

二〇一八年度 早稲田大学大学院文学研究科 入学試験問題
【博士課程】 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」 (2～4頁)

「西洋演劇」 (5～8頁)

「舞踊学」 (9頁)

「映画学」 (10～13頁)

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。

【問題1】(一)(二)のすべての問いに答えなさい。

- (一)資料(甲)について
- ① 全文を翻刻せよ。
- ② (甲)の作品名、上演年代を記し、作者についてできるだけ詳しく述べよ。
- ③ この場面の出演者について、できるだけ詳しく述べよ。

資料(甲)



二〇一八年度 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

日本演劇

(3/3)

【問題2】

次の資料は絵入狂言本『景政雷問答』の一部である。これについて設問(一)～(五)に答えなさい。

資料

景政雷問答 第五番目 以下をすべて翻字しなさい。その際、漢字・仮名遣いは原本のままとし、読みやすいように適宜振り漢字をおよび句切り点を施すこと。

(一)「第五番目」内の二つの割書について、それぞれ演出を推定して述べなさい。

(二)この作品に関連する元禄期の歌舞伎作品をあげ、その後の作品への影響も含めて、知るところを述べなさい。

(三)この作品の作者について、知るところを述べなさい。

(四)この作品が上演された頃の歌舞伎界の状況について、知るところを述べなさい。

(日本演劇 以上)

西洋演劇 (問題用紙 全4枚)

A、Bの2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。

Opera houses, at least in the eighteenth and nineteenth centuries, were, like churches, imposing buildings in which all of society might gather together to view the most expensive entertainments available. Every small city in Europe has an opera house, and each tried to provide the most dazzling possible venue for opera. The velvet, gilt, mirrors, assembly rooms, and great staircases made the opera house a palace for the public and a fitting temple for the ritual acts that the society would enact inside.

Those ritual acts, however, have evolved with time. It was usual in eighteenth century London to hold a box for the season and to attend the opera repeatedly but to come to the front of the box only for a favorite aria or a favorite singer and then to retire to cards or other diversions. This atmosphere differs from the sacred silence and rapt attention that we now think of as normal. Parisian audiences thought it fashionable to come to the opera house partway through the performance; only tourists and first-timers came at the beginning. At La Scala in Milan the boxes were actually the private property of their owners — an extension of their house, a sort of reception room.⁽¹⁾

But the first night of a new opera is always exciting. Verdi⁽²⁾'s audience for *Otello* sought tickets by any means, and for once audience members were more interested in the opera itself than in the singers; Verdi is said to have wanted the most tuneful places in his operas to be rehearsed only at the last moment so that they would not be whistled in the streets before the premiere. This is not the excitement with which we greet a new work at the beginning of the twenty-first century [...].

At the center of Wagner⁽³⁾'s idea of opera is a fusion of poetry, music, and drama into what he called a Gesamtkunstwerk⁽⁴⁾, a Total Work of Art. As to the poetry, Wagner created his own librettos, fashioning most of them from the timeless tales of Norse mythology, with their gods and mortals, their fundamental mythic values, and their whopping good stories that make excellent theater. [...]

The music, too, is based on the oneness of music and drama. The music is in some ways more like a symphony than an opera. There are no arias, no long melismas and ornamented songs: singers are expected to declaim their words in a sort of heightened speech-rhythm, in association with the orchestra. The singer's challenges are those of power and stamina. There are no ensembles in his *Ring* cycle, no choruses (until the very end); the drama is in the words, and in the orchestra. [...]

Wagner's Festspielhaus⁽⁵⁾ at Bayreuth, about 125 miles north of Munich, is perhaps the greatest monument to any individual composer. It is the realization of what might be thought of as one of the three inseparable elements in Wagner's works: poetry, music, and representation. The actual effect on the audience created by the staging, settings, acting, and costumes, not to mention the sound of the music and poetry, could only be accomplished, in Wagner's view, by a purpose-built theater. And he built it. It was decidedly and intentionally simple — Garnier's opera house in Paris⁽⁶⁾, which opened in 1875, cost seventy times more.

2018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)

Wagner had visited Bayreuth in 1871 (the year of German unification) with a view to using the Margrave's Theater, for his dramas; he liked the town for its small size and its isolation, but not the older theater, despite its large stage. The town authorities, alarmed at losing Wagner's festival, made serious efforts to keep him there. They allocated a piece of land for a new theater and helped to organize, under the local banker Friedrich Feustel, a committee to oversee finances and help raise money. It was easy to see the advantages of hosting such a famous composer, whose festival would attract many performers and visitors who would need housing, meals, and souvenirs.

Thomas Forrest Kelly, *First Nights at the Opera*, Yale University Press (ISBN 978-0-300-11526-0), 2004, pp. xvi-xvii, p.232, pp. 237-238.

※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。
xvi-xvii, P.232, P.237-P.238, *First Nights at the Opera*,
Thomas Forrest Kelly, Yale University Press, 2004

1. 下線部 (1) を日本語に訳しなさい。さらに観客の習慣が芸術自体に与える影響について、自由に論じなさい (行数自由)。
2. 下線部 (2) および下線部 (3) に関して、その代表的な作品を挙げながら、両者の差異を説明しなさい (行数自由)。
3. 下線部 (4) に関して、演劇史におけるその意義を説明しなさい (行数自由)。
4. 下線部 (5)、下線部 (6)、下線部 (7) に関して、その美学的な差異を説明しなさい (行数自由)。さらに、下線部 (5) の劇場の開場の影響のもと、19世紀末以降、ヨーロッパの伝統的劇場建築が受けることになった批判について説明しなさい (行数自由)。
5. 下線部 (8) を説明しなさい (行数自由)。今日、芸術のフェスティバルに求められる役割はいかなるものであるのか、あなたが考えることを自由に論じなさい (行数自由)。

B. 次の文章を読んで、後の問いに答えなさい。

Une fois sur scène, un objet n'est plus lui-même (Genet⁽¹⁾) excluait que l'on puisse y allumer une cigarette, non par crainte d'incendie, mais parce qu'"une flamme d'allumette dans la salle ou ailleurs est la même que sur scène. A éviter": il se met à signifier. Sa valeur d'usage est relayée, parfois effacée, par sa valeur sémantique. Toutefois l'important est moins dans ce qu'il signifie que dans sa façon de signifier et dans le processus des significations qu'il alimente tout au long du spectacle. Que la batte d'Arlequin⁽²⁾ soit aussi un phallus, cela mérite, certes, attention, mais ce qui fait la richesse et, hasardons le mot, la théâtralité de cet objet, c'est précisément qu'il soit, à la fois, l'attribut d'un personnage (la batte désigne Arlequin), un objet utilitaire (Arlequin s'en sert comme d'un bâton pour se défendre, battre ses inférieurs ou ses égaux et se procurer de quoi manger) et, également, un phallus (elle manifeste son appétit sexuel). Le plaisir du spectateur naît alors, au maniement de cet objet, de l'incessante transgression de son sens tel que le jeu le fait et le défait.

Dans cette perspective, l'acteur apparaît autant comme un destructeur que comme un constructeur de signes. Sur la scène, il devient, certes, un personnage ou une figure. Mais cette incarnation ou cette fabrication n'est jamais totale. Derrière le personnage, il y a toujours l'acteur. Dans le *Paradoxe sur le comédien*⁽³⁾, Diderot⁽⁴⁾ suggérait c'est parce qu'il n'est rien, personne, que le grand comédien peut être tout, les personnages les plus divers. On pourrait renverser la proposition : c'est parce qu'il demeure lui-même, qu'il se prête à divers personnages, sans s'y perdre jamais, que le comédien est grand. Au moment même où il est sur le point de se dissoudre dans la fiction scénique, son corps et sa voix sont là pour nous rappeler qu'il est irréductible à toute métamorphose achevée⁽⁵⁾.

Ainsi la question du texte et de la scène se trouve déplacée. Il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera, du texte ou de la scène. Leur rapport, comme les relations entre les composantes de la scène, peut même ne plus être pensé en termes d'union ou de subordination. C'est une compétition qui a lieu, c'est une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs. La théâtralité, alors, n'est plus seulement cette "épaisseur de signes"⁽⁶⁾ dont parlait Roland Barthes⁽⁷⁾. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction, leur confrontation sous le regard du spectateur de cette *représentation émancipée*⁽⁸⁾.

Dans une telle pratique, le metteur en scène perd la suzeraineté. Cela ne signifie pas pour autant un retour au *statu quo ante*, à un théâtre d'acteurs ou à un théâtre de texte. La mutation qui s'est produite au début du [XX^e] siècle n'en est pas annulée : au contraire, elle se prolonge et, peut-être, s'accomplit. A travers la prise du pouvoir par le metteur en scène, la représentation avait conquis son indépendance et son propre statut. Aujourd'hui, par émancipation progressive de ses différentes composantes, elle s'ouvre sur une activation du spectateur et renoue ainsi avec ce qui est peut-être la vocation même du théâtre : non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification. Le jeu y retrouve tout son pouvoir. Autant que construction, la théâtralité est interrogation du sens.⁽⁹⁾

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

2018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. 下線部 (1)、(2)、(4)、(7) の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)、下線部 (8) のそれぞれについて、その意味を説明しなさい。
5. 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)。

(以下余白)

舞踊学 (全1枚)

次の問いに答えよ。

- (1) あなたが大学でバレエ史の講義を担当することになったとします。ロマンティック・バレエからクラシック・バレエへの発展と両者の差異についてどのように説明するか、書きなさい。
- (2) 『白鳥の湖』のモスクワ初演版(1887)が数年後にレパトリーから外れたという事実をめぐって、バレエ史家たちはどのような議論をしてきたか、簡潔にまとめなさい。
- (3) 20世紀後半における世界のバレエの発展における主な潮流を、欧米を中心に、略述しなさい。
- (4) バレエにおける「演技」について、「19世紀バレエ」「マイム」「ドラマティック・バレエ」という用語を使って論じなさい。
- (5) いわゆるコンテンポラリーダンスとバレエの関係について解説しなさい。

(以下余白)

2018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】

次の文章は Lotte Eisner の古典的名著の英訳からの抜粋である。テキストを読んであとの設問に日本語で答えなさい。

※この問題は、著作権の関係により掲載ができません。

2018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]

※この問題は、著作権の関係により掲載できません。

設問1 この文章で論じられている *Stimmung* とは何か。具体的な例を挙げて詳細に論じなさい。

設問2 この文章の筆者 Lotte Eisner について知っていることを述べなさい。

[問Ⅱ]

次の文章を読んで、あとの設問に日本語で答えなさい。なお、註はすべて割愛した。

Self-regulation, this core feature by which Hollywood has managed to minimize outside pressure as well as maximize internal authority via the MPAA, has been studied quite closely in recent years. In particular, the Hays Code, usually ridiculed as a sign of the film community's prudishness and moral double standards, has undergone substantial re-evaluation. Chief among the historians of this re-evaluation are Richard Maltby and Ruth Vasey. Maltby in particular has built much of his approach to the study of Hollywood on the centrality of self-regulation, whose external, reflexive dimension he characterizes by the "principle of deniability." It is a political term originally used by Vasey to characterize Hollywood's stance on sensitive topics, when it came to

2018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 3/4]

its dealings with foreign and export markets, but developed by Maltby into a more general strategy of both equivocation and ambivalence. Deniability allows Hollywood to disavow “authorial responsibility for whatever moral or political intent” a spectator might attribute to, or an institution, like the Church, might detect in a film, and thus becomes a tool to defend elliptical narratives and even contradictory modes of address, that is, to manage the communication feedback loop with audiences under adverse or hostile conditions. Maltby is able to show that such a tactic of double address, said to be typical of post-modern or “New” Hollywood, and first described by Noël Carroll⁽¹⁾, actually dates back to the early days of the Hays Code. He cites the Code’s first administrator, who argued that the movies needed a system of representational conventions:

from which conclusions might be drawn by the sophisticated mind, but which would mean nothing to the unsophisticated and inexperienced.... This involved devising systems and codes of representation, where “innocence” was inscribed in the text, while “sophisticated viewers” could “read into” the movies whatever meanings they pleased to find, so long as producers could use the Hays Code to deny that they had put them there.

Maltby’s best-known example is the scene from *Casablanca* (1942), when Humphrey Bogart and Ingrid Bergman finally meet in a shabby hotel. After reminiscences and recriminations, a 3½ second fade leaves the viewer with mutually incompatible information: we never find out whether they actually made love or not during this furtive encounter. Maltby’s essay is in turn cited by Slavoj Žižek, to illustrate his theory that belief is always “delegated,” involving either “interpassivity” or an appeal to the “Big Other.”

(Thomas Elsaesser, *The Persistence of Hollywood*, New York: Routledge, 2012, p. 332.)

- 設問1 文章中で『カサブランカ』の一シーンを例に説明されている事柄を、『カサブランカ』以外の映画から任意の一シーンを例にとり具体的に説明しなさい。
- 設問2 この文章にコメントする形でハリウッド映画に関する自身の見解を述べなさい。ただし、傍線部(1)についての説明を解答中に必ず含めること。

[問Ⅲ]

次の文章を読んで、あとの設問に日本語で答えなさい。なお、注はすべて割愛した。

La possibilité que le cinéaste a de travailler sur un matériau enregistré, et donc de retrancher, de trier, de « manipuler » en quelque sorte les fragments interceptés de réel se traduit par une sur-accentuation de la maîtrise qu’on lui prête sur son propre mode d’expression. Et on ne peut manquer d’être surpris par la

2018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 4/4]

récurrence de ce thème, qui fait presque figure de lieu commun de la réflexion cinématographique. Non qu'il s'agisse pour nous de nier le montage, ou de prétendre que ce n'est pas là une composante essentielle de l'image filmique. Nous nous demandons seulement si l'on ne confond pas deux choses, au moins, la maîtrise que peut revendiquer tout artiste sur son œuvre en tant qu'il la conclut par l'apposition de sa signature, et l'incertitude dans laquelle il travaille, et qui l'amène parfois à désirer rien d'autre que l'inattendu, à n'espérer rien tant que l'inespéré. Le montage peut bien être ce laboratoire où se travaillent les images, et où se découvrent leurs articulations secrètes : cela ne contredit pas que le moment du tournage ne soit pas un moment tout aussi essentiel de travail et de capture, d'attente et d'observation. Le point qu'un jour un peintre franchit et qui lui permet d'atteindre enfin ce qu'il n'avait jamais fait que pressentir, pourquoi le cinéaste n'en éprouverait-il pas le tourment? Combien d'œuvres nous paraissent-elles tourner autour d'une limite à elles encore inconnue, plus devinée que circonscrite, et qui se permettent à un moment de la franchir pour devenir enfin ce qu'elles sont? On notera cependant que ce point mystérieux qui se révèle tout d'un coup ou progressivement — et qui pourrait se définir comme le langage enfin trouvé de l'artiste, sa voix véritable enfin dégagée des paroles étrangères qui l'obscurcissaient jusque-là —, ce point-là peut se manifester de bien des façons. Le goût de l'improvisé est une manière évidente d'atteindre l'imprévu, mais l'effacement de toute volonté de jeu, manifeste chez Bresson aussi bien que chez Ozu, pourrait bien en être une autre, quand il s'agit d'obtenir aussi ce à quoi l'on ne doit pas s'attendre, la vérité dégagée des conventions expressives de la comédie du jeu, qu'il soit théâtral ou non.

Autant reconnaître alors que le cinéaste fait de tout un récit, et que loin de s'opposer en cela à ce que la vie contiendrait de troublant, d'hétérogène, d'impureté brouillonne et non maîtrisée, il ne semble parfois attendre rien d'autre que l'imprévisible, l'immaitrisable. Et que le cinéaste, loin de prétendre au contrôle absolu que le montage lui permet de revendiquer sur ses images, ne cesse d'y guetter ce qu'il n'avait peut-être jamais espéré.

(Alain Menil, *L'Écran du temps*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1991, pp. 71-72.)

設問1 下線部について、映画理論史上の事例を挙げて簡潔に説明しなさい。

設問2 この文章の内容を踏まえながら、映画における“意図されたもの”と“予期せぬもの”について論じなさい。

(以下余白)

Lined writing area with horizontal lines.

(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——

Vertical text or stamp, possibly a date or official mark.

——これより先の余白には絶対に記入しないこと——

Blank lined writing area consisting of 20 horizontal lines.

「これより先の余白には絶対に記入しないこと」

注意事項