

# 戰後日本文人畫與題畫詩之研究進路探析

（1949-2009）\*

金培懿\*\*

## 摘 要

本文將戰後六十年間，日本學界研究日本文人畫、題畫詩之單篇論文作一整理，說明戰後日本文人畫與題畫詩研究的發展進路，按時間先後之發展進程，基本可以劃分為九個階段，其中又有三次重要的研究分水嶺。而由戰後日本文人畫、題畫詩研究議題的開展與進路發展看來，基本上可以歸納出三個文人畫研究的本質性議題，亦即：何謂文人？何謂文人畫？文人畫的研究與觀看如何可能？針對此三大議題，本文首先指出：21 世紀的當代日本藝術對文人畫畫家的「文人」身分定義就在：對「人」的終極關懷。繼而說明：文人畫必須是屬於「心靈」、「心性」的一種「氣韻」、「神韻」，所以其當然是「人本」的。至於屬於「眼目」、「感官」的「技藝」與「情趣」，當然可藉由大腦思考判斷，進而以眼目「看」之。然屬於「心靈」、「心性」的「氣韻」、「神韻」，則必須以生命直覺「觀」之。此兩條「觀」、「看」的相異進路，既是鑑賞文人畫的差異所在，又何嘗不是研究文人畫的差異所在。本文最後則提出：文人畫的觀看與研究，或許不是只將「詩意」帶入畫中，還在藉由「觀」

---

\* 本文係筆者共同主持、執行國家科學委員會所補助之「補助人文及社會科學研究圖書計畫規劃主題：東亞漢學研究 II 日本漢文學傳統之研究（97-2420-H-003-010-2E3）」計畫的研究成果之一，感謝該會之補助。本文初稿最早於國立中正大學中國文學系所舉辦之「文本・觀看學術研討會」上進行口頭發表，會中承蒙鄭文惠、毛文芳兩位教授的指教、提點與鼓勵，使筆者於會後決定重新改寫成文，經初步修訂後，便將修訂稿投稿至《中正大學中文學術年刊》。投稿之際有賴兩位匿名審查委員給予諸多寶貴意見，使得筆者有機會更進一步修改本文之結構、論證與資料安排等問題，使得研究成果的呈現，獲得大幅度的改進，在此謹一併深致謝忱。

\*\* 臺灣師範大學國文學系副教授。

畫家之「情」衷這一看法，來接續點點「詩意視點」，以獲得一種更超越的「觀看」途徑，使鑒畫者與運筆者交感共鳴，達成情感和意識覺醒狀態下，生命自在和諧律動的暢快「流線」韻律感，以為其生活文化之主旋律，體現其生命之本意。

**關鍵詞：**文人畫、題畫詩、氣韻、詩意、觀看

## 一、前言

戰後日本文人畫與題畫詩研究的發展進路，<sup>1</sup>若按時間先後之發展進程而言，基本上可以劃分為九個階段，其中又有三次重要的研究分水嶺年代。<sup>2</sup>下文中，筆者將就目前根據戰後六十年間，日本學界有關日本文人畫、題畫詩研究之單篇論文所整理出的「戰後日本文人畫與題畫詩研究期刊論文一覽表」（詳附表），<sup>3</sup>逐次說明日本近六十年文人畫、題畫詩研

<sup>1</sup> 本文此處所謂戰後日本文人畫、題畫詩之研究這一範疇，主要係指以日本近世以還，日本之文人畫家與畫作，以及文人畫之畫中詩、畫上詩為研究對象，其中亦包含中國方面的文人畫、題畫詩研究。又日本對所謂的「文人畫」，或稱以「南畫」，或稱以「支那畫」，歷來稱呼紛雜，其中隱含著近代日本在文化層面上嘗試與中國切割、凸顯本國文化主體性的企圖。而從相關研究文獻看來，戰後雖仍可看到試圖再度為文人畫正名之專文，但就整體趨勢與結果而論，日本學界幾乎皆以「文人畫」統稱之。另外，又因為題畫詩在戰後的前三十年間，基本上仍是屬於文人畫研究的附屬研究，並未獨立成一個具有主體性的研究主題。有鑒於上述諸多原因，以下本文為求方便說明與未免行文累贅，將以「文人畫」涵蓋上述各研究對象。

<sup>2</sup> 筆者曾試圖以分水嶺來區隔戰後日本文人畫、題畫詩研究的歷史進路與類型，但有鑒於各分水嶺雖皆開創了嶄新的研究里程碑；但各分水嶺前後之研究情況與議題則未必有其一致的關聯性與共通性。相對於此，若按照時間先後加以區隔，則可以清楚呈現各研究階段的發展趨勢，以及各研究議題之間的承繼關係，似乎可以更具體地觀察到研究進路的細部發展軌跡。故本文遂按時間進程來說明、分析戰後六十年間，日本文人畫、題畫詩研究的發展進路。

<sup>3</sup> 本文在探討戰後日本文人畫、題畫詩之研究進路時，所以將探討依據之文獻只侷限在單篇論文，排除相關的研究專書，除因受限於單篇論文篇幅所限，以及若將專書也納入研究對象則文獻資料蒐集需要更多時間等因素外，主要原因在於筆者以為：將考察對象聚焦於各代表性期刊中有關文人畫、題畫詩研究的單篇論文，應該可以更細緻地看出該議題研究在戰後日本的研究發展軌跡，特別是其間研究進路的轉折發展與新議題的開創，乃至各時期之研究特色與研究分水嶺的劃分等。換言之，聚焦於單篇研究論文，筆者以為其較能觀察出該研究領域某議題研究的發展動線軌跡。至於本文所蒐集到的，有關日本文人畫研究的單篇期刊論文，基本上是依據日本「國立情報學研究所 GeNii 學術コンテンツ・ポータル CiNii 論文情報ナビゲータ」資料庫來檢索搜羅的成果，該查詢系統的資料來源，雖然並未網羅日本全數期刊，但卻網羅了絕大多數代表性期刊，故自 2005 年啟用以來，目前堪稱是日本學術界使用度最高的電子資料查詢網站。故本文據以探討的期刊論文，雖不能窮盡此議題之所有單篇研究論文，但在目前而言，堪稱已儘可能全面蒐集戰後日本文人畫議題研究之相關期刊論文。

另外，本文投稿之際，其中一位審查委員曾提出所謂：「人文科學之研究，期刊議題之興起，或只為一時風尚，真能有研究成果的往往表現於專書。因此如此片面之觀察，是否真能如作者所云：『較能觀察出某議題研究的發展動線軌跡』？」的質疑。針對此一審查意見，關於本文為何僅就單篇論文來作考察的原因，如同上述注文中所作的說明之外，關於專書是否才是真能表現研究成果的學術出版體裁這一觀點，或許仍有待商榷。因為若從結果論而言，戰後日本學界多數研究文人畫相關議題的學者，並未有代表性的專書出版發行，但這些個別的單篇研究論文，作為各時期文人畫議題研究的單點成果，其不僅反映出新研究議題的興起，若針對該領域中某研究議題的討論，其同時還形成了一股風尚，則此種情形不也恰好反映出同時代人的某種共同關心，又或者可以說是某種研究議題、思維方法乃至研究方法的流行，我們甚至可以說這是某一研究領域的共時特性，而這恰恰突顯出該研究領域的發展實況。其實，日本學術界對出版專書一事，基本上態度嚴謹，不輕易出版專書，而且即便出版專書也多為該研究者將多年來發表於各期刊的系列研究成果，經過改訂修潤後才集結出版問世。換言之，若欲考究該研究者於該本專書中針對主要議題的思考進路或是研究發展軌跡，其實還是得從其初出發表的期刊來作考察。事實上，我

究議題發展的承繼關係、新議題開創的背景原因，以及各時期研究趨勢為何？與各研究類型形成的學術性意義何在？而在探討此等問題的同時，本文亦將描繪出戰後六十年間，日本文人畫與題畫詩研究進路的發展軌跡。最後則就何謂文人？何謂文人畫？這兩個始終存在於文人畫研究領域中，樸素且本質性的提問，試圖回答文人畫的「觀」、「看」與「研究」如何可能？

## 二、 戰後日本文人畫研究的類型、趨勢與發展進路

筆者藉由整理戰後六十年間，日本有關文人畫與題畫詩的單篇研究論文，結果如前言所述，戰後日本文人畫研究的類型、趨勢與發展進路，大致可以區分為九個階段，其中又有三次重要的研究分水嶺。在戰後的前二十年，亦即第一到第三階段，該議題的研究基本上多屬概論性論文，研究對象也多聚焦於代表性畫家。而第一次分水嶺則出現在 1966 年，學界開始展開相異畫派的比較研究。接下來的十年間（1967-1976），學界延續比較研究的風潮，進而將比較的範疇拓展到中、日兩國文人畫、傳統繪畫的比較研究。而第二次分水嶺產生在 1967—1973 年間，日本學界開始轉為關注近代日本的文人畫家。至 1977 年更開始研究大阪畫壇的文人畫家；1980 年代以還，則開始出現題畫詩研究；1990 年代最後兩年，則為第三次分水嶺，日本學界展開對女性文人畫家的研究。2000 年以還的第九階段，堪稱戰後日本文人畫研究的第四次分水嶺，文人畫之研究議題多元，並開拓出數種新面向。

而所謂戰後日本文人畫研究的九個階段之研究進程，詳細如下：

- （一）1949—1962 年：大多為概論性研究論文，或為日本文人畫、南畫定義，或敘述代表性文人畫家之主要畫風。
- （二）1963—1965 年：聚焦討論 1963 年 11 月於巴黎舉行的「文人畫展」。
- （三）1966 年：戰後日本文人畫研究的第一次分水嶺，相異畫派比較研究的展開。
- （四）1967—1973 年：以研究分析江戶時代各家文人畫風為主，並開始關注中、日兩國文人畫、傳統繪畫的比較研究。
- （五）1974—1976 年：戰後日本文人畫研究的第二次分水嶺，相關研究開始轉為關注近代日本的文人畫家。

---

們也可發現專書作者常於書中各章節之後標明該文初出發表於何處的說明。因此筆者以為：專書作為一種研究成果的展現，或許較能聚集讀者的目光，但是否可以說其乃「真能有研究成果的表現」，或許還得視各專書情況而定。至於針對某一議題，從各代表性期刊來作一橫跨六十年的觀察，應該不至於流於片面，誠如上述，戰後六十年來日本文人畫研究的發展進路，其實是由每個不可磨滅的單點研究印記，所串起的研究發展軌跡，我們進而藉此描繪出日本文人畫研究的發展實況。

- （六）1977 年：大阪畫壇文人畫家研究的開始。
- （七）1981—1998 年：日本題畫詩研究論文的出現。
- （八）1998—1999 年：戰後日本文人畫研究的第三次分水嶺，女性文人畫家研究的開始。
- （九）2000—2009 年：戰後日本文人畫研究的第四次分水嶺，文人畫研究新面向的開拓。

以下，筆者將逐次說明各階段之研究狀況、發展進程，及其特色。

**（一）1949—1962 年：大多為概論性研究論文，或為日本文人畫、南畫定義，或敘述代表性文人畫家之主要畫風。**

此時期的研究論文中，多在定義何謂日本文人畫、南畫？<sup>4</sup>釋義性與簡介性的論文居多，其中或進行總體概述或單就代表性人物敘述其畫風，<sup>5</sup>簡言之，該階段之研究多屬概論性的研究論文。此間，與多數研究常聚焦於日本方面的文人畫，也出現了研究中國明清時期之文人畫的論文。<sup>6</sup>另外，此時期較為特別的研究專論，則是和田利男對杜甫題畫詩的關注，<sup>7</sup>堪稱是戰後日本學界研究題畫詩的濫觴。

**（二）1963—1965 年：聚焦討論 1963 年 11 月於巴黎舉行的「文人畫展」。**

該期研究論文，內容主要在探討 1963 年 11 月於巴黎舉行的「文人畫展」，相關論文相繼問世。其中，1963 年朝吹登水子所發表的〈パリの「文人畫展」〉該文指出：一般參觀民眾並無法接受戲畫化的文人畫；巴黎民眾接受度高、比較容易獲得好評的日本文人畫家，終究還是池大雅、浦上玉堂、與謝蕪村和富岡鐵齋等，也就是歷來日本經典且具代表性的文人畫畫家。而針對該次展覽，巴黎當地的美術評論家則指出：「中國的繪畫尊重古典主

<sup>4</sup> 如 1949 年小川千甕：〈文人畫散話〉，《三彩》第 34 卷（東京：三彩社，1949），頁 16-17、小杉放庵：〈南畫文人畫〉，《三彩》第 34 卷，頁 3-5。

<sup>5</sup> 如 1962 年佐々木靜一：〈日本文人畫の世界〉，《三彩》第 157 卷（東京：三彩社，1962）；以及 1956 年難波田竜起：〈浦上玉堂と文人畫〉，《美術手帖》第 111 號（東京：美術出版社，1956），頁 112-118、鈴木敬：〈蕪村の文人畫〉，《日本文化財》第 5 號（東京：奉仕會出版部，1955）。

<sup>6</sup> 如 1958 年桑原武夫：〈揚州八怪——文人畫漫談〉、1961 年岡本謙次郎〈抵抗のなかの創造——明清の文人畫〉。

<sup>7</sup> 和田利男：〈杜甫の題畫詩に就いて〉，《群馬大學紀要 人文科學編》第 3 卷（群馬：群馬大學，1953），頁 159-169。

義，因而顯得優雅，而日本的文人畫則有印象主義的傾向。」<sup>8</sup>至於同樣是發表於 1963 年的ピコン G.〈文人畫の宇宙〉一文中則說道：文人畫意在表現宇宙全體，試圖在「無」中孕育出萬「有」。<sup>9</sup>而 1965 年發表的パカード H.〈「日本の文人畫展」私觀〉一文，除分別對此次展覽的日本文人畫五傑，亦即池大雅、與謝蕪村、浦上玉堂、青木木米、田能村竹田等人作出歷史定位外，其中更指出：浦上玉堂的精神最接近中國清初的文人畫家，從其畫山之線中可見其胸中鬱積之烈氣。<sup>10</sup>另外，針對歷來與賴山陽、田能村竹田並稱為江戶後期南畫畫家之三傑的青木木米，パカード H.則指出：木米的作品雖然是業餘之作，卻充滿情趣性，故也可入文人畫之列，更因為其身為陶藝工人，故其畫作中多有煎茶趣味之作，此點也使得木米的畫作顯得非常具有日本特色。<sup>11</sup>

### （三）1966 年：戰後日本文人畫研究的第一次分水嶺，相異畫派比較研究的展開。

自 1949 年以還，有關日本文人畫之定義、畫風、發展等問題之解說，或是概論性的研究論文，進入 1966 年後，開始總結先前之研究，並展開了不同畫派之間的比較研究，故稱該年的研究乃日本戰後文人畫研究的第一次分水嶺。

例如，飯島勇在其彙編的〈文人畫〉這篇收錄在《日本の美術》第 4 號（1966 年 8 月）的大篇幅特輯專文中，從文人畫以及日本文人畫的產生、發展到分期解說，進而列舉各期之代表性畫家，乃至大家之外的文人畫家群像，皆鉅細靡遺地進行論述說明。而關於其對日本文人畫的發展分期與每期之代表畫家之派分，在此且以表格羅列如下：<sup>12</sup>

| 時期        | 作家   |
|-----------|------|
| 勃興期       | 服部南郭 |
|           | 望月玉蟾 |
| 初期的暗中摸索時代 | 祇園南海 |
|           | 柳澤淇園 |
|           | 彭城百川 |
| 開花期的二大畫家  | 池大雅  |

<sup>8</sup> 朝吹登水子：〈バリの「文人画展」〉，《藝術新潮》第 14 卷第 1 號（東京：新潮社，1963），頁 58-59，頁 59。

<sup>9</sup> ピコン G.：〈文人畫の宇宙〉，《美術手帖》（東京：美術出版社，1963，頁 131-134），頁 133。

<sup>10</sup> パカード H.：〈「日本の文人畫展」私觀〉，《藝術新潮》第 16 卷第 12 號（東京：新潮社，1965，頁 107-109），頁 108。

<sup>11</sup> 同前註，頁 109。

<sup>12</sup> 詳參飯島勇：〈文人畫〉，《日本の美術》第 4 號（東京國立博物館、京都國立博物館、奈良國立博物館監修，東京：至文堂，1966），頁 1-152。

|          |       |
|----------|-------|
|          | 與謝蕪村  |
| 盛行期的四大畫家 | 浦上玉堂  |
|          | 青木木米  |
|          | 田能村竹田 |
|          | 渡邊崋山  |
| 文人畫家群像   | 中山高陽  |
|          | 谷文晁   |
|          | 十時梅厓  |
|          | 木村蒹葭堂 |
|          | 丹羽嘉言  |
|          | 岡田米山人 |
|          | 桑山玉洲  |
|          | 野呂介石  |
|          | 佐竹蓬平  |
|          | 青木夙夜  |
|          | 廣瀨台山  |
|          | 釧雲泉   |
|          | 中林竹洞  |
|          | 貫名海屋  |
|          | 浦上春琴  |
|          | 賴山陽   |
|          | 岡田半江  |
|          | 山本梅逸  |
|          | 菅井梅閔  |
|          | 立原杏所  |
|          | 岡本秋暉  |
|          | 櫻間青崖  |
|          | 金井烏洲  |
|          | 高久靄厓  |
|          | 木下逸雲  |
|          | 椿椿山   |

|  |      |
|--|------|
|  | 高橋草坪 |
|  | 帆足杏雨 |
|  | 藤本鉄石 |

飯島勇所編該文對各期畫家的代表人物，分別逐次詳述其生平事蹟，此舉如同開列了 1970 年代以後，日本學界研究日本文人畫畫家的研究對象名單。

而同樣是在 1966 年發表的細野正信〈文人畫と浮世繪・序章〉<sup>13</sup>一文，則開始將文人畫與江戶時代的另一傳統畫派——浮世繪作比較研究，堪稱為日本戰後的文人畫研究，開啓了另一扇研究視窗，亦即展開其對日本相異傳統畫派的比較研究。

#### （四）1967—1973 年：以研究分析江戶時代各家文人畫風為主，並開始關注中、日兩國文人畫、傳統繪畫的比較研究。

此時期的研究，主要聚焦於江戶時代各家文人畫畫風的分析，並開始關注到中國文人畫與日本文人畫，乃至中、日兩國在傳統繪畫上的比較研究。例如 1971 年吉澤忠的〈中國美術と日本——水墨畫・山水畫・文人畫〉則是。<sup>14</sup>換言之，此種研究視點，顯然已將日本文人畫置於「東亞」範疇中來思考，使得戰後的日本文人畫研究，具備區域文化研究的屬性。另外，木代修一於 1967 年發表的〈近世文人畫の展開とその支持層〉<sup>15</sup>一文，則與眾不同地討論到近世日本文人階層之間的人際網絡與文人畫派、畫壇的形成關係。木代修一的這一研究視角，重申了文人畫乃由「文人」所作，不同於一般畫家，故要探討文人畫，或是各文人畫派的形成，乃至與文人畫相關的題畫詩，則必須釐清文人階層的人際網絡，與各人際關係彼此之間的往來影響，以之為文人畫研究之前提。此一研究觀點，使得文人畫研究在有關各家派的橫向連結關係研究上，以及在思考文人畫畫風之縱向發展時，可以更為立體深刻地來分析其彼此之間的關聯與其相互之影響。

而截至此時期，因為戰後日本的文人畫研究已逾二十年，故似乎也進入反省階段，《三彩》雜誌因而連續兩卷皆以特輯形式，從各個面向重探當下文人畫所面臨的諸多問題，或就各畫家而論，或重申文人畫之精神樣式。<sup>16</sup>又，該時期的研究論文中，1972 年新藤武弘

<sup>13</sup> 細野正信：〈文人畫と浮世繪・序章〉，《東京國立博物館研究誌》第 187 卷（東京國立博物館，1966），頁 6-9。

<sup>14</sup> 吉澤忠：〈中國美術と日本——水墨畫・山水畫・文人畫〉，《季刊藝術》第 5 卷第 3 號（東京：藝術出版，1971），頁 68-80。

<sup>15</sup> 木代修一：〈近世文人畫の展開とその支持層〉，《駒澤大學文學部研究紀要》第 25 卷（東京：駒澤大學，1967），頁 32-42。

<sup>16</sup> 詳參《三彩》第 285、286 卷（東京：三彩社，1972，3 月、4 月）。

於〈中国文人畫の行くえ（ルポルタージュ）〉一文中則提問道：近代中國繼徐悲鴻之後的文人畫家又有誰？<sup>17</sup>筆者以為：我們也可將此一提問，看作是反思日本戰後二十年間文人畫研究的延伸議題。也就是說，當日本學界重新思考文人畫研究的可能，或是重新定義文人畫時，此種反思的對象也擴及到中國的文人畫。

#### （五）1974—1976 年：戰後日本文人畫研究的第二次分水嶺，相關研究開始轉為關注近代日本的文人畫家。

此段時期的日本文人畫研究對象，除了延續先前對近世文人畫家的研究，也開始轉為關注近代日本的文人畫家；並將研究視點轉移到對日本當時冠以所謂「日本美術史」這一書名的專門著作中，其對文人畫的評價如何？或是有關評論南畫、文人畫等專文之研究。前者如寺田透〈夏目漱石の「文人畫」〉一文中，指出漱石的文人畫就如同其後期的長篇小說一般，沒有餘韻。<sup>18</sup>後者的代表則是針對岡倉天心於《日本美術史》中的日本文人畫發展歷史論的檢討。<sup>19</sup>

筆者所以將此時期作為戰後日本文人畫研究的第二次分水嶺，除了該期的研究對象明顯地由近世日本文人畫家，轉移到近代日本文人畫家以外，對於將研究視點聚焦到所謂「日本美術史」書中的文人畫評述這一議題，形同是對「教科書」式，或者說既定文人畫觀點的檢討。此種性質的檢討，從某一研究範疇的發展進路而言，代表著對歷來既成觀點或先行研究成果，乃至該研究範疇之基本構成進行強制性提問，而此種提問或質疑，基本上是該研究範疇在知識不斷增長下所引發出的內部反動，而該研究範疇對其內部試圖修正其基本概念可能導致的危機，其接受程度恰與其研究發展的高下成正比。故從此角度而言，戰後日本文人畫研究的第二次分水嶺，正是由該範疇的研究者，試圖對歷來既定的、或是「教科書」式的文人畫基本概念，做出一定程度上徹底而清楚的修正，而此種研究概念的獲得，堪稱是日本戰後文人畫研究一種突破性的進展。

#### （六）1977 年：大阪畫壇文人畫家研究的開始。

<sup>17</sup> 新藤武弘：〈中国文人畫の行くえ（ルポルタージュ）〉，《藝術新潮》第 23 卷第 9 號（東京：新潮社，1972，頁 86-89），頁 89。

<sup>18</sup> 寺田透：〈夏目漱石の「文人畫」〉，《藝術新潮》第 25 卷第 11 號（東京：新潮社，1974，頁 112-116），頁 116。

<sup>19</sup> 例如酒井忠康：〈文人画との訣別〉，《現代詩手帖 特集 岡倉天心—詩意識の明暗》（東京：思潮社，1976，頁 67-71）一文便是。

宮本又次於 1977 年發表的〈大阪文人畫の傳統と木村蒹葭堂〉<sup>20</sup>一文，開始將文人畫研究的關注對象，聚焦到江戶時代的大阪畫壇，間接指出了長久以來，所謂文人畫家乃以京都、東京兩地畫壇為代表的主流看法，其實有其修正之必要。文中指出：木村蒹葭堂不僅具有業餘、反骨、反俗精神，更具有在野性質，是典型的大阪町人性格，但又是學究型人物，故充分具有文人畫家之性格。<sup>21</sup>該文堪稱是 2005 年以後，日本學界重新大聲疾呼日本文人畫研究必須關注大阪畫壇之文人畫家的先驅文章。該文同時也觸及了在文人畫界定過程中，在日本這個武士社會裡，究竟應該如何界定其本土所謂的「文人」身分這一研究議題。故隔年的 1978 年，木代修一於〈文人としての蕪村—文人畫の伝統〉<sup>22</sup>文中，則透過分析與謝蕪村的俳句作品，而來定位蕪村的「文人」身分；笠井昌昭〈金碧障壁畫から文人畫へ〉<sup>23</sup>一文則更進一步指出：從狩野畫派之金碧輝煌畫風，廣為一般武士社會中的日本普羅百姓所欣賞接受這一角度來看；文人畫家所追求的幽玄美感則是非庶民性的、脫離社會的美感意識。而所謂的文人畫家，則是遠離群眾的一群人。關於此一問題，笠井昌昭指出：此由多數近世日本文人畫家常被收入《近世畸人傳》書中一事，便可得到證明。<sup>24</sup>

此期研究論文對江戶日本大阪文人畫壇的關注，可以視為前一階段對既成或主流、刻板論述進行反思的某種延伸，遂關注到歷來被閑置的研究對象——大阪畫壇，不僅指點出戰後日本文人畫研究對象在選擇上的偏執，也突破了歷來的研究盲點。另外，該期研究還指出文人畫與狩野畫派觀眾群的雅、俗傾向，以及是否具有庶民屬性這一特質，此既是延續前述所謂對日本相異傳統畫派的比較研究，同時也是從另一層面再次重新探討文人、文人畫定義，我們或許可以稱之為文人畫研究的本質性議題，或者說是文人畫研究的「主旋律」議題。

### （七）1981—1998 年：日本題畫詩研究論文的出現。

自前述 1953 年和田利男〈杜甫の題畫詩に就いて〉一文以來，此時期的日本文人畫研究，開始注意到日本近世以來文人畫的畫中詩與畫上詩，展開其對題畫詩的研究。該時期出現的 7 篇題畫詩論文（詳附表），除了 1982 年大野修作〈黃庭堅詩における"もの"によ

<sup>20</sup> 宮本又次：〈大阪文人畫の傳統と木村蒹葭堂〉，《古美術》第 53 卷（東京：三彩社，1977），頁 43-51。

<sup>21</sup> 同前註，頁 51。

<sup>22</sup> 木代修一：〈文人としての蕪村—文人畫の伝統〉，《國文學解釋と鑑賞》第 43 卷第 3 號（東京：至文堂，1978），頁 126-133。

<sup>23</sup> 笠井昌昭：〈金碧障壁畫から文人畫へ〉，《季刊日本思想史》第 9 號（東京：ぺりかん社，1978），頁 30-48。

<sup>24</sup> 同前註，頁 48。

る思考—格物と題畫詩》<sup>25</sup>與 1997 年伊藤忠綱〈題跋・題畫詩よりみた蘇軾の繪畫〉<sup>26</sup>二文的研究對象為中國方面的黃庭堅與蘇軾之外；其他五篇論文，分別為研究夏目漱石、嵯峨天皇、池大雅、賴山陽、林羅山等五人的題畫詩。此現象顯示出題畫詩的研究，並不是只侷限於文人畫家本身，其對象可以擴展到天皇或是江戶時期的儒學者、漢詩人，以及歷史學家。而筆者以為我們可以將此一研究現象，看作是先前 1967 年木代修一於〈近世文人畫の展開とその支持層〉文中，聚焦於文人階層之人際網絡這一文人畫研究視角的開花結果，使得畫中詩與畫上詩，確實具體成為文人畫研究的一個重要議題。

而此一研究議題的開展，某種程度則再度反映出文人畫研究的本質，規避不了畫作作為一訴諸於視覺的無聲之詩，其以存在於空間的形式出現，即使其在美學的範疇中偏向於再現、理智、寫實，然而觀畫者的觀看感受，卻必須朝向有聲之畫的詩，亦即向表現、抒情、寫意靠近，藉由一種感覺挪移現象，使得聽覺與視覺彼此相通，達成一種再現與表現、情感與理智、寫實與寫意彼此辯證後的和諧相融，促使訴諸於視覺的無聲之畫，獲得了存在於時間的、聽覺的有聲之詩的感受。因此，探討詩中畫、畫中詩，乃至畫的詩化，無非觸及了文人畫的觀看或研究，終究不能只是停留在視覺的層次，而必須覺察到詩作為文人畫的本體，文人畫乃是以詩為魂，故其具有重精神、個性、性靈等，在此姑且稱之為「心」或「意」的特色，故稱「畫以適意」（蘇東坡）、「畫乃心印」（郭若虛）、「畫之為說，亦心畫也」（米友仁）。

#### （八）1998—1999 年：日本文人畫研究的第三次分水嶺，女性文人畫家研究的開始。

此期承襲前一階段對幕末明治期文人畫家的研究，奧原宇於 1998 年則翻譯了 McClintock Martha J. 〈奧原晴湖——幕末明治期の文人画における粉本学習の一例〉一文，揭開了日本研究明治時代之女性文人畫家的序幕。而饒富深趣的是：我們可以說此種研究視野的拓展，基本上是受到西方研究成果的刺激，或者說是在引介外國的研究成果，並非日本戰後文人畫學術研究土壤中自行化育出的研究果實。也正因為如此，所以此一研究議題並未立刻在日本學界造成某種迴響，對女性文人畫家的研究，要等到 2004 年鄭麗雲〈江馬細香の「墨竹圖」題畫詩をめぐる—詩書畫「三絶」の視點から〉<sup>27</sup>一文開始，才見到

<sup>25</sup> 大野修作：〈黃庭堅詩における"もの"による思考—格物と題畫詩〉，《鹿兒島大學文科報告》第 18 號（鹿兒島大學教養部，1982），頁 29-46。

<sup>26</sup> 伊藤忠綱：〈題跋・題畫詩よりみた蘇軾の繪畫〉，《二松：大學院紀要》第 11 號（東京：二松學舍大學，1997），頁 1-304。

<sup>27</sup> 鄭麗雲：〈江馬細香の「墨竹圖」題畫詩をめぐる—詩書畫「三絶」の視點から〉，《福山女學園大學研究論集 人文科學篇》第 35 號（名古屋：福山女學園大學，2004），頁 33-42。

有關江馬細香之題畫詩的研究專論出現。也就是說，日本學界對女性文人畫家的研究，並不是藉由 McClintock Martha J. 對奧原晴湖的研究，就順道聚焦於明治、大正以還的新時代女性文人畫家的研究，結果還是回溯到江戶時代著名的女流詩書畫家江馬細香，足見無論是對男性或女性文人畫家的研究，江戶時代仍是日本文人畫研究的主戰場。而且從研究者也非日本本國學者看來，女性文人畫家作為該領域的研究對象，在此時期似乎仍未擠身日本學界文人畫研究的主流場域。

#### （九）2000—2009 年：日本文人畫研究的第四次分水嶺，文人畫研究新面向的開拓。

此時期的文人畫研究，開創出幾個空前的嶄新研究面向。日本在近十年的文人畫研究成果中，《國華》雜誌於 2003 年與 2007 年分別以兩次特輯的方式，先是介紹了日本文人畫、南畫之代表作家的山水畫作，繼而介紹木村定三所收藏的文人畫大家之作品。這兩次特輯基本上維持學院派研究的主流作法，對各幅畫作之畫筆、畫法與畫風，無論是線條工夫、肌理、皴法、水墨變化等美感營造技巧，無不逐一詳加說明，維持美術科班一貫立場的正統研究方法。然而與此同時，日本文人畫研究也有了飛躍式的發展，並開拓出以下幾個新面向。

一是將題畫詩的研究從文人畫中獨立出來，使之與日本漢文學的研究相結合。例如岩山泰三〈五山詩における楊貴妃像——題畫詩と『後素集』〉<sup>28</sup>一文便是。或是將中國方面的題畫詩與日本的漢詩集或和歌比較，如 2000 年安藤太郎的〈李白、杜甫の題畫詩と經國集「清涼殿畫壁山水歌」の表現の一考察〉<sup>29</sup>一文即是。而此舉無非宣示了題畫詩從長久以來，一直隸屬於文人畫之附屬研究的這一地位中獨立，題畫詩終於成為研究對象主體本身，甚至可以從「詩」出發，無論是畫上詩或是畫中詩，反過來思考文人畫本身，例如 2001 年池澤一郎〈蕪村文人畫の世界--題畫詩と畫の背景をなす詩をめぐって〉<sup>30</sup>一文便是。此種研究視角的改變，間接地也影響了日本漢詩研究者，使彼等將其眼光投向日本漢詩人的題畫詩作，例如 2002 年月野文子〈廣瀬旭莊の題畫詩「題春川釣魚圖」の手法：樂府詩「枯魚過河泣」と『莊子』の寓喩〉<sup>31</sup>一文，或是注意到中國文人畫家之題畫詩所具有的思想意

<sup>28</sup> 岩山泰三：〈五山詩における楊貴妃像——題畫詩と『後素集』〉，《國文學研究》第 131 號（東京：早稻田國文學會，2000），頁 47-58。

<sup>29</sup> 安藤太郎：〈李白、杜甫の題畫詩と經國集「清涼殿畫壁山水歌」の表現の一考察〉，《研究と資料》第 43 號（東京：早稻田大學研究と資料の會，2000），頁 1-9。

<sup>30</sup> 池澤一郎：〈蕪村題畫詩の方法——夫俳諧のみちや、かならず師の句法に泥むべからず——『むかしを今』序〉，《國文學：解釋と鑑賞》第 66 卷第 2 號（東京：至文堂，2001），頁 65-75。

<sup>31</sup> 月野文子：〈廣瀬旭莊の題畫詩「題春川釣魚圖」の手法：樂府詩「枯魚過河泣」と『莊子』の寓喩〉，《文藝と思想》第 66 卷（福岡：福岡女子大學，2002），頁 11-24。

涵，例如 2004 年源川彥峰的〈鄭板橋の藝術——題畫詩に込められた哲學〉<sup>32</sup>。

甚至不再只是侷限於「漢詩」範疇中的題畫詩研究，在廣義的題畫詩這層義意上，研究者們將畫上的俳句也納入題畫詩的研究範疇，例如 2008 年池澤一郎的〈蕪村題畫詩の方法——夫俳諧のみちや、かならず師の句法に泥むべからず——『むかしを今』序〉<sup>33</sup>。更有就題畫詩而來研究文人畫家之書風，或是詩、書、畫三者之關係者，例如鄭麗雲於 2004 年、2008 年發表的〈江馬細香の「墨竹圖」題畫詩をめぐって——詩書畫「三絶」の視點から〉<sup>34</sup>，與〈江馬細香の書風——題畫詩をめぐって〉<sup>35</sup>二文便是。同時也因為題畫詩研究的多元化發展，學者也注意到文人畫本身的「詩情」（詩意）表現，例如 2007 年小林優子於〈日本の文人畫（南畫）における詩情表現〉<sup>36</sup>中，強調池大雅的畫作即使可區分為「明末蘇州派」與「純南畫」兩個系統，然而畫中的「詩情」要素，卻是兩者共通的特質。題畫詩從文人畫獨立出來，獲得其作為一研究對象的主體性，到了 2008 年時，終於有專文專門研究文人畫家的題畫詩本身，不再受到書法或畫作的稀釋，此即高橋博巳的〈題畫詩の世界〉<sup>37</sup>一文。

二是開始研究文人畫家的肖像圖，例如 2002 年板倉聖哲〈文人畫家の肖像——仇英畫「倪瓚像卷」を読む〉<sup>38</sup>一文。此類研究的出現，在某種意義上透露出對文人畫家之真實面貌的觀察企圖，意味著研究者關注到文人畫作者的「文人」，是否「人」如其「畫」這一問題。而作為一研究議題，此一疑問的研究性質歸屬，在問題意識上基本上仍歸屬於文人畫的意義範疇界定。

三是朝鮮王朝之文人畫家研究的出現，如 2000 年吉田宏志〈朝鮮王朝の文人畫家 李麟祥の繪畫〉<sup>39</sup>一文，即是。

四是在 2006 年到 2008 年間，《關西大學博物館紀要》第 13 號、《アジア文化交流研究》第 2 號與《美術フォーラム 21》第 13、17 號，陸續刊文疾呼不可忽視江戶以還大阪畫

<sup>32</sup> 源川彥峰：〈鄭板橋の藝術——題畫詩に込められた哲學〉，《二松學舍大學論集》第 47 號（東京：二松學舍大學文學部，2004），頁 247-278。

<sup>33</sup> 池澤一郎：〈蕪村題畫詩の方法——夫俳諧のみちや、かならず師の句法に泥むべからず——『むかしを今』序〉，《明治大學教養論集》第 425 號（東京：明治大學教養論集刊行會，2008），頁 1-60。

<sup>34</sup> 鄭麗雲：〈江馬細香の「墨竹圖」題畫詩をめぐって——詩書畫「三絶」の視點から〉，《椋山女學園大學研究論集 人文科學篇》第 35 號（名古屋：椋山女學園大學，2004），頁 33-42。

<sup>35</sup> 鄭麗雲：〈江馬細香の書風——題畫詩をめぐって〉，《書法漢學研究》第 2 號（神戸：アートライフ，2008），頁 30-41。

<sup>36</sup> 小林優子：〈日本の文人畫（南畫）における詩情表現〉，《美術フォーラム 21》第 16 號（京都：美術フォーラム 21 刊行會，2007），頁 57-63。

<sup>37</sup> 高橋博巳：〈題畫詩の世界〉，《國文學：解釋と鑑賞》第 73 卷第 12 號（東京：至文堂，2008），頁 96-103。

<sup>38</sup> 板倉聖哲：〈文人畫家の肖像——仇英畫「倪瓚像卷」を読む〉，《文人の眼》第 3 號（東京：里文出版，2002），頁 72-77。

<sup>39</sup> 吉田宏志：〈朝鮮王朝の文人畫家 李麟祥の繪畫〉，《大和文華》第 103 號（奈良：大和文華館，2000），頁 25-34。

壇的文人畫家與畫作，而中谷伸生於 2006 年發表的〈岡倉天心が評價したもの・しなかったもの——江戸狩野と大坂の文人畫〉<sup>40</sup>，則直指日本戰後的文人畫研究，所以總是閑置大阪畫壇，乃導因於岡倉天心於《日本美術史》（收入《岡倉天心全集》第四卷，東京：聖文閣，1939 年）中，對浮世繪畫師、渡邊華山、京都狩野派的狩野永岳，以及對大阪文人畫家木村蒨葭堂周邊之大阪畫壇的輕視。由此可見某領域的學術研究，常常受到該領域之學術史專著的影響而不自知，或者說不疑有他。

之後，中谷伸生於 2007 年發表的〈大阪の繪畫と長崎、そして中國——大阪畫壇の再評價から東アジア美術史の構想へ〉<sup>41</sup>一文，文中除了提出大阪作為江戶時代近畿地區輸入外來文化的集中基地，不僅其繪畫等文化成果不容忽視，作為今後日本研究「東亞」美術史的一個考察對象，對大阪畫壇的關注與研究，是今後學界朝向東亞美術史研究構想的一個起點，並可藉此起點連結中、日、韓三國的美術交流史。中谷伸生的此項提議，使得戰後日本文人畫研究中，有關文化交流的議題，不再侷限於中、日兩國的往來，可以同時將韓國納入研究視野來考察，形成一個更全面且立體的觀察角度，將文人畫研究置於東亞區域文化交流的範疇來加以考察研究，使得「畫」作作為一項文化傳播文本，其研究可以獲得一個更宏觀的視野，其觀察的面向可以更形多元。

而在學界一片為大阪畫壇叫屈，奔走疾呼提倡研究大阪畫壇的呼聲中，中谷伸生作為其中的中堅人物，其於 2008 年所發表的〈文人畫とは何か——岡田半江《山水圖卷（大川納涼圖）》をめぐって〉<sup>42</sup>一文，則更細緻地提到文人畫中「可看」與「不可看」的層面，強調觀看畫作時，鑑賞者未必可看出畫面上充滿文人彼此之間人際網絡牽合下的「知性構成要素」。而中谷伸生所謂的「知性構成要素」係指諸如：畫作依誰所托而畫？因何而作？由誰題詩？緣由、目的何在等等畫面上，未能顯現出的一切真實。同年，中谷伸生又發表另一篇論文〈富岡鐵齋筆「巖栖谷飲圖」考——妙心寺聖澤院書院障壁圖〉<sup>43</sup>，發前人所未發，文中指出：由年譜與妙心寺聖澤院書院障壁圖看來，老年富岡鐵齋於明治三十年代的活動，明顯地曾主動積極與敵對畫家陣營的狩野派親近。

另外，同樣於 2008 年發表的小川知子的〈女性畫家と大阪——文人畫から美人畫まで、

<sup>40</sup> 中谷伸生：〈岡倉天心が評價したもの・しなかったもの——江戸狩野と大坂の文人畫〉，《美術フォーラム 21》第 13 號（京都：美術フォーラム 21 刊行會，2006），頁 61-68。

<sup>41</sup> 中谷伸生：〈大阪の繪畫と長崎、そして中國——大阪畫壇の再評價から東アジア美術史の構想へ〉，《アジア文化交流研究》第 2 號（大阪：關西大學アジア交流研究センター，2007），頁 53-72。

<sup>42</sup> 中谷伸生：〈文人畫とは何か——岡田半江《山水圖卷（大川納涼圖）》をめぐって〉，《美術フォーラム 21》第 17 號（京都：美術フォーラム 21 刊行會，2008），頁 44-49。

<sup>43</sup> 中谷伸生：〈富岡鐵齋筆「巖栖谷飲圖」考——妙心寺聖澤院書院障壁圖〉，《アジア文化交流研究》第 3 號（大阪：關西大學アジア交流研究センター，2008），頁 319-338。

女性たちは大阪畫壇を蘇らせるか?》<sup>44</sup>一文，則強調大阪畫壇上女性畫家的大量出現，基本上是在男性文人畫家的人際網絡關係中重疊建構起來的，而隨著時代進入到近代，文人畫逐漸步向衰微，但值此之際，大阪畫壇上女性畫家所發展出的美人畫，在某種意義上則振興了大阪的傳統畫壇。

五是對中、日、韓文人畫家的研究，都將研究對象下推到近代以還的文人畫家，例如 2005 年梶岡秀一的〈幕末明治文人畫家天野方壺に關する基礎的研究〉<sup>45</sup>一文，便是其中代表。以及自 2004 年至 2007 年，有關豐子愷的研究陸續問世，如西槇偉從 2004 年到 2006 年相繼出版問世的〈豐子愷とゴッホ——ゴッホ作品を通しての傳統再發見〉<sup>46</sup>、〈中國文人畫の近代化：豐子愷作品における傳統モチーフの應用〉<sup>47</sup>二文，以及《中國文人畫家の近代—豐子愷の西洋美術受容と日本》<sup>48</sup>一書皆是。針對西槇偉該書，在 2005 年到 2006 年之間，更有四篇書評問世。此外，在研究近代的文人畫家時，也脫離東京、京都乃至大阪等中心畫壇，展開非中心的區域文人畫家研究，例如 2005 年松木千尋〈幕末横須賀の文人畫家中林湘雲について〉<sup>49</sup>一文即是。

而比較引人注意的則是：《藝術新潮》雜誌配合個人畫展，對誕生於 1929 年，接受日本殖民美術教育的韓國當代畫家 Suh Se Ok 所作的專文介紹，標題則題為〈speak low 韓國最後の「文人畫家」 スウ・セオクが日本の空間で試みたこと〉。<sup>50</sup>《藝術新潮》非常看重 Suh Se Ok 畫作中對「人間」（人、人類）的關懷，畫家自身也強調「畫家不是在說明人；而是在畫出人。」<sup>51</sup>而 2007 年 9 月 28 日—2008 年 1 月 6 日之間，Suh Se Ok 在東京銀座「メゾンエルメス 8F フォーラム」所舉辦的個展，名稱就叫做「人間」（「サラムドウル」）。

顯然，21 世紀的當代日本藝術對文人畫畫家的「文人」身分，所作出的定義就在：對「人」的關懷。我們可以說：從一開始的思索日本的文人畫要如何界定？因而衍生出在沒

<sup>44</sup> 小川知子：〈女性畫家と大阪—文人畫から美人畫まで、女性たちは大阪畫壇を蘇らせるか?〉，《美術フォーラム 21》第 17 號（京都：美術フォーラム 21 刊行會，2008），頁 66-70。

<sup>45</sup> 梶岡秀一：〈幕末明治文人畫家天野方壺に關する基礎的研究〉，《鹿島美術財團年報》第 23 號（東京：鹿島美術財團，2005），頁 541-552。

<sup>46</sup> 西槇偉：〈豐子愷とゴッホ——ゴッホ作品を通しての傳統再發見〉，《日本研究》第 29 集（東京：國際日本文化研究センター，2004），頁 91-116。

<sup>47</sup> 西槇偉：〈中國文人畫の近代化：豐子愷作品における傳統モチーフの應用〉，《文學部論叢》第 87 號（熊本：熊本大學，2005），頁 97-121。

<sup>48</sup> 西槇偉：《中國文人畫家の近代—豐子愷の西洋美術受容と日本》，京都：思文閣，2005。

<sup>49</sup> 松木千尋：〈幕末横須賀の文人畫家中林湘雲について〉，《民具マンスリー》第 38 卷第 2 號（神奈川：神奈川大學，2005），頁 8899-8909。

<sup>50</sup> 該文收入《藝術新潮》第 58 卷第 12 號（東京：新潮社，2007），頁 95-99。

<sup>51</sup> 〈speak low 韓國最後の「文人畫家」 スウ・セオクが日本の空間で試みたこと〉，《藝術新潮》第 58 卷第 12 號（東京：新潮社，2007），頁 96。

有士大夫，亦即沒有文人階層的日本武士社會中，究竟要如何定義某位畫家為文人？到質疑現代中國、日本，或者說是東亞地區到底還存不存在傳統意義上的「文人」階層？這一研究議題的系列發展，表面看起來是對所謂文人畫畫家身分界定這一提問研究的承繼，其實卻是最具文人畫傳統精神的吶喊。因為傳統文人畫作為一個研究領域或對象，其常常是過去既定且靜態不變的；然文人畫傳統卻可以是時空流轉下，動態持續發展的某種特定質素、或者說是某種價值堅持。

而強調對「人」的終極關懷，則無非回歸到日本戰國時代武田信玄所謂的：「人為城河，人為石牆，人為城池。情為我方，仇為敵營，民為國寶。」<sup>52</sup>以及江戶時代古學派儒者伊藤仁齋所謂「人外無道」<sup>53</sup>這一日本一脈相承的人文關懷傳統來，而此一關懷「人」的價值追尋，在「畫道」亦不例外，即使在 21 世紀的今日日本。

### 三、何謂文人？何謂文人畫？

由上述近六十年的日本文人畫研究議題開展與進路發展說明中，我們可以發現 2000 年以還第九階段的人文畫研究，其所開展的研究新面向，堪稱是前八個研究階段中的綜合展現。而進入二十一世紀以前的戰後五十年，日本文人畫的研究，按照其時間先後階段，各有其主要研究議題。第一階段之研究主要在探討日本文人畫的形成與界定；第二階段之研究主要在探討江戶時代文人畫派的形成；第三階段之研究主要在探討文人畫之精神樣式；第四階段之研究主要在質疑中國作為文人畫的發源地，時入近代，繼徐悲鴻之後中國是否還有所謂的文人畫家？此一提問的另一個問法，則是該如何定義「近代」之文人？第五階段之研究主要在對文人畫研究範疇的基本概念提出強制性質疑與修正；第六階段之研究主要在探討日本歷來所謂文人畫之「文人」概念，是否受到歷史與地理區域的侷限，而閑置了與關東江戶相對的關西大阪之文人畫？第七階段之研究主要聚焦於文人畫的「詩」屬性；第八階段之研究則聚焦討論文人畫的「文人」概念，是否有性別上的排拒，包不包含「女性」在內？

上述日本戰後有關文人畫研究各階段之主要研究議題，若從問題的屬性而言，基本上可以歸納出三個文人畫研究的本質性議題，亦即：何謂文人？何謂文人畫？文人畫的研究與觀看如何可能？而此三個議題也始終是戰後日本文人畫研究的主旋律。以下本節將藉由說明前兩個提問的可能內容為何，而來釐清戰後日本文人畫研究在思考此兩個議題時所具

<sup>52</sup> 《甲陽軍艦》（甲府：溫故堂，出版年不詳），〈品〉第 39，頁 81。

<sup>53</sup> 〔日〕伊藤仁齋：《童子問》，收入井上哲次郎、蟹江義丸編：《日本倫理彙編 古學派部（中）》（東京：育成會，1903），卷之上，頁 80。

有的思想意涵，並藉此進一步思考文人畫的研究與觀看如何可能。

首先，在探討何謂文人畫之前，關於文人畫家這一身分的定義問題，文人畫的畫家不能只是一文化修養很好的讀書人或士大夫而已，在深厚的學養之外，他必須具備獨立人格以展現其自身心靈的本意，因而不畏強權、不媚俗，以維持其品德之高超，情趣之高雅，甚至或許顯得性情孤高，或難免在載浮載沉的人世中抑鬱悲憤。但正因其具有孤高、高雅、高超的「乘物以遊心」的超功利性審美情趣，故能獲得所謂於靜觀寂照中，回返自身內心深處的心靈節奏，以體會宇宙內部之生命律動的此種「氣韻生動」<sup>54</sup>，因此有助其「畫」作藝術的再現性、理智性、寫實性，可以朝向「詩」的表現性、抒情性、寫意性發展、連結、融合。使得訴之於視覺的無聲之詩——「畫」，獲得了聽之於音的有聲之畫——「詩」的詩意感受。方可能繪製出「得心應手、意到便成、造理入神、迴得天意」<sup>55</sup>之「文人畫」作。

換言之，文人畫範疇定義下的「文人」，作為一審美主體，其必須擺脫外物對人心靈的拘限與束縛，方可能具有「徇耳目內通而外於心知」<sup>56</sup>的審美心態，進而契入「身與物化」的審美境界。若如是，則文人畫範疇定義下的「文人」，其內心修養與精神狀態，才是判斷其是否可作為所謂審美主體之「文人」的重要判準。

因此，若是普通定義下的文人，如所謂「有文德之人」、「知書能文之人」（《漢語大詞典》）、「好文學之人」、「巧於文筆之人」、「修文雅事者」（《大漢和辭典》），其雖可稱為「文人」，但卻未必是上述所謂具有自我之主體性與作為審美主體的文人特質。但不可否認的是：此類一般定義下的文人，仍舊可以繪畫出制式化、套路化的「文人畫」。正因為如此，所以清代文人畫中有大多數都是「文人的畫」；但未必是「文人畫」。因為求之以形器者，難以待神會之妙。蓋一個未經「去物」與「去我」的文人，其不會是文人畫定義下，一個可以在與自我不同的感性審美對象中，體會主體與對象之間相融無間、親密和諧之關係，進而玩味其生命自身的，完成以物觀物、與物俱化，進而臻至無我之境這一藝術審美體驗的「文人」。

所以，在戰後日本的文人畫研究中，不僅有人質疑中國近代在徐悲鴻之後還有無「文人畫家」？日本學者在研究近世日本文人畫開花期的兩大文人畫家之一的與謝蕪村，與大阪畫壇之文人畫大家木村蒹葭堂，以及幕末明治以還的近代文人畫家富岡鐵齋時，難免還是要舉證再三地說明彼等是如何如何地具有充分的文人特性。所以川口直宜、庄司淳一於

<sup>54</sup> 「氣韻生動」一詞系南齊謝赫所提「六法」之一，其言：「六法者何？一氣韻生動是也；二骨法用筆是也；三應物象形是也；四隨類賦彩是也；五經營位置是也；六傳移模寫是也。」詳見〔南齊〕謝赫撰，王伯敏點校註譯：《古畫品錄》（北京：人民美術出版社，1959），頁2。

<sup>55</sup> 語見沈括論王維畫袁安臥雪圖，詳見〔宋〕沈括：《書畫》，《夢溪筆談》（上海：上海商務印書館，1934，《四部叢刊續編》上海涵芬樓景印明刊本），卷十七，頁2上。

<sup>56</sup> 〔清〕郭慶藩撰，王孝魚點校：《內篇·人間世》，《莊子集釋》（北京：中華書局，1961），頁150。

1996 年所發表的〈文人畫の遊び世界——實篤繪畫への一試論〉<sup>57</sup>一文中，便舉出兩大主要條件來確定武者小路實篤的「文人」身分。一是：武者小路實篤定位其自己為「文士」，自知其個人的生命立場。二是：武者小路實篤具有文人畫的「遊心」，然其中卻蘊含深刻思想。

川口直宜、庄司淳一在定義武者小路實篤的「文人」特質時，強調在無視筆法的自由自在之「墨戲」遊戲中，首先被關注到的則是：畫家是否具備作為審美主體的文士精神意識？另外，作為再現審美對象之畫作本身，其又是否能托物寓興？彼等所標舉出的「文士意識」與「畫作意蘊」這兩個問題，卻不約而同都指向了「意」。關於在遊戲中可以得其「意」的說法，不禁讓人想到元代王冕對墨戲所作的說明，其言：

古人以畫為無聲詩，詩乃有聲畫，是以畫之得意，獨詩之得句，有喜樂憂愁而得之者，有感慨憤怒而得之者，此皆一時之興耳。」<sup>58</sup>

凡欲作畫，須寄心物外，意在筆先，正所謂有諸內必形於外也。<sup>59</sup>

我們可以說王冕此處所謂的「有諸內」者，相當於武者小路實篤的「文士意識」，且此番意識在再現審美對象的作畫過程中，又能托物寓興，意趣盎然，筆者以為此即元四家之一的黃公望所說的「士人家風」，其言：

畫一窠一石，當逸墨撇脫，有士人家風，纔多便入畫工之流矣。<sup>60</sup>

換言之，以遊戲樣態呈現的文人墨戲，基本上是由心靈所直接引發的，故運筆潑墨之間不凝於心、不礙於手、自然而然，完全是畫家個人內在生命、精神活動的自然流露。若如是，則文人畫的作畫過程，即便其以遊戲活動展現，然其既是文人自我肯定後的自我表現，<sup>61</sup>同時也應該是文人不斷自我超越的自我再發現。<sup>62</sup>顯然，文人畫從審美遊戲這一觀點

<sup>57</sup> 川口直宜、庄司淳一：〈文人畫の遊び世界——實篤繪畫への一試論〉，《月刊美術》第22卷第9號（實業之日本社，1996），頁41-45。

<sup>58</sup> 〔元〕王冕撰，壽勤澤點校：《王冕集·竹齋集》（北京：北京古籍出版社，2003），〈梅譜〉，頁243。

<sup>59</sup> 〔元〕王冕：《王冕集·竹齋集》，〈梅譜〉，頁243。

<sup>60</sup> 〔元〕黃公望撰，鄧以蜚標點譯註：《寫山水訣》（北京：人民美術出版社，1959），頁5。

<sup>61</sup> 關於遊戲乃遊戲活動者的自我表現這一觀點，伽達默爾認為此乃遊戲的特點之一，其言：「從事遊戲活動的人彷彿就能通過把其行為目的轉化到單純的遊戲任務中去，而使自身進入到了表現自身之遊戲的自由之中。」詳見伽達默爾（Gadamer, Hans Georg）：《真理與方法：哲學解釋學的基本特徵》（瀋陽市：遼寧人民出版社，1987），頁156。

來看的話，首先，文人在戲墨時超越了他那個原本現實的世界，藉由重新安排他那個原有的世界，而重新創造了一個屬於他自己的世界，使其自身獲得滿足，故使得作畫這一再現審美的行為，具有超實用性的特質。而又因受到現實壓抑的、不得滿足的生命力，當其藉由遊戲而擺脫受阻或是過剩的生命狀態時，終於獲得一種真灑脫的自由暢快狀態，故使得審美主體的文人，或者說是畫家本身，臻至一種超越現實、實用、功利後的精神和諧、自由境界。因此，文人畫所傳遞的，常常是一種積極表現文人這一審美、創作主體，其所謂我之為我的抒情且寫意的審美再現。

如此一來，「畫意」即是「心意」，是文人畫家的精神、意志、情感、心緒等內在心理要素，故文人畫遂成為表現畫家某種特定情思的憑藉形式，因而對審美對象既要能把握，又要能超越，以向文人畫家這一審美、創作主體的自由心志與意趣趨近。此即歐陽修所說的：

古畫畫意不畫形，梅詩歌詠物無隱情，忘形得意知者寡，不若見詩如見畫。<sup>63</sup>

蘇東坡更是貶「形」崇「意」，以為文人畫若有一講求的常理，則此「理」其實就是擺脫掉形似之束縛，而獲得的一種「意氣」。其言：

論畫以形似，見與兒童鄰；賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。

64

觀士人畫，如閱天下馬，取意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、芻秣，無一點俊發，看數尺許便卷。<sup>65</sup>

亦即，文人畫家作為一審美、創作主體，其再現審美對象的過程，必須將客觀的審美對象加以主觀化，同時也將自身變現為審美對象的感性存在形態，與物俱化。

<sup>62</sup> 廈門畫家陳雨島於〈寫意畫底本質與精神〉一文中有言：「中國文人墨戲之作的動機，原出於無為，當畫家在物我兩忘，離形去智之下，既不自問出處，亦不自拘形跡，而只耽於自證、自傳，聊求自成、自達而已。」轉引自彭修銀：《墨戲與逍遙——中國文人畫美學傳統》（台北：文津出版社，1995），頁187。

<sup>63</sup> 〔宋〕歐陽修：〈盤車圖〉，《歐陽文忠公集》（上海：上海商務印書館，1919，《四部叢刊》上海涵芬樓景印元刊本），卷6，頁7下。

<sup>64</sup> 〔宋〕蘇東坡：〈書鄆陵王主簿所畫折枝二首〉，《蘇東坡集》，收入《國學基本叢書》（上海：上海商務印書館，1958），上，卷16，頁63。

<sup>65</sup> 〔宋〕蘇軾著，屠友祥校注：〈又跋漢傑畫山二則〉，《東坡題跋》，收入顧易生主編：《宋明清小品文集輯注》（上海：上海遠東出版社，1996），卷5，頁275。

如上所述，則文人畫當然就必須畫出文人的胸中逸氣與心中塊壘，除要傳達出文人之心中本意與生命本色之外，其必須要能立足於文人畫家的獨立人格，以其獨立之個性與精神，直抒胸臆，故文人畫所表現出的「意」，其核心無非是「情」，而畫作作為一種外在展現的形態，其必須是屬於「心靈」、「心性」的一種「氣韻」、「神韻」的展現，<sup>66</sup>因此才說狀物是其次，首要在吐心聲。然畫家在反映客觀審美對象之真實性時，必然得於形象中傳「神」；但此種審美的再現當然要融合進畫家的主觀感受，特別是文人畫作為一種審美結果的再現，其主要目的既然在表現文人畫家的某種特定情思——「意」，亦即在書寫畫家心中之情懷思緒，則「意」當然在形象之外，乃是「從於心者也」<sup>67</sup>，是爲了「我自發我之肺腑，揭我之鬚眉。縱有時觸著某家，是某家就我也，非我故爲某家也。」<sup>68</sup>，正因文人畫是「畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心」<sup>69</sup>，故其當然是「人本」的。

正因文人畫雖再現物象之形，但卻無斧鑿之痕跡，故姿儀雖備而不落俗套，因此能成其「神韻」、「氣韻」，此即荆浩所謂的：「韻者，隱跡立形，備儀不俗。」<sup>70</sup>值此之際，無聲之詩的畫作，終於獲得一種屬於審美、創作主體之畫家獨特的一種「音」響，是自畫家心中鳴放出的一種聲響，畫作因而獲得一種聽覺感受，故觀畫者絕不是由「眼」來感覺此發自畫家胸中的「音韻」。<sup>71</sup>此種無法以「眼觀」，只能由「心感」的畫韻，誠如日本學者大村西崖於《文人畫の復興》中所言：

所謂韻者，即聲響也。……氣韻者，氣之韻，作者感想之音色，傳餘響於其作品

<sup>66</sup> 在中國傳統繪畫美學體系中，在顧愷之的「神韻」說之後，南齊謝赫在總結繪畫理論的「六法」中則提出「氣韻生動」說。其後因爲元人楊維禎有言道：「傳神者，氣韻生動是也。」（《圖繪室鑒》序）故後世學者如徐復觀於《中國藝術精神》中，以及陳傳席《六朝畫論研究》中所言，皆主張「氣韻」即「神韻」。但葉朗於《中國美學史大綱》（上海：上海人民出版社，1985）中則主張：「但是『氣韻生動』與『傳神』終究是兩個命題而不是一個命題。『韻』的涵義大致和『傳神寫照』相當，『氣』的涵義卻超出了『傳神寫照』。『氣』是宇宙萬物的本質和生命，也是人物『風姿神貌』的本體和生命。它不僅是『神』，不能歸結爲『神』。同時『氣』又是對於藝術家的生命力和創造力的總體概括，它不僅是藝術所要描繪的客體。如果把『氣韻生動』單單解釋爲表現人的精神氣質，格調風度，而同外部環境割裂開來，同整個宇宙的元氣割裂開來，同藝術家本身的元氣（藝術家的生命力和創造力）割裂開來，顯然偏離了魏晉南北朝美學的元氣論，偏離了『六法』的本義。」（頁222）本文在此所以並列「神韻」與「氣韻」二詞，乃取其二者分別所包攝之意涵，以廣義凸顯文人畫所欲表現的作為創作主體的藝術家之生命力與創造力總體。

<sup>67</sup> [清] 道濟著，俞劍華標點註譯：〈一畫章第一〉，《石濤畫語錄》（北京：人民美術出版社，1959），頁3。

<sup>68</sup> [清] 道濟著，俞劍華標點註譯：〈變化章第三〉，《石濤畫語錄》，頁5。

<sup>69</sup> [清] 道濟著，俞劍華標點註譯：〈尊受章第四〉，《石濤畫語錄》，頁5。

<sup>70</sup> [後梁] 荆浩撰，王伯敏標點註譯：《筆法記》（北京：人民美術出版社，1963），頁4。

<sup>71</sup> 日本學者金元省吾說到：「謝赫之韻，皆是音響的意味，是在畫面所感受到的音響。即是：畫面的感覺，覺得不是由眼所感覺的，而感到恰似從自己胸中響出的一樣，是由內感所感到音響似的。」詳見金元省吾：《支那上代畫論研究》（東京：岩波書店，1924），頁318。

之上，如有可聞之謂也。<sup>72</sup>

亦即「畫韻」確實是觀看者能從畫作中感受到的一種「聲響」，其不僅是畫家表現繪畫主題的方法，同時也是觀畫者試圖把握的繪畫主題。文人畫正因為此種創作、審美主體之心靈參與，才使得畫作展現出畫家個人「徇耳目內通而外於心知」的「生命節奏感」，亦即前述所謂的「氣韻生動」。

而此種「氣韻生動」的展現，也就是文人畫在中國是與院體派之畫相對立；在日本則是與狩野畫派相抗衡的原因所在。因為為了王公貴族富豪之玩賞目的而作的畫，即便其中亦入詩以求「詩化」，亦即，縱使其試圖使得畫作本身具備更深刻、豐沛的魅力意涵與鑑賞上的可能價值，但終究都是一種「外求」的營造，而非生命本真的發露。一種以追求客觀真實性與他人之玩賞目的為主要訴求的繪畫，即使其畫面看來充滿營造的「詩意」，則其終究是屬於「眼目」、「感官」的「技藝」與「情趣」，結果就只能是一種「文本」的。換言之，是不是文人畫這一問題，關係到作畫之人、作畫動機與動力、追求之目的與精神之內涵等等要件。

從這個角度而言，文人畫必須是制約「形」以解放「神」的畫作。其同時必須將客觀轉為主觀；有限轉為無限；束縛轉為自由，藉由畫家個人之手，使手中宇宙，生機無限。畫因此成為有形詩，畫上詩則是無形畫，詩畫一體以達到繪畫的文學化，亦即「詩化」的美感。也就是說，文人畫一開始雖不免如倪瓚所說的，其動機乃翰墨之餘，「逸筆草草，不求形似，聊以自娛」。<sup>73</sup>但作畫既然是文人的心情即興速寫，則畫作因此成為文人最真實的內在私密情感的具體展現。而無形之「情」，轉化為有形之「畫」，其過程乃是將文人個人獨特的審美意識，轉化為具有創造性的藝術價值，故目的並非形式、技術、構圖乃至表現力的傳達展現；而是一種「生命狀態」、「人生理想」的再現。我們不妨將此種再現稱作是一種「詩化」人生的再現。

#### 四、 結語——文人畫之研究與觀看如何可能

如前文所述，戰後日本文人畫研究的發展進路，按時間先後雖可分為九個發展階段，每個階段也都有其所著重或新發展的不同研究議題，但誠如上述，其本質性議題，卻始終不脫所謂：何謂文人？何謂文人畫？文人畫的研究與觀看如何可能？等三個議題，其始終

<sup>72</sup> 大村西崖：《文人畫の復興》（東京：巧藝社，1921），頁27下-28上。

<sup>73</sup> 〔元〕倪瓚：〈尺牘·答張藻仲書〉，《清閨閣全集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（台北：台灣商務印書館，1983-1986），〈集部159·別集類〉，卷十，頁9下。

是戰後日本文人畫研究的主旋律。事實上，我們就第九階段，亦即 2000 年以後近十年的研究情況看來，便可發現該階段的研究成果，堪稱是戰後日本文人畫研究各重要議題的縮影。

在近十年所開展的研究議題中，或將先前各階段已開發的議題單獨聚焦討論，例如題畫詩獨立成爲一個研究主題；或是在歷來所謂何謂文人的這一問題上，進而關心文人作爲一個「人」的其他面向，例如對文人畫家肖像圖的研究，堪稱試圖更全面地來理解「文人畫家」本身；或是再次重申大阪畫壇的重要性，而且分別從不同視角來切入，例如質疑教科書式的既成價值觀，以及從觀察大阪女性文人畫家而來反思大阪男性文人畫家的群像，乃至將大阪畫壇放在一個「東亞」的平台上來作文化傳播的觀察研究，凡此種種嶄新研究議題的開發，同時也發揮了學術研究發展過程中承先啓後的效能。

而在進入二十一世紀以後，文人畫作爲一個「東亞」地區，或者說是「東北亞」地區的共同研究議題，中、日、韓三國的研究者不約而同地都將關注的對象，移向近代以還的文人畫家，以與吾人現今所處的當下社會作更緊密的文化意涵連結。在這方面，日本文藝界更藉由介紹所謂韓國當代最後的文人畫家，而來省思時空流轉下，動態持續發展的，屬於文人畫傳統的價值究竟爲何？因而提出當代若仍存在所謂的「文人」，則其終極價值追尋，必然是對「人」的終極關懷。日本文藝界的此一宣言，既是日本一脈相承的人文關懷傳統，同時在吾人思考文人畫研究與觀看如何可能這一問題時，也提供了一個非常重要的提醒。

因爲若如上述，則文人畫所以稱之爲文人畫的要件之一，就在其詩化的文學屬性，亦即「詩意」。而當藝術不再是摹仿、不再是真實的再現，則藝術當然是藝術家個人主觀情感的表現，則觀看者當然不能再只是執著於以具體的點、線、色彩等繪畫表現的具體形式，試圖與畫家的情思、意緒連結，觀看者當然要追索畫中「抽象」的線條與色彩，方可能與畫家產生心靈交感。關於此點，我們由文人畫經常寓「書法」於「畫法」這一主要表現手法，亦可窺見其端倪。亦即藉由書法這種典型的「線」的藝術，創作主體除了表現出客觀審美對象的形態之外，更可表現出畫家主體生命節奏的律動感，表現出其生命意識的「氣韻生動」。所以，畫的「書」化，使得「線」成爲畫家「寫」胸中盤鬱、胸中逸氣的載體，同時「書」的線條既然能自然渲洩畫家心中之某種特定懷思，則其當然也可能成爲鑑賞、觀看者觀賞文人畫時，連結畫家心中「詩意」抽象心思、意緒時的可靠「線索」。

然而，題畫詩卻常使得畫中詩意聚焦至某一「視點」（或者說「詩眼」），甚至畫家也依據「詩」這一「無形畫」、「有聲畫」的「視點」爲中心，而來構圖一幅畫。但是，無論是實際的繪畫行爲，或是欣賞一幅畫的觀看行爲，卻可以說都是「線性」的過程，我們姑且不妨稱之爲是與「詩」相對的，是「散文式」的線條流動。換言之，屬於「眼目」、「感官」的「技藝」與「情趣」，當然可藉由大腦思考判斷，進而以眼目「看」之。然屬於「心靈」、

「心性」的「神韻」、「氣韻」，則必須以生命直覺「觀」之。具體而言，視覺情趣的賞玩，觀看者可看畫中之線條工夫、肌理、皴法、水墨變化之形式美；若觀看者要與畫家心靈意志摩挲，則必須觀畫家之心志、性靈、神韻、意味之氣象。

然要從筆墨可知、規矩可得的具體且可感的繪畫美學效果中，追索探求筆外之筆、墨外之墨的抽象美學效果的「氣韻」、「神韻」，實非易事。故歐陽修有言道：

蕭條淡泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見；而閒和嚴靜，趣遠之心難形。<sup>74</sup>

蘇東坡也說：

余嘗論畫，以爲人禽、宮室、器用，皆有常形。至於山石、竹木、水波、煙雲，雖無常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不當，雖曉畫者有不知。<sup>75</sup>

而筆者以爲無論文人畫的抽象、移情特質如何難以捉摸，上述兩條「觀」、「看」的相異進路，既是鑑賞文人畫的差異所在，又何嘗不是研究、思考文人畫的差異所在。文人畫的觀看與研究，或許不是只將「詩意」帶入畫中，還在藉由「觀」畫家之「情」衷這一看法，來接續點點「詩意視點」，以獲得一種更超越的「觀看」途徑，使得收攝於畫中的畫家之情思、意緒，能藉由鑑賞者的詩意觀看，而使其情生於觀者之心內，使鑒畫者與運筆者交感共鳴，達成情感和意識覺醒狀態下，生命自在和諧律動的暢快「流線」韻律感，以爲其生活文化之主旋律，體現其生命之本意。

<sup>74</sup> 〔宋〕歐陽修：〈鑒畫〉，《歐陽文忠公集》，卷130，頁2上。

<sup>75</sup> 〔宋〕蘇東坡：〈淨因院畫記〉，《蘇東坡集》，上，卷31，頁18。

### 附表：戰後日本文人畫與題畫詩研究期刊論文一覽表

1. 小川千甕，〈文人画散話〉，《三彩》，34，1949/09，p 16～17，三彩社。
2. 小杉，〈南画文人画〉，《三彩》，34，1949/09，p 3～5，三彩社。
3. 〈藤懸博士の文人画〉，《日本之茶道》，200，1951/06，p 20～23，日本之茶道社。
4. 和田利男，〈杜甫の題画詩に就いて〉，1953。
5. 鈴木敬，〈南画と文人画〉，《日本文化財》，5，1955/09，奉仕会出版部。
6. 難波田竜起，〈浦上玉堂と文人画〉，《美術手帖》，111，1956/07，p 112～118，美術出版社。
7. 桑原武夫，〈揚州八怪—文人画漫談〉，《文芸春秋》，36（1），1958/01，文芸春秋。
8. 鈴木進，〈蕪村の文人画〉，《国文学解釈と教材の研究》，3（3），1958/04，学灯社。
9. 岡本謙次郎，〈抵抗のなかの創造—明清の文人画〉，《芸術新潮》，12（6）（138），1961/06，p 103～105，新潮社。
10. 佐々木静一，〈日本文人画の世界〉，《三彩》，157，1962/12，三彩社。
11. 高階秀爾，〈東洋画の自然観—文人画名作展をみて〉，《自由》，4（12）（37），1962/12，p 101～107，自由社。
12. 朝吹登水子，〈パリの「文人画展」〉，《芸術新潮》，14（1）（157），1963/01，p 58～59，新潮社。
13. ピコン G，〈日本文人画展によせて〉，《三彩》，160，1963/03，三彩社。
14. 飯島勇，〈パリの日本文人画展〉，《東京国立博物館研究誌》，145，1963/04，東京国立博物館。
15. ピコン G，南条彰宏 [訳]，〈文人画の宇宙〉，《美術手帖》，220，1963/05，p 131～134，美術出版社。
16. 鈴木進，〈パリの日本文人画—文人画展開幕まで〉，《東京国立博物館研究誌》，148，1963/07，東京国立博物館。
17. 鈴木敬，〈文徵明と呉派文人画〉，《東京国立博物館研究誌》，151，1963/10，p 6～10，東京国立博物館。
18. 戸田禎佑，〈湖州竹派について—宋代文人画研究-1-〉，《美術研究》，236，1964/09，p 93～108，国立文化財機構東京文化財研究所。
19. 野村太郎，〈文人画雑感〉，《三彩》，185，1965/05，三彩社。
20. 飯島勇，〈文人画—南宗画との関連〉，《東京国立博物館研究誌》，175，1965/10，東京国立博物館。

21. 〈特集・日本の文人画〉，《東京国立博物館研究誌》，175，1965/10，東京国立博物館
22. パカード H，〈「日本の文人画展」私観〉，《芸術新潮》，16（12），（192），1965/12，p 107～109，新潮社。
23. 安東次男，〈「日本の文人画展」所感〉，《みづゑ》，731，1965/12，美術出版社
24. 飯島勇 [編]，〈文人画〉，《日本の美術》，4，1966/08，p 1～152，至文堂。
25. 細野正信，〈文人画と浮世絵・序章〉，《東京国立博物館研究誌》，187，1966/10，p 6～9，東京国立博物館。
26. 木代修一，〈近世文人画の展開とその支持層〉，《駒澤大學文學部研究紀要》，25，1967/03，p 32～42，駒澤大学。
27. 吉村貞司，〈東洋のエクセントリック画派（3 完）——中国・清と江戸の文人画家たち〉，《みづゑ》，752，1967/09，p 73～84，美術出版社。
28. 堂谷憲勇，〈中国の文人画（序説）〉，《日本美術工芸》，349，1967/10，p 8～26，日本美術工芸社。
29. 小倉忠夫，〈異端の文人画家—長谷川利行について（口絵解説）〉，《世界》，285，1969/08，p 291～295，岩波書店。
30. 〈江戸期の南画・文人画（高林コレクション）〉，《墨美》，192，1969/08，p 1～62，岩波書店。
31. 西村南岳，〈高林コレクションについて——江戸期の南画・文人画（江戸期南画・文人画（高林コレクション））〉，《墨美》，192，1969/08，p.2～3，墨美社。
32. 西村南岳，〈作家と作品（江戸期の南画・文人画（高林コレクション））〉，《墨美》，192，1969/08，p.4～62，墨美社。
33. 吉沢忠，〈中国美術と日本——水墨画・山水画・文人画〉，《季刊芸術》，5（3），1971/07，p.8～80，季刊芸術出版。
34. 〈文人画における今日の問題-1-（特集）〉，《三彩》，285，1972/03，p.1～23，三彩社。
35. 討論会 鈴木進 [他]，〈文人画の今日の問題--田能村竹田・小川芋銭・楠瓊州をめぐって-1-（文人画における今日の問題-1-（特集））〉，《三彩》，285，1972/03，p 11～14，p 21～23，三彩社。
36. 〈文人画における今日の問題-2-〉，《三彩》，286，1972/04，p.66～73，三彩社。
37. 討論会 鈴木 進 [他]，〈文人画の今日の問題--竹田・芋銭・瓊州をめぐって-2-（文人画における今日の問題-2-）〉，《三彩》，286，1972/04，p.66～71，三彩社。
38. 佐々木剛三，〈文人画——精神の様式（文人画における今日の問題-2-）〉，《三彩》，286，1972/04，p.72～73，三彩社。

40. 新藤武弘,〈中国文人画の行くえ(ルポルタージュ)〉,《芸術新潮》,23(9),1972/09, p.86~89,新潮社。
41. 〈川村暘谷文人画遺作展〉,《三彩》,293,1972/10,p.52~63,三彩社。
42. 三宅正太郎,〈川村暘谷の水墨画(〔川村暘谷文人画遺作展〕)〉,《三彩》,293,1972/10, p.52、p.63,三彩社。
43. 田中一松,〈暘谷画伯を憶う(〔川村暘谷文人画遺作展〕)〉,《三彩》,293,1972/10・p 63,三彩社。
44. 小酒井武平,〈川村暘谷略伝(〔川村暘谷文人画遺作展〕)〉,《三彩》,293,1972/10,p 63,三彩社。
45. 佐々木静一,〈フェノロサの「美術真説」をめぐって—文人画の問題(日本の近代美術--幕末から現代まで(特集))〉,《三彩》,300,1973/03,p 93~98,三彩社。
46. 西野貞治,〈李公麟-北宋文人画の巨擘-の家系と行跡について〉,《人文研究》,25(1),1973/10,p 92~101,大阪市立大学文学部。
47. 寺田透,〈夏目漱石の「文人画」〉,《芸術新潮》,25(11),1974/11,p112~116,新潮社。
48. 酒井忠康,〈文人画との訣別(岡倉天心—詩意識の明暗<特集>)〉,《現代詩手帖》,19(5),1976/05,p 67~71,思潮社。
49. 江川和彦,〈絵画のなかの線の展開の跡をたどって-14-南画,文人画から写生画まで〉,《三彩》,345,1976/05,p.78~81,三彩社。
50. 宮本又次,〈大阪文人画の伝統と木村兼葭堂(岡田米山人・半江<特集>)〉,《古美術》,53,1977/07,p.43~51,三彩社。
51. 栗田勇,〈日本画の世界-4-水墨画-3-文人画〉,《三彩》,359,1977/07,p.56~61,三彩社。
52. 木代修一,〈文人としての蕪村--文人画の伝統(天明の詩人と謝蕪村)—(蕪村・その芸術理念)〉,《国文学解釈と鑑賞》,43(3),1978/03,p.126~133,至文堂。
53. 笠井昌昭,〈金碧障壁画から文人画へ(日本人の美意識<特集>)〉,《季刊日本思想史》,9,1978/11,p.30~48,ペリカン社。
54. 田村実造,〈元代画壇の復古運動と文人画家〉,《史林》,64(5),1981/09,p.686~713,史学研究会。
55. 安部成得,〈漱石の題画詩について〉,《帝京大学文学部紀要・国語国文学》,13,1981/10,p.291~344,帝京大学文学部。
56. 大野修作,〈黄庭堅詩における"もの"による思考—格物と題画詩〉。

57. 辻惟雄、〈日本文人画考—その成立まで〉、《美術史学》、7、1985、p1~37、東北大学文学部美学美術史研究室。
58. 赤沢英二、〈墨蘭2題—鉄舟徳済、玉エン梵芳の作品紹介を兼ねて文人画僧の系譜に及ぶ〉、《東京国立博物館研究誌》、406、1985/01、p 4~12、東京国立博物館。
59. 相沢なぎさ、〈文人画家による富士山真景図-1-谷文晁「富士山中真景全図」をめぐって〉、《古美術》、74、1985/04、p 107~122、三彩社。
60. 三好一、〈陶家と文人・画家達との交流—清水六兵衛から吉向焼まで〉、《陶説》、386、1985/05、p 24~28、日本陶磁協会。
61. 相沢なぎさ、〈文人画家による富士山真景図-2-谷文晁「富士山中真景全図」をめぐって〉、《古美術》、75、1985/07、p 86~98、三彩社。
62. 佐々木丞平、〈日本初期文人画の成立過程に関する研究:南海と淇園を中心として〉、《研究紀要》、8、1987、p 1~27-1、京都大学。
63. 中村義一、〈文人画とキュビズム:萬鉄五郎の南画論〉、《京都教育大学紀要・A、人文・社会》、73、1988/09、p 111~130、京都教育大学。
64. 蔵中しのぶ、〈題画詩の発生—嵯峨天皇正倉院御物屏風沽却と「天台山」の文学〉、《国語と国文学》、65（12）、1988/12、p.17~36、史学研究会。
65. 田中久和、〈逸脱する文人画家:富岡鉄斎論稿(一)〉、《大阪教育大学紀要・I、人文科学》、38（1）、1989/08、p 82~92、大阪教育大学。
66. 小林宏光、〈丹青史叢考-1-正統派文人画の模倣の論理と実践—王時敏「倣黄公望山水図」(1651年作)と王鑑「倣倪高士漁庄秋色図」(1667年作)をめぐって〉、《古美術》、98、1991/04、p 64~78、三彩社。
67. 鄭麗芸、〈池大雅の『竹里館図』をめぐって:文人画の日本的受容〉、《国華》、1174、1993、p 14~28、財団法人学会誌刊行センター。
68. 山口静一、〈フェノロサと文人画〉、《Lotus:日本フェノロサ学会機関誌》、13、1993/03、p 1~19、滋賀大学。
69. 鄭麗芸、〈池大雅の「竹石図」題画詩をめぐって—漢詩の日本的受容〉、《日本中国学会報》、45、1993/10、p 208~222、三彩社。
70. 鄭麗芸、〈池大雅の「洞庭赤壁図」をめぐって—文人画の日本的受容〉、《東方学》、87、1994/01、p 89~102、東方学会。
71. 石川千佳子、〈文人画論にみる鑑賞の構造〉、《宮崎大学教育学部紀要:芸術・保健体育・家政・技術》、76、1994/03、p 1~6、宮崎大学。
72. 横山伊勢雄、〈蘇軾の「墨戲」-文人画の形成-〉、《中国文化:研究と教育:漢文学会会報》、

- 53, 1995, p 41~52, 筑波大学。
73. 山本秀麿, 〈田能村直入と児玉果亭: 明治の文人画盛衰について〉, 《紀要》, 18, 1995/03/31, p A11~A21, 上田女子短期大学。
74. 河野元昭, 〈日本文人画試論 (〈特輯〉文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996, p 5~13, 財団法人学会誌刊行センター。
75. 〈特輯 文人画と南画〉, 《国華》, 1207, 1996, p 3~52, 国華社。
76. 玉虫敏子, 〈柳沢淇園筆 蘭石図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 15~19, 国華社。
77. 武田光一, 〈青木夙夜筆 富岳春景図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 19~21, 国華社。
78. 小林忠, 〈池大雅筆 王維詩意図双幅 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 22~23, 国華社。
79. 河野元昭, 〈与謝蕪村筆 柳下渡溪図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 29~30, 国華社。
80. 小林優子, 〈木米筆 重嶂飛泉図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 30~33, 国華社。
81. 佐藤康宏, 〈野呂介石筆 吳仲圭詩意山水図 倪雲林詩意山水図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 34~37, 国華社。
82. 黒田泰三, 〈高橋草坪筆 夏山欲雨図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 38~41, 国華社。
83. 水尾比呂志, 〈貫名海屋筆 秋光聴泉図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 40~43, 国華社。
84. 黒川修一, 〈頼山陽筆 寒岩枯木図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 44~47, 国華社。
85. 星野鈴, 〈岡田半江筆 松陰読書図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 46~51, 国華社。
86. 辻惟雄, 〈池大雅筆 寿老図 (特輯 文人画と南画)〉, 《国華》, 1207, 1996/06, p 52, p 49, 国華社。
87. 川口直宜, 庄司淳一, 〈実篤絵画と近代文人画①文人畫の遊び世界——実篤絵画への一試論(特集 おかずのように"美"を食らう--没後20年・武者小路実篤の『根菜画』)〉, 《月刊美術》, 22(9), 1996/09, p 41~45, サン・アート実業之日本社。
88. 田島達也, 〈<京都文化博物館特別展>文人画の巨匠 池大雅--その人気の秘密を探る〉,

- 《茶道雑誌》，60（10），1996/10，p 35～40，河原書店。
89. 西槇偉，〈ゴッホは文人画家か豊子愷のゴッホ観〉，《比較文学研究》，70，1997，p 4～28，p 1～2，財団法人学会誌刊行センター。
90. 鈴木敬，〈文人画の問題：董原についての一試論〉，《国華》，1218，1997，p 3～14，財団法人学会誌刊行センター。
91. 山岡泰造，〈絵画史における中国と日本（2）文人画について（1）〉，《関西大学東西学術研究所紀要》，30，1997/03，p 33～54，関西大学東西学術研究所。
92. 〈特集 文人画と漢詩文 1〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 1～91，p 96～139，ぺりかん社。
93. 小林忠・徳田武，〈「十便十宜図」を読む——大雅・蕪村の詩書画三絶（対談）（特集 文人画と漢詩文 1）〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 2～17，ぺりかん社。
94. 高橋博巳，〈長崎の田能村竹田（特集 文人画と漢詩文 1）〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 18～35，ぺりかん社。
95. 池沢一郎，〈玉堂の詩と絵画（特集 文人画と漢詩文 1）〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 36～61，ぺりかん社。
96. 水田紀久，〈印縁（特集 文人画と漢詩文 1）〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 78～91，ぺりかん社。
97. 河野元昭，〈大雅の詩（上）光と色の世界（特集 文人画と漢詩文 1）〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 96～113，ぺりかん社。
98. 佐藤康宏，〈松林山人のこと（特集 文人画と漢詩文 1）〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 114～128，ぺりかん社。
99. 笠嶋忠幸，〈「書画一致」の美—文学的イメージと造形（特集 文人画と漢詩文 1）〉，《江戸文学》，17，1997/06，p 130～139，ぺりかん社。
100. 〈特集 文人画と漢詩文 2〉，《江戸文学》，18，1997/11，p 2～149，ぺりかん社。
101. 河野元昭・徳田武，〈「亦復一楽帖」を読む—田能村竹田の絵画と思想（対談）（特集 文人画と漢詩文 2）〉，《江戸文学》，18，1997/11，p 2～15，ぺりかん社。
102. 徳田武，〈「十便十宜図」を読む（特集 文人画と漢詩文 2）〉，《江戸文学》，18，1997/11，p 16～34，ぺりかん社。
103. 倉本昭，〈国学者と画論——建部綾足と上田秋成の場合（特集 文人画と漢詩文 2）〉，《江戸文学》，18，1997/11，p 36～54，ぺりかん社。
104. 鷲原知良，〈大沼枕山の太平頌述——幕末文人の理想世界（特集 文人画と漢詩文 2）〉，《江戸文学》，18，1997/11，p 55～69，ぺりかん社。

105. 黒田泰三〈田能村竹田の「自娛」(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 122~133, ぺりかん社。
106. 武田光一〈南画家の文人意識(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 80~95, ぺりかん社。
107. 河野元昭〈大雅の詩(下) 光と色の世界(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 134~149, ぺりかん社。
108. 黒川修一〈文人と同時代絵画——菅茶山と南画・写生画(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 96~113, ぺりかん社。
109. 大槻幹郎〈黄檗と文人画(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 70~73, ぺりかん社。
110. 宮崎法子〈「南画」の向こう側(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 74~79, ぺりかん社。
111. 狩野博幸〈文人意識のひとつの形(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 114~117, ぺりかん社。
112. 佃一輝〈秋成の「清」(特集 文人画と漢詩文2)〉《江戸文学》,18,1997/11, p 118~121, ぺりかん社。
113. 伊藤忠綱〈題跋・題画詩よりみた蘇軾の絵画〉。
114. 福島理子〈頼山陽の題画詩をめぐって(特集 文人画と漢詩文1)〉。
115. McClintock Martha J., 奥原美知子 [訳], 奥原宇 [訳], 〈文人画家奥原晴湖〉,《江戸期おんな考》,9,1998, p 6~34, 桂文庫。
116. 佐々木丞平,〈文人画の背景:思想と時代〉,《研究紀要》,19,1998/03/31, p 1~17, 京都大学。
117. 〈文人画家たちの肖像(画家・文人たちの肖像)——(画家の肖像)〉,《日本の美術》,386,1998/07, p 33~37, 至文堂。
118. 鈴木健一,〈儒教と題画文学——林羅山の題画詩について(特集 文学と絵画)——(近世以降の「文学と絵画」)〉,《国文学解釈と鑑賞》,63(8),1998/08, p 137~141, 至文堂。
119. 池沢一郎,〈田能村竹田の題画詩——反転と不即不離(特集 文学と絵画)——(近世以降の「文学と絵画」)〉,《国文学解釈と鑑賞》,63(8),1998/08, p 142~147, 至文堂。
120. 吉田恵理,〈日本「文人画」研究ノート:江戸中期の李漁(李笠翁)イメージに関する一考察〉,《学習院大学人文科学論集》,8,1999, p 27~52, 学習院大学。

121. McClintock Martha J.、〈奥原晴湖——幕末明治期の文人画における粉本学習の一例（「美術に関する調査研究の助成」研究報告）——（1999年度助成）〉、《鹿島美術財団年報》、17、1999、p 88～105、鹿島美術財団。
122. 小林優子、〈文人画における画題の研究——池大雅・与謝蕪村の屏風を中心に（「美術に関する調査研究の助成」研究報告）——（1999年度助成）〉、《鹿島美術財団年報》、17、1999、p 327～336、鹿島美術財団。
123. 山岡泰造、〈絵画史における中国と日本（三）：文人画について（二）絵画の私人化〉、《関西大学東西学術研究所紀要》、32、1999/03、p 33～48、関西大学。
124. 田島達也、〈「文人画」の指し示すもの（特集 日本美術史再考--江戸の美術はどのように語られてきたか）〉、《美術フォーラム 21》、1、1999/11、p 51～54、醍醐書房。
125. 井上洋子、〈＜論文＞芥川龍之介の中国旅行と＜支那趣味＞の変容：（その一）中国到着まで〉、《福岡国際大学紀要》、3、2000/02、p 92\_a～85\_a、福岡国際大学・福岡女子短期大学。
126. 宮崎隆典、〈まちづくり人国記 牛久沼の河童を描いて観光資源を残した文人画家小川芋銭〉、《地域開発ニュース》、265、2000/03、p 34～36、東京電力営業部地域開発課。
127. 吉田宏志、〈朝鮮王朝の文人画家 李麟祥の絵画〉、《大和文華》、103、2000/04、p 25～34、大和文華館。
128. 岩山泰三、〈五山詩における楊貴妃像——題画詩と『後素集』〉、《国文学研究》、131、2000/06、p 47～58、早稲田大学国文学会。
129. 安藤太郎、〈李白、杜甫の題画詩と経国集「清涼殿画壁山水歌」の表現の一考察〉、《研究と資料》、43、2000/07、p 1～9、研究と資料の会。
130. 池澤一郎、〈蕪村文人画の世界——題画詩と画の背景をなす詩をめぐって（特集=与謝蕪村——その画・俳二道の世界）——（画人としての蕪村）〉、《国文学解釈と鑑賞》、66（2）、2001/2、p 65～75、至文堂。
131. 瀧悌三、〈芸苑雑事記（105）文人画偶感——秋史、冬青、博英〉、《美術の窓》、20（9）（218）、2001/8、p 161～164、生活の友社。
132. 池澤一郎、〈蕪村文人画の世界——題画詩と画の背景をなす詩をめぐって（特集=与謝蕪村--その画・俳二道の世界）——（画人としての蕪村）〉。
133. 岡田猛、〈文人画家の創作過程の認知心理学的研究、ワークショップ：創造性への認知的アプローチ〉、《日本認知科学会第19回大会発表論文集》、2002、p 308～309、日本認知科学会。
134. 戦暁梅、〈富岡鉄斎：賛文に潜むもう一つの芸術観〉、《日本研究：国際日本文化研究セ

- ンター紀要》，25，p 105～134，財団法人学会誌刊行センター。
135. 黒田泰三，〈出光美術館展 大雅と蕪村——文人画名品選〉，《文人の眼》，3，2002/06，p 72～77，里文出版。
136. 板倉聖哲，〈文人画家の肖像——仇英画「倪〔サン〕像卷」を読む（特集 上海美術館コレクションによる 書画に描かれた理想の日常——贅沢の極みか？脱俗の境地か？キーワードは「閑適（かんてき）」〉，《文人の眼》，6，2002・2003/12・1，p 32～39，里文出版。
137. 月野文子，〈広瀬旭荘の題画詩「題春川釣魚図」の手法：楽府詩「枯魚過河泣」と『莊子』の寓喩〉，《文芸と思想》，66，2002/02，p 11～24，福岡女子大学。
138. 古川元也，〈日輪をあらわす長烏帽子形兜について〉，《神奈川県立博物館研究報告，人文科学》，29，2003，p 1～14，神奈川県立歴史博物館。
139. 藤田伸也，〈南宋画院の詩書画：三絶の視点から〉，《人文論叢：三重大学人文学部文化学科研究紀要》，20，2003/03，p 161～170，三重大学。
140. 〈特輯 文人画と南画・山水画篇〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 3～45，国華社。
141. 河野元昭，〈岡田米山人筆 江村春色圖図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 23～24，国華社。
142. 小田誠太郎，〈祇園南海筆 五老峰図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 25～26，国華社。
143. 神谷浩，〈彭城百川筆 柳陰水亭図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 26～28，国華社。
144. 小林忠，〈池大雅筆 芳野山図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 29～30，国華社。
145. 佐々木正子，〈與謝蕪村筆 山水図屏風（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 30～32，国華社。
146. 高橋博巳，〈田能村竹田筆 隱栖喫茶図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 32～33，国華社。
147. 黒田泰三，〈青木木米筆 新緑帶雨図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 34～35，国華社。
148. 佐藤康宏，〈浦上玉堂筆 山高水長図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，108（10），（1291），2003/5，p 36～37，国華社。
149. 武田光一，〈谷文晁筆 金碧青緑山水図（特輯 文人画と南画・山水画篇）〉，《国華》，

- 108 (10), (1291), 2003/5, p 38~40, 国華社。
150. 瀧精一,〈文献再録『文人画概論』より「文人画の原理」「文人画と南画」(特輯 文人画と南画・山水画篇)〉,《国華》, 108 (10), (1291), 2003/5, p 41~45, 国華社。
151. 海野弘,〈江戸文人画の世界——大雅と蕪村が到達した「出発点」(特集 水彩画と水墨画の情景——水が与える息吹と彩り)〉,《Front》, 16 (1), (181), 2003/10, p 20~22, リバーフロント整備センター。
152. 鄭麗芸,〈日本文人画再論考〉,《椋山女学園大学文化情報学部紀要》, 4, 2004, p 1~10, 椋山女学園大学文化情報学部。
153. 出光佐千子,〈初期文人画における勝景図巻の研究--百拙元養を中心に(「美術に関する調査研究の助成」研究報告)——(2004 年度助成)〉,《鹿島美術財団年報》, 22, 2004, p 15~25, 鹿島美術財団。
154. 西槇偉,〈豊子愷とゴッホ——ゴッホ作品を通しての伝統再発見〉,《日本研究》, 29, 2004/12, p 91~116, 国際日本文化研究センター。
155. 鄭麗芸,〈江馬細香の「墨竹図」題画詩をめぐって——詩書画「三絶」の視点から〉,《椋山女学園大学研究論集(人文科学篇)》, 35, 2004, p33~42, 椋山女学園大学。
156. 源川彦峰,〈鄭板橋の芸術——題画詩に込められた哲学〉,《二松学舎大学論集》, 47, 2004, p247~278, 二松学舎大学。
157. 湯浅陽子,〈の絵画鑑賞〉,《人文論叢:三重大学人文学部文化学科研究紀要》, 21, 2004/03, p71~85, 三重大学人文学部。
158. 永井隆則,〈「日本主義」のセザンヌ受容とその思想環境〉,《京都工芸繊維大学工芸学部研究報告, 人文》, 54, 2005, p 79~112, 京都工芸繊維大学。
159. 鄭麗芸,〈同源異流、異曲同工——論日本文人画的特色和分期〉,《椋山女学園大学研究論集 人文科学篇》, 36, 2005, p 113~120, 椋山女学園大学。
160. 宗像晋作,〈江戸後期日本文人画における明清画受容の一側面——三面石について〉,《出光美術館研究紀要》, 11, 2005, p 71~87, 出光美術館。
161. 梶岡秀一,〈幕末明治文人画家天野方壺に関する基礎的研究(「美術に関する調査研究の助成」研究報告)——(2003 年度助成)〉,《鹿島美術財団年報》, 23, 2005, p 541~552, 鹿島美術財団。
162. 松木千尋,〈幕末横須賀の文人画家中林湘雲について〉,《民具マンスリ-》, 38 (2), (446), 2005/5, p 8899~8909, 神奈川大学。
163. 西槇偉,〈中国文人画の近代化——豊子愷作品における伝統モチーフの応用〉,《文学部論叢》, 87 (文学篇), 2005/03, p 97~121, 熊本大学。

164. 吳咏梅，〈書評『中国文人画家の近代——豐子愷の西洋美術受容と日本』(西槿偉)〉，《比較文學研究》，86，2005/11，p 174~181，すずさわ書店。
165. 中谷伸生，〈岡倉天心が評価したもの・しなかったもの--江戸狩野と大坂の文人画(特集 美術史家の価値評価を問う)〉，《美術フォーラム 21》，13，2006，p 61~68，美術フォーラム 21 刊行会。
166. 小川利康，〈書評 西槿偉『中国文人画家の近代——豐子愷の西洋美術受容と日本』〉，《現代中国》，80，2006，p 224~226，日本現代中国学会。
167. 戦晓梅，〈書評 西槿偉著『中国文人画家の近代——豐子愷の西洋美術受容と日本』〉，《比較文学》，49，2006，p 134~139，日本比較文学会。
168. 楊晓文，〈Book Review これからの豐子愷研究を考える——『中国文人画家の近代--豐子愷の西洋美術受容と日本』にふれながら--西槿偉著『中国文人画家の近代——豐子愷の西洋美術受容と日本』〉，《東方》，304，2006/06，p 24~27，東方書店。
169. 戦晓梅，〈近代日中の文人画家と「西洋」(1)「最後の巨匠」富岡鉄斎〉，《言語文化論叢》，11，2007，p 103~129，東京工業大学外国語研究教育センター。
170. 矢ヶ崎善太郎，〈文人画家・田能村直入の建築活動について——文人たちの動向と近代の数寄空間〉，《研究紀要》，16，2007，p 101~106，野村文華財団。
171. 小林優子，〈日本の文人画(南画)における詩情表現(特集 日本美術の叙情性——情趣の系譜)〉，《美術フォーラム 21》，16，2007，p 57~63，美術フォーラム 21 刊行会。
172. 西上実，〈アジアの美術を楽しむ(14) 中国文人画の宝庫 京都国立博物館 超逸する才知と情熱〉，《アジア遊学》，96，2007/02，p 138~142，勉誠出版。
173. 中谷伸生，〈大阪の文人画家・矢野橋村:『青飛白走帖』に見られる東アジアの文人趣味(平成十八(二〇〇六)年度日本及び東洋美術の調査研究報告)〉，《関西大学博物館紀要》，13，2007/03，p 159~182，関西大学。
174. 中谷伸生，〈大坂の絵画と長崎、そして中国——大坂画壇の再評価から東アジア美術史の構想へ(長崎と日中文化交流)〉，《アジア文化交流研究》，2，2007/03，p 53~72，関西大学アジア文化交流研究センター。
175. 藤田伸也，〈日本文人画私見:中国絵画史理解のために〉，《人文論叢:三重大学人文学部文化学科研究紀要》，24，2007/03/30，p 111~126，三重大学人文学部文化学科。
176. Fischer Felice，河本 真理 [訳]，〈伝播の型--中国・韓国・日本の文人画(シンポジウム 文化の伝播と変容)〉，《Aube》，2，2007/08，p 170~180，淡交社。
177. 〈知ってるようで知らない 京都(秘)発掘 南宗文人画の巨匠 池大雅の眠る墓〉，《そめとり》，(681)，2007/10，p 6~8，染織新報社。

178. 河野元昭,〈日本文人画と中国憧憬〉,《尚美学園大学芸術情報研究》,12,2007/11/30, p9~21, 尚美学園大学。
179. 〈speak low 韓国最後の「文人画家」スウ・セオクが日本の空間で試みたこと〉,《芸術新潮》,58(12),(696),2007/12,p 94~99, 新潮社
180. 〈特輯 文人画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館)〉,《国華》,113(5),(1346),2007/12,p 3~35, 国華社。
181. 河野元昭,〈與謝蕪村筆 紫陽花にほととぎす図(特輯 文人画画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館))〉,《国華》,113(5),(1346),2007/12,p 19~20, 国華社。
182. 前田麻衣子,〈建部凌岱筆 梅に叭々鳥図(特輯 文人画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館))〉,《国華》,113(5),(1346),2007/12,p 21~23, 国華社。
183. 佐藤康宏,〈浦上玉堂筆 山紅於染図(特輯 文人画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館))〉,《国華》,113(5),(1346),2007/12,p 24~25, 国華社。
184. 守安收,〈浦上玉堂筆 閣日微陰図(特輯 文人画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館))〉,《国華》,113(5),(1346),2007/12,p 26~28, 国華社。
185. 朝日美砂子,〈小林竹洞筆 梅花書屋図(特輯 文人画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館))〉,《国華》,113(5),(1346),2007/12,p 28~30, 国華社。
186. 神谷浩,〈山本梅逸筆 蓬萊山水図(特輯 文人画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館))〉,《国華》,113(5),(1346),2007/12,p 31~33, 国華社。
187. 馬淵美帆,〈青木蒲堂筆 養老山眞景図(特輯 文人画と南画 木村定三コレクション(愛知県美術館))〉,《国華》,113(5)(1346),2007/12,p 33~35, 国華社。
188. 中谷伸生,〈文人画とは何か——岡田半江《山水図巻(大川納涼図)》をめぐって(特集「大坂画壇」は蘇るか?——「綺麗なもん」から「面ろいもん」まで)〉,《美術フォーラム21》,17,2008,p 44~49, 美術フォーラム21 刊行会。
189. 小川知子,〈女性画家と大阪——文人画から美人画まで、女性たちは大阪画壇を蘇らせるか?(特集「大坂画壇」は蘇るか?—「綺麗なもん」から「面ろいもん」まで)〉,《美術フォーラム21》,17,2008,p 66~70, 美術フォーラム21 刊行会。
190. 呉衛峰,〈内藤湖南の南画(文人画)論への一考察——明治・大正の時代背景との関連を中心に〉,《東北公益文科大学総合研究論集》,14,2008,p 1~26, 東北公益文科大学。
191. 中谷伸生,〈富岡鉄斎筆「巖栖谷飲図」考——妙心寺聖沢院書院障壁画〉,《アジア文化交流研究》,3,2008/3,p 319~338, 関西大学アジア文化交流研究センター。

- 
192. 池澤一郎，〈蕪村題画詩の方法——夫俳諧のみちや、かならず師の句法に泥むべからず——『むかしを今』序〉，《明治大学教養論集》，425，2008/1，p 1～60，明治大学。
  193. 鄭麗芸，〈江馬細香の書風--題画詩をめぐって〉，《書法漢学研究》，2，2008/1，p301～41，アートライフ社。
  194. 高橋博巳，〈題画詩の世界（特集 絵画を読み解く——文学との邂逅）——（近世の絵画）〉，《国文学：解釈と鑑賞》，73（12），2008/12，p96～103，至文堂。

## 引用書目

### 一、傳統文獻

- 〔南北朝〕謝赫撰，王伯敏點校註譯：《古畫品錄》，北京：人民美術出版社，1959 年。
- 〔五代〕荆浩撰，王伯敏標點註譯：《筆法記》，北京：人民美術出版社，1963 年。
- 〔宋〕沈括：《夢溪筆談》，《四部叢刊續編》上海涵芬樓景印明刊本，上海：上海商務印書館，1934 年。
- 〔宋〕歐陽修：《歐陽文忠公集》，《四部叢刊》上海涵芬樓景印元刊本，上海：上海商務印書館，1919 年。
- 〔宋〕蘇軾：《蘇東坡集》，收入《國學基本叢書》，上海：上海商務印書館，1958 年。
- 〔宋〕蘇軾著，屠友祥校注：《東坡題跋》，收入顧易生主編：《宋明清小品文集輯注》，上海：上海遠東出版社，1996。
- 〔元〕倪瓚：《清閨閣全集》，收入《景印文淵閣四庫全書·集部》第 159 冊，台北：臺灣商務印書館，1983-1986 年。
- 〔元〕王冕撰，壽勤澤點校：《王冕集·竹齋集》，北京：北京古籍出版社，2003 年。
- 〔元〕黃公望撰，鄧以蜚標點譯註：《寫山水訣》，北京：人民美術出版社，1959 年。
- 〔明〕道濟著，俞劍華標點註譯：《石濤畫語錄》，北京：人民美術出版社，1959 年。

### 二、近人論著

- パカード H：〈「日本の文人畫展」私觀〉，《藝術新潮》第 16 卷第 12 號，1965 年。
- ピコン G：〈文人畫の宇宙〉，《美術手帖》第 220 號，1963 年。
- 大村西崖：《文人畫の復興》，東京：巧藝社，1921 年。
- 大野修作：〈黃庭堅詩における"もの"による思考——格物と題畫詩〉《鹿兒島大學文科報告》第 18 號，1982 年。
- 小川千甕：〈文人畫散話〉，《三彩》第 34 卷，1949 年。
- 小川知子：〈女性畫家と大阪--文人畫から美人畫まで、女性たちは大阪畫壇を蘇らせるか?〉，《美術フォーラム 21》第 17 號，2008 年。
- 小杉放庵：〈南畫文人畫〉，《三彩》第 34 卷，1949 年。

小林優子：〈日本の文人畫(南畫)における詩情表現〉，《美術フォーラム 21》第 16 號，2007 年。

川口直宜、庄司淳一：〈文人畫の遊び世界——實篤繪畫への一試論〉，《月刊美術》第 22 卷第 9 號，1996 年。

中谷伸生：〈大阪の繪畫と長崎、そして中國——大阪畫壇の再評價から東アジア美術史の構想へ〉，《アジア文化交流研究》第 2 號，2007 年。

中谷伸生：〈文人畫とは何か--岡田半江《山水圖卷(大川納涼圖)》をめぐって〉，《美術フォーラム 21》第 17 號，2008 年。

中谷伸生：〈岡倉天心が評價したもの・しなかったもの--江戸狩野と大坂の文人畫〉，《美術フォーラム 21》第 13 號，2006 年。

中谷伸生：〈富岡鐵齋筆「巖栖谷飲圖」考——妙心寺聖澤院書院障壁圖〉，《アジア文化交流研究》第 3 號，2008 年。

月野文子：〈廣瀬旭莊の題畫詩「題春川釣魚圖」の手法：樂府詩「枯魚過河泣」と『莊子』の寓喩〉，《文藝と思想》第 66 卷，2002 年。

木代修一：〈文人としての蕪村—文人畫の伝統〉，《國文學解釋と鑑賞》第 43 卷第 3 號，1978 年。

木代修一：〈近世文人畫の展開とその支持層〉，《駒澤大學文學部研究紀要》第 25 卷，1967 年。

《甲陽軍鑑》，甲府：溫故堂，出版年不詳。

伊藤仁齋：《童子問》，收入井上哲次郎、蟹江義丸編：《日本倫理彙編 古學派部(中)》，東京：育成會，1903 年。

伊藤忠綱：〈題跋・題畫詩よりみた蘇軾の繪畫〉，《二松：大學院紀要》第 11 號，1997 年。

吉田宏志：〈朝鮮王朝の文人畫家 李麟祥の繪畫〉，《大和文華》第 103 號，2000 年。

吉澤忠：〈中國美術と日本——水墨畫・山水畫・文人畫〉，《季刊藝術》第 5 卷第 3 號，1971 年。

安藤太郎：〈李白、杜甫の題畫詩と經國集「清涼殿畫壁山水歌」の表現の一考察〉，《研究と資料》第 43 號，2000 年。

寺田透：〈夏目漱石の「文人畫」〉，《藝術新潮》第 25 卷第 11 號，1974 年。

池澤一郎：〈蕪村題畫詩の方法--夫俳諧のみちや、かならず師の句法に泥むべからず--『むかしを今』序〉，《國文學：解釋と鑑賞》第 66 卷第 2 號，2001 年。

西槇偉：〈中國文人畫の近代化：豐子愷作品における傳統モチーフの應用〉，《文學部論叢》

第 87 號，2005 年。

西槇偉：〈豐子愷とゴッホ——ゴッホ作品を通しての傳統再發見〉，《日本研究》第 29 集，2004 年。

西槇偉：《中國文人畫家の近代—豐子愷の西洋美術受容と日本》，京都：思文閣，2005 年。

佐々木靜一：〈日本文人畫の世界〉，《三彩》第 157 卷，1962 年。

伽達默爾(Gadamer, Hans Georg)：《真理與方法：哲學解釋學的基本特徵》，瀋陽：遼寧人民出版社，1987 年。

和田利男：〈杜甫の題畫詩に就いて〉，《群馬大學紀要 人文科學編》第 3 卷，1953 年。

岩山泰三：〈五山詩における楊貴妃像——題畫詩と『後素集』〉，《國文學研究》第 131 號，2000 年。

板倉聖哲：〈文人畫家の肖像—仇英畫「倪瓚像卷」を読む〉，《文人の眼》第 3 號，2002 年。

松木千尋：〈幕末横須賀の文人畫家中林湘雲について〉，《民具マンスリー》第 38 卷第 2 號，2005 年。

金元省吾：《支那上代畫論研究》，東京：岩波書店，1924 年。

宮本又次：〈大阪文人畫の傳統と木村兼葭堂〉，《古美術》第 53 卷，1977 年。

酒井忠康：〈文人画との訣別〉，《現代詩手帖 特集 岡倉天心--詩意識の明暗》，1976 年。

高橋博巳：〈題畫詩の世界〉，《國文學：解釋と鑑賞》第 73 卷第 12 號，2008 年。

笠井昌昭：〈金碧障壁畫から文人畫へ〉，《季刊日本思想史》第 9 號，1978 年。

細野正信：〈文人畫と浮世繪・序章〉，《東京國立博物館研究誌》第 187 卷，1966 年。

郭慶藩撰，王孝魚點校：《莊子集釋》，北京：中華書局，1961 年。

彭修銀：《墨戲與逍遙——中國文人畫美學傳統》，台北：文津出版社，1995 年。

朝吹登水子：〈パリの「文人画展」〉，《藝術新潮》第 14 卷第 1 號，1963 年。

飯島勇：〈文人畫〉，《日本の美術》第 4 號，1966 年。

新藤武弘：〈中国文人畫の行くえ(ルポルタージュ)〉，《藝術新潮》第 23 卷第 9 號，1972 年。

源川彦峰：〈鄭板橋の藝術--題畫詩に込められた哲學〉，《二松學舎大學論集》第 47 號，2004 年。

---

葉朗：《中國美學史大綱》，上海：上海人民出版社，1985 年。

鈴木敬：〈蕪村の文人畫〉，《日本文化財》第 5 號，1955 年。

鄭麗雲：〈江馬細香の「墨竹圖」題畫詩をめぐって——詩書畫「三絶」の視點から〉，《梶山女學園大學研究論集 人文科學篇》第 35 號，2004 年。

鄭麗雲：〈江馬細香の書風—題畫詩をめぐって〉，《書法漢學研究》第 2 號，2008 年)。

難波田竜起：〈浦上玉堂と文人畫〉，《美術手帖》第 111 號，1956 年。

梶岡秀一：〈幕末明治文人畫家天野方壺に關する基礎的研究〉，《鹿島美術財團年報》第 23 號，2005 年。

---

# **The Research Approach on Japanese Literati Paintings and the Poems for the Paintings after War Two (1949-2009)**

Pei-Yi Chin\*

## **Abstract**

This paper collected the papers about Japanese literati paintings and the poems for the paintings in Japan to explain that there are nine stages and three divides of the research approach of them. There are three essential topic about the research approach on Japanese literati paintings and the poems for the paintings after War Two: What is “literati”? What are literati paintings? What is the possibility of researching the literati paintings? In 21th century, the definition of literati in modern Japanese art is the ultimate concern of human being. The literati paintings are verve belongs to mind, therefore they are humanistic. The skill and interest belong to sense organ can be viewed by eyes and brain, but the verve belongs to mind should be viewed by intuition. These two different approaches are not only the difference of appreciation but also of researching on the literati painting. The viewing and researching on the literati paintings may not only bring the poetry into the painting but also connect the poetic viewpoint to get a transcendental approach of viewing and to make the rhythmical of life.

**Keywords:** literati paintings, the poems for the paintings, verve, poetry, view

---

\* Associate Professor, Department of Chinese, National Taiwan Normal University, Taiwan.

