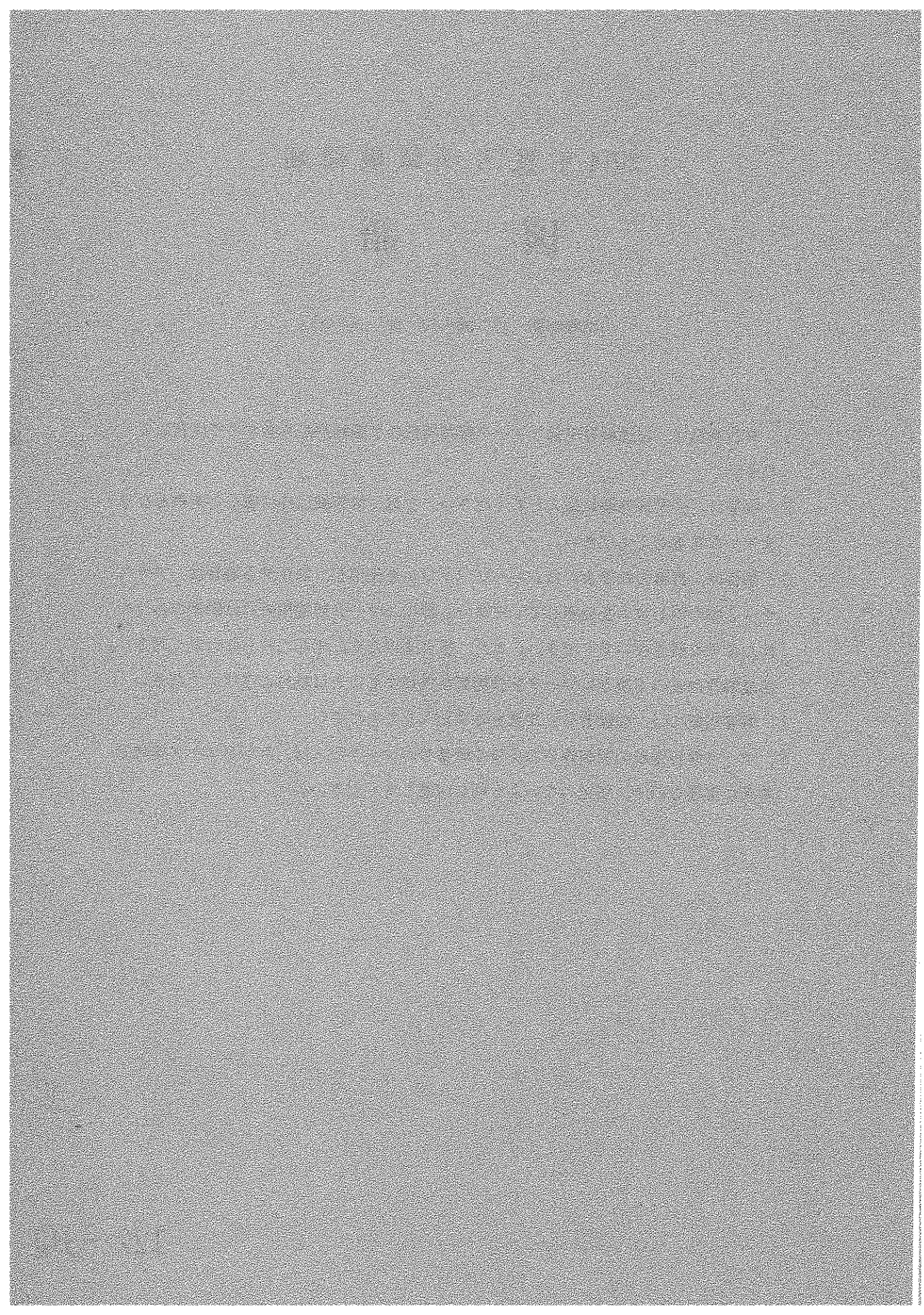


2014 年度 入学 試験 問題

国 語

(試験時間 15:00~16:00 60分)

1. 解答用紙は、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、必ず解答欄に記入してください。なお、解答欄以外に書くと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。また、折りまげたり、汚したりしないでください。記述解答用紙の下敷きにマーク解答用紙を使用することは絶対にさけてください。
4. 解答用紙には、受験番号と氏名を必ず記入してください。
5. マーク解答用紙の受験番号および受験番号のマーク記入は、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。



— 次の文章を読んで、後の問に答えなさい。(50点)

アリストテレス『詩学』、また、紀貫之『古今和歌集假名序』、世阿弥『花伝書』など、詩や演劇など、個々の芸術ジャンルについての考察は、古今東西で繰り返されてきた。しかし、美術や音楽、詩、演劇などを「芸術」として一括して論じる「美学」が生まれたのは十八世紀半ばのヨーロッパにおいてのことである。美学のあり方は、現在における「芸術」「アート」と当然、無関係ではない。

とりわけカント美学は、十九世紀末以来の近代絵画を理解するうえで重要である。カントは、自分で自分の認識能力や善悪の判断を自己批判する「批判哲学」を提唱したが、この考えは美的判断や作品制作にも適用されるからだ。画家は「絵画とはなにか」、音楽家は「音楽とはなにか」、詩人は「詩とはなにか」を問うのである。

しかも、十八世紀には、過去と現在、未来についてのひとびとの意識も大幅に変化した。「近代」にあたる「モダン(modern)」という言葉は、「新しい時」を意味するが、かつてこの言葉は、「これから到来するはずの未来の時代」を指していた。キリスト教の信仰にとって、この「未来」とは、最後の審判によってはじまるキリストが支配する時代にほかならない。ところが、いつの間にか「現在は、すでに過去とは違う未来だ」という確信がひとびとに浸透し、「モダン」は「過去と異なる自分たちの現在」を意味するようになった。その結果、そのつどの現在はつねに過去にくらべて未来でなければならず、今日は昨日より進歩していなければならないという強迫観念がひとびとを襲う。ポール・ヴェリリオや古東哲明が言う「ドロモロジー」あるいは「進歩史観」が力をふるうようになったのである。

アメリカの美術批評家クレメント・グリーンバーグ(一九〇九—一九九四)によれば、「自己批判」と「進化」というふたつの強迫観念が合体したときに生まれたのが「モダニズム(近代主義)」である。「絵画とはなにか」を問う画家は、文学や音楽では不可能で、絵画にしか表現できないものを求め、その結果、登場したのが、絵画がキャンバスという平面に描かれた虚構であることを平然とバクロするマネ、絵具の物質性をあえて残す印象派、デザインをキャンバスの矩形にあわせるために正確性を犠

性にしたセザンヌなどの「近代絵画」だった。絵画に描かれる人物や風景などではなく、絵画という媒体「それ自身に固有……な諸効果」(グリーンバーグ「モダニズムの絵画」)が追求され、絵画という媒体そのものが強く前面に押し出されたのである。そのキョクチが、一九六〇年代アメリカ合衆国における、バーネット・ニューマン、マーク・ロスコ、デ・ステイールなどによる、大きなキャンバスを単色で塗っただけの、ミニマリズムの作品群だった。こうして、直前までのスタイルを否定する新しいスタイルを絶えず生み出しながら、絵画なら絵画というジャンルの純化を図る流れが「モダニズム」である。

モダニズムはフランスやアメリカなど各地に分散してあらわれたが、媒体の純粋性を追求する展開としては、それ自体完結し、自律した運動だった。同様の運動は詩やバレエ、ダンスなどでも生じ、この意味で各芸術ジャンルは、それ自体としての自律性、自己完結性をもつシステム、すなわち「自律系」である。

ところがその傍らには、美術の自己完結性と対立する事例も見られた。

ひとつは、マルセル・デュシャンが投げかけた問題である。一九一七年ニューヨーク・アンデパンダン展にデュシャンが出品した《泉》という作品は、既製品の男性用小便器に「R. Mutt, 1917」と記入したものだ。この「作品」はやがて多くの美術館の公式収蔵品となるが、既製品(「レディ・メイド」)が作品として認められること自体、作品に内在する「精神性」「表現」「趣味」「媒体」「純粹形式」などによって芸術を規定しようとする、カントやヘーゲル以来の芸術観が否定されることを意味する。

とはいえ《泉》は単なる工業製品ではない。それは、「美術展」「署名」「日付」「タイトル」などがあれば既製品でも「作品」になりうる。美術という制度を意識化させるからだ。また、この作品は、「精神性」「表現」などがなければ「作品」ではないとする伝統的芸術観との対決でもある。《泉》は、美術や芸術の理論や歴史という環境があつてはじめて「美術作品」となりうる。こうして、芸術理論と歴史のソウタイをアーサー・C・ダントーは「アートワールド」とよび、そこに帰属することによって芸術作品は成立するとした。

「精神性」などの諸特性を芸術の規定から排除する、こうした理論は芸術の自殺行為と思われるかもしれない。だが、すでに

一九三五―三六年に成立したとされる論考において、ベンヤミンは同様の事態を指摘していた。ベンヤミンが問題にするのは芸術の複製である。複製技術は版画など古くからあり、印刷や写真、映画などますます精巧となる。だが、「どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもつ「へいまここ」という性質——それが存在する場所に、一回的にあるという性質である」（「複製技術時代の芸術」とベンヤミンは言う。へいまここにある、あるいはむしろ、へいまここにしかないということは、それが唯一の「オリジナル」であり、それゆえ「権威」をもち、「接近困難」であり、しばしばそれを鑑賞するために「儀式」を必要とする、といったことを意味する。こうした特性をひとまとめにしてベンヤミンは「アウラ」とよぶ。かつて、美術作品や音楽演奏などにはだれもが容易に近づけるわけではなく、儀式のような荘厳さと権威をもち、コピー不可能である、唯一の「本物」としての輝き、つまり、アウラがあった。

一方、「芸術作品が技術的に複製可能となった時代にスライディングしてゆくもの、それは芸術作品のアウラである」（ベンヤミン）。写真や録音、映画などによって芸術作品は、いつ誰にでも所有できるものとなり、アウラは失われる。

とはいえ、ベンヤミンは、失われたアウラを嘆くわけではない。むしろ、複製技術によって芸術が権威から解放され、大衆化されることによって生まれる政治運動としての可能性こそが、かれにとっては重要だった。ナチズムが各地にモニュメント的建造物を作り、ベルリンオリンピックを美しい映像に残し、あるいはイタリアで、兵器など強さと速さを美化する未来派が生まれするなど、すでにファシズムは政治を芸術化した。「ファシズムの行き着くところは……政治的生活の耽美主義化である。……政治を耽美主義化しようとするあらゆる努力は、ある一点において極まる。その一点とは戦争である」（同）とベンヤミンは言う。ファシズムと闘うベンヤミンによれば、それに対して「コミュニズムは「ロシア構成主義などのように」芸術の政治化によって答える」（同）。

ベンヤミンは、当時のヨーロッパを覆ったファシズムと共産主義だけを念頭においていた。だが、実は、左右の政治的立場とも無関係に、また、ベンヤミンの指摘よりはるか以前から、「芸術」はそもそも政治的存在だった。

芸術は古代から、地球の上いたるところに存在したと考える人も多いかもしれない。だが、実際に、芸術と非芸術が区別される

ようになったのは、一七四七年にフランスの哲学者シャルル・バトウが「同一の原理に還元された美しい諸技術」を発表し、広く受け入れられてからのことである。それ以前、楽器を演奏し、絵を描く技術は、パン作りや大工仕事などの技術と区別されていなかった。バトウによってようやく、「あるべき自然を模倣し、趣味のよい紳士たちに、高貴な魂の無上のよろこび、快樂」をあたえるものを「美しい技術＝芸術」とよび、それ以外の技術と区別することが提唱されたのである。なるほど、ルネサンスやバロック、古典主義の作品はバトウのいう「美しい技術」にふさわしいかもしれない。

ところが、その後あらわれた作品や諸流派は、かならずしもバトウの定義にはあてはまらない。自然主義やグロテスク、デュシヤンの作品などは、「魂のよろこび」や「快樂」とは無縁で、「美しい」とも言えない。抽象絵画などは、そもそも自然を模倣していない。こうして、美学者の苦闘が始まる。はじめの「定義」を外れる作品がつきつきにあらわれたのだから、「芸術」というカテゴリーそのものが失効してもおかしくないのだが、「芸術」は(9)しなかった。その理由は十九世紀の文化政治にある。

定義が無内容になる一方だったのに、芸術が消えなかったのは、近代における「芸術崇拜の思想」のゆえである。

十八世紀以前のヨーロッパ諸国は、キリスト教会にならって国家としての統合を図っていた。教会が自身を、「キリストを頭とし、司祭や一般信徒を血液や手足とするひとつの身体」とみなすことによつて統合を図つたように、国家もまた、王を頭とし、臣下や大衆を血液、手足とする身体とみなされたのである。「教会……がキリストを頭とする神秘体」であると唱えていた……教説は、……国王を頭とする国家の領域へと移されていった（カントローウィチ『王の二つの身体』）。

ところが、十八世紀後半から十九世紀にかけて「政教分離」が進行する。その結果、「キリスト教が国家権力から離反した空際を埋めるために、近代国家によつて生み出されたのが、市民宗教（社会的宗教）あるいは、国家宗教」であり、あらたな……「神々」として祀られたのが「芸術」「歴史」「文化」「科学」である。そしてそれらの神々を祀る新しい国家神殿がミュージアムなのである（松宮秀治『芸術崇拜の思想』）。芸術は科学とならんで、それまでの宗教にかわり国家における「市民宗教」となった。現在、フランスやドイツは「文化国家」と言われるが、その背景にはこうした「芸術崇拜の思想」がある。

實際、フランス王家の宝物を没収してつくられた「ルーヴル美術館」が、「国民の宝物」として大衆に全面的に開放されたのは一八〇一年のことだった（開設は一七九二年）。生前にはドイツの一部地域でしか知られていなかったベートーヴェンが、ドイツの「文化英雄」となったのは、プロイセンの国家統合儀式を介してのことである。十九世紀半ば、プロイセン戦勝を記念する「ピスマルク塔」がドイツ各地に建立され、その前で各種の儀式がおこなわれたが、そこではかならずといっていいほど《第九交響曲》が演奏されたからだ。ベートーヴェンというと「英雄的」なその肖像画が思い浮かぶが、これはかれの死後、描かれたものであり、実際には「力強いベートーヴェン」とでもいうべき、ある種の神話（渡辺裕「聴衆の誕生」）が流通したのだった。「ミュージアム」や「オーケストラ」などが制度化された背景には、こうした政治的事情があった。

その実質が不分明なのに、「芸術」が価値ある「文化」と見なされたのは、それが (10) 装置だったからである。近代化の過程では、労働と消費、納税、兵役によって産業と国防を支える「国民」が国家にとつての資源とみなされ、(10) が急がれたが、この背景から生まれた双生児が「芸術」と「母性」だったのである。

（貫成人「哲学で何をするのか」による）

注 カント……ドイツの哲学者（一七二四―一八〇四）。

ドロモロジー……ギリシア語で「前進」を表す「ドロモス」と、「理論」を表す「ロゴス」を合成した造語。

ベンヤミン……ドイツの批評家（一八九二―一九四〇）。

バロック、古典主義……十七世紀初頭から十八世紀においてヨーロッパで支配的だった芸術様式、思潮。

〔問一〕 傍線(1)(2)(6)(7)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(4)(8)の漢字の読み方をひらがなで書きなさい。

〔問三〕

傍線(3)「媒体の純粹性を追求する展開」は、繪画の場合にはどのようなものであるか。その説明としてもっとも適當なものの中から選び、符号で答えなさい。

A 繪画において用いられる素材の獨自性を、鑑賞者に強く印象づけようと工夫するという展開。

B 繪画から他の芸術でも可能に見える要素をそぎ落とすことで、新たな表現を模索するという展開。

C 繪画に固有な素材を最大限活用することによって、繪画それ自体の価値を高めるといふ展開。

D 繪画の獨自性を明確にすることによって、作品自体の精神性を高めようと努めるという展開。

E 繪画に、大学や美術館、市場などといった制度に依拠することなく価値を持たせるといふ展開。

〔問四〕

傍線(5)「マルセル・デュシャンが投げかけた問題」とはどのようなことか。その説明としてもっとも適當なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

A 美術作品は、たとえそれが既製品であっても、美術館に置かれることによって、それ自体の価値を得ることができるということ。

B 美術作品は、たとえそれが既製品であっても、美術館に置かれると、芸術の理論や歴史の枠組みという制度に組み入れられること。

C ある作品が美術作品であると認められるかどうかは、趣味のよい人たちがそれを喜んで受け入れるかどうかにかかっていること。

D ある作品が美術作品であると認められるかどうかは、それ自体に内在する価値によってではなく、美術をめぐる諸制度に依存すること。

E ある作品が美術作品であるかどうかは、作品それ自体の問題ではなく、鑑賞者がそれを美しいと判断するかどうかにかかっていること。

〔問五〕 空欄(9)には四字熟語が入る。左の空欄のそれぞれに適当な漢字一字を書き入れて、その四字熟語を完成させなさい。

□ 散 □ 消

〔問六〕 空欄(10)に入れるのもっとも適当な四字の語句を、本文中から探し出して答えなさい。

〔問七〕 著者は問題文の内容を次のようにまとめている。次の文章の空欄に入れるのもっとも適当なものを、後の語群の中から選び、それぞれ符号で答えなさい。(同じ番号の空欄には同じ語句が入る)

以上をまとめると次のようになる。「芸術」という考えや □ I □ は、十八世紀半ばの西洋で □ II □ 的に生まれ
たものすぎず、十九世紀にはすでにその定義が □ III □ 化していた。「芸術」が命脈を保ったのは、世界システム変
動における国家形成過程で「芸術崇拜」「文化国家」という □ I □ が利用されたからにすぎない。

(語群)

- | | | | | | | | | | |
|---|----|---|----|---|-----------------------|---|----|---|-----------------------|
| A | 批判 | B | 耽美 | C | 恣意 <small>しゐい</small> | D | 社会 | E | 敷衍 <small>みえん</small> |
| F | 価値 | G | 空洞 | H | 必然 | I | 儀式 | J | 制度 |

〔問八〕 次の文ア～オのうち、本文の趣旨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。

ア 過去について自己批判することで未来に向けて進歩しつづけなければならないという強迫観念が、芸術の各ジャンルの純化を図るモダニズムを生み出した。

イ マルセル・デュシャンは、既製品の男性用小便器を展覧会に作品として出展したが、それは作品自体の精神性を欠いているがゆえに、美術界ではついに受け入れられなかった。

ウ ベンヤミンは、複製技術によらない芸術作品は、それが唯一のものであるために誰もが好きな時に鑑賞できるわけではないという制約ゆえに、特別な権威を持っていたと考えた。

エ ベンヤミンは、複製技術によって芸術は権威から解放されて大衆化され、新しい政治運動の可能性を開いたが、その運動は戦争につながらざるをえないと考えた。

オ 近代における芸術崇拜の思想は、キリスト教の権威に代わる崇拜の対象となるものを国家が芸術に求めたことから成立した。

二 次の文章を読んで、後の問に答えなさい。(20点)

「派遣切り」にあった労働者たちは本当に「働いていない」のか。今日、職に就いていないことは「労働していない」ことを直ちに意味するの。職を失うことは、ただたんに、「報酬のある労働」から「無報酬の労働」への移行に過ぎないのではないか。少なくとも今日、真の意味で「働かない」ことなど、もはや不可能なのではないか。

一九六三年に公開されたヒッチコックの『鳥』が先取りしていたのは、その五年後に各国の若者たちが起こすことになった「革命」(あるいは「蜂起」)だけでなく、それに対してほぼ同時に資本によって起こされた「反革命」でもあった。作家自身が『ヒッチコック／トリユフォー映画術』で説明する通り、確かに『鳥』では、鳥と人間のあいだの「有史以来の」関係が「逆転」され、「鳥はかこの外、人間はかこのなか」という出来事が描かれる。『鳥』はベットショップのシーンで始まるが、それは、鳥たちがかこのなかに囚われている史上最後の瞬間を「革命前夜」として示すために他ならず、この冒頭シーンを最後に、文字通り「万国の鳥たち」が「鉄鎖」を解かれ、かこの外に脱出することになる。⁽²⁾一九六八年の若者たちの「革命」もこれと同じだった。たとえ安定した生活がある程度保障されるにしても、九時から五時まで工場のなかで単純作業に従事するという暮らしを定年まで続けるなんて、まっぴらごめんだ——そう言って学生や若い労働者たちは「工場」(あるいは「正規労働」という鳥かごからの脱出を図ったのだ。今日の非正規・不安定労働は、この「革命」によって若者たちが勝ち取った戦利品に他ならない。しかし『鳥』において、かごから脱出した鳥たちを待ち受けていたのは、よりいっそう大きな「かご」だった。ヒッチコックが試みたのは、「万国の鳥たち」を一羽の例外もなくひとつの同じショットのなかに囲い込むこと、そして、彼らを恐ろしい「ヒッチコックの鳥」の生産へと総動員することである。そのために彼は、光学／音響の両面において「三六〇度の全方位フィルム」とでも呼ぶべき装置を開発した。たとえば、ティッピ・ヘドレン演じるメラニーは、鳥たちに襲われて全面ガラス張りの電話ボックスのなかに逃げ込むことになるが、これはただたんに「鳥はかこの外、人間はかこのなか」というだけのことではない。電話ボックスのガラスを三六〇度の全方位スクリーンとして機能させ、そのなかに「万国の鳥たち」を一羽残らず映し出

すということでもあるのだ。同じ操作は音響面にも見られる。たとえば、登場人物たちが家中の窓や扉を板で塞いでそのなかに籠城し、鳥たちの次なる襲撃を怯えながら待つシーン。ここでも「鳥はかこの外、人間はかこのなか」が問題となっているのは言うまでもないが、しかし同時にまた、この家は「万国の鳥たち」の不気味なざわめきを響かせる三六〇度のサラウンドスピーカーとして機能することにもなる。

(3) 六八年の「革命」に対する「反革命」もこれと同じだった。確かに若者たちは「工場」という鳥かごから脱出したが、その途端、世界全体がひとつの巨大な「工場」となり始めたのであり、彼らは一人の例外もなくこの「世界Ⅱ工場」のなかに新たに囲い込まれることになったのだ。工場やオフィスといった特定の空間だけに「労働」があるのではもはやなく、世界全体が労働の場、資本制生産の場になったのであり、また、九時から五時まで、月から金まで、学校卒業から定年までといった特定の時間だけに「労働」があるのではもはやなく、生きている時間のすべてが労働の時間となったのだ。まさにこれこそが「グローバル化」なるものの第一の意味に他ならない。遅くとも七一年のニクソン・ショック（金ドル本位制の停止）から本格化したと言えるこの「反革命」の掛け金は、世界全体そして生活全体をグローバル・フレームのなかに囲い込み、人間社会全体を資本制生産に総動員することに存していたのである。

鳥たちは、ロッド・テイラー演じるミッチが作品内で言う通り、「攻撃⁽⁴⁾してきては姿を消し、いつのまにかまた群れをなし始める」という具合に、つねにアクティヴな状態にあるわけではない。ヒッチコックとの対談のなかでトリュフォーもまた、鳥たちの群れが「大きくなったり、小さくなったりしている」と指摘する。ただし、ここで何よりも重要なのは、そうしたプロセスのすべてがあくまでも同一のフレームの内部で起こるという点である。たとえば、ある時点において一部の鳥たちが目に見えない状態にあったとしても、それは彼らがフレームの外に出てしまっているからではない。グローバル・フレームに「外」など残されてはいないのだ。目に見えない鳥たちは「フレーム外」にいるのではなく、たんに他の鳥たちに比べて一時的に「より薄暗く」なっているだけなのである。

かつての「失業」は「工場Ⅱ鳥かご」というフレームから、その外に放り出されるということを意味した。しかしフレーム（工

場の壁)それ自体がグローバル化し、「フレイム外」が完全に失われた今日では、失業者も就労者とともにあくまでも同一の三六〇度フレイムのなかに収まり続けるほかない。今日の「失業」は、資本の都合に応じて一時的に「より薄暗く」させられるということに過ぎないので。つまり、失業者といえども「万国の鳥たちによる「ヒッチコックの鳥」への生成」から些いささかも離脱してなどいないのである。したがって今日なお、就労者／失業者の区別が可能だとしても、それは「働いているか、そうでないか」という問題ではもはやあり得ず、たんに「賃金が支払われているか、そうでないか」という問題になったのだ。

『鳥』が公開された翌年に美術家・赤瀬川原平が発表した作品に「宇宙の缶詰(蟹缶かにかん)」と題されたものがある。蟹缶から中身を取り出し、ラベルを内側に貼り直した上で、再び缶を閉じるという作品だ。赤瀬川がヒッチコックとともに「革命」前夜に予示していたのは、「革命」のダイナミクスをそっくりそのままおのれの力に転化し、それを「宇宙の缶詰」のなかに困い込む資本の恐るべき力技に他ならない。そしてこの意味でこそ、イタリアの思想家パオロ・ヴィルノは、六〇年代末から七〇年代初頭にかけて始まった「反革命」が字義通り「反転された革命」だったと指摘するのだ。この「反革命」の掛け金は、「革命」前の状態を修復することでも、「蜂起」を可能にした社会的基盤を解体することでもなく、「革命」によって新たに創出された社会構造をそっくりそのままおのれに資するものへと「反転させる」ことに存しているというわけだ。ヴィルノは、六八年の「革命」(イタリアでは例外的に七〇年代後半まで続いた)を「失敗した革命」だと躊躇ちゅうちゅうなく断言し、蟹缶(あるいは「蟹工船」)からの脱出の純然たる「反転」として出現した「宇宙の缶詰」に「資本のコミュニズム」の成立を見る。どんづまり? そうかもしれない。

(廣瀬純『蜂起とともに愛がはじまる 思想／政治のための32章』より)

注 『鳥』……鳥の群れが人間を襲う恐怖を描くアルフレッド・ヒッチコックの映画。

『ヒッチコック／トリュフォー映画術』……フランソワ・トリュフォーによるヒッチコックへのインタビュー本。

〔問一〕 傍線(1)「少なくとも今日、真の意味で「働かない」ことなど、もはや不可能なのではないか」とあるが、なぜ不可能なのか。その理由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 今日、工場のフレームがグローバル化しその外部が完全に失われてしまったので、失業者も労働の場から全く離脱していないから。

B 今日、工場のフレームが巨大化し生活全体を囲ってしまったので、人はフレーム外に放り出されても無報酬の労働を免れないから。

C 今日、グローバル化した巨大工場が資本制生産の支配者になってしまったので、人は工場を逃れ労働をやめることができないから。

D 今日、世界全体が資本制生産の場になってしまったので、人は派遣切りにあっても工場主によって無報酬の労働を強いられるから。

E 今日、世界全体が労働の場になってしまったので、人はたとえ失業してもすぐに非正規・不安定労働の職に就かざるをえないから。

〔問二〕 傍線(2)「一九六八年の若者たちの「革命」もこれと同じだった」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 『鳥』で鳥たちと人間の関係が逆転したのと同じく、一九六八年の革命でも若者たちと工場との関係が逆転したこと。

B 『鳥』で鳥たちがかこの鉄鎖を嫌ったのと同じく、一九六八年の革命でも若者たちが工場の単純労働を嫌ったこと。

C 『鳥』で鳥たちが反革命を先取りしたのと同じく、一九六八年の革命でも若者たちが反革命を先取りしていたこと。

D 『鳥』で鳥たちがかこの外の自由を得たのと同じく、一九六八年の革命でも若者たちが非正規雇用を勝ち得たこと。

E 『鳥』で鳥たちがかこの外に脱出したのと同じく、一九六八年の革命でも若者たちが工場からの脱出を図ったこと。

〔問三〕 傍線(3)「六八年の『革命』に対する『反革命』もこれと同じだった」とあるが、その説明としてもっとも適當なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

A ヒッチコックが『鳥』で「三六〇度の全方位フレーム」によって登場人物たちを閉じ込め鳥の襲撃に怯えさせたのと同じく、反革命も人間を『世界Ⅱ工場』に閉じ込め絶えざる労働を強いていること。

B ヒッチコックが『鳥』で光学と音響の両面において「三六〇度の全方位フレーム」という装置を開発したのと同じく、反革命も革命に対し『世界Ⅱ工場』というグローバル・フレームを開発したこと。

C ヒッチコックが『鳥』で全面ガラス張りの電話ボックスや窓と扉を板で塞いだ家のなかに登場人物を閉じ込めたのと同じく、反革命もグローバル・フレームのなかに労働者たち全員を閉じ込めたこと。

D ヒッチコックが『鳥』で鳥たちを鳥かごから脱出させた後いっそう大きなかごに閉じ込めたのと同じく、反革命も若者たちを工場から脱出させた後グローバル・フレームという工場に閉じ込めたこと。

E ヒッチコックが『鳥』ですべての鳥をひとつのショットに囲い込み襲撃へと総動員したのと同じく、反革命も世界全体をひとつのフレームに囲い込み人間社会全体を資本制生産に総動員していること。

〔問四〕 傍線(4)「攻撃してきては姿を消し」とあるが、筆者は鳥たちが姿を消している状態をどのような状態と考えているか。

その説明としてもっとも適當なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

A 鳥たちがフレームの外側に出たのではなく、薄暗いフレームのなかに移ったため目につきにくい状態。

B 鳥たちがフレームの外側に出たのではなく、内部のどこか物陰で休んでいるために目に見えない状態。

C 鳥たちが同じフレームのなかにいるが、薄暗いところに隠れているので目に見えなくなっている状態。

D 鳥たちが同じフレームのなかにいるが、人間への襲撃をやめて一時的に目に見えなくなっている状態。

E 鳥たちが人間への攻撃をやめフレームの外側に一時的に出て行って、次の機会をうかがっている状態。

〔問五〕 傍線(5)「宇宙の街話」と同じことを指し示す語句を本文中から探し出し、九字以上十字以内で答えなさい。(記述記

号等も一字と数える)

三 次の文章を読んで、後の問に答えなさい。(30点)

これも今は昔、二条の大宮と申しけるは、白川院の宮、鳥羽院の御母代におはしましける。二条の大宮とぞ申しける。二条よりは北、堀川よりは東におはしましけり。その御所破れにければ、有賢大藏卿、備後国を(1)しられける重任の功に修理しければ、宮もほかへおはしましにけり。それに陪從清仲といふものつねに候ひけるが、宮おはしまさねども、なほ御車宿の妻戸に(2)て、古き物は(3)いはい、新しうしたる束柱、立部などをさへ破り焚きけり。このことを有賢、鳥羽院に訴へ申しければ、清仲を召して、「宮わたらせおはしまさぬに、なほとまり居て、古き物、新しき物、こぼち焚くなるは、いかなることぞ。修理する者訴へ申すなり。まづ宮もおはしまさぬに、なほこもり居たるは、何事によりて候ふぞ。子細を申せ」と仰せられければ、清仲申すやう、「別の事に候はず。薪に尽きて候ふなり」と申しければ、大かたこれほどのこと、とかく仰せらるるに及ばず、「すみやかに追ひ出だせ。」とて、笑はせおはしましけるとかや。この清仲は、法性寺殿の御時、春日の乗尻の立ちけるに、神馬づかひのおのおのさはりありて、事かけたりけるに、清仲ばかり、かうつとめたりし者なれども、「事かけにたり。相構へつとめよ。」(8)せめて京ばかりをまれ、事なきさまに、はからひつとめよ」と仰せられけるに、「畏まりて奉りぬ」と申して、やがて社頭にまゐりたりければ、返す返す感じおほしめす。「いみじうつとめて候ふ」とて、御馬を賜びたりければ、ふしまろび悦びて、「この定に候はば、定使を仕り候はばや」と申しけるを、仰せつぐ者も、候ひあふ者どもも、ゑつほに入りて笑ひののしりけるを、「何事ぞ」と御尋ねありければ、「しかしか」と申しけるに、「いみじう申したり」とぞ仰せごとありける。(9)

〔宇治拾遺物語〕による〕

注 母代……母に代わつて世話をする人。 重任の功……国司に再任されようとして、宮廷に造當費などを献上すること。

陪從……管弦を奏する、樂人。 法性寺殿……藤原忠通。 春日の乗尻……春日大社の祭りに奉納される走馬。

また、その乗り手。 定使……常任の神馬使の役。 ゑつほに入りて笑ひののしりける……腹を抱えて大笑いすること。

〔問一〕 傍線(1)「しられける」、(2)「古き物はいはじ」、(3)「なほとまり居て」のそれぞれの口語訳として、もっとも適當なもの

を左の中から選び、符号で答えなさい。

(1) しられける

- | | |
|---|-------|
| A | 有名である |
| B | 統治された |
| C | 認知された |
| D | 交際された |

(2) 古き物はいはじ

- | | |
|---|-------------|
| A | 古い物語りはしないで |
| B | 古い物はいうまでもなく |
| C | 古い物は放っておいて |
| D | 昔の事には触れないで |

(3) なほとまり居て

- | | |
|---|--------------|
| A | やはりじつとしていて |
| B | そのまま動かないままで |
| C | それでもあとに残っていて |
| D | その上つかまつたままで |

〔問二〕 傍線(4)(5)(7)の「なり」の意味の違いについて説明した、次の文の空欄に当てはまる語を左の中から選び、符号で答えなさい。

傍線(4)は、イ 動詞の「焚く」の ロ に接続し、有賢が鳥羽院に訴えた内容の ハ の助動詞で、傍線(5)(7)は、いずれも ニ の助動詞である。

- A カ行下二段活用 B 連体形 C 推定 D カ行四段活用 E 断定 F 伝聞
G 終止形 H カ行変格活用

〔問三〕 傍線(6)「笑はせおはしましたしける」のはなぜか。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 二条の大宮の御所を壊して焼いた規模が、有賢の大きさな訴えにもかかわらず、意外に小さかったから。
B 二条の大宮の御所を壊して焼いた意図が、大宮にお目にかかりたかったからという、法外なものであったから。
C 二条の大宮の御所を壊して焼いた目的が、有賢を困らせようとしたという、子供っぽいものであったから。
D 二条の大宮の御所を壊して焼いた理由が、薪がなかったからという、あつけないものであったから。
E 二条の大宮の御所を壊して焼いた動機が、大宮にお目にかけたかったからという、けんげ健気なものであったから。

〔問四〕 傍線(8)「せめて京ばかりをまれ、事なきさまに、はからひとつとめよ」の解釈として、もつとも適當なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A せめて京の町の中はともかく、何気ない様子ではれないよう、適當にしておきなさい。
- B 何とか京の町の中においても、めだたない様子で通れるよう、装束を整えておきなさい。
- C せめて京の町の中だけでも、何事もないよう取りつくろって、役目を勤めなさい。
- D せめて京の町の中などは、事故のないように、上手に管弦を奏しなさい。
- E せめて京の町の中だけでも、無事に通れるように、事情を説明しておきなさい。

〔問五〕 傍線(9)「いみじう申したり」とあるが、なぜそう言ったのか。その説明として、もつとも適當なものを左の中から選び、符号で答えなさい。

- A 清仲の不適切な発言に、ひどくいらだち腹を立てたから。
- B 清仲のおもしろい言葉に、心から感じ入ったから。
- C 清仲の様子を伝えた者の言葉に、とても感心したから。
- D 清仲の様子を伝えた者の言葉に、ひどく腹を立てたから。
- E 清仲の様子を伝えた者の報告が、具体的だったので感心したから。



