

二〇二五年度 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）

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。

二〇二五年度

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 世阿弥
- ② 観世十郎元雅
- ③ 豊竹若太夫(初代)
- ④ 紀海音
- ⑤ 並木正三
- ⑥ 初代坂田藤十郎
- ⑦ 七代目市川団十郎
- ⑧ 松井須磨子
- ⑨ 三木竹二
- ⑩ 北條秀司

二〇二五年度

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。

此芸能を習得して、上手の名を取りて、毎年を送りて、位の上るを、よき劫と申也。しかれども、此劫は住所によりて
変るべき事あり。名望を得る事、都にて褒美を得ずばあるべからず。さやうの人も、在国して、田舎にては、都の風体
を忘れじとする劫斗にて、結句、よき事をも忘れじ／＼とする程に、少々、よき風情のこくなる所を覚えねば、悪き
劫になる也。これを住劫と嫌ふなり。

①都にては、目利の中なれば、少しも主に覚えず住する所、やがて見物衆の気色にも見え、又は讃談・褒貶にも耳を打
たすれば、連々悪き所除きて、よき劫ばかりになれば、磨き立てられて、をのづから、玉を磨くがごとくなる劫の入也。
「曲蓬麻間生時は矯めざるにをのづから直し。白砂土中にある時は、是みなもとに黒し」と云へり。都に住めば、よき
中にあるによって、をのづから悪き事なし。たゞ、返す／＼、心にも覚えず、よき劫の重して、悪き劫になる所を用心す
べし。

しかれば、②よき程の上手も年寄れば古体になるとは、この劫也。人の目には見えて嫌ふ事を、「我は昔より此よき所
を持ちてこそ名をも得たれ」と思ひつめて、そのまゝ、人の嫌ふ事をも知らで、③老の入舞をし損ずる事、しかしなが
ら此劫也。能々用心すべし。

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の内容を説明しなさい。

設問3 傍線部②を簡潔に説明しなさい。

設問5 傍線部③を簡潔に説明しなさい。

設問6 本資料の作者は、これ以前の著述では「たとひ、天下に許されを得たる程の為手も、力なき因果にて、万一少し廃るゝ時分あ
りとも、田舎・遠国の褒美の花失せずば、ふつと道の絶ゆる事はあるべからず。道絶えずば、又天下の時に合ふ事あるべし」と
記していた。問題文との見解の相違について、その背景等に触れながら自由に述べなさい。

【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)。

げにや安楽世界より。今この娑婆に示現して。我らがための観世音。仰ぐも高し。高き屋に。上りて民の賑ひを。契りおきてし難波津や。みつづくとみつの里。札所くの霊地霊仏。めぐれば。罪もなつの雲。あつくろしとて。駕籠をはや。をりはのこひ目。三六の。十八。九なるかほよ花。今咲へ出しの。はつ花に。笠は着ずとも。召さずとも。照る日の神も男神。よけて。日負けはよもあらじ。頼みありける願礼道。西国三十三所みもむかふと。聞くぞ有難き。

一番に天満の。太融寺。この御寺の。名もふりし。昔の人も。氣のとほるの。大臣の君が。塩竈の浦を。都にほり江漕ぐ。潮汲み舟の跡絶えず。今は弘誓の櫓拍子に。のりの玉銚。えいく。大坂願礼。胸に木札の。補陀落や。大江の岸に打つ波に。白む夜明けの。鳥も二番にちやう福寺。空にまばゆき久かたの。光に映る輪が影の。あれく。走れば走る。これく。また。止れば止る。振りの善し悪し見ることく。心もさぞや神仏。照らす鏡の神明宮。拝みめぐりて法住寺。人の願ひも我がごとく。誰をか恋の祈りぞと。あだの愔気や法界寺。東はいかに。大鏡寺。草の若芽もはる過ぎて。遅れ咲きなる菜種や芥子の。露にやつるゝ夏の虫。己が妻恋ひ。やさしや。すしや。あちへ飛びつれ。こちへ飛びつれ。あちやこち風ひたくく。羽とくをあはせの袖の。染めた模様を花かとて。肩に止れば。おのづから。紋に揚羽のてう泉寺。さて善導寺。栗東寺。天満の札所残りなく。そなたにめぐる夕立の雲の羽衣。蟬の羽。の薄き手拭。あつき日に。つらぬく汗の玉造。稻荷の宮に迷ふとの。聞はことわり。御仏も。衆生のための親なれば。これぞをばせのかう徳寺。四方に眺めの果てしなく。西に舟路の海深く。波のあは路に消えずも通ふ。沖の潮風。身にしむ鷗。汝も無常の煙にむせぶ。色に焦がれて死なうなら。しんぞこの身はなり次第。さて。げによいけい伝寺。縁に引かれて。またいつか。こゝにかう津の遍明院。菩提の種やうへ寺町の。長安寺より誓安寺。上りやすなく。下りやちよく。上りつ。下りつ。谷町筋を。歩みならはず。行きならはねば。所体くづほれ。アゝはづかしの。もりて。裳裾がはらくく。はつと返るを。うち掻き合せ。ゆるみし帯を引き締め。引き締め。締めてまつはれ藤の棚。十七番に重願寺。これからいくつく玉の本誓寺ぞと。伏し拝む。数珠につながん菩提じゃ。はや天王寺に。六時堂。七千へ余巻の経堂に。経読むとりの時ぞとて。よその待つ宵。後朝も。思はで。つらき鐘の声。こん。金堂に。講堂や。万灯院にとす灯は。影も輝く。蠟燭のしん清水にへしばしとて。やがて休らふ。逢坂の関の清水を汲みあげつ。手にむすびあげ。口すゞぎ。無明の酒の酔いさます。木々の下風。ひやくくと。右の袖口。左の袖へ。通る煙管にくゆる火も。道の慰み。あつからず。吹きて乱るゝ薄煙。空に消えては。相思ひ草。人しのお草。

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、どのような意味をもつ場面であるか説明しなさい。

設問3 掲出部分の演出および上演について述べなさい。

二〇二五年度

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4/4)

問題2 次の資料は評判記『雨夜三杯機嫌』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

靡草木風花落二

「 はなにゝをつ

唯偶龍宮世界容

こゝにまれなり。りうくうせかいの。すかた

貴妃舞様動都鄙

きひが。まひぶり。 「

評曰

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。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 「評曰」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」という言い方で表現し、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の名前を姓名ともに書き、その役者の事績を簡単に述べなさい。

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）

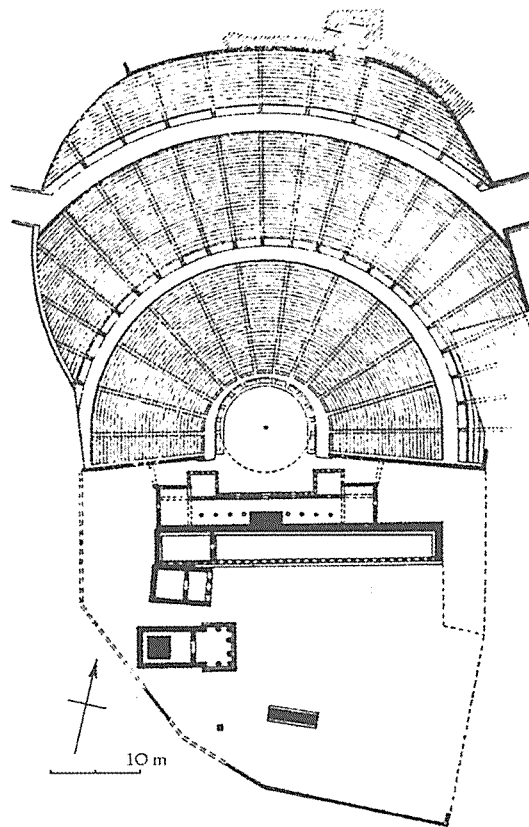
【問題1】 以下に示す人物・集団のなかから5つを選び、それぞれの人物・集団が活動した時期（世紀）、地域（国名ないし地方名）を記しなさい。また演劇史においてその人物・集団が持つ意味を簡潔に述べなさい（それぞれ5行以内）。

- 1) ロメオ・カステルッチ
- 2) イニゴー・ジョーンズ
- 3) ソフォクレス
- 4) アントン・チェーホフ
- 5) ベルトルト・ブレヒト
- 6) ホラティウス
- 7) モリエール
- 8) ティアゴ・ロドリゲス

【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) コロス
- 2) コンメディア・デッラルテ
- 3) 三単一の規則
- 4) 自由劇場
- 5) 少年俳優
- 6) 並列舞台
- 7) ドキュメンタリー演劇
- 8) ロマン主義

【問題3】 以下に示すのは古代ギリシアのディオニュソス劇場の平面図です。これを見て、以下の問いに答えなさい。



※ページ下部に出典を追記しております。

- 1) デイオニュソス劇場が建造・利用されることになった経緯について、知っていることを述べなさい（行数自由）。
- 2) 古代ギリシアの劇場に共通して見られる構造的特徴を述べなさい（行数自由）。
- 3) 19世紀末以降、近代的なイタリア式劇場に対する批判において、古代ギリシアの劇場がいかに参照されてきたか述べなさい（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) 演劇にとって戯曲とはいかなる位置を占めるものだろうか。
- 2) 科学技術の発展はいかに演劇の表現を変えてきたのだろうか。
- 3) 公権力が演劇を支援する必要があるとする根拠はどこにあるのだろうか。

（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) ルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban)
- (2) マーサ・グラハム (グレアムとも Martha Graham)
- (3) 大野一雄 (Kazuo Ohno)
- (4) アンナ・ハルプリン (Anna Halprin)
- (5) ピチュ・克蘭チェン (Pichet Klunchun)
- (6) 五世井上八千代 (Inoue Yachiyo V)
- (7) アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル (Anne Teresa De Keersmaeker)
- (8) ウィリアム・フォーサイス (William Forsythe)

〔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) ダンスドラマトゥルク (Dance dramaturgs/Tanzdramaturgen)
- (2) アラベスク (The Arabesque)
- (3) 『緑のテーブル』 (Der Grüne Tisch)
- (4) パフォーマンス・アート (Performance Art)
- (5) 舞踊
- (6) 『トリアディック・バレエ』 (Das Triadische Ballett/The Triadic Ballet)
- (7) 『春の祭典』 (Le Sacre du printemps/The Rite of Spring)
- (8) コンタクト・インプロヴィゼーション (Contact Improvisation, CI)

〔問題3〕 次の英文を読んで、後の問いに答えなさい。

One of the relationships this book privileges is that between dance, dance studies, and philosophy. This theoretical dialogue departs from the observation that the recent difficulties of critically assessing dances that refuse to be confined to a constant “flow or continuum of movement” indicate a reconfiguration of dance’s relationship to its coming into presence. Now “presence” is not only a term referring to the dancer’s negotiation between technical and artistic proficiency in the performance of choreography. It is also a fundamental philosophical concept, one of the main objects of Heidegger’s *destruktion* of metaphysics and of Derrida’s deconstruction. Thus, any dance that probes and complicates how it comes into presence, and where it establishes its ground of being, suggests for critical dance studies the need to establish a renewed dialogue with contemporary philosophy. I am thinking in particular of those authors that follow Nietzsche’s destruction of traditional philosophy through the proposition of a critique of the will to power – a project that informs the philosophical *and* political work of Michel Foucault, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze and Félix Guattari; works and authors I invoke frequently throughout this book. For theirs is not only a philosophy of the body but a philosophy that creates concepts that allow for a political reframing of the body. Theirs is a philosophy that understands the body not as a self-contained and closed entity but as an open and dynamic system of exchange, constantly producing modes of subjection and control, as well as of resistance and becomings. As feminist theorist Elizabeth Grosz explains, after

Nietzsche [. . .] the body is the site for the emanation of the will to power (or several wills), an intensely energetic locus for all cultural production, a concept I believe may be more useful in rethinking the subject in terms of the body.

(Grosz 1994: 147)

Rethinking the subject in terms of the body is precisely the task of choreography, a task that may not be always subservient to the imperative of the kinetic, a task that is always already in dialogue with critical theory and philosophy. Fredric Jameson, in a recent book, sees the return to philosophy in recent critical studies as a dangerous return to modernist and conservative ideals and ideologies (Jameson 2002: 1–5). I don’t think one immediately follows the other. I see Jameson’s position as a perfect example of Homi Bhabha’s powerful opening words in his essay “The Commitment to Theory”: “There is a damaging and self-defeating assumption that theory is necessarily the elite language of the socially and culturally privileged” (Bhabha 1994: 19). Bhabha reminds us that there is “a distinction to be made between the institutional history of critical theory and its conceptual potential for change and innovation” (1994: 31). This is precisely Deleuze’s position in distinguishing the institutional history of philosophy and the political power of philosophy (Deleuze 1995: 135–55). If there is one contribution I would like to propose to dance studies it is to consider in which ways choreography and philosophy share that same fundamental political, ontological, physiological, and ethical question that Deleuze recuperates from Spinoza and from Nietzsche: what can a body do?

André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 1st Edition, Oxon/New York: Routledge, 2006, pp.5-6.

※WEB掲載に際し、以下のとおり出典を追記しております。

Used with permission of Taylor & Francis Informa UK Ltd - Books,
from *Exhausting Dance : Performance and the Politics of Movement*, André Lepecki, 2006, pp.5-6;
permission conveyed through Copyright Clearance Center, Inc.

- (1) ここで論じられていることを踏まえて、哲学や批判理論がダンス研究にもたらす可能性を述べて下さい。
- (2) 下線部分を日本語に訳しなさい。

〔問題4〕 以下の3題から2題を選択して解答しなさい（行数自由）。

- (1) リエンアクトメントやデジタルアーカイブの普及など、近年のダンスのアーカイブ化の動向について述べて下さい。
- (2) ダンスでの理想の身体と、障がいや老いの関係について説明して下さい。
- (3) ダンスを含めた舞台芸術の創作現場における、近年のハラスメントや過重労働の状況と対策について述べて下さい。

（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 パラマウント訴訟
- ② ミザンセヌ（ミザンセン）
- ③ 大映
- ④ アリス・ギイ
- ⑤ 「アトラクションの映画」
- ⑥ シネマテーク・フランセーズ
- ⑦ 野田高梧

〔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。

The history of film theory is inundated with speculation about the effects of various scales of shots, but by far the most heavily discussed scale is that of the close-up. From Jean Epstein's rapture when confronted with the magnification of the human face to Béla Balázs's and Gilles Deleuze's insistence that the close-up of the face absorbs all space within itself and no longer act as metonymy pointing to a larger whole, the close-up has been accompanied by an excessive discourse or, at the very least, a discourse about excess. It is as though scale had gone awry. In comparison, the medium shot and the long shot appear to be of "normal" scale. "Normal" or "proper" scale is generally measured in relation to the human body. It is difficult for us to imagine the impact of enlarged, detached faces or even objects seemingly distorted in size on the screen in the early cinema. For Sergei Eisenstein, tearing the object from real, the close-up introduced "absolute changes in the dimensions of bodies on the screen." The ordinary rules of classical perspective no longer obtain: "The laws of cinematographic perspective are such that a cockroach filmed in close-up appears on the screen one hundred times more formidable than a hundred elephants in medium-long shot."

(Mary Ann Doane, *Bigger than Life: the Close-Up and Scale in the Cinema*, Durham and London: Duke University Press, 2021, pp. 1-2.)

※ページ下部に出典を追記しております。

〔問題3〕

次の文章を読み、あとの設問に答えなさい。なお、この文章の冒頭部分では、1962年2月にアメリカのロバート・ケネディ司法長官が早稲田大学を訪れ、学生との討論を試みた際のテレビ中継録画が話題にされている。会場の大隈講堂は怒号と混乱に包まれ、その様子がテレビで放映された。

映像作品が成功するためには、すべてを枠の中で見ることであり、そして枠の中に小宇宙を作りあげることである。そのためには、この枠の外にも現実があるのだということを観客に思いださせてはいけない。

しかしまた他方には、このような極意を守れない場合もありうるのである。「大隈講堂のケネディ長官」もそのような場合の一つであった。そしてこのような機会に、僕達は映像と空間という大きな疑問の中に投げ返されるのである。

故中井正一が二十年近く前に書いた短いエッセイ「映画の空間」は、映像芸術と現実との関係について興味のある示唆をあたえる内容にもかかわらず、今日まであまり多くの関心を集めていなかった。

ユニークな美学者であった中井は、芸術における空間感覚を、歴史的な展望の中でとらえようと試みる。「自分が社会の中に生活として在る在り方、社会への姿勢、生活への腰のすえ方、これが空間の感じ方を導いて決定していくのである」

そういう視点からするならば、映画の空間は、近代美術の遠近法の空間と相対立するところからはじまっている。自分が立っているところから永遠に延長される視野の体系。遠くなるほど小さくなり集中された遠近のある世界。遠近法以後の絵画は「体系空間」の出現を意味している。

中井はこの体系空間の背後に、自由なる個人の自覚を見る。「最早ここでは、空間は畏れではない。又身分の重圧の集合ヒエラルキーの空間でもない」

すでに現代絵画の中で、このような体系の破壊が行われているのであるが、映画はいわばその第一景において、全く異なった空間を表しているのである。映画のイメージは、カメラのレンズと映写機のレンズとそしてフィルムによる、全く物質的な視覚から出発する。

カメラの眼が人間の眼と全く異なった性格を持っているにもかかわらず、レンズの見方を人間の見方だと思いこんでしまったところに、今日の映像理解の混乱が生れた。例えば黒沢明監督の『用心棒』や『椿三十郎』にみられるように望遠レンズが多用されたときに、観衆の視覚がどうなるのか。中井の言うとおりの、人間はレンズの見方に従って世界をそう思いこもうとしているのである。「この見方は実に、人間が付託したところの物質の見方である」即ち「世界に単に対応関係をもっているところの徹底した図式空間なのである」

映画の単位となる映像が、このような図式空間の積み重ねであるところから、すべての問題が生れてくる。「余計なものを写さないカメラが生れてくれたら……」と多くの映像芸術の作家達は考えないわけにいかないのである。カメラはその前におかれたすべての対象と機械的に対応して、そのままフィルムに刻みこむ。「大隈講堂のケネディ長官」においても、そのしごく素朴な例を、僕達はいたるところにみることができる。

このような実況放送のカメラマン達が、芸術的な構成をもってその空間を制約しようとするのは、つまりテレビもまた、映画同様に「枠」なのだということであろう。しかし、例えばそこには、社会的、あるいは政治的体系によって空間を整理せねばならないときもあるのである。

ケネディ司法長官が、「今日は青年の時代である。すべては青年の肩にかかっている」と演説しているあいだ、NETのカメラマンは、司法長官のすぐ左わきで抗議している学生を画面から排除しようと努力をつづけていたように思われる。その学生は自己の提出した質問である（そしてその質問を勧誘したのは、他ならぬケネディ氏自身であった）沖縄の日本復帰について何等の解答がよせられず、全く抽象的な議論を行っていることに対して、司法長官に反省を求めていたのである。

何故にこの学生を「枠」の中から追いださねばならなかったのか。その理由を僕達は知らない。それまでの約二十分間が、怒号と密談のいりまじった混沌とした映像の連続であったので、何はともあれ、演説者の話を聞かせようとしたのかもしれない。それとも、番組の大筋はケネディ長官の意見をきくことであるという意識の発動した結果かもしれない。

いずれの理由をとるにせよ、カメラは学生を完全に排除することができなかった。ケネディ氏自身を半分しか写していないというような異常な空間を形成しないかぎり、それは不可能だったのである。学生の片腕は終始画面の端にあって、抗議の身ぶりのために上に下にと振られつづけていた。さらに、彼が絶えず口走っている「沖縄のことはどうなったんだ」という叫び声は、まるでケネディ氏の伴奏のようにマイクを通じてたえず聞

[映画学 3/3]

えてくる。

カメラ以上に無方向なマイクの機械的特性が、画面を体系的にととのえることを不可能にしているのである。

（羽仁進「現代映画の課題——枠の中の空間と枠の外の空間」、『現代日本映画大系 第三巻 日本ヌーベルバーグ』冬樹社、1970年〔1962年初出〕、88-91頁）

設問（1） この文章の著者である羽仁進について、その映画史上の位置づけがよくわかるように説明しなさい（5行程度）。

設問（2） ここで著者が問題にしている「枠」について、代表的な映画理論の所説を具体的に参照しつつ、議論をさらに展開しなさい（12行程度）。

（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——

——ここから記入すること——

(裏へ続く)

————これより先の余白には絶対に記入しないこと————

日本演劇

ここから記入すること

(裏へ続く)

——これより先の余白には絶対に記入しないこと——

(次頁へ続く)

——ここから記入すること——

(裏へ続く)

——これより先の余白には絶対に記入しないこと——