慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	福澤諭吉とフランス美術 : 近代の表象をめぐって
Sub Title	Representing the modernity : Fukuzawa Yukichi and the French art
Author	鷲見, 洋一(Sumi, Yoichi)
Publisher	慶應義塾大学アート・ センター
Publication year	2009
Jtitle	Booklet Vol.17, (2009.) ,p.94- 120
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	FUKUZAWA Yukichi 3 : 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000017-0094

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

福澤諭吉とフランス美術
――近代の表象をめぐって

鷲見　洋一

文久2年4月17日（木）、福澤諭吉は滞在中のパリで、ホテルを訪ねてきたフランス人レオン・ド・ロニー（Léon de Rosny）と会い、親交を結んだ。「佛蘭西の人『ロニ』なる者あり。支那語を學び又よく日本語を言ふ」★1。ロニーはノール県出身の変わり者で、独学で日本語を学習したという。政府より日本人使節団の応接役を命じられ、ホテルに現れた。ロニー25歳、福澤27歳の若さである。二人は何度か会い、また文通もするが、ロニーの日本語はかなり未熟であり、英語を使ったり、のちに「西航手帖」と呼ばれる、福澤がパリの文具店でもとめたノートで、筆談に頼った形跡もある。

さて、ロニーも籍を置いていたパリ東洋語学校では、福澤たち日本幕府の遣欧使節団が引き揚げた翌年、初めて日本語講座が開設され、ロニーは講師に任ぜられた。講義のための教科書として、ロニーが刊行したのが『日本文集』である。そこには、ロニーが前年に親しく接した日本人たちの揮毫や作歌などが、文例として掲載されていたが、福澤諭吉のものとおぼしき筆跡のページがあって、こう書かれている。「都て外国人は日本の俗文を解し不申候　併し外国人と申候とも両三年も日本え参り執行致候はゝ随分出来可申と存候」★2。

福澤諭吉は、ロニーがこれまで文献解説を中心とした、文語に偏った学習をしてきたのを補う意味で、口語すなわち「俗文」を重要視せよと奨めたのである★3。本論文は、世に名高い、いわゆる福澤調の平俗文体が、明治維新前に花の都パリで、親日派のフランス人にすでに勧奨されていたという、感動的な挿話に着目するところから始めたい。

福澤諭吉と言文一致体

山本正秀の浩瀚な『言文一致の歴史論考』によれば、日本語の歴史におけるいわゆる「言文一致体」が本格的に成立するのは、「第一自覚期」と山本が呼ぶ明治17（1884）年以後の数年間で、山田美妙の実作と論争にお

ける活躍や、二葉亭四迷『浮き雲』第一編などが注目される。文久2年、パリに遊ぶ福澤の通俗文体は、「第一自覚期」より前の「発生期」（慶応2年〜明治16年）をさらに遡る時期にあたり、20代の福澤自身がまだ著作を刊行していない最初期である★4。

帰国した福澤諭吉は、『西洋事情』にとりかかり、早くも「自由民権」の思想活動を開始する。『西洋事情』も、たんなる西洋紹介書ではなく、かの地における政体・議会制度や、天賦人権説に基づく個人の自然的権利が主張されているが、ここで注目したいのは、福澤諭吉がそれから矢継ぎ早に刊行した、代表3部作と呼ばれる『西洋事情』、『学問のすゝめ』、『文明論ゝ概略』のうち、前2書が特に平明達意の通俗文体を選んで書かれていることである。

その間の事情は、福澤が明治30（1897）年に執筆した『福澤全集緒言』巻頭の長い回顧文が委細を尽くしてあますところない。「行文の都合次第に任せて遠慮なく漢語を利用し、俗文中に漢語を挿み、漢語に接するに俗語を以てして、雅俗めちゃ〳〵に混合せしめ、恰も漢文社会の霊場を犯して其文法を紊乱し、唯分りに分り易き文章を利用して通俗一般に廣く文明の新思想を得せしめんとの趣意にして…」★5。全集緒言の冒頭10ページがすべて翻訳文、通俗文についての文章で占められ、後は作品ごとの解説であるから、福澤にとって、大方の顰蹙さえ買いつつ、初志を貫徹して練り上げた平俗文体表現という理想が、いかに切実で重要な課題だったか、推し量れようというものである。

早くも文久2年、パリでフランス人ロニーの稚拙な日本語の背後に福澤が読みとっていたのは、思想の自由な表現にとって桎梏となる、古びた漢文脈の文章、ひいてはそうした桎梏を政治や社会の全般にまで及ぼしている、旧体制日本の「表象」そのものではなかったか。

松崎欣一が力説するように、「徒党禁止」の名目でグループや議論が取り締まられた時代に、「三田演説会」を発足させて「演説」、「討論」の重要性を説き、生涯「語る」ことに徹した福澤諭吉は、文字通り「言文一致」を地でいく人間だったといえる★6。

「語る」福澤と「描く」マネ

福澤諭吉の口語表現への執着は、やがて「スピーチ」という日本で最初のコミュニケーション手段の導入へと実を結ぶことになる。「明治七年六月七日肥田昭作氏の宅にて余が演説したるは、口に弁ずる通りに予め書に綴り、仮りに活字印刷に附して之を其のまゝ延べんことを試みたるものにして…」★7。

『学問のすゝめ』十二編の前半部「演説の法を勧るの説」で、福澤は舶来の「スピイチ」について論じ、「演説を以て事を述れば其事柄の大切なると否とは姑く擱き、唯口上を以て述るの際に自から味を生ずるものなり」と、興味深いことを述べている★8。内容よりも、まずは形式をと主張

しているのである。

この福澤における言語観は、ヨーロッパ18世紀以来、多くの文学者や詩人を魅惑した「喋るように書く」という、反古典主義的表現への嗜好とも一致するが、さらに深読みすれば、1862年、日本の遣欧使節団がパリに滞在中、おそらくは日本人たちとおなじ巷を徘徊していたであろう、反アカデミスムの画家マネ（Édouard Manet）の画業にも響きあうものがあると思われる。

ジョルジュ・バタイユをして「しかし、われわれはマネにこそ、描くという（芸）術以外の意味作用をもたない絵画、つまり《近代絵画》の誕生をまず帰さなければならない。[…]《絵画とは異なるあらゆる価値》の拒否、主題の意味作用に対する無関心がはじまるのはマネからなのだ」★9と言わしめた、福澤よりわずかに年長の反逆芸術家の特徴は、アカデミスムをはじめとする、先立つ時代から遺された因習的技法や主題の強制をことごとく拒否したことである。当時の画壇では、「国立美術アカデミーは、革命後も国家機関として美の基準を支配し、これに異議を唱える者は政治的反逆者とみなされていた」★10。アカデミーによる絵画の序列で最高位を占めるのは、ちょうど福澤にとって漢文脈に相当するような「歴史画」であったが、時代は大きな曲がり角を迎え、人々は歴史画を自分たちの時代にはもはやそぐわないと感じ始めていた。おりしも、パリはセーヌ県知事のオスマン男爵が、都市の全面改革中で、上下水道、公園、広場などの整備中であり、パリ大改造計画の犠牲になりつつある貧者や労働者が、文学者や芸術家のテーマになりつつあった。「群衆の人」ボードレール（Charles Baudelaire）を親友に持ち、「近代生活」の直截な描出を心掛けるマネにとって、こうした貧民の姿こそは格好の画材であった。

マネが1859年のサロンに提出した大作《アプサントを飲む男》は、みごとに落選する。選ばれた画材もさることながら、「絵画とは異なるあらゆる価値」を拒否した結果、伝統的な3次元空間が欠如し、画面構成が弱く、絵具の置き方が生硬だという批判が噴出したためである。

1862年は、マネにとって多作で豊穣な年であった。スペイン風俗に取材した《マタドール姿のヴィクトール・ムーラン嬢》、《ローラ・ド・ヴァランス》、《スペイン風の衣装を着けた横たわる若い女》、ヴェラスケス《酔っぱらいたち》にヒントをえた、ゾラに絶賛されることになる大作《老音楽師》、《街の女歌手》のような「貧民もの」、そして病み衰えたボードレールの恋人ジャンヌ・デュヴァルを描いた《横たわるボードレールの恋人》など。そして、これらの作品群の延長線上に、翌1863年、落選者展で一大スキャンダルを巻き起こす《草上の昼食》と、1863年のさらにスキャンダラスな新作《オランピア》とが描かれるのだ。

「これによって、従来とは全くちがう、国家からも社会からも独立し、公共的な機能というものを持たない、専門家と通人のためのひとつの自由な芸術としての絵画が成立することになる」★11。

マネが1862年に達成しつつあった芸術革命は、若い福澤がパリを闊歩しながら、「蘭学」から「西洋学」への転換に思いを馳せ、日本の政治と社会の改革を若い仲間と語り合う姿に重なり合うのである。

《チュイルリー公園の音楽会》と社中・交際の思想

さて、1862年、マネが制作した最重要の絵画が《チュイルリー公園の音楽会》（図1）である。第2帝政期（1852年〜1870年）は、西洋近代美術史の原点といえる時期であるが、マネとファンタン＝ラトゥールを中心にした交友関係のなかから、自画像、画家の肖像、ダブル・ポートレート、集団肖像画、ボヘミアン生活の表象、アトリエの情景などという主題がおびただしく制作された★[12]。

《チュイルリー公園の音楽会》は、おそらく友人ボードレールが『1845年のサロン』で提起した「現代生活の英雄性」という有名なテーゼに応えるようにして描かれた。マネ自身の自画像のほかに、画家の家族や、ボードレールのような知り合いの文学者、芸術家が登場し、ある種集団肖像画として定義づけることもできるだろう。どこまでも「絵画とは異なるあらゆる価値」を拒み、ありのままに荒々しい下絵のタッチで描かれた、細部や仕上げを無視した画面に、批評家たちは激しく反発したが、詩人ボードレールの説く「現代生活」の理念にどこまでも忠実なコンセプトは、若い世代に大きな刺激となったはずである★[13]。

ボードレールとの関係を考えるなら、《チュイルリー公園の音楽会》はいわゆる「遊歩者」あるいは「散策者」のテーマの延長線上で解釈されるべきである。ピーター・ゲイは書いている。「『散策者』は都会の風景をぶらつくといったことをするだけにとどまらず、ボードレールのいう秀逸なダンディにふさわしい、きまった様式の活動を行っていた。その活動には散歩でも注意して物事を見落とさないとか、社交上思いがけない人に出会うとか、馴染んだ公園や或る種の喫茶店（カフェ）を訪れるといったことが必要とさ

図1　マネ《チュイルリー公園の音楽会》1862年

れた」★14。

福澤諭吉もまた、演説のほか、慶應義塾内での式典や集会、同窓会など卒業生の関わる会合、交詢社の総会、その他の団体の式典や集会、私的な会合などを通じて、社中や座、交際の新思想を徹底した人物である。福澤こそは、近代日本における「近代生活」の唱道者であり、実践者であった。パリを歩き、いろいろなものを見た福澤が、美術館を訪れてフランス美術に接したり、マネと会ったり、オペラ座でフランスオペラを見た形跡はない。そもそも福澤諭吉は「無粋」な人であった。音楽、美術はからきしだめで、かろうじて歌舞伎などの芝居見物を家族と楽しんだぐらいである。「芝居など見物したことはない」★15。父も兄も文人肌で、とくに兄は多芸だが、弟は「無芸無能」である★16。また、1862年のヨーロッパ行きの前後でも、1860年のサンフランシスコ行きと、1867（慶応3）年のアメリカ行きを通じても、外国旅行の体験から、芸術関係の関心の深まりや開眼を推測できる手がかりはない。

従って、私がここで試みようとするのは、バックルやギゾーの書物の影響を『文明論之概略』に求めたり、ロンドンからの福澤書簡に「富国強兵」の決意を読みとったりといった、資料依存型の、歴史研究や思想史研究の要諦ともいうべき方法をとりあえずは括弧に入れ、こと文化や芸術を福澤諭吉にそくして語るために、ある種の抽象化や連想、飛躍を媒介とした、それ自体が詩的な手立てなのである。

「遊歩者」福澤と仲間たち

「手立て」をさらに進めよう。緒方塾のバンカラ秀才であった福澤が、転じて江戸藩邸内の蘭語教師になり、渡米して帰国後は幕府外国方翻訳局員として働き、ついに渡欧するのが文久2年。『福翁自傳』の記述によると、万延元年のアメリカ行きに際しては、諭吉は木村摂津守に懇願して随行したが、文久2年のヨーロッパ行きでは幕府に雇用され、400両という「生まれてから見たこともない金」を貰っている。うち百両を国許の母親に送金し、残りの300両を持って出かけたらしい。旅行費用は一切官費なので、この300両は純然たる手当であり、約1年にわたる長期の旅行中、福澤はことのほか裕福だったということになろう★17。英語の読み書きがそろそろ出来ており、質実剛健で金は使い道がないので、旅支度にわずかを使い、余った金はロンドンで英書を購入した★18。

パリ滞在中は、遣欧使節団の中で、洋学系随員の活躍が目立ったようである。福澤、松木弘安、箕作秋坪の「トリオ」のほかに、福地源一郎、立広作、太田源三郎らが洋学仲間だった。「トリオ」は一番の「下っ端」だった。「松木、箕作、福澤等は先づ役人のやうな者ではあるが、大名の家来、所謂陪臣の身分であるから、一行中の一番下席だ」★19。だが、いずれもオランダ語を身に付けている強みで、外出に際しては、言葉の不自由なほかのメンバーに比べて、かなりの自由を謳歌したと想像できる。3月17

日、同心・斎藤大之進より「外出規則」が出される。外出希望者は前の晩に申し出る。翌日もう一度許可を求める。一日2回。午前中は9時から12時まで、午後は12時から17時ないし18時まで★[20]。

外国語に堪能な学友仲間のトリオは、上司からなにかと怪しまれた。その間の事情を、福澤は『福翁自傳』で面白おかしく回顧している。「日本は其時丸で鎖國の世の中で、外國に居ながら兎角外國人に遇ふことを止めやうとするのが可笑しい。[…] 先づ同志同感、互に目的を共にすると云ふのは箕作秋坪と松木弘安と私と、此三人は年来の學友で互に往来して居たので、彼方に居ても此三人だけは自然別なものにならぬ。何でも有らん限りの物を見やうとし斗りして居ると、ソレが役人連の目には面白くないと見え、殊に三人とも陪臣で、然かも洋書を讀む云ふから中々油断をしない。何か見物に出掛けやうとすると、必ず御目附方の下役が附いて行かなければならぬと云ふ御定まりで始終附て廻る。[…] 私は其時に═是れはマア何の事はない、日本の鎖國を其まゝ担いで来て、歐羅巴各國を巡回するやうなものだと云て、三人で笑たことがあります」★[21]。

一同は蘭語、蘭学を通じて、同時期のヨーロッパにおける科学文明についてはすでにかなりの知識を有していたから、その熱心な見学や調査の様子は、フランス側の新聞でも好意的に報道された★[22]。

ところで、山口一夫が労作『福澤諭吉の亜欧見聞』で綿密に跡づけた、『ル・モニトゥール・ユニヴェルセル』紙の記事にみるパリ滞在中の派遣団一行の動静と、一方、福澤諭吉の旅日記ともいえる『西航記』の記述とを比較してみると、身分が低いという「特権」もあるだろうが、福澤が意外とパリで企画された公的行事に参加していない事実に驚かされる★[23]。4月13日（日）、使節がチュイルリー宮で皇帝に拝謁したとき、福澤がいないのは当然としても、4月14日（月）、一同がいよいよ見物を始め、中央市場、書店、武器博物館、ナダールの写真撮影などをこなした一日について、『西航記』は何も記していない。4月17日（木）、ナポレオン・サーカス見物、セーヴル陶器製造所見学の日に、諭吉はロニーと会っている、といった具合なのだ。『西航記』は半ば公的な刊行物であるから、派遣団の公式随員である福澤が、今様ブログのように、その日の詳細を洗いざらい語り尽くすということはまずありえない。だが、逆に言えば、『西航記』の空白部分こそ、そこで若き異邦人福澤がしていたにちがいないことどもに、思いを馳せるきっかけをあたえてくれるのである。

ヨーロッパ紀行の往路・復路あわせて延べ37日間にわたるパリ滞在で、大都市パリを、マネの描くチュイルリー公園を、一人の異人として、あるいは仲間と連れだって歩く福澤諭吉には、すでにヴァルター・ベンヤミンが「遊歩者」と呼ぶ近代人の相貌がある。異国の街を歩くという、一種特権的な気分が、麻薬のように福澤の意識を襲ったとき、かれはベンヤミンが記述するボードレール風の「遊歩者」と化して、大衆のあいだを徘徊し、群衆のなかで「湯浴み」しなかったであろうか。

「ボードレールにおける大衆。それは遊歩者の前にヴェールとなってかかっている。それは孤立している者の最新の麻酔薬である。―それは次に個人のすべての痕跡を消し去る。それは追放された者の最新の隠れ家である。それは、ついに、都市の迷宮の中で、最後のもっとも究めがたい迷宮となる。これまで知られていなかった冥界の相貌が大衆を通じて都市像の中に刻み込まれる」★24。

ちなみに、この年の8月26日〜9月24日には、『プレス』誌が、ボードレール『散文詩集』を掲載している。異人の遊歩者福澤が知ろうと知るまいと、この詩集は、「遊歩者」の美学と思想を声高らかに歌いあげた、文学史上のマニフェストともいうべき傑作なのである。

現地取材から『西洋事情』まで

「仏蘭西は欧羅巴中の都ともいうべき真中にて、土地もよく開け、一体花美なる風俗なり。人の才気鋭くして、学問を勉め発明多し。巴理斯の大学校とては世界に並びなき学問所にて、大先生方の集る処なり」★25（図2）。

このようにフランスとパリを感じとった近代「遊歩者」の福澤は、いかなる方法でその取材活動をおこなったのだろうか。そもそも、福澤と西洋世界との出会いはどのように展開してきたのか。

まずは書物を介しての蘭学修行があった。長崎（安政元年、1854年から1年間）と、大坂の緒方洪庵の適塾（1855年から）で、西洋文明学の王座を占める物理学に開眼する。自然科学中心の蘭学という机上の学問ではあったが、ただし、福澤の物理学観は、17世紀にデカルトが唱道し、ライプニッツに受け継がれた「普遍数学」（マテシス・ウニウェルサリス）の伝統に立ち、けっして間違っていない。適塾ではもっぱら物理書と医書に親しん

図2 《パリのトロワ＝マリー広場》 撮影者不明　1862年

だようである。

3回にわたる欧米体験は、もっぱら書物から吸収した自然科学ではなく、現実に展開する市民社会との出会いが決定的であった。1860（万延元）年の遣米使節団のメンバーとして、最初にアメリカに渡ったとき、福澤は西海岸のサンフランシスコだけに51日間滞在したが、すでに蘭学で物理化学に通じていたので、科学技術上の見聞には驚かず、むしろ現地における生活の近代化ぶりに目を見張ったようである。家庭生活での女尊男卑、あの偉大なワシントンの子孫が無名の庶民のままでいることなどである。

文久2年の遣欧使節団に随行した、最初で最後のヨーロッパ紀行で特筆すべきは、西洋近代文明の本場である列強の実態発見と、航海途中の香港、シンガポール、セイロンなどで、白人支配の下、貧しく遅れたアジア、アフリカの民衆の実態に触れたことで、その両世界の対比や較差の発見から受けた衝撃は、おそらく言語に絶するものだったのではないか。

さて、福澤がヨーロッパ巡歴中に調査した方法については、『福翁自傳』の中に言及がある。書籍で調べられることは、日本でも原書で読めばいいが、外国人には一番分かりやすいことで、まず辞書にも載せないというようなことが、こちらには一番難しい。従って、相当な人物だと思える相手にたいして質問を浴びせたというのである★26。

福澤が現在「西航手帖」と呼ばれている黒革の手帳を、フォルタン文具店で購入したことは知られている。そこに記されたロニーとの出会いと交流ぶりを見ても推察されるように、現実の談話と筆談とメモをそのままの形で留める、いわば現実体験レヴェルすれすれの「表象」構築がまずは注目される。そのインタビューの成果を「西航手帖」に記し、帰国後、また原書を読んで、綴り合わせて『西洋事情』が出来た。ようするに、福澤は「学術研究」と「事情風習」とを区別し、前者は学習済み、後者こそヨーロッパで学ぶべきだと割り切ったのである。福澤の先見の明は、こうして視野を「事情風習」、すなわち政治・社会の分野にまで広げたことである。帰国後は、塾生に洋学教育を続けつつ、2回の欧米体験をもとに、書籍を利用して、『西洋事情』初編（1866年）、外編（1868年）、2編（1870年）を刊行する。「蘭学」から「西洋学」へというその「文明の設計図」こそが、『西洋事情』だったのである★27。

ロンドンから福澤がしたためた2通の手紙には、さらに書籍の購入について、詳しく述べられている。4月11日付の島津祐太郎宛書簡によると★28、すでに仏英両国で国の制度、海陸軍の規則、貢税の取立方等聞糺したが、実地の探索には限度があるので、書籍を購入して帰りたい。ロンドンで英書をかなり買ったが、オランダでも買いたい。江戸で貰ったお手当金は残らず書物購入に充て、「玩物一品も持ち帰ざる覚悟に御座候」。「帰府の上は、先づ一通り、辞書、究理書、医書類、其外砲術書等は、御在所えも相揃候積に御座候」。ついで、5月8日付、今泉郡司宛。金子不足。書物だけは十分相整えた。つとめてほかの買い物は倹約。江戸出立時

には三百金持参したが、外国の物価は高く、毎回驚愕した。洋酒ひとつとっても高い。あっという間に百両がなくなる★29。

1867年（慶応3年）に出発した第2回目の遣米使節団の折りは、諭吉は約2千両の大金を工面。仙台藩や和歌山藩の友人からの依頼にも応じて、多数の原書を購入した。ウェーランド『経済学要綱』、チェンバーズ社『学校および家庭学習用経済学』。ほかに辞書、地理書、歴史書、法律書、数学書。訪問先は東部のニューヨーク、ワシントンであったが、南北戦争終了後のアメリカは、産業革命が進行していても、5年前のイギリスやフランスに比べて、まだ西ヨーロッパの出店にすぎない。福澤諭吉の成果は洋書、とりわけ人文・社会科学関係の洋書の大量購入であった。

このような体験の総括書として『西洋事情』は執筆された。巻頭の「備考」は総論にあたる。チェンバーズの『経済学』や『道徳読本』などを参照して発展させたもので、きわめて自覚的な構成プランが特徴である。「備考」は政治の原論から説き起こして、「技芸」に終わっている。また、国家ごとの記述よりも、「西洋一般普通の制度風俗」に意を用いている。

量や数への偏執と「近代化」

福澤諭吉が欧米にかんして執筆したさまざまなテクストには、おびただしい数字や量に関する記述が頻出する。現場での書き込みが満載された「西航手帖」がすでにそうであるし、帰国後の著作でも、「西航手帖」の延長線上に位置付けられるべき『西航記』は、とりわけ距離や規模の測定や表記に異常なこだわりが見られる★30。

また、『西洋事情初編』の「附録」は、西洋における太陽暦と時間のシステム、度量衡を詳説しているし、「銭貨出納」ではアメリカ合衆国の歳入などが論じられる。『西洋事情二編』におけるロシアにあてられた記述にも、「銭貨出納」と題された章がある。また、『西洋旅案内』では、「飛脚船」でヨーロッパ各国を経巡るに際し、事細かな距離などの数字を挙げているし★31、それ以外にも量や数へのこだわりは多々見られる。とりわけ『西洋旅案内　附録』は、「商法」、「コンシュル　勤方の事」、「両替屋の事　バンク」、「商売船雇入の事　チャルトルパルチ」、「災難請合の事　インシュアランス」などと続き★32、『掌中万国一覧』における各国の簡潔をきわめた数字中心の記述は圧巻である★33。

こうした特徴をいかに解釈できるか。たとえば「時間」の問題を検討してみよう。『西洋衣食住』の末尾に時計についての詳細な記述がある。「時計は衣食住より外のことなれども、西洋にては時を測るに寺の鐘などを當にせず、上下貴賤とも銘々時計を所持する風俗にて…」★34。時間の平準化が、人間の「平等化」につながる機微が注目される。また、『西洋事情初編』の「附録」にも、西洋における太陽暦と時間のシステムが詳説されているが、こうした「時」へのこだわりこそは、ベネディクト・アンダーソンが国民国家の誕生に際して「同時性」という時間意識をまっさきに挙

げ、近代が「時計」と「暦」によって計られる「均質で空虚な時間」を特質としているとのべたことに深く関わっている★35。李孝徳は、ベネディクト・アンダーソンを踏まえつつ、幕藩体制下の日本列島で行われた「近代化」の過程で、それまでの太陽を標準とする不定時法が、いかにして明治5（1872）年の改暦によって取って代わられたかを描き出している★36。

明治政府による太陽暦（グレゴリオ暦）の採用は、当時進行中だった欧米列強との折衝に際し、国内の近代化を推進して独立した文明国という評価をかちえるための、緊急政策の一環だった。明治5年に制定・創設されたのは、新橋・横浜間の鉄道開通、郵便制の全国実施、官営富岡製糸場開業、学制公布、全国徴兵の詔の発布、国立銀行条例公布、戸籍調査の開始、壬申地券の発行、異式註異条例などであり★37、これらの新制度・新機構の導入は、期せずして、その10年前に、福澤諭吉がパリで、ヨーロッパ各地で、「遊歩者」として見聞し、調査して歩いた「文明」の諸項目とほぼ一致していることに驚かされる。『西洋事情』初編のほとんどは、先進国におけるそうした諸項目列挙といった観があるが、なかでもベネディクト・アンダーソンが新しい「時間」の成立に欠かせないメディアとして「新聞」を挙げていることと軌を一にして、福澤もまた「新聞紙」について「故に一室に閑居して戸外を見ず、万里の絶域にて郷信を得ざるものと雖も、一と度び新聞紙を見れば世間の情実を模写して一目瞭然、恰も現に其事物に接するが如し」と書き、まさに「均質で空虚な時間」を新聞メディアに見て取っているのである。福澤が念頭においているのは「ロンドンタイムズ」であるが、大量印刷、迅速な配達など、国民国家に不可欠なコミュニケーション網の充実が、その後力説されている。『時事新報』の編集主幹の姿が、すでにここにはあるではないか★38。

福澤がパリやその他の大都市で見聞を求めたのは、具体的には、理化学、器械学、電気、蒸気、印刷、工業生産など、原書で調べれば分かるものではなく、病院、銀行、郵便、徴兵、選挙、議院、政党など、「事情風習」と呼ばれるものであった。ロンドンで書いた4月11日付の島津祐太郎宛書簡では、そうした宿題をこなしてのち、日本における「富国強兵」が焦眉の急だと説かれるが、そのための緊急の課題が教育なのである。「先づ当今の急務は富国強兵に御座候。富国強兵の本は人物を養育すること専務に存候」★39。

石森秀三が「観光革命」と名付けた、「地球的規模で生じる観光をめぐる構造的変化」は、これまでに3度起きているが、まさに福澤一行がヨーロッパを訪れた1860年代こそが、「第一次観光革命」にあたる時期である★40。

> 「第一次観光革命のさいに、ヨーロッパの有閑階級が好んで訪れたのはギリシアやエジプトであり、つづいてインドや中国なのであった。これは、当時の世界中心文明圏の人々がかつての中心文明圏（ギリシア、エジプト、インド、中国）を観光旅行するという現象である」★41

遣欧使節団が品川を発って、フランスのマルセイユ港に到着するまでの3ヶ月間、イギリス艦オーディン号で周遊した土地、すなわち香港、シンガポール、インド洋、セイロン島、紅海、スエズ（まだ運河はない）、カイロ、アレキサンドリア、ここで船を換えてマルタという要所要所は、方向こそ逆さまではあるが、まさに「第一次観光革命」でヨーロッパ人たちが訪問した観光地であった事実に着目しよう。福澤たち一行が最初期の日本人外国旅行を実践していたことはたしかであるが、一方またヨーロッパ人も、未曾有の外国旅行ブームのとば口に立っていたと言えるのである。

さて、石森秀三は梅棹忠夫による「文明システム」観を援用しつつ、こう述べる。「人間は自然に働きかけて、さまざまな装置や制度を生み出してきた。そのような有形無形の人工的な装置群と制度群を含む人間の生活のシステムを『文明』と定義づけるわけである。システム論の視点で表現するならば、人間が居住する環境のなかで、人間―自然系としての『生態系』から発展した人間―装置・制度系が『文明』であり、それらが人間精神に投影され形成された価値体系が『文化』であるということができる」★42。

フランス、ヨーロッパにおける「近代化」

さて、福澤諭吉を驚かせたヨーロッパの「文明」とは、18世紀以来、整備されてきた交通インフラや宿泊インフラなど、人間―装置系の充実の成果にほかならない。生まれて初めて乗車した鉄道、パリで宿泊した豪華ホテルなどについて、福澤は詳しく述べている。そればかりではない。ヨーロッパ文明の新しさは、有形ストックである装置系の資本（蒸気機関車やホテル）に加えて、無形のストックである制度系資本（博物館、病院、図書館、学校、劇団、美術館、博覧会など）を充実化した点である。

福澤が滞在した1860年前後のフランスの状況とは、以下のように略述できる。いわゆる「第二帝政」、すなわちナポレオン三世の治世は、1851年のクーデタで始まり、プロシア戦争におけるセダンの敗北（1870年）で終わる。帝政は、男子普通選挙制度を維持して名望家を弱体化させ、1869年まではきわめて権威主義的であった。原則として個人の自由は保証するが、あらゆる反対運動をかなり専制的に抑圧した。軍隊の支持をえ、初期はブルジョワジーの支持もとりつけた。ブルジョワジーは、帝政にあらゆる民衆の暴動にたいする防壁を見てとり、宗教政策にも賛同した。

また、帝政は経済成長をうながすために、公共事業を中心とする公的介入型の経済政策を展開した。第二帝政のおかげで、フランスは工業時代と植民地時代に入り、国家が財政に介入する伝統もこの時以来である。1860年からは、産業家たちは皇帝とその取り巻きが鼓吹する経済上の自由主義を非難したが、自由化の一環として行われたイギリスとの通商条約（1860年）では、自由放任による生産性の向上をめざして、関税率の引き上げと相互最恵国待遇とが定められた。こうして英仏両国は保護貿易から自由貿

易への転換を主導し、さらに他の諸国とも同様の条約を結んで、自由貿易のネットワークを拡げていった。1862年、日本が使節を送ったのも、日本の幕府との通商条約の期限にかんしてであったことを忘れてはならない。すなわち、フランスも国を挙げてそれなりの「近代化」路線を走り、その開化や整備の一端を、遣欧使節団の日本人たちに見せつけたのだということができよう。

一方、ナポレオン三世は、法王の敵であるピエモンテの国王を支持して、カトリック教徒を敵に回した。体制が信用を失うのは、部分的には外交政策のせいといわれる。1860年までは順風満帆だったのが、セダンの敗北までに挫折を重ね、それが命取りになった。

1870年、フランスがプロシャに破れたとき、フランスはヨーロッパでもっとも富裕な国であり、プロシャへの賠償金を迅速に支払うことができたのである★43。

福澤諭吉一行の派遣団が滞在した1862年を中心に、社会や科学のめぼしい話題を拾ってみると、技術分野では、1860年から科学と技術の発展が加速する。米国の果たす役割が大きくなってきており、純粋科学が、徐々に日常生活、健康や安楽の欲求に適用されるようになる。すでにスクリュー船が普及（1860年）、列車内に最初の警報装置が設置され（1861年）、ラ・ロッシュ＝シュル＝フォロンが電気を装備した最初の村となった（1861年）。また、農業の進歩もめざましく、1862年にはフランス全国で、9千台の収穫機と千台の脱穀機を数えた。

社会の「近代化」の徴候としては、ジュリー・ドビエがバカロレアに合格した女性第一号となり（1861年）、またこの頃、黒人の密貿易が廃止された。期せずして、アメリカでは南北戦争（1861-65）が勃発したが、フランスはメキシコ戦争に巻き込まれる（1861年）。メキシコの借財支払いを要求するため、フランス、英国、スペインの軍隊がヴェラクルスに上陸したのである。翌1862年5月5日、メキシコ、プエブラでの作戦失敗があり、協約のあと、フランス軍の遠征部隊のみ、現地に居残り、困難な闘いを強いられた。ナポレオン3世は、オーストリアの大公マクシミリアンをメキシコ皇帝に指名するが、フランス軍の撤退後、マクシミリアンは銃殺される。

文化状況として目にとまるのは、音楽ではセザール・フランク「3声のミサ」（1860年）、サン＝サーンス「クリスマス・オラトリオ」（1860年）。ワーグナーのパリ滞在（1860年）とガルニエによるオペラ座の建設開始はほぼ同時である（1861年）。ワーグナーの『タンホイザー』が初演され（1861年）、この頃、『カルメン』などで有名な脚本家メイヤックとアレヴィの協力が開始された（1861年）。オッフェンバックのオペレッタ『パリの生活』は1862年に初演され、また同年サラ＝ベルナール座とシャトレ座も建設されている。

文学・思想の分野では、プルードン『税制論』（1861年）。1862年に入る

と、6月21日、ダーウィン『種の起源』の仏訳が出て反響を呼び、11月にはフロベールの小説『サランボー』が、11月22日にはミシュレ『魔女』が刊行されている。ほかに、亡命中の大作家ヴィクトル・ユゴーの代表作『レ・ミゼラブル』も忘れるわけにはいかない。また、コレージュ・ド・フランスではルナンによる講演がスキャンダルを呼んだ★44。

明治維新を数年後に控えた日本からの派遣団は、攘夷を排して開国と近代化への道を模索する使命を帯びていたのであるが、最初の訪問国フランスそれ自体が、レヴェルこそ違え、かなりの速度で「近代化」の途上にあったという事実は注目に値する。

「近代」の表象システム

ところで、福澤がいちはやくヨーロッパで着目した時計の重要性と、世界標準時機構は、それまでの融通無碍でローカルな日本における時間概念を根本から転倒させ、日本を「世界同時性」の容赦ない縛りのなかに否応なく追い込んだ。それは日本が近代化する過程で、みずからの表象システム、すなわち対象の知覚と伝達の様態を根源で規定しているコードに、大きな変容を生じさせたということである。以下、福澤諭吉のパリ体験から、それらのコードについて、代表的なものを選んで、若干の検討を加えたい。

> 「『マルセイル』より巴理斯までの間は山岡少く田野曠平なり。土人皆農作を勉め、麥田を耕し、葡萄を植へ、田畔には木綿を樹へ、山腰に至るまでも間地あることなし。然れ共地方は米作を主とせざるが故に水田なし。土地は都て薄瘦にして、往々山林あれども、多くは皆雑小樹にして絶て大木を見ず。但し数日以來偶ま春晴、桃杏梨櫻正に開花、路傍の風光最も可愛」★45（図3）。

図3　エドワール・バルデュス撮影 《マルセイユ駅》 1860年頃

まずは風景をめぐる視覚のコード、あるいは空間感覚のコードである。マルセイユ港から鉄道に乗り、一路パリを目指して北上した福澤が、のちに『西航記』で略述したフランス国の風景だが、おそらくは車窓から見た、ローヌ峡谷沿いの比較的なだらかで穏和な地形を嘆賞しての一文であろう。ここで福澤の筆がなぞっているのは、あえて言えば中国や日本の伝統的な山水画の枠組みである。山や水といった個々の表現素材を駆使して構成され、自然全体を構造として把握するような高所の発想はない。全体としては人間世界を超えた理想郷が描かれ、さらには東洋風に点景人物まで添えられる（「土人皆農作を勉め、麥田を耕し...」）。

そもそも風景を成立させるのは、自然の観照態度ではなく、観照者が身に付けた文化コードである。旅行者の視点から構築される風景像がその人の文化なのだ。その意味では、首都パリに到着前の車中で、福澤の目が捉えた「風景」は、いまだに「近代化」されない、福澤が背後に残してきた日本の伝統的共同体的文化コードであったということができる。

パリに着いて、様相は一変する。福澤はそこで初めて近代ヨーロッパを特徴づける、「空間」にかんする遠近法的表象を学習するのだ。『西航記』その他の文章で、福澤の筆が建築、施設など大都市空間に言及するとき、山水画のような細部の蓄積や羅列から全体像が構成されるような美学ではもはや通用せず、おのずとその描写は空間の構造把握に赴き、ヨーロッパ近代が創出しえた「均質空間」をそこに現前させるようになるのは必然であった。「江戸期には空間と空間内の事物とが等価な原理で把握される〈均質空間〉は存在しなかった。世界を等質的で連結的だとみなす視線は生じなかったのである」★46。

福澤が獲得した新しい空間表象の最たるものは、パリで最初に宿泊したホテルの記述であろう。「昨晩巴理斯に着。旅館ホテル・デ・ロウブル［ルーブル・ホテル］に止宿す。館は王宮の門外に在り。巴理府最大の旅館と云。六層楼を分て六百室となし、旅客止宿する者常に千人より下らず。婢僕五百余人、其他衣肆、浣衣婦、匠工等、此館に属せる者ありて、日用の事物は悉く館内にて便ずべし。館内の各処に婢僕の居室あり。爰より各室に傳信機（テレガラーフ）を通じ、客室内より婢僕を呼ばんと欲する時は、傳信機の線端を引て号（アイヅ）をなすべし」★47。

ここで記述されているルーヴル・ホテルの概要は、たんに数字で表される部屋数や人数ばかりではない。この巨大な建造物が、実は生きた人間たち（「旅客」と「婢僕」）によって構成されている社会空間であり、その小型社会を特徴づける「均質空間」の普遍性、連続性は「傳信機」なる文明の利器の働きによって保証されているという事実を、福澤はそのすぐれた嗅覚で感じとっているのだ。すでに福澤は、ホテルという住居空間内で十分に「遊歩者」である。ベンヤミンがいみじくも喝破したように、当時のパリでは、街路と室内という一見相反する空間に、「遊歩者」のみが幻視できる相互浸透が認められるのである。その結果、ホテルの内部空間も立派

な「都市」空間に変貌する。「一九世紀のパリで起こっている街路と住居の陶酔的な相互浸透―とりわけ遊歩者の経験における―には予言的な価値がある。というのも、この相互浸透を新しい建築術が客観的な現実にしているからである」★48。

『西航記』が日を追って紹介する「遊歩者」福澤の訪問先は、各種病院・施設であれ、「薬園」［植物園］であれ、あるいは海を渡ったイギリスで訪れた「展観場」［万国博会場］であれ、「テレガラーフ局」であれ、ペテルブルクで見学した学校であれ、博物館であれ、グーテンベルク聖書と出会った「蔵書庫」であれ、パリに戻ってロニーと訪れた書庫［国立図書館］であれ、そのことごとくが社会学的遠近法とでも呼ぶべき方法をいつの間にか身に付けた福澤によって、解読され、分析されて、近代的表象の姿を帯びていく。そして、ベストセラーとなった『西洋事情』になると、たとえば「貧院」については、この遠近法は前景（病院の概略）と遠景（私立病院の経営事情）とに分かれ、ますます奥行きの深い社会空間の表象が炙り出される仕組みになっている★49。

ところで「表象」は、何かを思い浮かべる心的な操作に関わる面と、何かの代替物を提示する物質的な行為に関わる面（いわゆる「代理表象」）との、二つの相にまたがる概念である。ヨーロッパで福澤を魅惑した後者のタイプに属する表象が、パリで訪れた「ハウス・ヲフ・コムモン」［共和国議事堂］であった。いわゆる「代議士」（代理表象）、福澤が「デピュト」と呼ぶ存在が政治を行う場である。「デピュトを撰ぶには貴賤貧富を論ぜずと雖共、唯だ年三十歳以下の者と嘗て法を犯せる者は此撰に當ることを得ず」★50。

この代議制民主主義の発見は、のちに『文明論の概略』で「人民同権の説」（「貴賤貧富を論ぜず…」）と呼ばれる思想に結実するのだが、たんに同一国家内の自由平等であるばかりか、国際社会での平等や非差別を含意するのである★51。

また、政党政治が血で血を洗う争いにならず、敵同士の呉越同舟を可能にする光景に、肝を潰しもするのだ。「保守党と自由党と徒党のやうなものがあって［…］敵だなんと云ふて、同じテーブルで酒を飲んで飯を食うている。少しも分からない」★52。ヨーロッパ政界のこの常識が、初めのうちは福澤にはどうしても飲み込めず、合点がいかなかったようである。

「代理表象」システムにかかわる福澤の体験で、おそらく一番衝撃を感じたであろうエピソードは、この年、2月、フランス労働者代表団をロンドンの万国博に派遣する件で、50の職業から183名が指名され、7月から10月、実際に、トランを団長に、代表団がロンドンに赴いて、英国の代表団とストライキの権利などについて協議した事実であろう。ロンドンで実際に博覧会を訪れている福澤が、この間の事情にどこまで通じていたかは不明であるが、それぞれに「近代化」するフランス人（労働者代表という「下から」の代理表象）と日本人（「上から」の富国強兵とエリート養成という代

理表象）とが、19 世紀社会後半期を揺さぶった労働運動という契機を介して、奇跡のように出会った類い希な機会として特筆に値する。

フランスにおける写真術

わが福澤諭吉がパリで立ち会った「近代の表象」のドラマで、最終幕は「写真」にあてられよう。サンフランシスコの写真館で撮らせた少女との写真にまつわるエピソードを持ち出さずとも★53、福澤の写真好きは有名であるし、またその肖像写真は、サンフランシスコ滞在期から晩年まで、明治期の思想家や文学者のなかでも、群を抜いて数が多い。ただ、本人自身が写真についてのコメントをほとんど残していないので、周辺の状況から推量するしか方法がないのである。

さて、フランスにおける写真術は、1839 年にダゲールが発明した世界最初の写真法である「ダゲレオタイプ」をもって嚆矢とする。1851 年、ロンドンで開催された最初の万国博覧会のおりには、クリスタル・パレスで最初の国際写真展が開催されている★54。

その後、複製のできないダゲレオタイプが徐々に衰退して、ガラスネガを用いた、コロディオン法と呼ばれる、複製可能な湿板写真法に席を譲る。ここから本格的複製文化が始まり、新興中産階級が肖像画をもとめて血眼になる時代が幕を開ける。1851 年、写真館の数はパリで 30 ほどであった。

明敏なディデリ（André-Adolphe-Eugène Disdéri）は、1854 年半ば、写真が奢侈産業として大きな収益を約束してくれることを見抜き、パリの繁華街に豪奢なアトリエを構え、各界の大御所を招いて人目を惹き、さらに 11 月には、自作の展示会を開催、また後に有名を馳せる「名刺判」の特許を早くも取得している。12 月には株式会社を設立、翌年開催予定の万国博覧会に出品された、すべての展示の撮影許可を取り付けるという手回しのよさを示した。

1855 年、プロのスタジオが、ダゲレオタイプを捨てて、湿板写真法に切り替える。同年、パリ万国博覧会に写真用の会場が設けられ、一般大衆は生まれて初めて、遠くからしか眺めることのできなかった有名人（芸術家、政治家など）の写真を間近に見ることができて興奮し、やがて自分もあやかりたいという欲望を募らせるようになった。ナポレオン 3 世の写真家と呼ばれ、政財界人の写真で一世を風靡するメイエール（Léopold-Ernest Mayer）とピエルソン（Pierre-Louis Pierson）が、「写真工場」と呼ばれるスタジオを開設するのもこの時である。ちなみに、この 1856 年、写真館の数はパリで 160 館を超えている。

一方、辣腕家のディデリは、人々の注目を集め始めた写真がたいそう高価であり、ごく少数の金持ちしか入手できない実態を知って、客層の拡大と価格の引き下げを考え、「カルト・ド・ヴィジット」を考案したのだった。まず、複眼レンズを装着したカメラで撮影し、ガラス・ネガを使用し

て、通常の5分の一のコストで12枚のプリントを作成した。そうしてえられた肖像写真は、名刺判、すなわち約6センチ×9センチのサイズにまで縮小された。1862年、大判写真の価格は一枚で25フランから150フランであり、一方、ディデリは12枚の写真で15フラン、100枚で70フランを請求した。大衆の経済状態を考えれば、これは画期的なサービスだった。当時の労働者の日当は、室内労働で3,58フラン、北部の炭坑で2,5フラン、農業で1,82フランというレヴェルだったからである。写真マニアの外国人福澤が、パリで逍遥の途次、いずれの写真館に私人の資格で足を運び、肖像写真を作らせたかどうかは知る由もないが、出航前に400両の支度金を貰った身であれば、少なくともディデリの名刺判レイトは、けっして手が出ないものではなかったであろう（図4）。

この空前の盛況、熱狂を支えたのは、いうまでもなく、顧客となった下層ブルジョワジーの上昇志向である。正直のところ、当時の技術水準では、プリントの寿命はそう長いものではなく、それがために、産業界の関係者は写真への疑念を完全には晴らしきれずにいたが、一般の大衆で、いくらでも撮り直せばいい安価な名刺判にたいして、耐用年数を云々する者はいなかったのである。贅を尽くした写真館の内部は、さながら大貴族の邸館であり、客はオペラの舞台さながらの装置や家具や内装に囲まれて、写真師のいうがままにポーズをとり、おのれの儚い美意識を成就するのであった。顧客は肖像写真が表面上の「身体的類似」を超えて、おのれの魂が渇望する幻のモデルとの「精神的類似」、すなわち「一流」や「洗練」や「気品」を実現してくれることを狂おしく求めた。写真館にはそうした客との即興芝居に欠かせないありとあらゆる小道具（とりわけ円柱、カーテン、テーブル）が装備され、いかなる要求にも応じることができた。こうした小道具は、ディデリの写真に頻出するが、いずれはモデルからその個

図4 《日本人幼児のモンタージュ写真》 撮影者不明　1880年頃

性を奪い、本人をある「類型」として示す方向に様式化する。その効果を高めるためなら、出来上がったプリントに彩色したり、修正を施すことはむしろ推奨された。

すでに述べたように、遣欧使節団が訪問したヨーロッパは、地域差こそあれ、それぞれの国が自分なりの「近代化」を急いでいた時期で、その意味では、「遅れた日本人」が「進んだ文明圏」にひたすら学習にでかけたといった月並みな解釈は禁物である。写真についても、日本は嘉永元（1848）年のダゲレオタイプ（銀板写真）渡来このかた、けっしてパリやロンドンに負けない紆余曲折を経験してきている★55。

日本人の手になる写真技法書も刊行された。銀板写真については、蘭学者川本幸民による嘉永7（1854）年の『遠西奇器述』が、本邦初のマニュアルであるし、湿板写真の方は、文久2（1862）年に、上野彦馬・堀江鍬次郎と蘭書から抄訳した化学書『舎密局必携』のなかに、技法を詳述したページがあるという★56。

そればかりではない。木下直之の研究によると、最初期の日本人写真家として名高い下岡連杖は、来日外国人から写真技術を学ぶ一方で、パノラマ画家としても活躍し、米商館の客人の英人写真師「ウンシン」に頼まれて、日本を紹介するパノラマ画を制作している。当時のことであるから、死刑に処せられるのを覚悟である。「ウンシン」とは、江戸のイギリス公使館と関係のあったキャプテンことジョン・ウィルソンのことで、ウィルソンは江戸とその近郊の風景写真、および連杖のパノラマ画を携えて、おりしも万国博覧会で賑わうロンドンに乗り込み、1862年5月に「ポリテクニック・インスティテューション」で下岡連杖のパノラマ画を披瀝、解説に熱弁を振るったという。残された連杖は写真の技術を磨き、同年末にようやく横浜野毛に写真館を開業したと言われている★57。

ところで、1850年から1870年、すなわち「文久2年」をほぼ真ん中に挿んだ20年間は、とりわけフランスで、写真が芸術か否かという論議がかつてなく喧しかった時期である。

1855年、フランス写真協会が創立される。また、パリ万国博覧会で写真に大きなスペースが割かれたことは画期的だったが、ただし美術専用のパヴィヨンには入れてもらえず、「産業」側に組み入れられた。「量」ではなく、「質」を求める顧客をなだめるために、この年、ディデリは『写真術』を刊行し、またディデリと並んで商業派の先端を行くメイエールとピエルソンは、たまたま二人の有名人写真を偽造した相手との訴訟に際して、『芸術および産業とみなされた写真』という微妙なタイトルを付けた著書を上梓している。しかし、敵たちも執拗だった。福澤がパリに来た1862年には、11月に、最高法院裁判所で、弁護士が画家のアングル、フランドラン、トロワイヨンたちによる、写真を芸術と同一視する悪しき傾向に反対する署名文書を朗読している。写真興隆で犠牲者もまた続出したのである。「写真の犠牲となったものはしかし、ほんらい、風景画ではな

図5 （左）ジュリアン・ヴァルー・ド・ヴィルヌーヴ撮影 《習作》 1853-1854年頃、
（右）ウジェーヌ・ドラクロワ画 《若い女性の立像》 1854年頃

くて、細密肖像画であった。事態の発展は急速で、一八四〇年にはすでに、無数の細密画家たちのうちの大部分が、職業写真家に転じていた」★58。

ドラクロワ（Eugène Delacroix）は、早くからダゲレオタイプを素描のお手本とせよという理解ある態度を示して、アングルたちによる抗議文書への署名を当然拒否している。だが、そのドラクロワもまさか写真自体が「芸術」であるなどとは考えておらず、せいぜいが画学生の便利な練習道具ていどの認識だった（図5）。オットー・シュテルツァーの書物は、カメラ・オブスクーラ時代以来、歴代の有名無名の画家たちが、いかに写真を制作過程で利用し、しかもそれを隠蔽してきたかという裏の事情をあますところなく伝えて興味深い★59。

ナダールと写真の芸術性

写真家ナダール（Nadar）は、写真の商業主義的逸脱に最後まで抵抗した「芸術派」である。はじめは風刺画家として名を挙げたが、下絵のために写真を利用していたらしい。1854年2月、サン・ラザール通りにスタジオを開き、著名人が訪れて賑わった。かれとても、名刺判に手を染めなかったわけではないのである。

1862年のパリ滞在では、日本人遣欧使節団全体も、折からヨーロッパ全土に流行していた写真にたいして、大きな関心を抱いていたらしい。たまたま、ナダール自身が遣欧使節団の撮影担当を政府から命じられこともあり、一行はナダールの写真館を訪れ、とくにのちの寺島宗則こと松木弘安は、直接ナダールの教えを受け、アトリエで色紙に書いた揮毫文「写真術ハ造物者之画に志テ光輝ハ其筆なり」は有名である★60。

ナダールは気球への熱中でも知られ、1862年、「空気より重い機械によ

る飛行術推進協会」を創設。気球の落下で事業に失敗し、写真で蓄積した財を飛行術で蕩尽したと言われている。日本人遣欧使節団は、ナダールによる気球の公開打ち上げ実験に立ち会ったはずである★61。

近代社会の表象システムの中で、いわゆる「芸術」、すなわち人間の身体や精神を介在させた絵画や版画などと違い、写真はその無媒介性ゆえに（すなわち写真が写し出す対象を「描く」主体はどこにもいないゆえに）、表象それじたいを無化して超え出てしまう危険をはらんでいた。対象物と光を介して物理的に隣接し、化学薬品の媒介で獲得されるだけのイメージを、はたして芸術と呼べるのかどうかという問題である。「写真」はもはや「表象」ではなく、「過去における光の状態の記録」にすぎないのではないか。バルトが指摘したように、写真とは「考古学的な記録性」を湛え、つねに「…があった」時空を指し示すのだ。それはある意味では、対象物を「死」の相で捉えるアプローチであり、近代芸術がしきりに追い求めた作品やテクストの背後から「作者」の姿を完全に消し去ることで、近代社会の表象システム自体の危機を体現するものであるともいえた。

表象芸術家ナダールの「芸術性」とは、危ういところでその危機を脱する離れ業によって成立する。ナダールは撮影に際し、流行の背景や小道具を取り除き、白い布だけを背景に、客には控えめなポーズをとらせた。これによって、顧客本人の的確な性格描写を狙ったのである。ただし、モデルはだれでもいいというわけにはいかなかった。多木浩二はその卓抜なナダール論で、この写真家の興味は「顔」にあると断じ、それも写真館を訪れるおびただしい無名のブルジョワ顧客の顔ではなく、ナダールがはじめから知っている「有名人」こそ、肖像の個別性を顔によって獲得する存在なのだという。「ナダールのスタジオには何千という人びとが写真を撮ってもらいにやって来た。彼らはその時代には立派にブルジョワジーであり、それなりに知られていたとしても、歴史のなかでは名前を失っていく人びとであった。そうした無数の無名の人びとの集合があってはじめて選別が可能になるのだ。ひとつの時代を共有する群れのなかから、このような歴史的な意義をもった人びとを差異化し、『同時代の人びと』たらしめることこそ、ブルジョワ社会の特質であった」★62。

「顔」が有名モデル内部の「個性」や「心理」の表れであるなら、それを正しくプリントに定着することこそが、ナダール写真に求められる役割であった。1860年代、写真技術の進歩はいちじるしく、モデルの一瞥、一瞬の感情を速写できるまでになっていた。イアン・ジェフリーは、ナダールのそうした写真術が、18世紀末以来連綿とつづくフランス肖像画の伝統に棹さすものであるとのべている★63。

ナダールをはじめとするヨーロッパの名だたる写真家のカメラの前でポーズをとった福澤は、まさしく近代ヨーロッパ社会の表象文化が、「個人」や「個性」を捉え始めた、その入り口に佇んでいたということになるだろうか。カメラを前にした福澤の立ち位置については、すでに前田富士男に

優れた小論があるので★64 深入りしないが、前田も引用しているベンヤミンの「写真小史」は傾聴に値する考察を含んでいる。「初期の写真では、いっさいが持続にもとづいていた。ひとびとが相い寄って作りだす、たとえようもない効果―そしてこの群像の消失こそ、たしかに、十九世紀後半の社会に進行した事態を、もっとも厳密に示す徴候のひとつだった」★65。

ここでベンヤミンがいう「初期の写真」とは、撮影にかける時間が数秒で済んだ 1860 年代のナダール時代以前の、長い露出を必要とした頃の写真を指している。モデルは否応なく長い静止を余儀なくされ、表情に瞬間を超えたある種総合性を獲得するのである。「ひとびとが相い寄って作りだす、たとえようもない効果」とは、個人の肖像ではなく、数名の人間を捉えたグループ写真のことで、この下りは、本論文の初めの方で取り上げた、画家マネの交友関係からおのずと紡ぎ出された、ダブル・ポートレート、集団肖像画、ボヘミアン生活の表象、アトリエの情景といった、福澤風にいうなら「社中」や「塾」の概念に近い「群像」の内密なイメージと響き合う。福澤にとっての逆説は、初めてのヨーロッパ滞在で汲み取った貴重な「群像」イメージが、実は当のヨーロッパ社会では、ベンヤミンが鋭く指摘しているように、まもない消滅を運命づけられた、サロン的な束の間のユートピアだったという事実である。最近、東京大学の谷昭佳氏がオランダで発見した遣欧使節団の写真集には、少なくとも 4 枚、福澤諭吉が写ったものが含まれているが、たった一枚、福澤を含む 4 名の日本人の「群像」を撮った写真などがその典型と言えよう。

だが、ベンヤミンはさらにこうも言っている。

> 「じじつ、カメラに語りかける自然は、眼に語りかける自然とは違う。その違いは、とりわけ、人間の意識に浸透された空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現出するところにある。ひとは誰しも、たとえばひとびとの歩きかたを、おおまかにではあれ陳述できるだろうが、足を踏み出す瞬間、一秒の何分の一かにおけるひとびとの身ごなしについてとなると、たしかにもう何も知らない。高速度撮影や映像の拡大といった補助手段をもつ写真は、これを教えてくれる」★66。

「眼に語りかける自然」を信じ、それを「主体」の内部に取り込んで再構成したり、再編集したりするの営み、すなわち従来の「芸術」の営みは、「人間の意識に浸透された空間」を信じる営みである。「カメラに語りかける自然」はまったく違う。それが現出させるのは、「無意識に浸透された空間」であって、主体を媒介しない、ただの無機質な「記録」、表象概念それじたいを無化してしまうような表現なのである。ヨーロッパ 19 世紀は、写真のそのような「非人間的」特徴を利用して、さまざまな分野に適用しようとした歴史でもある。

図6　ドゥニケールの著作を飾った
福澤の写真　1862年［？］

福澤と人類学、精神医学への応用

ナダールをはじめとするフランスの写真家が、1862年にパリを訪れた日本人の一行を撮影したことは言うまでもないが、そのなかの一枚で福澤を写したものが、数十年後に刊行された人類学者の著書に掲載されている。パリ自然史博物館司書のジョゼフ・ドゥニケール（Joseph Deniker）著『地球上の人種および民族』で、初版は1900年。筆者が参着できた第2版（1926年）では、和服を着た福澤の正面像は、原書の90ページに載っている（図6）。

この図版に対応する本文の記述はかなり離れた467ページにあり、「朝鮮人」につづいて「日本人」を詳説している下りである。「日本人は、それ以外の多くの民族同様、身体上のタイプにかなりの多様性をみせるが、主たる類型は2種で、そのまわりに偏差が生じている。まず、〈上品な〉タイプは、とりわけ社会の上層階級にみられ、特徴としてはすらりとした背丈、どちらかというと長頭で面長、眼は男性ではまっすぐで、女性は吊り目か蒙古人状であり、鼻は細いか、凸状か、まっすぐか、などである」★67。つづいて第2の〈粗野な〉タイプが説明されるが、これは省略する。重要な点は、引用文中の「〈上品な〉タイプ」とある直後に、90ページにある福澤の写真に送る番号が記されていることである。ちなみに、写真のキャプションはこうなっている。「日本人士官（旧体制下）、東京生まれ。面長の典型。写真はパリ自然史博物館蔵」。「東京生まれ」は間違いにしても、福澤は27歳。身長が170センチを超える★68、当時としてはかなり大柄な美丈夫だったから、フランス人写真家の注目を惹き、またキャプションや本文に書かれているような、本人にとってはいささか面映ゆい評言を呈されても当然であろう。著者のドゥニケールと、福澤が交誼を結んだレオン・ド・ロニーとは、おなじパリ人類学協会にゆかりの人間だったから、ひょっとしてこの写真掲載にはロニーの斡旋が動いていないとも限らないが、憶測の域を出ない。

この挿話から導き出せる考察は、もっぱら絵画との関連で論じられがちな写真技術、とりわけ肖像写真が、もう一方で人類学や司法警察の関心を

呼び始めていたという事実である。当時の美術史で肖像画を扱う場合、どうしても画家やモデルの身元調査が中心になってくるが、おなじ通念を異民族や犯罪者という特殊な「モデル」に適用すると、そこに新しい方法が探り当てられるのである。

> 「作者とモデルの身元確認の文献学的な作業は、美術史のもっとも重要な仕事の一つになっていく。というのも、肖像は、それがすぐれた作品であればあるほど、そこに描かれているモデルの内面や生を忠実に写し取っている、とみなされているからである。このように美術史が、画家やモデルの身元調査に躍起になりはじめたのとほぼ同じころ、西洋はもうひとつ別の身元確認システムを練り上げはじめる。それとは、肖像写真の導入によって犯罪者（とりわけ再犯者）を見分け、同定しようとする方法である」★69。

岡田温司によれば、この方法は「アイデンティティ確証」というブルジョワジーに共通の願望に裏打ちされたものだが、美術史学と犯罪学（そして福澤をモデルに選んだ人類学）独自の傾向であった。

精神医学と写真をめぐって興味深い論考を書いた橋本一径によると、フランシス・ゴルトンやアルトゥール・バテュが創始し、アルベール・ロンドが開発した「病理的顔貌」という概念がある。「それは複数のポートレートを重ね合わせることで『犯罪者』『病人』あるいは『人種』といった類型を浮かび上がらせようとする、『合成肖像』の試みである。ロンドによれば、合成肖像においては、『あらゆる個人的な特性は消え去り、共通の特徴だけが残って、それにより各々の病気に固有の顔貌』が明確になるだろう」★70。

「病人」、あるいは「犯罪者」を「人種」に置き換えるだけで、ドゥニケ

図7　デュシェンヌ・ド・ブローニュによる電気の人体実験　1862年

ールの分類人類学が、同時代の「病理的顔貌」概念を踏まえていることは一目瞭然であろう。

「病理的顔貌」学説は、福澤のパリ滞在からかなり後の19世紀末のことであるが、1862年、遣欧使節団巡航と同時期に、デュシェンヌ・ド・ブローニュ（Duchenne de Boulogne）博士は、1850年代の実験成果を一冊の書物にまとめて、『人相学のメカニズム、または情念表出の電気生理学的分析』と題して出版した。博士は日頃無表情な精神病患者の顔の筋肉を、電気の刺激にかけて動かし、特定の表情を作為的に作らせることにより、身体に「魂の無言の言語のしるし」を読みとろうとしたのである★71（図7）。

現地視察が目的でヨーロッパに出向いた福澤が、フランスを中心に澎湃として沸き起こりつつあった、写真技術の精神疾患治療への応用というプロセスに、いつの間にか巻き込まれている事情はじつに示唆的である。だが、カメラの前の福澤もまた、一筋縄ではいかない剛の者であった。上記谷昭佳氏発見になる残り3枚の福澤一人の肖像は、集合写真とほぼ同時に野外で撮影されたものだが、そのうち2枚で福澤は、明らかにカメラの前で自在に動き、今風のスナップを撮らせるかのようなポーズの変化で、ベンヤミンのいう「無意識に浸透された空間」をはぐらかし、自分を捉えるレンズと戯れているように見える。その潑剌とした青春の息吹を、私たちはどう受け止めたらいいのだろうか。

註

☆1 ──『西航記』、6）p. 22。
☆2 ──20）p. 216。
☆3 ── 福澤のこの忠告が、ロニーにいかに大きなインパクトをあたえたかについては、20）pp. 218-219。
☆4 ──36）pp. 43-44。
☆5 ──1）p. 6。
☆6 ──30）
☆7 ──『会議弁』、1）p. 55。
☆8 ──3）pp. 102-103。
☆9 ──23）p. 69。
☆10──13）pp. 5-6。
☆11──37）p. 44。
☆12──31）
☆13──14）
☆14──12）p. 100。
☆15──『福翁自傳』、5）p. 228。
☆16──5）p. 229。
☆17──『福翁自傳』、5）pp. 100-101。
☆18──5）p. 102。
☆19──5）p. 102。
☆20──32）p. 87。
☆21──『福翁自傳』、5）pp. 105-106。
☆22──24）p. 129。
☆23──35）

☆24 ── 27）第 3 巻、2003 年、p. 147。
☆25 ──『世界國盡』、2）pp. 615-616。
☆26 ──『福翁自傳』、5）p.107。
☆27 ── 24）pp. 117-119。
☆28 ── 7）pp. 14-15。
☆29 ── 7）pp. 16-17。
☆30 ── 2）pp. 207-208。
☆31 ── 2）pp. 140-141。
☆32 ── 2）pp. 153-167。
☆33 ── 2）pp. 474-475。
☆34 ── 2）pp. 207-208。
☆35 ── 8）p. 44。
☆36 ── 33）pp. 291-298。
☆37 ── 33）p. 296。
☆38 ── 1）p. 304。
☆39 ── 7）p. 15。
☆40 ── 9）p. 8。
☆41 ── 9）p. 9。
☆42 ── 9）p. 9。
☆43 ── 44）p. 541。16）p. 251。
☆44 ── 44), 38), 41）
☆45 ──『西航記』、6）p. 20。
☆46 ── 34）p. 56。
☆47 ──『西航記』、6）p. 20。
☆48 ── 28）第 3 巻、2003 年、p. 94。
☆49 ── 1）pp. 307-308。
☆50 ──『西航記』、6）p. 25。
☆51 ── 4）p. 196。
☆52 ──『福翁自傳』、5）p. 108。
☆53 ──『福翁自傳』、5）pp. 97-98。
☆54 ── 以下の写真史にかんする記述は、つぎの書物を参照している。17), 18), 22), 26), 40), 42)。
☆55 ── 幕末の日本における写真術の実態については、11）を参照のこと。
☆56 ── 11）p. 294。
☆57 ── 15）pp. 26-31。
☆58 ── 27）pp. 64-65, 68-69。
☆59 ── 18）
☆60 ── 後年、ロニーはこれを「写真は創造者の絵画であり、その筆は光である」と仏訳している。24）pp. 96-97。
☆61 ── 21）pp. 3-18
☆62 ── 19）p. 51。
☆63 ── 17）pp. 54-55。
☆64 ── 29）pp. 81-82。
☆65 ── 27）pp. 67-68。
☆66 ── 27）pp. 64-65。
☆67 ── 39）pp. 467-468。
☆68 ── ちなみに、ドゥニケールは少し先で、日本人男子の平均身長を 1 メートル 59 としている。39）p. 468。
☆69 ── 10）pp. 244-245。
☆70 ── 25）p. 131。
☆71 ── 42）p. 442。なお、このブローニュ博士による実験についての詳細は、43）

を参照のこと。

参考文献

和書

1)『福澤諭吉全集』第1巻、慶應義塾編、岩波書店、昭和33（1958）年。
2)『福澤諭吉全集』第2巻、慶應義塾編、岩波書店、昭和34（1959）年。
3)『福澤諭吉全集』第3巻、慶應義塾編、岩波書店、昭和34（1959）年。
4)『福澤諭吉全集』第4巻、慶應義塾編、岩波書店、昭和34（1959）年。
5)『福澤諭吉全集』第7巻、慶應義塾編、岩波書店、昭和34（1959）年。
6)『福澤諭吉全集』第19巻、慶應義塾編、岩波書店、昭和37（1962）年。
7)『福沢諭吉選集』第13巻、富田正文編者代表、岩波書店、1981年。
8）アンダーソン、ベネディクト『想像の共同体――ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さやか訳、リブロポート、1987年。
9）石森秀三「観光ビッグバンと文明の磁力」、『學鐙』、2003年3月号、pp. 8-11。
10）岡田温司『肖像のエニグマ――新たなイメージ論に向けて』岩波書店、2008年。
11）小沢武志（編著者）『幕末――写真の時代』筑摩書房、1994年。
12）ゲイ、ピーター『芸術を生みだすもの』川西進・岡田岑雄訳、ミネルヴァ書房、1980年。
13）カー＝ゴム、サラ『マネ』、『岩波世界の巨匠』、高階絵里加訳、岩波書店、1994年。
14）カシャン、フランソワーズ『マネ――近代絵画の誕生』遠藤ゆかり訳、創元社、2008年。
15）木下直之『写真画論――写真と絵画の結婚』岩波書店、1996年。
16）近藤和彦（編）『西洋世界の歴史』山川出版社、1999年。
17）ジェフリー、イアン『写真の歴史――表現の変遷をたどる』伊藤俊治・石井康史訳、岩波書店、1987年。
18）シュテルツァー、オットー『写真と芸術　接触・影響・効果』福井信雄・池田香代子訳、フィルムアート社、1974年。
19）多木浩二『肖像写真――時代のまなざし』岩波新書、2007年。
20）谷口巌「福沢諭吉とレオン・ド・ロニー――「植てみよ花のそたたぬ里はなし」考」、『福沢諭吉年鑑　21』、福沢諭吉協会、平成6年12月20日、p. 215-223。
21）ナダール、フェリックス『私は写真家である』大野多加志・橋本克己編訳、筑摩書房、1990年。
22）バジャック、クエンティン『写真の歴史』遠藤ゆかり訳、創元社、2003年。
23）バタイユ、ジョルジュ『沈黙の絵画　マネ論』、『ジョルジュ・バタイユ著作集』第10巻、二見書房、1972年。
24）芳賀徹『大君の使節　幕末日本人の西欧体験』中公新書、1968年。
25）橋本一径、「〈病気〉の誕生、あるいは〈病人〉の消滅？　精神医学と写真」、『Site zero/zero site』no. 1、2007年、pp. 112-130。
26）フロイント、ジゼル『写真と社会――メディアのポリティーク』佐復秀樹訳、御茶の水書房、1986年。
27）ベンヤミン、ヴァルター「写真小史」、『複製技術時代の芸術』佐々木基一編集解説、晶文社、1999年。
28）ベンヤミン、ヴァルター『パサージュ論』今村仁司・三島憲一ほか訳、岩波文庫、全5巻、2003年。
29）前田富士男「写真の福澤諭吉――テクノコードと多文化主義」、『世紀をつらぬく福澤諭吉――没後100年記念』、慶應義塾大学、2001年、pp. 81-82。
30）松崎欣一『語り手としての福澤諭吉　ことばを武器として』慶應義塾大学出版会、2005年。
31）三浦篤『近代芸術家の表象――マネ、ファンタン＝ラトゥールと1860年代の

フランス絵画』、東京大学出版会、2006 年。
32）宮永孝『幕末遣欧使節団』講談社学術文庫、2006 年。
33）李孝徳「空虚な時間・国民国家の時間　日本の近代化とメディアとしての〈時間〉」、小林康夫・松浦寿輝（編）『メディア　表象のポリティクス　表象のディスクール⑤』、東京大学出版会、2000 年、pp. 289-307。
34）李孝徳『表象空間の近代　明治「日本」のメディア編制』新曜社、1996 年。
35）山口一夫『福澤諭吉の亜欧見聞』、文化総合出版、1991 年。
36）山本正秀『言文一致の歴史論考』桜楓社、1971 年。
37）吉田秀和「眼差しと鏡 ── マネ頌」、井上靖・高階秀爾（編集）『マネとドガ』カンヴァス世界の名画 5、中央公論社、1974 年。

洋書

38）Jacques Boudet, *Chronologie de l'histoire de l'Europe*, Nathan, 1991.
39）Joseph Deniker, *Les Races et les peuples du monde*, Masson et cie, 1926.
40）Jean-Claude Lemagny et André Rouillé（sous la direction de）, *Histoire de la photographie*, Bordas, 1986.
41）Georges Renard, *Les Etapes de la société française au XIXe siècle 1812 — 1837 — 1862 — 1887*, Marcel Rivière, 1913.
42）André Rouillé, *La Photographie en France Textes & Controverses: une Anthologie 1816-1871*, Macula, 1989.
43）Monique Sicard, *La Fabrique du regard: images de science et appareils de vision, XVe-XXe siècle*, O. Jacob, 1998.
44）Martine Sonnet, Thérèse Charmasson, Anne-Marie Lelorrain, *Chronologie de l'histoire de France*, PUF, 1994.

図版出典

図 1：ジョン、リチャードソン『マネ』三浦篤・田村義也訳、西村書店、1999 年。
図 2：Philippe Mellot, *Paris sens dessus-dessous*, Editions Michèle Trinckvel, 1993.
図 3：Edouard Baldus, Marseille［gare］Vers 1860. *Des photographes pour l'empereur: Les albums de Napolèon III*, Sous la direction de Sylvie Aubenas, Bibliothèque nationale de France, 2004.
図 4：*Etranges etrangers: photographie et exotisme*, 1850-1910, introduction par Charles-Henri Favrod, Paris: Centre national de la photographie, 1989.
図 5：Alain d'Hoghe（dir.）, *Autour du symbolisme photographie et peinture au XIXe siècle*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2004.
図 6：Joseph Deniker, *Les races et les peuples de la terre*, Paris: Masson et cie, 1926.
図 7：Monique Sicard, *La Fabrique du regard: images de science et appareils de vision, XVe-XXe siècle*, Paris: O. Jacob, 1998.

（すみ　よういち・訪問所員、慶應義塾大学名誉教授、中部大学教授
／ 18 世紀フランス史・文学・思想）