

二〇一五年度

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 ～ 11 ページ)

「舞踊学」

(12 ～ 13 ページ)

「映画学」

(14 ～ 17 ページ)

の四領域である。



# 日本演劇

$$\binom{2}{3}$$

【問題1】  
(続き)

(二) 資料 (乙) について

- ① 文字部分の全文を翻刻せよ。
- ② (乙) の資料名と成立年代を記せ。
- ③ (乙) の資料としての性格について、資料本文の内容に関する知見とあわせて述べよ。



# 日本演劇

(3/3)

【問題2】 次の資料は歌舞伎誕生期の様相を示すともいわれている。これについて設問(二)～(七)に答えなさい。

設問 (一) 資料名称を漢字で書きなさい。

(二) 資料全文を翻字しなさい。意味がわかりやすいように、適宜当て漢字を施しなさい。

(三) 資料に登場する人物名を漢字で書きなさい。

(四) 資料に記されている歌謡の特色を述べなさい。

(五) 資料に描かれている芸能の名称と芸能について述べなさい。

(六) 歌舞伎成立期の状況を簡単にまとめなさい。

(七) この資料の意義について知るところを述べなさい。

資料





2015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 (横・縦書)

西洋演劇  
(問題用紙 本頁を含めて7枚)

A～Cの3題の中から1題を選び、解答しなさい。

A. 次の文章を読んで、後の問いに答えなさい。

Since the times of Lessing<sup>(1)</sup>, the notion of dramaturgy (not only in Germany) has been deeply rooted in the project of enlightenment, in the urge to educate the people and to build up the cultural identity of a nation. Based on this tradition was also the development of a political theatre in the 1920s and 1930s (Brecht<sup>(2)</sup>, Piscator<sup>(3)</sup>, Eisenstein<sup>(4)</sup>, Meyerhold<sup>(5)</sup> et al.) and again in the 1960s and 1970s (Kantor<sup>(6)</sup>, Weiss<sup>(7)</sup>, Handke<sup>(8)</sup>, Living Theatre<sup>(9)</sup>, Boal<sup>(10)</sup> et al.). After the decline of twentieth-century ideologies, the relation between performing arts and politics has changed too. The trust in the artist's right and ability to tell the truth, to educate the masses in revolutionary action vanished, and from a more distant, historical perspective the heroic commitment of political theatre often appears as a questionable support of propaganda and party politics<sup>(11)</sup>.

The momentous shifting of these grounds was already anticipated by the remark of film critic and director Jean-Luc Godard that the making of political films should be complemented by a political way of making films (regarding the way they are produced). This shift from the use of art for politics towards a political way of making art is particularly important for the role of dramaturgy in contemporary theatre and performance. In political theatre it has often been the role of dramaturgy to place a production in the framework of a social and political context, for instance, by giving some allusions to real events during the performance, or by providing additional information in program notes. In the more recent tradition of *Regietheater* it has been an important task of the dramaturg to raise the political consciousness of the production team as well as of the spectators<sup>(12)</sup>.

In the last decades the urge to interpret and to explain the repertoire in light of a current perspective has often been questioned. The attitude in Susan Sontag's programmatic essay *Against Interpretation* has since been adapted by many artists and dramaturgs who rather tend to let spectators themselves reflect upon their position than teach them lessons in politics. Thus the political and (in a broader sense) the critical potential of theatre and performance often depends on how the position of the spectator is defined or questioned. The function of theatre as a public sphere requires a dramaturgical discourse that is more ready to pose questions than to give answers and that is constantly reflecting its relation to political contexts without patronizing the audience or insisting on a particular interpretation.<sup>(13)</sup> More important than the dramaturg is the dramaturgy, collective whenever possible<sup>(14)</sup>.

Hans-Thies Lehmann & Patrick Primavesi, "Dramaturgy on Shifting Grounds",

*Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 14, no. 3, pp. 5-6, DOI: 10.1080/13528160903519468

2015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(横・縦書)

- 1) 全文を日本語に訳しなさい。
- 2) 下線部(1)～(10)に関して、それぞれの人物について知っていることを述べなさい(行数自由)。また、さらにこれらの人物に代表される1920～30年代と1960～70年代のそれぞれの演劇の特徴について、より詳しく説明しなさい(行数自由)。
- 3) 下線部(11)に関して、その意味がより明らかになるように、具体例を挙げながら説明しなさい(行数自由)。
- 4) 下線部(12)に関して、ドラマトゥルクが一般的に果たす役割について知っていることを述べなさい(行数自由)。
- 5) 下線部(13)に関して、その意味がより明らかになるように、具体例を挙げながら説明しなさい(行数自由)。
- 6) 下線部(14)の主張に対して、あなたが考えることを自由に論じなさい(行数自由)。



2015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 (横・縦書)

B. 次の文章を読んで、後の問いに答えなさい。

※この問題は、著作権の関係により掲載できません。

※この問題は、著作権の関係により掲載できません。

Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Acte Sud (ISBN 978-2-8686-9263-4), 1988, pp. 182-4.

- 1) 下線 (1) (2) (4) (7) を付した人物のそれぞれについて、演劇学に関係することを中心として知っていることを述べなさい (行数自由)。
- 2) 下線部 (3) に関して、その内容を要約して述べなさい (行数自由)。
- 3) 下線部 (5) を日本語に訳しなさい。また、この主張に関してあなたが考えるところを自由に述べなさい (行数自由)。
- 4) 下線部 (6) について、その意味を説明しなさい (行数自由)。
- 5) 下線部 (8) について、ここでの文意に即しながら、「*représentation émancipée*」が意味する内容を説明しなさい (行数自由)。
- 6) 下線部 (9) を日本語に訳しなさい。また、「*Le jeu y retrouve tout son pouvoir. Autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens*」という最後の主張に関してあなたが考えるところを、具体例を挙げながら自由に述べなさい (行数自由)。

C. 次の文章を読んで、後の問いに答えなさい。

※この問題は、著作権の関係により掲載できません。

※この問題は、著作権の関係により掲載できません。

[Martin Esslin: Brecht Das Paradox des politischen Dichters, Athenäum Verlag 1962, S.179ff.]

1. 下線部 1) を日本語に訳しなさい。
2. 下線部 2) について知るところを述べなさい。
3. 下線部 3) について知るところを述べなさい。
4. 下線部 4) を日本語に訳しなさい。
5. 下線部 5) を 6) との関わりで論じなさい。
6. 下線部 7) について知るところを述べなさい。
7. 上のドイツ文の著者 Martin Esslin には »Das Theater des Absurden« という著作がある。これについて知るところを述べなさい。

(以下余白)

## 舞踊学

下の(1)～(3)は、Oxford Dictionary of Dance の3つの項目 (の抜粋) である。これを読んで、下記の問いに答えなさい。

- (1) Although his works (he choreographed more than 150) have not been performed for more than 200 years, he remains one of the most influential names in the history of ballet. He was a radical reformer who rejected the dance's traditional role as a decorative divertissement in opera and saw in ballet the potential for real drama that told stories and expressed emotions. He is generally credited with the development of the *ballet d'action*. In the 20th century Fokine and Jooss would cite him as their model.
- (2) One of the greatest names in the history of ballet and the most famous dancer of the Romantic era. The product of her father's aesthetic ideals, she became the most ethereal dancer of the Romantic era, the embodiment of elusive spirituality and supernatural grace. It was she who transformed dancing on pointe from a mere technical trick into a sublime expression of poetic dance.
- (3) He played a major role in re-creating ballet for the 20th century. Many of his commissioned scores have become classics of the 20th-century concert repertoire, while his company's designs are treasured in museum collections. But it was perhaps through his dancers and choreographers, e.g. Balanchine, Fokine, Lifar, Markova, Massine, Danilova, de Valois, and Rambert, many of whom went on to found schools and companies throughout the world, that his influence has been most widespread.
- (4) One of the most prolific and fashionable of 20th-century French choreographers, he always favoured glamour and style in his creations which were often sexually brazen and theatrically vibrant. His "Carmen" (which starred himself and his wife), also sexually explicit in its day, was a landmark in French ballet, while his 1946 work, "Le Jeune Homme et la mort", in which a young man hangs himself, was no less shocking for a different reason.
- (5) A leading light of the American avant-garde, he has always chosen equally radical collaborators, such as Cage. Painters such as Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Frank Stella, and Jasper Johns also contributed hugely to the success of his work, although his unorthodox dance philosophy insisted upon the total independence of movement from their input. His choreography relies on neither music nor design for inspiration; indeed,



such elements are created in isolation from the choreography and all three often meet for the first time in performance. The only commonality between them is that they happen at the same time. Choreography itself is often the result of chance, the movement options selected at random. Like Cage, he was willing to allow artistic decisions to be made by the toss of a coin, for example, or the roll of the "I Ching".

問1 上の(1)～(5)はいずれも人名項目である。その人名を書きなさい。

問2 下線部(a)～(b)について実例を挙げるなどして内容を解説的に訳しなさい。

(以下余白)

2015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（横・縦書）

## 【映画学】

問Ⅰ～問Ⅲのいずれか一つを選んで解答しなさい。

[映画学 1/4]

### 【問Ⅰ】

次の文章を読んで、あとの設問に答えなさい。

Au cours de la généralisation du cinéma parlant, la France est l'un des tout premiers marchés extérieurs visés par les sociétés de production américaines pour rentabiliser leurs investissements dans la sonorisation du cinéma et continuer à gagner économiquement du terrain sur le continent européen. Profondément ébranlée, l'industrie du cinéma français se trouve confrontée non seulement à l'intégration et à la maîtrise du son dans ses propres productions, mais aussi à la diffusion du cinéma parlant provenant d'autres aires linguistiques, principalement anglophones dans un premier temps. Une telle adaptation nécessite un renouvellement technologique, industriel et artistique considerable quant à la fabrication, la diffusion et la reception d'un nouveau type de films.

La systematization du son au cinéma et ses consequences ont suscité d'innombrables écrits et réflexions, tant à l'époque que dans les décennies suivantes et jusqu'à nos jours. Parmi ces consequences, figure en bonne place le passage d'une langue à une autre (voire d'une langue à deux autres à la fois, dans le cas d'un sous-titrage bilingue, ou encore de plusieurs langues à une seule autre, dans certaines versions doubles de films polyglottes) dont les implications sont considerables. Cependant, le nombre d'ouvrages, d'articles ou de documents audiovisuels consacrés aux conditions et aux effets de ce transfert sur les films et sur leur reception est très limité.

L'une des ambitions de cet ouvrage est de dresser un panorama de quatre-vingts ans de doublage et de sous-titrage en étudiant ces activités dans une perspective à la fois historique, technique et artistique. Il ne s'agit pas d'une étude théorique de la traduction au cinéma (même si le rôle des traducteurs-adaptateurs y est amplement décrit), ni d'une recherche uniquement consacrée à l'évolution technique des procédés et appareils permettant d'inscrire des dialogues sur une image et de substituer des voix à d'autres voix sur une bande-son. Il ne s'agit pas non plus d'une étude comparative des deux techniques et encore moins d'un plaidoyer pour une méthode d'adaptation des films au détriment d'une autre. Qu'on ne s'attende pas à trouver dans ces pages un florilège des erreurs comiques de sous-titrage décelées dans tel ou tel film et dont il est plus facile de se gausser que des défauts du doublage, puisque les dialogues originaux y restent audibles.

(Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.10.)

設問1 この文章の全文を日本語に訳しなさい。

設問2 1929年から1931年の間になされた doublage に関して、あなたが興味深いと考える事例を一つ挙げ、それについて簡潔に議論しなさい。

2015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（~~横~~・縦書）

[映画学 2/4]

## [問Ⅱ]

次の文章を読んで、あとの設問に答えなさい。

The film invests the smallest of human movements with emotional force. It does not need to resort to large energetic movements in order to create an effect: by maintaining a still camera and *mise en scène*, it is able to draw attention to slight movements; by repeating similar gestures and slightly expanding on their meaning throughout the film (often by a slight variation in emotional context), and by not cluttering the drama with a multitude of gestures, it can build up the strength of a small movement through maturing emphasis; furthermore, by layering one gesture with a number of meanings both within a single sequence and across the narrative - the bowing of the head in the Noh sequence was deployed both as a public gesture of politeness and as a private gesture of sadness - the film is able to enlarge the capacity of a gesture to communicate meaning, or complicate a gesture's capacity to convey meaning straightforwardly, while keeping the performance of the gesture slight.

The gesture of Noriko's bowed head (and the averting of her eyes) are important to the Noh sequence, and by the end of the film it has established a resonance. In the packing sequence at Kyôto, Somiya gently lectures Noriko on why she must get married, and she listens with her head slightly bowed. Because of repetition throughout the film, the viewer knows this to be a sign of her unhappiness (of going within herself, of not wanting to face the world). The gesture suspends her sadness at a point before uncontrollable grief. The film invests the gesture with another possibility: there is a certain reverence in the bowed head, reflecting the occasion here where she finally *bows* to her father's will. (Throughout most of the scene, Noriko has a slight smile, but it may be a forced smile of resignation to the inevitable.) Her *bowing* gesture conveys her unhappiness and resignation, and, by its respectful listening position, implies some of the social and hierarchical pressures that have caused it (the pressures by the community, including her father, to get married).

By using repetition, accompanied by slight development, the film allows the gesture to become more potent in the wedding dress scene. While Noriko thanks her father, her head is shown bowed in close-up, and her smile has become even more strained than in the packing scene: it is not as fresh or as spontaneous as it was, for example, in the earlier bicycle ride scene (it is therefore another gesture moulded throughout the film). Her smile drops away as she lowers her head, and so, once again, her private grief is buried within an act of social politeness to her father. Noriko is unable to let her unhappiness spill out; the gesture *contains* her sadness.

Moreover, because Noriko's head is now wrapped in the cumbersome head dress, it means that both the lowering of it and its raising have to be enacted even more slowly. Consequently, the pace of this scene is ponderous, but it carries force because of the amount of emotional resonance this slowly performed gesture has accrued. The film does not climax with a finale where the characters' feelings finally burst out into confrontation, conflict or confession. With Noriko's head in the bowed position, her grief cannot be shown at all,

【博士後期課程】

専門科目

演劇映像学コース

※解答は別紙 (横・縦書)

[映画学 3/4]

masked as it is behind the ceremonious costume. The emotional effect generated by the gesture is achieved because her bowed head now completely hides her grief.

As well as the necessary, but reluctant, bow to her father, the heavy costume acts as the physical manifestation of the *weight* of tradition to which Noriko has had to conform, and the emotional burden. Previously, she has always managed to raise her head, but now the cumbersome costume ensures that the effort will be too great. The film conveys Noriko's burden not through a strenuous movement, therefore, but through the absence of a small one, the large head-dress preventing even a raise of the head.

(Andrew Klevan, *Disclosure of the Everyday: Undramatic Achievement in Narrative Film*, Trowbridge, Flicks Books, 2000, pp. 155-156.)

設問1 この文章を簡潔に要約しなさい。論じられている作品の題名を明示すること。

設問2 この文章の直後に続く段落は、"Finally, the film is able to use the pattern of the bowed head to indicate Somiya's loss of Noriko...."と始まる。どのような議論が続き得るかを類推して述べなさい (実際の議論と同じ内容である必要はない)。

設問3 この文章における作品分析の手法について、自身の研究関心に沿って論評しなさい。

### [問Ⅲ]

次の文章を読んで、あとの設問に答えなさい。

Se dégageant de la glu iconique, le cinéma doit-il cependant être rangé parmi les arts littéraires? S'il s'agit par ce geste de l'inféoder à une vieille et noble dame littéraire qui le couvrirait des atours de la respectabilité, la réponse ne peut être que négative. Mais si l'on s'efforce, comme le fait Käte Hamburger, de déterminer les formes du dire au cinéma, il est clair que le geste provocant de la poéticienne se trouve fondé en raison. Parce qu'il est principalement un art de la fiction, le cinéma obéit nécessairement aux deux grands régimes qui gouvernent la représentation des histoires : l'épique et le dramatique. En aristotélicienne rigoureuse, Käte Hamburger pense que « le poète est davantage artisan d'histoires (*muthoi*) que de vers (*metron*) ». Le privilège accordé à la fiction et à ses deux « genres » fondamentaux est derechef porté au compte du cinéma, art fictionnel par excellence, pour le meilleur ou pour le pire. Le rapport entre photographie et cinéma qui, en dépit de l'attention portée à la durée, restait privilégié chez un Bazin, se voit désormais relativisé : le fait du mouvement l'emporte sur le statut d'empreinte physico-chimique ; si la photographie pouvait rivaliser avec la peinture, le cinéma devient bel et bien le concurrent des arts littéraires.

Voir un film correspond ainsi le plus souvent à voir une narration car les images filmiques racontent autant qu'elles représentent. L'objection d'un rabattement du droit sur le fait doit à ce propos être relativisée : sans doute le cinéma eût-il pu emprunter d'autres voies, d'ailleurs fréquemment utilisées de Jean Epstein à

Hollis Frampton, et explorer avec plus d'aplomb et de légitimité des zones obscures qui représentent parfois la ligne de crête de l'imaginaire cinématographique. Mais, outre le fait que même un documentaire, voire un film dit « dysnarratif », raconte nécessairement parce que le système narratif est inclu dans la loi qui (et que) régit le mouvement des images, les questions axiologiques ne doivent pas s'immiscer d'emblée dans un développement par essence descriptif : quel que soit l'intérêt ou le plaisir que l'on éprouve à la découverte d'une œuvre de Michael Snow ou de Jonas Mekas, les qualités intrinsèques des films semblent automatiquement reportées au compte d'un geste « révolutionnaire », sinon « anticinématographique ». Le désir, parfois justifié, de sortir du modèle « dominant » ou « américain », qui fit passer du cinématographe au cinéma, aboutit à une contre-doxa aberrante qui ne jugerait de l'*artificialité* du cinéma que dans la négation du spectacle et de la narration.

Plus intéressante est la critique d'un Gilles Deleuze qui reproche à Christian Metz de méconnaître le propre même de l'image cinématographique, à savoir le mouvement, au profit d'une caractérisation langagière fondée sur la réduction de l'image à un signe analogique. Contrairement aux apparences et aux véritables enjeux idéologiques du débat, l'intérêt du geste du philosophe ne réside pas dans un échange de domaines qui rendrait à la philosophie ce que la linguistique se serait indûment attribué. S'il emprunte incontestablement à l'arsenal des linguistes (Saussure, Hjelmslev), Metz s'inscrit dans une tout autre tradition — celle d'un Albert Laffay et d'un Edgar Morin — quand il assimile cinéma et narration ; il se fait même un des plus brillants représentants de cette tendance en désavouant les vues un peu courtes de ceux qui virent dans le cinéma « moderne » des années 1960 le moment historique d'un refus de la narration<sup>1</sup> ; ce à quoi Eric Rohmer avait par avance répondu avec un certain tranchant : « Je ne vois pas pourquoi le fait de ne pas raconter d'histoire serait plus moderne qu'autre chose. »

[note 1] Voir Christian Metz, « Le cinéma moderne et la narrativité », in *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2 t., 1968, tome 1.

(Marc Cerisuelo, *Fondus enchaînés : Essais de poétique du cinéma*, Paris, Seuil, 2012, pp. 186-187.)

※Web公開にあたり、著作権者の要請により出典追記しております。  
© Éditions du Seuil

設問1 2つ目の段落の全文を日本語に訳しなさい。

設問2 下線部について簡潔に説明しなさい。

設問3 この文章の内容を踏まえて、映画における再現表象(représentation)と物語叙述(narration)について論じなさい。

(以下余白)

# 演劇映像学

|      |  |
|------|--|
| 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。

※選択科目に○を記入すること。

- ・日本演劇
- ・西洋演劇
- ・舞踊学
- ・映画

※日本演劇を選択する者は別紙の縦書きの解答用紙を使用のこと。

総 点

The diagram shows a rectangular domain with a thick black border. Inside, there are two small circles labeled '1' and '2'. A horizontal line segment is labeled 'L'. A vertical line segment is labeled 'H'. A small square is labeled 'a'. A small circle is labeled 'r'.

——ここから記入すること——



Lined area for writing.

(次項へ続く)

——これより先の余白には絶対に記入しないこと——

Handwritten notes in the bottom right margin.

Blank lined area for writing.

(裏へ続く)

——これより先の余白には絶対に記入しないこと——



——これより先の余白には絶対に記入しないこと——

(次項へ続く)

———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——