ลักษณะเฉพาะในงานกราฟิกญี่ปุ่นสมัยใหม่ ทศวรรษที่ 1950-1960 [1]

จิรายุ พงส์วรุตม์ [2]

รับบทความ : 6 สิงหาคม 2568
แก้ไข : 29 ตุลาคม 2568
ตอบรับตีพิมพ์ : 10 พฤศจิกายน 2568

[1] โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนจาก กองทุนสนับสนุนการวิจัย นวัตกรรม และการสร้างสรรค์ ของคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีงบประมาณ พ.ศ. 2566

[2] อาจารย์ประจำภาควิชาออกแบบนิเทศศิลป์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร อีเมล : jirayu.pongvarut@gmail.com

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในงานออกแบบกราฟิกสมัยใหม่ช่วงทศวรรษ 1950–1960 โดยตั้งคำถามถึงบริบทแวดล้อมที่เอื้อต่อการสร้างอัตลักษณ์ และแนวทางที่นักออกแบบนำองค์ประกอบจากศิลปะแบบประเพณี มาใช้ในกระบวนการออกแบบ โดยใช้วิธีศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การพัฒนาของหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เทคโนโลยีการพิมพ์และการผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ ควบคู่กับการวิเคราะห์เปรียบเทียบผลงานกราฟิกในช่วงเวลาดังกล่าวกับงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์แบบประเพณีในเชิงทัศนศิลป์ ผลการศึกษาพบว่า นักออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นในช่วงนั้นพยายามสร้างลักษณะเฉพาะของตนเอง โดยดึงแนวคิดจากศิลปะประเพณีมาสู่การออกแบบผ่าน 6 แนวทาง ได้แก่ (1) การใช้พื้นที่ว่างเป็นแก่นขององค์ประกอบ โดยมีรูปทรงเป็นเพียงตัวบ่งชี้ (2) การใช้สีเรียบแบนปราศจากแสงเงา ซึ่งเป็นลักษณะที่โลกตะวันตกรับรู้เกี่ยวกับศิลปะญี่ปุ่นมาตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 (3) ความสมดุลแบบอสมมาตร สะท้อนแนวคิดความไม่สมบูรณ์ตามธรรมชาติ (4) การจับช่วงเวลาเฉพาะผ่านการตัดตกภาพ ซึ่งให้ผลลัพธ์ที่ต่างจากกรอบคิดแบบตะวันตก (5) การออกแบบให้ภาพและตัวอักษรทำงานร่วมกัน โดยตัวอักษรมีบทบาทในฐานะภาพมากกว่าข้อความ (ดูมากกว่าอ่าน) (6) การตัดทอนรูปทรงให้เรียบง่ายแต่สื่อสารได้ชัดเจน ผ่านการใช้สัญลักษณ์และรูปทรงเรขาคณิตซึ่งได้รับความนิยมในช่วงนั้น แนวทางเหล่านี้สะท้อนความพยายามในการสร้างรูปแบบเฉพาะในงานกราฟิกญี่ปุ่นสมัยใหม่ที่มีรากจากศิลปะแบบประเพณี

คำสำคัญ : ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น, กราฟิกญี่ปุ่น, สมัยใหม่, โปสเตอร์, 1950–1960, ศิลปะแบบประเพณี

Characteristics of Modern Japanese Graphic Design in 1950s–1960s[1]

Jirayu Pongvarut[2]

Received : August 6, 2025
Revised : October 29, 2025
Accepted : November 10, 2025

[1] This research was funded by the Research, Innovation, and Creativity Support Fund, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, under the fiscal year 2023 budget.

[2] Lecturer in Visual Communication Design department, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, E-mail : jirayu.pongvarut@gmail.com

Abstract

This research investigates the distinctive characteristics of Japanese graphic design during the 1950s–1960s by examining the surrounding contexts that supported identity formation and exploring how designers incorporated elements of traditional art into their design processes. The study employs historical research methods, focusing on social and economic conditions, the development of related institutions, printing technologies, and the production of printed media, alongside a comparative visual analysis of modern graphic works and traditional Japanese painting and printmaking. The findings reveal that Japanese graphic designers of the time sought to establish their own identity by drawing from traditional art through six key approaches: (1) employing empty space as the core of the composition, with forms merely indicating space; (2) using flat colors without shading, a quality associated with Japanese art in the eyes of the West since the late 19th century; (3) applying asymmetrical balance to reflect the natural concept of imperfection; (4) capturing specific moments through the cropping of images, which produced effects distinct from Western compositional norms; (5) integrating image and text so that text functioned more as visual elements than as linguistic content; and (6) simplifying forms into powerful symbols using geometry, which was popular at the time. These approaches demonstrate the effort to create a modern Japanese graphic design language rooted deeply in traditional art.

Keywords: Japanese characteristics, Japanese graphic design, modern era, poster, 1950s–1960s, traditional art

บทนำ

ในยุคที่โลกไร้พรมแดน เราสามารถรับข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ จากทั่วทุกมุมโลกได้ในเวลาอันสั้น และในรูปแบบที่หลากหลาย ทำให้งานออกแบบก็มีลักษณะที่ไร้พรมแดนมากขึ้น ในขนาดที่ว่าไม่ทราบว่าผลงานชิ้นนี้เป็นของคนชาติไหน ทำให้เกิดการตระหนักถึงลักษณะประจำชาติและความพยายามแสดงออกถึงลักษณะเฉพาะของชาติเกิดขึ้นอยู่เป็นระลอก ซึ่งในแต่ละครั้งก็มีเหตุและปัจจัยที่แตกต่างกัน ในฝั่งของงานออกแบบกราฟิก ญี่ปุ่นเป็นที่ยอมรับจากทั่วโลกเรื่องความชัดเจนในการแสดงออกถึงลักษณะเฉพาะประจำชาติ เมื่อเห็นก็ทราบทันทีว่าเป็นผลงานของนักออกแบบกราฟิกญี่ปุ่น โดยเฉพาะยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ญี่ปุ่นใช้ความพยายามอย่างหนักในการฟื้นฟูประเทศทุกด้าน เพื่อการกลับไปสู่เวทีโลกอีกครั้ง และทำสำเร็จได้ในเวลาอันสั้น (Vardaman, 2009) ในช่วงทศวรรษ 1950–1960 จึงนับเป็นจุดเริ่มต้นและจุดเปลี่ยนที่สำคัญสำหรับการศึกษาวิธีการสร้างอัตลักษณ์ในงานออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นสมัยใหม่ การย้อนกลับไปหาลักษณะเฉพาะตัวแบบประเพณีบางอย่าง ไม่ว่าจะเป็นวิถีชีวิต วิธีคิด ความงาม และความเชื่อ ล้วนนำมาปรับใช้เป็นเทคนิคในการออกแบบกราฟิกทั้งสิ้น

การศึกษาวิจัยนี้จึงมุ่งหาลักษณะเฉพาะที่แสดงออกในงานกราฟิกญี่ปุ่นสมัยใหม่ ด้วยการศึกษาเทคนิควิธีการออกแบบ ตามหลักองค์ประกอบทางทัศนธาตุ องค์ประกอบของสีและการใช้สี พิจารณากระบวนการสร้างภาพ ความสามารถและข้อจำกัดของกระบวนการพิมพ์กับเทคโนโลยีทางการพิมพ์ในยุคนั้นที่ทำให้เกิดลักษณะพิเศษบางอย่างในออกแบบ ทั้งยังศึกษาเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ในประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น เช่น ภาพวาดฉากกั้นห้อง ภาพพิมพ์แกะไม้อุคิโยะเอะ เป็นต้น เพื่อเป็นกรณีศึกษาให้นักออกแบบกราฟิก และการศึกษากราฟิกสามารถนำไปต่อยอดในหาสร้างอัตลักษณ์ในงานออกแบบได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นแบบดั้งเดิมในงานกราฟิกสมัยใหม่
2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์วิธีการแสดงออกลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในงานกราฟิกสมัยใหม่
3. เพื่อรวบรวมลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นที่ปรากฏในงานกราฟิกสมัยใหม่

ขอบเขตการวิจัย

1. ขอบเขตของการวิจัยภาคทฤษฎี ศึกษาผลงานออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นสมัยใหม่ ทศวรรษที่ 1950–1960 จำนวน 20 ชิ้น และศึกษางานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ญี่ปุ่นในประวัติศาสตร์ จำนวน 20 ชิ้น

2. ขอบเขตของการวิจัยการวิเคราะห์ข้อมูล ศึกษาองค์ประกอบทัศนธาตุ ในกรณีนี้คือ การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของตัวอักษรและภาพ พิจารณาการจัดองค์ประกอบตามทฤษฎีการออกแบบ พิจารณากระบวนการพิมพ์ในยุคสมัยใหม่ที่ส่งผลกระทบต่อวิธีการใช้ภาพและวิธีการออกแบบ ศึกษาเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ในศิลปะประเพณีญี่ปุ่นเพื่อมองหาลักษณะเฉพาะ

ผลการวิจัยที่คาดว่าน่าจะได้รับ

งานวิจัยนี้คาดว่าจะเป็นพื้นฐานในการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในงานกราฟิกสมัยใหม่ โดยให้บริการความรู้ที่เป็นประโยชน์แก่กลุ่มนักออกแบบ อาจารย์ และนักศึกษาที่ทำงานเกี่ยวข้องกับการออกแบบกราฟิก อีกทั้งยังสามารถนำผลการวิจัยไปต่อยอดองค์ความรู้เพื่อสร้างอัตลักษณ์ในการออกแบบได้อย่างเหมาะสมและมีเอกลักษณ์ยิ่งขึ้น

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้แบ่งกระบวนการดำเนินงานออกเป็น 4 ขั้นตอนหลัก ได้แก่

ขั้นที่ 1 : การศึกษารวบรวมข้อมูลทางเบื้องต้น

1. ศึกษาข้อมูลสังคม เศรษฐกิจและอุตสาหกรรมของญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2
2. ศึกษาข้อมูลลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น ในศิลปะสาขาต่าง ๆ หลังสงครามโลกครั้งที่ 2
3. ศึกษาข้อมูลงานออกแบบกราฟิกก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2
4. ศึกษาข้อมูลกลุ่มความร่วมมือทางการออกแบบช่วงทศวรรษที่ 1950–1960
5. ศึกษาข้อมูลเพื่อหาแนวทางการวิเคราะห์องค์ประกอบในการออกแบบกราฟิก

ขั้นที่ 2 : การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์

1. กลุ่มตัวอย่างการศึกษาโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960
2. กลุ่มตัวอย่างการศึกษางานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ญี่ปุ่นในประวัติศาสตร์

ขั้นที่ 3 : การสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อการแสวงหาลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น

1. โยะฮะคุ (yohaku) ความงามจากพื้นที่ว่าง
2. ความเรียบแบนไม่มีแสงเงา
3. ลักษณะอสมมาตร
4. การจับช่วงเวลาเฉพาะและการตัดตกภาพ
5. การทำงานของตัวอักษรกับภาพ
6. การใช้รูปทรงที่ตัดทอนให้เรียบง่าย

ขั้นที่ 4 : สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

สังคม เศรษฐกิจและอุตสาหกรรมของญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ญี่ปุ่นซึ่งเป็นประเทศเดียวที่ถูกระเบิดปรมาณู มีทหารและพลเรือนกว่า 7 ล้านคนทยอยกลับประเทศ (โกโต-โจนส์, 2554) รัฐบาลต้องเผชิญปัญหาทั้งเรื่องปากท้องและกายภาพของประเทศ การเข้ามาปกครองของสหรัฐฯ มีบทบาทสำคัญในการฟื้นฟูญี่ปุ่น เช่น การปฏิรูปที่ดินเพื่อลดความเหลื่อมล้ำทางรายได้ การกำหนดค่าเงินเยนเมื่อเทียบกับดอลลาร์สหรัฐฯ ไว้ค่อนข้างต่ำและคงที่ต่อเนื่องยาวนานทำให้ญี่ปุ่นส่งออกได้อย่างสะดวก เป็นต้น

ในช่วงสงครามเกาหลี สหรัฐฯ จ้างบริษัทญี่ปุ่นให้ผลิตสินค้าเพื่อการทหาร ทำให้เศรษฐกิจฟื้นตัวอย่างรวดเร็ว โดยในปีค.ศ. 1955 ญี่ปุ่นถือว่าหลุดพ้นจากภาวะหลังสงคราม เศรษฐกิจยังเติบโตต่อเนื่องโดยเฉพาะในช่วงทศวรรษ 1960 ที่ GNP เติบโตกว่าร้อยละ 10 ต่อปีหลายปีติดต่อกัน (Vardaman, 2009)

ด้านสังคม ญี่ปุ่นเริ่มมีการบริโภคแบบครัวเรือนสมัยใหม่ โดย “สามสิ่งศักดิ์สิทธิ์” ได้แก่ เครื่องซักผ้า ตู้เย็น และโทรทัศน์ขาวดำ กลายเป็นของใช้พื้นฐานในทศวรรษ 1950 และเปลี่ยนเป็น “3Cs” ได้แก่ โทรทัศน์สี เครื่องปรับอากาศ และรถยนต์ในทศวรรษ 1960 การสนับสนุนจากสหรัฐฯ อย่างต่อเนื่อง ทำให้ญี่ปุ่นได้จัดกีฬาโอลิมปิกปี 1964 และ Expo 1970 ยังใช้โอกาสนี้เปิดตัวรถไฟชินคันเซ็นเป็นครั้งแรก

นอกจากนี้ ญี่ปุ่นยังประสบความสำเร็จในสินค้ากลุ่มอิเล็กทรอนิกส์ เช่น โทรทัศน์ ตู้เย็น วิทยุ และหม้อหุงข้าว ซึ่งกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวันในหลายประเทศ รวมถึง

ประเทศไทย แต่ความนิยมนี้ก็นำไปสู่การประท้วงต่อต้านสินค้าญี่ปุ่นในไทยเนื่องจากการขาดดุลการค้า (อัจฉราพร, 2556) ญี่ปุ่นกลายเป็นประเทศผู้ส่งออกหลักในสินค้าหลากหลาย ตั้งแต่งานหัตถกรรมไปจนถึงเทคโนโลยีขั้นสูง เช่น กล้องถ่ายรูป เป็นต้น

ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น ในศิลปะสาขาต่าง ๆ หลังสงครามโลกครั้งที่ 2

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คนญี่ปุ่นตั้งคำถามว่าเหตุใด “อาณาจักรที่ยิ่งยงนี้พ่ายแพ้แก่ชาติตะวันตกที่เสื่อมทรามไร้คุณธรรมได้อย่างไร” (โกโต-โจนส์, 2554) คำตอบหนึ่งคือความพ่ายแพ้ต่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ แต่จิตวิญญาณแบบญี่ปุ่นยังคงอยู่ ทำให้เกิดการแสวงหาความหมายของความเป็นญี่ปุ่นผ่านงานสร้างสรรค์หลากหลายสาขา ทั้งวรรณกรรม ภาพยนตร์ และทัศนศิลป์

ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในวรรณกรรมภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 คะวะบะตะ ยะสึนะริ ได้รับรางวัลโนเบลสาขาวรรณกรรมในปีค.ศ. 1968 ซึ่งคณะกรรมการยกย่องว่าผลงานของเขามีการเล่าเรื่องที่ดีเยี่ยม เปี่ยมไปด้วยอารมณ์ความรู้สึกอันแสดงออกถึงสารัตถะของจิตใจแบบญี่ปุ่นอย่างลึกซึ้ง ผ่านภาษาที่ละเมียดงดงามและเปี่ยมอารมณ์ (Nobel Prize, 1968)

ภาพยนตร์ญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สะท้อนความเจ็บปวดและการตั้งคำถามต่อความเป็นญี่ปุ่นอย่างลึกซึ้ง เช่น Godzilla (1954) ที่สื่อถึงผลกระทบของระเบิดปรมาณูผ่านสัตว์ประหลาดยักษ์ กลายเป็นสัญลักษณ์ของการต่อสู้ทั้งทางกายและจิตใจของชาวญี่ปุ่น ส่วน Rashomon (1950) นำเสนอแนวคิดว่าไม่มีความจริงเพียงหนึ่งเดียว สะท้อนภาวะสับสนของสังคมหลังสงคราม ในด้านรูปแบบ Tokyo Story (1953) ของยะสุจิโร โอซุ แสดงออกถึงลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นผ่านมุมกล้องต่ำและภาพสองมิติที่สอดคล้องกับการมองของผู้ที่นั่งบนเสื่อตะตะมิ ซึ่งต่างจากทัศนียวิทยาแบบตะวันตก ทำให้ภาพยนตร์เหล่านี้กลายเป็นตัวแทนสำคัญของการแสวงหาลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในสื่อภาพยนตร์

ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในทัศนศิลป์ญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 แสดงออกถึงการปฏิเสธรูปแบบศิลปะยุคสงคราม และเป็นการแสวงหาความเป็นญี่ปุ่นผ่านแนวคิดใหม่ โดยกลุ่มกุไต นำโดย โยะชิฮะระ จิโร และ ชิระงะ คะซึโอะ นำเสนอศิลปะที่ไม่เคยมีมาก่อน ด้วยการใช้ร่างกายเป็นพื้นฐานในการสร้างงาน (ริวสึเคะ คิโด และคณะ, 2566) ส่วนกลุ่มโมโนฮะ นำโดย เสะคิเนะ โนบุโอะ เน้นความสำคัญของวัตถุ พื้นที่ว่าง และการรับรู้ของผู้ชม โดยผลงานอย่าง Phase–Mother Earth สะท้อนความสำคัญของ “พื้นที่ว่าง” ซึ่งเป็นแก่นของความคิดแบบญี่ปุ่น

ศิลปะหลังสงครามจึงไม่ได้ย้อนกลับไปหาความดั้งเดิมเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการค้นหาอัตลักษณ์เชิงปรัชญา ควบคู่กับรูปแบบใหม่ ๆ กลุ่มกุไตและโมโนฮะจึงได้รับการยอมรับ

ในระดับสากลว่าเป็นตัวแทนสำคัญของลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในทัศนศิลป์ยุคหลังสงคราม เช่นเดียวกับวรรณกรรมของคะวะบะตะ ยะสึนะริ และภาพยนตร์ของโอซุและผู้กำกับร่วมสมัยที่ต่างสะท้อนจิตวิญญาณแบบญี่ปุ่นผ่านสื่อของตนเอง

งานออกแบบกราฟิกก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2

งานออกแบบกราฟิกของญี่ปุ่นก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะประเพณีสู่สื่อสมัยใหม่ โดยเริ่มตั้งแต่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ปลายสมัยเมจิ (Meiji Period, 1868–1912) ไปจนสมัยไทโช (Taisho Period, 1912–1926) ประเทศญี่ปุ่นเปิดรับอิทธิพลตะวันตกทั้งในด้านศิลปะและเทคโนโลยี ขณะเดียวกันก็ส่งอิทธิพลภาพพิมพ์อุคิโยะเอะไปยังยุโรปจนเกิดกระแส Japonism ในฝั่งตะวันตก การพัฒนาอุตสาหกรรมในช่วงไทโชส่งผลให้งานกราฟิกเติบโตควบคู่กับการโฆษณา โดยมีการนำเทคนิคการพิมพ์หินมาใช้และเริ่มใช้ภาพหญิงสาวในชุดกิโมโนเป็นสื่อโฆษณา

ศิลปินคนสำคัญคือ สุกิอุระ ฮิสุย (Hisui Sugiura) ผู้ริเริ่มแนวคิดพาณิชย์ศิลป์ผ่านโปสเตอร์ของ Mitsukoshi และรถไฟใต้ดิน โดยผสมผสานศิลปะตะวันตก เช่น อาร์ตเดโคและเบาเฮาส์ กับความงามแบบญี่ปุ่น ขณะเดียวกัน แบรนด์ Shiseido ก็พัฒนาเอกลักษณ์ทางภาพโฆษณาภายใต้การนำของยะมะนะ อะยะโอะ (Ayao Yamana) ซึ่งเน้นความงามของผู้หญิงผ่านลายเส้นและโทนสีที่ละเอียดอ่อน อย่างไรก็ตาม เมื่อเข้าสู่ช่วงสงคราม งานกราฟิกถูกเปลี่ยนทิศทางสู่แนวชาตินิยม โดยใช้ภาพทหารและสัญลักษณ์จักรวรรดิแทนภาพโฆษณาสินค้าแบบเดิม โดยรวมงานกราฟิกญี่ปุ่นก่อนสงครามแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนผ่านทางวัฒนธรรม เทคโนโลยี และการออกแบบที่เชื่อมโยงทั้งอิทธิพลจากตะวันตกและศิลปะแบบประเพณีของญี่ปุ่นเอง

กลุ่มความร่วมมือทางการออกแบบช่วงทศวรรษที่ 1950–1960

ช่วงทศวรรษ 1950–1960 ถือเป็นยุคทองของการออกแบบกราฟิกญี่ปุ่น โดยมีการรวมกลุ่มนักออกแบบอย่างเป็นระบบผ่านการก่อตั้งองค์กรที่เป็นรูปธรรม เช่น ชมรมศิลปินโฆษณาญี่ปุ่น หรือ นิเซนบิ (Japan Advertising Artists Club – JAAC) ในปีค.ศ. 1951 เพื่อกำหนดมาตรฐานวิชาชีพ พัฒนาผลงานออกแบบ และคุ้มครองสิทธิของนักออกแบบ กลุ่มนี้จัด

นิทรรศการประจำปี ซึ่งนำไปสู่การกำหนดขนาดโปสเตอร์มาตรฐาน (B1 ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร) (จิรายุ, 2558) และเปิดพื้นที่ให้นักออกแบบรุ่นใหม่ได้แสดงผลงาน

กิจกรรมอื่น ๆ เช่น นิทรรศการ Graphic '55 และนิตยสารด้านการออกแบบ เช่น Idea, Senden Kaigi และ Living Design มีบทบาทในการส่งเสริมและขยายวงการออกแบบ ขณะที่สถาบันการศึกษาด้านการออกแบบ เช่น Kuwasawa Design School และมหาวิทยาลัยศิลปะแห่งโตเกียว (Tokyo University of the Arts) ก็เริ่มเปิดหลักสูตรด้านการออกแบบโดยตรง การเติบโตของอุตสาหกรรมโฆษณาและสื่อสิ่งพิมพ์ ทำให้ความต้องการนักออกแบบเพิ่มสูงขึ้นอย่างรวดเร็ว

ทศวรรษที่ 60 มีเหตุการณ์สำคัญหลายประการ เช่น การก่อตั้ง นิฮองโคโบ ในปีค.ศ. 1933 องค์กรที่รวมนักออกแบบในยุคนั้นเข้าด้วยกัน และตีพิมพ์นิตยสาร NIPPON มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่กิจกรรรมต่าง ๆ สู่สายตาชาวโลกมากกว่าภายในประเทศ เรียกได้ว่ากราฟิกเข้าสู่ยุคทองอย่างเป็นทางการ (จิรายุ, 2558)

การรวมตัวของนักออกแบบในช่วงเวลานี้ไม่เพียงสร้างมาตรฐานงานออกแบบเชิงพาณิชย์ แต่ยังเป็นรากฐานสำคัญของความสำเร็จระดับนานาชาติ เช่น การประชุมการออกแบบโลก (1960) และงานโตเกียวโอลิมปิก (1964) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางวิชาชีพและอัตลักษณ์ของกราฟิกญี่ปุ่นได้อย่างเด่นชัด

แนวทางการวิเคราะห์องค์ประกอบในการออกแบบกราฟิก

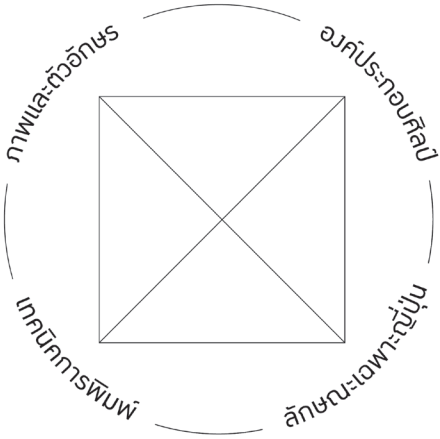
การออกแบบกราฟิกต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อให้การสื่อสารมีประสิทธิภาพและดึงดูดใจ โดยเฉพาะการจัดวางภาพและตัวอักษร ซึ่งแม้ตัวอักษรจะเน้นการอ่าน แต่สามารถออกแบบให้มีลักษณะเป็นภาพเพื่อเพิ่มความน่าสนใจได้ โดยเฉพาะในวัฒนธรรมที่ตัวอักษรมีความหมายในตัว เช่น อักษรคันจิของญี่ปุ่น การออกแบบจึงต้องพิจารณาทั้งความสวยงามและความชัดเจนในการสื่อความหมาย ร่วมกับการใช้ทัศนธาตุ ทฤษฎีการออกแบบ และเทคนิคการพิมพ์ ซึ่งมีผลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ในแต่ละยุค งานวิจัยนี้จึงมุ่งวิเคราะห์องค์ประกอบการออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นผ่าน 4 ประเด็นหลัก ได้แก่ ภาพและตัวอักษร องค์ประกอบศิลป์ เทคนิคการพิมพ์ และลักษณะเฉพาะของญี่ปุ่น

ภาพและตัวอักษร

ภาพและตัวอักษรเป็นองค์ประกอบสำคัญของงานออกแบบกราฟิก โดยภาพสามารถสื่อสารได้รวดเร็วและดึงดูดความสนใจ จึงเหมาะกับสื่อที่ต้องการการรับรู้ในเวลาสั้น เช่น

แผนภูมิ 1

แนวทางการวิเคราะห์องค์ประกอบในการออกแบบกราฟิก



โปสเตอร์ ขณะที่ตัวอักษรเหมาะสำหรับข้อมูลที่ซับซ้อนและต้องการความชัดเจน เช่น เอกสาร และบทความ การจัดวางที่เหมาะสม รวมถึงการใช้ทัศนธาตุ เช่น สี รูปร่าง ขนาด และพื้นที่ว่าง ช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการสื่อสารและความน่าสนใจของงานกราฟิก

องค์ประกอบศิลป์

องค์ประกอบศิลป์มีบทบาทสำคัญในการกำหนดโครงสร้างและความสมดุลของงานออกแบบกราฟิก โดยใช้ทฤษฎีการออกแบบ เช่น ดุลยภาพ (Balance) เพื่อสร้างความมั่นคงและความสมดุลระหว่างภาพกับข้อความ สัดส่วนและมาตราส่วน (Proportion & Scale) เน้นความสำคัญขององค์ประกอบ เอกภาพ (Unity) สร้างความกลมกลืนระหว่างส่วนต่าง ๆ ความเด่น (Emphasis) เพื่อดึงดูดสายตา และการเคลื่อนไหว (Movement) นำสายตาผู้ชมตามลำดับ การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีเหล่านี้ช่วยเข้าใจวิธีจัดองค์ประกอบ ทั้งในด้านสุนทรียศาสตร์และประสิทธิภาพสื่อสาร รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างความคิดสร้างสรรค์กับข้อจำกัดทางเทคนิคในแต่ละยุคสมัยของงานกราฟิก

เทคนิคการพิมพ์

เทคโนโลยีการพิมพ์ในญี่ปุ่นช่วงทศวรรษ 1950–1960 มีบทบาทสำคัญในการพัฒนางานออกแบบกราฟิก โดยใช้เทคโนโลยีถ่ายภาพ เลนส์ กล้อง และระบบโฟโตไทป์ในการสร้างภาพและตัวอักษร การเติบโตของเศรษฐกิจทำให้โฆษณาโปสเตอร์เพิ่มขึ้น ระบบผู้กำกับศิลป์เข้ามามีบทบาทช่วยให้นักออกแบบและช่างภาพแสดงฝีมือก่อนยุคคอมพิวเตอร์ การเข้าใจ

เทคนิคการทำเพลทและการพิมพ์เป็นสิ่งจำเป็น นักออกแบบต้องทดลองและปรับใช้เทคโนโลยีเพื่อให้ได้คุณภาพสูงสุด คู่มือการผลิตเพลทปีค.ศ. 1971 ของ Toppan Printing ช่วยเสริมความรู้และความร่วมมือระหว่างฝ่ายต่าง ๆ ข้อจำกัดของเทคนิคการพิมพ์ในยุคนั้นไม่ใช่อุปสรรค แต่เป็นปัจจัยที่สร้างลักษณะเฉพาะของงานกราฟิกญี่ปุ่นยุคดังกล่าว

ลักษณะเฉพาะของญี่ปุ่น

ลักษณะเฉพาะของญี่ปุ่น หมายถึง แนวคิดทางความงามและวิธีรับรู้โลกที่ฝังรากลึกในวัฒนธรรมญี่ปุ่น ซึ่งสะท้อนผ่านงานศิลปะในแขนงต่าง ๆ อย่างเด่นชัด โดยเฉพาะในงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์แกะไม้อุคิโยะเอะ ผู้วิจัยเลือกนำมาใช้เป็นกรณีศึกษาในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของญี่ปุ่นที่ปรากฏในงานออกแบบกราฟิกสมัยใหม่ แนวคิดสุนทรียะเหล่านี้ให้คุณค่ากับธรรมชาติ ความเรียบง่าย ความไม่สมบูรณ์ และการใช้พื้นที่ว่างเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมใช้จินตนาการและประสบการณ์ส่วนตัวในการตีความหมาย ตัวอย่างแนวคิดสำคัญ ได้แก่ โยะฮะคุ (yohaku) ความงามของพื้นที่ว่าง โมโน โนะ อะวะเระ (mono no aware) ความรู้สึกลึกซึ้งต่อความเปราะบางและไม่จีรังของสรรพสิ่ง เป็นต้น

ลักษณะเฉพาะเหล่านี้ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงในงานศิลปะแบบประเพณีเท่านั้น หากแต่ยังได้รับการถ่ายทอดและตีความใหม่โดยนักออกแบบกราฟิกของญี่ปุ่นช่วงทศวรรษ 1950–1960 ซึ่งเป็นยุคที่ญี่ปุ่นอยู่ระหว่างการฟื้นฟูประเทศหลังสงคราม และเริ่มรับอิทธิพลจากแนวคิดการออกแบบสมัยใหม่ของตะวันตก นักออกแบบในยุคนี้จึงพยายามสร้างสมดุลระหว่างรากวัฒนธรรมญี่ปุ่นกับภาษาการออกแบบสากล ซึ่งสะท้อนผ่านแนวการใช้ภาพและตัวอักษร การจัดองค์ประกอบ และเทคนิคการพิมพ์ที่เอื้อต่อการแสดงออกในยุคนั้น

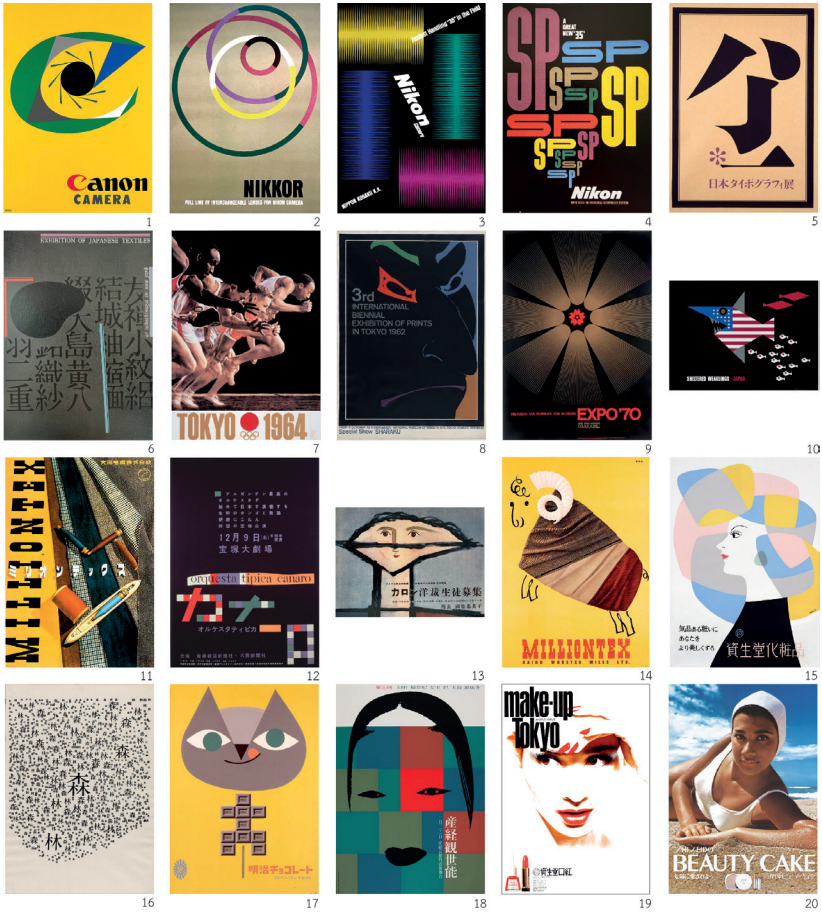
ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเลือกวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของญี่ปุ่นในงานออกแบบกราฟิกช่วงทศวรรษ 1950–1960 ผ่าน 4 ประเด็นหลักนี้ เพื่อให้สามารถเข้าใจความเชื่อมโยงระหว่างรากทางวัฒนธรรมประเพณีกับการสร้างสรรค์ในบริบทสมัยใหม่ได้อย่างเป็นระบบ

กลุ่มตัวอย่างการศึกษาโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960

งานวิจัยนี้ศึกษาผลงานออกแบบของนักออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นคนสำคัญที่เกิดก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 และมีบทบาทสำคัญในยุคสมัยใหม่ช่วงทศวรรษที่ 1950–1960 จำนวน 20 ผลงาน โดยเน้นการศึกษาเปรียบเทียบกับผลงานทัศนศิลป์ในประเพณีญี่ปุ่น เพื่อพิจารณาว่านักออกแบบสมัยใหม่เหล่านี้ได้นำลักษณะเฉพาะของงานประเพณีมาประยุกต์ใช้อย่างไร การวิเคราะห์จะพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างภาพและตัวอักษร องค์ประกอบศิลป์ และเทคนิคการพิมพ์ เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในงานออกแบบกราฟิกสมัยใหม่

ภาพ 1

กลุ่มตัวอย่างการศึกษาโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

1. งานออกแบบกราฟิกสำหรับการสื่อสารจากญี่ปุ่นสู่ภายนอกประเทศ

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง ญี่ปุ่นตระหนักถึงความจำเป็นในการแปรเปลี่ยนศักยภาพที่เคยใช้ในการสงครามให้กลายเป็นความสามารถในการผลิตสินค้าเพื่อการบริโภคภายในประเทศและการส่งออกไปยังต่างประเทศ ญี่ปุ่นมีความพร้อมในด้านอุตสาหกรรมหลายแขนง

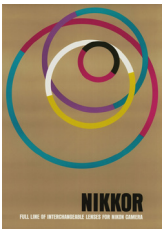
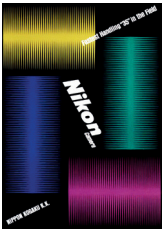
ไม่ว่าจะเป็นกล้องถ่ายภาพและเลนส์ รถยนต์ ผ้า เครื่องสำอาง ฯลฯ อุตสาหกรรมเหล่านี้กลายเป็นฐานสำคัญให้นักออกแบบได้ทำงานร่วมกับภาคการผลิต เพื่อนำเสนอสินค้าให้โดดเด่น

ในการสื่อสารกับผู้บริโภคชาวต่างชาติ การแสดงออกถึง “ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น” จึงมีความสำคัญควบคู่ไปกับการสร้างแบรนด์ของสินค้า เพราะเมื่อผลิตภัณฑ์ของญี่ปุ่นปรากฏในเวทีระหว่างประเทศ ภาพลักษณ์ของประเทศย่อมส่งผลโดยตรงต่อภาพลักษณ์ของสินค้า งานออกแบบกราฟิกในยุคนั้นจึงไม่ได้เป็นเพียงการโฆษณาเชิงพาณิชย์ แต่ยังเป็นการสร้างภาพลักษณ์ให้กับประเทศอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากสื่อสิ่งพิมพ์จำนวนมากที่ถ่ายทอดความเป็นญี่ปุ่นในหลากหลายมุมมอง ดังโปสเตอร์ในตาราง 1 ต่อไปนี้

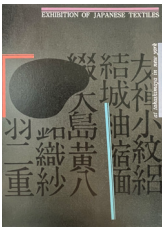
ตาราง 1

การวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างการศึกษาโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 การสื่อสารจากญี่ปุ่นสู่ภายนอกประเทศ

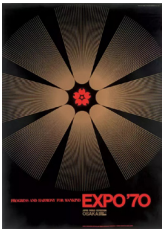
โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 หมายเหตุ. จาก *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō [Japanese graphic design in the ‘50s: The designer is born]* (p. 110), by Printing Museum, 2008, Kokusho Kankōkai.	**1. โปสเตอร์ CANON CAMERA (1954)** อิโต เคนจิ (Kenji Itoh) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1033 x 725 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการกราฟิก 55 และนิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 5 (1955) ภาพและตัวอักษร มีความชัดเจนในการสื่อสารและสัมพันธ์กับเนื้อหาโดยตรง แม้จะต้องการการตีความจากรูปทรงเรขาคณิต แต่คุณภาพของภาพและตัวอักษรสามารถทำงานร่วมกันได้อย่างกลมกลืน ตัวอักษรไม่ได้ทำหน้าที่เป็นเพียงส่วนประกอบเสริม แต่ถูกออกแบบให้เป็นส่วนหนึ่งของภาพอย่างมีนัยยะ ทั้งในเชิงรูปธรรมและเชิงความหมาย องค์ประกอบศิลป์ การจัดองค์ประกอบโดดเด่น ไม่สมมาตรโดยด้านบนเอียงไปทางซ้าย สร้างสมมาตรทางสายตาด้วยการถ่วงน้ำหนักตัวอักษรด้านล่างมาทางมุมขวาล่างสีให้อารมณ์ทันสมัย การใช้ขอบคมกับรูปทรงและตัวอักษรให้ความเป็นสมัยใหม่ งานออกแบบตัวอักษรและโลโก้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น ผลงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเรียบง่ายที่เต็มไปด้วยความหมายและการสร้างสรรค์ผลงานที่สร้างความเข้าใจและภาพลักษณ์ในระดับสากลด้วยองค์ประกอบที่เป็นนามธรรม

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 *หมายเหตุ.* จาก *Seitan 100-nen Kamekura Yūsaku ten: Gurafikku dezainā no zenbō [The 100th anniversary of the birth: Yusaku Kamekura exhibition.]* (p. 25), by The Niigata Bandaijima Art Museum, 2015, The Niigata Bandaijima Art Museum.	**2. โปสเตอร์ Nikkor Lenses (1955)** คะเมะคุระ ยูสะคุ (Yusaku Kamekura) พิมพ์ออฟเซ็ท และ พิมพ์ซิลค์สกรีนในเวอร์ชันอื่น ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการกราฟิก 55 และ นิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 4 (1954) ภาพและตัวอักษร ภาพประกอบรูปทรงเรขาคณิตมีการสื่อสารที่ต้องการการตีความ ภาพและตัวอักษรทำงานแยกกัน เป็นการเสริมข้อมูลและทำให้เกิดการตีความภาพได้สมบูรณ์ขึ้น องค์ประกอบศิลป์ มีการจัดองค์ประกอบของภาพแบบอสมมาตร โดยเอียงไปด้านขวาทั้งบนและล่าง สร้างสมมาตรทางสายตาด้วยการใช้พื้นที่ว่างในการถ่วงน้ำหนักภาพทางซ้ายความหลากหลายของสี สื่อถึงสีในแสงผ่านเลนส์ เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก โดยพิมพ์ซิลค์สกรีนเพื่อ ทดลองสีและจัดวางเลย์เอาท์ และพิมพ์ออฟเซ็ทสำหรับการเผยแพร่จำนวนมาก ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น ผลงานชิ้นนี้ใช้สีที่ควบคุมให้นิ่ง สงบ ราบเรียบ และการลดทอนองค์ประกอบให้เรียบง่าย แสดงออกถึงภาพลักษณ์ที่มีความจริงจัง แม่นยำ ทันสมัย สอดคล้องกับคุณภาพของเลนส์ Nikkor สร้างความเข้าใจที่ลึกซึ้งในระดับสากล
 *หมายเหตุ.* จาก *The Works of Yusaku Kamekura.* by Y. Kamekura, 1983, Rikuyo-sha.	**3. โปสเตอร์ Nikon camera (1957)** คะเมะคุระ ยูสะคุ (Yusaku Kamekura) พิมพ์ออฟเซ็ท และ พิมพ์ซิลค์สกรีนในเวอร์ชันอื่น ขนาด 1025 x 734 มิลลิเมตร และ ขนาด 1030 x 727 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 7 (1957) และนิทรรศการ Tokyo ADC (1958) ภาพและตัวอักษร ภาพประกอบรูปทรงเรขาคณิตมีการสื่อสารที่ต้องการการตีความ แต่ถ้าพิจารณาว่าเป็นการขายเทคโนโลยีก็เหมาะสม คุณภาพของภาพและตัวอักษรทำงานได้ดี มีความชัดเจนของการสื่อสาร องค์ประกอบศิลป์ มีการจัดองค์ประกอบของภาพแบบเกือบสมมาตร สีให้อารมณ์เป็นงานหัตถกรรมการใช้ขอบคมกับรูปทรงและตัวอักษรให้ความทันสมัย งานออกแบบตัวอักษรและโลโก้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีจุดเด่นที่ความกำกวมของการเป็นภาพหรือเป็นฉากหลังของรูปทรงกระบอก เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก โดยพิมพ์ซิลค์สกรีนในขั้นตอนต้นแบบ เนื่องจากมีสีไม่มากและใช้รูปทรงคมชัด ก่อนจะนำไปพิมพ์ออฟเซ็ทเพื่อการผลิตจำนวนมากในเชิงพาณิชย์ พื้นหลังดำร่วมกับสีเข้มไล่น้ำหนักอย่างคมชัด สะท้อนถึงการควบคุมคุณภาพการพิมพ์อย่างประณีต ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น ความโดดเด่นอยู่ที่การนำเส้นมาใช้เพื่อแสดงมิติและแสงเงา ซึ่งคล้ายกับเทคนิคการไล่น้ำหนักในภาพพิมพ์แกะไม้อุคิโยะเอะ ทำให้ภาพนิ่งและมีพลัง

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 หมายเหตุ. จาก *Seitan 100-nen Kamekura Yūsaku ten: Gurafikku dezainā no zenbō [The 100th anniversary of the birth: Yusaku Kamekura exhibition.]* (p. 26), by The Niigata Bandaijima Art Museum, 2015, The Niigata Bandaijima Art Museum.	**4. โปสเตอร์ Nikon SP (1957)** คะเมะคุระ ยูสะคุ (Yusaku Kamekura) พิมพ์ออฟเซ็ท และ พิมพ์ซิลค์สกรีนในเวอร์ชันอื่น ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร ได้รับรางวัลเหรียญทอง Tokyo ADC (1958) และรางวัล Mainichi Design Award ภาพและตัวอักษร ออกแบบตัวอักษรให้มีลักษณะเป็นภาพ คุณภาพของภาพและตัวอักษรทำงานได้ดี มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหา และมีความชัดเจนในการสื่อสาร องค์ประกอบศิลป์ แม้องค์ประกอบจะกระจัดกระจาย แต่คุมด้วยพื้นหลังสีดำช่วยขับสีให้โดดเด่นขึ้น สีให้อารมณ์เป็นงานคราฟท์มากกว่าจะตัดกันอย่างคมชัด และตัวอักษรที่ซ้ำไปมามีความน่าสนใจ ให้จังหวะและความเคลื่อนไหวที่มีพลัง เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก โดยพิมพ์ซิลค์สกรีนในขั้นตอนต้นแบบ ก่อนจะนำไปพิมพ์ออฟเซ็ทเพื่อการผลิตจำนวนมากในเชิงพาณิชย์ ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การจัดวางตัวอักษรดูเหมือนมีจังหวะ ความสัมพันธ์ของขนาดและสี แต่ไม่ได้อยู่ในระบบกริดที่เป็นระเบียบแบบกราฟิกสมัยใหม่ เช่น Swiss Style กลับสร้างสมดุลแบบอสมมาตรซึ่งเป็นแนวทางความงามที่พบได้ในศิลปะแบบประเพณีของญี่ปุ่น
 หมายเหตุ. จาก *Nissenshi no jidai: Nihon no graphic design 1951–70 [The epoch of the Japan Advertising Artists Club: Japanese Graphic Design 1951–70]* (p. 93), by S. Segi, I. Tanaka, & H. Sano, 2000, TransArt.	**5. โปสเตอร์ Japan Typography Exhibition (1959)** ฮะระ ฮิโระมุ (Hiromu Hara) พิมพ์ซิลค์สกรีน บนกระดาษ Ingres Color สีวอลนัท ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 9 (1959) ภาพและตัวอักษร นำส่วนประกอบต่าง ๆ ของตัวคันจิมาจัดองค์ประกอบให้มีลักษณะเป็นภาพ โดยจัดวางให้เกิดความเคลื่อนไหวเชิงนามธรรม พื้นที่ว่างระหว่างวัตถุจึงกลายเป็นส่วนประกอบสำคัญในงานออกแบบ ภาพประกอบมีความชัดเจนในการสื่อสาร องค์ประกอบศิลป์ ใช้การจัดวางแบบอสมมาตรในส่วนประกอบของตัวอักษร มีลำดับการมองที่ชัดเจนตามลำดับของการเขียนพู่กัน คือบนลงล่าง ซ้ายไปขวา ใช้โทนสีเรียบขรึม มีความกลมกลืน สงบนิ่ง เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก การพิมพ์ซิลค์สกรีนทำให้ได้ความคมของเส้น สีทึบแน่นบนกระดาษที่มีผิวสัมผัสละเอียด ให้ความรู้สึกหรูหราแบบสุขุม สื่อถึงรสนิยมที่ประณีต ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การจัดวางส่วนประกอบของตัวอักษรที่ไม่สมบูรณ์อย่างตั้งใจ มีลักษณะคล้ายจังหวะในงานเขียนพู่กันญี่ปุ่น ที่เน้นการปล่อยพื้นที่ว่างและความอสมมาตร พื้นที่ว่างรอบตัวอักษรถูกใช้เพื่อให้เกิดความสมดุล การเปลี่ยนตัวอักษรให้กลายเป็นภาพนี้สื่อสารได้ทั้งในระดับสัญลักษณ์และอารมณ์ นับเป็นการทดลองเชิงนามธรรมที่มีรากฐานจากวิธีคิดแบบญี่ปุ่น

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 *หมายเหตุ.* จาก *Tanaka Ikkō dentō to kyō no dezain [Tanaka Ikko: Design of tradition and today]* (p. 136), I. Tanaka, 2007, TransArt.	**6. โปสเตอร์ EXHIBITION OF JAPANESE TEXTILES (1959)** ทะนะคะ อิคโค (Ikkō Tanaka) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร ได้รับรางวัลบิเซนบิ ประเภทสมาชิก ครั้งที่ 9 (1959) ภาพและตัวอักษร ตัวอักษรถูกจัดวางให้มีลักษณะเป็นภาพ ซึ่งเป็นคำศัพท์เฉพาะเกี่ยวกับสิ่งทอญี่ปุ่นคุณภาพสูง ใช้พื้นที่ว่างในการจัดกลุ่มตัวอักษร และใช้เทคนิคการเฉือน บัง หรือลดทอนบางส่วนของตัวอักษร เพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหวและนัยยะของการสานคล้ายผ้าทอ ตัวอักษรจึงไม่ได้ทำหน้าที่เพียงสื่อความหมาย แต่เป็นองค์ประกอบของภาพโดยตรง องค์ประกอบศิลป์ ใช้การจัดวางตัวอักษรอยู่ในระบบกริดทางแนวตั้ง แต่ในแนวนอนยังมีความสูงต่ำของตัวอักษรอย่างอิสระ ตัวอักษรแต่ละตัวโดนปรับแต่ง บางตัวโดนบัง บางตัวถูกตัด บางตัวถูกเฉือน แสดงให้เห็นถึงการควบคุมจังหวะและน้ำหนักขององค์ประกอบ และพื้นที่ว่างอย่างมีชั้นเชิง เส้นและรูปทรงถูกออกแบบให้สื่อถึงเนื้อผ้าและการย้อมสี โปสเตอร์จึงมีทั้งความเป็นรูปธรรมและนามธรรมในเวลาเดียวกัน เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก ใช้เทคนิคการพิมพ์ซิลค์สกรีนช่วยให้ได้สีที่ทึบแน่น คมชัด โดยเฉพาะการเล่นผิวสัมผัสของสี ระหว่างตัวอักษรถูกพิมพ์ด้วยสีดำเงาบนพื้นกระดาษสีดำด้าน ทำให้สร้างมิติและความรู้สึกทางผิวสัมผัสได้อย่างเด่นชัด และการจัดวางเลย์เอาท์ด้วยตัวอักษรแบบโฟโตไทป์เซ็ตติ้งในยุคนั้น ทำให้การทำต้นแบบจำเป็นต้องตัดตัวอักษรมาจัดเรียงด้วยมือก่อน จึงสามารถควบคุมการจัดวางแต่ละตัวอักษรได้อย่างละเอียด เช่น การเฉือน บัง หรือ ซ้อนตัวอักษรบางส่วนช่วยให้แสดงออกทางความคิดสร้างสรรค์ได้เต็มที่ ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การจัดวางส่วนประกอบของตัวอักษรที่ไม่สมบูรณ์อย่างตั้งใจ พื้นที่ว่างต่าง ๆ ช่วยสร้างความสมดุลแบบอสมมาตร การใช้สีที่แบน ราบเรียบ และไม่ฉูดฉาด ถือเป็นลักษณะของความงามอย่างสง่างาม ลุ่มลึก และเรียบง่าย ให้ความรู้สึกละเอียดประณีต ทั้งยังใช้การเผยข้อมูลเพียงบางส่วน เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ตีความเป็นสุนทรียศาสตร์ความงามญี่ปุ่นแบบประเพณี
 หมายเหตุ. จาก *1960-Nendai gurafizumu = 1960s graphism: Insatsu Hakubutsukan kikakuten [1960s Graphism]* (p. 107), by Printing Museum, 2002, Printing Museum, Tokyo.	**7. โปสเตอร์ TOKYO 1964 (1962)** คะเมะคุระ ยูสะคุ (Yusaku Kamekura) พิมพ์โฟโต้กราวัวร์ ขนาด 1030 x 727 มิลลิเมตร ได้รับรางวัลเหรียญทอง Tokyo ADC (1962) ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์ชุดนี้โดดเด่นจากการเลือกใช้ภาพถ่ายจริงของนักวิ่งในจังหวะพุ่งออกจากจุดสตาร์ท แทนที่การใช้ภาพวาดหรือกราฟิกอย่างในอดีต ภาพถ่ายนี้ให้ความรู้สึกสมจริง ดุดัน และสื่อถึงพลัง สะท้อนจิตวิญญาณของการแข่งขันกีฬาโอลิมปิกได้ดี ภาพและตัวอักษรทำงานแยกออกจากกันชัดเจน องค์ประกอบศิลป์ การจัดองค์ประกอบภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วน โดยภาพด้านบนมีความทรงพลัง ใช้เทคนิคการจัดเรียงภาพนักวิ่งให้เรียงซ้อนกันเป็นเส้นเฉียง พุ่งออกจากด้านซ้ายไปขวา ทำให้เกิดจุดนำสายตาที่สร้างความตื่นตัวและพลังของความเคลื่อนไหว พื้นหลังสีดำสนิทช่วยดึงให้ตัวนักวิ่งลอยเด่นออกมาอย่างชัดเจน และยังช่วยลดรายละเอียดรบกวน ทำให้

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
	ความสนใจทั้งหมดตกอยู่ที่การเคลื่อนไหวของนักกีฬา การเลือกใช้ภาพตัดตกไม่ได้ทำให้ภาพเสียสมดุล แต่กลับช่วยเติมพลังของการเคลื่อนไหวให้รู้สึกว่ายังดำเนินอยู่แม้อยู่นอกกรอบ ตัวอักษรด้านล่างของโปสเตอร์ใช้ตัวอักษรแบบไม่มีเชิงแบบหนาให้ความรู้สึกเป็นทางการและยังช่วยถ่วงน้ำหนักภาพด้านบนอย่างสมดุล เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์นี้พิมพ์โฟโต้กราวัวร์ 7 สี ซึ่งเป็นเทคนิคที่สามารถให้คุณภาพของโทนภาพที่ลึกและซับซ้อนได้ดีที่สุดในยุคนั้น ช่วยแสดงรายละเอียดของภาพถ่ายได้อย่างสมจริงที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับเทคโนโลยีการถ่ายภาพที่สามารถเก็บภาพช่วงเวลาความเคลื่อนไหวของนักวิ่งอย่างแม่นยำ ผลลัพธ์ของเทคโนโลยีทั้งสองทำให้เปิดทางให้กับการออกแบบโปสเตอร์ที่ใช้ภาพถ่ายในแบบที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน ความประณีตในกระบวนการผลิตสะท้อนมาตรฐานความพิถีพิถันของงานออกแบบญี่ปุ่นในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การจัดองค์ประกอบอย่างมีระเบียบและทรงพลัง ใช้ภาพตัดตกเป็นเทคนิคที่ช่วยเปิดพื้นที่ให้จินตนาการของผู้ชมได้มีส่วนร่วม สะท้อนแนวคิดแบบญี่ปุ่นที่ไม่เน้นการแสดงทั้งหมด แต่เปิดพื้นที่ให้กับสิ่งที่มองไม่เห็น ความไม่สมบูรณ์ในกรอบภาพจึงไม่ใช่ข้อบกพร่อง แต่เป็นจุดแข็งของการสื่อสารแบบญี่ปุ่น
 หมายเหตุ. จาก *Tanaka Ikkō dentō to kyō no dezain [Tanaka Ikko: Design of tradition and today]* (p. 137), I. Tanaka, 2007, TransArt.	**8. โปสเตอร์ The Third Tokyo International Biennial Exhibition of Prints (1962)** ทะนะคะ อิคโค (Ikkō Tanaka) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร ภาพและตัวอักษร ตัวอักษรถูกจัดวางทับอยู่ด้านบนของภาพ โดยแทบไม่เว้นระยะห่าง ทำให้เกิดความกลมกลืนระหว่างภาพกับข้อความ ราวกับเป็นองค์ประกอบเดียวกัน แม้ตัวอักษรจะมีขนาดใหญ่ แต่เลือกใช้สีที่มีค่าสว่างต่ำ จึงไม่แย่งจุดสนใจจากภาพหลัก ช่วยให้ผู้ชมโฟกัสกับภาพก่อน แล้วจึงค่อยรับข้อมูลจากข้อความตามลำดับสายตา องค์ประกอบศิลป์ องค์ประกอบภาพมีความแน่น แต่ถูกออกแบบให้เปิดพื้นที่ว่างด้านล่างเพื่อเน้นการแสดงอารมณ์ผ่านปากของตัวละคร การตัดตกภาพให้เหลือใบหน้าในมุมที่แคบที่สุด ส่งผลให้แววตาของตัวละครดูเฉียบคมและทรงพลัง สีสันหลากหลายที่ใช้บนพื้นหลังสีดำ เช่น คิ้วสีเขียว ปากสีม่วง ตาแดงและน้ำเงิน ก่อให้เกิดการกระทบกันของสีในแบบที่หาได้ยากในงานออกแบบตะวันตก การจัดองค์ประกอบเน้นการสื่ออารมณ์อย่างเข้มข้นท่ามกลางคู่สีที่ดูขัดแย้งกัน เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การเลือกใช้ภาพจากอุคิโยะเอะโดยศิลปินในยุคเอโดะ เป็นการแสดงออกถึงรากวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างชัดเจน ทะนะคะไม่ได้เพียงนำมาใช้เท่านั้น แต่ยังตีความใหม่ให้เหมาะกับบริบทของงานนิทรรศการร่วมสมัยระดับนานาชาติ สีและองค์ประกอบที่ดูขัดแย้งในแบบตะวันตก กลับถูกจัดการให้อยู่ร่วมกันได้ในแบบญี่ปุ่น

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 *หมายเหตุ.* จาก *Nissenshi no jidai: Nihon no graphic design 1951–70 [The epoch of the Japan Advertising Artists Club: Japanese Graphic Design 1951–70]* (p. 125), by S. Segi, I. Tanaka, & H. Sano, 2000, TransArt.	**9. โปสเตอร์ EXPO'70 (1967)** คะเมะคุระ ยูสะคุ (Yusaku Kamekura) พิมพ์ซิลค์สกรีน และ พิมพ์กราวัวร์ ขนาด 1030 x 727 มิลลิเมตร และ ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร ได้รับรางวัลเหรียญทอง The 2nd International Poland Poster Biennial รางวัลเหรียญทอง Tokyo ADC (1967) รางวัลเหรียญเงิน The 6th Milano International Travel Poster Exhibition และแสดงในงานนิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 17 (1967) ภาพและตัวอักษร รูปทรงเรขาคณิตแปดแฉกเป็นรัศมีเปล่งแสงจากจุดศูนย์กลางวงกลมเสมือนสัญลักษณ์ของแสงอาทิตย์ ความร่วมมือ และพลังที่มาจากทุกทิศทั่วโลก ตัวอักษร EXPO'70 สีแดงถูกจัดวางไว้ด้านล่างของภาพในขนาดที่ค่อนข้างเล็กเมื่อเทียบกับองค์ประกอบภาพรวม แต่มีจังหวะที่เหมาะสม ไม่รบกวนสายตา ความสัมพันธ์ระหว่างภาพและตัวอักษรอยู่ในลักษณะ ภาพนำตัวอักษรตาม ตัวอักษรไม่มีเชิงสะท้อนความเป็นสากล องค์ประกอบศิลป์ จัดองค์ประกอบแบบรัศมีจากจุดศูนย์กลาง ซึ่งสื่อถึงความเชื่อมโยงความสามัคคี และการรวมตัวของนานาชาติ เส้นบางค่อย ๆ หนาขึ้นช่วยนำสายตาเข้าสู่จุดศูนย์กลาง เกิดเฉดความเข้มอ่อนคล้ายกับแสงที่กำลังแผ่ขยายออก เส้นแต่ละเส้นถูกควบคุมอย่างแม่นยำ มีจังหวะที่สม่ำเสมอ สร้างความรู้สึกนิ่งแต่ทรงพลัง พื้นที่ว่างรอบภาพมีน้อยเนื่องจากการตัดตกภาพ ทำให้เกิดแรงดึงดูดสายตาอย่างชัดเจน เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้เหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก โดยผลงานที่ส่งประกวดพิมพ์ด้วยระบบซิลค์สกรีน ซึ่งเหมาะสำหรับการทดลองเฉดสีที่สดและคมชัด เมื่อผลงานได้รับเลือกจึงนำไปผลิตจริงในระบบการพิมพ์กราวัวร์ ซึ่งให้ความละเอียดสูงที่รองรับการพิมพ์จำนวนมาก สำหรับประชาสัมพันธ์ในวงกว้าง ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น โปสเตอร์นี้จัดทำขึ้นเพื่อโปรโมทในต่างประเทศ การใช้รูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่ายเป็นสัญลักษณ์เชิงนามธรรม สามารถสื่อความหมายได้ชัดเจนและเข้าถึงผู้ชมหลากหลายวัฒนธรรม เส้นรัศมีที่เรียงรอบจากศูนย์กลางแสดงพลังในการสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพ ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการใช้ดวงอาทิตย์สีแดงขนาดใหญ่ในโปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิก 1964 รูปแบบที่เรียบง่ายแต่ทรงพลังนี้สะท้อนแนวคิดความงามแบบญี่ปุ่นได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้การตัดตกขอบโปสเตอร์ให้สัญลักษณ์กินพื้นที่เต็มทั้งภาพ ยังช่วยเสริมความกระชับ ช่วยให้จดจำได้ง่าย และแสดงออกถึงความมั่นใจในอัตลักษณ์ของตนเอง ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญที่พบได้ในงานออกแบบญี่ปุ่นในยุคสมัยใหม่

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 หมายเหตุ. จาก *Nissenshi no jidai: Nihon no graphic design 1951–70 [The epoch of the Japan Advertising Artists Club: Japanese Graphic Design 1951–70]* (p. 78), by S. Segi, I. Tanaka, & H. Sano, 2000, TransArt.	**10. โปสเตอร์ SHELTERED WEAKLINGS - JAPAN (1953)** โคโนะ ทะคะชิ (Takashi Kōno) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1900 x 2500 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการบิเซนบิ ครั้งที่ 3 (1953) ภาพและตัวอักษร ภาพปลาใหญ่ที่มีลายธงชาติสหรัฐอเมริกาแสดงถึงอำนาจและอิทธิพล โดยออกแบบในลักษณะเรขาคณิตที่เรียบง่าย แต่ถ่ายทอดอารมณ์ความก้าวร้าวผ่านฟันแหลมและดวงตาที่โดดเด่น ขณะที่ฝูงปลาตัวเล็กที่มีลายธงชาติญี่ปุ่นว่ายตามไปในทิศทางเดียวกัน เปรียบเสมือนการสื่อถึงความอ่อนแอหรือยอมจำนนต่ออำนาจภายนอก คำว่า SHELTERED WEAKLINGS – JAPAN ใช้ตัวอักษรพิมพ์ใหญ่ทั้งหมดเพื่อเน้นประเด็นอย่างชัดเจน และคำว่า JAPAN ที่แยกเป็นสีแดงยังเป็นการเน้นประเทศญี่ปุ่นโดยตรง กล่าวได้ว่าภาพในโปสเตอร์นี้เป็นองค์ประกอบหลักในการสื่อสาร ขณะที่ตัวอักษรมีบทบาทรองลงมา องค์ประกอบศิลป์ องค์ประกอบของภาพมีการจัดวางแบบสมดุลแต่ไม่สมมาตร ภาพปลาใหญ่อยู่ด้านซ้าย และปลาตัวเล็กกระจายทางขวา ช่วยสร้างการเคลื่อนไหวและทิศทางของสายตาเส้นตรงและเหลี่ยมที่ใช้ในภาพให้ความรู้สึกแข็งกร้าว ตัดกันกับฝูงปลาเล็ก ๆ สร้างความแตกต่างเชิงอารมณ์ระหว่าง ผู้มีอำนาจ และ ผู้ถูกครอบงำ สีหลักมีเพียง แดง ขาว น้ำเงิน ดำ แต่ใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงและให้ความรู้สึกหนักแน่น การไม่ใส่รายละเอียดอื่นในฉากหลัง ช่วยเน้นความหมายของภาพให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์นี้พิมพ์ด้วยเทคนิคซิลค์สกรีนซึ่งเหมาะสมกับการใช้สีที่ราบเรียบไม่มีการไล่เฉดหรือรายละเอียดที่ซับซ้อน เทคนิคนี้ให้ผลลัพธ์ที่คมชัด สีสด และสามารถผลิตในจำนวนน้อย จึงเหมาะกับผลงานสร้างสรรค์ที่มุ่งสื่อสารแนวคิดมากกว่าการผลิตในเชิงพาณิชย์ เมื่อการประกวดนิเซนบิเปิดหัวข้อทางสังคมให้นักออกแบบสามารถนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ได้มากขึ้น เทคนิคการพิมพ์ซิลค์สกรีนจึงตอบโจทย์ผลงานที่ต้องการความอิสระทางความคิดและไม่จำเป็นต้องผลิตในจำนวนมาก ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น แม้โปสเตอร์ชิ้นนี้จะวิพากษ์อิทธิพลของต่างชาติ แต่ก็แสดงออกถึงจิตวิญญาณญี่ปุ่นอย่างลึกซึ้ง ผ่านการแสดงจุดยืนที่แน่วแน่และความกล้าหาญในการสื่อสารความจริงทางสังคมในเวลานั้น วิธีการออกแบบด้วยรูปทรงเรขาคณิตที่เรียบง่าย และการใช้พื้นที่ว่างอย่างมีนัยยะ เป็นลักษณะเด่นในแนวความงามแบบญี่ปุ่น ที่ให้ความสำคัญกับความกระชับ ความนิ่ง และความเรียบง่ายที่ทรงพลัง พร้อมทั้งแสดงจุดยืนของนักออกแบบญี่ปุ่นที่มีบทบาทในการแสดงออกต่อสังคม

2. งานออกแบบกราฟิกสำหรับการสื่อสารภายในประเทศ

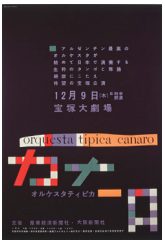
ในงานออกแบบกราฟิกเพื่อการสื่อสารภายในประเทศ กลุ่มลูกค้าหลักมักเป็นสินค้าอุปโภคบริโภค ครอบคลุมถึงงานออกแบบโฆษณาสำหรับสื่อสิ่งพิมพ์ เช่น หนังสือพิมพ์ นิตยสาร รวมไปถึงโปสเตอร์ในพื้นที่สาธารณะ อีกกลุ่มหนึ่งที่สำคัญไม่แพ้กันคือ งานโฆษณาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงในเชิงประเพณี เช่น ละครโน คาบูกิ หรือคอนเสิร์ต

งานออกแบบในกลุ่มนี้จึงมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากงานสื่อสารสู่ภายนอก เช่น การไม่จำเป็นต้องใช้ตัวอักษรภาษาอังกฤษ หรือหากมี ก็ไม่ได้มีบทบาทสำคัญเท่าใดนัก ในทางกลับกันนักออกแบบสามารถใช้ตัวอักษรญี่ปุ่นได้อย่างยืดหยุ่นมากกว่า ทั้งในเชิงรูปทรงของตัวอักษร และการสื่อความหมาย นอกจากนี้ งานออกแบบกลุ่มนี้ยังสะท้อนรสนิยม ความชอบ และบริบททางสังคมของผู้ชมชาวญี่ปุ่นในช่วงเวลานั้นได้อย่างชัดเจน ทั้งในด้านรูปแบบภาษา สี และอารมณ์ของงาน สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของนักออกแบบในฐานะผู้ถ่ายทอดวัฒนธรรมภายใต้บริบทของญี่ปุ่นเอง ดังโปสเตอร์ในตาราง 2 ต่อไปนี้

ตาราง 2

การวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างการศึกษาโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 การสื่อสารภายในประเทศ

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 หมายเหตุ. จาก *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born]* (p. 108), by Printing Museum, 2008, Kokusho Kankōkai.	**11. โปสเตอร์ MILLIONTEX (1953)** คะเมะคุระ ยูสะคุ (Yusaku Kamekura) พิมพ์ออฟเซ็ท ขนาด 1030 x 727 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการกราฟิก 55 และได้รับรางวัล MITI Award in Printing Arts Exhibition ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์นี้ใช้ภาพถ่ายแทนภาพวาดหรือภาพประกอบ ซึ่งถือเป็นแนวทางใหม่ในงานออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นช่วงต้นทศวรรษ 1950 โดยเน้นให้ภาพทำหน้าที่สื่อสารเป็นหลัก ภาพผ้าขนสัตว์หลากหลายชนิดถูกจัดวางอย่างมีจังหวะ ด้านซ้ายของโปสเตอร์มีตัวอักษร MILLIONTEX ภาษาอังกฤษในแนวตั้ง ใช้แบบตัวอักษรที่หนาและหนักแน่น สีดำบนพื้นสีเหลืองที่ตัดกับผ้าสีเข้ม สร้างความโดดเด่นให้ชื่อแบรนด์ ขณะเดียวกันตรงกลางยังมีตัวอักษรภาษาญี่ปุ่นในแนวนอนขนาดเล็กกว่า ทำหน้าที่บอกชื่อบริษัทโดยไม่แย่งความสำคัญของภาพ โปสเตอร์นี้จึงให้ความสำคัญกับภาพเป็นอันดับแรก ก่อนจะเชื่อมโยงไปยังข้อมูลแบรนด์ผ่านตัวอักษรอย่างมีลำดับ องค์ประกอบศิลป์ โปสเตอร์นี้จัดวางองค์ประกอบภาพแบบไม่สมมาตร โดยมีภาพหลักอยู่ทางขวา ครอบคลุมพื้นที่ประมาณ 2 ใน 3 ของโปสเตอร์ ขณะที่ด้านซ้ายเป็นพื้นที่ว่างที่มีตัวอักษรแนวตั้งสีดำบนพื้นเหลือง ช่วยสร้างสมดุลระหว่างภาพกับช่องว่างอย่างลงตัว หาก

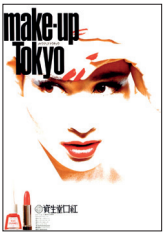
โปสเตอร์	การวิเคราะห์
	พิจารณาให้ลึกขึ้น ราวกับว่าภาพทั้งภาพเป็นส่วนหนึ่งของรัศมีวงกลมขนาดใหญ่ที่ถูกตัดตกมาเพียงบางส่วน ไม่ได้อยู่ภายใต้ระบบกริดแบบตะวันตก หลอดด้ายและกระสวยด้ายวาง ในลักษณะซิกแซกคล้ายรอยหยักของตัว M ซึ่งไม่เพียงแค่เพิ่มความน่าสนใจในเชิงรูปทรง แต่ยังสร้างจังหวะและการเคลื่อนไหวให้กับโปสเตอร์ในหลายทิศทาง เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์นี้แสดงให้เห็นถึงการใช้เทคนิคการพิมพ์ได้อย่างเต็มศักยภาพ โดยเฉพาะการทดลองเทคโนโลยีการพิมพ์ในยุคที่ถ่ายภาพสียังไม่พัฒนาเต็มที่ ซึ่งสามารถถ่ายทอดรายละเอียดลวดลายที่ซับซ้อนของผ้าขนสัตว์ออกมาได้อย่างชัดเจน ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น องค์ประกอบภาพของโปสเตอร์ชิ้นนี้มีลักษณะเฉพาะตัว ด้วยการเลือกตัดตกภาพเพียงบางส่วนของรูปทรงที่มีลักษณะคล้ายรัศมีวงกลมขนาดใหญ่ ซึ่งมีจุดศูนย์กลางอยู่นอกกรอบภาพ แนวเส้นนำสายตาของผ้าและการเอียงของตัวอักษรชี้นำผู้ชมให้ รับรู้ถึงพื้นที่นอกกรอบงาน วิธีนี้เปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถจินตนาการถึงจักรวาลแห่งสิ่งทอของบริษัทได้
 *หมายเหตุ.* จาก *DNP gurafikku dezain ākibu shūzōhin ten 2: Tanaka Ikkō posutā 1953–1979 [DNP Graphic Design Archives Collection II: Ikko Tanaka Posters 1953–1979]* (p. 10), by DNP Foundation for Cultural Promotion, 2010, DNP Foundation for Cultural Promotion.	**12. โปสเตอร์ Orquesta Tipica Canaro #1 (1953)** ทะนะคะ อิคโค (Ikkō Tanaka) พิมพ์ออฟเซ็ท 5 สี กระดาษอาร์ต 110 แกรม ขนาด 747 x 514 มิลลิเมตร และ ขนาด 788 x 1091 มิลลิเมตร ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์นี้มีการทำให้ตัวอักษรกลายเป็นภาพประกอบ โดยไม่ได้ใช้อักษรเพียงเพื่อการอ่านหรือสื่อสารความหมายเชิงภาษาเท่านั้น ตัวอักษรคะตะคะนะถูกออกแบบให้มีจังหวะ สี และรูปทรงด้วยเทคนิคตัดแปะจากสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ หลากสี สร้างภาพรวมให้รู้สึกความเคลื่อนไหวสัมพันธ์กับจังหวะของดนตรีแทงโก้ ตัวอักษรจึงทำหน้าที่เป็นทั้งถ้อยคำและภาพประกอบพร้อมกัน องค์ประกอบศิลป์ โปสเตอร์นี้เน้นการจัดวางองค์ประกอบแบบอสมมาตร โดยมีการถ่วงน้ำหนักด้วยขนาดและสีของตัวอักษรที่แตกต่างกัน และจัดวางในแนวเฉียงจากซ้ายไปขวา ทำให้เกิดจังหวะสายตาที่ไม่ตายตัว ตัวอักษรโรมัน orquesta tipica canaro วางอยู่บนพื้นหลังสีสลับเป็นช่อง ๆ บนพื้นหลังดำ ช่วยเพิ่มความโดดเด่นให้กับตัวอักษรในขณะที่ข้อความรายละเอียดอื่น ๆ ด้านบน ใช้สีม่วงบนพื้นสีดำเพื่อลดความเด่น ข้อความถูกจัดกลุ่มชิดหน้าปล่อยหลัง มีพื้นที่ว่างโดยรอบตัวอักษร สร้างความรู้สึกที่ทั้งเป็นระบบและเป็นอิสระ เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้อย่างเหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก การพิมพ์แยกเพลทตามจำนวนสีที่ต้องการ ช่วยให้ได้สีสดและตรงตามที่ออกแบบไว้มากที่สุด การพิมพ์ออฟเซ็ท 5 สี จะได้สีสดมากกว่างานพิมพ์ 4 สีทั่วไป แม้ว่าการพิมพ์ซิลค์สกรีนก็สามารถใช้เพื่อให้ได้ผลลัพธ์คล้ายกัน แต่จะเหมาะกับงานพิมพ์ที่จำนวนจำกัด ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น โปสเตอร์นี้สะท้อนลักษณะเฉพาะของงานออกแบบญี่ปุ่นผ่านการจัดองค์ประกอบแบบอิสระ ความกลมกลืนระหว่างพื้นที่ว่างกับองค์ประกอบ การใช้จังหวะของสี และรูปทรงที่ไม่ยึดติดกับระบบกริดแบบตะวันตก องค์ประกอบที่ดูหลุดจากระเบียบ เช่น ช่องว่างระหว่างตัวอักษร หรือการกระจายสี ช่วยสร้างความรู้สึกไม่แน่นอนว่าจะเริ่มมองจากภาพหรือตัวอักษรก่อน ทำให้ผู้ชมต้องสลับสายตาไปมา การใช้ตัวอักษรญี่ปุ่นในฐานะภาพประกอบเป็นแนวทางที่ผสมผสานความเป็นญี่ปุ่นกับอิทธิพลของกราฟิกสมัยใหม่ตะวันตกได้อย่างลงตัว

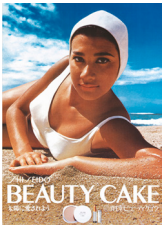
โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 หมายเหตุ. จาก *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born]* (p. 113), by Printing Museum, 2008, Kokusho Kankōkai.	**13. โปสเตอร์ Caron Dressmaking School (1954)** ฮะยะคะวะ โยะชิโอะ (Yoshio Hayakawa) พิมพ์ออฟเซ็ท ขนาด 363 x 514 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการกราฟิก 55 ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์นี้เน้นภาพประกอบเป็นหลัก โดยใช้เส้นพู่กันหนา เส้นทึบ และรูปทรงเรียบง่ายที่มีลักษณะเกินจริง ใบหน้ามีรายละเอียดที่อ่อนโยน ให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวา เส้นรอบรูปสีดำที่ตัดขอบอย่างชัดเจน กลับขัดแย้งกับอารมณ์อ่อนโยนของภาพ ทำให้เกิดความน่าสนใจทางสายตา ตัวอักษรในโปสเตอร์มีบทบาทรอง แยกชัดเจนจากภาพ ทำหน้าที่ให้ข้อมูลโดยไม่แย่งความเด่นจากภาพประกอบหลัก ข้อความ รับสมัครนักเรียนโรงเรียนตัดเย็บเสื้อผ้าคะรน ใช้ตัวโกธิคและมินโจสลับกัน เพื่อเน้นคำว่า "คะรน" ให้โดดเด่นขึ้น องค์ประกอบศิลป์ องค์ประกอบโดยรวมเรียบง่ายแต่แฝงอารมณ์เฉพาะตัว ฮะยะคะวะใช้โครงหน้าของผู้หญิงเป็นจุดศูนย์กลางของโปสเตอร์ ทำให้สายตาของตัวละครสื่อสารกับผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา เส้นพู่กันที่ลากขวางไปในแนวนอนมีน้ำหนักมาก ทั้งใบหน้าและเสื้อผ้า แต่ความหนาของเส้นในแนวตั้งช่วยถ่วงน้ำหนักของภาพ ทำให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างองค์ประกอบส่วนต่าง ๆ การวางตัวอักษรอยู่ในพื้นที่ว่างด้านล่างของภาพโดยไม่กวนองค์ประกอบภาพช่วยให้ภาพดูไม่อึดอัด แม้ไม่มีการจัดระเบียบแบบกริด แต่ความสมดุลระหว่างภาพกับข้อความได้ เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้อย่างเหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก เนื่องจากโปสเตอร์นี้มีรายละเอียดในภาพประกอบจำนวนมาก ไม่ใช่สีที่เรียบแบน จึงเหมาะกับการพิมพ์ระบบออฟเซ็ท ตัวอักษรที่พิมพ์ทับลงบนภาพยังคงความคมชัด อ่านง่าย ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น ภาพประกอบไม่ได้สื่อสารโดยตรงหรือมีเนื้อหาที่ชัดเจนแบบตะวันตก แต่เน้นความรู้สึกและการตีความทางอารมณ์ สะท้อนแนวคิดญี่ปุ่นที่เน้นความเป็นมนุษย์มากกว่าความสมเหตุสมผล
 หมายเหตุ. จาก *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born]* (p. 111), by Printing Museum, 2008, Kokusho Kankōkai.	**14. โปสเตอร์ MILLIONTEX (1954)** อิโต เคนจิ (Kenji Itoh) พิมพ์ออฟเซ็ท ขนาด 1033 x 727 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการกราฟิก 55 และนิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 4 (1954) ได้รับรางวัลเดนท์สุ ครั้งที่ 8 (1955) ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์นี้โดดเด่นด้วยการใช้ภาพถ่ายของผ้าขนสัตว์สามชนิดที่พับซ้อนกันเป็นรูปทรงคล้ายลำตัวของแกะ ซึ่งแสดงให้เห็นคุณสมบัติของเนื้อผ้าได้อย่างชัดเจน ทั้งความหนาและพื้นผิว การใช้ภาพถ่ายนี้ผสมผสานกับการวาดลายเส้นด้วยมือเพื่อสร้างองค์ประกอบอื่น ๆ ของแกะ เกิดเป็นภาพประกอบที่มีทั้งความสมจริงและความน่ารักสดใส ตัวอักษรสีแดงเข้มที่มีความหนาของ MILLIONTEX วางอยู่ด้านล่างของโปสเตอร์ ดูมีน้ำหนักและให้ความรู้สึกมั่นคง ตัดกับลายเส้นแกะที่มีความสนุกสนาน ช่วยเน้นให้ตัวอักษรมีบทบาทรองแต่ยังเด่นพอสมควรในการสื่อสารข้อมูล

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
	องค์ประกอบศิลป์ โปสเตอร์ใช้พื้นหลังสีเหลืองสด ทำให้ภาพของแกะที่อยู่ตรงกลางโดดเด่นอย่างชัดเจน โครงสร้างของภาพจัดวางแบบอสมมาตร โดยเน้นองค์ประกอบให้อยู่ที่งกลางภาพ พื้นที่ว่างบริเวณขวาบนและซ้ายล่าง ก็มีบทบาทสำคัญในการสร้างสมดุล ช่วยให้ภาพดูโปร่ง เบาสบาย และชวนมอง เทคนิคตัดแปะผ้าผสมกับลายเส้นวาดมือถ่ายทอดความจริงจังของเนื้อผ้า และความเป็นกันเองของลายเส้นได้อย่างมีชีวิตชีวา เทคนิคการพิมพ์ ใช้เทคนิคการพิมพ์ได้อย่างเหมาะสมกับแนวทางการแสดงออก เนื่องจากโปสเตอร์นี้มีการผสมภาพถ่ายที่มีรายละเอียดมาก ไม่ใช่สีที่เรียบแบน จึงเหมาะกับการพิมพ์ระบบออฟเซ็ท ด้วยกระบวนการพิมพ์ที่แม่นยำและให้สีสันคมชัด ทำให้สามารถถ่ายทอดลายผ้าได้อย่างชัดเจนและมีมิติ โดยเฉพาะการไล่เฉดสีของผ้าและพื้นผิวที่แตกต่างกัน ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น โปสเตอร์นี้สะท้อนความเรียบง่ายแต่เปี่ยมด้วยจินตนาการ โดยการจัดวางผ้าให้กลายเป็นแกะที่มีบุคลิกเฉพาะตัว ภาพจึงไม่ได้แค่สื่อสารถึงคุณภาพของผ้า แต่ยังเปลี่ยนให้กลายเป็นตัวละครที่น่าจดจำ ถ่ายทอดความอบอุ่นและเข้าถึงง่าย สอดคล้องกับวัฒนธรรม kawaii แบบญี่ปุ่นที่เน้นความน่ารัก มีอารมณ์ขัน และเป็นกันเอง
 หมายเหตุ. จาก *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born]* (p. 25), by Printing Museum, 2008, Kokusho Kankōkai.	**15. โปสเตอร์ Shiseido Cosmetics (1955)** ยะมะนะ อะยะโอะ (Ayao Yamana) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1034 x 728 มิลลิเมตร ได้รับรางวัลเดนท์สุ ครั้งที่ 9 (1956) ภาพและตัวอักษร ภาพหญิงสาวมีความหรูหราและสง่างาม ด้วยลักษณะเส้นสายที่เรียบง่ายแต่มีพลัง ขณะที่ตัวอักษรเหมือนเสียงกระซิบ ไม่แย่งความสนใจจากภาพ น้ำหนักหนาบางของตัวอักษรแสดงอ่อนหวานแต่สง่างาม องค์ประกอบศิลป์ ภาพหญิงสาวเป็นจุดเด่นเพียงจุดเดียว วางไว้กลางเกือบเต็มพื้นที่ โครงสร้างภาพเรียบง่าย ลอนผมสีพาสเทล ถูกออกแบบให้ดูเบาบางตัดกับชุดสีดำ องค์ประกอบทั้งหมดดูเหมือนลอยอยู่ในพื้นที่ว่าง ทำให้ผู้ชมโฟกัสไปยังใบหน้าได้อย่างชัดเจน เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์ชิ้นนี้ใช้การพิมพ์แบบซิลค์สกรีน ซึ่งเหมาะกับการใช้พื้นที่สีเรียบ สีพาสเทลที่ซ้อนทับกันมีความเบา ซึ่งเทคนิคซิลค์สกรีนสามารถควบคุมส่วนนี้ได้เป็นอย่างดี ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การใช้สีที่ราบเรียบ ไม่มีแสงเงาหรือเทคนิคการสร้างปริมาตรแบบตะวันตก แต่ละสีวางชนกันโดยไม่ตัดเส้น เน้นความเรียบง่ายและจัดวางองค์ประกอบแบบอสมมาตร รายละเอียดส่วนใหญ่ถูกตัดทอน เหลือไว้เพียงรูปทรงที่ชัดเจน

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 หมายเหตุ. จาก *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born]* (p. 116), by Printing Museum, 2008, Kokusho Kankōkai.	**16. โปสเตอร์ Forest & Grove (1955)** ยะมะชิโระ ริวอิจิ (Ryuichi Yamashiro) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1029 x 727 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการกราฟิก 55 ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์นี้ใช้เฉพาะตัวอักษรคันจิมาจัดเรียงซ้ำ ๆ ด้วยขนาดที่หลากหลาย ทำให้ตัวอักษรทำหน้าที่เป็นทั้งภาพและข้อความไปพร้อมกัน ตัวคันจิที่เลือกใช้มีรากฐานมาจากภาพ (木 = ต้นไม้, 林 = ป่าโปร่ง, 森 = ป่าทึบ) การเพิ่มจำนวนของตัว 木 จึงสะท้อนถึงความหมายที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย การเลือกใช้ตัวอักษรเหล่านี้จึงเป็นการนำความหมายในตัวอักษรมาเขียนภาพ แทนการวาดโดยตรง นอกจากนี้ความแตกต่างของขนาดตัวอักษรยังสร้างมิติและจังหวะเหมือนป่าที่มีต้นไม้หลากหลายขนาด บางต้นสูงใหญ่ บางต้นเตี้ยเล็ก บางจุดหนาแน่ บางจุดโปร่งโล่ง องค์ประกอบศิลป์ ยะมะชิโระใช้การจัดวางตัวอักษรในเชิงนามธรรมอย่างอิสระ สร้างความสมดุลแบบอสมมาตร โดยมีการเปลี่ยนขนาดและระยะห่างให้เกิดจังหวะภาพ คล้ายต้นไม้ที่เรียงรายกันในป่าจริง การไม่ใช้เส้นขอบหรือรูปทรงอื่น ช่วยให้ตัวอักษรโดดเด่นขึ้น และกลายเป็นภาพกราฟิกได้ด้วยตัวเอง โครงสร้างของโปสเตอร์ดูเรียบง่าย แต่ซับซ้อนในการรับรู้ เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์นี้พิมพ์ด้วยเทคนิคซิลค์สกรีน ซึ่งให้สีดำที่คมชัด สามารถถ่ายทอดรายละเอียดของตัวอักษรขนาดต่าง ๆ ได้อย่างแม่นยำ แม้ว่าจะมีต้นแบบอื่นที่พิมพ์ด้วยสีที่แตกต่างกัน และมีการวางตำแหน่งตัวอักษรที่แตกต่างกัน (Printing Museum Tokyo, 2008) แต่เทคนิคการพิมพ์ซิลค์สกรีนก็ยังเหมาะสมกับวิธีการออกแบบ ไม่ว่าจะพิมพ์สีเดียวหรือหลายสีก็ตาม ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การใช้ตัวอักษรมินโจแสดงถึงความมั่นคงและงามสง่า รวมทั้งการสร้างภาพจากความหมายของตัวคันจิ สะท้อนแนวคิดแบบญี่ปุ่นที่มองเห็นภาพผ่านตัวอักษร ไม่ใช่เพียงเครื่องมือในการสื่อสาร โปสเตอร์นี้จึงเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างภาพกับตัวอักษรอย่างแนบเนียน
 หมายเหตุ. จาก *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born]* (p. 114), by Printing Museum, 2008, Kokusho Kankōkai.	**17. โปสเตอร์ Meiji Chocolate (1955)** โอฮะชิ ทะดะชิ (Tadashi Ohashi) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1022 x 724 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการกราฟิก 55 และได้รับรางวัลเดนท์สุ ครั้งที่ 9 (1956) ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์ใช้ตัวอักษรเพียงเล็กน้อย โดยคำว่า Meiji Chocolate ในภาษาญี่ปุ่นถูกจัดวางที่มุมล่างขวา ตัวอักษรมีบทบาทรองจากภาพ แต่ยังทำหน้าที่ระบุแบรนด์สินค้าได้อย่างชัดเจน ข้อความด้านล่างบอกรสชาติของผลิตภัณฑ์ ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจสินค้าได้ทันที แม้จะใช้ตัวอักษรไม่มาก แต่ก็สื่อสารได้อย่างตรงประเด็น ภาพประกอบแมวที่มีลำตัวเป็นช็อกโกแลตช่วยให้สินค้าดูมีชีวิตชีวาและเข้าถึงได้ง่าย องค์ประกอบศิลป์ โปสเตอร์จัดองค์ประกอบความสมดุลแบบสมมาตร โดยมีหัวแมวขนาดใหญ่ที่ดูน่ารักเป็นจุดเด่น ซึ่งกินพื้นที่ครึ่งบนของภาพ ส่วนล่างเป็นลำตัวแมวที่เรียงขึ้นจากก้อนช็อกโกแลต การใช้รูปทรงเรขาคณิต ทำให้ภาพดูเรียบง่ายและมีความสอดคล้องกัน การใช้สีพื้นหลังเหลืองทำให้ภาพดูสดใส เป็นมิตร และดึงดูดกลุ่มเป้าหมายได้ดี

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
	เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์นี้พิมพ์ด้วยเทคนิคซิลค์สกรีน ซึ่งให้สีที่สดและเรียบเนียน โดยสีที่ใช้ในโปสเตอร์มีความคมชัดและสวยงาม เหมาะสมกับพื้นหลังสีเหลืองที่ราบเรียบ ช่วยให้องค์ประกอบต่าง ๆ ในโปสเตอร์โดยเฉพาะตัวช็อกโกแลตและตัวอักษรปรากฏอย่างชัดเจนและโดดเด่น ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การออกแบบใช้รูปทรงที่เรียบง่ายแต่น่ารัก ตัวละครแมวที่ถูกสร้างจากช็อกโกแลตสะท้อนถึงวิธีคิดแบบญี่ปุ่นที่มองเห็นความเป็นภาพหรือบุคลิกภาพในวัตถุทั่วไปนอกจากนี้การใช้ภาพในการสื่อสาร เพื่อเน้นความรู้สึก อารมณ์ และการเข้าถึงของผู้ชมเป็นสำคัญ เทคนิคการพิมพ์และการใช้สี เป็นระนาบสีที่มีความเรียบแบน ซึ่งสะท้อนถึงวัฒนธรรมภาพญี่ปุ่นในแบบประเพณี
 หมายเหตุ. จาก *DNP gurafikku dezain ākibu shūzōhin ten 2: Tanaka Ikkō posutā 1953–1979 [DNP Graphic Design Archives Collection II: Ikko Tanaka Posters 1953–1979]* (p. 13), by DNP Foundation for Cultural Promotion, 2010, DNP Foundation for Cultural Promotion.	**18. โปสเตอร์ The 5th Sankei Kanze Noh (1958)** ทะนะคะ อิคโค (Ikkō Tanaka) พิมพ์ซิลค์สกรีน ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร แสดงในงานนิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 8 (1958) ภาพและตัวอักษร โปสเตอร์ใช้หน้ากากโนเป็นองค์ประกอบหลัก โดยลดทอนรายละเอียดให้เหลือเพียงดวงตา ริมฝีปาก และเส้นผมที่เป็นสีดำทั้งหมด ตัดกับพื้นหลังที่จัดวางเป็นบล็อกสีเรขาคณิตหลากหลาย ตัวอักษรภาษาญี่ปุ่นจัดวางในแนวตั้งบริเวณด้านขวาของโปสเตอร์ทำหน้าที่เพียงให้ข้อมูลวันเวลา และชื่อคณะละคร มีบทบาทรองจากภาพเป็นอย่างชัดเจน ภาพหน้ากากกลายเป็นจุดเด่นของโปสเตอร์อย่างเต็มที่ องค์ประกอบศิลป์ พื้นหลังประกอบด้วยรูปทรงเรขาคณิตสีต่าง ๆ สร้างจังหวะและความเคลื่อนไหวที่ตัดกับความนิ่งขององค์ประกอบหน้ากาก รูปทรงถูกจัดวางอย่างสมดุล ทั้งแบบสี่เหลี่ยมจัตุรัสเต็มบล็อกและแบบจัตุรัสผ่าครึ่ง โดยสลับตำแหน่งและเฉดสีให้ไม่ชนกันโดยตรง ขณะเดียวกันก็ยังคงบรรยากาศที่สงบ ด้วยการใช้สีที่ลดทอนความสดลง คู่สีตรงข้ามอย่างแดงกับเขียว น้ำเงินกับส้ม ถูกใช้เพื่อสร้างแรงกระทบทางสายตา ทำให้พื้นหลังดูมีพลังและมีจังหวะ ภาพรวมดูมีชีวิตชีวา เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์พิมพ์ด้วยเทคนิคซิลค์สกรีน ทำให้สามารถใช้สีทึบที่มีความสดชัดเจน และวางตำแหน่งสีได้อย่างแม่นยำ เหมาะกับการจัดวางบล็อกสีรูปทรงเรขาคณิต ทั้งยังสอดคล้องกับสไตล์ของทะนะคะ ซึ่งเน้นการใช้พื้นที่เรียบและสีที่แสดงตัวตนอย่างชัดเจน ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น การใช้หน้ากากโนเป็นสัญลักษณ์หลักสะท้อนวัฒนธรรมการแสดงดั้งเดิมของญี่ปุ่น พร้อมทั้งสะท้อนแนวคิดเรื่อง ความงามของพื้นที่ว่าง (yohaku) โดยเปิดโอกาสให้ผู้ชมจินตนาการเติมเต็มความสมบูรณ์ของภาพด้วยตนเอง

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 *หมายเหตุ.* จาก *Nihon no gurafikku 100-nen [100 Years of Japanese Graphic Design]* (p. 146), by T. Yamagata, 2018, PIE International.	**19. โปสเตอร์ make-up Tokyo (1964)** นะคะมุระ มะโคะโตะ (Makoto Nakamura, กำกับศิลป์) มุระเสะ ฮิเดะอะคิ (Hideaki Murase, ออกแบบ) และโยะโคะสึคะ โนะคิอะคิ (Noriaki Yokosuka, ภาพถ่าย) พิมพ์ออฟเซ็ท ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร ได้รับรางวัลเหรียญทอง Tokyo ADC (1964) และแสดงในงานนิทรรศการนิเซนบิ ครั้งที่ 14 (1964) ภาพและตัวอักษร ภาพถ่ายใบหน้าของนางแบบถูกลดรายละเอียดลง เหลือเพียงองค์ประกอบเด่น เช่น ดวงตา ริมฝีปาก และเล็บสีแดงสด เพื่อสร้างภาพลักษณ์ที่หรูหราและน่าหลงใหล ตัวอักษร make-up Tokyo สีดำ ตัวหนา ขนาดใหญ่ วางชิดมุมบนซ้ายอย่างเรียบง่าย ทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของภาพถ่าย ช่วยให้เข้าใจความหมายของภาพโดยรวม การวางภาพผลิตภัณฑ์ที่มุมล่างซ้ายเชื่อมโยงกับข้อความและตัวนางแบบ ทำให้สื่อสารจุดประสงค์หลักของโปสเตอร์ได้ชัดเจน ทั้งหมดจึงทำหน้าที่ร่วมกันในเชิงภาพและตัวอักษรเป็นหนึ่งเดียว องค์ประกอบศิลป์ การใช้พื้นที่ว่างขนาดใหญ่ทางด้านขวา ช่วยสร้างสมดุลกับองค์ประกอบที่หนาแน่นทางด้านซ้าย ซึ่งประกอบด้วยตัวหนังสือ ใบหน้า มือ และภาพผลิตภัณฑ์ พื้นที่ว่างนี้ไม่ได้เพียงแต่ช่วยขับเน้นสีสันของเครื่องสำอาง แต่ยังสร้างบรรยากาศของความเบา ความโปร่ง และความหรูหรา องค์ประกอบทั้งหมดถูกจัดวางในจังหวะที่ไม่รบกวนสายตา แม้ด้านซ้ายจะมีน้ำหนักมาก แต่ก็ถ่วงสมดุลไว้ด้วยความว่างด้านขวา ทำให้ภาพไม่เอียงหรือหนักข้างใดข้างหนึ่ง เทคนิคการพิมพ์ โปสเตอร์นี้ใช้เทคนิคการพิมพ์ออฟเซ็ท ซึ่งเหมาะสมกับแนวทางการแสดงออกที่เน้นภาพถ่ายที่มีรายละเอียดสูง และการไล่โทนสีอย่างต่อเนื่อง แตกต่างจากงานพิมพ์แบบสีเรียบแบน ระบบออฟเซ็ทสามารถถ่ายทอดความสมจริงของภาพถ่ายได้อย่างมีประสิทธิภาพ ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น โปสเตอร์นี้ผสมผสานความงามแบบญี่ปุ่นเข้ากับสมัยนิยมตะวันตกอย่างกลมกลืน ความละเอียดอ่อนในการจัดองค์ประกอบ การใช้พื้นที่ว่าง และการเสนอความงามที่ไม่สมบูรณ์แต่เปิดโอกาสให้ผู้ชมเติมเต็มด้วยจินตนาการ สะท้อนแนวคิดแบบญี่ปุ่นที่มุ่งเน้นความกลมกลืน มากกว่าการเน้นความชัดเจนตรงไปตรงมา การใช้ตัวอักษรอังกฤษในขนาดใหญ่สะท้อนบรรยากาศสากลของโตเกียวช่วงโอลิมปิกปี 1964 แสดงให้เห็นถึงญี่ปุ่นยุคใหม่ที่เปิดรับโลกแต่ยังคงรักษารากทางวัฒนธรรมเอาไว้

โปสเตอร์	การวิเคราะห์
 *หมายเหตุ.* จาก *1960-Nendai gurafizumu = 1960s graphism: Insatsu Hakubutsukan kikakuten [1960s Graphism]* (p. 214), by Printing Museum, 2002, Printing Museum, Tokyo.	**20. โปสเตอร์ “Beloved by the Sun” Shiseido Beauty Cake (1966)** นะคะมุระ มะโคะโตะ (Makoto Nakamura, กำกับศิลป์) อิชิโอะคะ เอโกะ (Eiko Ishioka, ออกแบบ) และ โยะโคะสึคะ โนะคิอะคิ (Noriaki Yokosuka, ภาพถ่าย) พิมพ์ออฟเซ็ท ขนาด 1030 x 728 มิลลิเมตร ภาพและตัวอักษร ภาพถ่ายของมะเอดะทำหน้าที่เป็นสื่อหลักในการถ่ายทอดอุดมคติใหม่แห่งความงามได้อย่างทรงพลัง ไม่มีตัวอักษรวางในพื้นที่ใกล้ใบหน้าของนางแบบ ทำให้สายตาผู้ชมจับจ้องไปที่ดวงตาเป็นอันดับแรก ก่อนจะค่อย ๆ สำรวจรายละเอียดอื่น ๆ ในภาพ ข้อความสีขาวที่วางอยู่ด้านล่างภาพไม่รบกวนจังหวะขององค์ประกอบ กลับช่วยเสริมข้อมูลการทำงานระหว่างภาพและตัวอักษรอยู่ในระดับที่สมดุลและไม่ขัดแย้งกัน องค์ประกอบศิลป์ ภาพถ่ายถูกจัดองค์ประกอบในลักษณะสามเหลี่ยมที่ให้ความรู้สึกของความลึก และการเคลื่อนไหวตามแนวทแยงของร่างกาย นางแบบหันมาสบตากับกล้องอย่างใกล้ชิด สร้างการมีส่วนร่วมกับผู้ชมโดยตรง พื้นผิวของทราย ผิวแทน และท้องฟ้าสีน้ำเงินถูกจัดวางให้เชื่อมโยงกันอย่างเป็นธรรมชาติ ใช้โทนสีที่น้อยแต่ทรงพลัง แสงและเงา ช่วยให้ภาพมีมิติและอารมณ์ที่ชัดเจน ขับเน้นใบหน้าของนางแบบให้โดดเด่นขึ้น เทคนิคการพิมพ์ การพิมพ์ด้วยระบบออฟเซ็ทเหมาะสมอย่างยิ่งกับภาพถ่ายที่มีรายละเอียดสูง โปสเตอร์นี้ใช้ประโยชน์จากความสามารถของออฟเซ็ทในการไล่โทนสีที่ละเอียด โดยเฉพาะผิวสีแทนและพื้นผิวของทรายที่ต้องการการไล่โทนอย่างต่อเนื่อง โทนสีและความคมชัดของภาพจึงถูกถ่ายทอดออกมาอย่างมีประสิทธิภาพ ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่น โปสเตอร์นี้ใช้เทคนิคการตัดตกภาพ เพื่อควบคุมจุดเน้นสำคัญและสร้างจังหวะของภาพ โดยเลือกตัดส่วนที่ไม่จำเป็นออก เช่น ขา ศอก และท้องฟ้าส่วนบน เหลือไว้เพียงองค์ประกอบที่ต้องการเน้นย้ำ ได้แก่ ใบหน้า ผิวแทน และท่าทางของนางแบบที่กำลังมองมาที่กล้อง เทคนิคนี้ช่วยลดสิ่งรบกวนทางสายตาและทำให้ผู้ชมโฟกัสไปที่จุดสำคัญได้อย่างชัดเจน

ลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นในงานกราฟิก

ในเนื้อหาส่วนนี้จะเป็นการสรุปการวิเคราะห์เปรียบเทียบงานออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นในช่วงทศวรรษ 1950–1960 จำนวน 20 ชิ้นข้างต้นกับงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ในประเพณีญี่ปุ่น ผลการศึกษาพบว่าสามารถสรุปออกได้เป็น 6 ประเด็นดังนี้คือ (1) โยะฮะคุ (yohaku) ความงามจากพื้นที่ว่าง (2) ความเรียบแบนไม่มีแสงเงา (3) ลักษณะอสมมาตร (4) การจับช่วงเวลาเฉพาะและการตัดตกภาพ (5) การทำงานของตัวอักษรกับภาพ (6) การใช้รูปทรงที่ตัดทอนให้เรียบง่าย ลักษณะทั้ง 6 ประการนี้เกิดขึ้นจากการวิเคราะห์เปรียบเทียบ ซึ่งจะมีรายละเอียดในงานวิจัยฉบับเต็ม นอกจากนี้ พึงตระหนักว่าประเด็นทั้ง 6 มิได้เกิดขึ้นในงานชิ้นใดชิ้นหนึ่งเป็นการเฉพาะเจาะจง แต่จะเกิดขึ้นในลักษณะประเด็นที่ทำให้งานแต่ละชิ้นมีลักษณะตามที่ตาเห็น ดังนั้น งานชิ้นหนึ่งอาจจะมีลักษณะดังกล่าวมากกว่าหนึ่งประเด็นก็เป็นได้ นอกจากนี้ในงานที่มีลักษณะใดลักษณะหนึ่งก็ยังอาจจะมีมากหรือน้อยลดหลั่นกันไปด้วย

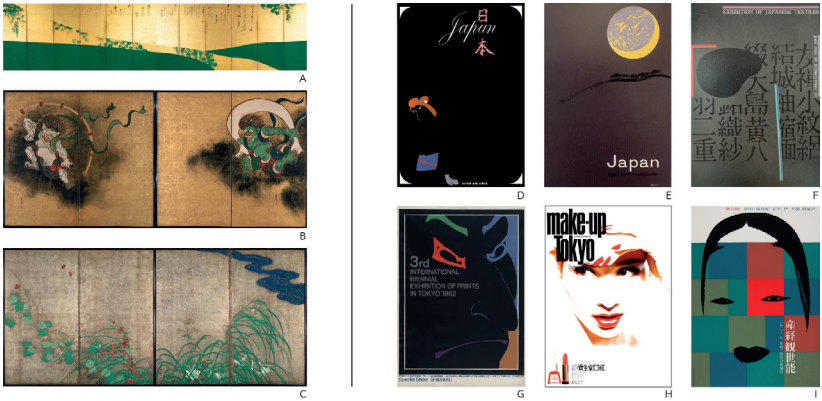
1. โยะฮะคุ (yohaku) ความงามจากพื้นที่ว่าง

ความงามดังกล่าวในจิตรกรรมหรือภาพพิมพ์ญี่ปุ่นนั้นส่วนสำคัญเกิดขึ้นจากศาสนาพุทธนิกายเซนและจิตรกรรมหมึกดำที่พัฒนาจนกระทั่งจิตรกรรมอื่น ๆ ก็สนใจแง่มุมนี้และนำไปแสดงออกเป็นจุดเด่น จนแทบจะกลายเป็นภาพจำของจิตรกรรมญี่ปุ่นกลุ่มหนึ่งไปเลย ตัวอย่างของงานในกลุ่มที่ใช้พื้นที่ว่างมาก (แผนภูมิ 1A) นั้นเห็นได้ชัดว่าเป็นการใช้ที่ว่างในจิตรกรรมญี่ปุ่นอย่างแท้จริง ตัวอย่างเช่น โปสเตอร์ make-up Tokyo (แผนภูมิ 1H) ที่นักออกแบบใช้ภาพใบหน้าของหญิงสาวเพื่อการสื่อสารถึงเครื่องสำอาง แต่การทำให้ใบหน้าของหญิงสาวเลือนหายไปในฉากหลังสีขาวทำให้พื้นที่ว่างเข้ามาทำงานแทนที่ตัวรูปอย่างชัดเจน หรืออีกตัวอย่างหนึ่งก็คือโปสเตอร์ The 5th Sankei Kanzei Noh (แผนภูมิ 1I) ที่ใบหน้าของตัวละครถูกทำให้เป็นสีดำ กลายเป็นพื้นที่ว่างมากกว่าเป็นตัวรูป เป็นต้น

แผนภูมิ 2 มุ่งจัดกลุ่มแยกแยะให้เห็นระดับของการใช้ความงามจากพื้นที่ว่างมากหรือน้อยลดหลั่นกันไปตามแต่แนวทางของนักออกแบบและการตอบโจทย์ของสินค้า มีข้อสังเกตว่างานออกแบบโปสเตอร์เพื่องานพาณิชย์กับงานศิลปะประเพณีย่อมต้องมีข้อแตกต่างกันเพราะจุดมุ่งหมายของงานแต่ละประเภทไม่เหมือนกัน การนำความงามแบบนี้มาใช้จึงไม่ใช่การใช้ตัวรูปจากประเพณีมาแสดงออกอย่างชัดเจน หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการนำเสนอโดยเอาโจทย์ที่ตนเองได้รับเป็นที่ตั้งก่อน จึงค่อยพัฒนาแนวทางการออกแบบงานแต่ละชิ้น

แผนภูมิ 1

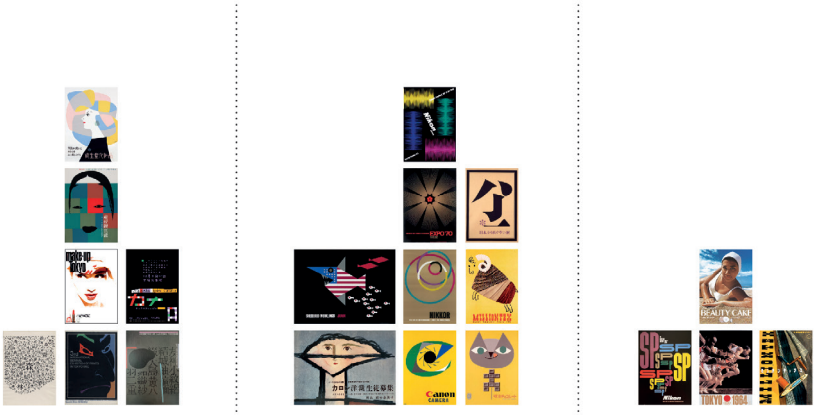
ภาพเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 ที่ใช้ความงามจากพื้นที่ว่าง



หมายเหตุ. ภาพประกอบนี้เป็นการเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มาใช้ร่วมกับภาพเพิ่มเติม จาก Printing Museum, Tokyo. (2008). *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō* [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born] (หน้า 98 (D) และ 100 (E)), Kokusho Kankōkai. เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960

แผนภูมิ 2

ภาพเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 ที่ใช้ความงามจากพื้นที่ว่าง



พื้นที่ว่างมาก

พื้นที่ว่างน้อย

2. ความเรียบแบนไม่มีแสงเงา

ความเรียบแบนเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะญี่ปุ่นที่มีรากฐานมาจากงานประเพณี ตัวอย่างของความเรียบแบนไม่มีแสงเงาในงานศิลปะประเพณีญี่ปุ่นปรากฏชัดในภาพพิมพ์อุคิโยะเอะ ซึ่งใช้เทคนิคการพิมพ์ไม้ที่ให้พื้นผิวเรียบ สีแบนราบ และไม่มีการเกลี่ยแสงเงา ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของอุคิโยะเอะ แม้จะใช้เทคนิคพิเศษอย่าง คิระซูริ (การพิมพ์พื้นหลังให้แวววาว แผนภูมิ 3A) และ คะระซูริ (การพิมพ์ลายนูนแบบไม่มีสี แผนภูมิ 3B) เพื่อเพิ่มมิติของพื้นผิว แต่โดยรวมยังคงเน้นความราบเรียบ ในผลงานจิตรกรรมญี่ปุ่นก็ปรากฏลักษณะนี้เช่นกัน แม้จะมีการเลือกใช้เม็ดสีที่ต่างกันเพื่อสร้างเฉดและสัมผัสที่หลากหลาย (แผนภูมิ 3C) แต่โครงสร้างของภาพยังคงเรียบง่าย ไร้แสงเงา และไม่เน้นฉากหลังที่ซับซ้อน ความลึกของภาพเกิดจากการจัดวางระนาบสีที่ซ้อนทับกันอย่างประณีต แทนการใช้แรเงาเพื่อสร้างปริมาตรแบบตะวันตก

การใช้ความเรียบแบนไม่มีแสงเงาในโปสเตอร์ยุคนี้สอดคล้องกับเทคนิคการพิมพ์ซิลค์สกรีน (แผนภูมิ 3E-3I) ซึ่งช่วยขับเน้นความเรียบง่ายของสีให้โดดเด่นยิ่งขึ้น โดยเน้นการใช้พื้นที่สีเรียบและรูปทรงที่ตัดทอนรายละเอียด ทำให้ภาพมีความชัดเจนและเข้าใจง่าย สะท้อนการแสดงออกที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน และเข้าถึงได้อย่างรวดเร็ว เหมาะสมกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในยุคสมัยนั้นที่ต้องการการสื่อสารที่ตรงไปตรงมา ชัดเจน และมีประสิทธิภาพ ความเรียบแบนที่เห็นเด่นชัดในหลายตัวอย่างยังแสดงอิทธิพลจากศิลปะแบบญี่ปุ่นประเพณี อีกทั้งยังสอดคล้องกับข้อจำกัดทางเทคนิคการพิมพ์ที่เน้นการใช้สีจำนวนจำกัดบนระนาบเดียวกัน ผลงานที่ได้จึงมีลักษณะที่เรียบง่าย เอื้อต่อการรับรู้และการตีความ

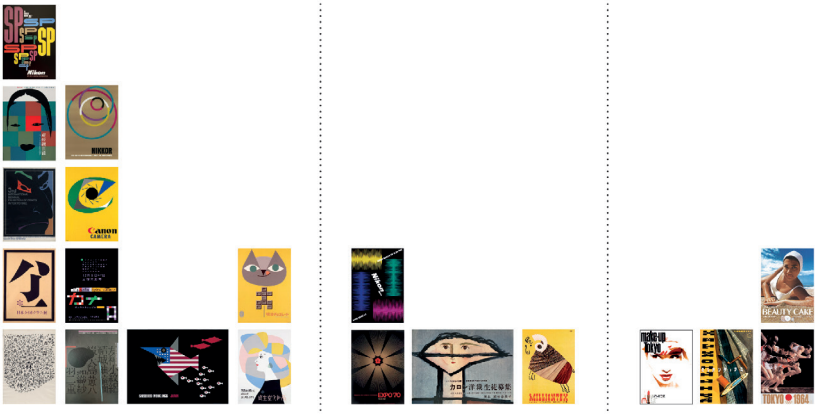
แผนภูมิ 3

ภาพเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 ที่ใช้ความเรียบแบนไม่มีแสงเงา

หมายเหตุ. ภาพประกอบนี้เป็นการเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มาใช้ร่วมกับภาพเพิ่มเติม จาก Printing Museum, Tokyo. (2008). *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō* [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born] (หน้า 106 (F) และ 93 (G)), Kokusho Kankōkai. เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960

แผนภูมิ 4

ภาพระดับการใช้ความงามจากพื้นที่ว่างของโปสเตอร์กลุ่มตัวอย่าง



เรียบแบน มีแสงเงา

3. ลักษณะอสมมาตร

ลักษณะอสมมาตรคือการจัดองค์ประกอบโดยไม่ยึดตามแกนกลาง แต่ใช้องค์ประกอบที่แตกต่างกันในแต่ละด้านทำให้เกิดความสมดุลทางสายตาผ่านการกระจายน้ำหนักอย่างมีจังหวะ แนวคิดนี้มีรากฐานจากมุมมองแบบญี่ปุ่นที่เข้าใจธรรมชาติ ไม่ได้มองว่าความสมบูรณ์แบบคือความงาม ตรงกันข้ามกลับยกย่องความไม่สมบูรณ์ ความไม่เท่ากัน และการเปลี่ยนแปลงตามธรรมชาติว่าเป็นความงาม จิตรกรรมญี่ปุ่น ตัวอย่างเช่น Maple (แผนภูมิ 5A) สื่อถึงความเปลี่ยนแปลงของฤดูกาล สะท้อนแนวคิด โมโน โนะ อะวะเระ ที่มองเห็นความงามในสิ่งที่กำลังจะเสื่อมสลายโรยรา องค์ประกอบภาพจงใจสร้างสมดุลตามธรรมชาติ

ตัวอักษรคันจิในโปสเตอร์ Forest & Grove (แผนภูมิ 5E) มีลักษณะสมมาตรในตัวเอง แต่การจัดวางกลับไม่สมดุลทั้งในด้านตำแหน่ง ขนาด และความหนาแน่น ส่งผลให้เกิดจังหวะสายตาที่เคลื่อนไหวคล้ายต้นไม้ในป่าที่แตกแขนงอย่างมีชีวิตชีวา ความขัดแย้งระหว่างความสมมาตรของอักษรกับความอสมมาตรของภาพ ยิ่งเน้นให้เห็นแนวทางความงามแบบอสมมาตรอย่างชัดเจน การใช้ลักษณะอสมมาตรในโปสเตอร์ยุคนี้ เป็นลักษณะของงานตัดแปะทั้งรูปทรง (แผนภูมิ 5F และ 5G) และการใช้ตัวอักษร (แผนภูมิ 5H และ 5I) ถูกนำมาใช้เพื่อสร้างความเคลื่อนไหวและจังหวะสายตาที่มีชีวิตชีวา

แผนภูมิ 6 แสดงให้เห็นว่ากลุ่มตัวอย่างโปสเตอร์จำนวน 17 จาก 20 ชิ้น มีลักษณะอสมมาตรให้การจัดองค์ประกอบ แม้ว่าในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 งานกราฟิกญี่ปุ่นจะได้รับอิทธิพลจากแนวคิดตะวันตก แต่ลักษณะอสมมาตรก็ยังคงเป็นองค์ประกอบสำคัญในงานออกแบบญี่ปุ่นยุคนี้

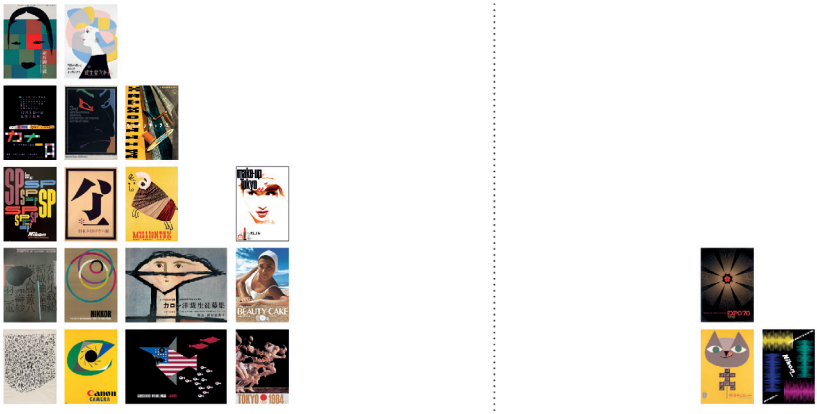
แผนภูมิ 5

ภาพเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 ที่ใช้ลักษณะอสมมาตร

หมายเหตุ. ภาพประกอบนี้เป็นการเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มาใช้ร่วมกับภาพเพิ่มเติม โดย Utagawa Hiroshige, Plum Park in Kameido (1857), จากชุด *One Hundred Famous Views of Edo (Meisho Edo hyakkei)*, ใน Wikipedia. สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2025, จาก https://en.wikipedia.org/wiki/One_Hundred_Famous_Views_of_Edo (D) เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960

แผนภูมิ 6

ภาพระดับการใช้ลักษณะอสมมาตร



ลักษณะอสมมาตร

ลักษณะสมมาตร

4. การจับช่วงเวลาเฉพาะและการตัดตกภาพ

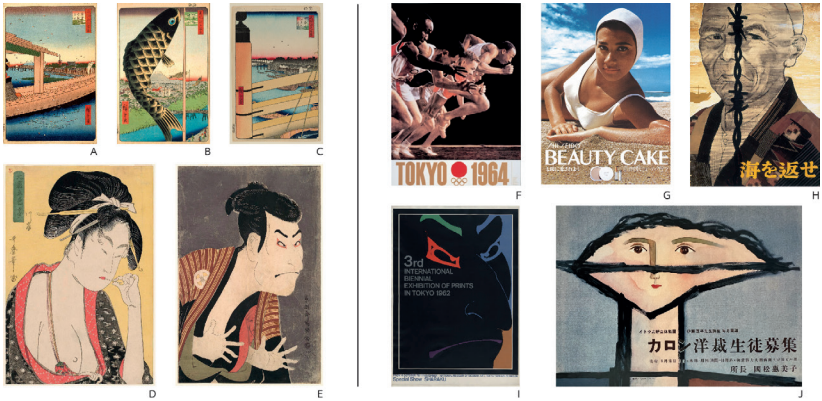
การจับช่วงเวลาเฉพาะจากการตัดตกภาพเป็นลักษณะเด่นของการจัดองค์ประกอบภาพแบบญี่ปุ่น โดยสะท้อนโลกทัศน์ที่ให้ความสำคัญกับช่วงเวลาสั้น ๆ และความเปลี่ยนแปลงตามธรรมชาติ แตกต่างจากโลกทัศน์แบบจีนที่เน้นสภาวะกว้างใหญ่และเวลายาวนานชั่วนิรันดร์ วัฒนธรรมญี่ปุ่นให้ค่ากับช่วงเวลาที่ผ่านไป ที่มีระยะเวลาช่วงสั้น เช่น ดอกไม้บานที่ไม่นานก็โรย ใบไม้เปลี่ยนสีที่ไม่นานก็ร่วง หรือหิมะที่ไม่นานก็ละลาย ความสนใจนี้สะท้อนผ่านภาพพิมพ์หลายชิ้น (แผนภูมิ 7A-7E)

ในงานกราฟิกการจับช่วงเวลาเฉพาะเห็นได้ชัดใน (แผนภูมิ 7F) ซึ่งหยุดความเคลื่อนไหวไว้เพียงเสี้ยววินาที การตัดตกภาพช่วยให้ผู้ชมรับรู้ว่าองค์ประกอบที่ไม่ได้แสดงยังคงเคลื่อนไหวอยู่ ส่วนเทคนิคการตัดตกเป็นการละเว้นรายละเอียดที่ไม่จำเป็น เพื่อให้ผู้ชมรับสารได้อย่างตรงประเด็นและกระชับยิ่งขึ้น

สรุปได้ว่า การจับช่วงเวลาเฉพาะและการตัดตกภาพในโปสเตอร์ยุคนี้ ไม่เพียงช่วยเน้นอารมณ์ และความเคลื่อนไหว แต่ยังเปิดช่องให้ผู้ชมใช้จินตนาการ เติมเต็มสิ่งที่ไม่ได้แสดงออกมา เทคนิคเหล่านี้เสริมพลังให้กับองค์ประกอบภาพทั้งในแง่ความกระชับ ความงดงาม และสะท้อนแนวคิดแบบญี่ปุ่นที่ให้ความสำคัญกับสิ่งที่ไม่เห็นเทียบเท่ากับสิ่งที่ปรากฏอย่างชัดเจน

แผนภูมิ 7

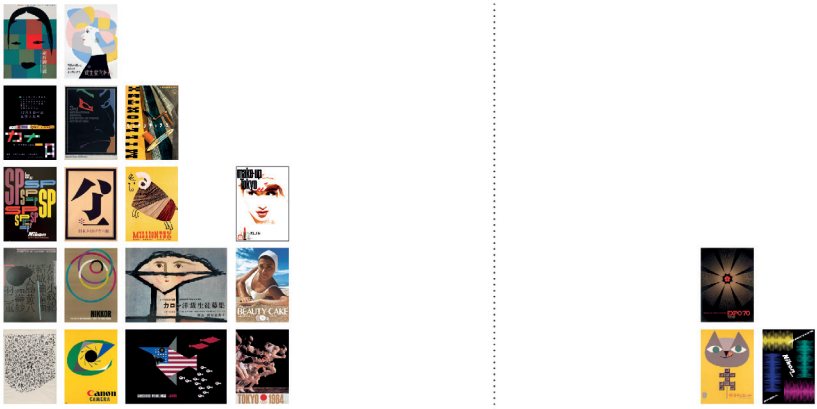
ภาพเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 ที่ใช้การจับช่วงเวลาเฉพาะจากการตัดตกภาพ



หมายเหตุ. ภาพประกอบนี้เป็นการเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มาใช้ร่วมกับภาพเพิ่มเติม โดย Utagawa Hiroshige, *Distant View of Kinryūzan Temple and the Azuma Bridge* (1857), จากชุด *One Hundred Famous Views of Edo* (Meisho Edo hyakkei), ใน Wikipedia. สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2025, จาก https://en.wikipedia.org/wiki/One_Hundred_Famous_Views_of_Edo (A) และ จาก Printing Museum, Tokyo. (2008). *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō* [Japanese graphic design in the '50s: The designer is born] (หน้า 92 (H)), Kokusho Kankōkai. เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960

แผนภูมิ 8

ภาพระดับการใช้การตัดตกภาพ



ตัดตกภาพมาก ตัดตกภาพน้อย

5. การทำงานของตัวอักษรกับภาพ

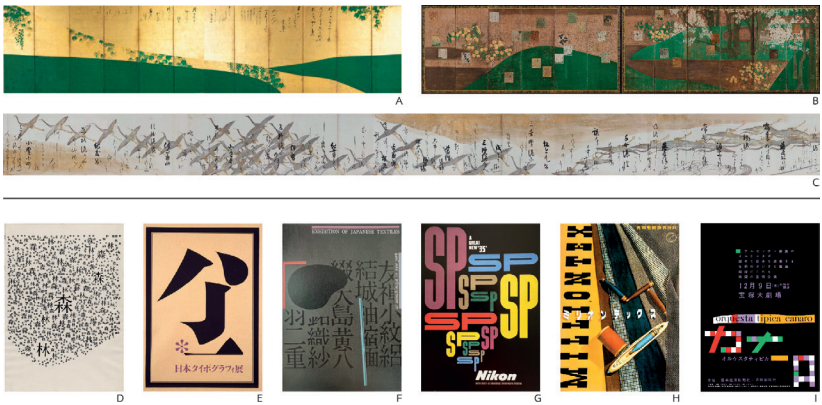
การทำงานร่วมกันระหว่างตัวอักษรกับภาพเป็นลักษณะเด่นที่มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมจีน แตกต่างจากวัฒนธรรมตะวันตกที่มักแยกตัวอักษรกับภาพออกจากกันอย่างชัดเจน ในวัฒนธรรมจีน การเขียนบทกวีที่มีความหมายสอดคล้องหรือเสริมภาพช่วยให้ผู้ชมได้รับความหมายสองชั้นจากทั้งการดูภาพและการอ่านตัวอักษร ซึ่งลึกซึ้งและหลากหลายกว่าการรับรู้เพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง ตัวอย่างในงานจิตรกรรมประเพณีที่นำทั้งสององค์ประกอบมารวมกันอย่างกลมกลืน (แผนภูมิ 9A-9C)

แนวคิดเรื่องตัวอักษรในฐานะองค์ประกอบภาพนี้ถูกนำมาหลวมรวมในงานออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นยุคใหม่ นักออกแบบนำตัวอักษร ไม่ว่าจะเป็นตัวอักษรคันจิ ฮิระงะนะ คะตะกะนะ หรือ โรมันจิ มาใช้เป็นองค์ประกอบทางศิลปะควบคู่กับภาพถ่ายหรือกราฟิกอื่น ๆ (แผนภูมิ 9D-9I) การออกแบบเช่นนี้ไม่ได้จำกัดบทบาทตัวอักษรเพียงเพื่อการสื่อสารเนื้อหา แต่ทำให้ตัวอักษรกลายเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางศิลป์อย่างแท้จริง สร้างพื้นที่ทดลองใหม่ ๆ ที่มีอิทธิพลต่อพัฒนาการของโปสเตอร์ญี่ปุ่นในยุคสมัยใหม่

สรุปได้ว่า การทำงานร่วมกันของตัวอักษรกับภาพในโปสเตอร์ยุคนี้ ทำหน้าที่ทั้งสื่อสารและเป็นองค์ประกอบศิลป์ ตัวอักษรจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของภาพ หรือแม้แต่กลายเป็นภาพเอง สร้างประสบการณ์ที่ผู้ชมทั้งอ่านและดูไปพร้อมกัน สะท้อนถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมญี่ปุ่นที่เน้นความสัมพันธ์ระหว่างตัวอักษรกับภาพ ส่งผลให้งานออกแบบมีพลังและมีชีวิตชีวามากยิ่งขึ้น รวมทั้งช่วยสร้างมิติทางความหมายและอารมณ์ที่ลึกซึ้ง ทำให้งานกราฟิกมีความโดดเด่นในด้านการสื่อสาร

แผนภูมิ 9

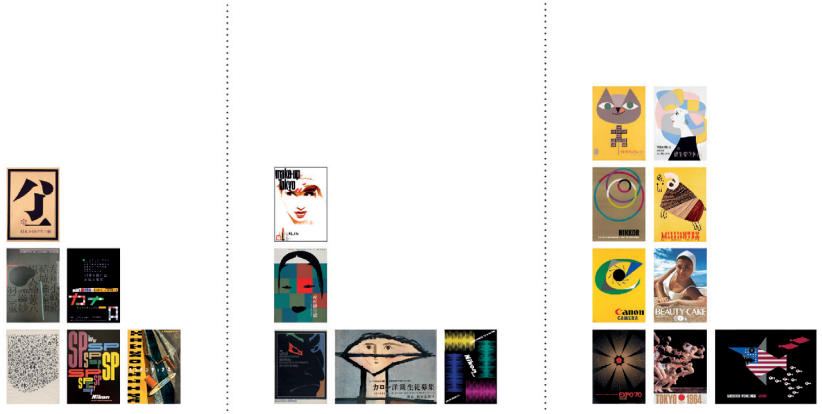
ภาพเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 ที่มีการทำงานของตัวอักษรกับภาพ



หมายเหตุ. ภาพประกอบนี้เป็นการเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มาใช้ร่วมกับภาพม้วน (บางส่วน) เพิ่มเติมจาก *Anthology with Crane.* (ไม่ปรากฏปี). ใน Cultural Heritage Online. สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2025, จาก https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/544995 (C) เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960

แผนภูมิ 10

ภาพระดับการทำงานของตัวอักษรกับภาพ



การทำงานของตัวอักษรและภาพมาก

การทำงานของตัวอักษรและภาพน้อย

6. การใช้รูปทรงที่ตัดทอนให้เรียบง่าย

แนวทางสำคัญของศิลปะญี่ปุ่น คือการตัดทอนรูปทรงให้เรียบง่าย และเน้นสาระสำคัญของวัตถุหรือแนวคิด แม้ว่าศิลปะญี่ปุ่นในหลายยุคสมัยจะมีความวิจิตรละเอียดอ่อน แต่อีกด้านหนึ่งก็มีแนวทางที่มุ่งเน้นความเรียบง่าย อย่างผลงานของช่างสกุลริมปะ (แผนภูมิ 11A-11D) เป็นความงามเชิงนามธรรม มากกว่าการแสดงความเหมือนจริงของธรรมชาติ

งานออกแบบกราฟิกญี่ปุ่นยุคหลังสงคราม เน้นการสื่อสารสาระสำคัญอย่างตรงไปตรงมา โดยไม่พึ่งรายละเอียดเกินจำเป็น พร้อมสีที่ราบเรียบ ช่วยสร้างความโดดเด่น ดึงดูดสายตา และสะท้อนแนวคิดของแบรนด์อย่างชัดเจน ความเรียบง่ายยังลดภาระทางสายตาและเสริมภาพจำให้เด่นชัด (แผนภูมิ 11F และ 11H)

สรุปได้ว่า การตัดทอนรูปทรงให้เรียบง่ายเป็นแนวทางสำคัญในงานออกแบบกราฟิกในยุคนี้ ซึ่งช่วยลดความซับซ้อน แต่ยังเพิ่มพลังในการสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ โดยรูปทรงถูกลดเหลือเพียงแก่นสารสำคัญ เพื่อการสื่อสารกระชับ ชัดเจน และทรงพลัง นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นแนวโน้มการออกแบบที่มุ่งสู่ความเป็นสมัยใหม่ควบคู่กับการรักษาความงามแบบญี่ปุ่นประเพณีไว้อย่างกลมกลืน ส่งผลให้งานออกแบบมีความโดดเด่นและน่าจดจำ

แผนภูมิ 11

ภาพเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960 ที่ใช้รูปทรงที่ตัดทอนให้เรียบง่าย

หมายเหตุ. ภาพประกอบนี้เป็นการเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มาใช้ร่วมกับภาพเพิ่มเติมจาก *Writing Box with the Eight-Plank Bridge, Lacquered wood with "maki-e", lead, and mother-of-pearl.* (ไม่ปรากฏปี). ใน ColBase: Integrated Collections Database of the National Institutes for Cultural Heritage, Japan. สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2025, จาก https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/H-86?locale=en (D) เพื่อใช้ในการเปรียบเทียบงานประเพณีและโปสเตอร์ในทศวรรษที่ 1950–1960

แผนภูมิ 12

ภาพระดับการใช้รูปทรงที่ตัดทอนให้เรียบง่าย

รูปทรงที่ตัดทอนให้เรียบง่าย

รูปทรงที่มีความซับซ้อน

สรุปและอภิปรายผล

งานวิจัยนี้มุ่งตอบคำถามว่า งานออกแบบกราฟิกของญี่ปุ่นภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สามารถสร้างลักษณะเฉพาะของตนเองให้แตกต่างจากงานกราฟิกตะวันตก ทั้งในยุโรปและสหรัฐอเมริกาได้อย่างไร โดยมิได้หมายความว่างานออกแบบกราฟิกทุกชิ้นจำเป็นต้องสะท้อนความเป็นญี่ปุ่นอย่างชัดเจน หากแต่แนวคิดเรื่องลักษณะเฉพาะของญี่ปุ่นถือเป็นจุดยืนร่วมของนักออกแบบส่วนใหญ่ในช่วงนั้น สมมติฐานสำคัญของงานวิจัยนี้คือ ลักษณะเฉพาะดังกล่าวได้ปรากฏในแนวทางการออกแบบโปสเตอร์ช่วงทศวรรษ 1950–1960 อันเป็นผลจากบริบทของการฟื้นฟูเศรษฐกิจ การฟื้นคืนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม และความต้องการวางตำแหน่งของตนเองในเวทีนานาชาติ

การศึกษานี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยอาศัยกรณีศึกษาของนักออกแบบชั้นนำในช่วงนั้น วิเคราะห์ผ่านการทำงานของภาพและตัวอักษร การพิจารณาองค์ประกอบศิลป์ เทคนิคการพิมพ์ที่ใช้ เพื่อทำความเข้าใจว่าลักษณะเฉพาะญี่ปุ่นได้ถูกนำมาใช้อย่างไรภายใต้บริบทหลังสงคราม จากการวิเคราะห์ พบว่าวงการออกแบบกราฟิกของญี่ปุ่นในช่วงเวลาดังกล่าวมีความตื่นตัวอย่างสูง โดยมีการจัดตั้งองค์กรเพื่อสนับสนุนและยกระดับวิชาชีพ การจัดการประกวดที่เปิดพื้นที่ให้เกิดทดลองเชิงสร้างสรรค์ไปจนถึงการถ่ายทอดแนวคิดใหม่เกี่ยวกับบทบาทของนักออกแบบในฐานะผู้สื่อสารสาธารณะ ซึ่งต่างจากแนวคิดเชิงปัจเจกในสายทัศนศิลป์

แม้การเรียนรู้จากต่างประเทศจะเป็นสิ่งจำเป็นในบริบทหลังสงคราม แต่นักออกแบบจำนวนมากแสดงท่าทีปฏิเสธการลอกเลียนแบบตะวันตก และหันกลับมาทบทวนมรดกทางศิลปะประเพณีของญี่ปุ่น พร้อมทั้งแสวงหาวิธีการแปลงคุณค่านั้นให้อยู่ในรูปแบบที่ร่วมสมัย ตัวอย่างเช่น คะเมะคุระ ยูซาคุ ใช้รูปทรงเรขาคณิตอันเรียบง่ายถ่ายทอดความหมายจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรม โดยอาศัยเพียงเครื่องมือพื้นฐานอย่างวงเวียนและไม้บรรทัด ผลงานของเขาแสดงถึงความเข้มงวดในการออกแบบและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งในประเทศและระดับนานาชาติ ในขณะที่ ทะนะคะ อิคโค ใช้เทคนิคการตัดตกภาพ เคลื่อน เลื่อน ตัด เฉือนให้ได้รูปทรงที่ต้องการจากนั้นนำมาประกอบใหม่บนงานของตัวเอง ส่วนฮะระ ฮิโระมุ ให้ความสำคัญกับการพัฒนาอัตลักษณ์ของตัวอักษรญี่ปุ่น

อีกทั้งการจัดประกวดของนิเซนบิมีบทบาทสำคัญในการผลักดันการทดลองทางกราฟิก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เทคนิคการพิมพ์ซิลค์สกรีนซึ่งเอื้อต่อการผลิตในปริมาณน้อย ทำให้นักออกแบบสามารถทดลองคู่สีอย่างหลากหลายเพราะนักออกแบบมักไปยืนคุมการพิมพ์ด้วยตนเองทำให้ผลงานมีหลายเวอร์ชั่นและมีลักษณะเป็นงานผลิตมือก่อนเข้าสู่การพิมพ์เชิงอุตสาหกรรมในเวลาต่อมา ทั้งนี้การจำกัดให้ส่งเฉพาะผลงานที่พิมพ์จริง (ไม่รับงานวาดมือหรือใช้สีโปสเตอร์) ยังส่งผลให้เทคโนโลยีการพิมพ์พัฒนาก้าวหน้าอย่างมีนัยสำคัญ ในเวลาต่อมา

เมื่อเทคโนโลยีการพิมพ์ออฟเซ็ทได้รับความนิยมมากขึ้น ทำให้งานแบบพิมพ์มือค่อย ๆ ลดบทบาทลง อีกหนึ่งปัจจัยสำคัญคือเทคโนโลยีด้านการถ่ายภาพ ซึ่งญี่ปุ่นมีพื้นฐานที่แข็งแกร่งตั้งแต่ก่อนสงครามและสามารถพัฒนาอย่างต่อเนื่องภายหลังสงคราม ทำให้ภาพถ่ายกลายเป็นองค์ประกอบสำคัญของโปสเตอร์ในยุคต่อมา

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้มีความจำเป็นต้องจำกัดกรอบของเวลาและกรอบของผลงานซึ่งผู้วิจัยทราบแต่แรกจึงได้จำกัดเอาไว้แค่ทศวรรษที่ 1950 และ 1960 เท่านั้น การจำกัดกรอบเวลาทำให้ผู้วิจัยเลือกผลงานแบบประเพณีอย่างจำกัดเช่นกัน ผู้วิจัยได้ค้นคว้าไปยังทศวรรษที่ 1970 สั้น ๆ เพื่อทำความเข้าใจว่ามีพัฒนาการไปในทิศทางใดและพบว่าลักษณะเฉพาะของงานกราฟิกคลี่คลายตัวออกไปในอีกอย่างน่าสนใจและเป็นเช่นเดียวกันกับสองทศวรรษก่อนหน้านี้ที่ผู้ดูจากต่างชาติ (เช่นผู้วิจัย) สามารถแยกแยะออกได้ทันทีว่างานชิ้นใดเป็นงานจากญี่ปุ่นเนื่องจากมีลักษณะเฉพาะสูงมาก กล่าวได้ว่าการศึกษาต่อเนื่องสำหรับประเด็นนี้เป็นเรื่องที่น่าทำเพื่อให้ได้วิเคราะห์ข้อมูลที่มากขึ้นและเป็นประเด็นอื่นเพิ่มขึ้นด้วย

เอกสารอ้างอิง

โกโต-โจนส์, ค. (2554). *Modern Japan : A very short introduction* [ญี่ปุ่นสมัยใหม่: ความรู้ฉบับพกพา]. (พิมพ์ครั้งที่ 1). โอเพ่นเวิลด์ส.

จิรายุ พงส์วรุตม์. (2558). ความงามแบบประเพณีญี่ปุ่นในงานออกแบบกราฟิกโปสเตอร์สมัยใหม่และร่วมสมัย. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 3*(1), 63–159. https://doi.org/10.69598/sbjfa240955

ริวสึเคะ คิโด, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง, ยุสะคุ อิมามุระ และ ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2566). สาระของวัตถุในศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่น ทศวรรษที่ 1970 กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม กรณีศึกษากลุ่มโมโนฮะ. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 11*(2), 181–206. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13

อัจฉราพร แสนอาทิตย์. (2556). อุดมการณ์ชาตินิยมของนักศึกษาไทยกับการต่อต้านสินค้าญี่ปุ่นใน พ.ศ. 2515. *วารสารญี่ปุ่นศึกษา, 30*(2), 107–127.

DNP Foundation for Cultural Promotion. (2010). *DNP gurafikku dezain ākibu shūzōhin ten 2: Tanaka Ikkō posutā 1953–1979* [DNP Graphic Design Archives Collection II Ikko Tanaka Posters 1953–1979]. DNP Foundation for Cultural Promotion.

Kamekura, Y. (1983). *The works of Yusaku Kamekura.* Rikuyo-sha.

Nobel Prize. (1968). *The nobel prize in literature 1968 – award ceremony speech.* NobelPrize.org. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/ceremony-speech/

Printing Museum Tokyo. (2002). *1960-Nendai gurafizumu = 1960s graphism: Insatsu Hakubutsukan kikakuten* [1960s Graphism]. Printing Museum, Tokyo.

Printing Museum Tokyo. (2008). *1950-Nendai Nihon no Gurafikku: Dezainā Tanjō* [Japanese graphic design in the ‘50s: The designer is born]. Kokusho Kankōkai.

Segi, S., Tanaka, I., & Sano, H. (2000). *Nissenshi no jidai: Nihon no graphic design 1951–70* [The epoch of the Japan Advertising Artists Club: Japanese Graphic Design 1951–70]. TransArt.

Tanaka, I. (2007). *Tanaka Ikkō dentō to kyō no dezain* [Tanaka Ikko: Design of tradition and today]. TransArt.

The Niigata Bandaijima Art Museum. (2015). *The 100th anniversary of the birth: Yusaku Kamekura exhibition.* [Seitan 100-nen Kamekura Yūsaku ten: Gurafikku dezainā no zenbō]. The Niigata Bandaijima Art Museum.

Vardaman, J. M. (2009). *Contemporary Japanese history: since 1945.* IBC Publishing.

Yamagata, T. (2018). *Nihon no gurafikku 100-nen* [100 years of Japanese graphic design]. PIE International.