

【修士課程】

二〇二三年度

早稲田大学大学院文学研究科

入学試験問題

専門科目

演劇映像学 コース

※解答は別紙（縦・横書）

各自が専攻する領域の問題を解答しなさい。

問題は、

「日本演劇」

（2～5ページ）

「西洋演劇」

（6～7ページ）

「舞踊学」

（8～9ページ）

「映画学」

（10～12ページ）

の四領域である。

二〇二三年度

早稲田大学大学院文学研究科

入学試験問題

【修士課程】

専門科目

演劇映像学 コース

※解答は別紙（縦・横書）

## 日本演劇

（日本演劇 1 / 4）

問題 1 または問題 2 のいずれかを選び、それぞれの設問に答えなさい。

問題 1 以下の A・B・C の設問すべてに答えなさい。

A 次の人物の演劇史上の功績・位置づけについて、簡潔に紹介しなさい。

- ① 観世小次郎信光
- ② 豊竹若太夫（初代）
- ③ 並木宗輔
- ④ 菅専助
- ⑤ 初代並木五瓶
- ⑥ 七代目市川団十郎
- ⑦ 福地桜痴
- ⑧ 五代目中村歌右衛門
- ⑨ 白井松次郎
- ⑩ 菊田一夫

二〇二三年度

早稲田大学大学院文学研究科

入学試験問題

【修士課程】

専門科目

演劇映像学 コース

※解答は別紙（縦・横書）

## 日本演劇

（日本演劇2/4）

### 問題1（つづき）

B 掲出の文を読んで、以下の問いに答えなさい。

#### 万能縮一心事

見所の批判に云、「せぬ所が面白き」などと云事あり、是は、為手の秘する所の安心なり。まづ、①一曲を初めとして、立はたらき・物まねの色々、ことごとくみな身になす態也、せぬ所と申は、その隙なり。このせぬ隙はなにと面白きぞと見る所、是は油断なく心をつなぐ性根也。舞を舞い止む隙、音曲を謡ひ止む所、その外、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして、用心を持つ内心也。此内心の感、外に匂ひて面白きなり。

かやうなれども、此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。是則、万能を一心にて縮ぐ感力也。「生死去来、棚頭 A、一線断時、落々磊々」。是は、生死に輪廻する人間の有様をたとへ也。棚の上の作り物のあやつり、色々に見ゆれ共、まことには動く物にあらず。あやつりたる糸のわざ也。此糸の切れん時は落ち崩れなんとの心也。申楽も、色々の物まねは作り物なり。これを持つ物は心なり。此心をば、人に見ゆべからず、もしく見えば、あやつりの糸の見えんがごとし。返々、心を糸にして、人に知らせずして、万能を縮ぐべし。如此ならば、能の命あるべし。

惣じて、即座に限るべからず。日々夜々、行住坐臥に、この心を忘れずして、定心に縮ぐべし。②かやうに油断なく

工夫せば、能いや増しになるべし。

此条、極めたる秘伝也。

設問1 この資料の書名と著者名を記しなさい。

設問2 傍線部①を、適宜に言葉を補って説明しなさい。

設問3 空欄部Aに入る漢字2字を、そのあとの記述から類推して答えなさい。

設問4 傍線部②を、「かやうに」の内容が具体的にわかるように説明しなさい。

二〇二三年度

早稲田大学大学院文学研究科

入学試験問題

【修士課程】

専門科目

演劇映像学 コース

※解答は別紙（縦・横書）

## 日本演劇

（日本演劇3/4）

### 問題1（つづき）

C 次の作品について、設問に答えなさい（節章、ふりがな等は省略し、適宜に漢字を宛てたところがある）。

やれ待て／＼と俊寛よろぼひ／＼。舷を。やう／＼転び走り寄り。これ船に乘せて京へやる。今のを聞いたか。我が妻は入道殿の氣に違うて切られしとや。三世の契りの女房死なせ。何樂しみに我一人京の月花見たうもなし。二度の嘆きを見せんより。我を島に残し。代りにおことが乗つてたべ。時には関所三人の。切手にも相違なく。お使ひにも誤りなし。世に便りなき俊寛。我を仏になすと思ひ。捨て置きて船に乘れ／＼と。泣く／＼手を取り。引つ立て／＼。御両使頼み存ずる。この女乗せてたべと。よろぼひ寄れば。瀬尾太郎。大きに怒り。飛んで下り。ヤア鼻入め。さやうに自由になるならば。赦し文もお使ひも詮なし。女はとても叶はぬ。うぬめ乗れと唾みかゝれば。それはあまり了簡なし。とかくお慈悲とだまし寄り。瀬尾が差いたる腰刀抜いて取つたる稲妻や。弓手の肩先八寸ばかり切り込んだり。うんと反れども。さすがの瀬尾差添へ抜いて起きなほり。打つてかゝるも。ひよろ／＼柳。僧都は枯れ木のぬざり松。両方氣力なきさの砂原。踏んごみ。踏みぬき。息切れ声を力にて。こゝを先と挑み合ふ。船中騒げば。丹左衛門舳板にあがり。御帳面の流人と上使との喧嘩。落居の首尾を見届けて言上する。下人なりとも介太刀すな。脇より少しもかまふなと眼もふらず見分す。千鳥たへかね竹杖振つて打ちかくる。僧都声をかけ。寄るなく。杖でも出せば相手の中。咎は逃れぬ。さし出たら恨みぞと。怒れば千鳥も為方なく。心ばかりに身をもんだり。血まぶれの手負ひと飢ゑに疲れし瘦せ法師。はつしと打つてはたじ／＼。刀につられ。手はふらく。組みは組んでも締めねば左右へひよろりと離れ。砂にむせんで片息の両方危ふく。見えけるが。瀬尾が心は上見ぬ驚。掴みかゝるを俊寛が雲雀骨にはつたと蹴られ。かつぱと伏せば這ひ寄つて。馬乗りにどうどのりたる刀。止めを刺さんと振り上ぐる。船中より丹左衛門勝負は急度見届けた。止めを刺せば僧都の誤り咎重なる。止め刺す事無用／＼。オ、咎重なつたる俊寛島にそのまゝ捨ておかれよ。いや／＼御辺を島に残しては。小松殿。能登殿の御情けも無足し。御意を背く使ひの越度。このに二人の数不足しては。関所の違論叶ひがたしと呼ばゝつたる。

設問1 この作品名と作者名を挙げなさい。

設問2 掲出部分について、どのような場面か説明しなさい。

設問3 先行する作品等と比較して、俊寛の人物造形について述べなさい。

日本演劇

（日本演劇 4 / 4）

問題 2

次の資料は評判記『雨夜三盃機嫌』の一部である。これについて設問 1～8 に答えなさい。

資料

道頓四水堺町論 だうとんしすいさかいてうのあらそひ

靡草木風花落<sup>A</sup>二

「

」はなにををつ

唯偶龍宮世界容

ここにまれなり。りうくうせかいの。すかた

貴妃舞様動都鄙<sup>きいさまうどう</sup>

きひが。まひぶり。」「

」

評 日

御色飛きりとはいはれず。雪のうちの梅なり。諸芸三国無双ことにけいせい事<sup>C</sup>。御姫様。又は賤の女にして。いやしきわざ若衆がたにて。ふらせてものこる所なし。しかしげいりこうすぎて見ゆ。是は拍子に生れつき給へは也<sup>B</sup>とかく今時の。上村吉弥ともいふべし。扱御内かたの、わけしやんく

設問 1 傍線部 A・B に返り点を付し、書き下しなさい。

設問 2 「評日」以下の文章を現代語に改めなさい。

設問 3 傍線部 C 「けいせい事」について、その特色を説明しなさい。

設問 4 傍線部 D のような芸を「〇〇事」とい言い方で表現し、その特色を説明しなさい。

設問 5 傍線部 E を説明しなさい。

設問 6 ここに評されている役者（評文中に詠み込まれている）の名前を姓名ともに書きなさい。また、その役者の事績を書きなさい。

設問 7 この役者が活動した時期と、その時期の演劇史上の位置づけを述べなさい。

設問 8 野郎評判記から役者評判記への変遷について述べなさい。

（以下余白）

## 西洋演劇（問題用紙全2枚、全4問）

【問題1】 以下に示す人物のなかから5人を選び、それぞれの人物が活動した時期（世紀）、地域（国名ないし地方名）を記しなさい。また演劇史においてその人物が持つ意味を簡潔に述べなさい（それぞれ5行以内）。

- 1) アドルフ・アッピア
- 2) イヴォ・ヴァン・ホーヴェ
- 3) ロバート・ウィルソン
- 4) エウリピデス
- 5) カルロ・ゴルドーニ
- 6) セネカ
- 7) フセヴォロド・メイエルホリド
- 8) ルイ14世

【問題2】 以下に示す語のなかから5つを選び、それぞれの語が演劇（学）にとって意味する内容を簡潔に説明しなさい（それぞれ5行以内）。

- 1) アークイヴ
- 2) カタルシス
- 3) 古典と古典主義
- 4) シュトゥルム・ウント・ドラング
- 5) 聖体劇
- 6) 勅許劇場
- 7) 統一性と多様性
- 8) ドラマの危機

【問題3】 以下に示すのは、イタリアはヴィチエンツァにあるテアトロ・オリンピコ（左、1585年開場）とパルマにあるテアトロ・ファルネーゼ（右、1628年開場）の写真です。これを見て、以下の問いに答えなさい。



- 1) 両劇場について知っていることを述べなさい（行数自由）。
- 2) テアトロ・オリンピコの舞台上に残るのは、柿落としとして上演された『オイディプス王』の舞台美術であったとされます。『オイディプス王』について知っていることを述べなさい。また、この舞台美術に見られる、この時代ならではの特徴を述べなさい（行数自由）。
- 3) これらの劇場を出発点として、イタリア式と呼ばれる劇場がヨーロッパ全体に伝播し、定着しました。「イタリア式劇場」の特徴を述べなさい（行数自由）。
- 4) 「イタリア式劇場」に対して、20世紀以降の上演空間はどのように構想され、差異化されてきたのか述べなさい（行数自由）。

【問題4】 以下の3題のうち2題を選択して、具体例を挙げながら論じなさい（行数自由）。

- 1) 今日の劇場において、入場料金はいかなる根拠に基いていかに設定されるべきだろうか。
- 2) 俳優の身体はもはや演劇の不可欠な要素ではないだろうか。
- 3) 演劇はいかにして「偉大なもの」を表象することができるだろうか。

（以下余白）

## 舞踊学（問題用紙全2枚、全4問）

【問題1】 次の人名から5つを選び、5行程度で説明しなさい。

- (1) トリシャ・ブラウン (Trisha Brown)
- (2) ウィリアム・フォーサイス (William Forsythe)
- (3) アーノルド・ハスケル (Arnold Haskell)
- (4) ジャン＝バティスト・リュリ (Jean-Baptiste Lully)
- (5) マギー・マラン (Maguy Marin)
- (6) 室伏鴻 (Ko Murobushi)
- (7) ジャン＝ジョルジュ・ノヴェール (Jean-Georges Noverre)
- (8) マリー・タリオニ (Marie Taglioni)

【問題2】 次の事項から5つを選び、5行程度で説明しなさい。

- (1) 『ラ・アルヘンチーナ頌』 (*Admiring La Argentina*)
- (2) バレエ・リュス (Ballets russes)
- (3) チャンス・オペレーション (chance operations)
- (4) ノーテーション (dance notation)
- (5) ドラマトウルギー (dramaturgy)
- (6) フェットテ (fouetté)
- (7) 『ラ・フィュー・マル・ガルデ』 (*La Fille mal gardée*)
- (8) ワーク・イン・プログレス (work in progress)

【問題3】 次の英文を日本語に訳しなさい。

Early modern dancers rejected the conventions of classical ballet and began to evolve new modes of expressive movement, creating dances that were autonomous works rather than secondary to music or a storyline. Isadora Duncan sought inspiration in music and the natural rhythms of nature; Loie Fuller transformed the popular skirt dance into a series of stunning modernist illusions; and Ruth St. Denis adapted Orientalist spectacle to express her own spiritual journey. Not surprisingly, these three dancers started their performing careers in popular forms of theatre (Fuller with Buffalo Bill's Wild West shows, Duncan with Augustin Daly's theatre, and St. Denis with David Belasco's company) and had a particularly strong influence on the playwrights in this study. Diaghilev's Ballets Russes became the stage for Michel Fokine's innovations, transforming ballet into a modern art and setting new aesthetic standard for collaboration among choreographers, composers, and artists. And the new dance made significant contributions to the development of the modern theatre: Gordon Craig and Adolphe Appia were greatly influenced by the work and theories of Duncan and Émile Jaques-Dalcroze respectively as they evolved concepts of abstract, stylized acting.

出典：Mary Fleischer, *Embodied Texts, Symbolist Playwright-Dancer Collaborations*, Edition Rodopi, Amsterdam, 2007, p. 3.

〔問題4〕 以下の2題から1題を選択して解答しなさい（行数自由）。

- (1) 今日のダンスにおいて、テクニックはいかに必要とされている（あるいはされていない）だろうか。
- (2) 21世紀において、バレエは（現状維持を超えて）どのように発展する可能性があるだろうか。

（以下余白）

## 〔映画学〕

映画学の問題は問題1から問題3までである。3題すべてに答えること。 [映画学 1/3]

### 〔問題1〕

下記の7つの事項の中から4つを選び、その概要を簡潔に説明しなさい（各5行程度で）。

- ① スタン・ブラッケージ (Stan Brakhage)
- ② ハイマートフィルム (Heimatfilm)
- ③ 松竹キネマ研究所
- ④ 早坂文雄
- ⑤ アグファカラー (Agfacolor)
- ⑥ ダイレクト・シネマ (Direct Cinema)
- ⑦ 大藤信郎

### 〔問題2〕

次の英文を和訳しなさい。引用文の出典表示は訳さなくてもよい。

Both Freud and Eisenstein believed that in mental life “nothing which has once been formed can perish,” and both tried to express this idea through archaeological metaphors presenting a spatial vision of history and memory. Freud tried to compare “the past of a city with the past of a mind,” while Eisenstein used the metaphor of the “vertical column spread out like a fan” in order to visualize the coexistence of the different cultural and historical stratifications that he had discovered while shooting *Que Viva Mexico!*: a film in which ruins and historical superimpositions (for example, the Catholic cathedrals built on top of the previous pre-Columbian religious sites) play a central role.

One of the reasons why the Notes<sup>\*1</sup> can be considered as an example of “media archaeology” ante litteram<sup>\*2</sup>, so to say, is that the idea of history that lies in the background of this project conceives of history as the coexistence of different archaeological “layers.” With Freud and Benjamin – who in the short text “Excavation and Memory”(1932) had argued that memory can be considered as “the medium” of that which is experienced, just as the earth is the medium in which ancient cities lie buried,” so that “he who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging” - Eisenstein shared an archaeological understanding of history and memory which constitutes an important element in order to understand the “general history” he was trying to establish.

(Antonio Somaini, “Cinema as ‘Dynamic Mummification,’ History as Montage: Eisenstein’s Media Archaeology,” in Naum Kleiman and Antonio Somaini (eds.), *Sergei M. Eisenstein: Notes for a General History of Cinema*, Amsterdam University Press, 2016, pp. 33-34.)

註

\*1 the Notes 手稿（ここではEisensteinが残した映画全史のための手稿を指す）

\*2 ante litteram 未完の（ラテン語）

【問題3】

以下はある論文の結論部である。読んであとの設問に答えなさい。なお、原文の註はすべて割愛した。

以上、論じてきたように、明治中期に“melodrama”は外国語として導入され、明治後期から大正期にかけて演劇用語として浸透しつつ「メロドラマ」という表記を定着させ、昭和前期までに地域言語化され、映画ジャンルの名称としても認知されるようになった。

これまで、多くの映画研究者たちが、日本におけるメロドラマの系譜をたどってきた。しかしそれはある面では「メロドラマ」の存在を見過ごすことによって可能となっていたとも言える。たとえば岩本憲児はかつて、明治期の日本では「メロドラマ演劇が本格的に上演され、研究されることはなく、それよりも後に「欧米の映画をとおしてメロドラマ的物語や要素が入り込んできた」という見解を示した。また、四方田犬彦は、泉鏡花の日本映画への影響を語る中で、「初期の映画は新派から劇場、観客、物語とその話法、メロドラマ的想像力といったいっさいのものを借り受けることで、成立した」と述べている。

しかしながら、本論文で明らかにした通り、melodramaと日本文化との出会いは19世紀後半に位置し、それは映画よりも早く日本に伝来していたばかりでなく、明治末期からある程度「研究」されてもいた。また、日本演劇に「メロドラマ」の名で呼ばれるジャンルが創造されることはなかったものの、歌舞伎と新派は、どちらも演劇改良運動の大きな波の中で、西洋のメロドラマ演劇と国内の「メロドラマ」言説に少なからぬ影響を受けていた。したがって、日本において「メロドラマ」というジャンル及び概念は所与のものとしてあったのではなく、大衆文化をめぐる言説空間において遡行的に構築された」とみなすような従来の姿勢は、今後はもはや改めなければならないだろう。

さらに1910年代には、映画スターの多くが歌舞伎からの転身者であったことや連鎖劇の流行などからわかるように、映画と演劇はしばしば完全に融合しており<sup>(6)</sup>、ここに新派の戯曲と原作としての小説がかかわってくることを考えれば、メロドラマないし「メロドラマ」をめぐる文学、演劇、映画の連続性は必ずしも直線的ではなく、むしろ相互作用的なものとして捉え直さなければならない。とくに現在メロドラマ的とされる「新派大悲劇」の型——「ヒロインが、運命や社会や人間関係などの圧力によって困難な状況や立場に追い込まれ、不幸な結末に至るといった物語」を中心とする——が、このうちどの形式を中心に成熟していったのかはかなり微妙な問題である。

こうした過程を踏まえたうえで、日本のメロドラマ映画は、フィルム・スタディーズのメロドラマ概念<sup>(6)</sup>を通じて読解可能なテキストのみを指すのではなく、『愛染かつら』や『君の名は』のような「メロドラマ」＝“merodorama”を含んで存在している。それでも、フィルム・スタディーズ以後の先行研究の意義が失われるというわけではない。なぜならば、日本の「メロドラマ」映画は事実その多くが、フィルム・スタディーズ的なメロドラマ概念を通じて、確かに「遡行的に構築」されうる作品群でもあるからだ。

問いかけたいのは、このようなアナクロニズム的ないし自家撞着的な現象が、日本の「メロドラマ」だけに見られるものではなく、実は、その時々においていつも特定の意味と形式を持ってきた異なるメロドラマのジャンルにも共通するのではないか、ということだ。「メロドラマ」の固有性は、ある意味では、クラスター・コンセプトとして捉えるほかなくなった現在のメロドラマ概念全体の普遍性や越境性を、ローカルなジャンルであることそれ自体を通じて例証しているかもしれない。

時代と地域文化を超えてジャンルとジャンルの間に繰り返し立ち現れる特質。あるいはつねに異なるジャンルとして存在する個々のメロドラマ（いわば「メロドラマ」的なもの）が共有する成立要件。そうしたものからメロドラマの本質をふたたび模索することが、こんにちの映画研究には可能なのではないだろうか。つまり、メロドラマ映画研究には、まだ特定のジャンルから得るものが数多く残されている。

[映画学 3/3]

（河野真理江「メロドラマ」映画前史——日本におけるメロドラマ概念の伝来、受容、固有化」、  
『映像学』104号、2020年、87－89頁）

- 設問（1） 下線部(a)を7行程度で具体的に説明しなさい。  
設問（2） 下線部(b)を文意に沿ったかたちで10行程度で説明しなさい。

（以下余白）



Lined area for writing.

(次頁へ続く)

———これより先の余白には絶対に記入しないこと———

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

52

(裏へ続く)

—————これより先の余白には絶対に記入しないこと—————

(裏へ続く)

Blank area for writing answers, consisting of multiple vertical lines.

— 1115555555555555 —

|      |  |
|------|--|
| 受験番号 |  |
| 氏名   |  |

この欄以外に受験番号氏名を書かないこと。

演劇映像学  
日本演劇

―――これより先の余白には絶対に記入しないこと―――

「二から記入する」と

(裏へ続く)

「これより先の余白には絶対に記入しないこと」