

# 総合問題 (複)

(問題)

2026年度

〈2026 R 08200015(総合問題 (複))〉

## 注意事項

1. 試験開始の指示があるまで、問題冊子および解答用紙には手を触れないこと。
2. 問題は2～5ページに記載されている。試験中に問題冊子の印刷不鮮明、ページの落丁・乱丁及び解答用紙の汚損等に気付いた場合は、手を挙げて監督員に知らせること。
3. 解答はすべて、HBの黒鉛筆またはHBのシャープペンシルで記入すること。
4. 記述解答用紙記入上の注意
  - (1) 記述解答用紙の所定欄（2カ所）に、氏名および受験番号を正確に丁寧に記入すること。
  - (2) 所定欄以外に受験番号・氏名を記入した解答用紙は採点の対象外となる場合がある。
  - (3) 受験番号の記入にあたっては、次の数字見本にしたがい、読みやすいように、正確に丁寧に記入すること。

数字見本	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

5. 解答はすべて所定の解答欄に記入すること。所定欄以外に何かを記入した解答用紙は採点の対象外となる場合がある。
6. 問題冊子の余白等は適宜利用してよいが、どのページも切り離さないこと。
7. 試験終了の指示が出たら、すぐに解答をやめ、筆記用具を置き解答用紙を裏返しにすること。
8. いかなる場合でも、解答用紙は必ず提出すること。
9. 試験終了後、問題冊子は持ち帰ること。

以下の【資料1】～【資料3】を読んで、問題1～問題5に答えなさい（資料には一部改変あり）。

**問題1** 【資料1】は、文化資源学、民具資料論の研究者である川邊咲子が、収集された多くの民具が活用されず死蔵状態であり、所蔵品の量が増えて地域博物館等の負担が増えていることもふまえて、その解決策として民具の「緩やかな保存」について述べた文章であり、2023年に刊行された雑誌に収録されているものである。この文章における「緩やかな保存」の特徴や役割を、150字以上180字以内で要約しなさい。

**問題2** 【資料2】は、美術・デザイン研究の暮沢剛己が、広島平和記念資料館について述べた文章の一部である。2014年の広島平和記念資料館リニューアルにあたって採用された方針を、事例と共に180字以上220字以内で述べなさい。

**問題3** 【資料3】は、ウクライナの現代美術のアーティスト、ニキータ・カダン（NK）と美術史家ラリッサ・バビイ（LB）の対談記事の一部であり、2015年に刊行された書籍に収録されたものである。下線部①及び下線部②を日本語に訳しなさい。

**問題4** 【資料3】で、カダンが理想とする博物館はどのようなものか。100字以上150字以内で要約しなさい。

**問題5** 【資料1】【資料2】【資料3】は、いずれも博物館の変化やリニューアルに関する文章である。3つの資料にすべて言及しつつ、博物館のあるべき姿について、あなたの考えを450字以上500字以内で述べなさい。

#### 【資料1】

こうした地域の課題の解決に向け筆者が取り組んでいるのが、民具の「緩やかな保存」である。従来の西洋的な博物館学の考え方では、収集された資料は、温湿度管理などが施された環境において収蔵・展示され、資料の価値や状態が永久的に維持されることが原則である。一方「緩やかな保存」は、民具の多様な価値を見いだし、資料の状態変化を認めつつ活用・継承を行う資料保存の方法である。

これまでの博物館学的保存は、博物館などの専門施設で研究者や学芸員などの専門家によって行われてきたが、緩やかな保存は、地域のさまざまな場で、さまざまなアクターによって行われる資料保存である。特に民具のように本来在野の道具である物は、「使う」ことで状態を良好に保つこともできる。無論、「使う」ことで損傷や破壊を招く可能性もあるため、事前に状態を記録しデータ化するなどの記録保存の対策が必要となるが、そうした対策を規格化し新たな資料保存の方法としての体制を整えることができれば、民具の「緩やかな保存」のメリットは大きい。民具を保存・継承する活動に、自治体や博物館等だけでなく、地域住民や地域に関わる多様なアクターを巻き込むことで、新たな視点で民具の価値や意味を見い出すことができる。また、民具に関わる人を増やすことで、民具にまつわるストーリーとその語り手を増やすことができ、さらに新たな価値が生まれる。こうした、民具の「緩やかな保存」に携わる人々が民具の保存・活用・継承の担い手となり、分野を超え地域内外に広がる新たなコミュニティを形成する。そうした取り組みの中で、これまでの民具の保存・展示方法では十分に達成されてこなかった、資料を通して生活の知恵や技術、人々が生きてきた歴史を後世に伝え、地域社会の発展に生かしていくという、資料保存・活用の目的の達成に近づけるのではないだろうか。

奥能登国際芸術祭における「珠洲の大蔵ざらえ」プロジェクトとスズ・シアター・ミュージアムの取り組みは、民具の「緩やかな保存」の実践例と言える。「珠洲の大蔵ざらえ」は、奥能登国際芸術祭のアート制作において活用することを主目的とし、珠洲市内の家々に眠っている生活用具や道具類の寄贈を募って集めるプロジェクトである。

収集においては、物だけを集めるのではなく、それらにまつわる思い出や記憶も集めることを重視し、寄贈者に対する聞き取り調査も行っている。そうして集めた聞き取りデータは家ごとの「家の来歴シート」と個々の民具ごとの「民具シート」にまとめ、特に「民具シート」については地域資料情報として地域内外で広く活用できるように公開する予定である。また民具本体には番号のついたタグが付されており、資料情報と資料が結びつくようになっている。こうした一連の聞き取り調査やデータの整理等は、研究者が単独で行うのではなく、アーティストや芸術祭の職員やスタッフが積極的に参加している。芸術祭の運営を担うスタッフには若い移住者が多い。彼らからは、聞き取り調査に参加することで、住んでいるだけではわからない貴重な話が聞けたという声が聞かれた。

こうした「珠洲の大蔵ざらえ」プロジェクトを経て、スズ・シアター・ミュージアムは完成した。ミュージアムでは、現状の展示を維持しつつ今後の芸術祭の開催に際して新たな作品制作・展示や公演等も行われる予定であり、集められた民具とその情報の活用の取り組みがさらに広がっていくことが期待される。民具の活用状況や資料状態の変化、経年劣化、自然災害などによる影響についても随時「民具シート」に記録し、民具にまつわる情報が蓄積されていくことを目指している。また、集めた民具やその情報の活用の場は、芸術祭のアート制作に限らない。民具の歴史や元来の意味を知った上で、新しい価値や生活の中で再び「使う」方法を考えるための市民向けワークショップや民具の譲渡会を行うことを予定している。それによって、過去から受け継いだ物と情報の保存・活用・継承の輪を市民の間にも広げていくことが期待される。

奥能登国際芸術祭では、「珠洲の大蔵ざらえ」とスズ・シアター・ミュージアムの取り組みを通し、地域民具の保存・活用・継承の新たなコミュニティを、地域内外の多様なアクターが参加し作り上げている途中にある。そこでは、民具を捉える視点が多様化し、民具の新たな価値や意味が見いだされている。それにより、民具にまつわるストーリーも多様化し、民具はさらに地域において重要な歴史文化資料となっていく。このように、地域のさまざまな場や関わりの中で緩やかに民具を保存・継承していくことは、過去から受け継がれた物と記憶を多様な視点から見つめ直すことであり、そこから、今・これからの生活や社会について考え、地域の未来をつくっていくことにつながるのではないだろうか。

(川邊咲子「民具の「緩やかな保存」—奥能登国際芸術祭「珠洲の大蔵ざらえ」)

## 【資料2】

まず本館だが、ここは開館以来、資料や遺品の展示がメインであった。しかし、年を追うごとに解説用のパネルや造作物などが増え、雑然とした印象を覚える来館者も少なくなかったという。建物の1、2階部分は丹下が心酔していたル・コルビュジエを彷彿とさせるピロティ構造が採用されているため、展示は3階に集約されている。

2014年のリニューアルに当たって採用された方針が「人への被害」への集約であった。この方針は、全体の展示をあくまで被爆者の視点によって構成し、数字や威力によって語られることの多かった被爆の事実を、あくまで被爆者一人一人の苦しみや遺族の悲しみに立って見せることを意味している。この方針による展示は「被爆の実相」と命名され、また展示のコンセプトは「感性の本館」と位置付けられた。

被爆資料の展示が中心の本館に対して、東館は写真と解説がメインである。解説はいずれも学術的な知見に基づくもので、「情報の東館」と位置付けられている。

来館者はまず東館の1階から入館し、チケットを購入した後に南側のエスカレーターで3階まで上がり、東館の導入展示を見た後に、連絡通路を通過して本館に向かい、本館の展示を見終えた後に東館に戻り、階段を下って1階から退出するというのが現在の導線である。以前は東館の1～3階を見終えてから本館へ移行する導線であったが、来館者調査の結果、本館にとどまる時間が思いの外短かったことが判明したため、本館の展示をじっくり観てもらえるように導線を変更したという。

導入展示では、被爆前の広島市の街並みのパノラマ写真が広がっており、旧産業奨励館の緑色の屋根がはっきり写っている。他にも、賑わう商店街や繁華街、学校の教室などが写っていて、敗戦確実だったこの時期にも広島で多くの市民がごく普通の生活を営んでいた様子が伝わってくる。もっとも「1945年8月6日8時15分」の壁を抜けると、そこには被爆後の広島市の荒涼とした景観が広がっており、その中心部の模型を見ると、原爆投下によって広島市の景観がほんの数秒のうちに一変したことがわかる。そこに写っているのはまさしく「失われた人々の暮らし」にほかならない。

導入展示を見終えた観客は、連絡通路を渡って本館へと移動し、様々なモノを見ることになる。本館の展示は「8月6日の惨状」「放射線による被害」「魂の叫び」「生きる」の順で構成されている。入口では、焼け跡に立つ少女の写真が目にとまる。身にまとったワンピースは汚れ、右腕に包帯を巻いており、被爆して間もないことを物語る。彼女の家族や友人は無事だったのかと考えずにはいられない。他にも候補がいくつかあったなかで、この写真が選ばれたのは「まなざし」が決め手だったという。その次には、被爆直後の2枚の写真が架けられており、また床もカーペット敷きからタイルへと変わる。足元からも変化を感じ取ってほしいということだろう。さらにその先には、3枚のキノコ雲の写真が展示されている。爆発直後のキノコ雲の写真はかなり多く残っているとのことで、この3枚もすべて被爆直後の市民が撮影したものだ。誰も見たことのない異様な雲だったので、そのときカメラが手元にあった多くの人々がとっさにレンズを向けたことがわかる。なお「当事者感覚」を大事にしたいという方針のため、米軍による空

撮写真は展示されていない。

次の「都市の被害」のコーナーには多くの資料や写真によって、被爆した広島被害が紹介されている。折れ曲がった鉄骨、変色した墓石や灯籠、あらゆるものが溶けて固まった溶融塊や廃墟となった街の写真は、いずれも原爆の威力をまざまざと見せつける。展示品はむき出しのまま展示されているものもあれば、ガラスケースに収められているものもあるが、それは視覚効果や劣化防止など様々な視点から選択されているに違いない。

現在のリニューアルよりもだいぶ以前の話だが、私はNHKのドキュメンタリー番組で、小説家の大江健三郎が長男の作曲家・光を伴って同館を訪れ、一緒に本館の展示を眺めている様子を見たことがある。怖がって壁の陰に隠れ展示品に近づこうとしない息子を、父が「怖くないよ」と優しく諭している様子が印象的だった。また「原爆の絵」のコーナーには、被爆者の描いた様々な絵が展示されている。原爆の絵というと、第4章で取り上げる丸木位里・俊の「原爆の図」に代表される地獄絵図を想像してしまうが、それとはまったく異質の多くの作品からも、当事者でなくては表現しえない切迫した雰囲気が感じられる。モノの展示としては、1971年に建て替えられるまで町中にあった旧住友銀行広島支店正面玄関の石段の石、通称「人影の石」や原爆投下後間もなく広島に降り注いだ「黒い雨」の展示のインパクトも強烈である。

原爆の投下では、広島に駐屯していた陸軍も壊滅的な被害を受けたが、軍港である宇品は爆心地から離れていたこともあり、比較的被害が軽微だったため、ここに拠点のあった船舶司令部所属部隊、通称「暁部隊」は壊滅した司令部の部隊に代わって救護活動に携わった。この部隊に一等兵として配属されていた一人が、政治思想家の丸山眞男である。自らの著作では被爆体験について一切書かなかった丸山だが、被爆直後の広島市街で目撃した凄惨な光景に関しては後年に語った音声記録が残されている。負傷者に対して医薬品の数は極めて乏しく、救護活動が困難を極めたことは想像に難くない。

その後展示は、もう一つのテーマである「被爆者」へと移行する。床がまたカーペット敷きに戻った室内では、来館者の足音がほとんど聞こえなくなる。静かな室内で展示に集中してほしいという配慮なのだろう。多くの遺品や遺影が展示されている室内では、解説パネルなどによる説明は最小限に抑えられている。被爆者をテーマとした写真というと、たとえば石内都の作品が有名だが、これらの展示品にはそうした作家の署名がなくても十分に強いインパクトがある。

その後、パネルが展示されたギャラリーを經由して東館に戻ってくると、3階では核兵器の危険性に、2階では広島復興に焦点を合わせた多くの写真や映像が展示されている。核兵器廃絶に向けての動きは詳細に紹介されるほど、それが遅々として進まない現実とのコントラストが対照的だし、また被爆者の証言ビデオは驚くほどに詳細である。また地下1階の特別展示室には新収蔵品が展示されている。原爆投下から80年近く経った現在も、被爆者の遺族から寄贈される様々な品によって、その展示は絶えず更新されているのだろう。

(暮沢剛巳『核のプロパガンダ 「原子力」はどのように展示されてきたか』)

### 【資料3】

LB: What does “museum” mean to you? When I think about the appearance of the classical art museum at the end of the 18th century and how, through violence, the valuables of the aristocracy were made accessible to the general public, I’m also thinking about how these things were organized in space, about structuring the historical narrative for everyone who will be acculturated by visiting the museum.

NK: The public museum is a product of the Enlightenment, and essentially a product of a certain democratization of society. It is the product of a dreadful, arduous upheaval. The museum is a place that contains very ponderous things. Changing their composition or creating new meanings is like moving a mountain.

LB: If we think about the museum as something that is hard to budge or shift, something that consolidates a historical narrative, then doesn’t it become an instrument of ongoing influence on society? How would you characterize the relationship between authority (political power) and the museum?

NK: Today this relationship exists on two levels. One concerns ideological power, which transforms the museum into an ideological instrument. The second involves the power of capital, which uses the museum simply to reproduce itself.

The first manipulates the historical narrative, but creates an image of permanence, as if no one has the right to disturb the foundations that have been laid - until the next shift in ideological policy.

Meanwhile capital requires mobility and attractiveness from the museum, even to the degree of transforming it into a showroom for objects on sale. It creates a shimmering, unstable surface. But strange as it may seem, unexpected alliances can arise between these two varieties of co-opting the museum. Because ideology can be advertised like a consumer good, and commodities – like art objects, for example – sometimes need the semblance of fundamentality, weight.

LB: In your conception of the historical museum, what are its composition strategies?

NK: If it's an ideologized museum, then it simply accumulates evidence supporting a certain version [of history] and frames it in a decorative structure, thus setting this evidence firmly in place. The critical museum – insofar as it is possible, insofar as it exists at all in this world – is a mobile composition of versions that is always problematizing itself. In other words, the critical museum is a kind of “dialectical machine” that is in constant motion.

An example of such a methodology is the hall in one Ukrainian local history museum. There was an exhibit on village collectivization, and in the 1990s, when they had to change something but had no funds, they just added some documentary records of the Holodomor. Small photos and black-and-white photocopies were placed in this Soviet-era hall, designed to glorify the optimism and triumph of the state ideology. This subtle change set all the elements into motion.

Another important factor is crowding, when there is never enough room. Things are selected very carefully for exhibition, and this involves simplification, cutting out alternative versions. But the presence of parallel stories in a single space creates an additional dimension. You have exhibits on “edible mushrooms of the Rivne region” and “Lesia Ukrainka in the Rivne region” in one space, and you have to construct the relationships yourself.

LB: That's hardly a composition strategy.

NK: It's survival. And it's cunning. It's an attempt to remain viable in the circumstances that have developed. It's very characteristic of the post-Soviet museum. There we often see repeated attempts to change the message without changing the language, as though it were possible to insert some different key words without interrupting this ideological fanfare and keep going as if nothing had happened.

It's possible to cram various versions of the museum into one space so that their hard and fast ideological constructions destroy one another. So that each statement through which a given power tries to pass itself off as the natural order of things ends up alongside the statements of another. I'm interested in a composition of museum space, of museum narrative, where various struggles for power and ideological interests would neutralize one another.

(Nikita Kadan. *Yesterday, Today, Today*)

※ページ下部に出典を追記しております。

出題者注

arduous : 困難な / upheaval : 激動 / ponderous : 重い, 重苦しい /

Holodomor : ホロドモール (飢餓による殺害) / Rivne region : リウネ州 (ウクライナ北西部) /

Lesia Ukrainka : レーシャ・ウクライーンカ (1871-1913) ウクライナの作家, 詩人。

※WEB掲載に際し、以下のとおり出典を追記しております。

Kadan, Nikita. *Yesterday, Today, Today*. Artbook, 2015, pp. 19-21.

