

# 国 問

## 国 語

二十五年  
度

### 注 意

- (1) 「解答はじめ」というまで開いてはいけない。
- (2) 問題は一冊(本文十二ページ、下書用紙は一枚)、解答用紙は三枚である。下書用紙は問題冊子の中にはさみこんであるので引き抜いて使つてよい。
- (3) 全部の解答用紙に受験番号を書くこと。受験番号は次の要領で明確に記入すること。  
(例) 受験番号 5001 番の場合 

5	0	0	0	1
---	---	---	---	---
- (4) 解答は解答用紙の所定の位置に書くこと。他の所に書いても無効である。字数などの指示がある場合は、その指示に従つて書くこと。解答文はたて書きとする。
- (5) 解答用紙の余白は採点者が使用するので、誤字脱字の訂正のほかは使つてはいけない。
- (6) 書き損じても、かわりの用紙は交付しない。
- (7) 試験終了後、問題冊子と下書用紙は持ち帰ること。

問題一 次の文章を読んで後の問いにこたえなさい。

一九八九年の「東欧革命」とソ連崩壊の後、私たちがこれまで慣れ親しんでいた世界地図は、ある意味ですっかり使い物にならなくなってしまった。むろん、陸地や河川、海洋等の自然誌的な地物の分布や形状を示す地形図としては、一九八九年以前の地図も依然として使用可能ではある。だが、東西ドイツの統合、東欧諸国の国名変更や分裂、旧ソ連領内の共和国の独立や国名変更、そしてソ連邦そのものの消滅によって、ユーラシア大陸の大きな部分の国家的な版図<sup>はんと</sup>は変わってしまった。

もちろん、これまで使ってきた地図が時代遅れになってしまったこと自体は、ソ連・東欧体制の崩壊という「現実」の反映である。オリジナルのソビエト連邦とその体制が崩壊し、それによってそれまでの地図が使い物にならなくなり、やがてその新しい模像として新しい地図が作られる。ここではたしかに、「オリジナル」としての世界は「コピー」としての地図に先行しているように見える。だが、本当にそのように言い切ることができるだろうか。

ソビエト連邦が崩壊する以前、ソ連共産党の指導者たちは、自らがトウチ<sup>A</sup>する国家の巨大な広がり全体を、実際には地図の上でしか見ることはなかったはずだ。なるほど彼らは、ボルヘスの小説の皇帝のように、国家の全領土を地図で覆うことはしなかったが、彼らは地図を通じてしか国家の「全体」を知ることができなかったのである。彼らだけでなく、ソ連に住み、東欧に暮らしたすべての人びとが、彼らの属する「帝国」の全貌<sup>ぜんぼう</sup>をじかに目にすることはなかった。彼らが実際に見ることができたのは、自らが生活する連邦やその同盟国家の一部であつたにすぎない。国境警備の兵士たちすら、たかだか国境線の一部を目にしただけである。連邦と同盟国の領域がどこまでであり、それらがどんな形をし、どこを境として他の国家と接するかということは、地図に描かれることによつてはじめて目に見える「事実」として確認されたのである。

人工衛星に<sup>B</sup>トウジョウした宇宙飛行士たちは、たしかに「母なるロシアの大地」を宇宙空間から一望しただろう。地上の人々もそこから送られてくる映像を見ることはできたはずだ。だが、そこから送られてくる映像に国境は引かれておらず、自分たちの陣営の占める領域がどこまでであり、どこからが資本主義勢力の支配下にあるかは、手元の地図と引き合わせることによつてはじめて

理解できるものであったのである。

ここでは地図は縮尺一分の一ではなく、それよりはるかに小さなものであるがゆえに、肉眼ではけっして見ることでできない「帝国」を一望の下に見ることを可能にしているのである。

やはり地図には描けても目には見えない「鉄のカーテン」が崩壊すると、国土の地形はそのまま地図上の国名や都市名が変わり、新たに国境線が引きなおされ、地図の色の塗り分けが変えられる。連邦の崩壊や国家体制の転換は、地図に描かれることによつて、変革の現場に立ち会っていない数多くの人びとの間に「事実」として認められてゆく。ここでは地図は現実に先立つわけではなく、その後を追つて、つねに現実に遅れて変化しているように見える。だが、たとえば国境線の変更に關して言えば、それはまず地図の上での変更が条約等で決定され、しかる後に「現実」として確定するのである。そして、人びとが「現実」を認識し、そのような「現実」を多くの人びとが受け入れるのもまた、地図という媒体メディアを通じてなのだ。

バルト三国を、アゼルバイジャン共和国を、あるいはセルビア共和国を、私たちは地図の上に見る。むろん、そこで私たちに「事実」を伝えるのは地図だけではない。私たちは同時にそこで、文字や音声、映像によつて種々の情報を得る。だが、たとえば旧ユーゴスラビアにおけるフンソウcのニュースをテレビで見るとき、私たちは泣き叫ぶ子供たちや置き去りにされた精神病者たちの姿と、フンソウ地域の勢力分布を色分けした地図の双方を見ることで、悲惨な事件を「地域フンソウ」という出来事のなかのこま、色分けされた地図上のどこかで生じている出来事として理解するのである。戦闘の作戦も調停案も、描き改められ、線を引き直された地図を参照しながら進められる。その時、かつての地図を無効にしまった「現実」は、ふたたびある部分で地図を模倣しながら、地図に従つて自らを秩序づけてゆこうとしているのである。

このように、私たちはしばしば国際社会や国民社会、地域社会などを、世界地図や国土地図、分県地図や市町村地図と重ね合わせて考えたり、了解したりしている。現在の私たちにとつて、「世界」とは地球儀や世界地図に描かれたような世界であり、日本とはテレビの天気予報で示される日本地図と同じ形をした列島であり、東京とは分県地図に描かれたような領域をもつた自治体なのだ。「世界」や「日本」、あるいは「東京」といった言葉を聞き、それについて考える時、私たちは特に意図することもなくそうした

「地図」としての世界や日本、東京を、実際に肉眼で見たことがないにもかかわらず、しばしば思い浮かべている。

地図や地図的なイメージを介して国際社会や国民社会、地域社会等を了解するこうした思考のあり方には、次のような二つの特徴がある。第一の特徴は、すでに地図と地表の空間に関して述べてきたように、ここでは通常の視点からは見ることはできない社会の全体が、世界を縮尺して表現するという地図的表現を媒介にすることによって総体的に可視化されているということである。そして第二の特徴は、そこで可視化される社会が、たまたま地球表面上の一定の部分で形作られた人間とその集団の関係としてではなく、地球表面上の特定の領域と一体化し、それ自体が空間的な領域性をもったものとして了解されているということだ。第一の特徴と第二の特徴が結びつくことで、私たちは社会を一つの地図的空間としてイメージし、地図的表現を通じて見ているのである。

社会とは、秩序づけられた行為と関係によって結び付けられた人間の集団である。

ここで「秩序づけられた行為と関係」とは、自己と他者の間で「意味」として了解され、同定された行為と関係ということだ。たとえばある種の振る舞いが「交換」として同定されて、「贈与」とは区別されること。あるいはある関係が「友情」と見なされて、「敵対」とは区別されること。このような行為や関係の意味の同定と、他の意味をもつ行為や関係との差異づけによって、人間の集団は共同の社会的世界を構成している。さしあたって社会とは、このような意味に媒介された行為と関係の共同の体系であり、そのような体系を生きる人びとの集団であると理解することができる。

ある社会Aと他の社会Bとの差異は、この時、それぞれの社会における行為と関係を意味づけるコードの差異によって与えられる。このようなコードの例として、もつとも分かりやすいものは近代における実定法であろう。異なる法に服する集団は、法という共同の行為と関係の規則に関して異なる社会を構成している。社会の「内部」と「外部」とは、同一の意味に媒介された行為と関係の体系を受けいれている領域とそうでない領域によって、差異づけられるのである。ただし、人びとの行為や関係を秩序づけるコードは多様なので、たとえば法というコードに関しては異なる社会——たとえば国家——に帰属する人びとも、市場経済という別のコードに関しては同一の社会——国際的な市場経済社会——に属しているということが、日常的に生じうる。人びとの社会へ

の帰属はタゲンテキ<sup>D</sup>であり、したがって人間にとっての社会の広がりもまたタゲンテキなのだ。

私たちは個々に「社会」に属しており、したがってそれぞれに「社会」に接している。だが、個々の人びとの視点からは「社会」そのものを全体的ないし総体的に見ることはできない。その一方で、「社会」やそれに類する言葉、「日本」や「世界」、あるいは「企業」や「親族」といった言葉を使い、それによつて社会について考えようとする時、私たちはしばしば個々の個別的な視点を越えて社会を「全体」として見渡す視点をとつており、そのような全体性や総体性によつて社会を理解しようとしている。これを図像的にイメージすれば、日本地図や世界地図になり、企業の組織図や親族体系図になるだろう。

こうした場合、私<sup>三</sup>たちはちょうど地図を見るようにして社会について考えている、ということが出来る。企業や親族組織のような、場所としての広がりをもたない社会をも一種の「地図」として思考し、了解していることは、地図的な表現と了解の構造が、狭い意味での「地図」——地球表面上の諸現象を表現する地図——を超えて、人間が世界や社会と関わる基本的なあり方と関わっていることをシサ<sup>E</sup>している。

——若林幹夫『地図の想像力』

問い一 次のA・B・・・Eを漢字で書きなさい。

問い二 傍線一「オリジナル」としての世界は「コピー」としての地図に先行しているように見える。だが、本当にそのように言い切ることができるだろうか。」とあるが、作者は世界と地図との関係をどのように考えているのか、答えなさい(五〇字以内)。

問い三 傍線二「ある社会Aと他の社会Bとの差異は、この時、それぞれの社会における行為と関係を意味づけるコードの差異によつて与えられる。」とあるが、作者は社会の差異は何によつて生まれると考えているのか、答えなさい(三〇字以内)。

問四 傍線三「私たちはちょうど地図を見るようにして社会について考えている」とはどういうことか、答えなさい(五〇字以内)。

問題二 次の文章を読んで後の問いに答えなさい。

今の時は則ち科学旺盛と称す。然り、之を前時に比するに、頗る見るべきものあり。是れ吾人の敢て異議を挿まざる所。然るに此科学の旺盛と共に、亦世に一流の謬見者を生ずるものあるは、吾人の警誡すべきことに属す。彼の科学心酔者と云ふべき人士の言論即ち是なり。彼れ心酔者は、科学的知識の進歩確實なるに驚倒し、此の科学的知識は、独力以て宇宙の根底を檢覈し、万化の實際を窮尽するに足るものと妄信し、一も科学、二も科学、と一切の事件を挙げて、之を科学の管下に致さんことを欲す。乃ち哲学をして科学的たらしめ、宗教をして科学的たらしめ、世界をして科学的たらしむべしと云ふ。若し自ら能く科学に熟達せるの人士にして、此言あらしめば、吾人は寧ろ其自ら信ずるの厚きに服せずんばあらず。然れども、其實際は、大に奇異の感を免れざるものあり。何んとなれば、彼の科学全権を呼号するの人士は、多くは自ら科学に熟せず、科学の真相を知らず、只科学の皮相に眩惑し、彼の燦爛の光輝を取り来りて、以て一切を塗飾せんとするものなればなり。吾人は其広言に迷はざるべからざるなり。

科学は、如何なる範圍に於て、如何なる作用を為し得るものなるや。自ら科学に熟せるの人士は、科学の範圍の極めて制限あるものなるを知り、又其作用の決して全能にあらざることを識る。科学は常に与へられたる材料によりて制限せられ、与へられたる法則によりて活動す。与へられたる材料とは、所謂実験の事実なり。与へられたる法則とは所謂幾多の原理なり。科学は決して事実と原理とを左右する能はずして、却て彼の為に左右せらるゝと、是れ忠実なる科学者の常に承認する所なり。乃ち知るべし、哲学宗教の事の如き、決して科学の左右し能はざる所なることを。何んとなれば、宗教は事実にして、哲学は原理の学なればなり。換言せば、宗教は一種の事実にして、他の事実と同じく、科学の基礎材料となるべきもの、若し科学者にして、此基礎により此材料を採りて、以て宗教の一科学を構成せんとせば、其事決して不可なるにあらず。現に宗教学と称するものは、蓋し這般の研究なり。而して哲学は是れ固より究竟原理の学、此学立ちて後、始めて諸学立つことを得るの根基。然るに現在諸学が哲学を顧みずして存立せるが如き観なきにあらずと雖ども、是れ唯皮相表面の見、若し夫れ其真義に就きて云へば、諸学の根本原理は、皆是れ

哲学の考究検定を経べきもの。今其考究検定が哲学に於て、不完全なれば不完全なる丈<sup>だけ</sup>、其れ丈<sup>だ</sup>け此の如き原理に依て立つ所の諸学が、根本的に不完全たるものなり。彼の真正なる科学者が、常に此根本を記憶し、其自家の科学が本来仮定的のものなることを忘れざるは、寔<sup>まこと</sup>に学者の態度を失却せざるものと云ふべし。

夫れ此の如く、科学は事実と原理とを基本として成立するもの。而して宗教は一種の根本的事実、哲学は是れ究竟原理の学。則ち宗教をして科学的たらしめ、哲学をして科学的たらしめざるべからずと云ふが如きは、全く不成立の言句と云はざるべからず。

——清沢満之「科学と宗教」

(注) 検覈 厳密に調べること。

(注) 這般の この。

問い一 傍線一「若し自ら能く科学に熟達せるの人士にして、此言あらしめば、吾人は寧ろ其自ら信ずるの厚きに服せずんばあらず。」を、文脈をふまえつつ訳しなさい。

問い二 傍線ア、イについて、この文脈に即した意味を答えなさい。

問い三 筆者は科学と宗教・哲学との関係をどのように考えているのか、全体をふまえて述べなさい(二〇〇字以内)。



問題三 次の文章を読んで後の問いに答えなさい。

岡本太郎は感性について次のように言っている。<sup>(注)</sup>

「感性をみがくという言葉はおかしいと思うんだ。感性というのは、誰にでも、瞬間にわき起こるものだ。感性だけ鋭くして、みがきたいと思ってもだめだね。自分自身をいろいろな条件にぶつつけることによって、はじめて自分全体の中に燃えあがり、広がるものが感性だよ」(『強く生きる言葉』二四頁)

至極まっとうな言葉だと思う。とくに哲学的な定義に頼らずとも、感性に実体などないのだから、どんな堅い石でもみがけるはずがない。にもかかわらず、しばしば僕らは「感性をみがく」などと口にしてきた。どうしてだろう。

日本人は修行が好きだ。歴史物語でも伝記物でも、努力した者が高く評価される。一種の因果応報思想かもしれない。高じて敗者にさえ独得の美学を見ようとする。むろん、それはそれで独自のドラマツルギー<sup>(注)</sup>を生み出した。梶原一騎<sup>(注)</sup>の劇画的世界などが典型だろう。僕も決して嫌いではない。が、野球や拳闘<sup>けんとう</sup>のみならず、この筋で行くと、芸術まで苦行をよしとするようになってしま<sup>う</sup>。が、それはちよつとまずいのではないか。

スポーツや学問がある種の苦行を必要とするというのは真実だ。それは芸能でも同じだろう。たしかに芸能で修行は絶対の条件であり、技は磨かれなければ到底見られたものではない。しかし芸術はどうだろうか。芸術に修行が必要だろうか。

たぶん、こんな疑問が出ること自体、僕らが芸術と芸能の区別をあまりうまくできていないことを示しているのではないか。はつきり言うが、芸術に技は必ずしも必要ではない。芸術に必要なのは、圧倒的に感性である。

こんなことを書くとすぐに、いや、そのような感性重視の発想が、芸術のみならず、社会から文化に至るまで、すべてをなし崩しにしてしまったのではないか、いまこそ知識や経験を地道に積み上げる教育に戻るべきだ、という声が聞こえて来そうだ。たしかに戦後の日本、とりわけ近年のわが国の諸分野におよぶ退潮の根本的な原因に、基礎教育の欠落があるというのは、その通りだろう。

けれども、ここで僕が言いたいのは、もっと根源的なことだ。それは「芸術は教育可能か」という問題である。

美術大学で教えている手前、言いにくくはあるのだが、大学で美術を教えるのはひどくむずかしい。とにかく、他の学問分野のようにおよそ体系といったものがない。教えられるのは、せいぜい美術の歴史をめぐる基本的な知識や、美術という制度をめぐる様々な社会的背景くらいではないか。しかし美術史や美学を修めたからといって、画家がよい絵を描くわけではない。彫刻家が見事な造形をなせるわけではない。むしろ、それに絡めとられ、わけがわからなくなってしまうことも少なくない。

そもそも、よい絵とはなんであるうか。すぐれた美術作品とはどんなものであるうか。

答えは簡単で、観る人の心を動かすものにほかならない。哀しみでも憎しみでも喜びでも怒りでもかまわない。ポジティブな感情でもネガティブなものでもかまわない。観る人の気持ちが変わりもわからずグラグラと揺り動かされる。いても立ってもいらなくなる。一枚の絵がなぜだか頭からずつと離れない。それが、芸術が作品として成り立つ根源的な条件なのである。

芸術が生み出すこうした現象を、僕らはしばしば「感動」などとひとくくりにしてわかったつもりになってしまう。これがよくない。その意味では芸術にとって「感動」は諸悪の根源だ。

感動などと言つて済ませようとした瞬間に、あの苦勞物語がここぞとばかり首をもたげてくる。この絵を描くのに、画家がどれだけ血のにじむ努力をしたことか。どれだけ多くの人が関わり、波瀾万丈の道程があつたことか。などなど。

こうなつてくると、無理矢理にでも感動しなければいけない気持ちにもなつてくる。感動しなければ、自分が罪深いようにさえ思えてくる。一致団結して感動を支えるべきだ。そのためには、もっともっと勉強しなければならない。努力して感性をみがかなければならない。

正直言つて、そういうのは疲れます。

ここには、「芸術に感動できる者はすぐれた感性の持ち主であり、ゆえに作品に込められた高い技芸や複雑な歴史を読み解く優れた感性を持つ」という偏見が横たわっている。

なぜ偏見かという点、先の美術をめぐる教育の話でも出たことだが、作る側だけでなく観る側にとつても、知識や技術は鑑賞の

助けにはなつても、それがあつたからといって本当に心が動かされるとは限らないからだ。むしろ、それが邪魔になつて目の前の絵に感性が届かない、ということだつて起きてくる。

最近、やたらオーディオ・ガイドとやらが発達して、美術館に行くと、みなヘッドフォンを掛けて絵を覗いている。あれはいい、本当に絵を覗いていることになるのか。肝心の絵の方が、解説を聞くためのイラスト風情に成り下がってはいはないか。あんなものを付けて絵を覗せられるなら、ひたすら何も考えずじつと絵を覗みつけた方がずつといい。

そうでなくても、芸術をめぐつて感動の源泉を知識や技術にもとめようとすると、どうしてもわかりやすい基準に頼りがちだ。「うまい」「きれいだ」「こちよい」などがそれである。うまい絵、きれいな絵、こちよい絵ほど、パツと観に判断しやすく、みなで価値を共有できるものはない。

実は、岡本太郎が真つ向から否定したものでこそ、この三つの基準であつた。「芸術は、うまくあつてはならない、きれいであつてはならない、こちよくあつてはならない」と太郎は喝破した。

要は、ある絵を覗て、「うわ、なんてみにくい絵なんだろう」「こういう絵はもう二度と観たくない」「こんな絵を描いた人物は、きつとどこか変なのだ」といった反応をすることを、芸術は排除するべきではない。世間的にはネガティブだとされるこうした感情も、もしかするとその人の心の奥底に眠り、ずつと押さえつけられていたなにかに気づき、それを解放するきつかけになるかもしれないからだ。

そして、どんな絵に心が揺さぶられるかは、けつきよくのところ、その人にしかわからない。誰にもわかつてもらえない。ましてや共有などできるはずがない。感性がみがけないというのは、煎じ詰めればそういうことだ。

つまり、芸術における感性とは、あくまで観る側の心の自由にある。決して、高められるような代物ではない。その代わり、貶められることもない。そのひとがそのひとであるということ、それだけが感性の根拠だからだ。

ひとたびこれをまちがえると、感性の根拠が自分のなかではなく、作られた作品や、それを作つた作者の側にあるように思い込んでしまう。しかし、芸術体験にとつてこれほど不幸なことはない。

他人のことは決してわからない。ましてや他人の感性などわかるはずがない。けっきょく芸術作品は自分で観るしかない。それは誰にも肩代わりができない、あなただけの体験だ。言い換えれば、個が全責任を負って観ることができるのが芸術だ。そして、これがすべてなのである。

ところが安易にこの権利を作り手の側に渡してしまう。渡した途端、他人のことはわからないものだから、すぐにわかりやすい理由に頼ろうとしてしまう。この絵の描き手はどのくらい描写の技を持っているか、過去にどんな履歴を積んでいるか、どんな有力な流派に属しているか。これでは心は動かされない。反対に心を支配されてしまう。では、そうならぬためにはどうしたらよいか。

感性など、みがこうとしないことだ。いま書いたとおり、感性とは「あなたがあなたであること」以外に根拠を置きようのないなものかだ。一枚の絵の前に立って、いったいあなたがなにを感じるのか。たしかに、その感じ方には、当人が受けて来た教育や慣習といった様々な背景によって色が付いているだろう。しかし、それはそれでよいのである。芸術にはまつさらな気持ちで接するべきだとする、別のかたちの潔癖主義の誘いに乗ることはない。芸術作品とは自分がなものであるかを映し出す鏡なのであるから、汚れた自分のままがよいのだ。むしろ自分の汚れを絵に映してしっかりと見届け、そこから先へ進んでゆく糧にすればよい。

芸術作品には芸術作品の「分際」というものがある。最終的には、あなたの生き様に何も及ぼさないのであれば、どんなに価値が高いとされている芸術でも、ほんとうのところは粗大ゴミも同然なのである。

別の言い方をすると、芸術家にとって、観る者の感性の優位には残酷なところがある。作り手が、自作の価値の源泉をできあいの知識や履歴に頼れなくなったとき、作家は丸裸にされてしまうからだ。

職業柄、よく美術館や画廊を訪れる。見事な技を持ち、様々な歴史的な文脈を踏まえ、まるで一個の構造物のようによく練られた作品に出会うことは少なくない。しかし、それでいてまったく心を動かされないのだ。

こういう作品には、なにか無惨なものがある。よくできていて、しかも同時に無惨なのだ。いや、よくできているということ自

体が、無惨なのかもしれない。つまり、知識や技の痕跡こんせきは垣間かいま見えても、直接、感性を呼び覚ます力がない。学習の対象にはなつても、絵を観ることの喜びや哀しみが無い。怒りや晴れやかさが無い。

反対に、そうした知識や技に裏付けられることがなく、まったく教育を受けたことのない者が引いた素描の線に、猛烈に心を動かされることがある。けれども、そこで描かれた線が、特になにか優れているわけではない。

ここで勘違いしてしまうと、線を引いた者の無垢むくや天才を賞讃するという別の悪弊に陥ってしまう。安易に子供の描く絵はみなすばらしいと言ってみたり、障害をおった者の絵を格別に賛美したりしてしまう。本当は、感性を通じて自分の心のなかを覗のぞき込んでいるだけなのに、そのことに気づかない。気づこうとしない。結局、怖いからだろう。

誰でも、自分の心の中身を知るのは怖い。だからふだんはそっと仕舞っておく。けれども、ときに芸術作品はこの蓋ふたを容赦なく開けてしまう。冒頭に掲げた岡本太郎の言葉にある「いろいろな条件にぶつつける」というのは、まさにそのことだ。ゴツゴツとした感触がある。なにか軋あつれき轢れきが生じる。自分が壊れそうになる。こうした生の手触りを感じるとき、僕らは、自分のなかで感性が音を立て蠢うごんでいるのを初めて知る。

感性とは、どこまでも事後的にしか知れないものだからだ。

——榎木野衣「感性は感動しない」

(注) 岡本太郎 (一九一〇—一九九六) 芸術家。『太陽の塔』などの作品が有名。

(注) ドラマツルギー ドラマの製作手法。

(注) 梶原一騎 (一九三六—一九八七) 漫画原作者。『巨人の星』『あしたのジョー』などの作品が有名。

問い 右の文章を要約しなさい(二〇〇字以内)