

文部省美術展覽會的開幕與觀眾*

五十殿 利治 著**

陳譽仁 顏娟英 譯

大綱

一、文展開幕前

二、東京勸業博覽會（1907.03.20-07.03）

三、東京勸業博覽會與觀眾

四、發言的觀眾

五、審查與觀眾

六、文展的成功

七、文展展示空間

八、批評的批評

九、文展的確立與大眾化

* 本論文原文刊登於五十殿利治，《觀眾の成立—美術展・美術雜誌・美術史》（東京都：東京大學出版會，2008），頁36-82。

**日本筑波大學大學院人間総合科学研究科藝術專攻教授。

摘要

1907 年（明治 40 年）開幕的文部省美術展覽會（簡稱文展），從眾多面向而言都是近代日本美術史上極其重要的事件。展覽的成立包含了展覽內容、觀者與展覽本身，本文以文展開設與觀眾的問題為中心，從受容、鑑賞史的角度，考察文展在近代日本文化中所扮演的角色。

文展的成立有其歷史條件，本文討論兩個面向。首先是 1906 年 12 月由東京都所有新聞社的美術記者聚集成立的櫻俱樂部；櫻俱樂部在 1907 年 5 月推動「公立美術院」的成立，藉著新聞媒體，他們的訴求產生了不可忽視的影響。其次，文展並非日本最早的美術展覽，因此本文探討文展前與美展相關的各種展覽，其中最大宗者為勸業博覽會。將同一年相隔數月舉行的文展與東京勸業博覽會合併比較分析，將更容易理解前者的性質。無論在展覽評審、觀眾對展覽的接受與藝術批評，東京勸業博覽會都可說是文展的前驅。

文展在當時的公共意見中被普遍認為是成功的，本文探討這個所謂成功的內涵。相對於東京勸業博覽會，文展的展示空間改善，審查規則更為嚴謹，但更重要的是開始出現針對「審查的審查」與有關「批評的批評」，這些實踐本身的自我批評顯示文展與之前的展覽相較，已經有了極大的質變。文展確立後，藝術展覽將更深入並形塑大眾文化。

關鍵字：受容史、文展、櫻俱樂部、東京勸業博覽會、展覽審查、展示空間、藝術評論、大眾文化

文部省美術展覽會的開幕與觀眾

五十殿 利治

1907 年（明治 40 年）開幕的文部省美術展覽會，即文展，無論再怎麼強調在近代日本美術史上的重要性也不過份。有關其意義的探討，最早開始是青木小四郎（本名石井直三郎，1890-1936）的著作《文展十年》（美術叢書刊行會，1916），直到近年具有里程碑意義的出版品《日展史 1 文展編》，細野正信編寫總論、文獻抄錄、統計表、年表等（日展史編輯委員會編，社團法人日展，1990），以及東京國立近代美術館主辦的「文展名作」展(1990)，特別指同展圖錄中兒島薰的論文等全面性的研究為開端，¹或是主題式的深入調查，如東京國立近代美術館針對該年度新聞報導的調查，²與考證，如北澤憲昭《文展的開設》，³此外還有從各種不同的觀點來切入探討的研究。

以下則是以文展開設與觀眾的問題為中心，從接受、鑑賞史的角度，介紹相關資料並加以考察。

美術史若缺少藝術家與作品便不能成立。然而，木下直之的明治時期美術研究，卻探討被所謂「美術史」排斥在外的「末流」(outlaw)，其著作《美術的見世物：油絵茶屋の時代》，將觀眾放在方法論的架構中進行研

¹ 兒島薰，〈序文〉，《文展の名作》展覽圖錄（東京國立近代美術館，1990），頁 5-10。此外，收入該圖錄的「參考文獻抄」也十分方便。

² 《近代日本の諸新聞における美術関係記事の調査研究》（科學研究費研究成果報告書（課題番號 02451007），1993），頁 1-65。另參照長嶋圭哉、小熊佐智子編，《第一回文展開係新聞雜誌記事目錄》、《美術展覽會と近代觀眾の形成について》（科學研究費研究成果報告書（課題番號 11871009））。

³ 北澤憲昭，〈文展の開設〉，《日本洋画商史》（日本洋画商協同組合編，1985），頁 207-222。

究。^{*}例如，高橋由一（1828-1894，洋畫家）曾在靖國神社的前身—招魂社，建造額堂一事，再提到由一的親戚安藤信光在兩國（東京都墨田區）楠公社搭建觀虹亭（展示油畫），由此推知見世物與推動油畫普及於大眾的關連。

（前略）若考慮何以五姓田芳柳、義松繪製的油畫作為見世物在淺草寺與靈巖寺前展示，當他們試圖讓人明瞭油繪之美，因而鎖定以在熱鬧場所聚集的民眾為對象，利用當時見世物推銷的模式（展示油畫），想來也是必然的選擇。⁴

不過像這樣被當成見世物的油彩畫，後來卻脫離鬧市見世物不可缺少的口頭宣傳，確實轉變成為靜默的美術品。⁵因此，原本在鬧市中騷亂喧嘩的人們，也不得不轉變為在美術館裡安靜觀看的觀眾，或稱觀者。

不用說，文展開幕時與觀眾直接相關的報導很有限。本文試圖另外從與設施相關的展示空間與展示方法的記述來切入。在報章雜誌裡發表的展覽評論多半是關於作品的評論，這些言論中，即便是專家的發言，多少也是站在觀者角度發表的。

此外，從作品評論為中心的實際狀況來觀察，包括批評的批評，以及胡亂批評也值得留意。即使是胡亂批評，我們也不得不有意識地思考，評論者是從什麼樣的角度來談論一事。

還有，以下基本的歷史事蹟，參照前述《日展史 1 文展編》，這是必須事先說明的，另外關於展覽會史，也從古田亮《日本的美術展覽會起源與發展》書中受益良多。⁶

* 譯註：「見世物」是江戶時期庶民娛樂生活的產物，流行於東京淺草、兩國一帶寺廟等鬧市的展示攤，包括罕見珍奇物展、畸人怪獸、最新商品展等。本文沿用原文，不另翻譯。

⁴ 木下直之，《美術という見世物：油絵茶屋の時代》（平凡社，1993），頁 137-138。

⁵ 同前註，頁 147-148。

⁶ 古田亮，〈日本美術展覽會〉，《MUSEUM》，545 號(1996.12)，頁 29-56。

一、文展開幕前

文展的設立是從前一年，1906 年 12 月，文部省編列美術獎勵費預算開始進入具體化階段。但若從受容史的面向來看，值得注意的是同年 12 月 21 日，在上野公園梅川樓裡，東京都所有新聞社的美術記者聚集，成立了櫻俱樂部（「桜俱樂部」、「佐久良俱樂部」）。*從大眾美術報論成立的觀點來看，此美術記者的集結比起專門性雜誌《美術評論》的存在是更為不容忽視的事。*⁷此俱樂部於井出圖案研究所內設置事務所，共選出七名委員分別是中央、読売、国民、朝日、報知、帝国通信、都等報社記者，如以下引文所述，他們有鑑於美術工藝「缺乏社會活動的性質」，因此為了推動美術工藝「適應」於社會而展開運動。

惟美術工藝的發達多有待社會支持的力量，雖然現今的美術工藝界跟不上（日俄）戰後時代進步的潮流，不過，它遲早一定會為明治文明漸漸增添耀眼的光芒。然而，美術工藝的社會活動性質有限，因此若棄之不顧，將更加與社會脫節，愈發難以融入社會，因此應該要有人出面來協調推動。（中略）我們並不是美術工藝界的圈內人，也無意成為其中一員。何其有幸我們有些社會影響力，因此期望為促進美術工藝的發達而盡力，並添增明治文明的光彩也。⁷

1907 年 5 月，櫻俱樂部接著推動「公立美術院」的成立，向牧野伸顯（1861-1949，政治家）文相提出建議，分五大項談美術院組織、審查委員及事務人員、審查委員待遇、審查辦法、以及收藏品的處置等。⁸6 月時舉行「美術工藝家大會」，邀請大隈重信（1838-1922，政治家）與松岡農相

* 「受容史」指接觸外來影響、接受與後續發展的過程，本文沿用原漢字，不另翻譯。

** 譯註：《美術評論》首次出現於 1897-1900 年，共二十五號，東京：畫報社。

⁷ 担当記者（林田源太郎），〈桜俱樂部の一員として〉，《都新聞》（1906.12.23，第一版）。

另參照〈美術界彙報〉，《日本美術》，96 號（1907.02），頁 60。

⁸ 〈公設美術院と意見書〉，《都新聞》（1907.05.18，第一版）。

（松岡康毅，1846-1923，政治家）等蒞臨會場，積極展開超乎一般聯誼會的活動。⁹

另一方面，1906 年末（明治 39 年），文部省的預算編列似乎引發直接的反應。12 月 19 日《都新聞》「美術工藝界」欄刊載〈關於公設美術院〉一文，開頭即說「文部省明年度的預算編列公設美術展覽所的計劃頗引世人注目。」¹⁰年底，《中央新聞》刊載黑田清輝（1866-1924）的談話〈官立美術展覽會開設之急務〉其中提到，現今畫家所組成的各種團體呈現出「群雄割據」的局勢，而官設展覽會有可能正好「將他們組織成一個軍隊來對抗歐美強敵」；此外，若能仿倣法國的沙龍展制度，安定畫家的社會地位，他表示歡迎之意。¹¹

1907 年，《報知新聞》也「以往對於美術頗冷淡的文部省，如今編列美術獎勵的相關費用項目向本次議會提案，暫且不論其內容，至少已經注意並付諸實踐，令人可喜。」¹²從一月底開始刊載「美術與文部省」的系列報導，斷續連載了一個月左右。其中末松謙澄（1855-1920，政治家，1.26;1.27）、犬養毅（1855-1932，政治家，1.30）、金子堅太郎（1853-1942，政治家，2.4）、黑田清輝（1866-1924，洋畫家，2.6）、久米桂一郎（1866-1937，洋畫家，2.8;2.11）、正木直彥（1862-1940，東京美術學校第五代校長，2.14）均各自發表了談話。

在這些談話中有一些特別值得注意的話題，例如末松要求與歐洲國家看齊，設立「國立美術館」，以及「改變繪畫之裝裱」，亦即從展示與保存

⁹ 根據《都新聞》的報導，6 月 5 日上野精養軒聚集約三百名記者開會。〈美術工藝家大会〉，《都新聞》（1907.06.01，第一版）。另參照〈美術工藝家大会〉，同前（1907.06.07，版 1）。

¹⁰ 〈公設美術院に就いて〉，《都新聞》（1906.12.19，第一版）。此際，正式的美術館尚未建立，據報導將利用第二年舉行的東京勸業博覽會建築，「目前提到計畫先開設小規模的展覽會。」

¹¹ 黑田清輝談，〈官立美術展覽會之急務〉，《中央新聞》（1906.11.29，版 1）。

¹² 〈美術と文部省(一)〉，《報知新聞》（1907.01.27（26 日夕刊），版 1）。

的角度，希望「東洋畫（改變卷軸形式）裝框」。¹³而金子則是就美術獎勵政策有關購買美術品的部分，建議「廣泛與專家們討論，訂定出選擇的方針」。¹⁴

不過就受容史的角度來看，黑田清輝的談話令人感到饒富興味（見資料 1）。黑田認為目前官設培育機構只有東京美術學校，然而創作必需要多觀賞「古人的名畫珍品」，因此官設美術館非常值得期待。此外，對這次美術獎勵他表示歡迎，就與西畫相關部分，他認為從這次美術展覽會將可能產生「讀書家」。也就是說現在畫家雖有「技術」，卻缺少「讀書家」（研究者）與「辭典」（美術館），因此黑田贊成展覽會提案。

此時黑田主導的白馬會展已經多次舉行，1907 年更邁入了第十一回展，黑田仍表示官方展覽會將會帶來更多的鑑賞者（觀眾）。

二、東京勸業博覽會（1907.03.20-07.03）

1907 年（明治 40 年），這一年不應只記得是文展開設之年。實際上要與東京勸業博覽會合併為一對事項來比較分析，會更容易理解其性格。正如細野的論文中談到該年的發展時，也保留相當篇幅論述東京勸業博覽會，¹⁵勸業博的審查問題同樣成為文展的審查問題，彼此相關連。而且，展示內容上，兩者也常常被相提並論，例如，文展日本畫作品「與博覽會相差不過三、四個月，彼此的差異卻很大，讓人感到仿佛已經過了三、四年一般。」（《都新聞》，1907.10.30）¹⁶

事實上，勸業博覽會在擬定獎賞名單過程中產生許多騷動事件，例如

¹³ 同前註。

¹⁴ 〈美術と文部省〉，同前註（1907.02.04，版 1）。

¹⁵ 細野正信，〈總論〉，《日展史 1 文展編》，日展史編集委員會編，頁 527-528。

¹⁶ 一記者，〈公設展覽會を觀る(下)〉，《都新聞》(1907.10.30，版 1)。

北村四海（1871-1927，雕刻家）因不滿評審而破壞自己的作品，退出展覽會，瀧精一（1873-1945，美術史家）辭去審查工作，還有美術團體辭退獎賞等，從這些報導也可以看出美術正逐漸受到社會大眾關心。以下試舉幾個例子。在這一連串事件尚未發生之前，《読売新聞》的報導便提到美術相關論壇蓬勃發展的狀況。

國民的美術愛好每年不斷地提高。這次博覽會美術館的展出也在各新聞雜誌上引起熱烈的批評。其中佳作更成為社交場合上的常見話題，對美術感興趣的人也年年增加，這一點真是可喜。（《読売新聞》1907.5.26，資料2）¹⁷

然而到了文展開始時，明顯看出這樣的觀點出現了相當大的變化。從《美術新報》卷頭語，田口掬汀（1875-1943，美術評論家）的發言裡，可以推知，當時部分美術界人士的看法認為，新聞一頭熱地報導東京勸業博覽會影響了一般大眾。

○美術興趣的普及 隨著文化進步，美術趣味跟著提升也是自然的事。不過，在這次博覽會各界人士都關心美術館，同時新聞雜誌也努力介紹批評，又發生種種事件，使得大眾也對美術館側目，特別是雕塑，也確實拜這次博覽會之賜，廣為大眾所認識。（《美術新報》，1907.7.20）¹⁸

（田口）掬汀：「今年的東京【勸業】博覽會引發了美術界一場小革命，攻擊審查不公的聲音，間接地成為打破門閥藩籬的力量，開拓畫家自覺的眼光，達到自由不受拘束的境地，這是眾所周知的事。（中略）總之，社會開始注意到美術作品，可以說正是這些叫嚷喧鬧的效果。在此餘波盪漾之際，大眾正拭目以待文部省美術展覽會。」（《万

¹⁷ 〈美術界の雜感〉，《読売新聞》（1907.05.26，版6）。

¹⁸ 〈小言〉，《美術新報》，6卷7號（1907.07.20），頁1。

朝報》，1907.11.12）¹⁹

如上所述，東京勸業博覽會裡美術館的存在是非常顯目的。

據《風俗畫報》所述，勸業博美術館位於櫻岡第三號館南側，面積七百坪，「房屋上方正中有圓形的塔。其四角另設小圓塔。與其他館相比甚為美觀。」²⁰然而，館內並未特別裝飾。所以從裝飾得盡善盡美的第三館走進這個館時，就好像是走出百花盛開園子後，遊歷到山林中一般。」²¹遭到嚴厲的批評。

關於同館內的展示方法，特別是洋畫部門（「北面入口進去左手邊」）「陳列方式仿效海外美術館的展示方法。畫框下只有標示號碼。畫題與作者則公布在各室入口處，提供各自對照所見畫作。」²¹（關於其展示，《中央新聞》曾建議，「為了觀覽者方便，應該在作品左方註明號碼、畫題與作者姓名」，看來是不方便對照的樣子。）²²

對此，負責美術館陳列裝潢的井出馬太郎說，「本來這館就是用來陳列美術作品的地方，館內裝飾只不過搭配建築之美罷了。」井出回應批評，說明他的構想是以美術作品為中心的設計。²³他還提出有關陳列的報告。（資料3）然而，審查委員之一，小山正太郎（1857-1916 西畫家）在《時事新報》上發表一篇文章，嚴格檢討頗為殺風景的三部分：館內、區分與陳列。（資料4）²⁴

同樣的，兩次到會場的長谷川天溪（1876-1940，文學家）也對會場的

¹⁹ 掬丁，〈文部省の展覧会〉，《万朝報》（1907.11.12，版1）。

²⁰ 無署名，〈美術館〉，《風俗畫報》，365號（1907.06），頁14。

²¹ 同前註，頁16。

²² 〈美術館內西洋画案内(上)〉，《中央新聞》（1907.03.23，版1）。該版有刊載展示室的平面圖與各室展覽作品一覽表。

²³ 井出馬太郎，〈美術館の陳列〉，《絵画叢刊》，241號（1907.05），頁11。

²⁴ 小山正太郎在《太陽》裡也詳述同樣的批判。參照同氏談，〈博覧会美術部概評〉，《太陽》，13卷6號（1907.05），頁140-143。

不完備提出以下批評。他的態度是「不管什麼，我們首先想批評美術館極不得體的部分。」

談到美術館，在博物會場內理當應是設計得最美的館，但實際上卻是雜亂無比的地方。繪畫的陳列方式全無章法，大大小小的繪畫隨意地懸掛，兩側的空間非常地狹窄，由於觀覽人數始終很多，想要充份地瞻仰心儀的繪畫，幾乎是不可能。…我們至今去會場參觀過兩次。第一次人群雜沓，很難好好地觀賞。第二次則是在那場有名的漏雨過後，因為場內修繕的原故，用繩子圍起來，四、五件有名的繪畫看不到。²⁵

美術館是博物館的精華，這樣的觀念值得注意。這點在《東京朝日新聞》的評論中也清楚地表達，²⁶由此不難理解長谷川的憤怒。不過，博覽會難免會招來人群「雜沓」的狀況。此外，文中所謂漏雨是指開幕後不久，3月23日下豪雨，各館一時間停止開放的事件。²⁷竹久夢二（1884-1934，日本畫畫家）曾製作諷刺畫挖苦此事件，刊載在《太陽》雜誌。²⁸

三、東京勸業博覽會與觀眾

這時期博覽會與最初的博覽會在性質上變化很大。產業振興的面向減弱，娛樂的面向則持續拓展。五姓田芳柳（1827-1892，西畫家）門徒平木政次（1859-1943，西畫家）當時正在大阪，得到老師的許可，到東京參觀，

²⁵ 〈博覽會美術館四畫合評〉，《早稻田文學》，19號（1907.06），103頁。

²⁶ 無署名，〈東京博覽會美術館の繪畫（一）〉，《東京朝日新聞》（1907.04.16，版3）。其內容批評「博覽會是美術家費盡心思來表現的地方，可是這次從建築物的位置來看，不但規模小，設備又粗糙，讓人有大小眼對待的感覺。」

²⁷ 《東京朝日新聞》，「到了美術館，屋頂下一般掛在淺黃色布幕的繪畫作品悉皆以桐油布覆蓋，有如桐油陳列所，下雨時什麼作品都看不到。」（1907.3.24，版6）

²⁸ 署名「榮」，〈博覽會ニ於ケル美術館〉與竹久夢二，〈博覽會雨中之美術館〉，《太陽》，13卷6號（1907.05），頁15；頁104。

他回想 1877 年（明治 10 年）在上野公園參觀第一回內國勸業博覽會，當時忐忑不安的參觀樣子與後來的轉變，如以下引文所述：

會場的正門是美術館。…紅磚瓦建築，屋頂上方豎起幾面白紅交錯的小旗子。在正面入口台階處，懸掛象徵皇室紋章的紫色慢幕，揭幕的紅色流蘇垂下來，上方懸掛匾額寫著『美術館』，人們進入場內時自然地低下頭。記得一般入場者都從台階左右側進出。當時進場的人穿著禮服，帶著如同參拜御賜物般的心情來參觀。所謂博覽會，乃是啟發民智的尊貴機構，故人們誠惶誠恐地參觀，餘興這樣的東西根本就不存在。不過從三、四回以來，漸漸已變成一種娛樂（表演）場所的感覺。²⁹

東京勸業博覽會也具有明顯的娛樂性格，例如 1903 年在大阪第五回勸業博覽會中，設置了大受歡迎的彩燈裝飾與水瀑（滑水道），而且還備有摩天輪。³⁰

這裡聚集了各式各樣混雜的觀眾。在《光風》1907 年（明治 40 年）六月號，如以下引文，戶川秋骨（1870-1939，文學家）毫不掩飾其輕蔑，通篇都在批評謾罵。

本人認為此博覽會毫不保留地暴露出東京市的羞恥。而且在這裡聚集的人，還有像是穿著大禮服的田吾作君甚至於戴著絹禮帽（高禮帽）的奎衛門君。^{*}許多世人都說要多尊重鄉巴佬，但我還是覺得鄉巴佬很

²⁹ 平木，《明治初期洋画壇回顧》，同前註，頁 58。

³⁰ 林丈二，〈上野公園物語〉，《こんなに面白い上野公園》（東京：新潮社，1994），頁 60。另外參照小林純子，〈東京における博覧会の変容とその影響〉，《博覧都市 江戸東京》展覽圖錄（江戸東京博物館，1993），頁 154-155。芳井敬郎曾以「裝飾過熱化」的角度來考察第五回內國勸業博覽會。（〈第五回內國勸業博覽會〉，收入吉田光邦《万国博覧會の研究》（思文閣出版，1986），頁 287-306）。在這裡也有強化娛樂色彩的一面。

^{*} 譯注：兩人皆為北沢楽天〈田吾作と奎兵衛の東京見物〉裡鄉巴佬進城觀覽的小丑角色，當時刊載在《時事新報》。

討厭。(中略)博物館裡的美術館有那樣的傢伙在裡面，就變得像是聚集著酒鬼的小屋一樣。(中略)撇開作品的好壞不談，在這樣的地方與這樣的氣氛，看到這些傢伙根本就不能談什麼藝術啦美術啦。³¹

來參觀的觀眾好像確實有不少令人頭痛的。林丈二(1947-)從當時的報紙投書裡觀察到，在美術館裡很少人知道要後退一段距離來觀賞西洋畫。「或許是對油畫表面凹凸不平的筆觸感覺得新奇，有許多人伸手觸摸畫布。」³²即使到今天也還是有觸摸展示作品的觀眾，這從各展覽會場裡樹立的警告標誌便可以推知。

就在此時，岩村透（1870-1917，美術評論家、教授）發表〈觀畫的心得〉，初稿連載於《時事新報》文藝週報（約 1907.05，每週刊載，後轉載於《繪畫叢誌》6 月號）後收錄入《藝苑雜稿》第二集（1913 年）。在他的文章中出現的「世人」和散漫「不認真」聯想在一起，然而也同時具有應該被啟蒙的「一般素人」的雙重面相。首先，一方面如果說藝術乃是「作者的戀人」，那麼好奇心強的世人就是來「觀賞藝術家的戀人」。他們「不關心戀人的心情，對其前後的情況不諒解，僅靠自己一點點經驗，基於各種怪誕的要求來批評甚至口出惡言。」最後導致惡果是「自以為非常認真的世人」，其實這些人一旦脫離現實生活的約束，就變得「粗暴至極」，因此令人覺得「朝氣的博覽會入口，好像是通往墓地的入口，陰氣從門口散發出來。」

儘管這麼說，岩村並非只是嘲笑世人的散漫。他的結論是因為「大部

³¹ 戶川秋骨，〈美術館所感〉，《光風》，3 年 1 號(1907.06)，頁 1。

³² 林，前揭書，頁 61。之後的投書可見於《読売新聞》的「博覽會郵便」投書欄——「美術部缺少必要的陳列櫃，因此令人非常擔心雨傘的水滴或是手碰觸畫作的事，應該立即設置寄存木屐跟雨傘的地方。(展出美術家群)」(1907.03.30，三版)。此外也有這樣的笑話，「二、三位背著大包袱，手持雨傘的鄉下人站在高橋勝藏作品，由鉢與桃子構成的大幅靜物畫前，說：「這真是畫嗎，摸摸看吧...」一位同伴一本正經地說，「何必這麼辛苦的畫，直接拿真的東西來擺不是快多了嗎？」一副很有道理的樣子。」(《美術館瑣談》，《時事新報》，1907.04.03，十二版)。

分畫家把意義放在第二，而過於著重技巧。」以致於他們「對世間一般觀眾高談唯美主義或者技巧主義。若想要讓他們認識那些為創作而粉身碎骨的作家作品，有必要教導他們如何觀賞，注意那些不得不注意的面相。」³³岩村對當時的社會大眾有所批評，然而卻並非只打算要保持距離冷眼旁觀，而是認為有必要加以關懷。

不過，也有人相信一般觀眾，認為其鑑賞內容中有值得加以評價。例如刊載戶川秋骨評論的《光風》同一期，在接續著過度漫罵的戶川文章之後，平田禿木（1873-1943，英文學者、隨筆家）的文章則信賴觀眾的理解能力，頗值得注目。

滿谷國四郎的《戰話》、《瞬間的煩惱》引來了不少同情的觀者。在日本畫那邊隨意流覽的人也有在這兩幅畫前不自覺地駐足盡情觀賞的。洋畫的鑑賞或許就在表現這類題材的成熟作品中逐漸引發一般大眾的興趣吧。姑且不論東西洋作品的長短優劣，在這次以廣大的觀眾為對象的展覽場中，洋畫吸引相當的熱情來觀賞乃是不爭的事實。即使站在平常不太看得到的裸體面前，一般觀眾好像被什麼東西強烈地打動似的，好像感受到什麼的存在般。這未必是由於作品的奇異樣貌的關係，而是其中所具備的深刻意味，向觀者逼近的緣故。³⁴

即使是沒有說出口，也好像能理解的樣子。這樣的沈默，不妨回想十年前，第四回內國勸業博覽會中，在引起爭議的黑田清輝《朝妝》前類似的佇足觀眾身影。丹尾安典在討論聚集在此作品前爆出笑聲的日本人身姿時，或重視 C. H. Stratz 的觀點，解釋為對色情的事物引發出「滑稽」的反應，³⁵或在其他文章裡，也提到 Fernand Ganesco 所著 *Shocking au*

³³ 岩村透，〈觀畫心得〉，《繪畫叢誌》，242 號(1907.06)，頁 9-10，據此引用。國立國會圖書館所藏《時事新報》微捲中無法找到這篇文章，推測是夾報附錄。作者增改原文後收錄於《芸苑雜稿》第二集（畫報社，1913），頁 21-42。

³⁴ 平田禿木，〈作品的概評〉，《光風》，3 卷 1 號(1907.06)，頁 5。

³⁵ 丹尾安典，〈“極東ギリシア”の裸体像〉，《人のくかたち》（東京国立文化財研究所編，

Japon(1897)中看到對於「呆楞」的群眾的描寫。下文轉引自丹尾的翻譯。

為什麼聚集了這麼一堆人呢？這些男女老幼，到底是在什麼東西的前面，每人都張著嘴巴，睜大眼睛動也不動呢？大概正如所料。群眾在黑田的繪畫前面呆楞著。這也是黑田創作此大畫面的意圖，向著經過它前面的人們搔首弄姿（為了特意引起眾人注目的關係）。³⁶

遠在文展開幕的十年前，當然還未形成在展覽會觀看裸體畫的習慣，誠如丹尾所指出的，觀眾還沒有西洋人的「裸體」觀，接觸裸體畫時，也不會有如西方人認真的態度。

觀眾對於被描繪的裸體，好像看到春畫般地笑了起來，…發笑的人中，也有些人覺得也許不該笑，因而不知所措。也有些人的感覺類似於久米邦武（1839-1931，歷史學者）在柏林的集畫館首次看到人體素描時，³⁷所湧現出來的厭惡感。³⁸

發愣、沈默、哄笑，這些並不是不理解的意思。而應視為是理解的開

平凡社，1994），頁 354-357。引用書目為 C. H. Stratz 著，高山洋吉，《日本人のからだ—生活と芸術にあらわれた》（東京：刀江書院，1954）。

³⁶ 丹尾安典，《〈朝妝〉拾遺考》，《早稻田大学大学院文学研究科紀要》42 輯，第 3 分冊（1997），頁 158。

³⁷ 順帶一提，這個場景在久米邦武編《米欧回覽実記》，又提到博物館和美術館（藏画館）時，也有與利用者相關的珍貴史料。（田中彰校注，《米欧回覽実記（三）》（岩波文庫，1979），頁 328）。此外與觀眾有關的重要記述另見於倫敦 Kensington 博物館相關記載，「此館設立年限並不長，但是卻極受歡迎，在首都展覽中可說是首屈一指，七十二年間，觀眾人數達一百一十五萬人次。」（同書，頁 135），而在利物浦美術館見習時，「走出館時，在出口的大廳，小學生男女六十人排列整齊，由女教師指揮，儀容整齊。」（《米欧回覽実記（二）》，頁 66、135）。明治時期的博物館與美術館經常被當成近代知識制度移入的問題來討論，但是多停留在對建築物、設施面的討論，對於實際使用者與其利用等相關的考察似乎仍不充分。

³⁸ 丹尾，前文〈「極東ギリシア」の裸体像〉，頁 357。還有高松万里，〈展示の倫理と観衆の成立——黒田清輝『智・感・情』にみる、『美術』の社会化〉，《研究紀要》（京都大学文学部美学美術史研究室，21 號，2000），頁 107-130。其中標題雖然有〈観衆の成立〉，但是只談到《美術評論》上的合評，不論是對於實際觀眾，或是作為制度而存在的觀眾均未見考察。

端。順便一提，關於觀眾的理解這一點，東圃藤岡作太郎（1870-1910，日本文學學者）也有共通的認識。

東圃在最初的文展評裡，曾感嘆日本畫家對於社會的認識淺薄，並呼籲畫家提高意識：「普通教育開辦後，庶民勞工也進入了讀報紙的時代」，然而畫家比「文學家落後一步或兩步，實在很少人能擔當時代先鋒。」³⁹像這樣的平民主義觀點不僅反映在他對歷史畫的批評，也反映在隔年文展評論中，他認為日本畫「人物畫不能發展的原因是對品格的誤解。」

土木工人的喧嘩，理髮店裡的閒談，還有今年西洋畫中值得一看的鐵工場（和田三造《煒燠》），《車夫的家族》（滿谷國四郎同名作品），兩者豈不都是好畫題嗎？這就如同九代團十郎（1839-1931，歌舞伎演員）非得加藤清正（1562-1611，武將）、豐臣秀吉的角色便不願擔綱那樣，正是歷史劇的弊病。畫家若無自覺，誤解了品格的意思，便將陷入狹窄的畫題裡，而且筆調也令人覺得單調。⁴⁰

此時，《帝國文學》1907年（明治40年）七月號，東圃就曾直言黑田清輝「沒有什麼作為，卻悠哉地執西洋畫界之牛耳。」其姿態確實非常猛烈而直率。青木茂編《明治洋畫史料》記錄篇中收錄這篇文章，⁴¹該文結尾部分特別地切實而痛切，同時也和觀者的存在有關。

以上是我與對方的問答，畫伯，我並不是照單全收客人的話。第一次聽到這樣的話時，我曾喝阻痛斥。第二次聽到時，笑而不答。第三次再聽到客人的話時，我只好略微辯解。第四次又聽到同樣的說法時，我無法回答，即使是流言，一再出現時，正如同縱虎出匣，勢不可擋。

³⁹ 藤岡東圃，〈秋季美術展について〉，《中央公論》，22卷12號(1907.12)，頁46。

⁴⁰ 藤岡東圃〈上野の展覽会を見て日本画の将来を思ふ〉《中央公論》23卷11號(1908.11)，頁26-27。

⁴¹ 青木茂編，《明治洋画史料》記錄篇（中央公論美術出版，1986），頁318-320。

四、發言的觀眾

觀眾並非沈默的，報社號召投稿活動下，即使在刊載前已經過篩選處理，改變其音質或減低音量，但仍然是自發性的發言。

刊載東京勸業博覽會相關投稿的報社，首先可以確認的是《萬朝報》「博覽會見物記事」欄（4.1-4.11）、《東京朝日新聞》「三面小話」（三版閒話）欄，⁴³以及《読売新聞》「博覽會郵便」（通訊）欄。其中值得注意的是「博覽會郵便」欄。連載自3月22日起直到4月28日。此二十九回總共發表一百四十六封來信，跟美術館有關的有四十封，即每四封就有一封。

就其內容來看，大多數是抱怨。大致可區分為，有關鑑別方法與其結果、與個別作品相關者、有關館內設備者、展示方法，以及從島崎柳塢（1865-1937，日本畫畫家）發表〈美音〉的評論開始，引發投稿者之間的論爭（曉舟生與京都霞生）與其他事項。其中與鑑別相關的投書中，包含了對展示作品的整體印象，而與個別作品相關的投書也頗多，乃是很自然的事。此外，附帶一提的是也有人刊出兩篇以上投書的。此即署名「美之神」、「神山椿堂」、「曉舟生」、「京都霞生」的四位，由此可清楚地看出投書欄主編的意圖。

連載初期有許多對鑑別不滿的聲音。3月23日三版，「美之神」曾表示日本畫「希望能再淘汰五十件」，3月25日三版，「美術好」則回應「洋畫部也有很爛的的作品啊！」並憂心地說，「洋畫的鑑別真是烏天暗地。」4月2日三版同一欄，六篇投書有半數與美術館有關，例如「局外審查員」表示，「有百件難以稱得上是繪畫的東西居然也敢陳列出來。」署名「畫

⁴² 夏牛，〈黒田画伯に寄する書〉，《帝国文学》，13卷7號(1907.07)，頁696。

⁴³ 與美術館相關者如江戸子的投書，〈洋画の陳列は出鱈目〉（4月5日三版）；以及「探知生」（4月18日三版）抗議看守者對待用手碰觸裸體像的婦人，「直接二話不說地拍掉她的手，還瞪了她。」

狂」的，感嘆「美術館洋畫之拙劣程度讓人內心難過。」接著，署名「杜の舍」者批評「日本畫是畫框的競賽。」在這些來勢洶洶的非難聲中，也有「神山椿堂」稱讚中村不折《建國》為「場內第一等作品」（3月26日三版），卻很快就被淹沒了。

此外不能忽視的是有關設施及展示的抱怨。如上述，專家多所批評，而投書欄中也可以見到的怨言，這就是展覽作品沒有題簽之事（3.27，三版）、沒有展示櫃（擔心雨傘的水滴與手會接觸）（3月30日三版）、守衛對於畫作不夠關心、因會場狹窄，人群的肩膀有碰到作品的危險、手杖與傘尖端的危險性（4月1日三版）、會場裡的木屐聲干擾（4月5日三版）、日本畫部「隨便釘釘子，懸掛作品」展示「不整齊」（4月8日三版）、還有觀眾沒有保持鑑賞時必要的距離等（4月18日三版）。

其中有關題簽，也有人表示可以不要的意見（4月3日三版），或者是洋畫部集中在一個位置揭示所有題簽，有正反不同的意見（4月5日三版；10日三版；17日三版）。像這樣對設施與展示的意識提高的現象，不只限於專家，可以說是隨著一般大眾養成欣賞美術作品的習慣後出現的。

總結以上所見，回顧文展開幕前夕，白馬會展出之際，連載的評論裡最早出現的，《日本》新聞評論者「破裂刀」，首先提倡應停止收取寄存鞋子的費用，「改革宿弊」其次要求作品陳列的秩序，接著便提出如以下，對於畫題標籤問題的抱怨，這似乎是順理成章的。

第二，展出作品既不說明畫題，又沒有作者名。只能靠像商標一樣簡略不完整的（畫家）印戳來推測作者是誰，沒有比這更讓觀眾痛苦的事了。⁴⁴

⁴⁴ 破裂刀，〈白馬會展覽會評一〉，《日本》（1907.10.31，一版）。

五、審查與觀眾

不過，審查問題中涉及觀眾的相關事項，值得留意。

文展開幕前夕，長谷川天溪在《太陽》1907年（明治40年）7月號，發表「關於審查問題」，一方面挖苦東京博覽會的紛爭，另一方面針對文展審查方式提出建言。東京雜亂林立著不少小團體，「既沒有特色、沒有主張，甚至也沒有特別目標」，原因就出在「審查」。他主張，假設舉辦美術展覽會，並且有意振興美術的話，那首先應該實施的是「美術界的清潔法」，即「不外乎提高審查的嚴正性。」因此，首先希望審查委員的意見公開發表。其效果在於「可以清楚地證明審查員本人的（鑑別）眼力」，畫家與觀眾也能接受。其次，當「畫家本人也可以明白地意識到自己的優缺點，從而能夠預期往後的進步」時，對於畫藝的進步也會有貢獻。第三，「啟發觀眾的興趣，並逐漸進步。」關於這一點，天溪還接著說，作為社會活動的美術而言，理解審查意見對於開發觀眾美的意識是不可或缺的。

進入這個展覽會場的人雖然很多，但是能夠了解美術的人有多少呢？大多數只不過是色盲罷了。觀賞者若不多將間接地妨礙美術的發展。因此審查員若能夠教導大家此人的繪畫，或那件雕塑，有這樣的缺點，或有那樣優點，以及其妙處為何的話，觀者便能逐漸地打開審美眼光。偉大美術誕生於人人皆理解美術的社會，如此才能稱為美術的社會吧。要創造出美術的社會，養成美術家以外的人們的審美眼光乃是當務之急，而公開審查員批評意見相信能帶來很大的功效。⁴⁵

雖然我們很容易責難長谷川輕視觀眾的立場，但他這樣的觀察也非一無可取吧。直到今日儘管有各種各樣的獎勵活動，然而公開發表審查內容目前依然罕見。

岡倉天心(1863-1913)也曾思考過審查與社會問題的某個關連性。東京

⁴⁵ 長谷川天溪，〈審查問題に就きて〉，《太陽》，13卷10號(1907.07)，頁155。

勸業博覽會的紛爭後來延伸成國畫玉成會與正派同志會的對立，1907 年（明治 40 年）9 月 1 日，天心在國畫玉成會創會式的演講裡提到，畫家應擺脫流派與門閥，應超越專業分工以追求「完整的人格」為目標。另一方面他也呼籲社會應該建立批評標準。「今天主張獎勵（美術）的聲音越來越大，但是大體上，人們的批評標準還沒有確立」，因此玉成會員「應該為普及美術於世人而努力，更加利用博物館的展覽機會，讓世人學習觀看古今佳作的教育更為發達。」此外，對於文展「世人應以更真誠更熱心的眼光來欣賞。」勉勵社會與美術家雙方共同努力。⁴⁶

在此前一年，正逢日本美術院不得不搬遷到五浦的時候，被世間流放的天心，即使在那樣的處境下，也還是為了振興美術而盡心盡力，這是眾所周知的。^{*}最初，天心倡言擁護美術家，並且批評社會上對美術的偏見，筆鋒銳利。他最早的文章〈論美術獎勵〉（1885 年）提到，「西方諸國」^{*}即使是一般人也懂得美術珍貴，並給予美術家名譽與禮遇。」但是他感嘆在日本「在美術圈有權有勢者全然用看待下等社會的方式對畫家們，如同犬馬般使喚。」⁴⁷隔年〈評論東洋繪畫共進會〉一文中，開頭就說「歐美國家每逢美術展，報紙上就會湧現出各種議論，舉國上下都很關心展出作品優劣的理由。」相對的，在日本缺乏「有益的品評」，原因在於「本國人民視美術如餘技，缺乏真正的觀賞家。」⁴⁸

⁴⁶ 岡倉天心，〈美術と社會〉，《日本美術》，104 號（1907.10），頁 24-28；《岡倉天心全集》，第 3 卷（平凡社，1979），頁 291-298，此外關於其出處，參照木下長宏，〈解題〉，同書，頁 483-484。

^{*} 校注：岡倉天心是東京美術學校的創辦籌備委員，1889 年學校成立，次年任職校長。1891 年與年輕日本畫畫家成立青年繪畫協會，後改組為日本繪畫協會。1898 年因為遭黑函攻擊，黯然辭去校長職，並帶動許多畫家也離開學校，遂於此年 7 月成立日本美術院，成為在野美術研究團體。後因經濟困難等因素，1906 年與美術院核心成員遷居茨城縣五浦。

⁴⁷ 種梅鋤夫，〈美術ノ獎勵ヲ論ス〉，《大日本美術新報》，15 號（1885.01），頁 1；《岡倉天心全集》，第 3 卷，頁 13-16。另參照木下長宏，〈解題〉，同書，頁 468。

⁴⁸ 天心生，〈繪畫共進會批評〉，《東京日日新聞》（1886.04.14，第 4 版）；《岡倉天心全集》，第 3 卷，頁 23-28。另參照木下長宏，〈解題〉，同書，頁 469。

然而，1888 年（明治 21 年）到歐美國家考察後，如此「人民」觀發生巨變，他不再僅止於攻擊社會偏見，而是主張為了導正此偏見，應更加強美術與國民國家的緊密關連。1889 年（明治 22 年），這點在評論日本美術協會展覽中明確表現。

總之，美術是開明生活的必需品，國家觀念的代表，因此若將之視為文人墨客的遊戲或王侯貴族的玩物，而非全體國民所關心，是很不正確的觀點。美術將來一定是人民的美術。（中略）今日社會中，少數人的獎勵將日益縮減，美術若不能建立在全體人民的品味，作為國家共同的需求而創作，不過就是過去的一場春夢。將來美術必定是人民的美術。⁴⁹

因此，僅靠培養美術家仍不足以振興美術，展覽會才是訴諸公眾的最佳機會。

獎勵美術之道，只靠美術教育養成名家妙技，已無法滿足現況的需求，故另需要誘導公眾，提高其品味，接觸名工妙技高超的活動（中略）。美術展覽會如今已不只是提供美術家學習的機會，更需喚起大眾的美術思想。目前仍缺乏適當的博物館，與社會的關係不可或缺。

50

然而，這樣的展覽會應該怎麼做呢？天心否定沒有分類、沒有次序的展示，主張「順序主義」，並且批判「古物部像古董店；新作品則像勸工場*一樣」的排列。

⁴⁹ 混沌子，〈美術展覽會批評〉，《日本》（1889.04.18，第3版）；前引書，《岡倉天心全集》，第3卷，頁30，另參照木下長宏，〈解題〉，同書，頁469。

⁵⁰ 混沌子，〈美術展覽會批評〉，《日本》（1889.04.19，第1版）；前引書，《岡倉天心全集》，第3卷，頁32，另參照木下長宏，〈解題〉，同書，頁469。

* 商品陳列展，明治時期為推動工商業新產品而在各地方舉行的百貨展，清末民國初年中國亦盛行之。

讓一般觀眾心不在焉的看過去，沒有提高鑑賞力的效果，實在令人遺憾。倒不如規劃目標，呈現某一類美術、一個時代的作品，或個人之妙趣，以此為方針與順序，如此完備的展覽會才能真正裨益大眾，並開發實技。⁵¹

在《國華》創刊號(1889.10)序言中，可以發現天心思想已具體成形，「夫美術乃國之精華，將國民、欽慕、珍視與期待之意象觀念，昇華提煉為形相。」⁵²從此，人民改為國民，奠定了天心的美術教育與美術行政活動的基本路線。

最後，1907年（明治40年）10月25日，文展終於開幕。身為審查員一員的天心即刻被徵詢其感想。其內容，如下文所述，指出具體實踐的問題點。

六、文展的成功

據報導文展是成功了。但究竟是怎樣的 success 呢？從各種展評來探討吧。

有些人沒有舉什麼例證，就說反正是成功。

公辦展覽會異常地成功，文部次長的得意可想而知。展覽開放的對象是具有常識的社會大眾…。⁵³

有些並未針對特定的面向，反正全體來看都很好的討論。

⁵¹ 混沌子，〈美術展覽會批評〉，《日本》（1889.04.24，第1版）；前引書，《岡倉天心全集》，第3卷，頁33，另參照木下長宏，〈解題〉，同書，頁469。

⁵² 無署名，〈國華〉，《國華》，創刊號(1889.10)，頁1-4；前引書，《岡倉天心全集》，第3卷，頁42-48，另參照木下長宏，〈解題〉，同書，頁469。

⁵³ 無署名，〈小是非〉，《太陽》，13卷12號(1907.12)，頁25。

開幕前就討論熱烈，名聲如雷貫耳；開幕後觀者如堵，誠為一大盛事。不論其會場、或陳列等外部因素之外，連同展品的質與量等內在要素也非常優秀，實在令人欣喜。⁵⁴

成功的依據之一為展示作品水準高。這是因為鑑查嚴格，同時可以說是與之前東京勸業博覽會紛爭的餘波有關。

如上所示，由於鑑查嚴格，取得我國美術展覽會未曾有的好成績。⁵⁵（東京勸業）博覽會時美術界出現難堪的醜聞，如今隨著官方美術展的開幕恢復名聲了。不必再強調的是，有展覽的強力刺激，美術家才能發揮其能力。官設展會場內的成功…正是因為官設的刺激，使得美術家認真地創作。⁵⁶

審查員岡倉天心也在《太陽》雜誌發表談話，指出幾點缺失之外，他也承認鑑查的重要性，更提出未來發展的方向。

儘管有前述幾項缺失，但由於鑑查標準嚴格地評定繪畫的價值，這點在這次展覽會裡可說是劃時代的佳績，就藝術界整體而言也是值得慶賀的事。不過，將來為發展日本美術而提供的獎勵金不應只有微薄的一萬圓，至少也要多幾倍。同時，美術獎勵不應限定為政府事業，希望民間有力者也能踴躍購買作品。⁵⁷

既然天心參與了審查工作，這可說是理所當然的發言吧！然而天心也還是被捲入爭端的漩渦中，開始是正派同志會對文展第一部日本畫的審查員問題發難，造成與國畫玉成會的對立，到後來認為文展展覽會比起日本

⁵⁴ 望雲，〈小言〉，《美術新報》，6卷14號(1907.11.5)，頁1。

⁵⁵ 無署名，〈文部省第一回美術展覽會〉，《早稻田文學》，25號(1907.12)，頁20-21。《國民新聞》的「門外漢」也提到鑑查的「嚴格」，他說「首先我對主辦者沒有白費苦心的事實表示祝賀之意。」

⁵⁶ 無署名，〈公設美術展覽會〉，《太陽》，13卷16號(1907.12)，頁157-158。

⁵⁷ 岡倉覺三談，〈公設美術展覽會に對す希望〉，《太陽》，13卷16號(1907.12)，頁63；前引書，《岡倉天心全集》，3卷，頁299-304；木下長宏，〈解題〉，同書，頁484。

美術協會舉辦的正派同志會展更為成功的看法。

持平而論，誰都會認為文部省展覽會勝過（日本）美術協會吧！雖然美術協會展也可以看到作者比平常更為用心的表現，但是，怎麼樣也卻不像前者那樣，能夠看到許多充滿熱誠的作品。此外，文部省展一開始審查就嚴格地刷掉了許多劣作，相對的，美術協會雖說有鑑查，但幾乎有名無實，有一些可怕的醜陋作品也毫無顧忌地展出。在展示方面，一邊井然有序，另一邊則是雜亂無章，令人感到不快。⁵⁸

這次展覽會由於鑑查嚴格之故，前所未見的逸品都齊聚一堂實在是令人高興。…總之，就技巧的標準來看，跟日本美術協會等比起來真是天壤之別，美術協會作品若在這次展覽幾乎不能審查通過。⁵⁹

不過，《美術新報》卷頭語中形容這兩個展覽不過「數十步」之差，卻當成「一大對照」來比較。

不同於美術協會在狹小的空間展出近千張作品，第一回美術展覽會日本畫不過是一百多張。換言之，其展示比例是十比一，即十分之一。…因此我們在討論品質時也應該考慮到量的差別。⁶⁰

也有持冷靜的看法認為，畢竟是官展的緣故，所以無論在設備或人才方面都成功。

官辦展覽會給我們的第一個教訓是，足以彌補博覽會的失誤而更加成功，只要主事者人選得當，不應該瞧不起官方事務。…與私設比起來，官辦在設備安排上確實有許多方便，…既然官設，這是理所當然的事。就審查員的陣容來看，私辦展覽會能像這樣網羅各方人才嗎，又從鑑查的嚴密面來看，…。像這樣水準整齊的展覽會，是前所未有的，這

⁵⁸ 瀧節庵，〈美術展覽會（上）〉，《國華》，211號(1907.12)，頁156。

⁵⁹ E生，〈聞部省の美術展覽會〉，《帝國文學》，13卷11號(1907.11)，頁1061。

⁶⁰ 無署名，〈紀念號〉，《美術新報》，6卷15號(1907.11.15)，頁113。

雖然可以說主要是由於鑑查嚴謹的關係，然而同時也是由於藝術家傾注無比尋常的熱情所致。⁶¹

還有一個觀點是訂購作品的數字。《東京二六新聞》10月29日，展覽會數日後立即報導。

公辦展覽會開幕以來頗受好評，滿鐵總裁後藤新平訂購了青木逸岳《秋》、庄田鶴友《瀑邊》、鈴木華村《秋風》、安田靉彦《豐公》、中川八郎《多摩川的早晨》、吉田ふじを《蓮池》…。⁶²

與此相關，《東京日日新聞》也在開幕之初，刊載〈美術の公家獎勵〉。首先，開幕前夕雖然發生種種紛爭，「但是帶來的刺激絕不能說是徒然無益」，相反地，「其結果意外地好，實在值得高興。」表示歡迎之意。不過，該文針對賣約方面提出批評，表示既然公辦展覽會對公眾公開，若公開競標，便能「提高畫家聲望」。然而，實際上在對一般公開之前，卻「限特定階級的人們…先享有選擇及購買契約的自由。」主管的文部省大臣「機敏地警覺」並正視到這個問題。

我們重視公共獎勵，公辦展覽會的旨趣乃是以公眾為對象，對展品的選擇買賣亦不設限，如同自由觀覽般任由公眾自由競爭，以符合公開的意義。我們持以上的看法，而主辦者卻容許特殊人士取得選擇與購買的優先權，特別是文部大臣還是其中最優先者，無疑這樣作法正是引起世人的物議吧？⁶³

如上述，公開的原則以及公眾的存在，是重要議題的核心，不容忽視。

無論如何文展是成功了。不過有趣的是，諸多批評與報導中，提到文

⁶¹ 山方香峰，〈画界の形成の揣摩〉，《絵画叢誌》，247號(1907.11)，頁2-3。

⁶² 〈内外文芸〉，《東京二六新聞》(1907.10.29，第一版)。

⁶³ 〈美術の公獎勵〉，《東京日日新聞》(1907.10.31，第二版)。關於買約，參照「○文部省買上品」、「○宮内省御用品」、「○実業家の売約」等，見〈時報〉，《美術新報》，6卷16號(1907.11.20)，頁6。

展入場人數的，管見所知，僅有《美術新報》與新聞《日本》。這跟東京勸業博期間每天報導入場人數可說是大相逕庭。《美術新報》「時報欄」在開會初期報導如下。

○入場者眾多 10 月 26 日開展以來入場觀覽的人數實在很多，到了 11 月每天入場券賣出不下千張，10 日星期天更超過三千人，意外的人潮令人吃驚。⁶⁴

接著同專欄公布最後的入場總額。

○第一回美術展覽會入場者 10 月 26 日至 11 月 30 日止的入場者總數如下所示，前半段每日至少有一千餘人，假日則超過三千人，後半段則一日五百人左右。此外賣約金額如下所示，入場者四萬三千七百四十一人：賣約金九千三百円，件數七十五件。其中十四件為政府訂購。⁶⁵

也許是後來接近年末，入場人數減少吧。不管如何，此後文展入場人數穩定地增加，從第二回展四萬八千人次，到第三回展的六萬人次。⁶⁶

七、文展展示空間

文展重複再利用東京勸業博覽會的「美術館」當成展示會場，正如前述，大受好評。實際上會場內有些什麼，開幕後 10 月 28 日《都新聞》記事裡有詳述。

⁶⁴ 〈時報〉，《美術新報》，同前註。

⁶⁵ 〈時報〉，《美術新報》，6 卷 18 號(1907.12.10)，頁 6。此外，在《日本》，11 月 16 日第一版刊載的「文芸界」裡有以「官設展覽會好況」為標題的報導「天長節時雖下著雨，但也有一千四百餘人入場，而 10 號星期日則有三千七百名的來館者，頗為雜沓。近來每天尚有七百至一千人以上入場者。」

⁶⁶ 〈展覽會期與觀覽人員〉，《日展史 5 文展編五》(日展史編集委員會編，社團法人日展，1986)，頁 570。

和博覽會的情況一樣，從西側的入口進入，穿過垂幕，看到用紅棗色布隔出的空間，挾著常磐木盆栽，前方放置著的是新海竹太郎（1868-1927，彫刻家）的裸體雕刻作品《浴後》。其高雅的純白色映照著常磐木的綠色增添一份光彩。同樣是作品的陳列，何以有如此差別，令人吃驚。⁶⁷

順著指示牌，入場者繼續前往日本畫房間。

雖然與博覽會同樣空間位置，但是設計完全改變。原本大通間的場地現在規劃成幾個大陳列室，在作品與觀眾之間的適當距離處擺設花卉。陳列等方面也配合畫作的性質，用盡心思安排，毫不遜色。⁶⁸

其次，雕刻展示室也頗見用心，這裡可以對照參考《日展史 1 文展編》刊載第一回展西洋畫部審查委員的紀念照片。⁶⁹

（前略）從農科大學借來的盆栽放在中央，設計成植物圍籬，作品在四周呈圓形排列，背後即自然背景。此外，放置作品的陳列櫃一律撤掉玻璃窗，一改以往霧裡看花的展示方式，充分達到鑑賞效果。⁷⁰

接著是西洋畫部「水彩畫集中於同一室，整體排列、位置的高低、圖樣的協調等都看出頗具巧思。」報導認為，整體而言，此優良展示值得贊賞，並且歸功於正木直彥（1862-1940；1901-1932 東京美術學校校長）與岡倉天心的功勞。

如以上該館的陳列實在傑出，很多方面都表現出展覽會前所未有的創意。實在可說是文部省主導的美術品陳列模範。其主持者雖為正木，

⁶⁷ 〈公設展覽会を觀る（上）〉，《都新聞》（1907.10.28，第一版）。此外關於展示場的規劃，詳見〈文部省の美術展覽会博覽会以上の成績〉，《東京朝日新聞》（1907.10.22，第六版）相關記載。其中在會場的入口方面，與《都新聞》記載有出入。

⁶⁸ 同前註。

⁶⁹ 參照前引書，《日展史 1 文展編》，頁 248。

⁷⁰ 〈公設展覽会を觀る（上）〉，《都新聞》（1907.10.28，第一版）。

實際規劃者乃是岡倉覺三（天心）。據說運用常磐木、撤除玻璃窗等，乃是該氏將歐美展覽會的視察經驗應用在這次展覽會上的結果。⁷¹

然而，十一月中旬，正值文展展期中，出發前往波士頓的岡倉天心卻表示對於該展示不甚滿意。他在《太陽》雜誌上發表〈對公辦美術展覽會的期待〉，指出儘管文展「大體來講是好成績」，但是「還有種種遺憾的事」需要改進。《都新聞》的報導值得懷疑。

天心第一件不滿的事是展期公布太遲，藝術家的製作時間不夠充分，而這也是何以大作不多，且雕塑氣勢弱的原因。

關於文部省第一回美術展覽會有許多遺憾。第一，展覽時間很晚公布，創作者缺乏充分時間發揮他們的技藝，這點實在很可惜。由於在今年春天東京博覽會後，立刻接著秋季舉辦展覽會，美術家多已勞累而無法充分凝聚意匠來完成大作，這實在是日期公布太晚所造成的。特別是雕刻展品欲振乏力的表現正是這個原因。⁷²

第二點是展示的拙劣。特別是照明與牆壁的顏色，他希望這些缺點不要再貽害將來。

第二點是陳列法上不周備處頗多。這次會場直接利用東京博覽會的會場，作為美術展覽會場並非恰當的設備。特別是我所負責的日本繪畫部，牆面之外，更重要的光線等方面都需要多多改進——紫色調的牆壁或許對外國繪畫來說很適合，但是對於原本偏向淡白色調的日本繪畫而言就不太協調。讓人擔心為了配合這類牆壁的顏色，將驅使日本繪畫不自主地運用強烈的色彩、濃淡與線條創作。因此希望將來能選擇

⁷¹ 同前註。

⁷² 岡倉覺三談，〈公設美術展覽会に對す希望〉，《太陽》，13卷16號(1907.12)，頁63；前引書，《岡倉天心全集》，3卷，頁299-304；木下長宏，〈解題〉，同書，頁484。

與日本畫相搭配的牆壁顏色。⁷³

第三則是會場規模空曠。畫家為了引起注意，只好愈來愈傾向於製作大幅作品。海外沙龍展在類似的情形下，隔開大件作品，另外開設一間專門展示小作品的作法，值得參考。

第三則是會場的配置過於空曠。結果變成若非大畫幅、大畫面的作品，就無法吸引觀眾的目光，因而畫家們都競相製作大畫幅作品。然而日本畫有些適合在小幅尺寸中，才能沈靜地發揮畫家技藝的作品。從這一點來看，應該要多作出小區隔。例如沙龍展，因為其會場寬廣，展出畫作有越來越大畫幅的流弊，以至於在歐洲也早有各種爭議。如英國 Friedrich 和 Harrison，曾不斷地攻擊此情形為『沙龍的弊端』。甚至由於這樣的弊端，有些極端者認為，沙龍有害無益。在這次展覽會裡，也有人說這麼大的作品搬回家也毫無用處，而有排斥的傾向。不過，無論如何，我不討厭大幅作品。為促進藝術發達，讓畫家充分發展提昇技藝的緣故，不能強迫他們只能畫小幅作品。自古以來，日本雖然沒有公開展覽會，但是畫家向公眾展示技藝，引其興趣的方法並不少——像神社佛堂裡設有繪畫堂即為一例。淺草（寺）懸掛嵩谷（高嵩谷，1730-1804）的《賴政退治》、*容齋（菊池容齋，1788-1878）的《厩屋喜三太》、**曉齋（河鍋曉齋，1831-1889）的《鬼女》等，當然原因很多，但必定也包括了向公眾展現畫家的技藝。其他如嚴島神社的迴廊上不也曾掛滿了繪畫作品嗎？而大家都記得的《山姥》確實在那裡大放異彩。***還有京都清水寺藏長谷川久藏(1568-1593)、海北友雪

⁷³ 同前註，頁 62；前引書，《岡倉天心全集》，3 卷，頁 299-304；木下長宏，〈解題〉，同書，頁 484。此外，《國民新聞》的「白衣子」還注意到展示作品懸掛高度的問題。他抱怨「首先進場的感覺是，很多畫框都比觀覽者的眼睛低，以至於當很多人圍著看一幅畫時，畫的下半部便隱沒在人頭裡。」〈展覽會の洋畫〉（1907.11.07，第一版）。

* 淺草寺觀音堂懸掛高嵩谷所繪源賴政殺除怪鳥的畫作，典出《平家物語》。

** 菊池容齋曾著《前賢故實》，1867 年刊行，收集五百位歷史人物並繪圖，厩屋喜三太為其中之一。另繪有後者畫像的繪馬供藏淺草寺。

*** 嚴島神社收藏長澤蘆雪(1754-1799)《山姥》，也是獻給神社的繪馬，重要文化財。

(1598-1677)不也是大幅的繪馬嗎？****這些作品的尺寸都不屬於家庭用，非實用品。因此單從實用價值來限制繪畫發展是不恰當的。期待將來展覽區分成小空間，同時有觀看小作品與大作品的條件，兩者並行。⁷⁴

以上冗長的引文之後，天心接著感嘆沒有公立美術館最為遺憾。

提到日本沒有適當的美術館設施，令人感慨。公立美術館的設立實在是一日不能或忘。未來明治 45 年的大博覽會將設立美術館，希望能成為常設機構，如能就此彌補此缺憾，則堪以慰懷。⁷⁵

另外，《國華》雜誌也發表了有關展示方式的檢討，不限於文展，包括日本美術協會與白馬會（資料 5）。提出同類別作品集中一室的方式「毫無趣味」，建議雕刻與繪畫適當地交錯展出。相反地，與天心在同一期《太陽》發表的小山正太郎文章，卻大力讚揚文展展示方式。前文提過，（另參照資料 4）他曾大肆批評東京勸業博覽會美術館（資料 6）。

《読売新聞》刊出，「白丁」（正宗白鳥）評論，對於展示的「陳列整齊」以及「商業勢力的威脅」減退，表示歡迎（資料 7）。

如上述關於展示，文部省專門學務局長福原表示：「陳列的方式似乎頗獲好評。」⁷⁶儘管是博得好評，但今後的問題也浮現出來。

****清水寺收藏大型繪馬，長谷川久藏（長谷川等伯之子）繪《朝比奈草摺曳圖》，重要文化財；與海北友雪繪《田村麻呂夷賊退治圖》。

⁷⁴ 同前註，頁 63；前引書，《岡倉天心全集》，3 卷，頁 299-304；木下長宏，〈解題〉，同書，頁 484。

⁷⁵ 同前註；《岡倉天心全集》，3 卷，頁 299-304；木下長宏，〈解題〉，同書，頁 484。

⁷⁶ 〈公設展覽会に就いて〉，《万朝報》（1907.10.28，第二版）。

八、批評的批評

儘管無法與東京勸業博覽會比較，新聞雜誌對於文展也發表眾多言論，而這些言論也引導出各種反應。⁷⁷例如夏目漱石（1867-1916）新年時在《読売新聞》上發表〈作品的批評〉引發批評家之間反響，並探索美術批評的定位。接著，漱石5月3日在《東京朝日新聞》發表〈入社之辭〉，宣告任職該報社，次日起以〈文藝的哲學基礎〉為題，連載他在東京美術學校文學會的演講內容。

青木茂在解說前述東園藤岡作太郎對黑田青輝的批評時，認為近代日本美術評論的確立正好發生在東京勸業博覽會，因為北村四海破壞自己的彫刻作品，以示評審不公事件，濱田青陵（耕作，1881-1938，考古學者）發表評論，要求「審查的審查」。此時正值文展開幕前後，石井柏亭（1882-1958，洋畫家）、大塚保治（1869-1931，美學學者）、內田魯庵（1868-1929，評論家、文學家）與夏目漱石活躍之際。⁷⁸

除「審查的審查」外，「批評的批評」也佔有文展評論的一席。《方寸》1907年12月刊載「評論的評論」便是一個好例子。

該文首先敘述批評的現況。作者指出，新聞評論中開始起用美術家，這在目前沒有真正批評家的情狀下，總比文學家的評論來得好。接著針對文展的評論，舉出《時事新報》〈公立展覽會洋畫瞥見〉，以及瀧節庵（瀧精一）發表在《東京朝日新聞》的評論等，明白顯示是「出自專家之手或透過他們口述而寫成，」因而備受注目，然而內容卻往往「未觸及根本的

⁷⁷ 參照真多樓，〈批評論管見〉，《帝國文學》，10卷4號(1907.04)，頁525-539。

⁷⁸ 青木茂，前引書，《明治洋画史料 記録篇》，頁322。此外，中村義一在「後設美術批評」史論方面，曾對其開展進行深入的探索。職業美術批評家的出現可以石井柏亭、高村光太郎、木下杢太郎的登場為指標。而在報紙批評方面，武田道太郎在〈新聞に美術批評の變遷〉中，概括指出美術批評的成立，在日本畫評方面要到1902年以降，瀧節庵與濱田青陵以後，而洋畫評論則要等到明治末高村光太郎與木下杢太郎出現。（《日本近代美術論爭史》（求龍堂，1981），頁233-262）。

問題」，只不過是「指出表面瑕疵」，令人不滿。例如，瀧節庵顯現傾向「討厭華麗濃厚的繪畫，偏好東洋」趣味。不過，這還算是不錯的，該文作者批評《東京日日新聞》的「黑眼生」「評論者腦袋食古不化，」還斷然地說，《東京每日新聞》的「菊水」是「腦袋很怪的人」。而《中外商業新報》也被批評其報導原本「與美術緣份淺薄」，作者「麻布之人」「好像是外國人」，斥責他拘泥於畫題與畫之間的對應關係，真是「愚蠢的行為」。最後，這篇文章還激烈地指責《日本》報評者因為不喜歡下村觀山（1873-1930，日本畫畫家）和菱田春草（1874-1911，日本畫畫家）作品的裝飾性，輕視為如同工藝性的裝飾畫，實為偏見。⁷⁹

此時報紙評論已變成討論的焦點，相關資料還有，9月19日橫地清次郎在正派同志會總會上演說，他表示1907年是「美術氣勢終於成熟的一年」，並舉報紙說，「美術評論有長足的進步」作為例證。

這麼說起來，我們並不見得就此斷言，一般世人對美的鑑賞水準已經變得高尚或提高。我只能說，世人逐漸能深刻體會技巧的趣味，這點任誰也不會有異議吧。⁸⁰

接著他說：

（前略）本來新聞是給人閱讀的。與美術審查會的報告書不同，閱讀上

⁷⁹ 無署名，〈評論の評論〉，《方寸》，1卷7號(1907.12)，頁11-12。此外，次年《美術新報》連載香骨俠史，〈美術展覽会の批評に就いて〉，7卷18號(1908.11.05)，頁1；同卷19號(1908.12.20)，頁1。刊載於《太陽》，黑田清輝與岡田三郎助的談話裡也提到對批評的評論。（〈第二回文部省美術展覽会評〉，14卷16號(1908)，頁120-124、頁129-131）。還有，《スバル》1909年5月號，木下空太郎，〈日本現代の洋画の批評に就いて〉，開頭就明確地表明其作為批評家的立場，從這個潮流來看，便不難理解。另外，中村義一前引書，提到1909年河野桐谷與石井柏亭的論爭，與本文內容也不無關係。（《日本近代美術論爭史》，頁240-242）。本文完稿後，日比嘉高指出有一篇「黃不動」，〈公設美術展覽会審査員評〉，《新声》，17編4號(1907.10)，頁75-77。內容雖為揶揄的性質，對本書卻是不可忽略的資料。

⁸⁰ 橫地清次郎，〈三の喜び〉，《美術新報》，6卷16號(1907.11.20)，頁3。

不能沒有趣味。…不過，這幾年來，新聞雜誌也逐漸地進步。尤其這一兩年來，內容非常充實，對於美術鑑賞有如導覽的文章也越來越多的樣子，值得慶幸，同時也要向各位記者表示感謝。⁸¹

聽到橫地演講的記者當中，有人真誠地接受他的發言，並因此更為明白體認了自身的位置。此即《東京日日新聞》的「牛步生」。1907年10月15日刊載〈秋之上野（一）〉開頭，牛步生明白地表示自己的批評定位。

聽了某人演講的我，曾經在小時候因為喜歡畫畫而求教於兩三個流派的老師。恐怕這就是像他說的，具備了繪畫批評的資格吧！慚愧的是我從來就沒拿過畫筆，甚至連顏料的名稱也不知道，卻還作批評，更不應該對那些堂堂大家的畫作品頭論足。⁸²

話雖如此，牛步生卻主張在藝術家們所形成的「三角形」裡，有自己應有的位置。

（前略）在畫家其人與其流派所構成的一個三角形中，位在底層者其對象幾乎是整個社會。而位於頂端的不過是靠少數的兩三人在支持而已。熟悉底邊繪畫的人不可能接觸頂端的美術。…而重視頂尖繪畫的人，大概認為底層的畫算不上是美術吧。…我不是要討論美術應該以三角形的那個點為標準，這類複雜的議論。作為一位批評家，既站在底部，又在頂端，我知道根據每張畫每個人的不同標準來進行批評，這是不可能的事。故最好是知道最適合自己作為批評家的位置，其立足點當然不脫離此三角形之外。⁸³

此外，被批評的一方也表示意見，並且對此反彈，嚴厲反駁的文章也很多。其中最好的例子是發表在《方寸》，坂本繁二郎（1882-1969，洋畫

⁸¹ 橫地清次郎，〈三の喜び（二）〉，同前註，6卷17號（1907.12.05），頁2。

⁸² 牛步生，〈秋之上野（一）〉，《東京日日新聞》（1907.10.15，第五版）。

⁸³ 同前註。

家）有力評論（資料 8）。此文針對文展評論，自稱為頑固的強辯者，下筆語調截然而武斷。坂本從正面攻擊批評與審查的狀態，認為「追求美感的繪畫講究實際技巧的取捨，那些缺乏實技的人沒有資格評論。」

坂本首先整理評論的對象。第一是繪畫創作技術的優劣，其次是由此而來的「造型美」與「聯想美」。特別後者因人而異，「捉摸不定的美感意識」易於誤導判斷，並且失去公平性。若是不懂得繪畫的巧拙，憑主觀的判斷，實在太過份。若只是說說感想的話，三歲小孩也能說，何況他們直覺地說話，反而有用處。反觀新聞雜誌上的評論，令人無法忍受，不但「一點用處都沒有」，甚至只會左右大眾，可說是「犯下一大罪行。」⁸⁴

對應此說，出現了評論，這些並非文展的評論，而是令坂本激怒的業餘素人，承認自己是素人，並積極地尋求他們的定位意義。《帝國文學》評論者「門外漢」，評論東京勸業博覽會美術館時，就先宣稱自己既非美術家也非美學家，而是「業餘者」身份。儘管如此，他對世人發表以下自傲的評論。所謂專家，如「技術家」固守著某個「流派的孤島」，而美學家則「流於抽象概念，或是陶醉在心理分析。」事實上，「業餘者在歷經磨練後往往成為美術批評家。」接著，「門外漢」舉出以下提案。

然而技術家、學者與愛好者三者鼎立，互不往來，恐將阻礙美術發展，或將其導入歧途。美術還沒有像文學一樣深入人心，應該讓公眾有更多機會接近美術。為達成此目標，技術家在不損其尊嚴範圍內，試著評論、介紹、或說明自己與他人的作品。學者在能力範圍內，也可以擔任美術鑑賞家，或至少將自己的學說通俗化利益他人。有心成為鑑賞家的人，在不受困於學理、理論的範圍內也可以做些研究，多看作品，並努力研究歷史。如此三者相輔相成，才可以期待美術發達。⁸⁵

⁸⁴ 坂本繁次郎（坂本繁二郎），〈第一回公設美術展覽會出陳の洋画に対する固理屈〉，《方寸》，1 卷 7 號(1907.12)，頁 2-3。

⁸⁵ 門外漢，〈美術館の日本画〉，《帝國文學》，13 卷 6 號(1907.06)，頁 814-815。此外，關

在這三者中雖然沒有包含「公眾」，但是後者作為受益、享受美術活動者的存在，已進入討論的視野中。如上述《東京日日新聞》記事業已提到，在文展的理念中，公眾是不可或缺的存在。

九、文展的確立與大眾化

就在東京勸業博覽會期間，香峰生在《繪畫叢誌》投稿〈博覽會與美術畫家〉，警告「畫家不要媚俗，或討好審查員」，並應戒絕以下「卑劣手段」。

一、製作與畫材不協調的大畫面。

二、企圖吸引人們注意，換言之即特意採用能夠挑起人們好奇心的畫題與畫法。

三、製作迎合審查員所好的畫作。⁸⁶

隔月刊行的卷頭語裡也同樣以〈大畫幅不等於大作〉為題，感嘆「近時巨幅畫作很多，但是真正完成的卻很少」。

最近開幕的繪畫展覽會，我每場去看都感覺彷彿在天王寺墓園徘徊，面對湧向前來，如巨大的樹林般，無名、無功也無德的人們的墓石；那些製作無名巨幅作品的畫家們，難道也就是那些撫摸著、景仰墓石的人們嗎？⁸⁷

不久，川合玉堂（1873-1957，日本畫畫家）也承認，「展覽會實為明治時期的特產」，在西式館展出「畫幅巨大、色彩濃厚、調性強烈且透視

於當時的批評論，山方香峰，〈現代の絵画批評法〉，《絵画叢誌》，240 號(1907.04)，頁 2-5。分別就關於形、筆、考據、布置、材、構想各方面的批評加以討論。

⁸⁶ 香峰生，〈博覽會と美術作家〉，《絵画叢誌》，239 號(1907.03)，頁 5。

⁸⁷ 記者，〈大幅と大作の相違〉，《絵画叢誌》，240 號(1907.04)，頁 1。

深」的「展覽會之畫」，這便是「現代繪畫的代表。」⁸⁸

雖然功過不一，但是就大眾化的面向來看，文展確實已經確立下來。
內田魯庵在第六回文展評開頭說：

▲文展已成為東京的年中行事之一。不只是美術家與鑑賞家，退休的人牽著孫子的手、玩期票、股票的人帶著親密的藝妓，連阿公阿婆的觀光團體也來了。沒辦法談論文展的人就好像是遠離東京舞台中心的鄉巴佬。

▲其中迄今只知道股票行情與計算利息的實業家們、只能談論權利義務的法律人士，以及談到人只認得市村羽左衛門（1874-1945，歌舞伎演員）與井伊*這兩位的藝妓們，現在都開始談論美術了。寺崎廣業（1866-1919，日本畫畫家）與橫山大觀（1868-1958，日本畫畫家）變得像太刀山（1877-1941，相撲橫綱）跟市村羽左衛門一樣家喻戶曉。

89

此外，第六回文展，坂井犀水（1871-1940，木彫家）在《美術新報》談到觀覽者人數激增時，也說這絕非偶然。

今年秋天的文展人氣旺盛，每天都發現人潮洶湧，星期天例假日時一萬兩三千人，即使平常也不下四千人。實在可說是驚人的現象。何以今年秋天文展的風潮暴漲到這程度呢？儘管原因複雜，然而最大原因之一即在於各種報紙間競相報導文展之故，新聞報紙乃是發動社會運動的主要力量，這一點實不須贅言，只要看看今年秋天各報紙的競爭活動如何地熱烈，就知本人所言不假。不過從另一面來看，若社會上

⁸⁸ 川合玉堂，〈展覽會時代〉，《都新聞》（1908.02.25，第一版）。

* 幕末大老，彥根藩藩主井伊直弼（1815-1860）因為主張通洋而被政治暗殺，史上稱為櫻田門外之變，轟動世人，廣泛流傳於歌舞伎、電影及文學著作。

⁸⁹ 魯庵生，〈文展雜感〉，《趣味》，26卷5號（1912.06），頁2。

對美術的嗜好與興趣一點都不發達的話，不管新聞活動如何地熾熱，也不可能呈現出如此的好景氣吧。由此可知，近來社會上對美術的嗜好與興趣的確有大為蓬勃發展的傾向。⁹⁰

⁹⁰ 坂井犀水，〈第六回文展所感〉，《美術新報》，12 卷 1 號(1912.11.12)，頁 1。

附錄

資料 1

黑田清輝，〈美術與文部省〉，《報知新聞》(1907.02.06，一版)

頃見文部省提出的預算說明，「關於美術獎勵，有必要設置中央審查機關，所需經費一萬円預算由文部省所轄經常部門第一款編列。」據此看來，歸根結底，是仿效巴黎沙龍、倫敦皇家學院的美術獎勵法吧。此即聘選兼具資格與信譽的審查官，由他們評定美術品之優劣並給予充份的獎勵。此文部省計畫乃順應時勢之要求，急務中的急務，本人也極力贊同此計畫。本來政府從沒關心過美術事務，姑且不論其金額與規模如何，這次在本議會（國會）中提出一萬円預算，對明治政府來說是破天荒的事，牧野文部大臣的名字在美術界必將永垂不朽。目前官方美術機構只有東京美術學校而已，不過，在學校與這次計畫之間，我寧取後者，學校的話即使是私立也可以運作，但是就美術整體的獎勵而言，一定得依靠政府力量來推動。按專制國日本的習慣，目前的狀況下，若不以政府為核心推動發展便沒有太大指望，因此美術獎勵這項工作也得等待政府伸出援手。美術毫無疑問是人類的無形資產，隨著文明的發達更需愛護輔導此無形資產。然而明治政府以往一向對於美術都是袖手旁觀，即使各方面建設都規劃發展，然而在美術方面，卻僅僅設立了東京美術學校。本人屢次遊說朝野有力人士，他們都在口頭上表示贊成，卻未能實際執行，這是我平生一大憾事。值此之際，牧野文相終於開始付諸實踐，令人欣喜。其次，必需考慮成立美術館。如同末松男爵所說，美術品的展示不僅內外行人需要，更提供專業美術家至高無上的參考。美術家以大自然為研究基礎，在實作上則要遠離自然，甚至有必要挑戰自然；但是在磨練創意上，必需觀賞古人名畫珍品。

禪宗坐禪，除非是極罕見的偉人，只靠一逕地閉門坐禪並不能鍛鍊其心膽。美術家也一樣，面對自然之外有必要與名家面對面切磋理想，此即從觀賞古代名品中探索其意念結構，並揣摩於胸臆，在不知不覺中涵養心志，而後創造出超越古人的名作。與其觀察古人的技術，美術家更重要的是瞭解古人的創意。技術方面靠一般的練習與研究大自然就夠了，至於創意，一定要靠研究時代，及研究古人作品所得的智識才可能……以今天的洋畫水準來比喻的話，雖有技術卻沒有字典，就算有字典仍缺乏研究的讀書家。不過，藉由這次文部省的計畫，讀書家便可能出現，若更上一層樓，設立美術館，那麼字典也就可以出現。

資料 2

無署名，〈美術界雜感〉，《讀賣新聞》(1907.05.26，六版)

○國民的美術趣味每年不斷地提高。對於這次博覽會美術館的展出，各新聞雜誌都引起熱烈的批評。其中佳作更成為社交場合上的常見話題，對美術感興趣的人也年年增加，這一點真是可喜。以往美術愛好者大多是骨董家，只重視古物，不過就是收集來向他人炫耀而已，現在則是能欣賞美術的人越來越多。繪畫雕刻不再僅止於老人的玩物，同時也能吸引青年享受美感。如今拘泥於古風的作品不再受歡迎，新風格的作品則廣受喜愛，這點從對美術館展出作品的評價中也明顯地表現。完全發揮明治特色的作品也逐漸地展露頭角。

○在古美術展覽會場，解說者或其他觀覽者都說這些展出品，「現代人怎樣也作不出來」，讓我聽了覺得不快。若是把過去的文物當成最高標準來看，現在的作品好像顯得甚為低劣的樣子，但是現代也有現代的特色。

其特色之所以無法圓熟地呈現，正是因為藝術上的明治時期尚未成熟之故。並不是現代只有凡人，而古代就是天才輩出。本人很討厭凡事尊古的態度。

○也有人說古人超脫物慾而遊於藝術，今人追逐於金錢和名譽，因此創作都是下品，對此我不贊同。今日並非不食五穀，吸風飲露就能存活的時代，而是生存競爭激烈的時代，不是茫然與世無爭的年代，而是盡其所能發揮個性的時代。因此布衣粗食，創作脫俗澹然的作品已經不是藝術家的理想，新一代的人們應該採取的態度是，享受美食，表現強烈自我。狩野派也好、四條派也好，追隨先人的足跡而無法超乎其外者就是缺乏自我意識的人。若遷就古風而壓抑自我便是上品，我也不想要成為上品之人。

○大多數美術家都以細部的技巧自滿，而不是整體的印象，同時他們也希望觀眾能認同此點，因此導致鑑定家成為最好的美術鑑賞家。我並非忽視一點一劃之間的美感，但若僅停留在注意這樣的細節，便忘記了整體的趣味。鑑定家是食物分析家，而我們則是咀嚼品嚐美味，不好吃的吐掉就可以。

資料 3

井出馬太郎，〈美術館展示〉（摘錄），《繪畫叢誌》，24號(1907.05)，頁 10-11

美術館館內裝飾，在入口處垂掛緞帳，顏色為絳紫色底上，交錯運用金色圖案。本來這間館就是陳列美術作品的地方，因此館內裝飾只能適可而止地補強建築物之美。考慮其他館裝潢華麗，本館內裝飾部分就沒有特別費心。

關於畫作的背景以往展示時並未特別用心，就維持出展品與背景的對照性而言，第五回博覽會也並未特別規劃。然而這次布置人員中有一位想到，在背景上全部都使用絳紫色，這樣的用心也可以算是展示上的進步，然而對日本畫來說就略感到不太適合。這是因為日本畫色彩比較平淡，不像洋畫那樣色彩濃厚，而且也沒有加畫框這類東西。過於強烈的絳紫色當成背景，有壓迫主體作品，使其顯得薄弱的危險。作為負責布置裝飾的一員，今後我會更加注意留心背景的問題。灰藍色，亦即素雅而不偏暖色系的調子想來比較適合日本畫，這點以各位的住家為例便可以清楚了解。日本畫比較合適的不是以紅色調為主的絳紫色而是中間色調，這一點任何人都都不難理解。

有關於陳列法的批評各式各樣，其中又以日本畫的陳列最為困難。這是由於在狹窄的館內實在沒有更好的方法。此外作品陳列前面的通道只有一間半（九尺），*這對繪畫鑑賞實在不夠，看畫至少要約三間的距離，一間半實在甚為狹小。由於在此既定建築物內，陳列超過預計數量的作品，總之，被批評為不適當也是無可避免的。

這次注意到採光，這是陳列法的進步，這點直到第五回博覽會仍未關心，可說是這次博覽會的長處。美術工藝品，即雕刻與金屬製品等的陳列架太過於粗糙。談到如何在室內展示美術品，今後希望能夠稍加注意展示架與作品的協調。

* 譯註：原文一間半，一間為六尺，故一間半為九尺。又明治時期一間相當於 1.81 米，一間半約為 2.71 米。

資料 4

小山正太郎談，〈美術館評〉，《時事新報》(1907.04.21，九版)

哈、哈，美術館的品評嗎？唉，那太難了，我再次忝列末席，擔任可惡的審查員，遵照曾根審查總長先生嚴令堅守秘密，凡與審查有關係的事一律不能對外公開，然而若是跟審查無關的事，我可以隨便亂說些。啊，是是，總評的話沒有問題，若是跟在下沒有直接關係的部分，細論也無妨。美術館作得不錯，不僅美術館，其他各館外觀也都不錯，的確有很大的進步。和二十三年前的上野博覽會比較起來的話，實為天壤之別。首先，參觀美術館的人從北邊和南邊入口都可以進入，不過開幕式當天，千家氏會長引導來賓從北口進入。今天觀眾似乎大都是三號館參觀後，從北口進入，因此我們也從北口開始，依序交代我個人的淺見。看完三號館後進入美術館，立刻讓人感覺很不愉快，荒涼而殺風景，有如經過繁華的本町來到新開發區一樣，是這次美術館的第一個缺點。

美術館的第一個缺點

這是因為第三館以及其他館都允許展出者自己負責陳列與裝飾，只有美術館既不許個別裝飾，也不容他人置喙陳列工作。既然如此，事務局應該確實進行適當的裝潢，結果沒有任何特別裝飾。三號館的三越、白木屋、高等屋、伊勢丹等百貨行，所有展出者皆不惜成本地競相裝飾其陳列場。不單是展示櫃與陳列架，甚至觀眾看不到的天花板，都費盡心思作各種裝潢。因此觀者看不到建築的內部構件，甚至柱子在哪裡都不曉得，只知道漫步在華麗裝飾之中。然而接著進到美術館時，氣氛全然一變，建築內部構件毫不掩飾地暴露出來。看過美麗的前館後，再見到殺風景的建築肋骨，自然覺得好像是在破房子裡。畢竟其他館的建築像是穿著華麗接待觀

眾，美術館就像是

裸體迎接客人

這麼無禮的情況下，當然會引起觀眾不愉快的感覺。到底美術館是匯集工藝之精華的地方，觀覽者都抱著獲得愉快的熱切希望而來，從別館來到這裡時，就像是走出毫無風雅的事務室，散步進入優雅的庭園時的心情。因此國外博覽會的美術館總是特別地裝潢，例如巴黎博覽會，只有美術館地板才鋪上素色地毯，各室的隔間都垂掛著天鵝絨的帷幔，扶手也包覆著褐色天鵝絨，連樓梯的欄杆也都有天鵝絨裝飾，每室中央特別配有同系列的椅子也是用天鵝絨包著（此配置不見於他館）。這些第一是尊重美術的精華，第二則表示滿足觀覽者的誠意，看的人可以愉快地觀覽，參展者也視為無上的榮耀而爭相參與展出。不過，不可能每個人都展出，而要逐件嚴格審查，只有高妙的作品能脫穎而出，因此禮遇入選作品是理所當然的事。然而日本卻只有嚴格審查而沒有任何優待，好比有罰而無賞一樣。果然這次又是如此，當局者沒有布置館內，更不許展出者自己裝飾。

在裸體般的館內

隨便地陳列，實有失體態，第一令觀者感到不愉快，第二展出者也會心懷不滿，第三則是暴露出當局者對於處理美術品的無知，實在令人遺憾。如果，博覽會是要讓那些披著紅毛毯進城的土包子驚喜，像演出熱鬧的慶典般滿足他們，便罷了。然而，伴隨著（日俄）戰後發展，現在是向外國人展示日本文化，展示精彩的論述之際，外國觀光客若見到主辦者在美術館的作為，會怎麼想呢？我不禁冷汗直流，再想到接著迫在眉睫的明治 45 年（博覽會），更是憂心忡忡。不過當局者皆是博學賢明之人相信很快地會拿出好辦法。其次，引起很多批評的

第二個缺失

則是隔間的方式。美術館的陳列品各種大小都有，但與其說大小，還不如說有極小也有極大兩種極端的作品，有的至少要有五、六間（二十五至三十尺）的距離才能觀賞，也有不在一兩尺近距離內便看不見什麼的。因此在考慮區隔空間時，當然首先得斟酌作品的類別。其次，透過區隔空間的方法，如果能夠讓觀者覺得觀賞有趣的話，他們就可以不感到倦怠地繼續觀賞，也會讓他們覺得館內空間寬敞，因此如何決定館內區隔必須認真研究。這和各位編輯報紙時同樣道理，事先斟酌什麼報導在先，什麼消息次之，什麼專欄放在什麼版面，因為所下的工夫不同，讀者會津津有味地讀完整份報紙，或者讀都不想讀。正因如此，展示的區隔也頗見巧拙，例如巴黎博覽會曾就針對 *Champ de Mars* 主會場建地區劃設計舉辦徵選，從中選拔最優秀的五件，再審查選出最優秀者，最後在報告書也將其他四個提案的縮圖刊載在卷首。由此可知他們多麼重視區劃，反覆不斷地研究。然而日本則是由事務員隨便規劃，令人懷疑他們毫不在乎。怎麼看都像未曾十分慎重地計畫，何以故？從北口可以一直線看到南口，感覺甚為狹窄。應該放在桌上閱讀的小張印刷品，卻陳列在距離四五間的通道，連一丈大的日本畫也陳列在同樣大小的空間。總而言之，其空間規劃實在是拙劣中的拙劣，怎樣也看不出有什麼用心。其次，

第三個缺點

乃是陳列的方式，引來很多非難與抱怨的課題，極為重要，同樣有巧拙表現，也是最需要仔細研究的事項之一。陳列方法的不同，會造成觀者感到不愉快，展出品看來不順眼，而且無法分辨展出品的好壞的情況，實在非常困難。若僅僅陳列繪畫也一定要先斟酌標題、構圖、大小、濃淡、彩色等等而後排列，好比演劇要先決定幕前幕後，序幕要表現什麼，下一

幕什麼要出場等，都頗費苦心。全體佈局的安排，若毫無頭緒地排列的話就沒什麼，就算稍微有個樣子，也可能會被內行人嘲笑，實在困難。雖然有點不一樣，但即使在櫥櫃上排列東西，或排列庭院裡的踏腳石，或舉極端的例子，在湯盤上排列杯盤，都可以看出功夫的巧拙。因此集工藝之精華，著重美觀的美術館陳列，必然是行家絞盡腦汁苦心經營的表現。然而這次的陳列方式，真令人懷疑是不是事務員按照送到的順序，漫不經心地從這一端排列到另一端嗎？怎麼看也看不到用心的排列。即便無法一一應付個別的抱怨，也希望不要有損博覽會的整體形象，不要讓觀者感到不快。說誇張一點，博覽會備受世界各國的注目，應該更加留意，會場裡差強人意的只有洋畫部分的陳列規劃相當整齊而已，和其他區域相較像是另一個世界般。總之，這次美術館內部實在是大失敗。以此作為明治四十五年展覽的準備基礎，不禁令人憂心。當局者提到什麼總以經費為藉口，可是這不是錢的問題，完全是巧拙的問題。在日本也有行家，並不是如此落後，假若能夠用人得當的話，也能夠完美地呈現。如果還是漫不經心的樣子，到了 45 年時一定會大失敗。

資料 5

無署名，〈展覽會美術品的陳列法〉，《國華》，210 號（1907.11），頁 129-130

現在正是仲秋之際，各種美術展覽會開幕的季節。從日本美術協會、白馬會、國香會，到文部省的美術展覽會都陸續展開。我每次參觀展覽會時，感覺陳列方法年年沒有進步，往往因襲舊態實在令人悲痛。其實美術展覽會的陳列方式不但深切地影響作品能否呈現真正價值，也能大大左右觀覽者的印象。倘若繪畫被擺在很高的地方，或是緊密地排在一起，或者

沒有考慮光線的狀況，都會帶給作品不好的後果。為何我們迄今仍處於這種狀況下，畫家們竟然如此不在乎，令人感到相當意外。此外，在繪畫與雕塑一併陳列時，特別需要格外注意。亦即同一間全部陳列繪畫、一間全部雕塑，這雖然有利於同類作品的比較，但是會使人感到無甚趣味。相反的，如果在繪畫與繪畫之間偶而懸掛浮雕，或將圓雕擺設在繪畫陳列室中央的話，會讓觀者感到很大的愉悅，我寧選擇後者。

資料 6

小山正太郎君談，〈公設美術展覽會評〉（摘錄），《太陽》，13 卷 16 號(1907.12)，頁 126-130

這次展覽會首先是場地很寬敞，隔間的方式很好，裝潢也做得不錯，陳列工作也沒有什麼可以挑剔的。就這幾點來看，表現前所未見的水平。這是博覽會與民間展覽會都作不到的事吧。展出內容由於這次從公布徵求到開幕時間不多的關係，展出數量甚少。不過，日本畫方面有很多大作，又其他方面比起博覽會，也是優點很多。此外涵蓋各流派的作品，這在民間的展覽會是不可能的，整體上，令人感覺相當有趣。以第一次展覽會而言，能夠做到這個程度，覺得還不錯。總之，這是值得在明治的美術史上記上一筆的展覽會，同時這也將是習藝者成名的競技場。若果明年後年持續舉行，到了三、四年後，規模將會是現在的三、四倍吧。

資料 7

白丁（正宗白鳥），〈評官設美術展覽會〉，《讀賣新聞》（1907.11.03，六版）

進入會場首先讓人感到愉悅的是陳列整齊。一改上次博覽會時狹隘的格局，各室都保留相當距離，使得觀者有充分的空間眺望大幅作品。此外畫與畫之間也空出了適當空間，採光相當舒朗，不論展出者或觀者都沒有太多挑剔。館內中央在綠葉之間幽雅地放著幾件雕塑，雕塑陳列方式比起雕塑本身好看，這也是優點吧。

其次可喜的是，場內幾乎沒有感到商業集團的壓力。在此之前，此勢力特別籠罩在雕刻部裡，如今一掃而空，場內雰圍清新許多。

資料 8

阪本繁次郎（坂本繁二郎），〈對於第一回公設展覽會展出洋畫的堅持理念〉

討論不同行業的比較本來就是不可能的，談到繪畫製作技術的優劣，也應該就各別的科目中去分析比較，再取其平均值，這樣多少可以獲取公平性。不過，我們面對的困難是在比較優秀高低之外，還有兩個方面的比較要注意，此即造型美與聯想美的表現。造型美方面大致是畫面的直接表現，因此觀者所領略的美意識是屬於普遍性的；相反地在聯想方面，則因觀者的頭腦想法不同，產生非常大的差異。曾經親身經歷過的人頗能欣賞戰爭畫的美感。畫人物頭像比起田園圖畫更容易引人注目，並且予人超過畫作技巧之上的美意識，此點就是聯想力所發揮的作用。又如從來對風景深感興趣的人，只要看到風景畫，都能感受到超乎技術的美感。這就是觀

者以其智識作為媒介來感受美的意識。像這樣依靠捉摸不定的美感之眼為基礎，來判斷美的變化深淺，當然是很難期待其公平性。

然而，作品的技術水準若比觀眾相差太遠時，觀眾便清楚知道其技術的長短得失。原因無他，不外乎觀察繪畫所訴求的目的，與其所表現的技術是否能符合目的，便能瞭解。換句話說，判斷繪畫巧拙的依據範圍在於作品是否符合訴求目的，以及所運用的技巧是否確實充分表現。如果僅是根據繪畫作品是否有美感，而未能確實瞭解技術上的得失，並依此基礎來判斷好壞的話(除了研究的意義之外)，實在是很過份的事。這世上常有犯這種錯的人，例如法國有位先生自認是批評家，而且隨意發表自己對畫的感覺，還揚言是他個人的權利。像這樣並不是批評，不過是抒發自我感情的發言家，若任由這類人毫無節制地評論的話便是大錯，若果如此，實在無需見識廣博的批評家，三歲小孩也可以做得到。不可否認小孩頭腦單純的直覺性批評對我們的啟發也很多。

順便一提，刊載於我國報章雜誌的繪畫評論，多半是類似於前述的批評，幾乎沒有一點用處。這是由於這些評論都沒有說明理由，只是過度依據自己的感覺。這類批評中雖然不是完全沒有恰當的，但若沒有表明其考慮的基礎的話，就算言論允當，聽眾終究還是不得其要領。何況其中也有些人說話輕率至極，卻又毫不在乎。若有人質疑他們，便回答說，是以自我的感覺為依據，是個人的立場。像這樣批評的人數多起來，將成為多數人的意見，不得不正視的現象。然而，假使只是看這樣的意義，又有何用處？（我若找一些小孩子們來問，恐怕受益更多。）這些不過是微不足道的事，原來繪畫的目的也不是為那些有智障的都市人。報章雜誌擁有影響大眾觀點的力量，因而應該自我要求不可以強力主導大眾，然而實際上卻任意〔刊登評論〕左右大眾，而不知不覺地犯下一大罪惡。就算是立下小功勞卻換來大害，到底是得不償失。關於這一點已有一兩位專家指出，然而這類事情迄今尚未斷絕，實在是不能再繼續漠視的事。

The First *Bunten* and its Viewing Public

Omuka Toshiharu

Abstract

The opening of the first Ministry of Education Art Exhibition (commonly called the *Bunten*) in 1907 was an extremely important event in modern Japanese art history. Aside from the exhibited objects and the exhibition itself, I consider “the audience” an essential element of an exhibition. Therefore, this article will mainly concern the viewers and the *Bunten* exhibition. It will consider the role of *Bunten* within modern Japanese culture by exploring the history of reception and connoisseurship.

Since the *Bunten* was not the first fine art exhibition in Japan, it is necessary to discuss some events before it. First, in December 1906, certain reporters from major newspaper publishers in Tokyo founded the Sakura Club. This Club promoted the establishment of the “Public Art Institute” in May 1907. With the power of mass media behind them, their appeal had deep influence. Second, the Exhibition for Encouragement of Industry (*Kangyo* Exhibition), held in Tokyo several months before *Bunten*, served as a prelude to the *Bunten*. A comparison of the two exhibitions yields an improved understanding of their characters in terms of the roles of the judges’ reviews, their reception by the audience, and critiques from the public.

The *Bunten*, in the public opinion of that time, was considered successful. This article will also discuss which aspects contributed to the success.

Compared with the *Kangyo* Exhibition, the *Buten* had a much better display space, and the rules of judgment were stricter. More importantly, however, there also appeared critiques of the judgments and of criticism itself. These show that the first *Bunten* was a milestone in exhibition culture, since it marked the time that art exhibitions began to play a significant role in shaping mass culture.

Keywords: history of reception, *Bunten*, Ministry of Education Art Exhibition, Sakura Club, Tokyo *Kangyo* Exhibition, exhibition space, art criticism, mass culture