

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
【博士後期課程】 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」 (2～4ページ)

「西洋演劇」 (5～6ページ)

「舞踊学」 (7～9ページ)

「映画学」 (10～11ページ)

の四領域である。

日本演劇

【問題1】または【問題2】のいずれか一問を選択して答えなさい。

(1/3)

【問題1】 (設問1) (設問2) のすべての問いに答えなさい。

(設問1) 資料(甲) について

- ① 全文を翻刻、漢字を適宜宛てて本文を作成せよ。文字譜は略してよい。
- ② (甲) の作品名と、作者名を答えよ。
- ③ 掲載部分を含む場面の、文楽・歌舞伎での伝承について、知るところを述べよ。

資料(甲)

※この部分は、著作権の関係により掲載できません。

日本演劇

(2/3)

(設問二) 資料(乙) について

- ① (乙) の本文の「▽▲」印以下の部分を翻刻せよ。
② (乙) の作品について、題名、作者、上演史など、知るところを述べよ。

資料(乙)

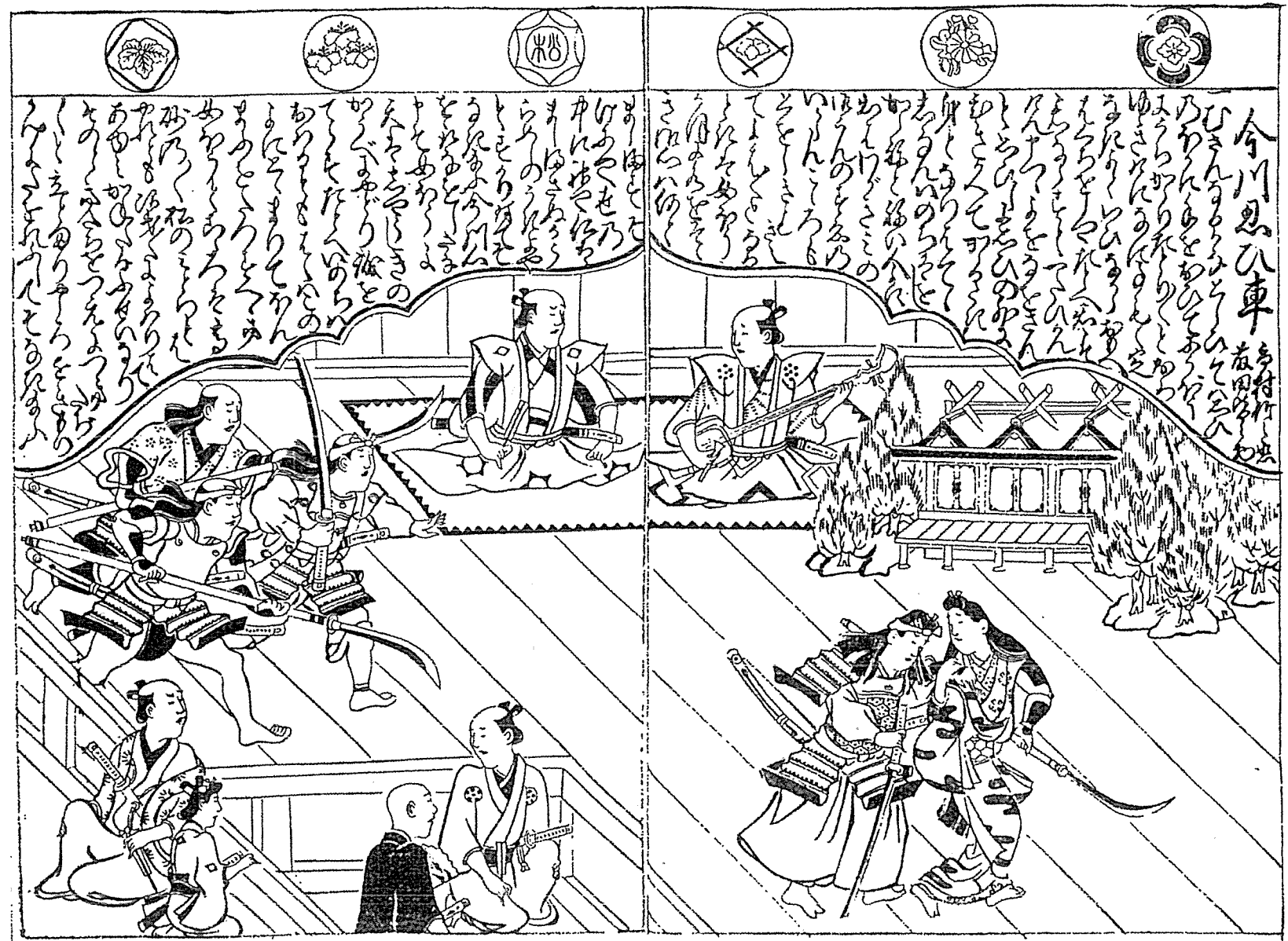
※この部分は、著作権の関係により掲載できません。

日本演劇

(3/3)

- 【問題2】 次の資料は、『古今役者物かたり』の一部である。この資料について設問(一)～(四)に答えなさい。
- 設問(一) 掲出部分の全文を翻字しなさい(欠字は□で表示)。意味がわかりやすいように、適宜当て漢字を施しなさい。
- (二) 掲出作品には先行する古浄瑠璃作品がある。その作品について、刊行年代・太夫名・梗概を記しなさい。
- (三) 掲出作品の歌舞伎史上の意義について述べなさい。
- (四) 『古今役者物かたり』の演劇史における資料的な特徴を述べなさい。

資料



西洋演劇 (問題用紙全 2 枚)

【問題 1】 【問題 2】 のいずれかを選択して解答しなさい。

【問題 1】 以下の文章を読んで、問いに答えなさい。

Originally a teacher of physical education and physical therapist, Lecoq developed a physical method of actor training, one that came from a tradition of movement work that incorporates Antonin Artaud⁽¹⁾, Jean-Louis Barrault⁽²⁾ and Jacques Copeau⁽³⁾, and that draws inspiration from Lecoq's extensive experience of movement through sport. In contrast to the way in which Stanislavski⁽⁴⁾'s System tends to be associated with the single style of psychological realism, Lecoq's approach was drawn from an engagement with and exploration of multiple styles such as Greek tragedy^(a), Commedia dell'arte⁽⁵⁾, improvisation, melodrama, clown, *bouffons*, and masks of various types. His analysis of performance was founded on his rigorous understanding of anatomy and movement, and a recognition that the medium of theatre is embodied action, and only subsequently language. While this may sound like a self-evident truth in the early twenty-first century, it was a radical concept in a period in which theatre was dominated by scripted plays. It originated not only Lecoq's professional sports training, but also in his experience as a performer, director and choreographer in France, Italy and Germany in the decade immediately following WWII.

Following France's liberation in 1944, Lecoq became a member of Jean Dasté⁽⁶⁾'s theatre company, the 'Comédiens de Grenoble'. Here he was introduced to Japanese Noh Theatre, and discovered masks, in particular Dasté's 'noble' mask, which was the forerunner of Lecoq's own neutral mask, designed in collaboration with the Italian sculptor and mask maker Amleto Sartori^(b). The ideas of Copeau, who was Dasté's father-in-law and had been his teacher, became a reference point for Lecoq's own exploration, in particular a desire to create 'theatre that spoke simply and directly to unsophisticated audiences'. This interest led to an eight-year sojourn in Italy during which he researched Commedia dell'arte, participated in setting up the Piccolo Teatro in Milan⁽⁷⁾, and worked with practitioners such as Dario Fo and Giorgio Strehler.

On his return to Paris in 1956, Lecoq opened his School of Mime and Theatre and began the training system for which he has become famous. It is important to note that for Lecoq, the word 'mime' did not connote the 'mime corporeal' or 'pantomime blanche' of Etienne Decroux and Marcel Marceau, but a broader concept of physical expression and its role within our engagement with the world. This involved rigorous investigation of the principles of human movement, which for Lecoq was synonymous with the principles of theatre. Movement analysis is one of the three main pillars of the pedagogical structure that Lecoq developed for his School. The other two are improvisation and collective creativity, which Lecoq considered to be the main goal of the school. This aspect was affirmed when, after the Paris student riots of 1968, he gave his own students more autonomy in their learning process by instituting the *auto-cours*, sessions in which groups of students worked independently of their teachers to create short performances on given themes that they presented to the rest of the school on a regular (usually weekly) basis. This was one of the features of his teaching that led to the profusion of devised theatre companies that had their origin in his school. Another significant factor was that Lecoq, in contrast to others of the same period, did not seek to create a signature style. While his approach was rigorous and systematic, its purpose, as Lecoq often reminded his students, was to give them the tools to create a theatre that did not exist yet^(c).

Mark Evans and Rick Kemp (eds.), *The Routledge Companion to Jacques Lecoq*, Routledge, 2018, p. 3.

ISBN: 978-1-138-61184-9

※ページ下部に出典を追記しております。

設問 1 下線部 (1) ~ (7) について、知ることを述べなさい (各 5 行程度)。

設問 2 下線部 (a) に関して、代表的な作品をひとつ選び、その概要を説明しなさい (5~10 行程度)。

設問 3 下線部 (b) を日本語に訳し、内容を詳しく説明しなさい (行数自由)。

設問 4 下線部 (c) を日本語に訳しなさい。また、あなたの考える理想の演劇専門教育を述べなさい (行数自由)。

※WEB 掲載に際し、以下のとおり出典を追記しております。

【問題 2】以下の文章を読んで、問いに答えなさい。

※この部分は、著作権の関係により掲載できません。

設問 1 下線部 (a) を日本語に訳しなさい。

設問 2 下線部 (b) は何を意味するのか、説明しなさい (10 行程度)。

設問 3 下線部 (c) は何を意味するのか、具体例を示しながら説明しなさい (10 行程度)。さらに、今日における演劇と映像の関係について、考えるところを自由に述べなさい (行数自由)。

設問 4 下線部 (d) が言及している概念を理論化した人物の名称 (カタカナでよい)、およびその代表的な著作の名称 (日本語でよい) を示し、その議論の骨子を述べなさい (5 行程度)。

設問 5 下線部 (e) を日本語に訳しなさい。

設問 6 現代演劇の実践において « les regardants » と « les regardés » との間の関係を問い直す試みはいかになされているか、近年のリレーショナル・アートやイマーシヴ・シアター、観客参加型作品をめぐる議論も踏まえつつ、具体例を挙げながら論じなさい (行数自由)。

(以下余白)

舞踊学（問題用紙全3枚）

【問題1】【問題2】のいずれかを選択して解答しなさい。

【問題1】 次の文章を読み、あとの設問に答えなさい。

※この部分は、著作権の関係により掲載できません。

※この部分は、著作権の関係により掲載できません。

設問1 ここで述べられている「パトスフォルメル」による舞踊の分析を、ガブリエレ・ブラントシュテッターはどのように行ったと考えられるか。アビ・ヴァールブルクの研究に言及して、まとめてください。

設問2 このブラントシュテッターによる舞踊の分析は、自分の研究にどのように活用できるか、その可能性を述べてください。

設問3 下線部を日本語に訳しなさい。
※WEB掲載に際し、以下のとおり出典を追記しております。

【問題2】次の文章を読み、あとの設問に答えなさい。

※この部分は、著作権の関係により掲載できません。

設問1 下線部 (1) (2) (3) (4) (5) について知ることを述べなさい (各5行程度)。

設問2 下線部 (a) に関して、今日のダンス実践に見られる問題を、具体例を挙げながら自分の言葉で論じなさい (行数自由)。

(以下余白)

映画学 (問題用紙全 2 枚)

自らの研究テーマに応じて、問題 1 と問題 2 のいずれか一つを選んで解答しなさい。

【問題 1】

次の文章を読んで、あとの設問に答えなさい。

La Poétique d'Aristote fixe le grand principe de la poétique représentative : un poème – mais aussi un tableau, plus tard un film – est d'abord une fiction, l'invention d'un enchaînement d'actions. À cela s'oppose le principe esthétique, qui en fait une présence directe de la pensée dans les corps, une certaine puissance d'intensité sensible : un jeu de la lumière sur un tourbillon de poussière chez Flaubert, le geste d'une main caressant des cheveux chez Godard engloutissent l'enchaînement narratif. Mais l'opposition entre représentatif et esthétique^(a) ne recoupe pas un partage entre les âges. Les deux régimes s'opposent en leurs principes mais s'entremêlent au sein des œuvres. C'est cet entrelacement qui m'intéresse. Le cinéma est exemplairement un art mixte. En un sens, c'est l'art aristotélicien du XX^e siècle. Au moment où la littérature, la peinture, la musique, le théâtre mettaient en ruine les paradigmes classiques, il les a restaurés. Il a restauré la fable comme enchaînement d'actions et les typifications des personnages et des genres. Du coup, certains ont privilégié sa dimension plastique pour racheter sa narrativité^(b). D'autres ont au contraire privilégié le cinéma comme art populaire des histoires. J'ai choisi de travailler sur la jonction de ces deux poétiques^(c) parce qu'elle est contradictoire. Ce qui est intéressant, c'est l'imbrication des logiques. C'est vrai même dans un cinéma classique : dans le western d'Anthony Mann, il y a la ligne droite de l'action qui va vers sa fin à travers l'opposition des personnages, et il y a une logique des moments de coexistence spatiale, qui, d'un côté, contribuent à la ligne droite à travers des micro-événements mais, de l'autre, y introduisent le virus d'arrêt, de la contemplation.

(Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués : entretiens*, Paris : Éditions Amsterdam, 2009, 278)

設問 (1) 下線部(a)について、本文から読み取れる内容を説明しなさい。

設問 (2) 下線部(b)について、映画史上の事例を挙げながら説明しなさい。

設問 (3) 下線部(c)について、本文を踏まえたうえで、他の作品や事例に触れながら自分なりに論じなさい。

【問題 2】

次の文章を読んで、あとの設問に答えなさい。

We may conclude that the police detective as an agency in real life has been identified, à la documentary, as the potential or would-be eyewitness, and that, as the pursuit of the criminal advances, we come nearer and nearer (how literally through the detective-camera pun in *The Lady in the Lake*!) to legal, or quasi-scientific, fact. We are permitted to reconstruct the crime in the well-known manner of real as well as storybook detectives, so that we see paralleled, in terms of method, the specific reconstruction of history entailed by a historical documentary such as *Potemkin*, except that, to begin with, we deal with an imponderable, an X-factor: the identity of the criminal that may or may not be revealed. If our thrillers have a journalistic sensationalism, it may be argued that newspapers, if not themselves scientific instruments, are on the documentary side of science; however approximately, however propagandistically, they deal with facts.

※11 ページ下部に出典を追記しております。

Crime detection in film, being a sort of scientific experiment, logically draws to its means not only photography (actual photographs, of course, play a scientific role within crime detection) but also the backgrounds of *actualité*. In the labyrinth of a city the criminal hides as effectually as the hunted animal in the labyrinth of the forest or the guilty impulse in the labyrinth of the private self. But in the abstract or universal picture of all things (and reality finally is “all things”) the criminal cannot totally efface himself. Since he exists somewhere—often, presumably, in the “vicinity”—the material camouflage of the very walls of buildings implicitly documents his existence. If these walls are identified as actual, if they are on 92nd Street^(a), the criminal’s reality is that much more authenticated.

The infiltration of documentary into film fiction, whatever the artistic worth of its results, must be gauged as part of the overpowering forces of a technological era, in which film is still the important scientific discovery it once was hailed as. Scientific techniques, after all, have a secure and unchallenged place in modern social ethics. “The basic force behind documentary,” to quote the historical statement of John Grierson^(b), “was social not esthetic.” But there is another side to “the picture.”

The hit film *Naked City* clearly shows that the documentary vogue in fiction has brought Grade B movies up to Grade A stature. This means only one thing: the crime melodrama without star actors. In *Naked City* it is Manhattan Island and its streets and landmarks that are starred. The social body is thus, through architectural symbol, laid bare (“naked”) as a neutral fact neither, so to speak, good nor bad, but something which, like the human organism itself, may catch a disease—the criminal—and this disease may elude its detectors. A good piece of intuition, in this light, was the incident near the end, the turning point, when the criminal in full flight bumps against a blind man and his seeing-eye dog; the murderer’s sadism flares, he fires his revolver at the annoying dog, and his pursuers are led to him by the report. In the same way the sick body blindly reacts to the hidden disease in it, and then draws the vigilant “police of the blood” to help fight the disease.

I don’t think this analogy is a coincidence. The fact is that the vastly complex structure of a great city, in one sense, is a supreme obstacle to the police detectives at the same time that it provides tiny clues as important as certain obscure physical symptoms are to the trained eye of a doctor. As I have observed, the ideal of science dominates the fiction documentary in film, and the latter’s technique is strictly analogous with the method of logical deduction (the abstract) as well as with the method of seeking out and following up clues (the concrete). Of course (and here the point presses against all the problems of true art), this film vogue is another modern means of avoiding the basic problems of the human spirit and of human society; in brief, it is a journalism of science as well as of fiction.

(Parker Tylor, “Documentary Technique in Film Fiction,” *American Quarterly* 1, no. 2 [Summer 1949]: 113-15.)

※ページ下部に出典を追記しております。

- 設問 (1) 下線部(a)は直接には何のことを言っているのか。文脈を踏まえて簡潔に説明しなさい。
設問 (2) 下線部(b)の人物について、映画人としての経歴全体を見据えた上で簡潔に説明しなさい。
設問 (3) 著者の立ち位置、記事の発表年等を考慮に入れつつ、この文章について論評しなさい。

(以上)

※WEB掲載に際し、以下のとおり出典を追記しております。

Tylor, Parker. “Documentary Technique in Film Fiction.”
American Quarterly 1, no. 2 (1949): pp.113-115.
<https://doi.org/10.2307/3031258>.

——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——

演劇映像学
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——

「二」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—