The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	毛女図像の研究 ： 大阪市立東洋陶磁美術館蔵《五彩仙人図盤》を題材に
Author(s)	毛, 嘉琪
Citation	デザイン理論. 2024, 83, p. 33-47
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/93424
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

毛女図像の研究
大阪市立東洋陶磁美術館蔵《五彩仙人図盤》を題材に

毛　　嘉　琪

キーワード
漳州窯，道教，仙人，意匠，纏足
Swatow Ware, Daoism, Immortal, Design, Foot Binding

はじめに
1.《五彩仙人図盤》に描かれた人物図像
2. 毛女とは
3. 毛女の図像
4. 新発見の毛女作品
5. 中国における纏足と毛女図像の衰退
おわりに

はじめに

美術や工芸の装飾に用いられる意匠は長い時間をかけて醸成され，定型として完成された集合知であり，それを生んだそれぞれの文化を理解するための象徴的存在ともいえる。西洋・東洋を問わず，神話や伝説上の人物・動物・植物は意味を持つことが多く，その意味を理解することで作品が伝えようとしている寓意を読み解くことが可能となる。同時に，地域の違い，時代や社会の変化に伴ってその意味が一旦失われてしまうと，それが何を表現しようとしていたのかを解明することが極めて困難なものでもある。

本研究の端緒は中国の明代から清代初期に多くの磁器の産地として知られた漳州窯の盤に描かれた人物が誰なのかという問題であった。漳州窯とは中国福建省南部に位置し，明代に染付・赤絵・藍釉・褐釉・白釉などを施した磁器を生産した産地である。灰色の胎土に白釉をかけ，底部は多数の砂粒が付着していることなどが特徴である。1994 年に福建省平和県漳州地区で窯址が発見され，漳州窯の名が使われるようになった[1]。漳州窯の製品は中国国内よりも，国外の現存数がはるかに多く，文様の構図や作風も輸出向けにデザインされたと論じられてきた[2]。桃山時代から江戸時代にかけて日本にも多くの漳州窯の磁器が輸入され「呉須手」と称された。大阪市立東洋陶磁美術館所蔵の《五彩仙人図盤》は明代漳州窯の典型作と

本稿は，第 251 回意匠学会研究例会（2023 年 5 月 13 日，大阪大学中之島センター）での発表にもとづく

される作品である。同様の図像が描かれた漳州窯の盤は，国内外のコレクションやオークションの競売品に散見することができる。

この盤に描かれた人物については韓湘子や藍采和，もしくは麻姑などと推定されるにとどまり，人物の特定には至っていなかった。本論では本作や類例品に描かれている人物が，中国最古の神仙伝記集である『列仙伝』に記載されている「毛女」であるという説を主張するものである。さらに毛女は，清代以降において絵画や工芸の意匠から徐々に見られなくなるが，この理由のひとつに纏足の流行があったということを指摘する。

1.《五彩仙人図盤》に描かれた人物図像

《五彩仙人図盤》（図 1）は明代の漳州窯で作られた染付と赤絵で絵付された陶磁器であり，典型的な漳州窯の作品といえる。まず，表面の絵付けは下絵を呉須で描き，上絵で赤・緑を彩色している。また，盤の裏面は砂高台となっているが，これは作品が焼成により溶着するのを防ぐために砂を敷いたことに由来しており，これらはいずれも漳州窯の特徴である。矢橋重雄から寄贈された本作は，高さ 9.7cm，口径 38.8cm，重さ 2,400g で，漳州窯の盤の中でも大型の部類であると言える。

図 1 《五彩仙人図盤》明
大阪市立東洋陶磁美術館蔵
（矢橋重雄氏寄贈）
写真：六田知弘

では，意匠の詳細についてみてみたい。見込みには花笠のついた籠を背負う人物が描かれている。花が満載された籠の上には大きな花笠が人物の頭上を覆っている。笠の下に筒のようなものが差し込まれており，両側には二輪の花が垂れ，籠の外には瓢箪が下がる。籠を背負う人物の髪は細く繊細に描かれており，微笑んでいるように見える。左手に持っている枝には一匹の鳥が留まり，右手には杖のようなものを持っている。衣服を纏い，腰のあたりには細い羽，或いは葉のようなものが巻かれている。足元をみると，包まれた脹脛の形がはっきり見えて裸足で歩いている。人物の右側には首輪のついた鹿が振り返っている。また，盤の口縁部には草花文と「玉堂佳器」の文字が配されている。

本論が注目するのが，ここに描かれた人物像についてである。所蔵館の図録や公式の解説において，これまでこの人物は八仙の一人である韓湘子（かんしょうし）と解釈されてきた。また，『世界陶磁全集 14 明』では藤岡了一（1909–1991）が本作の人物を特定せずに「異様のいでたちをした若者」とし，「大きな花笠と花籠，それに瓢を背負い，その花笠の支えには何か軸物一巻が装置されている。また，長い杖を携え，鹿と尾長鳥を従えているところ，これは何か仙界の一族で，道教関係の図柄にちがいない。詳しいことはわからないが，珍しい画材である」[3] と解説しており，この人物が誰であるかの明言を避けている。

上海博物館にも類似作を収蔵されているが，作品名は《漳州窯系五彩人物花鳥紋盤》となっており，人物についての解説はみられない。更にアートディーラーの図録やオークション・カタログにも同じ意匠の盤を散見することができる。ロンドンで中国陶磁器を中心に扱う古美術商マーチャントの 2014 年の展示図録に掲載された同様の盤の解説には「道教の仙人，藍采和，或いは韓湘子と推測される」と，Jorge Welsh による *Zhangzhou Export Ceramic, The So-called Swatow Wares*[4] を引用して解説している。オークションハウスのサザビーズで 2015 年に開催されたオークション・カタログ *Chinese Art Through The Eye Of Sakamoto Gorō – Ceramics* にも，類似した盤が掲載されている。ここでは同デザインの盤（Lot41）に描かれた人物を「麻姑」としている [5]。このように大阪市立東洋陶磁美術館所蔵の《五彩仙人図盤》と同様の作品は各所で見ることができる。そして，描かれている人物については主に韓湘子か藍采和，もしくは女仙の麻姑であると推定されてきたことが分かる。

韓湘子と藍采和は道教の八仙に含まれる仙人である。韓湘子の場合は笛，藍采和の場合は花籠と，それぞれが神通力を発揮する法器を手に持つ姿で描かれるのが一般的である。また，八仙は基本的に 8 人がセットで描かれるものであり，韓湘子や藍采和が単独で描かれることは稀である。漳州窯の作品に八仙のいずれか 1 人が描かれた作品は確認することができないため，《五彩仙人図盤》に描かれた図像がこの 2 人のいずれかであると推定することは難しい。推定されたもうひとりの麻姑は長寿を表す優雅の仙女で，西王母の誕生祝いに美酒を贈る「麻姑献寿」という題材は清時代に入ってから大流行したとされている。麻姑は長い爪を持つことで知られる仙女で，漢服を着た姿で描かれる。《五彩仙人図盤》のように花笠や花籠を背負って，山の中を素足で歩く姿で描かれるようなことはないため，やはりこの図像を麻姑とするのは無理があると言える。

2. 毛女とは

本研究は《五彩仙人図盤》に描かれている人物が道教の仙人である「毛女」であるという説を主張するものである。まずは毛女とはどういった仙人かについて明らかにしたい。西漢時代頃（BC202–8）に編纂されたとされる最古の神仙伝記集である『列仙伝』が「毛女」の条には以下のようにある。「毛女者，字玉姜，在華陰山中，猟師世世見之。形體生毛，自言秦始皇宮人也，秦壊，流亡入山避難，遇道士谷春，教食松葉，遂不飢寒，身輕如飛，百七十餘年。所居岩中有鼓琴聲云。」これによると，毛女は字を玉姜といい華陰の山中に在り，時代時代でその姿を猟師が見たという。体には毛が生えており，秦の始皇帝に仕える宮女だったが，秦が滅んだために山中に逃れた。道士の谷春に遭い松葉を食べることを教えられて，そうしたところ，飢えることや凍えることはなくなり，身は飛べるほどに軽くなって，既に百七十

年余りが経っているという。毛女が住んでいる岩屋の中からは琴を弾く音が聞こえる[6]。

『列仙伝』の他にも毛女に関する記録は存在する。東晋の葛洪（283–343）による『抱朴子内篇』の「巻十一・仙薬篇」には，秦の毛女が漢時代の猟師に捕まり，穀物を食べさせられたため毛が落ちて仙人ではなくなり，一般人となって生を終えたと記されている[7]。宋代に編纂された『太平広記』の「神仙四十・陶尹二君」には，仙人となった毛女が古丈夫と一緒に登場し，陶と尹という名のふたりに仙薬を与えた後，彩雲に乗って姿を消したとある[8]。

歴代の文人の詩文や画賛にも毛女について言及した内容が次のようにみられる。唐代・常建（708–765）「仙谷遇毛女意知是秦宮人」，宋代・蘇軾（1036–1101）「題毛女真」，元代・劉躍（生没年不詳）「毛女圖為用極題」，明代・瞿佑（1341–1427）「毛女成仙圖」，清代・王士禎（1636–1711）「毛女洞」。また，中国の華山には「毛女峰」や「毛女洞」という景勝地が現存している。このように，毛女が漢代から清代にかけて隠遁と長寿を象徴する仙人の一人として中国で認知されていたことが分かる。

仙人としての「毛女」に関する先行研究には，李劍國『古稗鬥筲錄：李劍國自選集』所収の「論“毛女”」（2004 年）[9] がある。また，毛女の図像に関する先行研究には，謝玉珍「明初官方用器人物紋的意涵」（2007 年）[10]，許文美「避秦宮人成女仙―院藏二幅「毛女圖」畫題畫意探討」（2009 年）[11]，そして揚之水氏の「新編終朝採藍：古名物尋微」（2008 年）[12] がある。また，同稿を訂正，加筆及び翻訳された揚之水著，山本孝子・瀧朝子共訳「宮粧変じ尽きて尚お娉婷たり―毛女故事図考」『大和文華 第一二九号』（2016 年）がある。謝，許，揚，3 氏の論文では，これまで他の人物とされていた作品から，毛女と考えられる作品を提示しており，それらを表 1 にまとめた。

表 1．先行研究より毛女意匠と指摘した作品

作品名・年代・作者名	発見跡・所蔵先	元の人物解説
《調鶴采花仙》伝 宋人	台北故宮博物院	仙女
《青花山水人物碗》明宣德	台北故宮博物院	人物
《剔紅祝壽菱花式盤》明初	もと日本東方漆藝研究所蔵，現在は個人蔵	巡礼者
《女仙》明[13] 孫玨	フィラデルフィア美術館	女仙
《女仙》元 陳月溪	ボストン美術館	女仙，麻姑
《赤絵仙姑文壺》	大和文華館	西王母
《採芝図》または《神農採薬図》遼	中国山西省応縣仏宮寺釈迦塔	仙人，神農
《宋金墓葬一号墓壁画》宋金	中国山西省壺関縣上好牢村	女性
《景德鎮窯釉下彩仕女像》元	新安沖海底沈没船遺物，浙江省博物館	仕女
《漳州窯系五彩人物花鳥紋盤》明晩期	上海博物館	人物
《銀鍍金簪》宋	中国江西省德安縣出土，江西省博物館	仙姑，仙女
《薬神形金耳墜》明	中国南京市太平門外板倉村徐達家族墓出土，南京博物館	薬神
《金鑲宝石仙人採薬紋簪》明	湖北省蘄春県蘄州鎮雨湖村王宣明墓出土，湖北蘄春縣博物館	仙人

上記のように，宋，遼，金，元，明時代に，毛女意匠の絵画，漆器，磁器，金属アクセサリーが存在している。このうち，大和文華館所蔵の《赤絵仙姑文壺》（図 2）は中国北部の民窯の作品で，中国では明時代[14]，日本では元時代のものと判定されている[15]。かつて同館の名品図録（2010 年改訂）では西王母とされていたが，前述した『大和文華 第一二九号』（2016 年）所収の揚氏の論文において毛女であることが指摘されて以降，展示やそれ以降の解説では毛女の故事を描いたものとされている。また揚は《明晩期 漳州窯系五彩人物花鳥紋盤》（上海博物館所蔵）に描かれた人物が毛女であると指摘しているが，この作品は本論文が検討している《五彩仙人図盤》の類作である。この点において，本論文は揚の説を支持する立場をとるものである。

図 2　赤絵仙姑文壺　磁州窯系
大和文華館蔵

このように謝と許の論文では，『列仙伝』等を引用し，作品に描かれている人物は毛女であると説明されているが，図像に関する詳細な検討は行われていない。他方，揚は既存の記述や史料に基づいて，毛女図像の特徴を以下のように解説している。「もしも毛女圖に踏襲されてきた基本的な構図が既に存在したとすれば，毛女のイメージに見られる幾つかの主要な特徴とは，竹籠を携え，紫芝（霊芝）を指で摘まみ，木葉を繋げた衣裳で，裸足で歩いていることである[16]。」また，「明清時代の二幅の標題がある図像を根拠とすると，「毛女」の図像の主要な特徴は，竹籠を提げ，紫芝（霊芝）を指でつまみ，木葉を結いで衣裳として，素足で歩くことであっただろう[17]。」とする。

本研究は基本的に 3 氏の先行研究を支持するものであるが，毛女の図像研究という点では，さらなる検討の余地があることも事実である。例えば揚は，毛女は裸足であるとするが，本研究の結果，明代には靴を履いている毛女が，清代には足が見えない毛女が描かれていることが確認できた。そのため，ここからは文献資料と現存する絵画資料などを検討し，毛女の図像表現についてより詳細に検討し，判定する基準を提示したい。

3. 毛女の図像

現状，「毛女」と作品タイトルについている作品は極めて少ない。前述した作品の他に，本研究の結果確認できたのは，台湾の故宮博物館所蔵の伝李公麟《毛女圖》，や中国四川省文物考古研究院所蔵の明代の《金麒麟毛女雲海紋簪》である。後者は 1989 年，第 7 期の『文物』所収の「四川平武明王璽家族墓」[18] にて発表された際，金簪（M8：8）の人物を「女神」とされた。2018 年，『四川平武土司遺珍―明代王璽家族墓出土文物選粋』[19] の図録では《金東方天

王雲海紋簪》とされていたが，2020年に深圳博物館で開催された「土司遺珍―四川平武明代土司家族墓出土文物精品展」にて《金麒麟毛女雲海紋簪》と名が改められたのである。近年になって，人物意匠を毛女として認識されたケースである。また，大英博物館には日本絵画コレクションには，狩野永徳（1543–1590）の作とされる《毛女図》*The immortal Mao Nu*（*Mojo*）と熊代熊斐（1712–1773）作《西王母に毛女》*Seiobo and Mojo* が所蔵されている。

毛女図像を検討する上で重要な資料に『珊瑚網』がある。明代の書画家・蔵書家の汪砢玉（1587–?）が書画についての鑑賞・評論について記したものであり，清代の乾隆帝の勅命により編纂された『欽定四庫全書』にも収録されている。「法書題跋」と「名畫題跋」がそれぞれ24巻ずつ計48巻あり，古今有名の書と画の様子や書かれた題跋（画賛）が収録されている。ここからは汪が毛女を描いた絵画について記載している部分を抽出し，その内容について検討する。

まず汪は唐の人の手による毛女圖に関して以下のように解説している。「唐人作毛女圖［中略］白雲堆毛女一雙 豊姿端麗 錯著綵繪樹皮背絆 筠籃插花枝 紛披如幕 咸握一偃月鉤 其亭亭玉立者 豊趺著草兜 其皎皎傲雪者 繫韈至脛 穿芒鞵 殊偪絹素細裂古色 黯然殆唐人筆也[20]」。汪はここで，目にした毛女圖を唐時代の作品と判定し，描かれている毛女を次のように描写した。「姿は豊満で瑞々しく美しく，色とりどりの織物を重ねて着ており，木の皮が背中に覆い被さっている。竹の籠に花の枝が差し込まれ，枝や葉が幕のように広がっている。両者とも偃月鉤（鍬のような農具）を手に持っている。亭々とした者は，まろやかな足の甲に草の兜を着けている。雪を凌ぐほど輝いている者は，靴下を脹脛まで結んでおり，のぎの靴を履いている。」

「名畫題跋 七」で汪は銭選（1235–?）の絵画を評論した後，自身が所持している4幅の毛女圖について次のようにある。「余又有宋人作毛女四幅 識之者曰此亦錢舜舉筆也 女形甚偉貌多豊艶 或披翠羽 或遮錦褌 或編瑤草 或掛瓊葉 五彩爛然 有絡鞮者 有靴角者 有兩兩踹駢趾者 手各有執 為鏟 為筐 為畫卷 為雲母 肩各有負 為琴 為扇 為書帙 為藥物 為花果 又各有所隨 為鶴 為鹿 為猿 為貍 逸致洒洒焉 供之一室中 欲行欲止 欲笑欲語 欲分餐 欲贈句 宛然軟絲幛上南岳夫人也[21]」これによると，描かれた毛女は，豊満で立派な身体が翠羽，錦，瑶草や瓊葉（仙界の草葉）で覆われており煌びやかであった。靴のような履物を履いており，足の指が見える。そして，手にそれぞれ鏟，籠，絵巻，雲母を持ち，肩にはそれぞれ琴，扇，書帙，薬物，花果を背負い，鶴，鹿，猿，狸を従わせているという。

「名畫題跋 十一」では汪が《元人情仙花輦圖》を解釈する際に，自宅所蔵の《瑤島羣真圖》も元時代の作品で，複数の毛女がグループとなって行動している様子が描かれているという記述もある。「在余家余又有 瑤島羣真圖 亦元人卷 後女真数隊 一秉耜 一挑大葫蘆作隊 一

荷簀 一束芝艸 一倚鹿 一控鶴作隊 一擁巨笠 一種芝盆中作隊 一跨鳳 一乗青鸞 在海天雲際作隊 俱作毛女粧束焉 客閲而咤之曰 毛女一而已矣 何若是其雑然耶 余不答 惟簡諸載記條 列若干為毛女女譜 分其仙凡得六類」[22]。汪によれば，彼の家にある《瑤島羣真圖》も元の人が描いた絵巻であり，複数の女仙隊列が描かれていた。「農具を持つ女仙と大きな瓢箪を担う女仙は一つの隊。竹籠を背負う女仙，霊芝を摘まむ女仙，鹿に寄る女仙，鶴を操る女仙は一つの隊。大きな笠を擁する女仙，盆栽に霊芝を植える女仙が一つの隊。鳳に跨がり，青鸞に乗り，海と空の間際にいるのが一つの隊である。全員毛女の装束をしている。作品を見た客人が「毛女はひとりだけなのではないか，なぜこのように雑然といるのか」と驚いた。私が言葉で答える代わりに，「毛女女譜」を羅列していた。箇条書きで，毛女は凡人から仙人までに六種類に分けられる」と記した。

汪が『珊瑚網』で記述した毛女の図像の特徴をまとめると以下となる。

1. 下腿部がみえる（脚絆を着けることもある）。2. 足を見せている（草履のような靴を履くこともある）。3. 羽，或いは木葉（自然な素材）で繋いた服を着ている。4. 花笠，竹籠，農具（武具），めでたい持ちもの（霊芝，松葉，瓢箪，桃など）を持っている。5. 霊獣を従わせている。最古の伝承である『列仙伝』では 1 人しかいないはずの毛女だが，同時に複数人の毛女が描かれるようになる。膝から下をみせるように描かれる女仙は珍しいため，膝下を出しており，上記から複数の条件を満たす人物を毛女とみなしていいと考えることができる。

4. 新発見の毛女作品

調査の過程で，これまで毛女が描かれているとされていなかった作品を複数特定することができた。ここでは 4 点紹介したい。

1. 台北故宮博物院所蔵，《五代線繡三星圖 軸》（図 3）は五代十國（約 907–960）の刺繡作品である。上位に配置されているのが福，禄，壽の三星であるため《三星圖》とされてい

図 3 《五代線繡三星圖 軸》五代十國（約 907–960）台北故宮博物院蔵

る本作だが，三星以外の仙人の姿も見える。作品の一番下には花笠を背負う５人の毛女がいる。それぞれがめでたい物を手に持ち，傍に霊獣を従わせている。下腿部を見せているため他の仙女と容易に区別できる。

2. メトロポリタン美術館が所蔵，明代の絵巻《游仙圖》*Daoist Immortals in a Landscape* にも２人の毛女の姿が確認できた。ふたりとも猟師風の格好で，一人は農具を担ぎ，一人は満載の竹籠を提げている。草葉で繋いだ衣裳で，腕や脹脛をみせ，草履を履いているため足の甲も見える。

3. 台北故宮博物院所蔵，宋代の厲昭慶による《採芝獻壽》に描かれた人物も毛女である可能性が高い。山中で霊芝を採り，動物（霊獣）と共に行動し，裸足で竹籠を背負っている。黄鉞（1750-1841）[23] による画賛は，描かれている女性を萼緑華としている。萼緑華は，腕輪などの財宝と尸解薬（肉体から抜け出して精神体が不朽する仙人となれる薬）を羊権という人に授けていたと言われる女仙である。特徴は「上下青衣」という装束で，手に腕輪を持っているとされる。しかし，描かれた女性は萼緑華の特徴を確認することができず，これも毛女であると考えるべきである。

4. 北京故宮博物院所蔵，明代の《村女采蘭圖》にも毛女が描かれている。こちらも花笠，竹籠，農具，瓢箪，素足（足が見える）という毛女の特徴を備えている。

5. 中国における纏足と毛女図像の衰退

図４ 「毛女」
『有象列仙全傳』p.62
汪雲鵬 校刊 明万歴朝（1573-1620）

図５ 「毛玉姜」
『列仙酒牌』p.6
光緒丙戌季冬上海同文書局石印（1866）

このように毛女がどのような姿をしているかが分かったため，唐代から明代にかけての中国美術にその姿を見つけることが可能となった。しかしながら，清代に入ると毛女は徐々に描かれなくなり，現代では専門家でさえ他の仙人と誤認するようになってしまった。この現象の原因を考える一助となるのが清代以降に毛女の描かれ方が変化することである。

明代の『有象列仙全傳』所収の毛女（図４）は従来の素足の姿だったが，清代の『列仙酒牌』所収の「毛玉姜」（図５）は葉や羽で全身が覆われており，毛女の特徴であった膝から下を見せる姿とは異なっている。このようにトレードマークである足を隠してしまっては，毛女と他の仙人との区別が困難になる。清代以降に毛女の足が描かれなくなる原因と考えられるのが，中国における纏足の流行・禁止と，それに伴う女性の足が意味するものの変化である。

纏足とは，発育期の幼女の趾骨と中足骨を足の裏へ折り曲げ，足の成長を止めるという人

体改造術である。姚灵犀[24]，賈逸君[25]，高洪興[26]などの先行研究によれば，纏足の始まりについて諸説があり，確定に至っていないが，宋代に既に始まったとされている。また，中国における女性の足を愛でる文化の端緒とされているのが，女性の足を蓮の花に見立てる潘妃の逸話である。『南史』[27]によれば，蕭宝巻（483–501，廃帝・東昏侯）は潘妃という側室のために豪華な宮殿を建てた。庭園の歩道を黄金で作った蓮の花で敷き詰め，潘妃の美脚が映えるようにその上を歩かせたという。そして，最初に人為的に足を小さく縛る行為に関わったのは五代南唐の李煜（937–978）[28]とされている。彼は窅娘[29]という足の小さい踊り子を非常に気に入っていた。彼女のために黄金の蓮の花の台を作らせ，布で縛った小さい足がよく映えるように蓮の花の中で舞わせたという[30]。従来纏足した女性の足は三寸（約 9cm）が理想とされ，靴は小さく先が尖っていた[31]。中国湖北省宜昌の楚墓に出土した周時代の女性の麻履の長さは 28cm，湖南省の馬王堆一号墓より出土した漢時代の軑侯夫人の「絲履」は長さ 26cm であり，纏足をしていないことがわかる[32]。8 世紀の唐では女性たちの間で「線鞋」と呼ばれる履物が流行していたとされる。正倉院には日本には自生しない黄麻が使用されている「線鞋」が 4 点現存しており，唐からの舶来品であるとされている[33]。それぞれのサイズは「北倉 152 繍線鞋 第 1 号」が 27.5cm，「第 2 号」は 27.6cm，「第 3 号」は 28.0cm，「第 4 号」は 26.5cm であるため，いずれも纏足をしていない足のための靴である。このように，古代女性靴のサイズからみても，宋代以前に纏足が始まっていないと見るべきであろう。

宋代になると纏足に関する記録が見られるようになる。南宋の車若水（約 1209–1275）は纏足を疑問視し，『脚気集』で「婦女の纏足はいつから始まったのかが分からないが，何の罪もない四・五歳の子供を無限の苦に耐えさせる。纏足した小さい足を何に使うつもりだろう」（著者訳）[34]と述べている。南宋の陸游（1125–1210）の『老學庵筆記』の第 3 巻には，宣和年間（1119–1125）の末あたりから婦女子は二色の尖った纏足靴を履いていると記されている[35]。少し時代は下るが，元末明初の学者陶宗儀（1329–1410）の随筆『輟畊録』には熙寧（1068–1077），元豊（1078–1085）年間には纏足する者が非常に少なかったとあるため，それ以降は纏足する者が徐々に増えたということを推定できる。この他にも，宋詞，元曲，明小説という各時代に流行した文学作品には，文人たちが纏足した小足を愛で「美女＝小足」という概念が常にあったことを示す証拠は枚挙にいとまがない。先行研究によると，纏足の風習は北から南へ，上層社会から下層社会へと普及していったとされている[36]。こうして，権力者や一流の文人に讃えられた纏足は上級社会に広まっていたと考えられる。纏足の風習は一般人の生活に溶け込み，清時代にピークを迎えたのである。

清代とは騎馬民族の満洲族が中国を統治した時代である。満洲族は漢民族と異なる服装や習慣を持っており，人口の大多数を占める漢民族は満洲族の衣冠制度を強いられることとなっ

た。外見を満洲族に合わせることで漢民族への帰順を表したのである。清代の初期は度々纏足を禁じたという記述が見られるが，「女子纏足」を強調した禁令ではなく，精確には満洲族の衣冠制度を従うように政令を出したとみなしたほうが適切であろう。正史において，明確に女性の纏足を禁じることに言及したのは清代中期の嘉慶期（1796–1820）のことである。

嘉慶期に纏足が禁じられるきっかけとなったのは，鑲黄旗の秀女のうちに纏足者がいるという上奏文であった。鑲黄旗は清代の「八旗制」という社会・軍事組織の最上位に位置する。秀女とは八旗から選ばれる皇族の妃候補であるが，その中に纏足する者がいるという件を鑲黄旗の都統が嘉慶帝に上奏し，嘉慶帝がそれに対して諭旨を出した[37]。皇帝は纏足をする女性の存在を由々しき問題とみなした。鑲黄旗だけで 19 人の纏足女子がいるならば，他の七旗にはもっといるだろうということは甚だしい間違いであるとし，纏足が満洲族の風習にふさわしくないため，取り締まるべきであると禁令を出した[38]。道光朝（1820–1850）にも「纏足」は漢民族の悪習であり，罰する対象に当たるとの記述がある[39]。同じような纏足禁止に関する内容は光緒朝（1875–1908）の實録にもみられる[40]。

嘉慶帝の諭旨において「男子尚易約束，至婦女等深居閨閫，其服飾自難查察」[41]という，男子の衣冠を制限することが容易いが，家の奥にいる婦女子の服飾（靴も含む）を監視することは難しいと述べている。このように，女性の纏足の実情を直接見ることができないので，漢民族の満洲族への抵抗の証として纏足が密かに広まっていった。しかし，禁制下であるので国内の中国人による纏足の記録は極めて少ない。一方，外国人使節が当時の中国の風習を記録した中に纏足の記録を見ることができる。

1784 年頃，朝鮮王朝の学者朴趾源（1737–1805）が『熱河日記』[42]を著した。朴は乾隆帝の 70 歳の誕生日を祝う朝鮮の赴京使団に随行した人物である。本書で，彼は当時の中国の北部地域を遊歴し，瀋陽，北京，熱河などでの体験や見聞を記録しており，纏足に関わる内容がみられる。例えば「蓋満女不纏足，不着弓鞋」[43]と，満洲族の女性は纏足しないと記している。また王鵠汀という人物と筆談する中で，王は漢民族女子の纏足を「男順而女不順也」（男ハ順エドモ女ハ順ワズ）と答えた。そして朴が「見た目は悪く行動に不便なのになぜ纏足をするのか」という問いに対して，王は「恥混韃女」（満洲人の女性とまぎらわしくなるのを恥辱とする）と書いて，すぐさま塗りけした。それから，「抵死不変也」（死を賭してもかわらない）と書いた。筆談の続きに「満洲人の女は，漢人の女の纏足を嘲笑し，淫奔だという」とも記されている。

「男順女不順」あるいは「男降女不降」（男は投降したけど女は投降しない）という説は，清の国内において，文字の記録がほぼ残っていない。外国人である朴趾源，そして外国にいる中国人がこれについて記すことができた。留学生だった楊毓麟（1871–1911）が日本で創

刊した『新湖南』（1903）の「第二篇 湖南人之性質及其責任」[44]においても「男降女不降」について述べている。「纏足，惡習也，而湖南人保守之性特強，叩其所以，城市之人不能言其故，鄉里之甿又往往有所謂「男降女不降」之説，取其與満政府為反對也。」纏足は悪習だが，湖南人はそれを強く守っていた。その理由について，都市の人は口にしないが，田舎では「男降女不降」という説が広まり，それは満洲政府への反対である（著者訳）。朴と筆談する王が「恥混韃女」と書いて，すぐ塗り消した行為も，湖南の都市の人が纏足の理由を言えないのも，反清朝的な言論を封じる言論弾圧である「文字獄」に恐れいる故の行動と推測される。当時は反清朝とみなされた文章や文字の使用が厳しく取り締まられていた。文字として残せないが，具体的な行動・纏足を通しての「男順女不順」という意思表示は，清代に生きる漢民族の葛藤を表していたと言えるだろう。

明代まで，女性の足を愛でることはエリート層の性癖・趣味にとどまっていた。しかし，清代に入ってからの纏足は閨房の一興に留まらず，漢民族の意地の象徴となった。男性を楽しませるための小足が，満洲族に対して投降しないという意思が秘められるようになった。纏足は悪習だが，それでも漢民族の代表的な風習である。だからこそ，満洲族に抵抗するために密かに継続され，下層社会まで広まっていた。

先述したように，纏足が本格的に大衆化・一般化となったのが清代である。女性の足は中国における性の象徴という概念が清代より一層強まり，人口の大多数を占めた漢民族の纏足も最盛期を迎えた。纏足した漢民族の女性にとって，足は安易に人に見せることの許されない大切な部分であった。男性に足や靴を触れさせること自体が，情交の前戯としてみなされていたことは，『水滸伝』や『金瓶梅』の潘金蓮と西門慶の物語からも読み取れる。清の『聊斎全圖』[45]に登場する若い女性や美女に化けた妖も，全員が纏足用の弓鞋を履いていることからも，纏足の普及性を伺える。このなか，男女の情事を描く春画において，行為中の女性も弓鞋を履いている[46]。清末に生きた文学者・言語学者の林語堂（1895–1976）が *My Country And My People* において，纏足は性の表しだと明言している[47]。中国美術史上，足を見せる女性は極めて少ない。毛女が足を見せる姿をぎりぎりまで維持できた特例ともいえる存在である。明代までの纏足は上級社会やインテリア達だけで重宝されていたが，最盛期を迎え清時代には平民の間にも広まっていた。

中国で女性の足を描いてはいけないことは，明治期（1868–1912）に清国向けに製作される日本陶磁器の意匠の調査報告に「素足を見せている夫人の図は春画を意味するため避けるべきとある」[48]と記録されている。このように，清代は纏足との関りの中で，足が淫靡で性的なものとのイメージが定着し，時代が進めば進むほどに女性の足が描かれることが少なくなっていったのである。纏足しない，足を見せる仙女は清代の「小足美女」と矛盾するようになっ

た。その結果，膝から下を見せていることが特徴であった毛女も足を隠さざるをえなくなり，旧来の図像を維持できなくなったと考えられる。

今回の調査で江戸時代から明治時代にかけて制作された日本の絵画や陶磁器にも毛女が描かれていることが分かった。大英博物館には狩野永徳作とされる《毛女図》は解説で『列仙伝』を引用し，正しく毛女であると説明されている珍しい例である。陶磁器でも幕末期の京焼の陶工である初代真葛香斎（1819–1865）や，明治期の鹿背山焼の《銅板絵付仙姑図皿》[49]に毛女が描かれた染付の作品が見られた。これはおそらく輸入された漳州窯の作品から写したものと思われるが，纏足をせず，女性の足への忌避がない日本では，清代と同時代であっても毛女の図像が忌避されなかったということであろう。

おわりに

以上の検討から，《五彩仙人図盤》をはじめとする漳州窯の盤に描かれた花笠と花籠を背負った人物は毛女であるという結論に達した。『列仙伝』によれば，毛女は秦の始皇帝に仕えた宮女で，亡国後は山に逃れ，松葉を食べているうちに空を飛べる不老不死の仙人となった。本研究の結果，毛女の特徴は次の 6 点にまとめることができる。1. 下腿部がみえる（脚絆を着けることもある）。2. 足を見せている（草履のような靴を履くこともある）。3. 羽，或いは木葉（自然な素材）で繋いた服を着ている。4. 花笠，竹籠，農具（武具），めでたい持ちもの（霊芝，松葉，瓢箪，桃など）を持っている。5. 霊獣を従わせている。6. 複数で描かれることもある。1 から 6 の条件全てが揃う必要はないが，1 と 2 の条件とされる足がみえないと，3 から 6 にあてはまっても他の人物や仙人と混同されることがある。

近年に至るまで毛女は忘れられた仙人であった。猟師風の装束をして裸足で山林を歩く姿が時に男性とも間違われた理由は足にあった。宋代以降，纏足は宮廷から上層社会へ，北から南へと徐々に普及し，清代で最盛期を迎えたと考えられる。美人の必須条件でもある纏足は，漢民族が満洲族の衣冠制度に従わないという意思の表れでもあり根強く続いた。また，男性を喜ばせるためでもある纏足は淫靡の象徴でもある。一般の美術品に女性の足を描くことが難しくなり，春画以外の美術品には女性の足が描かれることはほとんどなくなった。こうして足を見せることが特徴の女仙である毛女の図像は清代の社会情勢に合わなくなり，徐々に衰退していたのである。纏足の風習がなく，女性の足への忌避も見られない日本では毛女図像が使用されつづけたことも，本論の説を補強する証拠と捉えることができるだろう。

註

1　大阪市立東洋陶磁美術館『東洋陶磁の美：大阪市立東洋陶磁美術館コレクション』（美術出版社，

2014 年，p.251）。

2 故宮博物院，上海博物館『故宮博物院上海博物館蔵明清貿易瓷』，上海書画出版社，2015 年，pp.29–30。本展覧会に展示された漳州窯の作品の多くも中国国外からもたらされた作品が多数含まれている。

3 藤岡了一，長谷部楽爾（1928–）編『世界陶磁全集 14 明』（小学館，1976 年，p.121）。

4 “A similar dish is included by Jorge Welsh in Zhangzhou Export Ceramics，The So-called Swatow Wares，2006，no.26，pp. 124–7，where he notes the figure depicted may represent the Daoist immortal Lan Cai-he or Han Xiang-zi.” *MARCHANT EST1925*，*Exhibition of Chinese Ceramics Tang to Qing*，2014.

5 sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/sakamoto-n09336/lot.41.html（参照 2023–06–03）

6 前野直彬「山海経・列仙伝」『全釈漢文大系 33』，集英社，1975 年，p.708。

7 王明撰「抱朴子内篇校釋」『新編諸子集成』，中華書局，1985 年，p.207。

8 『太平広記五百巻』掃葉山房刊行，1930 年，pp.43–44。

9 李劍國（1943–）『古稗鬥筲錄：李劍國自選集』南開大学出版社，2004 年，pp.105–130。

10 謝玉珍「明初官方用器人物紋的意涵」私立東吳大學歷史學系研究所碩士論文，2007 年。

11 許文美「避秦宮人成女仙—院藏二幅「毛女圖」畫題畫意探討」『故宮文物月刊』321 期，2009 年，pp.78–87。

12 揚之水『終朝采藍：古名物尋微』三聯書店，2008 年，pp.97–104。

13 フィラデルフィア美術館の公式サイトでは「14 世紀 元時代」と表示されている。https://philamuseum.org/collection/object/42846（参照 2023–10–04）

14 郭学雷『明代磁州窑瓷器』，p.62，文物出版社，2005 年。

15 大和文化館「陶上の華やぎ ── 五彩と色絵 ──」（2023 年 5 月 23 日～7 月 2 日）出陳リスト。

16 揚之水著，山本孝子・瀧朝子共訳「宮粧変じ尽きて尚お娉婷たり ── 毛女故事図考」『大和文華第一二九号』大和文華館，2016 年，p.4。

17 揚之水著，山本孝子・瀧朝子共訳前掲書，p.6。

18 四川省文管会，綿陽市文化局，平武県文保所「四川平武明王璽家族墓」『文物』，文物出版社，1989 年。

19 四川省文物考古研究院，綿陽市博物館，平武県文物保護管理所編著者『四川平武土司遺珍—明代王璽家族墓出土文物選粹』，文物出版社，2018 年。

20 『欽定四庫全書』第 818 冊「珊瑚網」巻二十五（臺灣商務印書館，1983–1986 年，pp.514–515）。

21 同上，巻三十一，p.594。

22 同上，巻三十五，p.683。

23 黄鉞，字は左田・左軍，左君と号する。乾隆五十五年（1790）に進士となる。乾隆，嘉慶，道光三朝に仕官していた。詩文に優れ，書画を能くする。『清史稿・列傳・一百三十八』に名を連ねた名臣である。

24 姚灵犀（約 1899–1963）『采菲錄　中国婦女纏足史料』天津時代公司，1936 年。

25 賈逸君（1906–？）『中華婦女纏足考』北平文化学社，初版 1926 年，再版 1929 年。

26 高洪興（生没年不詳）『中国社会民俗史叢書　纏足史』上海文芸出版社，1995 年。

27 『南史』は中国の南朝について書かれた歴史書。李大師により編纂が開始され，その子の李延寿によって完成された。二十四史の一つ。南北朝時代の南朝にあたる国家，宋・斉・梁・陳の歴史を記している。

28 李煜は十国南唐の第 3 代の国主。後主とよばれる。君主としての政治的能力はほとんどなく，それよりも文学的・芸術的な才能のほうがはるかに優れていた。
29 窈娘ともいう。清の道光期頃成書した『履園叢話』では「窈娘」と称されている。「窅」と「窈」は中国語では同じ Yao という発音になる。
30「蓮中花更好，雲裏月常新。南唐宮嬪窅娘善舞，後主作金蓮，令窅娘纏足作新月状，舞蓮中。鎬詩因窅娘作也。見《道山清話》)」『全唐詩』1703 年（康熙 42 年），巻 795，p.9。
31 姚灵犀前掲書，p.4。
32 高洪興前掲書，p.15。
33 増田勝彦，ひろいのぶこ，岡田文男，有吉正明「正倉院宝物特別調査　麻調査報告」『正倉院紀要第 40 号』宮内庁正倉院事務所，2018 年，pp.19-23。
34「婦人纏脚不知起於何時 小兒未四五歳 無罪無辜而使之受無限之苦 纏得小來不知何用」車若水（約 1209-1275）『脚氣集』，『清夜録　脚氣集』「脚氣集巻之上」中華書局，1991 年，pp.11-12。
35「宣和末 婦女鞵底尖以二色合成 名錯到底」陸游（1125-1210）『老學庵筆記』巻之三，壬戌歳上海博古齋景印，1922 年，p.19。
36 高洪興前掲書，pp.18-19。
37「嘉慶九年 甲子 又諭，鑲黄旗都統奏，査出該旗漢軍秀女内有十九人俱經纏足［中略］我朝服飾本有定制，必當永遠遵守。今該旗漢軍秀女竟有纏足者。甚屬錯謬。一旗既有十九人，其余七旗漢軍，想亦不免。［中略］至此秀女十九人父兄，本應照例治罪。［中略］此次著格外加恩，暫免治罪。著通諭八旗漢軍，各遵定制，勿得任意改裝。［後略］」『大清仁宗受天興運敷化綏猷崇文經武孝恭勤儉端敏英哲睿皇帝實錄』（清嘉慶朝実録），巻之一百二十六。
38「壬戌。諭内閣，前於嘉慶九年挑選八旗秀女，見其衣袖寛大，併有纏足者，殊為忘本，甚屬非是，當經降旨嚴禁。［中略］若將其女任意纏足，及裝飾寛大衣袖，是轉失朕矜恤本意。我朝服飾，自定鼎以來，列祖欽定。從前太宗文皇帝訓誡令後世子孫衣冠儀制，永遵勿替。皇考高宗純皇帝重申訓諭，刻石建於箭亭，垂示久遠。［中略］男子尚易約束，至婦女等深居閨闈，其服飾自難查察。［中略］漢軍秀女内仍有裹足者，一經査出，即將其父兄指名參奏治罪，毋得瞻徇。」『清嘉慶朝実録』前掲書，巻之一百六十。
39『大清宣宗效天符運立中體正至文聖武智勇仁慈儉勤孝敏成皇帝實錄』（清道光朝実録）巻之三百十七，巻之三百二十九。
40『大清德宗同天崇運大中至正經文緯武仁孝睿智端儉寛勤景皇帝實錄』（清光緒朝実録）巻之四百九十二，巻之五百三十三。
41『清嘉慶朝実録』前掲書，巻之一百六十。
42 日本語訳は『熱河日記　朝鮮知識人の中国紀行』今村与志雄訳，平凡社，1978 年。
43 朴趾源（1737-1805），朱瑞平（1962-2021）校『熱河日記』上海書店出版社，1996 年，p.20。
44 楊毓麟（1871-1911 筆名：湖南之湖南人）『新湖南』初版　光緒 29 年（1903）。
45 清　約光緒年間『聊斎全圖』，オーストリア国立図書館所蔵。
46 前掲書『聊斎全圖』の 32 冊 26 頁，38 冊 16 頁，47 冊 1，15，21 頁に参照。
47 Lin Yutang, *My Country And My People,* London: William Heinemann Ltd, 1936, p.158.
48 前﨑信也「明治期における清国向け日本陶磁器（2）」（『デザイン理論』62 号，2012 年，pp.69-82）。
49『特別企画展　中国青花と染付磁器 ── 京都の鹿背山焼 ──』大和文華館，2021 年，pp.29-30。

A Study of Daoist Immortal Mao Nü: *Ming Dynasty Zhangzhou Ware Plate with a Hermit* in the collection of the Museum of Oriental Ceramics, Osaka

MAO, Jiaqi

Daoist immortals are one of the most popular and auspicious iconographies in Asian Art, and this paper focuses on one specific human figure painted on a Swatow (Zhangzhou) ware plate from the Ming dynasty, now in the collection of the Museum of Oriental Ceramics, Osaka. A barefoot immortal with a deer, holding a cane and carrying a basket with a parasol above her head is depicted in the center of the piece. This paper attempts to show that the figure is the Daoist Immortal Mao Nü, who once served at the palace of Emperor Qin Shi Huang in the third century BC. After the fall of the dynasty, she took refuge in the mountains, attaining an ethereal lightness of body by eating only pine needles and becoming immune to cold and hunger.

Images of Mao Nü are found in Chinese art until Ming dynasty (1368–1644), then suddenly lost its popularity during the Qing dynasty (1644–1912). This paper proposes the main reason for this change as being closely related to foot-binding. As paintings depicting female feet became inappropriate during the Qing dynasty, the showing of "feet" essential for recognizing Mao Nü meant that depictions of her suddenly became unpopular and eventually disappeared in Chinese art.