

二〇一九年度 早稲田大学大学院文学研究科
【博士後期課程】 専攻科目 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」 (2～4頁)

「西洋演劇」 (5～8頁)

「舞踊学」 (9頁)

「映画学」 (10～15頁)

の四領域である。

二〇一九年度

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

◆【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 鈎で区切った部分以降の、全文を翻刻せよ。文字譜は略してよい。
- ② (甲)の作品名と成立年代、作者名を答えよ。
- ③ 本作の掲出場面について、知るところを述べよ。

資料(甲)

※この問題は、著作権の関係により掲載できません。

二〇一九年度

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

(2/3)

【問題1】(続き)

設問2 資料(乙)について

- ① 全文を翻刻せよ。
- ② (乙)の作品名と成立年代、作者名を答えよ。
- ③ 本作の掲出場面について、知るところを述べよ。また、発話者(せりふのある役者)の内すくなくとも2人について具体的に触れつつ、当時の劇界状況について述べよ。

資料(乙)

※この問題は、著作権の関係により掲載ができません。

日本演劇

(3/3)

【問題2】 次の資料は古浄瑠璃正本の一部である。これについて設問1〜5に答えなさい。

資料



※ 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。
 「一心二かびやく道」 大阪大学図書館所蔵
 クリエイティブ・コモンズ 表示・継承 4.0 国際ライセンス (CC BY-SA)

設問1 全文を翻字しなさい(蔵書印は除く)。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、適宜振り漢字および句切り点を施すこと。

設問2 この作品が影響を与えた浄瑠璃作品について、知るところを述べなさい。

設問3 この作品が影響を与えた歌舞伎作品について、知るところを述べなさい。

設問4 この作品を語った大夫を推定し、その活動時期についても述べなさい。

設問5 この作品上演時期の浄瑠璃界の状況について、知るところを述べなさい。

(日本演劇 以上)

2019年度
【博士後期課程】

早稲田大学大学院文学研究科
専門科目 演劇映像学 コース

入学試験問題
※解答は別紙 (横・縦書)

西洋演劇 (問題用紙全4枚)

問題1、問題2のいずれかを選び、解答しなさい。

【問題1】 次の文章を読んで、後の問いに答えなさい。

Towards the end of the nineteenth century, dramatic theatre had reached the end of a long blooming as a fully perfected discursive formation. Shakespeare⁽¹⁾, Racine⁽²⁾, Schiller⁽³⁾, Lenz⁽⁴⁾, Büchner⁽⁵⁾, Hebbel⁽⁶⁾, Ibsen⁽⁷⁾ and Strindberg⁽⁸⁾ could thus be experienced as variants of one and the same discursive form — despite all their differences. Within this frame, the internally highly divergent types and individual appearances, too, presented themselves as variations of a discursive formation, for which the amalgamation of drama and theatre is essential. the development of that discursive formation towards the postdramatic will now be briefly traced. The 'take off' towards a formation of postdramatic discourse in theatre can be described as a series of stages of *self-reflection*, *decomposition* and *separation* of the elements of dramatic theatre. The path leads from the grand theatre at the end of the nineteenth century, via a multitude of modern theatre forms during the historical avant-garde and then the neo-avant-garde of the 1950s and 60s⁽⁹⁾, to the postdramatic theatre⁽¹⁰⁾ forms at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first centuries.

The initial situation is a still intact predominance of drama, whose essential moments are clearly developed in the idea⁽¹⁾ and partially in the practice of the 'pure drama'. 'Drama' is not just an aesthetic model but carries with it essential epistemological and social implications: the objective importance of the hero, of the individual; the possibility of representing human reality through language, namely through the form of stage dialogue; and the relevance of individual human behaviour in society. Parallel to and before 'pure drama' (in medieval times, in Shakespeare, in baroque theatre), considerable deviations from the model already existed. They can roughly be described as 'epic' elements of drama, and for our purposes one could designate the abundance of these forms as 'impure drama'. For these forms, too, the essential form semantics of drama can be demonstrated at each point: the embodiment of characters or allegorical figures through actors; the representation of a conflict in 'dramatic collision'; a high degree of abstraction of world representation in comparison to the novel and the epic; the representation of political, moral and religious issues of social life through the dramatization of their collision; a progressive action even in the case of a world even in the case of minimal real action.⁽¹¹⁾

Under the premise of a theatre that is not yet changed in revolutionary ways, the crisis of drama⁽¹²⁾ occurs from about 1880 onwards. What is being shaken during this crisis and subsequently declines is a series of previously unquestioned constituents of drama: the textual form of a dialogue charged with suspense and pregnant with decisions; the subject whose reality can essentially be expressed in interpersonal speech; the action that unfolds primarily in an absolute present. Szondi differentiates the well-known 'solutions' or 'rescue attempts' the authors arrive at under the impression of a rapidly changing world and a changing image of the human subject: *I dramaturgy* (*Ich-dramatik*), static drama (*drame statique*), conversation play, lyrical drama, Existentialism and constraint, etc. In parallel and in

analogy to the crisis of drama as a theatre-related text form, there emerges a first scepticism towards the sheer compatibility of drama and theatre. Thus, Pirandello⁽¹³⁾ was convinced of the incompatibility of theatre and drama. Edward Gordon Craig⁽¹⁴⁾ explicated in the 'First Dialogue' of the *Art of Theatre* that one should not stage Shakespeare's great plays at all! This would even be dangerous because the acted Hamlet would kill some of the infinite wealth of the imaginary Hamlet. (Later Craig actually undertook a production of the play and declared the attempt had proved his thesis that the play was unstageable.) Theatre is here recognized as something that has its own different roots, preconditions and premises, which are even hostile to dramatic literature. The text should recede from the theatre, Craig concluded, precisely because of its poetic dimensions and qualities⁽¹⁵⁾.

(Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, 2006 [1999])

※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。
Postdramatic theatre by Lehmann, Hans-Thies Reproduced
with permission of Routledge in the format Other
Published Product via Copyright Clearance Center.

設問 (1) 下線部 (1) ~ (8)、(13)、(14) 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)。

設問 (2) 下線部 (9) に関して、代表的な芸術家と作品を挙げてその意義を説明しなさい (行数自由)。

設問 (3) 下線部 (10)、(12) に関して、「危機」に至る「ドラマ」の展開とその特徴を踏まえつつ、それに対する「ポストドラマ演劇」の特徴を述べなさい (行数自由)。

設問 (4) 下線部 (11) を日本語に訳しなさい。

設問 (5) 下線部 (15) に示された考えに対して、あなたが考えることを自由に論じなさい (行数自由)。

2019年度 早稲田大学大学院文学研究科
【博士後期課程】 専門科目 演劇映像学 コース

入学試験問題
※解答は別紙 (横・縦書)

【問題2】 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ができません。

(Martial Poirson, « Introduction : Corps étrangers », *Alternatives théâtrales*, n° 133, novembre 2017)

設問 (1) 下線部 (1) を日本語に訳しなさい。

設問 (2) 下線部 (2)、(11)、(13) の劇場・フェスティバルのそれぞれについて、知っていることを述べなさい (行数自由)。

設問 (3) 下線部 (3)、(4)、(5)、(6)、(7)、(10)、(12) の人物のそれぞれについて、知っていることを述べなさい (行数自由)。

設問 (4) 下線部 (8) について、具体的な戯曲名を挙げながら、筆者が述べようとしていることを説明しなさい (行数自由)。

設問 (5) 下線部 (9) はフランスの劇場制度においていかなる存在であるのか、説明しなさい (行数自由)。

設問 (6) 「演劇と多様性」について、あなたが考えるところを自由に論じなさい (行数自由)。

(以下余白)

舞踊学 (問題用紙全1枚)

下の問いにすべて答えよ。

【問題1】

18世紀のオペラ=バレエについて概説しなさい。

【問題2】

いわゆるバレエ・ダクシオンをめぐる論争について、ノヴェール、ヒルファーディング、アンジョリーニ、この3人の名前を用いて概説しなさい。

【問題3】

プティパが振り付けた『眠れる森の美女』はしばしばクラシック・バレエ様式の頂点とされる。これはこの作品のどのような特徴にもとづいているのか、言い換えると、クラシック・バレエ様式とは何か、説明しなさい。

【問題4】

ニジンスキーによる『牧神の午後』の振付の特徴を解説しなさい。

【問題5】

現在、世界のバレエの主な潮流のひとつはネオ・クラシック様式であるが、その代表者を3人以上挙げ、彼らの振付の特徴を解説しなさい。

(以下余白)

【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】

[映画学 1/6]

自らの研究テーマに応じて、問題1～問題4のいずれか一つを選んで解答しなさい。問題1は日本映画史、問題2はアメリカ映画史、問題3は英米の映画理論、問題4はフランスの映画理論に関する問題である。

【問題1】 以下に挙げた文章を読み、あとの設問に答えなさい。

花田清輝の愛用したキー・ワードのひとつに、インパーソナルという言葉がある。非個人的とか、非個人的というのだろう。もっと感覚的に言えば、人情で濡れているようなものは大嫌い、主義主張、役割り、機能といったような、個人の気分や情感をこえたものを大事にする、ということだったと思う。そういう観点から、彼は、いわゆる、人間が描けている、とか、情感が豊かである、とか、嘆きや祈りがこもっている、といった言葉で賞讃されるような作品を嘲笑痛罵してやまず、逆に、かわいた非情な眼で社会の変革のプログラムを見通していると思われるような作品を支持してやまなかった。

そのけんらんたるレトリックによる嘲笑が痛烈をきわめたことと、どこか怪力俳優ヴィクター・マチュアに似た威風堂々の風ぼうであったことなどによって、彼自身もその主張どおり、非情な闘争的人間であるような印象を与えていたが、人柄はむしろ、やさしいおだやかなタイプだった。それがインパーソナルという主張に固執したのは、戦前戦中の軍国主義時代に思想形成をなすとげたということと深い関係があるはずである。戦争という、もっとも非情な事業は、思想的なレベルにおいては、もっとも情緒的に処理されていった。その過程で彼は、情緒的な昂奮に巻き込まれることなく、徹底的に醒めた眼で自分の内面世界を守るといふ、当時としては滅多にいない人間の一人でありつづけ、時流と全く無関係な「錯乱の論理」という不思議な評論を書いた。それは、現実と直接にはなんのかかわりもない一種の論理のダンスであり、論理自体を手玉にとって遊べるという可能性を示すことが、とりもなおさず、間接的に、論理を情緒化することによって戦争を合理化していた当時の思想家たち—たとえば西田幾多郎から小林秀雄にいたる—を皮肉っていることになる、といった手の込んだ作業なのであった。

戦後、情緒的であることを否定する彼の立場は、彼自身、れっきとした進歩的文化人の一人でありながら、進歩的文化人のおちいりやすい道徳主義的な感傷や、スターリン主義追随になりやすいお人好しのところを辛らつに指摘する役割りを彼に与えた。もちろん進歩的文化人をからかうことぐらいは保守の陣営の人間なら誰でもやる。しかし進歩保守双方の人々の好む、人間がよく描けている、とか、美しく情感が豊かである、というような価値基準に対する容赦ない嘲笑者でもあるというところで、花田清輝は全くユニークな存在であった。

しかし彼は理論家ではなかったから、そうした彼自身の立場をひとつの理論体系にまとめあげるようなことはしなかった。つねに直感的に、左右両陣営のどちらにもある情緒的な思考を攻撃してやまなかった。美術、文学、映画などの批評家としての彼の活動のピークは、1950年代における、「アヴァンギャルド芸術」「さちゆりこん」「大衆のエネルギー」「映画的思考」の4冊の本におさめられている。いずれにも、そのときどきの話題の作品に即した時事的なエッセイ集であって、その面白さはあくまで、情緒的な思考を罵倒する毒舌のぜいたくさにあった。

ただ、彼は毒舌に徹しきれほどの傍観者ではなかった。インパーソナルということ、情緒によってではなく主張によって他人と結びつくことであると定め、その意味で組織と運動を重視した。しかし、すべて自主的な組織は、それ

【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 2/6]

が利益を目的とするものでなくあくまでも正義や理念のためのものであればあるほど、主張以上に情緒によってこそ力を得るものである。花田清輝の理想とするような組織と運動は、だから、ごく小さなお遊びのような実験としてしか成り立ち得なかった。それが、ミュージカルこそは大衆に基礎をおく革命的なアバンギャルド芸術であるはずだ、という主張だった。彼はミュージカルのなかにこそ、既成の「人間を描く」芸術とは違う、大衆の不定型のエネルギーがひとつの運動に組織づけられて社会を変貌させてゆく芸術の可能性を夢みたのである。

1960年前後の日本の芸能界を一種の熱病のように襲ったミュージカル熱は、芸能界の人々にとっては『ウエストサイド物語』の影響だったが、一部の知識層の人々にとってはそれに花田清輝のアジテーションがバイアスされていた。しかしその後、本当に日本にアバンギャルド的なミュージカルを成立させたのは、状況劇場や天井棧敷やその他数多くのアンガラ派であり、これは花田清輝が否定してやまなかった情緒性にこそ徹底的にのめり込んだものであった。否定の否定である。弁証法的思考を好んだ花田清輝は、この弁証法的発展をはたして喜んでいただろうか。それとも、むくられていただろうか。

(佐藤忠男「花田清輝 追悼」、『映画評論』、1974年12月号、20-21ページ)

設問 この文章に基づき、花田清輝がポジティブに評価しそうな1960年代から70年代にかけての日本映画を1本選び、花田清輝の思考と関連付けながら自由に日本語で論評しなさい。

【問題2】 次の文章を読み、あとの設問に答えなさい。

The question of whether or not stars were married —certainly among the most common of published fan queries—concerned not only romance, then, but also the possibility of combining it with work. Universal's publicists seemed to surmise this early on. (Pearl) White largely succeeded in keeping her 1914 divorce and her second marriage in 1919 out of the papers and therefore appeared decidedly single at the height of her fame. In contrast, newspaper movie columns and fan magazines kept the news that Cunard and Ford might be married to each other alive by constantly denying it. Only rarely did replies to fans note Ford's marriage to writer Elsie Van Name. Rather than emphasize his domestic commitment, publicity underscored his working partnership with Cunard. In a typical 1916 interview, Ford explained: "Miss Cunard and I are an ideal team. We even work out the story together. Sometimes one of us, sometimes the other, has the original idea, and then she usually puts it into scenario form. She can dream scenarios. We play into each others' hands. She is a very capable director herself, you know" (Mlle. Chic, "Talking to Francis Ford," *Moving Picture Weekly*, 13 May 1916, 9). Describing the arrangement as incredibly efficient, *Photoplay* declared: "Both Ford and Miss Cunard are able to write, direct, and act with equal brilliance" (William M. Henry, "Her Grace and Francis", April 1916, 28). In all their serials except *Lucille Love*, competition between the characters establishes them as equally matched and eventually develops into a romance. When it celebrated their professional collaboration, then, publicity not only extended their onscreen personae offscreen but likely fueled speculation that the actors had a similar romantic destiny.

【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 3/6]

Interestingly, when Cunard married Joseph Moore in late summer 1917, Universal publicist H.H. Van Loan presented the arrangement to readers of *Motion Picture Classic* as an extension of her frenetic production schedule. Over dinner at Levy's Café after work, she bets fellow stars that she "can be introduced, wooed and married within twenty-four hours" —and wins despite five hours of sleep and a full morning shooting exteriors ("Here Comes the Bride", August 1917, 46).

[...]

In general, the occupation of motion picture director was open to women in the 1910s (a window of opportunity that narrows considerably in the 1920s). Universal in particular distinguished itself for the numbers of women it credited as director. Even so, Cunard was the only woman it entrusted with serials. This had everything to do with the fact that Universal tended to interpret the genre in ways that emphasized organizational hierarchy at the expense of professional collaboration. The company's 1910s serials without Cunard and Ford tend to cast their heroines as talented amateurs who assist a male professional —he is a mine foreman, detective, military officer, etc. In contrast, Cunard and Ford often work for competing organizations. In *The Broken Coin*, for instance, he is the unacknowledged heir to a Balkan throne while she is a newspaper reporter in search of what turns out to be his story. Each holds half of a coin necessary to solve the mystery and save the kingdom. Similarly, in *The Purple Mask* she plays socialite Patsy Montez, who disguises herself as the eponymous bandit and, at the head of a gang from the Paris sewers, robs from the greedy to give to the needy, Ford's Detective Kelley uses all the resources at his command in his efforts to apprehend her. In the end, however, they join forces to foil a bomb plot hatched by anarchists and abetted by river pirates. Whereas the development of the genre overall proposed that organizations worked best with clear, male-headed hierarchies, Cunard's and Ford's productions, consistent with their reputation as co-writers and co-directors, emphasized that the collaboration of professional equals was as effective and even more fun.

(Mark Garrett Cooper, *Pearl White and Grace Cunard: The Serial Queen's Volatile Present*, in Jennifer M. Bean (ed.), *Flickers of Desire: Movie Stars of the 1910s*, New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2011, pp.192-193.)

設問 本文を簡潔に要約しながら、1910年代のアメリカ映画の広報におけるジェンダーの利用についてあなたの考えを述べなさい。

【問題3】 次の文章を読んで、あとの設問に答えなさい。

There are moments in some films which suddenly force us to reconsider, for at least an instant, our complacent ways of watching at the cinema. Here is one example that jolted me. In the Orson Welles film *The Lady from Shanghai*, two distinguishable series of shots are rapidly intercut. In one series, two male characters

【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 4/6]

drive hurriedly toward an important destination. In the other, a female character, who is known to be at that time far distant from the men, learns of their journey and reacts angrily to this information. The following three-shot progression concludes the intercut series: (1) a shot from within the men's car reveals that a truck has abruptly pulled out onto the road ahead of them; (2) the woman's hand is shown reaching out and pressing an unidentified button; and (3) the men's car collides violently with the truck. Viewing these shots, it appears as if the pressing of the button has mysteriously caused the accident, but, at the same time, this impression of causality is difficult to reconcile with common sense and difficult also to integrate into our immediate sense of the film's narrative development at that juncture.

We could construct a number of hypotheses about this odd instance of apparent causation in the film. For example, we might suppose that it *is* a part of the tale that the woman somehow causes the crash, but, in so judging, we thereby assume that the world depicted in *The Lady from Shanghai* allows for causal connections that blatantly contravene the operations of the actual world. This assumption leaves us with hard questions about what we are and are not permitted to assume in making the world of the Welles story intelligible to ourselves.

Similarly, we might come to believe that, although we are meant to have the impression of the act causing the accident, we are not to conclude that this causal link is a genuine constituent of the film narrative; that is, that it is a fact of the story as determinate as the facts shown about the woman's action or the car's collision. Rather, it could be that this impression of causality has been created to make a kind of general, metaphorical statement, interjected here by the film maker, about, say, the uncanny power and influence of the woman over the men or, perhaps, about the film maker's own special power to impose arbitrarily upon our vision of the film's events. Thus, on this hypothesis, the impression of causality would have a status similar to that of the rising of the stone lions in Sergei Eisenstein's *Potemkin*.

Or again, to cite just one further possibility, we may come to judge that the appearance of causality at this point of the film is only an unfortunate effect of misjudged editing and take the shot of the woman's action to be the representation of a memory image or an hallucination experienced by one of the car's occupants immediately before the crash.

(George M. Wilson, *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986, pp. 1-2.)

※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。
Narration in Light : Studies in Cinematic Point of View by WILSON, GEORGE M. Reproduced with permission of
JOHNS HOPKINS UNIVERSITY PRESS in the format Other
Published Product via Copyright Clearance Center.

設問 (1) 下線部を文意に沿ってよくわかるように説明しなさい。

設問 (2) 問題の文章について、特にフィルム・テキストの読解と作家の関係に留意しつつ、論評しなさい。

【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 5/6]

【問題4】 次の文章を読んで、あとの設問に答えなさい。

※この問題は、著作権の関係により掲載ができません。

【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 6/6]

※この問題は、著作権の関係により掲載できません。

(Jean Epstein, « L'objectif lui-même », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 janvier 1926, repris dans Jean Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, t. I, Paris, Seghers, 1974, pp. 127-129.)

- 設問 (1) 最初の段落で言及されている映画作品やその表現について具体的に説明しなさい (10行程度)。
設問 (2) この文章が主張する映画理念を要約し、それについての自らの考えを述べなさい (20行程度)。

(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——

2018

Blank lined area for writing or drawing.

(裏へ続く)

Lined writing area with horizontal lines.

——これより先の余白には絶対に記入しないこと——

ここに記入すること

演劇映像学

日本演劇

(裏へ接く)

Blank lined area for writing.

「れより先の余白には絶対に記入しないこと」