

「こ蘇そ繁はん華か図ず」における女性の世界

彭 偉文

はじめに

「姑蘇繁華図」は、清・乾隆24年（1759年）に、蘇州を中心に描かれた作品である。長さ1241センチ、高さ36.5センチ、紙本著色の画卷で、清の廢帝溥儀によって北京の故宮から長春に持ち出され、満州国が滅ぶ際、民間に流出し、1945年から東北図書館などを経て、遼寧省博物館（当時は東北博物館）の所蔵となり、現在、国家一級文物と指定されている。もとのタイトルは「盛世滋生図」であり、1950年代初期に「姑蘇繁華図」という題名に改められた。⁽¹⁾

作者の徐揚は、蘇州出身の清宮画院供奉で、代々閭門の近くに住み、清・乾隆16年（1751年）に皇帝の初回目の南巡に際して自分の描いた作品を献上し、才能を認められて北京に召され、宮廷画家となった。「姑蘇繁華図」のほか、「乾隆南巡図」などの作品があり、乾隆年間にできた『蘇州府志』にある「姑蘇城図」の作者でもあるといわれる。⁽²⁾

絵の内容は、巻末の跋にあるように、木洸の西北にある靈巖山を始めとし、木洸、石湖と蘇州城の西の部分を経由し、山塘街を沿って虎丘に至り、蘇州及びその近くの最も繁華な地域を選んで絵に入れたものである。作者の細かい筆遣いと高度なテクニックによって、にぎやかな河岸や商店街、立派な城壁・城門ないしきれいなアーチ型の橋、川を往来する船などの風景と、農耕から、娯楽、商売ないし科挙までさまざまな場面が描かれ、生活用品の形および使い方や人物のしぐさまで、生き生きと見られ、当時の蘇州および周辺地域に関する情報が実に多く示されている。しかし、この作品は実態をそのまま反映したとは言えない。

まず、よく指摘されるように、中国絵画では、事物を観察し、社会の現実をリアルに写し出す伝統がなく、むしろ画家の観念や情緒を表すものや、古典を踏襲したイデオロギー的なものが多く描かれている。⁽⁴⁾そして、作者の徐揚が、「姑蘇繁華図」を描いた目的について述べたように、これは乾隆帝が度々巡幸した蘇州を描き、「帝治光昌」、すなわち乾隆帝の支配による太平の世を讃える作品である。それゆえ、皇帝のお目に触れてはならないものは、いうまでもなくこの画卷に含まれていない。さらに、多くの都市図と同じように、「姑蘇繁華図」における蘇州風俗の表現の中に、「耕織図」などの図様の活用や借用がいくつか確認されている。⁽⁵⁾ゆえに、「姑蘇繁華図」を資料として、18世紀の蘇州の歴史や社会、文化を研究するときには注意を払う必要がある。

ここでは、「姑蘇繁華図」に描かれる女性に注目したい。蘇州は中国で公認された美人の多い町であり、蘇州を舞台とした明清の小説にも女性の登場が多いが、「姑蘇繁華図」の全体をみると、女性を描く場面ははなはだ少ない。いわゆる「女性の不在」である。12メートルあまりにも及ぶこの大作に、登場人物は4800人以上いるが、女性は110人未満であるという。⁽⁶⁾そして、その多くは室内にいるか、船に乗っているかで、街を歩く女性はわずかしかない。封建時代の中国では、男女が隔離されており、公の場を対象としたこの作品では、女性がほとんど見られないのは当然であると指摘されている。⁽⁷⁾ところが、詳しく見ると、画家はこれらの女性を適当に描き、画面に適当に配置したわけではないことが分かる。数こそ少ないが、一人一人の女性の動作ないし表情が細かく描かれ、服装や髪型も変化に富み、見るものの興味をそそる。彼女たちは、作品を彩る

存在であると言ってもよいほど、重要な役割を果たしている。

本稿では、地方文献や小説、外国人による旅行記、聞き書きなどの文字資料と様々な図像資料を参考し、「姑蘇繁華図」では、女性について、なにをどういう風に表現したのかを検討し、そしてこのような表現に潜んだ画家の「表現したい」ものを見出したいと思う。

I 曲線のない体と隠された足

まず、彼女たちの外見を見てみよう。明代から、蘇州の絹物と刺繍が天下随一と言ってよいほど名高く、美人の多い土地として誇ってきたが、残念ながら、「姑蘇繁華図」に描かれている人物が極めて小さいため、これについて読み取れるディテールはかなり限られている。ほとんどの服装に模様が描かれていないし、顔立ちや髪飾りの形などまで確認するのは無理である。はっきりとわかるのは、彼女たちの髪型および身にまとったファッションである。かなり洗練された身支度をしているとあってよい（図1）。衣服は上下に分かれ、上半身に「短衫」という上衣を着用し、下に「裙子」というスカートを穿き、いわゆる「上衣下裳」である。服装の色は豊富であるが、様式の変化はあまり見られない。上衣は長袖である。袖は小さく、喉元を隠すほどの立襟があり、袖口や襟に装飾を施すことが少ない。ゆったりとし



図1 女性の服装と髪型

たスカートが地面まで及ぶ。膝元くらいに及ぶ長い上着を羽織るのが普通である。この上着には、長袖のものと、袖のないものが両方見られる。そして、上着の腰辺りに、「汗巾」というしごき帯を結ぶのが多く見られる。髪の毛がかなり豊かに見え、高く結っており、額に遮眉勒（「包頭」ともいう）を付けている。先に述べたように、形や素材まで確認できないが、結ったまげに髪飾りを飾るのが多い。⁽⁸⁾

彼女たちの髪型と服装は、明代のものとはほとんど変わっていないことがわかる。これに対し、「姑蘇繁華図」にも示したように、男性の服装と髪型はすでに朝廷の命令によって、満州族風になっている。満州族が明朝を滅ぼして天下を手に入れた後、漢民族の服装と髪型を満州族風に変えようとした。抗争した結果、男性だけは命令に従い、女性、役者、僧侶と道士および子供は、明代に定められた服装を保つことができたのである。19世紀に至り、漢民族と満州族の女性の服装がだんだん融合し、大きな変化を見せた。⁽⁹⁾ 対照として一例を挙げるが、これは本稿の対象ではないため、詳しく論じないことにする（図2）。

ファッションのほか、「姑蘇繁華図」に描かれる女性の外見について、二つの注目すべき特徴がみられる。その一、動作や姿勢はそれぞれ違うが、基本的にほっそりした体つきをもち、胸や腰などに女性特有のボディーラインが見えないこと。その二、閨門外の河岸で綱渡りを披露する女性などの極めて



図2 清代後期の女性の服装

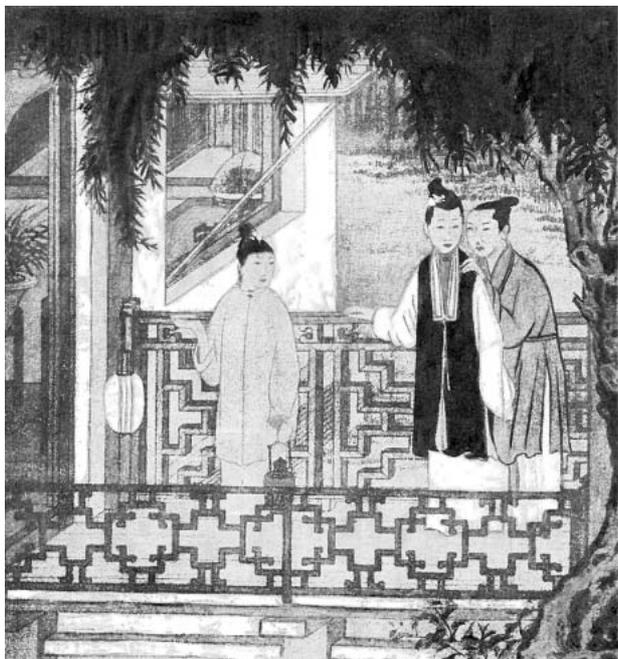


図3 伝【明】仇英 作『燕寝怡情』

少ない例を除き、ほとんどの女性の足がスカートに隠されていることである。

中国絵画の全体がそうであると言えないが、少なくとも明清時代の絵画では、女性を描く時に、ボディーラインを強調することは非常に珍しいようである。仕女画という美術鑑賞の対象になる女性の人物画だけではなく、春宮図⁽¹⁰⁾というポルノグラフィーでさえ、このような特徴が見られる。図3は、北京故宮博物院に所蔵され、24枚の絵からなる『燕寝怡情』の中の1枚で、16世紀半ばに蘇州で活躍していた、人物画で有名な画家仇英の作品だといわれる⁽¹¹⁾。交接の場面を露骨に描写したものではないが、寝室などの背景で性を暗示する春宮図である。ここに見られる女性も、衣服や髪型を見なければ、その後ろにいる男性と見分けることができないほど、ボディーラインがまったく示されていない。もう一人の画家で伝奇的な生涯を送った唐寅も仕女画の名家であるほか、多くの春宮図と、大量生産のポルノグラフィーの粉本を残した。彼の作品に見られる人物は、姿勢が自然で、豊満でセクシーなボディを有し、同時代の春宮図の中で最も優れたものであるといわれる。その流れを汲んだ春宮図も多く出された⁽¹²⁾。中には、唐寅の作品をうまく模作したとされる『風流絶暢』という冊子がある。そこに見られる女性は、裸体の時には、体のバランスはややおかしいが、乳



図4 「春睡起」



図5 「喚莊生」

房が描かれている（図4）。しかし、服を着けると、胸の部分にはやはり曲線が完全に見られないのが明らかである（図5）。

確かに、服装がややゆったりしたもので、主に平面的な描き方をしていた中国の絵画にとって、女性の変化に富んだボディーラインを表すのは難しいかもしれない。しかし、図5を見ると、衣服のラインで、腰の曲線が少し表されているのがわかる。「姑蘇繁華図」でも、衣服の流れで女性の体の柔らかさを表現するところが多く確認できる。だが、それはボディーラインではない。やはり、胸の曲線をはじ

め女性のボディーラインは、私的な範疇に属し、エロチックな連想をさせるため、描き出すものではないと思われたのである。

20世紀の初頭まで、中国で、厳密に言えば漢民族の間では、男性を相手に生計を営む娼妓などは別であるが、基本的に女性が性的な魅力を外面に表すことが望ましくないだけでなく、むしろ非難されることであった。

中国の長い封建時代には、女訓書という女性の道徳教育書が夥しく作られていた。「女子才無ければ便ち是れ徳」⁽¹³⁾が広く固く信奉されていた旧中国では、女訓書は女性教育の教科書の役割を果たし、女性の模範的な生き方を説き、男性本位の社会の中で、女性のあるべき姿を作っていた。後漢の班昭の作といわれる『女誡』は、最初の女訓書とされ、基礎をなしたもので、清末まで強い影響を發揮していた。そこに、女性の徳行について、こう述べられている。

女に四行あり。一に曰く婦徳、二に曰く婦言、三に曰く婦容、四に曰く婦功と。

夫れ婦徳と云ふは、必ずしも才明絶異ならざるなり。婦言は必ずしも弁口利辞ならざるなり。婦容は必ずしも顔色美麗ならざるなり。婦功は必ずしも工巧人に過ぎざるなり。

清閑貞静、節を守り整齐、己を行ふに恥有り、動静法有り、是を婦徳と謂ふ。辞を扱びて説き、悪語を道はず、時にして然る後言ひ、人に厭はれず、是を婦言と謂ふ。塵穢を盥流し、服飾鮮潔、沐浴するに時を以てし、身に垢つけ辱さず、是を婦容と謂ふ。専心紡績し、戯笑を好まず、梨らかに酒食を斉へ、以て賓客に奉ず。是を婦功と謂ふ。⁽¹⁴⁾

さらに、

耳に塗聴無く、目に邪視無く、出づるに冶容なく、入るに廢飾なく、群輩を聚会する無く、門戸を看視する無し。此れ則ち心を専らにして色を正すと謂ふ。

若し夫れ動静輕脱、視聴陝輪し、入りては則ち

髪を乱し形を壊り、出でては則ち窈窕態を作し、当に道ふべからざる所を説き、当に視るべからざる所と観る。此れ心を専らにし色を正しくする能はずと謂ふなり。⁽¹⁵⁾

とある。すなわち、婦容とは、自らを美しくすることではなく、清潔を保つことであり、外出するには艶やかに作らず、妖しく媚態を作ってはいけないことである。

ほかに、19世紀末のことだが、イギリスの牧師が次のような記録を残した。

女性が体の線を見せるということは中国でははしたないこととされていた。(中略)ある時、私は香港のピーク駅で明らかに島に訪れて来た数人の中国人女性を見た。最新流行の服を着ていた。何人かの英国の女性が体の線を見せた服を着、造花や鳥の羽で飾った帽子を被って、電車から降りてきた。彼女たちが通り過ぎようとする時、中国の婦人達はその締め付けた腰や非芸術的なかぶり物を指さして、ヨーロッパ人の自信をぐらつかせるように笑ったのである。⁽¹⁶⁾

また、女性だけではなく男性も含めて、中国人全体がボディーラインを見せないように思われる記述もある。

中国では透き通った服地、体にぴったりあった服は品位を損なうものとされ、官憲は公衆の面前での着用を禁じた。⁽¹⁷⁾

とある。ボディーラインを隠し、性的な魅力を強調しないことは、端正であり、上品であると思われるのである。

足をスカートに隠すのも、同じ理由である。先に述べたように、画卷全体を通して足が目立った女性は一人しかいない。閨門の外にある河岸で綱渡りの芸を披露する女性芸人である。しかも、彼女の足は非常に小さく見え、纏足をしているのが明らかである(図6)。纏足は、宦官と科挙とともに、中国の

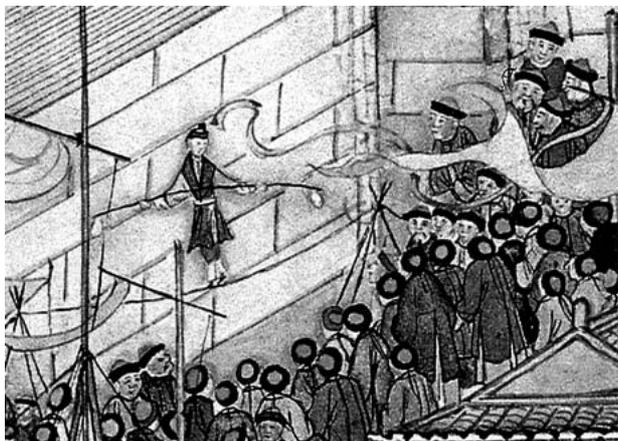


図6 綱渡りの女芸人

三大奇習とされ、おそらく中国でしか見られないことであろう。その始まりは不明であるが、遅くても宋の後期にはすでに普及しており、20世紀初頭の新文化運動⁽¹⁸⁾まで続いていた。江戸時代に長崎へ来た中国人への聞き書きを記録した『清俗紀聞』は、「姑蘇繁華図」と時代的にほぼ一致するものである。そこに、

女子はすべて七八歳になれば纏脚布（足を包む木綿なり）をもって足の先を固く巻きしめつつ置き、足の大きくならぬようにする事第一なり。かかるがゆえに七八歳已上は妄りに外へ出でず。遠路へ行くにはすべて輜を用い歩行せしめず。近所歩行の節は婢の類つきそい手を携ゆる。もっとも下賤小戸は足を巻く事もなく歩行自由なり（この女子の足を包む事、何れの代より始まれるという事つまびらかならず⁽¹⁹⁾）。

とある。纏足をする歳については、中国の資料とやや違っているが、かなり詳しく記しており、纏足が中国人女性の中で、至って地位の低いものでない限り一般的に行われていたことが伝えられている。「姑蘇繁華図」の女性たちのスカートに隠されている足の多くも纏足に違いない。

中国女性の変形している足を実際に見て、強い関心を示したのは、当時の中国を訪れたヨーロッパ人である。彼らは外国人として、他者の視線から見たこの「奇習」について多くの資料を残してくれた。中でも、康熙の朝廷に宮廷画家として中国に13年

間滞在したイタリア人宣教師のマッテオ・リパの記述は、少し間違いはあるものの、最も興味深いものである。やや長いが、ここで引用したい。

生まれて約三ヵ月たつたないうちに、足がそれ以上成長しないように固く縛る。その結果ひどいびっこになってしまって、はしっこく歩けなくなってしまうだけでなく、なにか緊急のことがあって急いで歩こうとすると、一步ごとに倒れるのではないかと恐れなければならない。ゆっくり歩く時でも、こんなに上体とは不釣合の基礎の上で自己の身体のバランスを取るとはむずかしいので、身体を右に左に動かしてあひるのように歩かざるを得ないのである。

これに劣らないつぎのように珍しい習慣がある。結婚する兩人は見合いをすることができないので、われわれの間で男性が遠くに住んでいる場合に、女性の肖像をかれのもとに送るのが慣いとなっているように、チナでは足の寸法を書いて送る。男の方に妻になる者がどのような足をもっているかを知らせるためである。まったくのところ、かれらのこのこと（纏足）に対する妄想はふくれにふくれて、異常な度合いにまで高まっている。わたしが何度も話をしたことのある医者がひとりの妾を囲っているのはただかの女の足を眺め、それに触るだけの目的であるということを知った。本当にかれがこの女を妾にしているのは、ただこのことにしかなかったとわたしは言いたい。⁽²⁰⁾

ここには、外国人にとって最も理解しがたい纏足の理由が窺えるであろう。そのほか、「姑蘇繁華図」に描かれている女性のほとんどは、スカートで足を隠している理由をある程度窺うこともできると思われる。つまり纏足は、ボディーラインと同じように性と強く結び付けられており、私的な範疇に属するものである。

リパの記述から見ると、纏足をした女性の足は不具に近いものである。このような足が、なぜ男性に性的な魅力を感じさせるか、実際にそれを見た当時のヨーロッパ人にとっても、現代のわれわれにとっ



図7 「撫蓮図」

ても、理解に苦しむことであろう。だが、かつての中国の男性にとって、纏足が審美の対象であり、また性欲を刺激するものでもあったことは事実である。明末に至り、中国男性の纏足へのこだわりは、極端まで達している。李漁の『閑情偶寄』によれば、崇禎朝の最高行政長官まで昇った周延儒は、「抱小姐」といわれる足がきわめて小さく、自分で歩けず、人に抱かれて移動するしかない妾を非常に高額の金を使って買った話が、艶聞として文人の間に流れていたこともある。だが、李漁はこれに対して賛成しなかった。女性の纏足に反対するのではなく、かれの「いい足」の標準に合わないのである。かれは、足が小さいだけではなく、自由に歩けるほうが珍重に値する、なぜなら纏足のすばらしいところは、その女性の歩き姿にあるのだと主張している。⁽²¹⁾

李漁は明末清初の浙江人で、才名の高い脚本家で小説家であり、経世済民の儒学の道德規範からやや逸脱し、閑雅な生活を好み、いわゆる享楽主義者でもある。その『閑情偶寄』で、かれは纏足について長々と述べ、まさに纏足のノウハウのようである。ほっそりしていて消えそうなほど小さく、男の憐惜の情を誘う上で、骨がないようにやわらかく、閨の中ですら撫でて飽きないのが最もいと述べる。そして、天下では、大同の花魁の足が最も小さくて柔らかく、一度触れば手放すことが忍びず、遊郭ではこれ以上の楽しみがないという。⁽²²⁾ さらに、足をより小さく見せるために、靴の踵のところを少し

高くするのがよいことと、靴と靴下の色などまで細かく指摘している。⁽²³⁾

明らかに、纏足を好む男性にとって、その小さい足が目を楽しむ対象だけではなく、手で撫でるものでもある。図7に、女性の靴を嗅ぎながら微笑んでいる男性が描かれている。時代ははっきりわからないが、女性は「朝天馬蹄袖」という服⁽²⁴⁾を着ていることから、清末であると判断できる。また、男性の手が女性の足に当たっていることに注目したい。これは男性が纏足を撫でることを描くほか、靴を脱いだ纏足を直接描かないように、画家が考案した工夫であると思われる。纏足が画面に現れるのは、性を題材とした春宮図にとっても、あまりにも刺激的すぎるのである。

ボディラインより、纏足を見せることのほうが道徳的に許されないかもしれない。纏足を控えめに描くことについて、中国の春宮図を研究したオランダ人のR.H.van Gulikも指摘している。いかに露骨に性行為を表現する春宮図でも、纏足する女性の裸足を描くことを避けている。ある春宮冊子の一枚の絵に、女性の片足の靴が脱がされており、纏脚布がやや緩くて崩れそうに見えるが、それが特に淫猥に思われるため、画家がその書き込んだ詩に、これについて読者に注意をしているという。⁽²⁵⁾

明末に出版された好色小説の名作として知られる『金瓶梅』は、販売促進の効果を狙って非常に猥らな挿絵を多く使っている。⁽²⁶⁾ そこでもやはり、纏足の裸足を描かない原則が守られている。図8はその一例である。女性はほぼ裸であるが、靴を履いているほか、纏足を隠すために脛につけた膝褌もまたそのまま残っている。『金瓶梅』だけではなく、小さな足と寝るときに履く床靴（睡鞋という）を挑発的なものとして使う描写が、明清の好色小説にしばしば見られる。

しかし、旧中国の文人に金蓮、新月、玉筍などにたとえられる纏足は、実は美しいという言葉とまったく縁のないものである。R.H.van Gulikは、その嫌悪を隠さず、絵からみても、女性の蹄のような足は非常に醜いものであると述べている。⁽²⁷⁾ 19世紀の半ばに、中国の事物の写真を撮ったイギリス人写真



図8 崇禎本『新刻繡像金瓶梅』挿絵

家のジョン・トムソンが、長い時間をかけ、かなりの金額を出したあと、やっと纏足をしている女性の裸足を見る機会を得た。そこで、目にしたのは想像とほど遠く違うものであった。「でき得るなら私はこの哀れな光景を見たくなかった。纏足は百合の花を表すとたとえられていたが、美しく清らかな花とはあまりに異なった形であり臭いである」と、彼が後で出版した写真集で、当時の心境を語っている。⁽²⁸⁾

図9を見れば、纏足はいかに醜いものであるか、想像できるであろう。これは女の子が4、5歳、場合によってもっと幼い時に母親が施す、足を永続的に変形させる施術の結果である。足をマッサージして柔らかくし、親指以外の4本の足指をできるだけ撓んで足底におさめ、長さ1メートル以上、幅5、6センチの纏脚布で縛ってそのままの状態を維持させる。その上にさらに布をかぶせ、形が崩れないように何カ所かを糸で縫いつける。このような作業は7、8歳まで、毎朝やりなおし、そのたびにきつさを増していく。血行が悪くて足が壊死することを防ぐために、家族に付き添われて歩くことはするが、筋肉が腐敗してしまって血や膿が出ていても決して布を解いて足を解放することはしない。さらに、新月の

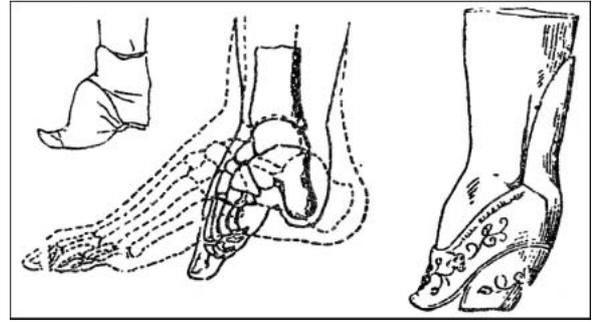


図9 女性の纏足及びそれにもたらされた足骨の変化

ように湾曲した形にするため、半円形の鑄型を足根の下にはめ、もう一枚の布で足の裏の所でとめることもある。貞潔な女性は、足を洗う時以外に、決して纏脚布を解かず、死んでも足を包んだまま棺桶に入る。そして、足を洗うことは必ず密に行い、人に見られてはならない。⁽²⁹⁾ こうしてできた纏足は、裸足で歩くことはもちろんできないし、先に引用したリパが言うように、靴を履いていても自由に歩くとが難しい。現代人からみれば、非人道的きわまりないことであるといつてよい。

先に述べたように、纏足は強い性的な意味を持っている。しかし、女性がこのような非人道的な施術を甘んじて受け、さらにそのつらさがわかっていながら自分の娘にも施すのは、すべて男を惹きつけるためであると思えない。『清俗紀聞』にも記されるように、纏足しないのは、いたって卑賤の家庭の女性だけである。小さな足を持つことは、家柄と教養のよさの証である。一例を挙げれば、『紅樓夢』の賈母をみてみよう。彼女は格式の高い家に生まれ、それに相応しい家に嫁ぎ、一家の最年長者として絶大な権威を持っているほか、頭が明晰で、王熙鳳のような男勝りの性格ではないが、時にそれ以上の決断力と度胸を見せている。彼女はいうまでもなく、男に媚を売るようなことをするはずがない。だが、孫の賈璉の妾と初対面のときに、顔と手を見る以外、足も見てから初めて「いかさま、非のうちどころのない子だね」と、その女の子を受け入れたシーンがある。⁽³⁰⁾ そして、清代初期に、朝廷が纏足を禁ずる命令を下したが、強く反発したのは母親たちであった。⁽³¹⁾ 彼女たちは、苦痛に耐えて足を小さくするのは、いい女性に育ち、良縁に恵まれるために欠かさないことだと思っていたのである。

つまり、女性は纏足をし、できるだけスカートで
慎み深く足を隠すのが当然であると思われていた。
「姑蘇繁華図」は、このような認識と、このような
認識に基づいた行動を反映しているのである。

II ないが内と外

先に述べたが、「姑蘇繁華図」に見える「女性の
不在」は、封建社会で男女が隔離され、公の場を対
象とした作品に女性が少ないのは当然であると指摘
されている。そのとおりだと思う。

封建時代の中国では、女性が家に閉じ込められて
いたという印象を多くの人々が持っているようである。
特にヨーロッパ人にとって、それはかなり目立つこ
とであった。17世紀初頭に南京で布教活動をした
ポルトガル宣教師のセメードは、中国の女性が「籠
居」し、彼女たちの部屋は聖所のように特別視され
ていると述べている。⁽³²⁾

「姑蘇繁華図」に見える女性の多くが室内または
家の庭にいることも、これを裏付けているようであ
る。しかし、街を歩く女性がないわけではない。
そして、観劇している女性がおり、河辺で洗濯した
り船を漕いだりする女性も何人かいる。綱渡りの女
芸人のように、多くの男性の観客に見られている女
性もいる。男女の隔離は、簡単に女性を家に閉じ込
めるだけではない。女性の行動を厳しく規制しなが
ら、彼女たちの活動空間を完全に奪ってしまうまで
はいかない。「男女授受不親」を最大の原則とし、
一定の規則に従っているのである。規則は、法律か
ら慣わしないし家訓までさまざまあるが、要するに
内と外を区別するということである。

基本的に、女性は内にいる。いわゆる「男は外事
を治め、女は内事を治める」である。⁽³³⁾これは男性と
女性の分業を指しているように見えるが、女性の行
動区域も規定している。俗語で言えば、慎み深い女
性は「大門不出、二門不邁」であり、すなわち表門
を出ないだけでなく、屋敷の中にもまた内外を区別
する境があり、これを越えることさえしないのであ
る。つまり、内外は相対的な概念であり、内にまた
内がある。

先に挙げた中国女性の纏足と、それに対するかつ
ての中国男性の倒錯的な性癖を記録したイタリア人
宣教師のリパは、次のような記述も残した。

自分たちの家の離れに閉じこもって自分たちだ
けで暮らしている女性たちの慎み深さはたいへん
なものである。かの女たちの部屋には街路に面し
た窓はない。部屋の中へは幼い子供を除いては男
はだれも入れない。このことは身分のある者の間
ではたいそう厳格に守られている。……妻に対す
る夫たちの嫉妬心はひじょうなもので、妻に自分
の父や兄と話をすることも許さない。

新年に際して、夫婦は夫の父に対して敬礼を行
う。そのあと妻の実家へ挨拶に行く。夫の父の誕
生日にも、妻の両親の誕生日にも同じことをする。
この二日を除いては夫の父親は嫁と言葉を交わす
ことはない。このことでわたしが思わず笑ってし
まったことがあった。ある人が嫁の行動が悪いの
で叱るか、笞打ちする必要があるが生じた。しかし嫁の
部屋には入ることができないので、直接やること
ができない。そこで自分の前に息子と呼び、嫁の
落度を叱ったのち、息子を床の上に横にならせ、
ふさわしい数の笞打ちをいくつか加えた。息子は
甘んじてこれを受け、叱責に感謝した。そのあと
で自分の受けたものと同じ数の笞打ちを妻に与え
た。⁽³⁴⁾

とある。嫁が夫の父親や兄弟とも話さない理由が
夫の嫉妬心にあるという彼の実用的な理解には間違
っているところがあるが、内の性質の複雑さが反映
されていると思われる。

木洗鎮にある場面を見てみよう。かなり規模の大
きい屋敷である。あらゆる所に赤い絹の飾りが見ら
れ、提灯を多く掛けているほか、宴会が行われ、多
くの客が続々とやってくる。大きな祝い事が行われ
ている様子である。応接用の大庁の前で来客を迎え、
挨拶を交わしている主人側の人の胸辺りに、「補子」
という官位を示す飾りがあり、これは官僚の家であ
ることを物語っている。さらに中へ進めば、中庭に
ある花庁で宴会を開きながら演劇を楽しむ光景が見

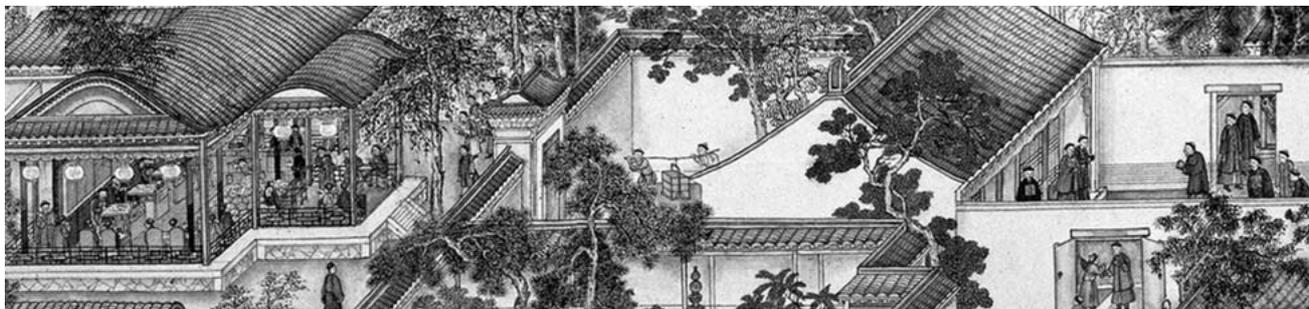


図10 木流鎮の大きい屋敷（表の部分）

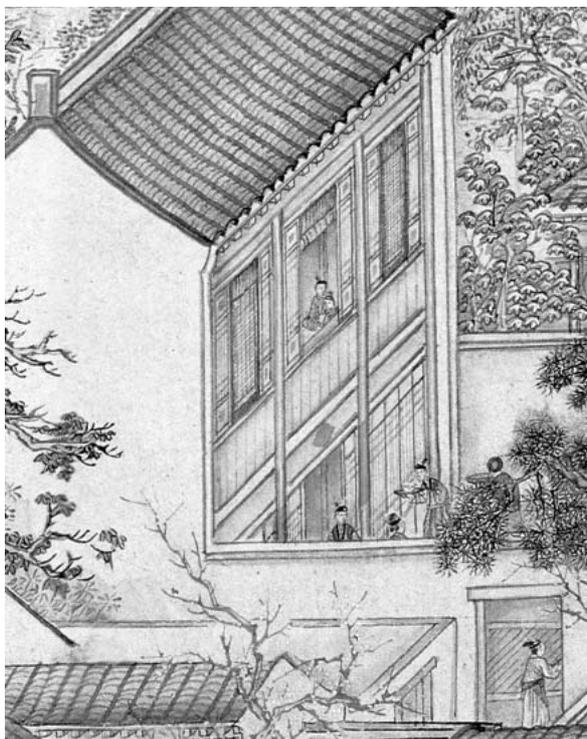


図11 内房とそこに留まる女性

える。ここまでは、女性の姿が一人も見えない。宴会で給仕するのも男性の召使いである（図10）。女性はすべて一番奥手にある二階建ての建物にいる。女性の使用人が料理を運んでいることから、彼女たちが表に出て来客の前に姿を現し、同席することがなく、すべてこの建物にとどまり、食事もここで行うことが分かる（図11）。『清俗紀聞』によれば、「婦女は親族のほかまねくことなし。たとえ親族たりとも男女同席する事なし。婦女はかならず内庁内房にて酒宴をなす⁽³⁵⁾」のである。

この二階建ての建物は内房また内室といい、女性の活動区域である。その二階に女性の寝室が設けられ、窓に簾が掛けられている。内房について、『清俗紀聞』には次のような記録がある。

内房（女の居間を内房という）、奥手に設け、入口布簾をかけ、二枚扉夜分は内より関鎖（じょ

うをおろす）す。……内房の上に楼を設け女子の寝所とす。⁽³⁶⁾

内房の楼は女子等の住居所寝所なれば、窓もちいさくして常に簾をかけ置き、外見を避くるなり。⁽³⁷⁾

さらに、家庭内の男女の別について、次のように記している。

さて食事の時は十二、三歳までは男女うちまじりて吃す。もっとも父子兄弟姉妹に限る。子婦は公公と同席せず。兄弟の婦は夫の兄弟と同席せず。多く男子は外房にて吃し、婦女は内房にて吃す。給仕は奴婢の類なり。⁽³⁸⁾

とある。子婦は嫁であり、公公とは舅のことである。

明らかに、内というのは、家庭内と一言でいえるのではなく、女性を男性の世界から隔絶するための無形の境と理解したほうが正しいと思われる。

内にまた内があると同じように、外出すると、外の中に内を作るのである。

女性の外出は珍しいことであるが、外出すると輿に乗る。道光22年（1842）に刊行された『桐橋倚棹録』に、女性の出遊について次のように記している。

一年中、龍船市にだけ婦女の出遊はもっとも盛んであり、船の料金も数倍まで高まる。……女眷の出遊では、いつも肩輿に乗って閶門碼頭或いは接官亭、釣橋まで行き、そこで船に乗る。夜の帰りに、召使が早くから待っており、（婦女たちが）船から降りて岸に上がると、輿（に乗って）簾を下ろし、花のような香りを漂わせる。道を往来す

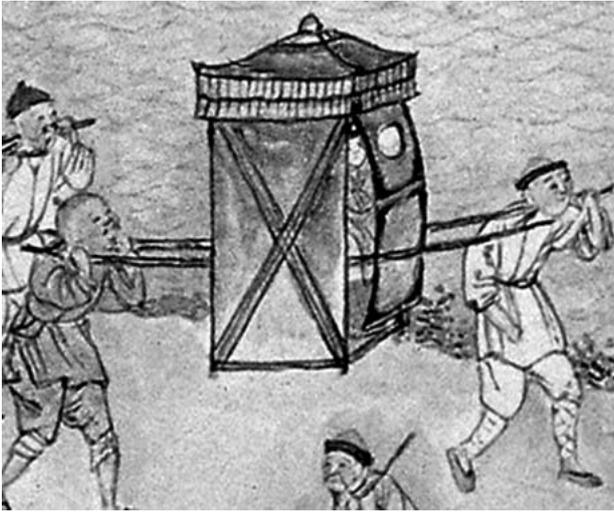


図12 輿の簾を開けて外を覗く女性

る通行人は、(これを見て)人の眷属が帰ることを知る。⁽³⁹⁾

道を往来する人は、輿のなかにいる人は見えないが、簾の下ろした輿と漂う香りで、女性を通ることがわかる。輿は、女性が外出するとき、内を作り、外にいる通行人との隔離を果たしているのである。

「姑蘇繁華図」には、特に面白いシーンが一つある。石湖あたりに、輿の簾を少し開けて、狭い隙間から外をのぞく女性の顔が見られるところである(図12)。これを見て、彼女はこの珍しい外出をいかに楽しんでいるか、外の世界へいかなる好奇心を持っているか、思わず想像したくなるのである。

女性は内に居ることを原則とされる一方、外への好奇心がある程度許されているようである。唐代の宮廷女官である宋氏姉妹の合作とされる『女論語』

に、

塀より外をやたら覗くな 家より外にやたら
と出るな
表に出るとき顔掩うこと 外覗くとき姿をひ
そめよ⁽⁴⁰⁾

という訓戒がある。この訓戒は、「姑蘇繁華図」の女性に正しく守られているようである(図13、図14、図15)。中でも、図14の女性の身を隠しながら覗く姿と、二人の堂々と見物する男の姿が、かなり対比的に見える。外を覗くときには、身をひそめて外と一線画せばいいと理解してよいであろう。

こうして一線を画することは、村芝居を観劇する場面にも見られる(図16)。蘇州城外、獅子山の近くに臨時舞台が設けられており、芝居が上演されている最中で、観客が集まり演劇を楽しんでいる場面である。臨時舞台と芝居を描くのは多くの画卷に見られ、それほど珍しいことではないが、この舞台は特に華麗に見えるほか、固定舞台の「看楼」に準ずる観客席が備わっており、そこに座っているのが女性と子供だけであることに注目したい。「看楼」を設けるようになるのは、明末からだといわれる。そこに女性と子供を座らせ、混雑から安全を守るほか、男女を隔離するためでもあった。⁽⁴¹⁾ここに描かれている看楼は簡単なものであるがゆえに、中にいる女性を外からはっきり見られるはずである。しかし、舞台の前に立っている男性の観客のうち、彼女たちを



図13 身を潜めて覗く女性

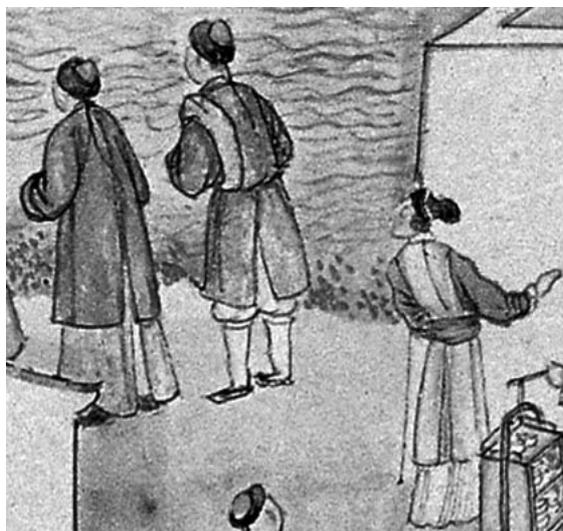


図14 身を潜めて覗く女性



図15 身を潜めて覗く女性

見ていると思われるものが一人もいない。むしろその大半は、背中を女性のほうに向けている。女性たちの、芝居に惹かれて現実の世界を忘れてしまいそうな表情と比べると、男性は芝居にそれほどの関心がなく、女性を見る余裕がないわけではないことがわかる。やはり、ここにも男性と女性の間に見えない一本の線が、画家の意識に存在していることが窺える。

ところが、先も述べたとおり、「姑蘇繁華図」に見られる女性は、このような内にいる女性だけではなく、街を歩いたり、船を漕いだりなどする女性もいる。やはり、外に女性が全くいないわけではないことが明らかである。『清俗紀聞』に、客の来訪への対応を記録したところに、女性の対応についても記したが、次の内容がある。

小戸の者は奴僕も少なく家人もなければ、妻女内房の口まで出て布簾ごしに対応す。いたりて下賤の者あるいは農家の類は内房もなきゆえ常に男子にも対応し、あるいは魚野菜等も女みずから買(42)いに出ることあり。

また、

昼食は近き所なれば帰宅して吃し、もし遠方なれば家内より食事を調べ碗皿箸等の類まで竹籃に入れ、女房あるいは小女等持ち行きて吃せしむ。……もし耕作繁多の時かまたは至って小戸の農夫あるいは佃戸等は女房ともに出て耕作するもあ(43)り。



図17 用事で外出する女性



図18 用事で外出する女性



図19 用事で外出する女性

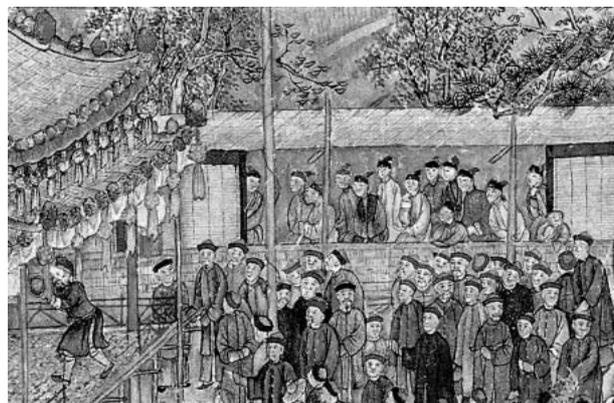


図16 観劇する女性

つまり、余裕がない家では、女性が何らかの用事があるときには外へ出ることがある。「姑蘇繁華図」の描くのは春先の風景で、田んぼにまだ刈り株が見られ、鋤起こされていないことから、農閑期であることがわかる。それゆえ、農作業をしている女性の姿が見えない。だが、町には洗濯や買売などをしてい女性姿の確認できるほか、子供を連れて出かける女性も数人いる（図17～図19）。

さらに、数組の街を歩く女性があり、かなり目を惹くものである（図20～図22）。彼女たちは悠然とも見え、用事で外出するように思われないのである。しかし、やや離れてはいるが彼女たちの後ろに、いずれも人が乗っているように見える輿がついている。

輿の中を見ることできないが、広く知られる小説『売油郎独占花魁』に、次のシーンがある。

女（王美娘）は輿に入り、輿かきがそれを担いで来た道を去っていった。小間使と召使いもみな、輿に従って歩いて行った。(44)



図20 輿に随行する女性

さらに、禁書となっていた好色小説の『春灯謎史』も似たシーンがある。

韓氏は、俊華とともに内堂へ入り、姑の徐氏にお別れを告げた。母娘のふたりが輿に乗り、女中につき随わせ、韓印の家へ向かった。⁽⁴⁵⁾

つまり、この数組の女性は随行する女性の使用人であると判断することができる。輿の中にいるのは、彼女たちの女主人だと思う。韓氏とその娘のような良家の女性もいるし、また王美娘のような遊郭に身を落とした花魁もいる。社会的な地位は違うが、珍重されていることが共通である。随行する女性は、もちろんこのような珍重される存在ではなく、内にとどまる必要がないものである。「姑蘇繁華図」で珍しく足を隠していない女性で、大道芸で生計を立てる旅芸人も同じような存在である。芸をするために、動きやすい服装をするしかないが、彼女はこの画卷の中、唯一の多くの男性に囲まれ、彼らの視線の焦点に当たる女性である。⁽⁴⁶⁾彼女も身分が低く、珍重されていない人なのである。

これらの外にいる女性には、男性と話を交わしたりするものがほとんどいない。芸を觀賞する場面を除けば、周りの男性も彼女たちを見たり、やたらに話しかけたりしないことに注目したい。いくら彼女たちは「下賤」であって外へ出なければならぬといっても、「姑蘇繁華図」の中では、みな男女の別を守り、言動を慎んでいるように思わざるを得ないのである。



図21 輿に随行する女性



図22 輿に随行する女性

Ⅲ 女の営み

『清俗紀聞』に、「女の仕事」という条がある。

婦女は早朝内房にて身仕舞いし、椅子に坐し針線等怠らず、大戸の家は妻女衣類を縫うことなし。切細工あるいは繡花挑花など好みてするもあり。中戸小戸等の家は丈夫の衣類等みな妻女の業とす。⁽⁴⁷⁾

とある。女性は専ら家に閉じこもって針仕事をするように見える。蘇繡という中国でもっとも有名な刺繡の中心地として、蘇州には刺繡に長ずる女性が多いはずである。しかし、内房で行う仕事であるがゆえかもしれないが、「姑蘇繁華図」には女性が刺繡しているような場面が見られない。最も目を惹く女性が働く場面は、木洩鎮郊外の山前村にある農家の庭で、数人の女性が生糸作りに取り組んでいるところである(図23)。

すでに別稿で触れたが、明清時代の紡織関係の仕事は主に家庭内で行い、女性がその主要な労働力であったといわれる。⁽⁴⁸⁾さらに、ここに描かれている糸



図23 農家で女性の労働



図24 婚礼

繰りの場面は、「耕織図」と非常に一致しており、図様の転用が確認できるとも指摘されている⁽⁴⁹⁾。実際の労働の様子を表していると言えないかもしれないが、生糸作りは女性の仕事の一部で、自宅の屋敷内で行うことが反映されている。さらに、豚に餌を与えている女性と、子供を抱いている女性がいる。家畜の世話と育児も、主に女性があたっていることがわかる。屋敷の広さと人口の多さから見れば、これはかなり裕福な農家であることが推定できる。そして、遊んでいる子供と、数珠と杖を手にする白髪の老婦人が、場面は違うが康熙の「御製耕織図」にも見られる⁽⁵⁰⁾。「老少同堂」という、伝統の中国人の理想的な家族像が反映されているほか、家庭を経営する女性成員の構成も窺える。

蘇州城内に、ある進行中の婚礼の場面が見られる(図24)。これは画卷のハイライトの一つである。跋に「嫁娶朱陳、及時成礼」とあるように、場面が

華やかで、そして二人は結婚年齢に達し、遷延せずに婚礼を挙げたのである。太平の世の一つの象徴であると思われる。

この時、花嫁はまた花婿の顔を見たことがないはずである。これまでは、夫の家族にとっても、彼女は赤の他人のような存在であった。夫婦の初対面は、寝室に入り、合盃の盃を交わし、新郎が新婦の頭面覆をとるまで待たなければならない。花嫁の服は、この画卷の中で珍しく模様が施されているものである。普通は、女性が簡素な装いのほうが評価されるが、彼女はこれから一カ月の間に、特別に鮮やかな身支度をする。新婚の喜びを表すほか、両親と義父母が挙げてくださった盛大な儀式への感謝を伝えるのである⁽⁵¹⁾。

ここに見られるのは正式な結婚儀式であることから、彼女は正妻であることがわかる。これは非常に重要で、彼女のこの家における地位と役割を定めている。正妻は、必ずしも夫の性的対象として娶られるのではなく、むしろ夫が所属する家を経営するために迎えられ、家庭経営に一定の役割を果たすものである。夫婦の間に愛情がないというわけではないが、それほど重視されないのは事実である。清代の小説の『品花宝鑑』に、乾隆年間の状元で高官であり、男色を好むことで有名な畢秋帆を原型としたといわれる田春航⁽⁵²⁾が、妻が亡くなったあと再婚のつもりはないが、母親の世話と家政の管理のために家柄も人柄も非常に優れた女性を妻に迎えたのが典型

的な一例である。なお、このような結婚は周りの人に祝福され、女性と女性の家族からは不満を言われることがないのも興味深いと思われる。⁽⁵³⁾

さて、「姑蘇繁華図」に描かれているこの花嫁が、この家に嫁いでから、どのように家庭の経営に参加するだろうか。陸圻^{りくき}の『新婦譜』を参考しながら、想像してみたいと思う。

彼女は姑から主婦権を譲ってもらうまでの間に、姑に仕え、姑の指示のもとに、夫の属する家族集団全体や「房」の家事にあたる。⁽⁵⁴⁾彼女の頼りになるのは、舅、姑と夫の三人——すなわち、画面に見られる、座っていて彼女の敬礼を受ける二人と、彼女と並んで敬礼をしている男——しかいないため、この三人の機嫌を取ることが第一である。常に控えめで、声が小さく、叱られても笑顔で謝る。朝は舅と姑が起床する前に、早起きして清潔で簡素な身支度をし、舅や姑が起きるとすぐに出向いて挨拶する。食事は必ず自分の手で用意し、家僕や女中に任せない。たとえ軽い病でも無理して出向く。夜は早く寝てはならず、舅と姑の世話が終わっても内房で針仕事をする。

夫の親類や友人が訪れてくると、茶と菓子をすぐに用意し、家僕に出させる。舅や夫が客に酒食をもてなそうとすれば、姑の指示に従って用意し、客を満足させようと努める。たまたま金品が尽きた場合、自ら進んで自分の持ち物を質屋に預けて舅や夫の困難を解決する。姑方の親戚が来ると、自分は挨拶してもいいかよくないか、姑に教えを請うてから行動し、していいと言われるとすぐ出て挨拶し、姑から言われなくても膳を用意するように勧める。実家の親類が来る場合、早く話を終らせ、姑が食事を招待しようと言っても固く辞退して帰す。贈り物やお返しについては、いっさい姑の命令どおりにし、自分の意思で差配をしない。姑方の親戚には、常に丁重にし、実家の親戚に対しては省けることなら省く。重要な年中行事や舅、姑、夫の誕生日を最も大事な日とし、外で祝宴を行い、新婦は奥にあって、自ら清潔で豊かな飲食物を幾皿か設えて送る。義姉妹との仲を大事にし、夫の兄弟の子を自分の子のように愛する。夫にすべてを捧げる。夫とは必ず立って話

し、尊称を使う。夫が成功していない時に辛抱強くかれを支え、夫が成功すれば諫めてその栄耀や利益を貪る思いを冷ます。夫が妾を置いたりするのは、己の労を分担してくれるためだと思い、嫉妬は一切しない。そうでなければ、夫婦の仲を壊したり、他人にあざ笑われたりする。⁽⁵⁵⁾

このような生活は、いかにも女性が抑圧されているように見えるが、これは女の正しい生き方だと、陸圻がその本に書いて娘に贈ったのである。陸圻は、明末清初の浙江銭塘出身の名士で、「周囲に細心の神経をくばり、友人間の和をはかり、孝道の実践には自己犠牲に徹した人物である。他人の非難は一切せず、僕隷に対しても叱責せず」、まさに君子の号にふさわしい人である。⁽⁵⁶⁾『新婦譜』は、娘を嫁がせる時に、「蕭然として弁ずる無し」、作ってやったものだと、かれが序文に記した。⁽⁵⁷⁾この『新婦譜』は後に女訓書として広く使われ、これを補足しようと、かれの友人がさらに2冊の『新婦譜』を作った。かれの主張したこの女の正しい生き方は、社会に認められていることが明らかである。

しかし、この『新婦譜』は、『女誠』などのような冷酷な説教に満ちた女訓書とかなり異なったものである。道学の説教というまでもなく多々あり、女性の自己意志を尊重しようとしなが、これを読むと、道学先生というより、愛する娘が嫁いだ後に舅、姑と夫に認められ、親戚などの周りの人にも評価され、平穏で品格のある生活を送ることを切に望んでいる父親の姿が目の前に浮かんでくる。

また、こうして専ら家庭の営みで人生を送るのではなく、何らかの形で働く女性もいる。その多くは手工業に従事し、家にとどまりながら稼いだ金で家計を補うが、職業につき自力で生計を立てる女性も少なくない。「姑蘇繁華図」にも花を売る女性などが見られる。

中でも、山塘河の船にいる女性が、特に目立つ存在である。人の目を避け、身をひそめようとしていないのである。彼女たちは「船娘」といい、料理を作ったり船を漕いだりし、売春にかかわる人も少なくなかった（図25、図26）。

山塘河は唐の時に作られた運河で、蘇州城と虎丘

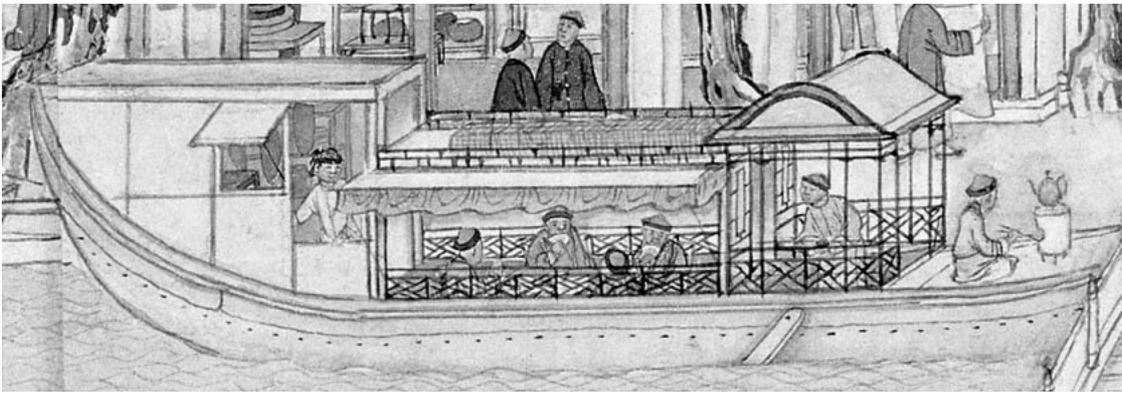


図25 船娘



図26 船娘

をつなぐ水路である。古来、交通の機能より、行楽地として名高いところである。特に明末以降、かつて多くの妓館が集まっていた南京の秦淮河が戦乱と禁娼政策で衰微し、董白や卞賽などの名妓が蘇州へ引越⁽⁵⁸⁾し、山塘街に住まいを構えるようになり、山塘河はますます繁栄してきた。『蘇州画舫録』によれば、

蘇州は東南部の大都市の一つであるから、一般の市民は豪華なことを好み、観光客はひきもきらぬありさまである。宴会の客はたいてい舟を浮かべて虎丘に遊ぶのだが、画舫で囃される笙の音や歌⁽⁵⁹⁾ごえは、四季を通じて絶えることがない。

とある。

船で「船菜」を楽しむことが、山塘河での船の遊びを興ずるに重要な一部である。『桐橋倚棹録』によれば、これらの船の鱸屋型に竈があり、酒や料理などを、客の注文に応じて作って出すという。図25に見られるように、料理を作るのは女性料理人の船娘である。また、小さい船の場合、それを漕ぐのも船娘である。

先にふれたように、船娘たちには売春にかかわる

人もいる。多くの客は、山塘街の歌院や妓館から歌姫また花魁を呼び、船で料理を楽しみながら美色をも興ずる。船娘たちは、城外から幼い女の子を買って船におき、給仕などをさせ、客の興に添える。自分が表に出て、客の相手になることもある。または船に歌姫などを置いて客を惹きつけることもあり、「色界之仙航、柔郷之宝筏」といわれるほどのものである⁽⁶⁰⁾。だが、このような光景は「姑蘇繁華図」には見られない。ここに描かれている女性のいずれも、伸びやかで悠然としてみえる。やはり画家が描きたいのは、船に乗り景色を楽しみながら、美食を堪能するという閑雅な「承平光景」⁽⁶¹⁾であろう。

もともと、妓女は社会的な地位が低く、卑しいイメージがするが、一方、彼女たちはその美しさと才能そして豊かな人間性で、癒しの存在でもあり、男性の世界を彩る花のような存在である⁽⁶²⁾。明清の小説に妓女を主人公とするのが少なくないほか、彼女たちに同情するより謳歌の対象とする作品も多く見られる。また、「風流天子」とよく言われる乾隆帝も、妓女を召したことが伝わっている⁽⁶³⁾。こうした背景があって、画家が山塘街を描くときに花柳の巷を直接描かないが、多くの船娘を登場させ、雰囲気

漂わせたと考えられる。

むすびに

以上、不十分でありながら、「姑蘇繁華図」に描かれている女性の世界について検討してみた。彼女たちは女性としての魅力を表に出せず、足が奇形になり、言動も厳しく規制され、いかにも抑圧されているように思われるであろう。

しかし、先にあげた陸圻のように、画家が決して卑しめるつもりで彼女たちを描いているわけではない。むしろ画家から彼女たちへ注ぐ視線は温かいと言っていいであろう。「姑蘇繁華図」に見られる女性のほとんどが、しなやかで穏やかである。やや主

観かもしれないが、その多くは幸せにも見える。そして、この画卷に見られる女性の姿は、さまざまな資料からみると、実際にありうる姿であることがわかる一方、実際にあった姿のままではないことも明らかである。画家が女性たちの実際にあった姿から、あるべき姿を選んでこの作品に入れたのであろう。

このような道德規範に従い、身分にふさわしく振る舞い、端正で自分の生活に満足している女性像こそ、まさに「盛世之良民」であり、画家の表したい「帝治光昌」⁽⁶⁴⁾の主題を見事に表現できたのである。そして、あくまでも推測であるが、蘇州出身で蘇州育ち、北京の宮廷に召された画家が故郷を描くときに、そこにいる女性を偲んでいることも見られるのではないかとと思われる。⁽⁶⁶⁾ (ほう・いぶん)

【注】

- (1) 秉琨「清徐揚『姑蘇繁華図』紹介與欣賞」、『清徐揚「姑蘇繁華図」』商務印書館（香港）、1988：1
- (2) 戴立強「人類文化研究のための非文字資料の体系化 第1班『図像資料の体系化と情報発信』公開研究会」における研究発表、王京 整理・翻訳『「姑蘇繁華図」と『清明上河図』』、人類文化研究のための非文字資料の体系化第1班編集、『図像から読み解く東アジアの生活文化』、神奈川大学21世紀COEプログラム研究推進会議、2006：21-28
- (3) 張英霖「図版説明 蘇州市地方誌編纂委員会弁公室・蘇州博物館・蘇州碑刻博物館・古吳軒出版社編、『蘇州古城地図集』 古吳軒出版社、2004：17
- (4) 佐々木睦「『姑蘇繁華図』をめぐる旅—研究会の開催にいたる経緯—」、人類文化研究のための非文字資料の体系化第1班編集、『図像から読み解く東アジアの生活文化』、神奈川大学21世紀COEプログラム研究推進会議、2006：7-11；鈴木陽一「『姑蘇繁華図』と18世紀中国におけるリアリズムの曙光」、同：13-18
- (5) 金貞我「風俗表現における図様の伝統と創造」、『年報 人類文化研究のための非文字資料の体系化 第3号』、神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議、2006：97-111
- (6) 戴立強「人類文化研究のための非文字資料の体系化 第1班『図像資料の体系化と情報発信』公開研究会」における研究発表、王京 整理・翻訳『「姑蘇繁華図」と『清明上河図』』、人類文化研究のための非文字資料の体系化第1班編集、『図像から読み解く東アジアの生活文化』、神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議、2006：21-28
- (7) 同上
- (8) 陳高華、徐吉軍『中国服飾通史』 寧波出版社、2002：463-481；中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞1・冠服（図版）』 平凡社、1966：144-147
- (9) 陳高華、徐吉軍『中国服飾通史』 寧波出版社、2002：485-487、512-517
- (10) 秘戯図、春宮画、春意など、多くの言い方があるが、ここでは最も広く知られる「春宮図」を使う。また、春宮図の冊子は、春宮冊子という。
- (11) 【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳『秘戯図考』 広東人民出版社、1992：168
- (12) 【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳『秘戯図考』 広東人民出版社、1992：170、183
- (13) 「女子無才便是徳。」〔明〕陳繼儒「安得長者言」 山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究—「女四書」と「新婦譜」三部書—』 明治書院、1986：2
- (14) 「女有四行、一曰婦徳、二曰婦言、三曰婦容、四曰婦功。夫云婦徳、不必才明絶異也。婦言、不必弃口利辞也。婦容、不必顔色美麗也。婦功、不必工巧過人也。清閑貞静、守節整齊、行己有恥、動静有法、是謂婦徳。摺辞而説、不道悪語、時然後言、不厭於人、是謂婦言。盥浣塵穢、服飾鮮潔、沐浴以時、身不垢辱、是謂婦容。専心紡績、不好戲笑、梨齊酒食、以奉賓客。是謂婦功。」【後漢】班昭『女誡』（山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究』 明治書院、1986：93-94から。）本稿で引用するのは、山崎純一の訳である。以下同。
- (15) 「耳無塗聽、目無邪視、出無冶容、入無廢飾、無聚會群輩、無看視門戸。此則謂専心正色矣。若夫動静輕

- 脱、視聽陝輪、入則亂髮壞形、出則窈窕作態、說所不当道、觀所不当視、此謂不能專心正色矣。】【後漢】班昭『女誡』（山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究』 明治書院、1986：96-97から。）
- (16) 【米】ドロシー・コー「中国の服と体のイメージ—十六世紀から十九世紀におけるヨーロッパ人の旅行記から—」、中国女性史研究会『論集中国女性史』 吉川弘文館、1999：73-74
- (17) 【米】ドロシー・コー「中国の服と体のイメージ—十六世紀から十九世紀におけるヨーロッパ人の旅行記から—」、中国女性史研究会『論集中国女性史』 吉川弘文館、1999：70
- (18) 1919年の五四運動を中心とした政治・思想・文化の啓蒙運動で、民主と科学を唱え、中国の文学から社会構成まで、巨大の変革を起こした。
- (19) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞2・卷之六 生誕』 平凡社、1966：66
- (20) 矢沢利彦『西洋人のみた十六～十八世紀の中国女性』 東方書店、1990：18-19
- (21) 【清】李漁 著、王連海 注釈『閑情偶寄図説』 山東画報出版社、2003：146
- (22) 同上
- (23) 【清】李漁 著、王連海 注釈『閑情偶寄図説』 山東画報出版社、2003：168
- (24) 上下逆様の馬蹄形の襟がついた服。
- (25) 【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳『秘戯図考』 広東人民出版社、1992：184
- (26) 瀧本弘之『「金瓶梅」「紅樓夢」の挿画について』、同氏 編『中国古典文学挿画集成（四）金瓶梅・紅樓夢』 遊子館、2003：4
- (27) 【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳『秘戯図考』 広東人民出版社、1992：184
- (28) 【米】ドロシー・コー「中国の服と体のイメージ—十六世紀から十九世紀におけるヨーロッパ人の旅行記から—」、中国女性史研究会『論集中国女性史』、吉川弘文館、1999：72
- (29) 劉達臨『中国古代性文化』寧夏人民出版社、1993：897；【米】シャルル・メイエル 著、辻由美 訳『中国女性の歴史』 白水社、1995：90
- (30) 【清】曹霽 著、伊藤漱平 訳『紅樓夢』 平凡社、1969：454
- (31) 劉達臨『中国古代性文化』 寧夏人民出版社、1993：896；【米】シャルル・メイエル 著、辻由美 訳『中国女性の歴史』 白水社、1995：92
- (32) 矢沢利彦『西洋人のみた十六～十八世紀の中国女性』 東方書店、1990：27
- (33) 【宋】司馬光『涑水家儀』：「男治外事、女治内事。」（劉達臨『中国古代性文化』寧夏人民出版社、1993：595から）
- (34) 矢沢利彦『西洋人のみた十六～十八世紀の中国女性』 東方書店、1990：29-30
- (35) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞2・卷之九 賓客』 平凡社、1966：124
- (36) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞1・卷之二 居家』 平凡社、1966：80
- (37) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞1・卷之二 居家』 平凡社、1966：81
- (38) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞1・卷之二 居家』 平凡社、1966：87
- (39) 「一歳之中、惟龍船市婦女出遊為最盛、船価亦増数倍。……女眷出遊、每肩輿至圍門碼頭或接官亭、釣橋登舟。夜歸則僕從候久、棄水登岸、輿簾下垂、花香徐拂、道旁行人知人家眷屬歸也。」【清】顧祿「桐橋倚棹録」、王稼句 編『蘇州文献叢鈔初編』 古吳軒出版社、2005：674-675、筆者訳。
- (40) 「莫窺外壁、莫出外庭；出必掩面、窺必蔽形。」伝【唐】宋尚宮撰『女論語』（山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究—「女四書」と「新婦譜」三部書—』 明治書院、1986：114-115から。）
- (41) 劉徐州『趣談中国戯楼』 百花文艺出版社、2004：45-46
- (42) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞1・卷之二 居家』 平凡社、1966：92
- (43) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞1・卷之二 居家』 平凡社、1966：104
- (44) 【明】馮夢龍「売油郎独占花魁」、呉曉玲ほか 選注『話本選』 人民文学出版社、1959：373、筆者訳。この小説は南宋を背景としたが、明末の蘇州出身の馮夢龍が書いた庶民向けの読物であり、このようなディテールは、明末の蘇州にも見られると思われる。
- (45) 『春灯謎史』天一出版社、1985、筆者訳。影印本であるがゆえに、ページ数がない。なお、台湾の国際双笛出版社が1996年に出版した版本には、作者について、「青陽野人編演」と示しているが、この版本には作者の名前がない。双笛出版社の版本は活字印刷で、読点の怪しいところがありしばしばあるため、参考にしない。本書は、文学の価値があまりない好色小説で、作者の経歴などは現在において不明であるが、浙江銭塘人の子である。なお、本書の制作年代について、確かに知ることができないが、明の禁書目録に見られず、清の道光年間から禁書となっていることから、明末か清代前期の作品であると推定できる。
- (46) 演劇の舞台にも、多くの男性観客に見られている芝居のなかの女性がいるが、これらはあくまでも芝居の役であり、扮するものは必ず女性であるとは限らないため、本稿では論外とする。
- (47) 中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編『清俗紀聞1・卷之二 居家』 平凡社、1966：88
- (48) 彭偉文『「姑蘇繁華図」に見る清代前期の江南地域における紡織業及びその流通—地方文献に照らして—』、『年報 人類文化研究のための非文字資料の体系化 第3号』、神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議、2006：260-270
- (49) 金貞我「風俗表現における図様の伝統と創造」、『年報 人類文化研究のための非文字資料の体系化 第3

- 号)、神奈川大学21世紀COEプログラム「人類文化研究のための非文字資料の体系化」研究推進会議、2006：97-111
- (50) 【清】焦秉貞『御製耕織図』 線装書局、2002
- (51) 【清】李漁著、王連海注釈『閑情偶寄図説』 山東画報出版社、2003：160
- (52) 劉達臨『中国古代性文化』 寧夏人民出版社、1993：948
- (53) 【清】陳森『品花宝鑑』 天一出版社、1985：2039-2080
- (54) 山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究』 明治書院、1986：386
- (55) 【清】陸圻『新婦譜』(山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究』 明治書院、1986：386-458から。)
- (56) 山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究』 明治書院、1986：388
- (57) 「今丙申七月、倉卒遣女。蕭然無弁、因作新婦譜贈之。」【清】陸圻『新婦譜』(山崎純一『教育からみた中国女性史資料の研究』 明治書院、1986：390から。)
- (58) 岩城秀夫「解説」、【清】余懷、西溪主人 作、岩城秀夫 訳『板橋雜記・蘇州画舫録』 平凡社、1964：241
- (59) 【清】余懷、西溪主人 作、岩城秀夫 訳『板橋雜記・蘇州画舫録』 平凡社、1964：65
- (60) 【清】顧祿「桐橋倚棹録」、王稼句 編『蘇州文献叢鈔初編』 古呉軒出版社、2005：673-674
- (61) 【清】顧祿「桐橋倚棹録」、王稼句 編『蘇州文献叢鈔初編』 古呉軒出版社、2005：673
- (62) 【清】余懷、西溪主人 作、岩城秀夫 訳『板橋雜記・蘇州画舫録』 平凡社、1964
- (63) 劉達臨『中国古代性文化』 寧夏人民出版社、1993：926
- (64) 「姑蘇繁華図」の跋に、「皇上鑾輿再幸、行慶施惠、有加無已、斯地斯民、故能感激鼓舞、榮榮利利、交相勸勉、為盛世之良民……摹写帝治光昌於万一」とある。
- (65) 「姑蘇繁華図」の跋に、「臣執事内庭」とある。
- (66) 明清の小説に、科挙に受かったなどの理由で京に上った男が、北方の女性は愛嬌が足りなく、南方の女性に及ばないなどということが多く見られる。

【参考文献】

日本語

金貞我

2006 「風俗表現における図様の伝統と創造—東アジア風俗画資料の作例から—」『年報 人類文化研究のための非文字資料の体系化』3、97-111

佐々木睦

2006 「『姑蘇繁華図』をめぐる旅—研究会の開催にいたる経緯—」『図像から読み解く東アジアの生活文化』7-11

【米】シャルル・メイエル 著、辻由美 訳

1995 『中国女性の歴史』 東京：白水社

鈴木陽一

2006 「『姑蘇繁華図』と18世紀中国におけるリアリズムの曙光」『図像から読み解く東アジアの生活文化』13-18

【清】曹霑 著、伊藤漱平 訳

1969 『紅樓夢』 東京：平凡社

戴立強 講、王京 整理・翻訳

2006 「『姑蘇繁華図』と『清明上河図』」『図像から読み解く東アジアの生活文化』：21-28

瀧本弘之

2003 「『金瓶梅』『紅樓夢』の挿画について」『中国古典文学挿画集成(四) 金瓶梅・紅樓夢』 東京：遊子館

【米】ドロシー・コー

1999 「中国の服と体のイメージ—十六世紀から十九世紀におけるヨーロッパ人の旅行記から—」『論集中国女性史』 東京：吉川弘文館

中川忠英 著、孫伯醇・村松一弥 編

1966 『清俗紀聞2』 東京：平凡社

古原宏伸

2005 『中国画卷の研究』 東京：中央公論出版社

彭偉文

2006 「『姑蘇繁華図』に見る清代前期の江南地域における紡織業及びその流通—地方文献に照らして—」『年報 人類文化研究のための非文字資料の体系化』3：260-270

矢沢利彦

- 1990 『西洋人のみた十六～十八世紀の中国女性』 東京：東方書店
山崎純一
- 1986 『教育からみた中国女性史資料の研究—「女四書」と「新婦譜」三部書—』 東京：明治書院
【清】余懷・西溪主人 作、岩城秀夫 訳
- 1964 『板橋雜記・蘇州画舫録』 東京：平凡社
- 中国語**
秉琨
- 1988 「清 徐揚『姑蘇繁華図』紹介與欣賞」『清 徐揚「姑蘇繁華図」』 香港：商務印書館（香港）
蔡利民
- 2000 『蘇州民俗』 蘇州：蘇州大學出版社
陳高華、徐吉軍
- 2002 『中国服飾通史』 寧波：寧波出版社
- 【清】陳森
- 1985 『品花宝鑑』 台北：天一出版社
- 【明】馮夢龍
- 1959 「売油郎独占花魁」『話本選』 北京：人民文学出版社
傅起鳳・傅起龍
- 1989 『中国雜技史』 上海：上海人民出版社
- 【清】顧祿
- 2005 「桐橋倚棹録」 蘇州：古吳軒出版社
- 【清】焦秉貞
- 2002 『御製耕織図』 北京：線装書局
劉達臨
- 1993 『中国古代性文化』 銀川：寧夏人民出版社
劉平
- 2005 『中国民俗通志・江湖志』 濟南：山東教育出版社
劉徐州
- 2004 『趣談中国戲楼』 天津：百花文芸出版社
- 【清】李漁 著、王連海 注釈
- 2003 『閑情偶寄図説』 濟南：山東画報出版社
- 【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳
- 1992 『秘戯図考』 広州：広東人民出版社
王伯敏
- 2000 『中国絵画通史』 北京：生活・読書・新知三聯書店
- 【清】徐揚
- 1988 『清 徐揚「姑蘇繁華図」』 香港：商務印書館（香港）
1999 『姑蘇繁華図』 北京：文物出版社
2004 「姑蘇繁華図」『清宮散佚国宝特集・絵画卷』 北京：中華書局
- 佚名
- 1985 『春灯謎史』 台北：天一出版社
張英霖
- 2004 「図版説明」『蘇州古城地図集』 蘇州：古吳軒出版社
趙宇共
- 2005 『中国民俗通志・交通志』 濟南：山東教育出版社
周振鶴
- 1928 『蘇州風俗』 広州：国立中山大學語言歴史学研究所・中山大學民俗学会

【図版目録】

- 図1 女性の服装と髪型（【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会 編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：588）
- 図2 清代後期の女性の服装（陳高華、徐吉軍『中国服飾通史』寧波出版社、2002：527）
- 図3 伝【明】仇英 作『燕寝怡情』（【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳、『秘戯図考』広東人民出版社、1992：口絵、図版五）
- 図4 「春睡起」（【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳、『秘戯図考』広東人民出版社、1992：口絵、図版十一）
- 図5 「喚莊生」（【荷】R.H.van Gulik 著、楊権 訳、『秘戯図考』広東人民出版社、1992：口絵、巻首図）
- 図6 綱渡りの女芸人（【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会 編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：616）

- 図7 「撫蓮図」(【清】李漁著、王連海注釈、『閑情偶寄図説』山東画報出版社、2003：147)
- 図8 崇禎本『新刻繡像金瓶梅』挿絵(瀧本弘之編『中国古典文学挿画集成(四) 金瓶梅・紅樓夢』遊子館、2003：67)
- 図9 女性の纏足及びそれにもたらされた足骨の変化(劉達臨『中国古代性文化』寧夏人民出版社、1993：898)
- 図10 木洩鎮の大きい屋敷(表の部分)(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：595-597)
- 図11 内房とそこに留まる女性(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：597)
- 図12 輿の簾を開けて外を覗く女性(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：599)
- 図13-15 身を潜めて覗く女性(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：591、592、611)
- 図16 観劇する女性(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：602-603)
- 図17-19 用事で外出する女性(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：605、610-611、609)
- 図20-22 輿に随行する女性(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：591、611、616-617)
- 図23 農家での女性の労働(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：588)
- 図24 婚礼(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：614)
- 図25-26 船娘(【清】徐揚「姑蘇繁華図」、清宮散佚国宝特集編輯委員会編、『清宮散佚国宝特集・絵画卷』中華書局、2004：620、622)