

次の文章を読んで、後の問に答えよ。

俳優とは一体なものだろうか。

そういう問いからはじめて、私は、能、人形浄瑠璃^ア、歌舞伎に及び、新劇にふれて、鈴木忠志の仕事に到^{いた}った。そこであきらかになったことは、能、人形浄瑠璃、歌舞伎、そして鈴木忠志の仕事のなかには、いつか^イんした日本人の伝統的な俳優についての考え方というものがああり、一方新劇にはそういう考え方が全くないということであった。いまそのふたつの考え方の違いを要約すれば次のようになるだろう。

第一、能から鈴木忠志の仕事にいたる考え方では、役を演じる俳優の「私」が必ず舞台の上にあられる。もしあられない場合にも、たえず「私」が俳優自身の意識あるいは観客の意識の上に意識化されるような仕組みになっている。

たとえば能における能役者は、揚幕^{あげまく}の中でその人物になりきって橋がかりにあらわれたとしても、その語るところ、舞うところにおいて、つねに世界の語り手としての「私」を内包している。

人形浄瑠璃における浄瑠璃の大夫、三味線弾き、人形遣いの場合にもまた然^カ（しか）り。舞台の上に語り手としての大夫、演奏家としての三味線弾き、人形を操る人形遣いがあらわれる。

歌舞伎の場合にも劇中の「役」よりもたえず役者そのものの存在が大きく芝居の空間を左右^サしている。

鈴木忠志は、そういう日本の伝統を逆説^サ的にとらえ、多くの役を相対化することによってたとえば白石加代子という一人の「私」の構造を描いた。

おそらく現代の鈴木忠志から遡^サって能にいたるこの俳優の方法の伝統は、古代の祭祀^{さいし}にまでいたるだろう。たとえば郡司正勝氏は「演技、神への変身」においてそのことにふれてこういつている。

「翁は、舞台の上で、見物の見ている前で、仮面を着けるのである。その人間の役者と仮面の関係をあきらかに見せるために、われわれは、その虚と実の両極を、真実として受けとり、たんなる幻覚でなく、目の前で、変身が実証されることに

よつてのみ、仮面はあきらかに仮面の世界の真実の中へ、安心して身をまかせ、突入することができるのである。われわれは、それを神の変身の手続きとして受けとることができる。これは、日本の芸能の伝統であり、巫覡性を失っていない役者というものの役割であって、『役者』とは、まさに、神役の者を指した言葉であったのである。」

「神」(役)と「巫覡」(役者)というものが同時に祭祀の空間に意識化されているかたちこそ、現代から能にまで遡る伝統のきげんであったらしい。

しかし一方西欧の近代劇ことに自然主義演劇の伝統を模倣して成立した日本の新劇の場合はそうではない。

俳優の「私」は舞台の上からまっさつされている。観客の意識からも俳優自身の意識からも消去されている。現実になんかことができるわけがないから、明治以来新劇俳優の体験談はみななんらかの歪みをもっているが、少なくとも方法論的にはそれが立て前であった。ドアを押してあらわれたアーヴィング夫人はアーヴィング夫人その人でなければならず、幕がおりてきて私たちの目からその姿をさえぎるまでアーヴィング夫人その人でありつづけなければならぬ。そのどこにも俳優の「私」があらわれることは許されていない。俳優の創造の過程においてすらも俳優の「私」は単なる肉体的な素材でしかない。この「私」のまっさつは、能、歌舞伎、人形浄瑠璃の、あるいは鈴木忠志の場合の、「私」の表出とはほとんどその性質を異にしている。

第二、舞台の上に「役」と俳優の「私」があらわれる日本の伝統的な方法によれば、そこには「役」と「私」との「関係」があらわれる。

郡司正勝氏のいうとおり、舞台の上の虚の空間を真実の空間にするためには、この「関係」がもつとも重要である。どういふ「関係」であるかといえば、舞台の上にあられた二つの「私」——「役」の私と俳優の「私」つまり「役」と「私」が、舞台の上で向い合い、互いに互いを相対化していく「関係」である。

たとえば能の場合に、一つの「役」はさまざまな角度から執拗(しつよう)にくりかえしくりかえし描かれる。語り手や他人から見たその人間の外貌、内面の葛藤、そして舞台にくりひろげられるさまざまな世界(冥界や自然界やその他の世界)から見たその人間の位置という風に。一人の人間に扮して舞台にあらわれた俳優は、そのたびに一人の人間の人格から出て、

その人間を別なそれぞれの角度から描き出す存在になる。

人形浄瑠璃の場合もそうである。語り手としての大夫、演奏家としての三味線弾き、人形を操る人形遣い。それぞれの人々の素顔は私たちを現実に釘(くぎ)づけにする。禿頭(はげあたま)でどこに目があるかわからぬような金壺眼(かなつぼまなこ)の吉田文五郎の顔が美しい八百屋お七の人形の顔とならんでいるのだ。だれがこの顔からお七の美しい顔を想像することが出来るだろうか。しかし文五郎がお七を操りはじめれば、いつか人はそのことを忘れる。忘れて人形そのものの世界に集中する。しかしその集中を可能にするのは実は文五郎(ケ)のあの金壺眼なのだ。人形の世界の外側に立っている人形遣いの素顔の現実であり、その素顔(私)こそ「役」の存在を証明する唯一のアリバイである。

歌舞伎の場合も同じである。坂東玉三郎という一人の女形が舞台の上にいる。このこと自体がすでに虚構と現実との間に出来た不思議な世界だが、少なくとも舞台の上の玉三郎は「私」的なものであり、いわば白紙(ヒ)である。その白紙の上にもあやな桜姫という女性が描かれて動き出す。絵の余白や背景が一人の人間のしろう(コ)をうかび上らせ保証するように、玉三郎の「私」が「役」を保証している。

鈴木忠志の場合には、少し構造が違う。桜姫から清玄に、清玄からお蔭に、お蔭から主税にという変化のなかで、俳優の「私」の位置が描かれるが、同時にその「私」も、この「私」のまわりをうろつく幻想的な人間たちによって相対化されてしまう。「私」をこえて一つの精神のすがたがあらわれるのだ。

「役」と「私」が互いに相対化されるということはそういう意味である。そしてここでもっとも重要なことは、この相対化する関係のうちに「役」と俳優の「私」が一致する奇蹟(きせき)的な瞬間があらわれるということであり、その瞬間に「役」と「私」をこえた普遍的(ク)な人間の姿があらわれるということである。この姿は私たちが日常の現実では見ることのできない深い光芒(こうぼう)のなかにてらし出されたものである。それはぎぎ(サ)よく書いた作家が描いた人間であると同時に俳優の「私」であり、「私」であると同時に作家のイメージである。作家と俳優の自己表現。現実では達成することのできない自己がそこではじめて達成される。だからこそこの「関係」が重要なのである。

しかし新劇の場合には、舞台の上から「私」が消去されているのだから、こういう「関係」は成立しようがない。もし俳

優の「私」と「役」との間になんらかの「関係」があるとすれば、その「関係」は、稽古場かあるいはがくやのなかに潜在的に存在しているにすぎないし、俳優の内面にかくされているにすぎない。

第三に指摘しなければならないのは、実は補足的なしかしもつとも重要な問題である。それは俳優の「私」の構造そのものだ。

第二点の「関係」によってあきらかなように新劇における俳優の「私」は、舞台からしりぞけられた純粋に現実的なものである。それは私たちの日常生活と同じ次元に存在している。素顔の俳優。新劇の俳優たちの自伝あるいは経験談の語る俳優の姿はすべてこの素顔であり、日常人としての「私」である。その「私」は、私たち普通の人間の「私」と構造的にはなんの変わりもない。しかし日本の伝統的な俳優の概念ではそうではない。舞台の上にあられる俳優の「私」は、決して現実の日常的な「私」ではない。舞台の上につくられた仮象であり、一つの作業仮説であり、現実と虚構の接点である。この「私」は舞台の上で日常的な現実のようにみえるが、実はすでに舞台の上の虚構のなかにきずかれたものである。たとえば能。

私はかつて故人梅若実が仕舞を舞うために舞台の中央にすんだときのことを忘れることができない。さり気なくかまえた老人の小さな体のなかに、透明でしかし奥底の知れない力を感じたのだ。一人の人間はもとより、いかなる鬼神やものの精にもなるべき可能性がこの小さな肉体の力のなかにひそんでいる。

仕舞というものは装束もなにもつけないものであるから殊更に梅若実の実力がわかったのだろう。舞台へ出た老人はただの老人だったのに、ひとたび扇をかまえ、曲がはじまったときには、梅若実でありながら梅若実をこえた一つの無名の可能性であった。これはおそろしい力である。この力をもった可能性が、能楽における俳優の「私」の構造である。

そういうことは豊竹山城少掾の場合にも、野沢喜左衛門の場合にも、吉田文五郎の場合にも、そして七代目坂東三津五郎の場合にもおこった。

彼等はいつも素顔を舞台にさらしている。人形の場合と歌舞伎の場合にはそういうことがないが、浄瑠璃には、仕舞と同じように「素浄瑠璃」というものがあり、踊りの場合には「素踊」というものがある。「素浄瑠璃」とは人形が入らず浄瑠

璃だけを演奏するものであり、「素踊」というのは化粧なしで素顔で踊るものをいう。そういうときいつもこの老人たちの表情には、どんな役にもなりうる可能性を秘めた不思議な静謐せいひつがあらわれていた。その表情は素顔の人間の表情ではあるが、しかし全くの素顔ではない。つくられたものであり、ながい修煉の結果この無限の可能性を自分のものにした「私」をこえる表情であった。この表情は、「私」そのものでありながらほとんど無私といってもいいだろうと思う。

(渡辺保 「俳優の「私」——人間の素顔」より)

問一 「ふれて」^Aとあるが、ここでの「ふれる」と同じ意味で用いられているものを次の中から一つ選べ。 1

- 1 手にふれる
- 2 法にふれる
- 3 外気にふれる
- 4 怒りにふれる
- 5 過去にふれる
- 6 琴線にふれる

問二 「然(しか)り」^Bの言い換えとして、最も適当と思われるものを次の中から一つ選べ。 2

- 1 在り
- 2 当然
- 3 同様
- 4 両様
- 5 依然
- 6 確りしっか

問三 「左右している」^Cの言い換えとして、最も適当と思われるものを次の中から一つ選べ。 3

- 1 支配している
- 2 反転している
- 3 往来している
- 4 差配している
- 5 構築している
- 6 曖昧にしている

問四 「逆説的」^Dとあるが、「逆説」の例として**適当でないもの**を次の中から一つ選べ。 4

- 1 無知の知
- 2 急がば回れ
- 3 負けるが勝ち
- 4 武士は食わねど高楊枝たかようじ
- 5 貧しきものは幸いである
- 6 善人のおもて往生をとぐ、いわんや悪人をや

問五

「立て前」^Eの意味として、最も適当と思われるものを次の中から一つ選べ。

5

- 1 表立つ理由
- 2 表現の形式
- 3 表象の手段
- 4 表向きの原則
- 5 表面的な問題
- 6 表層的な見解

問六

「執拗(しつよう)」^Fに「の言い換えとして、**適当でないもの**を次の中から一つ選べ。

6

- 1 頑固に
- 2 しつこく
- 3 こだわって
- 4 どこまでも
- 5 くいさがって
- 6 はなはだしく

問七

「釘(くぎ)づけ」^Gとあるが、「釘」を用いた慣用表現として、**適当でないもの**を次の中から一つ選べ。

7

- 1 釘が利く
- 2 釘をさす
- 3 釘を折る
- 4 ぬかに釘
- 5 裏釘を返す
- 6 火事あとの釘拾い

問八

「いわば」^Hの言い換えとして、最も適当と思われるものを次の中から一つ選べ。

8

- 1 たとえ
- 2 たぶん
- 3 まさに
- 4 まるで
- 5 もはや
- 6 よもや

問九

「目もあやな」^Iの言い換えとして、最も適当と思われるものを次の中から一つ選べ。

9

- 1 上品な
- 2 高貴な
- 3 まばゆい
- 4 あいらしい
- 5 きよらかな
- 6 けばけばしい

問十

「普遍」^Jの対義語として、最も適当と思われるものを次の中から一つ選べ。

10

- 1 本質
- 2 即時
- 3 画一
- 4 奇抜
- 5 特殊
- 6 創造

問十一

「光芒(こうぼう)」^Kとあるが、「光芒」を用いた四字の熟語として、最も適当と思われるものを次の中から

一つ選べ。 11

- 1 光芒一閃 いっせん
- 2 光芒反映
- 3 光芒点滅
- 4 光芒散乱
- 5 光芒暗転
- 6 光芒照射

問十二 「潜在」^Lの言い換えとして、最も適当と思われるものを次の中から一つ選べ。 12

- 1 共在
- 2 伏在
- 3 局在
- 4 点在
- 5 混在
- 6 偏在

問十三 「さり気なく」^Mとあるが、「気」を用いた四字の熟語として、**適当でないもの**を次の中から一つ選べ。 13

- 1 士気高揚
- 2 気宇壮大
- 3 気炎万丈
- 4 氣象勇健
- 5 氣韻生動
- 6 狂氣乱舞

問十四 「さらしている」^Nとあるが、ここでの「さらす」と異なる意味で用いられているものを次の中から一つ選べ。 14

- 1 人目にさらす
- 2 危険にさらす
- 3 身をさらす
- 4 恥をさらす
- 5 眼をさらす
- 6 陽にさらす

問十五 本文の内容に合致するものを、次の中から二つ選べ。 15 (15) の欄に、二カ所マークすること

- 1 西欧の近代劇を模倣した日本の新劇では、俳優の「私」は単なる肉体的な素材である。
- 2 西欧の近代劇を模倣した日本の新劇では、舞台の上で二つの「私」が互いに互いを相対化する。
- 3 西欧の近代劇を模倣した日本の新劇では、現実の日常的な「私」ではなく、仮象があらわれる。
- 4 現代から能に遡る伝統は、神と役者の存在がともに現前化する祭祀の空間と通じている。
- 5 現代から能に遡る伝統は、劇中の「役」よりも仮面の存在が大きな位置を占めるものである。
- 6 現代から能に遡る伝統は、語り手としての大夫が三味線弾きや人形遣いを相対化する形式をもつ。

問十六 「浄瑠璃」・「遡つて」・「葛藤」・「操る」・「稽古」・「仮象」の読みをひらがなでしるせ。

問十七 「いっかん」・「きげん」・「まつさつ」・「しようぞう」・「ぎぎよく」・「がくや」を漢字でしるせ。

問十八 「俳優の「私」とあるが、ここでの「私」を別の言い方で示している部分を文中よりそのまま抜き出してしるせ(二十文字)。

問十九 「透明でしかし奥底の知れない力」とあるが、それを別の言い方で示している部分を文中よりそのまま抜き出してしるせ(二十三文字)。

問二十 「その集中を可能にするのは実は文五郎のあの金壺眼なのだ」とあるが、その理由を文中の語句を用いて説明せよ(六十字以内)。

問二十一 「日本の伝統的な俳優の概念」とあるが、それはどのようなものか。文中の語句を用いて説明せよ(六十字以内)。

国語

解答例

問	解答
問一	⑤
問二	③
問三	①
問四	④
問五	④
問六	⑥
問七	③
問八	④
問九	③
問十	⑤
問十一	①
問十二	②
問十三	⑥
問十四	⑤
問十五	① ④

順不同

問	解答
問十六	ア じょうり
	ウ さかのぼって
	キ かつとう
	ク あやつる
	シ けいこ
	ソ かしょう
問十七	イ 一貫
	エ 起源
	カ 抹殺
	コ 肖像
	サ 戯曲
	ス 楽屋
問十八	舞台からしりぞけられた純粋に現実的なもの
問十九	どんな役にもなりうる可能性を秘めた不思議な静謐
問二十	「役」と「私」が互いを相対化していく「関係」が成立することで、観客は虚と実の両極を真実としてうけとることができるから。
問二十一	日常生活と同じ次元でなく舞台上の虚構のなかにきずかれた仮象であり、どんな役にもなりうる無名の可能性を持つもの。