

富岡重憲コレクション 五彩人物図盤について

— 吉祥図案 四妃十六子をめぐって —

西 野 航

はじめに

會津八一記念博物館の富岡重憲コレクションには、三十点余りの清朝陶磁が収められており、各々作行きの優れた名品が揃っている。その中でも本論で取り上げる「五彩人物図盤」^(註1)(図1)は精巧を極めた代表的なものである。本作はこれまで画題が特定されておらず、見込みに女性と子供が描かれていることから、簡潔に「人物図」と称されてきた。しかし、女性と子供の人数に着目すると、女性は四人、子供は十六人描かれている。そのためこれは明清時代の陶磁器にしばしば描かれた「四妃十六子」という画題に該当しよう。

四妃十六子とは、文字通り四人の貴婦人と十六人の子供を描いた画題であり、明清磁器を中心として、さまざまな絵画工芸作品に表された。この画題では女性と子供の具体的な人数が定められているところから、何かしら典拠となった説話があるように思われるものの、この画題がどのような由来によって成立し、どのような意味を内包しているのかということについて、研究者による詳しい検討はなされていない。また、何が描かれていれば、四妃十六子図と言えるのかといった構成要素の検討もなされていない。

そこで、本論文ではこの作品を取り上げ、見込みの図案を中心に、その意味合いや構図の起源などについて言及する。また、四妃十六子が表される他の作例を紹介し、四妃十六子という画題の意味と描かれる事物の検討を行う。その上で、富岡コレクションの五彩人物図盤はどういった性格を有しているのかを明らかにしよう。

一 五彩人物図盤について

五彩人物図盤は、鍔縁を広く取ったやや厚手の盤で、器面は十以上の各種釉薬で豪華に上絵付けが施されている。寸法は高さ9.2cm、最大径38.8cmである^(註2)。

見込みには、四人の女性と十六人の子供が亭の下に集う様子が描かれている。四人の女性は長椅子に腰掛け、机



図1 「五彩人物図盤」

を挟んで二人ずつで向かい合い、囲碁に興じている。子供たちは女性の足元で遊戯に耽っているものや、亭の柱を取り囲むように戯れるものなどがある。女性たちの奥には衝立が立てられ、周囲には欄が設けられる。欄の奥には樹木と太湖石が置かれており、その奥の背景は描かない。画面右手前には、大きな岩が据えられ、その背後から見込みの右側面を縁取るように樹木が生えている。

口縁部は蜀江文と花文で地文が構成され、窓が六カ所設けられる。窓の中には、赤、青、黄で各々二つずつ牡丹が描かれる。外側面には、三体の靈獣が描かれ、各々黄、黄緑、緑に彩色される（図2）。靈獣は角を持ち、たてがみを生やし、尾を二股にする。高台には青花で二重円圈が引かれ、宝珠のような文様が描かれている（註3）（図3）。



図2 「五彩人物図盤」(外側面)



図3 「五彩人物図盤」(高台)

(1) 四人の女性について 女性の描写を見ると、手前の二人が碁盤を挟んで向かい合い、奥の二人が隣で対局を観戦している。服装は襟の高い旗袍を着し、內衣をつけて、裙を履く。画面左手前の女性の首元には、領扣と呼ばれる襟を留めるボタンがある。領扣について、沈從文氏は万暦年間頃から使用され始め、雍正年間頃まで流行したものとしている（註4）。

また、画面右手前の女性と左奥の女性は、肩に雲肩という装飾を着しているが、雲肩の形式は各々異なっている。右手前の女性は四方向に如意型の布が垂れる四合如意式の雲肩をつけている。それに対し、左奥の女性は柳葉式の雲肩をつけている。沈氏によれば、四合如意式の雲肩は、早くは隋代の敦煌壁画に描かれており、元代には官服の定型として取り入れられ、元代の貴族の間で広く流行したものとされる。一方、柳葉式の雲肩は、明から清にかけて流行したものであり、十七から十八世紀の衣服の特徴であるとされる（註5）。

女性の顔つきを見ると、四人は共に類型化した瓜実顔で微笑を浮かべている。目鼻は簡潔に描かれ、髪を高く結い上げている。女性たちの頭身は、坐しているため一見分かりにくいだが、非常に引き伸ばされて描かれている。

また、向かって右手前の女性は左手を碁笥に入れて、次の手を打とうとしている。通常、碁笥には効き手を入れて石を取るため、この女性は左利きであることが窺える。なお、碁盤の目は12×15となっており、線の省略が見られる。また、碁石の配置も正確な対局の場面を描写しているわけではない。

さて、ここでは四人の女性が碁盤を眺めているが、本来囲碁は二人で楽しむ競技である。ただし、このように複数人がひとかたまりとなって碁を楽しむ構図は、古くより描かれており、碁の様子を描く際の一つの定型となっている。例えば、四人での碁を描いた比較的古い作例としては、南唐の画家、周文矩の筆と伝えられる「重屏会棋図」（註6）（図4）が挙げられる。重屏会棋図では、南唐の二代皇帝李璟が、彼の一族と碁を嗜む様子が描かれており、向かって右奥で対局を観戦する男性が李璟と見られている。

そして、こちらでも、五彩人物図盤と同様に四人で碁盤を囲む構図が見て取れる。その他、明代の画家、仇英による「漢宮春曉図」など、多くの作品にこのような構図が見られる。

また、四人が碁盤を取り囲む姿は、時に十八学士図の中に見られる。十八学士とは、唐の太宗李世民が秦王府に招聘した学士十八人のことであり、李世民は画家閻立本に彼等を描かせている。そしてこの十八学士というモチーフは、しばしば琴棋書画を嗜む



図4 周文矩「重屏会棋図」

姿で描かれる。琴棋書画とは一般的に文人が身に付けるべき四つの教養であるとされ、十八学士との親和性も高い画題である。特に四幅対で十八学士を描く際、十八学士は一幅あたり四から五人に分けられ、棋の場面において四人が碁盤を囲む姿が見られる。その代表例としては、台北故宮博物院に所蔵されており、明代につくられたとされる作者不詳の「琴棋書画図」^(註7) (図5) が挙げられる。この絵では、画面左奥の屏風の前で二人が碁を打ち、その前後に二人の観戦者が描かれる。

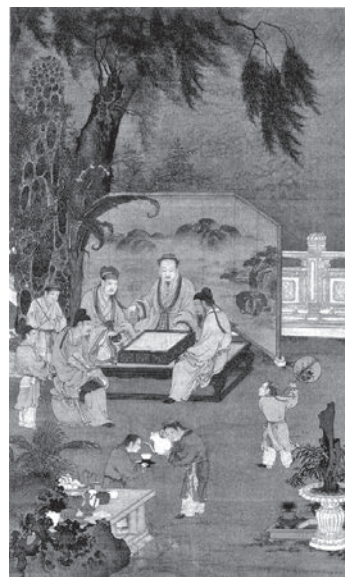


図5 明人「十八学士図」

十八学士はあくまでも実在の人物をモデルとしており、それを女性に見立てて描くといった話は聞かないが、少なくとも十八学士図のこうした構成が、粉本などを通して五彩人物図盤にも間接的に影響を与えているとは考えられないか。また、琴棋書画のモチーフを一画面に全て入れ込まず、各々を分割して描き、連作として表現することは、十八学士図に限らず広く見られた手法である。よって、五彩人物図盤も元は一組の琴棋書画図盤であり、その一枚が今日伝世しているといった可能性も考えられるのではないだろうか。

なお、琴棋書画を嗜む姿は、当初全て男性で描かれた。しかし、主に明時代より女性が琴棋書画を行う姿が描かれるようになる。同じ陶磁器において、女性による琴棋書画図が描かれた比較的早い作例としては、上海博物館蔵の「青花琴棋書画仕女図罐」^(註8) (図6) などが挙げられる。この作品は正統年間から天順年間 (1436-1464) 頃の制作であり、胴部を一周するように琴棋書画図が描かれている。



図6 「青花琴棋書画仕女図罐」

また、女性が文人的な活動を行う様が描かれるようになった背景として、宮崎法子氏は以下のように述べる。

「宋代には一握りの人々のものであった読書をはじめとする知的な趣味や活動が、より広く多くの人の間に広がるようになり、それは画中の女性の表現にも変化を与え、古画に基づきながら明代の絵画の中の女性には、知的な香りや趣味がまとわされた。(中略) 明代には、読書などの知的な活動が、女性を魅力的に見せる「演出」の一つと見なされるようになったのである」^(註9)。

このように明時代にはすでに女性による文人的な活動が絵画化され、受容されていたことを踏まえれば、明より下った清時代に制作された五彩人物図盤においても、碁の場面は女性による知的な活動の描写として捉えられたと考える良からう。

また、四人の女性が碁を打つという情景について、唐代の伝奇譚集である『西陽雜俎』巻二の中に興味深い説話があり、次のように記されている。

「貝丘西有玉女山、傳云晉泰始中、北海蓬球、字伯堅、入山伐木、忽覺異香、遂溯風尋之。至此山、廓然宮殿盤鬱、樓臺博敞。球入門窺之、見五株玉樹。復稍前、有四婦人、端妙絕世、自彈棋於堂上、見球俱驚起、謂球曰「蓬君何故得來。」球曰「尋香而至。」遂復還戲。(中略) 球樹下立、覺少饑、乃以舌舐葉上垂露。俄然、有一女乘鶴而至、逆詈曰「玉華汝等、何故有此俗人。」王母即令王方平行諸仙室。球懼而出門、回顧、忽然不

見。至家、乃是建平中。其舊居閭舍、皆爲墟墓矣。」^(註10)

(貝丘の西に玉女山がある。伝に言うには、晋の太始年間、北海の蓬球、字は伯堅というものが、山に入って木を伐っていた。すると、たちまち不思議な香が立ち込め、風を遡るようにしてこれを尋ねると、この山(玉女山)に至った。目の前に大きな宮殿がそびえ立っており、楼台も広く取られていた。球は門より入ってこれを窺うと五株の玉樹を見た。また、前に進むと、四人の婦人がいた。〔容姿は〕端妙絶世であり、堂上にて碁を打っていた^(註11)。〔婦人は〕球を見て驚いて立ちあがり、球に尋ねていうに、「蓬君はなぜ来ることができたのか」と。球がいうに「香を尋ねて至ったのです」と。〔すると、婦人は〕また遊戯に戻っていった。(中略)球は樹木の下で立っていると、少し飢えを覚えたので、葉の上に垂れた露を舌で舐めた。すると、一人の女が鶴に乗ってやってきて、怒りながら言うに「玉華よ、あなたたちはなぜこの俗人をここにいさせるのか。王母は王方平をして諸仙室に行かせた」と^(註12)。球は怯えて門を出た。そして振り返って見ると、忽然と何も見えなくなった。家に至ると、建平年間になっており、住まいなどは皆荒廃した墓になっていた。)

この説話において、四人の婦人たちは俗人の侵入に気づきながら、対局の途中であった碁に気を取られ、対処をしないままに碁を再開させてしまった。そのため、後に咎められることとなるのだが、それだけ碁は人を夢中にさせた様子が窺い知れる。また、婦人たちは堂上で碁を打っていた。堂という言葉がどの程度の規模の建物を指すかは不明ながら、周囲に樹木が生い茂り、建物下で碁を打つといった構図は五彩人物図盤とも共通するものがある。また、詳しくは後述するが、五彩人物図盤において、女性たちの後ろに配された衝立に描かれているのは仙界の風景だと考えられる。そして画中画として描かれた衝立は、衝立の前にいる人物のメタファーとして機能する場合がある^(註13)。従って、衝立を暗喩的な装置と捉えれば、仙山の衝立の前にいる四人には仙界の住人であるというイメージが想起される。そうであれば、五彩人物図盤の女性四人を前掲の説話の婦人たちに重ね合わせて見るのが可能となろう。もちろん、五彩人物図盤は当該の説話を表現しているわけではないが、説話を知る鑑賞者にはそうした姿が重ね合わせられて認識された可能性が考えられる。

(2) 十六人の子供について 見込みに描かれた十六人の子供は大きく三つの集団に分けることができる。

一つ目の集団は、女性たちが碁を打つ机の下に潜り込んで、ボードゲームを楽しむ三人である(図7)。ここでは、男児たちが碁石を使って遊んでいる。ただし、彼らが扱う盤では八方に線が引かれているため、それは囲碁ではない。盤面の線をそのまま解釈すれば、図8のような盤面が想定され、今日に言うスリーメンズモリス^(註14)と呼ばれる遊戯が当てはまる。ルールは単純な三目並べであり、幼児に適した遊戯と言えよう。ただし、女性たちが打つ碁の盤には線の省略が見られたため、子供の遊具にも同様の省略があるかもしれない。そうすると、図9のような包囲ゲームが当てはまるだろうか。いずれにしても、囲碁よりはルールが易しく、子供向けの遊戯がそこには描かれている。ここからは子供たちの遊戯の実態を知る風俗画的な側面が垣間見られる。ただし、前述のとおり囲碁は文人が身に付けるべき教養の一つであった。そしてそれに類する遊戯を行う子供たちの描写は、単なるお遊びではな



図7 机下の男児たち

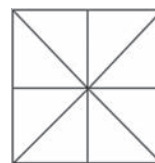


図8

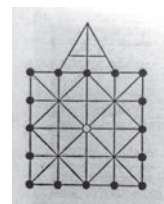


図9 十六人の追手と將軍

く、大人の真似事をしながら研鑽を積んでいる姿として捉えるべきだろう。

二つ目の集団は、画面左、亭の柱の周りで戯れる七人の男児である（図10）。七人の内、緑色の上衣をつけ、冠をかぶる男児は、右手で高く兜を掲げている。その他六人の男児は、その周囲を取り囲み、掲げられた兜に手を伸ばしている。これらの子供たちは吉祥図である「五子奪魁」を表現していると考えられる。

五子奪魁とは、一般的に子供五人で描かれ、五人の内、一人が兜を高く掲げ、残りの者がそれを奪おうとするように描かれる。古来、科挙の最終試験にて最も成績の良かったものを魁甲と呼ぶが、魁の字と兜の字の発音が共通することから、科挙合格を願った吉祥図として広く知られているものである。

また、五子には実在のモデルがいると考えられ、五代後周の役人、竇禹鈞の息子五人がそれに当たる。竇氏の息子五人は全員が科挙に合格しており、「竇氏五龍」としてよく知られている。また、優秀な子を育てたとして、竇禹鈞は当時の政治家である馮道から「靈椿一株老、丹桂五枝芳」（一株の靈椿が老い、五枝の金木犀が香る）という詩が贈られた。この詩は当時の役人たちの間でよく諷誦されたという^{（註15）}。なお、本作において、男児の数は七人だが、兜を掲げる男児とそれを奪おうとする男児たちの構図から、五子奪魁と同様の吉祥性を持つ図であると言えよう。

三つ目の集団は、四人の女性を取り囲むその他の子供たち六人である（図11）。この集団では碁盤を眺める者や五子奪魁の子供たちを眺める者などが描かれる。ここで特筆すべきは、画面奥手、女性の後ろで佇む男児のうち、冠をつけた二人である。先ほどの五子奪魁図でも金色の冠をつけた者がおり、彼ら三人は他の男児と差別化が図られている。そして、五子奪魁の金色の冠を被った者を魁甲と見なせば、後の二人は科挙で二番目の成績を取めた榜眼と、三番目の成績を取めた探花に見立てられているのではないだろうか。魁甲、榜眼、探花は三人合わせて三魁と称されることがあり、彼らを描くことによって、科挙合格の吉祥性を高めようとしたことが考えられる。



図10 奪魁の男児たち



図11 女性の背後の男児たち

(3) その他の事物 最後に画面奥の景色や事物について取り上げる。画面手前には、荒々しく大胆な皴法で描かれた岩が描かれている。また、その岩の背後から濃緑色の葉を青々と茂らせた木が一本伸びる。この木は画面の右端から上部を縁取るように配されている。また、画面奥、欄の外側にも木が配されており、青緑色の葉に朱色の花、そして金彩で描かれた実をつけている。特に多くの実がなっているところから、多子の吉祥性が想起させられるものの、木の種類は判然としない。また、その隣には太湖石が配されている。太湖石は中国の庭園には欠かせないものであり、絵画工芸作品を問わず、庭園を表す際には、ほぼ必ず描かれる。翻って言えば、太湖石が描かれているこの場所は、私的な空間である庭園と捉えてよいだろう。もっとも、五彩人物図盤では遠方の景色が描かれなため、そこがどのような庭園であるかは明らかではない。

女性たちの後ろには衝立が配されている（図11）。衝立の画面では、青海波から二色の岩山がそびえ立ち、山肌と海がぶつかったところに波しぶきが立っている。そして衝立の全面にオレンジ色の釉薬で雲霧が描かれる。さらに雲霧の間からは金彩で塗られた太陽が顔を覗かせている。本図のように、岩山を海から切り立つように長細く描く手法は、仙山を描く際によく用いられた。また、画面全体に霧が立ち込める表現も、仙界を描く際の常套手段で

ある。さらに、本図では太陽が海面近くに描かれている。中国においては、太陽が海に接するのは日の出の時であり、本図は東を描いている。そして東の海に切り立つ仙山と言え、蓬莱、瀛洲、方丈の三神山が想起される。本図がいずれにあたるかは明瞭ではないものの、いずれにせよ、そこに描かれた風景は現実の山水図ではなく、空想上の仙界であると指摘できるだろう。衝立の画題には何が選択されても良かった中で、あえて仙界の図を持ってきたところに、制作者の意図というものが感じられる。仙界図はそれだけでも吉祥の図として成立するが、やはり神仙的なモチーフであり、前述のとおり女性たちのメタファーとしての役割が示唆されるのである。

さて、以上に挙げた事柄から、五彩人物図盤は複数の画題が組み込まれて成立していることがわかった。つまり、五彩人物図盤は単純な子孫繁栄を願った仕女嬰戲図ではなく、複合的な多福が願われていると言える。次章以降、本作の主題である四妃十六子についての考察を行い、その上で本作の詳細な吉祥性について言及しよう。

二 四妃十六子という画題について

では四妃十六子とは一体どういう主題なのか。許紹銀編『中国陶瓷辞典』では、磁器の装飾題材であり、画面に四人の仕女と十六人の男児が描かれるものとする。また、明清時代の青花や五彩の器に主に見られ、清末から民国期にかけての粉彩の器にも少し見られた画題であるとしている^(註16)。

四妃十六子の内、四妃の起源について、吳若明氏は明清期の磁器に描かれた庭園仕女図の研究の中で、四妃十六子の四妃は貴妃、淑妃、德妃、賢妃が当てはまるのではないかと指摘している^(註17)。貴妃、淑妃、德妃、賢妃とは、隋唐時代以来、後宮の制度の中に設けられた妃の位の名称であり、文字通り、この位にある女性が表されていることは十分に考えられる。ただし、後述の実作例を見てもわかる通り、四妃十六子図の中の四妃は個人が特定されるようには描かれない。例えば、固有の持物を手にする者や、決まった着衣を身に付ける者がいれば、特定の人物を表していると見なせるが、そうした定型がなく、人物の同定は極めて困難である。そのため具体的にどの時代の四妃が起源となったのかは明らかではない。また、個人を特定するような描写がなされないことから、ここにいる四妃とは妃という位そのものを表しているのかもしれない。

一方、張中君氏と張中聞氏は、十六子のモデルについて古の聖帝時代に求めている。すなわち、舜が堯に推挙した賢臣十六人が起源であり、四妃十六子は功績を挙げて名誉を得るという吉祥寓意を象徴するとしている^(註18)。ここに言う賢臣十六人とは、五帝の一人である顓頊の息子八人と、同じく五帝の一人である帝嚳の息子八人のことを指している。この十六人について『史記』五帝本紀では、以下のように記されている。

「昔高陽氏有才子八人、世得其利、謂之「八愷」。高辛氏有才子八人、世謂之「八元」。此十六族者、世濟其美、不隕其名。至於堯、堯未能舉。舜舉八愷、使主后土、以揆百事、莫不時序。舉八元、使布五教于四方、父義、母慈、兄友、弟恭、子孝、内平外成。」^(註19)

(昔、高陽氏(顓頊)には才子が八人おり、世間はその利を得た。これはいわゆる「八愷」である。高辛氏(帝嚳)には才子が八人おり、これはいわゆる「八元」である。この十六族は、世に其の美をなし、その名を落とさなかった。堯の時代に至り、堯は彼らを挙げることはできなかったが、舜は八愷を挙げて、土地をつかさどり、もって百事をはかれれば、時に序でざることはなかった。また、八元を挙げて、五教を四方に布からしめば、父は義に、母は慈に、兄は友に、弟は恭に、子は孝になり、内外は平静となった。)

この記述から、八愷は特に政務に優れ、八元は徳に優れ、民を率いたことが分かる。またこのほか、『春秋』の注釈書として知られる『春秋左氏伝』などにも八元八愷の記述があり、いずれも賢臣として活躍したことが窺える^(註20)。

四妃十六子の全体の意味を推察した上でも、八元八愷が十六子の起源であると考えてことに矛盾はない。また、八元八愷は各々五帝の息子であった。伝説上の帝王の息子であるという性格は、八元八愷の大きな特徴の一つである。他に身体的な特徴やアトリビュートがない以上、八元八愷を造形化する際に、彼らを生児の姿で描くことは一つの表現法として考えられなくはないだろう。また、彼らを生児の姿で描くことによって、そこに込められた吉祥的な意味合いもより明瞭になる。つまり、この図に描かれているのは将来の賢臣の子供の時の姿であり、この図の受容者である子供にも彼らのような立派な人間に育ってほしいという見立てが行われたと考えられる。

なお明代以前において、八元八愷は絵画や粉本などで、あまり造形化されてこなかった^(註21)。つまり、定型が存在しておらず、十六子の形で初めて、普遍的な描写として確立されたと考えられる。ただし、四妃十六子図とは異なり、女性たちが描かれない子供だけの十六子図というものも存在する。例えば、大英博物館には、「大明嘉靖年製」銘の青花の大罐で十六人の子供が描かれたものが収められている^(註22)。四妃十六子図と十六子図について、どちらが先に成立したかは明瞭でなく、課題の残るところではあるが、両者ともに工芸作品を中心に描かれたことは間違いなからう。特に陶磁器は絵画などに比べて、吉祥的な図柄を多用するメディアであり、八元八愷が好んで用いられたことは想像に難くない。

なお、前漢に編まれた儒教に関する書物である『大戴礼記』の帝系によると、帝嚳には四妃がいたとされる。ただし、八元の母が誰であったかについては記録が残っておらず、この四妃と八元が親子関係にあったかは不明である。したがって、帝嚳の四妃を四妃十六子の起源だと明記することはできない。しかし、四妃と十六子が有機的につながる数少ない事例であることは指摘できよう。

一方、これまでとは違った四妃十六子の解釈もある。明末清初の文学者、侯方域によって編まれた『四憶堂詩集』には以下のような記述がある。

「鸚鵡啄金杯有二。其下皆注成化字。兩赤鸚鵡棲碧梧。兩小青雀交晴視。天子好尚動鬼神。土泥變化為金翠。更有櫻桃雙八顆。細如粟粒迎風墜。是名四妃十六子。又為太平雙喜事。當年憲皇闕前星。貴妃持之獻祥瑞。大明遺事有如斯。不同人間金玉器。(後略)」^(註23)

(鸚鵡啄金杯は二つある。其の下にはどちらにも成化という文字が記されている。二羽の赤い鸚鵡が青い梧に棲み、二羽の小さな青い雀がひとみを見交わしている。天子の好尚は鬼神をも動かし、土泥が金翠に変化したのである。更に櫻桃が各々八粒ある。大きさは粟粒のように小さく、風を受けていまにも墜ちそうである。これを四妃十六子と名づく。また、太平双喜となす。当時、憲皇(成化帝)は世継ぎを欠いていたため、貴妃はこれを持って祥瑞を献じた。大明遺事にかくのごとくある。〔本作は〕世間にある金玉器と同じにあらず。)

ここでは成化年製の一对の作品について、赤い鸚鵡と青い雀の計四羽とさくらんぼが計十六粒描かれるものを四妃十六子と呼んでいるが、ここでは一種の見立てが行われていると推察される。なお、ここに語られる二組の鳥は各々つがいだろうか。雌雄の鳥と果実が描かれた図であれば、多子幸福の吉祥性があるのは明瞭である。

ちなみに、明末清初の散文家、陳貞慧によって編まれた雑文集である『秋園雜佩』にも、同様に鸚鵡啄金杯の記述があり「鸚鵡啄金盃、高足磬口、亭亭玉立。一名四妃十六子。又名太平雙喜。」^(註24)(鸚鵡啄金盃は薄黄色がかつ

た白磁の高足杯で、高くまっすぐに伸びており、四妃十六子と名付く。またの名を太平双喜という)と記されている。こちらでは、器面を髹口と表現していることから、それが金属器ではなく磁器であるとわかる。

そして『四憶堂詩集』や『秋園雜佩』に記されるような杯の実作例としては、台北故宮博物院所蔵の「鬪彩花鳥高足盃」一对^(註25)(**図12**)が挙げられる。本作は白磁の高足杯であり、外側面には赤い鸚鵡と青い雀、そして粒の小さな果実が描かれている。またこちらには底部に「大明成化年製」銘が入っている。これらの特徴は『四憶堂詩集』や『秋園雜佩』の記述とも一致するものであり、本作にも古くは四妃十六子の名が付けられていたかもしれない。今日まで四妃十六子図は人物図だけが該当すると考えられてきたが、広義には上記のような花鳥図による見立ても当てはまるのではないだろうか。



図12 「鬪彩花鳥高足盃」

なお、四妃十六子図の別称について、「庭園嬰戲図」^(註26)や「庭院嬰戲図」^(註27)といったものもある。五彩人物図盤や後述の作例を見てもわかる通り、四妃十六子はほぼ全て庭園が舞台となっている。ただ、この庭園が宮中の苑に当たるのか、特定の私邸の庭を指すのか、はたまた想像上の園庭が想定されているのかは明らかではない。

最後に、四妃十六子図の流行がいつ頃であったか。磁器に描かれた人物故事画について汪慶正氏は、清朝康熙年間(1662-1722)にさまざまな戯曲故事画が盛行したのと共に、四妃十六子などの図像も流行したとしている^(註28)。四妃十六子が康熙年間の磁器によく見られた図案であることは今日通説となっている。確かに実作例を見ても、五彩人物図盤をはじめ、後掲の静嘉堂文庫美術館所蔵の「五彩四妃十六子図壺」なども康熙年間の作であるとされている。また、管見の限りでも作例は康熙年間に集中している。

一方、この図案は明代中期頃にはすでに描かれていたことが分かっている。後掲の「五彩要戲娃娃壺」には大明嘉靖年製の銘が入っており、四妃十六子図を描いた磁器としては比較的早い作例と考えられる。また、**図12**に挙げた「鬪彩花鳥高足盃」には大明成化年製の銘が入っていた。その時点で見立てが行われていたということは、すでに四妃十六子という画題がある程度世に浸透していたことをうかがわせる。したがって、四妃十六子図は少なくとも明代の中期から後期にかけて、すでに一定の流行を見せていたものと思われる。

三 四妃十六子が表された実作例

それでは四妃十六子が実際どのように描かれているのか、五彩人物図盤と同様、康熙年間につくられたとされる静嘉堂文庫美術館所蔵の「五彩四妃十六子図壺」(**図13、14**)で見よう。

本作は、筒型の頸部を持ち、丸みを帯びた肩が下方で引き締まり、脚部で少し裾の広がる器形を取っており、器面は五彩で上絵付けが施される。寸法は蓋を含めた総高が41.6cm、最大径が25.6cmである^(註29)。高台には青花で二重円圈が引かれる。そして、胴部に四人の女性と十六子人の男児が描かれている^(註30)。

女性は二人ずつ二組に分かれて描かれており、屋外で談笑をしたり、子供たちが遊ぶのを見守っている。服装は五彩人物図盤で見た婦人たちとは異なり、襦を着け、披帛を羽織り、長裙を履く。これらは漢服であり、明代以前の服制である。女性たちは各々、団扇や如意を手を持つが、ここで特に注目したいのは、**図13**の内、左側に描かれた女性の持物である。彼女は手に小さな植物を握っており、細い枝の先からは五枚の平たい葉が放射状に生えている(**図15**)。こうした植物は「蟾宮折桂」図^(註31)などにも見られることから、桂の枝を表していると考えられる。桂枝には、『晋書』郗詵伝の説話より、科挙合格の寓意が込められている。本作では女性が桂枝を手執るため、特に我が子の立身出世を願っていると言えよう。



図13



図14

「五彩四妃十六子図壺」

続いて男児に目を向けると、こちらは五彩人物図盤に類似する身なりをしている。上下で分かれた子供用の服を着し、髪型は皆頭頂部で髻を一つ結っている。持ち物に着目すると、**図13**の内、向かって左上に描かれた男児は手に蓮を握っている。蓮は「荷」とも書き、「和」や「合」と音が通ずる。そして、その蓮を童子が執るところから、「子孫和合」の寓意と読み取れる。また、男児は桂枝を執る女性の隣に描かれている。桂は貴と音が通ずることから、二人を組み合わせて「蓮生貴子」が願われているとも読める^(註32)。

また、蓮を執る童子の下方では爆竹で遊ぶ童子たちがある(**図16**)。爆竹は大みそかから元旦にかけて鳴らすことで、魔を去り平安を来すとされる。また「爆」と「報」の音が通ずることから「竹報平安」を意味する吉祥図でもある^(註33)。

一方、裏面では二人の女性の中に、右手で兜を掲げる男児がいる(**図17**)。その手前には二人の男児がおり、兜を掲げる男児に手を伸ばして戯れる様子が描かれている。この様子は五彩人物図盤でも確認した通り「奪魁」の表現と見ることができる。奪魁は五人で構成される五子奪魁が基本形であるが、本作では簡略化され三人で表現されている。

なお、河北省文物研究所所蔵の「青花五彩四妃十六子將軍罐」^(註34)(**図18**)でも、同様に奪魁の簡略化が確認できる。こちらも康熙年間の作と考えられており、器形は静嘉堂文庫美術館のものと類似する。**図18**の中央には右手で兜を高く掲げた男児がおり、彼の手前には三人の男児がいる。ただし、手前に描かれた男児たちは、特段彼の兜に手を伸ばしていない。恐らく元となった粉本などから写し崩れが起きており、ここでは意味も形骸化してしまっている。

さて話を戻し、その他の事物を見ていくと、胴部の画面を区切るようにして、太湖石や芭蕉などの植物が描き込

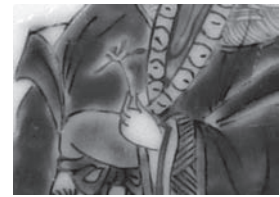


図15 桂枝拈大図



図16 竹報平安



図17 奪魁の男児たち



図18 「青花五彩四妃十六子將軍罐」

まれている。前述のとおり、太湖石は明清時代の庭園に欠かせないものであり、芭蕉もまた、庭園の入り口などに植えられることが多かった。本作では背景が白抜きになっており、詳細な景色は把握できないものの、上記のようなものが描かれるところから、本作は庭園を舞台にしていると考えて良いだろう。

その他、女性たちの上方には蜻蛉が描かれている。蜻蛉は前方にしか飛ばない特性から、後ろへ退かないため勝負事に対して縁起が良いとされる。四妃十六子図では、主に文官としての立身出世を願う吉祥図が複合される場合が多いものの、蜻蛉のような武勲を願うモチーフも組み合わせられることがあるということがここより分かる。

ところで、明清期の吉祥図の流布に際し、各種印刷物や年画などの版画作品の果たした役割を見逃すことはできない。ここでは四妃十六子が表された版画の一例として、フランス国立図書館に所蔵されている「玉堂富貴図」(図19)を取り上げたい。本作は縦111×横79.4cmの蘇州版画であり、制作時期は乾隆年間(1736-1795)と考えられている。画面では中央に水辺が描かれ、その岸辺に建物が建つ。そして建物の内外に四人の女性と十六人の男児が描かれている。



図19 「玉堂富貴図」

本作のタイトルである玉堂富貴とは、中国絵画などでよく見られた吉祥図案の一つであり、玉蘭花と海棠、牡丹が描かれているものを指す。玉堂富貴の内、玉蘭花の玉の字と、堂と音が通ずる海棠の棠の字をもって玉堂を表現している。そして、牡丹が富貴をあらわしている。玉堂とはすなわち翰林の役所の雅名であり、この三種の植物を同時に描くことで、科挙に合格して翰林学士となり、出世することが願われている。

そして本作の画面の上部には白木蓮(玉蘭花)と海棠、牡丹と見られる植物がそれぞれ描かれており、「玉堂富貴図」というタイトルが付けられたと考えられる。しかし、この版画の主題は手前に大きく描かれている四妃十六子である。したがって、本作は四妃十六子に玉堂富貴の吉祥性が組み込まれた作品と読むべきであろう。

また、この作品で着目したいのは、冠を戴いた男児である。画面右手前には豪華な衣服を身に付けた男児が一人いる。彼は他の子供よりも、ひと際大きく描かれ、冠もつけていることから、身分が高いことが示唆される。前述の五彩四妃十六子図壺でも、蓮を執る男児が他よりも目立つように描かれていた通り、複数の男児の内、何人かを相対的に身分の高いものとして描くことはしばしばなされたことである。また、同様に冠を戴く男児は二人おり、画面中央と中央右端に確認できる。三人の男児が冠を戴くという構図は、五彩人物図盤にも確認されたものであり、やはり意味のある構成と考えられよう。すなわち三魁の寓意がこれより読み取れる。

その他の男児は各々遊戯に耽る姿が描かれる。画面中央では女性の手を引き凧のような玩具を掲げるものがある。また、画面左ではザリガニ釣りを楽しむ者がおり、こうした描写は当時の風俗を反映しているのではないかと考えられる。

まとめると、本作品では四妃十六子の中に「玉堂富貴」や「三魁」の吉祥性が組み込まれている。このことから本作には科挙合格への強い願意があると指摘できよう。

紙面の都合上、詳細な紹介は割愛するが、他にも四妃十六子を描いた作品は何点も存在する。例えば、小林太郎氏の著作^(註35)に掲載される「五彩要戯娃娃壺」(高さ31.5cm 口径16.7cm)にも四妃十六子が描かれていると考えられる。前章でも取り上げた通り、本作品には大明嘉靖年製の銘が入っており、四妃十六子図が描かれる早い作例である。画面には、屋外に集う女性と子供の様子が描かれている。特筆すべきは、一人の女性が桂枝を握っている

点である。こちらの作品でも、科挙合格への願いを窺い知ることができる。

さて、本章では四妃十六子が描かれる実作例をいくつか紹介した。はじめに取り上げた五彩人物図盤も踏まえてまとめると、四妃十六子に描かれる事物と吉祥的な意味合いは以下のように考えられよう。

まず、女性四人について、服装は比較的華美なものを着し、高貴な装いで描かれる。女性たちの行動は、琴棋書画などを嗜む姿、もしくは談笑をしながら子供たちを見守る姿の二種類の描き方がある。また、複数の作品で桂枝を手に執る姿が確認されたため、子息の立身出世、科挙合格を願う意味が窺える。

男児十六人は各種遊戯に耽る姿が描かれた。服装について、一部の男児だけが模様のある衣服を着したり、冠を戴くなど、身分の差が表現される場合があった。また、特に三人の男児が冠を被る姿からは三魁の寓意が示唆された。そして、兜を高く掲げそれを奪い合う奪魁の表現は多くの作品に確認された。奪魁は五人の男児で表す五子奪魁が基本の形であるが、四妃十六子において男児の数は十六人に制約されるため、その場の構図に適した人数で表された。

その他、蓮生貴子や竹報平安、玉堂富貴などの吉祥的な寓意が、副次的に描き込まれる場合があった。これらは主に、男児の出生と立身出世の吉祥性を高めるために組み込まれた図と言えよう。そして、四人の女性と十六人の子供は、ほとんどが屋外か半屋外に集っていた。また、多くの作品において、太湖石や芭蕉、欄などの事物が描き込まれた。このことから、四妃十六子は庭園に描かれることが約束となっていると言える。

おわりに

以上述べてきたように、四妃十六子の由来、及び実作例に描かれた事柄を併せて鑑みると、四妃十六子は単に子孫繁栄を願う仕女嬰戯図ではなく、特に男児の出生が祈られ、科挙への合格が願われた吉祥図だと言えよう。また、文献からは四妃と十六子の間に血縁関係を見だし難かったものの、実作例では大人の女性が子供の成長を見守るという構造が全てに共通して描かれていた。そして四妃十六子を表した工芸作品を求めた人たちが誰かと言えれば、男児の出生を願う母、もしくは我が子の立身出世を願う母が想定されよう。さらに母が四妃十六子図を見た時、高貴な存在である四妃の姿に、母自身の姿を重ねあわせて見たのではないだろうか。

そして、再度五彩人物図盤に立ち返って見たとき、本作の最も特徴的なところは、見込みの中央で四妃が囲碁を嗜む点であろう。したがって、本作は子の立身出世を願いながら、同時に母も、知的で聡明な女性であろうとした意味合いが強いと言えるのではないだろうか。

なお、本論の趣旨からは外れるため言及を控えたが、五彩人物図盤に描かれる女性の表現は版画作品を粉本にしていると私は考えている。特に康熙年間の磁器は明代に制作された徽派版画からの影響が強いのではないかと思案している。この点については別稿に譲りたい。

図版出典

図1-3、7、10、11 「五彩人物図盤」早稲田大学會津八一記念博物館所蔵データ、図3、7、10、11は筆者撮影

図4 周文矩「重屏会棋図」(中國美術全集編集委員會編『中國美術全集』繪畫編2 隋唐五代繪畫、人民美術出版社、1984、図61)

図5 明人「十八学士図」(『故宮文物月刊』356、國立故宮博物院、2012、p. 72)

図6 「青花琴棋書画仕女図罐」(上海博物館編『灼烁重现 15世紀中期景德镇瓷器特集』上海書畫出版社、2019、pp. 318-319)

図8 筆者作成

- 図9 「十六人の追手と將軍」(増川宏一『ものと人間の文化史 59・碁』法政大学出版局、1987、p. 19)
 図12 「鬪彩花鳥高足盃」(『故宮文物月刊』189、國立故宮博物院、1998、p. 47)
 図13-17 「五彩四妃十六子図壺」(筆者撮影)
 図18 「青花五彩四妃十六子將軍罐」(張柏主編『中国出土瓷器全集』科学出版社、2008、図238)
 図19 「玉堂富貴図」(曹俊、張晴主編『姑蘇繁华录 苏州桃花坞木版年画特展作品集』上海人民美術出版社、2017、図12)

註

- (1) 富岡重憲コレクション 資料番号陶磁 B-94
 (2) 寸法詳細 高9.2、最大径38.8、底径21.0、見込み部の直径26.4、高台高(内) 1.2 (cm)
 (3) こうした画銘は清代前期の作にしばしば見られる。また、様式などから言っても、本作は清代康熙年間(1662-1722)につくられたと考えて良いだろう。
 (4) 沈從文編著『中國古代服飾研究』下篇、龍田出版社、1981、p. 441
 (5) 沈從文、前掲註4 同書、p. 442
 (6) 周文矩「重屏会棋図」縦40.3、横70.5 (cm)、北京故宮博物院蔵
 (7) 明人「十八学士図」縦173.6、横103.1 (cm)、明時代(1368-1644)、台北故宮博物院蔵
 (8) 「青花琴棋書画仕女図罐」高34.4、口径22.1、底径21.8 (cm)、正統-天順(1436-1464)、上海博物館蔵
 (9) 宮崎法子「中国における女性表現—宮中図を中心に」(鈴木杜幾子、馬淵明子、池田忍、金恵信編著『交差する視線—美術とジェンダー2』ブリュッケ、2005、p. 178)
 (10) 『酉陽雜俎』卷二 玉格、中華書局、1931。訳は筆者。
 (11) この場面において、大室幹雄氏は、「自彈棋於堂上」を「堂上で碁を打っている」と邦訳する。ただし、脚注では、「嚴密には玉女たちが遊んでいたのは、「囲碁」ではなく「彈碁」であるが、ともに盤戯であるから区別せずにおく」とのことわりを記す。(大室幹雄『囲碁の民話学』岩波書店、2004)
 (12) 唐から五代にかけて活躍した杜光庭によって記された『神仙感遇記』にも、同類話が記載されており、そちらではこの後すぐに婦人たちが去っていった様子が記されている。
 (13) ウーホン著、中野美代子、中島健訳『屏風の中の壺中天 中国重屏風のたくらみ』青土社、2004に、画中画としての衝立の機能が詳しく説かれている。
 (14) この遊戯が具体的にいつ頃から中国遊ばれたかは不明であるが、スリーメンズモリスのような「さいころを用いず、敵味方が互いに妨害しあいながら盤上の一直線上に複数の駒を並べることを競う配列ゲーム」は、紀元前2000年頃から、各地で独自のものがつくられていることが増川宏一氏によって指摘されている。(増川宏一「盤上遊戯の起源と古代の遊戯盤」『シミュレーション&ゲーミング』25巻2号、2017、pp. 85-92)
 (15) 該当の説話は『宋史』列伝二十二、饗儀の伝に記される。
 (16) 許紹銀編『中国陶瓷辞典』中国文史出版社、2013、p. 307。本辞典では、四妃十六子の別称として四美十六子の項目が立てられている。四美とは、時に中国四大美女のことを指すものの、ここでは単に美しい四人の貴婦人という意味で使われている。
 (17) 吳若明「圖像之外 明清外銷瓷器庭園仕女圖与宮廷女性生活」(『中国美术学院学报』2017年12期)
 (18) 張中君、張中聞「浅谈粉彩瓷与嬰戏图的协调与统一」(『景德镇陶瓷』2010年3期)
 (19) 『史記』五帝本紀(『史記』中華書局、1959)を参照。訳は筆者。
 (20) 『春秋左氏伝』文子十八年
 (21) 湖北省武漢市晴川閣の禹稷行宮には八元八愷の塑像があるとされている。詳細は、劉名儉、周霄編著『中国导游十万个为什么：湖北』中国旅游出版社、2007を参照。上記のような八元八愷の作例は見つかるものの、その数のごく一部であり、定型となるほどの流行は見せていない。
 (22) 「jar」大明嘉靖年製銘、大英博物館蔵、museum number 1973, 0417. 1. a-b
 (23) 侯方域『四憶堂詩集』卷六、鸚鵡啄金杯。なお本文中の割注は取ることにする。訳は筆者。
 (24) 陳貞慧『秋園雜佩』鸚鵡啄金盃。訳は筆者。
 (25) 「鬪彩花鳥高足盃」一對、高7.7、口径6.7、底径3.6 (cm)、台北故宮博物院蔵、所蔵番号 故瓷 003625N000000000
 (26) 吳若明、前掲註17を参照。
 (27) 姚琪『愛上青花瓷』水星文化、2017、p. 35
 (28) 中国硅酸盐学会編『中国陶瓷史』文物出版社、1982、p. 448

- (29) 寸法の詳細 総高41.6、口径（外）11.3、最大径25.6、底径（外）17.7、蓋高さ8.4、蓋最大径18.2（単位はcm、全て筆者計測による）
- (30) なお本体とは別に、蓋には男児が五人描かれており、中央の男児が兜を掲げるところから、五子奪魁の様子が描かれている。前述の五彩人物図盤同様、四妃十六子と五子奪魁は結びつけられることが多いものの、本体と蓋が当初から一揃いであったかは疑問が残る。特に蓋に描かれた男児の着衣形式は胴部の男児と大きく異なる。また、蓋部で兜を掲げる男児の上衣に用いられた黄緑色の釉葉は、本体には用いられていない。さらに、蓋部上方に描かれた如意頭文も、本体頸部の如意頭文と比較すると、意匠が大きく異なる。そのため、本体と蓋が別人の手によって描かれたことはまず間違いない。それを同一工房の別人の手と取るか、両者に時代差があると取るかについてはより慎重な検討が必要であろう。そのため、本論では蓋部の描写に対する言及は控え、本体の四妃十六子図についてのみ取り上げることとする。
- (31) 例えば清代につくられた四川版画の「蟾宮折桂」図（王樹村編著『中国民間年画史図録』上、上海人民美術出版、1991、図83参照）では、劉海蟾が描かれており、背中に担いだ瓢箪に桂の枝が差してある。
- (32) 長谷川祥子「五彩四妃十六子図壺」解説を参照（『静嘉堂蔵 清朝陶磁 景德鎮官窯の美』静嘉堂文庫美術館、2006、p. 137）
- (33) 長谷川祥子、前掲註32を参照。
- (34) 総高は41cmで、胴部と蓋に四妃十六子図が描かれている。
- (35) 小林太市郎『東洋陶磁鑑賞録』中国編、便利堂、1950

付記

本稿は、筆者の卒業論文（2017年度提出）を基に加筆・修正を加えたものである。本稿で扱った會津八一記念博物館「五彩人物図盤」の熟覧調査に際しては、同博物館の主任研究員下野玲子氏に御指導、御協力をいただいた。また、静嘉堂文庫美術館「五彩四妃十六子図壺」の熟覧調査については、静嘉堂文庫美術館主任学芸員長谷川祥子氏に格別の御高配と御助言を賜った。なお、熟覧調査および本論文の執筆にあたっては、肥田路美先生、川瀬由照先生から懇切な御指導をいただいた。ここに記して厚く御礼申し上げます。

