九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

A Study on the Archive Method of the Kabuki Make-up

松永, 孔梨子
Faculty of Design, Kyushu University

https://doi.org/10.15017/17124

出版情報：九州大学, 2009, 博士（芸術工学）, 課程博士
バージョン：
権利関係：

注釈

[注 1] 歌舞伎の「型」、「わざ」について

歌舞伎における「型」についての説明

「講座 日本の演劇 4 近世の演劇 [8]」では、歌舞伎の「型」について、その概要を「歌舞伎が演じられたその時点の衣装、化粧、大道具、小道具、役者の演技の様式までふくんだ、総体的な方法論の実体」と述べている。また、それは単なる形式ではなく、性根、あるいは肚という「精神的なもの」を含むものであり、その背後に生きているもの、逃げていくもの、捉えられないものをもつと説明している。さらに、「型」に含まれる、「精神的なもの」の重要性について以下のように述べている。

「型で最も重要なことは、それが単なる形式ではなくて、性根、あるいは肚という精神的なものを含むものであり、それ故にその背後に生きているもの、型から逃げていくもの、とらえられないもの、かくされているものがもっとも大事なのであり、その生きているものの総体こそが実は型の正体である。形はその残骸に過ぎないが、その残骸にしか、その生きているものの正体が宿らないという矛盾のなかにこそ型の難しさがある。」

歌舞伎の伝承の過程

「講座 日本の演劇 4 近世の演劇」では、歌舞伎の伝承の過程について、以下のように記述している。

1. 無心に、教えられた通り正確に型を繰り返す
2. 型が自分の身体にとけ込む
3. 型に新しい自分の解釈が付加される、あるいは型の様式性が強調される

歌舞伎における「わざ」

「伝統芸能の伝道師 [55]」では、歌舞伎の「型」にやどる「わざ」について、以下のように説明している。

「わざ」とは、人を媒体として成立する、かたちのないものであり、「わざ」を体得している人が「わざ」を発現することによって作品ができる。すなわち、「わざ」の発現としての行動が作品の形成化であり、完成化であるため、演技が終われば何も残らないが、演じた人と鑑賞者の心の中に「わざ」が刻み込まれる。

[注 2]「化粧史文献資料年表 [11]」より、歌舞伎化粧に関する記述の抜粋
元禄十年 (1696)「暫」
「氷らぬ水の筋隈は、根元金剛家の株、つよいが自慢負けぬが得手、そもそも…」

文化二年 (1805)「玉屋の景物」
「早くここへ五大力路考白粉をくんな、いつまで草のいつ迄待たせなさる…」

文化六年 (1809)「楽屋雑談」
「日ごろたしなみの洗粉の麗白粉を鼻の先へたっぷりと摺込んで油青黛こて…」
「自分が旅あるきに持てゆく取おきの鏡だい、柳ごりにおしろいとき、あらひ粉の筒、ぱつちりのおしろいに、兎の足のまゆはき。日しょくのかけはじめといふべき六寸のかがみをとりそろえて渡しておけば…」

[注 3]「続々歌舞伎年代記 坤の巻 [13]」より、歌舞伎化粧に関する記述の抜粋
明治三十七年六月八日
「時蔵の光秀、隈取りをした顔は立派だが…」

明治三十七年 (1880) 一月十三日、「近世劇壇史」
「市蔵の八右衛門、白粉を稍々濃目に着附も優しく若旦那風に作りましたが、それで適役の憎みが利く所は感服の外ございません…」

明治三十八年九月二十三日
「もっとも不都合なのは八百蔵の畠山重忠と団兵衛の長谷兵馬で、写実癖に陥って薄黒く顔を拵えたので、だんまりへ出る人とは思われなかった…」
「隈取もぼかし方が不足で乗りが悪かった」

明治三十八年十二月四日
「菊五郎の忠信、近来は荒事の紅隈の色が薄くなりましたが、この人のは古式通りで、久し振りに本当の紅隈の顔を見ました。その上描き方が巧いので顔がぐっと大きく見えました…」

明治三十九年四月一日
「小団次の仁木は顔の拵え、眼張りを濃くしたのが怖くなり、何処となく締らない…」

明治三十九年四月十一日
「八百蔵の松蔵は白粉の鼠色なのが嫌だ…」

明治三十七年四月十五日
「訥子の勘平は団蔵式だが、眼角のとげとげしいだけが申し分だ…」
「平右衛門は顔の拵え、体の格好ともそのものになっていた…」

明治三十七年七月十日
「所謂音羽屋式のいなせで好く、顔立ちも拵りがよい為か、六代目に似たところがあって…」
明治三十八年九月二十三日
「寿美蔵の景清は顔の道具が小いのでにらみの利かぬは気の毒…」

明治三十九年四月一日
「紅若のお竹は眼の小さいのが疵だが、役柄は適っている…」

明治三十九年五月二十七日
「吉右衛門の仙平、こういう隈取の顔になると、眼の小さいのが疵…」
「顔の拵えはすべて団十郎を模したらしいが、この優の顔には適らず、鼻ばかり高くて西洋人染みるなども困る…」

[注 4] 歌舞伎の音声に関する語句について、歌舞伎事典 [23] より抜粋
浄瑠璃
三味線を伴奏楽器とする語り物の総称。三河国矢矧 (やはぎ) の長者の娘浄瑠璃御前と牛若丸の恋物語を語ったのにはじまるとされている。叙述的部分で物語を進行させ、途中に会話文を挟み、人物のせりふで戯曲的展開を計るが、叙情性に傾くところがあり、道行のように美文化する特殊なところもある。七五調を基本とするが、散文的傾向もある。

長唄
三味線音楽の種目の一つ。歌舞伎舞踊の伴奏音楽として発生し、唄、三味線 (細棹を使う)、鳴物 (四拍子を中心とする楽器) からなる歌曲をさす。

つらね
歌舞伎のせりふの一種。主として荒事などで主役が花道で述べる長ぜりふをいう。「暫」の主人公が述べるつらねや「外郎売」が述べ立てる早口言葉のつらねなどが代表例である。

[注 5] 似顔表現について

1765 年以前、浮世絵は、おもに版画により役者絵 (図 7-1) などを制作する「鳥居派」と、肉筆画により美人画 (図 7-2) などを制作する「宮川派」の二派が主流だった。このころ、鳥居派の中心であった鈴木春信 (すずきはるのぶ) が肉筆画をおこなったことをきっかけに、宮川派の中心であった勝川春章 (かつかわしゅんしょう) や一筆斎文調 (いっぴつさいぶんちょう) らが版画の技法を使って役者絵を描くということがおこる。このとき、春章らによる役者絵において、「春信の抒情、春章の写実の中間的作風」と評された役者の個性の表出が試みられた。こののち、鳥居派から「北尾派」の始祖である「北尾重政 (きたおしげまさ)」、「歌川派」の始祖である「歌川豊春 (うたがわとよはる)」が分化し、春信、春章、重政、豊春の四名が「新興巨大流派の四天王」と呼ばれ、浮世絵界の中心となる時代が 1765 年から 1780 年頃まで続く [18][21]。

図 7-1. 版画技法による浮世絵
奥村政信画「市川団十郎の曽我五郎」

図 7-2. 肉筆画技法による浮世絵
宮川長春「遊女と禿図」

[注 6] 浮世絵類考 [20] より、東洲斎写楽の項より抜粋

これは歌舞妓役者の似顔をうつせしが、あまり真を画かんとてあらぬさまにかきなさせし故、長く世に行はれず一両年に而止ム。

【曳】しかしながら筆力雅趣ありて賞すべし。

[注 7] 反射モデルについて

分光偏角反射特性のモデル化に関する研究が多く行われており、反射モデルのパラメータを推定することによるさまざまな反射特性の表現がおこなわれている。反射モデルの多くは拡散反射と鏡面反射からなる二色性反射モデルにもとづいている。拡散反射は表面材質の表層部に入った光がランダムな反射や回折、材質構造による錯乱などを繰り返した後に再び物体表面に透過されて、全方向へ均等的に拡散される成分である。このため、拡散反射は物体の色を認識させる光となり、その反射強度は光源の分光分布と強度または光源位置により変化し、物体の形状にも影響されるが視点位置には関係しない。拡散反射のモデルとして最も広く使われているモデルとして、Lambert モデルがあげられる [37]。鏡面反射は , 物体表面に照射した光が表面材質の内部に進入せずに反射される成分である。物体表面が鏡面のように滑らかな場合、表面の法線に対して入射角と等しい反射方向に正反射が起こるが、それ以外 は正反射方向の周りにある程度の広がりをもって観測される。この成分は物体表面の材質の色による影響がなく、光源の色のみに関連するとされている。鏡面反射強度は物体の形状、光源の位置と強度または視点位置により大きく異なる。 拡散反射と比べて、鏡面反射をモデリングするために数多くの反射モデルが提案されている。Phong モデルは経験則に基づき鏡面反射を簡略的に表現したモデルである。Phong モデルの幾何モデルを (図 7-3) に示す。Phong モデルにより鏡面反射率 Ys は以下の式で表される。

$$Ys(\lambda)=Ks(\Psi)\cdot\cos^{n}\gamma\cdot E(\lambda)$$

ここで、Ks は鏡面反射係数で入射角の関数であるが、定数として用いられることも多い。γ は照明光の正反射方向と視点方向の間の角、E(λ) は照明光の分光放射輝度、n は表面荒さに関するパラメータで、n が大きくなるほどシャープなハイライトとなる。

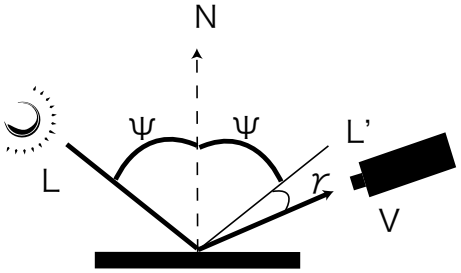

図 7-3.Phong モデルの幾何モデル