

十七世紀中國畫譜

在日本被接受的經過

作者／馬爾凱
譯者／吳旻



圖一 〈唐船之圖〉 神戶市立博物館藏

本文是二〇〇七年十一月二十九日法國國立東方語文學院教授暨法國遠東學院東京中心主任馬爾凱博士（Christophe Marguet）在本院發表的一篇演講稿，講稿節錄自講者的一篇論文〈十七世紀中國畫譜在日本被接受的經過〉（註一）。本講稿的譯稿由法國遠東學院台北中心主任陸康博士（Dr. Luca Gabbiani）及其助理李書禎校對潤飾。

江戶時代日本流傳的中國畫譜

日本江戶時代，相當於十七世紀到十九世紀中葉，實行鎖國政策，嚴禁基督教傳入，被認為是一段封閉及退縮的時期。然而，近幾年來，人們研究指出江戶時期鎖國政策的不完全性。儘管受到書籍檢查人員（書物改役）的嚴格控制，但有關外國和外國文化的情況，仍透過書籍不斷在日本傳播。這種對書籍的控制是從一六三〇年頒佈禁書令開始

實行，其目的為禁止西方基督教、科學相關之中文譯著進入日本。

書籍檢查的進行方式就是驗看每一本進口書的內容，當然帶有查禁的目的，同時它亦以一種經常性的方式來看，看有無新書，藉此可得知新書的題名以及特別之處，並將它們寫進一份稱為「大意書」的報告中，上呈給長崎奉行（長崎的行政長官）。為促進實學發展，一個世紀後的一七二〇年，取消了這項禁令；但有關



圖二 磯野信春 《長崎土產》 1847年

基督教方面的書籍仍在被禁之列，持續地被刪改或毀棄。
 每年，有數十艘中國船隻到達長崎（圖一），裝滿了珍貴的貨物，如紡織品、瓷器、藥材等。這些貿易船的數量有相當大的變化，江戶時代初期



圖三 〈唐館書房之圖〉 神戶市立博物館藏

大約五十艘，一六八八年激增至兩百艘，直到一七一五年將貿易船限制在三十艘。根據十七世紀末甘弗（Kaempfer, 1651-1716）在當地發現，長崎貿易極盛的年代，每年至少有一萬個中國商人及水手進出長崎（註一）。

這些船也常常運著一些書籍，而藉由大庭脩在《江戶時代關於唐船持渡書的研究》（一九六七）（註三）中所做的調查，可以知道一些傳入日本的書籍名稱；但是因為資料不甚完備，很難計算確切的數量。這些中國書籍有一部份供應給居住在長崎的中國人。圖二是十九世紀中葉的作品，顯示十七世紀末在長崎修建的唐館書房情形。同一位出版者也依此插圖製作了彩色版畫（圖三）。

經過檢查的程序後，一部份的中國書籍被一些有權勢的人士，如德川家族的領主們、幕府的重要人物、及宮廷的達官貴人，甚至長崎奉行本人優先取得，而如紅葉山文庫被當作將軍的私人收藏，現今一部份保存於國立公文書館。至於

其餘的書籍，則由負責商務的長崎會所決定批發價格後，由所謂的「五箇所商人」，即堺市、長崎、京都、大阪和江戶五個城市的批發商人競拍賣出。大部分的書籍都流入後三個城市的書店。這些書店中又有一小部分稱為「唐本屋」，



圖四 《元明花鳥畫典》 1764年 19世紀末再版本 作者藏

專門從事中國進口書籍的買賣。

另一方面，從十七世紀中葉起，透過來自中國的文化新知，日本開始有新的藝術形式出現。福建萬福寺的僧人來到日本，並於一六六一年在京都附近建立萬福寺，創立了黃檗宗派，是造成此現象的原因之一。隨著該門派僧人的到來，大量的中國圖像作品也流傳到日本群島，其中包含新近出版的畫譜。

一八五二年一部關於江戶時代繪畫史的作品，安西雲烟的《近世名家書畫談》，指出第一部《芥子園畫傳》傳入日本應該歸功於寬永時代（一六二四—一六四四）一位黃檗派的僧人。這本書記載畫家社園南海（一六七七一—一七五一）在長崎做短暫停留時發現一本《芥子園畫傳》，祇園南海深知此書為畫道所在，又將其傳給池大雅。池大雅因此領悟了南宗文人畫藝術



圖五 《圖繪宗彝》和刻本 1702年 作者藏



圖六 橘守國 《繪本寫實袋》 1720年 作者藏

的師徒相傳之秘。儘管這個線索在年代上很可疑，因為第一輯《芥子園畫傳》出版於一六七九年，但它說明了十七世紀江戶藝術史上，黃檗派在傳播中國藝術新資訊中所扮演

的重要角色。

為了滿足畫家和藝術愛好者日益增多的要求，日本開始製作新的中國畫譜刻本（稱為「和刻本」）來重印這些畫譜。它們的品質一點也不比原

版遜色，並且使人們能夠更便捷地看到這些畫譜。

在日本，第一部被重刻的中國畫譜為一六七二年刊行的《集雅齋畫譜》（中國稱做《八種畫譜》，出版年代為

一五七三至一六二八年間)。而後另有一七一〇年出版的版本。經過比較可以發現，第一版的重刻本至少有兩個版本，而第二版的重刻本則至少有三種版本，由此顯示《集雅齋畫譜》在日本流傳相當廣泛。

據近期的研究顯示，《集雅齋畫譜》不僅對日本繪畫產生影響，亦表現在瓷器的裝飾上，尤其是十七世紀下半葉古九谷和古伊萬里的瓷器。

十八世紀開始出現改編自《集雅齋畫譜》的修訂本，例如一七六四年出版的花鳥畫譜集《元明華鳥畫典》（圖四），其中採用了三十九幅取自《集雅齋畫譜》的〈大木花鳥〉和〈草本花詩〉的插圖，但並未採用其文本。

第二本在日本出版的中國畫譜重刻本，是一七〇二年出版的《圖繪宗彝》（圖五）（中國出版時間為一六〇七年）。此畫譜

原由武林（杭州）夷白堂出版，杭州為當時主要的出版中心。《圖繪宗彝》是一個彙集

各式主題的插畫集，其中包含人物、山水、梅、蘭、竹、鳥獸、雜花、蟲魚等主題，亦有技法指導，實為一本繪畫入門手冊，裡頭有張彥遠、郭若虛、郭熙、黃公望等人有關繪畫的著作；這些著作常被日後的日本畫譜引用。值得注意的是，《重刻》一詞，指的只是將原稿重新出版，亦包括將日文文稿加以改寫，添補「訓點」（為了日本讀者的方便，在漢字旁邊加註假名或標點）。一七三五年再版，說明了這本畫譜的成功。

由日本繪畫手冊大量取材自《圖繪宗彝》可看出此書在日本的影響力，其中以一七二〇年橘守國寫的《繪本寫寶袋》可以為證。根據《繪本寫寶袋》中的〈海馬〉一圖（圖六），可看出這些和刻本不僅是重刊，甚至還改寫中國畫譜。

第三部在日本出版的中國畫譜和刻本是一七四八年的《芥子園畫傳》（中國出版時間：第一集

一六七九年，第二、三集一七〇一年）。這本畫譜取代了前兩部成為作畫的教材。

第四部被出版的和刻本即是一七六〇年的《十竹齋畫譜》（中國出版時間為一六二七年）。目前尚未發現一七六〇年在日本重印的書籍版本存留於世。但一八三一年重印的版本（現今收藏於香川大學）書末清楚地註記著一七六〇年。直到一八四一年，日本共重印了五版這本書籍（圖七），但存留下來的數量極少。《十竹齋畫譜》可能較少被拿來當繪畫手冊，而較常被用於觀賞用途及欣賞每幅畫中的詩作。它與前三部最大的不同在於完全是彩色套印，實屬相當豪華精緻的書籍，因此也很難複製出版。

第五部在日本重刻的重要作品是一七九八年大畫家谷文晁重印的《歷代名公畫譜》（圖八）（中國出版時間為一六〇三年）。中國的第一版在日本很罕見。谷文晁重印《和漢名公畫譜》



圖七 《十竹齋畫譜》和刻本 19世紀前半 作者藏



圖九 《和漢名公畫譜》和刻本 1798年 天理圖書館藏



圖八 《歷代名公畫譜》 萬曆31年(1603) 中國國家圖書館藏 (《歷代名公畫譜》, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2001年)

的版本是依據大阪的藝術收藏家、文藝事業資助者和中國繪畫著作編輯者木村蒹葭堂提供的版本。谷文晁很忠實地將原

版重印(圖九)。這本書譜的獨特之處在於它猶如中國繪畫編年史, 挑選收錄由六朝到明朝期間百位畫家的畫作。

對照谷文晁一八二八年所畫的《雪景山水圖》(圖十)與中國畫家郭熙的作品(圖十一)(註四)可以看出谷文晁

的畫風深受《歷代名公畫譜》影響。同樣的觀點在近日一場關於中國畫譜對日本江戸時代繪畫之影響的展覽中也曾被提及。

這些著作在中國出版和在日本重刻之間，經常要相隔五十年，甚至是近兩個世紀。儘管如此，這些刻本裡介紹的關於繪畫理論、技術和插畫的珍貴專集，對十八世紀的日本繪畫產生了決定性的影響。這

些著作首先影響了畫家，同樣成為初學繪畫者的人門教材，且也滿足了一些僅僅想認識中國畫作的藝術愛好者的需要。

中國畫譜對日本繪畫書籍出版所產生的影響

以上所介紹的畫譜和日本重刻本中，從十七世紀末起最廣為日本藝術家欣賞及使用的是《芥子園畫傳》。一七三〇—一七四〇年間日本狩野畫

派中的一些藝術家甚至將《芥子園畫傳》整篇內容複製到他們自己的繪畫手冊中。特別是兩位大阪的藝術家：橘守國和大岡春卜。他們兩位也是十八世紀初日本最早編製繪畫教科書的人。

橘守國有兩部著作可以證實中國畫譜對日本的影響。一部是《繪本通寶志》（一七二九年）。橘守國在此書中將中國論述裡關於山水畫的原理作了總結。特別是其中的第八卷〈山水之部〉在序言中用中文寫著「畫山水木石法」。根據《芥子園畫傳》的例子，山水畫的圖案是一個一個孤立分開的元素組成，為了更方便地介紹一個一個的繪畫作法。

這部作品以三幅全畫作收尾，最後一幅的作者是活躍於十四世紀的元代畫家高然暉（圖十二）。高氏在日本很早便為人所知，然而在中國繪畫史上卻漸漸被遺忘。公認其為採用米芾的方法畫山水畫（米



圖十 《歷代名公畫譜》 萬曆33年（1605） 中國國家圖書館藏
（《歷代名公畫譜》，桂林：廣西師範大學出版社，2001年）



圖十一 谷文晁 〈雪景山水圖〉 1828年 私人藏
(《中國憧憬 日本美術の秘密を探れ》町田市立国際版画美術館, 2007年。)

法山水)的作者之一,特徵即是以「點」(米點)來表現山林,這是北宋大畫家水墨點染獨有的方法。而後,這種方法得到一些著名的日本文人畫家青睞,例如池大雅和與謝蕪村或浦上玉堂(一七四五—一八二〇)。這也成為他們自

身風格的特徵。

橘守國的第二部受到《芥子園畫傳》啟發的著作是《芥子園畫傳》啟發的著作是《芥子園畫傳》。這部著作有一卷附錄,一七四〇年出版的《畫本鶯宿梅》。這部著作有一卷附錄,將一些加了評注的《芥子園畫傳》的片段集中在一起。首先就以「歷代畫人山水妙手姓

名」為題,選取《芥子園畫傳》第三集「諸家巒頭法」中約二十幅範例。

橘守國將它們重新畫過,有時也加上一些變化,特別是簡化,並把這些畫按照時間順序重新排列(唐、五代、宋、元),這是原著沒有的部份。



圖十三 橘守國 《畫本鶯宿梅》 1740年 作者藏



圖十二 橘守國 《繪本通寶志》 1729年 作者藏

而且為每幅圖的中文注釋提供部分或全部翻譯和說明，力求為每位藝術家在歷史上定位。

另外，增加了一幅畫僧玉潤（宋末元初）的畫（圖十三）。玉潤自室町時代（一三九二—一五七三）開始在日本相當受歡迎，但在中國卻鮮為人知。這幅畫附帶《圖繪寶鑒》的評論。《圖繪寶鑒》是一部藝術家史傳著作，一六五二年重刻於京都，是江戶時代認識中國繪畫的重要資源之一。以上這些差異顯示橘守國並不僅僅是簡單地創作一部比原著更方便用的教科書，而是為繪畫愛好者提供一部工具書。在上述畫作之後還補充有關於「石法」和不同「皴法」的說明。

此外還有選自《芥子園畫傳》第二集的「樹法」和「葉法」。這一段仍是根據《芥子園畫傳》繪畫技巧的摘要編寫而成，並加入註釋。

另一位十八世紀上半葉的藝術家——大岡春卜，在他



圖十四 大岡春卜 《明朝紫硯》 1746年 法國國家圖書館藏



圖十五 丁應宗筆 蘇州版畫 清初十七世紀末 法國國家圖書館藏

一七四六年撰寫的《明朝紫硯》（圖十四）則受到了明末清初的繪畫或是版畫類書籍的啟發。這部畫譜中最少有二十餘張畫作不同程度地受到《芥

子園畫傳》第二集《梅譜》、《蘭譜》和第三集《青在堂草蟲花卉譜》（一七〇一）的影響。

《明朝紫硯》與橘守國的

那兩部作品不同之處，就在於它不是一本簡單的教科書，而是一部兩卷的珍本。由三十六幅對開的畫頁組成，採取了綜合的印刷技術，既有鈔版，又



圖十六 《芥子園畫傳》和刻本 1748年 千葉市立美術館藏

有拱花，以及手工補色。可以看到根據版畫的不同，用「沒骨」的方法，印刷中使用三至五種不同顏色。

就從它的外觀上來，裏面使用的是「唐紙」，以及康熙時代的裝訂方式，封面則用「薄茶色表紙」，這部著作採

用中國書籍的形式。

然而大岡春卜並沒有接受《芥子園畫傳》中關於教學法的部分，他強調的是雕版印刷畫作的美侖美奐，此外他也沒有簡單地將這些畫臨摹下來，而是在修訂中作了更為自由的發揮。

大岡春卜將這些畫歸在活躍在十五世紀至十七世紀且在日本文頗為知名的六位明朝畫家名下，但他們與《芥子園畫傳》原畫的署名並無關係。這幾位畫家都是中國近代繪畫史上的大家，如戴文進（戴進，一三八八—一四六二），他於明初創立了「浙派」；還有文徵明（一四七〇—一五五九），「明四家」之一，被認為是十六世紀初文人畫的革新者。每一幅畫，都有一段似是出自這些畫家之手的題詞，並有印鑑為證。

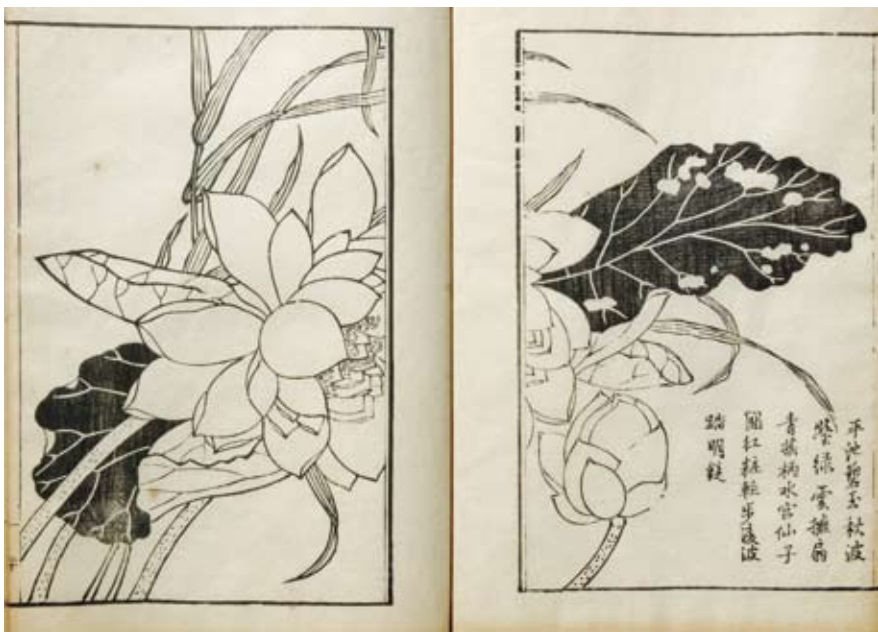
除了《芥子園畫傳》之外，大岡春卜可能還借鑒了十七世紀末蘇州地區生產的民間套印花鳥版畫，就像甘弗從

日本帶回的那種，或是在中國的傳教士寄回歐洲的那種。

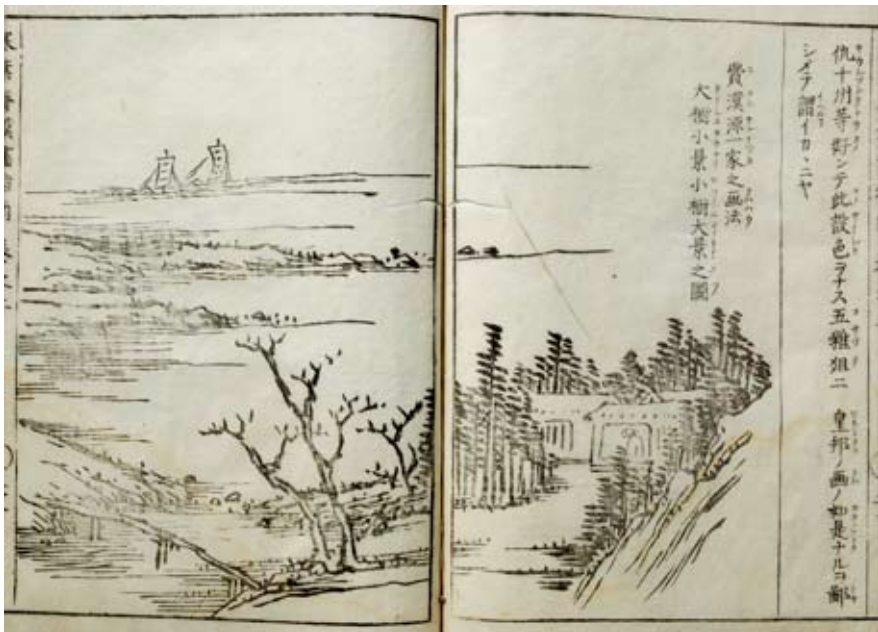
如目前收藏於法國國家圖書館的「蘇州版畫」（圖十五）。這種蘇州的版畫有可能也受到《芥子園畫傳》的插畫影響。由於保存下來的數量很少，約五十多幅，因此很難進行確切的比對。儘管如此，以《明朝紫硯》為例，仍可由書籍和單幅的版畫中，證明中日之間的繪畫圖案的交流。

《明朝紫硯》初版於大阪，可能因為使用了手工印刷的技術，所以印本的交流相當機密，故而這個版本十分稀見：現今唯一知名且完整的初版本收藏於法國國家圖書館。後印的兩個版本收藏於大英博物館與東京國立國會圖書館。

區別《明朝紫硯》與《芥子園畫傳》的另一個要素即是印刷技術。根據在北京國家圖書館製作的複製品，中國畫譜使用的是拱花印刷，也就是將不著墨的兩個凹凸畫版嵌合。



圖十七 《古今名家墨蹟 書畫同珍》和刻本 1762年 1783年再版本 作者藏



圖十八 建部凌岱 《漢畫指南》 1779年 1802年再版本 作者藏

至於日本出版的版本，雖然當時日本的書籍多只採用黑色印刷，或僅是用手工補上一些基本顏色，但此書和刻本卻展示了鉛版的精美著色。

由此來看，《明朝紫硯》與最近確認出版於一七二六年至一七三七年之間幾部罕見的用套印封面的附插圖俳諧集——其中最為知名的是一七三〇年

《父恩》——體現了日本重刻技術發展過程中一個重要的階段。受到《明朝紫硯》這部彩色畫冊出版的激勵，兩年之後（一七四八），京都河南四

郎右衛門書坊再版了《芥子園畫傳》第一集和第三集的一部份。

這部重刻版分六卷，卷一至卷四為「花鳥譜」，卷五和卷六則是「人物樓閣式」。其中卷二和卷四是再現著名畫家的四十餘幅來自「青在堂翎毛花卉譜」有關花鳥昆蟲的作品，均是套色印刷，根據不同的作品分別使用二至六色不等（圖十六）。一七五三年，同一出版者又分五卷出版了《芥子園畫傳》第一集全部，但刪除了在前一部書中已經重刻的人物及樓閣作品。其中包括四十幅臨摹名家山水來自中國原著的「摹仿諸家」，按照形制分類，其中的七幅，像中國原著一樣，使用了四至五種顏色印刷，有時還帶有細緻的漸變效果。值得一提的是在這些運用套印方法的精緻重刻版之後，也有重新刻印內容更簡單，主要在概述《芥子園畫傳》原理的中國畫譜，例如鄒聖脈的《書畫同珍》（圖

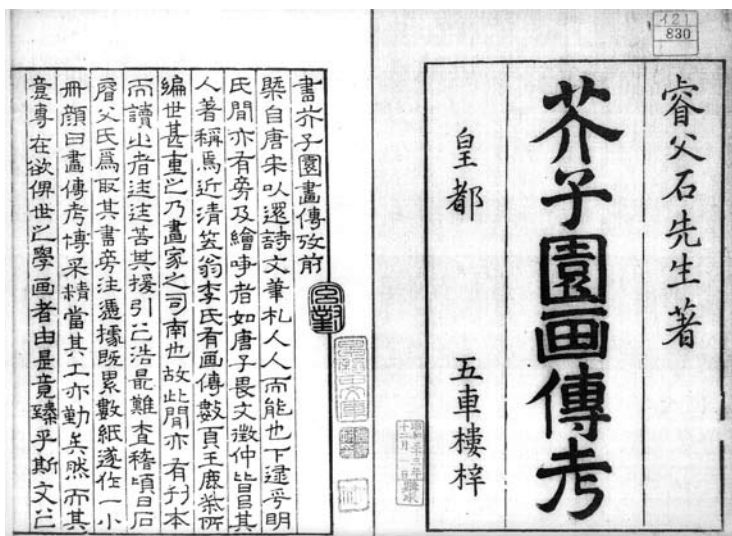
十七）。

一七五三年於京都重刻的《芥子園畫傳》中，第五卷（也就是末卷）為畫蘭、竹。這一部分於一七六二年在江戶重刻，距離它在中國出版的時間僅僅只有二十年，這反映了中國繪畫教科書在日本的需求日益增長。

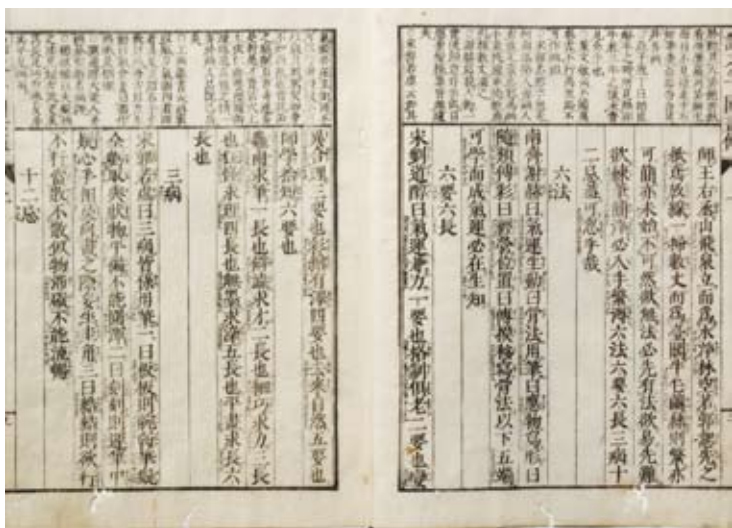
從十八世紀末開始，亦出現了一些與中國畫家有直接接觸的日本藝術家所完成的《芥子園畫傳》重刻本。建部凌岱的《漢畫指南》（一七七九）（圖十八）正是這種情況。建部凌岱，以詩作專長。當中國畫家費漢源，於一七三〇至一七五〇年間在長崎暫居時，建部凌岱是他的弟子。建部凌岱在書中「揭露」了自己老師作畫的方法，而這些方法實際上很大程度根據《芥子園畫傳》的原則。儘管《漢畫指南》的編者在序言中為他的老師建部凌岱辯護說：「殊觀于所其輯篇者靡芥子譜中之法度靡十竹卷裏之規矩望佐中華太

清之名家沈南蘋費漢源李用雲等之口授」，也就是說沒有受到如《芥子園畫傳》和《十竹齋書畫譜》之類畫譜的影響，而只接受清代著名畫家沈南蘋、費漢源與李用雲的口授，但是事實上，建部凌岱仍大量依賴這些著作。這樣的論述也是十八世紀的日本藝術家對於中國畫譜十分熟悉，並且這些書在這一時期作為學習工具廣泛流傳的明證。在「竹畫之論」中，建部凌岱還強調調與《芥子園畫傳》之類的中國畫譜相比，他的方法是作為補充。

隨著《芥子園畫傳》的第一部全版於一七八〇年在日本出版，最終被確立為練習中國畫不可或缺的经典，成為「畫家真正的奇寶」，為它的內容加注以適應更廣泛的群體需要成為一種必要。一八〇〇年，出版了這一套集的京都菱屋孫兵衛的五車樓書店又印行了《芥子園畫傳考》（一七八二年序）（圖十九）。在這部著



圖十九 《芥子園畫傳考》 1782年 早稻田大學中央圖書館藏



圖二十 《譯本芥子園畫傳》 1819年 作者藏



圖二一 《漢畫獨稽古》 1807年 作者藏

作裏，將《芥子園畫傳》篇首的「青在堂畫學淺說」和「設色各法」重錄，以傳統校注的方法，對其中提到的畫家作簡短說明，並對其中較難的段落加以注釋。

十九年後，同一家書店「五車樓」於二八一九年出版

了《譯本芥子園畫傳》（或稱《傍譯標注芥子園畫傳》，圖二十），是帶有《芥子園畫傳》第一集卷首論著和插圖評論的全版，加以「訓點」和「傍訓」以便日本讀者容易地理解其中的中文，並補充豐富的註解。這一普及化版本出現

時，中國原著傳入日本已經將近百年（「自海舶載此書來我東方，殆將百年」）。一直到明治時代它仍被不斷再版，證明直至近代在日本藝術家和藝術愛好者眼中，《芥子園畫傳》作為參考書的價值所在。正是由於《芥子園畫傳》在



圖二二 《漢畫獨樂譜》 1882年 作者藏

日本有著這樣的「經典」的價值，因此一八三一年屬於幕府的昌平坂學問所（官方儒學學院）便出版了一部以《學畫淺說》為名的版本。

日本人接受中國畫譜的最後一個階段，已不僅是將中國進口的書籍複製重刻、翻譯，而是成功地出版真正的修訂本。在日本，由《芥子園畫傳》提出的綜合繪畫法直至十九世紀仍為繪畫教科書的編寫提供了重要的參考，例如大阪畫家宮本君山於一八〇七年發行的《漢畫獨稽古》（圖二十一）正是如此。

這部在奈良南部的和歌山半島所出版的畫譜，也顯示了在主要大城市之外的其他地區對這類著作需求日益增強。在此之前這些大城市在這方面佔據壟斷地位。

這種傳承關係一直延續到十九世紀末期。我們所能找到最晚的例證之一是出版於一八八二年松岡正盛的《漢畫獨樂譜 一名うひ學》（圖二十二）。這本「無師自通」學習繪畫的教科書，完全是《芥子園畫傳》方法的實際運用。再者它將選取的三百幅基本圖案按照作畫的順序先後編

號，使之更加方便可行。

這些花高價從中國進口而後被重新刻印或改編出版以利傳播的畫譜，除了使得繪畫愛好者對中國畫有基本認識之外，在它們被重新刻印或改編出版以利傳播之前，對於日本文人畫的形成具有特殊的必要性。

一八三二年出版的日本藝術家詞典《畫乘要略》第一次強調中國畫譜對於那些「文人畫家」的重要性。本詞典提到《芥子園畫傳》問世（即一六八八至一七〇四年間）之後不太長的時間裏它已經在日本為人所知。也強調由儒家思想家荻生徂徠（一六六一—一七二八）使得它進入了江戶幕府將軍的書庫（紅葉山文庫）收藏之中。《畫乘要略》還寫：「而後十竹齋、佩文齋書畫譜相尋而至，於是人或得見王、黃、倪、吳以下清人風格。百川、南海首倡之，蕪村、大雅相繼而興。世人始知有南北宗至。」

這裡所作的簡短歷史回顧，儘管失之粗略，但仍然能看出江戸時代這些僅只透過畫譜論述和臨摹就為人們所熟悉的中國藝術家，他們明顯地與十八世紀中葉由祇園南海（一六七七—一七五二）和彭城百川（一六九七—一七五二）創立的日本文人畫有緊密的傳承關係。

結論

這些十八世紀被認為是「文人畫家」的日本藝術家，他們的地位與一些中國偏遠省份的畫家相類似。他們對於所想表達的繪畫傳統的認識是不全面、間接和膚淺的，然而這卻在很大程度上對他們有利。這些畫家，無法跟經典原作有直接接觸，而享有的認識多半來自於雕版印刷品，反而與這些「樣本」之間有一種自由得多的關係，從而避免了重蹈學院派之覆轍。

自十七世紀末日本所生產的繪畫教科書和畫譜的數量是

相當可觀的。這裏的簡單介紹只集中於《芥子園畫傳》無可比擬的獨特經歷，但它並非唯一具有代表性的例子。中國畫譜，在日本不斷被重刻和修訂出版，使得日本產生新的印刷品種，而它在十八世紀及十九世紀上半葉獲得極大發展。個人認為在品質與數量上都遠遠超過中國本土生產。在中國自《芥子園畫傳》出版後這類

印刷品漸漸地不再如此重要。這些各式各樣及功用各異的畫譜的發行，實際上反映出當時日本印刷技術的提高，書籍市場的擴大，繪畫在文人圈裏的發展，或者只是作為資產階層的消遣藝術這幾方面的結合。



作者為法國國立東方語言學院教授暨法國遠東學院東京中心主任譯者吳曼為法國遠東學院北京中心前翻譯人員

註釋：

1. "La réception au Japon des albums de peinture chinois (huapu) du XVIIe siècle", *Histoire et civilisation du livre. Revue internationale*, n° 3, Genève, Droz, 2007, p.91-133°.
2. Engelbert Kaempfer, *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique de l'empire du Japon*, La Haye, 1729, tome 2.
3. 大庭脩，《江戸時代における唐船持渡書の研究》，吹田：關西大學東西學術研究所，1967年。大庭脩《漢籍輸入の文化史》，東京：研文出版，1997年。
4. 河野実，佐々木守俊，佐川美智子編集《中国憧憬 日本美術の秘密を探れ》町田市立国際版画美術館，2007年，p.162-163°。

參考文獻：

1. 仲田勝之助，《繪本の研究》東京：美術出版社，1950年。
2. 長沢規矩也，西川寧，《和刻本書画集成》，東京：汲古書院，1975-1977年。
3. 《近世日本絵画と画譜・絵手本展》圖錄，町田市立国際版画美術館，1990年。
4. 町田市立国際版画美術館，瀧本弘之編，《中国古代版画展》圖錄，町田市立国際版画美術館，1998年。
5. 《歷代名公畫譜》，桂林：廣西師範大學出版社，2001年。
6. 小林宏光，〈橘守国著『画本鶯宿梅』（1740序）と清刊『芥子園画伝』初集（1679序）近世画譜に見られる中国山水樹石画譜の図、文利用の初期例〉，*Sophia International Review*, vol. 26, 2004, p.17-32°。
7. 河野実，佐々木守俊，佐川美智子編集《中国憧憬 日本美術の秘密を探れ》町田市立国際版画美術館，2007年。