

\* これは実際の試験問題ではありません。  
(This is NOT the actual test.)

No.000001

受験番号				
------	--	--	--	--

学習能力考査

人 文 科 学

資料及び問題

指示

係りの指示があるまでは絶対に中を開けないこと

0. 「70分をどう使うかは自由です」は、試験が2部に分かれていたころの名残です。
1. この考査は、資料を読んで、あなたがその内容をどの程度理解し、分析し、また総合的に判断することができたかを調べるためのものです。
2. この冊子は前半が資料で、後半に40の問い(1-40)があります。
3. 考査時間は、「考査はじめ」の合図があってから正味70分です。資料を読む時間と解答を書く時間の区切りはありませんから、あわせて70分をどう使うかは自由です。
4. 解答のしかたは、問題の前に指示してあります答えが指示どおりでないと、たとえそれが正解であっても無効になりますから、解答の仕方をよく理解してから始めてください。
5. 答えはすべて、この冊子といっしょに配られる解答用カードの定められたところに、指示どおりに鉛筆を用いて書きいれてください。一度書いた答えを訂正するには、消しゴムできれいに消してから、あらためて正しい答えを書いてください。
6. もしなにか書く必要があるときは、必ずこの冊子の余白を用い、解答用カードには絶対に書きいれないでください。この冊子以外の紙の使用は許されません。
7. 「考査やめ」の合図があつたらただちにやめて、この冊子と解答用カードとを係りが集め終わるまで待ってください。集める前に退場したり用紙をもちだすことは、絶対に許されません。
8. 指示について質問があるときは、係りに聞いてください。ただし資料と問題の内容に関する質問はいっさい受けません。

「受験番号」を解答用カードの定められたところに忘れずに書き入れること

## \*原文縦書き

—

私たちは自分の姿を直接肉眼で見ることはできない。それを見るには、鏡や画面や写真といった平面の上に、それが移され、映し出されなければならない。シェイクスピア（一五六四—一六一六年）の戯曲『ハムレット』のなかで、城にやってきた一座の役者を前に、主人公のハムレットが次のような演劇観を口にするときに、芝居はあたかも三次元となった鏡のなかの空間のようである。「芝居が目指すのは、昔も今も、いわば自然に向かって鏡をかがげ、美德にも不徳にもそれぞれのありのままの姿を示し、時代の実体をくっきりと映し出すことだ。」

芝居だけではなく、小説もまた同様の機能を持つことがある。スタンダール（一七八二—一八四二年）は『赤と黒』のなかで、「小説とは大通に沿ってもち運ばれる鏡なのだ」と書いている。

このように、反映的で反省的な鏡は、美德と悪徳の入り交じった人間存在を映し出し、彼または彼女に自己を客体化させることによって、そのありのままの姿を認識させる。「われわれの美德は、ほとんどの場合、偽装した悪徳に過ぎない」というエピグラフで始まる鋭利で辛辣な人間観察の書、ラ・ロシュフコー（一六一三—一八〇年）の『箴言集』のことを、彼と同時代の詩人ラ・フォンテーヌ（一六二—一六九五年）は、私たちの魂を映す「美しい川」に譬えている。

ここで「ありのままの姿」と言われているのは、もちろん身体的な映像のことではなく、私たちの実存的なあり方、その姿である。それを映す鏡や川、もちろんこれも比喻なのであり、たんに全てを無制限に写し取っているのではない。この鏡は、むしろ私たちのなかの、とりわけ日頃自分には意識されず、別の空間に他者を見るように映し出されねば見えない姿が、作家の意図するところに従って、ふさわしく写し出されるように仕組まれ、構築された空間と言えるだろう。そこに映る姿は、自分に親しいというよりはむしろ、初めて見る、見慣れない己の姿かも知れない。

このとき、作家が示しているのは読者である私たちの自己愛におもねるような姿ではなさそうだ。作家で批評家のモーリス・ブランショ（一九〇七—）は、書くことの意味について考察するなかで、作家が読者のために書くのであるなら、すなわち、読者の声を代弁するために書くのであるなら、それは希望のない試みだと語っている。「なぜなら読者は自分のために書かれた作品を受け入れるのではないからだ。彼がまさに望んでいるのは、そこで何か見知らぬもの、ひとつの異なった現実[中略]を発見するような見慣れない作品なのである。[読者が]聞こうと望んでいるのは、自分の声なのではない、別人の声、本当であり、深く、真実のように困惑させる声なのだ。」読書とは、聞き慣れた、退屈な声から離れ、未知のものを発見する異郷への旅なのかも知れない。

作家のミッシェル・ビュートル（一九二六年 - ）は、ロマネスク（小説的）な場所が彼にとって興味あるものとなり、またそれが成立するのは、彼が自分を取り巻く現実の場所に満足していないとき、退屈しているときだと語りつつ、「フィクションはすべて旅として我々の空間に書き込まれている」と述べている。ロマネスクな旅は、『ガリヴァー旅行記』や『船乗りシンドバッドの冒険』など、枚挙に暇もない。ところで、今私たちがいるこの世間的で日常的な現実とは「異なった現実」への旅、それは単に見たことも聞いたこともない珍しい風物でいっばいの世界への旅ということの意味しているのだろうか。そもそも、「異なった現実」とは何を指しているのであろう。

小説が言葉でつくられた想像世界だといっても、そこに描かれている事物は、私たちの日常にあるものと、対して違いのないことがよくある。それは見たところ平凡な事物である。そのような事物に取り巻かれていることが、旅だと言えるのだろうか。作家はなぜ、ありふれたものを描くのだろう。このことに関してビュートルはこう言っている。「[作家とは]彼のまわりにあるものが囁き始めていると気づき、その囁きを言葉へ連れてくるひとなのだ。」この魅力的な表現を、あえて別の言葉で言い換えてみるなら、ものが囁き始めるというのは、それまで私たちには気づれることのなかった存在の仕方をものが開示し始めているということ、主体である私ともものとの関係、また、ものともものとの関係が、新しいやり方で成立し始めているということを表している。言葉へ連れてくるとは、もちろん、それを言葉で表現すること、さらにいえば、ものの囁きを人間の言語に翻訳することにほかならない。このとき、「異なった現実」を構成しているのは、それ自体で珍しい風変わりなもの、というよりはむしろ一見平凡なもの、私たちを取り巻いている日常の事物が、珍しいやり方で存在するその新しさなのだと言えるだろう。作家のつくりあげる見知らぬ世界とは、私たちのよく知っているはずの事物が、見知らぬあり方で存在している世界、それまで気づかなかった関係の網目のなかでみずから新しい構造をつくりだしつつ存在している世界である。

注意深く読むことによって、新しい独特な秩序が明らかにされてくる、そのような性質もつ作品を「ロマネスクな詩」と名付けながら、ビュートルは次のように語っている。「ロマネスクな詩とは、それを仲介として現実全体がみずからを意識し、自己批判し、みずからの姿を変える、そのようなものである。」

## 二

言葉の芸術が「現実」を映し出す鏡であるのと同様に、絵画もまた、ものを写し取っている。「芸術を鏡モデルによって語るのは、西洋の伝統的模倣論<sup>ミメーシス</sup>にとって、いわば常套」であり、「鏡はミメーシス論に内在的に組み込まれている」と谷川渥は述べている。

「伝統的模倣論」は、古代ギリシャの哲学者プラトンに遡る論である。プラトンは世界の成り立ちを次のように考えた。私たちの生きているこの現実、じつは本当の現実ではない。真の現実はいデア界というところに存在しており、私たちの住むこの自然界あるい

は地上の世界は、いわば天上の世界であるイデア界の反映、模倣に過ぎない。

従って、プラトンの考えによれば、絵画はイデア的原像の模倣である地上の事物のさらなる模倣を映し出す鏡や水と同列に置かれる。ある意味でプラトンは絵画を否定しているのである。

だが、いうまでもなく絵画はたんに幻像を作り出すことを目的としてはいない。あたかも鏡に映し出したかのようにある場面を描いていると見える絵も、実際には意味を産出するようにと対象が選ばれ、あるいは構成されているのにほかならない。十七、十八世紀を通じて、フランスでは、絵画的な位階の上位にあったのは歴史画や神話を題材とした画であり、それらは大画面で描かれていた。それに対して地位の低かった風景画や風俗画は、小ぶりの画面に描かれていた。それを大画面で描くことによって価値の転倒をはかり、アカデミックな画壇に一つの革命をもたらしたのが「レアリスム（写実主義・リアリズム）の創始者クールベ（一八一九 七七年）であった。彼の絵に『出会い（こんにちはクールベさん）』（図版1）と題された絵がある。画家が自分の作品を買ってくれたブリュイアスとの出会いを描いたものだ。一見すると、人生の一コマを忠実に切り取っただけのような絵である。けれどもこの画面構成は、民衆版画の一つ「さまよえるユダヤ人に語りかける町のブルジョワ」という木版画の図柄に基づいていることが研究者によって明らかにされている。さらに帽子や杖を持つ姿は、類似の姿でクールベがかつてフーリエ主義（空想的社会主義）の伝道者を描いたことと重なって、クールベの政治的思想を表明している。ここには、文明化された社会の中で一野蛮人として生き、民衆に語りそこから知恵を引き出し、放浪と独立の生活を送ろうとする画家の考えがこめられている。



（図版1）

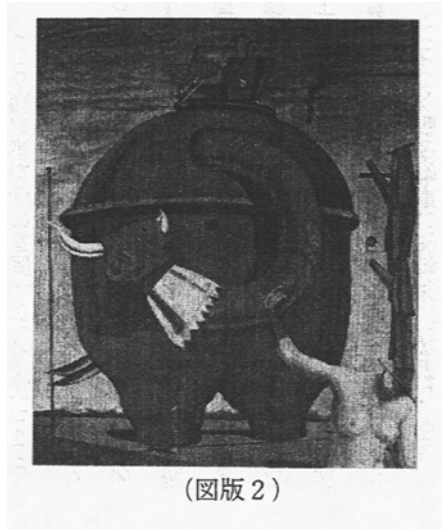
あるいはまた、即物的に事物を描くことによって、神話や理想美の幻影をはぎ取るという意思の表明となることもあれば、風景画を制作することによって首都の権力に屈しない地方主義を表明することもある。このように、主題の選択そのものがイデオロギーの表明となることもあるのである。それはたんに鏡や水に影が映るのとは違う創造行為なのだ。レオナルド・ダ・ヴィンチ（一四五二 - 一五一九年）は、対象を見ることにかんして「画家の心は鏡に似ることを願わねばならぬ」と主張するとともに、制作の心構えとしては「何の理法もなく、修練と眼の判断によって写生する画家は、自分の前に置かれたもののごとくを認識せずに自己のうちに写す鏡のごときものである」と戒めてもいる。

### 三

作家は、たとえ眼前にひとつの対象があり、それを描くとしても、この、現実の事物の秩序に属するものを、キャンパスの上やテキストの中に、絵画や言語という別の秩序のなかで存在するように移し替える。より正確に言うなら、絵画や言語の秩序のなかで、その対象を感知し認識することができるように、色や形や言葉を配置する。そこでは表象 = 再現が目指されている。言うまでもなく、表象は実物とは違っている。そのことを最も先鋭に問題とした作家のひとりに、シュルレアリスムの画家マグリット（一八九八 - 一九六七年）がいる。彼はパイプの絵を描き、そこに「これはパイプではない」という文字を書き（描き）込んだ。確かにそこにあるのは絵画的記号、イメージ、あるいはまた描かれた文字なのであって、実物のパイプではない。さらには、ミッシェル・フーコー（一九二六 - 八四年）という思想家の言うところによれば、「これはパイプではない」と断言することによって、この絵のなかで、パイプを模倣的に再現するという絵画的そしてまた言語的記号の伝統的機能そのものが否定されている。

ところで、記号表現にたいして、それが指し示す事物そのもの（実物のパイプのような）を、指向対象（the referent）と呼ぶことがある。ロラン・バルト（一九一五 - 八〇年）は、写真の特徴の一つとして、そこには必ず指向対象が写し取られているという性質を挙げている。指向対象とその表象である写真は、とりあえず「くっついている」のである。一方、写真と違って絵画や言語の作品は、一般にどのような細部も作者によって制作されたものであり、実際にはどこにもない、あるいはなかったものを、そこに描き出すことも可能だ。ゴッホの描くゴッホの自画像は、ゴッホという指向対象を持っているが、エルンストの描く『セレベスの象』（図版2）には現実の指向対象があるようには見えない。

小説を始めとするフィクションの世界、すなわちテキスト的空間にたいして、私たちが血肉をそなえて生きている実際の現実世界、あるいは過去にあった現実世界のことを、「テキスト外の世界」、あるいは「参照基準の世界」と呼ぶことがある。フィクションには、テキスト外の世界に指向対象を持つ部分もある。例えば、村上春樹の小説に「青山通り」という地名が出てくれば、それは東京に実際にある通りを示している。あるいはトルストイの小説にナポレオンの軍隊が描かれれば、それは歴史上の事実を指向対象に持っている。



(図版 2)

けれどもフィクションには、テキスト外の世界に指向対象を持たない部分もある。あるいはほとんどそれで占められていると言って良いかも知れない。たとえばバルザック（一七九九 - 一八五〇年）の『ゴリオ爺さん』という小説に一八一九年頃のパリのヌーヴ＝サント＝ジュヌヴィエーヴ通りの下宿屋のことが書かれている。研究者によれば、当時その通りに、小説に出てくるような下宿屋は存在しなかった。この下宿屋はバルザックの創作であり、こうして小説は、現実の世界に指向対象をもつのではなく、テキスト内に独自の現実を作り出す。いわばみずからのうちに指向対象を構築してゆくのである。こうして構築されたフィクション内の指向対象が、作品が書かれたときと同時代の現実世界と、つまりテキスト外の世界と酷似している印象を読者に与えるとき、一般にそれを「リアリスティック（写実主義的）手法」で書かれた小説という。

言葉によって作り出されるフィクションの世界は、当然のことだが、テキストにとって必要なことしか書かれていない世界である。たとえば、「彼はエレベーターに乗って三階で降りた」という表現があれば、読者は容易にその行為を理解する。しかしそこには、例えば「行先階のボタンを押すこと」について言及はない。イタリアの記号学者ウンベルト・エーコ（一九三二年 - ）は、このように、作家が書こうと思えば書けたはずだが空白のまま残されている部分、顕在化しようと思えばできるはずの部分「麻酔にかけられた」部分と呼んでいる。読者は、テキストのなかの空白を、テキスト外の世界の経験を参照して、ほとんど瞬時のうちにおおまかに埋め、了解しながら、テキストの世界を受け入れているのである。そこに顕在化している世界の読み取りは、時代やあるいは個々の読者の知識や能力に応じて、異同があることは言うまでもない。あるいはまた、時代や社会によって顕在化させてよい内容が変化するということもあり得る。

そこではまた、なにを顕在化させるかによって作家の特徴もあぶり出される。ベッドから出て裸足で歩く、という行為を、ル・クレジオ（一九四〇年 - ）という作家は、「ベッドを出ると、彼女は裸足で寝室を横切り、ブラインドの薄い板をすかして外を眺めた」と書き、大江健三郎は「<sup>バード</sup>鳥〔主人公のあだ名〕はベッドをぬけだすと冷えびえと湿っている床をはだして踏んで電話機のところまでウサギのように跳んで行った」と書く。あるいはまた、

前衛的な現代作家のなかには、ふつうなら顕在化させないような内容を意図的に言語化する者もいる。ベケット（一九〇六 八九年）は、四つのポケットにいれた十六個の石を一つずつ順々にとりだして舐め、またポケットに戻す、という行為について長々と記述する。もちろん、一見馬鹿馬鹿しいこのような思考が、主人公にとって重要だからであり、作家にとって書くに値することだからなのだ。顕在化や指向対象の問題は、たんに芸術的フィクションだけの問題ではなく、宗教学や文化人類学などにも深く関わる問題である。

一例をキリスト教の聖書に取ってみよう。キリスト教の聖書は『旧約聖書』と『新約聖書』の二つから成っている。『旧約聖書』に書かれたエデンの園や、アダムとイブと禁断の木の実の逸話などは、よく知られた話であろう。このエデンの園が実際に地上のどこにあたるのかを探索すること、つまり歴史的・地理的なテキスト外の指向対象を特定することは、罪を犯してアダムとイブが楽園から追放される物語を理解するための不可欠な要素となっていない。世界が六日間で創造され七日目に神が休息したという記述も、実際の私たちの一週間という時間に一致するかどうかということよりも、「七」という数の持つ神秘的・秘教的性格がむしろ重要なのである。『旧約聖書』のある部分は、現実の指向対象との関係よりも、聖書それ自体によって産出される神話的・物語的な意味の解読を要請しつつ、いわば私たちの現実世界が参照すべき「神話」として精神のなかに位置するようにと構想されている。

これにたいして『新約聖書』におけるイエスの言行は、歴史的事実として確かめることのできる時間と地理的な空間のなかにはっきりと位置づけられ、記述されている。彼の言葉や神秘それ自体は読み解かれ解釈される対象であるとはいえ、『新約』のほうはまず何よりも、イエスの物語はテキスト外の指向対象のレベルで現実に行った「出来事」である、ということが強調されている。

あえて喩えるならば、もしタイムマシンが作られたとして、過去へ旅してイエスには会えるが、エデンの園でアダムに会うことはおそらくできないだろう、ということなのである。

## 四

アリストテレスは『詩学』のなかで、詩と歴史の相違について、「歴史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可能性のあることを語る」ところに違いがあると述べている。「詩作はむしろ普遍的なことを語り、歴史は個別なことを語る」のである。言葉をかえて言えば、歴史は「事実」を語り、詩は「真実らしさ」を語るということなのでもある。ここでアリストテレスの言う「詩」は、とりわけ劇（悲劇と喜劇）ならびにホメーロスの叙事詩を指しているのであるが、これをより広義に、虚構の作品と一般化して考えることは許されるだろう。虚構というと、何か虚しいものという印象を受けるけれども、数学の「虚数」を英語では imaginary number と言うのと似て、想像力によって創られた作品世界ということである。私たちは、現実と類似した虚構のなかで新しい関係を発見し、その見方を手に入れてふたたび現実の日常へ戻り、その日常そのものを新しい目で見えるようになる、という変容の旅のこのことを見た。とはいえ、虚構の世界は必ずしも実際の現実に類似しているとは言えず、むしろ非現実的な空間であることも多い。

スタロピンスキー（一九二〇年 - ）という学者は、フランスの現代詩人ボヌフォワ（一九二三年 - ）——彼は第一回「正岡子規国際俳句賞」の受賞者でもある——の詩世界を語りながら、そこに言葉で構築されているのは、実際の現実にたいして「第二の現実」だと述べている。それは、アリストテレスのいう意味での「起こったこと」ではなく、私たちの精神の世界の現実なのだ。この第二の現実のなかにも、風や水といった言葉で、第一の現実に存在する事物が呼び込まれてはいるが、そのような「風」や「水」は、ここではより本質的な姿で現存しているのである。あるいはそのように出現するようにと、言葉で世界が作られているのである。

人間精神にとってより真実の度合いが高いのであれば、それが実際の自然に類似し、あるいはそれと同じ秩序で存在している必要はない。画家のクレー（一八七九 - 一九四〇年）は「芸術とは見えるものをそのまま再現することではなく、見えるようにすることだ」と書いた。印象主義の絵画が戸外の美を見いだしたのだとすれば、そのあとの世代のクレーにとっては自然はその魅惑によって画家をいざないながらも、それを模倣するだけでは精神が思い描く美から離れてしまうやっかいな対象である。彼は日記に書いている。「あるときには、自然を無視することはできた。この矛盾に気がついたとき、私は直接的な自然描写をやめた。すると見ごたえのある作品が、四、五枚描けるのであった。」彼にとって、目に見えるものは「かりの提言であり、可能性であり、代用」なのであって、まことの真理は「目に見えず奥底ふかく隠れている」というのである。私たちが形あるものをさぐるのは「ひとえに表現のためであり、またそれによって私たちの魂に数々の神秘があらわになりはしないか、と思うためなのだ」と彼は書いている。「此岸の世界を後にし、彼岸のなかへ建設する。彼岸こそ完全な世界なのだ」という彼の言葉は、プラトンが絵画に見た機能とまったく逆の使命をクレーの画が担っていたことを示している。

二十世紀の最も重要な芸術・思想運動のひとつであるシュルレアリスム（超現実主義）も、とりわけリアリスム的な表象を拒絶した点に特徴がある。運動の主導者のひとりブルトン（一八九六 - 一九六六年）は『シュルレアリスム宣言』のなかで、「想像力」という言葉を、リアリスムと対立させて使っている。リアリスムが、いわばあるがままの世界を再現するのにたいして、想像力とは、「あり得るもの」を作り出す力、それを思い描ける能力であるのだ。同じ書のなかで、彼はこう述べている。「実証主義の靈感をうけたリアリスムの態度は、[中略]知的な飛躍、また道徳的飛躍いっさいにたいして敵意をみせているように見える。私はリアリスムの態度を嫌悪する、というのもそれは凡庸さと、憎しみと、平板な自足とで出来ているからだ。」ただし、ブルトンが目指したのは、リアリスムと対立する幻像の世界なのではなく、むしろ現実と夢、日常と非現実といった二項対立を超越した新しい現実の探究だった。

そのような「超現実」の創造の方法に「デペイズマン」とい手法がある。絵のなかの一つ一つの要素だけを取り出してみると、どれも日常的現実の事物を描いたものなのだが、それらをまったく現実的關係を逸脱したやり方で配置し結合するという手法である。それによってまったく新しい精神と感覚の風土が開かれる。ダリ（一九〇四 - 一九八九年）の絵はそのなかでも最もポピュラーなものの一つだろう。シュルレアリスム的な現実、超現実の探究に際して、この運動の画家や詩人たちは、リアリスム的な現実認識や表象を壊乱する力を持つ夢や狂気を非常に重要視した。彼らは、通常の論理では遠く離れているはずの二つの項の無償の接近によってイメージの輝きがほとばしることを美的衝撃としたのである。十九世紀に書かれた『マルドロールの歌』という散文詩中の一節、「[彼は]解剖台の上のミシンと傘の偶然の出会いのように美しい」という詩句は、シュルレアリストの愛好したイメージの一つである。そこには詩に書かれて初めて可能になる奇妙で新しい出会いの美のイメージがある。ブルトンは「美は痙攣的であるだろう、さもなければ存在しないだろう」という一句で『ナジャ』（一九二八年）という物語を結んでいる。

## 五

辻征夫（一九三九 - 二〇〇〇年）の「透明な地図」という短編に、ひとつの出会いのことが語られている。シュルレアリスム的なイメージの火花にくらべると、一見なんの変哲もないような出会いに見える。それは次のような語りかけで始まる。

白い雲のことを話そうか。空に浮かんでいる、あの白い雲 - 。

そして、こう続くのである。

それに出会ったのは、中学生のときで、十四歳だったかな。もちろんそれ以前に雲くらいは見たことがあったが、見たことがあるのと出会うのとはちがうだろう？ 十四

のときに、近くの書店で見つけた小さな詩集に、それはあった。はじめのところだけ、ちょっと読んでみようか。

おお見よ、白い雲はまた  
忘れられた美しい歌の  
かすかなメロディーのように  
青い空をかなたへ漂って行く！

ヘルマン・ヘッセの「白い雲」です。

この短編の語り手である「ぼく」は、このヘッセの詩を読んで「そうかこういうのが美しい詩なのか」と思い、そのうちに、小さな島に住んでいた小学生のとき「白い雲を毎日毎日見ていた時期があった」ことを思い出したというのである。島で、夏には毎日子供たちだけで海にいて半日過ごし、「泳いだり魚を獲ったり、みんなで雲や遠く遥かな本州の山々を見ていたり……」。

それで十四のとき、ヘッセの詩を読んで、子供のときぼくが島で感じていたあれは、郷愁というものだなんてはじめてわかった。

と語り手は続けている。

「ぼく」が出会ったのは、「白い雲」という「美しい詩」であった、つまり雲についてのひとつの表現と出会ったのである。それはまた、ふだん見ているのとはちがう雲との出会いでもあって、いわば雲のなかに詩人が与えたひとつの意味との出会いでもあった。それをきっかけに、十四の「ぼく」は子供のとき島で感じていた「あれ」のことを理解する。「あれ」という、自分のなかにたしかにあるのだが、漠然として言葉にはならなかった感覚に、ひとつの名辞を与えることができたのである。従って、ここで語られている「白い雲」との出会いは、とても重層的なのだ。

この重層性は、ひとつの巧妙な仕掛けによって成立している。「雲くらいは見たことがあったが」というときの雲、これは人が現実のふだんの生活で見かける雲である。けれども、出会った雲は、「雲」という単語は同じだが、詩に書かれた雲なのであって、じっさいに何か現実の雲を見るようにして出会ったわけではない。それは雲が詩的にもっている意味との、そしてまた、雲を見るという行為の意味との出会いなのである。その出会いは、「忘れられた美しい歌のかすかなメロディーのように」という比喻との出会いだったとも言える。じっさい語り手は、「こういう詩が美しい詩なのか」と思ったときに、「あんまり現実感を感じなかったけれど、それでも読んでるうちにわかったような気持ちになった」と語っている。「雲」という語を仲立ちにして、「ぼく」の生きている現実の世界からフィクション

の世界へ「ぼく」は読者を誘い込み、その世界において彼が出会ったものに読者を立ち会わせているのである。（「透明な地図」という作品そのものがフィクションである、という事実は、ここでは考慮しないことにする。）ここには、フィクションをを読むということに関する非常に正統的な態度と意味とが示されているように思われる。

すでに述べたように、虚構の世界とは、たとえそこに現実感がいくら強く感じられようとも、結局は想像力によって作り出された世界に過ぎない。けれども私たちは、絵本から始まって、詩、小説、映画、テレビドラマ、演劇、そのほかさまざまな架空の物語にわが身をゆだね、もうひとつ別の生を生きることにある種の快樂をおぼえないではない。それどころか、ときにはそこで経験し、幾分かは自分のものにした世界の見方や感じ方を、こんどは自分の現実の生活のなかに持ち込むことさえないとは言えない。あるいは、そこで「みずからを意識」することも起こるのだ。このときフィクションはたんなる暇つぶしの空想譚ではない。作曲家の武満徹（一九三〇 - 九六年）が、音楽は生活することと別のところにあるのではないということをジョン・ケージから学んだと言って、次のよう書くとき、彼のことはもまた、同じように理解することができる。「私の音楽は必ずしも楽しいだけのものではないだろうと思います。私も、マドンナやプリンスの音楽を聴いてそれを人一倍楽しんでます。彼らは素晴らしい音楽家たちですが、私の音楽はそれとは少し違っているだろうと思います。私は音楽を通して、人間の問題を根源的な問題として考えたいと思っています。」

作品は、従って、作者の根源的な問題意識に裏打ちされて、生活の中で意味を産出し、世界の意味を新たに作る特別な構造をそなえたシステムとして機能していると言えるだろう。それは現実を、物質的にではないが、人間的に豊かにする。そうして、例えば一冊の書物をひらくとき、私たちはそこを出たり入ったりする鏡の国のアリスのような存在になっているのかも知れない。

次の問題（1 - 40）には、それぞれ a , b , c , d , e の答えが与えてあります。各問題につき、a , b , c , d , e のなかから、最も適切と思う答えを一つだけ選び、解答用カードの相当欄にあたる a , b , c , d , e のいずれかのわくのなかを黒くぬって、あなたの答えを示しなさい。

---

1. 「鋭利で辛辣な人間観察」を行うような傾向を一般に何と呼ぶか。
  - a. ペシミズム
  - b. モラリズム
  - c. ナチュラリズム
  - d. ロマンティシズム
  
2. フィクションが映し出そうとする「ありのままの姿」を別の言葉で言い換えた場合、本文の主旨に沿って考えた時に正しくないものはどれか。
  - a. 直接肉眼では見えない自分の外貌
  - b. くっきりと映し出された時代の実体
  - c. 普段は我々に見えていない自分の内面
  - d. 作者によって偽装を見抜かれた人間の真実
  
3. 「自己愛」とほぼ同じ意味の語はどれか。
  - a. 克己心
  - b. 自意識
  - c. 自尊心
  - d. 隣人愛
  
4. ブランショの考えによれば、次の内どのような作家が肯定されると言えるか。
  - a. 世間の人々の声を代表して書く作家
  - b. 読者を聞き慣れた声から引き離す作家
  - c. 世間の人々に、希望のない試みの大切さを語る作家
  - d. 読者に、自分の良く知っているものを再確認させる作家

5. ビュートルの考えに従うと、フィクションの旅の契機となるのはどのようなときか。
- 現実がつまらないとき
  - 現実に満足しているとき
  - 現実がみずからの姿を変えるとき
  - 現実に満足してはいないが、変化を求めようとも思わないとき
6. 本文中のビュートルの考えとほぼ同じ考えを述べているものはどれか。
- 想像力は模倣の本能をもっていません。それはひとのさかのぼれぬ源であり急流です。」(エリュアール)
  - 「いきいきとしたバラを手にしながら、バラを歌ったマドリガルを読むほど不謹慎なことはありません。」(ロルカ)
  - 「すばらしい彫像は百篇の詩をうみだす核である。すばらしい詩は一ダースのシンフォニーに匹敵する。」(パウンド)
  - 「偉大な詩句に感じる賞賛は、その驚くべき技巧にたいしてではなく、それが含んでいる発見の新しさにたいしてなされる。(パヴェーゼ)
7. 本文中に、「ロマネスクな詩とは、それを仲介として現実全体がみずからを意識し、自己批判し、みずからの姿を変える、そのようなものである」とあるが、文中の「それ」は何と同義だと言えるか。
- 現実全体
  - 自己批判
  - みずからの姿
  - ロマネスクな詩
8. 本文中に引用された表現を、書かれた時代順に古い方から並べたとき、正しいものはどれか。
- 「美しい川」「解剖台の上のミシンと傘の偶然の出会い」「美は痙攣的であるだろう」「ロマネスクな詩」
  - 「美しい川」「美は痙攣的であるだろう」、「解剖台の上のミシンと傘の偶然の出会い」「ロマネスクな詩」
  - 「美しい川」、「美は痙攣的であるだろう」、「ロマネスクな詩」、「解剖台の上のミシンと傘の偶然の出会い」
  - 「美しい川」、「ロマネスクな詩」、「美は痙攣的であるだろう」「解剖台の上のミシンと傘の偶然の出会い」

9. 「ミメーシス論に内在的に組み込まれている」という谷川渥の考えを別の言葉で表現した場合、最も適切なものはどれか。
- a. ミメーシス論においては、常に、鏡という実体の本質が議論される
  - b. ミメーシス論においては、常に、芸術が持つ鏡の機能が問題にされる。
  - c. ミメーシス論においては、常に、批評の鏡に映される芸術作品が美的に判断される。
  - d. ミメーシス論においては、常に二つの鏡にさまざまな作品が映し出され解釈される。
10. プラトンの考えによれば、絵画とはどのようなものであるか。
- a. アイデア的幻像
  - b. アイデア的幻像の産出装置
  - c. アイデア的幻像の直接の反映
  - d. アイデア的幻像の模像の模像
11. 本文中、クールベの「リアリズム」をめぐる記述に関して、その内容と合致しているものはどれか。
- a. クールベの革命は、神話を扱った絵画を小さな画面で描いたところにある。
  - b. クールベのリアリズムは、一見革命的であったが、実は民間の伝統を踏襲したものに過ぎなかった。
  - c. クールベの革命は、絵画のジャンルの位階の高低と画面の大小との比例関係を破壊したところにある。
  - d. クールベのリアリズムが革命的なのは、イデオロギーを排して世界をありのままに写実しようとしたからである。
12. 次のうち、絵画や画家の見方について一つだけ他と違っているものがある。それはどれか。
- a. 抽象主義の画家は、自由を認めないスターリン主義に反発した。
  - b. ベン・シャーンは社会主義リアリズムの画家で、ソビエト寄りの立場を取っていた。
  - c. 合衆国のリージョナリズム（地域主義）の絵画には、政治的孤立主義の影が落ちている。
  - d. アクション・ペインティングとは、評論家ローゼンバーグによって命名されたアメリカ抽象絵画の傾向である。

13. 本文中に引用されたレオナルド・ダ・ヴィンチの考えと合致しないものは次のうちどれか。
- a. 画家は絵の制作にあたっては理法を持ち、対象をはっきりと認識することが大切である。
  - b. 画家は、修練と眼の判断によって、心を無にして自在に対象を写し取ることが大切である。
  - c. 画家は描くべき対象を自分の好みそのまま、恣意的に心のうちで変形させて描くわけにはいかない。
  - d. 画家は対象をありのままに見ようと努めなければならないが、単なる忠実な模写に終わってはならない。
14. 「表象は実物とは違っている」という主張を正しく理解している文章はどれか。最も適切なものを選択せよ。
- a. 花は、芸術として活けた瞬間に、花ではなくなる。
  - b. 例えば絵に馬が描かれているとしても、それは本物の馬そのものではない。
  - c. 表象は作者の主観的なフィルターを通じてなされているので、実物を客観的な姿で描いてはいない。
  - d. パイプの描かれた絵を見て、「これはパイプだ」と言うのと同様に、「これはパイプの絵だ」と言うことも愚かである。
15. 写真と絵の違いを本文中の論旨に沿って述べた場合、正しく言い表していないものは、次のうちどれか。
- a. 過去の光景を、絵には描けるが、写真に撮ることはできない。
  - b. 絵には現実に生じなかったことも描かれ得るが、写真に撮されたものは常に生じたことである。
  - c. 画家の描く自画像には指向対象があるが、写真家の撮影するセルフ・ポートレートには指向対象があるとはいえない。
  - d. 一般的に、絵には画家の意識によって選び取られたものしか描かれませんが、写真には撮影者が意識しなかったものも写ることがある。
16. 「テキスト外の世界」との関係で考えたとき、次の文章のなかにはひとつだけ他と異なる性質のものがある。それはどれか。
- a. まぢかくは六波羅の入道前太政大臣平朝臣清盛公と申しし人の有様、傳へ承るこそ、心も詞も及ばれぬ。
  - b. 爰に本朝人皇の始、神武天皇より九十五代の帝、後醍醐天皇の御宇に当て、武臣相模守平高時と云者あり。

- c. 次の帝、醍醐天皇と申しき。これ、<sup>ていじだいじやうほふわう</sup>亭子太上法皇の第一の皇子におはします。御母、皇太后宮いんし胤子と申しき。
- d. いづれの御時にか、女御・更衣あまたさぶらひ給ひけるなかに、いと、やむごとなき際にはあらぬが、すぐれて時めき給ふありけり。
17. 本文中に、小説は「テキスト内に独自の現実を作り出す」と掛れている。この性質と最も関係の深いことからは次のうちどれか。(なお、選択肢の各文章はそれぞれ事実を述べている)
- a. 「ゴリオ爺さん」のなかで、バルザックの小説観が語られている。
- b. 「ゴリオ爺さん」のなかで、下宿屋の食堂がリアルに描写されている。
- c. 「ゴリオ爺さん」には、パリに実在する街区、通り、公園、墓などが出てくる。
- d. 「ゴリオ爺さん」には、物語が展開する時期のフランス社会の状況が反映されている。
18. 本文に示された意味での「リアリスムの手法」で書かれた文章は次のうちどれか。
- a. できるだけ遠く逃れよ、殺し屋の「皮肉」から。
- b. 平らかな夢たちを水切り遊びのように跳んでいかせること。
- c. うまれた日は野も山もふかい霞にて母のすがたが見られなかった。
- d. その男は派手な柄のブルゾンを着て、週刊誌を読みながら煙草を吸っている。
19. 「顕在」の反対語は何か。
- a. 現在
- b. 実在
- c. 潜在
- d. 不在
20. 本文中には、ウンベルト・エーコの考えに沿って、テキストに顕在化している世界の「読み取りは、時代やあるいは個々の読者の知識や能力に応じて、異同がある」という考えが述べられている。そこから導き出すことのできる考えとして最も適切なものは、次のうちどれか。
- a. 作品の美学的な評価に優劣をつけることはできない。
- b. 知識の多い読者は、知識の少ない読者よりも作家の意図を正確に読み取る。
- c. 読者の知識がふえることによって、その人の作品の読み自体も修正され得る。
- d. 読者の知識の多寡に左右されない唯一の読みができるような作品を作者は作らなければならない。

21. 本文中に、「時代や社会によって顕在化させてよい内容が変化する」と書かれている。その例証となっていないものは、次のうちどれか。
- a. 原爆による被害を主題にした井伏鱒二の『黒い雨』は他人の日記からの盗作だと問題にされた。
  - b. ヘンリー・ミラーの小説『北回帰線』は露骨な性的表現のためアメリカやイギリスでは禁書となった。
  - c. 伊藤整の完訳した『チャタレイ夫人の恋人』は、猥褻文書であるとして裁判になり、訳者と出版者社長に有罪の判決が下された。
  - d. ソビエト社会の縮図を描いたソルジェニーツィンの『ガン病棟』はフランクフルトとパリで刊行されたが、ソビエトでの公表は許されなかった。
22. 本文中に引用されたル・クレジオと大江健三郎の文章だけから判断した場合、この二人の作家の特徴を最も適切に捉えているものはどれか。
- a. 大江に比べるとル・クレジオのほうには「空白」が残っていない。
  - b. 大江に比べるとル・クレジオのほうにはリアリスム的な特徴が少ない。
  - c. ル・クレジオに比べると大江のほうが身体感覚を多く使って描いている。
  - d. ル・クレジオに比べると大江のほうが比喩表現を避けながら描いている。
23. ベケットの前衛性について述べた次の文章のなかに、一つだけ適切でないものがある。それはどれか。
- a. 読者が親しんでいた習慣的な読みの基準を壊乱させている。
  - b. 旧来の文学における「真実らしさ」を意図的に言語化している。
  - c. 文学の語りにおいて因習的に決められていた表現や内容の基準を壊している。
  - d. 保守的な文学ならば「麻醉にかけられ」るはずのことがらが顕在化されている。
24. 「旧約聖書」の読みにおいて問題にすべきことがらを本文の主旨に沿って述べた場合、次の文章のうちどれが最も妥当な意見と言えるか。
- a. 「樂園追放」の時期の歴史的な特定が重要だ。
  - b. ノアの箱船はどこに漂着したのかについての地理学的な検証が重要だ。
  - c. イブがアダムの肋骨から生まれたという記述の妥当性を生物学的に考察することが重要だ。
  - d. 神が自分の姿にかたどって人間を創ったという記述の形而上学的意味を考えることが重要だ。

25. アリストテレスの『詩学』をもとにして考察した次の文章のうち、正しいものはどれか。
- a. 歴史の記述において、「事実」は「真実らしさ」を内包している。
  - b. 歴史と詩とで記述や語りの目的は違っているが、その内容の性質には違いがない。
  - c. 詩の中では、たとえ過去形で語られていることがらでも、歴史的な指向対象を持たない場合がある。
  - d. 詩の中で「真実らしさ」が「事実」と食い違っているときには、「事実」によってそれを修正しなければならない。
26. 「事実」もしくは「真実らしさ」について述べた次の文章のうち、本文の主旨に合っているものはどれか。
- a. 虚構の作品においても、過去形で語られた出来事は「事実」となる。
  - b. 歴史的記述には、虚構の作品よりもいっそう「真実らしさ」が求められる。
  - c. 古典として定評のある作品においては、「真実らしさ」の基準は普遍的である。
  - d. 歴史的記述においてどの「事実」を顕在化させるかは、時代や政治体制によって異なる。
27. 本文の第四章で、スタロピンスキーの考えを紹介しながら、「ここではより本質的な姿で現存しているのである」と書かれているが、「ここ」とは何を指しているか。
- a. 風や水
  - b. 第一の現実
  - c. 第二の現実
  - d. 「起こったこと」の次元
28. 次の句のうち、正岡子規作のものはどれか。
- a. 春の海終日のたりゝ哉
  - b. 鶏頭の十四五本もありぬべし
  - c. 五月雨をあつめて早し最上川
  - d. 夏草に汽罐車の車輪来て止る
29. 次のうち、印象主義絵画の美学にもっとも近い美学を持つといえるものはどれか。
- a. モンドリアンに代表される抽象絵画
  - b. ピカソに代表されるキュビスムの絵画
  - c. クールベに代表されるレアリズムの絵画
  - d. ダリに代表されるシュルレアリスムの絵画

30. 本文で論じられたクレーの芸術論に照らした場合、クレーの考えを最も適切に表現している文章はどれか。
- a. 絵画は自然の模倣である。
  - b. 自然は絵画的現実である。
  - c. アイデアは絵画の模倣である。
  - d. 絵画はアイデア的現実である。
31. エルンストの父親は、写実的な絵を描く日曜画家だったが、ある日、風景画を描いて帰宅したあと、一本の木を描き忘れたと言って現場にとって返し、描き忘れた木を切ってしまった。これに関して、次のうちどの反応が、のちのシュルレアリストとしてのエルンストに似つかわしいと言えるか。
- a. 父親の観察力のなさにあきれた。
  - b. 写実主義の愚かさに嫌気を感じた。
  - c. 芸術にたいする父の厳しい姿勢に深い感銘を受けた。
  - d. 木を切るのではなく、絵に描き加えるべきだと思った。
32. 次の文章のうち、ブルトンの主張にそぐわない考えを述べたものはどれか。
- a. 精神と心の自由と大胆さが大切である。
  - b. 実証主義的な精神は想像力の敵である。
  - c. 世界をあるがままに再現することは重要ではない。
  - d. 現実と夢を統合するのはデカルト的な合理的精神である。
33. 次のうち、作家と芸術運動あるいは主義との結びつきで、正しくないものはどれか。
- a. 斎藤茂吉 実相観入
  - b. 田山花袋 自然主義
  - c. 寺山修司 写実主義
  - d. 西脇順三郎 超現実主義
34. ヘッセの詩の一節にある「忘れられた美しい歌の / かすかなメロディーのように」という詩句のなかで用いられている技巧を何と呼ぶか。
- a. 隠喩
  - b. 寓喩
  - c. 直喩
  - d. 擬人法

35. 「透明な地図」にかんして、そこには「巧妙な仕掛けがある」と本文で述べられている。この「仕掛け」を説明したものとして最も適切なものは次のうちどれか。
- a. 「雲」という同一の語が二つの違った対象を指している。
  - b. 現実感のない出会いを、わかったような気持ちにさせている。
  - c. 雲を見ることと雲と出会うことを、実際には同一視している。
  - d. 「ぼく」が十四のときに出会ったものを、現在の「ぼく」が語っている。
36. 「透明な地図」を論じた文の中に、「漠然としてことばにはならなかった感覚に、ひとつの名辞を与える」とあるが、その名辞とは次のうちどれか。
- a. 詩
  - b. 郷愁
  - c. 現実
  - d. 白い雲
37. 「『ぼく』の生きている現実の世界からフィクションの世界へ」とあるが、この「フィクションの世界」とは、具体的にはなにを指しているか。
- a. ヘッセの詩
  - b. 辻征夫の短編
  - c. 「ぼく」の子供時代
  - d. 「ぼく」が十四のときの近くの書店
38. フィクションを読むことを、「もうひとつ別の生を生きる」とあるが、「もうひとつ別」とは何にたいしてそうなのか。
- a. 架空の世界
  - b. 現実の生活
  - c. 真のイデア界を求める生活
  - d. ヴァーチャル・リアリティーの世界

39. 引用された武満徹の文章から判断して、彼の音楽観あるいは創作態度と相容れない事柄を記述したものはどれか。（いずれも武満徹の文章である）
- a. 「恋愛や性をうたうことは、それがほんとうにつきつめられたものであれば、その反社会性の故に、<sup>かえ</sup>反ってそこから、開かれた社会性が<sup>え</sup>獲られる。」
  - b. 「今日、情報メディア媒体で聴かれる音楽の大半は、資本操作でコンパクトに組み立てられた、没個性な、カタログのようなものである。そのために、音楽家たちは外見を<sup>てら</sup>銜う。」
  - c. 「ソフィア・グバイドゥリーナの音楽は、ある意味では、折衷的なものであり、起源もった技法が混在しているにも関わらず、それがもたらすものは、つねに、新しい。そこには過去へのノスタルジイは皆無である。」
  - d. 「たしかに、プーニンの演奏は、私たちの聴き方の困習を壊しはしたが、けっして型破りというようなものではない。ショパンの音楽の、あるが儘の、元の無垢な素顔を、傑れた彫刻家がするように、私たちに呈示して見せたにすぎない。」
40. 本文全体を通して見たとき、筆者の立場を述べたものとして適切でないものはどれか。
- a. 虚構も一種の仮想現実であり、そこを旅することによって読者は現実との接点を喪失する危険がある、と筆者は警告している。
  - b. ある虚構の作品が因習的な世界観に基づいた表象を反復しているに過ぎないなら、それを読む意義はない、と筆者は考えている。
  - c. 虚構の旅を経ることによって、読者は現実そのものというよりは、現実への意識を変えることができる、と筆者は主張している。
  - d. 虚構空間のなかで人間と世界の新しい関係が見出されるとき、それは日常的現実と類似の空間であることもあれば、非現実的な空間であることもある、と筆者は思っている。