังรองรับ มีการแกะสลักรูปพระอาทิตย์ไว้บนแผ่นหลัง หรือเรียกว่าเป็นการปรากฏสุริยมณฑล ซึ่ง ปรากฏในศิลปะชวาหลายชั้นโดยเฉพาะใน รูปแบบสุริยะมัชปาหิต</p> <p data-bbox="874 1037 1401 1305">ซึ่งสามารถพบได้บนผนังวัดและองค์ ประติมากรรมต่าง ๆ เป็นตราสัญลักษณ์สำคัญ ของชาวตะวันออกมักสลักบนแผ่นหิน สะท้อน ความเชื่อเรื่องการปกป้องคุ้มครองและอำนาจ ศูนย์กลาง⁹²</p>
<p data-bbox="483 1364 675 1397">ดอกบัวและใบบัว</p> 	<p data-bbox="874 1417 1401 1843">ดอกบัวเป็นองค์ประกอบที่ปรากฏในพระ หัตถ์และฐานรองของเทพเจ้าหลายองค์ใน ศาสนาฮินดู เนื่องจากเป็นสัญลักษณ์ที่มีสมการ ทางประติมานวิทยาหลากหลาย สามารถ ประยุกต์ใช้เพื่อสื่อความหมายได้ในหลายมิติ ให้ ความหมายทั้งความอุดมสมบูรณ์ ตัวแทน แผ่นดิน และสอดคล้องกับจังหวะการขึ้นและตก ของดวงอาทิตย์⁹³</p>

⁹² Surya Majapahit, Wikipedia, accessed January 19, 2026, available from https://en.wikipedia.org/wiki/Surya_Majapahit.

⁹³ เชษฐ ดิงสัญชลิ, มุทรา ทำทาง เครื่องทรง สิ่งของ: รูปเคารพในศาสนาพุทธ เช่น ฮินดู, (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2565), 216.

บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ

การค้นคว้าอิสระเรื่องประติมานวิทยาของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก จากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพในลักษณะเชิงพรรณนา (Descriptive study) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของที่มา คติความเชื่อและแรงบันดาลใจ ที่แสดงออกในรูปแบบของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก และรูปแบบ สัญลักษณ์และความหมายของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก โดยอาศัยการทบทวนเอกสารที่เกี่ยวข้อง แนวคิดและทฤษฎีทางศิลปกรรม ตลอดจนการวิเคราะห์เชิงประติมานวิทยาเป็นกรอบในการศึกษา ผลการศึกษาสามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

5.1 สรุปผลการศึกษา

5.1.1 ความสัมพันธ์ของที่มา คติความเชื่อและแรงบันดาลใจ ที่แสดงออกในรูปแบบของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวักะโหลก พบว่าจากการศึกษาแนวคิดและคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู พบว่า คติความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มเทพในไสวะนิกายมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมรูปเคารพ เทพเจ้าฮินดูมิได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อความงามเพียงอย่างเดียว หากแต่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดความเชื่อทางศาสนาและพิธีกรรมผ่านรูปแบบ องค์ประกอบและสัญลักษณ์ทางศิลปกรรม โดยเฉพาะพระพิฆเนศซึ่งได้รับการยกย่องในฐานะเทพผู้จัดอุปสรรคและผู้ประทานความสำเร็จ คติความเชื่อดังกล่าวส่งผลโดยตรงต่อการกำหนดรูปแบบ อิริยาบถ และองค์ประกอบของประติมากรรมพระพิฆเนศในแต่ละภูมิภาค

การศึกษาดำเนินการ คติความเชื่อ และแรงบันดาลใจที่เกี่ยวข้องกับพระพิฆเนศแสดงให้เห็นว่าพระพิฆเนศมีตำนานกำเนิดและเรื่องเล่าหลากหลายจากคัมภีร์สำคัญหลายฉบับ ความหลากหลายของตำนานเหล่านี้สะท้อนพัฒนาการของความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศในบริบททางศาสนาและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน คติความเชื่อดังกล่าวได้หล่อหลอมบทบาทของพระพิฆเนศให้เป็นทั้งเทพผู้จัดอุปสรรค ผู้ประทานความสำเร็จ และเทพแห่งปัญญา ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญที่นำไปสู่การกำหนดรูปแบบและสัญลักษณ์ทางศิลปกรรม

นอกจากนี้ ยังพบว่าคติความเชื่อเกี่ยวกับพระพิฆเนศในบริบทศิลปะชาวภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีลักษณะการผสมผสานระหว่างความเชื่อของชาวพื้นเมืองกับศาสนาฮินดู รวมถึงแนวคิดทางศาสนาพุทธ จนก่อให้เกิดรูปแบบและสัญลักษณ์เฉพาะที่สะท้อนบทบาทด้านการปกป้อง คุ้มครอง และการขจัดสิ่งอัปมงคล แนวคิดดังกล่าวเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างสรรค์ประติมากรรมพระพิฆเนศ

นั่งบนบัลลังก์หวัะโหลก ซึ่งสะท้อนคติความเชื่อเชิงอำนาจเหนืออุปสรรคและพลังด้านลบอย่างชัดเจน

5.1.2 รูปแบบ สัญลักษณ์และความหมายของประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวัะโหลก พบว่าศิลปกรรมในภูมิภาคชวาภาคตะวันออกเฉียงมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากศิลปะอินเดียและศิลปะชวาภาคกลาง โดยลดทอนอิทธิพลจากอินเดียและเพิ่มบทบาทของความเชื่อพื้นเมือง ลักษณะเด่นสะท้อนผ่านมวลรูปทรงที่หนักแน่น แข็งแรง และสมดุล รวมถึงการใช้สัญลักษณ์ที่แสดงถึงคติความเชื่อเชิงอำนาจและการคุ้มครอง ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญต่อการทำความเข้าใจประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวัะโหลกในเชิงประติมานวิทยา

ผลการวิเคราะห์พบว่า ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวัะโหลกเป็นผลงานศิลปกรรมชวาภาคตะวันออกเฉียงในช่วงพุทธศตวรรษที่ 15-16 มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับบริบททางศาสนา วัฒนธรรม และพิธีกรรมของราชวงศ์สิงหะสำหรับ การใช้บัลลังก์ประดับหวัะโหลกเป็นลักษณะเฉพาะที่สะท้อนคติแบบตันตระ และแนวคิดเกี่ยวกับอำนาจเหนือความตายและสิ่งอัปมงคล

ในด้านรูปแบบ ประติมากรรมแสดงลักษณะมวลรูปทรงที่หนักแน่น แข็งแรง และมีความสมดุล การประดับหวัะโหลกบนชฎามงกุฎ เครื่องประดับ และฐานบัลลังก์ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์แทนอุปสรรคหรือพลังด้านลบ ขณะที่การประทับนั่งเหนือหวัะโหลกสะท้อนถึงการมีอำนาจเหนือสิ่งเหล่านั้น รูปแบบ สัญลักษณ์ และความหมายของประติมากรรมองค์นี้จึงแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างคติศาสนาฮินดู ความเชื่อพื้นเมือง และบริบททางสังคมของชวาภาคตะวันออกเฉียงได้อย่างเป็นระบบ

โดยสรุป ประติมากรรมพระพิฆเนศนั่งบนบัลลังก์หวัะโหลกมิได้เป็นเพียงงานศิลปกรรมที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพเท่านั้น หากยังเป็นหลักฐานสำคัญที่สะท้อนระบบความเชื่อ คติทางศาสนา และแนวคิดทางศิลปกรรมของสังคมชวาภาคตะวันออกเฉียงในช่วงเวลาดังกล่าวได้อย่างชัดเจน

5.2 ข้อเสนอแนะ

5.1.1 ควรมีการศึกษาประติมากรรมพระพิฆเนศในศิลปะชวาภาคตะวันออกเฉียงเพิ่มเติมในเชิงเปรียบเทียบกับประติมากรรมพระพิฆเนศในภูมิภาคอื่น เช่น อินเดีย เขมร และไทย เพื่อให้เห็นพัฒนาการของรูปแบบและคติความเชื่ออย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

5.1.2 ควรมีการศึกษาบทบาทของประติมากรรมพระพิฆเนศในบริบทของพื้นที่ใช้งานจริง เช่น เส้นทางสัญจร แหล่งน้ำ หรือพื้นที่พิธีกรรม เพื่อทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างศิลปกรรมกับวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมชวาภาคตะวันออกเฉียงอย่างลึกซึ้งยิ่งขึ้น

รายการอ้างอิง

- กชพร ศิริบุตร. **พระศิวะ มหาเทพแห่งการทำลายล้าง**. วารสารบัณฑิตศึกษามหาจุฬาลงกรณ์ ป.ที่ 8 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม – กันยายน): 411–424, 2564.
- กรมศิลปากร. **ภาคปรากฏของพระศิวะ พระคเณศ และสกันทกุมาร: ครอบครัวมหาเทพผู้ยิ่งใหญ่**. เข้าถึงเมื่อ 17 กรกฎาคม 2568. เข้าถึงได้จาก <https://www.finearts.go.th/promotion/view/19793>, 2568.
- เกรียงไกร เกิดศิริ. **ความเชื่อทางศาสนาในศิลปกรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.
- กิตติ วัฒนมะหามัตม. **คเณศปกรณ**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2546.
- จิรพัฒน์ ประพันธ์วิทยา. **พระพิฆเนศวร “เจ้าผู้มีอำนาจเหนืออุปสรรค”**. ปทุมธานี: คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2552.
- จิรสา คชาชีวะ. **พระพิฆเนศวร: คติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวรที่พบในประเทศไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2540.
- _____. **“พระพิฆเนศวร: คติความเชื่อและรูปแบบของพระพิฆเนศวรที่พบในประเทศไทย”** วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527.
- จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. **ระยะทางเที่ยวชวากว่าสองเดือน**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2468.
- เฉลิมศพล เจริญสุข, นรนารถ นรนารถเสนีย์ และ มนต์รี จันทศิริ. **กำเนิดเทวตำนานมหาเทพแห่งสรวงสวรรค์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เพชรกระรัต, 2537.
- เชษฐ ติงส์ชูชลี. **มูทรา ท่าทาง เครื่องทรง สิ่งของ รูปเคารพในศาสนาพุทธ เช่น อินดู**. กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส, 2565.
- _____. **ศิลปะชวา**. นนทบุรี: มติชน, 2545.
- _____. **ศิลปะประเทศไทย ภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียแบบปาละ**. นนทบุรี: โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด, 2558.
- ดำรง ฐานดี. **มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2530.
- ธนเดช ธนเดชสวัสดิ์. **พระพิฆเนศเทพแห่งความสำเร็จ**. กรุงเทพฯ: สุภัชญาณี่ พรินต์ติ้ง, ม.ป.ป.

เนื่ออ่อน ขรัวทองเขียว. **ความเชื่อและรูปแบบงานศิลปกรรมพระศรีอุมาเทวีในประเทศไทย.**

วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย ปีที่ 36 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – กันยายน): 34–61, 2559.

พรทิพย์ มั่นทับ. **ย้อนรอยศิลปะชวา (Java Art).** เข้าถึงเมื่อ 25 มกราคม 2568. เข้าถึงได้จาก <http://artsinjava.blogspot.com/>, 2568.

ฟิลลิป สเติร์น (Philippe Stern). **“ศิลปกรรมสมัยนครวัด–บายนในประเทศเขมร.”** แปลโดย สำเภา ตาดำ ทวนแสน. ใน ศิลปกรรมประเทศในอุษาคเนย์ เล่ม 2. พิมพ์ครั้งที่ 2. พระนคร: ศิลปากร, 2512.

ไมเคิล ไรท. **พระพิฆเนศ มหาเทพฮินดู ชมพูทวีปและอุษาคเนย์.** กรุงเทพฯ: มติชน, 2548.

วิทยา ศักดินานันท์. **ศาสนาฮินดู.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2549.

วรศักดิ์ มหัทธโนบล. **เศรษฐกิจการเมืองจีน.** กรุงเทพฯ: โอเพ่น โซไซตี้, 2557.

สถิตย์ ไชยปัญญา. **ประวัติวรรณคดีสันสกฤต.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2563.

สมมาตร เฒ่าเกิด. **“ศิวลึงค์: ศาสนศักดิ์สิทธิ์ของศาสนาพราหมณ์.”** วารสารบัณฑิตพุทธศาสตร์ปริทรรศน์ ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน): 52–63, 2561.

สรพงษ์ สุภพงศ์ศรี. **พจนานุกรมศัพท์ทัศนศิลป์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

ส.พลายน้อย. **อมนุษย์นิยาย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: รวมสาส์น (1977), 2535.

สุทธาสินี. **“พระพิฆเนศนั่งทับกะโหลก” ปางปราบผีพื้นเมือง?** เข้าถึงเมื่อ 2 มกราคม 2568. เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/culture/article_134823, 2568.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, หม่อมเจ้า. **ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศไทยใกล้เคียง: อินเดีย ลังกา ชวา จาม ขอม พม่า ลาว.** กรุงเทพฯ: มติชน, 2543.

_____. **ศิลปะลังกา ชวา และขอม.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2506.

อัษฎาจารย์ และคณะ, พระราชครู. **ประวัติพระคเณศฉบับเทวสถาน.** กรุงเทพฯ: อนุสรณ์, 2530.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. **แกะรอยพระคเณศ.** กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส, 2555.

Getty, Alice. **Ganesa.** New Delhi: Mehta Offset Works, 1971.

Coomaraswamy, Ananda K. **Yaksa Past 2.** Delhi: Skylark Printers, 1971.

Decolonize the Museum, Aria. **“Decolonize the Museum.”** Counter/Narratives.

Accessed December 25, 2025. Available from

<https://counternarratives.nl/2019/01/30/decolonize-the-museum/>, 2019.

Colonial Collections Committee. **Recommendation: Objects Statue of Ganesha,** RV-1403-1759. The Hague: Colonial Collections Committee, 2024.

- ErikvanB. **Stone statue of Ganesha (b)**. (Wikimedia Commons). Accessed December 25, 2025. Available from [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stone_statue_of_Ganesha_\(b\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stone_statue_of_Ganesha_(b).jpg), 2025.
- Flood, Gavin. **An Introduction to Hinduism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Coedès, G. **The Indianized States of Southeast Asia**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1968.
- Hindu Temple of Greater Cincinnati. Ganesha e-Book. Accessed January 19, 2026. Available from <https://cincinnati temple.com/wp-content/uploads/images/pdf/Ganesha-e-Book.pdf>, 2026.
- Fontein, Jan. **The Sculpture of Indonesia**. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1990.
- Nasjonalt senter for flerkulturell utforming. **Hinduismen** – thai. Accessed April 28, 2025. Available from <https://morsmal.no/wp-content/uploads>, 2025.
- Brown, Robert L. **Ganesh: Studies of an Asian God**. New York: SUNY Press, 1991.
- Michael, S. M. “**The Origin of the Ganapati Cult**.” *Asian Folklore Studies* 42, no. 1 (Tokyo: Anthropological Institute Nanzan University): 91-116, 1983.
- Surya Majapahit. Wikipedia. Accessed January 19, 2026. Available from https://en.wikipedia.org/wiki/Surya_Majapahit, 2026.
- Pigeaud, Theodore G. Th. **Java in the 14th Century: A Study in Cultural History III**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1960.
- Smithsonian’s National Museum of Asian Art. “**The Sensuous and the Sacred: Chola Bronzes from South India**.” Accessed September 15, 2025. Available from <https://asia-archive.si.edu/press-release/the-sensuous-and-the-sacred-chola-bronzes-from-south-india/>, 2025.
- Bhat, Vaishnavi P. “**Ganesha, His Tusk and the Moon**.” *Mythology and Vaishbhat*. Accessed January 30, 2026. Available from <https://mythologyandvaishbhat.wordpress.com/2020/08/21/ganesha-his-tusk-and-the-moon/>, 2020.
- Lons, Veronica. **Indian Mythology**. Hong Kong: Mandarin, 1992.

Wisdom Library. **Gajanana**. Accessed May 2, 2025. Available from
<https://www.wisdomlib.org/concept/gajanana>, 2025.



ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล

นางสาวพิริวารัตต์ นาคเกษม

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2567 ระดับปริญญาศิลปบัณฑิต (กศ.บ.) สาขาวิชาศิลปศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
พ.ศ. 2563 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลายโรงเรียนสารสาสน์วิเทศ
สุวรรณภูมิ (Bilingual Programme) สมุทรปราการ

ผลงานตีพิมพ์

Click or tap here to enter text.

รางวัลที่ได้รับ

Click or tap here to enter text.

