มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกที่มีลักษณะของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย

นายกิตติธัช ชัยประสิทธิ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University
บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาสถาปัตยกรรม ภาควิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2559

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

SACRED DIMENSION IN RELIGIOUS ARCHITECTURE: A CASE STUDY OF INCULTURATED CATHOLIC CHURCH IN THAILAND

Mr. Kittitouch Chaiprasith

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Architecture

Department of Architecture

Faculty of Architecture

Chulalongkorn University

Academic Year 2016

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกที่มีลักษณะของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย
โดย	นายกิตติธัช ชัยประสิทธิ์
สาขาวิชา	สถาปัตยกรรม
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ปิ่นรัชฎ์ กาญจนัษฐิติ

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ปิ่นรัชฎ์ กาญจนัษฐิติ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ เลอสม สถาปิตานนท์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร. ปิ่นรัชฎ์ กาญจนัษฐิติ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วาริชา วงศ์พยัต)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร. วันชัย มงคลประดิษฐ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. ฐานิศวร์ เจริญพงศ์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กิตติธัช ชัยประสิทธิ์ : มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกที่มีลักษณะของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย (SACRED DIMENSION IN RELIGIOUS ARCHITECTURE: A CASE STUDY OF INCULTURATED CATHOLIC CHURCH IN THAILAND) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร. ปิ่นรัชฎ์ กาญจนัษฐิติ, 310 หน้า.

การศึกษาเพื่อทำความเข้าใจ มิติศักดิ์สิทธิ์ที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมทางศาสนา โดยเริ่มต้นศึกษาจากนิยาม ความหมาย และองค์ประกอบของความศักดิ์สิทธิ์ ก่อนจะนำไปสู่ระเบียบวิธีการศึกษาที่ประกอบด้วย 1.ความหมายของการดำรงอยู่ของจักรวาลและมนุษย์ในจักรวาลที่ถูกเผยแสดงผ่านระบบสัญลักษณ์ในตำนานระดับต้นแบบ (Archetype) ซึ่งเป็นที่มาของการเกิดมิติศักดิ์สิทธิ์ 2.ความศักดิ์สิทธิ์ในฐานะองค์ประกอบด้านอารมณ์ความรู้สึกที่นำไปสู่สุนทรียภาพในเชิงศิลปะ-สถาปัตยกรรม 3.ระเบียบวิธีการศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนา ผ่านมุมมองเชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ ซึ่งจะช่วยทำให้เห็นถึงการเกิดขึ้นของมิติศักดิ์สิทธิ์ผ่านองค์ประกอบ 3 ประการอันได้แก่ จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ก่อนที่สุดท้ายจะสร้างเป็น *"ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์"* (Theory of Spiritual Transformation toward Sacredness) และนำทฤษฎีดังกล่าวมาวิเคราะห์กรณีศึกษาวัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย ซึ่งแสดงให้เห็นถึง *ความเป็นบริบทของท้องถิ่น* ที่เข้ามาช่วยสร้างรูปทรงทางกายภาพที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวในแต่ละกรณีศึกษา จนนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่าการศึกษามิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ควรจะต้องวิเคราะห์ผ่านการทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิต และการสร้างรูปของความเป็นบริบทท้องถิ่น ซึ่งช่วยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบสถาปัตยกรรมและการเกิดขึ้นของมิติศักดิ์สิทธิ์ (ที่มีสภาวะเป็นนามธรรม) ได้อย่างชัดเจนและมีระบบระเบียบ และน่าจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษา วิจัย ออกแบบ ปรับปรุง สถาปัตยกรรมทางศาสนาต่อไปในภายภาคหน้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาควิชา สถาปัตยกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา สถาปัตยกรรม ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2559

5374406025 : MAJOR ARCHITECTURE
KEYWORDS: SACREDNESS / RELIGIOUS ARCHITECTURE / SPIRITUAL TRANSFORMATION / INCULTURATION / AESTHETIC EXPERIENCES

KITTITOUCH CHAIPRASITH: SACRED DIMENSION IN RELIGIOUS ARCHITECTURE: A CASE STUDY OF INCULTURATED CATHOLIC CHURCH IN THAILAND. ADVISOR: ASSOC. PROF. PINRAJ KHANJANUSTHITI, Ph.D., 310 pp.

Study for comprehension of sacred dimension in religious architecture, beginning from exploring definitions, meanings, and elements of sacredness, to the summarization of research methodology comprising: 1.Meaning of existence of universe and human that manifests through symbolism in myth on archetypal level, which is the origin of sacred dimension. 2.Sacredness as part of sentimental elements, which leads to art and architectural aesthetics. 3.Research methodology for study of religious architecture through phenomenology, which enables comprehension and perception of the emergence of sacred dimension via 3 elements namely, sacred center, sacred path, sacred boundary and threshold. Finally, the research has led to the creation of Theory of Spiritual Transformation toward Sacredness, which was used for analyzing the Inculturated Catholic churches in Thailand, of which local context helped shape their physical features, resulted in distinguished identity of each case study. This research has led to conclusion that the study of sacred dimension in religious architecture should base its analysis on Theory of Spiritual Transformation, and the contextuality, which clearly and systematically reflect the relationship between architectural elements and emergence of sacred dimension (in intangible state). This theory should be useful for the study, research, design, and improvement of religious architecture in the future.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Architecture
Field of Study: Architecture
Academic Year: 2016

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเกิดขึ้นไม่ได้หากปราศจากการพร่ำสอนและคำแนะนำจากบรรดาครูบาอาจารย์เหล่านี้ รศ.ดร.ปิ่นรัชฎ์ กาญจนัษฐิติ ที่ปรึกษาผู้มีเมตตาต่อลูกศิษย์เสมอมา รศ.ดร.ทิพย์สุดา ปทุมานนท์ ผู้เปิดประตูสู่ทฤษฎีปรากฏการณ์ศาสตร์ในสถาปัตยกรรม และผู้ชี้นำแนวทางการศึกษามิติอันเป็นนามธรรมที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังการดำรงอยู่ของสถาปัตยกรรม ศ.เลอสม สถาปิตานนท์ อาจารย์ผู้เปิดโอกาสในการเรียนรู้วิชาความเป็นครู และเปิดโอกาสให้ลูกศิษย์คนนี้ได้ขัดเกลาองค์ความรู้พื้นฐานทางด้านการวิเคราะห์สถาปัตยกรรม จนสามารถนำไปวิเคราะห์องค์ประกอบสถาปัตยกรรมได้อย่างละเอียดถี่ถ้วน

รศ.ดร.ปิยลดา ทวีปรังสีพร ผู้ชี้แนวทางในการศึกษาเรื่องสุนทรียภาพ อีกทั้งยังคอยเป็นห่วงเป็นใย ตักเตือน และถามไถ่ความคืบหน้าของลูกศิษย์เสมอมา รศ.ดร.ฐานิศวร์ เจริญพงศ์ อ.ดร.วันชัย มงคลประดิษฐ และ ผศ.ดร.วาริชา วงพยัต ซึ่งอุตส่าห์เสียสละเวลามาเป็นกรรมการตรวจวิทยานิพนธ์ให้กับข้าพเจ้า

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณความช่วยเหลือและกำลังใจของทุกๆ คนในครอบครัวและคนเพื่อนพี่น้องทุกคนที่แสดงความเป็นห่วงเป็นใยและคอยหยิบยื่นความช่วยเหลือเสมอมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 37

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 37

1.1 ทฤษฎีและแนวคิดที่นำมาสู่โครงสร้างงานวิจัย 42

1.3 วัตถุประสงค์ของการศึกษา 48

1.4 ขอบเขตของการศึกษา 48

1.4.1 ขอบเขตด้านทฤษฎีและข้อมูลที่นำมาศึกษา 48

1.4.2 ขอบเขตด้านกรณีศึกษา 49

1.5 วิธีการดำเนินงานวิจัย 49

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 50

1.7 นิยามของคำสำคัญที่เกี่ยวข้อง 51

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรมและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 52

2.1 ความศักดิ์สิทธิ์ (The Sacred) 52

2.1.1 นิยามของความศักดิ์สิทธิ์ 52

2.1.2 คุณลักษณะของความศักดิ์สิทธิ์ 54

2.1.3 องค์ประกอบของความศักดิ์สิทธิ์ 57

2.1.4 ความศักดิ์สิทธิ์กับการศึกษาวิจัย 66

2.2 ระบบสัญลักษณ์ทางศาสนา (Religious Symbolism) และตำนาน (Myth) 68

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.2.1 นิยาม, ความหมาย และหน้าที่ของระบบสัญลักษณ์ทางศาสนา 68
2.2.2 สัญลักษณ์ในระดับ “ต้นแบบ” (Archetype) 72
2.3 ปรากฏการณ์ศาสตร์กับการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา 74
2.3.1 ทฤษฎีปรากฏการณ์ศาสตร์ 74
2.3.2 ปรากฏการณ์ศาสตร์ในทางศาสนา 80
2.3.3 ปรากฏการณ์ศาสตร์ในทางสถาปัตยกรรม 81
2.3.4 การรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสทางร่างกายในฐานะเครื่องมือของปรากฏการณ์ศาสตร์ 85
2.4 การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย 87
2.4.1 นิยามของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม 87
2.4.2 ประวัติศาสตร์การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย 89
2.5 สรุปโครงสร้างของการศึกษาวิจัยที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรม 96
บทที่ 3 องค์ประกอบในการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ในเชิงภววิทยา (Ontological Aspect) 97
3.1 โครงสร้างและความหมายของตำนานระดับต้นแบบ (Archetype) 97
3.1.1 ต้นแบบของการกำเนิดจักรวาล (Cosmogony) 98
a) การแยกตัวของจักรวาล (Cosmos) ออกจากความอลวน (Chaos) 98
b) แกนจักรวาล/แกนโลก (Axis Mundi) ศูนย์กลางของสรรพสิ่ง 101
c) ระเบียบ ทิศทาง และปริมณฑลของจักรวาล (Cosmic Order, Directions, and Boundary) 107
3.1.2 ต้นแบบของวีรบุรุษและภารกิจ (The Hero and The Quest) 112
a) ขั้นตอนแห่งการออกเดินทาง (Departure) 113

หน้า

b) ขั้นตอนแห่งการทดสอบและการเปลี่ยนสภาวะ (Initiation) 114

c) ขั้นตอนแห่งการหวนคืน (Return)..... 124

3.1.3 ต้นแบบของการกลับคืนสู่สภาวะแห่งความสมบูรณ์ ซึ่งนำไปสู่กระบวนการทำให้ศักดิ์สิทธิ์ 125

3.2 ความศักดิ์สิทธิ์กับการเปลี่ยนสภาวะจิตและอารมณ์ความรู้สึกในเชิงสุนทรียภาพ 133

3.2.1 ความศักดิ์สิทธิ์กับการเปลี่ยนสภาวะทางจิตวิญญาณ..... 133

3.2.2 ความศักดิ์สิทธิ์กับการแสดงออกในเชิงศิลปะและสถาปัตยกรรม..... 136

บทที่ 4 องค์ประกอบในการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ในเชิงปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenological Aspect) 142

4.1 การเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ภายใต้ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม (Ritual-Architectural Event) ผ่านประสาทการรับรู้ของมนุษย์..... 144

4.1.1 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการมองเห็น..... 145

4.1.2 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการได้ยินเสียง 149

4.2.3 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการดมกลิ่น 152

4.1.4 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางร่างกายและการเคลื่อนไหว 157

4.2 ระเบียบในทางสถาปัตยกรรมที่ใช้ในการวิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนา 162

4.2.1 จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Center) 162

a) ศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์อันหลากหลาย 163

b) จุดศูนย์กลางเชิงกายภาพและจุดศูนย์กลางเชิงจินตภาพ 167

c) จุดศูนย์กลางภายในจุดศูนย์กลาง 171

4.2.2 เส้นทางและแกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Path and Sacred Axis) 173

a) เส้นแกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์..... 174

b) เส้นทางแห่งการซ่อนเร้นและเส้นทางแห่งการเผยแสดง 175

หน้า

c) เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในเชิงจินตภาพ 180
d) เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในฐานะสถานที่ 181
4.2.3 ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Boundary and Threshold) 186
a) “จุดแบ่งแยก” ในฐานะจุดบ่งชี้ปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในแต่ละลำดับชั้น 187
b) การกำหนด “จุดแบ่งแยก” ด้วยองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม 194
c) ความสัมพันธ์ระหว่าง “จุดแบ่งแยก” และสภาพแวดล้อมโดยรอบ 196
4.3 บทวิเคราะห์ซึ่งนำไปสู่ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 198
บทที่ 5 กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี 199
5.1 วัดพระมหาไถ่ ซ.ร่วมฤดี จ.กรุงเทพฯ 199
5.1.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น 199
5.1.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 202
องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์ 202
การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น 204
5.2 วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ จ.กรุงเทพฯ 213
5.2.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น 213
5.2.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 216
องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์ 216
การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น 217
5.3 วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ จ.ฉะเชิงเทรา 223
5.3.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น 223
5.3.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 226

หน้า

องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์ 226
การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น 227
5.4 วัดน้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมืองพัทยา จ.ชลบุรี 232
5.4.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น 232
5.4.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 235
องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์ 235
การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น 236
บทที่ 6 กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น 242
6.1 วัดคาทอลิกบ้านนาบัว และ วัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ 242
6.1.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น 242
สภาพที่ตั้งของวัดและชุมชน 243
คุ้ม จุดสวด และพิธีแห่: อัตลักษณ์ของชุมชนวัด 245
อาคารโบสถ์: ประวัติการก่อสร้างและลักษณะทางโครงสร้างของอาคาร 246
6.1.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 253
คุ้ม จุดสวด และพิธีแห่: ในฐานะการสร้างมิติศักดิ์สิทธิ์ 253
ต้นจามจุรี ในฐานะจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ 257
หนึ่งโบสถ์ สองประสบการณ์ และสองเส้นทางแห่งการรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์ 265
การยกพื้นสูงและมุขอาคารในฐานะจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ 269
การให้แสงภายในอาคารซึ่งส่งผลต่อสุนทรียภาพในการรับรู้มิติศักดิ์สิทธิ์ 274
องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์ 278
6.2 วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา 279
6.2.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น 279

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

สภาพที่ตั้งของวัด 279
อาคารโบสถ์: การผสมผสานระหว่างสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นกับโบสถ์คาทอลิก 281
6.1.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 285
บทที่ 7 บทวิเคราะห์และบทสรุป 289
7.1 การเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ 289
7.1.1 องค์ประกอบด้านสัญลักษณ์ในระดับต้นแบบของตำนาน 289
7.1.2 องค์ประกอบด้านอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับมิติศักดิ์สิทธิ์ 290
7.1.3 องค์ประกอบด้านการรับรู้ผ่านปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม 291
7.2 ความเป็นบริบท (contextuality) ที่ช่วยสร้างกายภาพให้กับการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา 294
7.2.1 บทสรุปที่ได้จากการนำทฤษฎีการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ไปวิเคราะห์วัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมซึ่งพัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี 294
7.2.2 สรุปที่ได้จากการนำทฤษฎีการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ไปวิเคราะห์วัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมซึ่งพัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น 298
7.3 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 301
รายการอ้างอิง 303
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 310

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1.1 (ซ้าย) โบสถ์ Saint George Church เมือง Lalibela ประเทศ Ethiopian ซึ่งเป็นโบสถ์หินตัดที่ขุดลงไปในระดับชั้นดิน 38

ภาพที่ 1.2 (ขวา) เหล่าศาสนิกชนกำลังสวดภาวนาภายในโบสถ์ Saint George ภาพโดย Anthony Pappone 38

ภาพที่ 1.3 (ซ้าย) โบสถ์แบบพื้นถิ่นที่เมือง Borgund, Norway ซึ่งมาจากการผสมผสานคติความเชื่อและระบบสัญลักษณ์จากศาสนาในท้องถิ่นของพวกสแกนดิเนเวียนให้เข้ากับความเชื่อแบบคริสต์ศาสนา 39

ภาพที่ 1.4 (ขวา) รายละเอียดการแกะสลักไม้เพื่อประดับผนังของโบสถ์ Urnes stave church ให้เป็นรูปซุ้มประตู (portal) ซึ่งห้อมล้อมไปด้วยรากของต้นอิกดราซิล โดยมีมังกร Niohoggr ซึ่งคอยเฝ้าและกัดกินรากของต้นอิกดราซิล 39

ภาพที่ 1.5 บรรยากาศโดยรวมของวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จ.ยโสธร ซึ่งเป็นโบสถ์ไม้ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมไทยแบบพื้นถิ่นประยุกต์ ที่ก่อสร้างโดยใช้ฝีมือของชาวบ้านซ่งแย้มาตลอดระยะเวลากว่า 100 ปีของการการตั้งชุมชน 40

ภาพที่ 2.1 ภาพวาดเขาไกรลาส ซึ่งเป็นที่ประทับของพระศิวะและครอบครัว 59

ภาพที่ 2.2 ต้นพระศรีมหาโพธิ์ซึ่งเป็นสถานที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ ถือเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของชาวพุทธ 59

ภาพที่ 2.3 ต้นไม้โลกหรือ Yggdrasil ซึ่งสะท้อนคติจักรวาลวิทยาของชาว Nordic 59

ภาพที่ 2.4 กางเขนในประเทศลิทัวเนียซึ่งผสมผสานกับคติดั้งเดิมของคนพื้นถิ่นในเรื่องต้นไม้โลก 59

ภาพที่ 2.5 แผนภูมิแสดงวัฏจักรของปีพิธีกรรมของชาวยิวและชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก 60

ภาพที่ 2.6 diagram แสดง “รูปแบบ” (pattern) ในเอกตำนานของ Joseph Campbell 71

ภาพที่ 2.7 ภาพลูกเต๋าที่ใช้อธิบายถึงแนวคิดการพุ่งจิตสำนึกโดยอาศัยโลกที่ปรากฏเป็นพื้นฐาน ของ Edmund Husserl 76

ภาพที่ 2.8 ผังอาคารและรูปด้านโบสถ์นอเตอร์ดาม เดอ ลอแรตต์ที่เกิดจากการสันนิษฐานโดยวิ ภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ 90

ภาพที่ 2.9 ภาพถ่ายและภาพวาดมุมมองด้านหน้าโบสถ์วัดอัสสัมชัญหลังแรก 91

ภาพที่ 2.10 (ซ้ายบน) ภาพวาดผนังทางเข้าอาคารโบสถ์ซางตาครูส 93

ภาพที่ 2.11 (กลางบน) ภาพถ่ายพิธีแห่ศพพระสังฆราชปัลเลอกัวออกจากโบสถ์วัดซางตาครูสในอดีต 93

ภาพที่ 2.12 (ขวาบน) ภาพถ่ายชาวจีนที่อาศัยอยู่แถบย่านกูฏีจีนในอดีต 93

ภาพที่ 2.13 (ล่าง) รูปด้านโบสถ์วัดซางตาครูส กุฎีจีน หลังที่ 2 ซึ่งสันนิษฐานจากภาพถ่ายในอดีตโดย วิภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ.....93

ภาพที่ 3.1 (ซ้าย) อิซานางิและอิซานามิยืนอยู่บนสะพานแห่งสวรรค์ โดยอิซานางิกำลังใช้หอกสวรรค์เพื่อกวนมหาสมุทรเพื่อให้เกิดแผ่นดินแห่งแรกคือ เกาะโอโกโนโระ ภาพวาดโดย Kobayashi Eitaku ช่วงปี ค.ศ.1880-90.....101

ภาพที่ 3.2 (ขวา) การกวนเกษียรสมุทร (Samudra Manthan) ซึ่งด้านซ้ายคือเหล่าอสูรที่จับบริเวณส่วนหัวของพญานาค ส่วนขวาคือเหล่าเทพที่จับบริเวณหางของพญานาค ตรงกลางคือเขามันทรคีรี ซึ่งตั้งอยู่บนหลังเต่ากูรมะ อันเป็นอวตารภาคหนึ่งของพระวิษณุ (ที่มา: http://www.harekrsna.com/sun/features/11-08/features1193.htm).....101

ภาพที่ 3.3 (ซ้าย) ภาพวาดต้นอัศวัตถะซึ่งมีรากชี้ขึ้นฟ้าและมีใบพุ่งลงสู่เบื้องล่าง.....103

ภาพที่ 3.4 (กลาง) แผนผังของต้นไม้แห่งชีวิต Kabbalah ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างพระผู้เป็นเจ้า มนุษย์ และสรรพสิ่ง.....103

ภาพที่ 3.5 (ขวา) ภาพสลักรูป Tree of Jesse บนหน้าบันบนซุ้มประตูทางทิศเหนือของมหาวิหาร Beauvais ในฝรั่งเศส.....103

ภาพที่ 3.6 (ซ้าย) ภาพวาดต้นไม้แห่งปัญญาที่งอกขึ้นมาจาก มหาสมุทรแห่งการถือกำเนิด โดยมีพระโพธิสัตว์ Tsongkapa อยู่ ณ กึ่งกลางของต้นไม้ และมีภาพของพระพุทธเจ้าปรากฏอยู่ภายในพระโพธิสัตว์ ...104

ภาพที่ 3.7 (กลาง) ภาพวาด Garden of the Angels ตามความเชื่อของศาสนาอิสลาม วาดตามแบบศิลปะ Persian ในช่วงกลางศตวรรษที่ 16 ซึ่งแสดงถึงสวนสวรรค์ หรือ Eden และต้นไม้แห่งชีวิตที่อยู่ภายในสวนแห่งนั้น.....104

ภาพที่ 3.8 (ขวา) ภาพสลักรูปต้นไม้แห่งชีวิตและกษัตริย์ Ashurnasirpal ของชาวอัสซีเรียน บนกำแพงผนังปราสาท Nimrud.....104

ภาพที่ 3.9 (ซ้าย) เทพธิดาแห่งโชคชะตา (Norns) ทั้ง 3 ซึ่งคอยรดน้ำ แห่งชีวิตให้กับรากของต้นอิกดราซิล 105

ภาพที่ 3.10 (ขวา) ภาพเขียนสีในชาม (bowl) ศิลปะสมัยศตวรรษที่ 16 แสดงถึงเรื่องราว การกำเนิดของเทพอโดนิส (Birth of Adonis) ซึ่งถือกำเนิดออกมาจาก Myrrha ซึ่งแปลงกายเป็นต้นยางไม้ (myrrh).....105

ภาพที่ 3.11 (ซ้าย) เขาไกรลาส (Kailash) ซึ่งเป็นที่ประทับของพระศิวะ ซึ่งเป็นแกนของจักรวาล ตามความเชื่อของชาวฮินดู.....107

ภาพที่ 3.12 (กลาง) ภาพเขียนสีลงบนผ้าไหม (Thangka) ตามแบบศิลปะทิเบต แสดงถึงเขาพระสุเมรุในฐานะแกนของจักรวาลที่เชื่อมทั้งดินแดนสวรรค์และนรกเข้าด้วยกัน ในภาพเป็นส่วนบนรูปตัดของสวรรค์ซึ่งอยู่พ้นจากน้ำ ส่วนซีกล่างเป็นนรกภูมิที่อยู่ใต้น้ำ.....107

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.13 (ขวา) ภาพวาดแสดงถึงภูเขาซีนายที่ซึ่งโมเสสขึ้นไปพบกับพระผู้เป็นเจ้า เพื่อรับบัญชาให้นำชนชาติอิสราเอลออกจากอียิปต์ และยังเป็นสถานที่ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าประทานหีบพันธสัญญาให้กับชนชาติอิสราเอล 107

ภาพที่ 3.14 (ซ้าย) Diagram แสดงทิศทางและความสัมพันธ์ของโลกทั้ง 9 ตามคติมณฑลจักรวาลของ Nordic 110

ภาพที่ 3.15 (กลาง) ภาพลายเส้นโดยศิลปินที่พยายามแสดงถึงคติจักรวาล ซึ่งมีอิกดราซิลเป็นแกนกลางที่เชื่อมโลกทั้ง 9 เข้าไว้ด้วยกัน ตามบันทึก Prose Edda ของ Snorri Sturluson 110

ภาพที่ 3.16 (ซ้าย) ลำดับชั้นของเขาพระสุเมรุซึ่งแสดงออกมาเป็นรูปสามมิติ 111

ภาพที่ 3.17 (กลาง) ภาพวาดลงสีบนผ้าไหมแบบภูฏาน ซึ่งแสดงมณฑลจักวาลแบบวัชรธาตุ (Vajradhatu Mandala) 111

ภาพที่ 3.18 (ขวา) ภาพวาดลงสีบนผ้าไหมแบบภูฏาน (Bhutanese thanka) ซึ่งแสดงเขาพระสุเมรุและมณฑลจักรวาลตามความเชื่อแบบพุทธนิกายภูฏาน ซึ่งวาดขึ้นในสมัยศตวรรษที่ 19 111

ภาพที่ 3.19 (ซ้าย) ภาพวาดโครงสร้างภพภูมิทั้ง 3 ตามบทกวี Divina Commedia อันได้แก่ นรก เขาแห่งการชำระล้าง และสวรรค์ 111

ภาพที่ 3.20 (ขวา) ภาพวาดแสดงรายละเอียดโครงสร้างของนรก (Inferno) ในบทกวี Divina Commedia 111

ภาพที่ 3.21 Diagram แสดงถึงรูปแบบและขั้นตอนของตำนานการเดินทางของวีรบุรุษ 112

ภาพที่ 3.22 (ซ้าย) ภาพวาด Moses and the Burning Bush โดย Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) 113

ภาพที่ 3.23 (ขวา) ภาพวาด The Procession in the Streets of Jerusalem (1886-1894) โดย James Tissot 113

ภาพที่ 3.24 ขั้นตอนชีวิตของเจ้าชายสิทธัตถะยามเห็นความไม่เที่ยงของสรรพสิ่ง ก่อนตัดสินใจออกบวช 114

ภาพที่ 3.25 ภาพวาด ราชา Minos และ Minotaur จากบทกวีของ Dante โดยศิลปิน Gustave Dore (1832-1883) 116

ภาพที่ 3.26 (ซ้าย) ภาพเขาวงกตและMinotaurบนกระเบื้องโมเสคในสมัยโรมัน ซึ่งพบในเมือง Raetia, Switzerland 117

ภาพที่ 3.27 (ขวา) ภาพวาดเขาวงกตและ Minotaurซึ่งวาดขึ้นโดยจิตรกรไร้นามในยุคเรเนสซอง โดยใช้มโนทัศน์ของชาวยุโรปในยุคนั้นเป็นแบบในการกำหนดองค์ประกอบต่างๆ ในภาพ ซึ่งสังเกตได้จากชุดเกราะเครื่องแต่งกาย 117

ภาพที่ 3.28 (ซ้าย) ภาพลายเส้น Jonah and the big Fish (1712) โดย Caspar Luiken 120

ภาพที่ 3.29 (ขวา) ศิลปะที่วาดลงบนถ้วย แสดงเหตุการณ์ที่มังกรคายเจสันออกมาจากปาก คาดว่าเป็นผลงานในช่วงศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์ที่นครรัฐวาติกัน 120

ภาพที่ 3.30 (ซ้าย) ภาพวาดนักบุญ Margaret ทะลุออกมาจากร่างของมังกร (ซาตาน) ศิลปะสมัยศตวรรษที่ 15 120

ภาพที่ 3.31 (ขวา) ภาพวาด Christ's Descent into Limbo (1510) โดย Albrecht Dürer..... 120

ภาพที่ 3.32 (ซ้าย) ภาพวาดเหตุการณ์ที่เทพ Odin ยอมสละดวงตาของตน เพื่อแลกกับการได้ดื่มน้ำจากบ่อน้ำ Mimir จนเกิดปัญญารู้แจ้งถึงสรรพสิ่ง ภาพโดย Robert Engels (1903)..... 121

ภาพที่ 3.33 (ขวา) ภาพวาด Odin's Self-sacrifice (1908) โดย W. G. Collingwood แสดงถึงเหตุการณ์ที่เทพ Odin แขวนตัวเองอยู่บนต้นอิกดราซิลเพื่อให้ได้มาซึ่งภูมิปัญญาแห่งอักขระรูน..... 121

ภาพที่ 3.34 (ซ้าย) ภาพลายเส้นที่สื่อถึงบันไดในฝันของยาโคป ซึ่งเป็นบันไดที่นำไปขึ้นไปสู่สรวงสวรรค์ 122

ภาพที่ 3.35 (กลาง) ภาพวาดศิลปะแบบทิเบต ซึ่งแสดงเรื่องราวที่พระพุทธเจ้าเสด็จไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อแสดงพระอภิธรรม โดยอาศัยบันไดที่สร้างโดยเทพวิศวกรรม (Viswakarma) ในการเดินทางข้ามภพภูมิ .. 122

ภาพที่ 3.36 (ขวา) ภาพวาดแสดงเหตุการณ์ Al-Mi'raj หรือการเดินทางขึ้นสู่สวรรค์ของนบีมูฮัมมัด โดยอาศัย Al-Buraq เป็นพาหนะ ตามแบบศิลปะเปอร์เซียนระหว่างปี ค.ศ. 1539-43 122

ภาพที่ 3.37 (ซ้าย) ภาพวาด Elijah ขึ้นรถม้าไฟ ทะยานขึ้นสู่สวรรค์ ภาพโดย Julius Schnorr von Carolsfeld's (1794-1872)..... 123

ภาพที่ 3.38 (ขวา) ภาพวาด Odin Rides to Hel (1908) โดย W. G. Collingwood แสดงเหตุการณ์ที่เทพ Odin ขี่ม้าคู่กาย Sleipnir เพื่อเดินทางไปยังปรโลก (Hell) 123

ภาพที่ 3.39 Diagram แสดงผังที่เป็น "ต้นแบบ" ของจักรวาลจากตำนานต่างๆ 130

ภาพที่ 3.40 (ซ้าย) แผนผังจักระทั้ง 7 ตามศาสตร์โยคะ โดยตรงจุดอาชณะจะมีตาที่สาม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการรู้แจ้งและ ส่วนด้านบนสุดซึ่งเป็นจุดสหัสธาร จะเป็นสัญลักษณ์ของปีก ซึ่งหมายถึงการหลุดพ้นจากสภาวะทางโลก 132

ภาพที่ 3.41 (กลาง) คทา Caduceus ของเทพ Hermes ซึ่งถูกนำมาเชื่อมโยงกับจักระของศาสตร์ของโยคะ .. 132

ภาพที่ 3.42 (ขวา) ภาพลายเส้น Hermes Trimegistus, Secretum Secretorum (The Seven Steps), 1140. ซึ่งถูกใช้สื่อถึงศาสตร์แห่งเคมี โดยหมายถึงการเข้าใจความเป็นทวิภาวะของสรรพสิ่ง และการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความเป็นอุตรภาพ 132

ภาพที่ 3.43 (ซ้าย) Façade ของ Sagrada Familia ในประเทศสเปน โดยสถาปนิก Antonio Gaudi..... 137

ภาพที่ 3.44 (กลาง) บรรยากาศอันเร้นลับภายใน Chartres Cathedral ในเมือง Chartres ประเทศฝรั่งเศส... 137

ภาพที่ 3.45 (ขวา) รูปปั้น Gargoyle บนหลังคาโบสถ์ Notre-dame de Paris ภาพโดย Paul Almasy 137

ภาพที่ 3.46 (ซ้าย) โพธนาถเจดีย์ (Boudhanath) จากมุมมองบนถนนรอบเจดีย์.....138

ภาพที่ 3.47 (กลาง) ดวงตาบนผนังชั้นบัลลังก์ของโพธนาถเจดีย์.....138

ภาพที่ 3.48 (ขวา) ชาวทิเบตทำการกราบแบบอัษฎางคประดิษฐ์ (Prostration) ต่อหน้าพระราชวังโปตาลา...138

ภาพที่ 3.49 (ซ้ายบน) พื้นที่เปิดโล่งภายในป่า (Forest Glade) โดย Zalia 13 (deviantart's user) 140

ภาพที่ 3.50 (ขวาบน) อุโมงค์ต้นไม้ที่ Gormanstown College, Co Meath, Ireland โดย Martina Fagan 140

ภาพที่ 3.51 (ซ้ายล่าง) ส่วน nave ในวิหาร Saint-Maximin-la-Sainte-Baume ประเทศฝรั่งเศส 140

ภาพที่ 3.52 (ขวาล่าง) ระเบียงคด (cloister) ภายในวิหาร Salisbury ประเทศอังกฤษ ซึ่งสร้างในศตวรรษที่ 13.....140

ภาพที่ 3.53 บรรยากาศของหลุมฝังศพราชวงศ์หมิงในเมืองต่างๆ ซึ่งแสดงที่ว่างอันไพศาลซึ่งให้ความรู้สึกน่าพิศวงและสะกดผู้คน.....141

ภาพที่ 3.54 (ซ้ายบน) พระชาวทิเบตกำลังช่วยกันสร้าง sand mandala ขึ้นเพื่อเป็นการฝึกฝนจิตของตน.....146

ภาพที่ 3.55 (ขวาบน) บุโรพุทโธ ในประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งเป็นการสะท้อนมณฑลจักรวาลผ่านงานสถาปัตยกรรม 146

ภาพที่ 3.56 (ซ้ายล่าง) ช่องเปิดบนผนังห้องรับรองของวัด Genko-an เมือง Kyoto ประเทศญี่ปุ่น.....146

ภาพที่ 3.57 (ขวาล่าง) บรรยากาศภายในห้องรับรองของวัด Ankoku-ji ในเมือง Fukuyama ประเทศญี่ปุ่น..146

ภาพที่ 3.58 (ซ้าย) บรรยากาศของแสงผ่านช่องเปิดภายในโบสถ์ Dakovo Cathedral, Croatia 148

ภาพที่ 3.59 (ขวา) กระจกสี (stained glass) ภายใน La Sainte-Chapelle, Paris, France 148

ภาพที่ 3.60 (ซ้าย) การละหมาดของชาวมุสลิมที่กระทำกันบนพรมซึ่งมีสัญลักษณ์ของจักรวาลซ่อนอยู่.....148

ภาพที่ 3.61 (ขวา) กระจกสีภายในมัสยิด Nasir ol Molk ประเทศอิหร่าน ที่ฉายแสง-สีลงมาบนพื้นที่ว่างภายใน 148

ภาพที่ 3.62 (ซ้ายบน) หอระฆังของโบสถ์ Notre Dame de Paris ซึ่งตั้งอยู่บนยอดของอาคารทั้งสองด้านทางทิศตะวันตก.....150

ภาพที่ 3.63 (ขวาบน) หอระฆัง (Campanile) ของโบสถ์ Santa Maria Del Fiore เมือง Firenze ประเทศอิตาลี.....150

ภาพที่ 3.64 (ซ้ายล่าง) หอระฆังในวัด Motsu-ji เมือง Hiraizumi ประเทศญี่ปุ่น.....150

ภาพที่ 3.65 (ขวาล่าง) หอ Minaret ทั้ง 4 ทิศที่อยู่รอบมัสยิดสีน้ำเงิน (Blue Mosque) ในเมืองอิสตันบูล ประเทศตุรกี 150

ภาพที่ 3.66 (ซ้าย) บรรยากาศภายในอารมซามเย (Samye Monastery) ในเขตปกครองตนเองทิเบต ซึ่งภายในอาคารถูกประดับตกแต่งด้วยผ้าทั่วทั้งพื้นที่ ทำให้ลักษณะเสียงที่เกิดขึ้นมีความกระจ่างชัดเนื่องจากเสียงไม่เกิดการสะท้อนกันไปมา 152

ภาพที่ 3.67 (ขวา) คณะนักบวชกำลังขับร้องประสานเสียงภายในโบสถ์ Heiligenkreuz ในเมือง Baden ประเทศออสเตรีย ก่อนที่เสียงจากบทเพลงนั้นจะก้องกังวานไปทั่วทั้งโบสถ์ และค่อยๆ เลือนหายไปกับเงาที่เกิดขึ้นจากความสูงของอาคาร 152

ภาพที่ 3.68 (ซ้าย) ภาพสลักแสดงถึงการถวายเครื่องหอมแก่เทพเจ้า Amun-Ra โดยกษัตริย์ Rameses 153

ภาพที่ 3.69 (ขวา) ภาพแห่งพิธีกรรมในการเตรียมศพ (มัมมี่) ซึ่งเครื่องหอมเป็นองค์ประกอบสำคัญอันหนึ่งที่ขาดมิได้ในพิธีกรรมนี้ 153

ภาพที่ 3.70 (ซ้าย) แบบจำลอง พลับพลาซึ่งเป็นสถานที่ศักดิสิทธิ์ของชาวอิสราเอลระหว่างการเดินทางเร่ร่อนอยู่ในทะเลทราย 154

ภาพที่ 3.71 (ขวา) ควันที่เกิดขึ้นสองจุดคือ การแท่นบูชาภายนอกและภายในพลับพลา 154

ภาพที่ 3.72 (ซ้าย) พระสันตะปาปาจอห์น ปอลที่ 2 ขณะกำลังแกว่งกระถางกำยานเพื่อเสกพระแท่น (altar sanctification) ระหว่างพิธีมิสซา ณ โบสถ์ San Dorotea กรุงโรม ประเทศอิตาลี ปี ค.ศ. 1991 ภาพโดย National Geographic 155

ภาพที่ 3.73 (ขวา) บรรยากาศช่วงโปรยกำยานในพิธีมิสซา ภายในมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ (กรุงโรม) ที่ควันปรากฏรูปทรงที่ชัดเจนขึ้นเมื่อขบวนพิธีเดินผ่านลำแสงที่เกิดจากช่องเปิดภายในอาคาร ภาพโดย Reuters 155

ภาพที่ 3.74 (ซ้าย) ควันธูปที่ปักอยู่บนกระถางธูปซึ่งอบอวลทั่วบริเวณก่อนจะล่องลอยขึ้นสู่ท้องฟ้าเบื้องบน .. 156

ภาพที่ 3.75 (ขวา) หญิงชาวจีนซึ่งจุดธูปขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในวันตรุษจีน 156

ภาพที่ 3.76 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.77 (ขวา) บรรยากาศของลานภายใน วัดจิ้งอัน (Jing'an Temple) มณฑลเซี่ยงไฮ้ ประเทศจีน ซึ่งศาสนิกชนต่างพากันจุดธูปไหว้ฟ้าดินกลางลานโล่งก่อนที่จะเข้าไปทำการสักการบูชาพระพุทธรูปภายในอาคาร 157

ภาพที่ 3.78 บันไดทางขึ้นโบสถ์ Bom Jesus ในประเทศโปรตุเกส ที่มีทั้งหมด 7 ขั้น ซึ่งสื่อถึงบาป 7 ประการของมนุษย์ 158

ภาพที่ 3.79 บันไดทางขึ้นของปราสาทนครวัด ซึ่งมีความสูงชันเกินกว่าระดับการใช้งานปกติของมนุษย์ 158

ภาพที่ 3.80 (ซ้าย) เส้นทางการเดินเข้าสู่อาคารพิธีชงชาแห่งหนึ่ง ซึ่งเกิดจากการเรียงตัวของก้อนหิน 160

ภาพที่ 3.81 (ขวา) ทางเดินที่เกิดจากก้อนหินซึ่งเรียงตัวอยู่บนบ่อน้ำ ในวัด Tenju-An （天授庵） *ประเทศญี่ปุ่น* 160

ภาพที่ 3.82 และ ภาพที่ 3.83 บรรยากาศบริเวณมุขด้านหน้าของอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว) 161

ภาพที่ 3.84 และ ภาพที่ 3.85 บรรยากาศอันมืดมิดภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร 161

ภาพที่ 3.86 (ซ้าย) ภาพผังบริเวณของวัดพระแก้ว แสดงตำแหน่งของอาคารที่เป็นศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 4 จุด ประกอบด้วย อุโบสถ พระมหารัตนเจดีย์ พระมณฑป ปราสาทพระเทพบิดร (ภาพโดย: โดย Wikimedia's User, Sodacan) 165

ภาพที่ 3.87 (ขวา) การเรียงตัวกันในแนวแกนของศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 3 ภายในวัดพระแก้ว..... 165

ภาพที่ 3.88 พระแก้วมรกตประดิษฐานอยู่ภายในบุษบก ซึ่งทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ในอุโบสถ 165

ภาพที่ 3.89 ผังบริเวณในอาณาเขตของวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งมีอุโบสถอยู่เป็นจุดศูนย์กลางของพื้นที่วัด 166

ภาพที่ 3.90 ผังบริเวณแสดงแนวแกนของวิหารและเจดีย์ในวัดเจดีย์หลวง จ.เชียงใหม่..... 166

ภาพที่ 3.91 (ซ้าย) บรรยากาศระหว่างพิธีฮัจญ์ซึ่งมีมุสลิมจากทั่วโลกไปแสวงบุญที่กะบะฮ์ซึ่งตั้งอยู่กลางมัสยิดอัล-ฮาราม..... 167

ภาพที่ 3.92 (ขวา) Mihrab และ Minbar ภายในมัสยิดสุลต่านฮัซซัน ในเมืองไคโร ประเทศอียิปต์ ภาพโดย Frank Schulenburg 167

ภาพที่ 3.93 diagram แสดงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่แห่งการถวายบูชา (worship space) ภายในอาคารโบสถ์ และ พื้นที่แห่งการเข้ามาอยู่ร่วมกัน (gathering space) บริเวณลานโบสถ์ของวิหารเซนต์ปีเตอร์หลังเก่า 169

ภาพที่ 3.94 ผังแสดงการเปรียบเทียบตำแหน่งของวิหารเซนต์ปีเตอร์หลังเก่า และ วิหารหลังใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงตำแหน่งของแท่นบูชาที่ตรงกัน ในขณะที่ลานหน้าโบสถ์ของวิหารหลังใหม่จะตรงกับตำแหน่งของน้ำพุกลางลานโบสถ์ของวิหารหลังเก่า ภาพโดยนักโบราณคดีชาวอิตาเลียน Rodolfo Lanciani (1845-1929) 169

ภาพที่ 3.95 (บน) รูปตัดของวิหารเซนต์ปีเตอร์ ภาพโดย Carlo Fontana, 1694 170

ภาพที่ 3.96 (กลาง) ผังของมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ กรุงโรม ประเทศอิตาลี ซึ่งแสดงผังทั้งตัวอาคารโบสถ์และลานหน้าโบสถ์ รวมถึงแท่นหินโอเบลิสค์ ซึ่งตั้งอยู่ตรงกลาง Piazza หน้ามหาวิหาร 170

ภาพที่ 3.97 (ซ้ายล่าง) แท่นบูชาภายในวิหารเซนต์ปีเตอร์ ซึ่งตั้งอยู่กึ่งกลางของผังรูปกางเขน ภาพโดย Damien Melksham 170

ภาพที่ 3.98 (กลางล่าง) ล้านหน้าโบสถ์ของมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางในการพบกันของเหล่าศาสนิกชนและสันตะปาปา 170

ภาพที่ 3.99 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.100 (กลาง) พระแก้วมรกตซึ่งประดิษฐานอยู่ภายในบุษบกที่เป็นรูปซุ้มเรือนแก้วซึ่งยกฐานสูงในอุโบสถ 172

ภาพที่ 3.101 (ขวา) พระแท่นบูชาในมหาวิทหารเซนต์ปีเตอร์ซึ่งมีซุ้ม Baldachin ครอบอยู่ โดยเหนือซุ้มคือโดมซึ่งเป็นรูปทรงที่สะท้อนภาพของจักรวาล/ท้องฟ้า/สวรรค์ ในขณะที่เมื่อมองทะลุ Baldachin ไปจะเห็นจุดปลายตาซึ่งเป็นผนังด้านหลังพระแท่นที่มีการประดับตกแต่งอย่างงดงาม, ภาพโดย Christopher Chan .. 172

ภาพที่ 3.102 (ซ้าย) ทางเดินเข้าสู่ศาลเจ้า Fushimi เมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งใช้ซุ้มประตู (Torii) มาวางติดกัน จนเกิดเป็นพื้นที่ว่างสำหรับการเตรียมจิตใจก่อนเข้าสู่พื้นที่ในลำดับชั้นต่อไป ภาพโดย Flickr's user: Ella Locardi 173

ภาพที่ 3.103 (ขวา) โถงทางเดินภายในระเบียงคด (cloister) ของอาสนวิหารโกลเซสเตอร์ (Gloucester Cathedral) ประเทศอังกฤษ 173

ภาพที่ 3.104 Diagram (บน) แสดงทิศทางการวางตัวของโบสถ์ทั้งแกนตามแนวตั้งและแนวนอน 174

ภาพที่ 3.105 (ซ้ายล่าง) ทิศทางการวางอาคารโบสถ์ของมหาวิหารเมืองมิลาน (Duomo di Milano) ซึ่งมีผังเป็นรูปกางเขน ตำแหน่งของพระแท่นอยู่ทางทิศตะวันออกบริเวณที่เป็นหัวกางเขน ในขณะที่ทางเข้าอาคารมาจากทางทิศตะวันตกบริเวณที่เป็นขาของกางเขน 174

ภาพที่ 3.106 (ขวา) บริเวณพระแท่นของมหาวิหารเมืองมิลานซึ่งมีช่องเปิดอยู่ด้านบนทำให้แสงอาทิตย์สาดส่องลงมาที่พระแท่น 174

ภาพที่ 3.107 การวางตัวบนแนวแกนของอาคารต่างๆ ในวิหารขงจื้อ ในเมือง Qufu มณฑล Shandong ประเทศจีน 175

ภาพที่ 3.108 ผังบริเวณของปราสาทนครวัด ซึ่งมีปราสาทอยู่กึ่งกลางของแกนทั้ง 4 ทิศ และมีทางเข้าหลักจากทางทิศตะวันตก 175

ภาพที่ 3.109 (บน) ทัศนียภาพของ Chapel on The Water เมื่อมองจากทางโรงแรมก่อนเดินเข้าสู่พื้นที่โบสถ์ ซึ่งจะมองเห็นกำแพงคอนกรีตวางตัวตามแนวนอนเป็นระยะทางยาวขนานไปกับต้นไม้ที่อยู่ด้านหลัง โดยมีเพียงโถงกระจกที่มีกางเขนสี่ด้าน ตั้งตระหง่านสูงเหนือขึ้นมาจากแนวกำแพงที่ปรากฏต่อสายตาผู้คนเท่านั้น ภาพโดย Ji Young Lee 177

ภาพที่ 3.110 (ซ้ายล่าง) มุมมองจากช่วงหัวมุมของกำแพงคอนกรีตทางทิศตะวันออกก่อนเลี้ยวไปทางทิศใต้ 177

ภาพที่ 3.111 (ขวาล่าง) มุมมองจากแนวกำแพงคอนกรีตทางทิศใต้ที่นำไปสู่ทางเข้าพื้นที่โบสถ์ 177

ภาพที่ 3.112 (บน) มุมมองภายในพื้นที่ว่างของโบสถ์ หลังจากเดินผ่านเส้นทางแคบที่ถูกโอบล้อมด้วยกำแพงคอนกรีตและแนวต้นไม้ที่วิ่งคู่ขนานกันมาตลอดทาง จนมาสู่พื้นที่ว่างที่เปิดโล่งซึ่งแสดงให้เห็นถึงอาคารโบสถ์ที่ซ่อนอยู่ภายในกำแพง 178

ภาพที่ 3.113 (กลางซ้าย) และ ภาพที่ 3.114 (กลางขวา) การเปลี่ยนสภาพทิวทัศน์จากพื้นที่เปิดโล่งทางธรรมชาติ ไปสู่การบีบมุมมองทางสายตาให้มองไปยังอาคารที่เป็นคอนกรีตทึบตัน ก่อนจะเดินขึ้นสู่ประตูทางเข้าอาคารโบสถ์ ซึ่งนำไปสู่ห้องโถงกระจกด้านบน 178

ภาพที่ 3.115 (ซ้ายล่าง) มุมมองจากห้องโถงกระจก ซึ่งถูกออกแบบมาให้ใช้เป็นพื้นที่เชื่อมต่อหรือนั่งรอก่อนจะเข้าสู่พื้นที่ว่างที่ใช้ประกอบพิธีภายในตัวอาคาร โดยในพื้นที่นี้ผู้เข้าร่วมพิธีจะสามารถมองเห็นได้ตากทุกทิศทาง รวมถึงมีการเปิดระนาบด้านบน เพื่อให้คนสื่อสารกับท้องฟ้าที่อยู่เบื้องบน หมายเหตุ: สังเกตได้ว่าสถาปนิกจงใจออกแบบไม่ให้มองเห็นกางเขนซึ่งอยู่ด้านล่าง 178

ภาพที่ 3.116 (ขวาล่าง) มุมมองอันปิดทึบและมืดสลัว หลังจากเดินผ่านบันไดเวียนลงมายังพื้นที่ด้านล่าง ซึ่งเป็นพื้นที่เตรียมติใจก่อนจะเข้าสู่ห้องโถงประกอบพิธี (nave) ซึ่งเปิดมุมมองไปสู่ทัศนียภาพของกางเขนบนผืนน้ำในภาพถัดไป 178

ภาพที่ 3.117 ทัศนียภาพภายในโถงประกอบพิธี ที่ปรากฏจุดปลายตาเป็นทัศนียภาพของกางเขนบนผืนน้ำ ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นจุดหมายปลายทางสุดท้ายของเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ 179

ภาพที่ 3.118 ภาพถ่ายดาวเทียมของ Chapel on the Water โดยเส้นสีแดงแสดงถึงเส้นทางเดิน จากอาคารโรมแรมที่อยู่ทางทิศตะวันออกของโบสถ์จนถึงโถงพิธีกรรม ที่ต้องผ่านประสบการณ์หลากสัมผัสที่ช่วยเปลี่ยนสภาวะจิตของผู้เข้าร่วมพิธี จนเมื่อถึงพื้นที่โถงพิธีกรรมแล้ว เส้นสีเหลืองซึ่งก็คือ "เส้นทางในจินตภาพ" ที่เชื่อมโยงเข้ากับกางเขนบนผืนน้ำ 179

ภาพที่ 3.119 (ซ้าย) เส้นทางเดินไปยังศาลเจ้า Nonomiya เมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมีสภาพเป็นทางเดินยาวที่ห้อมล้อมไปด้วยป่าไม้ไผ่ตลอดทั้งสองข้าง ก่อนจะเข้าไปถึงพื้นที่ศาลเจ้าที่อยู่ภายใน 181

ภาพที่ 3.120 (ขวา) โถงภายในวิหาร Vishvakarma (ถ้ำหมายเลข 10) ที่ตั้งอยู่ในหมู่ถ้ำออโรร่า (Ellora) ประเทศอินเดีย ซึ่งมีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบหลังคาโค้งยาว (vault) จนเกิดลักษณะเส้นทาง ซึ่งพุ่งไปสู่พระสถูป 181

ภาพที่ 3.121 (ซ้ายบน) ลวดลายทางวงกตบนพื้นอาคาร ภายในโถงของอาสนวิหารแห่งเมืองชาร์ตส ภาพโดย Flickr's User: Ark in Time 182

ภาพที่ 3.122 (ขวาบน) คริสตชนที่กำลังเดินทำสมาธิ (พร้อมกับสวดภาวนา) บนเส้นทางวงกตในวิหารเมืองชาร์ตส 182

ภาพที่ 3.123 (ล่าง) การเวียนเทียนรอบอุโบสถวัดมเหยงค์ อำเภอเมือง จังหวัดอยุธยา ในวันมาฆะบูชา 14 กุมพาพันธ์ 2557 182

ภาพที่ 3.124 ผังและรูปตัดของ Adalaj Step Well ภาพโดย Vastu Silpa Foundation 183

ภาพที่ 3.125 (ซ้าย) ช่องว่างที่เกิดจากทิวเสาในแต่ละชั้นของ Step Well ซึ่งสามารถมองทะลุไปได้จนสุดทาง 184

ภาพที่ 3.126 (ขวา) บรรยากาศบริเวณบ่อน้ำรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าของ Step Well ภาพโดย Notnarayan.....184

ภาพที่ 3.127 (ซ้าย) มุมมองจากบ่อน้ำมองขึ้นไปด้านบน แสดงให้เห็นถึงเส้นทางเชิงกายภาพของบ่อน้ำขั้นบันได.....185

ภาพที่ 3.128 (ขวา) มุมมองจากชั้นบนของบ่อน้ำ ที่มีทิวเสาซึ่งทำหน้าที่เป็นเส้นทางในจินตภาพที่พุ่งไปยังจุดปลายตา ซึ่งเป็นศาลขนาดเล็กที่ตั้งอยู่บนผนังบ่อน้ำซึ่งอยู่ปลายสุดของอาคาร 185

ภาพที่ 3.129 (ซ้าย) มุมมองจากภายในช่องบ่อน้ำรูปสี่เหลี่ยม 8 เหลี่ยม มองทะลุไปยังผนังฝั่งบ่อน้ำรูปวงกลม 185

ภาพที่ 3.130 (ขวา) กำแพงบ่อน้ำรูปวงกลม ซึ่งอยู่ส่วนปลายสุดของบ่อน้ำขั้นบันได แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของเทพเจ้าตามความเชื่อของชาวฮินดู โดยบนสุดเป็นรูปพระพิฆเนศ และล่างสุดเป็นภาพปลา ...185

ภาพที่ 3.131 ผังแสดงการลำดับชั้นของพื้นที่พลับพลา (Tabernacle) แสดงให้เห็นถึง ภาพโดย Ralph F. Wilson 187

ภาพที่ 3.132 ภาพถ่ายจากมุมสูง (aerial view) ของวิหารแห่งสวรรค์ แสดงถึงการแบ่งพื้นที่เป็นลำดับชั้นจากประตูทางเข้า ผ่านเข้าไปสิ้นที่หลักทั้ง 3 อันได้แก่ แท่นบูชาทรงกลม หอแห่งโถงสวรรค์ และหอแห่งการภาวนาเพื่อความอุดมสมบูรณ์ 188

ภาพที่ 3.133 (ซ้าย) ภาพจากมุมสูงแสดงลักษณะทางสถาปัตยกรรมในพื้นที่แท่นบูชาทรงกลม 189

ภาพที่ 3.134 (ขวา) ภาพจากมุมสูงแสดงความสัมพันธ์ระหว่างอาคาร ภายในพื้นที่หอแห่งการภาวนาเพื่อความอุดมสมบูรณ์.....189

ภาพที่ 3.135 ผังบริเวณของหมู่อาคารศาลเจ้าโทโชงุ เมือง Nikko ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมีซุ้มประตูทางเข้าอยู่ทางทิศใต้ และไปสิ้นสุดที่ศาลเจ้าหลัก (Gohonsha) ซึ่งอยู่ทางทิศเหนือตะวันตกเฉียงเหนือ จากประตูทางเข้าขึ้นไป (ที่มา: https://www.toshogu.jp) 190

ภาพที่ 3.136 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.137 (ขวา) มุมมองจากบันไดทางขึ้นสู่พื้นที่ศาลเจ้าโทโชงุ ซึ่งเป็นแนวกำแพงหินที่เป็นกรอบของทางเดินเข้าสู่ Ishidorii ซึ่งเมื่อมองลอดผ่านซุ้มประตูเข้าไป จะพบกับ Omotemon สีแดงที่ตัดกันกับมีสีของต้นไม้ที่อยู่ขนาบสองข้าง.....191

ภาพที่ 3.138 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.139 (ขวา) ซุ้มประตูหน้า หรือ Omotemon สีแดงฉาน ซึ่งตัดกับสีเขียวของแมกไม้โดยรอบเด่นชัด โดยมีรูปปั้นเทพนิโอในท่า Agyo และ Ungyo ยืนเป็นทวารบาลทั้งอยู่สองข้างของช่องประตู (ด้านหลังเป็นรูปปั้นสิงโตจีน) 191

ภาพที่ 3.140 (ซ้าย) มุมมองจาก Karadou Torii ที่ตั้งอยู่ก่อนเข้าสู่พื้นที่หมู่อาคารประกอบพิธีหลักของศาลเจ้าโทโชงุ โดยในเชิงทัศนียภาพ ซุ้มประตูนี้ได้ทำหน้าที่เป็น “กรอบภาพ” และให้กับปริมณฑลของพื้นที่ที่อยู่ถัดเข้าไปภายใน.....192

ภาพที่ 3.141 (ขวา) Yomeimon ซึ่งเป็นซุ้มประตูก่อนจะเข้าสู่พื้นที่หมู่อาคารหลักของศาลเจ้าโทโชงุ โดยมีระเบียงคดที่เรียกว่า Tozai Kairo เชื่อมต่ออยู่ โดยเมื่อมองผ่านช่องประตูเข้าไปจะมองเห็นซุ้มประตู Karamon อยู่เบื้องหลัง 192

ภาพที่ 3.142 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.143 (ขวา) ซุ้มประตู Karamon ซึ่งเป็นซุ้มประตูชั้นสุดท้ายก่อนจะถึงศาลเจ้าหลัก 192

ภาพที่ 3.144 (ซ้าย) ซุ้ม Sakashitamon ซึ่งนำพาเข้าไปสู่พื้นที่ของศาลเจ้า Okumiya ซึ่งซ่อนตัวอยู่ในป่าหลังศาลเจ้าหลัก 193

ภาพที่ 3.145 (ขวา) ศาลเจ้า Okumiya สถานที่ซึ่งในอดีตสงวนไว้สำหรับโชกุนเข้ามาประกอบพิธี เพื่อติดต่อกับเทพเจ้า ซึ่งเป็นอาคารที่มีลักษณะเรียบง่าย ต่างจากซุ้มประตู Karamon และศาล Gohonsha ที่เป็นพื้นที่ประกอบพิธีกรรมต่อหน้าสาธารณชน 193

ภาพที่ 3.146 (ซ้าย) ผนังกั้น (rood screen) ระหว่างส่วน chancel กับ nave ของอาสนวิหารเซนต์นิโคลัส เมืองนิวคาสเซิล ประเทศอังกฤษ ซึ่งแสดงถึงการใช้ฉากกั้น เพื่อบ่งบอกถึงปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่แตกต่างกันในแต่ละระดับพื้นที่ของอาคาร 195

ภาพที่ 3.147 (ขวา) โถงอาคารโบสถ์ Notre dame de Paris ซึ่งแสดงให้เห็นถึง transept ที่แบ่งจังหวะอาคารออกเป็น 3 ส่วน โดยเมื่อมองจากมุมมองภายในโถงสัตบุรุษจะเห็นถึงการหยุดจังหวะความต่อเนื่องของทิวเสาบริเวณ transept ได้อย่างชัดเจน 195

*ภาพที่ 3.148 (ซ้าย) สะพานข้ามแม่น้ำเพื่อเข้าสู่พื้นที่ศาลเจ้า Suitengu (**水天宮**) เมือง Kurume จังหวัด Fukuoka ประเทศญี่ปุ่น* 195

ภาพที่ 3.149 (ขวา) ซุ้มประตูทางเข้าอาณาเขตของทัชมาฮาล ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกกั้นระหว่างพื้นที่ในขณะเดียวกัน ความมืดมิดของพื้นที่ภายในซุ้มประตูซึ่งตัดกับแสงสว่างและทัศนียภาพของทัชมาฮาล (ที่เห็นได้จากช่องเปิด) ก็ได้ทำหน้าที่เป็นกรอบภาพเพื่อกระตุ้นผัสสะในเชิงสุนทรียภาพ เพื่อให้ผู้คนรับรู้ถึงการมีอยู่ของทัชมาฮาลอันเป็นจุดปลาตาและปลายใจได้อย่างเด่นชัดขึ้น 195

*ภาพที่ 3.150 (ซ้าย) ซุ้มประตูทางเข้าศาลเจ้า Pu-an (**普安堂**) ในเขต Tucheng, ไต้หวัน ซึ่งตั้งตระหง่านอยู่ส่วนปลายสุดของบันไดที่คดเคี้ยว โดยมีแสงอาทิตย์ลอดผ่านแมกไม้ทะลุลงมายังซุ้มประตูดังกล่าว ภาพโดย **阿元*** 197

ภาพที่ 3.151 (ขวา) แสงสว่างที่ลอดผ่านซุ้มประตู Torii บนทางเดินขึ้นสู่ศาลเจ้า Fushimi เมืองเกียวโต ภาพโดย Ken Sasaki 197

*ภาพที่ 3.152 ป่าที่เทพเจ้าคุ้มครอง (**鎮守の森**) แห่งหนึ่ง ในจังหวัด Ishikawa ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมีลักษณะเป็นกลุ่มของป่าไม้ขนาดเล็กที่มีซุ้มประตูทางเข้าศาลเจ้าตั้งอยู่เบื้องหน้าของป่า เพื่อกำหนดขอบเขตของปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์* 197

ภาพที่ 5.1 (ซ้ายบน) โบสถ์วัดพระมหาไถ่ในอดีต 200

ภาพที่ 5.2 (ขวาบน) โบสถ์วัดพระมหาไถ่ในปัจจุบัน ซึ่งรอบอาคารกลายมาเป็นที่จอดรถ 200

ภาพที่ 5.3 (ซ้ายล่าง) มิชชันนารีคณะพระมหาไถ่สมัยที่เยี่ยมชมวัดสุทัศน์ฯ 200

ภาพที่ 5.4 (ขวาล่าง) บาทหลวงคณะมหาไถ่ชาวไทยถ่ายรูปคู่กับวัดพระมหาไถ่ในอดีต 200

ภาพที่ 5.5 ผังอาคารโบสถ์วัดพระมหาไถ่ 201

ภาพที่ 5.6 องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของโบสถ์วัดพระมหาไถ่ 201

ภาพที่ 5.7 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์พระมหาไถ่ ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์ 202

ภาพที่ 5.8 (ซ้าย) ทิวทัศน์ของโบสถ์พระมหาไถ่เมื่อมองจากประตูทางเข้า (ที่มา: http://pantip.com/topic/35444402) 202

ภาพที่ 5.9 และ ภาพที่ 5.10 (กลางและขวา) แท่นบูชาและรูปปั้นพระเยซูปิดทอง ภายใต้เพดานลดระดับในโบสถ์พระมหาไถ่ 202

ภาพที่ 5.11 (ซ้าย) มุมมองจากมุขด้านหน้าโบสถ์ แสดงถึงเส้นทางที่ปรากฏบนพื้นโบสถ์ ซึ่งพุ่งตรงเข้าไปภายในโบสถ์ 203

ภาพที่ 5.12 (ขวา) มุมมองภายในโบสถ์ ซึ่งแสดงถึงเส้นทางที่พุ่งตรงไปสุดยังแท่นบูชา 203

ภาพที่ 5.13 และ ภาพที่ 5.14 (ซ้ายและกลางซ้าย) พื้นที่มุขด้านหน้าโบสถ์ และ พื้นที่ระเบียงสองข้างของโบสถ์ 204

ภาพที่ 5.15 และ ภาพที่ 5.16 (กลางขวาและขวา) พื้นที่ภายในโถงอาคารโบสถ์ และ พื้นที่บริเวณส่วนแท่นบูชาที่ถูกยกระดับ 204

ภาพที่ 5.17 (ซ้าย) ยักษ์เฝ้าประตูวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ที่มา: dayoffmagazine.com) 205

ภาพที่ 5.18 (กลาง) ทวารบาลแบบศิลปะจีนที่ยืนเฝ้าประตูวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ที่มา: sadoodta.com/) 205

ภาพที่ 5.19 (ขวา) รูปปั้นพญานาคซึ่งเฝ้าบันไดทางขึ้นวัดพระธาตุปูเข้า จ.เชียงราย 205

ภาพที่ 5.20 (ซ้าย) ซุ้มประตูวัดปงสนุก จ.ลำปาง ซึ่งมองผ่านเข้าไปแล้วเห็นเจดีย์ที่ตั้งอยู่ภายใน (ที่มา: thetrippacker.com) 206

ภาพที่ 5.21 (กลาง) มุมมองภายในพื้นที่ซุ้มประตูทางเข้าพื้นที่อุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 206

ภาพที่ 5.22 (ขวา) ระเบียงคดของวัดอรุณราชวรารามที่โอบล้อมลานวัดไว้ภายใน 206

ภาพที่ 5.23 (ซ้ายบน) ร่มเงาที่ขึ้นภายใต้มุขหน้าโบสถ์วัดศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งถือเป็นพื้นที่ช่วยปรับสภาวะกายและจิต 207

ภาพที่ 5.24 (กลางบน) ช่องเปิดที่มองเข้าไปจะเห็นพระประธานที่ซ่อนตัวอยู่ในความมืด ซึ่งด้านหน้าช่องเปิด เป็นที่ตั้งของแท่นบูชา โดยที่ศาสนิกชนสามารถเริ่มต้นการเข้าสู่พิธีกรรมได้ตั้งแต่อยู่ภายในบริเวณมุขของโบสถ์วัดสุทัศน์เทพวรารามราชวรมหาวิหาร 207

ภาพที่ 5.25 (ขวาบน) มุมมองที่มองจากช่องเปิดกลางอาคาร มองออกไปภายนอก จะเห็นถึงลำดับชั้นของพื้นที่ จากซุ้มประตูที่เชื่อมต่อกับระเบียงคด ผ่านลานโล่งที่ร้อนระอุ เข้ามาสู่มุขหน้าโบสถ์ที่ช่วยปรับสภาพร่างกายและจิตใจก่อนจะเข้าสู่ภายในโบสถ์ 207

ภาพที่ 5.26 (ซ้ายล่าง) ลวดลายบริเวณสาหร่ายและรวงผึ้งของวัดสุทัศน์ฯ ซึ่งสื่อถึงความร่มเย็นและอุดมสมบูรณ์ 207

ภาพที่ 5.27 (กลางล่าง) บานหน้าต่างและประตูโบสถ์วัดสุทัศน์ ที่แกะสลักเป็นลวดลายของป่าหิมพานต์ตามคติเขาพระสุเมรุซึ่งสื่อถึงความร่มเย็นที่มนุษย์จะได้รับเมื่อเข้าใกล้ศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์หลังจากผ่านการเวียนว่ายตายเกิดในห้วงนทีศรีทันดร 207

ภาพที่ 5.28 (ขวาล่าง) มุมมองจากภายใต้มุขหน้าโบสถ์ของวัดพระแก้วที่มีระดับความต่างของแสง-เงาจากพื้นที่ภายนอกอย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังมีกระดิ่งรูปใบโพธิ์ประดับตลอดใต้แนวคาน 207

ภาพที่ 5.29 (ซ้ายบน) มุขหน้าอุโบสถวัดศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งมีระเบียงล้อมรอบและตัวโบสถ์ยกสูงจากระดับของระเบียง 208

ภาพที่ 5.30 (กลางบน) บรรยากาศภายในวิหาร วัดพระธาตุลำปางหลวง จ.เชียงราย (ที่มา: luckyinlife.multiply) 208

ภาพที่ 5.31 (ขวาบน) บรรยากาศอันมืดสงบและช่องแสงอันพล่าเบลอ ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม 208

ภาพที่ 5.32 (ซ้ายล่าง) พระประธานที่ส่องสว่างมลังเมืองภายในวิหารหลวงวัดกัลยาณมิตร (ที่มา: dhammathai.org) 208

ภาพที่ 5.33 (กลางล่าง) พระประธานที่ส่องสว่างมลังเมืองภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม 208

ภาพที่ 5.34 (ขวาล่าง) บานประตูที่ประดับด้วยลวดลายสีทอง ซึ่งสุกสว่างในความมืดสลัวภายในโบสถ์วัดสุทัศน์เทพวราราม 208

ภาพที่ 5.35 (ซ้าย) บรรยากาศภายในโถงวิหารหลวง วัดกัลยาณมิตร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงช่องหน้าต่างที่อยู่สูงจากระดับสายตา ความมืดสลัวภายในอาคารที่เกิดจากจิตรกรรมฝาผนังและการเว้นที่ว่างด้านบนอาคาร และความสว่างเรืองรองของพระประธานภายในวิหาร ที่ทำให้เกิดบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์ แยกตัวออกมาจากพื้นที่ภายนอกวิหารอย่างชัดเจน 210

ภาพที่ 5.36 และ ภาพที่ 5.37 (กลางและขวา) บรรยากาศภายในโถงของโบสถ์วัดพระมหาไถ่ ก่อนและหลังการทาสีรูปนูนสูงบนผนังอาคารโบสถ์ เพื่อช่วยลดความว่างเปล่าของพื้นที่ว่างภายในโถงอาคาร (ช่วงหนึ่งรูปนูนสูง ดังกล่าวถูกทาด้วยสีทอง) 210

ภาพที่ 5.38 (ซ้ายบน) มุมมองจากด้านข้างของวิหารหลวง วัดกัลยาณมิตร ที่แสดงถึงความสูงของพื้นยกระดับและรั้วที่อยู่ด้านบน....212

ภาพที่ 5.39 (ขวาบน) อุโบสถวัดกัลยาณมิตร ที่แม้จะไม่ยกฐานสูงเท่ากับวิหารหลวง แต่ก็มีรั้วกั้นเช่นเดียว ...212

ภาพที่ 5.40 และ ภาพที่ 5.41 (ซ้ายล่างและขวาล่าง)บันได้ทางขึ้นวิหารวัดกัลยาณมิตร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบันไดสองระดับ ชั้นแรกขึ้นจากพื้นที่ภายนอกวิหารไปสู่ฐาน/ระเบียงวิหาร และชั้นที่สองเป็นบันไดขึ้นก่อนที่จะเป็นบันไดลงสู่พื้นที่ภายในโบสถ์....212

ภาพที่ 5.42 ภาพถ่ายในอดีตแสดงให้เห็นถึงกลุ่มนักศึกษาที่เดินกันขวักไขว่บริเวณระเบียงโบสถ์วัดพระมหาไถ่ 212

ภาพที่ 5.43 บรรยากาศโดยรอบตัวโบสถ์วัดพระมหาไถ่ในปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงเพียงชายคาสั้น แคบ และพื้นที่โดยรอบที่ใช้เป็นที่จอดรถ ซึ่งมีผู้คนเดินไปมาอยู่ตลอด ในขณะที่ความต่างระดับของพื้นที่ภายในและภายนอกแทบจะไม่ต่างกันเลย 212

ภาพที่ 5.44 บรรยากาศภายในโบสถ์วัดพระมหาไถ่ที่สว่างโล่ง ซึ่งต่างจากโบสถ์ในพุทธศาสนาโดยทั่วไป 212

ภาพที่ 5.45 (ซ้ายบน) ภาพการก่อสร้างโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ในอดีต 213

ภาพที่ 5.46 (ขวาบน) โบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ เมื่อช่วงสร้างเสร็จใหม่ๆ 213

ภาพที่ 5.47 และ ภาพที่ 5.48 (ซ้ายและขวาล่าง) โบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ในปัจจุบันที่มีการทาสีทองส่วนเครื่องลำยอง 213

ภาพที่ 5.49 ผังอาคารโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ 214

ภาพที่ 5.50 องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ 215

ภาพที่ 5.51 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์นักบุญยอแซฟ ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์.....216

ภาพที่ 5.52 (ซ้าย) เส้นสายของ façade ด้านหน้าโบสถ์ที่ทำให้เกิดเส้นแกนทางตั้งที่นำสายตาขึ้นสู่เบื้องบน .218

ภาพที่ 5.53 (กลางซ้าย) ประตูทางเข้าโบสถ์ ที่มีลายพื้นรูปทรงกลม อยู่ด้านหน้าประตู 218

ภาพที่ 5.54 (กลางขวา) เส้นทางที่เกิดขึ้นภายในตัวโบสถ์ ซึ่งถูกทำให้ชัดเจนด้วยการจัดองค์ประกอบต่างๆ...218

ภาพที่ 5.55 (ขวา) แท่นบูชาซึ่งทำให้โดดเด่นด้วยการยกระดับพื้น ปูพรมแดง และมีแท่นบูชาเดิมกับชุ้มเรือกแก้วเป็นฉากหลัง....218

ภาพที่ 5.56 (ซ้าย) ขบวนแห่ในพิธีมิสซากำลังเดินทางเข้าสู่วัดนักบุญยอแซฟ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเส้นสายและพื้นที่ว่างรูปชุ้มเรือนแก้วตรงมุขอาคาร ที่ช่วยเสริมความสง่างามในแนวแกนตั้งให้กับพิธีกรรมที่เกิดขึ้นบนเส้นทางแห่ (ที่มา: http://www.catholic.or.th/) 219

ภาพที่ 5.57 (ขวา) บรรยากาศพื้นที่ว่างภายใต้ gallery ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (ที่มา: http://www.catholic.or.th/) 219

ภาพที่ 5.58 (ซ้าย) บรรยากาศภายในโถงสัตบุรุษของวัดนักบุญยอแซฟตรอกจันทร์ ซึ่งยังคงเน้นเส้นทางตั้งควบคู่ไปกับผังตามแกนยาว 219

ภาพที่ 5.59 (ขวา) ช่องเปิดบนผนังโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ซึ่งประกอบด้วยประตูที่เดินออกไปยังพื้นที่ระเบียง และช่องแสงกรุด้วยเหล็กดัดรูปกางเขน ซึ่งนำพาแสง (ที่ถูกลดทอนโดยระเบียง+ผนังไปในระดับหนึ่งแล้ว) เข้ามาภายในอาคาร 219

ภาพที่ 5.60 (ซ้าย) ระเบียงด้านข้างของโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ซึ่งมีลักษณะเปิดโล่ง 221

ภาพที่ 5.61 (กลาง) ผนังติดหน้าต่างบานเกร็ดของโบสถ์วักนักบุญยอแซฟ ซึ่งช่วยบังแดดแต่ปล่อยให้ลมไหลผ่าน 221

ภาพที่ 5.62 (ขวา) มุมมองจากทางเดินรอบตัวอาคารโบสถ์ แสดงให้เห็นถึงการยกระดับเพื่อแยกพื้นที่และสวนที่อยู่โดยรอบ 221

ภาพที่ 5.63 วัดน้อยประจำบ้านเซเวียร์ กรุงเทพฯ ซึ่งมีลักษณะผังอาคารคล้ายกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ ที่ใช้เปิดพื้นที่วน aisle เพื่อให้เกิดการระบายอากาศ และใช้ชายคาบังแดด+ให้ร่มเงา (ที่มา: http://pantip.com/topic/35365596) 222

ภาพที่ 5.64 วัดเซนต์ปอล แปดริ้ว จ.ฉะเชิงเทรา ซึ่งมีลักษณะผังอาคารคล้ายกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ 222

ภาพที่ 5.65 วัดธรรมาสน์นักบุญเปโตร บางเชือกหนัง ซึ่งใช้วัดนักบญยอแซฟ ตรอกจันทร์เป็นต้นแบบ (ที่มาภาพ: catholic.or.th) 222

ภาพที่ 5.66 (ซ้ายบน) ภาพในอดีตของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอปในปี ค.ศ.1965 สมัยที่เพิ่งสร้างเสร็จ. 223

ภาพที่ 5.67 (ขวาบน) นักบุญฟิลิปและยากอปในปี ค.ศ.1974 สมัยที่มีน้ำท่วมครั้งใหญ่ 223

ภาพที่ 5.68 (ซ้ายล่าง) มุขด้านหน้าของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอปในปัจจุบัน 223

ภาพที่ 5.69 (ขวาล่าง) บรรยากาศภายในโถงอาคารโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป 223

ภาพที่ 5.70 ผังอาคารโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ 224

ภาพที่ 5.71 องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ 225

ภาพที่ 5.72 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์นักบุญฟิลิปและยากอป ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์ 226

ภาพที่ 5.73 (ซ้าย) มุขด้านหน้าของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ ซึ่งแบ่งจังหวะเป็นสามส่วน โดยตรงกลางเป็นช่องเปิดรูปซุ้มเรือนแก้วที่มีประตูทางเข้าโบสถ์และรูปปั้นนักบุญที่อยู่ด้านบน ด้านข้างเป็นประตูรองที่ถูกบังโดย façade ของอาคาร 228

ภาพที่ 5.74 (กลาง) มุมมองและบรรยากาศภายในพื้นที่ส่วนมุขด้านหน้าโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป 228

ภาพที่ 5.75 (ขวา) มุมมองที่มองจากพื้นที่ใต้ส่วน gallery มองออกไปยังมุขด้านหน้าโบสถ์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความต่างของระดับแสงสว่างภายในและภายนอกอาคาร ในขณะเดียวกันก็ยังแสดงให้เห็นว่า façade ที่เป็นช่องลม-แสงยังช่วยบังทัศนียภาพ ไม่ให้มองจากด้านนอกเข้ามา และ มองจากด้านในออกไปเห็นความวุ่นวายภายนอก และช่วยทำให้ประตูหลักมีความโดดเด่นกว่า 228

ภาพที่ 5.76 (ซ้าย) บรรยากาศของพื้นที่ว่างภายในโถงสัตบุรุษ วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ 229

ภาพที่ 5.77 (ขวา) ช่องแสงที่ปรากฏอยู่บนผนังชั้นสองชั้นของวัดหัวไผ่ 229

ภาพที่ 5.78 ภาพเปรียบเทียบระหว่างโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ กับพระที่นั่งเทวราชสภารมย์ในพระราชวังพญาไท ซึ่งอาคารทั้งสองหลังเมื่อมองจากภายนอก จะให้ความรู้สึกที่เคร่งขรึม แต่เมื่อเข้าภายในจะพบกับเส้นสายอันเบาบาง และแสงสว่างที่ฟุ้งกระจายอยู่ทั่วพื้นที่ว่างภายในอาคาร ซึ่งช่วยสร้างสุนทรียภาพที่แตกต่างจากรูปลักษณ์ภายนอกอย่างชัดเจน 230

ภาพที่ 5.79 (ซ้าย) บานหน้าต่างชั้นล่างของวัดหัวไผ่ ซึ่งอยู่ระดับที่สูงกว่าระดับหน้าต่างปกติ 231

ภาพที่ 5.80 (ขวา) บานหน้าต่างชั้นบน/gallery ของวัดหัวไผ่ ซึ่งอยู่ในระดับการใช้งานตามปกติ 231

ภาพที่ 5.81 (ซ้าย) มุมมองจากโถงสัตบุรุษมองไปยังจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นแท่นบูชาที่มีบุษบกปกคลุมอยู่ด้านบน โดยภายในพื้นที่ว่างของบุษบก จะปรากฏเป็นทัศนียภาพของกางเขนประจำโบสถ์ที่อยู่เบื้องหลัง โดยมีผนังสีฟ้าเป็นพื้นภาพ 231

ภาพที่ 5.82 (กลาง) มุมมองจากบริเวณหน้าแท่นบูชา มองลอดผ่านไปยังกางเขนประจำโบสถ์ 231

ภาพที่ 5.83 (ขวา) มุมมองจากชั้น gallery มองลงมาจากบุษบกของโบสถ์วัดหัวไผ่ 231

ภาพที่ 5.84 (ซ้ายบน) façade ทิศตะวันตกแสดงให้เห็นถึงการตกแต่งหน้าบันด้วยลายต้นไม้ โดยมีช่องเปิดกระจกสีอยู่ด้านล่าง 232

ภาพที่ 5.85 (ขวาบน) มุมมองจากทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของตัวอาคารโบสถ์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอาคารที่ไร้ชายคายื่นปกคลุม 232

ภาพที่ 5.86 (ซ้ายล่าง) ศาลาต้อนรับของคณะพระมหาไถ่ ซึ่งตั้งอยู่ด้านหน้ามุขทางเข้าโบสถ์ทางทิศใต้ 232

ภาพที่ 5.87 (ขวาล่าง) มุมมองจากภายในศาลา มองออกไปยังตัวโบสถ์ประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ 232

ภาพที่ 5.88 ผังอาคารของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ 233

ภาพที่ 5.89 (ซ้ายบน) มุขทางเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ 233

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 5.90 (กลางล่าง) ช่องหน้าต่างวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่....233

ภาพที่ 5.91 (ขวาบน) มุมด้านสกัดของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ 233

ภาพที่ 5.92 (ซ้ายล่าง) ส่วนฐานของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ที่กรุด้วยกระเบื้องโมเสคสลับสี 233

ภาพที่ 5.93 (กลางล่าง) บันไดทางขึ้นส่วนมุขทางเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ ซึ่งมีรูปปั้นสิงห์อยู่ตรงหัวเสา 233

ภาพที่ 5.94 (ขวาล่าง) ราวกันตกและม้านั่งสำหรับถอด-ใส่รองเท้าหน้าประตูเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ 233

ภาพที่ 5.95 (ซ้ายบน) มุมมองบริเวณแท่นบูชาของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ 234

ภาพที่ 5.96 (ขวาบน) มุมมองโถงด้านตะวันตกของอาคาร ซึ่งบนผนังมีเป็นช่องเปิดทางตั้งอยู่....234

ภาพที่ 5.97 (ซ้ายล่าง) ประตูทางเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมื่อมองจากภายในอาคาร....234

ภาพที่ 5.98 (กลางล่าง) แท่นประดิษฐานรูปปั้นพระนางมารี ซึ่งอยู่ตรงกับประตูทางเข้าโบสถ์ 234

ภาพที่ 5.99 (ขวาล่าง) ฝ้าที่ประดับด้วยดาวเพดาน และ ผนังที่วาดด้วยจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี...234

ภาพที่ 5.100 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์น้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์ 235

ภาพที่ 5.101 (ซ้าย) มุมมองจากด้านหน้าศาลามอริชชี่ ซึ่งซ่อนตัวอาคารโบสถ์ไว้ที่ด้านหลัง....237

ภาพที่ 5.102 (กลาง) มุมมองจากพื้นที่บนศาลามองไปยังตัวโบสถ์ที่ถูกออกแบบให้รับกับตัวศาลา....237

ภาพที่ 5.103 (ขวา) มุมมองจากพื้นที่ใต้ถุนโบสถ์มองไปที่มุขด้านหน้าโบสถ์ โดยจุดนี้จะมีการสร้างสระน้ำเพื่อกั้นการเข้าถึงโบสถ์โดยตรง ทำให้ศาสนิกชนต้องเดินอ้อมไปทางซ้ายหรือขวา เพื่อจะเดินขึ้นไปยังมุขทางเข้าโบสถ์ 237

ภาพที่ 5.104 มุมมองเมื่อเดินผ่านประตูทางเข้าวัดน้อยศูนย์พระมหาไถ่ ซึ่งมองเห็นแท่นบูชาพระแม่มารีเป็นจุดปลายตา 238

ภาพที่ 5.105 แท่นบูชาหลักของโบสถ์ ซึ่งอยู่ทางด้านขวาของโถง หลังจากเดินผ่านประตูทางเข้าโบสถ์มา 238

ภาพที่ 5.106 และ ภาพที่ 5.107 บรรยากาศภายในอาสนวิหารพระมารดานิจจานุเคราะห์ (ที่มา: udondiocese.cbct.net/)....239

ภาพที่ 5.108 (บน) ความมืดสลัวและการให้แสงเพื่อจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ภายในวัดน้อยประจำศูนย์พระมหาไถ่ 240

ภาพที่ 5.109 (ซ้ายล่าง) ความมืดสลัวและการให้แสง ภายในโบสถ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ที่มา: www.expedia.fi/)....240

ภาพที่ 5.110 (ขวาล่าง) บรรยากาศภายในโบสถ์วัดพระมหาไถ่ ซึ่งแตกต่างจากอีกสองกรณีอย่างชัดเจน 240

ภาพที่ 5.111 (ซ้าย) ช่องแสงบนผนังทิศตะวันออกของตัวโบสถ์ ซึ่งเป็นพื้นที่โถงสัตบุรุษที่ใช้เป็นที่เก็บอุปกรณ์บางอย่าง.....241

ภาพที่ 5.112 (กลาง) ส่วนแท่นบูชาที่มีกางเขนและช่องหน้าต่างอยู่เบื้องหลัง โดยด้านบนเป็นภาพจิตรกรรมพระเยซูทรงราชรถขึ้นสู่สวรรค์ ซึ่งองค์ประกอบทั้งหมด ถูกทำให้รับรู้ไปพร้อมกัน ด้วยการให้แสงจากด้านบนลงสู่ด้านล่าง.....241

ภาพที่ 5.113 (ขวา) การให้แสงบนกางเขนที่อยู่เหนือประตูทางเข้าโบสถ์ ซึ่งก่อนที่ศาสนิกชนจะเดินออกจากโบสถ์ จะมองเห็นกางเขน เพื่อเป็นการย้ำเตือนให้ระลึกถึงว่า ต้องนำหลักธรรมที่ได้จากการประกอบพิธีกรรมกลับไปปฏิบัติในชีวิตนอกศาสนสถานด้วย 241

ภาพที่ 5.114 และ ภาพที่ 5.115 บรรยากาศและสภาพแวดล้อมของโบสถ์วัดซ่งแย้ (1947) และโบสถ์วัดนาบัว (1967).....243

ภาพที่ 5.116 และ ภาพที่ 5.117 (บน) แผนที่และภาพถ่ายทางอากาศแสดงตำแหน่งของวัดนาบัว ในจังหวัด สกลนคร.....244

ภาพที่ 5.118 และ ภาพที่ 5.119 (ล่าง) แผนที่และภาพถ่ายทางอากาศแสดงตำแหน่งของวัดซ่งแย้ ในจังหวัดยโสธร.....244

ภาพที่ 5.120 และ ภาพที่ 5.121 (ซ้ายบนและซ้ายล่าง) ขบวนแห่กางเขนภายในหมู่บ้านซ่งแย้ในช่วงเทศกาลปัสกา.....245

ภาพที่ 5.122 และ ภาพที่ 5.123 (กลางบนและกลางล่าง) ขบวนแห่ในงานสมโภชแม่พระได้รับเกียรติยกขึ้นสวรรค์ วันที่ 12 สิงหาคม 245

ภาพที่ 5.124 และ ภาพที่ 5.125 (ขวาบนและขวาล่าง) ขบวนแห่ในเทศกาลพระคริสตสมภพและการอวยพรจุดสวดซึ่งประดับตกแต่งด้วยดาวประดิษฐ์ฝีมือชาวบ้านคุ้มต่างๆ ในคืนวันที่ 24 ธันวาคมของทุกปี (ที่มาภาพแถวซ้ายและแถวกลาง: แฟ้มประวัติวัดซ่งแย้) 245

ภาพที่ 5.126 และ ภาพที่ 5.127 ภาพการปรับปรุงโบสถ์วัดซ่งแย้ในอดีต สังเกตว่าเสาบางต้นยังมีรูปทรงที่เป็นธรรมชาติไม่ได้ทาการ.....247

ภาพที่ 5.128 บรรยากาศความร่วมแรงร่วมใจของชาวบ้านซ่งแย้ ทั้งชาย หญิง เด็ก และคนแก่ ซึ่งต่างคนต่างช่วยกันในสิ่งที่ตนทำได้.....247

ภาพที่ 5.129 ผังอาคารและรูปด้านของโบสถ์วัดซ่งแย้.....249

ภาพที่ 5.130 รูปตัดขวาง (cross section) แสดงโครงสร้างและสัดส่วนของโบสถ์วัดซ่งแย้ 249

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5.131 (ซ้าย) โครงสร้างหลังคาโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งให้ความรู้สึกเหมือนระนาบหลังคาลอยออกจากตัวอาคาร....250

ภาพที่ 5.132 (ขวา) มุมมองจากด้านหลังแท่นบูชา มองไปยังหลังคาโบสถ์วัดซ่งแย้....250

ภาพที่ 5.133 (ซ้ายบน) ผนังโบสถ์ส่วนที่กั้นระหว่าง narthex และ nave ซึ่งใช้ลายสานไม้ตามศิลปะแบบพื้นถิ่น....250

ภาพที่ 5.134 (กลางบน) บรรยากาศของโถง (nave) ภายในโบสถ์วัดซ่งแย้....250

ภาพที่ 5.135 (ขวาบน) กางเขนประจำโบสถ์วัดซ่งแย้....250

ภาพที่ 5.136 (ซ้ายล่าง) ช่องคอสองหรือ clerestory window ซึ่งอยู่ระหว่างรอยต่อของหลังคาหลักกับหลังคาปีกนก....250

ภาพที่ 5.137 (กลางล่าง) ช่องหน้าต่างที่นำแสดงเข้ามายังส่วน aisle ของของโบสถ์วัดซ่งแย้....250

ภาพที่ 5.138 (ขวาล่าง) แสดงที่ลอดผ่านรอยต่อระหว่างจันทันและผนัง ภายในส่วนมุขโค้ง (ambulatory) ซึ่งเป็นห้องสังฆภัณฑ์....250

ภาพที่ 5.139 บรรยากาศโดยรวมภายในโบสถ์วัดนาบัว ซึ่งปราศจากแนวเสา ทำให้พื้นที่ว่างมีความเป็นหนึ่งเดียวกัน....251

ภาพที่ 5.140 และ ภาพที่ 5.141 ช่องคอสองซึ่งสร้างเป็นระแนงไม้ไขว้กัน (ลักษณะเดียวกับวัดซ่งแย้) ซึ่งอยู่ด้านบนแนวหนัง....252

ภาพที่ 5.142 และ ภาพที่ 5.143 ผนังฝาไหลของโบสถ์วัดนาบัว ซึ่งใช้ปรับระดับแสงและระบายอากาศภายในอาคาร....252

ภาพที่ 5.144 Diagram แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง "คุ้ม" ในหมู่บ้านซ่งแย้ "จุดสวด" ทั้ง 7 จุดที่ครอบคลุมพื้นที่ของหมู่บ้าน และเส้นทางที่ขบวนพิธีแห่จะเดินทางออกมาจากโบสถ์ ผ่านถนนสายหลักของหมู่บ้าน (ถนนนักบุญมีคาแอล) ก่อนจะเวียนจนครบทุกจุดสวด และ ค่อยกลับเข้าเขตวัดทางถนนสายเดิม ก่อนจะไปประกอบพิธีกรรมในขั้นสุดท้ายภายในตัวโบสถ์....253

ภาพที่ 5.145 (ซ้าย) ศาลพระภูมิในชุมชนตรอกหม้อ ซอยเทสา สุขา 2 (ที่มาภาพ: ดำเนิน เตจ๊ะใหม่)....256

ภาพที่ 5.146 (ขวา) พิธีการตั้งศาลพระภูมิเจ้าที่ (ที่มา: Kittisak Rathprasert, www.youtube.com/watch?v=p40bQPtHQHA)....256

ภาพที่ 5.147 และ ภาพที่ 5.148 การหยุดแวะของขบวนแห่ตามจุดต่างๆ เพื่อประกอบพิธีอวยพรแก่ชาวบ้านในคุ้มต่างๆ โดยระหว่างพิธีจะมีชาวบ้านบริเวณนั้น มายืนล้อมพื้นที่จุดสวดประจำ "คุ้ม" ของตนเพื่อร่วมรับคำอวยพรอย่างพร้อมเพรียงกัน....256

ภาพที่ 5.149 (ซ้าย) ศาลพระแม่มารี ซึ่งโดยทั่วไปมักจะนิยมทำเป็นถ้ำ แต่เมื่อมาอยู่ในวัฒนธรรมของชาวซ่งแย้ ศาลพระแม่มารีได้กลายสภาพมาเป็นอาคารหลังคาจั่วขนาดเล็ก โดยมีกระถางใส่น้ำและดอกบัวอยู่ด้านหน้า แทนที่น้ำตกหรือสระน้ำตามแบบปกติ 256

ภาพที่ 5.150 (ขวา) ศาลพระแม่มารีภายในอาคารโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับศาลที่อยู่ด้านหน้าโบสถ์ 256

ภาพที่ 5.151 (ซ้าย) ชาวบ้านกำลังทำพิธีกราบไหว้ต้นโพธิ์ศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีผ้าสามสีคาดรอบต้น ภายในวัดคำชะโนด จ.อุดรธานี 260

ภาพที่ 5.152 (ขวา) ต้นจามจุรียักษ์ในจังหวัดกาญจนบุรี (เป็นสถานที่ท่องเที่ยวขึ้นชื่อประจำจังหวัด) ซึ่งมีผ้าสามสีคาดอยู่รอบต้น 260

ภาพที่ 5.153 (ซ้าย) ต้นโพธิ์ซึ่งมีผ้าไหมสีเหลืองคาดอยู่ ภายในลานหน้าตึกธนาคารไทยพาณิชย์สาขาตลาดน้อย กรุงเทพมหานคร 260

ภาพที่ 5.154 (ขวา) ต้นโพธิ์ในวัดพระศรีมหาโพธิ์ จ.ปราจีนบุรี ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไปพร้อมกับเป็นสถานที่ตั้งพระพุทธรูปประจำวัด โดยมีระเบียงคดรูปวงกลมโอบล้อมอยู่โดยรอบ 260

ภาพที่ 5.155 (ซ้าย) ต้นจามจุรีและศาลพระภูมิที่อยู่หน้าวัดปงสนุก จ.ลำปาง ซึ่งทำหน้าที่สร้างความสงบร่มเย็นก่อนจะเข้าสู่เขตวัด 260

ภาพที่ 5.156 (ขวา) ต้นโพธิ์ซึ่งพาดร่มเงาลงไปยังอุโบสถวัดปงสนุกใต้ จ.ลำปาง การดำรงอยู่ของต้นโพธิ์ต้นนี้ช่วยสร้างบรรยากาศของความสงบร่มเย็นก่อนจะเข้าไปสู่พื้นที่ภายอาคารโบสถ์ 260

ภาพที่ 5.157 และ ภาพที่ 5.158 (บน) ชาวบ้านซ่งแย้ที่รวมตัวกันจัดกิจกรรมในช่วงปีใหม่และวันสงกรานต์ภายใต้ลานใต้ต้นจามจุรี 263

ภาพที่ 5.159 (ซ้ายล่าง) ชาวบ้านนาบัวมารวมตัวกันทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับโบสถ์และชุมชน โดยในภาพแสดงถึงสมัยหนึ่งที่ได้มีความพยายามย้ายตัวโบสถ์ไปไว้ให้ตรงกับถนนที่ตัดเข้าเขตวัด ก่อนที่ภายหลังจะย้ายโบสถ์ไม้หลังนี้กลับมาที่หน้าต้นจามจุรีดังเดิม 263

ภาพที่ 5.160 (ขวาล่าง) ชาวบ้านนาบัวรวมตัวกันด้านหน้าโบสถ์ไม้ ในปี ค.ศ. 2012 เพื่อร่วมพิธีเสกอาคารหลังจากที่อาคารหลังนี้ได้รับการบูรณะขึ้นใหม่ให้เป็นพิพิธภัณฑ์ของบาทหลวงปิแอร์ โกลาร์ (ผู้ออกแบบและควบคุมการก่อสร้างโบสถ์ไม้หลังนี้) 263

ภาพที่ 5.161 Diagram แสดงความสัมพันธ์ระหว่างต้นจามตุจีกับตัวอาคารโบสถ์ ในแง่ของการสร้างร่มเงาและการระบายอากาศ 263

ภาพที่ 5.162 Diagram เส้นทางในการรับรู้ทัศนียภาพของโบสถ์วัดซ่งแย้ ผ่านพื้นที่ว่างของลานใต้ต้นจามจุรี 264

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5.163 Diagram เส้นทางในการรับรู้ทัศนียภาพของโบสถ์วัดนาบัว ผ่านพื้นที่ว่างของลานใต้ต้นจามจุรี 264

ภาพที่ 5.164 แผนที่แสดงเส้นทางระหว่างคนในและคนนอกของวัดซ่งแย้ โดยที่เส้นสีแดงจะแสดงถึงเส้นทางของคนใน ซึ่งสัมพันธ์กับพิธีแห่ จุดสวด และคุ้ม โดยมีต้นจามจุรีเป็นจุดศูนย์กลางของวัด จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ และเป็นจุดรับรู้จินตภาพของโบสถ์ในขณะที่เส้นสีเหลืองแสดงถึงเส้นทางของคนนอกที่เข้ามาจากถนนนักบุญมัทธิว ผ่านซุ้มประตูวัด ลานจอดรถ และพิพิธภัณฑ์ 267

ภาพที่ 5.165 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดซ่งแย้ของคนในบ้านหมู่บ้านซ่งแย้ ซึ่งมีต้นจามจุรีเป็นจุดศูนย์กลางสำคัญ 267

ภาพที่ 5.166 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดซ่งแย้ของคนนอก (ผู้มาเยือน ผู้แสวงบุญ นักท่องเที่ยว) ซึ่งเริ่มต้นจากซุ้มประตูวัด ผ่านพิพิธภัณฑ์ ก่อนเข้าถึงตัวโบสถ์จากทางด้านข้างของมุขอาคาร 267

ภาพที่ 5.167 แผนที่แสดงเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดนาบัวทั้งสองหลัง โดยเส้นสีส้มแสดงเส้นทางเดินจากประตูหมู่บ้านเข้าเจตวัด และเส้นสีแดงแสดงถึงเส้นทางการเข้าสู่โบสถ์ไม้หลังเก่า ส่วนเส้นสีเหลืองแสดงเส้นทางการเข้าสู่โบสถ์หลังใหม่ 268

ภาพที่ 5.168 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดนาบัวหลังเก่า ซึ่งมีต้นจามจุรีเป็นจุดศูนย์กลางและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ 268

ภาพที่ 5.169 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดนาบัวหลังใหม่ ซึ่งตัดขาดความสัมพันธ์กับบริบทเดิมของท้องถิ่นอย่างสิ้นเชิง 268

ภาพที่ 5.170 (ซ้ายบน) ศาสนิกชนผู้มาเยือนโบสถ์วัดซ่งแย้ ได้เข้ามาสักการะบริเวณรูปปั้นพระนางมารี ซึ่งอยู่บนพื้นยกระดับของอาณาเขตแท่นบูชา (sanctuary) ในท่าคุกเข่า (กรณีแสดงให้เห็นถึงจิตสำนึกเรื่องลำดับชั้นของพื้นที่ซึ่งมีร่วมกันในวัฒนธรรมไทย) 270

ภาพที่ 5.171 (ขวาบน) ชาวบ้านซ่งแย้กำลังทำการสวดภาวนาในระหว่างพิธี "เฝ้าศีล" ในช่วงเทศกาลปัสกา ปี ค.ศ. 2007 270

ภาพที่ 5.172 (ซ้ายล่าง) บาทหลวงปิแอร์ โกลาร์ (อดีตเจ้าอาวาสวัดนาบัว) กำลังย่อตัวเพื่อทำพิธีผูกสายสิญจน์ที่ข้อมือ (ตามธรรมเนียมการรับขวัญของชาวอีสาน) ให้กับบาทหลวงสุรพงศ์ นาแว่น ชาวบ้านนาบัวคนแรกที่ได้รับการบวชเป็นบาทหลวง 270

ภาพที่ 5.173 (ขวาล่าง) บาทหลวงสุรพงศ์ ออกมานั่งเก้าอี้เพื่อเป็นประธานในพิธีฉลอง บริเวณมุขด้านหน้าโบสถ์ โดยคนที่เหลือจะนั่งอยู่ติดกับระดับพื้นและนั่งเว้นระยะห่างออกไป เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโส ตามธรรมเนียมของชาวไทย 270

ภาพที่ 5.174 ภาพเปรียบเทียบ façade เก่าของโบสถ์วัดซ่งแย้ (ซ้ายบน) ซึ่งมีส่วน narthex ที่ค่อนข้างสั้นต่อมาหลังการปรับปรุง ได้ทำให้มีการใช้พื้นที่มุขด้านหน้าโบสถ์เป็นพื้นที่ปฏิสัมพันธ์ทั้งก่อนและหลังเลิกพิธีกรรม โดยในภาพแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ของคนแก่ซึ่งยังเคยชินกับการนั่งบนพื้น

โบสถ์ (กลางบนและขวาบน) หรือบ้างก็นิยมนั่งบนบันไดหน้าโบสถ์ ซึ่งถ้าปราศจากมุขด้านหน้าอาคาร ดังเช่นปัจจุบัน การนั่งบนบันไดหน้าโบสถ์อาจจะไม่เกิดขึ้น เพราะผู้นั่งต้องนั่งตากแดด 272

ภาพที่ 5.175 ภาพแสดงการเปรียบเทียบ บรรยากาศและการใช้งานมุขหน้าโบสถ์วัดนาบัวในอดีต (แถวบน) และมุ ขหน้าโบสถ์ภายหลังจากการบูรณะปรับปรุงในปี ค.ศ. 2012 (แถวล่าง).....272

ภาพที่ 5.176 (ซ้ายบน) บันไดหน้าโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งทำให้ศาสนิกชนตระหนักถึงความสำคัญของพื้นที่ว่างที่ตนกำลังจะก้าวขึ้นไป 273

ภาพที่ 5.177 (กลางบน) มุมมองจากส่วนชานระเบียง / narthex ของโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งมองออกไปเห็นต้นจามจุรีหน้าโบสถ์ 273

ภาพที่ 5.178 (ขวาบน) บรรยากาศยามเช้า บริเวณระเบียงหน้าโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งมีแสงแดดสาดส่องเข้ามา .273

ภาพที่ 5.179 (ซ้ายล่าง) ผนังที่กั้นระหว่างระเบียงหน้าโบสถ์และโถงโบสถ์ ซึ่งมีความโปร่งเบาและงามตามแบบพื้นถิ่น 273

ภาพที่ 5.180 (ขวาล่าง) บรรยากาศยามเช้าที่แสงแดดส่องผ่านระแนงด้านข้างของมุขหน้าโบสถ์วักซ่งแย้ 273

ภาพที่ 5.181 ความสัมพันธ์ระหว่างร่มเงาใต้ต้นจามตุรีในฐานะจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของเขตวัด ก่อนที่จะนำพาจิตของศาสนิกชนให้เข้าสู่พื้นที่ร่มเงาของมุขอาคารหน้าโบสถ์วัดนาบัว ซึ่งเป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในลำดับถัดไป.....274

ภาพที่ 5.182 และ ภาพที่ 5.183 แสงสว่างมลังเมลืองภายใต้บรรยากาศอันมืดสลัวและร่มเย็นของวัดโบสถ์ซ่งแย้ 276

ภาพที่ 5.184 (ซ้าย) แสงสว่างที่ลอดผ่านผนังอาคารโบสถ์วัดซ่งแย้ จากมุขด้านหน้าเข้ามาสู่พื้นที่ภายในตัวโบสถ์ที่มืดสลัว.....276

ภาพที่ 5.185 (ขวา) แสงสว่างที่ปรากฏบนช่องหน้าต่างของโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งฟุ้งกระจายเนื่องจากความต่างของระดับแสง 276

ภาพที่ 5.186 แสงสว่างมลังเมลืองภายใต้บรรยากาศอันมืดสลัวและร่มเย็นของวัดโบสถ์นาบัว.....277

ภาพที่ 5.187 มุมมองจากแท่นบูชามองไปยังประตูทางเข้าโบสถ์วัดนาบัว แสดงให้เห็นถึงพื้นที่ว่างที่ปราศจาซึ่งแนวเสา.....277

ภาพที่ 5.188 แสงแดดจากภายนอกอาคารที่ลอดผ่านผนังฝาไหล และพาดลงมายังพื้นที่โบสถ์ ซึงช่วยสร้างสุนทรียภาพในโบสถ์.....277

ภาพที่ 5.189 (ซ้าย) และ ภาพที่ 5.190 (ขวา) แผนที่และภาพถ่ายดาวเทียมแสดงสถานที่ตั้งของวัดนักบุญนิโคลัส พัทยา.....279

ภาพที่ 5.191 ภาพถ่ายดาวเทียมแสดงผังบริเวณของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา 280

ภาพที่ 5.192 บรรยากาศโดยรวมของพื้นที่รอบโบสถ์ จากทางเข้าเขตวัด จะพบหอระฆังที่อยู่ด้านข้างตัวโบสถ์ (ซ้าย) เมื่อเดินผ่านมาตามถนนด้านข้างโบสถ์ก็จะเป็นพื้นที่ภายในโบสถ์ (กลาง) จนมาถึงพื้นที่หน้าโบสถ์ที่อยู่ด้านใน (ขวา) 280

ภาพที่ 5.193 บรรยากาศโดยรวมของพื้นที่สุสานพัทยา (สุสานประจำวัดนักบุญนิโคลัส ซึ่งก่อตั้งโดยคุณวอลเตอร์ ไมเออร์) ซึ่งตั้งอยู่ด้านทางเข้าโบสถ์ โดยที่ปลายสุดของสุสานจะมีรูปปั้นพระเยซูสีทองตั้งอยู่ 280

ภาพที่ 5.194 และ ภาพที่ 5.195 โบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยาสมัยเพิ่งสร้างเสร็จในปี ค.ศ.1967 แสดงให้เห็นถึงสวนที่ถูกออกแบบมาคู่กับตัวอาคารโบสถ์ตั้งแต่เมื่อแรกเริ่มของการก่อสร้าง (ซ้ายบน) และบรรยากาศการประกอบพิธีกรรมภายในตัวโบสถ์ (ขวาบน) 281

ภาพที่ 5.196 และ ภาพที่ 5.197 บรรยากาศของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา ในปัจจุบัน 281

ภาพที่ 5.198 ผังอาคารโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา 282

ภาพที่ 5.199 (ซ้าย) ทางลาด (ramp) ทางฝั่งทิศใต้ ที่นำขึ้นไปสู่พื้นที่โบสถ์ 282

ภาพที่ 5.200 (ขวา) ระเบียงที่เกิดจากการปกคลุมของหลังคาปีกนกโดยรอบอาคาร 282

ภาพที่ 5.201 และ ภาพที่ 5.202 ช่องระบายอากาศที่อยู่ในแนวผนังเหนือประตูบานพับ ซึ่งตกแต่งเป็นลายระจำยาม 283

ภาพที่ 5.203 และ ภาพที่ 5.204 บรรยากาศภายในโถงอาคารโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบานประตูที่เปิดโล่งตลอดทั้งแนวและดาวเพดาน รวมถึงแท่นบูชาที่มีการประดับด้วยศิลปะไทย โดยมีการร่นผนังด้านหลังเข้าไปเพื่อเน้นให้เกิดจุดเด่น 283

ภาพที่ 5.205 (ซ้ายบน) ลวดลายแกะสลักบนผนังและประตูทางเข้าโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา ซึ่งเป็นรูปนักบญนิโคลัส เดอ ฟูล 284

ภาพที่ 5.206 และ ภาพที่ 5.207 (กลางบนและขวาบน) อักษร อัลฟ่าและโอเมก้า กับ ก และ ฮ ที่บานประตูทางเข้าโบสถ์ 284

ภาพที่ 5.208 (ซ้ายล่าง) ลวดลายบนพื้นบริเวณหน้าประตูทางเข้าโบสถ์ ซึ่งเป็นพื้นหินแกรตนิตลายดอกบัว .. 284

ภาพที่ 5.209 และ ภาพที่ 5.210 (กลางล่างและขวาล่าง) ซุ้มประดิษฐานด้านข้างประตูโบสถ์ ซึ่งเป็นทรงจั่วที่มรปั้นลมและตัวเหงา 284

ภาพที่ 5.211 (ซ้ายล่าง) ภาพจิตรกรรมไทยแบบลายรดน้ำ ซึ่งเขียนเป็นรูป "การเลี้ยงอาหารค่ำมื้อสุดท้าย" .. 284

ภาพที่ 5.212 (ขวาล่าง) หิ้งบูชาตามแบบศิลปะไทย ที่ประดิษฐานรูปปั้นพระเยซู ซึ่งติดตั้งบนผนังด้านหลังทางเข้าโบสถ์ 284

ภาพที่ 5.213 และ ภาพที่ 5.214 (ซ้ายบนและกลางบน) มุมมองที่มองจากภายนอกเข้าไปยังโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส 286

ภาพที่ 5.215 (ขวาบน) ระเบียงที่ล้อมรอบโถงโบสถ์ ซึ่งช่วยป้องกันแสดงแดดและปรับระดับความสว่างของพื้นที่ 286

ภาพที่ 5.216 (ซ้ายล่าง) ระดับความสว่างที่แตกต่างกันระหว่างพื้นที่ภายนอกและภายใต้ร่มเงาของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส 286

ภาพที่ 5.217 (กลางล่าง) บรรยากาศภายในโถงโบสถ์ดนักบุญนิโคลัส ที่เมื่อมองออกไปแล้วจะเห็นเป็นทัศนียภาพที่สว่างจ้า 286

ภาพที่ 5.218 (ขวาล่าง) มุมมองจากระเบียงโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส มองผ่านสวนหย่อมที่ล้อมรอบโบสถ์ออกไปภายนอก 286

ภาพที่ 5.219 และ ภาพที่ 5.220 การยกระดับพื้นของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส ซึ่งช่วยทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ 287

ภาพที่ 5.221 Diagram แสดงมุมมองในการเดินทางเข้าสู่เส้นทางศักดิ์สิทธิ์ของวัดนักบุญนิโคลัส พัทยา 288

ภาพที่ 5.222 Diagram แสดงความสัมพันธ์ของการเดินทางบนเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่มีทั้งคดเคี้ยวและพุ่งตรงเข้าสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ โดยผ่านจุดแบ่งแยกต่างๆ เข้าไปทีละชั้น จากปริมณฑลหนึ่งเข้าสู่ปริมณฑลหนึ่ง เสมือนหนึ่งการชำระล้างร่างกายและจิตใจของศาสนิกชน เพื่อให้เหมาะสมกับสภาวะศักดิ์สิทธิ์ 293

ภาพที่ 5.223 Diagram เปรียบเทียบความต่อเนื่องของพื้นที่ว่าง (flow of space) ของกรณีศึกษาทั้ง 3 กับโบสถ์ในพุทธศาสนา (ไม่รวมโบสถ์น้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ ซึ่งมีลักษณะที่ปิดทึบทั้งอาคาร) 297

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สถาปัตยกรรมทางศาสนา (religious architecture) เป็นสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นเพื่อตอบสนองต่อลักษณะการใช้งานในทางศาสนา ทั้งนี้สถาปัตยกรรมทางศาสนาตั้งแต่อดีต มักจะสัมพันธ์กับสิ่งที่เรียกว่า “สัญลักษณ์” (symbol) ซึ่งสะท้อนภาพจากคติความเชื่อที่ถูกบันทึกและถ่ายทอดผ่านสิ่งที่เรียกว่า “ตำนาน” (myth) โดยตำนานเป็นสิ่งที่ถูกบันทึกไว้ในคัมภีร์ต่างๆ ในทางศาสนา

คัมภีร์เหล่านั้นได้ถูกนำมาตีความ เพื่อใช้ในการออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนา เพื่อให้สามารถถ่ายทอดความเข้าใจในเชิงสัญลักษณ์ที่สอดคล้องกับข้อความเชื่อในคัมภีร์เหล่านั้นได้อย่างชัดเจน ดังเช่น ทฤษฎีเรื่อง แสงในฐานะตัวแทนของพระผู้เป็นเจ้าซึ่งนำมาสู่การเปลี่ยนสภาวะจิต ซึ่งปรากฏในบันทึกของบาทหลวง Suger (ค.ศ.1081 - 1151) ที่ชื่อ *Abbot Suger's de Administratione*)[1] ซึ่งส่งอิทธิพลต่อพัฒนาการด้านรูปแบบของสถาปัตยกรรม Gothic และ โบสถ์รูปแบบอื่นในเวลาต่อมา หรือการใช้คติสัญลักษณ์เรื่องจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุด จากพระคัมภีร์วิวรณ์ที่ว่า *“เราคืออัลฟาและโอเมกา เป็นปฐมและเป็นอวสาน เป็นเบื้องต้นและเบื้องปลาย””* (วิวรณ์ 22: 13) ในการออกแบบโบสถ์โดยนิยมให้ลักษณะของผังอาคารเป็นแบบตามแกนยาว (longitudinal plan) และแบ่งภาคของโบสถ์ทั้งแกนตั้งและแกนนอน ออกเป็นสามส่วนเพื่อสะท้อนคติของแกนจักรวาลที่ประกอบจากโลกทั้งสามอันได้แก่ โลกบาดาล โลกมนุษย์ และสวรรค์[2] หรือการใช้คติไตรภูมิในการสร้างวัดพุทธศาสนา โดยมีเจดีย์หรืออุโบสถที่เป็นสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุซึ่งอยู่กึ่งกลางจักรวาล ดังคำกล่าวของ โชติ กัลยาณมิตรที่ว่า *“...เรื่องราวในไตรภูมิโดยย่อดังกล่าวมานี้ คือเรื่องราวที่มีผู้เชื่อว่ามีอิทธิพลต่อการก่อรูปของศิลปะและสถาปัตยกรรมไทย เป็นกฎเกณฑ์ที่ควบคุมรูปแบบไว้อย่างไม่เปลี่ยนแปลงตลอดมา...”*[3]

คติความเชื่อทางศาสนาที่สัมพันธ์กับเรื่องการอยู่อาศัยในอดีตกาล ก็มักจะมีบันทึกไว้อย่างชัดเจน เช่น คติในเรื่องการวางทิศของชาวไทยโบราณก่อนการเข้ามาของพุทธศาสนา ซึ่งเชื่อว่าทิศใต้เป็นทิศมงคลและนิยมการหันหัวนอนไปทางทิศใต้ เช่นเดียวกับในความเชื่อของคนจีนและญี่ปุ่นที่ให้ความสำคัญกับทิศใต้เป็นกรณีพิเศษเช่นเดียวกัน ตัวอย่างเช่น Todai-ji และ Enryaku-ji รวมถึงวัดในพุทธศาสนาอื่นๆในญี่ปุ่น หรือแม้แต่การหันหัวนอนของชาวบาหลีที่หันไปทางทิศเดียวกับที่ตั้งของภูเขาอากุง ซึ่งถือเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ที่ตั้งอยู่กลางเกาะ และตั้งอยู่กึ่งกลางของเกาะ โดยคนที่อาศัยทางใต้ของภูเขาจะหันหัวไปทางทิศเหนือ, ส่วนคนที่อยู่ทางทิศเหนือจะหันมาทางทิศใต้[4] เป็นต้น

---

[1] Michel Bur, Le Geste De Louis Vi: Coll. Acteurs De L'histoire(Paris: Imprimerie Nationale, 1994), 219-269.

[2] โชติรส โกวิทวัฒนพงศ์, เข้าใจโบสถ์ฝรั่งศาสนศิลป์ยุคกลางในยุโรป(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2538), 35-48.

[3] โชติ กัลยาณมิตร, สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม (กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์, 2539), 27.

[4] ลมูล จันทน์หอม, ประเพณีความเชื่อ การปลูกเรือนในล้านนาและเรือนกาแล (เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มิ่งขวัญ, 2547), 43-44.

จากตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการทำความเข้าใจคติความเชื่อผ่าน *สัญลักษณ์ทางศาสนา* ซึ่งเป็นที่มาของการออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนาในแต่ละแห่งทั่วทุกมุมโลก แต่ทั้งนี้ก็ยังมีสถาปัตยกรรมทางศาสนาในบางกรณีที่อาจจะไม่ได้มีการบันทึกเรื่องราวหรือคติความเชื่อจากสัญลักษณ์ทางศาสนาไว้อย่างชัดเจนเหมือนในตัวอย่างข้างต้น ดังเช่นสถาปัตยกรรมที่มิได้อยู่ในความเชื่อหรือวัฒนธรรมกระแสหลักของสังคม หรือ สถาปัตยกรรมที่อยู่ในพื้นที่และช่วงเวลาที่เป็นรอยต่อระหว่างความเชื่ออันหลากหลายได้เข้ามาปะทะสังสรรค์กัน ตัวอย่างเช่น โบสถ์ไม้ที่หมู่บ้าน Borgund และโบสถ์ Urnes ในเขต Luster ประเทศ Norway ซึ่งทั้งสองแห่ง ถูกสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นระหว่างศตวรรษที่ 12-13 โดยได้รับอิทธิพลจากคติความเชื่อพื้นถิ่นของชาว Nordic ที่มาผสมผสานกับความเชื่อแบบคริสต์ศาสนา[5] หรือ โบสถ์ Saint George ในเมือง Lalibela ประเทศ Ethiopia ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมแบบหินตัด ที่สันนิษฐานว่าถูกสร้างขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 12-13 หลังจากเมืองเยรูซาเลมถูกยึดโดยกองทัพมุสลิมที่นำโดย Saladin ในปี ค.ศ. 1187[6]

ตัวอย่างเหล่านี้แสดงให้เห็นถึง *ความแตกต่าง* ในการนำสัญลักษณ์ทางศาสนาไปใช้ ระหว่างโบสถ์จากดินแดนยุโรปตอนกลางในช่วงเวลาที่เป็นยุครุ่งเรืองของศิลปะ-สถาปัตยกรรมแบบ Gothic ซึ่งสะท้อนออกมาผ่านการวางผังตามคติจากความตายไปสู่ชีวิตใหม่ และ การใช้แสงซึ่งสะท้อนถึงพระผู้เป็นเจ้าไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตของสัตบุรุษผ่านสถาปัตยกรรมและกระจกสีอันวิจิตร กับโบสถ์จากอีกฟากฝั่งของทวีปยุโรปตอนเหนือ ซึ่งกลายมาเป็นโบสถ์ไม้ที่มีลักษณะปิดทึบ หลังคาที่เกิดจากแผ่นมุงหลังคาและส่วนหัวของยอดจั่วที่เป็นรูปมังกร ซึ่งคล้ายจะสื่อถึงการพิชิตมังกรของวีรบุรุษชาวไวกิ้ง รวมถึงลวดลายที่เกิดจากคติความเชื่อโบราณของพื้นถิ่นโบราณ หรือโบสถ์หินตัดที่ฝังตัวลงไปในพื้นดิน ประหนึ่งถูกโอบอุ้มด้วยพระแม่ธรณีภายใต้บรรยากาศที่มืดและเงียบสงบเสมือนเข้าไปอยู่ในโลกบาดาล เป็นต้น

ภาพที่ 1.1 (ซ้าย) โบสถ์ Saint George Church เมือง Lalibela ประเทศ Ethiopian ซึ่งเป็นโบสถ์หินตัดที่ขุดลงไปในระดับชั้นดิน (ที่มา: www.deepethiopian.com/2012/09/different-tourist-attractions-church-of.html)

ภาพที่ 1.2 (ขวา) เหล่าศาสนิกชนกำลังสวดภาวนาภายในโบสถ์ Saint George ภาพโดย Anthony Pappone (ที่มา: www.flickr.com/photos/ronnyreportage/6901596988/)

---

[5] Roar Hauglid, Norwegian Stave Churches, trans. Ragnar Christophersen(Oslo: Dreyer, 1990).

[6] David Walter Phillipson, Ancient Churches of Ethiopia: Fourth-Fourteenth Centuries(New Haven: Yale University Press, 2009), 179-181.

ภาพที่ 1.3 (ซ้าย) โบสถ์แบบพื้นถิ่นที่เมือง Borgund, Norway ซึ่งมาจากการผสมผสานคติความเชื่อและระบบสัญลักษณ์จากศาสนาในท้องถิ่นของพวกสแกนดิเนเวียนให้เข้ากับความเชื่อแบบคริสต์ศาสนา

ภาพที่ 1.4 (ขวา) รายละเอียดการแกะสลักไม้เพื่อประดับผนังของโบสถ์ Urnes stave church ให้เป็นรูปซุ้มประตู (portal) ซึ่งห้อมล้อมไปด้วยรากของต้นอิกดราซิล โดยมีมังกร Niohoggr ซึ่งคอยเฝ้าและกัดกินรากของต้นอิกดราซิล

(ที่มาภาพซ้าย: www.flickr.com/photos/orse/)

(ที่มาภาพขวา: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Urnesportalen.jpg)

จากตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นว่าโบสถ์ทั้งสองแห่ง ซึ่งตั้งอยู่ในภูมิภาคยุโรปตอนเหนือและภูมิภาคแอฟริกา มีความแตกต่างจากโบสถ์ในทวีปยุโรปตอนกลางหรือตอนใต้เป็นอย่างมาก ซึ่งสันนิษฐานว่าเกิดจากความเข้าใจของมนุษย์ในแต่ละท้องถิ่นที่มีต่อศาสนาและความเชื่อในลักษณะที่แตกต่างกัน อีกทั้งยังถูกคัดกรองผ่านบริบท วัฒนธรรม และสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกัน

สถาปัตยกรรมซึ่งไม่ได้อยู่ใน *กระแสหลัก* ของการศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมเหล่านี้ บางกรณีที่โชคดี เรื่องราวหรือคำบอกเล่าอันเป็นที่มาของการออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมเหล่านั้น ก็อาจถูกบันทึกไว้อย่างเป็นระบบระเบียบและส่งความรู้ต่อๆ ไปได้ แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไปนาน บันทึกและความทรงจำที่เกิดจากผู้สร้างสถาปัตยกรรมเหล่านั้นก็อาจเลือนหายไปตามกาลเวลา จนอาจจะไม่เหลือร่องรอยของบันทึกในเชิงลายลักษณ์อักษรให้ทำการศึกษาได้ จะเหลือก็เพียงสถาปัตยกรรมที่ยังคงดำรงอยู่ ซึ่งเมื่อเวลาผ่านไป สถาปัตยกรรมเหล่านั้นก็อาจจะถูกรับรู้หรือตีความไปในทิศทางที่แม้แต่ตัวผู้สร้างเองก็คิดไม่ถึงก็เป็นได้ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ตรงกับแนวคิดเรื่อง *ความตายของผู้ประพันธ์/ผู้สร้าง* (The Dead of the Author) ที่ Roland Barthes ได้พยายามชี้ให้เห็นว่า แม้ว่างานสร้างสรรค์ใดก็ตามจะมีผู้สร้าง และผู้สร้างได้ใส่ความหมายลงไปมากมายเพียงไรในงานเหล่านั้น แต่สุดท้ายแล้วผู้ที่อ่านงานเหล่านั้นก็จะรับรู้และตีความไปตามที่ตนเองมีประสบการณ์ ทั้งนี้เพราะผู้สร้างและผู้รับรู้อาจจะอยู่ในบริบทด้านวัฒนธรรมและช่วงเวลาที่แตกต่างกัน

โดยเฉพาะในยามที่ความเชื่อหรือวัฒนธรรมหนึ่ง ได้เปลี่ยนผ่านเข้าสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง หลายครั้งที่องค์ความรู้และความหมายในเรื่องของสัญลักษณ์ในงานสถาปัตยกรรมเหล่านั้น ไม่ได้ถูกถ่ายทอดไปทั้งหมด (หรือถูกถ่ายทอดไปเพียงบางส่วน) และหลายครั้งที่ความหมายดั้งเดิมในงานเหล่านั้น มิได้สอดคล้องกับคติความเชื่อ

หรือวัฒนธรรมในการรับรู้ของผู้คนในท้องถิ่น ลักษณะดังกล่าวนี้ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ของการปะทะสังสรรค์ระหว่างความหมายของสัญลักษณ์ที่อยู่ในคติความเชื่อเดิม กับ โลกทัศน์ของผู้คนท้องถิ่น ซึ่งมักจะทำให้เกิด *ความกำกวม* ในการตีความสัญลักษณ์ต่างๆ และความกำกวมที่ว่านี้ก็ส่งผลให้เกิดการกำหนดความหมายขึ้นมาใหม่ ก่อนจะส่งอิทธิพลต่อการออกแบบ-ก่อสร้างสถาปัตยกรรมที่เป็นผลผลิตจากการตีความเหล่านั้น

ในประเทศไทย มีสถาปัตยกรรมที่มีคุณลักษณะดังกล่าวอยู่หลายกรณี หนึ่งในนั้นก็คือ *วัด/โบสถ์คาทอลิก* ซึ่งเป็นศาสนสถานของชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิกที่ได้เข้ามาเผยแพร่ศาสนาและสร้างชุมชนในประเทศไทยเป็นเวลากว่า 200 ปี ทั้งนี้จากวิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิตของผู้วิจัย เรื่อง *การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย: กรณีศึกษา วัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร* (พ.ศ.2552)[7] ได้ทำการศึกษาแนวคิดที่เรียกว่า *การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม (Inculturation)* ซึ่ง (ภายใต้บริบทของการศึกษาดังกล่าว) หมายถึง การนำความเชื่อแบบคริสต์ศาสนามาทำความเข้าใจผ่านมุมมองของศาสนิกชนภายใต้บริบททางวัฒนธรรมและสภาพแวดล้อมของท้องถิ่นที่มีวัฒนธรรมและความเชื่อที่แตกต่างกัน ซึ่งแม้ว่าความเชื่อแบบคริสต์ศาสนาจะยังคงรักษาสาระสำคัญไว้ แต่ในเชิงรายละเอียดหรือการแสดงออกก็ได้มีการปรับให้เข้ากับมโนทัศน์ของคนในแต่ละท้องถิ่นในแง่มุมต่างๆ

ภาพที่ 1.5 บรรยากาศโดยรวมของวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จ.ยโสธร ซึ่งเป็นโบสถ์ไม้ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมไทยแบบพื้นถิ่นประยุกต์ ที่ก่อสร้างโดยใช้ฝีมือของชาวบ้านซ่งแย้มาตลอดระยะเวลากว่า 100 ปีของการการตั้งชุมชน

---

[7] กิตติธัช ชัยประสิทธิ์, "การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร" (วิทยานิพนธ์ปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552).

โดยวิทยานิพนธ์ดังกล่าว มีจุดประสงค์ของการศึกษา เพื่อทำความเข้าใจสถาปัตยกรรมที่มีคุณลักษณะของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม ผ่านกรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร โดยเริ่มจากการวิเคราะห์เพื่อเข้าใจถึงพัฒนาการของโบสถ์คาทอลิกตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน รวมถึงลักษณะของการสร้างโบสถ์คาทอลิกประเภทอย่างกว้างๆ ก่อนจะทำการวิเคราะห์บริบททางด้านประวัติศาสตร์และการตั้งถิ่นฐานของกรณีศึกษา เพื่อใช้เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมระหว่างกรณีศึกษา (ซึ่งเป็นโบสถ์ที่สร้างขึ้นตามแบบสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่นแบบผสมผสาน) กับ สถาปัตยกรรมโบสถ์คาทอลิกในทวีปยุโรป (ซึ่งเป็นประเทศแม่ของมิชชันนารีส่วนใหญ่ที่เข้ามาเผยแพร่ศาสนาในประเทศไทย) โดยทำการวิเคราะห์ทั้งในเชิงกายภาพและสุนทรียภาพ เพื่อหาเอกลักษณ์ที่เกิดจากวัฒนธรรมและบริบททางธรรมชาติ ซึ่งส่งอิทธิพลต่อการออกแบบ ก่อสร้าง ใช้งาน ปรับปรุงรักษา โบสถ์หลังดังกล่าวนี้

แต่ทั้งนี้ก็ยังมีประเด็นคำถามอีกมากมายที่ตามมาหลังจากการศึกษา เนื่องจากช่วงเริ่มต้นของการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้ลงไปทำการสำรวจโบสถ์คาทอลิกที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและสะท้อนแนวคิดเรื่องการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในภูมิภาคต่างๆ ทั่วประเทศไทย และได้พบกับกรณีศึกษาจำนวนมาก ทั้งที่เป็นศาสนสถานในคริสต์ศาสนาและในความเชื่ออื่นๆ ศาสนสถานเหล่านั้น หลายแห่งมีคุณลักษณะที่โดดเด่นและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ตั้งแต่เทคนิคการก่อสร้าง ฝีมือช่าง สุนทรียภาพที่สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมในท้องถิ่น แต่ทั้งนี้ก็มีคำถามที่เกิดตามมาหลายประการ เช่น

- จำเป็นหรือไม่ที่จะต้องออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนา โดยนำรูปแบบหรือคุณลักษณะบางประการจากวัฒนธรรม-ความเชื่อในท้องถิ่น มาประยุกต์เข้ากับสถาปัตยกรรมเหล่านั้น ? หรือผู้ออกแบบสามารถนำรูปแบบที่ประสบความสำเร็จและทำสืบต่อกันมา มาใช้งานได้เลยไหม ?
- จำเป็นหรือไม่ที่จะต้องยึดถือรูปแบบเดิมแล้วจึงนำลักษณะของท้องถิ่นมาผสมสาน หรือผู้ออกแบบสามารถออกแบบสถาปัตยกรรมในรูปแบบใหม่ โดยที่ไม่จำเป็นต้องยึดถือรูปแบบที่ทำสืบต่อกันมาได้หรือไม่ ?
- นอกเหนือไปจากประโยชน์ใช้สอยทางกายภาพแล้ว การออกแบบก่อสร้างศาสนสถาน แตกต่างจากการออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมประเภทอื่นอย่างไร ? และสิ่งใดคือ “หัวใจ” หรือ “แก่นแท้” (essence) ของสถาปัตยกรรมทางศาสนา ซึ่งมีความแตกต่างจากสถาปัตยกรรมประเภทอื่น ?

จากคำถามต่างๆ เหล่านี้ จึงนำมาสู่ประเด็นของการศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ดังต่อไปนี้

1. มุ่งค้นหาและทำความเข้าใจว่า *แก่นแท้* (essence) ของสถาปัตยกรรมทางศาสนาคืออะไร ? และ

2. มุ่งค้นหา *วิธีการศึกษา* (methodology) ที่จะใช้ศึกษาวิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนาซึ่งสอดคล้องกับแก่นแท้ของความเป็นสถาปัตยกรรมทางศาสนา ได้อย่างเป็นระเบียบแบบแผน ตลอดจนมีความเป็นสากล และสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับกรณีศึกษาต่างๆ ได้อย่างเหมาะสม เพราะที่ผ่านมา การศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนามักจะใช้วิธีการศึกษาโดยเอาเรื่อง *สัญลักษณ์* และความหมายที่ซ่อนอยู่ในการออกแบบมาเป็นตัวตั้งในการวิเคราะห์ หรือบ้างก็เป็นการศึกษาเพื่อวิเคราะห์และจัดหมวดหมู่รูปแบบทาง

สถาปัตยกรรมเป็นหลัก ซึ่งการวิเคราะห์ในลักษณะดังกล่าว มักเป็นการวิเคราะห์บนฐานข้อมูลที่ถูกบันทึกอย่างเป็นระบบ ทั้งในแง่ของ ตัวเลขที่นำมาออกแบบ สัดส่วน และรูปทรงของอาคาร หรือความหมายที่ซ่อนอยู่ในสัญลักษณ์เหล่านั้น ในขณะที่กรณีศึกษาที่ได้ยกตัวอย่างมาข้างต้น ไม่อาจจะใช้วิธีการเหล่านั้นได้ จึงมีความจำเป็นที่จะต้องทำการค้นคว้าเพื่อหาวิธีการศึกษาที่เหมาะสม เพื่อนำมาใช้วิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนาอื่นๆ ได้ต่อไปในภายภาคหน้า

1.1 ทฤษฎีและแนวคิดที่นำมาสู่โครงสร้างงานวิจัย

การศึกษาวิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนา (religious architecture) สามารถกระทำได้ในหลากหลายมิติ เช่น มิติด้านศิลปะ มิติด้านประวัติศาสตร์ มิติด้านเศรษฐกิจ มิติด้านสังคมและวัฒนธรรม เป็นต้น แต่หัวใจสำคัญที่ทำให้สถาปัตยกรรมทางศาสนามีคุณลักษณะที่ *แตกต่าง* จากสถาปัตยกรรมประเภทอื่น ก็คือ สถาปัตยกรรมทางศาสนา มิได้ถูกสร้างขึ้นเพียงเพื่อตอบสนองต่อประโยชน์ใช้สอยทางกายภาพหรือความสวยงามในเชิงสุนทรียภาพเท่านั้น แต่สถาปัตยกรรมเป็นการสร้าง *หนทางแห่งความเชื่อ (journey of faith)*[8] ที่จะนำเหล่าผู้คนให้เดินทางเข้าไปสู่ "ความ*ศักดิ์สิทธิ์*" อันเป็นหัวใจสำคัญของศาสนสถานทั้งมวล

ในอดีตที่ผ่านมาแนวคิดทางด้านการออกแบบ-ก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนา มักจะมีจุดเริ่มต้นจากสิ่งที่เป็นนามธรรมเสมอๆ เช่น นิยามความเป็น *"ศาสนจักร" (church)* หรือ *"Ecclesia"* ในภาษากรีกหมายถึง *"การถูกเรียกเข้ามารวมกัน"* ซึ่งในทางคริสต์ศาสนาหมายถึง การถูกเรียกเข้ามารวมกันภายใต้ความเชื่อต่อองค์พระผู้เป็นเจ้าเพื่อดำเนินชีวิตหรือประกอบพิธีกรรมร่วมกัน ในขณะที่สถานที่ประกอบพิธีกรรม จะถูกเรียกว่า *"Domus Ecclesiae"* ซึ่งหมายถึง *"บ้านของพระศาสนจักร"* (ผู้ถูกเรียกเข้ามารวมกัน)[9]

ตามบันทึกในคัมภีร์อพยพ (Exodus) สมัยที่โมเสสนำชนชาติอิสราเอลเดินทางออกจากอียิปต์เพื่อเข้าสู่ดินแดนพันธสัญญา *สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred place)* ถูกกำหนดขึ้นจากสถานที่ตั้งของ *หีบพันธสัญญา (Ark of the Covenant)* ที่ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าประทานให้แก่ชนชาติอิสราเอล และเป็นสถานที่ที่พระองค์จะประทับอยู่เพื่อสนทนากับชนชาติของพระองค์ (อพยพ 29: 43-46) ทุกสถานที่ซึ่งชนชาติอิสราเอลหยุดพักการเดินทางและตั้งค่ายพักแรม หีบพันธสัญญาจะถูกวางลง ณ จุดกึ่งกลาง และจะมีการสร้าง *พลับพลา (tabernacle)* ขึ้นมาครอบหีบพันธสัญญา เพื่อบ่งบอกถึงปริมณฑลและขอบเขตของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ปรากฏอยู่ท่ามกลางชนชาติอิสราเอล[10]

ในขณะที่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของชาวพุทธ ถูกกำหนดจากการดำรงอยู่ของสิ่งที่ทำให้ระลึกถึงพระพุทธเจ้า หรือ ทำขึ้นมาเพื่อถวายการสักการะแก่พระพุทธเจ้า เช่น พระพุทธรูป หรือ เจดีย์ซึ่งบรรจุอัฐิของพระพุทธเจ้าไว้

---

[8] Nicholas W Roberts, Building Type Basic for Places of Worship(New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2004), 1.

[9] คณะอนุกรรมการศิลปในพิธีกรรม, แนวทางการออกแบบโบสถ์พระศาสนจักรคาทอลิกในประเทศไทย, 2 ed.(กรุงเทพฯ: คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อพิธีกรรม, 2548), 25.

[10] กิตติธัช ชัยประสิทธิ์, "การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร," 36-42.

ซึ่งขนาดหรือรูปทรงของเจดีย์และพระพุทธรูปแต่ละรูปแบบก็สะท้อนถึงมิติอันหลากหลาย ตั้งแต่ขนาด (จำนวนศาสนิกชน) ของชุมชนที่ตั้งอยู่โดยรอบศาสนสถานเหล่านั้น และ ลักษณะของหลักธรรมคำสอนที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์หรือตำนานในท้องถิ่น ที่สะท้อนผ่านปางต่างๆ ของพระพุทธรูป เป็นต้น ดังนั้นการสร้างอุโบสถหรือวิหารในอดีต จึงมิใช่เป็นเพียงการสร้างอาคารขึ้นมา แล้วนำพระพุทธรูปใดก็ได้ไปใส่ทีหลัง แต่เป็นการสร้างปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปหรือเจดีย์เหล่านั้นให้ปรากฏขึ้นมาในการรับรู้ของศาสนิกชน

สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าการก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนา คือ การสร้าง *รูป* เพื่อสะท้อนถึง *สิ่งที่ไม่ปรากฏรูป* (หรือมีลักษณะเป็นนามธรรม) โดยผ่าน *กระบวนการปิดล้อมอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred enclosure) ที่ซึ่งมนุษย์สามารถติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้* [11] โดย Nicholas W. Roberts ได้กล่าวถึงคุณลักษณะสำคัญของ *สถาปัตยกรรมทางศาสนา* ไว้ในหนังสือ Building type basic for places of worship (2004) ว่าเป็น

> *"สถาปัตยกรรมที่นำผู้เข้าชมเข้าสู่การเดินทางหรือการแสวงบุญ จากโลกแห่งโลกียะ (profane world) ไปสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred space) ซึ่งอยู่ภายใน ซึ่งลักษณะที่มีนัยสำคัญของการเข้าถึงนั้น มักปรากฏผ่านความยากลำบากในการเข้าถึงเชิงกายภาพ..."*

ตัวอย่างเช่น การเดินขึ้นสู่ยอดเขา การเดินผ่านประตู และระยะทางอันยาวไกล โดยที่ตลอดช่วงระยะของการเดินทางจากโลกแห่งโลกียะเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์นั้น จำเป็นต้องผ่านธรณี (threshold) ซึ่งแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนๆ หรือการใช้แสง เสียง สัมผัส การดมกลิ่น รวมไปถึงการใช้สัญลักษณ์และพิธีกรรมในการชำระล้างร่างกายและจิตใจให้บริสุทธิ์ ก่อนเข้าไปยังพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ซึ่งอยู่ภายใน สิ่งเหล่านี้เป็นเครื่องมือที่มนุษย์นำมาใช้ในการเปลี่ยนสภาวะ นอกจากนั้นสถาปัตยกรรมทางศาสนาเหล่านั้นยังสะท้อนภาพของจักรวาลอีกด้วย [12]

ส่วน Rudolf Stegers ได้บรรยายถึงการออกแบบอาคารศักดิ์สิทธิ์ (sacred building) ไว้ใน Sacred building: a design manual (1974) ว่า

> *"...ประเด็นในเรื่องของ 'บรรยากาศ' และ 'ความศักดิ์สิทธิ์' เป็นแรงบันดาลใจสำคัญสำหรับสถาปนิกในยุคปัจจุบัน ไม่ว่าความศักดิ์สิทธิ์นั้นจะมีลักษณะอย่างไรก็ตาม มันก็ควรจะถูกแสดงออกมาผ่านงานออกแบบ ผ่านมิติและตัวเลขในแง่ของสัดส่วน ผ่านความบริสุทธิ์หรือความดิบอย่างยวดยิ่งของวัสดุ ซึ่งอยู่เหนือไปกว่าประโยชน์ใช้สอย แต่เป็นไปเพื่อตัวของมันเอง ผ่านบางสิ่งบางอย่างที่บางเบาอย่างเหลือเชื่อหรือหนักหน่วงอย่างอลังการ ที่ซึ่งพลานุภาพของสิ่งที่ซ่อนอยู่นั้นไม่ปรากฏต่อสายตาอย่างชัดแจ้ง แต่กลับปรากฏดั่งเช่นแสงที่พล่าเบลอซึ่งให้ความหมายที่มากไปกว่าตัวของมันเอง มากกว่าที่จะเป็นเพียงแค่แสงซึ่งไม่ได้สะท้อนถึงสิ่งใดนอกเหนือจากตัวของมันเอง..."* [13]

ทั้ง Nicholas W. Roberts และ Rudolf Stegers ได้กล่าวสรุปแนวคิดสำคัญที่ปรากฏอยู่ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาในอดีตไว้อย่างน่าสนใจ และถือเป็นจุดเริ่มต้นที่ดีสำหรับสถาปนิกและนักออกแบบผู้ที่

---

[11] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: The Nature of Religion(San Diego: Harcourt Brace & Company, 1987), 26.

[12] Nicholas W Roberts, Building Type Basic for Places of Worship, 3-13.

[13] Rudolf Stegers, Sacred Building: A Design Manual (Basel: Birkhauser, 2008), 27.

ต้องการจะศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนา แต่ถึงกระนั้น ทั้งสองก็ไม่ได้เจาะลงไปที่รายละเอียดว่าจะนำประเด็นที่ตนได้กล่าวไว้ มาประยุกต์ใช้กับการออกแบบ วิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนาได้อย่างไร และการออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนาเหล่านั้น ควรจะต้องมีข้อคำนึงใด ที่จะเป็นเกณฑ์ในการพิจารณาว่าสถาปัตยกรรมเหล่านั้นจะยังคงรักษา *ความแท้ (authenticity)* ของความเป็นศาสนสถานได้อย่างครบถ้วน

จุดเริ่มต้นที่ดีที่สุด ก็คือการย้อนกลับไปพิจารณาว่า *เป้าหมายที่แท้จริง* ของการก่อสร้างศาสนสถานคืออะไร? ซึ่งถ้าพิจารณาด้านประโยชน์ใช้สอยแล้ว คำตอบก็คงหนีไม่พ้น *เพื่อตอบสนองต่อประโยชน์ใช้สอยด้านพิธีกรรม* ซึ่งตรงกับที่ Ninian Smart (ค.ศ.1927-2001) นักการศึกษาด้านศาสนา (religious studies) ได้ระบุไว้ว่า *พิธีกรรม (ritual) ถือเป็นประโยชน์ใช้สอยสำคัญที่สุดของศาสนสถานทั้งมวล* และได้ให้ข้อคิดเห็นสำคัญที่เกี่ยวกับพิธีกรรมไว้ทั้งหมดสามข้อ ได้แก่[14]

1) ต้องทำความเข้าใจกันเสียก่อนว่าพิธีกรรมนั้นมิได้หมายถึงเพียงแค่ อากัปกิริยาที่มีรูปแบบและระเบียบวิธีที่ชัดเจน และดูสง่างาม (เช่น พิธีบูชามิสซา, พิธีเวียนเทียน, หรือพิธีฮัจญ์) เท่านั้น แต่ยังอาจหมายถึงลักษณะหรืออากัปกิริยาที่เรียบง่าย เช่น การหลับตาเพื่อตั้งจิตภาวนา, การตั้งจิตอธิษฐาน ซึ่งในกรณีนี้อาจจะนิยามได้ว่าเป็น *"ความตั้งใจภายในที่จะติดต่อหรือเข้าไปมีส่วนร่วมกับโลกที่มองไม่เห็น/ไม่ปรากฏ" (inner intention to make contact with, or participate in the invisible world)*

2) เมื่อความตั้งใจภายในและอากัปกิริยาภายนอกมาผสานกันแล้วจึงทำให้เกิดความเป็นรูปแบบของพิธีกรรม และกระบวนการทั้งสองสิ่งนี้จำเป็นต้องเกิดขึ้นควบคู่กันไปเสมอ มิฉะนั้นแล้วแม้ว่ามนุษย์จะดำเนินอยู่ในพิธีกรรม แต่ถ้าปราศจากการการรับรู้และมีส่วนร่วมในทางอารมณ์ความรู้สึกอย่างมีความหมายแล้ว *"พิธีกรรมก็จะไม่ต่างอะไรจากเปลือกที่ปราศจากเนื้อใน" (ritual is merely an empty shell)*

3) พิธีกรรมเป็นตัวเผยแสดงให้เห็นถึงความหมายที่มากไปกว่าตัวของมันเอง และพิธีกรรมคือการเชื่อมต่อระหว่างมนุษย์กับ *สิ่งศักดิ์สิทธิ์* ในกรณีนี้พิธีกรรมมิใช่แค่ความตั้งใจและอากัปกิริยาที่แสดงออกอย่างไร้จุดหมาย แต่พิธีกรรมมีความหมายเชื่อมโยงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือการปฏิบัติตนเพื่อให้เข้าสู่ *สภาวะแห่งความศักดิ์สิทธิ์* เช่น การปฏิบัติโยคะของชาวฮินดู การทำสมาธิและวิปัสสนาของชาวพุทธ การถวายบูชาของชาวคริสต์ การสวดมนต์ (ละหมาด) วันละ 5 ครั้งของชาวมุสลิม เป็นต้น ล้วนแต่เป็น *กระบวนการเพื่อเชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับสิ่ง/ความศักดิ์สิทธิ์* ทั้งสิ้น

สอดคล้องกับที่ ศาสตราจารย์ ดร. สุริยา รัตนกุล ได้ยกประเด็นจากการศึกษาเรื่องพิธีกรรมต่างๆ ขึ้นมาว่า "ความศักดิ์สิทธิ์" (sacred) ถือเป็น *แก่นสารอันเป็นสาระสำคัญ* ภายใต้พิธีกรรมทั้งมวล

---

[14] Ninian Smart, The Religious Experience, 5 ed.(New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1996), 3-4.

"...แต่สำรวจวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาทั้งหลายในโลกแล้ว ไม่มีพบเลยที่มีพิธีเพื่อความไม่ศักดิ์สิทธิ์ หรือทำพิธีไปอย่างนั้นๆเอง ความศักดิ์สิทธิ์จะมีหรือไม่มี ก็ไม่สนใจ ศาสนาต่างๆในโลกมีการทำพิธีเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ทั้งนั้น"[15]

และสิ่งที่ทำให้พิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์ ก็มิใช่เพราะตัวพิธีกรรมเองเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ แต่เพราะพิธีกรรมเชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับ *ความหมาย* ที่ซ่อนอยู่ในการประกอบพิธีกรรม และความหมายเหล่านั้นก็เชื่อมโยงกับสิ่งที่เรียกว่า "ตำนาน" (myth) ซึ่งได้บันทึกเรื่องราวที่เป็นแก่นสารของคติความเชื่อเหล่านั้นไว้ เช่น การกำเนิดของสรรพสิ่ง การดำรงอยู่ของสรรพสิ่ง จวบจนจุดสิ้นสุดของสรรพสิ่ง และหนทางที่มนุษย์ควรจะดำเนินไปภายใต้สถานการณ์ต่างๆ เป็นต้น

ในกรณีนี้สอดคล้องกับที่ Paul Tillich (ค.ศ.1886-1965) ได้อธิบายไว้ว่า การศึกษาวิเคราะห์เรื่องราวและความหมายที่ซ่อนอยู่ในทางศาสนา สามารถกระทำได้หลากหลายวิธี อาทิ ศึกษาผ่านหลักการทางเทววิทยา ศึกษาผ่านหลักการทางปรัชญาศาสนา ศึกษาผ่านกระบวนการทางศิลปะ แต่ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นการศึกษาทางอ้อมและเป็นเพียงภาพสะท้อนของความหมายดั้งเดิมอีกทีหนึ่ง ส่วน *การศึกษาศาสนาที่ตรงที่สุด* และสามารถสื่อถึงตัวของมันได้เด่นชัดที่สุดก็คือการศึกษาผ่านทาง "สัญลักษณ์ทางศาสนา" (religious symbol) และกลุ่มของสัญลักษณ์ที่ถูกเรียกขานกันว่า ตำนาน (myth)[16]

Mircea Eliade (ค.ศ.1907-1986) ได้อธิบายว่า พิธีกรรมคือภาพสะท้อนของ "เวลาอันศักดิ์สิทธิ์" (sacred time) ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สรรพสิ่งถือกำเนิดขึ้นมา อากัปกริยาต่างๆในพิธีกรรม ล้วนแต่เป็น *"การจำลองเหตุการณ์หรือการกระทำของวีรบุรุษหรือเทพเจ้า ที่ปรากฏขึ้นในช่วงเวลาแห่งตำนาน"* ซึ่งการกระทำเช่นนั้นเป็นการแสดงถึงความจริงสองประการคือ (1) การเลียนแบบหรือจำลองการกระทำของพระผู้เป็นเจ้า/เทพเจ้านั้น ทำให้มนุษย์ดำรงอยู่ในความศักดิ์สิทธิ์และความจริง (2) ด้วยกระบวนการทำให้เป็นจริงอีกครั้ง (re-actualization)* ของอากัปกริยาอันศักดิ์สิทธิ์ (divine gesture) ได้ *ทำให้โลกดำรงอยู่ในความศักดิ์สิทธิ์*[17]

ในกรณีนี้อาจกล่าวโดยสรุปง่ายๆ ได้ว่า การประกอบพิธีกรรมมิได้เป็นไปเพื่อตัวพิธีกรรมเอง (ในแง่ของอากัปกริยา) แต่เป็นไปเพื่อ *ความศักดิ์สิทธิ์* อันเป็นสภาวะหรือประสบการณ์ที่มนุษย์จำเป็นจะต้องเข้าไปสัมผัสด้วยตนเอง ผ่านการเข้าใจความหมายที่ซ่อนอยู่ในตำนานต่าง ดังนั้นการศึกษาทางศาสนาและความเชื่อจึงมักจะเริ่มจากการศึกษาผ่านความหมายที่ซ่อนอยู่ในตำนานเสมอ

แต่ทั้งนี้จุดสำคัญที่ต้องพึงระลึกไว้เสมอก็คือ *การศึกษาวิจัยทางสถาปัตยกรรม (architectural research)* แตกต่างจากการศึกษาตำนานในศาสตร์ที่เรียกว่า *ตำนานวิทยา (mythology)* หรือ *ศาสนา*

---

[15] สุริยา รัตนกุล, พิธีกรรมในศาสนา เล่ม 1, 2 ed.(นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555), 5.

[16] Paul Tillich, "The Meaning and Justification of Religious Symbols," in Religious Experience and Truth, ed. Sidney Hook(New York: New York University Press, 1974), 3.

* ในกรณีนี้หมายถึง พิธีกรรมที่สัมพันธ์กับช่วงเวลาในปีพิธีกรรม (liturgical year) ที่สะท้อนเวลาแห่งความศักดิ์สิทธิ์

[17] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, 99.

เปรียบเทียบ (comparative religion) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์และสังเคราะห์จากระบบความคิดที่เป็นนามธรรม ในขณะที่การศึกษาทางสถาปัตยกรรมเป็นการศึกษา *รูปธรรม* ที่ปรากฏและดำรงอยู่ในโลกของกายภาพ ซึ่งต้องอาศัย *มนุษย์ในฐานะประธานของการรับรู้* ที่เข้าไปมีประสบการณ์ร่วมกับสถาปัตยกรรมเหล่านั้น

ประเด็นนี้สอดคล้องกับที่ Paul Tillich ได้จำแนกกระบวนการในการศึกษาสัญลักษณ์ทางศาสนาออกเป็นสองประเภท ได้แก่[18] (1) การศึกษาเชิงภววิทยา" (ontological approach) (2) การศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยา (phenomenological approach) ในแง่ของการศึกษาสัญลักษณ์ทางศาสนา กระบวนการทางภววิทยา คือการตั้งคำถามและหาคำตอบว่าสัญลักษณ์เหล่านั้นคืออะไรและเป็นภาพสะท้อนของสิ่งใด ในขณะที่กระบวนการทางปรากฏการณ์วิทยานั้น อาศัยการพบเห็นหรือประสบด้วยตนเอง ผ่านการมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งที่ปรากฏและเผยแสดงผ่านสัญลักษณ์โดยตรง ซึ่งกระบวนการทั้งสองนี้จำเป็นต้องเกิดขึ้นควบคู่กันไปเสมอ มิอาจขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปได้ ดังเช่นที่ Ninian Smart ได้กล่าวไว้ว่า พิธีกรรมต้องประกอบไปด้วยการรับรู้จากภายในเสมอ มิฉะนั้นแล้วจะเป็นเพียงแค่ *เปลือกที่ปราศจากเนื้อใน* เช่นเดียวกัน *ความรู้สึก* ที่ปราศจาก *แนวคิด* และเป้าหมายก็เป็นเพียงความมืดบอดที่ไม่รู้จุดหมาย ดังที่ William Payne Alston กล่าวไว้ว่า...

"แนวคิดที่ปราศจากความรู้สึกคือ ความว่างเปล่า ความรู้สึกที่ปราศจากแนวคิด คือความมืดบอด" (concepts without feelings are empty; feelings without concept are blind)[19]

ในการศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนา การศึกษาโดยวิเคราะห์ลงไปที่คติความเชื่อและความหมายของสัญลักษณ์ทางศาสนา ถือว่าเป็นกระบวนการทางภววิทยาอย่างหนึ่ง คือ การตีความผ่านสัญลักษณ์ที่ถูกนำมาใช้สร้างเป็นสถาปัตยกรรม ในแง่ของมิติ, สัดส่วน, องค์ประกอบ, เส้นสาย, ช่องเปิด, แสงเงา, การจัดระเบียบของพื้นที่ว่าง ฯลฯ ในขณะที่การศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยานั้น ต้องอาศัยความรู้สึกและการมีส่วนร่วมของศาสนิกชนที่มีต่อความหมายที่ซ่อนอยู่ในสถาปัตยกรรมเหล่านั้น จากจุดเริ่มต้นของการเดินทางเข้าไปค้นหาความหมาย จุดเริ่มต้นของพิธีกรรม จุดเริ่มต้นของศาสนสถาน จนกระทั่งเข้าไปสู่จุดศูนย์กลางอันเป็นหัวใจของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ซ่อนตัวอยู่ภายใน ก่อนที่สถาปัตยกรรมเหล่านั้นจะช่วยสร้างบรรยากาศที่ช่วยยกระดับจิตใจให้เข้าสู่สภาวะความศักดิ์สิทธิ์ในท้ายที่สุด

ทั้งนี้เพราะสถาปัตยกรรมมิใช่เป็นเพียงแนวคิดเชิงนามธรรม แต่สถาปัตยกรรมมีลักษณะที่เป็นรูปธรรมซึ่งปรากฏขึ้นจริงในเชิงกายภาพ โดยอ้างอิงกับ *ความเป็นบริบท (contextuality)* ทั้งในเชิงพื้นที่และเวลา ทั้งที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติและเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ (เช่น วัฒนธรรม ค่านิยม ชุดความคิดความเชื่อ รูปแบบการแสดงออกด้านศิลปะ-สถาปัตยกรรม สภาพเศรษฐกิจ สังคม ฯลฯ) เช่นเดียวกันกับ กรณีรูปแบบของโบสถ์ในคริสต์ศาสนาซึ่งได้รับการพัฒนาสืบต่อกันมาจากพลับพลา ในสมัยที่ชนชาติอิสราเอลยังเป็นชนเผ่าเร่ร่อน ก่อนจะพัฒนาไปสู่วิหารในสมัยโซโลมอนและเฮโรด จนเข้ามาสู่วัฒนธรรมของกรีก-โรมัน และวัฒนธรรม

---

[18] Paul Tillich, The Meaning and Justification of Religious Symbols, 6-7.

[19] William Payne Alston, "Tilich's Conception of a Religious Symbol," in Religious Experience and Truth; a Symposium, ed. Sidney Hook(New York: New York University Press, 1974), 13.

ในแต่ละท้องถิ่นของทวีปยุโรป ซึ่งทำให้เกิดรูปแบบสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกันออกไป[20] ยังไม่นับรวมถึงศาสนาเดียวกันแต่ต่างนิกายกันก็ให้นิยามที่แตกต่างกันออกไป หรือแม้กระทั่งนิกายเดียวกันแต่ต่างสถานที่กัน เช่น คริสต์นิกายโรมันคาทอลิกในฝรั่งเศส, อิตาลี และสวีเดน ซึ่งแม้ว่ารูปแบบทางพิธีกรรมในบริบทเหล่านั้นจะมีความคล้ายคลึงกัน แต่ก็มีรูปแบบของสถาปัตยกรรมทางศาสนาที่แตกต่างกันออกไป

ทั้งนี้เพราะความศักดิ์สิทธิ์และเรื่องราวในตำนานเป็นสิ่งที่อยู่ใน *โลกอันเป็นอุตรภาพ (transcendental realm)* ในขณะที่สัญลักษณ์ทางศาสนาที่นำมาใช้ถ่ายทอดเรื่องราวและประสบการณ์เหล่านั้นเป็นสิ่งที่อยู่ในโลกของความจำกัด/มีขอบเขต (finite realm)[21] ความที่ต้องอาศัยการปรากฏในโลก ทำให้ลักษณะการปรากฏของความศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาในแต่ละกรณีแตกต่างกันออกไป ซึ่งประเด็นนี้สอดคล้องกับแนวคิด “ดำรงอยู่ในโลก” (being-in-the-world) ของ Martin Heidegger (ค.ศ.1889-1976) ซึ่งพยายามจะชี้ให้เห็นว่าการดำรงอยู่ของสรรพสิ่ง จำเป็นเสมอที่จะต้องอาศัยการพิจารณาโลกที่ปรากฏ ซึ่งไม่ใช่แค่เพียงการพิจารณาในเชิงภววิทยา แต่เป็นการสำรวจและการทำเข้าใจถึง “ความเป็น” ที่มนุษย์มีต่อโลกแวดล้อมในทุกย่างก้าวของชีวิต[22]

ดังนั้นวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จึงเลือกกรณีศึกษา *สถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย* มาทั้งหมด 7 กรณีศึกษา โดยที่ทั้ง 7 กรณีศึกษานี้เป็นกรณีศึกษาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยที่ส่วนใหญ่เป็นกรณีศึกษาที่ถูกออกแบบ-ก่อสร้างในช่วงทศวรรษที่ 1950s-1960s ซึ่งเป็นช่วงเวลาแห่งการฟื้นฟูการออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกแบบไทยขึ้นมาอีกครั้งหลังจากห่างหายไปนานกว่าครึ่งศตวรรษ (จากความนิยมสถาปัตยกรรมตะวันตกที่แพร่หลายในช่วงรัชกาลที่ 4-5 ซึ่งทำให้การออกแบบก่อสร้างโบสถ์คาทอลิกในยุคนั้นนิยมทำตามรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกเกือบทั้งหมด) กรณีศึกษาเหล่านี้จึงมีความโดดเด่นและถือเป็น *ต้นแบบสำคัญ* ของสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย โดยสามารถแบ่งหมวดหมู่ของกรณีศึกษาได้เป็นสองประเภทคือ *กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี* และ *กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น* ซึ่งทั้งสองประเภทต่างก็มีบริบทและปัจจัยแวดล้อมที่แตกต่างกัน จึงส่งผลต่อกระบวนการวิเคราะห์ที่แตกต่างกัน

ซึ่งเมื่อนำเอาทฤษฎีที่ได้จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างมิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาเข้าไปวิเคราะห์กรณีศึกษาเหล่านี้ ก็น่าที่จะเห็นมุมมองที่ซ่อนอยู่ ซึ่งอาจถูกละเลยจากวิธีการศึกษาวิจัยแบบเดิมที่มุ่งเน้นแต่การศึกษารูปแบบและความหมายของสัญลักษณ์แต่เพียงอย่างเดียว ก่อนที่จะหาข้อสรุปที่จะเป็นทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนาอื่นๆ ได้ต่อไปในภายภาคหน้า

---

[20] กิตติธัช ชัยประสิทธิ์, "การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร," 36-72.

[21] Paul Tillich, The Meaning and Justification of Religious Symbols, 6.

[22] Martin Heidegger, Being and Time, trans. Joan Stambaugh(New York: State University of New York Press, 1996), 49-50.

1.3 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาถึงนิยาม ความหมาย และองค์ประกอบของ *ความศักดิ์สิทธิ์* ทั้งในแง่การเผยแสดงผ่านคติสัญลักษณ์ในตำนานและการแสดงออกด้านอารมณ์ความรู้สึก
2. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง *ความศักดิ์สิทธิ์* กับ *สถาปัตยกรรมทางศาสนา*
3. เพื่อศึกษากรณีตัวอย่างโบสถ์คาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเผยแสดงของความศักดิ์สิทธิ์ ผ่าน *ความเป็นบริบท (contextuality)* ที่มีปัจจัยที่แตกต่างกัน ซึ่งทำให้เกิดการแสดงออกทางกายภาพที่แตกต่างกันออกไป
4. เพื่อสังเคราะห์ *ทฤษฎี* หรือ *ข้อพิจารณา* ที่ใช้สำหรับวิเคราะห์กระบวนการสร้างความศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ซึ่งครอบคลุมมิติทั้งเชิงกายภาพและสุนทรียภาพ ทั้งความหมายและการเปลี่ยนสภาวะอันเป็นสากล และ การแสดงออกผ่านบริบทอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่ละกรณี

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

1.4.1 ขอบเขตด้านทฤษฎีและข้อมูลที่นำมาศึกษา

เนื่องจากงานวิจัยชิ้นนี้มีความเป็นสหวิทยาการ (multi-disciplinary approach) ซึ่งประกอบด้วยองค์ความรู้ในด้านศาสนาและตำนานวิทยา ด้านอารมณ์ความรู้สึกซึ่งสัมพันธ์กับปรัชญาและสุนทรียศาสตร์ ด้านสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมศึกษา โดยจะมุ่งเน้นไปที่การศึกษาสถาปัตยกรรมเป็นหลัก ดังนั้นการศึกษาในแขนงอื่น จะอาศัยการทบทวนวรรณกรรมจากนักวิชาการที่มีผลงานที่ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายในสาขาต่างๆ เหล่านั้นมาเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์เชื่อมโยงเข้ากับสถาปัตยกรรมทางศาสนา

ด้านของการศึกษาตำนานและคติสัญลักษณ์ จะใช้งาน *The Sacred and The Profane* (1957) ของ Mircea Eliade และ *The Hero with a Thousand Faces* (1973) ของ Joseph Campbell และ *Mythology: the voyage of hero* (1998) ของ David Adams Leeming เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์รูปแบบตำนาน เนื่องจากผลงานเหล่านี้ได้อธิบายถึงระบบของจักรวาลทัศน์ในทางศาสนาและการเดินทางของวีรบุรุษเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ได้อย่างชัดเจนและเป็นระบบระเบียบ อีกทั้งผลงานของบุคคลเหล่านี้ก็ได้รับการยอมรับและมีการอ้างถึงในการศึกษาด้านตำนานวิทยาและการศึกษาประวัติศาสตร์ศาสนาอย่างแพร่หลาย

และด้านอารมณ์ความรู้สึกที่สัมพันธ์กับความศักดิ์สิทธิ์จะใช้แนวคิดเรื่อง *ความเร้นลับอันน่าสะพรึงและตราตรึงใจ (mysterium tremendum et fascinans)* ของ Rudolf Otto ซึ่งมีความสัมพันธ์บางประการกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ของ Immanuel Kant รวมถึงนักปรัชญาและเทววิทยาคนอื่นๆ เป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์

ในขณะที่การวิเคราะห์ด้านทฤษฎีสถาปัตยกรรม จะใช้ทฤษฎีสายปรากฏการณ์วิทยาทางสถาปัตยกรรม ซึ่งพัฒนาโดย Christian Norberg-Schulz มาเป็นกรอบแนวคิดในการศึกษาวิจัย เนื่องจากเป็นกรอบแนวคิดที่มีความเหมาะสมสำหรับการวิเคราะห์ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างศาสนิกชนกับสถาปัตยกรรม

1.4.2 ขอบเขตด้านกรณีศึกษา

กรณีศึกษาประกอบไปด้วยกรณีศึกษาสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกที่มีลักษณะของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในประเทศไทย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่น เช่น มีการใช้รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยทั้งแบบประเพณีหรือแบบพื้นถิ่นเข้ามาใช้ในการออกแบบ-ก่อสร้างวัด โดยเลือกกรณีศึกษาที่ก่อสร้างในช่วงทศวรรษที่ 1950s-1960s ซึ่งเป็นช่วงเวลาแห่งการฟื้นฟูการประยุกต์รูปแบบสถาปัตยกรรมไทยให้เข้ากับวัดคาทอลิก โดยมีเพียงวัดน้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี เพียงกรณีเดียวเท่านั้นที่ก่อสร้างในปี ค.ศ.1984 แต่เนื่องจากกรณีศึกษาดังกล่าว เป็นกรณีศึกษาที่มีความเชื่อมโยงกับกรณีศึกษาในช่วงเวลาข้างต้น จึงถูกนำมารวมอยู่ในการวิเคราะห์ด้วย

ในงานวิจัยชิ้นนี้จะไม่รวมสถาปัตยกรรมแบบโมเดิร์นที่เกิดขึ้นมาภายหลังเข้าไปด้วย เนื่องจากสถาปัตยกรรมแบบโมเดิร์นเป็นการถอดรื้อรูปแบบของท้องถิ่น ทำให้การวิเคราะห์ในเชิงความเป็นบริบท ทำได้ไม่ชัดเจนเท่ากับกรณีศึกษาที่หยิบยืมหรือพัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทย (ทั้งแบบประเพณีและแบบพื้นถิ่น)

โดยกรณีศึกษาที่นำมาวิเคราะห์ในงานวิจัยชิ้นนี้ประกอบด้วย 7 กรณีศึกษา แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มที่หนึ่ง: กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี

1. วัดพระมหาไถ่ ซอยร่วมฤดี กรุงเทพมหานคร
2. วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ กรุงเทพมหานคร
3. วัดนักบุญฟิลิปและยากอบ หัวไผ่ จังหวัดชลบุรี
4. วัดน้อย (chapel) ประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี

กลุ่มที่สอง: กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยแบบพื้นถิ่น

1. วัดอัครเทวดามีคาแอล บ้านซ่งแย้ อำเภอไทยเจริญ จังหวัดยโสธร
2. วัดพระคริสตประจักษ์ บ้านนาบัว อำเภอวานรนิวาส จังหวัดสกลนคร
3. วัดนักบุญนิโคลัส เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี

1.5 วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ซึ่งประกอบไปด้วยสองส่วนสำคัญ คือ ส่วนที่เป็นการค้นคว้าข้อมูลด้านตำนานและความหมายเชิงสัญลักษณ์ รวมถึงการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ผ่านการแสดงออกด้านอารมณ์ความรู้สึก ก่อนจะถูกถ่ายทอดลงมาสู่สถาปัตยกรรมในลักษณะต่างๆ เพื่อนำมาหาข้อสรุปที่เป็นทฤษฎี ก่อนจะนำทฤษฎีดังกล่าวไปทำการวิเคราะห์กรณีศึกษาเพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นบริบทที่แตกต่างกัน ซึ่งทำให้งานวิจัยชิ้นนี้ มีทั้งส่วนที่จะเป็นการศึกษาวิจัยเชิงอุปนัย (inductive research) และนิรนัย (deductive research) ไปพร้อมๆ กัน

คือส่วนแรกที่เป็นการศึกษาเพื่อสรุปเป็นองค์ประกอบของทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์สถาปัตยกรรม จะใช้วิธีการเชิงอุปนัยในการหาข้อสรุป เมื่อได้ข้อสรุปเบื้องต้นแล้วจะนำทฤษฎีดังกล่าวไปวิเคราะห์กรณีศึกษา ซึ่งในขั้นตอนนี้จะเป็นทั้งกระบวนการเชิงอุปนัยและนิรนัย โดยข้อมูลจากการวิเคราะห์กรณีศึกษาแต่ละแห่งจนได้เป็นข้อสรุปบางประการ จะเป็นการศึกษาเชิงอุปนัย ส่วนการพิสูจน์ว่าองค์ประกอบของทฤษฎีที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์กรณีศึกษา จนทำให้มองเห็นแง่มุมในมิติต่างๆ จะเป็นการศึกษาแบบนิรนัย

งานวิจัยชิ้นนี้จะใช้วิธีดำเนินการวิจัยทั้งด้านข้อมูลเอกสาร (Documentary Research) และข้อมูลภาคสนาม (Field Research) โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. **การศึกษาข้อมูลขั้นปฐมภูมิและทุติยภูมิ** ที่เกี่ยวข้องกับคติความเชื่อ ระบบสัญลักษณ์ และการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในศาสนาต่างๆ โดยข้อมูลปฐมภูมิในที่นี้ก็คือเอกสารหรือคัมภีร์ในคติความเชื่อนั้นที่ยังไม่ผ่านการตีความ และข้อมูลขั้นทุติยภูมิก็คือข้อมูลที่มีผู้ศึกษาและตีความเชื่อมโยงในประเด็นต่างๆ ไว้แล้ว
2. **การศึกษาวิเคราะห์และเชื่อมโยงข้อมูล** ขั้นตอนนี้จะนำข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการศึกษาในข้อ 1 มาเชื่อมโยงเข้ากับลักษณะทางกายภาพของสถาปัตยกรรมทางศาสนาในอดีต เพื่อค้นหาจุดร่วมและสังเคราะห์เป็นทฤษฎีที่จะนำมาใช้วิเคราะห์กรณีศึกษาอื่นๆ ในขั้นตอนต่อไป
3. **การเก็บข้อมูลภาคสนาม** ขั้นตอนนี้จะเป็นการนำหัวข้อจากการสังเคราะห์ในข้อ 2 มาเป็นทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์กรณีศึกษาทั้ง 7 แห่ง เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างต้นแบบของสถาปัตยกรรมทางศาสนา และความเป็นบริบทที่ปรากฏอยู่ในแต่ละกรณีศึกษาในรูปแบบที่แตกต่างกัน
4. **การเรียบเรียงและสรุปข้อมูล** คือการสร้างความเชื่อมโยงความสัมพันธ์ทั้งจากความหมายที่ซ่อนอยู่ในคติความเชื่อ, การรับรู้ผ่านมโนทัศน์ของคนในพื้นที่ รวมทั้งลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่มาตอบสนองต่อสิ่งเหล่านั้น เพื่อเข้าใจกระบวนการทั้งหมดที่นำไปสู่ *"การเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ผ่านองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม"* อันเป็นจุดมุ่งหมายหลักในงานวิจัยนี้

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างแนวทางการศึกษาและทำความเข้าใจสถาปัตยกรรมทางศาสนาในรูปแบบใหม่ ที่ไม่ใช่เพียงการมองแต่คติสัญลักษณ์ และ อารมณ์ความรู้สึก แบบแยกส่วนออกจากกัน แต่เป็นการมองอย่างเป็นองค์รวม และเข้าใจการทำงานของสถาปัตยกรรมในฐานะเครื่องมือของมนุษย์ เพื่อให้มนุษย์ได้เข้าไปใช้งาน, มีส่วนร่วม และมีประสบการณ์กับมัน มิใช่เพียงวัตถุที่ตอบสนองต่อปรัชญาการออกแบบสายใดสายหนึ่งเท่านั้น

2. สร้างแนวทางการทำความเข้าใจสำหรับการออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนาในอนาคตที่สามารถตอบสนองต่อผู้ใช้งาน ได้ทั้งในแง่ของความศักดิ์สิทธิ์, ประโยชน์ใช้สอยทางกายภาพ และปัจจัยทางเศรษฐกิจสังคม ที่เชื่อมโยงกับบริบทในท้องถิ่นต่างๆ ทั้งในเชิงอนุรักษ์, พัฒนา, และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

1.7 **นิยามของคำสำคัญที่เกี่ยวข้อง**

“**โลกียสภาวะ**” (profane) คำว่า profane แปลได้ว่า เรื่องที่เกี่ยวข้องกับทางโลก หรือไม่เกี่ยวกับศาสนา ทั้งนี้เพื่อไม่ให้สับสนกับคำว่า secular ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกับ profane แต่ในความเป็นจริง ทั้งสองคำนี้มีนิยามที่แตกต่างกันพอสมควร ในขณะที่ secular หมายถึง เรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา ซึ่งเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกับ religious ซึ่งหมายถึง เรื่องที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ส่วน profane นั้นมีลักษณะคล้ายกับ “สภาวะ” ซึ่งอยู่ตรงข้ามกับ sacred ที่แปลว่า “ศักดิ์สิทธิ์” ดังนั้น เพื่อไม่ให้สับสนกับ secular ในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยจึงขอแปลคำว่า profane ว่า “โลกียสภาวะ” หรือ “โลกียภาวะ” ซึ่งตรงกับนิยามของคำ มากกว่าที่จะแปลว่า “ทางโลก” ซึ่งอาจเป็นได้ทั้ง secular และ profane

“**การเปลี่ยนสภาวะ**” (transformation) ในงานวิจัยนี้เกี่ยวข้องโดยตรงกับ สภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งต้องอาศัยพิธีกรรมและกระบวนการในการเปลี่ยนสภาวะจิตของมนุษย์ จึงขอให้เข้าใจว่าการเปลี่ยนสภาวะในที่นี้ยังมีความหมายรวมถึง การเปลี่ยนสภาวะทางจิตวิญญาณ (spiritual transformation) ด้วย

“**ตำนานวิทยา**” (mythology) แท้จริงแล้วศัพท์ที่บัญญัติโดยราชบัณฑิตสถาน ใช้คำว่า “ปรัมปราวิทยา” แต่เนื่องจากศัพท์คำนี้ไม่เป็นที่คุ้นเคยนักและฟังดูประหลาด ซึ่งอาจจะสร้างความสับสนให้กับผู้อ่านได้ ว่าอะไรคือ “ปรัมปรา” ดังนั้นในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจึงขอใช้คำว่า “ตำนานวิทยา” หรือ “การศึกษาตำนาน” แทนเพื่อง่ายต่อความเข้าใจ ว่าเป็นการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับตำนานในคติความเชื่อต่างๆ

“**วัด**” (Catholic Church) เนื่องจากผู้วิจัยนับถือศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก และในความเชื่อของผู้วิจัยนั้นก็เรียกศาสนสถานว่า “วัด” เช่นเดียวกันกับวัดในพุทธศาสนา เนื่องจากวัดนั้นไม่ได้มีแต่โบสถ์แต่ยังมีองค์ประกอบอื่นๆรวมอยู่ด้วย ประกอบกับที่งานวิจัยชิ้นนี้เลือกกรณีศึกษาทั้ง 7 เป็นกรณีของวัดคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก ซึ่งหลายครั้งที่ผู้วิจัยจะเรียกสั้นๆว่า “วัด” นั้นให้เข้าใจว่าหมายถึงวัดคาทอลิก มิใช่วัดในพุทธศาสนา แต่เมื่อผู้วิจัยจะเรียกวัดในพุทธศาสนาจะใช้คำว่า “วัดในพุทธศาสนา” (Buddhist temple)

“**โบสถ์**” (church building) เนื่องจากในวัฒนธรรมไทยนั้น มักจะเรียกวัดของชาวคริสต์ว่า โบสถ์ ซึ่งเป็นความเข้าใจผิดกันมาตลอดว่า โบสถ์ หมายถึง ศาสนสถานของชาวคริสต์ ทั้งที่จริงๆ แล้วโบสถ์หมายถึงอาคารที่ใช้ประกอบพิธีกรรมหลัก ซึ่งคำว่าโบสถ์ย่อมาจาก อุโบสถ ซึ่งเป็นอาคารสำหรับพระภิกษุสงฆ์ที่ใช้ในการประกอบกิจของสงฆ์ แต่เนื่องจากศาสนสถานของชาวคริสต์หลายแห่งจะไม่มีอาณาบริเวณ แต่จะมีเพียงอาคารที่เป็นโบสถ์เท่านั้น (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในความเชื่อของชาวคริสต์นิกายโปรเตสแตนท์ในประเทศไทย ที่บางครั้งจะเช่าสถานที่ทั่วไปเพื่อมาใช้เป็นโบสถ์ชั่วคราวแทน) จึงทำให้เกิดความเข้าใจผิดอยู่ตลอดในเรื่องของโบสถ์กับวัด ซึ่งในงานวิจัยนี้จะยึดตามลักษณะทางสถาปัตยกรรม ก็คือ เมื่อกล่าวถึงศาสนสถานที่มีอาณาบริเวณโดยรวมจะเรียกว่า “วัด” ในขณะที่ถ้าพูดถึงเฉพาะตัวอาคารจะเรียกว่า “โบสถ์”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรมและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความศักดิ์สิทธิ์ (The Sacred)

"ความศักดิ์สิทธิ์" คือหัวใจสำคัญในงานศึกษาวิจัยชิ้นนี้ จึงถือเป็นเรื่องสำคัญประการแรกที่จะต้องทำการศึกษาถึงนิยามและความหมายของความศักดิ์สิทธิ์ให้ถ่องแท้เสียก่อน เพื่อตอบคำถามสำคัญสองประการ

ประการแรก: ความศักดิ์สิทธิ์ซึ่งถือเป็นแนวคิดที่มีลักษณะที่เป็น *นามธรรม* นั้น สามารถทำการศึกษาวิจัยได้หรือไม่ และกระบวนการศึกษาวิจัยจะมีลักษณะเช่นไร ?

ประการที่สอง: ความศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีคุณลักษณะที่เป็น *นามธรรม* นั้น จะสามารถนำมาศึกษาเชื่อมโยงงานสถาปัตยกรรมซึ่งมีคุณลักษณะที่ *รูปธรรม* ได้อย่างไร ?

2.1.1 นิยามของความศักดิ์สิทธิ์

"ศักดิ์สิทธิ์" ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถานให้คำนิยามไว้ว่า "ที่เชื่อถือว่ามีอำนาจอาจบันดาลให้สำเร็จได้ดังประสงค์, ขลัง, เช่น สิ่งศักดิ์สิทธิ์ วัตถุมงคลศักดิ์สิทธิ์." ซึ่งมาจากการรวมคำว่า ศักดิ์ ซึ่งมีความหมายว่า "อำนาจ, ความสามารถ, เช่น มีศักดิ์สูง ถือศักดิ์; กำลัง; ฐานะ เช่นมีศักดิ์และสิทธิแห่งปริญญานี้ทุกประการ; หอก, หลาว." กับคำว่า สิทธิ์ ซึ่งหมายถึง "อำนาจอันชอบธรรม" ที่ได้รับการรับรองหรือมอบโดยบุคคลหรือกฎเกณฑ์ต่างๆ

จากการนิยามข้างต้น แสดงให้เห็นว่าคำว่า ศักดิ์สิทธิ์ ในภาษาไทยนั้น ใช้บ่งบอกถึง อำนาจ ในการดลบันดาลให้เกิดสิ่งต่างๆของสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเทพเจ้าผู้ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งอาจหมายรวมตั้งแต่ ผีเจ้าป่าเจ้าเขา ผีบรรพบุรุษ ศาสดาและบุคคลสำคัญทางศาสนา วัตถุมงคล อำนาจบารมีของผู้ปกครองหรือกษัตริย์ซึ่งเปรียบได้ดังสมมุติเทพ เป็นต้น ในขณะที่คำว่า ศักดิ์สิทธิ์ ในศัพท์ภาษาอังกฤษจะใช้คำว่า Holy หรือ Sacred โดยคำว่า Holy นั้นมีที่มาจากคำว่า Halig ในศัพท์ภาษาอังกฤษโบราณ ซึ่งเป็นคำวิเศษของคำว่า Hal ที่หมายถึง ความสมบูรณ์ (wholeness/perfection) และยังหมายรวมถึง ความมีสุขภาพดีแข็งแรงสมบูรณ์ไม่เจ็บไม่ป่วย (healthy and uninjured) และ ความสุข (happiness)

ส่วนคำว่า sacred ซึ่งมีที่มาจากคำภาษาละตินคำว่าว่า sacrum นั้น หมายถึง สภาวะที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งถูกแยกตัวออกมาจากสภาวะทางโลก ซึ่งสภาวะทางโลกนี้ในภาษาละตินเรียกว่า profanum ซึ่งแปลว่า เบื้องหน้าวิหาร ซึ่งสื่อถึงสิ่งที่อยู่ ภายนอกพื้นที่วิหาร อันเป็นเรื่องสิ่งที่ไม่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ความสัมพันธ์ระหว่าง "sacrum" และ "profanum" นั้น ถือเป็นประเด็นสำคัญของงานวิทยาพนธ์ชิ้นนี้ซึ่งจะได้กล่าวถึงต่อไปในภายหลัง)

Catherine McCann ได้นิยามความแตกต่างระหว่าง Holy และ Sacred โดยมีใจความว่า คำทั้งสองนี้เป็นคำที่สามารถใช้แทนกันได้ในวงกว้าง แต่โดยมาก Holy จะถูกใช้ในกรณีที่กล่าวถึงบุคคล พระผู้เป็นเจ้า เทพเจ้า นักบุญ หรือผู้ศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย เช่น คำว่า Holy One ซึ่งหมายถึงพระผู้เป็นเจ้า Holy Day ซึ่งหมายถึงวันศักดิ์สิทธิ์ God is Holy หรือ พระเจ้าทรงเป็นความศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น (ในกรณีสันนิษฐานว่า การใช้คำว่า Holy น่าจะมีความสัมพันธ์กับรากศัพท์คำว่า Halig หรือ Hal ซึ่งหมายถึงความสมบูรณ์นั่นเอง เช่น ความสมบูรณ์ในทางศาสนาที่เกิดจากเทพเจ้าผู้สร้างโลกและจักรวาล, ความสมบูรณ์ทางธรรมชาติที่มีวงจรชีวิตในตัวของมันเอง, ความสมบูรณ์ที่หลุดพ้นจากความเจ็บป่วย อยู่เหนือพื้นที่และกาลเวลาที่มีการเสื่อมสลายไป เป็นต้น)

ในขณะที่ sacred มักจะถูกใช้เวลาที่กล่าวถึง วัตถุ สถานที่ หรือปรากฏการณ์ ซึ่งเป็นลักษณะเชิงสัมพัทธ์เสียมากกว่า[23] เช่น ตามความเชื่อของชาวฮินดูถือว่า วัวเป็นสิ่ง(สัตว์)ศักดิ์สิทธิ์และการกินเนื้อวัวเป็นสิ่งต้องห้าม โดยที่ตัววัวเองไม่ใช่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มีความสมบูรณ์ในตัวของมันเอง (holy by itself) แต่เนื่องจากวัวเป็นพาหนะของพระศิวะ ดังนั้นวัวจึงเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ (sacred animal) เพราะเกี่ยวข้องกับเทพเจ้าหรือพระผู้เป็นเจ้าซึ่งเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สมบูรณ์ในตนเอง เป็นต้น นอกจากนี้ sacred ยังอาจถูกใช้ในลักษณะอื่นๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาด้วยก็ได้ เช่น ความทรงจำอันศักดิ์สิทธิ์ของบรรดาวีรบุรุษที่เสียชีวิตไปแล้ว (the sacred memory of a dead hero) สิทธิอำนาจอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred right) การสาบานตนอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred oath) เป็นต้น

จากตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นว่า sacred อาจจะถูกใช้เพื่อสื่อถึงนัยยะด้านจิตวิญญาณที่เกิดจากความเคารพยกย่อง หรือ ความรู้สึกพิเศษที่มีต่อคน/สิ่ง/สถานที่เหล่านั้นเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะสิ่งที่ผู้คนในสังคมยึดถือร่วมกัน หรือ เป็นสิ่งพิเศษในเชิงปัจเจก เช่น ความรู้สึกพิเศษที่มีกับสถานที่เกิด, สถานที่พบคนรักครั้งแรก วันครบรอบวันตายของพ่อแม่ เป็นต้น ซึ่งในสองกรณีแรกนั้นอาจจะถือเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred place) ส่วนกรณีหลังถือเป็นวันเวลาที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred time) ซึ่งแสดงให้เห็นได้ว่า sacred สามารถใช้ในกรณีที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางศาสนาก็ได้ ต่างกับ holy ที่ไม่ถูกนำมาใช้ในลักษณะดังกล่าว

ในขณะที่ Rudolf Otto (ค.ศ.1869-1937) และ Mircea Eliade (ค.ศ.1907-1986) เชื่อว่า ความศักดิ์สิทธิ์ (ไม่ว่าจะเป็น sacred หรือ holy) มีลักษณะคล้ายคลึงกับแนวคิดที่มีรากมาจากภาษาละตินคำว่า “numen” ซึ่งหมายถึง ความศักดิ์สิทธิ์ (divinity) ในขณะที่คำคุณศัพท์ (adjective) ของ numen คือคำว่า “numinous” จะถูกใช้อธิบายถึง สภาวะและการปรากฏตัวของความศักดิ์สิทธิ์[24] แสดงให้เห็นว่า numen กับ holy จะถูกใช้ในลักษณะที่ใกล้เคียงกัน เช่นเดียวกันกับ numinous และ sacred

แต่ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นคำว่า numen/numinious หรือ holy/sacred ต่างก็มีความหมายที่แตกต่างจากคำว่าศักดิ์สิทธิ์ ในภาษาไทย (ที่สื่อถึงอิทธิฤทธิ์และอำนาจของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ดลบันดาลให้เกิดสิ่งต่างๆ ขึ้น) แต่เนื่องจากในภาษาไทย ไม่มีศัพท์คำอื่นที่พอจะทดแทน หรือ ให้ความหมายที่ใกล้เคียงกับคำว่า numen /

---

[23] Catherine McCann, New Paths toward the Sacred: Awakening the Awe Experience in Everyday Living(New York: Paulist Press, 2008), 42.

[24] Rudolf Otto, The Idea of the Holy, trans. John W. Harvey(London: Oxford University Press, 1923), 11.

numinous และ holy / sacred ได้ ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงใช้คำว่า “ศักดิ์สิทธิ์” เพื่อเทียบเคียงกับความหมายของ holy / sacred / numen / numinous (โดยที่ความแตกต่างของคำจะอยู่ที่บริบทของเนื้อหา)

ในขณะเดียวกันวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ พยายามหลีกเลี่ยงการใช้คำว่า numen หรือ numinous เนื่องจากเป็นคำศัพท์ที่ค่อนข้างมีความซับซ้อนและไม่เป็นที่คุ้นเคยสำหรับบุคคลทั่วไปเท่าใดนัก จึงขอใช้คำว่า Holy หรือ Sacred เพราะถือว่าเป็นภาษาร่วมสมัยที่เข้าใจได้ง่ายและผู้คนในยุคปัจจุบันคุ้นเคย และเนื่องจากเนื้อหาหลักในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างความศักดิสิทธิ์ที่แสดงตัวในสถาปัตยกรรมทางศาสนา เช่น สถาปัตยกรรมศักดิ์สิทธิ์ (sacred architecture) สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred place) พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred space) ช่วงเวลาศักดิ์สิทธิ์ (sacred time) ประสบการณ์ศักดิ์สิทธิ์ (sacred experience) พิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ (sacred ritual) เป็นต้น จึงจะขอใช้คำว่า sacred เป็นพื้นฐานในการพูดถึง ความศักดิ์สิทธิ์

2.1.2 **คุณลักษณะของความศักดิ์สิทธิ์**

ความศักดิ์สิทธิ์ (sacredness) มีคุณลักษณะเป็น *ประสบการณ์ (experience)* คือ ต้องพบเห็นหรือสัมผัสด้วยตนเอง เมื่อพบแล้วก็จะรู้สึกได้ถึง *ความแตกต่าง* เสมือนแยกออกระหว่างตอนที่หิวกับตอนที่อิ่ม หรือรู้สึกได้ถึงความหวานที่แตกต่างกันของผลไม้สองชนิด ดังเช่นที่ ปรีชา ช้างขวัญยืน และ สมภาร พรมทา ได้บรรยายไว้ว่า “*การอธิบายด้วยเหตุผลเพียงแต่ทำให้เข้าใจ ไม่อาจทำให้สัมผัสกับความจริงได้โดยตรง เหมือนคนฟังคำอธิบายเรื่องความอิ่ม ย่อมไม่รู้ว่าความอิ่มเป็นอย่างไรถ้าไม่เคยอิ่ม*” [25]

ความหมายของคำว่า *ศักดิ์สิทธิ์* เริ่มมีการพูดถึงอย่างจริงจังในวงการวิชาการสมัยใหม่ ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1913 โดย Nathan Soderblom (ค.ศ.1866-1931) สังฆราชและนักเทววิทยาในคริสต์ศาสนานิกายลูเทอรัน ซึ่งได้อธิบายถึงคุณลักษณะของความศักดิ์สิทธิ์ไว้ว่า...

> *“หัวใจของศาสนาคือ ‘ความศักดิ์สิทธิ์’ และการแยกตัวออกจากกันระหว่าง ‘ศักดิ์สิทธิ์’ (sacred) กับ ‘โลกียะ’ (profane) คือสิ่งที่เป็นพื้นฐานสำหรับชีวิตที่แท้จริงในทางศาสนาทั้งมวล”*[26]

Sonderblom ได้บรรยายถึงนิยามของความศักดิ์สิทธิ์จากรากศัพท์ภาษาฮีบรู **קֹדֶשׁ** *(qodesh)* ซึ่งหมายถึง *ความพิเศษเหนือกว่าปกติ (extraordinary)* โดยยกตัวอย่างจากคัมภีร์ไบเบิ้ลที่กล่าวถึงเหตุการณ์ที่พระเจ้าทรงประหารประชาชนที่มองเข้าไปยังหีบพันธสัญญา (1 ซามูเอล 6: 9) และคนที่จับหีบพันธสัญญาโดยไม่ได้รับอนุญาต (2 ซามูเอล 6: 6-7) จากตัวอย่างข้างต้น Sonderblom พยายามจะแสดงให้เห็นว่าในอดีตกาล ความศักดิ์สิทธิ์ถือเป็น *สิ่งที่อยู่นอกเหนือจากการควบคุมของมนุษย์* และไม่ได้เกี่ยวข้องกับเรื่องของความดีหรือความชั่วแต่ประการใด แต่ในเวลาต่อมาความเข้าใจเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ ค่อยๆ ถูกนำไปผสานเข้ากับ *การกำหนดคุณค่าเชิงศีลธรรม (moralization)* และ *การทำให้เป็นที่ยอมรับหรือคุ้นเคย (domesticated)* ซึ่งช่วยแปรเปลี่ยน

---

[25] ปรีชา ช้างขวัญยืน and สมภาร พรมทา, มนุษย์กับศาสนา(กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 5-6.

[26] Nathan Sonderblom, "Holiness (General and Primitive)," in Encyclopaedia of Religion and Ethics Vol.6, ed. James Hasting(Edinburg: T&T Clark, 1913).

ความรู้สึกของผู้คนที่มีต่อความศักดิ์สิทธิ์ให้มีลักษณะไปในทางที่ *บริสุทธิ์ (pure)* เสียมากกว่าที่จะ *น่าสะพรึงหรือน่าเกรงขาม (terrify)* โดยมีเป้าหมายก็เพื่อช่วยทำให้คนเข้าถึงศาสนาได้มากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นการทำให้มันแปลกแยกออกมาจากแนวคิดที่เป็นจุดกำเนิดดั้งเดิมของตัวมันเองด้วย[27]

จากนิยามดังกล่าวของ Sonderblom ส่งอิทธิพลมาถึง Rudolf Otto (ค.ศ.1869-1937) ซึ่งนำแนวคิดดังกล่าวมาพัฒนา จนสรุปได้เป็นคำที่เรียกว่า *Numinous* (adj.) ซึ่งมาจากรากศัพท์ภาษาละตินคำว่า *Numen*[28] ซึ่งแปลว่า *ศักดิ์สิทธิ์* เพียงแต่ความศักดิ์สิทธิ์ที่ Otto กล่าวถึงในที่นี้ ไม่ใช่ความศักดิ์สิทธิ์ที่มีลักษณะเกี่ยวข้องกับความเป็นมนุษย์หรือคุณงามความดีแต่ประการใด (หมายเหตุ: ในต้นฉบับของงานเขียนของ Otto ซึ่งเป็นภาษาเยอรมันนั้น ใช้คำว่า *Heilig* ซึ่งเทียบเคียงได้กับคำว่า *Halig* ในภาษาอังกฤษโบราณและเทียบได้กับคำว่า Holy ในปัจจุบัน) Otto ได้อธิบายไว้ว่ามนุษย์มักจะนิยามความศักดิ์สิทธิ์โดยใช้ *บุคลาธิษฐาน (personification / anthropomorphism)* และ *เหตุผลนิยม (rationalism)* เพื่อทำ *การกำหนดคุณค่าทางศีลธรรม (moralization)* ให้กับแนวคิดเรื่องความศักดิ์สิทธิ์มาโดยตลอด ซึ่งการกระทำเช่นนั้นเป็นการทำให้แนวคิดเรื่องความศักดิ์สิทธิ์มีภาพลักษณ์ที่ *ผิดเพี้ยน* ไปจากความเป็นตัวตนของมัน[29] เช่นเดียวกับที่ Sonderblom ได้อธิบายก่อนหน้านั้น**

จากแนวคิดของ Otto ความศักดิ์สิทธิ์มีลักษณะเป็น *สภาวะจิต (state of mind)* ที่เกิดขึ้นได้จากการรับรู้ด้วยประสบการณ์และอารมณ์ความรู้สึกที่ *เหนือกว่า (transcend)* มากไปกว่าประสาทสัมผัสทั้งห้า เป็นความรู้สึกในทางศาสนาโดยตรง ที่มักจะพบได้ในสถานการณ์ ที่ความพลุ่งพล่านออกมาจากความศรัทธาอันแรงกล้าส่วนบุคคล (strong ebullitions of personal piety) เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน ผ่านการปฏิบัติพิธีกรรมอันสง่างามอย่างเคร่งครัด (fixed and ordered solemnities of rites and liturgies) ภายใต้บรรยากาศที่อบอวลในศาสนาสถานที่เก่าแก่ (the atmosphere that clings to old religious monuments and buildings)[30] ซึ่ง Otto ได้บรรยายสภาวะจิตในยามที่พบเจอกับความศักดิ์สิทธิ์ไว้ว่า...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

---

[27] Terry R. Wright, "Holiness in the Modern World: Durkheim, Otto, Bataille and Lawrence," in Transforming Holiness, ed. Irene Visser and Helen Wilcox(MA: Peeters Publishers, 2006), 163.

[28] Rudolf Otto, The Idea of the Holy, 7.

[29] Ibid., 1-6.

** การวิเคราะห์ของทั้ง Sonderblom และ Otto นั้น คล้ายคลึงกับการนิยามคำว่า *ปีศาจ (Demon)* ซึ่งมาจากภาษาละตินว่า *Daemon* ซึ่งมีที่มาจากรากศัพท์กรีกว่า ***δαίμων*** ในอดีตคำดังกล่าวนี้ใช้กล่าวถึง *จิตวิญญาณ (spirit)* ซึ่งมักจะออกไปใน *เชิงบวก* เสียมากกว่า กล่าวคือ daemon เป็นได้ทั้ง เทพเจ้า หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คอยช่วยเหลือบรรดาวีรบุรุษในการผจญภัยต่างๆ แต่ภายหลังจากที่ศาสนาคริสต์ได้ลงหลักปักฐานและเจริญรุ่งเรืองขึ้นมาในยุโรป ได้ทำให้นิยามของ daemon เปลี่ยนไปเป็น *เชิงลบ* คือใช้กล่าวถึงวิญญาณชั่วร้ายที่คอยสิ่งสู่และล่อลวงมนุษย์ และเกิดเป็นคู่ตรงข้ามกันระหว่าง *เทวดา (angel)* กับ *ปีศาจ/มาร (daemon)* แต่ในแนวคิดดั้งเดิมสมัยกรีกนั้น ทั้ง angel (ในฐานะจิตวิญญาณที่ดีงาม) และ demon (ในฐานะจิตวิญญาณชั่วร้าย) ต่างเป็น daemon ด้วยกันทั้งคู่ เพียงแต่แบ่งเป็น *Agathodaemon* ซึ่งหมายถึงวิญญาณที่ดี นำแทนด้วยความสุข, สุขภาพ, โชค, ความกล้าหาญ (agathos แปลว่า ความดีงาม) ในขณะที่ *Kakodaemon* หมายถึง วิญญาณชั่วร้าย (kakos แปลว่า ความชั่วร้าย) หรือกล่าวโดยสรุปก็คือ แท้ที่จริงแล้ว daemon มีคุณลักษณะเป็นกลางคือ เป็นได้ทั้งในเชิงบวก(ดีงาม) และเชิงลบ(ชั่วร้าย)

[30] Rudolf Otto, The Idea of the Holy, 12.

"'อ่อนโยน' คล้ายกับ *คลื่นยักษ์ที่แผ่ซ่านไปทั่วทั้งจิตใจ ด้วยอารมณ์ที่เปี่ยมไปด้วยความสงบเงียบ ภายใต้การสักการะบูชาอันลึกล้ำ*

'รวดเร็ว' คล้ายกับ *คลื่นเสียงอันดังกังวานที่นำมาซึ่งความตื่นเต้น จนกระทั่งเสียงนั้นค่อยๆ แผ่วเบาลงแล้วจางหายไป ก่อนที่จิตวิญญาณจะกลับคือสู่โลกียสภาวะ (profane) อีกครั้งหนึ่ง*

'รุนแรง' คล้ายกับ *สิ่งที่ปะทุพวยพุ่งออกมาจากส่วนที่ลึกที่สุดของวิญญาณ พร้อมกับอาการเกร็งและชักกระตุก*

ซึ่งนำไปสู่ *ความรู้สึกตื่นเต้นอันแปลกประหลาดอย่างที่สุด (strangest excitement), ความคุ้มคลั่งที่แสนจะเบิกบานใจ (intoxicated frenzy) ซึ่งนำพาไปสู่ความปิติยินดี (ecstasy)"* [31]

Otto ได้นิยามและจำแนกคุณลักษณะที่เกิดขึ้นมากจาก *ประสบการณ์อันศักดิ์สิทธิ์ ไว้*ภายใต้คำจำกัดความว่า *"Mysterium Tremendum et Fascinans"* ซึ่งอาจแปลได้ว่า "*ความเร้นลับอันน่าสะพรึงและตราตรึงใจ*" (awesome and fascinating mystery) โดยจำแนกกาแนวคิดดังกล่าว ออกมาได้เป็น 5 องค์ประกอบ ดังนี้

1 ความเป็นอื่นอย่างสิ้นเชิง (The wholly other): คำนี้มักจะถูกใช้เวลาที่จะอธิบายสภาวะของพระผู้เป็นเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อบรรยายว่าพระผู้เป็นเจ้านั้น มีสภาวะของการดำรงอยู่ที่แตกต่างจากสรรพสิ่งทั้งหลายที่มนุษย์เคยพบเห็นในชีวิตและประสบการณ์ทั่วไป และมนุษย์ก็ไม่อาจจะทำความเข้าใจต่อสิ่งเหล่านั้นได้ ซึ่งนั่นทำให้มนุษย์เกิด *ความรู้สึกพิศวง (mystery)*

2 องค์ประกอบแห่งความน่าสะพรึง (The element of awfulness/ tremendum): หมายถึง ความรู้สึกที่มนุษย์เกรงกลัว (dread) ต่อสิ่งที่ตนเองไม่รู้จัก และ ดำรงอยู่เหนือกว่าความเข้าใจของตนเอง จนทำให้มนุษย์เกิด *ความสะพรึง* ต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เบื้องหน้า

3. องค์ประกอบแห่งความยิ่งใหญ่ (The element of overwhelming/ majesta): เมื่อมนุษย์ได้ประสบกับความรู้สึกน่าสะพรึง อันเกิดจากความยิ่งใหญ่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เหนือกว่าตนเองมาก สิ่งที่ตามมาก็คือ *ความรู้สึกต้องการการพึ่งพิง (feeling of dependence)* ซึ่งองค์ประกอบจะนำมนุษย์ไปสู่ *ความอ่อนน้อมถ่อมตน (humility)* ภายในจิตใจ

4. องค์ประกอบแห่งพลังหรือความฉับพลัน (The element of energy or urgency): เป็นสิ่งที่พวงพุ่งขึ้นภายในจิตใจ สืบเนื่องมาจากการพบเจอกับความน่าสะพรึงและความยิ่งใหญ่ และถูกแสดงออกมาในเชิงสัญลักษณ์ (symbolical expressions) เช่น ความรู้สึกมีชีวิตชีวา, ความเร่าร้อน, อารมณ์ความรู้สึก, จิตมุ่งมั่น, พลัง, การเคลื่อนไหว, ความตื่นเต้น, กิจกรรม, แรงผลักดัน (vitality, passion, emotional temper, will, force, movement, excitement, activity, impetus)[32]

---

[31] Ibid., 12-13.

[32] Ibid., 23.

5. องค์ประกอบแห่งความงดงามตรึงใจ (The element of fascination): เป็นความรู้สึกที่เบิกบานหรือปีติยินดี ที่เกิดขึ้นพร้อมกันกับ “ความน่าสะพรึง” และ “ความยิ่งใหญ่” ในขณะที่ความรู้สึกข้างต้นทั้งสอง ได้ทำให้มนุษย์เกิด “ความยำเกรง” และ “ความนอบน้อม” ในเวลาเดียวกันก็เกิดแรงกระตุ้น (impulse) ให้มนุษย์หันเข้าหาสิ่งนั้น สิ่งนี้คล้ายๆกับ “ความงดงาม” (grace)* ที่ดึงดูดให้มนุษย์เข้ามาสัมผัส และเมื่อสัมผัสกับมันแล้วก็จะช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์ขึ้นไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง

องค์ประกอบทั้ง 5 นี้ถือเป็น *สภาวะจิต (state of mind)* ที่ Otto เชื่อว่าดำรงอยู่ในศาสนาและความเชื่อทั้งหลายตั้งแต่อดีตกาลจนมาถึงปัจจุบัน แนวคิดดังกล่าวนี้ยังได้กลายมาเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์ในยุคต่อมา

2.1.3 องค์ประกอบของความศักดิ์สิทธิ์

แนวคิดเรื่อง *สภาวะศักดิ์สิทธิ์ (sacred/sacrum)* ที่แยกตัวออกจาก *โลกียสภาวะ (profane/profanum)* จากการศึกษาของ Nathan Sonderblom และ Rudolf Otto ได้ส่งอิทธิพลต่องาน *The sacred and the profane* (1957)[33] ของ Mircea Eliade เป็นอย่างมาก

แต่สิ่งที่ทำให้งานของ Eliade แตกต่างจากคนอื่น ก็คือ ก่อนหน้านั้นนักคิดหลายคน อย่าง Immanuel Kant, Friedrich Hegel, Nathan Sonderblom หรือ Rudolf Otto ได้ใช้วิธีการศึกษาและอธิบายความศักดิ์สิทธิ์ผ่านมุมมองเชิงเทววิทยา, ปรัชญา, สุนทรียศาสตร์, อารมณ์ความรู้สึก ซึ่งทั้งหมดนั้นมีลักษณะที่เป็น *นามธรรม* ในขณะที่ Eliade ได้ศึกษา *การเผยแสดงตัว (hierophany)* ของความศักดิ์สิทธิ์โดยเชื่อมโยงเข้ากับ *ระบบสัญลักษณ์* (symbol) จากตำนานและคติความเชื่อต่างๆ ทั่วโลก ก่อนที่ระบบสัญลักษณ์เหล่านั้นจะแสดงผ่านองค์ประกอบที่เป็น *รูปธรรม* เช่น ศาสนสถาน ช่วงเวลาการประกอบพิธีกรรม, อากัปกิริยาในการประกอบพิธีกรรม, และสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ซึ่งเป็นการดึงจากสิ่งที่เป็นนามธรรมให้มาอยู่ในมิติของรูปธรรม (สื่อสารถึงนามธรรม) และสามารถทำการศึกษาได้อย่างเป็นระบบระเบียบมากยิ่งขึ้น

ด้วยเหตุนี้จึงทำให้งาน *The Sacred and The Profane (1957)* ของ Mircea Eliade กลายมาเป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาเรื่อง สภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ โดยเฉพาะเมื่องานศึกษาวิจัยเหล่านั้นเกี่ยวข้องกับสิ่งที่มีลักษณะเป็นรูปธรรม เช่น สถาปัตยกรรม หรือพิธีกรรม ฯลฯ ก็มักจะพบการอ้างอิงถึงงานเขียนของ Eliade อยู่เสมอๆ โดยในเนื้อหาถัดไปนี้จะเป็นการอธิบายถึง องค์ประกอบทั้ง 4 ที่ Eliade พยายามชี้ให้เห็นว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะใช้ในการวิเคราะห์การสำแดงตนของความสภาวะศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งประกอบด้วย...

---

* ในกรณีนี้ Otto ชี้ว่ามันแค่คล้ายคลึงกับ ความงดงาม (beauty) แต่มันเป็นอะไรที่มากไปกว่านั้นและยิ่งไปกว่านั้น

[33] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, 170-171.

1. **พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์** (Sacred Space): *การปรากฏตัวขึ้นของความศักดิ์สิทธิ์ (hierophany)* ได้ทำให้พื้นที่หรือสถานที่ซึ่งเป็นพื้นที่ทางโลกียะ (profane space) ซึ่งมิได้มีความหมายอย่างไร แปรเปลี่ยนมาเป็น *พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred space)* การแยกตัวระหว่างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และพื้นที่โลกียะถือเป็นภาพสะท้อนของการกำเนิดจักรวาล (cosmogony) ที่ซึ่งสรรพสิ่งได้อุบัติขึ้นมาจาก *ความว่างเปล่าที่ไร้ระเบียบและอลวน (chaos)* มาสู่ *จักรวาล (cosmos)* ที่เปี่ยมด้วยความหมายและระเบียบแบบแผน* ณ จุดศูนย์กลางของการกำเนิดขึ้นของจักรวาล ถือเป็นสถานที่ตั้งของ *แกนจักรวาล/แกนโลก (axis mundi)* ซึ่งแกนจักรวาล/แกนโลกในที่นี้ มิได้หมายถึงแกนจักรวาล/แกนโลกในทางวิทยาศาสตร์ หรือ ไม่ใช่โลกซึ่งเป็นดาวเคราะห์ดวงที่สามในระบบสุริยะหรือจักรวาลที่อยู่นอกเหนือจากโลกในทางกายภาพแต่ประการใด แต่ จักรวาลและโลกในที่นี้หมายถึง *จักรวาลทัศน์/โลกทัศน์ (imago mundi)* ที่มนุษย์แต่ละบุคคลหรือกลุ่มบุคคลร่วมกัน ภายใต้ความเชื่อที่เกิดจากการเผยแสดงผ่านตำนานในศาสนา ซึ่งอุบัติขึ้นมาทับซ้อนกับโลกแห่งความจริงทางกายภาพที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้า

แกนจักรวาลถือเป็นจุดสำคัญที่เชื่อมต่อระหว่าง มิติ/โลก (realm) ในระดับต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน ทั้งสวรรค์ (heaven / paradise) อันเป็นพื้นที่ของพระผู้เป็นเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เบื้องบน โลกมนุษย์ซึ่งอยู่กึ่งกลางของจักรวาล และโลกบาดาลหรือโลกแห่งความตาย (hell / underworld) ซึ่งอยู่ถัดลงไปเบื้องล่างจากโลกมนุษย์ โดยสัญลักษณ์ที่สื่อถึงแกนจักรวาลที่ปรากฏขึ้นในโลกแห่งกายภาพนั้น มักจะมีลักษณะที่สื่อถึงเส้นแนวดิ่งหรือแกนตั้ง (vertical line) เช่น ต้นไม้, ภูเขา, บ่อน้ำ, บันได, เป็นต้น โดยศาสนิกชนในแต่ละความเชื่อ ก็จะมีการรับรู้ถึงแกนจักรวาลที่แตกต่างกันออกไป เช่น ผู้นับถือพระศิวะก็จะถือว่าเขาไกรลาสเป็นแกนโลก เพราะเขาไกรลาสเป็นที่ประทับของพระศิวะ ในขณะที่ชาวมุสลิมก็ถือว่ากะบะฮ์ ที่มัสยิดอัล-ฮาลาม ประเทศซาอุดิอาระเบียเป็นแกนโลก เนื่องจากเป็นสถานที่ซึ่งนบีมูฮัมมัดได้ก้าวเท้าขึ้นสู่สรวงสวรรค์ หรือชาวคริสต์ที่ถือว่าเนินเขาหัวกะโหลกเป็นแกนโลก เพราะเป็นที่ฝังกระโหลกของอาดัมและเป็นที่พระเยซูถูกตรึงกางเขนเพื่อไถ่บาปมนุษย์ เป็นต้น

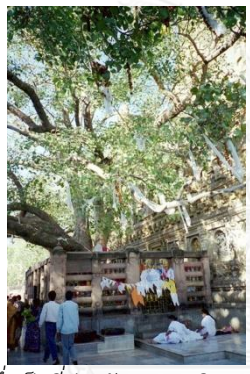
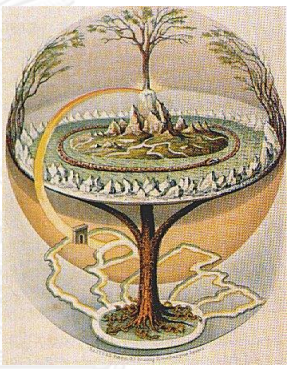
เมื่อมีการปรากฏขึ้นของแกนจักรวาลซึ่งมีลักษณะเป็น *แกนตั้ง (vertical axis)* แล้ว สิ่งที่ตามมาก็คือ *แกนนอน (horizontal axis)* ซึ่งแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสรรพสิ่งที่ในจักรวาล และจากแกนทั้งสองนี้เอง ก็ทำให้เกิดการนิยามและให้ความหมายโลกที่แวดล้อมตนเองในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ตามแต่ละสภาพแวดล้อมที่มนุษย์แต่ละคนได้ประสบพบเจอ ตัวอย่างเช่น ชาวอาหรับที่ใช้ชีวิตในทะเลทรายจะรู้สึกว่าทะเลทรายเป็นบ้าน เป็นที่ๆพระผู้เป็นเจ้าประทับอยู่กับตนดังคำที่ว่า *"The further you go into desert, the closer you come to God."* หรือ *"ยิ่งเจ้าเข้าไปสู่ทะเลทรายลึกมากเท่าไร ก็เสมือนดังเข้าใกล้พระผู้เป็นเจ้ามากเท่านั้น"* ตรงกันข้ามกับชาวอียิปต์ซึ่งอาศัยริมแม่น้ำไนล์ โดยมีแม่น้ำไนล์ซึ่งเป็นต้นกำเนิดแห่งชีวิตอยู่ทางทิศตะวันออก และมีทะเลทรายที่แห้งแล้งอยู่ทางทิศ

---

* คำว่า "cosmos" ซึ่งมีที่มาจากรากศัพท์ภาษากรีกคำว่า **κόσμος** แปลว่า "ระเบียบ" (order) หรือ "การประดับ" (ornament) ซึ่งการประดับในที่นี้สื่อถึงองค์ประกอบที่มีรายละเอียดประดับประดาอันนำไปสู่การทำให้เกิดเป็นรูปทรงที่สมบูรณ์ขึ้นมา ส่วน "chaos" ซึ่งมาจากรากศัพท์ภาษากรีกคำว่า **χάος** แปลว่า "ความว่างเปล่า" (emptiness) หรือ "ช่องว่างอันกว้างใหญ่ไพศาล" (vast void), "รอยแตก" (chasm), "นรก, ทะเลลึก,หุบเหวที่ลึกมาก" (abyss)

ตะวันตก ชาวอียิปต์จึงมีคติความเชื่อที่ว่าทะเลทรายเป็นสถานที่แห่งความตายและไร้ซึ่งชีวิต ดังนั้นทิศตะวันตกจึงใช้เป็นสุสาน ในขณะที่สายน้ำและดวงอาทิตย์ในยามรุ่งอรุณทางทิศตะวันออกเป็นสัญลักษณ์ของชีวิต[34] เป็นต้น

การกำหนดและให้ความหมายกับทิศทางที่สัมพันธ์กับแกนจักรวาล ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างจักรวาลทัศน์ เพื่อกำหนดขอบเขตหรือปริมณฑลของจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้น หลักการนี้ได้ถูกสะท้อนออกมาในการออกแบบศาสนสถาน โดยถือว่าพื้นที่ภายนอกวิหารนั้นเป็นพื้นที่แบบโลกียะ (profane) ซึ่งสอดคล้องกับคำว่า profanum ซึ่งแปลว่าหน้าวิหาร, ในขณะที่พื้นที่ในวิหารนั้นถือเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สะท้อนจักรวาลอันเป็นระเบียบและมีเต็มเปี่ยมด้วยความหมาย ซึ่งจักรวาลทัศน์นี้ได้ทำให้มนุษย์มี *กรอบอ้างอิงแห่งชีวิต (frame of orientation)* ทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรม ซึ่งทำให้มนุษย์ไม่ได้เป็นเพียงสิ่งมีชีวิตที่ล่องลอยและเคว้งคว้างอยู่ในจักรวาลอันว่างเปล่า (void) ที่ไร้ซึ่งขอบเขตและความหมาย อีกต่อไป

ภาพที่ 2.1 ภาพวาดเขาไกรลาส ซึ่งเป็นที่ประทับของพระศิวะและครอบครัว
ภาพที่ 2.2 ต้นพระศรีมหาโพธิ์ซึ่งเป็นสถานที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ ถือเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของชาวพุทธ
ภาพที่ 2.3 ต้นไม้โลกหรือ Yggdrasil ซึ่งสะท้อนคติจักรวาลวิทยาของชาว Nordic
ภาพที่ 2.4 กางเขนในประเทศลิทัวเนียซึ่งผสมผสานกับคติดั้งเดิมของคนพื้นถิ่นในเรื่องต้นไม้โลก
(ที่มาภาพ 2.1-2.4: www.wikipedia.org)

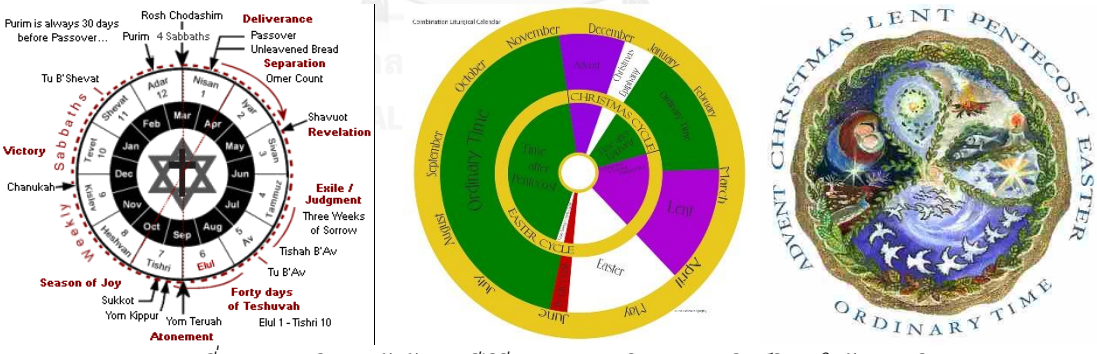
2. **ช่วงเวลาศักดิ์สิทธิ์** (sacred time): สำหรับบรรดาศาสนิกชนทั้งหลาย ก็คือเวลาที่สรรพสิ่งได้ถืออุบัติขึ้นมาในจักรวาลนี้ หรือที่กันเรียกว่า *ช่วงเวลาแห่งการถือกำเนิด (the time of creation)* หรือที่ Eliade ใช้คำว่า illud tempus ซึ่งแปลว่า *เวลานั้น* เพื่อสื่อถึงเวลาแห่งการกำเนิดของจักรวาล และก็เป็นเช่นเดียวกันกับการเกิดขึ้นของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ เวลาศักดิ์สิทธิ์นั้นได้ถูกเผยแสดงผ่านเรื่องราวในตำนานและคติความเชื่อทางศาสนา จากจุดเริ่มต้นที่ไร้ซึ่งระเบียบ (chaos) มาสู่จักรวาล (cosmos) ที่เปี่ยมด้วยความหมาย การเผยแสดงของความศักดิ์สิทธิ์ผ่านองค์ประกอบด้านเวลา ถูกเผยแสดงผ่าน *ช่วงเวลาแห่งเทศกาลทางศาสนา* หรือ *ช่วงเวลาแห่งปีพิธีกรรม (litugical time)* ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าว

[34] Christian Norberg-Schulz, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture(London: Academy Editions, 1980).

มิใช่เป็นเพียงช่วงเวลาที่ผ่านพ้นไปเรื่อยๆ ตามปฏิทินแบบโลกียะเท่านั้น แต่เป็นเวลาที่มีวัฏจักรซึ่งจะวนกลับมาครบรอบในแต่ละปี การวนกลับมาครบรอบเช่นนี้ ได้ทำให้จิตของมนุษย์ระลึกถึงช่วงเวลาแห่งการถือกำเนิดและการดำรงอยู่ของจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์

โดยในแต่ละช่วงของปีพิธีกรรม มนุษย์จะปฏิบัติพิธีกรรมที่เป็นสัญลักษณ์ สะท้อนถึงเหตุการณ์ในตำนานตามแต่ละช่วงเวลา และเมื่อพิธีกรรมได้ถูกปฏิบัติจนครบถ้วนทั้งปีแล้ว ก็เปรียบเสมือนหนึ่งว่าจักรวาลได้ถูกสร้างขึ้นมาใหม่อีกครั้ง (re-actualization of cosmogonic act) ซึ่งถือเป็นการรื้อฟื้นพลังแห่งชีวิตของสรรพสิ่งในจักรวาล ตัวอย่างเช่น พิธีกรรมของชนเผ่านาคี (Nakhi) ที่เมื่อมีคนเจ็บป่วยในหมู่บ้าน คนทรงประจำเผ่าจะทำการสวดภาวนาต่อเทพเจ้าหรือจิตวิญญาณอันศักดิ์สิทธิ์ โดยที่บทสวดนั้นเป็นการพูดถึงการสร้างโลก/จักรวาล ทั้งนี้เพื่อเป็นการดึงสภาพร่างกายและจิตวิญญาณของผู้ที่เจ็บป่วยนั้นกลับไปสู่สภาวะของ *ช่วงเวลาแห่งการกำเนิด (ab origine)* อีกครั้ง[35] หรือชาวเกาะฟิจิ ซึ่งเรียกพิธีการแต่งตั้งหัวหน้าหมู่บ้าน/เผ่าว่าเป็น *“การสร้างจักรวาล” (creation of the world)*[36] เป็นต้น

จากตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นว่าช่วงเวลาแห่งความศักดิ์สิทธิ์ มิใช่สิ่งที่จะถูกเผยแสดงได้ด้วยตัวของมันเอง แต่ต้องอาศัย *พิธีกรรม (ritual)* ซึ่งเป็นการจำลองการกำเนิดขึ้นของจักรวาลและแสดงถึงเป้าหมายของการดำรงอยู่ (ของเหล่าวีรบุรุษในตำนาน) เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยให้ช่วงเวลาศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นสามารถสำแดงตนได้ ดังนั้นพิธีกรรมจึงถือเป็นหัวใจสำคัญในการเผยแสดงเวลาศักดิ์สิทธิ์ (ซึ่งจะได้กล่าวถึงในสองหัวข้อถัดไป)



ภาพที่ 2.5 แผนภูมิแสดงวัฏจักรของปีพิธีกรรมของชาวยิวและชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก

(ที่มาภาพซ้าย: http://www.hebrew4christians.com) (ที่มาภาพกลาง: http://stthomassunvalley.org)

(ที่มาภาพขวา: http://www.notredamenhp.org/)

---

[35] Joseph Francis Charles Rock, "The Na-Khi Naga Cult and Related Ceremonies," The Journal of Asian Studies 14(1954): 279.

[36] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, 82.

3. **ความศักดิ์สิทธิ์ในธรรมชาติ** (Sacredness of Nature): การเผยแสดงของความศักดิ์สิทธิ์ทั้งทางพื้นที่และช่วงเวลา มิได้ถูกกระทำขึ้นมาจากความว่างเปล่า แต่ต้องอาศัย *องค์ประกอบ (element)* หรือ *องค์วัตถุ (object)* ซึ่งช่วยให้สิ่งเหล่านั้นปรากฏขึ้นมาเป็นรูปธรรม ซึ่งองค์ประกอบ / องค์วัตถุที่สำคัญที่สุดและถูกใช้มาตั้งแต่ครั้งโบราณก็คือ *ธรรมชาติที่แวดล้อมตัวมนุษย์* ไม่ว่าจะเป็น ท้องฟ้า, ผืนแผ่นดิน, ต้นไม้, สายน้ำ, ลำธาร, ไฟ, ภูเขา, หุบเหว, ดวงดาว, ดวงอาทิตย์ ฯลฯ ซึ่งในจักรวาลของศาสนานั้น สิ่งเหล่านี้ล้วนอุบัติขึ้นมาจากการสร้างสรรค์ (creation) ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งสิ้น

ในขณะเดียวกันองค์วัตถุทางธรรมชาติเหล่านั้นก็ยังเป็น *ภาพสะท้อน (image)* ที่สื่อถึง *ความหมายที่อยู่เหนือขึ้นไปจากตัวของมันเอง* และภายใต้องค์วัตถุทางธรรมชาตินี้เอง ที่มิติศักดิ์สิทธิ์ได้ซ่อนตัวอยู่ (conceal) และรอเวลาที่จะเผยแสดง (reveal) แก่มนุษย์ โดย Eliade ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ว่า *"เทพเจ้าได้เผยแสดง รูปแบบสภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ (modalities of the sacred) ผ่านบรรดาโครงสร้างและปรากฏการณ์ของโลก/จักรวาล (ที่ปรากฏเป็นรูปธรรม) เหล่านั้น"* [37]

ตัวอย่างเช่น การที่หินศักดิ์สิทธิ์ได้รับการเคารพบูชานั้น มิใช่เพราะมันเป็น *หิน* แต่เพราะมัน *ศักดิ์สิทธิ์* หรือกล่าวให้ชัดเจนขึ้นก็คือ *ความศักดิ์สิทธิ์นั้นสำแดงตนผ่านสภาวะของความเป็นหิน (the mode of being of the stone)*[38] ซึ่งตัวอย่างที่กล่าวมาข้างต้นนี้ คือสิ่งที่ Eliade นิยามว่าเป็น *สิ่งเหนือธรรมชาติ (supernature)* ซึ่งหมายถึง สภาวะความศักดิ์สิทธิ์ที่ซ่อนตัวอยู่ใน *ความเป็น* (state of being) ขององค์วัตถุทางธรรมชาติเหล่านั้น ซึ่งต่างจากความเข้าใจของคนในยุปัจจุบันที่เข้าใจคำว่า supernature ว่าเป็นเรื่องของอภินิหาร, ปาฏิหาริย์ หรืออยู่นอกเหนือจากหลักการทางวิทยาศาสตร์ทั่วไป ทั้งนี้องค์วัตถุทางธรรมชาตินั้นมีมากมาย ดังนั้นในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างองค์วัตถุทางธรรมชาติที่สำคัญๆ ซึ่งถือเป็นแก่นหลักของการเผยแสดงของความศักดิ์สิทธิ์ มาเป็นตัวอย่างพอสังเขป

องค์วัตถุ/องค์ประกอบทางธรรมชาติประการแรกก็คือ *ท้องฟ้า* ด้วยความกว้างใหญ่ไพศาลและไร้ขอบเขต ทำให้ท้องฟ้ากลายมาเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงสรวงสวรรค์ อันเป็นที่อยู่ของบรรดาเทพเจ้าและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมีฤทธิ์อำนาจยิ่งใหญ่เหนือสรรพสิ่งอื่น ตัวอย่างเช่น ตามตำนานของชนเผ่า Achilpa (ซึ่งเป็นชนเผ่าเร่ร่อนที่อาศัยอยู่ในทวีปออสเตรเลีย) หลังจากที่ Numbakula ซึ่งเป็นเทพเจ้าผู้สร้างจักรวาล ได้สร้างสรรค์สรรพสิ่งจนครบถ้วนหมดแล้ว ก็ได้ไต่ทะยานเสา (ซึ่งทำหน้าที่เป็นแกนโลก) และหายขึ้นไปในท้องฟ้าอันไร้กว้างใหญ่ไพศาล ซึ่งนั่นทำให้เมื่อใดก็ตาม ที่มีการย้ายที่ตั้งของหมู่บ้าน ชนเผ่า Achilpa จะเริ่มต้นด้วยการตั้งเสาหลักของหมู่บ้านขึ้น และจะประกอบพิธีกรรมที่จำลองการไต่เสาของเทพ Numbakula เสมอ

กรณีนี้แสดงให้เห็นได้ว่า ท้องฟ้าถือเป็นส่วนหนึ่งของการเผยแสดงตัวของความศักดิ์สิทธิ์ในทางพิธีกรรม โดยที่ *สภาวะความเป็นของท้องฟ้า* อันได้แก่ ความสูง ไร้ซึ่งขอบเขต ความเป็นนิรันดร์

---

[37] Ibid., 116.

[38] Ibid., 118.

และความทรงพลัง ได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ซึ่งสะท้อนถึง ความเป็นอุตรภาพ (transcendence) การสำแดงพลัง และความเป็นนิรันดร์ของเทพเจ้าผู้สร้างจักรวาลขึ้นมานั่นเอง ในทางตรงกันข้าม *ผืนดิน (earth)* ด้วยความที่เป็นแหล่งกำเนิดของสรรพชีวิตบนโลก ซึ่งไม่ว่าจะเป็น พืช หรือ สัตว์ แม่น้ำลำธาร หรือภูเขา ล้วนแต่อาศัยผืนดินด้วยกันทั้งสิ้น ทั้งได้อาศัย อยู่กิน และเมื่อถึงความตายก็กลับไปสู่ผืนดิน ดังบทเพลงของโฮเมอร์ (Homeric Hymn)* ที่ว่า...

> *"จงใคร่ครวญถึงผืนดิน ซึ่งเป็นมารดาของสรรพสิ่ง ข้าจะร้องเพลง (สรรเสริญ) แด่ผืนดินอันมั่นคง เทพเจ้าผู้เก่าแก่ที่สุดในบรรดาเทพเจ้าทั้งมวล ผู้ซึ่งอุ้มชูสรรพชีวิตบนโลกใบนี้; สรรพสิ่งทั้งหลายล้วนดำรงอยู่บนแผ่นดินอันศักดิ์สิทธิ์นี้ สรรพสิ่งทั้งหลายไม่ว่าจะในมหาสมุทร หรือ ทุกๆสิ่งที่โบยบินบนท้องฟ้า ล้วนแต่อาศัยผืนดินแห่งนี้ในการหล่อเลี้ยงชีวิตทั้งสิ้น. ด้วยพระองค์, พระแม่ผู้ศักดิ์สิทธิ์, บรรดามนุษย์ทั้งหลายจะได้สำราญเปรมปรีกับบรรดาพงศ์พันธุ์ และ โชคชะตาแห่งการเพาะปลูกของพวกเค้า. ด้วยอำนาจของท่าน ผู้ซึ่งสามารถจะมอบชีวิตให้หรือพรากมันไปจากเหล่ามนุษย์ทั้งหลาย"* [39]

ในตำนานโบราณ จึงถือว่าผืนดินถือเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึง การกำเนิด (จากครรภ์ของมารดา) และความตาย (กลับสู่ครรภ์ของมารดาอีกครั้ง) ดังนั้นพระแม่ธรณีจึงถือเป็นทั้งผู้อุ้มชู ผู้ให้ชีวิต และผู้เรียกชีวิตคืนได้ในเวลาเดียว

การเสพสังวาสระหว่าง *พ่อฟ้า* และ *แม่ธรณี* ถือเป็นความสัมพันธ์มิอาจจะแยกออกจากกันได้ เพราะถ้าปราศจากการหลั่งน้ำจากฟ้า หรือการอุ้มชูของผืนดิน สรรพชีวิตทั้งหลายก็มิอาจจะถือกำเนิดขึ้นมาบนโลกใบนี้ได้ กระบวนการเช่นนี้เป็นภาพสะท้อนกันไปมาเชิงสัญลักษณ์ระหว่าง ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และ การเสพสังวาสของบรรดาสัตว์ทั้งหลาย (โดยเฉพาะมนุษย์) โดยในเชิงสัญลักษณ์การหลั่งสายฝนจากฟากฟ้าลงสู่ผืนดิน ซึ่งทำให้เกิดความอุดมสมบูรณ์และชีวิต ก็เปรียบเสมือนการหลั่งน้ำอสุจิของเพศชายเข้าสู่ครรภ์ของเพศหญิงจนทำให้เกิดชีวิตขึ้นมา ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างท้องฟ้า-ผืนดิน และ เพศชาย-เพศหญิง จึงกลายมาเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนความหมายซึ่งกันและกัน คนโบราณจึงขนานนามท้องฟ้าว่า "พ่อ" ผู้ปกปักษ์ดูแล และ ขนานนามธรณีว่าเป็นดั่ง "แม่" ผู้อุ้มชูเลี้ยงดูชีวิต และจากการสังวาสกันของพ่อฟ้าและแม่ธรณี สิ่งที่งอกเงยขึ้นมานั้นก็คือ *ต้นไม้ (tree)* ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของ *พลังชีวิต (life force)*

ต้นไม้ นอกจากจะให้ชีวิต ผ่านราก, ลำต้น,ใบ, ดอก ผลของมัน และเป็นสถานที่เก็บน้ำและความชุ่มชื้นแล้ว ในขณะเดียวกันต้นไม้ก็มีรากหยั่งลึกลงสู่ใต้ดินและมีลำต้นและกิ่งด้านสาขาที่พุ่ง

---

* บทเพลงของโฮเมอร์ (Homeric Hymn) นั้นเป็นบทเพลงที่ถูกบันทึกไว้ในสมัยกรีก เพื่อใช้สดุดีบรรดาเทพเจ้าทั้งหลาย โดยคำว่า "โฮเมอร์" มิได้สื่อถึงว่ากวีโฮเมอร์เป็นผู้แต่ง แต่ถูกใช้เพื่อยกย่องความยิ่งใหญ่ของการประพันธ์เฉกเช่นเดียวกับบทประพันธ์ของกวีผู้ยิ่งใหญ่ในยุคกรีกอย่างโฮเมอร์เท่านั้นเอง

[39] Andrew Lang, The Homeric Hymns: A New Prose Translation; and Essays, Literary and Mytholog(London: G. Allen, 1899), 2546.

ทะยานขึ้นสู่เบื้องบน ซึ่งทำให้ต้นไม้ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของ *การเชื่อมต่อ (mediating)* และ *การทะยาน (ascend)* ไปสู่ภพภูมิต่างๆ ทั้งท้องฟ้าซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของดินแดนสวรรค์ และใต้ผืนดินซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของโลกบาดาลหรือโลกแห่งความตาย ดังนั้นในหลายคติความเชื่อ ต้นไม้จึงเป็นสัญลักษณ์ของแกนโลก (axis mundi) ที่เชื่อมโลก/ภพภูมิต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน จากรากที่หยั่งลึกอยู่ภายในโลกบาดาลซึ่งอยู่เบื้องล่าง, มาสู่ลำต้นที่ปรากฏในโลกมนุษย์ซึ่งอยู่ ณ กึ่งกลางจักรวาล และยอดไม้ที่แทงทะลุขึ้นสู่สวรรค์ชั้นฟ้า และด้วยเหตุนี้เอง ต้นไม้จึงเป็นสิ่ง/สถานที่เก็บ *พลังแห่งชีวิต* และ *ภูมิปัญญาของจักรวาล* ไว้ในตัวมันด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ต้นไม้แห่งความชีวิต และ ต้นไม้แห่งความรู้ดี-รู้ชั่วของคัมภีร์ปฐมกาล (Genesis) ของศาสนาตระกูลอับราฮัม ต้นอิกดราซิล (Yggdrasil) ในตำนานของพวกแสกนดิเนเวียน ต้นโพธิ์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งการรู้แจ้งในสรรพสิ่ง ในความเชื่อทางพุทธศาสนา ต้นไม้ในคติความเชื่อของชาวไทเผ่าต่างๆ ซึ่งที่ทำหน้าที่แยกฟ้ากับผืนดินออกจากกัน และทำให้สิ่งมีชีวิตทั้งหลายสามารถอาศัยอยู่บนโลกใบนี้ได้อย่างสมบูรณ์[40] เป็นต้น

น้ำ ซึ่งเป็นของเหลวที่ไร้รูปทรงที่ชัดเจน รวมถึงสามารถแปรเปลี่ยนและหลอมรวมสรรพสิ่งให้กลายเป็นหนึ่งเดียวกับตัวมันได้ *ความไร้รูป (formless)* ของน้ำเปรียบเสมือน *ช่วงเวลาแห่งความยุ่งเหยิง (chaos)* หรือ สภาวะก่อนการถือกำเนิดขึ้นมาของห้วงจักรวาล ดังนั้นน้ำจึงถูกนำมาใช้แทนสัญลักษณ์ของความตายและถือกำเนิดขึ้นมาใหม่ ความไร้รูป ของน้ำ ยังถูกสะท้อนผ่านสัตว์ในตำนานประเภท มังกรหรืองู (dragon, serpent, snake) เนื่องจากมังกรหรืองู มีลักษณะร่างกายที่เลื้อยไปกับผืนดิน-สายน้ำ สัตว์ประเภทนี้จึงเป็นสัญลักษณ์ที่อยู่คู่กับความไร้รูปของมหาสมุทรแห่งความยุ่งเหยิงก่อนการถือกำเนิดของจักรวาลมาโดยตลอด โดยในในตำนานโบราณ บรรดาวีรบุรุษหรือเทพเจ้ามักจะทำการปราบมังกร/งูเหล่านั้น เพื่อที่สร้างโลก/จักรวาลขึ้นมา ดังเช่นที่เทพเจ้ามาร์ดุกปราบมังกรเทียเม็ตก่อนจะนำร่างกายมันมาสร้างโลก ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงการมีชัยชนะต่อความอลวนยุ่งเหยิง และ สร้างโลกที่เต็มเปี่ยมด้วยความศักดิ์สิทธิ์และความหมายขึ้นมา รวมถึงเป็นสัญลักษณ์ถึงการมีชัยชนะเหนือความตาย ดังเช่นการที่พระเยซูมารับพิธีล้าง (baptism) ที่แม่น้ำมาจอร์แดนซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการเอาชนะความบาป ความชั่วร้าย ความยุ่งเหยิง และการกำเนิดเกิดใหม่ทางจิตวิญญาณ หรือ การที่โนอาห์และครอบครัวรอดพ้นจากน้ำท่วมโลก ซึ่งเป็นเครื่องหมายถึงความตายจากโลกเก่าที่เปี่ยมไปด้วยบาป และ ถือกำเนิดขึ้นมาใหม่จากสายน้ำแห่งการชำระล้าง

*ดวงอาทิตย์, ดวงจันทร์ และระบบของวัน*เวลา ทั้งหมดเป็นสัญลักษณ์ของการเปลี่ยนแปลงตามวัฏจักรทางธรรมชาติ จากการขึ้น-ลงของดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ อันนำมาซึ่งแสงสว่างและความมืดสลับสับเปลี่ยนหมุนเวียนกันไป ได้กลายมาเป็นเครื่องหมายสะท้อนถึง ความตายและการถือกำเนิดขึ้นมาใหม่ นอกจากนี้ดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ ก็ยังเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายในตัวของมันเองด้วย โดยที่ดวงอาทิตย์เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึง ความนิรันดร์ของแดนสวรรค์ รวมถึงพลานุภาพของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่แผ่ออกมา ดังเช่นแสงอาทิตย์ในยามรุ่งอรุณ ในขณะที่ดวงจันทร์เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อ

---

[40] ปฐม หงส์สุวรรณ, การครั้งหนึ่งว่าด้วยตำนานกับวัฒนธรรม(กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550), 302-303.

ถึงชีวิตบนโลกที่มีลักษณะเป็นไปตามวัฏจักร ซึ่งสลับเปลี่ยนหมุนเวียนกันไป จากการกำเนิด, เติบโต, ตายลง และถือกำเนิดขึ้นใหม่อีกครั้ง

องค์ประกอบทางธรรมชาติที่นำแสดงในหัวข้อนี้ ไม่ใช่สัญลักษณ์ทั้งหมด เพราะสัญลักษณ์ในแต่ละท้องถิ่นและตำนานความเชื่อนั้นมีมากมายนับไม่ถ้วน แต่ทั้งนี้สัญลักษณ์เหล่านั้นก็จะมีโครงสร้างร่วมกันบางประการ เช่น เรื่องของการสร้างโลก การดำรงอยู่ของแกนจักรวาล สภาวะคู่ตรงข้ามที่ส่งเสริมกันเช่นกรณี พ่อฟ้า-แม่ธรณี รวมถึงความตายและการถือกำเนิดใหม่ ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้ได้ถูกสะท้อนผ่านปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่อยู่รอบตัวมนุษย์ ดังนั้นในการศึกษาความหมายจากตำนานหรือพิธีกรรม จึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจ *ความหมายขององค์ประกอบทางธรรมชาติในตำนาน* ควบคู่กันไปกับการเปิดเผยเร่องราวต่างๆ เสมอ

4. **การดำรงอยู่ของมนุษย์และชีวิตศักดิ์สิทธิ์** (Human Existence and Sanctified Life): หัวข้อนี้ได้แสดงให้เห็นว่า ไม่เพียงแต่การกำเนิดขึ้น ดำรงอยู่ และสลายไปของจักรวาลเท่านั้นที่เปี่ยมความหมายอันศักดิ์สิทธิ์ แต่ *ชีวิตและการดำรงอยู่ของมนุษย์* ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ของจักรวาล ก็ถือเป็นส่วนหนึ่งของความศักดิ์สิทธิ์ที่เผยแสดงด้วยเช่นกัน ในหลากหลายความเชื่อทั่วโลก มักจะมีคำอุปมาที่ใช้สื่อความหมายระหว่างร่างกายและองค์ประกอบทางธรรมชาติอยู่มากมาย เช่น ดวงตาเปรียบเสมือนดวงอาทิตย์และดวงจันทร์ (เพราะทำให้มองเห็น), ลมหายใจเปรียบดังพายุ, กระดูกที่แข็งแรงเสมือนหนึ่งหินผา, เส้นผมเปรียบเหมือนต้นหญ้าที่พลิ้วไหวตามสายลม, มดลูกและท้องเปรียบเสมือนถ้ำที่เป็นที่อาศัย, ความคดเคี้ยวของลำไส้เปรียบเสมือนเขาวงกตอันซับซ้อน, กระดูกสันหลังเสมือนหนึ่งเป็นแกนโลกที่เป็นหัวใจและรักษาระบบร่างกายทั้งหมดไว้ เป็นต้น[41]

หรือตัวอย่าง ในคัมภีร์พฤหทารัณยกะ อุปนิษัท ได้กล่าวถึงพิธีการแต่งงานระหว่างชายและหญิง โดยผู้ชายจะกล่าวปฏิญาณตนดังเช่นคำของพระศิวะที่กล่าวแก่พระนางปารวะตี (ภรรยาของพระศิวะ) โดยมีเนื้อความว่า *"....ข้าคือบทเพลง ส่วนเจ้าก็คือถ้อยคำในบทเพลงนั้น, ข้าคือสวรรค์ ส่วนเจ้าก็คือผืนดิน, เราทั้งสองจะดำรงอยู่ร่วมกันและกลายมาเป็นบิดา-มารดาของบุตรของพวกเรา" (Brihadaranyaka Upanishad VI, 4, 20)* ซึ่งจากตัวอย่างดังกล่าวได้แสดงให้เห็นได้ว่า การเสพสังวาสระหว่างชายและหญิง และ การสมสู่ของฟ้าและผืนดิน (ซึ่งบันดาลให้เกิดชีวิตขึ้นมาบนโลก) ได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนความหมายซึ่งกันและกัน จากระดับของร่างกายไปสู่ระดับของจักรวาล และเมื่อร่างกายของมนุษย์ถือเป็นดังภาพสะท้อนของจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์แล้ว ดังนั้นการรู้จักตนเอง (ทั้งร่างกายและจิตใจ) ก็คือการรู้จักโลก/จักรวาลและความศักดิ์สิทธิ์ที่ดำรงอยู่ในโลกด้วย เพราะทุกท่วงท่าของร่างกายมนุษย์ ถือว่าเป็นการสะท้อนความหมายในระดับที่อยู่เหนือขึ้นไปกว่าตนเอง ทำให้มนุษย์ได้ตระหนักรู้ถึงการดำรงอยู่ของจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์ที่พระผู้เป็นเจ้า/สิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้สร้างสรรค์ขึ้นมา

---

[41] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, 168-169.

นอกจากนี้ Eliade ยังแสดงได้ให้เห็นด้วยว่าไม่เพียงแต่ร่างกายและธรรมชาติที่สะท้อนความหมายกันไปมาเท่านั้น แม้แต่ที่อยู่อาศัย ศาสนสถาน หรือสถาปัตยกรรมที่อยู่ในชีวิตของมนุษย์ ก็ถือเป็นองค์ประกอบในจักรวาลที่สะท้อนความหมายซึ่งกันและกันด้วย ตัวอย่างเช่น ในคัมภีร์หัตถะโยคะ (Hatha-Yogic) ได้กล่าวไว้ว่า *"ร่างกายเปรียบเสมือนบ้านที่มีเสาหลักและประตูเก้าบ้าน..." (Goraksha Shataka, 14)* ในขณะที่หอคอยในวิหารของอินเดียนั้นก็จะมีช่องเปิดอยู่ด้านบน ซึ่งมีชื่อเรียกว่า Brahmarandhra ซึ่งแปลว่า "รู/ช่องทางแห่งพรหม" ซึ่งเป็นชื่อเดียวกันกับจุดด้านบนของกระโหลกศีรษะ และเป็นจุดที่ อัตมัน (Atman) หรือจิตวิญญาณของแต่ละบุคคล จะไปเชื่อมต่อกับ ปรมัตมัน หรือ พรหมมัน (Brahman) ซึ่งเป็นจิตวิญญาณอันสูงสุด

ขณะเดียวกันจุดนี้ก็เป็นจุดที่ศพของผู้ตายจะถูกเปิดกะโหลกออก เพื่อให้วิญญาณออกจากร่าง ซึ่งสอดคล้องกับในบางคติความเชื่อ ที่เมื่อมีคนตายก็จะมีพิธีกรรมในการเอาแผ่นหลังคาบ้านบางส่วนออก เพื่อให้วิญญาณออกจากร่าง/บ้านได้ง่ายขึ้น เป็นต้น[42] ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนแต่เป็นภาพสะท้อนกันไปมาระหว่างความสัมพันธ์ของร่างกายที่ถือเป็น *จุลจักรวาล (microcosm)* ผ่านสถาปัตยกรรมในฐานะตัวกลาง และไปสู่ธรรมชาติในฐานะ *มหจักรวาล (macrocosm)*

การเปลี่ยนผ่านไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง จากการเกิดไปสู่ความตาย จากภายนอกไปสู่ภายใน จากดวงอาทิตย์ไปสู่ดวงจันทร์ จากวันไปสู่คืน จากโลกียะไปสู่ศักดิ์สิทธิ์ ทั้งหมดจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมี *ช่องเปิด (opening)* และ *เส้นทาง (passage)* ที่นำไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง Eliade ได้ชี้ให้เห็นว่า ตั้งแต่อดีตกาลมนุษย์ในแต่ละความเชื่อทั่วมุมโลกจะมีพิธีกรรมอย่างหนึ่งร่วมกัน นั่นก็คือ *"พิธีกรรมแห่งการเปลี่ยนผ่าน" (Rite of Passage)* ซึ่งเป็นพิธีกรรมสำคัญ เพราะเป็น *การเปลี่ยนสภาวะ (transformation)* จากสภาวะหนึ่งไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง

พิธีกรรมแห่งการเปลี่ยนผ่าน มีตั้งแต่ยามแรกเกิด โดยบางคติความเชื่อถือว่าถ้าเด็กทารกที่ถือกำเนิดมาแต่ยังไม่ผ่าน *พิธีแห่งการถือกำเนิด* เด็กที่เกิดมานั้นก็ยังไม่ถือว่า *มีชีวิต* และจะไม่ได้รับการยอมรับเป็นสมาชิกของสังคมนั้น ต่อมาเมื่อเด็กเหล่านั้นเติบโตจนถึงวัย ก็จะต้องทำ *พิธีเพื่อเปลี่ยนผ่านสู่สภาวะความเป็นผู้ใหญ่* เพื่อจะได้เรียนรู้บทบาทและหน้าที่ของตนบนโลกใบนี้ ซึ่งถ้าเป็นผู้ชายก็มีหน้าที่ต้องหาล่าสัตว์และหาอาหาร หรือ ถ้าเป็นผู้หญิงก็จะดูแลเรื่องการปรุงอาหารและการอยู่อาศัยของครอบครัว ต่อมาเมื่อเข้าสู่วัยเจริญพันธุ์และพร้อมที่มีคู่ครอง ก็จะได้รับอนุญาตให้จบคู่และสร้างครอบครัวโดยผ่าน *พิธีแต่งงาน* ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการเปลี่ยนผ่านจากวัยรุ่นที่อยู่กับเพื่อนฝูง ไปสู่การสร้างครอบครัวและให้กำเนิดชีวิตใหม่ จากผู้ชายก็จะกลายเป็น *พ่อ* จากผู้หญิงกลายเป็น *แม่* และสุดท้ายก็คือ พิธีเปลี่ยนถ่ายจาก *ความเป็น* ไปสู่ *ความตาย* เพื่อให้เกิดการยอมรับจากสังคมของผู้ตาย/วิญญาณ (community of dead) พิธีกรรมการเปลี่ยนผ่านทั้งหมด ตั้งแต่การกำเนิดจนถึงความตาย ถือเป็นเครื่องหมายสะท้อนว่ามนุษย์ มิใช่สิ่งสมบูรณ์แบบในตนเองเมื่อยามถือกำเนิดขึ้นมา เพราะชีวิตที่กำเนิดมานั้นก็เป็นเพียงสถานะที่ถูกมอบให้โดยธรรมชาติเท่านั้น แต่การที่มนุษย์จะมีชีวิตศักดิ์สิทธิ์อัน

---

[42] Ibid., 174-175..

สมบูรณ์แบบ (ดังเช่นที่บรรดาเทพเจ้าและวีรบุรุษทั้งหลายได้กระทำมาก่อน) ก็ต่อเมื่อมนุษย์ได้ *ตาย* จากชีวิตแรกอันเป็นโลกียสภาวะที่ธรรมชาติมอบให้ และ *ถือกำเนิดขึ้นใหม่* ในโลกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (died in profane world, rebirth in sacred world)

2.1.4 ความศักดิ์สิทธิ์กับการศึกษาวิจัย

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าองค์ประกอบทั้ง 4 (ซึ่งเป็นหัวใจของการวิเคราะห์การเผยแสดงความศักดิ์สิทธิ์ในงานของ Eliade) ล้วนแต่สัมพันธ์เชื่อมโยงกันอย่างไม่สามารถจะแยกออกจากกันได้ ทั้งในแง่ของพื้นที่ เวลา ธรรมชาติ และอากัปกริยาที่แสดงออกในเชิงพิธีกรรม ซึ่งการทำความเข้าใจการเผยแสดงตัวของความศักดิ์สิทธิ์ผ่านองค์ประกอบเหล่านี้ ถือเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญสำหรับการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาในงานวิจัยชิ้นนี้ และจากข้อมูลข้างต้นได้แสดงให้เห็นข้อเท็จจริงที่ว่า การศึกษาวิเคราะห์ความศักดิ์สิทธิ์ไม่สามารถจะทำได้ด้วยตัวของมันเอง เพราะแนวคิดของความศักดิ์สิทธิ์ถือเป็นสิ่ง *นามธรรม (abstract)* และ *ไม่สามารถจับต้องได้ (intangible)* แต่การศึกษาและวิเคราะห์ความศักดิ์สิทธิ์จะกระทำได้ก็ต่อเมื่อ เป็นการศึกษาการปรากฏของความศักดิ์สิทธิ์ผ่านองค์ประกอบอื่นๆ เช่น

- พิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred ritual) ซึ่งหมายถึงพิธีกรรมที่ประกอบขึ้นอย่างถูกต้องตามกระบวนการและมีรูปแบบชัดเจนซึ่งมีกระบวนการที่ต้องกระทำให้ถูกต้องเสมอ
- วัตถุศักดิ์สิทธิ์ (sacred object) เช่น ผ้าพันพระศพของพระเยซู, พระธาตุ (holy relic) ของพระพุทธเจ้าหรือพระอรหันต์ต่างๆ เป็นต้น
- สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred place) เช่น มัสยิดอัล-ฮารามที่เมืองมักกะห์ ประเทศซาอุดิอาระเบียของชาวมุสลิม สังเวชนียสถานทั้ง 4 ในพุทธศาสนา กำแพงร้องไห้ที่เมืองเยรูซาเลมของชาวยิว โบสถ์แห่งการกำเนิดของพระเยซูคริสต์ ที่เมืองเยรูซาเลม เป็นต้น

จากเนื้อหาและตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นว่าความศักดิ์สิทธิ์ มีคุณลักษณะที่สัมพันธ์กับสิ่งที่ปรากฏอยู่ในโลกของกายภาพอย่างแยกออกจากกันมิได้ แต่ถึงกระนั้นก็ไม่ได้หมายความว่า กายภาพที่ปรากฏเป็นรูปธรรมจะมี *ความศักดิ์สิทธิ์ในตัวของมันเอง (sacred in itself)* เพราะแท้ที่จริง พิธีกรรมก็เป็นเพียงอากัปกริยาแบบหนึ่ง สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ก็อาจจะเป็นเพียงแค่สิ่งปลูกสร้างธรรมดาๆ ที่เกิดจากอิฐ ไม้หรือปูนนำมาตกแต่งเข้าไว้ด้วยกัน หรือเทวรูปในวิหารก็เป็นแค่เพียงโลหะที่ถูกนำมาสร้างให้เป็นรูปร่างขึ้นมาเท่านั้น ซึ่งโดยตัวของสิ่งเหล่านี้หาได้มีความศักดิ์สิทธิ์หรือมีความหมายต่อจิตใจของศาสนิกชนไม่ แต่เป็นเพราะการเผยแสดงตัวของความศักดิ์สิทธิ์ผ่าน *ระบบสัญลักษณ์* ที่เชื่อมโยงกับ *ตำนาน* ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบทางพื้นที่ เวลา ธรรมชาติแวดล้อม และอากัปกริยาในพิธีกรรม รวมถึงการที่มนุษย์ได้เข้าไปมี *ประสบการณ์ร่วม* กับการเผยแสดงตัวขององค์ประกอบเหล่านั้นต่างหาก ที่ช่วยทำให้ *มิติศักดิ์สิทธิ์* ปรากฏขึ้นมาภายในจิตใจของมนุษย์

โดยการปรากฏของมิติศักดิ์สิทธิ์จะเป็นไปในลักษณะที่ *ซ้อนทับกับโลกแห่งกายภาพ* จนทำให้กายภาพเหล่านั้น *ถูกยกระดับ (transcend)* จาก พื้นที่/เวลา/วัตถุ/อากัปกริยาทางโลกียะ (ที่ไม่มีความหมายพิเศษใดๆ) ให้กลายมาเป็นพื้นที่/เวลา/วัตถุ/อากัปกริยา ที่ดำรงอยู่ในสภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเปี่ยมไปด้วยความหมายต่อชีวิตและจิตใจของมนุษย์ทั้งหลาย

เราจะเห็นได้ว่าความศักดิ์สิทธิ์ในทางศาสนา มีลักษณะสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ คือเป็นความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับสรรพสิ่งรอบตัวผ่าน *ประสบการณ์รับรู้ที่เกิดขึ้นจริง* ไม่ใช่เพียงการบรรยายด้วยคำพูด หรือ เพียงจากการรวบรวมไว้เป็นองค์ความรู้เหมือนองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์เท่านั้น แต่เป็นความจริงที่เกิดขึ้นในอีกระนาบหนึ่งที่ *อุบัติขึ้นมา (emerge)* ซ้อนทับกับระนาบของโลกแห่งความจริงที่ประจักษ์ตรงหน้า

ดังที่ อนันดา กุวารสวามี นักปรัชญาศาสนาชาวอินเดียได้บรรยายเอาไว้ว่า *"เรื่องราวหรือประสบการณ์เหล่านั้นต้องเป็นความจริงเสมอหรือไม่ก็ไม่เคยเป็นจริงเลย*[43]

โดยที่ *ความจริงที่ถูกเปิดเผยผ่านตำนาน (the reality narrated in the myth)* ดังกล่าวนี้ อาจจะไม่ใช่ความจริงที่เกิดขึ้นในทางกายภาพ หรือ จักรวาลที่ปรากฏขึ้นในตำนานเหล่านั้นก็มิใช่เป็นจักรวาลตามแนวคิดของกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ แต่หมายถึง *จักรวาลแห่งจิตวิญญาณ* ที่สะท้อนภาพความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสรรพสิ่ง ดังที่ ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรมทา ได้บรรยายไว้ว่า...

> *"...ศาสนาพูดถึงจักรวาลทั้งหมด การพูดถึงจักรวาลของศาสนาไม่ใช่การพูดในเชิงให้ข้อมูลอย่างวิทยาศาสตร์ แต่จักรวาลที่ศาสนากล่าวถึงเป็นจักรวาลทางนามธรรมที่มีตัวเราเป็นส่วนหนึ่ง และศาสนาก็สอนให้เราเชื่อมโยงตัวเราเข้าหาจักรวาลทางนามธรรมที่ยิ่งใหญ่นี้... ศาสนาคือการเชื่อมโยงตนไปหาสิ่งอื่น เริ่มจากคนรอบข้าง เพื่อนบ้าน สิ่งแวดล้อม ทุ่งหญ้าป่าเขา ลำธาร มหาสมุทร และท้องฟ้าอันกว้างใหญ่ จนที่สุดคือจักรวาลทั้งหมด..."* [44]

ทั้งนี้การเกิดขึ้นของจักรวาลในทางศาสนา (ซึ่งสัมพันธ์กับความจริงภายในโลกแห่งจิต และความจริงในโลกแห่งกายภาพ) มิใช่สิ่งที่เป็นไปอย่างเลื่อนลอยหรือไร้ที่มาที่ไป แต่ทุกๆ สิ่งที่ถูกเปิดเผยในแต่ละองค์ประกอบของความศักดิ์สิทธิ์ ล้วนแต่สัมพันธ์กับ "ระบบสัญลักษณ์" (Symbolism) ซึ่งสะท้อนถึงเรื่องราวใน "ตำนาน" (Myth) ที่ปรากฏอยู่ในคติความเชื่อต่างๆ การจะทำความเข้าใจโครงสร้างและความหมายที่ซ่อนอยู่ของตำนานจึงเป็นพื้นฐานสำคัญอีกประการสำหรับการวิเคราะห์ความศักดิ์สิทธิ์

---

[43] Ananda K. Coomaraswamy, Coomaraswamy: Selected Papers, Traditional Art and Symbolism(Indiana: Princeton University Press, 1986), 232.

[44] ปรีชา ช้างขวัญยืน และ สมภาร พรมทา, มนุษย์กับศาสนา (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 21.

2.2 ระบบสัญลักษณ์ทางศาสนา (Religious Symbolism) และตำนาน (Myth)

2.2.1 นิยาม, ความหมาย และหน้าที่ของระบบสัญลักษณ์ทางศาสนา

"สัญลักษณ์" หรือ "Symbol" มีรากศัพท์มาจากภาษากรีกคำว่า Sym + Ballo แปลว่า *"ขว้างไปพร้อมกัน"* ซึ่งสื่อถึงวิธีการที่สัญลักษณ์นำจิตของมนุษย์ไปสู่สิ่งที่มันอ้างอิง (ขว้างออกไปสู่อีกสิ่งหนึ่ง) ซึ่งเป็นสิ่งที่ช่วยในการยกระดับจิตใจ (Anagoge เป็นคำศัพท์ภาษากรีก ซึ่งแปลว่า "ยกขึ้นสู่") เพื่อทำความเข้าใจความหมายที่อยู่ระดับที่เหนือขึ้นไปกว่าความหมายทางรูปธรรมที่ปรากฏ[45]

Rene Guenon ได้อธิบายไว้ว่า สัญลักษณ์เป็นการผสานสิ่งที่อยู่ใน *โลกแห่งปัญญา* และ *โลกแห่งสัมผัส* เข้าด้วยกัน กล่าวคือมนุษย์รับรู้ระบบสัญลักษณ์ผ่านประสาทสัมผัส เช่น เรื่องเล่าหรือตำนานถือเป็นสัญลักษณ์ที่รับรู้ผ่านประสาทสัมผัสทางการพูดและการได้ยิน ส่วนสถาปัตยกรรมเป็นการรับรู้สัญลักษณ์ผ่านประสาทสัมผัสทางพื้นที่ โดยที่โลกแห่งประสาทสัมผัสนี้เป็นภาพลักษณ์ที่สะท้อนโลกแห่งปัญญา และในทางกลับกันโลกแห่งปัญญาก็สะท้อนกลับมายังโลกแห่งสัมผัสด้วยเช่นกัน[46]

โดย Guenon ได้จำแนกความหมายของสัญลักษณ์ออกเป็นสองประเภท คือ *ความหมายในแนวดิ่ง (vertical meaning)* และ *ความหมายในแนวราบ (horizontal meaning)* ความหมายในแนวดิ่ง นั้นหมายถึง การที่สัญลักษณ์เป็น ภาพสะท้อน ของ ต้นแบบที่อยู่ในโลกที่เหนือจากประสบการณ์* ซึ่งภาพสะท้อนนี้ประกอบด้วย *รูปแบบอันเป็นแก่นสารทางนามธรรม (essential form)* และ *เนื้อหาสาระทางวัตถุ (material substance)* ตัวอย่างเช่น ดอกบัว สาระทางวัตถุของมัน คือความเป็นพืชชนิดหนึ่งที่แตกต่างจากพืชชนิดอื่น และดอกก็เป็นส่วนของดอกมิใช่ก้านหรือรากแต่อย่างใด ในขณะที่สาระทางนามธรรมของมัน อาจมองได้ว่าเป็นการเบ่งบานออกมาเพื่อประโยชน์แก่ตัวของมันเอง และการเบ่งบานออกมาจากโคลนตมนั้นก็เป็นภาพสะท้อนรูปแบบของการหลุดพ้นออกมาจากสภาวะหนึ่งไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง ดังนั้นดอกบัวจึงถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แทนการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าที่ตื่นขึ้นและหลุดพ้นจากสภาวะทั่วไปเข้าสู่สภาวะของนิพพาน (nirvana) เป็นต้น

ในขณะที่ความหมายในแนวราบ หมายถึง การที่สัญลักษณ์มีความหมายที่หลากหลาย (multicity) และสอดประสานกันอยู่เหมือนตาข่าย ทั้งนี้การพิจารณาความหมายในแนวราบของสัญลักษณ์ จำเป็นต้องทำใน *ลักษณะเปิด* โดยไม่ถูกจำกัดให้อยู่ภายใต้ทฤษฎีที่ตายตัว ตัวอย่างเช่น การนำเจดีย์หรือพระสถูปไปเทียบเคียงกับต้นไม้โลก ก็มิได้หมายความว่าพระสถูปมิได้เป็นอะไรนอกจากต้นไม้โลก[47] ในคติของชาวไทใหญ่และลาว ซึ่งถือว่าต้นไม้คือแกนจักรวาลและเป็นตัวแยกฟ้าและดินออกจากกัน ในขณะที่ชาวไทอาหม ไทใต้คง ไทยวน และ

---

[45] เอเดรียน สนอดกราส, สัญลักษณ์แห่งพระสถูป, 2 ed.(กรุงเทพฯ: อมรินทร์วิชาการ, 2541), 3.

[46] Rene Guenon, La Metaphysique Orientale (Paris: Editions traditonnelles, 1993).

* วิธีคิดเช่นนี้จะคล้ายคลึงกับทฤษฎีในเรื่องรูปทรง (theory of form) ของเพลโต ซึ่งกล่าวถึง แก่นสาร (essence) และ สสาร (substance) ที่เชื่อว่าสิ่งต่างๆ ในจักรวาลล้วนเป็นภาพสะท้อนของสิ่งสมบูรณ์ที่แสดงผ่านผ่านรูปทรง (form) ต่างๆ

[47] เอเดรียน สนอดกราส, สัญลักษณ์แห่งพระสถูป, 8.

ไทดำนั้น ถือว่าภูเขาถือคือแกนจักรวาล[48] ซึ่งทั้งต้นไม้และภูเขาของชาวไททั้งสองเผ่านั้น มีความหมายที่สอดประสานกัน แต่ก็มิใช่สิ่งเดียวกัน หลายครั้งที่สัญลักษณ์เหล่านี้มีความหมายร่วมกันหรือช่วยส่งเสริมซึ่งกันและกัน ดังนั้นการพิจารณาความหมายของสัญลักษณ์ในแนวราบ จึงมีลักษณะแบบ *บูรณาการ (integration)* ดังที่ Eliade ได้กล่าวว่า *"การทำความเข้าใจโครงสร้างทางสัญลักษณ์นั้น มิใช่การลดทอน/จำกัดสิ่งต่างๆลง แต่เป็นการสร้างบูรณาการ (ความหมายระหว่างสัญลักษณ์) ต่างหาก"* [49]

นอกจากนี้ กระบวนการทางสัญลักษณ์นั้นถือเป็นสิ่งที่มีพลวัต (dynamic) ซึ่งสัมพันธ์กับจิตของมนุษย์อยู่ตลอดเวลา กระบวนการสื่อความหมายของสัญลักษณ์มิใช่เป็นเพียงแค่การรับรู้และเข้าใจความหมายผ่านการจดจำทางสมอง (cognition) เท่านั้น แต่ยังต้องอาศัย ประสบการณ์ ที่มนุษย์เข้ามามีส่วนร่วมกับสัญลักษณ์โดยตรง จึงจะทำให้ความหมายของสัญลักษณ์เหล่านั้นประทับเข้าไปในจิตใจของมนุษย์ ก่อนที่จะช่วยยกระดับจิตใจขึ้นไปสู่ความจริงในอีกขั้นหนึ่ง กระบวนการเช่นนี้เรียกว่าการสร้าง *ประสบการณ์อันศักดิ์สิทธิ์ (numinous experience)* ซึ่งต้องอาศัยการมีส่วนร่วมทางด้านอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ภายใต้สภาพแวดล้อมที่เหมาะสมและเอื้อต่อการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์เหล่านั้น

ดังนั้นแล้วกระบวนการศึกษาวิจัยเรื่องของความศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา จึงไม่อาจจะพิจารณาจากเพียงแค่สัญลักษณ์ที่ถูกนำมาประยุกต์ใช้ในงาน เช่น รูปทรง, สัดส่วน,การตกแต่งอาคาร ฯลฯ เท่านั้น แต่ต้องพิจารณาถึงประสบการณ์ที่มนุษย์มีต่อสถาปัตยกรรมเหล่านั้นไปพร้อมๆกันเสมอ

โดยที่ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นภายใต้สถาปัตยกรรมเหล่านั้น ก็มิใช่จะเป็นประสบการณ์ใดๆ ก็ได้ แต่ต้องเป็นประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากการมีส่วนร่วมใน พิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งถือเป็นสาระและหัวใจสำคัญที่สุดของการใช้งานสถาปัตยกรรมทางศาสนาทั้งมวล และการที่จะทำความเข้าใจพิธีกรรมใดๆ ได้นั้น จำเป็นต้องเริ่มจากการทำความเข้าใจ ตำนาน (Myth) ที่ซ่อนอยู่ในแต่ละคติความเชื่อก่อนเสมอ ทั้งนี้เพราะตำนานถือเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องราวอันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เปิดเผยให้เห็นถึงการอุบัติขึ้น และ การดำรงอยู่ของสรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาลนี้ ส่วนพิธีกรรม ก็คือ การจำลองเหตุการณ์ (เชิงสัญลักษณ์) ที่ถูกเปิดเผย (ให้มนุษย์ได้รับรู้) ผ่านเรื่องราวในตำนานเหล่านั้นนั่นเอง[50]

โดยคำว่า "ตำนาน" (Myth) เป็นคนละคำกับคำว่า "นิทาน" (Fable) ซึ่งหมายถึงเรื่องโกหกหรือเรื่องที่แต่งขึ้นเพื่อประโยชน์อื่นๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับทางศาสนา โดยคำว่า Fable นั้นมาจากภาษาละตินคำว่า "Fabula" ซึ่งมาจากรากศัพท์คำว่า "Fari" ซึ่งแปลว่า "พูด" ในขณะที่ "Myth" มาจากภาษากรีกคำว่า "Muthos" ซึ่งมาจากรากศัพท์คำว่า "Mu" แปลว่า "พูดโดยไม่เปิดปาก" หมายความว่า "กล่าวโดยใช้ความเงียบ" นั่นเอง[51]

---

[48] ปฐม หงส์สุวรรณ, การครั้งหนึ่งว่าด้วยตำนานกับวัฒนธรรม, 302-304.

[49] Mircea Eliade, "Methodological Remarks on the Study of Religious Symbolism," in The History of Religion: Essays in Methodology, ed. Mircea Eliade and Joseph Kitagawa(Chicago: University of Chicago Press, 1959), 97.

[50] The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, 80-85.

[51] Rene Guenon, Apercus Sur L'initiation (Paris: Editions traditonnelles, 1953).

ดังนั้นตำนานจึงเป็นการกล่าวโดยไม่ต้องเปิดปาก หรือก็คือ การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายในระดับที่สูงขึ้นไป โดย อนันดา กุมารสวามี ได้ให้นิยามของคำว่า ตำนาน ว่าคือ “ภาษาที่เหมาะสมสำหรับสิ่งเหนือโลก” และ “แสดงถึงความรู้อันลึกล้ำที่สุดที่มนุษย์มีอยู่” ดังนั้นตำนานจึงดำรงอยู่ในฐานะของความเป็นนิรันดรและตำนานก็คลี่คลายออกมาเป็นเรื่องเล่าขานกันอย่างไม่มีที่สิ้นสุด[52]

ในขณะเดียวกัน Joseph Campbell ได้จำแนกหน้าที่ของตำนานไว้ 4 ประการ ได้แก่

1. **ตำนานทำหน้าที่ปลุกสภาวะให้ตื่นขึ้นมา** (vitalizing all): โดย Campbell ได้อ้างถึงแนวคิด สภาวะศักดิ์สิทธิ์ หรือ numinous ของ Rudolf Otto โดยพยายามชี้ให้เห็นว่าตำนานนั้น ช่วยทำให้เกิดประสบการณ์ใน อีกระนาบของความจริง (other planes of existence) ที่ซ้อนทับกับโลกของกายภาพที่ปรากฏ ซึ่งทำให้มนุษย์เกิดความสะพรึงและตราตรึงใจ ต่อสิ่งเร้นลับที่ซ่อนตัวและถูกทำให้ปรากฏขึ้นมาผ่านตำนานเหล่านั้น

2. **ตำนานทำหน้าที่บอกความสัมพันธ์ของสรรพสิ่งในจักรวาล** (cosmology): โดยเรื่องราวในตำนานนั้นจะกล่าวถึงการกำเนิดของสรรพสิ่ง (ซึ่ง Eliade ระบุว่าการถือกำเนิดนั้นจะเริ่มต้นจากจุดศูนย์กลางเสมอ[53]) ก่อนที่สรรพสิ่งจะคลี่คลายตัวออกจากจุดศูนย์กลางไปสู่ทิศทางโดยรอบ เพื่อแสดงถึงถิ่นที่ตั้งและแสดงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสรรพสิ่งโดยรอบ

3. **ตำนานทำหน้าที่กำหนดระเบียบของสังคมมนุษย์** (social order): ตำนานเป็นสิ่งที่ช่วยบอกความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสรรพสิ่งในจักรวาล ซึ่งทำให้มนุษย์รู้จักบทบาทของตนเองที่มีต่อสิ่งอื่นหรือบุคคลอื่นรอบตัว เช่น บางความเชื่อมองว่าบุคคลอื่นนอกเหนือจากตนเองคือ ความเป็นอื่น ซึ่งอยู่นอกเหนือจากพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ และมองกลุ่มมนุษย์ที่อยู่รอบนอกเป็นศัตรูที่จำเป็นต้องแยกตัวออกห่าง ในขณะที่บางกลุ่มชนกลับมองกลุ่มชนที่อยู่ใกล้เคียงเป็นมิตรหรือเป็นเครือญาติที่แตกออกมาจากต้นกำเนิดเดียวกัน, ในบางกลุ่มชนจะรู้สึกว่าพระผู้เป็นเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น เป็นสิ่งที่มีอำนาจที่น่าเกรงขามและสูงส่งเกินกว่าตนจะสัมผัสได้ ในขณะที่บางกลุ่มชนกลับมองว่าพระผู้เป็นเจ้าได้ดำรงอยู่ท่ามกลางพวกเขา เป็นต้น Campbell นิยามลักษณะเช่นนี้ว่าเป็น ระบบอารมณ์ความรู้สึก (system of sentiment) ซึ่งมนุษย์ในแต่ละบริบทก็มีระบบอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป เช่น ระบบอารมณ์ความรู้สึกของชนเผ่าที่ดำรงชีพด้วยการล่าสัตว์ ก็ย่อมไม่เหมือนกับชนเผ่าที่ทำกสิกรรม, การทำความเข้าใจระบบความรู้สึกของแต่ละสังคม จึงสามารถทำการศึกษาได้ผ่านการศึกษาตำนานและความเชื่อของคนในสังคมนั้นๆ

4. **ตำนานทำหน้าที่กำหนดจิตของปัจเจกให้ไปสู่สภาวะต่าง ๆ** (Initiate Individual): นอกจากที่ตำนานจะทำหน้าที่ในการบ่งบอกความสัมพันธ์ของมนุษย์กับจักรวาล, มนุษย์กับมนุษย์

---

[52] Ananda K. Coomaraswamy, "The Iconography of Durer's Knot and Leonardo's Concatenation," The Art Quaterly 7(1944): 109-128.

[53] Mircea Eliade, The Myth of Eternal Return, trans. William R. Trask(New Jersey: Princeton University Press, 1974), 12.

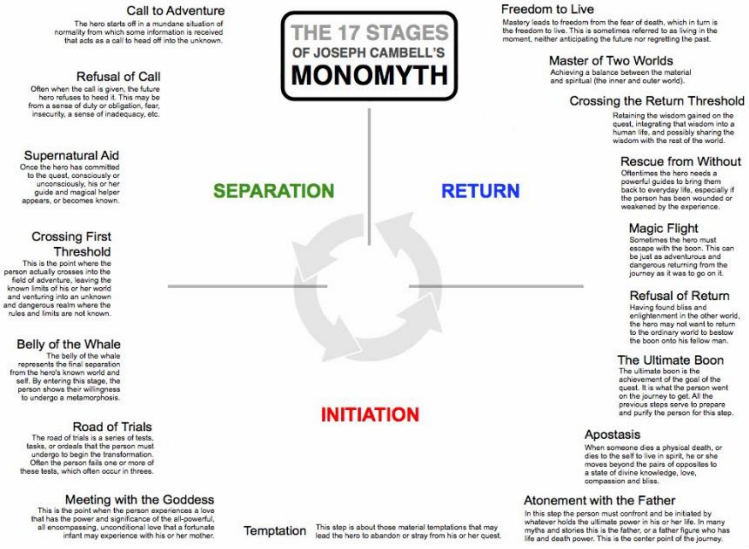
แล้ว ตำนานยังทำหน้าที่กำหนดสภาวะจิตและรวมถึงการรับรู้ความจริงของมนุษย์แต่ละคนด้วย เพื่อช่วยเตรียมสภาวะจิตของมนุษย์แต่ละคนให้เข้าสู่สภาวะในแต่ละช่วงของชีวิต[54]

นอกจากการจำแนกหน้าที่ของตำนานที่ส่งอิทธิพลต่อชีวิตมนุษย์แล้ว Joseph Campbell ยังได้ทำการศึกษาเรื่องราวในตำนานต่างๆทั่วโลก ซึ่งผลจากการศึกษา แสดงให้เห็นถึงโครงสร้างบางประการที่ตำนานเหล่านั้นมีร่วมกัน จนนำมาสู่การเสนอทฤษฎี “เอกตำนาน” (Monomyth) ซึ่งถือเป็นทฤษฎีสำคัญอันหนึ่งในการศึกษาตำนานเปรียบเทียบ (comparative mythologies) โดยในทฤษฎีดังกล่าว Campbell ได้แสดงให้เห็นว่าตำนานและคติความเชื่อจากทั่วทุกมุมโลกนั้นมี *รูปแบบร่วม*บางประการ โดยในการศึกษาเรื่องราวในตำนานจากทั่วทุกมุมโลก Campbell วิเคราะห์ออกมาเป็น 2 ส่วน ประกอบด้วย

1. ส่วนที่เป็นสาระเบื้องต้น (elementary)

2. ส่วนที่เป็นบริบทเฉพาะตัวของท้องถิ่น (folk)

โดยที่องค์ประกอบส่วนแรกถือเป็น *หัวใจ/สาระ* ของตำนานเหล่านั้น (ซึ่งส่วนนี้ถือเป็นสาระหลักในการศึกษาวิจัยของ Campbell) ในขณะที่ส่วนหลังนั้นเป็น *รูปแบบ* ที่สามารถแปรเปลี่ยนไปตามแต่ละบริบททางสังคม-วัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น ทั้งนี้ก็เพื่อทำให้ตำนานเหล่านั้น มีความสอดคล้องและเหมาะสมกับยุคสมัยที่ตัวมันปรากฏตัวขึ้นอยู่เสมอ งานศึกษาของ Campbell ได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดเรื่อง “ต้นแบบ” (Archetype) ของ Carl Gustav Jung (ค.ศ.1875-1961) ซึ่งในหัวข้อถัดไปจะได้อธิบายว่า *ต้นแบบ* คืออะไร และสัมพันธ์อย่างไรกับการศึกษาวิจัยเรื่องมิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา



ภาพที่ 2.6 diagram แสดง “รูปแบบ” (pattern) ในเอกตำนานของ Joseph Campbell
(ที่มา: https://cezarspace.wordpress.com/2014/04/17/the-monomyth/)

[54] Joseph Campbell, The Mask of God: Occidental Mythology(New York: Penguin Books, 1976), 518-523.

2.2.2 สัญลักษณ์ในระดับ “ต้นแบบ” (Archetype)

“ต้นแบบ” หรือ “Archetype” มาจากศัพท์ภาษาละตินคำว่า “Archetypum” โดยมีรากศัพท์มาจากภาษากรีกคำว่า “ἀρχέτυπον” (archetupon) ซึ่งเกิดจากการนำคำว่า “Arkhe” (origin/first) มาผสมกับคำว่า “Typos” (model/pattern/first) ซึ่งหมายถึง “แบบแผนที่มาจากจุดเริ่มต้น” [55] แนวคิดเรื่องของ *ต้นแบบ* นั้น มีที่มาตั้งแต่สมัยกรีก โดยนักปรัชญาคนสำคัญคือ เพลโต (Plato) ได้บันทึกเรื่องนี้ไว้ในงาน *ทฤษฎีเรื่องรูปแบบ / theory of form* (หรือในอีกชื่อคือ *ทฤษฎีเรื่องแนวคิด / theory of idea)* ซึ่งเชื่อว่าสิ่งต่างๆในโลกนั้นล้วนแต่เป็น *ภาพสะท้อน (image)* ของสิ่งสมบูรณ์ที่อยู่เหนือขึ้นไปกว่าตัวมัน โดยสิ่งสมบูรณ์นั้นดำรงอยู่ ณ จุดสูงสุดของความจริงทั้งมวลและไม่ได้อยู่ในโลกของวัตถุที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอด

เพลโตเชื่อว่า *รูปแบบที่สมบูรณ์* นั้นเป็น *สิ่งที่ไม่เปลี่ยนแปลง (immutable)* เช่น ใบไม้สีเขียวสดนั้นย่อมสามารถเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาลและซีดลง หรือ คนรูปร่างอ้วนอาจจะเปลี่ยนเป็นคนรูปร่างผอมได้ แต่สิ่งที่ไม่เปลี่ยนแปลงก็คือ สีน้ำตาลย่อมไม่ใช่สีเขียว ความผอมนั้นไม่ใช่ความอ้วน ซึ่งสะท้อนว่ารูปแบบที่สมบูรณ์นั้นเป็น *ความจริงที่อยู่เหนือกาลเวลา (timeless truth)* ที่ไม่ว่ากาลเวลาจะเปลี่ยนแปลงไปสักเท่าไร สิ่งเหล่านั้นก็จะดำรงรูปแบบอันสมบูรณ์ของมันอยู่เสมอ โดยที่รูปแบบที่สมบูรณ์นั้นเป็น *ความจริงหนึ่งเดียวเหนือความจริงที่หลากหลาย (one over many)* เช่น เราพูดถึงพายุฝนที่โหมกระหน่ำหลายลูกในช่วงฤดูฝน แม้เราจะพูดถึงพายุหลายลูก แต่ *ความเป็นพายุ* นั้นก็มีเพียงหนึ่งเดียว แต่สะท้อนออกมาได้หลากหลายรูปแบบ (form) [56]

แต่ทั้งนี้การวิเคราะห์เรื่องรูปแบบที่สมบูรณ์ของเพลโต ก็เป็นไปในลักษณะของการตอบคำถามเชิงภววิทยา (ontology) มากกว่าที่จะเป็นการศึกษาทำความเข้าใจเรื่องราวที่เป็นปรากฏการณ์ในโลกแห่งความเป็นจริงในเชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ (phenomenology)

ในขณะที่ผู้ที่นำแนวคิดนี้มาพัฒนาต่อยอด ทั้งในส่วนของแนวคิดหลักและระเบียบวิธีวิจัย จนนำไปสู่การนำมาประยุกต์ใช้ในวงวิชาการได้จริง ก็คือ Adolf Bastian (ค.ศ.1826-1905) นักมานุษยวิทยาชาวเยอรมัน ผู้ซึ่งได้ทำการศึกษาพฤติกรรมในเชิงมานุษยวิทยาของผู้คนจากพื้นที่ต่างๆทั่วโลก จนได้ข้อสรุปที่เชื่อว่ามี *จิตสำนึกร่วมของมนุษยชาติ (Psychic Unity of Mankind)* ซ่อนตัวอยู่ภายใต้จิตของมนุษย์แต่ละคนและวัฒนธรรม แต่จิตสำนึกเหล่านั้นจะถูกแสดงออกมาในรูปแบบใดก็ขึ้นอยู่กับบริบทที่มันดำรงอยู่อีกทีหนึ่ง

โดยในกระบวนการศึกษาวิจัยของ Bastion ได้ทำการวิเคราะห์แยกแยะพฤติกรรมของมนุษย์ในแต่ละวัฒนธรรม โดยแบ่งองค์ประกอบในการวิเคราะห์ออกเป็นสองส่วน คือ

- ส่วนที่เป็น *แนวคิดต้นแบบ (Elementary Idea/ Elementargedanken)*
- ส่วนที่เป็น *แนวคิดเฉพาะตัวของแต่ละท้องถิ่น (Folk Idea)*

---

[55] Douglas Harper, "Archetype," Online Etymology Dictionary [Online], 3 July 2013, Source: www.etymonline.com/index.php?search=archetype&searchmode=none.

[56] Gilbert Ryle, "What Was This Theory of Forms," Encyclopedia of Philosophy [Online], 3 July 2013, Source: www.philosophicalsociety.com/archives/plato%20and%20the%20theory%20of%20forms.htm.

ก่อนที่จะหาจุดร่วมของพฤติกรรมเหล่านั้นตามลำดับ โดยในขั้นแรกจะเป็นการวิเคราะห์เพื่อหา *คุณลักษณะร่วม (collective representation)* ของแนวคิดในแต่ละท้องถิ่น เพื่อวิเคราะห์ถึงสาเหตุและปัจจัยที่ทำให้เกิดคุณลักษณะร่วมเหล่านั้น จากนั้นจึงค่อยวิเคราะห์เพื่อแยก *แนวคิดเฉพาะในแต่ละท้องถิ่น* ออกจาก *แนวคิดต้นแบบ* ซึ่งซ่อนอยู่ในแต่ละวัฒนธรรม-ความเชื่อ แล้วจึงค่อยศึกษาหาคุณลักษณะร่วมของแนวคิดต้นแบบเหล่านั้น (เช่นเดียวกับที่ทำการวิเคราะห์คุณลักษณะร่วมของแนวคิดเฉพาะในแต่ละท้องถิ่น) เพื่อทำความเข้าใจคุณลักษณะร่วมที่ซ่อนอยู่ภายใต้จิตสำนึกของมนุษย์ในแต่ละเผ่าพันธุ์ทั่วทุกมุมโลก

แนวคิดและวิธีการศึกษาวิจัยของ Bastion ได้ส่งอิทธิพลต่อทฤษฎี *ต้นแบบ* ของ Carl Gustav Jung ผู้ซึ่งนำแนวคิดของ Bastion มาพัฒนาต่อยอด เพื่อใช้ในการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์ และ จิตใต้สำนึกของมนุษย์ โดย Jung ให้นิยาม Archetype ว่าคือ *"แบบแผนที่ซ่อนอยู่ภายใต้จิตไร้สำนึก" (collective unconscious)* ของมนุษย์ชาติตั้งแต่โบราณกาล[57] และจากการพัฒนาของ Jung ก็ส่งอิทธิพลไปสู่งานของ Joseph Campbell ผู้ซึ่งนำทั้งแนวคิดและระเบียบวิธีวิจัยของ Bastion และ Jung มาใช้ในการศึกษาตำนานและคติความเชื่อจากทั่วทุกมุมโลก เพื่อมองหาคุณลักษณะร่วมภายใต้ตำนานเหล่านั้น[58]

โดย Campbell มองว่าเรื่องราวในตำนานแต่ละท้องถิ่นนั้น ล้วนแต่ซ่อนสาระสำคัญที่แท้จริงของมันไว้ *ภายใต้หน้ากาก* ของท้องถิ่น ซึ่งแปรผันไปตามสภาพแวดล้อมทางสังคม-วัฒนธรรม ซึ่งนั่นคือที่มาของ *ทฤษฎีเอกตำนาน* ของ Campbell ซึ่งเป็นความพยายามจะแยกแยะสิ่งที่เป็น *แนวคิดต้นแบบ* ที่ซ่อนอยู่ภายในตำนานออกจาก *แนวคิดเฉพาะตัวของท้องถิ่น* และทำการสรุปโครงสร้างและสาระที่ซ่อนตัวอยู่ภายใต้ตำนาน ซึ่งถือเป็นแนวคิดต้นแบบที่มนุษย์ชาติทั้งหลายมีร่วมกัน

ดังนั้นในการศึกษาเรื่องมิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนานั้น จึงจำเป็นต้องเริ่มจากการทำความเข้าใจ *แนวคิดและความหมายในระดับต้นแบบ* ที่ซ่อนอยู่ภายใต้สัญลักษณ์ในตำนานเหล่านั้นเสียก่อน และการวิเคราะห์ก็จำเป็นต้องกระทำอย่างมีระบบและโครงสร้างที่ชัดเจนเสมอๆ (มิใช่เป็นเพียงการเล่าถึงตำนานไปเรื่อยๆ อย่างไร้จุดหมาย) ซึ่งจากการวิเคราะห์และทบทวนวรรณกรรมเบื้องต้น ทำให้สามารถแบ่งโครงสร้างในการวิเคราะห์ *แนวคิดต้นแบบในตำนาน* ที่จะใช้ทำการศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้ ได้เป็น 3 ส่วน ได้แก่

1. ต้นแบบของการกำเนิดจักรวาล (Cosmogony)
2. ต้นแบบของวีรบุรุษและภารกิจ (The Hero and The Quest)
3. ความหมายของการกลับคืนไปสู่ สภาวะแห่งการเริ่มต้น/การกำเนิด และ การเปลี่ยนสถานะตนให้กลายเป็นผู้ศักดิ์สิทธิ์ (Divinization)

---

[57] Carl Gutav Jung, "Approaching the Unconscious," in Man and His Symbols (London: Dell Publishing, 1978), 56-58.

[58] Joseph Campbell, The Masks of God: Primitive Mythology(London: Secker & Warburg, 1960), 32.

โดยในส่วนแรก จะเป็นการวิเคราะห์แนวคิดต้นแบบในเรื่องการอุบัติขึ้นของจักรวาล ซึ่งเป็นการเผยแสดงที่มีความสัมพันธ์กับเรื่องของ *พื้นที่* และ *ความหมายของพื้นที่* ซึ่งเริ่มต้นจาก *จุดศูนย์กลาง* ก่อนที่จะขยายขอบเขตและความสัมพันธ์ออกไปสู่พื้นที่โดยรอบ ซึ่งทำให้เกิดพื้นที่ซึ่งเปี่ยมด้วยความหมาย ขึ้นมา

ในขณะที่ส่วนที่สองนั้นจะกล่าวถึง *มนุษย์* ในฐานะผู้ที่ดำรงอยู่ในจักรวาล และมิใช่เป็นเพียงมนุษย์ธรรมดา แต่เป็นวีรบุรุษหรือเทพเจ้า ผู้ซึ่งฟันฝ่าอุปสรรคและความยากลำบากจนได้รับพลังและสภาวะเทียมเทพ โดยที่เทพเจ้าหรือวีรบุรุษเหล่านั้น ก็คือ *ภาพสะท้อน* ของสิ่งที่มนุษย์พยายามหวนกลับคืนไปสู่ช่วงเวลาแห่งการการถือกำเนิด (ab origin) เพราะช่วงเวลาดังกล่าวถือเป็นช่วงเวลาที่ศักดิ์สิทธิ์และมีความสมบูรณ์ที่สุด แต่ทั้งนี้การจะกลับคืนไปสู่สภาวะเช่นนั้นได้ จำเป็นต้องอาศัย *กระบวนการเปลี่ยนสภาวะที่เหมาะสม* ซึ่งในเชิงพิธีกรรมกระบวนการเปลี่ยนสภาวะจะถูกแสดงออกมาในรูปของสิ่งที่เรียกว่า “พิธีเปลี่ยนสภาวะ” ซึ่งหมายถึง พิธีที่ทำขึ้นในขณะที่คนใดคนหนึ่งกำลังเปลี่ยนสภาวะในชีวิตจากโลกหนึ่งไปอีกโลกหนึ่ง และพิธีกรรมเปลี่ยนสภาวะนั้นถือได้ว่าเป็นสาระหลักในการประกอบพิธีกรรมของศาสนิกชน[59]

และในส่วนสุดท้าย ถือเป็นส่วนสำคัญที่วิเคราะห์ต่อเนื่องมาจากส่วนที่หนึ่งและสอง โดยจะเป็นการขยายความและตอบคำถามว่า *เป้าหมาย* (purpose) และ *สาระสำคัญ* (essence) ที่ซ่อนอยู่ภายใต้สัญลักษณ์ (ระดับต้นแบบ) ของเหล่าวีรบุรุษในตำนานเหล่านั้นคืออะไร และสาระสำคัญเหล่านั้นสัมพันธ์ต่อพิธีกรรมทางศาสนาอย่างไร และสุดท้ายแล้วสิ่งเหล่านั้นจะส่งผลต่อการออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนาในลักษณะใดบ้าง

2.3 ปรากฏการณ์ศาสตร์กับการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา

2.3.1 ทฤษฎีปรากฏการณ์ศาสตร์

“ปรากฏการณ์ศาสตร์” (Phenomenology) มีพื้นฐานมาจากคำว่า “ปรากฏการณ์” หรือ *Phenomenon (Phenomena เป็น Plural)* ซึ่งมาจากรากศัพท์ภาษากรีกคำว่า *phainomenon* ซึ่งมาจากกิริยาคำว่า *phainesthai* แปลว่า “สำแดงตน” (to show itself) ส่วน *phainomenon* นั้นหมายถึง “สิ่งที่สำแดงตน” (what shows itself) หรือ “การสำแดงตน” (manifest) โดยประกอบมาจากคำว่า *phai-* หรือ *phos* ซึ่งแปลว่า “แสง” หรือ “ความสว่าง” *phaino* จึงมีความหมายว่า “นำเข้ามาสู่แสงสว่าง” (to bring into daylight) หรือ “นำมาวางไว้ในความสว่าง” (to place in brightness) ปรากฏการณ์ หรือ Phenomenon จึงหมายถึง “สิ่งที่ปรากฏหรือสำแดงตนเองออกมาในสิ่งที่มันเป็น” (what show itself in itself)[60]

---

[59] Arnold Van Gennep, The Rites of Passage, trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee(London: Routredge and Kegan Paul Ltd., 1960).

[60] Martin Heidegger, Being and Time, 25.

Martin Heidegger นักปรัชญาคนสำคัญในแนวคิดสายนี้ได้นิยาม “ปรากฏการณ์ศาสตร์” ไว้ว่าเป็น *apophainesthai ta phainomena* ซึ่งแปลได้ว่า *“ทำให้สิ่งที่สำแดงตนถูกมองจากตัวของมันเอง, เหมือนกับที่มันสำแดงตนจากตัวของมันเอง”* (to let what shows itself be seen from itself, just as it show itself from itself)[61]

ปรากฏการณ์ศาสตร์ ถือเป็นศาสตร์ที่เข้ามามีอิทธิพลต่อวงการสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะในหมู่นักทฤษฎีที่นิยมแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) โดยปรากฏการณ์ศาสตร์เป็นปรัชญาที่มุ่งเน้นทำการศึกษาประสบการณ์ของมนุษย์ ในฐานะประธานการรับรู้สรรพสิ่งที่เกิดขึ้นในปรากฏการณ์ต่างๆ เข้ามาเป็นปัจจัยใน *การได้มาซึ่งองค์ความรู้ (inquiry)* ซึ่งแตกต่างจากการได้มาซึ่งองค์ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ ที่แยกมนุษย์ออกจากการศึกษา เพราะเชื่อในความเที่ยงตรงของข้อมูลเชิง *วัตถุวิสัย (objective)* โดยปราศจากอคติของมนุษย์ ซึ่งวิธีดังกล่าวอาจจะเป็นวิธีวิทยาที่เหมาะกับการศึกษา *วิทยาศาสตร์ธรรมชาติ* (natural science) ที่เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่สามารถตอบโจทย์ของการศึกษาในเชิง *มนุษย์ศาสตร์ (human science*) ที่มีความซับซ้อนเกินกว่าจะใช้วิธีวิทยาแบบที่ใช้ในการศึกษาวิทยาศาสตร์ธรรมชาติมาทำการศึกษาได้ ดังนั้นปรากฏการณ์ศาสตร์จึงกลายมาเป็นทั้งปรัชญาและวิธีวิทยาที่ถูกนำเสนอขึ้นมา เพื่อเติมเต็มปัจจัยหลายประการที่กระบวนการทางวิทยาศาสตร์ไม่สามารถจะให้คำตอบได้อย่างครบถ้วน

กล่าวโดยรวมก็คือ *ปรากฏการณ์ศาสตร์* เป็นแนวคิดที่มีจุดประสงค์เพื่อตอบโต้ต่อวิธีคิดแบบวิทยาศาสตร์ยุคใหม่ (หรือบางทีเรียกกันว่า *วิทยาศาสตร์แบบคลาสสิก* /classical science) ที่มองสรรพสิ่งในโลกแบบแยกส่วน และตัดทอนความหมายที่เกิดจากจินตนาการ สำนึก และความรู้สึกที่มนุษย์มีต่อสรรพสิ่งออกไป เช่น คนในอดีตมองต้นไม้ใหญ่ว่ามีเทวดาอารักษ์ นางไม้ หรือวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ ที่ช่วยปกปักษ์รักษาสถานที่เหล่านั้นไว้ ผู้คนจึงเคารพธรรมชาติ และ ไม่กระทำการที่จะเป็นการรบกวนธรรมชาติและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

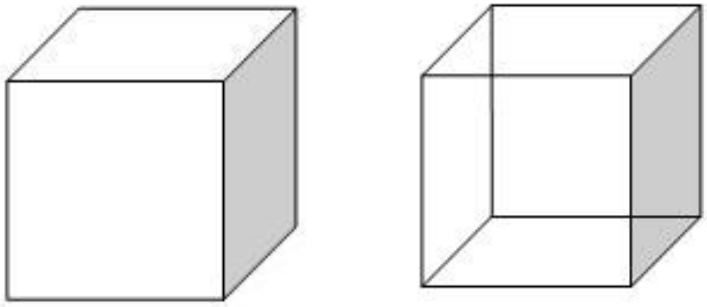
ในขณะที่มุมมองของวิทยาศาสตร์สนใจเพียงแต่การศึกษา *สิ่งที่ปรากฏทางกายภาพ*วิทยาศาสตร์จึงมองเห็นต้นไม้เป็นเพียงมวลสารหรือพืช ที่ประกอบด้วยราก ลำต้น กิ่ง และใบ, มีคลอโรฟิลล์เพื่อสังเคราะห์แสง, เป็นอาหารของสัตว์กินพืช เป็นต้น ซึ่งการเข้าใจความจริงเช่นนั้นโดยตัวของมันเอง (ในฐานะศาสตร์แขนงหนึ่ง) ก็มิได้เป็นเรื่องที่ผิดแต่ประการใด เพียงแต่ *การมองเพียงแค่นั้น* ได้ไปลดทอนความหมายและคุณค่าแห่งชีวิตของต้นไม้ที่มีต่อผู้คนไปจนหมดสิ้น การที่วิธีการค้นหาความจริงแบบวิทยาศาสตร์มีความจำกัดเช่นนี้เอง ทำให้เกิดแนวคิดเพื่อที่จะแสวงหาความจริงในอีกรูปแบบหนึ่ง ผ่านประสบการณ์และจิตสำนึกของผู้คน ซึ่งก็คือแนวคิดสายปรากฏการณ์ศาสตร์ ซึ่งเป็นปรัชญาที่มุ่งเน้นเพื่อค้นหาความจริงใน *ปรากฏการณ์ (phenomenon)* โดยที่แนวคิดอย่างกว้างๆของปรากฏการณ์ศาสตร์ก็คือ การมุ่งเน้นไปที่ *การศึกษาสำนึกของผู้คนผ่านปรากฏการณ์* แต่การศึกษาสำนึกในที่นี้ ต่างจากการศึกษาวิทยาศาสตร์แบบจิตวิทยาที่ใช้กระบวนการศึกษาในฐานะเป็น *บุรุษที่สาม* ที่มองอย่าง *เป็นกลาง* และ *สากล* ซึ่งบุรุษที่สามที่ว่านั้นไม่มีอยู่จริงและไม่มีอารมณ์ ความรู้สึกใดๆ กับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ในขณะที่การศึกษาแบบปรากฏการณ์ศาสตร์จะเน้นที่การศึกษา *สำนึก* ซึ่งเกิดจากประสบการณ์ในฐานะ *บุรุษที่หนึ่ง* ที่เข้ามีอารมณ์และความรู้สึกต่อปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้น

---

[61] Ibid., 30.

แนวคิดด้านปรากฏการณ์ศาสตร์นั้น เริ่มต้นจากการศึกษาของนักปรัชญาชาวเยอรมันชื่อ Edmund Husserl (1859-1938) ซึ่งพยายามจะโต้แย้งกับทั้งพวก *ประสบการณ์นิยม* (Empiricism) และ *ทฤษฎีจิตวิทยา* แบบ Franz Bentano (1835-1917) โดยพวกแรกเชื่อว่าความจริงหรือการรู้ถึงความจริงในโลก เกิดขึ้นได้จากประสบการณ์ผ่านการรับรู้โดยผ่านประสาทสัมผัสพื้นฐานเท่านั้น[62] ในขณะที่ทฤษฎีจิตวิทยาแบบ Bentano ก็มัวแต่สนใจในเรื่องของจิตและความคิดโดยไม่ได้อธิบายเชื่อมโยงกับการดำรงอยู่ของในโลกแห่งความเป็นจริง[63]

รชฎ สาตราวุธ ได้ยกตัวอย่าง ภาพลูกเต๋าซึ่งมีหกด้าน เพื่อมาประกอบคำอธิบายของ Husserl ในงาน *Thing and Space: Lectures of 1907* (1997)[64] ซึ่งถ้าใช้แนวคิดแบบประสบการณ์นิยม ที่รับรู้โดยใช้ประสาทสัมผัสอย่างตรงไปตรงมาเหมือนรอยประทับที่เกิดขึ้นจากโลกภายนอกที่เข้ามากระทำภายในจิตของเรา จะมองเห็นลูกเต๋าเป็นแบบภาพทางด้านซ้าย คือมองเห็นได้เพียงแค่สามด้านเท่านั้น แต่ถ้าเราใช้ *สำนึก* เราจะเข้าใจได้ว่าลูกเต๋านั้นมีทั้งหมดหกด้านในคราวเดียว หรือกล่าวได้ว่า *ภาพ* ที่เรารับรู้นั้นมีมากกว่าสามด้าน (ที่รับรู้แบบตรงไปตรงมา) และก้าวข้าม (transcend) ผ่านการรับรู้แบบตรงไปตรงมาแบบที่ประสบการณ์นิยมเสนอไว้



ภาพที่ 2.7 ภาพลูกเต๋าที่ใช้อธิบายถึงแนวคิดการพุ่งจิตสำนึกโดยอาศัยโลกที่ปรากฏเป็นพื้นฐาน ของ Edmund Husserl

แนวคิดของ Husserl ได้สรุปว่า ประสบการณ์ทำให้มนุษย์เกิด *ภาพ* ที่สามารถรับรู้ได้มากกว่าการรับรู้อย่างตรงไปตรงมาทางประสาทสัมผัส การรับรู้จึงเป็นการเชื่อมโยงระหว่างวัตถุที่รับรู้ได้โดยประสบการณ์ เข้ากับวัตถุที่เป็น “อุตรภาพ/อุตรภาวะ” (transcendence) หรือวัตถุที่ก้าวข้ามพ้นขอบเขตของผัสสะ ซึ่ง *อุตรภาพ* ในที่นี้หมายถึง สิ่งที่เราไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสอย่างตรงไปตรงมาได้ แต่ด้วยเหตุผลและจินตนาการทำให้เราสามารถเข้าถึงมันได้ ดังเช่นตัวอย่างของลูกเต๋าที่เราไม่สามารถรับรู้โดยประสาทสัมผัสได้ทั้งหมดในคราวเดียวกันหกด้าน แต่ถึงกระนั้นเราก็สามารถบอกถึงการมีอยู่ของด้านที่เหลือได้ ซึ่งการมีอยู่ของด้านที่มองไม่เห็นช่วยทำให้เราเข้าใจปรากฏการณ์ของโลกแห่งกายภาพที่ปรากฏต่อหน้าเราและเชื่อมโยงระหว่างจินตนาการ จน

---

[62] Richard Fumerton, Anthony M. Quinton, and Baron Quinton, "Empiricism," Encyclopædia Britannica [Online], 10 September 2013, Source: www.britannica.com/EBchecked/topic/186146/empiricism.

[63] รชฎ สาตราวุธ, "ปรากฏการณ์วิทยา," สารานุกรมปรัชญาออนไลน์ฉบับสังเขป [Online], 20 กรกฎาคม 2555, Source: www.philospedia.net/phenomenology.html#3.

[64] Edmund Husserl, Thing and Space: Lectures of 1907, trans. Richard Rojcewicz(Massachusetts: Kluwer Academic Publishers, 1997), 42-46.

ก่อให้เกิดเป็นภาพที่ครบสมบูรณ์ ลักษณะดังกล่าวนี้ Husserl เรียกมันว่า “อุตรภาวะในโลกที่ปรากฏต่อหน้า” (transcendence in the immanence) ซึ่งเป็นจุดยืนพื้นฐานของการรับรู้แบบปรากฏการณ์ศาสตร์[65] ในขณะเดียวกัน Husserl ได้แย้งกับทฤษฎีจิตของ Brentano ที่พุ่งความสนใจและให้ความสำคัญไปที่จิตสำนึกที่อยู่ภายใน โดยละเลยปรากฏการณ์ที่อยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง ซึ่งในประเด็นนี้ Husserl ได้แย้งว่า สำนึกใดๆ ก็ตามจำเป็นที่จะต้องมีประสบการณ์ที่เกิดจากโลกที่ปรากฏซึ่งจะนำพาสำนึกนั้นไปสู่อุตรภาวะได้

กล่าวโดยสรุปก็คือ การจินตนาการในสิ่งที่ไม่ปรากฏ ย่อมต้องอาศัยประสบการณ์ใน *โลกที่ปรากฏ* เป็นพื้นฐานเสมอ ทั้งพวกประสบการณ์นิยมและเบรนทาโนต่างมีข้อจำกัดในการอธิบายทั้งคู่ ประสบการณ์นิยมอธิบายแต่สิ่งที่ปรากฏผ่านผัสสะเป็นฐาน โดยละเลยสิ่งอื่นๆที่อยู่ในโลก ในขณะที่แนวคิดของ Brentano อธิบายผ่านสำนึกโดยละเลยต่อการปรากฏของโลกแห่งกายภาพ ดังนั้น *อตรภาวะในโลกที่ปรากฏต่อหน้า* ของ Husserl จึงกลายมาเป็นหัวใจสำคัญในการอธิบายโลกอย่างครบครัน ทั้งอุตรภาพที่เกิดจากสำนึกพุ่งไปสู่ และความเชื่อมโยงระหว่างอุตรภาพกับประสบการณ์ที่ปรากฏในโลกแห่งกายภาพ

Husserl เชื่อว่าจากกระบวนการแบบปรากฏการณ์ศาสตร์ที่อาศัยเรื่องของ การพุ่งจิตสำนึกนี้ น่าจะช่วยให้มนุษย์กลับมาทบทวนความเข้าใจที่มนุษย์มีต่อโลกและสรรพสิ่งที่อยู่รอบตัว ซึ่งสิ่งนี้จะช่วยดึง “โลกแห่งชีวิต” (Life-World) ให้กลับคืนมาอีกครั้งหนึ่ง[66]

จากพื้นฐานเรื่อง *สำนึก โลกที่ปรากฏต่อหน้า อุตรภาวะ และโลกแห่งชีวิต* ได้กลายมาเป็นพื้นฐานต่อให้กับ Martin Heidegger (1889-1976) และ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) ซึ่งปรัชญาและแนวคิดของทั้งสองคนนี้ได้ส่งอิทธิพลต่อนักทฤษฎีด้านสถาปัตยกรรมในภายหลัง โดย Heidegger ได้นำพื้นฐานความเข้าใจทางปรากฏการณ์ศาสตร์มาอธิบายและปฏิวัติความเข้าใจของ *อภิปรัชญา (metaphysic*) เสียใหม่ โดย Heidegger ได้กล่าวว่า ความเข้าใจในเรื่องของ *ความเป็น (being / seienden)* ในปรัชญาตะวันตกตั้งแต่อดีตนั้น ล้วนแต่ยืนอยู่บนพื้นฐานของ *เทวภาพวิทยา (ontotheology)* ที่เชื่อว่ามี *แบบ (form)* ที่สมบูรณ์ที่กำหนดความเป็นของสรรพสิ่งบนโลกนี้ไว้ตามอย่างที่อริสโตเติลได้กล่าวไว้ และถูกนำมาพัฒนาต่อเป็นอภิปรัชญาในช่วงยุคกลาง โดยโยงเข้ากับคริสต์ศาสนาที่เชื่อว่าพระผู้เป็นเจ้าได้รังสรรค์ *แบบ* เหล่านั้นไว้ และสิ่งต่างๆไม่สามารถเป็นอย่างอื่นได้นอกจาก *แบบ* ของตัวมันเอง[67]

Heidegger ได้โต้แย้งต่อแนวคิดเรื่อง *แบบ* ในอภิปรัชญาตะวันตกซึ่งพยายามระบุว่ามนุษย์เป็น อะไรสักอย่าง เช่น มนุษย์เป็นสัตว์สังคม มนุษย์เป็นสัตว์การเมือง มนุษย์เป็นสัตว์ที่มีเหตุผล เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นความพยายามในการแสดงให้ว่ามีมนุษย์มีแก่นแท้ (รูปแบบที่สมบูรณ์) อะไรบางอย่าง โดยสิ่งที่ Heidegger ทำก็คือ การตั้งคำถามว่าแท้ที่จริงแล้ว *ความเป็น (being)* คืออะไร?

---

[65] รชฎ สาตราวุธ, "ปรากฏการณ์วิทยา".

[66] Dermot Moran, Introduction to Phenomenology(London and New York: Routledge, 2000), 186.

[67] Iain D. Thomson, Heidegger on Ontotheology: Technology and the Politics of Education (New York: Cambridge University Press, 2005), 11-13.

ในขณะที่มนุษย์สามารถเป็นอะไรก็ได้ต่างกับ โต๊ะ หมา หรือ แมว ที่เป็นของมันเช่นนั้นตลอด ดังนั้น *ความเป็น (Being / Sein)* ในที่นี้จึงแตกต่างจากนิยามของ *เป็น (being / Seienden*) ในแบบอภิปรัชญา ซึ่งจากข้อโต้แย้งดังกล่าว ได้ทำให้การศึกษาด้านปรัชญาหันมามองที่ *ความเป็น* ในฐานะ *สภาวะ* ของสิ่งต่างๆ มากกว่าที่จะมานั่งมองหาสภาวะอันสมบูรณ์ ที่มนุษย์ไม่สามารถจะ *เป็น* อย่างอื่นได้ นอกเหนือจากสิ่งนั้นได้

จากจุดยืนด้านปรัชญานี้ ทำให้มนุษย์มี *สภาวะปลายเปิด* ที่สามารถเปลี่ยนแปลงตนเองเป็นอะไรก็ได้เช่นนี้เอง *"มนุษย์จึงเป็นมนุษย์"* สังเกตได้ว่าจาก จุดนี้ Heidegger ได้นำเอาแนวคิดทางปรากฏการณ์ศาสตร์มาอธิบาย คือปรัชญาทางปรากฏการณ์ศาสตร์ที่เชื่อในการค้นหาความหมายที่เกิดจากสำนึกในปรากฏการณ์ต่างๆกัน ต่างจากวิธีการมองแยกส่วนแบบวิทยาศาสตร์ที่พยายามวิเคราะห์สิ่งต่างๆให้ดูเป็น *กลาง* และ *สากล* เช่นเดียวกับความพยายามในการค้นหารูป *แบบ* ที่เป็นกลางแบบสมบูรณ์ที่เป็นแก่นแกนของมนุษย์โดยเหล่านักปรัชญาทั้งหลาย ซึ่งนั่นถือเป็นการตัดทอนความหมายของความเป็นมนุษย์ลงไป

ในประเด็นเรื่องธรรมชาติของสำนึกนั้น Heidegger ได้เสนอไว้ว่า *"การพุ่งไปของจิตสำนึกอย่างสมบูรณ์มิใช่สิ่งใดนอกจากเป็นการพุ่งไปของจิตสำนึกภายใต้ลักษณะทางภววิทยาของชีวิตที่มีความเป็นจริงโอบอุ้ม การพุ่งไปของจิตสำนึกมีลักษณะของปรากฏการณ์อยู่ในเบื้องต้น..."* [68]

นอกจากนั้น Heidegger ยังพยายามชี้ให้เห็นถึง *ความเป็นมนุษย์ หรือ การดำรงอยู่ของมนุษย์* หรือที่เรียกทับศัพท์เป็นภาษาเยอรมันว่า *ดาไซด์ (Dasein)* ต้อง อยู่ในโลก (being-in-the-world) และในขณะเดียวกันการอยู่ในโลกนั้นก็หมายถึงต้อง *อยู่ร่วมกับสิ่งอื่น* (being-with-others) ด้วย ทำให้ทุกๆ การศึกษาของสภาวะความเป็นของมนุษย์ ผู้ศึกษาต้องมองลงไปให้เห็นถึงบริบทที่เกิดขึ้นจากโลกรอบตัวที่มีมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งด้วย ซึ่งแนวคิดนี้ต่างจากปรัชญาในยุคสมัยใหม่ โดยเฉพาะปรัชญาแบบปฏิฐานนิยม (Positivism) ซึ่งพยายามแยกโลกออกเป็นส่วนๆเพื่อให้ง่ายต่อการศึกษา แต่ในขณะเดียวกันก็ทำให้ได้ความหมายที่ไม่ครบส่วนเช่นกัน[69]

Heidegger ยกตัวอย่าง มนุษย์ที่มีศาสนาและเชื่อถืออย่างเหนียวแน่น กับ มนุษย์ที่ไม่มีศาสนา เมื่อมนุษย์ทั้งสองพบคัมภีร์ในศาสนา คนที่มีศาสนาก็จะให้ความเคารพ ในขณะที่คนที่ไม่มีศาสนาจะมองเป็นเพียงหนังสือเล่มหนึ่งเท่านั้น จากกรณีนี้จะเห็นได้ว่ามนุษย์นั้นมิได้รับรู้โลกอย่างตรงไปตรงมา แต่รับรู้ผ่านการตีความ (ที่เกิดจากบริบทและสภาวะที่ห้อมล้อมมนุษย์คนนั้น) ดังนั้นการ *อยู่-ใน-โลก* จึงเป็นหัวใจสำคัญในการทำความเข้าใจมนุษย์และโลกของมนุษย์

Merleau-Ponty ได้นำมุมมองของ Heidegger มาทำให้ชัดเจนขึ้น โดยเน้นไปที่การดำรงอยู่ของ *ร่างกายที่เปี่ยมชีวิต (lived body), การอยู่ในโลก (being-in-the-world)* และ *การอยู่ร่วมกับสิ่งอื่น (being-with-others)* โดย Merleau-Ponty ได้นิยามปรากฏการณ์ศาสตร์ไว้ว่า...

---

[68] รชฎ สาตราวุธ, "ปรากฏการณ์วิทยา".

[69] Martin Heidegger, Being and Time, 49-58.

"ปรากฏการณ์ศาสตร์คือ การศึกษาสาระ (essence) ซึ่งรวมถึงนิยามของสาระ, สาระของการรับรู้ และสาระของสำนึก เป็นต้น อีกทั้งปรากฏการณ์ศาสตร์ยังเป็นปรัชญาที่นำเอาสาระกลับมาสู่การดำรงอยู่/มีอยู่ (existence) และไม่ได้คาดหวังที่จะทำความเข้าใจมนุษย์และโลกจากแง่มุมอื่นๆใดนอกเหนือไปจากมุมของความเป็นจริงที่รายล้อม (facticity) อีกทั้งยังเป็นปรัชญาที่อธิบายว่าโลกนั้น 'ได้คงอยู่ก่อน' (already there) ที่สิ่งต่างๆจะเริ่มสะท้อนตามมา 'อย่างไม่แปลกแยก' (inalienable presence) และความพยายามทั้งหมดนั้นก็คือ การรื้อฟื้นความสัมพันธ์โดยตรงที่มนุษย์มีกับโลกมาแต่ดั้งเดิม ผ่านกระบวนการทางปรัชญานี้เอง..." [70]

Merleau-Ponty ได้เสนอว่าเราควรนำ *กาย* กลับมาสู่ จิต เนื่องจากแนวคิดของปรัชญาสมัยใหม่แบบ Rene Descarte ที่บอกว่า *"ฉันคิด ฉันจึงเป็น" (I think, therefore I am)* ซึ่งให้ความสำคัญที่จิตที่แยกออกจากกาย และมองกายเป็นเพียงเครื่องกลที่แยกส่วนได้ เราเพียงแต่ *"มี"* ร่างกายเท่านั้น[71] แต่สำหรับ Merleau-Ponty การที่มนุษย์จะดำรงอยู่ในโลกใบนี้ได้ ย่อมต้องอาศัยการรับรู้ และการมีประสบการณ์ร่วมกับสิ่งอื่นๆ ในโลกใบนี้ผ่านองค์ประกอบต่างๆ ของร่างกาย

ดังนั้นร่างกายจำเป็นต้องสัมพันธ์และเป็นหนึ่งเดียวกับจิตใจ เพื่อรับรู้ประสบการณ์ผ่านปฏิสัมพันธ์กับโลกที่แวดล้อม มนุษย์เราจึงไม่ได้ *"มี" ร่างกายของเรา* แต่เรา *"เป็น" ร่างกายของเรา* ร่างกายจึงเป็นพื้นที่ในการ *อยู่-ใน-โลก* เป็นพื้นที่ในการรับรู้ความหมายของโลก และเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงปฏิสัมพันธ์ที่มนุษย์มีต่อโลก ร่างกายจึงเป็นพื้นที่ของการเข้าใจปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในโลก และนั่นคือนิยามของ *ร่างกายที่เปี่ยมด้วยชีวิต (lived body)* ของ Merleau-Ponty[72]

กล่าวโดยสรุปคือ คำถามเรื่องโครงสร้างของสำนึก การพุ่งไปของสำนึก และวัตถุแห่งการสำนึก ล้วนต้องคิดผ่านร่างกายทั้งสิ้น ร่างกายเป็นพื้นที่ในการเข้าใจโลกและรับรู้ปรากฏการณ์ทั้งหลาย ดังนั้นหากไร้ซึ่งร่างกาย ความหมายหรืออุตรภาวะต่างๆ ก็จะไม่เกิดขึ้น ในขณะเดียวกันความหมายที่เกิดกับร่างกายนั้น ก็มิได้มีเพียงความหมายเดียว เพราะการดำรงอยู่ของมนุษย์ได้ทำให้ร่างกายเป็นร่างกายที่เปี่ยมชีวิต และประสบการณ์ที่เกิดขึ้นก็ได้เปิดพื้นที่ไปสู่อุตรภาวะที่สัมพันธ์กับโลกอันเป็นบริบทที่แวดล้อมตัวมนุษย์ ซึ่งนั่นทำให้ความหมายที่เกิดขึ้นต่อประสบการณ์ของมนุษย์ มีความหลากหลายและไม่ถูกตีกรอบตายตัวอยู่กับทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่ง

---

[70] Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, trans. Colin Smith, 2 ed.(London and New York: Routledge, 2002), vii.

[71] Dermot Moran, Introduction to Phenomenology, 404.

[72] Ibid., 423-425.

2.3.2 ปรากฏการณ์ศาสตร์ในทางศาสนา

นอกเสียจากการศึกษาศาสนาในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อค้นหาความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้เรื่องราวในตำนานเหล่านั้นแล้ว การศึกษาทางศาสนายังจำเป็นต้องศึกษาถึงความสัมพันธ์ระหว่างการเผยแสดงของสัญลักษณ์ซึ่งเกิดขึ้นจากโลกภายนอก กับ ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นภายใต้จิตสำนึกของมนุษย์ไปพร้อมกัน

ทั้งนี้เพราะศาสนามิใช่เป็นเพียงเรื่องเล่าหรือความเชื่อที่รับรู้ผ่านทางสมองหรือการใช้เหตุผลเท่านั้น แต่ประสบการณ์ทางศาสนาเป็นประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในอีกระนาบของความจริงภายในจิตของมนุษย์โดยที่การศึกษาในลักษณะเช่นนี้ถูกเรียกว่า *ปรากฏการณ์ศาสตร์ในทางศาสนา (Phenomenology of Religion)* ซึ่งหมายถึงแนวทางในการศึกษาศาสนาไม่ว่าจะเป็นในแง่ของคติความเชื่อ สัญลักษณ์ พิธีกรรม และอื่นๆ โดยมุ่งเน้นศึกษา *ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจริง* เพื่อทำความเข้าใจ *โครงสร้าง* และ *ความหมาย* ที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์ทางศาสนาเหล่านั้น

ปรากฏการณ์ศาสตร์ในทางศาสนา ถูกพูดถึงขึ้นครั้งแรกในงานของ Pierre Daniël Chantepie de la Saussaye (1848-1920) ซึ่งพยายามพัฒนา *ศาสตร์แห่งศาสนา (science of religion / Religionswissenschaft)* ต่อจากนักศาสนวิทยาหลายคนก่อนหน้านี้ โดย Chantepie de la Saussaye ได้จำแนกคุณลักษณะของศาสตร์แห่งศาสนาออกเป็นสองส่วน คือ *ส่วนที่เป็นการเผยแสดง (manifestation)* และ *ส่วนที่เป็นแก่นแท้ (essence)* โดย Chantepie de la Saussaye ระบุว่าปรากฏการณ์ศาสตร์ทางศาสนา ซึ่งเป็นการเข้าไปสำรวจและเก็บข้อมูลปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในทางศาสนา (พิธีกรรมและความรู้สึกของศาสนิกชน) ถือเป็นขั้นตอนแรกในการเตรียมข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์เพื่อใช้วิเคราะห์ทางปรัชญาในขั้นตอนถัดไป ในมุมมองของ Chantepie de la Saussaye ปรากฏการณ์ศาสตร์จะช่วยทำความเข้าใจส่วนที่ถูกเผยแสดง ในขณะที่ความเข้าใจเชิงปรัชญาจะใช้วิเคราะห์แก่นแท้ของศาสนาในแต่ละความเชื่อ[73]

Rudolf Otto (1869 - 1937) ใช้วิธีการทางปรากฏการณ์ศาสตร์ในลักษณะที่ต่างออกไป กล่าวคือ Otto ได้วิเคราะห์ศาสนาโดยพุ่งเป้าไปที่เรื่องของอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดจากประสบการณ์ทางศาสนาหรือสภาวะความศักดิ์สิทธิ์ แทนที่จะใช้การอธิบายเชิงเหตุผลหรือเชิงปรัชญาเช่นนักทฤษฎีคนอื่นๆ ซึ่งทำให้งานของ Otto มีลักษณะเฉพาะตัวที่น่าสนใจ

ส่วน William Brede Kristensen (1867-1953) และ Gerard van der Leeuw (1890-1950) ได้นำแนวคิดเรื่อง *ความเร้นลับอันน่าสะพรึงและตราตรึงใจ* หรือ *Mysterium Tremendum et Fascinans* ของ Rudolf Otto มาพัฒนาต่อยอด โดยมองว่าเรื่องราวในทางศาสนา ถือเป็น *ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจริง* และเกิดขึ้นโดยตรงต่อศาสนิกชนทั้งหลาย ดังนั้นการจะศึกษาเรื่องราวและประวัติศาสตร์ของศาสนา (ในฐานะศาสตร์แขนงหนึ่ง) จึงจำเป็นต้องศึกษาศาสนาในฐานะสิ่งที่ปรากฏอยู่จริง ผ่านประสบการณ์จริง ในพื้นที่และเวลาที่เกิดขึ้นจริงเสมอ

---

[73] George James, Interpreting Religion: The Phenomenological Approaches of Pierre Daniël Chantepie De La Saussaye, W. Brede Kristensen, and Gerardus Van Der Leeuw(Washington: Catholic University of America Press, 1995), 43-45.

โดย Kristensen ได้ให้ความเห็นไว้ว่าปรากฏการณ์ศาสตร์ในการศึกษาศาสนา เป็นการเข้าไปค้นหาความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้ปรากฏการณ์ทางศาสนา (religious phenomena) ซึ่งส่งอิทธิพลต่อตัวของศาสนิกชนโดยตรง[74]

วิธีการนี้สอดคล้องกับที่ Mircea Eliade เสนอว่า มุมมองและวิธีการทางปรากฏการณ์ศาสตร์ถือเป็น *แนวทางที่เหมาะสมที่สุด* สำหรับการศึกษา *ปรากฏการณ์ทางศาสนา (Religious Phenomena)* ทั้งนี้เพราะเรื่องราวที่เกิดขึ้นในทางศาสนาไม่ว่าจะในเชิงความเข้าใจที่ส่งผลต่อจิตสำนึกโดยตรง หรือ ในเชิงปฏิบัติผ่านพิธีกรรม ล้วนแต่มีลักษณะที่เป็น *ประสบการณ์* ที่มนุษย์ต้องเข้าไปมีส่วนร่วม ซึ่งการศึกษาวิเคราะห์โดยพยายามนำศาสตร์แขนงอื่นๆ เช่น สังคมวิทยา มานุษยวิทยา การเมือง ฯลฯ มาใช้ตีความเรื่องราวทางศาสนานั้น ถือเป็นเรื่องที่สามารถทำได้ แต่ไม่ใช่เป็น *วิธีการหลัก* ในการทำความเข้าใจความหมายที่ซ่อนอยู่ในเรื่องราวทางศาสนาเหล่านั้น โดยผู้ศึกษาสัญลักษณ์ในทางศาสนาทั้งหลาย ต้องพึงระลึกไว้เสมอว่าเรื่องราวและสัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่ในคติความเชื่อทางศาสนานั้น มีความหมายในตัวของมันเอง[75] ซึ่งความหมายที่ซ่อนอยู่นี้สามารถทำการศึกษาได้จากการเผยแสดงตัวของความศักดิ์สิทธิ์ (hierophanies / manifestation of the sacred) ทั้งในเชิงพื้นที่ เวลา สภาพแวดล้อม และพิธีกรรม โดยอาศัยการทำความเข้าใจประสบการณ์ของมนุษย์ที่มีต่อความศักดิ์สิทธิ์

2.3.3 ปรากฏการณ์ศาสตร์ในทางสถาปัตยกรรม

จากปรัชญาและวิธีการทางปรากฏการณ์ศาสตร์ ได้ส่งอิทธิพลต่อนักทฤษฎีสถาปัตยกรรมในยุคหลังสมัยใหม่หลายคน ซึ่งหนึ่งในนั้นก็คือ Christian Norberg-Schulz (1926-2000) ซึ่งได้รับอิทธิพลโดยตรงจากงานของ Martin Heidegger โดยเฉพาะในงาน *Being and Time (1927)*, *Building, Dwelling, Thinking* (1951) และ *The Thing* (1950) ซึ่ง Heidegger ได้นำรากฐานของความคิดแบบปรากฏการณ์ศาสตร์ มาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลกแวดล้อม โดยอาศัยความเข้าใจเรื่องที่ว่างทางสถาปัตยกรรม และความหมายของการ “อาศัย-อยู่-ในโลก” ดังที่ได้อธิบายไปก่อนหน้านี้

Norberg-Schulz ได้นำงานของ Heidegger มาเป็นพื้นฐานในทฤษฎีด้านสถาปัตยกรรมของเขา ซึ่งในแต่ละงานของ Norberg-Schulz พยายามจะพุ่งเป้าไปที่ *ความหมาย* ที่เกิดจากสถาปัตยกรรมมากกว่าคุณลักษณะทางด้านประโยชน์ใช้สอย โดย Norberg-Schulz ได้นิยามคำว่า Phenomenology ว่าคือ ความพยายามในการ “กลับคืนสู่ความเป็นของสิ่งนั้น” (return to thing) ซึ่งในความหมายนี้ หมายถึงความพยายามที่จะนำมุมมองและวิธีคิดเชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ เข้ามาเติมเต็มโลกแห่งชีวิต (Life World) ที่ขาดหายไปในวงการศึกษาและการออกแบบสถาปัตยกรรมนั่นเอง

งานสำคัญสองชิ้นของ Noberg-Schulz ที่วางรากฐานให้กับวิธีการศึกษาสถาปัตยกรรมในเชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ก็คือ *Existence, Space & Architecture (1971)* และ *Genius Loci (1980)* ในงานชิ้นแรกพูดถึงความสัมพันธ์ระหว่างมโนทัศน์ที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกของมนุษย์กับโลกที่แวดล้อมตัวมนุษย์ โดยมนุษย์จะ

---

[74] Ibid., 144.

[75] Mircea Eliade, Nostalgia Originilor(Bucharest: Humanitas Publishing House, 1994), 14.

ค่อยๆ เรียนรู้โลกที่แวดล้อมตน ในขณะเดียวกันก็พยายามสร้างรูปด้วยการ เลียนแบบ ดัดแปลง และทำโลกที่แวดล้อมตนเองไปพร้อมๆ กัน

Norberg-Schulz ใช้ทฤษฎีจิตวิทยาของ Jean Piaget (1896-1980) เรื่อง *จิตสำนึกในเรื่องที่ว่าง (space consciousness)* ซึ่งเชื่อว่าการรับรู้ในเรื่องที่ว่างของมนุษย์นั้นสัมพันธ์กับมโนภาพ (schemata) ที่อยู่ภายในจิตสำนึกของมนุษย์แต่ละคน ซึ่งมโนทัศน์ดังกล่าวนั้นเกิดจากความเข้าใจที่มนุษย์แต่ละคนมีต่อโลกที่แวดล้อมตนเอง และเวลาที่มนุษย์ได้รับประสบการณ์ใหม่ๆ เข้ามา มนุษย์ก็จะปรับความเข้าใจที่ได้รับมาให้สัมพันธ์กับมโนทัศน์ที่ตนมี ซึ่งมีทั้งประสบการณ์ใหม่ที่รับเข้ามาแล้วสามารถไปด้วยกันกับมโนทัศน์เดิม และประสบการณ์ที่รับเข้ามาใหม่ขัดแย้งกับมนโนทัศน์เดิม ซึ่งปฏิสัมพันธ์ไม่ว่าจะในรูปแบบแบบใดก็ตาม ล้วนแต่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ที่มนุษย์มีต่อโลกแวดล้อมอย่างมีพลวัตและไม่ตายตัว[76] จากทฤษฎีจิตวิทยาของ Piaget ดังกล่าวนี้ Norberg-Schulz ได้จำแนก *ที่ว่าง (space)* ออกเป็น 5 ประเภทอันได้แก่

1. ที่ว่างแห่งรูปธรรม (pragmatic space)
2. ที่ว่างแห่งการรับรู้/ผัสสะ (perceptual space)
3. ที่ว่างแห่งการดำรงอยู่ (existential space)
4. ที่ว่างแห่งความเข้าใจ (cognitive space)
5. ที่ว่างแห่งตรรกะ (logical space)

ที่ว่างแห่งรูปธรรมนั้นคือสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในโลกแห่งกายภาพ ในขณะที่ที่ว่างแห่งการรับรู้นั้นจะเกิดขึ้นในจิตสำนึกของมนุษย์แต่ละคนที่มีแตกต่างกันออกไป และมนุษย์ก็จะรับสิ่งนั้นมาสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับโลกแวดล้อมและผู้อื่น/สิ่งอื่นที่อยู่ในโลก ด้วยการแสดงออกมาเป็นที่ว่างแห่งการดำรงอยู่(ของตน) ก่อนที่จะบันทึกความเข้าใจทั้งหมดเข้าไปอยู่ภายใต้มโนสำนึก จนเกิดเป็นมโนภาพหรือองค์ความรู้ที่ตนเองมีต่อโลกภายใต้ที่ว่างแห่งความเข้าใจ ก่อนที่จะถ่ายทอดโลกที่ตนเข้าใจออกมาอย่างเป็นระบบระเบียบในที่ว่างแห่งตรรกะ ซึ่งถือเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิดของตนไปสู่ผู้อื่น

ที่ว่างทั้ง 5 ประเภทนั้นสัมพันธ์กันทั้งจากบนลงล่างและจากล่างขึ้นบน โดยที่ว่างแห่งตรรกะนั้นเป็นตัวช่วยควบคุมทิศทางการดำรงอยู่ของมนุษย์ ในขณะเดียวกันที่ว่างแห่งรูปธรรมก็ก่อให้เกิดพลังแห่งชีวิตในการปะทะสังสรรค์ระหว่างโลกที่แวดล้อมกับตัวของมนุษย์ โดยที่จุดกึ่งกลางของการปะทะสังสรรค์นี้ ก็คือ *ที่ว่างแห่งการดำรงอยู่ (existence)* ที่ซึ่งมนุษย์ได้ถ่ายทอดความเข้าใจและความหมายของการดำรงชีวิตของตนภายใต้โลกที่แวดล้อม (being-in-the-world) และมีสัมพันธ์กับผู้อื่น/สิ่งอื่น (being-with-the-other)

ท้ายที่สุดคือ มนุษย์ไม่เพียงแต่กระทำ รับรู้ และดำรงอยู่ภายใต้ที่ว่างเท่านั้น แต่มนุษย์ยังรู้จักการสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ เพื่อแสดงออกถึง *มโนภาพแห่งจักรวาล (imago mundi)* ของตนเองไปพร้อมๆกัน ซึ่งการแสดงออกในเชิงสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้ อาจจะเรียกได้ว่าเป็น *ที่ว่างแห่งการแสดงออก (expressive space)* หรือ

---

[76] Jean Piaget and Barbel Inhelder, The Child's Conception of Space(London: Routledge & K. Paul, 1956), 6.

ที่ว่างแห่งศิลป์และการสร้างสรรค์ (artistic space) โดยที่ว่างดังกล่าวนี้ ก็มีระบบหรือโครงสร้างในการแสดงออกอย่างมีสุนทรียภาพ (aesthetic) ด้วยกระบวนการสร้างสรรค์และออกแบบโดยสถาปนิกและนักออกแบบทั้งหลาย จนเกิดเป็น *ที่ว่างทางสถาปัตยกรรม (architectural space)*[77]

นอกจากแนวคิดด้านจิตวิทยาของ Piaget แล้ว Norberg-Schulz ยังได้นำแนวคิดของนักทฤษฎีศิลปะและสถาปัตยกรรมอย่าง Dagobert Frey, Rudolf Schwarz และ Kevin Lynch รวมถึงนักปรัชญาอย่าง Martin Heidegger, Otto Friedrich Bollnow และ Gaston Bachelard มาพัฒนามาพัฒนาเป็นทฤษฎีสถาปัตยกรรมของตน โดย Norberg-Schulz ได้จำแนกระบบความเข้าใจเชิงสุนทรียภาพของที่ว่างแห่งการดำรงอยู่ออกเป็น 3 องค์ประกอบสำคัญอันได้แก่

1. ศูนย์กลางและสถานที่ (center and place)
2. ทิศทางและเส้นทาง (direction and path)
3. พื้นที่และอาณาเขต (area and domain)

ศูนย์กลาง คือจุดตั้งตนของการรับรู้โลกของมนุษย์แต่ละคน มนุษย์แต่ละคนที่รับรู้โลกจึงดำรงอยู่ภายใต้ศูนย์กลางของตนเสมอ การดำรงอยู่นี้นอกจากเป็นการแสดงถึงจุดยืนของตนเองแล้ว ยังเป็นการแสดงถึงว่าตนเองนั้นสัมพันธ์กับโลกภายนอกอย่างไร โดย Norberg-Schulz ได้อ้างถึงงานศึกษาของ Mircea Eliade ที่ว่าการเดินทางเข้าสู่ศูนย์กลาง/แกนโลก (axis mundi) เป็นการเดินทางที่ฟันฝ่าความยากลำบาก โดยต้องผ่านบททดสอบมากมาย เพื่อไปสู่ศูนย์กลางแห่งชีวิตที่ซึ่งมนุษย์ได้จากมา[78]

จากนิยามดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าศูนย์กลางไม่ได้เป็นเพียง *จุดยืน* หรือ *ถิ่นที่* ของมนุษย์แต่ละคนเท่านั้น แต่ศูนย์กลางยังแสดง *เป้าหมาย* ที่มนุษย์ต้องการจะมุ่งไปอีกด้วย โดยที่การเชื่อมต่อระหว่างศูนย์กลางจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อมี *ทิศทาง* และ *เส้นทาง* ในการเชื่อมต่อ เส้นทางเป็นตัวบ่งบอกความสัมพันธ์ระหว่างศูนย์กลางต่างๆ เช่นในระนาบแกนนอน (horizontal axis) ทุกอย่างจะอยู่ในระดับที่เท่าเทียมกัน แต่เมื่อมีการยกระดับขึ้นหรือกดให้ต่ำลง จะเป็นการสื่อถึงสถานะที่แตกต่างกัน

โดย Eliade ได้ระบุว่าแกนโลก/จักรวาล ไม่เพียงแต่ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของสรรพสิ่งในจักรวาลเท่านั้น แต่แกนโลกยังทำหน้าที่เชื่อมต่อระหว่างโลก/ภพภูมิต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน และด้วยการเดินทางออกจากจุดศูนย์กลางหรือแกนจักรวาลผ่านเส้นทางแห่งการเปลี่ยนผ่านจากสภาวะหนึ่งไปยังอีกสภาวะหนึ่งเท่านั้น ที่จะทำให้มนุษย์แต่ละคนสามารถเดินทางไปยังดินแดน/ภพภูมิ (realm) ต่างๆได้[79]

---

[77] Christian Norberg-Schulz, Existence, Space & Architecture, New York (Praeger Publishers1971), 11.

[78] Mircea Eliade, Pattern in Comparative Religion, trans. Rosemary Sheed(London: Meridian World Publication, 1958), 19.

[79] Ibid., 111.

สุดท้ายเมื่อมีศูนย์กลางและทิศทางแล้ว สิ่งที่เกิดขึ้นตามมาก็คือ *พื้นที่* ที่อยู่โดยรอบ และเมื่อพื้นที่ถูกนิยามหรือให้ความหมาย พื้นที่ก็จะไม่เป็นเพียงพื้นที่ทั่วไป แต่จะกลายเป็น *อาณาเขต/อาณาบริเวณ* ซึ่งมีความหมายแตกต่างกันไป ตามแต่ที่มนุษย์จะให้นิยามหรือความหมายกับมัน

ความเข้าใจในที่ว่างแห่งการดำรงอยู่นี้ ถือเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ที่ว่าง ซึ่งสามารถใช้วิเคราะห์ตั้งแต่ระดับภูมิประเทศ ภูมิสถาปัตยกรรม สถาปัตยกรรม และวัตถุที่อยู่ภายในสถาปัตยกรรม โดยลักษณะความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทั้งสามนี้ก็ขึ้นอยู่กับ *คุณลักษณะ (character)* ที่เกิดขึ้นระหว่างมนุษย์กับโลกแวดล้อม ในแต่วัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไป

นอกจากทฤษฎีเรื่อง “ที่ว่างแห่งการดำรงอยู่” และ “ที่ว่างทางสถาปัตยกรรม” แล้ว Norberg-Schulz ยังได้นำแนวคิดเรื่อง “จิตวิญญาณแห่งถิ่น” (spirit of place/ genius loci) เข้ามาประกอบในทฤษฎีปรากฏการณ์ศาสตร์ทางสถาปัตยกรรมของตน โดยที่แนวคิดเรื่องจิตวิญญาณแห่งถิ่นเป็นความพยายามในการวิเคราะห์คุณลักษณะของสภาพแวดล้อมรอบตัวมนุษย์ โดยผ่านโครงสร้างการวิเคราะห์ 3 ประการอันได้แก่ *ปรากฏการณ์แห่งถิ่น (phenomenology of place) โครงสร้างแห่งถิ่น (structure of place) และจิตวิญญาณแห่งถิ่น (spirit of place)* โดยขั้นแรกเป็นการวิเคราะห์หรือบรรยายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละสถานที่ ว่ามีลักษณะสำคัญประการใดบ้าง รวมถึงอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นเมื่อมนุษย์เข้าไปมีประสบการณ์โดยตรงกับสถาปัตยกรรมหรือสภาพแวดล้อมเหล่านั้น

จากนั้นจึงเป็นการวิเคราะห์ *โครงสร้าง* ของที่ว่างหรือสภาพแวดล้อมที่ก่อให้เกิดสิ่งนั้นขึ้นมา เช่น การวิเคราะห์ลักษณะความต่อเนื่องของทิวเขา ความสูงและลักษณะของต้นไม้ใบหญ้าในป่าเขา สีสันขององค์ประกอบทางธรรมชาติ หรือวัสดุทางสถาปัตยกรรม ฯลฯ และสุดท้ายจึงเป็นการวิเคราะห์ว่าปรากฏการณ์และโครงสร้างเหล่านี้ที่เกิดขึ้นนั้น ได้ส่งผลอย่างไรต่อจิตสำนึกจนเกิดเป็นจินตภาพ (image) ภายในจิตใจของมนุษย์แต่ละคน โดย Norberg Schulz ชี้ให้เห็นว่าความเข้าใจเรื่องจิตวิญญาณแห่งถิ่น เป็นการตอบจุดมุ่งหมายในกระบวนการทางจิตวิทยาที่สำคัญสองประการ คือ *การกำหนดทิศทาง (orientation)* และ *การกำหนดตัวตน (identification)*

การที่มนุษย์จะสามารถกำหนดทิศทางแห่งชีวิตของตนได้ มนุษย์จำเป็นต้องรู้ว่าตนเอง *ดำรงอยู่ในสถานที่ใด* (where he is) และในเวลาเดียวกัน การที่มนุษย์จะสามารถกำหนดตัวตนให้เข้ากับโลกที่แวดล้อมตัวของพวกเค้าได้ ก็ต่อเมื่อพวกเค้ารู้ว่าจะ *ดำรงอยู่อย่างไร* (how he is) ในสถานที่แห่งนั้น ซึ่งกระบวนการทั้งหมดนี้จะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อมนุษย์เข้าใจและตระหนักรู้ได้ถึงจิตวิญญาณแห่งถิ่นที่ตนจะเข้าไป *อาศัยอยู่ (dwelling)* ก่อนที่จะเกิดประสบการณ์ และสร้างความหมายให้กับการดำรงอยู่ของตนเองในถิ่น/สถานที่แห่งนั้น[80]

---

[80] Christian Norberg-Schulz, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture, 19.

2.3.4 การรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสทางร่างกายในฐานะเครื่องมือของปรากฏการณ์ศาสตร์

นอกจาก Norberg-Schulz แล้ว นักทฤษฎีด้านปรากฏการณ์ศาสตร์ทางสถาปัตยกรรมคนอื่นๆ อย่าง Alberto Perez-Gomez และ Juhani Pallasmaa ยังได้กล่าวถึงทฤษฎีการศึกษาสถาปัตยกรรมในเชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ไว้ดังต่อไปนี้ โดย Perez-Gomez ได้ระบุว่า...

> *"สถาปัตยกรรมได้มอบพื้นที่แห่งการกำหนดทิศทางในการดำรงอยู่ให้กับสังคม สถาปัตยกรรมเป็นตัวแทนของการกระทำที่เปี่ยมด้วยความหมาย ซึ่งบ่งบอกถึงความเข้าใจต่อพื้นที่/จุดยืนของมนุษย์แต่ละคนในโลกใบนี้"*[81]

ซึ่งสอดคล้องกับมุมมองของ Norberg-Schulz ที่เห็นว่าสถาปัตยกรรม เป็นสิ่งที่แสดงถึงการดำรงอยู่ของมนุษย์อย่างมีปฏิสัมพันธ์ต่อโลกที่แวดล้อมตนเอง นอกจากนี้ Perez-Gomez ยังได้วิพากษ์สถาปัตยกรรมสมัยใหม่ (ในมุมมองของนักปรากฏการณ์ศาสตร์) ไว้ว่า...

> *"ทฤษฎีทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่มุ่งหวังจะนำคุณภาพชีวิตที่ดีมาสู่มนุษยชาติ โดยในทางทฤษฎีแล้ว มันอาจจะมีรากฐานที่สัมพันธ์กับความรู้ทางด้านกวีนิพนธ์, ความรู้ด้านปรัชญา, ความรู้ทางด้านเทววิทยา, ความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์ ซึ่งแปรผันไปตามแต่ละช่วงเวลาของมัน แต่ทั้งนี้สถาปัตยกรรมโดยตัวของมันเองกลับไม่ใช่สิ่งเหล่านั้นเลย แต่สถาปัตยกรรมนั้นเป็น 'ปรากฏการณ์' มันเป็นสิ่งที่ไม่จีรังยั่งยืน แต่ก็มีพลังพอจะเปลี่ยนวิถีชีวิตของผู้คนได้ประหนึ่งดังเวทมนต์*
>
> *สถาปัตยกรรมโดยตัวของมัน อาจจะเป็นสิ่งที่บรรจุองค์ความรู้ไว้ แต่ถึงกระนั้นมันก็เป็นมากกว่าเพียงการให้ข้อมูลธรรมดาๆ มันเป็นองค์ความรู้เกี่ยวกับโลกแวดล้อม ซึ่งสามารถสัมผัสหรือรับรู้อย่างมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมได้ โดยผ่านประสบการณ์ทางร่างกาย และด้วยสาเหตุนี้ 'ความหมาย' ของสถาปัตยกรรม จึงไม่สามารถถูกทำให้เหลือเพียงความเข้าใจเชิงวัตถุวิสัย (objectified) หรือเหลือเพียงแค่ประโยชน์ใช้สอย หรือเป็นเพียงสไตล์หรือสูตรที่เป็นระบบเท่านั้น"*[82]

ในขณะที่ Juhani Pallasmaa ได้กล่าวถึงการรับรู้สถาปัตยกรรมในเชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ โดยเชื่อมโยงเข้ากับการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทางร่างกายไว้ว่า...

> *"ทุกๆ ประสบการณ์ในทางสถาปัตยกรรม คือความรู้สึกอันหลากหลาย (multi-sensory) ไม่ว่าจะเป็นการรับรู้รูปทรง พื้นที่ว่าง หรือขนาด ล้วนแต่ถูกชั่งและตวงวัดด้วย ตา หู จมูก ผิวหนัง ลิ้น กระดูก และกล้ามเนื้อ สถาปัตยกรรมนั้นเกี่ยวข้องกับดินแดนแห่งประสบการณ์ทางความรู้สึกทั้ง 7 ที่มาปะทะสังสรรค์และผสมผสานเข้าด้วยกัน"* [83]

---

[81] Alberto Perez-Gomez, Built Upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics(Cambridge: MIT Press, 2008), 109.

[82] Ibid.

[83] Steven Holl, Juhani Pallasmaa, and Alberto Perez-Gomez, Question of Perception: Phenomenology of Architecture, San Francisco (William Stout Publishers2006), 30.

จากข้อมูลเบื้องต้นแสดงเห็นได้ว่าทั้ง Perez-Gomez และ Pallasmaa ให้ความสำคัญกับการสร้างความหมายที่เกิดขึ้นจาก การที่มนุษย์เข้าไปมีประสบการณ์กับสถาปัตยกรรม โดยอาศัยประสาทสัมผัสพื้นฐานทั้ง 5 อันได้แก่ ตา (มองเห็น) หู (ได้ยิน) จมูก (ได้กลิ่น) ลิ้น (รับรส) กาย (อุณหภูมิ ผิวสัมผัส และการเคลื่อนที่) ที่เข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับโลกที่แวดล้อมโดยตรง แล้วจึงส่งผลกระทบไปยังประสาทสัมผัสที่หกซึ่งก็คือ "จิตใจ" จนทำให้เกิดความหมายของ *การดำรงอยู่ภายในโลกแห่งชีวิต* (being-in-the-life-world)

แนวคิดดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า การรับรู้เชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ทางสถาปัตยกรรม มิใช่เพียงแต่เป็นการวิเคราะห์ปรากฏการณ์ทางกายภาพที่เกิดขึ้นเท่านั้น แต่ยังมองย้อนกลับมาที่อารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์หลากสัมผัส โดยอาศัย *ร่างกายของมนุษย์* แต่ละคนเป็น *ตัวกลางในการรับรู้ (medium of perception)* จึงจะทำให้การรับรู้นั้นเกิดขึ้นได้ และด้วยเหตุนี้ร่างกายและประสาทสัมผัสของมนุษย์จึงมีความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมอย่างแยกออกจากกันมิได้ เพราะการที่มนุษย์จะสร้าง *ความหมาย* ให้เกิดขึ้นกับสถาปัตยกรรมและโลกที่แวดล้อมตนเองจนก่อให้เกิดโลกแห่งชีวิตขึ้นได้นั้น ก็จำเป็นต้องอาศัยร่างกายที่เปี่ยมด้วยชีวิตของตนเอง ในฐานะตัวกลางที่เข้าไปสร้าง *ประสบการณ์ร่วม* กับสถาปัตยกรรมและสภาพแวดล้อมเหล่านั้น จึงจะเกิดเป็นความหมายที่สมบูรณ์ได้

<u>หมายเหตุ</u>: เห็นได้ว่ามุมมองและวิธีวิทยาที่ใช้ในการศึกษาสถาปัตยกรรมที่กล่าวมาทั้งหมดข้างต้น มีพัฒนาการที่สัมพันธ์กับแนวคิดเรื่อง *โลกแห่งชีวิต (life-world)* ของ Edmund Husserl, *การดำรงอยู่ในโลก (being-in the-world)* และ *การดำรงอยู่ร่วมกับผู้/สิ่งอื่น (being-with-the-other)* ของ Martin Heidegger, และ *ร่างกายที่เปี่ยมด้วยชีวิต (lived body)* ของ Maurice Merleau-Ponty อย่างชัดเจน

ปรากฏการณ์ศาสตร์ในทางศาสนา เกิดขึ้นทั้งจากการประสบการณ์ทางพิธีกรรม และ การเข้าไปมีประสบการณ์กับสถาปัตยกรรมทางศาสนา ก่อนที่จะนำไปสู่ *"การเปลี่ยนสภาวะจิต"* (spiritual transformation) ซึ่งเปลี่ยนจากโลกแห่งโลกียะ (profane world) ให้กลายเป็นโลกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred world) และเปลี่ยนจากโลกียบุคคล (profane man) ให้กลายเป็นบุคคลผู้ศักดิ์สิทธิ์ (sacred man) ซึ่งทั้งหมดนี้ถือเป็นเป้าหมายสูงสุดของพิธีกรรมทางศาสนาทั้งมวล

โดยสถาปัตยกรรมทางศาสนา เปรียบเสมือนจอกศักดิ์สิทธิ์ที่ทำหน้าที่เป็น *ภาชนะ (vessel)* ซึ่ง *รองรับ* การเผยแสดงของความศักดิ์สิทธิ์ (ผ่านกระบวนพิธีกรรม) ดังนั้นการศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนาจึงไม่ใช่เพียงแค่การตีความหรือเข้าใจความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้สัญลักษณ์ (ซึ่งถูกนำมาใช้ออกแบบเป็นรูปทรงหรือสัดส่วนของตัวสถาปัตยกรรม) เท่านั้น แต่การศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนายังจำเป็นต้องศึกษา *ประสบการณ์* ในเชิงพิธีกรรมที่เกิดขึ้นจริงภายในสถาปัตยกรรมเหล่านั้นไปพร้อมๆ กัน

ความสัมพันธ์ระหว่างพิธีกรรมและสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นไปพร้อมๆ กันนี้ Lindsay Jones ได้นิยามมันไว้ว่าเป็น *"ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม" (Ritual Architectural Event)* ซึ่งหมายความว่า *ความหมาย (meaning)* ที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ทางสถาปัตยกรรมนั้น มิใช่สิ่งที่เกิดขึ้นจากตัวอาคารเอง (ในฐานะสิ่งของที่เป็นวัตถุวิสัย) และก็มิใช่สิ่งที่เกิดขึ้นภายในจิตของผู้เข้าไปใช้อาคารเอง (ในฐานะจิตที่เป็นอัตวิสัย) แต่ความหมายนั้นเกิดขึ้นจากการมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่าง *ตัวอาคาร (building)* และ *มนุษย์ในฐานะผู้ใช้อาคาร*

(beholder) และความหมายที่เกิดขึ้นระหว่างมนุษย์และสถาปัตยกรรมนั้นยังเป็นสิ่งที่มี *ความเฉพาะ (specific)* ซึ่งแปรผันไปตามแต่ละสถานการณ์ แต่ละบุคคล แต่ละช่วงเวลา และแต่ละสถานที่อีกด้วย[84]

จากมุมมองข้างต้นที่ได้กล่าวมาทั้งหมดนี้ สามารถสรุปได้ว่าการศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนานั้นไม่ใช่เพียงการศึกษาสัญลักษณ์ในเชิงรูปทรง สัดส่วน สิ่งประดับประดา ฯลฯ ที่ถูกนำมาใช้สื่อความหมายในการออกแบบสถาปัตยกรรมเท่านั้น แต่สถาปัตยกรรมทางศาสนาถือเป็นภาชนะที่เข้ามารองรับพิธีกรรมซึ่ง *เกิดขึ้นไปพร้อมกัน*กับตัวสถาปัตยกรรม ก่อนที่มนุษย์ผู้ซึ่งเข้าไปมีประสบการณ์ร่วมกับ *ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม* เหล่านั้น จะสร้างความหมายขึ้นในจิตสำนึกจนเกิดเป็นประสบการณ์อันศักดิ์สิทธิ์ที่แยกตัวออกมาจากโลกียะสภาวะในชีวิตประจำวันของพวกเขา

2.4 การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย

2.4.1 นิยามของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม

"การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม" (Inculturation) เป็นแนวคิดที่ถูกพูดถึงในคริสต์ศาสนา โดยเฉพาะคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิก โดยนิยามถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างความเชื่อแบบคริสต์ศาสนาที่ได้เข้าไปงอกเงยอยู่ในบริบททางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งวิธีคิดและการปฏิบัติที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งสะท้อนออกมาในรูปแบบต่างๆ เช่น พิธีกรรม ภาษา ดนตรี ศิลปะ สถาปัตยกรรม เครื่องแต่งกาย เป็นต้น โดย Aylward Shorter บาทหลวงคาทอลิกซึ่งเป็นทั้งนักเทววิทยาและนักมานุษยวิทยา ได้ให้นิยามการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมไว้ใน Toward a Theology of Inculturation (1988) มีใจความว่าเป็น "การสร้างสรรค์และความสัมพันธ์อย่างมีพลวัตระหว่างความเชื่อแบบคริสเตียนและ/หรือวัฒนธรรม" *(*The creative and dynamic relationship between the Christian message and a culture or cultures)[85]

การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม หรือ "Inculturation" แม้จะมีรากศัพท์โดยหยิบยืมมาจากคำว่า "Enculturation" ซึ่งหมายถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน แต่ก็มีเนื้อหาสาระที่แตกต่างกัน โดย Enculturation ถูกใช้ในบริบทที่วัฒนธรรมจากสองแห่งขึ้นไป มาปะทะรังสรรค์และสร้างรูปแบบต่างๆ ขึ้นมา *โดยไม่มีข้อกำหนดตายตัว* ในขณะที่กระบวนการ Inculturation คือ การที่ "ความเชื่อ" แบบคริสต์ศาสนาลงไปปรากฏหรือ *งอกเงย* อยู่ในวัฒนธรรมต่างๆ โดยยังคงรักษา "แก่น/สาระ" ของข้อความเชื่อแบบคริสต์ศาสนาอยู่เสมอ ไม่ว่ารูปแบบของการตีความหรือการแสดงออกทางความเชื่อนั้นจะมีลักษณะเฉพาะตัวอย่างไรก็ตาม

---

[84] Lindsay Jones, The Hermeneutics of Sacred Architecture: Experience, Interpretation, Comparison, vol. 2(Cambridge: Harvard University Press, 2000), 41.

[85] Aylward Shorter, Toward a Theology of Inculturation(New York: Maryknoll, 1988).

จากหนังสือหลักคำสอนของพระศาสนจักรคาทอลิก (Principle for Inculturation of the Catechism of the Catholic Church) ได้กล่าวไว้ว่า

> *"หลักการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมเป็นความจริงเดียวกันที่บรรจุอยู่ในธรรมประเพณีคาทอลิกสามารถเป็นและควรได้รับการแสดงออกในวิธีการที่มีความหมายต่อวัฒนธรรมและประเพณีที่หลากหลาย"* และได้กล่าวต่อว่า
>
> *"ธรรมประเพณีนั้นมีหลายลักษณะที่ต่างๆ กัน ซึ่งจะต้องแยกให้ชัดเจน คือ ธรรมประเพณีด้านเทววิทยา ด้านระเบียบวินัย ด้านพิธีกรรม หรือด้านกิจศรัทธา ซึ่งเกิดขึ้นตามกระแสแห่งเวลาในพระศาสนจักรท้องถิ่นทั้งหลาย ธรรมประเพณีดังกล่าวประกอบกันขึ้นเป็นรูปแบบเฉพาะ ซึ่งภายใต้รูปแบบนี้ ธรรมประเพณีใหญ่จะได้รับการแสดงออก"*
>
> *(คำสอนพระศาสนจักรคาทอลิก ข้อ 83)*

ส่วนในแง่ของการออกแบบสถาปัตยกรรมจากหนังสือคู่มือเรื่องการออกแบบโบสถ์ โดยพระศาสนจักรคาทอลิกแห่งประเทศไทยชื่อ *การออกแบบโบสถ์พระศาสนจักรคาทอลิกในประเทศไทย (2548)* ได้กล่าวถึงความสำคัญของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมไว้ว่า ในด้านเทววิทยา (theological aspect) การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม แสดงถึง *ผลแห่งพระธรรมล้ำลึกแห่งการเสด็จมารับสภาพมนุษย์ของพระคริสตเจ้า (incarnation)* ซึ่งหมายถึง การสะท้อนความเชื่อที่ว่าพระคริสตเจ้าในฐานะพระบุตรของพระเจ้าลงมาบังเกิดเป็นมนุษย์และทรงดำเนินชีวิตเยี่ยงมนุษย์ภายใต้วัฒนธรรมของชาวอิสราเอลทั้งสิ้น ในขณะที่ด้านมนุษยวิทยา (anthropological aspect) การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมเป็นการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างพิธีกรรมของคริสตชนและวัฒนธรรมท้องถิ่น ข้อสังเกตหนึ่งก็คือคริสต์ศาสนาประสบผลสำเร็จเป็นอย่างยิ่งในการแลกเปลี่ยนกับวัฒนธรรมของชาวยุโรป ในขณะที่แทบจะไม่มีการแลกเปลี่ยนกับวัฒนธรรมของทางเอเชียเลย[86]

ทั้งนี้สาเหตุสำคัญประการหนึ่งก็คือ สันนิษฐานว่าน่าจะมาจาก ช่วงที่ศาสนาคริสต์เผยแพร่สู่วัฒนธรรมของชาวยุโรปในช่วงตั้งแต่ศตวรรษที่ 4 เหล่าคริสตชนยังไม่มีระเบียบแบบแผนทางพิธีกรรมหรือรูปแบบของศาสนสถานที่เด่นชัดและเป็นแบบแผนมากเท่าไรนัก จึงเกิดการแลกเปลี่ยนและรับเอาวัฒนธรรมของชาวยุโรปมาเป็นของตนได้ง่าย ในขณะที่การเผยแพร่ศาสนาคริสต์ในภูมิภาคเอเชียตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 17 คริสต์ศาสนาได้หยั่งรากลึกลงไปในวัฒนธรรมตะวันตกมาเป็นเวลานาน ทำให้มีรูปแบบพิธีกรรมและรูปแบบศิลปะหรือสถาปัตยกรรมที่มีเอกลักษณ์และมีแบบแผนที่ชัดเจน การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับผู้คนในท้องถิ่นจึงเป็นไปได้ยากกว่าในยุคเริ่มต้นของการเผยแพร่ศาสนา หรืออาจกล่าวได้ว่าประเด็นสำคัญของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในทางสถาปัตยกรรมในประเทศไทย คือ การ *สลายรูปแบบของตะวันตกและนำวัฒนธรรมไทยเข้ามาผสมผสาน โดยไม่หลุดออกไปจากพื้นฐานความเชื่อ*[87]

---

[86] คณะอนุกรรมการศิลปในพิธีกรรม, แนวทางการออกแบบโบสถ์พระศาสนจักรคาทอลิกในประเทศไทย, 18-19.

[87] กิตติธัช ชัยประสิทธิ์, "การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร," 10.

หมายเหตุ: แต่กระนั้น การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ก็ไม่ได้หมายถึงเพียงแค่ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นแต่ในคริสต์ศาสนาเท่านั้น เพราะแท้ที่จริงแนวคิดเรื่อง *การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม* ยังปรากฏให้เห็นในหลากหลายบริบททางศาสนาและวัฒนธรรม เช่น การแพร่ขยายของพุทธศาสนาจากอินเดียเข้าไปสู่จีนในศตวรรษที่ 1 ตามมาด้วยการผสมผสานความเชื่อในพุทธศาสนา เข้ากับลัทธิเต๋าและศิลปะในท้องถิ่นของชาวจีน[88] หรือการแพร่ขยายของพุทธศาสนาเข้าไปในญี่ปุ่นในศตวรรษที่ 6 จนทำให้เกิดแนวคิดเรื่อง “Shinbutsu-shugo” ซึ่งหมายถึง *การผสมผสานความเชื่อระหว่างเทพเจ้าและพระพุทธ (syncretism of Kami and Buddha)* ซึ่งเป็นการบูชาทั้งเทพเจ้าในความเชื่อท้องถิ่นของชาวญี่ปุ่นและบูชาพระพุทธเจ้าไปพร้อมกัน หรือตัวอย่างงานวิจัยเรื่อง The Inculturation of a Transnational Islamic Missionary Movement: Tablighi Jamaat al-Dawa and Muslim Society in Southern Thailand ของ Alexander Horstman ซึ่งเป็นการนำคำว่า Inculturation หรือ การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมมาใช้กับการศึกษาชุมชนมุสลิม เป็นต้น จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นถึงแนวคิดเรื่องการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ไม่ได้ถูกจำกัดอยู่แต่ในคริสต์ศาสนาเท่านั้น และไม่ได้หมายถึงเพียงแค่ปฏิสัมพันธ์ หรือ การผสมผสานกันระหว่างความเชื่อหนึ่งกับบริบทใหม่เท่านั้น

ดังนั้นในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จึงได้หยิบเอาคำว่า การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม มาอธิบายในฐานะแนวคิดที่แสดงให้เห็นว่า ความศักดิ์สิทธิ์ได้ก่อร่างสร้างตัวของมันลงไปในโลกและได้ *งอกเงย (cultivate)* ขึ้นมาจาก *ความเป็นบริบท (contextuality)* ที่หลากหลาย ก่อนที่จะถูกก่อร่างสร้างตัวขึ้นมา (concretized) จนเกิดเป็นสถาปัตยกรรมทางศาสนาที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเกิดขึ้น

2.4.2 ประวัติศาสตร์การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมในสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย

การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย เริ่มต้นตั้งแต่อาโฟโซ ดาลบูเคอร์ก (Alfoso d'Albouquerque) นายพลโปรตุเกส ได้ทำการยึดมะละกาในปี ค.ศ. 1511 และได้ส่งทูตมาเจริญสัมพันธ์ไมตรีกับสยามในสมัยสมเด็จพระราชาธิบดีที่ 2 (ค.ศ.1473-1529) จนกระทั่งการล่มสลายของอาณาจักรอยุธยา ก่อนจะเปลี่ยนผ่านไปสู่อาณาจักรธนบุรี (ค.ศ.1768-1782) และอาณาจักรรัตนโกสินทร์ (ค.ศ.1782-ปัจจุบัน) ในเวลาถัดมา

การเข้ามาตั้งถิ่นฐานและเผยแพร่ศาสนาของบรรดามิชชันนารี นำมาซึ่งการจัดตั้งเขตปกครองสงฆ์/สังฆมณฑล (diocese) และการก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนา ซึ่งเป็นหัวใจของชุมชนชาวคริสต์ และด้วยปัจจัยหลายประการ เช่น ความแตกต่างของเทคนิคการก่อสร้าง ความแตกต่างด้านรูปแบบของศิลปะท้องถิ่นกับศิลปะในทวีปยุโรป (ซึ่งเป็นประเทศแม่ของบรรดามิชชันนารี) สภาพภูมิอากาศ ภูมิประเทศ เศรษฐกิจ สังคมวัฒนธรรม การเมือง ฯลฯ ด้วยความแตกต่างเหล่านี้ ทำให้มิชชันนารีไม่อาจจะนำรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในทวีปยุโรปมาก่อสร้างในพื้นที่เหล่านี้ได้ ประกอบกับความรู้สึกที่ต้องการสร้าง ความ

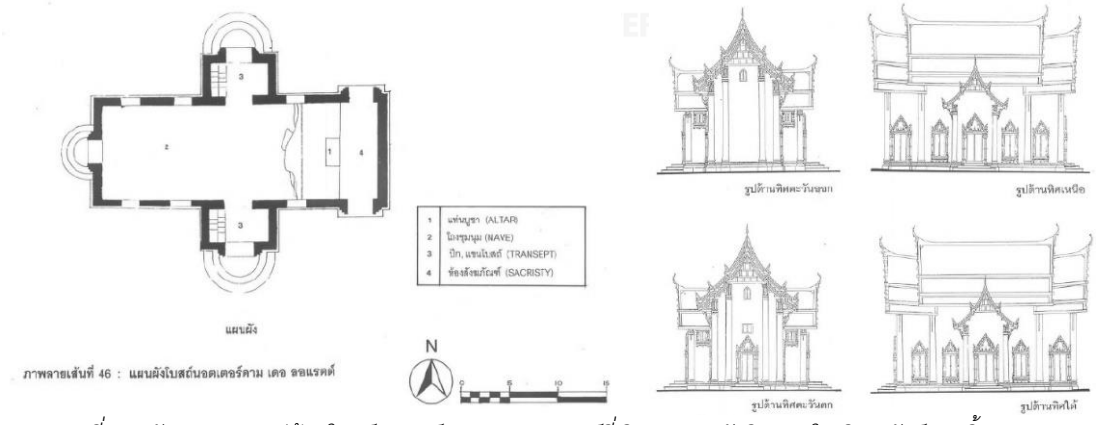
---

[88] Rong Xinjiang, "Land Route or Sea Route? Commentary on the Study of the Paths of Transmission and Areas in Which Buddhism Was Disseminated During the Han Period," Sino-Platonic Papers, no. 144.

กลมกลืนและทำให้คนพื้นเมืองรู้สึกว่าตนมาในฐานะมิตร และเคารพในวัฒนธรรมท้องถิ่น จึงทำให้มีการหยิบยืมรูปแบบสถาปัตยกรรมของท้องถิ่นมาใช้ โดยเฉพาะสถาปัตยกรรมทางศาสนาซึ่งคนในท้องถิ่นคุ้นเคยและให้ความเคารพยำเกรงในฐานะเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ จนเกิดเป็นสถาปัตยกรรมโบสถ์คาทอลิกที่มีการประยุกต์ศิลปะ-สถาปัตยกรรมของท้องถิ่นให้เข้ากับประโยชน์ใช้สอยของอาคารศาสนสถานชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก

อาคารโบสถ์ที่มีลักษณะการนำศิลปะสถาปัตยกรรมไทยมาประยุกต์มาใช้ ซึ่งมีอายุเก่าแก่ที่สุดที่พอที่จะสืบค้นจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ ก็คือ โบสถ์น้อย (chapel) ซึ่งตั้งอยู่กลางหมู่อาคารเรือนรับรองราชทูต Alexandre, Chevalier de Chaumon (ค.ศ.1640-1710) ซึ่งพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ส่งมาเจริญสัมพันธไมตรีกับสยามในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ (ค.ศ.1633-1688) โบสถ์หลังนี้มีชื่อว่า โบสถ์นอเตอร์ดาม เดอ ลอแรตต์ (Notre Dame de Lorette) ตั้งอยู่ในหมู่เรือนราชทูตเมืองละโว้ (ชื่อเดิมเมืองลพบุรี)

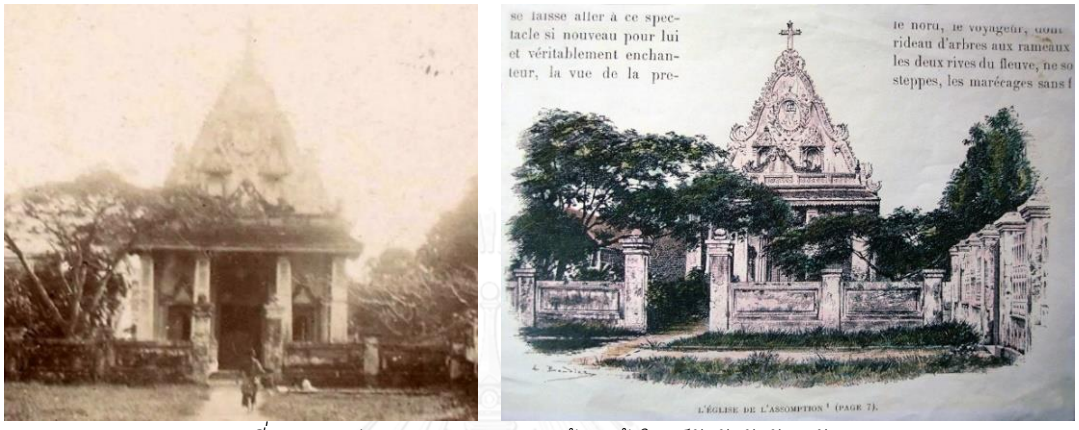
อาคารหลังนี้ถูกทำลายลงไปพร้อมกับการล่มสลายของเมืองละโว้ ปัจจุบันเหลือเพียงซากอาคารที่แสดงถึงส่วนฐานอาคารและผนังอาคาร แต่ส่วนยอดของอาคารนั้นสูญหายไปหมดแล้ว แต่จากเอกสารคำบอกเล่าของบาทหลวงตาชาร์ด (Pere Tachard) ที่ระบุว่าหลังคา *"อาคารเป็นหลังคาซ้อนชั้น 3 ชั้น เหมือนหลังคาอุโบสถ (Ubosot)"* ประกอบกับลักษณะโครงสร้างอาคารที่หลงเหลืออยู่ วิภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ ได้ทำการสันนิษฐานด้วยเทคนิคการขึ้นหลังคาตามแบบสถาปัตยกรรมไทยประเพณี ทำให้พอทราบถึงลักษณะของอาคารหลังนี้ ซึ่งมีผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า วางตัวทางทิศตะวันตก-ตะวันออก มีแขนยื่นออกมาเป็นมุขอาคารสองข้างทางทิศเหนือและทิศใต้ คล้ายกับส่วน transept ในผังโบสถ์แบบตะวันตก แต่มีขนาดค่อนข้างเล็ก โดยส่วนของมุขจะยื่นลดระดับหลังคาออกมาจากโครงสร้างหลังคาหลัก พื้นที่ใช้สอยภายในแบ่งออกเป็นส่วนโถง (nave) ส่วนแท่นบูชา (altar) และห้องสังฆภัณฑ์ (sacristy) ซึ่งอยู่ด้านหลังของแท่นบูชา ซุ้มประตูและหน้าต่างประดับตกแต่งด้วยซุ้มบันแถลงตามอย่างลวดลายศิลปะไทยที่ใช้ในอาคารพุทธศาสนา[89]



ภาพที่ 2.8 ผังอาคารและรูปด้านโบสถ์นอเตอร์ดาม เดอ ลอแรตต์ที่เกิดจากการสันนิษฐานโดยวิ ภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ

[89] วิภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ, "โบสถ์คาทอลิกในภาคกลางและภาคตะวันออกของประเทศไทย ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถึง พุทธศักราช 2475" (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2542), 213-216.

หลังจากการล่มสลายของอาณาจักรอยุธยาในปี ค.ศ.1767 ก็ไม่ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงอาคารโบสถ์ซึ่งนำศิลปะ-สถาปัตยกรรมไทยมาประยุกต์ใช้อีก จะมีก็เพียงการตั้งโรงสวดขนาดเล็ก ซึ่งอาจก่อสร้างด้วยไม้หรือการก่ออิฐฉาบปูนอย่างง่ายๆ ในชุมชนชาวคริสต์หรือที่พักของมิชชันนารีซึ่งบันทึกอยู่ในเอกสารบอกเล่าทางประวัติศาสตร์เท่านั้น จวบจนกระทั่งมาถึงการก่อตั้งอาณาจักรรัตนโกสินทร์ในปี ค.ศ.1782 เมื่อบาทหลวงปาสกัลได้รวบรวมเงินทุนให้พระสังฆราชฟลอรัง (Esprit Marie Joseph Florens) ทำการก่อสร้างอาสนวิหารอัสสัมชัญ (Assumption Cathedral) หลังแรกขึ้นในปี ค.ศ. 1820



ภาพที่ 2.9 ภาพถ่ายและภาพวาดมุมมองด้านหน้าโบสถ์วัดอัสสัมชัญหลังแรก
(ที่มา: หอจดหมายเหตุอัครสังฆมณฑลกรุงเทพฯ)

อาคารหลังนี้ไม่มีหลักฐานทางกายภาพเหลือให้วิเคราะห์ แต่จากรูปถ่ายในอดีต แสดงให้เห็นว่าเป็นอาคารทรงวิลันดา* โดยเป็นอาคารก่ออิฐฉาบปูนที่มีมุขอยู่ด้านหน้าอาคาร โดยมุขอาคารรับโครงสร้างด้วยเสาลอย 4 ต้น แบ่งจังหวะผนังเป็น 3 ช่วง โดยช่วงกลางเป็นประตูทางเข้าหลัก และ 2 ข้างเป็นประตูทางเข้ารองสันนิษฐานว่าอาจจะเป็นอาคารที่มีผังรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าและมีช่วงเสาอย่างน้อย 8 ช่วงเสา** หน้าบันมีลักษณะเป็นลายปูนปั้นรูปพฤกษาที่จงใจทำขึ้นให้คล้ายกับศิลปะแบบบาโรค ด้านบนสุดของจั่วเป็นพวงพฤกษาที่มียอดประดับด้วยกางเขน โดยสร้างเลียนแบบจังหวะของรวยลำยองในสถาปัตยกรรมไทยประเพณีซึ่งมักจะใช้

---

* วิลันดาเป็นชื่อที่มาจากคำเรียกชาวเนเธอร์แลนด์หรือชาวฮอลันดา โดยเรียกรูปแบบสถาปัตยกรรมที่เข้ามามีอิทธิพลในด้านสถาปัตยกรรมสมัยพระนารายณ์มหาราช เมื่อครั้งฮอลันดาเข้ามาตั้งห้างร้านปลูกสร้างอาคารแบบยุโรปแถวบริเวณถัดจากวัดพนัญเชิงไปทางใต้เช่นที่วัดตะเว็ด ริมคลองประจาน โดยมีลักษณะการก่อสร้างคือ ผนังหุ้มกลอง ไม่มีหน้าบันจำหลักไม้แต่ก่อนหน้าทรงเป็นสามเหลี่ยม ขาบหลังคายอดแหลมชนอกไก่ ทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ส่วนผนังด้านข้างมีหน้าที่วางคานหรือขื่น เครื่องบนรับน้ำหนักชายคา ไม่มีเสาร่วมในรูปทรงกระทัดรัดแบบอาคารทรงตึก บางแห่งไม่มีประตูด้านข้างเป็นลักษณะมหาอุดก็มี นอกจากนี้ยังนิยมบันลายปูนปั้นที่หน้าบันเป็นลายฝรั่งบ้าง ลายเครือเถาบ้าง ไม่ลงรักปิดทอง มีการประดับจานกระเบื้องเคลือบ ช่อฟ้าหงษ์นิยมทำเป็นรูปเทพพนม, อ้างอิงจาก: ติ๊ก แสนบุญ, "แนวทางการออกแบบพระอุโบสถ สกุลช่างอยุธยา : กรณีศึกษา วัดธรรมิกราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา" (วิทยานิพนธ์ปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546).

** เนื่องจากแต่ละช่วงเสาอาคารใช้ติดตั้งรูป 14 ภาพ (station of the cross) สำหรับประกอบพิธีภายในโบสถ์ได้อย่างสมบูรณ์ เพื่อให้สมฐานะที่เป็นโบสถ์ที่พำนักของพระสังฆราชแห่งมิชชังสยาม

ทำเป็นรูปพญานาคเลื้อยพาดลงเป็นชั้นๆ จากยอดจั่วจนถึงปลายจั่วทั้งสองข้าง แต่อาคารหลังนี้เปลี่ยนจากพญานาคมาเป็นพรรณพฤกษา ส่วนกลางหน้าบันเป็นรูปวงรีประดับด้วยภาพที่สื่อความหมายในคริสต์ศาสนา

โบสถ์อีกหลังหนึ่งซึ่งถูกสร้างขึ้นร่วมสมัยกันกับโบสถ์อัสสัมชัญ และมีลักษณะการนำเอาสถาปัตยกรรมไทยทรงวิลันดามาประยุกต์ใช้ก็คือ โบสถ์ซางตาครูส กุฎีจีน หลังที่ 2 โบสถ์หลังนี้ถูกสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1834 โดยเป็นโบสถ์ที่ตั้งท่ามกลางชุมชนชาวจีนและโปรตุเกส (เดิมเป็นชุมชนชาวโปรตุเกส แต่ภายหลังมีการอพยพออกจากพื้นที่ และมีชาวจีนเข้ามาอาศัยอยู่แทน) โบสถ์หลังนี้วางตัวทางทิศตะวันออก-ตก โดยหันหน้าเข้าหาแม่น้ำเจ้าพระยาซึ่งเป็นเส้นทางสัญจรหลัก

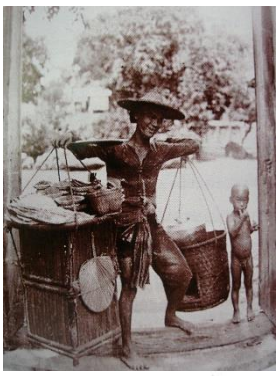
จากภาพถ่ายประวัติศาสตร์ที่หลงเหลืออยู่ ทำให้พอจะสันนิษฐานได้ว่าอาคารหลังนี้น่าจะมีผังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า โดยมีช่วงเสาอย่างน้อย 7 ห้อง[90] มีบัวฐานวิ่งรอบอาคารในระดับด้านล่างของช่องหน้าต่าง หลังคาเป็นทรงจั่วและมีหลังคาปีกนกคลุมทั้งสองข้างของอาคาร สัดส่วนความลาดเอียงของหลังคามีความแตกต่างจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี แต่จะคล้ายคลึงกับสถาปัตยกรรมประเภทศาลเจ้าของชาวจีน ซึ่งมักจะมีส่วนทางเข้าอยู่ทางยาวของอาคารและตกแต่งส่วนจั่วในด้านสกัดอาคารด้วยลวดลายและเทคนิคต่างๆ (โดยลักษณะหน้าสกัดที่ทำเป็นสันจั่วขึ้นมาปิดหัวแปและกระเบื้องเช่นนี้ เรียกว่า อิ่งซันติ๊ง / 硬山顶)

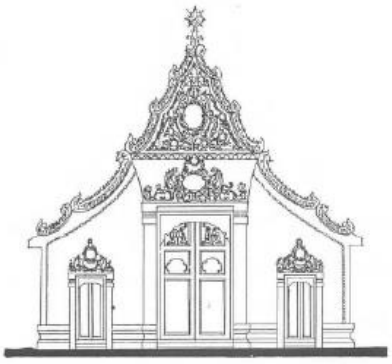
ประตูทางเข้าตั้งอยู่ทางด้านสกัด ของอาคาร โดยแบ่งจังหวะเป็น 3 ส่วน คือ ประตูหลักตรงกลางและประตูรองประกบอยู่สองข้าง ในขณะที่ส่วนหน้าบันและส่วนของของซุ้มประตูทางเข้า จะมีลักษณะการตกแต่งคล้ายกับที่โบสถ์อัสสัมชัญ คือเป็นสไตล์เลียนแบบศิลปะบาโรคผสมกับลวดลายในสถาปัตยกรรมไทย ที่ค่อนข้างมีลักษณะและสัดส่วนที่แปลกตา คือไม่เหมือนทั้งบาโรคต้นฉบับและไม่เหมือนศิลปะไทยประเพณี เนื่องจากการก่อสร้างในยุคสมัยนั้นจะอาศัยช่างชาวจีนเป็นแรงงานฝีมือหลัก ทำให้สันนิษฐานได้ว่าลวดลายที่มีความแปลกตาเหล่านี้ น่าจะเกิดจากการที่ช่างชาวจีนซึ่งไม่เคยเห็นหรือได้ก่อสร้างงานรูปปั้นแบบบาโรคหรือลวดลายใบอะแคนตัสในศิลปะแบบยุโรปมาก่อน เมื่อถูกว่าจ้างให้ต้องมาทำงานดังกล่าว ก็ทำไปด้วยความเข้าใจในแบบของตน ตามที่ได้เห็นจากภาพวาดที่ผู้ออกแบบได้วาดขึ้นมา

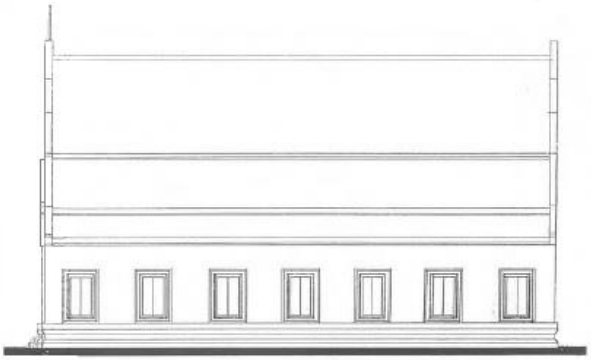
สำหรับสาเหตุของการผสมผสานรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบไทย-จีน-ตะวันตกเช่นนี้ สันนิษฐานว่าน่าจะเกิดจากบริบทที่ตั้งของโบสถ์ซางตาครูสที่ตั้งอยู่ท่ามกลางชุมชนชาวจีน โดยบริเวณใกล้เคียงกับโบสถ์นั้นเป็นสถานที่ตั้งของศาลเจ้าจีน โดยบริเวณนั้นถูกเรียกกันว่าเป็น “ย่านกุฎีจีน” (ซึ่งเป็นเหตุผลที่โบสถ์ซางตาครูสถูกขานโดยชาวคริสตังว่า “วัดกุฎีจีน”) โดยนำสัดส่วนของอาคารหลังคาทรงจั่วปีกนกแบบอิ่งซันติ๊งมาปรับใช้ โดยเปลี่ยนทางเข้าจากด้านยาวมาเป็นด้านสกัด เพื่อให้เกิดการใช้พื้นที่ที่เหมาะสมกับพิธีกรรมแบบคาทอลิก

---

[90] วิภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ, "โบสถ์คาทอลิกในภาคกลางและภาคตะวันออกของประเทศไทย ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถึง พุทธศักราช 2475," 229.







รูปด้านหน้า

รูปตัดขวาง

ภาพที่ 2.10 (ซ้ายบน) ภาพวาดผนังทางเข้าอาคารโบสถ์ซางตาครูส

ภาพที่ 2.11 (กลางบน) ภาพถ่ายพิธีแห่ศพพระสังฆราชปัลเลอกัวออกจากโบสถ์วัดซางตาครูสในอดีต

ภาพที่ 2.12 (ขวาบน) ภาพถ่ายชาวจีนที่อาศัยอยู่แถบย่านกุฎีจีนในอดีต

ภาพที่ 2.13 (ล่าง) รูปด้านโบสถ์วัดซางตาครูส กุฎีจีน หลังที่ 2 ซึ่งสันนิษฐานจากภาพถ่ายในอดีตโดย วิภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ (ที่มาภาพ 2.10-2.12: หอจดหมายเหตุอัครสังฆมณฑลกรุงเทพฯ)

นอกจากนี้ยังมีโบสถ์อีกหลังหนึ่งที่สันนิษฐานว่าน่าจะมีลักษณะแบบไทยผสมผสานตะวันตก ซึ่งก็คือโบสถ์คอนเซ็ปชั่น (Conception church) หลังที่สอง ซึ่งเริ่มก่อสร้างปี ค.ศ. 1837 โดยเป็นอาคารก่ออิฐฉาบปูน มีผังอาคารตามแกนยาว มี Ambulatory อยู่ส่วนปลายด้านอาคาร ซึ่งใช้เป็นห้อง Sacristy ด้านหลังแท่นบูชา โดยมุงหลังคาเป็นกระเบื้องแบบจีน โบสถ์หลังนี้เดิมไม่มีหอระฆัง ก่อนจะมีการต่อเติมหอระฆังโดย Joachim Grassi (ค.ศ.1837-1904) จนทำให้หน้าตาของโบสถ์เปลี่ยนไป

ทั้งนี้จากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ในปัจจุบันยังไม่พบภาพที่แสดงด้านหน้าของอาคารประกอบกับลักษณะอื่นๆ ของตัวอาคารก็ไม่พบว่ามีความเชื่อมโยงกับสถาปัตยกรรมไทยที่ชัดเจน ซึ่งจากร่องรอยของอาคารพบว่าอาจจะเคยมีลักษณะบางอย่าง ก่อนที่จะมีการปรับปรุงจนไม่มีหลักฐานเดิมหลงเหลืออยู่พอที่จะให้ศึกษาได้ แต่ถึงกระนั้นก็พอจะสันนิษฐานได้ว่า หน้าบันเดิมของโบสถ์อาจจะมีลักษณะคล้ายกับโบสถ์อัสสัมชัญและโบสถ์ซางตาครูส เนื่องจากเป็นอาคารร่วมสมัยกัน อีกทั้งโบสถ์หลังนี้ก็ถูกออกแบบโดยบาทหลวงปัลเลอกัว (Jean-Baptiste Pallegoix) เช่นเดียวกันกับโบสถ์วัดซางตาครูส

ในเวลาต่อมาได้เกิดกระแสความนิยมในการก่อสร้างอาคารแบบตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4-5 ซึ่งได้มีการจ้างช่างชาวตะวันตกเข้ามาออกแบบก่อสร้างอาคารสำคัญมากมายในสยาม และด้วยปัจจัยที่เริ่มมีช่างฝรั่งเข้ามาออกแบบและควบคุมงานก่อสร้าง ประกอบกับการที่ช่างฝีมือในสยามเริ่มมีความคุ้นเคยกับศิลปะแบบตะวันตกมากขึ้น ทำให้การสร้างโบสถ์ตามรูปแบบสถาปัตยกรรมยุโรปอย่างเต็มรูปแบบเริ่มมีมากขึ้นเรื่อยๆ และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในเวลาต่อมา เมื่อโบสถ์อัสสัมชัญ และ โบสถ์ซางตาครูส เสื่อมโทรมลงตามอายุการใช้งาน รวมทั้งไม่อาจรองรับจำนวนศาสนิกชนในชุมชนที่มีเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่องได้ ก็ได้มีแนวคิดในการสร้างโบสถ์หลังใหม่ขึ้น ประกอบกับความนิยมสถาปัตยกรรมตะวันตกที่มีอย่างต่อเนื่องในสมัยนั้น ทำให้โบสถ์อัสสัมชัญหลังใหม่ที่ถูกสร้างขึ้นมาในปี ค.ศ.1906 ได้เปลี่ยนสภาพจากโบสถ์แบบไทย กลายมาโบสถ์แบบฟื้นฟูเรอเนสซองค์ (Renaissance Revival) เช่นเดียวกันกับโบสถ์ซางตาครูส หลังใหม่ซึ่งถูกสร้างขึ้นในปี ค.ศ.1913 รวมถึงโบสถ์คอนเซ็ปชั่นที่มีการปรับปรุงและต่อเติมหอระฆังเพื่อให้เป็นตะวันตกมากขึ้น ในปี ค.ศ.1883-1885[91]

หลังจากโบสถ์อัสสัมชัญและซางตาครูสเดิมถูกรื้อและสร้างใหม่ในปี ค.ศ. 1906 และ 1913 (ตามลำดับ) การนำรูปแบบสถาปัตยกรรมท้องถิ่นไปประยุกต์ใช้กับโบสถ์คาทอลิก ก็ได้ห่างหายไปนานเกือบครึ่งศตวรรษ ก่อนที่ในช่วงปลายทศวรรษ 1950s – 1970s จะเกิดการรื้อฟื้นกระแสการนำสถาปัตยกรรมไทยมาประยุกต์ใช้งานกับโบสถ์คาทอลิกอีกครั้ง โดยจากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น สามารถทำการจำแนกประเภทของโบสถ์ในลักษณะนี้ได้ได้ออกเป็นสองสายหลัก ได้แก่

1. **โบสถ์ที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยแบบจารีต** (Traditional Thai architecture): ปรากฏครั้งแรก คือ โบสถ์วัดพระมหาไถ่ ซ.ร่วมฤดี โดยสร้างขึ้นในปี ค.ศ.1954 โดยสร้างตามแบบศิลปะไทยตามแบบวัดในพุทธศาสนาเป็นหลัก โบสถ์หลังที่สองที่ตามมาด้วยโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ ซึ่งออกแบบในปีเดียวกับที่โบสถ์พระมหาไถ่สร้างขึ้น แต่เนื่องจากติดปัญหาด้านทุนทรัพย์จึงทำให้การก่อสร้างเริ่มต้นในปี ค.ศ.1957 และแล้วเสร็จในปี ค.ศ.1963

   ก่อนจะมาถึงโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ ซึ่งสร้างในปี ค.ศ.1960 และเสร็จสิ้นในปี ค.ศ.1965 โดยโบสถ์หลังนี้เดิมผู้สร้างตั้งใจให้เป็นอาสนวิหารแห่งใหม่แทนอาสนวิหารพระนางมารีอาปฏิสนธินิรมล จันทบุรี แต่ภายหลังจำนวนประชากรลดลงมาก เนื่องจากที่ตั้งของตัวโบสถ์ห่างไกลความเจริญและยากต่อการเข้าถึง โบสถ์หลังนี้จึงกลายเป็นโบสถ์ที่มีจำนวนสัตบุรุษน้อย เมื่อเทียบกับขนาดของโบสถ์ที่ถือได้ว่าเป็นโบสถ์ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย

   โดยในระหว่างนั้นมิชชันนารีคณะพระมหาไถ่ ได้ทดลองการออกแบบก่อสร้างโบสถ์คาทอลิกโดยนำรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยมาประยุกต์ให้เข้ากับการใช้งานโบสถ์บางแห่ง เช่น โบสถ์วัดแม่พระลูกประคำ บ้านเวียงคุก จังหวัดขอนแก่นซึ่งสร้างในปีเดียวกันกับวัดพระมหาไถ่ที่กรุงเทพฯ แต่เนื่องจากลักษณะทางสถาปัตยกรรมค่อนข้างเรียบง่าย โดยเป็นอาคารหลังคาจั่วธรรมดาที่มีการประดับลวดลายไทยเพียงเล็กน้อยบนส่วนปั้นลม และส่วนหอระฆัง (ที่อยู่ติดกับอาคารทางด้านหน้าคล้ายกับ

---

[91] ปติสร เพ็ญสุต, "พัฒนาการสถาปัตยกรรมวัดคอนเซ็ปชัญจากโบสถ์วิลันดาสู่ยุคฟื้นฟูโรมันเนสก์," ดำรงวิชาการ : วารสารวิชาการ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร 14, no. 2 (2015): 56.

Campanile ในโบสถ์แบบอิตาลี) จึงไม่ถูกนำมารวมไว้ในกรณีศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ รวมถึงโบสถ์วัดแม่พระปฏิสนธินิรมล บ้านน้อย จ.ขอนแก่น ซึ่งสร้างในปี ค.ศ.1964 โดยสร้างมาจากเศษเหล็กที่ได้จากค่ายทหารอเมริกันที่ขอนแก่น และวัดบ้านโนนสมบูรณ์ จ.ขอนแก่น ซึ่งสร้างในปี ค.ศ.1975 ซึ่งสร้างจากเศษเหล็กจากค่ายทหารอเมริกันเช่นเดียว โดยทั้งสองหลังนี้จะมีลักษณะเป็นศิลปะแบบสมัยใหม่ที่สร้างตามแรงบันดาลใจส่วนตัวของผู้สร้าง จึงไม่ถูกนำมารวมไว้ในกรณีศึกษาในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เช่นกัน ส่วนอาสนวิหารแม่พระนิจจานุเคราะห์ จ.อุดรธานี ที่สร้างในปี ค.ศ. 1966 และแล้วเสร็จในปี ค.ศ. 1968 นั้นแม้จะมีลักษณะสถาปัตยกรรมที่โดดเด่น แต่เพราะมีเพียงรูปด้านส่วนทางเข้าที่ใช้เส้นสายของหลังคาทรงจั่ว และแท่นบูชาที่ตกแต่งด้วยศิลปะไทยเท่านั้น ส่วนผังอาคาร พื้นที่ว่างภายในรวมถึงการตกแต่งอาคาร ค่อนข้างไปทางสถาปัตยกรรมแบบสมัยใหม่เสียมากกว่า จึงไม่ถูกนำมารวมในกรณีศึกษาเช่นกัน แต่ทั้งนี้อาสนวิหารแห่งนี้ก็มีประเด็นบางอย่างที่สามารถนำมาวิเคราะห์ต่อเนื่องจากโบสถ์วัดพระมหาไถ่ และวัดน้อยประจำศูนย์คณะมหาไถ่ (ซึ่งสร้างในปี ค.ศ.1984) ได้ จึงขอยกไปประกอบการวิเคราะห์ในส่วนสรุปของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ด้วย

2. **โบสถ์ที่พัฒนาการมาจากสถาปัตยกรรมไทยแบบพื้นถิ่น** (Vernacular Thai architecture): ซึ่งมักไปปรากฏอยู่ในภูมิภาคอีสานเป็นจำนวนมาก เนื่องจากมิชชันนารีได้รับอนุญาตให้ออกไปเผยแพร่ศาสนา จากสนธิสัญญามงตินญีในปี ค.ศ.1856 จากการที่มิชชันนารีต้องออกแบบเผยแพร่ศาสนาในถิ่นทุรกันดารและห่างไกลความเจริญ การออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมโบสถ์โดยยึดรูปแบบประเพณี (ไม่ว่าจะไทยประเพณีหรือตามแบบโบสถ์ตะวันตก) จึงเป็นเรื่องที่ทำได้ยากและไม่เหมาะสมกับบริบททั้งทางด้านวัฒนธรรม และ ด้านทุนทรัพย์และฝีมือช่าง

ดังนั้นโบสถ์ในประเภทนี้จึงมักจะสร้างขึ้นโดยอาศัยสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นในภูมิภาคนั้น มาประยุกต์ใช้เป็นโบสถ์คาทอลิก ซึ่งโดยส่วนใหญ่สถาปัตยกรรมเหล่านั้นมักจะสร้างขึ้นจากไม้ ซึ่งเป็นวัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น โดยลักษณะของอาคารจะค่อนข้างเรียบง่าย คล้ายกับบ้านพักอาศัยหรืออาคารประเภทศาลาขนาดกลางและขนาดใหญ่ ที่ใช้จุคนจำนวนมากเพื่อประกอบพิธีกรรม จะมีก็เพียงโบสถ์วัดพระคริสต์ประจักษ์ บ้านนาบัว จ.สกลนคร และ โบสถ์วัดอัครเทวดามีคาแอล บ้านซ่งแย้ จ.ยโสธร ซึ่งตั้งอยู่ภายในชุมนุมอายุกว่า 120 ปีเท่านั้น ที่ปรากฏลักษณะเด่นเฉพาะตัว และยังคงอยู่สืบมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นวัดทั้งสองแห่งนี้จึงถูกนำมารวมอยู่ในกรณีศึกษา

นอกจากนี้กรณีศึกษาประเภทนี้ยังได้รวมเอาโบสถ์ที่สร้างขึ้นในเขตเมืองแต่มีการประยุกต์คุณลักษณะและสุนทรียภาพแบบพื้นถิ่นให้เข้ากับโบสถ์คาทอลิกไว้อีกหลังหนึ่ง ซึ่งก็คือ โบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส เมืองพัทยา จ.ชลบุรี ซึ่งสร้างในปี ค.ศ.1958 โดยมิชชันนารีคณะพระมหาไถ่ เช่นเดียวกับโบสถ์พระมหาไถ่ แต่แตกต่างกันตรงที่ โบสถ์หลังนี้ได้ใช้อาคารประเภทศาลาที่มีชายคาปกคลุมโดยรอบมาเป็นต้นแบบ และมีการออกแบบสภาพแวดล้อมรอบตัวอาคารโบสถ์ให้ส่งเสริมกับบรรยากาศของโบสถ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่แตกต่างกับโบสถ์พระมหาไถ่อย่างสิ้นเชิง จึงเป็นที่น่าสนใจในการนำมาวิเคราะห์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เช่นกัน

2.5 สรุปโครงสร้างของการศึกษาวิจัยที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรม

จากการทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2 แสดงให้เห็นว่าแม้ว่า ความศักดิ์สิทธิ์จะมีลักษณะที่เป็นนามธรรมและซ่อนเร้นอยู่ในมิติอันเป็นอุตรภาพ (transcendental realm) แต่ในขณะเดียวกันความศักดิ์สิทธิ์ก็มีการเผยแสดงตัวผ่านสัญลักษณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นจริงในโลกแห่งกายภาพ ทั้งในแง่ของการใช้สอยทางพื้นที่ ช่วงเวลาแห่งพิธีกรรม ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และอากัปกิริยาระหว่างการประกอบพิธีกรรม

จากความรู้เบื้องต้นประการนี้ ทำให้เราสามารถแบ่งองค์ประกอบในการวิเคราะห์การเผยแสดงของมิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ได้เป็น 2 สถานะใหญ่ๆ อันได้แก่

1. การศึกษาองค์ประกอบใน *เชิงภววิทยา (ontological aspect)*
2. การศึกษาองค์ประกอบใน *เชิงปรากฏการณ์ศาสตร์ (phenomenological aspect)*

โดยส่วนแรกเป็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับ *สภาวะความเป็น* (being) ของสรรพสิ่งด้วยมุมมองทางอภิปรัชญา โดยในความหมายของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้หมายถึง การศึกษาองค์ประกอบการเผยแสดงของระบบสัญลักษณ์ที่ซ่อนตัวอยู่ในภายใต้ตำนานหรือเรื่องราวทางศาสนา โดยหัวประเด็นหลักของการศึกษาแบ่งออกได้เป็น 3 หัวข้อใหญ่ดังนี้

- สัญลักษณ์และตำนานในทางศาสนาคืออะไร
- เนื้อหาและเป้าหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้สัญลักษณ์ทางศาสนาเหล่านั้นคืออะไร
- ความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์กับอารมณ์ความรู้สึกในงานศิลปะ-สถาปัตยกรรม

ทั้งหมดนี้จะเป็นการศึกษาในลักษณะการอธิบายสิ่งที่เป็น *นามธรรม* จากความหมายเชิงสัญลักษณ์ระดับต้นแบบที่ปรากฏอยู่ในตำนาน ไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิต อันเกิดจากอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในจิตใจมนุษย์ในยามที่เข้าไปสัมพันธ์กับศิลปะและสถาปัตยกรรมทางศาสนา ซึ่งเป็นเครื่องมือในการแสดงออกถึงมิติศักดิ์สิทธิ์ ก่อนที่ในส่วนที่สองจะเป็นการศึกษาในเชิงกายภาพที่เป็น *รูปธรรม* ผ่าน *ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม (ritual-architectural event)* ซึ่งเป็นส่วนที่เผยแสดงสิ่งที่ซ่อนเร้นอยู่ภายในจิต (จากการศึกษาในส่วนแรก) ให้ปรากฏขึ้นมาเป็นรูปธรรม โดยอาศัยประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์การรับรู้สถาปัตยกรรมและพิธีกรรมที่เกิดขึ้นไปพร้อมๆ กัน และส่วนสุดท้ายจะเป็นการนำเอา ทฤษฎีการวิเคราะห์ที่ได้สังเคราะห์ขึ้นมาใช้ในการวิเคราะห์กรณีศึกษาที่มีลักษณะเฉพาะตัวอันเนื่องจากแนวคิดของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม เพื่อแสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบสำคัญประการสุดท้าย ซึ่งก็คือ *ความเป็นบริบท (contextuality)* ที่เข้ามาช่วยสร้างลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละท้องถิ่นให้เกิดแก่สถาปัตยกรรมทางศาสนาเหล่านั้น

บทที่ 3
องค์ประกอบในการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ในเชิงภววิทยา (Ontological Aspect)

จากการทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2 ได้แสดงให้เห็นว่าความศักดิ์สิทธิ์แม้จะมีลักษณะที่เป็นนามธรรมและซ่อนเร้นอยู่ในมิติอันเป็นอุตรภาวะ แต่ในขณะเดียวกันความศักดิ์สิทธิ์ก็จะมีการเผยแสดงตัวผ่านสัญลักษณ์ต่างๆ ทั้งสัญลักษณ์ที่ถูกแสดงออกมาโดยการใช้สอยทางพื้นที่, เวลา, ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ และอากัปกิริยาระหว่างการประกอบพิธีกรรม ซึ่งเป็นการจำลองการเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับบรรดาเทพเจ้า, ศาสดา หรือวีรบุรุษทั้งหลายที่ปรากฏอยู่ในตำนานหรือคัมภีร์ทางศาสนา ดังนั้นในการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาใดๆ ก็ตาม จึงต้องเริ่มต้นจากการทำความเข้าใจเรื่องราวในตำนานหรือคติความเชื่อก่อนเสมอ ก่อนที่ตำนานเหล่านั้นจะถูกถ่ายทอดผ่านสัญลักษณ์ในงานศิลปะและสถาปัตยกรรม ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศที่ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก อันนำไปสู่ การเปลี่ยนสภาวะจิต ที่ช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์ในภายหลัง

โดยในบทที่ 3 นี้จะเป็นการวิเคราะห์องค์ประกอบในทำความเข้าใจ *มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาในเชิงภววิทยา (Ontology)* ซึ่งหมายถึงการอธิบายมิติศักดิ์สิทธิ์ในส่วนที่เป็นนามธรรม โดยข้อ 3.1 จะเป็นการวิเคราะห์ตำนานจากคติความเชื่อต่างจากทั่วทุกมุมโลก เพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างในระดับต้นแบบ ซึ่งเป็นที่มาและแบบแผนสำคัญในการนำระบบสัญลักษณ์มาใช้แสดงออกในพิธีกรรมและสถาปัตยกรรม ส่วนข้อ 3.2 จะเป็นการวิเคราะห์ความศักดิ์สิทธิ์ในฐานะ *การเปลี่ยนสภาวะทางจิตวิญญาณ (Spiritual Transformation)* ที่สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งเกิดจากการมีส่วนร่วมกับงานศิลปะสถาปัตยกรรมในทางศาสนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.1 โครงสร้างและความหมายของตำนานระดับต้นแบบ (Archetype)

โดยหัวข้อนี้จะทำวิเคราะห์เปรียบเทียบตำนานและคติความเชื่อจากศาสนาต่างๆ จากทั่วทุกมุมโลก เพื่อแสดงให้เห็นถึง *โครงสร้างของตำนานในระดับต้นแบบ* ซึ่งเชื่อมโยงศาสนาและความเชื่อต่างๆ เข้าไว้ด้วยกันในลักษณะที่มีโครงสร้างและมีระเบียบแบบแผนที่ชัดเจน โดยจากการวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น ทำให้สามารถแบ่งหัวข้อในวิเคราะห์ได้เป็นสองหัวข้อสำคัญ ได้แก่

1. ต้นแบบของการกำเนิดจักรวาล (Cosmogony)
2. ต้นแบบของวีรบุรุษและภารกิจ (The Hero and The Quest)

โดยส่วนแรกจะกล่าวถึงการกำเนิดของจักรวาลที่มีระเบียบแบบแผน และกลายมาเป็นที่มีของสัญลักษณ์ที่ใช้ในการออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนาในเวลาต่อมา และในส่วนที่สองจะกล่าวถึงตำนานในส่วนของวีรบุรุษซึ่งเป็นตัวละครหลัก ที่เข้าไปมีประสบการณ์ภายในจักรวาลที่ปรากฏอยู่ในตำนาน

3.1.1 **ต้นแบบของการกำเนิดจักรวาล** (Cosmogony)

จักรวาลทัศน์และระเบียบเริ่มจาก “จุดศูนย์กลาง” (center) เสมอ โดยที่ความเชื่อในเรื่องที่ว่าโลกมนุษย์ที่เป็นศูนย์กลางของจักรวาล มิได้หมายความว่าโลกทำหน้าที่เป็นแกนของระบบจักรวาลและมีดวงดาราล้อมรอบโลก (ซึ่งขัดแย้งกับหลักการทางวิทยาศาสตร์ที่ยอมรับกับว่าโลกคือดาวดวงหนึ่งในระบบสุริยะและเป็นเพียงดาวดวงหนึ่งในจักรวาลอันกว้างใหญ่ไพศาล) แต่ “จุดศูนย์กลาง” ในที่นี้ หมายถึงตัวของมนุษย์เองที่ดำรงอยู่ในฐานะประธานของการรับรู้ แนวคิดที่มองมนุษย์เป็นศูนย์กลางการรับรู้ของสรรพสิ่งนั้น ดำรงอยู่ในความเชื่อและศาสนามาตั้งแต่โบราณ โดยมนุษย์ในฐานะที่เป็นสิ่งสร้างของพระผู้เป็นเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ถือเป็นภาพสะท้อนของจักรวาลที่ถูกแสดงออกมาผ่านวงจรชีวิตของมนุษย์เอง ตั้งแต่การเกิด การเปลี่ยนผ่านจากวัยเยาว์เข้าสู่สภาวะความเป็นผู้ใหญ่ การหาอาหาร การสู้รบ การแต่งงาน การให้กำเนิด ความตาย ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นปรากฏการณ์ของ *ความจริงอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred reality)* ที่ซ้อนทับอยู่บนระนาบของโลกแห่งกายวัตถุ

ดังนั้นเวลาที่คนโบราณ จะเริ่มต้นค้นหาความจริงของจักรวาล พวกเค้าจะเริ่มจากการสำรวจจากจุดตั้งต้นที่สำคัญที่สุด *จุดศูนย์กลาง (center)* และจากจุดศูนย์กลางที่ว่านี้ ก็คือสถานที่ตั้งของ “แกนจักรวาล” (axis Mundi) ที่เชื่อมต่อทุกสรรพสิ่งเข้าด้วยกัน จากจุดศูนย์กลางได้ทำให้เกิด *ระเบียบและปริมณฑลของจักรวาล* (cosmic order and boundary) การปรากฏของจุกศูนย์กลางหรือแกนจักรวาล ได้ทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างแกนกับทิศหลัก (cardinal direction) ทั้ง 4 ซึ่งเชื่อมโยงจุดศูนย์กลางเข้ากับสรรพสิ่งโดยรอบ และจากแกนจักรวาลนี้เองที่องค์ประกอบหรือภพภูมิที่อยู่โดยรอบได้รับการนิยามและกำหนดความหมาย โดยการทำความเข้าใจต้นแบบของการกำเนิดจักรวาล จำเป็นต้องเข้าใจประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

a) การแยกตัวของจักรวาล (Cosmos) **ออกจากความอลวน** (Chaos)

จุดเริ่มต้นของตำนานทั้งหลาย ล้วนแต่เริ่มจากการถือกำเนิดขึ้นของจักรวาลทั้งสิ้น โดยการอุบัติขึ้น (emergence) ของจักรวาล มักจะเริ่มต้นจากสภาวะของ *ความว่างอันยิ่งใหญ่ (great void)* ที่ ไร้รูป ไร้นาม ไร้ทิศทาง ไร้ความหมาย ก่อนที่จะเกิดการอุบัติขึ้น ตัวอย่างเช่น ตามตำนานของชาว Nordic การกำเนิดของสรรพสิ่งเริ่มต้นจาก *ความว่างอันยิ่งใหญ่* ซึ่งเรียกว่า Ginnungagap (mighty gap) ณ ที่ซึ่งยังไม่มีสรรพสิ่งใดอุบัติขึ้นมา จวบจนกระทั่งเมื่อสายธารแห่งความเย็นจาก นิฟล์ไฮมล์ (Niflheimr) โลกแห่งน้ำแข็ง ความหนาวเย็น และหมอก ซึ่งอยู่ทางทิศเหนือ มาบรรจบกับสายธารแห่งความร้อนจาก มุสเปลส์ไฮมล์ (Muspellsheimr) โลกแห่งไฟ ความร้อน และแสงสว่าง ซึ่งอยู่ทางทิศใต้ การมาบรรจบกัน ณ บริเวณตรงกลางนี้ ได้ทำให้เกิดยักษ์ (Jotun) นามว่า *อีเมียร์ (Ymir)* ซึ่งเป็นผู้ให้กำเนิดมนุษย์จากรักแร้ซ้าย ยักษ์น้ำแข็งจากขาขวา ภูเขาจากกระดูก หินจากฟัน ทะเลและสายน้ำจากเลือด ท้องฟ้าจากกะโหลก จากนั้นจึงกำเนิดเวลา และเทพเจ้าแห่งดวงอาทิตย์ (Sol) และเทพธิดาแห่งดวงจันทร์ (Mani) ซึ่งทรงรถม้าหมุนเวียนพลัดเปลี่ยนกันอยู่ตลอดใต้ท้องฟ้า[92]

---

[92] Timothy R. Roberts, Morgan J. Roberts, and Brian P. Katz, Mythology: Tales of Ancient Civilizations(New York: Friedman/Fairfax Publishers, 1997), 130-135.

ตามตำนานของชาวฮินดู การถือกำเนิดของสรรพสิ่ง เริ่มต้นจากช่วงเวลาที่ยังไม่มีสิ่งใดอุบัติขึ้นมา เป็นช่วงเวลาที่เต็มไปด้วยความมืดมิด จนกระทั่ง *สวยัมภู (Svayambhu)* ซึ่งหมายถึง *การเผยแสดงตนเอง* และถือว่าเป็นภาคหนึ่งของ *พรหม* (ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่เหนือไปกว่าสำนึกจะกล่าวถึง) ได้ปรากฏขึ้นมาท่ามกลางความมืดมิดอันว่างเปล่า สวยัมภูได้ทำให้เกิด *น้ำในห้วงแห่งการถือกำเนิด (primordial water)* ซึ่งภายในโอบอุ้ม *เมล็ดพันธุ์แห่งการถือกำเนิด (seed of creation)* ซึ่งได้กลายมาเป็นสิ่งที่เรียกว่า *หิรัญญครรภ์ (Hiranyagarbha)* ซึ่งหมายถึง *ไข่ทองคำ* หรือ *ครรภ์ทองคำ* ที่สวยัมภูจะได้เข้าไปฝังอยู่ภายในครรภ์ ก่อนจะถือกำเนิดออกมาจากครรภ์ และปรากฏเป็นพระผู้มีภาคเจ้า ผู้ซึ่งดำรงอยู่เพียงหนึ่งเดียว (The One and Only One) และอยู่เหนือสรรพสิ่งทั้งปวง จากนั้นสรรพสิ่งจึงได้อุบัติขึ้นจากการดำรงอยู่ของพระผู้มีภาคเจ้านั่นเอง (Manu Smrti 1.8-11)

ตามตำนานของท้องถิ่นของชาวญี่ปุ่น การกำเนิดของสรรพสิ่ง เริ่มต้นจากจักรวาลอันว่างเปล่าและไร้รูป จนกระทั่งเกิด *แสงสว่าง* วาบขึ้นมาและได้ทำให้เกิดอนุภาคของความสว่าง ส่วนที่อนุภาคของความสว่างปรากฏชัดแจ้ง ได้กลายมาเป็นสรวงสรรค์ที่ได้รับการเรียกขานว่า *Takama-ga-hara* (**高天原**/ the Plain of High Heaven) ซึ่งเป็นสถานที่บรรดา เทพเจ้า (**神** / kami) อาศัยอยู่ ในขณะที่อนุภาคที่หนักกว่าและสว่างน้อยกว่าได้ตกตะกอนและรวมตัวกันเป็นโลกมนุษย์ (**地**/ tsuchi) เป็นที่อยู่ของมนุษย์และสรรพสัตว์ทั้งหลาย

การเกิดขึ้นของสวรรค์ได้ทำให้เกิดเทพเจ้า 5 องค์ซึ่งถูกขนานนามว่าเป็น Kotoamatsukami (**別天津神**) จากนั้นจึงมีเทพในลำดับขั้นต่อมาที่เรียกว่า Kamiyonanayo (**神世七代**)* โดยเทพที่ถือกำเนิดมาเป็นคู่สุดท้าย คือ อิซานางิ (**伊邪那岐**) และ อิซานามิ (**伊弉冉尊**) ผู้ซึ่งได้รับบัญชาจากเทพ Kunitokotachi และ Amenominakanushi ให้สร้างแผ่นดินแห่งแรกขึ้นด้วยอานุภาพแห่งหอกสวรรค์นาม Ame-no-nuhoko (**天沼矛**) อิซานางิและอิซานามิได้เดินทางไปยัง *สะพานแห่งสรวงสวรรค์ (Ama-no uki-hashi)* ที่ซึ่งเชื่อมสวรรค์และโลกมนุษย์เข้าไว้ด้วยกัน ก่อนที่จะใช้หอกสวรรค์จุ่มและ *กวนลงไปยังมหาสมุทร* โดยในตอนที่อิซานางิได้ยกหอกแห่งสวรรค์ขึ้น หยดน้ำที่หยดออกมาจากปลายหอกได้กลายมาเป็นเกาะแห่งแรก นามว่า *โอโนโกโระ (***淤能碁呂島***/Onogoro)* ซึ่งแปลว่า *สำแดงตน (self-forming)* จากนั้นเทพเจ้าทั้งสองซึ่งต้องการสมรสกัน ก็ได้เดินทางลงไปยังที่เกาะโอโนโกโระ และได้ตั้งเสาแห่งสวรรค์ (**天の御柱**/ Ama-no-mihashira) และทำพิธีกรรมในการสมรส ณ เสาแห่งสวรรค์ โดยเสาแห่งสวรรค์ถือเป็นแกนโลกตามตำนานของชาวญี่ปุ่น[93] ที่ซึ่งทวิภาวะของความเป็นชายและหญิง จะมาพบเจอกันและมาสมสู่กัน จนเกิดเป็นสรรพชีวิตต่างๆ ขึ้นบนโลก

การกวนหอกสวรรค์ในมหาสมุทรของอิซานางิ คล้ายคลึงกับตำนานของชาวฮินดูเรื่อง *การกวนเกษียรสมุทร (Churning of the Ocean of Milk)* หรือ *Samudra Manthan* ซึ่งเป็นเหตุการณ์สำคัญที่ถูกกล่าวไว้ในคัมภีร์หลายเล่ม เช่น วิษณุปุราณะ (Vishnu Puarana) บทที่ 9 *ภควัตปุราณะ* (Bhagavata Purana) และมหา

---

* อิซานางิและอิซานามิได้ยืนอยู่คนละด้านของเสาและเคลื่อนที่ไปโดยรอบเพื่อทำการสมรสและมีความสัมพันธ์กัน ซึ่งในตอนแรกของการหมุนนั้น อิซานามิได้เป็นฝ่ายทักทายอิซานางิก่อน ซึ่งอิซานางิคิดว่ากระบวนการนี้ไม่ถูกต้อง แต่ทั้งนี้กระบวนการมีสัมพันธ์ก็เสร็จสิ้นได้ โดยทั้งสองได้ให้กำเนิดบุตร 2 คน นามว่า Hiruko (leech-child)และ Awashima (faint island) ซึ่งทั้งสองถือว่าเป็นบุตรที่ไม่สมบูรณ์ จึงไม่ถูกนับว่าเป็นเทพ และบุตรทั้งสองก็ได้ถูกจับใส่เรือและลอยออกไปในมหาสมุทร ก่อนที่เทพเจ้าทั้งสองสร้างสัมพันธ์ใหม่ โดยคราวนี้อิซานางิเป็นฝ่ายทักอิซานามิก่อน ซึ่งทำให้การสมรสและความสัมพันธ์สำเร็จและให้กำเนิดบุตรทั้ง 8 ซึ่งได้รับการเรียกขานว่า เกาะใหญ่ทั้งแปด (**大八洲**/ōyashima)

[93] The Kojiki: Japanese Records of Ancient Matters, trans. Basil Hall Chamberlain, 2 ed.(Boston: Tuttle Publishing, 2005), 17-28.

ภารตะ (Mahapabharata) บทที่ 1 (อาทิบรรพ) บทย่อยที่ 18 โดยได้บรรยายว่าคือ เหตุการณ์ที่เหล่าเทพ/เทวะ (Deva) ซึ่งถูกคำสาปของฤาษีทุรวาส (Durvasa Muni) ทำให้ไม่มีพละกำลัง เมื่อทำการรบจึงพ่ายแพ้แก่เหล่าอสูร/อสุรา (Asura) บรรดาเทพจึงได้มาขอความช่วยเหลือจากพระวิษณุ (Vishnu) โดยพระองค์ได้มาเป็นองค์ประธานชักชวนให้เหล่าอสูรร่วมมือกับเทพ เพื่อช่วยกันกวนเกษียรสมุทร เพื่อให้ได้มาซึ่ง น้ำอมฤต (अमृत / Amrit) ที่มาของความเป็นอมตะ (immortality) แก่ทั้งสองฝ่าย

การกวน (churning) ครั้งนั้นกระทำโดยอาศัยเขามันทรคีรี (Mandarachala) ซึ่งเป็นเขาที่อยู่ด้านตะวันออกของเขาพระสุเมรุ (Sumeru)[94] เป็นแกนกลางของการกวน โดยมีพญานาควาสุกรี (Vasuki) พันอยู่รอบเขามันทรคีรีเพื่อทำหน้าที่เป็นเสมือนเชือกให้ทั้งสองฝั่ง โดยที่เหล่าเทวะจะจับส่วนหางของพญานาค ส่วนเหล่าอสูรจะจับส่วนหัวของพญานาค ในขณะที่พญานาคถูกรัดอยู่รอบเขา ด้วยความเจ็บปวดพญานาคจึงได้คายพิษ (Halahala) ออกมาจากทางปาก ซึ่งทำให้เหล่าอสูรที่จับอยู่บริเวณใกล้กับหัวพญานาคต้องพิษร้าย ขณะเดียวกันพิษที่หลุดรอดมานั้นมีฤทธิ์มหาศาลขนาดสามารถทำลายสรรพสิ่งในจักรวาลได้ ดังนั้นพระศิวะ (Shiva) จึงได้ทำป้องกัน โดยการกลืนพิษนั้นลงไปในลำคอ ในระหว่างการกวนนั้นเขามันทรคีรีซึ่งถูกเสียดสีเป็นเวลานานก็เริ่มสั่นคลอนและเอียงลง ทำให้พระวิษณุต้องอวตารลงมาเป็นเต่านามว่า กูรมะ (Kurma) เพื่อมาพยุงเขามันทรคีรีไว้บนหลัง เป็นต้น

จากตัวอย่างข้างต้น แสดงให้เห็นว่า การกำเนิดของจักรวาล เกิดขึ้นมาจากการปรากฏของจุดเริ่มต้นแห่งการถือกำเนิด ไม่ว่าจะเป็นการพบกันของไฟและน้ำแข็ง แสงสว่างวาบ การงอกของเม็ดพันธุ์แห่งการถือกำเนิด ฯลฯ หลังจากนั้นจึงเกิด *กระบวนการทำให้เกิดรูป (concretization)* เช่น การกวนเกษียรสมุทร การกวนของหอกสวรรค์ การแบ่งส่วนจากร่างของยักษ์อีเมียร์ ฯลฯ ก่อนจะนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์สรรพสิ่งอื่น เช่น แผ่นดิน-สายน้ำ กลางวัน-กลางคืน มนุษย์ และสรรพสัตว์ ฯลฯ

กระบวนการดังกล่าวนี้ คือ *การแยกตัวระหว่าง "จักรวาล" (Cosmos) ที่มีระเบียบแบบแผนออกจาก "ความอลวนยุ่งเหยิง" (Chaos) อันยุ่งเหยิงไร้ทิศทาง* ก่อนจะก่อให้เกิดของรูป (form) ของสรรพสิ่งขึ้นมา และจากสิ่งหนึ่งก็อุบัติไปสู่อีกสิ่งหนึ่งเรื่อยๆ ดังเช่นที่ระบุไว้ในบทที่ 42 ของคัมภีร์เต๋าเตอจิง (Tao Te Ching) ความว่า

> "จากเต๋าบังเกิดหนึ่ง จากหนึ่งบังเกิดสอง จากสองบังเกิดสาม จากสามบังเกิดสรรพสิ่ง ทุกสรรพสิ่งล้วนแต่ประกอบไปด้วยสภาวะที่เป็นลบ (หยิน) และสภาวะที่เป็นบวก (หยาง) และมีปราณอันไร้รูป (ชี่) เป็นองค์ประกอบที่สาม ที่ทำให้สรรพสิ่งสมดุล" (ภาษาอังกฤษโดย Dwight Goddard)

---

[94] J.P. Mittal, History of Ancient India (a New Version): From 7300 Bc to 4250 Bc(New Delhi: Atlantic Publishers, 2006), 3.

ภาพที่ 3.1 (ซ้าย) อิซานางิและอิซานามิยืนอยู่บนสะพานแห่งสวรรค์ โดยอิซานางิกำลังใช้หอกสวรรค์เพื่อกวนมหาสมุทรเพื่อให้เกิดแผ่นดินแห่งแรกคือ เกาะโอโกโนโระ ภาพวาดโดย Kobayashi Eitaku ช่วงปี ค.ศ.1880-90
(ที่มา: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Kobayashi_Izanami_and_izanagi.jpg)
ภาพที่ 3.2 (ขวา) การกวนเกษียรสมุทร (Samudra Manthan) ซึ่งด้านซ้ายคือเหล่าอสูรที่จับบริเวณส่วนหัวของพญานาค ส่วนขวาคือเหล่าเทพที่จับบริเวณหางของพญานาค ตรงกลางคือเขามันทรคีรี ซึ่งตั้งอยู่บนหลังเต่ากูรมะ อันเป็นอวตารภาคหนึ่งของพระวิษณุ (ที่มา: http://www.harekrsna.com/sun/features/11-08/features1193.htm)

b) แกนจักรวาล/แกนโลก (Axis Mundi) ศูนย์กลางของสรรพสิ่ง

แกนจักรวาล/แกนโลก (Axis Mundi) เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาหลังจากการอุบัติขึ้นของจักรวาล แกนจักรวาลทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของสรรพสิ่ง และเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างโลก/ดินแดน/ภพภูมิ (realm) ต่างๆ เข้าด้วยกัน *รูป (form)* ที่ใช้เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงแกนจักรวาล ซึ่งพบเห็นได้จากทั่วทุกมุมโลกก็คือ “ต้นไม้” และ “ภูเขา” โดยที่ต้นไม้ที่ทำหน้าที่เป็นแกนของจักรวาลในแต่ละตำนาน จะถูกนิยามในชื่อที่ต่างกันออกไป เช่น *ต้นไม้แห่งชีวิต* (tree of life) *ต้นไม้แห่งความอุดมสมบูรณ์* (tree of fertility) *ต้นไม้แห่งการทะยาน* (tree of ascent) *ต้นไม้กลับหัว* (inverted tree) *ต้นไม้แห่งการสังเวย* (tree of sacrifice) *ต้นไม้แห่งปัญญา* (tree of knowledge) *ต้นไม้แห่งประวัติศาสตร์* (tree of history), *ต้นไม้แห่งความต้องการภายใน* (tree of inner necessity)[95] แต่ทั้งนี้ไม่ว่าจะถูกเรียกขานด้วยชื่อใดก็ตาม แต่คุณลักษณะที่ต้นไม้เหล่านี้มีร่วมกันก็คือ

1. เป็นแกนกลางของสรรพสิ่งในจักรวาล
2. เป็นจุดเชื่อมต่อภพภูมิและสรรพสิ่งเข้าไว้ด้วยกัน
3. เป็นแหล่งที่สั่งสมพลังแห่งชีวิตและภูมิปัญญาทั้งมวล
4. เป็นหนทางในการกลับคืนสู่สภาวะอันสมบูรณ์ของมนุษย์อีกครั้ง

---

[95] Roger Cook, The Tree of Life: Image of Cosmos(Slovenia: Thames and Hudson, 1992), 1-31.

ต้นไม้ เป็นสิ่งที่อยู่ระหว่างฟ้าและดิน ต้นไม้มีส่วนของ *พุ่ม* ที่พุ่งทะยานขึ้นไปสู่ท้องฟ้าเบื้องต้น ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงการอยู่เหนือกว่าโลกียสภาวะ และ การทะยานขึ้นไปสู่สรวงสวรรค์ ส่วน *ลำต้น* เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงการดำรงอยู่ของโลกมนุษย์ ซึ่งอยู่กึ่งกลางระหว่างสวรรค์และโลกบาดาล ในขณะเดียวกัน *ราก* ของต้นไม้ที่ฝังลึกลงไปใต้ดินและแผ่ขยายตัวออกไป (เช่นเดียวกับพุ่ม) ก็เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงสภาวะที่จมดิ่งลงสู่โลกบาดาลอันเป็น *สภาวะแห่งความเร้นลับ การซ่อนเร้น และชีวิตหลังความตาย* จากการที่พุ่มและรากมีขนาดเท่ากัน ได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความจริงคู่ขนานและ *การเชื่อมต่อจากสภาวะหนึ่งไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง* (จากพุ่มสู่ราก และ จากรากสู่พุ่ม) ดังเช่นแผนผัง *Tree of Life* ตามคติความเชื่อของศาสนายูดายสาย Kabbala ที่มีลักษณะเป็น *ต้นไม้กลับหัว (inverted tree)* ที่สื่อความหมายถึงอนุภาคของพระผู้เป็นเจ้า (ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของสรรพสิ่ง) ซึ่งแผ่กระจายลงมาสู่สรรพสิ่ง ในขณะเดียวกันการที่มนุษย์เข้าใจสภาวะจากพุ่มย้อนกลับไปสู่รากฐาน ก็สื่อถึงการเข้าใจหนทางแห่งการกลับคืนสภาวะที่สมบูรณ์อีกครั้ง

สัญลักษณ์ *ต้นไม้กลับหัว* ตามคติความเชื่อของพวก Kabbalah สอดคล้องกับคติความเชื่อจากคัมภีร์ในศาสนาฮินดูหลายเล่ม เช่นใน *คาถาอุปนิษัท* (Katha Upanishad) บทที่ 3 ตอนที่ 1 และใน *ภควัทคีตา (bhagavad gita) บทที่ 15* ความว่า...

> *"มีเรื่องเล่ากันมาว่าต้นไม้ชนิดหนึ่งชื่ออัศวัตถะ เป็นต้นไม้อมตะไม่รู้จักแก่และตาย ต้นอัศวัตถะนี้มีรากอยู่บนต้น ส่วนใบและกิ่งก้านนั้นอยู่เบื้องล่างของลำต้น ใบของต้นอัศวัตถะเรียกกันว่าพระเวท ผู้ใดรู้จักต้นไม้ชนิดนี้ ผู้นั้นย่อมรู้จักพระเวท*
>
> *กิ่งของต้นไม้นั้นแผ่ไปทั้งเบื้องล่างและเบื้องบน อาศัยคุณะทั้งสามคือสัตตวะ รชะ และตมะ เป็นน้ำหล่อเลี้ยง มีวิสัยกล่าวคืออารมณ์เป็นช่อดอกและผล ส่วนเบื้องล่างนั้นเล่า รากของอัศวัตถพฤกษ์นั้นประกอบขึ้นจากกรรม แผ่เลื้อยไปในมนุษย์โลกตลอดสิ้นทุกถิ่นที่*
>
> *ไม่มีใครในโลกนี้สามารถมองเห็นต้นไม้นี้ ยอด โคน ตลอดจนสถานที่ตั้งของมันก็ไม่ปรากฏ ต้นไม้นี้จะทำลายให้โค่นลงได้ต้องเอาอาวุธคือ ความไม่ยึดมั่นถือมั่น เท่านั้นเข้าตัด ผู้หวังประสบชีวิตนิรันดร พึงทำลายต้นไม้นี้เสียด้วยความไม่ยึดมั่นถือมั่นในสรรพสิ่ง แล้วก้าวไปข้างหน้าสู่ อมตมรรคา ที่ใครได้เดินไปแล้วไม่ต้องหวนกลับมาเวียนว่ายในห้วงทุกข์อีก"*[96]

ภควัทคีตาได้กล่าวว่าพระเวทนั้นเปรียบเสมือนใบไม้ที่แผ่ออกมาจากรากของอัศวัตถะ การที่มนุษย์จะเข้าใจสภาวะของการดำรงอยู่ของต้นไม้แห่งชีวิตได้ ก็ต้องอาศัยการกลับคืนสู่รากของต้นไม้ เช่นเดียวกับกระบวนการในผังต้นไม้แห่งชีวิตของ Kabbalah

จากกระบวนการพุ่งทะยานขึ้นไป (ascent) เพื่อกลับคืนสู่ ดินแดนอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred realm) ที่เป็นต้นกำเนิดของสรรพสิ่ง ได้นำมาสู่ พิธีกรรม ของบรรดาหมอผี (shaman) เฉกเช่น หมอผีชาวไซบีเรียนที่อาศัยกิ่งไม้จากรากของต้นไม้แห่งชีวิต (ซึ่งเป็นแกนของจักรวาล) เพื่อทำพิธีกรรมในการเดินทางเข้าไปสู่ดินแดนศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือโลกมนุษย์ขึ้นไป ดังบทสวดที่ว่า...

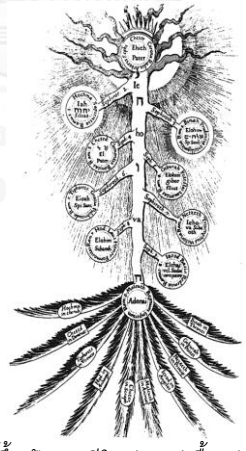
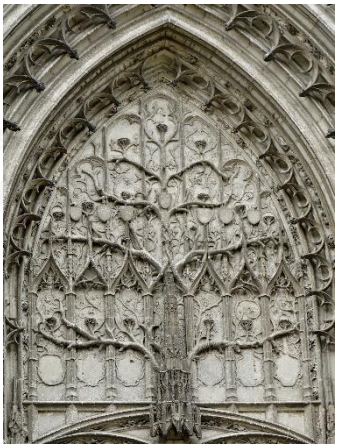
---

[96] สมภาร พรมทา, ภควัทคีตา (บทเพลงแห่งองค์ภควัน), 2 ed.(กรุงเทพฯ: ศยาม, 2541), 99-100.

"ข้าได้ไต่ขึ้นไป, ข้าได้ไปถึงยังดินแดนนั้น, ข้าได้ทะลุผ่านเข้าไปยังดินแดนถัดไป ข้าได้ไต่ไปสู่โลกหน้า, เห็น...ข้าเห็นดินแดนนั้นแตกออกเป็นส่วนๆ" (I have climbed a step, I have reached a plane. I have broken through the second ground, I have climbed the second level, See, the ground lies in splinters.)[97]

ตามคติความเชื่อของคริสต์ศาสนา *แกนจักรวาล* คือ จุดที่พระเยซูโดนตรึงกางเขน และจุดนั้นก็คือสถานที่ฝังกะโหลกของอดัม (Adam) มนุษย์คนแรก สถานที่แห่งนั้นจึงเป็นสัญลักษณ์ของ *การตกสู่บาป (Fall)* ของมนุษยชาติ ก่อนที่พระเยซูในฐานะพระคริสต์ (Christ) หรือ เมสซิยาห์ (Messiah แปลว่า *ผู้ไถ่กู้)* จะมาไถ่บาปของมนุษย์ ณ จุดเดียวกัน ดังนั้นกางเขนจึงเป็นสัญลักษณ์ของแกนจักรวาลที่ทับซ้อนระหว่างความตายจากบาปและการไถ่บาป เป็นจุดที่มนุษย์ได้หลุดออกมาจากความสมบูรณ์และจะหวนกลับคืนไปสู่ความสมบูรณ์อีกครั้ง

คติความเชื่อดังกล่าว สอดคล้องกับคำพยากรณ์ของประกาศกอิสยาห์เรื่อง *ต้นไม้แห่งเจสซี (Tree of Jesse)*[*] ซึ่งพยากรณ์ถึงวงศ์วานของอดัมลงมาสู่พระคริสต์ ต้นไม้แห่งเจสซี มีความหมายในระดับต้นแบบที่คล้ายคลึงกับ ต้นอัศวัตถะ คือทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงการแตกหน่อของสรรพสิ่งออกมาจากแกนจักรวาล ในขณะเดียวกันก็สื่อความหมายถึงสายใยที่เชื่อมระหว่างจุดกำเนิดไปถึงจุดสิ้นสุด จาก อดัม (Adam) ในฐานะมนุษย์คนแรกที่ตกสู่บาป มาจนถึงพระคริสต์ผู้ไถ่บาปและนำมนุษย์กลับไปร่วมสภาวะกับพระผู้เป็นเจ้าอีกครั้ง ดังคำทำนายที่ว่า *"...จะมีหน่อแตกออกมาจากตอแห่งเจสซี (Jesse) จะมีกิ่งงอกออกมาจากรากทั้งหลายของเขา และพระวิญญาณของพระเยโฮวาห์จะอยู่บนท่านนั้น คือวิญญาณแห่งปัญญาและความเข้าใจ วิญญาณแห่งการวินิจฉัยและอานุภาพ วิญญาณแห่งความรู้และความยำเกรงพระเยโฮวาห์" (อิสยาห์ 11: 1-2)*

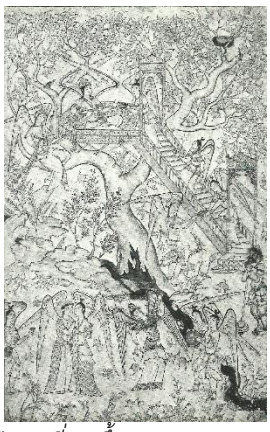



ภาพที่ 3.3 (ซ้าย) ภาพวาดต้นอัศวัตถะซึ่งมีรากชี้ขึ้นฟ้าและมีใบพุ่งลงสู่เบื้องล่าง
ภาพที่ 3.4 (กลาง) แผนผังของต้นไม้แห่งชีวิต Kabbalah ซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างพระผู้เป็นเจ้า มนุษย์ และสรรพสิ่ง
ภาพที่ 3.5 (ขวา) ภาพสลักรูป Tree of Jesse บนหน้าบันบนซุ้มประตูทางทิศเหนือของมหาวิหาร Beauvais ในฝรั่งเศส
(ที่มาภาพซ้าย: http://ruangkumemajangkarya.files.wordpress.com/2011/11/sg-15asvattha.jpg)
(ที่มาภาพกลาง: http://www.cesspit.net/misc/tree1.gif) (ที่มาภาพขวา: commons.wikimedia.org)

---

[97] Roger Cook, The Tree of Life: Image of Cosmos, 17.

[*] เจสซี (Jesse) คือบิดาของ ดาวิด (David) กษัตริย์แห่งอิสราเอล ผู้ซึ่งเป็นต้นสายตระกูลของพระเยซูคริสต์

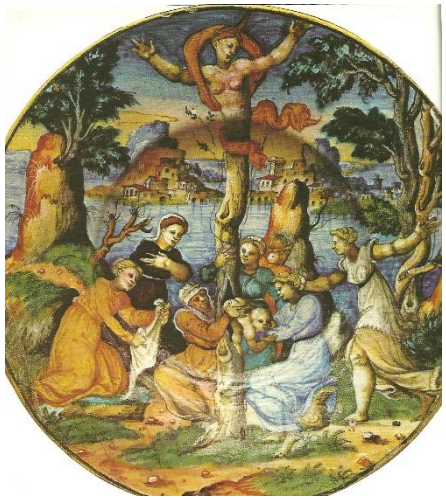


ภาพที่ 3.6 (ซ้าย) ภาพวาดต้นไม้แห่งปัญญาที่งอกขึ้นมาจาก มหาสมุทรแห่งการถือกำเนิด โดยมีพระโพธิสัตว์ Tsongkapa อยู่ ณ กึ่งกลางของต้นไม้ และมีภาพของพระพุทธเจ้าปรากฏอยู่ภายในพระโพธิสัตว์
ภาพที่ 3.7 (กลาง) ภาพวาด Garden of the Angels ตามความเชื่อของศาสนาอิสลาม วาดตามแบบศิลปะ Persian ในช่วงกลางศตวรรษที่ 16 ซึ่งแสดงถึงสวนสวรรค์ หรือ Eden และต้นไม้แห่งชีวิตที่อยู่ภายในสวนแห่งนั้น
ภาพที่ 3.8 (ขวา) ภาพสลักรูปต้นไม้แห่งชีวิตและกษัตริย์ Ashurnasirpal ของชาวอัสซีเรียน บนกำแพงผนังปราสาท Nimrud
(ที่มาภาพซ้ายและกลาง: Roger Cook, The Tree of Life: Image of Cosmos (Slovenia: Thames and Hudson, 1992)
(ที่มาภาพขวา: http://www.bibleorigins.net/)

ต้นไม้แห่งชีวิต ยังมีความสัมพันธ์กับ *ผืนดิน* หรือ *แม่ธรณี* ผู้ให้กำเนิดชีวิต เนื่องจากต้นไม้เจริญเติบโตขึ้นมาโดยอาศัยน้ำจาก *พ่อฟ้า* ในฐานะผู้ให้พลังชีวิต และอาศัยผืนดินอันเป็นครรภ์ของแม่ธรณี ที่โอบอุ้มเพื่อให้ชีวิตถือกำเนิดขึ้น ด้วยความที่ต้นไม้แห่งชีวิตเป็นศูนย์กลางของสรรพสิ่ง ต้นไม้แห่งชีวิตจึงมักจะมาพร้อมกับ *พลัง (force)* และ *ปัญญาญาณ (wisdom)* ในการเข้าใจสรรพสิ่งทั้งหลาย

แต่ในขณะเดียวกัน การจะเข้าถึงพลังและปัญญาที่ซ่อนเร้นอยู่ ณ ต้นไม้แห่งชีวิต ก็เป็นเรื่องที่กระทำได้ยากมาก โดยในตำนานต่างๆมักจะเล่าถึง *อุปสรรค* หรือ *ผู้พิทักษ์* ที่คอยป้องกันมิให้มนุษย์ (และสิ่งอื่นๆ) เข้าถึงต้นไม้แห่งชีวิตนั้นได้ ดังเช่น ในบทปฐมกาลของคัมภีร์ไบเบิ้ลที่กล่าวถึงต้นไม้แห่งชีวิต (Tree of Life) ในสวนเอเดน ก่อนที่มนุษย์จะถูกขับไล่ออกมาจากสวนเอเดน และพระผู้เป็นเจ้าได้ให้เทวดาเครูป (Cherub) ยืนถือดาบเพลิงที่หันได้รอบทิศทาง คอยเฝ้าอยู่ทางเข้าทิศตะวันออกของสวนเอเดน เพื่อป้องกันทางเข้าสู่ต้นไม้แห่งชีวิต (ปฐมกาล 3: 24) หรือในตำนานเอ็ดดา (Edda) ของชาวสแกนดิเนเวียนนั้น ต้นไม้ที่เป็นแกนของจักรวาลที่ชื่อ *อิกดราซิล (Yggdrasil)* ได้หยั่งรากลงไปยัง *บ่อน้ำแห่งชีวิต* ซึ่งมีเทพธิดาแห่งโชคชะตาทั้งสาม คอยรดน้ำจากบ่อน้ำแห่งชีวิตให้กับรากของต้นอิกดราซิลอยู่ตลอดทั้งวันและคืน และในขณะเดียวกันก็มีมังกร Níðhöggr คอยเฝ้าอยู่ ณ บริเวณรากของต้นอิกดราซิล เป็นต้น

ตำนานเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า การที่มนุษย์จะได้มาซึ่งพลังและปัญญาญาณที่สิงสถิตอยู่ ณ ต้นไม้แห่งชีวิตซึ่งเป็นแกนจักรวาลนั้น มนุษย์จำเป็นต้องต่อสู้และฝันฝ่าอุปสรรค ไม่ว่าจะเป็นการผ่านบททดสอบ การต่อสู้กับอสูรร้ายที่ปกป้องสถานที่แห่งนั้นอยู่ รวมไปถึงการเสียสละตนเอง ไม่ว่าจะเป็นส่วนหนึ่งของร่างกายหรือแม้กระทั่งเสียสละชีวิตของตนเพื่อให้ได้มาซึ่งพลังและปัญญาญาณ เฉกเช่นเทพ Odin ที่สละดวงตาของตนเพื่อให้ได้ดื่มน้ำจากรากของต้นอิกดราซิล และการใช้ “ความไม่ยึดมั่นถือมั่น” ในการตัดต้นอัศวัตถะลง



ภาพที่ 3.9 (ซ้าย) เทพธิดาแห่งโชคชะตา (Norns) ทั้ง 3 ซึ่งคอยรดน้ำ แห่งชีวิตให้กับรากของต้นอิกดราซิล
(ที่มาภาพซ้าย: http://en.wikipedia.org/wiki/Norns)
ภาพที่ 3.10 (ขวา) ภาพเขียนสีในชาม (bowl) ศิลปะสมัยศตวรรษที่ 16 แสดงถึงเรื่องราว การกำเนิดของเทพอโดนิส (Birth of Adonis) ซึ่งถือกำเนิดออกมาจาก Myrrha ซึ่งแปลงกายเป็นต้นยางไม้ (myrrh)
(ที่มาภาพขวา: Roger Cook, The Tree of Life: Image of Cosmos (Slovenia: Thames and Hudson, 1992)

นอกจากต้นไม้แล้ว สัญลักษณ์อีกประการหนึ่งที่ถูกนำมาใช้สื่อถึงต้นแบบของแกนจักรวาลก็คือ *ภูเขา* ตั้งแต่อดีตกาลภูเขาศักดิ์สิทธิ์ได้ถูกกล่าวถึงในฐานะแกนของจักรวาลมาโดยตลอด ตัวอย่างเช่น เขาพระสุเมรุ (Mount Meru) ในตำนานของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ เขา Zinnalo ในตำนานของกลุ่มชาวพุทธในประเทศลาวและภาคเหนือของสยามประเทศ ซึ่งคล้ายคลึงกับเขาพระสุเมรุที่มีครึ่งหนึ่งที่จมอยู่ในมหาสมุทรและอีกครึ่งที่ปรากฏขึ้นสู่เบื้องบน[98] เขา Hara Berezaiti ในตำนานของโซโรแอสเทอร์ ซึ่งตั้งอยู่กึ่งกลางของโลกและทำหน้าที่เชื่อมดินแดนสวรรค์กับโลกมนุษย์ เขา Himinbjörg ในตำนานของนอร์ดิกซึ่งเป็นสถานที่ตั้งสายรุ้ง Bifröst ซึ่งเชื่อมระหว่างดินแดนสวรรค์ (Asgard) กับโลกมนุษย์ (Midgard) เป็นต้น

ภูเขาเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นแกนของจักรวาลซึ่งเป็นสถานที่ที่แยก ฟ้า/สวรรค์ ออกจาก โลกมนุษย์/ผืนดิน และยังเชื่อมโลกมนุษย์/ผืนดิน ลง สู่นรก/โลกบาดาล ด้วย ตัวอย่างเช่น ตามตำนานของชาวมาเลย์ (Malay) ณ จุดศูนย์กลางของโลกเป็นสถานที่ตั้งของหิน Batu Ribn ที่ซึ่งต้น Rankel ได้งอกขึ้นมาจากหินก้อนนั้นและพุ่งทะยานขึ้นไปสู่ท้องฟ้าเบื้องบน ในขณะที่ภายใต้หินก้อนนั้นก็คือ Sapegn ซึ่งเป็นสถานที่แห่ง Telaidn (บาป) ที่ซึ่งการบูชายัญด้วยเลือดดำรงอยู่[99] ซึ่งแสดงให้เห็นว่า Batu Ribn ทำหน้าที่เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่าง ฟ้า (สวรรค์) โลกมนุษย์ และสถานที่แห่งบาป (นรก) ภายใต้แนวแกนเดียวกัน[100]

---

[98] William Lethaby, Architecture, Mysticism and Myth(New York: Cosimo Inc., 2005), 125.

[99] Ivor Hugh Norman Evans, The Negritos of Malaya(New York: Routledge, 1968), 187.

[100] Mircea Eliade, The Myth of Eternal Return, 12-13.

เช่นเดียวกับเนินเขาโกลโกธา (Golgotha แปลว่าเนินเขาหัวกะโหลก) ซึ่งชาวคริสต์เชื่อว่าเป็นสถานที่ซึ่งอดัมได้ถูกสร้างขึ้นและตายลง และกระดูกของอดัมก็ได้ถูกฝังไว้ ณ ตรงจุดนั้น และก็เป็นสถานที่เดียวกันกับที่พระเยซูถูกตรึงกางเขน เพื่อไถ่กู้อดัม (มนุษยชาติ) ให้พ้นจากบาป ในขณะเดียวกันสถานที่นั้นก็เป็นสถานที่ตั้งของปากทางเข้าสู่โลกบาดาล หรือ ดินแดนแห่งความตาย (Sheol)* ที่ทั้งผู้ชอบธรรมและผู้ตกอยู่ในความชั่วจะต้องลงไปยังสถานที่แห่งนั้นด้วยกันทุกคน ก่อนที่จะได้รับการพิพากษาตามสิ่งที่ตนได้กระทำ ดังที่ระบุไว้ว่า

> *"...แม้ว่าเขาจะขุดไปถึงนรก (Sheol) มือของเราจะจับเขามาจากที่นั่น ถ้าเขาจะปีนไปฟ้าสวรรค์ เราจะนำเขาลงมาจากที่นั่น..." (อาโมส 9: 2) หรือ "...ท่านจะหยั่งรู้สภาพของพระเจ้าได้หรือท่านหยั่งรู้องค์ผู้ทรงมหิทธิฤทธิ์ได้หมดหรือ นั่นสูงเท่าฟ้าสวรรค์ ท่านจะทำอะไรได้ ลึกกว่านรก (Sheol) ท่านจะทราบอะไรได้ วัดดูก็ยาวกว่าโลก และกว้างกว่าทะเล..." (โยบ 11: 7-9)*

ในขณะที่บทกวี Divina Comedia ของ Dante Alighieri ได้บรรยายถึงแกนจักรวาล ที่ตั้งอยู่ตรงกับกรุงเยรูซาเลม (ซึ่งชาวยิวและชาวคริสต์ถือว่าเป็นเมืองศักดิ์สิทธิ์และเป็นศูนย์กลางของโลก) โดยที่ใต้เมืองเยรูซาเลมเป็นทางเข้าสู่นรก (Inferno) ในขณะเดียวกัน อีกด้านหนึ่งของนรกก็เป็นสถานที่ตั้งของภูเขาแห่งการชำระล้าง (Purgatorio) และเหนือยอดเขาขึ้นไปนั้นก็คือ ดินแดนสวรรค์ (Paradiso) อันศักดิ์สิทธิ์

เช่นเดียวกันกับในตำนานของศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ เขาพระสุเมรุซึ่งตั้งอยู่กึ่งกลางของจักรวาล เป็นภูเขาที่สูงขึ้นมาจากห้วงมหาสมุทรถึง 84,000 โยชน์ และจมอยู่ในห้วงมหาสมุทรอีก 84,000 โยชน์ โดยชั้นที่อยู่เหนือพ้นจากระดับผิวน้ำก็คือ ดินแดนโลกภูมิที่อยู่ของบรรดามนุษย์ เดรัจฉานและเปรตทั้งหลาย โดยมีเขาพระสุเมรุเป็นตัวเชื่อมกับสวรรค์ชั้นฟ้าเบื้องบนที่อยู่เบื้องบน ในขณะที่ส่วนที่จมอยู่ใต้มหาสมุทร ก็คือ สถานที่ตั้งของนรกภูมิที่ซึ่งเป็นสถานที่สำหรับวิญญาณที่ต้องทนทุกข์ทรมาน

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าทั้ง แกนจักรวาลที่เกิดจากเขาพระสุเมรุ และ แกนจักรวาลแบบคริสเตียนตามบทกวีของ Dante ต่างก็มี *ต้นแบบ* ที่คล้ายคลึงกัน ในแง่ของการเป็นจุดที่เชื่อมต่อระหว่างภพภูมิต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งต้นแบบของแกนจักรวาลเหล่านี้ ได้กลายเป็นภาพสะท้อนของการตั้งวิหารหรือการตั้งเมืองของมนุษย์ในอดีตกาล (archaic man) โดยที่คนเหล่านี้เชื่อว่าการที่บ้านเมืองของตน (ตั้งแต่ในระดับของ บ้าน ไปจนถึงปราสาทพระราชวัง หรือ วิหารและสถานที่ศักดิ์สิทธิ์) ตั้งอยู่บน *แกนของจักรวาล* อันเป็นศูนย์กลางของสรรพสิ่งและเป็นจุดที่เชื่อมระหว่างโลกต่างๆ เข้าด้วยกัน ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้โลกของพวกเขาดำรงอยู่ในความจริง และการดำรงอยู่ก็เป็นการดำรงอยู่ในลักษณะที่เปี่ยมด้วยความหมาย มิใช่เป็นการดำรงอยู่อย่างไร้จุดหมายไปวันๆ เท่านั้น[101]

---

* She'ol เป็นภาษาฮีบรู แปลว่า หลุมศพ หรือ ที่อยู่ของผู้ตาย ซึ่งภายหลังจากที่วัฒนธรรมคริสตศาสนาแพร่หลายเข้าสู่วัฒนธรรมกรีกก็ได้มีการใช้คำว่า Hades แทนคำว่า Sheol เมื่อจะกล่าวถึงโลกบาดาลหรือดินแดนแห่งความตาย

[101] Mircea Eliade, The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, 20-22.

ภาพที่ 3.11 (ซ้าย) เขาไกรลาส (Kailash) ซึ่งเป็นที่ประทับของพระศิวะ ซึ่งเป็นแกนของจักรวาล ตามความเชื่อของชาวฮินดู
(ที่มา: http://en.wikipedia.org/wiki/Mount_Kailash)
ภาพที่ 3.12 (กลาง) ภาพเขียนสีลงบนผ้าไหม (Thangka) ตามแบบศิลปะทิเบต แสดงถึงเขาพระสุเมรุในฐานะแกนของจักรวาลที่เชื่อมทั้งดินแดนสวรรค์และนรกเข้าด้วยกัน ในภาพเป็นส่วนบนรูปตัดของสวรรค์ซึ่งอยู่พ้นจากน้ำ ส่วนซีกล่างเป็นนรกภูมิที่อยู่ใต้น้ำ
(ที่มา: http://www.garudaexpress.com/NepaCrafts/images/Thangka/010610/pra/Amit/)
ภาพที่ 3.13 (ขวา) ภาพวาดแสดงถึงภูเขาซีนายที่ซึ่งโมเสสขึ้นไปพบกับพระผู้เป็นเจ้า เพื่อรับบัญชาให้นำชนชาติอิสราเอลออกจากอียิปต์ และยังเป็นสถานที่ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าประทานหีบพันธสัญญาให้กับชนชาติอิสราเอล
(ที่มา: http://www.bible.ca/archeology/bible-archeology-exodus-mt-sinai-sinai-drawing.jpg)

c) ระเบียบ ทิศทาง และปริมณฑลของจักรวาล (Cosmic Order, Directions, and Boundary)

เมื่อแกนจักรวาลปรากฏขึ้นมาแล้ว สรรพสิ่งอื่นก็ได้อุบัติขึ้นมาโดยรอบทิศทาง จนเกิดเป็นระเบียบแบบแผนของจักรวาลในแต่ละตำนาน ตัวอย่างเช่น ตามตำนานของชาว Nordic มณฑลจักรวาลประกอบขึ้นจากต้นไม้แห่งชีวิต *อิกดราซิล* (Yggdrasil) ซึ่งทำหน้าที่เป็นแกนจักรวาล ต้นอิกดราซิลได้เชื่อมโลก/ภพภูมิ (realm) ทั้ง 9 เข้าด้วยกัน โดยประกอบด้วย 1. มิดการ์ด (Midgard) เป็นสถานที่มนุษย์ (Men) อาศัยอยู่ โดยตั้งอยู่กึ่งกลางทั้งในแกนตั้งและแกนนอนของต้นอิกดราซิล 2. แอสการ์ด (Asgard) โลกที่บรรดาเหล่าเทพเจ้า (Aesir) อาศัยอยู่ซึ่งเป็นโลกที่อยู่เบื้องบนสุดของแกนจักรวาล 3. เอลฟ์ไฮมล์ (Alfheimr) โลกที่อยู่ระหว่างโลกมนุษย์และโลกของเทพ ซึ่งเป็นที่อยู่ของ เอลฟ์แห่งแสงสว่าง (Light Elf) สิ่งมีชีวิตที่ทรงภูมิปัญญาและมีฤทธิ์อำนาจคอยช่วยเหลือมนุษย์ 4. นิฟล์ไฮมล์ (Niflheimr) โลกแห่งน้ำแข็ง ความหนาวเย็น และหมอก ซึ่งอยู่ทางทิศเหนือของมิดการ์ด 5. มุสเปลส์ไฮมล์ (Muspellsheimr) โลกแห่งไฟ ความร้อน และแสงสว่าง ซึ่งอยู่ทางทิศใต้ของมิดการ์ด 6. โจตุนไฮมล์ (Jötunheimr) โลกแห่งยักษ์น้ำแข็ง ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันออกของมิดการ์ด 7. วานาไฮมล์ (Vanaheimr) โลกของเหล่าเทพเจ้าแห่งความความอุดมสมบูรณ์และปัญญา วาเนียร์ (Vanir) ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันตกของมิดการ์ด 8. สวาร์ทาร์ฟาไฮมล์ (Svartálfaheimr) ซึ่งอยู่เบื้องล่างของมิดการ์ดและเป็นที่อยู่ของ ดวาร์ฟ (Dwarf / Dvergar) 9. เฮลไฮมล์ (Helheimr) โลกแห่งความตาย ซึ่งอยู่ล่างสุดของแกนจักรวาล โดยที่รากของต้นอิกดราซิลนั้นถูกหล่อเลี้ยงด้วยน้ำพุแห่งชีวิตทั้งสาม อันได้แก่ Urðarbrunnr (Urd's Well) ซึ่งอยู่ในมิดการ์ด, Hvergelmir (Hvergelmer's Well) อยู่ในนิฟล์ไฮมล์ และ Mímisbrunnr (Mimir's Well) อยู่โจตุนไฮมล์ [102]

[102] Timothy R. Roberts, Morgan J. Roberts, and Brian P. Katz, Mythology: Tales of Ancient Civilizations, 130-135.

ในขณะที่มณฑลจักรวาล (Mandala) ในคติของพุทธศาสนา เกิดจากการดำรงอยู่ของเขาพระสุเมรุ (Sumeru) ซึ่งทำหน้าที่แบ่งโลกออกเป็น 3 ส่วน คือ *กามภูมิ* (Desire Realm) *รูปภูมิ* (Form Realm) *อรูปภูมิ* (Formless Realm) โดยมีเขาพระสุเมรุซึ่งตั้ง ณ จุดศูนย์กลางของมณฑลจักรวาล โดยรายล้อมไปด้วย *สัณบริภัณฑคีรี หรือ*ทิวเขาทั้ง 7 แนวและมี *นทีสีทันดร* หรือแม่น้ำทั้ง 7 สายคั่นอยู่ระหว่างทิวเขาแต่ละชั้น

เขาพระสุเมรุสูงขึ้นมาจากห้วงมหาสมุทร 84,000 โยชน์ และจมอยู่ในห้วงมหาสมุทรอีก 84,000 โยชน์ ตลอดความสูงของเขาพระสุเมรุเป็นลำดับชั้นของสรรพสัตว์ที่บังเกิดในภพภูมิ ที่แตกต่างกัน เริ่มจากบนสุดที่อยู่เหนือยอดเขาคือ *อรูปภูมิ* ซึ่งเป็นที่อยู่ของบรรดาพรหมที่ไร้ซึ่งกายและดำรงอยู่เพียงจิต เบื้องล่างจากนี้คือ *รูปภูมิ* ซึ่งเป็นภพภูมิของพรหมที่ยังมีรูปร่าง แต่ “ละ” ซึ่งความยินดียินร้าย ในรูป รส กลิ่น เสียง ดีใจหรือโศกเศร้า พรหมในภพภูมินี้ไม่มีเพศ ไม่ต้องกินข้าวปลาอาหาร เนื้อตัวบริสุทธิ์ผุดผ่องดังดวงอาทิตย์ และไม่เป็นที่ปรากฏแก่เหล่าสรรพสัตว์ในกามภูมิ โดยในขั้นรูปภูมินี้มีด้วยกันทั้งหมด 16 *ภพภูมิ* หรือที่เรียกว่า *รูปภูมิ 16* ถัดจากรูปภูมิลงไปเป็น กามภูมิ ซึ่งเป็นภพภูมิของเหล่าสัตว์ที่ยังไม่สามารถละซึ่งกิเลสและความต้องการได้

ส่วนที่มนุษย์อาศัยอยู่เรียกว่า *มนุษยภูมิ* ซึ่งเป็นหนึ่งใน *โลกภูมิ* (Earthly Realm) อันประกอบด้วย *มนุษยภูมิ, เดรัจฉานภูมิ* และ *เปตติภูมิ* โดยแผ่นดินของมนุษยภูมินั้นจะอยู่โดยรอบทั้ง 4 ทิศของเขาพระสุเมรุ (นอกสัณบริภัณฑคีรี) ซึ่งเรียกว่า “ทวีปทั้ง 4” อันประกอบด้วย บุรพวิเทหทวีป ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันออก, อมรโคยานทวีป ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันตก, อุตรกุรุทวีป ซึ่งอยู่ทางทิศเหนือ และ ชมพูทวีป ซึ่งอยู่ทางทิศใต้ โดยที่เดรัจฉานภูมิและเปตติภูมิจะอยู่ในภพภูมิที่ต่ำกว่ามนุษยภูมิ แต่ก็ยังถือว่าอยู่ในโลกภูมิอยู่ ส่วน *นรกภูมิ* ซึ่งเป็นสถานที่สำหรับชดใช้โทษทัณฑ์ของบรรดาสัตว์ทั้งหลายที่ได้ก่อบาปกรรมใหญ่หลวงไว้นั้น จะอยู่ลึกลงไปในส่วนล่างของเขาพระสุเมรุซึ่งจมอยู่ในมหาสมุทร ซึ่งลึกกว่า 84,000 โยชน์ และยิ่งลึกลงไปก็ยิ่งเป็นนรกที่ต้องทนทุกข์ทรมานแสนสาหัสยิ่งขึ้นเรื่อยๆ ในขณะที่ขอบของจักวาลจะมี *กำแพงจักรวาล (Wall of Universe*) คอยกั้นขอบเขตปริมณฑลจักรวาลไว้อยู่ ซึ่งนอกเหนือจากนั้นไปถือว่าเป็นขอบเขตนอกจักรวาลแล้ว[103]

ส่วนคติจักรวาลของชาวคริสต์ซึ่งได้รับอิทธิพลจากบทกวี *Divina Commedia* ของ Dante Alighieri[*] ได้กล่าวถึงการเดินทางผ่านภพภูมิทั้งสาม ได้แก่ *นรก* (Inferno) *ดินแดนแห่งการชำระล้าง* (Purgatorio) และ *สวรรค์* (Paradiso) โดย Dante ได้ให้ภาพของนรกว่าเป็นส่วนที่อยู่ลึกลงไปจากกรุงเยรูซาเลม (ซึ่งถือเป็นศูนย์กลางของโลก และเป็นสถานที่ตั้งแกนโลก) โดยลึกลงไปเป็นชั้นๆ ถึง 9 ขุม/ชั้น (nine circles) แต่ละชั้นประกอบไปด้วยนรกขุมต่างๆ สำหรับผู้ที่ก่อกรรมทำชั่วจากบาปที่ค่อยๆ ร้ายแรงขึ้นเรื่อย โดยที่ส่วนสุดท้ายซึ่งอยู่ลึกสุดและอยู่เป็นแกนกลางของนรกทั้งหมดคือ สถานที่สำหรับบาปขั้นสูงสุด (ultimate sin) คือ *บาปแห่งการทรยศต่อพระผู้เป็น*

---

[103] W. Randolph Kloetzli, Budhhist Cosmology: Science and Theology in the Imanges of Motion and Light(Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1989), 23-39.

[*] Durante degli Alighieri หรือเรียกสั้นๆ ว่า Dante Alighieri เป็นกวีชาวอิตาเลียนที่มีชีวิตอยู่ระหว่างปี ค.ศ.1265-1321 โดยบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงที่สุดของเขาคือ Devina Commedia (Devine Comedy) ซึ่งมีเนื้อหาการเดินทางของดันเต้ ผ่านโลกทั้ง 3 คือ นรก (Inferno), สถานที่แห่งการชำระล้าง (Purgatorio), และสวรรค์ (Paradiso)

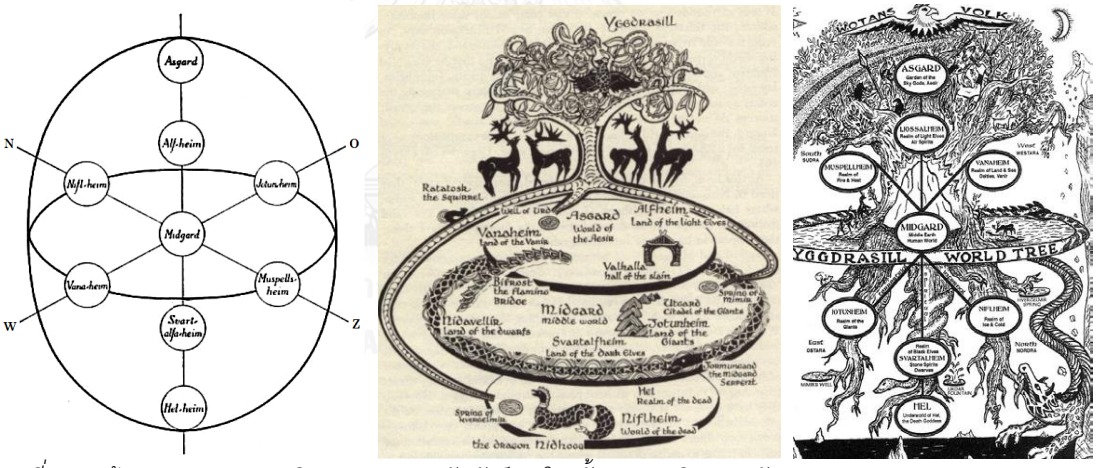
เจ้าและความจริง ที่ซึ่งเป็นที่อยู่ของซาตาน (Satan) เจ้าแห่งความชั่วร้ายทั้งปวงที่คอยล่อลวงมนุษย์ให้ตกลงสู่บาป นรกทั้งหมด 9 ขุม และสถานที่อยู่ของซาตาน ณ ใจกลางขุมนรก รวมเป็น 10 ชั้นโครงสร้างของนรก

เมื่อทะลุผ่านจุดศูนย์กลางของนรกซึ่งเป็นที่สถิตของซาตานลงไป จะไปโผล่ยังอีกสถานที่หนึ่ง ซึ่งอยู่อีกด้านหนึ่งของโลก สถานที่นั้นเป็นที่ตั้งของ *ภูเขาแห่งการชำระล้าง (Purgatorio)* ซึ่งเกิดจากการแทนที่ของหินซึ่งยุบตัวลงไปเป็นขุมนรก จากการตกลงสู่นรกของซาตาน (The Fall of Satan) หินที่ยุบลงไปใต้เมืองเยรูซาเลม ได้ทำให้เกิดเป็นภูเขาขึ้นอีกด้านหนึ่งของโลก ภูเขานี้ประกอบไปด้วยชั้นทั้งหมด 7 ชั้น (seven terrace) ซึ่งสัมพันธ์กับบาป 7 ประการในคริสต์ศาสนา โดย Dante ระบุว่าบาปทั้ง 7 ล้วนเกิดจาก “ความรัก” ทั้งสิ้น เนื่องจากความรักที่มาจากพระผู้เป็นเจ้าเป็น *ความรักบริสุทธิ์* แต่เมื่อลงมาสู่มนุษย์ กลับทำให้ *ความรักบิดเบี้ยว* เช่น ความจองหอง อิจฉา เกรี้ยวกราด เกิดจากการนำความรักไปใช้แบบผิดทางและนำมาซึ่งเจตนาร้าย (malice) ส่วนความเกียจคร้านหรือเฉยเมย เกิดจากการที่ความรักไม่เข้มแข็งพอ ส่วนความโลภ ตะกละ และตัณหา เกิดจากการนำความรักมาใช้อย่างรุนแรงและเกินขอบเขตของความพอดี นอกจากชั้นบนยอดเขาแห่งการชำระล้างทั้ง 7 ชั้น แล้วเบื้องล่างยังประกอบด้วย 2 ชั้น ซึ่งเรียกว่า *Ante-Purgatorio* ซึ่งแยกเป็นสองชั้น ชั้นแรกคือ *Ante-Purgatorio: The Excommunicate* หรือผู้ที่ถูกขับออกจากศาสนจักร และชั้นต่อมาคือ *Ante-Purgatorio: The Late Repentant* หรือผู้ที่ตายก่อนที่จะได้ผ่านพิธีกรรมที่ถูกต้อง ส่วนบนยอดสุดของเขาแห่งการชำระล้างเป็นสถานที่ตั้งของ *สวนสวรรค์* (Garden of Eden) สถานที่แห่งความบริสุทธิ์ก่อนที่อดัมและเอวาจะตกลงสู่บาป รวมลำดับชั้นทั้งหมดเป็น 10 ชั้นโครงสร้างเขาแห่งการชำระล้าง (structure of Purgatorio)

เหนือขึ้นไปจากเขาแห่งการชำระล้างก็คือ *สวรรค์* (Paradiso) ซึ่งประกอบไปด้วย 10 ชั้น เช่นเดียวกับทั้งนรกและเขาแห่งการชำระล้าง โดย 7 ชั้นแรกเป็นภาพสะท้อนของคุณธรรม 4 ประการอันได้แก่ *ความสุขุมรอบคอบ* (prudence), *ความอดทน* (fortitude), *ความยุติธรรม* (justice) และ *การควบคุมอารมณ์* (temperance) โดยที่ 3 ชั้นแรก คือ ดวงจันทร์ (Moon) สถานที่สำหรับผู้ปฏิญาณตนต่อพระผู้เป็นเจ้า แต่ขาดความมั่นคงและอดทน เสมือนดวงจันทร์ที่มีข้างขึ้นข้างแรม ดาวพุธ (Mercury) เป็นสถานที่ของผู้มีความทะเยอทะยานในความรุ่งเรืองในพระผู้เป็นเจ้า แต่ขาดซึ่งความยุติธรรม ดาวศุกร์ (Venus) สถานที่สำหรับผู้มีความรักแต่เป็นรักที่เบี่ยงเบนไปจากพระผู้เป็นเจ้า และเป็นรักที่ขาดซึ่งการควบคุมอารมณ์ ส่วนชั้นที่ 4-7 เป็นสถานที่สะท้อนคุณธรรมที่สมบูรณ์ทั้ง สี่ประการ ได้แก่ ดวงอาทิตย์ (Sun) ซึ่งเป็นภาพสะท้อนของความสุขุมรอบคอบ ซึ่งจะเป็นแสงที่ส่องประกายให้กับคุณธรรมประการอื่นๆ สถานที่ซึ่งเป็นที่อยู่ของผู้ที่ทรงปัญญา (The Wise) ที่คอยช่วยนำทางแก่ผู้อื่น ดาวอังคาร (Mars) สถานที่สำหรับนักรบผู้ซึ่งมีความอดทนและยึดมั่นต่อความเชื่อ แม้จนตัวตาย, ดาวพฤหัส (Jupiter) สถานที่สำหรับบรรดาราชาผู้ทรงความยุติธรรมต่อผู้อื่น ดาวเสาร์ (Saturn) สถานที่สำหรับบรรดานักบวชผู้ซึ่งดำรงชีวิตอยู่อย่างมีสติและรู้จักควบคุมอารมณ์ความรู้สึก ชั้นที่ 8 เป็นชั้นของ ดาวฤกษ์ (fixed star) สถานที่สำหรับผู้ดำรงอยู่ในคุณธรรมสูงสุด 3 ประการอันได้แก่ *ความเชื่อ* (faith) *ความหวัง* (hope) และ *ความรัก* (love) ที่ซึ่งพระนางมารีและบรรดานักบุญทั้งหลายสถิตอยู่ ชั้นที่ 9 เป็นชั้นของ

การเคลื่อนที่แห่งปฐมฤกษ์ (Primum Mobile)* ซึ่งหมายถึงการเคลื่อนที่อันเป็นปฐมเหตุที่ทำให้สรรพสิ่งดำรงอยู่ ทั้งกลางวัน กลางคืน ฤดูกาล และเวลา เป็นต้น สถานที่แห่งนี้เป็นที่สำหรับเหล่าเทวดา (Angels) ผู้ซึ่งไม่เคยตกอยู่ในบาปกำเนิด เป็นสถานที่ชั้นนอกสุดของจักรวาล นอกเหนือไปจากนี้คือ *Empyrean* สวรรค์ชั้นที่ 10 ซึ่งเป็นสถานที่ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าสถิตอยู่นิรันดร์กาล เหนือการเคลื่อนไหว เหนือกาลเวลา และเหนือกว่าผัสสะทั้งมวล[104]

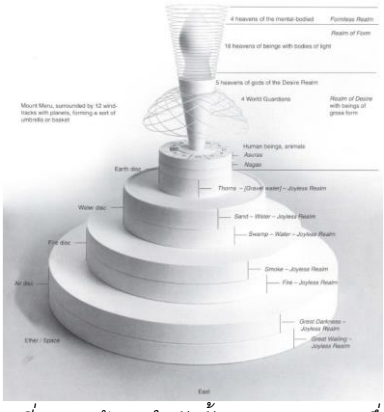
ระเบียบจักรวาลตามบทกวีของ Dante ได้ให้ภาพที่สะท้อนการดำรงอยู่ของแกนจักรวาลตั้งแต่ *เยรูซาเลม - นรก - เขาแห่งการชำระล้าง - สวรรค์* ซึ่งตั้งอยู่ในแนวแกนเดียวกันทั้งหมด นอกจากนั้นในแต่ละลำดับชั้นยังประกอบไปด้วยความหมายที่ลึกซึ้ง และสื่อถึงจุดมุ่งหมายสูงสุดของการหลุดพ้นเพื่อกลับคืนไปสู่พระผู้เป็นเจ้า ด้วยการมีชัยชนะเหนือบาปทั้งปวง เช่นเดียวกับเขาพระสุเมรุในคติของชาวพุทธ ที่ทุกลำดับชั้นเขาพระสุเมรุสะท้อนมนุษย์และเหล่าสรรพวิญญาณทั้งหลายที่ดำรงอยู่ในโลก ตามแต่กรรมที่ตนได้กระทำ ซึ่งกลายมาเป็นตัวกำหนด “สภาวะ” ของตนเองที่ไปปรากฏอยู่ในลำดับชั้นต่างๆ ของเขาพระสุเมรุ ตั้งแต่ชั้น นรกภูมิลึกสุดที่อยู่ในห้วงมหาสมุทร ไปจนถึงชั้นของอรูปภูมิบนสุด ก่อนการหลุดพ้นไปสู่ *นิพพาน (Nirvana)* ซึ่งเป็นสภาวะที่มนุษย์ได้กลับคืนไปสู่ความจริงแท้และกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับสรรพสิ่งอีกครั้ง ซึ่งแสดงผ่าน “ทิศทาง” ที่ชัดเจนผ่านแนวแกนจักรวาลซึ่งสัมพันธ์กับสรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาล



ภาพที่ 3.14 (ซ้าย) Diagram แสดงทิศทางและความสัมพันธ์ของโลกทั้ง 9 ตามคติมณฑลจักรวาลของ Nordic
(ที่มาภาพซ้าย: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Edda_9_Werelden.png)
ภาพที่ 3.15 (กลาง) ภาพลายเส้นโดยศิลปินที่พยายามแสดงถึงคติจักรวาล ซึ่งมีอิกดราซิลเป็นแกนกลางที่เชื่อมโลกทั้ง 9 เข้าไว้ด้วยกัน ตามบันทึก Prose Edda ของ Snorri Sturluson
(ที่มาภาพกลาง: http://www.germanicmythology.com/original/cosmology3.html)
(ที่มาภาพขวา: http://nyctos.ru/images/der1.jpg)

* เป็นแนวคิดที่ถูกเสนอขึ้นมาโดย Ptolemy (A.D 90-168) โดยใช้สื่อถึงการเคลื่อนที่ของสรรพสิ่งรอบโลก (earth) เช่น การเคลื่อนที่ของดวงอาทิตย์-ดวงจันทร์ ซึ่งทำให้เกิดแนวแกนและการกำหนดทิศทางต่างๆ

[104] Dante Alighieri, The Divine Comedy: The Inferno, Purgatorio, and Paradiso(LA: Indo-European Publishing, 2010).



ภาพที่ 3.16 (ซ้าย) ลำดับชั้นของเขาพระสุเมรุซึ่งแสดงออกมาเป็นรูปสามมิติ

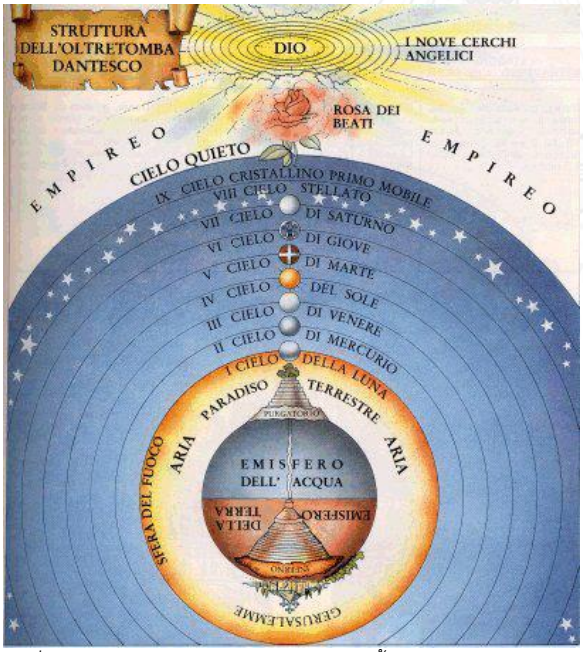
ภาพที่ 3.17 (กลาง) ภาพวาดลงสีบนผ้าไหมแบบภูฏาน ซึ่งแสดงมณฑลจักวาลแบบวัชรธาตุ (Vajradhatu Mandala)

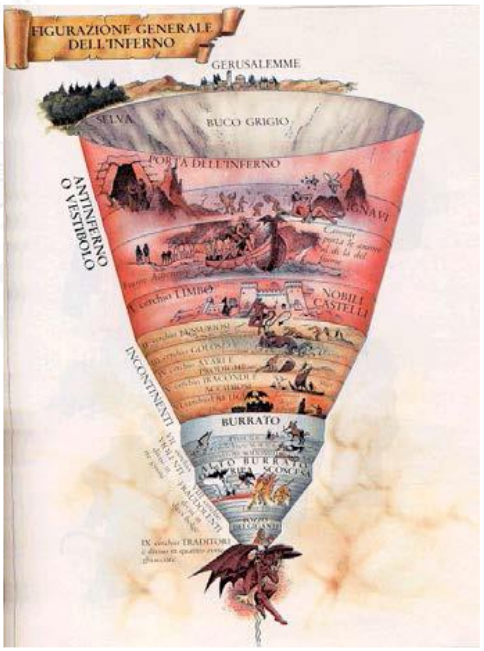
ภาพที่ 3.18 (ขวา) ภาพวาดลงสีบนผ้าไหมแบบภูฏาน (Bhutanese thanka) ซึ่งแสดงเขาพระสุเมรุและมณฑลจักรวาลตามความเชื่อแบบพุทธนิกายภูฏาน ซึ่งวาดขึ้นในสมัยศตวรรษที่ 19

(ที่มาภาพซ้าย: Martin Brauen, The Mandala: sacred circle in Tibetan Buddhism(MA: Shambhala Publication, 1997)

(ที่มาภาพกลาง: http://en.wikipedia.org/wiki/Mandala)

(ที่มาภาพขวา: http://en.wikipedia.org/wiki/Mount_Meru)





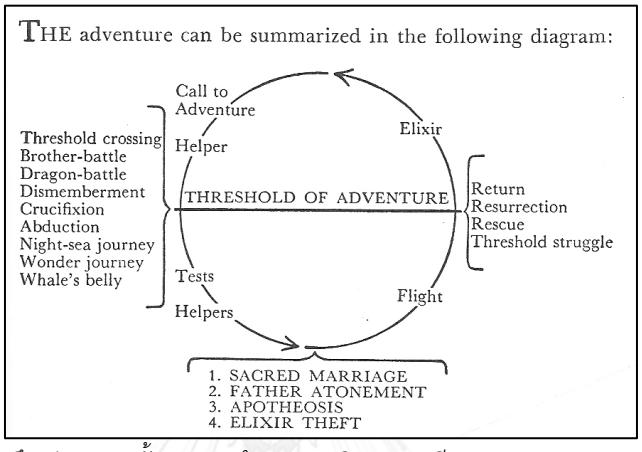
ภาพที่ 3.19 (ซ้าย) ภาพวาดโครงสร้างภพภูมิทั้ง 3 ตามบทกวี Divina Commedia อันได้แก่ นรก เขาแห่งการชำระล้าง และสวรรค์

ภาพที่ 3.20 (ขวา) ภาพวาดแสดงรายละเอียดโครงสร้างของนรก (Inferno) ในบทกวี Divina Commedia

(ที่มา: http://david70m.blogspot.com/2012/01/la-divina-commedia-lezione-1.html)

3.1.2 **ต้นแบบของวีรบุรุษและภารกิจ** (The Hero and The Quest)

นอกจากที่ตำนานจะอธิบายถึงการดำรงอยู่ของจักรวาลและปริมณฑลอันมีแบบแผนที่ชัดเจนแล้ว ตำนานยังได้บรรยายถึงการดำรงอยู่ของ *มนุษย์* ในฐานะองค์ประกอบหนึ่งในจักรวาลเหล่านั้นด้วย เพียงแต่ว่าเรื่องราวของมนุษย์ที่ถูกนำมาเล่าขานในตำนาน มักจะไม่ใช่บุคคลธรรมดาทั่วไป แต่เป็นบุคคลพิเศษผู้ที่ได้มี *ภารกิจ (quest)* ที่ต้องปฏิบัติให้สำเร็จลุล่วงไป ก่อนที่จะได้รับพลังและได้รับการยกย่องและขนานนามให้เป็น *วีรบุรุษ (Hero)* ผู้นำความรุ่งเรืองและสมบูรณ์มาสู่โลก



ภาพที่ 3.21 Diagram แสดงถึงรูปแบบและขั้นตอนของตำนานการเดินทางของวีรบุรุษ

ที่มา: Joseph Cambell, The Hero with a Thousand Faces(New Jersey: Princeton University Press, 1973), 245.

ในงาน *The Hero with a Thousand Faces (1973)* Joseph Campbell ได้รวบรวมตำนานจากที่ต่างๆ ทั่วโลก มาวิเคราะห์หาจุดร่วมที่ซ่อนอยู่ ก่อนจะสรุปออกมาเป็นทฤษฎี “เอกตำนาน” (Monomyth) ซึ่งเริ่มต้นจากการที่บรรดาวีรบุรุษต้องออกไปทำภารกิจ ซึ่งมักจะเป็นการเดินทางไปสู่เป้าหมาย พิชิตศัตรูร้าย หรือครอบครองของวิเศษ โดยระหว่างการเดินทาง วีรบุรุษจะต้องพานพบกับอุปสรรคจำนวนมาก จนกระทั่งเมื่อต้องพานพบกับอุปสรรคหรือหนทางที่ยากลำบากจนเกินความสามารถ วีรบุรุษก็มักจะได้รับ *ความช่วยเหลือ* จากการเผยแสดงของบุคคลหรือบางสิ่งบางอย่าง ที่ชี้นำให้วีรบุรุษพบกับปริศนาที่ซ่อนอยู่ หรืออาจจะชี้นำให้วีรบุรุษพบกับ *การทดสอบ* เพื่อที่จะพัฒนาตนเอง จนสามารถเอาชนะอุปสรรคเหล่านั้นได้ หลายครั้งที่การทดสอบเหล่านั้นอาจจะมีความยากลำบากจนถึงขั้นที่วีรบุรุษต้องมีการ *เสียสละ (Sacrifice)* สิ่งสำคัญบางอย่าง ไม่ว่าจะเป็น พาหนะในการเดินทาง ทรัพย์สินเงินทอง อวัยวะบางส่วนของร่างกาย จนถึงขั้นสูงสุดคือ *เสียสละชีวิตของตน* (self-sacrifice) เพื่อให้รับ *พลัง* ในการเอาชนะอุปสรรคที่ขวางหน้า ก่อนจะสามารถบรรลุเป้าหมายและได้รับสมบัติวิเศษที่จะนำพาความรุ่งเรืองมาสู่โลกมนุษย์[105]

ทฤษฎีเอกตำนานของ Campbell ได้จำแนกรูปแบบและขั้นตอนการเดินทางของวีรบุรุษ (the adventure of the hero) ออกเป็น 3 ขั้นตอน ประกอบด้วย

---

[105] Joseph Cambell, The Hero with a Thousand Faces(New Jersey: Princeton University Press, 1973).

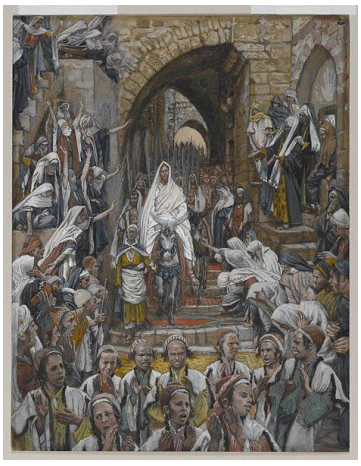
1. ขั้นตอนแห่งการออกเดินทาง (Departure)
2. ขั้นตอนแห่งการทดสอบและการเปลี่ยนสภาวะ (Initiation)
3. ขั้นตอนแห่งการหวนคืน (return)

โดยขั้นตอนที่สำคัญและเกี่ยวข้องกับมิติศักดิ์สิทธิ์และการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาจะอยู่ในขั้นตอนที่ 1-2 โดยเฉพาะในขั้นตอนที่สองที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับการฟันฝ่าอุปสรรค และ การเปลี่ยนสภาวะก่อนจะได้รับพลังจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นการวิเคราะห์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเน้นลงไปที่รายละเอียดของขั้นตอนที่สอง เพื่อให้เห็นถึงประเด็นสำคัญต่างๆ ที่จะส่งต่อไปยังหัวข้อถัดๆ ไป

a) ขั้นตอนแห่งการออกเดินทาง (Departure)

การเริ่มต้นออกเดินทางของวีรบุรุษ ที่เริ่มจากการได้รับ *เสียงเรียก (the call to adventure)* เนื่องจากวีรบุรุษมิได้มีสภาพเป็นวีรบุรุษมาตั้งแต่กำเนิด วีรบุรุษแต่ละคนล้วนแต่เป็นบุคคลธรรมดามาก่อน แต่เพราะบุคคลเหล่านั้นได้ *ตอบรับ* ภารกิจสำคัญ ก่อนที่จะพิชิตอุปสรรคจนได้รับพลัง และ กลับมาในฐานะของ *วีรบุรุษ*

หลายครั้งที่บุคคลเหล่านั้นได้ทำการ *ปฏิเสธเสียงเรียก (refusal of call)* หรือไม่สนใจต่อเสียงเรียก ซึ่งในกรณีนี้ *เสียงเรียก* อาจจะไม่ได้หมายถึงการปฏิเสธที่จะไปทำภารกิจ เพียงอย่างเดียว แต่ยังหมายถึงการ *ปฏิเสธต่อสิ่งที่ควรจะประพฤติปฏิบัติ* เฉกเช่นในตำนานกรีกที่ไมนอส (Minos) ราชาแห่งเกาะครีต (Crete) ไม่ยอมนำวัวที่ได้รับจากเทพเจ้าโพไซดอนไปบูชายัญต่อเทพโพไซดอน สุดท้ายการปฏิเสธต่อหนทางนั้นก็ย้อนกลับมาเป็นความน่าสะพรึงกลัวแก่ราชาไมนอสผ่านการดำรงอยู่ของ Minotaur เป็นต้น ในทางกลับกันถ้าบุคคลเหล่านั้น ตอบรับเสียงเรียก และ *ก้าวออกจากสภาวะเดิมของตนเอง* การเดินทางก็จะเริ่มต้นขึ้น ตัวอย่างเช่น เจ้าชายสิทธัตถะโคตมะ ที่ได้เห็นทุกข์ของบรรดาสรรพสัตว์ทั้งหลาย ก่อนจะตัดสินใจเดินทางตามเสียงเรียก ด้วยการสละสถานะเดิมในฐานะเจ้าชายไปเป็นนักบวช เพื่อค้นหาหนทางแห่งการดับทุกข์ หรือ เสียงเรียกจากพระผู้เป็นเจ้าที่เรียกให้โมเสสไปปลดปล่อยชนชาติอิสราเอล หรือการเดินทางของพระเยซูคริสต์เข้าสู่กรุงเยรูซาเลมเพื่อไปรับมหาทรมานและการถูกตรึงกางเขนเพื่อไถ่บาป เป็นต้น



ภาพที่ 3.22 (ซ้าย) ภาพวาด Moses and the Burning Bush โดย Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872)

ภาพที่ 3.23 (ขวา) ภาพวาด The Procession in the Streets of Jerusalem (1886-1894) โดย James Tissot

ภาพที่ 3.24 ขั้นตอนชีวิตของเจ้าชายสิทธัตถะยามเห็นความไม่เที่ยงของสรรพสิ่ง ก่อนตัดสินใจออกบวช
(ที่มา: http://shokai.blogspot.com/2006_09_01_archive.html)

b) **ขั้นตอนแห่งการทดสอบและการเปลี่ยนสภาวะ** (Initiation)

ในขั้นตอนนี้ วีรบุรุษจะต้องก้าวข้ามธรณีประตูที่เป็นจุดแบ่งแยก (threshold) ซึ่งเป็นอุปสรรคขวางกั้นการทำภารกิจ ซึ่ง *ธรณีประตู* ในที่นี้ มิได้หมายถึงเพียงแค่ *ส่วนขอบที่อยู่ด้านล่างของ ประตู (door)* ในความหมายเชิงกายภาพเท่านั้น แต่ยังหมายถึงการแบ่งแยกพื้นที่ออกจากกัน หรือ *เหตุการณ์สำคัญ* ที่วีรบุรุษจะต้องผ่าน *การทดสอบ (Test)* เช่น การหาทางออกจากเขาวงกต การต่อสู้กับอสูรร้าย การเสียสละบางสิ่งบางอย่างของตน เพื่อที่จะผ่านการทดสอบเหล่านั้นไปได้

ตัวอย่างของ *การก้าวข้ามธรณีประตู* ในตำนานต่างๆ มีให้เห็นมากมาย เช่น การถูกตรึงกางเขนของพระเยซู ซึ่งต้องละทิ้งชีวิตฝ่ายเนื้อหนัง เพื่อที่จะกลับคืนสู่ชีวิตฝ่ายจิต อันเป็นสภาวะที่เป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้าอีกครั้ง การตัดมวยผมของเจ้าชายสิทธัตถะ โคตมะ ที่ริมฝั่งแม่น้ำอโนมา หลังจากออกมาจากเมืองกบิลพัสดุ์ อันเป็นเครื่องหมายของการละทิ้งตัวตนและชาติวรรณะที่เคยเป็นมา ก่อนจะเข้าสู่เพศบรรพชิต เพื่อหาหนทางแห่งการหลุดพ้น หรือ การเข้าไปปราบ Minotaur ในเขาวงกตของวีรบุรุษ Theseus เป็นต้น

เมื่อวีรบุรุษสามารถฝันฝ่าอุปสรรคที่ขวางกั้นได้แล้ว พวกเค้าก็จะได้รับ *รางวัล* ซึ่งอาจจะเป็นสิ่งที่ตนเองออกเดินทางเพื่อแสวงหา หรือเป็น “สภาวะเทียมเทพ” (Apotheosis) ซึ่งขั้นตอนนี้ ถือเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญมาก เพราะแสดงให้เห็นถึงบททดสอบที่วีรบุรุษจะต้องพานพบและฟันฝ่าเพื่อไปให้ถึงเป้าหมาย ก่อนจะได้มาซึ่งพลังเทียมเทพหรือกลายเป็นผู้ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งโครงสร้างของตำนานในระดับต้นแบบเช่นนี้ ถือเป็นภาพสะท้อนของ *กระบวนการทำให้ศักดิ์สิทธิ์ (Divinization)* ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญที่สุดอันหนึ่งของพิธีกรรมทางศาสนาทั้งปวง โดยในขั้นตอนนี้ มีประเด็นที่สำคัญดังต่อไปนี้

เส้นทางแห่งการทดสอบ, อสูรร้าย และความช่วยเหลือ: ตำนานเรื่องหนึ่งที่เล่าถึงการฟันฝ่าอุปสรรคและความช่วยเหลือได้ชัดเจนมากที่สุด ก็คือ ตำนานกรีกที่กล่าวถึงวีรบุรุษนามว่า ธีสีอุส (Theseus) โดยตามตำนาน Theseus ผู้เกรียงไกรเมื่อรู้ชาติกำเนิดของตน ก็ต้องการที่จะกลับไปหา

บิดาคือ ราชาเอเกอุส (Aegeus) ที่เมืองเอเธนส์ Theseus เลือกที่จะฝ่าฟันอุปสรรคด้วยการเดินทางทางบกแทนที่จะเดินทางด้วยเรือซึ่งเป็นเส้นทางที่ปลอดภัย ในการเดินทางทางบกนั้นเขาต้องฝ่าช่องอ่าวสาโรนิก (Saronic) ที่ซึ่งเขาจะต้องเผชิญกับเส้นทางสู่ปรโลกทั้ง 6 จุด ที่ซึ่ง Theseus ได้ต่อสู้กับบรรดาศัตรู ก่อนที่จะมาถึงเอเธนส์โดยยังไม่เปิดเผยตัว แต่กลับเลือกที่จะแข่งมาราธอนและสามารถเอาชนะมาได้ ก่อนที่ราชาเอเกอุสจะรู้ว่า Theseus เป็นบุตรของตนในท้ายที่สุด

วีรกรรมและความกล้าหาญของ Theseus ก็คือ การเสนอตัวเพื่อเดินทางไปปราบมิโนทัวร์ (Minotaur)* ในเขาวงกต (Labyrinth) ที่เกาะครีต ที่ซึ่ง Theseus ได้รับความช่วยเหลือจากเจ้าหญิงอารีแอดเน่ (Ariadne) ธิดาของราชาไมนอส (Minos) ซึ่งตกหลุมรัก Theseus โดย Ariadne ได้ขอคำแนะนำจากแดดาลุส (Daedalus) ผู้สร้างเขาวงกต จากนั้นเธอจึงให้ด้ายกลมกับ Theseus เพื่อให้ Theseus ผูกไว้กับเสาหน้าประตูทางเข้าก่อนที่จะเข้าไปในเขาวงกต เพื่อที่ว่าหลังจากปราบ Minotaur ได้แล้ว เขาจะสามารถหนีออกมาจากเขาวงกต โดยอาศัยด้ายแดงที่ได้รับจาก Ariadne เป็นเครื่องมือนำทาง_แต่ท้ายที่สุด Theseus ก็ลืมสัญญาที่ให้ไว้กับ Ariadne ที่ว่าจะพานางออกเดินทางไปด้วย การที่ไม่รักษาวาจาและรีบเร่งที่จะหนีออกจากเกาะครีต ทำให้ Theseus ลืมข้อตกลงที่ให้กับราชา Aegeus บิดาของตน ว่าถ้ากลับไปได้อย่างปลอดภัยจะกางใบเรือเป็นสีขาว สุดท้ายเมื่อ Theseus แล่นใบเรือเป็นสีดำกลับไปยังเอเธนส์ ด้วยความเข้าใจผิดราชา Aegeus ซึ่งตรอมใจจึงได้กระโดดน้ำตาย

ถ้าพิจารณาในระดับของ *ต้นแบบ* จะพบว่า Minotaur เป็นภาพสะท้อนตัวตนของมนุษย์ที่ถูกทำให้บิดเบี้ยวและ *เสื่อมทราม (corrupted)* ด้วยกิเลสตัณหา โดยที่ตัวของ Minotaur นั้นเป็นภาพสะท้อนความเสื่อมทราม 3 ประการในจิตใจของราชาไมนอส

ความเสื่อมทรามประการแรก คือ การที่ราชาไมนอส ต้องการให้คนยอมรับในอำนาจของตน ซึ่งความต้องการดังกล่าวนั้นก็มิใช่เรื่องผิดแปลกแต่ประการใด เพราะผู้ปกครองก็ย่อมต้องการที่จะได้รับซึ่งสิทธิอำนาจจากประชาชนเพื่อใช้ในการปกครองอาณาจักรด้วยความชอบธรรม แต่ความเสื่อมทรามของราชาไมนอสนั้นอยู่ที่ *การไม่รักษาสัญญา* ที่ให้ไว้กับเทพโพไซดอน

ความเสื่อมทรามประการที่สอง คือ การที่ราชาไมนอสใช้ *โทสะส่วนตน* อันเนื่องมาจากการที่แอนโดรเกอุส (Androgeus) ลูกชายของตนซึ่งถูกฆ่าตายโดยชาวเอเธนส์ มาเป็นข้ออ้างในการทำสงครามกับเอเธนส์ ซึ่งทำให้คนจำนวนมากต้องล้มตายในสงคราม และความเสื่อมทรามประการสุดท้ายก็คือ แม้ว่าไมนอสจะรู้ว่า Minotaur เป็นอมนุษย์ที่อันตราย แต่ด้วยความที่ราชาไมนอสกลัวว่า

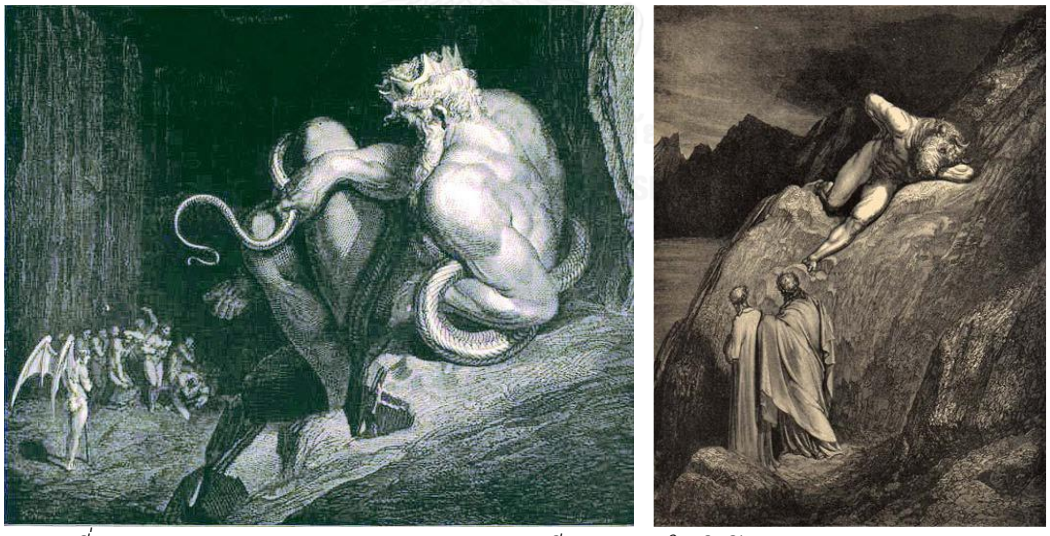
---

* มิโนทัวร์ (Minotaur) คืออมนุษย์ที่มีลักษณะเป็นตัวเป็นคนหัวเป็นวัว มีพละกำลังแข็งแกร่งและมีนิสัยดุร้าย กินเนื้อมนุษย์เป็นอาหาร มิโนทัวร์เกิดจากการที่กษัตริย์ไมนอสทำผิดสัญญากับเทโพไซดอน ว่าจะทำการสังเวยวัว ถ้าโพไซดอนทำปาฏิหาริย์โดยการส่งวัวขึ้นมาจากท้องทะเล เพื่อช่วยให้ไมนอสได้รับการยอมรับในฐานะกษัตริย์ของครีต (Crete) สุดท้ายโพไซดอนจึงลงโทษโดยการให้เทพีอโพไดท์ (Aprodite) เสกให้ภรรยาของราชาไมนอสไปหลงรักวัวตัวนั้น ก่อนที่จะให้กำเนิดบุตรเป็น Minotaur ซึ่งแม้ไมนอสจะรังเกียจ Minotaur มาก แต่ก็ไม่กล้าทำอะไร เพราะคิดว่าอาจจะทำให้เทพโพไซดอนโกรธไม่พอใจอีก จึงสั่งให้ช่างนามว่า แดดาลุส (Daedalus) สร้างเขาวงกต (Labyrinth) เพื่อขัง Minotaur ไว้ภายใน ในขณะเดียวกันราชาไมนอสได้มีบัญชาว่า เอเธนส์ในฐานะเมืองขึ้นของครีต ต้องส่งเครื่องบรรณาการมาเป็น ชายหนุ่มเจ็ดคน และหญิงสาวเจ็ดคน เพื่อมาสังเวยให้Minotaur ทุกๆ 9 ปี

เทพโพไซดอนจะพิโรธและหาทางลงโทษตนเองอีก จึงได้เก็บ Minotaur เอาไว้ ในขณะเดียวกันการที่ไมนอสได้เอาชีวิตของเด็กหนุ่มและเด็กสาวชาวเอเธนส์มาเป็นเครื่องสังเวยแก่ Minotaur ทุกๆ 9 ปีนั้น ก็เปรียบประหนึ่งว่าราชาไมนอสได้ *สังเวยชีวิตของผู้อื่นเพื่อให้ตนเองยังคงอยู่ในอำนาจ* ได้ต่อไปเรื่อยๆ

การไม่รักษาสัจวาจา โทสะส่วนตน และ การสังเวยชีวิตของผู้อื่นเพื่อให้ตนเองอยู่ในอำนาจ ความเสื่อมทรามทั้งสามประการนี้ ถูกสะท้อนออกมาเป็นภาพของ Minotaur ที่มีทั้งความเกรี้ยวกราดไร้ซึ่งเหตุผลและปัญญาอันดีงามตามแบบมนุษย์ ความกระหายในเลือดเนื้อของมนุษย์ นอกจากนี้ Minotaur ยังเป็นสัญลักษณ์ของการประทุษร้ายที่มนุษย์กระทำต่อสรรพสิ่ง ซึ่งสะท้อนผ่านบทกวี Divina Commedia ของ Dante Alighieri ซึ่งได้เล่าถึง Minotaur ในฐานะยามที่เฝ้ารักษานรกขุมที่เจ็ด ซึ่งเป็นขุมนรกแห่งความรุนแรงและการประทุษร้าย (Circle of Violence) โดยที่ Minotaur ซึ่งมีลักษณะที่เกรี้ยวกราดและกัดทำร้ายตัวเองอยู่ตลอดเวลา คอยทำหน้าที่เฝ้าอยู่บริเวณรอบๆทางเข้าสู่นรกขุมนี้ โดยที่นรกขุมนี้แบ่งออกเป็นสามส่วนย่อย วงนอกคือ *นรกของผู้ประทุษร้ายผู้อื่น* (violence against people and property) วงกลางคือ *นรกของคนที่ประทุษร้ายตนเอง* (violence against self) และวงในสุดคือ *นรกของคนที่ประทุษร้ายต่อพระผู้เป็นเจ้า* (violence against God)[106]

จากบทประพันธ์ของ Dante แสดงให้เห็นว่า Minotaur ซึ่งเป็นภาพสะท้อนของขุมนรกแห่งการประทุษร้าย ซึ่งมีทั้งการประทุษร้ายต่อผู้อื่น (โดยการฆ่าและกินเนื้อมนุษย์) การประทุษร้ายต่อตนเอง (โดยการกัดทำร้ายตัวเอง) และ การประทุษร้ายต่อพระผู้เป็นเจ้า/ธรรมชาติ (โดยการมีลักษณะที่เป็นอมนุษย์ที่ผิดจากธรรมชาติ) รวมอยู่ในตัวเองอย่างครบถ้วน



ภาพที่ 3.25 ภาพวาด ราชา Minos และ Minotaur จากบทกวีของ Dante โดยศิลปิน Gustave Dore (1832-1883)

[106] Dante Alighieri, The Divine Comedy: The Inferno, Purgatorio, and Paradiso.

ภาพที่ 3.26 (ซ้าย) ภาพเขาวงกตและMinotaurบนกระเบื้องโมเสคในสมัยโรมัน ซึ่งพบในเมือง Raetia, Switzerland (ที่มา: http://www.utexas.edu/courses/larrymyth/images/theseus/)

ภาพที่ 3.27 (ขวา) ภาพวาดเขาวงกตและ Minotaurซึ่งวาดขึ้นโดยจิตรกรไร้นามในยุคเรเนสซอง โดยใช้มโนทัศน์ของชาวยุโรปในยุคนั้นเป็นแบบในการกำหนดองค์ประกอบต่างๆ ในภาพ ซึ่งสังเกตได้จากชุดเกราะ เครื่องแต่งกาย (ที่มา: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ma%C3%AEtre_des_Cassoni_Campana)

ในขณะที่เขาวงกตกลายมาเป็นภาพสะท้อนของ *ปริมณฑลภายในจิตใจของมนุษย์ (realm of human consciousness)* ที่มีความซับซ้อน และทำให้ผู้คนที่เข้าไปภายในเกิดความลุ่มหลงมัวเมาจนตกอยู่ในความเสื่อมทราม (corruption) และกลายมาเป็นเครื่องสังเวยแก่ Minotaur ที่อาศัยอยู่ภายในจิตใจของมนุษย์ ส่วนด้ายแดงที่นำทาง Theseus ออกจากเขาวงกตก็เป็นสัญลักษณ์ของ *ความช่วยเหลือ* ที่วีรบุรุษได้รับมาจากความเมตตาของผู้อื่นที่มีต่อตนเอง (หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยเหลือมนุษย์)

ต้นแบบแนวคิดเรื่องเขาวงกตนี้ได้รับการสืบทอดตั้งแต่อดีตกาลเรื่อยมา แม้กระทั่งในยามที่ยุโรปได้รับเอาคริสต์ศาสนาเข้าไปสู่วัฒนธรรมความเชื่อแล้วก็ตาม ดังจะเห็นได้จาก ลายของพื้นหินที่เป็นรูปเขาวงกต ภายในโถงของอาสนวิหารชาร์ตส (Chartres Cathedral) และอาสนวิหารอาเมียงส์ (Amiens Cathedral) ในประเทศฝรั่งเศส โดยนำความหมายในระดับต้นแบบของ เขาวงกต และเส้นทางแห่งการทดสอบ มาผนวกเข้ากับเทววิทยาในคริสต์ศาสนา ที่เชื่อว่าการเข้าสู่อาณาจักรสวรรค์เป็นหนทางที่ยากลำบากและต้องฟันฝ่าอุปสรรคมากมาย ดังเช่นคำสอนของพระเยซูคริสต์ที่กล่าวไว้ว่า *"จงเข้าไปทางประตูแคบ เพราะประตูใหญ่และทางกว้างนำไปสู่ความพินาศ และคนเป็นอันมากเข้าไปทางนั้นส่วนประตูเล็กและทางแคบนำไปสู่ชีวิตและมีเพียงไม่กี่คนที่ค้นพบ" (มัทธิว 7: 13-14)*

ขณะเดียวกันบนก้อนหินที่อยู่บริเวณจุดกึ่งกลางของพื้นรูปเขาวงกตที่อาสนวิหารชาร์ต ก็มีประโยคสำคัญเขียนเอาไว้ ซึ่งแปลความได้ว่า *"หินก้อนนี้มีไว้เพื่อให้ระลึกถึงเขาวงกตแห่งเกาะครีต ที่ซึ่งไม่มีผู้ใดที่เข้ามาแล้วจะสามารถออกไปได้ หากปราศจากความช่วยเหลือ ดังเช่นที่ Theseus ได้รับจากด้ายของ Ariadne"* [107]

---

[107] Donna Schapper and Carole Ann Camp, Labyrinth from Outside In: Walking to Spiritual Insight - the Beginner's Guide(Vermont: Skylight Paths Publishing, 2013), 8.

ด้ายแดงของ Ariadne ที่ระบุไว้ มีนักวิชาการหลายท่านได้ตีความไว้ว่า ผู้สร้างอาจจะต้องการจะสื่อถึง *ความช่วยเหลือจากสตรี* และสตรีที่ว่านี้ก็น่าจะหมายถึง มารี มารดาของพระเยซู ดังชื่อเต็มของโบสถ์หลังนี้คือ “อาสนวิหารพระมารดาแห่งชาร์ต” (Cathedrale Notre Dame de Chartres) ซึ่งเป็นโบสถ์ที่อุทิศแด่พระนางมารี เพื่อให้เป็นองค์อุปถัมภ์ในการนำทางเข้าไปสู่พระผู้เป็นเจ้า หรือในขณะเดียวกันก็อาจจะสื่อความหมายถึง *การเผยแสดง* ที่พระผู้เป็นเจ้าจะเปิดเผยแก่มนุษย์ได้เช่นกัน

ความตายและการกำเนิดขึ้นมาในสภาวะใหม่: ในคัมภีร์ไบเบิ้ล อัลกุรอาน และโทราห์ ได้กล่าวถึงชายคนหนึ่งชื่อ โยนาห์ (Jonah) ผู้ซึ่งพระผู้เป็นเจ้ามีประสงค์จะให้เขาไปทำภารกิจที่เมืองนีนะเวห์ แต่โยนาห์กลับหลบหนีจากพระพักตร์พระผู้เป็นเจ้า โดยได้ไปอาศัยอยู่บนเรือลำหนึ่ง แต่แล้วก็ได้เกิดพายุพัดกระหน่ำ จนชาวเรือต่างพากันสงสัยว่ามีเหตุอันใดหรือมีใครที่กระทำอันเป็นที่ขัดใจต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือไม่ เมื่อพวกเขาได้ทราบว่าโยนาห์หลบหน้าจากพระผู้เป็นเจ้ามา โยนาห์จึงบอกให้ชาวเรือจับตนเองไว้ แต่ชาวเรือก็ไม่กระทำเพราะกลัวต่อบาปและความผิด แต่สุดท้ายเมื่อเห็นว่าไม่มีทางอื่นใดที่จะทำให้สถานการณ์สงบลงได้ ชาวเรือจึงได้วอนขอพระผู้เป็นเจ้า ว่าขออย่าให้พวกตนต้องมาพินาศเพราะชายผู้นี้เลย จากนั้นจึงโยนตัวโยหาน์ลงสู่ท้องทะเลเสียเพื่อให้ทะเลสงบ บัดนั้นพระผู้เป็นเจ้าก็ทรงบันดาลให้ปลาขนาดมหึมา มากลืนกินโยนาห์เข้าไป ทำให้โยนาห์ต้องอาศัยอยู่ในท้องของปลานั้นไปถึงสามวันสามคืน (โยนาห์ 1: 17) โดยโยนาห์ได้กล่าวสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าขณะอยู่ในท้องของปลาว่า…

> *“ในคราวที่ข้าพระองค์ตกทุกข์ได้ยาก ข้าพระองค์ร้องทุกข์ต่อพระเยโฮวาห์ และพระองค์ทรงสดับข้าพระองค์ ข้าพระองค์ร้องทูลจากท้องของนรก และพระองค์ทรงฟังเสียงข้าพระองค์…” (โยนาห์ 2: 2)* ส่วนคัมภีร์อัลกุรอานนั้นได้บรรยายไว้ว่า… *“หากว่าเขา (ยูนุส)[*] ไม่ได้เป็นคนหนึ่งในหมู่ผู้สดุดีพระพิสุทธิคุณแล้ว เขาก็จะอยู่ในท้องวาฬจนกระทั่งวันฟื้นคืนชีพ…” (อัศศอฟฟาต 37: 144)*

ตำนานนี้ถูกนำมาเปรียบกันกับตำนานกรีกที่วีรบุรุษ เจสัน (Jason) ผู้ซึ่งได้รับภารกิจให้ไปนำขนแกะทองคำในป่าศักดิ์สิทธิ์ (sacred grove) ที่อุทิศแด่เทพเจ้าอาเรส ที่ซึ่งมีงูยักษ์/มังกรที่ไม่เคยหลับใหลคอยเฝ้าอยู่ และจาก *ความช่วยเหลือ* ของมีเดีย (Medea) ธิดาของราชาเออิธิส (Aeetes) ที่ปรุงยาวิเศษเพื่อทำให้มังกรหลับลง เจสันจึงสามารถเข้าไปเอาขนแกะทองคำออกมา และสร้างชื่อเสียงในฐานะวีรบุรุษ ซึ่งตามตำนานกล่าวว่า *เจสันนั้นโดนมังกรกลืนเข้าไปในท้องก่อนที่จะคายออกมา*[108]

ส่วนอีกตำนานที่เทียบเคียงกันก็คือ *นักบุญมาร์กาเร็ตแห่งอันทิโอค (St. Margaret of Antioch)* หรือ *มาร์กาเร็ตผู้นิรมล (Margaret The Virgin)* ซึ่งมีชีวิตช่วงปลายศตวรรษที่ 3 Margaret

---

[*] ยูนุส (Yunus) คือ ชื่อของโยนาห์ในภาษาอาหรับ

[108] Francis Huxley, The Dragon: Nature of Spirit, Spirit of Nature(London: Thames and Hudson Ltd, 1992).

เป็นผู้มีรูปโฉมอันงดงามและบริสุทธิ์ผุดผ่อง และเพราะรูปโฉมที่งดงามนี้เอง ทำให้วันหนึ่ง โอลีบริอุส (Olybrius) ผู้ปกครองท้องถิ่นได้สั่งให้คนมาจับตัวเธอมาหาเขาเพื่อเสนอให้เป็นภรรยา

Margaret ได้ประกาศตัวอย่างชัดเจนว่าเธอชื่ออะไรและเป็นลูกหลานใคร แต่สิ่งเดียวที่ Olybrius รับไม่ได้ก็คือ การที่ Margaret ประกาศตัวว่าเป็นคริสเตียน ซึ่งเป็นที่รังเกียจของผู้ปกครองชาวโรมันในสมัยนั้น โอลีบริอุสจึงสั่งให้ Margaret ละทิ้งความเป็นคริสเตียน แต่ Margaret ตอบปฏิเสธ เธอจึงถูกนำตัวไปทรมานอย่างแสนสาหัส ในขณะที่ถูกคุมขัง เธอวิงวอนต่อพระผู้เป็นเจ้าว่า ขอให้เธอทราบด้วยเถอะว่ามารร้ายอะไรที่เธอกำลังเผชิญอยู่ ทันใดนั้นก็ปรากฏ *มังกร/งู* (ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของซาตาน) ต่อหน้าเธอ และกลืนกินเธอลงไปในท้องของมัน ในขณะที่อยู่ในท้องของมังกร/งู เธอได้ทำสัญลักษณ์กางเขน ทันใดนั้นท้องของมังกรก็ระเบิดออก และ Margaret ก็ออกมาจากท้องของมังกร[109]

ในขณะเดียวกันจากข้อความในพระคัมภีร์ พระเยซูได้พยากรณ์ถึงเส้นทางแห่งพระมหาทรมาน (Passion of Christ) ที่จะเกิดขึ้นในอนาคตไว้ว่า *"...ด้วยว่า `โยนาห์ได้อยู่ในท้องปลาวาฬสามวันสามคืน' ฉันใด บุตรมนุษย์จะอยู่ในท้องแผ่นดินสามวันสามคืนฉันนั้น..." (มัทธิว 12: 40)* ซึ่งเป็นการพยากรณ์ถึงเหตุการณ์ที่พระองค์จะถูกตรึงกางเขน จนสิ้นพระชนม์ ก่อนที่จะกลับมามีชีวิตใหม่อีกครั้ง หลังจากผ่านพ้นไปสามวันแล้ว

ความหมายของ *การกลับคืนชีวิตใหม่* ที่กล่าวถึงนี้ มิใช่เป็นชีวิตแบบมนุษย์โลกแต่เป็นชีวิตที่อยู่เหนือโลก (อุตรภาพ) เป็นชีวิตที่ก้าวข้ามพ้นจากมนุษย์*สภาวะ*ไปสู่ *สภาวะของมนุษย์ที่สมบูรณ์* อันเป็น *ฉายาลักษณ์ของพระผู้เป็นเจ้า (image of God)* เสมือนที่อดัมและเอวาเคยเป็นมา ก่อนที่จะถูกขับไล่ออกมาจากสวนเอเดน เพราะบาปและมลทินแห่งการรู้ดี-รู้ชั่วของพวกเขา

โดยที่เทววิทยาของศาสนจักรโรมันคาทอลิก (part one, section two, chapter two, article 5) ได้ระบุว่า การสิ้นพระชนม์ของพระเยซูคริสต์ ถือเป็น *การเดินทางเข้าสู่โลกบาดาล (Harrowing of Hell)* เพื่อพาบรรดามนุษย์ทั้งหลาย (นำโดย อดัมและเอวา มนุษย์คู่แรกของโลก) ออกจากโลกบาดาล และกลับคืนไปสู่พระผู้เป็นเจ้าอีกครั้ง การลงไปสู่โลกบาดาลและการกลับคืนชีพหลังจากผ่านไปสามวันสามคืนของพระคริสต์จึงถือเป็นสัญลักษณ์ของการ *มีชัยชนะเหนือจากความตายและบาปทั้งมวล* ที่ได้กักขังหรือบดบังมนุษย์ออกจากสภาวะที่เป็นหนึ่งร่วมกับพระผู้เป็นเจ้าตั้งแต่เมื่อครั้งปฐมกาล[110]

---

[109] David Hugh Farmer, "Margaret of Antioch," The Oxford Dictionary of Saints [Online], 7 June 2013, Source: www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199596607.001.0001/acref-9780199596607-e-1078?rskey=h0MsJG&result=1&q=margaret%20of%20antioch.

[110] Catholic Church, "He Descended into Hell. On the Third Day He Rose Again.," in Catechism of the Catholic Church(Doubleday, 1995).

ภาพที่ 3.28 (ซ้าย) ภาพลายเส้น Jonah and the big Fish (1712) โดย Caspar Luiken

ภาพที่ 3.29 (ขวา) ศิลปะที่วาดลงบนถ้วย แสดงเหตุการณ์ที่มังกรคายเจสันออกมาจากปาก คาดว่าเป็นผลงานในช่วงศตวรรษที่ 5 ก่อนคริสตกาล ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ในพิพิธภัณฑ์ที่นครรัฐวาติกัน

(ที่มาภาพขวา: en.wikipedia.org/wiki/File:Douris_cup_Jason_Vatican_crop.jpg)

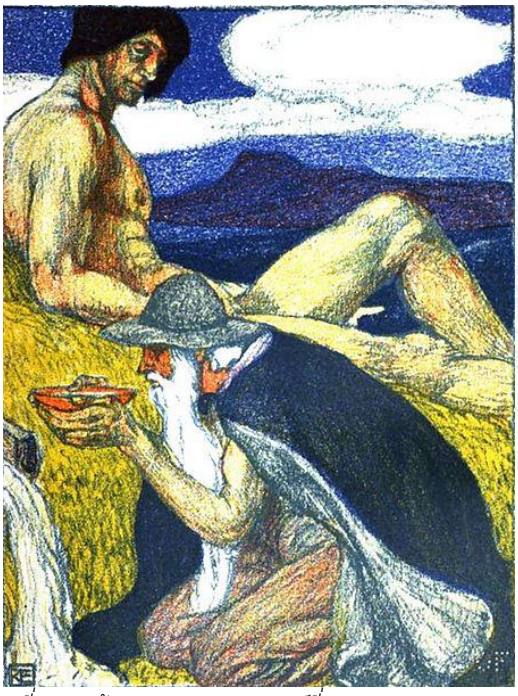
ภาพที่ 3.30 (ซ้าย) ภาพวาดนักบุญ Margaret ทะลุออกมาจากร่างของมังกร (ซาตาน) ศิลปะสมัยศตวรรษที่ 15

ภาพที่ 3.31 (ขวา) ภาพวาด Christ's Descent into Limbo (1510) โดย Albrecht Dürer

(ที่มาภาพซ้าย: www.isidore-of-seville.com/dragons/39.html)

หรือตามตำนานของพวก Nordic ในบทกวี Edda (Poetic Edda) ได้กล่าวถึงเทพเจ้าสูงสุดที่ปกครองสวรรค์ (Asgard) นามว่า โอดีน (Odin) ซึ่งได้ *เสียสละ* ดวงตาของตนเองเพื่อที่จะแลกกับการได้ดื่มน้ำจากบ่อน้ำแห่งมิเมียร์ (Mimir's Well) ซึ่งเป็นบ่อน้ำหนึ่งในสามที่หล่อเลี้ยงรากของต้นอิกดราซิล (Yggdrasil) จากการได้ดื่มน้ำจากบ่อน้ำแห่งมิเมียร์ ทำให้ Odin ได้มาซึ่ง *สติปัญญาอันรู้แจ้ง (Wisdom)* ที่ล่วงรู้ถึงสรรพสิ่งในจักรวาล ตั้งแต่การกำเนิดของจักรวาลไปจนถึงการสิ้นสุดของจักรวาล (และความตายของตน) รวมทั้งการกำเนิดใหม่ของจักรวาล เป็นต้น

นอกจากการเสียสละดวงตาแล้ว ในบทกวี Rúnatal ยังได้กล่าวถึงเหตุการณ์ที่ Odin แขวนตนเองอยู่บนต้นอิกดราซิล โดยถูกหอกของตนเองทิ่มแทงและไม่ได้กินและดื่มอะไรเลย เป็นเวลา 9 วัน 9 คืน จนกระทั่งโอดีนได้องค์ความรู้เกี่ยวกับ อักขระรูน* (rune) ซึ่งทำให้ Odin มีสติปัญญารู้แจ้งถึงพลังอันลึกลับของรูน (ตำนานในส่วนนี้ มีนักตำนานวิทยาบางคนนำไปวิเคราะห์เปรียบเทียบกับการถูกตรึงกางเขนของพระเยซูคริสต์ ที่ถูกแทงด้วยหอกจากทหารโรมัน



ภาพที่ 3.32 (ซ้าย) ภาพวาดเหตุการณ์ที่เทพ Odin ยอมสละดวงตาของตน เพื่อแลกกับการได้ดื่มน้ำจากบ่อน้ำ Mimir จนเกิดปัญญารู้แจ้งถึงสรรพสิ่ง ภาพโดย Robert Engels (1903)

ภาพที่ 3.33 (ขวา) ภาพวาด Odin's Self-sacrifice (1908) โดย W. G. Collingwood แสดงถึงเหตุการณ์ที่เทพ Odin แขวนตัวเองอยู่บนต้นอิกดราซิลเพื่อให้ได้มาซึ่งภูมิปัญญาแห่งอักขระรูน

---

* รูน (Rune) หมายถึงอักขระโบราณในตระกูลภาษาเยอรมัน ก่อนที่จะอักขระในภาษาละตินจะถูกเข้ามาแทนที่พร้อมกับความเชื่อแบบคริสเตียนในช่วงราว ศตวรรษที่ 7 โดยที่คนโบราณเชื่อว่าอักขระเหล่านี้เป็นที่มาของพลังวิเศษ เพราะภาษาหรืออักษรนั้นมักจะถูกนำไปใช้กับเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความศักดิสิทธิ์มาตลอด นับตั้งแต่โบราณกาล

อุตรภาวะและตัวกลางแห่งการเชื่อมต่อกับความศักดิ์สิทธิ์: *การเสียสละ (sacrifice)* นำมาซึ่งการได้รับสิ่งตอบแทน ไม่ว่าจะเป็นพลังในการพิชิตอุปสรรค หรือปัญญาอันรู้แจ้งถึงสรรพสิ่ง ล้วนแต่เป็นเงื่อนไขสำคัญที่วีรบุรุษจะต้องเผชิญอยู่เสมอ การได้รับพลังเหล่านี้ทำให้วีรบุรุษสามารถเชื่อมตนเองเข้ากับ *อุตรภาวะ (transcendental state)* โดยสามารถเดินทางไปยังภพภูมิต่างๆ (ทั้งเดินทางด้วยตนเอง และ อาศัยตัวกลางหรือพาหนะแห่งการเดินทาง) ซึ่งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และอยู่ในอุตรภาวะ ที่ในยามปกติไม่สามารถจะเข้าไปถึงได้

การเชื่อมต่อ มีทั้งในรูปแบบที่ขึ้นสู่ภพภูมิเบื้องบน และภพภูมิเบื้องล่างที่อยู่ต่ำกว่า ดังเช่น การเดินทางของพระเยซูคริสต์ลงสู่โลกบาดาล (Harrowing of Hell) เพื่อดึงมนุษยชาติออกจากบาป การเดินทางขึ้นสู่สวรรค์ของนบีมูฮัมมัดที่เรียกว่า Al-Miraj โดยอาศัยสัตว์ในตำนานที่ชื่อ Buraq (Qur'an, sura 17 Al-Isra, ayah 1) การเดินทางขึ้นสู่สวรรค์ของประกาศก Elijah ด้วยรถม้าไฟ (2 พงษ์กษัตริย์ 2) นิมิตในฝันของยาโคป (Jacob) ที่เห็นสวรรค์เปิดออกและมีบันไดพาดลงมา พร้อมกับทูตสวรรค์ที่ขึ้น-ลงบนบันได้สวรรค์ (ปฐมกาล 28: 10-17) การเดินทางไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระพุทธเจ้าเพื่อเทศนาสัตตปกรณาภิธรรมแก่มารดาและบรรดาเทวดาทั้งหลาย (พระไตรปิฎก เล่มที่ ๓๓ พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ ๒๕ ขุททกนิกาย อปทาน ภาค ๒ -พุทธวังสะ-จริยาปิฎก) เป็นต้น

ภาพที่ 3.34 (ซ้าย) ภาพลายเส้นที่สื่อถึงบันไดในฝันของยาโคป ซึ่งเป็นบันไดที่นำไปขึ้นไปสู่สรวงสวรรค์
ภาพที่ 3.35 (กลาง) ภาพวาดศิลปะแบบทิเบต ซึ่งแสดงเรื่องราวที่พระพุทธเจ้าเสด็จไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อแสดงพระอภิธรรม โดยอาศัยบันไดที่สร้างโดยเทพวิศวกรรม (Viswakarma) ในการเดินทางข้ามภพภูมิ
ภาพที่ 3.36 (ขวา) ภาพวาดแสดงเหตุการณ์ Al-Mi'raj หรือการเดินทางขึ้นสู่สวรรค์ของนบีมูฮัมมัด โดยอาศัย Al-Buraq เป็นพาหนะ ตามแบบศิลปะเปอร์เซียนระหว่างปี ค.ศ. 1539-43
(ที่มาภาพกลาง: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/53/b3/1b/53b31b0fa26ded82bd47d585de3d5ef7.jpg)
(ที่มาภาพกลาง: https://buddhistartnews.wordpress.com/2013/12/04/lhabab-duchen-the-day-buddha-descended-from-tushita-heavens/) (ที่มาภาพขวา: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Miraj_by_Sultan_Muhammad.jpg)

ตามตำนาน เทพเจ้าโอดีนสามารถเดินทางไปยังโลกทั้ง 9 ในจักรวาลได้อย่างอิสระ โดยอาศัยพลังของม้าคู่กายโอดีนนามว่า สเลพเนียร์ (Sleipnir) ซึ่งเป็นม้าวิเศษที่มี 8 ขา ซึ่งสามารถท่องทะยานไปยังโลกต่างๆ ในจักรวาลได้[111] นักตำนานวิทยาได้วิเคราะห์ไว้ว่า การเดินทางของโอดีน มี *ต้นแบบ* ที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมความเชื่อแบบคนทรง/หมอผี (Shamanism) เพราะบรรดาคนทรงหรือหมอผีจะมีเอกลักษณ์เหมือนกันประการหนึ่งคือ “การติดต่อกับโลกอื่น” โดยการเข้าสู่สภาวะหนึ่งของจิตอันเป็นอุตรภาพ เพื่อติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันจะนำมาซึ่งสติปัญญาและพลังในการช่วยเหลือผู้อื่น[112]

โดยที่ในการติดต่อกับอีกโลก/ภพภูมิหนึ่งนั้น ต้องอาศัย ตัวกลาง (medium) ที่จะช่วยให้บรรดาหมอผีเหล่านั้นสามารถเปิดเส้นทางและเดินทางไปสู่ภพภูมิต่างๆได้ เช่น พาหนะในการเดินทาง (ซึ่งมักจะเป็นม้าหรือสุนัข) บทเพลงหรือเสียงบรรเลงที่เปิดประตูสู่อีกมิติ ควันจากธูปหรือการเผาเครื่องบูชาที่เป็นตัวนำทางไปสู่อีกโลกหนึ่ง เป็นต้น

รูปแบบเหล่านี้ล้วนพบได้ในวัฒนธรรมของหมอผีและคนทรงหลากหลายแห่งทั่วทุกมุมโลก เช่น ในพิธีเกี่ยวกับการเก็บเกี่ยวของชาวเผ่ากาโร (Garo)* ที่จะมีม้าซึ่งทำจากก้านกล้วย โดยที่มีส่วนหัวและกีบทำจากไม้ไผ่ โดยระหว่างพิธีการเต้นรำหมอผีจะทำท่าทางคล้ายกับจะขึ้นไปขี่ม้า หรือม้าไม้ (wooden horse) ในพิธีกรรมความเชื่อของชาวกอน (Gond)** หรือแผ่นสลักที่มีรูปม้าซึ่งใช้ใส่ในหลุมศพของคนตาย ตามความเชื่อของชาวโครคู (Korku) ในอินเดีย หรือความเชื่อของชาวบูรยาท (Buryat) ในแถบไซบีเรีย ซึ่งเชื่อว่าม้าเป็นสื่อที่จะนำหมอผีที่ตายแล้วไปสู่บ้านหลังใหม่ (โลกหน้า) เป็นต้น[113]

ภาพที่ 3.37 (ซ้าย) ภาพวาด Elijah ขึ้นรถม้าไฟ ทะยานขึ้นสู่สวรรค์ ภาพโดย Julius Schnorr von Carolsfeld's (1794-1872)
ภาพที่ 3.38 (ขวา) ภาพวาด Odin Rides to Hel (1908) โดย W. G. Collingwood แสดงเหตุการณ์ที่เทพ Odin ขี่ม้าคู่กาย Sleipnir เพื่อเดินทางไปยังปรโลก (Hell)

---

[111] Carolyne Larrington, The Poetic Edda(USA: Oxford University Press, 2009).

[112] Michael Harner, The Way of the Shaman, 3 ed.(USA: Harper & Row Publisher, 1990).

* ชาวเผ่ากาโร (Garo) หรือ A·chik Mande เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในที่ราบสูงแถบประเทศอินเดียและบางส่วนของบังกลาเทศ

** ชาวกอน (Gond) หรือ กอนดิ (Gondi) เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในอินเดียตอนกลาง

[113] Mircea Eliade, Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy, trans. Williard R. Trask(New Jersey: Princeton University Press, 1964), 466-470.

หมายเหตุ: *การแปลงสภาพให้เข้าสู่อุตรภาวะอันศักดิ์สิทธิ์* และ การเชื่อมต่อเข้ากับภพภูมิต่างๆ ถือเป็นหัวใจสำคัญอันหนึ่งของเรื่องราวในตำนาน ซึ่งจะนำไปสู่การสร้างสรรค์พิธีกรรม และจากพิธีกรรมก็นำไปสู่การสร้างสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่รองรับพิธีกรรมเหล่านั้น และสถาปัตยกรรมเองก็มีหน้าที่คอยสร้างบรรยากาศที่ส่งเสริมการเชื่อมต่อเหล่านั้น ซึ่งประเด็นทั้งหมดนี้จะได้กล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

c) **ขั้นตอนแห่งการหวนคืน** (Return)

ขั้นตอนสุดท้ายคือ การหวนกลับคืน ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับการเปลี่ยนสภาวะ ซึ่งเป็นไปได้ทั้งใน *ทางบวก* และ *ทางลบ* ซึ่งการหวนกลับคืนมาจากดินแดนศักดิ์สิทธิ์ วีรบุรุษอาจจะทิ้งสภาพประหนึ่งเทพเจ้าของตนไว้ ณ จุดแบ่งแยก (threshold) แต่อาจจะได้ส่วนหนึ่งของ “พลัง” ที่จะนำมาสู่โลกมนุษย์อันนำมาซึ่งความรุ่งเรืองและการยกย่องจากผู้คน ซึ่งขั้นตอนดังกล่าวนี้ ถ้านำมาเปรียบเทียบเป็นขั้นตอนของพิธีกรรม ก็คือ ขั้นตอนหลังจากการเสร็จสิ้นพิธีการ ซึ่งศาสนิกชนจะนำสิ่งที่ได้จากการประกอบพิธีกลับไปสู่ชีวิตประจำวัน

*ตารางเปรียบเทียบโครงสร้างตำนานของนักตำนานวิทยาทั้ง 4 ซึ่งได้แก่ **Joseph Campbell, David Adams Leeming** และ **Christopher Vogler** ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแม้จะมีรายละเอียดของขั้นตอนที่ต่างกันเล็กน้อย แต่โครงสร้างหลักของขั้นตอน ทั้ง 3 อัน ได้แก่ ขั้นตอนแห่งการออกเดินทาง, ขั้นตอนแห่งการทดสอบและเปลี่ยนสภาวะ และขั้นตอนแห่งการหวนคืน จะมีคล้ายกัน*

Act	Joseph Campbell (1949)	David Adams Leeming (1981)[114]	Christopher Vogler (2007)[115]
I. Departure	1. The Call to Adventure 2. Refusal of the Call 3. Supernatural Aid 4. Crossing the Threshold 5. Belly of the Whale	1. Miraculous conception and birth 2. Initiation of the hero-child 3. Withdrawal from family or community for meditation and preparation	1. The Ordinary World 2. The Call to Adventure 3. Refusal of the Call 4. Meeting with the Mentor 5. Crossing the Threshold to the Special World
II. Initiation	6. The Road of Trials 7. The Meeting with the Goddess 8. Woman as Temptress 9. Atonement with the Father 10. Apotheosis 11. The Ultimate Boon	4. Trial and Quest 5. Death 6. Descent into the underworld	6. Tests, Allies and Enemies 7. Approach to the Innermost Cave 8. The Ordeal 9. Reward
III. Return	12. Refusal of the Return 13. The Magic Flight 14. Rescue from Without 15. The Crossing of the Return Threshold 16. Master of Two Worlds 17. Freedom to Live	7. Resurrection and rebirth 8. Ascension, apotheosis, and atonement	10. The Road Back 11. The Resurrection 12. Return with the Elixir

[114] David Adam Leeming, Mythology: The Voyage of the Hero(New York: Harper & Row, 1981).

[115] Christopher Vogel, The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers(USA: Michael Wiese Productions, 2007).

3.1.3 ต้นแบบของการกลับคืนสู่สภาวะแห่งความสมบูรณ์ ซึ่งนำไปสู่กระบวนการทำให้ศักดิ์สิทธิ์

ในหัวข้อนี้จะเป็นการวิเคราะห์ต้นแบบสำคัญอีกประการซึ่งถือว่าเป็น *แก่นกลาง* ในหลากหลายคติความเชื่อ และเป็นที่มาของความหมายในการดำรงอยู่ของมนุษย์ท่ามกลางจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งต้นแบบนี้มีเป้าหมายสูงสุดคือ การนำมนุษย์กลับไปสู่ “สถาวะอันศักดิ์สิทธิ์” ซึ่งเป็นสภาวะก่อนที่มนุษย์จะถูกพลัดพรากออกมาจากความสมบูรณ์ (absolute) ทำให้มนุษย์ต้องมาอยู่ในสภาวะที่ต้องผจญกับอุปสรรคบนโลกใบนี้

ตัวอย่างเช่น ในพุทธศาสนากล่าวถึงการกำเนิดจักรวาลว่า สัตว์ทั้งหลายกำเนิดจากพรหมโลกชั้น *อาภัสสระ* ซึ่งยังไม่มีทั้งเพศชาย-หญิง ไม่มีกลางวัน-กลางคืน ไม่มีดวงอาทิตย์-ดวงจันทร์ หรือดาราทั้งปวง รวมถึงไม่มีฤดูกาลอีกด้วย จะมีก็เพียงชื่อที่เรียกว่า *สัตว์* เท่านั้น สัตว์เหล่านี้อาศัยความปีติเป็นภักษา (อาหาร) สามารถล่องลอยไปยังทุกหนทุกแห่ง อยู่ในวิมานอันงดงาม และสถิตอยู่แสนนาน จวบจนเมื่อสัตว์ตัวหนึ่งผู้มีความโลภได้ใช้นิ้วช้อนง้วนดินขึ้นมาลิ้มชิมรส ทำให้เกิดความอยากใน “รส” จากนั้นกายที่เคยเรืองรองด้วยแสง ก็ค่อยๆ หายไป ดวงอาทิตย์-ดวงจันทร์ กลางวัน-กลางคืน ฤดูกาล และดวงดารา ก็ได้กำเนิดขึ้นมาอีกครั้ง[116]

จากข้อความในพระไตรปิฎกตอนนี้ แสดงให้เห็นถึงช่วงเวลาที่ *สัตว์* เหล่านั้นหลุดออกมาจากสภาวะแห่งความสมบูรณ์อันมีความปีติเป็นอาหาร หลุดออกมาจากสภาพของความเป็นเทพ เทวดา มายังสภาวะของมนุษย์เดินดินที่มี ความรัก ความโลภ ความโกรธ ความหลง อันไม่มีที่สิ้นสุด (เป็นที่มาของขันธ์ 5 อันได้แก่ รูป เวทนา สัญญา สังขาร วิญญาณ) ดังนั้นมนุษย์และบรรดาสรรพสัตว์ทั้งหลายจึงตกอยู่ในสังสารวัฏของการเวียนว่ายตายเกิด แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีสัตว์บางตัวที่ตระหนักรู้ได้ถึงสภาวะของตน และอยากหลุดพ้นไปจากสังสารวัฏดังกล่าว จึงเที่ยวแสวงหา *หนทางแห่งการหลุดพ้น* ซึ่งเริ่มต้นจากการรู้ตัวว่าตนเองอยู่ใน “สภาวะ” แห่งสังสารวัฏ และต้องการจะกลับคืนไปสู่สภาวะที่ไม่ถูกยึดกับวัฏฏะและขันธ์ทั้ง 5

ในขณะที่ศาสนาตระกูลอับราฮัมอย่าง ยูดาย, คริสต์ และอิสลาม กล่าวว่า มนุษย์หลุดออกมาจากสภาวะแห่งความสมบูรณ์ในฐานะภาพสะท้อนของพระผู้เป็นเจ้า ก็เมื่อยามที่มนุษย์ได้กินผลไม้จากต้นแห่งปัญญาซึ่งจะทำให้มนุษย์รู้ดีรู้ชั่ว (fruit of the tree that gives knowledge of good and evil) ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าได้ทรงห้ามไว้ ดังข้อความในพระคัมภีร์ที่ว่า

> *“...พระเจ้าจึงทรงบัญชาแก่มนุษย์นั้นว่า บรรดาผลไม้ทุกอย่างในสวนนี้ เจ้ากินได้หมด เว้นแต่ต้นไม้แห่งความสำนึกในความดีและความชั่ว ผลของต้นไม้นั้นอย่ากิน เพราะวันใดที่เจ้ากิน เจ้าจะต้องตายแน่...” (ปฐมกาล 2:16-17)*

เอวากินผลจากต้นไม้แห่งปัญญา หลังจากเอวาได้กินแล้ว ก็ชวนให้อดัมกินด้วย ระหว่างที่อดัมกำลังกินผลจากต้นไม้แห่งปัญญาอยู่ พระผู้เป็นเจ้าก็ปรากฏตัวขึ้นและลงโทษความไม่เชื่อฟังของมนุษย์ทั้งสองด้วยการให้ออกจากสวนเอเดนและไปเผชิญอยู่ในโลกที่มีความหิวโหย เจ็บป่วย แก่ชรา และถึงแก่ความตาย (ปฐมกาล 3:1-19) ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา มนุษย์จึงต้องตกอยู่ในสภาวะของการหลุดหรือถูกปิดกั้นจากความสมบูรณ์

---

[116] พระไตรปิฎกเล่มที่ ๑๑ สุตตันตปิฎกที่ ๐๓: [๔. อัคคัญญสูตร] ความปรากฏแห่งง้วนดิน

เมื่อมนุษย์ออกมาร่อนเร่พเนจรใช้ชีวิตในโลกแห่งความรู้ดี-ชั่ว มนุษย์ก็ได้ให้กำเนิดลูกหลานขึ้นมากมาย มีทั้งที่ดีและไม่ดี เกิดความอิจฉาริษยา เกิดการแก่งแย่งชิงดีชิงเด่น และการฆ่าฟันกันในหมู่พี่น้อง แต่ถึงกระนั้น พระผู้เป็นเจ้าก็ไม่ได้ทอดทิ้งมนุษย์ พระองค์ทรงเผยแสดงความจริงกับมนุษย์บางคนที่ประพฤติอยู่ในความดี โดยให้คนเหล่านั้นเป็นผู้นำในการพามนุษย์ไปยังหนทางที่ถูกที่ควร และมีเป้าหมายสูงสุดที่จะนำพามนุษย์กลับคืนไปสู่สภาวะที่มนุษย์เคยเป็นหนึ่งเดียวร่วมกับพระผู้เป็นเจ้าอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งในคริสต์ศาสนามีความเชื่อว่าพระเยซูคือพระผู้ไถ่ (Messiah) ได้ลงมาไถ่กู้และมอบแนวทางแห่งความรอดให้กับมวลมนุษย์ ดังความในพระคัมภีร์ที่ว่า

> *"...เหมือนมีเขียนไว้แล้วว่า 'ทรงสร้างมนุษย์คนเดิมคืออาดัมเป็นจิตวิญญาณมีชีวิตอยู่' แต่อาดัมผู้ซึ่งมาภายหลังนั้นเป็นวิญญาณผู้ประสาทชีวิต แต่ร่างกายซึ่งเกิดก่อนนั้นหาใช่เป็นกายวิญญาณไม่ แต่เป็นกายธรรมดา แล้วภายหลังจึงเป็นกายวิญญาณ*
>
> *มนุษย์เดิมนั้นกำเนิดจากดินและเป็นมนุษย์ดิน มนุษย์ที่สองเป็นองค์พระผู้เป็นเจ้าเสด็จมาจากสวรรค์ มนุษย์ดินผู้นั้นเป็นอย่างไร มนุษย์ดินทุกคนก็เป็นอย่างนั้น มนุษย์สวรรค์ผู้นั้นเป็นอย่างไร มนุษย์สวรรค์ทุกคนก็เป็นอย่างนั้น และเมื่อเราเกิดมามีลักษณะสมกับมนุษย์ดินแล้ว เราก็จะมีลักษณะสมกับมนุษย์สวรรค์ด้วย แต่พี่น้องทั้งหลาย ข้าพเจ้าหมายความว่า เนื้อและเลือดจะรับอาณาจักรของพระเจ้าเป็นมรดกไม่ได้ และสิ่งซึ่งเปื่อยเน่าจะรับสิ่งซึ่งไม่รู้จักเปื่อยเน่าเป็นมรดกก็ไม่ได้..."*
>
> *(1 โครินธ์ 15:45-50)*

เนื้อหาดังกล่าว เป็นการกล่าวถึงอดัมในฐานะมนุษย์คนแรก และเป็นผู้ที่ทำให้มนุษย์หลุดออกมาจากความสมบูรณ์ แต่พระคริสต์ในฐานะ *อดัมคนที่สอง* จะนำมนุษย์กลับคืนมาสู่ *สภาวะอันสมบูรณ์* ที่อดัมคนแรกเคยเป็นมา นอกจากนี้ยังมีความเชื่อว่าบริเวณเนินเขากลโกธา (Golgotha) (ซึ่งเป็นที่ตรึงกางเขนพระเยซู) เป็นสถานที่ฝังกะโหลกของอดัม จากการเปิดเผยของทูตสวรรค์ที่มีต่อเชม (บุตรของโนอาห์)[117] ด้วยเหตุนี้พระคริสต์ในฐานะพระผู้ไถ่ และ อดัมคนที่สอง จึงเป็นผู้นำมนุษย์กลับคืนไปสู่สภาวะเดิมที่อดัมเคยเป็นอีกครั้งหนึ่ง

แนวคิดเรื่องที่มนุษย์พยายามจะแสวงหาหนทางใน *การกลับคืนไปสู่สภาวะอันสมบูรณ์* อีกครั้ง มิได้พบอยู่แต่เพียงในศาสนาและความเชื่อกระแสหลัก เช่น พุทธ คริสต์ อิสลาม ฮินดู ฯลฯ เท่านั้น แต่ต้นแบบดังกล่าวยังปรากฏอยู่ในศาสนาและความเชื่อในอดีตกาล (primitive religion) ทั่วทุกมุมโลก

ตัวอย่างเช่น ตามความเชื่อของชาว Aztec มีพิธีบูชายัญซึ่งต้อง *ควักหัวใจ* ของผู้ถูกบูชาออกมาในขณะมีชีวิต เพื่อสังเวยแก่เทพเจ้า ซึ่งถ้ามองด้วยสายตาของมนุษย์ปุถุชนสมัยใหม่ทั่วไปที่ไม่เข้าใจความหมายที่แท้จริงของพิธีกรรมนี้ จะเห็นเฉพาะมิติที่ว่า พิธีกรรมนี้เป็นการกระทำที่ป่าเถื่อน โหดร้าย และ ไร้ซึ่งอารยธรรม แต่ในสายตาของชาว Aztec มองต่างออกไป เพราะพิธีกรรมดังกล่าวคือ *การนำพามนุษย์กลับไปสู่จุดกำเนิด* (ab origine) เพื่อรวมเป็นหนึ่งเดียวกับเทพเจ้าอีกครั้ง เนื่องจากชาว Aztec มีความเชื่อว่า "ดวงอาทิตย์" (ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของเทพเจ้า) เป็นผู้ให้กำหนดชีวิต ทุกชีวิตมาจากการดำรงอยู่ของดวงอาทิตย์ (เทพเจ้า) ในขณะที่มนุษย์เองก็ได้รับพลังอันศักดิ์สิทธิ์มาจากดวงอาทิตย์ (เทพเจ้า) โดยที่พลังนั้นถูกกักเก็บอยู่ไว้ใน "หัวใจ" (tona)

---

[117] T. Reilly, "Mount Calvary," in The Catholic Encyclopedia(New York: Robert Appleton Company, 1913).

ของมนุษย์ ด้วยเหตุนี้หัวใจของมนุษย์จึงเป็นเสมือนเศษเสี้ยวของพลังความร้อนจากดวงอาทิตย์ (istli) ซึ่งถูกกักขัง (entrapped) อยู่ในร่างกาย ดังนั้นการควักหัวใจออกมาจึงเป็นการปลดปล่อยความศักดิ์สิทธิ์ในตัวของมนุษย์ ให้กลับคืนไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับดวงอาทิตย์ (เทพเจ้า) ดังความตอนหนึ่งในบทกลอนที่ว่า

> *"หัวใจของเจ้าอยู่ไหน? เจ้าจงมอบหัวใจเพื่อตอบแทนต่อสรรพสิ่งที่เจ้าได้มา. นำมันไป?, เจ้าจงอย่านำมันไปด้วย, จงทำลายหัวใจของเจ้าบนโลกใบนี้เสีย" (Where is your heart? you give your heart to each thing in turn. Carrying, you do not carry it, you destroy your heart on earth)*[118]

โดยผู้ถูกเลือกในพิธีบูชายัญจะได้รับการยกย่องอย่างสูงสุด ในระหว่างที่มีชีวิตอยู่พวกเค้าจะได้รับการสวมใส่เครื่องประดับที่งดงามทรงเกียรติ และได้รับการปฏิบัติเสมือนเป็น *ร่างอวตาร* ของเทพเจ้า และเมื่อพิธีกรรมบูชายัญเสร็จสิ้นลง ชิ้นส่วนที่เหลือจากร่างกายของผู้ถูกบูชาก็จะได้รับการยกย่องให้เป็น *วัตถุศักดิ์สิทธิ์* (sacred relic) ซึ่งเป็นที่เคารพบูชาของผู้คนสืบต่อไป ในขณะที่บทกลอนของชาว Aztec ตอนหนึ่งได้ยืนยันถึงข้อความเชื่อที่ว่า มนุษย์เพียงแค่พลัดพรากออกมาจากสภาวะดั้งเดิมอันสมบูรณ์ มาสู่สภาวะที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน และสุดท้ายก็จะหวนกลับคืนไปสู่สภาวะดั้งเดิมอีกครั้งหนึ่ง....

> *"...ดังที่เคยกล่าวโดยโทชิหูอิทซิน ดังที่เคยกล่าวโดยโคโยลชิวคี; พวกเรามายังสถานที่แห่งนี้เพียงเพื่อที่จะนิทราเท่านั้น, พวกเรามายังสถานที่แห่งนี้เพียงเพื่อจะฝันเท่านั้น; มันไม่จริงเลย, มันไม่จริงที่พวกเรามาเพื่ออาศัยอยู่ในโลกใบนี้..." (So it has been said by Tochihuitzin, so it has been said by Coyolchiuhqui: We came here only to sleep, we came here only to dream; It is not true, it is not true that we came to live on earth)*[119]

ความเชื่อดังกล่าวของแอซเทค คล้ายคลึงกับแนวคิดเรื่อง *อาตมัน (Atman)* และ *ปรมาตมัน (Paramatman)* ของชาวฮินดู ที่เชื่อว่า ปรมาตมัน คือ สภาวะแห่งการกำเนิดของทุกสรรพสิ่ง เป็นสภาวะของพระพรหมผู้ดำรงอยู่เหนือความเป็นทวิภาวะ (duality) ดำรงอยู่เหนือแสงสว่าง-ความมืด ความดี-ความชั่ว คุณ-โทษ กาย-จิต ตัวเรา-ตัวเขา ฯลฯ ปรมาตมันถือเป็นสภาวะที่ไร้ซึ่งขอบเขตและการถูกจำกัด ไม่ว่าจะในทางกายภาพหรือทางจิตวิญญาณ ในขณะที่มนุษย์และสิ่งมีชีวิตทั้งหลายมีสภาวะที่เรียกว่า อาตมัน/อัตมัน ซึ่งกำหนด *ความเป็นตัวตน* (self) ของแต่ละสรรพสิ่ง โดยถูกจำกัดด้วยปัจจัยต่างๆ ทั้งทางกายภาพและจิตวิญญาณ แต่เมื่อยามใดก็ตาม ที่มนุษย์ *ตระหนักรู้ (Jnana)* ถึงสภาวะจิตแท้จริงของตน เมื่อนั้นอาตมันก็จะได้รับ *การปลดปล่อย (liberation)* เพื่อกลับไปรวมอยู่กับปรมาตมันอันเป็นนิรันดรอีกครั้งหนึ่ง[120]

ตำนานเป็นสิ่งที่นำไปสู่ *สภาวะที่สมบูรณ์ของความเป็นมนุษย์ (perfection of human state)* ตำนานเป็นบางสิ่งที่ถูกออกแบบมาเพื่อให้มนุษย์กลับคืนไปสู่ *สภาวะเริ่มแรกแห่งการถือกำเนิด (primordial state)* และ

---

[118] Irene Nicholson, Firefly in the Night: A Study of Ancient Mexican Poetry and Symbolism(London: Faber and Faber, 1959), 156.

[119] David Damrosch, "The Aesthetic of Conquest: Aztec Poetry before and after Cortes," in New World Encounters(USA: University of California press, 1993), 139.

[120] Srimad Devi Bhagavatanam 7.32.1-50, trans. Swami Vijñanananda(1921-1922).

การตระหนักรู้ถึงสภาวะเหนือมนุษย์ (the realization of super-human state)[121] ซึ่งเทียบได้กับคติคำสอนของฮินดูเรื่องของ *การหลุดพ้น (deliverance)* หรือ *โมกษะ (मोक्ष / moksha)* หรือแนวคิดเรื่อง *al-Insān al-Kāmil (الكَامِلُ الإِنْسَان)* หรือ *สภาวะที่สมบูรณ์ของมนุษย์* หรือ *ต้นแบบของมนุษยชาติ* ซึ่งบรรดานักปราชญ์มุสลิมสายซูฟี (Sufism) เชื่อว่าการที่มนุษย์เป็นสิ่งสร้างของพระผู้เป็นเจ้า ทำให้ *ความเป็นแก่นแท้ (essence)* ของพระผู้เป็นเจ้าได้ปรากฏอยู่ในทุกการดำรงอยู่ของมนุษย์ และในขณะเดียวกันพระผู้เป็นเจ้าก็คือ สาระของสิ่งเหล่านั้น ส่วนมนุษย์ก็เป็น *ภาพสะท้อนของพระผู้เป็นเจ้า (Image of God)* ทั้งสองสิ่งนี้จึงไม่อาจจะแยกออกจากกันได้ และเมื่อใดก็ตามที่มนุษย์เข้าใจและระลึกได้ถึงสภาวะดังกล่าวนี้ *กระบวนการกลับคืนไปสู่ความเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า (return to the oneness)* ก็จะได้เริ่มต้นขึ้น ผ่านการสำรวจร่างกายและจิตวิญญาณของตนเอง[122]

สอดคล้องกับเทววิทยาของคริสต์ศาสนา ซึ่งระบุว่าเป้าหมายสูงสุดของมนุษย์คือ *การกลับคืน/กลับไปอยู่ร่วม/กลับไปรวมเป็นหนึ่งกับพระผู้เป็นเจ้า (union with God)* โดยกระทำผ่าน *การร่วมเป็นหนึ่งเดียวกับพระคริสต์ (communion with Christ)* ซึ่งตรงกับ *คำสอนพระศาสนจักรคาทอลิก* (Catechism of Catholic Church) ข้อที่ 460 ที่กล่าวถึง การที่มนุษย์มีสภาพเดียวกันกับพระผู้เป็นเจ้าผ่านทางพระคุณ โดยในหลักการข้อนี้ได้อ้างถึงหลักเทววิทยาโดยนักบุญ Athanasius แห่งอเล็กซานเดรีย (ค.ศ. 298-373) ที่ว่า

> *"เมื่อบุตรแห่งพระผู้เป็นเจ้าได้กลายสภาพมาเป็นมนุษย์ได้ฉันใด เราก็น่าจะกลายสภาพเป็น(เสมือน)พระผู้เป็นเจ้าได้ฉันนั้น" (For the Son of God became man so that we might become God.)* สอดคล้องกับข้อความในพระคัมภีร์ปฐมกาลบทที่ 1 ที่ว่า *"...ดังนั้นพระเจ้าได้ทรงสร้างมนุษย์ตามแบบพระฉายาของพระองค์ พระองค์ได้ทรงสร้างมนุษย์ขึ้นตามแบบพระฉายาของพระเจ้า พระองค์ได้ทรงสร้างพวกเขาให้เป็นชายและหญิง..." (ปฐมกาล 1: 27)*
>
> และสอดคล้องกับจดหมายจากเปาโลถึงชาวโรมันที่ว่า*"...พระวิญญาณนั้นเป็นพยานร่วมกับจิตวิญญาณของเราทั้งหลายว่า เราทั้งหลายเป็นบุตรของพระเจ้าและถ้าเราทั้งหลายเป็นบุตรแล้ว เราก็เป็นทายาทคือเป็นทายาทของพระเจ้า และเป็นทายาทร่วมกับพระคริสต์ เมื่อเราทั้งหลายทนทุกข์ทรมานด้วยกันกับพระองค์นั้น ก็เพื่อเราทั้งหลายจะได้สง่าราศีด้วยกันกับพระองค์ด้วย" (โรม 8: 15-16)*

ในขณะที่คริสต์ศาสนานิกายออร์โธด็อกซ์ตะวันออกเรียกแนวคิดนี้ว่า "Theosis" ซึ่งอาจทับศัพท์เป็นภาษาอังกฤษได้ว่า "Divinization" แต่คำว่า Theosis นั้นจะเน้นถึงแนวคิดเรื่อง การกลับคืนสู่ "สภาวะ" ที่มนุษย์เป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า (ก่อนที่มนุษย์จะจมลงสู่ห้วงแห่งบาป) ดังเช่นที่ระบุในหนังสือปฐมกาล

โดยพื้นฐานของคริสต์ศาสนาหลักการใหญ่ 3 ประการ ที่มีอยู่ร่วมกันในเกือบจะทุกนิกายก็คือ *บาป (sin) พระคุณการุณ (grace) การไถ่บาป/ไถ่กู้ (salvation)* กล่าวคือ ตั้งแต่ปฐมกาล (Genesis) มนุษย์ได้จมสู่ *บาป (The Fall)* บาปได้ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับพระผู้เป็นเจ้าเหินห่าง เสมือนหนึ่งมีกำแพงที่มองไม่

---

[121] Rene Guenon, Perspectives on Initiation, trans. Henry D. Fohr(New York: Sophia Perennis, 1943), 263-265.

[122] John T. Little, "Al-Insan Al-Kamil: The Perfect Man According to Ibn Al-Arabi," The Muslim World 7(1987): 43-54.

เห็น มากั้นกลางมนุษย์จากการรับรู้สภาวะอันเป็นภาพสะท้อนของพระผู้เป็นเจ้า ด้วยเหตุนี้ การที่มนุษย์จะกลับคืนไปสู่พระผู้เป็นเจ้าได้อีกครั้ง จึงจำเป็นที่มนุษย์จะต้องสำนึกถึง สภาวะแห่งบาป ที่ตนได้ตกลงมาสู่ และละทิ้งหนทางแห่งบาป พร้อมกับการตระหนักรู้ถึงพระผู้เป็นเจ้าผ่านกระบวนการร่วมกับพระคริสต์ โดยอาศัยพระคุณการุณที่เผยแสดงแก่มนุษย์ เพื่อนำมนุษย์กลับไปสู่สภาวะดังเช่นที่อดัมและเอวาเคยเป็นมา

ขั้นตอนทั้งหมดนี้ ถือเป็นข้อความเชื่อหลักของคริสต์ศาสนา ซึ่งนำมาสู่แนวคิดเรื่องของขั้นตอนของ *การไถ่กู้* อันจะนำไปสู่ *สภาวะรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า (Theosis)* ซึ่งเป็นแนวทางปฏิบัติของพวกพรตนิยม (asceticism) ในคริสต์ศาสนาฝั่งตะวันออกในยุคเริ่มแรก (และได้รับการยอมรับในเทววิทยาของโรมันคาทอลิกในเวลาต่อมา) โดยหลักเทววิทยาดังกล่าว แบ่งออกเป็นทั้งหมดสามขั้นตอน ได้แก่

1. Kathasis/Catharsis (Purification) หมายถึง ขั้นตอนชำระล้างจากความบาป
2. Theoria (Illumination) หมายถึง ขั้นตอนมองเห็น/รับรู้พระผู้เป็นเจ้าอย่างชัดเจน
3. Theosis (Sainthood) หมายถึง ขั้นตอนกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า[123]

ในประเด็นเดียวกันนี้คริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิกได้ชี้แจงไว้ใน Original Catholic Encyclopedia Volume 16 ในหัวข้อ “สภาวะหรือเส้นทาง” (state or way) โดยเนื้อหากล่าวถึงสภาวะที่มนุษย์จะกลับคืนสู่ความสมบูรณ์ (perfection) อีกครั้ง ซึ่งต้องอาศัยกระบวนการสามขั้นตอนเช่นเดียวกันกับหลักการของคริสต์ศาสนานิกายออร์โธด็อกซ์ (ต่างกันเพียงชื่อที่ใช้เรียกที่ใช้เป็นคำภาษาละตินว่า Purgatio, Illuminatio, Unitio)

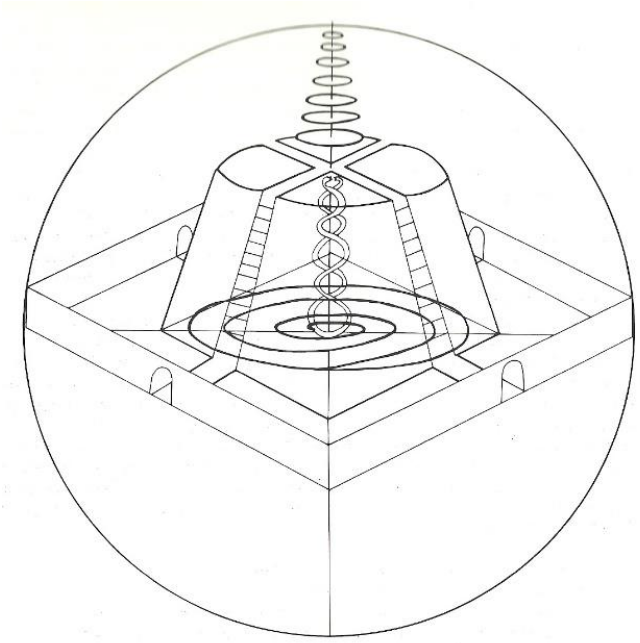
จากตัวอย่างทั้งหมดข้างต้น แสดงให้เห็นถึงต้นแบบของการกลับคืนไปสู่สภาวะอันสมบูรณ์ ซึ่งเป็นสภาวะศักดิ์สิทธิ์ และเป็นสภาวะที่มนุษย์ผู้มีศาสนาเป็นแก่นกลาง ควรจะมุ่งไป โดยในประเด็นดังกล่าวนี้ สมภาร พรมทา ได้บรรยายไว้ในหนังสือ ภควัทคีตา (บทเพลงแห่งองค์ภควัน) มีใจความว่า...

> *“...ความหลุดพ้นที่ว่านี้ก็คือความหลุดพ้นจากการเวียนว่ายอยู่ในห้วงสังสารวัฏ จุดสูงสุดของภาวะสูงสุดที่เป็นเป้าหมายแห่งชีวิตที่เรียกกันในหนังสือนี้ในรูปต่างๆ กัน หากเราเอาไปเปรียบกับจุดสูงสุดในคำสอนของศาสนาและลัทธิต่างๆ ที่สอนเรื่องนี้ก็จะเห็นได้ว่า นี่คือความใฝ่ฝันร่วมกันของมนุษยชาติ เหล่าจื้ออาจจะเรียกสิ่งสูงสุดนี้ว่า ‘เต๋า’ ในขณะที่ชาวคริสต์อาจจะเรียกว่า ‘พระเจ้า’ หรือชาวพุทธอาจจะเรียกว่า ‘นิพพาน’ ทั้ง เต๋า, พระเจ้า และนิพพาน ต่างก็คือแบบจำลองความใฝ่ฝันของมนุษย์ เป็นความใฝ่ฝันที่งดงาม, สมบูรณ์ เปี่ยมด้วยความสุขสงบและเป็นจิตสำนึกร่วมระหว่างมนุษยชาติที่ต้องการดิ้นรนจากชีวิตอันทุกข์ทรมานไปสู่ชีวิตที่เป็นสุขอันนิรันดร์...”*[124]

---

[123] Archimandrite George of Mount Athos, Theosis: The True Purpose of Human Life, 4 ed.(Mount Athos: Holy Monastery of Saint Greogorios, 2006).

[124] สมภาร พรมทา, ภควัทคีตา (บทเพลงแห่งองค์ภควัน), 17.



ภาพที่ 3.39 Diagram แสดงผังที่เป็น "ต้นแบบ" ของจักรวาลจากตำนานต่างๆ[125]

ภาพด้านบน เป็นการสรุปสัญลักษณ์ในระดับ *ต้นแบบ* ของแผนภูมิจักรวาล ที่มักจะปรากฏอยู่ในตำนานและคติความเชื่อต่างๆ โดยที่ฐานสี่เหลี่ยมสื่อถึง *ปริมณฑลของจักรวาล* ที่สัมพันธ์กับโลกมนุษย์ (human realm) โดยอาศัยการรับรู้ความสัมพันธ์จากทิศหลักทั้ง 4 (cardinal points) ในขณะที่กำแพงทั้ง 4 ทิศทำหน้าที่เป็นตัวแบ่งระหว่างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และพื้นที่โลกียะ จากประตูทางเข้าจะนำไปมาสู่พื้นที่ภายในกำแพงและมุ่งไปสู่ *เส้นทางเข้าสู่จุดศูนย์กลาง* โดยที่จุดศูนย์กลางจะเป็นที่ตั้งของภูเขาแกนจักรวาล ซึ่งการจะขึ้นไปสู่บนยอดเขาได้จำเป็นต้องผ่าน *เส้นทางวงกต* (labyrinth) ซึ่งทำหน้าที่ป้องกันความชั่วร้าย มลทิน และอวิชชาทั้งหลาย ไม่ให้เข้ามาสู่ศูนย์กลางอันศักดิ์สิทธิ์[126]

ณ จุดนี้เองที่มนุษย์จำเป็นต้องผ่านพิธีกรรมและการทดสอบ ผ่านประตูเข้าสู่เขาวงกต และทะยานขึ้นสู่เบื้องบนผ่านเส้นทางหรือเสาที่งูไขว้กัน ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึง *ทวิภาวะ (duality)* ที่ซ่อนอยู่ในสรรพสิ่ง ซึ่งวีรบุรุษจะต้องก้าวผ่านทวิภาวะไปให้ได้ ก่อนจะฝ่าฟันจนขึ้นไปถึงจุดสูงสุดซึ่งเป็นภพภูมิอันเป็นอุตรภาวะที่มีลำดับชั้นขึ้นไปเรื่อยๆ โดยวงกลมด้านบนเจ็ดวง (บางครั้งก็เก้าวง) เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงลำดับชั้นของสวรรค์[127] (ตามตำนานต่างๆ) โดยสิ่งที่อยู่เหนือจากยอดของภูเขาศักดิ์สิทธิ์ คือ สัญลักษณ์ที่สื่อถึงภพภูมิอันเป็นอุตรภาพ ที่ไม่ปรากฏเป็นรูป แต่สามารถรับรู้และสัมผัสได้โดยจิต

---

[125] Roger Cook, The Tree of Life: Image of Cosmos, 10.

[126] Joseph Cambell, The Hero with a Thousand Faces, 77-89.

[127] Mircea Eliade, Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy, 274-279.

สัญลักษณ์ “งูไขว้กัน” ที่อยู่ตรงกลางของภูเขาศักดิ์สิทธิ์ แสดงถึงกระบวนการในการพุ่งทะยานขึ้นไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง การพุ่งทะยานดังกล่าวเป็น “การพุ่งทะยานภายใน” (internalized ascent)[128] ดังเช่นแนวคิดเรื่อง *กุณฑลินี* (Kundalini) ในศาสตร์ของ *โยคะ* (Yoga)[*] ที่กล่าวถึง พลังงานที่แฝงอยู่ภายในร่างกายของมนุษย์ โดยมีจุดแกนของพลังอยู่ที่แกนของกระดูกสันหลัง (ซึ่งเป็นแกนจักรวาลในร่างกายของมนุษย์แต่ละคน) การเคลื่อนที่ของพลังงานนี้จะเป็นไปในลักษณะพุ่งขึ้นสู่เบื้องบนคล้ายกับงูที่เลื้อยไขว้กัน โดยที่งูทั้งสองคือ *ทวิภาวะ (duality)* ของสรรพสิ่ง ซึ่งมีทั้งสงบนิ่ง (static) และเป็นพลวัต (dynamic) มีทั้งส่วนที่ปรากฏ (reveal) และส่วนที่ซ่อนเร้น (conceal) มีทั้งที่เป็นกิริยาหรือผู้กระทำ (active) และปฏิกิริยาหรือผู้ถูกกระทำ (passive) (เช่นเดียวกับสภาวะของเหล่าเทพที่มีทั้งสองสภาวะ ศิวะ-ปราวตี วิษณุ-ลักษมี พรหม-พรหมณี) การพุ่งทะยานนี้มีจุดมุ่งหมายสองประการคือ (1): เป็นการเข้าใจถึงสภาวะตนเองผ่านกุณฑลินีในลำดับชั้นต่างๆ ของร่างกาย (2): เป็นการประสานกุณฑลินีในร่างกายของมนุษย์แต่ละคนให้รวมเข้ากับพลังจักรวาล (Cosmic Kundalini) หรือ Shakti

โดยการเคลื่อนที่ของพลังงานนี้จะกระทำผ่าน *จุดพลังงานชีวิต* หรือ *จักระ* (Chakra) ทั้ง 7 จุดในร่างกายของมนุษย์[**] ซึ่งความสัมพันธ์กับร่างกายของมนุษย์ทั้งในเชิง *ธาตุ* และ *ประสาทการรับรู้* อันได้แก่ มูลธารสัมพันธ์กับธาตุดินและประสาทการรับรู้ทางกลิ่น สวาธิษฐานสัมพันธ์กับธาตุน้ำและประสาทการรับรู้ทางรส มณีปุระสัมพันธ์กับธาตุไฟและประสาทการรับรู้ทางการมองเห็น อนาหะตะสัมพันธ์กับธาตุลมและประสาทการรับรู้ทางการสัมผัส วิสุทธิสัมพันธ์กับธาตุ Ether (Akasha)[***] และประสาทการรับรู้ทางการได้ยิน

ส่วนจักระที่ 6 หรือ อาชณะนั้นเชื่อมเข้ากับธาตุแห่งจิตและประสาทสัมผัสทางจิต ซึ่งเป็นจุดที่ทำให้เกิดการควบคุม *ความเป็นตัวตนของมนุษย์* จุดนี้จึงเป็นจุดที่ต้องระวัง เนื่องจากเป็นที่สถิตของทั้ง *มานะ* (Manas) และ *พุทธิ* (Buddhi) ซึ่งเป็นทวิภาวะของกันและกัน โดย พุทธิ คือความรู้แจ้งเห็นจริงของสรรพสิ่งที่เป็นไปตามสัจธรรม ในขณะที่ มานะ คือการยึดมั่นถือมั่นซึ่งเกิดจากอัตตาที่มาครอบงำจิตใจของมนุษย์แทนที่การมองเห็นความจริงของสรรพสิ่ง จักระจุดนี้ยังได้ชื่อว่าเป็น *บ้านของพระศิวะ* เนื่องจากพระศิวะนั้นมีตาที่สามที่มองเห็นและรู้แจ้งในสรรพสิ่งทั้งหลาย *ส่วนจักระสุดท้าย สหัสธาร* คือจุดที่พลังงานซึ่งมีลักษณะเหมือนงูเลื้อยไขว้กันจะมา *ประสานและเป็นหนึ่งเดียวกัน* อีกทั้งยังเป็นจุดที่ *อาตมัน* (Atman) ในฐานะจิตวิญญาณของมนุษย์แต่ละคน

---

[128] Roger Cook, The Tree of Life: Image of Cosmos, 11.

[*] โยคะ (Yoga) เป็นศาสตร์แห่งการฝึกตนเพื่อบรรลุสู่สภาวะอันเป็นหนึ่งกับพลังภายในและพลังของจักรวาล โดยเป็นศาสตร์ที่ถูกบันทึกไว้ในคัมภีร์อุปนิษัท และจากคัมภีร์อุปนิษัททั้ง 108 เล่ม มีอยู่ 17 เล่มที่กล่าวถึงโยคะ

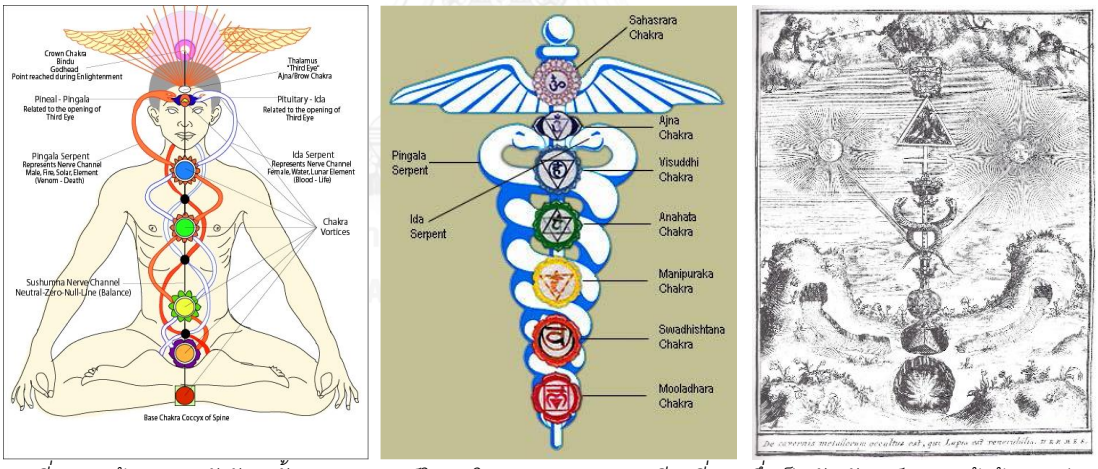
[**] จักระทั้ง 7 ประกอบไปด้วย จักระที่ 1 มูลธาร (Muladhara) ตรงส่วนฐานของกระดูกสันหลัง, จักระที่ 2 สวาธิษฐาน (Swadhishthana) อยู่ที่ปลายของกระดูกก้นกบ บริเวณระหว่างทวารหนักและอวัยวะเพศ, จักระที่ 3 มณีปุระ (Manipuraka) อยู่บริเวณส่วนกลางของท้อง, จักระที่ 4 อนาหะตะ (Anahata) อยู่ตรงกลางหัวใจและทรวงอก, จักระที่ 5 วิสุทธิ (Visuddhi) อยู่บริเวณลำคอ และจักระที่ 6 อาชณะ (Ajna) อยู่บริเวณสมองส่วนหน้าตรงหว่างคิ้ว และสุดท้ายคือ จักระที่ 7 สหัสธาร (Sahasrara) ซึ่งเป็นตำแหน่งบนยอดสูงสุดของศีรษะ อ้างอิงจาก: Arthur Avalon, The Serpent Power: The Secret of Tantric and Shaktic Yoga, 4 ed.(Madras: Ganesh & Co. Ltd., 1950), 103-104.

[***] เนื่องจาก Akasha หรือ Ether นั้นยังไม่มีคำแปลไทยที่เหมาะสม และ Ether นั้นเป็นธาตุที่สัมพันธ์กับจักรวาล ซึ่งไม่ใช่ธาตุลมหรืออากาศแต่เป็นอีกสิ่งหนึ่ง ดังนั้นในงานวิจัยฉบับภาษาไทยนี้จึงขอเขียนทับศัพท์ลงไปเลยเพื่อความไม่ผิดเพี้ยน

จะได้กลับประสานรวมเข้ากับ *ปรมาตมัน* (Paramatman) ซึ่งเป็นจิตวิญญาณสูงสุดของพรหมที่ดำรงอยู่เหนือความเป็นตัวเป็นตนของทุกสรรพสิ่งอีกครั้งหนึ่ง

นอกจากงูไขว้กันจะปรากฏอยู่ในศาสตร์โยคะแล้ว งูไขว้กันยังปรากฏอยู่ในสัญลักษณ์สำคัญ เช่น คทา Caduceus ของเทพ Hermes ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งการสื่อสาร (ในที่นี้อาจหมายถึงการสื่อสารหรือเชื่อมต่อระหว่างภพภูมิหรือสภาวะต่างๆ ด้วยก็ได้) ซึ่งสัญลักษณ์ดังกล่าวถูกใช้อย่างแพร่หลายในทวีปยุโรปและสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ภายใต้สัญลักษณ์งูไขว้กันและมีปีกอยู่ด้านบน ทั้งนี้เพราะงูในหลายคติความเชื่อเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงสภาวะทางโลก บาป ซาตาน การล่อลวง วัฏจักรของธรรมชาติ (ผ่านคุณลักษณะของการลอกคราบ และสัญลักษณ์งูสองตัวกินหางกันเอง) หรือ สิ่งที่ปกป้องหรือ *กีดขวาง* ขุมทรัพย์แห่งปัญญาอันจะนำมาสู่ความรู้แจ้งและการหลุดพ้น ตัวอย่างเช่น งูที่เลื้อยอยู่รอบต้นไม้แห่งความรู้ดีรู้ชั่ว มังกร Niogghr ที่เฝ้าอยู่ใต้ต้นอิกดราซิล มังกร Fafnir ที่เฝ้าสมบัติตามตำนาน Edda เป็นต้น โดยสัญลักษณ์งูไขว้กัน สื่อถึงลักษณะทวิภาวะ (duality) ที่ซ่อนอยู่ในสรรพสิ่ง ซึ่งเป็นไปได้ทั้งในทางสร้างสรรค์ (creative) และการทำลายล้าง (destructive)[129]

การไต่สลับกันขึ้นไปของงูบนเส้นแกนหรือคทา ก็คือการเข้าใจทวิภาวะในสรรพสิ่งทางโลก (รวมถึงร่างกายและจิตใจของมนุษย์) โดยเมื่อเข้าใจแล้ว จะนำมาซึ่งความหลุดพ้นจากสภาวะทางโลก และเข้าสู่อุตรภาวะ สภาวะที่มนุษย์ได้รับการปลดปล่อยจากความจำกัดทางเนื้อหนัง หรือ ได้รับพลังเสมือนหนึ่งมีปีกซึ่งสามารถใช้โบยบินไปสู่ท้องฟ้าอันกว้างใหญ่หรือภพภูมิอื่นๆ ที่เหนือขึ้นไปจากการเข้าถึงด้วยสภาวะโลกียะทั่วไป



ภาพที่ 3.40 (ซ้าย) แผนผังจักระทั้ง 7 ตามศาสตร์โยคะ โดยตรงจุดอาชณะจะมีตาที่สาม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการรู้แจ้งและ ส่วนด้านบนสุดซึ่งเป็นจุดสหัสธาร จะเป็นสัญลักษณ์ของปีก ซึ่งหมายถึงการหลุดพ้นจากสภาวะทางโลก

ภาพที่ 3.41 (กลาง) คทา Caduceus ของเทพ Hermes ซึ่งถูกนำมาเชื่อมโยงกับจักระของศาสตร์ของโยคะ

ภาพที่ 3.42 (ขวา) ภาพลายเส้น Hermes Trimegistus, Secretum Secretorum (The Seven Steps), 1140. ซึ่งถูกใช้สื่อถึงศาสตร์แห่งเคมี โดยหมายถึงการเข้าใจความเป็นทวิภาวะของสรรพสิ่ง และการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความเป็นอุตรภาพ

(ที่มาภาพซ้าย: http://dryogi.com/kundalini-yoga/)(ที่มาภาพกลาง: http://edgeba.webs.com/thekundaliniserpent.htm)

(ที่มาภาพขวา: http://phreemessen.tumblr.com/post/92231500586)

---

[129] Roger Cook, The Tree of Life: Image of Cosmos, 11.

3.2 ความศักดิ์สิทธิ์กับการเปลี่ยนสภาวะจิตและอารมณ์ความรู้สึกในเชิงสุนทรียภาพ

ในหัวข้อที่ 3.1 ได้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างคติความเชื่อในทางศาสนาที่ถูกถ่ายทอดออกมาในเชิงสัญลักษณ์ และจากสัญลักษณ์เหล่านั้นก็ได้ถูกถ่ายทอดออกมายังสถาปัตยกรรมทางศาสนา ทั้งในแง่ของสัดส่วน ตัวเลข การวางผัง ทิศทาง และการประดับตกแต่ง เพื่อใช้เป็นเครื่องสะท้อนถึงโลกทัศน์/จักรวาลทัศน์ (imago mundi) ในความเชื่อต่างๆ ทั่วทุกมุมโลก แต่ทั้งนี้ สิ่งที่ทำให้สถาปัตยกรรมต่างจากงานศิลปะชนิดอื่นก็คือ งานสถาปัตยกรรมต้องการการมีส่วนร่วมของผู้ใช้งาน จึงจะทำให้งานเหล่านั้นสมบูรณ์ขึ้นมาได้ และการมีส่วนร่วมก็มิใช่แต่เพียงการอ่าน คิด หรือ ยืนมองเท่านั้น แต่มนุษย์ยังต้องเข้าไปมีประสบการณ์ร่วมกับตัวสถาปัตยกรรมเหล่านั้น ผ่านการเดิน การมองเห็น การเฝ้าสังเกต การขยับตัว การรับรู้กลิ่น การสัมผัสได้ถึงอุณหภูมิและพื้นผิวสัมผัสในแต่ละพื้นที่ เป็นต้น

เมื่อมนุษย์ได้เข้าไปมีประสบการณ์กับสถาปัตยกรรมทางศาสนาแล้ว ก็ย่อมที่จะมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมไปกับสถาปัตยกรรม และในทางกลับกัน สถาปัตยกรรมเหล่านั้นก็ย่อมสร้างสรรค์หรือส่งเสริม ให้เกิดบรรยากาศหรือความรู้สึกในรูปแบบต่างๆ ขึ้นภายในจิตใจของผู้เข้ามามีประสบการณ์ร่วมกับตัวสถาปัตยกรรมด้วยเช่นกัน ตัวอย่างเช่น ความรู้สึกน่าเกรงขามของอาคารรัฐสภา ความยุติธรรม หนักแน่น และน่าเชื่อถือของศาลยุติธรรม ความสะอาด ปลอดภัย จากโรงพยาบาล ความอบอุ่นหรือความสงบจากบ้านพักอาศัย เป็นต้น

เช่นเดียวกัน สถาปัตยกรรมทางศาสนา ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 2 ว่า *ความศักดิ์สิทธิ์* ถือเป็นหัวใจสำคัญของการดำรงอยู่ของสถาปัตยกรรมทางศาสนา และ *การเผยแสดงตัวของความศักดิ์สิทธิ์ (hierophany)* ล้วนแต่ถูกกระทำผ่านระบบสัญลักษณ์ทั้งสิ้น แต่ทั้งนี้ *การเผยแสดงตัวของความศักดิ์สิทธิ์* โดยเฉพาะในงานสถาปัตยกรรมทางศาสนานั้น มิได้หยุดอยู่แค่ในขั้นตอนของการนำสัญลักษณ์มาใช้งานหรือสื่อสารในเชิงการบอกเล่าเพียงเพื่อให้เกิดความเข้าใจ (notion) เท่านั้น แต่มันยังเกี่ยวข้องกับ *อารมณ์ความรู้สึก (emotion)* ของมนุษย์ ซึ่งถูกกระตุ้นให้รับรู้ความรู้สึกบางประการ และความรู้สึกที่ว่านี้ก็คือหัวใจสำคัญ *เทียบเท่ากับ* การนำสัญลักษณ์ต่างๆ มาใช้ในงานสถาปัตยกรรมทางศาสนาเลยทีเดียว ในหัวข้อนี้จะเป็นการทำความเข้าใจเกี่ยวกับความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ ว่ามีคุณลักษณะเช่นไรและมีความสัมพันธ์เช่นไรกับจิตของมนุษย์ ก่อนจะนำความเข้าใจดังกล่าว ไปทำการวิเคราะห์และเชื่อมโยงเข้ากับกายภาพของตัวสถาปัตยกรรม ซึ่งทำหน้าที่เสมือนหนึ่งเครื่องมือในการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์

3.2.1 ความศักดิ์สิทธิ์กับการเปลี่ยนสภาวะทางจิตวิญญาณ

แนวคิดเรื่อง *Mysterium Tremendum et Fascinans* หรือ *ความเร้นลับอันน่าสะพรึงและตรึงตราใจ* ในงาน The Idea of Holy ของ Rudolf Otto ได้อธิบายความสัมพันธ์ของมนุษย์กับความศักดิ์สิทธิ์ผ่าน *สภาวะทางจิตวิญญาณ* ที่สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ซึ่งถือเป็นประโยชน์ต่อการนำมาวิเคราะห์ในงาน

ศิลปะและสถาปัตยกรรมทางศาสนาเป็นอย่างยิ่ง และถือเป็นจุดที่แตกต่างจากนักเทววิทยาก่อนหน้านี้ ซึ่งมักจะอธิบายเรื่องราวเหล่านี้ในเชิงเทวภาพวิทยา (ontotheology)* เสียมากกว่า

แต่ทั้งนี้ Otto ก็มิใช่คนแรกที่กล่าวถึงประเด็นดังกล่าว นักเทววิทยาและนักปรัชญาคนสำคัญผู้ซึ่งมีอิทธิพลต่อวงการศิลปะและเทววิทยาของโลกตะวันตก มาจวบจนถึงปัจจุบันอย่าง Immanuel Kant (ค.ศ. 1724-1804) ได้อธิบายเรื่องอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับความศักดิ์สิทธิ์ไว้ในงานชื่อ The Critique of Judgement หรือ Die Kritik der Urteilskraft (ค.ศ.1790) ในบทย่อยที่ชื่อว่า *บทวิเคราะห์การวินิจฉัยเชิงสุนทรีภาพ (analytic of aesthetic judgement)* เล่มที่สอง ซึ่งว่าด้วย *บทวิเคราะห์ความน่าพิศวง (analytic of sublime)* ในบทวิเคราะห์ดังกล่าว Kant มิได้กล่าวถึงความศักดิ์สิทธิ์โดยตรง แต่ได้บรรยายถึงแนวคิดที่เรียกว่า *ความน่าพิศวง* หรือ *Sublime* * ซึ่งอธิบายไว้ว่าความน่าพิศวง เป็นความรู้สึกที่แยกตัวออกมาจาก *ความงาม (beautiful)* โดยที่ความงามจะสัมพันธ์กับรูปทรงที่มีขอบเขต (boundary) ในขณะที่ความน่าพิศวงจะสัมพันธ์กับสิ่งซึ่งไม่มีรูปทรงที่ชัดเจนและไม่อาจประเมินขอบเขตได้ (boundlessness)[130]

ความน่าพิศวง (sublime) ต่างจาก ความงาม (beauty) ตรงที่มันได้ทำให้เกิดความรู้สึกน่าสะพรึงกลัว แต่ในขณะเดียวกันก็ดึงดูดจิตใจของมนุษย์ให้ตราตรึงไปกับอารมณ์ความรู้สึกนั้น เช่น เมื่อเรามองมองไปยังภูเขาที่สูงตระหง่านทะลุยอดเมฆ หรือเมื่อมองไปยังมหาสมุทรอันกว้างใหญ่ที่มีคลื่นลมถาโถม หรือเมื่อเห็นและได้ยินเสียงฟ้าผ่าคำรามท่ามกลางหมู่เมฆทะมึน เป็นต้น

ความน่าพิศวงและยิ่งใหญ่ที่ปรากฏอยู่ในปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเหล่านี้ ได้ทำให้มนุษย์รู้สึกถึงความด้อยพลังในฐานะมนุษย์ตัวเล็กๆ ท่ามกลางธรรมชาติ/จักรวาลอันยิ่งใหญ่ ในเวลาเดียวกันด้วย *วินิจฉัยแห่งเหตุผล* (judgement of reason) ของมนุษย์ ซึ่งเมื่อพิจาณาแล้วพบว่าตัวเขา อยู่ในสภาพแวดล้อมที่มีความปลอดภัย ที่ซึ่งพลังอันยิ่งใหญ่ทั้งหลายนั้นไม่สามารถมาทำให้มนุษย์สูญสลายหรือล้มหายตายจากไปได้ เมื่อนั้นความน่าพิศวง (ที่เกิดขึ้นภายในจิตใจของมนุษย์) จะกลายมาเป็นสิ่งที่ปลุกพลังที่ซ่อนอยู่ในจิตวิญญาณให้ลุกโชนขึ้นมา และทำให้เกิดความอิ่มเอิบและตราตรึงใจ จากแนวคิดดังกล่าว Kant ได้นำมาอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือพระผู้เป็นเจ้าที่ว่า *"สัตบุรุษผู้ชอบธรรมต้องมีความยำเกรงต่อพระผู้เป็นเจ้าโดยปราศจากความกลัวพระองค์" (Thus the virtuous man fears God without being afraid of him.)*[131]

---

* เทวภาพวิทยา หรือ ontotheology คือ ความพยายามในการอธิบายความของ ความเป็น (being) ของพระผู้เป็นเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ด้วยการเชื่อมโยงหลักการและเหตุผลต่างๆเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างหลักการทางเทวทิยา (theology) และอภิปรัชญา (metaphysic) เข้าไว้ด้วยกัน

* ในปัจจุบันทั้งในวงการศิลปะและปรัชญาก็ยังไม่ได้ข้อสรุปที่ดีพอที่จะแปลความหมายของ Sublime ออกมาอย่างครบถ้วน ในงานวิชาการหลายชิ้นจึงเลือกที่จะใช้คำนี้ทับศัพท์ไปเลย แต่ทั้งนี้เนื่องจากมีนักวิชาการสายศิลปะบางกลุ่มแปลคำนี้ว่า "ความน่าพิศวง" ผู้วิจัยจึงขอหยิบคำนี้มาแทนที่คำว่า sublime เพื่อความสละสลวยของรูปประโยค

[130] Immanuel Kant, Critique of Judgement, trans. John Henry Bernand(New York: Hafner Publishing Co, 1966), 82.

[131] Ibid., 100.

Kant ยังได้แยกความรู้สึก *น่าสะพรึงกลัว (dread)* ออกจาก *ความน่าพิศวง (sublime)* โดยเขาเชื่อว่าการที่มนุษย์เกรงกลัวพระผู้เป็นเจ้าแต่ไม่สามารถพึงสังวรตนได้นั้น ก็ย่อมไม่ต่างจากที่มนุษย์กลัวพลังของธรรมชาติที่ยิ่งใหญ่จนรู้สึกถึงความไม่ปลอดภัย ซึ่งทำให้สภาวะของความรู้สึกน่าพิศวงไม่อุบัติขึ้น และสภาพดังกล่าวจะทำให้มนุษย์ตกอยู่ในความสะพรึงกลัวเพียงอย่างเดียว โดยที่มนุษย์ไม่สามารถชื่นชมหรืออิ่มเอิบไปกับสิ่งที่อยู่เบื้องหน้าได้

ในทางกลับกัน Kant ได้ระบุไว้ว่าการที่มนุษย์จะชื่นชมกับความศักดิ์สิทธิ์อันแสนยิ่งใหญ่หรือองค์พระผู้เป็นเจ้าได้นั้น จำเป็นต้องอาศัย *การใคร่ครวญอย่างสงบ (calm contemplation)* และการมี *จิตวินิจฉัยเสรี (free judgement)* เพื่อที่จะสามารถพึงสังวรตน และ พิจารณาอุปนิสัย (disposition) ให้เป็นที่ชอบธรรม (upright) และได้รับการยอมรับ (acceptable) ต่อหน้าพระผู้เป็นเจ้า รวมไปถึง *ความอ่อนน้อมถ่อมตน (humility)* และสำนึกต่อบาป ซึ่งจะเป็นสิ่งปลดปล่อยมนุษย์ออกจากความหวาดกลัวในพลังอันยิ่งใหญ่ และ มีความพร้อมที่จะเผชิญหน้ากับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ / พระผู้เป็นเจ้าที่อยู่เบื้องหน้า ได้อย่างปีติสุขและอิ่มเอิบใจ[132]

สังเกตได้ว่าการวิเคราะห์ของ Kant ให้ความสำคัญกับ *การรู้สึกตัว* หรือ *การพึงสังวรตน* (self-estimation) ซึ่งกระบวนการทางจิตในลักษณะดังกล่าว เป็นไปในรูปแบบของ *ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดย*มนุษย์จำเป็นต้องมี *การวินิจฉัย (judgement)* ถึงความต่ำต้อยของตนเองอย่าง *มีเหตุผลและใคร่ครวญ* ในขณะที่การวิเคราะห์ของ Otto ซึ่งเป็นนักปรัชญาและนักเทววิทยารุ่นหลัง ได้กล่าวถึงแนวคิดเรื่องความน่าพิศวงไว้ว่า ความพิศวง (sublime) และ ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ (numinous) นั้น แม้จะมีจุดที่ *คล้ายคลึงกัน* แต่ในเวลาเดียวกันก็มีจุดที่ *แตกต่างกัน* ออกไป *"ความรู้สึกเชิงศาสนานั้นมิใช่อย่างเดียวกันกับความรู้สึกเชิงสุนทรียภาพ และแน่นอนว่า 'ความน่าพิศวง' นั้นเป็นไปในเชิงสุนทรียภาพเช่นเดียวกับคำว่า 'สวยงาม'"*[133]

แต่ถึงกระนั้น Otto ก็เห็นว่าทั้ง *ความศักดิ์สิทธิ์ (numinous)* และ *ความน่าพิศวง (*ตามแนวคิดของ Kant) มีจุดร่วมกันบางประการ ได้แก่

1. ประการแรก คือ ทั้งสองสิ่งนี้ต่างก็เป็นสิ่งเร้นลับ *"ที่ไม่สามารถเปิดเผย/คลี่คลาย (that cannot be unfolded) หรืออธิบายได้ (unauswickelbar)"*

2. ประการที่สอง คือ ทั้งความศักดิ์สิทธิ์และความน่าพิศวง ต่างกระทำต่อจิตของมนุษย์ในลักษณะเดียวที่เป็น *คู่ผสาน* เช่นเดียวกัน โดย Otto บรรยายไว้ว่า *"...ในแง่หนึ่งมันทำให้เราสะพรึงกลัว (daunting) แต่ในขณะเดียวกันก็ดึงดูด (attracting) เราเข้าไปอยู่ในความประทับใจ, มันกดเราลงให้ต่ำต้อยลง (humble) และในขณะเดียวกันก็ยกระดับ (exalt) จิตใจของเราให้สูงขึ้น, มันทั้งจำกัด (circumsrcibe) เราและปลดปล่อย (extent) เราออกจากขอบเขตของตัวเรา, และในแง่หนึ่งก็ทำให้เรารู้สึกหวาดกลัว (fear) แต่ในอีกแง่หนึ่งก็ทำให้เรารู้สึกเบิกบาน (rejoice)"*[134]

---

[132] Ibid., 103.

[133] Rudolf Otto, The Idea of the Holy, 42.

[134] Ibid., 42-43.

ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าทั้ง Kant และ Otto ต่างก็มีจุดร่วมของการวิเคราะห์ซึ่งนำไปสู่ *บทสรุป* ในจุดเดียวกันก็คือ *ความอ่อนน้อมถ่อมตน* หรือ *Humility (*ซึ่งในกรณีของ Otto ใช้คำว่า *ความอ่อนน้อมถ่อมตนในเชิงศาสนา หรือ religious humility)*[135] อันเป็นผลที่เกิดจากการเผยแสดงตัวของความศักดิ์สิทธิ์ ผ่าน*ความสะพรึงอันน่าเกรงขาม (tremenda majestas)* ที่ทรงพลังและยิ่งใหญ่เสียจนมนุษย์ต้องหันมองกลับพิจารณาตนเอง และ สำนึกถึงความต่ำต้อยเสมือนหนึ่งดังเถ้าธุลี (dust and ashes) ของตน[136]

กระบวนการดังกล่าวนี้ Otto นิยามว่าเป็น *การลดทอนคุณค่าของตน (self-depreciation)* ซึ่งถือว่าเป็นหัวใจสำคัญที่สุดของความเร้นลับ (mysticism) ของความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ ดังคำอธิบายที่ว่า

> *"...การพึงสังวรตน (the estimation of self) พึงสังวรความเป็นตัว 'ฉัน' ซึ่งเป็นเพียงบางสิ่งที่มิได้สมบูรณ์แบบและมิได้เป็นสิ่งเที่ยงแท้ หรือแท้ที่จริงเป็นเพียงแค่สิ่งไร้ค่า (mere nullity) เท่านั้น ซึ่งการลดทอนคุณค่าของตนนั้น จำเป็นต้องอาศัยส่วนที่มาเติมเต็ม ซึ่งก็คือการฝึกฝนที่จะปฏิเสธกิเลส/ความลุ่มหลงในตนเอง (delusion of selfhood) จนนำไปสู่การทำลายอัตตาตัวตน (annihilation of self)"*[137]

นอกจาก Kant และ Otto แล้ว Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ค.ศ.1770-1830) ก็เป็นอีกผู้หนึ่ง ที่นำเอาประเด็นดังกล่าวไปวิเคราะห์ลงไปในสิ่งที่เป็นรูปธรรมที่จับต้องได้ โดย Hegel ได้ระบุว่า การทำลายตัวตนอันนำมาซึ่งความอ่อนน้อมถ่อมตนของมนุษย์ต่อหน้าพระผู้เป็นเจ้า สามารถเห็นได้อย่างชัดเจนในบทกวีของชาวฮีบรูในอดีต (ในที่นี้หมายถึงพระคัมภีร์บทสดุดี หรือ Psalm) ซึ่งมักจะบรรยายถึงความต่ำต้อยของมนุษย์ต่อหน้าพลานุภาพอันยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า

เมื่อนำแนวคิดทั้งหมดมาวิเคราะห์เปรียบเทียบจะเห็นได้ว่า ทั้ง *ความน่าพิศวง* (sublime) ของ Kant, *ความน่าสะพรึงและตราตรึงอันเร้นลับ* (mysterium tremendum et fascinans) ของ Otto และการพรรณนาถึงบทสดุดี (Psalm) ของ Hegel ทั้งหมดล้วนแต่มีจุดเด่นที่เชื่อมโยงกันก็คือ *"การทำลายความเป็นตัวตน/อัตตา" (self-annihilation)* ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ได้ปรากฏอยู่ในงานศิลปะในทางศาสนามาตั้งแต่โบราณ

3.2.2 ความศักดิ์สิทธิ์กับการแสดงออกในเชิงศิลปะและสถาปัตยกรรม

ตั้งแต่โบราณแล้วที่สถาปัตยกรรมทางศาสนาได้แสดงให้เห็นถึง *ความน่าพิศวงแห่งความศักดิ์สิทธิ์* มาโดยตลอด ศิลปิน/ช่าง/นักออกแบบในอดีตได้รังสรรค์และคิดค้นเทคนิคต่างๆ นานาที่นำมาใช้ในการออกแบบ จนทำให้เกิดเป็นสถาปัตยกรรมที่มีคุณลักษณะเฉพาะที่ทำให้ผู้พบเห็นเกิดความรู้สึก *สะพรึง* หรือ *พิศวง* ในขณะเดียวกันก็อิ่มเอิบไปกับบรรยากาศที่ส่งเสริมความเชื่อความศรัทธาไปพร้อมกัน บางแห่งปรากฏเป็นอาคารที่เต็มไปด้วยรูปปั้นสิ่งมีชีวิตแปลกประหลาดในตำนาน คัมภีร์ทางศาสนา หรือมาจากความเชื่อท้องถิ่นที่ผสมผสานเข้ากับความเชื่อในศาสนาที่มาเผยแพร่ในภายหลัง, บางแห่งเต็มไปด้วยรูปเขียนสีสันสดใส มีทั้งที่งดงามวิจิตร

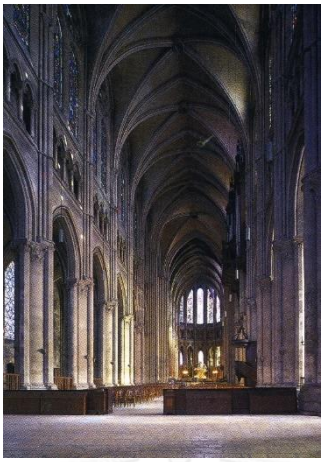
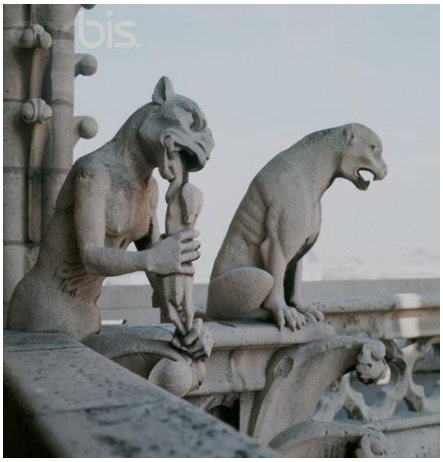
---

[135] Robert Ranulph Marett, "The Birth of Humility," in The Threshold of Religion(London: 1914).

[136] Rudolf Otto, The Idea of the Holy, 20.

[137] Ibid., 21.

และมีทั้งที่น่าสะพรึง ซึ่งทั้งหมดต่างก็เป็นเรื่องราวในศาสนาทั้งสิ้น, บางแห่งเป็นสถาปัตยกรรมที่มีขนาดใหญ่โตสูงเสียดฟ้า บางแห่งก็เงียบสงัดวังเวงและดูเหมือนมีมนต์สะกด บางแห่งมืดสลัวและมลังเมลืองไปด้วยความระยิบระยับของแสงที่ปรากฏอยู่ท่ามกลางความมืดเหล่านั้น เป็นต้น

ภาพที่ 3.43 (ซ้าย) Façade ของ Sagrada Familia ในประเทศสเปน โดยสถาปนิก Antonio Gaudi
ภาพโดย Mstyslav Chernov (ที่มา: en.wikipedia.org/wiki/Sagrada_Fam%C3%ADlia)
ภาพที่ 3.44 (กลาง) บรรยากาศอันเร้นลับภายใน Chartres Cathedral ในเมือง Chartres ประเทศฝรั่งเศส
(ที่มา: youmaybewandering.com/2013/05/voyage-de-jour-chartres.html)
ภาพที่ 3.45 (ขวา) รูปปั้น Gargoyle บนหลังคาโบสถ์ Notre-dame de Paris ภาพโดย Paul Almasy
(ที่มา: corbisimages.com/stock-photo/rights-managed/AL013844/detail-of-two-gargoyles-from-gargoyle-sculptures)

คุณลักษณะของ *ความน่าพิศวง* อันนำมาซึ่ง *ความสะพรึง* และ *ตราตรึงใจ* เช่นนี้ ยังพบเห็นได้ในหลายๆความเชื่อทั่วทุกมุมโลก ไม่เฉพาะในคริสต์ศาสนาหรือศาสนาตระกูลยูดายเท่านั้น ตัวอย่างเช่น *โพธนาถเจดีย์ (Boudhanath)* ในเมืองกัทมันดุ ประเทศเนปาล ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมทรงสถูปที่มีความสูงถึง 36 เมตร เจดีย์แห่งนี้เป็นสัญลักษณ์แสดงถึงคติจักรวาลของชาวพุทธซึ่งประกอบไปด้วยสวรรค์ทั้งหมด 13 ชั้น[138] ด้วยขนาดที่ใหญ่โตของสถูปสีขาว ประกอบกับยอดของสถูปในชั้นบัลลังก์ที่เป็นทรงสี่เหลี่ยม ซึ่งมีภาพวาดดวงตาขนาดใหญ่ ซึ่งชาวพุทธทิเบตเชื่อว่าสัญลักษณ์สื่อถึงดวงตาของ *พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร (Avalokitesvara)* ซึ่งที่มาของดวงตาก็มาจากชื่อ *อวโลกิเตศวร* ซึ่งแปลว่า *พระผู้เป็นเจ้าผู้มองลงมา(ยังโลก)*[139] ด้วยความเมตตาที่มีต่อสรรพสัตว์ซึ่งยังวงเวียนอยู่ในสังสารวัฏ เมื่อบรรดาศาสนิกชนได้มายืนต่อหน้าสถูปและดวงตาคู่นี้ ก็เสมือนว่าได้อยู่เบื้องหน้าของพระโพธิสัตว์ผู้ยิ่งใหญ่ ผู้ซึ่งมองเห็นทะลุไปยังทุกสรรพสิ่งนั่นเอง

อีกตัวอย่างหนึ่งก็คือ *พระราชวังโปตาลา (Potala)* ในเมืองลาซา ที่ราบสูงทิเบต ที่ซึ่งเป็นที่ประทับขององค์ดาไลลามะ ผู้นำสูงสุดทางจิตวิญญาณของชาวทิเบต ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรที่อวตารมา

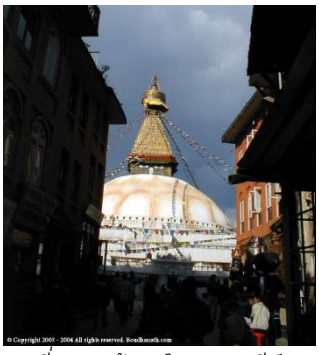
---

[138] Caroline Humphrey and Piers Vitebsky, Sacred Architecture(New York: Little Brown & Co., 1997), 23.

[139] Alexander Studholme, The Origins of Om Manipadme Hum(New York: State University of New York Press, 2002), 57.

อยู่ในร่างของมนุษย์ เพื่อที่จะชักนำบรรดาสัตว์โลกไปสู่เส้นทางแห่งการหลุดพ้นจากสังสารวัฏ ดังนั้นเวลาที่ชาวทิเบตมองไปยังพระราชวังแห่งนี้ ก็เปรียบเสมือนได้ระลึกถึงการดำรงอยู่ของพระโพธิสัตว์

แม้ว่าสถูปซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่แสดงคติสัญลักษณ์ทางจักรวาล และเชื่อกันว่าเป็นสถานที่บรรจุพระบรมสาริกธาตุ (Relic) ของพระกัสสปพุทธเจ้า (ซึ่งเป็นพระพุทธเจ้าองค์ที่สาม) กับ พระราชวังโปตาลา ในฐานะที่พักอาศัยขององค์ดาไลลามะ ซึ่งตั้งตระหง่านอยู่บนยอดเขาโปตาลากะ จะมีคุณลักษณะทางสถาปัตยกรรม รูปทรง และการใช้งานที่แตกต่าง แต่ล้วนมีจุดประสงค์อย่างเดียวกันคือ เป็นที่เคารพสักการะของบรรดาพุทธศาสนิกชน เป็นสถาปัตยกรรมที่เป็นเครื่องหมายสะท้อนถึงธรรมะของพระพุทธเจ้าและความเมตตาของพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร เช่นเดียวกัน และจากขนาดอันใหญ่โตและสัญลักษณ์ทางศาสนาที่เชื่อมโยงกับจิตใจ ได้ทำให้บรรดาศาสนิกชนผู้มาเยือนหรือมาแสวงบุญ ต่างพากันเกิดความน่าพิศวงและน่าสะพรึง จนกระทั่งตระหนักได้ว่าตนเองอยู่เบื้องหน้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (ที่ยิ่งใหญ่เสียจนตนเองมิอาจเปรียบเทียบได้) ดังเช่น ซุนหงอคง (Sun Wukong) จากตำนานเรื่องไซอิ๋ว ที่แม้จะกระโดดไปไกลสุดขอบสวรรค์ด้วยความอหังการเพียงใด สุดท้ายก็พบว่าตนเองนั้นไม่ได้ไปไหนไกล เกินกว่าบนฝ่ามือของพระโพธิสัตว์[140]



ภาพที่ 3.46 (ซ้าย) โพธนาถเจดีย์ (Boudhanath) จากมุมมองบนถนนรอบเจดีย์
ภาพที่ 3.47 (กลาง) ดวงตาบนผนังชั้นบัลลังก์ของโพธนาถเจดีย์
ภาพที่ 3.48 (ขวา) ชาวทิเบตทำการกราบแบบอัษฎางคประดิษฐ์ (Prostration) ต่อหน้าพระราชวังโปตาลา
(ที่มาภาพซ้าย: boudhanath.com) (ที่มาภาพกลาง: /www.travelphotogallery.net)
(ที่มาภาพขวา: thinkingdr.files.wordpress.com/2010/10/potala-prostrations.jpg)

การตระหนักรู้ ดังกล่าวนี้ได้นำไปสู่ *การทำลายอัตตาตัวตน* ดังที่ได้กล่าวไปก่อนหน้านี้ และนี่คือบทบาทของ *ความน่าพิศวง* ที่ผู้ออกแบบ-ก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนาในอดีต ได้ทิ้งไว้ให้เป็นประจักษ์พยานสืบเนื่องแก่คนรุ่นหลัง ความน่าพิศวงสามารถพบเห็นได้ในสรรพสิ่งรอบตัวมนุษย์ ดังนั้นความน่าพิศวงจึงมิใช่ความศักดิ์สิทธิ์ แต่ความน่าพิศวงนั้นเปรียบเสมือน *บันไดแห่งสภาวะจิต* ที่นำไปสู่ความศักดิ์สิทธิ์ได้ แต่ทั้งนี้ก็มิใช่ว่ามนุษย์ทุกคนที่พบเจอกับความน่าพิศวง แล้วจะสามารถรับรู้ถึงความศักดิ์สิทธิ์ได้เหมือนกัน ณ จุดนี้เองที่ *สัญลักษณ์* ได้เข้ามาทำหน้าที่ประหนึ่ง *หางเสือ* ที่คอยกำกับและชักนำจิตใจให้มุ่งไปสู่หนทางแห่งศาสนา

---

[140] Wu Cheng'en, The Journey to the West, trans. William John Francis Jenner(Beijing: Foreign Languages Press, 1955).

Rudolf Otto ได้นิยามถึงกระบวนการปรากฏขึ้นของความศักดิ์สิทธิ์ว่ามีลักษณะ *"ถูกส่งผ่านจากจิตไปสู่จิต" (be transmitted from mind to mind)* โดยที่การส่งผ่านที่ว่านี้ มิใช่การส่งผ่าน ดังเช่นที่เราเข้าใจตามศัพท์ทั่วไปและการส่งผ่านดังกล่าวนี้ *"ไม่อาจจะถูกสอน (be taught) ได้ แต่จำเป็นต้อง ถูกทำให้ตื่นขึ้น (be awakened) จากภายในจิตวิญญาณ"*[141] Otto ยังได้อธิบายเพิ่มเติมว่า แม้ว่าตัวความน่าพิศวง (sublime) เองจะไม่ใช่ความศักดิ์สิทธิ์ก็ตาม แต่ก็มีความใกล้เคียงกับความศักดิ์สิทธิ์เป็นอย่างมาก

โดย Otto ได้พยายามแสดงตัวอย่างที่เชื่อมโยงระหว่างความน่าพิศวงที่เกิดขึ้นในงานศิลปะซึ่งนำไปสู่ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ไว้หลายประการ ซึ่งคุณลักษณะสำคัญสามประการที่ Otto อธิบายมาก็คือ

1) ความมืด (darkness)

2) ความเงียบสงัด (silence)

3) ความว่าง (emptiness)

คุณลักษณะทั้งสามประการนี้ ถูกบรรยายให้เห็น ผ่านภาพของสถาปัตยกรรม Gothic ที่มีขนาดใหญ่โตและปกคลุมด้วยเงามืดตลอดทั้งภายในอาคาร เมื่อยามที่แสงสว่างจากภายนอกอาคารสาดส่องเข้ามาภายในอาคาร ด้วยคุณลักษณะอันใหญ่โตของอาคารที่มืดมิด ได้ทำให้แสงที่สาดส่องแสงเข้ามาภายในอาคารเกิดความมลังเมลืองระยิบระยับเปล่งประกายขึ้นท่ามกลางความมืดที่ล้อมรอบพื้นที่ภายใน ประกอบกับเส้นสายทางสถาปัตยกรรมที่เกิดจากโครงสร้างอาคารส่วนของเสาที่พุ่งทะยานขึ้นไปรับโครงสร้างหลังคาโค้ง (vault) ซึ่งอยู่เบื้องบน ประหนึ่งว่าผู้เข้าไปภายในอาคารได้เข้าไปอยู่ในพื้นที่เปิดโล่งในป่า (forest glade)[142] หรือเดินผ่านเข้าไปในอุโมงค์ต้นไม้ (forest tunnel) ก่อนจะเข้าสู่ป่าศักดิ์สิทธิ์ (sacred grove) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในระดับต้นแบบแต่ครั้งโบราณกาลของมนุษย์ในหลายวัฒนธรรมและความเชื่อ

นอกจากทั้งความมืดที่ปกคลุมอยู่ภายในอาคาร และ ความมืดที่เกิดจากร่มเงาในรายละเอียดขององค์ประกอบภายนอกของตัวอาคาร ที่ทำให้เกิดมิติซ่อนเร้นซึ่งส่งผลต่อจิตใจของผู้พบเห็นให้เกิดความรู้สึกชะงักงันและอยากเข้าไปค้นหาสิ่งที่ซ่อนอยู่ภายในความมืดนั้นแล้ว คุณลักษณะสำคัญอีกประการก็คือ *ความเงียบสงัด (silence)* ซึ่งความเงียบดังกล่าวนี้มิใช่ลักษณะของการปราศจากเสียง ตามความหมายในเชิงตัวอักษรเท่านั้น แต่ยังหมายรวมถึงความเงียบอันก่อให้เกิด *"ความสงบนิ่ง"* (ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษคำว่า "stillness" หรือ "tranquility") ภายในจิตใจ ซึ่งสามารถเกิดขึ้นได้ทั้งจากเสียงที่ดังกังวานอย่างต่อเนื่อง อย่างบทเพลงประสานเสียงภายในโบสถ์โกธิคอันสูงตระหง่าน หรือบทสวดมนต์ในวิหารพราหมณ์ หรือบทสวดมนต์ของพระภิกษุในโบสถ์หรืออารามที่ปิดล้อม ซึ่งถูกออกแบบให้มีการสะท้อนเสียงไปมา จนผู้ที่เข้าไปภายในรู้สึกได้ถึงความก้องกังวานของเสียงที่ต่อเนื่อง ตลอดเวลาที่บทเพลงหรือบทสวดนั้นถูกขับกล่อมอยู่ในสถานที่แห่งนั้น เป็นต้น

ความสงบนิ่ง+สงบเงียบนี้ตรงกับข้อความในคัมภีร์ไบเบิ้ลหลายตอน เช่น

---

[141] Rudolf Otto, The Idea of the Holy, 60.

[142] Ibid., 65.

"แต่พระยาห์เวห์สถิตในพระวิหารบริสุทธิ์ของพระองค์ จงให้ทั่วทั้งแผ่นดินโลกสงบนิ่งต่อพระพักตร์พระองค์เถิด" (But the LORD is in his holy temple: let all the earth keep silence before him.) (อาบากุก 2: 20) *หรือ "จงนิ่งเสีย และรู้เถิดว่า เราคือพระเจ้า เราเป็นที่ยกย่องท่ามกลางบรรดาประชาชาติ เราเป็นที่ยกย่องในแผ่นดินโลก" (Be still, and know that I am God: I will be exalted among the heathen, I will be exalted in the earth.)* (สดุดี 46: 10) *หรือ "บรรดามนุษย์เอ๋ย จงนิ่งสงบอยู่ต่อพระยาห์เวห์ เพราะว่าพระองค์ทรงลุกขึ้นและเสด็จจากที่ประทับอันบริสุทธิ์ของพระองค์แล้ว" (Be still before the LORD, all mankind, because he has roused himself from his holy dwelling)* (เศคาริยาห์ 2: 13)

ภาพที่ 3.49 (ซ้ายบน) พื้นที่เปิดโล่งภายในป่า (Forest Glade) โดย Zalia 13 (deviantart's user)
(ที่มา: http://zalia13.deviantart.com/art/forest-glade-178234812)
ภาพที่ 3.50 (ขวาบน) อุโมงค์ต้นไม้ที่ Gormanstown College, Co Meath, Ireland โดย Martina Fagan
(ที่มา: http://www.photobotos.com/tunnel-of-trees-martina-fagan/)
ภาพที่ 3.51 (ซ้ายล่าง) ส่วน nave ในวิหาร Saint-Maximin-la-Sainte-Baume ประเทศฝรั่งเศส
(ที่มา: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/STmaximin-Solitude.jpg)
ภาพที่ 3.52 (ขวาล่าง) ระเบียงคด (cloister) ภายในวิหาร Salisbury ประเทศอังกฤษ ซึ่งสร้างในศตวรรษที่ 13
(ที่มา: http://lookuparchitecture.com/historygothic.htm)

คุณลักษณะที่สื่อถึงบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์ประการสุดท้ายที่ Otto พรรณนาถึงก็คือ *ความว่าง* ซึ่ง Otto ได้ยกแนวคิดเรื่อง *ความน่าพิศวง (Sublime)* ของ Kant มาอธิบายในเรื่องดังกล่าว โดยบรรยายถึงความว่างอันยิ่งใหญ่ในธรรมชาติ เช่น ทะเลทรายหรือทุ่งหญ้าสเตปป์ ซึ่งกว้างใหญ่ไร้ขอบเขต ซึ่งแม้แต่ชาวตะวันตกก็ยัง

สามารถรับรู้ความรู้สึกที่เชื่อมโยงกับความศักดิ์สิทธิ์ (numinous) ไปพร้อมกันกับความน่าพิศวงเหล่านี้ได้ (ในกรณีนี้ Otto ต้องการสื่อว่าความรู้สึกถึงความน่าพิศวงที่เชื่อมโยงกับความศักดิ์สิทธิ์นั้น มีลักษณะที่เป็นสากลร่วมกันในมนุษยชาติ) หรือ ในสถาปัตยกรรมจีนอย่าง สุสานราชวงศ์หมิง ซึ่งใช้การจัดพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรมให้เกิดการโอบล้อมเป็นลาน หรือ การทิ้งระยะระหว่างตัวอาคารกับประตูทางเข้า โดยจัดภูมิสถาปัตยกรรมให้มีความสงบนิ่งและสะกดผู้คนให้รู้สึกได้ถึง *ความว่าง* อันยิ่งใหญ่ ซึ่งเป็นผลลัพธ์ของการเข้าใจ “ภูมิ” ของสิ่งที่เป็นนามธรรม และใช้สถาปัตยกรรมถ่ายทอดออกมา โดยใช้หลักการ *สร้างให้น้อยแต่ให้ผลลัทธ์ที่มาก* โดยไม่เบียดบังสิ่งอื่นโดยรอบ แต่ทำให้สิ่งที่ซ่อนเร้นปรากฏขึ้นมาสู่โลกมนุษย์ และบันดาลให้เกิดความสงัดในสถาปัตยกรรม

จากข้อมูลทั้งหมดในบทที่ 3 แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงจากความหมายการดำรงอยู่ของจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์ และมนุษย์ผู้ที่มีภารกิจในการเปลี่ยนตนเองให้กลายเป็นวีรบุรุษหรือผู้ศักดิ์สิทธิ์ซึ่งได้รับพลังเทียมเทพ เรื่องราวและเหตุการณ์การเดินทางเข้าสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ได้ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นพิธีกรรมในทางศาสนา โดยอาศัยงานศิลปะและสถาปัตยกรรม ที่ช่วยส่งเสริมบรรยากาศ และปลุกเร้าอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ให้เกิดสภาวะของความรู้สึกอันเร้นลับ น่าพิศวง น่าสะพรึง ตราตรึงใจ ซึ่งช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์เข้าสู่สภาวะที่เรียกว่า *สภาวะของความศักดิ์สิทธิ์*

ภาพที่ 3.53 บรรยากาศของหลุมฝังศพราชวงศ์หมิงในเมืองต่างๆ ซึ่งแสดงที่ว่างอันไพศาลซึ่งให้ความรู้สึกน่าพิศวงและสะกดผู้คน (ที่มาภาพซ้ายบน: http://www.youlinmagazine.com/) (ที่มาภาพขวาบน: http://www.chinatourguide.com/) (ที่มาภาพซ้ายล่างและขวาล่าง: http://www.visitourchina.com/)

บทที่ 4
องค์ประกอบในการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ในเชิงปรากฏการณ์วิทยา (Phenomenological Aspect)

เนื้อหาในบทที่ 3 ได้แสดงให้เห็นถึง องค์ประกอบในการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในเชิงภววิทยา ซึ่งอธิบายถึงสภาวะความเป็น (state of being) ที่มีลักษณะเป็น *นามธรรม (abstract)* ในขณะที่บทที่ 4 จะเป็นการกล่าวถึง องค์ประกอบในการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ในเชิงปรากฏการณ์วิทยา ซึ่งเกิดจาก *รูปธรรม (concrete)* ที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นมา เพื่อใช้เป็นสะพานที่ทอดไปสู่เป้าหมายเชิงนามธรรม โดยที่การวิเคราะห์องค์ประกอบที่ทำให้เกิดมิติศักดิ์สิทธิ์ในบทที่ 3 ได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของ *กระบวนการทำให้ศักดิ์สิทธิ์ (divinization)* อันเป็นสาระสำคัญอย่างหนึ่งในทางศาสนา ซึ่งซ่อนอยู่ในโครงสร้างตำนานระดับต้นแบบ

กระบวนการดังกล่าวถือเป็น *การเปลี่ยนสภาวะทางจิตวิญญาณ (spiritual transformation*) ที่จะช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์ให้เข้าสู่ *อีกระนาบของความจริง (other plane of existence)* ซึ่งกระบวนการดังกล่าวนี้จะถูกทำให้ปรากฏผ่าน *พิธีกรรม (Ritual)* ซึ่งเป็นตัวแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับเรื่องราวอันศักดิ์สิทธิ์ที่ปรากฏขึ้นในตำนาน และเป็น *กระบวนการในการเชื่อมต่อ (process of mediating)* ที่ช่วยเปิดมิติทั้งด้านพื้นที่และเวลาของ *ระนาบของความจริงอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred reality)* ให้ปรากฏขึ้นซ้อนทับกับระนาบของความจริงที่ปรากฏในทางกายภาพ (ภายใต้การรับรู้ของมนุษย์)

พิธีกรรมเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับ *พื้นที่* และ *เวลา* เสมอ เพราะพิธีกรรมมิใช่เป็นเพียงนามธรรมที่มิอาจจับต้องได้หรือหลบซ่อนอยู่ภายในจิตของมนุษย์ แต่พิธีกรรมคือ *ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจริง (real phenomenon)* โดยมีระเบียบแบบแผน ขั้นตอน และจุดหมาย และมีการเข้าไปครอบครองพื้นที่และเวลา ซึ่งช่วยแยกสภาวะของ *ความศักดิ์สิทธิ์ (sacred)* ออกจาก *โลกียสภาวะ (profane*) อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การสร้างสรรค์สภาพแวดล้อมให้เหมาะสมกับพิธีกรรม

ในการประกอบพิธีกรรม มนุษย์ต้องมีการเตรียมตัวเพื่อเข้าสู่พิธีกรรมเสมอ ไม่ว่าจะในแง่ของพื้นที่และเวลา Leo Vinci ได้กล่าวถึงความสำคัญของการเตรียมตัวเพื่อเข้าสู่พิธีกรรมไว้ในงาน Incense: Its Ritual Significance, Use and Preparation (1980) ได้อย่างอย่างสนใจ โดย Vinci ได้ใช้คำว่า *Atmosphere* หรือ *บรรยากาศ* ซึ่งบรรยากาศในที่นี้มิได้หมายถึงชั้นบรรยากาศที่ห่อหุ้มโลก แต่หมายถึง *บรรยากาศแห่งจิต (atmosphere of mind)* ที่เกิดจากการแปรเปลี่ยนสภาพแวดล้อมทางกายภาพ ซึ่งส่งผลต่อสภาวะจิตของมนุษย์

ตัวอย่างเช่น ปลาที่ใช้เหงือกในการหายใจเอาออกซิเจนในน้ำเข้าไปในร่างกาย ซึ่งแม้ว่ามนุษย์และปลาจะใช้ออกซิเจนเหมือนๆ กัน แต่ *บรรยากาศ* ที่ปลาใช้อาศัยก็มิใช่บรรยากาศเดียวกับที่มนุษย์อาศัยอยู่ ซึ่งถ้าเรานำปลาขึ้นมาบนบก ไม่นานปลานั้นก็จะขาดอากาศและตายไป หรือแม้ว่าเราจะนำปลามาใส่ในน้ำที่เตรียมไว้ในตู้เลี้ยง เราก็ยังต้องมีการเตรียมน้ำเหล่านั้นให้มีระดับออกซิเจนและคลอรีนที่เหมาะสมต่อการดำรงอยู่ของปลา

ไม่ว่าจะเป็นการเพิ่มออกซิเจน หรือ การปลูกต้นไม้น้ำที่ช่วยผลิตออกซิเจน เช่นเดียวกันกับมนุษย์ เมื่อมนุษย์จะไปในสถานที่เช่น ใต้ทะเลลึก หรือ อวกาศ มนุษย์เองก็ต้องเตรียมตัวที่จะนำ *บรรยากาศ* ติดไปด้วยเสมอ ไม่ว่าจะเป็นถังออกซิเจนผ่านเครื่องช่วยหายใจ, ยานอวกาศที่ปรับอุณหภูมิและความดัน เพื่อช่วยในการดำรงชีวิต[143]

ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่า *การเข้าสู่สภาวะ* ใดก็ตามนั้น จำเป็นต้องมีการเตรียมบรรยากาศที่เหมาะสม เช่นเดียวกันกับพิธีกรรมที่จำเป็นต้องมีการเตรียมตัวที่เหมาะสมสำหรับการนำพามนุษย์เข้าสู่สภาวะอันศักดิ์สิทธิ์ โดยทั่วไปพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์และเป็นมงคลนั้นก็จะไม่มาจัดขึ้นในสถานที่ไม่เป็นมงคล เช่นเดียวกัน การเตรียมบรรยากาศให้เหมาะสมกับพิธีกรรม จึงถือเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับสถาปัตยกรรม เพราะสถาปัตยกรรมได้ทำหน้าที่ในฐานะเครื่องมือที่ช่วยสนับสนุนพิธีกรรมมาโดยตลอด

สถาปัตยกรรมทางศาสนาในฐานะส่วนหนึ่งของพิธีกรรม

สถาปัตยกรรมมทำหน้าที่ในการรองรับ *กิจกรรม* ของชีวิตมนุษย์ในทุกด้าน ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลก หากจะกล่าวถึงสถาปัตยกรรมทางศาสนาในแง่ประโยชน์ใช้สอยว่าเป็น *"สถาปัตยกรรมทำหน้าที่เตรียมบรรยากาศและสภาพแวดล้อมเพื่อรองรับพิธีกรรมทางศาสนา"* แต่ถึงกระนั้นจุดแตกต่างที่แยกระหว่างบรรยากาศที่เกิดขึ้นในพิธีกรรมทางศาสนา และ *กิจกรรมทางโลกียะ* ซึ่งเห็นได้เด่นชัด ก็คือ

1. พิธีกรรมเกี่ยวข้องกับการสร้างความจริงอีกระนาบ (other plane of existence) ที่สัมพันธ์กับจินตภาพของโลก/จักรวาล (imago mundi) ที่ดำรงอยู่ในเรื่องราวทางศาสนา
2. พิธีกรรมมีสาระสำคัญอยู่ที่การเปลี่ยนสภาวะหรือยกระดับจิตของมนุษย์ให้เข้าสู่ความจริงในทางศาสนา โดยอาศัยอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดจากการมีส่วนร่วมโดยตรงในพิธีกรรม

ด้วยสาเหตุนี้จึงทำให้ *พิธีกรรม (ritual)* มีความแตกต่างกับ *กิจกรรม (activity)* ในทางโลกียะ ซึ่งหัวใจสำคัญนี้ได้ส่งผลต่อการดำรงอยู่ของสภาพแวดล้อมสร้างสรรค์หรือสถาปัตยกรรมทางศาสนา ที่ไม่เพียงแต่ต้องทำหน้าที่รองรับบทบาทของพิธีกรรมในแง่ประโยชน์ใช้สอยทางกายภาพเท่านั้น แต่รวมถึงการทำหน้าที่เป็นสภาพแวดล้อมที่ช่วยในการ *เปลี่ยนสภาวะจิตมนุษย์* ให้เข้าสู่ความจริงอันศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนาด้วย

กรณีนี้สามารถอุปมาได้ดั่ง ถ้วยชาที่ใช้ในพิธีชงชาของจีนหรือญี่ปุ่น ซึ่งให้ความสำคัญกับถ้วยชาในฐานะส่วนหนึ่งของพิธีชงชา ถ้วยชาที่ใช้นอกจากที่รองรับประโยชน์ใช้สอยในแง่ของการรองรับน้ำชาสำหรับใช้ดื่มแล้ว ถ้วยชายังมีลวดลายที่แตกต่างหลากหลาย บ้างก็เป็นลวดลายที่เกิดจากรอยนิ้วของช่างปั้น บ้างก็มีรอยแตกหรือบิ่นที่ช่างปั้นจงใจรังสรรค์มันขึ้นมา บ้างก็มีลักษณะผิวที่ขรุขระคล้ายกับธรรมชาติที่ยังไม่ได้ผ่านการนำมาตกแต่ง ทั้งหมดนี้เป็นความพยายามที่จะสื่อถึง *ความไม่สมบูรณ์* หรือ *ความไม่เที่ยง* ของสรรพสิ่งที่ดำรงอยู่ในธรรมชาติ ซึ่งในปรัชญาเซน ถือว่าความไม่เที่ยงและไม่สมบูรณ์ของสรรพสิ่ง เป็น *ความงดงาม* ที่เมื่อมนุษย์ได้

---

[143] Leo Vinci, Incense: Its Ritual Significance, Use and Preparation(New York: Samuel Weiser Inc. , 1980), 11.

พิจารณาอย่างใคร่ครวญแล้วก็จะทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียะ จนนำไปสู่ การเปลี่ยนสภาวะทางจิตวิญญาณที่ช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์ในท้ายที่สุด

ฉันใดก็ฉันนั้น สถาปัตยกรรมในฐานะ *ภาชนะ (vessel)* ที่รองรับพิธีกรรม ก็เปรียบเสมือนถ้วยชาที่ถูกใช้ในพิธีชงชา ซึ่งไม่เพียงรองรับประโยชน์ใช้สอยทางกายภาพ แต่ยังมีหน้าที่ *สื่อสารเชิงสัญลักษณ์* และหน้าที่ *เปลี่ยนสภาวะทางอารมณ์ความรู้สึก (emotional transformation)* และนำไปสู่การยกระดับจิตใจของมนุษย์ ดังเช่นที่ Emmanuel Kant ได้วิเคราะห์ไว้ในแนวคิดเรื่อง *ความน่าพิศวง (sublime)* และที่ Rudof Otto ได้วิเคราะห์ไว้ภายใต้แนวคิดเรื่อง *ความเร้นลับอันน่าสะพรึงและตราตรึงใจ*

ดังนั้นเมื่อจะทำการวิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนาใดก็ตาม จึงจำเป็นที่จะต้องวิเคราะห์ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่าง *พิธีกรรม* และ *สถาปัตยกรรม* (ในฐานะเครื่องมือที่ช่วยในการเปลี่ยนสภาวะจิต) ควบคู่กันไปเสมอ ความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้เองที่ Lindsay Jones นิยามว่าคือ *ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม (Ritual-Architectural Event)* ซึ่งเป็นการรับรู้พิธีกรรมและสถาปัตยกรรมไปพร้อมกัน

แต่ทั้งนี้พิธีกรรมแต่ละประเภทในแต่ละความเชื่อนั้นมีอยู่มากมาย ซึ่งสามารถจัดหมวดหมู่และแบ่งประเภทของพิธีกรรมได้หลากหลาย โดยในแต่ละพิธีกรรมล้วนแต่มีเนื้อหาและรายละเอียดที่แตกต่างกันไป ในขณะที่งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ที่เกิดขึ้นจากสถาปัตยกรรมทางศาสนา จึงไม่มุ่งเน้นไปที่การศึกษารายละเอียดของพิธีกรรมแต่ละประเภท แต่จะมุ่งเน้นไปที่การทำความเข้าใจมิติที่ซ่อนเร้นอยู่ภายใต้พิธีกรรมที่สามารถรับรู้ได้จากประสาทสัมผัสทาง *กายภาพ* ซึ่งนำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะทางอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งช่วย *ยกระดับจิตใจ* ของมนุษย์ ให้เข้าสู่การรับรู้ *ความจริงในอีกระนาบหนึ่ง (other planes of existence)* ซึ่งเป็น *ประสบการณ์ศักดิ์สิทธิ์อันเป็นอุตรภาวะ* ซึ่งเกิดขึ้นจากการที่มนุษย์เข้าไปมีประสบการณ์ร่วมกับพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมทางศาสนาเหล่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 การเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ภายใต้ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม (Ritual-Architectural Event) ผ่านประสาทการรับรู้ของมนุษย์

การเปลี่ยนสภาวะทางอารมณ์ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ เกิดขึ้นจากการรับรู้โลกที่แวดล้อมตัวมนุษย์ ในระหว่างที่เข้าไปมี *ประสบการณ์ร่วมกับ* ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม ก่อนที่การรับรู้ในเชิงสุนทรียภาพที่เกิดจากประสบการณ์เหล่านั้น จะช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์ให้เข้าสู่สภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นแล้วการจะทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม จึงมิใช่เพียงการพิจารณาเพียงแต่พื้นที่ว่างหรือรูปทรงทางสถาปัตยกรรมในเชิงสัญลักษณ์เท่านั้น แต่จำเป็นที่จะต้องพิจารณาประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ในพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรมโดยตรง ก่อนที่ *ประสบการณ์ในเชิงสุนทรียะ (artistic experience)* จะนำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะทางด้านอารมณ์ความรู้สึกที่ช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์

การทำความเข้าใจประสบการณ์ทางสุนทรียะที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมได้ก็ต้องอาศัย *ประสาทการรับรู้ของมนุษย์* เป็นพื้นฐานเสมอ โดยที่ประสาทสัมผัสที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมนั้น สามารถแบ่งออกได้ดังนี้

1) ประสาทรับรู้ทางการมองเห็น (Visual Perception),

2) ประสาทรับรู้ทางการได้ยินเสียง (Auditory Perception),

3) ประสาทรับรู้ทางการดมกลิ่น (Olfactory Perception),

4) ประสาทรับรู้ทางร่างกายและการเคลื่อนไหว (Haptic and Kinesthetic Perception)

หมายเหตุ: ประสาทการรับรู้ทางรสชาติ ถือว่าไม่เกี่ยวข้องกับการรับรู้สถาปัตยกรรม เพราะโดยทั่วไปมนุษย์มิได้เสพสถาปัตยกรรมทางรสชาติ

4.1.1 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการมองเห็น

การรับรู้ทางการมองเห็น (visual perception) ถือเป็นประสาทการรับรู้ที่เป็นพื้นฐานสำคัญในการรับรู้ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม มนุษย์ตั้งแต่โบราณกาลมีกระบวนการทางพิธีกรรมที่ทำให้คุณลักษณะของสิ่งที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม มีสภาพเหมาะสมกับการเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์อันเป็นอุตรภาวะ ตั้งแต่การเปลี่ยนสภาวะการมองเห็นที่เกิดขึ้นบนร่างกายของตนเอง เช่น การสักหรือการแต้มสีเป็นลวดลายที่สื่อถึงเรื่องราวในตำนาน ในระหว่างประกอบพิธีกรรม ไปจนถึงการแปลงสภาพของอุปกรณ์ และ สถาปัตยกรรม (ในฐานะสภาพแวดล้อมสร้างสรรค์) ที่เข้ามารองรับพิธีกรรมไปพร้อมๆ กัน

การแปลงสภาพจากโลกียะไปสู่สภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ ผ่านการรับรู้ทางสายตาขั้นพื้นฐานที่สุดก็คือการรับรู้ผ่านรูปทรงและพื้นที่ซึ่งมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น การวาดภาพมณฑลจักรวาล (Mandala) ของพุทธศาสนานิกายวัชรยานในทิเบต ซึ่งถูกวาดขึ้นมาอย่างประณีตจากเม็ดทรายสีต่างๆ โดยกระบวนการวาดภาพมณฑลจักรวาล ถือเป็นการฝึกฝนสภาวะจิตของผู้วาด เพื่อให้ตั้งมั่นอยู่กับ *มณฑลจักรวาลแห่งความรู้แจ้ง (Enlightenment)* อันนำไปสู่การหลุดพ้นจากวัฏสงสาร (Samsara) และความทุกข์ อันเป็นบ่อเกิดแห่งการเวียนว่ายตายเกิดซึ่งอยู่ภายนอกมณฑลจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งในท้ายที่สุดแล้วเมื่อมณฑลถูกวาดจนเสร็จสิ้น มณฑลเหล่านี้ก็จะถูกทำลายลง เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความไม่เที่ยงของสรรพสิ่งตามหลักไตรลักษณ์ เพื่อให้ผู้ประกอบพิธีกรรมได้ระลึกถึงการปล่อยวางการจากยึดติดในสังสารวัฏทั้งปวง

เช่นเดียวกันกับการวาดภาพมณฑลจักรวาลบนกรอบภาพ มณฑลจักรวาลได้ถูกรังสรรค์และถ่ายทอดให้ปรากฏขึ้นเป็นงานสถาปัตยกรรมซึ่งถ่ายทอดเรื่องราวและคติความเชื่อทางศาสนา จนทำให้เหล่าศาสนิกชนสามารถรับรู้ได้ถึงมณฑลจักรวาลอันศักดิสิทธิ์ที่ปรากฏขึ้นอยู่เบื้องหน้าของพวกเขา สถาปัตยกรรมเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของพื้นที่ภายนอกอันเป็นโลกียะและพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ซึ่งอยู่ภายใน รวมถึงลำดับขั้นที่เข้าสู่ศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในแต่ละขั้นตอน โดยที่สถาปัตยกรรมเหล่านี้ไม่เพียงแต่สร้างการเปลี่ยนสภาพจากการรับรู้รูปทรงจากภายนอกเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการสร้างพื้นที่ว่างภายในที่ช่วยส่งเสริมพิธีกรรมและการ

แปลงสภาวะจิตของผู้เข้าร่วมพิธีไปพร้อมๆ กันด้วย ตัวอย่างเช่น การเว้นช่องเปิดภายในอาคารของสถาปัตยกรรมประเภทวัดในประเทศญี่ปุ่น ช่องเปิดเหล่านี้ไม่ได้มีไว้เพียงเพื่อสนองต่อประโยชน์ใช้สอยในเรื่องของการนำแสงเข้ามาภายในอาคารเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงเป็นการสร้าง *กรอบภาพ* อันเป็นจุดสนใจของการรับรู้ให้เกิดขึ้นภายในพื้นที่ว่างนั้น กรอบภาพดังกล่าวมีไว้เพื่อให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้ใช้พิจารณาสติ ด้วยการสังเกตการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติภายนอก เพื่อให้เกิดปัญญารู้แจ้ง เข้าใจถึงธรรมะที่ซ่อนอยู่ภายใต้ความเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติเหล่านั้นไป เป็นต้น

ภาพที่ 3.54 (ซ้ายบน) พระชาวทิเบตกำลังช่วยกันสร้าง sand mandala ขึ้นเพื่อเป็นการฝึกฝนจิตของตน

ภาพที่ 3.55 (ขวาบน) บุโรพุทโธ ในประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งเป็นการสะท้อนมณฑลจักรวาลผ่านงานสถาปัตยกรรม

ภาพที่ 3.56 (ซ้ายล่าง) ช่องเปิดบนผนังห้องรับรองของวัด Genko-an เมือง Kyoto ประเทศญี่ปุ่น

ภาพที่ 3.57 (ขวาล่าง) บรรยากาศภายในห้องรับรองของวัด Ankoku-ji ในเมือง Fukuyama ประเทศญี่ปุ่น

(ที่มาภาพซ้ายบน: http://endofthegame.net/2011/09/23/mandalas/)

(ที่มาภาพขวาบน: http://www.human-resonance.org/borobudur.jpg)

(ที่มาภาพซ้ายล่าง: http://japan-magazine.jnto.go.jp/jnto2wm/wp-content/uploads/foliage_01.jpg)

(ที่มาภาพขวาล่าง: http://blog-imgs-35-origin.fc2.com/z/a/z/zazastar/12582852147001630279l_DSC14615a.jpg)

อีกหนึ่งตัวอย่างที่แสดงถึงแนวคิดดังกล่าวได้ชัดเจนมาก ก็คือ แสงและเงาที่เกิดขึ้นจากช่องเปิดของโบสถ์ยุคโกธิค (Gothic) ตามทฤษฎีของบาทหลวงซูแจร์ (Suger) ผู้วางรากฐานให้กับแนวคิดในการออกแบบสถาปัตยกรรมโกธิค โดยบาทหลวงซูแจร์ได้กล่าวไว้ว่า *แสง* คือ ตัวแทนของพลานุภาพของพระผู้เป็นเจ้า ตามความในพระคัมภีร์ที่กล่าวว่า...

"ทำดังนี้แล้วท่านทั้งหลายจะเป็นบุตรของพระบิดาของท่านผู้ทรงสถิตในสวรรค์ เพราะว่าพระองค์ทรงให้ดวงอาทิตย์ของพระองค์ขึ้นส่องสว่างแก่คนดีและคนชั่วเสมอกัน และให้ฝนตกแก่คนชอบธรรมและแก่คนอธรรม" (มัทธิว 5:45)

ซูแจร์มองว่าแสงที่ส่องสว่างแก่ทั้งคนดีและคนชั่วอย่างเสมอภาคกันเรียกว่า *Lux* และในยามที่แสงดังกล่าวส่องผ่านหน้าต่างของโบสถ์ซึ่งเป็นกระจกสีที่ถ่ายทอดเรื่องราวทางศาสนาอันวิจิตรงดงาม แสงนั้นก็จะกลายมาเป็นแสงศักดิ์สิทธิ์ (divine light) ซึ่งเรียกว่า *Lumen* และสุดท้ายเมื่อแสงเหล่านั้นผ่านเข้ามายังดวงตาของผู้มีศรัทธา แสงก็จะทำให้เกิด *Illumination* ซึ่งหมายถึง *การส่องสว่าง* เป็นการส่องสว่างที่ *ยกระดับจิตวิญญาณของมนุษย์* ทำให้ศาสนิกชนทั้งหลายรู้สึกเสมือนเกิดใหม่อีกครั้งภายใต้พระสิริรุ่งโรจน์ของพระผู้เป็นเจ้า

การเปลี่ยนสภาวะของแสงจากขั้นของ Lux ไปสู่ Lumen และกระบวนการ Illumination นั้น ไม่ได้อาศัยเพียงแค่ *ความสว่างของแสง* ที่ลอดผ่านกระจกสีเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึง *สีของแสง* ที่เกิดจากการที่แสงลอดผ่านกระจกสีอันวิจิตรงดงาม กระจกสีเหล่านี้เกิดขึ้นมาจากบรรดาอัญมณีซึ่งถูกนำมาเจียระไนผ่านฝีมือช่างศิลป์อย่างประณีต เพื่อบ่งบอกเรื่องราวในพระคัมภีร์และความเชื่อในคริสต์ศาสนา บรรดาแสงและสีอันหลากหลายและวิจิตรงดงามเหล่านี้ คือสิ่งที่ซูแจร์เชื่อว่าจะช่วยยกระดับจิตใจของมนุษย์ได้ โดยซูแจร์ได้พรรณนาไว้ว่า...

> *"...จิตใจพร่ามัว (dull mind) ถูกยกระดับขึ้นจนเข้าสู่ความจริง ผ่านวัตถุ (แสง-สี) เหล่านี้ และชีวิตก็ได้กลับฟื้นคืนตื่นขึ้นมาจากการดำดิ่ง (submersion)[*] เมื่อได้เห็นแสงนั้น..." (Abbot Suger's de Administratione: 27)* และ
>
> *"...เนื่องจากความปิติสุขของข้าพเจ้าในยามที่ได้อยู่ภายในบ้านของพระผู้เป็นเจ้า บรรดาแสง-สีอันงดงามที่เกิดจากอัญมณีเหล่านี้เองที่ทำให้จิตใจของข้าพเจ้าสงบและตัดขาดจากโลกภายนอก, เป็นการทำสมาธิ (meditation) อันทรงคุณค่า และยังได้ช่วยให้ข้าพเจ้าเปลี่ยนจากโลกแห่งกายวัตถุไปสู่โลกแห่งจิตวิญญาณ..." (Abbot Suger's de Administratione: 32)*[144]

การรังสรรค์งานศิลปะและสถาปัตยกรรมที่ใช้ร่วมกับพิธีกรรม ไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียงการรับรู้ทางสายตาในฐานะเป็น *ผู้มองจากภายนอก* เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึง *การเข้าไปมีส่วนร่วม* กับการเปลี่ยนสภาวะทางพื้นที่และเวลาในเชิงพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมอีกด้วย ตัวอย่างเช่น การกำหนดพื้นที่และช่วงเวลาแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในการละหมาดของชาวมุสลิม ด้วยการใช้พรมในการรองรับพื้นที่ละหมาด พรมแต่ละผืนนั้นล้วนแต่มีลวดลายที่แตกต่างหลากหลายกันออกไป แต่ลายที่เป็นที่นิยมทอมากที่สุดลายหนึ่งก็คือ ลาย *สวนสวรรค์ (Garden of Paradise)* หรือ *เอเดน (Eden)* ซึ่งถูกบันทึกเรื่องราวไว้ในคัมภีร์ปฐมกาล (Genesis) โดยที่ภาพของ

---

[*] ในที่นี้ ซูแจร์น่าจะเปรียบกับสภาพจิตใจของมนุษย์ที่จมอยู่ในห้วงของบาป ก่อนที่จะกลับมามีชีวิตใหม่อีกครั้ง คล้ายกับในพิธีล้างบาป (Baptist) ซึ่งผู้เข้าพิธีต้องจมลงสู่น้ำ อันเป็นสัญลักษณ์ของความตายในบาป (sin) ก่อนกลับมีชีวิตขึ้นมาใหม่อีกครั้ง โดยชีวิตนี้เป็นชีวิตแห่งความเชื่อ เป็นชีวิตแห่งความศรัทธา และเป็นชีวิตที่ดำรงไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์

[144] Michel Bur, Le Geste De Louis Vi: Coll. Acteurs De L'histoire, 219-269.

สวนสวรรค์ที่ถูกถักทอในพรมที่ใช้ละหมาดเหล่านั้น มักจะประกอบด้วยภาพของ *ต้นไม้แห่งชีวิต* (Tree of Life) อันอุดมสมบูรณ์ซึ่งตั้งอยู่กลางสวนเอเดน (ปฐมกาล 2: 9) และแวดล้อมไปด้วยปริมณฑลของสวนสวรรค์ทั้ง 4 ทิศ

ในกรณีนี้การปูพรมที่มีสัญลักษณ์ของสวนเอเดนในระหว่างการละหมาด คือ ส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่เป็นเครื่องหมายเตือนใจให้ชาวมุสลิมระลึกถึงการละทิ้งบาปและหวนกลับคืนไปสู่พระผู้เป็นเจ้า เฉกเช่นเดียวกันกับครั้งมนุษย์ยังอาศัยอยู่ในสวนเอเดน อันเป็นปริมณฑลแห่งความสมบูรณ์ในช่วงเวลาแห่งการถือกำเนิด โดยในระหว่างพิธีกรรม พรมได้กลายสภาพมาเป็นเครื่องมือทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม ที่ทำหน้าที่กำหนด *พื้นที่แห่งความศักดิ์สิทธิ์* ให้แยกตัวออกมาจากพื้นที่แห่งโลกียสภาวะที่อยู่โดยรอบได้อย่างชัดเจน และไม่เพียงแต่การใช้พรมซึ่งเป็นอุปกรณ์ทางพิธีกรรมเท่านั้น ตัวสถาปัตยกรรมเองก็ทำหน้าที่ในการเปลี่ยนสภาวะของพื้นที่ว่างภายในได้เช่นเดียวกับการใช้พรม เช่น ในกรณีการใช้กระจกสีภายในช่องเปิดของมัสยิดซึ่งทำให้ได้คุณภาพของแสงอันวิจิตรงดงามที่สาดส่องเข้ามายังพื้นที่ว่างภายใน ก็สะท้อนภาพของสรวงสวรรค์อันงดงามที่พระผู้เป็นเจ้าสร้างสรรค์ซึ่งปรากฏขึ้นมาในระหว่างการประกอบพิธีกรรมด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 3.58 (ซ้าย) บรรยากาศของแสงผ่านช่องเปิดภายในโบสถ์ Dakovo Cathedral, Croatia

ภาพที่ 3.59 (ขวา) กระจกสี (stained glass) ภายใน La Sainte-Chapelle, Paris, France

(ที่มาภาพซ้าย: http://oriontrail.deviantart.com/art/Gothic-light-81068983)

(ที่มาภาพขวา: http://www.sacred-destinations.com)

ภาพที่ 3.60 (ซ้าย) การละหมาดของชาวมุสลิมที่กระทำกันบนพรมซึ่งมีสัญลักษณ์ของจักรวาลซ่อนอยู่

ภาพที่ 3.61 (ขวา) กระจกสีภายในมัสยิด Nasir ol Molk ประเทศอิหร่าน ที่ฉายแสง-สีลงมาบนพื้นที่ว่างภายใน

(ที่มาภาพซ้าย: http://www.neurosoup.com/islammainpage.htm)

(ที่มาภาพขวา: http://www.irantourismcenter.com/?page_id=6937)

4.1.2 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการได้ยินเสียง

การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการได้ยินเสียง พบได้ทุกวัฒนธรรมความเชื่อแต่โบราณ ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบของการตีฆ้อง ตีกลอง การสวดมนต์ การขับร้องบทเพลงในพิธีกรรม ฯลฯ ทั้งหมดนี้ถูกใช้เพื่อแปลงสภาพจิตของผู้เข้าร่วมพิธี ให้ตั้งมั่นอยู่ท่ามกลาง *ปริมณฑลแห่งเสียงอันศักดิ์สิทธิ์* ทั้งนี้เพราะเสียงที่เกิดขึ้นในพิธีกรรมนั้นมิใช่เสียงธรรมดาแบบโลกียสภาวะ แต่เป็นเสียงที่เปี่ยมไปด้วยความหมายของการดำรงอยู่ของจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์ ตัวอย่างเช่น กรณีของหมอผีชาวมองโกเลียที่อาศัยอยู่แถบไซบีเรีย จะมีเครื่องมือสำคัญที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมซึ่งก็คือ กลอง ซึ่งถือเป็นอุปกรณ์ศักดิ์สิทธิ์ โดยมีความเชื่อว่าโครงไม้ที่นำมาทำกลองนั้นทำมาจากไม้ของต้นไม้จักรวาล (Cosmic Tree) ซึ่งขึ้นอยู่บนยอดเขาแห่งจักรวาล (Cosmic Mountain) กิ่งก้านของมันแตกแขนงออกเป็น 7 แขนงตามจักรวาลทั้ง 7 ชั้น ยอดของมันทะลุขึ้นไปถึงปราสาทของเทพ Bai-Ulgan

ต้นไม้นี้ได้ถูกใช้เป็นเสาผูกม้าของเทพเจ้า Bai-Ulgan ซึ่งทำให้ต้นไม้ต้นนี้ เป็นต้นไม้ซึ่งตั้งอยู่บนแก่นของจักรวาล เทพเจ้า Bai-Ulgan ยอมให้กิ่งของต้นไม้แห่งจักรวาล หล่นลงมาบนโลกเพื่อมวลมนุษย์ ดังนั้นหมอผีจึงใช้กิ่งก้านเหล่านั้นมาสร้างเป็นกลองที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม และก่อนที่กลองนี้จะถูกนำไปใช้ตี ก็ต้องมีการทำพิธีรมควันที่เกิดจากการเผากิ่งไม้ศักดิ์สิทธิ์ เมื่อกลองได้ถูกตีออกไป เสียงกลองจะดึงให้บรรดาวิญญาณทั้งหลายมาสิงสถิตอยู่ ณ กลองใบนั้น เพื่อจะได้ช่วยทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการนำจิตวิญญาณของหมอผีขึ้นไปสู่สวรรค์ (ascension) เพื่อพบ สนทนา และขอคำทำนาย กับเทพเจ้าที่อยู่บนสรวงสวรรค์[145]

หรือตามความเชื่อของชาวฮินดู ก่อนที่สรรพสิ่งจะอุบัติขึ้นมา จักรวาลอยู่ภายในภาวะที่เรียกว่า “Shunyākāsha” ซึ่งมีแต่เพียงความว่างเปล่า (void) แต่เมื่อมีเสียง “โอม” (Om / A-U-M) ปรากฏขึ้นท่ามกลางความว่างเปล่า ก็ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนครั้งใหญ่จนบันดาลให้สรรพสิ่งอุบัติขึ้นมา “โอม” จึงเป็นสัญลักษณ์ทางเสียงที่สื่อถึงจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้น “โอม” จึงถูกใช้ขึ้นต้นและส่งท้ายคัมภีร์พระเวท (Vedas) รวมถึงบทสวดต่างๆของชาวฮินดู[146] การกล่าวคำว่า “โอม” ยาวๆ ซ้ำๆ ถือเป็นการทำสมาธิ ซึ่งเสียงโอมที่เกิดขึ้นนั้นจะได้สะท้อนเข้าไปภายในถึงจิตใจของผู้กล่าวมนตรา จนทำให้สภาวะจิตของคนเหล่านั้นดำรงอยู่ในสภาวะอันสงบนิ่งและเป็นหนึ่งเดียวกับความศักดิ์สิทธิ์/พระผู้เป็นเจ้า

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการสร้างปริมณฑลแห่งเสียงอันศักดิ์สิทธิ์ ที่เผยแสดงมิติศักดิ์สิทธิ์ให้เกิดขึ้นในเชิงพื้นที่และเวลา ในขณะเดียวกันสถาปัตยกรรมก็ทำหน้าที่มารองรับพิธีกรรมเหล่านี้ ทั้งในแง่ที่ สถาปัตยกรรมทำหน้าที่สร้างสภาวะที่เหมาะสมกับเสียงเหล่านั้น หรือ สถาปัตยกรรมทำหน้าที่เป็นตัวเปลี่ยนสภาวะทางการได้ยินเสียงเอง โดยในกรณีแรกนั้น สถาปัตยกรรมมักจะทำหน้าที่เป็นเครื่องมือที่ช่วยสร้างจุดกำเนิดเสียง ตัวอย่าง หอระฆังประจำโบสถ์ในคริสต์ศาสนา ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่อยู่คู่กับตัวอาคารโบสถ์มาตลอด ไม่ว่าจะเป็นหอระฆังที่มีลักษณะแยกออกจากตัวโบสถ์ เช่น หอระฆังสมัยศิลปะคริส

---

[145] Mircea Eliade, Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy, 190-197.

[146] Annette Wilke and Oliver Moebus, Sound and Communication: An Aesthetic Cultural History of Sanskrit Hinduism(Germany: Walter de Gruyter, 2011), 435-456.

เตียนยุคต้น และหอระฆังของโบสถ์แบบ Renaissance ในอิตาลีที่เรียกว่า Campanile หรือหอระฆังที่เป็นหนึ่งเดียวกับตัวอาคารโบสถ์ อย่างโบสถ์สไตล์ Gothic ซึ่งหอระฆังถือเป็นส่วนหนึ่งของผนังทางเข้าด้านทิศตะวันตก (West Façade) เป็นต้น หรือในกรณีของหอ Minaret ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้อาซาน (azan)* ในศาสนาอิสลาม หรือในกรณีหอระฆังในวัดทางพุทธศาสนา ทั้งหมดนี้ล้วนแต่เป็นสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อช่วยส่งเสริมการแปลงสภาวะจิตของมนุษย์ ให้จมอยู่กับ *ปริมณฑลแห่งเสียงอันศักดิ์สิทธิ์* ทั้งสิ้น

การสร้างเสียงเหล่านี้ล้วนแต่เป็นพิธีกรรมที่บ่งบอกถึงช่วงเวลาแห่งความศักดิ์สิทธิ์ เป็นการสร้างเวลาอันศักดิ์สิทธิ์ทับลงไปบนเวลาแบบโลกียะ ตัวอย่างเช่น ในธรรมเนียมของคริสต์ศาสนาจะมีการตีระฆังพรมถือสาร (Angelus) เพื่อบอกเวลาวันละ 3 ครั้ง (ครั้งละ 3 ที) เพื่อเป็นการเตือนสติของคริสตชนให้ระลึกถึงชีวิตฝ่ายจิตวิญญาณ (อันเป็นชีวิตศักดิ์สิทธิ์) ในระหว่างการดำรงชีวิตบนโลกใบนี้อยู่ตลอดเวลา ความหมายที่ซ่อนอยู่ภายใต้พิธีกรรมนี้ก็เป็นเฉกเช่นเดียวกันกับเสียงอาซาน เพื่อเรียกไปทำการละหมาดของชาวมุสลิมที่กระทำวันละ 5 เวลา เพื่อเตือนใจให้มุสลิมระลึกถึงชีวิตฝ่ายจิตวิญญาณ (ด้วยการสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า) อยู่ตลอดเวลา

ภาพที่ 3.62 (ซ้ายบน) หอระฆังของโบสถ์ Notre Dame de Paris ซึ่งตั้งอยู่บนยอดของอาคารทั้งสองด้านทางทิศตะวันตก
ภาพที่ 3.63 (ขวาบน) หอระฆัง (Campanile) ของโบสถ์ Santa Maria Del Fiore เมือง Firenze ประเทศอิตาลี
ภาพที่ 3.64 (ซ้ายล่าง) หอระฆังในวัด Motsu-ji เมือง Hiraizumi ประเทศญี่ปุ่น
ภาพที่ 3.65 (ขวาล่าง) หอ Minaret ทั้ง 4 ทิศที่อยู่รอบมัสยิดสีน้ำเงิน (Blue Mosque) ในเมืองอิสตันบูลประเทศตุรกี
(ที่มาภาพซ้ายบน: http://www.planetware.com/photos-large/F/france-paris-notre-dame-bell-tower.jpg)
(ที่มาภาพขวาบน: http://static.panoramio.com/photos/large/52404872.jpg)
(ที่มาภาพซ้ายล่าง: http://www.japanexperterna.se/) (ที่มาภาพขวาล่าง: http://for91days.com/)

* อาซาน (azan) หรือ Adhan หมายถึง การเรียกมุสลิมให้มาประกอบพิธีละหมาดที่มัสยิด โดยที่การอาซานนั้นจะมีบทขับร้องที่มีเนื้อหาเฉพาะเจาะจง โดยมีผู้ขับร้องที่เรียกว่า Muezzin คอยทำหน้าที่กล่าว/ขับร้องนำในบทสวดดังกล่าว

ในขณะเดียวกัน สถาปัตยกรรมก็ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงเพื่อมารองรับการสร้างจุดกำเนิดเสียงภายนอกอาคารเท่านั้น แต่ตัวสถาปัตยกรรมเองยังรองรับต่อเสียงของพิธีกรรมที่เกิดขึ้นภายในอาคารด้วย ตัวอย่างเช่น *การขับท่วงทำนอง (chant)* ซึ่งมีทั้งที่เป็นบทเพลงหรือบทสวด รวมไปถึงการใช้อุปกรณ์ประกอบพิธีกรรมอื่นๆ อีกมากมาย ตัวอย่างอันโดดเด่นอันหนึ่งที่แสดงถึงหน้าที่ของสถาปัตยกรรม กับการเปลี่ยนสภาวะจิตประสาทด้วยการรับรู้ทางการได้ยินเสียง ก็คือ สถาปัตยกรรมโบสถ์สไตล์ Gothic ซึ่งมีสัดส่วนที่สูงชะลูด ด้วยความสูงและสภาพอาคารที่ปิดทึบและมีมวลที่หนา ทำให้เมื่อบรรดานักขับร้องเปล่งเสียงออกมาเป็นบทเพลง เสียงที่เกิดขึ้นภายในอาคารจะเกิดสภาวะที่เรียกกันว่า *การสะท้อนกลับของเสียง (reverberation)* เนื่องจากเสียงที่เกิดไม่ได้หายไปในอากาศในทันที แต่กลับสะท้อนไปมาอยู่ภายในอาคาร จึงทำให้เสียงที่เกิดขึ้นในอาคารมีสภาพก้องกังวาน (echo) และมีความหน่วง (delay) เหมือนว่าเสียงนั้นยังคงวนเวียนอยู่บริเวณพื้นที่นั้น

ลักษณะเช่นนี้ช่วยทำให้ผู้เข้าร่วมพิธีเกิดความรู้สึกว่าเสียงที่เกิดจากบทเพลงที่ใช้สรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าเหล่านั้นมิได้หายไปไหน แต่ยังคงก้องกังวานอยู่ภายในพื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเหล่านั้น อีกทั้งด้วยอาคารที่สูงชะลูด ทำให้เสียงที่สะท้อนค่อยๆ สะท้อนและค่อยๆ แผ่วลงไปยังทิศทางเบื้องบน ซึ่งเปรียบเสมือนเสียงของมนุษย์ที่ส่งขึ้นไปหาพระผู้เป็นเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งอยู่บนสรวงสวรรค์

นอกจากนี้ คริสต์ศาสนายังมีระฆังที่ใช้ในพิธีซึ่งเรียกว่าระฆังประจำแท่นบูชา (altar bell) ซึ่งถูกใช้งานในช่วงพิธีเสกศีลมหาสนิท (Eucharist) ซึ่งตามความเชื่อของบรรดาคริสตชน ถือว่าเป็นช่วงเวลาอันศักดิ์สิทธิ์ที่พระคริสต์ลงมาประทับยังศีลมหาสนิท ในแผ่นปังซึ่งเปรียบเสมือนร่างกายของพระคริสต์ และในเหล้าองุ่นซึ่งเปรียบเสมือนโลหิตของพระคริสต์ ดังนั้นช่วงเวลานี้จึงเป็นช่วงเวลาที่สำคัญและศักดิ์สิทธิ์ที่สุดช่วงหนึ่งในพิธีมิสซา ซึ่งก่อนที่จะถึงช่วงเวลาดังกล่าวนี้ ทั่วทั้งโบสถ์จะเต็มไปด้วย *ความเงียบสงัด* จากนั้นเมื่อนักบวชชูแผ่นปังขึ้นเหนือศีรษะ เสียงระฆังพระแท่นก็จะดังกังวานขึ้นท่ามกลางความเงียบ ประหนึ่งเสียงของสายฟ้าที่ฟาดผ่าลงมาจากสวรรค์และแยกโลกมนุษย์ออกเพื่อให้เห็นความศักดิ์สิทธิ์ที่ปรากฏขึ้นมา

ในเวลาเดียวกัน ควันจากการเผากำยานก็จะถูกแกว่งให้ตลบอบอวลและล่องลอยปกคลุม ณ อาณาบริเวณแท่นบูชา เพื่อเป็นเกียรติแก่พระคริสต์ที่เสด็จลงมาประทับในศีลมหาสนิท ช่วงเวลานี้เองที่คริสตชนต่างรับรู้ร่วมกันว่าพระคริสต์ได้เสด็จลงมาประทับลงในศีลมหาสนิท เพื่อที่จะให้เหล่าคริสตชนผู้มารับศีลมหาสนิทได้มาร่วมเป็นหนึ่งเดียวกับพระคริสต์

พิธีกรรมในช่วงเวลานี้เป็น *การแปลงสภาวะ (transformation)* ที่ถือเป็นจุดสุดยอดทางพิธีกรรมของคริสต์ศาสนา (หลายนิกาย) ซึ่งเกิดขึ้นทั้งจากการเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการมองเห็นผ่านการชูแผ่นปังขึ้นพร้อมกับที่มีช่องแสงที่อยู่หลังพระแท่น (ซึ่งส่องสว่างท่ามกลางความมืดมิด) เป็นพื้นหลังของพิธีกรรม ประกอบการเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการได้ยินเสียง ที่เกิดจากเสียงระฆังพระแท่นที่ดังกังวานและสะท้อนไปมาภายในโบสถ์อันเงียบสงัด (ซึ่งถูกตัดขาดออกจากโลกแห่งโลกียสภาวะอันวุ่นวายซึ่งอยู่ภายนอกตัวอาคาร) และเมื่อพิธีเสกศีลมหาสนิทเสร็จสิ้นลง พร้อมกับการแผ่วเบาลงของเสียงระฆังประจำแท่นบูชาแล้ว บทเพลงในพิธีกรรมก็จะถูกขับขานตามมา เสียงแห่งท่วงทำนองอันดังกังวานและต่อเนื่องที่เกิดขึ้นภายในโบสถ์ ก็จะช่วยทำให้ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมเสมือนตกอยู่ใน *ภวังค์ (trance)* ดังที่ Rudolf Otto ได้บรรยายไว้

(ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในบทที่ 3) ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้จะไม่เกิดขึ้นเลย หากสถาปัตยกรรมไม่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อให้รองรับต่อการเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดขึ้นจากพิธีกรรม

ในขณะที่วัฒนธรรมความเชื่อที่แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น กรณีของอารามนักบวชพุทธศาสนานิกายวัชรยานในทิเบต กลับมีการออกแบบอาคารด้วยวัสดุที่เป็นไม้ และภายในอาคารยังประดับตกแต่งด้วยผ้า ทั้งส่วนที่เป็นลวดลายบนผืนผ้าเพื่อตกแต่งผนัง และส่วนที่เป็นโคมที่ทำจากผ้าซึ่งห้อยลงมาจากบนเพดาน ซึ่งการออกแบบในลักษณะดังกล่าว ให้ผลที่ตรงกันข้ามกับโบสถ์ Gothic เนื่องจากผ้าเป็นวัสดุที่ทำการดูดซับเสียง เพื่อทำให้บทสวดและเสียงในพิธีกรรมนั้นมีลักษณะที่ใสกระจ่างและมีความชัดเจนในถ้อยคำที่เปล่งออกมา[147]

ภาพที่ 3.66 (ซ้าย) บรรยากาศภายในอารมซามเย (Samye Monastery) ในเขตปกครองตนเองทิเบต ซึ่งภายในอาคารถูกประดับตกแต่งด้วยผ้าทั่วทั้งพื้นที่ ทำให้ลักษณะเสียงที่เกิดขึ้นมีความกระจ่างชัดเนื่องจากเสียงไม่เกิดการสะท้อนกันไปมา
ภาพที่ 3.67 (ขวา) คณะนักบวชกำลังขับร้องประสานเสียงภายในโบสถ์ Heiligenkreuz ในเมือง Baden ประเทศออสเตรีย ก่อนที่เสียงจากบทเพลงนั้นจะก้องกังวานไปทั่วทั้งโบสถ์ และค่อยๆ เลือนหายไปกับเงาที่เกิดขึ้นจากความสูงของอาคาร
(ที่มาภาพซ้าย: http://lailaandarne.com/2013/05/12/tibet-xinjiang/dsc07097/)
(ที่มาภาพขวา: http://blog.zap2it.com/frominsidethebox/2010/12/harmonious-monks-hbo2-profiles-austrias-top-ten-monks-of-gregorian-chant.html)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางการดมกลิ่น

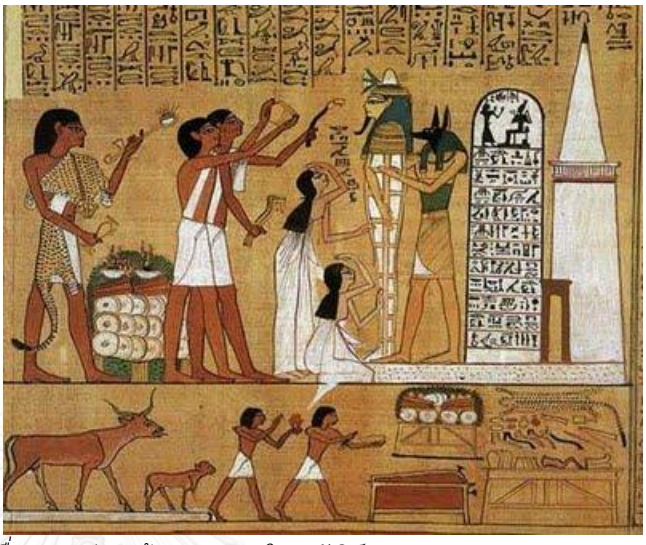
นอกจากการรับรู้ด้วยตาแล้ว การรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทางการดมกลิ่นก็เป็นหัวใจสำคัญอย่างหนึ่งในพิธีกรรม ซึ่งหนึ่งในเทคนิคโบราณที่สำคัญและยังคงใช้สืบมาจนปัจจุบัน ก็คือ การเผากำยานและเครื่องหอม (incense) ในสมัยอียิปต์การเผากำยานและเครื่องหอมถือเป็น *ศาสตร์สำคัญอันหนึ่งในพิธีกรรม* เหล่าเทพเจ้าของอียิปต์ถูกขนานนามว่าเป็นผู้คงไว้ซึ่ง *กลิ่นอันหอมหวน* จากตำนานของ Osiris และ Isis ซึ่งส่งกลิ่นอันหอมหวนออกมาจากร่างกาย กลิ่นเหล่านี้มิใช่เป็นกลิ่นธรรมดาสามัญทั่วไป แต่เป็นกลิ่นหอมวิเศษที่ผู้คนถือว่าเป็น *กลิ่นที่อบอวลไปด้วยความศักดิ์สิทธิ์ (Odor of Sanctity)*

การเผาเครื่องกำยานและเครื่องหอม นอกจากจะเป็นการทำให้เทพเจ้าพึงพอใจแล้ว ในขณะเดียวกันยังเป็นการจำลองถึง *สภาวะแห่งกลิ่นของเทพเจ้า* ด้วย การที่มนุษย์สูดดมกลิ่นอันเป็นเอกลักษณ์ที่มาจากการ

---

[147] Caroline Humphrey and Piers Vitebsky, Sacred Architecture, 74-75.

จำลองกลิ่นของเทพเจ้า เปรียบเสมือนว่าบรรดาเทพเจ้าได้มาปรากฏกายผ่านกลิ่นอันหอมหวนเหล่านั้น และเมื่อมนุษย์ปฏิบัติพิธีกรรมเหล่านี้บ่อยเข้า ก็เริ่มเกิดเป็นความคุ้นชินกับ *กลิ่นอันศักดิ์สิทธิ์* ซึ่งทุกครั้งที่ได้กลิ่นเหล่านั้น จิตใจของพวกเขาก็จะถูกดึงให้อยู่กับการปรากฏของสภาวะศักดิ์สิทธิ์ไปด้วย



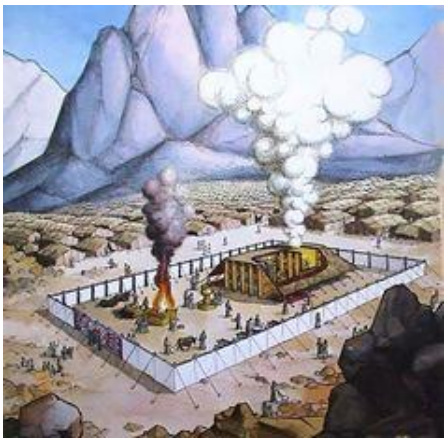
ภาพที่ 3.68 (ซ้าย) ภาพสลักแสดงถึงการถวายเครื่องหอมแก่เทพเจ้า Amun-Ra โดยกษัตริย์ Rameses
ภาพที่ 3.69 (ขวา) ภาพแห่งพิธีกรรมในการเตรียมศพ (มัมมี่) ซึ่งเครื่องหอมเป็นองค์ประกอบสำคัญอันหนึ่งที่ขาดมิได้ในพิธีกรรมนี้
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.artofcounting.com/2010/07/20/analysis-of-royal-sandals-in-ancient-egypt-part-2/)
(ที่มาภาพขวา: http://artisticwitch.blogspot.com/2011/04/making-kyphi-or-kapet-egyptian.html)

อีกหนึ่งตัวอย่างก็คือ ตามพิธีกรรมของศาสนายูดาย กำยานและเครื่องหอมถูกใช้ในการเผาบูชาหน้าที่ตั้งของหีบพันธสัญญา (Ark of Covenant) ซึ่งตั้งอยู่ภายในห้องอภิสุทธิสถาน (The Holy of Holiest) ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพลับพลา (Tabernacle) อันเป็นสถาปัตยกรรมศักดิ์สิทธิ์ของชาวอิสราเอลช่วงที่เดินทางเร่ร่อนอยู่ในทะเลทราย หีบพันธสัญญาถือเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่สำคัญที่สุด และถือเป็นหัวใจของพลับพลา เพราะเป็นจุดที่พระผู้เป็นเจ้าจะสนทนาและสำแดงตนประทับอยู่ท่ามกลางชนชาติอิสราเอลทั้ง 12 เผ่า

การเผากำยานและเครื่องหอมภายในพลับพลา (หน้าห้องอภิสุทธิสถาน) ในช่วงเวลาเช้าและเย็นของแต่ละวันตามบัญญัตินั้น (อพยพ 30: 6-10) ช่วยสร้างปริมณฑลแห่งกลิ่นอันศักดิ์สิทธิ์ (Odor of Sanctity) ให้เกิดขึ้นภายในสถาปัตยกรรมพลับพลา ในขณะเดียวกันควันที่เกิดขึ้นจากการเผาเครื่องหอมซึ่งพุ่งทะยานขึ้นจากตัวพลับพลาและล่องลอยขึ้นสู่ท้องฟ้าเบื้องบน ก็กลายมาเป็นสัญลักษณ์ให้ชนชาติอิสราเอลได้ระลึกถึงพันธสัญญาและการประทับอยู่ของพระผู้เป็นเจ้า ท่ามกลางวงศ์วานของพวกเค้าอยู่ตลอดเวลา

ในกรณีนี้เราจะเห็นได้ว่าสถาปัตยกรรมพลับพลา ได้ถูกสร้างขึ้นโดยคำนึงถึงทั้งการเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดจากการมองเห็นและการดมกลิ่นไปพร้อมกัน ในขณะเดียวกันเราจะเห็นได้ว่าการสร้างกลิ่นและควันที่เกิดขึ้นภายในอาณาเขตพลับพลา (The Sanctuary) ไม่ได้มีแต่ภายในตัวอาคารพลับพลาเท่านั้น แต่ยังมีแท่นบูชา (altar) ที่ถูกใช้ในพิธีบูชายัญซึ่งตั้งอยู่ภายนอกพลับพลา (แต่อยู่ภายในอาณาเขตของพลับพลา) ซึ่งแสดงให้เห็น

ถึงความหมายและ *ลำดับความสำคัญพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรม* ที่สัมพันธ์กับการสร้างปริมณฑลแห่งกลิ่นที่มีลักษณะที่แตกต่างกัน ระหว่างปริมณฑลแห่งกลิ่นที่เกิดขึ้นภายในพลับพลา และ ภายนอกพลับพลา



ภาพที่ 3.70 (ซ้าย) แบบจำลอง พลับพลาซึ่งเป็นสถานที่ศักดิสิทธิ์ของชาวอิสราเอลระหว่างการเดินทางเร่ร่อนอยู่ในทะเลทราย
ภาพที่ 3.71 (ขวา) ควันที่เกิดขึ้นสองจุดคือ การแท่นบูชาภายนอกและภายในพลับพลา
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.bibleplace.com)
(ที่มาภาพขวา: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/c7/e4/3d/c7e43d9469cc54a9f5f8d0af29043ff2.jpg)

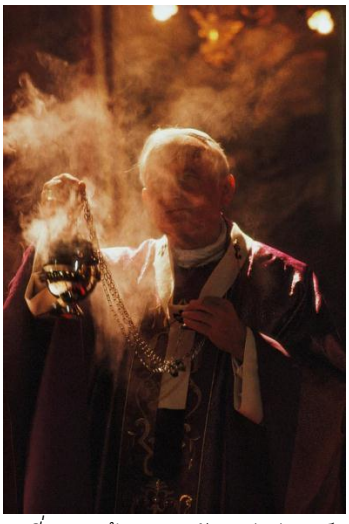
การใช้กำยานและเครื่องหอมประกอบพิธีกรรมเช่นนี้ก็ได้ถูกสืบทอดแนวคิดต่อ เมื่อคริสต์ศาสนาได้ถือกำเนิดขึ้น โดยกำยานและเครื่องหอมถือเป็นองค์ประกอบสำคัญอันหนึ่งในพิธีมิสซา ซึ่งกฎโดยทั่วไปสำหรับมิสซาตามจารีตโรมัน ข้อ 276 ได้ให้ความหมายของการถวายกำยานว่า เป็นการแสดงความเคารพและหมายถึงคำภาวนา[148] ดังที่มีระบุในคัมภีร์วิวรณ์ความว่า...

> *".ทูตสวรรค์อีกองค์หนึ่งถือถาดทองคำสำหรับเผากำยานถวายมายืนอยู่หน้าพระแท่นบูชา ทูตสวรรค์องค์นี้ได้รับกำยานมา เพื่อถวายร่วมกับคำอธิษฐานภาวนาของผู้ศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายบนพระแท่นทองคำซึ่งอยู่หน้าพระบัลลังก์ ควันของกำยานจากมือของทูตสวรรค์พร้อมกับคำอธิษฐานภาวนาของบรรดาผู้ศักดิ์สิทธิ์ลอยขึ้นไปเฉพาะพระพักตร์ของพระเจ้า..." (วิวรณ์ 8:3-4)*

ภาพที่ 4.19-4.20 ได้แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดจากการแกว่งกำยานในพิธีมิสซา ซึ่งการที่โบสถ์ถูกออกแบบให้มี *ช่องเปิด* ที่ทำให้แสงสาดส่องเข้ามาภายในอาคาร ช่วยทำให้ปริมณฑลแห่งกลิ่นอันหอมศักดิ์สิทธิ์ปรากฏ *รูปทรง* ที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ลักษณะทางสถาปัตยกรรมเช่นนี้ มีไว้เพื่อดึงสภาวะจิตของผู้เข้าร่วมพิธีให้ทราบว่าขณะนี้พิธีกรรมกำลังเริ่มขึ้น และพื้นที่นี้กำลังกลายสภาพเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถรับรู้ได้จากประสาทสัมผัสทางการมองเห็นและการดมกลิ่น (รวมถึงเสียงเพลงหรือเสียงระฆัง) ไปพร้อมกัน

---

[148] เชษฐา ไชยเดช, "กำยานในพิธีมิสซา," คณะภคินีพระหฤทัยของพระเยซูเจ้าแห่งกรุงเทพฯ [Online], 20 มีนาคม 2556, Source: www.shb.or.th/article/lokkhamson/kamyan/kamyan.html.



ภาพที่ 3.72 (ซ้าย) พระสันตะปาปาจอห์น ปอลที่ 2 ขณะกำลังแกว่งกระถางกำยานเพื่อเสกพระแท่น (altar sanctification) ระหว่างพิธีมิสซา ณ โบสถ์ San Dorotea กรุงโรม ประเทศอิตาลี ปี ค.ศ. 1991 ภาพโดย National Geographic
ภาพที่ 3.73 (ขวา) บรรยากาศช่วงโปรยกำยานในพิธีมิสซา ภายในมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ (กรุงโรม) ที่ควันปรากฏรูปทรงที่ชัดเจนขึ้นเมื่อขบวนพิธีเดินผ่านลำแสงที่เกิดจากช่องเปิดภายในอาคาร ภาพโดย Reuters
(ที่มาภาพซ้าย: http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/pope-john-paul-ii-incenses-the-altar-james-l-stanfield.jpg) (ที่มาภาพขวา: framework.latimes.com)

ทั้งนี้การสร้าง *ปริมณฑลแห่งกลิ่น (olfactory boundary)* มีจุดประสงค์ 2 ประการ คือ *การชำระให้บริสุทธิ์ (purification)* และ *การทำให้ศักดิ์สิทธิ์ (sanctification)* เพื่อเชื่อมต่อโลกของมนุษย์เข้ากับโลกศักดิ์สิทธิ์ ในขณะเดียวกันการเผาเครื่องกำยานหรือเครื่องหอม ก็ไม่ได้เป็นแค่การสร้างปริมณฑลแห่งกลิ่นเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการสร้างควันที่ฟุ้งกระจาย อันเป็นสัญลักษณ์ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทางสายตา ซึ่งเกิดควบคู่กันไปพร้อมกันกับกลิ่นเหล่านั้นด้วย ตัวอย่างเช่นในภูมิภาคเอเชียตะวันออก ซึ่งนิยมการใช้ธูป (joss stick) ซึ่งเป็นเครื่องหอมที่ใช้จุดเพื่อประกอบพิธีกรรม ธรรมเนียมการจุดธูปเพื่อสร้างกลิ่นและควันในพิธีกรรมทางศาสนานั้นสามารถพบได้ในเกือบจะทุกอาณาบริเวณของพื้นที่ชีวิต ตั้งแต่ภายในบ้าน ณ บริเวณที่ตั้งหิ้งหรือศาลสำหรับบูชาบรรพบุรุษ หรือ ภายในวัดวาอารามที่มีการจุดธูปในกระถางธูปที่อยู่กลางพื้นที่ลานโล่งหน้าศาลเจ้าเพื่อเคารพฟ้าดิน ก่อนการเข้าไปประกอบพิธีภายในอาคาร หรือ กระถางธูปบริเวณหน้ารูปเคารพของสิ่งศักดิ์สิทธิ์และเทพเจ้า หรือการจุดธูปเพื่อเซ่นไหว้วิญญาณหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สถิตอยู่ตามธรรมชาติ หรือ ตามพิธีกรรมที่เกิดขึ้นบนท้องถนน ตลอดสองข้างทางซึ่งขบวนพิธีได้เคลื่อนที่ผ่านไป

ควันที่เกิดจากธูป เทียน และกำยานเหล่านี้ ถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของการสื่อสารกับโลกแห่งจิตวิญญาณ โดยที่ในวัฒนธรรมความเชื่อของชาวจีน ลูกหลานของผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว จะจุดธูปสร้างควันก่อนที่จะติดต่อกับวิญญาณของบรรพบุรุษ เนื่องจากมีความเชื่อว่าควัน คือการแปลงสภาพจากโลกวัตถุทั่วไปสู่โลกแห่งอากาศธาตุที่ซึ่งดวงวิญญาณจะไปสิงสถิตอยู่หลังจากความตาย โดยควันเหล่านั้นเป็นทั้งตัวส่งสารจากโลกหนึ่งไปสู่อีกโลกหนึ่ง และ ในขณะเดียวกันก็เป็นตัวทำหน้าที่เปิดประตูที่เชื่อมโลกในอีกมิติหนึ่งเพื่อเรียกให้เหล่าวิญญาณของผู้ตายมาปรากฏตัวยังสถานที่แห่งนั้น เพื่อที่ผู้คนจากทั้งสองโลก/ภพภูมิจะสามารถติดต่อกันได้

ภาพที่ 3.74 (ซ้าย) ควันธูปที่ปักอยู่บนกระถางธูปซึ่งอบอวลทั่วบริเวณก่อนจะล่องลอยขึ้นสู่ท้องฟ้าเบื้องบน
ภาพที่ 3.75 (ขวา) หญิงชาวจีนซึ่งจุดธูปขอพรต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในวันตรุษจีน
(ที่มาภาพซ้าย: http://photoeverywhere.co.uk/east/china/slides/Incense_smokeP4043.htm)
(ที่มาภาพขวา: http://aibob.blogspot.com/2012/01/chinese-new-year-celebration-around.html)

ธูปทำหน้าที่เสมือนเครื่องมือในการติดต่อสื่อสารระหว่างโลกของคนเป็นกับวิญญาณและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่สูงขึ้นไปยังสวรรค์ชั้นฟ้า ดังนั้นภายในศาลเจ้าของชาวจีน จึงมักจะมีลานโล่งที่ถูกปิดล้อม (courtyard) เป็นองค์ประกอบสำคัญ ลานโล่งนั้นจะอยู่ถัดเข้าไปภายในจากประตูทางเข้าศาลเจ้า และเป็นพื้นที่หลักในการเชื่อมต่อระหว่างอาคารต่างๆ รวมถึงเป็นพื้นที่ด้านหน้าก่อนที่จะเข้าสู่พื้นที่ศาลเจ้าหลัก

ตามคติความเชื่อของชาวจีนนั้น ลานโล่งเป็นพื้นที่ซึ่งมนุษย์จะติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือ *ฟ้า* หรือ *สวรรค์ (天)* ลานโล่งจึงมิได้ทำหน้าที่เป็นพื้นที่ว่างเปล่าที่ถูกโอบล้อมด้วยอาคารต่างๆ เท่านั้น แต่ลานโล่งยังทำหน้าที่รองรับพิธีกรรมและการเปลี่ยนสภาวะ โดยภายในศาลเจ้าจีน มักจะมีกระถางธูปตั้งอยู่บริเวณลานโล่งเพื่อให้ศาสนิกชนได้ทำพิธีจุดธูปเทียนบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ก่อนที่จะเข้าไปยังศาลเจ้าหลัก ดังนั้นลานโล่งจึงมิใช่องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่อยู่โดดเดี่ยวด้วยตัวของมันเอง แต่การดำรงอยู่ของลานโล่งเป็นไปเพื่อส่งเสริมพิธีกรรมและทำให้พิธีกรรมปรากฏชัดเจนขึ้น ในที่นี้เราจะเห็นได้ว่าควันธูปและเครื่องหอมทำหน้าที่ *แปลงสภาวะศักดิ์สิทธิ์* ผ่านทั้งประสาทสัมผัสการรับรู้ทางตาและทางกลิ่นไปพร้อมๆ กัน เพราะควันที่อบอวลและลอยขึ้นสู่เบื้องบนเป็นสัญลักษณ์ของการแปลงสภาพวัตถุที่อยู่ติดกับเนื้อหนังให้กลายเป็นสภาพที่ลอยเบาและไม่ยึดติดกับเนื้อหนัง เพื่อที่จะเข้าไปสู่อีกมิติที่อยู่เบื้องบนซึ่งอยู่สูงขึ้นไปจากโลกมนุษย์ ในขณะเดียวกันก็ยังแปลงสภาวะของกลิ่นภายในพื้นที่ให้อบอวลไปด้วยกลิ่นของความศักดิ์สิทธิ์ด้วย

การออกแบบสถาปัตยกรรมให้ทำหน้าที่รองรับปริมณฑลแห่งกลิ่นที่ปรากฏ ถือเป็นเรื่องสำคัญไม่แพ้เรื่องการรับรู้ทางสายตา เนื่องจากกลิ่นที่ถูกใช้ในพิธีกรรม โดยมากจะเกิดจากการเผากำยานและเครื่องหอม รวมไปถึงดอกไม้และการพรมน้ำหอม ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นกลิ่นที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่ค่อนข้างรุนแรงและเด่นชัด การที่มนุษย์ต้องอยู่ในพื้นที่ซึ่งมีกลิ่นรุนแรงเป็นเวลานาน ก็อาจจะทำให้เกิดความรู้สึกไม่สบายต่อประสาทการรับรู้ แทนที่กลิ่นเหล่านั้นจะช่วยดึงสมาธิของผู้เข้าร่วมพิธีให้เกิดการเปลี่ยนสภาวะจิตไปสู่การยกระดับจิตใจ (ตามจุดประสงค์ของพิธีกรรม) ก็จะกลายเป็นว่ากลิ่นเหล่านั้นจะไปรบกวนสมาธิของผู้เข้าร่วมพิธีแทน

ดังนั้นในการออกแบบสถาปัตยกรรมจึงต้องคำนึงถึงการรองรับปริมณฑลแห่งกลิ่นเหล่านั้นอย่างถูกต้อง และเหมาะสมกับแต่ละบริบท เช่น ลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะปิดล้อมหมดทุกทิศทุกทาง ก็จะทำให้กลิ่นและควันจากการเผาเครื่องหอมไม่สามารถระบายออกไปได้ ในที่นี้จะเห็นได้ว่า จากกรณีตัวอย่างของวัดจำนวนมากในประเทศจีน ซึ่งแม้ว่าจะมีพื้นที่ว่างภายในวัดมีลักษณะโอบล้อมทุกทาง เพื่อสร้างโลกภายในอันศักดิ์สิทธิ์ให้แยกออกจากความวุ่นวายภายนอก แต่ในขณะเดียวกันก็เปิดระนาบที่อยู่เหนือหัวทั้งหมด ซึ่งนอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของการเชื่อมต่อระหว่างมนุษย์และสวรรค์แล้ว ยังช่วยทำให้เกิดการระบายอากาศ ควันที่ถูกจุดขึ้นมาจากธูปและการเผาเครื่องหอม ก็จะลอยสูงขึ้นไปยังท้องฟ้าเบื้องบน

ลักษณะที่ว่างทางสถาปัตยกรรมเช่นนี้ ในแง่ประโยชน์ใช้สอยก็ทำให้เกิดการระบายอากาศที่ดี แม้ว่าจะมีการใช้ธูปจำนวนมากก็ตาม ในขณะที่ในแง่ของสุนทรียภาพและการเปลี่ยนสภาวะจิตนั้น กระถางธูปขนาดใหญ่ที่ตั้งตระหง่านประกอบกับควันธูปและกลิ่นอันตลบอบอวลที่ฟุ้งกระจายอยู่ท่ามกลางพื้นที่ปิดล้อม (ก่อนจะลอยหายขึ้นไปสู่ท้องฟ้าเบื้องบน) ได้ช่วยทำให้บรรยากาศที่เกิดขึ้นภายในลานโล่งนั้น เกิดการแปลงสภาพจากลานโล่งธรรมดา กลายมาเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่มนุษย์ได้ติดต่อกับสวรรค์ และชำระจิตใจของตนให้บริสุทธิ์ ก่อนที่จะเข้าไปสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ภายในพื้นที่อาคารซึ่งตั้งอยู่ด้านหลังลานโล่งเหล่านั้น

ภาพที่ 3.76 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.77 (ขวา) บรรยากาศของลานภายใน วัดจิ้งอัน (Jing'an Temple) มณฑลเซี่ยงไฮ้ ประเทศจีน ซึ่งศาสนิกชนต่างพากันจุดธูปไหว้ฟ้าดินกลางลานโล่งก่อนที่จะเข้าไปทำการสักการบูชาพระพุทธรูปภายในอาคาร
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.batteredluggage.com/2014/jingan-temple-courtyard-shanghai-china/)
(ที่มาภาพขวา: http://instagify.com/user/kuviere/1641093737)

4.1.4 การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางร่างกายและการเคลื่อนไหว

ประสาทการรับรู้ทางร่างกายถือว่ามีความซับซ้อนมากกว่าประสาทการรับรู้อื่น ดังนั้นการวิเคราะห์การเปลี่ยนสภาวะจิตด้วยประสาทการรับรู้ทางร่างกายและการเคลื่อนไหว อาจแบ่งรายละเอียดได้เป็น 3 ประเภท ดังที่ Steven Holl ได้จำแนกไว้ ซึ่งได้แก่ ประสาทสัมผัสที่เกิดขึ้นทางผิวหนัง กระดูก และกล้ามเนื้อ[149] *การเปลี่ยนสภาวะจิตผ่านประสาทการรับรู้ทางผิวหนัง* อาจเกิดขึ้นได้ทั้งจากการเปลี่ยนแปลงของระดับความชื้น รวมไปถึง

[149] Steven Holl, Juhani Pallasmaa, and Alberto Perez-Gomez, Question of Perception: Phenomenology of Architecture, 30.

การเปลี่ยนแปลงของแสงและเงาที่พาดผ่านผิวหนังของผู้ร่วมพิธี ไปจนถึงระดับอุณหภูมิที่แตกต่างกันในพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรม ในขณะที่ความแตกต่างระหว่างประสาทการรับรู้ทางกระดูกและกล้ามเนื้อมีความแตกต่างอยู่ในระดับหนึ่ง แต่ทั้งนี้การจะวิเคราะห์เพื่อแยกประสาทสัมผัสทั้งสองออกจากกัน ถือเป็นเรื่องที่ค่อนข้างลำบาก เพราะโดยมากมนุษย์มักจะรับรู้ประสาทสัมผัสทั้งสองนี้ผ่านการเคลื่อนไหวของร่างกายไปพร้อมกัน ดังนั้นในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงประสาทสัมผัสทั้งสองประการนี้ไปพร้อมกัน

ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมรูปแบบหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการออกแบบสถาปัตยกรรมให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่ถือว่ามีความโดดเด่น ก็คือ การสร้างบันไดทางขึ้นศาสนสถานให้มีความสูงความชัน และระยะทางที่ยาวไกล เพื่อให้ศาสนิกชนต้องฟันฝ่าความยากลำบากบนเส้นทางก่อนที่จะได้เข้าสู่อาคารศาสนสถาน ความยากลำบากในการเดินทางเข้าสู่อาคารศาสนสถาน ถือเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่จะช่วยชำระจิตใจของศาสนิกชนทั้งหลายให้ *บริสุทธิ์* จากความยากลำบากของการเดินทางจะทำให้สภาวะจิตตั้งมั่นอยู่กับปัจจุบัน ทำให้จิตหลงลืมเรื่องวุ่นวายที่อยู่นอกเหนือไปจากพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้า เมื่อจิตไม่หมกมุ่นอยู่กับเรื่องทางโลกซึ่งเต็มไปด้วยบาปหรือกิเลสอัตตาทั้งหลาย ชั่วขณะนั้นจิตใจของมนุษย์ก็จะถูกชำระให้บริสุทธิ์ขึ้น และพร้อมเข้าสู่พิธีกรรมภายในอาคารศาสนสถานซึ่งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในลำดับถัดไป

ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นว่า สถาปัตยกรรมไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแต่สร้างพื้นที่ว่าง หรือ คุณลักษณะที่มารองรับต่อพิธีกรรม (ดังเช่นกรณีตัวอย่างที่ปรากฏก่อนหน้านี้) เท่านั้น แต่ในกรณีเหล่านี้ สถาปัตยกรรมได้ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการสร้างพิธีกรรมเหล่านั้นให้เกิดขึ้นด้วยตัวของมันเอง

ภาพที่ 3.78 บันไดทางขึ้นโบสถ์ Bom Jesus ในประเทศโปรตุเกส ที่มีทั้งหมด 7 ขั้น ซึ่งสื่อถึงบาป 7 ประการของมนุษย์

ภาพที่ 3.79 บันไดทางขึ้นของปราสาทนครวัด ซึ่งมีความสูงชันเกินกว่าระดับการใช้งานปกติของมนุษย์

(ที่มาภาพซ้ายบน: https://www.flickr.com/photos/azwegers/6241163469/)

(ที่มาภาพขวาบน: http://www.allposters.com/-st/Christopher-Rennie-Posters_c99965_.htm)

(ที่มาภาพซ้ายล่าง: http://edition.cnn.com/2014/09/24/travel/worlds-scariest-stairs/)

(ที่มาภาพขวาล่าง: http://www.huffingtonpost.com/2015/08/11/extreme-staircases_n_3896079.html)

อีกหนึ่งตัวอย่างที่มีความโดดเด่น ก็คือ พิธีชงชาแบบญี่ปุ่น (Japanese Tea Ceremony) ที่กระทำกันภายในอาคารพิธีชงชา ซึ่งเป็นอาคารหลังเล็กๆที่ซ่อนตัวอยู่ภายในปริมณฑลของสวนญี่ปุ่นอันงดงาม โดยที่องค์ประกอบทั้งหมดนี้ จะถูกจัดตกแต่งไว้ตามปรัชญาแบบลัทธิเซน (Zen) โดยมีคุณลักษณะสำคัญบางประการเป็นหัวใจ นั่นคือ *วาบิ-ซาบิ (侘寂)* โดยที่

- วาบิ หมายถึง *การดำรงอยู่ของความไม่สมบูรณ์ในสรรพสิ่งทั้งหลาย อันเป็นสัจธรรมของโลกใบนี้*
- ซาบิ หมายถึง *คราบสนิมหรือความเก่าที่สะท้อนความไม่จีรังของสรรพสิ่งที่เสื่อมสลายไปตามกาลเวลา*

ดังนั้น *วาบิ-ซาบิ* จึงเป็นหัวใจของการรับรู้สุนทรียภาพในแบบที่มองเห็น *ความเสื่อม (impermanence) ความไม่สมบูรณ์ (imperfect) และความไม่สิ้นสุด (unfinished)* เป็นความงามและเป็นสัจธรรมของชีวิต ซึ่งทำให้ผู้พบเห็นเกิดความปลงและเกิดสติปัญญามองเห็นความไม่เที่ยงของสรรพสิ่ง ก่อนที่จะละวางมันลง เพื่อเข้าสู่ *สภาวะของการตื่นรู้แจ้ง (enlightenment)* ซึ่งในภาษาญี่ปุ่นเรียกว่า *ซาโตริ* (悟り)[150]

หลักปรัชญาดังกล่าวนี้ ได้ถูกนำมาใช้ในการออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนา เพื่อให้เกิดการเปลี่ยนสภาวะจิตที่สอดคล้องกับหลักการของ วาบิ-ซาบิ ทั้งนี้เพราะ *พิธีชงชาแบบญี่ปุ่น* ถือเป็นกระบวนการทางพิธีกรรม *ไม่ได้เริ่มต้นจากการชงชาในอาคารพิธี* แต่เกิดขึ้นตั้งแต่ที่ผู้เข้าร่วมพิธีย่างก้าวเข้าสู่สวนอันสงบที่อยู่เบื้องหน้า สวนญี่ปุ่นที่จัดตกแต่งตามปรัชญาแบบเซน ซึ่งมีคุณลักษณะคล้ายกับไม่ได้ทำการตกแต่ง หรือคล้ายกับเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ (แต่แท้ที่จริงแล้วมีการออกแบบไว้อย่างละเอียดลุ่มลึก)

โดยหัวใจสำคัญของการจัดสวนเพื่อเข้าสู่อาคารพิธีชงชา ก็คือ *เส้นทาง/วิถี* หรือในภาษาญี่ปุ่นเรียกว่า *โด* (道) ซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญที่ดำรงอยู่ในหลักการแบบเซน ด้วยแนวคิดที่ว่า *การไปสู่จุดมุ่งหมายมิใช่ทั้งหมดของวิถี แต่วิถีนั้นต้องประกอบด้วย การดำรงอยู่ของเป้าหมายและการขัดเกลาตนเองระหว่างการเข้าไปสู่เป้าหมาย* ซึ่งนั่นทำให้อาคารพิธีชงชามิได้เป็นองค์ประกอบที่สมบูรณ์ด้วยตัวของมันเอง แต่อาคารเป็นเพียงส่วนหนึ่งในองค์ประกอบของพิธี ที่ผู้เข้าร่วมจะต้องทำการขัดเกลาจิตใจของตนให้เกิดสำรวมก่อนที่จะไปถึงยังอาคารพิธี

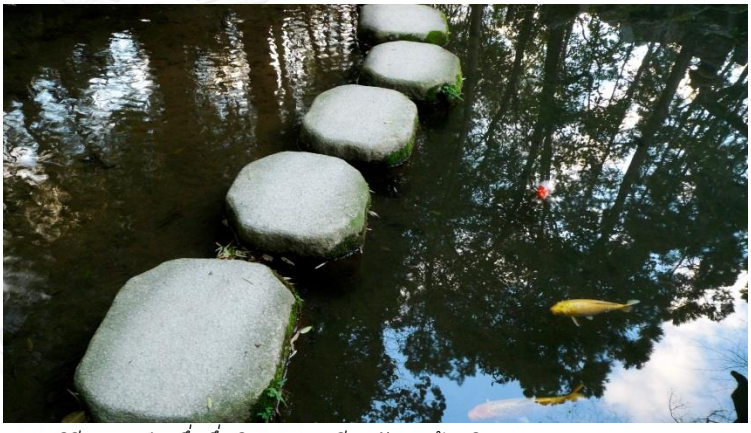
กระบวนการเปลี่ยนสภาวะจิตผ่านการขัดเกลา ถูกสะท้อนผ่านการเดินเท้าบนทางเดินที่ถูกจัดเตรียมไว้เป็นอย่างดี โดยที่ทางเดินเหล่านั้น ส่วนมากจะเป็นก้อนหินหรือแผ่นหินที่ถูกตัดแต่งไว้ตามธรรมชาติ เล็กบ้างใหญ่บ้าง ปะปนกันไป โดยการวางจังหวะของก้อนหินนั้นจะสัมพันธ์กับการเดิน และเนื่องจากหินเหล่านั้นมักจะมีลักษณะเป็นก้อนใหญ่ๆ และวางห่างกันอย่างเป็นจังหวะๆ

---

[150] ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, ธรรมชาติ ที่ว่าง และสถานที่: รวมบทความว่าด้วยสถาปัตยกรรมญี่ปุ่น(กรุงเทพฯ: โฟคัลอิมเมจ พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2543).

ดังนั้นถ้าผู้เดินไม่ระมัดระวังหรือรีบเร่งเดินอย่างร้อนรน ก็อาจจะทำให้เดินสะดุดหรือตกลงจากก้อนหินได้ (ซึ่งหลายจุดของทางเดินเหล่านี้วางตัวอยู่บนบ่อ/สระน้ำขนาดใหญ่) รวมถึงการจัดจังหวะของสวน เพื่อให้ผู้เดินได้หยุดพักเป็นระยะๆ เพื่อจะได้มีเวลาในการเพ่งมองและพินิจพิเคราะห์ทิวทัศน์จากสภาพแวดล้อมรอบตัว รวมถึงอาคารพิธีชงชาที่ซ่อนตัวอยู่หลังแมกไม้หรือโขดหิน หรืออยู่สุดปลายตาหลังสระน้ำขนาดใหญ่ไปตลอดเส้นทางของการเดินทางด้วย

จุดประสงค์ของการออกแบบทางสถาปัตยกรรมและภูมิสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะของความยากลำบากในการเดินเข้าสู่อาคารพิธี และ จังหวะของการเดินเพื่อหยุดพิจารณาสติเป็นระยะๆ เช่นนี้ ก็เพื่อทำให้ผู้เข้าร่วมพิธีได้พิจารณาถึงสัจธรรมที่ซ่อนอยู่ในธรรมชาติโดยรอบ รวมถึงเป็นกระบวนการที่ดึง *สติสัมปชัญญะ* ของผู้เข้าร่วมพิธีซึ่งจมอยู่กับความวุ่นวายจากโลกภายนอกในชีวิตประจำวัน ให้กลับมาอยู่กับปัจจุบันขณะที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้า ตลอดเวลาในระหว่างที่ก้าวเดินไปตามลำดับชั้นของสวน ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสงบและละวางกิเลสอัตตาจากโลกภายนอกลงเสีย ก่อนที่จะเข้าไปถึงพื้นที่ภายในอาคารประกอบพิธี



ภาพที่ 3.80 (ซ้าย) เส้นทางการเดินเข้าสู่อาคารพิธีชงชาแห่งหนึ่ง ซึ่งเกิดจากการเรียงตัวของก้อนหิน

ภาพที่ 3.81 (ขวา) ทางเดินที่เกิดจากก้อนหินซึ่งเรียงตัวอยู่บนบ่อน้ำ ในวัด Tenju-An （天授庵）ประเทศญี่ปุ่น

(ที่มาภาพซ้าย: http://fineartamerica.com/featured/japanese-tea-house-and-garden-fairy-fantasies.html)

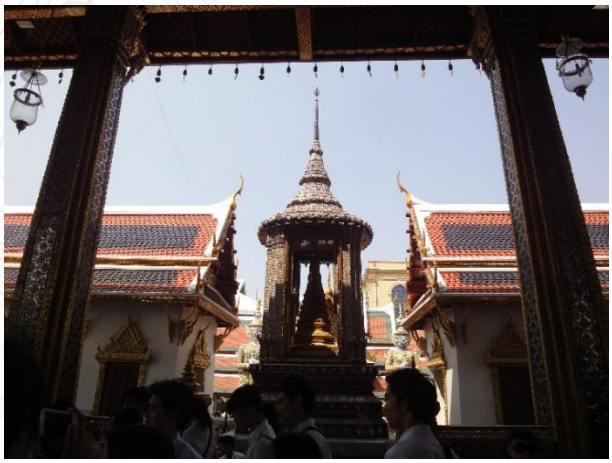
(ที่มาภาพขวา: http://kyotogardens.wordpress.com/)

นอกจากการออกแบบเส้นทางที่นำเข้าสู่ตัวอาคารศาสนสถานแล้ว ตัวศาสนสถานเองก็ยังทำหน้าที่ในการเปลี่ยนสภาวะจิตผ่านประสาทการรับรู้ทางร่างกายได้ในอีกหลากหลายรูปแบบ เช่น การออกแบบประตูศาสนสถานให้มีลักษณะใหญ่โตและหนัก เวลาที่ศาสนิกชนเปิดประตูเข้าสู่พื้นที่ภายในอาคาร ก็ต้องออกแรงมากกว่าที่ใช้เปิดประตูปกติในชีวิตประจำวัน เพื่อให้ตระหนักรู้ถึงการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่พื้นที่ภายในอันศักดิ์สิทธิ์ รวมไปถึงการที่ศาสนสถานในหลากหลายความเชื่อมักจะออกแบบให้บรรยากาศและอุณหภูมิของพื้นที่ว่างภายในอาคาร มีความแตกต่างกับพื้นที่ภายนอกอาคาร

ตัวอย่างเช่น วัดในพุทธศาสนาในประเทศไทยที่ถูกออกแบบให้ลำดับการเข้าต้องเข้าผ่านประตูวัด มาสู่พื้นที่ระเบียงแก้วซึ่งล้อมรอบตัววัด ก่อนจะผ่านไปยังพื้นที่ลานกว้าง ซึ่งวางตัวอยู่รอบทิศทางของตัวอุโบสถหรือเจดีย์ พื้นที่ลานกว้างจะมีลักษณะที่รับแดดโดยตรง ซึ่งจากสภาพภูมิอากาศร้อนชื้นในประเทศไทยนั้น ถือว่าเป็น

พื้นที่ซึ่งทำให้คนรู้สึกไม่สบายกายและใจ แต่ยามที่ศาสนิกชนได้เดินเข้ามาถึงมุขด้านหน้าของอุโบสถ ซึ่งมีลักษณะเป็นเฉลียงยกระดับ พวกเขาจะรับรู้ได้ถึงการเปลี่ยนสภาวะทางกายภาพที่เกิดขึ้นจากการต้องออกแรงเพื่อย่างก้าวขึ้นไปบนพื้นที่ต่างระดับ รวมถึงการแปรเปลี่ยนของอุณหภูมิภายในร่มเงาของพื้นที่เฉลียง ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ถูกออกแบบไว้เพื่อเตรียมตัวก่อนจะเข้าไปสู่พื้นที่ภายในอุโบสถ ซึ่งถือเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในอีกระดับ

และเมื่อเข้าสู่พื้นที่ภายในอาคารโบสถ์ซึ่งถูกออกแบบมาให้ผนังมีความหนา ซึ่งช่วยในเรื่องของการกั้นความร้อนจากภายนอกอาคารไม่ให้เข้ามายังพื้นที่ภายใน ประกอบกับการมีพื้นที่ว่างที่เปิดสูงขึ้นสู่เบื้องบนซึ่งช่วยทำให้ความร้อนที่เกิดขึ้นภายในอาคารลอยตัวขึ้นสู่เบื้องบน ก็ยิ่งช่วยทำให้ศาสนิกชนรับรู้ได้ถึงความแตกต่างของสภาพแวดล้อมภายนอกอาคารอันยุ่งเหยิงและร้อนระอุ กับ พื้นที่ภายในอาคารอันสงบร่มเย็น ประกอบกับการที่อาคารมีความหนาของชั้นผนังมาก ทำให้แสงที่เข้ามาภายในเกิดการหักเหระหว่างพื้นที่ว่างของช่องหน้าต่าง ประกอบกับที่ระดับความแตกต่างของแสงสว่างภายในและภายนอกอาคารนั้นมีสูง จนทำให้เกิดการฟุ้งกระจายของแสง ซึ่งนำไปสู่ความพล่าเบลอในการรับรู้ทางสายตา รวมถึงการกั้นเสียงจากโลกภายนอก และกลิ่นควันธูปและเครื่องหอมที่เกิดในพื้นที่พิธีกรรม ทั้งหมดนี้ล้วนแต่เป็นเทคนิคที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนสภาวะจิตของบรรดาศาสนิกชนให้รู้สึกได้ถึงพื้นที่ภายในอันศักดิ์สิทธิ์ที่แยกตัวออกมาจากพื้นที่แบบโลกียะที่อยู่ภายนอก



ภาพที่ 3.82 และ ภาพที่ 3.83 บรรยากาศบริเวณมุขด้านหน้าของอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (วัดพระแก้ว)

ภาพที่ 3.84 และ ภาพที่ 3.85 บรรยากาศอันมืดมิดภายในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวรารามราชวรมหาวิหาร

4.2 ระเบียบในทางสถาปัตยกรรมที่ใช้ในการวิเคราะห์สถาปัตยกรรมทางศาสนา

จากพื้นฐานทางทฤษฎีในบทที่ 2 และการวิเคราะห์โครงสร้างของตำนานระดับต้นแบบ เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับโลกอันศักดิ์สิทธิ์แวดล้อม จนนำไปสู่การสังเคราะห์แนวคิดเรื่อง *การเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์* ในบทที่ 3 มาจนถึงการวิเคราะห์เปลี่ยนสภาวะผ่านประสาทการรับรู้ส่วนต่างๆ ในร่างกายของมนุษย์ ซึ่งเข้าไปมีประสบการณ์ร่วมกันกับ *ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม* ในข้อ 4.1 ประกอบกับการวิเคราะห์องค์ประกอบสถาปัตยกรรมทางศาสนาจากทั่วทุกมุมโลก

ทั้งหมดนี้ ได้แสดงให้เห็นว่ากระบวนการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในทางสถาปัตยกรรมนั้นมี *รูปแบบ* บางประการ จากการเปลี่ยนสภาพแวดล้อมทางกายภาพ จากโลกภายนอกอันสับสนวุ่นวาย เข้าสู่พื้นที่อันศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ภายในซึ่งมี *ระเบียบแบบแผน (order)* และมี *ความสงบนิ่ง (stillness)* โดยอาศัยการเดินทางเข้าสู่จุดศูนย์กลางของพื้นที่ซึ่งตั้งอยู่ภายในส่วนที่ลึกที่สุดของศาสนสถาน ผ่านการเดินทางบนเส้นทางอันยาวไกลที่ต้องเคลื่อนตัวผ่านปริมณฑลในแต่ละลำดับชั้น โดยมีจุดหรือเส้นแบ่งขอบเขต ซึ่งทำหน้าที่กั้นกลางระหว่างพื้นที่ต่างๆ โดยที่เส้นทาง อาณาเขต และจุดแบ่งเหล่านี้จะทำหน้าที่ในการช่วยขัดเกลาจิตใจของมนุษย์ให้เข้าสู่ความสงบและสันติ ก่อนจะถึงพื้นที่อันเป็นจุดศูนย์กลางของพิธีกรรมที่อยู่ภายในสุดของศาสนสถาน

จากความเข้าใจดังกล่าวนี้ ทำให้เราสามารถวิเคราะห์องค์ประกอบในการรับรู้ที่ว่างทางสถาปัตยกรรมทางศาสนา ได้ออกเป็น 3 องค์ประกอบสำคัญดังนี้

1. จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Center)
2. เส้นทางและแกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Path and Sacred Axis)
3. จุดแบ่งแยกและปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (Sacred Threshold and Sacred Boundary)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 **จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์** (Sacred Center)

จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ คือพื้นที่สำคัญสุดในองค์ประกอบทั้งหมด จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ถือเป็น *หัวใจ* ของสถาปัตยกรรมทางศาสนาทุกแห่ง ในแง่ของสัญลักษณ์ระดับต้นแบบนั้น จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ทำหน้าที่เสมือนเป็น *แกนโลก/แกนจักรวาล (axis mundi)* ในระดับจุลจักรวาล (microcosm) เป็นจุดแห่งการถือกำเนิด เป็นจุดที่เกิดจากการเชื่อมต่อระหว่างภพภูมิ (realm) ทั้งหลายเข้าไว้ด้วยกัน เป็นจุดศูนย์กลางที่มนุษย์จะได้มาซึ่งพลังที่เปลี่ยนให้มนุษย์เข้าสู่ *สภาวะเทียมเทพ (apotheosis)* หรือกลายเป็น *ผู้ศักดิ์สิทธิ์* เช่นเดียวกันกับที่เหล่าวีรบุรุษและศาสดาในตำนานทั้งหลาย ได้เคยกระทำมาก่อน

จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในทางสถาปัตยกรรม ก็คือสถานที่ตั้ง *หัวใจ* หรือจุดสำคัญที่สุดที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมของอาคารศาสนสถาน เช่น แท่นบูชาในคริสต์ศาสนา พระพุทธรูปองค์ประธานในอุโบสถหรือเจดีย์ในพุทธศาสนา พระราชวังโปตาลาที่ประทับของดาไลละมะผู้ซึ่งชาวทิเบตถือว่าเป็นร่างอวตารของพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร มัสยิดอัลฮารามที่เมืองมักกะห์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย เป็นต้น

จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไม่ได้จำกัดขอบเขตอยู่แต่เฉพาะภายในตัวอาคารเท่านั้น แต่ยังกระจายอยู่ในระดับเมือง เช่น กรณีเจดีย์โพธินาถในเนปาล หรือ พระราชวังโปตาลาในทิเบต ซึ่งศาสนิกชนที่มองเห็นสถาปัตยกรรมเหล่านั้น ล้วนแต่ตระหนักได้ถึงความเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของสถาปัตยกรรม ไม่ว่าประโยชน์ใช้สอยของมันจะเป็นไปในลักษณะใดก็ตาม เช่น กรณีพระราชวังโปตาลาซึ่งเป็นอาคารที่มีประโยชน์ใช้สอยในการเป็นอารามที่พักอาศัยนั้น แม้ว่าจะมีลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่แตกต่างจากเจดีย์โพธินาถซึ่งมีลักษณะเป็นอนุสาวรีย์ (monument) แต่สำหรับศาสนิกชนที่เดินทางมาแสวงบุญยังสถานที่เหล่านั้น สถาปัตยกรรมทั้งสองล้วนแต่ทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของพวกเขาเช่นเดียวกัน ในขณะที่มัสยิดอัล-ฮารามในเมืองมักกะห์เป็นจุดศูนย์กลางที่กินอาณาบริเวณกว้างไปกว่าในระดับเมือง เนื่องจากมุสลิมทุกคนเมื่อจะทำการละหมาดต้องหันหน้าไปทางทิศกิบลัต (Qiblat) ซึ่งหมายถึงทิศที่ตั้งของมัสยิดอัล-ฮาราม ดังนั้นมัสยิดแห่งนี้จึงทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของชาวมุสลิมทั่วทุกมุมโลก

ในแง่ของพิธีกรรมและการเปลี่ยนสภาวะ จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ถือเป็นพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่รองรับพิธีกรรมหลัก เป็นจุดที่ซึ่งจิตใจของมนุษย์จะถูก *ยกระดับขึ้น* (transcend) จากการเปลี่ยนสภาวะทางจิตที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม เป็นจุดที่ซึ่งความเป็นวัตถุของตัวสถาปัตยกรรมจะเลือนหายไป พร้อมกับการเข้ามาแทนที่ของบรรยากาศพิธีกรรมอันน่าพิศวง เร้นลับ และตราตรึงใจในระหว่างการประกอบพิธีกรรม

ดังนั้นการออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนาใดก็ตามจึงจำเป็นที่จะต้องพิจารณาถึง *ที่ตั้งของจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* (ซึ่งเป็นหัวใจของพิธีกรรม) เป็นอันดับแรก ทั้งนี้เพราะพื้นที่ว่างและองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมทางศาสนา ล้วนเกิดขึ้นโดยสัมพันธ์กับจุดศูนย์กลางนี้ทั้งสิ้น เช่นเดียวกันกับต้นแบบของการสร้างจักรวาลในตำนานต่างๆ ที่เริ่มอุบัติขึ้นมาจากจุดศูนย์กลาง แล้วจึงก่อร่างสร้างตัวแผ่กระจายออกไปเป็นภพภูมิต่างๆ ในทิศทางโดยรอบ เพื่อรอวันที่วีรบุรุษจะได้เดินทางเข้าไปสู่ศูนย์กลาง (ผ่านกระบวนการทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม) จนสามารถเปลี่ยนสภาวะให้กลายเป็นผู้ศักดิ์สิทธิ์ได้ในท้ายที่สุด

a) ศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์อันหลากหลาย

แม้ว่าศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์จะเป็นหัวใจของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในแต่ละศาสนสถาน แต่ก็มิได้หมายความว่า *หัวใจ* ดังกล่าวจำเป็นต้องมีอยู่เพียงแค่หนึ่งเดียวเท่านั้น ในการออกแบบศาสนสถานที่มีความซับซ้อนและหลากหลายด้านพิธีกรรม ศูนย์กลางแห่งความความศักดิ์สิทธิ์อาจจะมีได้มากกว่าหนึ่งแห่ง เช่น กรณีของวัดในพุทธศาสนาในประเทศไทย ที่มีการวางอุโบสถกับเจดีย์ไว้ในแนวแกนเดียวกัน

ในแง่ของสัญลักษณ์และความหมาย เจดีย์ซึ่งมีลักษณะเป็นฐานทรงกลมและมีรูปทรงที่พุ่งขึ้นทะยานสู่เบื้องบน ได้ทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์ของแกนโลก/จักรวาลตามคติของเขาพระสุเมรุ ซึ่งสื่อความหมายถึงการทะยานเพื่อขึ้นไปสู่สภาวะของการหลุดพ้นหรือนิพพาน ขณะเดียวกันพื้นที่ภายในอุโบสถซึ่งเป็นอาคารที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา ก็มีพระพุทธรูปองค์ประธานที่ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งสะท้อนถึงพระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าที่แพร่อยู่ไปทั่วปริมณฑลของพื้นที่ว่างภายในอุโบสถ

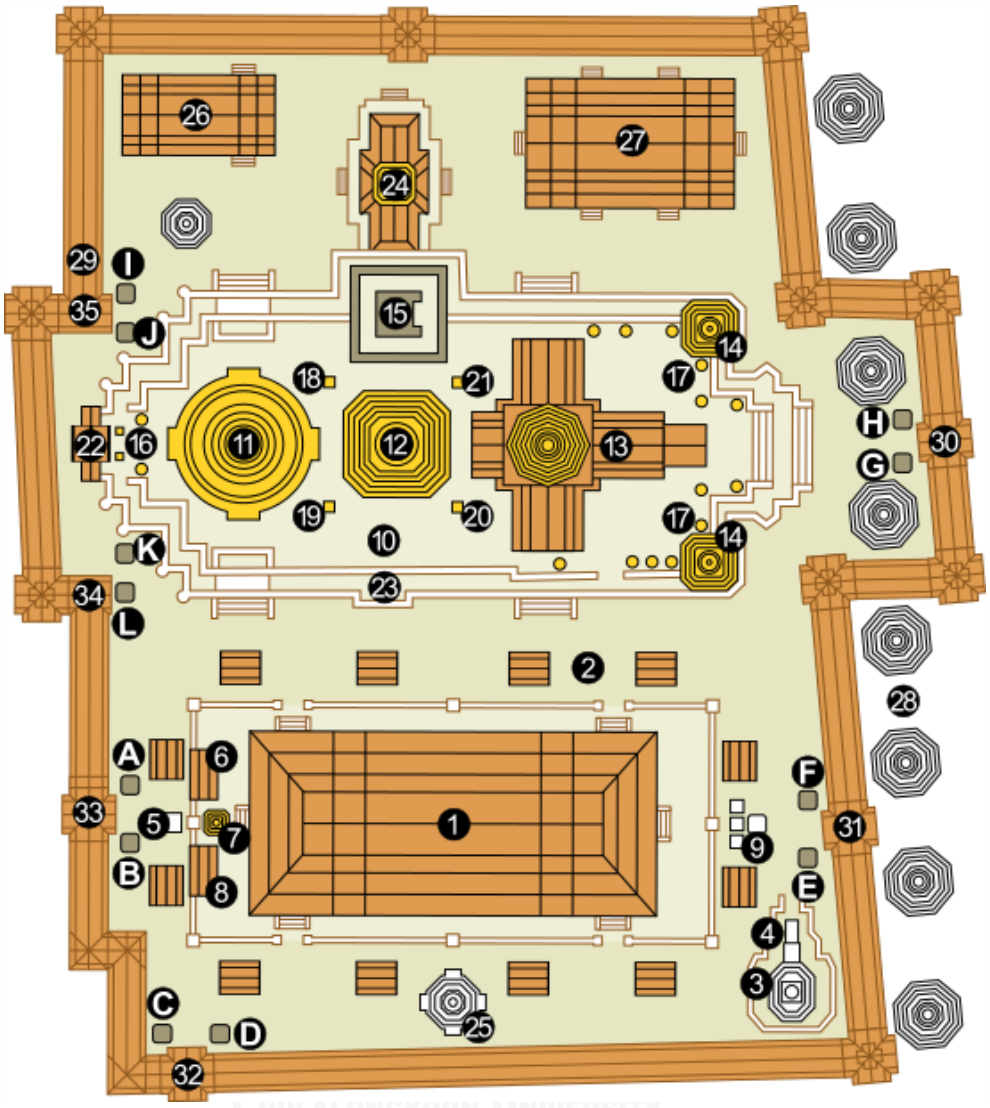
ส่วนในแง่ของประโยชน์ใช้สอย เจดีย์คือสถานที่ฝังพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้า มีจุดประสงค์เพื่อให้ระลึกถึงคำสอนที่ทิ้งไว้ให้กับเหล่าสาวกในภายภาคหน้า และยังทำหน้าที่เป็นเครื่องหมายที่สื่อถึงคติจักรวาลและการหลุดพ้น ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้ เจดีย์จึงมีลักษณะเป็นอนุสาวรีย์ (monument) ที่ไม่ได้ต้องการให้มีพื้นที่ใช้งานภายใน แต่เน้นที่การสื่อสารในเชิงสุนทรียภาพด้วยรูปทรงทางสถาปัตยกรรม ดังนั้นจึงเน้นรูปทรงในแกนตั้งและความสง่าของตัวสถาปัตยกรรม

ในขณะที่อุโบสถหรือวิหาร เป็นพื้นที่ซึ่งถูกออกแบบมาเพื่อใช้รองรับต่อการประกอบพิธีกรรมซึ่งมีผู้ร่วมพิธีเป็นจำนวนมาก ลักษณะอาคารจึงเน้นแกนตามแนวนอน ที่มีพระประธานในอาคารซึ่งทำหน้าที่เป็นปลายตาและปลายใจสำคัญในการประกอบพิธีกรรม ดังนั้นการดำรงอยู่ของศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ทั้งสอง จึงทำหน้าที่ส่งเสริมกันและกันทั้งในเชิงสัญลักษณ์และพิธีกรรม เราจึงมักพบการวางตัวของเจดีย์และวิหารหรืออุโบสถที่มักจะอยู่ตรงกันในแนวแกน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของสถาปัตยกรรมทั้งสอง

แต่ในบางกรณีเช่น วัดพระแก้วซึ่งเป็นวัดในพระบรมมหาราชวัง กลับมีศูนย์กลางอยู่ด้วยกันถึง 4 แห่ง ได้แก่ 1. อุโบสถและพระแก้วมรกตซึ่งประดิษฐานอยู่ภายในอาคาร 2. ปราสาทพระเทพบิดรซึ่งเดิมต้องการให้เป็นที่ประดิษฐานของพระแก้วมรกตแทนอุโบสถ แต่เนื่องจากมีพื้นที่คับแคบไป จึงถูกใช้เป็นสถานที่บรรจุพระบรมรูปของกษัตริย์ไทยในอดีตแทน ปัจจุบันจึงทำหน้าที่เป็นอาคารที่สะท้อนสัญลักษณ์ทางการปกครอง 3. พระมณฑปซึ่งทำหน้าที่เป็นหอไตร หรือที่เก็บพระไตรปิฎก ซึ่งโดยตัวอาคารเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงพระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า 4. พระมหารัตนเจดีย์ ซึ่งเป็นเจดีย์ประธานในวัดพระแก้ว เป็นเจดีย์ที่สะท้อนคติจักรวาลในพุทธศาสนาที่สื่อถึงสังสารวัฏ และเป้าหมายของการหลุดพ้นจากห้วงสังสารวัฏไปสู่พระนิพพาน

ทั้งนี้อาจวิเคราะห์ได้ว่า เนื่องจากวัดพระแก้วเป็นวัดในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งมีความหลากหลายของพิธีกรรมและลำดับชั้นทางสถาปัตยกรรม จึงทำให้อาคารที่ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางมีจำนวนมากกว่าหนึ่งแห่ง ต่างกับการวางผังบริเวณของวัดทั่วไปที่เน้นองค์ประกอบสำคัญสองประการก็คือ อุโบสถหรือวิหาร กับ เจดีย์ประธาน ซึ่งสถาปัตยกรรมทั้งสองล้วนแต่ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยส่งเสริมซึ่งกันและกัน

ในขณะที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม หรือ วัดโพธิ์ กลับมีลักษณะที่แตกต่างออกไป คือ มีการวางผังที่มีอุโบสถเป็นศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ของอาณาเขตวัด โดยมีพื้นที่ระเบียงคดล้อมรอบทั้งสี่ด้าน ในขณะที่เจดีย์ซึ่งสร้างโดยพระมหากษัตริย์ 4 รัชกาลและมณฑป ถูกแยกออกจากพื้นที่ศูนย์กลางของวัดที่มีระเบียงคดล้อมรอบ แสดงให้เห็นถึงการเน้นความสำคัญของ *พิธีกรรม* ภายในอุโบสถในฐานะประธาน/ศูนย์กลางของความศักดิ์สิทธิ์ให้เด่นชัดกว่าสถาปัตยกรรมอื่นภายในวัด ซึ่งลักษณะการออกแบบที่แตกต่างกันเหล่านี้ เกิดขึ้นจากการ *ตีความ* และให้ความสำคัญต่อปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมในลักษณะที่แตกต่างกันของผู้ออกแบบ จึงทำให้รูปแบบทางสถาปัตยกรรมมีลักษณะที่แตกต่างกัน แม้จะมีคติสัญลักษณ์ที่คล้ายคลึงกันก็ตาม



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 3.86 (บน) ภาพผังบริเวณของวัดพระแก้ว แสดงตำแหน่งของอาคารที่เป็นศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 4 จุด ประกอบด้วย อุโบสถ พระมหารัตนเจดีย์ พระมณฑป ปราสาทพระเทพบิดร (ภาพโดย: โดย Wikimedia's User, Sodacan)

ภาพที่ 3.87 (ซ้ายล่าง) การเรียงตัวกันในแนวแกนของศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ทั้ง 3 ภายในวัดพระแก้ว (ที่มา: http://m.suvarnabhumiairport.com/th/popular-destinations/1786/wat-phra-kaew-bangkok)

ภาพที่ 3.88 (ขวาล่าง) พระแก้วมรกตประดิษฐานอยู่ภายในบุษบก ซึ่งทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ในอุโบสถ (ที่มา: http://daily.bangkokbiznews.com)

ภาพที่ 3.89 ผังบริเวณในอาณาเขตของวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งมีอุโบสถอยู่เป็นจุดศูนย์กลางของพื้นที่วัด

(ที่มา: http://www.expatriation-en-thailande.com/wat-pho-35-lubosot-et-le-cloitre/)

ภาพที่ 3.90 ผังบริเวณแสดงแนวแกนของวิหารและเจดีย์ในวัดเจดีย์หลวง จ.เชียงใหม่

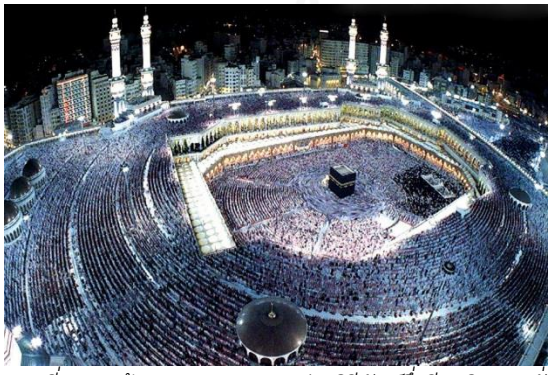
(ที่มา: http://templechiangmai.blogspot.com/2012/07/wat-chedi-luang-chiang-mai.html)

b) จุดศูนย์กลางเชิงกายภาพและจุดศูนย์กลางเชิงจินตภาพ

ในบางกรณี จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไม่ได้ถูกสื่อออกมาด้วยลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่เป็นวัตถุสำคัญที่ปรากฏในแกนทางแนวตั้ง เช่น เสา แท่นบูชา หรือ รูปเคารพ ฯลฯ เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงลักษณะทางสถาปัตยกรรมอื่นอย่างผนังหรือระนาบ เช่น Mihrab ซึ่งเป็นผนังมุขโค้งเล็กๆ (niche) ที่ตั้งอยู่บนกำแพงด้านหนึ่งของมัสยิด เพื่อแสดงถึงทิศกิบลัต (ในขณะที่ด้านข้างหรือบริเวณใกล้เคียงกันกับ Mihrab จะเป็นแท่นธรรมาสน์ (pulpit) ที่ถูกเรียกว่า Minbar ซึ่งเป็นจุดที่ผู้นำทางศาสนาจะขึ้นไปอ่านคัมภีร์ หรือ ทำการเทศนา)

ทั้งนี้เนื่องจาก จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (ที่เป็นจุดหลัก) ในศาสนาอิสลามจะมีอยู่เพียงจุดเดียว ก็คือบริเวณ กะบะฮ์ (Al-Kaaba) ซึ่งเป็นอาคารทรงสี่เหลี่ยม ที่ตั้งอยู่ใจกลางของมัสยิดอัล-ฮาราม เมืองมักกะห์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย ซึ่งชาวมุสลิมเชื่อว่าเป็นสถานที่ตั้งของมัสยิดแห่งแรก และเป็นสถานที่พระผู้เป็นเจ้าจะลงมาประทับอยู่ท่ามกลางชาวมุสลิม (เช่นเดียวกับ กรณีหีบพันธสัญญาของชาวยิว) ดังนั้นเวลาที่มุสลิมจะทำการละหมาด ไม่ว่าพวกเค้าจะอยู่ที่ใดของโลกก็ตาม พวกเค้าจะหันหน้าไปทางทิศที่กะบะฮ์ตั้งอยู่เสมอ ด้วยสาเหตุนี้ในการก่อสร้างมัสยิดในศาสนาอิสลาม จึงแตกต่างกับอีกหลายๆ ศาสนา ซึ่งโดยทั่วไปมักจะใช้รูปปั้นหรือแท่นประกอบพิธีเป็นสัญลักษณ์แทนจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นหัวใจของสถาปัตยกรรม แต่สำหรับชาวมุสลิมที่มีศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์อยู่เพียงหนึ่งเดียว ดังนั้นในมัสยิดแต่ละแห่งจะไม่มีศูนย์กลางในตัวเอง แต่จะใช้ Mihrab เป็นเครื่องหมายที่สื่อถึงจุดศูนย์กลางอันศักดิ์สิทธิ์แทน

ซึ่งในกรณีนี้จะเห็นได้ว่า Mihrab ได้ทำหน้าที่เป็น *จุดศูนย์กลางเชิงกายภาพ (Physical center)* และเป็นจุดหมายปลายตาของพื้นที่ว่างภายในมัสยิดแต่ละแห่ง แต่ในขณะเดียวกัน Minrab ก็ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ด้วยตัวมันเอง แต่เป็นเพราะความเชื่อมโยงกับทิศกิบลัตที่ Kaaba ตั้งอยู่ ดังนั้นเมื่อชาวมุสลิมเห็นจุดศูนย์กลางเชิงกายภาพดังกล่าว (หมายถึง Minrab) ก็จะสามารถนำพาจิตของตนให้เชื่อมโยงเข้าสู่กับ *จุดศูนย์กลางในจินตภาพ (Perceptual center)* (หมายถึง กะบะฮ์) ที่อยู่ห่างไกลออกไปได้



ภาพที่ 3.91 (ซ้าย) บรรยากาศระหว่างพิธีฮัจญ์ซึ่งมีมุสลิมจากทั่วโลกไปแสวงบุญที่กะบะฮ์ซึ่งตั้งอยู่กลางมัสยิดอัล-ฮาราม
(ที่มา: https://play.google.com/store/apps/details?id=com.mobicloud2.qibla)
ภาพที่ 3.92 (ขวา) Mihrab และ Minbar ภายในมัสยิดสุลต่านฮัซซัน ในเมืองไคโร ประเทศอียิปต์ ภาพโดย Frank Schulenburg
(ที่มา: https://commons.wikimedia.org)

อีกหนึ่งตัวอย่างที่โดดเด่นก็คือ จัตุรัส/ลานหน้ามหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ (Piazza San Pietro) ซึ่งทำหน้าที่เป็น *ศูนย์กลางในจินตภาพ* ที่ตั้งอยู่กึ่งกลางระหว่าง แท่นหินโอเบลิสค์ (Obelisk) กลางจัตุรัสเซนต์ปีเตอร์ และแท่นบูชาที่อยู่ภายในอาคารมหาวิหาร โดยจุดศูนย์กลางดังกล่าวนี้ตั้งอยู่บนแกนเดียวกันกับจุดศูนย์กลางทั้งสองแห่ง แต่มีความแตกต่างกันตรงที่เมื่อพิจารณาจากลักษณะทางสถาปัตยกรรม จะไม่พบสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นจุดศูนย์กลางอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงสี่เลี่ยมจัตุรัสของลาน หรือลักษณะที่เป็นพื้นที่เปิดโล่งที่หันเข้าหาผนังทางเข้าอาคารมหาวิหาร ก็ไม่ได้บ่งบอกถึงคุณลักษณะทางกายภาพของการเป็นจุดศูนย์กลาง

แต่เมื่อนำ *พิธีกรรม* และ *การใช้งานพื้นที่* เข้ามาประกอบการวิเคราะห์ จะพบว่าพื้นที่บริเวณลานหน้ามหาวิหาร ถือเป็นสถานที่ซึ่งมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าแท่นบูชา หรือ โอเบลิสค์เลย เพราะเป็นพื้นที่ที่พระสันตะปาปา (Pope) มาพบปะ พูดคุย อวยพร และเทศนาแก่ศาสนิกชน โดยพระสันตะปาปาจะออกมายืนอยู่บนระเบียงบนผนังด้านหน้าของโบสถ์ ในขณะที่ศาสนิกชนที่มาคอยเฝ้ารับเสด็จก็จะยืนอยู่ด้านล่าง โดยที่มีการเว้นระยะห่างตรงกลางระหว่างพื้นที่ของศาสนิกชนและพระสันตะปาปา ซึ่งพื้นที่ดังกล่าวก็คือลานหน้าโบสถ์/มหาวิหาร ซึ่งเมื่อทำการลากเส้นไขว้กันระหว่างตำแหน่งแขนของอาคารที่เป็นรูปกางเขนบริเวณแท่นบูชา กับ น้ำพุที่ตั้งอยู่สองข้างของโอเบลิสค์ ก็จะได้เส้นที่ตัดกันบริเวณลานหน้าโบสถ์ซึ่งอยู่กึ่งกลางระหว่างแท่นบูชาและแท่นโอเบลิสค์พอดี นอกจากนี้เมื่อนำผังอาคารของวิหารเซนต์ปีเตอร์หลังเก่า มาทาบลงไปกับผังวิหารหลังปัจจุบัน ก็จะพบว่าบริเวณจุดกึ่งกลางตรงลานหน้าโบสถ์ปัจจุบันนั้น เดิมก็คือตำแหน่งของน้ำพุซึ่งใช้เป็นสถานที่ประกอบพิธีล้างบาป ที่ตั้งอยู่กึ่งกลางของโถง/ลานด้านหน้าโบสถ์

เทววิทยาของคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิกได้นิยามความหมายของ *โบสถ์ (church)* ไว้ว่าเป็น *บ้านของพระผู้เป็นเจ้า (Domus Dei)* และ *บ้านของประชากรของพระผู้เป็นเจ้า (Domus Ecclesiae)*[151] และจากเทววิทยาดังกล่าว ได้ถูกสะท้อนออกมาผ่านงานสถาปัตยกรรมในแง่ของการวางผัง ที่ให้ความสำคัญทั้งกับพื้นที่ภายในอาคารซึ่งเป็น *พื้นที่แห่งการถวายบูชา (worship space)* และ พื้นบริเวณโถง/ลานหน้าโบสถ์ซึ่งเป็น *พื้นที่แห่งการเข้ามาอยู่ร่วมกัน (gathering space)* ที่ซึ่งคริสตชนจะเข้ามาใช้ชีวิตร่วมกันเพื่อปฏิบัติกิจทางศาสนา รวมถึงเตรียมตัวเตรียมใจสำหรับการเข้าสู่พื้นที่ถวายบูชาที่อยู่ภายในอาคาร[152] โดยที่แท่นบูชาภายในอาคารโบสถ์ได้ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของ *พื้นที่แห่งการถวายบูชา* และแท่นน้ำพุซึ่งตั้งอยู่กลางโถง/ลานหน้าโบสถ์ ก็ทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของ *พื้นที่แห่งการเข้ามาอยู่ร่วมกัน*

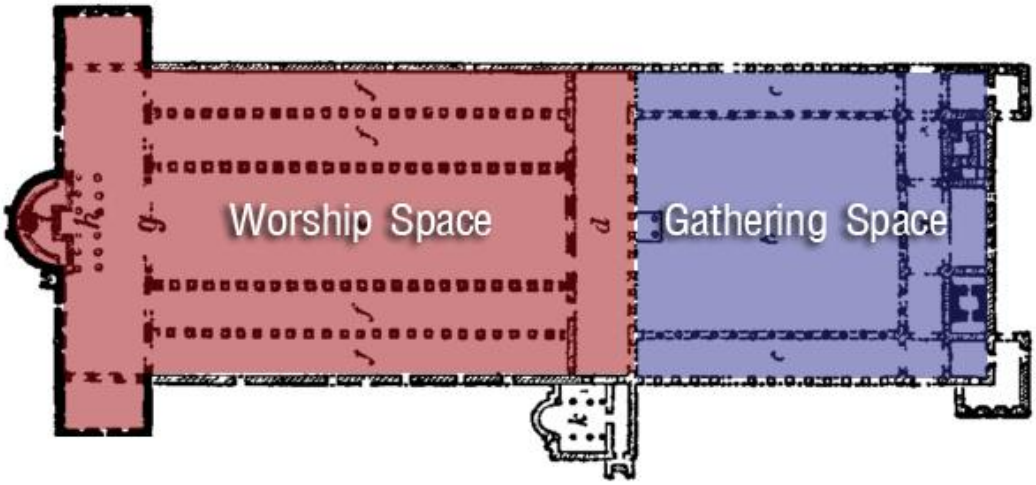
เมื่อมหาวิหารหลังใหม่ถูกสร้าง ได้มีการขยายพื้นที่เพิ่มเติม โดยขยับพื้นที่แห่งการเข้ามาอยู่ร่วมกันออกไปในส่วนของจัตุรัสเซนต์ปีเตอร์ที่อยู่ด้านหน้า (และมีโอเบลิสค์เป็นจุดศูนย์กลางของพื้นที่) ส่วนพื้นที่ของลานโบสถ์เดิม ก็ได้กลายมาเป็นลานหน้าโบสถ์ ซึ่งเป็นพื้นที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่าง *ศาสนจักร* และ *คริสตชน* ซึ่งทำให้วิหารเซนต์ปีเตอร์หลังใหม่ มีจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ด้วยกันถึง 3 จุด คือ *โอเบลิสค์กลางจตุรัส พื้นที่ลานหน้าโบสถ์* และ *แท่นบูชาภายในอาคารโบสถ์* โดยที่ลานด้านหน้าโบสถ์ถือเป็น *จุดศูนย์กลางทางจินตภาพ* ที่

---

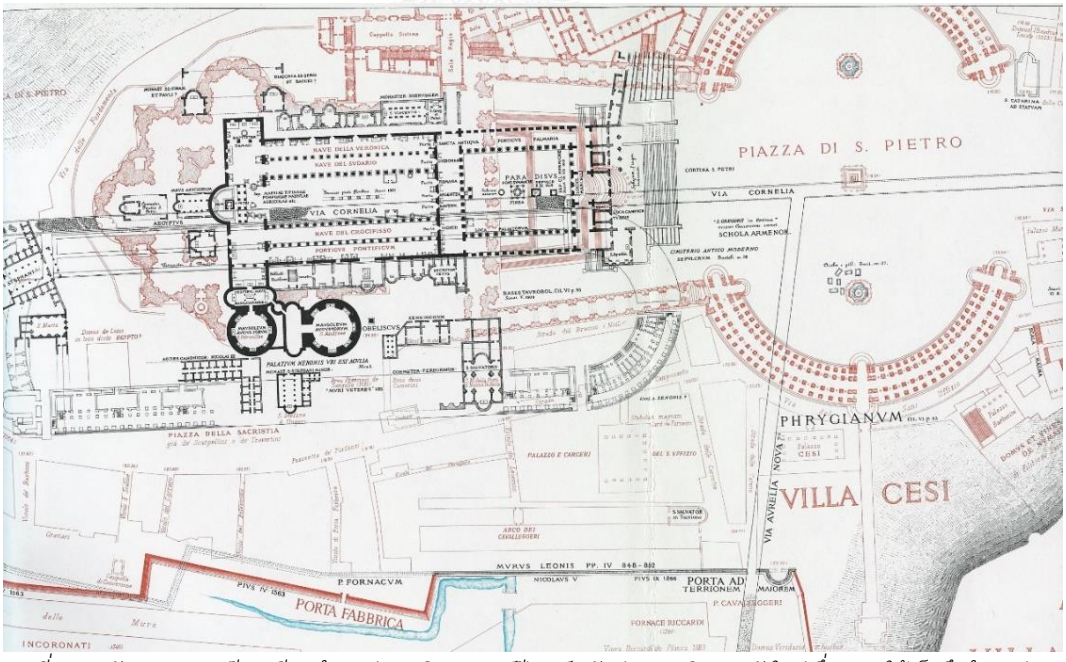
[151] คณะอนุกรรมการศิลปในพิธีกรรม, แนวทางการออกแบบโบสถ์พระศาสนจักรคาทอลิกในประเทศไทย, 23.

[152] กิตติธัช ชัยประสิทธิ์, "การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร," 73-78.

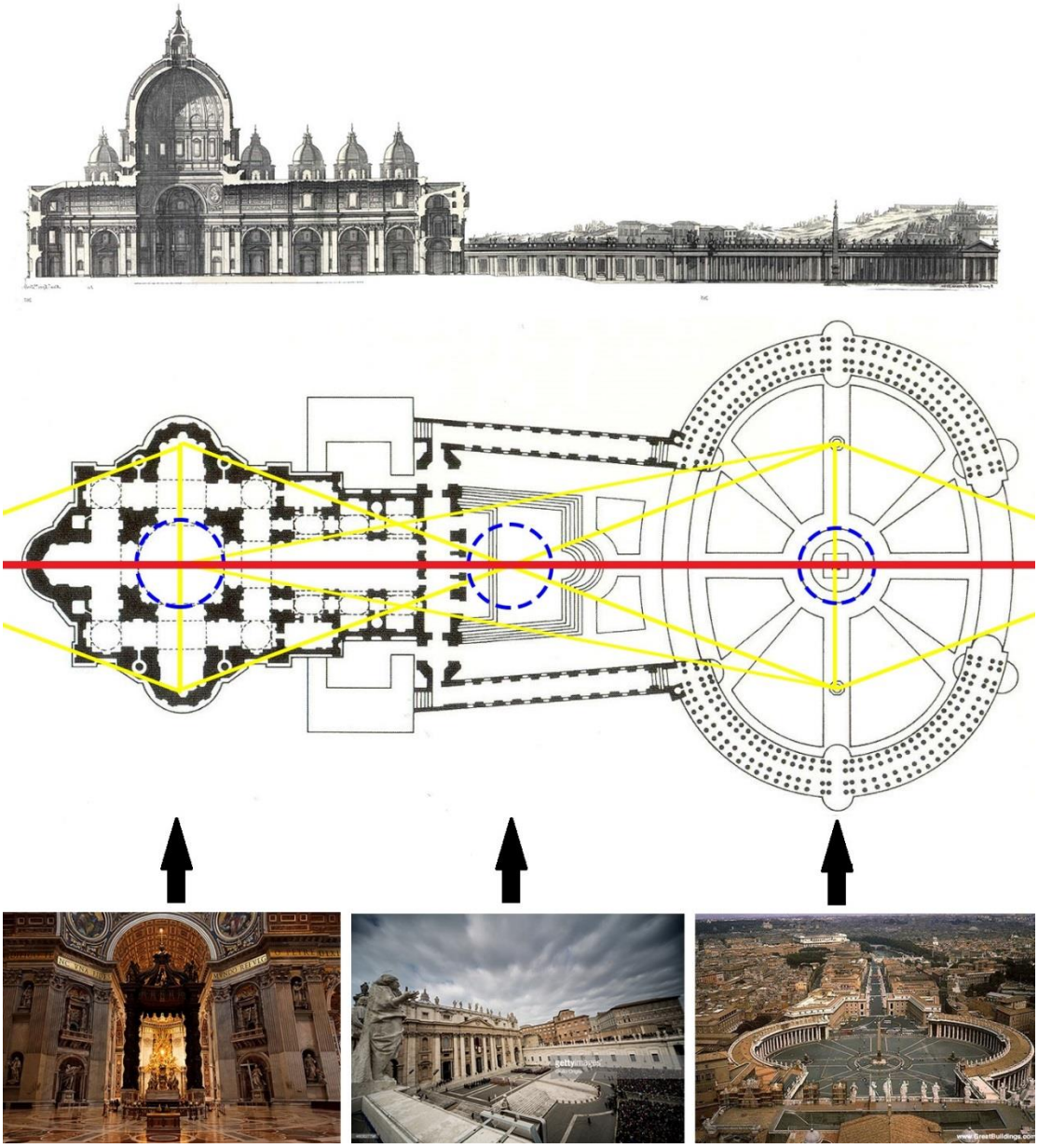
ไม่ได้ไปแย่งความเด่นของศูนย์กลางอีกสองแห่ง และแม้ว่าลานหน้าโบสถ์จะไม่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางเชิงกายภาพที่สะท้อนความเป็นจุดศูนย์กลางที่โดดเด่นเหมือนกับ บุษบก (baldachin) ที่ครอบอยู่บนแท่นบูชา และ โอเบลิสค์ที่ตั้งอยู่ใจกลางจตุรัสวงรี แต่ก็มีการกำหนดความสำคัญของพื้นที่ด้วยการออกแบบส่วนปลายของบันไดให้มีลักษณะเป็นโค้งครึ่งวงกลม ซึ่งเมื่อมีการตั้งแท่นบูชาเพื่อประกอบพิธีมิสซาหน้าโบสถ์ ตำแหน่งของแท่นบูชาก็จะตั้งอยู่ด้านบนถัดขึ้นไปจากบันไดโค้งครึ่งวงกลมนี้พอดี



ภาพที่ 3.93 diagram แสดงความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่แห่งการถวายบูชา (worship space) ภายในอาคารโบสถ์ และ พื้นที่แห่งการเข้ามาอยู่ร่วมกัน (gathering space) บริเวณลานโบสถ์ของวิหารเซนต์ปีเตอร์หลังเก่า



ภาพที่ 3.94 ผังแสดงการเปรียบเทียบตำแหน่งของวิหารเซนต์ปีเตอร์หลังเก่า และ วิหารหลังใหม่ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงตำแหน่งของแท่นบูชาที่ตรงกัน ในขณะที่ลานหน้าโบสถ์ของวิหารหลังใหม่จะตรงกับตำแหน่งของน้ำพุกลางลานโบสถ์ของวิหารหลังเก่า ภาพโดยนักโบราณคดีชาวอิตาเลียน Rodolfo Lanciani (1845-1929)



ภาพที่ 3.95 (บน) รูปตัดของวิหารเซนต์ปีเตอร์ ภาพโดย Carlo Fontana, 1694

ภาพที่ 3.96 (กลาง) ผังของมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ กรุงโรม ประเทศอิตาลี ซึ่งแสดงผังทั้งตัวอาคารโบสถ์และลานหน้าโบสถ์ รวมถึงแท่นหินโอเบลิสค์ ซึ่งตั้งอยู่ตรงกลาง Piazza หน้ามหาวิหาร

ภาพที่ 3.97 (ซ้ายล่าง) แท่นบูชาภายในวิหารเซนต์ปีเตอร์ ซึ่งตั้งอยู่กึ่งกลางของผังรูปกางเขน ภาพโดย Damien Melksham

ภาพที่ 3.98 (กลางล่าง) ล้านหน้าโบสถ์ของมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางในการพบกันของเหล่าศาสนิกชนและสันตะปาปา

ภาพที่ 4.45 (ขวาล่าง) มุมมองจากบนโดม เมื่อมองลงมายังแท่นโอเบลิสค์ตรงกลาง Piazza

(ที่มาภาพซ้ายล่าง: https://www.flickr.com/photos/41287735@N03/5642792266/in/pool-67345865@N00/)

(ที่มาภาพกลางล่าง: http://media.gettyimages.com/photos/general-view-of-st-peters-square-as-pope-francis-delivers-his-day-picture-id460827798)

(ที่มาภาพขวา: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Piazza_of_St._Peters.html/cid_2324117.gbi)

c) จุดศูนย์กลางภายในจุดศูนย์กลาง

จากการทบวรรณกรรมและวิเคราะห์ในบทที่ 3 ได้แสดงให้เห็นว่าแนวคิดเรื่อง *จุลจักรวาล (microcosm)* ถือเป็นสาระอันหนึ่งทางสัญลักษณ์ที่สื่อให้เห็นถึงการเผยแสดงของระบบที่ดำรงอยู่ในมิติศักดิ์สิทธิ์ ตั้งแต่ระดับจักรวาล ลงมาสู่ระดับการวางผังเมือง ลงมาสู่การสร้างบ้าน และลงมาสู่ร่างกายของมนุษย์ เป็นต้น การสร้างจุลจักรวาล ก็คือ การซ้อนทับของระบบจักรวาล ทั้งจากเล็กไปใหญ่ (macrocosm) และ จากใหญ่ไปเล็ก (microcosm) โดยยังคงรักษารูปแบบของผังจักรวาลที่มีจุดศูนย์กลางของปริมณฑลจักรวาลดังเดิม

คุณลักษณะดังกล่าวนี้ได้ปรากฏอยู่ในสถาปัตยกรรมเช่นกัน ตัวอย่างเช่น *วัด* หรือศาสนสถานทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางของบ้านเมืองหรือชุมชนหนึ่ง โดยภายในวัด อาจประกอบด้วยสถาปัตยกรรมอีกหลายประเภท เช่น *โบสถ์* หรือ *วิหาร* ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางของ วัด หรือ พื้นที่ศาสนสถานอีกชั้นหนึ่ง และภายในอาคารก็ยังประกอบด้วยจุดศูนย์กลางในระดับที่ย่อยลงไป อย่างพระประธานในอุโบสถ หรือ แท่นบูชาในโบสถ์ทางคริสต์ศาสนาซึ่งทำหน้าที่เป็นหัวใจของพื้นที่ว่างภายใน เป็นต้น

เทคนิคการสร้างจุดศูนย์กลางภายในจุดศูนย์กลาง อาจถูกนำมาใช้เพื่อขยาย *ขอบเขต*/ปริมณฑล หรือ *รัศมี* ของความศักดิ์สิทธิ์ได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น พระแก้วมรกต ซึ่งมีขนาดค่อนข้างเล็ก เมื่อเทียบกับสัดส่วนของพื้นที่ว่างภายในอุโบสถ จึงต้องมีการสร้าง *บุษบก (tabernacle)* ซึ่งมีลักษณะเป็นสถาปัตยกรรมขนาดเล็กที่มีฐานสูง และมี ซุ้มเรือนแก้ว (ที่แสดงถึงรัศมี) ครอบอยู่เหนือพื้นที่รอบพระพุทธรูปอีกทีหนึ่ง ทั้งนี้ก็เพื่อเสริมความสง่าและ *ขยายปริมณฑล* ของพระพุทธรูปให้มีขนาดที่เหมาะสมกับพื้นที่ว่างภายในอาคาร โดยที่ตัวซุ้มเรือนแก้วและฐานบุษบกเองก็เป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนคติของเขาพระสุเมรุ ซึ่งแสดงถึงการพุ่งทะยานขึ้นสู่เบื้องบน อันเป็นมิติแห่งการหลุดพ้นหรือนิพพาน

เทคนิคเดียวกันนี้ ถูกนำมาใช้ในกรณีของแท่นบูชาในมหาวิหารเซนต์ปีเตอร์ เนื่องจากจุดศูนย์กลางเชิงกายภาพของพื้นที่ว่างภายในมหาวิหารก็คือ แท่นบูชา แต่ *จุดปลายตา* ที่ปรากฏในมหาวิหาร กลับเป็นผนังส่วนที่เป็นมุขโค้งทางทิศตะวันออกของอาคารโบสถ์ ลักษณะเฉพาะตัวเช่นนี้ เกิดขึ้นจากการที่ลักษณะทางพิธีกรรมของคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิกได้พัฒนาตั้งแต่อดีตกาล จากการนำอาคาร Basilica ของโรมันมาใช้งาน โดยใช้งานส่วนปลายสุดของอาคารเป็นสถานที่ตั้งแท่นบูชา ตั้งแต่สมัยคริสเตียนตอนต้น และสืบเนื่องลักษณะทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมดังกล่าวนี้เรื่อยมา จวบจนเมื่อมีพัฒนาการโบสถ์เข้าสู่ยุค Romanesque และ Gothic จนกระทั่งนำไปสู่พัฒนาการทางเทววิทยาในการสร้างโบสถ์ ซึ่งหันทางเข้าอาคารไปทางทิศตะวันตก และวางตำแหน่งแท่นบูชาซึ่งเป็นทั้งจุดศูนย์กลางและจุดปลายตาไว้ในทิศตะวันออก เนื่องจากเป็นทิศที่แสงตอนเช้าจะสาดส่องเข้ามา และแสงสว่างก็เป็นเสมือนตัวแทนการเผยแสดงของพระผู้เป็นเจ้า การเดินจากประตูทางเข้าทิศตะวันตกไปสู่แท่นบูชาทางทิศตะวันออก จึงเป็นการสื่อถึงการเปลี่ยนจากความตายไปสู่ชีวิตใหม่ ดังเช่นดวงตะวันที่ตกดินแล้วขึ้นมาใหม่ยามรุ่งอรุณ

ด้วยสาเหตุดังกล่าวนี้ ทำให้ผนังทางทิศตะวันออกภายในอาคารซึ่งเป็นสถานที่ตั้งของแท่นบูชา มักจะถูกทำให้เป็นจุดที่โดดเด่นที่สุดในพื้นที่ ด้วยการออกแบบให้มีลักษณะเป็นมุขโค้ง (ambulatory) หรือช่องเว้า (niche) รวมถึงมีการตกแต่งผนังให้มีความงดงาม และ สง่างาม เสมือนหนึ่งพระผู้เป็นเจ้าลงมาสถิต ณ สถานที่

แห่งนั้น แต่ทั้งนี้เนื่องจากในสมัย Renaissance ได้มีความพยายามที่จะรื้อฟื้นแนวทางในการออกแบบสถาปัตยกรรมแบบคลาสสิกขึ้นอีกครั้ง นำมาซึ่งความนิยมในการออกแบบอาคารที่มีการวางผังเป็นรูปกางเขนกรีก (Greek Cross) โดยตั้งแท่นบูชาไว้ตรงกลางของอาคาร (จุดตัดของแขนกางเขนทั้งสี่ด้าน) ซึ่งเมื่อนำผังอาคารลักษณะดังกล่าวมาใช้ ทำให้แท่นบูชาถูกแยกออกมาจากผนังทิศตะวันออกภายในอาคาร

ปัญหาอีกประการก็คือ เมื่อเทียบขนาดของแท่นบูชากับขนาดของพื้นที่ว่างภายในมหาวิหาร จะพบว่าแท่นบูชามีขนาดเล็กมาก ซึ่งลำพังเพียงรูปทรงของแท่นบูชา คงไม่สามารถทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถเปล่งรัศมีครอบคลุมพื้นที่ว่างภายในอาคารได้ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นที่มาของการสร้าง *บุษบก* หรือ ซุ้มที่อยู่ด้านบนแท่นบูชา ซึ่งถูกเรียกว่า “Baldachin” โดยที่ Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) ได้ออกแบบ Baldachin ให้มีลักษณะสูงใหญ่และมีช่องว่างระหว่างแท่นบูชากับยอดบุษบก ก็เพื่อจุดประสงค์ในทางสถาปัตยกรรมสองประการ ประการแรกคือ *การเชื่อมพื้นที่ในแกนตั้ง* ระหว่างยอดโดมซึ่งอยู่ด้านบนของแท่นบูชากับแท่นบูชาที่อยู่ระดับพื้น จากเดิมที่มีพื้นที่ว่างห่างไกลกันจนไม่เห็นความต่อเนื่องระหว่างแท่นบูชากับโดมที่อยู่ด้านบน แต่เมื่อมี Baldachin ก็ช่วยลดช่องว่างของพื้นที่และช่วยส่งเสริมความโดดเด่นในแกนตั้งของพื้นที่รอบแท่นบูชาได้พร้อมกัน ประการที่สองคือ *เชื่อมพื้นที่ในแกนนอน* โดย Baldachin ทำหน้าที่เป็นเสมือน *กรอบภาพ (visual frame)* ซึ่งกำหนดทัศนียภาพของผนังด้านหลังแท่นบูชา (ซึ่งแต่เดิมเป็นพื้นที่ปลายตาที่สำคัญที่สุดของโบสถ์) ให้เข้ามาปรากฏอยู่เหนือแท่นบูชา ซึ่งช่วยแก้ไขปัญหาการแยกตัวออกจากกันของแท่นบูชากับผนังโบสถ์ทางทิศตะวันออกได้อย่างแยบยลและสง่างาม

เทคนิคการสร้างจักรวาลซ้อนทับจักรวาล หรือ จุดศูนย์กลางในจุดศูนย์กลาง ก็คือการแปลงสภาพจาก *รูปทรงทางจินตภาพ (perceptual form)* ให้ออกมาเป็น *รูปทรงทางภายภาพ (physical form)* เพื่อเน้นย้ำให้เห็นถึงความสำคัญหรือ *รัศมีอันเรืองรอง* ของจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ทางจินตภาพ ให้ปรากฏออกมาเป็นรูปทรงที่ชัดเจน ผ่านการทับซ้อนจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ลงไปในแต่ละลำดับชั้น

ภาพที่ 3.99 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.100 (กลาง) พระแก้วมรกตซึ่งประดิษฐานอยู่ภายในบุษบกที่เป็นรูปซุ้มเรือนแก้วซึ่งยกฐานสูง ภาพที่ 3.101 (ขวา) พระแท่นบูชาในมหาวิทหารเซนต์ปีเตอร์ซึ่งมีซุ้ม Baldachin ครอบอยู่ โดยเหนือซุ้มคือโดมซึ่งเป็นรูปทรงที่สะท้อนภาพของจักรวาล/ท้องฟ้า/สวรรค์ ในขณะที่เมื่อมองทะลุ Baldachin ไปจะเห็นจุดปลายตาซึ่งเป็นผนังด้านหลังพระแท่นที่มีการประดับตกแต่งอย่างงดงาม, ภาพโดย Christopher Chan

(ที่มาภาพกลาง: http://www.dhammajak.net/forums/viewtopic.php?f=73&t=19306)

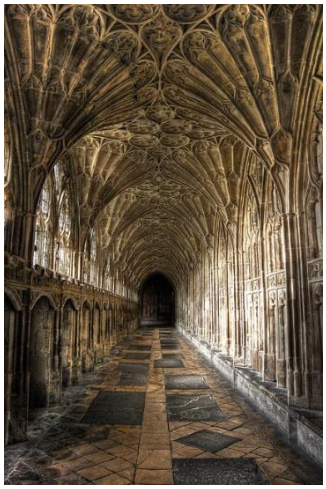
(ที่มาภาพขวา: http://daily.bangkokbiznews.com)

4.2.2 **เส้นทางและแกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์** (Sacred Path and Sacred Axis)

จิตของมนุษย์ คือ จุดศูนย์กลางและประธานแห่งการรับรู้โลกรอบตัว ในขณะที่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ภายในศาสนสถานก็คือ ภาพจำลองของจุดหมายปลายทางที่ศาสนิกชนต้องการจะมุ่งไปเพื่อเปลี่ยนสภาวะของตนให้กลายเป็น *ผู้ศักดิ์สิทธิ์* ซึ่งการจะเดินทางไปสู่เป้าหมายได้ก็ต้องอาศัย *เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* ที่ทำหน้าที่เชื่อมโยงมนุษย์เข้ากับศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ จากภายนอกเข้าสู่ภายใน จากภพภูมิเบื้องล่างขึ้นสู่เบื้องบน จากโลกมนุษย์ขึ้นสู่แดนสวรรค์ เช่นเดียวกับการเดินทางของวีรบุรุษเพื่อปฏิบัติภารกิจอันนำมาซึ่งพลังเทียมเทพ หรือ *สภาวะอันเป็นอุตรภาพ*

การวิเคราะห์ *เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* จึงมิใช่การวิเคราะห์ที่ศึกษาเพียงแต่ลักษณะทางกายภาพของเส้นทางในฐานะทางสัญจรหรือเชื่อมต่อระหว่างพื้นที่เท่านั้น แต่เป็นการวิเคราะห์ลงไปให้เห็นถึง *สภาพแวดล้อมระหว่างเส้นทาง* โดยเฉพาะสภาพแวดล้อมสรรสร้างที่ถูกออกแบบเพื่อช่วยส่งเสริมบรรยากาศอันศักดิ์สิทธิ์ที่จะนำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็น ความต่อเนื่องของเส้นสายที่เกิดขึ้นจากการเรียงตัวของทิวเสา จังหวะของแสงและเงาที่เข้ามาภายในอาคาร ทัศนียภาพที่เปิดออกสู่พื้นที่ภายนอก หรือแม้แต่ลวดลายที่ใช้ประดับตกแต่งตลอดเส้นทาง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นองค์ประกอบที่ช่วยให้เกิดความรู้สึกทางสุนทรียะที่นำไปสู่การยกระดับจิตใจทั้งสิ้น

ตัวอย่างเช่น กรณีซุ้มประตู (Torii) ที่วางตัวอยู่บนเส้นทางเข้าสู่ศาลเจ้า Fushimi ในเมือง Kyoto ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งเป็นเส้นทางที่เกิดขึ้นจากการนำซุ้มประตูที่บันทึกคำสอนหรือบทสวด มาวางต่อเนื่องกันตลอดเส้นทางเข้าสู่ศาลเจ้า ซึ่งจากปริมาณและความต่อเนื่องของเส้นสายที่เกิดจากซุ้มประตูเหล่านั้น ได้ทำให้ซุ้มประตูกลายสภาพเป็นเสมือนผนัง/กำแพง และเมื่อศาสนิกชนเดินผ่านเข้ามายังเส้นทางนี้ ก็เปรียบเสมือนว่าพวกเขาได้เดินอยู่ท่ามกลางบทสวดที่ดังกึกก้องทั่วปริมณฑลตลอดทั้งเส้นทางที่จะเข้าสู่ศาลเจ้า เป็นต้น



ภาพที่ 3.102 (ซ้าย) ทางเดินเข้าสู่ศาลเจ้า Fushimi เมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งใช้ซุ้มประตู (Torii) มาวางติดกัน จนเกิดเป็นพื้นที่ว่างสำหรับการเตรียมจิตใจก่อนเข้าสู่พื้นที่ในลำดับชั้นต่อไป ภาพโดย Flickr's user: Ella Locardi

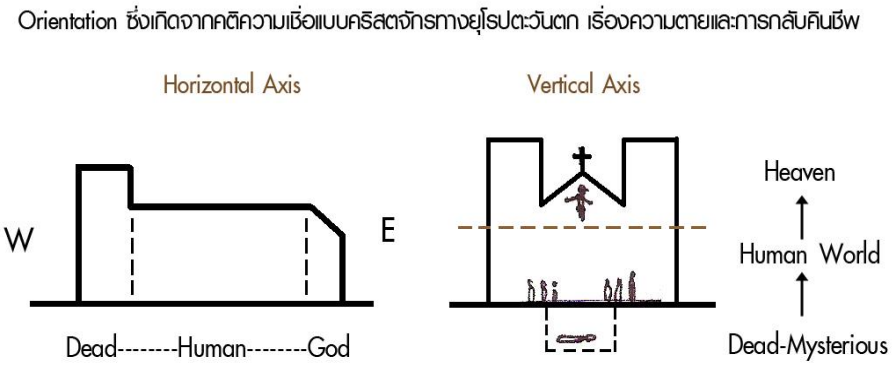
ภาพที่ 3.103 (ขวา) โถงทางเดินภายในระเบียงคด (cloister) ของอาสนวิหารโกลเซสเตอร์ (Gloucester Cathedral)

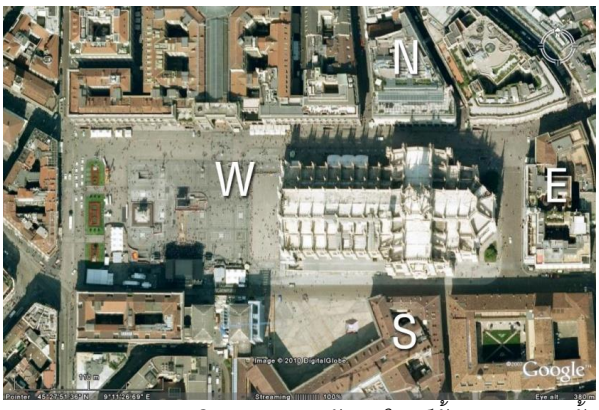
(ที่มาภาพซ้าย: https://c1.staticflickr.com/9/8165/7542761590_c83a672b3e_b.jpg)

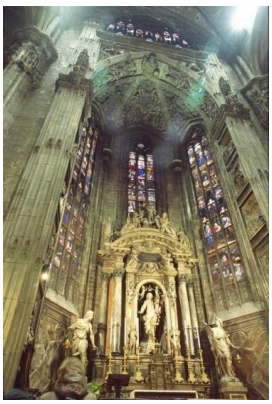
(ที่มาภาพขวา: https://www.flickr.com/photos/shexbeer/)

a) เส้นแกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์

เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ไม่ได้ถูกออกแบบเพียงเพื่อใช้ในการเชื่อมต่อระหว่างจุดศูนย์กลางและกับพื้นที่อื่นเท่านั้น แต่เส้นทางยังทำหน้าที่สื่อสารถึง *แกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred axis)* ซึ่งเป็นเส้นทางที่พุ่งตรงเข้าไปสู่เป้าหมาย/จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่เปี่ยมด้วยความหมาย เช่น เส้นทางเดินภายในโบสถ์ Gothic ซึ่งมีการวางผังตามแกนนอน โดยที่ทางเข้าโบสถ์จะอยู่ทางทิศตะวันตก และวางแท่นบูชาซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไว้ทางทิศตะวันออก เนื่องจากทิศตะวันตกเป็นทิศที่สื่อถึงการสิ้นสุดของแสงสว่าง การดับสลาย การล่วงลับ และความตาย ในขณะที่ทิศตะวันออก ถูกนำมาเพื่อใช้สื่อสารถึง แสงแห่งรุ่งอรุณ หรือ แสงของชีวิตใหม่ตามคำสอนของพระคริสต์ ดังนั้นการที่คริสตชนเดินทางจากโลกแห่งความตายทางทิศตะวันตก เพื่อไปยังรุ่งอรุณในทางทิศตะวันออกก็ถือเป็นสัญลักษณ์ที่เตือนใจให้คริสตชน สำนึกในบาปและกิเลสตัณหาที่นำตนเองตกลงสู่ความเสื่อมทราม และตั้งจิตอธิษฐานที่จะละทิ้งเส้นทางแห่งบาป และกลับมามีชีวิตใหม่ (อันเป็นชีวิตฝ่ายจิตวิญญาณ) ร่วมกับพระคริสต์ที่เป็นดั่งแสงสว่างในยามรุ่งอรุณ อีกครั้งหนึ่ง







ภาพที่ 3.104 Diagram (บน) แสดงทิศทางการวางตัวของโบสถ์ทั้งแกนตามแนวตั้งและแนวนอน

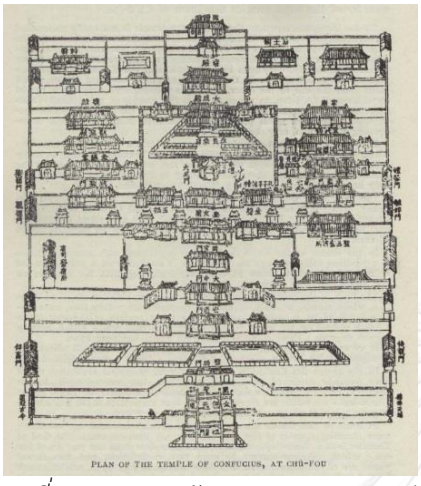
ภาพที่ 3.105 (ซ้ายล่าง) ทิศทางการวางอาคารโบสถ์ของมหาวิหารเมืองมิลาน (Duomo di Milano) ซึ่งมีผังเป็นรูปกางเขน ตำแหน่งของพระแท่นอยู่ทางทิศตะวันออกบริเวณที่เป็นหัวกางเขน ในขณะที่ทางเข้าอาคารมาจากทางทิศตะวันตกบริเวณที่เป็นขาของกางเขน

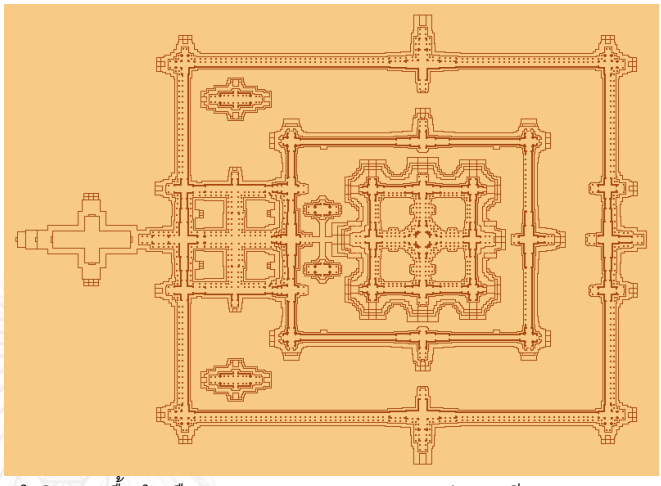
ภาพที่ 3.106 (ขวา) บริเวณพระแท่นของมหาวิหารเมืองมิลานซึ่งมีช่องเปิดอยู่ด้านบนทำให้แสงอาทิตย์สาดส่องลงมาที่พระแท่น

(ที่มาภาพซ้ายล่าง: ปรับแต่งจากภาพถ่ายทางอากาศโดยโปรแกรม Google Earth วันที่ 22 มกราคม ปี ค.ศ. 2010)

(ที่มาภาพขวาล่าง: http://www.wikipedia.org)

แกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ไม่ได้ปรากฏแค่ภายในพื้นที่ว่างของอาคารเท่านั้น แต่ยังปรากฏไปถึงในระดับการวางผังบริเวณ (layout plan) ซึ่งลำดับความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่หนึ่งไปยังอีกพื้นที่หนึ่ง จากประตูหนึ่งไปสู่อีกประตูหนึ่ง จากอาคารหนึ่งไปสู่อีกอาคารหนึ่ง และภายนอกไปสู่จุดศูนย์กลางภายใน ซึ่งลักษณะเช่นนี้ถือเป็นคุณลักษณะสากลประการหนึ่งที่พบได้ทั่วไปในสถาปัตยกรรมทางศาสนาจากทั่วทุกมุมโลก ไม่ว่าจะเป็นศาลเจ้าในประเทศจีนหรือญี่ปุ่น วิหารฮินดูในอินเดีย หรือ ปราสาทนครวัดซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมขอม เป็นต้น





ภาพที่ 3.107 การวางตัวบนแนวแกนของอาคารต่างๆ ในวิหารขงจื้อ ในเมือง Qufu มณฑล Shandong ประเทศจีน
ภาพที่ 3.108 ผังบริเวณของปราสาทนครวัด ซึ่งมีปราสาทอยู่กึ่งกลางของแกนทั้ง 4 ทิศ และมีทางเข้าหลักจากทางทิศตะวันตก
(ที่มาภาพซ้าย: Claudius Madrolle[153]) (ที่มาภาพขวา: https://commons.wikimedia.org โดย user: Baldiri)

b) เส้นทางแห่งการซ่อนเร้นและเส้นทางแห่งการเผยแสดง

ในขณะที่แกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred axis) ทำหน้าที่เป็น *เส้นทางแห่งการเผยแสดง (path of revelation)* ซึ่งแสดงให้มนุษย์เห็นถึงเป้าหมาย ผ่านการวางตัวของผังบริเวณ อาคาร และพื้นที่ว่างอย่างเป็นระบบระเบียบและมีความชัดเจน แต่ในขณะเดียวกัน เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ก็ยังปรากฏอยู่ในอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งก็คือ *เส้นทางแห่งการซ่อนเร้น (path of concealment)*

เส้นทางแห่งการซ่อนเร้น ทำหน้าที่เป็นเครื่องมือในการ *ซ่อนจุดมุ่งหมาย* ไว้ภายใต้สภาพแวดล้อมที่อยู่โดยรอบของเส้นทาง โดยลักษณะทางสถาปัตยกรรมเช่นนี้พบได้มากในประเทศจีนและญี่ปุ่น ซึ่งได้รับอิทธิพลของพุทธศาสนานิกายเซน (Zen) ซึ่งมุ่งเน้นวิธีการสอนธรรมะผ่านประสบการณ์ตรงที่รับรู้เข้าไปยังจิตที่อยู่ภายในโดยนิยมการพิจารณาสัจธรรมจากธรรมชาติที่แวดล้อมตัวมนุษย์ *อย่างใคร่ครวญ (contemplative)* ผ่านการเดินทางบน *เส้นทางอันวกวน* ที่จะนำเข้าไปสู่อาคารที่ถูกซ่อนไว้ภายใน ในขณะเดียวกัน เมื่อใกล้จะถึงพื้นที่ด้านหน้าของอาคาร ก็มักจะเปลี่ยนจากเส้นทางที่ซ่อนเร้นให้กลายสภาพเป็น *แกนที่พุ่งเข้าสู่จุดศูนย์กลาง* อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา การออกแบบเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่กลับไปมาระหว่าง การซ่อนเร้นและการเผยแสดง ถือเป็นหัวใจสำคัญในแง่ของการเปลี่ยนสภาวะจิตของมนุษย์ที่ถูกใช้มาแต่โบราณ

---

[153] Claudius Madrolle, Madrolle's Guide Books: Northern China, the Valley of the Blue River, Korea(Hachette, 1912).

สถาปนิกสมัยใหม่อย่าง Tadao Ando ได้นำเทคนิคดังกล่าวนี้ มาใช้ในการออกแบบศาสนสถาน เช่น กรณีโบสถ์น้อยบนผืนน้ำ (chapel on the water หรือ **水の教会**) ซึ่งตั้งอยู่ภายในโรงแรม Alpha Resort ในเมือง Tomamu บนเกาะฮอกไกโด ประเทศญี่ปุ่น โบสถ์แห่งนี้ถูกออกแบบให้มีลักษณะที่ถูกโอบล้อมจากกำแพงคอนกรีตรูปตัว L ที่วางตัวยาวตลอดแนวทางทิศตะวันออกและทิศใต้ เมื่อผู้เข้าร่วมพิธีเดินออกมาจากอาคารของโรงแรมซึ่งอยู่ทางทิศตะวันออกของพื้นที่ตั้งโบสถ์ ผู้เข้าร่วมพิธีจะมองเห็นเพียงกำแพงคอนกรีตที่พาดตัวยาวตลอดแนว โดยมีห้องโถงกระจกที่มีกางเขนคอนกรีต (ซึ่งตั้งอยู่ก่อนเข้าสู่โถงประกอบพิธี) เป็นทิวทัศน์และเป็นจุดปลายตา คล้ายกับทัศนียภาพของหอระฆังโบสถ์ในอดีต ที่สามารถมองเห็นได้จากในระยะไกล

ผู้เข้าร่วมพิธีจำเป็นต้องเดินเลียบกำแพงรูปตัว L จนนำไปสู่ ประตูทางเข้าที่วางตัวอยู่บนกำแพงทิศใต้ โดยที่ตลอดเส้นทางที่เดินเข้าสู่พื้นที่ของโบสถ์ ผู้เข้าร่วมพิธีจะมองไม่เห็นพื้นที่ภายในของโบสถ์เลยแม้แต่น้อย จนเมื่อผู้เข้าร่วมพิธีผ่านเข้าไปยังช่องเปิดซึ่งมีลักษณะที่ค่อนข้างเล็กและแคบ (เมื่อเทียบกับขนาดพื้นที่และอาคาร) และเมื่อเข้ามาสู่พื้นที่ภายในของโบสถ์แล้ว ผู้เข้าร่วมพิธีก็ต้องเดินเลียบกำแพง (ภายใน) ย้อนกลับไปยังผนังทางทิศตะวันออก เพื่อเข้าสู่ตัวอาคารโบสถ์ซึ่งมีทางเข้าอยู่ทางทิศตะวันออก และหลังจากผ่านเข้าสู่ประตูโบสถ์แล้ว ผู้เข้าร่วมพิธีก็ต้องเดินขึ้นบันไดไปยังห้องโถงกระจกที่มีคอนกรีตรูปกางเขนตั้งอยู่ทั้งสี่ทิศและมีเพดานเปิดโล่งออกสู่ท้องฟ้า ผู้เข้าร่วมพิธีต้องเดินวนรอบห้องโถงกระจกนี้ เพื่อไปยังบันไดเวียนซึ่งนำลงไปสู่พื้นที่โถงประกอบพิธีกรรมที่อยู่เบื้องล่างของห้องโถงกระจก โดยที่ระหว่างการเดินอยู่บนเส้นทางภายในห้องโถงกระจก แม้ว่าผู้เข้าร่วมพิธีจะสามารถมองเห็นได้รอบทิศทาง แต่ในขณะเดียวกันก็จะมองไม่เห็นกางเขนบนผืนน้ำที่อยู่เบื้องล่าง ทั้งนี้เนื่องจากสถาปนิกต้องการซ่อนมุมมองดังกล่าวนี้ไว้ให้เกิด *ความอัศจรรย์ใจ* ในภายหลัง

จากการเดินเลียบกำแพงภายนอก เข้าสู่กำแพงภายในพื้นที่โบสถ์ จนมาถึงประตูทางเข้าโบสถ์ที่มีลักษณะทึบ จนนำขึ้นไปสู่ห้องโถงกระจกใสที่มองเห็นได้จากทุกทิศทาง แล้วก็กลับเข้าสู่บันไดเวียนคอนกรีตซึ่งปิดทึบอีกครั้ง ก่อนที่ผู้เข้าร่วมพิธีจะเดินออกมาจากพื้นที่บันไดเวียน และมองเห็นพื้นที่ว่างภายในโถงประกอบพิธีซึ่งถูกกำหนดพื้นที่ว่างจากการวางเก้าอี้ไว้สองข้างของโถง จนเกิดเป็นเส้นทางเดินและเส้นนำสายตา ซึ่งพุ่งตรงเข้าสู่กางเขนที่ตั้งอยู่กลางผืนน้ำ โดยมีทัศนียภาพของต้นไม้และท้องฟ้าอันงดงามเป็นฉากหลัง

ความอัศจรรย์ใจ ดังกล่าวนี้เปรียบได้ดั่งพระคริสต์ที่ปรากฏตัวขึ้นท่ามกลางธรรมชาติ โดยที่ภาพของกางเขนที่สะท้อนบนผิวน้ำ บนฉากหลังของป่าไม้และท้องฟ้าอันกว้างใหญ่นั้น ไม่ต่างอะไรกับการนำกางเขนมาใช้สื่อความหมายถึงแกนจักรวาล ที่เชื่อมโยงระหว่างโลกบาดาล โลกมนุษย์ และสวรรค์ในสถาปัตยกรรมโบราณ

ในความเป็นจริงนั้น ระยะทางระหว่างตัวโบสถ์กับโรงแรมไม่ได้ห่างไกลกันมากนัก แต่สถาปนิกได้ออกแบบให้ผู้เข้าร่วมพิธีต้องเดินอ้อมกำแพงเป็นระยะทางไกล ทั้งอ้อมเพื่อจะเข้าสู่พื้นที่ภายใน และ อ้อมกลับมาเพื่อเดินเข้าสู่ตัวอาคาร และจากด้านล่างขึ้นสู่พื้นที่ด้านบนที่เป็นห้องโถงกระจกเปิดโล่ง จากนั้นค่อยเดินลงไปยังบันไดเวียนที่ปิดทึบซึ่งนำไปสู่พื้นที่โถงด้านล่าง จากพื้นที่ปิดไปสู่พื้นที่เปิดและจากพื้นที่เปิดไปสู่พื้นที่ปิด จากความสว่างไปสู่ความมืด จากความมืดไปสู่ความสว่าง สลับสับเปลี่ยนกันตลอดทั้งเส้นทาง จนสุดท้ายจึงได้มาพานพบกับกางเขนบนผืนน้ำที่เปิดสู่ทัศนียภาพอันงดงามซึ่งอยู่ห่างออกไป เสมือนหนึ่งว่าทัศนียภาพเบื้องหน้า

เป็น *ภพภูมิอันเป็นอุตรภาพ* ที่ในยามปกติมนุษย์จะไม่สามารถเข้าถึงได้ จนกว่าเมื่อมนุษย์คนนั้นจะได้เปลี่ยนสภาวะของตนให้กลายเป็นผู้ศักดิ์สิทธิ์ ดังเช่นที่พระคริสต์กระทำมา

จากการวิเคราะห์ประสบการณ์ทางสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นตลอดเส้นทางเข้าสู่จุดศูนย์กลางของโบสถ์น้อยบนผืนน้ำหลังนี้ แสดงให้เห็นว่าสถาปนิกได้ออกแบบประสบการณ์ระหว่างเส้นทางไว้อย่างแยบคาย โดยมีการเล่นจังหวะของ *การซ่อนเร้น (concealment)* และ *การเผยแสดง (revelation)* ตลอดระยะทางตั้งแต่เริ่มต้นเดินทางไปจนถึงจุดหมายปลายทาง

Chulalongkorn University

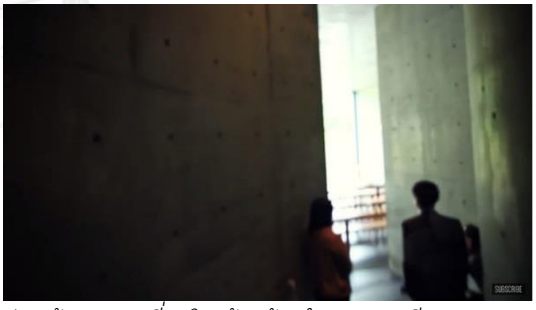
ภาพที่ 3.109 (บน) ทัศนียภาพของ Chapel on The Water เมื่อมองจากทางโรงแรมก่อนเดินเข้าสู่พื้นที่โบสถ์ ซึ่งจะมองเห็นกำแพงคอนกรีตวางตัวตามแนวนอนเป็นระยะทางยาวขนานไปกับต้นไม้ที่อยู่ด้านหลัง โดยมีเพียงโถงกระจกที่มีกางเขนสี่ด้าน ตั้งตระหง่านสูงเหนือขึ้นมาจากแนวกำแพงที่ปรากฏต่อสายตาผู้คนเท่านั้น ภาพโดย Ji Young Lee

ภาพที่ 3.110 (ซ้ายล่าง) มุมมองจากช่วงหัวมุมของกำแพงคอนกรีตทางทิศตะวันออกก่อนเลี้ยวไปทางทิศใต้

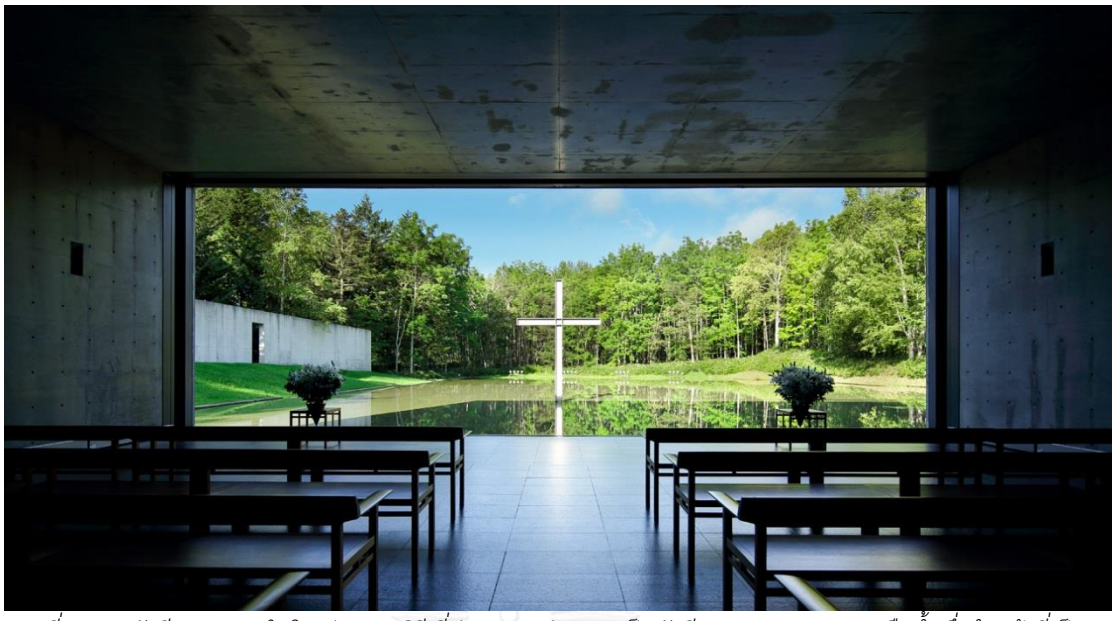
ภาพที่ 3.111 (ขวาล่าง) มุมมองจากแนวกำแพงคอนกรีตทางทิศใต้ที่นำไปสู่ทางเข้าพื้นที่โบสถ์

(ที่มาภาพบน: http://www.archdaily.com/97455/ad-classics-church-on-the-water-tadao-ando)

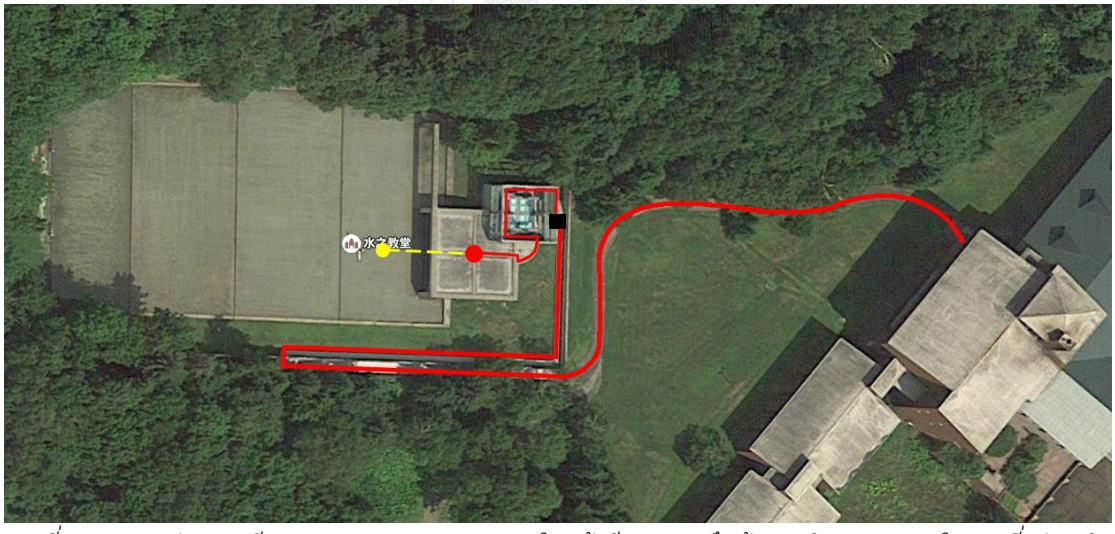
(ที่มาภาพซ้ายล่างและขวาล่าง): ภาพจากวีดีโอของ Hubert Roguski, https://www.youtube.com/watch?v=SS6QtilP_hg)



ภาพที่ 3.112 (บน) มุมมองภายในพื้นที่ว่างของโบสถ์ หลังจากเดินผ่านเส้นทางแคบที่ถูกโอบล้อมด้วยกำแพงคอนกรีตและแนวต้นไม้ที่วิ่งคู่ขนานกันมาตลอดทาง จนมาสู่พื้นที่ว่างที่เปิดโล่งซึ่งแสดงให้เห็นถึงอาคารโบสถ์ที่ซ่อนอยู่ภายในกำแพง
ภาพที่ 3.113 (กลางซ้าย) และ ภาพที่ 3.114 (กลางขวา) การเปลี่ยนสภาพทิวทัศน์จากพื้นที่เปิดโล่งทางธรรมชาติ ไปสู่การบีบมุมมองทางสายตาให้มองไปยังอาคารที่เป็นคอนกรีตทึบตัน ก่อนจะเดินขึ้นสู่ประตูทางเข้าอาคารโบสถ์ ซึ่งนำไปสู่ห้องโถงกระจก
ภาพที่ 3.115 (ซ้ายล่าง) มุมมองจากห้องโถงกระจก ซึ่งถูกออกแบบมาให้ใช้เป็นพื้นที่เชื่อมต่อหรือนั่งรอ ก่อนจะเข้าสู่พื้นที่ว่างที่ใช้ประกอบพิธีภายในตัวอาคาร โดยในพื้นที่นี้ผู้เข้าร่วมพิธีจะสามารถมองเห็นได้ตากทุกทิศทาง รวมถึงมีการเปิดระนาบด้านบนเพื่อให้คนสื่อสารกับท้องฟ้าที่อยู่เบื้องบน หมายเหตุ: สังเกตได้ว่าสถาปนิกจงใจออกแบบไม่ให้มองเห็นกางเขนซึ่งอยู่ด้านล่าง
ภาพที่ 3.116 (ขวาล่าง) มุมมองอันปิดทึบและมืดสลัว หลังจากเดินผ่านบันไดเวียนลงมายังพื้นที่ด้านล่างซึ่งเป็นพื้นที่เตรียมตัวใจก่อนจะเข้าสู่ห้องโถงประกอบพิธี (nave) ซึ่งเปิดมุมมองไปสู่ทัศนียภาพของกางเขนบนผืนน้ำในภาพถัดไป
(ที่มา: ภาพจากวีดีโอของ Hubert Roguski, https://www.youtube.com/watch?v=SS6QtiIP_hg)



ภาพที่ 3.117 ทัศนียภาพภายในโถงประกอบพิธี ที่ปรากฏจุดปลายตาเป็นทัศนียภาพของกางเขนบนผืนน้ำ ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ และเป็นจุดหมายปลายทางสุดท้ายของเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์
(ที่มา: http://www.mook.com.tw/article.php?op=articleinfo&articleid=11002&page=2)



ภาพที่ 3.118 ภาพถ่ายดาวเทียมของ Chapel on the Water โดยเส้นสีแดงแสดงถึงเส้นทางเดิน จากอาคารโรมแรมที่อยู่ทางทิศตะวันออกของโบสถ์จนถึงโถงพิธีกรรม ที่ต้องผ่านประสบการณ์หลากสัมผัสที่ช่วยเปลี่ยนสภาวะจิตของผู้เข้าร่วมพิธี จนเมื่อถึงพื้นที่โถงพิธีกรรมแล้ว เส้นสีเหลืองซึ่งก็คือ "เส้นทางในจินตภาพ" ที่เชื่อมโยงเข้ากับกางเขนบนผืนน้ำ

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการสร้าง *เส้นทางแห่งการเปลี่ยนสภาวะจิต* ด้วยการ *ยืดระยะ* และออกแบบประสบการณ์ของการเดินทางให้เกิดความน่าพิศวง ผ่าน การเผยแสดง สลับกับ การซ่อนเร้น เป็นระยะๆ ตลอดทั้งเส้นทาง คล้ายกับจะทำให้ผู้เข้าร่วมพิธีเสมือนตกอยู่ใน "ภวังค์" (trance) จนลืมเรื่องวุ่นวายหรือทางโลกียะ (profane) ซึ่งอยู่ภายนอกจนหมดสิ้น ก่อนที่จะเข้าสู่พื้นที่ประกอบพิธีกรรมซึ่งเป็นจุดหมายปลายทางของการเดินทางเข้าสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

c) เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในเชิงจินตภาพ

จากกรณีตัวอย่าง Chapel on the Water ของ Tadao Ando ได้แสดงให้เห็นถึงการออกแบบเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ซึ่งช่วยเปลี่ยนสภาวะจิตของมนุษย์ตลอดเส้นทางที่จะนำไปสู่จุดหมายปลายทาง ในขณะเดียวกัน ก็ยังปรากฏ *เส้นทาง(ในการรับรู้)เชิงจินตภาพ (perceptual path)* ระหว่างการเดินทางบนเส้นทางเหล่านั้นด้วย โดยกรณี Chapel on the Water เส้นทางเชิงจินตภาพที่เห็นได้ชัดเจนมีด้วยกันทั้งหมด 3 ส่วน คือ เส้นทางที่เกิดขึ้นจากการขนาบกันระหว่างกำแพงคอนกรีตทางทิศใต้และแนวต้นไม้ ซึ่งทำให้เกิดเส้นทางแคบและยาวที่นำสายตาไปสู่พุ่มไม้ที่อยู่ลึกเข้าไป ซึ่งเมื่อมองเข้าไปแล้วจะรู้สึกประหนึ่งว่าการเดินทางบนเส้นทางนี้ไม่มีจุดมุ่งหมายที่ชัดเจน เสมือนว่าเส้นทางได้ขาดลงและหายเข้าไปในเงาของพุ่มไม้ (ภาพที่ 4.58)

เส้นทางเชิงจินตภาพที่สองคือ เป็นเส้นทางที่เกิดขึ้น *ซ้อนทับ* กับเส้นทางในเชิงกายภาพ ซึ่งเกิดจากการวางตัวของผนังคอนกรีตที่พาดตัวยาวต่อเนื่องจากทางเข้าพื้นที่โบสถ์ ไล่ไปจนถึงตัวอาคารโบสถ์ โดยที่เส้นทางดังกล่าวถือเป็นเส้นทางเชิงจินตภาพที่แตกต่างกันกับเส้นทางที่อธิบายไปข้างต้น กล่าวคือ เส้นทางแรกนั้นเกิดจากการปิดล้อมพื้นที่ภายในออกจากพื้นที่ภายนอก ตลอดทั้งเส้นทาง ผู้เข้าร่วมพิธีที่อยู่ภายนอกจะไม่ได้รับรู้ถึงพื้นที่ว่างอันงดงามที่อยู่ภายในเลย (ประกอบกับทางเดินก่อนถึงประตูที่ทั้งแคบและขลุมเครือ) จนเมื่อเดินผ่านประตูทางเข้าพื้นที่โบสถ์จึงจะปรากฏเป็นทัศนียภาพของผืนน้ำ เนินดิน และตัวอาคารโบสถ์ ที่แตกต่างจากเส้นทางที่เดินทางตอนแรกอย่างสิ้นเชิง ในขณะเดียวกันผนังคอนกรีตที่เคยนำทางเข้าสู่พื้นที่อันลึกลับดังกล่าว ก็กลับกลายสภาพมาเป็นเส้นทางที่ปรากฏชัดเจนและพุ่งเข้าไปสู่ตัวอาคารอันเป็นจุดหมายปลายทาง

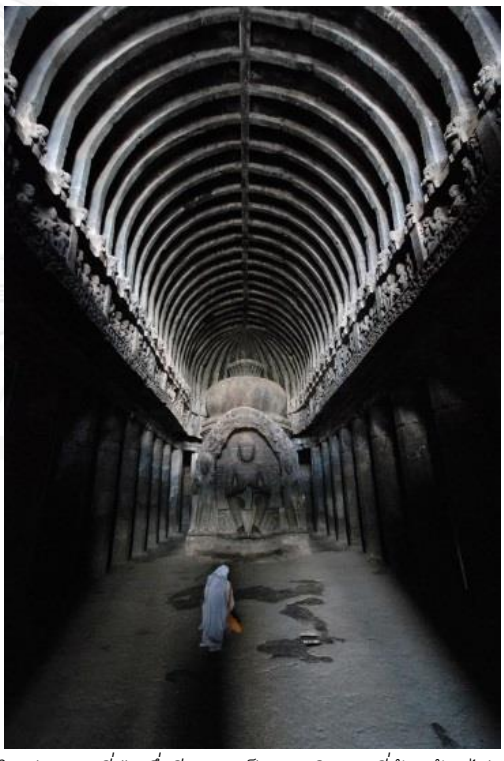
ส่วนเส้นทางสุดท้ายก็คือ เส้นทางที่เกิดขึ้นจากเส้นสายของการวางตำแหน่งเก้าอี้ภายในอาคาร ให้เกิดเป็นทางเดินที่พุ่งตรงไปยังกางเขนบนผืนน้ำ (ภาพที่ 4.64) เส้นทางเชิงจินตภาพดังกล่าว มีลักษณะที่เกินไปกว่าลักษณะเชิงกายภาพที่เกิดจากรูปทรงทางสถาปัตยกรรม สถาปนิกได้ออกแบบให้โถงประกอบพิธีมีลักษณะเป็นพื้นที่ว่างรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่เรียบง่าย เพื่อใช้เป็นกรอบภาพให้กับกางเขนบนผืนน้ำ ในขณะเดียวกันการวางกางเขนบนพื้นที่ว่างที่ห่างไกลจากระยะคนจะสามารถก้าวไปถึง (บนผืนน้ำ) ได้ทำให้เกิดการ *แยกตัว* ของกรอบภาพ (โถงประกอบพิธีกรรม) ซึ่งสื่อถึงพื้นที่ว่างของมนุษย์ กับ พื้นที่ว่างที่ซึ่งเป็นสถานที่ตั้งกางเขน ซึ่งแม้ว่า *เส้นทางเชิงกายภาพ* ของโบสถ์ที่เกิดจากเส้นสายของการวางแนววัสดุปูพื้น การวางเก้าอี้ไว้ทั้งสองข้างของโถง รวมถึงเส้นรอบต่อของผนัง เพดาน และพื้น ที่มาชนกันและวิ่งเข้าไปสู่จุดปลายตา จะสิ้นสุดลงเพียงแค่แนวของผนัง+พื้นของอาคารก็ตาม แต่ในการรับรู้นั้น เส้นสายเหล่านี้ได้ทำให้เกิด *เส้นเชิงจินตภาพ* ที่พุ่งต่อเนื่องไปยังกางเขนซึ่งตั้งอยู่นอกแนวอาคารออกไป

และนี่คือ เทคนิคในการสร้างเส้นทางเชิงจินตภาพที่ช่วยให้เกิดการแยกตัวระหว่าง พื้นที่โถงพิธีกรรมซึ่งสื่อถึงพื้นที่ของมนุษย์ (ที่ผ่านเส้นทางแห่งการทดสอบจิตใจ) และ พื้นที่ตั้งของกางเขนที่ได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึง *ปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์* (อันเป็นอุตรภาพ) ที่มาปรากฏเบื้องหน้ามนุษย์ ซึ่งมีแต่มนุษย์ผู้ชำระล้างจิตใจของตนให้บริสุทธิ์เท่านั้นที่จะสามารถไปถึงปริมณฑลอันศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เบื้องหน้าได้

d) เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในฐานะสถานที่

นอกจากที่ *เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* จะทำหน้าที่เปลี่ยนสภาวะจิตในระหว่างการเชื่อมต่อไปยังจุดต่างๆ ภายในพื้นที่ว่างของศาสนสถานแล้ว ในบางกรณีเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ยังถูกออกแบบให้มีขนาดใหญ่โตและกว้างขวาง จนกลายมาเป็น *สถานที่ศักดิสิทธิ์ (sacred place)* ตัวอย่างเช่น เส้นทางเดินเพื่อเข้าสู่ศาลเจ้าในประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมักจะใช้เส้นทางเดินเป็นหัวใจสำคัญในการเปลี่ยนสภาวะจิต

ลักษณะของเส้นทางซึ่งทำหน้าที่เป็นสถานที่นั้น ปรากฏอยู่ในทุกระดับตั้งแต่เส้นทางที่อยู่ภายนอก (ซึ่งนำมาสู่พื้นที่อาคารในจุดศูนย์กลาง) รวมไปถึงสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะเป็นเส้นทางด้วยตัวของมันเอง ดังเช่นกรณีสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะการวางผังตามแกนยาว ประกอบกับความต่อเนื่องของทิวเสาหรือเส้นสายขององค์ประกอบสถาปัตยกรรม ซึ่งทำให้พื้นที่ว่างที่เกิดขึ้นภายในอาคาร มีลักษณะคล้ายกับเส้นทาง (ที่พุ่งตรงไปสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์) ในตัวของมันเอง ดังเช่นกรณีของทางเดินที่มีซุ้มประตู Torii วางต่อเนื่องในศาลเจ้า Fushimi (ภาพที่ 4.49) หรือทางเดินในป่าไม้ไผ่ของศาลเจ้า Nonomiya เมืองเกียวโต (ภาพที่ 4.67) หรือภายในสถาปัตยกรรมทางศาสนาแบบวางตัวตามแกนยาว เป็นต้น



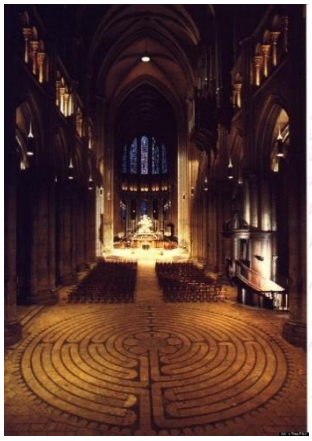
ภาพที่ 3.119 (ซ้าย) เส้นทางเดินไปยังศาลเจ้า Nonomiya เมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมีสภาพเป็นทางเดินยาวที่ห้อมล้อมไปด้วยป่าไม้ไผ่ตลอดทั้งสองข้าง ก่อนจะเข้าไปถึงพื้นที่ศาลเจ้าทีอยู่ภายใน

ภาพที่ 3.120 (ขวา) โถงภายในวิหาร Vishvakarma (ถ้ำหมายเลข 10) ที่ตั้งอยู่ในหมู่ถ้ำออโรร่า (Ellora) ประเทศอินเดีย ซึ่งมีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแบบหลังคาโค้งยาว (vault) จนเกิดลักษณะเส้นทาง ซึ่งพุ่งไปสู่พระสถูป

(ที่มาภาพซ้าย: http://thekyotoproject.org/english/bamboo-grove/)

(ที่มาภาพขวา: http://www.wondermondo.com/Images/Asia/India/Maharashtra/ElloraCarp.jpg)

นอกจากพื้นที่ว่างและรูปทรงทางสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่เป็นเส้นทางในตัวของมันเองแล้ว ยังมีเส้นทางอีกประเภท ที่เกิดจากการกำหนดการซ้อนทับของพื้นที่ว่างในพื้นที่ว่าง เช่น เส้นทางวงกต (labyrinth) ภายในวิหารเมืองชาร์ตส (Chartes Cathedral) ที่ถูกออกแบบไว้บนพื้นอาคารโบสถ์ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้ชาวคริสต์ได้ระลึกถึงการเอาชนะบาปที่เป็นเสมือนเขาวงกตซึ่งคอยกักขังและทำให้ตนลุ่มหลง หรือ พิธีเวียนเทียนซึ่งพุทธศาสนิกชนจะเดินรอบอุโบสถหรือเจดีย์ พร้อมกับการจุดเทียนและสวดมนต์ไปตลอดเส้นทางการเดิน ในกรณีหลังนั้น จากเดิมที่พื้นที่โดยรอบอาคารซึ่งอาจเป็น ระเบียง เฉลียง หรือทางเดิน (ทั้งภายใต้ชายคาและนอกชายคา) ตามปกติ แต่เมื่อมีพิธีกรรมเกิดขึ้น เส้นทางเหล่านั้นจะกลายสภาพมาเป็น *สถานที่ประกอบพิธีกรรม* ซึ่งถ้าผู้ออกแบบไม่ตระหนักถึงความสำคัญของ *เส้นทาง* ในฐานะ *เครื่องมือในการเปลี่ยนสภาวะจิต* (ซึ่งต้องนำพิธีกรรมมาวิเคราะห์ควบคู่ไปกับสถาปัตยกรรมเสมอ) ก็อาจจะมองไม่เห็นถึงคุณลักษณะสำคัญดังกล่าวนี้



ภาพที่ 3.121 (ซ้ายบน) ทางวงกตบนพื้นอาคาร ภายในโถงของอาสนวิหารแห่งเมืองชาร์ตส ภาพโดย Flickr's User: Ark in Time

ภาพที่ 3.122 (ขวาบน) คริสตชนที่กำลังเดินทำสมาธิ (พร้อมกับสวดภาวนา) บนเส้นทางวงกตในวิหารเมืองชาร์ตส

(ที่มาภาพซ้ายบน: https://www.flickr.com/photos/theheartindifferentkeys/)

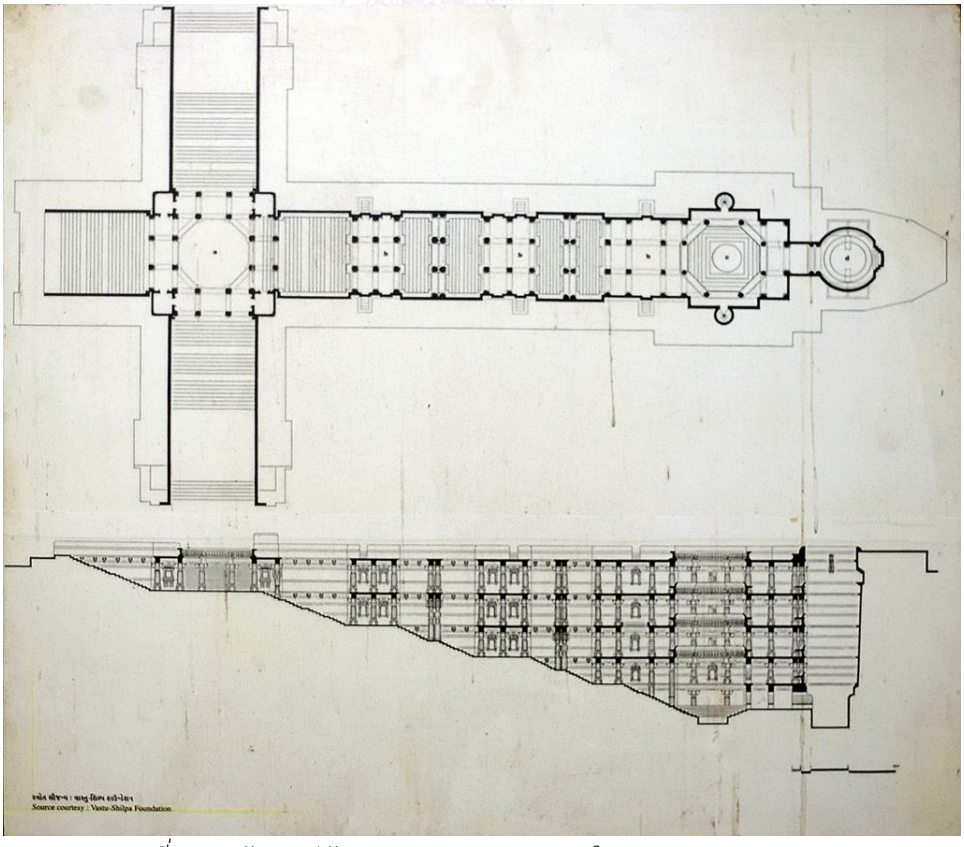
(ที่มาภาพขวาบน: https://pilgrimswrite.wordpress.com/2011/07/01/walking-the-labyrinth/)

ภาพที่ 3.123 (ล่าง) การเวียนเทียนรอบอุโบสถวัดมเหยงค์ อำเภอเมือง จังหวัดอยุธยา ในวันมาฆะบูชา 14 กุมพาพันธ์ 2557

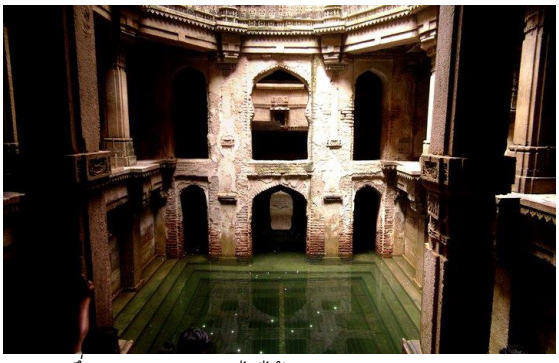
(ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=I78JjPQbE9s)

ตัวอย่างสุดท้ายที่จะนำมาแสดงในหัวข้อ “เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์” จะแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม อีกทั้งยังเป็นสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะที่เป็นเส้นทางในตัวของมันเอง รวมถึงมีทั้งการซ่อนเร้นและการเผยแสดง และการเล่นกับเส้นทางในจินตภาพควบคู่ไปกับเส้นทางในเชิงกายภาพไปพร้อมกัน โดยตัวอย่างนี้ก็คือ บ่อน้ำขันบันได (step well) ในหมู่บ้าน Adalaj ประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่ตอบสนองทั้งประโยชน์ใช้สอยในการดำรงชีวิต ด้วยการทำหน้าที่เป็นบ่อน้ำที่ใช้เก็บน้ำสำหรับหล่อเลี้ยงชีวิต ในขณะเดียวกันก็ตอบสนองต่อเป้าหมายทางจิตวิญญาณทางศาสนา ด้วยการทำหน้าที่เป็นศาสนสถานไปพร้อมกัน

บ่อน้ำขั้นบันไดแห่งหมู่บ้าน Adalaj หรือ Adaraj Step Well เป็นสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในสมัยศตวรรษที่ 15 โดยสร้างจากหินทราย มีโครงสร้างอาคารด้วยกันทั้งหมด 5 ชั้น โดยขุดลึกลงไปจากระดับพื้นผิวดิน ตัวอาคารวางตัวในแกนเหนือ-ใต้ โดยมีทางเข้าจากทิศใต้ และเดินลงไปยังบ่อน้ำทางทิศเหนือ โดยที่ในแต่ละชั้นจะมีพื้นที่ว่างสำหรับประกอบพิธี จนไปถึงชั้นล่างสุดซึ่งเป็นที่ตั้งของบ่อน้ำรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสซึ่งเป็นพื้นที่ใช้ประกอบพิธีกรรมหลัก บ่อน้ำแห่งนี้ถูกครอบด้วยโครงสร้างเสาและคานที่เป็นรูป 8 เหลี่ยม ซึ่งมีลักษณะเป็นช่องเปิดทะลุจนไปถึงชั้นบนสุด ถัดขึ้นไป (ด้านทิศเหนือ) จากบ่อน้ำสี่เหลี่ยมก็จะเป็นบ่อน้ำรูปวงกลม ซึ่งเชื่อมต่อกับบ่อน้ำสี่เหลี่ยม บ่อน้ำทั้งสองนี้มีโครงสร้างที่เปิดช่องว่างขึ้นไปถึงชั้นบน ทำให้เกิดพื้นที่ว่างและการเชื่อมต่อระหว่างบ่อน้ำกับท้องฟ้า ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการมาพบกันของ ฟ้า และ ดิน+น้ำ อันเป็นบ่อเกิดแห่งชีวิต



ภาพที่ 3.124 ผังและรูปตัดของ Adalaj Step Well ภาพโดย Vastu Silpa Foundation



ภาพที่ 3.125 (ซ้าย) ช่องว่างที่เกิดจากทิวเสาในแต่ละชั้นของ Step Well ซึ่งสามารถมองทะลุไปได้จนสุดทาง
ภาพที่ 3.126 (ขวา) บรรยากาศบริเวณบ่อน้ำรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าของ Step Well ภาพโดย Notnarayan
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.delhidilse.com/ahmedabad/) (ที่มาภาพขวา: https://commons.wikimedia.org)

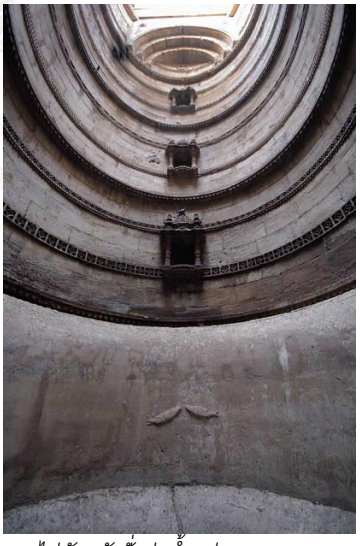
ด้วยความที่บ่อน้ำแห่งนี้ ไม่ได้ทำช่องเปิดโล่งตลอดระยะทาง แต่ถูกออกแบบให้มีลักษณะเหมือนถูกคว้านลงไป โดยที่แต่ละชั้นของโครงสร้าง ก็ยังมีพื้นและทิวเสาวางตัวอยู่ตลอดแนว ตั้งแต่ส่วนทางเข้าทิศใต้ไปยังส่วนของบ่อน้ำทางทิศเหนือ จะมีเพียงส่วนที่เป็นบันไดระหว่างพื้นที่ประกอบพิธีเท่านั้นที่จะเปิดโล่งสู่ท้องฟ้า

จากคุณลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้เกิดจังหวะของแสง-เงา และ ความมืด-ความสว่าง วางเรียงสลับไปมาตลอดทั้งอาคาร ในขณะที่เมื่อเข้าใกล้บ่อน้ำก็จะยิ่งมีความมืดปกคลุมมากขึ้น เนื่องจากโครงสร้างของพื้นในแต่ละชั้นที่อยู่ก่อนถึงบ่อน้ำจะมีขนาดค่อนข้างใหญ่ ประกอบกับการที่บันไดเดินลึกลงไปด้านล่างเรื่อยๆก็ยิ่งทำให้ระดับแสงที่ส่องลงไปค่อยๆ เจือจางลง จนเมื่อผู้เข้าร่วมพิธีเดินไปถึงบ่อน้ำ (ซึ่งจุดศูนย์กลางของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์) แสงอันสว่างไสวที่เกิดจากการเปิดพื้นที่ว่างทางตั้ง จะส่องลงมายังผืนน้ำในบ่อน้ำ ตัดกันอย่างชัดเจนกับความมืดที่ต้องเดินทางผ่านมาก่อนหน้า (ลักษณะเดียวกันกับโบสถ์ Gothic ที่เมื่อเข้ามาในส่วนโถง จะมีความสว่างและก็ค่อยๆ มืดลงเรื่อยๆ จนก่อนถึงแท่นบูชา ก่อนที่จะมาสว่างไสวอีกครั้งภายใต้ช่องเปิดบนผนังทางทิศตะวันออกที่ส่องสว่างท่ามกลางความมืดมิด)

ตลอดเส้นทางเดิน ผู้เข้าร่วมพิธีจะพบกับเส้นทางเชิงกายภาพ ซึ่งก็คือ บันไดทางเดิน (ที่ถูกซ่อน จากการบดบังของพื้นและทิวเสาที่อยู่เบื้องหน้า) ซึ่งนำลงไปสู่พื้นที่บ่อน้ำอันเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ แต่ในขณะเดียวกัน แต่ละช่วงของเส้นทางเดินก็จะปรากฏเส้นทางเชิงจินตภาพ ที่เกิดจากการวางตัวของทิวเสาซึ่งมีช่องว่างระหว่างแนวเสาเปิดโล่งทะลุไปจนถึงผนังส่วนปลายสุดของอาคาร โดยในแต่ละชั้น จะมีรูปปูนปั้นและสัญลักษณ์ของเทพเจ้าในความเชื่อของฮินดู เช่น ชั้นบนสุดเป็นรูปของพระพิฆเนศ ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งศิลปะ

ในขณะที่ชั้นถัดมาจะเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึง เทพ Shakti ซึ่งเป็นมาตุลักษณะของเทพเจ้า (divine feminine) ของชาวฮินดู รวมถึงสัญลักษณ์อื่นๆ ที่สื่อถึงโลกบาดาล เช่น โถน้ำ 9 ใบ หรือ ปลา ซึ่งอยู่ชั้นล่างสุดในระดับของบ่อน้ำ เป็นต้น ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการออกแบบเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ โดยคำนึงถึงการเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดจากความสัมพันธ์ในปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมอย่างลึกซึ้ง

ภาพที่ 3.127 (ซ้าย) มุมมองจากบ่อน้ำมองขึ้นไปด้านบน แสดงให้เห็นถึงเส้นทางเชิงกายภาพของบ่อน้ำขั้นบันได
ภาพที่ 3.128 (ขวา) มุมมองจากชั้นบนของบ่อน้ำ ที่มีทิวเสาซึ่งทำหน้าที่เป็นเส้นทางในจินตภาพที่พุ่งไปยังจุดปลายตา ซึ่งเป็นศาลขนาดเล็กที่ตั้งอยู่บนผนังบ่อน้ำซึ่งอยู่ปลายสุดของอาคาร
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.contemporarynomad.com/2008/07/stepwells-of-gujarat-adalaj-vav/)
(ที่มาภาพขวา: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=236848)



ภาพที่ 3.129 (ซ้าย) มุมมองจากภายในช่องบ่อน้ำรูปสี่เหลี่ยม 8 เหลี่ยม มองทะลุไปยังผนังฝั่งบ่อน้ำรูปวงกลม
ภาพที่ 3.130 (ขวา) กำแพงบ่อน้ำรูปวงกลม ซึ่งอยู่ส่วนปลายสุดของบ่อน้ำขั้นบันได แสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของเทพเจ้าตามความเชื่อของชาวฮินดู โดยบนสุดเป็นรูปพระพิฆเนศ และล่างสุดเป็นภาพปลา
(ที่มาภาพซ้าย: http://indianartnews2.blogspot.com/) (ที่มาภาพขวา: http://www.normankoren.com/India_04_2.html)

4.2.3 **ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์** (Sacred Boundary and Threshold)

คำว่า *"Threshold"* ในภาษาไทยนั้น ราชบัณฑิตยสถานปี พ.ศ. 2544 และ 2545 ให้คำนิยามไว้ว่าคือ *"ขีดเริ่มเปลี่ยน, ขีดแบ่ง, ระดับกั้น, ขีดกักกั้น"* (ซึ่งทั้งหมดเป็นคำนิยามในศาสตร์ของ คอมพิวเตอร์ แพทยศาสตร์ และเทคโนโลยีสารสนเทศ) ในขณะที่ในวงการสถาปัตยกรรม คำนี้ใช้สื่อถึง *"ธรณีประตู (doorsill)"* หรือ *"ทางเข้า (entrance)"* โดยเมื่อพิจารณาความหมายในภาษาอังกฤษ พจนานุกรม merriam-webster ได้ให้คำนิยามไว้ว่า คือ *"ประตู"* หรือ "ทางเข้า" เช่นเดียวกัน แต่ในขณะเดียวกันยังหมายถึง *"ปริมณฑล / ขอบเขต" (boundary)* และ *"สถานที่" (place)* หรือ *"จุดแห่งการเริ่มต้นหรือการเข้าไปสู่"* (place or point of beginning or entering)[154]

ทั้งนี้ในทางสถาปัตยกรรม คำว่า "Threshold" มีความหมายมากกว่าแค่ "ธรณีประตู" หรือการยกระดับในระนาบพื้น แต่หมายถึงจุดหรือสถานที่ซึ่ง *แบ่งแยก หรือ เชื่อมต่อ* ระหว่างพื้นที่ซึ่งมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน ซึ่งแม้ว่าเทคนิคที่ถูกใช้ในการออกแบบจะมีมากมายหลากหลาย ทั้งในเชิง รูปทรง พื้นที่ว่าง ช่องเปิด จุด ระนาบ หรือ บรรยากาศ เช่น การยกระดับพื้น การวางซุ้มประตูหรือช่องเปิด การสร้างร่มเงาและการกำหนดพื้นที่ว่างด้วยระนาบต่างๆ การเปลี่ยนบรรยากาศรอบตัว เป็นต้น แต่สิ่งที่ threshold แต่ละชนิดทำหน้าที่คล้ายคลึงกันก็คือ *การเปลี่ยนคุณลักษณะของพื้นที่* เพื่อให้มนุษย์รับรู้ได้ถึงการเปลี่ยนผ่านไปยังพื้นที่ซึ่งมีความแตกต่างกัน

ในกรณีสถาปัตยกรรมทางศาสนา *จุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred threshold)* คือ จุดเปลี่ยนสภาวะของพื้นที่ซึ่งทำหน้าที่สื่อสารถึงการ *แบ่งแยก / เปลี่ยน / เชื่อมต่อ* ระหว่างภพภูมิต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน สถาปัตยกรรมทางศาสนาตั้งแต่ในอดีตกาล มีพื้นฐานสำคัญที่มีร่วมกันก็คือ การแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ภายในศาสนสถาน ออกจากพื้นที่แบบโลกียะที่อยู่ภายนอก ตามแนวคิดเรื่อง "sacrum" และ "profanum" การแบ่งแยกและเชื่อมต่อดังกล่าวนี้ ก็เพื่อให้เหล่าศาสนิกชนได้ *ตระหนักรู้ (awareness)* ว่าตนเองกำลังก้าวข้ามผ่านจากภพภูมิ (realm) หนึ่งไปยังอีกภพภูมิหนึ่ง จากพื้นที่และช่วงเวลาแบบโลกียะ (profane) ไปสู่พื้นที่และช่วงเวลาอันศักดิ์สิทธิ์ และ จากความศักดิ์สิทธิ์ในระดับหนึ่งเข้าไปสู่อีกระดับหนึ่ง ซึ่งยิ่งเข้าใกล้จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์มากเท่าไร ความรู้สึกแห่งการตระหนักรู้นี้ก็จะปรากฏชัดขึ้นไปตามลำดับ

ในเชิงสัญลักษณ์ การก้าวข้ามผ่านจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในแต่ละระดับก็คือ การเดินทางเข้าสู่แกนจักรวาลหรือเป้าหมายสูงสุดที่เหล่าวีรบุรุษต้องเดินทางไปให้ถึง เพื่อนำมาซึ่งพลังและฤทธิ์อำนาจที่อยู่เหนือโลก การฟันฝ่าอุปสรรคที่กั้นขวางในแต่ละระดับชั้น ก็คือ การต่อสู้กับอสูรร้าย มาร หรือการทดสอบที่ขวางกั้นเพื่อชำระล้าง (purify) หรือเปลี่ยนสภาวะจิตของตน ให้เหมาะสมกับการครอบครองพลังหรือสภาวะแห่งความศักดิ์สิทธิ์ เฉกเช่นเดียวกับที่เหล่าวีรบุรุษหรือศาสดาทั้งหลายได้เคยกระทำมาก่อน ดังเรื่องราวที่ถูกเปิดเผยโดยตำนานและคติความเชื่อในทางศาสนา

จากคุณสมบัติของการแบ่งแยก นำมาซึ่งการออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนาให้มีลักษณะที่มีการระบุชัดเจนถึงความแตกต่างระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอก โดยอาศัยองค์ประกอบต่างๆ เช่น การยกระดับ

---

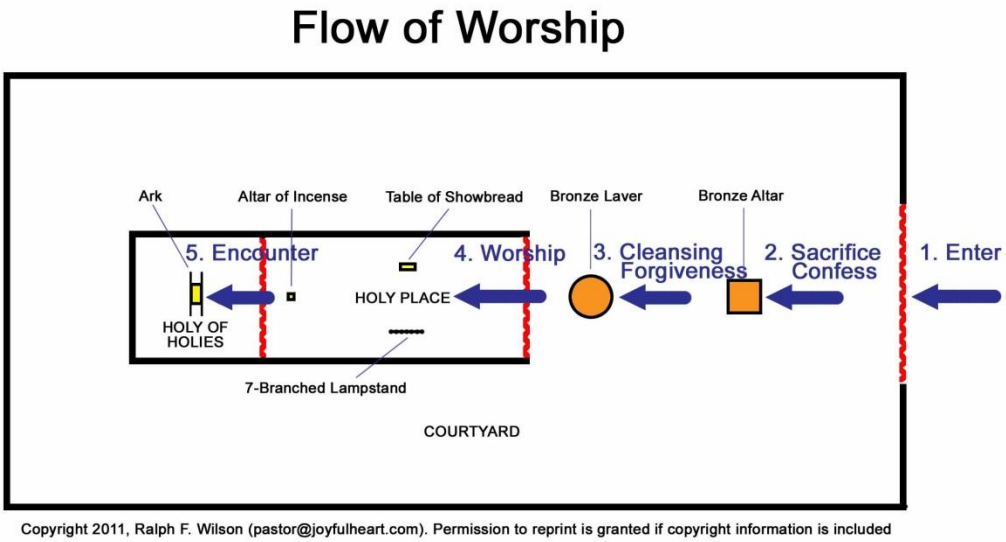
[154] Encyclopædia Britannica, "Threshold," Merriam-Webster [Online], 5 July 2013, Source: www.merriam-webster.com/dictionary/threshold.

พื้นที่ การกั้นซุ้มประตู การตั้งรูปปั้นหรือสัญลักษณ์ของเทพหรือสัตว์ในตำนานไว้ที่ประตูหรือจุดแบ่ง เพื่อแสดงถึงการปกปักษ์รักษาพื้นที่ภายใน มิให้ความชั่วร้ายจากภายนอกย่างกรายเข้ามายังพื้นที่ภายใน เป็นต้น แต่ทั้งนี้หัวใจสำคัญที่แท้จริงของการใช้สัญลักษณ์นั้น มิใช่เพียงการนำสัญลักษณ์ไปใส่ไว้ตามจุดต่างๆของสถาปัตยกรรมเท่านั้น แต่หมายรวมถึงการทำให้ผู้ที่จะเข้ามาภายในศาสนสถาน *"ตระหนักรู้"* ถึงการเปลี่ยนสภาวะจิต ที่เกิดขึ้นในแต่ละลำดับชั้นของพื้นที่ เพราะ *การตระหนักรู้* ถือเป็นหัวใจสำคัญในการเปลี่ยนสภาวะจิตของมนุษย์ที่เกิดขึ้นจากการเข้าไปมีประสบการณ์ร่วมกับสถาปัตยกรรมทางศาสนา

a) "จุดแบ่งแยก" ในฐานะจุดบ่งชี้ปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในแต่ละลำดับชั้น

การกำหนดจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ มิใช่เป็นเพียงการทำจุดหมายตา หรือจุดเด่นทางสถาปัตยกรรม เช่น การตั้งซุ้มประตู การตั้งรูปปั้น หรือ การยกระดับพื้น เพื่อใช้แสดงถึงความสำคัญของพื้นที่ในเชิงความเข้าใจเท่านั้น แต่ในทุกตำแหน่งที่เป็นสถานที่ตั้งของจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ จะต้องสำแดงให้เห็นถึง *การเปลี่ยนคุณลักษณะจากพื้นที่หนึ่งไปสู่อีกพื้นที่หนึ่ง* โดยสามารถแบ่งขอบเขตหรือปริมณฑล (boundary) ของพื้นที่ทั้งสองหรือจากระดับหนึ่งไปสู่อีกระดับหนึ่งได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างเช่น พลับพลา (Tabernacle) ในคัมภีร์อพยพ ซึ่งกำหนดปริมณฑลในแต่ละลำดับชั้นของพลับพลา จากขอบเขตพลับพลาซึ่งมีลักษณะเป็นลานโล่งที่ปิดล้อมแยกออกจากพื้นที่ภายนอก เข้ามาสู่พื้นที่ภายในที่ใช้ประกอบพิธีบูชายัญ พิธีชำระล้าง ก่อนจะเข้าสู่พื้นที่วิสุทธิสถาน (The Holy Place) และพื้นที่อภิสุทธิสถาน (The Holy of Holies) สถานที่ตั้งของหีบพันธสัญญาซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของพลับพลาและของชาวอิสราเอลทั้ง 12 เผ่าที่รายล้อมพลับพลาอยู่



ภาพที่ 3.131 ผังแสดงการลำดับชั้นของพื้นที่พลับพลา (Tabernacle) แสดงให้เห็นถึง ภาพโดย Ralph F. Wilson

สัญลักษณ์ที่ถูกนำมาแสดงออกในสถาปัตยกรรม จะไร้ความหมายอย่างสิ้นเชิง หากปราศจากซึ่งการรับรู้ และ ตระหนักรู้ ว่าพื้นที่ในลำดับถัดไปเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ศาสนิกชนทุกคนต้องเตรียมชำระล้างจิตใจให้พร้อม ก่อนที่จะเดินทางเข้าไปสู่พื้นที่นั้น วิธีการออกแบบสถาปัตยกรรมที่ช่วยทำให้การตระหนักรู้เกิดขึ้น มักถูกแสดงออกผ่านการออกแบบเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ให้วางตัวทอดยาวเพื่อเข้าสู่ศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ โดยให้ในแต่ละช่วงของเส้นทาง มีจุดแบ่งแยกคอยกั้น *ปริมณฑล (boundary)* ในแต่ละลำดับชั้น เพื่อให้ศาสนิกชนทั้งหลายที่เดินทางบนเส้นทางเหล่านี้ ได้ตระหนักรู้ถึงการเปลี่ยนสภาวะเพื่อเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

สถาปัตยกรรมตะวันออกเช่นในจีนและญี่ปุ่น มีความโดดเด่นเรื่องการแบ่งระดับชั้นของปริมณฑลศาสนสถานมาแต่อดีตกาล ตัวอย่างหนึ่งที่สะท้อนแนวคิดนี้ได้ดี ก็คือ *วิหารแห่งสวรรค์* (Temple of heaven/天坛) ในเมืองปักกิ่ง ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นมาสำหรับให้ฮ่องเต้ ใช้ประกอบพิธีบูชาสวรรค์/ฟ้า (天)

การวางผังบริเวณของวิหารแห่งนี้สะท้อนถึงปริมณฑลในลำดับชั้นต่างๆ ได้อย่างชัดเจน ตั้งแต่ประตูทางเข้าทางทิศใต้ซึ่งแยกพื้นที่ขอบเขตทั้งหมดของวิหารออกจากพื้นที่โลกียะภายนอก เมื่อเดินผ่านประตูทางทิศใต้มาแล้ว จะพบกับเส้นทางที่นำไปสู่ปริมณฑลของพื้นที่แท่นบูชาทรงกลม (The Circular Mound Altar / **圜丘**坛) ซึ่งเป็นแท่นพื้นหินอ่อนยกระดับพื้น 3 ขั้น ตั้งอยู่ภายในพื้นที่ทรงกลม โดยมีซุ้มประตูกั้นอยู่ทั้งสี่ทิศ ปริมณฑลแท่นบูชาใช้รูปทรงกลมเพื่อสื่อถึงสวรรค์ โดยที่ตั้งอยู่ในปริมณฑลทรงสี่เหลี่ยมซึ่งสื่อถึงโลกมนุษย์อีกทีหนึ่ง โดยที่ทางเข้าทั้งสี่ทิศจากพื้นที่ปริมณฑลสี่เหลี่ยม ไปถึงขอบเขตของปริมณฑลทรงกลมก็มีซุ้มประตูกั้นอยู่อีกชั้นหนึ่ง

ภาพที่ 3.132 ภาพถ่ายจากมุมสูง (aerial view) ของวิหารแห่งสวรรค์ แสดงถึงการแบ่งพื้นที่เป็นลำดับชั้น จากประตูทางเข้า ผ่านเข้าไปสิ้นที่หลักทั้ง 3 อันได้แก่ แท่นบูชาทรงกลม หอแห่งโถงสวรรค์ และหอแห่งการภาวนาเพื่อความอุดมสมบูรณ์

(ที่มา: http://www.chinatravelcompass.com/beijing/map/temple_of_heaven_map.html)

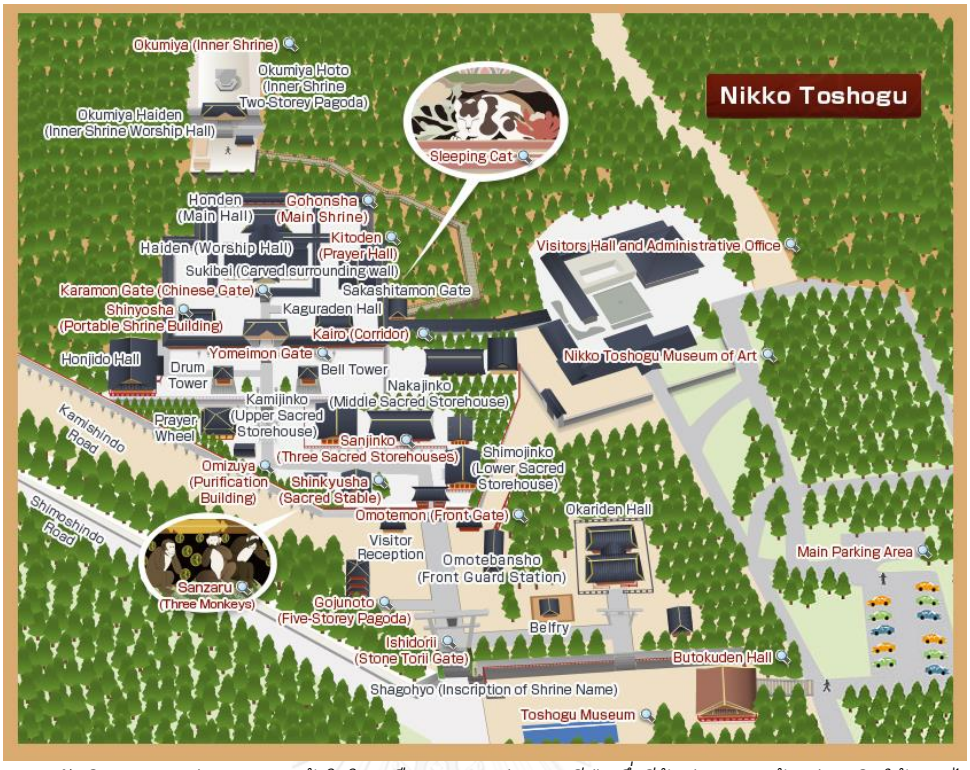
ภาพที่ 3.133 (ซ้าย) ภาพจากมุมสูงแสดงลักษณะทางสถาปัตยกรรมในพื้นที่แท่นบูชาทรงกลม
ภาพที่ 3.134 (ขวา) ภาพจากมุมสูงแสดงความสัมพันธ์ระหว่างอาคาร ภายในพื้นที่หอแห่งการภาวนาเพื่อความอุดมสมบูรณ์
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.cctv.com) (ที่มาภาพขวา: http://www.topguilintravel.com)

ถัดจากพื้นที่แท่นบูชาไปยังทิศเหนือ จะเป็นที่ตั้งของ *หอแห่งโถงสวรรค์* (The Imperial Vault of Heaven / **皇穹宇**) ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมทรงกลมที่ตั้งอยู่บนพื้นยกระดับ โดยมีกำแพงสะท้อนเสียงโอบล้อมและมีหอภาวนาทางทิศตะวันออกและทิศตะวันตกตั้งอยู่ด้านข้างทั้งสองทิศ

ถัดจากพื้นที่ของหอแห่งโถงสวรรค์ไป จะเป็นเส้นทางเดินที่มุ่งไปสู่ปริมณฑลของ หอแห่งการภาวนาเพื่อความอุดมสมบูรณ์ (The Hall of Prayer for Good Harvests / **祈年殿**) ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีปริมณฑลรูปทรงสี่เหลี่ยมที่มีซุ้มประตูกั้นทั้ง 4 ทิศ เช่นเดียวกับพื้นที่ของแท่นบูชาทรงกลม แต่ในพื้นที่ส่วนนี้เมื่อเข้าไปภายในแล้วจะพบกับชุดของสถาปัตยกรรมที่มีความสัมพันธ์กัน ประกอบด้วย หอแห่งการภาวนาเพื่อความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมไม้รูปทรงกลมตั้งอยู่บนฐานยกระดับ 3 ชั้น เช่นเดียวกับหอแห่งโถงสวรรค์ เพียงแต่อาคารหลังนี้จะมีลักษณะเป็นหลังคาซ้อนชั้น 3 ระดับ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญที่มากกว่าหอแห่งโถงสวรรค์

อีกทั้งอาคารหลังนี้และฐานของอาคารยกระดับยังถูกโอบล้อมด้วยพื้นที่ว่างซึ่งเกิดจากการวางตัวของหอแห่งการภาวนาทั้ง 3 ทิศได้แก่ หอทางทิศใต้ หอทางทิศตะวันออก และหอทางทิศตะวันตก โดยที่ระหว่างหอทางทิศใต้ และ หอทางทิศตะวันออกและหอทางทิศตะวันตก จะมีแนวกำแพงกั้นอีกชั้นหนึ่ง ทำให้เกิดเป็น *พื้นที่ว่างซ้อนพื้นที่ว่าง (space within space)* ขึ้นภายในปริมณฑลทรงสี่เหลี่ยม พื้นที่ว่างที่เกิดขึ้นนี้ถูกให้ความสำคัญด้วยการโอบล้อมจากหอทั้ง 3 ทิศโดยมีพื้นที่ทางทิศเหนือเปิดออกสู่หอแห่งการภาวนาเพื่อความอุดมสมบูรณ์

อีกหนึ่งกรณีตัวอย่างคือศาลเจ้าญี่ปุ่น เช่น ศาลเจ้าโทโชงุ (**東照宮**) เมืองนิคโค จังหวัดโทชิงิ ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมที่ตั้งอยู่ท่ามกลางสวนและแมกไม้ ศาลเจ้าแห่งนี้มีการวางตัวผสมผสาน ทั้งวางตัวในแนวแกนและวางตัวอย่างอิสระ อีกทั้งยังมีการใช้เทคนิคคู่ขนานระหว่าง *เส้นทางแห่งการซ่อนเร้น* และ *เส้นทางแห่งการเผยแสดง* ตลอดเส้นทางเดินก่อนที่จะเข้าถึงพื้นที่หมู่อาคารศาลเจ้าหลัก



ภาพที่ 3.135 ผังบริเวณของหมู่อาคารศาลเจ้าโทโชงุ เมือง Nikko ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมีซุ้มประตูทางเข้าอยู่ทางทิศใต้ และไปสิ้นสุดที่ศาลเจ้าหลัก (Gohonsha) ซึ่งอยู่ทางทิศเหนือตะวันตกเฉียงเหนือ จากประตูทางเข้าขึ้นไป (ที่มา: https://www.toshogu.jp)

จุดเริ่มต้นของการเดินทางเข้าสู่ปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของศาลเจ้าแห่งนี้ เริ่มต้นที่บันไดหินซึ่งเป็นทางขึ้นจากถนนหลัก โดยด้านบนของบันไดซึ่งนำพาขึ้นไปสู่ระดับพื้นที่สูงขึ้น จะเป็นซุ้มประตูศาลเจ้าซึ่งทำจากหินหรือ Ishidorii ซึ่งตั้งอยู่ท่ามกลางแมกไม้ ซุ้มประตูนี้ทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกที่บ่งบอกถึงการเตรียมตัวเข้าสู่พื้นที่ของศาลเจ้าโทโชงุ ถัดจาก Ishidorii จะมองเห็นเส้นทางที่ตรงเข้าไปสู่ซุ้มประตูหน้า หรือ Omotemon (表門 / front gate) ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมโครงสร้างไม้ที่มีสีแดงฉาน หลังคามุงด้วยกระเบื้องหินเผาสีเทาเข้ม ซึ่งตัดกับสีเขียวของแมกไม้ที่ขนาบสองข้างของประตูทางเข้าซึ่งตั้งอยู่ด้านบนพื้นที่ที่ยกระดับขึ้นไปอีกชั้นหนึ่ง โดยด้านข้างของช่องประตู Omotemon จะมีรูปปั้นของเทพนิโอ (仁王) ซึ่งทำหน้าที่เป็น *ทวารบาล* (Gate Guardian) ซึ่งคอยปกปักษ์รักษาพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ มิให้ความชั่วร้ายหรือจิตอันไม่บริสุทธิ์จากภายนอกเข้าไปสู่พื้นที่ภายใน*

---

* เทพนิโอที่อยู่สองข้างของประตูจะมีท่าทางและการทำปากที่แตกต่างกัน เทพนิโอที่อยู่ด้านขวาจะเป็นปากเปิด ซึ่งสื่อถึงการออกเสียง “A” หรือ “अ” ในภาษาสันสกฤต (A-form / Agyo / 阿形) ในเทพนิโอที่อยู่ด้านซ้ายจะทำปากปิดซึ่งสื่อถึงการออกเสียง “Um” หรือ “ह” ในภาษาสันสกฤต (Um-form / Ungyo / 吽形) ซึ่งอักขระทั้งสองตัวนี้เป็นตัวอักษรตัวแรกและตัวสุดท้ายในภาษาสันสกฤต และเป็นที่มาของคำว่า “โอม” ซึ่งเป็นมนตราในศาสนาพราหมณ์ ที่สื่อถึงการกำเนิดและการแตกดับของสรรพสิ่งทั้งหลายในจักรวาล เทพนิโอในท่า Agyo และ Ungyo นั้นพบได้ทั่วไปตามศาสนสถานของญี่ปุ่น ในขณะที่ถ้ามองจากพื้นที่ซึ่งอยู่ถัดจาก Omotemong แล้วมองออกไปยัง Ishidorii จะพบกับรูปปั้นสิงโตจีน (kara-jishi / 唐獅子) สองตัวซึ่งทำท่า Agyo และ Ungyo เช่นเดียวกันกับเทพนิโอ ซึ่งสิงโตทั้งสองนี้ก็ทำหน้าที่เป็นทวารบาลเช่นเดียวกัน ต่างกันตรงที่เทพนิโอซึ่งอยู่เบื้องหน้า ทำหน้าที่เป็นทวารบาลเมื่อยามที่จะเข้าสู่ศาลเจ้า ส่วนสิงโตจีนเป็นทวารบาลเมื่อยามที่ออกจากศาลเจ้า

ภาพที่ 3.136 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.137 (ขวา) มุมมองจากบันไดทางขึ้นสู่พื้นที่ศาลเจ้าโทโชงุ ซึ่งเป็นแนวกำแพงหินที่เป็นกรอบของทางเดินเข้าสู่ Ishidorii ซึ่งเมื่อมองลอดผ่านซุ้มประตูเข้าไป จะพบกับ Omotemon สีแดงที่ตัดกับสีของต้นไม้ที่อยู่ขนาบสองข้าง
(ที่มาภาพซ้าย: http://muza-chan.net/japan/index.php/blog/flexible-earthquake-resistant-stone-gate-of-toshougu-nikko)
(ที่มาภาพขวา: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nikko_Toshogu_Outer_Torii_M3032.jpg)

ภาพที่ 3.138 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.139 (ขวา) ซุ้มประตูหน้า หรือ Omotemon สีแดงฉาน ซึ่งตัดกับสีเขียวของแมกไม้โดยรอบเด่นชัด โดยมีรูปปั้นเทพนิโอในท่า Agyo และ Ungyo ยืนเป็นทวารบาลทั้งอยู่สองข้างของช่องประตู (ด้านหลังเป็นรูปปั้นสิงโตจีน)
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.panoramio.com/photo/52290625)
(ที่มาภาพขวา: https://www.highclass-savages.com/2014/11/nikko-toshogu-shrine/)

เมื่อผ่านซุ้มประตูหน้า หรือ Omotemon เข้าไป จะเจอกับเส้นทางคดเคี้ยวสักระยะหนึ่ง ก่อนจะพบกับซุ้มประตูที่ทำจากสำริดหรือ Karadou Torii ซึ่งตั้งอยู่ก่อนถึงบันไดทางขึ้นสู่ทางยกระดับที่นำเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในลำดับถัดไป ซึ่งเป็นหมู่อาคารสำหรับการประกอบพิธีกรรมในส่วนย่อย ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นที่ยกระดับขึ้นมาอีกชั้นจาก torii ที่อยู่ก่อนถึงบันไดทางขึ้น โดยที่เมื่อมองจากซุ้มประตูที่อยู่เบื้องล่าง จะมองเห็นทัศนียภาพของซุ้มประตูทางเข้าหลัก หรือ Yomeimon (陽明門) ซึ่งตั้งอยู่ในแนวแกนเดียวกัน โดยมีหอระฆัง และ หอกลอง ตั้งอยู่ทั้งสองข้างของซุ้มประตู โดยที่ Yomeimon จะอยู่สูงขึ้นไปอีกระดับหนึ่งและเชื่อมต่อกับระเบียงคดที่เรียกว่า Tozai Kairo ซึ่งโอบล้อมพื้นที่ตั้งของหมู่อาคารศาลเจ้าไว้ เมื่อผ่าน Yomeimon เข้าไปภายใน จะพบกับอาคาร 3 หลัง คือ หอภาวนา (Kito-den) อาคารสำหรับประกอบพิธีเข้าทรง (Shiyosha) และอาคารประกอบพิธีเต้นรำศักดิ์สิทธิ์ (Kagura-den) อาคารทั้งสามหลังจะอยู่รอบกำแพง Sukibei (carved surrounding wall) ซึ่งล้อมตัวอาคารศาล

เจ้าหลัก (Gohonsha) เอาไว้อีกชั้นหนึ่ง โดยการเข้าสู่อาคารศาลเจ้าหลักหรือ Gohonsha นั้นจำเป็นต้องผ่านซุ้มประตู Karamon ซึ่งตั้งอยู่ในแนวกำแพง Sukibei เสียก่อน

ภาพที่ 3.140 (ซ้าย) มุมมองจาก Karadou Torii ที่ตั้งอยู่ก่อนเข้าสู่พื้นที่หมู่อาคารประกอบพิธีหลักของศาลเจ้าโทโชงุ โดยในเชิงทัศนียภาพ ซุ้มประตูนี้ได้ทำหน้าที่เป็น "กรอบภาพ" และให้กับบริมณฑลของพื้นที่ที่อยู่ถัดเข้าไปภายใน
ภาพที่ 3.141 (ขวา) Yomeimon ซึ่งเป็นซุ้มประตูก่อนจะเข้าสู่พื้นที่หมู่อาคารหลักของศาลเจ้าโทโชงุ โดยมีระเบียงคดที่เรียกว่า Tozai Kairo เชื่อมต่ออยู่ โดยเมื่อมองผ่านช่องประตูเข้าไปจะมองเห็นซุ้มประตู Karamon อยู่เบื้องหลัง
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.npointercos.jp/images/NikkossIMG_6850cr.jpg)
(ที่มาภาพขวา: http://www.japanican.com/hk/tour/detail/F300W-/)

ภาพที่ 3.142 (ซ้าย) และ ภาพที่ 3.143 (ขวา) ซุ้มประตู Karamon ซึ่งเป็นซุ้มประตูชั้นสุดท้ายก่อนจะถึงศาลเจ้าหลัก
(ที่มาภาพซ้าย: https://www.flickr.com/photos/forecastle/14973880161)
(ที่มาภาพขวา: http://www.keyword-suggestions.com/dG9zaG9ndSBzaHJpbmUgaW5zaWRl/)

นอกจากตัวศาลเจ้าหลักที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรมโดยโชกุนหรือผู้ปกครองในอดีตแล้ว ยังมีศาลเจ้าซ่อนอยู่อีกหนึ่งแห่ง ศาลเจ้านี้เรียกว่า Okumiya หรือ Okusha ซึ่งซ่อนตัวอยู่ด้านหลังของ Gohosha เข้าไปอีก โดยทางเข้านั้นจะต้องผ่านซุ้มประตู Sakashitamon (**坂下門**) ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันออกของพื้นที่หลังซุ้มประตู Yomeimon เข้าไป โดยพื้นที่ส่วนนี้เป็นสถานที่ที่อนุญาตให้แต่เฉพาะโชกุนเท่านั้นที่จะผ่านเข้าไปได้ โดยพื้นที่ภายในเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์อันซ่อนเร้น ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรมและพบปะกับเทพเจ้า โดยเมื่อผ่านซุ้มประตูเข้าไปจะต้องเดินผ่านป่าและเส้นทางที่พาอ้อมไปยังพื้นที่ศาลเจ้า Okumiya ซึ่งซ่อนอยู่ด้านหลังของศาลเจ้าหลัก

ภาพที่ 3.144 (ซ้าย) ซุ้ม Sakashitamon ซึ่งนำพาเข้าไปสู่พื้นที่ของศาลเจ้า Okumiya ซึ่งซ่อนตัวอยู่ในป่าหลังศาลเจ้าหลัก
ภาพที่ 3.145 (ขวา) ศาลเจ้า Okumiya สถานที่ซึ่งในอดีตสงวนไว้สำหรับโชกุนเข้ามาประกอบพิธี เพื่อติดต่อกับเทพเจ้า ซึ่งเป็นอาคารที่มีลักษณะเรียบง่าย ต่างจากซุ้มประตู Karamon และศาล Gohonsha ที่เป็นพื้นที่ประกอบพิธีกรรมต่อหน้าสาธารณชน
(ที่มาภาพซ้าย: http://michans2917.blog.fc2.com/img/20130221161442 91b.jpg/)
(ที่มาภาพขวา: http://ronreznick.photoshelter.com/image/I0000740qXhR2ZGI)

จากกรณีตัวอย่างศาลเจ้าโทโชงุ การกำหนดจุดแบ่งแยกมีตั้งแต่การใช้ซุ้มประตู Torii ที่มีลักษณะโปร่งและมองทะลุเข้าไปได้ จนถึงซุ้มประตูหลักที่ขนาบข้างด้วยทวารบาลสองข้างของช่องเปิด (และขนาบด้วยแมกไม้ทั้งสองข้างของสถาปัตยกรรม) ไปจนถึงซุ้มประตูที่เชื่อมต่อกับกำแพงของ Yomeimon และ Sukibei ประกอบกับเส้นทางเดินภายในพื้นที่ศาลเจ้าที่มีลักษณะคดเคี้ยว-หักเลี้ยวไปมา สลับกับเส้นทางที่มีแนวแกนที่ชัดเจน จากซุ้มประตู Torii พุ่งตรงไปสู่ซุ้มประตู Omotemon ซุ้มประตู Yomeimon และซุ้มประตู Karamon (ตามลำดับ) ก่อนจะไปถึงซุ้มประตู Sakashitamon ที่เป็นเส้นทางแห่งการซ่อนเร้นที่ซ่อนตัวอยู่เบื้องหลัง

ทั้งหมดแสดงให้เห็นถึง *การเดินทางบนเส้นทางอันยาวไกล* ที่จำเป็นต้องผ่านเข้าไปสู่ปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในระดับต่างๆ โดยมีซุ้มประตูและการยกระดับความสูงของพื้นเป็นจุดแบ่งแยกขอบเขตของปริมณฑล ประกอบกับ *การซ่อนเร้น* และ *การเผยแสดง* ที่สำแดงตัวสลับสับเปลี่ยนกันเป็นระยะ จากมวลแมกไม้ที่ตั้งอยู่สองข้างทางของถนนภายนอกพื้นที่ศาลเจ้า ก่อนจะแปรสภาพเข้าสู่ตัวสถาปัตยกรรมที่ตั้งอยู่ภายในพื้นที่ด้านใน จากซุ้มประตูที่ตั้งอยู่ท่ามกลางแมกไม้ (Ishidorri, Omotemon, Karadou) ไปจนถึงซุ้มประตูที่ตั้งอยู่บนแนวกำแพงอันเป็นสถาปัตยกรรมที่ปิดกั้นโลกภายนอกออกจากภายในอย่างเด็ดขาด (Yomeimon, Karamon, Sakashitamon) ก่อนจะเข้าสู่จุดศูนย์กลางที่อยู่ภายในศาลเจ้า

ในแง่ทฤษฎีสถาปัตยกรรม การออกแบบเส้นทางและจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ก็คือ การออกแบบ *พื้นที่เปลี่ยนผ่าน (transitional space)* เพื่อให้ผู้เข้าร่วมพิธี *ตระหนักและตื่นรู้ (aware & awake)* ถึงคุณลักษณะและระดับความเข้มข้นของมิติศักดิ์สิทธิ์ที่แปรเปลี่ยนไปตามพื้นที่ จากปริมณฑลหนึ่งไปสู่อีกปริมณฑลหนึ่ง เพื่อที่ศาสนิกชนจะได้เตรียมจิตใจให้พร้อมและเหมาะสมสำหรับการเข้าสู่พิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ที่ซ่อนตัวอยู่ภายใน

b) การกำหนด "จุดแบ่งแยก" ด้วยองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม

การกำหนดความเป็นจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียงการวางผังและลำดับการเข้าถึงเท่านั้น แต่ยังสะท้อนอยู่ในคุณลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่ส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของเหล่าศาสนิกชนที่เข้ามามีประสบการณ์ร่วมกับสถาปัตยกรรมเหล่านั้นไปพร้อมกัน ตัวอย่างเช่น อาคารโบสถ์ที่มีการวางผังแบบกางเขน โดยที่จุดตัดบริเวณกางเขนที่เรียกว่า transcept ซึ่งยื่นออกไปด้านข้าง มักจะทำหน้าที่แบ่งจังหวะและลำดับความสำคัญของอาคารออกเป็น 3 ส่วน คือ (1) พื้นที่โถงสัตบุรุษ (nave) ซึ่งอยู่ก่อนจะถึง transept (2) พื้นที่ส่วน transcept ที่เป็นจุดกึ่งกลาง (3) พื้นที่ส่วน Chancel ซึ่งหมายรวมถึงโถงอาคารส่วนนักขับร้อง (choir) และพื้นที่ประกอบพิธีกรรม (sanctuary) ในกรณีนี้จะเห็นได้ว่าส่วน transcept ซึ่งเกิดจากการวางผังของตัวอาคาร ได้ทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกไปในตัวของมันเอง

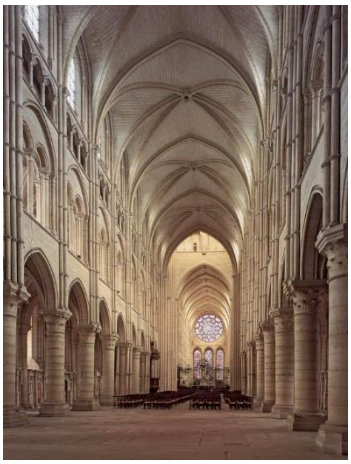
นอกจากนั้น โบสถ์คริสต์บางแห่งโดยเฉพาะในเกาะอังกฤษ ยังนิยมการทำ rood screen ซึ่งเป็นผนังประจัน (partition) กั้นระหว่าง chancel และ nave เพื่อบ่งบอกถึง *ปริมณฑลของความศักดิ์สิทธิ์* ที่แตกต่างกันระหว่างพื้นที่ทั้งสอง และนอกจากการกั้นพื้นที่แล้ว ในส่วนของ chancel ที่อยู่ถัดเข้าไป ก็มักจะมีการยกระดับพื้นขึ้นไปอีกชั้น เพื่อเน้นให้เห็นถึงความสำคัญของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในส่วนปลายสุดของตัวโบสถ์ด้วย

หรือกรณีตัวอย่าง สะพานข้ามแม่น้ำที่นำเข้าสู่พื้นที่ศาลเจ้าชินโตในประเทศญี่ปุ่น สะพานเหล่านี้มักจะถูกเน้นหรือทำให้เห็นเด่นชัด ด้วยโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมที่แตกต่างจากส่วนอื่น ประกอบกับสะพานเหล่านี้มักจะตั้งอยู่บนพื้นที่รอยต่อระหว่างสองฝั่งแม่น้ำ ทำให้เกิดเป็นพื้นที่ว่างเปิดโล่งที่ว่างเว้นจากแนวต้นไม้และได้รับแสงสว่างอย่างเต็มที่ ต่างจากสองข้างทางที่มักปกคลุมด้วยแนวต้นไม้ที่มีบรรยากาศสลัวๆ ตลอดเส้นทาง ทั้งนี้เพราะสะพานในเขตศาลเจ้าไม่ใช่เป็นเพียงสะพานที่ทำหน้าที่ในเชิงกายภาพ (เพื่อใช้ข้ามแม่น้ำลำธาร) เท่านั้น แต่สะพานเหล่านี้ยังถูกใช้เป็นส่วนหนึ่งของการ *เชื่อมต่อ* ระหว่างปริมณฑลทั้งสอง เพื่อให้ผู้ข้ามสะพานตระหนักรู้ว่าตนกำลังก้าวข้ามจากภพภูมิหนึ่งไปยังอีกภพภูมิหนึ่ง จากโลกียะเข้าไปสู่ความศักดิ์สิทธิ์ (ในตอนที่เดินเข้าสู่พื้นที่ภายใน) และในทางกลับกัน (ในตอนที่เสร็จสิ้นพิธีและกลับมาสู่ดินแดนแห่งโลกียะ) ด้วย

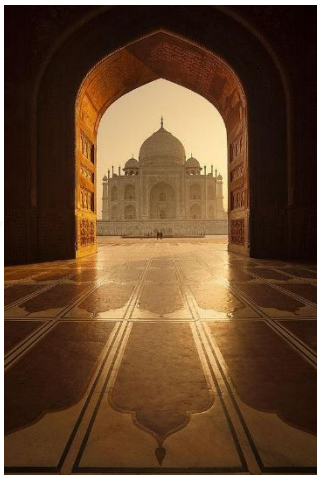
นอกจากนี้ บางครั้ง *จุดแบ่งแยก* ก็ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงกั้นพื้นที่ในเชิงกายภาพเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่กระตุ้นการรับรู้เชิงสุนทรียภาพเพื่อช่วยให้กระบวนการเปลี่ยนสภาวะจิตมีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ตัวอย่างเช่น ซุ้มประตูทางเข้าทัชมาฮาล ซึ่งไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงจุดที่กั้นระหว่างพื้นที่ภายในกับภายนอกเท่านั้น แต่ยังช่วยทำหน้าที่เป็น *กรอบภาพ* ในการรับรู้ทัชมาฮาลซึ่งถือเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของปริมณฑลโดยรอบ โดยอาศัยเงามืดที่เกิดขึ้นจากความทึบตันของซุ้มประตู เพื่อช่วย *ลบภาพ* และบรรยากาศอื่นโดยรอบ จนทำให้จิตใจของผู้คนมุ่งจดจ่ออยู่กับทัศนียภาพของทัชมาฮาลที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้าภายในช่องเปิดอันสว่างไสวเท่านั้น

จากตัวอย่างสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์อันหลากหลาย ทั้งที่เป็น ซุ้มประตู พื้นยกระดับ บันได ฉากกั้น สะพาน ฯลฯ ได้แสดงให้เห็นถึงความจริงประการสำคัญที่ว่า *การกำหนดความเป็นจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไม่สามารถนำเอากายภาพมาเป็นตัวตั้งและระบุว่าจุดแบ่งแยกเหล่านั้นจำเป็นต้องใช้สถาปัตยกรรมประเภทใดประเภทหนึ่งเท่านั้น* ทั้งนี้ เพราะสาระที่แท้จริง (essence) ของความเป็นจุดแบ่งแยกก็คือ *การกั้นหรือเชื่อมต่อปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์* ที่เกิดจากอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ ที่เข้า

ไปมีส่วนร่วมกับปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมเหล่านั้น รวมถึงความเข้าใจระดับสัญลักษณ์ที่เป็นตัวชักนำการรับรู้เชิงกายภาพและอารมณ์ความรู้สึกให้พุ่งไปสู่เรื่องราวที่ซ่อนอยู่ในทางศาสนา



ภาพที่ 3.146 (ซ้าย) ผนังกั้น (rood screen) ระหว่างส่วน chancel กับ nave ของอาสนวิหารเซนต์นิโคลัส เมืองนิวคาสเซิล ประเทศอังกฤษ ซึ่งแสดงถึงการใช้ฉากกั้น เพื่อบ่งบอกถึงปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่แตกต่างกันในแต่ละระดับพื้นที่ของอาคาร
ภาพที่ 3.147 (ขวา) โถงอาคารโบสถ์ Notre dame de Paris ซึ่งแสดงให้เห็นถึง transept ที่แบ่งจังหวะอาคารออกเป็น 3 ส่วน โดยเมื่อมองจากมุมมองภายในโถงสัตบุรุษจะเห็นถึงการหยุดจังหวะความต่อเนื่องของทิวเสาบริเวณ transept ได้อย่างชัดเจน
(ที่มาภาพซ้าย: http://www.docbrown.info/docspics/northeast/nutpage38.htm)
(ที่มาภาพขวา: https://www.pinterest.com/pin/408420259931175196/)



ภาพที่ 3.148 (ซ้าย) สะพานข้ามแม่น้ำเพื่อเข้าสู่พื้นที่ศาลเจ้า Suitengu (水天宮) เมือง Kurume จังหวัด Fukuoka ประเทศญี่ปุ่น
ภาพที่ 3.149 (ขวา) ซุ้มประตูทางเข้าอาณาเขตของทัชมาฮาล ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกกั้นระหว่างพื้นที่ ในขณะเดียวกัน ความมืดมิดของพื้นที่ภายในซุ้มประตูซึ่งตัดกับแสงสว่างและทัศนียภาพของทัชมาฮาล (ที่เห็นได้จากช่องเปิด) ก็ได้ทำหน้าที่เป็นกรอบภาพเพื่อกระตุ้นผัสสะในเชิงสุนทรียภาพ เพื่อให้ผู้คนรับรู้ถึงการมีอยู่ของทัชมาฮาลอันเป็นจุดปลาตาและปลายใจได้อย่างเด่นชัดขึ้น
(ที่มาภาพซ้าย: http://tabisuke.arukikata.co.jp/mouth/47838/
(ที่มาภาพขวา: https://www.pinterest.com/pin/564990715733631448/)

c) ความสัมพันธ์ระหว่าง “จุดแบ่งแยก” และสภาพแวดล้อมโดยรอบ

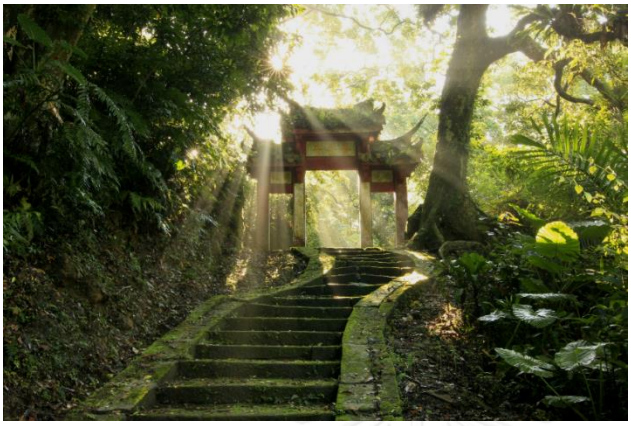
หลายครั้งที่การกำหนดจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ มิได้เกิดขึ้นจากการดำรงอยู่ของตัวสถาปัตยกรรมแต่เพียงลำพัง แต่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่าง *สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ* (ทั้งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์) กับสถาปัตยกรรมที่ทำหน้าที่กำหนดจุดแบ่งแยก ตัวอย่างเช่นวัด หรือศาลเจ้าในประเทศจีนและญี่ปุ่นหลายแห่ง ซึ่งมักจะเลือกที่ตั้งของศาสนสถานไว้บนเนินเทือกเขา กลางป่า เป็นต้น โดยระหว่างทางมักจะพบการตั้งซุ้มประตูทางเข้าไว้เป็นระยะๆ ตามจุดสำคัญที่ผู้ออกแบบได้กำหนดไว้ (ดังเช่นตัวอย่าง ศาลเจ้าโทโชงุ ที่ยกไปก่อนหน้า) ซึ่งสถานที่ที่ซุ้มประตูหรือจุดแบ่งแยกเหล่านั้นตั้งอยู่ ถือเป็น *จุดเปลี่ยนสำคัญ* ที่ผู้ออกแบบตั้งใจจะให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมโดยรอบ เพื่อให้ผู้มาเยือนเกิดอารมณ์ความรู้สึกทางสุนทรียะ จนนำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตที่ช่วยยกระดับจิตใจ

ตัวอย่างเช่น กรณีทางเดินขึ้นศาลเจ้า Pu-an เขต Tucheng ไต้หวัน ซึ่งตั้งซุ้มประตูทางเข้าไว้ตรงปลายสุดของบันไดทางขึ้นเนินเพื่อเข้าสู่ศาลเจ้า สภาพแวดล้อมสองข้างทางตลอดเส้นทางจะเป็นป่าไม้ที่อุดมสมบูรณ์ โดยบันไดทางขึ้นเป็นบันไดหินที่นำมาตัดเป็นก้อน แล้วนำมาจัดวางให้เกิดรูปทรงที่คดเคี้ยวไปมาสอดรับกับความเลื่อนไหลของสรรพสิ่งในธรรมชาติ แต่ในขณะเดียวกัน ณ จุดปลายตาของบันได ก็เป็นที่ตั้งของซุ้มประตู ที่ตั้งตระหง่านพุ่งตรงขึ้นในระนาบทางตั้ง ซึ่งตัดกันกับเส้นสายในแกนนอนของบันไดอันคดเคี้ยวและป่าไม้ที่โอบล้อมซุ้มประตู ซึ่งทำให้เห็นถึง *ขอบเขต (edge)* ของปริมณฑล ก่อนและหลังจากซุ้มประตูนี้อย่างชัดเจน

นอกจากการตัดกันของ เส้นตั้งที่พุ่งตรงตระหง่าน และ เส้นนอนที่คดเคี้ยวไปมาแล้ว ด้วยสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติของต้นไม้ที่โอบล้อมเส้นทางและซุ้มประตู ยังทำให้เกิดคุณลักษณะที่เพิ่มเติมมาอีกสองประการ (1) ประการแรก ก็คือ ความรู้สึกตัดกันของสถาปัตยกรรมอันเป็นสิ่งสร้างสรรค์ของมนุษย์ กับ ป่าไม้อันเป็นพื้นที่ทางธรรมชาติ สะท้อนให้เห็นถึงการสร้างระเบียบแบบแผนให้เกิดขึ้น ซึ่งระเบียบดังกล่าวก็มิใช่ระเบียบธรรมดาทั่วไป แต่เป็น *ระเบียบแบบแผนอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred order)* ที่สื่อถึงการดำรงอยู่อย่างเป็นลำดับชั้นของโลก/จักรวาล (2) ส่วนอีกประการหนึ่งก็คือ การที่ต้นไม้โอบล้อมพื้นที่ตลอดเส้นทาง ได้ทำให้เกิดอุโมงค์ต้นไม้ ซึ่งช่วยสร้างปริมาตรของพื้นที่ว่าง และควบคุมปริมาณแสงที่ปรากฏภายในพื้นที่ว่างดังกล่าว ตลอดเส้นทาง พื้นที่ว่างจะถูกร่มเงาของต้นไม้ปกคลุม แต่เมื่อไปถึงจุดปลายสุดของบันไดที่ตั้งซุ้มประตู ช่องว่างของแมกไม้จะถูกเปิดออก ทำให้แสงสว่างสามารถลอดผ่านแมกไม้และซุ้มประตูดังกล่าวลงมาได้

หรือตัวอย่างของ *ป่าที่เทพเจ้าคุ้มครอง* หรือ *Chinju no Mori* (**鎮守の森**) ซึ่งเป็นกลุ่มความสัมพันธ์ระหว่างสถาปัตยกรรมประเภทศาลเจ้าและป่าศักดิ์สิทธิ์ โดยในความเชื่อของชินโต ถือว่าเทพเจ้าดำรงอยู่ในทุกสรรพสิ่งในธรรมชาติ โดยเฉพาะในสถานที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์มากๆ ก็จะถือว่าเป็นสถานที่ซึ่งเทพเจ้าสถิตคุ้มครองดูแล และให้พลังชีวิตแก่สถานที่แห่งนั้น ดังนั้นป่าไม้ใดก็ตามที่มีลักษณะที่อุดมสมบูรณ์และตั้งโด่ดเด่นในพื้นที่โล่ง ก็มักจะเชื่อกันโดยชาวบ้านว่าป่าแห่งนั้นได้รับการคุ้มครองจากเทพเจ้า โดยภายในป่าที่เทพเจ้าคุ้มครองนั้นจะมีการตั้งศาลเจ้าสำหรับสักการะบูชา ในขณะเดียวกันก็จะมีการตั้งซุ้มประตู Torii ไว้ตรงทางเข้าป่าเพื่อช่วยกำหนดปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของพื้นที่แห่งนั้น และเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายว่าป่าแห่งนี้มิใช่เป็นเพียงป่าธรรมดา แต่เป็นป่าที่เทพเจ้าคุ้มครองและดำรงไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น

คุณลักษณะทั้งหมดที่ได้ยกตัวอย่างมานี้ เกิดจากการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสถาปัตยกรรมได้อย่างลงตัว จนทำให้เกิดสุนทรียภาพที่ช่วยส่งเสริมสภาวะของ *การตระหนักรู้* ถึงมิติศักดิ์สิทธิ์ที่ถูกทำให้สำแดงตนผ่านความสัมพันธ์ระหว่างสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสถาปัตยกรรมก่อนที่ความงามจะปรากฏขึ้น เพื่อช่วยชำระล้างจิตใจให้เกิดความสงบ และ ยกระดับจิตใจไปพร้อมๆ กัน



ภาพที่ 3.150 (ซ้าย) ซุ้มประตูทางเข้าศาลเจ้า Pu-an (普安堂) ในเขต Tucheng, ไต้หวัน ซึ่งตั้งตระหง่านอยู่ส่วนปลายสุดของบันไดที่คดเคี้ยว โดยมีแสงอาทิตย์ลอดผ่านแมกไม้ทะลุลงมายังซุ้มประตูดังกล่าว ภาพโดย 阿元

ภาพที่ 3.151 (ขวา) แสงสว่างที่ลอดผ่านซุ้มประตู Torii บนทางเดินขึ้นสู่ศาลเจ้า Fushimi เมืองเกียวโต ภาพโดย Ken Sasaki

(ที่มาภาพซ้าย: https://www.flickr.com/photos/johnson4734/14739151898)

(ที่มาภาพขวา: http://500px.com/photo/9854819

ภาพที่ 3.152 ป่าที่เทพเจ้าคุ้มครอง (鎮守の森) แห่งหนึ่ง ในจังหวัด Ishikawa ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งมีลักษณะเป็นกลุ่มของป่าไม้ขนาดเล็กที่มีซุ้มประตูทางเข้าศาลเจ้าตั้งอยู่เบื้องหน้าของป่า เพื่อกำหนดขอบเขตของปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์

(ที่มา: http://amanaimages.com/info/infoRM.aspx?SearchKey=26106000137&GroupCD=0&no=)

4.3 บทวิเคราะห์ซึ่งนำไปสู่ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์

จากการวิเคราะห์ในบทที่ 4 ได้แสดงให้เห็นว่าการจะทำความเข้าใจสถาปัตยกรรมทางศาสนา มิใช่เป็นเพียงการเข้าใจคติความเชื่อและสัญลักษณ์ในตำนานต่างๆ เท่านั้น เพราะความศักดิ์สิทธิ์เป็นเรื่องของ *สภาวะ* และการเข้าสู่สภาวะได้ก็ต้องมีการเตรียมตัวเป็นอย่างดี

ในแง่สถาปัตยกรรม *การเตรียมสภาวะ* ก็คือ การออกแบบสถาปัตยกรรมให้ตอบรับต่อ *พิธีกรรม* โดยอาศัย *การรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสต่างๆ* ของมนุษย์ ก่อนที่จะนำไปสู่อารมณ์ความรู้สึกในเชิงสุนทรียภาพ ซึ่งช่วย*ยกระดับจิตใจ* ของมนุษย์ให้เข้าสู่ความจริงอันศักดิ์สิทธิ์ โดยผ่าน *ระเบียบแบบแผนทางสถาปัตยกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred architectural order*) ซึ่งเป็นการเดินทางเข้าสู่ *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred center)* ผ่าน *เส้นทางศักดิ์สิทธิ์ (sacred path)* ที่เชื่อมโยงจากพื้นที่ภายนอกเข้าสู่ภายใน จากโลกียะ (profane) ไปสู่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred) โดยผ่านเข้าไปใน*ปริมณฑลอันศักดิ์สิทธิ์ (sacred boundary)* ในลำดับชั้นต่างๆ และก้าวการจะข้ามจากปริมณฑลหนึ่งไปยังอีกปริมณฑลหนึ่งได้ ก็ต้องผ่านมีการเตรียมจิตใจหรือการทดสอบ (ด้านจิตใจ) ณ *จุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred threshold)* ที่จะทำให้มนุษย์เกิด *ความตระหนักรู้* ว่าตนเองกำลังย่างก้าวเข้าสู่โลกอันศักดิ์สิทธิ์ (ทั้งในเชิงพื้นที่และเวลา) ซึ่งจำเป็นที่จะต้องเตรียมร่างกายและจิตใจ เพื่อให้เหมาะสมกับสภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เบื้องหน้า

กระบวนการความเข้าใจดังกล่าวนี้ จะเป็นหัวใจสำคัญสำหรับวิเคราะห์กรณีศึกษา: วัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม ในบทที่ 5-6 ซึ่งจะแสดงให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในรูปแบบต่างๆ ที่มีความหลากหลายและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งเกิดจากการที่กระบวนการเปลี่ยนสภาวะได้เข้าไปงอกเงยอยู่ในบริบทที่แตกต่างกัน ทั้งกรณีศึกษาที่อยู่ในเขตเมืองและเขตชนบท กรณีศึกษาที่เกิดจากการหยิบยืมรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยมาประยุกต์ใช้อย่างตรงไปตรงมา จนถึงกรณีศึกษาที่นำเข้ารูปแบบสถาปัตยกรรมโบสถ์แบบตะวันตกมาประยุกต์ปรับปรุงให้เข้ากับบริบทของท้องถิ่น จนเกิดเป็นรูปแบบของกระบวนการเปลี่ยนสภาวะจิตที่มีลักษณะเฉพาะตัวขึ้น เป็นต้น

การวิเคราะห์กรณีศึกษาทั้ง 7 แห่ง จะทำโดยใช้ *"ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์" (theory of spiritual transformation toward the sacred)* ที่ได้สังเคราะห์มาทั้งหมดในบทที่ 2-4 โดยทฤษฎีดังกล่าวจะเป็นการวิเคราะห์ การเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดขึ้น ภายในหัวข้อดังต่อไปนี้

1. จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred center)
2. เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred path and axis)
3. ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred boundary and sacred threshold)
4. ความเป็นบริบทของท้องถิ่น (contextuality) หรือการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม (inculturation)

เพื่อแสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมทางศาสนาเหล่านั้น

บทที่ 5
กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี

กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี ซึ่งถูกเลือกมาวิเคราะห์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีด้วยกันทั้งหมด 4 แห่ง ประกอบด้วย

1. โบสถ์วัดพระมหาไถ่ ซ.ร่วมฤดี จ.กรุงเทพฯ
2. โบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ จ.กรุงเทพฯ
3. โบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ จ.ฉะเชิงเทรา
4. โบสถ์น้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมืองพัทยา จ.ชลบุรี

สามแห่งแรกเป็นโบสถ์ที่ก่อสร้างในช่วงกลางทศวรรษที่ 1950s-1960s ซึ่งเป็นยุคเริ่มต้นของการฟื้นฟูการออกแบบก่อสร้างโบสถ์คาทอลิกในลักษณะไทยขึ้นมาอีกครั้ง หลังจากห่างหายไปเกือบกว่าศตวรรษ ก่อนที่โบสถ์เหล่านั้นจะกลายมาเป็น *โบสถ์ต้นแบบ* ให้กับโบสถ์ที่มีลักษณะของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมอีกหลายหลังในเวลาต่อมา ในขณะที่โบสถ์น้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมืองพัทยา ซึ่งเป็นกรณีศึกษาสุดท้ายในประเภทนี้ เป็นโบสถ์ที่สร้างกันคนละยุคกับสามแห่งแรก คือสร้างในปี ค.ศ.1985 แต่เนื่องจากโบสถ์หลังนี้มีความสำคัญในแง่ของการวิเคราะห์พัฒนาการการตีความลักษณะไทยในสถาปัตยกรรมโบสถ์คาทอลิก ที่สืบเนื่องต่อมาจากวัดพระมหาไถ่ โดยกรณีศึกษาทั้งหมดมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 วัดพระมหาไถ่ ซ.ร่วมฤดี จ.กรุงเทพฯ

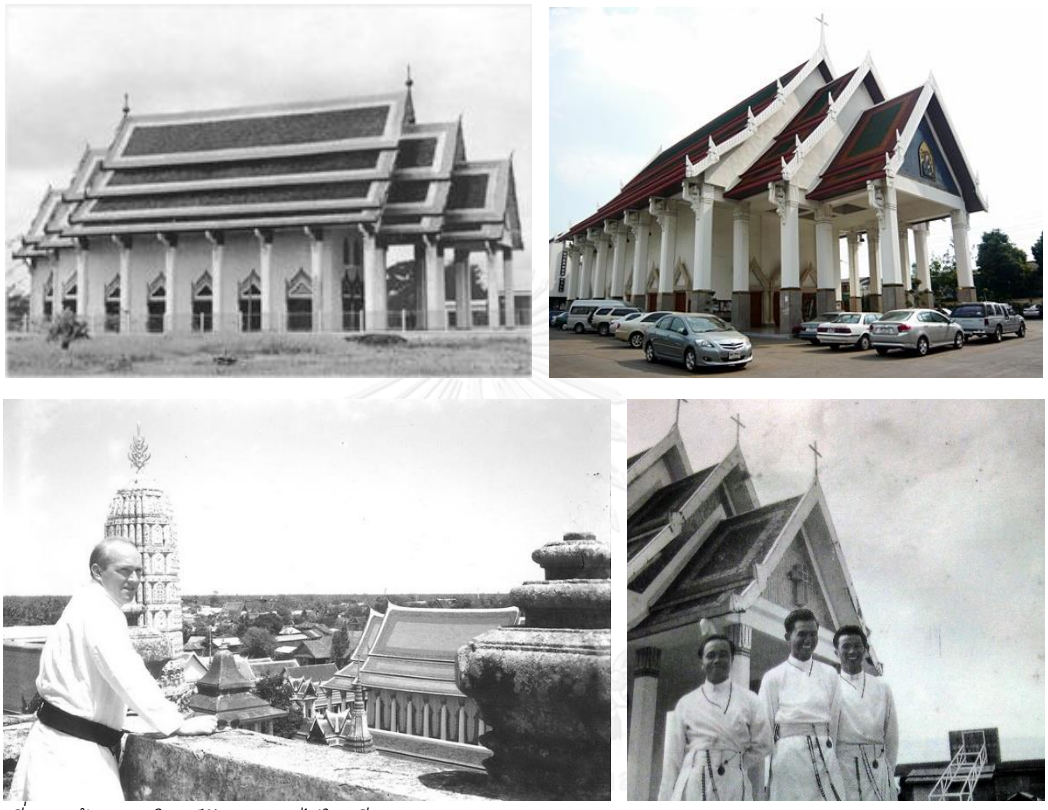
5.1.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น

โบสถ์หลังนี้ก่อสร้างในปี ค.ศ.1954 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากบาทหลวง Fulton J. Sheen สังฆราชแห่งร็อคเชสเตอร์ (Bishop of Rochester) ในครั้งที่มาเยี่ยมเยือนชุมชนคณะมหาไถ่ในกรุงเทพฯ บาทหลวง Sheen แนะนำให้บาทหลวง Roger Godbout (เจ้าอาวาสวัดพระมหาไถ่ในเวลานั้น) ก่อสร้างโบสถ์ในรูปแบบสถาปัตยกรรมไทย โดยโบสถ์แห่งนี้ออกแบบและควบคุมการก่อสร้าง โดยสถาปนิกอิตาเลียนชื่อ อาชิเนลลี (Acinelli)[155] ลักษณะทางสถาปัตยกรรมของโบสถ์หลังนี้เป็นสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับวัดในพุทธศาสนา หลังคาซ้อนชั้น 3 ชั้น โดยมีผังอาคารเป็นแบบวางตัวตามแนวยาว ขนาดกว้างประมาณ 22 เมตร ยาวประมาณ 46 เมตร พื้นที่ว่างภายในอาคารมีลักษณะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าต่อเนื่องโดยปราศจากทิวเสา ด้านหน้าอาคารเป็นมุขทางเข้า ที่มีหลังคายื่นปกคลุม ส่วนด้านหลังเป็นมุขอาคารที่มีการกั้นผนังเพื่อใช้สำหรับเป็นห้องสังฆภัณฑ์ด้านหลังแท่นบูชา สองข้างของอาคารจะมีทิวเสาเรียงตัวอยู่ โดยเมื่อพิจารณาคู่กับไปกับแนวเสาบริเวณมุขด้านหน้าแล้ว จะคล้ายกับว่าอาคารโดนล้อมด้วยทิวเสา ทิวเสาจะรองรับส่วนปลายของ

---

[155] หนังสือรอยจารึก 5 ทศวรรษ คณะพระมหาไถ่ในประเทศไทย 1948-1998

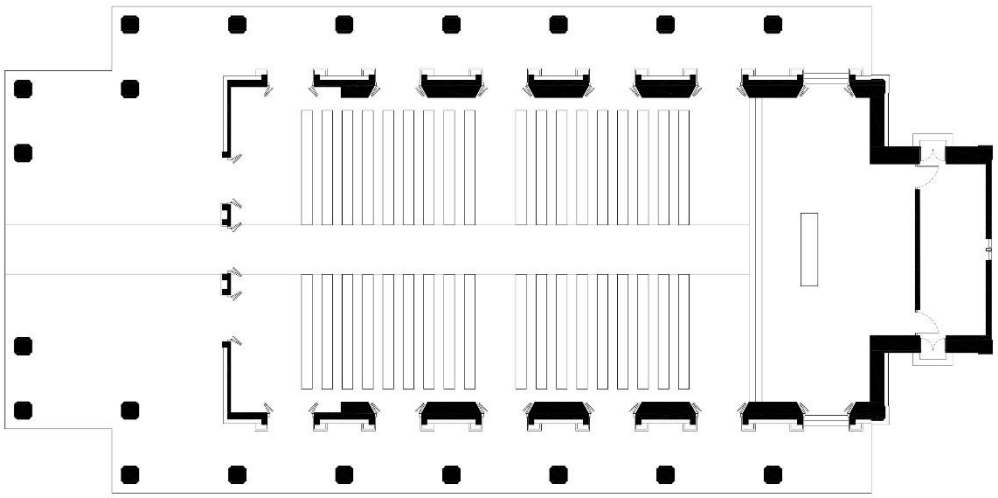
หลังคาทั้งสองข้าง โดยตกแต่งด้วยค้ำยันรูปร่างคล้ายก้านบัว ซึ่งภายหลังเปลี่ยนมาเป็นค้ำยันลายกนกหักมุม หลังคาส่วนโถงอาคารมีการซ้อนชั้น 4 ชั้น และลดหลั่นลงมาเรื่อยๆ ในส่วนมุขอาคาร กระเบื้องหลังคาใช้สีเขียว เหลือง แดง คล้ายกับวัดในพุทธศาสนา ส่วนปั้นลมมีประดับตกแต่งด้วย ใบระกา และหางหงส์ ตามอย่างสถาปัตยกรรมไทยประเพณีที่ถูกลดทอนรายละเอียดลง ส่วนประตูและหน้าต่างทุกบานของโบสถ์ตกแต่งด้วยซุ้มเรือนแก้ว และแต่เดิมมีหน้าต่างสามบานอยู่ด้านบนของประตูทางเข้าอาคาร ก่อนจะถูกนำออกไปในภายหลัง



ภาพที่ 5.1 (ซ้ายบน) โบสถ์วัดพระมหาไถ่ในอดีต
ภาพที่ 5.2 (ขวาบน) โบสถ์วัดพระมหาไถ่ในปัจจุบัน ซึ่งรอบอาคารกลายมาเป็นที่จอดรถ
ภาพที่ 5.3 (ซ้ายล่าง) มิชชันนารีคณะพระมหาไถ่สมัยที่เยี่ยมชมวัดสุทัศน์ฯ
ภาพที่ 5.4 (ขวาล่าง) บาทหลวงคณะมหาไถ่ชาวไทยถ่ายรูปคู่กับวัดพระมหาไถ่ในอดีต
(ที่มาภาพซ้ายบนและขวาล่าง: รอยจารึก 5 ทศวรรษ คณะพระมหาไถ่ในประเทศไทย 1984-1989)
(ที่มาภาพซ้ายล่าง: www.cssr.or.th) (ที่มาภาพขวาบน: manager.co.th)

พื้นที่ใช้สอยภายในอาคารเป็นโถงโล่งมีความสูงเท่ากันตลอดแนวยกเว้นส่วนปลายอาคารซึ่งเป็นที่ตั้งพระแท่น จะมีการลดระดับเพื่อเน้นพื้นที่ข้างใต้ พื้นที่บริเวณแท่นบูชาจะมีการยกระดับขึ้นมาจากพื้นโถงสัตบุรุษเพียงเล็กน้อย หลังคาภายในประดับด้วยดาวเพดาน ผนังอาคารฉาบปูนเรียบ เหนือวงกบประตูมีการประดับรูปนูนต่ำแสดงเหตุการณ์มหาทรมานของพระเยซูคริสต์ (station of the cross) ตลอดสองข้างของผนังโถงสัตบุรุษ ส่วนบริเวณแท่นบูชาซึ่งเป็นที่ตั้งของรูปปั้นพระเยซูสีทองและตู้ศีล (tabernacle) จะมีการเล่นระดับ คล้ายคลึงกับโต๊ะหมู่บูชาในพุทธศาสนา รวมถึงซุ้ม niche สองข้างของพระแท่นก็มีการประดับตกแต่งขอบซุ้มด้วยลวดลายไทย

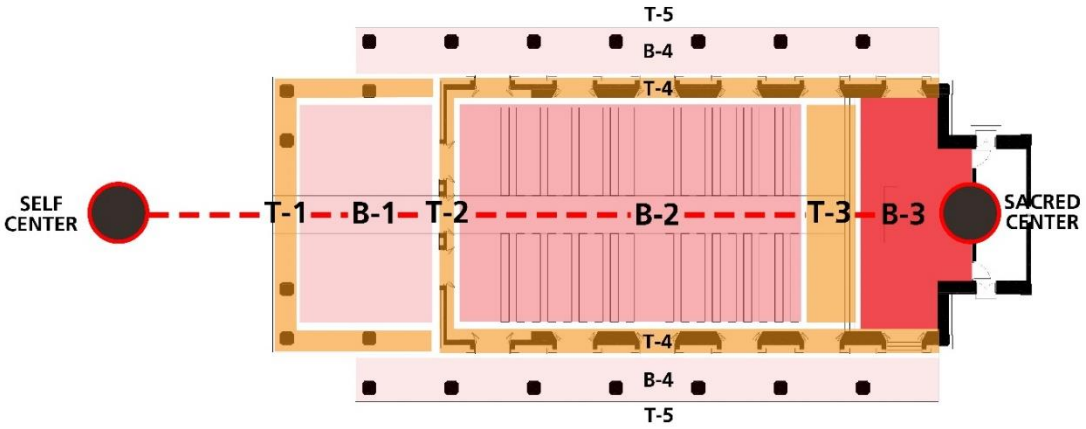
และลายประจำยามที่ด้านในของตัวซุ้ม ส่วนด้านหน้าซุ้มก็มีการตั้งโต๊ะหมู่บูชาเพื่อใช้วางเครื่องประดับ ดอกไม้ และธูปเทียน เช่นเดียวกับโต๊ะหมู่บูชาทั่วไป



ภาพที่ 5.5 ผังอาคารโบสถ์วัดพระมหาไถ่

ภาพที่ 5.6 องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของโบสถ์วัดพระมหาไถ่

5.1.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์



ภาพที่ 5.7 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์พระมหาไถ่ ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์

องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์

จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

- ตัวอาคารโบสถ์เมื่อพิจารณาพื้นที่ภายนอก: โดยวัดพระมหาไถ่ใช้โบสถ์แบบพุทธศาสนา เพื่อทำให้ผู้พบเห็นเกิดความรู้สึกคุ้นเคยกับความเป็นว่าเป็นสถาปัตยกรรมพุทธศาสนา ซึ่งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่ในจิตสำนึกของคนในสังคมไทยมาแต่โบราณ แต่เนื่องจากไม่ได้คำนึงถึงจุดรับรู้ทัศนียภาพของตัวโบสถ์ จึงนำเอาพื้นที่โดยรอบไปเป็นที่จอดรถ ซึ่งทำให้ความสง่างามของตัวอาคารโบสถ์ถูกลดทอนลง
- แท่นบูชาซึ่งมีรูปปั้นพระเยซูสีทองที่ตั้งบนโต๊ะหมู่บูชา: เป็นจุดศูนย์กลางภายในอาคาร ที่ใช้แท่นบูชาประกอบกับ รูปปั้นพระเยซูสีทองซึ่งตั้งอยู่บนโต๊ะหมู่บูชา โดยเน้นความสำคัญของจุดศูนย์กลางด้วย (1) การลดระดับเพดานลงจากระดับโถง (2) การร่นระยะผนังด้านหลังแท่นบูชาเข้าไป (3) การใช้ซุ้มเรือนแก้วบนผนังสองข้างของแท่นบูชา เพื่อให้จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ มีความโดดเด่น

ภาพที่ 5.8 (ซ้าย) ทิวทัศน์ของโบสถ์พระมหาไถ่เมื่อมองจากประตูทางเข้า (ที่มา: http://pantip.com/topic/35444402)
ภาพที่ 5.9 และ ภาพที่ 5.10 (กลางและขวา) แท่นบูชาและรูปปั้นพระเยซูปิดทอง ภายใต้เพดานลดระดับในโบสถ์พระมหาไถ่

เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

- เส้นทางภายนอก: ที่นำเข้าสู่ตัวโบสถ์ ไม่ปรากฏอยู่ในกรณีศึกษานี้
- เส้นทางภายใน: เกิดขึ้นจากการใช้วัสดุปูพื้น ที่มีสีต่างจากพื้นที่อื่น เพื่อสร้างเส้นทางให้เกิดขึ้น โดยเส้นทางนี้จะวิ่งตรงจากพื้นมุขด้านหน้าอาคาร ผ่านประตูทางเข้าหลักที่อยู่ตรงกลาง และพาดผ่านโถงสัตบุรุษ ก่อนจะไปหยุดอยู่ที่บันไดก่อนถึงทางขึ้นเขตแท่นบูชา โดยเส้นทางถูกทำให้ชัดขึ้นจากการวางเก้าอี้นั่งภายในโถงสัตบุรุษ และการจัดผังอาคารแบบสมมาตร ที่พุ่งตรงเข้าสู่จุดศูนย์กลาง

ภาพที่ 5.11 (ซ้าย) มุมมองจากมุขด้านหน้าโบสถ์ แสดงถึงเส้นทางที่ปรากฏบนพื้นโบสถ์ ซึ่งพุ่งตรงเข้าไปภายในโบสถ์
ภาพที่ 5.12 (ขวา) มุมมองภายในโบสถ์ ซึ่งแสดงถึงเส้นทางที่พุ่งตรงไปสุดยังแท่นบูชา

ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

- ปริมณฑลที่เกิดขึ้นจากตัวอาคารโบสถ์มีทั้งหมด 4 ส่วน ได้แก่ ปริมณฑลแรก (B-1) คือพื้นที่บริเวณมุขด้านหน้าอาคาร ซึ่งใช้เป็นพื้นที่เชื่อมต่อที่ปรับสภาพร่างกายจากความวุ่นวายภายนอก ก่อนเข้าสู่ภายในโถงอาคาร ปริมณฑลที่สอง (B-2) คือ พื้นที่ภายในโถงสัตบุรุษ ซึ่งเป็นที่นั่งของศาสนิกชน ปริมณฑลที่สาม (B-3) คือ พื้นที่เขตแท่นบูชาที่ใช้เป็นที่ประกอบพิธีกรรม และเป็นที่ตั้งจุดศูนย์กลางของโบสถ์ ปริมณฑลที่สี่ (B-4) คือ พื้นที่ระเบียงที่ขนาบสองข้างของโถงสัตบุรุษ
- จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์แรก (T-1) คือตัว มุขอาคารด้านหน้าโบสถ์ที่มีหลังคาคลุม และ การยกระดับพื้นโบสถ์ขึ้นมาจากระดับพื้นถนน และ การวางแนวเสาบริเวณมุขอาคาร ทำให้เกิดการโอบล้อมพื้นที่ว่าง เพื่อแยกพื้นที่ของมุขอาคารออกจากพื้นที่ภายนอก จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่สอง (T-2) คือ ผนังทางเข้าโถงโบสถ์ ซึ่งมีประตูทางเข้าที่มีขนาดเท่ากันทั้งหมด 3 บาน จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่สาม (T-3) คือ พื้นที่ว่างระหว่างม้านั่งสัตบุรุษแถวแรกกับพื้นที่เขตแท่นบูชา และ บันไดยกระดับพื้นที่นำขึ้นสู่เขตแท่นบูชา โดยจุดนี้แบ่งแยกระหว่าง พื้นที่โถงสัตบุรุษที่ศาสนิกชนใช้ร่วมพิธีกรรม กับ พื้นที่แท่นบูชาซึ่งเป็นปริมณฑลที่ศักดิ์สิทธิ์สูงสุดภายในอาคาร จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่สี่ (T-4) คือ ผนังสองข้างของโถงสัตบุรุษ ซึ่งแยกพื้นที่ภายในโถง ออกจากพื้นที่ระเบียงด้านข้างโบสถ์ จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่ห้า (T-5) คือ รอยต่อระหว่างแนวพื้นยกระดับและชายคาสองข้างของโบสถ์ ซึ่งแบ่งพื้นที่โบสถ์ออกจากพื้นที่ภายนอก

ภาพที่ 5.13 และ ภาพที่ 5.14 (ซ้ายและกลางซ้าย) พื้นที่มุขด้านหน้าโบสถ์ และ พื้นที่ระเบียงสองข้างของโบสถ์
ภาพที่ 5.15 และ ภาพที่ 5.16 (กลางขวาและขวา) พื้นที่ภายในโถงอาคารโบสถ์ และ พื้นที่บริเวณส่วนแท่นบูชาที่ถูกยกระดับ

การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น

โบสถ์วัดพระมหาไถ่แสดงให้เห็นถึง การหยิบยืมรูปแบบสถาปัตยกรรมพุทธศาสนา มาใช้งานกับโบสถ์คาทอลิก ทั้งในแง่ของการวางผัง รูปทรง และการประดับตกแต่งอาคาร ตั้งแต่การทำหลังคาซ้อนชั้น การมีมุขลดระดับด้านหน้าอาคาร การใช้ทิวเสาโอบล้อมตัวอาคาร รวมถึงการประดับตกแต่งส่วนต่างๆของ อาคารทั้งส่วนปั้นลม หน้าบัน และซุ้มประตูตามแบบศิลปะไทย รวมถึงส่วนแท่นบูชา รูปปั้นพระเยซูที่ตั้งอยู่บนโต๊ะหมู่บูชา และซุ้มเรือนแก้วทั้งสองข้าง ซึ่งทำตามแบบศิลปะไทยประเพณี หรือ การใช้พื้นที่มุขด้านหน้าอาคารเป็นที่ปรับเปลี่ยนสภาวะร่างกายและจิตใจ เพื่อบ่งบอกว่ากำลังจะเข้าสู่ตัวโบสถ์ เป็นต้น

ดังนั้นการจะวิเคราะห์ความเป็นบริบทที่ส่งอิทธิพลต่อการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ของวัดพระมหาไถ่ได้ จึงจำเป็นต้องทำความเข้าใจลักษณะของการเปลี่ยนสภาวะจิตในสถาปัตยกรรมพุทธศาสนา (ซึ่งเป็นต้นแบบที่วัดพระมหาไถ่หยิบยืมรูปแบบมา) เสียก่อน โดยเมื่อนำ *ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์* มาวิเคราะห์วัดในพุทธศาสนา จะพบว่าวัดแต่ละแห่งมักจะใช้เจดีย์และพระพุทธรูปองค์ประธานประจำโบสถ์/วิหาร เป็น *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* ของพื้นที่ การเดินทางเข้าสู่ใจกลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ก็คือการเดินทางจากหน้าซุ้มประตูทางเข้า ไปสู่เจดีย์หรือหน้าพระประธานประจำโบสถ์/วิหาร

ขั้นตอนแรก: วัดแต่ละแห่งที่มีพื้นที่กว้างขวางและมีปัจจัยเพียงพอ มักจะสร้างโดยให้มีกำแพงแก้วล้อมรอบอาณาบริเวณของวัด เพื่อแยกระหว่างพื้นที่ภายนอกอันเป็นโลกียะสภาวะ กับ พื้นที่ภายในอันศักดิ์สิทธิ์ ณ ที่ประตูซึ่งเชื่อมต่อระหว่างพื้นที่ทั้งสอง ซุ้มประตูจะถูกออกแบบให้มีความวิจิตรหรือน่าพิศวง เพื่อให้ทราบว่าพื้นที่ภายในนั้นต่างจากภายนอก (โดยมากจะออกแบบเป็นเครื่องยอดที่สื่อถึงเขาพระสุเมรุ หรือ คล้ายกับหน้าบันของโบสถ์/วิหารที่อยู่ภายใน) และจะมีทวารบาลหรือผู้พิทักษ์คอยปกปักษ์มิให้ความชั่วร้ายจากภายนอกเข้ามาสู่พื้นที่ภายใน

ในจุดนี้ จึงมักจะพบรูปปั้นหรือรูปเขียนที่มีความน่าสะพรึง หรือน่ายำเกรง เช่น ยักษ์เฝ้าประตู สิงโตเฝ้าประตู และอื่นๆ เพื่อให้ศาสนิกชนที่จะเข้ายังพื้นที่ภายใน ได้เกิดความตระหนักว่า ตนเองกำลังเดินทางเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ พื้นที่ซึ่งไม่อนุญาตให้จิตใฝ่ต่ำ อวิชชา หรือความชั่วร้ายใดๆ ย่างกรายเข้า

ไปภายใน ศาสนิกชนจึงต้องตั้งจิตของตนให้อยู่ในความพร้อม ละเว้นจากเรื่องทางโลกและความอบายทั้งหลายทั้งปวง ก่อนจะเข้าสู่พื้นที่ภายในอันศักดิ์สิทธิ์

ภาพที่ 5.17 (ซ้าย) ยักษ์เฝ้าประตูวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ที่มา: dayoffmagazine.com)
ภาพที่ 5.18 (กลาง) ทวารบาลแบบศิลปะจีนที่ยืนเฝ้าประตูวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ที่มา: sadoodta.com/)
ภาพที่ 5.19 (ขวา) รูปปั้นพญานาคซึ่งเฝ้าบันไดทางขึ้นวัดพระธาตุปูเข้า จ.เชียงราย

ขั้นตอนที่สอง: เมื่อผ่านทวารบาลไปแล้ว จะเข้าไปสู่พื้นที่ซุ้มประตูวัด ซึ่งทำหน้าที่เป็น *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* ออกจากภายนอก ภายในซุ้มประตูมีลักษณะที่มืดทึบประหนึ่งเดินทางลอดผ่านถ้ำหรืออุโมงค์ที่จะนำไปสู่โลก/มิติอื่นที่อยู่ ณ สุดปลายของทางออก โดยมีเพียงช่องเปิดเบื้องหน้าที่มองออกไปเห็นตัวอาคารโบสถ์/วิหาร ซึ่งช่วยทำให้ศาสนิกชนตั้งสติได้ว่า ตนกำลังเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้น ซุ้มประตูไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงสัญลักษณ์ที่กำหนดขอบเขตศาสนสถานตามคติจักรวาลเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่ *ปรับสภาวะจิต* ของศาสนิกชนให้ตัดขาดจากความวุ่นวายจากโลกภายนอกอีกด้วย

ซุ้มประตูจะเชื่อมต่อกับกำแพงแก้วหรือระเบียงคด ซึ่งเป็นพื้นที่ทางเดินที่มีหลังคาปกคลุมและโอบล้อมพื้นที่ลานวัด ระเบียงคดมักถูกใช้เป็นพื้นที่ในการศึกษาเรื่องราวทางศาสนาหรือการประกอบกิจกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับทางศาสนา (โดยไม่ต้องเข้าไปประกอบพิธีกรรมภายในโบสถ์) ระเบียงคดต่างจาก cloister ในสถาปัตยกรรมตะวันตกตรงที่ ระเบียงคดส่วนใหญ่จะไม่ได้เชื่อมต่อกับตัวอาคารโบสถ์โดยตรง ดังเช่นโบสถ์ในคริสต์ศาสนา ซึ่งถ้าศาสนิกชนต้องการเดินทางเข้าสู่ตัวอาคารโบสถ์ พวกเขาจะต้องเดินผ่านพื้นที่ลานโล่งที่ถูกออกแบบให้ไม่มีสิ่งใดปกคลุม ผ่านความร้อนที่เกิดจากแสงอาทิตย์ในพื้นที่ลานโล่ง ก่อนจะเข้าสู่พื้นที่มุขด้านหน้าของอาคาร นอกจากนี้ ซุ้มประตูมักจะถูกออกแบบให้มีช่องเปิดที่ทำหน้าที่เป็นกรอบภาพในการรับรู้ทัศนียภาพของโบสถ์ ที่ตั้งอยู่ ณ ใจกลางพื้นที่ศักดิสิทธิ์ ซึ่งเมื่อเดินผ่านซุ้มประตูออกมาแล้ว มักจะปรากฏทัศนียภาพของสถาปัตยกรรมโบสถ์/วิหารที่ตั้งตระหง่านอยู่เบื้องหน้า จึงทำให้ซุ้มประตูไม่เพียงทำหน้าที่ในฐานะ *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* เท่านั้น แต่ซุ้มประตูยังทำหน้าที่เป็นจุดรับรู้ *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* ไปพร้อมๆ กัน

ภาพที่ 5.20 (ซ้าย) ซุ้มประตูวัดปงสนุก จ.ลำปาง ซึ่งมองผ่านเข้าไปแล้วเห็นเจดีย์ที่ตั้งอยู่ภายใน (ที่มา: thetrippacker.com)
ภาพที่ 5.21 (กลาง) มุมมองภายในพื้นที่ซุ้มประตูทางเข้าพื้นที่อุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ภาพที่ 5.22 (ขวา) ระเบียงคดของวัดอรุณราชวราราม ที่โอบล้อมลานวัดไว้ภายใน

ขั้นตอนที่สาม: เมื่อศาสนิกชนต้องการจะข้ามจากลานวัด เพื่อเข้าไปสู่ภายในอาคารโบสถ์/วิหาร พวกเขาจำเป็นต้องเดินผ่านความร้อนจากแสงอาทิตย์ที่ปกคลุมพื้นที่ลานวัด ก่อนจะเข้าสู่พื้นที่มุขด้านหน้าของอาคารโบสถ์/วิหาร ซึ่งทำหน้าที่เป็นพื้นที่เชื่อมต่อ (transitional space) ที่ช่วยปรับอุณหภูมิร่างกาย ปรับระดับการรับแสงของรูม่านตา รวมถึงปรับเปลี่ยนสภาพจิต ให้คลายจากความร้อนที่เพิ่งผ่านพ้นมา ก่อนที่จะเดินเข้าไปสู่ภายในอาคารโบสถ์/วิหารที่มืดสลัว สงบ และเย็นสบาย

พื้นที่มุขด้านหน้าโบสถ์ มักมีแท่นประกอบพิธีกรรมที่สัมพันธ์กับช่องเปิดของอาคาร ซึ่งเมื่อมองทะลุเข้าไปภายในช่องเปิด จะมองเห็นพระพุทธรูปองค์ประธาน ซึ่งซ่อนตัวอยู่ภายใต้ความมืดภายในอาคารโบสถ์ ศาสนิกชนหลายคนเมื่อมายืนอยู่ ณ บริเวณนี้ ก็มักจะทำความเคารพต่อพระประธานที่ปรากฏอยู่ในเงามืด โดยที่ยังไม่จำเป็นต้องเข้าไปภายในตัวโบสถ์เสียด้วยซ้ำ ลักษณะเช่นนี้เป็นการออกแบบกระบวนการเปลี่ยนสภาวะจิต ที่ค่อยๆ ทำให้ศาสนิกชนรับรู้ถึงการดำรงอยู่ของ *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* เป็นลำดับขั้น ก่อนที่จะเข้าไปสู่พื้นที่ใจกลางเหล่านั้น

การออกแบบให้ศาสนิกชนต้องเดินผ่านพื้นที่ลานโล่ง ซึ่งร้อนอบอ้าวจากแสงแดดนั้น ในเชิงสัญลักษณ์ก็เป็นการสื่อถึงการข้ามผ่านนทีศรีทันดรสมุทรที่โอบล้อมเขาพระสุเมรุ โดยตัวโบสถ์ที่มีเครื่องยอดประดับนั้นสื่อถึงเขาพระสุเมรุ ส่วนลานโล่งเปรียบเสมือนนทีศรีทันดรที่ดวงวิญญาณจะเวียนว่ายตายเกิดพบกับความทุกข์ยากลำบาก จนเมื่อเข้าสู่หลักธรรมคำสอนของศาสนาที่อยู่ใจกลางจักรวาล สรรพสัตว์ทั้งหลายก็จะพบกับความ *สงบ+ร่มเย็น* ที่ตั้งอยู่ ณ จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

นอกจากนี้ ถ้าวิเคราะห์เจาะลงไปที่รายละเอียดขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมในส่วนมุขอาคาร ก็มักพบว่ามีการสื่อถึงคติความเชื่อดังกล่าวนี้อยู่ในหลายจุด เช่น ส่วนของสาหร่ายและรวงผึ้ง ซึ่งเป็นส่วนประดับมุขอาคารบริเวณใต้แนวคานและขอบเสาบริเวณมุขด้านหน้า ที่มักใช้ลวดลายที่สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์ของพฤกษชาติต่างๆ หรือลวดลายแกะสลักบนบานประตูและหน้าต่างของโบสถ์ ซึ่งมักจะเป็นลายดอกไม้ใบหญ้าตามธรรมชาติหรือเรื่องราวในป่าหิมพานต์อันอุดมสมบูรณ์และสงบร่มเย็น ซึ่งอยู่โดยรอบของเขาพระสุเมรุ เป็นต้น

ภาพที่ 5.23 (ซ้ายบน) ร่มเงาที่ขึ้นภายใต้มุขหน้าโบสถ์วัดศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งถือเป็นพื้นที่ช่วยปรับสภาวะกายและจิต
ภาพที่ 5.24 (กลางบน) ช่องเปิดที่มองเข้าไปจะเห็นพระประธานที่ซ่อนตัวอยู่ในความมืด ซึ่งด้านหน้าช่องเปิด เป็นที่ตั้งของแท่นบูชา โดยที่ศาสนิกชนสามารถเริ่มต้นการเข้าสู่พิธีกรรมได้ตั้งแต่อยู่ภายในบริเวณมุขของโบสถ์วัดสุทัศน์เทพวรารามราชวรมหาวิหาร
ภาพที่ 5.25 (ขวาบน) มุมมองที่มองจากช่องเปิดกลางอาคาร มองออกไปภายนอก จะเห็นถึงลำดับชั้นของพื้นที่ จากซุ้มประตูที่เชื่อมต่อกับระเบียงคด ผ่านลานโล่งที่ร้อนระอุ เข้ามาสู่มุขหน้าโบสถ์ที่ช่วยปรับสภาพร่างกายและจิตใจก่อนจะเข้าสู่ภายในโบสถ์
ภาพที่ 5.26 (ซ้ายล่าง) ลวดลายบริเวณสาหร่ายและรวงผึ้งของวัดสุทัศน์ฯ ซึ่งสื่อถึงความร่มเย็นและอุดมสมบูรณ์
ภาพที่ 5.27 (กลางล่าง) บานหน้าต่างและประตูโบสถ์วัดสุทัศน์ ที่แกะสลักเป็นลวดลายของป่าหิมพานต์ ตามคติเขาพระสุเมรุซึ่งสื่อถึงความร่มเย็นที่มนุษย์จะได้รับเมื่อเข้าใกล้ศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ หลังจากผ่านการเวียนว่ายตายเกิดในห้วงนทีศรีทันดร
ภาพที่ 5.28 (ขวาล่าง) มุมมองจากภายใต้มุขหน้าโบสถ์ของวัดพระแก้วที่มีระดับความต่างของแสง-เงาจากพื้นที่ภายนอกอย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังมีกระดิ่งรูปใบโพธิ์ประดับตลอดใต้แนวคาน

<u>ขั้นตอนที่สี่</u>: เมื่อศาสนิกชนเข้าไปภายในตัวอาคารโบสถ์ จะพบกับพื้นที่ซึ่งถูกปกคลุมไปด้วยความมืดสลัวและ *สงบ+ร่มเย็น* ซึ่งเกิดจากการเว้นที่ว่างด้านบนของอาคารไว้ เพื่อให้ความร้อนที่เข้ามาภายในอาคารผ่านทางหลังคา ไม่ถ่ายเทลงมาสู่พื้นที่ด้านล่าง (และความร้อนจากด้านล่างก็จะลอยตัวขึ้นสู่เบื้องบน) ประกอบกับการที่ผนังอาคารโบสถ์มีความหนาและมีชายคาล้อมรอบทำให้ยากต่อการที่ความร้อนจะถูกถ่ายเทเข้ามาสู่พื้นที่ภายในอาคาร

นอกจากนี้ผนังที่มีความหนาดังกล่าว ยังช่วยทำให้แสงที่จะเข้ามาภายในอาคาร เกิดการตกกระทบและหักเหบริเวณขอบความหนาของผนัง ก่อนจะเข้าสู่ภายในตัวอาคาร ประกอบกับเงาและความมืดที่เกิดจากจิตรกรรมฝาผนังที่มักใช้สีเข้มระบายเป็นพื้น ทำให้เกิดความแตกต่างของระดับแสงภายในและภายนอกอาคาร เมื่อศาสนิกชนมองออกไปยังช่องหน้าต่างจึงเกิดความพล่าเบลอ ในขณะที่ช่องหน้าต่างซึ่งอยู่สูงกว่าระดับการนั่งพื้นของศาสนิกชน ก็ช่วยทำให้ทัศนียภาพจากภายนอก (ทั้งจาก

ผู้คนและสภาพแวดล้อมที่วุ่นวาย) ไม่เข้ามารบกวนสมาธิของผู้ประกอบพิธีกรรมซึ่งอยู่ภายในโบสถ์ ช่วยทำให้พื้นที่ภายในอาคารโบสถ์ เกิดความรู้สึก *สงบ+ร่มเย็น* ปราศจากความวุ่นวายและสิ่งรบกวนจากโลกภายนอก และภายใต้ความมืดสลัวนั้นจะมีเพียงพระประธานสีทองซึ่งยามต้องแสงเพียงเล็กน้อย ก็จะแลดูสุกสว่างมลังเมลืองขึ้นมาภายใต้ความมืด*

นี่คือหัวใจสำคัญของ *การทำลายความเป็นวัตถุ (dematerialization)* และ *การเปลี่ยนสภาวะจิต (spiritual transformation)* ที่ปรากฏในสถาปัตยกรรมพุทธศาสนาในประเทศไทย ซึ่งทำให้พื้นที่ว่างภายในอาคารโบสถ์/วิหาร มีมิติที่ลึกล้ำไปกว่าการเป็นเพียงห้องสี่เหลี่ยมทึบตัน หรือเป็นเพียงอาคารที่แสดงโครงสร้างธรรมดาๆ แต่เทคนิคเหล่านี้นอกจากช่วยสร้างบรรยากาศของความสงบร่มเย็นแล้ว ยังได้ทำให้พื้นที่ว่างภายในอาคารกลายมาเป็นโลกแห่งความจริงอันศักดิ์สิทธิ์ที่ซ้อนทับกับโลกที่ปรากฏ ซึ่งช่วยให้ศาสนิกชนสามารถรับรู้ได้ถึงสุนทรียภาพที่สื่อถึงมิติศักดิ์สิทธิ์อันเป็นอุตรภาวะที่เหนือขึ้นไปกว่าโลกแห่งรูปธรรม

ภาพที่ 5.29 (ซ้ายบน) มุขหน้าอุโบสถวัดศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งมีระเบียงล้อมรอบและตัวโบสถ์ยกสูงจากระดับของระเบียง
ภาพที่ 5.30 (กลางบน) บรรยากาศภายในวิหาร วัดพระธาตุลำปางหลวง จ.เชียงราย (ที่มา: luckyinlife.multiply)
ภาพที่ 5.31 (ขวาบน) บรรยากาศอันมืดสงบและช่องแสงอันพล่าเบลอ ภายในอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม
ภาพที่ 5.32 (ซ้ายล่าง) พระประธานที่ส่องสว่างมลังเมืองภายในวิหารหลวงวัดกัลยาณมิตร (ที่มา: dhammathai.org)
ภาพที่ 5.33 (กลางล่าง) พระประธานที่ส่องสว่างมลังเมืองภายในอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
(ที่มา: http://oknation.nationtv.tv/blog/print.php?id=447775)
ภาพที่ 5.34 (ขวาล่าง) บานประตูที่ประดับด้วยลวดลายสีทอง ซึ่งสุกสว่างในความมืดสลัวภายในโบสถ์วัดสุทัศน์เทพวราราม

---

* เทคนิคเดียวกันนี้ถูกใช้กับจิตรกรรมฝาผนัง ที่มักจะวาดตัวละครเอกหรือสถานที่สำคัญโดยใช้สีทองเป็นหลัก ซึ่งเมื่อยามที่ตัวละครเหล่านั้นต้องแสงที่เข้ามาภายในอาคารเพียงเล็กน้อย ตัวละครบนภาพนั้น ดูเปล่งประกายลอยออกมาจากพื้นภาพอย่างเด่นชัด

ข้อเปรียบเทียบระหว่างการเปลี่ยนสภาวะจิตของวัดพระมหาไถ่และวัดในพุทธศาสนา

เมื่อนำความเข้าใจที่ได้จากทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตไปวิเคราะห์วัดในพุทธศาสนา และนำมาเปรียบเทียบกับโบสถ์วัดพระมหาไถ่ ซึ่งหยิบยืมรูปแบบมาจากโบสถ์ในพุทธศาสนา จะพบจุดแตกต่างดังนี้

1. การคำนึงถึงความเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของตัวโบสถ์ ท่ามกลางพื้นที่รอบข้าง จะเกิดขึ้นได้ ต่อเมื่อมีการ กำหนดจุดพิจารณาอาคาร ซึ่งเป็นจุดรับรู้จินตภาพของความเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ อย่างที่โบสถ์ในพุทธศาสนาได้กำหนดไว้หลังจากที่ผ่านซุ้มประตูทางเข้า เพื่อให้รับรู้ถึงความเป็นจุดศูนย์กลางของตัวอาคารโบสถ์ท่ามกลางพื้นที่ของวัด แต่ในกรณีวัดพระมหาไถ่ ไม่ได้มีคุณลักษณะเช่นนี้อยู่เลย ซึ่งอาจเป็นเพราะเนื้อที่ของวัดมีขนาดเล็ก แต่ทั้งนี้การสร้างการรับรู้ความเป็นจุดศูนย์กลางก็ทำได้ ด้วยการกำหนด *เส้นทาง* เพื่อให้นำเข้าไปสู่ตัวอาคารโบสถ์ (ดังที่ปรากฏทั่วไปในโบสถ์พุทธและโบสถ์คาทอลิก) แต่ในปัจจุบัน การเข้าถึงโบสถ์พระมหาไถ่จะเข้ามาจากประตูสองข้างของเขตวัด โดยที่พื้นที่รอบข้างจะใช้เป็นที่จอดรถ ซึ่งทำให้ทัศนียภาพของโบสถ์ที่ควรจะดึงดูดความสนใจและนำไปสู่การเตรียมจิตใจ (เพื่อให้ศาสนิกชนตั้งเป้าอยู่กับพิธีกรรมและพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ซ่อนตัวอยู่ภายใน) กลับเต็มไปด้วยความวุ่นวาย ไม่ต่างจากอาคารทางโลกียะทั่วไป

2. ด้วยความที่จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ตรงส่วนมุขด้านหน้า (T-1) ของวัดพระมหาไถ่ ทำตามแบบสถาปัตยกรรมไทย ซึ่งเป็นมุขอาคารมีหลังคาคลุมแต่เปิดโล่งจากรอบทิศทาง แต่จุดแตกต่างก็คือ ยกระดับพื้นสูงเพียงแค่ 15 เซนติเมตร[*] ซึ่งต่างจากโบสถ์ในพุทธศาสนา (ที่ยกตัวสูงขึ้น) ทำให้ไม่เกิดความแตกต่างระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอกโบสถ์ที่ชัดเจนในระดับพื้น (ทั้งตรงจุดแบ่งแยก T-1 และ T-5) ส่วนระเบียงที่มีชายคาคลุมทั้งสองข้างของโถงโบสถ์ (ปริมณฑล B-4) ก็มีลักษณะที่ค่อนข้างแคบ-สั้น และ ชายคาก็อยู่สูงจากระดับช่องประตูมาก ทำให้ไม่เกิดร่มเงาซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศของความร่มเย็นปกคลุมส่วนระเบียง (จุด T-5)

3. จุดแบ่งแยก T-2 ซึ่งเป็นผนังก่ออิฐและมีประตูทางเข้า 3 บานที่มีขนาดเท่ากัน ต่างกับทั้งโบสถ์พุทธและโบสถ์คริสต์ในอดีต ซึ่งจะเน้นประตูทางเข้าหลักที่ตรงกับพระประธาน หรือ แท่นบูชา โดยทำให้มีขนาดใหญ่ หรือ มีความโดดเด่นกว่าประตูรองที่อยู่ด้านข้าง เพื่อเน้นเส้นแกนของประตูทางเข้าที่นำเข้าไปสู่จุดศูนย์กลาง แต่โบสถ์พระมหาไถ่กลับใช้ประตูที่มีขนาดเท่ากัน ซึ่งไม่ทำให้เกิดความโดดเด่นของเส้นทางศักดิ์สิทธิ์

4. เมื่อเข้าไปภายใน จากการเปลี่ยนช่องหน้าต่างมาเป็นประตูที่สามารถเดินเข้าออกได้ตลอด (บนผนังซึ่งเป็นจุดแบ่งแยก T-4) ประกอบกับการใช้พื้นที่รอบโบสถ์เป็นที่จอดรถ ทำให้พื้นที่ว่างภายในโถงกับพื้นที่ระเบียงโบสถ์เชื่อมต่อกันได้อย่างอิสระ ประกอบกับการที่จุดแบ่งแยก T-5 ไม่ได้แยกพื้นที่ออกจากกันอย่างชัดเจน ทำให้พื้นที่ว่างภายในโบสถ์กับส่วนถนนที่อยู่ด้านนอกยังคงเชื่อมถึงกันได้อิสระ ซึ่งส่งผลให้ เมื่อมองออกไปจากภายนอก จะพบกับทัศนียภาพที่ไม่เหมาะสมที่ปรากฏขึ้นและรบกวนสมาธิของผู้ร่วมพิธีกรรมอยู่ตลอดเวลา

5. นอกจากนี้การที่โบสถ์พระมหาไถ่ เลียนแบบสัดส่วนของพื้นที่ว่างภายในอาคารที่มีความสูงของวัดในพุทธศาสนา แต่ปราศจากการ *ลวงตา* ด้วยจิตรกรรมฝาผนังและการสร้างเงาอันมืดสลัวให้เกิดขึ้นภายใน

---

[*] จากภาพถ่ายในอดีตนั้นแสดงให้เห็นว่าแต่เดิมบันไดขึ้นโบสถ์มีด้วยกันทั้งหมด 3 ขั้นหรือประมาณ 45 cm. ก่อนที่จะมีการปรับระดับพื้นรอบโบสถ์ใหม่ในภายหลัง จนปัจจุบันเหลือบันไดเพียงขั้นเดียวเท่านั้น

อาคาร ได้ทำให้ บรรยากาศภายในปริมณฑลของโถง (B-2 และ B-3) ขาวโพลนและแลดูว่างเปล่า *ความรู้สึกอันน่าพิศวง* ที่เกิดจากจิตรกรรมฝาผนังอันวิจิตร การทำลายความเป็นวัสดุของอาคารด้วยความมืดสลัว การสร้างความแตกต่างระหว่างแสงสว่างและความมืดภายในและภายนอกอาคาร รวมถึงการเน้นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ให้โดดเด่นเรืองรอง จึงไม่ปรากฏขึ้นภายในพื้นที่ว่างของโบสถ์แห่งนี้เลยแม้แต่น้อย

การใช้รูปปั้นพระเยซูที่มีสีทอง เป็นเพียงการลอกเลียนแบบพระพุทธรูปประจำโบสถ์ โดยปราศจากความเข้าใจว่า สีทองของพระพุทธรูปประจำโบสถ์นั้นถูกออกแบบมาให้ตั้งอยู่ท่ามกลางสถาปัตยกรรมที่มีความมืดมิดและแสงสลัว เพื่อทำให้พระพุทธรูปส่องประกายมลังเมลือง ซึ่งเปรียบเสมือนธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าที่ส่องสว่างดังแสงเทียนท่ามกลางความมืดมิด เพื่อสร้างความรู้สึกอันเป็นอุตรภาพให้ปรากฏแก่ศาสนิกชน

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าวัดพระมหาไถ่ ไม่ได้นำเทคนิคการเปลี่ยนสภาวะจิตของสถาปัตยกรรมในพุทธศาสนามาประยุกต์ให้เข้ากับการใช้งานอาคารโบสถ์ จะมีก็เพียงแต่รูปทรงและพื้นที่ว่างที่แลดูคล้ายกันหลายประการ แต่ในรายละเอียดกลับแตกต่างกัน ทำให้ได้ประสบการณ์ที่นำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงกับวัดในพุทธศาสนาซึ่งเป็นต้นแบบ

ภาพที่ 5.35 (ซ้าย) บรรยากาศภายในโถงวิหารหลวง วัดกัลยาณมิตร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงช่องหน้าต่างที่อยู่สูงจากระดับสายตา ความมืดสลัวภายในอาคารที่เกิดจากจิตรกรรมฝาผนังและการเว้นที่ว่างด้านบนอาคาร และความสว่างเรืองรองของพระประธานภายในวิหาร ที่ทำให้เกิดบรรยากาศของความศักดิ์สิทธิ์ แยกตัวออกมาจากพื้นที่ภายนอกวิหารอย่างชัดเจน
(ภาพซ้ายโดย splendour ที่มา: http://2g.pantip.com/cafe/blueplanet/topic/E10962075/E10962075.html)
ภาพที่ 5.36 และ ภาพที่ 5.37 (กลางและขวา) บรรยากาศภายในโถงของโบสถ์วัดพระมหาไถ่ ก่อนและหลังการทาสีรูปนูนสูงบนผนังอาคารโบสถ์ เพื่อช่วยลดความว่างเปล่าของพื้นที่ว่างภายในโถงอาคาร (ช่วงหนึ่ง รูปนูนสูง ดังกล่าวถูกทาด้วยสีทอง)
(ที่มาภาพกลาง: photobalance.multiply.com)

<u>หมายเหตุ</u>: ทั้งนี้จากการเก็บข้อมูล ได้พบข้อมูลที่น่าสนใจบางประการ คือ ผู้วิจัยได้บังเอิญไปพบกับลูกชายของนายช่างผู้ก่อสร้างโบสถ์หลังนี้ และเขาได้เล่าให้ฟังว่า...

> *ก่อนจะสร้างโบสถ์หลังนี้ เดิมมิชชันนารีได้ไปศึกษาดูวัดพุทธหลายแห่ง (ดังที่ปรากฏในภาพที่ 5.3 และยังอีกหลายภาพในคลังข้อมูลคณะพระมหาไถ่ ที่พบการออกไปศึกษาวัดพุทธหลายแห่งในพระนคร) เพื่อจะหาต้นแบบที่นำมาก่อสร้างเป็นโบสถ์พระมหาไถ่ จนสุดท้ายได้ตกลงปลงใจที่วัดกัลยาณมิตร บริเวณกุฎีจีน ก่อนจะนำรูปทรงของวัดกัลยาณมิตรมาเป็นต้นแบบให้กับวัดพระมหาไถ่*

แต่เนื่องจากเป็นข้อมูลที่ได้รับฟังจากปากของบุคคลที่ไม่รู้จัก ซึ่งเกิดจากการพูดคุยแลกเปลี่ยนระหว่างทำการรังวัดอาคาร ผู้วิจัยจึงรับฟังโดยยังไม่ปักใจเชื่อ (เนื่องจากไม่สามารถยืนยันความน่าเชื่อถือของข้อมูล

ดังกล่าวได้อย่างชัดเจน) ก่อนที่จะกลับมาทำการเปรียบเทียบโบสถ์พระมหาไถ่กับวัดกัลยาณมิตรในภายหลัง ซึ่งพบว่ามีความเชื่อมโยงกันอยู่ไม่น้อย

เมื่อพิจารณาจากรูปร่างภายนอก จะเห็นได้ว่าวิหารหลวงวัดกัลยาณมิตรมีลักษณะที่มีทิวเสาล้อมรอบตัววิหาร โดยที่ชายคาของวิหารมีลักษณะที่สั้น สัดส่วนตรงกลางของวิหารมีขนาดค่อนข้างสูงใหญ่ ในขณะเดียวกันก็ไม่ได้ยกฐานขึ้นมาจากบนพื้นมากเท่าไรนัก ส่วนผังอาคารก็เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีหลังคาซ้อนชั้น 3 ชั้นโดยชั้นล่างสุดเป็นหลังคามุขซึ่งอยู่ด้านหน้าของอาคาร ซึ่งคล้ายคลึงกับที่ปรากฏอยู่ที่โบสถ์วัดพระมหาไถ่ เพียงแต่โบสถ์วัดพระมหาไถ่ จะมีการยื่นมุขด้านหน้าออกมาเยอะ ทำให้เกิดพื้นที่ใช้สอยด้านหน้าอาคาร ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการประยุกต์ให้เหมาะกับการใช้งานพื้นที่ของชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก ที่นิยมออกมาพูดคุยสนทนากันหลังจากเลิกพิธีมิสซา รวมถึงบางครั้งอาจใช้เป็นที่ประกอบพิธีกรรมภายนอกโบสถ์ด้วย

แต่ถ้าพิจารณาลงไปในรายละเอียดจะพบว่าวิหารหลวงวัดกัลยาณมิตร แม้จะไม่ได้ยกฐานอาคารขึ้นสูงจากระดับพื้นมากนัก แต่ได้ทำการสร้าง *จุดแบ่งแยก* ด้วยเทคนิคของการกดพื้นลงต่ำแทน คือเมื่อเดินขึ้นมาบนพื้นยกระดับจากระดับพื้นนอกวิหารแล้ว จะเป็นพื้นในระดับเดียวกับระเบียงที่อยู่รอบวิหาร โดยการจะเดินเข้าไปภายในวิหาร ต้องเดินขึ้นบันไดไปอีกระดับ ก่อนจะเดินผ่านประตู แล้วจึงเดินลงบันไดลงไปยังพื้นที่ภายในวิหาร ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงการออกแบบ *จุดแบ่งแยก* ที่แยกพื้นที่ภายในออกจากภายนอกชัดเจน เมื่อก้าวผ่านธรณีประตูวิหารเข้ามาภายใน ประกอบกับการที่วิหารวัดกัลยาณมิตรและวัดพุทธอื่นๆ (ในภาคกลาง) ไม่นิยมการสร้างประตูไว้โดยรอบ (แบบที่วัดพระมหาไถ่) แต่จะทำเป็นช่องหน้าต่าง ที่สูงจากระดับสายตาของศาสนิกชน นอกจากนี้ระเบียงโดยรอบของวิหารที่ยกระดับขึ้นมา ก็ยังมีรั้วกั้นอีกชั้นหนึ่ง ทำให้พื้นที่ภายในระเบียงวิหารกับพื้นที่นอกวิหารแยกออกจากกันอย่างชัดเจน ผู้ที่จะเข้าไปยังพื้นที่วิหารหรือระเบียงรอบวิหาร จำเป็นต้องเดินผ่านซุ้มประตูทางเข้าด้านหน้าเท่านั้น

ในทางตรงกันข้าม วัดพระมหาไถ่ กลับไม่ได้นำคุณลักษณะของการแบ่งแยกปริมณฑลดังกล่าวมาใช้เลยแม้แต่น้อย วัดพระมหาไถ่แม้จะมีรูปทรงและสัดส่วนที่คล้ายกับวิหารหลวงวัดกัลยาณมิตรหรือวัดในพุทธศาสนาอื่นๆ อยู่หลายประการ แต่การที่วัดพระมหาไถ่ เปลี่ยนจากหน้าต่างเป็นประตู อีกทั้งยังไม่มีการกั้นรั้วหรือยกระดับพื้นสูงขึ้นมาเหมือนกับวัดกัลยาณมิตร ทำให้เกิดการเชื่อมต่อที่ว่างภายในและภายนอกถึงกันได้อย่างอิสระ ผู้ที่นั่งอยู่ภายในโบสถ์ก็มองเห็นคน (หรือรถยนต์) จากภายนอกผ่านไปผ่านมา ซึ่ง *รบกวนสมาธิ* ของผู้ประกอบพิธีกรรมภายในอาคาร ทั้งนี้ ถ้าเทียบสัดส่วนของวัดพระมหาไถ่และวัดกัลยาณมิตรแล้ว แม้ว่าดูเผินๆ อาคารทั้งสองหลังจะมีส่วนฐานที่ดูเตี้ยคล้ายกัน แต่ในความเป็นจริง มีระดับความสูงที่แตกต่างกันมาก

ซึ่งเป็นเพราะวิหารวัดกัลยาณมิตรมีขนาดที่ใหญ่โตกว่าวัดพระมหาไถ่มาก (เนื่องจากภายในต้องบรรจุพระโต) โดยระดับความสูงของพื้นระเบียงรอบวัดอยู่ที่ประมาณ 1 เมตร (ขึ้นบันได 5 ขั้น) และยังมีรั้วปูนขนาดประมาณ 0.8 เมตรวางอยู่บนฐานอีกที ทำให้ระดับความสูงของส่วนทึบของผนังรอบวิหาร มีความสูงไม่ต่ำกว่า 1.8 เมตรโดยประมาณ ต่างกับวัดพระมหาไถ่ที่สูงเพียง 15 cm. เท่านั้น (จากรูปถ่ายในอดีต น่าจะสูงประมาณ 40-45 cm. เนื่องจากมีบันไดสามขั้น ก่อนที่ภายหลัง ที่ดินรอบวัดจะถูกถมให้สูงขึ้นจนเหลือบันไดขั้นเดียว)

ภาพที่ 5.38 (ซ้ายบน) มุมมองจากด้านข้างของวิหารหลวง วัดกัลยาณมิตร ที่แสดงถึงความสูงของพื้นยกระดับและรั้วที่อยู่ด้านบน

ภาพที่ 5.39 (ขวาบน) อุโบสถวัดกัลยาณมิตร ที่แม้จะไม่ยกฐานสูงเท่ากับวิหารหลวง แต่ก็มีรั้วกั้นเช่นเดียว

ภาพที่ 5.40 และ ภาพที่ 5.41 (ซ้ายล่างและขวาล่าง)บันได้ทางขึ้นวิหารวัดกัลยาณมิตร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบันไดสองระดับ ชั้นแรกขึ้นจากพื้นที่ภายนอกวิหารไปสู่ฐาน/ระเบียงวิหาร และชั้นที่สองเป็นบันไดขึ้นก่อนที่จะเป็นบันไดลงสู่พื้นที่ภายในโบสถ์

(ที่มาภาพซ้ายบน: http://mapio.net/pic/p-49502778/)

(ที่มาภาพขวาบน: http://www.bloggang.com/data/m/moonfleet/picture/1294272775.jpg)

(ที่มาภาพซ้ายล่างโดย watintaram ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=f11osllbV9g)

(ที่มาภาพขวาล่างโดย รายการเที่ยวกรุงไกด์โบราณ ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=r-Bw6336Fs4)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5.42 ภาพถ่ายในอดีตแสดงให้เห็นถึงกลุ่มนักศึกษาที่เดินกันขวักไขว่บริเวณระเบียงโบสถ์วัดพระมหาไถ่

ภาพที่ 5.43 บรรยากาศโดยรอบตัวโบสถ์วัดพระมหาไถ่ในปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงเพียงชายคาสั้น แคบ และพื้นที่โดยรอบที่ใช้เป็นที่จอดรถ ซึ่งมีผู้คนเดินไปมาอยู่ตลอด ในขณะที่ความต่างระดับของพื้นที่ภายในและภายนอกแทบจะไม่ต่างกันเลย

ภาพที่ 5.44 บรรยากาศภายในโบสถ์วัดพระมหาไถ่ที่สว่างโล่ง ซึ่งต่างจากโบสถ์ในพุทธศาสนาโดยทั่วไป

(ที่มาภาพซ้าย: หนังสือ รอยจารึก 5 ทศวรรษ คณะพระมหาไถ่ในประเทศไทย 1984-1989)

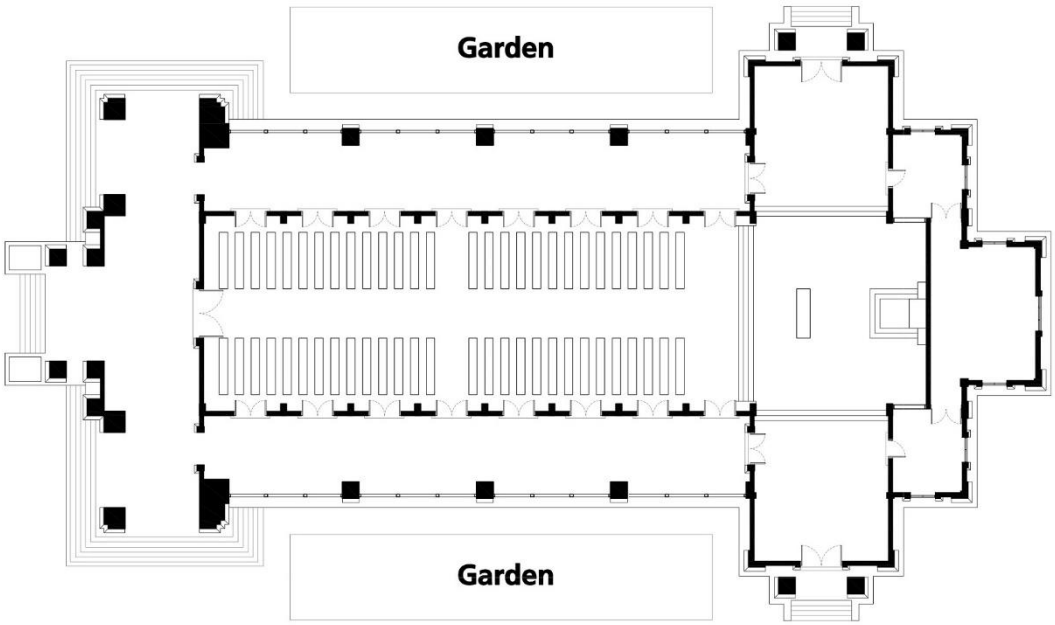
5.2 วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ จ.กรุงเทพฯ

5.2.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น

ภาพที่ 5.45 (ซ้ายบน) ภาพการก่อสร้างโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ในอดีต
ภาพที่ 5.46 (ขวาบน) โบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ เมื่อช่วงสร้างเสร็จใหม่ๆ
ภาพที่ 5.47 และ ภาพที่ 5.48 (ซ้ายและขวาล่าง) โบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ในปัจจุบันที่มีการทาสีทองส่วนเครื่องลำยอง
(ที่มาภาพซ้ายบนและขวาบน: หนังสือที่ระลึก 25 ปี วัดนักบุญยอแซฟตรอกจันทร์)

โบสถ์หลังนี้ออกแบบโดย บาทหลวง ปิเอโตร เยลลิชี่ (Pietro Jellici) ในปี ค.ศ. 1954 โดยเริ่มวางศิลาฤกษ์และก่อสร้างในปี ค.ศ.1955 แล้วเสร็จในปี ค.ศ.1963 (เนื่องจากปัญหาด้านทุนทรัพย์) เป็นโบสถ์คาทอลิกหลังที่สองซึ่งนำรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประเพณีมาประยุกต์ใช้งาน

โบสถ์หลังนี้มีผังอาคารแบบกางเขนละติน กว้างประมาณ 32 เมตร ยาวประมาณ 62 เมตร โดยมีมุขอยู่ทั้งสี่ด้านของอาคาร มุขทางเข้าหรือ West Façade เป็นมุขทรงจั่วซ้อนชั้นลดระดับ สองข้างของมุขหลักเป็นมุขรองที่เชื่อมต่อกัน โดยมีหอระฆังรูปทรงคล้ายเจดีย์อยู่ด้านบนของมุขรอง ประตูทางเข้าแบ่งเป็นสามส่วน ประตูทางเข้าหลักอยู่ตรงกลาง และมีประตูรองขนาบอยู่สองข้าง โดยประตูทั้งสามจะอยู่ตรงกับช่องว่างของมุขด้านหน้าทั้งสาม ด้านบนของประตูทางเข้าหลักมีซุ้มประดิษฐานรูปนักบุญยอแซฟซึ่งเป็นองค์อุปถัมภ์ของโบสถ์



ภาพที่ 5.49 ผังอาคารโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์

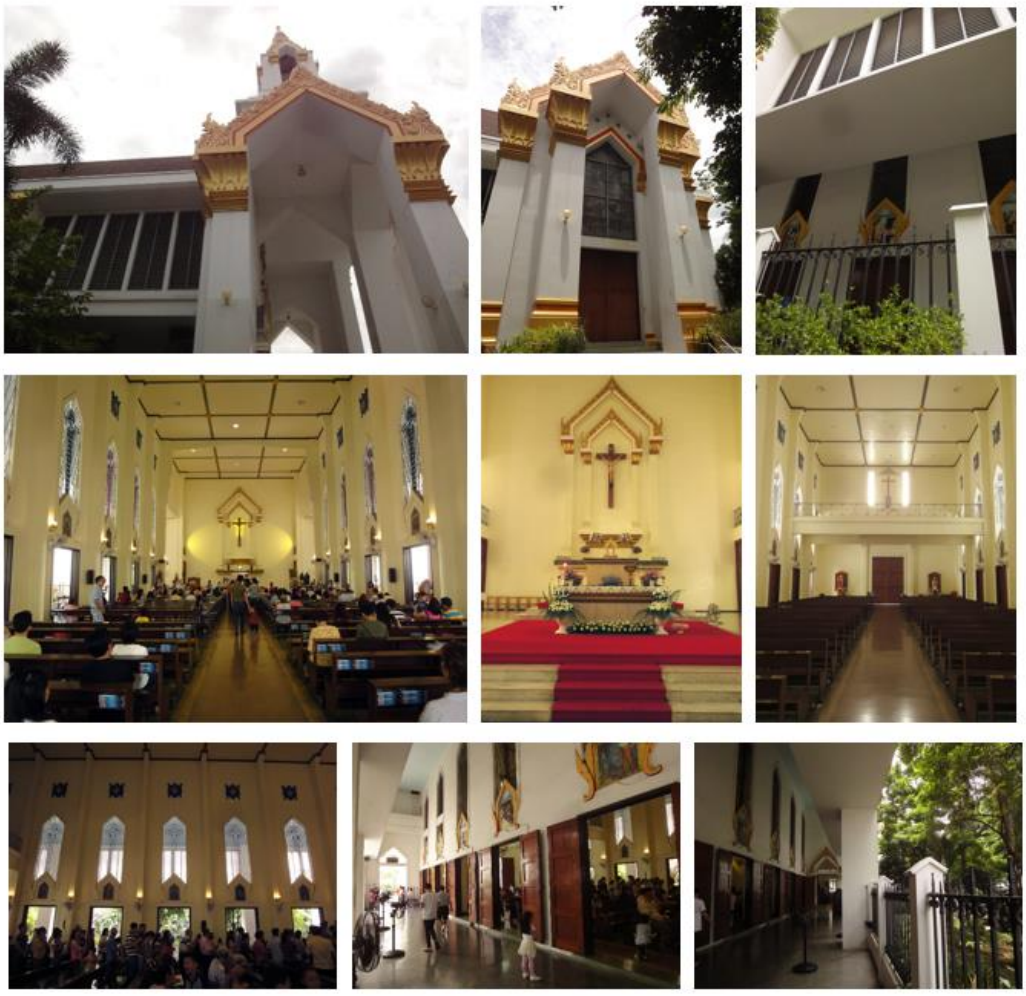
ส่วนโถงอาคารมีหลังคาปีกนกขนาบทั้งสองข้างของโถง ทำให้เกิดเป็นพื้นที่ระเบียงขนาบทั้งสองด้าน โดยตลอดแนวระเบียงจะแบ่งเป็นสองส่วน ส่วนล่างเปิดโล่ง มีรั้วกันตกกั้นพื้นที่ว่างภายในกับภายนอกโบสถ์ ส่วนด้านบนเป็นผนังช่องบานเกร็ดระบายอากาศ ภายในโถงอาคารแบ่งออกเป็น 8 ช่วงเสา (ไม่นับส่วนแท่นบูชา) โดยแต่ละช่วงเสาจะมีประตูเชื่อมต่อกับส่วนระเบียง

ด้านบนของประตูเป็นรูป 14 ภาค (station of the cross) ด้านบนถัดขึ้นไปเป็นช่องเปิดทางตั้ง กรุด้วยงานศิลปะเหล็กดัดรูปกางเขนซึ่งมีรัศมีพุ่งออกมาจากกางเขนจรดขอบของช่องเปิด เพดานตีฝ้าเรียบ แบ่งจังหวะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมขนาดความกว้างเท่ากับช่วงเสา (ประมาณ 4 x 4 เมตร) มีดาวเพดานประดับตรงจุดตัดของช่องสี่เหลี่ยม พื้นที่แขนอาคาร หรือ transept ข้างหนึ่งเป็นที่นั่งของผู้ช่วยในพิธี อีกข้างเป็นที่นั่งและโต๊ะบูชาสำหรับใช้ประกอบพิธีขนาดเล็ก ส่วน 2 ช่วงเสาแรกของโถงอาคาร (นับจากประตูทางเข้าโบสถ์) จะมี gallery ซึ่งใช้เป็นที่นั่งของคณะนักขับร้อง (choir) อยู่ด้านบน

ส่วนปลายของโถงเป็นแท่นบูชา แต่เดิมที่ถูกออกแบบให้อยู่ติดกับผนัง ในสมัยก่อนที่จะมีการสังคายนาวาติกันครั้งที่ 2 โดยจากรูปถ่ายในอดีตแสดงให้เห็นถึงผนังแท่นบูชาที่มีการยกฐานสูง โดยชั้นบนสุดของฐานจะเป็นที่ประดิษฐานตู้ศีล (tabernacle) ซึ่งตกแต่งด้วยซุ้มเรือนแก้วบนผนังด้านหลัง ด้านบนซุ้มเรือนแก้วจะเป็นกางเขนทรงกรีก และซุ้มเรือนแก้วใหญ่ที่ครอบองค์ประกอบทั้งหมดอยู่อีกทีหนึ่ง ด้านข้างของซุ้มเรือนแก้วใหญ่จะเป็นซุ้มบริวารขนาดเล็กขนาบทั้งสองข้าง

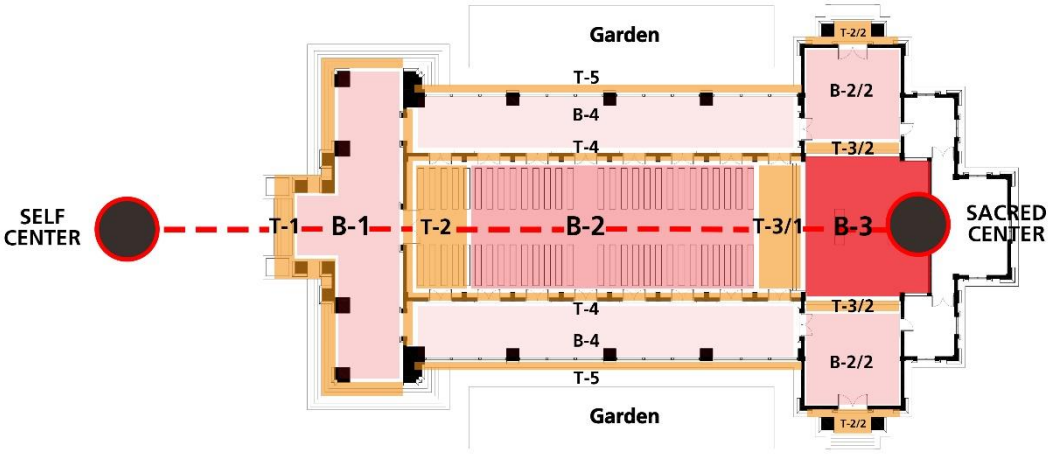
ก่อนที่ภายหลังจะมีการปรับปรุง ตามแนวทางหลังการสังคายนาวาติกันครั้งที่ 2 ที่ให้บาทหลวงประกอบพิธีโดยหันหน้าเข้าหาผู้ร่วมพิธี จึงทำให้มีการแยกส่วนของแท่นบูชาออกมาจากผนัง โดยแท่นบูชาเดิมถูกปรับปรุงใหม่ ให้กลายเป็นเพียงองค์ประกอบด้านหลังพระแท่น โดยยังคงรักษาส่วนฐานของแท่นเดิมไว้ (และใช้เป็นที่ตั้งของตู้ศีลในปัจจุบัน) แต่ตัดฐานส่วนกลาง ฐานส่วนบน และซุ้มเรือนแก้วออกทั้งหมด

ปัจจุบันผนังส่วนนี้ตกแต่งด้วยกางเขนหลักประจำโบสถ์ ซึ่งครอบด้วยซุ้มเรือนแก้วใหม่ที่ลอยอยู่เหนือฐานเดิม โดยมีซุ้มเรือนแก้วขนาดใหญ่ (ซึ่งวางบนฐานเดิม) ครอบอยู่อีกชั้นหนึ่ง ส่วนด้านหลังของแท่นบูชาเป็นห้องสังฆภัณฑ์ (sacristy)



ภาพที่ 5.50 องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์

5.2.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์



ภาพที่ 5.51 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์นักบุญยอแซฟ ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์

องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์

<u>จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์</u>

- ตัวอาคารโบสถ์เมื่อพิจารณาพื้นที่ภายนอก: เช่นเดียวกันกับวัดพระมหาไถ่ ตัวอาคารโบสถ์ทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางภายในพื้นที่เขตวัด โดยลักษณะของอาคารเป็นแบบไทยประยุกต์ ซึ่งให้ความรู้สึกถึงความเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากในระยะไกล
- ลายพื้นทรงกลมที่มีสัญลักษณ์เป็นรูปดวงอาทิตย์และปีที่ก่อสร้างโบสถ์บริเวณมุขทางเข้า: การออกแบบดังกล่าวทำให้เกิดจุดศูนย์กลางขนาดเล็กขึ้นภายในพื้นที่มุขด้านหน้าโบสถ์ ทั้งนี้เพื่อเป็นจุดให้ศาสนิกชนพิจารณาสติ ก่อนจะเข้าผ่านประตูทางเข้าที่อยู่เบื้องหน้า
- แท่นบูชาและผนังที่ตั้งกางเขนประจำโบสถ์: เป็นจุดศูนย์กลางภายในอาคาร โดยเน้นความสง่าและสัดส่วน ด้วยการจัดความสัมพันธ์ระหว่าง (1)แท่นบูชาซึ่งอยู่ด้านหน้า (2) แท่นบูชาเดิมที่อยู่ติดผนังซึ่งทำหน้าที่เป็นฉากหลังของแท่นบูชา และ เป็นจุดวางตู้ศีลมหาสนิทซึ่งเป็นหัวใจของโบสถ์ (3) ซุ้มเรือนแก้วสองชั้นที่ตั้งอยู่บนแท่นบูชา ซึ่งครอบกางเขนประจำโบสถ์ไว้

<u>เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์</u>

- เส้นทางภายนอก: ที่นำเข้าสู่ตัวโบสถ์ ไม่ปรากฏอยู่ในกรณีศึกษานี้
- เส้นทางที่นำขึ้นสู่ตัวอาคาร: เกิดขึ้นที่ส่วนมุขด้านหน้าโบสถ์ ซึ่งมีลักษณะเป็น façade แบบโบสถ์ตะวันตกที่เน้นความสูงตระหง่านของส่วน west façade ซึ่งจากการแบ่งจังหวะอาคารเป็น 3 ส่วน และเน้นส่วนกลางให้มีความสูงและโดดเด่น ทำให้เกิดพื้นที่ว่างทรงสูงซึ่งมียอดเป็นทรงจั่วที่เน้น

เส้นแกนตั้ง ซึ่งเมื่อพิจารณาคู่กับบันไดทางขึ้นโบสถ์ จะทำให้เส้นทางสั้นๆ ที่ชักนำขึ้นไปสู่มุขด้านหน้าโบสถ์ ก่อนจะนำเข้าไปสู่เส้นทางภายในตัวโบสถ์

- เส้นทางภายในตัวอาคารโบสถ์: เกิดจากการใช้วัสดุพื้นที่มีสีและลวดลายต่างจากจุดอื่น โดยถูกทำให้ชัดขึ้นจากการวางเก้าอี้นั่งภายในโถงสัตบุรุษ การจัดผังอาคารแบบสมมาตรที่พุ่งตรงเข้าสู่จุดศูนย์กลาง สัดส่วนของพื้นที่ว่างภายในโถง และ จังหวะของช่วงเสาที่มีความซ้ำตลอดทั้งตัวอาคาร

<u>ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์</u>

- ปริมณฑลแรก (B-1) คือ พื้นที่ส่วนมุขอาคารซึ่งใช้เป็นที่ปรับสภาพร่างกายและจิตใจก่อนเข้าสู่ภายใน ปริมณฑลที่สอง (B-2) คือ พื้นที่ภายในโถงโบสถ์ ซึ่งเป็นพื้นที่หลักสำหรับศาสนิกชนมาประกอบพิธีกรรม รวมถึงพื้นที่โถงในส่วน transept (B-2/2) ซึ่งเป็นที่ตั้งของแท่นบูชารองและเป็นที่นั่งของนักขับร้องและผู้ช่วยในพิธีกรรม ปริมณฑลที่สาม (B-3) คือ พื้นที่อาณาเขตแท่นบูชา ซึ่งเป็นพื้นที่หลักในการประกอบพิธีกรรม และปริมณฑลที่สี่ (B-4) คือ พื้นที่ระเบียงของอาคารโบสถ์
- จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์แรก (T-1) คือ การโอบล้อมที่ว่างของเสาและการยกระดับพื้นเพื่อขึ้นสู่มุขด้านหน้าโบสถ์ จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่สอง (T-2) คือ ผนังที่เป็นที่ตั้งของประตูทางเข้าโบสถ์ รวมถึงพื้นที่ว่างใต้ส่วน gallery ซึ่งมีลักษณะกดต่ำก่อนจะเปิดขึ้นสู่เบื้องบนเมื่อพ้นจากส่วน galleryไป จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่สาม (T-3 และ T-3/2) คือ การยกระดับพื้นและการเว้นระยะห่างระหว่างที่นั่งสัตบุรุษกับอาณาเขตแท่นบูชา จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่สี่ (T-4) คือ ผนังโถงโบสถ์ที่มีลักษณะเปิดโล่งตลอดทุกช่วงเสา จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดที่ห้า (T-5) คือ ชายคาระเบียง+การกั้นรั้ว+ระดับความสูงพื้นโบสถ์ที่ทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ภายในและภายนอกโบสถ์ นอกจากนี้ยังมีจุดแบ่งแยกที่บริเวณทางเข้าจากส่วน transept (T-2/2) ซึ่งใช้การยกพื้นและเน้นความสง่างามของเส้นแกนตั้ง เช่นเดียวกับบริเวณส่วน T-1 และ T-2 แต่เนื่องจากมีขนาดเล็กจึงไม่เกิดปริมณฑลภายใน

การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น

1. การเดินทางเข้าสู่จุดศูนย์กลางของโบสถ์หลังนี้ เริ่มต้นการพิจารณา Façade อาคารที่มีความใหญ่โตน่าเกรงขาม ที่มีการประดับตกแต่งแบบศิลปะไทยในพุทธศาสนา ซึ่งเป็นการนำเอาสัญลักษณ์ที่คนในท้องถิ่นคุ้นเคยมาใช้งาน เพื่อทำให้ศาสนิกชน (ทั้งคริสต์และพุทธ) ตระหนักถึงความเป็นศาสนสถานซึ่งเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ในขณะที่มุขด้านหน้าจะแบ่งจังหวะของมุขอาคารเป็นสามส่วน โดยให้ส่วนตรงกลางสูงที่สุด และมีมุขด้านข้างเป็นหอระฆังประกบทั้งสองข้าง ทำให้เกิดความสง่างามของมุขส่วนกลาง โดยมุขส่วนกลางจะเว้นพื้นที่ว่างเป็นรูปซุ้มเรือนแก้วที่มียอดปลายแหลม โดยภายในขอบเขตของซุ้มเรือนแก้ว จะปรากฏกางเขนที่อยู่ด้านบนสุด ซุ้มประดิษฐานรูปปั้นนักบุญยอแซฟ ที่อยู่ถัดลงมา และสุดท้ายจึงเป็นประตูทางเข้าโบสถ์

การนำองค์ประกอบทั้งหมดนี้มาจัดเรียงในแนวแกนตั้งภายในซุ้มเรือนแก้ว ได้ทำให้เกิดการส่งเสริมความหมายซึ่งกันและกัน จากสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ (ซึ่งหยิบยืมมาจากสถาปัตยกรรมพุทธศาสนา) กางเขนที่สื่อถึงพระคริสต์ และ นักบุญคนสำคัญในคริสต์ศาสนา เพื่อทำให้ทราบว่าประตูทางเข้าที่อยู่ด้านล่างนี้ คือประตูที่จะนำเข้าไปสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อแบบคริสต์ศาสนา ที่ต้องมีการเตรียมตัวและเตรียมจิตใจให้พร้อมก่อนการเดินทางเข้าสู่พื้นที่ภายใน

ภาพที่ 5.52 (ซ้าย) เส้นสายของ façade ด้านหน้าโบสถ์ที่ทำให้เกิดเส้นแกนทางตั้งที่นำสายตาขึ้นสู่เบื้องบน
ภาพที่ 5.53 (กลางซ้าย) ประตูทางเข้าโบสถ์ ที่มีลายพื้นรูปทรงกลม อยู่ด้านหน้าประตู
ภาพที่ 5.54 (กลางขวา) เส้นทางที่เกิดขึ้นภายในตัวโบสถ์ ซึ่งถูกทำให้ชัดเจนด้วยการจัดองค์ประกอบต่างๆ
ภาพที่ 5.55 (ขวา) แท่นบูชาซึ่งทำให้โดดเด่นด้วยการยกระดับพื้น ปูพรมแดง และมีแท่นบูชาเดิมกับซุ้มเรือกแก้วเป็นฉากหลัง

2. โดยมุขอาคารและบันไดยกระดับที่นำเข้าสู่พื้นที่มุขด้านหน้าโบสถ์ ถือเป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จุดแรก ที่ทำให้ศาสนิกชนได้ตระหนักว่าตนเองกำลังเดินขึ้นสู่พื้นที่ที่แปรเปลี่ยนไป โดยเมื่อขึ้นมาแล้ว จะพบกับลวดลายทรงกลมรูปพระอาทิตย์ (ที่ตรงกลางเขียนระบุปีที่ก่อสร้างโบสถ์หลังนี้) บนพื้นหน้าประตูทางเข้าโบสถ์ โดยเมื่อมองขึ้นไปจะเห็นรูปปั้นนักบุญยอแซฟและกางเขนที่อยู่สูงขึ้นไปด้านบน จุดนี้ถือเป็น *จุดศูนย์กลางย่อย* อันหนึ่งที่เกิดขึ้นภายในพื้นที่มุขอาคาร โดยเป็นจุดที่มีไว้เพื่อให้ศาสนิกชนได้ *พิจารณาสติ และ* เตรียมจิตใจสักครู่ ก่อนการเดินเข้าไปสู่ประตูทางเข้าโบสถ์ ลักษณะดังกล่าวนี้เป็น จุดที่แตกต่างจากวัดพระมหาไถ่อย่างชัดเจน เพราะวัดพระมหาไถ่ได้กำหนดความเป็นเส้นทางจากลวดลายที่พื้นตั้งแต่เดินขึ้นมาบนมุขอาคาร โดยเส้นทางนี้จะพุ่งตรงเข้าสู่พื้นที่ภายในอย่างต่อเนื่อง โดยไม่มีจุดหรือจังหวะหยุด เพื่อให้เกิดการพิจารณาสติเสียก่อน อีกทั้งประตูทางเข้าทั้ง 3 บานที่มีขนาดเท่ากันของวัดพระมหาไถ่ ก็ไม่ได้ทำให้เกิดการเน้นความสำคัญของเส้นทาง แต่ในทางกลับกันได้แย่งความสำคัญของเส้นทางหลักไป ทำให้เส้นทางที่เข้าสู่วัดพระมหาไถ่เป็นไปในลักษณะที่ไหลเลื่อนเข้าไปอย่างตรงไปตรงมา และไม่ทำให้เกิดความรู้สึกแตกต่างของพื้นที่ในแต่ละปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ดังเช่นที่เกิดขึ้นบนเส้นทางและจุดแบ่งแยกของวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์

<u>ในแง่ของความเป็นบริบท</u> จะพบว่ามุขดังกล่าว มีคุณลักษณะของการผสมผสานระหว่างสุนทรียภาพทั้งแบบไทยและแบบตะวันตก คือ แทนที่จะใช้ west façade แบบปิดทึบตามโบสถ์ตะวันตก โบสถ์หลังนี้กลับเลือกใช้มุขที่เปิดโล่ง ซึ่งเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมในประเทศไทย รวมถึงเข้ากันได้กับเส้นสายของหลังคาจั่วที่ประดับเครื่องบน แต่ในขณะเดียวก็ยังคงรักษาสัดส่วนของ narthex แบบโบสถ์ตะวันตกไว้ ซึ่งข้อดีคือทำให้ได้ความสง่างามของสัดส่วนโบสถ์ขนาดใหญ่ที่มี façade ด้านหน้าที่ตั้งตระหง่านแลดูน่าเกรงขาม ในขณะที่ข้อเสีย

คือ พื้นที่การใช้งานค่อนข้างคับแคบและไม่เหมาะกับวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ในประเทศเขตร้อน ที่นิยมการพูดคุยสนทนาในพื้นที่ร่มมากกว่ากลางแจ้ง

3. เมื่อผ่านประตูทางเข้ามาแล้ว จะพบว่าพื้นที่ว่างของโบสถ์หลังนี้ ยังคงยึดตาม *สุนทรีภาพแบบโบสถ์ตะวันตก* โดยเริ่มต้นจากพื้นที่ใต้ส่วน gallery ซึ่งมีลักษณะกดต่ำ ก่อนจะทำการเปิดพื้นที่ว่างให้พุ่งทะยานสูงขึ้นเมื่อเดินผ่านพ้นส่วน gallery ไป ซึ่งลักษณะเช่นนี้พบเห็นได้ทั่วไปตามโบสถ์ตะวันตกที่เน้นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้ส่วน Esonarthex ที่อยู่ภายในอาคาร เพื่อเป็นพื้นที่เปลี่ยนผ่าน ก่อนเข้าไปสู่โถงอาคารโบสถ์ที่มีความสูงตระหง่านและเน้นเส้นตั้ง โดยมีปลายตาอยู่ที่ผนังส่วนปลายสุดซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของพื้นที่ภายในอาคาร โดยจุดนี้เป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่หยิบยืมมาใช้จากสถาปัตยกรรมโบสถ์ตะวันตกอย่างตรงไปตรงมา เช่นเดียวกัน ในกรณีโบสถ์หลังนี้ เมื่อเดินผ่านพื้นที่ใต้ส่วน gallery มาแล้ว ก็จะเจอกับพื้นที่ว่างที่เน้นแนวในแกนตั้ง โดยอาศัยเส้นสายและช่องแสง (ซึ่งกรุด้วยเหล็กดัด) ที่มีจังหวะซ้ำกันตลอดทั้งอาคาร เพื่อช่วยนำสายตาให้พุ่งไปสู่แท่นบูชาและกางเขนที่อยู่ส่วนปลายของโบสถ์

ภาพที่ 5.56 (ซ้าย) ขบวนแห่ในพิธีมิสซากำลังเดินทางเข้าสู่วัดนักบุญยอแซฟ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเส้นสายและพื้นที่ว่างรูปซุ้มเรือนแก้วตรงมุขอาคาร ที่ช่วยเสริมความสง่างามในแนวแกนตั้งให้กับพิธีกรรมที่เกิดขึ้นบนเส้นทางแห่ (ที่มา: http://www.catholic.or.th/)

ภาพที่ 5.57 (ขวา) บรรยากาศพื้นที่ว่างภายใต้ gallery ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (ที่มา: http://www.catholic.or.th/)

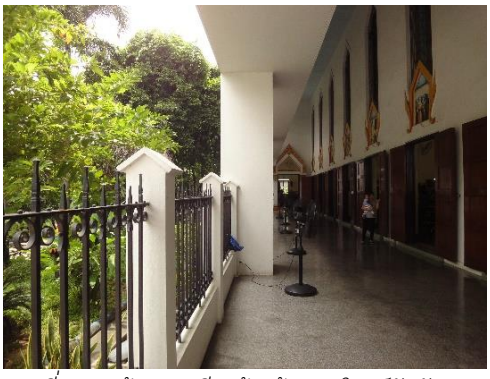
ภาพที่ 5.58 (ซ้าย) บรรยากาศภายในโถงสัตบุรุษของวัดนักบุญยอแซฟ ซึ่งยังคงเน้นเส้นทางตั้งควบคู่ไปกับผังตามแกนยาว

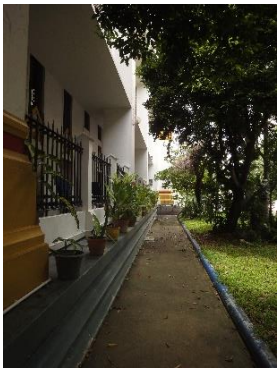
ภาพที่ 5.59 (ขวา) ช่องเปิดบนผนังโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ซึ่งประกอบด้วยประตูที่เดินออกไปยังพื้นที่ระเบียง และช่องแสงกรุด้วยเหล็กดัดรูปกางเขน ซึ่งนำพาแสง (ที่ถูกลดทอนโดยระเบียง+ผนังไปในระดับหนึ่งแล้ว) เข้ามาภายในอาคาร

ในแง่ของความเป็นบริบท จะเห็นได้ว่าส่วนปลายสุดของโถงที่เป็นที่ตั้งของกางแขนและแท่นบูชา ไม่ได้ทำเป็นมุขโค้ง ซึ่งมีความมืดมิดและให้แสงลอดผ่านช่องหน้าต่าง เพื่อเน้นความศักดิ์สิทธิ์ของพื้นที่ ตามแบบโบสถ์ตะวันตก แต่โบสถ์หลังนี้ได้หยุดพื้นที่โถงโบสถ์ไว้ด้วยที่ผนังส่วนด้านในของ transept โดยที่ผนังนี้เป็นสถานที่ตั้งของกางเขนประจำโบสถ์ ที่ถูกครอบด้วยซุ้มเรือนแก้วตามศิลปะไทย ซึ่งช่วยแสดงถึงรัศมีอันศักดิ์สิทธิ์และทำให้กางเขนได้สัดส่วนกับขนาดที่ใหญ่โตของผนังอาคาร เพื่อส่งเสริมความสง่างามของจุดศูนย์กลาง

4. แม้โบสถ์แห่งนี้จะยังคงรักษาผังอาคาร สัดส่วน และการเข้าถึงพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในลักษณะที่คล้ายคลึงกับโบสถ์ตะวันตก แต่ในขณะเดียวกันก็มีการพัฒนาปรับปรุงรูปแบบเฉพาะตัวขึ้นมาใหม่ โดยคุณลักษณะที่เกิดขึ้นทั้งหมดนี้จะสะท้อน ความเป็นบริบท ได้อย่างชัดเจน โดยมีรายละเอียดดังนี้

- การแทนที่ส่วน aisle จะอยู่ภายในตัวอาคารดังเช่นโบสถ์ตะวันตก แต่ aisle ของโบสถ์หลังนี้กลับถูกกั้นโดยผนังและประตู ทำให้ aisle กลายมาเป็นระเบียงด้านนอกโถงหลัก โดยที่ระเบียงดังกล่าว ทำหน้าที่ในการบังแดดและฝนไม่ให้เข้ามาภายในอาคาร อีกทั้งยังช่วยปรับระดับความสว่างของพื้นที่ว่างภายในอาคาร ทำให้เกิดร่มเงาและความมืดสลัวของแสงภายในอาคาร ตัดกันกับความสว่างของช่องเปิดบริเวณประตูและช่องแสงที่อยู่ด้านบน
- การทำช่องกางเขนเหล็กดัดที่อยู่ด้านบนของผนัง ได้มีการปรับปรุงโดยอ้างอิงรูปแบบมาจากหน้าต่างกระจกสีในโบสถ์ตะวันตก แต่เปลี่ยนให้มาเป็นเหล็กดัดและไม่ติดกระจก ซึ่งช่วยทำให้การระบายอากาศระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอกมีประสิทธิภาพมากขึ้น และช่วยสร้างสภาวะน่าสบายให้เกิดขึ้นภายในตัวอาคารโบสถ์
- การยกระดับพื้นของโบสถ์ให้สูงขึ้นมาจากพื้นภายนอกอาคาร ได้ทำให้พื้นที่ส่วนระเบียงกับพื้นที่ภายนอกแยกออกจากกันอย่างชัดเจน นอกจากนี้การมีพื้นที่ระเบียงที่มีขนาดกว้างกว่าระเบียงของโบสถ์พระมหาไถ่ ประกอบกับที่ด้านนอกของระเบียง ก็มีผนังที่กรุด้วยบานเกล็ดระบายอากาศ อยู่ทางด้านบนอีกชั้นหนึ่ง ทำให้ลดทอนความรุนแรงของแสงแดดที่เข้ามาภายในอาคาร ไปพร้อมกับรับลมที่จะวิ่งผ่านเข้ามาภายในอาคารได้อย่างเต็มที่
- การการปลูกต้นไม้เป็นสวนโดยรอบตัวอาคารโบสถ์ ซึ่งช่วยบังสายตาและเสียงรบกวนจากภายนอก และสร้างสภาวะน่าสบายอันนำมาซึ่งความสงบร่มเย็นภายในอาคาร ต่างกันกับโบสถ์พระมหาไถ่ที่พอพ้นประตูออกไปก็จะกลายเป็นพื้นที่ภายนอกที่เต็มไปด้วยความวุ่นวายของทั้งผู้คนและทัศนียภาพที่ไม่เหมาะสมในทันที ในทางกลับกันการเปิดช่องแสงให้เข้ามาภายในอาคารพร้อมกับทัศนียภาพของต้นไม้โดยรอบ ยังช่วยส่งเสริมบรรยากาศอัน *สงบ+ร่มเย็น* ภายในโบสถ์อีกด้วย ซึ่งในเวลาที่ประกอบพิธีมิสซาภายในโบสถ์ จะมีสายลมแผ่วเบาที่คอยพัดผ่านภายในอาคาร ประกอบกับนกที่อาศัยอยู่บนต้นไม้โดยรอบคอยส่งเสียงขับกล่อมบรรยากาศระหว่างพิธีกรรมอยู่ตลอดเวลา สุนทรียภาพดังกล่าวนี้เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างการใช้งานผังแบบโบสถ์คาทอลิก กับ คุณลักษณะเฉพาะตัวและสุนทรียภาพของสถาปัตยกรรมในท้องถิ่น





ภาพที่ 5.60 (ซ้าย) ระเบียงด้านข้างของโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ ซึ่งมีลักษณะเปิดโล่ง
ภาพที่ 5.61 (กลาง) ผนังติดหน้าต่างบานเกร็ดของโบสถ์วักนักบุญยอแซฟ ซึ่งช่วยบังแดดแต่ปล่อยให้ลมไหลผ่าน
ภาพที่ 5.62 (ขวา) มุมมองจากทางเดินรอบตัวอาคารโบสถ์ แสดงให้เห็นถึงการยกระดับเพื่อแยกพื้นที่และสวนที่อยู่โดยรอบ

ทั้งนี้จะเห็นได้ว่า การทำให้ระเบียงเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ภายในของโบสถ์หลังนี้ มีลักษณะที่แตกต่างทั้งจากโบสถ์ตะวันตก โบสถ์ในพุทธศาสนา และ วัดพระมหาไถ่อย่างชัดเจน ลักษณะเช่นนี้ถือเป็นการผสมผสานระหว่างผังโบสถ์แบบตะวันตกที่เป็น nave และ aisle กับ การแก้ปัญหาเพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของท้องถิ่นที่ต้องการอากาศที่เย็นสบาย ลมที่ไหลเวียน ระบายความร้อนและความชื้นจากแดดและฝนภายในประเทศไทยได้อย่างชาญฉลาด

จากการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่า แม้ว่าวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ จะถูกออกแบบและก่อสร้างในเวลาไล่เลี่ยกันกับวัดพระมหาไถ่ แต่ได้นำเอาบริบทของ *ความเป็นไทย"*มาใช้เพื่อทำให้เกิดการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในลักษณะที่แตกต่างกับโบสถ์วัดพระมหาไถ่อย่างชัดเจน โดยโบสถ์หลังนี้ได้ยึดการวางผังตามแบบโบสถ์ตะวันตก ที่ประกอบด้วย narthex nave และ aisle แต่นำมาปรับปรุงให้เข้ากับ *บริบทด้านสภาพแวดล้อม* และ *สุนทรียภาพแบบท้องถิ่น* ซึ่งเน้นเรื่องของความ *สงบร่มเย็น* ภายในอาคารอย่างชัดเจน

<u>หมายเหตุ</u>: การแยกส่วน aisle ออกไปภายนอก หรือ การเพิ่มหลังคาปีกนกคลุมรอบตัวโบสถ์เพื่อให้เกิดระเบียงโดยรอบนั้น ได้กลายมาเป็นที่นิยมในการออกแบบโบสถ์คาทอลิกในประเทศไทยในเวลาต่อมา เช่น โบสถ์วัดเซนต์ปอล ฉะเชิงเทรา (1972) โบสถ์น้อยประจำบ้านเซเวียร์ (1972) โบสถ์วัดธรรมาสน์นักบุญเปโตร บางเชือกหนัง (1997) เป็นต้น ความนิยมในรูปแบบดังกล่าว สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากบริบทด้านภูมิอากาศในประเทศไทยที่เป็นเขตร้อนชื้น ดังนั้นการสร้างบรรยากาศภายในศาสนสถานในอดีต จึงเน้นไปที่การสร้างสภาวะน่าสบายที่มีความสงบ ร่มเย็น และมืดสลัว ภายในอาคาร ให้เกิดการแยกตัวออกจากความร้อนและสว่างภายนอกอาคาร

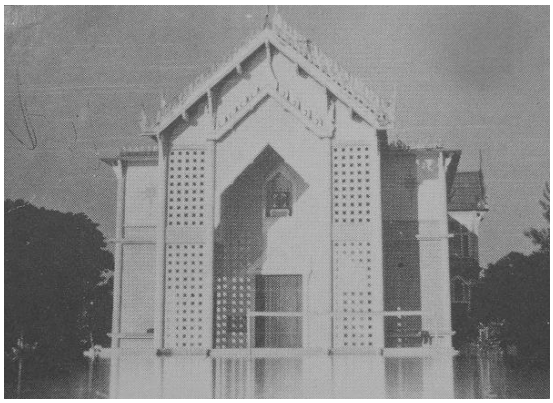
ภาพที่ 5.63 วัดน้อยประจำบ้านเซเวียร์ กรุงเทพฯ ซึ่งมีลักษณะผังอาคารคล้ายกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ ที่ใช้เปิดพื้นที่วน aisle เพื่อให้เกิดการระบายอากาศ และใช้ชายคาบังแดด+ให้ร่มเงา (ที่มา: http://pantip.com/topic/35365596)

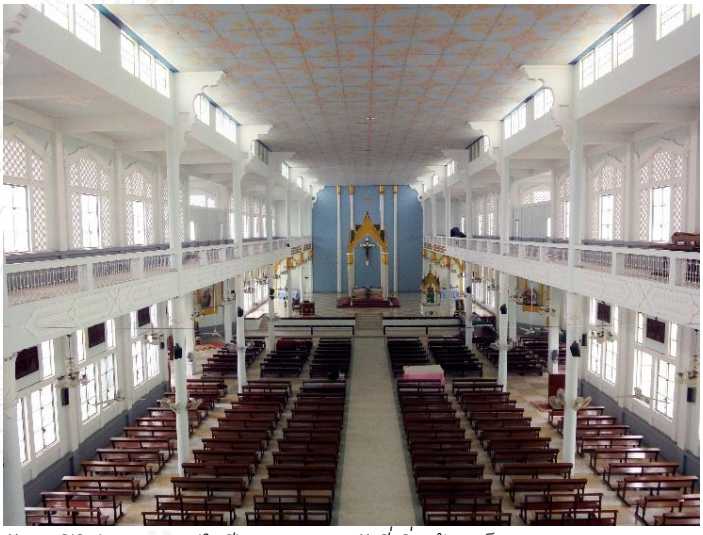
ภาพที่ 5.64 วัดเซนต์ปอล แปดริ้ว จ.ฉะเชิงเทรา ซึ่งมีลักษณะผังอาคารคล้ายกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์

ภาพที่ 5.65 วัดธรรมาสน์นักบุญเปโตร บางเชือกหนัง ซึ่งใช้วัดนักบญยอแซฟ ตรอกจันทร์เป็นต้นแบบ (ที่มาภาพ: catholic.or.th)

5.3 วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ จ.ฉะเชิงเทรา

5.3.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น





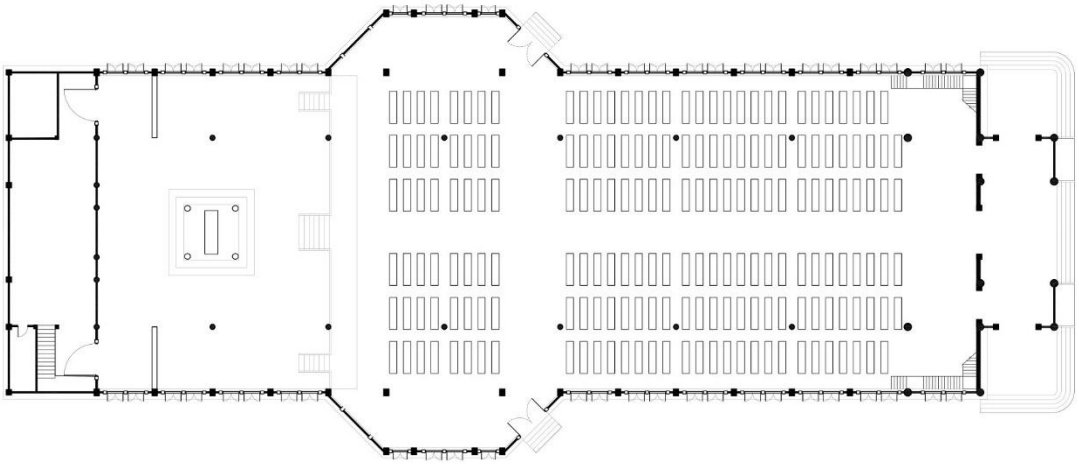
ภาพที่ 5.66 (ซ้ายบน) ภาพในอดีตของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอปในปี ค.ศ.1965 สมัยที่เพิ่งสร้างเสร็จ
ภาพที่ 5.67 (ขวาบน) นักบุญฟิลิปและยากอปในปี ค.ศ.1974 สมัยที่มีน้ำท่วมครั้งใหญ่
ภาพที่ 5.68 (ซ้ายล่าง) มุขด้านหน้าของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอปในปัจจุบัน
ภาพที่ 5.69 (ขวาล่าง) บรรยากาศภายในโถงอาคารโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป
(ที่มาภาพซ้ายและขวาบน: หนังสือที่ระลึกฉลองวัดหัวไผ่ "1880-1990 ศตสมโภช ชุมชนแห่งความเชื่อ 110 ปี")

โบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอบ หรือที่คนท้องถิ่นเรียกว่า "วัดหัวไผ่" เป็นอาคารขนาดใหญ่ที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ของสังฆมณฑลจันทบุรี โดยอยู่ระหว่างทางตอนเหนือของอำเภอพานทอง จ.ชลบุรี และอำเภอเมือง จ.ฉะเชิงเทรา โบสถ์หลังปัจจุบันเป็นโบสถ์หลังที่ 3 ก่อสร้างในปี ค.ศ.1960 แล้วเสร็จปี ค.ศ.1965 ออกแบบโดยบาทหลวง บุญชู ระงับพิษ (ค.ศ.1910-1992) ซึ่งเป็นบาทหลวงชาวไทยที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านสถาปัตยกรรมโบสถ์มาจากมิชชันนารีฝรั่ง[156]

---

[156] สัมภาษณ์ พิทักษ์ โยธารักษ์, ผู้ช่วยเจ้าอาวาสวัดนักบุญฟิลิปและยากอบ, 23 พฤศจิกายน 2008

อาคารหลังนี้มีขนาดกว้างประมาณ 30 เมตร ยาวประมาณ 73 เมตร (หากไม่นับแขนสองข้างที่ยื่นออกไปอีกข้างละ 4 เมตร ตัวอาคารจะกว้างประมาณ 22 เมตร) ซึ่งถือเป็นโบสถ์ที่ขนาดใหญ่ที่สุดในประเทศไทย*



ภาพที่ 5.70 ผังอาคารโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่

อาคารหลังนี้มีลักษณะเป็นสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ มีการวางผังอาคารเป็นรูปกางเขนละตินแบบโบสถ์ตะวันตก ผังอาคารออกแบ่งเป็นส่วน narthex, nave, aisle และ transept โดยมีมุขยื่นอยู่ทุกด้านของอาคาร โดยมุขด้านหน้าทำหน้าที่แทนส่วน narthex ของโบสถ์ตะวันตก และมุขด้านหลังเป็นห้องสังฆภัณฑ์ (sacristy) ส่วนมุขทางทิศเหนือและใต้ เป็นทางเข้าออกช่วงกลางของตัวโบสถ์

โถงอาคารคลุมด้วยหลังคาจั่ว โดยมีหลังคาปีกนกลดระดับขนาบทั้งสองข้างตลอดแนวอาคาร ทำให้เกิดเป็นช่องคอสองหรือ clerestory window ระหว่างรอยต่อของชั้นหลังคา ซึ่งทำให้มีแสงส่องเข้าไปภายในอาคารเช่นเดียวกับโบสถ์แบบตะวันตก โดยส่วนปลายของหลังคา ประดับตกแต่งด้วยเครื่องลำยองที่ลดทอนรายละเอียดตามแบบสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์

ภายในโถงอาคารแบ่งออกเป็นส่วน nave และ aisle ตามแบบโบสถ์ตะวันตก โดยมี gallery อยู่เหนือส่วน esonarthex และ aisle ตลอดทั้งสองข้างของอาคาร อาคารแบ่งจังหวะตามยาวออกเป็นสามส่วน ส่วนโถงที่นั่งสัตบุรุษ ส่วน transept และส่วนพื้นที่พระแท่น (sanctuary) กับห้องสังฆภัณฑ์ ผนังอาคารมีช่องเปิดตลอดทุกช่วงแนวเสา ด้านบน gallery จะเป็น clerestory window ที่ตกแต่งด้วยลวดลายตามแบบศิลปะไทย

---

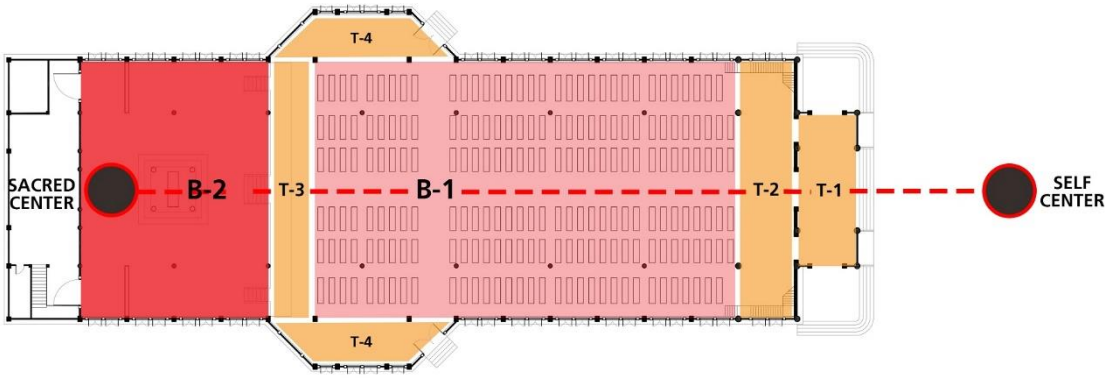
* ปัจจุบันเชื่อกันว่าอาสนวิหารแม่พระปฏิสนธินิรมล จ.จันทบุรี คือ เป็นโบสถ์คาทอลิกที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย ด้วยขนาดกว้างประมาณ 20 เมตร ยาวประมาณ 60 เมตร โดยโบสถ์ที่มีขนาดใกล้เคียงก็คือ อาสนวิหารแม่พระบังเกิด บางนกแขวก จ.สมุทรสงคราม ซึ่งมีขนาดกว้างประมาณ 28 เมตร และยาว 56 เมตร แต่เนื่องจากอาสนวิหารแม่พระบังเกิดเป็นอาคารชั้นเดียว ไม่มีส่วน gallery จึงทำให้มีความสูงและปริมาตรอาคารที่น้อยกว่าอาสนวิหารแม่พระปฏิสนธินิรมล ประกอบกับการที่ความกว้าง 28 เมตรของอาสนวิหารแม่พระบังเกิด เป็นการนับส่วนแขนอาคารช่วง transept เข้าไปด้วย จึงทำให้มีระยะที่กว้างกว่าอาสนวิหารแม่พระปฏิสนธินิรมล ที่เป็นอาคารแบบไม่มีส่วน transept

ผนังแต่ละช่วงเสามีการแบ่งจังหวะของช่องเปิด โดยในแต่ละช่วงเสาจะมีซุ้มหน้าต่างสองซุ้ม ซุ้มแต่ละอันถูกแบ่งจังหวะเป็น บน-ล่าง โดยด้านล่างเป็นหน้าต่างบานเปิดสองคู่ ด้านบนแบ่งจังหวะเป็นสาม โดยผนังตรงกลางทึบและมีช่องเปิดขนาดครึ่งหนึ่งของหน้าต่างด้านล่าง ประกบอยู่ทั้งสองข้าง ในขณะที่ช่องหน้าต่างบน gallery ยังคงรักษาการแบ่งจังหวะเหมือนซุ้มหน้าต่างบนผนังส่วน aisle แต่มีการแบ่งจังหวะใหม่ เป็นบานหน้าต่างอยู่ตรงกลางและโอบล้อมด้วยช่องแสงปูนปั้นขนาดเล็กที่มีลวดลายไขว้สลับกันไปมา ซึ่งประยุกต์มาจากลวดลายในศิลปะไทย

นอกจากนี้การประดับตกแต่งอาคารทั้งหมดใช้ลวดลายตามแบบศิลปะไทยทั้งหมด ตั้งแต่ส่วนฝ้าเพดานที่ตกแต่งเป็นดาวเพดาน, ลายผนังบริเวณด้านหลังแท่นบูชา, หัวเสา, คันทวย และ แท่นบูชาซึ่งอยู่ภายใต้บุษบกตามแบบศิลปะไทยประเพณีที่ถูกนำมาลดทอนรายละเอียด

ภาพที่ 5.71 องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่

5.3.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์



ภาพที่ 5.72 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์นักบุญฟิลิปและยากอป ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์

องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์

จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

- ตัวอาคารโบสถ์เมื่อพิจารณาพื้นที่ภายนอก: โบสถ์หลังนี้ต่างกับวัดพระมหาไถ่และวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ ตรงที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ขนาดใหญ่ ซึ่งเมื่อเข้ามาจากทางหลักจะต้องผ่านอาคารต่างๆ และสนามหญ้าด้านหน้าโบสถ์ก่อนเข้ามาถึงลานโบสถ์ ซึ่งทำให้การคำนึงถึงทัศนียภาพในการรับรู้ตัวโบสถ์ทำได้สะดวกกว่าสองกรณีแรก แต่ถึงกระนั้นก็ยังไม่พบว่ามีการกำหนดจุดรับรู้ตัวโบสถ์ที่เห็นได้ชัดเจน นอกเสียจากมุมมองที่มองมาจากสนามหญ้าและลานหน้าโบสถ์เท่านั้น
- จุดศูนย์กลางภายใน: อยู่ที่แท่นบูชาและกางเขนประจำโบสถ์ ซึ่งตั้งอยู่ทางด้านทิศตะวันตกของโถงอาคาร โดยโบสถ์หลังนี้ มีการยกพื้นระดับอาณาเขตแท่นบูชาที่ค่อนข้างสูง และมีการใช้บุษบกเพื่อช่วยส่งเสริมความเป็นจุดศูนย์กลางของแท่นบูชา โดยที่เมื่อมองจากโถงสัตบุรุษจะเห็นว่ากางเขนประจำโบสถ์ จะเป็นแบคกราวน์ให้กับแท่นบูชา โดยที่องค์ประกอบทั้งหมดจะถูกครอบไว้ภายใต้ช่องว่างของบุษบก ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้ ได้ช่วยทำให้เกิดความสง่างามและเกิดการรับรู้องค์ประกอบทั้งสามในฐานะจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไปพร้อมกัน

เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

- เส้นทางภายนอก: ที่นำเข้าสู่ตัวโบสถ์ ไม่ปรากฏอยู่ในกรณีศึกษานี้
- เส้นทางที่นำขึ้นสู่ตัวอาคาร: เช่นเดียวกันกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ ที่ใช้ลักษณะสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์มาออกแบบหน้าตาอาคาร ส่วนมุขด้านหน้าโบสถ์ มีลักษณะเป็น façade แบบโบสถ์ตะวันตกที่เน้นความสูงตระหง่าน และมีการแบ่งจังหวะอาคารเป็น 3 ส่วนและเน้นส่วนกลางให้มีความสูงและโดดเด่น ทำให้เกิดพื้นที่ว่างทรงสูงซึ่งมียอดเป็นทรงจั่วที่เน้นเส้น

แกนทางตั้ง ซึ่งเมื่อพิจารณาคู่กับบันไดทางขึ้นโบสถ์ จะทำให้เส้นทางสั้นๆ ที่ชักนำขึ้นไปสู่มุขด้านหน้าโบสถ์ ก่อนจะนำเข้าไปสู่เส้นทางภายในตัวโบสถ์

- เส้นทางภายในตัวอาคารโบสถ์: เหมือนกับวัดพระมหาไถ่และวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ ซึ่งใช้วัสดุปูพื้นที่มีสีและลวดลายต่างจากจุดอื่น โดยถูกทำให้ชัดขึ้นจากการวางเก้าอี้นั่งภายในโถงสัตบุรุษ การจัดผังอาคารแบบสมมาตรที่พุ่งตรงเข้าสู่จุดศูนย์กลาง สัดส่วนของพื้นที่ว่างภายในโถง และ จังหวะของช่วงเสาที่มีความซ้ำตลอดทั้งตัวอาคาร

<u>ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์</u>

- ปริมณฑลที่เกิดขึ้นภายในโบสถ์หลังนี้ค่อนข้างมีลักษณะที่เรียบง่ายกว่า สองกรณีแรก คือแบ่งเป็นส่วนโถงสัตบุรุษ (B-1) และส่วนอาณาเขตแท่นบูชา (B-2) โดยที่โถงสัตบุรุษจะมี gallery อยู่ด้านบนในส่วนทางเข้าและตลอดสองข้างของโถงอาคาร
- จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์แรก (T-1) คือ พื้นที่มุขด้านหน้าอาคาร ที่เกิดจากการโอบล้อมพื้นที่และการยกระดับพื้น จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สอง (T-2) คือ พื้นที่ใต้ส่วน gallery ซึ่งมีการเว้นที่ว่างก่อนจะไปถึงส่วนที่นั่งบริเวณโถงสัตบุรุษ จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สาม (T-3) คือ บันไดยกระดับและระยะห่างระหว่างโถงสัตบุรุษกับอาณาเขตแท่นบูชา จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สี่ (T-4) คือ พื้นที่ว่างหลังประตูทางเข้า ซึ่งเข้ามาจากทางแขนของโบสถ์ โดยเป็นจุดที่มีลักษณะพื้นที่ว่างที่กดต่ำ เนื่องจากอยู่ใต้ส่วน gallery

การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น

1. การเดินทางเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ของโบสถ์หลังนี้ มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ ซึ่งใช้ façade อาคารที่จัดเรียงความสัมพันธ์ในแกนตั้ง ตั้งแต่องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมส่วนหลังคาและหน้าจั่ว/ปั้นลม ที่สื่อถึงสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมไทยในพุทธศาสนา ลงมาสู่มุขส่วนกลางที่เป็นรูปชุ้มเรือนแก้ว ชุ้มประดิษฐานรูปปั้นนักบุญองค์อุปถัมภ์ของโบสถ์และประตูทางเข้าโบสถ์ ซึ่งวางตัวอยู่ภายในพื้นที่ว่างรูปชุ้มเรือนแก้ว โดยมีการยกระดับพื้นโบสถ์ขึ้นมาจากระดับพื้นที่ภายนอกเช่นเดียวกันกับวัดนักบุญยอแซฟ

2. แม้ว่ามุขอาคารของโบสถ์หลังนี้ จะใช้ลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่คล้ายกับมุขอาคารของโบสถ์วัดนักบุญยอแซฟ แต่ก็ได้ตัดเอาส่วนหอระฆังและมุขรองทั้งสองข้างออก โดยจะมีเพียงส่วนกลางเท่านั้นที่มีมุขยื่นมาปกคลุมพื้นที่ ส่วนสองข้างจะเป็นแค่พื้นยกระดับที่ไม่มีการยื่นมุขมาปกคลุม เหมือนกับกรณีวัดนักบุญยอแซฟ นอกจากนี้ ด้วยขนาดของมุขอาคารที่มีความลึกแค่ประมาณ 4.5 เมตร ซึ่งถือว่าค่อนข้างสั้น เมื่อเทียบกับสองกรณีแรก โดยมุขทางเข้าของวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ จะลึกประมาณ 6.5 เมตร และมีมุขรองขนาบสองข้าง ส่วนวัดพระมหาไถ่ซึ่งเลียนแบบมุขอาคารแบบสถาปัตยกรรมไทยนั้น จะมีพื้นที่มุขลึกเข้าไปถึง 10 เมตร

ประกอบกับการที่ façade ของอาคารส่วนมุขดังกล่าวนี้ ไม่ได้เป็นแนวเสา+ผนังที่มีความหนาและทึบตันเช่นวัดนักบุญยอแซฟ แต่กลับเป็นผนังบางๆ ที่ติดตั้งอยู่ในระบบโครงสร้างเสาและคาน โดยมีลักษณะเป็นช่องลมและช่องแสงที่ใช้ลวดลายตามแบบศิลปะไทย โดยที่ผนังดังกล่าวนี้จะบังส่วนประตูทางเข้ารองที่ขนาบสองข้างของประตูทางเข้าหลัก และเป็นองค์ประกอบที่ช่วยทำให้เกิดพื้นที่ว่างรูปทรงชุ้มเรือนแก้วขึ้นตรงกลาง

<u>ในแง่ของความเป็นบริบท</u> พบว่าการออกแบบในลักษณะนี้คือ การเปลี่ยนจากลักษณะของ narthex ในโบสถ์ตะวันตกที่มีลักษณะปิดทึบ ไปสู่การเป็นพื้นที่เปิดโล่งที่มีอากาศไหลเวียนถ่ายเทของทั้งแสงและลม ในลักษณะที่แตกต่างจากวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ โดยกรณีวัดนักบุญยอแซฟ แม้จะเปิดพื้นที่โล่ง แต่โครงสร้างของส่วนทิวเสาที่ปิดล้อมพื้นที่ว่างของมุขอาคาร ก็ยังมีลักษณะที่ทึบตัน (solid) ต่างกับโบสถ์หลังนี้ที่เน้นถึงความโปร่งเบาขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ซึ่งถือเป็นการตีความลักษณะ *สุนทรียภาพของความเป็นไทย* ออกมาในอีกรูปแบบหนึ่ง

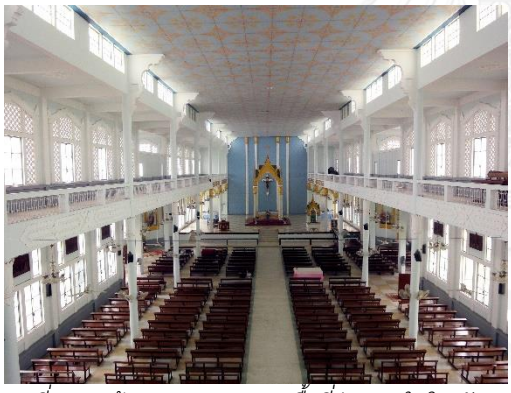
ลักษณะดังกล่าวของมุขอาคาร ประกอบกับการที่ด้านข้างตัวโบสถ์ก็มีศาลารองรับอยู่แล้ว ด้วยเหตุนี้ทำให้มุขด้านหน้าของโบสถ์หลังนี้ไม่ถูกใช้เป็นที่พูดคุยก่อนและหลังเลิกพิธีกรรมเท่าไรนัก ซึ่งอาจจะสอดคล้องกับความตั้งใจของผู้ออกแบบที่ไม่ได้ต้องการให้ใช้พื้นที่ดังกล่าว เป็นพื้นที่สำหรับการสนทนาพูดคุย แต่ต้องการให้ทำหน้าที่เป็น *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* เป็นหลัก

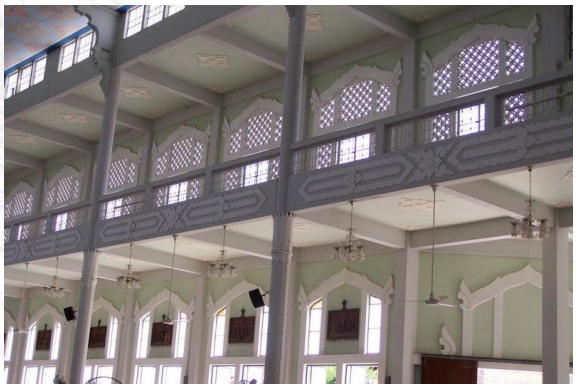
ภาพที่ 5.73 (ซ้าย) มุขด้านหน้าของโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ ซึ่งแบ่งจังหวะเป็นสามส่วน โดยตรงกลางเป็นช่องเปิดรูปชุ้มเรือนแก้วที่มีประตูทางเข้าโบสถ์และรูปปั้นนักบุญที่อยู่ด้านบน ด้านข้างเป็นประตูรองที่ถูกบังโดย façade ของอาคาร
ภาพที่ 5.74 (กลาง) มุมมองและบรรยากาศภายในพื้นที่ส่วนมุขด้านหน้าโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป
ภาพที่ 5.75 (ขวา) มุมมองที่มองจากพื้นที่ใต้ส่วน gallery มองออกไปยังมุขด้านหน้าโบสถ์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความต่างของระดับแสงสว่างภายในและภายนอกอาคาร ในขณะเดียวกันก็ยังแสดงให้เห็นว่า façade ที่เป็นช่องลม-แสงยังช่วยบังทัศนียภาพ ไม่ให้มองจากด้านนอกเข้ามา และ มองจากด้านในออกไปเห็นความวุ่นวายภายนอก และช่วยทำให้ประตูหลักมีความโดดเด่นกว่า

3. เมื่อเข้ามาภายในโบสถ์จะพบว่า แม้ว่าจะมีส่วน gallery อยู่ด้านบน แต่ด้วยความสูงของ gallery ทำให้ไม่รู้สึกว่าพื้นที่ว่างบริเวณนี้ถูกกดต่ำเท่าไรนัก ในขณะที่พื้นที่ว่างภายในยังคงรักษาสุนทรียภาพแบบโบสถ์ตะวันตก ที่เน้นแกนตั้งและมีปลายตาอยู่ที่ส่วนแท่นบูชา+กางเขนประจำโบสถ์เช่นเดียวกันกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ แต่จุดที่แตกต่างกันก็คือ วัดนักบุญยอแซฟตรอกจันทร์ ถูกออกแบบให้ส่วน aisle กลายมาเป็นระเบียงขนาบสองข้างของโถงสัตบุรุษ แต่วัดนักบุญฟิลิปและยากอบ หัวไผ่ กลับเลือกใช้รูปแบบดั้งเดิมของโบสถ์

แบบตะวันตก คือแบ่งพื้นที่ภายในอาคารเป็นส่วน nave และ aisle ตามปกติ แต่ด้วยเทคโนโลยีคอนกรีตเสริมเหล็ก ทำให้สามารถสร้างเสาที่มีขนาดเล็กแต่สามารถวางระยะห่างกันได้กว้างมาก (เสาส่วนโถงหลัก ระยะห่างระหว่างเสากว้างถึง 8 เมตร โดยมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางเสาเพียงแค่ 35 cm.) ต่างกับอาคารโบสถ์ตะวันตกในอดีต ที่มักจะมีเสาขนาดใหญ่และมีช่วงเสาที่ไม่กว้างมากนัก

ลักษณะที่ทำให้เกิดความรู้สึกบางเบาภายในโถงโบสถ์ ไม่ได้พบเพียงแค่ส่วนของโครงสร้างอาคารเท่านั้น แต่ยังปรากฏอยู่บนผนังอาคาร ซึ่งเป็นผลมาจากขนาดเสาที่มีความเล็ก และ ช่องเปิดที่มีอยู่ตลอดทั้งแนวผนัง โดยที่บานหน้าต่างของโบสถ์จะใช้เป็นกระจกขุ่นที่มีการแบ่งจังหวะ ทำให้แสงที่เข้ามาภายในอาคารมีลักษณะฟุ้งกระจาย ในขณะที่ผนังส่วน gallery บานหน้าต่างจะถูกลดมาเหลือเพียงคู่เดียว และแทนที่ด้วยช่องเปิดลายตาข่ายที่อยู่รอบบานหน้าต่างแทน ช่องเปิดลายตาข่ายที่มีรูปทรงเป็นซุ้มเรือนแก้วนี้ คือองค์ประกอบสำคัญที่ทำหน้าที่ลดทอนสัดส่วนของช่องแสง ทำให้ช่องแสงดูมี *ความละเอียด+นุ่มนวล* มากกว่าผนังด้านล่าง อีกทั้งยังช่วยในเรื่องการระบายอากาศและความร้อนภายในอาคาร โดยที่ไม่จำเป็นต้องเปิดหน้าต่าง ซึ่งถือเป็นการออกแบบที่เหมาะสมกับชั้นลอยที่มีการใช้งานเป็นครั้งคราวเท่านั้น ส่วนด้านบนของ gallery ก็เป็น clerestory window ก็ช่วยนำแสงเข้ามาภายในอาคารอีกชั้นหนึ่ง ทำให้โบสถ์หลังนี้แม้จะปิดกั้นทัศนียภาพจากภายนอกไม่ให้เข้ามารบกวนผู้คนที่อยู่ภายในก็ตาม แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความสว่างไสวและบรรยากาศอันเย็นสบาย





ภาพที่ 5.76 (ซ้าย) บรรยากาศของพื้นที่ว่างภายในโถงสัตบุรุษ วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่
ภาพที่ 5.77 (ขวา) ช่องแสงที่ปรากฏอยู่บนผนังชั้นสองชั้นของวัดหัวไผ่

<u>ในแง่ความเป็นบริบท</u> ความโปร่งเบาของโครงสร้างอาคาร และ การเล่นกับเส้นสายของอาคารทั้งส่วนช่องเปิดและลวดลายที่ประดับตกแต่ง ของวัดนักบุญฟิลิปและยากอป มีลักษณะคล้ายคลึงกับสถาปัตยกรรมไทยประยุกต์ในสมัยรัชกาลที่ 6 เช่น พระที่นั่งสโมสรเสวกามาตย์ ในพระราชนิเวศน์มฤคทายวัน และ พระที่นั่งเทวราชสภารมย์ ในพระราชวังพญาไท ที่เป็นการนำเอาองค์ประกอบสถาปัตยกรรมตะวันตกมาประยุกต์ใช้ ให้มีความโปร่งเบาของเส้นสายและช่องเปิด ให้เข้ากับสภาพภูมิอากาศในประเทศไทย จนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะตัวขึ้น โดยกรณีพระที่นั่งเทวราชสภารมย์ ซึ่งหน้าต่างแต่ละบานกรุด้วยกระจกขุ่นที่มีการแบ่งจังหวะอย่างละเอียด ได้ทำให้พื้นที่ว่างภายในอาคารมีความสว่างไสวและนุ่มนวล ตัดกับหน้าตาภายนอกอาคารที่ดูเคร่งขรึม ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับที่พบที่โบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอปอย่างเห็นได้ชัด

ภาพที่ 5.78 ภาพเปรียบเทียบระหว่างโบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ กับพระที่นั่งเทวราชสภารมย์ ในพระราชวังพญาไท ซึ่งอาคารทั้งสองหลังเมื่อมองจากภายนอก จะให้ความรู้สึกที่เคร่งขรึม แต่เมื่อเข้าภายในจะพบกับเส้นสายอันเบาบาง และแสงสว่างที่ฟุ้งกระจายอยู่ทั่วพื้นที่ว่างภายในอาคาร ซึ่งช่วยสร้างสุนทรียภาพที่แตกต่างจากรูปลักษณ์ภายนอกอย่างชัดเจน (ที่มาภาพซ้ายล่าง: manager.co.th) (ที่มาภาพขวาล่าง: plynoi.exteen.com)

4. โบสถ์หลังนี้มีการยกระดับพื้นสูงขึ้นมาจากระดับพื้นดิน และ มีระดับของช่องหน้าต่างชั้นล่างที่สูงกว่าระดับการใช้งานตามปกติ โดยที่ผนังแต่ละช่วงเสาจะถูกแบ่งสัดส่วนออกเป็นสามส่วน คือ หัว ตัว และฐาน โดยส่วนฐานซึ่งมีความสูงระดับเดียวกับม้านั่งภายในโบสถ์ และช่องหน้าต่างจะถูกยกสูงขึ้นไปจากระดับความสูงของชั้นฐานอีกขั้นหนึ่ง ซึ่งแตกต่างกับช่องหน้าต่างในส่วน gallery ที่ช่องหน้าต่างจะอยู่ติดกันกับฐาน ระดับความสูงของช่องหน้าต่างเช่นนี้ ทำให้คนที่อยู่ภายนอกอาคารไม่สามารถมองเข้ามาเห็นผู้เข้าร่วมพิธีที่อยู่ภายในอาคารได้ และในทางกลับกัน ผู้ที่กำลังประกอบพิธีกรรมอยู่ภายในอาคารก็จะมองไม่เห็นผู้คนที่เดินไปตามอยู่รอบนอกอาคารโบสถ์ ทำให้ไม่เกิดทัศนียภาพที่รบกวนสมาธิของผู้ประกอบพิธีที่อยู่ภายใน

5. ในแง่ของการเน้นความสำคัญของจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ โบสถ์หลังนี้ได้ใช้คุณลักษณะสำคัญ 2 ประการ ดังนี้

- การจัดแกนสมมาตร ที่มีเส้นสายของทิวเสาและส่วน gallery ที่วิ่งตรงไปสู่พื้นที่แท่นบูชา โดยจะสังเกตได้ว่า แม้โบสถ์หลังนี้จะมีส่วน transept แต่เนื่องจากความต่อเนื่องเส้นสายจากจังหวะของทิวเสาและพื้นที่ส่วน gallery ทำให้เกิดความเป็นเอกภาพของพื้นที่ว่าง จนส่วน transept แทบจะไม่ได้มีผลต่อการรับรู้พื้นที่ว่างภายในอาคาร ซึ่งพื้นที่ว่างขนาดใหญ่โตที่มี

จังหวะของเส้นสายและช่องแสงอันอ่อนนุ่มดังกล่าวนี้ ได้ช่วยนำสายตาไปสู่ส่วนแท่นบูชาและกางเขนอันเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของโบสถ์

- การใช้บุษบกแบบไทยมาครอบเหนือแท่นบูชา โดยมีผนังโบสถ์สีฟ้าทำหน้าที่เป็นฉากที่รองรับทัศนียภาพที่ปรากฏภายใต้บุษบก ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับการใช้ baldachin เพื่อเน้นพื้นที่บริเวณแท่นบูชาในโบสถ์ Saint Peter Basilica ที่นครรัฐวาติกัน เพียงแต่ในกรณีวัดหัวไผ่นั้น ได้เปลี่ยนจาก baldachin แบบศิลปะยุโรป มาเป็นบุษบกตามอย่างศิลปะไทยแทน โดยให้ผนังส่วนด้านหลังแท่นบูชาเป็นสีฟ้า ซึ่งตัดกันกับสีขาวที่ปรากฏอยู่ทั่วอาคาร ทำให้ผนังส่วนปลายของโบสถ์กลายเป็นจุดสนใจเพียงหนึ่งเดียวของพื้นที่ว่างภายในอาคาร

ในแง่ของความเป็นบริบท จะเห็นได้ชัดว่าการออกแบบพื้นที่ว่างให้มีลักษณะที่บางเบา และสัมพันธ์กับองค์ประกอบสถาปัตยกรรมไทยที่มีเส้นสายที่อ่อนช้อย รวมถึงการใช้บุษบก คันทวย ดาวเพดาน และอื่นๆ คือการตีความ *ความเป็นไทย* ผ่านสุนทรียภาพในการรับรู้พื้นที่ว่างภายในโบสถ์ ที่แตกต่างจากทั้งโบสถ์พระมหาไถ่และโบสถ์นักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ อย่างเห็นได้ชัด

ภาพที่ 5.79 (ซ้าย) บานหน้าต่างชั้นล่างของวัดหัวไผ่ ซึ่งอยู่ระดับที่สูงกว่าระดับหน้าต่างปกติ
ภาพที่ 5.80 (ขวา) บานหน้าต่างชั้นบน/gallery ของวัดหัวไผ่ ซึ่งอยู่ในระดับการใช้งานตามปกติ

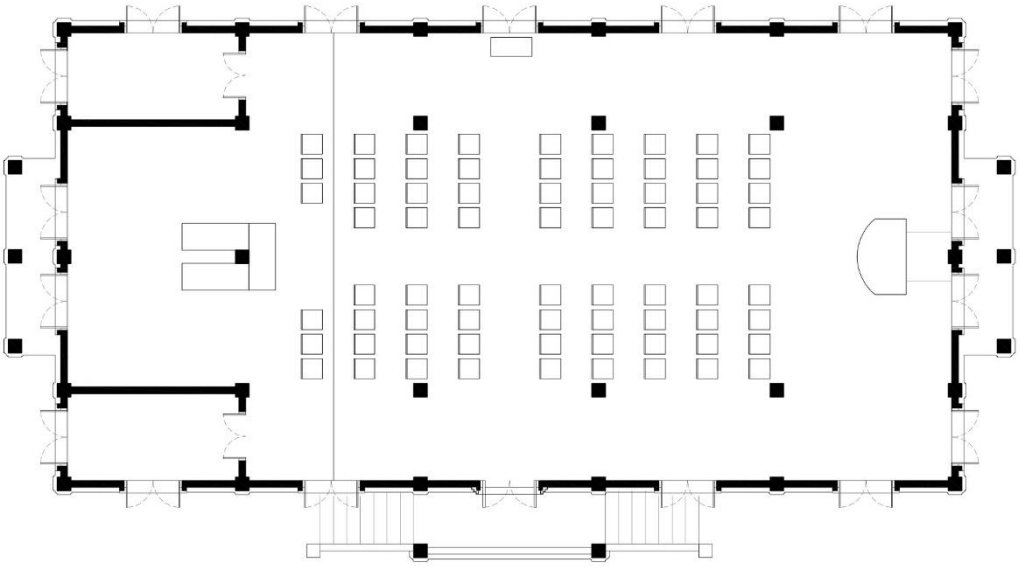
ภาพที่ 5.81 (ซ้าย) มุมมองจากโถงสัตบุรุษมองไปยังจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นแท่นบูชาที่มีบุษบกปกคลุมอยู่ด้านบน โดยภายในพื้นที่ว่างของบุษบก จะปรากฏเป็นทัศนียภาพของกางเขนประจำโบสถ์ที่อยู่เบื้องหลัง โดยมีผนังสีฟ้าเป็นพื้นภาพ
ภาพที่ 5.82 (กลาง) มุมมองจากบริเวณหน้าแท่นบูชา มองลอดผ่านไปยังกางเขนประจำโบสถ์
ภาพที่ 5.83 (ขวา) มุมมองจากชั้น gallery มองลงมาจากบุษบกของโบสถ์วัดหัวไผ่

5.4 วัดน้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมืองพัทยา จ.ชลบุรี

5.4.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น

โบสถ์หลังนี้สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นวัดน้อย (chapel) ประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมืองพัทยา เริ่มการก่อสร้างปี ค.ศ.1984 แล้วเสร็จปี ค.ศ.1985 อาคารหลังนี้ถูกออกแบบให้มีลักษณะคล้าย สถาปัตยกรรมพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งได้รับอิทธิพลจากการผสมผสานศิลปะไทย-จีน-ฝรั่ง อาคารตามยาววางตัวในแนวตะวันออก-ตะวันตก หลังคาเป็นหลังคาจั่วมีหลังคาปีกนกลดระดับขนาบสองข้างตามยาว โดยที่หลังคาทุกส่วนจะไม่มีชายคายื่นปกคลุม ส่วนจั่วประดับด้วยเครื่องลำยอง แบบนาคสะดุ้ง โดยมี ช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์ตามแบบศิลปะไทยพระราชนิยม อาคารแบ่งสัดส่วนเป็น ส่วนหัว ส่วนตัว และส่วนฐาน ตามแบบสถาปัตยกรรมไทยประเพณีในพุทธศาสนา โดยยกฐานสูงจากระดับพื้นดินประมาณ 1.70 เมตร ผนังด้านสกัด มีมุขยื่นออกมาเล็กน้อย (ประมาณ 1.50 เมตร) ส่วนผนังทางทิศใต้มีบันไดและมุขทางเข้ายื่นอยู่ตรงกลาง เพื่อให้รับกับศาลาต้อนรับ (ศาลามอริชชี่) ที่วางตัวอยู่ด้านหน้าโบสถ์ โดยช่องหน้าต่างและประตูแต่ละบานจะมีการประดับตกแต่งด้วยซุ้มทรงมณฑปตลอดทั้งตัวอาคาร

ภาพที่ 5.84 (ซ้ายบน) façade ทิศตะวันตกแสดงให้เห็นถึงการตกแต่งหน้าบันด้วยลายต้นไม้ โดยมีช่องเปิดกระจกสีอยู่ด้านล่าง
ภาพที่ 5.85 (ขวาบน) มุมมองจากทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของตัวอาคารโบสถ์ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอาคารที่ไร้ชายคายื่นปกคลุม
ภาพที่ 5.86 (ซ้ายล่าง) ศาลาต้อนรับของคณะพระมหาไถ่ ซึ่งตั้งอยู่ด้านหน้ามุขทางเข้าโบสถ์ทางทิศใต้
ภาพที่ 5.87 (ขวาล่าง) มุมมองจากภายในศาลา มองออกไปยังตัวโบสถ์ประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่
(ที่มาภาพซ้ายบน: www.diokorat.in.th)



ภาพที่ 5.88 ผังอาคารของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่

ภาพที่ 5.89 (ซ้ายบน) มุขทางเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่

ภาพที่ 5.90 (กลางล่าง) ช่องหน้าต่างวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่

ภาพที่ 5.91 (ขวาบน) มุมด้านสกัดของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่

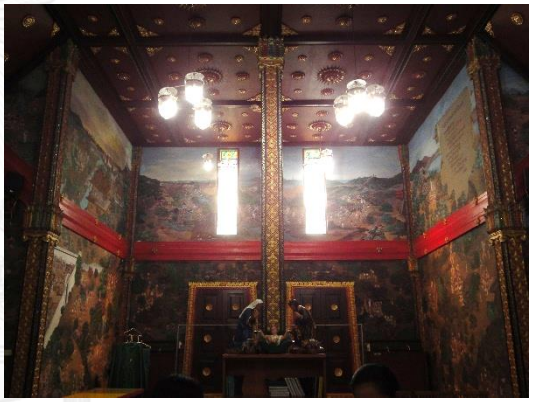
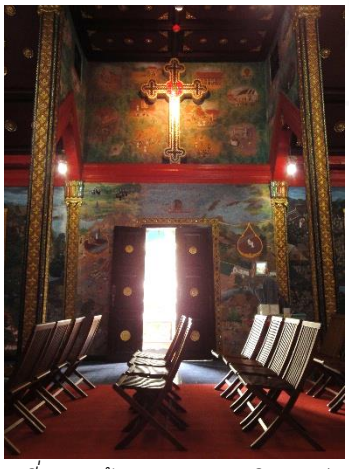
ภาพที่ 5.92 (ซ้ายล่าง) ส่วนฐานของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ที่กรุด้วยกระเบื้องโมเสคสลับสี

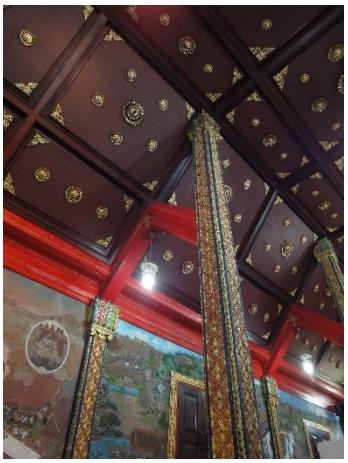
ภาพที่ 5.93 (กลางล่าง) บันไดทางขึ้นส่วนมุขทางเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ ซึ่งมีรูปปั้นสิงห์อยู่ตรงหัวเสา

ภาพที่ 5.94 (ขวาล่าง) ราวกันตกและม้านั่งสำหรับถอด-ใส่รองเท้าหน้าประตูเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่

ในขณะที่พื้นที่ใช้สอยภายในอาคารจะเป็นแบบโบสถ์ตะวันตก คือเป็นอาคารตามแกนยาว แบ่งเป็นส่วน nave กับ aisle โดยมีแท่นบูชาตั้งอยู่ปลายสุดทางทิศตะวันออกของอาคาร แต่ต่างกันตรงที่โบสถ์หลังนี้ มีทางเข้าโบสถ์มาจากด้านยาวของอาคารทางทิศใต้ ซึ่งเป็นคนละแกนกับโถงและแท่นบูชา ทำให้เมื่อผ่านประตูทางเข้าแล้วจะพบกับแท่นสักการะพระนางมารีซึ่งวางติดผนังทิศเหนือ แทนที่จะพบกับแท่นบูชาและกางเขนประจำโบสถ์ตามอย่างโบสถ์ทั่วไป

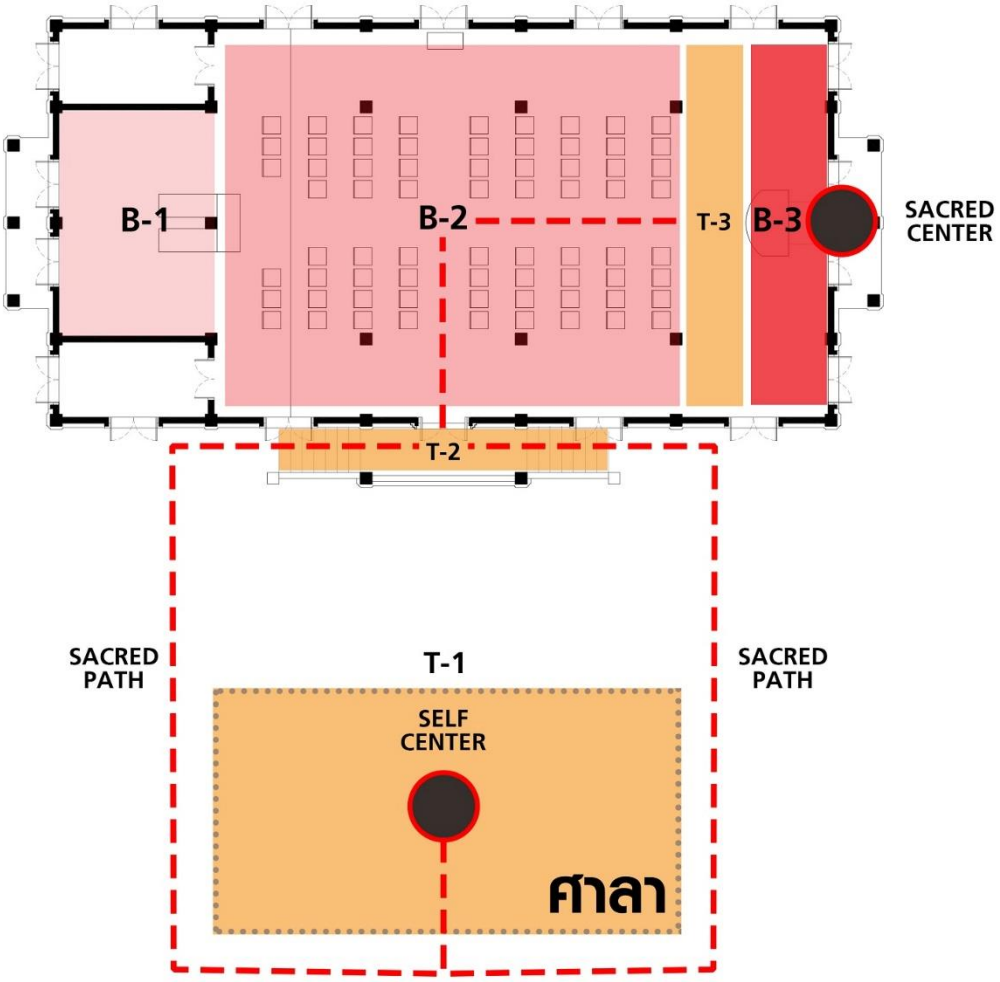
ในขณะที่พื้นที่โถงทางด้านทิศตะวันตก ถูกใช้เป็นที่วางตู้หนังสือเพลงและอุปกรณ์สำหรับพิธีกรรม โดยมีห้องสังฆภัณฑ์ขนาดเล็กอยู่สองข้างของโถง ภายในอาคารพบช่องหน้าต่างที่กรุกระจกสีซึ่งวาดลวดลายตามศิลปะไทยประเพณีทั้งหมด 6 ช่อง โดย 4 ช่องอยู่ด้านบนช่องหน้าต่างส่วน aisle ของผนังด้านสกัด อีกสองช่องเป็นช่องเปิดทางตั้ง วางตัวอยู่บนผนังทางทิศตะวันตกเหนือช่องหน้าต่างของโถงขึ้นไป ซึ่งช่องหน้าต่างดังกล่าวแลดูคล้ายคลึงกับ rose window ในโบสถ์ตะวันตก ผนังภายในอาคารตกแต่งด้วยภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงเรื่องราวในพระคัมภีร์ ส่วนเพดานก็ปิดด้วยฝ้าประดับลวดลายดาวตามแบบศิลปะไทยประเพณีตลอดทั้งอาคาร



ภาพที่ 5.95 (ซ้ายบน) มุมมองบริเวณแท่นบูชาของวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่
ภาพที่ 5.96 (ขวาบน) มุมมองโถงด้านตะวันตกของอาคาร ซึ่งบนผนังมีเป็นช่องเปิดทางตั้งอยู่
ภาพที่ 5.97 (ซ้ายล่าง) ประตูทางเข้าวัดน้อยศูนย์คณะพระมหาไถ่ เมื่อมองจากภายในอาคาร
ภาพที่ 5.98 (กลางล่าง) แท่นประดิษฐานรูปปั้นพระนางมารี ซึ่งอยู่ตรงกับประตูทางเข้าโบสถ์
ภาพที่ 5.99 (ขวาล่าง) ฝ้าที่ประดับด้วยดาวเพดาน และ ผนังที่วาดด้วยจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี

5.4.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์



ภาพที่ 5.100 Diagram การวิเคราะห์โบสถ์น้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ศักดิ์สิทธิ์

องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์

<u>จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์</u>

- การรับรู้ตัวโบสถ์ในฐานะจุดศูนย์กลางของพื้นที่: โบสถ์หลังนี้ถูกออกแบบให้มีจุดรับรู้ตัวอาคารโบสถ์ที่ชัดเจน โดยจุดรับรู้ดังกล่าวก็คือ ศาลาต้อนรับของศูนย์คณะพระมหาไถ่ซึ่งอยู่หน้าอาคาร
- จุดศูนย์กลางที่อยู่ภายในตัวอาคารโบสถ์: คือแท่นบูชาซึ่งถูกเน้นความสำคัญด้วยการจัดแกนแบบสมมาตรโดยมีเส้นทางเดินที่พุ่งตรงเข้าสู่แท่นบูชา ดังเช่นโบสถ์คาทอลิกทั่วไป แต่จุดที่แตกต่างก็คือ การจัดความสัมพันธ์ระหว่างแท่นบูชา กางเขนหลังแท่น และภาพจิตรกรรมฝาผนังด้านบนกางเขน โดยใช้การส่องไฟลงมา ณ จุดนี้ เพื่อให้เกิดการรับรู้องค์ประกอบทั้งสามในเวลาเดียวกัน

เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

- เส้นทางที่นำเข้าสู่ตัวอาคารโบสถ์: เส้นทางดังกล่าวสัมพันธ์กับศาลาต้อนรับ โดยเมื่อศาสนิกชนต้องการเดินทางจากศาลาลงไปยังตัวโบสถ์ จะต้องเดินลงบันไดที่แยกซ้าย-ขวา เพื่อนำเข้าไปสู่ตัวอาคารโบสถ์ โดยที่บันไดทางขึ้นโบสถ์ก็จะมีลักษณะที่ตอบรับต่อเส้นทางเหล่านี้เช่นกัน
- เส้นทางภายในโบสถ์: เช่นเดียวกับโบสถ์คาทอลิกแบบที่ผังตามแกนยาวอื่นๆ ที่มีส่วนปลายเป็นแท่นบูชา แต่เนื่องจากโบสถ์หลังนี้มีทางเข้ามาจากช่วงกลางตัวโบสถ์ ซึ่งเป็นคนละแนวแกนกับแกนของแท่นบูชา ทำให้เมื่อเข้าสู่พื้นที่ภายใน ศาสนิกชนจะต้องมองไปทางขวาถึงจะเห็นแท่นบูชา

ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

- ปริมณฑลภายในโบสถ์แบ่งเป็น 3 ส่วนได้แก่ ส่วนโถงสัตบุรุษ (B-2) และส่วนพื้นที่แท่นบูชา (B-3) ในขณะที่ส่วน B-1 นั้น ตามปกติต้องทำหน้าที่เป็นส่วนเชื่อมต่อหลังจากเดินทางประตูโบสถ์ กับโถงสัตบุรุษ (ดังเช่นพื้นที่ใต้ส่วน gallery ของกรณีศึกษาก่อนหน้านี้) เนื่องจากโบสถ์หลังนี้ไม่ได้เข้ามาจากส่วนปลายสุดของแกนที่อยู่ตรงกับแท่นบูชา ดังนั้นปริมณฑลส่วนนี้ จึงแยกออกมาเป็นเอกเทศโดยไม่สัมพันธ์กับเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ภายในโบสถ์ อีกทั้งยังถูกใช้งานในฐานะพื้นที่เก็บอุปกรณ์สำหรับพิธีกรรมบางอย่าง
- จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สำคัญของโบสถ์หลังนี้ มีด้วยกัน 3 จุด โดยเริ่มต้นจาก ศาลาต้อนรับ (T-1) ที่เป็นจุดรับรู้ทัศนียภาพและความเป็นจุดศูนย์กลางของตัวอาคารโบสถ์ จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สอง (T-2) คือ ส่วนมุขทางเข้าโบสถ์ ซึ่งมีการคลุมหลังคา การยกระดับพื้น และการกั้นประตูทางเข้า เพื่อแบ่งแยกพื้นที่ภายในและภายนอกอาคารออกจากกัน และจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สาม (T-3) ก็คือ พื้นที่ระหว่างที่นั่งสัตบุรุษและแท่นบูชา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นบริบทของท้องถิ่น

1. การเดินของเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ของโบสถ์หลังนี้ เริ่มต้นจากจุดศาลาต้อนรับ (ศาลามอริชชี่) ซึ่งถูกออกแบบมาให้เป็นจุดรับรู้ถึงการดำรงอยู่ของโบสถ์ และการเดินทางเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ภายในโบสถ์ ศาลาดังกล่าวนี้ถูกออกแบบมาให้บังตัวอาคารโบสถ์ที่อยู่ด้านหลัง โดยที่ศาสนิกชนต้องเดินขึ้นไปยังพื้นที่ศาลาเสียก่อน จึงจะสามารถเห็นตัวอาคารโบสถ์ได้อย่างชัดเจน และเมื่อเห็นอาคารโบสถ์จนเกิดความรู้สึกพร้อมที่จะเข้าไปประกอบพิธีกรรมภายในแล้ว จึงจะเดินลงมาจากศาลาและผ่านเส้นทางที่แยกออกเป็นสองข้าง (ซ้าย-ขวา) โดยที่ตรงกลางจะเป็นสวนและสระน้ำซึ่งกั้นพื้นที่อยู่ ทำให้ไม่สามารถเดินเข้าถึงตัวโบสถ์ไปโดยตรง แต่ต้องเดินอ้อมผ่านเส้นทางด้านข้าง เพื่อไปถึงบันไดทางขึ้นทั้งสองข้างของมุขทางเข้าโบสถ์

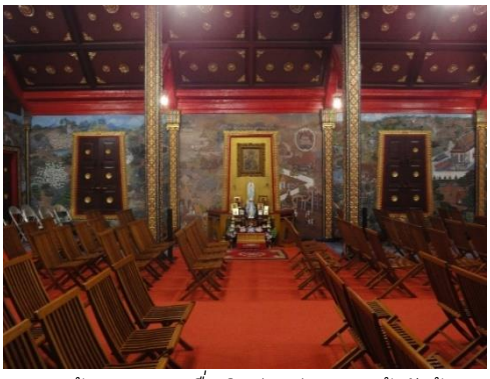
ในแง่ของความเป็นบริบท ศาลาดังกล่าวนี้ทำหน้าที่เป็นพื้นที่ปรับสภาพร่างกายและจิตใจ จากความวุ่นวายภายนอก เพื่อให้ศาสนิกชนเกิดความรู้สึก *สงบ+ร่มเย็น* ซึ่งเกิดจากอาคารที่เปิดโล่งรับลม และความร่มรื่นของไปด้วยสวนที่อยู่โดยรอบ ในขณะเดียวกันก็ได้ชื่นชมความงดงามและน่าพิศวงของโบสถ์ ก่อนเข้าสู่ตัวโบสถ์

ภาพที่ 5.101 (ซ้าย) มุมมองจากด้านหน้าศาลามอริชชี่ ซึ่งซ่อนตัวอาคารโบสถ์ไว้ที่ด้านหลัง
ภาพที่ 5.102 (กลาง) มุมมองจากพื้นที่บนศาลามองไปยังตัวโบสถ์ที่ถูกออกแบบให้รับกับตัวศาลา
ภาพที่ 5.103 (ขวา) มุมมองจากพื้นที่ใต้ฐานโบสถ์มองไปที่มุขด้านหน้าโบสถ์ โดยจุดนี้จะมีการสร้างสระน้ำ เพื่อกั้นการเข้าถึงโบสถ์โดยตรง ทำให้ศาสนิกชนต้องเดินอ้อมไปทางซ้ายหรือขวา เพื่อจะเดินขึ้นไปยังมุขทางเข้าโบสถ์

2. ขั้นตอนต่อมาคือการเดินเข้าสู่มุขทางเข้าโบสถ์ โดยศาสนิกชนต้องเดินขึ้นบันไดและถอดรองเท้าก่อนจะเดินผ่านประตูทางเข้าโบสถ์เพื่อเข้าไปสู่พื้นที่ภายใน ซึ่งมีช่องเปิดเพียงเล็กน้อย (เนื่องจากการมีความต้องการควบคุมความสว่างของแสงภายอาคาร) ประกอบกับการใช้จิตรกรรมฝาผนังในการสร้างบรรยากาศ *มืดสลัว* ในเกิดขึ้นภายในอาคาร ในขณะเดียวกันก็มีการให้แสงบริเวณแท่นบูชาและผนังด้านหลัง เพื่อให้แท่นบูชามีความโดดเด่นท่ามกลางความมืดสลัวภายในอาคาร

ในแง่ความเป็นบริบท จะเห็นได้ว่าโบสถ์หลังนี้ได้หยิบยืมรูปแบบมาจากสถาปัตยกรรมไทยพระราชนิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 มาใช้อยู่หลายประการ ตั้งแต่รูปทรงภายนอก ไปจนถึงพื้นที่ว่าง และการประดับทั่วทั้งอาคาร คุณลักษณะสำคัญหลายประการที่ไม่ปรากฏในโบสถ์พระมหาไถ่ ก็ได้มาปรากฏอยู่ในโบสถ์น้อยหลังนี้ เช่น การยกระดับพื้นภายในให้แยกออกจากพื้นที่ภายนอกอาคาร การละทิ้งส่วนระเบียงและหันกลับมาใช้ nave กับ aisle ที่อยู่ภายใน การสร้างความมืดสลัวและการลวงตาให้เกิดขึ้นภายใน ฯลฯ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าโบสถ์หลังนี้ได้คำนึงถึงการเปลี่ยนสภาวะที่เกิดจากประสบการณ์ภายในอาคารไปพร้อมกับรูปทรงของอาคารภายนอก ต่างจากโบสถ์พระมหาไถ่ที่คำนึงถึงรูปทรงที่สื่อ *ความเป็นไทย* เพียงเปลือกนอกเท่านั้น

แต่ทั้งนี้ข้อเสียประการสำคัญที่สุดก็คือ ความพยายามจะรักษารูปด้านที่มีมุขทางเข้าซึ่งหันหน้ารับกับศาลาด้านหน้า ทำให้โบสถ์หลังนี้มีทางเข้ามาจากกึ่งกลางอาคาร โดยเมื่อเข้าไปภายในตัวโบสถ์แล้วจะพบกับทัศนียภาพของแท่นสักการะพระแม่มารี แทนที่จะเป็นแท่นบูชาซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของโบสถ์ ในขณะที่แท่นบูชาซึ่งวางตัวอยู่บนแนวแกนของเส้นทางศักดิ์สิทธิ์ กลับอยู่ทางขวามือของโถง ซึ่งทำให้เกิดเส้นแกนถึงสองแกนขึ้นภายในอาคาร และ ส่งผลให้เส้นทางแห่งศักดิ์สิทธิ์ขาดความต่อเนื่อง



ภาพที่ 5.104 (ซ้าย) มุมมองเมื่อเดินผ่านประตูทางเข้าวัดน้อยศูนย์พระมหาไถ่ ซึ่งมองเห็นแท่นบูชาพระแม่มารีเป็นจุดปลายตา
ภาพที่ 5.105 (ขวา) แท่นบูชาหลักของโบสถ์ ซึ่งอยู่ทางด้านขวาของโถง หลังจากเดินผ่านประตูทางเข้าโบสถ์มา

3. ในแง่ของความเป็นบริบทที่เชื่อมโยงกับวัดพระมหาไถ่ สาเหตุสำคัญที่ทำให้โบสถ์หลังนี้ถูกนำมาพิจารณาเป็นกรณีศึกษา ก็คือ โบสถ์หลังนี้แสดงให้เห็นถึงการทดลองการนำคุณลักษณะแบบสถาปัตยกรรมในพุทธศาสนาบางประการ มาประยุกต์ใช้กับโบสถ์คาทอลิก โดยในกรณีของโบสถ์พระมหาไถ่ ได้มีความพยายามนำเอารูปแบบสถาปัตยกรรมพุทธศาสนามาใช้กับการออกแบบรูปทรงและพื้นที่ว่างภายในอาคารก็จริง แต่ในขณะเดียวกันก็ได้ *ละเลย* ถึงรายละเอียดและเทคนิคหลายประการที่จะนำไปสู่การสร้างบรรยากาศของการเปลี่ยนสภาวะจิต ทั้งการเปลี่ยนสภาวะของโบสถ์พุทธในประเทศไทยและโบสถ์คริสต์แบบตะวันตก

ในขณะเดียวกัน โบสถ์ของคณะพระมหาไถ่ที่สร้างตามมาในภายหลัง ได้แสดงให้เห็นถึงความพยายามในการค้นหาแนวทางการออกแบบโบสถ์ที่มีคุณลักษณะของความเป็นไทยที่ต่างออกไป รวมถึงการแก้ไขปัญหาบางประการที่เกิดขึ้นกับที่โบสถ์พระมหาไถ่ ดังเช่นที่ วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา (ซึ่งเป็นกรณีศึกษาประเภทที่สอง) ซึ่งสร้างในปี ค.ศ.1967 ได้แสดงให้เห็นถึงการวางผังและการจัดความสัมพันธ์ของพื้นที่ว่างภายในและภายนอกอาคาร ที่คล้ายคลึงกับวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ เป็นอย่างมาก

จากโบสถ์พระมหาไถ่ ซึ่งมีชายคาสั้นและปราศจากการแบ่งแยกพื้นที่ภายในและภายนอกอาคารที่ชัดเจน (จนเกิดเป็นทัศนียภาพที่รบกวนสมาธิของผู้ประกอบพิธี) เมื่อมาถึงโบสถ์หลังนี้ คณะพระมหาไถ่ ไม่ได้หยิบเอา *โบสถ์พุทธ* มาใช้งานแบบตรงไปตรงมาเหมือนโบสถ์พระมหาไถ่ (อาจเพราะเป็นอาคารสำหรับชุมชนคริสต์ขนาดเล็ก) แต่เลือกเอาอาคารประเภทศาลา ที่มีลักษณะเปิดโล่งมาใช้แทน การวางผังและการจัดความสัมพันธ์ของพื้นที่ว่างแบบที่เป็นโถงอาคารมีระเบียงที่มีชายคาปกคลุมวางตัวอยู่ด้านข้าง และมีสวนประกบอยู่ภายนอกของระเบียงอีกชั้นหนึ่ง ประกอบกับการวางผังบริเวณและการออกแบบเส้นทางเพื่อให้เดินทางจากภายนอกเข้าสู่ภายในสักระหนึ่งก่อนจะเอาสู่ตัวโบสถ์ ได้แสดงให้เห็นถึง *ความพยายาม* ในการออกแบบเพื่อแก้ปัญหาเรื่อง *การเปลี่ยนสภาวะจิต* ซึ่งไม่ได้ถูกนำมาพิจารณาในกรณีของวัดพระมหาไถ่

ในปีถัดมา อาสนวิหารพระมารดานิจจานุเคราะห์ จ.อุดรธานี ก็แล้วเสร็จตามมา (ค.ศ.1968) โดย บราเดอร์ คอร์เนลีอัส ไรอัน นักบวชคณะพระมหาไถ่ (คนเดียวกับที่ออกแบบโบสถ์น้อยประจำศูนย์พระมหาไถ่ร่วมกับสถาปนิกไทยอีกท่านหนึ่ง) ได้แสดงให้เห็นถึงการตีความบริบทของ *ความเป็นไทย* ในลักษณะที่แตกต่างจากเดิมอีกครั้ง โดยอาสนวิหารแห่งนี้ ได้ใช้รูปร่างของส่วนปั้นลม มาออกแบบ façade ด้านหน้าของอาคาร โดย

ไม่ได้เป็นการหยิบเอารูปแบบอาคารในพุทธศาสนาหรืออาคารพื้นถิ่นมาใช้ รวมถึงไม่ได้ใช้ผังหรือลักษณะอาคารตามแบบโบสถ์ตะวันตกทั่วไปเช่นกัน แต่เป็นการออกแบบในลักษณะสถาปัตยกรรมโมเดิร์น ซึ่งเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของผู้ออกแบบเอง

โดยอาคารมีผังคล้ายรูปข้าวหลามตัด โดยมีพื้นที่ส่วนทางเข้าที่แคบ เมื่อเข้ามาภายใน พื้นที่ว่างทั้งสองข้างจะถูกถ่างออกจนถึงส่วนแขนอาคาร ก่อนจะที่หุบกลับไปรวมกันที่ส่วนแท่นบูชาอีกครั้งหนึ่ง ในขณะเพดานเป็นคอนกรีตเปลือย ไม่มีการเน้นเส้นทางตั้งเช่นโบสถ์ตะวันตก แต่เล่นกับเส้นสายและจังหวะของผนังด้านข้างแทน โดยผนังด้านล่างเป็นผนังมีช่องกระจกสีเขียว-เหลืองสลับกัน ส่วนผนังด้านบนเป็นช่องแสงขนาดเล็กที่กรุด้วยกระจกสีต่างๆ ซึ่งเห็นได้ชัดว่าเป็นหยิบเอาหน้าต่างกระจกสี ซึ่งองค์ประกอบสถาปัตยกรรมโบสถ์แบบตะวันตก มาประยุกต์ใช้ในรูปแบบที่แตกต่างจากของดั้งเดิม ในขณะที่ส่วนแท่นบูชามีการเน้นความสำคัญและสง่างามด้วยการทำเป็นมุขโค้ง ที่เปิดช่องแสงด้านบน เพื่อให้แสงอาทิตย์ส่องลงมายังผนังด้านหลังแท่นบูชา และโดยรอบของแท่นบูชาก็ประดับด้วยองค์ประกอบตามอย่างศิลปะไทยดังที่พบในวัดพระมหาไถ่ แต่เปลี่ยนจากการใช้รูปปั้นพระเยซูมาเป็นการใช้ตู้ศีล (tabernacle) ซึ่งออกแบบให้เป็นบุษบกแบบไทยประเพณีแทน

แม้ว่าโบสถ์หลังนี้จะไม่ถูกนำมารวมอยู่ในกรณีศึกษาหลัก เนื่องจากเป็นโบสถ์โมเดิร์นที่ออกแบบจากความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้าง ซึ่งไม่อยู่ในขอบเขตของการศึกษา แต่โบสถ์หลังนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการในการออกแบบโบสถ์ของคณะพระมหาไถ่ ซึ่งพยายามนำเอา *ความเป็นบริบท* ของความเป็นไทยในแง่ต่างๆ มาออกแบบก่อสร้างโบสถ์-วัดคาทอลิก โดยกรณีนี้ แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับบรรยากาศที่แตกต่างระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอกอาคาร โบสถ์หลังนี้มีทางเข้าทั้งหมด 5 จุด คือประตูทางเข้าหลัก และประตูทางเข้ารองซึ่งอยู่ด้านข้างข้างละ 2 บาน นอกนั้นเป็นผนังทึบที่มีช่องแสงกระสีทั้งหมด ทำให้บรรยากาศภายในอาคารมีความมืดสลัวต่างจากภายนอก ในความมืดสลัวนั้น กระจกสีจะทำหน้าที่ในการสร้างบรรยากาศของความน่าพิศวงภายในอาคาร โดยที่เส้นนำสายตาจะพุ่งไปสู่บริเวณแท่นบูชา ซึ่งเป็นส่วนเดียวของอาคารที่เน้นเส้นสายทางตั้ง ซึ่งมีการให้แสง เพื่อสร้างความสง่าของจุดศูนย์กลางอย่างชัดเจน

ทั้งหมดนี้เป็นความพยายามในการนำคุณลักษณะของสถาปัตยกรรมโบสถ์แบบตะวันตก และองค์ประกอบลวดลายในศิลปะไทยประเพณี มาประยุกต์ใช้ในลักษณะที่ไม่ติดกรอบกับรูปแบบเดิม แต่เป็นการออกแบบโดยคำนึงถึงบรรยากาศที่เกิดขึ้นภายในอาคาร มากกว่าที่จะพิจารณาอาคารแต่ในเชิงรูปแบบเท่านั้น

ภาพที่ 5.106 และ ภาพที่ 5.107 บรรยากาศภายในอาสนวิหารพระมารดานิจจานุเคราะห์ (ที่มา: udondiocese.cbct.net/)

ก่อนที่ในปี ค.ศ.1984-1985 วัดน้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ ซึ่งออกแบบโดย บราเดอร์ คอร์เนลีอัส ไรอัน (ร่วมกับสถาปนิกไทยอีกท่านหนึ่ง) คนเดิม จะได้ทดลองหยิบเอาสถาปัตยกรรมไทยประเพณีตามแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 3 มาใช้งานกับโบสถ์คาทอลิกแบบตรงไปตรงมา โดยกรณีวัดน้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ ได้แสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับการสร้าง *ความมืด* และ *การลวงตา* ภายในอาคาร โดยใช้จิตรกรรมฝาผนังและการให้แสงจากช่องเปิดแต่เพียงน้อยนิด และเน้นที่ส่วนแท่นบูชาให้ดูโดดเด่นขึ้นมาท่ามกลางความมืดสลัวนั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏอยู่ในโบสถ์วัดพระมหาไถ่เลย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 5.108 (บน) ความมืดสลัวและการให้แสงเพื่อจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ภายในวัดน้อยประจำศูนย์พระมหาไถ่
ภาพที่ 5.109 (ซ้ายล่าง) ความมืดสลัวและการให้แสง ภายในโบสถ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (ที่มา: www.expedia.fi/)
ภาพที่ 5.110 (ขวาล่าง) บรรยากาศภายในโบสถ์วัดพระมหาไถ่ ซึ่งแตกต่างจากอีกสองกรณีอย่างชัดเจน

แต่ทั้งนี้การหยิบเอารูปแบบสถาปัตยกรรมโบสถ์ในพุทธศาสนามาใช้แบบตรงไปตรงมา มีปัญหาสำคัญอยู่ที่การจะทำให้ *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* โดดเด่นเรืองรองได้นั้น ต้องมีเทคนิคที่ต่างกันบางประการกับโบสถ์ในพุทธศาสนา เนื่องจากโบสถ์ในพุทธศาสนามีพระประธานเป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ด้วยขนาดความใหญ่ขององค์พระที่มีสัดส่วนเหมาะสมกับพื้นที่ว่างภายในอาคาร (หรือถ้าไม่เหมาะก็ใช้บุษบกช่วยให้การขยายรัศมีของจุดศูนย์กลางให้ใหญ่ขึ้น) จึงเหมาะสมกับลักษณะสถาปัตยกรรมดังกล่าว

แต่กรณีของโบสถ์คาทอลิก ซึ่งไม่ได้มีจุดศูนย์กลางที่ใหญ่โตสมส่วนกับพื้นที่ว่างดังเช่นในโบสถ์พุทธ ผู้ออกแบบวัดน้อยแห่งนี้ จึงได้ประยุกต์การออกแบบส่วนแท่นบูชาด้วยเล่นกับองค์ประกอบ 3 ประการ ได้แก่ (1) แท่นบูชา (2) กางเขนและช่องหน้าต่างหลังแท่นบูชา และ (3) จิตรกรรมฝาผนังที่อยู่ด้านบนของกางเขนประจำโบสถ์ ด้วยการเรียงตัวขององค์ประกอบทั้งสามประกอบกับการให้แสงที่ไล่จากบนลงล่างเป็นแนวเดียวกัน ได้ทำองค์ประกอบทั้งสามส่งเสริมซึ่งกันและกัน จนทำให้แลดูเหมือนว่าปริมณฑลของพื้นที่แท่นบูชาขยายตัวขึ้น

ภาพที่ 5.111 (ซ้าย) ช่องแสงบนผนังทิศตะวันออกของตัวโบสถ์ ซึ่งเป็นพื้นที่โถงสัตบุรุษที่ใช้เป็นที่เก็บอุปกรณ์บางอย่าง
ภาพที่ 5.112 (กลาง) ส่วนแท่นบูชาที่มีกางเขนและช่องหน้าต่างอยู่เบื้องหลัง โดยด้านบนเป็นภาพจิตรกรรมพระเยซูทรงราชรถขึ้นสู่สวรรค์ ซึ่งองค์ประกอบทั้งหมด ถูกทำให้รับรู้ไปพร้อมกัน ด้วยการให้แสงจากด้านบนลงสู่ด้านล่าง
ภาพที่ 5.113 (ขวา) การให้แสงบนกางเขนที่อยู่เหนือประตูทางเข้าโบสถ์ ซึ่งก่อนที่ศาสนิกชนจะเดินออกจากโบสถ์ จะมองเห็นกางเขน เพื่อเป็นการย้ำเตือนให้ระลึกถึงว่า ต้องนำหลักธรรมที่ได้จากการประกอบพิธีกรรมกลับไปปฏิบัติในชีวิตนอกศาสนสถาน

กรณีดังกล่าวนี้ ได้นำเอาการเปลี่ยนสภาวะในโบสถ์พุทธมาใช้อย่างเห็นได้ชัดเจน แต่ที่แตกต่างกันก็คือโบสถ์หลังนี้ไม่ได้นำเอาความเป็นบริบทด้านภูมิอากาศมาพิจารณาในการออกแบบ เนื่องจากเป็นโบสถ์ที่ติดตั้งเครื่องปรับอากาศ จึงไม่ต้องคำนึงถึงที่ช่องเปิดเพื่อจะระบายอากาศและนำลมเย็นเข้ามาภายในอาคาร ซึ่งทำให้ไม่จำเป็นต้องพิจารณาถึงความหนาของผนัง การลดทอนแสดงสว่างภายนอก และการแบ่งแยกความต่อเนื่องของพื้นที่ว่างภายในและภายนอก ดังเช่นที่ปรากฏในกรณีศึกษาและกรณีตัวอย่างอื่นๆ

บทที่ 6
กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น

กรณีศึกษาที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น ซึ่งถูกเลือกมาวิเคราะห์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีด้วยกันทั้งหมด 3 แห่ง ประกอบด้วย

1. *วัดซ่งแย้* หรือ วัดพระคริสต์ประจักษ์ บ้านนาบัว อ.วานรนิวาส จ.สกลนคร
2. วัดนาบัว หรือ วัดอัครเทวดามีคาแอล บ้านนาซ่งแย้ อ.กุดชุม จ.ยโสธร
3. วัดนักบุญนิโคลัส เมืองพัทยา จ.ชลบุรี

การอธิบายกรณีศึกษาประเภทที่สองจะต่างจาก กรณีศึกษาประเภทแรกซึ่งเป็นการอธิบายโดยตัวอาคารโบสถ์เป็นหลัก ในขณะที่กรณีศึกษาประเภทที่สองจะสัมพันธ์กับบริบทด้านสภาพแวดล้อม และวัฒนธรรมของท้องถิ่น จึงจำเป็นต้องนำเรื่องประวัติ การตั้งถิ่นฐาน และสภาพแวดล้อม มาอธิบายควบคู่ไปกับตัวโบสถ์ด้วย โดยจะแบ่งการวิเคราะห์กรณีศึกษาออกเป็นสองชุด ชุดแรกคือกรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านนาบัวและวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ ซึ่งเป็นกรณีศึกษาที่อยู่ในเขตชนบททางภาคอีสาน โดยมีประวัติศาสตร์การตั้งถิ่นฐาน บริบทด้านสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และบริบทด้านวัฒนธรรมร่วมกันหลายประการ ทำให้สองกรณีนี้ถูกนำมาวิเคราะห์ควบคู่กัน ในขณะที่กรณีศึกษาวัดนักบุญนิโคลัส เป็นวัดคาทอลิกที่ตั้งอยู่ในเมืองพัทยา ซึ่งมีสภาพแวดล้อมและบริบทที่แตกต่างจากกรณีศึกษาชุดแรกหลายประการ

6.1 วัดคาทอลิกบ้านนาบัว และ วัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้

6.1.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น

วัดนาบัวและวัดซ่งแย้ ตั้งอยู่ในภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (อีสาน) ของประเทศไทย วัดทั้งสองแห่งเป็นวัดคาทอลิกประจำหมู่บ้านคาทอลิก โดยบ้านนาบัวอยู่ห่างตัวเมืองสกลนครออกไป 86-87 กม. ส่วนบ้านซ่งแย้ตั้งอยู่ห่างจากตัวเมืองยโสธรออกไป 43 กม. ทั้งสองแห่งเป็นหมู่บ้านในเขตชนบทที่ห่างไกล ประวัติศาสตร์การก่อตั้งหมู่บ้านทั้งสองค่อนข้างคล้ายคลึงกันมากคือ ในสมัยอดีตพื้นที่ตั้งของหมู่บ้านทั้งสองเป็นสถานที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์มาก ในพื้นที่มีทั้งหนองน้ำและลำห้วยไหลผ่าน แต่เนื่องจากในอดีต พื้นที่ทั้งสองแห่งนี้ มีสภาพเป็นป่ารกชัน ทำให้มีโรคไข้ป่าและมาลาเรียระบาดแพร่หลาย ได้มีชาวบ้านหลายครอบครัวพยายามจะอพยพมาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ดังกล่าว แต่ส่วนใหญ่ก็มักจะล้มป่วยจนถึงขั้นเสียชีวิตกันเป็นประจำ ทำให้คนในท้องถิ่นเชื่อกันว่าสถานที่แห่งนี้มี “ผีดุ-ผีแข็ง” ทำให้มีชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในพื้นที่น้อยมาก โดยในปี ค.ศ.1887 ชาวบ้านนาบัวกลุ่มหนึ่งได้ยินว่ามีมิชชันนารีต่างชาติมาเผยแพร่ศาสนาในพื้นที่ (อันเนื่องมาจากสนธิสัญญามงตินญี* ในปี ค.ศ.

---

* จากความขัดแย้งระหว่างสมเด็จพระเจ้าตากสิน (ค.ศ.1734-1782) กับหลักคำสอนของศาสนาคริสต์และอิสลาม เริ่มตั้งแต่การทำพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา ไปจนถึงการถกเถียงเรื่องข้อความเชื่อในการห้ามฆ่าสัตว์ตัดชีวิต ซึ่งพระเจ้าตากไม่ทรงเห็นด้วยกับมิชชันนารีและชาวมุสลิม และนำไปสู่ความไม่พอพระทัยอย่างรุนแรง จนในวันที่ 13 ตุลาคม ค.ศ. 1774 ทรงตราพระราชกฤษฎีกาห้ามมิให้ชาวสยามและชาวมอญนับถือ

1856 ที่อนุญาตให้มิชชันนารีออกเดินทางไปเผยแพร่ศาสนาในภูมิภาคต่างๆ ได้) และได้ยินกิตติศัพท์ว่ามิชชันนารีไม่กลัวผี มีฤทธิ์อำนาจในการปราบผีและเชื่อกันว่าใครที่เข้ารีตจะไม่ต้องกลัวอันตรายจากผี

ชาวบ้านจึงได้เชิญมิชชันนารีมายังหมู่บ้าน เมื่อมิชชันนารีมาถึงและเห็นว่าเป็นที่อุดมสมบูรณ์เหมาะแก่การตั้งถิ่นฐาน จึงเดินทางมารักษาชาวบ้านพร้อมกับเผยแพร่ศาสนา จนชาวบ้านเกิดศรัทธาและรับศีลล้างบาป (baptism) เข้ารีตเป็นคริสตัง ก่อนที่ภายหลังจะมีผู้อพยพมาเพิ่มขึ้น โดยส่วนใหญ่จะเป็นชาวบ้านที่โดนกล่าวหาว่าเป็น “ผีปอบ” และถูกขับไล่ออกจากหมู่บ้านเดิม หรือบ้างก็เป็นทาสจากฝั่งประเทศลาวซึ่งมิชชันนารีไถ่ตัวมา จนเริ่มเกิดเป็นชุมชนคาทอลิกบ้านนาบัวในช่วงปี ค.ศ.1887-1888 ในขณะที่ชุมชนคาทอลิกบ้านซ่งแย้ ซึ่งมีประวัติคล้ายคลึงกันแถบทุกประการ คือเริ่มจากมีชาวบ้าน 4 ครอบครัวที่โดนกล่าวหาว่าเป็นผีปอบและถูกขับไล่ออกจากหมู่บ้าน ได้อพยพมาอยู่ที่บริเวณบ้านซ่งแย้ ก่อนจะได้ยินกิตติศัพท์ของมิชชันนารีและไปขอความช่วยเหลือ ก่อนจะได้เข้ารีตเป็นคริสตัง และจากนั้นก็เริ่มมีผู้อพยพจากบริเวณรอบๆ มาเข้ารีตและอาศัยอยู่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ จนเกิดเป็นชุมชนคาทอลิกบ้านซ่งแย้ในช่วงปี ค.ศ. 1908-1909

ภาพที่ 5.114 และ ภาพที่ 5.115 บรรยากาศและสภาพแวดล้อมของโบสถ์วัดซ่งแย้ (1947) และโบสถ์วัดนาบัว (1967)

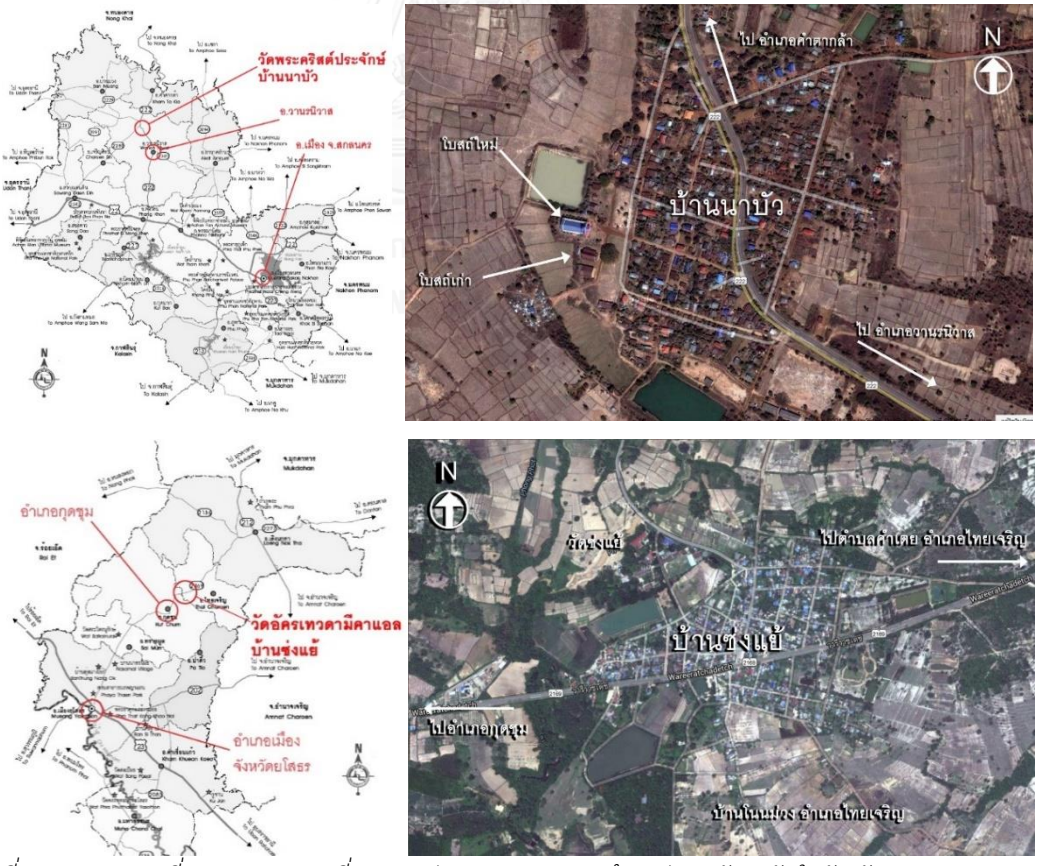
สภาพที่ตั้งของวัดและชุมชน

สภาพที่ตั้งของวัดซ่งแย้และวัดนาบัว ค่อนข้างมีความคล้ายคลึงกันหลายประการ คือเป็นวัดที่ตั้งอยู่ภายในหมู่บ้านคาทอลิก ซึ่งแบ่งออกพื้นที่ออกเป็นสองส่วนคือ เขตหมู่บ้านและเขตวัด วัดซ่งแย้ตั้งอยู่ทางทิศเหนือของหมู่บ้าน ส่วนวัดนาบัวตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของหมู่บ้าน ทั้งสองแห่งเป็นหมู่บ้านชนบทที่ห่างไกลจากตัวเมือง โดยบ้านซ่งแย้ตั้งอยู่ติดกับทางหลวงหมายเลข 2169 และบ้านนาบัวตั้งอยู่ติดกับทางหลวงสาย 222

ศาสนาคริสต์และศาสนาอิสลาม ซึ่งหลังจากการเปลี่ยนแผ่นดิน และการขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทำให้ถึงแม้ว่าพระราชกฤษฎีกาสมัยพระเจ้าตากสินจะยังคงอยู่ แต่ก็ไม่ได้ปฏิบัติเคร่งครัดเช่นเดิม ถึงกระนั้นมิชชันนารีก็ยังคงได้แต่เผยแพร่ศาสนาในพื้นที่เขตพระนครและพื้นที่โดยรอบ จนกระทั่งมีการทำสนธิสัญญามงตินญี (Montigny Treaty) ระหว่างสยามกับฝรั่งเศสในปี ค.ศ.1856 ทำให้มิชชันนารีสามารถเดินทางไปเผยแพร่ศาสนาในภูมิภาคต่างๆ ได้ (โดยต้องขอใบอนุญาต) อ้างอิงจาก: โรเบิร์ต กอสเต, ประวัติการเผยแพร่คริสตศาสนาในสยามและลาว(กรุงเทพฯ: สื่อมวลชนคาทอลิก, 2549), 380-381.

แม้ว่าทั้งสองหมู่บ้านจะเป็นหมู่บ้านคาทอลิก แต่ก็มีวัฒนธรรมการตั้งถิ่นเช่นเดียวกับหมู่บ้านทั่วไปในภาคอีสาน คุณลักษณะดังกล่าวคือ “คุ้ม” ซึ่งหมายถึงกลุ่มก้อนของบ้านเรือนที่เกิดจากการขยายตัวทางเครือญาติหรือเพื่อนสนิท ที่มาตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกันโดยปราศจากรั้วกั้น โดยมีเพียงหลักเขตที่บอกถึงอาณาบริเวณของเรือนแต่หลังเท่านั้น “คุ้ม” ก็คือชุมชนขนาดย่อยภายในหมู่บ้านหรือในเมือง คุ้มที่ตั้งอยู่โดยรอบเขตวัดในพุทธศาสนาเรียกกันว่า “คุ้มวัด” ซึ่งหมายถึงชุมชนที่อาศัยอยู่โดยรอบวัดแห่งนั้น โดยชาวบ้านที่อาศัยในคุ้มวัดไหน ก็มักจะไปร่วมพิธีกรรมในวัดประจำคุ้มของตน

ด้วยความที่ลักษณะทางสังคม-เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมของบ้านซ่งแย้และบ้านนาบัว เป็นชุมชนที่ตั้งอยู่ในเขตชนบท ทำให้สถาปัตยกรรมส่วนใหญ่ภายในหมู่บ้าน เป็นอาคารโครงสร้างไม้ ส่วนอาคารแบบที่ก่ออิฐฉาบปูน มักจะเป็นอาคารที่สร้างหรือต่อเติมภายหลัง หรือบางหลังก็เป็นแบบผสมผสาน คือด้านบนเป็นอาคารโครงสร้างไม้ ส่วนด้านล่างหรือชั้นใต้ถุน ซึ่งถูกต่อเติมภายหลังมักจะเป็นแบบก่ออิฐฉาบปูน คุณลักษณะเด่นของบ้านเรือนในหมู่บ้าน คือเป็นอาคารโครงสร้างไม้ยกพื้นสูง เนื่องจากสภาพภูมิอากาศแบบร้อนชื้นในประเทศไทย ทำให้ในเวลากลางวัน ชาวบ้านมักจะอาศัยอยู่ภายใต้ร่มเงาของต้นไม้ใหญ่หรือพื้นที่ชั้นใต้ถุนเรือน โดยปล่อยให้พื้นที่ว่างด้านบนอาคาร ทำหน้าที่เป็นฉนวนกันความร้อน ก่อนที่จะขึ้นไปใช้งานเมื่อพื้นที่บนเรือนหายร้อนแล้ว นอกจากนี้การยกพื้นสูงยังช่วยแก้ปัญหาเรื่องน้ำท่วมในฤดูฝน ซึ่งถือเป็นคุณลักษณะสำคัญอันหนึ่งของสถาปัตยกรรมในภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทย



ภาพที่ 5.116 และ ภาพที่ 5.117 (บน) แผนที่และภาพถ่ายทางอากาศแสดงตำแหน่งของวัดนาบัว ในจังหวัด สกลนคร
ภาพที่ 5.118 และ ภาพที่ 5.119 (ล่าง) แผนที่และภาพถ่ายทางอากาศแสดงตำแหน่งของวัดซ่งแย้ ในจังหวัดยโสธร

คุ้ม จุดสวด และพิธีแห่: อัตลักษณ์ของชุมชนวัด

การเดินทางเข้าสู่หมู่บ้านซ่งแย้และหมู่นาบัวนั้น ต้องผ่านซุ้มประตูหมู่บ้านซึ่งทำหน้าที่เป็น จุดแบ่งแยก (threshold) ระหว่างพื้นที่ภายนอกหมู่บ้านและภายในหมู่บ้าน หมู่บ้านทั้งสองนี้ต่างจากหมู่บ้านในภูมิภาคอีสานทั่วไปตรงที่เป็นพื้นที่ซึ่งรองรับพิธีกรรมของโบสถ์เป็นประจำ แต่กรณีบ้านซ่งแย้จะแตกต่างกับบ้านนาบัวตรงที่บ้านซ่งแย้จะมีสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะพิเศษอยู่ประการหนึ่ง ซึ่งก็คือ “จุดสวด” (Prayer Shrine) ซึ่งเป็นศาลขนาดเล็กที่ประกอบไปด้วยกางเขนและแท่นบูชา ซึ่งภายในบ้านซ่งแย้จะมีจุดสวดทั้งหมด 7 จุด

โดยแต่ละจุดจะมี “อาณาบริเวณ” ของตน ชาวบ้านที่อาศัยในคุ้มรอบจุดสวดเหล่านั้น มีหน้าที่ต้องดูแลรับผิดชอบจุดสวด ก่อนที่ “พิธีแห่” (sacred procession) ในแต่ละเทศกาลทางศาสนาจะเริ่มขึ้น โดยชาวบ้านในคุ้มที่อาศัยอยู่รอบๆ จุดสวดแต่ละแห่ง จะออกมาดูแลทำความสะอาดและตกแต่งจุดสวดในรูปแบบต่างๆ ตามพิธีกรรมที่เกิดขึ้น เช่น ในวันอัสสัมชัญ จุดสวดจะได้รับการตกแต่งด้วยดอกไม้ หรือ ซุ้มใบไม้ และจะมีการนำรูปปั้นพระแม่มารีพร้อมด้วยดิกไม้มาประดับลงไปบนแท่นบูชา, ในคืนคริสต์มาสอีฟ จุดสวดจะได้รับการตกแต่งด้วยดาวประดิษฐ์ ซึ่งทำหน้าที่เป็นเสมือโคมไฟ ในขณะที่แท่นบูชาจะถูกประดับด้วยถ้ำพระกุมาร ซึ่งสื่อถึงการประสูติของพระเยซู เป็นต้น เมื่อพิธีแห่เริ่มขึ้น ชาวบ้านที่อาศัยอยู่โดยรอบจุดสวดจะมารวมตัวกันและสวดภาวนาไปพร้อมกับบาทหลวง เพื่อวิงวอนของให้พระคริสต์และนักบุญผู้ศักดิสิทธิ์ทั้งหลาย ช่วยปกปักษ์รักษาและคุ้มครองดูแลให้พ้นจากความชั่วร้าย รวมถึงมีการอวยพร เพื่อความสงบสุขของชาวบ้านในแต่ละคุ้มที่อยู่รอบจุดสวดนั้น

ภาพที่ 5.120 และ ภาพที่ 5.121 (ซ้ายบนและซ้ายล่าง) ขบวนแห่กางเขนภายในหมู่บ้านซ่งแย้ในช่วงเทศกาลปัสกา
ภาพที่ 5.122 และ ภาพที่ 5.123 (กลางบนและกลางล่าง) ขบวนแห่ในงานสมโภชแม่พระได้รับเกียรติยกขึ้นสวรรค์
ภาพที่ 5.124 และ ภาพที่ 5.125 (ขวาบนและขวาล่าง) ขบวนแห่ในเทศกาลพระคริสตสมภพและการอวยพรจุดสวดซึ่งประดับตกแต่งด้วยดาวประดิษฐ์ฝีมือชาวบ้านคุ้มต่างๆ ในคืนวันที่ 24 ธันวาคมของทุกปี
(ที่มาภาพแถวซ้ายและแถวกลาง: แฟ้มประวัติวัดซ่งแย้)

อาคารโบสถ์: ประวัติการก่อสร้างและลักษณะทางโครงสร้างของอาคาร

โบสถ์วัดซ่งแย้หลังปัจจุบันเป็นโบสถ์หลังที่สี่ โดยได้เริ่มการก่อสร้างในปี ค.ศ. 1947 และเสร็จสิ้นในปี ค.ศ. 1952 จุดเด่นของโบสถ์หลังนี้ (และอีกสามหลังในอดีต) คือ ถูกสร้าง ปรับปรุง และดูแลโดยน้ำพักน้ำแรงของชาวบ้านซ่งแย้ ตั้งแต่วันแรกของการก่อสร้างจวบจนปัจจุบัน อาคารถูกสร้างขึ้นจากไม้แดง และไม้เต็ง โดยประกอบขึ้นมาจากเสาจำนวน 227 ต้น และไม้แป้นมุงหลังคาจำนวน 80,000 แผ่น โบสถ์หลังนี้เป็น “โบสถ์ไม้ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย” ด้วยขนาดความกว้าง 16 เมตร ยาว 57 เมตร และสูง 13 เมตร

เดิมโบสถ์หลังนี้มีแผนการจะสร้างตั้งแต่ปี ค.ศ.1936 แต่ครั้นเกิดการเบียดเบียนศาสนาระหว่างปี ค.ศ. 1940-1944[*] ไม้จำนวนกว่า 60 เล่มเกวียนที่เคยรวบรวมไว้เพื่อจะนำมาสร้างโบสถ์ จึงถูกยึดไปสร้างที่ทำการอำเภอและโรงเรียนของรัฐบาลอีกหลายหลัง ต่อมาในปี ค.ศ. 1947 บาทหลวงมนตรี มณีรัตน์ เจ้าอาวาสในเวลานั้นและชาวบ้านได้ช่วยกันรวบรวมไม้ขึ้นมาใหม่อีกครั้ง จนสามารถเริ่มการก่อสร้างได้ โดยจำสร้างเป็นโบสถ์ไม้ขนาด 16 x 57 เมตร ซึ่งถือว่ามีขนาดใหญ่โตมาก สำหรับโบสถ์ในเขตชนบท จากบันทึกประวัติวัดซ่งแย้เล่าว่า

> *“ขณะทำงานชาวบ้านมีความสามัคคีร่วมแรงร่วมใจกันดีมาก ชาวบ้านต่างเชื่อและรู้สึกว่าเป็นการอำนวยพรจากพระผู้เป็นเจ้าที่โปรดให้พวกเขามีข้าวปลาอุดมสมบูรณ์ โดยช่วงเวลาที่ชาวบ้านรู้สึกสนุกสนานที่สุด ก็คือ ช่วงที่ขนไม้ขนาดต่างๆออกจากป่ามารวมกันที่โบสถ์ คนหลั่งไหลไปเหมือนดังขบวนแห่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อต้องช่วยกันขนไม้ที่มีขนาดใหญ่และยาวมาก เช่น เสา ซึ่งต้องใช้ล้อยักษ์ที่มีลักษณะคล้ายเกวียนแต่ใหญ่ และแข็งแรงกว่า และสร้างขึ้นมาเพื่องานนี้โดยเฉพาะ โดยล้อนี้ไม่ได้ใช้แรงวัวหรือควายในการลากแต่ใช้คนจำนวนมากในการลากและเข็น โดยชาวบ้านเรียกล้อยักษ์นี่ว่า “สาลี่” ในการขนไม้นั้น ชาวบ้านจะช่วยกันดันและลุนล้อยักษ์และช่วยกันให้จังหวะเมื่อติดหล่ม มีการตีกลองให้กำลังใจ และโห่ร้องเอิกเกริกดังก้องทั่วป่า เมื่อ 30-40 คนช่วยกันขนย้ายเสาแต่ละต้น จึงเป็นที่สนุกสนานยิ่งนัก ช่วงทำงานหนักอย่างนี้ แน่นอนว่าเหล้าย่อมเป็นสิ่งที่ขาดเสียมิได้สำหรับชาวบ้าน เพราะสาโทช่วยสร้างบรรยากาศในการทางาน”*

จนถึงปัจจุบัน โบสถ์หลังนี้ได้มีการบูรณะปรับปรุงไปทั้งหมด 3 ครั้งใหญ่ ปรับปรุงครั้งแรกในปี ค.ศ. 1981 เป็นการเปลี่ยนวัสดุมุงหลังคาจากไม้แป้นมาเป็นสังกะสี เนื่องจากมีการรั่วซึมบ่อย จึงได้มีการปรับปรุงครั้งที่สองในปี ค.ศ.1994 แต่เนื่องจากไม้โดนปลวกกัดกิน ทำให้ต้องเปลี่ยนไม้ใหม่ โดยเปลี่ยนเสา 124 ต้นจาก 227 ต้น รวมถึงไม้ปูพื้น พร้อมทั้งยกระดับประตูหน้าต่างและทาสีใหม่ทั้งหมด (เดิมโบสถ์ในชนบทใช้งานโดยนั่งบนพื้นตามแบบวัฒนธรรมไทย แต่หลังเปลี่ยนมานั่งเก้าอี้ จึงต้องมีการปรับระดับความสูงประตูหน้าต่างเสียใหม่) และการปรับปรุงครั้งสุดท้ายคือช่วงปี ค.ศ. 2004-2006 ซึ่งเปลี่ยนจากสังกะสีมาเป็นไม้แป้นมุงหลังคาดังเดิม เปลี่ยน

---

[*] เหตุการณ์นี้ เกิดขึ้นสืบเนื่องมาจากกรณีพิพาทไทย-ฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1940-1941 โดยที่จอมพลแปลก พิบูลสงคราม แห่งคณะราษฎร ซึ่งเป็นผู้นำรัฐบาลในเวลานั้น ได้มีความพยายามสร้างชาติด้วยการให้เลิกนับถือศาสนาอื่นๆ และหันมานับถือพุทธศาสนาทั้งหมด โดยมุ่งโจมตีคริสต์ศาสนาเป็นพิเศษ เนื่องจากเชื่อว่าเป็นศาสนาของชาวฝรั่งเศส ซึ่งเป็นศัตรูกับประเทศไทยในเวลานั้น เหตุการณ์ดังกล่าวนำไปสู่ช่วงการเบียดเบียนศาสนา (ระหว่างปี ค.ศ.1940-1944) อ้างอิงจาก: ibid., 657.

ภาพศิลปะบริเวณด้านหลังแท่นบูชา ต่อเติมมุขด้านหน้าอาคารเพื่อให้ตอบรับต่อการใช้งานและรักษาเนื้อไม้ด้านหน้าโบสถ์ ปรับปรุงทัศนียภาพโดยรอบของตัวอาคารโบสถ์

ด้วยสาเหตุนี้ จึงทำให้โบสถ์หลังนี้เป็นสถานที่อันศักดิ์สิทธิ์ซึ่งอยู่ในความทรงจำของชาวซ่งแย้ การออกแบบและปรับปรุงอาคารโบสถ์ หาใช่การนำกำหนดรูปแบบสถาปัตยกรรมใดแบบหนึ่งแล้วทำตามไม่ แต่เป็นการก่อสร้างที่พิจารณาถึงความเหมาะสมของบริบท และ รูปแบบการใช้งานที่แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัยซึ่งเกิดจากความร่วมมือของคนในชุมชนบ้านซ่งแย้ ตลอดระยะเวลากว่า 100 ปีที่ชุมชนแห่งนี้ได้ถือกำเนิดขึ้น โดย บาทหลวงบุญเลิศ พรหมเสนา ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ในอุดมสาร (วารสารของพระศาสนจักรคาทอลิกแห่งประเทศไทย) ถึงเรื่องการบูรณะโบสถ์ครั้งล่าสุดไว้ว่า *“เวลาที่จะเริ่มโครงการ พ่อก็พูดกับชาวบ้านว่าเราจะจัดการอย่างไร เราจะจ้างผู้เชี่ยวชาญ สถาปนิก หรือช่างมาดำเนินการ ไหม ชาวบ้านบอกว่า เมื่อบรรพบุรุษของเราเคยสร้างวัดหลังนี้ด้วยน้ำพักน้ำแรงของเขาเอง ไม่มีการจ้างช่าง ทำไมคนปัจจุบันรุ่นของเขาจะทำไม่ได้”*[157]

ภาพที่ 5.126 และ ภาพที่ 5.127 ภาพการปรับปรุงโบสถ์วัดซ่งแย้ในอดีต สังเกตว่าเสาบางต้นยังมีรูปทรงที่เป็นธรรมชาติไม่ได้ทำการตกแต่งใดๆ และใต้ถุนโบสถ์ที่ยกสูงกว่าในปัจจุบัน (ซึ่งมีการเทดินและปรับปรุงหน้าดินบริเวณใต้ถุนโบสถ์)

ภาพที่ 5.128 บรรยากาศความร่วมแรงร่วมใจของชาวบ้านซ่งแย้ ทั้งชาย หญิง เด็ก คนแก่ ซึ่งต่างคนต่างช่วยกันในสิ่งที่ตนทำได้

---

[157] สื่อมวลชนคาทอลิกประเทศไทย, "100 ปี วัดอัครเทวดามีคาแอล ซ่งแย้," อุดมสาร 32, no. 12 (2551).

ผังอาคารโบสถ์เป็นแบบวางตัวตามแนวยาว (longitudinal plan) เช่นเดียวกันกับโบสถ์ในยุโรปตะวันตก อาคารแบ่งเป็นสามส่วนหลัก ได้แก่ ส่วน narthex ยาว 4 เมตร ส่วน nave และ aisle ยาว 36 เมตร และส่วนพื้นที่พระแท่น (sanctuary) ยาว 17 เมตร โดยมีมุขโค้ง (ambulatory) อยู่ตรงปลายสุดของอาคาร หลังคาแบ่งออกเป็นสองระดับ และระหว่างรอยต่อของระดับหลังคาทั้งสองเป็นช่องคอสอง หรือ clerestory window (ตามแบบโบสถ์ตะวันตก) ซึ่งนำแสงสว่างเข้ามาภายในตัวอาคาร

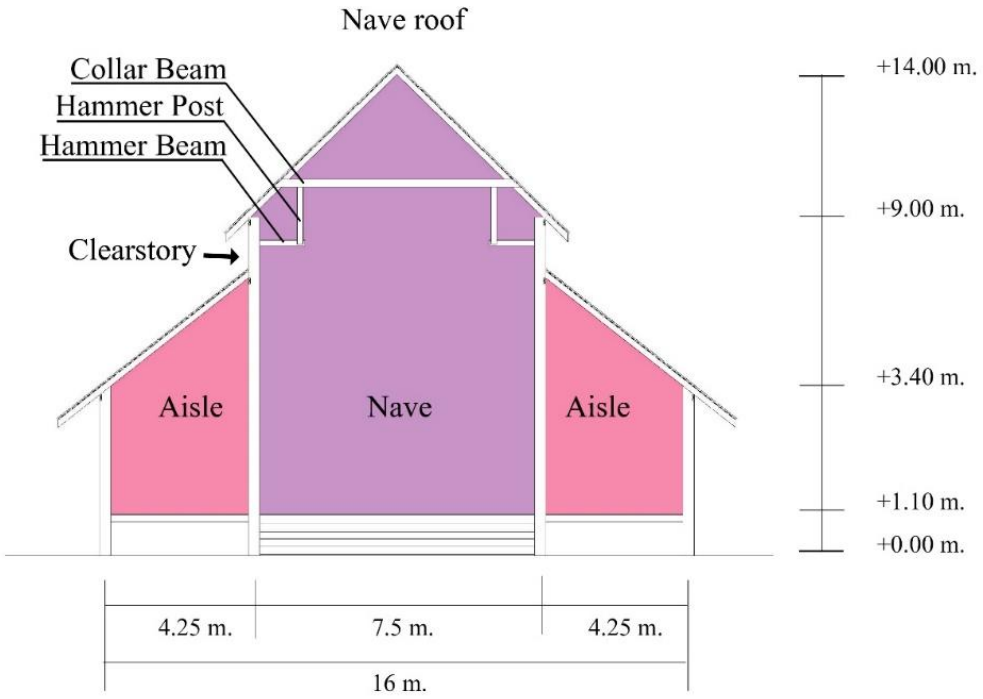
ความจำกัดด้านช่างฝีมือ เทคนิคการก่อสร้าง วัสดุอุปกรณ์ และ งบประมาณ เป็นปัจจัยหลักสำหรับการก่อสร้างอาคารขนาดใหญ่ในเขตชนบทของประเทศไทย โดยเฉพาะเมื่อ 50-60 ปีที่แล้ว จากเงื่อนไขดังกล่าวนี้ทำให้โบสถ์แห่งนี้จำเป็นต้องถูกออกแบบมาให้ก่อสร้างและดูแลรักษาได้โดยชาวบ้าน โครงสร้างอาคารต้องไม่ซับซ้อนจนเกินไป ในขณะเดียวกันก็ยังต้องคงความสง่างามและดึงดูดใจ ให้สมฐานะที่เป็นสถาปัตยกรรมที่สื่อถึงบ้านของพระผู้เป็นเจ้า และมีขนาดใหญ่โตเพียงพอที่จะรับประชากรทั้งหมู่บ้านที่จะขยายตัวในอนาคต

โครงสร้างหลังคาที่ไม่ใช้ ขื่อ (tie beam) แต่เลือกใช้ ขื่อคัด (collar beam) ซึ่งรับโครงสร้าง โดยเสาตุ๊กตา (hammer post) ที่ตั้งอยู่บนคานแฮมเมอร์ (hammer beam) ซึ่งยึดอยู่ในระดับเหนือช่องคอสอง/clerestory windows โครงสร้างหลังคาดังกล่าว ได้ช่วยทำให้เกิดพื้นที่ว่างแกนตั้งและสุนทรียภาพทางสายตาที่ปราศจากการรบกวนทางเส้นสายของขื่อ ความต่อเนื่องของช่องคอสอง ทำให้ระนาบของผืนหลังคาและโครงสร้างหลังคาแลดูคล้ายกับลอยอยู่อย่างเป็นอิสระเหนือการยึดติดกับแนวผนัง เทคนิคนี้คล้ายคลึงกับที่ใช้ในการออกแบบโดมของมหาวิหาร Hagia Sophia ที่มีช่องแสงโอบล้อมต่อเนื่องตลอดแนวฐานโดม ทำให้ดูคล้ายกับว่าโดมลอยอยู่อย่างเป็นอิสระเหนือจากโครงสร้างผนัง

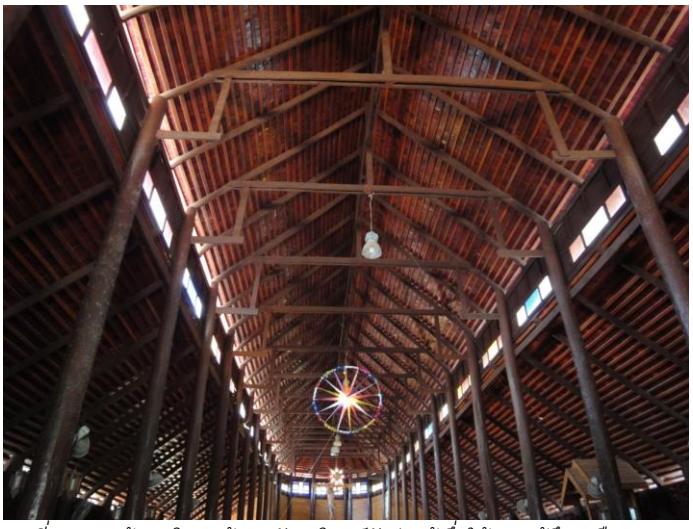
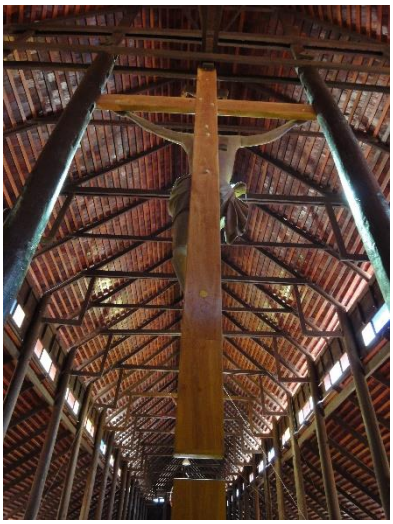
นอกจากนี้ ด้วยความหลากหลายของน้ำหนักสีของไม้แป้นมุงหลังคา (ซึ่งเกิดจากการตัดไม้และทำสีทีละแผ่นโดยชาวบ้านซ่งแย้) ได้ทำให้ระนาบของผืนผนังคาดูมีความเป็นธรรมชาติ ไม่แบนเรียบหรือแข็งจนเกินไป ประกอบกับการให้แสงจากช่องรอยต่อระหว่างหนังและหลังคาที่พุ่งจากด้านล่างขึ้นสู่ด้านบน ทำให้เกิดการไล่ระดับของแสงและเงา ช่วยทำระนาบหลังคาดูมีมิติ ในขณะเดียวกันเงาที่เกิดขึ้นบนระนาบหลังคา ก็ช่วยสร้างการลวงตาซึ่งช่วยอำพรางเส้นสายของขื่อคัด

การให้ความสำคัญกับสุนทรียภาพของพื้นที่ว่างแกนตั้งภายในอาคาร เป็นสิ่งที่พบเห็นได้ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาในหลากลายพื้นที่ทั่วโลกตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน พื้นที่ว่างทางแกนตั้งที่สื่อถึงภพภูมิอันเป็นอุตรภาพ (transcendental realm) ที่อยู่เหนือขึ้นไปจากโลกมนุษย์นั้น ถูกถ่ายทอดออกมาผ่านโครงสร้างที่เรียบง่ายแต่ประณีต (simple but elaborate) ของโบสถ์วัดซ่งแย้ที่เกิดจากบริบททั้งด้าน วัสดุ ฝีมือช่าง และวัฒนธรรมของท้องถิ่นอย่างเห็นได้ชัดเจน

ภาพที่ 5.129 ผังอาคารและรูปด้านของโบสถ์วัดซ่งแย้

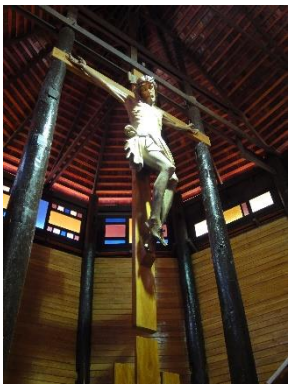
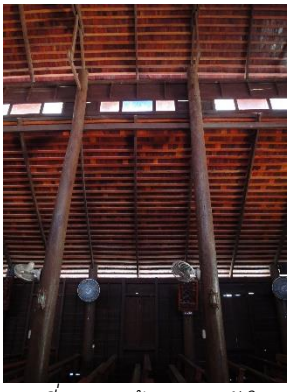
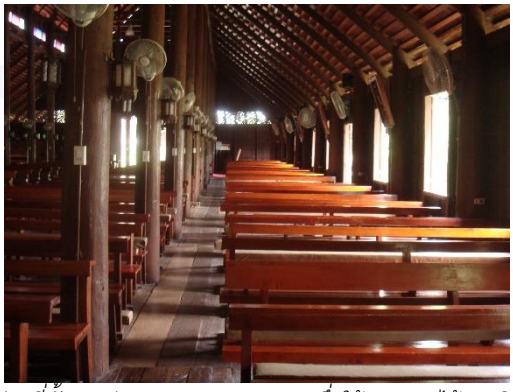
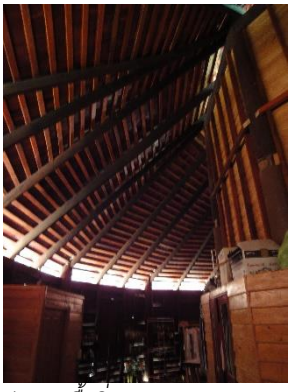


ภาพที่ 5.130 รูปตัดขวาง (cross section) แสดงโครงสร้างและสัดส่วนของโบสถ์วัดซ่งแย้

ภาพที่ 5.131 (ซ้าย) โครงสร้างหลังคาโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งให้ความรู้สึกเหมือนระนาบหลังคาลอยออกจากตัวอาคาร

ภาพที่ 5.132 (ขวา) มุมมองจากด้านหลังแท่นบูชา มองไปยังหลังคาโบสถ์วัดซ่งแย้

ภาพที่ 5.133 (ซ้ายบน) ผนังโบสถ์ส่วนที่กั้นระหว่าง narthex และ nave ซึ่งใช้ลายสานไม้ตามศิลปะแบบพื้นถิ่น

ภาพที่ 5.134 (กลางบน) บรรยากาศของโถง (nave) ภายในโบสถ์วัดซ่งแย้

ภาพที่ 5.135 (ขวาบน) กางเขนประจำโบสถ์วัดซ่งแย้

ภาพที่ 5.136 (ซ้ายล่าง) ช่องคอสองหรือ clerestory window ซึ่งอยู่ระหว่างรอยต่อของหลังคาหลักกับหลังคาปีกนก

ภาพที่ 5.137 (กลางล่าง) ช่องหน้าต่างที่นำแสดงเข้ามายังส่วน aisle ของของโบสถ์วัดซ่งแย้

ภาพที่ 5.138 (ขวาล่าง) แสดงที่ลอดผ่านรอยต่อระหว่างจันทันและผนัง ภายในส่วนมุขโค้ง (ambulatory) ซึ่งเป็นห้องสังฆภัณฑ์

โบสถ์วัดนาบัว ถูกสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1967 ออกแบบและควบคุมการก่อสร้างโดยบาทหลวงปิแอร์ โกลาร์ (Pierre Colas ค.ศ. 1934-1987) เจ้าอาวาสวัดนาบัวในขณะนั้น เช่นเดียวกันกับวัดซ่งแย้ โบสถ์หลังนี้ก่อสร้างโดยอาศัยน้ำพักน้ำแรงและความร่วมมือจากชาวบ้านนาบัว ในขณะที่โบสถ์วัดซ่งแย้เป็นโบสถ์ไม้ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย โบสถ์วัดนาบัวก็ถือเป็น “โบสถ์ไม้ที่มีความกว้างของช่วงเสามากที่สุดในประเทศไทย” เช่นเดียวกัน ด้วยความกว้างของช่วงเสาถึง 15 เมตร ความลึกของอาคาร 27 เมตร และสูงประมาณ 12 เมตร

โครงสร้างหลังคาโบสถ์มีลักษณะเป็นโครงสร้างหลังคาแบบกรรไกร (scissor roof) แต่ต่างจากโครงสร้างหลังคาแบบกรรไกรทั่วไปตรงที่ส่วนปลายของ scissor truss ไม่ได้มายึดกับจันทัน โครงสร้างหลังคาแบบกรรไกรของโบสถ์วัดนาบัว จะเป็นแบบ *ไขว้กันอย่างสมบูรณ์* ซึ่งทำให้เกิดหลังคาจั่วสองระดับ/สององศา โดยที่จันทันของหลังคาองศาหลักจะยึดส่วนฐานเข้าไปภายในเสา ในขณะที่ scissor truss จะทำหน้าที่เป็นจันทันของหลังคาองศารอง/ที่สอง คุณลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้เกิด *เอกภาพของพื้นที่ว่าง* (unity of space) ภายในอาคาร เนื่องจาก *ไม่มีแนวเสาตั้งอยู่ภายในตัวอาคารเลย* ซึ่งต่างจากการแบ่งผังอาคารเป็นแบบ nave และ aisle ของวัดซ่งแย้และอาคารโบสถ์สไตล์ตะวันตกทั่วไป

นอกจากความเป็นหนึ่งเดียวกันของที่ว่างแล้ว การที่พื้นที่ว่างส่วนกลางของอาคาร ซึ่งอยู่ตรงกับแท่นบูชามีความสูงมากกว่าพื้นที่ว่างส่วนอื่นโดยรอบ ก็ช่วยสร้างความสง่างามให้กับแท่นบูชาและกางเขนที่เป็นจุดศูนย์กลางของความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรมได้เป็นอย่างดี โดยเมื่อเข้าไปภายในอาคารจะพบว่าส่วนปลายสุดของอาคารที่เป็นแท่นบูชา และกางเขนประจำโบสถ์ ถูกส่งเสริมให้สง่างามขึ้นด้วยเส้นสายที่พุ่งทะยานขึ้นสู่เบื้องบน

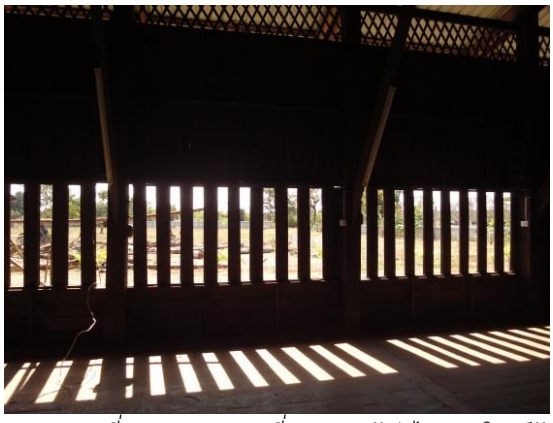
ภาพที่ 5.139 บรรยากาศโดยรวมภายในโบสถ์วัดนาบัว ซึ่งปราศจากแนวเสา ทำให้พื้นที่ว่างมีความเป็นหนึ่งเดียวกัน

ผนังโบสถ์วัดนาบัวทำขึ้นมาจากเทคนิคการก่อสร้างท้องถิ่นที่เรียกว่า “ฝาไหล” ซึ่งเป็นช่องหน้าต่างทางตั้งในแนวผนังซึ่งเลื่อนเปิด-ปิดได้ ผนังดังกล่าวนี้ทำหน้าที่ปรับระดับแสงและควบคุมอากาศที่ไหลเวียนเข้าออกภายในอาคาร เหนือจากแนวหน้าต่างฝาไหลขึ้นไปจนถึงขอบด้านบนของผนังอาคารที่อยู่ติดกับแนวจันทัน จะเป็นช่องระบายอากาศซึ่งเรียกว่า “คอสอง”

ในเวลาที่อากาศร้อนขึ้น ช่องคอสองและฝาไหลจะช่วยระบายอากาศอากาศภายในอาคาร ทำให้เกิดความต่างของอุณหภูมิระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอก จนเกิดการไหลเวียนของลมภายในตัวอาคารโบสถ์ ประกอบกับการมีพื้นที่ว่างใต้หลังคาที่สูงชะลูด ทำให้อากาศร้อนภายในอาคารลอยตัวขึ้นไปอยู่ด้านบน อาคารหลังนี้จึงมีความร่มเย็นอยู่ตลอดเวลา ในขณะที่เมื่อเกิดฝนตกหรืออากาศหนาวเย็นในบางช่วงของปี ผนังฝาไหลก็จะถูกเลื่อนปิด เพื่อป้องกันฝนและความหนาวเย็นจากภายนอกไม่ให้เข้ามาภายในอาคาร โดยช่องคอสองจะทำหน้าที่เป็นช่องทางหลักในการระบายอากาศแทน

การที่อาคารหลังนี้สร้างจากไม้ ซึ่งเป็นวัสดุที่มีความจุความร้อน และการถ่ายเทความร้อนที่ต่ำ ประกอบกับการยกพื้นอาคารสูงขึ้นจากระดับผิวดินพอประมาณ ทำให้มีการไหลเวียนของอากาศผ่านตัวอาคารทั้งจากระดับหลังคา ผนัง และใต้ถุน อยู่ตลอดเวลา องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมทั้งหมดนี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยทำให้เกิดสภาวะน่าสบายภายในอาคาร สภาวะน่าสบายดังกล่าวนี้ ช่วยทำให้ศาสนิกชนเกิดความรู้สึก *สงบ+ร่มเย็น* และสามารถตั้งสติอยู่กับพิธีกรรมที่เกิดขึ้นภายในโบสถ์ได้

ภาพที่ 5.140 และ ภาพที่ 5.141 ช่องคอสองซึ่งสร้างเป็นระแนงไม้ไขว้กัน (ลักษณะเดียวกับวัดช่งแย้) ซึ่งอยู่ด้านบนแนวหนัง



ภาพที่ 5.142 และ ภาพที่ 5.143 ผนังฝาไหลของโบสถ์วัดนาบัว ซึ่งใช้ปรับระดับแสงและระบายอากาศภายในอาคาร

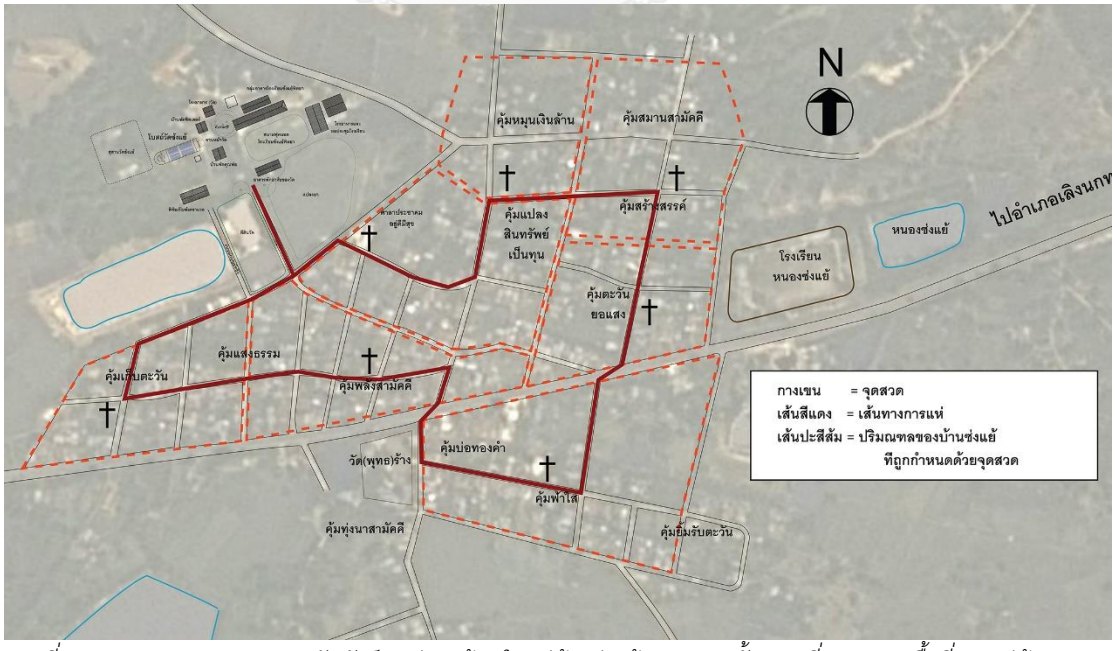
6.1.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์

การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะในบทนี้จะมีความแตกต่างจากในบทที่ 5 ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ลงไปที่ตัวสถาปัตยกรรมโบสถ์โดยตรง ในขณะที่การเปลี่ยนสภาวะที่เกิดขึ้นในบทนี้ จะมีลักษณะที่เชื่อมโยงกับการเดินทางบนเส้นทางอันศักดิ์สิทธิ์ จากพื้นที่ภายนอกอาคารโบสถ์ ซึ่งสัมพันธ์กับวัฒนธรรมการตั้งถิ่นฐานของชุมชนวัด และ สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติอยู่โดยรอบเขตวัด ซึ่งไม่ปรากฏกับกรณีศึกษาในบทที่ 5

โดยการวิเคราะห์ในบทนี้จะเริ่มจาก *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของการเดินทางเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ไปจนถึง *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* เช่นเดียวกับในบทที่ 5 แต่เนื่องจากรายละเอียดของการเดินทางนั้น มีเนื้อหาที่ซับซ้อนและเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมความเชื่อของท้องถิ่นเป็นอย่างมาก ดังนั้นการอธิบายถึงคุณลักษณะเด่นที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนสภาวะจิต ระหว่างการเดินทางเข้าสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไปทีละลำดับชั้น แล้วจึงสรุปออกมาเป็นองค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์ (จุดศูนย์กลาง เส้นทาง ปริมณฑลและจุดแบ่งแยก) จะถูกนำมาใช้ในบทนี้

คุ้ม จุดสวด และพิธีแห่: ในฐานะการสร้างมิติศักดิ์สิทธิ์

โดยกรณีศึกษาวัดซ่งแย้ ได้แสดงให้เห็นถึงการดำรงอยู่ของคุ้ม จุดสวด และพิธีแห่ ซึ่งช่วยเปลี่ยนสภาวะของพื้นที่แบบโลกียะภายในหมู่บ้าน ให้กลายมาเป็นเส้นทางศักดิ์สิทธิ์แบบชั่วคราว (temporary sacred path) จนทำให้หมู่บ้านกลายมาเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์แบบชั่วคราวตามไปด้วย (temporary sacred place)



ภาพที่ 5.144 Diagram แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง "คุ้ม" ในหมู่บ้านซ่งแย้ "จุดสวด" ทั้ง 7 จุดที่ครอบคลุมพื้นที่ของหมู่บ้าน และเส้นทางที่ขบวนพิธีแห่จะเดินทางออกมาจากโบสถ์ ผ่านถนนสายหลักของหมู่บ้าน (ถนนนักบุญมีคาแอล) ก่อนจะเวียนจนครบทุกจุดสวด และ ค่อยกลับเข้าเขตวัดทางถนนสายเดิม ก่อนจะไปประกอบพิธีกรรมในขั้นสุดท้ายภายในตัวโบสถ์

ถ้าวิเคราะห์ ในแง่ของความเป็นบริบท จะพบว่าจุดสวดบ้านซ่งแย้ มีลักษณะบางประการที่คล้ายคลึงกันกับ “ศาลเจ้าที่/ศาลพระภูมิ” (Spirit House) ซึ่งเป็นศาลขนาดเล็ก ที่มักสร้างขึ้นโดยจำลองมาจากรูปทรงของอาคารบ้านเรือน (ในกรณีเป็นเจ้าที่) หรือปราสาทที่มีเครื่องยอด (ในกรณีของพระภูมิ ซึ่งเป็นเทวดา) โดยในความเชื่อท้องถิ่นของชาวไทย เชื่อกันว่าในแต่ละสถานที่ล้วนแต่มี “วิญญาณ” ที่ครอบครองและปกปักษ์รักษาสถานเหล่านั้น วิญญาณเหล่านี้ถูกเรียกว่า “เจ้าที่” ส่วนวิญญาณที่อยู่ในป่าเขาหรือสถานที่ทางธรรมชาติ จะถูกเรียกว่า “เจ้าป่า เจ้าเขา” ส่วนเทวดาที่คอยปกปักษ์รักษาผืนแผ่นดินจะถูกเรียกว่า “พระภูมิ”* ศาลเจ้าที่นั้นพบเห็นได้ทั่วทุกภูมิภาคในประเทศไทย ตั้งแต่ในเขตที่พักอาศัย เขตชุมชน สถานที่ทำงาน สถานที่ราชการ ยอดเขา แหลม ฯลฯ

ศาลเจ้าที่ หรือ ศาลพระภูมิ มีลักษณะสำคัญ คือ เป็นสถานที่สำหรับสิงสถิตของวิญญาณหรือเทวดาในธรรมชาติ วิญญาณที่สิงสถิตในศาลเจ้าที่/พระภูมิ ต้องการ *การเคารพบูชาที่เหมาะสม* จากมนุษย์ การถวายดอกไม้ ธูปเทียน พวงมาลัย และอาหาร เป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องกระทำอยู่เสมอ โดยเฉพาะในวันสำคัญทางศาสนาหรือวันสำคัญในชีวิตของเจ้าของที่ เช่น วันเกิด วันขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ

ศาลเจ้าที่ มีทั้งแบบศาลเจ้าที่ขนาดเล็กที่อยู่ภายในบ้านเรือน ศาลเจ้าที่ตั้งอยู่ภายในอาณาบริเวณเขตที่พักอาศัย ศาลเจ้าที่ซึ่งตั้งอยู่ในเขตพื้นที่ป่าเขตหรือตามจุดสำคัญทางธรรมชาติ เช่น ตาน้ำ ต้นไม้ใหญ่ หรือยอดเขา ฯลฯ ในขณะที่ศาลหรือจุดสวดของหมู่บ้านซ่งแย้ มีลักษณะคล้ายคลึงกับ *ศาลเจ้าประจำท้องถิ่นหรือชุมชน* ซึ่งพบได้ทั่วไปทั้งในเขตชนบทและในเขตเมือง โดยในเขตเมือง มักจะพบได้ในพื้นที่เป็นตรอกซอกซอย หรือ ย่านตึกแถว/อาคารแถว ที่อาคารแต่ละหลังมีพื้นที่จำกัด จึงมักอาศัยพื้นที่จุดใดจุดหนึ่งภายในซอย เพื่อใช้การตั้งศาลเจ้าประจำซอย ส่วนในเขตชนบท มักจะมีศาลเจ้าประจำหมู่บ้านอยู่ในหลายหมู่บ้าน เพื่อใช้เป็นศูนย์รวมจิตใจยามประกอบพิธีกรรมของคนในหมู่บ้านนั้น

ในขณะที่ตามธรรมเนียมของชาวคริสต์ก็มีการตั้ง “ศาล” (shrine) เช่นกัน แต่ศาลของชาวคริสต์มิได้ถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นที่สิงสถิตของดวงวิญญาณ แต่สร้างไว้เพื่อให้ผู้ที่เดินทางระลึกถึงพระคริสต์หรือนักบุญผู้ศักดิ์สิทธิ์ในศาสนา (อ้างอิงจาก: ประมวลกฎหมายพระศาสนจักรคาทอลิก เล่มที่ 4 ส่วนที่ 3 ข้อที่ 1230 และ 1234) ศาลดังกล่าว มักพบได้ตามเส้นทางแสวงบุญระหว่างโบสถ์ หรือตามจุดตัดถนนในเขตชนบท หรือเป็นศาลเล็กๆ ตามเส้นทางที่ใช้ในพิธี station of the cross ซึ่งระลึกถึงเส้นทางมหาทรมานของพระเยซูทั้ง 13 จุด เป็นต้น โดยศาลดังกล่าวมักจะถูกเรียกว่า “wayside shrine”[158]

เมื่อนำจุดสวดบ้านซ่งแย้มาเปรียบเทียบกับศาลของชาวคริสต์ และ ศาลเจ้าที่/ศาลพระภูมิประจำชุมชน จะพบคุณลักษณะบางประการที่ทั้งเหมือนและแตกต่างกัน ดังต่อไปนี้

---

* ความเชื่อเรื่อง “พระภูมิ” รับมาจากคติพราหมณ์ ส่วน “เจ้าที่” “เจ้าป่า เจ้าเขา” เป็นคติความเชื่อดั้งเดิมของคนในท้องถิ่น โดยพระภูมิมีสถานะเป็นเทวดา ในขณะเจ้าที่และเจ้าป่า เจ้าเขา เป็นเพียงวิญญาณทั่วไปเท่านั้น ดังนั้นพระภูมิจึงอาศัยอยู่ในอาคารที่จำลองรูปทรงปราสาทซึ่งมีเครื่องยอด ที่สะท้อนคติเขาพระสุเมรุ (Mount Meru) ส่วนเจ้าที่ เจ้าป่า เจ้าเขา จะอาศัยอยู่ในอาคารที่จำลองรูปทรงของบ้านเรือนคนปกติทั่วไป

[158] Milda Baksys Richardson, "Reverence and Resistance in Lithuanian Wayside Shrines," Perspectives in Vernacular Architecture 12(2005): 249-267.

1. *จุดสวดสัมพันธ์กับความศักดิ์สิทธิ์ของพระคริสต์และพิธีกรรมภายในโบสถ์:* จุดสวดไม่ได้สัมพันธ์กับวิญญาณในพื้นที่ซึ่งเป็นเอกเทศเหมือนกับวิญญาณที่สถิตอยู่ ณ ศาลเจ้าที่/ศาลพระภูมิ จุดสวดไม่ได้ดำรงอยู่ได้ด้วยตัวของมันเองเหมือนศาลเจ้าที่ แต่จุดสวดได้รับความศักดิ์สิทธิ์จากเผยแสดงของพระคริสต์ที่เกิดขึ้นจากพิธีกรรมภายในโบสถ์ ซึ่งขยายตัวออกมาสู่พื้นที่ของหมู่บ้านซ่งแย้

2. *พิธีกรรมที่เกิดขึ้น ณ จุดสวดสัมพันธ์กับปฏิทินพิธีกรรม (liturgical year):* แรงขับดันต่อพิธีกรรมที่เกิดต่อเจ้าที่หรือพระภูมินั้น เป็นไปในลักษณะของ ความกลัว และ ความต้องการได้รับการคุ้มครอง ซึ่งเป็นลักษณะของความเชื่อแบบนับถือภูมิผีและวิญญาณ (animism) ที่วิญญาณที่สิงสถิตในธรรมชาตินั้นสามารถให้คุณหรือให้โทษกับมนุษย์ได้ ศาลเจ้าที่จึงต้องได้รับการดูแลอยู่ตลอดเวลา ในขณะที่จุดสวดบ้านซ่งแย้ สัมพันธ์กับความเชื่อในคริสต์ศาสนา และการเผยแสดงช่วงเวลาอันศักดิ์สิทธิ์ของพระคริสต์ ดังนั้นการตกแต่งประดับประดาจุดสวด รวมถึงพิธีกรรมที่เกิดขึ้น ณ จุดสวด จึงสัมพันธ์กับปฏิทินพิธีกรรมของชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก

3. *จุดสวดบ้านซ่งแย้สัมพันธ์กับการอยู่อาศัยแบบอีสาน:* จุดสวดบ้านซ่งแย้ไม่ได้มีเพียงจุดหรือสองจุดเหมือนดังเช่นศาลเจ้าประจำหมู่บ้านหรือในชุมชนเมือง แต่จุดสวดบ้านซ่งแย้มีด้วยกันถึง 7 จุด ซึ่งกระจายอยู่ทั่วทั้งหมู่บ้าน และการดูแลตกแต่งจุดสวดในยามที่มีพิธีกรรมก็สัมพันธ์กับชาวบ้านคุ้มต่างๆ ที่อาศัยอยู่โดยรอบของจุดสวดเหล่านั้น แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างจุดสวดกับการอยู่อาศัยแบบเป็น “คุ้ม” ของชาวอีสาน

4. *จุดสวดและศาลเจ้า/ศาลพระภูมิทำหน้าที่ในเชิงปกป้องคุ้มครองและควบคุมศีลธรรมเช่นเดียวกัน:* แม้ว่าจุดสวดและศาลเจ้าที่ จะแตกต่างกันในแง่ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ครอบครองพื้นที่ รวมถึงพิธีกรรมที่เกิดขึ้น แต่สิ่งที่เหมือนกันก็คือ จุดสวดทำหน้าที่เป็นเสมือนเครื่องเตือนใจให้ชาวบ้านซ่งแย้ระลึกถึงการดำรงอยู่ของพระคริสต์ท่ามกลางชาวบ้าน การดำรงอยู่ของพระคริสต์นั้นก็เหมือนการดำรงอยู่ของพระภูมิหรือเจ้าที่ ซึ่งคอยช่วยปกปักษ์รักษาชาวบ้านในหมู่บ้านและการดำรงอยู่ของจุดสวดยังเป็นสัญลักษณ์ที่ช่วยเตือนใจ ให้ชาวบ้านดำเนินชีวิตอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม ให้เหมาะสมกับการอาศัยอยู่ภายในภายในพื้นที่ที่ได้รับความคุ้มครองดูแลจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ในกรณีนี้ทั้งจุดสวดและศาลเจ้าที่ ต่างทำหน้าที่เป็นเครื่องมือควบคุมทางศีลธรรมด้วยกันทั้งคู่

5. *ลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกันของจุดสวดกับศาลเจ้า*: การที่ศาลเจ้าเป็นที่สิงสถิตของดวงวิญญาณ ศาลเจ้าจึงถูกสร้างโดยจำลองให้มีลักษณะเหมือนเป็นที่อยู่อาศัย เพื่อให้ดวงวิญญาณมาอาศัย ในขณะที่จุดสวดบ้านซ่งแย้ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ถึงการดำรงอยู่ของพระคริสต์ ได้ใช้สัญลักษณ์เป็นรูปกางเขนและแท่นบูชา ซึ่งง่ายต่อการดูแลรักษา ในขณะเดียวกันวัดซ่งแย้ก็มีการตั้งศาลขนาดเล็กหน้าวัดเช่นกัน โดยเป็นศาลของพระนางมารี ซึ่งเป็นอาคารไม้ขนาดเล็กที่บรรจุรูปปั้นอยู่ภายใน ลักษณะดังกล่าวนี้เทียบเคียงได้กับถ้ำพระนางมารีในวัฒนธรรมตะวันตก

โดยนำแนวคิดของถ้ำที่บรรจุรูปปั้น มาประยุกต์ให้กลายเป็นอาคารไม้และประดับโดยรอบด้วยต้นไม้ขนาดเล็กและตุ่มใส่น้ำทรงไทย เพื่อใช้เป็นสถานที่สักการะสำหรับชาวบ้านซ่งแย้

ภาพที่ 5.145 (ซ้าย) ศาลพระภูมิในชุมชนตรอกหม้อ ซอยเทสา สุขา 2 (ที่มาภาพ: ดำเนิน เตจ๊ะใหม่)
ภาพที่ 5.146 (ขวา) พิธีการตั้งศาลพระภูมิเจ้าที่ (ที่มา: Kittisak Rathprasert, www.youtube.com/watch?v=p40bQPtHQHA)

ภาพที่ 5.147 และ ภาพที่ 5.148 การหยุดแวะของขบวนแห่ตามจุดต่างๆ เพื่อประกอบพิธีอวยพรแก่ชาวบ้านในคุ้มต่างๆ โดยระหว่างพิธีจะมีชาวบ้านบริเวณนั้น มายืนล้อมพื้นที่จุดสวดประจำ "คุ้ม" ของตน เพื่อร่วมรับคำอวยพรอย่างพร้อมเพรียงกัน

ภาพที่ 5.149 (ซ้าย) ศาลพระแม่มารี ซึ่งโดยทั่วไปมักจะนิยมทำเป็นถ้ำ แต่เมื่อมาอยู่ในวัฒนธรรมของชาวซ่งแย้ ศาลพระแม่มารีได้กลายสภาพมาเป็นอาคารหลังคาจั่วขนาดเล็ก โดยมีกระถางใส่น้ำและดอกบัวอยู่ด้านหน้า แทนที่น้ำตกหรือสระน้ำตามแบบปกติ
ภาพที่ 5.150 (ขวา) ศาลพระแม่มารีภายในอาคารโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับศาลที่อยู่ด้านหน้าโบสถ์

จากการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่าการดำรงอยู่ของจุดสวดสัมพันธ์กับปัจจัย 4 ประการ อันได้แก่

1) *ความศักดิ์สิทธิ์ของโบสถ์ (Sacred presence of the church):* ในฐานะจุดศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ของพื้นที่ทั้งหมดของวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้
2) *พิธีแห่ (Ritual of Procession):* ซึ่งเกิดขึ้นภายในพื้นที่หมู่บ้านซ่งแย้ ซึ่งทำให้มิติศักดิ์สิทธิ์ปรากฏขึ้นภายในพื้นที่หมู่บ้าน
3) *คุ้ม (Koom):* ในฐานะอัตลักษณ์การตั้งถิ่นฐานและการครอบครองพื้นที่ของชาวอีสาน ซึ่งสัมพันธ์กับพิธีกรรมและจุดสวด
4) *ขอบเขตของหมู่บ้าน (Boundary of the village):* ซึ่งถูกทำให้ศักดิ์สิทธิ์ (sanctification) ผ่านพิธีกรรมและการดำรงอยู่ของจุดสวดทั้ง 7 จุดภายในหมู่บ้าน ทำให้เกิดการแยกตัวออกมาจากโลกภายนอกหมู่บ้านที่เป็นโลกียสภาวะ

ทั้ง 4 ปัจจัยนี้ได้ทำให้เกิดการปรากฏการณ์ของความศักดิ์สิทธิ์ ที่ชาวบ้านสามารถรับรู้ได้ผ่านการครอบครองพื้นที่และเวลาในช่วงพิธีกรรม และถึงแม้ว่าเมื่อพิธีกรรมได้สิ้นสุดลง มันก็ได้ทิ้ง *"ร่องรอยแห่งความศักดิ์สิทธิ์" (sacred trace)* ไว้ในจิตสำนึกของชาวบ้านซ่งแย้ *การดำรงอยู่ของจุดสวด* จะเป็นเครื่องมือในการทำให้ชาวบ้าน *พึงระลึกอยู่เสมอ* ว่าพื้นที่ที่พวกเค้าอาศัยอยู่เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ รวมถึงรู้สึกว่าตนได้รับการปกป้องคุ้มครองและดูแลภายใต้สภาวะความศักดิ์สิทธิ์ของพระคริสต์ (ที่เกิดขึ้นทั่วปริมณฑลของหมู่บ้าน ในยามที่มีพิธีแห่) ดังนั้นพวกเค้าจึงต้องประพฤติตัวให้อยู่ในกรอบศีลธรรมเสมอ

ในขณะที่บ้านนาบัว แม้จะมีพิธีแห่เช่นเดียวกันกับบ้านซ่งแย้ แต่ก็ไม่มีจุดสวด ดังนั้นการแห่จึงเป็นลักษณะเดินไปจนทั่วหมู่บ้านและกลับมายังเขตวัด จึงปราศจากความสัมพันธ์ระหว่าง คุ้ม จุดสวด และพิธีแห่

ต้นจามจุรี ในฐานะจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์

วัดซ่งแย้และวัดนาบัวมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นประการหนึ่ง ก็คือ การใช้ "ต้นจามจุรี" หรือ "ต้นก้ามปู" (rain tree)[*] มาเป็นจุดศูนย์กลางในการรับรู้พื้นที่วัด ต้นจามจุรีของทั้งสองวัด ทำหน้าที่เป็นทั้ง *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* และเป็น *พื้นที่เชื่อมต่อ* ระหว่างเขตนอกวัดกับพื้นที่ก่อนจะเข้าสู่ตัวอาคารโบสถ์ นอกจากนี้ในเวลาที่ไม่ได้มีพิธีกรรม ต้นจามจุรีทั้งสองนี้ ยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่พักผ่อนหย่อนใจ รวมถึงพื้นที่จัดกิจกรรมของชุมชนทั้งสองอีกด้วย ซึ่งการจะทำความเข้าใจว่าต้นจามจุรีทั้งสองแห่งนี้ มีความสัมพันธ์อย่างไรในแง่ของการสร้างมิติศักดิ์สิทธิ์ จำเป็นที่ต้องกล่าวถึงคติความเชื่อเรื่อง *ต้นไม้ใหญ่* ของคนไทยเสียก่อน

---

[*] ต้นจามจุรี หรือ ก้ามปู (rain tree) หรือชื่อในท้องถิ่นอีสานคือ "ต้นฉำฉา" เป็นต้นไม้นำเข้าจากต่างประเทศ จากข้อมูลและภาพถ่ายทางประวัติศาสตร์ในหนังสืออุโฆษสารของโรงเรียนอัสสัมชัญ ปรากฏภาพถ่ายต้นจามจุรีหน้าอาคารเรียนหลังแรก (ซึ่งก่อสร้างในปี ค.ศ.1887) โดยมีเนื้อความว่า "จามจุรีต้นแรกของประเทศไทย" โดยเล่าต่อกันมาว่าเป็นต้นไม้ที่นำเข้ามาจากเวียดนาม โดยบาทหลวงซึ่งประจำอยู่ที่อาสนวิหารอัสสัมชัญ จึงสันนิษฐานว่ามิชชันนารีที่ออกไปเผยแพร่ศาสนา อาจจะได้นำเมล็ดพันธุ์ของต้นจามจุรีไปเพาะปลูกตามชุมชนที่ตนออกไปเผยแพร่ศาสนาด้วยก็เป็นได้

ความสัมพันธ์ระหว่างมิติศักดิ์สิทธิ์กับต้นไม้ใหญ่ของชาวไทยมีมาแต่ช้านาน ทั้งในความเชื่อแต่ดั้งเดิมสมัยที่ยังมีการนับถือผีและวิญญาณในธรรมชาติ ชาวไทยโบราณเชื่อว่าต้นไม้ใหญ่นั้น มี *วิญญาณ* สิงสถิตอยู่ และวิญญาณเหล่านี้ก็คอยคุ้มครองดูแลสภาพแวดล้อมโดยรอบให้มีความอุดมสมบูรณ์ ให้เป็นแหล่งต้นน้ำลำธารหรือแหล่งกำเนิดชีวิต ชาวไทยจึงนิยมนำผ้าหลากสีมาพันรอบต้นไม้ ซึ่งเป็นการกระทำเชิงสัญลักษณ์ที่บ่งบอกว่าต้นไม้ *"ต้นนี้มีวิญญาณศักดิ์สิทธิ์คอยดูแลรักษาอยู่"* จึงห้ามมิให้มีการตัดโค่นลง มิฉะนั้นจะทำให้ธรรมชาติรอบๆ เกิดความวิบัติเสียหาย

และเพื่อแสดงความเคารพชาวบ้านจึงนำเครื่องบวงสรวงมาถวายแก่วิญญาณเหล่านั้น รวมถึงบางครั้งอาจจะตั้งศาลเจ้าไว้ใต้ต้นไม้ด้วย แม้ว่าหลังจากการเข้ามาเผยแพร่ของพุทธศาสนาในประเทศไทยแล้วก็ตาม ความเชื่อเหล่านี้ก็มิได้สูญหายไป แต่ถูกทำให้เป็นพุทธ ด้วยการเปลี่ยนสวมทับความเชื่อเดิม จากผันผ้าหลากสีมาเป็นผ้าเหลืองที่มีสีเหมือนกับจีวรพระภิกษุสงฆ์ และเรียกขานพิธีนี้ว่า "การบวชป่า" คือเป็นการบวชของวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ที่ดูแลรักษาต้นไม้ ที่จากเดิมเป็นวิญญาณทั่วไป ให้กลายมาเป็นวิญญาณที่เป็นสาวกของพระพุทธเจ้า โดยยังคงรักษาหน้าที่ดูแลธรรมชาติโดยรอบเช่นเดิม

สำหรับชาวไทยแล้ว *ต้นไม้ใหญ่* ถือว่าเป็น *สัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์* มาแต่โบราณ แม้ว่าต้นไม้เหล่านั้นจะไม่ได้อยู่ในศาสนสถานก็ตามแต่ เช่น ต้นโพธิ์ภายในเขตธนาคารไทยพาณิชย์ สาขาตลาดน้อย ซึ่งมีอยู่ด้วยกันสองต้น ต้นหนึ่งอยู่ภายในสวน ส่วนอีกต้นอยู่ด้านหน้าบริเวณทางเข้า ทั้งสองต้นนี้มีผ้าเหลืองพันรอบต้นเหมือนกัน หรือต้นไทรก่อนถึงศาลเจ้าโจซือกงในเขตตลาดน้อย (เขตของคนไทยเชื้อสายจีน) ก็ยังได้รับการพันผ้าหลากสีและมีศาลเจ้าที่ตั้งอยู่พร้อมกับมีการเคารพบูชาจากคนในพื้นที่ หรือกรณีต้นโพธิ์ยักษ์อายุกว่า 100 ปี ใน จ.กาญจนบุรี ซึ่งเป็นสถานที่ท่องเที่ยวแห่งหนึ่ง ก็มีการนำผ้าหลากสีไปมัดไว้ เพื่อแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ของจิตวิญญาณในธรรมชาติที่คุ้มครองดูต้นไม้ต้นนี้ให้มีความอุดมสมบูรณ์ ตัวอย่างเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อและความเคารพที่คนไทยมีต่อต้นไม้ใหญ่ แม้ว่าจะไม่ได้อยู่ในพื้นที่ศาสนสถานก็ตาม

และยิ่งเมื่อต้นไม้ใหญ่ตั้งอยู่ในเขตศาสนสถานด้วยแล้ว ย่อมมีความหมายที่ *ลึกซึ้ง* มากขึ้นไปกว่าเดิม กล่าวคือต้นไม้ใหญ่ภายในเขตศาสนสถานนั้น ถูกใช้ทั้งเป็นสิ่งกำหนดการแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ภายในศาสนสถาน ไปจนถึงเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการรับรู้สถาปัตยกรรมทางศาสนาเหล่านั้นได้พร้อมๆ กัน ตัวอย่างเช่น วัดต้นโพธิ์ จ.ปราจีนบุรี ซึ่งถือว่าต้นโพธิ์เป็นจุดศูนย์กลางของความศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่ หรือ วัดพระธาตุเจดีย์หลวง จ.เชียงราย ซึ่งมีต้นโพธิ์ตั้งอยู่หน้าทางเข้าวิหาร โดยที่ต้นโพธิ์นั้นมักจะมีไม้ค้ำยัน ซึ่งแสดงถึงความเชื่อที่ต้นโพธิ์เป็นตัวแทนของการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าและเป็นสถานที่อันเป็นจุดศูนย์กลางศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นการนำไม้มาค้ำโพธิ์จึงเป็นเครื่องหมายที่สื่อถึงความตั้งใจที่จะทำนุบำรุงพุทธศาสนาให้คงอยู่สืบไป เป็นต้น

สำหรับชาวตะวันตกหรือคนในภูมิภาคซึ่งไม่ได้มีรากฐานของคติความเชื่อดังกล่าวนี้ เมื่อมาพบเห็นต้นไม้ใหญ่ในเขตศาสนสถาน อาจจะมองว่าต้นไม้ใหญ่เหล่านั้นเป็นเพียงสิ่งประดับตกแต่งภายในเขตศาสนสถานเท่านั้น แต่ในคติความเชื่อและการรับรู้ของคนไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน *ต้นไม้ใหญ่* เกี่ยวพันกับความศักดิ์สิทธิ์มาโดยตลอด ต้นไม้ใหญ่ไม่ได้เป็นเพียงสิ่งตกแต่งพื้นที่ โดยเฉพาะต้นไม้ใหญ่ที่ปรากฏอยู่ภายในศาสนสถานถือว่ามีทั้งประโยชน์ทางกายภาพและความหมายเชิงสัญลักษณ์

ประโยชน์ในเชิงกายภาพ คือ เป็นที่พักผ่อนที่ให้ *ร่มเงาและความชุ่มชื้น* ซึ่งช่วยปรับสภาพร่างกายก่อนจะเข้าไปยังตัวอาคารศาสนสถาน รวมถึง การใช้พื้นที่ลานใต้ต้นไม้เป็นสถานที่พบปะและทำกิจกรรมร่วมกันของผู้คนภายในชุมชนเหล่านั้น

ประโยชน์ในเชิงจิตภาพ คือ ทำหน้าที่เป็นพื้นที่เชื่อมต่อ (transitional space) ที่ช่วยส่งเสริมความรู้สึก *สงบ+ร่มเย็น* ซึ่งนำไปสู่ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ก่อนที่จะเข้าไปสู่ภายในอาคารศาสนสถาน สำหรับชาวไทยแล้วคำว่า *"ร่ม+เย็น"* มีความหมายลึกซึ้ง เพราะนอกจากหมายถึงลักษณะของร่มเงาตามธรรมชาติแล้ว ยังหมายรวมถึงอำนาจของผู้ปกครองหรือบารมีของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยดูแลรักษาให้มนุษย์อยู่อย่างสงบสันติ ดังเช่นคำว่า

- *"ภายใต้บรมโพธิสมภาร"* ซึ่งหมายถึง การคุ้มครองของพระมหากษัตริย์ที่ทำให้บ้านเมืองสงบสุข ร่มเย็น ปราศจากความทุกร้อน
- *"พ่อแม่เป็นร่มโพธิ์ร่มไทรของลูก"* ซึ่งหมายถึงพ่อแม่คอยปกป้องคุ้มครองดูแลลูก ทำให้ลูกอยู่สุขสบายปราศจากความยากลำบากในชีวิต
- *"ร่มเย็น+เป็นสุข"* ซึ่งเป็นวลีที่นำคำว่า *"ร่ม+เย็น"* มาบวกกับ *"เป็นสุข"* ซึ่งสื่อถึงความสงบสันติ และไม่เดือดเนื้อร้อนใจ

"ความร่มเย็น" จึงมีความหมายลึกซึ้งสำหรับชาวไทย จึงเชื่อกันว่าต้นไม้ใหญ่ที่ให้ร่มเย็นและความชุ่มชื้น มีจิตวิญญาณคอยปกปักษ์รักษาอยู่ และความเชื่อดังกล่าวก็มักจะถูกนำไปรวมกับคติความเชื่อทางศาสนาอยู่เสมอ ดังนั้นต้นใหญ่ที่ปรากฏอยู่ในศาสนสถาน จึงเป็นจินตภาพที่สื่อถึง *พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* ที่ผู้คนจะได้เข้ามาอาศัยและพึ่งพิงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้พ้นจากความทุกข์ร้อน ตามสำนวนไทยที่ว่า *"หนีร้อนมาพึ่งเย็น"* ซึ่งคำว่า *"ร้อน"* ในที่นี้หมายถึง ความทุกข์และความวุ่นวายฝ่ายโลกียะ ซึ่งจะถูกแปรเปลี่ยนและลดทอนลงด้วยการหันเข้ามาหาความ *"ร่ม+เย็น"* ที่ปรากฏในโลกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในทางศาสนา

ดังนั้นแล้ว สำหรับชาวไทยซึ่งมีคติความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่คู่กับต้นไม้ใหญ่มาแต่โบราณ (ไม่ว่าจะแบบผีหรือพุทธก็ตาม) ต้นไม้ใหญ่จึงถือเป็น *องค์ประกอบสำคัญประการหนึ่ง* ที่ช่วยสร้างบรรยากาศของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ให้เกิดขึ้นภายในเขตศาสนสถาน และเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ถูกรับรู้ร่วมกันกับสถาปัตยกรรมทางศาสนาในประเทศไทยมาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 5.151 (ซ้าย) ชาวบ้านกำลังทำพิธีกราบไหว้ต้นโพธิ์ศักดิ์สิทธิ์ซึ่งมีผ้าสามสีคาดรอบต้น ภายในวัดคำชะโนด จ.อุดรธานี
ภาพที่ 5.152 (ขวา) ต้นจามจุรียักษ์ในจังหวัดกาญจนบุรี (เป็นสถานที่ท่องเที่ยวขึ้นชื่อประจำจังหวัด) ซึ่งมีผ้าสามสีคาดอยู่รอบต้น
(ที่มาภาพซ้าย: udon-news.com, ที่มาภาพขวา: www.amazingthaitour.com)

ภาพที่ 5.153 (ซ้าย) ต้นโพธิ์ซึ่งมีผ้าไหมสีเหลืองคาดอยู่ ภายในลานหน้าตึกธนาคารไทยพาณิชย์สาขาตลาดน้อย กรุงเทพมหานคร
ภาพที่ 5.154 (ขวา) ต้นโพธิ์ในวัดพระศรีมหาโพธิ์ จ.ปราจีนบุรี ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ไปพร้อมกับเป็นสถานที่ตั้งพระพุทธรูปประจำวัด โดยมีระเบียงคดรูปวงกลมโอบล้อมอยู่โดยรอบ
(ภาพซ้ายโดย gratisod ที่มา: http://pantip.com/topic/34567325)
(ที่มาภาพขวา: http://board.palungjit.org/attachment.php?attachmentid=1093352&d=1281960266)

ภาพที่ 5.155 (ซ้าย) ต้นจามจุรีและศาลพระภูมิที่อยู่หน้าวัดปงสนุก จ.ลำปาง ซึ่งทำหน้าที่สร้างความสงบร่มเย็นก่อนจะเข้าสู่เขตวัด
ภาพที่ 5.156 (ขวา) ต้นโพธิ์ซึ่งพาดร่มเงาลงไปยังอุโบสถวัดปงสนุกใต้ จ.ลำปาง การดำรงอยู่ของต้นโพธิ์ต้นนี้ช่วยสร้างบรรยากาศของความสงบร่มเย็นก่อนจะเข้าไปสู่พื้นที่ภายอาคารโบสถ์
(ภาพซ้ายโดย Memories pink ที่มา: http://2g.pantip.com/cafe/blueplanet/topic/E10937131/E10937131.html)
(ที่มาภาพขวา: http://thaiabc.com/lampangnet/tag/wat/)

พื้นที่วัดซ่งแย้และวัดนาบัว มีปริมณฑลและขอบเขตที่แยกตัวออกมาจากพื้นที่หมู่บ้านอย่างชัดเจน ในกรณีของวัดซ่งแย้นั้น หลังจากที่เดินทางผ่านซุ้มประตูหมู่บ้าน บนถนนนักบุญมีคาแอล (ซึ่งเป็นถนนสายหลักของหมู่บ้าน) เข้ามายังเขตหมู่บ้าน เมื่อพ้นจากเขตหมู่บ้านแล้ว ผู้เดินทางมาวัดซ่งแย้จะต้องเดินทางผ่านพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างเขตหมู่บ้านและเขตวัด ซึ่งมีระยะทางประมาณ 240 เมตร ก่อนจะถึง *พื้นที่ใต้ต้นจามจุรี* ซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของพื้นที่วัดซ่งแย้ ที่เชื่อมต่อกับลานหน้าวัด โรงเรียน และศาลา/อาคารอเนกประสงค์ภายในวัด

โดยตลอดเส้นทางที่มุ่งตรงเข้าไปสู่พื้นที่ต้นจามจุรีซึ่งเป็นจุดศูนย์กลางของวัดซ่งแย้ ผู้เดินทางจะมองไม่เห็นตัวอาคารโบสถ์ เนื่องจากทัศนียภาพของโบสถ์จะถูก *ซ่อน* อยู่ภายใต้แมกไม้ที่ขึ้นปกคลุมทั่วเขตวัด รวมถึงถนนที่นำเข้าไปสู่พื้นที่ใต้ต้นจามจุรีซึ่งมีต้นไม้ปกคลุมตลอดสองข้าง ซึ่งยิ่งเข้าใกล้ใจกลางพื้นที่วัดมากเท่าไร ความหนาแน่นของต้นไม้ก็จะมากขึ้นเรื่อยๆ จนทำให้มองไม่เห็นอาคารโบสถ์ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลัง จนกระทั่งเดินทางมาถึงใต้ต้นจามจุรี 3 ต้นที่ปกคลุม *พื้นที่ลานหน้าวัด* แล้วหันมองไปทางซ้ายมือ (ตามการนำของกิ่งต้นจามจุรี) จึงจะมองเห็นทัศนียภาพของโบสถ์วัดซ่งแย้ *ปรากฏ* เป็นสง่าอยู่เบื้องหน้า

ในแง่ของ *การเปลี่ยนสภาวะจิต* การแยกพื้นที่ระหว่างพื้นที่วัดและหมู่บ้าน ทำให้เกิดการตระหนักรู้ถึงการข้ามผ่านจากภพภูมิหนึ่งไปยังอีกภพภูมิหนึ่ง จากร่องรอยของความศักดิ์สิทธิ์ที่ดำรงอยู่ ณ จุดสวดในหมู่บ้าน เข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ซ่อนตัวอยู่เบื้องหลังแมกไม้ จากสถานที่ของมนุษย์ไปสู่สถานที่ศักดิ์สิทธิ์ของพระผู้เป็นเจ้า จากการซ่อนเร้น (concealing) ไปสู่การปรากฏ (revealing) การเล่นกับทวิภาวะดังกล่าวนี้ เป็นเทคนิคที่ช่วยทำให้ผู้เดินทางเกิดความรู้สึกอยากค้นหา ความเร้นลับ ที่ซ่อนตัวอยู่ภายใน และเมื่อพบกับสิ่งนั้น (อาคารโบสถ์) ภายใต้สภาพแวดล้อมที่ถูกจัดวางมาเป็นอย่างดีแล้ว ก็จะช่วยทำให้เกิดความรู้สึก *น่าพิศวง (sublime)* และ การตราตรึงในจิตใจไปพร้อมๆ กัน

ส่วนกรณีของวัดนาบัวนั้นจะต่างกับวัดซ่งแย้ ตรงที่เมื่อเดินทางผ่านเขตหมู่บ้านแล้ว จะเข้าสู่เขตวัดในทันที โดยหน้าทางเข้าเขตวัดจะเป็นซุ้มประตูวัดที่เพิ่งถูกสร้างขึ้นมาใหม่ในช่วงปี ค.ศ.2011-2012 และถนนสายหลักที่ตัดผ่านเข้าไปยังบริเวณโบสถ์หลังใหม่ที่เป็นอาคารก่ออิฐฉาบปูน ซึ่งถูกสร้างขึ้นมาภายหลัง โดยการอุดหนุนเงินทุนและการก่อสร้างจากสังฆมณฑลท่าแร่-หนองแสง ที่เข้ามาสร้างโบสถ์หลังนี้ให้ในพื้นที่บ้านนาบัว ต่อมาภายหลังแม้ว่าจะมีการปรับเปลี่ยนไปใช้โบสถ์หลังใหม่แล้วก็ตาม แต่ชาวบ้านหลายคนเกิดความรู้สึกโหยหาอดีตและความทรงจำร่วมที่ตนมีกับโบสถ์หลังเก่า (ในฐานะที่ตนเคยร่วมกันสร้าง ภายใต้การควบคุมของบาทหลวงเจ้าอาวาสโบสถ์ในสมัยนั้น) จึงได้มีการบูรณะซ่อมแซมโบสถ์ไม้หลังเก่าขึ้นมาอีกครั้ง ในช่วงการฉลองครบ 125 ปีการก่อตั้งชุมชนบ้านนาบัวในปี ค.ศ.2013 โดยบูรณะขึ้นมาเป็นพิพิธภัณฑ์ที่เก็บเครื่องใช้ของวัดในอดีตแทน ซึ่งแม้ว่าโบสถ์ไม้หลังนี้จะไม่ได้ถูกนำมาใช้ประกอบพิธีกรรมตามปกติแล้วก็ตาม แต่ชาวบ้านนาบัวก็มักจะเรียกร้องให้มีการจัดพิธีในโบสถ์หลังเก่าอยู่เป็นประจำ[159] ทำให้ปัจจุบันวัดนาบัวมีโบสถ์ 2 หลัง คือ โบสถ์ไม้หลังเก่าเพิ่งถูกบูรณะขึ้นมา ซึ่งตั้งอยู่คู่กับต้นจามจุรีมาตั้งแต่แรก (มีอยู่ช่วงหนึ่งที่ย้ายโบสถ์ไม้ให้ตรงกับถนน/ตำแหน่งโบสถ์ใหม่ ก่อนจะทำการย้ายกลับมาจุดเดิม เนื่องจากปัญหาเรื่องความเหมาะสมหลายประการ) และ

---

[159] สัมภาษณ์ เจริญ จันทรสุนีย์, เลขาธิการวัดนาบัว, 26 ธันวาคม 2014

โบสถ์หลังใหม่ที่สังฆมณฑลเป็นคนสร้างให้ ซึ่งอยู่ตรงกับถนนที่ตัดเข้ามาเขตวัดในภายหลัง (ซึ่งทำให้เกิดการแย่งความโดดเด่นและจุดสนใจของพื้นที่ภายในเขตวัด) *

จากการที่สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติโดยรอบของพื้นที่วัดนาบัว ไม่มีอะไรอยู่เลยนอกจากโบสถ์และต้นจามจุรี ประกอบกับขนาดอันมหึมาของต้นจามจุรีและตำแหน่งของมันที่ตั้งอยู่ด้านหน้าของโบสถ์ไม้หลังเก่าพอดี ทำให้ต้นจามจุรีต้นนี้เป็นสิ่งที่ปรากฏเด่นชัดและดึงดูดความสนใจทั้งหมดของพื้นที่ (dominate space) เขตวัดนาบัว นอกจากนี้ยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่ลานวัด ซึ่งเป็นทั้งจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ และใช้ในการเชื่อมต่อพื้นที่ลานวัดกับพื้นที่มุขทางเข้าด้านหน้าตัวโบสถ์ไปพร้อมๆ กัน

ต้นจามจุรีทั้งสองแห่งนี้ได้ทำหน้าที่เป็นพื้นที่เชื่อมต่อเพื่อปรับสภาพร่างกายและจิตใจของศาสนิกชนก่อนจะเข้าไปร่วมพิธีกรรมภายในโบสถ์ โดยเมื่อชาวบ้านจะมาร่วมพิธีกรรมที่โบสถ์ก็มักจะมาพักใต้ต้นจามจุรีดังกล่าวก่อนเสมอๆ และจากคุณลักษณะของการจัดวางความสัมพันธ์ระหว่างเส้นทางในการเข้าถึงตัวโบสถ์กับสภาพแวดล้อมโดยรอบ การแบ่งแยกเขตวัดออกจากหมู่บ้าน การใช้ต้นจามจุรีเป็นตัวแบ่งแยกพื้นที่วัดกับพื้นที่ภายนอก ได้ทำให้ต้นจามจุรีของวัดทั้งสองแห่งนี้ ไม่ใช่ต้นจามจุรีทั่วๆ ไป แต่เป็น *จุดศูนย์กลางที่แบ่งแยก (center as threshold)* ปริมณฑลอัน *สงบ+ร่มเย็น* และ *ศักดิ์สิทธิ์* ภายในเขตวัด ออกจากปริมณฑลแห่งโลกียะที่อยู่ภายนอกเขตวัดได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังเป็นสัญลักษณ์แห่งชีวิต (symbol of life) หรือ *ต้นไม้แห่งชีวิต (tree of life)* ที่ให้ความสงบร่มเย็นแก่ศาสนิกชนที่เข้ามาอาศัยอยู่ภายใต้พื้นที่ดังกล่าว นอกจากนี้พื้นที่ใต้ต้นจามจุรีของวัดทั้งสองแห่งนี้ ยังถูกใช้เป็นพื้นที่ปฏิสัมพันธ์ทางสังคมของชุมชนชาวคริสต์ทั้งสองชุมชนด้วย ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่พบปะพูดคุยกันของชาวบ้านก่อนและหลังพิธีกรรมภายในโบสถ์ หรือเป็นพื้นที่สำหรับงานเทศกาลต่างๆ

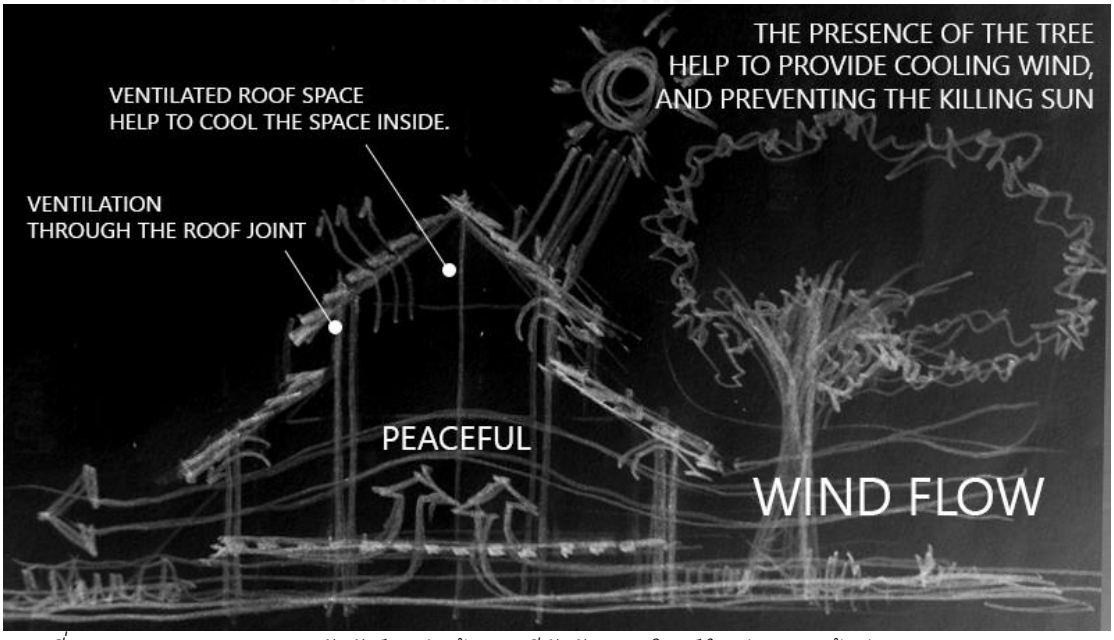
โดยคนไทยมีความเชื่อว่า ชุมชนที่ดีต้องประกอบไปด้วย “บวร” ซึ่งเป็นคำจากภาษาบาลี แปลว่า “ประเสริฐ” หรือ “ล้ำเลิศ” คำนี้ถูกเชื่อมโยงกับหลักสำคัญในการทำให้ชุมชนแข็งแรง ผ่านปฏิสัมพันธ์ของพื้นที่แห่งชีวิต 3 ประการ คือ “บ”=บ้าน “ว”=วัด และ “ร”=โรงเรียน โดยวัดเป็นสถานที่ยึดเหนี่ยวจิตใจและคอยส่งเสริมศีลธรรมของคนในชุมชน บ้านหรือชุมชนเป็นผู้สนับสนุนวัดและโรงเรียน โรงเรียนทำหน้าที่อบรมบุตรหลานของคนในชุมชน รวมถึงในอดีตโรงเรียนก็มักจะอยู่คู่กับวัดเสมอ

สำหรับวัดซ่งแย้ พื้นที่ชีวิต 3 ประการนี้ ล้วนเชื่อมโยงถึงกันผ่านพื้นที่ลานใต้ต้นจามจุรีซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งการเชื่อมต่อพื้นที่ทั้งสาม อันได้แก่ พื้นที่ศาลาชุมชน, พื้นที่หน้าลานวัด, และพื้นที่ทางเข้าโรงเรียน ทุกเช้า-เย็นที่ชาวบ้านซ่งแย้มารับ-ส่งบุตร ก็จะต้องผ่านพื้นที่ภายใต้ต้นจามจุรี ทุกครั้งที่ผ่านมาเข้ามาที่จุดศูนย์กลางนี้ ชาวซ่งแย้จะรับรู้ จิน*ตภาพของโบสถ์* (image of the church) วัดซ่งแย้ไปพร้อมกัน ส่วนที่วัดนาบัว ซึ่งไม่ได้มีโรงเรียน ลานจามจุรีจึงหน้าที่เพียงสองประการคือ ทำหน้าที่เป็นจุดพักพิงก่อนจะเข้าไปประกอบพิธีกรรมภายใน และเป็นที่รวมตัวของชุมชนในงานเทศกาลทางศาสนา

---

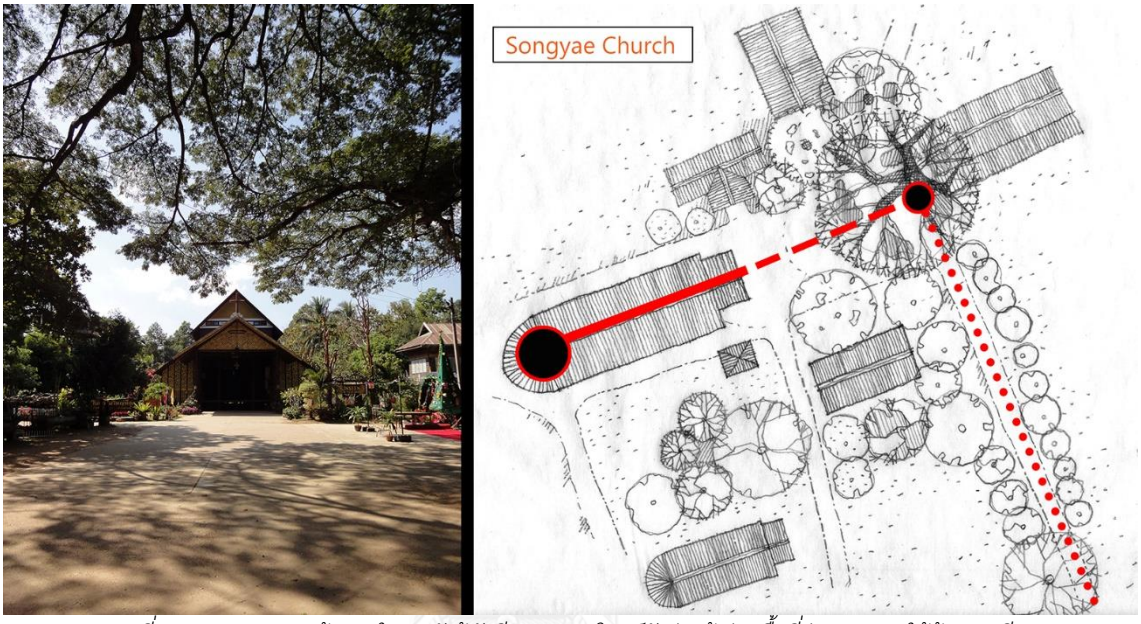
* หมายเหตุ: เนื่องจากโบสถ์หลังใหม่ ไม่ได้มีความเชื่อมโยงที่แสดงให้เห็นถึง *ความเป็นบริบทของท้องถิ่น* ที่มาช่วยสร้างบรรยากาศของการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์เท่าไรนัก จึงไม่ถูกนำมารวมไว้ในการวิเคราะห์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ภาพที่ 5.157 และ ภาพที่ 5.158 (บน) ชาวบ้านซ่งแย้ที่รวมตัวกันจัดกิจกรรมในช่วงปีใหม่และวันสงกรานต์ภายใต้ลานใต้ต้นจามจุรี
ภาพที่ 5.159 (ซ้ายล่าง) ชาวบ้านนาบัวมารวมตัวกันทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับโบสถ์และชุมชน โดยในภาพแสดงถึงสมัยหนึ่งที่ได้มีความพยายามย้ายตัวโบสถ์ไปไว้ให้ตรงกับถนนที่ตัดเข้าเขตวัด ก่อนที่ภายหลังจะบ้ายโบสถ์ไม้หลังนี้กลับมาที่หน้าต้นจามจุรีดังเดิม
ภาพที่ 5.160 (ขวาล่าง) ชาวบ้านนาบัวรวมตัวกันด้านหน้าโบสถ์ไม้ ในปี ค.ศ. 2012 เพื่อร่วมพิธีเสกอาคาร หลังจากที่อาคารหลังนี้ได้รับการบูรณะขึ้นใหม่ให้เป็นพิพิธภัณฑ์ของบาทหลวงปิแอร์ โกลาร์ (ผู้ออกแบบและควบคุมการก่อสร้างโบสถ์ไม้หลังนี้)
(ที่มาภาพซ้ายบนและขวาบน: แฟ้มภาพวัดซ่งแย้) (ที่มาภาพซ้ายล่างและขวาล่าง: บาหทลวงดาเนียล ขวัญ ถิ่นวัลย์)

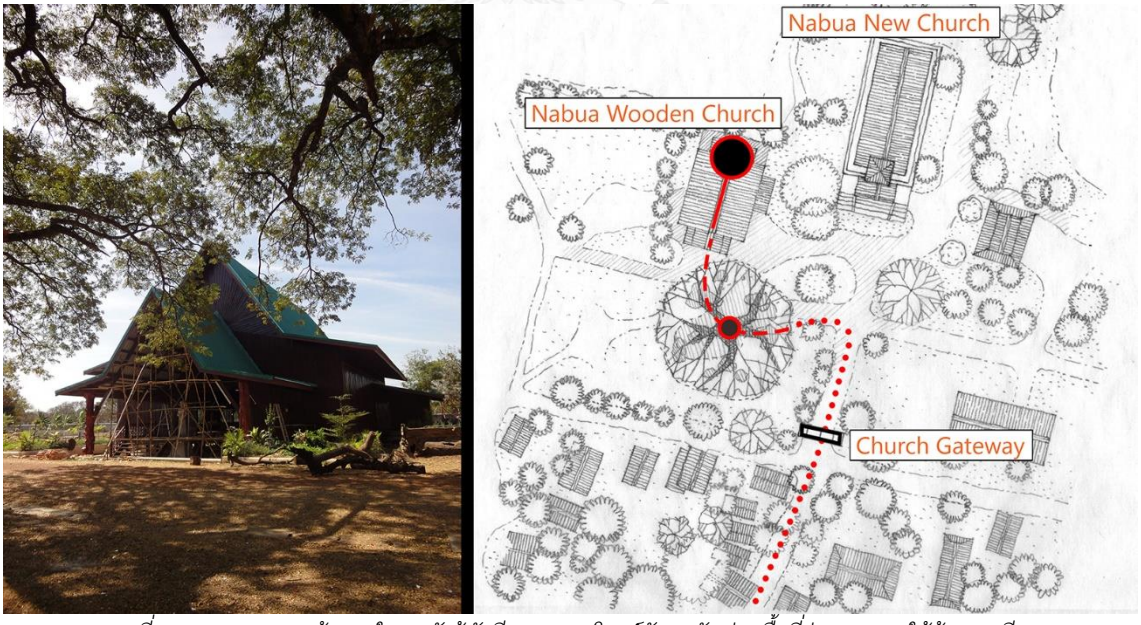


ภาพที่ 5.161 Diagram แสดงความสัมพันธ์ระหว่างต้นจามตุจีกับตัวอาคารโบสถ์ ในแง่ของการสร้างร่มเงาและการระบายอากาศ

Diagram ด้านล่าง แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของต้นจามจุรีของวัดทั้งสองแห่ง ซึ่งทำหน้าที่เป็นทั้ง *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred center)* และ *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred threshold)* รวมถึงเป็นจุดรับรู้ทัศนียภาพและจินตภาพของโบสถ์ทั้งสองหลัง ภายใต้บรรยากาศของความสงบร่มเย็น และ เป็นพื้นที่แห่งชีวิตอันร่มรื่น ที่หลอมรวมทั้งพิธีกรรมและกิจกรรมของชุมชนคาทอลิกทั้งสองแห่ง



ภาพที่ 5.162 Diagram เส้นทางในการรับรู้ทัศนียภาพของโบสถ์วัดซ่งแย้ ผ่านพื้นที่ว่างของลานใต้ต้นจามจุรี



ภาพที่ 5.163 Diagram เส้นทางในการรับรู้ทัศนียภาพของโบสถ์วัดนาบัว ผ่านพื้นที่ว่างของลานใต้ต้นจามจุรี

หนึ่งโบสถ์ สองประสบการณ์ และสองเส้นทางแห่งการรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์

เส้นทางที่จะนำเข้าสู่พื้นที่วัดซ่งแย้มีด้วยกันทั้งหมด 2 เส้นทาง คือ ถนนนักบุญมีคาแอลซึ่งเป็นถนนสายหลัก และเป็นถนนชื่อเดียวกันกับชื่ออย่างเป็นทางการของวัด (วัดอัครเทวดามีคาแอล) ส่วนถนนอีกสายก็คือถนนนักบุญมัทธิว ซึ่งเป็นถนนที่สร้างขึ้นมาภายหลัง แต่เดิมถนนที่เข้าถึงวัดได้มีเพียงสายเดียวคือถนนนักบุญมีคาแอล แต่ภายหลังจากการทำถนนคอนกรีต ทำให้ถนนนักบุญมัทธิวกลายเป็นถนนเส้นที่อยู่ใกล้ที่สุด เมื่อเดินทางจาก อ.กุดชุมไปยังบ้านซ่งแย้

ดังนั้นเวลาที่ผู้แสวงบุญเดินทางมาวัดซ่งแย้ ส่วนใหญ่ก็มักจะใช้ถนนนักบุญมัทธิวเพื่อเข้าถึงเขตวัด ส่งผลให้ในปี ค.ศ. 2015 ทางวัดซ่งแย้ได้ทำการปรับปรุงถนนนักบุญมัทธิวให้มาเป็นถนนหลักที่เข้าสู่ตัวโบสถ์ เพื่อรองรับผู้มาเยือนจากต่างถิ่น เพราะในปัจจุบันวัด ซ่งแย้ไม่ได้เป็นแค่ศาสนสถานของคนในชุมชนเท่านั้น แต่ได้กลายมา “โบสถ์ไม้ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย” ซึ่งเป็นสถานที่ท่องเที่ยวขึ้นชื่อแห่งหนึ่งของจังหวัดยโสธร โดยการปรับปรุงครั้งนี้ประกอบด้วย

1. ย้ายประตูทางเข้าหมู่บ้าน จากปากทางถนนนักบุญมีคาแอล ไปยัง ถนนนักบุญมัทธิว
2. สร้างซุ้มประตูวัดบนถนนนักบุญมัทธิว เพื่อให้ผู้มาเยือนรู้ว่ากำลังเข้าสู่เขตวัด อันเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์
3. ปรับปรุงลานหน้าเขตวัด (หลังจากผ่านซุ้มประตูวัดเข้าไป) ให้กลายเป็นที่จอดรถ
4. ทำทางเท้าสำหรับเข้าถึงอาคารโบสถ์จากจุดจอดรถ โดยผ่านพิพิธภัณฑ์ซ่งแย้ก่อนตัวโบสถ์

ลักษณะทางกายภาพที่เปลี่ยนไป เนื่องจาก *ปัจจัยด้านการท่องเที่ยว* ได้ส่งผลให้การรับรู้เส้นทางที่เข้าสู่ตัวโบสถ์ รวมถึงการรับรู้จินตภาพของโบสถ์ แยกตัวออกเป็น 2 เส้นทางที่ชัดเจน คือ

- เส้นทางของคนภายในหมู่บ้าน
- เส้นทางของผู้มาเยือนจากภายนอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เส้นทางระหว่างคนในและคนนอกมีลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างกัน จนส่งผลต่อการรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน (ดูภาพที่ 6.28-6.30) *เส้นทางใหม่* ที่ถูกออกแบบเพื่อมารองรับผู้มาเยือนจากภายนอก (ซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักท่องเที่ยวหรือผู้แสวงบุญชาวคริสต์จากจังหวัดอื่น) ไม่ได้สัมพันธ์กับ *การรับรู้มิติศักดิ์สิทธิ์* หรือ *การเปลี่ยนสภาวะจิต* ของชาวบ้านซ่งแย้ (ซึ่งรับรู้ผ่านการดำรงอยู่ของ ต้นจามจุรี จุดสวด และเส้นทางในพิธีแห่) ทั้งสองเส้นทางนี้แยกตัวออกจากกันอย่างชัดเจน ผู้มาเยือนไม่ได้รับรู้การดำรงอยู่ของต้นจามจุรีในฐานะศูนย์กลางของพื้นที่แห่งชีวิต จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ และจุดรับรู้จินตภาพของโบสถ์ ผู้มาเยือนไม่ได้รับรู้การดำรงอยู่ของจุดสวดและเส้นทางแห่ในหมู่บ้านในฐานะเครื่องมือทางพิธีกรรมที่นำพาความศักดิ์สิทธิ์ลงไปสู่ระดับเมืองที่สัมพันธ์กับการอยู่อาศัยแบบเป็นคุ้มอีสาน

ดังนั้นเส้นทางการรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์ของผู้มาเยือน จึงไม่ได้เริ่มต้นจากประตูทางเข้าหมู่บ้านผ่านหมู่บ้านที่มีจุดสวด - เข้าเขตวัดผ่านเส้นทางแห่งการซ่อนเร้นและเผยแสดง – ก่อนมาหยุดที่ใต้ต้นจามจุรี – และ

เข้าสู่ตัวอาคารโบสถ์เหมือนชาวบ้านซ่งแย้ แต่เริ่มที่เข้าหมู่บ้านผ่านถนนนักบุญมัทธิว - ผ่านซุ้มประตูวัด - ลงจุดจอดรถ - ผ่านพิพิธภัณฑ์ – และเข้าถึงโบสถ์จากด้านข้างของตัวอาคารโบสถ์

ในขณะเดียว สำหรับชาวบ้านซ่งแย้แล้ว ถนนนักบุญมีคาแอลก็ยังคงความสำคัญอยู่ เพราะเป็นถนนสายหลักที่ใช้ในพิธีแห่ของชาวซ่งแย้ โดยในพิธีแห่จะเริ่มต้นด้วยการตั้งขบวนด้านหน้าโบสถ์ จากนั้นจึงเดินผ่านใต้ต้นจามจุรี เข้าสู่ถนนนักบุญมีคาแอล และเวียนไปตามจุดสวดทั้ง 7 จุด ก่อนจะวนกลับเข้ามายังถนนนักบุญมีคาแอลและลานจามจุรี เพื่อเข้าสู่ตัวอาคารโบสถ์อีกครั้ง นอกจากนี้ลานจามจุรีที่เข้ามาจากถนนเส้นนี้ยังเป็นจุดศูนย์กลางของวัด ที่เชื่อมพื้นที่แห่งชีวิต (บ้าน วัด และโรงเรียน) ของชาวซ่งแย้ไว้ด้วยกัน ทั้งเป็นจุดที่รับส่งบุตรหลานไปโรงเรียน จุดปฏิสัมพันธ์ของคนในชุมชนในงานเทศกาล และจุดรับรู้จินตภาพของอาคารโบสถ์วัดซ่งแย้

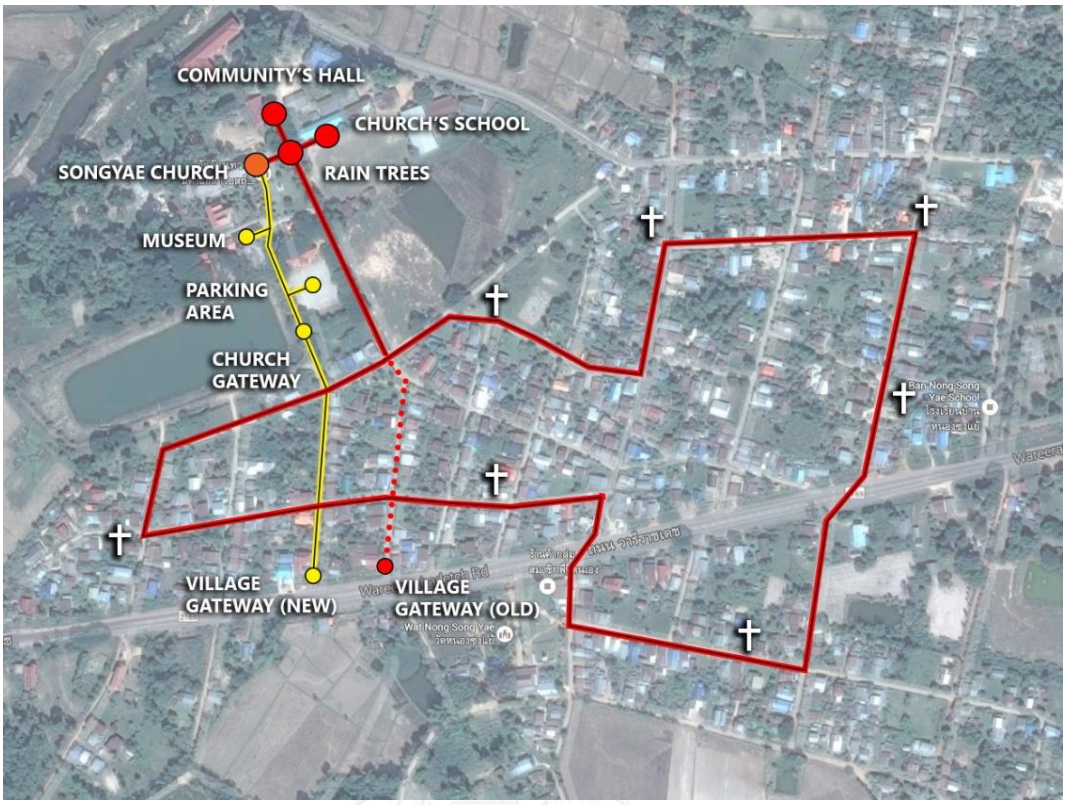
สำหรับวัดนาบัว (ดูภาพที่ 6.31-6.33) เส้นทางในการเข้าถึงเขตวัด ไม่ได้ถูกแบ่งแยกเหมือนที่วัดซ่งแย้ แต่เนื่องจากวัดนาบัวมีโบสถ์ (ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์) ด้วยกันสองหลัง (แม้ว่าโบสถ์ไม้จะไม่ได้ถูกใช้งานเป็นโบสถ์หลักแล้วก็ตาม แต่การรับรู้ในฐานะโบสถ์ก็ยังคงอยู่) ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วก่อนหน้านี้ ทำให้เส้นทางในการเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ของวัดนาบัวแยกออกเป็นสองเส้นทางภายในเขตวัด

- เส้นทางแรกคือเส้นที่เข้าสู่โบสถ์ไม้หลังเก่า ซึ่งมีต้นจามจุรีทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นพื้นที่เชื่อมต่อและปรับสภาพร่างกายและจิตใจ ก่อนจะเข้าสู่พื้นที่ภายในโบสถ์

- ส่วนอีกเส้นทางหนึ่งก็คือ เส้นทางที่นำเข้าไปสู่โบสถ์หลังใหม่ที่เป็นอาคารก่ออิฐฉาบปูน ซึ่งอยู่ตรงกับซุ้มประตูวัดที่สร้างขึ้นใหม่ จากทิวทัศน์ของซุ้มประตูเมื่อมองลอดผ่านเข้าไปก็จะเห็นโบสถ์ใหม่ที่มีขนาดใหญ่โต ยืนตระหง่านอยู่ ณ จุดปลายตา

โดยเมื่อผ่านซุ้มประตูวัดเข้ามาแล้วจะพบว่า พื้นที่เขตวัดนาบัวเป็นที่โล่งขนาดใหญ่ โดยที่โบสถ์ใหม่ซึ่งมีลักษณะใหญ่โต และ อยู่ตรงกับถนนและซุ้มประตู ได้ดึงดูดให้เกิดการพุ่งความสนใจ (intension) ไปที่ตัวโบสถ์เป็นอย่างมาก แต่ในขณะเดียวกันต้นจามจุรีขนาดมหึมาซึ่งปกคลุมอาณาบริเวณลานวัดและหน้าโบสถ์ไม้หลังเก่า (ซึ่งอยู่ทางด้านซ้ายมือของโบสถ์หลังใหม่) ก็ได้ทำให้เกิดจุดสนใจที่เกิดการพุ่งความสนใจไปที่ต้นจามจุรีและโบสถ์หลังเก่าด้วยเช่นกัน จึงทำให้จุดสนใจของวัดนาบัวแยกออกมาเป็นสองจุด ซึ่งทั้งสองจุดนี้ มีการออกแบบเส้นทางในการรับรู้มิติศักดิ์สิทธิ์ที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

หมายเหตุ: แต่ทั้งนี้ไม่ว่าจะเข้ามายังโบสถ์ใหม่หรือโบสถ์เก่า ต้นจามจุรีก็ยังคงทำหน้าที่ในฐานะจุดศูนย์กลางของพื้นที่วัด และเป็นจุดพักอาศัยของศาสนิกชนที่จะมาร่วมพิธีกรรมที่โบสถ์อยู่เสมอมา



ภาพที่ 5.164 แผนที่แสดงเส้นทางระหว่างคนในและคนนอกของวัดซ่งแย้ โดยที่เส้นสีแดงจะแสดงถึงเส้นทางของคนใน ซึ่งสัมพันธ์กับพิธีแห่ จุดสวด และคุ้ม โดยมีต้นจามจุรีเป็นจุดศูนย์กลางของวัด จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ และเป็นจุดรับรู้จินตภาพของโบสถ์ ในขณะที่เส้นสีเหลืองแสดงถึงเส้นทางของคนนอกที่เข้ามาจากถนนนักบุญมัทธิว ผ่านซุ้มประตูวัด ลานจอดรถ และพิพิธภัณฑ์

ภาพที่ 5.165 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดซ่งแย้ของคนในบ้านหมู่บ้านซ่งแย้ ซึ่งมีต้นจามจุรีเป็นจุดศูนย์กลางสำคัญ

ภาพที่ 5.166 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดซ่งแย้ของคนนอก (ผู้มาเยือน ผู้แสวงบุญ นักท่องเที่ยว) ซึ่งเริ่มต้นจากซุ้มประตูวัด ผ่านพิพิธภัณฑ์ ก่อนเข้าถึงตัวโบสถ์จากทางด้านข้างของมุขอาคาร

ภาพที่ 5.167 แผนที่แสดงเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดนาบัวทั้งสองหลัง โดยเส้นสีส้มแสดงเส้นทางเดินจากประตูหมู่บ้านเข้าเจตวัด และเส้นสีแดงแสดงถึงเส้นทางการเข้าสู่โบสถ์ไม้หลังเก่า ส่วนเส้นสีเหลืองแสดงเส้นทางการเข้าสู่โบสถ์หลังใหม่

ภาพที่ 5.168 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดนาบัวหลังเก่า ซึ่งมีต้นจามจุรีเป็นจุดศูนย์กลางและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

ภาพที่ 5.169 ทิวทัศน์บนเส้นทางเข้าสู่โบสถ์วัดนาบัวหลังใหม่ ซึ่งตัดขาดความสัมพันธ์กับบริบทเดิมของท้องถิ่นอย่างสิ้นเชิง

การยกพื้นสูงและมุขอาคารในฐานะจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

การยกพื้นสูงของอาคารโบสถ์ทั้งสองหลัง ไม่ใช่เป็นเพียงการสร้างความรู้สึกสงบสันติซึ่งเกิดจากการระบายอากาศเข้า-ออกภายในอาคารเท่านั้น แต่การยกพื้นยังมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อถึง *การเปลี่ยนระดับความสำคัญของพื้นที่* ในวัฒนธรรมไทย การยกพื้นบ้านเป็นการสื่อสารถึง *ลำดับชั้นของพื้นที่ (hierarchy of space)* ระดับชั้นของพื้นดินถือว่าเป็น *ภพภูมิของสัตว์เดรัจฉาน (realm of brute)* อันเป็นพื้นที่ที่สรรพสัตว์ทั้งหลายอาศัยอยู่ ต่างจาก *ภพภูมิของมนุษย์ (realm of man)* ซึ่งคำว่า “มนุษย์” (Manussa) เป็นคำไทยที่รับมาจากภาษาสันสกฤต คำว่า **मनुष्य** ซึ่งเป็นการผสมคำว่า “มนะ” (Mana) ที่แปลว่า จิตใจ หรือ สติ กับคำว่า “อุษย” (Ussaya) ที่แปลว่า “สูง” ดังนั้นมนุษย์จึงหมายถึง *“ผู้ที่จิตใจถูกยกให้สูงขึ้น(จากความเป็นเดรัจฉาน)”* (a being whose heart is *elevated*.)[160]

แนวคิดดังกล่าวนี้ถูกนำมาประยุกต์ใช้กับการสร้างสถาปัตยกรรมของชาวไทย ทั้งที่เป็นสถาปัตยกรรมประเภทอาคารพักอาศัยทั่วไปไปจนถึงอาคารศาสนสถาน ในวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ของชาวไทย เวลาที่จะเดินขึ้นเรือน จะต้องทำการถอดรองเท้าและทำความสะอาดเท้าเสียก่อน นอกจากนี้เวลาเดินขึ้นเรือนจะต้องพยายามไม่ให้เกิดเสียงดัง เนื่องจากบ้านเรือนสมัยก่อนเป็นอาคารไม้ ถ้าเดินขึ้นอย่างเร่งรีบจะทำให้เกิดเสียงดัง และถือว่าเป็นการกระทำที่ไม่สุภาพ รบกวนผู้อื่น

สำหรับชาวไทยแล้ว ระดับความสูงของพื้นที่และท่วงท่าของการลุก-นั่ง ยังสัมพันธ์กับความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือบุคคลสำคัญมาโดยตลอด ชาวไทยถือว่าผู้มีอาวุโสน้อยกว่าไม่ควรจะยืนค้ำหัวผู้ใหญ่ และเมื่อเข้าใกล้ผู้อาวุโสก็ควรจะโน้มตัวลงเพื่อแสดงความเคารพยกย่อง ลักษณะส่งผลต่อการออกแบบสถาปัตยกรรมโดยเฉพาะสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา ที่ค่อยๆ เปลี่ยนอิริยาบถของศาสนิกชนทีละลำดับชั้น จากการยืน-เดินบนลานหน้าโบสถ์/วิหาร มาสู่การยกพื้นสูงขึ้นในส่วนมุขด้านหน้าโบสถ์ โดยพื้นที่ส่วนนี้ ศาสนิกชนต้องถอดรองเท้า และอาจจะรวมถึงการตั้งจิตอธิษฐานหรือยกมือไหว้พระประธานที่สามารถมองเห็นได้ลางๆ จากช่องเปิดก่อนที่จะเดินเข้าไปภายในอาคารโบสถ์ โดยที่อาคารโบสถ์ก็จะยกตัวสูงขึ้นจากระดับพื้นที่ของมุขหน้าโบสถ์อีกที และเมื่อเข้ามาภายในโบสถ์แล้วศาสนิกชนก็มักจะนั่งลงกับพื้น และแหงนมองดูพระประธานซึ่งถูกยกอยู่สูงขึ้นไปกว่าระดับพื้นที่ที่ตนนั่งอยู่ ซึ่งยิ่งเข้าใกล้ศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ (เช่น พระประธานหรือแท่นบูชา) มากเท่านั้น อิริยาบถของศาสนิกชนก็ยิ่งต้องมีความระมัดระวังและแสดงความสุภาพถ่อมตนมากขึ้นเท่านั้น

เดิมโบสถ์วัดซ่งแย้ถูกออกแบบมาสำหรับการนั่งบนพื้น ต่อมาหลังจากการบูรณะปรับปรุงช่วงปี ค.ศ. 1994 ได้มีการนำเก้าอี้มาใช้ภายในโบสถ์ซ่งแย้ พร้อมกับปรับระดับความสูงของหน้าต่างขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับความสูงของเก้าอี้ ส่วนโบสถ์วัดนาบัวนั้นใช้การนั่งพื้นมาโดยตลอดตั้งแต่ก่อสร้างก่อนการเลิกใช้งาน จนมาถึงการบูรณะปรับปรุงขึ้นใหม่ ก็ยังคงลักษณะของพื้นที่ประกอบพิธีกรรมสำหรับชาวบ้านที่นั่งบนพื้น มาโดยตลอด

---

[160] Dhiravamsa, Nirvana Upside Down(USA: Wisdom Moon Publishing, 2012), 17.

กรณีโบสถ์วัดซ่งแย้ แม้ว่าปัจจุบันเปลี่ยนมาเป็นนั่งเก้าอี้หมดแล้ว แต่ความตระหนักรู้ถึงลำดับความสำคัญของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ก็ยังคงอยู่ เมื่อชาวบ้านซ่งแย้จะเดินขึ้นโบสถ์ พวกเขาจะถอดรองเท้าไว้หน้าโบสถ์และทำความสะอาดเท้าเสียก่อน และเมื่อเข้าใกล้พื้นที่เขตพระแท่นบูชาซึ่งเป็นที่ตั้งศาลหรือรูปปั้นพระแม่มารีหรือนักบุญต่างๆ ชาวบ้านก็จะนั่งลงกับพื้น บ้างก็คุกเข่าลง เพื่อแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ปรากฏอยู่เบื้องหน้า ไม่ว่าจะอยู่ในระหว่างพิธีกรรมหรือนอกพิธีกรรมก็ตาม

ส่วนกรณีวัดนาบัวนั้น จากภาพในอดีตแสดงให้เห็นว่า ชาวบ้านประกอบพิธีโดยนั่งพื้น โดยมีเพียงบาทหลวงผู้ประกอบพิธี หรือผู้อาวุโสในงานประเพณีเท่านั้นที่จะได้นั่งเก้าอี้ เพราะการนั่งเก้าอี้ถือเป็นการยกระดับความสำคัญของบุคคล โดยในภาพที่เป็นการฉลองงานบวชของบาทหลวง สุรพงศ์ นาแว่น ซึ่งเป็นบาทหลวงองค์แรกที่เป็นชาวบ้านนาบัว ในปี ค.ศ. 1984 โดยที่เมื่อเสร็จสิ้นพิธีกรรมภายในโบสถ์แล้ว บาทหลวงสุรพงศ์ได้มานั่งเป็นประธานของงานฉลอง อยู่บริเวณทางเข้าโบสถ์ โดยที่ชาวบ้านต่างพากันนั่งในระดับที่ต่ำกว่า แม้แต่เด็กที่ไม่ได้นั่งอยู่ภายในพื้นที่โบสถ์ก็นั่งลงกับพื้นด้านหน้าของโบสถ์ และเว้นระยะห่างออกไป เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อบาทหลวงองค์แรกของพวกเค้า

ภาพที่ 5.170 (ซ้ายบน) ศาสนิกชนผู้มาเยือนโบสถ์วัดซ่งแย้ ได้เข้ามาสักการะบริเวณรูปปั้นพระนางมารี ซึ่งอยู่บนพื้นยกระดับของอาณาเขตแท่นบูชา (sanctuary) ในท่าคุกเข่า (กรณีแสดงให้เห็นถึงจิตสำนึกเรื่องลำดับชั้นของพื้นที่ซึ่งมีร่วมกันในวัฒนธรรมไทย)
ภาพที่ 5.171 (ขวาบน) ชาวบ้านซ่งแย้กำลังทำการสวดภาวนาในระหว่างพิธี "เฝ้าศีล" ในช่วงเทศกาลปัสกา ปี ค.ศ. 2007
ภาพที่ 5.172 (ซ้ายล่าง) บาทหลวงปิแอร์ โกลาร์ (อดีตเจ้าอาวาสวัดนาบัว) กำลังย่อตัวเพื่อทำพิธีผูกสายสิญจน์ที่ข้อมือ (ตามธรรมเนียมการรับขวัญของชาวอีสาน) ให้กับบาทหลวงสุรพงศ์ นาแว่น ชาวบ้านนาบัวคนแรกที่ได้รับการบวชเป็นบาทหลวง
ภาพที่ 5.173 (ขวาล่าง) บาทหลวงสุรพงศ์ ออกมานั่งเก้าอี้เพื่อเป็นประธานในพิธีฉลอง บริเวณมุขด้านหน้าโบสถ์ โดยคนที่เหลือจะนั่งอยู่ติดกับระดับพื้นและนั่งเว้นระยะห่างออกไป เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโส ตามธรรมเนียมของชาวไทย
(ที่มาภาพซ้ายบนและภาพขวาบน: แฟ้มภาพวัดซ่งแย้) (ที่มาภาพซ้ายล่างและขวาล่าง: แฟ้มภาพวัดนาบัว)

หากวิเคราะห์ตาม *ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิต* การเดินขึ้นบนอาคารไม่ใช่เป็นเพียงการเคลื่อนไหวทางร่างกายเท่านั้น แต่ยังหมายถึง *การก้าวข้ามจุดแบ่งแยกพื้นที่ (crossing the threshold)* ซึ่งผู้ที่ต้องการข้ามผ่านจากพื้นที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง ต้องมีการเตรียมตัวทั้งร่างกายและจิตใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสถานที่เหล่านั้น เป็นสถานที่ทางศาสนาด้วยแล้ว ยิ่งต้องตระหนักรู้อยู่เสมอว่าตนเองกำลังเข้าไปสู่ *พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* ที่แยกตัวออกมาจากพื้นที่แบบโลกียะ จึงต้องระมัดระวังการประพฤติทั้งร่างกายและจิตใจให้เหมาะสมอยู่ตลอดเวลา

การรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์ในแง่ของ *ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม (ritual-architectural event)* สามารถพบเจอได้ในหลากหลายศาสนาทั่วโลก เช่น การชำระล้างร่างกายที่อ้างชำระล้าง (lavatory) ก่อนจะเข้าสู่พลับพลาของชาวยิว (Judaism Tabernacle) ในคัมภีร์อพยพ, การเอามือจุ่มลงให้น้ำศักดิ์สิทธิ์และทำสัญลักษณ์กางเขนในตอนที่เข้าไปในโบสถ์ของชาวคริสต์, การอาบน้ำก่อนละหมาดภายในมัสยิดของชาวมุสลิม, การล้างปากและมือด้วยน้ำศักดิ์สิทธิ์ในสถานที่แห่งการชำระล้างและการโค้งคำนับก่อนจะผ่านเข้าซุ้มประตู Torii ในวิหารพุทธ-ชินโตของชาวญี่ปุ่น เป็นต้น

กรณีเหล่านี้ แม้ว่าจะเป็นการกระทำไปเพื่อการเปลี่ยนสภาวะจิตเหมือนกัน แต่ก็มี *อัตลักษณ์* ที่แตกต่างกันออกไป เนื่องจากความระหว่างพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมซึ่งสัมพันธ์กับ *ความเป็นบริบทของของท้องถิ่น* ในรูปแบบที่แตกต่างกัน ดังนั้นการพยายามจะนำเอาคุณลักษณะซึ่งเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวเหล่านี้ไปใช้กับอาคารหรือสถาปัตยกรรมอื่นๆ ที่อยู่นอกบริบท เช่น นำเอาการถอดทองเท้า ล้างเท้า การนั่งพื้น และเดินขึ้นที่สูงของชาวบ้านซ่งแย้และนาบัวไปใช้กับ อาคารในระดับอาสนวิหาร (cathedral) ขนาดใหญ่ในเมือง ที่ประชาชนไม่ได้มีวัฒนธรรมการใช้+รับรู้พื้นที่เหล่านี้ นอกจากที่สิ่งเหล่านั้นอาจจะไม่ประสบความสำเร็จในการสร้างพิธีกรรมที่นำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตแล้ว ในทางกลับกันก็ยังอาจจะกลายมาเป็นอุปสรร ซึ่งรบกวนการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรมเสียด้วย

นอกจากการยกพื้นแล้ว การทำมุขด้านหน้าอาคารโบสถ์ทั้งสองแห่งยังสะท้อนถึงความเป็นบริบทที่เข้ามาช่วยสร้างรูปภูมิให้กับสถาปัตยกรรมทั้งสองแห่ง ในกรณีของโบสถ์วัดซ่งแย้ เดิมมีส่วน narthex แบบโบสถ์ตะวันตก ซึ่งเป็นพื้นที่ชานขนาดเล็ก คอยทำหน้าที่เชื่อมต่อกับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ภายในโบสถ์ ต่อมาภายหลังได้มีการปรับปรุงโดยเพิ่มเติมมุขด้านหน้าอาคาร โดยมุขดังกล่าวที่ยื่นออกมาจากตัวอาคารอีก 6 เมตร สาเหตุสำคัญมีด้วยกันสองประการ ประการแรกก็คือ เพื่อรักษาเนื้อไม้ของบันไดและระเบียงทางเข้าอาคาร[161] (ส่วน narthex) เนื่องจากแดดและฝนในประเทศไทยซึ่งมีความรุนแรง การต่อมุขด้านหน้าช่วยทำให้ป้องกันแสงแดดและสายฝนที่จะซัดสาดเข้าไปยังพื้นที่ภายในตัวอาคารโบสถ์ได้ ประการที่สองคือ การเพิ่มพื้นที่ว่างด้านหน้าโบสถ์ให้มีขนาดใหญ่ขึ้น จากเดิมที่พื้นที่ส่วน narthex ซึ่งมีขนาดเล็กและแคบ ไม่เพียงพอต่อการใช้งานตามแบบวัฒนธรรมของชาวไทย ที่ไม่นิยมการยืนพูดคุยในที่โล่งแจ้ง (เนื่องจากอากาศร้อน) เมื่อมีการต่อเติมมุขพร้อมกับม้านั่งขึ้นมา ทำให้พื้นที่ดังกล่าว กลายมาเป็นที่นั่งพักสำหรับผู้เฒ่าผู้แก่ ที่มักจะมานั่งรอที่ด้านหน้าโบสถ์ ก่อนพิธีกรรมจะเริ่มหรือกลายมาเป็นพื้นที่ปฏิสัมพันธ์ทั้งก่อนและหลังพิธีกรรมเสร็จสิ้นลงแล้ว

---

[161] สัมภาษณ์ บุญเลิศ พรหมเสนา, เจ้าอาวาสวัดซ่งแย้, 31 กรกฎาคม 2009

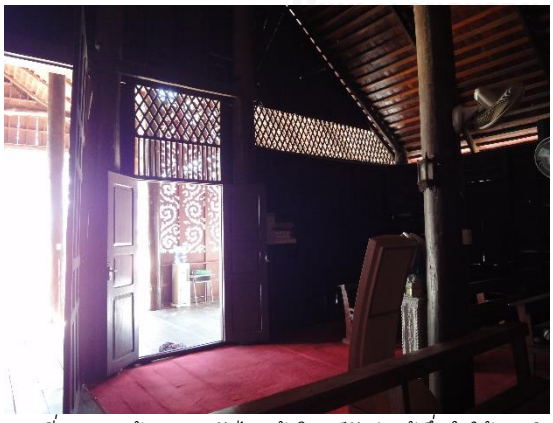
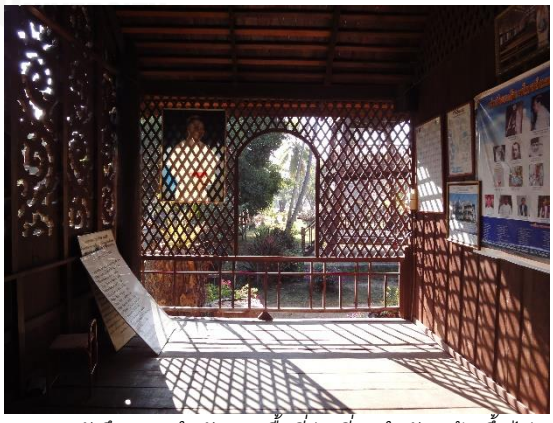
ภาพที่ 5.174 ภาพเปรียบเทียบ façade เก่าของโบสถ์วัดซ่งแย้ (ซ้ายบน) ซึ่งมีส่วน narthex ที่ค่อนข้างสั้น ต่อมาหลังการปรับปรุงได้ทำให้มีการใช้พื้นที่มุขด้านหน้าโบสถ์เป็นพื้นที่ปฏิสัมพันธ์ทั้งก่อนและหลังเลิกพิธีกรรม โดยในภาพแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ของคนเฒ่าคนแก่ซึ่งยังเคยชินกับการนั่งบนพื้นโบสถ์ (กลางบนและขวาบน) หรือบ้างก็นิยมนั่งบนบันไดหน้าโบสถ์ ซึ่งถ้าปราศจากมุขด้านหน้าอาคารดังเช่นปัจจุบัน การนั่งบนบันไดหน้าโบสถ์อาจจะไม่เกิดขึ้น เพราะผู้นั่งต้องนั่งตากแดด

เช่นเดียวกัน ส่วนมุขด้านหน้าเดิมของโบสถ์วัดนาบัวก็มีขนาดค่อนข้างสั้นเหมือนกับโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งจากภาพถ่ายในอดีตแสดงให้เห็นถึงการใช้งานพื้นที่มุขด้านหน้าอาคารที่ค่อนข้างอัตคัด อีกทั้งชายคาที่ยื่นออกมาก็น่าจะมีขนาดประมาณไม่เกิน 1 เมตร ซึ่งไม่เพียงพอต่อการปกป้องพื้นที่ว่างหน้าโบสถ์จากสภาพอากาศอันรุนแรงภายในประเทศไทย ต่อมาภายหลังเมื่อมีการบูรณะโบสถ์เก่าหลังนี้ขึ้นมาใหม่ ก็ได้มีการต่อเติมพื้นที่มุขด้านหน้าอาคารออกมาจากแนวชานระเบียงเดิม 3.6 เมตร หรือประมาณ 2 เท่าของชายคาระเบียงเดิม

ภาพที่ 5.175 ภาพแสดงการเปรียบเทียบ บรรยากาศและการใช้งานมุขหน้าโบสถ์วัดนาบัวในอดีต (แถวบน) และมุ ขหน้าโบสถ์ภายหลังจากการบูรณะปรับปรุงในปี ค.ศ. 2012 (แถวล่าง)

ในแง่ของการเปลี่ยนสภาวะจิต พื้นที่ว่างบริเวณมุขระเบียงด้านหน้าที่ถูกปรับปรุงของโบสถ์ทั้งสองแห่งจะทำหน้าที่คล้ายคลึงกับมุขด้านหน้าอาคารโบสถ์ในพุทธศาสนา ซึ่งเป็นทั้งพื้นที่เปลี่ยนสภาวะร่างกายและจิตใจจากพื้นที่โล่งแจ้งภายนอกที่ร้อนระอุ เข้ามาสู่พื้นที่มุขอาคารซึ่งช่วยปรับสภาพอุณหภูมิของร่างกายและปรับระดับการรับแสงของรูม่านตา ก่อนที่จะเข้าไปยังพื้นที่ภายในอาคารโบสถ์ซึ่งมีความมืดสลัว

จากพื้นที่ใต้ต้นจามจุรีซึ่งเป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ขั้นแรก ก่อนจะเข้าสู่พื้นที่มุขหน้าโบสถ์ซึ่งเป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ขั้นต่อไป โดยอาศัยการยกระดับพื้นอาคาร เพื่อให้เกิดการตระหนักรู้ถึงการเปลี่ยนระดับความสำคัญของพื้นที่ว่าง การสร้างร่มเงาและความรู้สึกสงบร่มเย็นที่เกิดจากการคลุมหลังคาส่วนมุขหน้าโบสถ์ การใช้ระแนงไม้สานกันตามแบบศิลปะพื้นถิ่นซึ่งช่วยทำให้มุขด้านหน้าโบสถ์สามาระบายอากาศได้ดีและไม่ทึบตันเหมือนส่วน narthex ของโบสถ์แบบตะวันตก ทั้งหมดนี้คือการสร้างการับรู้ทางสุนทรียภาพที่นำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งอาศัยความเป็นบริบทในแง่สภาพภูมิอากาศ และ วัฒนธรรมการใช้พื้นที่ว่างของคนในท้องถิ่น เข้ามาช่วยสร้างรูปภูมิให้เกิดกับสถาปัตยกรรมเหล่านี้

ภาพที่ 5.176 (ซ้ายบน) บันไดหน้าโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งทำให้ศาสนิกชนตระหนักถึงความสำคัญของพื้นที่ว่างที่ตนกำลังจะก้าวขึ้นไป
ภาพที่ 5.177 (กลางบน) มุมมองจากส่วนชานระเบียง / narthex ของโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งมองออกไปเห็นต้นจามจุรีหน้าโบสถ์
ภาพที่ 5.178 (ขวาบน) บรรยากาศยามเช้า บริเวณระเบียงหน้าโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งมีแสงแดดสาดส่องเข้ามา
ภาพที่ 5.179 (ซ้ายล่าง) ผนังที่กั้นระหว่างระเบียงหน้าโบสถ์และโถงโบสถ์ ซึ่งมีความโปร่งเบาและงามตามแบบพื้นถิ่น
ภาพที่ 5.180 (ขวาล่าง) บรรยากาศยามเช้าที่แสงแดดส่องผ่านระแนงด้านข้างของมุขหน้าโบสถ์วักซ่งแย้

ภาพที่ 5.181 ความสัมพันธ์ระหว่างร่มเงาใต้ต้นจามตุรีในฐานะจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของเขตวัด ก่อนที่จะนำพาจิตของศาสนิกชนให้เข้าสู่พื้นที่ร่มเงาของมุขอาคารหน้าโบสถ์วัดนาบัว ซึ่งเป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในลำดับถัดไป

การให้แสงภายในอาคารซึ่งส่งผลต่อสุนทรียภาพในการรับรู้มิติศักดิ์สิทธิ์

กรณีโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งมีการวางผังแบบตามแกนยาวและมีช่อง clerestory window แบบโบสถ์ตะวันตกนั้น ได้ทำให้คุณลักษณะของแสงภายในโบสถ์ต่างจากสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา (ซึ่งชาวบ้านคุ้นเคย) ดังที่กล่าวไว้แล้วในก่อนหน้านี้ว่า คุณลักษณะสำคัญของการเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดขึ้นกับสถาปัตยกรรมไทยประเภทโบสถ์/วิหารนั้น เกิดขึ้นมาจากแนวคิดเรื่อง *"หลบร้อน+มาพึ่งเย็น"* ซึ่งหมายถึง การหนีจากความ *"ทุกข์+ร้อน"* ของโลกภายนอกอันวุ่นวาย เข้าไปพึ่งความ *"ร่ม+เย็น"* ของผู้มีบารมี (ไม่ว่าจะเป็นผู้หลัก ผู้ใหญ่ พระมหากษัตริย์ หรือคำสอนของพระศาสดาในศาสนา ฯลฯ)

ลักษณะเช่นนี้ทำให้สถาปัตยกรรมไทยมีลักษณะที่ไม่นิยมปล่อยให้แสงและความร้อน เข้ามาในอาคารโดยตรง ซึ่งต่างจากกรณี clerestory window ที่เปิดให้แสงสาดเข้ามาในอาคารโดยตรง เพราะถ้าทำเช่นนั้นบรรยากาศของความ *"ร่มเย็น"* และ *"มืดสลัว"* ภายในอาคารโบสถ์/วิหารจะถูกทำลายลง และความตั้งใจที่จะให้พระประธานโดดเด่นขึ้นท่ามกลางความมืดสลัวไม่อาจสำริดผล ดังนั้นสุนทรียภาพตามแบบสถาปัตยกรรมไทยเดิม *แสงสว่าง* ที่เข้ามาภายในอาคารศาสนสถาน (หรือที่พักอาศัยแบบโบราณ) จึงมักจะเป็นแสงที่เข้ามาจากแกนนอน โดยผ่านช่องประตูหรือหน้าต่างเป็นหลัก ส่วนพื้นที่ว่างด้านบนอาคารก็มักจะถูปล่อยทิ้งไว้ เพื่อระบายความร้อน และ ทำให้เกิดเงามืดเพื่อซ่อนความเป็นวัสดุของโครงสร้างอาคาร

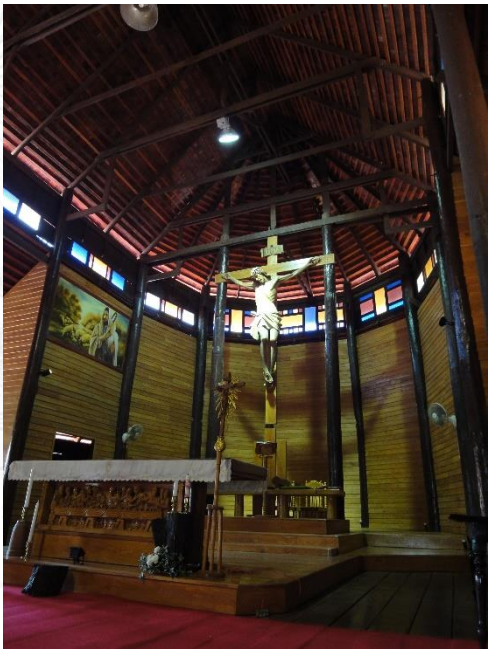
เช่นเดียวกันกับที่โบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งแม้จะนำ clerestory window มาใช้ แต่ก็เป็นเพียงช่องแสงขนาดเล็กยาวตามแกนนอน (stripe window) เทานั้น และถ้าพิจารณาจากรูปด้านภายนอกก็จะพบว่าช่องแสง clerestory window ของวัดซ่งแย้ ไม่เพียงแต่มีลักษณะขนาดเล็กเท่านั้น แต่ยังอยู่ภายใต้แนวร่มเงา ซึ่งปกคลุมโดยชายคาของหลังคาตับบน ทำให้แสงที่ผ่านช่องหน้าต่างเหล่านี้ ถูกลดทอนความรุนแรงลงในระดับหนึ่ง ประกอบกับช่องแสงที่กรุด้วยกระจกฝ้าขุ่นสลับสี ทำให้แสงที่เข้ามาถึงภายในอาคารมีคุณลักษณะที่ไม่สว่างจ้าจนเกินไป

ส่วนแสงสว่างหลักๆ ที่เข้ามาภายในอาคารโบสถ์วัดซ่งแย้นั้น นอกจากแสงที่เข้ามาทางช่องหน้าต่างแล้ว ก็ยังมีแสงที่ลอดผ่านเข้ามาจากรอยต่อระหว่างผนังกับแนวจันทัน แสงดังกล่าวที่ลอดเข้ามาจึงมีลักษณะพุ่งจากล่างขึ้นบน โดยสาดไปตามแนววัสดุมุงหลังคา จากระดับล่างที่มีความสว่างมากที่สุดไล่ขึ้นบนซึ่งมืดลงเรื่อยๆ ซึ่งช่วยทำให้ผืนหลังคาดูมีมิติ และ “เบา+ลอย” เหนือจากผนังอาคารอย่างเห็นได้ชัด ในขณะที่ส่วนปลายอาคารซึ่งเป็นมุขโค้ง (ambulatory) และเป็นที่ตั้งของพื้นที่พระแท่น (sanctuary) ได้ใช้ผนังไม้สีอ่อน ประกอบกับช่อง clerestory window ที่มีขนาดใหญ่ขึ้นและโอมล้อมพื้นที่มุขโค้ง ได้ทำให้พื้นที่ส่วนแท่นบูชามีความสว่างไสวและโดดเด่นขึ้นมาท่ามกลางความมืดสลัว ซึ่งถือว่าเป็นการผสมผสานระหว่างคุณลักษณะทางสุนทรียภาพของสถาปัตยกรรมตะวันตกและสถาปัตยกรรมในท้องถิ่นที่ช่วยส่งเสริมบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์ได้อย่างลงตัว

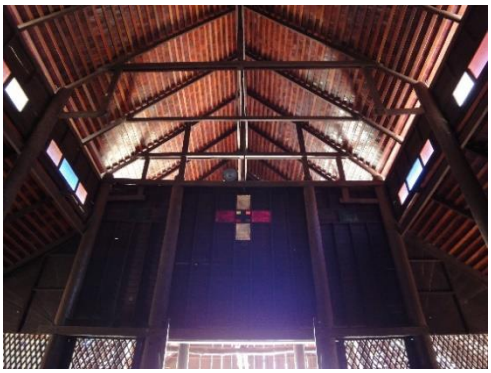
ในขณะที่วัดซ่งแย้ได้หยิบยืมรูปแบบสถาปัตยกรรมตะวันตกมาปรับให้เข้ากับ รูปแบบ วัสดุ เทคนิคการก่อสร้าง และสุนทรียภาพแบบท้องถิ่น แต่สำหรับโบสถ์วัดนาบัวนั้น กลับมีลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เสมือนได้สร้างลักษณะของสถาปัตยกรรมทางศาสนาขึ้นมาใหม่ โดยไม่ยึดโยงกับผังของโบสถ์แบบตะวันตก การใช้โครงสร้างหลังคาแบบ scissor roof ได้ทำให้เกิดโถงโบสถ์ที่มีความกว้างมาก ซึ่งเป็นลักษณะทางสถาปัตยกรรมที่โดดเด่น ไม่เหมือนกับที่พบในโบสถ์คริสต์กระแสหลักทั่วไป ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นความตั้งใจของผู้สร้าง ที่ต้องการให้ที่ว่างภายในอาคารมีความเป็นหนึ่งเดียวกัน โดยไม่ถูกแบ่งแยกเป็น nave หรือ aisle ตามแบบโบสถ์ตะวันตก โดยที่ลักษณะของพื้นที่ว่างภายในอาคารที่มีความเป็นหนึ่งเดียวกันนี้ พบได้ในโบสถ์พุทธศาสนาบางแห่ง ซึ่งไม่ปรากฏแนวเสาอยู่ภายในอาคาร ในขณะที่บางแห่ง แม้จะแนวเสาโผล่อยู่ภายในอาคาร แต่พื้นที่ด้านข้างก็เป็นมักจะมีขนาดเล็กและไม่ได้ถูกใช้งานเหมือนเช่นส่วน aisle ในโบสถ์ตะวันตก

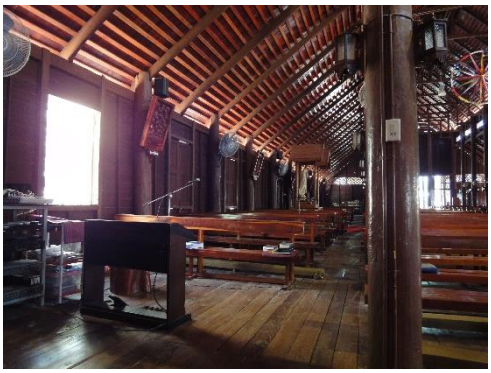
ในขณะเดียวกัน การนำฝาไหลและช่องคอสอง/ช่องลม (ที่เป็นไม้ระแนงตีไขว้สลับกัน) ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น มาประยุกต์ใช้กับอาคารโบสถ์ก็ถือเป็นเรื่องแปลกใหม่ เพราะแทบจะไม่พบว่ามีวัดในพุทธศาสนา (กระแสหลัก) นำองค์ประกอบทั้งสองอย่างนี้มาใช้ จึงทำให้โบสถ์วัดนาบัวมีอัตลักษณ์พิเศษ ที่เกิดจากความเป็นท้องถิ่น ได้แก่ การยกพื้นสูง ซึ่งในเชิงกายภาพคือการช่วยเรื่องการระบายอากาศ ในแง่สัญลักษณ์คือการเน้นความสำคัญของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ภายในอาคาร, การใช้ผนังฝาไหลและช่องคอสอง ซึ่งช่วยระบายอากาศและควบคุมปริมาณแสงภายในอาคาร ให้เกิดความมืดสลัวและร่มเย็น อันเป็นสุนทรียภาพในการรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์ของท้องถิ่น ในขณะเดียวกันก็มีคุณลักษณะพิเศษที่เพิ่มเข้ามาคือ การใช้โครงสร้างหลังคาแบบ Scissor roof ที่ช่วยทำให้เกิดพื้นที่ว่างขนาดกว้างที่ไม่ถูกแบ่งโดยแนวเสา สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของพื้นที่ว่าง อีกทั้งยังคงคุณลักษณะสำคัญของพื้นที่ว่างแกนตั้ง ซึ่งมักจะใช้สื่อถึงการเชื่อมต่อระหว่าง ภพภูมิต่างๆ ตั้งแต่ระดับของโลกมนุษย์ แดนสวรรค์ที่อยู่สูงขึ้นไป และโลกบาดาลที่อยู่ต่ำลงไปจากระดับปกติ (ดังที่ได้บรรยายไว้แล้วในบนก่อนหน้านี้)

บรรยากาศอันมืดสลัว และ *แสงสว่างมลังเมลือง* ที่สาดส่องเข้ามาภายในอาคารโบสถ์ทั้งสองหลัง ได้ช่วยแปรเปลี่ยนบรรยากาศภายในอาคาร และทำให้การดำรงอยู่ของแท่นบูชาและกางเขนประจำโบสถ์ (ในฐานะจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์และจุดหมายปลายทางของการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์) กลายสภาพเป็นเสมือน *"จุดรับรู้ในเชิงอุตรภาวะ"* จุดที่ซึ่งมนุษย์ไม่สามารถจะไปถึงได้โดยกายภาพ จุดที่พวกเขาไม่อาจจะทำความเข้าใจความรู้สึกดังกล่าวได้ด้วยเหตุผล จุดที่ได้ทำให้ความรู้สึกเร้นลับ น่าสะพรึง และตราตรึงใจ พุดขึ้นมาจากส่วนลึกสุดของจิตใจ จุดที่ซึ่งพิธีกรรมจะได้ปรากฏขึ้นมาตามช่วงเวลาแห่งการเผยแสดง จุดที่ซึ่งความรู้สึกศรัทธาของจะบังเกิดภายใต้องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่เกิดจากการที่ คติความเชื่อ วัฒนธรรม สุนทรียภาพ เทคนิคก่อสร้างของท้องถิ่น และความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้าง ได้มาการหลอมรวมกัน จนส่งผลให้เกิดเป็นสถาปัตยกรรมที่แม้จะเรียบง่ายในเชิงการก่อสร้างและเทคนิค แต่ก็มีความละเอียดซับซ้อนและงามสง่า สมกับเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ที่ซึ่งพระผู้เป็นเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย จะเผยแสดงบางสิ่งให้กับมนุษย์



ภาพที่ 5.182 และ ภาพที่ 5.183 แสงสว่างมลังเมลืองภายใต้บรรยากาศอันมืดสลัวและร่มเย็นของวัดโบสถ์ซ่งแย้





ภาพที่ 5.184 (ซ้าย) แสงสว่างที่ลอดผ่านผนังอาคารโบสถ์วัดซ่งแย้ จากมุขด้านหน้าเข้ามาสู่พื้นที่ภายในตัวโบสถ์ที่มืดสลัว
ภาพที่ 5.185 (ขวา) แสงสว่างที่ปรากฏบนช่องหน้าต่างของโบสถ์วัดซ่งแย้ ซึ่งฟุ้งกระจายเนื่องจากความต่างของระดับแสง

ภาพที่ 5.186 แสงสว่างมลังเมลืองภายใต้บรรยากาศอันมืดสลัวและร่มเย็นของวัดโบสถ์นาบัว

ภาพที่ 5.187 (ซ้าย)มุมมองจากแท่นบูชามองไปยังประตูทางเข้าโบสถ์วัดนาบัว แสดงให้เห็นถึงพื้นที่ว่างที่ปราศจาซึ่งแนวเสา
ภาพที่ 5.188 (ขวา) แสงแดดจากภายนอกที่ลอดผ่านผนังฝาไหล และพาดลงมายังพื้นที่โบสถ์ ซึ่งช่วยสร้างสุนทรียภาพในโบสถ์

องค์ประกอบในการสร้างการเดินทางอันศักดิ์สิทธิ์

จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

จากการวิเคราะห์กรณีศึกษาวัดซ่งแย้และวัดนาบัว แสดงเห็นถึงจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในแต่ละลำดับชั้นของพื้นที่ เริ่มต้นจากจุดศูนย์กลางหลักคือ

1.แท่นบูชา: ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์สูงสุด ของวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้และวัดคาทอลิกบ้านนาบัว เป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมหลักที่ โดยในกรณีวัดซ่งแย้จะถูกทำให้มีความสง่างาม ด้วยการผสมสานผังอาคารโบสถ์ตะวันตก กับเทคนิคการก่อสร้าง และสุนทรียภาพแบบพื้นถิ่นที่ปรากฏภายในอาคาร ส่วนกรณีแท่นบูชาของวัดนาบัวถูกทำให้เกิดความสง่างามจากการสร้างพื้นที่ว่างส่วนกลางอาคาร ที่มีลักษณะพุ่งทะยานขึ้นสู่เบื้องบน โดยมีช่องฝ่าไหลและช่องคอสองที่อยู่บนผนัง ซึ่งช่วยสร้างสุนทรียภาพแบบพื้นถิ่นให้บรรยากาศภายในอาคาร

2. ต้นจามจุรี: ซึ่งทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางของเขตวัด ที่ชาวบ้านทั้งสองชุมชน ต้องเดินทางมาพักอยู่ภายใต้ต้นจามจุรีแห่งนี้ ต้นจามจุรีจึงทำหน้าที่ในการเป็นพื้นที่แห่งชีวิต ที่เชื่อมโยงกับความหมายของการดำรงอยู่ของโบสถ์ทั้งสองแห่ง

3. จุดสวดของวัดซ่งแย้: ซึ่งทำหน้าที่เหมือนจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในระดับย่อยๆ (sub-sacred center) ที่กระจายตัวอยู่รอบหมู่บ้าน โดยสัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐานแบบ *คุ้ม* ของชาวอีสาน (ชาวบ้านซ่งแย้) นอกจากนี้ จุดสวดยังสัมพันธ์กับพิธีกรรมที่ถูกแห่ไปโดยรอบหมู่บ้าน เพราะถ้าปราศจากพิธีกรรมและการเตรียมตัวของชาวบ้านในแต่ละเทศกาลทางศาสนาแล้ว จุดสวดอาจเป็นเพียงองค์ประกอบทางกายภาพที่ไร้ความหมาย

เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์

ทั้งสองกรณีศึกษาได้แสดงให้เห็นถึงเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่สัมพันธ์กับพิธีแห่ และ การเดินทางจากประตูหมู่บ้าน ผ่านถนนสายหลักของหมู่บ้าน เข้าสู่เขตวัดและผ่านพื้นที่ใต้ต้นจามจุรี ก่อนเข้าสู่ลานโบสถ์และมุขด้านหน้าโบสถ์ และสุดท้ายจึงเข้าสู่เส้นทางภายในอาคารที่มีจุดหมายอยู่ที่แท่นบูชาและกางเขนประจำโบสถ์ ในขณะเดียวกันกรณีวัดซ่งแย้ได้แสดงให้เห็นถึงการสร้างเส้นทางใหม่สำหรับนักท่องเที่ยว ซึ่งมีลักษณะประสบการณ์ที่แตกต่างจากชาวบ้านซ่งแย้อย่างเห็นได้ชัด ส่วนวัดนาบัวนั้น การมีโบสถ์สองหลังภายในเขตวัดทำให้เกิดเส้นทางที่เข้าสู่โบสถ์ที่แยกตัวออกจากกันอย่างชัดเจนเช่นกัน

ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์

ทั้งสองกรณีศึกษาได้แสดงให้เห็นถึงการกำหนดขอบเขตของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ลงไปอยู่ในระดับหมู่บ้านมาจนถึงระดับเขตวัด ซึ่งมีต้นจามจุรีทำหน้าที่เป็นทั้งจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ และ เป็นจุดรับรู้ทัศนียภาพของโบสถ์ไม้ทั้งสองแห่ง ก่อนจะผ่านเข้าไปยังมุขด้านหน้าอาคารซึ่งให้ร่มเงาและมีการยกระดับพื้น เพื่อเป็นเครื่องหมายให้ศาสนิกชนตระหนักรับรู้ถึงการเปลี่ยนสภาวะของพื้นที่เข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ตามลำดับ

6.2 วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา

6.2.1 ประวัติและคุณลักษณะทางกายภาพเบื้องต้น

วัดนักบุญนิโคลัส (Saint Nikolaus Church) เมืองพัทยา เป็นโบสถ์ที่อยู่ภายใต้ความดูแลของคณะพระมหาไถ่ ซึ่งได้เริ่มมาเผยแพร่ศาสนาที่ อ.ศรีราชา ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ.1957-1959 ก่อนที่จะมีการจัดพิธีมิสซาที่พัทยาด้วย เนื่องจากเป็นเมืองที่มีนักท่องเที่ยวเป็นจำนวนมาก[162] โดยในปี ค.ศ.1961 คุณวอลเตอร์ ไมเออร์ชาวสวิตเซอร์แลนด์ ได้ก่อสร้างศาลาขนาดเล็กไว้ในที่ดินของตน สำหรับให้มิชชันนารีใช้ประกอบพิธีมิสซา ต่อมาครอบครัวของเขาและสัตบุรุษวัดพระมหาไถ่ ที่กรุงเทพฯ ต้องการก่อสร้างสุสานของญาติผู้ล่วงลับที่เมืองพัทยา จึงได้รวมตัวก่อตั้งสมาคมสุสานพัทยาขึ้น และได้รับเงินค่าจองสุสานเป็นเงิน 200,000 บาท จึงนำมาเป็นเงินทุนใช้ในการก่อสร้างวัด โดยชื่อของวัดแห่งนี้มาจาก นักบุญนิโคลัส เดอ ฟลือ (Nikolaus de Flüe) ซึ่งเป็นนักบุญชาวสวิตเซอร์แลนด์ที่คุณวอลเตอร์ ไมเออร์ ศรัทธา โดยวัดแห่งนี้ได้รับการเสกในวันที่ 26 พฤศจิกายน ค.ศ.1967[163] (ไม่ปรากฏชื่อผู้ออกแบบในเอกสารประวัติวัด)

สภาพที่ตั้งของวัด

โดยโบสถ์แห่งนี้ถูกออกแบบให้มีลักษณะของสถาปัตยกรรมแบบพื้นถิ่นในประเทศไทยตามคำขอของสัตบุรุษ โดยมีทั้งสัตบุรุษประจำโบสถ์และสัตบุรุษที่แวะเวียนมาเป็นครั้งคราว (ซึ่งแตกต่างจากวัดที่ตั้งอยู่ในชุมชนคาทอลิก ที่มิชชันนารีเป็นผู้บุกเบิกพื้นที่โบสถ์และพื้นที่ทำกินให้กับชาวบ้าน) โบสถ์แห่งนี้ตั้งอยู่บนถนนสุขุมวิท ใกล้ปากทางเข้าถนนเข้าสู่เขตพัทยากลาง โดยข้างด้านของโบสถ์คือ มัสยิดดารุลอีบาดะห์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าพี่น้องชาวมุสลิมและชาวคริสต์สามารถอาศัยอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมเกลียว เช่น กรณีโบสถ์เซ็นต์นิโคลัสจัดงานคริสต์มาส ทางมัสยิดก็ได้เอื้อเฟื้อสถานที่ให้สำหรับจอดรถ ซึ่งก็พอจะสันนิษฐานได้ว่าเมื่อมัสยิดมีงานสำคัญโบสถ์ก็คงช่วยเหลือเรื่องการอำนวยความสะดวกเช่นเดียวกัน

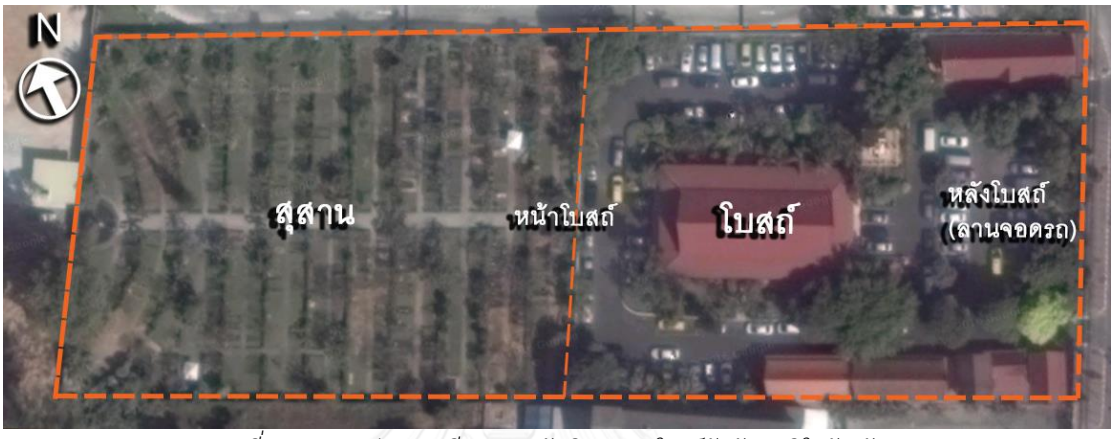
ภาพที่ 5.189 (ซ้าย) และ ภาพที่ 5.190 (ขวา) แผนที่และภาพถ่ายดาวเทียมแสดงสถานที่ตั้งของวัดนักบุญนิโคลัส พัทยา

---

[162] รอยจารึก 5 ทศวรรษ คณะพระมหาไถ่ในประเทศไทย 1948-1998, (กรุงเทพฯ: คณะพระมหาไถ่แห่งประเทศไทย, 1999).

[163] สื่อมวลชนคาทอลิกประเทศไทย, "30 ปี วัดเซนต์นิโคลัส," อุดมสาร 21, no. 43 (2540).

วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา มีขนาดพื้นที่กว้าง 56 เมตร ลึก 159 เมตร แบ่งพื้นที่ออกเป็นสองส่วนสำคัญ คือ (1) ส่วนตัวอาคารโบสถ์และพื้นที่โดยรอบ (2) ส่วนสุสาน โดยในส่วนตัวอาคารโบสถ์ประกอบด้วย ลานจอดรถด้านหน้าซึ่งมีขนาดลึกประมาณ 23 เมตร ถัดเข้าไปเป็นอาคารโบสถ์ ที่มีขนาด 17 x 31 เมตร โดยมีพื้นที่สวนล้อมทั้งสี่ด้านของโบสถ์ อีกประมาณ 7 เมตร ถัดจากสวนออกไปจะเป็นถนนรอบโบสถ์ขนาดประมาณ 5 เมตร ถัดจากเขตโบสถ์เข้าไปจะเป็นเขตพื้นที่สุสานขนาดลึกประมาณ 75 เมตร



ภาพที่ 5.191 ภาพถ่ายดาวเทียมแสดงผังบริเวณของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา

ภาพที่ 5.192 บรรยากาศโดยรวมของพื้นที่รอบโบสถ์ จากทางเข้าเขตวัด จะพบหอระฆังที่อยู่ด้านข้างตัวโบสถ์ (ซ้าย) เมื่อเดินผ่านมาตามถนนด้านข้างโบสถ์ก็จะเป็นพื้นที่ภายในโบสถ์ (กลาง) จนมาถึงพื้นที่หน้าโบสถ์ที่อยู่ด้านใน (ขวา)

ภาพที่ 5.193 บรรยากาศโดยรวมของพื้นที่สุสานพัทยา (สุสานประจำวัดนักบุญนิโคลัส ซึ่งก่อตั้งโดยคุณวอลเตอร์ ไมเออร์) ซึ่งตั้งอยู่ด้านทางเข้าโบสถ์ โดยที่ปลายสุดของสุสานจะมีรูปปั้นพระเยซูสีทองตั้งอยู่

อาคารโบสถ์: การผสมผสานระหว่างสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นกับโบสถ์คาทอลิก

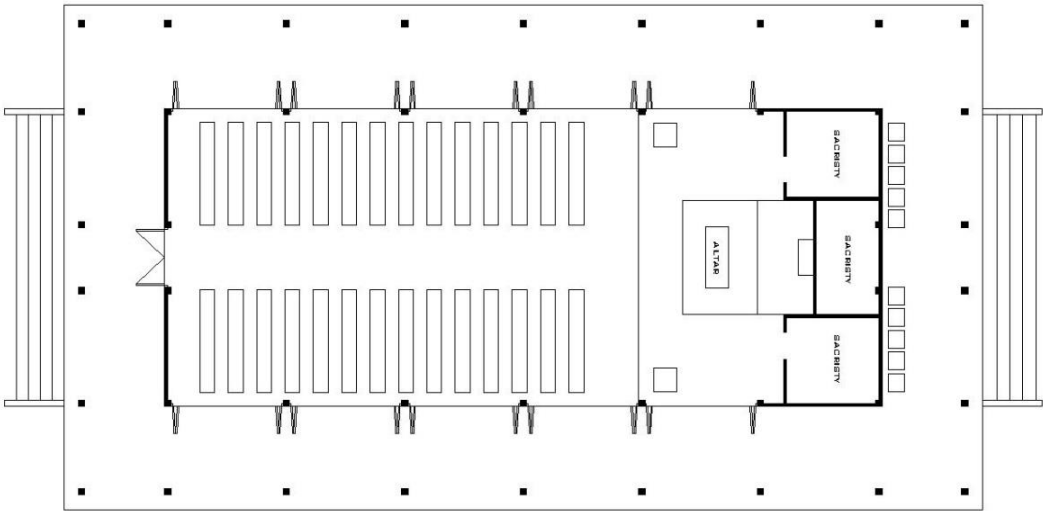
โบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา เป็นอาคารพื้นถิ่น ลักษณะเป็นอาคารผนังเปิดโล่ง มีชายคาคลุม คล้ายกับศาลาในสถาปัตยกรรมไทย โดยตัวอาคารขนาดกว้าง 17 เมตร ยาว 31 เมตร มีการวางผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าตามแกนยาว ตามแบบโบสถ์คาทอลิกทั่วไป อาคารวางตัวตามทิศตะวันออก-ตะวันตก โดยมีความยาว 6 ช่วงเสา ช่วงเสาละ 4 เมตร หลังคาเป็นทรงจั่วและมีหลังคาปีกที่รองรับด้วยแนวเสานกโอบล้อมทุกทิศทาง ทำให้เกิดเป็นพื้นที่ระเบียงขนาด 3.50 เมตร ล้อมรอบโถงอาคาร ส่วนพื้นที่รอบตัวโบสถ์จะเป็นสวนหย่อมที่ปลูกไว้รอบทั้ง 4 ด้าน ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศความร่มเย็นให้กับพื้นที่ภายในโบสถ์

ส่วนฐานของโบสถ์ยกพื้นที่สูงจากระดับพื้นดินประมาณ 1.50 เมตร โดยมีบันไดทางขึ้นหลักอยู่ทางด้านสกัดของอาคาร บันไดทางขึ้นหลักของโบสถ์จะอยู่ทางทิศตะวันตก และ ทางทิศตะวันออกจะเป็นบันไดที่ขึ้นไปบนผนังด้านหลังห้องสังฆภัณฑ์ (sacristy) ซึ่งอยู่หลังแท่นบูชา ในขณะเดียวกันช่วงกึ่งกลางอาคารทางทิศใต้และทิศเหนือ ก็มีทางลาด (ramp) สำหรับให้ผู้พิการหรือผู้ที่ต้องใช้รถเข็นสามารถขึ้นมายังตัวโบสถ์ได้

ภาพที่ 5.194 และ ภาพที่ 5.195 โบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยาสมัยเพิ่งสร้างเสร็จในปี ค.ศ.1967 แสดงให้เห็นถึงสวนที่ถูกออกแบบมาคู่กับตัวอาคารโบสถ์ตั้งแต่เมื่อแรกเริ่มของการก่อสร้าง และบรรยากาศการประกอบพิธีกรรมภายในตัวโบสถ์
ภาพที่ 5.196 และ ภาพที่ 5.197 บรรยากาศของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา ในปัจจุบัน
(ที่มาภาพซ้ายบนและขวาบน: หนังสือรอยจารึก 5 ทศวรรษ คณะพระมหาไถ่ในประเทศไทย 1948-1998)

ผังอาคารแบ่งเป็นพื้นที่สำหรับสัตบุรุษ 4 ช่วงเสา และพื้นที่สำหรับแท่นบูชา (sanctuary) กับห้องสังฆภัณฑ์อีก 2 ช่วงเสา ผนังด้านหลังแท่นบูชาแบ่งจังหวะเป็น 3 ส่วน ส่วนกลางมีการถอยร่นระยะถอยเข้าไปเพื่อทำให้เกิดจุดเด่นบนผนังที่เป็นที่ตั้งของกางเขนประจำโบสถ์

เสาแต่ละต้นของอาคารมีขนาด 22 x 22 cm. ผนังอาคารด้านทิศตะวันตกเป็นผนังเรียบ มีช่องประตูทางเข้าโบสถ์อยู่ตรงกลาง ในขณะที่ผนังด้านทิศใต้และทิศเหนือเป็นประตูบานพับขนาดใหญ่ สูง 2.60 เมตร เปิดออกได้จนสุดแนวช่วงเสา ด้านบนประตูบานพับเป็นผนังก่ออิฐฉาบปูนสูง 2.30 เมตร โดยมีช่องระบายอากาศตกแต่งเป็นลายประจำยาม ขนาด 1.20 เมตร แบ่งจังหวะเป็น 4 ช่องเท่าๆ กัน อยู่ตรงส่วนกลางของผนัง โดยความสูงจากพื้นถึงเพดานรวมทั้งหมด 2.90 เมตร ส่วนเพดานโบสถ์ปิดฝ้าเรียบ โดยแบ่งจังหวะเป็นช่องสี่เหลี่ยมตามแนวช่วงเสา โดยมีดาวเพดานอยู่ตรงจุดตัดของฝ้าเพดาน ซึ่งคล้ายคลึงกับที่วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์



ภาพที่ 5.198 ผังอาคารโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 5.199 (ซ้าย) ทางลาด (ramp) ทางฝั่งทิศใต้ ที่นำขึ้นไปสู่พื้นที่โบสถ์

ภาพที่ 5.200 (ขวา) ระเบียงที่เกิดจากการปกคลุมของหลังคาปีกนกโดยรอบอาคาร

ภาพที่ 5.201 และ ภาพที่ 5.202 ช่องระบายอากาศที่อยู่ในแนวผนังเหนือประตูบานพับ ซึ่งตกแต่งเป็นลายระจำยาม

ภาพที่ 5.203 และ ภาพที่ 5.204 บรรยากาศภายในโถงอาคารโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบานประตูที่เปิดโล่งตลอดทั้งแนวและดาวเพดาน รวมถึงแท่นบูชาที่มีการประดับด้วยศิลปะไทย โดยมีการร่นผนังด้านหลังเข้าไปเพื่อเน้นให้เกิดจุดเด่น

ภายในอาคารประดับด้วยศิลปะไทยประยุกต์คล้ายคลึงกับที่ใช้ในวัดในพุทธศาสนา โดยมีประตูทางเข้าโบสถ์ซึ่งทำจากไม้ บานประตูข้างซ้ายสลักเป็นตัวอักษรอัลฟ่าและโอเมก้า (Alpha & Omega) ตามข้อความในพระคัมภีร์* ในขณะที่บานประตูด้านขวาสลักเป็นตัวอักษร *“ก”* และ *“ฮ”* ซึ่งเป็นอักษรตัวแรกและตัวสุดท้ายในภาษาไทย เพื่อให้คู่กันไปกับอักษรอัลฟ่าและโอเมก้า ส่วนหัวเสาภายในโถงอาคารประดับตกแต่งด้วยศิลปะไทย ภายในโถงยังพบแท่นประดิษฐานรูปปั้นซึ่งมีลักษณะคล้าย *หิ้งบูชาพระพุทธรูป* ตามแบบศิลปะไทย ด้านบนของประตูทางเข้าโบสถ์ภาพศิลปะที่ทำเลียนแบบ *ทับหลัง* โดยเป็นภาพ การเลี้ยงอาหารค่ำมื้อสุดท้าย (The Last Supper) ซึ่งวาดด้วยตามอย่างจิตรกรรมไทยลายรดน้ำ โดยที่ตัวละครและองค์ประกอบในภาพเป็นลวดลายและเส้นสายแบบจิตรกรรมไทยทั้งหมด ส่วนผนังด้านหลังห้องสังฆภัณฑ์เป็นผนังเรียบ วาดเป็นเรื่องราวของนักบุญนิโคลัส เดอ ฟลือ ซึ่งเป็นนักบุญองค์อุปถัมภ์ของโบสถ์ โดยมีเก้าอี้วางเรียงตัวไปติดกับแนวกำแพง ซึ่งอาจใช้นั่งโดยบาทหลวงหรือผู้หลักผู้ใหญ่ ในช่วงระหว่างการประกอบพิธีกรรมหรือทำกิจกรรมด้านนอกของโบสถ์

---

* อัลฟ่าและโอเมก้าเป็นอักษรตัวแรกและตัวสุดท้ายในภาษากรีก โดยถูกใช้เปรียบเปรยถึงองค์พระผู้เป็นเจ้า ผู้เป็นดังจุดเริ่มต้นและจุดสุดท้ายของสรรพสิ่งในจักรวาล ดังข้อความในคัมภีร์วิวรณ์ว่า *"เราเป็นอัลฟาและโอเมกา เป็นปฐมและเป็นอวสาน ผู้ทรงเป็นอยู่เดี๋ยวนี้ ผู้ได้ทรงเป็นอยู่ในกาลก่อน ผู้จะเสด็จมานั้น และผู้ทรงฤทธานุภาพสูงสุด" (วิวรณ์ 1: 8)*

ภาพที่ 5.205 (ซ้ายบน) ลวดลายแกะสลักบนผนังและประตูทางเข้าโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา ซึ่งเป็นรูปนักบญนิโคลัส เดอ ฟูล
ภาพที่ 5.206 และ ภาพที่ 5.207 (กลางบนและขวาบน) อักษร อัลฟ่าและโอเมก้า กับ ก และ ฮ ที่บานประตูทางเข้าโบสถ์
ภาพที่ 5.208 (ซ้ายล่าง) ลวดลายบนพื้นบริเวณหน้าประตูทางเข้าโบสถ์ ซึ่งเป็นพื้นหินแกรตนิตลายดอกบัว
ภาพที่ 5.209 และ ภาพที่ 5.210 (กลางล่างและขวาล่าง) ซุ้มประดิษฐานด้านข้างประตูโบสถ์ ซึ่งเป็นทรงจั่วที่มรปั้นลมและตัวเหงา

ภาพที่ 5.211 (ซ้ายล่าง) ภาพจิตรกรรมไทยแบบลายรดน้ำ ซึ่งเขียนเป็นรูป "การเลี้ยงอาหารค่ำมื้อสุดท้าย"
ภาพที่ 5.212 (ขวาล่าง) หิ้งบูชาตามแบบศิลปะไทย ที่ประดิษฐานรูปปั้นพระเยซู ซึ่งติดตั้งบนผนังด้านหลังทางเข้าโบสถ์

6.1.2 การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์

แม้ว่าลักษณะทางสถาปัตยกรรมของวัดนักบุญนิโคลัส พัทยา จะไม่ได้มีรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมที่วิจิตรงดงามหรือซับซ้อนเทียบเท่ากับกรณีศึกษาอีก 6 แห่ง แต่ในแง่ของการเปลี่ยนสภาวะจิตแล้ว โบสถ์หลังนี้ถือเป็นตัวอย่างสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการนำเอาบริบททางวัฒนธรรมและบริบทสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติมาใช้ในการเปลี่ยนสภาวะจิตของศาสนิกชนที่เข้ามาภายในวัดได้เป็นอย่างดี

วัดนักบุญนิโคลัส พัทยา เป็นโบสถ์ที่ตั้งอยู่ในเขตเมือง โดยตั้งอยู่ติดกับทางหลวงหรือถนนสุขุมวิท ซึ่งเป็นถนนสายหลักของเมืองพัทยาที่มีถนนขับผ่านจำนวนมากในแต่ละช่วงของวัน ทั้งรถขนดาเล็กไปจนถึงรถบรรทุกขนาดใหญ่ที่ส่งเสียงดังอึกทึกครึกโครม บริบทด้านที่ตั้งดังกล่าวนี้ ได้กลายมาเป็นโจทย์ใหญ่สำหรับผู้ออกแบบที่ต้องหาทางแก้ปัญหาเรื่องการปรบเปลี่ยนสภาวะความวุ่นวายจากพื้นที่ภายนอก ก่อนจะนำศาสนิกชนเข้าไปสู่พื้นที่อันเงียบสงบที่เหมาสมสำหรับการประกอบพิธีกรรมภายใน

การจะแบ่งแยกความวุ่นวายของพื้นที่ภายนอก ออกจากพื้นที่ภายในศาสนสถานนั้น อาจเป็นเรื่องที่ทำได้ไม่ยาก หากใช้วิธีการสร้างอาคารที่มีสภาพปิดล้อมและติดเครื่องปรับอากาศ เพื่อป้องกันไม่ให้บรรยากาศความวุ่นวาย เสียงดัง หรือฝุ่นควันจากภายอกเข้ามารบกวน แต่ผู้ออกแบบวัดนักบุญนิโคลัสกลับไม่ทำเช่นนั้น ตรงกันข้ามผู้ออกแบบได้ออกแบบให้มีผนังเปิดโล่งตลอดสองข้างของโถงอาคาร ทำให้เกิดการระบายอากาศและมีลมไหลผ่านอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะในกรณีโบสถ์แห่งนี้ ซึ่งสร้างไว้ใกล้กับพื้นที่ชายฝั่ง ทำให้ได้อิทธิพลจากลมทะเลที่พัดเข้า-ออกอยู่ตลอดเวลา ซึ่งสันนิษฐานว่าผู้ออกแบบตั้งใจที่จะนำเอาสภาพแวดล้อมที่เย็นสบายดังกล่าวนี้ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของบรรยากาศภายในอาคารด้วย

แต่ทั้งนี้ โจทย์สำคัญ 3 ประการที่ผู้ออกแบบจำเป็นต้องจัดการก็คือ

1. *เสียงรบกวน*ที่เกิดจากความวุ่นวายริมถนนสุขุมวิท
2. *ทัศนียภาพที่อยู่โดยรอบโบสถ์:* การเปิดผนังโล่ง ซึ่งอาจทำให้เกิดปัญหาเรื่องทัศนียภาพที่จะรบกวนสมาธิของผู้ประกอบพิธีกรรมที่อยู่ภายในอาคาร (เช่นเดียวกับที่โบสถ์วัดพระมหาไถ่)
3. *การปรับสภาพร่างกายและอารมณ์ความรู้สึกของศาสนิกชน* ที่จะเข้ามาภายในโบสถ์

โจทย์หลักทั้งสามข้อนี้ ได้รับการแก้ไขด้วยวิธีการดังต่อไปนี้

ประการแรก: การทำระเบียงซึ่งมีหลังคาปีกนก คลุมตลอดทั้งอาคาร ซึ่งช่วยทำให้แสดงแดดที่ร้อนอบอ้าวไม่สามารถเข้ามาถึงพื้นที่ภายในโถงอาคารโบสถ์ได้ อีกทั้งการสร้างพื้นที่ระเบียงและชายคายื่นยาวที่ในระดับดังกล่าว ได้ทำให้เกิดร่มเงาขึ้นภายในพื้นที่ เมื่อมองเข้าจากพื้นที่ภายนอกเข้าไปภายในอาคาร จะพบว่าความสว่างของพื้นที่แบ่งออกเป็นสามระดับ คือ พื้นที่ภายนอกอาคารที่สว่างที่สุด พื้นที่ส่วนระเบียงที่มีความมืดลง และพื้นที่ภายในโถงโบสถ์ที่มืดจนยากที่จะมองเห็นได้จากภายนอก ในทางกลับกันเมื่อศาสนิกชนเข้าไปภายในโถงโบสถ์และมองกลับออกมา จะเกิดปรากฏการณ์ตรงกันข้าม คือ ทัศนียภาพด้านนอกจะมีความสว่างจ้า จนทำให้มองอะไรไม่ชัดเจน

ลักษณะดังกล่าว เกิดจาก *การปรับระดับของรูม่านตา* ในตอนที่ศาสนิกชนอยู่ภายนอกอาคาร ระดับรูม่านตาจะหดตัวลงเพื่อให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมที่สว่างจ้า ดังนั้นเมื่อมองเข้าไปภายในก็จะไม่เห็นชัดเจนหรือถึงเห็นก็เห็นเป็นเพียงแค่เงาดำเท่านั้น ในทางกลับกันผู้ร่วมพิธีภายในโบสถ์ที่มีระดับรูม่านตาขยายเนื่องจากอยู่ในที่ร่ม เมื่อมองออกไปในที่สว่างจ้า ก็ทำให้การมองเห็นไม่ชัดเจน เนื่องจากระดับแสงที่มากเกินกว่าระดับที่เหมาะสมสำหรับรูม่านตา

หมายเหตุ: เทคนิคเดียวกันนี้ถูกใช้กับบ้านของ Frederick C. Robie ที่ออกแบบโดย Frank Lloyd Wright ซึ่งออกแบบให้มีระนาบชายคาที่ยื่นยาวออกมา เพื่อให้นาย Robie มองผู้คนจากภายนอกบ้านได้ โดยที่คนอื่นมองกลับมาจะไม่เห็นนาย Robie กำลังมองตนเองอยู่

ประการที่สอง: การสร้างสวนหย่อมโอบล้อมรอบตัวอาคารโบสถ์ ซึ่งทำให้เกิดการปกป้องสองชั้น ชั้นแรกคือพื้นที่ใต้หลังคาปีกนกที่ป้องกันแดดและสายตาที่จะเข้ามารบกวน ส่วนชั้นที่สองคือสวนหย่อมที่ช่วยป้องกันสายตาทั้งจากภายนอกเข้าไปภายในและจากภายในออกไปยังภายนอก ในขณะเดียวกันสวนหย่อมยังได้ทำให้เกิดความชุ่มชื้นและร่มเงารอบตัวอาคารโบสถ์ ซึ่งนำไปสู่ความต่างของอุณหภูมิและความกดอากาศระหว่างภายในและภายนอกโบสถ์ จนทำให้เกิด *ลม* วิ่งไหลถ่ายเทเข้า-ออกภายในอาคาร อีกทั้งสวนหย่อมยังให้ทัศนียภาพที่เขียวขจีและร่มรื่นแก่ศาสนิกชน ทั้งคนที่กำลังเดินอยู่ด้านนอกของโบสถ์ หรือคนที่กำลังประกอบพิธีกรรมอยู่ภายใน นอกจากนี้สวนหย่อมยังช่วยซึมซับ (absorb) และลดทอนเสียงรบกวนจากภายนอกที่จะเข้ามาภายในอาคารด้วย

ภาพที่ 5.213 และ ภาพที่ 5.214 (ซ้ายบนและกลางบน) มุมมองที่มองจากภายนอกเข้าไปยังโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส
ภาพที่ 5.215 (ขวาบน) ระเบียงที่ล้อมรอบโถงโบสถ์ ซึ่งช่วยป้องกันแสดงแดดและปรับระดับความสว่างของพื้นที่
ภาพที่ 5.216 (ซ้ายล่าง) ระดับความสว่างที่แตกต่างกันระหว่างพื้นที่ภายนอกและภายใต้ร่มเงาของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส
ภาพที่ 5.217 (กลางล่าง) บรรยากาศภายในโถงโบสถ์ดนักบุญนิโคลัส ที่เมื่อมองออกไปแล้วจะเห็นเป็นทัศนียภาพที่สว่างจ้า
ภาพที่ 5.218 (ขวาล่าง) มุมมองจากระเบียงโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส มองผ่านสวนหย่อมที่ล้อมรอบโบสถ์ออกไปภายนอก

ประการที่สาม: การยกระดับพื้นโบสถ์ให้สูงขึ้นมาจากระดับถนน ในทางสัญลักษณ์ถือเป็นการสื่อสารถึงความสำคัญของพื้นที่ ส่วนในทางกายภาพเพื่อแยกให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างพื้นที่ภายในและภายนอกโบสถ์อย่างชัดเจน ซึ่งแม้ว่าผนังโบสถ์จะเปิดโล่งและที่ว่างภายในกับภายนอกจะไหลถ่ายเทถึงกันได้ แต่ด้วยองค์ประกอบประการที่หนึ่งและสองข้างต้นประกอบกับการยกพื้นอาคารให้สูงขึ้นมาด้วยแล้ว ก็ได้ทำให้เกิดการแยกตัวที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น คือ แม้ว่าจะสามารถมองเห็นลางๆ จากภายนอก แต่การจะขึ้นไปถึงตัวโบสถ์นั้นก็ไม่สามารถทำได้ เนื่องจากมีสวนหย่อมและระดับพื้นที่ที่ต่างกันเป็นตัวกั้นพื้นที่โบสถ์ออกจากพื้นที่ส่วนถนน

ภาพที่ 5.219 และ ภาพที่ 5.220 การยกระดับพื้นของโบสถ์วัดนักบุญนิโคลัส ซึ่งช่วยทำหน้าที่เป็นจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

ประการที่สี่: การจัดผังบริเวณของอาคาร โดยหันทางเข้าของโบสถ์เข้าไปไว้ภายในทางด้านทิศตะวันตก และหันส่วนแท่นบูชากับห้องสังฆภัณฑ์มาไว้ทางทิศตะวันออกซึ่งใกล้กับถนนมากกว่า แทนที่จะลำดับการเข้าถึงพื้นที่จากภายนอกแล้วจึงค่อยๆ ไล่ลำดับชั้นความสำคัญเข้าสู่จุดศูนย์กลางที่อยู่ภายในแบบศาสนสถานปกติ (ยิ่งการนำเอาสุสานไปตั้งไว้ในแนวแกนก้านหน้าของโบสถ์ ยิ่งพบเห็นได้ยากในศาสนสถานทั่วไป) แต่กรณีกรณีโบสถ์หลังนี้กลับไม่ทำเช่นนั้น เนื่องจากถ้านำเอาทางเข้าโบสถ์มาอยู่ด้านหน้า เมื่อศาสนิกชนเดินทางจากริมถนนสุขุมวิทเข้าสู่พื้นวัด ก็จะพบกับลานจอดรถและเดินเข้าสู่ภายในอาคารโบสถ์เลย ซึ่งเป็นการกระชั้นเกินไป จนอาจทำให้ศาสนิกชนไม่ทันปรับสภาวะร่างกายและจิตใจจากพื้นที่ภายนอกที่วุ่นวาย ผู้ออกแบบจึงได้ทำการกลับทิศทางของการเข้าถึงโบสถ์เสียใหม่ โดยให้ทางเข้าโบสถ์ไปอยู่ด้านใน และหันหลังโบสถ์ออกมาสู่ด้านนอก

เมื่อศาสนิกชนเข้ามายังพื้นที่โบสถ์ จึงจะยังไม่เห็นด้านหน้าและทางเข้าของโบสถ์ แต่จะเห็นเพียงรูปด้านอาคารฝั่งตะวันออกซึ่งเป็นกำแพงที่วาดเรื่องราวของนักบุญนิโคลัสและหอระฆังทรงไทยประยุกต์ที่ตั้งอยู่ข้างโบสถ์เท่านั้น จากนั้นศาสนิกชนต้องเดินผ่านเส้นทางด้านข้างโบสถ์ โดยระหว่างทางจะผ่านสวนหย่อม ซึ่งให้บรรยากาศของความร่มรื่นและค่อยๆ ปรับสภาวะจิตทีละน้อยๆ จนเข้าไปถึงสุดเขตพื้นที่โบสถ์ แล้วหันกลับมา จึงจะพบกับทางเข้าโบสถ์ ให้ขณะเดียวกันเมื่อมองหันกลับหลังไปก็จะเห็นสุสานซึ่งเป็นพื้นที่อันเงียบสงบตั้งอยู่ตรงกับทางเข้าโบสถ์

และการที่สุสาน (ซึ่งปลายตาเป็นรูปปั้นพระเยซู) ประตูทางเข้าโบสถ์ และพระแท่นวางอยู่ในแนวแกนเดียวกัน และวางตัวในทิศตะวันตก-ตะวันออก ได้ทำให้เกิดเป็น *แกนแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred axis)* ที่ช่วยตอกย้ำความหมายของ *การฟื้นจากความตาย* และ *กลับคืนชีวิตใหม่* มาอยู่ในสภาวะอันศักดิ์สิทธิ์ร่วมกับพระคริสต์ ผ่านพิธีกรรมและการเตรียมจิตใจในระหว่างพิธีกรรม

Diagram ด้านล่างนี้ จะแสดงให้เห็นถึงมุมมองในการเดินทางเข้าสู่ *เส้นทางอันศักดิ์สิทธิ์* ที่นำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตของวัดนักบุญนิโคลัส พัทยา ซึ่งด้านบนของผังบริเวณจะเป็นมุมมองจากสุสานออกไปยังโบสถ์ ก่อนที่จะเข้าไปสู่พื้นที่ภายในที่ซึ่งจุดหมายปลายทางคือแท่นบูชาอันเป็น *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred center)* ส่วนด้านล่างของผังบริเวณจะเป็นมุมมองจากถนนสุขุมวิทที่วุ่นวาย ซึ่งค่อยๆ เปลี่ยนสภาพ มาเป็นความ *สงบร่มเย็น* ภายในแมกไม้ของสวนหย่อมที่ล้อมรอบตัวโบสถ์ ก่อนจะเข้ามาสู่พื้นที่ว่างด้านหน้าโบสถ์ ซึ่งแยกออกเป็นทางเข้าสู่โบสถ์ อันเป็นเครื่องหมายของชีวิตใหม่ และทางเดินไปยังสุสานอันเป็นเครื่องหมายของความตายจากชีวิตฝ่ายโลก

ภาพที่ 5.221 Diagram แสดงมุมมองในการเดินทางเข้าสู่เส้นทางศักดิ์สิทธิ์ของวัดนักบุญนิโคลัส พัทยา

บทที่ 7
บทวิเคราะห์และบทสรุป

7.1 การเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์

จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลเรื่อง *"มิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา"* แสดงให้เห็นว่าหัวใจสำคัญที่เชื่อมโยง ความหมายจากระบบสัญลักษณ์ที่เปิดเผยโดยตำนานในระดับต้นแบบ (หัวข้อ 3.1) การเปลี่ยนสภาวะด้านอารมณ์ความรู้สึกในเชิงสุนทรียภาพ (หัวข้อ 3.2) และการรับรู้ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมอย่างมีระเบียบแบบแผนที่ชัดเจน (หัวข้อ 4.1-4.2) เข้าไว้ด้วยกัน ก็คือแนวคิดเรื่อง *"การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์"* โดยที่องค์ประกอบทั้งสามมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

7.1.1 องค์ประกอบด้านสัญลักษณ์ในระดับต้นแบบของตำนาน

จากข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์ทั้งหมดในบทที่ 3 พบว่าการทำความเข้าใจคติสัญลักษณ์ที่เปิดเผยในตำนาน (ซึ่งสัมพันธ์กับการเผยแสดงมิติศักดิ์สิทธิ์ทางสถาปัตยกรรม) ประกอบด้วยความเข้าใจดังต่อไปนี้

a) จักรวาลหรือโลกอันศักดิ์สิทธิ์: ซึ่งอุบัติขึ้นจากการเผยแสดงเรื่องราวในตำนาน โดยมีโครงสร้าง ดังนี้
    1. *แกนจักรวาล / แกนโลก (Axis Mundi)* ที่ซึ่งสรรพสิ่งถูกเชื่อมโยงเข้าไว้ด้วยกัน เป็นจุดศูนย์กลางและสถานที่สำคัญที่สุด ที่มนุษย์จักต้องก้าวไปให้ถึง เพื่อให้ได้มาซึ่งสภาวะศักดิ์สิทธิ์หรือพลังเทียมเทพ หรือการกลับไปเป็นถึงเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า
    2. *ระเบียบ ทิศทาง และปริมณฑลจักรวาล* (Cosmic order, direction, and boundary) ความเข้าใจดังกล่าวนี้จะนำไปสู่การกำหนดทิศทาง ปริมณฑล ความหมาย และความสัมพันธ์ของพื้นที่กับกับแกนจักรวาล

b) มนุษย์ในฐานะวีรบุรุษ: ซึ่งต้องเปลี่ยนสภาวะตนเองไปสู่ความศักดิ์สิทธิ์ โดยมีขั้นตอนดังนี้
    1. *ขั้นตอนแห่งการละทิ้งสภาวะเดิม (Departure):* ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเตรียมตัวในการออกเดินทาง การตระหนักรู้ ว่าตนเองกำลังออกเดินทางไปทำภารกิจอันยิ่งใหญ่
    2. *ขั้นตอนแห่งการทดสอบและเปลี่ยนสภาวะ (Initiation):* ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการฟันฝ่าอุปสรรค การพบกับบทสอบที่ซึ่งต้องมีการเตรียมตัวหรือการเสียสละ เพื่อให้สามารถก้าวข้าวไปสู่สภาวะใหม่ได้
    3. *ขั้นตอนแห่งการหวนคืน (Return)*

เรื่องราวอันศักดิ์สิทธิ์ของการกำเนิดจักรวาลจะไม่มีความหมายอันใด หากปราศจากมนุษย์ในฐานะวีรบุรุษผู้ที่ดำรงอยู่ในจักรวาลเหล่านั้น และการดำรงอยู่ของวีรบุรุษในจักรวาลอันศักดิ์สิทธิ์ ก็ไม่มีความหมายอัน

ใดหากปราศจากซึ่งหน้าที่หรือเป้าหมายในการเดินทาง ในทางกลับกันการดำรงอยู่ของวีรบุรุษจะเกิดขึ้นไม่ได้ ถ้าหากปราศจากจักรวาลอันเป็นโลกที่วีรบุรุษและมนุษย์ทั้งหลายที่เข้าไป *ดำรงอยู่และมีปฏิสัมพันธ์กับโลกอันศักดิ์สิทธิ์* หรือถ้าใช้สำนวนของ Heidegger ก็คือ *"being-in-the-sacred-world"*

การไปทำภารกิจหรือหน้าที่อันยิ่งใหญ่ เพื่อให้ได้รับมาซึ่งพลังหรือสภาวะอันเป็นอุตรภาพ ก็คือ *กระบวนการทำให้ศักดิ์สิทธิ์ (Divinization)* โดยเปลี่ยนตนเองจาก *โลกียะสภาวะ (profane)* ไปสู่ *สภาวะศักดิ์สิทธิ์ (sacred)* ซึ่งเป็นหัวใจหลักของเนื้อหาสาระในตำนานและคติความเชื่อต่างๆ โดยการทำภารกิจต่างๆ จำเป็นต้องผ่าน *อุปสรรค* หรือ *ก้าวข้ามธรณีหรือจุดแบ่งแยก (crossing the threshold)* ซึ่งต้องอาศัยความกล้าหาญและการเสียสละตนเอง ก่อนจะได้รับสภาวะเทียมเทพ (Apotheosis) หรือ *สภาวะเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า (Theosis)* หรือการกลับคืนสู่สภาวะดั้งเดิมอันสมบูรณ์ร่วมกับสิ่งสูงสุดในแต่ละคติความเชื่อ เป็นต้น

7.1.2 องค์ประกอบด้านอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับมิติศักดิ์สิทธิ์

จากโครงสร้างดังกล่าวนี้นำไปสู่การออกแบบก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางศาสนา ให้มีคุณลักษณะที่เป็นสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกบางประการ ซึ่ง Rudolf Otto บรรยายไว้ว่าเป็น *ความเร้นลับอันน่าสะพรึงและตราตรึงใจ (Mysterium Tremendum et Fascinans)* ซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งยวดกับแนวคิดเรื่อง *ความน่าพิศวง (sublime)* ของ Immanuel Kant ที่บรรยายถึงคุณลักษณะทางด้านสุนทรียภาพ ที่กล่าวถึงการรับรู้บางสิ่งที่ยิ่งใหญ่หรือ เร้นลับ เกินความเข้าใจที่มนุษย์พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน หรือในโลกแห่งโลกียะทั่วไป

คุณลักษณะด้านอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องเผชิญหน้ากับความยิ่งใหญ่อันเร้นลับและน่าสะพรึง (หรือน่าเกรงขาม) ดังกล่าวนี้ ได้กระตุ้นพลังให้ปะทุขึ้นมาจากส่วนลึกสุดของจิตใจ โดยทำให้มนุษย์พึงสังวรตนและหันกลับมาพิจารณาตัวเอง จนนำไปสู่ *การทำลายตัวตน (self-abasement)* ซึ่งก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกของ *ความอ่อนน้อมถ่อมตน (humility)* และการพึ่งพึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันยิ่งใหญ่ที่เผยแสดงต่อหน้าตนเอง ในขณะเดียวกันก็เกิดความรู้สึกตราตรึงใจ เกิดความปีติและเบิกบานที่ได้เข้าไปสู่สภาวะดังกล่าวนั้น

สิ่งนี้เองอาจจะเป็นสิ่งที่คนทั่วไปพยายามอธิบายว่า สถาปัตยกรรมทางศาสนาเป็นสถาปัตยกรรมที่จำเป็นต้องทำให้ศาสนิกชนเกิดความรู้สึก *"น่าเคารพและเลื่อมใสศรัทธา"* ต่อคติความเชื่อและเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ตรงหน้า แต่ทั้งนี้ก็ยังไม่มีใครที่อธิบายไว้ว่า สถาปัตยกรรมจะทำให้เกิดความรู้สึกน่าเคารพ น่าเลื่อมใสศรัทธาได้อย่างไร และความรู้สึกศรัทธาเหล่านั้น ต่างกับความรู้สึกชื่นชมในศิลปินนักร้อง หรือ บุคคลที่มีชื่อเสียง หรือความรู้สึกอิ่มเอิบเมื่อได้ไปพักผ่อนในสถานตากอากาศที่น่ารื่นรมย์อย่างไร

โดยวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้พยายามทำการวิเคราะห์ เพื่อไขปริศนาดังกล่าว ซึ่งจากการค้นคว้าและวิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ พอจะทำให้เชื่อได้ว่าอารมณ์ความรู้สึกที่น่าเลื่อมใสศรัทธานั้น น่าจะสิ่งเดียวกับที่ Otto เรียกมันว่า *"ความรู้สึกพึ่งพิง"* ซึ่งเกิดจากการรับรู้ถึงความยิ่งใหญ่และน่ายำเกรง (majestas) ของสิ่งอันเร้นลับในทางศาสนาที่ได้เผยแสดงต่อผู้คน ในขณะเดียวกันต้นแบบของตำนานในเรื่องของ *การละทิ้งสภาวะเดิม และการก้าวข้ามจุดแบ่งแยก* (threshold) เพื่อเข้าสู่สภาวะศักดิ์สิทธิ์นั้น ก็สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่อง การพึงสังวรตน การทำลายตัวตนและละทิ้งชีวิต/สภาวะจิตเหมือนที่เคยเป็นมาในโลกแห่งโลกียะ ซึ่งเป็นจิต

ที่หมกหมุ่นอยู่กับเรื่องทางโลก เป็นจิตที่คิดไม่ซื่อ จิตที่หวาดระแวง จิตที่เต็มไปด้วยความกังวลถึงเรื่องต่างๆ ในชีวิต จิตที่โกรธเกรี้ยว เศร้าโศก หลงระเริง สับสนวุ่นวาย และอื่นๆ จิตที่ไม่บริสุทธิ์เหล่านั้นจำเป็นจะต้อง *ถูกกำจัดทิ้ง (annihilation)* เสียก่อน เพื่อให้เกิดสภาวะที่เหมาะสมกับการรับความศักดิ์สิทธิ์ที่จะมาเผยแสดงตรงหน้า

จึงอาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า *"การทำลายตัวตน"* ในแง่ของการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ ก็คือ *การทำลายจิตอันไม่บริสุทธิ์และว้าวุ่นอยู่กับเรื่องที่เป็นโลกียะ* โดยทิ้งมันไว้ ณ จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่ซึ่งทวารบาล หรือ ความเร้นลับและน่าสะพรึงของบรรยากาศหรือสิ่งที่ปรากฏผ่านองค์ประกอบสถาปัตยกรรมทางศาสนา จะได้ทำให้มนุษย์ยอมจำนนและพึงสังวรตนว่า ตนเองกำลังก้าวข้ามไปสู่ภพภูมิอนัศักดิ์สิทธิ์ที่ต้องการการเตรียมจิตใจให้เหมาะสม มิใช่ทำตัวเหมือนเช่นอยู่ในสถานที่ทางโลกียะอื่นๆ

การทำลายตัวตนดังกล่าวนี้ อาจจะนำไปสู่สิ่งที่คนทั่วไปเรียกมันว่า *"ความสงบ" (stillness, tranquillity)* ซึ่งไม่ใช่อย่างเดียวกันกับ "*ความเงียบ" (silence)* เพราะความเงียบอาจไม่ได้ทำให้สงบ เหมือนคนที่อยู่คนเดียวเงียบ ซึ่งบ่อยครั้งก็มีความคิดและจิตมากมายผุดขึ้นมาภายในจิตใจ จนทำให้จิตใจวุ่นวายกว่าในสภาวะที่ไม่เงียบสนิทก็เป็นได้ ในทางตรงกันข้าม การฟังบทเพลง บทสวด ที่ถูกขับร้องหรือเปล่งวาจาออกมาท่ามกลางบรรยากาศของศาสนสถาน ก็อาจทำให้เกิดความสงบได้ ดังที่ได้ยกตัวอย่างไว้แล้วในหัวข้อ 3.2.2 (แต่ทั้งนี้ความเงียบก็เป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สามารถนำพาไปสู่ความสงบได้เช่นกัน ขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบ ว่าจะออกแบบความเงียบที่เกิดขึ้นในปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมเหล่านั้นได้อย่างเหมาะสมหรือไม่)

7.1.3 องค์ประกอบด้านการรับรู้ผ่านปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม

จากความต่อเนื่องในเรื่องของโครงสร้างตำนานและการเปลี่ยนสภาวะด้านอารมณ์ความรู้สึกในเชิงศิลปะ นำไปสู่การวิเคราะห์ในหัวข้อที่ 4.1 ซึ่งแสดงให้เห็นถึงตัวอย่างของเทคนิคการเปลี่ยนสภาวะ โดยอาศัยประสาทการรับรู้ของมนุษย์ ในแต่ละวัฒนธรรมความเชื่อที่หลากหลาย ตั้งแต่การรับรู้ด้วยด้านรู้ทรง พื้นที่ว่าง สีสัน สัดส่วนและจังหวะ ผ่านประสาทสัมผัสทางการมองเห็น การรับรู้ทางกลิ่นที่เกิดจากการที่สถาปัตยกรรมได้สร้างสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสำหรับการประกอบพิธีกรรมที่มีกลิ่น รวมกลิ่นของวัสดุที่ถูกนำมาก่อสร้างเป็นสถาปัตยกรรม ซึ่งส่งผลต่อจินตภาพของสถาปัตยกรรมเองด้วย การรับรู้ทางการได้ยินที่มีทั้งเกิดจากตัวสถาปัตยกรรมเอง ไปจนถึงสถาปัตยกรรมสร้างสภาพแวดล้อมที่ทำให้เกิดสภาวะเสียงในลักษณะต่างๆ ในอาคารเหล่านั้น และสุดท้ายการรับรู้ทางร่างกาย ผ่านการสัมผัสและการเคลื่อนที่ผ่านพื้นที่ว่างในลักษณะต่างๆ ตั้งแต่การด้าวเดินอย่างระมัดระวัง บนสวนที่ถูกออกแบบมาเป็นอย่างดี ไปจนถึงการไต่ขึ้นบันไดอันสูงชันของศาสนสถาน และการรับรู้ถึงการเปลี่ยนอุณหภูมิและสภาวะน่าสบายที่เกิดขึ้นภายในศาสนสถาน เป็นต้น

ซึ่งจากตัวอย่างที่นำมาวิเคราะห์ทั้งหมดนี้ ได้แสดงให้เห็นว่าสถาปัตยกรรมทางศาสนา มิใช่เป็นเพียงการออกแบบที่นำเอาสัญลักษณ์ต่างๆ ในตำนานมา *ใส่ลงไป* สถาปัตยกรรมเท่านั้น แต่การออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนา คือ "*การออกแบบประสบการณ์*" ผ่านประสาทสัมผัสการรับรู้ของมนุษย์ ที่เข้าไปมีส่วนร่วมใน *"ปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรม"* ซึ่งช่วยให้เกิดความรู้สึกอันเป็นสุนทรียะและนำไปสู่ *"การเปลี่ยนสภาวะจิต"* ที่ช่วยการยกระดับจิตใจของศาสนิกชนให้เชื่อมโยงกับมิติศักดิ์สิทธิ์อันเป็นอุตรภาพ

ประสบการณ์ดังกล่าว มิได้เกิดขึ้นอย่างไรระเบียบหรือเป็นการทำแบบสุ่มๆ จากผู้ออกแบบ แต่ต้องเป็นประสบการณ์ที่สื่อให้เห็นถึง *"กระบวนการเปลี่ยนสภาวะ" (process of transformation)* ซึ่งสัมพันธ์กับเรื่องราวในตำนาน ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ในแง่คติสัญลักษณ์ จะพบว่าสถาปัตยกรรมทางศาสนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ล้วนแต่เป็นภาพสะท้อนของ *"จักรวาลที่ปรากฏในความจริงอันศักดิ์สิทธิ์"* ด้วยกันทั้งสิ้น โดยสัมพันธ์กันผ่านองค์ประกอบ 3 ประการดังนี้

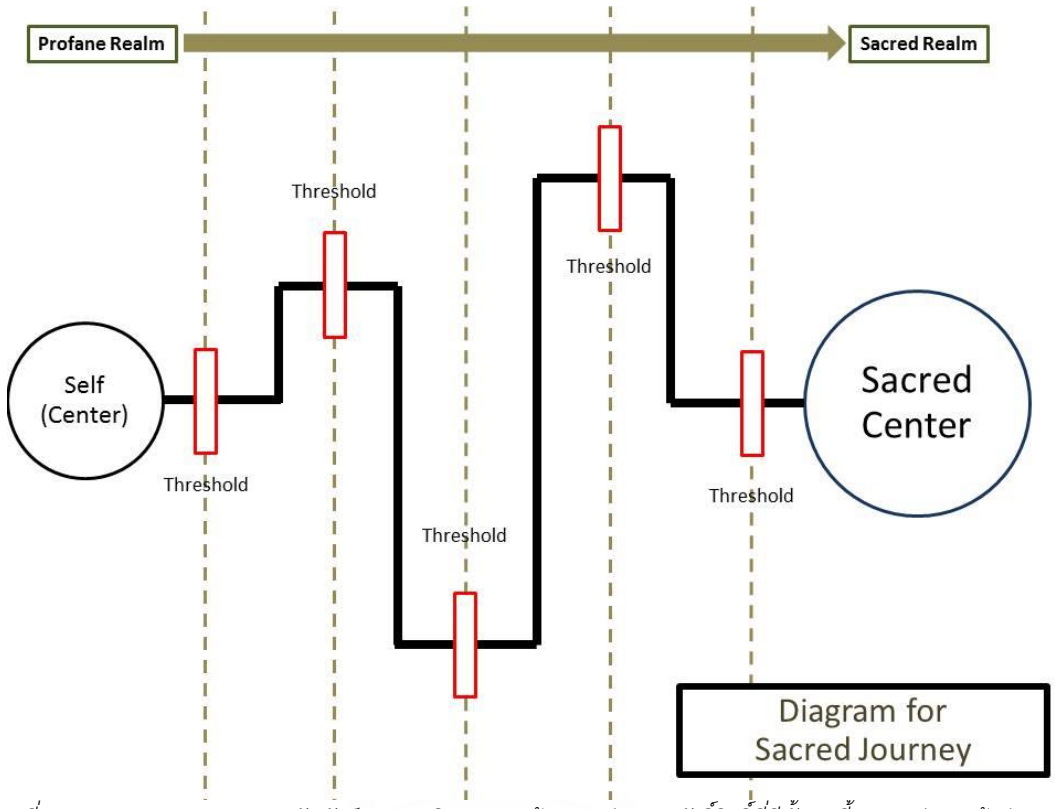
1. **จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์** (sacred center) เป็นภาพสะท้อนของแกนจักรวาลในความโลกอันศักดิ์สิทธิ์ เป็นจุดที่เชื่อมต่อมนุษย์เข้ากับความจริงอันเป็นอุตรภาพ และถือเป็นหัวใจของสถาปัตยกรรมทางศาสนา โดยจุดศูนย์กลางเหล่านั้นมักจะปรากฏออกมาให้รูปของสถานที่ประกอบพิธีกรรมหลักในสถาปัตยกรรม เช่น แท่นบูชา กางเขน พระพุทธรูป เจดีย์ ผนังที่ตั้ง Minrab มัสยิดอัล-ฮาราม ศิวลึงค์ เป็นต้น และรวมไปถึงจุดศูนย์กลางย่อยที่มีความสัมพันธ์กับจุดศูนย์กลางหลักด้วย

2. **เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์** (sacred path) ซึ่งแผ่ขยายออกมาจากจุดศูนย์กลางของพิธีกรรม *อย่างเป็นระบบระเบียบ* จากภายนอกเข้าสู่ภายใน จากพื้นที่โลกียะ (profane space) เข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred space) ตามลำดับ โดยที่เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ จะต้องมีลักษณะสำคัญคือ เป็นเส้นทางแห่งการชำระล้างและเตรียมจิตใจของศาสนิกชน เพื่อให้พร้อมสำหรับพิธีกรรมและความศักดิ์สิทธิ์ปรากฏ ณ จุดศูนย์กลาง

3. **ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์** (sacred boundary and threshold) ซึ่งเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์กับพื้นที่โดยรอบ การเดินทางผ่านปริมณฑลและจุดแบ่งแยกในแต่ละลำดับชั้นก็คือ ภาพสะท้อนของการฟันฝ่าและก้าวข้ามอุปสรรค เพื่อเข้าไปถึงจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ โดยตลอดเส้นทางที่จะนำพาเข้าสู่จุดศูนย์กลางอันศักดิ์สิทธิ์จะต้องผ่านบททดสอบด้วยการ *ก้าวข้ามจุดแบ่งแยก (crossing the threshold)* เพื่อข้ามจากปริมณฑลหนึ่งเข้าสู่อีกปริมณฑลหนึ่ง จากสภาวะหนึ่งเข้าสู่อีกสภาวะหนึ่ง ซึ่งเป็นกระบวนการ *ชำระล้าง/ทำให้บริสุทธิ์)* ให้เป็นผู้เหมาะสมกับความศักดิ์ศิทธิ์ที่จะเผยแสดงในพื้นที่แห่งศูนย์กลาง โดยที่ยิ่งเข้าใกล้ปริมณฑลแห่งศูนย์กลางมากเท่าไร ความศักดิ์สิทธิ์ที่ยิ่งจะทวีความเข้มข้นตามไปด้วย

ในแง่สถาปัตยกรรม ปริมณฑลแห่งความศักดิ์สิทธิ์ได้แสดงให้เห็นถึงพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่โอบล้อมหรือเชื่อมต่อกับจุดศูนย์กลาง (ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมหลัก) ซึ่งการจะรับรู้ได้ถึงการเปลี่ยนปริมณฑลก็ต้องอาศัย *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* เช่น ซุ้มประตู ทวารบาล การเปลี่ยนคุณลักษณะของรูปทรง (form) หรือพื้นที่ว่าง (space) หรือระเบียบ (order) ของสถาปัตยกรรมที่ชัดเจนอย่างเช่น การยกระดับพื้น การเปิด-ปิดพื้นที่ว่าง การเผยแสดงและการซ่อนเร้นของทัศนียภาพ ฯลฯ ทั้งนี้ก็เพื่อทำให้เกิด *การตระหนักรู้* ถึงความแตกต่างระหว่างพื้นที่ทั้งสอง ซึ่งการตระหนักรู้ดังกล่าวจะนำไปสู่การชำระล้างหรือการเตรียมจิตใจให้เหมาะสมสำหรับเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในลำดับถัดไป

Diagram ด้านล่างนี้ ได้แสดงให้เห็นถึงระเบียบของการเข้าสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ ผ่านเส้นทางศักดิ์สิทธิ์ โดยอาศัยการตระหนักรู้ถึงการเปลี่ยนสภาวะของพื้นที่-เวลา-สภาพแวดล้อม-และจิตใจของผู้ร่วมพิธี ณ จุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์ในลำดับต่างๆ บางเส้นทางก็วกวน บางเส้นทางก็พุ่งตรงเข้าหาศูนย์กลาง หมุนเวียนสลับสับเปลี่ยนกันไป



ภาพที่ 5.222 Diagram แสดงความสัมพันธ์ของการเดินทางบนเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่มีทั้งคดเคี้ยวและพุ่งตรงเข้าสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ โดยผ่านจุดแบ่งแยกต่างๆ เข้าไปทีละขั้น จากปริมณฑลหนึ่งเข้าสู่ปริมณฑลหนึ่ง เสมือนหนึ่งการชำระล้างร่างกายและจิตใจของศาสนิกชน เพื่อให้เหมาะสมกับสภาวะศักดิ์สิทธิ์

ทั้งหมดนี้ก็เพื่อให้ศาสนิกชน *ตระหนัก* ถึงการเปลี่ยนแปลงสภาวะจากโลกียะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ โดยการเดินทางบนเส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์จะเริ่มต้นขึ้น ก็ต่อเมื่อมีองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมบางประการที่ทำหน้าที่กำหนดจุดแบ่งแยกพื้นที่ จากปริมณฑลหนึ่งไปสู่อีกปริมณฑล การพิจารณามิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา จึงมิใช่เป็นเพียงการทำความเข้าใจสัญลักษณ์ที่ถูกแสดงออกผ่านรูปทรง พื้นที่ว่าง และระเบียบทางสถาปัตยกรรมเท่านั้น แต่หมายรวมถึง *การสร้างประสบการณ์การเดินทางเข้าสู่จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* ซึ่งสัมพันธ์กับสัญลักษณ์เหล่านั้น

โดยที่การเปลี่ยนสภาวะดังกล่าวนี้ เมื่อเข้าไปอยู่ในบริบทที่ *ความเป็นบริบท (contextuality)* ในแง่ต่างๆ ทั้งบริบทด้านความเชื่อหรือนิกายที่แตกต่างกัน การตีความรายละเอียดในศาสนาที่แตกต่างกัน ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกัน วัฒนธรรมที่หลากหลาย และอื่นในการช่วยสร้างรูปธรรมในเกิดกับสถาปัตยกรรมเหล่านั้น

7.2 ความเป็นบริบท (contextuality) ที่ช่วยสร้างกายภาพให้กับการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา

จากข้อสรุปทางทฤษฎีในการพิจารณามิติศักดิ์สิทธิ์ทางสถาปัตยกรรมในข้อ 7.1 ได้นำมาสู่การวิเคราะห์กรณีศึกษาสำคัญทั้ง 7 แห่งในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกที่มีลักษณะของการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม ทั้งแบบที่เป็น “วัฒนธรรมไทยประเพณี” และ “วัฒนธรรมไทยพื้นถิ่น” โดยมีรายละเอียดของการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

7.2.1 บทสรุปที่ได้จากการนำทฤษฎีการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ไปวิเคราะห์วัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมซึ่งพัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางสถาปัตยกรรมของกรณีศึกษาทั้ง 4 แห่ง ได้แสดงเห็นว่า วัดพระมหาไถ่ ซึ่งเป็นโบสถ์หลังแรกที่นำเอาบริบทของความเป็นไทยมาใช้กับการออกแบบสถาปัตยกรรมโบสถ์คาทอลิก ได้นำเอา *รูปแบบ* (style) ของสถาปัตยกรรมในพุทธศาสนาแบบไทยประเพณีแบบภาคกลาง (โดยเฉพาะที่เป็นวิหารหลวงที่มีชื่อเสียงในเขตพระนคร) มาประยุกต์ใช้กับโบสถ์คาทอลิกหลายประการ ซึ่งถ้าพิจารณาแต่เพียงรูปร่างภายนอก จะพบว่าโบสถ์แห่งนี้มีลักษณะเหมือนกับโบสถ์ในพุทธศาสนาค่อนข้างมาก แต่ถ้าวิเคราะห์ด้วย *ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์* ซึ่งเป็นการพิจารณาประสบการณ์ในการรับรู้สถาปัตยกรรมเป็นตัวตั้ง จะเห็นได้ว่าโบสถ์วัดพระมหาไถ่ มีคุณลักษณะที่ต่างจากโบสถ์ในพุทธศาสนาหลายประการ

ในขณะที่โบสถ์นักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ และ โบสถ์วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ ได้นำเอาบริบทของ *ความเป็นไทย* ไปใช้ในลักษณะที่แตกต่าง ด้วยการนำเอาสุนทรียภาพที่สอดคล้องกับ *บริบทด้านสภาพภูมิอากาศ* และ *จินตภาพของความเป็นไทย* มาผสานเข้ากับโบสถ์แบบตะวันตก โดยยึดการวางผังอาคารและการจัดวางระเบียบของสถาปัตยกรรมตามแบบโบสถ์ตะวันตกแทบทุกประการ แต่ได้นำองค์ประกอบสถาปัตยกรรมไทย ไปจนถึงลวดลาย เส้นสาย และสุนทรียภาพแบบไทย (ตามการตีความของผู้สร้าง) มาประยุกต์ใช้กับโบสถ์แบบตะวันตก แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงพยายามรักษาการสร้างบรรยากาศที่นำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิต เพื่อให้ศาสนิกชนเกิดความรู้สึกสงบ+ร่มเย็นในระว่างการประกอบพิธีกรรมภายในอาคาร

ซึ่งจากการวิเคราะห์กรณีศึกษาประเภทที่พัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยประเพณี ได้แสดงให้เห็นถึง *ความเป็นบริบท* ที่เข้ามาช่วยสร้างสรรค์รูปทรงทางกายภาพให้เกิดกับสถาปัตยกรรมทั้ง 4 แห่ง ดังนี้

(1) <u>*จินตภาพของความเป็นไทยในแง่สัญลักษณ์*</u>: ซึ่งแสดงออกผ่านการใช้องค์ประกอบสถาปัตยกรรมอย่าง การมีเครื่องบน ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ การประดับประตู ช่องหน้าต่างกางเขน และแท่นบูชา ด้วยซุ้มเรือนแก้วหรือบุษบก การทำหลังคาซ้อนชั้น การมีมุขด้านหน้าอาคารแบบโบสถ์ไทย และอื่นๆ ซึ่งปรากฏอยู่ในกรณีศึกษาทั้ง 4 แห่ง

(2) <u>*จินตภาพของความเป็นไทยในแง่สุนทรียภาพของบรรยากาศภายในอาคาร:*</u> ซึ่งปรากฏในกรณีวัดนักบุญยอแซฟ วัดนักบุญฟิลิปและยากอป และวัดน้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ โดยมีลักษณะที่แตกต่างกันดังนี้

(i) วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ – แสดงออกผ่านการเปิดผนังส่วน aisle ทำให้มีการเชื่อมต่อกับสภาพแวดล้อมภายนอก แต่ในขณะเดียวกัน ก็ยังคำนึงถึงการเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดขึ้นภายในอาคารโดยการทิ้งชานระเบียงและนำสวนมาวางไว้ด้านข้างของอาคาร เพื่อป้องกันการรบกวนทางสายและเพิ่มความร่มรื่นให้กับพื้นที่ ในขณะเดียวกันก็ยังยึดสุนทรียภาพแบบโบสถ์ตะวันตก ซึ่งเน้นแนวแกนตั้งที่พุ่งไปสู่แท่นบูชาในส่วนโถงอาคารไปพร้อมกัน

(ii) วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ – แสดงออกผ่านการใช้เส้นสายและสัดส่วนขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมที่มีความบางเบา ประกอบกับช่องรูระบายอากาศที่เป็นระแนงไขว้กันไปมา ซึ่งให้คุณภาพของแสงที่ฟุ้งกระจายและอ่อนนุ่ม ซึ่งเมื่อนำไปพิจารณาคู่กับเส้นสายของซุ้มประตู-หน้าต่าง คันทวยรับฝ้าเพดาน บุษบกที่ปกคลุมบนแท่นบูชา และผนังสีฟ้าสายประจำยามซึ่งเป็นพื้นภาพของส่วนปลายอาคาร ได้ทำให้เกิดสุนทรียภาพแบบไทยประยุกต์ ที่นำมาส่งเสริมอาคารโบสถ์แบบตะวันตก

(iii) วัดน้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ – แสดงออกผ่านการสร้างการลวงตาและความมืดสลัวภายในอาคาร ที่เกิดจากการปิดล้อมผนังอาคาร การจำกัดช่องเปิด และการใช้จิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งทำให้เกิดการทำลายความเป็นวัสดุของอาคาร และการจัดองค์ประกอบของแท่นบูชา กางเขน และภาพจิตรกรรมด้านบน ประกอบกับการให้แสงตามแนวแกน เพื่อเน้นที่ความเรืองรองของจุดศูนย์กลางอันศักดิ์สิทธิ์ คล้ายกับที่เกิดกับพระพุทธรูปภายในโบสถ์พุทธศาสนา

(3) <u>*บริบทด้านที่ตั้ง สภาพแวดล้อม และภูมิอากาศ:*</u> ซึ่งปรากฏในกรณีวัดพระมหาไถ่ วัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ และวัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ โดยสองกรณีแรกแสดงออกผ่านการเปิดผนังด้านข้างตลอดทั้งอาคาร ทำให้เกิดการไหลเวียนของลม นำมาซึ่งสภาวะน่าสบาย ซึ่งช่วยส่งเสริมบรรยากาศของความสงบร่มเย็น อันเป็นสุนทรียภาพภายแบบท้องถิ่น ส่วนกรณีหลังเป็นการใช้ช่องหน้าต่างติดกระบุ่นที่ อยู่สูงจากระดับสาย และ ช่องรูระบายอากาศซึ่งอยู่รอบหน้าต่างของผนังส่วน gallery ทำให้การถ่ายเทอากาศภายในและภายนอกอาคารทำได้ โดยไม่จำเป็นต้องเดินขึ้นชั้นสองเพื่อไปเปิดหน้าต่าง

โดยในประเด็นเรื่อง <u>*บริบทด้านที่ตั้ง สภาพแวดล้อม และภูมิอากาศ*</u> ถือว่าเป็นปัญหาสำคัญประการหนึ่งที่สืบเนื่องมาตั้งแต่กระแสความนิยมสถาปัตยกรรมตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4-5 ที่ผู้สร้างมักจะหยิบเอารูปแบบสถาปัตยกรรม Gothic Revival และ Renaissance Revival มาใช้สร้างโบสถ์คาทอลิก โดยเมื่อนำรูปแบบเหล่านั้นมาใช้ในประเทศเขตร้อนชื้นอย่างประเทศไทย ก็มักจะประสบปัญหาหลายประการ เช่น ช่องหน้าต่างที่

มักกรุด้วยกระจกสี ทำให้การระบายความร้อน-ชื้นภายในตัวอาคารไม่มีประสิทธิภาพเพียงพอ หรือ การไม่มีชายคาหรือระเบียงที่ทำหน้าที่ปกป้องพื้นที่ว่างภายในอาคาร ทำให้ตัวอาคารรับความร้อนจากแสดงแดดและสายฝนที่กระหน่ำเข้ามาภายในอาคารอย่างเต็มที่ หรือ ความชื้นซึ่งเกิดจากน้ำท่วมขัง หรือ การสร้างโบสถ์ที่ไม่ได้ยกตัวสูงจากระดับพื้นดินหรือมีช่องระบายความชื้นเพียงพอ ทำให้ตัวอาคารได้รับความเสียหายจากความชื้นที่ซึมผ่านเข้ามายังส่วนผนังอยู่เป็นประจำ หรือ การสร้างหอระฆังที่ตั้งอยู่สูงและยากลำบากต่อการใช้งาน จนบางโบสถ์ถึงขั้นทิ้งส่วนที่ขึ้นไปยังหอระฆังให้การเป็นพื้นที่รกร้างเสื่อมโทรม เป็นต้น

ปัญหาต่างๆ เหล่านี้นำมาซึ่งความรู้สึก *ไม่สบายกายและสบายใจ* ของศาสนิกชนผู้เข้ามาประกอบพิธีกรรมภายในโบสถ์ ในเรื่องดังกล่าวนี้ บาทหลวง ลอเรนซ์ เทียนชัย สมานจิต (อดีตพระสังฆราชแห่งสังฆมณฑลจันทบุรี ในระหว่างปี ค.ศ.1971-2009) ได้บรรยายถึงปัญหาของการนำโบสถ์รูปแบบตะวันตกมาใช้งานในประเทศไทยไว้ในหนังสือ อนุสรณ์สมโภชครบรอบร้อยปี วัดเซนต์ปอล 5 เมษายน 1970 โดยมีใจความว่า...

> *"การออกแบบวัดในเอเชีย บ่อยๆ นายช่างผู้ออกแบบ หรือผู้จัดการสร้างวัด ไม่สู้คำนึงถึงเรื่องลมฟ้าอากาศ มักจะเลียนแบบวัดในยุโรปซึ่งมีอากาศหนาวมาก กรุด้วยกระจกมิดชิดหมด ไม่มีช่องระบายอากาศ ครั้นมาสร้างในเมืองไทยเข้า ก็เกิดร้อนอบอ้าว ไม่ให้ความเย็นสบายแก่ผู้มาวัด หรือไม่ฝนก็สาด รั่วกันไม่หยุดหย่อน ซ่อมกันไม่ไหว จึงควรคำนึงถึงผลประโยชน์ของผู้ใช้มากกว่ารูปแบบภายนอก"*

การออกแบบโบสถ์ที่เกิดขึ้นในยุคหลังจากกระแสนิยมตะวันตก จึงเป็น *การกลับมาตั้งคำถาม* ถึงการสร้างโบสถ์ให้เหมาะสมกับพิธีกรรมและสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น เสียมากกว่าการหยิบยืมรูปแบบมาจากต่างแดน ซึ่งมีทั้งสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมทางสถาปัตยกรรมที่แตกต่างกันกับในประเทศไทย

ในขณะที่บริบทประการสุดท้ายซึ่งเกี่ยวพันในมิติที่กว้างมากไปกว่าตัวสถาปัตยกรรม ก็คือ *<u>บริบทด้านการเมืองการปกครองและความขัดแย้งทางศาสนา</u>* ซึ่งมีที่มาจากการที่มิชชันนารีส่วนใหญ่ที่เข้ามาในประเทศสยามในช่วงต้นรัตนโกสินทร์เป็นมิชชันนารีที่มาจากประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเป็นประเทศนักล่าอาณานิยมที่เข้ามายึดดินแดนหลายส่วนไปจากสยาม ตั้งแต่ปี ค.ศ.1893 (กรณี ร.ศ.112) จนมาถึงช่วงสงครามอินโดจีนระหว่างไทย (สยาม) และฝรั่งเศส ในช่วงเวลาดังกล่าวชาวคริสต์โดยเฉพาะนิกายโรมันคาทอลิก ซึ่งมีมิชชันนารีส่วนใหญ่เป็นชาวฝรั่งเศส ได้ตกเป็นเป้าโจมตีของกลุ่มคนไทยที่โกรธแค้นฝรั่งเศส จนเกิดการเบียดเบียนศาสนาในนามของ "คณะเลือดไทย" ซึ่งขู่บังคับให้ชาวคริสต์เลิกนับถือศาสนา รวมถึงเข้าไปทำลายชุมชนและโบสถ์หลายแห่งในภาคตะวันออกและภาพอีสาน ในระหว่างช่วงปี ค.ศ.1940-1944[164]

ซึ่งในช่วงเวลาเพียงแค่ 10 ปีให้หลังจากเหตุการณ์ดังกล่าว กระแสการสร้างโบสถ์คาทอลิกในรูปแบบสถาปัตยกรรมไทย ที่เคยห่างหายไปหลายสิบปี ก็ได้กลับมาเป็นที่นิยมอีกครั้ง ซึ่งทำให้เกิดข้อสันนิษฐานว่าเหตุการณ์ดังกล่าวนี้น่าจะเป็น *แรงขับดันสำคัญประการหนึ่ง* ที่ทำให้กระแสความนิยมการออกแบบก่อสร้างโบสถ์คาทอลิกแบบไทยถูกรื้อฟื้นกลับมาอีกครั้ง เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นว่าคริสต์ศาสนาเป็นแนวทางการปฏิบัติศาสนาที่สามารถเข้าไปอยู่ได้ในทุกวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ได้อย่างกลมกลืน ซึ่งข้อสันนิษฐานดังกล่าวนี้

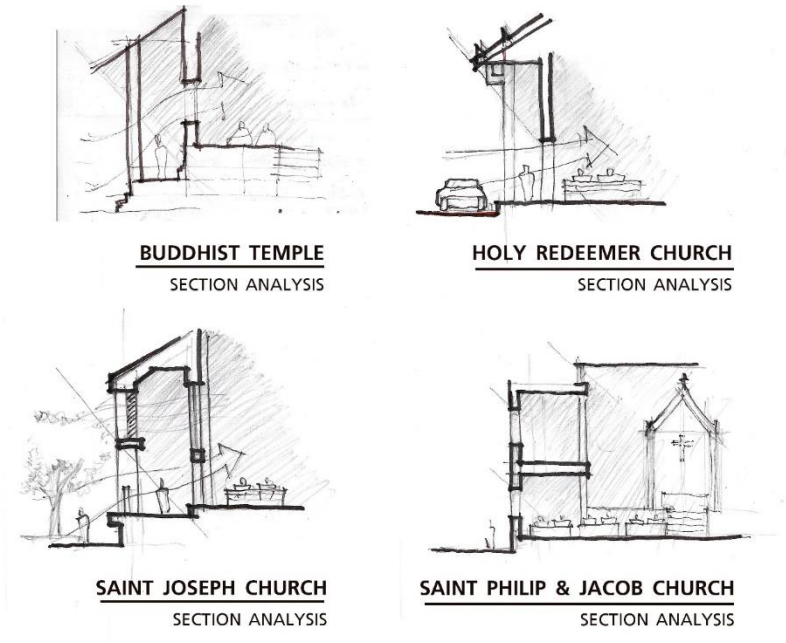
---

[164] โรเบิร์ต กอสเต, <u>ประวัติการเผยแพร่คริสตศาสนาในสยามและลาว</u>, 657.

สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง *"การสร้างจินตกรรมความเป็นพลเมืองของคาทอลิกในสังคมไทย"* (2559) โดย ชวลิต ตรียะประเสริฐ ที่ศึกษาถึงปัญหาความขัดแย้งทางศาสนาที่เกิดช่วงสงครามอินโดจีน จนมาถึงการสังคายนาวาติกันครั้งที่ 2 ที่เปลี่ยนข้อความเชื่อของคริสต์ศาสนาต่อศาสนาอื่น โดยเน้นเรื่องการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรม ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างจินตภาพของความเป็นไทยในหมู่ชาวคาทอลิก[165]

หมายเหตุ: ทั้งนี้จากการศึกษาของผู้วิจัย ผ่านมุมมองด้านประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมโบสถ์คาทอลิกในประเทศไทย เชื่อว่าการสร้างจินตภาพของความเป็นไทยในหมู่ชาวคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก (ซึ่งเกิดจากการนำของมิชชันนารี) มีมาตั้งแต่อดีตกาลก่อนการเบียดเบียนศาสนาหรือการสังคายนาวาติกันครั้งที่ 2 แล้ว ซึ่งเห็นได้จากโบสถ์ Notre Dame de Lorette ที่เมืองลพบุรี จนมาถึงโบสถ์อัสสัมชัญและโบสถ์ซางตาครูสในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 แต่ทั้งนี้ จากหลักฐานหลายประการก็พอจะเชื่อได้ว่า การเบียดเบียนศาสนาในช่วงสมัยสงครามอินโดจีน (ภายใต้การปกครองของ จอมพล ป.) ก็น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ช่วยกระตุ้นให้เกิด *การฟื้นฟูการสร้างจินตภาพความเป็นไทยในสถาปัตยกรรมโบสถ์คาทอลิก* ขึ้นอีกครั้งในช่วงกลางศตวรรษที่ 20

ส่วนการสังคายนาวาติกันครั้งที่ 2 น่าจะเป็นปัจจัยที่ช่วยส่งเสริมเรื่องเหล่านี้ในภายหลังเสียมากกว่า เพราะโบสถ์ส่วนใหญ่ที่เป็นกรณีศึกษาสำคัญในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ วัดซ่งแย้ (1947-1952) วัดพระมหาไถ่ (1954) วัดนักบุญยอแซฟ ตอกจันทร์ (ออกแบบ 1954 และก่อสร้าง 1955-1963) วัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่ (1960-1965) ก็สร้างขึ้นมาก่อนการสังคายนาวาติกันครั้งที่ 2 (ค.ศ.1962-1965) จะเริ่มขึ้นเสียด้วยซ้ำ



ภาพที่ 5.223 Diagram เปรียบเทียบความต่อเนื่องของพื้นที่ว่าง (flow of space) ของกรณีศึกษาทั้ง 3 กับโบสถ์ในพุทธศาสนา (ไม่รวมโบสถ์น้อยประจำศูนย์คณะพระมหาไถ่ ซึ่งมีลักษณะที่ปิดทึบทั้งอาคาร)

---

[165] ชวลิต ตรียะประเสริฐ, "การสร้างจินตกรรมความเป็นพลเมืองของคาทอลิกในสังคมไทย," วารสารสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 46, no. 1 (2559): 27-50.

7.2.2 สรุปที่ได้จากการนำทฤษฎีการวิเคราะห์มิติศักดิ์สิทธิ์ไปวิเคราะห์วัดคาทอลิกที่มีลักษณะการนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมซึ่งพัฒนามาจากสถาปัตยกรรมไทยพื้นถิ่น

ในขณะที่กรณีศึกษาประเภทแรก ได้แสดงให้เห็นถึงความเป็นบริบทที่เชื่อมโยงกับ *จินตภาพของความเป็นไทย* อย่างเห็นได้ชัด แต่ในกรณีศึกษาประเภทที่สองนั้น จะแตกต่างออกไป เนื่องจากบริบทที่เข้ามาสร้างกายภาพให้เกิดขึ้นในกรณีศึกษาประเภทที่สอง เป็นบริบทที่ค่อนข้างเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นซึ่งมีความสัมพันธ์กับ สภาพแวดล้อมและภูมิอากาศในพื้นที่เสียมากกว่า โดยมีรายละเอียดดังนี้

(1) *<u>บริบทด้านเศรษฐกิจและฝีมือช่าง</u>*: ซึ่งปรากฏผ่านการการสร้างอาคารโบสถ์ทั้ง 3 หลัง โดยกรณีวัดซ่งแย้และวัดนาบัว ที่มีโครงสร้างที่งดงามและก็เรียบง่าย ก็เนื่องจากชุมชนทั้งสองเป็นชุมชนในเขตชนบทที่ห่างไกลจากตัวเมือง ทำให้ทุนทรัพย์ วัสดุอุปกรณ์ และฝีมือช่าง ที่จะมาก่อสร้างโบสถ์ทั้งสองหลังนี้ เป็นไปอย่างจำกัด เทคนิคการก่อสร้างจึงต้องเป็นแบบที่เรียบง่ายเพื่อให้ชาวบ้านในชุมชนสามารถทำการก่อสร้างและดูแลปรับปรุงได้เอง ส่วนกรณีวัดนักบุญนิโคลัส - ถึงแม้ว่าจะอยู่ในเมืองพัทยาที่เป็นเมืองท่องเที่ยว แต่สภาพแวดล้อมเมื่อประมาณ 50 ปีก่อน (1967) ก็ไม่ได้มีความเจริญเหมือนในปัจจุบัน โบสถ์หลังนี้แม้จะมีการระดมทุนจากผู้มีจิตศรัทธา แต่ก็เป็นโบสถ์ที่ตั้งอยู่ในเขตพื้นที่นอกเมืองหลวง การออกแบบก่อสร้างก็จำเป็นต้องคำนึงความรูปแบบอาคารที่ง่ายต่อการก่อสร้างในเวลานั้น แต่ในขณะเดียวกันก็ตอบรับต่อความสง่างามและความรู้สึกสงบร่มเย็นของศาสนิกชนที่มาร่วมพิธีได้เช่นกัน

(2) *<u>บริบทด้านที่ตั้ง สภาพแวดล้อม และภูมิอากาศ</u>*:

(i) กรณีวัดนาบัวและวัดซ่งแย้ - ปรากฏอยู่ตั้งแต่การใช้ต้นจามจุรีในฐานะจุดศูนย์กลางของวัด และ จุดเชื่อมต่อระหว่างลานวัดและโบสถ์ การเปลี่ยนสภาวะจิตจากความร้อนภายนอก เข้าไปสู่ความร่มเย็นที่เกิดจากร่มเงาของต้นจามจุรี ถือเป็นหัวใจสำคัญอันหนึ่งที่นำไปสู่กระบวนการเปลี่ยนสภาวะจิต ในขณะที่ตัวโบสถ์แสดงให้เห็นถึงการต่อเติมมุขอาคารเพื่อตอบสนองการใช้พื้นที่ของชาวบ้านบริเวณหน้าวัด รวมถึงการปกป้องเนื้อไม้ของโบสถ์จากสภาพลมฝนอันรุนแรง หรือ การยกพื้นสูงเพื่อหนีน้ำท่วมและทำให้เกิดการระบายอากาศ หรือ การเปิดช่องหน้าต่างตลอดแนวอาคาร โดยเฉพาะกรณีโบสถ์วัดนาบัวที่นำเอาองค์ปะรกอบสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นอย่างช่องระแนงคอสอง และ ผนังฝาไหลมาใช้ เพื่อควบคุมสภาพอากาศและปริมาณแสงสว่าง อันนำไปสู่บรรยากาศสงบร่มเย็นและมืดสลัวภายในอาคาร

(ii) กรณีวัดนักบุญนิโคลัส – ปรากฏอยู่ในการวางผังบริเวณ โดยหันหน้าโบสถ์ไปไว้ภายใน เพื่อให้ศาสนิกชนได้เดินทางผ่านเส้นทางที่มีแมกไมปกคลุม ซึ่งช่วยปรับสภาพร่างและอารมณ์ความรู้สึกจากความวุ่นวายภายนอก ให้สงบลงเสีย ก่อนจะเข้าไปภายในตัวโบสถ์ ส่วนตัวอาคารโบสถ์ ใช้การเปิดผนังโล่งเพื่อรับลมทะเล อันเป็นการใช้ประโยชน์จากที่ตั้งของตัวโบสถ์ ในขณะเดียวกันก็มีการยื่นระเบียงและ

ชายคายาว เพื่อปกป้องแสดงแดดและสายฝนไม่ให้เข้ามารบกวนภายในอาคาร รวมถึงการปลูกสวนหย่อมที่ช่วยลดอุณหภูมิโดยรอบตัวโบสถ์ และยังช่วยบังสายตา รวมถึงลดระดับเสียงรบกวนจากภายนอกเขตวัดด้วยเช่นกัน

(3) <u>*จินตภาพของความเป็นไทยในแง่สัญลักษณ์*</u>: ปรากฏอยู่ในกรณีของวัดนักบุญนิโคลัส พัทยา ที่แม้จะออกแบบโบสถ์เป็นลักษณะเหมือนศาลา แต่ก็ได้มีความพยายามนำเอาองค์ประกอบและลวดลายตกแต่งในสถาปัตยกรรมไทยมาประยุกต์ใช้กับโบสถ์หลังนี้ ตั้งแต่หอระฆังทรงไทย ไปจนถึงตัวโบสถ์ที่มีการตกแต่งส่วนแท่นบูชาตามแบบศิลปะไทย รวมถึง การแกะสลักประตูเป็นอักษร ก และ ฮ การตั้งหิ้งบูชาแบบไทย และการใช้ทับหลังที่วาดเรื่องราว the last supper ด้วยเทคนิคลายเส้นและการลงลักปิดทองแบบจิตรกรรมไทย

(4) <u>*บริบทด้านสังคม วัฒนธรรม และความเชื่อท้องถิ่น*</u>: ซึ่งปรากฏในกรณีวัดซ่งแย้ทั้งในระดับของหมู่บ้านและการใช้งานสถาปัตยกรรมแบบพื้นถิ่น ส่วนวัดนาบัวนั้นแม้จะไม่มีจุดสวดเช่นวัดซ่งแย้ แต่ก็มีปรากฏอยู่ในระดับของการใช้พื้นที่จามจุรีและสถาปัตยกรรมโบสถ์อย่างชัดเจน

(i) การตั้งอยู่ของจุดสวดที่สัมพันธ์กับคุ้ม - การดำรงอยู่ของจุดสวดวัดซ่งแย้จะเกิดขึ้นไม่ได้ หากปราศจาก *วัฒนธรรมการอยู่อาศัยแบบคุ้มของชาวอีสาน* และ *ความรู้สึกผูกผันกับจุดสวดในฐานะศาล (shrine)* ที่คอยปกป้องคุ้มให้พื้นที่หมู่บ้านมีความศักดิ์สิทธิ์ โดยเฉพาะในช่วงเวลาแห่งพิธีกรรม ที่ชาวบ้านจากคุ้มที่อยู่โดยรอบจุดสวดเหล่านั้น จะมาจัดเตรียมดูแลและสวดภาวนารอบจุดสวด

ซึ่งวัฒนธรรมดังกล่าวนี้ นอกจากอาศัยการตั้งถิ่นฐานแบบชาวอีสานแล้ว ยังสัมพันธ์กับความเป็นหมู่บ้านคาทอลิก ที่เมื่อยามมีพิธีกรรม มิติศักดิ์สิทธิ์จะแผ่กระจายไปทั่วทั้งหมู่บ้านตลอดบนเส้นทางของการเดินทางเพื่อไปยังจุดสวดทั้ง 7 จุด ซึ่งทำให้เกิด *จินตภาพ* ของความเป็น *"วัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้"* ซึ่งมีความหมายลึกซึ้งไปเกินกว่าคำว่า "วัด" หรือ "บ้าน" ที่อยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่หมายถึง วัดที่เกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้ด้วยศรัทธาของชุมชนนั้น ในทางกลับกันชุมชนเองก็มีวัดในฐานะจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของชุมชน ประกอบกับพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ที่สัมพันธ์กับจุดสวดที่เชื่อมชาวชุมชนเข้าไว้ด้วยกัน ด้วยสาเหตุนี้การรับรู้พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของชาวซ่งแย้จึงต่างกับเส้นทางการรับรู้ความศักดิ์สิทธิ์ของผู้มาเยือนจากภายนอก (ดังที่ปรากฏในการวิเคราะห์หัวข้อ 6.1.2 ข้อ c)

(ii) การใช้ต้นจามจุรีเป็นจุดศูนย์กลางของพื้นที่วัด – ซึ่งลักษณะดังกล่าวได้สะท้อนแนวคิดเรื่อง *"จิตวิญญาณแห่งถิ่น" (Genius Loci / Spirit of Place)* ที่แสดงถึงความผูกผันระหว่างสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติกับมนุษย์ ผ่านการใช้งานพื้นที่และการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมอย่างชัดเจน การที่ต้นจามจุรีของวัดซ่งแย้และวัด

นาบัวมีขนาดใหญ่โตและตั้งอยู่ ณ จุดใจกลางของวัด ได้ทำให้ต้นจามจุรีดำรงอยู่ในฐานะ *จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์* ของเขตวัด และเป็น *จุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์* และเป็นจุดสำคัญในการรับรู้จินตภาพของอาคารโบสถ์ทั้งสองแห่ง

จากความร้อนของสภาพอากาศจนนำไปสู่วัฒนธรรมการใช้พื้นที่ใต้ร่มเงา/ร่มไม้ในการดำรงชีวิต รวมถึงความหมายในระดับต้นแบบของต้นไม้ ที่สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์และพื้นที่แห่งชีวิต ได้ทำให้เกิดความผูกผันของคนในท้องถิ่นกับต้นไม้ใหญ่ จนนำไปสู่แนวคิดเรื่องความ “สงบ+ร่มเย็น” เสมือนอยู่ภายใต้ ร่มโพธิ์-ร่มไทรของผู้มีบุญและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ยิ่งเมื่อต้นไม้ใหญ่เหล่านั้นตั้งอยู่ในจุดสำคัญของศาสนสถาน จินตภาพของความเป็นต้นไม้แห่งชีวิตในทางศาสนาก็ยิ่งมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น (ดังที่ปรากฏในการวิเคราะห์หัวข้อ 6.1.2 ข้อ b)

(iii) วัฒนธรรมการใช้พื้นที่ว่างและสุนทรียภาพแบบพื้นถิ่น – จากการวิเคราะห์ได้แสดงให้เห็นถึงการยกระดับพื้น การใช้พื้นที่ระเบียงของมุขด้านหน้าโบสถ์ การสร้างความมืดสลัวและสงบร่มเย็นภายในโบสถ์ โดยไม่นิยมการนำแสงพุ่งลงมาโดยตรงเช่นโบสถ์ตะวันตก แต่ให้แสงเข้ามาภายในอาคารจากแนวราบพุ่งขึ้นไปสู่เบื้องบน ดังเช่นที่ปรากฏในส่วนหลังคาของวัดซ่งแย้ และที่ปรากฏบริเวณผนังฝาไหลปละช่องระแนงคอสองของวัดนาบัว

(5) <u>*จินตภาพของความเป็นโบสถ์คาทอลิก*</u>: บริบทสุดท้ายนี้เป็นสิ่งที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนระหว่างกรณีศึกษาประเภทแรกกับกรณีศึกษาประเภทที่สอง ในขณะที่กรณีศึกษาประเภทแรก แบ่งได้เป็นสองแบบคือ แบบที่นำเอารูปแบบสถาปัตยกรรมไทยประเพณีมาประยุกต์ใช้โดยตรง กับแบบที่ยึดตามสัดส่วนและการวางผังอาคารแบบโบสถ์ตะวันตก แต่นำเอาจินตภาพของความเป็นไทยมาสร้างบรรยากาศให้กับอาคาร ทั้งสองแบบนี้ต่างพยายามสร้างจินตภาพของความเป็นไทยให้เกิดขึ้นภายในโบสถ์คาทอลิก ในระดับต่างๆ

แต่กรณีศึกษาประเภทที่สอง โดยเฉพาะกรณีวัดซ่งแย้และวัดนาบัวนั้น มีโจทย์ที่ต่างออกไป คือเป็นการนำเอาสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นที่ตอบสนองต่อสภาพแวดล้อม ภูมิอากาศ และวัฒนธรรมการใช้สถาปัตยกรรมของท้องถิ่นมาใช้ โดยพยายามทำให้เข้ากับจินตภาพของโบสถ์คาทอลิกให้มากที่สุด ซึ่งในกรณีวัดซ่งแย้นั้น ชัดเจนว่าเป็นการใช้ผังอาคารแบบโบสถ์คาทอลิก ที่นำมาก่อสร้างด้วยเทคนิคและวัสดุแบบพื้นถิ่น ส่วนกรณีวัดนาบัว ที่ความเป็นพื้นถิ่นนั้นสะท้อนอยู่ในการสร้างพื้นที่ว่างภายในอาคารแบบเป็นหนึ่งเดียวกัน การยกพื้น การใช้คอสองและฝาไหล แต่ในขณะเดียวกันก็พยายามจะสร้างพื้นที่ว่างทางแกนตั้ง ที่พุ่งทะยานขึ้นสู่เบื้องบน และการเน้นความสำคัญของแท่นบูชาที่อยู่ส่วนปลายสุด จนทำให้เกิดการออกแบบโครงสร้างหลังคาที่สร้างพื้นที่ว่างรูปทรงสามเหลี่ยม ภายใต้จั่วสองระดับ โดยที่ส่วนกลางเน้นสูงกว่าด้านข้าง เพื่อความสง่างามให้กับแนวแกนของแท่นบูชา

7.3 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิเคราะห์และสังเคราะห์ทั้งหมดภายในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของ *"มิติศักดิ์สิทธิ์"* ในฐาน *"หัวใจ"* อันเป็นสาระสำคัญของสถาปัตยกรรมทางศาสนา ทั้งนี้เพราะสถาปัตยกรรมทางศาสนา มิใช่เป็นเพียงสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองการใช้งานทางกายภาพในแบบโลกียะเท่านั้น แต่ยังหมายถึงการสร้างบรรยากาศหรือการรับรู้ที่นำไปสู่ *"การเปลี่ยนสภาวะจิตเพื่อเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์"* อันจะทำให้เกิดความรู้สึกเชิงสุนทรียะที่นำไปสู่ความสงบ และ ก่อให้เกิดความรู้สึกของการแบ่งแยกพื้นที่และเวลาแบบโลกียะออกจากพื้นที่และเวลาอันศักดิ์สิทธิ์

โดยจะเห็นได้ว่า กรณีศึกษาที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ หากปราศจากการวิเคราะห์ในแง่ของ *การเปลี่ยนสภาวะจิตเพื่อเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์* อาจทำให้มีการละเลยประเด็นสำคัญไปหลายประการ การวิเคราะห์ที่เกิดขึ้นอาจจะเป็นเพียงการมองแต่ *รูปแบบสถาปัตยกรรม* ที่เกิดจากลักษณะไทยประเพณีหรือไทยพื้นถิ่นที่ปรากฏอยู่ในอาคารแต่ละหลังเท่านั้น แต่หากพิจารณาในแง่ของ การเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ จะเข้าใจว่าเพราะเหตุใด โบสถ์วัดพระมหาไถ่จึงไม่สามารถสร้างความรู้สึกได้เหมือนกับที่เกิดขึ้นภายในโบสถ์พุทธศาสนาเป็น และจากจุดนั้นได้แสดงให้เห็นว่าผู้ออกแบบโบสถ์หลังต่อๆ มาของคณะพระมหาไถ่ ได้พยายามทดลองหรือแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น โดยคำนึงถึงเรื่องของการสร้างบรรยากาศอันนำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะอย่างเห็นได้ชัดเจน ในขณะเดียวด้วยการวิเคราะห์การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ ได้ทำให้เห็นถึงคุณลักษณะของการนำเอาสถาปัตยกรรมตะวันตกไปผสมผสานกับองค์ประกอบสถาปัตยกรรม และสุนทรียภาพของการใช้พื้นที่ว่างแบบไทยในจุดต่างๆ ดังเช่นกรณีวัดนักบุญยอแซฟ ตรอกจันทร์ และวัดนักบุญฟิลิปและยากอป หัวไผ่

ส่วนในกรณีศึกษาประเภทที่สัมพันธ์กับบริบทของวัฒนธรรมและความเชื่อพื้นถิ่น อย่างวัดซ่งแย้และวัดนาบัวนั้น ยิ่งชัดเจนว่าถ้าไม่ได้วิเคราะห์ด้วยทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิต จะไม่เห็นถึงความสำคัญของจุดสวดและเส้นทางแห่ ในฐานะของสิ่งที่ช่วยขยายมิติศักดิ์สิทธิ์ในแผ่ออกมาภายในเขตหมู่บ้านซ่งแย้ รวมไปถึงต้นจามจุรีในฐานะจุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของวัด ที่เป็นจุดรับรู้จินตภาพของโบสถ์ ไปพร้อมกันกับการเป็นพื้นที่แห่งชีวิตที่เชื่อมโยงกับความหมายของการดำรงอยู่ของโบสถ์ในฐานะศูนย์กลางของหมู่บ้าน

และเมื่อเข้าใจจนสามารถวิเคราะห์การเปลี่ยนสภาวะจิตในสถาปัตยกรรมทางศาสนาได้แล้ว ในขณะเดียวกันก็จะเห็นถึง *ความเป็นบริบท* ที่เข้ามาช่วยสร้างรูปในเกิดกับสถาปัตยกรรมเหล่านั้นได้อย่างชัดเจน และยังแสดงให้เห็นว่าการเปลี่ยนสภาวะเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ผ่านความสัมพันธ์ระหว่าง จุดศูนย์กลาง เส้นทาง ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกแห่งความศักดิ์สิทธิ์นั้น ไม่จำเป็นต้องเกิดขึ้นภายในรูปแบบทางสถาปัตยกรรม (architectural style) ในลักษณะเดิมตลอดไป

การนำรูปแบบที่ประสบความสำเร็จและได้รับความนิยมในอดีตมาใช้ ในมุมหนึ่งอาจจะเป็นการสร้างความเชื่อมั่นว่าสถาปัตยกรรมเหล่านั้นอาจจะได้การตอบรับที่ดีในระดับหนึ่ง แต่ในอีกมุมหนึ่ง มันได้สะท้อนให้เห็นถึงความล้มเหลวของการทำความเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่าง มนุษย์กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่เผยแสดงอยู่ภายในโลกแวดล้อม อีกทั้งการกระทำซ้ำก็เปรียบเสมือนการทำสำเนาโดยเข้าเครื่องถ่ายเอกสาร ซึ่งการทำเช่นนั้นซ้ำไปเรื่อยๆ โดยธรรมชาติแล้ว รายละเอียดต่างๆ ย่อมต้องตกหล่นสูญหายไปตามกาลเวลา

ในขณะที่สถาปนิก ศิลปิน หรือกวีในยุคโบราณ ได้พรรณนาถึงความรู้สึกซึ่งนำไปสู่การเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์ภายในศาสนสถานไว้อย่างน่าอัศจรรย์ จากนั้นจึงค่อยนำเอาสิ่งซึ่งเป็นนามธรรมที่ตนพบเห็นหรือสัมผัสได้ มาสร้างเป็นรูปทรงทางกายภาพ ที่สอดคล้องกับสุนทรียภาพและบริบทในยุคสมัยของตน เช่นเดียวกัน สถาปนิก ช่าง หรือศิลปินในยุคปัจจุบัน ก็มี *ภารกิจสำคัญ* (quest) ในการที่จะทำความเข้าใจมิติศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นนามธรรมที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังการปรากฏของสถาปัตยกรรมทางศาสนา และ เป็นหัวใจที่จะช่วยสร้างบรรยากาศอัน *เร้นลับ น่าพิศวง น่าเกรงขาม* ซึ่งก่อให้เกิด *ความตราตรึงใจ* อันจะช่วยยกระดับจิตใจของศาสนิกชนให้สูงขึ้น เมื่อยามที่เข้าไปมีประสบการณ์ร่วมกับปรากฏการณ์ทางพิธีกรรม-สถาปัตยกรรมเหล่านั้น

อีกทั้งการเข้าใจมิติศักดิ์สิทธิ์ซึ่งเป็น *"แก่นสาร"* ในการดำรงอยู่ของสถาปัตยกรรมทางศาสนา ก็จะช่วยทำให้สถาปนิกทั้งหลายไม่ยึดติดอยู่กับรูปแบบทางสถาปัตยกรรมในอดีต และ ไม่หลงทางไปกับลัทธิหรือแนวคิดที่ต้องการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกอย่างไร้ทิศทาง รวมถึงไม่สาระวนอยู่กับการ *"ยัด"* สัญลักษณ์ในคติความเชื่อลงไปในสถาปัตยกรรม โดยไม่ได้พิจารณาถึงความหมายที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังสัญลักษณ์เหล่านั้น

โดยอาศัย **"ทฤษฎีการเปลี่ยนสภาวะจิตเข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์"** (The Theory of Spiritual Transformation toward the sacredness) ซึ่งเป็นเครื่องมือในการอ่านมิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนาที่ถูกสังเคราะห์ขึ้นในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จะช่วยทำให้การอ่านและทำความเข้าใจมิติศักดิ์สิทธิ์ในสถาปัตยกรรมทางศาสนานั้นกระทำได้ โดยแบ่งขั้นตอนในการวิเคราะห์ออกเป็นสองขั้นตอนสำคัญ คือ

1. การวิเคราะห์ *องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนสภาวะ* อันได้แก่
    - จุดศูนย์กลางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred center)
    - เส้นทางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ (sacred path and axis)
    - ปริมณฑลและจุดแบ่งแยกพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ (sacred boundary and sacred threshold)
2. การวิเคราะห์ การเปลี่ยนสภาวะจิตที่เกิดจากประสบการณ์ ในการเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับการพิจารณาองค์ประกอบทั้งสาม ซึ่งเมื่อพิจารณาอย่างเป็นระบบ จะทำให้เห็นถึง *"ความเป็นบริบท"* ที่เข้ามาสร้างรูปทรงทางกายภาพและอัตลักษณ์เฉพาะตัวให้กับสถาปัตยกรรมทางศาสนาเหล่านั้น

ทฤษฎีที่ได้จากการสังเคราะห์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ น่าจะเป็นเครื่องมือสำคัญอันหนึ่งที่ช่วยให้สถาปนิก ศิลปิน หรือ ผู้ศึกษาสถาปัตยกรรมทางศาสนา ได้หันกลับมาทบทวนถึง *การสร้างมิติศักดิ์สิทธิ์* ในฐานะหัวใจสำคัญของการออกแบบสถาปัตยกรรมทางศาสนา โดยเข้าใจว่าการทำให้เกิดสภาวะของความศักดิ์สิทธิ์ต้องอาศัยทั้ง *ความเข้าใจในเชิงสัญลักษณ์* และ *การออกแบบประสบการณ์* ที่จะช่วยยกระดับจิตใจของศาสนิกชนให้เข้าสู่ความศักดิ์สิทธิ์อันเป็นอุตรภาพ โดยทฤษฎีดังกล่าวนี้ จะช่วยแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบสถาปัตยกรรมและการเกิดขึ้นของมิติศักดิ์สิทธิ์ (ที่มีสภาวะเป็นนามธรรม) ได้อย่างชัดเจน มีระบบระเบียบ และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษ วิจัย ออกแบบ ปรับปรุง สถาปัตยกรรมทางศาสนาต่อไปในภายภาคหน้า

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กิตติธัช ชัยประสิทธิ์. "การนำความเชื่อเข้าสู่วัฒนธรรมที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรมวัดคาทอลิกในประเทศไทย: กรณีศึกษาวัดคาทอลิกบ้านซ่งแย้ จังหวัดยโสธร." วิทยานิพนธ์ปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

คณะอนุกรรมการศิลปในพิธีกรรม. แนวทางการออกแบบโบสถ์พระศาสนจักรคาทอลิกในประเทศไทย. 2 ed. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อพิธีกรรม, 2548.

เจริญ จันทรสุนีย์. เลขาธิการวัดนาบัว. สัมภาษณ์, 26 ธันวาคม 2014

ชวลิต ตรียะประเสริฐ. "การสร้างจินตกรรมความเป็นพลเมืองของคาทอลิกในสังคมไทย." วารสารสังคมศาสตร์ คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 46, no. 1 (2559): 27-50.

ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. ธรรมชาติ ที่ว่าง และสถานที่: รวมบทความว่าด้วยสถาปัตยกรรมญี่ปุ่น. กรุงเทพฯ: โฟคัล อิมเมจ พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2543.

เชษฐา ไชยเดช. "กำยานในพิธีมิสซา," คณะภคินีพระหฤทัยของพระเยซูเจ้าแห่งกรุงเทพฯ [Online], 20 มีนาคม 2556, Source: www.shb.or.th/article/lokkhamson/kamyan/kamyan.html

โชติ กัลยาณมิตร. สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์, 2539.

โชติรส โกวิทวัฒนพงศ์. เข้าใจโบสถ์ฝรั่งศาสนศิลป์ยุคกลางในยุโรป. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2538.

ติ๊ก แสนบุญ. "แนวทางการออกแบบพระอุโบสถ สกุลช่างอยุธยา : กรณีศึกษา วัดธรรมิกราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา." วิทยานิพนธ์ปริญญาสถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

บุญเลิศ พรหมเสนา. เจ้าอาวาสวัดซ่งแย้. สัมภาษณ์, 31 กรกฎาคม 2009

ปฐม หงส์สุวรรณ. การครั้งหนึ่งว่าด้วยตำนานกับวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ปติสร เพ็ญสุต. "พัฒนาการสถาปัตยกรรมวัดคอนเซ็ปชัญจากโบสถ์วิลันดาสู่ยุคฟื้นฟูโรมันเนสก์." ดำรงวิชาการ : วารสารวิชาการ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร 14, no. 2 (2015): 43-64.

ปรีชา ช้างขวัญยืน, and สมภาร พรมทา. มนุษย์กับศาสนา. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

รชฎ สาตราวุธ. "ปรากฏการณ์วิทยา," สารานุกรมปรัชญาออนไลน์ฉบับสังเขป [Online], 20 กรกฎาคม 2555, Source: www.philospedia.net/phenomenology.html#3

โรเบิร์ต กอสเต. ประวัติการเผยแพร่คริสตศาสนาในสยามและลาว. กรุงเทพฯ: สื่อมวลชนคาทอลิก, 2549.

ลมูล จันทน์หอม. ประเพณีความเชื่อ การปลูกเรือนในล้านนาและเรือนกาแล เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มิ่งขวัญ, 2547.

วิภาวัลย์ แสงลิ้มสุวรรณ. "โบสถ์คาทอลิกในภาคกลางและภาคตะวันออกของประเทศไทย ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ถึง พุทธศักราช 2475." วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2542.

สมภาร พรมทา. ภควัทคีตา (บทเพลงแห่งองค์ภควัน). 2 ed. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2541.

สื่อมวลชนคาทอลิกประเทศไทย. "30 ปี วัดเซนต์นิโคลัส." อุดมสาร 21, no. 43 (19-25 ตุลาคม 2540).

———. "100 ปี วัดอัครเทวดามีคาแอล ซ่งแย้." อุดมสาร 32, no. 12 (พฤษภาคม 2551).

สุริยา รัตนกุล. พิธีกรรมในศาสนา เล่ม 1. 2 ed. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2555.

เอเดรียน สนอดกราส. สัญลักษณ์แห่งพระสฌป. 2 ed. กรุงเทพฯ: อมรินทร์วิชาการ, 2541.

ภาษาอังกฤษ

Alighieri, D. The Divine Comedy: The Inferno, Purgatorio, and Paradiso. LA: Indo-European Publishing, 2010.

Alston, W. P. "Tilich's Conception of a Religious Symbol." In Religious Experience and Truth; a Symposium, edited by Hook, S., 13-26. New York: New York University Press, 1974.

Archimandrite George of Mount Athos. Theosis: The True Purpose of Human Life. 4 ed. Mount Athos: Holy Monastery of Saint Greogorios, 2006.

Avalon, A. The Serpent Power: The Secret of Tantric and Shaktic Yoga. 4 ed. Madras: Ganesh & Co. Ltd., 1950.

Brauen, M. The Mandala: Sacred Circle in Tibetan Buddhism. MA: Shambhala Publication, 1997.

Britannica, E. "Threshold," Merriam-Webster [Online], 5 July 2013, Source: www.merriam-webster.com/dictionary/threshold

Bur, M. Le Geste De Louis Vi: Coll. Acteurs De L'histoire. Paris: Imprimerie Nationale, 1994.

Cambell, J. The Hero with a Thousand Faces. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

Campbell, J. The Mask of God: Occidental Mythology. New York: Penguin Books, 1976.

———. The Masks of God: Primitive Mythology. London: Secker & Warburg, 1960.

Catholic Church. "He Descended into Hell. On the Third Day He Rose Again.". In Catechism of the Catholic Church: Doubleday, 1995.

Cook, R. The Tree of Life: Image of Cosmos. Slovenia: Thames and Hudson, 1992.

Coomaraswamy, A. K. Coomaraswamy: Selected Papers, Traditional Art and Symbolism. Indiana: Princeton University Press, 1986.

———. "The Iconography of Durer's Knot and Leonardo's Concatenation." The Art Quaterly 7 (1944).

Damrosch, D. "The Aesthetic of Conquest: Aztec Poetry before and after Cortes." In New World Encounters. USA: University of California press, 1993.

Dhiravamsa. Nirvana Upside Down. USA: Wisdom Moon Publishing, 2012.

Eliade, M. "Methodological Remarks on the Study of Religious Symbolism." In The History of Religion: Essays in Methodology, edited by Eliade, M. and Kitagawa, J. Chicago: University of Chicago Press, 1959.

———. The Myth of Eternal Return. Translated by Trask, W. R. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

———. Nostalgia Originilor. Bucharest: Humanitas Publishing House, 1994.

———. Pattern in Comparative Religion. Translated by Sheed, R. London: Meridian World Publication, 1958.

———. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1987.

———. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. Translated by Trask, W. R. New Jersey: Princeton University Press, 1964.

Evans, I. H. N. The Negritos of Malaya. New York: Routledge, 1968.

Farmer, D. H. "Margaret of Antioch," The Oxford Dictionary of Saints [Online], 7 June 2013, Source: www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199596607.001.0001/acref-9780199596607-e-1078?rskey=h0MsJG&result=1&q=margaret%20of%20antioch

Fumerton, R., Quinton, A. M., and Quinton, B. "Empiricism," Encyclopædia Britannica [Online], 10 September 2013, Source: www.britannica.com/EBchecked/topic/186146/empiricism

Gennep, A. V. The Rites of Passage. Translated by Vizedom, M. B. and Caffee, G. L. London: Routredge and Kegan Paul Ltd., 1960.

Guenon, R. Apercus Sur L'initiation Paris: Editions traditonnelles, 1953.

———. La Metaphysique Orientale Paris: Editions traditonnelles, 1993.

———. Perspectives on Initiation. Translated by Fohr, H. D. New York: Sophia Perennis, 1943.

Harner, M. The Way of the Shaman. 3 ed. USA: Harper & Row Publisher, 1990.

Harper, D. "Archetype," Online Etymology Dictionary [Online], 3 July 2013, Source: www.etymonline.com/index.php?search=archetype&searchmode=none

Hauglid, R. Norwegian Stave Churches. Translated by Christophersen, R. Oslo: Dreyer, 1990.

Heidegger, M. Being and Time. Translated by Stambaugh, J. New York: State University of New York Press, 1996.

Holl, S., Pallasmaa, J., and Perez-Gomez, A. Question of Perception: Phenomenology of Architecture. San Francisco. William Stout Publishers2006.

Humphrey, C., and Vitebsky, P. Sacred Architecture. New York: Little Brown & Co., 1997.

Husserl, E. Thing and Space: Lectures of 1907. Translated by Rojcewicz, R. Massachusetts: Kluwer Academic Publishers, 1997.

Huxley, F. The Dragon: Nature of Spirit, Spirit of Nature. London: Thames and Hudson Ltd, 1992.

James, G. Interpreting Religion: The Phenomenological Approaches of Pierre Daniël Chantepie De La Saussaye, W. Brede Kristensen, and Gerardus Van Der Leeuw. Washington: Catholic University of America Press, 1995.

Jones, L. The Hermeneutics of Sacred Architecture: Experience, Interpretation, Comparison. Vol. 2, Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Jung, C. G. "Approaching the Unconscious." In Man and His Symbols London: Dell Publishing, 1978.

Kant, I. Critique of Judgement. Translated by Bernand, J. H. New York: Hafner Publishing Co, 1966.

The Kojiki: Japanese Records of Ancient Matters. Translated by Chamberlain, B. H. 2 ed. Boston: Tuttle Publishing, 2005.

Lang, A. The Homeric Hymns: A New Prose Translation; and Essays, Literary and Mytholog. London: G. Allen, 1899.

Larrington, C. The Poetic Edda. USA: Oxford University Press, 2009.

Leeming, D. A. Mythology: The Voyage of the Hero. New York: Harper & Row, 1981.

Lethaby, W. Architecture, Mysticism and Myth. New York: Cosimo Inc., 2005.

Little, J. T. "Al-Insan Al-Kamil: The Perfect Man According to Ibn Al-Arabi." The Muslim World 7 (1987): 43-54.

Madrolle, C. Madrolle's Guide Books: Northern China, the Valley of the Blue River, Korea. Hachette, 1912.

Marett, R. R. "The Birth of Humility." In The Threshold of Religion, 169-202. London, 1914.

McCann, C. New Paths toward the Sacred: Awakening the Awe Experience in Everyday Living. New York: Paulist Press, 2008.

Merleau-Ponty, M. Phenomenology of Perception. Translated by Smith, C. 2 ed. London and New York: Routledge, 2002.

Mittal, J. P. History of Ancient India (a New Version): From 7300 Bc to 4250 Bc. New Delhi: Atlantic Publishers, 2006.

Moran, D. Introduction to Phenomenology. London and New York: Routledge, 2000.

Nicholson, I. Firefly in the Night: A Study of Ancient Mexican Poetry and Symbolism. London: Faber and Faber, 1959.

Norberg-Schulz, C. Existence, Space & Architecture. New York. Praeger Publishers1971.

———. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. London: Academy Editions, 1980.

Otto, R. The Idea of the Holy. Translated by Harvey, J. W. London: Oxford University Press, 1923.

Perez-Gomez, A. Built Upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics. Cambridge: MIT Press, 2008.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Phillipson, D. W. Ancient Churches of Ethiopia: Fourth-Fourteenth Centuries. New Haven: Yale University Press, 2009.

Piaget, J., and Inhelder, B. The Child's Conception of Space. London: Routledge & K. Paul, 1956.

Reilly, T. "Mount Calvary." In The Catholic Encyclopedia. New York: Robert Appleton Company, 1913.

Richardson, M. B. "Reverence and Resistance in Lithuanian Wayside Shrines." Perspectives in Vernacular Architecture 12 (2005): 249-267.

Roberts, N. W. Building Type Basic for Places of Worship. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2004.

Roberts, T. R., Roberts, M. J., and Katz, B. P. Mythology: Tales of Ancient Civilizations. New York: Friedman/Fairfax Publishers, 1997.

Rock, J. F. C. "The Na-Khi Naga Cult and Related Ceremonies." The Journal of Asian Studies 14 (1954).

Ryle, G. "What Was This Theory of Forms," Encyclopedia of Philosophy [Online], 3 July 2013, Source: www.philosophicalsociety.com/archives/plato%20and%20the%20theory%20of%20forms.htm

Schapper, D., and Camp, C. A. Labyrinth from Outside In: Walking to Spiritual Insight - the Beginner's Guide. Vermont: Skylight Paths Publishing, 2013.

Shorter, A. Toward a Theology of Inculturation. New York: Maryknoll, 1988.

Smart, N. The Religious Experience. 5 ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1996.

Sonderblom, N. "Holiness (General and Primitive)." In Encyclopaedia of Religion and Ethics Vol.6, edited by Hasting, J. Edinburg: T&T Clark, 1913.

Srimad Devi Bhagavatanam 7.32.1-50. Translated by Vijñanananda, S. 1921-1922.

Stegers, R. Sacred Building: A Design Manual Basel: Birkhauser, 2008.

Studholme, A. The Origins of Om Manipadme Hum. New York: State University of New York Press, 2002.

Thomson, I. D. Heidegger on Ontotheology: Technology and the Politics of Education New York: Cambridge University Press, 2005.

Tillich, P. "The Meaning and Justification of Religious Symbols." In Religious Experience and Truth, edited by Hook, S. New York: New York University Press, 1974.

Vinci, L. Incense: Its Ritual Significance, Use and Preparation. New York: Samuel Weiser Inc. , 1980.

Vogel, C. The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers. USA: Michael Wiese Productions, 2007.

W. Randolph Kloetzli. Budhhist Cosmology: Science and Theology in the Imanges of Motion and Light. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1989.

Wilke, A., and Moebus, O. Sound and Communication: An Aesthetic Cultural History of Sanskrit Hinduism. Germany: Walter de Gruyter, 2011.

Wright, T. R. "Holiness in the Modern World: Durkheim, Otto, Bataille and Lawrence." In Transforming Holiness, edited by Visser, I. and Wilcox, H. MA: Peeters Publishers, 2006.

Wu Cheng'en. The Journey to the West. Translated by Jenner, W. J. F. Beijing: Foreign Languages Press, 1955.

Xinjiang, R. "Land Route or Sea Route? Commentary on the Study of the Paths of Transmission and Areas in Which Buddhism Was Disseminated During the Han Period." Sino-Platonic Papers, no. 144 (July 2004): 26-27.

รอยจารึก 5 ทศวรรษ คณะพระมหาไถ่ในประเทศไทย 1948-1998. กรุงเทพฯ: คณะพระมหาไถ่แห่งประเทศไทย, 1999.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-นามสกุล กิตติธัช ชัยประสิทธิ์

วันเดือนปีเกิด 29 เมษายน ค.ศ. 1983

การศึกษา

ค.ศ. 1989 – 1994 ศึกษาระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนอัสสัมชัญ

ค.ศ. 1995 – 1999 ศึกษาระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนอัสสัมชัญ (สอบเทียบ ม.6)

ค.ศ. 2000 – 2006 ศึกษาระดับปริญญาบัณฑิตสาขาสถาปัตยกรรมภายใน (สถ.บ.)

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ

ค.ศ. 2008 – 2010 ศึกษาระดับปริญญามหาบัณฑิตสาขาสถาปัตยกรรม (สถ.ม.)

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ค.ศ. 2010 – 2016 ศึกษาระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตสาขาสถาปัตยกรรม (สถ.ด.)

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University