

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 「 などと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) 美しい夕映え。
- (2) 景気の浮揚をはかる。
- (3) 心象風景。
- (4) 迎賓館の近くを案内する。
- (5) 岡目八目の強みを持つ。

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) 土産をブツシヨクする。
- (2) 安易にジメイ視してしまうことを慎む。
- (3) 世界に誇る文化のサイたるものだ。
- (4) 幸運に恵まれる者をカホウ者という。
- (5) 人をチュウシヨウすることを戒める。

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。）

「私」(峰子)は楨村家の娘、聡子の話し相手を務めているが、楨村家には洋画家の椎名と、仏像や日本画の作家、永慶も客人として身を寄せている。明治維新の軽薄な世相に嫌気がさして西洋画を選択した椎名は、絵や仏像の制作をやめ空しく日々を送る永慶に、挑むように自分と共に聡子の肖像を描くことを要求し、永慶はそれを受け入れる。

椎名様は苛立った様子で話を続けます。

「だから僕は洋画を学ぶことにしたのさ。今では日本画を見ると虫酸が走る。日本人は何も見えていない——日本画の人物を見てごらん、実物とは似ても似つかないだろう。奥ゆきもない、立体感もない、光と影もない、ただ平坦で薄っぺら。本物を見て描こうという志がない。狭いところで額を突き合わせて自分の知ってる花鳥風月を写してるだけ。その場の雰囲気が付和雷同して騒ぐ。まるで日本人の狭量さを表してるように見えるんだ。」

再び険悪な雰囲気になりました。永慶様は顔を曇らせ、黙々と筆を動かしています。聡子様は困ったようにもじもじしていらっしやいます。なぜ椎名様はこんなことをおっしゃるのでしょうか。私には、椎名様は永慶様に八つ当たりをしているように見えました。椎名様が何かに腹を立てておられるのは分かるのですが、それは永慶様自身に向けられているわけではなさそうです。

「——美術学校の、僕の尊敬している教授の部屋に、小さな木彫りの仏像があった。」

椎名様は更に乾いた声で言いました。

「教授は、日本における洋画の第一人者でいらしたけど、円空仏が好き

で、自分のあと、りえや机に何気なく飾っておられたよ。その木彫りの仏像が見慣れないものだったので、僕が『新しく手に入れられたのですか。』と尋ねたら、教授は『違う。』と言われた。旅の途中で、道端で若い男が彫っていたのを気に入って無理に譲ってもらったと言う。」

永慶様がぎくりとしたように顔を上げました。

「教授は言われたよ。『御覧、ここには誰にも奪えない、昔から連綿と続いてきた我々日本人の精神があるだろう、これはこれで正しいんだよ、こういうものはこういうもので続いていって、我々は更に新しいものを学んで大きくなって、ここに帰ってくればいいんだよ。』ってね。」

永慶様は顔を紅潮させ、かすかに震えだしました。

「ね、君、分かるだろう？ 君にはこんなところで悠長に草取りなんかしてる暇なんかないってこと。」

永慶様は膝の上で拳を握りしめ、暫く俯いておられました。私も聡子様もお二人の様子を見守ることしかできませんでした。けれど、お二人の間に何か深いやりとりがあったことは分かりました。それが、私たちが心配していたような険悪なものではなく、情感に溢れた真摯なものであったということも。聡子様がほっとしたように小さくため息をつきました。

それからお二人は黙り込んで絵に集中されていました。さらさらという、お二人が筆や木炭を走らせる静かな音が聞こえるだけです。

今してみれば、とても贅沢で平和な時間でした。柔らかな春の陽射しが聡子様の髪の毛や頬を光らせ、遠くでヒバリが鳴いているのが聞こえてきます。何かこう、濃密な——そして静謐な時間がゆっくりと流れていました。

「さ、色はついていないけれど、とりあえず完成だ。君はどうだい？」

椎名様が木炭を置いて、小さく伸びをしました。

「ええ、わたくしも間もなく。」

永慶様は小さく頷き、更に幾つか筆を入れ、そっと筆を置きました。私は夢から覚めたような気分でお二人の絵を交互に眺めました。すっかり緊張していたので、私まで肩が凝っていました。

どちらも見事な出来栄えに思えました。けれど、椎名様の描かれる西洋画が、帳面から飛び出してきそうなほど生々しいのに比べ、すつきりとした線で描かれた永慶様の絵は、清潔感があつて美しいのですがどことなくおとなしく、平板で物足りなく思えてしまいます。

「どうだい、峰子さん。」

椎名様は自信たつぷりに私に問い掛けます。私はちよつと迷つてからこう答えました。

「どちらの聡子様も、お描きになつた方に似ています。」

「ああ、そうだね。同じも、でも、を描いていても、やはり絵を描く本人が滲み出てきちまうんだ。」

椎名様は大きく頷きました。私はうまく言いたいことが言えなかつたので、心の中で言葉を探してやきもきしていました。椎名様は、聡子様から何かを引き摺りだし、つかみ取るうとしていている。でも、永慶様は、まるで聡子様を包み込むように、守つていられるように見える——

「どうです、聡子様。どちらがお気に召しましたか？」

聡子様は、自分の方に向けられた二枚の絵を、じつと真剣な表情で見つておられました。私たち三人は、その様子になんとかなく気圧されて黙り込みました。それまでの少女らしい振る舞いとはどこか違つているのに気付いたからです。

聡子様はじつと二枚の絵を見比べておられます。こんな時の聡子様はすうつと遠いところ、私たちの手の届かない場所に行つてしまわれたように見え、少し不安になります。

「やはり、——なのですわね。」

ようやく聡子様はぼつんと眩きました。

「え？」

みんなが思わず尋ねると、聡子様はみんなが待つていたことに気付いたように「ああ。」と顔を上げられました。その顔はいつものあどけない少女の顔です。

「さつき椎名様は、日本の絵は実物とは似ても似つかないとおっしゃいましたね。」

「ええ。」

「確かにそうですけど、こうして見ると、椎名様の絵と永慶様の絵を同じように並べて比べるのは無理があると思うのです。」

聡子様は淡々と、唇に指を当てて考えこむようにおっしゃいました。

「とうとう？」

椎名様は真剣な表情になり、身を乗り出します。永慶様もじつと耳を澄ましておられるのが分かります。

「椎名様の——西洋の絵は、今この時の聡子様を描いておられます。このいつときの、今ここで光を浴びて座つていられる聡子様を描いています。この刹那、目に見える聡子様の細かいところを正確に再現していらつしやいます。でも、こちらの、日本の方法で描かれた絵は」

聡子様はすつと永慶様が筆で描かれた絵を指差しました。

「なんというのでしょうか——もつと長い時間の流れを描いておられるような気がするのです。ここには、聡子様という人間の昔の時間やこの先の時間が描かれているのではないのでしょうか——きつと、日本の絵は、西洋の絵のように見たままのものを描くのが目的なのではないのです。」

私はその瞬間、なんとなくぞつとしたのを覚えております。私が目の前にしているのはなんとというお方なのだろうと、空恐ろしくなつたのです。それは、横にいらしたお二人も同じだったようです。椎名様の顔からさつと血の気が引くのが分かりました。

「きつと、永慶様は聡子様を描いておられるのではないのでしょうか——」

聡子を通して、聡子のいる世界の昔と今、そしてこれからを含めた時間や空間を描こうとされているような気がするのです。西洋の方は、なんと言えればいいのでしょうか、そこにいるありのままの人間を描くのが目的なのでしょうね。でも、日本は違います。」

聡子様はそこでつかのまおし黙ると言葉を選んでいるように視線を上に向けてました。

「聡子は音楽を聞いていてもそう思います——西洋の音楽は、聡子はまだそんなに聞いたことがありませんが、こう、ずんずんずんと元気良く、何の迷いもなく前に進んでいくような感じがします——ただまっすぐひとつの方向に向かって進んでいきます。でも、例えば三味＊しやみの音はそうではない。聡子は三味の音が好きなのですが、あの音を聞いていると、今から順序よく前に進んでいくというのではなくて、昔に戻ったり、遠い将来に思いをせたり、とぼと歩いたり、走ったり、行ったり来たりしているような気がします——西洋の方は目標に向かってきちんと進むのが好きなのでしょうし、音楽にもきちんと終わったという感じを求めるのに違いありません。でも、日本の音楽はそうではありません。自分がいろいろ迷ったり、振り返って後悔したり、懐かしんだりする気持ちを確認するために音楽をします。きっと、絵にもそういう違いがあるのではないのでしょうか。」

私たちはつづらな瞳ひとみですらすらと言葉を続ける聡子様を声もなく見つけておりました。誰も動くことができません。

「目的が違うのですから、描き方も違ってくるでしょう——ありのままのものを描くのなら、影や奥ゆきをきちんと描こうと力が入ってくるでしょう。でも、時間の流れや世界そのものを描こうとするのなら、むしろ影や奥ゆきといったものはだんだん不要になってきて、より簡素にしようとするのではないかと思うのです。」

椎名様が低く呻うめき声を上げ、座り直しました。

永慶様はぽかんと小さく口を開け、そのすんなりとした穏やかな頬を赤らめて聡子様を見つめています。

「いやはや、驚いたね。驚いた、ほんとに。どうだい、君、やはり聡子様を描かせてもらってよかつたろう。」

⁽⁴⁾ 椎名様は内心の驚きを押し隠すように大きく伸びをなさると、隣の永慶様をこづきました。

「はい——はい。ありがとうございます。」
永慶様はやっと目が覚めたような顔になり、かしこまってお辞儀をなさいます。

(恩田陸「蒲公英草紙」による)

〔注〕三味しやみ——三味線。日本の楽器。

〔問1〕⁽¹⁾ けれど、お二人の間に何か深いやりとりがあったことは分かりました。とあるが、ここで峰子が理解したこと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 椎名が日本の文化を激しい言葉で否定し続けたのは、永慶の創作意欲を引き出そうとしたからであり、永慶の中に自己の才能を証明しようとする反発心に基づく気概が生まれたということ。

イ 椎名は芸術家として怠惰な永慶を厳しい言葉で糾弾したが、その言葉は、自分のあり方にじくじたる思いを感じていた永慶には耐えがたくつらいものだということ。

ウ 椎名にはなんの目標も持たず無為に日々を過ごしている永慶を哀れむ気持ちがあり、うわべだけの言葉で永慶を慰めようとしたことに、永慶も気がついたということ。

エ 椎名は永慶の作品自体を価値のないものとしているのではなく、むしろ永慶が仏像や絵画の創作をやめてしまうことを惜しむ気持ちを持っており、その気持ちも永慶にも通じたということ。

〔問2〕⁽²⁾ 「どちらの聡子様も、お描きになった方に似ています。」とあるが、これはどのようなことをいおうとしたものか。説明として最も適切なのは、次のうちではどれか。

ア 二人の絵の違いは単に日本画と洋画の技法上の違いではなく、二人の画家の対象との向き合い方の違いを表しているように感じること。

イ 二人の絵の違いは日本画と洋画という見かけ上の違い以上に、画家として生きていこうとしている二人の才能と資質の違いを表しているように感じること。

ウ 二人の絵は結果として表現されたものは異なるが、どちらも実生活におけるその人の他者に対する対応の仕方を反映しているという点で共通するものだと感じるということ。

エ 二人の絵はありのままの現実を描こうとしたかどうかという点では異なるが、対象の表現を通して描き手自身の内面を表現しようとしている点では共通していると感じるということ。

〔問3〕「確かにそうですけど、こうして見ると、椎名様の絵と永慶

様の絵を同じように並べて比べるのは無理があると思うのです。」

とあるが、このようにいう理由を説明したものととして最も適切なものは、次のうちではどれか。

ア 日本画はありのままの現実を写し取ろうとする西洋画と大きく異なるが、それは皮相な現実にとらわれることを拒み、現実の奥に隠された真実をとらえようとする日本人の精神性によるものだと考えるから。

イ 日本画は対象を通して過去から未来へと流れる時間や世界そのものを描こうとしている点で、目の前のありのままの対象を写し取ろうとする西洋画と本質的に違いがあると考えたから。

ウ 確かに西洋画に比べれば日本画は平板で物足りなさを感じさせるものだが、そこにはありのままの現実より理想や夢の世界を重視し表現しようとする日本画の伝統的な良さがあると考えたから。

エ 二人の絵は大きく異なるが、その違いは画家としての二人の力量の違いから生じるものではなく、西洋画と日本画の表現の技術的な違いによるものだと考えるから。

〔問4〕⁽⁴⁾ 椎名様は内心の驚きを押し隠すように大きく伸びをなさると、

隣の永慶様をこづきました。とあるが、このときの椎名の気持ち

を説明したものととして最も適切なものは、次のうちではどれか。
ア 絵については何も知らないと思っていた聡子が日本画と洋画の違いについて正確に認識し表現したことに衝撃を受けるとともに、自分の見識のなさを厳しく責められた悔しさを周囲に隠そうとする気持ち。

イ 洋画の才能を示すことで榎村家における評価を高めようとしたのに、自分よりも永慶の才能が評価されたことに失望を覚えるとともに、その気持ち

を周囲に気づかれまいとする気持ち。
ウ 聡子の洞察力の深さに舌を巻くとともに、間接的に日本画についての自身の認識の浅さをつかれたことに動揺し、その気持ちを周囲に悟られまいとする気持ち。

エ 聡子が予想に反して日本の文化だけを評価したことに驚くとともに、期待が外れていらだつ気持ちを周囲に知られまいと必死でごまかそうとする気持ち。

〔問5〕 波線部(ア)～(エ)の表現について説明したものととして最も適切なものを、次のうちではどれか。

は、次のうちではどれか。

ア さらさらという、お二人が筆や木炭を走らせる静かな音が聞こえるだけです。という表現は、相手に負けまいと競い合う二人の画家の息詰まるような緊張感を感じさせる表現である。

イ 「^(イ)どうです、聡子様。どちらがお気に召しましたか？」という表現は、問いのようでありながら実は、自己の絵の描写力を自負し問いの答えは想定済みの椎名の気持ちを感じられる表現である。

ウ 「やはり、——なのですわね。」という表現は、不思議だと感じてきたことに自分なりの解答を見出し、^(ウ)そのことを二人の画家に確認しようとする聡子の気持ちを表している。

エ 永慶様はやつと目が覚めたような顔になり、かしこまってお辞儀をなさいます。という表現は、自分の絵を他者がどのように評価するかにはまるで関心がない永慶の気持ちを表している。

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。)

わたしたちがファッションとしての衣服を身に着けることへの欲望はいろいろあるにしても、まずは、文字どおり「装う」ことへの欲望を抜きにはできない。「装う」こと、つまり何かを身に着けるといふこともっとも明確な行為として「扮装」があるわけだけれど、あらゆるファッションへの欲望もまた、大なり小なり「扮装」に結びついている。だからこそファッションは「いかがわしきもの」という汚名をいまだどこかに負っているのだし、たとえばファッションにとりわけ気を使うオシヤレな男など信用できないという気分があったりするのではないか。しかし目立とうが目立つまいが、新しくろうが古かろうが、職業的特性を表現していようがいまいが、ファッションとしての衣服を身に着けることへの欲望は「扮装」することの欲望に関わっていることは否定できない。

(1) してみれば、わたしたちが身に着けるファッションと、たとえば演劇におけるコスチュームとを区別するものはその本質において何もないと言えよう。したがってファッションの問題を今日的演劇論の視点から語ることもまた興味のあることだ。ともあれファッションは、わたしたちを「らしき人間」に変える。しかし、少なくとも社会的な存在としてのわたしたちにとって、「らしき人間」とそうではない人間とを区別するものもまた、その本質において何もない。「らしき人間」という問題は、わたしたちの自己同一性(アイデンティティ)の問題に深く関わっている。つまり、いかがわしき扮装行為の小道具であるファッションは、実のところわたしたちの自己同一性を規定していると言わなければならぬ。^{*}ロラン・バルトによれば、「衣服は人間を表現せず、それを構成する。あるいはむしろ、よく知られているように、人間とは自分が欲するイメージにほかならず、衣服はこのイメージを信じることを可能にする」のである。わたしたちは、父親や母親らしきものを装い、若さや新

しさや、実直さや自由さ、そしてあらゆるらしさを生きようとする。そのため、それらしきファッションを欲望する。そして、⁽²⁾ファッションは、わたしたちが欲望する自己同一性のイメージを信じさせてくれるのである。

日本の近代化が、知られるように鹿鳴館以来ファッションを伴っていたことは、まさに国家が西欧的なるファッションを通してそれらしき自己同一性を求めたからにほかならない。また日本の戦後が、それまで以上に共同体的なものからのとめどない脱コード化あるいは脱属領化を徹底させて行なったことと、わたしたちがかつてないほどにファッションに執着しはじめた時代であったこととはけっして無縁ではないだろう。というのも、戦後日本における共同体のとめどない崩壊(脱コード化)——もちろんそれは戦後にはじまるのではなく、明治期から進行するのだが——は、一方で個人の存在(自己同一性)を徹底してあやふやなものにしていったからだ。かつて存在をつなぎとめ、価値づけていたのは共同体だった。それを失ったわたしたちは自らの自己同一性を求めてむなしく彷徨うのである。

(3) してみれば、戦後日本のわたしたちが自己同一性と関わるファッションにそれまで以上に強く執着したのも不思議はない。繰り返すが、ファッションは、わたしたちが何者かのあるべき存在を信じさせるからだ。そして、すでに状況論的に語っておいたように、八〇年代がかつて見なかったような形で、ファッションのDCブランド化という現象を惹き起こしていたのだとすれば、自己同一性を希求して彷徨するわたしたちの欲望がいかなる状態にあったかはおくとして、それまで以上に激しいものになっていったのと言えないか。明治以後、そして戦後、それまでになく徹底して進行する共同体を含めた伝統的価値システムの脱コード化は、もちろん資本の論理によっているのである。そしてその脱コード化は、無限かつ無原則に徹底されるのももちろんなく、資本の論理によって再コード化(再編)されるのである。そうした脱コード化と再コード化の運動と、ファッションの問題は無縁ではあるまい。

ところで、装うことへの欲望、つまり自己同一性を求めることへの欲望もまた、わたしたちの社会的欲望と関わっていることは言うまでもない。だからこそ、ファッションもまた、社会的意味の体系を構成しているのだと言える。膨大な資料（ファッション雑誌）を通して、モード⁴にはまさにモード（法）的意味の体系があり、それがモードの世界を構成しており、そして現実のイデオロギーがそのモード世界に降り来たっている様相までも、信じたがいほどの緻密さでロラン・バルトが分析してみたことは、知られているとおりだ。その社会的意味の体系と関わっているわたしたちの欲望は、悲しくも二つの極へと引き裂かれている。わたしたちの欲望は、他者のまなざしによって自らの存在を確認することへの、いわばナルシスティックな欲望である。先にふれたように、誰かに見守ってもらいたいという欲望と言ってもいいだろう。したがって、わたしたちは他者との「差異（違い）」を欲望しつつ、その結果、他者の欲望するものを欲望するがゆえに、他者と「同一化」する。差異と同一化という両極へと、わたしたちの欲望は、メビウスの輪のような奇妙な形にねじれて引き裂かれてしまうのである。それは自らの存在を確認させるまなざしを持つ他者の欲望が、本質的な面で「主体のモデル」だからだ。こうした欲望を、たとえば、ルネ・ジラルは「模倣的な欲望」としている。

戦後、資本の論理によって徹底された、共同体や伝統的価値システム
の崩壊のとめない進行を背景に、わたしたち大衆は、ファッションを
通して自らの存在を、あるべき存在として位置づけようと欲望した。そ
の欲望はまた「模倣的な欲望」から逃れてはいなかった。だからこそ、
その欲望は集団化し、大きなうねりをつくり、わたしたち大衆のモード
を生み出し、形づくってきたのである。もちろん、その大きなうねりを
コントロールする力としての資本とメディアがあったことは無視すべき
ではないのだが。たとえば五〇年代のロカビリー（ロック・アンド・ヒ
ルビリー）スタイルや、六〇年代のアイビースタイル、七〇年代のヒッ
ピースタイル、そしてその後のニュートラやサーファーといった戦後日

本のファッションの流行は、そうした欲望の集団化と、集団化したエ
クリチュールの中へと、ファッション（もの）を介して肉体を滑り込ま
せようとする大衆の、まさにファッション（もの）への思い入れの結果
であった。ファッションの流行は、差異を欲望して誰もが同一化（均質
化）する、わたしたちのねじれた欲望をそのまま反映している。

逆説的に言えば、よく言われるように戦後わたしたちのファッション
はとても自由になったということになる。衣服だけにかぎることなく、
室内装飾（インテリア）も含めて生活に関わるあらゆるもののファッシ
ョンが自由になったという意味を、こうした言い方は含んでいる。その
自由さが、すでにふれたように、資本の論理による伝統的価値システム
の崩壊によっていることは言うまでもない。かつてのファッションが、
かなり厳密な社会的階級や職業や家意識に結びついていたことは、繰り
返し強調したとおりだが、戦後の日本では（さらに、アメリカを中心に
した全世界で）そうした意味でのファッションの解体が進行し、自由に
なったと言われている。また、七〇年代に室内装飾（インテリア・ファ
ッション）ブームが起こったが、主婦が勝手に住まいを住み飾ることが
できるようになったのもまた、室内装飾に関わる家族関係の崩壊（中心
の喪失と言いつてもかまわない）の進行によっている。明治から大正
期の室内装飾法のテキストを見ると、家具の配置や日用品の扱いが、人
工的に形成された家父長制度のもとにいかにも規律化されていたかがわか
る。

⁵ 市場経済システムによって、わたしたちの戦後ファッションは一見
自由なものになったか見えながら、実のところ、市場が送り込むファ
ッションによって再編されていたにすぎない。いやそれ以上に、一見自
由に見える大衆ファッションを演出したマスプロダクション・システム
は、同時に、わたしたちのファッションを均質化（非差異化）したので
ある。その均質化したファッションを身に着けるわたしたちの姿に、戦後
の平等（均質）な社会と豊かさの実現を見出してしまった（みいだ）りもするわけ
だが、その均質化（非差異化）の状況こそ、すでに述べたように、差異を

欲望して同一化してしまおうわたしたちの引き裂かれた欲望の運動を*プロモートした、市場システムの具体的な姿でしかない。

(柏木博「ファッションの20世紀」(一部改変)による)

〔注〕 ロラン・バルト——フランスの批評家。

鹿鳴館——明治時代初期の西欧風の社交場。

脱コード化——「コード」は法律や慣習などの制度。「脱コード化」

とは、ある共同体で支配的であった制度が無効化され、それまでの制度とは全く異なる新たな方向性へと流動していくことを指す。「脱属領化」も同じ。

DCブランド——メーカーが独自性を打ち出し、デザイナーの名前や企業の商標をつけたファッション商品。八〇年代に流行した。

ナルシスティック——自己愛的な。

メビウスの輪——細長い帯状の紙を一度ねじり、端と端を貼り合わせて作られる、表裏の区別ができない空間図形。

ルネ・ジラール——フランス出身の批評家。

集団化したエクリチュール——人々に共有された表現。

マスプロダクション——大量生産品。

プロモート——促進すること。

〔問1〕⁽¹⁾ してみれば、わたしたちが身に着けるファッションと、たと

えば演劇におけるコスチュームとを区別するものはその本質において何もないと言えよう。とあるが、このようにいえる理由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 ファッションは自己のあり方と関わるが、俳優が登場人物そのものになりうるわけではないのと同じく外見上の変化しかもたらさないという点で演劇の衣装と本質的に変わりがないから。

イ ファッションはそれまでの自分とは異なる自分であろうとする欲望と結びついている点で、自分とは異なる他者を演じるための道具である演劇のコスチュームと本質的な違いがないから。

ウ ファッションは他者に対して本当の自分を隠すための道具だという点で、観客を欺き自己を登場人物に見せかけるための道具である演劇のコスチュームと本質的に変わりがないから。

エ ファッションは社会的な存在としての人間が自己の役割や立場を勘案し場にふさわしい人物として振る舞うためのものだという点で、演劇の演者が身につける衣装と本質的な違いがないから。

〔問2〕⁽²⁾ ファッションは、わたしたちが欲望する自己同一性のイメージを信じさせてくれるのである。とあるが、ファッションと自己同一性の関係について述べたものとして最も適切なものは、次のうちではどれか。

ア 私たちは自分以外の人の自己同一性については直に確かめることができないので、人柄や個性が表現されたファッションを通してその人の自己同一性を間接的に確認する。

イ 私たちの自己同一性は他者が自分について抱くイメージをそのまま受け入れることによって形成されるものなので、他者の評価を決定づけるファッションは自己形成に重要な意味を持つ。

ウ 私たちはファッションによって「らしき人間」を演じて生きるが、このことは、自己同一性が実体ではなく連続性を欠いた単なるイメージに過ぎないことを示している。

エ 私たちの自己同一性は前もって存在するものではなく、自己の欲するイメージを可視化するファッションによって形成されるとともに、ファッションによって規定されている面がある。

〔問3〕⁽³⁾ してみれば、戦後日本のわたしたちが自己同一性と関わるファッションにそれまで以上に強く執着したのも不思議はない。とあるが、戦後の日本人がそれまで以上にファッションに執着するようになった理由を八十字以内で書け。

〔問4〕⁽⁴⁾ その社会的意味の体系と関わっているわたしたちの欲望は、悲しくも二つの極へと引き裂かれている。とあるが、これはわたしたちの欲望のあり方についてどのようなことをいおうとしたものか。説明として最も適切なものは、次のうちではどれか。

ア 他からの承認によって自己の存在の意味を確認しようとする私たちは、他者からの反発を呼ぶ可能性のある他との差異よりも、他者との同質性に安住することを求めることになるということ。

イ 価値観が均質化した現代社会に生きる私たちは、個の独自性を求めてもその違いは表面的な違いになるに過ぎず、他から自立した個人となることは難しいということ。

ウ 个性的であろうとして他との違いを求めても、他者を介して自己確認する私たちは他者の欲望を模倣せざるをえず、欲望は結局のところ他と差異のない欲望とならざるをえないということ。

エ 私たちは自己愛を満たすため個性的であることによって他の評価を求めようとするが、違いによって他者の羨望を求めようとする欲望のあり方自体が、個性のない平凡なものに過ぎないということ。

〔問5〕 市場経済システムによって、わたしたちの戦後ファッションは⁽⁵⁾

一見自由なものになったか見えながら、実のところ、市場が送り込むファッションによって再編されていたにすぎない。とあるが、これを説明したのとして最も適切なのは、次のうちではどれか。

ア 市場経済システムはそれまで人々を拘束してきた様々な束縛から人々を解放し自由をもたらしただけでなく、きわめて均質性の高い平等な社会を作ることにも貢献したということ。

イ 市場経済システムは伝統的な価値システムを解体し、古い制度や規範から人々を解放した一方で、人々の欲望自体を資本の論理に都合のよい均質なものと導く働きをしたということ。

ウ 市場経済システムは共同体的な価値観を崩壊させ個の自由をもたらした面もあるが、その反面で人々の嗜好や欲望を操る新たな権力として台頭し、個性を求める人々の欲望を抑制しているということ。

エ 市場経済システムは厳しい規範に縛られた装いの制度を弱体化させ、自由なファッションを実現したが、差異を欲望して均質化してしまう大衆社会の構造を変えることはできなかったということ。

〔問6〕 本文では、主体的で自発的なものと感じている個人の願望が、

メディアや経済などが介在し形成されたものだということが指摘されているが、このことについて次の「条件」に従ってあなたの考えを二百五十文字以内で書け。

〔条件〕

- 1、や。や「などのほか、書き出しや改行の際の空欄もそれぞれ字数に数えること。
- 2 二段落構成にして、第一段落の終わりで改行すること。
- 3 第一段落では、具体的なことがらを挙げること。
- 4 第二段落では、3で挙げた具体的なことがらについて、あなたが考えたことを記述すること。
- 5 二つの段落が論理的につながり、全体として一つの文章として完結するように書くこと。

次の文章は、松尾芭蕉の芸術観について述べられた文章である。文章を読んで、あとの各問に答えよ。なお、「」内は現代語訳である。

(*印の付いている言葉には、本文のあとに〔注〕がある。)

変化に関しては、よく知られた「不易・流行」という言葉がある。⁽¹⁾
 『去来抄』の中でそれらの定義のようなものが語られている。

不易を知らざれば基^{もと}たちがたく、流行を知らざれば風^{ふう}新^{あら}たならず。不易は古^{いにしへ}によろしく、後に叶^{かな}ふ句なる故、千歳不易といふ。流行は一時一時の変^へにして、昨日の風今日宜^{よろ}しからず。今日の風明日に用^{もち}ひがたき故、一時流行とはいふ。はやる事をするなり。

〔不易を知らなければ俳諧の基本は成立しがたく、流行を知らなければ俳風は新たなものにならない。不易とは昔から優れ、後世にまで通用する句であるため、千歳不易という。流行は一時一時に変わるものであり、昨日の俳風は今日には優れていない。今日の俳風は明日には通用しがたいため、一時流行という。その時に盛んなことをするのである。〕

これは去来^{きよらい}が蕉門^{せうもん}の教えとして知るべき考え方を説いたものであり、時期にかかわらない古今に通じる不易の句を賞揚した。芭蕉は日々自らの句が後の代に不易の句として残るように努力したことは事実であり、日々これ新たな試みの中からこそ不易もまた生まれるのであると考え、ていた。技巧としての新しさを意識し、時代に自分を合わせよう、あるいは独自の存在であろうとするあまりに「誠」をもたない作品を書き、自らを飾ることをしりぞけたともいえる。変化は不易を求めて日々新たな試みを「誠」としてとらえることにほかならない。

とはいえつねに和歌の伝統を重んじ、そこから俳諧が生まれたと考え芭蕉にとっては、『去来抄』の中で凡^{ぼん}兆^{ちやう}に言ったという言葉がつねに重要な意味をもっていた。

一句^{いちじゆ}僅^{わずか}かに十七字、一字もおろそかに置くべからず。俳諧もさすがに和歌の一体^{いってい}なり。一句にしをりのあるやうに作すべし、となり。
 「一句はわずかに十七文字なので、一文字もい加減に配置しては

ならない。俳諧もやはり和歌の一体である。一句の中に風趣があるように作るべきである、とのことである。〕

つまり、俳諧も和歌と一体だから、たとえ一句詠^よむ場合にも、趣があるたおやかな情緒がなければならぬ、ということである。和歌のもつ精妙な趣を求めていることはいままでもない。それがおそらく「風雅」をつくり出し、俳諧の俗的要素を高度なものに純化しようと考え、つとめていた芭蕉の意向である。^{*}『旅寝論』の中でいう「俳諧といへ共風雅の一筋なれば、姿かたちいやく作りなすべからず〔俳諧といつても、風雅を作り出すものの一つであるので、句体をいい加減に作ってはならない。〕」とした姿勢と同じである。

芭蕉は、伝統的な和歌の文脈の中で、自分の文学的教養を形成してきた。みずからはすすんで和歌を詠まなかつたけれども、その一つ「俳諧歌」を拡大し、自由に領域をひろめて、これを純化し、彼なりにうけついで血脈を俳諧に生かそうとした。その自覚が俳諧の純度をまし、その用語の「俗」性を精練して独自の句風を樹立したのである。そうであつてみれば、すべては伝統の源泉にたえずたちかえつて、その美しいエネルギーを俳諧にもたらし⁽²⁾ことが使命であつた。「不易・流行」の思想の胚胎^{はいたい}するのまさ⁽²⁾に、この源泉への遡^{せう}行^{ぎやう}と回帰^{かいき}が俳諧にもたらし、そのような思考にあるう。

それは句作の一つの方法に、たとえば、「面影^{おもかげ} 付け」という形においてもあらわれる、次のような一文である。それは付け句の、響、句ひ、位^ゐについてであつた。

牡^ぼ年^{ねん}曰^{いは}く「面影にて付くるとはいかが」。去来曰^{いは}く「移り・響・句ひは付けやうのあんばいなり。面影は付けやうの事なり。昔は多くその事を直^{ちか}に付けたり。それを俳にて付くるなり。譬^{たと}へば、

草庵^{そうあん}に暫^{しば}く居てはうち破り 芭蕉
 命^{いのち}嬉^{うれ}しき撰^{せん}集^{しふ}の沙汰 去来

初めは、和歌の奥儀^{おくぎ}を知らず、と付けたり。先師曰^{いは}く、前^{まへ}を西行^{さいぎやう}・能因^{のういん}の境界^{きやうがい}と見たるがよし。されど、直^{ちか}に西行と付けむは手づつならん。ただ面影にて付くべし、と直し給^{たま}ひ、いかさま西行・能

因の面影ならん、となり（略）。『去来抄』

「牡年が言うには、「面影で句を付ける、とはどのようなことですか。」私去来は次のように答えた、「移り・響き・句いは付句を付けたときの加減で決まる。面影は付句の付け方そのものことである。昔は多く付句を直接的に付けていた。しかし、それを面影で付けるのである。たとえば次のようである。」

草庵にしばらく暮らすが、やがてまた打ち捨てて旅に出る。芭蕉長年生きた甲斐があり嬉しいものだ。勅撰集に選ばれるとは。去来初めは、『和歌の奥儀を知らず候』という付句を付けていた。芭蕉が言うには、『先の句を西行・能因の境地と見るのはよい。しかし、直接的に西行と分かるように句を付けてしまうのは拙いものである。ただ面影で付けるのがよい。』と句をお直しになり、『なるほど、このように付けるのが西行・能因の面影ということであろう。』とおっしゃったのだ。』

面影とは古人である西行、能因の姿が幻のように句に浮かんでくる様である。むしろそれは和歌の血脈を感じさせることになる。ただちにそれとわかる形であってはならないが、面影とすることで、詠み手の血脈に対する自覚や教養がわかり、それとともにその句を味わう人間の根底に同じものがあれば、それと照応するため、⁽³⁾以心伝心で理解できるところとなる。しかも面影と贈答歌のやりとりをするように、同じ伝統の共同体的主観性を媒介としての「默契」となる。それは日本の伝統のあり方ともいえるだろう。

すなわち、明らかに芭蕉も自覚していたことであって、『去来抄』の中でも、次のような一節によく見とることができている。

浪化曰く「今の俳諧に物語などを用ゆる事はいかが。去来曰く「おなじくは一卷に一、二句あらまほし。猿蓑の、待人入れし小御門のかぎ、も門守の翁なり。この撰集の時、物語等の句少なしとして、粽ゆふとの句を作して入れ給へり。」

「浪化が言うには、「今の俳諧に昔の物語作品などを用いるのはどのようなのですか。」私去来は次のように答えた、「どうせ入れるなら

ば一卷の中に一、二句あるのが望ましい。『猿蓑』に、『待人入れし小御門のかぎ』とあるのは、門守の翁を詠んだものである。この撰集を作るとき、物語等の句が少くないとして、『粽ゆふ』の句を作った加えなさったのだ。』

言い方をかえれば、文学を解する「座」の人々の共同体的主観性がこのような形で存在し、そのことで句が成り立つことを証明していることとなる。面影付けの思考に入るものである。したがって土芳の『三冊子』においても、

何の木の花ともみえず句ひかな

この句は本歌あり。西行の「何事のおはしますとは知らねどもかたじけなさの涙こぼる」とあるを倂にして、いひ出だせる句なるべし。

「何の木の花の香りかは分らないが、何と良い香りだろうか。

この句には本歌がある。西行の「何事がおありになるのかは知らないけれども、申し訳なさからくる涙がこぼれてくるものだ」という和歌を面影として付けて、詠んだ句であるはずだ。」

と同様である。

この本歌を意識し、それを詠みこむような発想は、すでに私が『喚起する織物―私小説と日本の心性』でのべたように、本歌とも見えず詠まれた歌は、複合的な効果を生み出す魅力を持っている。このことは歌だけではなくて、先行するさまざまなテキストを織り込んだ歌や物語は、そのままに織物としてのテキストとなり、ポリフォニー的な声を入れて詠むものをとらえるのであり、『伊勢物語』も『源氏物語』も、面影付けのような効果、重層するテキストがつくりなされて織物となっている。テキストとはまさに織物として存在する。

これは民族と言語からくる文化が、ほとんど一つの共同体心性を形づくくる日本の特質であるともいえるだろう。したがって芭蕉の文学の底辺にはあきらかにそれを意識した教養の働きがある。だからこそ、今すべて来たものは和歌、物語、俳諧を問わず、前後、左右にあいかかわりながら発する魅力をもっているのだ。引用から面影付けまで、その効果

の幅は広いといわなければならぬ。

しかしながら他方で俳諧のもつ自由性を広げ、「俗」のもつ日常的水準を「風雅」の純化にまで高めることを意図した芭蕉が、技巧を求めず「軽み」を求めたところに、さりげなく、俳諧の⁵⁾新しさを提示したことは、和歌の伝統を失うことなく「風雅」を保とうとしたことを意味しよう。⁶⁾「高く心を悟りて、俗に帰るべし」「高く和歌の精神をもち、その後には俳諧の俗な世界へ帰るべきである。」「とはまさにそのような心境を語っているということだろう。それは同時に「軽み」をとおして、昔から考えていた、すぐれた「風雅の誠」をつらぬこうとする意味から生まれたものである。「高く心を悟りて」とは、和歌の伝統に思いをいたすことであり「俗に帰る」ということは俳諧の日常的題材をとおし、自由な領域で表現することにほかならない。この二つの間に「軽み」の発想が生まれたのである。「軽み」とは和歌の「風雅」をやさしくなだめ、一つの緩衝地帯をつくることである。つまり「軽み」とは、和歌の伝統における「風雅」を俳諧の中で生きかえらせる手段としての表現だといえるだろう。

(饗庭孝男「芭蕉」(一部改変)による)

〔注〕『去来抄』——去来による俳論集。以降に挙げられる芭蕉の弟子の

俳論集や句集には、芭蕉の教えがまとめられている。

蕉門——芭蕉一門。以降に挙げられる去来・凡兆・牡年・浪化・

土芳はいずれも芭蕉門下の俳人。

『旅寝論』——去来による俳論集。

位——俳句の品位。品格。

付けやう——「付句」に同じ。五七五の俳句に続けて詠む七七の句。

撰集——すぐれた歌を集めること。ここでは、天皇の命令により

編まれた勅撰集に選ばれることを指す。

和歌の奥儀を知らず——西行が頼朝に「和歌の奥儀」を問われた

という逸話をふまえている。「候」を補うと

七七の付句になる。

西行・能因——ともに各地を旅したことで知られる有名な歌人で、

勅撰集に歌が選ばれている。

猿蓑——去来・凡兆の共編による俳論集。

門守の翁——恋人を門から入れる翁。『源氏物語』の一場面をふ

まえている。

粽ゆふ——「粽結ふかた手にはさむ額髪」の句。片手で髪を掻き

あげて額髪を耳に挟む仕草を詠んだもので、『源氏物語』

の一場面をふまえている。

『三冊子』——土芳による俳論集。

本歌——古歌をふまえて和歌を作る際、その典拠となる歌。

ポリフォニー——多声。特に文学作品において、様々な表現や意

識が響き合うことを比喩的に表す概念。

『伊勢物語』も『源氏物語』も——平安時代を代表する物語作品。

〔問1〕 「不易・流行」という言葉とあるが、芭蕉の「不易・流行」

についての考えと創作における姿勢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 芭蕉は不易を実現するために新しい試み続けるのは欠かせないことだと考えており、伝統と流行のはざままで表現を模索しながら句作に励んでいた。

イ 芭蕉は不易を実現するためには自己を時代に適合させることが何より大切だと考えており、時代の流行により生み出された新たな技巧を取り入れようとしていた。

ウ 芭蕉は不易を実現するためには後世にまで残るような優れた句を詠むことが大切だと考えており、流行には目を向けず真摯に自己と向き合い続けていた。

エ 芭蕉は不易を実現するためには伝統を固持することが大切だと考えており、流行に左右されず残り続けてきた言葉を用いて独自の句風を確立しようとしていた。

〔問2〕 源泉への廻行と回帰とあるが、このことを次の

ように説明するものとする。

この傍線部より前の本文中から十一字で抜き出して書け。

和歌の [] を、俳諧に取り入れ生かすこと。

〔問3〕 以心伝心で理解できることとなる。とあるが、このことを説明し

たものとして最も適切なものは、次のうちではどれか。

ア 和歌の時代から連なる文化を教養として身につけた者は、典故が明らかでなくとも元となる古典作品を自然と理解し、詠み手が無意識のうちに伝統を模倣したものだということが分かるということ。

イ 伝統的な古典作品を越えた新たな俳句に魅力を感じ取った者は、古来より伝わる知識を備えていなくとも、同じ共同体の一員として作品の価値を理解できるということ。

ウ 和歌の時代から連なる文化を教養として身につけた者は、古典作品をふまえたものであることを明示せずともそのことを理解し、表現の奥底にある連綿と続く美的感覚を味わうことができるということ。

エ 伝統的な古典作品を越えた新たな俳句に魅力を感じ取った者は、古典作品との差異が明示されていなくとも、句の新しい試みの意味と価値を認識するということ。

〔問4〕⁽⁴⁾ 芭蕉の文学の底辺にはあきらかにそれを意識した教養の働きがある。とあるが、このこと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 芭蕉は先行する歌や物語が複合的に響き合うという日本文化の特質をよく理解し、時代や分野を越えた多様な文学世界とのつながりを想定しながら句を詠んでいたということ。

イ 芭蕉は引用や面影付けなどの修辞法を工夫し、古典に精通する者だけで通じ合うことを企図するとともに、文学の伝統を知識ある教養人に継承していくことを目指したということ。

ウ 芭蕉は和歌の味わいや趣向にはこだわらずにさまざまな先行作品の表現を自分の俳諧に取り入れることで、時間や空間に縛られない新たな広がりをもった独自の句風を確立したということ。

エ 芭蕉は先行する和歌の面影や物語作品のもつ重層性を受け継ぎ、俳諧の世界に伝統的な美学を重ねることで、容易に解釈しがたい複雑な俳句を創造したということ。

〔問5〕⁽⁵⁾ 俳諧の新しさ⁽⁵⁾とあるが、このことについての芭蕉の考え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 俳諧の新しさは、和歌の伝統的な趣を退け世間の人々が暮らす世界にあわせた日常性を獲得することで、風雅を味わう共同体を作っていくことだという考え。

イ 俳諧の新しさは、和歌の伝統における優雅な精神やそれに付随する世界観を本来の形のままに再現することで、表現の可能性を拡張していくものだという考え。

ウ 俳諧の新しさは、技巧に偏ることなく日常的な題材を和歌の風雅の領域にまで昇華させることで、風雅と俗な世界の間にも生み出されるものだという考え。

エ 俳諧の新しさは、長い歴史の中で失われてしまった和歌の雅な表現^{みやび}を再び取り入れることで、その味わいを最大限に発揮させることだという考え。

〔問6〕⁽⁶⁾ ようと同じ意味・用法のものを、次の各文の〓を付けた「よう」のうちから選べ。

ア 明日の集合には忘れ物をしないよう。〓

イ 改善案を一緒に考えてみよう。〓

ウ 是非明日には遠くに出かけよう。〓

エ 次の会議では多くの意見が出されよう。〓

3
|
日

園

五
日