

なぜ、マス・メディアは展覧会を開催したのか

河原 啓子(本学非常勤講師・芸術社会学, ミュゼオロジー, アートマネジメント, 芸術文化学科)

Why Do Mass Media Organizations Hold Exhibitions?

KAWAHARA, Keiko

なぜ、マス・メディアは展覧会を開催したのか

河原 啓子(本学非常勤講師・芸術社会学, ミュゼオロジー, アートマネジメント, 芸術文化学科)

Why Do Mass Media Organizations Hold Exhibitions?

KAWAHARA, Keiko

日本では、新聞社やテレビ局などのマス・メディアが主催する展覧会が数多く開催され、多数の入場者数を獲得している。マス・メディアが展覧会を主催することをメディア・イベントの展覧会と呼ぶが、欧米ではこのような方法で展覧会が開かれることはほとんどない。それでは、なぜ日本でメディア・イベントの展覧会が開催されるようになったのだろうか。研究者はこれまで、その理由の一つとして、明治期に新聞社が不偏不党を目指すことを余儀なくされた事情があったことを挙げてきた。しかし、果たしてそれだけが理由なのかについて、さらに検討をしてみた。初期のマス・メディアである新聞社が手がけた美術展覧会をふり返り、日本人は明治以降どのような価値観を形成してきたかについて確認をし、そして美術家とマス・メディアの関係についても検討した。その結果、日本の主要な展覧会を担ってきた独特な展覧会システムは、日本の近代化と不可分な関係にあることがわかった。

In Japan exhibitions sponsored by newspaper companies, television stations, and other mass media organizations are frequently held, and they attract large numbers of visitors. Exhibitions that are sponsored by the mass media are called media-event exhibitions. Such exhibitions are almost unheard of in the United States and Europe. Why is it that media-event exhibitions came to be held in Japan? One of the reasons cited by the author so far is that in the Meiji period (1868-1912) newspaper companies inevitably had to aim to be nonpartisan. Wondering whether that was really the only reason, however, the author decided to study the matter further. Looking back at art exhibitions organized by newspaper companies, which were the first mass media, the author confirmed how the Japanese formed their values during and after the Meiji period and also investigated the relationship between artists and the mass media. As a result, the author understood that Japan's unique exhibition system, which has presented the main exhibitions in the country so far, is inseparably linked to the modernization of Japan.

I はじめに

日本において、新聞社やテレビ局などのマス・メディアが主催する展覧会は、これまで数多く開催されてきた。そして、大量の入場者数を獲得する展覧会のほとんどは、マス・メディアの主催する展覧会である(註1)。マス・メディアは明治期から展示イベントを手がけ(註2)、大正期より本格的に美術展覧会に着手した。例えば初期の美術展覧会には、1912(大正元)年の読売新聞社主催「フェウザン会第1回展」(図1)(図1の記事では団体名の表記が「ヒューザン会」となっているが、ここでは学術論文、辞典などで多用されている「フェウザン会」を用いた。)や、1920(大正9)年の朝日新聞社主催「仏蘭西近代絵画彫塑展覧会」(図2)が挙げられる。東京の読売新聞社屋で開かれた「フェウザン会第1回展」は、高村光太郎、岸田劉生らによって結成された、後期印象派やフォーヴィスムを信奉する芸術家グループの嚆矢であるフェウザン会の展覧会である。高村、岸田のほかにも、萬鐵五郎、木村莊八ほかの作品が並んだ。当時の前衛画家たちの作品を紹介するという同展は、美術に対する何らかの意義を同社がみだしていたことを物語っている。大阪の朝日新聞社屋で開かれた「仏蘭西近代絵画彫塑展覧会」は日本におけるヨーロッパ美術紹介の先駆的なものであり、当時の日本人がほとんど目にしたことのなかったルノワールやロダンなどの作品が展示された。そして、マス・メディア

が主催する展覧会は戦後さらに活発化した。例えば、終戦の年1945(昭和20)年の10月には毎日新聞社主催の「油絵と彫刻の展覧会」(図3)が日本橋三越で開催されている。東京国立博物館もまだ休館中だった戦後間もない時期に、いち早くマス・メディアが手がけた展覧会が開かれていたのである。さらに、そのあと日経新聞社や東京新聞が展覧会事業に参入し、マス・メディアによる展覧会はさらに増大し、多様化することになった。ちなみに、データ収集が行われた展覧会のうち、これまで多くの観客を得た展覧会には、1964(昭和39)年朝日新聞社主催で国立西洋美術館で開催された「ミロのビーナス展」(831,198人)、1965(昭和40)年朝日新聞社主催で東京国立博物館にて開催された「ツタンカーメン展」(1,297,718人)、1994(平成6)年読売新聞社主催で国立西洋美術館にて開催された「バーンズ・コレクション展」(1,071,352人)などがある(註3)。このように現在に至るまで、名作と言われる美術作品のオリジナルを日本人が鑑賞する機会を、マス・メディアは数多く提供してきた。しかしながら、マス・メディアがスポンサーになって展覧会を開くことは、日本においては定着しているが、欧米ではほとんど見られないのである。それではなぜ、マス・メディアは展覧会を開催するようになったのか。これまで研究者は、この問いに対して、明治期における新聞社の不偏不党を旨とする報道姿勢がその理由であるとしてきた(註4)。すなわち、新聞における政論が過激化

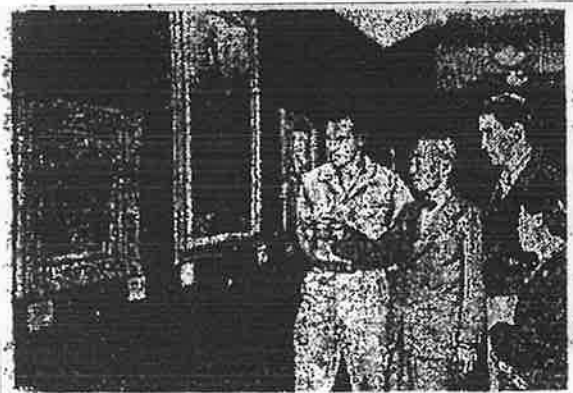


図1 『読売新聞』1912(大正元)年10月15日5面「フェウザン会第一回展」記事。出品美術家名と作品名、および出品作家から大和田磐《果樹園の女》の図版も紹介されている。



図2 『大阪朝日新聞』(現・朝日新聞) 1920(大正9)年10月9日2面「仏蘭西近代絵画彫刻展覧會」記事。タイトルは「百花が咲乱れた如な」。同記事キャプションによれば、図版は同展覧會に出品されたルノワール『裸』。

し、それに伴い政府が新聞弾圧をしたことで、日本の新聞は中立を目指すようになった。そして、中立的立場の一つのあり方として、購読者獲得を目指して、スポーツ、講演会、慈善事業などさまざまなイベントに着手するようになり、そのなかで展示イベントおよび美術展覧會が登場するようになったという把握をしてきた。しかし、果たしてそれだけが理由なのだろうか。展示イベントに着手した明治期から大正期の美術に対する日本人の価値観や、その価値観をもたらした社会の状況が、その背後に横たわっているのではないかと。もちろん、展覧會は美術館の独自主催もあり、マス・メディア主催のものだけではない



美術と音楽の憩ひ

本社主催「油絵と彫刻」展開へ

この展覧會は、油絵と彫刻の二種を主として、美術と音楽の憩ひを期して、本館を会場として、十月六日より十日まで開演する。油絵は、本館の二階、彫刻は、本館の三階にそれぞれ展示される。油絵は、本館の二階に、彫刻は、本館の三階にそれぞれ展示される。油絵は、本館の二階に、彫刻は、本館の三階にそれぞれ展示される。油絵は、本館の二階に、彫刻は、本館の三階にそれぞれ展示される。

図3 『毎日新聞』1945(昭和20)年10月6日2面「油絵と彫刻展」記事。毎日新聞社高石社長がGHQ教育部のヘンダーソン少佐、ペリー少尉に同展會場を案内する様子が写真で掲載されている。

が、国内における大規模展を検証するうえでもマス・メディア展の発生理由を考え、なぜ日本で展覧會が開催されるようになったのかについて明らかにしたい。

ところで、マス・メディアが企画および主催するイベントのことをメディア・イベントと呼び、先述のように、スポーツや講演會などさまざまなメディア・イベントが存在し、その研究はこれまでに国内外で展開されてきた(註5)。展覧會事業について、これまでの研究においては、マス・メディア主催の展覧會は一般の観客にはマス・メディアがスポンサーになっていることはあまり意識されない一方で、日本の美術館の果たすべき役割を新聞社が担ってきたという指摘されている(註6)。マス・メディアがなぜイベント事業に着手したのかについては、野球イベントの研究において興味深い見解が示されている。有山輝雄は現在の高校野球の起源である新聞社主催野球大会についての研究で、主催をした朝日新聞社は「全国優勝野球大会主催には朝日新聞社の経営拡大の動機があり、それがなければ大会は成立しなかった」と指摘している(註7)。すな

わち、全国の人々に社の存在をアピールできるメディア・イベントの野球大会が、企業拡大に有効だったと言うのである。スポーツ・イベントを手がけた理由と、展覧会に着手した理由は、異なる可能性はある。しかし、この見解も含みに入れて、検討したい。

ここでは、まずマス・メディアによって主催される展覧会をメディア・イベントの展覧会と定義し、展覧会がなぜマス・メディアによって主催されたかに焦点を絞って考察をする。日本の展覧会文化の形成に不可欠な存在であるメディア・イベントの展覧会が開催された理由を明らかにすることは、同時に日本の展覧会の起源を見直すことであり、さらに日本における展覧会に対する価値観を明らかにすることにもなる。そして、本研究が行われる意義は、現在の日本の展覧会の独自性や展望を明確化し、日本におけるメディア・イベントの展覧会の有効性について明らかにするところにある。

考察は、次のようなプロセスで論を進めてゆく。まず、マス・メディアがどのような意向を持っていたかを踏まえ(=Ⅱ日本のマス・メディアが目指した方向 不偏不党)、メディア・イベントの展覧会が進展する過程における日本人の価値観を確認し(=Ⅲ日本人の価値観)、日本において美術とはどのように位置づけられる対象なのか(=Ⅳ日本における美術とは)、という順序で考え、最後にまとめる。

Ⅱ 日本のマス・メディアが目指した方向 不偏不党

日本のマス・メディアはなぜ、展覧会を主催するようになったのだろうか。先に触れたように、明治期に新聞紙面で政論が執筆されそれを政府が弾圧したことを受けて、新聞社各社が不偏不党を標榜するようになりその一環として取り組まれたのが一因と言える。そして戦前から行われている新聞社による展覧会事業において、先鞭を切ったのは朝日新聞社や読売新聞社であった。それではなぜ、これらの新聞社が展覧会に着目したのであろうか。

明治期の新聞の生成をふり返ってみよう。日本の新聞ジャーナリズムは、明治期に入って明治政府の統制のもとで本格的に発展した。江戸期にもかわら版などの情報を伝達する機能を持ったマス・メディアは存在していたが、それは現在で言うような報道には展開されなかった。政府は、1869(明治2)年に新聞発刊を許可しているが、その内容は政府にとって「害無き」題材の掲載を許可し、政治的言論活動を禁止している(註8)。

新聞の役割が大きく変容することの引き金になったのは、1874(明治7)年『日新真事誌』に民撰議院設立建白書が掲載されたことだった。国民によって直接選挙された議員で構成された議院で政治を議すことを提示し、自由民権運動のきっかけにもなったこの建白書の掲載によって『日新真事誌』では盛んに議論が繰り広げられるこ

とになった。このことは「民撰議院設立をめぐる論争の政治史的・思想的意義もさることながら、新聞という公開の場で政治的討論が展開されたこと自体が、これまでと異なる公共的言論空間の形成としての意義を持っている」(註9)と言えよう。そして、民撰議院設立に関する投書での議論は『日新真事誌』のみならず『東京日日新聞』、『郵便報知新聞』でも展開され過熱化していった。続いて、1875(明治8)年に政府により自由民権運動などの政府批判の抑圧のための言論規制法令として、讒謗律、新聞紙条例が發布され、これらの新聞は1880年代には政府から徹底的に弾圧を受けることになったのである。

また新聞メディアは、1874(明治7)年ころから言論記事を中心とした「大新聞」と娯楽記事を中心とした「小新聞」に分化していった。「大新聞」が政府の弾圧によって経営困難に陥っていった一方で、「小新聞」は、一般大衆の読者層を拡大し部数を増大させていった。「小新聞」の代表である1874年東京で創刊された『読売新聞』は、1877(明治10)年の西南戦争の戦況報道を掲載して好評を博し、あらたな報道ジャンルを獲得した。言論よりも事実報道に照準を合わせたことが功を奏したのである。これに続いて「小新聞」として1879(明治12)に大阪で『朝日新聞』が創刊された。朝日新聞社は、当初幅広い読者を獲得するために娯楽活動中心の「小新聞」に報道と言論活動を盛り込んでいった。しかし、政府情報を扱う言論活動が政府の弾圧を受け、一転、「公平無私」を旗印にした。この方向性は、以後展開される新聞の「不偏不党」化を想起させる。このころの朝日新聞社の目指した方向性は「日本型新聞の原型への胎動」を見せている(註10)。

有山輝雄は、当時の朝日新聞社が時勢に合ったマス・メディアに発達してゆく過程について資料的裏づけを交えながら明らかにしている。以下、簡単にその概要を記したい(註11)。まず、1870年代から1880年代におけるジャーナリズムで展開されていた反政府的言論に対し、政府は一方では新聞紙条例や出版条例などの法規を交付し、他方では『東京日日新聞』などの御用新聞を保護し、政府を弁護するという措置を取った。そのなかで政府は、御用新聞のかたちではなく中立的言論を旨とする半官の新聞の育成にも目を向けるようになった。政府の方針を直接代弁させるのではなく外面での中立性を維持させるこのようなマス・メディアに対して、場合によっては補助金を投じて育成したのである。言論の制度化には「不偏不党」「中立」を自称する新聞が望ましかった。このなかで秘密援助による育成の対象として朝日新聞社が挙げられる。勧善懲悪をコンセプトにした典型的小新聞の朝日新聞社の経営は、創刊当初は順調であったが1880年代には悪化し、その経営困難と政府の中立新聞育成策が結びつくことによって、直接的きっかけは不明ではあるが、1882(明治15)年から、朝日新聞社は一時政府支援を受けながらその言論コンセプトを固めていくことになった。

朝日新聞社の補助資金は内閣機密費から出費されていたと推定されている。「公平無私」を掲げた朝日新聞社は、政府にとっては御用新聞以上に効果的な民権派批判のマス・メディアになった。そして、朝日新聞社は政府支援もあって、次第に経営が好転していった。すると、新聞社としては政府との関係を解消し独自の経営を目指す動きが出てきた。1894(明治27)年に、約12年にわたる政府の朝日新聞社に対する秘密補助と秘密出資は解消した。このころになると、当初政府が目指していた中立的言論の育成はほぼ達成され、「不偏不党」新聞が新聞界の大勢となっていた。政府にとっては、極秘出資による「中立」新聞育成策は大成功をおさめた。(概要終わり)

新聞社の機能そのものもまだ明確化されない時代に、明治期の新聞メディアは何をどのように報道するか、すなわちどのような価値観に照準を合わせて報道活動をするかを模索していた。有山の研究からも、新たな政府が設置された明治期の混乱期に、社会的価値観がさまざまに模索され、これを政府が政策に有利な方向へコントロールしていたことが理解できる。1882年から1894年にわたる政府の朝日新聞社の秘密補助と秘密出資は、結果として日本の新聞の共通項ともなる「中立」の基盤をつくり上げ、日本の新聞全体を「中新聞」化させていった。そして、この新聞社の価値観こそ、展覧会事業をマス・メディアが手がけることと不可分なのである。なぜなら、基本的に展覧会事業は「中立」を提示することが可能であり、それが新聞社の意向として表出され記事化されることは、新聞社の目指す方向性と合致しているからである。「小新聞」の登場と「中立」の指向は、メディア・イベントの展覧会の母体になった。

さて、このような新聞メディアの生成の事情を受けて発生したメディア・イベントの展覧会は、紙面においても展覧会報道が展開されることになった。そして、主催者の事業を主催社メディアで報道として扱うというスタイルが形成され、他紙では他社の主催展覧会についてはほとんど触れられないという偏向も生じさせた。公正であるべきマス・メディアが自社事業の宣伝を記事として行ってよいのかという見解がある一方で、このメディア・イベントの展覧会という独特の手法はまた、展覧会自体も新聞社の報道の一環としてとらえるならば、決して報道の偏向ではなく独自報道という見方もできる。いずれにしてもこのような戦前から存在した展覧会関連報道を概観すると、メディア・イベントの展覧会の報道が偏向しているにしても、主催する新聞社各社は、基本的にその展覧会に関して高い文化的および芸術的価値を認識してイベント化しているわけであるから、その展覧会がたとえ専門家から見て芸術的価値が認められなかったにしても、新聞社としては紹介の意義のある文化として扱って現在に至ったと考えられる(註12)。

すなわち、メディア・イベントの展覧会は、展覧会だけ

で自律的に存在するのではなく、主催者のメディアで文化記者や寄稿者による情報提供が行われているという相互作用によって成立してきた。メディア・イベントの草創期の「中立」の姿勢は、明治政府の政策と不可分であり、その政策に沿う形の事業と報道が行われてきた。つまり、不偏不党のみならず、明治政府の政策の顕現化としてメディア・イベントの展覧会を位置づけることができるのではないか。

Ⅲ 日本人の価値観

次に、視点を転じてこれまでに展開されてきた日本文化論に目を向けて、日本のマス・メディアが展覧会事業に取り組んだ動機を考える上の参考にしてみたい。日本文化論を取りあげる意向は、日本独特の展覧会システムの構築が、日本人そのものが持ち合わせている価値観と関わりがあるかどうかを探るためである。日本文化論とは、青木保によれば「戦後における日本人のアイデンティティの対象としての日本文化というとき、それを包括的に一つの全体としてとらえ、外国・異文化との比較において論じてきた」領域を指し、「日本人論や日本社会論など、ホーリスティックに日本人とその心理・文化・社会を取り扱うものが含まれ」「あくまでも全体としてある」とされており、ここで扱う日本文化論の概念も青木のそれに従うことにした(註13)。いくつか戦前の研究も事例として挙げながら戦後までを振り返りながら俯瞰してみる。本研究の主旨から言えば、戦前の日本人論を中心に扱うべきという考えもあるだろうが、むしろ戦後のそれは、戦前からの日本人の価値観を見据えて構築されている側面があるので、ここでは、日本文化論の全体的アウトラインをたどったうえで、メディア・イベントの展覧会が取り組まれた理由と関連づけてみたい。

日本文化論の研究は、明治以降国内外で展開されてきた。ここですべてを挙げることはできないが、代表的な研究を振り返ってみよう。戦前の日本文化論は、鈴木大拙『禅と日本文化』(1940年)、西田幾太郎『日本文化の問題』(1940年)などが挙げられる。戦前の日本研究は国家意識の強いものが多いなかで、禅を基調とする鈴木大拙、天皇制合理化を打ち出した西田幾太郎の著作は、主観に依存せずに日本文化を分析する方向を示唆したともいえる。戦前の日本文化論は、開国後世界的視座に立って日本をどのように位置づけるか、日本の価値観とはいかなるものなのかを模索していた時期である。そして戦前および戦中の日本人論は、日本は特異な社会でありその分析には特異な概念や理論が必要という立場と、国際比較によるのではなく日本内部を詳細に調査すればその特徴が導き出せるという見地の二つのアプローチによって、その考察が展開されてきたことも指摘されている(註14)。

さて、戦後の日本文化論の系譜は、敗戦という経験を
経た現代にも通じる日本人の価値観の形成史でもある。
挙げられるのは、ルース・ベネディクトの『菊と刀』(1951
年)、加藤周一『雑種文化』(1956年)、桑原武夫『日本
文化の考え方』(1963年)、梅棹忠夫『文明の生態史観』、
中村元『東洋人の思惟方法』(1962年)、岸本英夫『日本
文化の問題』(1960年)、中根千枝『タテ社会の人間関係』
(1967年)、土居健郎『「甘え」の構造』(1971年)などで、
そのほかにも多様な切り口から考察が進められてきた
(註15)。ルース・ベネディクトの『菊と刀』はさまざまな議
論を巻き起こした。学術的意義を疑う向きや、日本に來
たことのない著者が総合的に日本人をとらえたことに意
義を見いだす立場など、その評価はさまざまである。確
かに、現代の日本人からみれば、その指摘はうなずける
ところがある一方で、例えば“恩”についての感覚などは
昔の価値観に感じられる事例も見受けられる。加藤周一
の「雑種文化」論は日本文化の雑種性の根の深さを指
摘し、桑原武夫は日本文化がキリスト教的価値観とは大
きな隔りがあることに焦点を当て、梅棹忠夫は世界史
の中に日本を位置づけて「平行進化」の上で同列に置
いた点で新しい知見を拓いた。中村元は仏教の受容の
ありようを体系的な理論分析を行った研究を行い、岸
本英夫は行動科学の側面から分析し、中根千枝は日本
の集団主義のタテ性に着眼した。70年代に大きな話
題になった土井健郎の「甘え」論は「甘え」そのもの
が外国にない価値観であることを主張しその独自性を
肯定的にとらえるが、一方で「甘え」の概念設定が
されないままに論が展開されている点で(註16)、説
得力に欠ける側面がある。

このように、いくつかの代表例をあげるだけでも、
日本文化論はさまざまな側面から展開されてきた。戦
後の日本文化論の変容を振り返りながらその展望を
指摘した青木保は、四つの時期区分に分けて分析を
している(註17)。その区分は、第一期「否定的特殊
性の認識」(1945～54年)、第二期「歴史的相対性
の認識」(1955～63年)、第三期「肯定的特殊性の
認識」前期(1964～76年)後期(1977～83年)、
第四期「特殊性から普遍性へ」(1984～)となっ
ている。区分ごとにその時期に登場した日本文化論
の文献を照らし合わせながら行われたその分析では、
日本の戦後文化は経済の高度成長に応じて、「否定」
から「肯定」へ、「自信喪失」から「回復」へ、「前近
代的」から「超近代」へ、「後進」から「脱産業化」
へ、「モダン」から「ポストモダン」への明確な変容
を示している(註18)。そして青木は、このように構
築されてきた日本文化論を鑑みて、日本文化論が開か
れた普遍性に向かい、世界の普遍理論の一部となる
時期を迎えたとしている(註19)。この見解に関連す
るのが杉本良夫とロス・マオアによる研究であり、
その研究では日本の価値観をあるひとつの視点で
明示することはもはや見当はずれで、

日本文化の概念はいくつもの定義を必要とし多元
的に共存する状態が望ましいことを示唆している(註
20)。この両者の見解を見てみると、世界の価値観
が多様であることそのものが普遍性を帯びてきて
いることを思わせる。

戦前から戦後までの日本文化論において見えて
くるのは、大まかに“特異”から“普遍”へ向かう
展開である。これを参考に、戦前のマス・メディア
がなぜ展覧会を開催するようになったのかについて
考えてみよう。明治期、日本は自意識に目覚めた。
それは、日本が世界から見て“特異”な価値観を
構築してきたことだった。そこで、明治政府は鎖
国による近代化の遅れを取り戻すべく、明治政府
は西欧に倣ったシステムをさまざまな領域で採用
していった。一方で、明治期以降参加した欧米の
万国博覧会などで高い評価を得ていた日本の美術
品は、日本のプラス面での“特異”性の存在にも
認識するようになった。このような、近代化の立
ち遅れを少しでも早く挽回したいという焦りの一
方で、日本固有の文化に対して高い評価を得ると
いう優位性をどのように提示するかという、この狭
間で国家のアイデンティティを模索する明治政府に
とって、マス・メディアのコントロールによってま
ず国家全体の意識を均質にしたかったのであろう。
そのために、先に述べたような政府によるマス・
メディアに対する制御となると言えよう。一方、そ
れを受けたマス・メディア側は、マス・メディアその
ものが未成熟だったゆえに体制に離反することが
不可能であり、それでも企業として存続してゆくた
めに知恵を絞って導き出したのがメディア・イベン
トの事業であったと言えるだろう。日本の新聞の
不偏不党化は、必然的に出現した現象としてとら
えられる。

日本の新聞社の独特なスタイルの基盤は、この
ような価値観のもとで形成された。そして、戦後
の日本文化が普遍および多様を受け入れる方向に
向かっている趨勢を勘案すれば、現在まで継続さ
れているメディア・イベントの展覧会システムも、
その特異性は影をひそめ、かつて濃厚であった
違和感も薄れていると言ってよいだろう。しかし
ながら、それが果してよいのか、このシステムの
存続の展望はどのように考えられるかについては、
検討の余地がある。最終章で考えてみたい。

IV 日本における美術とは

1 美術の認識、美術に対する価値観

それでは、美術もしくは芸術は価値のある対象
であったのかについて検討してみよう。日本で美術
の価値観が明確化したのは明治に入ってからである。
一方ヨーロッパでは、学問としての芸術学の確立
したこと、美術館が設立されたこと、博覧会や展
覧会が開催されるようになって世界の美的価値観
を俯瞰することができるようになったこと、など
によって芸術の一領域としての美術がマス・レ

ヴェルで認識された。ヨーロッパにおけるこれらの現象は18世紀半ばから19世紀以降の出来事であり、日本は明治期に入ってからこの価値観を導入した。日本において“美術”という言葉は1873(明治6)年のウィーン万国博覧会の出品規定において初めて用いられた。日本では、近代化政策の一環として美術が制度化されていったのである。そして、美術の制度化は「博物館、美術館、博覧会、展覧会、美術学校、美術ジャーナリズムなどの諸制度(施設・装置)が確立されてゆく過程と対応している」(註21)。この現象は「江戸時代まで中国を公、日本を私」であった関係が、「明治以降は西洋を公、日本を私」の関係に変換されたことをも意味していた(註22)。すなわち、美術の認識や価値観の形成は、日本人が自発的に構築したのではなく、政府政策の一環としてシステム化されたのであり、そのシステム化に連動する形で美術展覧会が登場したと考えられるのである。

2 美術家

メディア・イベントの展覧会が着手された当初、当時の日本の美術家とマス・メディアはどのような関わりがあったのだろうか。海外の作品を紹介した先駆的なメディア・イベントの展覧会の嚆矢は先述のように、1920(大正9)年に開催された朝日新聞社主催「佛国近代絵画彫塑展覧会」である。同展がメディア・イベントの展覧会と美術家との関係構築の地盤の一端を担ったと考えられるので、この展覧会を取り上げ美術家とマス・メディアの関係を検討してみたい。『大阪朝日新聞』は図2の記事以外にも同展に関する記事を掲載しており、特に同年10月10日の8段組みのロダン《考える人》やルノワール《少女》などの出品作の図版が紹介された記事では、当時の美術界をリードしていた美術家である黒田重太郎、足立源一郎、山本鼎が寄稿している。黒田は「考へる人を考へる」と題して、パリのパンテオンでロダンの《考える人》を見たときの経験をもとに執筆している。足立は、「アンリー・マチス」と題して、マチスの作品の特徴を解説している。そして、山本は「空前の展覧会」と題して、ルノワール、セザンヌ、ロダン、マチス、ドガなどの同展出品作に触れ、美を素直に認識するためにフランスの美術家たちの天質を感じてほしいとしている。山本の執筆文によると、この展覧会の出品作品は国内所蔵品によるもので、ルノワールは日本に10点あるうちの秀作2点が紹介され、セザンヌの3枚の出品作は日本で初めて所得されたものであると伝えている。さらに、マチスやロダンを知るためにはこの展示だけでは不足であると述べ、決して展覧会を全面的に称賛しているわけではない。

この事例からわかることは、渡欧歴のある美術家は新聞社にとって情報提供者であり(註23)、美術領域のオピニオン・リーダーであり、場合によっては記者の役割を担う存在であったことである。当時の日本において、彼らは、

ヨーロッパの現地情報や美術家の作品のオリジナルを鑑賞したうえで美術に関する知識を持つ大変に希少な存在だったに違いない。ヨーロッパの状況、芸術に関する価値観など、新聞社の関係者に寄稿文以外の情報も伝達していた可能性もある。そして、はるか遠い欧州の美術、文化に対する価値づけ、憧れが、メディア・イベントの展覧会の形に結実されていったとも考えられる。すでに明治末以降日本には、ヨーロッパに留学していた画家たちがつぎつぎと帰国し国内で作品発表が行われていた。ちなみに、山本が渡欧したのは黒田、足立よりも少し早い1912(明治45、大正1)年から1916(大正5)年、黒田は1916(大正5)年から1918(大正7)年までロンドンやパリなどで美術作品鑑賞をしている。足立とは渡欧前年に知り合っており、1917(大正6)年渡仏時にフランスで黒田を出迎えたのは足立で、在仏の藤田嗣治の助けを得ながら滞在をした。そして同時期、コレクターであった松方幸次郎とも交流している。実業家のコレクターの松方幸次郎は、日本で美術館を設立する構想を持っていた人物であるから、このような人々が日本の新しい芸術の創造および鑑賞の環境などの将来に何らかの影響を持つ可能性は大いにあった。実際、黒田、足立、山本は、帰国後、美術雑誌『みずゑ』、『アトリエ』、『中央美術』、新聞としては『読売新聞』、『大阪時事新聞』などで美術論を発表している。さらに、黒田は『ヴン・ゴッホ』でゴッホ論、『構圖の研究』でヨーロッパ絵画を事例にした絵画研究を、足立は『人物畫を描く人へ』でヨーロッパ絵画を参照した人物画の研究を書籍として発表している(註24)。当時の状況の助走期間には、森鷗外や久米桂一郎ほかによって、新聞や雑誌でヨーロッパ絵画についての紹介が展開されていた(註25)。すなわち、明治以降ヨーロッパに赴いた人々によって、ヨーロッパ美術の情報は一気に日本に流入し受容されていった。その伝え手であった新聞その他のマス・メディアは、その“異文化”受容の最前線を目の当たりにしていた。ゆえに、連鎖的に他に既に展開されていたメディア・イベントに連動するように、美術展覧会に着手するという現象が起こったとも考えられるのである。

V おわりに

ここまでの考察から、マス・メディアが展覧会を主催するシステムの構築に関しては、日本の近代化政策が不可分であることがわかってきた。マス・メディアの統制、芸術および美術の設定は、明治政府の近代化政策の一環とも言える。ゆえに、マス・メディアが展覧会を開催する動機になったのも、当時の日本が近代化を急いでいた状況を受けた現象としてとらえられる。政府は言論統制という圧力を新聞社にかけたわけだが、新聞社が展覧会を開

催したのは、単に「中立」を顕現するだけではなく、政府が進めていた近代化政策に加担することによって、国内で企業としての立場を良くするという意向もあったのではないか。マス・メディアは美術館運営や現在で言うところのアート・マネジメントにも取り組むことによって、日本の近代化の進展を助長した。同時に有山が指摘するように、企業体としての拡大を目指すには顧客獲得は不可欠であるから、美術展覧会においても新聞社の存在感を示すための一つの手段として、考案され設定したと考えてよいだろう。『朝日新聞 70 年小史』では、「画期的な諸催物」と題して事業活動について「一般大衆に健全なる理解力、批判力を養成せしめることもまた新聞の任務の一つであるので、わが社では多大の費用を要するにも拘らず、各種の講演会、展覧会、音楽会、映画会などを主催または後援し、その数は数千件の多きに上るであろう。」と表明している^(註26)。見方によっては、傲慢に受け取られても仕方ない記述だが^(註27)、日本におけるマス・メディア・システムの構築と、企業としての生き残りを賭けて文化事業に取り組んだと見れば、少々大袈裟な言い方をすれば“背水の陣”だったと言えなくもない。加えて、明治期にそれまで全く存在しなかったさまざまなシステムを導入することを迫られていた日本にとって、展覧会システムを充実させ欧米の芸術の価値観を広く国民に提示した新聞社事業は、日本の近代化を加速化させるためには有効だったと言えるだろうし、社会的ニーズも存在したはずである。初期のメディア・イベントの展覧会の開催意図や、当時の美術関係者たちと新聞社との関わりなどに関する資料は残念ながら見つかっていないし、当時の関係者に聴き取りをすることもはや不可能であるが、なぜマス・メディアが展覧会を開催してきたのか、という問いに対する答えは、確かに単に新聞社が不偏不党を旨とするようになっただけではなく、日本の近代化に絡む既述のような諸事情があったと判断できよう。そして、また、本研究に関しては、メディア・イベントの展覧会に関するマス・メディアの報道の詳細な分析、美術評論を踏まえた展覧会や美術界をめぐる価値観の変遷、マス・メディアと美術家の関わりを示すさまざまな資料の吟味などがさらに必要とされる。今後の課題にしたい。

もう一つの側面としてここで考察してきた、日本人の思想や美術に対する価値観形成については、日本国内と海外のふたつの立脚点から検討が必要である。明治以降「西洋を公、日本を私」の関係に変換した^(註22)日本において、それは日本国内から見れば、西洋という異文化に対する憧れと競争意識による異質な価値観の導入であり、海外から見れば、万国博覧会などの舞台で未知なる異質な対象として認識されるようになった日本文化であった。同時に、日本もまた国内と海外のふたつの見地を獲得することになり、それが日本文化論を多様に展開させることにもなった。いわば、明治期の近代化と不可分な関係

にある日本のメディア・イベントの展覧会システムは、日本にとって異質な西洋文化導入のために引き起こされた独自の文化である。しかし現在、国内と海外のふたつの立脚点を持つことそのものも日常化し、以前に存在した国内や海外に対して文化の異質性を見いだす見地は影をひそめた。そして現在、このような近代化の所産として登場し発展し定着したメディア・イベントの展覧会システムそのものを、もっと広く海外に認知させるべき時期に突入している。

一方、展覧会報道などを執筆する文化記者については、近年あらたな立脚点があらわれてきた。その引き金になったのは、日本の戦後のオタク文化に代表される独自の文化形成が、芸術とは何か、芸術の範疇には何が入るのか、という問いを突きつけ、新聞社の文化報道の価値観に対する問題の投げかけになったことである。今や、オタクは日本発のユニークな文化として世界にも認識されるまでになったが、文化記者たちにとって新たな芸術の価値基準の設定に直面することになり、文化領域の専門記者としてのみならず多様な文化ネットワークを仲介し結びつけるインターネットのような役割も生じてきた^(註28)。文化記者をとおして芸術や美術についての情報発信をしている新聞社としては、もちろん自社事業の展覧会について報じることを止めるわけではないのだが、情報内容は多様化してきている。各社が主催事業または非主催事業のメディア・イベントの展覧会をどのように扱うかについては、文化報道のありようと関わりながらも、芸術価値観の設定によって今後変容していくことも予想される。

さてこれまでの考察から、メディア・イベントの展覧会は日本の文化環境の発展やアート・マネジメントの方法論の構築にとって有意義だったと考えられる。現在、メディア・イベントの展覧会は、美術館とのタイ・アップや、スポンサーの開拓など多様な方法を開拓しながら継続されている^(註29)。しかしながら、これから日本のマス・メディアにとって、そして美術展覧会にとって、この方法が依然絶対的な有効性を保持するかは不透明である。それは、新聞社が以前に比べて潤沢な資金を展覧会に投ずることが難しくなっていることや、美術や芸術に対する価値観が多様化し概念化されにくくなっているためである。展覧会文化を支えてきたマス・メディアは、支えてきたことの意義を確認しそしてその意義をも表示することによって、次世代の展覧会が誰によってどのように取り込まれるべきかを問うべきときに来ているのではなからうか。

謝辞

本拙稿を執筆するに当たり、メディア・イベントに関して立教大学教授・井川充雄先生から貴重なご教示を頂戴い

たしました。ここに深く御礼申し上げます。ありがとうございました。

註

1. 日本でマス・メディア主催展が多く開催されていることについては拙著『芸術受容の近代的パラダイム 日本における見る欲望と価値観の形成』美術年鑑社、2001年、拙稿「ニュース? イベント? 芸術鑑賞? —メディア・イベントの展覧会をめぐる日本の美術展覧会システムについての考察—」『アートマネジメント研究第9号』美術出版社、49～61ページ、2008年、浅野敏一郎『戦後美術展略史1945-1990』求龍堂、1997年参照。また、『新美術新聞』では、1986年以降入場者数順の展覧会ランキングを毎年発表している。それによると、毎年8展覧会以上はマス・メディア主催である。
2. 明治期の展示イベントの代表例としては、1906(明治39)年『報知新聞』主催「報知新聞空前の大社挙巡航博覧会」、1910(明治43)年『小樽新聞』主催「汽車博覧会」、1912(大正元)年『福岡日日新聞』主催「飛行機博覧会」などがある。
3. 日本の展覧会史上で入場者数が確認されているものの中で一番入賞者を獲得したのは、1974(昭和49)年東京国立博物館主催「モナ・リザ展」(1,505,239人)である。2009(平成21)年の展覧会では、朝日新聞社主催「阿修羅展」(946,172人)は日本美術展としては、日本美術の歴代展覧会では1位の入場者数である(2009年8月現在)。
4. 前掲書1、拙著2001年、127ページ参照。
5. 海外の研究は、ダニエル・ダヤーン、エリユ・カツツ『メディア・イベント 歴史をつくるメディア・セレモニー』青弓社、浅見克彦訳、1996年(Daniel Dayann, Elihu Kats Media Events, Harvard University Press, 1992)参照。国内の研究は、津金澤聰廣編著『近代日本のメディア・イベント』同文館、1996年、津金澤聰廣・有山輝雄編著『戦時日本メディア・イベント』世界思想社、1998年、『戦後日本のメディア・イベント』世界思想社、2002年など。国内の研究は、ダヤーンほかの見解を基盤に、日本の事例を鑑みながら展開されてきた。
6. 前掲書5、津金澤1996年、250～252ページ、山野英嗣「ジャーナリズムと美術」参照。
7. 前掲書5、津金澤1996年、74ページ、有山輝雄「全国優勝野球大会の形成と新聞」参照。
8. 有山輝雄『「中立」新聞の形成』世界思想社、2008年、10～11ページ参照。当時の資料をもとに、政府が非政治的報道を育成する方針を打ち出していたことを指摘している。
9. 前掲書8、有山2008年、23ページ参照。
10. 山本武利『新聞と民衆』紀伊國屋書店、1994年、43ページ参照。
11. 前掲書8、有山2008年、67～110ページ参照。
12. 例えば、1993(平成5)年日本テレビ放送網主催「ヴァチカンのルネサンス美術展」では、レオナルド・ダ・ヴィンチ《荒野の聖ヒエロニムス》をはじめとする特筆すべき出品作があった一方で、ジュリアーノ・ブジャルディーニ《ターバンを巻くミケランジェロの肖像》、作者不詳(ラファエロ原画に基づく)《ユリウス二世の肖像》などの重要な油彩画を含む展覧会主要作品11点が、急遽出品取り止めになり、別作品や写本などに変更になったにもかかわらず、入場者は323,514人で同年の展覧会入場者ランキングで第4位を記録した。ここからわかることは、観客はメディアの報道に大きく左右される存在であるという側面と、主要なオリジナル作品が揃わなくても展覧会の提示する内容には意義があったという側面である。
13. 青木保『「日本文化論」の変容 戦後日本の文化とアイデンティティ』中央公論社、1990年、23ページ参照。
14. 杉本良夫、ロス・マオア『日本人論の方程式』筑摩書房、1995年、69ページ参照。
15. 森口兼二、浜口恵後「日本文化研究の展望と文献リスト」『思想の科学』思想の科学社、1964年、64～74ページ参照。
16. 前掲書14、杉本ほか1995年、176ページ参照。
17. 前掲書13、青木1990年、28ページ参照。
18. 前掲書13、青木1990年、150ページ参照。
19. 前掲書13、青木1990年、171ページ参照。
20. 前掲書14、杉本ほか1995年、308ページ参照。
21. 北澤憲章『眼の神殿「美術」受容史ノート』美術出版社、1989年、146ページ参照。
22. 佐藤道信『「日本美術」誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社、1996年、50ページ参照。
23. 浦崎永錫『日本近代美術発達史[明治編]』東京美術、1974年、706～709ページには、明治期に欧米など海外に渡った美術家延べ178人が列挙されている。ジャンルは日本画、洋画、彫刻、工芸など多様で、渡航先はフランス、イギリス、イタリア、アメリカなど。黒田清輝(洋画、仏、明治17年)、荻原守衛(彫刻、米、欧、明治34年)、横山大観(日本画、米、仏、明治37年)、高村光太郎(彫刻、仏、明治39年)、児島虎次郎(洋画、仏、明治41年)、富本憲吉(工芸、英国、明治41年)ほか。
24. 黒田重太郎『ワン・ゴッホ』日本美術学院、1921年。同『構圖の研究』中央美術社、1925年。足立源一郎『人物畫を描く人へ』日本美術学院、1922年。
25. 例えば、ゴッホについては、森鷗外や久米桂一郎ほかによって日本で多様な評論が発表されている。木下長宏『思想史としてのゴッホ 複製受容と創造力』學藝書林、1992年、35～79ページには、ゴッホ受容の側面から、さまざまな新聞や雑誌でゴッホがどのように受容されたかが記されている。また、久米桂一郎『方眼美術論』中央公論美術出版、1984年には、久米が展開した明治期から昭和期との美術評論が集められている。
26. 『朝日新聞70年小史』朝日新聞社、1949年、350ページ参照。同352ページでは本文でとり挙げた「仏蘭西近代絵画彫塑展覧会」について触れ、連日多数の観覧客で賑わったと記している。その他、世界各国の美術を紹介したことや、国内の美術や写真の展示を行ってきたことなどについて著されている。
27. 岩淵潤子『美術館の誕生 美は誰のものか』中公新書、1995年、203ページ参照。
28. 西島建男「文化変容とジャーナリズム意識」『マス・コミュニケーション研究No.48』日本マス・コミュニケーション学会、1996年、54～67ページ参照。
29. 前掲1、拙稿2008年、49～61ページ参照。

図版

1. 『読売新聞』1912（大正元）年10月15日5面
2. 『大阪朝日新聞』1920（大正9）年10月9日2面
3. 『毎日新聞』1945（昭和20）年10月6日2面