

総合型選抜入学試験

〈出典一覧〉

心理	総務省	「令和5年版情報通信白書」p.34,p.36より作成、一部改変	
ビジネス	日本経済新聞 2023年8月11日	社説「人手不足に克つ——社会機能を守るため大改革の時代」	
ビジネス	経済産業省	リクルートワークス研究所「リスクリングとは」「第2回デジタル時代の人材政策に関する検討会」（2021年2月26日）資料2-2	
会フ	許諾番号 2024-030：東洋経済新報社が記事利用を許諾しています。©東洋経済新報社	無断複写転載を禁じます。	
	週刊東洋経済 2023年6月3日号	「超入門！四季報記者が教える決算書の読み解き方」p35	東洋経済新報社
会フ	日本経済新聞 2023年9月2日	社説「そごう・西武ストが投じたM&Aの課題」	
日文	福本繁樹	『「染め」の文化』	淡交社
歴史	安村敏信	『江戸絵画の非常識—近世絵画の定説をくつがえす』一部改変	敬文舎
福祉	総務省	「65歳以上世帯員のいる一般世帯の家族類型別割合の推移（2005年～2020年）」（2020年国勢調査）	
初教	全国SLA研究調査部	「第66回学校読書調査報告（2021年6月実施）」『学校図書館』853号, 2021年11月, p.22	
安全	気象庁	世界の年平均気温偏差より一部加筆 https://www.data.jma.go.jp/cpdinfo/temp/an_wld.html	
会フ	日本経済新聞 2023年7月28日	「専業主婦世帯、3割下回る」及び「きょうのことは「年収の壁」」より抜粋	

次の文章を読んで、次の問いに答えなさい。

日本人の「ベッキ嫌い」はしばしば指摘され有名である。欧米人などは、家のベッキ塗りを自分でやり、新しいベッキの仕上がりを楽しむ人も多いようだ。私もベッキ塗りをすることもあるが、どうも「ベッキ嫌い」を認めないほうだ。生地や汚れをベッキで隠してしまふことには、おかげさまでいさげをやっていような後ろめたさを感じてしまふ。どうもおもひもろくない。腐朽した木部の表面をベッキで隠すことも気色悪い。とりわけ古くなって剥離してきたベッキや、ベッキの下から錆がケロイド状にもりあがった鉄材などをみると、ベッキへの拒絶感や嫌悪感がわいてくる。評判どおりの「ベッキ嫌い」日本人である。

「ベッキ嫌い」は「皮膚(サフエ)嫌い」といしかえられるだろう。日本の伝統的な建築や工芸における表面処理方法に、日本人の「皮膚嫌い」が詠める。日本では、絵画的な表現や彩色など、特別に顔料などの皮膚を必要とする場合以外は、素材を隠蔽する皮膚を避けることが顕著である。

建築はどの部分もほとんど塗装されることではない。木工の諸道具はせいぜい拭漆が施されるくらいで、木目の美しさや素材感が大切にされる。竹、繊維、紙、藁などの「民芸」も同様である。錆止めとして皮膚が要求される金属工芸でさえ、透明感のある漆を施したり、素材そのものから発色する酸化膜を形成して塗装とする。素材と無縁な皮膚で隠蔽することが避けられる。欧米のインテリアで最近もてはやされたロー・マテリアルやスーパ・ナチュラルなどの傾向は、むしろ日本の伝統的な嗜好である。そして注目すべきは、皮膚そのものの工芸である漆工芸のあり方である。

京都の自宅近くの緑日、豪華な時絵の櫛が、無造作に山積みされ、たたき売りにされていたことがあった。よくみれば古い櫛はどこかに傷がある。漆はベッキのように手軽に塗りなおされることも少なく、漆が剥がれた櫛は二束三文となる。「皮膚は剥がれてはいけない、剥がれたら皮膚が皮膚であることを露呈する」ともするかのような皮膚剥離/皮膚露呈恐怖症は、日本人の皮膚に対するマイナスの価値観や、皮膚に対する否定的なプレッシャーを示す。そのような、うわべ、表面、外面など、皮膚に対する否定的価値観が、この日本に漆工芸の文化を発達させたのではない。

日本の漆工芸は、きわめて複雑な皮膚つくりの工程をみせる。とりわけ、漆の下地、下塗り、中塗りにおける研磨の工程は念入りである。不用意な研磨は、薄い層である皮膚に対する重大な破壊行為である。皮膚に對して研磨作業をこれだけくりかえす例が他にあるだろうか。もちろん漆工芸は、拭漆から、真塗(塗り立て)や蠟色塗りなどの上塗り、蒔絵、沈金、螺鈿、彫漆などの加飾法など多様である。表面保護のためのもの、絵画的、彫刻的なものなどがあるが、もともと念の入った漆工芸に疑問がおこってくる。友人の漆工芸家の番浦鴻蔵氏に初歩的な質問を投げかけてみた。

氏の説明によると、研磨の効果は、かたちを整えること、凹凸をなおすこと、表面に細かい傷をつけて次の漆が染み込むようにして、上塗りの接着をよくすることだ。蠟色仕上げの研磨は光沢を出すため、漆ほど念入りな研磨作業の仕上げも珍しいという。下地の必要性は、木地のかたちの変化に対応するためであるという。長い年月の間に瘦せたり至らぬ木地の場合、それを防ぐためには狂いの少ない材を選ぶこと、材を充分に枯らすこと、そして木地をできるだけ薄くして逆に漆の下地を厚くすることであるという。とくに蓋物の藁(なつこ)などは身(器)と蓋がびつたり合わねばならず、木地の狂いが嫌われる。そんな場合、木地をとくに薄くしてその瘦せや歪みもろとも、漆の厚い層で封じ込めてしまおうというわけだ。

ここまでくれば、漆は皮膚ばかりでなく支持体をも兼ねることとなり、漆を皮膚と解釈しては理解できないものがある。皮膚である漆が、皮膚にとどまらず、内実ともならんとする指向がうかがえる。漆の層には、ミクロの厚みの中で内実を形成しようとする構造がみられる。下層の色が現れるまで表層を研ぎ出す技法は、下層の皮膚を内実と偽るみせ方だとみることもできる。念入りな研磨による漆の光沢は内実を意識したものである。なぜなら、色彩が視覚的、表面的なものに対して、艶や輝きは、もともと本体や素地の質を問うもので、内実に強いこだわりを示すからである。漆の仕事をして「ベッキ嫌い」といえば、その作家は屈辱に慥然とする。皮膚が皮膚であることを否定しようとするパラドックスを漆工芸にみる。皮膚嫌いに皮膚をつくると、かくもひねくれたものとなる。

日本の工芸にみられる作品の素材感を重んじる「皮膚嫌い」の感覚は、一方で染めの文化を発達させた感覚と根がおなじだろう。皮膚嫌いが皮膚のない染めを好む、日本人の「ベッキ嫌い」は、「染め好き」の裏返しであらうと思う。

(福本繁樹 『染めの文化』淡交社 一九九六年五月)

*ロー・マテリアル……英語の material のこと。素材そのものを意味する。
*スーパ・ナチュラル……英語の super natural のこと。超自然の力や現象、生物などという意味である。
これら二つの語は、インテリア業界では、天然素材を生かした家具のカテゴリー名として使用されている。

- 問 (一)筆者は、日本人がベッキを嫌い、漆工芸を発達させた理由をどのように説明しているか、簡潔にまとめなさい。
(二)日本人が「皮膚嫌い」だと捉えている筆者の主張に対し、あなたはどのように考えるか身近な例を挙げながら述べなさい。

次の文章は、安村敏信『江戸絵画の非常識—近世絵画の定説をくつがえす—』(歌文舎、二〇一三年)の一節である。本文を三〇〇字程度で要約しなさい。そして、本文の内容をよまね、学びの領域において生まれる「常識」が及ぼす影響のよい点と悪い点について、あなたの考えを五〇〇字程度で述べなさい。なお、全体の解答は八〇〇字以内とする。

では、いったい、日本史と美術史とは、どのように違うのだろうか。

先に、日本史の一部に文化史があり、文化史の細分化された分野に美術史がある、ということを書いたが、それでは美術史も日本史の一部なのだから、まったく同じものではないかと思われたらう。

ところが、そうではない。日本史と美術史の大きな違いは、第一資料が、日本史では文献(文字で書かれたもの)であるのに対して、美術史では作品そのもの(本人がみずから制作したもの)であることだ。この違いは大きい。

日本史は、日本の歴史事象を研究する。過去にどのような出来事があったのか、なぜそうした事象が起こったかを、文献資料を博覧して究明してゆくわけだ。しかし、過去の事象そのものは、すでに時間の彼方に失われてしまっている。どんなにその事象を再現しようとしても、過去にタイムスリップしない限り、再現することは不可能だ。

これに対して美術史の場合、日本史の過去の事象にあたるものが、作品という形で現在に伝わり、われわれの目の前にあるのだ。これは大きな違いだ。過去に画家が描いたものが、そのままの形で現在にタイムスリップしてきている、といつてよい(もちろん、経年変化はしているのだが)。そこで美術史では、つぎに文献資料を駆使してこの作品が制作された背景やその意義を追求してゆく。文献資料は、あくまで二次的な役割となる。

さらに、あるひとりの画家の作品が数多く伝存した場合、それらの作品には偽物や工房作りが入り込むこととなるので、真贋の鑑定作業が必要となる。そうした場合は、その画家の基礎作を決める。基準作は、落款・印章・作風、文献のすべての要件を満たすことが理想的だ。その基準作が基点決定されると、つぎにその画家の画風変遷をたどることが必要だ。初期作、習熟作、晩年作といった展開をたどることができ、さらに文献資料によつて伝記面も判明してくると、その画家についてのいちおうの叙述が可能となる。

美術史では、このような作品と文献に恵まれた画家はそれほど多くはない。なにかの要素が欠けている場合、それを補いながら推理してゆく必要がある。ある画家には作品はたくさんあるが伝記資料がほとんどないすれば、作品の変遷を追うことによって、この画家の生涯を想像するしかない。

一方、ある画家には伝記資料があつても作品がほとんどないとなれば、作品を発掘するしかない。しかし、作品が世に出るためには、鑑賞界(コレクター)に需要がなければならぬ。その鑑賞界の需要を刺激するのは流行というもので、その流行はかんたんな要素ではつけない。このように美術史の進展は、鑑賞界という、学問とはまったく異なる世界の人々の動向にも左右されてきた、といえる。

明治以降、鑑賞界と密接な関係が続けながら美術史は発達してきたので、鑑賞界の好む分野は作品も多く発掘され、それだけ学問が進んだ。それにつれ、鑑賞界に強い発言力をもつ学会の権威というものも生まれる。そうすると、学会の権威の語る美術史は一部、定説化してゆくことは仕方ないことである。そのなかから、いくつかの常識が生まれる。

第二次世界大戦後の日本美術史では、未熟な日本美術史をなんとか西洋美術史の域にまで高めようとして、積極的の方法論を模索し、資料を探し、論を組み立てることが、ことさらに盛んとなった。敗戦後の世相を反映して、早く世界に迫ろうとしたためでもある。

とりわけ敗戦の経済的混乱のなかで、美術品の名品がたぐさ市場に出まわり、時として海外に流出する。こうして活性化された美術市場を背景に、戦後の美術史が再編され、ここでも作品に恵まれた画家と、恵まれない画家が選り分けられた。(中略)

戦後の美術史では、桃山期までの美術のほかに、江戸期ものが少しずつ美術史の俎上に取り上げられるようになった。明治維新から一〇〇年も過ぎると、江戸時代も本格的な歴史として扱われ対象と見なされてきたのだ。(中略)

私が美術史を学びはじめた時期はこのような頃で、当時の江戸絵画史には、常識と思われていることがいくつもあった。その常識を信ずるところから美術史を学びはじめるとは、当然のことだろう。私自身も大学で美術史を学んだときに、美術史の常識を信じて、まず基礎知識を得た。