



# 浮世繪的發展 及其代表作

慧美

國立臺灣藝術學院工藝系講師

## 前言

今年（一九九七）臺灣向法國奧塞美術館，借了一批十九世紀印象派畫家的作品，在臺北與高雄兩地展出，使臺灣掀起一股印象派熱潮。在這一批畫作中我們可看到一些作品的背景中出現日本的題材，例如莫內的「仕女與扇子」（1873）、高更的「扇面與靜物」（約1888-89）中的日本扇子等；事實上在十九世紀中期，日本曾帶給歐洲藝術極大的衝擊，其中在繪畫上所受的影響，又以浮世繪為最。

早在十九世紀初期，日本浮世繪即成為世界著名博物館蒐購珍藏的對象，日後更成為法國早期印象派運動的啓蒙者，所以在西方反而受到比東方更早而且徹底的研究。究竟浮世繪為何會在歐洲如此受到重視？我們應該瞭解浮世繪的發展，從萌芽至成熟將近一百年，其間每一時期均有其獨特用色、尺寸、印刷法、畫風、內容……等，可以說在不同的時代與不同地域，有其不同的名稱與畫派。同時浮世繪也真實的反映出當時江戶時代的

社會與庶民生活。因此本文將對其發祥時期之演變作一具體的論述，以饗讀者。

## 一、日本風俗畫的產生

日本江戶時代，在多種畫派與多種不同素材繪畫之中，最具特色而且最值得後人加以研究的，首推「浮世繪」；「浮世繪」一詞是在江戶時代天和年間（1681-84）才形成的新名詞。所謂「浮世」在通俗的日語，可以寫成「憂世」，為佛家語，原意指俗世、厄運不斷的命運，或漂浮不定的人世，到了近世演變成符合浮華社會與風俗的情形，而改以「浮世」代替「憂世」，同時帶有當世風氣的意義在。

當時「浮世」一詞是社會上的流行語，因此也出現了許多冠上「浮世」的事物，例如「浮世草子」（指的是一種大眾消遣的通俗小說）、「浮世風呂」（「風呂」為澡堂，



圖一 高雄觀楓圖(局部)狩野秀賴 室町時代後期(十六世紀末)  
六曲屏風 紙本著色 149X364cm 東京國立博物館藏

當時連澡堂也有採用「浮世」當堂號者)等，當然繪畫上也冠以浮世兩字，而產生了「浮世繪」一詞。這種抓住現實，追求當代風氣的浮世思想，也就是浮世繪的本質，同時它是庶民藝術的一種。

浮世繪是以江戶為中心發展的民間繪畫，又可稱為「江戶繪」，是畫師、雕刻師、摺印師三者合作的產物，其繪畫樣式的源流，最早可追溯至「大和繪」，但是最直接的母胎源流，應是日本近代初期的「風俗畫」。

在十六世紀後半期風俗畫和花鳥畫，均為最受歡迎的屏風畫題材，所謂「風俗畫」是以風俗為題材的繪畫，雖始於十六世紀，實際上早在平安時代(781-118)已出現，當時在貴族們邸宅中的屏風、壁畫上描繪有「四季繪」(描寫四季氣候景象或一年中的各節慶活動等。)(圖一)、「名所繪」(描繪名勝的畫)等和風俗有關之題材；到了鎌倉時代(1185-133)；流行以卷軸形式來描繪風俗的題材，至室町時代(1334-157)以小說文學等為

題材頗受歡迎，同時在畫面上也加入詩詞或臺詞(類似今日的漫畫形式)；使風俗畫更易為大眾所接受。

十六世紀流行的風俗題材，到了十七世紀開始逐漸獨立，特別是在德川幕府體制確立後，以「町人」(街上商人)為對象的風俗畫蔚為風氣，當時其形式大多為小型的屏風畫，畫題則以現世享樂主義為主，反映出花街柳巷、妓女、澡堂、劇場等的情景。至元和、寬永期(1615-40)因受歡迎造成風俗畫大量需求，所以繪製者也由當時最受重視的公家(官方)狩野派畫師，轉向民間的無名畫師；這時候的風俗畫，已由公家貴族欣賞的貴族藝術轉變為大眾欣賞的民間藝術，不僅平

民百姓喜愛，連武士階級亦愛好。寬永年間(1624-44)風俗畫達到巔峰(特別被稱為「寬永風俗畫」)，內容上將享樂場面之描寫濃厚化，例如描寫遊樂場面的「相應寺屏風」(又稱「遊樂圖屏風」)、以風月場所為主題的「彥根圖屏風」(井伊家藏)，描繪妓女的「湯女圖」(MOA美術館藏。圖二)等，均為寬永風俗畫之代表作；這些頗具享樂主義傾向的作品，可說是浮世繪的前身，它們將風俗畫昇華到純藝術的地位。

## 二、從風俗畫到美人畫

寬永風俗畫中直接和浮世繪產生關係的，應是「寬文美人畫」的發生。寬文期(1661-73)在「上方」(指京都、大阪一帶)、江戶

圖二 湯女圖(部分) 十七世紀中期紙本著色  
72.5X80.1cm MOA 美術館藏



流行「美人畫」，有稱「寬文美人」或「一立美人圖」，其雛形源自寬永風俗畫「舞妓圖屏風」(桑多利美術館藏，圖三)，這是在各扇的屏風上均畫有一名舞妓描繪其瞬間的動態美，由此進而發展成獨立的一幅幅掛軸。寬文美人畫的形式是掛軸，內容以一立姿之人物為主角，並無任何背景陪襯，描繪的對象並不只限於女性，也有男性，但不管男女，皆以細腰站立姿態為主，也有描繪舞蹈時的動姿，充分表現出優雅的纖細美。至於所描繪的對象，並非一般的市井平民，男性以歌舞伎(1)的演員、舞者等為主，女性則以花街柳巷的藝妓或歌女、演員等為主。畫中有時還加上題字，內容大多是當時風月場所流行的歌謠。

這類的美人畫實際上和風俗畫仍有所不同，我們可說美人畫的形成，基本上是對人物描寫感興趣而產生的，所以以理想化美貌人物為主題。這種美人畫在十七世紀中葉以後，即由京都、大阪、江戶的「町畫師」(市街上的畫師)來取代官方畫師描繪了。

說到日本版畫的製作歷史，已有一段長久時間，早在平安時代(794-1185)就製作了佛像版畫，這種木版佛像畫，在室町時代相當盛行。到了慶長、元和年間(約1596-1624)，古典文學及短篇小說，受到歡迎，在這種受大眾喜愛的讀物上配以插畫，先在京都出現後，開始廣泛流傳至大阪、江戶地區，這就是一種將文學和圖書同時供給讀者欣賞的作品，只不過當時的插畫只是簡單的墨線摺印版畫而已。

十七世紀江戶在歷經明曆大火(1657)，和一六八二年的被人縱

火後，市街幾乎全毀，大火後江戶市街重新興建，同時也因大火而重新拓寬了整個江戶的市街；出版業也因人口的增加而獲得快速的發展。當時出版了不少有關介紹風月場所、歌舞伎演員的書，書中出現的插畫就是樸素的黑白木版畫。

當時在江戶有一種偶戲稱為「淨琉璃」(類似傀儡戲)，其中「金平淨琉璃」的故事，相當受到歡迎。市面上出版了「金平本」的書(這是以坂田公時之子金平為主人翁的故事)，這本書破例的將故事中的人物插畫作大幅版面印刷，因而縮小了文字的面積，幾乎變成以插圖為內容；由此為開端，漸漸地發展成捨去文章部分，而將圖獨立成鑑賞的版畫。最早的鑑賞版畫皆是不需附加說明文字；當時將受歡迎的故事標準樣式稱為「墨摺繪」(意為墨摺印畫)，也有部份墨摺繪是由畫師用筆加彩的，如此將插畫由附屬於書本的地位，提昇到獨立版畫的地步者，就是菱川師宣。

### 三、初期的浮世繪畫師

浮世繪的初期發展過程，是由書中插畫的「墨摺繪」演變成無文章的畫本，再進而形成十二張一組的版畫「組物」，最後終於獨立而成「一枚繪」(亦稱「一枚摺」，即單張畫)的版畫樣式。



圖三 舞妓圖(局部) 十七世紀中期 紙本著色六曲屏風(各扇80X48cm) 桑多利美術館藏

當時繪製版畫原圖的畫師，皆是不在畫作上具名的無名畫師，其中對浮世繪的產生尤具功績者，首推菱川師宣(?-1694)，他是創始「一枚繪」的功臣，也就是將插畫獨立成一張專供鑑賞之畫，一般尊稱他為浮世繪的開祖、鼻祖或「浮世繪之祖」，同時菱川師宣也是第一位開始在版畫上留名者，自此爾後版畫上才有畫師名字的出現。

菱川師宣，通稱吉兵衛，晚年號友竹，出生於安房國保田村(現在的千葉縣)，其父以「縫箔」(日本的一種刺繡)為業，年輕時即到江戶學畫，曾學習過官派狩野派、土佐派的畫法，在寬文年間(1661-73)投身於插畫師行業，自



圖四 低唱之後 無款(菱川師宣?) 墨摺繪上彩 十二張中之一

視為傳統大和繪的畫師與繼承者。他的作品取材範圍廣，以描寫江戶平民生活為主，在版畫上的表現明快，強調黑白對比效果，線條強烈，具躍動的韻律感(圖四)。

師宣的巔峰期為延寶至天和、貞享年間(1673-88)，到了元祿期(1688-1704)則開始走下坡；他最出色的作品以插畫最多，他製作的「一枚繪」(獨立作品)，也成為浮世繪的基本形式，此外師宣亦擅長「肉筆畫」(手繪畫作)，種類多，有屏風、卷軸、掛軸等。師宣亦是菱川派之祖，他的後繼者有其子師房、弟子古山師重、菱川師平等，這些繼承師宣畫風者被稱為菱川派，可惜後來終究因無新發展而遭淘汰。

由師宣所創始的「一枚繪」，為黑白對比的墨摺摺，也有用筆簡單地畫上色彩，但仍顯得不成熟，到了十八世紀初期有了「丹繪」的產生，當時一枚繪在尺寸上已大型

化，同時亦強調線描的強弱變化，至於色彩是用人工加上去的，當時的色彩以帶黃味的赤色為主色調，這種赤色稱為丹色(鉛丹)，為鉛和硫黃、硝石混合而成，有時在畫面上也加入黃色、綠色等輔助色，這種初期版畫就稱為「丹繪」，流行在元祿到享保(1716-36)初年。

在丹繪時期活躍的浮世繪師，有鳥居清信與鳥居清倍二人，鳥居清信(1664-1729)俗稱庄兵衛，為鳥居派的創始者，出生於大阪，一六八七年隨其父清元(?-1702，一般稱其父為鳥居派第一代)到江戶，其父為歌舞伎劇場招牌畫師，清信因此耳濡目染，最初也畫招牌，至元祿十年(1697)開始繪製版

畫，表現上他使用「瓢箪足蚯蚓描」(2)的誇張表現，線條渾厚，確立了鳥居派的創作方向(圖五)。

和鳥居清信同時期活躍的就是鳥居清倍(3)，在元祿末年到享保(1688-1736)初年的十八世紀初期，製作了許多演員畫(日語為「役者繪」)、美人畫、花鳥畫等的墨摺繪與丹繪，使用清信的「瓢箪足蚯蚓描」表現法。清信確立了演員畫為鳥居派的專門樣式，畫風上是繼承了清信並將之加予發展，但比較起來清倍的風格較具纖細感。到了享保年後半期至寶曆年(1751-64)，清倍製作了不少漆繪、紅摺繪的演員畫。

圖五 役者繪(大谷廣次) 鳥居清信 紅摺繪 1749年



## 四、懷月堂派風靡江戶

同一時期，另一風靡江戶的畫派為懷月堂派，主要是以肉筆美人畫著名。所謂肉筆畫為手工畫的單一作品，其創始祖為懷月堂安度，懷月堂則為安度的工作坊名，他將作品的主題和表現形式類型化，成為後人所稱「懷月堂美人」的典型。懷月堂美人的特徵為細長型身材，穿著華麗大花紋服飾的站姿美女，身軀呈現反弓字形或反S字形的姿態，姿態嫵媚。安度作品描線單純，粗細富變化，色彩明快，尺寸採用了掛軸的形式，在十八世紀初（元祿—正德年間）的江戶大受歡迎（圖六）。

寬永、正德年間（1704—1716）懷月堂美人突然消失，原因可能有二：一是作品雖然色彩鮮艷，予人以強烈的視覺效果，但不免略帶匠氣，同時因類型化結果，弟子間的作風過於類似，未能創出自己的風格。二是安度在正德四年（1714），因政治事件遭受連累而被流放到伊豆大島（後來獲准返回江戶），或許也是促使懷月堂崩潰的理由之一吧？不過安度確實給後代的浮世繪畫家不少影響。

在製作上大受安度影響的肉筆畫家之一是宮川長春（1682—1752），他為宮川派與勝川派之始祖，通稱長左衛門，號春旭堂。宮川曾跟土佐派學習，私淑菱川師宜的畫風，並受懷月堂美人畫風的影響，喜以風月場所和劇場街為主題，畫出江戶市民風俗；風格上線條優美，色彩鮮艷，特別是美人風俗畫最為優秀。作品全是肉筆畫，以掛軸和長卷形式為主，因他堅持每一幅肉

筆畫都是僅此一張的美質，追求精細綿密，作品頗具品味（圖七）。長春尊重門人的個性，讓弟子們自由創作，因此使宮川派人材輩出，肉筆畫多彩多姿。一七四九年長春因修復日光東照宮一事和狩野家發生紛爭，沒多久就去世，其弟子宮川春水則改宮川為勝川，繼續傳統的肉筆畫。

在江戶浮世繪興盛之際，京都方面同時亦產生了一位影響江戶浮世繪的畫師—西川祐信（1671—1750）。西川祐信活躍於元祿年間（1688—1704），作品以版畫、插畫及肉筆畫為主，喜以家庭中的婦女姿態為題材作畫，擅長將陪襯背景中的細小東西與主題人物調和，來產生情趣，他的作品充滿抒情，其風格帶給江戶的浮世繪畫師不少影響（圖八）。

## 五、江戶中期的浮世繪

到了江戶中期，版畫技術更進步了，但是仍以人工加彩方式製作，到了享保初年，產生了以紅色取代丹色成為主色調，也就是所謂的「紅繪」，盛行於寬保年間（1741—44），「紅繪」的紅色是由紅花花瓣所製成，特色是澄清而優美，具輕快色感，配以纖細的描線，表現出浮世繪的細膩感。

同時期也產生了

另一種新技法，稱為「漆繪」，這是在濃墨的部分（如頭髮、帶子等），混合膠質使其用色呈現如漆般的光澤，並灑上似金的黃銅細砂，以期使版畫接近肉筆畫的效果，據說這種漆繪的版畫為奧村政信所創始。

奧村政信（1686—1764），通稱源八，自稱為紅繪始祖，最早是模仿菱川師宜、鳥居清信的風格，擅長美人畫、役者繪、武者繪、花鳥畫、風景畫等。在享保初年（1715—20）時創作漆繪，製作許多

圖六 風前美人圖 懷月堂安度 1704-1716  
紙本著色 東京國立博物館藏





圖七 遊女聞香圖(局部) 宮川長春  
十八世紀初 絹本著色 87.6X36.7cm  
東京國立博物館藏

美人畫、役者繪，並自創「長柱繪」尺寸(狹長形畫面)的畫作，他的作品優美艷麗，線條柔和，配色鮮艷，對後代的石川豐信、鈴木春信等人有很大影響。奧村政信的另一個貢獻，是將西洋畫中的透視法加入其作品中，開發了「浮繪」(4)的新領域(圖九)。

繼「漆繪」之後，到了延享元年(1744)時出現了色摺版畫，稱為「紅摺繪」，也就是三至四色套色的版畫；在這以前的版畫，都採用先以筆描線再加以人工上彩的方式。最早使用紅摺繪的是詩人們，他們在出版的俳句集中採用色摺版畫，或許是受到中國「芥子園畫譜」之類的書籍影響而產生的。

最初紅摺繪的色彩是紅色之外加上黃色、草綠色兩色，之後色彩漸濃，並加入藍色、茶色等顏色，至晚期也出現複雜的五色。當時因

同樣以紅色為主色調，故也被稱為「紅繪」，後來為了區分和人工加彩的紅繪有所不同，而改稱為「紅摺繪」，這種紅摺繪係採用植物性染料的紅色，具有清澄柔和感；製作紅摺繪的代表畫家有奧村政信、鳥居派的清信與清倍、西村重長、石川豐信及鈴木春信等人。

其中西村重長(1693?-1756)在畫風上受鳥居清信、奧村政信的影響最大，西川擅長畫美人、役者、花鳥、浮繪，他創立了「石摺繪」(又稱白拔繪、石刷繪)(5)的新版畫手法，培育出石川豐信、鈴木春信等優秀弟子。

石川豐信(1711-85)，傳說為西村重長之弟子，活躍於寬保-寶曆年(1741-64)，其紅繪和紅摺繪的美人風俗畫最受歡迎，畫風上受重長與政信作品之影響，並努力形成具個性的風格，他的美人以豐滿的肉體與面帶笑容的表情，形成了理想的美人畫。

鈴木春信，是「錦繪」創始期最受歡迎的畫師，所謂「錦繪」是指用數色的色版摺印，並使用較高級的紙(6)。主要特色是能將許多色版準確而自由的套印，使畫面上充滿著豐富的色彩，產生如錦織般的豪華美，故稱為「錦繪」，表示了浮世繪版畫達到最高發展。

## 六、浮世繪的高峰 —「錦繪」

「錦繪」的產生和江戶的詩人們有很大的關係，當時江戶使用陰曆日曆法，日曆上的畫中藏有月份的數字，稱為「繪曆」，由於有許多繪曆是由私人製作，因此產生「繪曆交換會」，並蔚為流行；明和

二年(1765)為繪曆交換會最盛行時期，其中有兩位出身名門的詩人：巨川和莎雞(7)，兩人互相競爭，為了超越簡單樸素的色彩，版畫師們增加了色版及顏色，在互相競爭下經由專業的畫師、雕刻師及摺印師們，創作出錦繪；同時，當時原為私人摺印的繪曆，也對外發售，竟被稱為「東錦繪」。在錦繪推出的不久後出現了以無色模壓印，使紙面產生淺浮雕花紋的新技法，吸引了許多愛好者，在技巧提升下也對紙張與色彩更加考究；當然價格也相對的提高許多。

錦繪的開創功績者，首推繪曆交換會的中心畫家—鈴木春信(

圖八 時鐘和美人圖(局部)  
西川祐信 十八世紀初 絹本著色  
88.3X31.4cm 東京國立博物館藏





圖九 新吉原大門口 無款（奧村政信） 元文～寶曆初期 紅繪

1725?~70), 春信本姓穗積, 通稱次郎兵衛或次兵衛, 雖然據傳其師父為西村重長, 不過實際上他是學習奧村政信、鳥居清滿及京都西川祐信的畫風, 再發展出自己的風格(8)。他活躍的期間約在一七六〇年到一七七〇年的十年間, 特別是在他逝世前五年, 發表了七百多幅的錦繪作品, 題材以日本古典和歌(日本詩)為主, 其中又以美人風俗畫見長, 畫風纖細優美抒情, 主色調喜用中間色調, 特別是在顏料中加入了白色的胡粉(9), 使變成不透明的中間色調。所畫之美人多無表情, 身材纖弱削瘦, 洋溢著夢幻氣氛, 春信將江戶居民的日常生活美化, 開啓了浪漫情調的錦繪世界(圖十)。

春信死後繼承春信畫風的, 是磯田湖龍齋, 另有一說指磯田之師為西村重長, 但並未獲得證實。他在明和年間(1764~72), 以春廣之名字發表了春信風格的美人風俗畫, 在春信死後的安永年間(1772~81), 終於確立了屬於自己

的畫風, 並在江戶大受歡迎。他的浮世繪美人畫擺脫春信的浪漫作風, 將美人風俗畫回歸到現實寫實的世界裡, 作品比春信要具真實的現實感。磯田在晚年專心於肉筆畫, 不再製作版畫。

另一位重要的天明期美人畫代表畫家, 是鳥居清長(1752~1815), 清長為鳥居派第三代掌門人清滿(10)的弟子, 在清滿歿後繼承鳥居派成為第四代掌門人。清長最初的畫風可見清滿、鈴木春信及磯田湖龍齋的影響, 終於在天明年間(1781~89)創出自己的樣式; 他最著名的是理想八頭身的「清長美人」(圖十一), 畫風上構圖安定, 線條變化豐富, 所描繪的人物大多配以戶外寬闊風景來組成群像人物, 予人健康勻稱感, 充滿青春氣息。清長的美人畫在天明六年(1786)時, 突然自錦繪世界消失, 主因是清長在繼承鳥居派後, 決定專注於劇場方面的畫作, 不再製作浮世繪了, 不過他的作品對後代的浮世繪畫師, 如春潮、榮之、哥鷹等人影

響很大。

在此要順便一提天明年間另一位知名美人畫家—北尾重政(1739~1820), 他開創了北尾派。在安永到天明年間以描寫風月場所的女性及其生活, 而大受歡迎, 作風堅實寫實, 具有真實感(圖十二)。重政門下的弟子有三: 北尾政演、北尾政美、窪俊滿, 其中政演(1761~1816)後來轉向文學, 成為知名的小說家(山東京傳), 政美後改名嶽形蕙齋(1764~1824), 與窪俊滿(1757~1820)都是浮世繪名家。

## 七、浮世繪巨匠歌鷹

到了寬政年間出現了浮世繪巨匠—喜多川歌鷹, 他開創了新美人畫風, 加上清長作品已開始呈現衰退, 因此歌鷹新風在江戶大受歡迎

圖十 坐鋪八景(時計之晚鐘)  
鈴木春信 明和三年(1766)  
錦繪 285X217cm 芝加哥美術館藏



。歌麿(1753?-1806)最早在安永四年(1775)即有作品出現，當時用豐章之藝名發表作品，但並不被重視，後來他的才華被版畫出版社的葛屋重三郎(葛重)發掘，於是在天明二年(1782)因感恩於葛重(11)，正式改名喜多川歌麿，並發表一連串的作品。

關於歌麿的身世至今仍不清楚，只知他本姓北川，小時候就跟狩野派門人鳥山石燕(1712-88)習畫，鳥山並成為他的養父(12)。當時他的花鳥畫才華被葛重看重，在大力提拔合作下，出版了一系列豪華彩色的「狂歌繪本」(13)。直至寬政年間因「寬政改革」的實施，促使歌麿開始轉向美人畫，這就是令歌麿名聲大噪的「美人大首繪」(14)之出現，所謂的「美人大首繪」，是以面部表情為主的半身人物像(圖十三)，當時專畫役者繪的勝川派已使用這種構圖法，歌麿利用這種表現法來描繪當時的美女、藝妓們的生活百態，同時能捕捉住美女的外貌與內心情感，充分將各種不同階層的女性生動的表現出來；至於背景陪襯部分，幾乎完全加予省略或簡單化，也因此更能將焦點集中於美人的表情與姿態上。當時這種「美人大首繪」和以往所描繪的理想化畫法但卻面無表情的浮世繪美人完全不同，因此大受歡迎。

歌麿的美人畫著重於捉住女性的瞬間表情與姿態，線條流暢構圖完整，極度節制色彩，只強調口紅及衣服上色彩，背景色多為黃色或灰色或用摻有雲母粉末的白、紅、黑色(稱為「雲母摺」)。

一七九二~九三年間歌麿的美人大首繪達到了巔峰，一八〇四年(文化元年)歌麿因筆禍而入獄三

日，並遭鎖手之罰五十日，自此以後歌麿一蹶不振，兩年後的一八〇六年逝世。

在歷經春信、清長與歌麿三位巨匠的努力下，美人畫在寬政時期達到成熟的巔峰期。

## 八、美人畫與役者繪

寬政期另一位值得一提的浮世繪美人畫家是鳥文齋榮之(1756-1829)，他和歌麿活躍於同時期，他的本名細田榮之(細田時富)，為出身旗本(15)的高階層人士，他後來放棄了旗本身份而成為浮世繪畫師。早期作品以清長的風格為主，成熟期的美人畫特色為：身材細長，清雅秀麗(圖十四)；雖不似歌麿般寫實，但技法純熟，作品亦頗受歡迎，他和歌麿間也相互影響。其門生榮水約活躍於寬政二年至文政六年左右(1790-1823)，作品以「大首繪」著名，相當具有美感，構圖大膽，風格近似其師與歌之揉和，充滿著青春和柔和感(圖十五)。

北尾派弟子窪俊滿(1757-1820)則使用「紅嫌」的方法留下不少優秀美人畫作品。所謂「紅嫌」為錦繪的一種，抑制紅色等鮮艷色調，而以墨色的濃淡為主色調，或用黃色、紫色為主色的一種頗具品味之典雅手法(圖十六)。

從天明年間(1781-89)到寬政年間(1789-1801)，在江戶獲



圖十一 美南見十二候(三月) 御殿山之花見  
(局部) 天明四五年(1784-5) 錦繪 39X26cm  
芝加哥美術館藏

得很大發展空間的浮世繪，仍以「美人畫」和「役者繪」為二大主流，在役者繪方面，如前述一直是由鳥居清元開始的鳥居派執其牛耳地位，元祿期至享保初年，以鳥居清信和清倍の「瓢箪足蚯蚓描」為代表風格；在享保改革後寫實主義的引進，影響了日本畫壇，這種新風潮亦影響了浮世繪，顯現在役者繪作品上的就是「役者似顏繪」(16)，其始祖為勝川春章與一筆齋文調(17)。

勝川春章(1726-1792)，為勝川派的創立者，曾跟隨宮川派學畫，活躍於明和年間(1764-72)到安永年間(1772-81)，他和一筆齋文調成功地將役者繪擺脫鳥居派





圖十二 東西南北之美人 北尾重政  
安永晚期 (1772-81) 錦繪  
36.8X26.2cm 東京國立博物館藏



圖十三 當時全盛美人 (瀧川)  
喜多川歌麿 寬政六年 (1794)  
錦繪 38X25.4cm 東京國立博物館藏



圖十四 風俗略六藝 (琴) 鳥文齋榮之  
寬政中期 (1789-1801) 錦繪  
38.5X25.7cm 慶應義塾藏



圖十五  
藝妓擊鼓圖  
榮水  
約1795年  
私人收藏



圖十六  
六玉川 (萩之  
玉川) 窪俊滿  
天明末年  
(1781-89)  
錦繪 (六張  
連續作之一)  
36.5X25.1cm  
明尼阿波里  
斯美術館藏

的類型；他們合作所畫的「繪本舞臺扇」（1770，圖十七）將歌舞伎演員（役者）的半身像，以肖像寫實的手法，畫入扇面形狀的範圍中。春章後來又將之擴大成一系列的錦繪，這也就是大首繪的雛形，所以春章也被譽為「役者繪之父」。他所描繪的演員最能貼切地表現出人物之神韻，刻劃生動傳神。春章的作品除役者繪外還有擅長以相撲選手為描繪對象的「相撲繪」；晚年的春章，則轉向內筆畫的創作。

安永（1772-81）到天明年間（1781-89），春章的弟子勝川春好（1743-1812）和勝川春英（1762-1819），更提高了役者繪的寫實性，他們最擅長描繪「大首繪」，最能描繪出演員的個性。當時為居派的第四代掌門人鳥居清長，放棄擅長的美人畫，而專注於役者繪，以期與勝川派抗衡，但是到了寬政年間（1789-1801），兩派皆不能滿足大眾，這時出現了兩位最重要的役者繪畫家—歌川豐國與東洲齋寫樂。

## 九、豐國與寫樂

歌川豐國（1769-1825），出生於江戶，為歌川派創始者豐春的門人，他是開啓歌川派興盛的功臣，作品以役者繪和美人畫（後述）為主。當時恰好寫樂突然地消失，豐國便取代了他的地位，使他成名的作品係於寬政六年到八年（1794-96）連續出版的「役者舞台之姿繪」系列，恰好符合當時江戶的流行，這一套役者繪也成為他的代表作，內容皆為演員們的全身像；強調了演員的真實感。他的畫風以勝川派的役者繪為基礎，融合了

清長、歌川的人物像，加上純熟的技法，色彩明快，予人新鮮感，是奠定歌川派的大功臣（圖十八）。

東洲齋寫樂，為浮世繪師中謎樣的人物之一，他突然地出現於畫壇，又突然從畫壇消失，雖

只有短短的十個月，卻留下了一百四十件作品。他也是被重新發掘的天才之一，有關他的生平（包括他的生歿年）幾乎是一片空白，日本美術史上稱他為「謎樣的畫家」；他於寬政六年（1794）發表了一系列豪華的雲母摺（作品上灑飾雲母亮粉的豪華版畫）「役者大首繪」（圖十九），推出後立刻引起好評。

寫樂的役者繪突破了傳統的役者繪，以江戶劇場上演的歌舞伎為題材，以誇張的表情描繪出來，充分顯現寫樂的才華與敏銳的觀察力。寫樂的作品一般依其種類不同而分成四期：第一期是寬政六年五月的「大首繪」（半身像），背景採黑雲母摺；第二期則為同年七、八月的全身像；第三期為同年十一月取材自狂言劇（日本的一種戲劇）與相撲的作品；第四期為寬政七年正月的狂言劇、相撲和武士，其中以第一、二期作品最為優秀（18）。

寫樂在寬政七年二月後即消失蹤影，至於寫樂為何突然自畫壇消失？有各種說法，至今仍未有個結論，筆者猜測會不會是因他的第一、二期作品雖然獲得好評，但自第



圖十七 繪本舞臺扇（右）—筆齋文調（左）勝川春章  
明和七年（1770）彩色摺繪本 28.5X19cm 德國私人藏

三期開始即失去他的精彩表現力，至第四期仍不能挽回頹勢，才造成他失意而引退呢？如果是一位重視自己作品的完美主義藝術家，發生這樣的下場是很有可能性的。

江戶時代的後期（享和一慶應年間，1801-68），就是俗稱「幕末期」（為幕府時代末期）；這是指幕府勢力的衰退與體制的崩壞，同時也漸顯現出封建時代結束的預兆。在這頹廢時代，由於浮世繪的大量刊印，造成水準良莠不齊，加上樣式上了無新意，使浮世繪界漸露疲態；當時浮世繪界為了開創新機，在樣式上有了新變化，除了美人畫、役者繪之外，還有風景畫、花鳥畫、武者繪（武士像）、戲畫（漫畫諷刺畫）及時事報導畫等，其中風景畫在江戶時代後期綻放出璨爛的花朵。開拓風景畫新領域的功臣，是葛飾北齋與歌川廣重。

## 十、北齋與廣重

事實上，風景畫的描繪在歌川派始祖—歌川豐春（1735-1814）的



圖十八 竹林七賢(局部)歌川豐國(第一代)私人藏

作品中就可看到了，他採用奧村政信畫中所使用的西洋畫遠近透視法，將江戶的知名勝地，以合理的透視法加強了真實感，讓浮世繪的風景表現，向前邁進一大步。而接著促使風景畫大受歡迎的就是葛飾北齋。

葛飾北齋(1760-1849)，本姓川村，出身江戶，為幕府御用鏡師(製鏡師)的養子，他於安永七年(1778)入勝川春章之門，成為勝川派弟子，翌年以春朗的藝名發表了役者繪。一七九四年被勝川派逐出師門，之後就學習狩野派、住吉派、琳派(江戶時代日本畫的主流派)及西洋畫法，吸收了各派的技法精華，終於在三十多歲建立了自己的風格；一七七九年改藝名為北齋，並開始發表一系列注重西洋畫遠近陰影法的風景版畫，特別是

北齋在光線的表现，在日本繪畫史上有創新的貢獻(19)。

實際上北齋的畫域，不止風景畫，還包括美人畫、花鳥畫、役者繪、動植物畫、風俗畫等，他的美人畫充滿艷麗風情，風景畫則具新穎的構圖(圖二十)。文化年間(1804-18)初期，北齋為流行小說畫插畫，他將中國的傳統小說或幻想、奇情內容的小說，利用豐富的想像力加以描畫出來，同時他必須使漢、和、洋三體融合在他的技法之中，這樣的經驗可說是他繪畫上的一個轉捩點；之後他最著名的錦繪風景畫「富嶽三十六景」(天保二~四年，1831-33)才得以發揮出最豐富的效果，「富嶽三十六景」共有四十六張作品，以富士山為主題，明快的表現，變化多彩的畫面，開啓了浮世繪風景畫的新風格。一般日本學者因北齋具動態的表現法，而視他為日本表現主義的先驅。北齋晚年的代表作還有「北齋漫畫」(20)，北齋的作品給法國印象派、後期印象派畫家們莫大的影響。

同樣被視為風景畫巨匠的是歌川廣重(1797-1858)，他本姓安藤，為江戶幕府消防隊員之子，十三歲時失去雙親並繼承家職，自小就喜愛繪畫，十四歲(1811)時師事歌川派的歌川豐廣(1773-1828)，翌年改名歌川廣重，一八一八年進入畫壇，一八二三年即將家業傳給嫡子，並決心當專業畫家。一八三一年以「一幽齋」的落款畫出其初期作品—「東海道五十三次」，翌年就發表了其代表作「東海道五十三次」，奠定了他的地位，這是描寫大阪到江戶的東海古道途上五十三個

旅站情景，廣重巧妙的將各旅站所具有的特色與風俗描繪出來，並配合風雨等氣候條件，使畫面洋溢著新鮮的季節感。廣重的風景畫是如此的充滿傳統日本味，和北齋的作品迥然不同，所以普遍的受到大家的喜愛。

在「東海道五十三次」推出成功後，他又繼續製作了不少風景畫與名所畫，廣重的鼎盛期就出現在一八三四~四〇年間，到了弘化、嘉永年間(1844-54)，他嚐試將原本處於陪襯的背景，和主題人物作同等比重；不過此時期的作品，由於類型化的原因，品質較差，直到廣重歿前的最後幾年：安政三五年(1856-58)，終於又回復到原來的高水準，製作出——八張的系列作品—「名所江戶百景」(圖二十一)，將多樣的江戶街頭結合情感

圖十九 役者繪 東洲齋寫樂 寬政六年(1794)錦繪 東京國立博物館藏





圖二十 周遊諸國瀑布（下野黑髮山之瀑布）葛飾北齋 天保四年（1833）錦繪 35.6X24.4cm 東京國立博物館藏



圖二十一 名所江戸百景 歌川廣重1857年 錦繪 檀香山美術館藏

，加以表現出來，顯得構圖大膽，色調鮮艷，所以他帶給十九世紀歐洲的印象派畫家有極大的影響，是有其道理的。

北齋和廣重均為風景畫名家，活躍的時期也差不多，兩人的作品皆受歡迎，主要也是因兩人風格上的不同，北齋的作品充滿著動感感，注重造形，表現力強，風格亦較嚴謹，套用現代美術的流派加以分類的話，可屬「表現主義」。廣重的作品注重靜感感，具抒情性、寧靜感，忠實樸素地描寫日本的大自然，在表現上淋漓盡致。他們兩人皆多少受西洋畫的影響，同時作品又能給予歐洲印象派畫家極大的影響，應是其共通點吧。

粗俗廉價的脂粉味，但具有現實感，恰好符合當時大眾的喜愛，他將當時的日本女性以誇張的手法表現，美人以短頸短軀的姿態出現（圖二十二），同時畫面上帶有一股陰鬱的氣氛，引起大家的共鳴，這種在幕府末期所展現出頹廢的美，大概以英泉所畫的美人畫最能代表了，因此日本的美術史家也有人稱他為頹廢派畫家（24）。

至於歌川派的著名代表畫家有豐國、國貞國芳等人。歌川豐國（第一代，1769-1825），可說是由江戶中期至末期，長期以美人畫、役者繪（前述）受歡迎的版畫家。他的美人畫在初期頗受其師豐春的影響，後來亦受鳥居清長與喜多川歌的影響，終於逐漸展現出他自己的風格，作品具清新的

魅力；特別是在人物畫上常用背景留白的手法來突顯人物，亦是他特有的風格（圖二十三）。豐國門生眾多，他孕育了許多優秀弟子，幕府末期的浮世繪師幾乎都出自歌川派。

歌川國貞（豐國第三代，1786-1864），出生於江戶，為歌川豐國（第一代）的門人，他在一八四四年繼承了豐國之名，成為第三代掌門人（他則自稱為豐國第二代），有「役者繪之國貞」之美稱；作品以「役者似顏繪」、美人畫為主，手法上其美人畫風格和英泉類似，具頹廢之美，但在陪襯的風景上，則注重西洋畫法，顯現出新奇的效果。他的畫風平易、闊達，活躍的期間較長，是一位製作產量豐富的畫家（圖二十四）。

歌川國芳（1797-1861），是

## 十一、江戶末期畫家群像

江戶後期的浮世繪界除了風景畫外，中心仍是以美人畫、役者繪為主，代表畫家有溪齋英泉及歌川派的國貞、國芳，其中獨佔浮世繪繁頭的仍是歌川派。

溪齋英泉（1790-1848），又名一筆庵、無名翁，為浮世畫師菊川英山（1787-1867）（21）的門生，曾寫過考證浮世繪的書—《無名翁隨筆》（22），也曾經營過妓院，後死於肺病（23）。他受北齋的影響不小，連生活也學習北齋的自由與奔放。他的美人畫充分反映出幕府末期的頹廢社會現象，由於政局的不安定，使當時的人追求利那間的刺激；英泉所畫的美人洋溢著一股



圖二十二  
美人東海道 (大磯站)  
溪齋英泉  
天保晚期 (1830-44)  
錦繪 37.6X25.4cm  
日本私人藏

## 十二、幕府末期至明治期的浮世繪師

在德川幕府執政的最末期開始，浮世繪的光輝也隨之逐漸黯淡，這時在江戶中的一些歌川派畫家，為了力挽頹勢而開創了「橫濱繪」，這是以一八五九年開港的新興都市—橫濱為主題，專門報導洋式的文物與風俗。這種實為錦繪的一種，其創意源自外國引進的銅版畫和長崎版畫，當時因題材新穎並使用少見的洋畫工具，表現上頗具西洋

具有奇才、好奇心強，畫風帶有現代感的畫家。號一勇齋、朝櫻樓，為歌川豐國的弟子，有「武者繪之國芳」之美名；最擅長畫歷史故事中勇壯的武者，最初以「通俗水滸傳豪傑百八人」的錦繪系列成名（1827），色彩鮮艷、大膽。他仰慕北齋的畫風與西洋畫法，其風景畫作品具西洋風，予人清新感。嗣後創作不少諷刺的戲畫；例如將裸體人物在畫面上排列後合成一張臉孔，或是將動物賦予人性化的模樣等，表現出他天真的一面。另一方面他為了諷刺當時推行天保改革的幕府政府，也畫了不少「妖怪畫」。同時橫濱開港之際，他也曾畫了「橫濱本町之圖」，可說是「橫濱繪」的先驅者。他並培育了一些優秀的門生，如歌川芳虎、落合芳幾、月岡芳年等人。

圖二十三  
擦口紅美人圖  
歌川豐國  
寬政末年文化  
初 (約1800年  
左右)  
絹本着色  
116X73.4cm  
底特律美術館  
藏





圖二十四 養蠶製絲圖 歌川國貞  
(三代豐國)錦繪 私人藏

至於幕府末期的浮世繪界，除了新出現的橫濱繪之外，國芳的弟子芳幾、芳年則以悽慘殘暴的凶殺事件為題材，製作了「英名二十八眾句」，描繪殺人現場殘酷血淋淋場面的系列作品（日語稱為「血塗繪」），也造成短暫的流行，令人深覺世相的錯亂與不安，他們的作品恰巧反映出幕府末期混亂的社會和頹廢的人心，其中芳年（1839-92）是明治時期的代表畫家之一，號一魁齋、大蘇、玉櫻樓等，他是國芳的弟子，頗具才華，在十五歲即有作品發表。他雖以「血塗繪」大受歡迎，但其「美人畫」亦極為優秀；芳年後因過度工作而發瘋，令人惋惜他的悲劇下場（圖二十六）。

由幕府末期至明治年間，尚有數位維持傳統風格的浮世繪師，如第二代廣重、歌川芳虎、豐原國周及楊州周延。

第二代廣重（重宣，1826-69）為廣重的門生，是廣重派代表畫家之一；他亦是消防員之子，年輕時即入廣重之門下，後成廣重養女的夫婿，在廣重歿後繼承師門，為「第二代廣重」，後來因婚姻破裂而離開廣重家，改名喜齋立祥，作品比起廣重毫不遜色，並多了一分詩情（圖二十七）。

歌川芳虎為歌川國芳的門生，號一猛齋、孟齋、錦朝樓，在畫壇活躍的時間為天保初年至明治二十年（1830-1887）左右，作品有美人畫、大首役者繪、橫濱繪等，為幕府末期至明治時期浮世繪界的代表畫家。據說因和其師國芳不和而被逐出師門，作品中以大首役者繪獲得極高的評價。

味，迎合了日本人對異國風俗的好奇心，因此大為流行。橫濱繪依其題材與內容又可分為兩期：一是開港後的一八六〇年至六五年，以人物風俗為中心，產量多。二是一八六六年至七二年，以洋式建築、風景及介紹社會、時事為主，產量減少。

「橫濱繪」的表現使「錦繪」面目一新，在大受歡迎後取代了「長崎繪」（25），但是到了一八七二年以後，由於對外國人的好奇心減低，橫濱繪也隨之消失了。當時參與製作橫濱繪的畫家，以歌川派門下的最多，包括國芳門下的芳員、芳幾、芳虎，還有國貞門下的弟子貞秀，廣重門下的第二代廣重（圖二十五）等人。

圖二十五 橫濱巖龜樓上（局部） 歌川廣重（第二代）  
萬延元年（1860）錦繪（三張連續作之一）  
神奈川縣立博物館藏





圖二十六  
英名二十八眾句  
(笠森於仙)  
一魁齋芳年  
(大蘇芳年) 錦繪  
(共二十八張)

精準的技巧，敏銳地描繪出主角的心理，也是因此國周得到「寫樂第二」的美稱，作品以役者繪最著名，但其美人畫亦相當優秀（圖二十八）。

楊州周延（1838-1912），為國周之門生，據說他最初曾跟隨國芳、國貞學習；作品出現在文久年間（1861-63），主要內容以描繪幕府德川的將軍夫人在江戶城內的內宮生活（稱為「官女繪」），他確立了「官女繪」的新分野（圖二十九）。周延的美人畫作品亦相當著名。

豐原國周（1835-1900），為國貞的弟子，作品以役者繪最著名，他以三張連續的大畫面描繪出一位演員的半身像，開拓了新形式；並將明治期劇壇的活動情況表現出來，其人物造型十分有力，為浮世繪綻放出最後的光芒。國周為明治時期役者繪的代表畫師，最初跟隨貼花師父豐原周信學習，後入豐國國貞之門，但因感念其啟蒙師父，仍維持使用原藝名。初期創作多為插畫，時期為嘉永末年至安政、萬延年間（約1852-60），至文久年（1861-63）之後才獲得大家的青睞，代表作為明治三年（1870）左右發表的役者大首繪，作品中可見他

圖二十七  
官女行列圖  
歌川重宣  
1856年  
私人藏





圖二十八 江戶八景之内 豐原國周 私人藏



圖二十九 婦女玩樂圖 楊州周延 1890 私人藏

浮世繪在明治維新後仍製作些報導社會事件的作品，例如當時正和滿清作戰，也出現一些戰爭場面的浮世繪（圖三十），甚至成為報導東京現代化後相貌的土產品；這時的代表畫家是小林清親（1847-1915），他曾學過日本畫、攝影技術及西洋畫，他被稱為「最後的浮世繪師」，實際上也可稱他為日本現代版畫的創始者，因他在作品中除了版畫技巧外，也採用西洋畫的陰影表現法及遠近透視法（圖三十一）。他在一八八二年以後，受當時日本愛國主義的影響，而不再畫西畫，反而成諷刺社會政治的漫畫家。

明治維新後歌川國芳的門派，仍然活躍於畫壇，他的高足大蘇芳年（前述）、水野年方、鑄木清方（1879-1972）、伊東深水（1878-1972）、岩田專太郎等人，將肉筆浮世繪的傳統精神帶進現代日本畫之中，在近代日本美術史上頗受到重視，這也可以視為浮世繪的轉移。要之：自明治時代以來及至現在，日本畫中的美人畫甚至於只要是婦女人物畫，我們不難從畫面上發現到昔日浮世繪的餘韻。

### 十三、浮世繪的影響

江戶末期，幕府在時代潮流的衝擊之下，不得不從「鎖國政策」演變成開放港口的新政策，因而美國及法國等的歐美商船接踵而來，許多西方新文明、新科技也跟著傳入日本；相同的，許多日本古代美術的精華品，也被好奇的外來商人一批一批地搜購而傳往歐美各國。例如美國的波士頓博物館，就以收



藏大量（全世界藏量最高）的浮世繪聞名於世，正是最早開始收購的博物館。同時一些熱愛日本文物的畫家，如莫內（Claude Monet, 1840-1926）、馬奈（Edouard Manet, 1832-83）、惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903）、梵谷（Vincent van Gogh, 1853-90）、高更（Paul Gauguin, 1848-1903）等人，在其畫作中皆描繪有日本文物（註26）；像梵谷甚至完全模仿廣重的「名所江戶百景」作品，畫成油畫作品。

不過，日本浮世繪給予西洋人的震撼，不僅僅是其作為東方美術的瑰寶，而是它對於法國初期印象派（亦稱外光派）、後期印象派、野獸派的莫大影響。例如莫內、馬奈、畢沙羅（Camille Pissarro, 1830-1903）等人注重野外寫生，當場著色（過去均帶回畫室後才憑概念或記憶著色，所以畫面都顯得非常幽暗），將陽光之下的景物畫入畫幅裡，這個動機之產生據說與他們看到浮世繪後的靈感有關，他們均曾經留下這類感動的文章。

此外浮世繪對歐洲畫家在構圖、表現上的影響還包括：一、浮世繪除了風景與人物等的主題以外，均在畫面上留白，但看起來一點也沒有不自然之處。這是過去西洋繪畫家所不敢想像的處理法，由於處處留白畫面上自然顯得非常明亮。二、在構圖及透視方法上的改變，如採用左右對稱的構圖法，或大膽採用浮世繪由上而下的俯視角度描繪。三、在描繪上採用浮世繪平面化、圖案化的表現手法。

還有，在繪畫形式上也採用浮世繪的格式，例如高更、畢沙羅曾



圖三十 威海衛大攻擊之圖（局部） 無款  
印刷者及發行者：森本順三郎 明治二十八年（1895） 私人藏



圖三十一 御茶水螢 小林清親？ 約明治十年（1877） 錦繪

試作扇面形式作品；那比派（Nabis）的波納爾（Pierre Bonnard, 1867-1947年）曾模仿日本屏風；竇加除有扇面作品二十多件外，也嚐試使用狹長掛軸的尺寸作畫（27）。

後期印象派或野獸派，用色非常大膽，有時還採用黑色的線條，

也是浮世繪給予的影響。上述幾個法國十九世紀末期的畫派的健將，幾乎毫無例外地承認自己曾經受到日本浮世繪的莫大影響，同時他們幾乎沒有一個例外地都是浮世繪的收藏家，有的甚至還是浮世繪的研究家哩！▲

註：

- (1) 歌舞伎為日本的一種戲劇，形成於十七世紀初期，在江戶時代成為主要的戲劇行式，現為日本代表之古典戲劇之一。
- (2) 指所繪人物足部如瓢箪般的形狀，用的線描法如斷劍般粗。
- (3) 有一說認為清信為清信之子，但並未獲得定論。
- (4) 「浮繪」為浮世繪的一種樣式，使用西畫的透視法來使畫作產生遠近感，對浮世繪風景畫的發展有很大的影響。
- (5) 石摺繪是將畫面全部塗黑後，將要表現的部份弄白的一種石版畫。
- (6) 為了能夠耐重複的摺印，將用紙由「美濃紙」改為厚的「奉書紙」。
- (7) 根據日本學者森統三氏的研究：巨川為「直參旗本」大久保基四郎忠舒，莎雞為「旗本」阿倍八之丞正寬。何謂「旗本」，請參閱註14。
- (8) 《日本美術史事典》鈴木春信項。
- (9) 胡粉為白色顏料，大多採自牡蠣殼，磨成粉末後使用，也有用鉛白。
- (10) 鳥居清滿(1735-85)，擅長畫役者繪。
- (11) 葛屋重三郎(1750-97)，為喜多川氏的養子，也正是因為如此歌麿才改藝名為喜多川。
- (12) 見《日本美術史事典》「鳥山石燕」項。
- (13) 狂歌為日本文學的一種，是以諷刺、滑稽為目的的短歌。
- (14) 僅畫頸部與頭部，故頭部顯得較長，始有「大首」之謂。
- (15) 旗本為江戶幕府之直屬武士（意為

- 中央政府之武士，非諸侯之武士），其中更親信之武士階級稱為「直參旗本」，意為可以直接面謁德川將軍之旗本。
- (16) 日語稱描繪寫實的肖像畫為「似繪繪」，演員的肖像畫稱為「役者似繪繪」。
  - (17) 一筆齋之生歿年不詳。
  - (18) 見《17、18世紀の美術》，頁94。
  - (19) 見《日本繪畫史圖典》，頁402。
  - (20) 為一種畫帖，出版於一八一四-一四九年，共有十五篇，第一篇出版於一八一四年，第十三、十四、十五篇則在北齋歿後才出版。
  - (21) 英山為菊川派的開山始祖。
  - (22) 別名《續浮世繪類考》，一八三三年出版。
  - (23) 見《日本美術史事典》「溪齋英泉」項。
  - (24) 見《世界の美術》No.13，頁193。
  - (25) 「長崎繪」為描繪長崎特有的異國風物，製作技術比浮世繪差。
  - (26) 見高階秀爾著，張婉真譯，「『日本風格』的意義—日本與西歐的交會」，《現代美術》第27期，1989年。
  - (27) 見賴瑛瑛，「日本美術與巴黎，一八六〇—一九〇五」(中)，《現代美術》第33期，1990年。

- 《世界美術全集》日本1-11 角川書店 1960-67年  
 《世界の美術》No.13-14 朝日新聞社 1981年  
 《日本美術史》山根有三 美術出版社 1983年  
 《原色浮世繪大百科事典》全十一卷 大修館書店 1980-90年  
 《世界美術大系》日本11、12 講談社 1965-66年  
 《17、18世紀の美術》惟雄 岩波書店 1991年  
 《日本美術史事典》平凡社 1987年

參考書目

- 《浮世繪》菊地貞夫 保育社 1971年  
 《江戸の浮世繪師》高橋誠一郎 平凡社 1969年