

「神園」第五号 平成二十三年五月
明治神宮国際神道文化研究所

抜刷

明治神宮鎮座九十年記念 国際シンポジウム

内と外から見た明治日本

Meiji Japan as seen from home and abroad

明治神宮鎮座九十年記念 国際シンポジウム
内と外から見た明治日本

平成二十二年十一月一日 於・明治神宮参集殿

趣 旨

明治神宮国際神道文化研究所では、昨年十一月一日、明治神宮参集殿に於いて、鎮座九十年を記念する国際シンポジウム「内と外から見た明治日本」を開催した。

明治時代、日本は近代世界の舞台に登場を果たしたが、当時の国際社会の中で、日本はどのように振る舞い、また諸外国からどのように捉えられていたのか。このシンポジウムでは、明治神宮と予てより学術交流を深めているロンドン大学関係者ほか、さまざまな分野の研究者をお招きし、開国期に見られた自国文化への思いと西洋に学ぼうとした努力、また明治日本に寄せられた外からの評価についてお話頂いた。当日は約四百名の参加者を迎え、往時を振り返りつつもこれからの世界におけるわが国のあり方について考える素晴らしい機会となった。

講演

霊の日本

―福沢、渋沢、チェンバレン、ハーンは土着の宗教をどう考えたか―
東京大学名誉教授 平川 祐弘氏
外からのまなざし、内からのまなざし
―博物館と博覧会の明治日本―

国立民族学博物館教授 吉田 憲司氏

討議

パネリスト

国際日本文化研究センター教授 稲賀 繁美氏
ロンドン大学SOAS助教授・国際日本文化研究センター准教授

ジョン・ブリーン氏

立命館大学衣笠総合研究機構ポストドクトラルフェロー

彬子女王殿下

司会

ロンドン大学SOAS日本研究センター所長

アンガス・ロッキヤー氏

（以下、講演部分については敬称を略します。）

第二部（討議）

ロッキヤー 第二部の進行を担当いたします、ロンドン大学のアンガス・ロッキヤーと申します。宜しく願います。諸先生方を前に緊張もありますが、明治神宮とSOAS、また日本とイギリスといった様々なご縁によってこのシンポジウムに参加できることを大変幸せに感じます。

まず三名のパネリストにコメントを頂いた後、議論に移りたいと思います。はじめに、立命館大学衣笠総合研究機構ポストドクトラルフェローの、彬子女王さまからお願い致します。

彬子女王 コメンテーターということではありますが、少し自分の研究分野に引き寄せて明治日本の内と外ということでお話をさせて頂きたいと思います。

大英博物館の日本美術コレクションの核をつくった人物の一人に、帝国海軍医学校、海軍病院のお雇い外国人として約六年間日本に滞在したウィリアム・アンダーソンがいます。アンダーソンは収集した三千点に及ぶ日本絵画コレクションをもとに、日本美術の本を記し、中でも『ザ・ピクトリアル・アーツ・オブ・ジャパン』は政府官僚の末松謙澄の翻訳によって一八九六年に『日本美術全書』として

出版されるなど、彼の著作は英国と日本で高く評価されています。

ルイ・ゴンスが一八八三年出版の『日本美術』の中で、西洋でもてはやされた工芸品や北斎をその論の中心に据えたのに対し、アンダーソンはあくまでも客観的に日本の美術の歴史を説明しようとした。自身が収集した日本絵画コレクションの研究に加え、多くの邦語文献を駆使し、日本美術を古代から時代ごとに整理し、作家の紹介と詳細な注解を施すという、まさに科学的な分析を行ったのです。明兆などに代表される日本絵画の十五世紀をイタリアルネサンスにたとえるなど、いままで存在しなかった日本美術史を客観的に構築したことこそが評価されたとと言えるでしょう。『日本美術全書』の緒言を、帝国博物館の九鬼隆一と日本美術協会の会頭佐野常民が寄せていることから、その重要さが見てとれます。また、訳者の末松自身、この著作を翻訳することは日本人にとって利益となる、ということを序文で示しました。つまり、当時の日本美術行政の中枢部がアンダーソンの本を通して、日本美術の姿を国民に知らしめようとしていたのです。

ここでアンダーソンが果たした役割とは、西洋の科学的な分類方法を日本の絵画史に応用し、それまで煩雑でとらえにくかった日本の絵画史を画派別、時代別に区分けした

ということでした。日本美術は、江戸時代から画論や画人伝などを通して語られてきましたが、古代から体系立てて論じた書物は存在しませんでした。その点から考えると、アンダーソンの試みは日本人にとって画期的なものであったことがわかります。

しかしながら、彼の日本美術への評価は、あくまで西洋美術を基準とした概念の中でのみに限定されています。つまり、平川先生が仰ったように、西洋的な宗教観をもとにした日本の宗教理解しか図られなかったことと同じような記述が多く見られます。それを承知の上で、九鬼、佐野の序文では共通して、日本美術を見る外国人という他者の観点を学ぶことの意義が強調されているのです。この翻訳本は日本美術の専門書として大きな影響を及ぼしただけでなく、その約四年後に出版される官製の『稿本日本帝国美術略史』の編纂手法にも参考にされたと考えられます。このアンダーソンの著作の一連の翻訳作業、そして彼の行った日本美術史の分類作業は、内と外から見た明治日本の新たな一面となりえるのではないかと思ひ、お話しさせていたかったです。

ロッキヤー 彬子女王さま、ありがとうございます。明治期の日本美術についてアンダーソンを中心に、たいへん興味深いコメントを頂きました。

次は、ロンドン大学SOAS助教授、国際日本文化研究センター准教授のジョン・ブリーン先生です。お願い致します。

ブリーン まず平川先生のお話についてコメントをさせて頂きたいと思います。私も平川先生と同じように、ハーンが大好きなんです。私の思うに、ハーンのはきは、例えば彼が初めて出雲大社に行った時に残した記録と、アーネスト・サトウが初めて伊勢神宮に行って残した記録とを比較した時にはつきりしてくるように思えます。サトウは伊勢神宮に関する大変貴重な記録を残しているんですけども、ものすごくさめた目、つめたい目で神宮を見つめているわけです。神宮の歴史を理解しようとしません。感情移入の兆しがない。それに対して、ハーンが出雲大社に初めてお参りした時に、畏怖の念、畏敬の念を抑えきれないのが我々の印象にのこります。「出雲というところは、今も息づく神道の中心地だ」と、そのように彼が感じているわけです。宮司の千家專紀に会って、そのカリスマ性にも圧倒されてしまう。感情をもって日本文化に接する、そういうラファディオ・ハーンが、私も大好きなんです。

神社が大好きで、「神国」に拘るハーンですが、伊勢神宮や靖国神社についてほとんど触れていない事実が大変興味深いように思います。ハーンが松江に滞在していた時期

から伊勢のことも靖国のことも知っていた筈です。そうではなくても、のちに東京に移行してからは近代国家のもつとも聖なる伊勢と靖国の存在を知らなかったはずがないです。とくに死者に強い関心をもっているハーンが、なぜ靖国神社について言及しないのか。ひょっとしたら、チェンバレンと同様の感覚をハーンは共有していたのかもしれませんが。つまり、ハーンもチェンバレンと同じように伊勢も靖国も近代国家が創出した宗教の柱だと、それゆえに触れないことにしていたのかも知れません。すると、チェンバレンとハーンの乖離は、現在言われているほど大きなものではないか、ということになります。この点について、平川先生のご意見を是非伺いたいと思います。

次に吉田先生が取り上げられた博物館、博覧会について。私は今、近代の伊勢神宮を研究していますが、その中で、博物館がもつ大きな意味を認識しています。伊勢を近代化するために博物館が欠かせないという議論が、明治二十年頃からはじまります。そしてまず農業館が明治二十四年に、さらに明治四十二年には神宮徴古館が建設され、伊勢神宮の博物館として結実するわけです。

この徴古館、農業館の原動力となったのは、国家でも神宮でもない、地元の実業家を中心とする「神苑会」でした。この神苑会の人たちは伊勢のことを「神の都」と概念化す

るわけです。そして、東京や京都、奈良に博物館があることに注目し、「神都の名に値するには、やつぱり伊勢にも博物館がないと駄目だ」と考えるにいたります。また、明治維新以降、伊勢参りをする参拝者の数が激減したので、「町興し」の意味もふくめて、博物館、農業館、水族館、動物園、競馬場、美術館、といったものすごく大掛かりな計画を神苑会がつくります。これに関する文献を読んでいくと、いたるところに「娯楽」、「快楽」という言葉が出てきます。つまり、多くの人に伊勢に来てもらうには、娯楽を提供しなければならない、ということなのです。

この神苑会の「郷土愛」、「経済」、そして「娯楽」から生まれた徴古館、農業館は、明治の博物館史の中でどのように位置付けられていたのか。当時の伊勢の状況とあわせて、吉田先生のご意見を聞かせて頂ければと思います。

ロッキヤー ブリン先生、ありがとうございます。次に国際日本文化研究センター教授の稲賀繁美先生、お願いします。

稲賀 日本美術というものが外国からどう見られていたか、それが明治とどう関わっているかというところを少し補いたいと思います。

一八七八年のパリの万博の頃から、お茶の道具、茶陶がヨーロッパに入り始めます。それまでヨーロッパで認めら

れていた見事な絵付けの磁器に比べ、茶陶の類は、形は歪んでいるし、色は汚いと評価されがちでした。彬子女王さまも言及されましたが、一八八三年に出たルイ・ゴンスの『日本美術』の中で、茶陶は「これこそが日本で珍重されている」ものとして取り上げられ、日本の陶磁器の評価の変換点となりました。そのルイ・ゴンスは、十章ある中の九々一章を北斎に割いて、彼が日本で一番偉い画家だと書きましたが、これに對して、ウィリアム・アンダーソンは雪舟を持ち上げ、イタリアのルネサンスになぞらえて日本の絵画芸術の素晴らしさを紹介しています。ただ、アンダーソンの力点は絵画にある。絵画や彫刻を中心に据える「美術」観から見れば、陶磁器は応用藝術に過ぎず、その観点からは茶道の文化も当然ながら欠落してしまっていました。

一九〇〇年のパリ万国博覧会に際して、日本で初めて公式の美術史が編まれるのですが、これはフランス語で書かれています。つまり、日本人ではなくフランス人、ひいては欧米人に向かって日本美術を示す、というのが明治日本の文化政策の基軸であったことが見てとれます。さらに一九〇六年には、岡倉覚三が『茶の本』という英文の本を出します。なぜ岡倉はこの時期に書いたのか。これは文化・ミッシヨンなんです。一九〇六年というと、日露戦争が

終わってすぐのことです。つまり、富国強兵によってロシアとの戦争に勝った日本、とは違うイメージの日本を出そうとした。日本の美のエッセンスや日本人の心は、わび・さびがあらわれるお茶にあるのだ、ということをお伝えしたのです。

ここから平川先生のお話につなげたいのですが、時間がなくなつて参りましたので一言だけ。アストンやチェンバレンは、神道は宗教ではない、というような言い方をしています。彼らが考えている「宗教」という枠組みに合致していないことを根拠に評価しているのです。別の価値観の存在を認めようとしないところがあるのかもしれない。チェンバレンは伊勢神宮について、こんなことを書いています。「何も見るものなんか無い。絵もない。飾りもない。ただ、掘つ建て小屋があるだけだ。おまけに、日本人たちはそれを見せてもくれない。」つまり、何も無いということを見せたくないから見せようとしなのだと。しかし、伊勢神宮にしても、わび・さびにしても、ヨーロッパ的でないものへの価値への開眼という点から捉えるならば、実は「何も無い」、ないない尽くしの神道というのは、むしろ新たな可能性を秘めていたのではないのでしょうか。

ロッキヤー 稲賀先生、どうもありがとうございます。

それではデイスカッションに移りますが、まず、皆さんのコメントを受けて、平川先生はどのように思われましたでしょうか。

平川 日本美術の内と外からのまなざしの違いについて、中国と日本の美術に対する、西洋側の見方を紹介したいと思います。例えば一九二〇年代の英国人は、自国へ持ち込んだ美術品が中国のものでなく日本のものと聞かされると、一様にがっかりしたといえます。第一次世界大戦の後も依然としてそうだった。誰がこういう見方を英国に広めたのでしょうか。例えば、日本の漢学者が「文明はすべて中国から伝わってきた」と言ってみたり、チェンバレンが代表作の *Things Japanese* で、「日本という国は風呂桶のぞけば、日本のそれ以外の文物制度はすべて中国に起源をもっている」と、皮肉たっぷりに書いていたり。また、当時の日本外交官が日本について英語で説明するとき、このチェンバレンの本を土台にしていたとも言われます。これに対し、一九二九年の京都での太平洋問題調査会議にあたり、大英博物館の学芸員であったアーサー・ウェイリーは、英国の代表団のために「日本文明の獨創性 (The originality of Japanese civilization)」という文章を書きました。それまで西洋に流布した日本文明は、派生的で獨創性に欠ける、という見方が支配的でした。しかし、ウェ

イリーは、日中どちらの古典にも通じている人で、そういう見方はおかしいんじゃないかと。彼は「中国の日本に対する影響を否定はしないが、それはギリシャのローマに対する影響を否定しないのと同じことだ。ローマ文明にもそれなりの獨自性はあるんだ」と言っているのです。

伊勢神宮で感じる聖性もやはり独特なものだと思われる。神道の大祭司としての天皇家をきちんと理解したのは、ハーンの愛読者でもあった大正期のフランスの駐日大使であったポール・クロードルでした。個人の死を超え、世代を超え、民族の命の永続の象徴としてご皇室があり、日本人としての紐帯や心のよりどころから生まれる感覚は、やはり独自のものとして位置づけられるべきものかと思えます。

ロッキヤー 平川先生。グリーン先生より質問のあった、ハーンの死者に対する関心、そして靖国神社に関する記述を交えて、お話頂ければと思います。

平川 ハーンの死者に関する関心といえば、お盆が挙げられます。お盆のときに死者が帰ってくるというのはアイランドにも似たような風俗があるので、ハーンには理解しやすかったようです。また『戦後にて (After the War)』で、日清戦争のあとに、「日本人の戦死者の魂はどうなるか」という文章がありまして、これに対して「魂が日本に

帰ってくる」というように書かれています。これは靖国神社と死者との関係に関連する考え方の一つの例ではないでしょうか。とにかく、ハーンの『怪談』などは、生徒たちが大変面白がった。過去百三十年の日本の外国人教師の中でハーンほど評判のよかった先生はいなかったのだ、ハーンのあとに来た人はみんな比較されて、具合悪くなっちゃうんです(笑)。ハーンが辞めた後やってきたのが名前がまだよく知られていない夏目金之助という男でしたが、学生は彼の授業をちっとも面白がらない。「小泉八雲先生のような方の後釜は誰も務まるはずがない」、などと愚痴って夫婦喧嘩のもとになったようです。今でも、英語の勉強が嫌いな大学生に『怪談』を教えると面白がるんですね。当時、彼が興味を寄せた超自然的なものに、現代の人も惹かれてしまう。やはり大作家といえるのではないのでしょうか。

稲賀 今、平川先生から「夏目漱石がハーンの後釜でひどい目にあった」、というお話がありました。漱石といえば、皆さん『夢十夜』の中の第六夜を覚えていらっしやるでしょうか。護国寺に行ってみたら、運慶が仁王を彫っている。すごいなあと言ったら、「もともと木の中に仁王が隠れていて、それを彫り出すのだから難しくない」といわれたので、自分の家にある材木を彫ってみたけれど、何

も出てこなかった。「明治の木には仁王はいなかった」というわけです。これは「見えないもの」が「見えなくなった」明治という時代への皮肉であると同時に、実は、マテリアルの中にスピリチュアリティが隠れているのだ、という教訓を示唆しています。その点では、漱石という人には、ラフカディオ・ハーンが日本に見つけたのと同じものが見えていた、といえるでしょう。

先ほど、福沢諭吉が祠の中のご神体さまをすり替えて、皆がそれを拝んでいるのを見て、バカにしたという話がありました。私が、それを聞いてこんな話を思い出しました。私の友人ですが、彼がアイルランドのマン島の海岸を歩いていた。すると、一つの石が目につけて、その石が「拾って」と、言ったのだそうです。拾ってみました、その石には穴があいていた。そこに息を吹き込んでみたら、ピーという高い音が出た。つまり、ただの物質だったはずの石、そこに自然の力で穴があいていて、人間がそこに息を吹き込むと楽器として生命を得る。石の中に、実は魂が籠もっている、というわけです。アイルランドでは、そういう霊の世界が広がっている。ハーンも半分はそちらの血を引いている人で、見えない世界への通路というものはこの辺からも探ることができるような気がします。

ロッキヤー ありがとうございます。

ここまで平川先生を中心に、明治時代の「見えない世界」についてお話頂きました。次に、吉田先生のご講演、また彬子女王さまのコメントでふれられた博物館、美術館、博覧会といった、「見える世界」のお話に移りたいと思います。

明治時代には博物館などの「分類」を通して、日本のイメージ、日本美術のイメージ、あるいは日本のアイデンティティが確立したと思うんですが、何分新しくはじまったことですから、例えば「分類」が難しいものもあったと思います。

こういったことを含めて、「見える世界」について少し展開して頂ければと思います。まず、吉田先生お願い致します。

吉田 私の話について、コメンテーターの方から非常に貴重な情報を頂き感謝しております。今回、私は「見えるもの」についてお話をさせていただきました。日本の博物館の創設に深く関わった佐野常民は、博物館、博覧会は「眼目の教」によって国民を開化する装置なんだ、ということを繰り返しています。ミシェル・フーコーは博物学とは「目に見えるものに名前を与える作業」と言いましたけれども、なるほど博物学というのは、その目に見えるものを中心に、世界をもう一度再構成していこう、分類し

ていこう、という動きだったと思います。この流れの中で、「見えないもの」をはらんだ存在、たとえば仏像なんか、博物館、美術館の中に置かれるようになり、見える部分だけが強調されて、「信仰の対象」から「見る対象」に移っていったといえます。しかし「見えないもの」が完全に剝奪されたかといえば、私はそうでは無い気がします。例えば、京都国立博物館は三十三間堂のすぐ横にあります、三十三間堂をお参りに行ったあと博物館に入ると、私自身仏像の前でどう自分が行動したものか、たじろぐところがあります。仏像といった、目に見えない力をはらんだものが、博覧会、あるいは博物館、美術館を通じて、別のコンテクストに移されても、「見えないもの」が全部切り捨てられてしまったとは、なかなか言えない部分がある。

博物館では今日、むしろそれを大切にしようとしてきています。私が勤務する国立民族学博物館にはアイヌの資料が多数あります。アイヌの人たちは、ものや動植物といったすべての背後に霊的な存在「カムイ」がいて、とくに器物については、扱い方が悪いと、そのカムイが怒って人間に災いを及ぼすので、常にカムイノミという儀礼をしなければならぬ、ということになっています。民博では開館以来、一年に一度、収蔵されているアイヌの資料を実際に用いて、カムイノミの儀礼をしております。私自身、それは

博物館の資料に命が吹き込まれる瞬間だといつも再確認をしているところです。

明治以来、博物館というのは有形の文化遺産の貯蔵庫と考えられてきました。それが、現在ではむしろ、有形の遺産の保存とともに無形の遺産、つまりモノを巡る知識や技術、経験、あるいは信仰など、そういうものも併せて伝えていく装置として、博物館が見直されてきています。つまり、「見えるもの」だけに特化していった博物館、博覧会というものが、もう一度「見えないもの」も含めた継承の場になってきているというところがあるのではないかと思います。

ロッキヤー ありがとうございます。

この件について、彬子女王さまはどのようにお考えですか。例えば、アンダーソンは「見えないもの」を「見えるもの」の分野でどのように分類しようとしたのでしょうか。

彬子女王 たとえば、先ほどお見せした「津島祭礼図」の屏風ですが、いま我々がこれを見たら、近世初期風俗画と言っていると思います。近世初期風俗画というのは、洛中洛外図など、ああいった金箔を貼った屏風のような、都市風俗を描いたものを言いますけれども、当時アンダーソンはこれを風俗画ではなく、浮世絵に分類しています。というの

も、アンダーソンは西洋美術の概念から見てこれを分類していますので、風俗を描いたものは浮世絵なんですね。ジャンル・ペインティングという英語がありますけれども、アンダーソンにとってはジャンル・ペインティング、イコール浮世絵なので、これは浮世絵に分類されるわけです。

一九五〇年ぐらいまで時代が下つてくると、日本人は「こういう絵画を浮世絵に分類することはできない」ということで、近世初期風俗画という新しい単語が生まれました。アンダーソンの時にはまだその概念はなく、そもそもこのような絵画は名家などかなり裕福な家に伝わっているものが多いので、アンダーソンのようなお雇い外国人が一般の美術商で目にするものではなかったんです。彼らの勉強する対象から外れてしまったために、分類されなかったということがあるのかなと。

ロッキヤー もう一つ取り上げておきたい問題として、稲賀先生がお話下さった、茶の湯があります。昨日ウェブリー学長と一緒に根津美術館に行きましたが、根津美術館の茶の湯コレクションは二十世紀前半にできたものなんです。面白いのは、当時、東博、京博、帝室博物館の分類の中には茶の湯がなかった。つまり十九世紀後半には、茶の湯がきちんと美術の分類として位置づけられなかったということだと思います。

彬子女王 私は以前から大英博物館のコレクションを研究しておりますが、大英博物館の日本陶磁器のコレクションというのは一八六〇年代から七〇年代に収集されたものがほとんどで、極端に茶の湯の道具が多いんです。その当時、日本では煎茶のほうが隆盛で、一般的日本人は茶の湯には余り興味をもっていなかった。明治時代、廃藩置県が行われ、今まで茶の湯のバトロンであった大名家が茶道具を手放さざるをえなくなります。そこで日本の市場には茶の湯の道具があふれるという状態になったのですが、日本人はそれに全く興味をもっていなかった。そのため、結局買われずにそのまま残ってしまうということになりました。

それを憂えた蜷川式胤が『観古図説』という本を書きます。それが外国に渡って、本を目にした当時の外国のコレクターたちは、『観古図説』に載っているものこそが日本人が使っているやきものだと思い、それに載っているものと似たような作品を集め始めるわけです。結果として、イギリスでもアメリカでもドイツでも、極端に似た陶磁器のコレクションが出来上がります。しかし一九〇〇年をまわりますと、益田鈍翁や、根津嘉一郎といった人々が茶の湯を復興して日本でその価値が高まったことから、それ以降は外国にすごくいい茶の湯の器は出なくなりました。結局、

外国に出た茶陶のコレクションというのは、一八六〇年代から八〇年代の限られた期間にできたということがわかります。茶の湯に見られる内と外というののすごく面白いですね。

吉田 仰るとおりです。茶の湯の問題は、ヨーロッパと日本の「コレクション」についての意識の違いを浮かび上がらせます。ヨーロッパ、アメリカでは、港町という港町で、世界各地からもたらされる多様な器物のコレクションが形成され、後に市民社会ができると、そのコレクションを博物館などで展示するようになっていく。一方、日本では、あの堺ですら、そうしたコレクションは形成されなかった。収集の関心は、茶器に集中し、そこでは「用」つまり、「用いること」が前提になっています。明治以降、博物館という装置が日本に導入されたあと、公的なコレクションとは別に、益田鈍翁や、根津嘉一郎といった、いわゆる近代の数寄者たちによって個人のコレクションも形成されていきますが、収集の発端になっているのは、やはり茶の湯です。「用」へのこだわりは、日本の文化の中に脈々と続いていると思います。

さて、ブリンさんから、日本の博物館の草創期に、徴古館、農業館が、なぜ伊勢でつくられたのか、という質問がありました。二つの博物館の建物は、迎賓館、京都国

立博物館をつくった片山東熊の設計によるものですし、農業館の企画・資料収集には、第一回の湯島聖堂大成殿での博覧会立ち上げの中心人物である田中芳男がかかわるなど、

伊勢の博物館には、明治政府の中枢、あるいは国の博物館政策の中枢にいた人たちが関係しています。ある意味で国家的なプロジェクトでもあったわけです。明治天皇からかなりの資金がご下賜されたようですね、基本的には市民の側からの寄付に基づいて立ち上げられたものです。ですから、徴古館、農業館が日本で最初の私立の博物館ということになります。また、農業館は、日本で最初の産業博物館という意味合いももっています。神宮の二つの博物館は、日本の博物館の歴史のなかで、帝室博物館・国立博物館とは別の、もう一つの流れの先駆けになったと言えると思います。

ロッキヤー　ありがとうございます。まだ先生方にお聞きしたいことも多いですが、時間を超えましたので、ここでまともにしたいと思います。

本日は「内と外から見た明治日本」ということで、先生方のご発表、ディスカッションを行いました。本日講演でポイントとなった三点を挙げたいと思います。

一つは、「見える世界」と「見えない世界」についてです。「見える世界」と「見えない世界」は、両方関係性を

持ちながら存在しています。明治時代は、二つの世界の捉え方や考え方が、外からの影響を通して変化した、一つの分岐点だったと思います。

二番目は、ものと言葉についてです。新しいものや言葉がたくさん入ってきた明治時代には、本日よりあげられた分類の問題のように、「どう説明したらいいか」、「どう表現すればいいのか」等、「ものと言葉が二層の関係にある」という悩みが、常に存在していたのだと思います。

三番目は、世界の変化です。ものと言葉の関係が問題になったのは、日本だけではありません。十九世紀後半は日本を含め、世界が大きく変わっていった時代でした。そして現在も、世界は急速に変化を続けています。そんな変化の大きい時代を生きていくこと、そしてお互いを理解し合うこと。その難しさを、私は感じずにはられません。

「見えるもの」と「見えないもの」の捉え方の違い、ものと言葉の関係の難しさ、そして大きく変化する世界。こういう時代を生きるためにはどうすればよいか。私は以前中島宮司さんが「いつも縁を大切にしている」と仰ったことに、その答えがあるように思います。私は、縁には二つの意味があると思います。一つは、「巡り合わせ」。もう一つは、「繋がり」です。SOASと明治神宮の縁、あるいは日本と英国の縁、といった具合に、縁は巡り合わせに

よって繋がっていきます。その縁によって皆が関係していけば、世界がどのようにに変化しても、よりよい関係が築けるのではないでしょうか。私は、明治時代は、日本が世界と縁を繋いでいくスタートの時代であったと思います。

最後に、「内と外から見た明治日本」を通して、本日会場にいる皆さんと素晴らしい縁ができましたことに、改めて感謝申し上げます。

どうもありがとうございました。