

芸術文化学部日本文学科 事前提出小論文

注意事項

- 一、解答は添付ファイルの原稿用紙をA4用紙に横長向きで印刷し、手書きをしてください。文字が薄い場合は、画像ファイルの再送信を指示することがありますので注意してください。
- 二、解答にあたって参考にした情報がある場合は、それが分かるように各自の判断で明示してください。
- 三、提出された小論文の内容について、口頭試問で確認します。
- 四、提出は以下に指示する二つの方法で期間内におこなってください。
  - 1、解答用紙（三枚すべてと、下書き用紙を含む）を横長向きで撮影した画像ファイル（スマートフォンの場合は中程度のサイズ）を、メール添付で送信してください。期間外の送信については認めません。受け取りメールは一時間以内に送信する予定です。
  - 2、画像不鮮明で撮り直し、再送信の指示を出す可能性があります。郵送は受け取りメールで画像に問題がなかったことを確認してからおこなってください。なお、郵送された内容が1の画像ファイルと異なる場合は不正行為となります。
- 五、詳しくは、11月9日のメールで連絡した指示に従って提出してください。

画像ファイル送信宛先 : nyushi-nichibun@onomichi-u.ac.jp

送信期間 2022年11月13日(日) 15:00～18:00

2022年11月14日(月) 9:00～12:00

郵送は返信用封筒に所定の宛名シートを貼り、指示に従って  
期限までに提出してください。

郵送締め切り日 2022年11月15日(火) 消印有効

緊急時の連絡先 (0848) 22 - 8381

次の文章を読んで、後の問に答えなさい。

風景画というもの、西ヨーロッパと東アジアでは、またそのなかでの極東では、その成立のしかたも考えかたもまったくちがっていた。

西ヨーロッパの風景は天地分断の背景として出現し、アジアとりわけ中国の風景は山水画そのものとして最初から画面の全面に登場してきた。そこには背景としての風景と風景そのものとしての風景というちがいがある。

風景のとらえかた、風景をめぐる好み、すなわちトポフィリア（風景感覚）がちがっていた。哲学がちがっていた。

岡倉天心に『東アジアの絵画における自然』がある。天心はそこに次のように書いた。

「東洋と西洋の自然に対する精神態度は同じではない。東洋の精神には、自然は現実をかくす仮面である。外形はそれが内部の精神を明らかにする限りににおいて重要となる」（橋川文三訳）。

やや参考になる。

もう一人、あげておく。現代フランスの文化地理学者で環境景観学が専門のオギュスタン・ベルクである。ベルクは、「日本人はある程度まで伝統的に自分たちの環境自然を風景として知覚していたのであり、たんに野生の空間としてのみ見ていたのではない」と書いている。また、日本人にとつての風景は「いかにおはす」というものではないだろうか、とのべている。

これは言いえて妙であった。私はあるときベルクに、どうしてこんな解釈ができたのかと問うたことがあるのだが、彼は二つだけあげれば、それは和辻哲郎の風土論かづつじと芭蕉はしやうの俳諧のおかげですと答えてくれた。

だいたい風景とは、たんに視野の中に入った自然対象のことをいうのではない。

ケネス・クラークの風景画論にもあるように、そこが特定の風景とおもえる場所でないれば風景とはいえなかった。このような場所に対するつかまえかたを古代ギリシア人は「トポス」とよんだ。

そのようなトポスをふくんだ自然が「ピュシス」である。ピュシスは生成された自然の本質的な実態で、そこからは秩序が派生する。自然そのものから秩序が出てくるのである。それほどにギリシア・ヨーロッパの自然は合理をふくんだものなのだ。

そのうえでというか、それゆえにというか、その自然の一部に人間がかかわったところがトポスになっていく。だから「トピック」とはそのトポスにかかわる出来事のことをいう。合理の自然、合理の風景から派生した出来事がトピックなのである。その反対に「ユ

「トピック」とはどんな具体的な自然の秩序にも制約されていないことをいう。したがってユートピアは不合理の自然、非合理の風景であってよい。合理のロジック（ロゴス）からは説明できないところ、そこがユートピアである。

これに対して中国での風景としての自然は、老子や荘子の言葉が最もその見方の特徴をあらわしているとおもわれるのだが、なんとといっても「無為自然」なのである。また「万物斉同」というものであって、自然も風景もとくに個別を争わない。自然対象と人間心理がいつしよくたというか、すべてがつながっている。

しかも天心やベルクが言うように、その自然のその風景の外観は、それを観照する人間の心境によって微妙に変化するものであって、自然がもつ秩序によって変容するとは見ない。

このため、中国においてはユートピアは目に見えている。自然そのものの中にある。その自然に対して心境が深まったところがユートピア（桃源郷）なのである。わかりやすくいえば、古代ギリシアでは「天界」に神々がいたのであるが、古代中国では、もとより天帝たちもいたものの、東王父や西王母がそうであったように、むしろ峻巖しゅんげんで靈気ただよふ自然の中にいた。そこは隔絶された天界ではなく、人界につづく天界だった。だからこそ中国では、そこに「仙界」というトランジットなユートピアを想定したのであった。

一方、日本人はどうかといえば、このようなトポスの風景を総じて「景色」というふうによんできた。

日本における景色という言葉の用法は、『枕草子』に「うらうらとのどかなる日の景色などいみじうをかしきに」とあるように、また『源氏物語』帚木ははきぎに「すくよかならぬ山の景色、木深く世ばなれてたたみなし」とあるように、気分とともに「うつろふ」ものなのである。

日本の景色はそこにじっとしていかないのだ。これを最も端的に言いあらわしているのが能因法師の次の歌だろう。

心あらん人に見せばや津の国のなにはわたりの春の景色を

津の国の景色を見ているのに、そこに「なには（難波）な にわ わたり」の「春の景色」を感じている。しかもそのような感じの景色を、「心あらん人」にも見せてあげたい、その人のところへ移したいと言っている歌である。

これはかなり変わった風景感覚だ。

風景が移る。景色は写せる、というのだ。

その景色を移して写す媒体になるものは、人の心なのである。たとえ実在の景色であっても、その景色は心のなかで移っていく。移った先はどこでもよい。たとえば天橋立は庭

の片隅に移る。そしてベルクが言うように「そこにおはします」ことができたのだ。能因法師は、自分が気に入った景色を「心あらん人」に移したかったし、それによって景色が「そこにおはして」ほしかったのである。

景色を「うつす」という方法は、日本では早くから「歌枕」と「見立て」というものになっていった。「歌枕」は人の心に移しやすい景色をもったトポスのことである。万葉のころから特定がはじまって、能因法師のころには実に六七七ヶ所にのぼる名所歌枕にもなった。『能因歌枕』という。

一方、「見立て」はその歌枕から得たイメージを別のところに移したときに、そこに別の「写し」を見ることである。景色を詠んで、その景色を心に浮かべてはどこかへ運べたわけなのだが、その景色は歌枕という特定のトポスとなった。このとき、和歌はそのような歌枕をどこかに移して、何かに見立てるための特別のメディアとなりえた。

日本人はまた、「景色」を茶碗ちやわんなどの焼き物の風情にも感じてきた。この景色がええなあと、父は届けられた茶碗を見ては溜息ためいきをついていた。そこに歌枕が必ずしも投影されているわけではないのだが、それはやはり風景であり光景であったのだ。

このように見てくるとわかるように、日本におけるトポスや景色というものは、その風景が記憶でき、その記憶にもとづいて風景がイメージとして再生できるような格別の場所をいう。

したがってトポスや景色は、どこでもトポスであるわけではなく、どこもが景色になるわけではなかった。それがトポフィリアの原則である。それは、日本人が「格別の場所」というものを求めつづけた理由をあかしてくるヒントにもなっていく。

またまた私の小さいころの話をもちですが、両親に連れられて野山や海浜に行ったおり、どうしてもわからなかったことがあった。

それは、父や母が、「ああ、この景色はええなあ、胸がすうつとするなあ」と言ったことである。いったい、なぜ急にそんなことを言い出すのか、さつきから山道を歩いていて、とくに変化があるとおもえないのに、ある場所にくると立ち止まってそんなことを言う。そして「どうや、きれいやろう」と共感を強制する。それがどうにもわからなかった。

次にわからなかったのは、そこで記念写真を撮りたがるということだった。写真を撮られるのはみんな好きだったのでよろこんで並んだが、それにしては家族が並ぶのに「向き」があるのが妙だった。「ちよつと向きが悪い」とかいふのだ。母や自分や妹の向きではない。自動シャッターをセットする父が、「もうすこし右や」と場所を指定する。そして「あの山が入ってへん」などという。

風景の向きなのだ。

もつとも、そうやって苦労した写真ではあるのだが、あとで焼き上がった写真を見ると

きは、「お前の顔は笑ってへんで」とかという感想ばかりで、うしろの風景などまったく問題にならない。どうも合点がいかなかった。

小学校で写生をやらされたときも、似たようなことを感じた。どこを描けばいいのか、それがわからない。結局は親しい友達すわが坐った場所に坐って描いていると、先生がやってきて、「うん、あのイチヨウを描いているんやな。もうすこし大きく描きなさい」などと指示をする。そこで初めてイチヨウを描くという意識をもたされた。

なぜ風景は特定できるのか。そこにトポフィリアの伝統があるからなのだろう。そこに、場面を特定するシーノグラフィ（場面思想）ともいべきが生きているのである。

しかし、「山水」という思想を見るには、このような見方だけでは足りなかったのである。東洋的には、そこに「仙界」や「おはします」や「うつす」や「景色」という感覚が加わる必要があったのだ。

もうひとつ問わなければならないことがある。等伯があらわした景色は、いったいわれわれの国に特有のものなのかどうかということだ。

風景が風景であるためには、そこにトポスを活用した記憶術が関与する。風景とは記憶の代名詞なのである。

古代ギリシアに発したトポスの考えかたは、風景の前におかれた人物や事物の関係を重視した。さまざまなものが場面としてつながることが重視された。だから風景は、必ずしも本場の風景でなくてもよかった。そこに天体の運行や星座の配置、あるいは神々の動向があってもよかった。

問題は風景を借りて、そこにコスモロジックな知の組み合わせが出現できたかどうか、その組み合わせによって、知のシステムが再生できるかどうかということだった。つまり風景は「世界の知」にかかわるためのフレームワークあるいはスキーマというものなのだ。このような考えかたは、ヘレニズム期のヴィトルヴィウスの建築術にもあらわれた。

ところが、古代中国人にとっては（朝鮮や日本もそうであったが）、風景の転位力こそが風景だった。こここそが風景であるという場所はいろいろ動いたのだ。移すことができただ。つまりそのように転位しうる「景色の力」があるところだけが風景となりえたのである。

その「景色の力」のことを「景気」という。

景気は経済用語や経営用語ではない。景色のための用語である。実は「経営」も経済用語ではなかった。水墨画で「経営位置」というが、その経営である。コンポジションあるいはコンフィギュレーションということだ。

そういう意味では、中国や日本の風景は最初から風景として自立していた。のんびんだりとした風景ではなかったのだ。そして、そのような特定できる風景に、景色の力とし

ての「景気」がみなぎった。

この点については、リービ英雄の『日本語を書く部屋』に興味深い指摘がある。

リービはニューヨークに住んで、日本語、とりわけ大和言葉を好んで小説を書いてきた作家だが、初期に英訳『万葉集』にあこがれてこれを研究していた。やがて初めて来日し、万葉のふるさとの飛鳥や大和を訪ねてみて、驚いた。たとえば「明日香の旧き京師みやこは山高み河雄大し」の英訳では、山はマウンテン、河はリバーになっているのに、飛鳥のどこに行っても彼が英語で想定するような巨きなマウンテンもリバーもない。実際のかさみ大和飛鳥の山々は霞たなびくごく小さな丘のようなもので、河はちよろちよろ流れる小川のようなものである。あまりにズレがある。リービ英雄は大いに失望して、日本人はなんと嘘つきうそで大袈裟おおげさなのかと思う。

しかし、そのうちに気がついた。そのズレにこそ古代日本人の想像力の発動の秘密があったのではないかというふうに。

リービ英雄が想像力とみたもの、それが飛鳥大和に動いていた「景気」なのである。たしかにそれはニューヨークと大和とではちがっている。そして、このような景気をめぐる見方のちがいが、東西の風景画にまったく異なる生い立ちをあたえることになったのだった。

西ヨーロッパの風景画は、通説では一三四〇年のシエナ市庁舎に描かれたフレスコ画『善政と悪政』が最初である。

これは町や村の人々の様子の背景に自然の光景が描かれたというだけのもので、純粹な風景だけの風景画となると、レオナルド・ダ・ヴィンチが一四七三年ころに描いたペンによるスケッチをべつにすれば、アルベルト・デュラーが旅行先で描いた例の『アルコの眺望』まで待たなければならぬ。一四九五年の作だった。

ヨーロッパにおける最初の風景画が『善政と悪政』の背景であったということは、なかなか象徴的なことである。なぜなら、ヨーロッパでは、風景はながいあいだ善意としての「啓蒙自然」であったからである。自然の風景はそこから秩序や合理が出てくるだけではなく、人々を啓蒙できるともみなされたのだった。もともとヨーロッパも、いつもこのような自然観をもっていたわけではない。こうした自然風景観を打破しようとした哲学者や学者詩人も少なくない。フンボルト、ゲーテ、ヘルダーリンがそういう一群だった。けれども全般には、ヨーロッパにおける自然は啓蒙の源泉でありつづけた。

これに対して、中国の風景画はかなり初期から山水画としての自立をもっていた。

はじめつから「山水」という風景概念ができていた。

山水の考えかたは、すでに九世紀にはさまざまな試みが始まり、十世紀の董源とうげんや巨然きょぜんの時代で早くも確立をみている。中国美術史に名高い「燕家の景致」といわれた燕文貴えんぶんきも

十世紀の人、張彦遠ちやうげんえんの『歴代名画記』はそれより一〇〇年も前の八四七年の刊行だった。つまり、少なくとも九世紀には風景画ないしは風景をめぐる、その美を語りあう文人の習慣が生まれていたわけなのである。

この東西の風景面の決定的な差は、そのまま洋の東西の風景をめぐる考えの差をあらわしている。

西ヨーロッパでは、あくまで近い人物から遠い風景へ視点が進み、東アジアでは遠い風景の中に点景としての人物を配した。そこで視点は遠い外側から巻きこむように内側へ入ってきた。

この考えかたが日本にも流入する。

そもそも、人間が風景を風景として同定できるには「定住」という観念が先行する必要がある。

これは周知のように西アジアにはじまった農耕の発生にもなっている。農耕とは、毎年同じ光景がくりかえせるようになることである。逆に、牧草を求めて動きまわる遊牧民族にはほとんど風景画は発達しなかった。一定の風景を記憶しつづける必要がなかったからである。遊牧民族が風景画に関心をもつときは、たいていかれらが定住を開始してからだった。

それがアリア民族がインドに入って林住し、ついには「坐まする瞑想めいそう」に関心をもった理由である。

ついで、定住の時代から集落の時代に発達してくると、「ハ」(here)という観念と「ム」(there)という観念が生じてくる。「ココ」に対して「ム」ができてくる。最初は「ム」は他界観念に分かちがたく結びついていった。また死語の世界とも密接に結びつけていた。

しかしやがて、「ム」にユートピックな発想が加わってくる。そこへ行けばすべてがすばらしいという「幻想のトポス」が想定できるようになった。そうしたユートピックな場所については、さまざまな民族によってさまざまな名称があたえられた。「アルカデア」とか「桃源郷」とか、あるいは「エルドラド」とか「シャンバラ」とか「浄土」といった名称だ。

幻想のトポスの構想は、一方ではその空想世界の内実に詳細なディテールを付加していき、他方では、その空想世界にすこしでも近い現実の風景をさがしもとめるという願望をつくっていく。風景の発生には、この願望が重要なメルクマールになったのだ。

そのうち、このような風景のつかみかたに、少なくとも二つの方法が加わった。

ひとつは「くに見み」という方法である。

国見は高所から盆地のような一望に見渡せる場所を眺望することをいう。「高い山から

谷底見れば、瓜や茄子の花ざかり」という俗謡歌があるが、まさにその方法をいう。『播磨国風土記』には「品太の天皇、此の阜に登りて覽国をしたまひき」とある。舒明天皇は「天の香具山登り立ち国見をすれば」の詩句を詠んだ。古代中国の皇帝は国を遠望しつつ封禅をした。そこでは家々や人物は点景になる。

古代歌謡にはたくさん国見歌がある。日本の古代歌謡は、この国見歌と相聞歌と挽歌と木挽歌と羈（羈）旅歌、だいたいこの五種類でできている。

国見は、場所の景気を判断する方法であった。したがって為政者が国情を見るには国見が欠かせない。為政者ばかりが国見をしたわけでもなかった。柿本人麻呂の琵琶湖の歌のように、風景を叙景することで時の心情を読む歌人にとっても、いつ、どこで国見をするかということは重大な選択的な課題になった。なぜなら、ここで「クニ」といつているのは、おクニぶりとかおクニ言葉というように、ある特定の地域の特色を意味していたからである。これを「風俗」といった。

風俗は風がつくった景観の特色である。

それゆえ国見は、一個の個人が力のある風景に対座できるかどうかを試すに、もってこの方法となった。いまでも修験道では修行者を崖つぶちから両足をもつて吊し、「さあ、どうだ。世界が見えたか」と言つて、下界のクニを眺めさせる荒行をする。それも国見の一種であった。

それは、ある意味で、特定の風景の前にキャンパスをおいてこれにとりくむ画家の試練とも通底する。

もうひとつの方法は「風水」である。

風水を一言でいえば、「得水藏風」を見る方法をいう。水の流れ、風の流れを計測しながら、地勢水勢を見る。土地そのものの見方、場所そのものの見方が風水である。

長安もソウルも平安京も、いずれもこの風水によって選ばれた。つまり選地術あるいは占地術なのである。

わが国では風水をたんなる家相術とか墓相術とかとみるいいかげんな風水屋がいるが、そんなものではない。もっとさまざまな場面に応用された。自然哲学でもあった。また、実用でもあった。たとえば、唐代に帝室地師として活躍した楊筠松は、晩年は貧窮先生とよばれたが、風水を活用した転地療法によって民衆の貧困と病気を救ったものだった。いわゆる風水師、風水先生である。かつては堪輿家ともよばれた。

風水には、主として四つの原理がはたらいている。

陰陽符合、天地交通、内気萌生、外気成形。

だいたい言わんとする内容の見当はつくだろう。「陰陽符合」は風景全体の気合を見ること、「天地交通」はその気の流れぐあいのことを、「内気萌生」はその場所に特有して



生じる力のことを、「外気成形」は周辺の山水の勢いのおよぼしかたを、それぞれさしている。この四つの原理がはたらく場所を適確に発見するのが風水師の仕事になる。

風水師になるには俗に「三年尋龍、十年点穴」といわれて、たいへんなキャリアを要求された。「龍」とは地勢のストリームを示す龍脈を、「穴」とは地勢のスポットにあたる龍穴をいう。龍脈は低くてもかまわないけれども、おおむね力のある山脈をさし、龍穴はそこから風がおこりそうな風の洞穴をさすことが多かった。風の洞窟のことは風穴ともいった。日本では富山県の礪波地方にいくつもの風穴伝承がのこっていて、学生のころ、私はそこを彷彿したものだ。

こうした国見と風水という二つが、われわれの東アジア的な歴史の初期に「風景を景色にする見方」を支えていた。

ここに「山水」の発生の背景があった。山水画が生まれてくる背景があった。

むろん国見や風水もトポスであって、その見方自体は古代ギリシアと変わらない。しかしながら、東アジアにおけるトポスはつねに可視的なものとして地図となり地勢となつて、歌に詠まれ詩に印された。すなわち、いつでもそのトポスをどこかに運べるものとしてきたのだった。それは、「光を観じる」という意味での「観光」という考えかたの起源でもあつたはずだった。

そしてさらに私がおもうには、水墨山水の歴史とはこの二つの見方を前提にして発祥してきたのではなかったかということなのである。

そこに独特の技法が加わった。筆と墨と水と紙である。それらの融合である。この技法が発達しなければ、東洋に山水画は生まれなかった。

それを水暈墨章すいいうんぼくしょうという。

(松岡正剛『山水思想「負」の想像力』による)

問一 筆者の考えを踏まえ、「日本における風景感覚」というテーマであなたが考えたことについて、具体例を挙げて論じなさい。(八〇〇字以内)

問二 課題文を参考にした場合、どのような研究あるいは創作が可能であると考えますか。

現在、あなたが尾道市立大学日本文学科で学びたいと考える内容と関連づけて具体的に述べなさい。(四〇〇字以内)







受 験 番 号

下書き用紙（解答用紙と一緒に提出してください）

## 2023 日本文学科 学校推薦型 事前提出小論文

(出典・出題のねらい・評価の観点)

出典 松岡正剛 『山水思想「負」の創造力』 253頁～268頁 筑摩書房 2008年

問1 筆者の考えを踏まえ、「日本における風景感覚」というテーマであなたが考えたことについて、具体例を挙げて論じなさい。(800字以内)

問2 課題文を参考にした場合、どのような研究あるいは創作が可能であると考えますか。現在、あなたが尾道市立大学日本文学科で学びたいと考える内容と関連づけて具体的に述べなさい。(400字以内)

### 出題のねらい

- ・ 説明的文章の基礎的な読解力をみる。
- ・ 日本文学を学ぶにあたって基本となる日本人の思想に対する関心や論理的思考力、文章表現力をみる。具体的には、日本における風景感覚に関する課題文を読み、内容を踏まえた上で、自分自身の知識や経験に関連づけて日本の文学および文化についての論を展開することができるかを問う。
- ・ 課題文に関連づけた研究あるいは創作の可能性をわかりやすく説明できるかを問うと同時に、本学での学びに向けての意欲を測定する。

### 評価の観点 (50点満点)

1. 設問を正しく理解した上で、文章から正確に情報を読み取っているか。
2. 設問を正しく理解した上で、適切な(論の展開に必要な)具体例が挙げられているか。
3. 課題文や具体例、自分自身の知識や経験を活用した上で、論理的な文章が構成されているか。
4. 文章の構成を工夫した上で、読み手にわかりやすい説明をしているか。
5. 参考にした情報について正しく明示しているか。