

東海大學美術學系碩士班碩士論文

一期一會，東山魁夷風景畫的形成

One in A Lifetime-The Conformation of Higashiyama Kaii's

(1908-1999) Landscape Painting



指導教授：吳超然 助理教授

研究生：柯沛滢 撰

中華民國 105 年 06 月

東海大學美術研究所

柯 沛 滢 君所撰碩士論文：

一期一會，東山魁夷 (Higashiyama Kaii, 1908-1999)
風景畫的形成

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

李貞慧 (李貞慧)

張貞雯 (張貞雯)

指導教授 吳超然 (吳超然)

系主任 詹前裕 (詹前裕)

中華民國 105 年 06 月 28 日

摘要

本文主要論述東山魁夷的風景畫形成之因素，東山魁夷在第二次世界大戰後成為近代日本日本畫與風景畫的代表畫家之一，東山魁夷如何以自己的境遇與心境中的轉換和追尋，成就其畫業，又東山魁夷如何以風景畫來構築自身生命所追求的內心風景，這兩者成為本研究的主題。何以用風景畫來構築東山魁夷生命中所追求的內心風景，是本研究的主題。首先第一章是緒論，包括研究背景與動機、研究目的與預期效果、文獻探討、研究方法與限制。第二章是說明東山魁夷的出身、時代背景的概述。第三章說明影響東山魁夷的三種文化，西方文化、日本文化、日本水墨畫的觀念。第四章是透過東山魁夷的不同時期的作品分析，了解東山魁夷的作品特色。第五章是總結前面章節之歸納，並分析影響東山魁夷風景畫三種形成的可能性，以旅行與鄉愁之間的情感透過風景畫來表現作為主題、作品中的青色使用、與人、事、物的一期一會。第六章是綜合前述章節所作之結論。東山魁夷的創作是在兩種極端的狀態下，如旅行與思鄉、室外寫生紀錄與室內創作、顏色的使用等，透過維持兩者間的動態平衡，在創作的進程間，建構東山魁夷個人特色的風景畫作品。

關鍵字 東山魁夷 日本畫 風景畫

Abstract

This thesis will discourse upon the elements of Higashiyama Kaito's landscape painting. Higashiyama Kaito was one of the representative artists of Nihonga and landscape painting in modern time after World War II. How did Higashiyama Kaito accomplish his works, his circumstances, inner transformation and pursuing, and how he contributed his inner view of life by landscape paintings are the main issues of this thesis. Chapter one includes background, motivation, purpose, and expected results of the research. Chapter two are introduction of Higashiyama Kaito, and the background characteristic of time. Chapter three are concepts in western culture, Japanese culture and Japanese style ink paintings which influenced Higashiyama Kaito's work of art. Chapter four is the analysis of Higashiyama Kaito's works in different periods of time for being aware his style of works. Chapter five summarizes the former parts, analyzing three possibilities that of how Higashiyama Kaito's landscape painting formed. Those three possibilities were expressing the emotion between traveling and nostalgia by landscape paintings, the cyan color in his works, and once in a lifetime with people, events and things. Chapter six concludes all the former parts. Higashiyama Kaito's works shows two extremes, for example, traveling and nostalgia, sketching from nature and indoor, and using of colors. Higashiyama Kaito contributed his personal style by keeping balance in those extremes in his works.

目次

圖目次

第一章、緒論.....	1
第一節 研究動機與背景.....	1
第二節 研究目的與預期效果.....	4
第三節 研究架構.....	5
第四節 文獻探討.....	7
第五節 研究方法與限制.....	8
第二章 旅之環的始動.....	9
第一節 東山魁夷的成長與學習歷程。.....	9
第二節 東山魁夷出生前後日本畫之變化.....	15
第三章 「自然」的詮釋與「心象」的形成.....	18
第一節 西方繪畫的影響.....	18
第二節 日本文化的影響.....	22
第三節 水墨畫的影響.....	26
第四章 東山魁夷的風景畫.....	28
第一節 青春的起始，1908-1932 年.....	28
第二節 邁向風景畫之路的腳步，1933-1946.....	32
第三節 初見心象風景 1947-1961.....	37
第四節 世界的旅行・心的履行，1962-1972.....	42
第五節 旅之環終點與起點，1973-1999.....	47
第五章 東山魁夷的風景畫創作分析.....	52
第一節 心外風景・心內風景.....	53
第二節 青色・墨色的繽紛世界.....	54
第三節 邂逅即永恆.....	56
第六章 結論.....	58
文獻目錄.....	61

圖目次

圖 1-1 東京國立近代美術館外展覽資訊張貼

圖 1-2 東山魁夷〈道〉，134.4x102.2 cm，1950 年，東京國立近代美術館藏。

圖 3-1 杜勒〈穿毛皮的自畫像〉1500 年，慕尼黑古代美術館藏。

圖 3-2 杜勒〈杜勒父親的肖像〉48x40cm，1490 年，佛羅倫斯烏菲茲美術館藏

圖 3-3 杜勒〈草地〉41 x 32 cm，1503 年，奧地利維也納艾伯特美術館藏

圖 4-0 結城素明〈無花果〉1907 年 東京藝術大学大学美術館藏

圖 4-1 東山魁夷〈南天〉，124.5x71.5 cm，東京藝術大学大学美術館藏

圖 4-2 東山魁夷〈山国の秋〉(試作)，83x132 cm，1928 年，武陽會藏。

圖 4-3 東山魁夷〈燒岳初冬〉，209x186.5 cm，1931 年，武陽會藏。

圖 4-4 東山魁夷〈雪の谷間〉，120.5x120.5 cm，1941 年。

圖 4-5 尾形光琳的〈紅白梅図〉，各 156x172 cm，18 世紀，MOA 美術館。

圖 4-6 尾形光琳〈燕子花圖〉，168x786 cm，18 世紀，東京根津博物館。

圖 4-7 東山魁夷〈萌ゆる高原〉，1937 年。

圖 4-8 東山魁夷〈山〉，1940 年，富山縣水墨美術館藏。

圖 4-9 東山魁夷〈海〉，1940 年，富山縣水墨美術館藏。

圖 4-10 東山魁夷〈凧〉，168x786 cm，1940 年。

圖 4-11 東山魁夷〈春信〉，1941 年。

圖 4-12 東山魁夷〈夏日〉，1941 年。

圖 4-13 東山魁夷〈殘照〉，151x212 cm，1947 年，東京國立近代美術館。

圖 4-14 東山魁夷〈たにま〉，134x107 cm，1953 年，東京國立近代美術館。

圖 4-15 東山魁夷〈光昏〉，181.7x136.4 cm，1955 年，日本藝術院。

圖 4-16 東山魁夷〈秋翳〉，160x167.6 cm，1958 年，東京國立近代美術館。

圖 4-17 東山魁夷〈青響〉，133x212 cm，1960 年，東京國立近代美術館。

圖 4-18 東山魁夷〈白夜光〉，151x222.5 cm，1965 年，東京國立近代美術館。

圖 4-19 東山魁夷〈映象〉，147.5x211.5 cm，1962 年，東京國立近代美術館。

- 圖 4-20 東山魁夷〈花明り〉，126.5×96 cm，1968 年，私人收藏。
- 圖 4-21 東山魁夷〈青い狭〉，92×90 cm，1968 年，私人收藏。
- 圖 4-22 東山魁夷〈緑響く〉，65×92 cm，1972 年，長野縣信濃美術館。
- 圖 4-23 東山魁夷〈麦秋〉，38×55 cm，1972 年，長野縣信濃美術館。
- 圖 4-24 東山魁夷〈水辺の朝〉，32×46 cm，1972 年，長野縣信濃美術館藏。
- 圖 4-25 東山魁夷〈濤聲〉，1975 年，唐招提寺障壁畫。
- 圖 4-26 東山魁夷〈山雲〉，1975 年，唐招提寺障壁畫。
- 圖 4-27 東山魁夷〈黄山雨收〉(素描稿)，1978 年，長野縣信濃美術館藏。
- 圖 4-28 東山魁夷〈桂林月夜〉，129×162 cm，1976 年，長野縣信濃美術館藏。
- 圖 4-29 東山魁夷〈桂林月宵〉，1980 年，唐招提寺障壁畫。
- 圖 4-30 東山魁夷〈黄山曉雲〉，1980 年，唐招提寺障壁畫。
- 圖 4-31 東山魁夷〈揚州勳風〉，1980 年，唐招提寺障壁畫。

第一章、緒論

第一節 研究動機與背景

藝術除了表達美感外，更多是帶給人心的感動與抒發。透過創作的方法和個人風格的不同，更能使作品展現不同美感的獨創性。藝術發展至今，任何一件作品的發生從來都不是獨立成就的，不論是透過藝術生平背景或和社會的發展脈絡有關，也就是藝術作品從來就是一種傳達的媒介。不論最終傳達的訊息是好的、美的、反動的或諷刺的。大部分的藝術創作不是再全為了抒發心情或美所服務，都有它存在的目的性。

2011年3月，日本東北發生大地震，造成數以萬計的人員傷亡及財產損失。地震和海嘯不僅破壞了原本的東北人們的日常生活，更是和家人天人永隔。無法估測的天災問題，一直帶給處在環太平洋地震帶上的居民們未知的恐懼與不安定感。震災過後的同年五月，東京國立近代美術館的典藏品常設展中，也因應震災緊急開設特別企畫展，「憶東北」（東北を思う），企劃展出的內容包含三項，東北出生的藝術家的作品、作品中的人物是東北出生的、以及描繪東北風景的作品。像是日本東北出身的萬鉄五郎（Yorozu Tetsugorou，1885-1927）的作品、中村彝（Nakamura Tsune，1887-1924），所繪的〈田中館博士の肖像〉¹、奧田元宋（Okuta Genzo，1912-1903）的〈磐梯〉²。東京國立近代美術館找出了和東北相關的經典作品，為了鼓舞民眾，替過去和未來祈禱著。從這次的展覽可以發現展覽和作品也能蘊藏著向上的力量，尤其是東山魁夷（Higashiyama Kaii，1908-1999）的〈道〉作為該展的主視覺，而〈道〉這件作品在二戰之後，也曾在日展中展出，對正值戰敗、悲傷心境之下的日本民族產生了共鳴及感動。東山魁夷的〈道〉，畫中的道路是他在青森

¹ 田中館愛橘，1856年出生，出生地為現今日本東北的岩手縣，為著名的地球物理學家。

² 此指位於日本福島縣的盤梯山，為成層火山，亦被列為日本百名山之一。

縣種差海岸的牧場中寫生的一條路，從寫生到完成作品，所製作完成歷時十多年；這中間經歷了戰火，導致東山魁夷再次見到這條路時，道路雖然還在卻變得荒蕪，因而強烈的感受到這是一條希望與絕望的道路。就如同〈道〉第一次帶給戰後人們的感受，那是結束與開始的道路，即便充滿著未知，也願意讓不安的人們邁開步伐前進。

〈道〉這幅作品，除了是東山魁夷作為風景畫畫家之路的開展，同時也受到民眾及藝術圈的支持與注意。從接觸繪畫創作，留學摸索、確立作為風景畫家到享受名聲的此刻，東山魁夷已走過長遠的路，卻依舊持續的學習和旅遊。他對於日本美學和日本風景畫的學習與吸收的方式，是從各處旅行，對於不同文化的學習和比對，認清自己的創作方式與立場。東山魁夷曾被選為最受喜愛的日本畫家，也無疑是戰後日本畫的形式代表。如此執著於風景畫的他，對於自然與人的依愛（依賴）³，畫面中所表現的侘び、寂び美感⁴，無不是他從多次的文化衝擊（Culture Shock）中而得來⁵。現今日本當代藝術的發展活躍，藝術家們的文化經驗，自是與前輩藝術家們經歷歷史的改變與背負的文化使命「不同」，東山魁夷便是活在這個不同的轉捩點上，又可稱為是國際化的開端，但又避免了均一化現象的表達了自身的文化美學。

³ 依戀 日本精神科醫生、精神分析家土居健郎（Doi Takeo，1920-2009），於 1971 年所著《「甘え」の構造》。本書闡釋了日本人獨有的心理現象「甘え」（常用的翻譯有撒嬌、依愛）。是日本人社會獨有的現象，透過親子關係養成的差異，將造就每個人對於社會不同程度的感到絕望或孤立。

⁴ 侘び、寂び詳見本文 頁 21

⁵ 文化衝擊（Culture Shock）是指一個人或者一個組織身處不同國家的文化或不一樣的環境中而經受的一種困惑、焦慮的狀況，未必會產生嚴重後果。



圖 1-1 東京國立近代美術館外展覽資訊張貼
資料來源 東京國立近代美術館官方網站

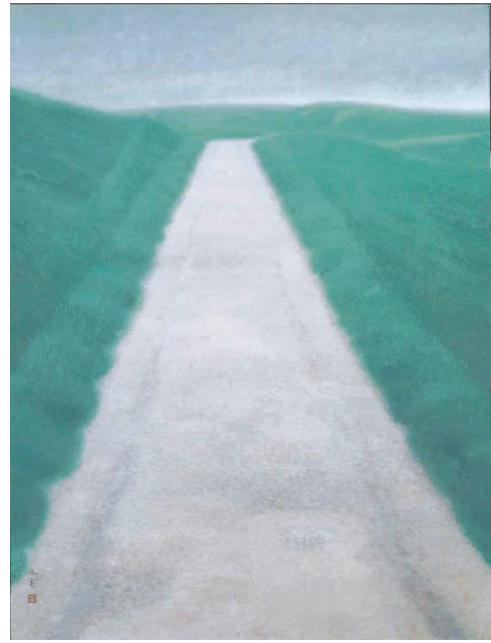


圖 1-2 東山魁夷〈道〉，
134.4×102.2 cm，1950 年，東京国立近代美術館藏。
資料來源 東山魁夷全集

第二節 研究目的與預期效果

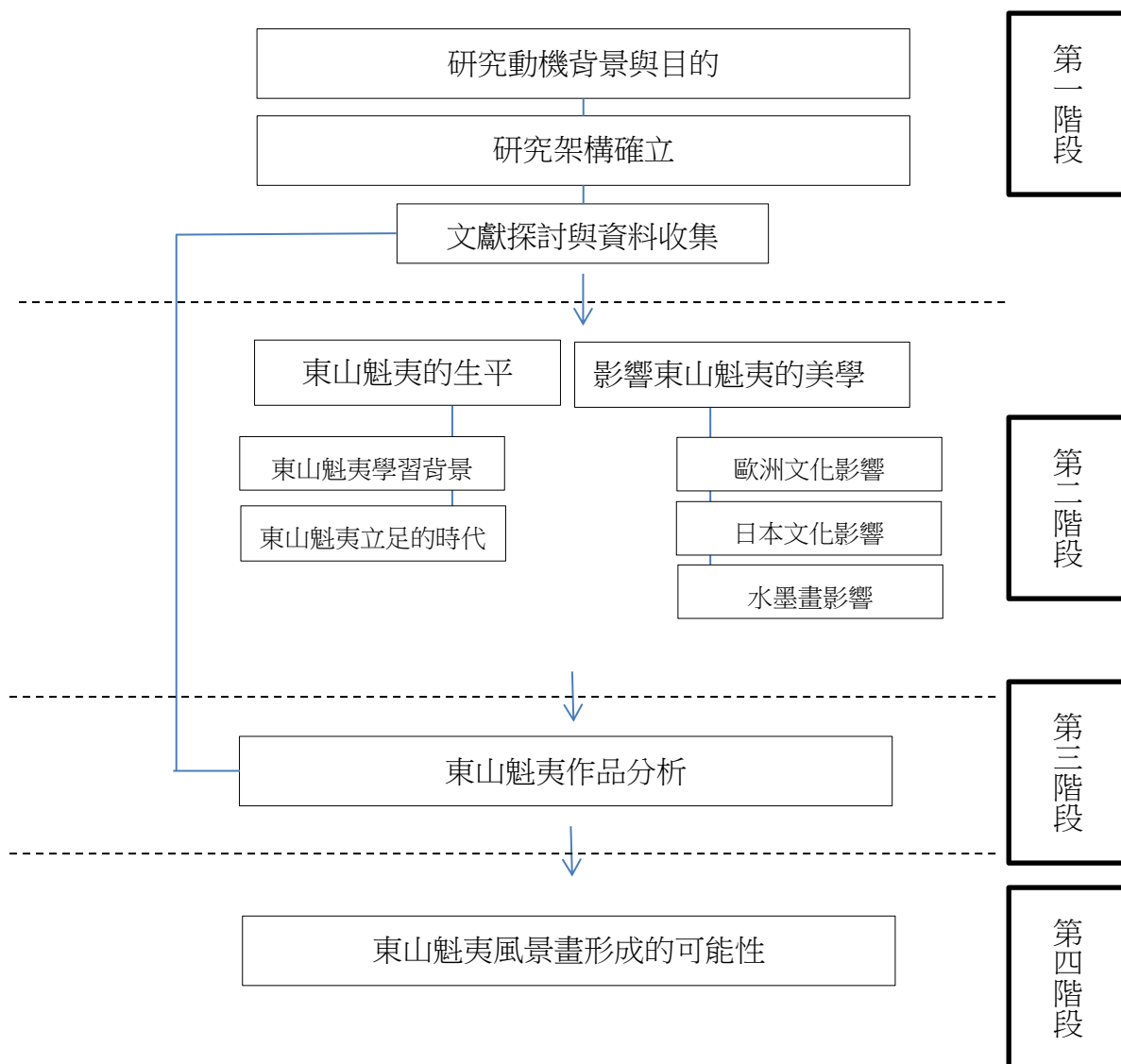
以現階段（2015年）來看台灣的東山魁夷相關文章於2006年，潘禧於藝術家雜誌針對魁夷的展覽專寫一系列大篇幅的專題文章〈現代日本大畫家 東山魁夷回顧展〉一文中，主要是以藝術雜誌介紹展覽與作品與短篇論述為主，本研究期許將東山魁夷的創作成因以有系統的方式探討分析；國立臺灣藝術大學劉素真教授〈東山魁夷繪畫的造形書寫文法〉一文，透過草圖與成品的對照，探討東山魁夷的畫面構成、主觀思維和客觀景象的討論。在台灣，通常對於東山魁夷介紹的文字多是短篇論述，在對於東山魁夷的創作介紹的引用文字，也多擷取部分字句為主。藝術家的著作是自身作品的最好說明，本篇研究就透過以東山魁夷的散文集為主要的文本基礎，企圖以文字再透過筆者延伸研究分析東山魁夷風景畫。

留學德國為東山魁夷繪畫生涯重點之一，大部分的研究也都甚少提出著墨。本研究部分則著重在東山魁夷所受的美學背景影響作為探討，企圖加入了東山魁夷留學德國受西方美學影響；加上其出身的日本文化；與晚年開啟了中國的寫生之旅，並深受中國水墨畫的影響，欲將東山魁夷創作風景畫的背景再整理。

東山魁夷的作品一直是日本美學與日本畫力圖研究的對象，近年來，中國也開始進行東山魁夷的文學作品翻譯與研究。東山魁夷定位為日本畫家、風景畫家，也獲日本國民畫家之美譽。在成為日本畫壇巨匠之前其基礎為何，如何奠定自身的創作風格。在理解東山魁夷的生平背景後，本研究也透過東山魁夷風景畫的分析，歸納出筆者對於東山魁夷風景畫的特點。再對於筆者自身對於文化差異上，可以有更多的感受與理解。也期待本研究所歸納並提出東山魁夷風景畫的可能性與風景畫的特點，以成為未來對於東山魁夷有興趣的創作者、或對東山魁夷有興趣的讀者了解東山魁夷風景畫基礎的相關資料。

第三節 研究架構

下表為本研究之研究架構：



本研究主要分為四個階段，第一階段在於主題確認，在第一章節中確立研究之動機背景、與問題意識，並框架出研究架構，分析當下收集之文獻，並界定在研究範圍中。

第二個階段主要是延伸第一階段資料收集，透過文獻探討分析，理出東山魁夷

生活的脈絡，與當下生活的時代背景。此階段指第二章第一節將著重在透過東山魁夷對於生命歷程的自述，分析歸類東山魁夷的生平與經歷，從出生背景與求學經驗，至留學回國後在創作心路轉換。第二節主要分析東山魁夷面臨當時日本的文化轉換的脈絡。

第三個階段是歸納分析，包含第三、四章，影響東山魁夷的母文化及不同文化中的美學觀點，並透過時代的劃分，分析東山魁夷的作品。第三章主要分析《和風景的對話》一書，東山魁夷大學於東京藝術大學日本畫科研究所求學，接受日本畫傳統文化技法教學；畢業後東山魁夷為日本畫家赴歐留學，又受康德、黑格爾之美學影響。回國後面臨日本戰敗後，日本社會的二度對於傳統的質疑，東山魁夷身處這樣的時代，是如何看待傳統並立足於新時代。第四章將著重於東山魁夷作品中分析，受到不同的學習經驗與感觸歷程，東山魁夷轉換了日本畫的繪畫基礎技法，如厚塗打底，與日本傳統美學的裝飾性、平面、重覆性，也透過旅行參透東西方美學的創作，而改變繪畫觀看與呈現的方式。本章著重在東山魁夷的作品分析。

第五章結論將於結論綜合前述觀看東山魁夷如何將外在學習與接觸內化為屬於自身又引起大眾共鳴的心象風景。將以本研究主題東山魁夷的風景畫確立，探討進入學院後至確立日本畫壇地位的他，所面臨到的自身心理與外在環境和學習感受，分析影響因素並與作品比對之結果。

第四節 文獻探討

一、專書

東山魁夷一生同時也在創作的過程中撰寫了許多文章，並集結成冊。《旅之環：自傳抄》、《美與遊歷》、《與風景對話》、《我的留學時代》、《北歐紀行—白夜之旅》、《奧地利紀行—馬車啊，慢些走》、《通往唐招提寺之路》等，部分包含對於藝術創作的想法、自身的學習經歷、旅遊經驗與發想，另外也有訪談紀錄與創作自述等紀錄。其《與風景對話》一書撰寫的時間是在 1967 年（59 歲），但東山魁夷這書中包含成名之前所寫的文字，也提及他自身創作與藝術的想法與歷程回憶，例如 1947 年以〈殘照〉一作獲得第三屆日展、1949 年以〈道〉參加第五屆日展綻放光芒奠定日本畫壇的地位等等，故在研究文章撰寫，將以此書為主軸，輔以相關文字圖像。

二、期刊與專文

本篇研究主要用到的期刊專文為，第一篇中文訪談專文撰寫於民國 72 年刊載於藝術家雜誌的專輯〈日本當代最富盛名的畫家：東山魁夷的藝術道路〉，由劉奇俊撰稿，將東山魁夷的生平以階段式的劃分詳細說明，也真針對東山魁夷作品的顏色使用作了專訪；〈現代日本大畫家 東山魁夷回顧展〉是潘潘在藝術家雜誌為了 2008 年東山魁夷誕辰百年紀念展所寫的專文，文內除了翻譯兩篇東山魁夷的文章之外，也針對東山魁夷的創作特色以重點方式的提出。

三、論文

目前台灣的東山魁夷相關的研究論文極少，有國立臺灣藝術大學劉素真教授〈東山魁夷繪畫的造形書寫文法〉一文，探討東山魁夷在使用顏料與作畫歷程為主。初步以中國論文網站搜尋來看，可得約 14 篇碩士論文與 1 篇博士論文，主要以繪畫

風格切入探討為主。

第五節 研究方法與限制

本研究論文採用質性研究法，以研究東山魁夷創作發生的背後因素為主，從東山魁夷的自述細分出影響東山魁夷創作的先天與後天的背景因素，從廣泛層面的收集資料並分析，與之作品畫面與理念吻合。研究策略主要利用文獻分析法、個案研究法、紮根理論法，以梳理出東山作品形成的因素。

一、文獻分析法（Documentary Analysis）：

文獻分析法主要指搜集、鑒別、整理文獻，並通過對文獻的研究，形成認識研究對象的方法。本篇研究主要收集東山魁夷的文字創作作為分析影像創作的因素與作品呈現，並整理出東山魁夷的完成年表與作品清單。

二、個案研究法（Case Study）：

個案研究是為瞭解導致研究對象行為的諸多因素間的關係，而對此對象深入研究。為分析東山魁夷的作品形成，在本研究第二章先釐清東山魁夷所存在的時代所發生的大型社會事件以及藝壇的生態。而在第三章，將東山魁夷所有的訪談、生活紀錄或是創作自述收集之後，梳理內容作為。

三、紮根理論法（Grounded Theory）：

為正確的分析東山魁夷的作品而收集東山魁夷的相關文獻資料，並在深入分類、分析後，再進行視覺創作的研究，兩者對比後並統整出完善的結論。

研究當中除了大部分的資料直接引用以中國大陸的譯本為主之外，輔以少量日本語畫冊作為資料蒐集。除了中文翻譯可能不盡完善之外，日文文本的理解能力亦盡力在表現出原意，不足之處還待日後能夠更精進。

第二章 旅之環⁶的始動

透過東山魁夷的自述與文獻資料收集，歸納東山魁夷的生平與經歷，從出生至留學歸國，並時常出國寫生，除了可以了解東山魁夷的生命歷程，更可以看見他在旅行回國之間循環，不斷在文化碰撞中找尋日本文化的精神與自我心靈的描繪。本章也概略說明了東山魁夷出生前後時期，日本文化觀點與藝術的發生與變化，藉由東山魁夷成長脈絡的了解，以利後續在閱讀東山魁夷的風景畫形成的可能性時，作為全面的背景回顧。

第一節 東山魁夷的成長與學習歷程

東山魁夷的成長

東山新吉（Higashiyama Shinkiji，1908-1999，東山新吉為東山魁夷出生至少年時期所使用的名字，本文皆以東山魁夷稱之）出生於 1908（明治 41）年的橫濱。明治末期的橫濱，擁有全日本最商業繁忙的橫濱港，往來的不同國度的船隻，沿海大街充滿著異國情調。在他出生後舉家遷往神戶居住。由於東山魁夷父親一直經營著船具商店，因為初到神戶對於環境不熟悉之故，使得東山魁夷與兄長在幼童時無法融入與玩伴的群體生活。雖然他不只一次在散文中提及自己是有點神經質且有點封閉的孩子。許是環境使然或是自身的性格和身體狀況皆有關，東山魁夷喜歡上一個人在家，專注在個人世界以畫圖為樂。

大正時期的日本小學教育也開始重視美術科目，當時文展為國內最大規模的官辦美展，自然對於展覽的藝術家和作品也會有些許認識。同時東山魁夷依舊活在自己的想像當中，也依舊喜歡畫圖。此時，溫和純厚的母親，加上不拘小節的父親，

⁶ 旅之環 原文書名為旅の環，因為無法得知環在原文使用的讀音，筆者初步推估是めぐる，有來回、循環之意，意旨東山魁夷的旅行是一個循環。

兩人不同性格造成相處問題，對於幼時的東山魁夷來說是很大的打擊。看著為自己自小付出全部心力的母親因此心力憔悴，即便幼小的他希望可以成為有出息的人以孝順母親，卻也知道他立志當畫家，與當時的社會所認可的完全背道而馳。這是後來鮮為人知的，東山魁夷總是心疼母親，而母親也把所有的注意力放在兒子們身上，時常講述著橫濱的家、海邊和街道，這就是東山魁夷後來總是能在對於印象不多的橫濱身上，描述許多熟悉的景象。對於幼時橫濱的實際印象極度薄弱的他，每每接受訪問皆會談論到他的出生地，總像是深刻生活過的樣子。

中學，是東山魁夷意識到「風景」對於內心的連帶關係的重要時期。由於自身和外在的原因造就了年幼的東山魁夷患有精神疾病，而在中學時期精神上的疾病影響的更加嚴重，一度休學後離開神戶被送往淡路島休養⁷。東山魁夷在休養的時期皆在海邊遊玩度過，受到自然生命的原始力量的感動，也觀察到海洋的偉大和幻化色彩的天空，一段時間後精神上的疾病也逐漸被治癒。復學後的東山魁夷也不時跑到神戶的後山、湖畔邊練習寫生，開始利油畫創作，也在校內的繪畫比賽得到肯定。這個肯定，讓「風景」對於東山魁夷的重要性來說，是一個渺小而深刻的開端，讓他想成為畫家的想法更加堅定。然而這些想法在面對家中父母親的性格差異，造成母親為瑣事操勞；加上東山魁夷的居處為一工業區，是個與藝術活動無緣的環境。最重要的是，當時社會充斥著戰爭氛圍，民族意識的團結造就藝術家的自我中心性，個與社會印象衝突。而成為專職畫家對於生活的一切改變也會變得不熟悉，這是當時東山魁夷心裡所反覆考慮而疑惑的。中學的國語老師知道他的心情後，便帶著他到大阪、京都展出的日本美術院展覽會、帝國美術院展覽會、二科會，這是他首次因為見到如此多巨幅作品感到驚訝。東山魁夷對於成為畫家的想法越漸濃烈，也願意為此傾注一切熱情。加上中學生涯將結束，必須選擇接下來的人生道路時，東山魁夷與學校的老師一同說服父親，即便父親的內心對成為藝術家之路有諸多不滿，考慮到兒子的身體狀態並不能符合當時就業的勢態，也點頭首肯了。

⁷ 淡路島 位於神戶與四國海上的一處小島。

東山魁夷的求學時段，除了被病痛、環境所困擾之外，基本上對於繪畫的喜愛是從來沒有改變過的。獨自一人在自己的小天地裡開心畫圖，放學時間獨自回家的路上也是魁夷想像力爆發的時候，他也曾笑自己說是當時交通工具不發達，不然自己可能就無法發揮這麼多想像力的訓練。休學時期被風景治癒了的東山魁夷，是第一次讚嘆自然所能帶來的影響力和感動。甚至是日後帶給他開啟風景畫家一路的契機。就這樣，從小魁夷就開始在與自己對話，與景象對話中度過，在這個自己與自己交流、與風景的交流，反覆的與外在與內在的對話，讓他開始意識到自己的存在。

東山魁夷的學習歷程

下定決心開始繪畫之路後，東山父親替魁夷找了一位住在東京的熟識，只是單純愛好繪畫、收藏日本畫的收藏家，「若是要當畫家的話，還是當日本畫畫家的好」這位熟人這麼建議東山父子。「畫日本畫肯定較好」的定論，應為大正時期國家以強化愛國意識的時期⁸，面對歐美列強的進步，日本也以鞏固民族、效忠天皇與國家為口號，讓國家晉升為強權之一，像是加速資本化、產業轉型、及手中握有兩個殖民地。從小生活在感染西洋氣息的神戶，東山魁夷自然是對洋畫感到較熟悉也較有興趣⁹。中學時期，他就曾經利用油畫媒材寫生了幾幅作品，但想到是父親勉為其難的允許他畫圖，也就不做他想先暫時答應。

準備考東京美術學校的過程中，他也準備了關於油畫的考試，且著重在素描的練習上。在他考取日本畫科後，也表示過對於當時的術科考試其實不太有信心。由於當時日本畫科主任為結城素明（Youki Somei, 1875-1957），剛從巴黎回國的結城素明意識到今後日本畫需要更多的素描底子，認為東山魁夷即便對於日本畫不熟悉，但有素描底子在學習上就沒問題，而東山魁夷開始認為日本畫很有意思後，也

⁸ 東山魁夷高中的時期應為 1923 至 1926 年。

⁹ 泛指油畫。

盡全力的學習起來。東山魁夷在大學的四年間，依舊不斷的寫生，寫生的地點不同於神戶溫和的環境。他把在神戶時簇擁著自己的大自然喻為溫暖照護他的母親，在日本中央阿爾卑斯山脈的寫生之旅喻為嚴厲的父親。體驗到風景不同個性的面貌之後東山魁夷開始對嚴峻的風景景色開始感興趣了起來。

大學四年級的夏天，東山魁夷首次參加的帝國美術院展覽會的作品徵選，同期參加的同學有加藤榮三（Katou Eizou，1906-1972）、橋本明治（Hashimoto Meiji，1904-1991）。他所繪製的〈山國之秋〉初次參加帝展便獲得入選，描繪了沉浸在秋天中的八岳山，山腳下農村裡的人們收穫的景象。因為當地寒冬漫長，為了呈現極度忍耐力的人與樹，還有終日嚴冬的孤獨山頭，選擇了以山脈寫生為主的內容作為畫題。由於在這期間，魁夷的兄長因患病離世、父親經商失敗，家中頓失依靠，考慮到自己無法替家裡分憂，在這看似平和的畫作中，後方山脈的孤獨，多少也隱藏了東山魁夷掙扎難過的心情。東山魁夷選擇了嚴山峻嶺作為創作主題的原因受到家庭因素和自己的不捨也有關聯。

畢業之後東山魁夷選擇進入研究科，師承結城素明（Youki Somei，1875-1957）。「魁夷」這個雅號就由結城素明而來，別於「東山（ひがしやま）」帶來沉穩之感，相較之下「魁夷（かいいい）」就顯得較為嚴肅強硬。姓和雅號所帶來的衝擊感，也就像天生有著反抗心態卻，又有著細心溫和的個性一樣。確信自己正在走向藝術家的道路上，認為自己應該要到歐洲看看，即便自己是日本畫畫家，但為了這條路的最終走向，魁夷決定要到歐洲生活一陣子。這時愛獨處的個性又在選擇留學國家的時候顯現了出來，由於希望可以到日本畫家不多的地方安靜的學習，國家所特有的抑鬱感，東山魁夷選擇了德國作為進修的國度，加上德國在研究西洋美術方面也有足夠的資料、以及合適的生活費用。東山魁夷花了兩年的時間學習語言，準備進入歐洲學習繪畫。

1933年的八月，東山魁夷為節省旅費搭乘船隻到達柏林，除了學習語言之外，

東山魁夷也利用閒暇時間到德國其他城市的美術館參觀學習。隔年，適應國外生活的他，決定到歐洲各國遊學，先後到達義大利、瑞士、英國、法國；透過這次旅程，東山魁夷對於西方美術史與古典作品有了更深層的認識。再返回柏林後，東山魁夷獲得了由第一年度日德交換留學生制度的獎學金，開始在柏林大學哲學系的美術史課程中學習，主要修習德國與義大利的從中世紀到文藝復興時期的課程，研究的項目也以文藝復興的研究為主。但東山魁夷在德國學習倒數前一年（1930年），遠在日本的父親，因為生病與經商失敗負債頓時陷入困境，也使得他不得不放棄即將完成的學業回到家中幫忙。

回國後的東山魁夷一邊工作，也參加了帝國美術院展但落選。帝國美術院展覽開幕當天，也是二二六事件¹⁰發生的當天，因這個事件的影響帝國美術院展改制成新文部省美術展，東山魁夷看著身邊的同儕們相繼取得好成績，並在畫壇上嶄露頭角，而自己家中經濟的重擔，備感壓力的他在這期間仍一有時間就到處旅行寫生。東山魁夷讓自己在風景中沉靜，他走過日本南北，體驗過各處的四季景象，也同時在這些景象中找到慰藉。

1940年，東山魁夷與川崎小虎（Kawasaki Shoko，1886-1977）之女結婚後的第二年，弟弟與母親相繼病倒，該年是日本偷襲珍珠港，日本瀰漫著緊張的氣氛，東山魁夷回到神戶將家中的經濟問題解決後，父親也在第二年逝世。1943年，日本戰局不利，東山魁夷夫婦與母親到阿佐谷的高山避難，但馬上接到入伍徵集令。處在隨時有可能與家人離散、不知中風的母親與病重的弟弟該如何安置，令東山魁夷相當不安。東山魁夷行軍的過程中，除了遭遇殘酷的砲擊，也再次用不同於旅行的心態觀賞風景，沾滿了全身汗土的他，在極度緊張的情緒之下，反而拋棄了展覽、獎項、名聲的意念，捕捉到大自然真正的美。在熊本服役經歷戰亂的東山魁夷，在軍

¹⁰ 二二六事件（日語：二・二六事件），名稱又「帝都不祥事件」或「不祥事件」。1936年，日本陸軍中擁護天皇親政的皇道派，刺殺同為陸軍中支持合法以法治國的統治派和相關反對者，最終皇道派遭到撲滅，同時在位的昭和天皇也不贊同此事，也是日本法西斯主義發展的重要事件。

隊中看見所有人的平等之處，從人的角度去認識人，相同的，也純粹從精神之美去審視他所看見的風景。

退伍之後，母親去世，東山魁夷參加了第一次的日本美術展覽會得知落選後的一周，弟弟也相繼去世。哀傷與恐懼讓東山魁夷變得成熟，1946年的冬天，東山魁夷登上了千葉縣的鹿野山，凝望著時刻變化的光影，就像歷經悲喜的他一樣，在第三次的日展中，以《殘照》一作被選為特優作品。因為這件作品與之前經歷的所有歷程，讓東山魁夷立志成為一位風景畫家，也逐漸的在畫壇站穩腳步。

我之所以細緻的觀察自然，不是分析地觀察現象，而是毫不誇張、毫不虛飾地捕捉那可以稱之為自然界中生命的體現。我們畫家必須將在自然中感受到捕捉到的東西在畫布上栩栩如生的表現出來。¹¹

在東山魁夷成名之前，所有外在的因素影響他的創作，至留學回國之前，他曾自認為那是人生最好的一段時間，而回國後家庭因素的起起伏伏，現實中發生的瑣事曾經抑制過他的情感，也讓他發現人生劇本如同四季的變化與大自然的生死循環，也是東山魁夷熱衷於以自然為繪畫主題的主因。細膩的展現自然變化中的光影，不僅是對象物的描摹，更是心情與意念的投射。至此之後，東山魁夷透過他的創作逐漸在社會上嶄露頭角，但他始終保持謙虛，孜孜不倦並持續寫生創作，許是他早已經可以把自己從生活中扮演的角色抽離，去看待人事物起落的循環軌跡。

¹¹ 東山魁夷著 于長敏譯（2001）。《旅之環：自傳抄》。石家庄：花山文藝出版社，頁 30。

第二節 東山魁夷出生前後日本畫之變化

東山魁夷出生在明治年間，而明治時期日本社會最關鍵的變動就是明治維新，社會上一面充斥著來自西方文化的影響，不論是在生活用品、飲食習慣、社會教育與文化等。在繪畫上也開始受到西洋傳進來的技法與媒材的影響，本節將提出東山魁夷出生前後日本繪畫所面臨的文化衝擊，與約略蓋定日本畫變化的歷程。

一、 民族意識改變

明治維新與戰敗皆讓日本兩度思考國家在國際間的位置。明治維新過後，國內開始對於日本定位的思想論潮興起，在亞洲國家的發展中，日本常被認為是異種。在明治維新後，日本全面的向世界開放，亞洲諸國間的華夷之分至此產生動搖。明治維新後，思想界一片反覆的興起脫亞論與興亞論時，福澤諭吉（Fukuzawa Yukichi, 1835-1901）的脫亞入歐論雖然大力提倡各種西方文明的思想，卻也建立在強烈的民族主義上，穩定了中央政府並強化了現代化社會的思想，是開啟日本進入現代化社會的推手。而後，岡倉天心（Okakura Tenshin, 1863-1913）的東洋的理想率先提供西方國家，強調日本文化在亞洲的價值與定位。別於一片以成敗論的現代社會中，岡倉對於亞洲論及亞洲影響日本文化的作用有不一樣的價值判定。早年他被派於歐美研究西方藝術，卻更加深他對亞洲文化的認定。透過這複雜的時代變更，從中了解日本對待民族意識與文化追尋的歷程。

二、 日本藝術的新紀元—費諾羅沙與岡倉天心

明治維新面對歐美列強的崛起，日本思想界開始萌起區域劃分的想法，將自己與周邊各國畫分為亞細亞洲，試圖形成一個與歐洲、美洲對立的地理區域，努力於自身的西化改革中。20年來一直處在如何在現代社會中思考的日本，而影響最大的是費諾羅沙的（Ernest Francisco Fenollosa, 1853-1908）於1882年上野公園教育博

物館為龍池會所演講的《美術真說》，演說內容主要是在費諾羅沙所提倡的美學之下如何振興日本傳統美術。

而身為費諾羅沙的學生的岡倉天心，則在 1902 年發表了《東洋的理想》，陸續出版有《日本的覺醒》、《茶之書》，提供了日本文化在現代社會新的價值觀。不僅在美術思想上，岡倉天心也陸續兼任文展審查員、東京帝國大學教授，更創立東京美術學校、建立日本美術院並積極向西方介紹日本文化，從思想觀、文化觀、美學美學觀乃至美術的教育思想，岡倉天心無不替日本的藝術文化帶來新的認識和自信。

三、日本畫與洋畫

江戶時代的「和」與「漢」的分野，稱之大和繪與唐繪、漢畫。明治維新以前並沒有「日本畫」這個名字出現；明治維新後，思想家與藝術家發覺，日本國粹受到威脅，所以提出了日本畫一詞以應對，區別歐美傳入的「洋畫」一詞。從受南畫的影響，重視筆墨水氣帶一點西方繪畫所著重的光線，逐漸轉變為紙本裱板、礦物質顏料的厚塗堆疊，更加入金屬質材後，這一過程中的演變。此時的日本畫與大和繪雖為同為在日本發展的繪畫，但是當時吸收了西洋繪畫的技法與形式，以紙、絹本為基底材，以礦物質顏料為媒材，加上傳統的日本畫技法為基礎，吸收了西洋繪畫的觀念，當時這種不屬於西洋繪畫或是大和繪的作品被廣稱為「日本畫」。在 1894 年第三回勸業博覽會的審查報告中，岡倉天心提出了「日本畫」一詞，陸續的日本美術展覽會與京都府畫學校與東京美術學院也利用「日本畫」與「洋畫」作為兩個對立的詞的分野。

四、日本畫的定義與轉變

從橫山大觀（Yokoyama Taikan，1868-1958）到竹內栖鳳（Takeuchi Seihou，1864-1942）這兩位藝術家活躍的階段，便開始有「新日本畫」的概念形成，這個名

詞主要由岡倉天心和橋本雅邦（Hashimoto Gahou，1835-1908）提出。在這之前，「日本畫」由龍池會所提出，該團體只在政治行政對策上保護在明治時期逐漸衰退的日本傳統文化；而與之不同的是，岡倉天心與橋本雅邦等人，還從在美術教育的方面上再創立了「鑑畫會」，主要「新日本畫」如何透過使用或改變傳統技法等找尋其最合適於新時代的立足之地。因此在 1889 年成立「東京美術學校」，進行新型態的美術教育。雖然在東京美術學校的日本畫科中，依舊有著不同派系的教師存在著，但是大方向是以傳統為基礎的革新為主軸。雖然東京美術學校創立時的當下仍以「日本畫」作為主要的稱呼名稱，但這個日本畫已經與明治時期的定義、〈美術真說〉中的「日本畫」又再更加不同。戰後的日本，不論是內心和外在的架構上又再一次的對自己產生了質疑，以致一部分的藝術家，以西方現代藝術為圭臬的心態再一次出現，拋棄傳統包袱、否定傳統變成戰後日本人自我療癒的說法。但此時日本社會與文化，影響「日本畫」在政策上面的轉變，雖「日本畫」原為區別於來自其他地區的繪畫種類，雖然二次世界大戰後國粹主義漸消，這其間也有藝術家提過修正「日本畫」這個名詞，或許也與日本人的民族性有關聯，例如對於國家民族的效忠與堅持，使得「日本畫」依舊繼續使用中。

第三章 「自然」的詮釋與「心象」的形成

東山魁夷曾經在〈東與西〉¹²一文中，提及關於東方與西方在表現觀察事物上的不同之處，概略分出主觀感受的抒發與客觀觀察的描摹。其中也簡略描述了中國、歐洲、日本在自然觀的態度表現在藝術史上的不同。本章主要探討影響東山魁夷創作的三種文化因素。初見東山魁夷的作品，大部分的展現可以看出其特色，自然風景的描繪、裝飾性、寫實與心的轉換，空寂之感、水墨繪畫的影響等特性。本章預計將上述特性歸納成三種文化角度出發並深入探討。主要按照東山魁夷創作的歷程進展探討。

第一節 西方繪畫的影響

東山魁夷自小生長在日本擁有外國文化的神戶港口，對於常見西洋文化並不陌生，對於日本文化的情感萌生也起於這時期。最常聽見關於日本文化的說法，是其大量吸收外來文化的特色，再度內化成自身文化的一部分。如同語言，日文直接使用外來語拼音作為日常用單字的比率逐年增加，使用者卻很難在外來語與原來語言之間找到聯繫，於此，若語言作為文化表現的一環，則有可能會流於表面而無法深掘。東山魁夷對於新的文化總是充滿好奇，但在看見日本傳統文化時反而更能引起鄉愁。雖說東山魁夷稱自己因為反應慢，所以無法適時地吸收新的繪畫理論，或許也是東山魁夷的靈魂正在選擇，屬於適合融入自己內心日本文化的理論。或許這也是東山魁夷決定在日本求學階段結束之後，到歐洲繼續學習的原因。

因東山魁夷在日本學習時期，以描繪風景的作品為主，東京美術學校日本畫科也以寫生作為基礎創作的第一步，故本小節以歐洲風景畫作為切入。風景畫 17 世

¹² 收錄在《和風景的對話》中的散文，共三篇。

紀開始，風景畫作為繪畫分類的一種，在荷蘭發展成熟，此時風景畫描繪了社會當時的景象，與荷蘭人的日常生活。到了 19 世紀後期，經過印象派的發展過後，風景畫透過顏色微妙的變化增加了光影呈現，從作品中體驗到更多時間變化與空氣的感覺，或許以追求寫實為主的西方風景畫並不像東方風景畫有更多來自精神面向上的象徵意義¹³。自從到了歐洲學習之後，東山魁夷開始注意更多的是戶外寫生，純粹的風景畫描繪，而作品的視角也開始有了改變。大部分的日本風景畫都重視整體自然的某個角落，東山魁夷的作品開始慢慢地將作品的視角放大，視線的角度也變得不同。

在 1920-30 年代，德國的繪畫主要談論義大利與德國之間繪畫的比較。對於南方與北方的比較，東山魁夷認為南方的作品屬於直接刺激感官而較為明亮的，而北方的作品在精神上的分析較多，使用的顏色也較暗¹⁴。這在於，緯度低的地區水氣充足，日照角度小氣溫較高，空氣中帶有水氣，所以較為明亮。而北方的因緯度高太陽照射較度較小，所以空氣顏色較暗。由於東山魁夷在到德國就讀之前，曾經於歐洲各國寫生。留學時期研究主軸也在於文藝復興時期的他，在看完位於威尼斯的聖馬可教堂¹⁵、杜勒（Albrecht Durer, 1471-1528）與克拉納赫（Lucas Cranach, 1472-1553）等文藝復興先驅，決定了在德國的研究以文藝復興時期的藝術發展為主。以杜勒的作品為例，15 世紀，歐洲藝術發展的重鎮仍在義大利，杜勒三次從德國到義大利，途中寫生了沿途的風景與生物，非常的細緻。另外文藝復興豐富的色彩與杜勒的作品色彩相比又較為沉穩，以杜勒的兩張人物像作品來說，在人物的繪製非常細膩，線條的勾勒也很柔和。杜勒的作品在繪製前會為了考慮合理的比例、確定輪廓，先做出數張草稿。這或許與德國人做事一板一眼的個性有關，杜勒以徹

¹³ 趙文江著（2011）。《中國山水畫與日本風景畫構圖研究》。北京：榮寶齋出版社。頁 72-75。

¹⁴ 鶴見香織（2008）。《もっと知りたい東山魁夷—生涯と作品》。東京：東京美術。頁 14。

¹⁵ 聖馬可大教堂，全名為聖馬爾谷聖殿宗主教座堂，為義大利維尼斯的天主教主教座堂，拜占庭式建築，其內部鑲嵌畫為多位文藝復興時期畫家所繪製，如保羅·委羅內塞、丁托列托、保羅·烏切洛。

底描寫的方法並徹底描繪出畫作情感的創作，細膩觀察的眼光影響了當時歐洲的藝術家所仿效的對象，也成為德國在文藝復興時期的代表藝術家。東山魁夷受到文藝復興沉靜的精神性的作品的啟發，也成為日後東山魁夷創作的基礎，雖然東山魁夷作品不同文藝復興作品以人物為主，但是賦予畫作情感，甚至透過畫作表達情感與生命的出發點與文藝復興時期的作品相同，更有現實、親近感。

同時東山魁夷也受到西方美學的影響，黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）提出自然和精神的對立¹⁶。黑格爾的自然美與藝術美的比較之中提到，自然讓人類感受到美感，並非因為自然真實的美，而是人類心中的情感投射在自然上。而相對於藝術所要表現的不僅是重現或模仿自然，抓住藝術家所要表達的意念呈現才是最重要的。然而藝術最為可貴之處在於，即便在平凡之物經過思考與概念賦予之後皆能變得有意義。除去直接藝術品從藝術品接受到的美感，意念背後的心靈表達才是最重要的。或許也可以說東山魁夷的作品是心象風景的代表，既重視寫實卻又是內化過後的畫面呈現。



圖 3-1 杜勒〈穿毛皮的自畫像〉
1500 年，慕尼黑古代美術館藏。

¹⁶東山魁夷著 鄭民欽譯（2001）。《與風景對話》。石家庄：花山文藝出版社。頁 51。



圖 3-2 杜勒〈杜勒父親的肖像〉

48x40cm，1490 年，佛羅倫斯烏菲茲美術館藏



圖 3-3 杜勒〈草地〉

41 x 32 cm，1503 年，奧地利維也納艾伯特美術館藏

第二節 日本文化的影響

日本文化意識的基礎來自日本國土的自然環境，包含地形、氣候的形成。因為氣候的變化造成日本人對於無常變幻產生崇敬的心。這些想法更衍生出日本民族的自然觀念、信仰、美學觀，廣泛的影響到各式的日本文化，甚至深入於生活中。

從織田信長開始，日本文化開始有方向的被建構與確立。狩野永德（Kanou Eitoku，1543-1950）開始到尾形光琳（Ogata Kourin，1658-1716）、俵屋宗達（Tawayara Soutatsu，生歿年不詳）、開始影響了日本人的美學意識。侘び、寂び（wabi、sabi）從這時候開始被發展出來，成為了日本特色的美學意識。而早在鎌倉時代從中國傳進的佛教禪宗教派傳入日本，也成為了日本的禪宗系統。對於日後的日本文化、美學，甚至生活哲學皆產生極大的影響。本節將由日本禪宗開始一一討論影響東山魁夷創作最多的日本文化。

一、日本文化中的「自然觀」展現

日本國土狹長由許多島嶼組成，地處溫帶地區，因島國地形四季鮮明的溫溼氣候，又因地處火山、斷層地帶，為地震好發地區；地表活動代表日本的島嶼的年紀較輕，為剛形成的島嶼，所以島上的地形極度多樣化。因為緯度、四面環海、地質等因素，造就日本的風景多樣化。日本從漁獵時期加入農耕技術後，領略由自然帶來豐衣足食的可能，食物來自自然，卻有可能因為颱風、河水氾濫或是地震發生而毀於一旦。因此日本民族對自然的崇敬由此展開，因為生命源於自然，與之和諧生活成為一體的想法變成意念，尊重且順從，日本人開始崇敬自然而衍伸萬物有神論，又稱泛靈論（animism），拉丁語的 animus 有靈魂、精神、呼吸之意。

在科學未發達的時期，所有的自然變化，尤其是災害，因為帶來破壞與對於生命的威脅，成為人們畏懼敬畏的「對象」，認為只要與自然溝通就可免其受害，所以將自然想像成神靈般的存在，延伸至山石草木河川土地也皆有其神靈。人民學會

了與自然災害帶來的不安相處後，因日本地處於溫帶的氣候，高山地形帶來雨水豐沛，氣候相對穩定，四季鮮明且變化緩慢，所以日本民族對於自然的變化特別的有感觸。例如日本文學界對於此景色變化，從四世紀的《萬葉集》詩集就將自然即宇宙的觀點¹⁷，做為自然美學的基礎。如萬葉集中提出『天海丹 雲之波立 月船 星之林丹 榜隱所見』¹⁸，描寫夜晚的雲朵如海浪，在雲浪之中如小船的彎月在閃耀的星光中航行。自然的一切即美，不論是自然出現與消逝，抑或是外顯的樣貌，從每個階段中間的變化，無不是日本美學崇尚的精神。而《萬葉集》也有將自然神格化的詩句出現，同時也代表了四世紀的日本就有將自然奉為神明崇敬的心情。因為自然無常的變化，在這中間體會著的日本先民開始萌生「物のあわれ」的想法。

「物のあわれ」音（mo no no a wa re）指，感觸良深、觸景傷情、對事物的哀愁悲感；作為日本語中的俗語使用則有人生無常、浮生若夢之意¹⁹。而在日本審美、美學核心中的「物のあわれ」，一般認為是由江戶時代的國學家本居宣長（Tomoori Norinaga, 1730-1801）所提出²⁰，「物のあわれ」的「物（音 mono）」指外在的一切，而「あわれ(aware)」則為內在感動、較為主觀的情感表現，「物のあわれ」的解釋便為當外在的景或物的變化與自己的心境相同的時候²¹。「あわれ」又延伸為，由外在景物的誘發而產生的情感，或是將美寄託在自然中的抒發。筆者以為物のあわれ與「無常」有關，在時間與景物的流動中，與人世變幻的關係上是相似的，並非因為景物而生的感慨，又或是心境的投射。「物のあわれ」則成為生活美學思考的中心，而在美學表現中，「物のあわれ」與「無常」的關係，並非是直線的，而

¹⁷ 《萬葉集》：全書採用漢字書寫，部分用來表意，部分用來表音，有時既表意也表音，使用情況十分複雜，甚至超出實際用途，用漢字來作文字遊戲。詩集中匯集了充滿離別哀愁、吟誦自然的詩句，非常細膩。

¹⁸ 《萬葉集》第七卷 1068，大部分是描寫吟誦自然的詩句。

¹⁹ 《新時代日漢辭典》頁 1802。

²⁰ 國學為日本江戶時期因鎖國所產生的思想，重點研究古代日本的文學與神道。

²¹ 日文辭典大辭泉說明。

是一種喜悅與哀愁的循環。即便知道下個春天的櫻花會盛開，而櫻花則不再是同樣時空中的櫻花；即便了解月的盈虧，而幻化也都只屬於某個心境中的當下。超越了物的投射後，「物のあわれ」在美學表現上，感情與象徵的投射，最終會指向某種主客體合一兼忘的境界。

二、以心傳心的日本禪宗與侘び、寂び（wabi、sabi）

日本禪宗研究者鈴木大拙（Suzuki Daisetsu，1870-1966），由內在開始探討禪學的理論，並說明禪學影響日本文化與生活，也是欲認識禪在日本文化發展的第一人。鈴木大拙提出，日本禪宗的領悟依靠個人的體驗，並不訴求於理智的作用或系統的學習方式。禪宗作為佛教的一門派別創立晚於其他的宗派，佛教傳入中國之後與老莊思想結合，成為獨特的中國禪宗。12、13世紀，中國禪宗傳入日本之後便受到幕府政權與武士階級的歡迎。從鎌倉時期到德川時期，禪在日本逐漸發展，逐漸深入日本人的生活與文化中。在世町時代，禪宗的影響是最深入日本文化中的，除了「物のあわれ」的審美觀之外，「侘び」、「寂び」（wabi、sabi）的意識也開始在日本人的日常生活中蔓延。「侘び」、「寂び」在中文翻譯普遍譯成「空寂」、「閒寂」。「侘び」（空寂）意指幽居安樂、幽閑；「寂び」（閒寂）意指古色古香、寂寥²²。兩者指的是非常接近的狀態，「侘び」是帶有更多情緒性的，以幽玄的感覺為主，多出現在體驗日常生活苦惱之情；而「寂び」較為風雅，代表古拙、寂寥之感大多表現在藝術上²³。葉渭渠曾經在書中提到，許多日本的學者皆認為「侘び」、「寂び」的作為審美理念的意義非常曖昧，只可意會不可言傳²⁴。「侘び」、「寂び」應用在日本民族的生活中，例如茶道，在使用茶的器具上較為樸拙與一般生活用茶不同、飲茶的禮儀過程與飲茶口味的本身，都是體驗幽閑與寂寥之感。另一常見的日本人在「侘び」、「寂び」的體現上就是日式庭院枯山水的展

²² 《新時代日漢辭典》

²³ 葉渭渠著《日本文化史》，頁 195-198。

²⁴ 同上註。

示，由小碎石所撲滿地、加上石頭與枯木經過細心放置堆疊作為山樹的縮景。水通常由鋪平的小碎石上畫上代表水波的紋路表示，而山則由枯木或石頭做為是一，也會加入苔、草作為元素。枯山水或許有部分爭議是作為禪修所用，但可以確定的是，枯山水已經成為一種藝術表現的形式，融入一般人的日常生活中，或許是美感裝飾也是追求心靈平靜的造景。

第三節 水墨畫的影響

明治之後日本畫壇興起朦朧體，除重視色彩也與西方繪畫傳入有關。東山魁夷的作品雖具備許多色彩，但是在於其風格逐漸穩定之後，能發現其作品顏色大多著重在青色的單色調上。東山魁夷在唐招提寺的第一期的畫作上，為呈現屬於在視覺上的水墨畫法，將粗顆粒的青色顏料充分燒過，當燒製過後的礦物質顏料變得更深沉之時，也就成就了屬於東山魁夷的水墨畫世界。直到了第二期作品繪製時，東山魁夷便完全進入了水墨畫世界。為了解東山魁夷對於水墨畫精神的推崇，本節預計以二小節說明日本對於水墨畫創作的觀念，並與東山曾闡述書寫過的水墨意念比較結合，以得東山魁夷的水墨畫創作觀。

一、日本水墨畫

水墨畫與禪宗幾乎同時在室町時代（1336-1573年）傳進日本，室町時代的北山文化（約14世紀末到15世紀末）到室町時代中期的東山文化表現出崇高精神世界的水墨畫，作為憧憬般的世界一樣被表現出來的作品，與日本細膩的感情觀現實觀並不相同。日本的水墨畫與禪宗密不可分。鎌倉時代末期南宋的水墨畫傳入日本，日本水墨畫開始受到南宋的水墨畫作品強烈的刺激。鈴木大拙特別提出「一角式」²⁵作為日本藝術的特色之一²⁶，一角式是指在絹本或紙本上用最少的墨量去創作，也可以說是不對稱的展現。這源自於中國南宋時代的畫家馬遠（1160-1225年），從圖中可以看出，畫面上的線條集中在畫面的一角，造成作品極度的不穩定。在不安的情況之下，所產生的傷感，正是日本文化中「侘び、寂び」的精神，也正是本章開頭所提出的，在自然環境的險峻下，所造成更珍惜當下的心態；在最貧瘠的環境之中，找到更深沉的價值。「日本藝術家最擅長的妙計之一，就是從不

²⁵ 中國南宋的馬遠，在構圖的方式上建立了一角式構圖的特色，也被稱為「馬一角」。畫面上的筆墨皆集中在畫面上的角落，以對角線作為平衡，造成畫面的虛實對比。

²⁶ 鈴木大拙著 陶剛譯 《禪與日本文化》，頁10

完美甚至是醜陋的形式之中尋求美的表現。」²⁷其實也衍伸到當代的日本文化評論家四方田犬彥²⁸ (Yomota Tomoko, 1953-) 對於可愛論的說法，對於殘缺的事物表達可愛的美感。雖說東山魁夷的作品中看不見一角式的構圖與減筆的創作方式，但卻吸收了日本水墨畫所帶來的特點，簡化所有的看見的物象，將畫面上所有物件的圖像趨於統一而後變得和諧。在東山魁夷晚年的水墨作品中，依舊可以看出他對顏料、技法等的創作嘗試。

二、開啟東山魁夷水墨畫空氣的鑰匙

東山魁夷數次到中國寫生，1978年第一次到黃山寫生時，東山魁夷與李可染（1907-1989）相遇了，爾後1983年，李可染到東京展出、同年10月東山魁夷到中國去，兩人又相見了兩次。李可染為20世紀中國重要的山水畫家，與東山魁夷成名的時間相似，李可染經歷了中國20世紀歷史上的變動，他重視水墨畫的工具與技巧使用，並在墨韻上留心。從他的作品中可以見到，積墨與破墨的技法，黑白虛實明顯。黃山之行成為東山魁夷對於水墨畫的頓悟之旅，與李可染的互動中更直接的了解水墨畫的技巧與精神。然而東山魁夷的作品上並沒有直接看到李可染作品中的濃厚積墨，東山魁夷在大量到中國寫生、遇到李可染的時間正是在唐招提寺障壁畫的一期與第二期的中間，可以很明顯的看到東山魁夷在第二期的障壁畫中利用了更多的墨色²⁹，看出線條柔和、以淡墨大量的烘染為特色。東山魁夷曾說，黃山之旅讓他徹底了解，唯有捨棄色彩，才能徹底表達中國山水的精神世界³⁰。

²⁷ 同上註，頁12。

²⁸ 四方田犬彥：日本著名文化評論家、影評人、散文家、電影史學家。現任明治大學文學系教授，主講電影史、兼任語言文化研究所所長。

²⁹ 參考本文第四章第五節。

³⁰ 東山魁夷著 許文龍譯 《中國紀行—水墨畫的世界》，頁122

第四章 東山魁夷的風景畫

本章把東山魁夷的創作歷程分成五個時期，分別是從進入東京美術學校後到留學歸國的第一段時期。第二段時期是歸國後，因前後歷經戰爭與親人離世後，得到更多感受後，確立成為風景畫家的時期。第三階段是自開始嶄露頭角後，東山魁夷不斷的找尋更多創作的表達方式，這時期中可以見到多樣化的作品。第四個階段，東山魁夷開始歐洲之旅。第五階段是東山魁夷再訪中國，到敦煌與黃山等地後，開始對墨色感到興趣，將顏色減少至只使用墨色的創作、與唐昭提寺的障壁畫的作品。

第一節 青春的起始，1908-1932 年

明治時期以來日本畫的表現手法大部分以線描後再染色的方式創作。自從西洋畫傳入日本之後，在日本畫的表現技法上，也能看見如同洋畫技法般層層顏料堆疊的厚塗方式。東山魁夷從初入學東京美術學校日本畫科時，在學校的求學過程中，東山魁夷師承結城素明（Youki Somei, 1875-1957）、松岡映丘（Matsuoka Eikyuu, 1881-1931），由於東山魁夷從小對於油畫較為熟悉，也在自傳中提及自己對於日本畫沒有概念。入學前的東山魁夷對於日本畫顏料與創作技法較不熟悉，所以此時東山魁夷的作品仍受到結城素明的影響，從結城素明〈無花果〉作品中，可以看見與出奇的東山魁夷作品有些許相似的構圖呈現，與細膩度。

1927 年，東山魁夷在東京美術學院的一年級日本畫課程中所畫的〈南天〉（圖 4-1），複雜的線條勾勒出枝葉生長，需要長時間的寫生觀察而來。枝葉的線描可以看出細膩的前後配置，求學階段的東山魁夷受到結城素明的影響可由此作看出；1929 年，東山魁夷以〈山国の秋〉（圖 4-2）一作參加帝展，在這件作品中，可以看見不同於課程中線描渲染的表現方式，作品透過顏料堆疊展現八岳山的山腳下的農村生活。作品平視著八岳山的秋日與農家收成忙碌的生活姿態，這時期也是唯一

可以在東山魁夷的作品中，看見有人物在其中，這部分來自於川合玉堂（Kawai Kyokudou，1973-1957）與松岡映丘的影響。1930年代的〈夏日〉（圖 4-3）是東山魁夷第二次入選的展的作品，東山魁夷依舊使用厚塗的技法，甚至在前景的樹叢可以看到一點盛り上（盛上）的痕跡³¹。

日後，東山魁夷創作之中對於寫生的注重，為求學時期，對於材料使用的探尋，與基本技法的磨練，有別於傳統西洋風景畫作，日本畫的基本技法重在寫生與草圖製作，詳實將所見風景記錄下後，紀錄的景象將轉化成創作用的資料，作為日本畫創作的方式之一。這點東山魁夷受到老師的影響很大，除了他多次提到出行到各地寫生，也輔以拍照記錄，並且多次提到拼貼不同的畫作草圖成自己所想像的風景畫，都是求學時期所受到的學習所影響。

³¹ 盛り上 (moriage)，指日本畫技法，以胡粉或礦物顏料反覆堆疊，可於畫面上做出厚度，在臺灣一般習慣直接將日文漢字拿來使用，直接稱作盛上。



圖 4-0 結城素明〈無花果〉1907年 東京藝術大学大学美術館蔵

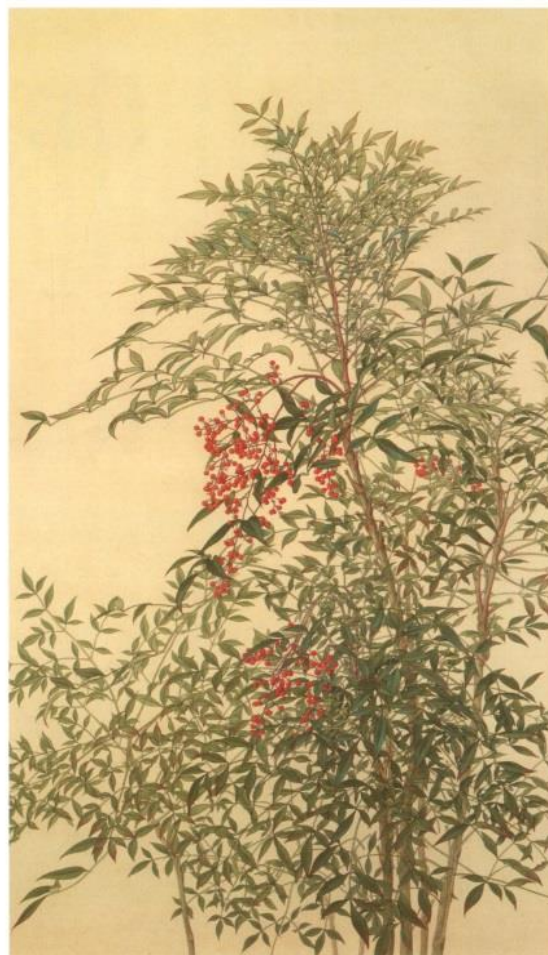


圖 4-1 東山魁夷〈南天〉
124.5×71.5 cm，東京藝術大学大学美術館蔵
資料來源 東山魁夷全集



圖 4-2 東山魁夷〈山国の秋〉，83x132 cm，1928年，武陽會藏。

資料來源 東山魁夷全集

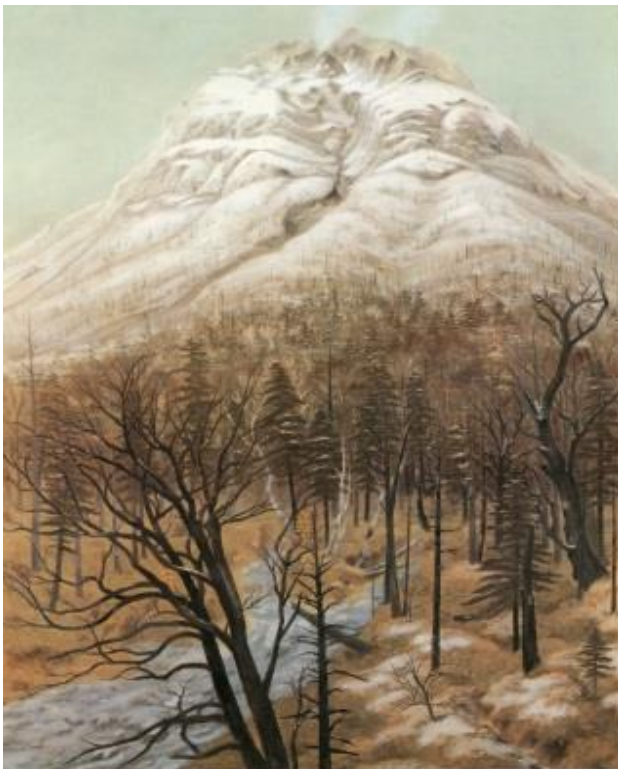


圖 4-3 東山魁夷〈焼岳初冬〉，209x186.5cm，1931年，武陽會藏

資料來源 東山魁夷全集

第二節 邁向風景畫之路的腳步，1933-1946

分析東山魁夷自開始留學德國，至因父親病逝回國後，經歷了戰爭、混亂的社會，以及畫壇的變革與停滯。而在終戰之後雙親、兄弟皆過世，魁夷失去了所有的親人。這段時間是魁夷人生中最難過的時期。這時期的魁夷總是抱持著「萬一無法再拿起畫筆的時刻來臨的話」心情在創作的，「明明連活著的可能都沒有，卻還是希望可以畫圖」。在如此艱困的時期，本小節分析數件東山魁夷的作品，本時期的作品是魁夷成名作風格的過渡時期，是一個重要的轉折時期。

在德國留學的時期，東山魁夷也透過旅行歐洲多個國家，寫生了多件的風景作品。〈雪の谷間〉（圖 4-4）是東山魁夷在 1940 年創作的作品，此時日本社會的局勢變動，東山魁夷也數度落選美展，在其他同輩的畫家逐漸在畫壇嶄露頭角之時，他對於自己和創作的未來也感到不安，可以看得見他嘗試不同的作畫方式，山谷間的水便是其一。東山魁夷嘗試在作品中加入琳派繪畫的特色，尾形光琳的〈紅白梅図〉（圖 4-5），河流從畫面中間流過，尾形光琳將河流的水波紋路簡化成漩渦狀的線條，從〈燕子花圖〉（圖 4-6）中，尾形光琳將鳶尾花以平塗的方式繪製，圖樣化的鳶尾花像是蓋印章般的被刻意安排在屏風上。可以看見潺潺流於積雪中的水流，東山魁夷簡化了水與雪景的造型，並且試圖形象化。雖然較於琳派的特色還是多了一些流水與雪堆的陰影表現，相較於上一個時期東山魁夷的作品，寫實且大範圍地取景，這段時期的東山魁夷就嘗試拋棄視角的改變，與將景物些微的抽象化。

這個階段的十三年中，可以看見東山魁夷透過各種方式建立自己的繪畫的風格與方式。繪畫的主題、選擇的技法、呈現方式。如圖 4-7〈萌ゆる高原〉，是延續東山魁夷學生時代的風格，偏向寫實風格的作品，顏色也偏黃土色。圖 4-8〈山〉與圖 4-9〈海〉的兩件作品，是東山魁夷 1940 年創作的兩件作品，兩件作品與前一年創作的〈萌ゆる高原〉的風格相差較大，畫面的呈現偏傾向於當時畫壇的風格，以大塊面積的色塊勾勒粗線為主，試圖追求畫面的力道，此時東山魁夷的作品中也

加入了抽象的線條和較裝飾化的物件。圖 4-10 是〈風〉，風字為和製漢字，意指風平浪靜。畫面正中央放置了馬匹，左上角的天空中添加了彩虹。其框線勾勒較為生硬，也是東山魁夷鮮少以動物作為主角的作品。此作品雖非風景畫，從中可以閱讀到，東山魁夷嘗試在題材、構圖、用色等風格上試圖改變。

然而到了 1941 年，東山魁夷的作品又轉換了不同的風格，如圖 4-11、圖 4-12，延續以往寫實的技法，加入較多的顏色變換。單純的把景色透過不同的手法表現，積極想要尋求認可的東山魁夷，因為家庭與外在環境的影響，或許可以從幾年來快速變換的風格的作品中，看到了著急的東山魁夷。東山魁夷本人在書中回憶起這一段時間，也分析過自己年輕時因為太在意拿獎，不謹慎思考於題材、構圖、技法等。因為不考慮到自己心中的聲音，創作出來的作品便無法引起觀者共鳴，也是這時期東山魁夷面對到的問題。



圖 4-4 東山魁夷〈雪の谷間〉，120.5x120.5 cm，
1941 年。

資料來源 東山魁夷全集



圖 4-5 尾形光琳〈紅白梅図〉

各 156x172 cm，18 世紀，MOA 美術館。



圖 4-6 尾形光琳〈燕子花圖〉
，168x786 cm，18 世紀，東京根津博物館

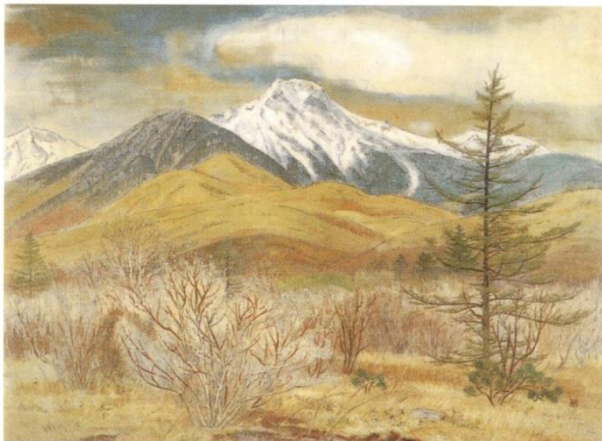


圖 4-7 東山魁夷〈萌ゆる高原〉，1937 年，私人收藏
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—生涯と作品

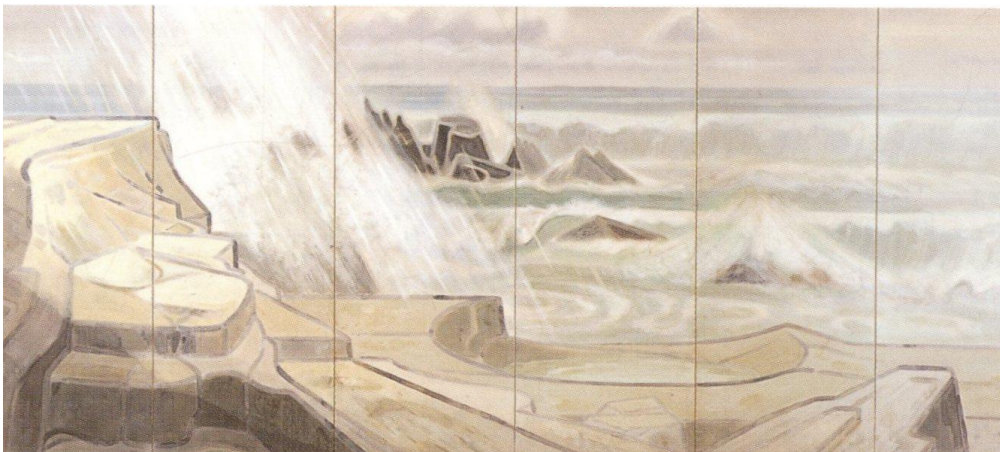


圖 4-8 東山魁夷〈山〉，1940 年，富山縣水墨美術館藏。
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—生涯と作品



圖 4-9 東山魁夷〈海〉，1940 年，富山縣水墨美術館藏。
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—生涯と作品



圖 4-10 東山魁夷〈風〉，168x786 cm
，1940，私人收藏。
資料來源 東山魁夷全集

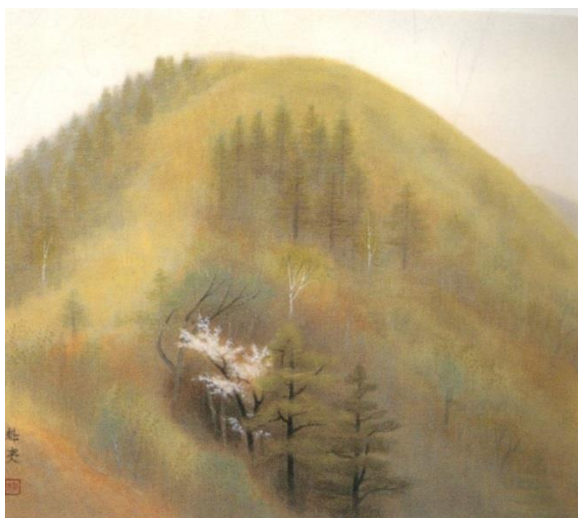


圖 4-11 東山魁夷〈春信〉，1941 年，私人收藏。
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—生涯と

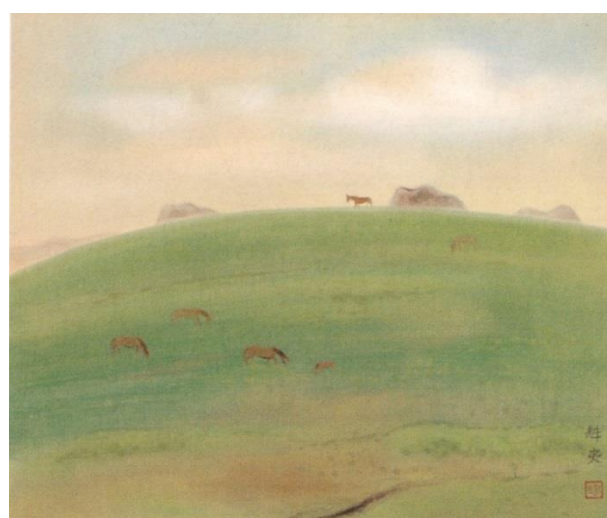


圖 4-12 東山魁夷〈夏日〉，1941 年，私人收藏。
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—生涯と

第三節 初見心象風景，1947-1961

圖 4-13 為〈殘照〉一作，為東山魁夷在鹿野山所感受到風景的本質後所描繪出的景色，心中所擁著的焦慮和不安，在站在鹿野山的頂端望向八岳山所看到了的是宛如波浪般綿延的山峰，光線折射在空氣中的水分，像股暖流緩緩延伸。畫面中的構圖，山脈的呈現以帶狀式的以不同的色階鋪滿畫面的三分之二，帶來穩重感。遠處的陽光似乎也將漸漸灑落在畫面前的自己。也是在〈殘照〉一作後，東山魁夷確認了自己想要走這條風景畫創作之路。

第六回日展，魁夷首次以免審查之姿展出〈道〉（圖 1-2）一作，此作受到日本畫壇與社會推崇，至此魁夷獲得日本國民畫家之稱。雖然在〈道〉展出之後，魁夷大部分的作品有著加入自我意識的構圖，但 1952 年前後魁夷也另外不斷地在創作上嘗試不同的可能性。〈道〉這一件作品在戰爭之前，東山魁夷就到青森縣種差海岸牧場寫生過，在寫生當時東山魁夷撇去了其他的景物，只留下了一條道路。十多年後，東山魁夷再度回到青森縣，向著海灣的那條道路依舊存在著，即便已受到戰爭的摧殘，更多了一些風霜洗禮。「道路」的說法有很多種，東山魁夷認為它是已經走過的來時路，也是未來即將要踏上的路；它既是出發的路，也是歸來的路；保持著滿懷希望的憧憬的起點，更是引發鄉愁的歸路。或許〈道〉這件作品更是東山魁夷心中接連著的一道橋梁，看不見的盡頭並非意味著不確定性，而是它連接著的是東山魁夷對於外界的追尋，也是循著以回歸內心的路，觀看畫面的地方既是起點也是終點。

圖 4-14 〈山澗〉一作為延續對於來自尾形光琳的啟發所創作的作品，以實景的寫生為基礎，將造型化的河流與雪景經過思考再重新排列於畫面上。這一系列的創作共有三張，12 年之前（1949 年）所創作的作品再簡化、更加單純。此時的東山魁夷的心境也有了轉換，因為戰爭的困苦生活在此時結束。東山魁夷的心境如同雪

融化後的初春一樣再次獲得新生。

同樣的在圖 4-15〈光昏〉中依舊可以看見東山魁夷想要從傳統日本美學中，找到對應到景色的方式。光昏指的是光明與黑暗，不同於其生平其他的代表的作品，這件作品的顏色較為華麗，金色、紅色、黑色的使用，讓作品看起來更為莊重。構成此作的景象來自長野縣的黑姬山與在箱根老子的森林，經過顏色的轉換，造型的簡化，也或許是東山魁夷開始追求心之內故鄉³²的某種起始點。東山魁夷認為這是他最生機勃勃的作品之一³³，或許強烈的凝結感所帶來的孤獨與莊重更甚於生機。

圖 4-16〈秋翳〉這件作品別於此時期的其他作品就顯得輕快，構圖雖然沉穩，布滿在山頂的紅葉，看著很茂盛，實際上處理紅葉的色塊非常的單純，卻也表現出了楓葉的多樣化生命力。在朱色、紅色的使用交疊上，加上空氣中薄染了一層粉紅色也是讓這件作品變得輕快的原因之一。

圖 4-17〈青響〉，東山魁夷將福島某處原始林中的畫面，透過簡化成四方形的樹叢樣貌並加上看似秩序似的排列，畫面中呈現出一種節奏感。這也和東山魁夷喜歡音樂有關，就如標題所述，彷彿畫面中流露出明快的交響樂章一般。

³² 詳本文頁第五張 第一節。

³³ 東山魁夷著 于長敏譯（2001）。《和風景的對話》。石家庄：花山文藝出版社，頁 21。



圖 4-13 東山魁夷〈殘照〉，151×212 cm，1947 年，東京國立近代美術館。
資料來源 東山魁夷全集



圖 4-14 東山魁夷〈たにま〉（山澗），134×107 cm，1953 年，東京國立近代美術館。
資料來源 東山魁夷全集

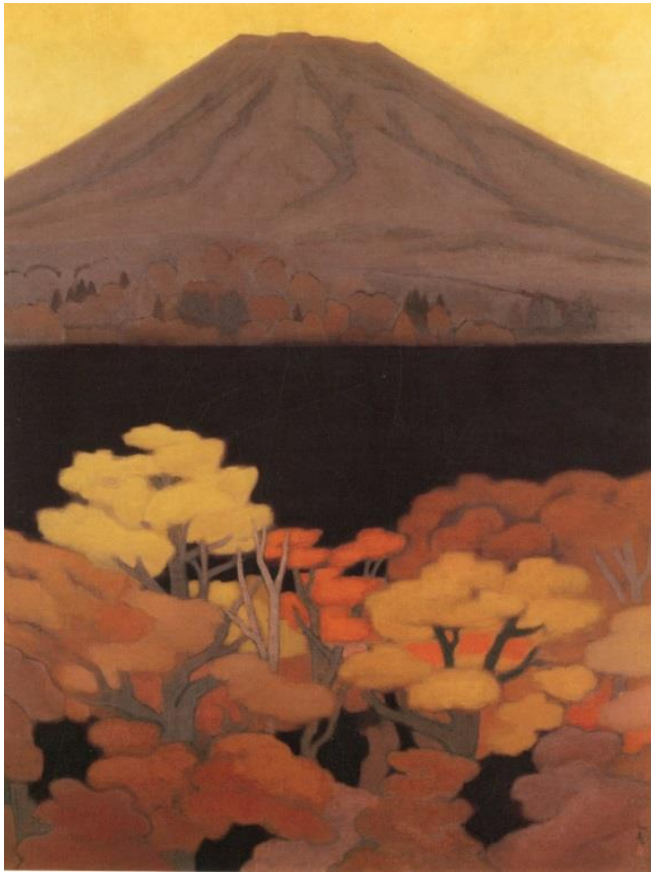


圖 4-15 東山魁夷〈光昏〉，181.7×136.4 cm，1955 年，日本藝術院。
資料來源 東山魁夷全集



圖 4-16 東山魁夷〈秋翳〉，160×167.6 cm，1958₄₀年，東京國立近代美術館。
資料來源 東山魁夷全集



圖 4-17 東山魁夷〈青響〉，133x212 cm，1960 年，東京國立近代美術館。

資料來源 東山魁夷全集

第四節 世界的旅行・心的履行，1962-1972

為了脫離作為人氣畫家所有的一切，東山魁夷再踏上寫生的路程，為了徹底把自身放置在自然中，也是年輕時的嚮往，東山魁夷選擇了北歐，此時他的作品出現大量的倒影。而後回到日本後，東山魁夷為了一探日本美踏上了京都寫生，除了替皇居製作大型壁畫外，作品中也更增添了日本藝術的特色。而為了繼續探究古都之美，東山魁夷再度前往德國與奧地利取材，透過這兩地的古都來對照描繪，才能更清楚的看見自己心中家鄉的模樣。本節分析東山魁夷在遊歷時期與靈感來自京都的作品，以及一系列置入白馬的作品。

我從北歐的自然景物和人們的生活之中，看到了強盛的生命力……北極是死寂的世界，然而正因為越靠近這個世界，變越強烈地趕到自然風物和人們生活之中蘊含著生的光輝和愛的火花……³⁴

1962-1964 年的東山魁夷聽從岳父川崎小虎的建議，再一次地踏上北歐的寫生之旅，此時期的東山魁夷的作品樣貌已經趨於穩定，在這一系列取材自於北歐的作品中，以平行線式的構圖與「倒影」作為最明顯的特色。在這一系列的作品中，如圖 4-19〈白夜光〉，交錯的湖面與山林，排列在畫面之中，湖水反映出月光，顯得相當寂靜，也讓畫面的呈現帶有相當程度的緊湊感。圖 4-18〈印象〉這件作品就是這時期東山魁夷典型的倒影的作品，在靜止的水面上，比起樹林更靠近自己的倒影反而顯得模糊，作品呈現出一種電影般的畫面，讓觀者在看這件作品時有更多的想像力。同時，枝幹的排列也一貫呈現出東山魁夷的節奏感，在這樣神秘的場景之中，讓觀者對於作品的想像更趨於完整。

³⁴東山魁夷著 于長敏譯（2001）。《和風景的對話》。石家庄：花山文藝出版社，頁 144。

在東山魁夷結束歐洲之旅後，開始回到日本京都寫生，一方面是在歐洲經過一陣子遊歷之後，重新返鄉找回自己心靈最原始的部分；也就是成就自己靈魂的那個故鄉。他選擇到了京都。圖 4-20〈花明り〉、圖 4-21〈青い狹〉 兩件作品就是透過京都所引起的鄉愁而描繪出作品。〈花明り〉呈現出櫻花滿開的樣子，滿月盛開的夜櫻一直是日本人心中對於美的最典型樣貌。但是盛開到極致的櫻花與盈虧有序的滿月，如何能在最美的時間相遇，也許一生只有一次的相遇，在這樣的一瞬間喜悅後所帶來的感嘆，也是日本民族「物のあわれ」最經典的表現。

白馬系列的作品共有 18 件，大部分是小件的作品，或被東山魁夷歸為習作。圖 4-22、圖 4-23、圖 4-24 東山魁夷認為這是幻想性的作品。其實這一系列的作品是在東山魁夷在京都寫生，並為了下一節所提到的唐招提寺障壁畫作準備的時候所創作的小品。東山魁夷曾在紀錄製作唐招提寺的文章中提到³⁵，白馬作品的製作是意外，白馬在畫面中出現是為了祈求內心的安寧。畫面中的白馬比例小，在畫面也非常虛透，有種幻影來去之感。也讓畫面除了原本的沉穩感、節奏感中更增添了一些故事性。或許也是東山魁夷在準備唐招提寺的製作時，為了祈禱自己內心的平靜所做的作品。

³⁵東山魁夷著 許金龍譯（2001）。《通往唐招提寺之路》。石家庄：花山文藝出版社，頁 128。



圖 4-18 東山魁夷〈印象〉，151x222.5 cm，1965 年，東京國立近代美術館。
資料來源 東山魁夷全集



圖 4-19 東山魁夷〈白夜光〉，147.5x211.5 cm，1962 年，東京國立近代美術館。
資料來源 東山魁夷全集

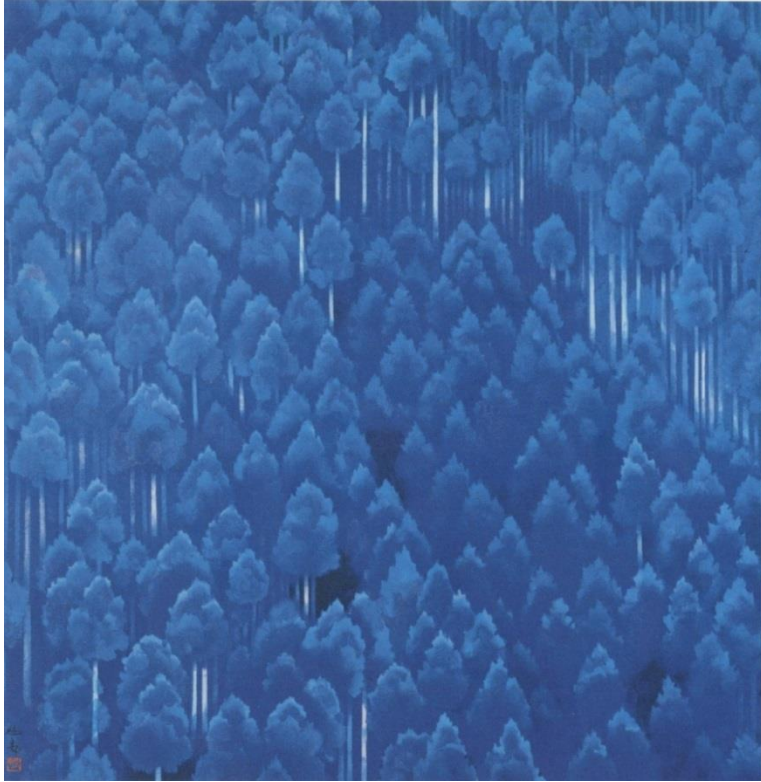


圖 4-21 東山魁夷〈青い狭〉
，92x90 cm，1968 年，私人收藏。
資料來源 東山魁夷全集



圖 4-20 東山魁夷〈花明り〉，126.5x96
cm，1968 年，私人收藏。
資料來源 東山魁夷全集



圖 4-23 東山魁夷〈緑響く〉，65x92 cm，
1972 年，長野縣信濃美術館。
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—
生涯と作品

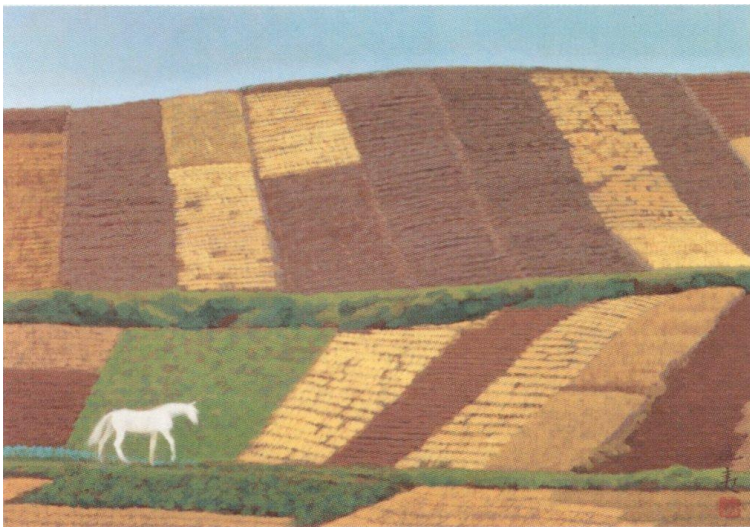


圖 4-24 東山魁夷〈麦秋〉，38x55 cm，
1972 年，長野縣信濃美術館。
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—



圖 4-25 東山魁夷〈水辺の朝〉，32x46
cm，1972 年，長野縣信濃美術館藏。
資料來源 もっと知りたい東山魁夷—
生涯と作品

第五節 旅之環終點與起點，1973-1999

東山魁夷曾經說過，水墨的世界比彩色的世界有更深的精神性，水墨所描繪的是對象物的內在，如此具有魅力的世界是東山魁夷一直以來最嚮往的。「我想要在今後更深入地走入我的水墨畫世界，雖然那是一條無邊際的世界，但並不表示我拋棄了色彩，而是此時此刻，對我來說充滿著各種不可思議色彩的就是水墨。」³⁶

1973年，東山魁夷為了製作唐招提寺的障壁畫開始進行了中國的寫生之旅。第一期的障壁畫製作與第二期的色彩與構圖取景不盡相同，也說明了東山魁夷對於水墨的嚮往。本小節分析的作品主要是以東山魁夷製作唐招提寺的障壁畫為主。及分析數幅風景作品，晚年的東山魁夷在製作了大型作品、遊歷各處寫生創作後，繼續與風景對話這條永不結束的路。

「旅行對我來說的意義是甚麼？在自然中放入孤獨的自己，被解放、被純化，精神也會變得活潑，想要看見在自然的變化之中表現出的生命。」³⁷

一、色彩的轉換

1973年東山魁夷開始為了唐招提寺的障壁畫寫生，走遍了日本東北地區的觀海之旅。過去極少繪製海景的他，也開始針對海景寫生。第一期的障壁畫中以圖 4-25〈濤聲〉、圖 4-26〈山雲〉為主。

〈濤聲〉為東山魁夷透過記錄冬天凜冽的日本海景所創作的作品。海水表面上的浪花與泡沫的流動，非常的細緻。而〈山雲〉則是描繪迷霧中的山林，雖然山林的部分佔據畫面的比例較少，但是看起來圖樣化的樹林卻依舊繁複。東山魁夷提及作品希望以水墨畫的方式呈現。雖然色彩別於以往東山魁夷作品的顏色還要深，但卻是以日本畫的技法呈現水墨畫的畫面。在技法的使用上與繪畫的呈現方式還是保有

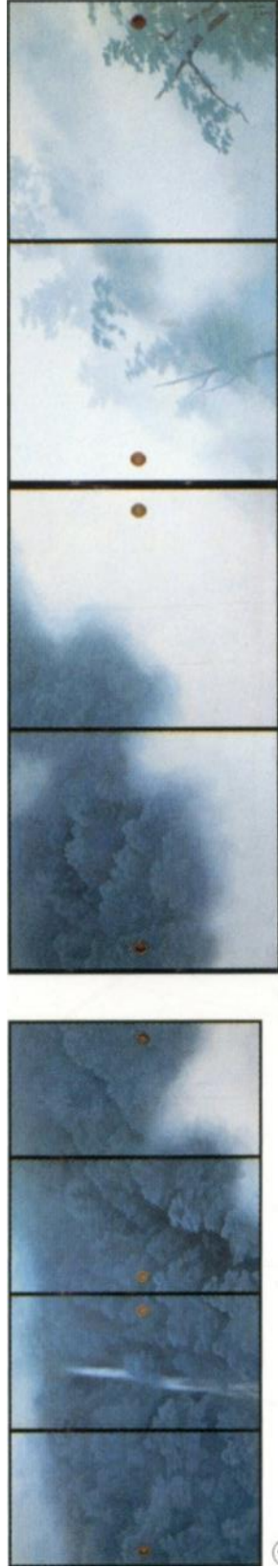
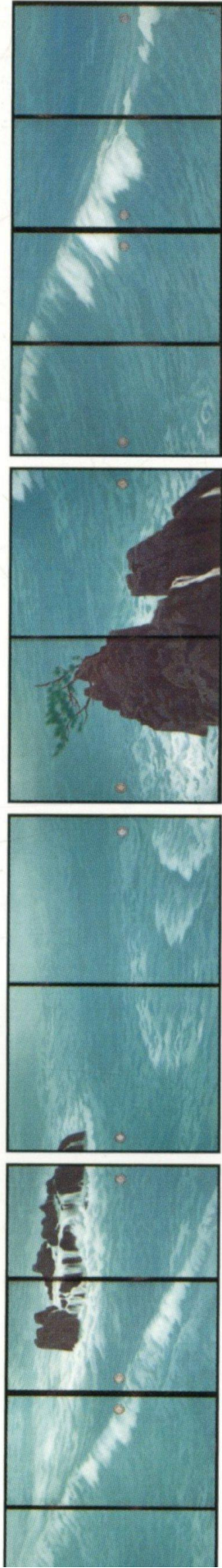
³⁶東山魁夷著 許金龍譯（2001）。《通往唐招提寺之路》。石家庄：花山文藝出版社，頁 168。

³⁷東山魁夷著 許金龍譯（2001）。《與風景對話》。石家庄：花山文藝出版社，頁 40。

東山魁夷一貫的特色。

二、墨色世界

唐招提寺第二期的障壁畫，東山魁夷以圖 4-30〈黃山曉雲〉、圖 4-29〈桂林月宵〉、圖 4-31〈揚州薰風〉三件作品於 1980 年完成。為了第二期的製作，東山魁夷在一次前往黃山寫生，也在黃山結識了李可染，東山魁夷認為自己在黃山上「頓悟」為何使用水墨創作的的原因，東山魁夷在黃山了解了水墨畫的精神，同時也了解唯有中國的山水得用水墨畫完成。〈黃山曉雲〉為東山魁夷在請益於李可染後所製作的，畫面中，例如少數積墨的部分，東山魁夷保留了傳進日本的南宋山水畫，繪畫方式與特色。東山魁夷依舊保留了日本審美意識，墨色的渲染與堆疊以及水氣的呈現，在〈黃山曉雲〉一作中，仍看出日本畫的平面性與凝結的空間感，也是東山魁夷的水墨畫作品別於南宋山水繪畫的特色之一。



上圖 4-25 東山魁夷〈濤聲〉，1975 年，唐招提寺障壁畫。

下圖 4-26 東山魁夷〈山雲〉，1975 年，唐招提寺障壁畫。

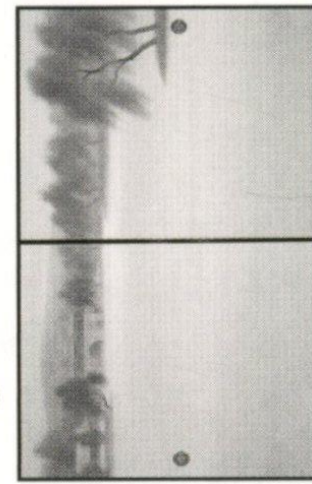
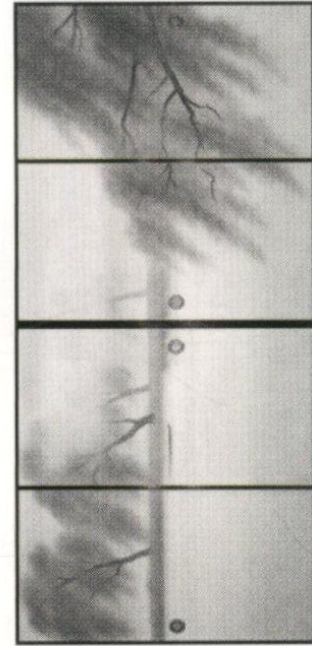
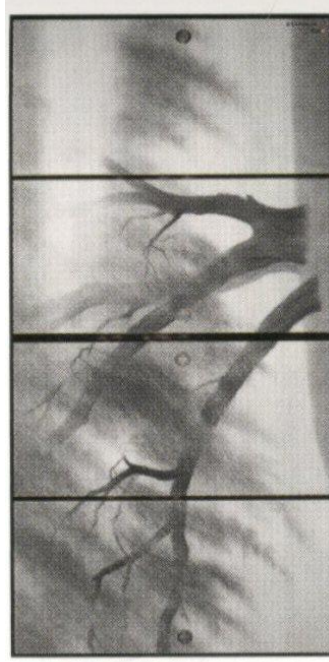
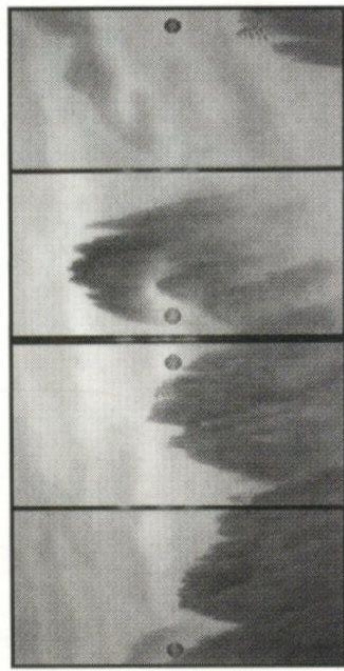
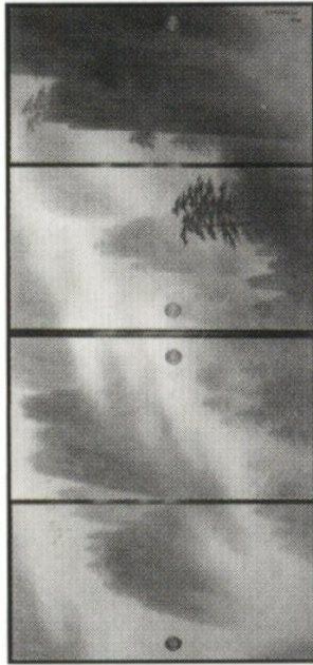
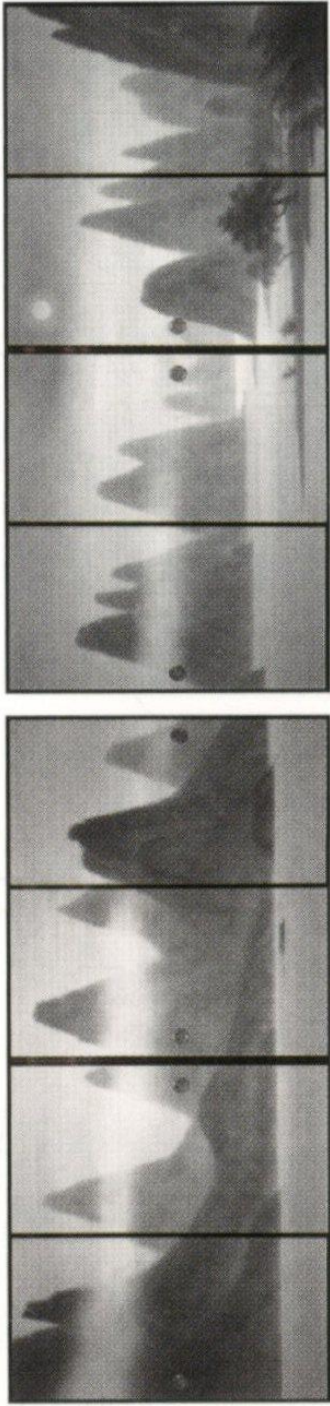
資料來源 東山魁夷全集



上圖 4-27 東山魁夷〈黃山雨收〉(素描稿)，1978 年，長野縣信濃美術館藏。

下圖 4-28 東山魁夷〈桂林月夜〉，129x162 cm，1976 年，長野縣信濃美術館藏。

資料來源 東山魁夷畫文集



上圖 4-29 東山魁夷〈桂林月宵〉，1980年，唐招提寺障壁畫。

中圖 4-30 東山魁夷〈黃山曉雲〉，1980年，唐招提寺障壁畫。

下圖 4-31 東山魁夷〈揚州動風〉，1980年，唐招提寺障壁畫。

資料來源 東山魁夷畫文集

第五章 東山魁夷的風景畫創作分析

「在旅人的心目中，由於漫遊和鄉愁兩個相反的因素互相制約，這就規定了他所要走的路。可以說一方面是主觀的心理作用；一方面是反意志的因素。有的旅人圍繞著遍歷、鄉愁、返鄉，反覆著作著圓周運動……他們既不想擺脫自己的軌道遠走高飛，也不願幽閉在故鄉愁離的世界中而無法自拔。他們只是不停地運動」³⁸

東山魁夷早年生活逢變故，在親人相繼離世，且心理與生理皆病的情況之下，在歷經遊學與戰亂之後，更體驗到人事無常。因為長期的留心於自然，也知道自然生命的初始與結束是一個循環，是一種規律變動的循環，所以他相信對待一切現象的發生，都要看成是某種力量作動的結果。因為比別人更早更深刻的了解無常的恆動性，所以筆者認為東山魁夷才能更灑脫的進入「旅之環」中。為了找回家人和外人在變動的補償性，可以知道東山魁夷創作的理念是從鄉愁中濃縮到精神上的相思。東山魁夷相思的對象不僅是現實中身邊的親人與環境的轉變，更是身為藝術家一直在探尋的文化情感。

本研究試著以東山魁夷的創作主軸—風景畫，透過東山魁夷的文化背景與風景畫作品分析形成的可能性。何以選擇風景畫，是東山魁夷的幼年生活，造就了對於風景的興趣。風景成為東山魁夷描摹的對象，進而到求學時代，當境遇改變時，首先感受到景色的不同，更成為東山魁夷紓解相思的創作主題。第二節同時也試著釐清東山魁夷作品中的青色，與想念的關係。日本島嶼南北狹長，氣候溫濕，四季分明。何以東山魁夷的作品中，青色的作品占大多數，晚期的作品更是以單一青色的變化為主，青色在日本繪畫中使用已久，已成為文化符號。對於東山魁夷來說，青色就是他心中最能代表日本文化的顏色，更是作為他表達風景畫的最適合的話語。第三節回到扣合回到本研究名稱的一期一會，說明了，在人生這段旅程中，不斷的

³⁸東山魁夷著 于長敏譯（2001）。《旅之環：自傳抄》。石家庄：花山文藝出版社，頁 21。

反覆找尋自己的「想念」，對於家人、歷史、文化，透過景色的變化與紀錄，試圖找尋短暫出現的永恆念想。

第一節 心外風景・心內風景

「這是否是某座曾經看見的山，其實這些景色都不是你們看過的景色，但是在那之後，我似乎常常看見畫面中曾經出現的景象。」³⁹

就是日本民族藝術中的「裝飾性造型」特質，導致東山魁夷善於將繁雜的風景去蕪存菁，以減法純化自然的造型，使繁複的萬事萬物輪廓趨於統一與和諧，讓觀者進入一個沒有紛擾只有如詩般的寧靜世界，所有思緒就此留在畫外。

人類的社會發展與自然生態幾乎是無法同時並存的，社會發展必定限制或破壞自然的存在，於是，人嚮往自然是天性，也是作為人類本能的反應。然而東山魁夷將對於大自然的感觸集中在畫面中，除了他做為人類本能的嚮往自然外，更是超越嚮往本能的投注在對於文化的情感上。東山魁夷作品中的風景，並不是真正描繪該地的風景，是無人知曉的，他也不曾去過，是他夢中的風景。東山魁夷的鄉愁看似投射在景物之上，實為物我兩忘，超越了現實完全投注在想念的情感之上，也是常在他的隨筆文章中可以看見的「無我」的狀態。

不論唐昭提寺障壁畫的製作或是京都寫生之旅，都是東山魁夷做為一個日本人追尋根源的旅程。嚮往水墨畫的顏色、唐招提寺障壁畫的製作過程都是東山魁夷追求心之外的故鄉。作為日本文化根源的中國文化，就是東山魁夷對於水墨畫的嚮往。東山魁夷並非是京都人出身也未在京都生活過，卻一得時間就往京都、奈良寫生創作。東山魁夷認為京都是心之內故鄉。京都所擁有的大和魂、大和風景，是為日本人的心靈故鄉。在明治維新之前，日本文化的主要發展在京都有千年之久，維新之後遷移到東京，承接的又是另外的脈絡，且明治維新因大量吸收西方科技與

³⁹ 東山魁夷著 諸葛蔚東譯（2001）。《美與遊歷》。石家庄：花山文藝出版社。頁 61。

文化。當時社會文化一面倒的以尊崇江戶時代在東京發展的藝術文化為尊，反倒較少考慮到擁有千年發展的京都所擁有的文化背景。這也是東山魁夷在尋找心之內故鄉時，以京都的景色作為紀錄的考量，是日本文化的起源點，也正是東山魁夷心靈的故鄉。

第二節 青色・墨色的繽紛世界

「『青色』是我的基調，以青色調統一完成的作品相對較多，青色世界被認為是我的特質」。

對於青色，東山魁夷於青色風景一書中是這麼說的。色彩賦予事物意義的運用遠比文字早，也是除了形象之外，作為表達「感受」使用的工具。當看到「色彩」的時候，心裡也會立刻出現感覺。色彩引起的感覺，通常也受直覺、經驗累積的影響，所形成對色彩的印象，就是「色彩意象」。⁴⁰

東山魁夷的作品所使用的顏色不多，幾乎以青色作為作品的統調。做為青色原料的藍銅礦，因為產量較少，其閃亮的光澤，與特殊的顏色，也成為西方早期服務宗教畫的顏料之一，例如常見的聖母瑪麗亞像，在聖母的衣物上最常使用群青色；其他文明與中國，都利用青色作為人區隔死後世界的顏色。說明了青色是代表崇高，與心靈的念想，部分的族群透過青色的沉靜去想念人或作為精神性的寄託。而青色對於人產生的色彩印象就是天空與水，兩者皆可感受到廣闊感、平靜感以及生命的起源，甚至是較為抽象的自由。由於藍色給予視覺感官的刺激較弱，需要較多的光線折射才能被眼睛辨識，所以具有緩和情緒的作用⁴¹。藍色在西方世界也作為憂鬱的形容詞，說明藍色在大部分人的色彩印象中是較偏向沉穩平和，與活潑和熱情相反的代表。特殊的是，帶有如此印象的藍色卻也同時代表著新生，與上述所說

⁴⁰ 李銘龍編著（2008）。《應用色彩學》。台北：藝風堂。頁 16。

⁴¹ 李銘龍編著（2008）。《應用色彩學》。台北：藝風堂。頁 26。

生命的起源源自海洋的有關。

從文化層面看，日本文化對於青色的使用，其來自於日本文化對於自然的崇敬，從自然之美中所獲得的感受。日文的「青色」所包含的範圍非常的廣，不同於漢語所使用的青色為泛指的藍色，而指向大海深處的深藍色，也包含自然界的綠色。日本畫中最常使用的顏色就是群青與綠青，東山魁夷的創作中，最常使用的是群青與綠青兩種。他認為，例如日本海的顏色，正是群青與綠青的混和，或在兩者變化上的微妙色感。東山魁夷個人意識的青色，上述提及普遍的個人色彩意象對於藍色的印象為大海，對於不論身與心皆在旅行的東山魁夷來說，「海」與「天空」，是離開家鄉時最後應於眼中的景象，也是在漫長旅途過後，回家路上第一眼呈現的家鄉意象。「晴朗的天空。青色的海洋。但是，卻不是地中海的鈷藍色（Cobalt Blue），是白群青、群青色等日本畫的顏料的色調」⁴²。

⁴² 東山魁夷著 鄭民欽譯（2001）。《與風景對話》。石家庄：花山文藝出版社。頁 55。

第三節 邂逅即永恆

日文中的「一期一会」（いちごいちえ，音 ichigoichie），從日文漢字表現上能夠大略意會到，「一期」為日本佛教名詞用語，指「一生、一世」；「一期一会」則指「一生只遇見一次」⁴³。一期一會一詞延伸至日本茶道的用語，「一期」指人的一一生中，「一會」則指一次的相遇，提醒參與茶會的人把握人生中每一次的聚會，長時間的發展之後，延伸到日本人的生活美學中。一期一會也與「物のあわれ」有關，在乎瞬間發生的當下，並珍惜著。東山魁夷每一次的旅行都是一生只有一次的，所以他珍視旅遊的瞬間，在反覆的過程中追求心之內的風景。

東山魁夷透過在短暫與景色相遇的寫生中完成初步的紀錄，再回到畫室內長時間的琢磨與創作；需要在外記錄風景的風景畫，與因為工具材料眾多而需要回到畫室內經過繁瑣的創作歷程，這是一種相對的循環。在東山魁夷一動一靜的旅行過程中，是一個對於前往憧憬而出國的去程，而在異地中，容易誘發帶著鄉愁而返程，或是在外地更容易發現與自身文化不同，這是東山魁夷風景畫構成的第二種循環。就如同東山魁夷說過，在東西洋文化交會之處的神戶生活，對於西洋文化的憧憬與日本文化的鄉愁一樣，不論是透過旅行找回內心的故鄉，透過外在資料收集而深沉內化的作品，透過中國之旅找到故鄉的故鄉。在心之內與心之外故鄉循環深掘的東山魁夷是第三種循環。另外，在東山魁夷的作品中，有另外一個東方與西方的構成，那是音樂性，東山魁夷數次提到自己的作品時會加上想像的音樂，有時是輕快的莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart，1756-1791年）小夜曲（Serenade）⁴⁴，有時是來自巴哈（Johann Sebastian Bach，1685-1750年）沉穩的管風琴演奏，或是舒伯特（Franz Schubert，1797-1828年）的冬之旅（Gute Nacht）所展現出的悲

⁴³ 新時代日漢字典 P87-88。

⁴⁴ 如字面上所指為夜間的音樂，18世紀時流行以多樂章組成的樂曲，通常為慶祝活動所創作。

情氛⁴⁵。東山魁夷雖為「東洋」畫家，在音樂的偏好上欣賞「西洋」音樂，不論是藝術家或是觀看者，都皆在畫面的凝視中，與流動的音樂想像裡遊走，這也是東山魁夷的風景畫中特別的循環。

如同標題所提到的，短暫的邂逅與永恆的概念是分布在天秤的兩端，東山魁夷有意識的在追求這中間的平衡，一種動態的平衡。即便外在的變化讓他不得不動身去追尋，或許在東山魁夷的內心中，其實一直有著一部份的自己與靈魂是不曾變動的，是自己的家人、故鄉，是自己心內的風景。即便東山魁夷在年輕時因為作品未獲得外界認可及遭遇戰爭入伍與家庭問題，被迫放棄還未開始的畫家生涯令他認為自己死過一回，從上述來看，東山魁夷內心那些不曾變動的部分，是不會令自己真正死去的。也因此東山魁夷依舊在經濟與身體不好的情況之下，四處寫生，年紀與經驗增長的過程累積，以創作出以心傳心、讓任何人都能設身想像引起共鳴的作品。

⁴⁵東山魁夷著 鄭民欽譯（2001）。《與風景對話》。石家庄：花山文藝出版社。頁 66。

第六章 結論

……由於我深深地將自身沉浸在自然之中，因此才能看到自然微妙的心靈，也就是我自己的心靈。⁴⁶

……我作品中的單純化、形式感，既與傳統性、又與現代感相通。像我這種對時代潮流不敏感的人，就因生活在現代，也自然會受到現代感覺的影響。⁴⁷

〈道〉這件作品，如同月的盈虧，因觀者心境不同而各有解讀，誘使人往正向邁進或感到絕望深淵的，是那條看不到盡頭的道路。〈道〉作為風景畫，是東山魁夷在二次世界大戰日本戰敗前後，在青森的山坡上，凝視著道路所引起結束與開始的心情，透過這樣的心情所繪製的作品。〈道〉兩次在不同的時代中引起不同的作用，一是二次世界大戰戰敗後的 1950 年，激勵起民眾對於現實的信心；而在 61 年後的 2011 年，〈道〉又做為以東北為景作品，重新出現在東京國立近代美術館的特別策畫展中，讓因為地震感到不安、受傷的民眾，再度從畫作看到心靈的希望之路，進而邁出新的一步。東山魁夷的作品是從內在引發的。因為東山魁夷在浮沉的境遇中了解到，人生起落是循環的，所以透過繪畫的創作，告訴觀者——也是安慰最初從傷痛走出來的自己，一切都會過去。

本研究第五章提到的三點，皆與某種「對比」有關，是筆者對於研究過東山魁夷作品與文字後，所提出對於屬於東山魁夷的風景畫形成的原因，或說是專屬藝術家作品的特色。第一，把東山魁夷的風景畫單純說明為風景畫是較為籠統的說法，因為作品並非將風景完整的描繪，也非將風景再經過些微構圖或美化，而是東山魁夷基於真實的基礎所虛構的畫面。在真實與想像中構築、在寫生與重製中的作品，如此的循環，也同時是東山魁夷對於找尋外在，以指引內心深處直到了解生命的根

⁴⁶東山魁夷著 鄭民欽譯（2001）。《與風景對話》。石家庄：花山文藝出版社。頁 1-3。

⁴⁷ 摘自《東山魁夷·鈴木進對話錄》

本。再者，是東山魁夷作品中顏色使用的循環，即便東山魁夷晚期使用墨色作為主要創作使用的顏色，也曾經利用綠青的進行顏料燒製作為墨色使用。在於青色的使用為是神聖的象徵、是沉穩平靜的代表，卻同時也是象徵著期待著的誕生意味。青色也是東山魁夷認為心之內故鄉的代表顏色。最後是，東山魁夷一生中為了心之內故鄉與心之外的故鄉四處寫生、研究、創作。將生命與心靈，透過自然的感動做為創作的發想。單純描繪景物的藝術作品，是藝術家創作行為裡最簡單直白的表現形式，為何卻最吸引廣大的藝術家投身景物的繪製呢？也許就如同我們一生都在忙碌追求著的心靈目標，最終都會是在自己身邊一般。當我們汲汲營營追求眼前想看到的一切時，其實最重要的相遇都在身旁，不論是東山魁夷每一次的旅行、或是青色的所代表沉穩與雀躍的新生、心之內外風景的探尋、又或是每次創作的作品中所流露的西洋樂章，無一不是重要的一期一會。

本研究試著透過從時代、藝術家的生活方式與紀錄、作品畫面與解說，最後試著提出了形成東山魁夷風景畫的特點，希望能提供給在台灣愈研究東山魁夷的人士幾個相關的資料蒐整與些許東山魁夷風景畫形成的特色與觀點。在本研究選擇研究案例之時花費了些時間，東山魁夷著和筆者不一樣的生活型態令人嚮往，加上出生於時代的變動，歷經戰爭的殘酷威脅，如此的精神層面或許補足了一部分筆者所缺少的循環。本研究尚有不足，缺少在日本語文獻上的爬梳，卻也希望提供給對東山魁夷有興趣的讀者一個參考的地方。目前在東山魁夷的研究上，音樂性探討的部分較少，東山魁夷也不止一次說明他對於交響樂的喜愛，甚至也在日本出過東山魁夷推薦的音樂專輯，並多次利用樂章的進程、音樂性來說明自己的作品，來自西方的交響樂與東山魁夷的東方繪畫之間的差異，也是有趣的對比。雖然在本文的第五章第三節有提到部分東山魁夷對於音樂的執著，但也只點到為止，若未來在有相關在東山魁夷的研究發想上，在東山魁夷的作品與音樂性的關聯中，包含畫面上的構成與音樂節奏的關係，也都是令人好奇的一部分。

東山魁夷在傳統與現代中游走，在虛實間來去，指引觀者那條外與內連接著的道路。不僅僅是作為容易被看懂的風景畫家而成為民眾所票選的「最受喜愛的日本畫家」，而是因為能夠呈現出與觀者一致的共同經驗，如同第一章所述，同樣的作品在不一樣的時空事件之中，都能帶給觀者一點撫慰，可以超越生命情感的極限，從無限的自然中找到永恆。不僅僅是東山魁夷與風景、創作之間的一期一會，在我們每次與東山魁夷的文字中、或其畫作中，因為觀看的當下都不會是相同的，所以可以得到的感動與想法都是極為珍貴的循環，來自東山魁夷與觀者的，也是最重要的一期一會。

文獻目錄

一、中文

(一) 專書

1. 王秀雄 (2000)。《日本美術史(下)》。臺北：史博館。
2. 徐小虎著 許燕貞譯 (1996)。《日本美術史》。臺北：南天。
3. 李欽賢 (1993)。《日本美術的近代光譜》。臺北：雄獅。
4. 高木森著 潘耀昌等譯 (2000)。《亞洲藝術》。臺北：東大。
5. 神林恆道著 龔詩文譯 (2009)。《東亞美學前史-重尋日本近代審美意識》。臺北：典藏藝術家庭。
6. 葉渭渠 (2012)。《日本文化史》。台北：遠足。
7. 東山魁夷著 于長敏譯 (2001)。《旅之環：自傳抄》。石家庄：花山文藝出版社。
8. 東山魁夷著 諸葛蔚東譯 (2001)。《美與遊歷》。石家庄：花山文藝出版社。
9. 東山魁夷著 鄭民欽譯 (2001)。《與風景對話》。石家庄：花山文藝出版社。
10. 東山魁夷著 邱雅芬譯 (2001)。《我的留學時代》。石家庄：花山文藝出版社。
11. 東山魁夷著 羅興典譯 (2001)。《北歐紀行—白夜之旅》。石家庄：花山文藝出版社。
12. 東山魁夷著 許秋寒譯 (2001)。《奧地利紀行—馬車啊，慢些走》。石家庄：花山文藝出版社。
13. 東山魁夷著 許金龍譯 (2001)。《通往唐招提寺之路》。石家庄：花山文藝出版社。
14. G.W.F Hegel 著 朱光潛譯 (1979)。《美學 第三卷》。北京：商業印書館。

15. 劉曉路編著（2001）。《東山魁夷藝術論》。北京：人民美術出版社。
16. 彭修銀（2008）。《東方美學》。北京：人民出版社。
17. 暮澤剛已著，蔡青雯譯（2011）。《當代藝術關鍵詞 100》。台北：麥田。
18. 國立編譯館著（2008）。《日本近代性與中國—在世界現身的主體策略》。台北：國立編譯館。
19. 鈴木大拙著 陶剛譯（1992）。《禪與日本文化》。台北：桂冠。
20. 鈴木大拙著 林宏濤譯（2009）。《禪學入門》。台北：商周。
21. 林昆範編著（2007）。《色彩原論》。台北：全華圖書。
22. 李銘龍編著（2008）。《應用色彩學》。台北：藝風堂。

（二）論文

1. 學術論文

饒建華（2011）。〈東山魁夷繪畫美學思想研究〉。重慶：西南大學。

2. 研討會論文

劉素貞（2009）。〈東山魁夷繪畫的造形書寫文法〉。載於《2009 兩岸重彩畫研討會論文集》（頁 239-260）。台北：國立臺灣師範大學。

（三）期刊

1. 孫歌（1998）。亞洲意味著什麼？。台灣社會研究季刊，第三十三期，（缺）。
2. 劉素真（2005）。「閑寂·幽玄」美學--東山魁夷的水墨畫世界。藝術欣賞季刊，第二期，P4-9。
3. 劉素真（2004）。東山魁夷的繪畫世界（1）--論「閑靜·幽玄」美學。造型藝術學刊，P39-46。
4. 劉素真（2005）。東山魁夷的繪畫世界（2）：理性與抒情。造型藝術學刊，

第十二期，P31-41。

5. 趙雲川（2013）。論“日本畫”概念的形與“新日本畫”的興起和確立。藝術設計研究學刊，2013年第2期。
6. 徐凡軒（2010）。日本水墨發展流變初探。書畫藝術學刊 第八期，P253-280。

（三）雜誌

1. 潘潘，《現代日本大畫家 東山魁夷回顧展》（頁 226-249），藝術家雜誌 No.349，台北。
2. 劉奇俊，《從青色世界到水墨天地:東山魁夷訪問記》（頁 116-121），藝術家雜誌 NO.98，台北。
3. 劉奇俊，《日本當代最富盛名的畫家:東山魁夷的藝術道路》（頁 92-113），藝術家雜誌 NO.98，台北。

二、外文

（一）專書

1. 鶴見香織（2008）。《もつと知りたい東山魁夷—生涯と作品》。東京：東京美術。
2. 東山魁夷（1996）。《旅への誘い 東山魁夷自選画文集（1）》。東京：集英社。
3. 東山魁夷（1996）。《欧州巡遊 東山魁夷自選画文集（2）》。東京：集英社。
4. 東山魁夷（1996）。《美しい日本 東山魁夷自選画文集（3）》。東京：集英社。
5. 東山魁夷（1996）。《水墨の魅力 東山魁夷自選画文集（4）》。東京：集英社。

三、記録片

NHKBS プレミアム「極上 美の饗宴」

「再生のドイツ」、「挑戦の京都」、「祈りの山河」，2011

「希望へ続く道 東山魁夷の東北」，2012

四、網站

1. <http://www.momat.go.jp/> 東京國立近代美術館

2. <http://www.npsam.com/> 縣信農美術館 東山魁夷館