

|      |  |  |  |  |
|------|--|--|--|--|
| 受験番号 |  |  |  |  |
|------|--|--|--|--|

## 人 文 科 学

### 問 題 冊 子

#### 指 示

---

合図があるまでは絶対に中を開けないこと

---

1. この試験は、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る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の問題（1-40）があります。配点は80点満点です。  
解答カードには表裏あわせて100の解答欄がありますが、41以降は使用しないでください。
3. 解答のための時間は、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。答えの記入のしかたが指示どおりでないと、正解でも無効になります。
5. 答えはすべて、解答カードの定められたわくの中に鉛筆を用いて書いてください。  
それ以外のところに書いたり、また答え以外のものを書きこんだりすると無効になります。
6. 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定められたとおりに、はっきり書いてください。
7. メモにはこの問題冊子の余白を用い、ほかの紙は使用しないでください。
8. 「解答やめ」の合図があったら、ただちにやめてください。試験監督が問題冊子と解答カードを集め終わるまでは、退室できません。
9. この指示について質問があるときは、試験監督に聞いてください。ただし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」を解答カードの定められたところに忘れずに書き入れること

---

## 手品師の笑い

### 対話と孤独

兼好が一日中<sup>すずり</sup>硯にむかい、「心にうつりゆくよしなし事」をそこはかたなく書きつけては、「ものぐるほし」い気持ちになった『徒然草』、その第十二段は「心の友」をめぐる随想で、次のように始まっている。

おなじ心ならん人としめやかに物語して、をかしき事も、世のはかなき事も、うらなく [= 心の隔てなく] 言ひ<sup>なぐさ</sup>慰まんこそうれしかるべきに、さる人あるまじければ、つゆ違はざらんと向ひるたらんは、ひとりある心地やせん。

「おなじ心ならん人」としんみり対話するのは、かなわぬ理想だというのである。そこで、無理に相手の心と違わずにしようとすれば、対話のようにみえて、かえってひとりであるような心地になってしまうだろう、と。

それなら心の食い違う人と議論するのはどうかといえ、そのように「うち語らはば、つれづれ慰まめ」とは思うものの、本当のことをいえば、

少しかこつたも [= 不満を嘆くという点でも]、我と等しからざらん人は、大方のよしなしごと言はんほどこそあらめ、まめやか<sup>し</sup>の [= 真実の] 心の友には、はるかに隔たる所のありぬべきぞ、わびしきや。

と述懐する。「まめやか<sup>し</sup>の心の友」に如くはないのだ。

このような寂しさを覚える人の友はいったいどこにいるのだろう。第十三段には次のように書かれている。

ひとり<sup>ともしび</sup>灯のもとに<sup>ふみ</sup>文をひろげて、見ぬ世の人を友とするぞ、こよなう慰むわぎなる。

その「文」の例は、文選、白氏文集、老子、莊子、日本の文章博士の書いた「いにしへの」物などである。

奇妙と言え、奇妙な友だ。そこには厳密な意味での対話はない。「うらなく」話のできる人

がないために対話は「ひとりある心地」をもたらし、逆に「ひとり」文をひろげることで対話のかなわない人は友となる。

兼好が人と対面しておこなう対話は、どうして孤独を覚えさせるのだろうか。それは、「おなじ心ならん人」を理想の相手とする場合にはとくに、だがそうでなくても、現実の対話のなかに根源的な非伝達性が刻み込まれているからである。哲学者のポール・リクール (1913-2005 年) は、われわれが孤独であるのは、「一個人の経験したことを、すべてありのままの経験として、ほかの人に移行することができない」という事実があるからだと述べている。われわれは、自分の経験している生をそっくりそのまま他人へ移し入れ自分をすみずみまで理解してもらうことはできない、という孤独のなかにいる。そしてそこでは、「おなじ心ならん人」の究極の理想は自分自身であるように見える。

にもかかわらず、われわれはコミュニケーションを実践しようとする。それをわれわれは普段とくに気にも留めずにおこなっているが、リクールによれば、コミュニケーションはひとつの謎であり、驚異でさえある。なぜなら、対話を可能にする条件として「共に存在すること」が必要であり、そうして「共に存在することが、言述 (discourse) のどのような対話構造をも可能にする実存的条件となつて、個々の人間の根源的な孤独を乗り越える、あるいは、克服する方法として現れる」からである。この条件のもとに置いてみると、コミュニケーションは、ありふれた言語的事実ではなく、驚異となるのだ。

兼好はテキストをひらく。彼と共にいるのは「見ぬ世の人」である。それは誰なのだろうか。テキストのなかに立ち現れてくる作者だろうか。それともテキストの語り手だろうか。もし作者なら、その心と、テキストのなかに言われ、あるいは書かれていることは一致しているのだろうか。兼好にとって、それらはテキストとともに渾然とひとつになっているように見える。彼はテキストを通して作者を、テキストにおいて語り手を友とし、ちょうど「おなじ心ならん人」と「うらなく言ひ慰む」ように、友のこゝばを読むことを「こよなう慰むわざ」としている。

## 理解と異質性

読者は、疑似対話としての内的対話をすることによって、著者を理解することはできるのだろうか。哲学者のガダマー (1900-2002 年) によれば、解釈学者のシュライアーマッハー (1768-1834 年) は、著者には個性 (individuality・個であるという性質) があると考え、その個性を、「決して完全には解明することのできない謎」と見ていた。とはいえ、理知的理解にたいするこの障害は乗り越えられないものではなく、シュライアーマッハーによれば、——いかにも「ロマン主義的解釈学」と称されるにふさわしく——それは「感情」によって、つま

り直接的で共感的な理解によって克服されるべきものなのである。だがそのことは同時に、相手の個性に分かちがたく異質性が備わっていることを示している。

『徒然草』第十二段には、相手との対話のなかで交わされる「げに」、「我はさやは思ふ」、「さるから、さぞ」といった、声でその場でなされる応答の言葉が記されている。（『げに』と聞かひあるものから〔…〕『我はさやは思ふ』など争ひ憎み、『さるから、さぞ』ともうち語らはば〔…〕）読書の場合では、読者である私が何かを言ってもテキストからのそうした応答はない。文字の刻字（inscription）であるテキストにおいて、言述の運命は〔 A 〕のである。

音声としての声は消える。だが、テキストのなかから、読者に呼びかける声が聞こえてくる。その声は、何か大切なものを開示し、そこで指示されるものを伝達可能なものとして言語化するプロセスのうちに響いている。その声は、つねに心地よい声とは限らない。もしそれが、「神をたたえる交響楽のなかで、／私は調子外れの和音ではないだろうか」（ボードレール）という主体の発する声であるようなとき、読者は、伝達されるものを、しめやかな共感というよりは、むしろ、苦痛をともなう快感とともに受け取るのではないだろうか。

詩人のボードレール（1821-67年）は、詩集『悪の華』（初版1857年）の劈頭<sup>へきとう</sup>の詩「読者に」の終わりのほうで、われわれの「悪徳をとりあつめた穢らわしい動物園」のなかに「醜く、<sup>よこしま</sup>邪で、不浄な」怪物がいると告げる。それは「大仰な身ぶりもせず大きな声も立てないが、／進んで地球を廃墟にってしまうことも、／ひとあくびにこの世を呑みこむことも、やりかねない」

これこそ〈<sup>アンニユイ</sup>倦怠〉だ！ — 目には心ならずも涙、  
<sup>みずぎせる</sup>水煙管くゆらせながら、断頭台の夢を見る。  
きみは知っている、読者よ、この<sup>デリケート</sup>繊細な怪物を、  
— 偽善家の読者よ、— 私の同類、— 私の兄弟よ！

読者が、そんな怪物は知らない、と拒んだところで無駄だ。それは偽善なのだから。こうしてボードレールは、読者を、悪の意識で照らし出される人間理解の共犯関係へ引き込む。

このとき、詩の主体の友である読者とは、偽善の仮面をぬいで、幻想から醒めた自己の姿を引き受ける人のことであろう。

## 野蛮性

南米ウルグアイのモンテビデオに生まれ、フランスのパリで死んだイジドル・デュカス(1846-70年)、筆名ロートレアモン伯爵の『マルドロールの歌』のなかで、残酷な主人公マルドロールは、「おなじ心ならん」存在を探して旅に出る。

ぼくは自分に似た魂を探していたが、見つけれないでいた。地上をすみからすみまで辛抱強く探したけれども、結局無駄だった。

どうしてそれを探すのだろう。理由はこうだ。

一人きりでいることはできなかった。ぼくの性格を認めてくれる誰か、ぼくと同じ考えの持ち主を必要としていたのだ。

マルドロールも、共にいて孤独を共感のうちに乗り越えさせてくれる相手を求めている。やがて彼は、<sup>どうもう</sup>獐猛な雌鯨と出会い、両者は互いのうちに残忍さ（それが、他者に認知して欲しかった彼の「性格」である）を認め合い、兄妹のように優しく抱き合いながら海の底へと沈んでゆく。

こうした荒唐無稽な話が読者である私にもたらすのは、すでにある私の内面生活と別の自我の内面生活との幸福な一致、といったものだろうか。そこにはむしろ、未知の、「世界における新しい存在様式」の提案、「物事にたいするある可能な見方の開示」（リクール）がある。

そのような提案や開示を、作家はシステムティックに行うものだ。哲学者のメルロー＝ポンティー（1908-61年）は絵画について語りつつ、「世界のさまざまな所与を或る『首尾一貫した変形』に従わせたとき、意味が存在することになる」と言う。世界はあらかじめ意味づけられているわけではない。芸術家は、みずからのスタイルのうちに、「世界にとってもっとも無縁なもの」である「意味」を「世界に到来させる」。この「意味」は必ずしも概念として理解されるものではなく、感覚として伝わるものであり得る。

画家のマティス（1869-1954年）は、色彩によって画面を構成する。美術批評家のマルスラン・プレネが引用するマティスの言葉によれば、マティスは「自分の絵の具〔＝色彩〕を歌わせることしか考えず、規則や禁止事項のことはいっさい考慮しなかった」。一方で彼は、その実践を理論化することも考えなかった。プレネの見方によると、マティスは理論のかわりに実践から生み出された作品制作のシステムを持っていたのだ。彼が注意をうながすのは、このシステムは画家本人にとってのみ有効であり、けっして科学的な一般性を持ってはいな

い、という点である。

プレネはこれを「生産的《非合理性》のシステム」と呼んでいる。そのシステムの特徴は、画家がそこに「非合理性」、マティスの表現では「芸術家の気質」を組み入れているところにある。そこに働いているのはメカニクな生産工程ではないし、そこから生まれる絵画の新しさは、単なるテクニックの斬新さへ還元されるものでもない。それは「文化的、イデオロギー的変換」（プレネ）の効果をもたらすのだ。「色彩を歌わせる」ときに「規則や禁止事項」に構ってはられない。原始的なよろこびともいえる歌は、法の制定以前の領域からやってくる。そして歌を響かせることで法を無効にし、絵画にあらたな生命を吹き込む。読者・観る者・聴き手に、色彩における「歌」のようなものとして伝わるものを芸術作品は持っている。

画家のゴーギャン（1848-1903年）は、友人のシュフネッケルに宛てた手紙（1888年）のなかで、「あまり見たまま忠実には描かないこと。芸術は抽象なのだ。自然のまゝで夢見ながら自然から抽出すること」と忠告している。美術史家のフランソワーズ・カシャンによれば、この抽象とは、見たままの現実よりも一段と深い現実の表現を指している。そのゴーギャンは、詩人のシャルル・モリスに宛てた手紙（1901年）に書いている。「〔画家の〕ピュヴィス〔・ド・シャヴァンヌ〕は、自分の考えを説明するが、それを絵に描くことはしない。彼はギリシャ人だ。いっぽう僕は野蛮人だ。首輪なしで森にいる狼だ。ピュヴィスは絵に『純潔』と題をつけ、それを説明するために、手に百合をもっているひとりの処女を描くだろう。——よく知られたシンボルだ。だから見る者もそれを理解する。ゴーギャンは『純潔』というタイトルで澄んだ水のある風景を描くだろう。」

画面から、因習的な、学習された知識の媒介なしに直接伝わってくる感覚。画家は観る者にそれを感じ取る力、美の本能、想像力を要求する。彼のいう「野蛮人」とはその〔 B 〕者のことなのだ。

## 抽象絵画の理解

抽象表現主義の画家ロバート・マザウェル（1915-1991年）は、おなじ抽象表現主義の画家マーク・ロスコ（1903-1970年）について、「もしロスコが存在していなければ、われわれは現代アートにおける情感的可能性のいくつかを今も知らないままにいるだろう」と述べたあと、「しかしロスコの真の天才は、彼が色彩によって感情の言語（a language of feeling）を創造したというところにある」と述べている。つまり、ロスコは感情の新しい表現を個々の作品において作り出した、と言うばかりではなく、色彩によって感情を表現する、あるいは感情を色彩へ翻訳する独自のシステムを作ったのだ。

ロスコ自身は、彼の画風がシュルレアリスム的なものから抽象絵画へと変わる 1940 年代に

訪れた画業中断の一時期に主として執筆されたと考えられている文章（『芸術家のリアリティー』というタイトルで2004年に出版された）のなかで、「絵画とは造形的要素をもちいて画家の現実観念（the artist's notion of reality）を表象したものである」と書いている。その造形的要素と芸術にかんして彼は次のように言う。

＜著作権上の理由により非表示＞

（強調原文）

この「一般化」という言葉で彼が意味しているのは私たち人間のなかに再発見されるべき統一の感覚のことである。

＜著作権上の理由により非表示＞

『芸術家のリアリティー』を編纂した息子のクリストファー・ロスコによれば、この統一の必要性は、「よりいっそう小さな構成要素へと科学——社会科学と物理学——によってますます分解されてゆく世界」を前にしてのものである。実際、より断片化していく現実があればそれをそのまま描き出すのも一つの現実表象のやり方であろう。ロスコはその逆を目指した。それは彼が、クリストファーの言うように、「写実的に描くような」「似ているものを作ること」に何の興味も持っていなかった」とことと関係しているはずだ。

写実的な具象画を前にすると、われわれはそこに見慣れた現実を認識し、その絵がなにかしら分かるような気がする。それとおなじ理屈で、抽象絵画を前にすると、それが何を描いているのか分からないと感じる。ロスコの抽象画に現実の事物への参照を探しても無駄である。われわれは参照基準を外界の事物から自分を含めた人間の内面へ、情感へ、感覚へ移行させなくてはならない。マザウェルによれば、ロスコは「葛藤に、解放されていない不安に、苦しめられていた」。色彩のなかから伝わってくるものとは、たとえばそのような感情である。抽象とは、現実をいかに了解し感じているのかを、[ C ] を排して表現する、「官能的なものの領域への還元」なのである。

とはいえ、「感情の言語」は、絵を観る者にまるで母語での日常会話を理解するように理解されるものなのだろうか。ロスコがハーバード大学ホールヨークセンターの壁画を制作していた1962年、彼のアトリエを訪れた学長のネーサン・ピュージーは、その絵をどう思うかと画家に尋ねられた。抽象絵画にくわしくない彼は、自分の考えに確信が持てず、「何か、悲し

いような感じがする」と答えた。この感覚は正しかったらしく、それから二人は気の置けない会話を始めた。ロスコは、宗教学者である学長に、暗い方の絵には「聖金曜日」（キリストの受難と死を記念する日）が喚起され、ピンクと白の絵には「復活祭の朝のキリストの復活」が暗示されている、という解釈を披露した。

学長は「悲しみ」を感じたのだから、「感情の言語」が幾分かは機能したのだった。けれども、それを正しく理解してもらうためには、彼の知っている世界観にあわせて説明しなくてはならなかった。それならロスコは始めから、例えばキリスト磔刑図を描けばよかったのだろうか。しかしそれをすれば、おそらくそこには、彼が表現しようとした悲しみとは別のものが出現していたことであろう。主題としては理解されるが絵としては愚にもつかないものが。

## 二種類の断絶

芸術作品を説明することはできる。けれども色彩から歌が聞こえるようにして感覚される要素は、経験として自分のなかに所有するほかはない。それが音楽なら、曲に含まれるその説明しがたいものを演奏家は音で実在させなくてはならないだろう。

作曲家で指揮者のピエール・ブーレーズ（1925年-）は、マーラー（1860-1911年）の音楽について、それは「オリジナルの実体験と密接に結びついているので、長い間不快に思われてきたほどである」と述べている。しかし、ブーレーズの考えによれば、「実生活と創造の間」には「断絶」がある。作品と作者とのあいだには、両者を引き離している「極めて華奢で薄い膜のようなもの」があるというのだ。現実の伝記が提供する情報に、乗り越えがたい隔たりとして対置されるのは、彼がブルトン（シュルレアリスト、1896-1966年）から引用する、「打ち砕くことのできない夜の核」である。

伝記と作品との間にあるこの膜がなければ、「事はあまりにも容易であり、一方を見出すには他方を参照するだけでよいことになるだろう」と彼は言う。

ブーレーズは、作曲家アルバン・ベルク（1885-1935年）について、「気さくな外観の下に、彼は多くの謎、隠れた思考を秘めて」いて、「難解きわまりない、さらには個人的な拠り所を隠してきた」と言う。

その例として彼が挙げるのは、ベルクは妻以外の女性、ハンナ・フックス＝ロベッティンに愛情を抱いていた、という個人的な生活史である。ベルクは『抒情組曲』のなかの至る所にふたりの頭文字を配置した。AB（アルバン・ベルク）とHF（ハンナ・フックス）はそれぞれドイツ式音名でひとつの音をあらわしている（イ・変ロ・ロ・ヘ）。

この事実は作品の創造や解釈に何か根源的なものをもたらすだろうか。ブーレーズは、こうした手法はずっと以前からごくありふれたものであり、作品の構築法を変えるものではな



く、枝葉末節的な次元を越えるものではない、と主張している。彼によれば、実生活からもたらされるこの鍵、暗号化された象徴は、「ひとつの行動の枠組みを提供するのに役立」つものとして機能している。「或る種の音楽家たちにとっては、或る種の造形芸術家たちにとってと同様に、何らかの補助的なもの、何らかの刺激の必要が感じられる」のであり、ベルクにとってはそれが「数字、象徴、文字」だったということなのだ。

ところで、「伝統と近代性」と題されたそのベルク論において、ブーレーズは、過去の伝統の重みが作曲家たちにのしかかる場合に二つの態度が生じる、という見解を示している。きっぱりとその重圧を拒絶し、無秩序に流れるか、多かれ少なかれ偽ったかたちで重圧を受け入れるか。ブーレーズによれば、ベルクは無調音楽や十二音技法によって前衛的な作曲様式の扉を開きつつ、マーラーやヴァグナーの伝統の中で居心地よく思っており、後者の立場に属すると見なしている。もっとも、それは妥協ではないとブーレーズは断っている。そこにあるのは、たとえば『ヴァイオリン協奏曲』においてセリーとト短調の調性とがうまく合うようになっており、セリーの法則を厳格に守ることでは不可能な表現力をもたらす、自由で柔軟なふるまいなのである。

「きっぱりとその重圧を拒絶」した作曲家のひとり、アメリカのジョン・ケージ（1912-92年）である。ヨーロッパの人であるブーレーズは、ケージの70歳の誕生日を祝った手紙のなかで、こう書いている。

<著作権上の理由により非表示>

そして、彼に「貴君は捉え難い存在です。どうかいつまでも捉え難い存在であって欲しいものです」とエールを送る。というのも、「それこそが僕たちの必要としているもの」だからなのだ。「物事は僕たちがそうであるはずだと思っているようには実際存在していないという神秘こそが必要なんです」とブーレーズは言い、彼を「蛮族の典型」と賞賛する。

<著作権上の理由により非表示>

ここでいう「破壊」とは、ジャンルにおける様式や先入観の破壊なのであって、音楽の破壊は音楽で、詩の破壊は詩でなされるのであり、政治的・宗教的暴力によって破壊されるのではないことはいうまでもない。

## 姿に見えぬもの

『徒然草』第十四段で、兼好は和歌についての考えを次のように記している。

この<sup>こ</sup>比の歌は、一ふしをかしく言ひかなへたりと見ゆるはあれど、古き歌どものやうに、いかにぞや、ことばの<sup>ほか</sup>外に、あはれに、けしきおぼゆるはなし。

ことばで作られていながら、「ことばの外」なる余情を伝えることが、「古き歌」にはできなかったのだ。

兼好が「まめやか<sup>の</sup>心の友」とのあいだに夢み、「見ぬ世の人」との交わりに見出すのは、この「ことばの外」なるものと秩序を同じくするものの共有によって支えられた言葉のやりとりなのであろう。それがなければ、意味のやりとりに限定される対話は味気なく、そのために、同時代の人との対話にはわびしさを感じもするのであろう。「おなじ心ならん人」は単にナルシスト的な自己の複製ではないのだ。

兼好の頃には頹落しつつあった貴族文化が育んだ日本の「幽玄」の美学は、こうした余情と深く関係している。

国文学者の谷山茂によれば、『老子』に「之を視むとするも見えざる、名づけて夷といひ、之を聴かむとするも聞えざる、名づけて希といひ、之を博へむとするも得られざる、名づけて微といひ、この三者の<sup>き</sup>到話むべからざる、<sup>もと</sup>故より混じて一と為れり」（賛玄章）とあり、『老子』はそういう風に超然として絶対的なもの、最も深遠で最も根本的なものを形容して玄といい、あるいはまた玄之又玄といている」として、「これが、取りも直さず、中国における幽玄の根源」であると述べている。

けれども、この概念が和歌の美学として取り入れられたとき、この「幽玄」や「玄のまた玄」の背後に「教義的なものや哲学的なものの深遠さを考えてみることは、もはや徒勞に近い」とし、「清澄高雅な自然の歌も幽玄の境に入り得る」し、「<sup>てんめん</sup>纏綿たる思いをいみじく写し得た優艶な恋の歌もまた幽玄の境に入り得る」と述べる。

谷山によると、壬生忠岑（860年頃-920年頃）は、「奥ゆかしく微妙にゆらぐ美の極みを幽玄といい玄又玄也と云った」。それは自然を詠んだ叙景歌のなかにだけでなく、純粹に心情

を詠んだ抒情歌のなかにもある。忠岑は「写思体」という一体を設け、これについて

此体者、志在<sub>2</sub>于胸<sub>1</sub>難<sub>レ</sub>顯、事<sub>2</sub>于口<sub>1</sub>難<sub>レ</sub>言、自想<sub>レ</sub>心見、以<sub>レ</sub>歌写<sub>レ</sub>之。言語道断、  
玄又玄也。（『和歌体十種』（『忠岑十体』、945年））

と説明しているが、谷山はこれを受けて、次のような議論を展開している。

しからば、忠岑の歌論における幽玄が、もの深くして微妙を極め、さらに自ら言語道断にして測るべからざるの気味を相伴うに至るのは何ゆえだろうか。そこには「詞漂<sub>2</sub>一片<sub>1</sub>義籠<sub>2</sub>万端<sub>1</sub>」といわれる余情体の表現方法との深い関係があると考えられる。ここに忠岑が余情体というのは、その例歌に徴してみると、詞が足りないのに心が過度にもられ、表現が拙劣なために止むなく意を言い残したという姿ではない。それは僅か三十一文字の中にところが深く籠って、一首全体の上に言外の余趣が漂う姿である。

そしてこう続けている。「さらに進んでいえば、長明が幽玄は結局『ことばにあらはれぬ余情、姿に見えぬけしき』であるといったその考え方の萌芽をすでに『忠岑十体』の幽玄と余情の関係の中に見出し得る。」

「姿に見えぬけしき」は言葉をとおして顯れながら、言葉のなかにそれそのものとして指示できるようには存在していない。そして見識のある複数の読者がそれを感じれば、そのあることは「立証」(validation)される（つまり、有効と判断される）ものの、そこにそれがあることを「実証」(verification)されることはない。

「幽玄」の歌全体が、非指示的な対象である「余情」を指示しているときに、そこに働いているのは、テキストの指示する世界、「姿に見えぬけしき」を、われわれの世界のなかに開示する力である。それは目に見えるものとして、記述できる対象として、分析可能なものとして存在してはいない。けれども、われわれは文化のなかでそれを感じる能力を洗練させてきたのである。その感覚を刺激する作品が同時代になれば、われわれもまた、「見ぬ世の人を友とする」者となっているであろう。

## 参考文献

### 文学・思想

ボードレール『悪の華』（阿部良雄訳）、『ボードレール全集Ⅰ 悪の華』、筑摩書房、1983年。  
ハンス＝ゲオルク・ガダマー『真理と方法』（饒田収（他）訳）、法政大学出版局、1986-2012年。  
兼好『徒然草』（永積安明校注・訳）、『方丈記 徒然草 正法眼蔵随聞記 歎異抄』、小学館、1995年。  
ロートレアモン伯爵（イジドル・デュカス）『マルドロールの歌』（藤井寛訳）、福武書店、1991年。  
ポール・リクール『解釈の理論』（牧内勝訳）、ヨルダン社、1993年。  
谷山茂『谷山茂著作集一 幽玄』、角川書店、1982年。

### 美術

James E. Breslin, *Mark Rothko : a biography*, The University of Chicago Press, 1993.  
Robert Motherwell, *The Writings of Robert Motherwell*, University of California Press, 2007.  
モーリス・メルロー＝ポンティエー「間接的言語」、『言語の現象学』（木田元編・訳）、みすず書房、2002年。  
Marcelin Pleynet, *Système de la peinture*, Seuil, 1977.  
Mark Rothko, *The Artist's Reality*, Yale University Press, 2004.（邦訳 マーク・ロスコ『芸術家のリアリティー』（中林和雄訳）、2009年。本資料は邦訳から引用したが、論旨の関係で訳に変更を加えた箇所がある）

### 音楽

ピエール・ブーレーズ『ブーレーズ作曲家論選』（笠羽映子訳）、筑摩書房、2010年。

(このページは空白です)

---

次の問題（1－40）には、それぞれ a, b, c, d の答えが与えてあります。各問題につき、a, b, c, d のなかから最も適当と思う答えを一つだけ選び、解答カードの相当欄にあたる a, b, c, d 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。

例 (4)

☐ a ☐ b ☒ c ☐ d

---

1. 「随想」は「エッセー」の訳語として使われることがあるが、そのジャンルの元となった『エッセー』を執筆したのは次のうち誰か。
  - a. モンテーニュ
  - b. アウグスティヌス
  - c. パスカル
  - d. ルター
2. 『徒然草』によれば、「我と等しからざらん人」との関係において、そうすることが可能で、かつ、そうしても良いと思っていることは次のうちどれか。
  - a. 「つゆ違はざらんと向かひる」ること。
  - b. 「大方のよしなしごと」を言うこと。
  - c. 「しめやかに物語」すること。
  - d. 「世のはかなきことも、うらなく」言うこと。
3. 「ひとり灯のもとに文をひろげて」とあるが、この「文」とは次のうちどれか。
  - a. 手紙
  - b. 書籍
  - c. 詩歌
  - d. 物語
4. 「見ぬ世の人を友とする」ことについて、「厳密な意味でそこには対話はない」と述べられている。筆者は何故そのように思っているのか。
  - a. 読む者と「友」とのあいだに心の隔たりがあるから。
  - b. 読む者は「友」よりもいっそう孤独だから。
  - c. 読む者にとって「友」は同時代に属していないから。
  - d. 読む者の問いに「友」の音声による応答がないから。

5. リクルの言う「孤独」があるためには、「根源的な非伝達性」のほかに何が必要であるはずか。
- a. 万象は驚異であるという意識。
  - b. 心が同じ人の現実の存在。
  - c. 経験の言語化によるその一部の伝達可能性。
  - d. 自分の経験を他者へ移行することにたいする拒否感。
6. 「友」について、資料の筆者はどう考えているか。
- a. 「おなじ心ならん人」を求めるのは他者における異質性の追求に他ならない。
  - b. 「おなじ心ならん人」を求めるのは偽善である。
  - c. 「まめやか心の友」との交わりには余情がともなっている。
  - d. 「まめやか心の友」にも、やはり心隔てがあるのでわびしい。
7. 資料の論旨に照らしてみると、兼好とテキストの取り持つ関係には奇妙な点がある。それは次のうちどれか。
- a. テキストとの対話がありふれた言語行為になっている。
  - b. テキストとの対話が、孤独をいっそう克服できないものにしてしまっている。
  - c. 不在の人が、「共に存在する」という条件を兼好とともに構成している。
  - d. 読者の兼好が、テキストの語り手へと存在様態を変えている。
8. シュライアーマッハーの解釈学を「いかにもロマン主義的」と言うのはどのような理由によるのか。
- a. 謎を理想化しているから。
  - b. 理性の勝利を確信しているから。
  - c. 個性よりも共同性を価値としているから。
  - d. 感情の働きを重視しているから。
9. 資料3 ページ [ A ] に入る最も適切な記述は次のうちどれか。
- a. 記号から物質へ引き渡される
  - b. 声ではなく文字に引き渡される
  - c. モノローグから対話へ引き渡される
  - d. 伝達ではなく伝達不可能性に引き渡される

10. ボードレーと同時代人で、彼自身とも親交のあった思想家もしくは芸術家は次のうち誰か。
- a. ジャン＝ジャック・ルソー
  - b. ジャン＝ポール・サルトル
  - c. モーリス・ラヴェル
  - d. エドゥアール・マネ
11. 資料3 ページに、「それは偽善なのだから」とある。「それ」が指しているものは何か。
- a. 怪物を知らないということ。
  - b. 怪物が存在していること。
  - c. 怪物の存在を拒むのは無駄であること。
  - d. 詩の語り手と兄弟であること。
12. 「偽善」を英語にしたとき、その語源となる語は次のどれか。
- a. 「役者の演技」を意味するギリシャ語の *hypokrisis*
  - b. 「悪」を意味するラテン語の *malum*
  - c. 「装う」を意味するラテン語の *simulare*
  - d. 「巧み」を意味するギリシャ語の *sophisma*
13. 資料4 ページにある「意味を世界に到来させる」という考えと同類の考えは次のうちどれか。
- a. 意味とは、真と見なされているものの再認である。
  - b. 意味とは、真なるものの生産のことである。
  - c. 意味は世界への共感のうちに理解される。
  - d. 意味はきちんと説明されなくてはならない。
14. マティスのシステムが「科学的な一般性」を持っていた場合にはどうなるか、最も妥当なものを選べ。
- a. 芸術家の気質が生産工程に組み込まれる。
  - b. 色彩とその効果がランダムに結合する。
  - c. マティスの美に普遍的な性質が備わる。
  - d. 誰がそれを使用しても期待した結果が得られる。



15. 資料の記述によると、「規則や禁止事項に構ってはいられない」という制作態度を全面的には取らなかった者は次のうち誰か。
- a. ゴーギャン
  - b. マティス
  - c. ベルク
  - d. ケージ
16. 資料5 ページに「色彩における『歌』のようなもの」とある。資料の筆者がこのようにして伝わるとみなしているものは次のうちどれか。
- a. ベルクの用いる「数字、象徴、文字」に類するものの意味。
  - b. 「澄んだ水のある風景」によって伝わる「純潔」の感覚。
  - c. 商業芸術におけるイメージの記号論的な意味。
  - d. 芸術様式に固有の技法の効力。
17. 作家のプルーストは、「我々が悪天候、戦争〔…〕と言うと、誰もがその意味を理解する。もし現実がそのようなものであるなら、そうした事物を一種の映画フィルムに映せば事足りるであろう」と小説『失われた時を求めて』に書いている。この考えと、資料で扱われたゴーギャンの考えとは、
- a. 反目しあっている。
  - b. 影響しあっている。
  - c. 矛盾している。
  - d. 軌を一にしている。
18. 資料5 ページ [ B ] に入る最も適切な記述は次のうちどれか。
- a. 力を失っていない
  - b. 感受を説明する
  - c. 要求を無効にする
  - d. 能力を否定する

19. ロスコについて、「感情を色彩へ翻訳する」とある。この「翻訳」とおなじ秩序にある行為は次のうちどれか。
- a. 英語の文章を日本語の文章へ和訳する。
  - b. 古文を現代文に書き直す。
  - c. オリジナルの映画をリメイクする。
  - d. 風景を言葉で描写する。
20. 資料6 ページ、[ C ] に入る最も適切な語句は次のうちどれか。
- a. 造形的要素
  - b. いったん感情
  - c. 一般化への意志
  - d. 現実模倣の媒介
21. 資料6 ページに「ロスコはその逆を目指した」とある。彼が目指したものは次のうちどれか。
- a. 現実表象をやめること。
  - b. 現実を断片化すること。
  - c. 描くことで統一すること。
  - d. 構成要素へ還元すること。
22. 資料に書かれているハーバード大学長が、ロスコの絵を見て言ったとみなされる英語の表現は次のうちどれか。
- a. Gee, that's kind of sad.
  - b. I'd like to have money.
  - c. We linked the supply to the demand.
  - d. It isn't something we command.
23. ロスコが、ハーバード大学長のために「磔刑図」を描いていたらどうなっていたらうか。
- a. 「現実よりも一段と深い現実」としての抽象になっていた。
  - b. プレネの言う「生産的《非合理性》のシステム」の産物になっていた。
  - c. 「文化的、イデオロギー的変換」をもたらすものとなっていた。
  - d. ゴーギャンが非難するシャヴァンヌの絵のようになっていた。

24. 次のうち、ブーレーズの主張を正しく理解している記述はどれか。
- a. マーラーの場合、伝記と作品の間には「膜」がないので、作品解釈は比較的容易である。
  - b. マーラーの音楽には実生活と創造の間に断絶がないので不快である。
  - c. マーラーの音楽とその実人生とのあいだには薄い膜のようなものがある。
  - d. マーラーの場合には、作品から実人生が見出される。
25. イジドル・デュカス（ロートレアモン伯爵）の作品は、次のどの芸術運動に影響を与えたといえるか。
- a. ロマン主義
  - b. シュルレアリスム
  - c. 啓蒙主義
  - d. 写実主義
26. プルトンの言う「打ち砕くことのできない夜の核」を、資料の文脈に即して言い換えると次のうちどれが最も適切か。
- a. 作者の人生に隠されている謎。
  - b. 伝記と作品との間の断絶を無効にする謎。
  - c. 説明のつかない創造の謎。
  - d. オリジナルの実体験という不快な謎。
27. ベルクがドイツ式音名の「ABHF」を曲中に配したことを、ブーレーズは「枝葉末節的」と言っている。その理由として適切なものは次のうちどれか。
- a. 最終的には説明できない事象であるから。
  - b. 音名の配置は気さくな外貌の下に隠されている欺瞞だから。
  - c. 行動の粹組みになることで、音楽についての独自の考え方を浮かび上がらせるから。
  - d. 相手が違う頭文字を持つ女性であったとしても、ベルク的な作品は創られたであろうから。

28. ブレーズがケージに「捉え難い存在」であって欲しいと思う理由として、次のうち最も適切なものはどれか。
- a. 人間が抱く移ろう幻影の背後に、神秘として存在する唯一の真実があることをケージは示してくれるから。
  - b. ケージには、つねに世界の新しい存在様式を提案してくれる予測可能な存在でいて欲しいから。
  - c. 「捉え難い存在」であることによって伝統の重圧と同じものになることができるから。
  - d. 創造的破壊の実践によって、世界が未知なるものとの出会いの場として保たれるから。
29. 資料9 ページに、「『おなじ心ならん人』は単にナルシスト的な自己の複製ではない」と書かれている。これは、資料中のどのような見解にたいする反論なのか。
- a. 究極の理想は自分自身である。
  - b. 意味のやりとりに限定される対話は味気ない。
  - c. 個性には異質性が備わっている。
  - d. 美の本能は野蛮性をおびる。
30. 「幽玄」についての以下の記述のうち、資料の論旨に照らして正しいものはどれか。
- a. 日本の「幽玄」には、哲学的な深遠さがこめられている。
  - b. 日本の「幽玄」は、情感的、感覚的である。
  - c. 忠岑は「写思体」についてはまったく「玄又玄」ではないとしている。
  - d. 日本の「幽玄」には『老子』の「玄」とのつながりはない。
31. 資料10 ページにある「詞が足りないのに心が過度にもられ、表現が拙劣なために止むなく意を言い残した」という文章とほぼ同じ内容を持つ表現は次のうちどれか。
- a. 詞たへにして余の心さへある。
  - b. その心あまりてことば足らず。
  - c. 詞凡流をへだてて幽玄に入れり。
  - d. 詞幽に心深くして浅智難<sub>レ</sub>及。

32. 次の評言のうち、「ことばにあらはれぬ余情、姿に見えぬけしき」(資料 10 ページ)と同種の美学を含む歌を評しているものはどれか。
- a. 詞つよく姿おもしろきさまを好む。
  - b. わざと姿をかざり詞をみがかむとす。
  - c. 心をいひとらんとする歌は詞を知らず。
  - d. 何となく艶にもあはれにもきこゆる。
33. 壬生忠岑による「写思体」の定義における「言語道断」の意味は次のうちどれか。
- a. 表現する方法がない。
  - b. あまりひどくて言葉も出ない。
  - c. 物事がぼんやりしている。
  - d. 言葉によって情趣が断たれている。
34. 「孤独をおぼえる」の「おぼえる」と同じ意味で下線の語が使われている文章はどれか。
- a. 昔おぼゆる花橘、撫子、薔薇。
  - b. つねにおおぼえたる事も、また人の問ふに、きよう忘れてやみぬるをりぞ多かる。
  - c. 痛さは、うれしさにまぎれておぼえず。
  - d. これこそまことの孫におはしけれ。高倉院の見おひにも、まみなどおぼえ給へり。
35. 資料から判断すると、兼好は和歌についてどのような意見を持っていると言えるか。最も適切なものを選べ。
- a. 自分と同時代の歌にはまるで面白みがない。
  - b. 古い歌は絵画的である。
  - c. 今の歌よりも古い歌に魅力を感じる。
  - d. 歌においては「をかし」と「あはれ」は同義語である。
36. 資料の筆者が言葉あるいは言語について持っている考えと一致するものはどれか。
- a. 言葉は直接には規定しないまま対象を表すことができる。
  - b. 言語化できないものについては沈黙すべきである。
  - c. 言語は言語に対立するものを他のジャンルへ送り返す。
  - d. 言葉は絵画や音楽では埋めることのできない実存的亀裂を修復する。

37. 文化のなかでわれわれが洗練させてきたもの、と資料の筆者がみなしているのは次のうちどれか。
- a. 対象の分析力
  - b. 目に見えるものを記述する力
  - c. 諸能力の超越的使用
  - d. 非合理的なものに対する理性の使用
38. 資料の筆者は何を希望していると考えられるか。
- a. 「おなじ心ならん人」は求めようとしても決して得られない、という事実の認知。
  - b. 「余情」を感じる能力を刺激する作品の生産。
  - c. 人々が孤独に耐えること。
  - d. 前衛芸術からの脱却。
39. 資料の筆者の考えに立脚すると、タリバンによるパーミヤン遺跡の破壊は、どのように捉えられるか。
- a. 文化的カテゴリーの空虚さを指し示している。
  - b. ブーレーズが言う意味での蛮族の行動である。
  - c. 歴史の必然として受忍すべきである。
  - d. 外的暴力による破壊であり非難に値する。
40. 資料のタイトル「手品師の笑い」が含意することを、本文の内容に即して表すと、次のうちどれが適切か。
- a. 失笑
  - b. 刷新
  - c. 皮肉
  - d. 修業