

二〇二〇年度 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」 (二～四頁)

「西洋演劇」 (五～八頁)

「舞踊学」 (九～一〇頁)

「映画学」 (一一～一二頁)

の四領域である。

二〇二〇年度

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】 設問一・設問二のすべての問いに答えなさい。

設問一 資料(甲)について

① 鉤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)

新編... 演劇... 映像学... 資料(甲)...

歴八十三

※Web公開に際し、所蔵者からの要請により、出典追記しております。
早稲田大学演劇博物館所蔵

【問題1】(続き)

設問二 資料(乙)について

- ① 全文を翻刻せよ。
- ② (乙)の作品名と、原作の作者名を答えよ。
- ③ 本作の掲出場面について、知るところを述べよ。とくに本作の伝承について必ず触れること。

資料(乙)

今度生かすにあらざらんやそのもゝるにたごころを
 三つやうとせしめばはるしほ世をこゝろかか
 くらぬがははまがのるこゝろのぬゝる世の
 ありにゆゑなるははははははは
 一カドをきくはるるにたごころを
 三つやうとせしめばはるしほ世をこゝろかか
 くらぬがははまがのるこゝろのぬゝる世の
 ありにゆゑなるははははははは
 一カドをきくはるるにたごころを
 三つやうとせしめばはるしほ世をこゝろかか
 くらぬがははまがのるこゝろのぬゝる世の
 ありにゆゑなるははははははは
 一カドをきくはるるにたごころを

ざうがにがはるるにたごころを
 三つやうとせしめばはるしほ世をこゝろかか
 くらぬがははまがのるこゝろのぬゝる世の
 ありにゆゑなるははははははは
 一カドをきくはるるにたごころを
 三つやうとせしめばはるしほ世をこゝろかか
 くらぬがははまがのるこゝろのぬゝる世の
 ありにゆゑなるははははははは
 一カドをきくはるるにたごころを

トハハハハハハ

※Web公開に際し、所蔵者からの要請により、出典追記しております。
早稲田大学演劇博物館所蔵

【問題2】

次の資料は古浄瑠璃正本「にしきど合戦」の初丁および終丁である。これについて設問一〜四に答えなさい。

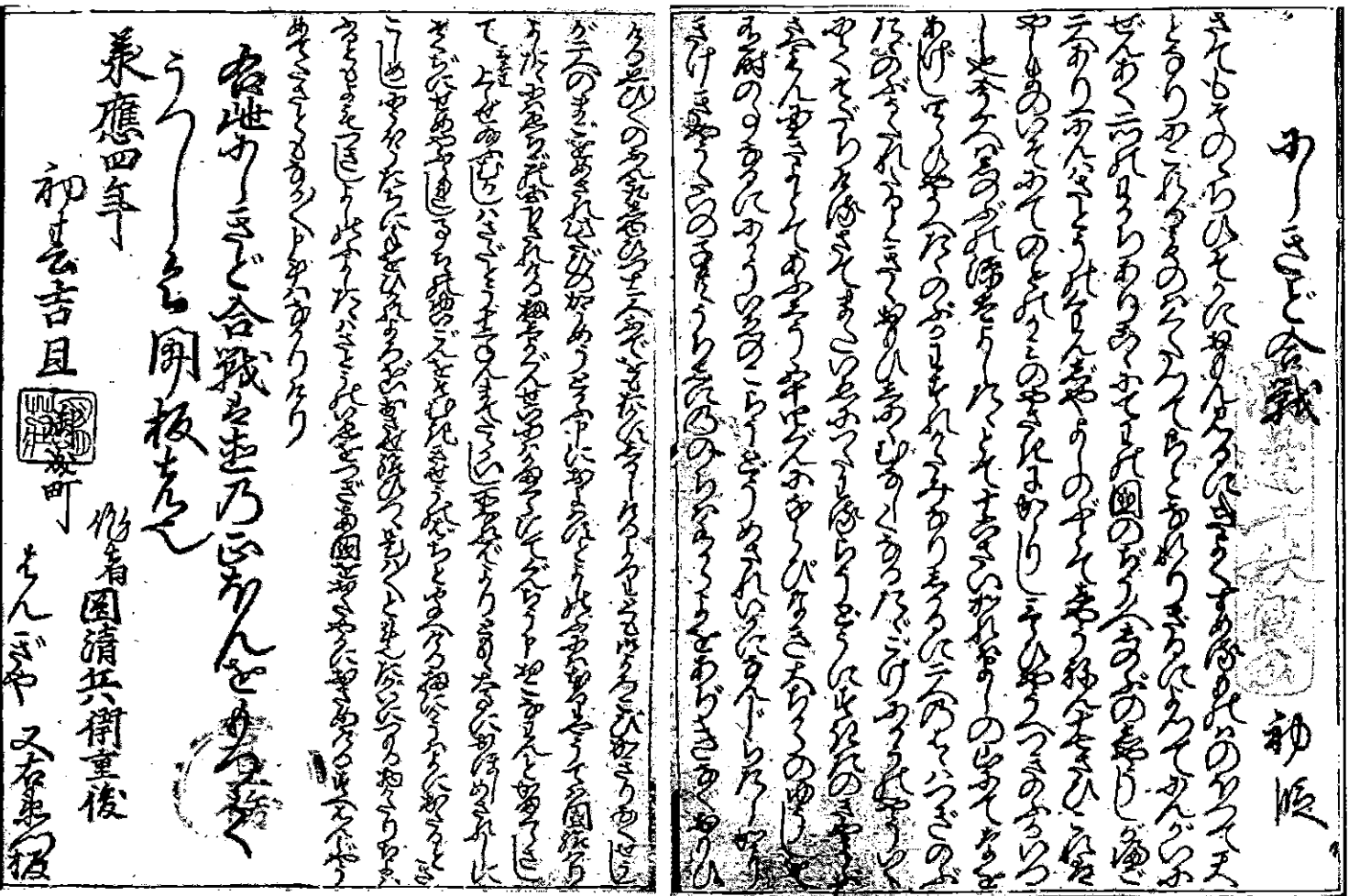
設問一 初丁の本文をすべて翻字しなさい。漢字・仮名遣いは原本のままとし、適宜振り漢字および句切り点を施すこと。

二 作者の名前をあげ、その活動について述べなさい。

三 この作者とコンビを組んでいた太夫の名前をあげ、その活動について述べなさい。

四 右の作者および太夫が展開した浄瑠璃の特色について、歌舞伎との関連も含めて述べなさい。

資料



(日本演劇 以上)

西洋演劇

【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】 次の文章を読んで、後の問いに答えなさい。

It comes in fits and starts, but there is plentiful evidence that we have in the theater – hence in the society as a whole, which theater reflects – entered upon an irreversible perceptual and cultural change, which the idea of “postmodernism(1)” is getting at. This change is not merely a style or a movement, but, as Richard Palmer says, “an archeological shift in the presuppositions of our thinking.” Put in terms of theater art, it is a shift that promises to be as decisive as that marked by the central distinction between classicism(2) and romanticism(3). There are many ways to describe what happened in that earlier transition, but one clear way to put it is that drama passed from the primacy of Plot, which Aristotle(4) called the “soul of tragedy,” to the primacy of Character, which the romantic critics – Friedrich Schlegel(5), Hegel(6) – saw as the governing absorption of modern drama (modern in this case being defined broadly to mean renaissance and on).

From this shift flowed the far-reaching consequence that the energy driving dramatic structure moved from the physical realm outside the mind, and often outside the entire human order, to the psychic and spiritual realm within. Consciousness replaced action as the central fascination of the stage – it became both subject and structural principle. From Oedipus(7) to Hamlet(8) to A Dream Play(9): settings, characters, incidents evolve as projections of states of mind. An end point to this process is reached in Waiting for Godot(10), where voracious consciousness has laid waste the entire universe right up to the feet of an ever-retreating deity, himself a probable projection: “character” becomes merely the sum of past and present attempts to survive and evade the pain of conscious existence.

In Beckett’s terminal world, the spectator is confronted with the ultimate reduction: a single mind, a gaping cosmos. “There’s no lack of void,” quips the agonized Gogo. This is indeed a “play of impasse(11),” in Carol Rosen’s term. A new birth might do, but death appears the most likely way out, leaving only the awful question: which will expire first, consciousness or cosmos? But consider the implications of Beckett’s world for the theater itself. How is theater to get out of such an impasse? Can it possibly depict an uninhabited cosmos? Or consciousness without an objective reality? Either way, the traditional dyad of human and universe, whose infinity of relations we all supposed the stage was created to witness, will have collapsed.

New work in theater after Beckett has had to reckon with this problem. Writers and directors working at the edge of theater seem to perceive that they are in a new kind of world in which there is no longer anything “out there,” or anyone “in here,” to imitate (in Aristotle’s term) or to represent. One can no longer re-present, such artists

artists appear to be saying. The result, seen in a decade of experimental group work, and in a number of striking new plays and adaptations of classics, has been a stage turned curiously in upon itself, blurring the old distinctions between self and world, being and thing; and doing so not through a representation of the outside world but through the development of a performance art “about” performance itself.

These characteristics – the collapse of traditional boundaries, an absorption with the theater’s own artifacts and techniques and styles – are the best reason we have for calling such theater “postmodern”; the collapse of boundaries – between cultures, between sexes, between the arts, between disciplines, between genres, between criticism and art, performance and text, sign and signified, and on and on – is what postmodernism is all about⁽¹²⁾. Some such perception of the inversion and breakdown of historical cultural values in the past two decades has bred the sense of “postness” that has invaded virtually every human enterprise in Western society. We are post-industrial, post-humanist, post-apocalyptic, even post-cognitive.

Elinor Fuchs, *The Death of Character, Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, 1996, pp. 169-170 (ISBN: 0-253-21008-9).
※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。
The Death of Character, Elinor Fuchs, Indiana University Press, Copyright © 1996,
Indiana University Press and Reprinted with permission of Indiana University Press

設問 (1) 第2段落から第4段落までを日本語に訳しなさい。

設問 (2) 下線部 (1)～(3) に関して、これらの用語が演劇学において持つ意味を述べなさい (各5行程度)。

設問 (3) 下線部 (4)～(6) に関して、これらの人物が演劇史において有する意義を述べなさい (各5行程度)。

設問 (4) 下線部 (7)～(10) に関して、これらの戯曲のドラマトゥルギー的特徴を述べなさい (行数自由)。

設問 (5) 下線部 (11) に関して、この意味内容を説明しなさい (5行程度)。

設問 (6) 下線部 (12) に関して、ここに書かれたような特徴を示している具体的な作品を取り上げて、説明しなさい (行数自由)。

2020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。

設問 (1) 全文を日本語に訳しなさい。

設問 (2) 下線部 (1) について、演劇学・演劇史において持つ意義を述べなさい (行数自由)。

設問 (3) 下線部 (2) について、知っていることを記しなさい (行数自由)。

設問 (4) 下線部 (3)~(6)、(8)に関して、これらの人物が演劇史において有する意義を述べなさい (各5行以内)。

設問 (5) 下線部 (7) について、これが意味する内容を簡潔に述べ、ほかのテキストの例に即して、「*valeur performative*」がいかなるかたちで認められるか、述べなさい (行数自由)。

設問 (6) 下線部 (8) について、これらの登場人物が登場する戯曲と作家名を記し (日本語でよい)、そのドラマトゥルギー的特徴を述べなさい (行数自由)。

設問 (7) 下線部 (9)、(10) について、これらの登場人物の名を冠した戯曲には、どのようなドラマトゥルギー的特徴が共通して見られるか、述べなさい (行数自由)。

(以下余白)

舞踊学 (問題用紙全2枚)

下の問いにすべて答えよ。

【問題1】

以下は『オックスフォード バレエ&ダンス事典』(Oxford Dictionary of Ballet and Dance)の中の、ある人物の項目(ただし抜粋)である。これを読んで、下記の問いに答えなさい。

(1 Jan. 1927- 22 Nov. 2007) French dancer, choreographer, and ballet director. A controversial and influential figure of 20th-century ballet, he has turned his hand to everything from pure dance to text-driven theatrical spectacle and even works of scandalous explicitness. Born the son of the philosopher Gaston Berger, he studied dance in Marseilles, Paris and London and made his debut in 1945. In 1953 he founded Les Ballets de l'Étoile.

In 1959 he choreographed the wildly successful ^(a)"Sacre du printemps" for the Brussels Opera, using a specially assembled company. This formed the nucleus of the Ballet of the 20th Century, set up the following year with him as director and based at the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels. This company became one of the most popular and well-travelled troupes in the world, with its repertoire bringing new, and especially younger, audiences to dance. ^(b)They were attracted by his ambitious ballets, which, although firmly based in the classical technique, carried a very modern sensibility and a grandiose theatricality. He was also quick to pick up on the new: he was one of the first choreographers to use electronic music, for instance, and in the late 1960s he tapped into the prevailing hippie boom, adding mysticism and Eastern ideologies to his choreography ("Bakhti", 1968, and "Nijinsky, clown de Dieu", 1971, for example). In 1987, following a disagreement with the Monnaie management, he left Brussels and moved his operation to ^(c)Lausanne, where it changed the name of his company. In the 1990s he often collaborated with the French ballerina ^(d)Sylvie Guillem.

Although he created several works for the Paris Opera Ballet, most of his choreography has been for his own company. A representative list of his other ballets includes ^(e)"Bolero" (mus. Ravel, 1960), "Ninth Symphony" (mus. Beethoven, 1964), "L'Oiseau de feu" (second version; mus. Stravinsky, 1964), "Romeo and Juliet" (mus. Berlioz, 1966), "Messe pour le temps present, or Mass for Our Time" (1967), "Nijinsky, clown de Dieu" (mus. Tchaikovsky and Pierre Henry, 1971), "La Flûte enchantée" (mus. Mozart, 1981), "Le Mandarin merveilleux" (1992), "The Nutcracker" (1998), and "Mother Teresa and the children of the world" (2002).

In 1997 in Lausanne he staged "Ballet for Life", with music by Mozart and the rock group Queen and costumes by Versace; the work drew its inspiration from the lives of the singer Freddie Mercury and the dancer Jorge Donn, both of whom died of Aids.

※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
Republished with permission of Oxford University Press, from Oxford Dictionary of Dance, Debra Craine, Judith MacKrell, 2000; permission conveyed through Copyright Clearance Center, Inc.

問1 これは誰についての項目か。その人物名を答えなさい。

問2 下線部(a)の作品は英語では "Rite of Spring" と呼ばれるが、この作品について、オリジナルと、この項目の人物が作ったヴァージョンと、それぞれについて説明しなさい。

問3 下線部(b)を和訳しなさい。

問4 下線部(c)は、あるイベントによって国際的に有名な都市である。そのイベントについて説明しなさい。

問5 下線部(d)の人物について説明しなさい。

問6 下線部(e)の作品について説明しなさい。

【問題2】

次の中から5つを選び、それぞれについて説明しなさい。

- (1) Jean-Georges Noverre
- (2) Marius Petipa
- (3) Christopher Wheeldon
- (4) 土方巽
- (5) 勅使川原三郎
- (6) ブレイクダンス
- (7) バラタナティアム
- (8) よさこいSORAN 祭
- (9) シルク・ド・ソレイユ

【問題3】

バレエ（とくにクラシック・バレエ）とモダンダンスの違いを、初心者にもわかるように説明しなさい。

(以下余白)

映画学 (問題用紙全2枚)

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。

(Stephen Prince, *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*, Austin: University of Texas Press, 1998, pp. 51-53.)

設問 (1) Kurosawa's multicameras で始まる第2パラグラフを日本語に訳しなさい。

設問 (2) 下線部で指摘されている、『昼下りの決斗』とその後のペキンパー作品とのスタイル上の違いが生じた要因を映画史に求めるとすれば何か。もっとも決定的と思われる要因について述べなさい。

設問(3) そもそもアメリカで黒澤作品のような映画が評価され、上映されるようになった経緯を映画受容の観点から説明し、その意義について述べなさい。

(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——

2/8

Blank lined writing area consisting of approximately 25 horizontal lines.

(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—

「」から記入すること

演劇映像学

日本演劇

(巻末)

——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)

「」から配入する「」

「おれが先余白には絶対に入らない」と