

臉譜史及びその色彩のシンボリズム

—紅と黒の色彩観を中心に—

磯部 祐子

(平成5年11月2日受理)

要 旨

本論は、臉譜の発生と変化分化の歴史を考察し、臉譜に多用される色彩のうち、紅と黒を中心とした臉譜派生の法則性及び色彩のシンボリズムについて考察を加えたものである。

儼祭の仮面などが母体と考えられる臉譜は、唐の「塗面」「染面」を濫觴とし、宋の戯文に至り、「抹」「搽」などの描写法が出現する。次いで、金の侯馬董墓などによって、滑稽役者の隈取りが類推可能となる。『元曲選』中には副浄、搽旦を中心とした部分化粧の記載が見え、末や外などにも脚色人物本来の顔色が特記されるようになり、このことは内面的個性を顔色に表そうとする具体的意識の嚆矢と考えられる。明の伝奇は、浄とそれ以外の人物を明確に区分するために、浄に臉譜が使用され、昆山腔の脚色名は臉譜の施行方法に基づいて行われるようになる。以後、清になると、色彩ごとに登場人物の特徴が次々とシンボライズされていくが、清中葉では、脳門と両眉に具象的図柄を描くことによって人物の特定化が更に明確になされていく。京劇を中心にまさに臉譜芸術の極みへと向かうのである。この背景には京劇など花部の広範で雑多な享受者が存在したこと、加えて民間の社火臉譜の影響があったことを指摘する。一方、京劇臉譜の洗練には、宮廷の臉譜観も反映されていたと推論する。

また、色彩的に多用される紅と黒の二色の考察によって、内面を表象すると考えられた臉譜は、①類似した個性を同色の範疇に収めただけでなく、②親子襲用、③姓名或は色彩語との類似性、④音通による相関性などの要素によって数多い登場人物の色彩決定がなされていった。しかし、⑤反面的意味での色彩決定、⑥舞台上の色彩バランスによる色彩の特定化などの点も同時に指摘し得るのである。併せて、中国の臉譜には日本の歌舞伎のような厳密な正邪の区分は存在せず、その発生と派生をみても曖昧なシンボリズムしか見いだすことはできないと結論する。

キーワード

臉譜、京劇、地方劇、色彩のシンボリズム、臉譜史、

1. はじめに

「臉譜とは、劇中の登場人物が顔に施す隈取りのことである。色彩及びその配色と図案によって、一臉譜につき一役柄という特定化、固定化がなされる。つまり、色彩によって、

その役柄がもつ内面の特徴が抽象的に象徴化され、図案によって内面の具象性が加わり、結果として人物の特定化が可能となるのである。これが臉譜の第一の性格である。

臉譜の多くは、浄と丑に用いられる。生が用いる臉譜は関羽や趙匡胤に見られるほか、

武生では孫悟空、高登、姜維、常遇春、李元霸などの少数に限られることが多い。この背景にあるのは、浄は本来かたき役であり、その共通する性質として、狡猾さ、凶暴さを保有し、一方、丑は、魯鈍であったり、せっかちであったりとコミカルな役割を担うからである。こうした常人、或は理想とする人物像からはみ出した人物を鮮明に示すために用いられるのが臉譜であり、その第二の性格をなす。臉譜は、人間の中で、最も理想とする文人（儒者）とそれ以外の人物とを明確に区別する場合にも用いられる。人間以外の神もまた、自然、常人と区別するために臉譜が用いられ、その色彩としては金銀が多用され、常人との隔絶が示される。

それでは、臉譜作成において、色彩の象徴性及び図案の具象性は具体的にどのような「法則性」に則りなされているのであろうか。また、臉譜が次から次へと生み出されるに当たって働く「作用」とは何か。

臉譜生成上の要素を解明するために、本論では、まず臉譜の演変史を述べ、臉譜の法則性に言及したあと、その色彩観について明らかにしたい。資料については、主に京劇臉譜を取り挙げることになるが、臉譜が個々の地方劇に特徴的に使用されることを鑑み、随時、補足的にそれ以外の地方劇の臉譜も使用したい。

尚、筆者は臉譜の分析を通して、各地方劇間の関係について解明することを併せて念頭に置いているが、本論においては、紙幅の都合上、論の展開に必要な場合のみ言及するに止める。色彩観の考察は、臉譜色彩の中心をなす紅・黒に止める。

2. 臉譜形成史

臉譜¹⁾の発生については、明確な考証がかなわぬまでも、翁偶紅が「中国戯曲臉譜芸術展覧」会（1988）で述べた次の一文が参考になる²⁾。

中国の戯曲臉譜は上古のトーテムに胚胎し、

春秋の儺祭を濫觴に、漢代・唐代の代面に連なり、宋・元の塗面へと発展し、明・清の臉譜を形成する。戯曲が形成されると、臉譜と面具は交替で使用される。（そのことが）最もはっきりしているのは、貴州の「地戯」、江西・安徽の「儺戯」、西藏の「蔵戯」であり、生旦浄丑にかかわらず皆面具を付け、どの劇も多い時で百余り、少ない時でも数十はある。「南昆」の中の神仙鬼怪は、一般にはどれも面具をつけて、臉譜を隈取ることはない。京劇は全国規模の大劇種であり、大量に臉譜を生み出したが、加官、財神、魁星、土地、雷公は面具を載せている。臉譜と面具が混合し使用されていること、及び臉譜が簡から繁へと向かってきた点より、中国戯曲が漸次発展してきた軌跡を見ることが出来る。

このように臉譜の起源を上古のトーテムまで遡り、臉譜そのものの原型を儺戯などの仮面に求め、漢・唐の代面、宋・元の塗面、明・清の臉譜へと発展してきた、という叙上の見解は、そのおおよそにおいて正鵠を得ているであろう。

では、臉譜は実際どのようにして形成されてきたのか。

唐の仮面は、日本にも伝わり伎楽面になったことは夙に知られているが、代面はあくまでも仮面であった。それが、臉譜同様に顔面に直接塗りつける塗面になるのは、やはり、唐代よりと考えられる。浜一衛³⁾は、①後唐の莊宗が自ら塗粉して参軍戯をやったというのが、唐と後唐との年代が接近しているところから見て、唐の参軍戯も塗面していたのではないか。また、②浄という字は参軍の二字のつまったものというから、塗面は古くからあったらうという推断を行っている。王安祈は⁴⁾、塗面の文献資料として、唐の段安節の「楽府雜録」に記す「今為戯者、著緋、戴帽、面正赤、蓋其醉也。」を引用し、これをその嚆矢とする。浜や王安祈の見解を裏付けるように、

孟郊の文に、「[○]驅[○]儼[○]擊[○]鼓[○]吹[○]長[○]笛[○]，[○]瘦[○]鬼[○]染[○]面[○]惟[○]齒[○]白[○]」⁵⁾（○印筆者，以下○印は全て筆者）という記事が示す如く「染面」を行った鬼神や、『太平広記』に「墨塗其面，著碧衫子，作神舞一曲。慢趨而出」⁶⁾という記事が見えるように面に黒墨を塗って舞う一種の道化役者の存在などが，中唐・晩唐ごろの詩歌の中に見えるようになる。

その後，宋の南戯になると，作品の中に具体的な塗面の様子が記される。

一個若抹土搽灰，趁鎗出没人皆喜。

（『張協状元』⁷⁾二出「燭影搖紅」）

苦会挿科使砌，何吝搽灰抹土。

（『張協状元』一出「水調歌頭」）

ここで言う「灰」は白色に近く、「土」は黒色に近かったであろう。同じく『張協状元』に、

丑…我便問它…貧女姐姐，你又恁地孤

孤单单，我恁地白白淨淨底

末…只是嘴烏（『張協状元』十一出）

と見え，丑である李小二がまっ白い顔に黒色の唇であったことが窺える。もし、「白白淨淨」が「搽灰」に、「嘴烏」が「抹土」に相当するとすれば、「搽」が顔全体におしろいをはたく意であるのに対し、「抹」が線上の化粧方法を指していると言えよう。

北宋の『東京夢華録』巻7「駕登宝津楼諸軍呈百戲」では、

又一聲爆仗，樂部動拜新月慢曲，有[○]面[○]塗[○]青[○]綠[○]，戴[○]具[○]金[○]睛[○]，飾[○]以[○]豹[○]皮[○]，錦[○]綉[○]看[○]帶[○]之[○]類[○]，謂[○]之[○]硬[○]鬼[○]。…繼[○]有[○]二[○]三[○]瘦[○]瘠[○]以[○]粉[○]塗[○]身[○]，金[○]睛[○]白[○]面[○]，如[○]蠟[○]體[○]狀[○]，繫[○]錦[○]綉[○]圍[○]肚[○]看[○]帶[○]，手[○]執[○]軟[○]仗[○]，各[○]作[○]魁[○]諧[○]趨[○]踰[○]，舉[○]止[○]若[○]排[○]戲[○]，謂[○]之[○]唾[○]雜[○]戲[○]。…次[○]有[○]一[○]擊[○]小[○]銅[○]鑼[○]，引[○]百[○]餘[○]人[○]，或[○]巾[○]裏[○]，或[○]雙[○]髻[○]，各[○]着[○]雜[○]色[○]半[○]臂[○]，圍[○]肚[○]看[○]帶[○]，以[○]黃[○]白[○]粉[○]塗[○]其[○]面[○]，謂[○]之[○]抹[○]踰[○]。⁸⁾

とあるように，顔に緑青を塗り，金色の目玉の面を着けた「硬鬼」あり，真っ白の顔に金色の目玉の道化役者あり，黄や白のおしろいを顔に塗る「抹踰」ありという記事があるが，これから見て，緑青，白，黄，金色を用い塗

面した俳優たちを想像し得る。中でも北宋では「抹」を中心とする線状の化粧が，主に滑稽役の人物に行われていたのではないかと考えられる。

金代では，かの侯馬董墓舞台によって，左から五人目の顔に，京劇で見る「豆腐块」のような白い三角形の化粧を見ることができる。この資料からだけでは，果たして京劇と同様に滑稽的役柄を演じていたかどうかは断定できないものの，後の豆腐块をもつ滑稽役者「丑」脚に発展する濫觴ではないかと考えられる。また，侯馬董墓の左から五人目の人物は，額から目の下にかけて左右に黒い線が描かれ，右手の親指と人さし指を口に銜えて吹哨するかの如くである。その他，実見した山西芮城永楽宮保管元初潘徳冲の石棺の側面⁹⁾，及び元代稷山の馬村M墓の残俑にも同類の化粧が施されている¹⁰⁾。

元の資料としては，洪洞県霍泉明応王殿忠都秀一座の壁画の後列左から三人目が眉と目の間に白粉をし，蚕眉を描く図が著名である。1989年，撮影は許可されなかったが，明応王殿調査に際し，懐中電燈によって，明応王殿南面東側に描かれるその顔を凝視し，確かにそれらしき様子を確かめ得た。また，前列左から二人目の男性も目の回りに白い粉がめぐらされていたのも確認した。

こうした化粧は『元曲選』や『永楽大典戯文三種』などの記載にも見える。

我做將軍只会揜，兵書戰策没半点。我家不開粉鋪行，怎麼爺兒兩個尽搽臉，

（「伍員吹簫」第一折）¹¹⁾

これより，費無忌と費得雄親子が白い粉の化粧を行っていたと類推し得よう。また，次のように，「おれが粉を搽るとおまえは言うのかい。」と，^{せりふ}白の中で「搽粉」という語が使用されていることを見れば，「搽粉」という化粧方法が決して特異なものではなかったと言えるだろう。その原文は以下のようなものである。

就我看，我這嘴臉尽也看的過。你道我臉

上搽粉…(「生金閣」第二折)¹²⁾

他に、「抹土搽灰」の記載例として

趁搶嘴臉天生会，偏宜抹土搽灰。

(「錯立身」12出「調笑令」)¹³⁾

副浄的取歡笑抹土搽灰。

(「復落娼」1折「混江龍」)¹⁴⁾

が挙げられる。「復落娼」に見える例は、副浄が歡笑を得るために化粧を施したと解釈できる。

このような化粧は、やがて脚色にも影響を与え、「搽旦」と呼ばれる役柄が元曲に見えるようになる。「酷寒亭」第二折には、正末が「搽旦」役の蕭娥について次のように述べている。

這婦人搽的青処青，紫処紫，白処白，
黒処黒，恰便似成精的^〇五色^〇花^〇花^〇鬼。¹⁵⁾

ここでは、顔に様々な色を用いた女性が描かれる。青・紫・白・黒が塗られ、まるで「花鬼」の如しというのであるから、「這婦人」は貞淑な女性ではない。その証拠に、「灰蘭記」第一折には、

我這嘴臉笑是欠，人人讚我能嬌艷，只用
一盆浄水洗下来，倒也開的胭脂花粉店。¹⁶⁾

という搽旦役である馬員外の大渾家(つま)の一言が見える。ユーモアに満ちた人物で後の「彩旦」を想像し得る。しかし、元雜劇は、旦、末、浄の三つから成るのが一般的であるから、搽旦などの役柄は、当時においては、言わば例外的なものであったのかも知れない。一方、元雜劇における末や外などの本来の顔色は臉譜の色彩決定に大きな影響を与えているが、それは次章にて考察する。

明代に入ると、臉譜は極めて一般的になって行く。この点は、齊如山の「国劇簡要図案」によって、当時の臉譜の一端を知ることができる。この図案は、「梅氏綴玉軒世蔵」と題され、綴玉軒は梅蘭芳の書齋名ながら、数多くの戯曲善本ともども蘭芳の祖父巧玲の旧蔵であると推定される。¹⁷⁾ そのうちの「明朝人員臉譜」十一幀と「明朝神怪臉譜」十一幀が

現在見ることのできる唯一の明代臉譜である。

この明代の臉譜については、次章にて言及するが、明代の一般的臉譜傾向についての考察は、前掲の王安祈『明代伝奇之劇場及其芸術』に詳しい。王安祈は、「望湖亭」「紅梅記」などの記載に基づき、浄と丑の化粧がどちらも「花斑斑」であること、また、「酒家傭」「焚香記」などにも浄と丑が「花粉」「花臉」「花面」と称されていることより、浄と丑の明確な区分は存在しなかったとする。しかし、その色彩は「五色斑斕」と限らず、時には、「黒」一色であることなどから、「花面」とは「素面」に対する概念で色を塗っている顔を指す。また、例外的に浄(丑を含む)以外の人物に限取りを用いることがあるものの、基本的には、隈取りによって、浄(丑を含む)とそれ以外の脚色とを明確に区別し始めたのは、明の伝奇であろうと指摘する。

以上のように、明代では浄と丑は「花面」などと称され一括されていたが、その一方で、昆山腔では浄と丑が明確に区別されるようになる。つまり、浄と丑は大面(大浄)、二面(副浄)、三面(小丑)の三つに分化された。そのうち、三面は、「一出鬼門，令人大笑」(『揚州画舫録』卷五)¹⁸⁾ というように前代の花面を継承しつつ、滑稽に徹する役柄に限定され、二面は時に搽旦のような化粧をし、「服婦人之衣，作花面丫頭」(同上)とあるように「丫頭」を演じたり、「二面之難氣局垂於大面，温暎近於小面」(同上)と記されるように、その気性は大面に次ぐが、温暎さという点では小面に近いものであった。大面はまさに「氣局」に富む、いわば以前の末や外が発展したものと考えることができるだろう。

その隈取りは、大面、二面、三面の語に対応し、顔全体の化粧(大面)と部分化粧(二面、三面)であったろう。色彩としては、紅、黒、白などが主流であったことが、やはり、『揚州画舫録』の「大面周徳敷，小名黒定，以^〇紅^〇黒^〇面^〇笑^〇叫^〇跳^〇擲^〇場」や、「馬文観，字務功，

為白面」などの記載より窺える。また、『揚州画舫録』は、それぞれの色彩によって人物の性格に異なりがあることを記している。そのうち、白面は、昆山腔の特徴的な隈取りであったのか、白面の妙手として「洪季保」を挙げる一方「馬文観」について言及している項では、「白面之難，声音氣局，必極其勝。沈雄之氣寓于嘻笑怒罵者，均于粉光中透出」と記す。この記載より、「白面」にはすでに「沈雄の氣」すなわち「心の中に思うところある」悪役としてのイメージが備わっていたと見られる。役者は登場人物の内面の特性を喜怒哀楽の感情吐露の中で表現するのであるが、それらは全てこの白い「粉光（隈取られた面）」を通して表れ出づるものと考えられていたことが窺える。すなわち、この記載は、臉譜の色彩ごとに登場人物のイメージが特定化されていることを示すものと言える。

明末の張岱『陶庵夢憶』には、浄役に扮した彭天錫が串戯を演じた折、「腹中劍あり，笑裏刀あり」というほどの鬼氣殺機が陰にこもる名演技であったと記されるが、その隈取りについては、「借天錫之面目而愈刁」としか描かれていない。同書「求時雨」の項で、『水滸伝』中の人物に扮する折、「眉墨などで顔を作らず」と取り立てて記されているところを見れば、眉墨を中心とする化粧は一般的であったはずであろう。それゆえ、文献的に見て、『揚州画舫録』は、臉譜の色彩と脚色の性格との関係を記した最初の資料と言えよう。

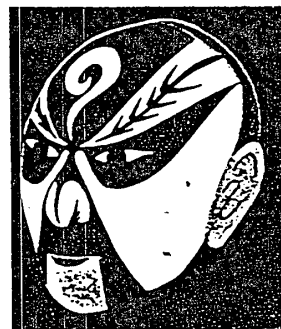
白面が昆山腔の中で工夫を重ねられ、その特徴的性格を表現したのに対し、弋陽腔の系統は、その劇目などから、黒面に力点を置いた作品が多いと思われる。「古城記」の張飛、「金鋼記」の焦贊、「木梳記」の李逵など新たな人物が主人公として活躍している。このように、明末・清初には、色彩と人物の性格が密接に関係しながら、臉譜が誕生していったのである。ただ、この時代、臉譜については雅部（昆山腔）の記載はあるものの、花部に

については齊如山所掲の臉譜以外の資料を見出すことはできない。

清中葉以降になると、その色彩のもつシンボリズムに加えて、脳門と両眉に具象的図柄を描くことによって、人物の特定化が更に明確になされて行った。

例えば、清中葉に脳門と両眉には鋼叉図が画かれていたが、清末中葉以後になると、「寿」という文字が描かれる項羽臉譜の生成が好例と言える。鋼叉の図は、「力拔山河兮氣蓋世」ほどの威勢の強さをシンボライズしたものであっただろうが、威勢の強さはひとり項羽に限らない。そこで烏江の辺で自刎した項羽の最後を鑑み、鋼叉図に代えて不祥を払う寿字形に変えたのである。『京劇臉譜図説』¹⁹⁾には、項羽の脳門の基本形として、鋼叉状が描かれ、民国・錢金福（清末の名浄錢宝峰に学んだとされる）の筆法として、寿状形の眉が描かれている。『中国戯曲曲芸詞典』²⁰⁾に拠れば、この基本形は清中葉のものとは比定されている。（〔図1〕）

〔図1〕項羽臉譜



清中葉 基本型（鋼叉状）
（『京劇臉譜図説』）



民国錢金福 寿状形
（『京劇臉譜図説』）

また、光武帝の部下として、洛陽城守の蘇献を落とし、洛陽を奪い取った武将・馬武の臉譜も、乾隆以前と以後とは大きく変化した。馬武は、京劇においては「取洛陽」の主人公で性急かつ勇猛な人物。明の臉譜を見ると眉〔図2〕馬武臉譜



明 朝
(梅氏綴玉軒所蔵)
(『斉如山全集』)



乾隆以前
(梅氏綴玉軒所蔵)
(『斉如山全集』)



民 国
(『斉如山全集』)



民国侯音瑞筆法
(『京劇臉譜区説』)

包拯も、乾隆を境としてその前後では大きく相違する。明代では目上に描かれた幅広い直眉は、乾隆の弋腔では少し彎曲し、京劇になると包拯独自の勺形に曲がった眉になり、この世に蔓延る悪行に憂いを抱いている様が

〔図3〕包拯臉譜



明 朝
(『斉如山全集』)



清 初
(『斉如山全集』)



清後期民国
(『斉如山全集』)

このような僅かな例から見ても分かるように、乾隆以前と以後においては、その臉譜の表現方法のうち、脳門に描かれる図象などに大きな変化を見せる。これは、清中期以後の花部の勃興と大きな関わりがあるからだと考えられる。つまり、演劇に通じた士大夫層よりもっと広範で雑多な観衆の脚色識別には、明快なマークの存在が不可欠であったことと

は幅広ではあるもののこれといった特徴的描写はなされていない。それが、清初、そして乾隆以前、以後と変化していき、性急な形相が次々に加えられていく。目は喜鵲に描かれ、紅眉は火焰に改められる。(〔図2〕)

込められことになる。一方、脳門にも、乾隆以後は三日月或は太陰の図、地方によっては太極の図が加えられ、それによって、陽官の外、陰間裁きのイメージがシンボライズされていった。(〔図3〕)

関連があるのではないだろうか。

この点をより具体的に述べれば、脳門などの図像が多様化した一つの原因に、社火などの民間芸能の影響があったからであろうと推定されるのである。社火とは、社賽において演じられる芝居を指し、古くは『東京夢華録』「六月六日崔府君生日二十四日神保観神生日」に、

其社火呈於露台之上。…自早呈拽百戲
如上竿、趯弄、跳索、相撲、鼓板、小唱、
鬪鷄、説譚話、雜扮、商謎、合笙、喬筋骨、
喬相撲、浪子雜劇、叫果子、学像生、倬刀、
装鬼、研鼓、牌棒、道術之類色色有之。
暮至拽不盡²⁰⁾。

と「社火」の語が見え、一種の神楽のような
ものが演じられていたことがわかる。

一方、近年、山西でも収穫の後に感謝を捧
げる社祭儀式の一部始終が記された「迎神賽
社礼節伝簿四十曲宮調」²¹⁾ が発見され、「社
賽」の具体的内容が明らかになり、社賽にお
いて演じられる芝居こそが、形式は宋代と異
なるかもしれないが、「社火」と見なすこと
のできるのではないかと思われる。

その社火に用いられる臉譜には、実に多く
の図像が用いられ、登場人物の特定化を明確
にさせている。観衆側から言えば、人物の判
別が容易にできることなる。

社火の臉譜の中で、例えば、後述するよう
に、関羽の臉譜に「七星痣」²²⁾があり、後に
京劇でも「七星痣」をもつ関羽があるなどの
点、大いに共通するものがある。今日、中国
戲劇史上、大きな問題点となっている楽曲系

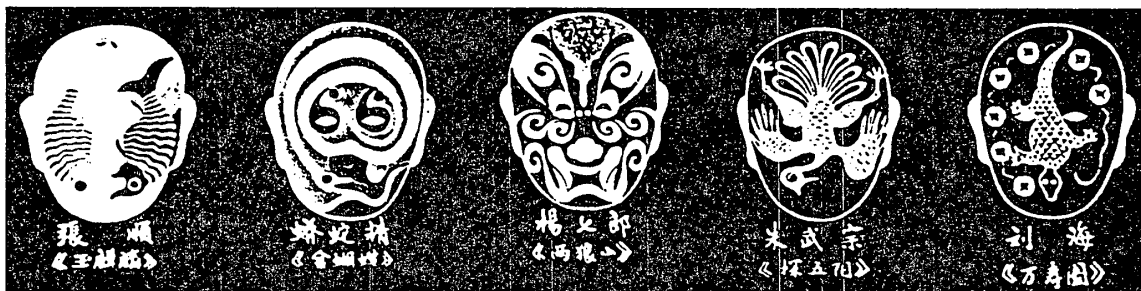
戲劇と詩讚系戲劇の二大区分から言えば、詩
讚系戲劇である京劇の前段階として、同じく
詩讚系の儺戲や社火が考えられる²³⁾。とすれ
ば、京劇・地方劇などの臉譜の多様化に、社
火の影響があっただろうと仮定することもあ
ながち無理ではあるまい。

また、都の京劇と比較して、地方劇の方に
具象的マークが存在することも、社火との結
びつきの強さを想像し得る。地方によっては、
社火は無言劇であることも多く、それは自ず
と具象的マークによつて登場人物を特定する
ことが必要であつたろう。

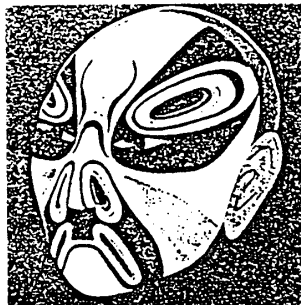
例えば、地方劇の一つである婺劇の臉譜²⁴⁾
では、魚を顔面に貼りつけた張順面などがあ
る。張順は、『水滸伝』に登場する泳ぎの名
手、綽号は、「浪裡白條」というほど水中に
通じている。魚は、まさに張順の得意とする
ものをイメージ化している。また、朱武宗に
その皇帝としてのシンボル鳳凰を描き、楊七
郎臉譜は、京劇などで描かれている脳門の
「虎」字が削られ、武力の威厳を示す虎嘴が
いかめしく具象化され、眉には鋸齒形が力強
く描かれているなどである。((図4))

とはいえ、脳門の図案化全てが乾隆以後に

〔図4〕 婺劇臉譜



(筆者撮影)



京劇の張順 (『京劇臉譜図説』)

なされたわけではない。『中国戯曲通史(中)』²⁶⁾に記されるように、清初の弋腔には、すでに黄巢の脳門に銭型模様が描かれている。ただ、黄巢の銭型模様は、明末の小説『残唐五代史演義伝』に「面如金紙」としか記されていないが、或は銭型痣などがあり、写実として描かれた可能性もあるかもしれない。

一方、齊如山の挙げる明の臉譜中の豹精や鍾馗などには、既に蝙蝠や王の字などのシンボライズされたマークが脳門に描かれている。こうした明朝の神怪の描写が、その後、人物臉譜にも応用され、個別の脚色のもっとも特徴的な事柄を種々のマークにシンボライズしていったものと思われる。

こうした、マークと色彩による人物の特定化によって、限られた俳優で多数の役柄を示すことが可能になったわけで、結果として無数の臉譜が生み出され、清末には臉譜芸術の極みに達したのである。清の後期の銭宝峰、慶春圃、何桂山などの名浄角によって浄角臉譜には工夫が加えられ、銭金福、楊小楼、許徳義、何桂山などが更に完成度の高い臉譜を作りあげていった。ちなみに、臉譜描写の妙手銭宝峰はかの仇英の巧みに喩えられ、何桂山は八大山人の豪放さに比されるまでになる。(何桂山)為仇十洲之工細、何則八大之豪放²⁶⁾。

従前銭宝豊勾臉、異常之慢、異常之細、兩種顔色交角処、極為整齊。戯界曰：巖絲合縫。言其是沒有一些出入、極為美觀²⁷⁾。

銭宝峰は、三慶班や春台班などの名班でも演じた「張飛」役の名俳優であったが、その隈取りの巧みは「極為美觀」と称されたのである。近年出版された『中国京劇史』²⁸⁾には俳優一人一人の伝記が付されているが、演じた劇目や、打、唱などと並んで、勾臉の特徴についても記される点、京劇そのものが臉譜芸術なくしては総合芸術たり得ないものであったことの証左とも言える。

花部臉譜の勃興については、儼戯・社火な

どとの影響関係に言及したが、それとは別に、その洗練に向かう要因の一つには、西太后を上に乗る宮廷の臉譜に対する考え方が反映されていた点も挙げなくてはならないだろう。

二十日《平安如意》団場、上場人露白腿、藍腿、下場解帶摘線発、懈怠。以後有差無差都得剃頭…不論什麼角都穿彩褲。…勾臉不要粗拉拉。(同治十三年「旨意档」)²⁹⁾

「隈取りはいい加減になされてはならない。」という宮廷の意志は、当然その系譜にある京劇界全体にも伝えられたと考えられる。京劇臉譜は、国都北京の伝統演劇の中より誕生したという性格から、その後は地方劇へも影響を与えつつ今日を迎えている。清末以後、京劇の地方劇への影響については、次の一文が示唆的である。

私が幼い時、目にした秦腔の老芸人華啓民が演じた張飛の臉譜は「高粱紅^{コーリヤンあかのまる}臉^{がほ}」に「忠眼^{まろいめ}」「ひげの傍らには梅花模様」があつて、陝西の民間「社火」臉譜の張飛と全く同じ描かれ方であった。解放後、華啓民が描いた張飛臉譜からは梅花模様を取り去られ、色は全体に広がり、白色に変わり、次第に京劇臉譜に近づいた。また、この書物の編集に当たり、先頃もう一度描いてもらおうと、その画法は京劇臉譜と全く同じになっていた。

今年、隴県桑家咀で発見された数枚の民国15年の(社火)臉譜を見ると、その中にある張飛臉譜はもとの秦腔の臉譜と完全に一致した。これらは「社火」臉譜と戯劇臉譜の関係を十分に説明している³⁰⁾。

この記載に依れば、張飛の描写法を見ると、解放前の社火臉譜と秦腔臉譜は同一であったが、解放後、秦腔の臉譜は徐々に京劇臉譜に近づき、ついには京劇と同様になってしまったと言う。

とするならば、今日見る地方劇の臉譜は、往々にして京劇の影響下に改変された可能性があることを考慮しつつ、それぞれの臉譜の

特徴を考察する必要もあろう。

それでは、臉譜はどのようにして派生していったのか。その生成において考えられる規則性について章を改めて考察を進めよう。

3. 臉譜の多様化 一紅と黒を通して一

臉譜は一つとして同じものはない。一人物一臉譜であり、歌舞妓の隈取りのように同型の役に共通して用いられる類型性は存在しない。かなり類似した臉譜であってもどこかに相違が存在し、確固とした固定性を作りあげている。

その固定性を作りあげている第一の要素は色彩である。本章では、臉譜の中心をなす色彩である紅と黒について、その色彩のシンボリズムと多様化について見てみることにする。

3. 1 紅について

第一章で述べたように、文献資料に登場する色彩の中でも最も多いのは、紅、黒、白の三色である。明代の臉譜を見れば、「最初必甚簡單。約不過紅、紫、黒、藍、黄、緑、白」³¹⁾と言われるように、紅、紫、黒、藍、黄、緑、白の七色が基本であり、後に桃色、灰色、赤褐色が、そして常人と隔たる神や仙人・妖怪を表現する金色、銀色が加わってきたことが窺える。

中でも、紅臉は最も主要なもので、関羽がその代表格である。紅臉と言えは関羽、関羽劇と言えは紅生劇と言われるまでに関羽は親まれている。

関羽が赤系の顔になったのは、小説では、元の『全相平話三国志』に始まる。ただし、『全相平話』では、「面如紫玉」と描かれ、嘉靖本の『三国志通俗演義』に到って「面如重棗」となった。一方、劇では、元雜劇の「諸葛亮博望燒屯」に、末脚の関羽が、

生的高聳俊英鼻，長挽挽臥蚕眉，紅馥馥面皮，有似胭脂般赤，黒葦葦三絡美髯垂³²⁾，

と見え、本来「つやつやとして赤味のある」顔であった。同じく元の「単刀会」は、

髯長一尺八，面如掙棗紅。³³⁾

とその髯の長さや顔色が特記される。しかし、顔色についての記載は他に見えず、むしろ身長や眉目への傾注が多い。

某姓関名羽字雲長，乃蒲洲解良人也。某幼而勇猛，神眉鳳目，髯垂三絡，身長九尺二寸。³⁴⁾（「桃園三結義」）

明の「古城記」は小説と同じく、

我二弟雲長，生得臥蠶眉，丹鳳眼，面如重棗，鬚分五髭。³⁵⁾

と記される。「重棗面如」の「重」については、魯迅、馬琴、駒田信二などに微妙な見解の相違はあるものの、総じて、「くすべた赤い色」と解釈していると言ってよいだろう。それゆえ、関羽の紅色は、関羽本来の赤ら顔より発し、明には紅臉として定着化して行ったと見なせる。

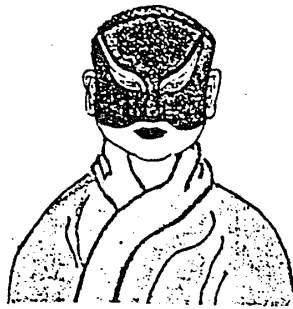
この赤い色は、齊如山に拠れば、「弋腔中に早くからあり」「北京でもここ数十年来、手で塗りつける方法が行われている」が、それは「元・明時代に行われたもともとのやり方を踏襲したものである。」³⁶⁾ とのことである。清初の弋腔の臉譜は、梅蘭芳旧蔵臉譜が、齊如山によって早くより紹介され、前述の張庚・郭漢城主編『中国戯曲通史（中）』にも、その摹本が掲載されている。関羽の臉譜は鋭くきりりとした目にある種の威厳さえ覚えるそれであり、明代の蚕眉は整然とした眉に改められる。それが清朝後期の京劇になると、或ものは黒痣のようなものを描き入れたり、北斗七星を描出したりすることが多くなる。この黒痣については、実際の人物に酷似させることは不敬に当たるとの見方から、関羽への畏敬を表わすため行った、いわゆる「破臉（額などに顔色とは異なる色の点や模様を入れる）」であると言われる。³⁷⁾ 「北斗七星」も偉大な人物としてのシンボルであったろう。その証拠に『晋書』卷九十八の「桓温伝」には「姿貌甚偉，面有七星」という一句が見える。

〔図5〕

関羽臉譜



明 朝
 (『齊如山全集』)



乾隆以前
 (『齊如山全集』)



民国・現代
 (『齊如山全集』)



陝西社火臉譜
 (『臉譜』)



清代基本型
 (『京劇臉譜図説』)



陝西社火臉譜
 (『中国陝西社火臉譜』)

さて、その関羽によって形づくられた忠義のイメージとしての紅をそのままに引き継いだのが姜維或は関勝である。姜維はもともと魏軍の大將ではあったが、その身を蜀軍に投じて孔明亡きあともその志を継いで蜀への忠義を全うした人物であった。

関勝は、『水滸伝』第64回に登場する関羽の子孫。京劇では「収関勝」に登場するが隈取りは紅臉である。一方、同姓の関泰は関羽の子孫とは特定されていないが、同姓ゆえに紅臉を施される。

こうした性格の類似性や同姓或は血族に属する以外に、主人が悪なるがゆえに、その主人を諷刺する意味を込めて紅臉を塗られた人物に「弑齊君」劇の崔子、「浣花溪」劇の楊子林がいると言う。しかし、崔子、楊子林は本来の意味での善なる忠義者ではない。眉に

「奸眉」という悪人の眉を描いてその本性の悪人ぶりを明示する。このように牽強付会な色彩決定もなされるのである。

3. 2 黒について

次に黒臉について言及したい。前章で述べたように、弋陽腔の系統は、黒臉の発達によって浄脚を中心とした劇目を作っていたが、その黒臉の代表格は包拯と張飛であろう。

包拯については、阿部泰記が明代中期の醜臉説形成を中心に、包拯勾臉について詳細な検討を行っている。³⁰⁾ それに拠れば、齊如山の論の如く、包拯は、「鉄面無私」と「相貌醜陋」の二つの原因によって、明中期頃より黒臉に特定されたと言う。

一方、張飛といえ、元の「諸葛亮博望燒屯」に登場するが、そこでは、

你将這環眼浄圓睇定誰， 麥沙起黄髭髯，

你頭出他那五霸諸侯王氣力，他不住的叫天
吼地³⁹⁾...

と、環眼だけが特記されているに過ぎなかった。しかし、「劉関張桃園三結義」になると張飛が「臉黒」であると記される。この「桃園三結義」は関名撰で、今に残るのは万暦間の脈望館趙元度の校本であり、元の作品か、明の作品かは断定できないが、次のように記される。

…今日は箇好日辰。張飛哥邦義了兩箇哥哥，一箇姓劉，一箇姓関。那箇姓劉的便臉白，姓関的便臉紅。俺哥哥便臉黒。…⁴⁰⁾
劉備の白に、関羽の紅と張飛の黒と対比され用いられている。舞台芸術としての効果を重んじたものであろうが、張飛が黒に特定されたのには、それなりの根拠があったと思われる。その理由は何か。

明代小説における相法について論じている小川陽一に依れば⁴¹⁾、宋代話本と目される『警世通言』『崔衙内白鶴招妖』では、張飛は「生得悪相貌」の人とされている。張飛の「悪相貌」という描写と、包拯が「黒臉」に特定された根拠の一つである「醜惡な面相」とを考え合わせれば、張飛もまた、その「醜惡な面相」をもつがゆえに黒臉になったと解釈できないであろうか。

齊如山は「黒色臉」の項で、

凡人之血強而濁者，其臉必黒。其性情必戇直孔武有力。故戲中勾黒臉之人，係好人⁴²⁾。と言う。確かに張飛もまた「戇直」な性情ではあろうが、それゆえに「黒色臉」になったと言うよりは、張飛が「悪相貌」或は黒に関わる顔色であるがゆえに「黒臉」になり、その張飛の性格が結果として、「戇直好武にして力有る」ものであったとも考えられよう。

ところで、唐代既に、張飛が黒臉であったとする説がある。李商隱「驕兒詩」に見える一句「或謔張飛胡」の「胡」の字が、「面黝黒似胡」、つまり「鬚のように黒ずんでいる顔」という解釈である⁴³⁾。「驕兒詩」は次の

ようである。

帰来学客面，闖敗乘爺笏。或謔張飛胡，
或笑鄧艾喫。

この李商隱詩について、任半塘は『唐戲弄』の中で、

李商隱詩，或謔張飛胡，從多方面証明為戲劇之表現，所謂胡乃面部化粧可知。⁴⁴⁾

と記す。この解釈に従えば、黒い色は張飛の面部の化粧として既に唐代に定着していたと言えるかも知れない。

また、「悪相貌」に、黒い醜惡な顔の意が含有されていたことを裏付けるもう一つの根拠として、黒旋風こと『水滸伝』の李逵が黒臉であることも挙げられよう。元初、高文秀作になる「黒旋風双献功」雜劇の中で、

(孫孔目驚科云) 是人也那是鬼。

(宋江云) 哥哥休驚莫怕，則他十三箇頭領山兇李逵，貌惡人善也⁴⁵⁾。

と、李逵が「貌惡人善」であると記される。このように醜惡は黒臉という仮説と符合するように思われるのである。

他に、黒臉として項羽も挙げなければならず、項羽は相法では「悪相」の一人とされるが、「悪相」の意の中に「醜貌」のニュアンスがいかほど込められていたかについてはより詳しい検討を行わなければならない。

以上の黒臉の三人、張飛、包公、李逵は、いずれも「忠毅戇直」の者であり、「黒旋風双献功」劇の中で宋江が言うように、まさに「醜惡な人物の心は善である」と言える一面をもつ。それゆえに、齊如山が言うところの「勾黒臉之人皆係好人」という戯曲界の「恒言」が生まれるに至ったのであろう。

しかし、「黒臉」の全員が醜惡であったり、本来黒い顔であったりしたわけではない。極めて単純な理由によって黒臉に特定された例もある。

「如李剛，薛剛，姚剛等則一味剛直者也。」⁴⁶⁾と言われる李剛，薛剛，姚剛の三人のうち、李剛，薛剛の二人は、他でもない「剛」と

「鋼」との音通から「鋼」の色である黒色を用いるようになったと考えられる。

このような音通は「烏」の字においても見られる。妖法使いの「烏礼黒」、凶暴で残忍な「烏成黒」なども「烏」のもつ黒のイメージ及び名前に用いた「黒」の字によって「黒臉」になったのでないだろうか。「烏」の音は「兀」の音に等しい。やがて「兀朮」も黒臉になっていく。こうした音通による特定の仕方も臉譜の色彩を決定づける一方法であった。

黒臉の忠義・勇敢さの典型的人物である尉遲恭は、もと唐朝の將軍であり門神としても名高い。『隋唐演義』に題材を取った京劇の「白良関」（別名「父子会」または「雌雄鞭」）には、尉遲恭、尉遲宝琳父子が登場する。宝琳は忠義の父の黒臉を踏襲し、やはり黒臉で描かれ、ただ宝琳には父子両者の別をはっきりするために若さを示す紅色の線が描き添えられている。

父子の類似は、姚期、姚剛父子にも見られる。光武帝の下に仕える姚期は実直な人間であり黒臉を施される。しかし、前述三剛の一人でもある息子の姚剛は軽佻浮薄な一面をもち、そのため、黒臉を襲用するものの狼牙眉を画いてその相違を明確に示す。

また、単なる性格の一致からほとんど同じ隈取りを襲用する人物もいる。それは張飛と類似の性格をもつ焦贛などである。

4. まとめ

以上、臉譜の発生と変化分化の歴史及び臉譜に見られる紅と黒を中心とした色彩とその派生についてまとめれば、以下のようになる。

雛祭の仮面などが母体と考えられる臉譜は、唐の「塗面」「染面」を濫觴とし、宋の戯文資料に至って、「抹」「搽」などの描写法が記されるまでになる。次いで、金の侯馬董墓などによって、滑稽役者が隈取っていることが

類推可能となった。『元曲選』中には、副浄、搽旦を中心とした部分化粧の記載が見え、末や外などにも、脚色人物本来の顔色が特記されるようになり、このことは内面的個性を顔色に表わそうとする嚆矢と考えられる。その後、明の伝奇になると、浄（丑を含む）とそれ以外の人物を明確に区別するために臉譜が用いられた。昆山腔では、浄と丑は、大面、二面、三面と臉譜の施行方法に基づくと思われる名称で呼ばれるように、臉譜によって脚色が区別されるようになった。やがて、色彩ごとに登場人物の内面がシンボライズされ、加えて、清中葉では、脳門と両眉に具象的図柄を描くことによって、人物の特定化が更に明確になされていった。京劇を中心に、まさに臉譜芸術の極みへと向かうのである。この背景には、京劇などの花部の享受者が雑多で広範であり、彼らには明快な脚色色別のため的手段が必要であったことが挙げられる。と同時に花部の臉譜の派生には、社火臉譜の影響もあったのではないかと推論した。一方、京劇臉譜の洗練には宮廷の臉譜に対する考え方も反映されていたと言えよう。

この内面性を表象すると考えられた臉譜は①その類似した個性を同色の範疇に収めただけではなく、②親子襲用、③姓名或は色彩語との類似性、④音通による相関性などの要素つまり「意味付け」によって、数多い臉譜の色彩を決定していった。

もちろん、そこには、古く『都城紀勝』の「瓦舍衆伎」の条にある「影戯の人物」（人形）について論じたような規準、つまり「公忠」「奸邪」の別はあったろう。

公忠者雖以正貌，奸邪者與之丑貌，蓋亦寓褒貶於市俗之眼戲也。⁴⁷⁾

文中の「公忠」は善、「奸邪」は悪と置き代えても良いかも知れないが、「市俗の眼戲」によって、善悪は褒貶の評を得て、正貌、丑貌の人形に雕どられたのである。

しかし、この善悪二分化の意識は、日本の

歌舞伎の隈取りにおいて、紅を基調とした明色系統が正義を表わし、青を基調とした暗色系統が不正を表わすというような確固とした統一原理によって裏打ちされてはいなかった。むしろ反面的意味を込めて色彩を決定したり、舞台上の色彩バランスなどの視点から臉譜の色彩を決めたりと、臉譜には厳密な意味での正邪の別は存在していなかったと見られる。ただし、人間と神鬼の区別ははっきりしていたらしく、この点、日本の伝統演劇が、人間と神霊とを隔合させて演じていることとは大きく相違を見せるが、これは別論で述べる予定である。

筆者は当初、幾つかの地方劇を見、かつ文献資料の初歩的検討を通じて、臉譜には役柄の個性を象徴する明白な色彩のシンボリズムが存在するのではないかと想定したが、色彩的に多用される紅と黒の二色に関しては、極めて曖昧なシンボリズムしか存在しないように見えた。

かかる紅と黒の臉譜の考察結果は、魯迅の「臉譜の臆測」で発言した一文を思い出さずにはいられない。

士君子は、つねに部門別に人々を分類している。平民も分類している。わたしの考えでは、この「臉譜」は、俳優と観客とが共同して、漸次、協議、決定した分類である。だが、平民の識別し、感受する力は、士君子のように細緻ではなかった。まして我々の古代の舞台のつくり方は、ローマと違っていた結果、観客は非常に散漫で、表現を強調していないと、彼らは気づかなかつたし、見てもわからなかつた。こうして、それぞれの型の人物の臉譜は、どうしても誇大化、戯画化、のちになると、珍奇で奇怪にさえつくりあげて、実際から遠く離れて、まるで象徴的手法のようであった。⁴⁰⁾

と述べているが、臉譜の誇大化、戯画化は、まさに観客と俳優との共同作業の中で、「平民」の「細緻ではない」観賞力に応えたものになったであろう。それゆえ、そこには親子襲用、音通など様々の相関性によって臉譜が生み出され、或ものは、体系的シンボリズムの外に置かれても何ら不思議はなかつたのかも知れない。

脚注

1) 従来、臉譜についての資料は

1. 齊如山：国劇簡要圖案，1934.
2. 齊如山：臉譜圖解（1，2ともに『齊如山劇学叢書』之七に収む），1934.
3. 翁偶虹：“臉譜的演变附圖”，劇學月刊第四卷第十二期

が代表的なものであったが，近年様々な臉譜集が出版されている。以下，管見に入った書籍を挙げれば以下のようなものである。

4. 陳浩然：中華國劇臉譜，台北・上青文化事業有限公司，1970.
5. 胡百川：臉譜，陝西省隴縣文化館，1980.
6. 曹國麟：國劇臉譜藝術，台北・漢光文化事業股份有限公司，1984.
7. 叶文熹：中国陝西社火臉譜，上海人民美術出版，1989.
8. 劉曾復：京劇臉譜圖說，北京燕山出版社，1990.
9. 翁偶虹：臉譜大全，北京・中国書店，1990.
10. 趙夢林：京劇臉譜，北京・朝華出版社，1992.

他に，中国芸術研究院戯曲研究所資料室編になる『中国戯曲研究書目提要』（北京・中国戯劇出版社，1992）には，以下の書籍が紹介されている。

11. 張笑俠主編：水滸臉譜集，華東書局，1950.
12. 吳曉鈴纂輯：郝寿臣臉譜集，中国戯劇出版社，1962.
13. 郭元汾編繪：京劇臉譜，寧夏人民出版社，1963.
14. 劉奎官指導：劉奎官京劇臉譜集，雲南人民出版社，1963.
15. 顔少奎編繪：京劇臉譜，江蘇人民出版社，1987.

などの京劇を中心とした臉譜と，以下のような昆曲及び各地の地方劇の臉譜集が紹介されている。

16. 金紫光著文：昆曲臉譜，人民美術出版社，1963.
17. 江西省戯曲学校編選：江西古典戯曲臉譜選集，上海文芸出版社，1960.
18. 湖南省戯曲工作室編：湖南地方戯曲臉譜選集，湖南人民出版社，1959.
19. 中国戯劇家協会廣東分会編：粵劇臉譜集，廣東人民出版社，1963.
20. 四川省戯曲研究所編選：川劇臉譜選，上海文芸出版社，1963.
21. 沈福馨編：貴州安順地戯面具，民族出版社，1989.
22. 何瑞勤・于明善編繪：秦腔臉譜〈一〉，陝西人民美術出版社，1984.

また，地方劇の調査成果は，中国にて陸続と出版されつつある「中国地方戯曲志」に集大成されて来ているが，それら各地の地方戯曲志の中にも臉譜が紹介されている。本邦では，

23. 磯部彰：“中国地方劇の劇本——婺劇の劇本と婺劇臉譜——”，中国地方劇初探，多賀出版，1992.

に，浙江省の婺劇臉譜が紹介されている。

また，社火の臉譜としては，以下の二書を入手した。

24. 陝西省隴縣文化館：臉譜，陝西省隴縣文化館出版，1980.
25. 叶文熹編輯：中国陝西社火臉譜，上海人民美術出版社，1989.

2) 趙夢林：京劇臉譜，北京・朝華出版社，1992，p.11.

3) 浜一衛：“臉譜源流”，東方学論集，第一，1954.

- 4) 王安祈：明代伝奇之劇場及其芸術，台湾学生書局，1986.
- 5) 孟郊の「弦歌行」に見ゆ。
- 6) 温庭筠「乾驥子」(『太平広記』巻496に引く)に見ゆ。
- 7) 銭南揚校注：永楽大典戯文三種校注，中華書局，1979.
- 8) 入矢義高、梅原郁訳：東京夢華録，岩波書店，1983.
- 9) 山西省文管会、考古研究所：“山西芮城永楽宮旧址宋德方、潘德冲和呂祖墓発掘簡報”，考古1960年第8期，1960.
- 10) 山西省考古研究所：“山西稷山金墓発掘簡報”，文物1983年第1期，1983.
中国大百科出版社編，中国大百科戯曲曲芸卷，中国大百科出版社，1989. 参照。
- 11) 藏晋叔編：元曲選，中華書局，1979.
- 12) 同 上
- 13) 注 7) と同じ。
- 14) 呉梅編：奢摩他室曲叢，1928.
- 15) 注 7) と同じ。
- 16) 同 上
- 17) 注 4) 参照。
- 18) 李斗：揚州画舫録，世界書局，1979.
- 19) 注 1) 8 参照。
- 20) 上海芸術研究所・中国戯劇家協会上海分会編：中国戯曲曲芸詞典，上海辞書出版社，1981.
- 21) 礼節伝簿の研究としては『中華戯曲』第三輯（1987年4月）「《礼節伝簿》研究」の特輯号が参考になる。
- 22) 注 1) 24参照。
- 23) 1993年11月5日東方学会第43回全国会員総会「戯曲シンポジウム」の席上，金文京は「中国演劇史におけるふたつの潮流」と題して，楽曲系と詩讚系の二大区分について提起された。
- 24) 注 1) 23参照。
- 25) 張庚・郭漢城主編：中国戯曲通史，中国戯劇出版社，1982.
- 26) 孫履安『京塵雜憶』，下記 注28) に引く。
- 27) 齊如山：“臉譜”，齊如山全集之七，聯経出版事業公司，1980.
- 28) 北京市芸術研究所、上海芸術研究所：中国京劇史(上)，中国戯劇出版社，1990.
- 29) 龔和徳：“清代宮廷戯曲的舞台美術”，舞台美術研究，中国戯劇出版社，1987参照。
- 30) 注 1) 24の「編者的話」に見ゆ。
- 31) 注 1) 2に見ゆ。
- 32) 趙元度集，孤本元明雜劇（涵芬樓蔵版），明倫出版社本に拠る。
- 33) 同上
- 34) 同上
- 35) 同上
- 36) 注27) に同じ。
- 37) 注27) の「破臉」の項参照。
- 38) 阿部泰記：“民間における包拯黒臉伝説の形成”，東方学第86輯，1994.
- 39) 注32) に引く孤本元明雜劇に収む。

- 40) 同上
- 41) 小川陽一：“明代小説における相法—三国志演義と金瓶梅詞話を中心に—”，東方学第76輯，1988.
- 42) 注27) 参照。
- 43) 劉靖之：関漢卿三国故事雜劇研究，生活・読書・新知三聯書店香港分店，1980. p1 参照。
- 44) 任訥（半塘）：唐戲弄，北京人民学出版社，1978，p.287.
- 45) 傅惜華・杜穎陶編：水滸戯曲集第一集，古典文学出版社，1957.
- 46) 注27) に同じ
- 47) 灌圃耐得翁：“都城紀勝”，東京夢華録（外四種），古亭書屋，1975.
- 48) 魯迅：“臉譜之臆測”，且介亭雜文，訳文は『魯迅全集』8（学習研究社出版，1984）に拠る。

付記：小論は平成五年度文部省科学研究費（一般研究C）「中国臉譜考」（代表磯部祐子）の研究
成果の一部である。

A Study of History and Symbolism in Chinese Opera Facial Make-up styles

Yuko Isobe

(Received November 2, 1993)

ABSTRACT

In Chinese opera different hues and gradients of color are used to symbolize a character's personality. This article elaborates upon the history of cosmetics in Chinese drama its symbolism, and the rules governing its usage in contemporary Chinese drama performances. This article will deal specifically with the colors red and black.

KEY WORDS

- Chinese opera facial make-up
- History of cosmetics in Chinese opera
- Symbolism of color