

次の文章は、「アーカイヴ型アート」がどのようなものであるか、美術家ジークリット・ジグルドソンの作品を例に、「アーカイヴ」や「蒐集集」*（「収集」とほぼ同義）との比較から説明するものである。これを読んで後の問いに答えなさい。

出品作のなかでもひととき圧倒的なスケールと重厚な外観で際立っていたのが、ハンブルク在住の美術家ジークリット・ジグルドソンの『静寂の前に』である。この作品は、大きな本棚とそこに収めた本やガラスケース、それに書架の前に据えた閲覧用のテーブルからなるインスタレーションである。高さ四メートルの木製の書棚が壁のように立ちはだかり、古文書のように見える古びた布製の本と、木枠のガラスケースが、棚の一つひとつに整然と収まっている。展示会場のその一角だけが、まるで図書館か記録保管庫のような趣を呈し、観客はその閲覧者となって思い思いの本やケースを棚から取り出し、鑑賞する。亜麻布で装丁した本は、いずれも砂と土と顔料を混ぜた泥水に浸して乾かしたもので、灰褐色に変色している。分厚い本を取り出して広げてみると、なかには写真や手紙などさまざまな資料が貼付されている。ネットルクロス（ガーゼのような粗い織り布）で覆われた頁の紙面にも、そこに貼られたさまざまなドキュメントにも泥水の染みがついており、まるで洪水のなかから拾いあげ乾かしたスクラップブックのようである。本のなかの資料を追っていくと、写真、個人の日記や手紙、絵葉書、鷺の紋章のついた政府の公文書、地図、そして過去から現代までの新聞の切り抜きなど、公私にわたるありとあらゆる種類のドキュメントが一見なんの脈絡もなく貼りこんである。だが本の頁を繰っていてやがて気づくのは、ここに集めた資料が、ドイツ帝政時代に始まって、とくにナチ体制下の第二次世界大戦、そして戦後の分断、東西ドイツ統一までに至る現代史に関わるものだということである。そしてそれらが、直接ないしは間接に、すべてナチ時代というあの過去の一時代に繋がっていることが判ってくる。（中略）

作品の全容は、書物の体系的な集合体である図書館というよりは、むしろ雑多な文書と物品の集積であるアーカイヴに近いといえる。とはいえ、通常の書庫や資料庫とは異なり、本が一冊まるごと封印されていたり部分的に頁が縫い合わされていたりする。想起されることを拒む記憶、わたしたちのものはやアクセスできぬ記憶があることを暗示しているのだろう。（中略）

そもそもアーカイヴとはなにか。語源をたどると、ラテン語で「官公庁の建物」という意味の「アルケイオン archeion」、さらに遡るとギリシア語で「原初」「^{おきて}掟／支配」という意味の「アルケー arche」に発している。古来、一族や共同体、国家の歴史や英雄にまつわる文書を保存するところ、ないしはその収蔵物をさす言葉として使われてきた。現在では、文書に限らず、あらゆる記録や所縁の品を集めた施設一般を指す。

掲げるテーマはさまざまでも、アーカイヴには原則として三つのはたらきがある。みずから集めたり寄贈されたりしたものを「保管」すること。集積していく収蔵物を「選別」し、不要なものを除籍していくこと。そして、所蔵品への「アクセス」を外部に提供し、利用者が閲覧したり情報検索したりできるようにすること。この三つのはたらきが連動して、アーカイヴはその役目をはたすことができるのである。だが、実際にはそこに、さらに複雑な機能が付随する。「保管」には当然ながら個々の資料の分類と目録づくりが伴う。なにを収蔵物として残すかの「選別」は、なにを新たに加えるかという受け入れの規準設定につながる。そして情報への「アクセス」は、利用規定という、誰になにをどれだけ見せるかの決定権を発生させるのである。したがって、アーカイヴというものが本質的に権力の装置であり、語られざるものを隠蔽する装置であることは、つとに指摘されているとおりである。集めたデータ（たとえば個人情報など）をどのように分類するかで、隠然たる権力がはたらくことは言うまでもない。だがそれよりさらに本質的なアーカイヴの政治性というべきなのは、なにに資料的価値があるかを決める権力、どの資料が証言能力をもつていて、その他は屑として廃棄してよいかを決める権力である。裏を返せば、アーカイヴとはそこに所蔵したものに「語らせる」システム、「語りうるもの」であることをオーソライズする仕掛けなのである。それはまた同時に、所蔵されたものが真正正銘の本物であること、その「真正さ」を保証するシステムでもあることを意味する。アライダ・アスマンによれば、権力装置としての統制力がつよく、全体主義政権の支配の道具となるようなアーカイヴほど「機能的記憶」を優先し、より民主的で開かれた知の蓄えとしてのアーカイヴは「蓄積的記憶」を膨張させるという。むしろこれは分析のための対概念であり、実際のアーカイヴは多かれ少なかれこのふたつの種類の記憶を併せ持っているわけであるが、いずれにせよアーカイヴというものが、その語源の示すとおり、制度と結びついた権力と不可分であることに変わ

りはない。(中略)

蒐集の技法によるアートを集めたドイツの美術展「ディープ・ストーレージ」(一九九八、ミュンヘンより各地を巡回)は、現代美術のなかでコレクション的作品制作がいかに大きな動向となっているかを印象づけて国際的に注目されたが、そのカタログのなかで、企画者のひとりマティアス・ヴィンツェンは、蒐集行為にひそむパラドクスを三点、指摘している。それらは、前述したアーカイヴの三つの機能にも関係しており、アーカイヴという概念にはまったく言及していないものの、ジグールドソンの作品のような想起のかたちを考えるために、アーカイヴ型アートをまずは蒐集という作業概念によって分析するうえで示唆に富んでいる。ヴィンツェンによれば、人を蒐集へと駆り立てるのは将来の不確かさに対する不安であり、その怖れを軽減しようとモノを手に入れるのであって、そもそも蒐集とは自己防衛や保身の身振りなのだという。ここから導かれる一つめのパラドクスとは、入手したモノが一種の気休めであって、本当は未来という入手不可能な時間の確かさを求めているのだということ。二つめは、コレクションになにを加えるかという前述の「選別」と「受け入れ」のはたらきに関係するのだが、蒐集は常に本人にとって何らかの意味で特別なもの、ユニークなものを集める行為であるにもかかわらず、蒐集可能なものは結局、規範となるひな形(類型)にそって集められる以上、それを取り囲むオブジェ群のたんなる「もうひとつの表現」ではない。つまり、収蔵を根拠づける個物の絶対的な独自性と、類似のものの連鎖という構成原理が相容れないものであること(よい例が、美術館で三、四人の現代アーティストに的をしぼって作品蒐集をしているときに、それぞれを「現代のもっとも重要な作家」と形容していることだと彼は揶揄する)。そして三つめのパラドクスが、これも前述したアーカイヴの「保管」のはたらきに関係するのだが、資料的価値をもつがゆえに個々のドキュメントや作品を保護し収蔵する行為が、ちょうど人を病院や監獄に収容するのと同じように、^②主体を客体に変えてしまい、選別や価値付与や定義づけという対象化、オブジェ化の暴力にさらしてしまうということである。(中略)

では、蒐集という同じ振る舞いによりながら、これをアート制作の技法として採用している場合はどうだろうか。トラウマ的な過去をテーマにし、かたちとして後世に残そうとする造形芸術において、ヴィンツェンがというような存在不安や、マニア

のコレクションに見られる飽くなき欲望がはたいていないと言い切ることはできない。けれども入手した個物を、反省的な思考のなかでオブジェとして客体化し構成するというアートの工程にあつては、蒐集の技法こそが創造性の新たな契機となりうる。それは、ヴィンツェン自身も認めているのである。彼は先に引いた論考の後半で、愛好家による通常のコレクションとは異なる、アートの手続きにおける蒐集の新しい可能性について、「それら〔蒐集物〕は、創造的作品の中核をなす主たる要素となる」と指摘し、続けて「とりわけ、作家が対象物を痕跡、記憶、あるいはドキュメントとして集めるときに、とくにそれはあてはまる」と述べている。モノが過去の記憶のドキュメントとして蒐集されるとき、なぜそれが作品の創造的契機になるのかについて、残念ながらヴィンツェンはそれ以上、踏み込んだ議論を行なっていないが、「アーティストはどう集めるか」という問いをたて、次のふたつの特徴を挙げている。ひとつは、通常のコレクションが例外的なもの、特別なものを集めるのにひきかえ、アートの蒐集がありきたりの陳腐なものを集めるということ。もうひとつは、アートの蒐集においては好んで非物質的なイメージとか、うつろいやすい一過性のもの（エフェメラのもの）が対象となり、その際にはコレクションの蒐集基準をなす個物どうしの相似性や照応関係が、主として直感や連想によつて看取されるということである。ごく取るに足らないものが蒐集対象となるという特徴についてみると、アートではふつう経済活動におけるような使用価値や交換価値が問題となるのではなく、むしろコレクションに加えられることで初めて存在するようになるモノが問題であるといえる。個物の価値そのものより、作家がほかならぬそれを選んだことによつて付与される価値のほうが重要なのである。これは、コレクションの外部に客観的な蒐集基準——たとえば「現代における重要な画家」——を想定した場合のような、どれも似たりよつたりな「特別なもの」、という独自性と類似性の二律背反——ヴィンツェンが挙げたふたつめのパラドクス——は免れている。通常から見ればわざわざコレクションするようなものと思えないものは、作品の内部において作家の直感にとつてのみ「特別な」ものであり、ひよつとすると作家自身さえも説明できない偶然すらはたいているのかもしれない。選別されたものの特殊性を根拠づける基準は、外部に対してはなんら存在せず、作品内で閉じられたものとしてしかありえないのである。そしてこのことは、わたしたちが問題にしているジグルドソンの歴史アーカイヴ型アートにおいて、^③特定の歴史認識に至りそうもな

いもの、という蒐集物の意味を考えるうえで重要になってくる。

（香川檀『想起のかたち―記憶アートの歴史意識』による。ただし出題の都合により一部変更を加えている）

*インスタレーション——主に空間を利用した展示方法、表現のこと。



参考図版 ジークリット・ジグルドソン 《静寂の前に》、部分

問一 傍線部①について、アーカイヴがなぜ「権力の装置」となるのか、説明しなさい。

問二 傍線部②について、「主体を客体に変え」とはどのようなことか、説明しなさい。

問三 蒐集という行為がアートに採用されるとき、蒐集の意味はどのように変わり得るか、傍線部③にある「特定の歴史認識に至りそうもないもの」と関連づけて説明しなさい。

問四 著者はジグルドソンによるこの作品をアーカイヴ型アートと考えている。そのことをふまえ、波線部の作品名《静寂の前に》にどのような意味が込められていると考えられるか、説明しなさい。

Ⅱ

次の文章は、吉村昭の小説「彩られた日々」の冒頭部分です。物語の舞台は、第二次世界大戦中の東京です。これを読んで、後の問いに答えてください。なお出題の都合上、一部表記を改めたところがあります。

① かれらは、潮の満ち干にしたがって川上へのぼったり流れくだったりしていた。

一個だけで単独に動いているものもあれば、筏^{いかだ}のように寄りかたまつて流れている一団もある。② それらは、隅田川ぞいに建てられた私たちの勤務している毛皮工場のあたりを中心に、丁度水上生活者のように往き来することをくり返していた。

それらが川面^{かわも}にはじめて姿を見せたのは、一月ほど前、川下の町々が広範囲に焼きはらわれた日の二、三日後だった。かれらの動きは、さまざまだった。川の中央を流れにまかせて動いてゆくもの、川のへりを緩慢に移動するもの、そして中には泥土の露出した浅瀬に坐礁したように動かないものもあった。

かれらを川面から収容する気配は、私たちの眼の範囲内では全くみられなかった。

地上の焼跡にころがっている焼死体^{すくな}が少くとも二、三日の間に処理されるのにくらべて、かれらがそのまま放置されているのは、水上を所さだめず漂い流れているため遺族の眼にふれる機会も少いたためか、それとも家族すべてが同じ運命をたどった——いわば無縁の遺体であるからにちがいがなかった。

橋の上からかれらを見下す通行人たちは、関心もなさそうに一瞥^{いちべつ}するだけで立ち去る者が多く、川面を稀^{まれ}に通る機帆船やダルマ船も殊更かれらを避ける風はなく、航跡の立てる波にかれらを他の浮游物^{ふゆうぶつ}と同じように上下に揺らせて遠ざかつてゆくだけだった。

川には、雑多な浮游物が多かった。焼けこげた鹽^{たらい}や格子戸^{こうしど}のようなものにまじって、小さな木の橋も流れたりしていた。

対岸の油脂工場は、錆びた鉄骨とトタンと瓦礫^{がれき}の廃墟^{はいきよ}だった。三カ月ほど前の昼間の空襲で工場は焼け、その残骸が川の中へも自然の洲^すのようにせり出している。風のある日など、その周辺にはわずかながらも波の白い泡立ち^{あわだ}がみえたが、干潮時になると黒ずんだ焼けトタンの累積がむき出しになった。

そうした背景の中で、川面を往き来するかれらの体は、すでに川の一風物になりかけていた。衣服にも露出した皮膚にも川の汚れた水がしみつき、いつの間にか四囲の色彩の中にとけ込みはじめていた。

その中の一群れは、いつも正午近くになると、私たちの休憩所にあてられていた二階の部屋の真下にやってきていた。

(略)

むろん私の胸の中には、かれらが放置されていることに対する苛立ち^{いらだ}はあった。アメリカ爆撃機の投下した爆弾で火に巻かれ、無惨な姿を川面にさらしている人々。それらが眼の前に漂い流れているのだし、当然収容して懇ろ^{ねんじ}に葬^{ほうむ}るべきだと思っ

た。
しかし、私たちが手を下そうとする意志がないのと同じように、この都会にはそれらを収容する意志は全く欠けているようだった。たしかに私たちは、多忙だった。アメリカ軍は急速に本土にせまってきたし、爆撃機や艦載機は、大量の爆弾や銃弾を注ぎこむために頻繁^{ひんぱん}に飛来してきている。そうした中で私たちは、戦力となるべき「物」の生産にはげまねばならなかったのだ。

死者は、単に死者にすぎない。それらはすでに何物も生産しないし、焼跡の残骸と同じように無意味なものになってしまっている。そうしたかれらを収容^{とむち}し葬^{とむち}う作業に、生きている者が労力と時間を費す余裕はなくなっていたのだ。

私たちは、ただかれらを落着きのない気分でながめるだけだった。そして、毎日定時にやってくるかれらにいつの間にか物悲しい親しみのようなものを感じはじめていた。五個の水死体が、岸辺に寄ってくる人慣れした鯉^{こい}のように感じられることもあった。

そのグループの中に、或る日一個の水死体が新たに加わっているのを発見した時、私たちは心^③の動揺を抑えつけることができなかつた。

それは、私たちと同年齢ぐらいの学生服を着た水死体で、足裏をみせている老人の腿^{もも}の間に窮屈そうに頭部を突き込んで仰向^{ようきやう}いていた。三日前江東地区が焼かれてから川面には新しい水死体が数多く流れはじめるようになっていたが、その学生の死体もまちがいなくその一つであるらしく、衣服の色も水面近くに透けてみえる顔の皮膚もひどく真新しく、すっかり汚水のしみた他の水死体の中でただ一個孤立しているようにみえた。

重苦しい沈黙の後、自然と私たちは鵜飼^{うかい}と清川のことを不安そうな眼をして口にし合った。二人は昨日もこなかったし、今日も姿をみせていない。かれらは、江東地区でも最も家屋の密集した同じ町の中に住んでいて、むろんそのあたり一帯は跡かたもなく焼きはらわれているはずだった。

それまで私たちには漠然としてはいたが、火に巻かれてしまう者は動きの鈍い老人や女子供にかぎられるといった意識がひそんでいた。そして事実、川面で眼にする水死体は若い男のものはきわめて稀で、焼死することなど私たちには全く縁のないことだと思っていた。

それだけに学生服を着た水死体の存在は、私たちに少なからぬ衝撃をあたえた。そして鵜飼も清川も充分死にさらされる可能性があることに気がついた。

私は、不吉な予感が胸にぎざすのを意識しながら、学生の水死体を見つめていた。

午後の始業のベルが鳴り、私たちは、口数も少く作業場に散った。

私は、作業をはじめながら二人のうち少くとも鵜飼だけはおそらく逃げおおせることができたにちがいないと思った。

剽^{ひょう}軽^{きやう}な性格をもつ鵜飼は、動作も機敏で頭の回転もはやく、それに空襲で家を焼かれた折の避難方法を驚くほどの緻密^{ちみつ}さで計算^{けいさん}していて、二階の屋根にのぼったり実地に歩きまわったりして特殊な避難地図を作り上げていた。

かれが薄笑^{はくしょう}いしながら工場に持ってきたその大きな地図は、私たちを呆れさせ感嘆させた。図面には、火の手の上った地点が数多く想定され、それはさらに風向によってこまかく分類され、それに応じた最も適切な避難ルートが、さまざまな色の線で交通網図のように入り組んでえがかれていた。袋小路^{ふくろこうじ}の塀^{へい}を乗り越えて逃げる筋道や屋根づたいに逃げるルートなどを、かれはまばらに生えた顎^{あご}の鬚^{ひげ}をなでながら私たちに説明してくれた。した。

*隣組の連中もおれの指図通りに逃げるんだとさ——と、かれは口もとを大人っぽくゆがめて笑っていた。

かれにくらべて清川には、多分の危うさを感じられた。「蚕^{あな}」という渾名^{あだな}通り、小柄な清川は、色白で脾弱^{ひよわ}でその上動きも鈍く、鵜飼の敏捷^{びんしょう}な印象とは全く対照的だった。それに清川には、私たちとは本質的に異った生活が、その薄い肩に負わされている。一人息子として老母を世話しなければならぬ境遇である以外に、分不相応にもかかれは、一人の女の夫という立場にもあつたのだ。

……清川が式を挙げたのは二月月ほど前で、小学校時代から親しかった鵜飼がその内輪な披露に出席した。妻となったその女は二歳年上の遠い縁戚えんせきの娘で、地方育ちらしい律義そうな小柄な女だという。

その式の後、一日おいて工場に出てきた折の清川は、いつもの印象とは幾分異っていた。頭髮も青々と刈られて身ぎれいになっていただけではなく、面映ゆそうな、それでいてどこもなく大人びた落着きのようなものが感じとれた。

(略)

それにしても、中学五年生であつた私たちの年齢は、夫という資格を得るにはむろん不自然な年齢であつた。しかし、それも戦時という異常な時期がもたらした一種の必然性をもった所産であつたのだろう。

鵜飼の話によると、清川の結婚はかれの母の強いねがいから生れ出たものだという。その母は、やがては戦場に赴かねばならないただ一人の息子に死の危険を予測し、男としての生活を味わわせると同時に家の血を絶やさぬためあえて清川に結婚を強いたらしい。長い年月*かふ寡婦として過すしてきたその母親の偏狭な愛情の一表現なのだろうが、おそらく或る種の終末感が、その母親の胸にもかたくなに根を下しはじめていたにちがひなかった。

だが、私たちにもなんとなく大人になりかけてきているような気分がないでもなかった。^⑤私たちの十七歳という年齢は依然として少年の部類にとどまるものではあつたが、戦争という環境が私たちをいつの間にか大人の領分の中に引き入れにかつていた。兵役年齢はその前年から十八歳に引き下げられていたし、さらにそれ以前にも少年航空兵・少年戦車兵などの募集がすでに十五歳という年齢資格でおこなわれていた。つまり私たちの年齢は、戦争というものを仲介にして充分大人扱いされていたし、清川の妻帯もそうした社会環境から生れた一現象にすぎなかったのだろう。

(出典 吉村昭「彩られた日々」より)

*隣組——第二次世界大戦中、国民統制を目的として町内会などの下に組織された地域団体。

*寡婦——夫と離婚または死別してから再婚していない女性。

問一 冒頭の「かれら」(傍線①)は、第二段落目では「それら」(傍線②)と言い換えられ、続く文中でも「かれら」と「それら」の両方が同一の対象を指示するために用いられています。作者が両者を使い分けている理由を、文中の表現をいくつか引用しながら、具体的に説明してください。

問二 「私たち」はなぜ「心の動揺を抑えつけることができなかった」(傍線③)のでしょうか。その理由を説明してください。

問三 鵜飼はなぜ「薄笑い」(傍線④)していたのでしょうか。その理由を説明してください。

問四 「私たちの十七歳という年齢」(傍線⑤)について、「私」はどのように考えているのでしょうか。本文全体を踏まえて説明してください。

III

次の文章は、都から鎌倉へ下る旅を記した紀行文の一部です。これを読んで後の問いに答えなさい。

* この関遠からぬほどに、興津（わきつ）といふ浦あり。海に向かひたる家に宿りて泊まりたれば、磯辺に寄する波の音も身の上にかか
るやうに覚えて、夜もすがらいねられず。^(a)

① 清見潟磯辺に近き旅枕かけぬ波にも袖は濡れつつ

今宵は更にまどろむ間だになかりつる草の枕のまろぶしなれば、寢覚めもなき暁の空に出でぬ。岫（くき）が崎といふなる荒磯の岩
のはざまを歩き過ぐるほどに、沖つ風はげしきに、打ち寄る波もひまなければ、いそぐ潮干の伝ひ道かひなき心地して、干す
間もなき袖のしづくまでは、かけても思はざりし旅の空ぞかしなど、うち眺められつつ、いと心細し。

② 沖つ風けさ荒磯の岩づたひ波分け衣濡れ濡れぞゆく

蒲原（かんばら）といふ宿の前を通るほどに、遅れたる者待ちつけんとして、ある家に立ち入りたる。障子に物を書きたるを見れば、「旅
衣裾野の庵のさむしろに積もるもしるき富士の白雪」といふ歌なり。心ありける旅人のしわざにやあるらん。昔、香炉峰の麓
に庵を占むる隠士（いんし）あり、冬の朝、簾（すだれ）をあげて峰の雪を望みけり。今は富士の山のあたりに宿借る行客（かうかく）あり、さゆる夜、衣を片
敷きて山の雪を思へる、かれもこれも、ともに心澄みて覚ゆ。^③

さゆる夜は誰ここにしも臥しわびて高嶺（たかね）の雪を思ひやりけん

田子の浦にうち出でて富士の高嶺を見れば、時分かぬ雪なれども、なべていまだ白妙にはあらず、青うして天によれり。^(b)
姿、絵の山よりもこよなう見ゆ。^{*}貞観十七年の冬のころ、白衣の美女あつて二人山の峰に並び舞ふと、都良香（みやこのよし）が「富士の山
の記」に書きたる、いかなる故かとおぼつかなし。

④ 富士の嶺（ね）の風にただよふ白雲を天津乙女（あまつをとめ）が袖かとぞ見る

（『東関紀行』による）

*この関——清見が関。駿河国の歌枕。

*隱士——俗世間との交渉を絶つてひとり暮らす人。隱者。ここでは中唐の詩人、白居易のこと。

*冬の朝、簾をあげて峰の雪を望みけり——白居易の詩句「香炉峰の雪は簾を撥^かけて看^みる」に拠った表現。

*貞観——平安時代の年号。八五九～八七七年。

*都良香——平安前期の漢学者。

問一 傍線部(a)(b)をそれぞれ現代語訳しなさい。

問二 傍線部①の和歌は、どのような様子を詠んだものか。言葉を補って説明しなさい。

問三 傍線部②の和歌を、掛詞に留意して現代語訳しなさい。

問四 傍線部③について、「かれもこれも」がそれぞれどのような人物で、筆者はどのような点を評価しているか、具体的に説明しなさい。

問五 傍線部④の和歌を、「天津乙女」が含意するものを明確にして現代語訳しなさい。

IV

次の文章を読んで後の問いに答えなさい。ただし、設問の都合上、返り点・送り仮名を省略した箇所があります。

趙宣孟將之⁽¹⁾絳。見桑下有餓人。宣孟止車、下食而餽之。宣

孟問、「汝何為餓？」若此。」对曰「臣官於絳。歸而糧絶、羞行

乞⁽²⁾。故至若此。」宣孟与脯二脔、拜受而不敢食。問其故、对曰

「臣有老母、將以遺之。」宣孟曰「食之。吾更与汝。」乃復与脯二

束。

居三年、晋靈公欲殺宣孟、置伏士於房中、召宣孟而飲之。

酒宣孟知之、中飲而出⁽³⁾。靈公命房中士疾追而殺之。一人追

疾、先及宣孟、見宣孟之面曰「是君邪。請為君還而死。」宣孟曰

「子名為誰。」对曰「何以名為。」臣是夫桑下之餓人也。」遂鬪而

死。^ス宣孟得^ニ以^テ活^{クル}。

〔説苑〕による。ただし、原文の一部を改めた

*趙宣孟——中国春秋時代の晋の政治家。

*絳——中国春秋時代の晋の都、今の山西省翼城^{よくじょう}県。

*官——官職に就く。

*行乞——物乞い。

*胸^く——数量詞。

*靈公——中国春秋時代の晋の君主。

*伏士——刺客。

問一 傍線部(1)「見桑下有餓人」を、すべて平仮名を用いて読み下しなさい。

問二 傍線部(2)「不敢食」について、餓人がこのような行動をとったのはなぜか、説明しなさい。

問三 傍線部(3)「中飲而出」について、宣孟がこのような行動をとったのはなぜか、説明しなさい。

問四 傍線部(4)「何以名為」をわかりやすく現代語訳し、餓人がこのように答えた理由を述べなさい。

問五 傍線部(5)「遂闔而死」について、餓人はなぜこのような行動を取ったか、本文全体を踏まえながらわかりやすく説明しなさい。