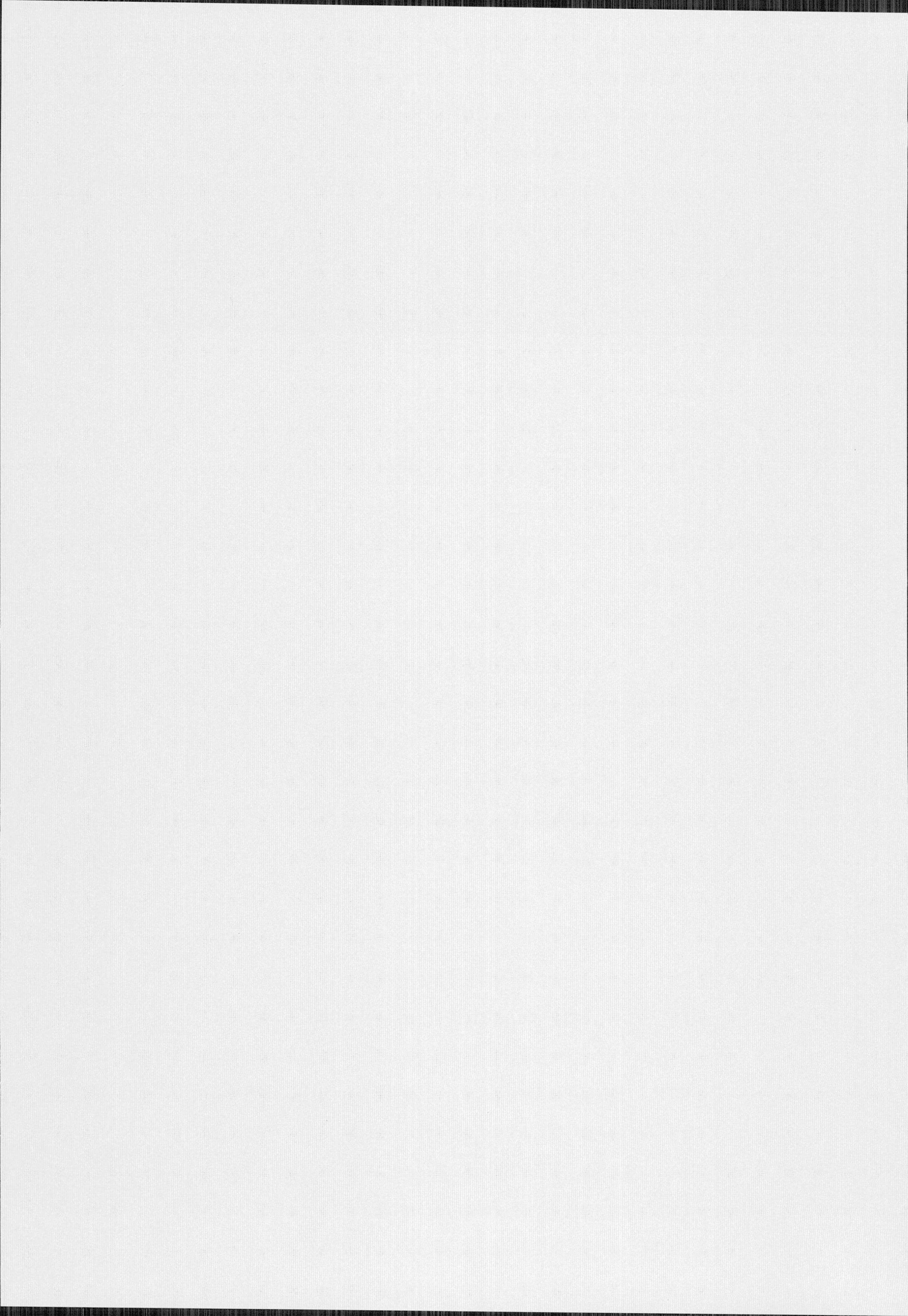


国 語

注 意

- 1 問題は **1** から **5** までで、17 ページにわたって印刷してあります。  
また、解答用紙は両面に印刷してあります。
- 2 検査時間は五〇分で、終わりは午前九時五〇分です。
- 3 声を出して読むではいけません。
- 4 答えは全て解答用紙に HB 又は B の鉛筆（シャープペンシルも可）を使って明確に記入し、  
解答用紙だけを提出しなさい。
- 5 答えは特別の指示のあるもののほかは、各問のア・イ・ウ・エのうちから、最も適切なものを  
それぞれ一つずつ選んで、その記号を書きなさい。また、答えに字数制限がある場合には、  
や「などもそれぞれ一字と数えなさい。
- 6 答えを記述する問題については、解答用紙の決められた欄からはみ出さないように書きなさい。
- 7 答えを直すときは、きれいに消してから、消しくずを残さないようにして、新しい答えを書き  
なさい。
- 8 受検番号を解答用紙の決められた欄に書き、その数字の ○ の中を正確に塗りつぶしなさい。
- 9 解答用紙は、汚したり、折り曲げたりしてはいけません。



1

次の各文の——を付けた漢字の読みがなを書け。

- (1) 素早く釣り糸を繰る。
- (2) 一国の宰相を務める。
- (3) 汎用性の高いデザイン。
- (4) 町の素封家として知られる。
- (5) 白砂青松の景観。

2

次の各文の——を付けたかたかなの部分に当たる漢字を楷書で書け。

- (1) 参拝者がリクヅクとつめかける。
- (2) カンケンにとらわれず、視野を広くもつ。
- (3) 学問の発展にシする論文。
- (4) 都市計画をサクテイする。
- (5) 提案のコッシを述べる。

次の文章を読んで、あとの各問に答えよ。（\*印の付いている言葉には、本文のあとに〔注〕がある。）

狩野永徳は、狩野一門を率いて寺院や屋敷の襖や天井などに絵を描いている画家である。永徳は、一門から破門された長谷川信春が、大徳寺の三門の天井画の制作を依頼されたことを知り、気になって仕方なかった。

三門の左右のわきには、楼閣に登る階段が取り付けられた。屋根と壁がつくらしい。これが左右に控えれば、たいそう立派な門になるだろう。夏の盛りに屋根が葺き上がった。これから壁を塗って、天井板を張る段取りだろう。

長谷川信春は、もう絵にかかっているはずだ。

ある朝、三門の普請場わきを通ったとき、番匠の頭にたずねた。

「そろそろ天井板を張るだろう。絵師の長谷川は、どこで絵を描くのだね。」

「法堂でございます。もう、かかっておられます。」

なるほど、法堂なら内部が広いから、大きな天井板を置く場所がある。床は敷き瓦だから、作業もやりやすい。法要がない時期をたしかめて借りたのだろう。

法堂は、三門のむこうにある。毎日、朝と夕方、わきを通っていた。たしかに人の気配があつたが、こちらでも修理でもしているのかと思つていた。

いつもは法堂のわきの石畳を通つて天瑞寺に行くのだが、今朝は、弟子たちを先に行かせ、思い切つて法堂の正面にまわつてみた。ほんの数歩、いつもの道から踏み込むだけだが、永徳には大きな思い切りが必要だった。

(1) 法堂の前に立ち、腹に力を込めて基壇の石段を上がつた。

堂内正面の須彌壇に、釈迦如来が祀つてある。その手前に人がいるが、まずは本尊に手を合わせた。

広い法堂内の敷き瓦の床に、大きな板が置いてある。すでに黄土色の下塗りが終わつて、ちようどあたりを取つてるところだ。板の上を立て、下を向きながら長い棒をゆつくり動かしている男がいる。長谷川信春である。

棒の先に柳の炭がついている。信春がゆるりと歩きながら、あたりを取つていく。まわりに弟子が七、八人立つて師匠の仕事を見守つている。だれも、入口の前に立つている永徳には気付かない。参拝に来て、そのまま絵の作業を眺めている者は多いのかもしれない。法堂の内から見れば逆光で、永徳の顔は暗くしか見えないから、誰か分からないだろう。

長谷川信春は無心に線を引いている。まだ線が少なくて、どんな絵を描こうとしているのかは分からない。

線を引きながら、長谷川がなにか戯れ言を言つたらしく、弟子たちが笑つた。

弟子の一人がなにか言い返し、師匠と弟子たちがともに笑つた。(2) じつに楽しそうに絵を描いている。

——笑いながらやつている。

信じられない光景だった。

永徳の画室や出先の仕事場では、絵を描きながら話をするなどということは一切ない。永徳が弟子になにかを命じる以外には、ことばを発する者はいない。ときに、絵の具の皿を落として音を立てる者がいると、押し殺した声で詫びをいう。永徳が絵を描くときは、いつも森閑として、筆が紙を走る音が聴こえるだけだ。

絵を描くのは、厳しい修行と同じである。身を慎んで虚心坦懐に絵と向き合つてこそ、神の力を得た線が引けるのだ。戯れ言をいうなどとん

でもない。

いつもそうなのか、長谷川はまたなにかを言つて、弟子たちを笑わせた。

——不謹慎な。

とは思わなかった。むしろ、そういう絵の描き方もあるのかと驚いている。

絵を描くとき、永徳はおのれを崖の端に追い詰める気持ちになる。炭や筆を必死で握り、高い崖から死にも狂いで飛び下りる覚悟で線を引く。そうしなければ、ただ一本の線さえ思い切つて引けない。つい呼吸が荒くなりがちなのを、いつも抑えながら描いている。

——楽しく描いてもいいのか。

そのことに、目から鱗うろこが落ちた気分うらやましいことで立ち尽くしていた。

ふと顔を上げた長谷川信春が、入口に立っている永徳に気付いた。

「狩野様ではございませぬか。……ずっとそこにおられたのですか。」

「ああ、御本尊にお参りさせていたどころかと思つてな。」

「それはお邪魔をして申し訳ありません。ここをお借りしまして、三門の天井画を描いております。」

「なかなか楽しそうに絵をお描きになる。うらやましいことです。」

素直な気持ちで口にした。永徳もむかしは絵を描くのが楽しくて仕方がなかったのだ。それがいつから、自分を追い込む苦行になつてしまつたのか。

「狩野様は、絵をお描きになるのが、楽しくはないのですか。」

真正面からたずねられて、永徳は返答に窮した。

③ 口元を結び、沈黙したまましていると、長谷川が深くうなずいた。

「狩野一門を率いておられるお立場。思うままにお描きになれぬこともございましょう。」

「そなたとて、一門の弟子を率っているではないか。」

弟子たちを見回していうと、長谷川が声を立てて笑つた。

「わたくしの一門など、風が吹けば舞い飛ぶ木の葉も同然。狩野一門の大きさ、重さとはまるでちがつております。」

そんな話をしていると、永徳のわきに僧侶が立ち、本尊に向かつて合掌してから堂内に入った。春屋宗園しゅんおくそうえんであつた。長谷川信春に声をかけた。

「いやはや、そなたは、あきれ返つた男だ。」

④ 春屋和尚が苦笑している。

「ご覧いただきましたか。」

「昨日は他出しておつて、夜になつて帰つた。小坊主こぼうずにおしえられ、手燭しやくの光で見て息を呑んだぞ。神韻しんいん縹ひょう渺みょうとは、まさにあの山水の世界だ。」

「されば、お怒りにはなりませんか。」

「怒つたところで、あの絵が消えるわけではない。」

なんの話か分からぬままに聞いていると、春屋和尚が永徳に気付いて会釈えしやくした。

「この男は、とんでもない絵師ですぞ。」

「さて、どのようにとんでもないのでしょうか。」

「わしの坊の方丈の襖\*きりもんに、かねて絵を描きたいと願つておつたのだがな、桐紋\*きりもんをたくさん散らした襖ゆえ、絵など描けるはずがない。それで断つていたのだが、昨日、わしの留守を幸いに、この男、たった一日で三十六面の襖に絵を描きおつた。あきれたかぎりじゃわい。」

春屋和尚の坊は、法堂の西にある三玄院\*さんげんいんである。つい三年ほど前に、

石田三成\*いしだみつねらが檀越\*だんごつとなつて開いた塔頭\*たつとうだ。

「桐紋の襖に絵……。」

言われても、永徳にはすぐに想像がつかなかった。

「昨日は、描き上げて早々に退出しましたので、じつは、ゆっくり眺めておりません。いまから改めて見せていただいでよろしいでしょうか。」

長谷川信春が悪びれずにたずねた。

「かまわぬよ。」

「ありがとうございます。」

弟子たちを引き連れ、春屋和尚とともに法堂から出てきた。

永徳に会釈をして石段を下りてから、ふり返った。

「ご迷惑でなければ、拙作、ご覧いただけませんか。」

「いや……。」

永徳は唾を呑み込んだ。この男がどんな絵を描いたか、喉がひりつくほど見てみたい。しかし、見たがっていると思われのは癢にさわる。

「狩野殿は天瑞寺のお仕事でお忙しかろう。ご迷惑なことじゃ。」

春屋和尚が口になると、信春がうなずいた。ていねいに頭を下げて行くこうとする。

永徳は、思い切つて喉から声をしぼり出した。

「目の果報に拝見させていただけますか。」

言われた長谷川の顔が輝いた。

「ぜひどうぞ。」

すぐその三玄院まで、長谷川が先に立つて歩いた。

——絵を見たい。

というのは、それだけでひとつの評価であろう。描いた絵師は、できるだけ多くの人に見てほしい。見てもらい、褒めてもらいたい。

三玄院方丈の書院に入ると、永徳は入口のそばに坐った。縁側の障子

以外の、三方の襖に絵が描いてある。

ひたひたと魂に迫ってくる絵であった。

庭では、油蟬がやかましく鳴いている。<sup>(5)</sup> その蟬の声さえ、襖にしみ

込みそうだ。

襖の唐紙には、和尚が言っていたように五七の桐紋が、銀色の雲母でびっしりと刷つてある。その桐紋を雪に見立てたのだろう。控えめな筆

と構図で山水図が描き上げてある。

近景には松や孤舟、遠景には山岳や楼閣を、あっさり、さりげなく描いている。桐紋が唐紙の全体に刷つてあるので、そのほうが効果的だ。

じつと見ていると、雪となった桐紋が降りしきる閑寂の音さえ聴こえてくる。

しばらく眺めたあとで、長谷川が両手をついて平伏し、永徳にたずねた。

「いかがでございましたようか。」

永徳は喉が苦しかった。

「悪くない。」

<sup>(6)</sup> それだけというのが精一杯だった。

(山本兼一「花鳥の夢」による)

〔注〕狩野永徳——安土桃山時代の絵師。

長谷川信春——安土桃山時代から江戸時代初期の絵師。

三門——寺院の門の形式の一つ。

普請場——建築現場。

番匠——木造建築に関わる職人。

法堂——説法を行う建物。

須彌壇——仏像を安置する場所。

あたりを取っている——大まかな線を描いて位置取りをしている。

虚心坦懐——なんのわだかまりもなく心が素直であること。

春屋宗園——安土桃山時代の僧。

手燭——ろうそくを立てる台で、持ち歩きができるように柄をつ

けたもの。

神韻縹渺——芸術作品の奥深く味わいのある趣。

坊の方丈——僧の住まいの部屋。

桐紋きりもん——桐の葉や花の図柄。特に五七の桐紋は高貴な紋。

石田三成いしだみつなり——安土桃山時代の武将。

檀越だんおつ——寺院に経済的な支援をする人。

塔頭たっちゅう——寺院のこと。

雲母きりも——光沢を出すための粉。

〔問1〕<sup>(1)</sup> 法堂の前に立ち、腹に力を込めて基壇の石段を上がった。とある

が、この様子を説明したものとして最も適切なものは、次のうちではどれか。

ア 長谷川が高い世評を得ていることに心穏やかでないものを感じつつ、

冷静に対面するために気持ちを落ち着かせながら歩を進めている様子。

イ 長谷川がすでに作画に取り組んでいることを知り、一刻も早くその絵

が見たいと気がせくの懸念に抑えつつ、一歩ずつ歩を進めている様子。

ウ 長谷川と会うことは気が進まないが、実力の程を確認することが必要

だと考え、億劫おっくうになる気持ちに鞭打むちって歩を進めている様子。

エ 長谷川の絵を見るために通り道を変え法堂に行くことに気持ちの上で

抵抗を感じるが、見ようと心を定めて歩を進めている様子。

〔問2〕<sup>(2)</sup> じつに楽しそうに絵を描いている。とあるが、この情景を見た永

徳の気持ちを説明したものとして最も適切なのは、次のうちではどれか。

ア 狩野一門の制作現場の雰囲気との違いに驚くとともに、己を厳しく律して作画に努めたが故に失ってしまったものに気付き、長谷川一門の楽しそうな様子にうらやましさを感ずる気持ち。

イ 楽しそうに絵を描く長谷川一門の人々の姿は作画についての常識に反するものなのに否定することができず、長谷川一門が絵の世界に新風をもたらすことを思い恐れる気持ち。

ウ 与えられた仕事をただ淡々とこなす狩野一門の制作現場との違いを目の当たりにして、「楽しさ」という絵を描くことに本質的に伴うものの存在に気付き、これからの己のあり方に目を開かれる気持ち。

エ 師弟の隔てのない長谷川一門の人々の様子にうらやましさを感ずる自分だけでなく弟子たちの気持ちも追い込んで絵の完成度を極めようとしてきたこれまでの自己のあり方に疑いを抱く気持ち。

〔問3〕<sup>(3)</sup> 口元を結び、沈黙したままでいると、長谷川が深くうなずいた。

とあるが、このときの長谷川の気持ちを説明したものととして最も適切なのは、次のうちではどれか。

ア 「なかなか楽しそうに絵をお描きになる。」という言葉に意外に感じるとともに、自分の問いに即答することのできない様子を見て、永徳が絵を描く喜びさえ見失ってしまったことを理解し、気の毒に思う気持ち。

イ 「なかなか楽しそうに絵をお描きになる。」という言葉が自分への素直な賛辞であることを理解したものの、永徳の様子から心の内に複雑な感情を抱えていることを感じ取り、慎重に対応しようと構える気持ち。

ウ 「うらやましいことです。」という言葉に不思議に感じるとともに、返答に窮した様子から、永徳が名門を率いる重圧の中で仕事をしていることを感じ取り、永徳の心中を察し思いやろうとする気持ち。

エ 「うらやましいことです。」という言葉を自分に対する皮肉と感じ、反論したもの、永徳の様子からそれが実は本音であることを理解し、永徳の苦しい心中を想像し同情する気持ち。

〔問4〕<sup>(4)</sup> 春屋和尚が苦笑している。とあるが、その理由を説明したものと

して最も適切なのは、次のうちではどれか。

ア 許可を得ないまま勝手に作画した行為は絵師として認められるものではないが、厳しく罰したところで襖が元に戻るわけではなく、今となっては新しく描かれた絵の価値を認めるしかないと感じたから。

イ 結果として絵は驚くほどの出来ばえのものであり感心するが、描くことができない状態を理解しながらも無理やりに実行しようとする強引で横暴な態度に対しては、受け入れがたい気持ちを感じたから。

ウ わずか一日で三十六面の襖に絵を描くという行為は絵師として並外れた才能があることの証であり、その絵の出来も見事なものだが、親しい間柄とはいえ礼を欠いた点に不快を感じたから。

エ 留守のときに許可なく絵を描くという行為にあきれるものの、絵の出来ばえのすばらしさにそれを叱ることさえできず、むしろ長谷川の作画への意欲と力量を認めざるを得ないと感じたから。



〔問5〕<sup>(5)</sup> その蟬の声さえ、襖にしみ込みそうだ。とあるが、この表現について説明したものとして最も適切なのは、次のうちではどれか。

ア 外から聞こえる蟬の音が、単調に陥りがちな山水画の世界に現実のリアリティを加える重要な要素となつていることを表している。

イ 襖絵が外のうるさい蟬の声を忘れるほど心に迫るものであり、見る者を現実と隔たつた風情の世界に引き込む力をもっていることを表している。

ウ 蟬の音が襖絵の中に入り込み、見る者の前に襖絵の視覚の世界と現実の聴覚の世界が重ねられた幻想的な世界が生まれたことを表している。

エ 外の蟬の声の創り出す躍動感と襖絵の静寂な世界が調和し、静と動が融合した不思議な趣の世界が現出したことを表している。

〔問6〕<sup>(6)</sup> それだけというのが精一杯だった。とあるが、このときの永徳の気持ち

持ちを八十字以内で書け。

#### 4

次の文章を読んで、あとの各問に答えよ。（\*印の付いている言葉には、本文のあとに〔注〕がある。）

地図と社会をめぐる考察が私たちに指し示す最も重要なことの一つは、私たちが生き、経験する世界の表れにおける人間の想像力の介在である。地図は、私たちが生きる世界の空間的な形状を目に見える形で示す表現だが、そのような表現が成立すること自体にすでに、見えない全域を空間的な像として可視化する人間の想像力が介在している。

現実には私たちが今属している「国家」であれ「自治体」であれ、私たちはそれを実際に目にすることはできない。そうした社会的存在の現実性のすべてを地図が支えているのではないが、地図はそのような「全体を見ることのできない社会」に「像」としてのリアリティを与え、空間としてのイメージや概念を与える。それが像として表象されることによって、表象された「像」の対象が「事実」あるいは「真実」としての位格を与えられる。

（中略）

けれども社会的世界の制作における想像力の介在という問題は、地図にのみ関わることではない。神話であれ、社会理論であれ、あるいは文学的な言説であれ、それらはどれも、個々の人びとの局所的な経験がその内部に位置づけられる「見えない全体」としての「世界というテキスト」を、局所的な視点とは異なる視点から捉えようとする言説的な実践である。

たとえば私たちは、一枚の地図が表現する世界の広がりに関して、神話、社会理論、散文的文学、韻文的文学、さらには映像、絵画などの様々な記号表現によって、異なるテキストを編み、そこに異なる意味の「世界」を制作することができる。私たちが日常用いる言語もまた、「世界というテキスト」を読み取り、そこに固有の実定性を与える言説であ

る。日常的な言語使用の中で、「社会」や「世間」といった言葉を用いる時、私たちは直接には見ることも経験することもできない社会の「全域性」を言表し、<sup>(1)</sup>その言表を通じて「社会」や「世間」を制作している。そして地図もまた、「世界というテキスト」を読み解こうとするそうした試みの一つの可能なあり方として、世界を空間的な像として読み解くのである。

けれども、地図をめぐる考察が指し示すもう一つの重要な点は、それがたんに想像力に関わるのではなく、想像力と人間の社会的実践とが交わる平面をなしているということ、したがって想像力が地図的表現を通じて制作する世界に対して人間が働きかけ、行為し、関係を形成してゆくことによつて、人間にとつての世界がまさに社会的現実であり社会的事実であるものとして生み出されてゆくということだ。地図には社会的な厚みがある。<sup>(2)</sup>そして地図のもつこの厚みのなかに、私たちは「世界」や「社会」を見、その「世界」や「社会」のなかで自己と他者との関係を織り成してゆくのである。

世界や社会の全域を可視化する地図的な視点には他者とのコミュニケーションが内在している。それは私たちが世界や社会を生きる時、不可避免地にそのような他者たちとの関係を生きるということである。そうした他者たちのすべてがかならずしも私たちの前に眼に見える形で現れるわけではないが、ほとんどは想像的に了解されるそうした他者たちとの潜在的なコミュニケーションの場を生きることが、私たちが世界や社会を生きるということなのだ。地図は——そして世界を読み解き、世界を制作する地図以外のテキスト——言説もまた——、人びとが世界や社会と関わるそのような関係の場に置かれており、そうした関係のなかで世界や社会が生まれ、了解され、語られ、それらの事柄を通じて人びとは世界や社会に対して働きかける。私たちにとつての社会的経験は、それゆえ、つねに・すでに想像的で超越的な位相<sup>\*</sup>に成立するリアリティを

孕んでいるのである。

「地図」を媒介にして人びとが世界や社会と関わり、世界や社会を制作してゆくあり方は、歴史的・社会的に一樣ではない。<sup>(3)</sup>地図という表現が「世界というテキスト」を読み解く仕方には、幾つものタイプが存在する。それらが志向する「水平的な広がり」や「垂直的な深さ」、「世界への意志」や「数量性」は、人間が世界と関わり、それを了解し、人間にとつての世界をイメージや概念として制作する際に取りうる異なる志向性を示しており、それらは人間の社会が自らを了解するあり方の異なる形態に対応していた。

水平的な広がり志向する社会と垂直的な深さを志向する社会とは、世界の中で自らを位置づけ、意味づける仕方の傾向性が異なっている。広大な世界に対する強固な、そして過剰な意志をもつ社会もあれば、狭い領域の内部の濃密で直接的な意味の世界に充足し、その外部への想像力の発動に禁忌を課すような社会も存在する。神話のような説話的な構造によつて世界を読み解く社会や、<sup>\*</sup>曼陀羅のような象徴的宇宙の内部に自らを位置づける社会もあれば、数量化された平面へと世界を還元してゆく社会も存在する。社会が異なれば、そこで思考され、生きられる世界も異なるのである。

私たちが自明なものとし、あるいは客観的なものとする私たちにとつての世界——「近代的世界」——は、このような世界制作の可能性あり方のなかからある時現れ、それに導かれた社会的な実践の広がりとともに、「普遍的」な世界像として広がっていった。ヨーロッパで成立した近代的な地図は、近代的世界の成立とともに地球表面上のすみずみまでを描き尽くし、かつ、そのすみずみまで近代的な統治権力の管轄権にしたがって分割し尽くしていった。そのような地図を手に入れる過程で、人間は、世界をその地図とそっくりな形で裁ち直し、それに社会的な厚みを与え、自らの営みをその形に合わせて作り上げていたのであ