

【修士課程】
二〇二六年度
専門科目
早稲田大学大学院文学研究科
演劇映像学 コース
入学試験問題
※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」
(10～11ページ)

の四領域である。

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 観阿弥
- ② 金春禅竹
- ③ 竹本義太夫
- ④ 竹田出雲
- ⑤ 並木五瓶
- ⑥ 河竹黙阿弥
- ⑦ 福地桜痴
- ⑧ 川上音二郎
- ⑨ 六代目尾上菊五郎
- ⑩ 山本安英

日本演劇

(日本演劇2/4)

問題1 (つづき)

B 以下の文を読んで、設問に答えなさい(ただし振り仮名は省いている)。

能の本を書く事、この道の命なり。極めたる才学の力なけれども、たゞ、工みによりて、よき能にはなるもの也。

大かたの風体、序破急の段に見えたり。ことさら、脇の申樂、本説正しくて、開口より、その謂れと、やがての知るごとくならんずる来歴を書くべし。さのみに細かなる風体を尽くさずとも、大かたのかゝり直に下りたらんが、指寄り花々とあるやうに、①脇の申樂をば書くべし。又、番数に至りぬれば、いかにもく、言葉・風体を尽くして、細かに書くべし。

仮令、名所・旧跡の題目ならば、その所によりたらんずる詩歌の、言葉の耳近からんを、能の詰め所に寄すべし。為手の言葉にも風情にもかからざらん所には、肝要の言葉をば載すべからず。なにとしても、見物衆は、見る所も聞く所も、上手をならでは心にかけず。さるほどに、棟梁の面白き言葉・振り・目にさゝぎり、心に浮かめば、見聞く人、すなはち感を催すなり。これ、第一、能を作る手立なり。

たゞ、優しくて、理のすなはちに聞ゆるやうならんずる、詩歌の言葉を取るべし。優しき言葉を振りに合わすれば、ふしぎにをのづから、人体も ② の風情になる物也。硬りたる言葉は、振りに応ぜず。しかあれども、硬き言葉の耳遠きが、又よき所あるべし。それは本木の人体よりて似合ふべし。漢家・本朝の来歴に従つて心得分くべし。たゞ、卑しく俗なる言葉、風体悪き能になる物也。

しかれば、③よき能と申は、本説正しく、めづらしき風体にて、詰め所ありて、かゝり幽玄ならんを、第一とすべし。風体はめづらしからねども、わづらはしくもなく、直に下りたるが、面白きところあらんを、第二とすべし。これはおほよその定めなり。たゞ、能は、一風情、上手の手にかゝり、便りだにあらば、面白かるべし。番数を尽くし、日を重ねぬれば、たとひ悪き能も、めづらしく替へく色取れば、面白く見ゆべし。されば、能は、たゞ、時分・入れ場なり。悪き能とて捨つべからず。為手の心づかいなるべし。

設問1 この文章の著者と題名、同じ著者による著作を挙げなさい。

設問2 傍線①にあたる作品を、具体的に挙げなさい。

設問3 空欄②には、本文中にある言葉が入る。それを答えなさい。

設問4 傍線部③の主張を、具体例を挙げながら、説明しなさい。

二〇二六年度

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（縦書）

日本演劇

（日本演劇3／4）

問題1（つづき）

C 次の作品の一部を読んで、設問に答えなさい。

忠兵衛元来わるいむしをさへかねてずんと出。八右衛門がひざにむんずとゐかゝり。是丹波屋の八右衛門殿。つねくの口ほどあつてヲ、男じや見ごとじや。三人よればくが忠兵衛が身代のたなおろしくしてくれる忝い。コリヤ此水入も男どし。母の心をやすめる為請取ってくれるかと。なぞをかけてわたしたを此忠兵衛が五十両。損かけふかときづかひさにくるわ三がい披露して。男の壺ぶんすてきする。但又島屋の客にまいない取て。梅川にわらをたきあちらへやらふといふことか。をいてくれ氣遣すな五十両。や百両。友達にそんなける忠兵衛ではごあらぬア。八右衛門様八右衛門め。ヤアかねわたす手がたもどせと。金取出し包をとかんとする所を。八右衛門をさへてこりやまでやい忠兵衛。よつほどのたはけをつくせ。其心をしつたる故ぬけんをしても聞まじと。くるわの衆を恃んでこちらよけてもらふたらば。こんじやうも取なをし人間にもならふかと。男づくの念此だけ。五十両がおしければ母この前でいふはいやい。てんがうな手がたをかき無筆の母をなだめしが。是でも八右衛門がとどかぬか。其かねがさも三百両手がねの有ふ様もなし。定てどこぞの仕切銀。其かねに疵を付。八右衛門した様にびん水入してはすむまいぞ。但かはりに首やるかのぼりつめる其手間で。とどける所へとどけてしまへエ、しやうねのすはらぬきちがひ者と。わつゝくだいつしかれ共いやゝ仁義たてをしてくれ。此かねをよそのとは此忠兵衛が三百両もつまい物か。女郎衆の前といひ身代を見立られ。なをかやさねば一ぶん立ぬと。包ほどいて十二三十。しどうつまらぬ五十両くるゝとひつつゝみ。是亀屋忠兵衛が人にそんをかけぬせうこ。サア請とれとなげつくる男のつらへなんとする。忝いと礼いふて返しなをせとなげもどす。をのれになんの礼いはふと。又なげ付つなげ返しうでまくりしてぎしみあふ。

設問1 この作品の作者と題名を答えなさい。

設問2 この場面について説明しなさい。

設問3 歌舞伎と文楽での本作の上演と伝承について、知るところを述べなさい。

日本演劇

(日本演劇4/4)

問題2 次の資料は『弘前藩庁日記』延宝五年九月十六日条の抜粋である(書式は再現していないところがある)。これについて設問1～5に答えなさい。

資料

A 今日御客様御出に付て、御振舞之諸式、并御役付等、是又御馳走之操被仰付候に付て、諸規式等御書出、前紙に万端之儀、委細有之候故、一々不及記。尤、右之外之分、末に段々記之。(略)

B 一 御奥御客様方、操御見物被遊候。御座敷は、御書院上之御座敷一間、御簾かゝりかこい候事。二之間よりたまりの間迄、一へんに取はらい、表御客様方并見物之面々並居也。

一 御奥にて御客様御揃被遊、御祝相済、表御座敷へ御出之節、辰之后刻より操始り申候事。所謂番付

二番三

高砂

上るり

源氏后あらそひ

初段 小平太 狂言 大福帳とちのいはい / 萬歳 / ちりやくのあんま

二段 清五郎 同 小町物くるひ / うはなりさくら

三段 狂言 うき世猿楽(ママ) / 木やり / 不孝の孝行

四段 小平太 同 かうしん妻 / 千笹(世カ)の由来 / 当年おとり

五段 永閑 同 非人のかたきうち / とんよおとり

六段 清五郎

祝言 くれは

(略) 右、一なかれ八半過終り、此時御中入

※引用は、武井協三『若衆歌舞伎・野郎歌舞伎の研究』(八木書店、二〇〇〇年)による。

※WEB掲載に際し、左記のとおり出典を追記しております。

弘前市立弘前図書館蔵

設問1 枠線A内を書き下し文に改め、現代語訳しなさい。

設問2 枠線B内から知られる座敷の設営状況について説明しなさい。

設問3 出演者について知るところを述べなさい。

設問4 ここに記されている演目について、知るところを述べなさい。

設問5 この時期の大名邸等における芸能上演について、知るところを述べなさい。

(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 つを選び、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) ロバート・ウィルソン
- 2) エウリピデス
- 3) フリードリヒ・シラー
- 4) コンスタンチン・スタニスラフスキー
- 5) プラウトゥス
- 6) ピーター・ブルック
- 7) ピエール・ドゥ・マリヴォー
- 8) モーリス・メーテルリンク

【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) アルレッキーノ
- 2) 異化効果
- 3) 『詩学』
- 4) 聖体劇
- 5) ドラマトゥルギー
- 6) バイロイト祝祭劇場
- 7) フランス古典主義
- 8) リイナクトメント

【問題 3】 以下に示すのは、画家エドワール・ダンタンが 1885 年にコメディ＝フランセーズの内部を描いた絵です。これを見て、以下の問いに答えなさい。



- 1) コメディ＝フランセーズについて知っていることを述べなさい（行数自由）。
- 2) このような劇場はイタリア式と呼ばれています。イタリア式劇場について一般的に知っていることを述べなさい（行数自由）。
- 3) 民衆演劇運動以降、イタリア式劇場に対して向けられてきた批判にはいかなるものがあったか、述べなさい（行数自由）。
- 4) コメディ＝フランセーズは現在、フランスの国立劇場のひとつとして位置づけられています。国立劇場が担うべき機能にはどのようなものがあるか、自由に論じなさい（行数自由）。

【問題 4】 以下の三題のうち二題を選択して、具体例を挙げながら論じなさい（行数自由）。

- 1) 民間劇場が公共的役割を担うことは可能だろうか。
- 2) 今日の「自由主義的」とされる社会において、ほんとうに演劇は「自由」であるだろうか。
- 3) 生きた俳優は演劇に絶対に必要だろうか。

（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) ライムント・ホーゲ (Raimund Hoghe)
- (2) ルイ 14 世 (Louis XIV)
- (3) 勅使川原三郎 (Saburo Teshigawara)
- (4) イヴォンヌ・レイナー (Yvonne Rainer)
- (5) アクラム・カーン (Akram Khan)
- (6) マリー・タリオニ (Marie Taglioni)
- (7) 崔承喜 (Choe Seung-hui)
- (8) 市川雅 (Miyabi Ichikawa)

【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) 革命バレエ (The Revolutionary Ballet)
- (2) シュトゥットガルトの奇跡 (The Stuttgart Ballet Miracle)
- (3) 『舞踊とバレエについての手紙』 (Lettres sur la danse, et sur les ballets / Letters on Dancing and Ballets)
- (4) アルヴィン・エイリー・アメリカン・ダンス・シアター (Alvin Ailey American Dance Theater)
- (5) オルケゾグラフィ (Orchésographie / Orchesography)
- (6) 「アゴン」 (Agon)
- (7) メールゲイズ (Male gaze)
- (8) 様式／スタイル (Style)

【問題 3】 次の英文を読んで、後の問いに答えなさい。

While the ballet *La Sylphide* (1832) is hailed as the first Romantic ballet with its star role for Marie Taglioni and its all white corps de ballet, the neo-classical *ballet d'action* with its (male) *danseur noble*, that it superseded, did not disappear overnight. Instead, there was a transitional period in which older and newer style ballets appeared in the same season, together with older style ballet interludes in operas. There were also, as John Chapman points out, ballet critics like Hippolyte Prévost who went on writing appreciatively about Neo-classical ballets into the 1850s. But, for Romantic critics like Jules Janin (1807–1874), performances by danseur nobles were an excuse for scurrilous criticism. Concluding a merciless attack in 1832 on the danseur noble Monsieur Albert (François Decombe 1787–1865), Janin observed: ‘People say “He is so noble! He is so noble! What deportment! What looks! What deportment!” It is truer to say “He is so stiff!” I abhor the danse noble just as I detest the noble style of declamation and all the routines, reflections, and genuflections of the Conservatory’ (Janin in Chapman 1997: 213).

This did not, however, mean that Janin and Théophile Gautier (1811–1872), the other great critic of the Romantic ballet, necessarily disliked male dancers as such. But the fact that, for them, ballet was a pleasing but undemanding display of feminine grace made it increasingly difficult for them to find a way of admitting to any pleasure in watching male dancers. In an 1837 review of Fanny Elssler, for example, Gautier announced that ‘an actress is a statue or a picture which is exhibited to you and can be freely criticised’ (Gautier 1947: 20) and then went on to give an extraordinarily detailed description of her physical appearance, especially her legs, as if she were indeed an object rather than a person. This concludes: ‘We shall be pardoned, we hope, for having discoursed at such length on legs, but we are speaking of a dancer’ (ibid.: 21).

Writing about *La Volière* (1838), a ballet choreographed by Therese Elssler in which, dressed ‘en travestie’, she partnered her sister Fanny, Gautier denounced the male ballet dancer, paying his usual attention to legs: ‘Nothing is more distasteful than a man who shows his red neck, his big muscular arms, his legs with the calves of a parish beadle, and all his strong massive frame shaken by leaps and pirouettes’ (Gautier 1947: 24). Gautier was not, however, writing about an actual male dancer, since the male role was performed by a woman. It is, however, significant that the thought of a male dancer seemed to conjure up for him associations with working class masculinity. His distaste recalls the distaste that, as J.S. Bratton has shown, middle class Englishmen felt about working-class male performers in music halls acts. As I have shown, Janin objected to the *danseur noble’s* aristocratic manners. If aristocratic and working-class masculinity were equally distasteful for the middle class spectator, was there any a positive image available for middle class men? This is the problem that Gautier and Janin both faced when they came to write about Jules Perrot (1810–1892) in his highly acclaimed performance in *Le Zingaro* (1840).

Ramsay Burt, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, 1st Edition, Routledge, 1995/2022, pp.23-24.

※WEB 掲載に際し、以下のとおり出典を追記しております。

From: *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, by Ramsay Burt, pp.23-24. Copyright © 1995 by Routledge, Taylor & Francis Group, Reproduced with permission of the Licensor through PLSClear.

- (1) ここでバートが取り上げている、男性バレエダンサーへのゴーチエの見解を簡潔にまとめてください。
- (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) 舞踊学における「老いと踊り」というテーマ設定がどのような可能性をもたらすかについて述べて下さい。
- (2) 舞踊とメディアの関係について、近年の動向を述べて下さい。
- (3) 舞踊のテクニックやメソッドの例を一つ以上挙げて説明し、自分の意見を述べて下さい。

(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 / 2]

[問題 1]

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

- ① グランド・ホテル形式
- ② 李香蘭
- ③ ルキノ・ヴィスコンティ
- ④ 左岸派
- ⑤ ズーム
- ⑥ 『SHOAH ショア』
- ⑦ レンタルビデオ

[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 white-centricity of the aesthetic technology of the photographic media is rarely recognised, except when the topic of photographing non-white faces is addressed. This is habitually conceptualised in terms of non-white subjects entailing a departure from usual practice or constituting a problem. An account of the making of *The Color Purple* (1985) speaks of the ‘unique photographic problems that occur when shooting a film with basically an all black cast’ and goes on to detail the procedures the cinematographer, Allen Daviau, used to deal with these ‘problems’, in particular ‘having the set interiors and set decorations darker than *normal*’ (my emphasis). Cicely Tyson recalled her experience of filming *The Blue Bird* in Russia in 1976, where there was little experience of filming black people. A white woman had been used during the lighting set-ups:

They light everything for her and then I’m expected to go through the same paces with the same lighting.... Naturally, my black skin disappears on the screen. You can’t see me at all.

The Moscow crew (at the white centre of the multiracial USSR) assumed that there were just ‘faces’, which meant that they assumed a universal white face, which in turn obliged Tyson to make a fuss and become constituted as an exception or problem.

(Richard Dyer, *White*, London and New York: Routledge, 1997, p. 97.)

※WEB 掲載に際し、以下のとおり出典を追記しております。

From: *White: Essays on Race and Culture*, by Richard Dyer, pp.97. Copyright © 1997 by Routledge, Taylor & Francis Group. Reproduced with permission of the Licensor through PLSClear.

[問題 3]

次の文章を読み、あとの設問に答えなさい。

V・ブドフキンの「映画監督と映画脚本論」は創作上の鉄則であって、あらゆる映画はその原則をもととしてモンタージュされている。だが評論上から云えば、その実際に対する理論としてはもっと広く考える必要がある。

ブドフキンは、爆発の状景を撮そうと思って、ダイナマイトを埋めて爆発させて撮影した。この爆発は実際巨大だったにも拘わらず、映画的には何でもなかった。それでマグネシウム火焰の断片を入れ、河のショットなど、組み合わせたところが、スクリーンの上に美事な爆発の情景が現れるようになった。或いは、轢殺のシーンを描くのに顔の拡大、ブレーキにかけるとまる車、等を短く編集することによって成功した。そしてこのモンタージュこそが、映画における創造的な力であると書いている。

この誰もが知っている、そして実際の仕事の基礎になっているこれらの例を、もう一度見直そうと思う。このレフ・クレシヨフ一派の、画面を単なる単語と見なすことが不当であることは、現在の映画の画面が単語どころか、短篇小説ぐらいな内容を持っている事実が証明しているところであるが、この場合のモンタージュは、明らかに一つの手段であって、基礎ともいふべき最後のものではない。あらゆる場合にこれを土台として表現を工夫すべき手法だと誤解させるおそれ

[映画学 2 / 2]

がある。（写真の軟調をさいわいにするようなものだ）例えば、本当の巨大な爆発をうまく撮せなかったから、他の方法によったに過ぎない。本当の轢殺の情景を撮せないから、こういう表現をとったのではないのか。ダイナマイトの爆発をそのまま撮して、甚だ物足りなかったのは、あらゆる場合に通ずる決定的な現象ではない。基礎は本当のダイナマイトの爆発を写そうとする、その意図にある。

本当の巨大な爆発を素直に撮すことができたなら、これ以上の事はなかろうと思う。ことさらにそれを逃げて、モンタージュによる創造によらねばならぬ何の理由もない。轢殺の本当の光景を得ることができなかったから、短いフラッシュによる編集がつくられたのだ。いつの場合にも、それはやむを得ずなされた逃げの手であった。

プドフキンの場合は特に音を持たなかった。今や我々は、本当の爆発が得られるならば、それを堂々と正面から写すことは芸術的に誤りである筈はない。あらゆる観客は本当の爆発を見て、目を瞠るだろう。

こういう解釈を妨げているものは勿論、映画誕生時以来のコンラッド [引用者補足：コンラート]・ランゲによる、現実の機械的な模写はなんら芸術とはなり得ないということ、つまりプラトン以来の模写説であると思うが、映像はこの機械的な再現、すなわち私が車窓として規定する現実そのものである。

映画の成長はレンズの精神の成長である。音が加わること、色彩が加わること、全てこれであり、映画の誕生以来それは今後いつまでも続く筈だ。この道だけは一度もそれたことはない。映画芸術の基礎がこのような動かぬ土台のもとに置かれるべきことは、誰しも考えるところである。

スクリーンの中にある映像は、本当の像とそっくりのものである。遠近がうまく出てなかったりすることは責めらるべきことだ。即ち、道具や人間や草木は、実際と寸分ちがわぬ音を出し、かたちを持っている。だが、これは、枠の中のそれらの組み合わせや動き方までが、我々の日常とそっくりのものだということにはならない筈だ。ところが、これまでは撮影された画面の中の全部が自然的事象そのままと錯覚され、それを勝手につなぎ合わせてはじめて、自然との相違、即ち芸術たらしめる創造があるとされた。けれども、例えば画面の中の本物の人間や風や道具は、それら自身の法則に従って動いたり発展したりしているようで、実は演出者の法則に従って動いているのである。ここにこそ一番大きな創造があるのである。アルンハイムの所論の中に「画面内のモンタージュ」という言葉があるが、彼はこれを二重焼の現象のためにあたえたのだった。けれどもモンタージュによって呼ぶ自然現象との相違は、一画面の中に既に考えられることである。ものを撮すということ、創るということと別に考えるのは既に間違いであろう。

本当のものが写されていると信ずること、映画ほど強いものはない。幸福らしい世界、貧乏の世界、すべて字で書かれたのではなく、その姿を目のあたりに見るからである。「自然が芸術を模倣する」という逆説を甚だ映画は味もそっけもなくやる。よい風景を見て絵のようだと感心するように、世界はきそって映画をまねている。模写説に反撃を加えるものは、単なるモンタージュという手法の発見よりも、自然をそのままうつすこの映像でなければならない。

映画作者は自分だけのカメラの眼で、自然事象を視る。実写映画に非常に興味深いものと、退屈で仕方のないものがあるのは、この目の強弱、有無である。映画芸術の基礎をこのレンズにおいても、ただガラガラうつした実写映像は、映画ではない。ただ実写的であれば、ただちにその映画が芸術的であるとは云えない。

（杉山平一「画面」、『映画評論集』第一芸文社、1941 年、8-12 頁。

出題にあたって一部現代の表記に改めた）

設問（１） ここでの筆者の立場は、映画理論の中にどのように位置づけることができるか。他の代表的な理論家（ここで言及されていない名前も含む）との相違や類似を明確にしながら説明しなさい（7 行程度）。

設問（２） ここで筆者が「画面内のモンタージュ」という用語を借りて記述しようとしている事象について、具体的な作品や他の論者の所論を参照しつつ、議論を発展させなさい（10 行程度）。

（以下余白）

——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———

——ここから記入すること——

演劇映像学
日本演劇

(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—