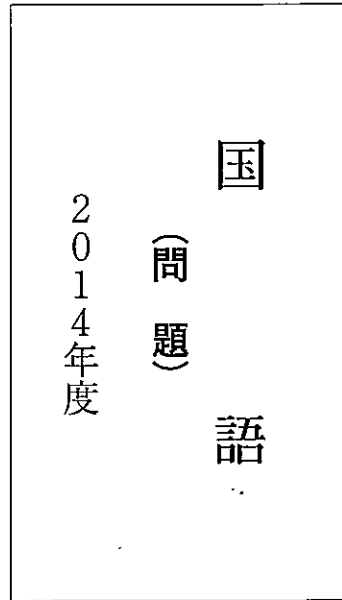




〈2014 H26082023〉

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2～11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 マーク解答用紙記入上の注意

- (1) 印刷されている受験番号が、自分の受験番号と一致していることを確認したうえで、氏名欄に氏名を記入すること。
- (2) マーク欄にははっきりとマークすること。また、訂正する場合は、消しゴムで丁寧に、消し残しがないようによく消すこと。

マークする時	● 良い	○ 悪い	○ 悪い
マークを消す時	○ 良い	○ 悪い	○ 悪い

5 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・氏名を書いてはならない。
- (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
------	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

- (4) 受験番号は右詰めで記入し、余白が生じる場合でも受験番号の前に「0」を記入しないこと。

(例)

3	8	2	5	番
↓				
万	千	百	十	一
	3	8	2	5

- 6 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。
- 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。終了の指示に従わない場合は、答案のすべてを無効とするので注意すること。
- 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。

(一) 次のA・Bの文章を読んで、後の問いに答えよ。なお、BにはAに言及するくだりがある。

A

旧劇の美の性質について考へて見ようと思ふ。旧劇の美と一口に云つても其処にはいろいろな審美的味覚がある。が、もしこれを総括して云ふ事が出来るならば「芸術的に高級なる卑近美」と称へる事が出来るやうに思はれる。

然らばその「芸術的に高級なる卑近美」とは何であるか、この事は卑近美とは何を指して云ふのかといふ事を明らかにすれば解る事である。卑近美とは「卑近」といふものの持つ、卑近そのものの美しさである。一体「美」といふものは、卑近なものではない。少なくとも「下品」なものではない。美とは、「静寂」「無限」「永遠」等の精神的欲求の対象となるべき倫理感を持つものであつて、「莊嚴」「神秘」「威肅」「高貴」等の感じが常にこれに添つて味ははせるものである。そしてこれ等の感銘は決して下品なるものではなく卑近なるものでない事は言ふまでもない。だから美術にせよ、何にせよ、美を表出せんとするものはいつても下品を避け、典雅を旨とするのが常である。

しかしながらここに注意すべきは美といふものは、必ずしも典雅の形をとらなくては表出出来ないものではないといふ事である。即ち「美」そのものは、結局「a」なるものであつて、つまり倫理的感銘を持つものであるとしても、それを表はす手段、形式が必ずしも、aな感じのものでなければならぬといふ事はない。否、むしろ「美」がより深く、又はより苦き、又は渋き味に於いて、表はれるためには、美と正反対の或る感じを借りて、つまりいはゆる、逆手を用ゐて表はされる事が必要となる場合がある。そんな事をしないで深い美は生み得る。しかし、さうする事によつて生み得る美がある以上、それは肯定さるべきである。のみならずさうする事によつて生じた美と、さうしないで生じた美と、その美を比較して、その味におのおの異つた味があるとしたら、更に又、もし、逆手を用ゐてある美の方が、逆手を用ゐてゐない美に比べて、味ひ応へのあるものであつたならば、この逆手を用ゐる道は、美を表はす上に一歩進んだものと云ふ事が出来るはずである。

汁粉を造るのに只砂糖のみを入れて造つたのと、少しの塩を入れたのではその甘さが非常にちがふといふ事は人のよく知るところである。即ち美を表はすために美と正反対の感じをかりる事はこの理に似てゐると云へよう。美を表はすのに、その形式をまで、典雅、高尚によるものは、ともすればその美が甘くなりやすい。一般にb美術にはこの感じが多い。勿論、逆をとらなければ、深い美に到達出来ないといふのではない。高尚、典雅には又高尚、典雅のよき味があり、その道を深く進めば、極致の美に至る事が出来る。しかし、大体に於いて、さういふ道の美は、単純である事をまぬかれない。いはゆる「石」がなく、渋さや、苦さに乏しい。一体料理などの「味」でも、甘いといふ事はどうしても只「甘」ではいけない。普通の舌には「甘」くない様なものがやはり本当の味であらう。子供の味覚に「甘し」と感じられるものでは本当の味には至らない。つまり、苦味、渋味等は、「甘」の正反対の味であつて、只それだけでは本當にまづいものであるが、その苦、渋、を生かす時、本當の進んだ味が出て来る事が多い。

で、この「美」の問題でも、東洋芸術は多くこの逆手を用ゐてゐる。一見卑俗にみえる又は怪奇なる道釈仙人、其の他何を描いてもその形が典雅、高尚といふよりも、怪奇矮小、委縮にされてゐる。東洋画の人物画の形をみると、吾々は其処に決してギリシアの典型的な肢体をみる事は出来ない。東洋人の不均斉な形を写したといふより、もつと極端に、四肢短く、のびのびしない、窮屈な形をみるのである。しかもその形の如何に不思議な美しさである事。これ等を指して私は、卑近美、又は下品の美といふ。そしてこの卑近美、又は下品の美は美と正反対の感じ、即ち、美の持つところの倫理感と正反対の「悪」の感じをその基調とする事を考へたい。

即ち、美の随感であるところの「莊嚴」「嚴肅」「清浄」「永遠」「静寂」等に対して「下品」「ふざけ」「猥雑」「現世的」「騒がしさ」等の感じはすべて、非倫理的感銘であつて、醜であり、又悪である。が、これ等の美と反対するところの感じを用ゐて生かす美の一境は又実に不思議に複雑で、不思議に深く、渋く、又高いものとなる。

先にも述べた様に、大体に於いて、この道は東洋の美術が多く執つてゐる。しかし、東洋の美術の中にも殆どその道によらぬものもあるし、西洋の美術でこの道によつてゐるものもある。只ここに注意したいのは、この道を単純にデカダンスの道と思ふのは早計であるといふ事である。デカダンスの道は、美そのものが「悪の持つ味」「病的なる味」「生命力なき味」で表はれるのであつて、この道の美そのものは、健康であり、高く、深いものである。

が、大体に於いて、西洋風の審美にはこの逆手の味は乏しい。もし西洋の美術の中にこの味がある時は、それは東洋的な味となつて吾々に映ずると云つて過言であるまい。東洋のものは、それが露骨であると否との別はあつても、とも角も、渋さ、苦さを必ず持つと云ふ事が出来る。その範囲の中にあつて、典雅的であるのと、悪的、又は卑近的であるのとの別があるものであつて、東洋の美はこれを西洋に比べて、一応この逆手の美の洗礼をうけてゐるといふ事は否み難い事実と云ふ事が出来る。たとへば、能楽、茶の湯等は典雅の道であり、歌舞伎、浮世絵等は卑近美の道である。しかし、能楽、茶の湯と雖もこれを洋風の審美に比べる時、其処にギリシア式な直接な美への道を見出す事は出来ない、あらはではないが、ことごとく美への逆手によつて一度抑へられ複雑化された美を基調としてゐる。

さて、これで私のいふところの卑近美の説明は大体出来た様であるが、吾が旧劇はこの卑近美を最も代表的に生かした日本の芸術の一つであるといふ事が出来る。即ち、旧劇の持つ卑近美は、他の日本芸術のどれよりも、最も卑俗的であり、「悪」の色が濃く、グロテスクで、エロチックで、猥雑で、世間的で、無智的で、出鱈目である。

注 旧劇……新劇に対して歌舞伎のことをいう。

(岸田劉生「演劇美論」による)

B

かぶきの美をどうしてもひとことといわねばならぬとすると、岸田劉生の「演劇美論」にいう八卑近美Vという以外にはな

くなる。岸田がこれを「芸術的に高級なる卑近美」といつているのは、卑近の美を芸術美として認めさせるために苦しい注釈をしなければならなかったのである。つまり彼は「下品」ということと、下品の美とを区別して、

美の随感であるところの「莊嚴」「嚴肅」「清浄」「永遠」「静寂」等に対して「下品」「ふざけ」「猥雑」「現世的」「騒がしさ」等の感じはすべて、非倫理的感銘であつて、醜であり、又悪である。が、これ等の美と反対するところの感じを用ゐて生かす美の一境は又実に不思議に複雑で、不思議に深く、狭く、又高いものとなる。

といい、はやくからかぶきが「この卑近美を最も代表的に生かした日本の芸術の一つであるといふ事が出来る」と芸術家の直観でかぶき美の本質を把握しているが、いまでもつてこれを否定しうる自信はない。

放蕩・伊達・執着・下賤・好色・喧噪・やにっこさ・グロテスク・残忍味などの、優雅で高尚な美とはおよそ対照的な向う岸に立ったネガティブの美であり、それでこそ、ユニークなかぶきの美が成立するのだといったら、かぶきはコンプレックスの裏返しだけになってしまふだろうか。

たとえば、われわれは「忠臣蔵」の判官や勘平の切腹に壮烈美を認めるだろうか。たしかに概念としての切腹の行為は、異国人が、そこに野蠻と好奇心を見ようとも、かつての日本人によつては悲痛であり壮烈美であつた。しかもかぶきに表現されたものは、判官の切腹には壮烈よりはむしろ優美と哀艶のただようものを見、勘平の切腹にはより悲痛なものを認めるが、壮烈というよりは悲惨に近いものを見出すのである。かぶきにおける切腹は、「身替音頭」の斎藤太郎左衛門のような老の悔恨、また「妹背山」の久我之助や「菅原」の桜丸のような、青春残酷物語のような哀傷美を狙つたのが、むしろかぶき美の本領とすべきものだつたのだとおもう。

また、かぶきに華麗美や巧緻美を認めるとしても、およそ優美などとその趣きを異にしており、ひねこびた、えぐい味わいのものでしかない。女方が姫に、若衆方が貴人などに扮しても、そこには江戸の庶民の眼を通した卑近な好色味がつきまといているのを否定しえないであらう。

明治になって演劇改良運動が興つたときに、かぶきの改良すべき点を、当時の施政者や知識階級の人々が競つてその意見を述べたが、そのうちの一つ「劇場改良法」は、

日本の芝居は猥褻と残酷と妄誕の三ツで持ち切つてゐるから、到底野蠻国の代物に相違ない。

といい、外山正一の『演劇改良論私考』は、「狂言の改良」として、やはり猥褻と血まぶれ騒ぎと残忍さと下品さを指摘し、それらを拭い去つて、いかにしてかぶきを a なものにすべきかを説いて倦まない。いずれも、b 文明に対するコンプレックスのかたまりから出てくる論であり、これを擁護する立場に立つた高田早苗が、「演劇改良会の解散を望む」という題で演説したものは、日本の演劇の血塗れ騒ぎや猥褻さは、狂言の罪科ではなく社会の罪だ。狂言を改良しようとすれば、まずさきに社会を改良せねばならぬというのにあつた。

しかし高田早苗にしても、かぶきが、血塗れ騒ぎと猥褻さの申し子であることを否定することはできなかったのである。文明開化の光に照し出されたかぶきの醜悪美を、美としては認めさせるほどの余裕も認識も、当時の若い日本にはなかったといつていい。

このかぶきの美をまず認めたのは、響庭簗村であつた。彼は明治二十三年上演の「勧進帳」を評して、

悪くなつたは、此の勧進帳出る度毎に本行に近くなる事なり。能がかりが烈しくなると芝居は上品にならずして却つて下卑て来る。

といつている。演劇改良運動のやかましいなかで、その猥褻・残忍・下品が、最大の攻撃的となり、高尚・優雅であるべきだというのが大きな知識階級の声で、その波にのつた劇界の急先鋒が、名優九代目団十郎であつたから、その実は着々と挙がり、今日の「勧進帳」なども、九代目がその線できちんと洗練を加えたものであり、もつとも上品高雅に仕上げられたものであつた。

かぶきが猥褻さから脱却する道は、開放された階級性の、もつとも近い当面の相手であつた能楽の高尚さの摂取に向けられた。本行といわれた能取り物がさかんに生産されたのは、そのためである。また従来のかぶきを、能へ本行へと近づけようとしたのである。それを「能がかりが烈しくなると芝居は上品にならずして却つて下卑て来る」と喝破したのが簗村で、上品ぶつた偽りの高尚さのなかに、能に対するコンプレックスの下卑た追従精神をみてとつたのである。この精神は今日まで累を及ぼしているといわねばならない。

かぶきとは、下層の庶民階級が、かつて貴族階級がもたなかった美の世界を創造したところに大きな価値を見出すべきだったのに、明治のかぶきの高尚化運動の過程において、それが潰れてゆくのである。美として見捨てられた猥褻のなかで、そのなかでより生きようがなかったかぶきが、ひたすらそのなかに芸術の美を追求したことはかつてなかったケースだったといつてよかつたのに、かぶきがかつて育てた民衆を捨てて、上流階級に媚びたところから、明治以後のかぶきがはじまつたのである。つまり岸田劉生のいう下品の芸術美が次第に跡を絶つていったから、岸田のごとくそれを再発見するに骨を折らねばならなくなつたのである。

劉生も「勧進帳」について、「勧進帳といふものは歌舞伎十八番の尤なる一つに数へられる大物であつて、これを演じると満都の好劇家をうならす事になるのだが、私の見たところでは誠に味の乾いた、常識的なつまらぬものであつた。渾然とした有機的な芸術的な力に乏しく、へんに片づいたいやなものである。其処には旧劇の生命とする卑俗な美の味がなく、濃さ、出鱈目さがない。しかも能の典雅、高尚の味がなく、又深い「心」の力がない。」という。今日勧進帳はかぶきの一級品の演しものになつていたので、この劉生の言をすねた評価にとりかねなくなつていふほど勧進帳の声価は高いのであるが、それだけかぶきの旧来の本質がもはや変質しているのだともいえるのである。

また、かぶき役者が芸術家としての認識から、次第に西欧、近代流の高尚芸術の例に倣おうとするために、劉生のいう「下品の美であり、グロテスクの美であり、エロチシズムの美である」面を次第に洗い流し、「濃く、苦く、デヤツとへんに厚く

しつこい」味わいを失って、淡く甘美に、さらつとして上品な味に変わりつつある、あるいは変わってしまったといっている。しかし、そのために大衆の支持を失っていったことも事実で、かぶきが次第に危機に追いこまれた原因の一つを、このかぶきの美の本質的な流出からも指摘することができる。そういつたかぶきの卑俗美は、上品な美に徐々に置き換えられたために、そのなかで分離し得ない、かけがえのないユニークな美を流出し、気のついたときにはかぶき自身の首をも絞めていることに気がつかなければなるまい。もう一度、ここらでかぶきの美を再認識して、確認することが必要なのだとおもう。

そして支配階級の、もののあわれや、優美やさびや典雅や悲壮美を捨てて、みずからを無頼の徒たらしめたネガティブの強靱な美の世界を創りえたかぶき独自の力を再評価して出発すべき時機なのだとおもう。つまり、かぶきの美の本領は、能の上品ぶつた美を引きずり下ろしたエネルギーの確かさにあるといつてよく、能を輸入したのは、それに近づこうとしたことよりも、それを踏まえたパロディの美と反抗の自信にあったといっている。

(郡司正勝「かぶきの美学」による)

問一 A・Bの文章中の空欄 a b に入る語としてそれぞれ最も適当なものを次の中から一つずつ選び、その記号の記入欄にマークせよ。

a	イ	敬肅	□	退廃	ハ	高尚	ニ	清浄	ホ	下品
b	イ	東洋	□	西洋	ハ	現代	ニ	世界	ホ	近世

問二 A・Bの文章中の波線部 a―i の中には、他のものと比べて異なる文脈で使われているものが三つある。その三つの組み合わせとして最も適当なものを次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

イ a・b・c □ d・e・j ハ e・f・h ニ g・i・k ホ e・k・l

問三 Aの文章中の傍線部 X「この道」が指示する表現として最も適当と思われる箇所を、Aの文章中から七文字で抜き出して、記述解答用紙の所定の欄に記入せよ(句読点等が含まれる場合は、それも一字として数える)。

問四 Bの文章中の傍線部 Y「下品」ということと、下品の美とを区別して」について、この区別を比喩を用いて最も明確に説明した一文をAの文章中に求め、その最初の五文字を抜き出して、記述解答用紙の所定の欄に記入せよ(句読点等が含まれる場合は、それも一字として数える)。

問五 歌舞伎と能楽との関係について、Bの文章の内容と合致するものを次の中から一つ選び、その記号を記入欄にマークせよ。

- イ 近代以降、西洋芸術と対抗するため、歌舞伎は能楽とともに日本芸術の高尚化を進めた。
- 近代以降、民衆が高尚な芸術を志向するようになり、歌舞伎は典雅な能楽に多くを学んだ。
- ハ 近代以降、歌舞伎は観客層の拡大を狙い、能楽を鑑賞する貴族階級を取り込もうとした。
- ニ 近代以降、歌舞伎は創造の活力を失い、能楽の模倣やパロディ作品ばかりが作られた。
- ホ 近代以降、高尚な芸術を目指した歌舞伎は、かつての能楽への対抗意識を失っていた。

問六 Bの文章で説かれた、Aの文章の位置づけを説明した文として最も適当なものを次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

- イ 近代日本は急速な文明開化の道を選択したが、当時の日本人自身が西洋へコンプレックスを抱いていたため、岸田劉生の東洋美術観も、その追従精神を免れてはいない。
- 近代日本は急速な文明開化の道を選択したが、庶民文化には影響を与えなかったため、岸田劉生は画家ならではの視点で、東洋美術の特色を見出すことができた。
- ハ 近代日本は急速な文明開化の道を選択し、芸術もそれを志向したため、岸田劉生も東洋美術と比較して、西洋美術により複雑で不思議な美しさを発見している。
- ニ 近代日本は急速な文明開化の道を選択し、歌舞伎も上品な美を追求したため、岸田劉生は画家の目によって、前近代の卑俗な美を再発見しなくてはならなかった。
- ホ 近代日本は急速な文明開化の道を選択したが、茶の湯などの高尚、典雅な美は存続したため、岸田劉生はそれらを踏まえて高級な卑近美を再発見することができた。

問七 次に示すのはA・Bの文章の視点の違いについての論評である。空欄 Z に入る語をBの文章中より抜き出して、記述解答用紙の所定の欄に記入せよ。

Aの文章が卑近美と優美との違いを洋の東西の違いに対応させて論じているのに対して、Bの文章では Z の差異にもとづく対比を基盤に論じている。

(二) 次の文章を読んで、後の問いに答えよ。

まさしくレトリックの歴史は退却につぐ退却の歴史であった。その戦場は法廷・議場から、作家・詩人の書斎、学校の教室、研究者の書斎へとしだいに縮小しつつあった。そして十九世紀末から二十世紀の初めにかけて、確かにレトリックは一度死を宣告されたはずなのだ。もし教育制度の庇護を受けて学校で教えられていなかったら、レトリックの死はもつとずっと早まっていたことは間違いない。

人によってその判定は異なるとはいえ、レトリックの死は常に近代の始まりと関連づけられ語られてきたことは動かない事実だ。デカルト以来の近代合理主義・客観主義の要請にレトリックは答えられなかったのだ。合理主義と経験論は万人の共有する「理性」と「感覚」にとつて「明証的」なものを真理とソテイした。合理主義者にとつては観念的実体が、経験論者には感覚的実体が、真理（真）として個人的な思考とは別に、人間の主観の「外部に」客観的に存在する。この近代主義は「客観主義的実在論」と呼ぶこともできる。

真理は客観的に存在するのだから、その真理をありのままに提示すればよい。論証すれば足りるのであって、**I**の必要はない。いわんや言葉を飾る必要は微塵もない。弁論術も修辭学も出る幕はないということになる。「理性」に叶うこと、それがすべてだ。たとえばイギリスの経験論者ジョン・ロックは言葉の**II**の一つにレトリックを挙げて手厳しい非難を浴びせている。

「機知や空想は、無味乾燥な真理や事実の知識に比べてたやすく世に喜ばれるから、言語上の比喩的な話や諷刺が、言語の不完全もしくは**II**と認められることはまずなかるう。が、それにもかかわらず、事がらのありのままを言えば、語順と明晰さを除くいっさいの修辭の技法は、すなわち修辭法の案出したいっさいの人工的で比喩的な言葉の使用は、ただ間違つた観念をほめかし、情動を動かし、これによつて判断を誤らすだけであり、したがつて実は完全なギマンなのである。」（『人間知性論』）

もちろんレトリックに対するこの手の反論はギリシア・ローマの時代からあったが、近代合理主義（実証主義・科学主義）のハケンがレトリックの「**I**」にとどめを刺したということは出来るだろう。

われわれが今さしあたり問題としたいのはレトリックの死亡診断書の作成よりは、なんだかんだと言われながらも一つの学科目（技術）がかくも永きにわたつてその余命を保つたということだ。二五〇〇年——今にして思えばそれは気の遠くなるような時の経過だ。人はその死に驚くよりもむしろその息の長さに思いをいたすべきだろう。

この長寿はいったい何を物語っているのか。

人は必要のないものをいつまでも保持するはずはない。保持するからにはなんらかの必要性をそこに認めていたのだろう。してみればレトリックは役に立たないといわれ続けながらも、人間の奥に潜むある種の要請（必要）には応えていたにちがいない。

その要請（必要）とはいったい何か。それに答えるのはなかなか難しいが、それが人間の言語・認識活動の根底に関わっているということだけは言えるだろう。さらに言えば、それは人間の理性・意識の領野というよりは無意識のそれに関わっているらしい。だからこそそれはなかなか意識されにくく、それと指すことが難しい。

これまでレトリックは弁論術としてであれ、修辭法としてであれ、いずれにしても人を魅惑し、**I**するための「技術」として位置づけられてきた。われわれが近い過去において見届けたものは、また今はつきりと確認しておかなければならないことは、技術としてのレトリックの死（無効性）であつて、レトリックそのものではないということだ。この二つのことはつきりと区別しなければならぬだろう。

レトリックは世界（自己）を「語る」ための技術であるだけではない。世界を「発見する」ための方法でもある。世界を「読む」ための方法でもある。認識の型としてのレトリック、認識の枠組みとしてのレトリック。われわれが注目するのはそうしたレトリックの認識論的な側面である。それとはつきりと明示しはしなかつたけれども、古典レトリックもその原型的なものを曲がりなりにも指し示していたことは事実なのだ。

私たちの日常の発語は手垢にまみれた「慣用表現」からなっている。私たちは他人がすでに使つた言葉を引用しながら、自分のおもいを表現する。ほとんどの場合はそれで十分に用は足りる。コミュニケーションにトラブルが生じたとき、あるいはコミュニケーションをより豊かに高めようとするとき、引用に工夫を凝らす。これが恐らくレトリックの始まりだろう。（イ）ところで、言葉というものは意外に融通無碍なものである。ふだん結びつかないものでも強引に並べてみると何となくそれらしい意味を帯びてくる。「冷たさ」と「情熱」は常識的には矛盾する観念である。しかし「冷たい情熱」という言い方はある条件下では立派に通用するはずだ。小柄でも立派な活躍をした野球選手や力士について「小さな大投手」とか「小さな大力士」とか呼ぶことは実際におこなわれた。このような「**II**」を逆手にとつた挑発的な言葉の使用を古典レトリックでは「撞着語法」（字句の単位）あるいは「逆説法」（文の単位）と呼んだ。（ロ）

成句や諺にもこの種の表現は実に多い。思いつくままに挙げてみれば、「慇懃無礼」「負けるが勝ち」「逃げるが勝ち」**A**など。見られるとお矛盾する観念の結合や常識を逆にする提案の数々である。（ハ）

この例からも知られるように言葉の意味はおどろくほど伸縮自在で可塑性がある。もし言葉の意味が固定的であれば言葉の工夫を受けつけるはずがない。意味が流動的であり、伸縮可能であるからこそレトリックの出番もあるというものだ。言葉の「意味」の境界はファジーであり、おどろくほど弾力的である。「意味」は「星雲」、あるいは「氷山」にたとえることができるだろう。その境界のファジーさは、中心らしきもの（中心的意味）はあるが周縁にいくにつれて輪郭（含意的意味）がぼや

けてしまう「星雲」を思わせる。その豊かな可能性については、姿を見ているのはほんの一部分（表層的意味）で実は水面下にその体積の大部分（深層の意味）が隠されている氷山を思わせる。意味世界はそうしたあまたの「星雲」や「氷山」の集合だとイメージできるのではあるまいか。（二）

「引用」の工夫、つまりレトリックとは「Ⅲ／深層的」意味の活性化の方法にはかならない。佐藤信夫のキーワードを借りれば「意味の弾性」——これこそがレトリックの拠って立つ基盤である。こうした言葉に対するしなやかなスタンスは「思考の弾性」、自由な発想とも連動している。（ホ）

分かりやすい例を考えてみよう。たとえば現在われわれがごく普通に使っている「時は金なり」（Time is money）という格言。この格言はベンジャミン・フランクリンのものと一般に信じられているが、その出典の詮索はともかく、産業革命以降の功利主義的考え方を見事に要約している。この格言はいわゆるメタファーで、時間をお金にたとえた表現である。これは単に時間とお金を比較しているにすぎないのだろうか。いや、そうではあるまい。時間に対する発話者の認識（姿勢）をも表明している。今でこそこの格言の新しさは気づかれにくくなっているが、当初は衝撃的だったはずだ。

最初にこのメタファー表現を思いついた人の立場に身を置いてみよう。

「時」（時間）と「金」（貨幣）という観念は確かにそれまでも存在していた。しかし誰もこの二つの観念を結びつけて考える人はいなかった。「時」と「金」はお互いに無関係にこの世に存在していた。つまりこの二つの観念の間には「類似性」は認められていなかったということだ。しかしある時まったく異質なこの二つの観念の間に「類似性」を感じると人間ができた。もちろんそれは直接的な類似性ではない。直接的な類似性が問題になっているのならとつきの昔に誰からも気づかれていたはずだから。問題の類似性は言ってみれば「間接な」類似性である。

時間は貴重なものではないのか。もしそうだとすれば時間は「貴重なもの」という点においてお金と似ていてお金ではないのか。もちろんこの推理は意識的になされたとは限らない。漠然としていたものが、ある日とつぜん「時間はお金ではないのか」という形で意識化されたのかもしれない。そのプロセスはどうであれ、それは今まで誰もがいかなかった関係の設定だ。それは新しい「類似性」の発見と言うべきだろう。要するに時間とお金の間にそれまで想定されていなかった「関係」が結ばれたということである。

投げられた小石が大きな波紋を水面に描くように推理が広がってゆく。お金という観念の周りにはさまざまなイメージが揺曳している。それらのなかのいくつかのイメージが時間に投影（写像）される。いわばお金という「解説格子」を通して時間が解釈されることになる。その結果でてきた時間観念はそれまでとは違ったものとならざるをえない。

とうぜん「時は金か」という反論があったはずだ。あくせくと働くことではなくて、のんびりと時間を過ごすことが幸福の極みだとする文化圏の人たちにとつてそこに示された時間観は承服しがたいものだったろう。それは異質な時間認識である。時間は「貴重なもの」であり、無為に過ごされるべきではない。それはまたお金のように計量可能なもので、時給、日給、週給、月給というような形で支払われて然るべきものなのだ。「時は金なり」というメタファーは時間認識の変革でもあったのである。

「X」

レトリックは世界をどう「表現する」かに関わるだけでなく、世界をどう「読む」かに関わる営みである。古典レトリックは話し手・書き手の立場が優先していた。いかにうまく話すか、いかにうまく書くか、それが中心的な関心だった。無論それも大事な問題であるが、聞き手・読み手の視点もそれに劣らず大切だ。現代レトリックは「世界／テキストを読む」認識者の立場を強調する。想像力を羽ばたかせると、この世界の事物間には思いもかけなかったような関係が結ばれることになる。それは新しい物の見方に通じる。

（野内良三「レトリックと認識」による）

問八 次の文は、本文中に入るべきものである。（イ）（ホ）から最も適当な箇所を選び、その記号の記号欄にマークせよ。

もちろん比喩的表現の限界を承知の上で言うのだが。

問九 段落「X」の部分に、次の文①～⑤を適切な順序に並べて入れるとする。最も適当なものをイ～ハから選び、その記号の記号欄にマークせよ。

- ① それも強力な手段である。
- ② この意味ではレトリックは表現の手段にとどまらず認識の手段でもある。
- ③ 現代レトリックはこうしたレトリックの認識論的側面に着目する。
- ④ レトリックはイメージに関わる営みであり、しなやかな感性が求められる。
- ⑤ それは理性的な認識というよりはむしろイマジネーションによる認識だ。

イ	③ ② ① ⑤ ④	口	③ ⑤ ④ ② ①	ハ	④ ⑤ ② ① ③
ニ	④ ② ① ③ ⑤	ホ	② ① ④ ⑤ ③	ヘ	② ① ③ ⑤ ④

問十 空欄 I · II · III に入る最も適当な語句をそれぞれ次の中から一つずつ選び、その記号の記号欄にマークせよ。

- | | | | |
|-----------|-------|-------|-------|
| I イ 誘惑 | 口 論駁 | ハ 説得 | 二 啓蒙 |
| II イ 難点 | 口 誤用 | ハ 未整備 | 二 不勉強 |
| III イ 流動的 | 口 弾力的 | ハ 表層的 | 二 周縁的 |

問十一 傍線部 a 「こうした言葉に対するしなやかなスタンス」という表現が示す態度を説明している最も適当なものを次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

- イ 言葉の意味は伸縮自在で可塑性がある。そうした特性に注意することによって、近代合理主義で死を宣告された修辭法を再評価するという態度。
- ロ 言葉の意味には一種の流動性がある。しかし、それを意識しすぎるとコミュニケーションにトラブルが生じることもある。その点に注意をするという態度。
- ハ 言葉の意味には伸縮可能性があり、その境界はファジーである。そうした言葉の意味の特性に注意して、工夫しながら言葉を利用するような態度。
- ニ 言葉の意味には星雲や氷山にたとえられるような弾性があると言えるが、それ自体が比喩的な発想である。そうした発想で議論できる柔軟性を養うという態度。

問十二 空欄 A に入る例として適当でないものを次の中から一つ選び、その記号の記号欄にマークせよ。

- イ 有難迷惑
- ロ 公然の秘密
- ハ 急がばまわれ
- ニ 損して得取れ
- ホ 帯に短したすきに長し

問十三 本文の内容と合致するものを次の中から一つ選び、その記号の記号欄にマークせよ。

- イ 言葉というものには流動性、伸縮可能性というものがある。それを利用した点で、レトリックは、近代合理主義の立場から厳しく批判され、一度死を宣告された。しかし、実は、その息の長さに思いを致すと、そこにこそ新しい物の見方に通じるものがあると言える。
- ロ レトリックは、世界をどう認識するかということに関わる営みでもある。その背景には言葉の持つ弾力性といったものが指摘できる。レトリックとは、近代合理主義の中で批判された、いかに効果的に表現するかという技術的なものだけではない。
- ハ 古典レトリックは、いかにうまく話すか、いかにうまく書くか、を中心的な関心にしてきた。しかし、そこには意義が見いだせない。ただ間違った観念をほめかし、情動を動かす、これによって判断を誤らせるものとして批判されているからである。
- ニ 言葉の「意味」の境界はファジーであり、おどろくほど弾力的である。近代合理主義からの批判はあるにせよ、技術としてのレトリックは、そうした言葉の性質を利用し、様々なメタファーを生み出す。こうしてできたメタファーは世界をどう「読む」かに関わると言える。

問十四 傍線部 1～3 にあたる漢字を含むものを、それぞれ次の中から一つずつ選び、その記号の記号欄にマークせよ。

- | | | | |
|---------|-------|------|------|
| 1 イ ソ質 | ロ ソ状 | ハ ソ先 | ニ 拳ソ |
| 2 イ 詐ギ師 | ロ ギ音語 | ハ ギ惑 | ニ ギ能 |
| 3 イ ハ出 | ロ 制ハ | ハ ハ壊 | ニ ハ持 |

(三) 次の甲・乙・丙三つの文章を読んで、後の問いに答えよ。

甲 「次の文章は、和辻哲郎『日本精神史研究』へ一九二六の一節である。」

『枕草子』は同時代の文芸作品のうちで最も感傷的でない作品である。その理由の一つは作者清少納言の性格にあると思う。彼女の性格はその文章の律動を見ても明らかであるが、しかし彼女自身の描いた二、三の自伝的事件ほど明快にそれを我々に示すものはない。

彼女が一条天皇の中宮定子の侍女として、この若き中宮の寵愛を一身に集めていたところ、宮内の私事を司どる藏人所の長官としては、藤原行成（頭弁）、藤原齊信（頭中将）などがあった。彼女はこの兩人と親しく交わり、特に行成との間は「見苦しき事ども」を露骨に言いはやされる仲であったが、彼女自身の弁解によれば、「をかしき筋など立てたる事」はなく、ただ親友として永久に変わらじと契り合ったに過ぎない。こういう交情において齊信との間には次のごとき出来事があった。

A

この話によって我々は彼女の勝ち気で強情な、強い性格を知ることができる。彼女はただに女房たちの間の大姐御であるのみならず、齊信のごとき公卿たちに対してもはるかに上手である。あたかも男と女が所を異にしているようにさえ見える。彼女が晩年零落していたころ、多くの若い貴族が車に同乗して彼女の家の前を通り、家の壊れたのを見て「少納言無下にこそなりにけれ」と言う、棧敷に立っていた彼女が簾を掻き上げ、「鬼形のごとき女法師顔」をさし出して、「駿馬の骨をば買はざるや」と言った（『古事談』巻二）という伝説は、いつごろからできたかはわからないけれども、恐らくこの彼女の強い性格の直接の印象、あるいは「草子」を通じての印象から生まれたものに相違ない。弱々しい、ほとんど無性格と言っている当時の貴族には、彼女の強さは恐ろしいものにさえも感ぜられたのであろう。しかし我々にとっては、それは女らしい勝ち気以上の何物でもない。親友の誤解に対して弁解せずに笑っているのは、反発を感じる時の女らしい感情の硬さである。そこには、それほどの虚言にまどわされた男の心に対する不満と、それを許すことのできぬ女らしい狭量と、不釣り合いに大きい犠牲を払っても目前の一事を貫こうとする、女らしい盲目的な意地とがある。この種の勝ち気の場合は、このほかにもなお少なくない。庭に造った雪山がいつまで消えずに残るだろうという賭けの話などでは、ただその時の軽い興味で起こった、そうして誰もそれを重大と考えないささいな賭けのために、彼女のみがほとんど全生活を集中して喜び悲しんでいる。たといそのような軟弱さが当時の女（否、総じて当時の貴族）に珍しいものであったにしても、それは女らしいという特徴を失うものでない。

彼女のこのような性格は、男女の関係においても特異性を発揮する。彼女は「草子」のうちに自己の恋愛生活を明らかに書いていない。しかし彼女の「親しい友」は彼女にとっていかなる関係にあったであろうか。右にあげた齊信は、右の事件の一年後に、夜中彼女をたずねている。中宮定子が中宮職の御曹子に移られたあと、彼女が梅壺に残っていた時のことである。その夜は、「いたくたたかせで待て」という手紙が来ていたにかかわらず、定子の妹の御匣殿から「局に一人はなどであるぞここに寝よ」と召されたために、局に寝なかつた。従って齊信がたき起こした時には侍女が起きただけであった。しかし、どんな用事があつたにせよ、独身の女の局に男が夜中自由に出入し得るとすれば、その親しさはいかなる意味の親しさにもなり得るものである。ことに彼女は、この際には、齊信に対して特殊の愛を感じている。というのは、その翌朝齊信が訪ねて来たとき、「局はひきもやあけたまはむと、心ときめきして、わづらはしければ」、梅壺の東おもての半部をあげて齊信に逢い、凝花舎（梅壺）の前の西の白梅、東の紅梅を背景にして立っている美しい衣の男の姿を、「まことに絵にかき、物語にめでたきことにいひたる、これにこそは」と感嘆するのである。そうして「簾のうちに若やかな女房が、髪美しく長くこぼれかからせて、添いいるのならば、さぞ釣り合つてよからうに、年とつた女の自分が髪なども散り乱れて、薄鈍の喪服をつけて中宮の留守のために裳もつけず、桂姿で立っているのは、いかにも不調和で口惜しい」と反省するのである。こういう感情を抱きつつ、またこれほど親しく交わつて、しかもその間に友人として以上の関係がなかつたとすれば、それは確かにこの時代の男女の関係としては異例であるに相違ない。いかにして彼女がそういう関係に立ち得たかは、ただ彼女がいかに愛を感じる男に対してでも、支配される地位に立つことをきらつた、と考えることによってのみ解し得られる。もしこの想像が当たっているならば、彼女は、多くの男性の興味の対象となりつつ、いかなる I な男女関係も社会的あるいは倫理的制裁を受くるおそれのない境遇にあつて、しかも、かなり II に、恋愛関係を遠ざけていたとみられなくてはならない。従つて彼女の自由な男との交際は、男の側から言えば、才能あり教養ある女に特有な、通常の女に見られない、言わば精神的な味を提供したのである。

乙 「次の文章は、『枕草子』の一節である。甲の文章では、A の部分に以下の内容が要約がされており、これはその原拠にあたる。」

頭中将の、すずろなるそらごとを聞きて、いみじう言ひおとし、「なにしに人と思ひほめけむ」など、殿上にていみじうなむのたまふ、と聞くにもはづかしけれど、まことならばこそあらめ、おのづから聞きなほしたまひてむと笑ひてあるに、黒戸の前などわたるにも、声などするをりは袖をふたぎてつゆ見おこせず、いみじうにくみたまへば、III いはず、見もいれで過すに、二月つごもりがた、いみじう雨ふりてつれづれなるに、御物忌にこもりて、「さすがにさうさうしくこそあれ。ものや言ひやらまし」となむのたまふ、と人々かたれど、「IV あらじ」などいらへてあるに、日一日下に居くらしてまゐりたれば、夜のおとどに入らせたまひにけり。

長押のしにも火近く取りよせて、扇をぞ付く。「V うれし、とくおはせよ」など見つけて言へど、すさまじき心ちし

て、なににのほりつらむ、とおぼゆ。炭櫃^{すすび}もとにゐたれば、そこに又あまた居て、物など言ふに、「なにがしさぶらふ」といとはなやかに言ふ。Ⅵ、いつのまに何事のあるぞ、と問はすれば、主殿寮^{しゅけんりょう}なりけり。「ただここもとに、人伝^{ひとつた}ならで申すべき事なむ」と言へば、さし出でて言ふ事、「これ、頭の殿の奉らせたまふ。御返事とく」と言ふ。いみじくにくみたまふに、いかなる文ならむ、と思へど、ただいま急ぎ見るべきにもあらねば、「去ね、いま聞こえむ」とて懐^{ふところ}にひき入れて、なほなほ人の物いふ聞きなどする、Ⅶかへり来て、「さらば、そのありつる御文をたまはりて来」となむ仰せらるる、とくとく」と言ふが、いをの物語なりや、とて見れば、あをき薄様^{うすよう}にいつときよに書きたまへり。心ときめきしつるさまにもあらざりけり。⁴

蘭省花時錦帳下

と書きて、「末はいかにいかに」とあるを、いかにかはすべからん。御前^{ごぜん}おはしまさば御覽^{ごらん}せさすべきを、これが末を知り顔に、たどたどしき真名書^{まながき}きたらむいと見ぐるし、と思ひまはすはどもなく責めまじはせば、ただその奥に炭櫃^{すすび}に消え炭のあ

るして、

草の庵^{いほり}をたれかたづねむ
と書きつけて取らせつれど、又かへりごとくも言はず。

注 黒戸……清涼殿の北にある戸、またその戸のある部屋。そこから北廊を経て後宮へと通ずる。

御物忌……天皇の物忌。その日には殿上人も退出せずに殿上に籠っていた。

扁をぞ付く……詩句などの漢字の旁^{はら}だけを示して偏を付けさせる遊びか。または、漢字の旁を示して、それに付く偏

を次々にあげさせる遊びともいうが、未詳。

主殿寮……宮内省に属し、行幸の輦輿、宮中の帷帳や灯燭、殿庭の清掃などを司った役所。ここは、その下僚をい

う。

いをの物語……「伊勢の物語」のことか。未詳。

蘭省花時錦帳下……「白氏文集」に収められた詩の一節。このあとに「廬山夜雨草庵中」とつづく。「蘭省」は尚書省（一般行政を管轄した中央官庁）のこと。「廬山」は江西省北部の名山。

丙「次の文章は、曾先之編『十八史略』の一節である。文中に、送り仮名を省いた箇所がある。」

燕人立太子平^ヲ為^ス君。是為^リ昭王。甲死^ヲ問^ヒ生^ヲ卑^{ヒクシ}辞^ヲ厚^{クシ}幣^ヲ以^テ招^ク賢者^ヲ。問^{ヒテ}郭隗^{くわくわい}曰^ク、齊因^ニ孤之^ニ国^ニ乱^ル而^{ヒテ}襲^{ヒテ}破^ル燕^ヲ。孤極^{メテ}知^ル燕小^{ニシテ}不足^ニ以^テ報^{ユルニ}誠^ニ得^テ賢士^ヲ与^ニ共^{ニシ}国^ヲ以^テ雪^{ガシ}先王之恥^ヲ。孤之願^ヒ也。先生視^{シメ}可^{ナル}者^ヲ得^ニ身事^{フル}之^ニ。隗曰^ク、古之君有^下以^ニ千金使^ス涓人^ヲ求^ニ千里馬^ヲ者^ヲ。買^ニ死馬^ヲ骨^ヲ五百金^ニ而返^ル。君怒^ル。涓人曰^ク、死馬且^ツ買^フ之^ヲ。況^シ生者^ヲ乎^ヤ。馬今^ニ至^{ラント}矣^ニ。不^{シテ}期^{ナラ}年^ヲ千里馬至^ル者三^{ナリ}。今王必^ス欲^{セバ}致^{サント}士^ヲ先^ツ從^リ。Ⅶ始^メ況^シ賢^{ナル}於^ニⅧ一^{ヨリ}者^ヲ、豈^ニ遠^{シトセン}千里^ヲ哉^ヤ。於是^ニ昭王為^ニ隗^ヲ改^メ築^キ宮^ヲ、師^ニ事^ス之^ニ。於是^ニ士争^{ヒテ}趨^{おもむ}燕^ニ。

注 涓人……けんじん。王の側づかいの者。

期年……一周年。

問十五 甲の文章における傍線部Ⅰ「彼女の勝ち気で強情な、強い性格」を知ることができると指摘されている箇所は、以下に引く乙の文章のどこに該当するか。最も適当な箇所を次の中から一つ選び、その記号の記入欄にマークせよ。

- イ「なにしに人と思ひほめけむ」など、殿上にていみじうなむのたまふ
ロ まことならばこそあらめ、おのづから聞きなほしたまひてむと笑ひてあるに
ハ 黒戸の前などわたるにも、声などするをりは袖をふたぎてつゆ見おこせず
ニ「去ね、いま聞こえむ」とて懐にひき入れて、なほなほ人の物いふ聞きなどする
ホ これが末を知り顔に、たどたどしき真名書きたらむいと見ぐるし

問十六 甲の文章における空欄 I II に入る語としてそれぞれ最も適当なものを、次の中から一つずつ選び、その記号の記入欄にマークせよ。ただし同じ記号を二度使用してはならない。

イ 厳密 □ 些細 ハ 純粹 ニ 特殊 ホ 放縱

問十七 乙の文章における傍線部2・5の動作主としてそれぞれ最も適当な人物を、次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

イ 清少納言 □ 中宮 ハ 頭中将 ニ 主殿寮 ホ 女房たち

問十八 乙の文章における傍線部3「さらば」の意味として最も適当なものを、次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

イ 今ただちに返事をいただけないのならば
□ 女房の物語ばかりを聞いているのならば
ハ 青い薄様にきよげに返事を書くのならば
ニ 直接会って手紙を受け取らないのならば
ホ 炭櫃もとに居て会ってくれないのならば

問十九 乙の文章における傍線部4の作者と同時代の日本の人物として最も適当なものを、次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

イ 大伴家持 □ 空海 ハ 鴨長明 ニ 吉田兼好 ホ 上田秋成

問二十 乙の文章における空欄 III VII に入る語句としてそれぞれ最も適当なものを、次の中から一つずつ選び、その記号の記入欄にマークせよ。ただし同じ記号を二度以上使用してはならない。

イ あな □ あやし ハ すなはち ニ ともかうも ホ よに

問二十一 丙の文章における傍線部6「^{メテルノ}孤極^{ニシテルララテ}知^{ユルニ}燕小^{不_レ足_レ以_レ報_ル}」の意味として、最も適当なものを次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

イ わたしは、燕が小国で家臣が手柄を立てても報いることができないことをよく知っている。
□ わたしは、燕が小国で賢者を求めても報いることができないことをよく知っている。
ハ わたしは、燕が小国で斉の国に報復できないことをよく知っている。
ニ わたしは、燕が小国で先王に恩返しできないことをよく知っている。
ホ わたしは、燕が小国で内乱を収められないことをよく知っている。

問二十二 丙の文章における空欄 VIII に入る漢字一文字を、丙の本文中から抜き出し、記述解答用紙の所定の欄に記せ。

問二十三 丙の文章における傍線部7「有_二千金使_一涓人求_二千里馬_一者_上」の書き下し文として最も適当なものを、次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

イ 千金を以て涓人をして千里の馬を求むるを使ひせし者有り
□ 千金を以て涓人をして使ひせしめ千里の馬を求めし者有り
ハ 千金を以て涓人の千里の馬を求めに使ひせし者有り
ニ 千金を以て涓人を使はして千里の馬を求めし者有り
ホ 千金を以て涓人をして千里の馬を求めしめし者有り

問二十四 丙の文章の故事を踏まえ、清少納言が甲の文章の二重傍線部「駿馬の骨をば買はざるや」と言った心情として最も適当なものを、次の中から選び、その記号の記入欄にマークせよ。

イ 自分が昔は宮中の才女であったことを知らない若い殿上人への風刺
ロ なぜ自分の才能を認めて宮中に呼び戻してくれないのかという抗議
ハ 昔は宮中の才女でも今は没落をあざ笑われる身になったという自嘲
ニ 自分は老いてもなお昔の通り才知に富む価値のある人材だとの矜持
ホ かつて宮中に名を馳せた美貌と機知を見せつけてやろうという意地

〔以下余白〕