

## สีน้ำเงินในโลกที่ล่องลอยสมัยเอโดะ\*

The Blue Colour in The Floating World of Edo

พีระพงษ์ วงษ์ทวี Peerapong Wongtawee

นักศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



Received : February 8, 2022

Revised : April 3, 2022

Accepted : June 30, 2022

### บทคัดย่อ

สมัยเอโดะ (1603 - 1868) ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลารอยต่อระหว่างยุคกลางและยุคสมัยใหม่ของประเทศญี่ปุ่น บ้านเมืองในสภาวะหลังสงครามนำไปสู่นโยบายการจัดระเบียบควบคุมไปกับ

- \* บทความนี้เรียบเรียงขึ้นจากเนื้อหาของวิทยานิพนธ์เรื่อง "สีน้ำเงินในภาพพิมพ์อุคิโยเอะ" ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาระดับปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2564 โดยมี รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา (Thesis advisor: Assoc. Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant)

การพัฒนาประเทศในด้านต่าง ๆ ทั้งในด้านการปกครอง เศรษฐกิจ ตลอดจนศิลปวัฒนธรรม ความเจริญของเมืองหลวงแห่งใหม่นี้ค่อย ๆ หล่อหลอมวิถีชีวิตของผู้คนในรูปแบบที่ไม่เคยมี มาก่อนขึ้นมา กระทั่งมีคำเรียกขานการเคลื่อนไหวดังกล่าวที่ปรากฏให้เห็นผ่านทางผลงาน จิตรกรรมและภาพพิมพ์ว่า “อุคิโยะ” (Ukiyo) อันหมายถึงความถึงโลกที่ล่องลอย บทความนี้มุ่ง ศึกษาความนิยมของสีน้ำเงินในสมัยเอโดะผ่านภาพพิมพ์อุคิโยะเอะ หลักฐานชิ้นสำคัญที่ได้ ทำการบันทึกภาพรวมของช่วงเวลาดังกล่าวไว้ โดยมีสมมติฐานว่าบทบาทอันโดดเด่นของ สีน้ำเงินเป็นผลมาจากเงื่อนไขทางสังคมเรื่องชนชั้น ค่านิยม และวัฒนธรรมการบริโภคโดยใช้ วิธีการศึกษาวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ของภาพพิมพ์ญี่ปุ่น ข้อมูลเกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรม และ ลักษณะทางทัศนศิลป์ของภาพพิมพ์อุคิโยะเอะจำนวน 15 ชิ้น ประกอบกับผลงานอื่น ๆ ที่ เกี่ยวข้อง ผลการศึกษาพบว่า สีน้ำเงินนั้นมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของผู้คนและวัฒนธรรม ญี่ปุ่นอย่างลึกซึ้งซึ่งมาเป็นเวลายาวนาน จนกระทั่งกลายมาเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างสรรค์ ภาพพิมพ์อุคิโยะเอะ อันเปรียบเสมือนภาพแทนของโลกที่ล่องลอย โลกของความสำราญ โลก ที่เต็มไปด้วยบรรยากาศแห่งความสุขและความงามที่เกิดขึ้นเพียงชั่วคราวโดยมีที่มาจาก 4 ปัจจัย ได้แก่ 1. การรับรู้สีน้ำเงินของชาวญี่ปุ่นที่เป็นไปคนละทางกับเรื่องศาสนาหรือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ 2. สีน้ำเงินเคยเป็นหนึ่งในสีที่ต้องห้ามสำหรับสามัญชนในยุคโบราณ 3. การสอด รับกันระหว่างความนิยมในสีน้ำเงินทั้งจากศิลปินผู้สร้างสรรค์และจากความต้องการของตลาด และ 4. การนำเข้าสู่สีน้ำเงินปรัสเซียนจากต่างประเทศ

คำสำคัญ สีน้ำเงิน / โลกที่ล่องลอย / ภาพพิมพ์ / อุคิโยะเอะ / เอโดะ

## Abstract

The Edo period (1603 - 1868 A.D.) is regarded as the junction between Medieval and Modern Japan. The country in the post-war state led to an establishment of the organising policy along with the development of the country in various fields, both in terms of governance, economy, as well as arts and culture. The advancement of this new capital gradually shaped people's way of life in unprecedented ways. Until there is a term to call such movement that appeared through paintings and prints, "Ukiyo" which means the floating world. This article aims to study the popularity of blue colour in the Edo period through ukiyo-e prints which are the important pieces of evidence that captured the overview of the period. With the

assumption that the outstanding role of the blue colour was the result of social conditions of social class, values and consumption culture by using the method of studying and analysing the history of Japanese prints, cultural society information and the visual arts characteristics of the 15 pieces of ukiyo-e prints, along with other related works. The results of the study found that the blue colour has long been associated with Japanese culture and Japanese people's way of life. Until it became an important factor in the creation of the Ukiyo-e prints which is like a representation of the floating world, the world of pleasure, the world that is filled with an atmosphere of temporary happiness and glamour. This is attributed to four factors: 1. Japanese people's perceptions of blue are contradictory to religion or sanctity; 2. Blue colour used to be one of the forbidden colours for common people in ancient times; 3. The correlation between the popularity of blue colour both from creative artists and market demands; and 4. Importing of Prussian blue from abroad.

Keywords Blue / Floating World / Prints / Ukiyo-e / Edo

## บทนำ

นับตั้งแต่ที่โทกูงาวะ อิเอยาซุ (Tokugawa Ieyasu, 1543-1616) สถาปนาตนเองขึ้นเป็นโชกุนคนแรกในสมัยเอโดะ เมื่อ ค.ศ. 1603 หลังจากที่ญี่ปุ่นวางเว้นตำแหน่งนี้มานานถึง 30 ปี เนื่องด้วยภาวะสงคราม ก็ได้มีการปฏิรูปบ้านเมืองในด้านต่าง ๆ ซึ่งถือว่าการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญที่สุดครั้งหนึ่งของประวัติศาสตร์ญี่ปุ่น โดยเฉพาะด้านการเมืองการปกครองที่มีจุดประสงค์หลักเพื่อการจัดระเบียบเมืองหลวงแห่งใหม่ที่มีจำนวนประชากรหนาแน่น ตลอดจนเพื่อรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลางและสืบทอดอำนาจของตระกูลเออาว่า โดยกฎหมายสำคัญ 2 ฉบับที่ถูกประกาศใช้ ได้แก่ บุกะโชะฮัตโตะ (武家諸法度) กฎหมายนักรบ เพื่อทำการควบคุมดูแลเมียวที่มีอำนาจกระจายอยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศ ซึ่งมีจำนวนมากกว่า 200 คน อีกทั้งยังครอบคลุมไปถึงบรรดาชามูไรที่เป็นเสมือนกองกำลังของโตเมียวเหล่านั้น และ กุเกะโชะฮัตโตะ (公家諸法度) กฎหมายที่แยกบทบาทหน้าที่ของฝ่ายราชสำนักกับฝ่ายนักรบให้ชัดเจนยิ่งขึ้น อันมีส่วนที่ทำให้ลูกหลานของตระกูลโทกูงาวะ (Butler, 1994: 512) เป็นผู้สืบทอดตำแหน่งโชกุนต่อไป อย่างไรก็ตาม กฎหมายดังกล่าวรวมไปถึงนโยบายปิดประเทศ ล้วนมีส่วนสำคัญที่ทำให้ญี่ปุ่นภายใต้การปกครองของตระกูลโทกูงาวะเป็นไปอย่างสงบยาวนานถึง 260 ปี

แนวคิดเรื่องการจัดลำดับชนชั้นทางสังคมของญี่ปุ่นในช่วงเวลาที่ผ่านมา แบ่งออกเป็น 3 ชั้นชั้น ได้แก่ ชั้นชั้นสูง ชั้นชั้นค้าขาย และชั้นชั้นล่าง กระทั่งในสมัยของโทกูงาวะ อิเอยาซุได้เปลี่ยนมาเป็นระบบ 4 ชั้นชั้น ได้แก่ ชั้นชั้นนักรบ (Shi) ชั้นชั้นชาวนา (Nou) ชั้นชั้นช่างฝีมือ (Kou) และชั้นชั้นพ่อค้า (Shou) ตามลำดับ เป็นที่เข้าใจว่าได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดของขงจื้อที่ว่า ชั้นชั้นนักรบ เป็นชั้นชั้นสูงเนื่องด้วยทำหน้าที่เป็นผู้ปกครองประเทศ ชั้นชั้นชาวนา มีหน้าที่ผลิตอาหารจึงมีความสำคัญรองลงมา ชั้นชั้นช่างฝีมือ ใช้แรงงานในทางสร้างสรรค์ ในขณะที่ ชั้นชั้นพ่อค้า เป็นเพียงคนกลางที่ได้ผลประโยชน์จากการซื้อขายโดยมิได้ลงแรงหรือฝีมือมากเท่าชนชั้นอื่น ๆ จึงถูกจัดลำดับให้อยู่ล่างสุด (ยุพา คลังสุวรรณ, 2544: 1) แต่ถึงกระนั้นในสมัยเอโดะนี่เองที่ชนชั้นล่างสุดอย่างพ่อค้าค่อย ๆ มีบทบาทสำคัญขึ้นมาอย่างรวดเร็ว อันเป็นผลมาจากความเจริญทางด้านเศรษฐกิจและสภาพสังคมของเอโดะที่เอื้อต่อการทำมาค้าขายเป็นอย่างยิ่ง

## วิถีชีวิตในสมัยเอโดะ

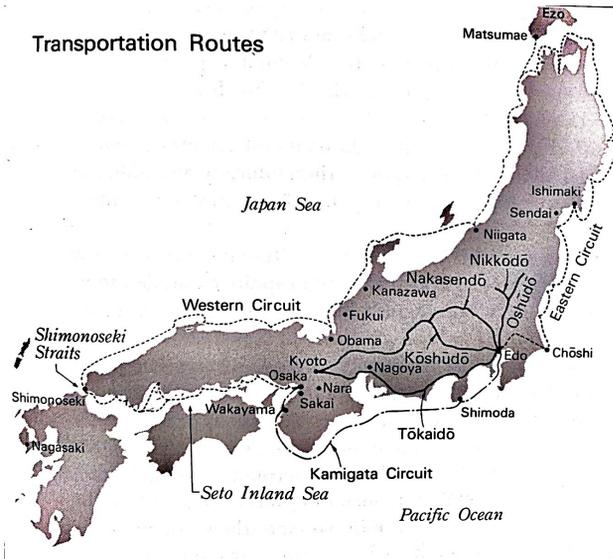
หลังจากการปฏิรูปด้วยนโยบายต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องยังผลให้บ้านเมืองเริ่มเข้ารูปเข้ารอยขึ้นตามลำดับ เอโดะในฐานะของศูนย์กลางทางด้านเศรษฐกิจแห่งใหม่ของประเทศ จึงกลายเป็นจุดหมายปลายทางของคนจำนวนมากที่แสวงหาโอกาสและความมั่งคั่งเพื่อสร้าง “ชีวิตใหม่ในเมืองใหม่” แน่แน่นอนว่าความจำเป็นที่จะต้องปรับตัวไปตามกฎระเบียบที่เคร่งครัด ล้วนส่งผลต่อวิถีชีวิตของคนทุกชนชั้น

การที่รัฐบาลโชกุนได้ออกกฎหมายควบคุมการสร้างปราสาทและจำกัดขนาดของกองทัพ รวมทั้งกำลังอาวุธของเขตต่าง ๆ ขึ้นใน ค.ศ. 1615 ทำให้ไต่เมียวแต่ละคนที่แต่เดิมปกครองเมืองต่าง ๆ อย่างอิสระกระจายอยู่ทั่วประเทศญี่ปุ่น จำเป็นต้องเข้ามาพำนักอยู่ในเอโดะเป็นประจำทุกปีเว้นปีเพื่อแสดงความจงรักภักดี ทำให้รัฐบาลโชกุนมีจำนวนไต่เมียวอย่างน้อยครึ่งหนึ่งอยู่ในสายตา อีกทั้งการมาประจำที่เอโดะนั้นมีค่าใช้จ่ายสูง ทั้งค่าการเดินทางของไต่เมียว ของกำนัลบรรณาการต่อโชกุน รวมไปถึงค่าใช้จ่ายในการดำรงชีวิตของผู้ติดตาม ไม่ว่าจะเป็นครอบครัว บริวาร หรือบรรดานักรบ ที่ถูกบังคับให้ตามมาด้วย เปรียบเสมือนเป็นเชลยหรือตัวประกันโดยพฤตินัยนั่นเอง ซึ่งค่าใช้จ่ายดังกล่าวคาดว่าเป็นจำนวนสูงถึง 70-80 % ของรายได้เลยทีเดียว (ยุพา คลังสุวรรณ, 2544: 5) จึงถือได้ว่าในทางหนึ่งเป็นการลดความมั่งคั่งของไต่เมียวลงไป ในขณะที่เดียวกันก็เพิ่มการหมุนเวียนทางเศรษฐกิจให้กับเอโดะได้มากขึ้นทุกปี

เมื่อชนชั้นปกครองอย่างใดเมื่อยังมีรายได้ลดลง สิ่งก็ตามมาก็คือการเข้ามามีบทบาทสำคัญของชนชั้นพ่อค้า ที่ในขณะนั้นสามารถที่จะสะสมทรัพย์สินเอาไว้ได้มากจากการเข้าร่วมสมาคมพ่อค้าที่ให้ผลประโยชน์แก่สมาชิก ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างสองชนชั้นที่เคยห่างและไม่สามารถที่จะเทียบเคียงกันได้ กลับแน่นแฟ้นขึ้นในระยะเวลาอันรวดเร็ว ในรูปแบบของการอิงผลประโยชน์ต่อกัน

นอกจากการเจริญเติบโตทางด้านเศรษฐกิจแล้ว สังคมใหม่ที่ดำเนินไปภายใต้แนวคิดของการเป็นพลเมืองโลก (Cosmopolitanism) คืออีกหนึ่งปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของผู้คนในสมัยเอโดะ การเพิ่มจำนวนขึ้นของประชากรที่รู้หนังสือ นำไปสู่การขยายขอบเขตความสนใจใคร่รู้ในเรื่องราวที่หลากหลายกว่าเดิม และเพื่อตอบสนองความต้องการดังกล่าว จึงได้มีการพัฒนาอุตสาหกรรมสิ่งพิมพ์และระบบการสื่อสารที่คอยผลิตและกระจายข้อมูลใหม่ ๆ อย่างเรื่องการปกครอง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมในสังคมออกไปในวงกว้าง ถนนน้อยใหญ่ทุกสายระหว่างนครใหญ่ทั้งสาม ได้แก่ เกียวโต โอซากา และเอโดะ ทวีความสำคัญขึ้นในฐานะของเส้นทางของเครือข่ายข้อมูลที่เชื่อมญี่ปุ่นทั้งประเทศเข้าไว้ด้วยกัน (Moriya, 1990: 97) (ภาพที่ 1)

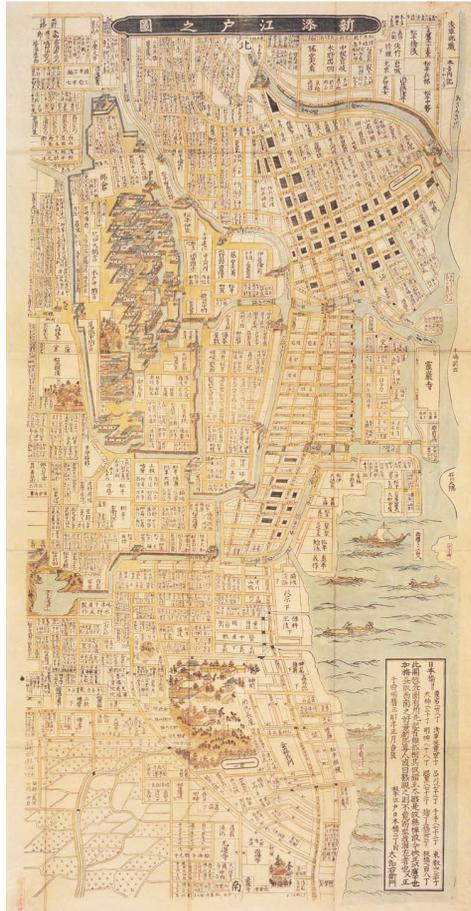
## Transportation Routes



ภาพที่ 1

เส้นทางเชื่อมระหว่าง เกียวโต โอซากา เอโดะ และเมืองอื่น ๆ

การบูรณะบ้านเมืองหลังเหตุการณ์เพลิงไหม้ครั้งใหญ่ของเอโดะเมื่อ ค.ศ. 1657 นำไปสู่การปฏิวัติทัศน์บางอย่างของเมือง (ภาพที่ 2) ถนนหนทางเริ่มขยายใหญ่ขึ้น มีการสร้างท่าเรือบริเวณใกล้เคียงสะพานเอโดะและสะพานนิงงะชิ ร้านค้า แผงลอย รวมไปถึงโรงน้ำชาผุดขึ้นมากมาย เหล่านี้ล้วนเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงจำนวนของผู้คนที่สัญจรไปมาได้เป็นอย่างดี ซึ่งการที่จุดศูนย์กลางของเมืองตั้งอยู่บริเวณสะพาน นั่นก็เป็นเพราะว่าสะพานนั้นเป็นจุดร่วมระหว่างการจราจรทางบกและทางน้ำนั่นเอง ในขณะที่ทางฝั่งยุโรปมักจะกำหนดจัตุรัสกลางเมืองโดยยึดเอาอาคารที่โอ่อ่าสง่างามหรือที่ทำการของรัฐฯ เป็นหลัก (Jinnai, 1990: 130)



ภาพที่ 2  
ภาพประกอบแสดงการปรับภูมิทัศน์เมืองเอโดะ  
วาดโดย เคริน (Keirin) เมื่อ ค.ศ. 1657

อาการ “กลัวไฟ” อันเป็นบาดแผลจากโศกนาฏกรรมดังกล่าว ก็นับว่ามีผลต่อจิตใจและพฤติกรรมของผู้คนในเวลาต่อมาไม่น้อย การประกอบอาหารโดยเฉพาะประเภทที่ต้องใช้ความร้อนจากไฟเริ่มไม่เป็นที่นิยมเท่ากับการออกไปจับจ่ายซื้ออาหารจากร้านรวงที่เพิ่มจำนวนขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งยังมีการประยุกต์ให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้บริโภค ดัดแปลงสูตรอาหารให้ใช้เวลาในการผลิตน้อยลง เช่น ซูชิ ที่แต่เดิมเป็นวิธีการถนอมอาหารเพื่อยืดอายุเนื้อปลาด้วยการนำไปหมักกับข้าว ซึ่งใช้เวลาหลายเดือนจนเกิดรสเปรี้ยวขึ้นนั้น (คล้ายปลาลัม อาหารในแถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้) ก็ได้ทำการปรับปรุงสูตรโดยใช้น้ำส้มสายชูเป็นส่วนประกอบในการหุงข้าว ทำให้ย่นระยะเวลาและควบคุมระดับความเปรี้ยวได้ รวมถึงไม่จำเป็นต้องทิ้งข้าวแล้วรับประทานเฉพาะเนื้อปลาเหมือนสมัยก่อน แต่สามารถรับประทานข้าวไปกับเนื้อปลาได้เลย หรือ ดงบุรี ข้าวหน้าต่าง ๆ ก็เป็นการนำเนื้อสัตว์อย่างปลาไหลมาปรุงรสให้เข้มข้น จากนั้นวางบนข้าวขามเล็ก ๆ พอดีมือ เพื่อขายตามงานเทศกาลโดยเฉพาะผู้ชมละครคะนุกิ ซึ่งน่าจะมุ่งเน้นไปที่ความเพลิดเพลินของการ “กินไป ดูไป” มากกว่าปริมาณให้อิ่มท้อง

จะเห็นได้ว่าปรากฏการณ์ทางสังคมอันเกิดจากการที่มีผู้กำหนดและผลสืบเนื่องจากข้อกำหนดนั้น ๆ รวมไปถึงเหตุการณ์ที่ไม่สามารถคาดการณ์ล่วงหน้าต่าง ๆ ล้วนหล่อหลอม ก่อรูปตลอดจนกำหนดทิศทางและความเป็นไปในสังคมได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมใหม่ที่เต็มไปด้วยปัจจัยที่นำไปสู่โอกาสในการเกิดวัฒนธรรมใหม่ในหลากหลายมิติอย่างเอโดะ

ในขณะเดียวกันชีวิตของสามัญชนที่ดำเนินไปภายใต้กรอบสังคมที่แน่นอนหา ความเหนื่อยล้าจากการโหมงานหนัก นำไปสู่ค่านิยมในการแสวงหาความสุขเพื่อคลายความเครียด เพราะนอกเหนือไปจากเทศกาลรื่นเริงต่าง ๆ ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีแล้ว เอโดะยังดูเหมือนว่าสามารถที่จะตอบสนองความปรารถนาในความสุขของผู้คนได้แบบรายวัน ในรูปแบบของแหล่งบันเทิงอย่างโรงละครคะนุกิ ร้านน้ำชา ย่านคนเมืองที่เต็มไปด้วยผู้คนแต่งกายออกมาอวดโฉมกัน รวมไปถึงการเดินทางออกไปชื่นชมธรรมชาติของภูมิภาคโดยรอบ ไม่ว่าจะเป็นภูเขาฟูจิ ทุ่งนา ทะเล ทิวทัศน์ของพระอาทิตย์ขึ้นและตก ต้นไม้และดอกไม้สองข้างทาง ซึ่งเป็นกิจกรรมที่แพร่หลายขึ้นพร้อม ๆ กับความเจริญของถนนหนทางนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม มิใช่ทุกคนที่สามารถสร้างประสบการณ์ทางความสุขดังกล่าวได้โดยตรง อาจด้วยข้อจำกัดทางการเงินและเวลา ทำให้จำเป็นต้องพึ่งพาความสุขราคาถูก (กว่า) จาก “ภาพ” แทนของจริง ภาพพิมพ์ในอุคิโยะเอะในสมัยเอโดะทั้งภาพของนักแสดงละคร สาวงาม

ทิวทัศน์ ตลอดจนภาพขุนกะ\* จึงค่อย ๆ เป็นที่นิยม และเพิ่มการผลิตภาพในลักษณะเหล่านี้มากขึ้นเรื่อย ๆ ตามความต้องการของตลาด ประกอบกับการนำเข้าสู่เงินเข้ม (Prussian Blue) ที่ศิลปินได้นำมาผสมผสานกับสีน้ำเงินที่ผลิตจากคราม (Indigo) แบบเดิม ทำให้สามารถขยายขอบเขตของการสร้างสรรค์ออกไป โทนสีดังกล่าวจึงไปปรากฏในผลงานทั้งบริเวณเสื้อผ้า เครื่องแต่งกายของนักแสดง ข้าราชการเครื่องใช้ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพทิวทัศน์ ที่สีใหม่นี้ให้โทนของท้องฟ้าและน้ำอย่างงดงาม (จิรายุ พงษ์วุฒม์, 2560: 217) ภาพพิมพ์อุคิโยะเอะจึงทำหน้าที่เป็นดังภาพแทนของโลกที่ล่องลอยสมัยเอโดะได้เป็นอย่างดี ทั้งยังได้รับความนิยมอย่างสูงจากชาวเมืองไปจนถึงชาวตะวันตกในเวลาต่อมา ในฐานะหนึ่งในสินค้ายอดนิยมจากญี่ปุ่น (Tinios, 2010: 22)

## สีกับวัฒนธรรมญี่ปุ่น

หลักฐานทางโบราณคดีที่เก่าแก่ที่สุดที่มีการบันทึกเกี่ยวกับ “สี” ของญี่ปุ่นนั้น ถูกเขียนขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 8 ปรากฏให้เห็นชื่อเรียกสีเก่าแก่ทั้งสิ้น ได้แก่ Aka (赤), Kuro (黒), Shiro (白) และ Ao (青) ซึ่งในปัจจุบันตรงกับสีแดง สีดำ สีขาว และสีน้ำเงินตามลำดับ ในขณะที่นักภาษาศาสตร์มีความเห็นว่า ในช่วงเวลาดังกล่าว แต่ละสีไม่ได้ให้ความหมายเฉพาะเจาะจงของความเป็นสีนั้น ๆ ทว่าทั้งสี่คำแบ่งออกเป็นสองคู่ โดยแต่ละคู่แสดงออกถึงข้อตรงข้ามกันของการรับรู้ทางการมองเห็น ได้แก่ สว่าง-มืด และ กระจ่าง-คลุมเครือ

ปรากฏการณ์เล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ดูเหมือนจะสอดคล้องกับสมมติฐานดังกล่าว เช่นว่า หาก 赤 (สีแดงในปัจจุบัน) เป็นตัวแทนของแสงสว่างหรือความสุขใสมาก่อน จึงมีใช้เรื่องแปลกหากชาวญี่ปุ่นเลือกใช้สีแดงแทนพระอาทิตย์ ในขณะที่หลายประเทศ เวลาเด็ก ๆ ระบายสี หรือสมุดภาพสำหรับเด็ก พระอาทิตย์มักจะเป็นสีเหลือง ส่วนประเทศญี่ปุ่นรวมถึงเกาหลี ภาพของพระอาทิตย์นั้นมีสีแดงอย่างชัดเจน นำไปสู่ความเป็นไปได้ที่ว่า “คำที่ใช้เรียกสี” ในญี่ปุ่นสมัยโบราณค่อย ๆ วิวัฒนาการจากความกำกวมไปสู่การมีนิยามที่ชัดเจนขึ้นในที่สุด ประกอบกับบ่อยครั้งที่การขุดค้นทางโบราณคดีในญี่ปุ่น มีการพบเจอร่างของมนุษย์พร้อม ๆ กับแร่ที่มีสีแดง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับอีกหลายวัฒนธรรมเก่าแก่อื่น ๆ ที่มักจะปรากฏร่องรอยของพิธีกรรม

---

\* ขุนกะแปลตรงตัวว่าภาพแห่งฤดูใบไม้ผลิ หมายถึงทั้งภาพวาดและภาพพิมพ์แกะไม้ ที่แสดงการมีเพศสัมพันธ์ของบุคคล (ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์, 2558: 98-99)

หรือสิ่งของที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องโลกหลังความตาย โดยจากหลักฐานที่พบยังเป็นการ บ่งบอกให้รู้ได้ว่า ในช่วงเวลาดังกล่าวตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่ชาวญี่ปุ่นยังไม่มี การตั้งถิ่นฐานเป็นหลักเป็นแหล่ง ก็ได้มีวัฒนธรรมทางความเชื่อที่แสดงออกผ่านทางสีหรือสัญลักษณ์ บางอย่างเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

## สีแดง

สีแดงเป็นหนึ่งในสีพื้นฐานของมนุษยชาติที่ไม่เพียงมีบทบาทสำคัญแต่กับปรากฏการณ์ทาง ชีววิทยาและสรีรวิทยาเท่านั้น หากยังมีความหมายทางจิตวิทยาและวัฒนธรรมอย่างเป็นสากล อีกด้วย ด้วยความที่สีแดงเป็นสัญลักษณ์แทนเลือดและไฟ รวมถึงพิธีกรรมการปิดเป่าสิ่งชั่วร้ายในบางวัฒนธรรม ในขณะที่ทางจิตวิทยาให้ค่าความเป็น “สีโทนร้อน” ที่มาพร้อมกับความรู้สึกเร้าร้อนหลงใหล

ในประเทศญี่ปุ่นสีแดงนั้นสื่อถึง “ความศักดิ์สิทธิ์” คล้ายคลึงกับอีกหลาย ๆ ที่ในโลก อย่างสีแดงขาดของขุมประตูดุโรรอิที่สะท้อนเงาลงน้ำทะเลอย่างโดดเด่นที่ศาลเจ้าอิทซึคุชิมะ (ภาพที่ 3) ขุมประตูดุโรรอิที่เรียงรายเป็นทางเข้าสู่ศาลเจ้าฟูชิมิอินาริ (ภาพที่ 4) และทางงวงพิธีการสีแดงที่ “มิโกะ” ผู้ช่วยประกอบพิธีในศาลเจ้าสุมิใสในกิจการเพื่อรับใช้เทพเจ้าในศาสนาชินโต (ภาพที่ 5) เป็นต้น เหล่านี้ล้วนสะท้อนนัยสำคัญของสีแดงอันเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดเรื่องความสงบสุขที่ “สิ่งที่เหนือกว่า” จะนำพามาสู่ชีวิต



ภาพที่ 3  
ศาลเจ้าอิทซึคุชิมะ



ภาพที่ 4  
ศาลเจ้าฟูชิมิอินาริ



ภาพที่ 5  
มิโกะ ผู้ช่วยประกอบพิธีในศาลเจ้าศาสนาชินโต

## สีขาและสีด้า

ในมิติของการมองเห็น สีขาและสีด้าเป็นตัวแทนของสองขั้วตรงข้ามกันอย่างแสงสว่างและความมืด ความเชื่อดังกล่าวนี้นี้มีมาตั้งแต่สมัยกรีกโบราณกระทั่งการค้นพบสเปกตรัมที่มองเห็นได้ โดยไอแซก นิวตัน เมื่อราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 ในขณะที่มิติทางวัฒนธรรม สีขาและสีด้าเป็นตัวแทนของสองแนวคิด สีขานั้นอ่อนคลายและเข้าถึงได้ง่าย สีด้าเป็นนั่นสง่าผ่าเผยและแข็งกร้าว

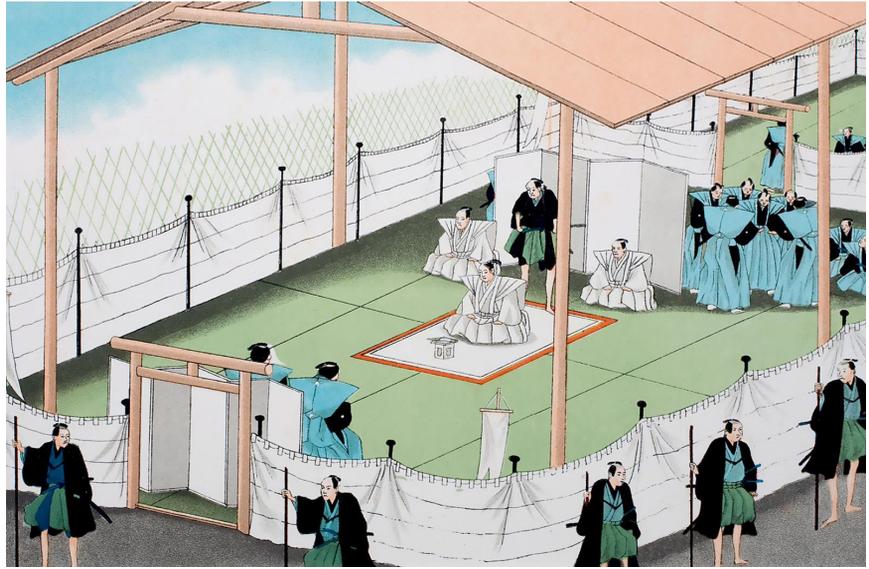
สำหรับญี่ปุ่นสีขาหมายถึงความศักดิ์สิทธิ์ของเทพเจ้า เป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แสดงถึงความไร้มลทินมัวหมอง สถานที่ที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าจึงมักโปรยด้วยกรวดหรือทรายสีขาที่พื้น หรือมีการชิงชิเมนะวะ (Shimenawa) (ภาพที่ 6) เกลียวเชือกสีขาขนาดใหญ่ที่ประดับด้วยกระดาษสีขาเอาไว้ เพื่อปกป้องถึงความศักดิ์สิทธิ์ของอาณาบริเวณนั้น ในขณะที่สีด้ามักเป็นที่คุ้นตาจากชุดของพระญี่ปุ่น (ภาพที่ 7) รวมไปถึงการใช้สีขากับเครื่องแต่งกายในพิธีกรรมที่เป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของชีวิต อย่างชุดและผ้าคลุมศีรษะของเจ้าสาวในพิธีแต่งงาน นักบวชและเสื้อผ้าของผู้ตายในพิธีศพ (หรือผู้ที่กำลังจะตายโดยการคว้านท้องตนเอง) (ภาพที่ 8) ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นสีที่ไม่ค่อยพบเห็นบ่อยนักในชีวิตประจำวันของชาวเรา



ภาพที่ 6  
ชิเมะนะวะ เกลียวเชือกสีขาวขนาดใหญ่ที่ประดับด้วยกระดาษสีขาว



ภาพที่ 7  
ชุดของพระฉวีปุ่น



ภาพที่ 8

เชีปปุ (เชีป) พิธีกรรมปลัดขีพอันทรงเกียรติโดยการคว้านท้องตนเอง

## สีน้ำเงิน

สีแห่งผัสสะร่วมทางสายตาของมนุษย์ชาติจากท้องฟ้าและทะเลอันไพศาล ในประวัติศาสตร์ญี่ปุ่นโบราณ สีม่วงและสีน้ำเงินไม่อนุญาตสำหรับใช้เป็นเครื่องแต่งกายของสามัญชน เพราะนอกจากวัตถุประสงค์ในการผลิตนั้นหายากและมีค่าสูงแล้ว มันยังเป็นเครื่องแทนสติปัญญาอันยอดเยี่ยมของชนชั้นสูงอีกด้วย กระทั่งราวคริสต์ศตวรรษที่ 13 ที่ชนชั้นนักรบได้เข้ามามีบทบาทและอิทธิพลมากขึ้นในประเทศก็ได้เริ่มที่จะใช้สีน้ำเงินเข้มในเครื่องแต่งกายของตนบ้าง อันถือได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการสั่นคลอนเรื่องระบบสีกับชนชั้นทางสังคมแต่นั้นเป็นต้นมา

นอกจากการระบุสถานะทางสังคม สีน้ำเงินยังเป็นที่นิยมในงานเซรามิกและศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยเอโดะที่สีน้ำเงินเป็นที่แพร่หลายจากปัจจัยหลายประการ ทั้งในแง่เนื้อสีที่ผลิตได้เอง รวมไปถึงการค้นพบสีน้ำเงินปรัสเซียน ในช่วงเวลาใกล้เคียงกันที่ประเทศเยอรมนีและฝรั่งเศสราว ค.ศ. 1704 จากนั้นจึงเข้าสู่ญี่ปุ่นช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ทำให้ศิลปินอย่าง อุตะงะวะ ฮิโระชิเงะ หรือ คัทซึชิคะ โอะคุไซ นำสีน้ำเงินใหม่และสีครามดั้งเดิมไปใช้ในภาพพิมพ์อุคิโยะเอะกับหัวข้อที่เริ่มเป็นที่นิยมอย่างภาพทิวทัศน์ จนนำไปสู่การขยายเทคนิคใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ได้นั่นเอง สีน้ำเงินจึงปรากฏให้เห็นในทุกแห่งหนของชีวิตประจำวันของชาวญี่ปุ่น เว้นแต่เพียงในเรื่องทางศาสนาและความเชื่อ ด้วยเป็นไปได้ว่าชาวญี่ปุ่นมิได้เคารพบูชาเทพเจ้าในฐานะที่ทรงสถิตอยู่บนสวรรค์ ณ ท้องฟ้าเบื้องบน (Fukuda, 2000: 28) สีน้ำเงินจึงไม่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวความศักดิ์สิทธิ์ใดมากไปกว่าเป็นสีที่พบเห็นได้จากขรราวาผู้ครองเรือนทั่ว ๆ ไป

## สีกบเวื้อนไซทวงส่วค

ชนชั้นสูงหรือขุนนางในประเทศญี่ปุ่นดูเหมือนว่าจะให้ความสนใจเรื่องการนำเครื่องประดับจากโลหะหรือแร่สูงค่ามาใช้เป็นสัญลักษณ์แทนอำนาจไม่มากเท่ากับอย่างที่หลาย ๆ ประเทศทำกัน ทว่ากลับเป็นเรื่องของสีกบไซย้อมเครื่องแต่งกายมากกว่าที่เกี่ยวข้องและมีบทบาทสำคัญกับลำดับทางสังคมของพวกเขา

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 7 ระบบ “หมวกและลำดับชั้นทั้งสิบสอง” (冠位十二階) ถูกจัดตั้งขึ้นมาด้วยความพยายามในการสร้างความแข็งแกร่งของชนชั้นต่าง ๆ ในญี่ปุ่น แต่ละชนชั้นถูกแบ่งด้วยสีของเครื่องประดับศีรษะหรือหมวกของผู้สวมใส่ เชื่อกันว่าได้นำเอาสีพื้นฐานเข้ามาใช้ เช่น สีม่วงและสีน้ำเงินเป็นของชนชั้นสูง ส่วนสีดำเป็นของชนชั้นล่างสุด เป็นต้น ต่อมาช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 7 - 9 การแบ่งลำดับส่วนใหญ่ขึ้นอยู่กับชุด อาจจะมีการแตกต่างกันบ้างในรายละเอียด แม้ว่าเมื่อเวลาล่วงผ่านไปข้อจำกัดดังกล่าวก็ค่อย ๆ หย่อนลง แต่สีม่วงและสีน้ำเงินก็ยังเป็นสีประจำชนชั้นสูงของประเทศญี่ปุ่นกระทั่งในปัจจุบัน ในขณะที่เดียวกันก็ยังมีอีก 2 สีที่มีบทบาทควบคู่กันไป ได้แก่ สีน้ำตาลเหลืองสำหรับองค์พระจักรพรรดิ และสีส้มสำหรับมกุฎราชกุมารแห่งญี่ปุ่น (Fukuda, 2000: 97-99) (ภาพที่ 9)



ภาพที่ 9

สมเด็จพระจักรพรรดิอะคิฮิโตะ (ซ้าย) และสมเด็จพระจักรพรรดินารูฮิโตะ (ขวา)  
ในพิธีบรมราชาภิเษกเมื่อ ค.ศ. 1990 และ 2019 ตามลำดับ

การสวมใส่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสีต่าง ๆ ของแต่ละชนชั้นนั้นขึ้นอยู่กับตำแหน่งของตน โดยสามารถที่จะสวมใส่สีของชนชั้นที่ต่ำกว่าได้ แต่ไม่ได้รับอนุญาตให้ผู้ใดสวมใส่สีของชนชั้นที่สูงกว่า ในขณะที่ “สีเหลือง” มีใช้สีของชนชั้นสูงสุดอย่างที่เป็นสีประจำองค์พระจักรพรรดิของจีน นั่นจึงเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าระบบดังกล่าวมิได้เลียนแบบมาจากจีน หากเป็นการกำหนดโดยญี่ปุ่นเอง

## ภาพพิมพ์อุคิโยเอะ

เดิมคำว่า “อุคิโยเอะ” เป็นคำศัพท์เก่าแก่ทางพุทธศาสนาที่อ้างอิงถึงความไม่ยั่งยืนของชีวิต ในขณะที่ “อุคิโยเอะเอะ” (浮世絵) ในความเข้าใจที่เกี่ยวข้องกับบริบทของกระบวนการแบบทางทัศนศิลป์ในสมัยเอโดะนั้น หมายถึง “ภาพของโลกที่ล่องลอย” ประกอบไปด้วยตัวอักษร 3 ตัว ได้แก่ อุคิ (浮) หมายถึง ลอย ว่าจริง ไม่จริงจัง, โยะ (世) หมายถึง โลก รุ่น ช่วงเวลา ยุค สมัย และ เอะ (絵) หมายถึง ภาพ จิตรกรรม ภาพพิมพ์ ในขณะเดียวกัน อุคิโยเอะ ก็มีความหมายแฝงที่สื่อไปถึง ชีวิตประจำวัน ความเป็นปัจจุบัน หรือปัจจุบันขณะ กล่าวคือความหมายของศัพท์คำนี้เปลี่ยนไปในแง่ของการเอาใจใส่กับปัจจุบันขณะที่มีความสนุกสนานรื่นเริง แสดงออกถึงวิถีชีวิตของคนเมืองและความหรรษาที่เกิดขึ้นในสมัยเอโดะ

คำว่า 浮世 (อุคิโยเอะ) นั้นพ้องเสียงกับคำว่า 塵世 ที่แปลว่า โลกของความเศร้า (จากการตระหนักรู้ถึงความไม่เที่ยง) อันจะเห็นได้ว่า เกิดจากการใช้ตัวอักษรที่มีความหมายค่อนข้างขัดแย้งกันอย่างชัดเจน นิฮงโคะคุโกไดจิเต็น (日本国語大辞典) พจนานุกรมซึ่งระบุคำและวิธีการเขียนตามลำดับเวลากล่าวว่า อุคิโยเอะที่เขียนด้วยตัวอักษรที่หมายความถึงความเศร้านั้น เป็นแนวคิดทางพุทธศาสนาความหมายเดียวกับภาษาสันสกฤต อนิยต หมายถึง ชีวิตอันเต็มไปด้วยความเศร้า ความไม่แน่นอน ท่ามกลางโลกมีมลทิน ซึ่งใช้อย่างแพร่หลายในช่วงครึ่งหลังของสมัยเฮอัน (794 - 1185) เป็นต้นมา ในขณะที่อุคิโยเอะที่เขียนด้วยตัวอักษรที่หมายความถึงล่องลอย แม้ว่าจะหมายความถึงความไม่แน่นอนเช่นเดียวกัน แต่การตีความในสมัยเอโดะนั้นได้มีการบิดการรับรู้ที่มีต่อ “การล่องลอย” ไปถึงการกระทำตามใจตัวเอง และมีท่าทีต่อต้านความหมายเดิมในแง่ที่ว่า “ในเมื่อไม่มีอะไรแน่นอน จึงไม่จำเป็นต้องกังวลกับสิ่งใด”

นักประพันธ์ร่วมสมัยที่มีชื่อว่าจะะชิ เรียยออิ (Asai Ryoi, 1612 - 1691) ได้บรรยายถึงอุคิโยเอะไว้ในหนังสือ “เรื่องเล่าของโลกอันล่องลอย” (Tales of the Floating World) ของเขาว่า “มี

ชีวิตอยู่เพียงชั่วขณะ เบนความสนใจทั้งหมดไปกับความสุขของพระจันทร์ หิมะ ดอกซากุระ และใบเมเปิล ขับขานบทเพลง ดิมไวน์ ปล่อยใจให้ล่องลอย และล่องลอย ปฏิเสธความสิ้นหวัง ดึงน้ำเต้าที่ล่องลอยไปกับสายน้ำ สิ่งนี้คือโลกอันล่องลอย” (ถอดความเป็นภาษาไทยโดยผู้เขียน) (Lane, 1978: 11)

ดังนั้น “อุคิโยะ” ในความหมายที่แตกต่างกันจากสมัยก่อนหน้าเช่นนี้ มิได้เกิดขึ้นด้วยความบังเอิญหรือไม่ตั้งใจ เนื่องจากความหมายของคำไม่เพียงผันแปรไปตามความซับซ้อนของมโนทัศน์ คุณค่าทางสังคม หรือหลักศาสนาที่เป็นที่เคารพนับถือในช่วงเวลานั้น ๆ เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการเปลี่ยนแปลงของชนชั้นและรูปแบบการปกครองทางสังคมอีกด้วย คำที่ใช้เรียกผลงานศิลปะที่โดดเด่นที่สุดในช่วงเวลานั้นอย่างภาพพิมพ์อุคิโยะเอะนี้ นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงภาพรวมและวิถีคิดในการดำเนินชีวิตให้มีความสุขท่ามกลางระบอบศักดินาแล้ว ยังเป็นลักษณะอย่างหนึ่งของ “อำนาจละมุน” (Soft Power) ที่คัดค้านบรรทัดฐานจากรัฐที่เต็มไปด้วยข้อจำกัดและเสรีภาพของชีวิต การตีความ อุคิโยะ ในสมัยเอโดะจึงเป็นไปอย่างอย่างมีจุดประสงค์และเจตนาด้วยความตั้งใจ

### การนำเข้าสู่เงินปรัสเซีย

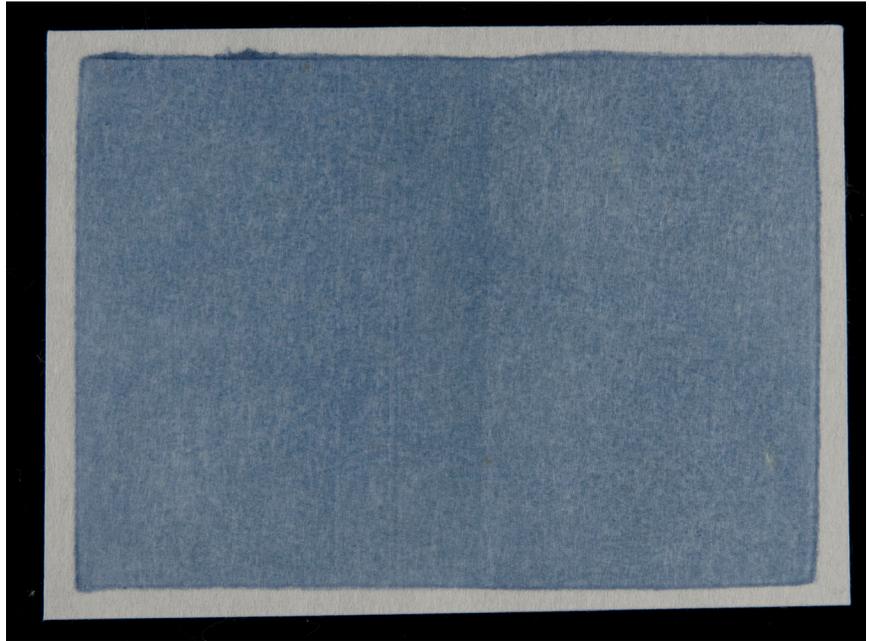
ในสมัยบุนเซ (文政) (1818 - 1830) สมัยเอโดะ ความสดสว่างของสีน้ำเงินปรัสเซียนั้น แสดงออกอย่างโดดเด่นและหลากหลาย จนกระทั่ง “เปงบาน” เดิมที ตั้งแต่ว.ค.ศ. 1830 เมื่อเข้าสู่สมัยเท็นโปเป็นต้นมาโดยเฉพาะในภาพทิวทัศน์ ทว่าก่อนการมีอยู่ของสีน้ำเงินปรัสเซียในภาพพิมพ์สีช่วงปลายสมัยบุนเซ สีน้ำเงินที่ใช้สำหรับงานภาพพิมพ์นั้นมีไม่มากและเต็มไปด้วยข้อจำกัด สีที่ได้จากแร่อย่างอะซูไรต์และโคบอลต์นั้นมีเนื้อสีที่หยาบเกินไป โดยเฉพาะเมื่อใช้บนพื้นที่ใหญ่ ๆ จะยิ่งเห็นได้ชัด ประกอบกับราคาที่สูงจนไม่สอดคล้องกับต้นทุนในการผลิตภาพพิมพ์สี ดังนั้นแล้วในทางปฏิบัติ สีน้ำเงินที่เหมาะสมสำหรับงานพิมพ์จึงได้แก่สีจากพืชหลัก 2 ชนิด ชนิดแรกสกัดจากดอกชิวคุสะ (靑草) (ภาพที่ 10) ดอกไม้สีน้ำเงินสมุนไพรรในตระกูลหญ้าที่สามารพบได้ทั่วไป ซึ่งจะถูเก็บด้วยการป้ายลงบนกระดาษ ทำให้ช่วยรักษาเนื้อสีเอาไว้ได้ เวลาใช้ก็นำมาละลายน้ำก่อน (ภาพที่ 11) เรียกว่า ไอคะมิ (藍紙) สำหรับกระบวนการทำภาพพิมพ์ญี่ปุ่น สีจากไอคะมิมักถูกนำไปใช้ในขั้นตอนการร่างภาพ และถึงแม้ว่าจะให้สีน้ำเงินสดสวย แต่กลับมีคุณสมบัติไวต่อแสงและความชื้นและเกิดเป็นคราบสีน้ำตาลซีด ๆ (ภาพที่ 12) ถึงกระนั้นไอคะมิก็นิยมอย่างแพร่หลายในช่วงเวลาดังกล่าว



ภาพที่ 10  
ดอกชิวคุดสะ (露草)



ภาพที่ 11  
ไอคะมิ (藍紙) กระดาษเคลือบสีน้ำเงินจากดอกชิวคุดสะ



ภาพที่ 12  
สีน้ำเงินที่ได้จากไอคะมิ (藍紙)

ชนิดที่สองคือสีน้ำเงินจากคราม (左 藍) ที่ใช้อย่างแพร่หลายทั้งในงานจิตรกรรมและภาพพิมพ์ ทว่าสีน้ำเงินจากครามนั้นมีความสดของสีค่อนข้างน้อยจึงต้องอาศัยปริมาณที่มาก แม้จะทนทานกว่าสีน้ำเงินจากดอกชิวคุสะแต่ก็ซีดจางเมื่อเจอกับแสงเช่นกัน เมื่อทำการพิมพ์ออกมามักจะติดออกไปในโทนสีเขียวเทา อย่างไรก็ตามช่วงก่อนการแพร่หลายของสีน้ำเงินปรัสเซียน เทคนิคการใช้สีครามธรรมชาติก็ถูกพัฒนาให้มีความสดมากขึ้นกว่าแต่ก่อน ดังจะเห็นได้จากภาพ “หิมะยามเย็นที่วัดโมคุโบจิ” (Mokuboji no bosetsu) (ประมาณปี 1820) (ภาพที่ 13) โดย อุตะงะวะะ คุนิสะดะ (Utagawa Kunisada)



ภาพที่ 13

ภาพ "หิมะยามเย็นที่วัดโมกุโบจิ" (Mokuboji no bosetsu)  
ประมาณปี 1820 โดย อุตะงะวะะ คุนิสะตะะ

สีน้ำเงินปรัสเซียถือกันว่าเป็นรงควัตถุสังเคราะห์ชนิดแรกในโลกสมัยใหม่ ค้นพบอย่างบังเอิญ ผิดไปจากความตั้งใจแรกที่ต้องการสร้างสีแดง โดย Johann Jacob Diesbach นักประดิษฐ์ สี เมื่อราว ค.ศ. 1704 - 1706 ในเบอร์ลิน และได้กระจายไปทั่วยุโรปอย่างรวดเร็วในทศวรรษ ที่ 1720 จากนั้นจึงไปยังเอเชียในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 18 โดยหลักฐานอ้างอิงแรกที่เป็น ที่รู้จักที่กล่าวถึงสีน้ำเงินปรัสเซียในญี่ปุ่น ปรากฏในแค็ตตาล็อกแสดงวัตถุศิลปะและของแปลก ในเอโดะ โดย อิราซะ เก็นโน (Hiraga Gennai) เมื่อ ค.ศ. 1763 ซึ่งเภสัชกรและนักปราชญ์ หลายแขนงผู้นี้ได้อ้างว่าเป็นสีน้ำเงินที่เข้มและสดใสกว่าสีน้ำเงินจากอะซูไรต์ โดยคาดว่าได้ นำเข้ามาจากชาวจีนที่ดัดแปลงผ่านทางเมืองท่าที่นางาซากิ ต่อมาใน ค.ศ. 1778 อิราซะ เก็นโน บันทึกไว้อีกว่าได้มีการใช้สีน้ำเงินปรัสเซียในงานจิตรกรรมที่สำนักอะคิตะ (Akita School) ด้วยเช่นกัน แม้จะเป็นในปริมาณที่ไม่มากก็ตาม

การศึกษาความนิยมของสีน้ำเงินปรัสเซียในญี่ปุ่นสมัยเอโดะ หลักฐานชิ้นสำคัญที่ทำให้เห็น ภาพชัดเจนมากขึ้นคือบันทึกการนำเข้าสีน้ำเงินปรัสเซียจากชาวจีนและดัดแปลงผ่านทางเมืองท่า ที่นางาซากิ ซึ่งศึกษาโดย มิยาซึตะ ซาบุโร (Miyashita Saburo) ศาสตราจารย์ประจำคณะ สังคมวิทยา มหาวิทยาลัยคันไซ ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์ยา ที่ทำการสำรวจเกี่ยวกับการ แลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในแถบตะวันออกของจีน ทางใต้ของจีน และญี่ปุ่น ซึ่งสินค้าต่าง ๆ ที่ทำการแลกเปลี่ยนกันในช่วงเวลาดังกล่าวมีสีจากต่างประเทศรวมอยู่ในนั้นด้วย (Smith II, 2005)

ตารางที่ 1 ตารางแสดงการนำเข้าสินน้ำเงินปรัสเซียจากชาวจีนและดัตช์สู่ญี่ปุ่นตั้งแต่ ค.ศ. 1782 - 1816 (Smith II, 2005: 240)

ปี	ปริมาณ (คิน)*		ราคา (Monme)	
	จีน	ดัตช์	จีน	ดัตช์
1782	2		18	
1783				
1784				
1785				
1786				
1787				
1788	235		25	
1789				
1790				
1791				
1792				
1793	38		29	
1794				
1795	16		37	
1796				
1797				
1798		2		ไม่พบบันทึก
1799		6		220

ปี	ปริมาณ (คิน)*		ราคา (Monme)	
	จีน	ดัตช์	จีน	ดัตช์
1800	9		47	
1801				
1802			225	
1803	262	10	117	184
1804				
1805		164		
1806		260		221
1807				
1808		83		74
1809				
1810				
1811				
1812				
1813				
1814				
1815	1		278	
1816		78		456

ตารางที่ 2 ตารางแสดงการนำเข้าสินน้ำเงินปรัสเซียจากชาวจีนและดัตช์สู่ญี่ปุ่นตั้งแต่ ค.ศ. 1817 - 1862 (Smith II, 2005: 240)

ปี	ปริมาณ (คิน)*		ราคา (Monme)		ปี	ปริมาณ (คิน)*		ราคา (Monme)	
	จีน	ดัตช์	จีน	ดัตช์		จีน	ดัตช์	จีน	ดัตช์
1817		313		537	1840	750		27	
1818		513		252	1841	5303		26	
1819		69		110	1842				
1820		116		134	1843	9687	100	27	91
1821		218		127	1844	21183		21	
1822					1845	2740	198	27	61
1823		125		108	1846	8637	216	43	57
1824	4	227	9	105	1847	8318	190	30	52
1825	46	22	87	92	1848	26174	280	40	78
1826	1453	198	41	52	1849	56103	240	16	88
1827	1940	180	39	43	1850	23081	220	13	68
1828	2475	145	31	24	1851	16689	308	14	60
1829	206		27		1852	5608	205	28	78
1830	2204		14		1853	14930	97	26	86
1831	70	80	24	31	1854	3422		24	
1832	2031		23		1855				
1833	931		24		1856	73		ไม่พบบันทึก	
1834	1010		28		1857				
1835	7950		12		1858	44		69	
1836	11710		19		1859	12902		13	
1837	10363	60	13	17	1860	4200		14	
1838	6078		11		1861	8304		14	
1839	2302		19		1862	2334		24	

หมายเหตุ 1 คิน (斤) มีน้ำหนักประมาณ 600 กรัม

จากตารางที่ 1 ตั้งแต่ ค.ศ. 1782 - 1816 จะพบได้ว่าการนำเข้าสู่เงินปรัสเซียจากชาวจีน และดัชชีฮันโนเฟอร์นั้นมีความผันผวนสูง กระทั่งเริ่มมีเสถียรภาพควบคู่ไปกับปริมาณที่มากขึ้น เมื่อเริ่มเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ข้อสังเกตที่น่าสนใจอย่างหนึ่งคือการนำเข้าในช่วงแรกที่มา จากจีนมากกว่าดัชชีเป็นส่วนใหญ่ นั่น เกิดจากการที่ประเทศในยุโรปกำลังเผชิญกับสงคราม นโปเลียน (Napoleonic Wars) ทำให้การค้าขายมีอันต้องหยุดชะงักไป ในขณะที่เดียวกันก็แสดงให้เห็นด้วยว่า ญีปุ่นยังมีความต้องการนำเข้าสู่เงินปรัสเซียอยู่ จึงพยายามจัดหามาจาก จีนแม้บางปีจะไม่มีการนำเข้า รวมไปถึงราคาที่สูงลงอย่างไม่ค่อยมีระเบียบแบบแผนเท่าที่ควร กระทั่ง ค.ศ. 1817 เป็นต้นมา (ตารางที่ 2) ที่ช่วยยืนยันได้ถึงความต้องการดังกล่าว

ในช่วงทศวรรษที่ 1820 ปัจจัยที่นำไปสู่ความต้องการในการนำเข้าสู่เงินปรัสเซียนั้นอยู่ที่ งานจิตรกรรมเป็นหลัก เป็นความสอดคล้องกันระหว่างความสนใจที่มีต่อองค์ความรู้ในงาน จิตรกรรมตะวันตกกับศิลปะชาติตะวันตกที่เข้ามาด้วยกัน ในขณะที่งานภาพพิมพ์อาจจะยังไม่ เห็นความจำเป็นในการใช้เงินปรัสเซียที่มีราคาสูงเช่นนั้น แม้ว่าในความเป็นจริง คุณสมบัติของเงินปรัสเซียก็นั้นเหมาะกับการสร้างสรรคภาพพิมพ์และไม้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตาม การนำเข้าก่อนหน้านั้นทำไม่ได้ เงินปรัสเซียนั้นสามารถไล่เฉดต่าง ๆ ได้หลากหลายกว่าเงินจากแร่อะลูมิเนียมและโคบอลต์ เมื่อพิมพ์ออกมาก็มีความเรียบเนียนสม่ำเสมอ กว่าเงินจากทองคำและเงินขาวได้คุณภาพดีเมื่อเทียบในปริมาณที่เท่ากันกับสีจากธรรมชาติ ทำให้ในเวลาต่อมาช่วงราวทศวรรษที่ 1830 เงินปรัสเซียจึงเข้ามาเป็นวัตถุดิบหลักในการ ทำภาพพิมพ์เกือบจะแทนที่เงินเดิม

การนำเข้าสู่เงินปรัสเซียได้ส่งผลกระทบต่อวงการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินอูคิโยเอะในสมัย เอโดะเป็นอย่างมาก ศิลปินตอบรับสีเงินเข้มนี้กันอย่างกระตือรือร้น นำมาใช้ผสมผสานกับ สีเงินจากครามแบบเดิม สร้างสรรคภาพพิมพ์ที่สวยงามจำนวนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพ ทิวทัศน์ที่สีใหม่ให้โทนของท้องฟ้าและน้ำอย่างงดงาม (จิรายุ พงษ์สุวัฒน์, 2560: 217)

ด้วยภาพพิมพ์อูคิโยเอะเป็นผลงานศิลปะที่มักแสดงเรื่องราวสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตของผู้คน ในสมัยเอโดะ ไม่ว่าจะเป็นสามัญชน พ่อค้าผู้มั่งคั่ง ตลอดจนชนชั้นสูงที่ใช้ชีวิตอย่างสำราญ หรือพูดอีกอย่างก็คือ ศิลปินที่มีชื่อเสียงอย่าง คัทซึชิคะ โฮะคุไซ, อุตะงะวะ อิโระชิเอะ หรือ อุตะงะวะ คุนิซตะ มักจะสร้างผลงานที่ปรากฏให้เห็นรูปคนและวิถีชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในส่วนของเสื้อผ้าและการตกแต่งสถานที่ต่าง ๆ ในภาพอยู่เสมอ

ศิลปินอุคิโยะเอะให้ความสำคัญและแสดงรายละเอียดในส่วนของผู้คน โดยเฉพาะเสื้อผ้าที่สวมใส่ออกมาได้อย่างน่าประทับใจ แม้ว่าจะเป็นส่วนที่เล็กเสียจนมองไม่เห็นได้ยาก แต่พวกเขากลับเน้นรายละเอียดส่วนดังกล่าวอยู่เสมอ ดังที่เห็นได้ชัดเจนจากภาพแนวอิโรติกของภาพซุนกะ ซึ่งเป็นศิลปะที่มีทั้งภาพวาดและภาพพิมพ์แกะไม้ แสดงภาพการมีเพศสัมพันธ์ของบุคคล โดยศิลปินอุคิโยะเอะทุกคนจะทำภาพซุนกะอย่างแพร่หลาย และการแสดงออกซึ่งท่วงท่าของบุคคลในภาพนั้น แม้จะเป็นภาพของการมีเพศสัมพันธ์ แต่ซุนกะก็ยังมีเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายเป็นส่วนประกอบสำคัญของภาพ เนื่องจากเสื้อผ้านั้นมีนัยยะทางเพศแฝงอยู่ อีกทั้งความยากของมันยังเป็นโอกาสที่ดีในการแสดงฝีมือของศิลปินอีกด้วย (ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, 2558: 98-99)

## ภาพพิมพ์อุคิโยะเอะและสีน้ำเงินในบริบททางศิลปะ

สีน้ำเงินในมิติของการสร้างสรรค์ภาพพิมพ์อุคิโยะเอะสมัยเอโดะ ปรากฏให้เห็นอย่างต่อเนื่องควบคู่ไปกับพัฒนาการของเทคนิควิธีการตลอดจนเนื้อหาที่ศิลปินนำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนับตั้งแต่ที่กระบวนการผลิตภาพพิมพ์สีเป็นที่แพร่หลาย กอปรกับความนิยมของผู้มีกำลังซื้อที่ค่อย ๆ เพิ่มปริมาณมากขึ้นเรื่อย ๆ และความรุ่งเรืองของชนชั้นพ่อค้าในฐานะผู้อุปถัมภ์ศิลปะ ทำให้ยากที่จะปฏิเสธได้ว่า การนำหนึ่งใน “สีแห่งยุคสมัย” (จิรายุ พงษ์วรุตม์, 2561: 221) อย่างสีน้ำเงินเข้ามามีส่วนร่วมในผลงาน จึงเป็นวิถีคิดที่ตอบสนองความต้องการของทุกฝ่าย ตั้งแต่ศิลปินผู้ผลิต ผู้ซื้อ และผู้ชม (จากการพบเห็นในชีวิตประจำวัน) จนก่อให้เกิดเป็นค่านิยมวนกลับมาสู่ผู้ผลิตเป็นวงจรรอบอย่างนั้น

ในขณะที่เดียวกันรูปแบบของเนื้อหาที่ปรากฏบนผลงานภาพพิมพ์อุคิโยะเอะสมัยเอโดะ ก็ยังสะท้อนให้เห็นบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับสีน้ำเงินทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งเมื่อจำแนกจากผลงานที่ผู้วิจัยยกมาประกอบการศึกษา อันเป็นกลุ่มภาพผลงานที่ถูกผลิตขึ้นเป็นจำนวนมากและครอบคลุมบริบททางสังคมได้ในหลายมิติ สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่

### 1. กลุ่มภาพเมืองเอโดะ

จากกล่าวได้ว่าการนำเสนอที่เกี่ยวข้องกับภาพเมืองเอโดะ มิได้เป็นหัวข้อนิยมในการทำภาพพิมพ์อุคิโยะเอะมากเท่ากับการนำเสนอภาพของบุคคล สาวงาม นักแสดง รวมไปถึงภาพ

ทิวทัศน์ธรรมชาติ ข้อสังเกตที่น่าสนใจอย่างหนึ่งก็คือ ภาพที่แสดง “เรื่องราวของสามัญชน” ทั้งภาพคน เลี้ยวผ้า ข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ ฯลฯ อันเป็นส่วนประกอบสำคัญโดยเฉพาะในผลงานของอุตะงะวะ อิโระชิเงะ (1797 - 1858) และคัทซึชิคะ โอะคุไซ (1760 -1849) นั้น “เมืองและคน” ดูเหมือนว่าจะเป็นสิ่งที่ขาดกันไม่ได้ แยกกันไม่ออก จึงมักจะปรากฏให้เห็นควบคู่กันไปอยู่เสมอ

อย่างไรก็ตามก็ต้องยอมรับว่าการมีอยู่ของภาพชุด 53 สถานีของโทไกโด\* (The Fifty-three Stations of the Tōkaidō) และ 100 ทศนิยมภาพอันโด่งดังของเอโดะ (One Hundred Famous Views of Edo) ของ อุตะงะวะ อิโระชิเงะ ศิลปินที่ได้ชื่อว่าเป็นปรมาจารย์ภาพทิวทัศน์คนสุดท้ายในสมัยเอโดะ ได้ขยายขอบเขตของการสร้างสรรค์ทั้งในเชิงเทคนิคและเนื้อหา ตลอดจนส่งผลต่อความรับรู้ความเข้าใจในภาพรวมของยุคสมัยแก่คนรุ่นหลังได้เป็นอย่างดี

สมัยเอโดะมีเส้นทางสายหลัก (ทางหลวงแผ่นดิน) ในการเดินทางภายในประเทศอยู่ 5 สาย โดยโทไกโด (Tōkaidō) เป็นเส้นทางที่เชื่อมระหว่างเอโดะและเกียวโต ประกอบไปด้วยสถานีย่อยทั้งหมด 53 สถานี ซึ่งผลงานชุด 53 สถานีของโทไกโด (ประมาณปี 1833 - 1834) เกิดจากการที่อิโระชิเงะได้มีโอกาสเดินทางร่วมกับคณะผู้แทนของรัฐบาลโชกุนเมื่อ ค.ศ. 1832 กระทั่งเมื่อเดินทางกลับมายังเอโดะ จึงได้ลงมือสร้างผลงานชุดนี้ขึ้นมาจากภาพสถานที่ที่บันทึกไว้ตลอดทาง

การปรับปรุงเส้นทางในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นไปเพื่อการขยายอำนาจของรัฐบาลโชกุนไปสู่ส่วนต่าง ๆ ของประเทศตามนโยบายรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง ในขณะที่เดียวกันก็นำไปสู่ความเป็นไปได้ใหม่สำหรับผู้คนออกเดินทางเพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ ได้สะดวกสบายยิ่งขึ้น โดยก่อนหน้าภาพชุดนี้ก็ได้มีการจัดทำหนังสือภาพที่มีชื่อว่า Tōkaidō Meisho Zue (東海道名所図会) ที่มีภาพและข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเดินทางพิมพ์ออกมา เมื่อ ค.ศ. 1797 (ภาพที่ 14) ซึ่งอิโระชิเงะก็ได้หยิบยืมแนวคิด มุมมอง ตลอดจนวิธีการนำเสนอบางอย่างมาใส่ในผลงานของตนเองเช่นกัน ทว่าสิ่งที่ทำให้ชุดภาพพิมพ์ของอิโระชิเงะประสบความสำเร็จได้มากกว่าทั้งในเชิงยอดขายและความนิยม ทั้งที่ทั้งคู่ต่างก็ทำหน้าที่คล้ายกับเป็น “ไกด์บุ๊ก” เหมือนกันนั้นเกิดจากปัจจัยสำคัญหลักในเรื่องของรายละเอียดและความมีชีวิตชีวาที่แสดงออกมาอย่างชัดเจน กระทั่งถูกยกให้เป็นกรณีศึกษาในงานวิชาการเกี่ยวกับองค์ความรู้ในเชิงประวัติศาสตร์

---

\* สถานีในที่นี้หมายถึงจุดพักระหว่างการเดินทาง

ในเวลาต่อมาได้ ซึ่งความสมจริงอันเกิดจากการสะท้อนภาพวิถีชีวิตของผู้คนในสถานที่ต่าง ๆ ประกอบกับเทคนิคเชิงช่างชั้นยอด โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ลี” ทักษะธาตุที่มีบทบาทโดดเด่นในการแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึกของภาพ ได้นำไปสู่การเกิดภาวะ “อารมณ์ร่วม” ของผู้ชม กระทั่งกลายเป็นความนิยมในที่สุดนั่นเอง



ภาพที่ 14

หนังสือภาพ Tōkaidō Meisho Zue (東海道名所図会) ที่มีภาพและข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเดินทางบนเส้นทางสายโทไกโด พิมพ์ออกมา เมื่อ ค.ศ. 1797

สะพานนิฮงบะชิ ศูนย์กลางความเจริญของเอโดะ วิถีชีวิต และสัญลักษณ์แห่งประตูของเมืองปรากฏอยู่อย่างโดดเด่นในภาพ “ออกจากเอโดะ” (Leaving Edo), 1832 (ภาพที่ 15) ภาพเปิดของภาพชุด 53 สถานีของโทไกโด รายละเอียดแสดงให้เห็นช่วงเวลาเช้ามีดของวัน ประตูเมืองสีด้าที่เปิดออกพร้อม ๆ กับผู้คนที่เริ่มออกมาใช้ชีวิต ขบวนของไดเมียวและผู้ติดตามกำลังข้ามสะพานเพื่อออกเดินทางไกลไปยังเกียวโต ในขณะที่ฉากหลังเห็นเป็นสีเหลืองทองของพระอาทิตย์ยามเช้าที่ค่อย ๆ ส่องสว่างไล่ท้องฟ้ากลางคืนสีน้ำเงินเข้มไปจนเกือบพันขอบด้านบนของภาพ โดยภาพนี้ยังมีอีกฉบับที่แสดงเนื้อหาคล้ายคลึงกันทว่าแตกต่างกันออกไปในรายละเอียด (ภาพที่ 16) นั่นคือช่วงเวลาที่ยากกว่าภาพแรกจากการที่สีส้มของพระอาทิตย์มิได้อยู่ที่บริเวณเส้นขอบฟ้าแต่สูงเหนือขึ้นไปมากแล้ว รวมไปถึงจำนวนคนที่ระย้านั้นมีมากและหลากหลายกว่า ทุกคนสวมเครื่องแต่งกายหรือมีลักษณะที่บ่งบอกได้ค่อนข้างชัดเจนถึงสถานะทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นพ่อค้า หาบเร่ นักเดิน คนขายดอกไม้ เป็นต้น



ภาพที่ 15  
 ออกจากเอโดะ (Leaving Edo) (1<sup>st</sup> Edition), 1832 จากภาพชุด The Fifty-three Stations of the Tōkaidō โดย อุตะงะวะ ฮิโระชิเงะ

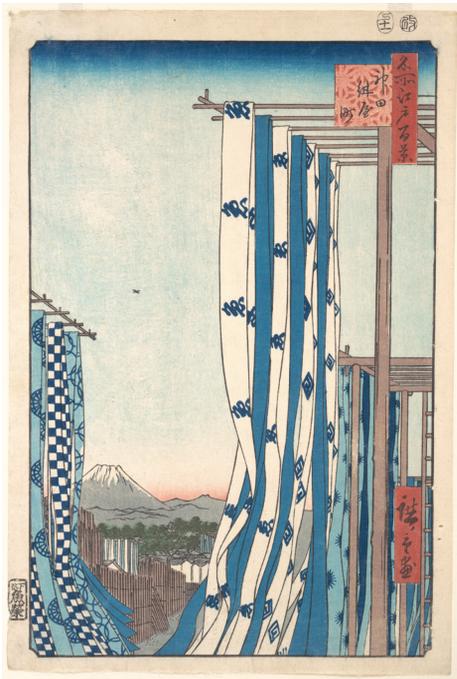


ภาพที่ 16

ออกจากเอโดะ (Leaving Edo) (2nd Edition), 1832 จากภาพชุด The Fifty-three Stations of the Tōkaidō โดย อุตะงะวะะ ฮิโรชิเงะ

ภาพของสามัญชนในผลงานของฮิโรชิเงะ (รวมถึงโฮะคุไซ) นั้นมีความโดดเด่นที่เห็นได้ชัดอย่างหนึ่งในเรื่องของเครื่องแต่งกาย ความละเอียดลออในการนำเสนอให้เห็นถึงการย่อมสึครามของผ้า ชนิด ลวดลาย รอยยับ ไปจนถึงลักษณะของการห่อหุ้มร่างกายที่ปรากฏให้เห็นได้แทบจะในทุกภาพ เกิดจากความตั้งใจในการถ่ายทอดวิถีชีวิตประจำวันอย่างที่เป็นจริง ๆ เนื่องด้วยผ้าฝ้ายสีน้ำเงินหรือครามไม่เพียงเป็นเครื่องแต่งกายที่ได้รับความนิยมในเชิงความงามเท่านั้น แต่ยังมีประโยชน์ต่อการใช้งานอีกด้วย การย่อมครามทำให้ผ้าแข็งแรงทนทานมากขึ้นตลอดจนสรรพคุณของใบและเมล็ดของครามที่สามารถป้องกันแมลงหรือจุได้ (Brandon, 2000: 21)

ภาพ “ออกจากเอโดะ” (Leaving Edo) ทั้งสองฉบับ รวมไปถึงผลงานจากภาพชุด 100 ทศนิยมภาพอันโด่งดังของเอโดะ อีกหนึ่งภาพชุดสำคัญที่สะท้อนให้เห็นเรื่องราวของ “เมืองและคน” อย่างภาพ “ร้านของช่างย้อมผ้าในคันดะ” (The Dyers' Quarter in Kanda, 1857 (ภาพที่ 17) และ ภาพ “ทุ่งนาแห่งอาสะคุสะและเทศกาลโทริโนะมะจิ” (Asakusa Ricefields and Torinomachi Festival), 1857 (ภาพที่ 18) ที่ได้นำเสนอทิวทัศน์อันงดงามของเอโดะผ่านวิถีชีวิตของช่างย้อมผ้าและโสเภณีในช่วงงานเทศกาลประจำปี ก็ยังแสดงให้เห็นการมีอยู่ของผ้าที่ย้อมสีครามอย่างชัดเจน แม้จะเป็นใจความรองของเนื้อหาที่ศิลปินตั้งใจจะนำเสนอ ทว่าในความปกติธรรมดาเช่นนี้เองที่ชี้ให้เห็นถึงความสอดคล้องกันของวิถีชีวิต ค่านิยมของผู้คนที่มีต่อสีน้ำเงิน และการสร้างสรรค์ผลงานภาพพิมพ์ของศิลปินได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 17

ร้านของช่างย้อมผ้าในคันดะ (The Dyers' Quarter in Kanda), 1857 จาก  
ภาพชุด One Hundred Famous Views of Edo โดย อุตะงะวะ อิโระชิเงะ



ภาพที่ 18

ทุ่งนาแห่งอัสาคุสะและเทศกาลโทริโนมะจิ (Asakusa Ricefields and Torinomachi Festival), 1857 จากภาพชุด One Hundred Famous Views of Edo โดย อุตะงะวะ ฮิโรชิเงะ

นอกจากเครื่องแต่งกาย สีน้ำเงินยังสวมบทบาทอย่างโดดเด่นในการทำหน้าที่สร้างบรรยากาศให้เกิดขึ้นในผลงาน ภาพ “ฝนตกกะทันหันที่สะพานใหญ่แห่งอะตะเคะ” (Great Bridge, Sudden Shower at Atake), 1857 (ภาพที่ 19) และภาพ “หมอกยามเช้าที่มิชิมะ” (Morning Mist at Mishima), ประมาณปี 1833 - 1834 (ภาพที่ 20) เป็นการนำเสนอภาพเหตุการณ์ที่มีทัศนวิสัยไม่ชัดเจน โดยภาพแรกเป็นเพราะฝนในฤดูร้อนที่ฝนตกลงมาอย่างไม่ทันตั้งตัว ทำให้ผู้คนที่กำลังเดินข้ามสะพานพยายามกางร่มและหาสิ่งของมากันฝน ซึ่งนอกจากตัวสะพานไม้ที่มีสีเหลืองเด่นแล้ว จะเห็นได้ว่าในห้วงเวลาที่ฝนตกหนักเช่นนี้ ฮิโรชิเงะได้ใช้สีน้ำเงินเป็นหลักในการสร้างบรรยากาศโดยรวมและแบ่งระยะใกล้-ไกล ด้วยวิธีการผสมสีอื่น ๆ ลงไปเพื่อสร้าง

เจดสีน้ำเงินที่ต่างกัน ทำให้สีของผืนน้ำ พื้นที่บริเวณอีกฝั่งของแม่น้ำ คนแจวแพ และท้องฟ้า แยกออกจากกันอย่างชัดเจน ในขณะที่เดียวกันก็เกิดเป็นเอกภาพส่วนภาพหลังเป็นช่วงเวลายามเช้าที่มีแสงน้อยและอากาศเย็น ฮิโรชิเงะใช้สีขาวยในการสร้างบรรยากาศที่หมอกลงจัด ตัดกับสีน้ำเงินเจดต่าง ๆ กันในบางบริเวณที่เป็นเสื้อผ้าของคนและสิ่งของในระยะหน้าและถมจนเต็มรูปทรงของคน กระท่อม รั้ว ต้นไม้ และซุ้มประตูโทริอิที่ในระยะถัดออกไป



ภาพที่ 19  
หมอกยามเช้าที่มิชิมะ (Morning Mist at Mishima), ประมาณปี 1833-1834  
จากภาพชุด The Fifty-three Stations of the Tōkaidō  
โดย อุตะงะวะะ ฮิโรชิเงะ

## 2. กลุ่มภาพบุคคล

ในสมัยเอโดะภาพพิมพ์อุคิโยเอะที่ถูกผลิตขึ้นมาเป็นจำนวนมากที่สุดนั้นคือภาพบุคคลหลัก ๆ ประกอบไปด้วยภาพของนักแสดงละครคะบุกิ สาวงาม รวมไปถึงโสเภณี ที่ถึงแม้ว่าจะไม่ได้มีความเหมือนกันในลักษณะของการประกอบอาชีพ แต่ก็ไม่อาจกล่าวได้ว่ากลุ่มคนทั้งสามนั้นมีได้มีความเกี่ยวข้องกันเลย การเป็นดั่งผู้นำแฟชั่น (Trendsetter) การมีส่วนสำคัญในการสร้างทัศนคติของชาวเอโดะที่มีต่อการแสวงหาและโอบรับวิถีชีวิตใหม่แบบคนเมือง ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ความนิยมใน “คนดัง” ที่ส่งผลและกำหนดความเป็นไปของอุตสาหกรรมภาพพิมพ์ ตลอดจนเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่อธิบายถึง “โลกที่ล่องลอย” ได้อย่างชัดเจน

การสร้างภาพใบหน้าของนักแสดงคะบุกิที่แสดงอารมณ์ความรู้สึกอย่างเข้มข้น การแต่งหน้าที่ซับซ้อนอวยวะส่วนต่าง ๆ บนใบหน้า รวมถึงลักษณะท่าทางที่ทำให้พวกเขาเป็นที่จดจำ แจก เช่นในภาพ “นักแสดงคะบุกิ นะคะมูระ อุตะเอมอน ที่ 4 เล่นเป็น มะตะเฮอิ” (Actor Nakamura Utaemon IV as Matahei), 1852 (ภาพที่ 21) และภาพ “นักแสดงคะบุกิ คะวะระซะชิ กอนจูโร ที่ 1” (The Kabuki actor Kawarasaki Gonjūrō I), 1861 (ภาพที่ 22) โดยอุตะวะระ คูนิสะตะ (1786 - 1865) เป็นการบันทึกวินาทีสำคัญในการแสดงละครคะบุกิที่ ผู้ชมต่างรอคอย โดยนักแสดงจะออกท่าทาง แสดงอารมณ์ผ่านภาษากายตามบทบาท และค้างไว้เช่นนั้นครู่หนึ่ง ด้วยท่าทีพิเศษเช่นนี้เองที่ทำให้ละครคะบุกิแยกตัวออกจากภาวะความเป็นจริงของชีวิตของชาวเอโดะอย่างชัดเจน และภาพพิมพ์รูปนักแสดงก็กลายเป็นสิ่งที่ตอบสนองความต้องการของผู้คนมากมายอยู่ที่บริเวณร้านขายของที่ระลึกข้างโรงละครและกระจายอยู่ตามแผงลอยทั่วเมือง



ภาพที่ 21

นักแสดงคะบุกิ นะคะมูระ อุตะเอมอน ที่ 4 เล่นเป็น มะตะเฮอิ  
(Actor Nakamura Utaemon IV as Matahei), 1852

โดย อุตะงะวะะ คุนิสะตะ



ภาพที่ 22  
นักแสดงคะบูกิ คะวะระซะกิ กนจูโร ที่ 1  
(The Kabuki actor Kawarasaki Gonjūrō I), 1861  
โดย อุตะงะวะะ คูนิสะตะ

ราวครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 18 คัทซึคะวะ ชุนโซ (1726 — 1793) ปรมาจารย์ในการทำภาพพิมพ์รูปนักแสดงคนหนึ่งแห่งยุคสมัย ได้ขยายขอบเขตการสร้างสรรค์ด้วยการสร้าง “ภาพเหมือน” ขึ้นมา เหมือนขนาดที่สามารถระบุตัวนักแสดงได้ จากนั้นก่อนจะขึ้นศตวรรษใหม่ ก็ได้พัฒนารูปแบบด้วยการจัดองค์ประกอบให้จับแน่นตัวตนของบุคคลในภาพยิ่งขึ้นไปอีก โดยการรอบตัดให้เห็นแต่เพียงศีรษะและช่วงอกเท่านั้น ซึ่งนอกจากจะได้รับความนิยมไปทั่วภายในระยะเวลาเพียงไม่นานเนื่องจากบรรดาแฟนละครรู้สึกว่าได้ใกล้ชิดกับดาราที่ตนชื่นชอบมากขึ้นแล้ว ภาพที่ชัดขึ้นจนเห็นรายละเอียดต่าง ๆ ยังเป็นความท้าทายของศิลปินที่จะได้ “แสดงศักยภาพ” ช่วงชิงความนิยมมาเป็นของตน ทำให้ภาพพิมพ์รูปนักแสดงและบุคคลช่วงศตวรรษสุดท้ายในสมัยเอโดะมีพัฒนาการที่ก้าวกระโดดอย่างเห็นได้ชัด

ลวดลายของเสื้อผ้าที่นักแสดงสวมใส่ก็เป็นอีกส่วนหนึ่งที่โดดเด่นนอกเหนือไปจากใบหน้าของนักแสดง ศิลปินภาพพิมพ์ต่างแสดงศักยภาพในเชิงช่างกันอย่างออกรส พัฒนาการของลายผ้าในสมัยเอโดะนับตั้งแต่ที่ผ้าฝ้ายย้อมครามเริ่มเป็นที่นิยม กระทั่งมีการเติมรายละเอียดลงไปด้วยการปักด้วยสีเขาสีขาวสร้างลวดลายอันเป็นแบบแผน (Pattern) เรียกว่า ศิลปะการปักผ้าแบบซาชิโกะ (Sashiko) ที่แต่เดิมต้องการเพียงเพิ่มความแข็งแรงให้กับเสื้อผ้าก็กลายเป็นความสวยงามในที่สุด อย่างลายโบแฉก (Asanoha) (ภาพที่ 23) หนึ่งในลวดลายที่เป็นที่นิยมมากที่สุดในปัจจุบัน ซึ่งพบเห็นได้มากและเป็นที่รู้จักแม้กับผู้ที่มิได้มีความรู้เกี่ยวกับลวดลายผ้าหรือประวัติศาสตร์ของผ้า นั้น จากที่เคยเป็นที่นิยมในหมู่ชนชั้นสูงมาก่อน ครั้นพอถูกนำมาใช้ในละครคะบุกิ รวมถึงภาพพิมพ์รูปนักแสดง ความนิยมก็แพร่กระจายในเอโดะอย่างรวดเร็ว หรือในภาพ “นักแสดงคาบุกิ คะวะระซะกิ กนจูโร ที่ 1” เสื้อผ้าของนักแสดงก็ปรากฏให้เห็นทั้งลายโบแฉก ลายตาข่ายดัก (Ami) และลายจุด (Mame-shibori) ที่บริเวณผ้าคลุมศีรษะ



ภาพที่ 23  
ลายใบแฉก (Asanoha) หนึ่งในลายผ้าที่เป็นที่นิยมในญี่ปุ่น

ภาพ “เกอิชาแห่งเมืองหลวงตะวันออก” (A Geisha of the Eastern Capital), 1825 (ภาพที่ 24) โดย เคไซ เอเซน (1790 - 1848) โดดเด่นด้วยผ้าสีฟ้า-ขาวลายเพชร (Hishi)\* อีกหนึ่งลายผ้ายอดนิยมของญี่ปุ่นตั้งแต่สมัยโบราณ โดยเฉพาะช่วงเวลาดังแต่สมัยมูโรมาจิจนถึงสมัยเอโดะ-โมโทยามะ ที่เป็นที่นิยมอย่างมากในหมู่นักแสดงละครโน กระทั่งมาถึงสมัยเอโดะเมื่อความรู้เกี่ยวกับเทคนิคการสร้างลวดลายเริ่มแพร่กระจายออกจากชนชั้นสูง ค่านิยมดังกล่าวจึงถูกส่งต่อมาสู่สามัญชนโดยเฉพาะสุภาพสตรีที่รักสวยรักงาม (Mende and Morishige, 1991: 30)



ภาพที่ 24  
เกอิชาแห่งเมืองหลวงตะวันออก (A Geisha of the Eastern Capital), 1825  
โดย เคไซ เอเซน

\* Hishi คำภาษาญี่ปุ่นใช้เรียกกระฉับ พืชชนิดหนึ่งที่มีรูปทรงคล้ายสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน

ในส่วนของเนื้อหา ความน่าสนใจในอยู่ที่การนำเสนออิริยาบถที่แปลกตาของบุคคลในภาพ กล่าวคือเกอิชาที่กำลังแต่งหน้าอย่างขะมักเขม้นเช่นนี้มิใช่เหตุการณ์ที่จะพบเจอได้ทั่วไป นั่นจึงทำให้ภาพพิมพ์รูปนักแสดงอีกรูปแบบหนึ่งเป็นที่นิยมอย่างมากคือภาพหลังเวที ดังภาพ “นักแสดงคะบุคิ อิวะอิ คุเมะสะบุโระ ที่ 3 กำลังแต่งหน้าอยู่หน้ากระจก” (The Actor Iwai Kumesaburo III Making Up Before a Mirror in His Dressing Room), 1856 (ภาพที่ 25) ภาพพิมพ์บนพัด ผลงานอีกชิ้นหนึ่งของอุตะงะวะ คุนิสะตะ ได้เผยแพร่เวลาอันเป็นส่วนตัวของดาราที่เป็นที่โปรดปราน โลกที่สาธารณชนไม่มีสิทธิ์จะได้เห็น



ภาพที่ 25

นักแสดงคะบุคิ อิวะอิ คุเมะสะบุโระ ที่ 3 กำลังแต่งหน้าอยู่หน้ากระจก (The Actor Iwai Kumesaburo III Making Up Before a Mirror in His Dressing Room), 1856 ภาพพิมพ์บนพัด โดย อุตะงะวะ คุนิสะตะ

การสร้างภาพชุดต่าง ๆ โดยเฉพาะฮักเค (八景) ที่หมายถึงแปดทิวทัศน์นั้น ญี่ปุ่นได้รับอิทธิพลมาจากภาพเขียนของจีน ซึ่งนอกจากจะเป็นการถ่ายทอดความงามของสถานที่นั้น ๆ แล้ว ยังกำหนดให้มีการใส่องค์ประกอบของสภาพอากาศ ฤดูกาล และช่วงเวลาลงไปด้วย ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 จนถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ศิลปินภาพพิมพ์ญี่ปุ่นสร้างภาพชุดฮักเคไว้มากมาย โดยมีการใส่ภาพของนักแสดงหรือสาวงามเข้าไปเพื่อเชื่อมโยงหรือเปรียบเทียบกับบริบทอื่น ๆ ในภาพอีกด้วย ภาพ “พระจันทร์เดือนสารทแห่งห้องแต่งตัว” (Autumn Moon of the Dressing Room), ประมาณปี 1827 (ภาพที่ 26) หนึ่งในผลงานจากภาพชุดฮักเค โดย อุตะงะวะะ คุนิสะตะ เป็นอีกหนึ่งภาพที่นำเสนอสิทธิพิเศษในการเข้าถึงพื้นที่ส่วนตัวของคนดัง อิชิคาวะ ต้นจูโร ที่ 7 นักแสดงที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งในประวัติศาสตร์ละครคะบุกิ เพิ่งอาบน้ำเสร็จสวมชุดสีน้ำเงิน-ขาวลายตาข่ายถักเดินเข้ามาในห้องแต่งตัว พบลูกชายกำลังยื่นซองจดหมายจากแฟนละครให้ โดยมีกระจกเงาบานใหญ่สีฟ้าทำหน้าที่เป็นตัวแทนของ “พระจันทร์เดือนสารท” บ่งบอกฤดูกาลและช่วงเวลาอย่างภาพชุดฮักเคเพียงมี การนำเสนอเหตุการณ์รวมไปถึงการตั้งชื่อที่ชักชวนให้ผู้ชมคาดหวังอารมณ์ขันเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่นนี้ ถือเป็นเสน่ห์อันพิเศษของภาพพิมพ์รูปนักแสดงที่ศิลปินผู้สร้างสรรคจะสอดแทรกลงไปอยู่เสมอ



ภาพที่ 26  
พระจันทร์เดือนสารทแห่งห้องแต่งตัว (Autumn Moon of the Dressing Room),  
ประมาณปี 1827 หนึ่งในผลงานจากภาพชุดฮักเคะ โดย อุตะงะวะะ คุนิสะตะ

### 3. กลุ่มภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ

“เมื่อกล่าวถึงความรักที่ชาวญี่ปุ่นมีต่อธรรมชาติ เห็นทีจะต้องผายมือไปที่ภูเขาฟูจิ” (ถอดความเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย) (Suzuki, 1973: 331) คำกล่าวนี้ของโดเซทซึ สุกุซึ (1870 - 1966) นักบวชนิกายเซนและนักปรัชญาคนสำคัญผู้สร้างความรู้ความเข้าใจในเรื่องวัฒนธรรมญี่ปุ่นให้กระจายไปในวงกว้าง เป็นการอธิบายถึงความสัมพันธ์อันแน่นแฟ้นระหว่างชาวญี่ปุ่นและภูเขาที่สูงที่สุดในประเทศ ภูเขาฟูจินั้นตั้งตระหง่านอยู่ในผลงานศิลปะ บทกวี และความรู้สึกนึกคิดของชาวญี่ปุ่นมาเป็นเวลายาวนาน อย่างในวรรณกรรมเก่าแก่ตั้งแต่ราวคริสต์ศตวรรษที่ 10 เรื่อง ตำนานเจ้าหญิงคะงุยะ (The Tale of Princess Kaguya) อันโด่งดัง ก็มีการพูดถึงเหตุการณ์ที่พระจักรพรรดิมีพระบรมราชโองการให้นำจดหมายและยาอายุวัฒนะที่เจ้าหญิงคะงุยะทิ้งไว้ให้ก่อนกลับไปยังจันทประเทศไปเผาบนยอดเขาที่สูงที่สุดเพื่อที่จะได้ใกล้ชิดกับดวงสวรรค์ที่สุด หรือในงานเขียนของ อิชิคิวะ โจซัน (1583 - 1672) กวีในสมัยเอโดะ ก็ได้บรรยายถึงภูเขาฟูจิทั้งในเชิงความงามที่รับรู้ได้ด้วยตาและสัมผัสทางจิตวิญญาณเช่นเดียวกันกับที่ภาพพิมพ์อุคิโยะเอะจำนวนมากก็ไม่ปฏิเสธที่จะนำเสนอเรื่องราวของสถานที่แห่งนี้ จนอาจกล่าวได้ว่ามีส่วนสำคัญที่ทำให้ภูเขาฟูจิกลายเป็นสัญลักษณ์ของญี่ปุ่นในสายตาของคนทั่วโลกในเวลาต่อมา

ภาพชุด 36 วิวของภูเขาฟูจิ (Thirty-six Views of Mount Fuji), ประมาณปี 1831 - 1832 โดย คัทซึชิคิโอะ โอะคุงะ มิได้เป็นผลงานที่โด่งดังด้วยความบังเอิญ โอะคุงะในวัย 70 ปี ที่ลี้ภัยจากประสบการณ์ทั้งชีวิต ความหมกมุ่นหลงใหลในภูเขาฟูจินานาน ประกอบกับช่วงเวลานั้นที่ถือได้ว่าเป็นจุดเฟื่องฟูของการนำเข้าสู่เงินปรัสเซียจากจีนและดัตช์ ล้วนเป็นส่วนผสมที่ลงตัวสำหรับการสร้างภาพชุดภูเขาฟูจิในมุมมองและฤดูกาลที่แตกต่างกันถึง 36 ภาพ อันที่จริงสีน้ำเงินในภาพพิมพ์อุคิโยะเอะนั้นแสดงออกอย่างโดดเด่นด้วยเฉดอันหลากหลายมาตั้งแต่ช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ในทุก ๆ กลุ่มผลงานอยู่แล้วไม่เพียงแต่เฉพาะภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ทว่าภาพชุดดังกล่าวเป็นดัง “ตัวเร่ง” ของพัฒนาการในหลายบริบท

การค้นพบว่าคุณสมบัติของสีน้ำเงินปรัสเซียที่สามารถสร้างน้ำหนักเข้ม-อ่อนได้อย่างครบถ้วนจนสามารถสร้างภาพที่มีมิติสมบูรณ์ได้ด้วยสีเพียงสีเดียว อย่างในภาพ “ทิวทัศน์ของบ่อน้ำโชเกทซึ” (View of Shogetsu Pond), 1829 (ภาพที่ 27) โดย เคโซ เอเซน ที่ว่ากันว่าเป็นภาพแรก ๆ ที่สร้างขึ้นในลักษณะนี้ นำไปสู่กระบวนการสร้างผลงานด้วยสีน้ำเงินเพียงสีเดียวที่มีชื่อเรียกว่า ไอซุริเอะ (Aizuri-e) ซึ่งได้รับความนิยมในเวลาอันรวดเร็ว แม้แต่ภาพชุด 36

วิวของภูเขาฟูจิ โดย โฮะคุไซ ที่สร้างขึ้นไม่นานหลังจากนั้น ภายในชุดยังประกอบไปด้วยภาพ  
ไอซุริเอะ (หรือกิ่งไอซุริเอะ) ถึง 10 ภาพ จากทั้งหมด 36 ภาพ เลย์ทีเดี่ยว (Smith II, 2005:  
235)



ภาพที่ 27  
ทิวทัศน์ของบ่อน้ำโชเกทซึ (View of Shogetsu Pond, 1829 โดย เคโซ เอเซน

หลังขึ้นปีใหม่ ค.ศ. 1831 นิชิมุระยะ โยะสะจิ (Nishimuraya Yohachi) เจ้าของสำนักพิมพ์ ได้ลงโฆษณาในหน้าสุดท้ายของหนังสือนวนิยายเรื่อง โชฮอนจิตะเตะ (Shohon-jitate) เล่มที่ 12 ว่า “ผลงานลำดับถัดไปพบกับ 36 วิวของภูเขาฟูจิ วาดโดย ชายแก่อิทซึ นามเดิม โสะคุไซ พิมพ์ด้วยสีน้ำเงิน” (ถอดความเป็นภาษาไทยโดยผู้วิจัย) (Keyes, 2017: 108) (ภาพที่ 28) โดยมีภาพ “หาดชิจิริกะสะมะ เมืองสะกะมิ” (Shichirigahama Beach, Sagami Province), ประมาณปี 1831 (ภาพที่ 29) และ ภาพ “เกาะซึคุตะ เมืองมุซาชิ” (Tsukudajima, Musashi Province), ประมาณปี 1831 (ภาพที่ 30) ถูกสร้างขึ้นเป็นภาพแรก ๆ ของภาพชุดนี้ ซึ่งเป็นจริงตามคำโฆษณานั้น ภาพ “เกาะซึคุตะ เมืองมุซาชิ” แสดงให้เห็นบรรยากาศของเกาะซึคุตะบริเวณใกล้กับปากแม่น้ำสุมิตะ ที่ในช่วงเวลานั้นเต็มไปด้วยหมู่บ้านชาวประมงและเรือต่าง ๆ โสะคุไซลงรายละเอียดในส่วนประกอบของเรือได้อย่างหลากหลายและสมจริง แสดงให้เห็นถึงอีกหนึ่งความสนใจของเขาได้เป็นอย่างดี ภูเขาฟูจิที่มีหิมะปกคลุมตั้งอยู่กลางภาพ ตรงเส้นขอบฟ้า และสีน้ำเงินเข้มของเกาะทำให้อนุมานได้ว่าเป็นเวลากำลังพลบค่ำ ส่วนภาพ “หาดชิจิริกะสะมะ เมืองสะกะมิ” ถูกจัดองค์ประกอบแบบอสมมาตร โดยให้แหลมชายฝั่งจากบริเวณขวาล่างของภาพโค้งลงทะเลไปทางซ้าย มีภูเขาฟูจิที่มีหิมะปกคลุมอยู่เบื้องหลังไกลออกไป โกล้ ๆ กันมีเมฆคิวมูโลนิมบัส (โสะคุไซให้ความสำคัญกับรายละเอียดของเมฆในผลงานหลายชิ้น) หนาเป็นทรงสูงที่บนแนวตั้งอันเป็นลักษณะของฤดูร้อน ประกอบการใช้สีน้ำเงินเจือสีเขียวเล็กน้อยทำให้บรรยากาศดูสดชื่นแจ่มใส



ภาพที่ 28

โฆษณาในหน้าสุดท้ายของหนังสือนวนิยายเรื่อง โชฮอนจิเตเตะ (Shohon-jitate) เล่มที่ 12 ถอดความได้ว่า “ผลงานลำดับถัดไปพบกับ 36 วิวของภูเขาฟูจิ วาดโดย ชายแก่อิอิทชิ นาม เดิมโสะคุไซ พิมพ์ด้วยสีน้ำเงิน”



ภาพที่ 29

หาดชิจิริกะฮะมะะ เมืองสะกะมิ (Shichirigahama Beach, Sagami Province),  
ประมาณปี 1831 โดย คัทซึชิคะ โฮะคุไซ



ภาพที่ 30

เกาะซึคุดะ เมืองมุซาชิ (Tsukudajima, Musashi Province).

ประมาณปี 1831 จากภาพชุด 36 วิวของภูเขาฟูจิ โดย คัทซึชิคิ โฮะคุไซ

โอะคุไซชินชอบ ตลอดจนใช้ประโยชน์จากการใช้สีน้ำเงินเพียงสีเดียวไล่ค่าน้ำหนักเข้ม-อ่อน ได้อย่างเชี่ยวชาญโดยเฉพาะใน 5 ภาพแรกของชุด เขานำเสนอภาพของเวลาก่อนสว่างและพลบค่ำได้อย่างสมบูรณ์แบบ โอะคุไซสังเกตว่าเมื่อพระอาทิตย์ขึ้น บริเวณเส้นขอบฟ้าจะยังเทา ๆ ในขณะที่สีเขียวจากต้นไม้เริ่มมีให้เห็น ก่อนเมฆเจือด้วยสีชมพูระเรื่อ กลุ่มสีทั้งสามนี้ จึงเริ่มมีบทบาทอย่างเด่นชัดในอีก 5 ภาพต่อมา ดังที่ปรากฏในภาพ “อุเมะสะวะ เมืองสะกะมิ” (Umesawa, Sagami Province), ประมาณปี 1831 (ภาพที่ 31) ช่วงเวลาเข้าสู่รุ่งที่ท้องฟ้าเริ่มสว่าง เมฆขาวอมชมพูค่อย ๆ เผยให้เห็นภูเขาฟูจิสีน้ำเงินเข้ม เนินเขาสีเขียวที่ระยะกลางไล่มาจนถึงระยะหน้ากับกลุ่มนกกระเรียนห้าตัวกำลังไซร้ขน ในขณะที่อีกสองตัวกำลังบินไปทางภูเขาอันสงบที่เบื้องหลัง เกิดเป็นเรื่องราวที่เปี่ยมไปด้วยความหมายทางใจสำหรับชาวญี่ปุ่นยิ่ง\*



ภาพที่ 31  
 อุเมะสะวะ เมืองสะกะมิ (Umesawa, Sagami Province),  
 ประมาณปี 1831 จากภาพชุด 36 วิวของภูเขาฟูจิ โดย คัทซึชิคะ โอะคุไซ

ภาพ “คลื่นใหญ่นอกคานะงะวะ” (The Great Wave off Kanagawa), ประมาณปี 1831 (ภาพที่ 32) อีกตัวแปรสำคัญที่ทำให้ “36 วิวของภูเขาฟูจิ” ได้รับการยกย่องว่าเป็นหนึ่งในภาพชุดทิวทัศน์ที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในโลก ในฐานะดินแดนที่ต้องเผชิญกับมรสุม พายุ กระทั่งสึนามิปีละหลายครั้ง เหตุการณ์ที่ปรากฏในภาพย่อมผูกพันกับชาวญี่ปุ่นไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง คัทซึชิคะ โสะคุไซเองก็สนใจและเคยข้อมมือในการวาด “คลื่น” มาก่อนหน้านั้น ตั้งแต่ช่วงอายุราว 40 - 50 ปี จากผลงานภาพพิมพ์ “เรือเล็กผจญคลื่นยักษ์” (Fast Skiffs Navigating Large Waves), ประมาณปี 1804 - 1806 (ภาพที่ 33) และเมื่อเวลาผ่านไป สิ่งที่เพิ่มเข้ามาในภาพคือภูเขาฟูจิ และสีน้ำเงินเข้มจากต่างชาติที่ทำงานสอดประสานกับสีครามท้องถิ่นดั้งเดิม



ภาพที่ 32  
คลื่นใหญ่นอกคานะงะวะ (The Great Wave off Kanagawa),  
ประมาณปี 1831 จากภาพชุด 36 วิวของภูเขาฟูจิ โดย คัทซึชิคะ โสะคุไซ

ความสนใจในสรรพสิ่งรอบตัวตลอดทั้งชีวิต 70 ปีที่ผ่านมาของโสะคุไซ ถูกกรองกลั่นลดหลั่น ให้เหลือเพียงองค์ประกอบหลัก 3 อย่าง คลื่น เรือประมง และภูเขา พลังอันยิ่งใหญ่ของธรรมชาติที่ทั้งโกรธเกรี้ยวและงดงามในเวลาเดียวกัน ถูกถ่ายทอดผ่านเส้นที่บิดเบี้ยวแต่ก็ยังคงจังหวะ ฟองสีขาวที่สุดปลายของมวลคลื่นยักษ์สีน้ำเงินเงือง่าเข้าหาสิ่งใดก็ตามที่ขวางหน้า ด้านเหล่านี้พายุกู้ชีพทักษะทั้งหมดที่มีทำทุกอย่างเพื่อฝ่ามรสุมที่กำลังเผชิญอย่างกล้าหาญ ในขณะที่ภูเขาฟูจิยังคงตั้งตระหง่านอย่างสงบไกลห่างจากความโกลาหลทั้งปวง



ภาพที่ 33  
เรือเล็กผจญคลื่นยักษ์ (Fast Skiffs Navigating Large Waves),  
ประมาณปี 1804-1806 โดย คัทซึชิคะ โสะคุไซ

ภาพ “คลื่นใหญ่นอกคคะนะระวะ” ภาพชุด “36 วิษของภูเขาฟูจิ” ตลอดจนอุตสาหกรรมภาพพิมพ์อุคิโยะเอะได้รับความนิยมอย่างสูง มีการผลิตซ้ำนับครั้งไม่ถ้วนตามความต้องการของลูกค้า จนราคาต่อหนึ่งแผ่นนั้นไม่ได้แพงไปกว่าถ้วยเตี๋ยวหนึ่งชาม นอกเหนือไปจากคุณค่าเชิงความงามแล้ว ทั้งภาพเมืองเอโดะ ภาพบุคคล และภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ยังเปี่ยมไปด้วยคุณค่าที่ช่วยเติมเต็มความรู้สึกของชาวเอโดะได้เป็นอย่างดี ผลงานแต่ละชิ้นล้วนสร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการในระดับต่าง ๆ ของผู้คน บ้านเมืองที่ตนอาศัย สว่างามหรือคนดังที่ชื่นชอบ รวมไปถึงจุดหมายใกล้-ไกลที่ถวิลหา เหล่านี้ได้ย้ายมาอยู่ต่อหน้าบนแผ่นกระดาษที่สามารถดูชมได้เท่าที่ใจต้องการ

ข้อสังเกตที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งก็คือ สีส่นที่ปรากฏในภาพพิมพ์อุคิโยะเอะนั้นสามารถเทียบเคียงความรู้สึกบางอย่างดีคู่กันมากกับภาพลักษณ์ที่รุ่มรวยของเอโดะ ศิลปินอย่าง เคไซ เอเซน ที่ใช้สีน้ำเงินสีเดียวเป็นหลักในการทำภาพไอซุริเอะมากมายให้ออกมาดูสุขสงบนิ่ง กลับใช้ชีวิตหลงมัวเมาในโลกียวิสัย อย่างที่เจ้าตัวเองก็นิยามว่าเป็น “ชีวิตที่แหลกสลาย” ซึ่งหากจะมองว่าศิลปินนี้ทำเพื่อเยียวยาความรู้สึกที่แห้ววินในจิตใจของตน หรือทำไปเพียงเพื่อหาเงินมาสร้างความสะดวกสบายในชีวิต ไม่ว่าจะมุมไหนก็ได้หลุดไปจากนิยามความเป็น “เอโดะ” และ “อุคิโยะ” ไปได้เลย ความหอมหวานของความสุขเพียงชั่วคราวที่เกิดขึ้น อาจโถมซัดเข้าหาชีวิตของชาวเอโดะไม่ต่างจากคลื่นยักษ์ของโศกโศก ส่วนที่เหลือนั้นอยู่กับว่าผีพายปรารภนาที่จะให้เป็นไปอย่างไร ดังนั้นแล้วสำหรับชาวเอโดะ สีน้ำเงินอาจไม่ได้เป็นเพียงแค่อีสของน้ำทะเล แต่ยังพ่วงมาด้วยสำนึกแห่งความเข้าใจว่าทะเลนั้นเป็นได้ทั้งความสุขและภัยพิบัติของชีวิต

unaꠊꠣ

การย้ายเมืองหลวงจากเกียวโตมายังเอโดะทำให้เกิดจุดเปลี่ยนในหลากหลายมิติ ความพยายามในการสร้างเมืองใหม่เอื้อให้เกิดความเป็นไปได้ใหม่ ๆ อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การเปลี่ยนแปลงตั้งแต่โครงสร้างใหญ่ไล่ระดับไปจนถึงรายละเอียดปลีกย่อย นำไปสู่ปรากฏการณ์ทางสังคมที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของเอโดะหลายอย่าง โดยหนึ่งในหลักฐานที่ได้ทำการบันทึกความเป็นไปต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นก็คือภาพพิมพ์อุคิโยะเอะ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงบทบาทอันโดดเด่นของ “สีน้ำเงิน” ที่ปรากฏอยู่อย่างมีนัยสำคัญ

จากการศึกษาค้นคว้าที่นำไปผ่านข้อมูลหลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ทั้งในด้านสังคมและวัฒนธรรม ร่วมกับการวิเคราะห์ภาพพิมพ์อุคิโยะเอะที่คัดเลือกมาพบว่า ความนิยมของสีน้ำเงินในสมัยเอโดะมีที่มาจากปัจจัยหลัก 4 ประการ ได้แก่

**ประการแรก** วัฒนธรรมญี่ปุ่นมีการใช้สีเป็นสัญลักษณ์หรือแทนค่าสิ่งต่าง ๆ อย่างมีระเบียบแบบแผนมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยเฉพาะสีเก่าแก่อย่างสีแดง ขาว และดำ ที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางศาสนา ความเชื่อ ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่เหนือขึ้นไป ในขณะที่อีกหนึ่งสีเก่าแก่อย่างสีน้ำเงิน อันเห็นได้ง่ายจากท้องฟ้าและน้ำกลับเป็นเรื่องในชีวิตประจำวัน หรือเกี่ยวข้องกับความผูกพันที่ชาวญี่ปุ่นมีต่อธรรมชาติ ซึ่งเป็นอะไรที่ใกล้ตัว ค้นเคย และจับต้องได้มากกว่า

**ประการที่สอง** แม้ว่าชาวญี่ปุ่นรวมไปถึงมนุษย์ทุกชาติทุกภาษาจะพบเห็นสีน้ำเงินได้จากท้องฟ้า แม่น้ำ หรือทะเลได้ในชีวิตประจำวัน แต่ด้วยข้อจำกัดทางสังคมในอดีต ทำให้วิถีชีวิตของชาวญี่ปุ่นไม่สามารถมีความเกี่ยวข้องกับสีน้ำเงินได้อย่างอิสระ เนื่องจากมีบทบัญญัติห้ามไว้อย่างชัดเจน จนกระทั่งข้อกำหนดดังกล่าวเริ่มหย่อนลงไปตามบริบททางสังคมเรื่อยมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยเอโดะ อันเป็นผลมาจากการนโยบายการปกครองในระบบโชกุนที่ส่งผลกระทบต่อสภาพเศรษฐกิจ จนทำให้ชนชั้นล่างอย่างพ่อค้าเริ่มมีบทบาทรวมไปถึงมีสิทธิ์มีเสียงมากขึ้น

**ประการที่สาม** ความเจริญรุ่งเรืองในฐานะศูนย์กลางทางเศรษฐกิจของเอโดะ การหล่อหลอมและยอมรับวิถีชีวิตแบบคนเมือง เหล่านี้กลายเป็นส่วนผสมที่ลงตัวในการเกิดรูปแบบทางวัฒนธรรมแบบเอโดะ การแสวงหาความสำราญทั้งจากโรงละคร ย่านการค้า คณิตกา ไปจนถึงการท่องเที่ยว ล้วนเป็นองค์ประกอบที่ครบครันอันนำไปสู่พลังในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

ภาพพิมพ์อุคิโยะเอะที่มีพัฒนาการอย่างก้าวกระโดด ประกอบกับเสรีภาพในการเข้าถึง  
สีน้ำเงินที่มากขึ้นทั้งจากในและต่างประเทศ จึงมีบทบาทสำคัญและพร้อมตอบสนองความ  
ต้องการของชาวเอโดะ เมื่อศิลปินมากมายต่างแข่งขันกันเพื่อให้ถูกใจลูกค้า ก็นำมาซึ่งการ  
ยกระดับมาตรฐานและคุณภาพของผลงาน อีกทั้งการหยิบจับวัตถุดิบที่ผู้คนชื่นชอบเป็นทุน  
เดิมมาผลิตผลงาน ไม่เพียงขับเคลือนกลไกทางการตลาดได้อย่างเป็นรูปธรรม แต่ภาพพิมพ์  
อุคิโยะเอะและสีน้ำเงินในฐานะ “สีแห่งยุคสมัย” จึงเป็นดังเครื่องสะท้อนโลกที่ล่องลอยสมัย  
เอโดะได้เป็นอย่างดี

ประการที่สี่ การนำเข้าสู่สีน้ำเงินปรัสเซียนจากต่างประเทศ การทำงานร่วมกันของสีน้ำเงิน  
ปรัสเซียนและสีน้ำเงินจากครามในภาพพิมพ์อุคิโยะเอะนั้นก่อให้เกิดโทนสีอันงดงามของ  
ท้องฟ้าและทะเลซึ่งกระทบความรู้สึกของชาวญี่ปุ่นเป็นอย่างมาก สิ่งเหล่านี้ถือเป็นเรื่องใหม่  
สำหรับชาวเอโดะ และชาวเอโดะก็ไม่ปฏิเสธ ช่วงก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 18 แทบไม่มีการนำ  
เสนอภาพของท้องฟ้าในงานศิลปะกรรมให้เห็น ผู้ชมไม่สามารถซาบซึ้งกับความงดงามของ  
ท้องฟ้าสีฟ้าได้จากงานศิลปะ ในขณะที่ศิลปินบางคนก็ใช้น้ำเงินจากดอกชิวคุสะในบริเวณ  
พื้นหลังที่ไม่ว่าจะจงใจแทนค่าของท้องฟ้าหรือไม่ เพียงไม่นานก็ซิดกลายเป็นสีเหลืองน้ำตาล

การนำเสนอภาพท้องฟ้าและทะเลอย่างแพร่หลายผ่านภาพพิมพ์อุคิโยะเอะหลังจากความ  
นิยมในการใช้สีน้ำเงินปรัสเซียนยังสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไปของชาวเอโดะ  
ในเรื่องของการเดินทางและกิจกรรมเพื่อความผ่อนคลายนอกบ้าน อันจะนำไปสู่การท่องเที่ยว  
ที่วุ่นวายใหม่ในเวลาต่อมา ภาพพิมพ์ที่แสดงความงดงามของสถานที่ต่าง ๆ มีส่วนกระตุ้น  
ให้เกิดความต้องการในการเดินทาง ซึ่งแน่นอนว่าท้องฟ้าและทะเลเป็นองค์ประกอบของภาพ  
เหล่านั้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

นอกเหนือไปจากการเป็นสัญลักษณ์และแทนค่าแทนความหมายต่าง ๆ แล้ว ความสดใส  
และทนทานของสีน้ำเงินปรัสเซียนยังยกระดับความสนใจในภาพพิมพ์อุคิโยะเอะของผู้คนไป  
อีกขั้น การสร้างสรรค์ภาพพิมพ์สีได้ขยายขอบเขตออกไปได้อีก เมื่อน้ำสีน้ำเงินปรัสเซียนไป  
ผสมกับสีเหลืองแล้วได้สีเขียวที่สดสว่าง รวมไปถึงการใช้สร้างเลย์เออร์เพื่อขับให้สีแดงเข้มของ  
ภาพดอกไม้ดูสดใสและโดดเด่นมากกว่าเดิม ภาพรวมของความนิยมในภาพพิมพ์อุคิโยะเอะ  
เป็นเช่นนี้เรื่อยไปจวบจนสิ้นสมัยเอโดะ

## USSTANUNGSU

- Brandon, Reiko Mochinaga. (2000). "Modest Wear and Extraordinary Vision: Commoner's Clothing," in *Hiroshige and Hokusai: Hokusai and Hiroshige*. San Francisco: The Asian Art Museum of San Francisco: 19-29.
- Butler, L. A. (1994). "Tokugawa Ieyasu's Regulations for the Court: A Reappraisal." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54, 2 (December): 509-551. doi: 2719438.
- Fukuda, Kunio. (2000). "Blue," in *The Colors of Japan*. Tokyo: Kodansha International.
- Isavorapant, Chaiyosh. (2015). "Socio-Cultural Context of Shunga." *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts* 2, 2 (March): 95-113.
- ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์. (2558). "บริบททางสังคมวัฒนธรรมของภาพชุนกะ." *วารสารศิลป์ พีระศรี* 2, 2 (มีนาคม): 95-113.
- Jinnai, Hidenobu. (1990). "The Spatial Structure of Edo," in *Tokugawa Japan: The social and economic antecedents of modern Japan*. Tokyo: University of Tokyo.
- Keyes, Roger S. (2017). "Thirty-six Views of Mt Fuji (Fugaku Sanjūrokkei)," in *Hokusai: Beyond the Great Wave*: 108-109. London: Thames & Hudson.
- Klangsuwan, Yupa. (2001). "The Merchant of Edo." *Thammasat Journal of Japanese Studies* 17, 2 (March): 1-14.
- ยุพา คลังสุวรรณ. (2544). "พ่อค้าเอโดะ." *วารสารญี่ปุ่นศึกษา* 17, 2 (มีนาคม): 1-14.
- Lane, Richard J. (1978). *Images from the Floating World: The Japanese Print, Including an Illustrated Dictionary of Ukiyo-E*. Hong Kong: Konecky & Konecky.
- Mende, Kazuko and Reiko Morishige. (1991). *Sashiko: Blue and White Quilt Art of Japan*. Tokyo: Shufunotomo.
- Moriya, Katsuhisa. (1990). "Urban Networks and Information Networks," in *Tokugawa Japan: The Social and Economic Antecedents of Modern Japan*. Tokyo: University of Tokyo.
- Pongvarut, Jirayu. (2017). "Brown Color in Japanese Culture during Edo Period." *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts* 5, 1 (September): 215-243.
- จิรายุ พงษ์วรุตม์. (2560). "สีน้ำตาลในวัฒนธรรมญี่ปุ่นสมัยเอโดะ." *วารสารศิลป์ พีระศรี* 5, 1: (กันยายน): 215-243.
- Pongvarut, Jirayu. (2018). "Indigo Blue Color in Japanese Culture during Edo Period."

Silpa Bhirasri *Journal of Fine Arts* 6, 1 (September): 220-241.

จิรายุ พงษ์วิรุฒม์. (2561). "สีน้ำเงินในวัฒนธรรมญี่ปุ่นสมัยเอโดะ." *วารสารศิลป์ พีระศรี* 6, 1 (กันยายน): 220-241.

Smith, Henry D. II. (2005). "Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints." in *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking and Book Illustration in late Edo Japa*: 234-269. Amsterdam: Hotei Publishing.

Suzuki, Daisetz. (1973). *Zen and Japanese Culture*. New Jersey: Princeton University.

Tinios, Ellis. (2010). *Japanese Prints*. London: The British Museum.

## บรรณานุกรมภาพ

- ภาพที่ 1 Moriya, Katsuhisa. (1990). *Tokugawa Japan: The social and economic antecedents of modern Japan*. Tokyo: University of Tokyo.
- ภาพที่ 2 Tokyo Metropolitan Library. (2021). *Reconstruction of the city after “Great Fire of Meireki”*. Retrieved from [https://www.library.metro.tokyo.lg.jp/portals/0/edo/tokyo\\_library/english/machi/page2-1.html#](https://www.library.metro.tokyo.lg.jp/portals/0/edo/tokyo_library/english/machi/page2-1.html#)
- ภาพที่ 3 Wikipedia. (2014). *Itsukushima Shrine Torii Gate*. Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Itsukushima\\_Shrine#/media/File:Itsukushima\\_Shrine\\_Torii\\_Gate\\_\(13890465459\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Itsukushima_Shrine#/media/File:Itsukushima_Shrine_Torii_Gate_(13890465459).jpg)
- ภาพที่ 4 Wikipedia. (2019). *Torii path with a hanging lantern at Fushimi Inari Taisha Shrine Senbontorii, Kyoto, Japan*. Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Fushimi\\_Inari-taisha#/media/File:Torii\\_path\\_with\\_lantern\\_at\\_Fushimi\\_Inari-Taisha\\_Shrine,\\_Kyoto,\\_Japan.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Fushimi_Inari-taisha#/media/File:Torii_path_with_lantern_at_Fushimi_Inari-Taisha_Shrine,_Kyoto,_Japan.jpg)
- ภาพที่ 5 Wikimedia Commons. (2006). *Miko-san*. Retrieved from [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Miko-san\\_by\\_Abrilon\\_in\\_Meiji-Jingu%2C\\_Tokyo.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Miko-san_by_Abrilon_in_Meiji-Jingu%2C_Tokyo.jpg)
- ภาพที่ 6 Wikipedia. (2006). *Shimenawa*. Retrieved from <https://en.wikipedia.org/wiki/Shimenawa#/media/File:Izumooyashiro89.JPG>
- ภาพที่ 7 Wikipedia. (2012). *Zen Master Taigen Shodo*. Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Shodo\\_Harada#/media/File:Taigen\\_Shodo.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Shodo_Harada#/media/File:Taigen_Shodo.jpg)
- ภาพที่ 8 Wikipedia. (2022). *Illustration from Sketches of Japanese Manners and Customs, by J. M. W. Silver, Illustrated by Native Drawings, Reproduced in Facsimile by Means of Chromolithography, London, 1867*. Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Seppuku#/media/File:Seppuku-J.\\_M.\\_W.\\_Silver.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Seppuku#/media/File:Seppuku-J._M._W._Silver.jpg)
- ภาพที่ 9 Wikipedia. (2022). *Enthronement of the Japanese emperor*. Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Enthronement\\_of\\_the\\_Japanese\\_emperor](https://en.wikipedia.org/wiki/Enthronement_of_the_Japanese_emperor)
- ภาพที่ 10 The Conservation and Art Materials Encyclopedia Online. (2022). *Dayflowerbpd1*. Retrieved from <http://cameo.mfa.org/wiki/File:Dayflowerbpd1.jpg>

- ภาพที่ 11 The Conservation and Art Materials Encyclopedia Online. (2022). **Dayflower extract**. Retrieved from [http://cameo.mfa.org/wiki/File:Dayflower\\_extract.jpg](http://cameo.mfa.org/wiki/File:Dayflower_extract.jpg)
- ภาพที่ 12 The Conservation and Art Materials Encyclopedia Online. (2022). **Printed dayflower**. Retrieved from [http://cameo.mfa.org/wiki/File:Printed\\_dayflower.jpg](http://cameo.mfa.org/wiki/File:Printed_dayflower.jpg)
- ภาพที่ 13 National Museums Scotland. (2022). **Mokuboji no bosetsu**. Retrieved from <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/>
- ภาพที่ 14 Waseda University Library. (2022). **Tokaido meisho zue - 1797 - vol 3 p 38**. Retrieved from [https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30\\_e0205/bunko30\\_e0205\\_0003/bunko30\\_e0205\\_0003.html](https://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko30/bunko30_e0205/bunko30_e0205_0003/bunko30_e0205_0003.html)
- ภาพที่ 15 Wikimedia Commons. (2022). **Hiroshige01 nihonbashi**. Retrieved from [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Hiroshige01\\_nihonbashi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Hiroshige01_nihonbashi.jpg)
- ภาพที่ 16 Wikimedia Commons. (2022). **Hiroshige-53-Stations-Hoeido-01-Nihonbashi-BM-03**. Retrieved from [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Hiroshige01\\_nihonbashi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Hiroshige01_nihonbashi.jpg)
- ภาพที่ 17 The Metropolitan Museum of Art. (2020). **Dye House at Konya-cho, Kan-da**. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/56692>
- ภาพที่ 18 The Metropolitan Museum of Art. (2020). **Revelers Returned from the Torino Machi Festival at Asakusa, from the series One Hundred Famous Views of Edo**. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36539>
- ภาพที่ 19 The Metropolitan Museum of Art. (2020). **Sudden Shower over Shin-Ōhashi Bridge and Atake (Ōhashi Atake no yūdachi), from the series One Hundred Famous Views of Edo (Meisho Edo hyakkei)**. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55433?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Utagawa+Hiroshige&offset=0&rpp=20&pos=8>
- ภาพที่ 20 The Metropolitan Museum of Art. (2020). **Mishima, Asa Kiri**. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36933?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Utagawa+Hiroshige&offset=580&rpp=80&pos=600>
- ภาพที่ 21 The Metropolitan Museum of Art. (2020). **Ōtsu: (Actor Nakamura Utaemon**

IV as) Matahei, from the series Fifty-three Stations of the Tōkaidō Road (Tōkaidō gojūsan tsugi no uchi). Retrieved from <https://collections.mfa.org/objects/219009/otsu-actor-nakamura-utaemon-iv-as-matahei-from-the-serie?ctx=479fea34-1fd4-45ef-98f9-9be3035f9179&idx=0>

ภาพที่ 22 Wikipedia. (2020). ToyokunilllActor. Retrieved from [https://it.wikipedia.org/wiki/Discussione:Utagawa\\_Kunisada#/media/File:ToyokunilllActor.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Discussione:Utagawa_Kunisada#/media/File:ToyokunilllActor.jpg)

ภาพที่ 23 Mende, Kazuko and Reiko Morishige. (1991). *Sashiko: Blue and White Quilt Art of Japan*. Tokyo: Shufunotomo.

ภาพที่ 24 Christie's. (2020). *A Geisha of the Eastern Capital Painting Her Eyebrows*. Retrieved from <https://onlineonly.christies.com/s/japanese-prints-glimpse-floating-world/geisha-eastern-capital-painting-her-eyebrows-8/22516>

ภาพที่ 25 Fine Art America. (2022). *The Actor Iwai Kumesaburo III Making Up Before a Mirror in His Dressing Room from the series Eight Parodies of Beauty and Speech Kuchimo temo mitate hachijo*. Retrieved from <https://fineartamerica.com/featured/the-actor-iwai-kumesaburo-iii-making-up-before-a-mirror-in-his-dressing-room-from-the-series-eight-parodies-of-beauty-and-speech-kuchimo-temo-mitate-hachijo-kunisada.html>

ภาพที่ 26 Tinios, Ellis. (2010). *Japanese Prints*. London: The British Museum.

ภาพที่ 27 The Brooklyn Museum. (2022). *View of Shogetsu Pond*. Retrieved from <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/53586>

ภาพที่ 28 Keyes, Roger S. (2017). *Hokusai: Beyond the Great Wave*. London: Thames & Hudson.

ภาพที่ 29 The Metropolitan Museum of Art. (2022). *Shichirigahama in Sagami Province (Sōshū Shichirigahama), from the series Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei)*. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55737>

ภาพที่ 30 The Metropolitan Museum of Art. (2022). *Tsukudajima in Musashi Province (Buyō Tsukudajima), from the series Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei)*. Retrieved from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55741>

ภาพที่ 31 The Metropolitan Museum of Art. (2022). *"Umezawa Manor in Sagami Province," from the series Thirty-six Views of Mount Fuji (Fugaku sanjūrokkei, Sōshū Umezawa zai)*. Retrieved from <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collec->

tion/v1/iiif/36501/140132/main-image

ภาพที่ 32 Minneapolis Institute of Art. (2022). The Great Wave off Kanagawa. Retrieved from <https://4.api.artsmia.org/full/8747.jpg>

ภาพที่ 33 Clark, Timothy. (2017). Hokusai: Beyond the Great Wave. London: Thames & Hudson.