

日本現代水墨畫之「書寫性」與「繪畫性」
—以東山魁夷〈揚州薰風〉障壁畫為例—

Calligraphic Linear and Painterly Characteristics

of Modern Japanese Ink Painting :

A Case Study of the Painting 〈Yang Zhou Xun-feng〉

by “Kaii Higashiyama”

劉素真

Liu Su-Chen

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系副教授

摘要

1981年日本畫巨匠「東山魁夷」歷經近11年的歲月，終於完成了奈良「唐招提寺 御影堂」的68面障壁畫，其中包括了42面的水墨障壁畫，這也是自十九世紀末「水墨畫」退出畫壇百年之後，首度有機會以大製作、大規模的方式重新登上日本的藝術舞台。

十九世紀中葉的「明治維新」開啟了日本全面西化的新紀元，透過富國強兵、殖產興業、文明開發三大政策的推動，期望將封建的日本脫胎換骨建設成現代化國家，這波西化激流中影響藝術文化最大的莫過於所謂「文明開發」政策的實踐。隨著東京藝術大學「西洋畫科」與「日本畫科」的成立，由西方繪畫帶來的衝擊與啟迪，尋找「新日本畫」的運動於是展開，首當其衝的就是日本文化脈絡中幾乎無法透析分解開的中國繪畫基因，也就是從未在日本文化衍生過程中缺席的「水墨畫」，漸漸淪為「日本畫科」打稿、或者是臨摹古畫時的雕蟲小技，並從日本學院體制中全然地消失匿跡。

本文藉助於「東山魁夷」的水墨代表作之一的〈揚州薰風〉障壁畫，檢視自六世紀「遣唐使」以來已融入日本文化底流的繪畫中的「書寫性」的消長，對照瑞士藝術史學家沃夫林「線性風格見諸線條，繪畫性風格見諸團塊」的論點，以及中國的「書寫」、骨法用筆等相關論點相互對照，以凸顯日本現代水墨畫的現象與風格特質。

【關鍵字】 日本現代水墨畫、書寫性、繪畫性、〈揚州薰風〉障壁畫

線性到繪畫性的發展。即線條成為視覺路徑並指引著眼睛，乃至線條逐漸式微的發展。用更普遍的術語來說，靠（外形及表面的）可處之的特性去認知對象，另一種認知則委諸純粹可見的外貌，並拋棄「可觸知的」設計。¹

一、 相對清晰的線性視覺圖像

瑞士藝術史學家沃夫林（Heinrich Wölfflin，1864—1945）的上述論點衍生他對十六、十七世紀的西方繪畫比較，「線性」的指涉，重點在於人物或出現在畫面中物體、衣著等「絕對性」明確可見的表面；事實上視覺影像是靠視網膜接收物體表面的折射光線後，所產生的一連串光學作用，但是對於該物體的知覺，則有賴大腦啟動認知機制後才會產生定義。因此前者是客觀的接收外界物體的物理特性，後者是按個人經驗累積的大腦資料庫，進行比對後衍生的主觀視知覺活動。人類的視覺範圍若以錐形概念來表示，視覺最敏銳的部位其實就如圖 1 所示，僅

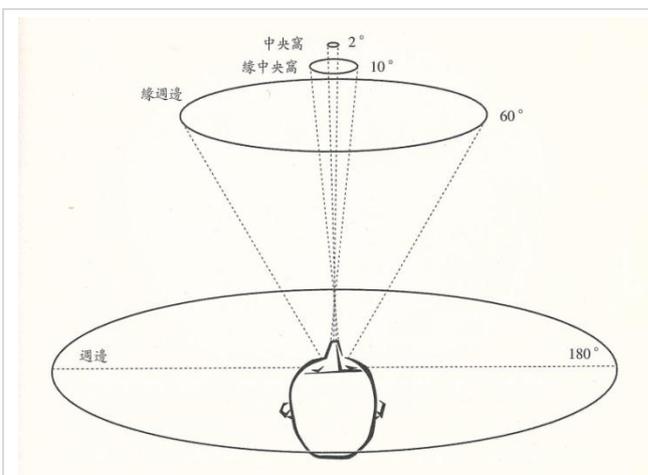


圖 1 中央窩、緣中央窩、緣周邊、和周邊視覺的視野。
資料來源：《視覺藝術認知》



圖 2 視覺影像示意圖。紅色圓圈部分清晰，周圍模糊。

¹ Heinrich Wölfflin 著 曾雅雲譯 《藝術史的原則》(Principles of Art History)雄獅美術出版社 1987 年初版 2002 年最新版 p.44

集中在中央窩約 2 度的範圍，圖 2 是實際的視覺影像，如果定睛不動時僅有人的中央及附近是清晰的，其餘部分越往外則越顯模糊。

因此如果眼珠固定不動時，僅有中央紅色圓圈內的部分是清楚可見。但是因為人類的眼球會自主地不停地轉動，一直到他看清對象物為止，如果轉動眼球還是無法看清楚時，還會轉動頭部或者變換角度追著物體的表面移動，這是眼球自動對焦的機制使然。

這可以解釋沃夫林將十六世紀霍爾班·漢斯 (Hans HOLBEIN the Younger, 1497 -1543)的〈亨利八世〉充斥整個畫面、鉅細靡遺描繪的華麗服飾風格，歸屬於「線性」表現的典範，服飾上無所無在、清晰逼真的裝飾品與文樣似乎觸手可及，因為可視的輪廓線或肌理，正如沃夫林開宗明義所言，物象的輪廓線或者表面的紋路扮演著眼睛的導引者，也記錄了眼睛觀看物象的「視覺路徑軌跡」，必須在眼球與被觀看的對象之間維持一種相對的距離，才可能存在的視覺影像，因此沃夫林稱之為「觸覺性圖畫」，筆者則稱之為「相對性的線性視覺圖像」，



圖 3 霍爾班 〈亨利八世〉1540 年
畫板 油彩 88.2x75 公分 羅馬 國家畫廊
資料來源：《巨匠美術週刊 47 霍爾班》



圖 4 東山魁夷〈柳樹〉1976-77 年
紙本墨畫 速寫 36x50.6 公分
資料來源：《東山魁夷館所藏作品集》

這種線性圖像更常出現在對景、對物寫生時，為了留下最詳盡的資料，如圖4東山魁夷在揚州瘦西湖寫生所留下來的〈柳樹〉速寫，這是〈揚州薰風〉障壁畫的素描稿之一，比完成作品相對地保留了較多的「線性」筆跡。

二、「線性」到「書寫性」的演繹

(一)「線條」到「書寫」

論「書畫同源」，古今中外專家學者早有論定，五世紀南齊謝赫六法「骨法用筆」說法一出，歷經唐、宋、明清，代代皆有呼應之言，學者陳傳席在《中國繪畫理論史》一書中認為「骨法就是線條的表現」。²不過成就書畫線條的媒介——「筆」，是一種特殊的軟性毛筆不易操控，因而唐朝張彥遠在《歷代名畫記》的〈論畫六法〉篇裡就提到：

夫象物必在於形似，形似需全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆，故工畫者多善書。³

此言一出，將「用筆」與「善書」之間冠以一種必然性的關係，北宋郭若虛於《圖畫見聞志》裡也提到：「凡畫，氣韻本乎心，神彩生於用筆，用筆之難，斷可識矣」。⁴此說法進一步提升了「用筆」的重要性，因為「神彩」缺則「氣韻」不生，換言之，「氣韻生動」全然續於「用筆」的靈活與適切性。如此一來，「骨法」＝「線條」，「線條」的表現又續於「用筆」，而如何成就「用筆」則有賴於畫者是否「善書」，於是乎「書」「畫」漸漸歸於一元。轉入元朝時，趙

² 陳傳席《中國繪畫理論史》東大圖書公司 1997年 p.43

³ 俞崑編著《中國畫論類編上》華正書局有限公司 2003年二刷 p.32

⁴ 米田水譯注《圖畫見聞志·畫繼》湖南美術出版社 2000年 p.34

孟頫在題畫詩中特別強調書法與繪畫運筆的共通之處，詩曰：「石如非白木如籀，寫竹還於八法通」，於是乎「書畫同源」成為一種定論，同時也被後來者奉為圭臬而影響至今，線條的書寫的特性於焉定調。

（二）繪畫中「書寫性」的體現

中國繪畫線條書寫性的體現，在唐以前雖有顧愷之的「春蠶吐絲描」，但基本上線條做為人物形象的外形描繪，功能性高於表現性，因而較少關注於線質的視覺呈現，把單純的線條推向「書寫」方向發展，一般將之歸於唐



圖5 〈樹下美人圖〉

烏毛立女屏風 局部

資料來源：《原色日本の美術 11 正倉院》



圖6 〈麻布菩薩圖〉

資料來源：《原色日本の美術 11 水墨畫》

吳道子（約 685 年—758 年）的出現。雖然吳道子的真跡不可得，但是宋代大書畫家米芾在觀賞了王防家所藏〈天王像〉之後，提到吳道子的風格是：「行筆磊落，揮霍如蓴菜條，圓潤折算，方圓凹凸。」⁵郭若虛也在《圖畫見聞志》的〈論曹吳體法〉一文中說到「吳之筆，其勢圓轉而衣服飄舉」。⁶可見吳道子的線條遒勁抑揚、圓滑旋動，筆有粗細而掌握了形體的凹凸特質，因而有「吳帶當風」之說，這可說是「書寫同源」之論的前身。可惜吳道子的畫作未傳於世，僅有文獻資料可一窺究竟，所幸承續吳道子風格的後來者畫作尚略見一二，其中除了流傳於中國境內之外，日本國內收藏了類似吳道子風格的粉本畫作，甚而在十九世紀的明治時期仍然可見到保留有他遺風的畫作。

⁵ 潘遠告主編 《宋人畫論》湖南美術出版社 2003 年 p.125

⁶ 俞崑編著 《中國畫論類編上》華正書局有限公司 2003 年二刷 p.60

七世紀「遣唐使」團（630-894年）帶回日本的中國畫作，幾乎是佛教相關文物。其中除了原作之外，大多數是唐寺壁畫的摹寫本，尤其是隨著「遣唐使」的學問僧「空海、最澄、円仁」等以及「入唐八家」的成員，帶回了大量「唐朝佛教徒像」摹本，都是清一色的白描畫，其中一部份是他們自己的手摹本，一部份則是請當時長安的專門畫師繪製，因此被認為最貼近唐朝當時的繪畫水準。而且推測這些人物白描畫深具「吳道子」的豪爽有力風格。

奈良時代（710-794年）最傑出的代表作品《鳥毛立女屏風》（圖5）中的美人畫，無論是豐腴的身姿、臉部與頭髮、服飾等都是唐朝美女的翻版，線條之美可與唐朝繪畫媲美，而圖6的《麻布菩薩圖》線條表現更直逼吳道子的「吳帶當風」的遒勁線質。



圖7 狩野芳崖〈櫻下勇駒圖〉

1884年 137.9×63.0公分

資料來源：《ARTISTS JAPAN 22 狩野芳崖》



圖8 狩野芳崖〈悲母觀音〉1888

年 195.8×86.1公分

東京藝術大學

資料來源：《ARTISTS JAPAN 22 狩野芳崖》

從「遣唐使」廢止起到「遣明使」（1401—1547年）再度開啟中日交流的七、八百年間，中國繪畫藝術早已落地生根，融

入日本文化的血脈中，即便是明治維新的西化運動時期，仍有圖7、圖8中國傳統風格十足的作品流傳於世；狩野芳崖身為御用畫師團體「狩野畫派」的一員，在接受維新的激盪的同時仍努力地以『書寫性』的線質來創作。1878年明治維新

時期，受顧至東京大學講學的美國東洋美術史家 Ernest Francisco Fenollosa（1853-1908 年），在觀看了狩野芳崖〈櫻下勇駒圖〉時稱讚有加而讚言：

由這件作品可以直觀到經由狩野畫派傳承吳道子的古典東洋畫風格。⁷

1888 年狩野芳崖的另一張作品〈悲母觀音〉的觀音的衣紋，更可說直追「吳帶當風」線質書寫內蘊，非但如此狩野芳崖對於線條的書寫特質有獨特的體會，狩野芳崖曾說：

用刀子把畫家的筆管切斷，鮮血一定要能噴灑而出。⁸

狩野芳崖的這段話道出了水墨畫充滿生命的筆力的特性，而〈悲母觀音〉中靈動的線條將書寫特質發揮的淋漓盡致，不幸的是這樣的風格卻在現代化改革裡被犧牲了，「水墨畫」在繪畫創作流程所扮演的角色，漸漸淪為「日本畫科」打稿、或者是臨摹古畫時的雕蟲小技，而讓出了一直以來的「藝壇」主流的地位。

三、〈揚州薰風〉中的「繪畫性」風格

〈揚州薰風〉（圖 9）是日本近代史上被譽為「最受愛載的日本畫畫家」東山魁夷（1908-1999 年）的水墨畫代表作之一，是畫家為了渡日弘佛法的唐朝高僧「鑑真和上」，花了 11 年歲月才完成（1971~1982 年）68 面「障壁畫」的其中一部分。這是沒有水墨畫學習背景的東山魁夷生平最大挑戰，不意卻為日本近代水墨畫發展史上增添了璀璨光輝的一頁。

⁷河北倫明〈近代の日本画〉《原色日本の美術 11 水墨畫》東京 小學館 昭和 60 年（1985 年）第 9 刷 p.174

⁸河北倫明〈近代の日本画〉《原色日本の美術 11 水墨畫》東京 小學館 昭和 60 年（1985 年）第 9 刷 p.175

唐朝大明寺高僧「鑑真和上」(Gann-Zinn Wa-Zyo)，742年接受日本「遣唐使」學問僧「容叡和普照」之請，歷經12年5次渡海失敗，終於在753年時第6次時成功地登上日本國土傳授戒律，卻不幸在第5次渡海時雙眼失明。奈良「唐招提寺御影堂」是奉祀「鑑真和上」塑像的地方，也就是安置42面〈揚州薰風〉水墨畫障壁畫之處，東山魁夷以「鑑真和上」的故鄉——揚州「瘦西湖」為主題繪製而成，以慰藉鑑真終其一生留在異鄉的孤寂。

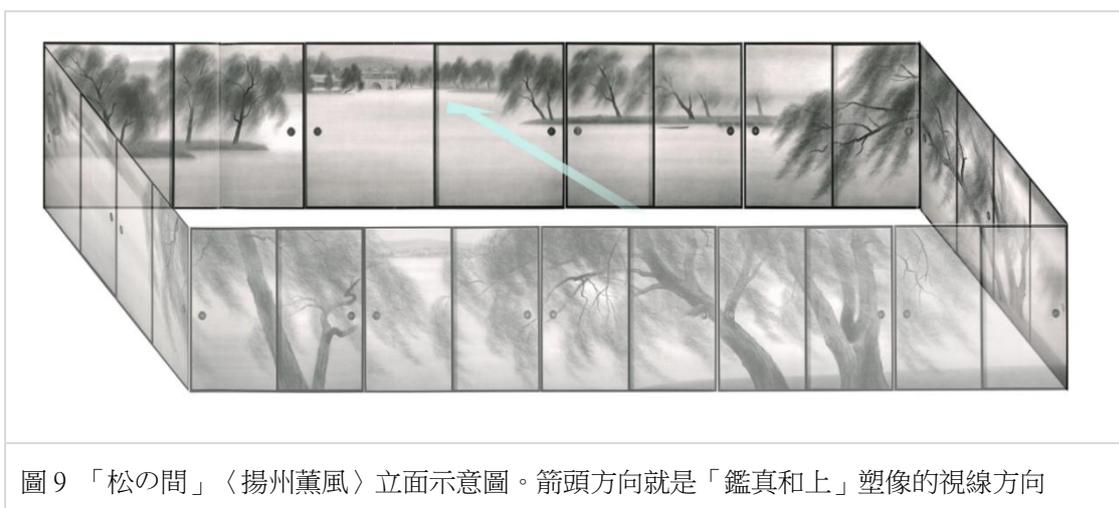
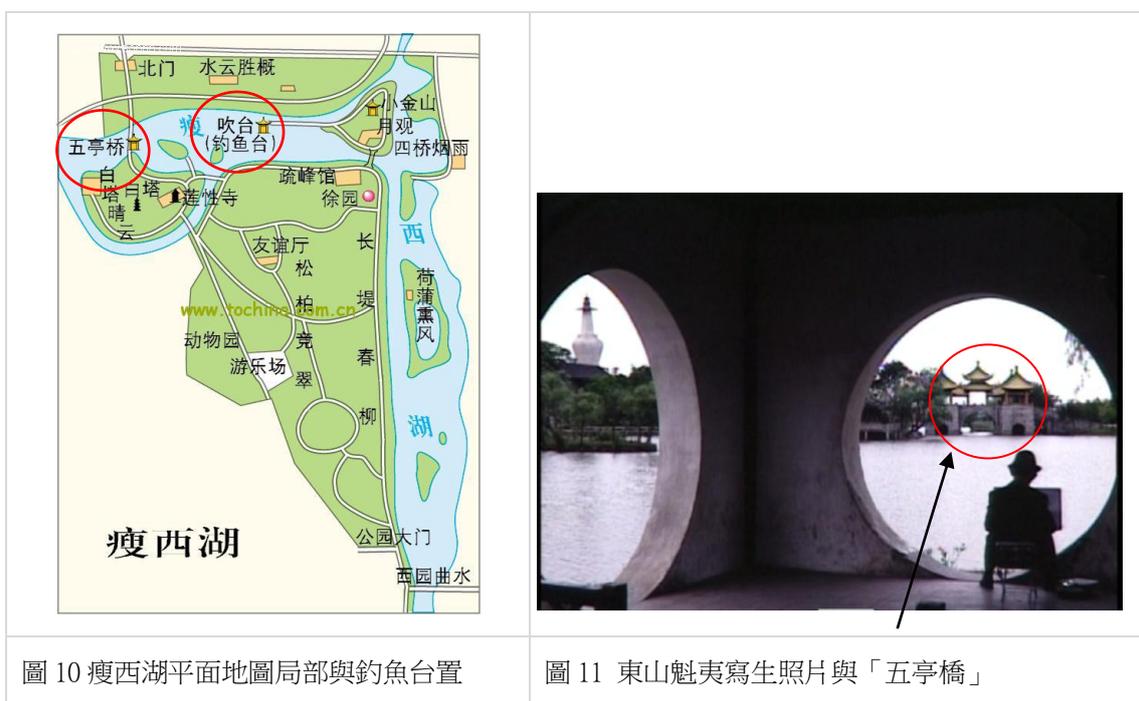


圖9 「松の間」〈揚州薰風〉立面示意圖。箭頭方向就是「鑑真和上」塑像的視線方向

(一) 實景入畫的合理主義實踐

瘦西湖畔的「大明寺」是「鑑真和上」的原點，這裡還興建了「鑑真和上紀念館」，不過從 Google 搜尋到的地圖來看(圖10)，再比對〈揚州薰風〉障壁畫之後，可以確定東山魁夷並非選擇從「大明寺」的湖岸角度來觀看瘦西湖，而是以瘦西湖的名勝「五亭橋」為主要題材。正對著「鑑真和上」塑像的那一排拉門的上繪製的障壁畫內容(圖9)，很明顯主題就是「五亭橋」(圖11紅色註記處)，那麼畫家是哪個角度來構思呢？令人不解，筆者核對了當時的資料照片，並在日本「日經映像」制作的《東山魁夷 中國之旅的DVD》之影像資料中，找到一張當時東山魁夷在寫生時，由旁人為他拍下來的紀錄照片(圖11)，背對攝影鏡頭專注於寫生的東山魁夷，透過圓形大窗洞眺望前方，完成了〈揚州薰風〉上「五亭橋」的這一部分構圖，無疑地畫家是模擬高僧從這個方向看到的「五亭

橋」景致。找出東山魁夷如何將瘦西湖實景轉化成作品的密碼，是解讀畫家構圖手法的最直接也最有效的方法。



因此為了解開東山魁夷製作的構圖文法，除了文獻資料之外，藉助了 Google 的地圖搜尋引擎終於有所斬獲。首先收集圖 10 的「瘦西湖平面地圖」、圖 13 的「瘦西湖空拍衛星地圖」以及和實景的照片（圖 12）。圖 12 實景照片是從地圖上標示的定點位置所拍攝到的許多實景照片中之一，詳盡地瀏覽比對所有照片之後，再對照平面地圖、衛星地圖和文獻紀錄照片，慎重地確定這個定點位置是否為東山魁夷寫生的正確所在地。

此瀏覽設計相當先進又容易操作與人性化，圖 12〈釣魚台看「五亭橋」與白塔景物〉的照片示意圖，右下角有一方形圖示，其中出現一個橘黃色小人形，這個小人形代表照片拍攝者所在的位置，比對之後可以確定這張照片拍攝位置，與圖 11 東山魁夷畫寫生「五亭橋」的位置是完全一致的，並且兩張照片都可以透過圓形窗洞清楚看到「五亭橋」以及左方的「白塔」。因此以「圓形窗洞」、

「五亭橋」、「白塔」三者的相對關係位置線索，透過 Google 的衛星地圖搜索，馬上找到了東山魁夷寫生所在地點，也就是圖 10、13 中右上方紅色圈內所顯示的地點—「釣魚台」地點。



終於明白為什麼東山魁夷選擇了這個地點，做為〈揚州薰風〉構圖的中心位置的理了，畫家以他的眼睛替代「鑑真和上」的「心眼」觀賞揚州風情，任春

風楊柳青輕拂面。將瘦西湖釣魚台的這些資料照片，與圖 9〈揚州薰風〉立面示意圖進行詳細對照，可以看到東山魁夷相當忠實地，按景物的實際位置來安排構圖，包括五亭橋左前方的建築物以及湖中的沙洲等。

「鑑真和上」的塑像被安置於 42 面〈揚州薰風〉障壁畫「松房」的正中間，東山魁夷讓「鑑真和上」正面迎對瘦西湖的「五亭橋」，周邊配置了楊柳岸，高僧現在彷彿正佇立在瘦西湖中間的「吹台」小島上，安詳的環顧著四周。如此一來可以想像「鑑真和上」隨心所欲地，時而遠觀，時而近看，就像身歷其境感受到了溫馨、浪漫的楊柳故鄉—揚州的溫情。

東山魁夷非常感性地將「鑑真和上」塑像安置在故鄉「瘦西湖」畔，但是留學德國，又接受了當時剛留學法國回來，倡導以西洋寫生、寫實表現融合日本傳統結合繪畫的恩師結城素明的影響，可以理解何以西方的合理主義在〈揚州薰風〉的構圖上會有如此完美的演出。

（二）「線性」到「如畫的」繪畫性轉化

素描性與繪畫性表現的基本差異處，甚至像古代所瞭解—前者呈現事物本來的模樣，後者呈現事物看起來所類似的模樣。⁹

沃夫林在定義「線性」時給予了附註，「線性」包含了素描性與造形性，也就是以堅實的線條架構而成的繪畫表現，從這個角度切入來檢視〈揚州薰風〉障壁畫，卻看到東山魁夷在最後完成階段，並沒有保留太多線條，如果按沃夫林「線

⁹ Heinrich Wölfflin 著 曾雅雲譯 《藝術史的原則》(Principles of Art History)雄獅美術出版社 1987 年初版 2002 年最新版 p.46

性風格見諸線條，繪畫性風格見諸團塊。」¹⁰的觀點，勿寧說〈揚州薰風〉的風格更貼近所謂「如畫的」繪畫性風格，因為畫家更強調了光影與動勢。



圖 14 東山魁夷〈揚州薰風〉局部 與速寫稿比對示意圖

資料來源：《東山魁夷館所藏作品集》

圖 14、15 並列了東山魁夷的速寫稿和〈揚州薰風〉障壁畫的完成圖，很明顯的畫家忠實地將寫生稿中柳樹的姿態和飄盪的柳葉，具體地轉寫到障壁畫上，但是畫面上原來寫生稿上的輪廓和肌理的線條，完全被畫家隱入了一片光影迷濛之中，東山魁夷直接以明暗來寫繪製柳樹，打破傳統的輪廓線狀描繪，正符合中國《山水節要》中所提：「遠取其勢，近取其質」的原則，¹¹同樣地，也反映了沃夫林所言：

繪畫似的動態不在是作品裡各個形體所產生的，它像一股氣息般地棲息在畫面上。¹²

東山魁夷營造的是「如畫的」繪畫性風格。〈揚州薰風〉的製作過程不就是從「線性」到「繪畫性」的一次完整的演譯嗎！

¹⁰ Heinrich Wölfflin 著 曾雅雲譯 《藝術史的原則》(Principles of Art History)雄獅美術出版社 1987 年初版 2002 年最新版 p.44

¹¹ 俞崑編著 《中國畫論類編》 華正書局 1993 年 10 月二刷 p.614

¹² Heinrich Wölfflin 著 曾雅雲譯 《藝術史的原則》(Principles of Art History)雄獅美術出版社 1987 年初版 2002 年最新版 p.53



圖 15 東山魁夷〈揚州薰風〉局部 與素描稿比對示意圖
資料來源：《東山魁夷館所藏作品集》

四、 結語

日本自明治維新全面西化之後，由日本最後的文人畫家「富岡鉄齋」的水墨畫（1837-1924 年），畫下了在日本畫壇的完美句點，從此水墨畫退出日本學院潛入民間，不再是幾世紀以來獨占鰲頭、縱橫日本畫壇的顯學，由「遣唐使」、「遣明使」直接或其他間接管道流入的中國水墨畫傳統，即便是有吳道子風範的堅實線質表現的流轉，或者是有美國東洋美術史家 Ernest Francisco Fenollosa 的鼓勵，以及由東京美術學校（現在的東京藝術大學）初代校長一岡倉天心為首的「國粹運動」的推展，在這些直接受中國繪畫，或者是承接狩野派等傳統技法的巨匠們殞落之後，缺乏學院體系的支撐，依賴民間的水墨畫的發展是前途看憂，即便是由如東山魁夷的一代巨匠願意花費精力在水墨畫創作上，但是日本現代水墨畫的現況，仍然是如學習院大學，亦是美術史學者的島尾新教授（1953 年～）所憂心的狀況，他提到：

現在，水墨畫本身面臨危機狀況，因個人興趣從事水墨畫的人雖然很多，但是幾乎沒有人以嚴肅的態度來看待水墨畫。¹³

¹³ 湯原公浩 編集《別冊太陽 日本のこころ 124 水墨畫発見》平凡社 2007 年第 2 刷 p.143

從這一番語重心長的言談中，彷彿預見到中國繪畫的精髓—「書寫性」必然
是要走向失落一途。

「書寫」從《說文解字》段玉裁注解來看，主觀的感情先於客觀的描繪，水
墨畫的「線條」是有機的、是有生命力的，是畫家生命、感情的延伸與體現，隨
時可以融入「如畫的」、「繪畫性」風格之中而渾然天成。因為段玉裁注云：

「『書』箸也。敘目曰。箸於竹帛為之書。書者，如也。從聿。者聲」，換
言之，「書」指「拿筆者」。「『寫』置物也。小雅曰。我心寫兮。傳云。
輪寫其心也。按凡傾吐曰寫。故作字作畫皆曰寫」。¹⁴

最後將沃夫林的「線性」、「繪畫性」；「水墨畫中的「書寫性」的主要差
異性整理列表，做為本文論的句點。

表1 「線性」、「繪畫性」；「水墨畫中的「書寫性」比較

線性	繪畫性	書寫性
<ul style="list-style-type: none"> ➤ 注重堅實的形體 ➤ 形式是固定、可測量的 ➤ 手感知之物質客觀世界 ➤ 觸覺的 ➤ 局部、細節可以獨立 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 強調變動的外貌 ➤ 呈現動態作用中的形式 ➤ 如畫的視覺感應之世界 ➤ 視覺的 ➤ 統合的，局部無意義 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 注重物象的形與神存在 ➤ 動靜皆宜、有機的 ➤ 主客觀合一 ➤ 觸覺與視覺兼備 ➤ 可局部、可統合

註：前兩項內容整理自 Heinrich Wölfflin 著 曾雅雲譯 《藝術史的原則》(Principles of Art History)

pp.44-74

¹⁴ 資料來源：《說文解字注》許慎撰 段玉裁注

http://www.gg-art.com/imgbook/index_b.php?bookid=53&columns=&stroke=1

【參考文獻】

中文

- 石幼珊譯 Angelo De fiore 等 4 人撰稿《巨匠美術週刊 47 霍爾班》錦繡出版股份有限公司 1994 年 5 月
- Heinrich Wofflin 著 曾雅雲譯 《藝術史的原則》(Principles of Art History)雄獅美術出版社 1987 年初版 2002 年版
- 陳傳席《中國繪畫理論史》東大圖書公司 1997 年
- 俞崑編著 《中國畫論類編上》華正書局有限公司 2003 年二刷
- 米田水譯注 《圖畫見聞志・畫繼》湖南美術出版社 2000 年
- 潘遠告主編 《宋人畫論》湖南美術出版社 2003 年

日文

- 祐乘坊英昭編集《別冊太陽 水墨画》平凡社 1978 年 6 月 24 日
- 東山魁夷 《東山魁夷全作品集》求龍堂 2004 年
- 河北倫明《水墨美術大系 近代墨絵》東京講談社 昭和 49 年（1974 年）
- 日本經濟新聞社制作 《東山魁夷 第二期唐招提寺障壁画展》日本經濟新聞社 1980 年
- 山種美術館《特別展 結城素明—その人と芸術》山種美術館
- 奈良国立博物館編集《大遣唐使展》奈良国立博物館編集、読売新聞大阪本社、NHK、NHKプラネット近畿 2010 年
- 河北倫明〈近代の日本画〉《原色日本の美術 11 水墨畫》東京 小學館 昭和 60 年（1985 年）第 9 刷
- 湯原公浩 編集《別冊太陽 日本のこころ 151 日本人が最も愛した畫家 東山魁夷》平凡社 2008 年 2 月
- 湯原公浩 編集《別冊太陽 日本のこころ 124 水墨畫発見》平凡社
- クロス中山慶子編集《ARTISTS JAPAN 22 狩野芳崖》株式会社デアゴスティーニ・ジャパン 2007 年 6 月 26 日

網路

- http://www.gg-art.com/imgbook/index_b.php?bookid=53&columns=&stroke=1