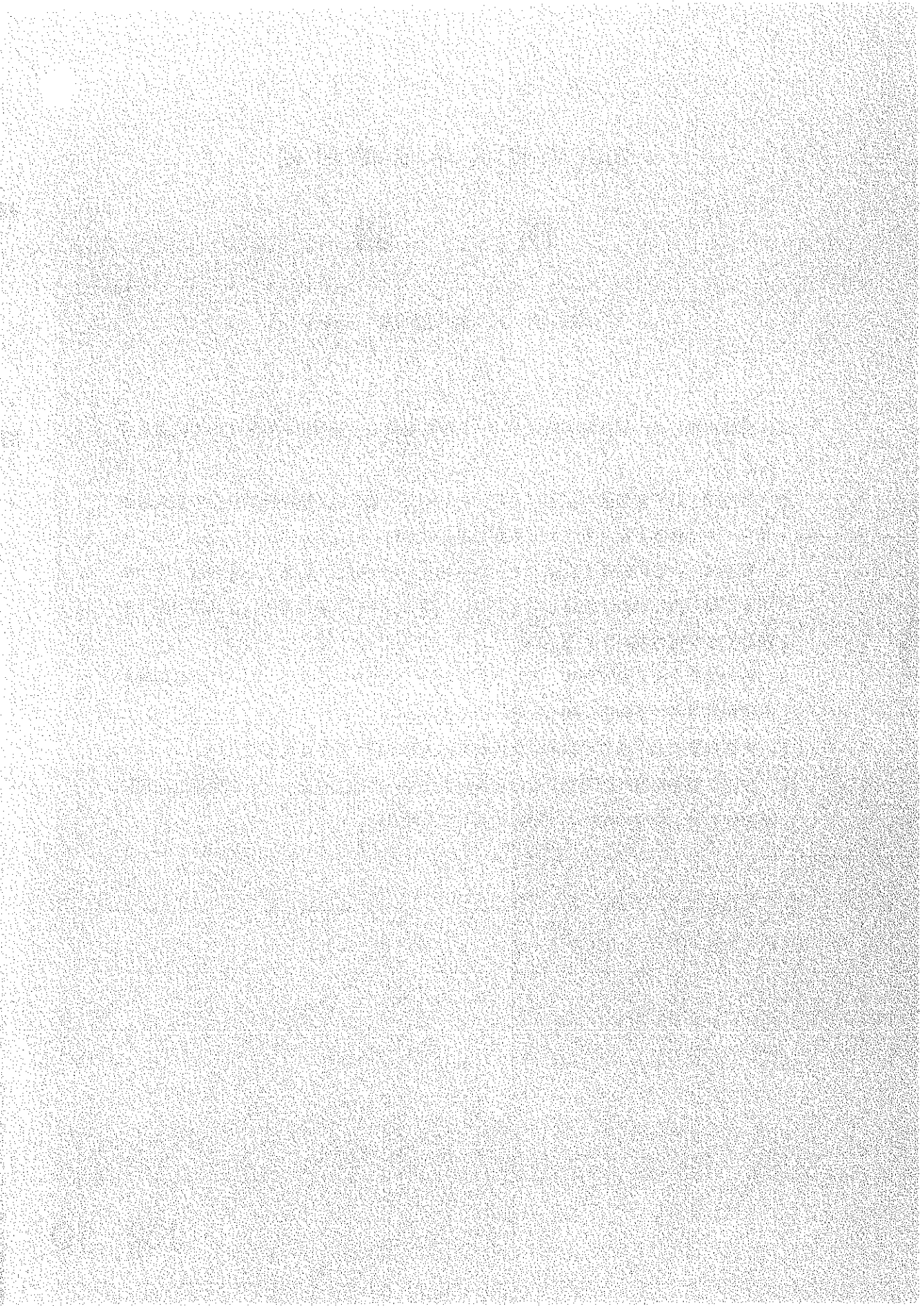


2018 年度 入学 試験 問題

国 語

(試験時間 14:50~15:50 60分)

1. 解答用紙には、記述解答用紙とマーク解答用紙の2種類がありますので注意してください。
2. 解答は、必ず解答欄に記入およびマークしてください。解答欄以外への記入およびマークは無効となりますので注意してください。
3. 解答は、HBの鉛筆またはシャープペンシルを使用し、訂正する場合は、プラスチック製の消しゴムを使用してください。特に、マーク解答用紙には鉛筆のあとや消しくずを残さないでください。
4. 解答用紙を折り曲げたり、汚したりしないでください。また、マーク解答用紙を記述解答用紙の下敷きを使用しないでください。
5. 解答用紙には、必ず受験番号と氏名を記入およびマークしてください。
6. マーク解答用紙への受験番号の記入およびマークは、コンピュータ処理上非常に重要なので、誤記のないよう特に注意してください。



— 次の文章は二〇〇〇年（平成十二年）に発表されたものである。これを読んで、後の問に答えなさい。（50点）

いずれにせよ、社会現象について語るのはいまではきわめて難しい作業です。というのもポストモダンが徹底化されたこの社会においては、この言葉を使えば大文字の社会と繋がる、という特権的な言葉がなくなってしまうからです。かつては論壇や文壇がそういう言葉の場だったのでしようが、いまやその機能は失われている。実はここで意外と重要なのが、柄谷行人の七〇年代の仕事なんです。

柄谷さんは六九年に、「意識と自然」と題された評論でデビューしました。そこで取り上げられたテーマは、ひとこと言えば、漱石における「倫理的問題」と「存在論的問題」の乖離かいりです。そしてそれは当時の柄谷さんにとっては、哲学的な問いであると同時に、きわめて状況に敏感な問題設定でもありました。柄谷さん以前の文芸批評は、みなさんご存じのとおり、江藤淳と吉本隆明に代表され、「政治と文学」が中心的な問題を形成していました。そこでは、文学（実存）について語ることが、すなわち政治（社会）について語ることだったのであり、倫理的問題と存在論的問題はピタッとくっついていたわけです。

ところが「意識と自然」の柄谷さんが主張したのは、倫理的問題と存在論的問題、政治と文学がもはや繋がっていないということですね。七〇年代から日本でもいよいよポストモダン化が進行しはじめ、実存は社会から切り離された——というか、実存を意味づける大きな物語があまり機能しなくなりました。つまり自分がなぜ文学をやるのか、その理由が社会的には与えられなくなってしまうわけです。そうすると必然的に、柄谷さんは、自分が文学をやる根拠を、自分のなかに探さざるをえなくなる。これはまさにポストモダンの意識で、おそらく、江藤淳や吉本隆明にはそれほど切実に感じられなかった感覚だと思えます。そしてまさにここから、柄谷さんが七〇年代に書いた奇妙なテキスト、『内省と遊行』や『隠喩としての建築』が生まれるわけですね。彼はそれを「理論的」と呼ぶけれども、あれは本当は理論的というものでもありません。哲学や文学の基礎づけとかたちを取っていますが、実際は「自分はなぜ哲学や文学をやるのか」という個人的で実存的な問いに取り憑かれ、そこから抜け出そうとグルグル回転してできたテキストなんです。ではなぜ彼はそんなに回転したか、そこが面白いところで、それは結

局、実存と社会が切り離された七〇年代以降の世界においては、この回転は最初から落しどころがないからなんですよ。この意味でほくは、当時の柄谷さんもまた、デリダと同じくポストモダンを真正面から生きていた思想家なんだと思います。

文学の言葉で政治を語る、実存で社会を映す、こういう回路は、柄谷さんが登場したとき一度断ち切れています。柳さんはその回路を再び復活させようとしているのですが、正直言つて、いまのところほくにはそれはトリックにしか見えない。ただほくは、その試み自体には賛成します。小説家が「純文学」という言語ゲームに居直るのもいいけれど、作品を社会的現実に関こうとするのもやはり必要はずだから。ただそのとき、もはやかつての論壇や文壇の言葉では対応できないのではないか、それはただ「おしゃべり」を再生産するだけなのではないか、というのがほくのキグ(2)なわけです。酒鬼ぶき蕃ばん事件の犯人を「少年」と呼び、エディプス・コンプレックスの物語しか紡げない、これは文学の言葉がもはや現実に対応していないことです。ならば、必要なのはどんな言葉か。それがわかれば苦勞くろうしないし、結局それはほく自身が実践していくことでしかないのです。ここでバツと答えは出せません。ただ、考える道すじをあるていど付けることはできる。

⁽³⁾「想像界」「象徴界」「現実界」という三つの概念を導入し、これを使って、もう一度整理してみましょう。ポストモダン化、つまり社会の断片化がまだそれほど進んでいない世界においては、象徴界の存在によって、想像界と現実界とは分離されています。裏返して言えば、親しい人間関係と「世界の終わり」のあいだに、言葉の世界がクッションとして挟まっていたわけです。このクッションが、柄谷さんの言葉で言えば「倫理」なわけですね。しかしポストモダンの世界においては、そのクッションが抜け落ちてしまう。するとひとは考え始めるとすぐ、何の準備もなしに「世界の終わり」に——つまり「存在論」にぶちあたることになります。一〇代の少年が、「なぜひとを殺してはいけないの？」という問いにいきなり行ってしまふわけです。ここまでの話からわかると思いますが、この問いに既成の言葉で答えても意味はありません。そもそもそのような疑問は、言葉（象徴界）の力が衰えているから出てくるのですから。「政治と文学」という問題が成り立たなくなつた、それは繰り返しますが、社会についての言葉と実存についての言葉、つまり倫理を担う言葉と存在論を担う言葉が切り離されてしまったことを意味します。この事態をさらに正確に言い直せば、倫理の領域と存在論の領域を繋いでいた「言葉」の世界、象徴界という土俵が壊れて

しまったということですが。その結果七〇年代以降、とりわけ九〇年代に入ってから日本では、倫理は想像界へ、存在論は現実界へと大きく分かれていってしまった。

例えばいまの一〇代の人々の倫理的想像力は、もはや家族や恋人などごく身近なひとにしか働かなくなっている。彼らは友だちを殺しちゃいけないことは感覚的に理解できるけれど、なぜ見知らぬ他人を殺しちゃいけないのかはわからない。宮台さんも指摘するように、彼らにとつて見知らぬ他人は「風景」でしかなく、だから援助交際にしる何にしる、親や友だちを傷つけないかぎり全然オツケーなわけです。これは倫理的にフハイした⁽⁴⁾というより、「倫理」⁽⁵⁾の位置そのものが変わったと捉えるべきです。象徴界が失墜すれば、倫理はもはや、きわめて身近な人々にしか関わらないものになる。

そして他方、その反動として、存在論的な思考は急速に現実界へとセンカイする⁽⁶⁾。「現実界」というこの概念の意味をさきほどはあまり説明しませんでした。それは実はラカン派においては、ぼくたちが生きている「世界」の自明性が失われ、生きることの意味そのものが問い直されるような体験の場を意味しています。ふだんは象徴界がそれを隠しているので、人々はアンノ⁽⁷⁾に生きていられる。しかしときにひとは現実界に直面してしまうし、またそれを欲望することすらある——というのが、ラカンの考えです。だから現実界について考えるとは、具体的には「世界の終わり」や「死」について考えるということです。実際、ぼくも含め、いまの若い人たちが「終わり」や「死」こそを現実的に感じるというのは、よくメディアで報道されているとおりでしょう。そしていま特徴的なのは、「世界の終わり」に向けられたその思考がもはや、現実存在するこの世界についての知識や関心と切り離され——より正確に言えば、切り離されることではしか展開されないということです。彼らは「世界の終わり」について思考しているが、「世界」については思考していない。なぜなら、何度でも繰り返しますが、「世界」についての適切な思考を保証するはずの象徴界が、彼らにとつてはもはや機能していないからです。平野さんのデビュー作が中世フランスを舞台にし、またそれと同工異曲なファンタジー小説やコミックが多くの読者に支持されているのは、以上のような意味で、確かにいまの日本社会が陥った病を反映しています。

九〇年代の人々は、ごく身近な日常的な出来事（想像界化した倫理）か、「世界の終わり」についての思弁（現実界化した存

在論)にしか興味がなくなつてしまった。ならばこれに対して、ぼくたちはどうするべきでしょうか。さきほども述べたようにぼくは、結局、失われた象徴界の力、つまり言葉や知識の力を何とか復活させるほかないと思います。しかし他方で、ひとたび社会がこれだけ断片化されてしまった以上、そうおいそれと社会の全体性が回復しないことも事実でしょう。つまり、多くのひとが国家にアイデンティティを委託し、論壇や文壇の言葉——つまり、「政治」と「文学」の言葉が社会を見渡せる場所に戻れるときが再び到来するとは、ぼくにはちよつと考えられない。

となるとぼくたちが目指すべきは、ちよつと矛盾して抽象的な言い方ですが、象徴界という後ろ盾がない象徴の力、社会(政治と文学)という後ろ盾がない新しい言葉の力しかないのだと思うんですね。それこそが、象徴界によってタテ方向に保証されたものではなく、単独に、ヨコに突き抜けるような言葉の可能性ということです。これではあまりにアイマイな言い方ですが、いまのところぼくにはそういう表現しかできません。

(東浩紀『郵便的不安たちβ』による)

注 デリダ……フランスの哲学者(一九三〇～二〇〇四年)。 柳さん……柳美里(ゆう・みり)、作家(一九六八年～)、

酒鬼薔薇事件に触発され小説『ゴールドラッシュ』(一九九九年)を執筆。 酒鬼薔薇事件……一九九七年神戸市で起

きた児童連続殺傷事件。 宮台さん……宮台真司、社会学者(一九五九年～)。 ラカン……フランスの精神科医、

哲学者(一九〇一～一九八一年)。 平野さん……平野啓一郎、作家(一九七五年～)、十五世紀フランスの神学僧を主

人公にした小説『日蝕』(一九九八年)を執筆。

〔問一〕 傍線(2)(4)(6)(7)(9)のカタカナを漢字に改めなさい。(楷書で正確に書くこと)

〔問二〕 傍線(1)「倫理的問題と存在論的問題はピタッとくっついてた」とあるが、その時にはどのようなことができていたかを次のように表現するとき、空欄にふさわしい十一字の語句を本文中から探し出して答えなさい。(句読点、かっこ等の記述記号も字数に数える)

ことができていた。

〔問三〕 傍線(3)「想像界」「象徴界」「現実界」という三つの概念を導入し」とあるが、筆者はラカンを参考に、それらを独特の意味で使っている。それぞれに密接な関係を持つ語句として、不適当なものを左の中から一つ選び、符号で答えなさい。

ア 「想像界」

A 親しい人間関係

B ポストモダン以降に生まれた

C 身近で日常的な出来事

D 倫理的想像力が機能する

イ 「象徴界」

A 想像界を隠していた

B 倫理と存在論を結びつけていた

C 世界についての適切な思考を保証していた

D 言葉の世界

ウ 「現実界」

A 世界の自明性が欠落する

B 存在論的思考の場となった

C 世界の終わりや死について思考する

D 人間にアイデンティティを付与する

〔問四〕 傍線(5)「倫理」の位置そのものが変わった」の説明としてもっとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A 家族や恋人に対する根本的な倫理とそれを超えたもつと一般的な倫理とが、それぞれ対象とする枠組みを変えた。
- B 倫理は極めて身近な人々にしか関わらないとする見解を取ることによって、社会は新しい倫理を作り上げた。
- C 他者を「風景」とみなすような新しい人間観が登場することによって、犯罪に対する許容範囲が社会全体で変化した。
- D 殺人の禁止は「象徴界」が保証する規範であったが、「象徴界」の衰弱とともに社会的に共有された倫理観は失われた。

E 倫理を言葉によって規定していた「象徴界」が力を失い、倫理が関わるのは主として「想像界」だけになった。

〔問五〕 傍線(8)「日本社会が陥った病」の説明としてもっとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A 多くの読者が、身近な日常生活と世界の終わりを直接に結びつけた物語を不自然なものとは考えず支持している。
- B 言葉と論理の世界である「象徴界」でしか機能しない存在論的思考が、急速に「現実界」の方に向き始めている。
- C 「象徴界」が機能しないため、「現実界」に直接関心が向き、世界の終わりについて思弁することが好まれている。
- D 世界についての知識が薄れて異界を舞台に世界の意味を求めようとする試みがファンタジーとして横行している。
- E 生そのものよりも「終わり」や「死」に親近感をいだき、隠されている「現実界」に逃げ込むことを欲望している。

〔問六〕 次のア、ウのうち、本文の筆者の考え方と合致するものに対してはA、合致していないものに対してはBの符号で答えなさい。

ア 断片化した社会が以前のような全体性を回復することはほぼ不可能だが、何らかの方法で分断化を克服できるような新しい言葉の力を求めていくべきである。

イ 文学の言葉が現実によく対応できず、社会現象について語るのが極めて困難な状況にあるからこそ、小説家は「純文学」という言語ゲームに徹するべきである。

ウ 日本社会におけるポストモダンとは七〇年代に進行し始め、とりわけ九〇年代以降に言葉の世界というクッションが抜け落ちたことによって徹底化されたとみなすべきである。

二 次の文章を読んで、後の問に答えなさい。(20点)

絵画が人間の目と手による自然の「描写」であるのに対して、写真は「自然の鉛筆」として、自然自身が直接感光板に「刻印」した痕跡である。

(1) 絵を描くとは、世界を絵に変えることである。美術理論家エルンスト・ゴンブリッチがいうように、鉛筆を手にする画家は自然を描線によって見ようとし、絵筆を手にする画家は自然をマッサによって見ようとす。おなじ風景を前にして、東洋の画家は水墨画としてこれを見るが、西洋の画家なら油絵としてみるだろう。画家による描写は、その手技が属する文化に固有のものの見方や表現のしかたを、したがって共通の世界観を前提にしている。

アルベルティ的絵画がそうだったように、ルネサンス初期に確立した遠近法は、見るものの目を中心にして、すべてのものを配置した。ここで見るものは、世界の不動の中心に立つものであり、描かれたイメージは、世界の無時間的なイメージである。絵の鑑賞者つまり世界の中心に立つて見るものとは、まずは国王や貴族といった絵の注文主であり、その注文にしたがう画家である。だがこの不動の視点は、みずからは世界の外に立つて、みずからの展望のもとに全体を秩序づけ統御する普遍的な精神、いわば超越論的な自我の視点である。

絵を見ることは、世界を絵に変え、一定の秩序に配置するこのような視線を共有することである。こうして描かれた世界は、安定した確固たる額縁にふちどられ、ひとつのまとまりをもった風景となり、それが再現している外の世界の象徴となる。絵を見るものは、絵をとおして外の現実世界にむきあうのではなく、絵のなかに、自分が帰属するトータルな世界のくつきりとした相貌を確認する。

これに対して、写真が自然の描写ではなく刻印だということは、まずは、手技が帰属する文化に支配的な意味づけのコードと、これを展望するあの普遍的な視点からのイメージの解放を意味する。たしかに写真映像は現実対象を、その大きさや視野や、モノクロームのばあいには色彩をも縮小はする。だがそれは、絵画のような意味での変換とはちがう。絵画的変換はつねに文化的

コードにもとづいており、したがって一定の共示的メッセージがともなう。だが写真の意味とはまずは、これらいつさいの文化的意味づけの手前で、そこに刻印されている当の現実対象を指示する点にあり、これをロラン・バルトは「コードなきメッセージ」と呼ぶ。

写真が刻印するのは、いまカメラの目の前にあって、これと光学的・物理的に結合された世界の實在性の一断片である。なるほど写真画像も、厳密な遠近法にしたがう。だがカメラの視点は、額縁の外に立って観照する不動の中心ではなく、われわれの肉眼がそうであるように、対象とおなじ世界に属し、これに対してそのつど特異な関係に立つ視点である。⁽²⁾対象との関係という点では、写真を見る経験は、肉眼の知覚ではないにしても、一種特別な知覚経験といえる。

人跡未踏の未知の世界の断片を写真という標本にしてもちかえった初期の写真家たちは、かれらの写真を「眺望」と呼んだ。美術批評家ロザリンド・クラウスが指摘するように、このことばによってかれら写真家は、自分たちのイメージが伝統的な「風景」とはちがうものだと意識した。

額縁におさめられ、美しく秩序づけられた世界として観照される風景とはちがって、ビューはそのフレームをこえて、世界の無辺の奥行きにむかう。

つまり写真を見ることは、普遍的な視点から意識という額縁にくつきりとおさめられたひとつの全体としての世界の描写を画面のなかに「観照する」のではなく、そのつど特異な視点から世界の一断片としての写真をとおして、意識の外にひろがる無辺の世界を「眺望する」ことである。写真の枠はビュー・ファインダーとして、絵画の額縁とは、その構造においてことなっている。

ヴァルター・ベンヤミンは、「画家のつくる影像是トータルな影像であり、カメラマンのつくる影像是ばらばらに寸断された影像で、それはあとからあらたな法則にしたがって合成される」という。

事実、イメージのサファリの探検家たちは、自分の住んでいる世界のリアリティーとは無縁の辺境としてほとんど意識の外にあった未知の世界のリアルな相貌を、またたとえ自分の住む世界にしても、日ごろひとが注目することのない都市の迷路やそこ

での生活といったいわば都市の無意識を、標本断片としてもちかえり、これを呈示した。

それは、自分たちがこれまで当然のものとして見、またそのようなものとして絵画に写してきた、(3)をもったひとつの風景としての世界のイメージに変更をせまるものだったろう。

手と目が協同して描いてきた世界にかわって、写真はいまや、目が見ることができず手が描くことのできない世界の断片をわれわれに見させる。こうしてえられるビュー・カタログをカード・ファイルに収集することで、やがて未知の世界は、ひとつの地形図としてすがたをあらわしはじめるだろう。写真がもたらしたあたらしい視覚と表象の様式とは、ソントグがいうように、われわれが「全世界を映像のアンソロジーとして頭のなかにいれられるという感覚をもつようになった」ことである。「写真を収集することは、世界を収集することである」。

写真が、肉眼の意識がとらえているもののみならず、肉眼ではとらえきれない偶然的なものを刻印するイメージだとすれば、それはベンヤミンのいう「無意識に浸透された空間」の現出だということになる。写真が見せるのは、自己意識のアイデンティティを中心とする遠近法のもとに統合されたひとつの世界ではなく、無意識に浸透された空間の、(4)された集積である。

(西村清和『視線の物語・写真の哲学』による)

注 エルンスト・ゴンブリッチ……オーストリア出身のイギリスの美術史家(一九〇九〜二〇〇一年)。 マッス……量感、

まとめり。 アルベルティ……イタリアルネサンス期の建築家・画家・芸術理論家(一四〇四頃〜一四七二年)。

コード……規範、準則。 ロラン・バルト……フランスの思想家(一九一五〜一九八〇年)。 ロザリンド・クラウ

ス……アメリカの美術批評家(一九四一年〜)。 ヴァルター・ベンヤミン……ドイツの思想家(一八九二〜一九四〇

年)。 ソントグ……アメリカの小説家、批評家(一九三三〜二〇〇四年)。 アンソロジー……選集。

〔問一〕 傍線(1)「絵を描くとは、世界を絵に変えることである」とあるが、筆者によれば絵を描く行為とはいかなるものか。その説明としてもっとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A 画家がとりこまれている文化的様式によって現実認識をあらため、表現対象の実在性を新たに作り出していくこと。
- B 画家が無自覚的に支配されている文化秩序に沿って現実を組み換え、隠されていた世界の本質的側面を再現すること。
- C 画家が遠近法によって現実世界を統御し直し、文化規範に従いながら画家固有の世界を画面に創出していくこと。
- D 画家が属する文化固有の世界観や表現方法を通して現実を写し取り、その秩序にのっとった世界を現前させること。
- E 画家が超越論的な視点から世界をとらえ直し、秩序ある普遍的な美を現実の象徴として画面に浮かび上がらせること。

〔問二〕 傍線(2)「対象との関係という点では、写真を見る経験は、肉眼の知覚ではないにしても、一種特別な知覚経験といえる」とあるが、その説明としてもっとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A 写真は肉眼の機能ではとらえることができなかつた対象の細部を暴き出し、写真を見るものの属している文化が形成した先入観に気づかせて、そこから解放するということ。
- B 写真はそれまで知られていなかった世界や、文化的規範の支配下では意識に上らなかつた世界の断面を写し取り、写真を見るものの現実への感性を豊かにするということ。
- C 写真には肉眼には映ついても認識されず、また文化的な先入観によって意識されることがなかつた無辺の世界のありようを、写真を見るものに自覚させるということ。
- D 写真はあらゆるものを遠近法の枠組みに収めることで、絵画における立ち位置からではとらえきれなかつた世界の全体像を、写真を見るものに認識させるということ。
- E 写真は肉眼の機能を光学的・物理的に精密化させ、写真を見るものが絵画的な認識の仕方によって形成してきた意識を解体して、現実世界の真の姿に気づかせるということ。

〔問三〕 空欄(3)(4)に入れる組み合わせとしてもつとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- | | | |
|---|---------------|------------|
| A | (3) 意識という縁縁 | (4) 脱日常化 |
| B | (3) はっきりした眺望 | (4) 脱コード化 |
| C | (3) 透徹した秩序 | (4) 脱カタログ化 |
| D | (3) 明確な意思 | (4) 脱観照化 |
| E | (3) くつきりとした輪郭 | (4) 脱中心化 |

〔問四〕 この文章の趣旨としてもつとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A 東洋であれ西洋であれ絵画は文化固有の価値観を象徴する世界像を表現し、それらの鑑賞者は画面上の遠近法の視点に同調することによって外部の現実世界に向き合うことになる。
- B 写真は思いもかけない日常のありさまや世界の辺境の様子を影像として収集するが、それらは断片的な現実の集積にすぎないため、写真を見るものの嗜好しこうによって補充される必要がある。
- C 絵を描く際に世界の辺境のイメージを画面に表現し、また普段の生活では意識にのぼらない偶然的なものを主題にすえる場合には、表象媒体として絵画と写真は同等の働きをする。
- D 写真は未知の世界や無自覚的な日常の出来事を標本影像としてありのままに切り取ったものだが、その全体像を再構成するには、撮影者がとらわれている文化規範の影響をうける。
- E 写真は厳密な遠近法に従って世界を撮影するが、超越論的な自我の視点からイメージを解放するものであり、写真を撮るものは対象と同じ世界にあって現実の断片を写しとる。

三 次の文章を読んで、後の問に答えなさい。(30点)

二条よりは南、京極よりは東は、菅三位の亭なり。三位失せてのち、年(1)ころ経て、月(4)の明(1)かき夜、さるべき人々、旧(4)き跡をし
のびて、かしこに集まりて、月を見てあそぶことありけり。終(1)はりがたに、ある人、

(2) 月(2)はのぼる百尺(2)の楼

と誦(3)しけるに、人々、声を加へて、たびたびなるに、あばれたる中門(7)の、かくれなる蓬(7)の中に、老(7)いたる尼(5)の、よにあやしげ
なるが、露にそぼちつつ、夜もすがら居りけるが、「今夜の御遊(3)び、いといとめでたくて、涙もとまり侍(3)らぬに、この詩こそ、
及ばぬ耳(3)にも僻事(3)を詠じおはしますかな、と聞き侍れ」といふ。

人々笑ひて、「興(4)ある尼かな。いづくのわるきぞ」といへば、「さらなり。さぞおほすらむ。されと思ひ給ふるは、月(6)はなじか
は楼にはのぼるべき。『月にはのぼる』とぞ故三位殿は詠(6)じ給(6)ひし。おのれは御物張りにて、おのづから承りしなり」といひけ
れば、恥ぢて、みな立ちにけり。

これは、すすみて人を侮(4)るにはあらねども、思はぬほかのことなり。これらまでも心すべきにや。「蔽(7)に剛(7)の者」といへる児(7)
女子がたとへ、旨をたがへざりけり。

(『十訓抄』による)

注 菅三位……菅原文時。菅原道真の孫で平安中期の漢詩人・学者。

物張り……裁縫などの雑用に従事した召使い。

〔問一〕 傍線(ア)の「の」の「の」を用法によって分類するとどう分けられるか、もっとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A (ア)イウ—エ—オ) B (ア—イ)オ—ウ) E (ア)ウ—イ)エ)オ)
- D (ア)イ—ウ—エ—オ) C (ア)ウ—イ)オ—エ)

〔問二〕 傍線(1)(3)(4)(5)の解釈として、もっとも適当なものを、それぞれA~Dの中から選び、それぞれ符号で答えなさい。

(1) 「あそぶこと」

- A 酒宴をひらいて楽しむこと
B 詩歌や管弦を楽しむこと
C かけことなどを楽しむこと
D 遊女を呼んで楽しむこと

(3) 「よにあやしげなる」

- A とても不思議な様子
B この世のものとは思えない者
C とても奇妙なことを言う者
D とてもみすばらしい者

(4) 「興ある」

- A おもしろい
B 風流を解する
C 思慮深い
D 愛嬌のある

(5) 「さぞおほすらむ」

- A そのように間違っていると
B ところが間違っているのかとお
C 私が間違っていると
D どうして間違いに気づいたのかとお

〔問三〕 傍線(2)「月のはのぼる」と(6)「月にはのぼる」はどのように異なると理解できるか、もつとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

A 「月のはのぼる」だと月が楼にのぼることになるが、「月にはのぼる」だと人々が楼を足がかりにして月にのぼろうとする、という意味になる。

B 「月のはのぼる」だと月が自分の意志で楼にのぼることになるが、「月にはのぼる」だと月が自然に楼の近くにのぼる、という意味になる。

C 「月のはのぼる」だと月が楼にのぼることになるが、「月にはのぼる」だと人々が月に誘われて楼にのぼる、という意味になる。

D 「月のはのぼる」だと月が楼にのぼることになるが、「月にはのぼる」だと楼の姿が月に映って見える、という意味になる。

E 「月のはのぼる」も「月にはのぼる」も意味することは同じであるが、故三位殿は「月にはのぼる」と詠じていたという違い。

〔問四〕 傍線(7)「藪に剛の者」の説明としてもつとも適当なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A つまらない者の中にも優れた者が隠れていること。
- B 本当の知者は目立たないところにこそいること。
- C 都よりも田舎の方が実は優れた者がいること。
- D 暗いところには怪力を持つ者がいること。
- E 人を年齢で判断するのは危険であること。

〔問五〕 次のア～オのうち、本文の内容と合致しているものに対してはA、合致していないものに対してはBの符号で答えなさい。

- A 故三位殿のような優れた人に仕える者は誰でも風流を解するものである。
- I 知らず知らずのうちに人を馬鹿にすることがないようにすべきである。
- ウ 経験が豊富な老人には様々な知恵があるので軽んじてはならない。
- エ 誰にでも間違いはあるので、細かいことまで指摘するのはよくない。
- オ どこに優れた人がいるか分からないので油断してはならない。

(

