

空間論理と視覚意味（下）

—— 宋遼金墓「婦人啓門」図新論 ——

李 清 泉

西 林 孝 浩 訳

はじめに

- 一 宋遼金墓「婦人啓門」図の背後にある墓葬空間の論理（以上、四一〇号）
- 二 「婦人啓門」図は、どのようにして「寝」記号を暗示するようになったのか（以下、本号）

三 宋遼金墓「婦人啓門」図は、ただ、「寝」の象徴記号にすぎないのか
結語

二 「婦人啓門」図は、どのようにして「寝」記号を暗示するようになったのか

上述した宋遼金墓葬飾モチーフの分析を通じて、我々はすでに明確な結論を得た。すなわち、宋遼金墓葬飾の「婦人啓門」の向こうの空間は、実際には「寝」なのであり、そして「婦人啓門」図像は、「寝」を暗示する記号なのである。では、いったい、いかなる原因によって、この装飾モチーフが、「寝」という記号的意味を備えるようになったのであろうか？
何故、その門扉は、半閉半開なのであろうか？ 何故、啓門する人物は女性

空間論理と視覚意味（下）

であって、男性は少ないのであろうか？⁽³⁰⁾ こうした問題は、依然として、人々の興味をひくのである。

一九四四年、王世襄氏は、四川の宋墓で流行する「門蔽半身の婦人」装飾について論じられた際、以下のように言及された。

この由来を考えるに、あるいは漢代まで遡ることが可能かも知れない（中略）この種の彫飾は、もとは棺槨の正面に用いられはじめたが、いつの時からか、墓内部の後方の龕に位置する装飾となった。つまり、その間に若干の変遷過程を経ているはずである。⁽³¹⁾

確かに、その後、半世紀以上の間の、数多くの考古資料の発見により、「婦人啓門」装飾モチーフは、早くも後漢時期の画像石墓と画像石棺に出現することが判明したのである⁽³²⁾（挿図19）。いささか不思議なのは、漢代から出現する婦人啓門図が、宋遼金墓葬の婦人啓門図と驚くほどに同様で、一方の門扉を開き、もう一方の門扉を閉め、その背後から婦人の形象を出現させる

挿図 19 四川省蘆山漢代王暉石棺 婦人啓門図 (拓本)

のが、すべて基本となっていることである(挿図 20~22)⁽³³⁾。明らかに、宋遼金墓「婦人啓門」裝飾モチーフのとする図様は、古典的と言うべきもので、それは早くも後漢時代にすでに形成されていた。そして、この図像が、漢代石棺や画像石墓裝飾において、如何なる意義があるのか、すでに記号化の特質を有していたか⁽³⁴⁾どうか、なぜ、魏晋南北朝から隋唐時期の墓葬において、一度、影も形もなく消えてしまったのか、先述の「変遷過程」とはどのようなものだったのかといった問題は措くとしても、この芸術モチーフが千年後に再度流行し、また、依然として、過去のものとほぼ完全に一致する形式を保持していることから、何らかの古い社会風俗習慣が、長きにわたる社会文化情報となり得ることが、必然的にその中に含まれよう。したがって、「婦人啓門」裝飾モチーフがどのようなようにして記号学的意味を獲得したかを検討するにあたって、このモチーフの永遠に変わらない図様の特徴、および「婦

挿図 20 四川省合江五号石棺 庭院図 (拓本)

挿図 21 四川省合江六号石棺 庭院図 (拓本)

挿図 22 山東省沂水後城画像石墓 婦人啓門図 (拓本)

人」と「門」というこれら二種の異なった事物の間の文化連関を、必ず着実に把握せねばならない。そして、この図様が早くも後漢時期に形成されたことに照らして、我々は、さらに早期からの文化伝統を追跡することも必要となる。

「婦人啓門」モチーフを熟知した学者の大半には、説明するまでもないことだが、現存する古代文献において、この芸術モチーフについての直接的記述を探るのは、非常に困難である。「門蔽半身の婦人」・「婦人啓門」の類は、ただ、現在の考古学者が、便宜上、かかる作例を呼称しているにすぎ

ないが、一種の学術用語ともなっている。こうした呼称と記述は、作例それ自体に対する精緻な観察に基づく以上のものではありえず、みな作例の忠実な記録と看做され得る。我々は、この種の客観的記述あるいは記録を通じて、図像が含む意味の理解にたどり着くことは不可能である。しかし、的確な記述と、かかる作例に共通する特徴を把握することは、それ自体、図像の語義を、正しく再構築するための前提となる。

これまでの研究では、例えば、婦人啓門画像の傍らに男女和合の内容（挿図23）をあらわす四川新都Xintou出土の二点の画像石棺を根拠として、かかる図像が、主として性的な表現に関わるものと考え、四川地区の漢代婦人

挿図 23 四川省新都画像石棺 婦人啓門図（拓本）

啓門画像を、敷居を踏み越えようとする「思春期の女子」と解釈した学者がいた⁽³⁵⁾。この観点の背後にどのような合理的根拠があったのか、ひとまず措くとしても、問題なのは、それが、図像学的観察と理解の側面において、かかる図像に共通する特徴から逸脱するように思われる点である。事実、漢代婦人啓門図についての現在の知見では、男女和合の図像内容との関連は、さして必然なことではなく、新都の画像は、ただ特殊な事例にすぎない。そのうえ、門によりかかるようにして立つ女性の図像（新都のそれら石棺画像も含む）は、やはり、彼女たちが門の敷居を踏み越えて門外へ出ようとしていることを意味してはいない。逆に、現在、発見されている作例から判断して、漢墓における啓門する婦人図、および宋遼金墓の啓門する婦人図には、門外に足を踏み出そうとするものは一例もないように思われる。

本論文では、「婦人啓門」図について、一層、正確な記述および定義が必要であるならば、まず、それらが表現上の、次の二つの基本特徴を、着実に把握しなければならないと考える。

その一、門扉はすべて半開半閉である。

その二、啓門する婦人はすべて、半身を隠し、半身をあらわし、なおかつ足は門扉を越えない。

バクサンドールが提唱する「時代のまなざし（the period eye）」^(補註8)によって、かかる作例の上述した特徴を観察することで、我々は、難なく理解へと到達できる。この半隠半現で、足を門扉から踏み出さずに啓門する婦人は、その振る舞いを行うことによって、中国古代女性倫理という伝統観念に頗る符合するかのようである。

周知の如く、春秋戦国から秦漢にかけて、礼教が次第に重んじられるようになった。その重要な指標は、『儀礼』と『礼記』の出現である。当時の礼教には、女性の日常行為に対して、実際に規定したものが、それほど多くはない。しかし、「女主内、男主外」には、こうした空間と役割の分別意識が、すでに極めて明確である。『礼記』内則に言う。

礼始於謹夫婦。為宮室、辨外内。男子居外、女子居内、深宮固門、闔寺守之。男不入、女不出。⁽³⁶⁾

こうした観念は、当時の実際の社会生活の面においても、また十分に、顯著である。『国語』に記載される、越王句踐が、まさに呉を討とうとした時、

王乃入命夫人。王背屏而立、夫人向屏（韋昭注）屏、寢門内屏。王北向、夫人南向。王曰、自今日以後、内政無出、外政無入（韋昭注）内政、婦職。外政、国事。内有辱、是子也。外有辱、是我也。吾見子於此止矣。王遂出、夫人送王、不出屏（韋昭注）夫人礼、婦人送迎不出門。⁽³⁷⁾

かくのごときのみならず、婦人出門は、甚だしきにいたっては「非礼」と看做されている。『左伝』僖公二十二年には「鄭文公夫人聿氏。姜氏勞楚子於柯澤」といった記述があり、この件に続いて以下のように言う。

君子曰、非礼也。夫人送迎不出門（楊伯峻注）（中略）指寢門、見兄弟不踰闕（以下略）。⁽³⁸⁾

『国語』魯語の敬姜の記載においては、明らかに「婦人礼」の典範意義を更に有している。

公父文伯之母、李康子之從祖叔母也（韋昭注）祖父昆弟之妻也。康子往焉、闔門與之言、皆不踰闕（中略）仲尼聞之、以為別於男女之礼矣。⁽³⁹⁾

注目されるべきは、韋昭が『魯語』のかかる記載における幾つかの字句に対して、以下のように注釈した箇所である。

闔、闔也。門、寢門也。闕、門限也。皆、二人也。敬姜不踰闕而出、康子不踰闕而入。⁽⁴⁰⁾

では、敬姜が「寢門」に立って康子と会話した時、門は、結局、どの程度開くことが出来たのであろうか？ 宋版『広韻』は「闔」字に対して、更に具体的かつ鍵となる説明をしている。

闔、斜開門。国語云、闔門而與之言。⁽⁴¹⁾

司馬光『類篇』の説明もこれに十分類似する。

闔、空媧切、門不正開（中略）又枯懷切、門邪也。⁽⁴²⁾

上述の文献記述をまとめるならば、特定のイメージへと帰納され、我々は大変明晰な立場から、次の二つの鍵となる情報を抽出することができる。す

なわち、「半開の寢門」と「敷居を越えない婦人」である。

すでに明らかなことだが、このイメージの細部と、我々の検討する「婦人啓門」図の基本的図様とは、期せずして互いに一致し、ほとんどずれがないに等しい。

実は、これは単なる偶然の一致では決してない。我々は、「婦人啓門」図像の出現、および、その図様の確定は漢代であると知っているが、まさにそれは中国伝統の礼教が形成された重要な時代であった。漢の高祖が叔孫通に礼を制定させ、樂を作らせ、漢の武帝による「招致儒術之士、令共定儀」⁽⁴³⁾にしたがって、天下の礼制は遂に完備したのであった。漢の宣帝神爵四年（紀元前五八年）には、貞婦順女を褒賞し、皇室の女教文化進行を促すこととなった。⁽⁴⁴⁾前漢の成帝時期から後漢にかけて、相次いで出現した二つの独立した女教テキスト——劉向『列女伝』と班昭『女誡』——は、後世に模範を示す二つの聖典となった。これら二つの女教経典の中では、孔子によって表彰され、また、魯国敬姜の「不踰闕而出」といったような、「別於男女之礼」を提唱し、明らかに、儒家の学者には一種の正統倫理規範と見られていた。例えば、劉向は敬姜を『古列女伝』の先頭——母儀伝——に収録し、なおかつ伝をたて、以下のようにいう。

寢門之内、婦人治其職焉（中略）康子嘗至、敬姜閨門而與之言、皆不踰闕（中略）仲尼謂敬姜別於男女之礼矣。⁽⁴⁵⁾

前漢成帝の永始元年（紀元前一六年）に完成した『列女伝』は、前漢末には、広範囲に流布し始めていた。疏勒河流域で出土した漢簡の中に、『列女伝』の残簡文が発見されている。⁽⁴⁶⁾班昭（曹大家）・馬融らが、皆かつて『列女伝』

に注を付したことは、史実と見られ、『列女伝』は後漢社会に対して明らかに大きな影響を及ぼしており、故に、敬姜の「別於男女之礼」は、必然的に広く及ぶこととなった。

『後漢書』宋弘伝によれば、光武帝の時、宮廷中には、すでに『列女伝』を題材に描いた「新屏風」があった。⁽⁴⁷⁾民間では、山東嘉祥 Jiaxiang 武氏祠の漢代画像の中に、列女故事の題材が数多いが、それらは劉向の『列女伝』に基づいている。⁽⁴⁸⁾陝西綏徳 Suidede 鳴咽泉 Wuyequan 出土の漢代画像石は、画像の傍題に「覽樊姫、觀列女、崇礼讓、尊大雅、貴□□、富支子」との銘文が刻まれている。⁽⁴⁹⁾近年、四川新津 Xintun で出土した漢代石棺では、画像の中に少なからず「梁高行」・「秋胡戲妻」等の表現もある。⁽⁵⁰⁾これらわずかな文献記載と現存作例・遺跡は、『列女伝』の後漢社会への確かな、且つ、極めて大きな影響を示してくれている。そのみならず、このことを根拠として容易に推測できるのは、『列女伝』の広範囲な流布にともなう、宮廷内が比較的安定し、成熟した『列女伝』画が、世間に伝播するのが避けられなくなり、民間の絵画が手本として従うことになったということである。従って、後漢の画像において出現するそれら「不踰闕而出」女性形象は、本来は、『列女伝』画の敬姜に基づいている可能性が高い。

もし、『列女伝』に収録される敬姜の事跡が、当時における一つの古代典型にすぎないと言えるのであれば、主にそれは、後宮の女性および上層社会の女性の訓戒のために用いられたと考えられる。⁽⁵¹⁾我々は、陳の徐陵『玉台新詠』に収録される後漢時期の古楽府の一首——「隴西行」⁽⁵²⁾——において、敬姜のそうした行為が手本となり、後漢時代の下層社会生活へ影響する具体例を見ることができるとする。この最初の詩が描写したのは、心のこもった客へのもてなしと、器量ある居酒屋の女主人である。それは、以下のように描写さ

れる。

(前略)

好婦出迎客 顔色正敷愉
 伸腰再拜跪 問客平安不
 請客北堂上 坐客氎氎氎
 清白各異樽 酒上正華疏
 酌酒持與客 客言主人持
 却略再拜跪 然後持一栴
 談笑未及竟 左顧勅中厨
 促令辨粗飯 慎莫使稽留
 廢礼送客出 盈盈府中趨
 送客亦不遠 足不過門楹
 取婦得如此 齊姜亦不如⁽⁵³⁾
 (以下略)

ここで特別注意を要するのは、女性が客を送る際の振る舞いに対して、この詩人が、審美的に頗る称賛し、かつ、注意を払っている——「送客亦不遠、足不過門楹」——点である。この具体的行為をそれ自体は、明らかに先秦時代の文献にいう「婦人送迎不出門、見兄弟不踰闕」の痕跡を留めている。後漢時期、遠く隴西地区において、居酒屋の女性が、古礼な振る舞いをしたことと、詩人本人のその振る舞いに対する鋭敏な意識とは、漢代儒家学者の提唱する、女性規範の世俗社会面への実際の影響を、ともに明示してくれている。ここにおいて、婦人啓門モチーフおよびその図様の由来が、後漢時期

において確定・流行する際、思想文化背景と現実社会の背景をみとめるのは容易なように思われる。

しかし、頗る不可解なのは、魏晋南北朝から隋唐時期に、「婦人啓門」モチーフが、墓葬装飾中から退いて以降、影も形もなくすことである。我々は現在のところ、この変化と、当時における儒学の衰退および伝統礼教の規律が弛緩することとの関係性を、まだ完全に断定するのは不可能である⁽⁵⁴⁾。しかし、我々の注目を充分に引き起こすのは、宋遼金時期に「婦人啓門」モチーフが墓葬芸術において再度流行する際、それは儒学の復興および女教の振興といった文化背景へと後戻りしたということである。

中唐以後、儒学と礼教は、次第に復興の勢いを示すようになる。女教の方面では、おおよそ玄宗朝には、独立した書物『女孝経』が出現していた⁽⁵⁵⁾(後蜀の孟昶時期の著名な画家である石恪は「女孝経像」八則を専門に描いていた)。徳宗以後、さらに宋氏姉妹の『女論語』、薛蒙妻の『続曹大家女訓』、楊氏の『女誡』等、儀則規範に類する女教読み物と、論伝集成に類する女教読み物は、陸続と世に問われたのである。こうした儀則規範に類する女教読み物は、尤以『女論語』が最も時代を画する意義を有している⁽⁵⁶⁾。頗る興味深いのは、『女論語』立身章第一では、女性の立身の方法を言うことにある。

凡為女子、先学立身(中略)内外各處、男女異群、莫窺外壁、莫出外庭。窺必掩面、出必蔽形。⁽⁵⁷⁾

高世瑜 Gao shiyu 氏は、かつて以下のように注意をうながされた。「宋代の礼教は唐代の発展に比べ、女教においては大きな創造発展は無く、どのような成果も残すことはなかったけれども、厳粛な家庭・男女両性のしつけにお

ける家法の空前の隆盛を惹起した⁽⁵⁸⁾。また、以下のような見解を示す学者もいる。「古代における女性社会の關係は、家族の血縁關係と完全に同等であり、したがって女性に対して教育を施す主要な手だては、一族の家庭であった。族規家訓・郷規民約における女訓育の分野は一族の婦女の必修となり、『顔子家訓』・『涑水家儀』・『鄭氏規範』における「訓諸婦」・「子婦」等に最も大きな影響を及ぼした⁽⁵⁹⁾。つまり、宋に入ってから以後、儒家学者の所謂「家規」・「家範」は、実際に宋代理教發達の重要な指標となり、その中には、自然に大量の女教情報を内包するようになったのである。

北宋の司馬光『涑水家儀』は、『礼記』内則における男女の外と内の分別規定について、詳細に解釈し、以下のように説く。

凡為宮室、必辨内外。深宮固門、内外不共井、不共浴室、不共厠。男治外事、女治内事。男子昼無故不處私室、婦人無故不窺中門。男子夜行以独、婦人有故身出、必擁蔽其面⁽⁶⁰⁾（以下略）。

なおかつ、『家範』では、強調して以下のように説く。「女子十年不出（恒居内也）。又、婦人送迎不出門、見兄弟不踰闕⁽⁶¹⁾。袁采が『袁氏世範』を撰した時、司馬光のこの段の規定を「治家之法、此過半矣」と賞賛している⁽⁶²⁾。

宋代には、息子との会話で寝門を出なかった敬姜が、古代における母儀および婦女子の典型とされ、司馬光の『家範』⁽⁶³⁾・魏了翁の『鶴山集』⁽⁶⁴⁾に載入されるのみならず、司馬光の『類篇』・戴侗の『六書故』等の類書や字書にも収録されている。そのうち戴侗『六書故』の「閨」字についての解釈は以下のようにある。

閨、羽委切（又呼懷空媧二切）、半開也。魯語曰、公父文伯之母、季康子之從祖叔母也。康子往焉、閨門与之言⁽⁶⁵⁾。

事実、我々は劉向『列女伝』版本の流通状況から、北宋儒家学者における、女教重視の復活を見ることも可能である。鄭曉霞 Zheng Xiaoxia 氏は、その関連の研究において以下のように説いている。「『列女伝』の版本^(補註12)の源流は、その最初期を後漢の班超まで遡ることができ、それは劉向『列女伝』七篇を十四に分け、再び、その頌義大序と合わせて十五篇とし、あわせて入陳嬰母および後漢以降の十六事を補った。北宋の蘇頌・王回は、またこの書を校訂して八篇とし、その旧観によることを意図しつつ、十五篇と合わせて館閣（翰林）に蔵された。南宋の蔡驥はまた、蘇・王本を基礎として整理し、『列女伝』を刊行したのである⁽⁶⁶⁾。興味深いのは、まさに『列女伝』校訂に参与した蘇頌が、仁寿郡太君陳氏墓誌銘起草した際、とりわけ「好古知礼、閨門睦宗」の贊を記述している点である⁽⁶⁷⁾。宋代に見られる「婦人治寝門之内」は、すでに普遍意義をもつ倫理的な共通認識となっていた。まさに鄧小南 Deng Xiaonan 氏が指摘された如く「家族門戸内外境界における象徴意義は、当時の人々の理念の中に強烈に存在した」のである⁽⁶⁸⁾。

《清明上河図》に女性の姿を探すが困難な原因として、それが現実社会において、一般的状況として男女内内の価値観が受け入れられ、実際に反映させているといった点に注意を払う学者がいる⁽⁶⁹⁾。確かに、そうした価値観が社会意識形態の主導的地位たる倫理観と社会風紀を占拠しており、当時の芸術作品にその痕跡をとどめることを免れることはできないのである。

以上、述べてきたように、「婦人治寝門内」の伝統的な女性倫理観は、まさに、門に寄りかかって、そこから出ない、啓門する婦人図様の背後に潜在

する社会文化の根源に、秘められたものなのである。

当然、我々は、かかる図像の基本的図様が、中国古代「寢門之内婦人治其職」の伝統倫理観にちょうど一致すると、単に言うことができるだけである。そして、画工がこの図像を絵画化しようとした時、敬姜のような婦道に厳格な女性を決して意図してはいない。しかも、門に寄りかかって出ない婦人の形象は、身分上もまた、死者の婦人と単純に看做すこともできない⁽⁷⁰⁾。しかし相反して、一形象記号によって、内包されるところの婦人の「寢門之内」に治まり、闕を躐えずという特定文化が含意するものは、古人の眼中においては、明らかに、婦人の活動範囲と密接に関係する「寢」の暗示となり得るに足る。なぜならば、墓葬は陰宅と看做され、死者の地下における家だからである。そして「婦人」形象それ自体は、ただ暗示記号において有機的に構成された一部分——極めて豊かな視覚表現意味を構成する一部分——なのである。これについてさらに我々が言えることは、墓葬装飾とは、本質的には、一種の非理性的な行為に属するものではあるが、しかし、「啓門婦人」が、「寢」の暗示もしくは象徴を選択する時には、古代の芸術工匠達は自覚的にしろ、自覚的でなかったにしろ、伝統女性倫理の視覚伝達方式に叶うものとして選択したのである。なぜならば、このような方式、および、このような表現伝達でなければ、当時の社会から「美」に合致すると看做されないからである。

ここで明示しておかなければならないのは、「婦人啓門」装飾モチーフの背後に、古めかしいとでも言うべき文化の淵源があるにもかかわらず、しかしこれと同時に、後漢以来、墓葬芸術において、かかる図像を所有するところが、さして意味をなさないようになり、背後に暗示するもの全てが、墓葬の「前堂後寢」概念とまさに相對する「寢」となるのである。その根柢となる新しい発見は、五代時期墓葬の類似する婦人啓門図二例である。その一つ

は、陝西彬縣 Binxian の馮暉 Feng Hui 墓であり、婦人啓門図像は墓門上方の門楼中央に刻される⁽⁷¹⁾。もう一つの例は陝西宝鶏 Baoji の李茂貞 Li Maozhen 夫人墓であり、その婦人啓門図は、墓門上方に模造された埴彫門楼の東西両側の棟の門戸の上に刻される⁽⁷²⁾。これら二基の墓葬における婦人啓門図は、空間配置においては、宋遼金墓葬における、かかる図像と全く一致せず、その意図はおおよそ、死者の来世における、あたたかな家の表示に他ならならず、あるいは、より具体的に、死者の来世の家における、何れかの家屋を指し示しているのである。ここで知るべきは、宋代以前において、墓葬におけるこうした図像では、「堂」と相對する「寢」の暗示としては、まだ用いられていないようであり、宋代、とりわけ北宋中期以降は、かかる「暗示」が、日増しに強く顕著となりはじめるのである。しかも、意味していることの多くは、この変化が、当時の儒学、とりわけ礼教の復興と整合し、なおかつその後、次第に変化してゆく社会意識形態の主流をなす背景のもとで展開するのである。

三 宋遼金墓「婦人啓門」図は、ただ、「寢」の象徴記号にすぎないのか

上記の検討を通じて、我々はすでに一つの明確な結論を得ている。すなわち、伝統的「婦人啓門」モチーフの背後にあつて、揺るぎない基礎をもつ「寢」が含意するものは、宋遼金時期、まさに墓葬が充分に邸宅化して以後、完全なる視覚記号となった婦人啓門図像として、墓室の後壁に出現した。それは決して実際の存在とはなりえず、故に、かえってその真の意味である「寢」の最も優美で、最も含蓄があり、しかも最も適切な暗示あるいは象徴たりえるのである。

しかし、宋遼金墓葬において大量に出現する「婦人啓門」図像は、ただかろうじて「寝」の暗示あるいは象徴として用いられているにすぎないのであろうか。もし、ただ「寝」の存在を表示するためだけなのであれば、画工はなぜ門扉の向こうの床榻・念被など、まさにこの「寝」を直接描写し得るものを少なくし、敢えて、このような更に間接で、更に含意のある表現伝達方式によったのであろうか。容易に推測できるのは、このように間接的で、含意のある表現伝達方式は、当時の社会において、人々の、何らかの視覚的興味を普遍的に得ることができたということだ。しかもまた、当然、半分閉じた門扉の背後から半分をあらわす婦人の形象は、この視覚的興味の焦点となってくるのである。

我々は再び図像へと戻ることしよう。容易に確認できることだが、宋遼金墓葬中におけるかかる啓門の婦人形象は、その大部分が年若く美貌の女性として描かれる。彼女たちが半身を隠し半身を出現させ、その美しくしとやかな姿や、門に寄りかかり外の様子をうかがう顔つきとしぐさは、待つ、あるいは、待ちこがれる、という際に、自然と滲み出るものである。古代の画工が、このような女性形象を制作する際、絶対に、彼女達をただの簡単な開門の道具であるかのように見ているのではないことが想像できよう。それに反して、かかる開門する女性の姿および表情と態度を通じて、それらが伝達するものは、男性墓主に対する配慮と思いやり、更にその女性眷属に対する賞揚と称賛を彷彿させるものである。もしも我々が、こうした視覚表現それ自体に、何らかの意味あるいは含意があるということを用いるのであれば、我々は、更にもう一步問いつめないわけにはいかない。すなわち、その画面における美麗なる女性は、畢竟、当時の人々の精神世界および知識背景に基づいて、どのような心霊体験と精神連想の伝達と喚起にたけていたので

あろうか。

解釈の妥当性を考慮するにあたって、本論では、このモチーフ類型の解積範囲を墓葬空間の内部に厳格に限定することにしよう。その際、回避することが許されない一つの事実は、墓葬芸術の外部において、同様にして同類モチーフ材料の出現があるということである。宿白氏が早くに取り上げられたように、このような類別は墓葬の性質と近似する僧侶の墓塔、あるいは、道教石窟において出現し、また、銅鏡の鏡背裝飾に用いられることもある。⁽⁷³⁾ 婦人啓門図を刻す墓塔は、その時期が唐代にまで遡る。⁽⁷⁴⁾ また考古学的発見による宋元代の銅鏡資料の中にも、我々は「明皇游月宮」故事を表現題材とした銅鏡の裝飾文様を見ることができ。孔祥星 Kong Xiangxing 編『中国銅鏡図典』に収録される二枚の宋代「樓閣人物鏡」⁽⁷⁵⁾の如きは、湖北 Hubei 襄陽 Xiangyang 宋墓（一一〇四年）・寧夏 Ningxia 隆徳 Longde 宋墓出土の二枚の形式と完全に類似する銅鏡であり、その表現内容は、実は『明皇游月宮』故事なのである。「明皇游月宮」故事は、唐の開元年間、玄宗李隆基が著名な道士である申天師（一説には羅公遠）の幫助のもと、夜の月宮に遊び、仙女の白絹の衣裳（霓裳）が庭に舞うのを見たという、後の『霓裳羽衣曲』⁽⁷⁶⁾の伝説のもとになったものである。この故事は荒唐無稽なものではあるけれども、しかし宋元時代においては広く伝わったものである。⁽⁷⁷⁾ ここで注目されるのは、この類の銅鏡紋様で、桂樹に覆われた広寒宮の正面に、半閉じの門の女性形象をあらわしていることである（挿図24、25）。文献によると、唐宋時期にはすでに著名な画家が「唐明皇游月宮図」に類する作品を描いており、⁽⁷⁸⁾ ここから推測するに、宋元代の「明皇游月宮」故事銅鏡の紋様は、より早期に出現が遡り得る。あるいは本来は、唐宋時期の名だたる画家の図様に由来する可能性がある。確実なのは、唐代から宋金に到るまで、地上に存在した

挿図 24 明皇游月宮鏡 (宋~元代) 所蔵
先不明

各種の婦人啓門図をともなった文物遺跡、ないしは絵画作品は、必然的に今よりも多く、そのうえ、広く当時の人々の目にするとところであったということだ。故に、その図像それ自体が、当時の人々によって、墓葬を装飾するための資料として参照されることができたのみならず、図像が扱う題材と内容もまた、墓葬における婦人啓門図像の意義について、人々の認識と理解に影響を与えることが可能だったのである。

これのみならず、もしも我々が、視野を文学の領域にまで拡大させたならば、中晩唐時期から、小説と詩詞において、女性と半開きの門の描写が、頻繁に出現し始めることに、容易に気づくのであり、これは明らかに、かかる内容が、当時の人々にとって、一般的視覚興味となっていたことを示している。例えば、唐代文筆家の白行簡(七七六~八二六年)の著名な小説『李娃伝』(別名『汧国夫人伝』)において記述される、男性の主人公が長安の友人を訪ねて偶然、妓女の李娃に出会う場面は、以下のように描写されている。

見一宅、門庭不甚広、而室宇嚴邃。闔一扉、有娃方憑一雙鬢青衣立、妖姿要妙、絶代未有。生忽見之、不覺停驂久之、徘徊不能去(以下略)。⁽⁷⁹⁾

挿図 25 明皇游月宮鏡 (宋代) 寧夏博物館蔵

また、唐代詩人の崔護には以下のような著名な詩句がある。

去年今日此門中 人面桃花相映紅
人面不知何処去 桃花依旧笑春風

この詩の典拠に絞り込んで、晩唐の人である孟棨は以下のように記述する。

博陵崔護(中略)举進士下第。清明日、独遊都城南、得居人莊、一畝之宮、而花木叢萃、寂若無人。扣門久之、有女子自門隙窺之、問曰、誰耶、以姓字对曰、尋春独行、酒渴求飲。女人、以杯水至、開門設牀命坐、独倚小桃斜柯佇立、而意属殊厚、妖姿媚態、綽有余妍、崔以言挑之、不对、目注者久之。崔辞去、送至門、如不勝情而入。崔亦眷盼而歸、自後絶不復至。及来歲清明日、忽思之、情不可抑、逕往尋之。門墻如故、而已鎖局之。因題詩於左扉⁽⁸⁰⁾(以下略)。

宋代になると、この段は、皇居の内外の愛情故事において登場し、視覚表現の方式を借りることで広範に流伝した。周密『武林紀事』に記される宋代の「官本雜劇段数」(官本雜劇の目録)のうちに、『崔護六么』がある⁽⁸¹⁾。さらに加えて注意を引くのは、安徽 Anhui 歙県 Shexuan 出土の、元代の元統二年(一三三四) 胡氏生瑩石室の部材において、この故事に題材をとった石刻画を転用したものが出現し、画面には、しかも、崔護の詩句が題刻されていた⁽⁸²⁾(挿図 26)。それらは、文学作品におけるこうした視覚興味が、かつては確実に、喪葬芸術のモチーフや内容に影響していた例として見る事ができる。

文学作品における女性と半開きの門の記述で、最も人口に膾炙したものと

しては、おそらく元稹『鶯鶯伝（会真記）』において崔鶯鶯が暗示する、張生との深夜の密会での五言の一首——『明月三五夜』——をまずあげるべきであろう。

待月西廂下 迎風戸半開
拂墻花影動 疑是玉人来⁽⁸³⁾

『鶯鶯伝』は、宋代には非常に大きな影響力をもち、宗室の子弟である趙

挿図 26 安徽省歙県出土 胡氏生瑩石刻（元・元統二年〈1334〉）

令時に至っては「至今士大夫極談幽玄、訪奇述異、無不举此以為美話。至於倡優女子、皆能調說大略⁽⁸⁴⁾」と述べている。しかも、趙令時本人が小説故事に「播之声乐、形之管弦」を用いて、自らそれを脚色し鼓子詞（語り歌）『商調蝶恋花』（十二首）として講唱（歌い語り）できるようにした。また、詞の冒頭部分では、早速、その五言詩と頗る類似する視覚興味とともに表現している。

麗質仙娥生月殿。謫向人間、未免凡情乱（中略）錦額重簾深幾許。綉履彎彎、未省離朱戸（中略）待月西廂人不寐。簾影揺光、朱戸猶慵閉。⁽⁸⁵⁾

『武林紀事』所載の宋代官本雜劇段数においてはまた、『鶯鶯六么』もある。⁽⁸⁶⁾ 金元時期、この故事は更なる改編を経て今に伝わる『西廂記』となった。無論、故事それ自体は、こうして不断の加工を経てきているので、その五言詩は、その詩の中で展開されるイメージ画面に連なっており、この故事全体の中で最も注意されるべき焦点——それは、戯劇の演技で精彩を放つ「見得（亮相 langxiang）」の切り方や、および、映画シーンにおける意味深長な「静止画面（定格 tingle）」を彷彿させる——に連なっている。金代の董解元『董西廂』の一つ「点絳唇」では、以下のようになる。

花木陰陰、偶過垂楊院、香風散、半開朱戸、瞥見如花面⁽⁸⁷⁾（補註13）（以下略）。

このほか、宿白氏はさらに、宋人の王明清『玉照新志』巻二に収録される曲詞（謡い物の歌詞）「潘郎瞥見紅顔、横波盼不勝、嬌軟倚銀屏、曳紅裳、頻推朱戸、半開還掩似欲依、咿啞声里、細說深情」、および、呂世雄『南詞定律』巻六に収録される曲詞「悄悄朱扉独依、專等个人来至」⁽⁸⁸⁾をあげられた。こ

挿図 27 磁州窯 白地黒花人物紋枕（金代）北京故宮博物院蔵

した曲詞は、そもそもは『鶯鶯伝』のあの五言詩から触発されたものなのである。

こうしたロマンスの一際優れたところは、その叙述の焦点が、総じて女性主人公の方に重きを置き、かつ、往々にして、彼女達の容姿嬌美・貌若天仙ぶりを説く傾向にある。そのうえ、つねに彼女達を、仙女が俗世間に下った者として説くのである。例えば『霍小玉伝』における仲人の鮑十一娘が、縁談を李生にもちかける場面では「有一仙人、謫在下界、不邀財貨、但慕風流」と説かれている。⁽⁸⁹⁾ 趙令時の鼓子詞『商調蝶恋花』もまた、崔鶯鶯が「麗質仙

娥生玉殿。謫向人間、未免凡情乱」であると説く。こうした女性主人公を仙女とこじつけて比較する傾向については、通例、唐代伝奇小説において大量に出現する「人神恋」故事からの、甚大な影響がある。その「人神恋」故事とは、例えば『趙旭』⁽⁹⁰⁾・『封陟』⁽⁹¹⁾か・『柳毅』⁽⁹²⁾・『裴航』⁽⁹³⁾・『張雲容』⁽⁹⁴⁾等、その内容の多くは、文人が、山中あるいは夜間に、たまたま見目麗しい絶世の仙女に遭遇し、最終的に両者が意気投合して、ともに巫山に赴き、丹を食して羽化して仙人となり、登仙するというパターンである。現在、北京故宮博物院に所蔵される、金代磁州窯の白地黒花人物紋枕（図27）は、かかる故事パターンの図像表現である。この人物紋枕に取り入れられた題材は、劉義慶の『幽明録』における、劉晨と阮肇が菓草を採りに天台山へ分け入り、女仙を妻とする伝説によった可能性が極めて高いと考えられ、画中には劉晨と阮肇が洞府を出発する準備をし、女仙達が半開の洞門から並び出て、悦んで送り出す情景が描かれている。唐宋時期に出現する著名な詩牌名（詩を作る時に用いる曲調名）「阮郎帰」は、この伝説に由来するものである。まさに北宋の文人である劉原甫が晩年に一人の美しく年若い女性を後妻として娶った際、歐陽脩が詩に戯れつつ「仙家千載一何長、浮世空驚日月忙。洞里新花莫相笑、劉郎今是老劉郎」と言っている。⁽⁹⁵⁾ この詩中で用いられる表現も同様であり、劉・阮の山中で女仙に遭遇する故事を典拠としている。この故事パターンが当時流行していたことを確認できる。

程薈 Cheng Qiang 研究員は「民間叙事パターンと古代文明」なる一文において、この故事題材について、「遇仙成仙」と「仙郷淹留」パターンの民間叙事は、空間や時間の束縛からの脱出や、時空の制限を受けない自由の獲得といった、民衆に内在する願望を含蓄している。この原始的理想は、道家と道教によって、神格化と大幅な誇張が加えられ、大いに影響力を持ち続けた。

「成仙」・「入道」・「長生不老」・「羽化飛昇」といった種々の非現実・超現実的思考が混雑合一したものは、民間叙事と古代戯劇において頻繁に見られる事例とすることができる⁽⁹⁶⁾と言う。

確かに、こうした仙女が俗世間に下り、世俗の男性と結ばれる「人神恋」故事は、早期の伝説であるところの所謂「巫山の雲雨（襄王巫山の夢）」、「洞簫秦女の契」といった情趣の気風を残しているに他ならず、その内部は、総じて、道教における内丹派の房中術（性交法）的色彩を基調としていることを免れない。多くの唐宋伝奇故事において造形される美女イメージは、相当な程度において、「人神恋」故事に対する人々の記憶と想像が絶え間なく続き、「巫山の雲雨」に類似した方式によって、人々の「世外」「仙郷」体験への憧憬と夢想の獲得も絶え間なく続くのである。記載によれば、宋代の俗楽に仙侶調『彩雲帰⁽⁹⁷⁾』があり、官本雑劇に『夢巫山彩雲帰⁽⁹⁸⁾』等があった。我々は、引き続き、趙令時『鶯鶯伝』から写した鼓子詞『商調蝶恋花』の下記の一句を参照することで、それと俗楽・雑劇が関わる故事内容の色彩基調がどれだけ似ているかを知ることができる。

夢覚高唐雲雨散。十二巫峰、隔斷相思眼。不為旁人移步懶、為郎憔悴羞郎見。青翼不來狐鳳怨。路失桃源、再會終無便。⁽⁹⁹⁾

周知のように、元稹『鶯鶯伝』は、またの名を『会真記』⁽¹⁰⁰⁾と言い、その名称自体、明らかに道教的な意味を含んでいる。趙令時は、講唱に基づき、それを脚色して鼓子詞を作る必要があったが、その際に、更に大衆文化的な民間叙事の側面が加わり、その中の仙道的色彩が、突如として顕著となったのである。この点は、趙令時個人の創作趣味によると言うよりは、むしろ、北

宋以後の大衆化した鑑賞がそうさせたのである。

一つのもたぎれない事実は、人々が、芸術作品について達成可能な認識と理解というものは、その人々の知識系統において、完全に決定されるということである。具体的には、一つの画像作品への理解というものは、まず人々のその内容あるいは題材についての知識に依存しているのである。これによって、我々は以下のように考えて差し支えないだろう。当時の人々の、「明皇游月宮図」あるいは「明皇游月宮鏡」に類する美術作品から獲得可能な視覚経験は、人々の伝記文学と民間講唱文学作品から頻繁に喚起されるそうした視覚興味、および、そのような視覚興味と親密に相関する故事の筋書きやその背後にある思想信仰に基づいているわけだ。その当人たちが当時の墓葬に進入し、「朱戸」の中の「半開還掩似欲依」な「如花面」を一目見て、彼らはその脳裏にどのような感受あるいは連想を思い浮かべるのであろうか。

最後に我々は、再び『太平広記』卷六九・女仙十四に収録された、世俗において、人が美女に出会い仙を得る伝奇の一段を見てみることにしよう。数多くの同類の伝奇と同じではなく、これは明らかに、民間伝説の怪誕故事（奇怪故事）に由来するもので、山中に発生するのではなく、本文で論じている「婦人啓門」図の所在する空間——つまり墳墓——において発生している。故事の成立は晩唐であるけれども、それは宋金時期において更に流伝が拡大しており、このため、なおも依然として、宋金時代の人々の、死後の空間についての種々の想像について、我々の理解を助けるものとなるのである。

故事のあらすじをまとめると以下ようになる。唐の元和末年、平陸尉の薛昭が降格にあり、流される途中、一人の山老（申元天師）の手ほどきを受け、靈葉（仙葉）を食した後、蘭昌の古木脩竹に取り囲まれた宮院（実は墳墓）に隠れる。そこで「雲容張氏」「鳳台蕭氏」「蘭翹劉氏」の美しい三姉妹に出

会い、四人で酒盛りし、蘭翹が「今夕佳賓相会、須有匹偶、請擲骰子、遇採強者、得薦枕席」と提案する。その結果、雲容が勝者となり、遂に薛昭と寢床をともし、最後には二人そろって墳墓を離れ、金陵でひっそりと暮らした。また、容姿は衰えることなく、長寿を得たという⁽¹⁰⁾。その中で、注目されるべき細部描写は以下の点である。

(一) 男女の主人公が相まみえた後、お互いの問答において、雲容は、自身が墓穴に住むようになった原因を薛昭に語る。雲容は本来、楊貴妃の身の回りを世話した侍女であったが、常に明皇と申元天師の会話を耳にしていたため、暇を見計らって、天師にひれ伏して薬を求める。天師は彼女の様子を一目見て、彼女の寿命が長くはないことを知る。彼女は回想の中で以下のように説く。

天師乃與絳雪丹一粒曰、汝但服之、雖死不壞、但能大其棺、広其穴、含以真玉、疏而有風、使魂不蕩空、魄不沉寂、有物拘制、陶出陰陽。後百年、得遇生人交精之氣、或再生、便為地仙耳(中略)今已百年矣。仙師之兆、莫非今宵良会乎、此乃宿分、非偶然耳。⁽¹⁰²⁾

雲容が言及する申天師とは、曾慥『類説』に記される、法力でもって幫助する明皇游月宮のあの著名な道士である。彼は、雲容に、起死回生を可能とする「地仙」となる秘訣を伝授し、「絳雪丹」の服用を伝えた他、更に重要なのは「得遇生人交精之氣」とある点である。そのことから、道教の房中術と昇仙思想の関連を見ることができるといえる。

(二) 美人三姉妹の「擲骰子(さいころを振る)」で雲容が勝者となり、鳳台は、宴席で歌を求め、また、薛昭と雲容に酒を勧める。四人はやがてひとしきり

唱和する。その中で、薛昭は次のように歌う。

誤入宮垣漏網人、月華靜洗玉階塵、自疑飛到蓬萊頂、瓊艷三枝半夜春。⁽¹⁰³⁾

その中に見られる、墓葬に誤って入ってしまう薛昭について、そこで出会った三人の仙女が美しい婦人であったため、感嘆して墓葬に至ることになったというのは、不死の仙境を彷彿させる。

(三) 鶏が鳴く夜明けの時分となつて、三人の美しい婦人たちは、はじめて各自が墓室に戻って休息するべきだと感じた。故事はここで以下のように続けて叙述する。

昭持其衣、超然而去。初覺門戸至微、及経闕、亦無所妨。蘭・鳳亦告辞而他往矣。但燈燭熒熒、侍婢凝立、帳幄綺綉、如貴戚家焉。遂同寢處。昭甚慰喜、如此数夕、但不知昏旦(以下略)。⁽¹⁰⁴⁾

我々がこの段の記述から判断できるのは、この薛昭が、雲容の衣服をつかみ、飄然と墓室のそばに至ったとき、墓室のその狭小な門戸は、さして、彼らが引き起こすことを妨害するものでは無かったということだ。この点において、我々は、宋遼金墓の墓室後壁に配された、かかる「寢門」が想起されることを禁じ得ないのである。しかも、この薛昭が雲容に従って墓室に入つて後、彼は、侍婢・帷帳などを目にするが、これもまた、宋金時期の墓室壁画に見られるものと同じものを彷彿させるのである。

(四) 故事は結末の間際に以下のように説く。夜の寢床での恩愛を経て、雲容はすでに身体の回復を感じ、新しい衣服さえあれば、薛昭とともに墳墓

を離れ出発することが可能であった。興味深いのは、薛昭が外出し、新しい衣服を買って墓穴に戻る時、彼の眼前に出現したのは、我々が宋遼金墓の墓室後壁の仮門において通常見ることができると以下の一幕である。

容已迎門而笑⁽¹⁰⁵⁾（以下略）。

我々は再び一度、宋遼金時期の墓葬に戻って見た時、その中の視覚表現は、内容と性質上において、上記に挙げた伝奇故事と、何らかの対応があることを知るのである。

すでに論じたように、宋遼金墓葬装飾における、かかる啓門の女子形象は、その身分上、簡単に死者の夫人とみなすことはできない。なぜならば、その年齢と相貌を見るに、彼女たちは、死者の側女ないしは侍寝の婦人の身代わりを漠然と指していることとみることが可能だからである⁽¹⁰⁶⁾。ただし、そうであったとしても、我々は、かかる女性の役割を、まったく非理性的な行為であるところの喪葬芸術表現における、人間の仙文化をあらわしたという可能性を排除できないのである。後漢の王暉石棺に出現する、あの啓門女子の形象は、つまるところ身体に羽翼を生やした女仙である⁽¹⁰⁷⁾。中古（およそ後漢末もしくは魏晋南北朝～唐代）に入つてより以降、とりわけ宋遼金時期は、芸術作品における仙人形象が、図像学上の特徴を全く失ってしまったかのように思われる。つまり、その仙人形象が、日増しに変化して、常人と異ならなくなつたということにはならない。ただ、前述の伝奇故事を包括するに、多くの中古伝説においては、「仙府」が常に「朱戸甲第」として説かれ、多くの仙府或いは天上から女仙がやってくる。またそのみならず、身につけるのが青衣であることも、前にあげた『趙旭』故事において、それが「嘗夢一女子、

衣青衣、挑笑牖間」と説かれ、なおかつその女性が自ら「上界仙女」と称していることからわかるのである⁽¹⁰⁸⁾。諸々の宋遼金墓葬における「婦人啓門」図を考へるに、門扉部分の朱紅色の色彩を、多くが保持していることを除けば、啓門する婦人の衣裳の色彩は、その多くがすでに剝落してしまつており、これまで考古発掘に携わる者の注意を引いてこなかった。幸いなことに、ただ河南禹県の白沙二号宋墓と河北宣化四号遼墓のみ、啓門する婦人の壁画色彩は保存状態が極めて良い。しかも、我々をして驚嘆せずにはいられなくさせるのは、これら二つの墓葬における啓門する婦人形象は、皆、身につけるのが青衫であることだ⁽¹⁰⁹⁾。これをまさか、ただの合致にすぎないと言えるのだろうか。

筆者は以前に検討した際、宋遼金時期の墓葬装飾において、「仙境」「洞天」の現象は、なお相当に一般的だと論じた⁽¹¹⁰⁾。これらの墓葬では、墓頂部に、天宮・仙女・菩薩・仙府などの内容を装飾するものが多くある。また、墓葬では、梁柱および斗栱と券門の間を彩色で描き、また大量の雲気紋と仙鶴紋装飾があり、非人間世界を窺わせるものである。以下に例をあげよう。

河北宣化遼墓では、墓室の四壁の梁柱と壁との間に多くの雲気・仙鶴を描き、加えて、墓頂には天象を描いており、伝説における「洞天」を思い起こさせる。

北宋の李后 Zhou 陵では、墓頂の下に天宮樓閣を描き、樓閣の周囲には仙雲がめぐらされている⁽¹¹¹⁾。

河南登封黒山溝宋墓・高村 Gaocun 宋墓・新密平陌 Pimmo 宋墓などでは、八柱斗栱と墓頂の垂花装飾との間に、墓主夫婦を手引きして橋を渡る菩薩・仙女・道士、また墓主人が最終的に向かうことになる天宮などの内容まで描いており、しかも、墓葬における天宮の図像は、その多くが、墓室北壁の模

造あるいは彩色絵画による仮門の上方にちようどうまく位置するようにあらわされるのである。⁽¹¹⁾

甘肅鎮原 Zhenyuan の一基の北宋彩繪塼彫墓は、墓誌の中で、より直接的に墓葬を「極樂之宮」「蓬萊之洞」とまで称しているのである。⁽¹²⁾

文献記載によると、北宋の文臣である宋子京は、「晩年知成都、帶唐書于本任刊修、每宴罷、開寢門、垂簾、燃二椽燭、諸婢夾侍、和墨伸紙。遠近觀者、皆知尚書修唐書、望之如神仙」という。⁽¹³⁾「寢門」において、現実の人間を「諸婢夾侍」とみる光景は、なお、人々に「望之如神仙」とさせる感覚を可能とする。ここにおいて我々はまた、自ら胸に手を当てて反省することを妨げない。もし、死者の靈魂を認めるならば、自らの来世の居住先は「極樂之宮」「蓬萊之洞」のような場所を期待する。そうであるならば、墓主人は並んだ四壁で各々の職を司っている多くの侍女たちを目にするし、しかも、「洞天」的な奥深い場所において、そこまさに開かれるのを待っている仙居の寢門を「如花面」に発見することになる。その心中が、どれほど無我夢中な前世の夢の世界にあったとしても、やはり歓喜と安堵が眼前に浮かぶということになるのだろうか？

もとより、我々が、上述のような種々の仮定と推論を行う場合、それは同時に、多くの夫婦合葬墓における女性墓主を考慮していないことになる。しかし、当時の男性が権力の絶対的な主導地位を占め、家庭における女性は、ただ夫を頼りとして付き従うという存在であった時代文化背景のもとでは、墓主の夫人が、寢門の向こうの「如花面」に対して、可能な態度や感想というものに、またどうして、人々がそこまで気にかけることができようか。今一度、問いかけよう。宋遼金墓「婦人啓門」図は、ただ、「寢」の象徴記号にすぎないのか。

結語

内藤湖南は、唐宋文化の変遷を論じた際、「唐末武宗・宣宗の頃から文化の性質も変化した。従来の文化は、貴族制度に伴ったものであったが、それ、平民的になる傾きをもった」と言う。⁽¹⁴⁾文化の平民化にともなって、宋遼金時期では、墓葬はすでに小型の定型化へと向かう。そして墓葬装飾においては、これに従って、視覚表現方式が墓葬空間に延伸するという重要な変革をもたらした。この変革において、墓室は通常、死者の日常生活に各種の奉侍と享樂を提供する空間——「堂」——として装飾された。しかも「堂」に相對する「寢」は、墓室後壁の仮門における「婦人啓門」図、および、その周囲の彩繪塼彫による門樓などの装飾によって、図像が作り出した見せかけの視覚を通じ、その暗示性が伝達されることとなった。これは、ひとまとまりの、従来の墓葬装飾とは大幅に異なる、新しい視覚空間の論理なのである。しかも「婦人啓門」図は、新しい空間論理において、その鍵となる視覚伝達記号なのである。

「婦人啓門」図の「寢」を暗示する記号学的意味は、以下のようになる。この形象記号は、早くも、中国礼教伝統が形成された漢代において、その図様に、古代の「婦人送迎不出門、見兄弟不逾闕」的な特定文化の含意が賦与されていた。この伝統モチーフの背後では、ゆるぎない基盤をもつ「寢」の含意に基づいて、唐宋時期の儒学と礼教が復興する。これにともなって、「婦人送迎不出門」的な古訓（昔から伝えられた訓戒）は、当時の社会が、同一と見なす一種の概念意識として、一般化していった。従って、門に寄りかかって出てこない啓門する婦人の図像は、ついに、美的視覚記号に合致するようになり、墓室後壁に出現した。それは決して実際の存在ではないけれ

ども、まさに、真の意味上の「寝」の暗示あるいは象徴なのである。簡潔に述べるならば、「婦人治寝門之内」というのは、闕を越えずという儒家伝統の女性倫理観を、啓門する婦人の図様の背後に潜在する社会文化の根源において内包しているのである。しかも、この視点から、我々は「婦人啓門」図における門扉が何故、半閉半開であり、また何故、啓門するのが総じて女性が多く、男性が稀であるかを、ようやく説明することができるのである。

ただし、多くの形跡がはつきり示しているように、唐宋時期、墓葬芸術の他において、半閉じの門扉の向こうの美麗な女性形象は、すでに当時の社会における一般的視覚興味となっていたのである。とりわけ文学の領域では、中晩唐時期より始まる伝奇小説と民間講唱文学などの作品において、女性と半開きの門に関わる記述が頻繁に出現する。しかも、男歡女愛を浮かび上がらせることに重きをおく唐宋伝奇故事、もしくは、宋元雜劇の多くでは、そのような美女形象が造形され、相当な程度において、「人神恋」故事に対する人々の記憶と想像が絶え間なく続き、「巫山の雲雨」に似た方式によって、人々の「世外」「仙郷」体験への憧憬と夢想の獲得が絶え間なく続くのである。故に、当時の社会における一般的社会興味に基づいて、およびその背後に反映されるところの、当時の人々の精神世界と知識背景に基づいて、人々は墓葬における「半開還掩似欲依」な「如花面」を創作もしくは、それらに直面する。その時、伝達もしくは連想できるのは、死者のために寝門を開き、礼教と「婦徳」に合致する宅内の婦人が待っているということを決して止めないということである。それに反して、彼らが通常、信頼しようとするのは、画中の感動的なまでに美麗な女性の身体その背後にある、かれらが生前に夢見て求めてきた来世の仙居あるいは「仙寝」なのである。

これを総括するに、これまで述べてきた多様な側面からの考察を通じて、

我々は、宋遼金墓葬に用いられた「寝」を暗示する空間伝達記号——「婦人啓門」図——の背後に、儒と道・理と情・善と美・現実と虚構といった、それぞれの間の相互の浸透と完全なる美の結合の存在を見ることができたのである。

付記 拙論の初稿完成後、シカゴ大学の巫鴻氏・ハーバード大学の汪悦進氏・ルイジアナ大学の頼徳霖氏・広州美術学院の王玉冬氏・中央美術学院の李軍氏・中山大学の万毅氏といった方々から貴重なご意見を頂戴した。その他、台湾師範大学の白適銘氏と四川大学の白彬氏からは、関連する研究資料を紹介いただくなどのご協力を賜った。各位に対し、謹んで御礼を申し上げます。

註

(30) 四川大学考古系の白彬教授からいただいたご教示によれば、一部の宋代墓葬において、男性「啓門」人物形象が出現するという。白彬教授は筆者への書面において以下のように指摘されている。「啓門図の問題に関して、私が目を通した『遵義南宋楊燊墓発掘報告(摘要)』(貴州省博物館考古研究所編『貴州田野考古四十年 一九五三—一九九三』貴州民族出版社、一九九三年)では、その墓は石室墓であり、南北に双室を並列させ、構造はみな完全に同じであり、墓門・前室・過道・後室の四部分から構成される。墓室内の装飾彫刻もやはり基本的に同じであり、墓は二五七度の方向である。後室の墓壁彫刻への言及において、発掘報告書の編者は以下のように述べる。「啓門人物 両室の南北壁にそれぞれ一龕があり、男室の龕後壁は童子啓門、高一・〇二m、幅〇・八五m。女室は童女啓門、高九七cm、幅八四cm」。この報告文では図版や線図が未公開であるけれども、その文章記述をみる限り、啓門する人物には、男女の区別がなされていることは明かである」。白彬教授が提示されたこの資料については、今後、更に研究を進める必要がある。

(31) 王世襄「四川南溪李庄宋墓」(《中国营造学社汇刊》第七卷第一期、一九四四年、一二九—一三九頁)。

(32) これまでに発見された漢代婦人啓門画像資料で、最も著名なものは、一九四二年

に四川蘆山県 Lushanxian 沫東郷 Modongxiang で出土した王暉石棺であり、その正面側（前方側面部）に、半閉じの門扉背後から仙女をあらわすように刻している。これ以降に発見された四川榮經 Yingsheng 石棺・南溪 Nanxi 二号石棺・合江 Hejiang の五号・六号・七号石棺など、皆、石棺側面の中央部分に門扉半開の建築物、および一方の手を門扉に添えて、半閉じの門扉背後から身体をあらわす女性を刻している（高文編著『四川漢代石棺画像集』人民美術出版社、一九九七年、図一五・図四八・図五七・図五八・図一四一・図一四二・図一四五・図一四六・図一四九を参照）。こうしたその多くが後漢晩期となる四川地区の石棺画像を除くと、山東蒼山 Cangshan 元嘉元年（一五一年）画像石墓・沂水 Yishui 后城子 Houchengzi 画像石墓・江蘇 Jiangsu 邳県 Pixian 元嘉元年墓・江蘇白集 Baiji 漢墓などもまた、みな類似する形式で啓門画像が出現しており、なおかつ、年代は、四川画像よりも、大体が早い作例となる（土居淑子『古代中国の半開の扉』、『古代中国考古・文化論叢』言叢社、一九九五年、二五三～二九二頁を参照）。

(33) 山東蒼山と江蘇邳県の両作例（啓門画像）における啓門する人物を、男性と認める学者もいる（呉雪杉『漢代啓門図像性別含義釈』、『文艺研究』二〇〇七年第二期、一一一～一二〇頁）。しかし、その画像資料を見る限り、明確な判断を下すのは難しいようである。肯定できるのは、各種漢代画像のうち啓門する人物に男性が含まれることを必ずしも排除できないことだけである。ただおおよそ考えるに、啓門する人物の大多数は、女性形象が占めることは明らかである。啓門する男性に関する問題は、今はひとまず措くこととする。

(34) 現在、一般的に受け入れられている記号学概念に照らすと、それが「記号」と称されるために、以下の三つの特徴を同時にともなうことが必須である。其一、それは必ず物質的でなければならない。其二、それは必ず本質上、異なった（同じではない）体裁によって、それ自体の情報を伝えなければならない。其三、それは必ず、ある社会情報、すなわち社会習慣に定められる、しかし人が賦与したものでないような特殊意味を伝えなければならない。

(35) 以下を参照。Paul F. Goldin, "The Motif of the Woman in the Doorway and Related Imagery in Traditional Chinese Funerary Art," *Journal of the American Oriental Society*, Oct-Dec, 2001, pp. 539-48.

(36) 陳戊国点校『周礼・儀礼・礼記』岳麓書社、一九八九年、三九四頁

(37) 徐元浩『国語集解』越語第十九、中華書局、二〇〇二年、五五八頁

(38) 楊伯峻注『春秋左伝注』（修訂本）、中華書局、一九九〇年、三九九頁

(39) 徐元浩『国語集解』魯語下第五、中華書局、二〇〇二年、一九九頁

(40) 徐元浩『国語集解』魯語下第五、中華書局、二〇〇二年、一九九頁

(41) 宋版『広韻』卷一、十三佳、中国書店、一九八二年、七三頁

(42) 司馬光『類篇』卷三四（景印文淵閣四庫全書）第二五冊、台湾商務印書館影印、一九八六年、三九八頁

(43) 『史記』卷二三、礼書第一、中華書局標点本、二〇〇六年、一一六〇頁

(44) 『漢書』卷八、宣統帝第八、中華書局標点本、二〇〇七年、二六四頁

(45) 劉向『古列女伝』卷一、中華書局、一九八五年、一八頁

(46) 陳直『漢書新証』（天津人民出版社、一九五九年、二五六頁）では以下のように述べる。「敦煌漢簡校文一零二頁に、『□□分列女伝書』殘簡文があり、前漢の中晚期に、この書物はすでに辺境の郡にまで流布していた。後漢時代には、石刻画像の題材として盛行し、武梁祠画像のように、『梁節姑姉』『齊繼母』『京師節女』『鐘離春』『梁高行』『魯秋胡』『齊姑姉』『楚昭貞姜』『王陵母』の九事があらわされ、それはみな、劉向『列女伝』に基づいている」

(47) 『後漢書』卷二六、宋弘伝に「弘当讎見、御坐新屏風、图画列女、帝数顧視之。弘正容言曰、未见好德如好色者。帝即為徹之」と言う（中華書局標点本、一九六五年、九〇四頁）。

(48) 蔣英炬・呉文琪『漢代武氏墓群石刻研究』（山東美術出版社、一九九五年）九七～一一一頁。

(49) 呉蘭『嗚咽泉村画像石墓』（綵徳文庫・漢画像石卷）中国文史出版社、二〇〇四年、二〇～二三頁

(50) 高文・王錦生『四川新津漢代画像石棺上之新發現』、『四川文物』二〇〇〇年第五期、六一～六四頁。高文・王錦生『四川新津漢代画像石棺上之新發現（二）』、『四川文物』二〇〇三年第六期、七〇～七四頁。

(51) 劉向は前漢成帝が酒色におぼれ、后妃の礼に反するのを目の当たりにして、『列女伝』をものしたという。

(52) この詩の年代に関しては、袁行霽 Yuan Xingyu 氏は、『漢の樂府詩の二篇の作品が、酒店の婦女を主人公としており、そのうち一篇が相和歌辞（漢の民間歌謡に管弦の伴奏をつけたもの）の『隴西行』に収録されていることを認めている（袁行霽『中国文学史』第一卷、高等教育出版社、一九九九年、二五三～二五四頁を参照）。倪其心 Ni Qixin 氏はこれを一步進め、現存する後漢の樂府の歌辞は、『宋書』樂志に収録される官家保存のものほか、私家にも保存され続けたことを認めている。『隴西行』古辞の如きは、『樂府詩集』の引く『樂府解題』に「此篇出諸集、不入樂志」と説かれている。つまり私家の撰集に保存されていたのである（『中国大百科全書』

中国文学（中国大百科全書出版社、一九八六年）の「漢代詩歌」項を参照。

(53) 徐陵『玉台新詠』卷一（『景印文淵閣四庫全書』第一三三冊、六三六頁）

(54) 後漢末以降、戦乱が頻発したため、社会は揺れ動き、不安定となった。加えて、玄学の隆起・老荘思想の流行・仏教の伝来などの要因により、人々は、漢代の儒学が打ち立てた様々な社会基準・規範・価値といった概念に対して懐疑を抱くようになった。このため統治者は、儒術の奨励をやめ、これらによって漢代には尊い存在であった儒学が、衰微に向かって加速したのである。かかる状況のもと、魏晋南北朝の三六〇年余りの間、女性もまた、漢代の女教たる「四行」「七誡」の束縛から、次第に開放されるようになった。東晋の初年、多くの思想要素が入り交じっている道家の書『抱朴子』外篇には、当時の「世故継有、礼教漸頽」的な状況が感じられ、「詩美雉鳩、貴其有別。在礼、男女無行媒、不相見、不雜坐、不通問、不同衣物、不得親授（中略）外言不入、内言不出。婦人送迎不出門、行必擁蔽其面（中略）而今俗婦女、休其蚕織之業、廢其女紉之務。不績其麻、市也婆婆。舍中饋之事、修周旋之好。更相從詣、之適親戚、承星拳火、不已于行。多將侍從、擘擘盈路、婢使吏卒、錯雜如市、尋道褻譎、可憎可惡。或宿于他門、或冒夜而反。游戲仏寺、觀視漁畝、登高臨水、出境慶吊。開車褰幃、周章城邑、杯觴路酌、弦歌行奏。轉相高尚、習非成俗、生致因縁、無所不肯、誨淫之源、不急之甚。刑于寡妻、家邦乃正。願諸君子、少可禁絶。婦無外事、所以防微矣」（楊明照『抱朴子外篇校箋』上冊、中華書局、一九九一年、六一四―六一九頁）と説かれる。我々は南朝の劉義慶の著した魏晋における風雅な人物の故事集である『世説新語』から、当時の礼教の女性に対する束縛が緩やかであったことを見取れるのである。そこでは以下のように記される。「潘岳妙有姿容、好神情。少時、挾弹出洛陽道、婦人遇者、莫不連手共縈之。左太冲絶醜、亦復效潘岳游遨、於是群嫗齊共乱唾之、委頓而返」（劉義慶撰・劉孝標注・楊勇校箋『世説新語校箋』修訂本、容止第十四、中華書局、二〇〇六年、五五四頁）。『魏書』卷一八、太武五王列伝に収録される東魏の元孝友の一篇の奏文でも、東魏時期のいくらかの情景が以下のように明らかにされている。「凡今之人、通無準節、父母嫁女、則教之以妒、姑姉逢迎、必相勸以忌、持制夫為婦德、以能妬為女工、自云不受人欺、畏他笑我（以下略）」（『魏書』卷一八、太武五王列伝、中華書局標本、一九七四年、四二三頁）。同様に、北齊の『顔子家訓』の、かかる儒家訓教において、我々はまた、南北朝時代末期の婦女の生活状態を見ることが出来る。顔氏は、南朝と鄴との風俗の差異について以下のように論じる。「江東婦女、略無交游、其婚姻之家、或十數年間、未相識者、唯以信命贈遺、致殷勤焉。鄴下風俗、專以婦持門戶、爭訟曲直、造請逢迎、車乘填街衢、綺羅盈府寺、代子求官、為夫訴屈。此乃恒代之遺風

乎」（顔之推撰・王利器集解『顔子家訓集解』上海古籍出版社、一九八〇年、六〇頁）。つまり、顔之推の眼を通して、北方の鄴城一帯の婦女が、家門から戸外に出て、積極的に社会生活の世俗風情に参与しており、それが、どれだけ古礼に合致していないかを見ることが出来るのである。一方、江左一帯の女性の行為は、ただ「略無交游」にすぎず、世間の気風に相対するのは、ごくまれなのであった。かかる状況は、中唐時期まで持続し続け、根本的な変化が出現することは無かったのである。唐の玄宗朝、開元三年（七一五）『制』によれば、「帝王之政、必厚風俗。男女不別、深蠹礼経」（王欽若等『冊府元龜』卷一五九、帝王部・革蔽一、中華書局影印本、一九八九年、三二二頁）とあり、その中に、当時の社会における所謂「男女不別」、風俗が純朴ではなかった情景を見ることが出来る。玄宗・肅宗・代宗の三代に任せ、有能な臣下であった李華は、『与外孫崔氏二孩書』において、世間の気風における「婦人為丈夫之象、丈夫為婦人之飾」「婦人尊于丈夫、群陰制于太陽」等といったように、婦道の衰退、世間に浸透した社会現象を嘆いている（『全唐文』卷三二五、中華書局、一九八三年、四〇二頁）。唐朝前期の考古画像資料に見られる大量の女性扮装や男装の形象は、当時の女性としての性別意識と社会の気風を、よく反映している（榮新江『女扮男装——唐代前期婦女的性別意識』鄧小南主編『唐宋女性与社会（下）』上海辭書出版社、二〇〇三年、七三三―七五〇頁を参照）。

(55) 『四庫全書総目提要』には「女孝経」一卷（内府蔵本）、唐鄭氏撰。鄭氏、朝散郎侯莫陳邈之妻。侯莫陳三字、複姓也。前載進書表称姪女策為永王妃、因作此以戒。唐書芸文志不載。宋史芸文志始載之。宣和画譜載孟昶時有石恪画女孝経像八、則五代時乃盛行於世也」と記載される。永王とは、玄宗の第十六子である。従って、この書物が出現したのは、玄宗朝である可能性が考えられる。「女孝経」と『女論語』の年代などの問題に関しては、山崎純一「関于唐代两部女訓書『女論語』・『女孝経』的基礎研究」および、黄嫣梨「『女孝経』与『女論語』」（それぞれ鄧小南主編『唐宋女性与社会（上）』上海辭書出版社、二〇〇三年、一五八―一八七頁、一八八―二〇八頁に収録）を参照。

(56) 例えば、高世瑜氏は「漢代以降、どの時代にも女性の礼教に関する著述は見られ（中略）その中では『列女伝』に類する伝記作品が多数を占め」かつ「その内容は主に、上層社会と士人家族の女性を対象が絞られていた」。そして、『女論語』はすなわち「下層の民間婦女への教化のために、まず始められ、また、通俗の韻文によって、儀礼規則を講述するという女教著述形式を創始したのであり」「中古以降の女教は次第に変遷して、庶民化してゆくという見通しが、示されたのである」とされる（高世瑜『宋氏姐妹与『女論語』論析——兼及古代女教平民化趨勢』鄧小南主編『唐宋

- 女性与社会(上)』註55前掲、一四九～一五〇頁)。
- (57) 宋尚宮『女論語』立身章第一(『說郭』卷七十下、『景印文淵閣四庫全書』第八八〇冊、三九頁)。
- (58) 宋尚宮『女論語』立身章第一(『說郭』卷七十下、『景印文淵閣四庫全書』第八八〇冊、一五六頁)。
- (59) 孫順華『唐宋以后女教説物的普及及原因探析』『齊魯學刊』二〇〇五年第二期、五三～五六頁。
- (60) 司馬光『涑水家儀』(『說郭』卷七十一、『景印文淵閣四庫全書』第八八〇冊、五〇頁)。
- (61) 『家範』卷一(『景印文淵閣四庫全書』第六九六冊、六一頁)。
- (62) 袁采『袁氏世範』卷下、治下(『景印文淵閣四庫全書』第六九八冊、六二九頁)。
- (63) 司馬光『家範』卷一に「公父文伯之母、季康子之從祖叔母也。康子往焉、闔門而与之言、皆不踰闕。仲尼聞之、以為別于男女之礼矣(問、闔也。門、寢門也)」と言(『景印文淵閣四庫全書』第六九六冊、六一頁)。
- (64) 魏了翁撰『鶴山集』詩友雅言下、卷一〇九に「古者、男女之別最嚴、如敬姜与季康子、闔門而語。是敬姜在門内、康子在門外也。尊者猶然、安得同席同坐乎」と言(『景印文淵閣四庫全書』第一一七三冊、五六九頁)。
- (65) 戴侗撰『六書故』卷二五(『景印文淵閣四庫全書』第二二六冊、四八二頁)。
- (66) 鄭曉霞『從華東師大圖書館藏版本看「列女伝」的傳播』(『圖書館史研究專業委員會』第一屆圖書館史學術研討會論文集)二〇〇六年、一一〇頁)。
- (67) 蘇頌『蘇魏公文集』卷六二、仁壽郡太君陳氏墓誌銘(『景印文淵閣四庫全書』第一〇九二冊、六七三頁)。
- (68) 鄧小南『從考古發掘資料看唐宋時期女性在門戶内外的活動』(『歷史・史学与性別』江蘇人民出版社、二〇〇二年、一一九頁)。
- (69) 佐竹靖彦『清明上河図』為何千男一女(鄧小南主編『唐宋女性与社会(下)』上海辭書出版社、二〇〇三年、七八五～八二六頁)。
- (70) 当然、宋遼金墓葬における、現実に即したこのような啓門する婦人の形象を、死者の側女、或いは侍女と看做すことを認める学者がいるかも知れない。筆者はそうした可能性を完全に排除するものではない。当時の富貴な人々の家庭では、側女や侍女が居り、場合によっては「侍寝の婦人」専業者もあり得たはずだからである。しかし、墓葬芸術においては、基本的に、それは言わば、非理性的な行為なのであって、従って、墓葬裝飾における各種の人物形象が、実際の某かの人物や、さらには何らかの役割までも指し示しているとは、通常は考え難いのである。
- (71) 咸陽市文物考古研究所『五代馮暉墓』重慶出版社、二〇〇一年、図六、彩色図版二。
- (72) 宝鶏市考古研究所『五代李茂貞夫婦墓』科学出版社、二〇〇八年、四一～四三頁。
- (73) 宿白『白沙宋墓』(文物出版社、二〇〇二年)五四～五五頁を参照。
- (74) 土居淑子氏の言われるように、婦人啓門図像は、本来は墳墓における裝飾の一種なのであるから、唐代の墓塔に出現するかかる女侍の半ば啓門する図像は、あるいは、かかる裝飾の唐代以降における復活と看做すことも可能である。土居淑子『古代中国の半開の扉』(註32前掲『古代中国考古・文化論叢』二八八頁を参照)。
- (75) 孔祥星『中国銅鏡図典』文物出版社、一九九二年、七五〇～七五一頁。
- (76) 孔祥星『中国銅鏡図典』七五一頁。
- (77) 曾慥『類説』卷一二・二七(『景印文淵閣四庫全書』第八七三冊、二二二、四五八頁)。(宋)周密『癸辛雜識』前集(『景印文淵閣四庫全書』第一〇四〇冊、一七頁)。
- 趙文『青山集』卷七(『景印文淵閣四庫全書』第一一九五冊、九七頁)。陳秋岩『秋岩詩集』卷下(『景印文淵閣四庫全書』第一二〇二冊、六九〇頁)。胡奎『斗南老人集』(『景印文淵閣四庫全書』第一二三三冊、五五五頁)等。
- (78) 例えば、『兩宋名賢小集』には、鄭思肖の「唐明皇游月宮図」の記録があり(『兩宋名賢小集』卷三七七(『景印文淵閣四庫全書』第一三六四冊、八〇八頁)を参照)、張丑『清河書畫舫』には「李昭道明皇游月宮図」の記載さえもある(『清河書畫舫』(外四種)、卷一二下、仇英条、上海古籍出版社、一九九一年、四九五頁を参照)。
- (79) 白行簡『李娃伝』(魯迅編録・曹光甫校点『唐宋伝奇集』卷三、上海古籍出版社、一九九八年、二五五頁に収録)。
- (80) 孟榮『本事詩』情感第一(『景印文淵閣四庫全書』第一四七八冊、一三三七頁)。
- (81) 周密『武林旧事』卷一〇上、中華書局、一九九一年、二〇九頁。
- (82) 二〇一〇年十二月、ニューヨーク・メトロポリタン美術館で開催された「元代美術与考古」學術会議において、安徽省博物館の代表者である胡欣民 Hu Xinning 研究員によって「安徽歙県元統二年胡氏生塋碑文及石刻浮彫介紹」と題する報告が行われた。この会議の期間に、胡欣民氏本人からこの図版資料の拙論での使用に関して、ご快諾を賜った。深く謝意を表したい。
- (83) 元稹『元氏長慶集』補遺卷六(『景印文淵閣四庫全書』第一〇七九冊、六五九頁)。
- (84) 趙令時撰・孔凡礼点校『侯鯖録』卷五、中華書局、二〇〇二年、一三五頁。
- (85) 趙令時撰・孔凡礼点校『侯鯖録』卷五、註84前掲書、一三五～一三七頁。
- (86) 周密『武林旧事』卷一〇上、註81前掲書、二〇九頁。
- (87) 董解元『古本董解元西廂記』上海古籍出版社、一九八四年、二二頁。
- (88) 宿白『白沙宋墓』五四～五五頁、註57。
- (89) 蔣防『霍小玉伝』(魯迅編録・曹光甫校点『唐宋伝奇集』卷二、一三三八頁)。

(90) 『太平広記』 卷六五、女仙十、中華書局、一九六一年、四〇四～四〇六頁。

(91) 『太平広記』 卷六五、女仙十三、註90前掲書、四二四～四二六頁。

(92) 李朝威『柳毅伝』。その内容は、柳毅が美麗で非凡な龍女のために手紙を送り届けたことから、最終的に柳毅は龍女と夫婦になり、長生するという故事である。魯迅編録・曹光甫校点『唐宋傳奇集』 卷二、二二七～二三五頁に収録。この他、元の人である陶宗儀『輟耕録』 卷二五に記される金代の院本雜劇『張生煮海』は、『柳毅伝』を改編して成った同系統のものである。

(93) 裴鉞による小説『裴航伝』には、唐の長慶年間、秀才であった裴航が、藍橋驛において、不思議な縁あつて容姿絶世な雲英という女性に出会い、やがて、玉の杵で搗くという難題に承えて、雲英を妻に娶る。その後、夫婦ともに玉峰洞に入り、丹を食して羽化し、仙人となつて去ることとなつた、といった内容が記される。『太平広記』 卷五〇、神仙五十、三二三～三三五頁を参照。この他、『武林旧事』 卷一〇に記される官本雜劇段数のなかに、「裴航相遇楽」の目がある。周密『武林旧事』 卷一〇、二二三頁を参照。

(94) 『太平広記』 卷六九、女仙十四、四二八～四三二頁。

(95) 蔡絛『西清詩話』 下（張伯偉編『稀見宋人詩話四種』江蘇古籍出版社、二〇〇二年、二一九頁）。

(96) 程善『民間叙事模式与古代戲劇』（『文学遺產』二〇〇〇年第五期、九八～一〇三頁）。

(97) 『宋史』 卷一四二、樂志第九十五、中華書局標点本、一九八五年、三三三～三三九頁、また、『文獻通考』 卷一四六、樂十九、俗部樂、中華書局、一九八六年、二二八四頁上を参照。

(98) 周密『武林旧事』 卷一〇、二二三頁。

(99) 趙令時撰・孔凡礼点校『侯鯖録』 卷五、註84前掲書、一四二頁。

(100) 「会真」とは、道教の所謂「真人」に出会うことを意味する。唐代の道士施肩吾はかつて『会真記』（正式名称は『西山群仙会真記』）を撰したが、この書物は道教の内丹修持派の名著であり、煉氣養生の法を専門的に論じている。『正統道藏』洞真部方法類に収録される。

(101) 『太平広記』 卷六九、女仙十四、四二八～四三二頁。

(102) 『太平広記』 卷六九、女仙十四、四三〇頁。

(103) 『太平広記』 卷六九、女仙十四、四三〇頁。

(104) 『太平広記』 卷六九、女仙十四、四三〇頁。

(105) 『太平広記』 卷六九、女仙十四、四三〇頁。

(106) 多くの資料から明らかなように、当時の富裕な家では、多くの召使い乃至は侍婢婦人を抱えていた。

(107) 巫鴻氏の分析されたものと同様に、こうした形象は、石棺の正面側に位置し、他の側面の青龍・白虎そして、後面の玄武とともにあらわされる。この場合は、明らかに朱雀の人格化である。巫鴻『四川石棺画像的象徴結構』（巫鴻著、鄭岩・王睿編『礼儀中的美術——巫鴻中国古代理術史文編』生活・読書・新知三聯書店、二〇〇五年、一七五～一七六頁）を参照。

(108) 『趙旭』「嘗夢一女子、衣青衣、挑笑隔間。及覺而異之、因祝曰、是何靈異、願觀仙姿、幸賜神契。夜半、忽聞窻外切切笑声、旭知其神、復祝之。乃言曰、吾上界仙女也、聞君累德清素、幸因寤寐、願托清風」（『太平広記』 卷六五、女仙十、四〇四頁）。この他、伝説によれば、梁の天監中、揚州六合県の人、韋恕が、長子に命じて張老人の住む仙府を訪れさせた。「忽下一山、其水北朱戸甲第、樓閣参差、花木繁榮、烟雲鮮媚（中略）俄而及門（中略）忽聞珠佩之声漸近、二青衣出曰、阿郎来此。次見十数青衣、容色絶代、相对而行、若有所引（以下、略）」（『太平広記』 卷一六、神仙十六、一一三頁）。農家の女性、楊敬真が昇仙の道を得た際、「青衣引白鶴曰、宜乘此」とある（『太平広記』 卷六八、女仙十三、四二二頁）。杜光庭『仙伝拾遺』には「木公、亦云東王父、亦云東王公（中略）昔漢初小兒于道歌曰、着青裙、入天門、揖金母、拜木公。時人皆識、唯張子房知之、乃再拜之、曰、此乃東王公之玉童也、蓋言世人登仙、皆揖金母而拜木公焉」という（『太平広記』 卷一、神仙一、木公条、五頁）。『塘城集仙録』には、神女の杜蘭香が去るために天へと昇ろうとした際、「忽有青童靈人、自空而下、來集其家」という（『太平広記』 卷六二、三八七頁）。

(109) 宿白『白沙宋墓』および『宣化遼墓（上）』では、四号墓の後室北壁の啓門する婦人は「上衣は緑地に黒花の、襟元が斜めになった短襦で、下は白地に紅花の長裙をつけ、浅い藍袴を穿く」とある。河北省文物研究所『宣化遼墓（上）』（文物出版社、二〇〇二年）二九七頁を参照。古代における青色については多くの解釈があるけれども、ここでは青色は、おそらく「五行」の関連の範囲内であり、通常の藍・緑色もしくは藍と緑の間にあるものである。

(110) 李清泉『墓葬中的会棋図——以遼墓中的「三教会棋図」和「深山会棋図」為例』（『芸術史研究』 五、中山大学出版社、二〇〇三年、三七一～三九八頁）、李清泉『叶茂台遼墓出土「深山会棋図」再認識』（『美術研究』二〇〇四年第一期、六二～六八頁）。
(111) 郭湖生等『河南鞏県宋陵調査』（『考古』 一九六四年第一期、五六四～五七七頁）。
(112) 鄭州市文物考古研究所・登封市文物局『河南登封黒山溝宋代壁画墓』（『文物』二〇〇一年第一期、六〇～六六頁）。鄭州市文物考古研究所・登封市文物局『登封高村壁画墓清理簡報』（『中原文物』二〇〇四年第五期、四～二二頁）。鄭州市文物考古研究所・新密市博物館『河南新密市平陌宋代壁画墓』（『文物』 一九九八年第一二

期、二六―三二頁)。

(113) 許俊臣「甘肅鎮原原出土北宋浮彫画磚」〔考古与文物〕一九八三年第六期、四一―四二頁)。

(114) 曾礎『類説』卷一七(『景印文淵閣四庫全書』第八七三冊、三〇四頁)。

(115) 内藤湖南著、夏応元等訳『中国史通論——内藤湖南博士中国史学著作選訳(上)』社会科学文献出版社、二〇〇四年、三八八頁。

(Li, Qingquan 広州美術学院芸術与人文学院教授)

訳者補註

(補註7) 註34の記号の三つの特徴については、その訳出にあたって、以下の文献に紹介される記号分析のうち、チャールズ・サンダース・パースの定義と、それに基づく事例を参照した。ジョン・A・ウォーカー/サラ・チャップリン(岸文和・井西信行・前川修・青山勝・佐藤守弘共訳)『ヴィジュアル・カルチャー入門―美術史を超えるための方法論―』晃洋書房、二〇〇一年、一四八―一五二頁)。

(補註8) Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Second Edition, London, 1988, pp. 23-108. (和訳・マイケル・バクサンドール『ルネサンス絵画の社会学』篠塚二三男・池上公平・石原宏・豊泉尚美訳、平凡社、一九八九年、五七―一八六頁)。

(補註9) 註37について、原著では「越語」の記事とするが、正しくは「呉語」の記事である。

(補註10) 原著では、直後の引用文を「僖公二十二年夏」とするが、正しくは、十一月丙子(八日)の記事である。

(補註11) 原著では、この引用文(韋昭註)と、註40の典故との間に、文字の異同(闕・門限也↓闕、限也)があったので、後者の記述に基づき、これを改めた。

(補註12) ここで言う版本とは、出版のみならず、写本も含めた広義の意味として用いられている。

(補註13) 原著では、この引用文と、註87の典故との間に、文字の異同(香風吹↓香風散)があったので、後者の記述に基づき、これを改めた。また、『董西廂』および、その文学史的位置づけについては、赤松紀彦・井上泰山・金文京・小松謙・高橋繁樹・高橋文治共編『董解元西廂記諸宮調』研究』汲古書院、一九九八年も参照した。

(補註14) 註105文献の当該の記述は、内藤湖南の原文を忠実かつ的確に中国語訳されているが、ここでは、もとの文章をそのまま掲載した(『内藤湖南全集』第十卷、筑摩書房、一九六九年、四一九頁)。

訳者付記

李清泉氏の論考と関連する近年の研究を幾つか紹介しておく。

- ① 鄭岩「論「半啓門」」(『故宮博物院院刊』二〇一二年第三期、一六―三六頁)
- ② Jiehe Hong, "Virtual Theater of the Dead: Actor Figurines and Their Stage in Houma Tomb No.1, Shanxi Province", *Archiua Asiae*, 71-1, 2011, pp. 75-114.
- ③ 板倉聖哲「唐墓壁画に描かれた屏風画」『美術史論叢』第一八卷、二〇〇二年、六一―八六頁)
- ④ 濱田瑞美「四川地域における維摩変相龕」(『中国石窟美術の研究』中央公論美術出版、二〇一二年所収、二四五―二七一頁)

①は、李清泉氏の論文も踏まえつつ、同様のテーマを扱う。従来、「婦人啓門」と関連すると指摘されてきた鄧椿『画継』の記述や、男性の啓門図および仏教美術・道教美術に波及する点にも検討を加えている。②は、今回の論文(翻訳では上篇)でも扱われた山西省稷山馬村の金墓など、墓主が雑劇を観覧する主題とその墓室空間を分析する中で、関連する婦人啓門図にも言及する。③は、唐代の墓室内部に描かれる屏風壁画によって、物理的に制限されない空間的意識をもつようになる点にも言及される。④は、二〇〇八年の初出論文を大幅に増補したもの。李清泉氏の論文との関連で注目されるのは、四川や敦煌の維摩経変において、中晩唐期から、変相図中央に門闕が表現される作例が出現するという指摘である。その門闕が、香積仏品における化菩薩の出入り口として表現されることもあり、漢代の婦人啓門図を応用した表現と見なせるかも知れない。これらを踏まえるならば、李清泉氏や鄭岩氏の言及される仏教美術や道教美術への波及も、より包括的な研究が必要な段階になったと言える。例えば、日本の弘長二年(一二六二年)の作例とされる畠山記念館所蔵「清瀧権現像」についても、「婦人啓門」図と関連づけて考えたいのは、訳者のうがった見方であろうか。清瀧権現像については、赤松俊秀「上醍醐の清瀧明神像」(『美術史』三三号、一九五一年、一二―一四頁)、佐々木守俊「三宝山定海の吉祥天造像」(河野元昭先生退官記念論文編集委員会編『美術史家、大いに笑う——河野元昭先生のための日本美術史論集』ブリュッケ、二〇〇六年)、および、展覧会図録「神仏習合」(奈良国立博物館、二〇〇七年)のNo.二二〇作品解説(北澤菜月氏担当)などを参照。

なお、上篇(四一〇号)一〇頁二行目において、訳者が「墓主人の陽宅」としたのは誤りで、「墓主人の陰宅」が正しい。ここに訂正してお詫び申し上げる。

(訳者 にしはやししたかひろ 立命館大学准教授)

※原著 李清泉「空間邏輯視覚意味——宋遼金、婦人啓門、凶新論」『古代墓葬美術研究』
第一輯、文物出版社、二〇一二年九月、三二九〜三六二頁。

なお、翻訳にあたっては、氏から提供いただいた同一の題名と内容で『美術学報』
二〇一二年二月、五頁〜二五頁）に公表された論文とも改めて照合し翻訳に反映させた。

（本翻訳論文は平成二十四年度海外編集委員による推薦論文である）