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

| | |
|---|---|
| Title | 椅子の福澤諭吉：「デザイン」にみる近代美術のトポロジー |
| Sub Title | Fukuzawa Yukichi on a chair : "design" in the topology of modern art |
| Author | 前田, 富士男(Maeda, Fujio) |
| Publisher | 慶應義塾大学アート・ センター |
| Publication year | 2009 |
| Jtitle | Booklet Vol.17, (2009. ) ,p.137- 156 |
| 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=AA11893297-00000017-0137 |

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.

# 椅子の福澤諭吉

## ——「デザイン」にみる近代美術のトポロジー

前田　富士男

晩年の福澤諭吉が「散歩党」と称して塾生たちと毎朝、三田構内の自宅から広尾や高輪に出かけたことは、よく知られている★1（図1）。福澤らしい一種の「交際」であり、彼なりの近代的な身体観に即した健康管理だった。「散歩」という習慣の淵源が1862年のヨーロッパ体験にあったことは、想像に難くない。散歩（walk, stroll, Spazierengehen, promenade）は、市民社会の成立とともに18世紀のヨーロッパでひろまり、19世紀になると、偉大な散歩者ヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（1749–1832）をあげるまでもなく、森や野外、公園、水辺の散歩、また市街地の遊歩（flaneur）が慣習化した（図2）。カール・シュピッツヴェークの作品（1841）（図3）が示すように、家族の散歩がとくに好まれた事実も強調しておいてよい。

福澤諭吉（1835–1901）は、三度目の海外訪問（1867）としてアメリカを訪れた際に、《乳母車》を購入し、持ち帰った（図4）。従来の福澤諭吉研究で、わが国の人力車製作の参考にもされたと伝えられるこの立派な乳母車は、幕末期にはいわば異端的態度とも言うべき福澤の「家族」への愛情を例示する資料と理解されてきた。この解釈に何ら間違いはないけれども、われわれの観点からすると、この乳母車はむしろ、「散歩」のコンテクストで理解したほうが適切だろう。なぜなら、乳母車は本来、strollerとも表記されるように、《散歩・遊歩用ベビーカー》だからだ。乳母車は、1840年にロンドンで初めて手工業的に製造が開始され、1850年代なかばになるとロンドンの街に登場するようになる。親子連れの乳母車がロンドン市内をわが物顔に占領する光景を嘆く当時の記録があるほどだから、その流行のほどが窺いしれる。1858年のハイドパークを描くジョン・リチーの絵画画面の左端には乳母車の家族が見える（図5）。乳母車は、散歩・遊歩のための重要な「道具」、言い換えれば、近代市民生活のありようを最も端的に示す装置にほかならないのである。

実際、福澤諭吉は、尊皇攘夷の嵐の吹き荒れる時代ゆえ、アメリカから

持ち帰った乳母車に自ら一太郎や捨次郎をのせて散歩には出にくかったようだが、門下生たちに「芝神明辺を輓き歩」かせたから★2、家族の散歩・遊歩のための道具としての乳母車の役割をよく認知していたにちがいない。1862年のパリやロンドンで乳母車の親子連れを身近に観察していたからこそ、福澤諭吉は、おそらくかなり高価であったはずのアメリカ製の乳母車をあえて購入し、三田に持ち帰ったのだろう。

福澤諭吉の著作に、挿図を収めた『西洋衣食住』(1867)がある★3。乳母車は描かれていない。この小著は一見すると、わが国と異なった西洋の生活場面を紹介するための啓蒙書以外の何ものにも見えない。だが、われわれ西洋美術史研究の立場からすると、そうとは思われない。挿図としての家具ほかを眺めていると(図6)、われわれはそこに、洞察力にあふれた福澤諭吉の独特な関心を感知せざるをえない――この合理主義者で、かつ明敏な観察者の眼は1862年当時のヨーロッパで、その緒についたばかりの「プロダクト・デザイン」の動勢をよくとらえていたのではないか、と。

われわれも、散歩を手がかりとする点にかわりないけれども、視線の焦点を「乳母車」から「椅子」に移そう。

## 1. 1862年のパリとロンドン

福澤諭吉は文久2年(旧暦/1862)年の元旦午前7時、長崎を出航した。ヨーロッパ六カ国を歴訪する幕府の遣欧使節団37名の一員、通詞としての渡欧で、12月に帰国するまでの一年間を旅と外交交渉とヨーロッパ文化の実見に過ごした。この体験が福澤諭吉の思想形成に及ぼした作用の大きさはあらためて述べるまでもない。

使節団はスエズまでの海路、カイロへの蒸気機関車による陸路、そして地中海の航海をへて1862年4月3日、マルセーユ港に到着し、ヨーロッパの土を踏んだ。4月9日にはパリに旅装を解く。ついで使節団一行は、4月29日にパリを出てカレーを経由し、30日夕刻、ロンドンの「ブルック・ストリート・カラレージホテル」に投宿。使節団のロンドン滞在の目的のひとつは、5月1日の万国博覧会開会式に出席することだった。この展覧会には、初代駐日公使ラザフォード・オールコックの収集した日本の工芸美術品が出品されていたから、その展示や出品物の内容を確認する目的があった。福澤は開会式ではなく、5月16日に会場に出かけ、世界各国から出陳された「名品」、「便利の器械」を眼にし、「其他新発明の火器、精巧の時計、農具、馬具、台場・船等の雛形、古代の書画名器等、枚挙すべからず」と驚いている。福澤は、パリ到着後、病院、議会、植物園、学校、またドックや通信局、武器製作などを精力的に見学した。5月15日まで英国に滞在し、次の訪問地オランダにむかうことになる。以後、オランダ、プロイセン、ロシア、そして最後にポルトガルを訪問し、10月25日リスボンを発って帰途についた★4。

この旅程を想起すると、福澤諭吉たちの眼にまず印象深かった光景は、

パリのリヨン駅の駅頭におりたった瞬間のそれではなかったろうか。というのも、蒸気機関車とともに、ヨーロッパ中央駅駅頭の雑踏は、市民社会の活力と豊かさを如実に脳裏に焼き付けたはずだからである。パリではリヨン駅に到着し、また北駅から英国に向けて出発したが、ウィリアム・パウエル・フリス（1819-1909）の描く《鉄道駅》はまさに同じ1862年のロンドンのパディントン駅の光景である（図7）。むろんフリスは衣服そのほかを描き分け、市民の諸階級を示す工夫を加えているから現実そのままの模写ではないとしても、福澤たちの見たヨーロッパ駅頭の情景はこの作品から想像するにたやすい。乳母車はこの作品の前景に見えないものの、後景のどこかにありそうだ。

パリやロンドンの市内に視線を移そう。誰しも、エドゥアール・マネの傑作《チュイルリー公園の音楽会》（図8）を念頭に浮かべるにちがいない。今もヨーロッパの街の公園や郊外で、春の復活祭以後の季節にしばしば眼にする場面である。音楽やダンスに彩られた市民たちの週末の楽しい「交際」のひととき。1862年に描かれたこの光景は、初夏の場面だから、われわれは、まさにこの群衆の後方を福澤諭吉が横切っていると想像して何ら間違いもない。事実、福澤諭吉たちの宿泊したオテル・ドゥ・ルーヴルはチュイルリー公園のすぐ近くに位置していた。

社会学における群衆・公衆・大衆の概念規定はひとまずおくとしても、美術史学は、フリスやマネの上記作品に「大衆画」という領域概念を提起し、近代絵画の新しい題材をそこに確認している。モネをはじめとする印象派やスーラほかが、セーヌ河畔にあそぶパリ市民たちを描くとき、「風景画」に「大衆画」を重ねている事実は、あらためて注意を喚起するまでもない。

大衆社会とは、近代化・産業化とともに先進社会に出現する社会モデル概念である。言い換えれば、伝統社会と近代社会とを区分する概念装置でもある。つまり、伝統社会の特性としての地方コミュニティ・身分・階級制度・宗教・エスニシティなどの帰属性に対して、近代社会の特性を、結社性なきインパーソナルな匿名的な個人の集合体と確認する概念である。こうした大衆概念の素地を最初に提示したのは、フランスの社会心理学者ギュスタヴ・ル・ボン（1841-1931）の著書『群衆の心理学』（1895）である★5。ル・ボンは福澤の6歳年下の同世代だから、まさに同じ20代の若者としてパリの市民社会の光景を眼にし、未来の大衆・市民社会の光と影を洞察していたと言ってよい。あらためてマルクスの『共産党宣言』（1848）も想起すべきだろう。マルクスは、従来の社会運動がすべて少数派市民の関心と少数派の運動にすぎなかったのに対し、新しい運動は「巨大な多数の関心にもとづく巨大な多数派の自立的運動（die selbständige Bewegung der ungeheuren Mehrzahl im Interesse der ungeheuren Mehrzahl.）」と定義し、「大衆」による社会変革を宣言した★6。市民＝労働者という階級者意識の進展については優れた研究史に検証を譲るけれども、マルクス

の言う「多数（Mehrzahl）」が「大衆」であることは明らかである。われわれは、福澤諭吉の『中津留別之書』（1870）が文字通り「伝統社会留別の書」にほかならないと確認しておこう。そしてこれは強調しておくべき点だが、福澤諭吉は、近代市民社会形成にむけた「留別」の行く末が必ずしも近代市民社会の栄光にのみ帰着しないことを、また、大衆性の屈折した陰影を揺曳していることを、ル・ボンと同様に、よく見抜いていたとさえ思われる。「文明論的作法」に即して「愚民」も視野におく福澤諭吉の「周到な作戦」（西村稔）は、たしかに「人間性の至上なるものに対する深い信頼の念」（安西敏三）に支えられているとしても、ル・ボンの「群衆の心理学」とさほど距離があるわけではない★7。しかし、この問題はこれ以上踏み込む暇はない。ふたたび、1862年のヨーロッパに戻ろう。

大衆社会の出現を明確に告知する里程標は、もちろん万国博覧会の制度化である。万国博覧会には多様な前史があるとしても、1851年の第1回ロンドン展、1855年の第2回パリ展、1862年の第3回ロンドン展の開催は、万国さえ包摂しようとする「大衆」の力動性を明示してやまない。都市空間の市民たちの「散歩」のさきに「万国」が取り込まれたとみなしても差しつかえない。ロンドンの百貨店ハロッズのナイツブリッジ開店は1849年。パリのボン・マルシェは1852年に、つづいてグラン・マガザン・ドゥ・ルーヴルは1855年に開店した。福澤諭吉たちは公務ゆえ、自由な遊歩がそれほど許されなかったとはいえ、芳賀徹の『大君の使節』が活写するように、商店や百貨店は使節たちの最大関心事であったにちがいない。店構えそのものではない。大衆社会の光と影が映し出される生活空間だから、である。

ふたたびマネによる大衆画の傑作《チュイルリー公園の音楽会》に注目しよう。われわれの視線のさきは、蝟集する市民たちではなく、画面前景の右方に見える、誰も腰掛けていない「椅子」である。

公園におかれた椅子だから、木製ではないかもしれない。椅子の脚部の造形にしても、鋳鉄製と判断するほうが適当だろうか。椅子のデザイン史を知る者からすると、複雑な装飾の歴史や多種多様な形体、また時代様式の変遷を考えるわけだが、しかし、この画面の椅子背部のシンプルな曲線をみると、われわれは、ひとつのデザインを想起せざるをえない。トーネットの椅子、である。たとえば《椅子・モデル4番》（1856頃）（図9）。

## 2. トーネットの椅子

さて、トーネットの椅子を論じる前に、家具デザインの概念について若干の確認が必要である。なぜなら、わが国では家具について、美術史学、デザイン論、個別芸術学のいずれの領域でも研究が進捗していないからだ。ヨーロッパ家具についても、訳語・概念の確認がなされておらず、曖昧な英語表記が流布しているにすぎない。まず家具（furniture, Möbel, meuble）の定義をしておこう。家具とは、人間の生活のために、身体を支持

図 1　散歩中の福澤諭吉 1899/1900

図 3　C・シュピッツヴェーク《日曜日の散歩》
1841 ザルツブルク
カロリノ・アウグステウム美術館

図 2　C・モネ《散歩》1865
ワシントン　ナショナル・ギャラリー

図 4　乳母車　福澤諭吉遺品
慶應義塾福澤研究センター

図 6　『西洋衣食住』1867　挿図

図 5　J・リチー《夏のハイドパーク》1858　ロンドン

図 7　W・P・フリス《鉄道駅（パディントン）》1862　ロンドン大学

図 8　E・マネ《チュイルリー公園の音楽会》1862　ロンドン　ナショナル・ギャラリー

図 10　《ウィンザー椅子》
18 世紀初頭

図 9　トーネット社
《椅子・モデル 4 番》1856 頃

図 11　J・J・シャピュイ
《肘掛け椅子》
1800 頃

図 12　M・トーネット「ロンドン第 1 回万国博覧会出品家具（1851）」

図 13　トーネット社　販売カタログ・リーフレット　1859

図 14　トーネット社《椅子・
モデル 4 番》1865 頃

図 15　トーネット社《椅子・
モデル 14 番》1859 頃

図 16　ロンドン第 3 回万国博覧会（1862）　トーネット社展示
『ロンドン・イラストレーテド・ニューズ』紙（1862 年 11 月 2 日）

図 17　トーネット社《揺り椅子・モデル 1 番》1862 頃

図 18　モリス・マーシャル・フォークナー商会《サセックス椅子》1865 頃

図 19　F・アルト《ウィーンの居室》1872 頃　ヴィトラ・デザイン美術館

図 20　福澤諭吉（写真、デン・ハーグ）1862
慶應義塾福澤研究センター

図 21　婦人（写真、未詳）1860 頃

図 22　福澤諭吉遺品　杖床
慶應義塾図書館

図 23　福澤諭吉《國光發於美術》

（椅子、寝台）し、物品を保管（箪笥）し、また水平に設置（机）する用具で、それが移設可動である対象物を指す。ドイツ語・フランス語が明示するように、移設可動性（ラテン語 mobilis）こそが家具の重要な特性であり、支持・保管・水平設置といった機能を持つ対象でも、移設可動性がなければ、それは家具ではなく、建築の一部になる。周知の定義とはいえ、いま再確認したのは、トーネットの製作した椅子の決定的な重要性が、実はこの移設可動性という家具の本質に関連するからだ★8。

ミヒャエル・トーネット（1796–1871）は、ドイツのライン河岸ボッパルトで 1819 年に家具製造業をおこした。1830 年頃、トーネットは木製部材について、従来の合板技法をもとに、木材を繊維方向に切り出し、それをゼラチン状の液体内で煮沸してから圧延し、曲線状に成型する技法を案出した。トーネット流の「曲げ木」技法の発明である。曲げ木技法そのものはエジプトやギリシアから知られていた。造船や馬車製造にあたって、木材を加熱もしくは蒸気をあて、曲げる手法が存在していたからだ。薄板を曲線状に切りだすか、あるいは「曲げわっぱ」のように曲げてから層状に合板結合する曲げ木手法は、椅子の製造でも継承されており、18 世紀初頭の著名な《ウィンザー椅子》（図 10）やロンドンのトーマス・チッペンデール（1718–79）の椅子、またベルギーのジャン - ジョセフ・シャピュイ（1765–1864）の椅子（図 11）などが知られている。しかし、トーネットの創出した技法による椅子は、それまでのどの椅子よりも圧倒的に軽く、輸送にたやすく、低廉かつ短期間に製造できたのである。それに加えてトーネットは、顧客の発注にそのつど対応するのではなく、つねに在庫モデルを準備して需要にこたえる通信販売的システムも整備した★9。まさに椅子それ自体がヨーロッパを遊歩したのだ。

1841 年、トーネットの椅子はコーブレンツで開催された家具展示会を来訪したオーストリア宰相クレメンス・メッテルニヒの眼にとまり、トーネットはウィーンへの招聘をうけた。メッテルニヒの来訪は、実は彼がラインラントの出身だったからである。1842 年春にウィーンに移ったトーネットは以後、順調に椅子ほかの製造・販売を拡大。1853 年には 5 人の息子とともに「トーネット社（Gebrüder Thonet）」を設立した。1851 年のロンドンの万国博覧会にも出品し、好評をえた（図 12）。簡潔なフォルムを持ち、安価で軽く、室内でたやすく持ち運びでき、しかも輸送そのものにも適したトーネット社の椅子は、1857 年には年間製造個数が 1 万脚に達し、1860 年には 300 人の工員によって年間 5 万脚の製造にまで規模を拡大し、その販路もヨーロッパ全域のみならず、アメリカにもひろまる。現在確認できるトーネット社の最初の販売カタログ・パンフレットは 1859 年の発行で、連番をつけた椅子シリーズ 26 脚の全容をよく示している（図 13）。《椅子・モデル 4 番》は 1849 年頃にはすでに販売されていたようだが、座面は布製詰め物であった。1852 年頃には座面が籐編みに変更され、1859 年のカタログ・パンフレットの《4 番》もそのようだ。1865

年頃の《4番》は脚部の強度に改善が加えられ、座面のすぐ下に、4脚を環状につなぐ部材が付加され、以後、この形式が保持される（図14）。トーネット社の椅子《4番》や《14番》（図15）の製造は、その後、20世紀にかけて厖大な数にのぼった。《14番》だけみても、1910年までに実に5千万脚を製造・販売した。《4番》もそれに準じる。トーネットの「椅子連番モデル」は、あらゆる意味で「椅子の王座」をしめる、いや「プロダクト・デザインの最初の勝利者」たる傑作と評価されている。

トーネット社は1862年のロンドン第3回万国博覧会にも特別出品し、おおいに注目を集めた。『ロンドン・イラストレーテド・ニューズ』紙（1862年11月2日）が掲載した図版が示すとおりの椅子シリーズと机1台である（図16）。1851年のロンドン第1回万国博覧会に出陳した様子を示す図版（図12）と比較すると分かりやすいが、第1回博覧会では、まだ当時の伝統的な室内家具の雰囲気を守るような、装飾性や重厚性に配慮する傾向が認められる。だが、第3回博覧会では、そうした傾向はいっさい払拭され、すべての椅子、机が低価格で簡素な形式を志向している。とくに注目すべきは、図版左端におかれた《揺り椅子（ロッキング・チェア）》である（図17）。1859年のカタログ・パンフレットには掲載されていないように、これはトーネット社の新製品にほかならない。そして、この《揺り椅子》は、きわめて大きな反響を呼び起こした。1862年のロンドンの万国博覧会の英国家具展示で言えば、若手のトーマス・エドワード・コルカット（1840–1924）らにしても、中世の家具を手本とする装飾的な「美術家具（art furniture）」が主流をなす状況であった。もちろん他方で、当時、ウィリアム・モリス（1834–96）は「モリス・マーシャル・フォークナー商会」を開業（1861年）し、間もなく「常用家具（necessary workaday furniture）」と呼ばれる簡素な家具製作を志向し、たとえば簡素な「サセックス椅子（Sussex-Chair）」（図18）を世に送り出すようになる。とはいえ、そのモリスにしても、中世的な装飾モティーフを重視する方向からけっして自由ではない。1862年当時の英国のこのような状況にてらしても、トーネットの《椅子》の連番モデルの革命的な意義は、見誤るべくもない。

ドイツ語の家具用語を用いると、椅子といっても、全体に布製詰め物を用いた重厚で、実際に重量のある「安楽椅子（Sessel）」と、それと形体的にはさほど異ならず、背もたれや肘掛けを持つものの、食卓などの使用を目的とする軽便な「椅子（Stuhl）」とが区別されてきた。歴史的にも長く両者は併用されてきたわけで、だからこそ18世紀に「ウィンザー椅子」も存在しえたのである。けれども、1862年のトーネット社のロンドン万国博覧会出陳モデルがわれわれに告げるのは、そうした差異をいわば抹消しようとする時代そのものの意志である。トーネットの「揺り椅子」自体がその現実を如実に告知する家具にほかならない。

ヨーロッパの家庭で「揺り椅子」的な家具が存在したとすれば、それは本来、Stuhlではなく、Sessel的な世界である。すなわち、中流以上の家

庭の豊かな「室内」の家具であろう。フランツ・アルトの描く1872年頃のウィーンの室内を描く水彩画をみればよい（図19）。この時代でも未だ、トーネット社の椅子（Stuhl）《モデル14番》は、それなりの豊かさを見せつけるウィーンの居宅の一室で、安楽椅子（Sessel）の間にはさまって、やや控えめに配置されているにすぎない。この居宅の一室に、トーネット社の「揺り椅子」が置かれるとは想像しがたい。つまり、トーネット社の「揺り椅子」はまさに中流以下の市民階級の居室にふさわしい、まったく斬新な「家具」にほかならなかったのである。トーネットの「揺り椅子」というこの家具のもつメッセージは、その簡潔な形式とは裏腹に、深く、衝撃的なのだ。それは、マルクスの言う「多数派」の安楽のためにつくられた最初の椅子以外の何ものでもない。

あらためて多木浩二の「椅子の身体論」（1980）を想起しよう★[10]。椅子という家具を社会制度から、つまり象徴的身体・日常的身体から、儀礼と快楽からとらえる試みは、1960年から始まる受容美学に即してみれば、研究史上ではそれほどの斬新さはなかったとしても、しかし、過剰な文化相対主義的な言説が一般化する現在、ふたたびその意義を確かめるべきであろう。休息に結びつくはずの「椅子」が実は、威厳や儀礼的身体と表裏一体にあざなわれている事実を、多木はヨーロッパのバロックやロココの家具を例示して明確に指摘した。多木はトーネットにまったく言及していないが、われわれの観点からすると、1862年の万国博に登場したトーネット社製の《揺り椅子》は、儀礼的身体の表象を離脱した最初の「近代の椅子」とみなしてよい。トーネットの《揺り椅子》の登場はその意味で、「多数派」市民家庭の新しい愉悦の道具としての「乳母車」の登場と同義なのだ。

福澤諭吉がトーネットの椅子に注目したか否かについて、直接の論拠は提示できない。だが、ヨーロッパで市民階級の「交際」の場に注目した福澤であれば、そうした場に必ず置かれていたトーネット社の椅子を看過したとは到底思われない。市民たちが憩うカフェ、街路に面した喫茶コーナー、サロンは、トーネット社の最大の顧客でもあった。マネの《チュイルリー公園の音楽会》前景の椅子も、鋳鉄製と思われるとしても、あえて解釈を加えれば、これだけの群衆の前に、主役のように無人の椅子を配置するマネの巧妙なコンポジション感覚を支えているのは、画家がトーネット社の椅子を念頭においていたためとしか考えられない。安価で軽く、移動のたやすい椅子は、こうした戸外でもよく用いられていたからだ。散歩・遊歩の行くさきざきにトーネットの椅子が「大衆」を待ち受けていた。

そして少なくとも福澤諭吉が眼前にトーネット社の椅子を確かめ、その形体を必ず意識したにちがいない場は、想定可能である。それは、写真スタジオである。

福澤諭吉が写真に示した独特な関心はあらためて指摘するまでもない。事実、幕末・明治期にこれほど多数の自画像写真を撮影させた日本人は、

福澤以外にいない。1862年にデン・ハーグの写真スタジオで撮影した福澤の肖像写真が残されている（図20）。頬杖をつき、ややしどけない身振りの写真で、一見、奇異な仕草に見えかねない。だが、筆者が2001年の「世紀をつらぬく福澤諭吉展」カタログの小論で初めて指摘したように★11、これは、当時流行しはじめた「名刺判写真（カルト・ド・ヴィジット）」の一枚で、この仕草は必ず写真スタジオが指示する「おきまり」のポーズなのである。けっして奇異な仕草ではない。1860年頃の同様な肖像写真をあげよう（図21）。ここでも女性が頬杖をつき、椅子に腰掛けている。

いま注目するのは、この女性が腰掛けている椅子である。これは実は、トーネット社の椅子《モデル6番》なのだ。《モデル4番》の椅子に座る写真スタジオの肖像写真も多数現存する。つまり、トーネット社の簡素な形式の椅子と机は、1862年頃のヨーロッパの写真スタジオで、豪華な雰囲気を漂わせる「安楽椅子（Sessel）」とともに、言ってみれば、それと対比する役割もあって、常備されていたと考えてよい。

その意味で、写真スタジオがあれば、パリでもロンドン、デン・ハーグでもどこでも、ふらりと立ち寄った写真ファン福澤の眼に、スタジオに置かれていたトーネット社の椅子が入らないはずはない。まして、制度的なしきたりや儀礼をたえず問題視しつづけた福澤なら、宮廷を思わせる安楽椅子の横に置かれたトーネット社の多数派市民用の簡便な家具の意義を見逃しはしないだろう。1862年のロンドン万国博覧会は巨大な会場ゆえ、安易な推測は戒めるべきだが、福澤がトーネット社の展示コーナーを通りかかった、もしくは訪れたと想像しても、あながち研究者の解釈の勇み足と非難されないだろう。

## 3. プロダクト・デザイン

さらにわれわれが注目するのは、トーネット社の椅子が近代における最初の「プロダクト・デザイン」の事例となった事実だ。産業革命の先進国たる英国で1857年、ロンドンの家具店ホランド・エンド・サンズ社は自社工場に機械を導入し、生産を開始した。それまでの手工業の典型であった家具製造は、19世紀半ばに急速に機械工業に移行したことになる。むろん19世紀半ばの時代だから、経済体制は産業資本主義の段階にあり、いわゆる20世紀的な大量生産・大量消費とは異なるとしても、家具製造はちょうど1862年頃に大きく工業化へと変容してゆくのである。

モダン・デザイン論の出発点を形成するのは、英国のヘンリー・コール（1808—82）およびジョン・ラスキン（1819-1900）である。美術の民衆化を説いたラスキンは今、言及するまでもない。コールの手になる『デザイン・手工業報（The Journal of Design and Manufactures）』（6巻、1849-52）は、一瞥するかぎり、彼は、19世紀のいわゆる図案家＝デザイナー、つまり近代市民社会の勃興を商機と見抜いた才能ある人物で、テーブルウェ

ア、テクスタイル、壁紙、家具といった手工業品領域の一起業家にみえるけれども、実はそのデザイン認識は「モダン・デザイン」の嚆矢をしめる。たとえば彼がサウス・ケンジントン博物館で1857年に行った講演ひとつをみても、科学と芸術とを対比し、産業社会における行政措置にまで論述する姿勢は、たんなる商人ではなく、近代社会に果たすデザインの役割を知悉した理論家のそれである★[12]。

モダン・デザインとは、19世紀半ばのヨーロッパで進展した産業化と大量生産に並行して現れてくる新しい制作／製作論である。すなわち、それまでの「芸術的創作」では分離していなかった「構想（創案・意匠design）」と「制作」が職種として分離し、そして前者の「構想」をより重視し、その実現を労働者や機械による制作に発注し「製作（プロダクション）」としてゆく事態である。芸術家の想像力と彼の手が生みだす唯一かつ独創的な「創作品」ではなく、デザイナーの「構想・モデル」にもとづく連番モデル・シリーズのひとつとして工場から搬出される「製品」のほうが重要になってゆく。と同時に、その製作過程はたえず需要にむけた経済的条件と連動しており、想像力・内的必然性にもとづく制作に対して、たえず「社会態勢に連動する製作」を生産の戦略としてゆく。それが、近代という時代なのだ。

ゲルト・ゼレにしたがって定義を言い換えてもよい。「デザインとは、具体的には、消費財と投資財の領域における個々の実用品や量産品の造形ばかりでなく、さらにそれらをおおう組織、つまり物的環境の設備と空間の計画と設計をも含みこむ」、と★[13]。現代の美術史学からすれば、この定義は、デザインの揺曳する陰影を、つまり社会を照らし出す光明よりもむしろ陰影を視野におくがゆえに示唆深い。すなわち19世紀半ばのフリードリヒ・エンゲルスの著作『イギリスにおける労働者階級の状態』（1845）や、また現代のエルンスト・ブロッホの『ユートピアの精神』（1964）を想起しておかねばならない。当時の高度に産業化されてゆく19世紀英国社会における工業プロレタリアートの搾取、資本家に回収される社会的な富。そして、現代の情報社会におけるイデオロギーとユートピアとの複雑な交換操作や、切迫した余儀ない代替操作である。そうした問題状況をも「デザイン」概念は包摂している。コールのデザイン論の革新性は、たんなる図案・意匠論ではなく、非・芸術、非・個人的制作論としての社会的製作論に踏みこんでいる近現代的な洞察力にある。非・個人的制作論としてのデザイン論とは、プロダクト・デザイン論なのだが、コール自身が近未来の具体的ユートピアをたんに批判的な議論にとどめず、現実の実践に取り込んだ姿勢が重要でもある。というのもコールは、1851年のロンドンの第1回万国博覧会の組織者のひとりで、また第2回のパリ（1855年）についで再度ロンドンで開催された1862年の第3回万国博覧会の組織者でもあった。同時に彼は、産業博物館（1852年）の創設者でもあり、それがやがてサウス・ケンジントン博物館、ついで現在のヴィクトリア＆アル

バート美術館と発展する。そうした経緯を想起すれば、コールがデザインや工芸、応用美術の領域のたんなる啓蒙家ではなく、戦闘的な実践者としてのデザイナーであったことがよく理解できよう。

もとよりコールもラスキン、モリスも、産業と美術、デザインとアートとが乖離してゆく近代の趨勢を予測し、共通して、こうした未来を危機とも認識していた。しかし、ラスキンが「工場制手工業（manufacture）と美術とは今日、つねに相並んで進んでゆく。つまり、手工業のないところに美術は存在しない」と述べたように★14、ラスキンやモリスはこうした未来の危機を予測しつつも、なおその両者が「健全に結びつきうる」と希望を持ち続けた。ラスキンやモリスにとって、その希望の根拠は、ヨーロッパ中世の工房制手工業や家内工業を支えた「手工作（handicraft）」であった。こうした復古的ユートピア観は結局、ゲルト・ゼレも指摘するように、近代のプロダクト・デザイン（インダストリアル・デザイン）が「やがて社会的に座礁することの先取り」★15であった。

われわれがトーネットに注目するのは、そのデザインがおよそ座礁することなく、20世紀にまで継承されてゆくからだ。モリスの《サセックス椅子》とトーネットの《椅子モデル14番》の差異は、小さくない。言い換えれば、産業資本主義の工業先進国であった英国ゆえにデザインのイデオロギーとユートピアの相克とその克服に直面せざるをえなかった椅子と、工業後進国のドイツ／オーストリアゆえにラディカルに「製品性」を尺度にして、復古性を拒否し、「連番モデル」を追究しつづけた椅子との差異である。近代のプロダクト・デザインは、トーネットによって初めて明確な輪郭をもって浮上したのである。その意味では、上記したコールをあらためて注目してよいかもしれない。というのも、コールや、彼と親しかったオーウェン・ジョーンズたちはむしろ、モリスらの社会主義的な視点や倫理的ユートピア観には距離をとっており、デザインの持つ「製品性」を重視していたからだ。トーネットが1851年と1862年のロンドン万国博覧会に椅子を出陳したのも、主催者としてのコールの意向が働いていたと推察しても、あながち見当違いにはならない。1862年当時に浮上したこの「モダン・デザイン」問題が、いささか粗略な指摘になりかねないとしても、カント美学の提示した芸術的創作品の絶対中立的な感性的価値と、生活世界の公共性をふまえた製作品の文化的価値とが交錯する複雑なトポロジーを告げていること、すなわち、近代美術に特有なアポリアを告知していることに疑問の余地はない。

福澤諭吉が1862年のヨーロッパで、こうした近代デザインの多様なアスペクトをどのように認知したのかは、検証がむずかしい。だが、福澤諭吉がロンドンの博覧会や都市景観で感じとった焦点が「発明工夫」であったことは、看過すべきでない。

『西洋事情』の「博覧会」の項で、福澤は述べている。博物館という施設も大事だが、それにまして博覧会＝展覧会が重要なのは、「諸邦の技芸

工作、日に闢け、諸般の発明、随て出、随て新なり。之が為昔年は稀有の珍器と貴重せしものも、方今に至ては陳腐に属し、昨日の利器は今日の長物となること、間々少なからず」だからである。

> 「博覧会は元相教え相学ぶの趣意にて、互に他の所長を取て己の利となす。之を譬えば智力工夫の交易を行うが如し。又各国古今の品物を見れば、その国の沿革風俗、人物の智愚をも察知すべきが故に、愚者は自から励み智者は自から戒め、以て世の文明を助くること少なからずと云う」★16。

慶応2（1866）年から明治3（1870）年にかけて出版された『西洋事情』（二編と外篇）におけるこの「展覧会」の一節が、明治初期のわが国の博覧会の隆盛や機能変化をもたらす契機となったことはよく知られている★17。われわれはしたがって、この一節を、近代化や産業化を加速させるための「殖産興業」や「情報交換」、「観光」、「祝祭性」といった視点からとらえてきた。それはけっして間違いではない。だが、この短い一節はわれわれの論点から、むしろ芸術にかえて「デザイン」を重視する姿勢のマニフェストと積極的に読み解きたい。なぜならここでは、「智力工夫の交易」や、「愚者」と「智者」の意識改革が重点となっており、それは、上記した「社会態勢に連動する製作」というデザイン概念に通底するからである。

同じ『西洋事情』外篇の「政府の職分」は、「市中の家を建るにも亦法則なかるべからず」とし、また「発明の免許（パテント）」や「蔵版の免許」の必要を強調する★18。こうした観点も、政府の果たすべき役割というよりも、われわれの眼にはむしろ「デザイナーの職分」への関心と映る。

幕末期の日本が産業社会化への歩みを急いでいたことは、言うまでもない。そのとき、先進国英国の存在は巨大で、かつ範とすべきモデルであった。英国の博覧会を学び、それに参加することは、1860年当時の世界各国政府にとり、必要不可欠な手続にほかならなかった。それゆえ日本も大規模な遣欧使節を派遣したのである。近代化を急ぐ日本の状況は、水準に違いがあるとしても、実はドイツやオーストリアの状況でもあった。トーネットの万国博覧会への出陳やヨーロッパ市場への通信販売による進出は、先進国英国への挑戦でもあった。もし福澤諭吉が近代社会における「デザイン」に関心を寄せていたと仮定すれば、彼の視線は、歴史と伝統に裏打ちされた英国の、しかも先進的なデザイン、つまりモリスやラスキンの復古ユートピア的な姿勢をよくとらえていただろう。だが、福澤諭吉の鋭敏で合理的な眼差しは、そこにとどまることはない。モリス商会の《サセックス椅子》（図18）とトーネットの《14番》（図15）を比べて見ればよい。「試に見よ、古来文明の進歩、その初は、皆所謂異端妄説に起こらざるものなし」なのだ★19。それならば福澤は、いわば後進性のなかか

ら一挙に先進性を奪取しようとする「異端性」にみちたトーネットの椅子、その革新的なラディカリズムを見逃しはしなかったにちがいない。

## 4. 福澤諭吉における椅子と「精心」とデザイン

福澤諭吉は周知のように、芸術や美術を論じることはなかった。したがって、芸術作品の制作を語ることもない。しかしながら、われわれの論点からすると、興味深い「制作／製作論」の記述がある。それも、『西洋事情』外篇・巻之三、である。

> 「力を勤労する者は、或は物の形質を変じ、或は物の処を移して、その物の品位を増加す。故にその増加したる品位は即ちその人の有なれば、その物を以て尽く自己の需用に供するか、又は力を労せし多寡に従てその一部を取るに於いて妨あることなし。
>
> 右の如く、力を勤労して従て生ずる所の功は、その勤労の多寡に従て大小あるが故に、その労を半にしてその功を倍すべからず。譬えばここに一匠ありて、至当の術を以て一脚の椅子を作るときは、他の拙匠これに倣い、更に力を省て同様の椅子を作らんとするも、決して成るべきの理なし。故に椅子の価は同時同処に於て常に同様ならざるを得ず。且又椅子に於ては自らその数を倍加するの力なし。故に是等の職人は自から一種の全権ありて恰も壟断を私するが如し。その故は天下の衆匠、椅子を作るに、この職人の作るよりも価の廉なるものなく、この廉価を以てこの椅子を作るものは、独りこの職人のみなればなり。
>
> 力役の景況は斯の如しと雖ども、心を労して発明と工夫とを勤むるものに於ては、その事情全く相反せり。発明工夫は元と無形にして知識より生ずるものなり。知識とは人身体中無形の部分たる精心の変動なり。精心一と度び動て知識を生ずれば、即ちその精心に品価を増すと雖ども、その品価の位する処は無形物なれば、これを以てその人の私有品と為すべからず。或は又仮に之を私有品と定るとも、事実その人の用を為さず。且又精心の変動に由て生ずる所の智識は、唯その本人の思慮に感ずるのみにて、蔵て之を匿せば他人の見聞すること能わざるものなり。是即ち力役と心労とその趣を異にする所以なり」★20。

福澤はこのように、力役と心労、私有と公有、有形の品価と無形の品価を対比している。冒頭に記すように、この一節は「物の形質を変じ、或は物の処を移して、その物の品位を増加する」勤労論だから、まさに制作論の提言以外の何ものでもない。われわれはあえて、この二項対比における、力役、私有、有形の品価を「芸術」的制作と、心労、公有、無形の品価を「デザイン」的製作と結びつけて考えたい。なぜなら、力役、私有、有形の品価に即した「物」の産出、つまり他の「拙匠」がつくりえないオ

リジナルな価値を持つ「物」の創出とは「芸術」的制作であり、他方、心労、公有、無形の品価に即して強調されている「精心」とは、この文脈では純粋な意識やまごころの意味ではなく、「発明工夫」と同義で、それゆえ「構想」であり、「デザイン（design, Entwurf, dessin, disegno）」に等しいからだ。すなわち、われわれは「デザイン」の同義的パラダイムとして「精心」を位置づけ、ここに「芸術」よりも「デザイン」を重要視する福澤の制作／製作観を理解したい。また、福澤は私有／公有をはじめ、『文明論之概略』でも私智／公智といった表現を多用するが★21、そうした認識はつねに「社会態勢に連動する製作」観に裏打ちされていると言えよう。福澤諭吉は、芸術家が感性的価値に則し、自らの手を動かして想像世界を追究する芸術制作よりも、「精心」の工夫創意によって公共に資する製作を重視するから、その点でも「モダン・デザイン」の関心とまったく異ならない。

そして、「椅子」である。福澤が椅子の制作／製作を例示するのはなぜだろうか。明治3年のわが国に、椅子職人はまだ少なかったはずだ。

トーネットの椅子を論じてきたわれわれには、この椅子がたんなる比喩とは到底思われない。ヨーロッパにおける生活空間のごく身近にあって、しかも、前近代と近代、そして近未来の市民社会を浮き彫りにするデザイン作品としての椅子、とりわけ、革命的なデザインとしてのトーネットの椅子は、福澤の脳裏に焼き付いていた、と思わないわけにゆかない。トーネットの《4番》や《14番》とともに、家族思いの福澤であれば、ロンドン万国博に出陳されて評判を呼んだ《揺り椅子》も記憶に新しかったのではないか。1867年の第3回目の海外派遣としてアメリカに渡った福澤は、乳母車を購入して帰国した。5年前のパリやロンドンでみた、乳母車を押す市民たちの潑剌とした初夏新緑の光景が、アメリカで甦ったにちがいない。そして、晩年の散歩で愛用した携帯用の杖床も（図22）、むろんわが国の伝統品である床几の改良と見えるが、推論をたくましくすれば、移設可能で軽くて安価なトーネット社の椅子が福澤の記憶にあったかもしれない。

福澤諭吉は「國光は美術に發す」との一幅の書を遺した（図23）。「美術」の語は周知のように、明治6（1873）年、ウィーン万国博のための出品規程訳文の中に初めて使用された翻訳語である。明治時代初期では、芸術・文化一般を指す語でもあった。アメリカから招聘された若き哲学者・美術研究者アーネスト・フェノロサ（1853-1908）が明治15（1872）年に竜池会で行った講演「美術真説」の頃より、ひろくこの概念・用語は一般化した★22。福澤の書幅は明治20年以降のもののようだ。この時代は、わが国においては美術をめぐる殖産興業、文化財保護、行政・教育制度の改革が声高に論じられ、ヨーロッパにおいては印象派形成の契機となる第1回展覧会（1874）の開催が端的に示すとおり、色彩画法を中心とする作品内在的な水準でも、展覧会をめぐる制度的な水準でも近代化への足音がにわ

かに高まった。福澤はわが国の美術行政の動勢を知りつつ、他方で、J・S・ミルやアダム・スミスから学んだ文明・文化の公共性問題を見据えていたろう。そのとき、福澤諭吉はわれわれの想像以上に明敏に「モダン・デザイン」問題を洞察していたにちがいない。われわれはその眼差しの根底にトーネットというドイツ出身の一デザイナーの存在を指摘しておきたい。

「國光發於美術」。福澤はある日、愛用した簡素な小机を前に、いつもの仕方で、あらかじめ摺っておいた墨汁をスプーンで硯にうつしてから、「國光發於美術」と筆を運んだのだろう。われわれはいま、福澤の居室にささやかな想像の翼をひろげたい —— 新緑の三田が窓外にひろがる一室で、筆をおろすまえのスプーンを持つ指のさき、小机のむこうに、福澤はふと、トーネットの《モデル 14 番》の椅子を見たにちがいない、と。

**註**

☆ 1 ——『未来をひらく福澤諭吉展』カタログ、前田富士男・米山光儀・小室正紀監修、慶應義塾・東京国立博物館・福岡市美術館・大阪市立美術館・産経新聞社編、慶應義塾、2009 年、53 頁以下を参照。

☆ 2 —— 石川幹明『福澤諭吉傳』(全 4 巻)、第 4 巻、1935 年、岩波書店。

☆ 3 ——『西洋衣食住』、1867 年 (『福澤諭吉全集』第 2 巻、1959 年、岩波書店)。

☆ 4 ——「西航手帳」(『福澤諭吉全集』第 19 巻、1962 年、岩波書店)。芳賀徹『大君の使節 —— 幕末日本人の西欧体験』中公新書、1968 年。山口一夫『福澤諭吉の西航巡歴』福澤諭吉協会、1980 年。宮永孝『文久二年のヨーロッパ報告』新潮選書、1989 年。佐野真由子『オールコックの江戸 —— 初代英国公使が見た幕末日本』中公新書、2003 年、を参照。

☆ 5 —— ギュスタヴ・ル・ボン『群衆心理』櫻井成夫訳、講談社学術文庫、1993 年。

☆ 6 —— マルクス/エンゲルス『共産党宣言』大内兵衛・向坂逸郎訳、岩波文庫、改訳版、1971 年。

☆ 7 —— 西村稔『福澤諭吉 —— 国家理性と文明の道徳』名古屋大学出版会、2006 年。安西敏三『福澤諭吉と西欧思想』名古屋大学出版会、1995 年。

☆ 8 —— 家具史については、Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Propyläen Kunstgeschichte, Sonderband. 2, Berlin, 1980. また Mario Praz, An illustrated history of furnishing: from the Renaissance to the 20th century, tr. by W. Weaver, New York, 1964.

☆ 9 —— トーネットについては、Eva B. Ottillinger (Hg.), Brüder Thonet, Möbel aus gebogenem Holz, Wien, 2003 の論述に依拠することが多い。Thonet Bugholzmöbel: von der handwerklichen Fertigung zur industriellen Produktion, hersg. von Hans Schaumberger, 1982. Thonet: Pionier des Industriedesigns, 1830–1900, hrsg. v. Alexander von Vegesack, Vitra Design Museum, 1994. The furniture collection, 1850–2000: from Michael Thonet to Marcel Wanders, Stedelijk Museum Amsterdam, 2004.

☆ 10 —— 多木浩二『眼の隠喩 —— 視線の現象学』ちくま学芸文庫、2008 年、287 頁以下。

☆ 11 —— 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展 —— 没後 100 年記念』カタログ、慶應義塾編、2001 年、81 頁以下。

☆ 12 —— Fifty Years of Public Work of Sir Henry Cole, K. C. B., accounted for in his deeds, speeches and writings, 2 vols. London, 1884, p. 285. 近年、研究書として Elizabeth Bonython, Anthony Burton, The Great Exhibitor, the Life and

Work of Henry Cole, London, 2003. も刊行された。コールの進歩性については、ピエル・フランキャステル『近代芸術と技術』近藤昭訳、平凡社、1971年。なおコールと親しかったデザイナーで1876年に来日したクリストファー・ドレッサー（1834-1904）については、鈴木博之「クリストファー・ドレッサーと日本」、『万国博覧会の研究』吉田光邦編、思文閣出版、1986年、45頁以下、参照。

☆13── ゲルト・ゼレ『デザインのイデオロギーとユートピア』阿部公正訳、晶文社、1980年、35頁。

☆14── John Ruskin, "A joy for ever"; and The two paths, 1856-1860, The Works of John Ruskin, vol. 16, ed. by E. T. Cook, London, 1912.

☆15── ゲルト・ゼレ、註14、67頁。エルンスト・ブロッホ『ユートピアの精神』好村冨士彦訳、白水社、1997年、も参照。現代にまで持続するデザイン／デザイナーの屈折した社会的役割については、奥波一秀「〈民衆（デモス）〉のための〈制作〉と〈倫理のデザイン〉」、『デザインのオントロギー── 倫理学と美学の交響』山田忠彰・小田部胤久編、ナカニシヤ出版、2007年。

☆16── 福澤諭吉「西洋事情」、『福澤諭吉著作集』第1巻、慶應義塾大学出版会、2002年、49頁以下、

☆17── 丸山宏「明治初期の京都博覧会」、『万国博覧会の研究』吉田光邦編、思文閣出版、1986年、221頁以下。

☆18── 福澤諭吉「西洋事情」、註16、172、205頁。

☆19── 福澤諭吉「文明論之概略」、『福澤諭吉著作集』第4巻、慶應義塾大学出版会、2002年、19頁。

☆20── 福澤諭吉「西洋事情」、註16、206頁以下。

☆21── 福澤諭吉「文明論之概略」、註19、132頁以下。丸山真男『〈文明論之概略〉を読む』（全3冊）中、岩波新書、1986年。

☆22── 佐藤道信『明治国家と近代美術── 美の政治学』吉川弘文館、1999年。神林恒道『近代日本〈美学〉の誕生』、講談社学術文庫、2006年。

［図版典拠＝図9，10，11，12，13，14，15，16，17，19，21は註9、E. B. Ottillinger (Hg.), Brüder Thonet より。図18は註8、A. Feulner より。］

（まえだ　ふじお・所長、慶應義塾大学文学部教授／西洋美術史・芸術学）

『慶應義塾創立 150 年記念　未来をひらく福澤諭吉展』
慶應義塾、2009 年 1 月