HOKUGA 北海学園学術情報リポジトリ
学校法人北海学園
北海学園大学
北海商科大学

タイトル	故宮博物院所蔵の完全なる馬吊牌(中)
著者	大谷，通順; OTANI，Michiyori
引用	北海学園大学学園論集(161)：29-64
発行日	2014-09-25

Hokkai-Gakuen Organization of Knowledge Ubiquitous through Gaining Archives.

故宮博物院所蔵の完全なる馬吊牌（中）

大　谷　通　順

はじめに
第１章　故宮博物院の収蔵品「賭具」に関する基本情報
　第１節　「象牙牌」の概容
　第２節　「籌馬」の概容
第２章　馬吊牌関連文字資料との比較対照
　第１節　「象牙牌」の数量・構成・寸法・材料
　　１．牌の合計枚数
　　２．40 枚の牌の構成
　　３．牌の寸法
　　４．牌の材質
　第２節　水滸人物の配当状況
　　１．「五十万貫」に配当された花和尚魯智深
　　２．「二十万貫」に配当された一丈青扈三娘
　　３．「古譜」と「今譜」
　　４．「水滸人物対照表」から見える故宮収蔵品の位置
　　５．「水滸人物対照表」で用いた文献
　第３節　籌馬と馬吊牌の関連

（以上第 159 号）

第３章　馬吊牌関連図像資料との比較対照
　第１節　３種の図像資料
　　１．『京吊譜』
　　２．杜亜泉（1933）
　　３．袁寒雲（1923b）
　第２節　顕著な一致
　　１．「索子門」の緡銭
　　２．「文銭門」の穴あき銭

3．「万字門」の水滸人物

4．「十字門」の水滸人物

第3章　馬吊牌関連図像資料との比較対照

第2章では，文字資料との比較対照を通して，故宮収蔵品が1セットの完全な馬吊牌であることを証明した。本章ではさらに故宮収蔵品に描かれた図像に注目し，それを既存の関係資料と比較対照することにより，先の証明を補強すると同時に，他の資料とは異なる故宮収蔵品の特徴をも浮き彫りにする。

そもそも〝道具〟は最低限満たすべき機能を目的として作られるが，できあがった道具にはその機能を超えた「余剰の情報」が，意識的・無意識的に必ず刻みこまれる。道具が模倣・複製される過程で，直接の機能とは関係のない，これら「余剰の情報」は脱落することもあろうし，保持されることもあろう。また新たに別の「余剰の情報」が加えられることもあろう。個人レベルでは，模倣・複製作業にたずさわる製作者の技術・怠惰・気まぐれ・創意など，さまざまな要因によって道具の形態は千変万化しうるが，集団レベルでは，世代を超えて「余剰の情報」が固定化する場合がある。「伝統的な様式」とはそのようなものである，とここで考えることにしよう。

馬吊牌が「馬吊」を中心とするいくつかのゲームを行なうための道具であるからには，牌上には最低限，そのために必要な情報さえ記載しておけば十分なはずである。しかし仔細に観察すると，牌上の図像からはその最低限必要な範囲を超えて，一定の固定した「様式」が見えてくる。ゲームの進行には直接に関わらないそのような様式は，故宮収蔵品の図像が決して随意にこね上げられたものではなく，ある「伝統」に従って製作されたものであることを示している。もちろんその一方で，それら伝統的な様式と見なされる要素以外に，なおも牌上にはゲームと無関係な意匠がいくつか発見される。それらは先に述べた，道具が継承される過程で発生する個人レベルでの変化・変動にあたると考えられる。

第1節　3種の図像資料

まず，故宮収蔵品と比較対照する，既存の図像資料を以下に示す。

1．『京吊譜』

遂畊逸叟による鈔本である。その成立年と特色については先に簡単に述べておいた[1]。同書巻二の「頁図（カードの図像）」に，馬吊牌1セット40枚の図（図2-①～㊵）がすべて毛筆による線画として描かれている。各牌の右側には配当された水滸人物のあだ名と氏名が記されている。そのほか，小論に掲載した図版では煩を避けて省略したが，各牌の上方には著者が「銘」と称する一種

の画賛も記されている[2]。

具体例を示すと，「九十万貫」活閻羅阮小七（図２-④）の場合，牌の上方に次のように記されている。

> 為万、千也許，為百老也許，爾其活閻羅乎。胡為俯仰依人，而不能自主。
>
> (「万万貫」・「千万貫」になることも受け入れ，「百万貫」になることも受け入れ，おまえはいったい「人間界の閻魔」── 阮小七のあだ名 ── といえるのか。どうして一挙一動すべて他人まかせで，自分の判断で行動できないのか。)

これは，先に指摘した「九十万貫」の特殊な役割である「陞代」[3]，すなわち「万万貫」・「千万貫」・「百万貫」のいずれかが「面張」── 最初に牌を出す競技者を決定するための牌 ── となった場合に，「九十万貫」がその代理となる役割を踏まえたうえで，故意にそれをあげつらい，堅固な自己をもたない阮小七の意志薄弱（『水滸伝』内での阮小七の人物像とは一致しないが）をなじるという趣向になっている。

このように，図像を描いたうえに「銘」を加えた意図について，著者の遂畊逸叟は冒頭の「凡例」において次のように述べている。

> 頁之為義，始於空文，而終於万万，復以梁山泊盗命名，不知所取何義。或者以利者盗之隣，而盗者利之藪歟。予故揣其意而絵其図，且各賛以銘，以博海内之一粲。
>
> (牌の意味するところは「空没文」── ゼロ文（もん）── から始まって「万万貫」に終わり，さらにまた梁山泊の盗賊の名が与えられているが，それはいったいどういう理由からなのだろう。もしかすると，とかく「利」には「盗」がつきまとい，「盗」には「利」が集まるからかもしれない。それゆえ，私はその意味を探って牌の図像を描き，なおかつ蛇足にも「銘」を書いた。国内の諸氏のお笑い草までに。)

つまり馬吊牌がなぜ「空没文」に始まって「万万貫」に終わり，またそれぞれ水滸人物の名前が配当されるのか，その意味を探るために，これらの図版を描き，それぞれに「銘」を加えたというのである。著者の推論は，「利を求めること」と「盗むこと」の関連性から，「通貨の単位」と「水滸人物名」の両者がこの遊戯用カードを性格づけるものとなったというもので，さらに個別の問題についてはそれぞれの牌に加えた「銘」において論じている。とはいうものの，なにやら探究的な装いをしてはいるが，実際はきわめて遊戯的な文章であり，上記の「九十万貫」阮小七の例に示されているように，「銘」の主たるねらいはむしろ洒落や見立ての興趣（おもしろみ）にある。

なお同書の「推班捷法」（巻二）── 獲得した牌が重複してもたらす得点を，いかに効率的に計算するかを論じた章 ── に付された挿図（図７を参照）には，「紅牌」[4]のうちの８枚（「一万貫」・「八万貫」・「万万貫」・「九文銭」・「千万貫」・「九万貫」・「九索」・「空没文」）が並べられている。これを見てわかる

ように，実際の牌には「銘」はもちろんのこと，水滸人物名も記載されていない。人物像の描かれた「十字門」と「万字門」のグループでは，その図像がすなわち似顔絵であり，競技者がそれを見て配当された人物を弁別できることが前提になっていたはずである。そのためには，牌に描かれた図像が似顔絵としてその機能に耐えうるレベルにあることと，競技者の側に『水滸伝』の人物像について一定の常識があることが求められる。いうなれば，牌の製作者と競技者とのあいだには，判じ物の興趣を共有する，一種の共犯関係があった。

図7　人物名の記載がない『京吊譜』の牌

小論で表2「水滸人物対照表」を作成する際に用いた各種の指南書には，いずれも各牌に配当された人物を解説する特別な一章が含まれていた。牌それ自体に，配当された人物に関する明確な情報が記載されていれば，わざわざそのような一章を設ける必要はない。牌に人物名が必ずしも記載されていないからこそ，一つの注釈として，あるいは判じ物の解答例として，あるいは資料篇として，水滸人物に言及する一章を特に設ける意味があったのである。

2．杜亜泉（1933）

先に述べたように[5]，著者の杜亜泉が友人から借りた1セットの馬吊牌のうち，「万万貫」・「千万貫」・「百万貫」の3枚だけが同書に挿図として掲載されている（図8を参照）。また金学詩『牧豬閑話』の記述と実物とを比較対照した結果も記されているので，他の牌の図像についても，部分的にではあるが，その概容を推測することができる[6]。ただし後述するように，その貴重な実物資料に基づいてなされた考証のいくつかについて，筆者は必ずしも賛同できない[7]。

図8　杜亜泉の友人が所有していた馬吊牌のサンプル

３．袁寒雲（1923b）

著者の袁克文が所蔵する１セットの馬吊牌（著者いうところの「明葉子」）を明の潘之恒『葉子譜』の記述内容と比較対照したものであり，その結果を「表四　弁図象」という一覧表に簡潔にまとめている。具体的な図像資料ではないが，まさに図像を正面から取りあげた文字記録であり，間接的にでも袁氏所蔵「明葉子」の図像について知ることができる。既述のように，一部の牌に配当された水滸人物は，明らかに著者が図像を誤認したことによってその配置が錯綜してしまっている(8)。しかしその誤認も無理からぬところがあり，まさにそこから馬吊牌の図像に一般のイメージとは異なる「伝統的な様式」のあることが逆にあぶり出されるのである。詳細については後述する。

以上３点の既存資料のうち，１の『京吊譜』には馬吊牌の図像がすべて網羅されているので，次節において故宮収蔵品と逐一対比することにする。他方，２と３の民国時期資料は，ごく一部の牌について具体的記述があるほかは全体について概念的記述があるだけなので，必要に応じて補助的に参照することにならざるをえない。

第２節　顕著な一致

故宮収蔵品（図１-①～㊵）と『京吊譜』（図２-①～㊵）の図像を対比すると，描線については，前者が繊細であるのに対し，後者は粗略であり，水滸人物を描く構図については，前者が上半身全体に及ぶのに対し，後者は顔を中心とする，という差異がある。しかしそれにもかかわらず，以下に示すように，全体としてはむしろ両資料の類似性のほうが顕著である。

牌上の図像は，伝える情報の性質および機能から，２系統に大別できる。第１の系統は「索子門」と「文銭門」の図像である。それら２グループに属する牌は額面を数字で表示せず，「索子門」では緡銭の本数，「文銭門」では穴あき銭の枚数，それら自体によって値を表現する(9)（ただし〝ゼロ〟を表現する「空没文」だけは例外）。第２の系統は「万字門」と「十字門」の図像である。それら２グループに属する牌では額面を漢数字で表示するので，図像情報である水滸人物の半身像は，単に各牌に配当された人物を弁別させるためだけに存在している。

ゲームの〝道具〟として馬吊牌に求められる最低限の機能を果たすために，以上の２系統の図像が描かれているのであるが，その要求をはるかに超えて，見方によれば不必要なまでに，相異なる馬吊牌のセットのあいだでもなお意匠の一致が見られる。以下，その実例を逐一確認していく。故宮収蔵品に刻み込まれたそれら「余剰の情報」が，他の馬吊牌図像資料と一致することを見れば，「故 00181029」の「象牙牌」が図像の面からも真正の馬吊牌と認定できることは了解されるはずである。

1.「索子門」の緡銭

「索子門」については図1-㉑～㉙（故宮収蔵品）と図2-㉑～㉙（『京吊譜』）を対比していただきたい[10]。まず最初に気づくのは，緡銭それ自体の図像が「様式化」されていることである。ひもで連ねた銭は描き手によってさまざまな姿をとりうるはずであるが，故宮収蔵品と『京吊譜』に描かれているのは，銭の束にしても，それを貫くひもの垂れ方や，最上部に現われる結び目にしても，すべてきわめて似通った図像である。そのモデルは，かつての紙幣に描かれた図案，すなわち元代「中統元宝交鈔」[11]では横たえられた姿として，元代「至元通行宝鈔」[12]および明代「大明通行宝鈔」[13]では立てられた姿として描かれた緡銭であろう。図9は大明通行宝鈔「参伯文」の中心に描かれた緡銭であるが[14]，馬吊牌の「三索」（図1・図2-㉗）と酷似している。なお「伯」は「陌」と同じく，銅銭約100枚からなる百文の緡銭を意味する。明の潘之恒『葉子譜』は「分門品（グループ分けに関する考察）」において次のように述べている。

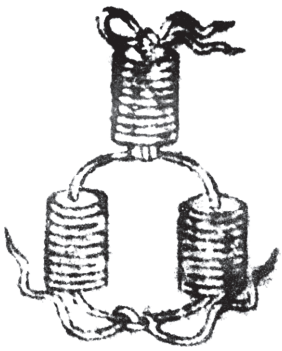

図9　大明通行宝鈔
参伯文の一部

> 索以貫銭，百文為索，極於一，而尊於九。九者数之盈，十索則名貫矣。故去十為万始焉。葉凡九。
>
> (「索」は穴あき銭を貫くひもなので，百文を「索」と称する。「一索」が最下位で，「九索」が最上位である。「九」は十進法で最大の数字であり，「十索」は〔上の位の〕「貫」と呼ばれる。したがって「十」は除外し，「万貫」の始まりとする。「索」の牌の枚数は合計9枚。)

「索子」の名称の由来と，馬吊牌の記数体系に加えて，「索子」の実体が「伯」（「陌」）の緡銭であることを明らかにしているのである。

次に気づくのは，緡銭の配置がまた様式化されていることである。たとえば「八索」（図1・図2-㉒）における8本の緡銭の配置にはさまざまな可能性があろうが，故宮収蔵品と『京吊譜』はいずれも2本の緡銭が1組となって下から上へ4段ならび，しかも下から上にかけてジグザグ状に左右交互に傾斜している。緡銭2本を1組として下から上へならべる様式は，「七索」（図1・図2-㉓）から「三索」（図1・図2-㉗）までの各牌についても同様で，総数が奇数の場合には1本だけを最上段におく。さらに瑣末なことではあるが，「七索」から「三索」においては緡銭が傾斜せず，一律に直立するという特徴までが共有されている。

また，「一索」（図1・図2-㉙）が逆S字形に弯曲しているのも一つの固定した様式である。

なお，「九索」（図1・図2-㉑）と「二索」（図1・図2-㉘）の2例だけは，故宮収蔵品と『京吊譜』のあいだに微妙な差異が発生しており，その意味について第3項で明らかにするが，それにしても大局的に見ればこの二者も類似の範疇に入るであろう。

明の潘之恒もそれらの配列がもつ様式に注目し，『葉子譜』「図象品（図像に関する考察）」[15] に仔細な記録を残した。それを一覧すると，故宮収蔵品と大いに一致するものであったことがわかる。その原文は表２-⑤「水滸人物対照表」「索子門」の「Ｂ　葉子譜」欄に記しておいたが，ここに改めて表３として訳出する。また，『葉子譜』の記述と袁克文所蔵「明葉子」とを対比した結果は，表２-⑥「索子門」の「Ｉ　葉子新書」の欄に記してあるが[16]，これも補助的な資料として訳文を表３に加える。

なお袁寒雲（1923b）は，たとえば「三索」のように，異同がなければ「〔『葉子譜』に〕同じ」（原文では「同」）とだけ記述する。しかし，その他の記述がある場合でも，必ずしも本質的な差異があるわけではなく，補足的に表現を換えているに過ぎない事例が含まれる。

表を上から下へと眺めると，まず「九索」における緡銭の配置は，下線部で明らかに異なる。興味深いことに，故宮収蔵品は『葉子譜』と一致し，袁氏所蔵の「明葉子」は『京吊譜』と一致する。要するに様式化の系列が異なるのであるが，詳細については第３節で述べる。

先に取りあげた「八索」について，『葉子譜』は「緡銭を２本ならべ，それを４倍する」と記述し，２本の緡銭を１組として，それを複数段ならべる様式を端的に表現している。「七索」については「緡銭２本をならべて，それを３倍し，さらに緡銭１本を傾斜させる」と記述し，上記の様式に加え，総数が奇数の場合には１本だけを最上段におくというもう一つの様式を明確に示している。袁寒雲（1923b）を見ると，「八索」については「緡銭２本をならべたものが４段，左へ右へとすべて傾斜する」[17]，「七索」については「緡銭２本をならべたものが３段，上に緡銭１本を尖らせ，みな直立させる」と記述している。要するに緡銭の配置について，袁氏所蔵の「明葉子」

表３　「索子門」の図像に関する記述

	図版	潘之恒『葉子譜』	袁寒雲（1923b）
九索	㉑	下から順に，まず緡銭４本を直立させ，次に緡銭２本からなる列を２列重ね，最後に緡銭１列だけを尖らせる。	最下段は緡銭３本を立て，次段はそれに同じく，その次の段は緡銭２本で，緡銭１本だけを尖らせる。
八索	㉒	緡銭２本をならべ，それを４倍にする。	緡銭２本をならべたものが４段，左へ右へとすべて傾斜する。
七索	㉓	緡銭２本をならべて，それを３倍し，さらに緡銭１本を傾斜させる。	緡銭２本をならべたものが３段，上に緡銭１本を尖らせ，みな直立させる。
六索	㉔	６本の川が２本ずつからみあうよう。	６本の柱がならび立つよう。
五索	㉕	艮卦の形のよう。	緡銭２本をならべたものが２段，緡銭１本を頂上で尖らせ，みな直立させる。
四索	㉖	珠をつないだ輪２本のよう。	珠をつないだもの４本が，まっすぐ垂れ下がる。
三索	㉗	「品」字の形のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
二索	㉘	折った足のよう。	「八」の字を横向きに書いたよう。
一索	㉙	１本の釵のよう。	玉製の如意の形にする。

は『葉子譜』と基本的に一致し，しかも「八索」のみ緡銭を傾斜させるというディテールまでが克明に描かれているのである。ここから，袁氏所蔵「明葉子」と『京吊譜』の図像が微細な点でも故宮収蔵品と一致することがうかがえる。

「六索」・「四索」・「一索」について，『葉子譜』はそれぞれ「6本の川が2本ずつからみあう」・「珠をつないだ輪2本」・「1本の釵」という比喩を用いており，対応する故宮収蔵品および『京吊譜』の図像と対比すると，その比喩が銭の束をつなぐ交叉したひもに注目し，それを輪状あるいは叉状に捉えた結果であると理解できる。とりわけ「一索」の「釵」という比喩は，銭の束から折れ曲がったひもが文字どおりヘアピンのように鋭く曲がるカーブを描かなければ成立しない。一方，袁寒雲（1923b）はそれらを「6本の柱がならび立つ」・「珠をつないだもの4本が，まっすぐ垂れ下がる」・「玉製の如意の形にする」とそれぞれ記述している。平行してならぶ，あるいは単独で直立する銭の束だけに注目した描写であることが明らかである[18]。それでも「一索」に対する「如意」という比喩は，先に指摘した逆S字形の弯曲を如実に描くものとなっている。

残りの「五索」・「三索」・「二索」について，『葉子譜』はそれぞれ「艮卦」・「品字」・「折った足」という比喩を用いている。「艮卦」とは八卦のうちで，初爻と第二爻（下段と中段）が陰（⚋），第三爻（上段）が陽（⚊）の組合せであり，要するに下段に2本，中段に2本，最上段に1本，それぞれ緡銭がならぶことを示す。「品字」は「口」の配列に注目し，下段が2本，上段が1本になるように緡銭がならぶことを示す。「折った足」は読んで字のごとくである。それらを見れば故宮収蔵品の図像と完全に一致することがわかるが，ただし『京吊譜』の「二索」だけは2本の緡銭が斜めに平行しているため，「折った足」という比喩に完全には適合しない。一方，袁寒雲（1923b）は，「三索」は『葉子譜』と同じとし，「五索」は「緡銭2本をならべたものが2段，緡銭1本を頂上で尖らせ，みな直立させる」，「二索」は「八の字を横向きに書いたよう」と記述している。これらは『葉子譜』の表現の言い換えに過ぎず，故宮収蔵品の図像とも一致する。

以上を要するに，「索子門」の図像は明代から高度に様式化され，それが『京吊譜』や袁氏所蔵「明葉子」にもほぼ忠実に継承されており，故宮収蔵品もまたその伝統に従うのである。

2．「文銭門」の穴あき銭

「文銭門」については，図1-㉚～㊵（故宮収蔵品）と図2-㉚～㊵（『京吊譜』）を，それぞれ対比していただきたい[19]。ここでもまず最初に気づくのは，穴あき銭それ自体が現実の各朝代の銅銭や鉄銭などとは異なった，様式化された姿を呈していることである。それは「銅銭紋」とよばれる意匠で，真円の円周を均等に4分割し，隣接する2点を通ってしかも相互に重ならない，先の真円と同じ大きさの真円を上・下・左・右に4個描くとできあがる。一種の吉祥文様として建築物・家具・衣装，および年画などの民間芸術品に広く用いられてきた。筆者は不学にしてその起源を知らないが，少なくとも「索子門」に描かれた緡銭の例と同様に，やはりかつての紙幣上にその姿を見ることができる。たとえば，いわゆる「宋代会子」の最上段に描かれた10枚の穴あき銭(図

10)[20]や，元代「中統元宝交鈔」の「壹拾文」[21]に描かれた10枚の穴あき銭がそれである。

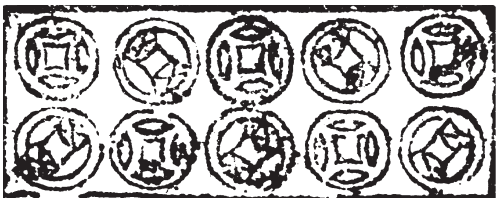

図10 「宋代会子」の銅銭の意匠

次に気づくのは，やはりその様式化された配列である。たとえば牌上に1枚だけ穴あき銭を配置する場合 ── すなわち「半文銭」（図1・図2-㉛）と「一文銭」（図1・図2-㉜）の場合 ──，必ず牌の中心ではなくて上半分を選び，牌の下半分には他の文様を描くことが一つの様式となっている。一方，牌上に複数の穴あき銭を配置する場合には，文様を均等に配列するのが〝常〟であるとするならば，「四文銭」（図1・図2-㉟）のようにあえて下から1枚・2枚・1枚と3段にわたってならべたり（「四索」の配列のように2枚の穴あき銭を2段に並べることも可能であるのに），あるいは「七門銭」（図1・図2-㊳）のように北斗七星の形をなぞることは〝異常〟であり，そこに顕著な様式化を見ることができよう。さらに「三文銭」（図1・図2-㉞）・「五文銭」（図1・図2-㊱）・「九文銭」（図1・図2-㊵）のような奇数の処理は，「索子門」のように最上段に1枚を別置するのではなく，必ず下から上へと3段にならんだ穴あき銭の中心部に1枚を内包する形をとっている。こうして全体を見まわすと，「半文銭」において欠けた穴あき銭の下に描かれた図像が，故宮収蔵品（図1-㉛）では枝花，『京吊譜』（図2-㉛）では人物の全身像とまったく異なっているのを除くと，そのほかは一切が酷似している。

このような様式に明の潘之恒も気づき，またもや仔細な記録を残している。「索子門」と同様，『葉子譜』および袁寒雲（1923b）の記述内容[22]を翻訳して，次に表4として示す。

冒頭は〝ゼロ〟を示す「空没文」である。故宮収蔵品（図1-㉚）と『京吊譜』（図2-㉚）は，いずれも上半身を肌脱ぎにしたヒゲ面の人物が，大きな盆を頭上に掲げた様子を描く。それらの図像は，表4の『葉子譜』と袁寒雲（1923b）の記述とも「短足」・「黒いブーツ」など多くの点で一致する。その諸特徴と象徴的な意味が「波斯進宝」というキーワードから解き明かされることについて，すでに大谷（1996）・（2001）である程度は論じられている。しかし今回，故宮収蔵品の細密な図像が加わることによって，その問題をより明確にすることができた。詳細は，故宮収蔵品によって得られた新たな知見についてふれる第4章で改めて論ずることにする。

故宮収蔵品と『京吊譜』において「半文銭」の図像が大きく異なることはすでに述べたとおりであるが，『葉子譜』と袁寒雲（1923b）の記述もまたさまざまで，まさに〝四者四様〟の状態である。この問題については図像の相違を論ずる第3節で取りあげる。

「二文銭」から「九文銭」にかけては，意味不明の「八文銭」を除いて，『葉子譜』の記述が故宮収蔵品・『京吊譜』のいずれの図像とも合致する。ここでは袁寒雲（1923b）も袁氏所蔵「明葉子」が明の『葉子譜』と一致することを認めている。以下，『葉子譜』の比喩についていささか補足説明を加える。まず「二文銭」（図1・図2-㉝）の「腰鼓」の比喩は，太鼓のように中間が太い現代の腰鼓を想像すると理解しがたいが，日本のつづみのような形態をした古代の腰鼓を指してい

表4　「文銭門」の図像に関する記述

	図版	潘之恒『葉子譜』	袁寒雲（1923b）
空没文	㉚	もとは「波斯進宝」の姿。「空一文」と題する。その姿は全身像で，足が短く，黒いブーツをはく。ほかに「矮脚虎」と標題をつけるものもある。	「波斯進宝」の姿。胸をはだけ，ヒゲが濃く，短足で黒いブーツ。首に斜めに旗をさし，標題はない。
半文銭	㉛	花と実が半分ずつ，「一枝花」ともよび，「齧客」ともよぶ。	半分の銅銭1枚を描き，その上に「折桂記」と題す。下に一人の人物を描くが，紗帽に玉帯をつけた書生のようで，右手に桂の花を一枝持つ。
一文銭	㉜	太極のよう。	頂上に1枚の銅銭を描き，表題に「折桂為記」と記す。下に一人の書生を描くが，左手に桂の花を一枝持つ。
二文銭	㉝	腰鼓のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
三文銭	㉞	乾卦の形のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
四文銭	㉟	「連環」（かみあう輪）のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
五文銭	㊱	「五岳真形」のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
六文銭	㊲	坤卦の形のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
七文銭	㊳	北斗の形のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
八文銭	㊴	1個の玉のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。
九文銭	㊵	三重の峰のよう。	〔『葉子譜』に〕同じ。

るとすれば納得がいく（たとえば日本の「置き鼓」の家紋などを想像すればよい）。「三文銭」（図1・図2-㉞）の「乾卦」は八卦のうちで，初爻・第二爻・第三爻（下段・中段・上段）がすべて陽（―）の組合せであり，下段・中段・上段に穴あき銭が1枚ずつならぶことを示す。「四文銭」（図1・図2-㉟）の「連環」すなわち「四連環」とは，四つの輪が鎖状に相互にかみあった輪のことで，正確には『京吊譜』のように穴あき銭が離ればなれの図像ではイメージが完全には一致せず，少なくとも故宮収蔵品のように穴あき銭の重なることが必要である。「五文銭」（図1・図2-㊱）の「五岳真形」は道教の護符の一種で，泰山（東岳）・衡山（南岳）・華山（西岳）・恒山（北岳）・嵩山（中岳）を表現する文様がサイコロの「五」の目のように並んだものなので，これも比喩としてふさわしい。「六文銭」（図1・図2-㊲）の「坤卦」は八卦のうちで，初爻・第二爻・第三爻（下段・中段・上段）がすべて陰（--）の組合せであり，要するに下段・中段・上段にそれぞれ2枚ずつ穴あき銭がならぶことを示す。「七文銭」（図1・図2-㊳）の「北斗の形」は読んで字のごとしである。「八文銭」（図1・図2-㊴）の「塊玉」（1個の玉）という比喩はよくわからない。「九文銭」（図1・図2-㊵）の「三畳峰」（三重の峰）という比喩は，下段・中段・上段の3段にわたって3枚ずつならぶ穴あき銭が，近景・中景・遠景となって重なる稜線を形成するという見立てであろう。

以上のように，「文銭門」の図像についても，故宮収蔵品は一部の例外を除いて『京吊譜』および袁氏所蔵「明葉子」と一致し，しかもそれは明の『葉子譜』の記述とも一致する。要するに故

宮収蔵品をはじめ，『京吊譜』および袁氏所蔵「明葉子」の図像はいずれも明代に遡る様式を継承しているのである。

3．「万字門」の水滸人物

「万字門」については，図１-⑫～⑳（故宮収蔵品）と図２-⑫～⑳（『京吊譜』）を対比していただきたい[23]。それぞれの牌に描かれた人物像は，緡銭や穴あき銭にくらべて描線が複雑かつ繊細であるため，類似性には多少気づきにくい点があるかもしれない。しかし注意深く観察すると，人物のかぶり物・ヒゲ・持ち物・着物，さらには顔の向きにまで様式化の及んでいることがわかる。その概容を表５にまとめた。

まず，かぶり物であるが，「七万貫」秦明（図１・図２-⑭）と「五万貫」李俊（図１・図２-⑯）を除くと，いずれも基本的に宋代を代表する「幞頭（ぼくとう）」である[24]。幞頭の原型は，頭頂部のまげを包む「頭巾」であり，前頭から後頭にかけてあたま全体を包んだ四角形の布の四つのかど（「脚」とよぶ）をどう処理するか，また頭頂部を丸くするか四角くするか，によってさまざまなバリエーションが生まれた[25]。故宮収蔵品のほうが，筆致の細かさと上半身全体に及ぶ構図により，『京吊譜』よりも微細な描き分けが可能になっているが[26]，しかし両者の幞頭のタイプはおおよそ一致している。

特筆すべきは，次のような微細な点でさえも故宮収蔵品と『京吊譜』のあいだで一致すること

表５　「万字門」の図像の様式化（異なる場合は上が故宮収蔵品，下が『京吊譜』）

名称	人物	図版	かぶり物	ヒゲ	持ち物	向き	着物	『水滸伝』中の武器
九万貫	雷横	⑫	幞頭	連長１	刀（右手）	左	戦袍・鎧	朴刀・腰刀・弓
八万貫	索超	⑬	幞頭	連短２	小さな婦人（右手） 童子？（右手）	正面	戦袍・四垂巾・鎧	金蘸斧（まさかり）・弓
七万貫	秦明	⑭	戒箍	連短２	棒（両手）	正面	戦袍・鎧	狼牙棒（とげつきの棒）
六万貫	史進	⑮	幞頭	単短５	斧（左手）	正面	戦袍・鎧	三尖刀・朴刀・銅鈸磐口雁翎刀など（「斧」を含む十八般武芸）
五万貫	李俊	⑯	盔・紅纓	単長４	刺叉の柄（両手）	右	戦袍	托叉（さすまた）・剣
四万貫	柴進	⑰	幞頭	単長４	剣（右手）	左	戦袍	槍・剣・暗器
三万貫	関勝	⑱	幞頭・紅纓	分離３ 単長４？	大刀（両手）	右	戦袍・鎧	青龍偃月刀
二万貫	花栄	⑲	幞頭	単長４ 分離３	弓（右手）	左	戦袍	弓
一万貫	燕青	⑳	幞頭・簪花	なし	房つきの槍（両手）	左	戦袍・鎧	川弩・腰刀・棒（杆棒・水火棒・斉眉棍）

である。その第1は「三万貫」関勝（図1・図2-⑱）の幞頭につけられた房飾り，第2は「一万貫」燕青（図1・図2-⑳）の幞頭に施された「簪花」である。

第1の房飾りは，神碼・年画などの民間絵画において，神もしくは神格化された人物，さらには芝居の主要人物，の幞頭(巾)を装飾するものとして広く用いられているが[27]，故宮収蔵品・『京吊譜』のいずれにおいても，幞頭にそのような房飾りがついている例は「七万貫」関勝以外にない。しかし彼を指し示す一意的な記号なのかというと，現存する『水滸伝』の小説中で関勝の頭の房飾りに言及する記述は一つもない。むしろ関勝は三国時代の関羽の子孫で，姿形から武器・愛馬まで祖先とそっくりという物語内の設定から，その房飾りにはおのずから象徴的な意味が付与されていると考えるべきであろう。伝統戯劇では「戦長沙（長沙を攻める）」の名で知られる『三国志演義』(第五十三回)のエピソードにおいて，弓の名手，黄忠が故意に射たのは，関羽の頭の房飾りであった。小説中でそれは「盔纓（かいえい）」とよばれ，かぶと（「盔」）の房飾り（「纓」）になっている。ただし関羽のかぶり物としてよく知られるのはむしろ青や緑に彩色された「巾」であり，残存する元・明雑劇の「三国戯」のうちで関羽の登場する9種の脚本の「穿関（舞台衣装の記録）」も，すべてかぶり物を「滲青巾」，すなわち藍染めの頭巾（「幞頭」）としている[28]。また関帝廟で参拝の対象となる関羽の塑像や，鎮護・吉祥祈願のために家々に貼られる神碼・年画のたぐいの図像では，おそらくこれら小説・戯劇の表現と並行して進んだ関羽の神格化の結果であろう，関羽のかぶり物として，かぶと・冠以外に頭巾が定着し，しかも真紅の房飾りがその頭巾に直接つけられるようになった[29]。

そればかりか，関勝の容貌にも関羽の影が見える。故宮収蔵品および『京吊譜』において，関勝の眉と目は他の人物とくらべ，きわだってつり上がった曲線を描いている。それは『水滸伝』(第六十三回[30]）の次の描写に基づくものである。

> 細細三柳髭鬚，両眉入鬢，鳳眼朝天，面如重棗，唇若塗炭。
> (細長い3束のヒゲ，両の眉は鬢まで届き，鳳凰の目は上に向き，顔はうれたナツメのよう〔に赤黒く〕，唇は泥や炭のよう〔にまっ黒い〕。)

しかもその眉と目の特徴の淵源は，関羽に関する『三国志演義』(第八十三回）の次のような描写に遡る。

> 面如重棗，丹鳳眼，臥蚕眉，飄三縷美髯。
> (顔はうれたナツメ〔のように赤黒く〕，目は鳳凰〔のように細長く，目の内側は下向きに，まなじりは上向きに美しい曲線を描く〕，眉はカイコ〔のように長く，中ほどが太く，尻は上に向く〕のようで，3束の美しいヒゲを風にただよわせる。)

1セット40枚の馬吊牌中で関勝の「三万貫」だけが独特の房飾りと眉と目を描くことから，当時の競技者はそれが関羽の似姿であることに容易に気づいたであろう。これを図像から人物を当てる判じ物とするならば，難度の高くない問いといえよう。

第2の「簪花」は，花飾りや生花を幞頭や耳の上にとめる行為で，宋代には祝祭や祝宴の際の宮中儀礼であると同時に，しゃれものの庶民の男子が好んでする装いとなった[31]。『水滸伝』中でも少なからぬ人物が簪花をするが，燕青もその一人である。第六十一回に初登場した彼を描写する詩詞は，最後の2句で「腰間斜挿名人扇，鬢畔常簪四季花（腰にはななめに名人の扇子をさし，鬢にはいつも四季の花をさす）」と，その装いをうたう。色白でつぶらな瞳の美男で，武芸のみならず歌舞音曲にも通じ，そのあだ名「浪子」（いろおとこ）は彼をとりまく色恋沙汰が盛んであったことを暗示する。そのような燕青のシンボルとして，故宮収蔵品と『京吊譜』はそろって彼の幞頭を花で飾っているのである。以上は水滸人物の微細なイメージを，故宮収蔵品および『京吊譜』がともにきわめて類似した手法で図像に反映させた例である。

一方，幞頭をかぶらない2人の人物像――「五万貫」李俊（図1・図2-⑯）・「七万貫」秦明（図1・図2-⑭）――について見ると，前者は頂部に房飾り（「纓」）のついた「盔」[32]をかぶり，後者は修行僧のしるしである「戒箍（かいこ）」を額にはめていて，やはり故宮収蔵品と『京吊譜』において図像が一致する。2人のこのようないでたちについて『水滸伝』中には一切の描写がない。李俊は水軍の総指揮官として戦闘を重ねるので，一応このような装束を描くのも許容の範囲であろうが，秦明について仏道との関連をしめすエピソードは『水滸伝』中にまったくない。ましてやそのかぶり物と着物に関する描写は作品中に合計3箇所あるが，それらは次のとおりで，抹香臭さがみじんもない。

①盔上紅纓飄烈焰，錦袍血染猩猩。
（かぶとの真紅の房飾りは火炎のように風に揺れ，錦の戦袍は血のように猩々を染めあげる。）（第三十四回）
②頭戴朱紅漆笠，身穿絳色袍鮮。
（頭は真紅の漆の笠をかぶり，身は真っ赤な戦袍の目に鮮やかなのを着る。）（第六十三回）
③盔頂朱纓飄一顆，猩猩袍上花千朶。
（かぶとのいただきに1本の朱色の房飾りが風に揺れ，猩々の戦袍の上には千朶の花が咲く。）（第七十六回）

短気で，すぐに大音声で怒鳴る「霹靂火」のあだ名に合わせたかのように，真紅の装束で全身をかためていたことがわかる。これでは，まげも結わず，戒箍をはめた姿との落差があまりに大きい。筆者は馬吊牌中の秦明像がなぜ僧形なのか，その理由を見出せずにいるのだが，実は袁寒雲（1923b）も，明の潘之恒『葉子譜』の記述と袁氏所蔵「明葉子」とのあいだに差異があることを指摘する際に，特にその僧形をあげ，「明葉子」では「七万貫作頭陀状」（「七万貫」が修行僧の様子をなす）と述べている[33]。袁氏がことさらにそれを差異として記録したのは，やはり秦明の一般的な

イメージと「頭陀状」があまりにかけ離れていたためであろう。そのいでたちの理由は不明であるが，ともかく，故宮収蔵品・『葉子譜』・袁氏所蔵「明葉子」の三者において，「七万貫」の図像の一致することがそこから判明する。

次にヒゲである。牌に描かれたヒゲは，「口ヒゲ」(髭) 以外に，「あごヒゲ」(鬚) と「ほおヒゲ」(髯) がどのように加わるか，またそれが長いか短いか，などによって6種類に分類できる。それらを以下の略称でよぶことにする。

連　：つながった「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」
　　＋　**長**：胸にとどくほど長い[34] ……**連長1**
　　＋　**短**：短い[35] ……**連短2**
分離：離れた「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」[36] ……**分離3**
単　：「あごヒゲ」のみ
　　＋　**長**：胸にとどくほど長い……**単長4**
　　＋　**短**：短い[37] ……**単短5**
無精：剃ったヒゲが短く伸びたもの……**無精6**

故宮収蔵品と『京吊譜』のあいだで異なる（それにしても「ほおヒゲ」の有無という小さな差異にすぎない）のは「二万貫」花栄（図1・図2-⑲）だけである。『京吊譜』の「三万貫」関勝（図2-⑱）は大刀に耳がかくれているため，そこにヒゲがあるのか否かは判断できない。ヒゲがあるとすれば9割方，ヒゲがなくても8割方，「万貫門」の図像が一致していることになる。かぶり物を分析する際にすでに述べたが，水滸人物のイメージを決定するのは原理的にまず小説内の描写であり，それと距離の最も近い図像として小説の挿図がある。続いて，小説の材料であると同時に，小説からの二次的産物でもある戯劇において，俳優が身につける衣装・道具・化粧（くまどり・ヒゲ・仮面を含む）がある。それは戯劇の台本に「穿関」という形で文字として痕跡をとどめ，年画などの民間絵画や，水滸人物を題材とする画集に図像として姿を残した。以上の諸図像および関連記載は，本章の冒頭で道具の比喩を用いて述べたように，伝統的な固定様式と画工個人の創意などがないまぜになった形で我々の目の前にひろげられる。馬吊牌上のイメージの由来を探るために，小論では小説の描写はもとより，必要な範囲でこれらの二次的な資料にも目を配っている。

さて，表5の「ヒゲ」欄に示した結果を『水滸伝』と対比してみると，結果は三様に分かれる。第1は，小説・馬吊牌ともにヒゲが描かれているもの(合計5例)，第2は，小説には描写がないが，馬吊牌にヒゲが描かれているもの(合計3例)，第3は，小説に描写があるにもかかわらず，馬吊牌にヒゲがないもの（1例）である。

第1を具体的に細分化して観察すると，次のような描写が見られる。

a．「口ヒゲ」のほかに，つながった「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」のある者，すなわち「連長」・

「連短」型の２名：「鬍鬚」（口のまわりともみあげに連なるヒゲ）

「九万貫」雷横：「扇圏鬍鬚（おうぎのように丸く広がったヒゲ）」（第十三回）

「八万貫」索超：「腮辺一部落腮鬍鬚（ほおのへりには一つながりのほおヒゲ）」（第三回）

ｂ．「口ヒゲ」のほかに，長い「あごヒゲ」だけがある者，すなわち「単長」型の２名：「髭鬚」（唇の上下のヒゲ）

「五万貫」李俊：「髭鬚垂鉄線（ヒゲは垂れた針金）」（第三十七回）

「四万貫」柴進：「三牙掩口髭鬚（三すじの口をおおうヒゲ）」（第九回）

ｃ．「口ヒゲ」のほかに，離れた「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」のあるもの，すなわち「分離」型の１名：「髭」（唇の上のヒゲ，あるいはヒゲの総称）

「三万貫」関勝：「細細三柳髭（細く伸びた三すじのヒゲ）」（第六十三回）

これらは，小説の描写が馬吊牌上の図像の描き分けに一定の寄与をした例といえよう。

それでは小説内にヒゲに関する描写のない３例についてはどう考えるべきか。「七万貫」秦明・「六万貫」史進・「二万貫」花栄の３名は，小説中ではヒゲに関する描写が一切ないが，馬吊牌にはヒゲが何らかの形（それぞれ「連短」・「単短」・「単長および分離」）で描かれている。しかし，小説に描写のないことがただちに登場人物のイメージからヒゲを抹消することにつながるわけではない。秦明・花栄の２名については補助的な図像資料にヒゲを描いた例がある。たとえば『水滸葉子』(38) および『繡像漢宋奇書英雄譜』（以下『英雄譜』）(39) ではともに「分離」型のヒゲがあり，『水滸人物全図』(40) でも秦明に「分離」型のヒゲがある(41)。反対に，花栄にヒゲがない例が『忠義水滸伝』(42) の挿図「梁山射雁」（第三十五回）にある。史進については『水滸葉子』・『水滸人物全図』ともに，「九紋龍」の刺青を強調する後ろ姿になっているのでヒゲの有無はわからないが，『英雄譜』「英雄譜像」23葉Ｂの挿図にはヒゲがない。要するに小説の描写の空白部分については，補助的な図像資料において相互に異なるイメージ化がなされうるのである。そのように多様な図像が生じうる３名の人物に対して，馬吊牌がそろって画一的な様式を守っていることは逆に注目に値しよう。

最後は，小説の描写と馬吊牌の図像が真っ向から対立する１例である。その人物は「一万貫」燕青（図１・図２-⑳）である。彼について小説は，「三牙掩口細髯（三すじの口をおおう細く伸びたヒゲ）」（第六十一回）と薄いながらもヒゲのあることを描いているにもかかわらず，馬吊牌でヒゲは一切描かれない。しかしこれは決して孤立した事例ではなく，実は，『水滸葉子』・『水滸人物全図』・『忠義水滸伝』・『英雄譜』など，すべての補助的な図像資料においても「燕青」はやはりヒゲがないのである。上述のように『水滸伝』中で随一の美男子であり，かつ年少であることを強調するためにヒゲは不要であったのであろうか。ともかく，馬吊牌の図像もこれらの図像資料と一致する結果となっている。

次に持ち物である。表５「持ち物」欄に示したように，大部分は『京吊譜』と故宮収蔵品のあいだで一致しており，さらに左右どちらの手を用いるかまでが一致している。唯一，微妙な差異

を示すのが「八万貫」索超（図1・図2-⑬）である。彼は右を向いた背の低い人物を右手で抱く。故宮収蔵品では髪型から成人女性であることがわかるが，『京吊譜』ではなにやら子供のようにおぼつかない表情である。これには画工の作画の技量が関係しているのかもしれないが，後述するように，『京吊譜』のある傾向を示しているとも考えられる。この細かな差異を除けば，よく似た図像である。ところで持ち物の差異ではないが，故宮収蔵品の「五万貫」李俊（図1-⑯）には，画面右下に左横顔を見せた成人女性（髪を後方に梳き，「髻」を結っている）の姿があるのに対し，『京吊譜』(図2-⑯)にそのような人物は現れない。その一点を除けば，これもよく似通った図像である。ごくわずかな一点の差異にすぎないが,実のところこれは遊戯法に関わる重大な問題であるので，第4章で詳述する。

以上，故宮収蔵品と『京吊譜』でほぼ一致する持ち物は，小説『水滸伝』と対比すると，基本的に諸人物が持つ武器であり，例外は3例のみである。表5「『水滸伝』中の武器」欄に小説中で各人物が使用する主要な武器をあげておいたので，比較されたい。例外の第1は，小説中で言及されていない武器が描かれたものである。それはまたもや「一万貫」燕青であり，その房つきの槍（一般に「紅纓槍」とよばれる）を手にした場面は現存する小説中に一切ない。それでもなお『京吊譜』と故宮収蔵品に共通してそれが描かれていることは，馬吊牌の独自の様式を示すさらなる事例である。

例外の第2は，「六万貫」史進（図1・図2-⑮）が左手で持つ斧である。小説中で彼の武器として描写回数の多いものは表中にあげた刀類であり，斧については故郷の史家村で王教頭から教わった十八般武芸の一つとして1度列挙されただけである(第二回)。史進がそれを用いる場面は作品中に一度も現れない。それにもかかわらず馬吊牌では画一的に斧を描く。さらに図像をよく見ると，史進の顔の横にもう一つ別の顔が見える。この点について，明の潘之恒『葉子譜』には「双頭」という注記がある（表2-③の「B　葉子譜」欄の「六万貫」行を参照)[43]。したがってこの顔は明代からの伝統を継承した結果といえる。斧とこの顔が何を意味するのか，詳細については次章で述べるとして，とりあえず馬吊牌の様式がこのような細かなところまで及ぶことに注目しておこう。

例外の第3は，先述のように，「八万貫」索超（図1・図2-⑬）が右手で抱く，背の低い人物である。彼の武器といえば，表5に示したように「金蘸斧（きんさんふ）」という巨大な斧で，戦闘の描写もそれに集中する。しかしその斧は描かれず，代わりにこの人物が描かれているのである。それを故宮収蔵品に基づいて成人女性，あるいは『京吊譜』の図像から童子と仮定したとしても，現存する小説では索超と成人女性はおろか童子との関係もまったく語られない。したがって，これまでのところ手中にある材料から，この人物が誰なのかを解明することはできない[44]。ただし後述するように，遊戯法との関連から，それが存在する理由だけは説明することができる。同様に特定できない人物となれば，先にも述べた，故宮収蔵品の「五万貫」李俊（図1-⑯）のそばにいる婦人像も正体不明である。現存する『水滸伝』中では李俊に関係する女性は一人も登場しない。これも先に予告したように，遊戯法からのみ，その存在理由を解き明かすことができる。

次に，描かれている人物の向きである。馬吊牌上の肖像の向きは左・右・正面と三つのパターンに分かれているのに，表５「向き」欄に示したように，『京吊譜』と故宮収蔵品とではすべての人物の向きが完全に一致している。明らかにそこに固定した様式がある。

最後は，人物の着物である。基本的に多くの人物は戦袍（一種の陣羽織）をはおり，鎧を巻いたいくさ装束であり，表５「着物」欄に示したように，『京吊譜』と故宮収蔵品では，各人物の着物が基本的に一致する。もちろん故宮収蔵品は筆致がより精細で，さらに構図が人物の腰下に及ぶ広いものなので，鎧にしても戦袍の下に巻いた「両襠甲」（背あて・胸あて），腕に巻いた「臂鞲」（こて），「包肚」（腹あて），「護腰」（腰あて）がそれぞれ鮮明に描かれている。それに対し，『京吊譜』は顔を中心とする構図なので，他の部分について描写が粗略になるのは避けられないが，しかしその条件下でも故宮収蔵品との一致を認識できる程度まで，相当の描き込みがなされている。しかもその一致は，「八万貫」索超（図１・図２-⑬）が首に巻いた「四垂巾」や，「四万貫」柴進の（図１・図２-⑰）戦袍にほどこされた龍袍のような刺繍など，細かな点にまで至る[45]。ちなみにそのような刺繍が入るのは，彼とのちに見る「万万貫」宋江（図１・図２-①）だけである。

以上，「万字門」に属する各牌の人物像を，かぶり物・ヒゲ・持ち物・顔の向き・着物といった細部ごとに比較した結果，故宮収蔵品の図像がある固定的な様式に従っていることが確認された。また，明の『葉子譜』はわずかに「八万貫」について「双頭」という図像の特徴を記すのみなので，全体および詳細については不明だが，故宮収蔵品の従う様式はやはり明代に遡ると，この「双頭」の２文字から推測される。

４．「十字門」の水滸人物

「十字門」については，図１-①～⑪（故宮収蔵品）と図２-①～⑪（『京吊譜』）を対比していただきたい[46]。その概容を表６にまとめた。ここでも図像の様式化がきわめて顕著である。ただし個別の項目の検討に入る前に，「九十万貫」阮小七（図１・図２-④）と「八十万貫」朱仝（図１・図２-⑤）の図像が取り違えられているという事実を明らかにしなければならない（表６上に矢印で示した，記載事項の対応関係に注目されたい）。

かぶり物だけに注目しても，「九十万貫」阮小七は，故宮収蔵品（図１-④）では「綸巾」とよばれる，文官や軍師が着用した頭巾をかぶっているのに対し，『京吊譜』（図２-④）では簪花をした幞頭をかぶっている。一方，「八十万貫」朱仝はちょうどその逆で，故宮収蔵品（図１-⑤）では簪花をした幞頭をかぶっているのに，『京吊譜』（図２-④）では綸巾をかぶっている。要するに，故宮収蔵品と『京吊譜』とでは，「九十万貫」阮小七と「八十万貫」朱仝の図像だけが入れ替わっており，図像だけを論ずるならば，故宮収蔵品の「九十万貫」（図１-④）は『京吊譜』の「八十万貫」（図２-⑤）と，故宮収蔵品の「八十万貫」（図１-⑤）は『京吊譜』の「九十万貫」（図２-④）と，それぞれ同一のものになるのである。

続いてヒゲに注目すると，「九十万貫」阮小七は，故宮収蔵品（図１-④）では「連短」型，すな

表6　「十字門」の図像の様式化（異なる場合は上が故宮収蔵品，下が『京吊譜』）

名称	人物	図版	かぶり物	ヒゲ	持ち物	向き	着物	『水滸伝』中の武器
万万貫	宋江	①	幞頭	連長1	如意(両手)	正面	袍	
				単長4				
千万貫	武松	②	剃髪・戒箍	連短2	圈（右手）	左	戦袍・鎧	棒（杆棒・哨棒）・2本の刀（尖刀・両把雪花鋲鉄打成的戒刀・鋼刀両口）
				無精6	なし(右手)	右	僧衣・数珠	
百万貫	阮小五	③	幞頭	なし	人頭(左手)	左	戦袍・鎧	
					童子？（左手）			
九十万貫	阮小七	④	綸巾	連短2	でんでん太鼓・童子(左手)	左	袍	
			幞頭	分離3	なし	右	戦袍・護腹	槍・刀（尖刀）
八十万貫	朱仝	⑤	幞頭	分離3	錘（左手）	右	戦袍・鎧	
			綸巾	連長1	でんでん太鼓・童子(左手)	左	袍	
七十万貫	孫立	⑥	幞頭・簪花	連短2	槍の柄（左手）	左	戦袍・鎧	槍（鉄槍）・竹節鋼鞭（竹節虎眼鞭・虎眼竹節鋼鞭）・弓
				連長1			戦袍・護腹	
六十万貫	呼延灼	⑦	盔・纓	連短2	鞭（左手）	正面	戦袍・鎧	2本の鞭（銅鞭・双鞭・両条水磨八梭鋼鞭）
						右	戦袍・護腹	
五十万貫	魯智深	⑧	剃髪	無精6	数珠（左手）・禅杖に月牙(肩)	左	戦袍・鎧	水磨禅杖・戒剣
							袍	
四十万貫	李逵	⑨	幞頭	連長1	板斧(右手)	右	戦袍・鎧	夾鋼板斧・腰刀・朴刀
三十万貫	楊志	⑩	幞頭	連長1	槍の柄（左手）	右	戦袍	腰刀・朴刀・皮靶弓・槍
					なし(左手)		袍	
二十万貫	扈三娘	⑪	結髻	なし	扇子(右手)	左	女衣（宋代に流行した「背子」）・鎧	2本の刀（日月双刀）
					如意(左手)			

わち「口ヒゲ」のほかに，短いつながった「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」があるが，『京吊譜』(図2-④) では「分離」型，すなわち「口ヒゲ」のほかに，分離した「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」がある。一方，「八十万貫」朱仝はその逆で，故宮収蔵品 (図1-⑤) では「分離」型であるのに対し，『京吊譜』(図2-⑤) では「連長」型，すなわち「口ヒゲ」のほかに，長いつながった「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」がある。長さに「連短」・「連長」の長短の差がある（後述するように，それゆえに故宮収蔵品では朱仝の特徴が消し去られている)が，連なっているか分離しているかの大局的な差異に注目すれば，これまた故宮収蔵品と『京吊譜』とでは「九十万貫」と「八十万貫」の図像だけが入れ替わって

いるのである。

さらに持ち物に注目しよう。「九十万貫」阮小七は，故宮収蔵品（図1-④）ではでんでん太鼓と童子を左手で抱いているのに対し，『京吊譜』（図2-④）では何も持たない。一方，「八十万貫」朱仝は〝部分的〟に逆転が見られ，故宮収蔵品（図1-⑤）では左手に「錘（すい）」（柄の先に球状のおもりをつけた打撃武器）を持つのに対し，『京吊譜』（図2-⑤）ではでんでん太鼓と童子を左手で抱く。でんでん太鼓と童子について見れば，故宮収蔵品の「九十万貫」（図1-④）は『京吊譜』の「八十万貫」（図2-⑤）と完全に同一である。でんでん太鼓とともに描かれた小さな人物像は剃髪して一むらの頭髪をごくわずかに残す「髫（ちょう）」という髪型であり，幼い男子か女子であることがわかる。もう一方の対，故宮収蔵品の「八十万貫」（図1-⑤）と『京吊譜』の「九十万貫」（図2-④）については，錘を持つ者と，持ち物の何もない者のあいだに共通点はない。それゆえ〝部分的〟な逆転と述べた。

最後に，人物の向きにも目をやっておこう。これも右（故宮収蔵品の「八十万貫」と『京吊譜』の「九十万貫」）と左（故宮収蔵品の「九十万貫」と『京吊譜』の「八十万貫」）で鮮明な対比を見せている。以上，かぶり物・ヒゲ・持ち物・向きの4要素の対比を総合した結果，「九十万貫」阮小七と「八十万貫」朱仝の図像のみについては，故宮収蔵品と『京吊譜』とのあいだで交替が発生したと筆者は判断する。

それでは結局のところ，故宮収蔵品と『京吊譜』いずれの図像が正しいのか。答えは『京吊譜』である。その証拠として決定的なのは，持ち物としてのでんでん太鼓と童子である。『水滸伝』の朱仝に関するエピソード中で最も印象的なのは，おそらく第五十一回（「美髯公誤失小衙内」〔美髯公朱仝は誤って小衙内を失う〕）で宋江の陰謀により，朱仝になついていた「小衙内（しょうがない）」（滄州知府の4歳児）が誘拐殺人されるという事件であろう。配流の身にある朱仝を信頼して子供を預けた知府に対し，恩を仇で返す結果となり，朱仝はやむなく宋江の一味に入ることになる。図像に描かれた童子はすなわちこの小衙内なのである。大谷（1989）では，明の潘之恒『葉子譜』でこの牌の図像について「抱子，双頭（子を抱き，顔が二つ）」という注が加えられているところから（表2-①「水滸人物対照表」の「B　葉子譜」欄の「八十万貫」を参照），その「双頭」は朱仝と滄州知府の子を描いたものと推測していた。当時は目にすることのできなかった，馬吊牌の実際の図像（故宮収蔵品と『京吊譜』）は，その推測が正しかったことを証明している。でんでん太鼓について小説中に直接の描写はないが，朱仝が小衙内を可愛がり，アメや菓子のたぐいを買い与えていたという描写がある（第五十一回）。その描写から連想されたものか，早くも明代の『水滸葉子』には図11に示すように，朱仝がでんでん太鼓を握った小衙内を背負う姿が描

図11　『水滸葉子』の朱仝

かれている。したがって『京吊譜』のでんでん太鼓と童子を持ち物とする人物こそ，朱仝の図像にふさわしい。また，ついでながら『京吊譜』の図像に限っていえば，朱仝は「連長」型のヒゲをたくわえ，美髯公のあだ名に恥じない姿でもある。

一方，阮小七について小説中で童子もしくは童女を抱くという記述はない。そもそも彼は阮氏三兄弟で最年少のいたずら者で，馬吊牌に描かれた老成した姿とは相容れない。なぜこのような図像が描かれるのかについては，第4章で阮氏三兄弟全体の問題として考察する。ここではでんでん太鼓と童子を持ち物とするにはふさわしくないという点だけを指摘しておく。また，なぜ故宮収蔵品において上述のような図像の交替が発生したのか，その理由についても第4章で考察する。

それではまた各要素に分けて，「十字門」全体の図像を見わたすことにしよう。説明の都合上，いちばん先に各人物の向きを確認する。表6の「向き」欄に示したように，故宮収蔵品と『京吊譜』のあいだで「千万貫」武松（図1・図2-②）と「六十万貫」呼延灼（図1・図2-⑦）の向きが一致していないことを除くと，他の9例はすべて一致する。

次に，かぶり物についてである。男性の肖像は10名中7名が幞頭や巾のたぐいをかぶり，故宮収蔵品と『京吊譜』のあいだでそれらの図像すべてが一致する。

幞頭で特筆すべきは「万万貫」宋江（図1・図2-①）のものである。頂上が四角形になるように糊や漆で固めたタイプのもので，さらに後部にある「両脚」── 既述のように幞頭の原型は「頭巾」であり，頭巾の結びはしに相当する部分が幞頭の「両脚」であるが，垂れないように針金を通す── は上向きに折り曲げてある。宋代の帝王や官僚が好んだスタイルとされる[47]。宋江については，故宮収蔵品と『京吊譜』以外に先述の杜亜泉（1933）の挿図もあるので，図8左側の図像もあわせてご覧いただきたい。その図像で額面「万万貫」の下に「及時雨」（タイムリーな恵みの雨）とあるのは，宋江のあだ名である。そのかぶり物もやはり故宮収蔵品および『京吊譜』と一致する。

「八十万貫」朱仝が『京吊譜』（図2-⑤）で綸巾をかぶるのに対し，その画像を取り違えた故宮収蔵品の「九十万貫」阮小七（図1-④）も同じ綸巾をかぶることは，すでに指摘したとおりである。同様にして『京吊譜』の「九十万貫」阮小七（図2-④）と，その図像を取り違えた故宮収蔵品の「八十万貫」朱仝（図1-⑤）は同じ簪花をした幞頭をかぶっている。

幞頭をかぶらない4名のうち，第1は女性の「二十万貫」扈三娘（図1・図2-⑪）で，いずれも前髪を垂らさずに後方へ梳き，そこで「髻（けい）」（まげ）を結う。第2は「六十万貫」呼延灼（図1・図2-⑦）で，頭頂に房飾りのついたかぶとのようなものをかぶる。第3は「五十万貫」魯智深（図1・図2-⑧）である。小説中で，もと軍人の魯達は人助けのために犯した殺人の罪で追われ，身をくらますために五台山で出家して名を智深と改め，ヒゲ・髪ともにすべて剃った結果，描かれた図像のような姿となった（第四回）。第4は「千万貫」武松である。これについては杜亜泉（1933）の挿図もあるので，図8中央の図像も参照されたい。故宮収蔵品・『京吊譜』・杜亜泉（1933）ともに，描かれた人物はいずれも剃髪で，修行僧を示す戒箍をかぶる。武松の一般的なイメージでは，補

助的な図像資料すべてがそうであるように（一例として『水滸葉子』の図12を参照），そしてまた伝統戯劇の俳優のなりがそうであるように，頭は蓬髪である。小説（第五十七回）も次のように描写する。

> 直裰冷披黒霧，戒箍光射秋霜。額前剪髪払眉長，脳後護頭斉項。頂骨数珠燦白，雑絨絛結微黄。鋼刀両口迸寒光，行者武松形象。
>
> （僧衣は冷たく黒い霧におおわれ，頭上のたがは光って秋霜をはなつ。ひたいに切りそろえた髪は眉をはらうほど長く，後頭部はおかっぱ髪がうなじまで伸びる。どくろの数珠が白く輝き，より糸の縄はうす黄色い。鋼鉄の刀2本は冷たい光をほとばしらせる，行者の武松の姿。）

図12 『水滸葉子』の武松

『水滸伝』中で武松も大量殺人の罪で追われるなか，追っ手を欺くためにまげを解き，このような修行僧に化けた。それに対し，馬吊牌はいずれも一般的なイメージとはまったく異なる剃髪の僧を描くように様式化されていることが注目に値する。以上，幞頭をかぶらない4例も，故宮収蔵品と『京吊譜』のあいだで（さらに「千万貫」の場合は杜亜泉の友人所有の馬吊牌とも）一致するのである。

ヒゲについて見ると，「百万貫」阮小五（図1・図2-③）以外の男性はすべて生やしており，ヒゲの有無についていえば故宮収蔵品と『京吊譜』の図像はすべて一致する。ただしヒゲの形状については微妙な差異があり，9例中4例で完全な一致を見ない。一致しない第1の例は「万万貫」宋江で，故宮収蔵品（図1-①）および杜亜泉（1933）（図8左）の挿図では「連長」（「口ヒゲ」のほかに，つながった長い「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」がある）であるのに対し『京吊譜』（図2-①）では「単長」（「口ヒゲ」のほかに，長い「あごヒゲ」だけがある）である。第2の例は「千万貫」武松で，故宮収蔵品（図1-②）では「連短」（「口ヒゲ」のほかに，つながった短い「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」がある），杜亜泉（1933）（図8中央）では「単短」（「口ヒゲ」のほかに，短い「あごヒゲ」だけがある），『京吊譜』（図2-②）では「無精」（剃ったヒゲが短く伸びたもの）と，三者三様である。第3および第4は「八十万貫」朱仝と「七十万貫」孫立の例で，故宮収蔵品（図1-④・⑥）では「連短」であるのに対し（ただし既述のように，図像を取り違えたと見なした朱仝については，「九十万貫」阮小七の図像を対象とする），『京吊譜』（図2-⑤・⑥）では「連長」となっている。ただしこれらはヒゲという特定のパーツを凝視して，はじめて発見される微小な差異に過ぎず（ものにより，画工の筆の勢いのわずかな差と見なすこともできる），これら4名の人物像が故宮収蔵品と『京吊譜』とのあいだで見せる総合的な一致の度合いをいかほども毀損するものではない。

ところで，明の潘之恒『葉子譜』「図象品」では「万万貫」の図像について「貌髯」（ヒゲ面）と注記している（表2-①「水滸人物対照表」の「B　葉子譜」欄の「万万貫」行を参照）。確かにヒゲの長さと

広がりを合わせた総量から見ると，宋江のものが最も目立つ。ここでもまた故宮収蔵品と『京吊譜』は明代からの伝統を継承しているといえる。

ヒゲについて小説の描写との関連を見ると，男性のうちで「千万貫」武松と「六十万貫」呼延灼の2名については小説中にヒゲに関する描写がないのを除くと，他の人物については必ずその描写がある。次にそれらを列挙する。

a．「口ヒゲ」のほかに，つながった「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」がある者，すなわち「連長」・「連短」型の5名（ただし故宮収蔵品の「万万貫」宋江は「単長」型）：「髭鬚」・「鬚髯」（「鬍鬚」に同じ）・「髯」（ほおヒゲ・「鬍鬚」）・「鬍鬚」・「髭髯」・「（赤）鬚」

「万万貫」宋江：「髭鬚地閣軽盈（ヒゲは下あごでしなやかに揺れ）」（第十八回）

「八十万貫」朱仝：「有一部虎鬚髯，長一尺五寸（トラのように猛きヒゲあり，長さは50cm近く）」（第十三回），「美髯過腹（美しきヒゲは腹まで伸び）」（第五十一回）

「七十万貫」孫立：「淡黄面皮，落腮鬍鬚（血色の悪い顔，ほほいっぱいのヒゲ）」（第四十九回），「鬍鬚黒霧飄（ヒゲは黒き霧のようにただよい）」（同）

「四十万貫」李逵：「血染髭髯，虎威雄暴（血はヒゲを染め，トラの威のごとく獰猛）」（第六十一回）

「三十万貫」楊志：「腮辺微露些少赤鬚（ほほの端に赤ヒゲが少し見える）」（第十二回）

b．「口ヒゲ」のほかに，分離した「あごヒゲ」と「ほおヒゲ」がある者，すなわち「分離」型の者1名：「（黄）鬚」

「九十万貫」阮小七：「腮辺長短淡黄鬚（ほほの端に長短のうす黄色いヒゲ）」（第十五回）

c．剃ったヒゲが短く伸びた「無精」型の者1名（ただし故宮収蔵品の「五十万貫」魯智深は「連短」型）：「（短）鬚」

「五十万貫」魯智深：「腮辺新剃暴長短鬚，戧戧地好滲瀬人（ほほの端には剃ったばかりで，またどっと生えた短いヒゲ，とげとげして恐ろしげ）」（第四回）

やはり小説中の描写がある程度馬吊牌上の図像に影響を及ぼしているといえる。

なお，小説中にヒゲの描写がない武松と呼延灼も，補助的な図像資料ではすべてヒゲが描かれている。その型を『水滸葉子』・『英雄譜』・『水滸人物全図』・『忠義水滸伝』の順に列挙すると，武松は「連短」・「分離」・「単短」・「単短」，呼延灼は「連短」・「連長」・「連短」・「連短」というぐあいである。馬吊牌上の図像は，水滸人物が小説を離れて獲得したイメージをも反映する，という例と見ることができる。

着物については「万字門」と同様，故宮収蔵品はほとんどが戦袍に鎧だが，『京吊譜』の描線は人物の顔により集中し，他の部分が粗略になる傾向がある。鎧の「両襠甲」を形成する「甲片」（金属や皮革の切片）まで鮮明に描かれたのは「百万貫」阮小五（図2-③）と「四十万貫」李逵（図2-⑨）のみで，その他のものはおおよその輪郭を描くのみである。とりわけ「八十万貫」朱仝（図2-⑤）や「五十万貫」魯智深（図2-②）などは他のパーツの鮮烈な特徴からその人物たることが一目

瞭然であるためか，着物についてはごく簡単な輪郭線しか描かれず，故宮収蔵品との一致を認定しがたい。そのなかで「万万貫」宋江（図２-①）がまるで皇帝が着る龍袍のような刺繍つきの「盤領（ばんりょう）」（まるえり）の衣を着ているのは特徴的である。その着物は朝服であり，さらに両手に持つ「如意」は，その人物が帝王や貴族・高官であることを示す。下級官吏に過ぎなかった宋江が盗賊団の首領をへて，最終的に宋王朝の「招安」を受け，相当の官職についた姿と解釈できる。「万万貫」は杜亜泉（1933）の挿図もあるので，図８左側の図像も参照されたい。龍袍のような衣に身を包み，非常に図案化された描線ではあるが，やはり如意を手にしている。

さて持ち物といえば，一致するものが７例，一致しないものが４例ある。一致しないものをあげると，第１は「二十万貫」扈三娘の扇子（図１-⑪）と如意（図２-⑪）で，持つ手も左右で異なる。小説中には扇子と如意のいずれについても，扈三娘との結びつきを示す記述がない。補助的な図像資料にも扇子や如意を描くものはない。しかしこの持ち物自体の差異は実は小さな問題で，概して扇子・如意はともに美人画の道具立てとして用いられるものであり，注目すべきはその人物像がそもそもまるで美人画のたたずまいを見せている点である。それは馬上で２本の太刀を振りまわす，小説内の扈三娘のイメージとは大きく異なる。既述のように「二十万貫」の牌に対しては，具体的な扈三娘としての見立てはもとより，一般的な「美女」・「美人」としての見立てもなされていた[48]。以下は，図像による見立てが高じて『水滸伝』の扈三娘像のイメージからさらにかけ離れてしまった例である。

ａ．「美女照鏡」（美女が鏡に映す）：「二十万貫」と「一文銭」を連続して獲得した組合せであり，得点対象になる。扈三娘を美女に見立て，「一文銭」（図１・図２-㉜）の丸い銅銭を鏡に見立てたものである。『掉譜集覧』・揆南氏『馬吊譜』・『弔譜大全』に収録されている。ただし揆南氏『馬吊譜』は，先に述べた「今譜」の立場に立つため，「公領孫」・「大参禅」・「小参禅」・「夫婦団円」とともに「美女照鏡」は名称のみを記録にとどめ，ゲームでは使用しないという取り扱いをしている[49]。同じ組合せは，絳霞居士『馬吊持平譜』では「月裡嫦娥（月のなかの嫦娥）」とよばれている。扈三娘を月の女神である嫦娥に見立て，「一文銭」の丸い銅銭を満月に見立てたものである。

ｂ．「天女散花（天女が花をまく）」と「散花天女（花をまく天女）」：「二十万貫」と「百万貫」を連続して獲得した組合せであり，得点対象になる。前者は「二十万貫」が先，後者は「百万貫」が先になった場合である。清代の多くの指南書で採録されている[50]。扈三娘が天女に見立てられていることはいうまでもない。「百万貫」は馬吊において勝敗を分けるきわめて重要な牌であり，それを〝花〟に見立てたのであろう。もちろん図４-③に見られるように，その特殊な地位を示すために，牌上には〝花〟の見立てに悖らないほど，赤い枝花を含む装飾が大規模に施されている。この成語「天女散花」のもとになる仏教説話まで視野に入れると，あるいは阮小五を花弁の落ちない仏弟子に見立てる趣向まであったかもしれない[51]。

ｃ．「酔楊妃」（酔った楊貴妃）：競技者には合計８枚の牌が配られるが，それらが７枚の「紅牌」（各

グループで最上位・第2位・最下位の牌および「百万貫」）と「二十万貫」であった場合で，勝負なし（牌の配りなおし）になる。「紅牌」は酔いに赤らむ顔，扈三娘は玄宗を待ちこがれて酒に酔う楊貴妃に見立てられている。清代のすべての指南書に採録されている。

d．「雌雄剣」（名剣「干将」と「莫耶」）：「九万貫」・「一索」・「二十万貫」を連続して獲得した場合で，得点対象になる。「九万貫」雷横（図1・図2-⑫）は右手にかまえた抜き身の剣が非常に目立つ図像なので，悲運の刀鍛冶の干将，「一索」（図1・図2-㉙）は細長い1本の緡銭なので一振りの剣に，それぞれ見立てられている。扈三娘は夫の鍛造を成功させるためにみずから犠牲となった妻，莫耶（唐の陸広微『呉地記』による。その他，伝説によってさまざまな莫耶像がある）に見立てられている。『掉譜集覧』四冊本・『馬吊持平譜』・『弔譜大全』（ただし『弔譜大全』のみ「一索」を含まない）に採録されている。

このほか，特定の指南本にのみ採録された扈三娘の見立てを列挙すると，織女(52)・西王母(53)・潘金蓮(54)・貂蟬(55)・崔護の詩にうたわれた女性(56)と，いずれも文学作品上で名高き神仙と美女ばかりである。図像が先にあったのか，ルールが先にあったのかはよくわからないが，ともかくこのように「二十万貫」牌に描かれた美人画のような図像は，水滸人物の扈三娘よりも，むしろゲーム内でその牌を使った，さまざまな見立てに合致するものとなっているのである。

さて持ち物が一致しない例にもどると，第2は「三十万貫」楊志で，故宮収蔵品（図1-⑩）は長い棒を左手に持つが，『京吊譜』（図2-⑩）は左手を描くものの徒手空拳である。小説の描写に基づけば，その棒は槍の柄となるはずである。補助的な図像資料の一つ『忠義水滸伝』も「青面獣北京闘武（青面獣は北京で御前試合をする）」（第十三回）の図で槍を振るう楊志の姿を印象深く描いている。第3は「九十万貫」阮小七で，『京吊譜』（図2-④）ではそもそも手すら描かれていないのに対し，故宮収蔵品の「八十万貫」朱仝（図1-⑤。既述のようにその図像は阮小七）は左手に「錘」を持つ。しかし小説にもすべての図像資料にも彼が錘を使ったという描写はない。第2の槍のように〝描かれていないもの〟については『京吊譜』の描き漏らし，または省略と考えることができたとしても，第1と第3のように〝すでに描かれてしまったもの〟については，小説やその他の図像資料から支持が得られない以上，なぜそのような不一致が発生したのか，その理由については不明とするほかない。

持ち物が一致しない第4の例は「千万貫」武松で，故宮収蔵品（図1-②）では右手に「圈」（金属製の輪状の武器）を握っているのに対し，『京吊譜』（図2-②）では右手に何も持っていない。さらに杜亜泉の友人が所有していた馬吊牌に目を向けると，図8中央の図版に示したように左手に戒剣を持っている。ヒゲが三者三様であることは既述のとおりだが，持ち物もまた三者三様である。そのほか図8中央の図像をよく見ると，正面を向き，数珠を首に掛け，甲冑を身につけていないので，それらの点ではむしろ『京吊譜』に近い。改めて三者の全体像を比較対照すると，故宮収蔵品の風格がとりわけ特異であることに気づく。その特異性の意味については第3節で探ることとして，一方，故宮収蔵品と図8とでは，牌の欄外にある4文字「旌奨風旗」が一致しているの

に対し，『京吊譜』では上下に「千」の文字があるだけである。このような欄外の文字については本節の最後でまとめて論じることにする。

持ち物が一致する７例は，「万万貫」宋江（図１・図２-①）の如意のように象徴的なものか，「八十万貫」朱仝（図１-④・図２-⑤）のでんでん太鼓と童子のように，『水滸伝』中のエピソードを反映したものか，あるいは「七十万貫」孫立（図１・図２-⑥）の槍，「六十万貫」呼延灼（図１・図２-⑦）の「鞭（べん）」（鍔のついた金属製の棒），「五十万貫」魯智深（図１・図２-⑧）の「禅杖」（両端に三日月刀と鏟（さん）――スコップ状の刃――がそれぞれついた棒），「四十万貫」李逵（図１・図２-⑨）の「板斧（ばんふ）」（手おの）などのように，各人物を代表する武器である。これら６例は一見してすぐにそれと意味のわかるものばかりであるが，残りの１例については少々説明を必要とする。

それは「百万貫」阮小五である。既述のように，故宮収蔵品（図１-③）と『京吊譜』（図２-③）とのあいだで，肖像の向き・かぶり物・ヒゲ・着物・持ち物といった部分的特徴を対比すると，両者はほぼ一致していた。加うるに，描かれた人物が顔を左向きに傾け，斜（はす）にかまえるという特殊な姿勢も類似している。故宮収蔵品でそのような姿勢をとるものはほかに「千万貫」武松の１例があるのみ，『京吊譜』ではこの例をおいてほかにない。したがって馬吊牌中でもきわめて特殊な図像ということができる。

その図像のいちばん下には人の頭部が描かれ，それを阮小五が左手で持っている。上述の一致・不一致の分析ではこれを「持ち物」の範疇に入れて対比を行なった。その頭部は，『京吊譜』では「丱髪（かんはつ）」（髪を二束に分けて左右対称に頭頂にとめた髪型）を結った児童のように見え，阮小五の左手はその子を抱くような形状である。「銘」はそれをどう述べているだろうか。

> 拠水泊之尊，擁百万之富。人皆翹首而眄，子独掉頭不顧。
>
> （沼沢地の親分の地位にいて，百万の富を持つ。人々はみな敬い仰ぎ見るのに，あなたはひとり頭を垂れてかえりみない。）

「沼沢地」（「水泊」）とは要するに梁山泊のことで，阮氏兄弟の故郷，石碣村がそのほとりにある。「百万の富」とは，単に牌の額面からの連想で述べたまでで，「敬い仰ぎ見る」（「翹首而眄」）というのはおそらく童子のような人頭が上を見ているのを捉えてしゃれたもの，「頭を垂れてかえりみない」（「掉頭不顧」）というのも，まさに顔を左にかたむけて斜に構えた阮小五の姿勢を捉えたものであろう。画工が童子のような人頭をなぜ描いたのかにはまったく無頓着な画賛となっている。

これに対して故宮収蔵品はどうであろうか。大谷（2014）34頁のカラー図版を参照されたい。実は，図４-③に示したように，それは「百子」ひょうたんの赤い印跡に隠されてよく見えなかった。しかし拡大すると，図７-①に示したように，印跡のあいだから人の頭部がかいま見える。顔の部分を鮮明にするために，写真を加工して赤い印跡だけを消去した結果が図７-②である。印跡の下から現れたのは，おとなの男性らしき顔である。よく見れば，阮小五の左手は男の髪をつか

んでおり，その角度から，明らかに男の頭を無理やり仰向けている。一方，男の表情はあきらめきったように目をつぶっている。頭の角度が不自然なので，ことによるとそれは断ち切られた首なのかもしれない。以上のように，細部には差異が存在するが，それでも図像の大きな全体構造から見れば故宮収蔵品と『京吊譜』のあいだには共通性がある。

この頭部の人物は小説中の誰を描いているのだろうか。明の潘之恒『葉子譜』では「百万」と呼ばれる牌の図像に対して次のように注を加えていた（表2-①「水滸人物対照表」の「B　葉子譜」欄の「百万」行を参照)。

> 天罪星短命二郎阮小五。截人首，為双頭，而自側弁。呼曰百歪頭是也。
>
> (天罪星，短命二郎，阮小五。人の首を刈り落としているので，二つの頭である。しかもみずからはかぶり物を傾けている。「百歪頭 ── 首をかしげた百 ──」という名称はこのためである。)

この牌が「双頭」であることがここにも明記されており，明代からの伝統を故宮収蔵品および『京吊譜』がいずれも継承していることが確認される。なお阮小五の頭部について，かぶり物を傾ける（「側弁」）という描写があったうえで，それがこの牌に対する別称「百歪頭」の由来であるかのような記述が見られる。その点については疑問がある。詳細については第4章で論じるが，『水滸伝』中の阮小五は，頭巾を斜にかぶるしゃれものとして描かれているので，かぶり物を傾けるという描写とは十分に一致する。しかし管見にふれた用例からは，「歪頭」はかぶり物というよりも，むしろ頭自体をかしげることと判断される。実際，その姿勢は故宮収蔵品の図像，『京吊譜』の図像および「銘」と一致し，さらに次の記録とも一致するのである。

それは明末清初の詩人，李鄴嗣による馬吊牌論，『馬弔説』である。同論の論旨は，明を滅亡に導いた「姦臣」として，ともに唾棄された[57]馬士英と阮大鋮の行状から氏名に至るまでの諸事を，馬吊牌の遊戯法から用語に至る瑣末な事項と，さまざまに附会し結びつけ，士大夫たる者が亡国の遊戯である馬吊に手を染めるべきではないと主張する。その際にたとえば馬吊の名は，「馬」姓の馬士英が，亡ぶ祖国をあらかじめ弔う（「吊」に同じ）意味と分析したり，あるいは「百万貫」阮小五の姓が阮大鋮と一致していることを重大視するという調子で，牽強附会もはなはだしい。ただ馬掉牌の諸特徴についてなされた微細な描写だけは注目に値する。そこで「百老」（「百万貫」の別称[58]）とよばれる牌の図像について次のように記している。

> 百老冠進賢側首者，大鋮始進不以正。百老膝按一人頭者，言大鋮能横殺人也。
>
> (「百万貫」が進賢冠 ── 皇帝に拝謁する際にかぶる礼帽 ── をかぶって首をかしげているのは，阮大鋮が最初に宮中に入ったのが不正手段によるものであったことを示す。「百万貫」がひざで一つの人の頭を押さえつけているのは，阮大鋮がむやみに殺戮を事としたことを示している。)

ここでも阮小五の図像はやはり首をかしげている。決してかぶり物の「進賢冠」を斜にかぶっているのではない。さらには阮小五が膝で「人頭」を押さえつけているという描写まである。この「人頭」は故宮収蔵品および『京吊譜』において牌の最下部に見えた，人の頭部に相当するであろうし，また『葉子譜』で「双頭」と注記された「人首」にも相当するであろう。しかし，総じて一致するのは「人頭」が（おそらく下方に）描かれていたというところまでで，それと阮小五との関係は資料によりまちまちである。『馬弔説』の状態は膝で押さえる（「膝按」）となっており，故宮収蔵品のように左手で髪を握って無理やり成人男性の首を仰向けさせたり，『京吊譜』のように童子を仰向けに抱くのでもなく，また『葉子譜』のように切断（「馘」）したのでもない。

「馘」について述べると，漢字それ自体は「戦果を数えるために左耳をそぎ落とす」ことを意味する。したがって，大谷（1989）は「馘人首」を「首を切断する」とは捉えず，あえて「人頭の耳をそぎ落とす」と読んだ[59]。『水滸伝』中で，『葉子譜』に記録された阮小五の姿（かぶり物を傾ける）や，「人首」との関係を最も整合的に説明する場面としては，五百の官兵人馬を動員して梁山泊の討伐に来た何濤が，阮氏三兄弟の待ち伏せに遭って耳を切り落とされたエピソード（第十九回）が最適であると判断したからである（ただし，下手人は「阮小五」ではなく「阮小七」であった）。しかし，その後管見にふれた用例を総括するに，動詞「馘」が「頭」や「人首」のような目的語を伴う場合には，単なる「断ち落とす」という意味以外をもちえないようである。したがって，小論では上記の和訳のように解釈を改めた。それにしても現存する小説の全ストーリー中で，「百万貫」阮小五の図像を決定したのは，やはり何濤の耳そぎの場面であると筆者は現在も考えている。この食いちがいには水滸故事の伝承における混乱や混淆が関係し，さらに馬吊牌における図像の継承の問題が複雑にからんでいるため，簡単に快刀乱麻を断つようには解決できない。第 4 章で「双頭」の問題を集中的に論ずる際に，それについて一応の整理をすることとし，この段階では，細部にさまざまな相違がありながらも，「百万貫」阮小五の図像には基本的な類似性のあることだけをとりあえず確認しておく。

以上，「十字門」に属する各牌の人物像を，顔の向き・かぶり物・ヒゲ・着物・持ち物といった細目ごとに比較した結果，故宮収蔵品の図像には『京吊譜』を中心とする他の馬吊牌のセットと一致する点が多く，何らかの様式に従って描かれたとみるのに十分な根拠が認められる。また全体については不明であるのものの，明の潘之恒『葉子譜』が「百万貫」と「八十万貫」について記した図像の特徴から，故宮収蔵品の従う様式が少なくともそれらの牌については明代に遡ることが確認された。

最後に，純然たる図像の範疇にはおさまらないが，牌上に記された文字と文様 2 点を取りあげ，故宮収蔵品がある固定した様式に従って製作されたという仮説を補強する証拠とする[60]。

ア.「千万貫」武松に記された「旌奨風旗」の銘

既述のように「千万貫」武松の像には剃髪・戒箍などの様式化が見られ，さらに図版を見くらべていただくとわかるように，故宮収蔵品（図1-②）と『京吊譜』（図2-②）では腕輪をはめ，また『京吊譜』（図2-②）と杜亜泉（1933）の挿図（図8中央）では首に数珠をかけるという，装飾品の一致も見られる。そのうえ図像以外にも，欄外に見える「旌奨風旗」の4文字が故宮収蔵品（図1-②）と杜亜泉（1933）のサンプル（図8中央）で一致していることはすでに指摘したとおりである。ここではその銘が『水滸伝』に描かれた武松像と密接な関係をもつことを明らかにする。

4文字のうち第1文字「旌」は，名詞としては「旗（はた）」を意味し，動詞としては「遠くまで見えるように示す」こと（すなわち「はたじるし」の機能）を意味する。第2文字「奨（ほめたたえる）」と結びつくと，連動構造の熟語「旌奨」を形成し，「広く功績を示し，褒美を与えてほめたたえる」という意味になる。管見にふれた用例を見る限り，「旌奨」のあとには〝表彰される徳行〟を目的語として置くのが一般的であるが，この銘では「風旗」の2文字が配されている。

「風旗」には異なる語義がいくつかあるが，「千万貫」牌に配当された人物が武松であるところから，筆者は「酒屋の看板」を示す「風旗」（別名「酒旗」・「招旗」・「酒簾」・「酒望子」・「青旆」など）が最もふさわしいと考える。『水滸伝』中の武松に関するエピソードは酒および風旗と密接な関係をもつものが多く，またそれが他の水滸人物から武松をきわだたせる一大特徴となっている。武松の武闘は常に大酒を飲んだ酩酊状態で展開され，周囲の人物（そして読者・観劇者）の気を大いにもませるというパターンを特色とする。以下にその代表的なもの四つをあげる。

第1は「武松打虎（武松が虎を退治する）」のエピソード（第二十三回）である。武松は景陽岡のふもとにある酒屋で主人の警告にもかかわらず大酒を飲み，酔ったまま山中に入って虎に襲われるが，逆にそれを素手で退治してしまう。酒屋の風旗（作中では「招旗」）には「三碗不過岡（3碗で峠を越えられない）」と書かれ，その酒が度の強いものであることが明示されていた。第2は「酔打蔣門神（酔って蔣門神をやっつける）」のエピソード（第二十九回）である。武松は一宿一飯の恩義から，世話になった施恩にかわって，乱暴者の蔣門神こと蔣忠に奪われた快活林の酒屋を襲撃する。しかしここでも襲撃までの道すがら，施恩と「無三不過望（3碗なければ「酒望子」── 風旗 ── を過ぎない[61]）」，つまり酒屋ごとに必ず3杯の酒をごちそうしなければ前に進まない，という約束を取りかわし，風旗を見つけては酒を飲むことを繰り返して酩酊状態で戦いに臨み，結局，相手全員を打ちのめす。その場面でも風旗の描写があり，襲撃目標の酒屋には「河陽風月（黄河北岸の景観）」と書かれた旗（作中では「酒望子」）が翻り，さらに入り口には「酔裏乾坤大（酔いのなかで乾坤〔空間〕は大きく）」，「壺中日月長（酒壺のなかで日月〔時間〕は長い）」と金文字で大書した2本の旗も立っていた。第3は「武松打店（武松が宿を物色する）」のエピソード（第二十七回）である。流罪となった武松が，護送の役人たちと十字坡で風旗（作中では「酒簾児」）を見て飛び込んだのは，孫二娘が旅人を襲う酒場であった。ただしここで酩酊することはなく，逆にしびれ薬の入った酒を飲むふりをして，この毒婦をこらしめる。第4は「酔打孔亮（酔って孔亮をなぐる）」のエピソード（第三十一回）である。武松は青州の

山中の酒場で，孔亮たちが注文した酒と料理をうらやましく思って理不尽にも暴れまわり，奪った酒と料理をたいらげて泥酔したところを，弟を痛めつけられた仕返しに手勢を引きつれてきた兄，孔明によって捉えられる。その酒場を描く詩にも「一条青旆舞寒風，両句詩詞招過客（1本の風旗は寒風に舞い，1対の詩詞は旅人を招く）」と風旗の描写が欠かせない。

そこで牌上の4文字の「旌奬」と「風旗」の関係である。動詞＋目的語構造であるとすると，先述のように目的語には表彰されるべき徳行を置くのが一般的であるため，「風旗」という具体物を褒賞するという奇妙な表現になってしまう。また仮に「風旗」を最大限に拡大解釈して，酒場での武松のもろもろの大活劇に対する比喩と考えたとしても，酒のうえでの彼の争い，それ自体にほめられる点はあまりない。むしろそれは災いのもとでさえある。彼にほめられる点があるとすれば，それは兄弟・義兄弟・所属小集団に対する無私の「義」であり，飲酒それ自体は彼の嗜好，それも度はずれの嗜好に過ぎない。したがって「旌奬」と「風旗」の関係はむしろ修飾語＋被修飾語構造と考え，「表彰する風旗」，すなわち酒を酷愛する武松にとって，その義行を褒賞するのは酒屋の看板たる風旗であると読むほうが合理的である。さらにいえば，そのような銘が成立する基盤には，表彰行為に「旌（はたじるし）」が関係するという，一種の語源に対する共通理解があり，武松を賞賛するはたじるしとして，酒屋の看板「風旗」を当てることをおもしろがる感性があると筆者は考えるのである。銘に対するこの解釈の当否については諸賢のご批判をまつとして，ともかく故宮収蔵品と，杜亜泉の友人が所有していた馬吊牌とのあいだで，欄外の銘にも共通点があったことは，これまた馬吊牌の一様式として注目に値しよう。

図13　回紋

イ．各牌の機能を示す記号

故宮収蔵品の牌に描かれた文様・銘文・印，およびそれらと牌の機能の関係についてはすでに述べたとおりであるが[62]，類似した記号や文様が他の馬吊牌のセットにも見られる。

まず「万万貫」から比較対照する。故宮収蔵品（図4-①）では得点対象となる「紅牌」の一つ，「尊」であることを示すために，朱色で1セットの文様•印をわくの外に記していた。一方，『京吊譜』（図2-①）から色彩情報を得ることはできないが，少なくともその上下のわくに「万」に代わる記号として「卍」字を特に加えることによって，その特殊な役割を明示している。また杜亜泉（1933）（図8左）では，上下のわくに『京吊譜』と同様に「卍」字が加えられているほか，左右のわくの内縁に沿い，牌の下端にまで至る，太い実線の「回紋」（図13[63]を参照）が各1本，そして回紋の上端に左右各1個，合計2個の「大吉」ひょうたんの印，が描かれている。杜亜泉（1933）はその回紋について次のように述べている。

空湯、半銭、万貫門、十万貫門，均絵人形；又空湯、半銭、一文、九文、一索、

九索、一万貫、九万貫各頁，及十万貫各頁，皆有紅印如意，皆為大張可知。

(「空没文」・「半文銭」・「万貫門」・「十万貫門」はすべて人の姿を描く。そのうえ「空没文」・「半文銭」・「一文銭」・「九文銭」・「一索」・「一万貫」・「九万貫」のそれぞれの牌，および「十万貫」のすべての牌には赤く「如意頭紋」の印が押してあり，どれも上位の牌であることが一目瞭然である。)

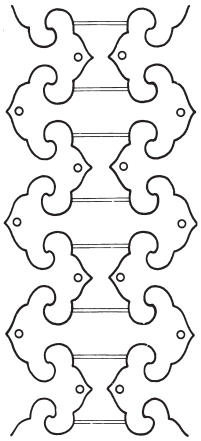

図14　如意頭

「如意頭紋」というのは図14に示す文様[64]であり，互いちがいの凸型の連続文様としては「回紋」によく似ているが，正確にはやはり「回紋」と称するべきであろう。いずれにせよ，故宮収蔵品の4タイプの朱色の文様[65]と完全に一致するわけではないが，それに類した記号として，少なくとも「万万貫」の牌上に赤色の文様が1セット描かれているのである。さらには「大吉」ひょうたんの印を用いているところにも，故宮収蔵品の「百子」ひょうたんの印と相通ずるものがある。

次は「千万貫」である。故宮収蔵品（図4-②）では得点対象となる「紅牌」の一つ，「肩」であることを示すために，朱色の文様を右わく外の上部に記していた。『京吊譜』(図2-②)から色彩について知ることはできないが，少なくとも上下のわくに「千」の字を加えることによって，その特殊な地位を明示している。一方，杜亜泉(1933)（図8中央)でも，上下のわくに『京吊譜』(図2-②)と同じ「千」の字が加えられているほか，右のわくの内縁に沿って(ただし牌の下端には届かない)太い実線の回紋が1本描かれている。「万万貫」(図8左)と比較すると，この回紋は右側にのみ記され，さらに牌の下端に届かないという区別があり，ちょうど故宮収蔵品において「万万貫」(図4-①)では「梅の枝花」が左右のわく外の下部にあるのに対し，「千万貫」(図4-②)では右わく外の上部にあるという描き分けの方法と軌を一にする。

次は「百万貫」である。故宮収蔵品（図4-③）では，得点対象となる「紅牌」のうちでも特殊な百万貫の地位を示すために，朱色で1セットの文様・印をわくの外に記していた。「京吊譜」(図2-③)では，上下の欄外に半円形の印を記すという形で簡潔にそれを示している。一方，杜亜泉(1933)(図8右)では左右のわくの内縁に沿って，牌の下端に至らない，太い実線の回紋が各1本あり，さらに上下のわくの中心にそれぞれ1個ずつ「大吉」ひょうたんの印が押されている。ここでも，故宮収蔵品が枝花の位置やひょうたん印の位置によって行なった区別と，きわめてよく似た方法が採られている。

最後に，故宮収蔵品の「九十万貫」(図4-④)と「二十万貫」(図4-⑤)は人物像の頭部に紅色の小花を描き，前者は「陞代」の機能をもつこと，後者は「紅牌」の一つ，「極（趣)」であること，をそれぞれ明示している。『京吊譜』も形こそ違え，同様な表示をもっている。「九十万貫」(図2-④)の上下のわくに記された「听（「聴」の俗字）用」の文字，および「二十万貫」(図2-⑪)の上下のわくに記された如意の文様がそれである。「聴用」とは動員に備えて待機することであり，「九

十万貫」が「万万貫」・「千万貫」・「百万貫」の代理をする「陞代」の機能を意味している[66]。「如意」は読んで字のごとく，「思いのままになる」という意味でもあり，扈三娘の肖像にまでそれを持たせたのは，美人画の常套手段であると同時に，その牌の機能（「紅牌」として得点対象になる）を図像の隠喩によって伝える意図があったからであろう。

以上，故宮収蔵品 40 枚の各牌に描かれた図像および付随する文様類を，既存の馬吊牌関連の図像資料と比較対照した結果，筆致・構図・表現形式などに差異があるにもかかわらず，ゲームで用いる〝道具〟としての基本機能を満たすために盛り込まれた諸情報はもとより，もろもろの「余剰の情報」までが相互に一致しており，高度な様式化の施されていたことが明らかになった。これにより，故宮収蔵品が真正の馬吊牌であることは，そこに描かれた図像類からも明らかにすることができたはずである。次節では，ごく一部ではあるが，故宮収蔵品の製作者があえて意図的に伝統的な様式とは違えて描いた部分に着目し，故宮収蔵品の特殊な位置づけを明らかにする。

注

(1) 大谷（2014）18 頁の「C．鈔本『京吊譜』」を参照。

(2) ちなみに，この「銘」はすべて芾園散人『掉譜集覧』四冊本が剽窃して「水滸人名〈牌讃〉」に割り注の形で挿入している。既述のように，同じ『掉譜集覧』でも静嘉堂本・二冊本は，四冊本とは別系統の伝承を主としており，この「銘」も取り入れていない。なお，大谷（2014）19 頁の「F．鈔本『掉譜集覧』」に関する記述で，水滸人物を列挙する当該章名を誤記した。謹んで以下のように訂正する。
「水滸人名」（四冊本）誤⇨「水滸人名」（静嘉堂本）正；
「附録水滸人名」（静嘉堂本）誤⇨「附録水滸人名」（二冊本）正；
「水滸人名〈牌讃〉」（二冊本）誤⇨「水滸人名〈牌讃〉」（四冊本）正。

(3) 大谷（2014）9 頁を参照。

(4) 大谷（2014）8 頁を参照。表 1 のうち下線を付した牌。

(5) 大谷（2014）20 頁の「J．『博史』」を参照。

(6) 大谷（2014）表 2「水滸人物対照表」の「J　博史」欄に記してある。ただし筆者の不注意から以下の誤りがあったので，ここに謹んで訂正する。39 頁「十字門」は「九十万貫」〜「二十万貫」の牌名が斜線になっているが，それぞれ牌名を補う（同書中に個々の記載はないが，推測が可能なので）。41 頁「万字門」も「九万貫」〜「一万貫」の牌名が斜線になっているが，同様に牌名を補う。43 頁「索子門」も「九索」〜「二索」の牌名が斜線になっているが，同様に牌名を補う。45 頁「文銭門」は「一文」〜「九文」の牌名が空欄もしくは斜線になっているが，牌名を補う。ただし他の資料とは異なり，「〜文」という形になる。さらに「空湯」の図像情報が斜線になっているが，「絵人形／紅印如意」を補う。

(7) 賛同できない考証の一つについては，すでに大谷（2014）20 頁で指摘した。ただし，その際に筆者の不注意で 5 行目の引用を 1 字誤った。本来は「因牌中霹靂火之歴，並不缺筆，知乾隆以前之物」とすべきところ，「歴」を「暦」としたのである。しかし結論は変わらず，ここが「歴」となると，むしろ杜亜泉（1933）の考証の誤りは決定的で救いようがなくなる。王彦坤（1997）によれば，乾隆帝の名「弘暦」の「暦」（正字体「曆」）を避けて「歴」（正字体「歴」）と書き換える例さえあり，「霹靂火」の「靂」がタブーを犯すことはありえない。

(8) 大谷（2014）19 頁の「I．『葉子新書』」を参照。

(9) ただし現実に即していえば，マージャン牌の「餅子（ピンズ）」・「索子（ソウズ）」，西洋トランプの数札の値などを，競

技者はひとつひとつ描かれた記号を数えて認識するわけではない。初心者を除けば，牌やカードに描かれた記号の集合体をゲシュタルトとして認識するのであり，その点で記号の配列の様式も，ゲームの側から求められる機能の範囲に含まれるとすることもできる。しかし，実例として市場に伝統的な記号の配列を破る新奇な牌やカードが登場することをあげるまでもなく，配列に見られる様式を「最低限」の機能とまで原理的にいうことはできない。小論は故宮収蔵品が「真正」の馬吊牌であることをまず論証し，しかるのちにその伝統性と「反」伝統性を腑分けすることを目的とするゆえ，おのずからこのような遠回しな表現をとることになる。

⑽　大谷（2014）30〜31頁に掲載。

⑾　たとえば「伍伯文」(30頁・32頁・34頁・35頁)・「壹貫文省」(彩2・25頁・27頁)。括弧内の頁数は『中国古鈔図輯』(1987)。

⑿　たとえば「壹伯文」(51頁・53頁)・「貳伯文」(49頁・50頁)・「参伯文」(彩3・48頁)・「伍伯文」(46頁・47頁)・「壹貫」(彩4・43頁・44頁)・「貳貫」(39頁・40頁・41頁・42頁)。括弧内の頁数は上掲書。

⒀　たとえば「壹伯文」(71頁)・「貳伯文」(69頁)・「参伯文」(彩9・67頁)・「壹貫」(彩7・彩8・63頁・65頁)。括弧内の頁数は上掲書。

⒁　上掲書67頁に掲載された山西省博物館所蔵品。

⒂　大谷（2014）18頁8行目の解説で，不注意から「図像品」と誤記した。正しくは「図象品」である。ここに謹んで訂正する。

⒃　大谷（2014）43頁を参照。

⒄　原文は「畳二者四，或左或右，俱斜立」。大谷（2014）43頁の表2-⑥「水滸人物対照表」では「Ⅰ葉子新書」の「八索」の欄からこの記述が脱落していたので，ここに謹んで補充する。

⒅　これは確認のしようがないが，ことによると袁氏所蔵の「明葉子」は交叉するひもを描かないタイプだったのかもしれない。

⒆　大谷（2014）31〜33頁に掲載。

⒇　図10は奥平（1938）巻第十の92葉Aに掲載された「会子銅版」。中国では「会子」に代わって「交子」・「銭引」・「小抄」などとする異論が百出し，はなはだしくは銅版自体を贋物とする論さえ現われ，いまだに定説を見ない。李偉国（2011）はそこに彫られた銘文に対して厳密な文献学的分析を行ない，時代的には南宋の諸記録と合致するものであることを明らかにした。小論では「様式化」した銭の図像が，とりあえず宋代の「紙幣」上に描かれているということだけを確認しておく。

(21)　『中国古鈔図輯』(1987) 37頁を参照。

(22)　大谷（2014）44〜45頁の表2-⑦〜⑧「水滸人物対照表」「文銭門」の「B　葉子譜」と「Ⅰ　葉子新書」に原文を載せておいた。

(23)　大谷（2014）28〜29頁に掲載。

(24)　「折上巾」・「四脚」ともよぶ。その原型は南北朝時代から存在するが，社会全体に広まり，官界の正装にまで及んだのは宋代である。その歴史的な位置づけおよび社会的な展開については朱瑞熙(1994) 863〜864頁，徐吉軍（2001）87〜90頁，尚・陳（2002）150〜152頁，劉復生（2005）12〜13頁，遊・尚・呉等（2008）108〜110頁，李・林（2013）14〜17頁を参照。「脚」部分の装飾化については程雅娟（2012）297〜298頁を参照。

(25)　魏健鵬（2013）の明快な分類に従う。

(26)　『京吊譜』では一律に頭頂部が丸く，明代の烏紗帽に近いタイプだが，故宮収蔵品は「六万貫」史進と「一萬貫」燕青を頭頂の四角いタイプに変えたり，「脚」について「八万貫」索超は耳のうしろから上に向けるタイプ，「二万貫」花栄は垂らしたタイプに描き分けるなどの工夫をしている。

(27)　神像では，Doré (1914a) Fig. 2 L'olympe de la Chine moderne. の「朱衣」・「玄壇」・「関公・周倉・関平」・「二郎神」・「招神」・「送子娘娘」・「牛王」，Doré (1914c) Fig. 225 L'esprit de la petite vérole.「痘神」，Doré (1914b) Fig. 158 Tchao. Le roi du ciel.「趙天王」，Fig. 178 Les deux

généralissimes Kao et Wang.「王高二元帥」，Fig. 187 T'ié-yuen-choai.「鉄元帥」，Fig. 189 Mong-yuen-choai.「孟元帥」，行政院文化建設委員会（1985）142～144 頁「財子寿」，行政院文化建設委員会（1987）143 頁「尉遲敬徳」を参照。戯劇の主要人物ならば上海図書館近代文献部（2000）「3　甘露寺」の「劉備」，「4　回荊州」の「劉備」・「趙雲」ら，王樹村（2006）142 頁「神州会」の燕青などを参照。年画では，『楊家埠年画』（1990）「6　麒麟」で娘娘に送られた子供，「66　張仙射狗」の「張仙」，王樹村（1991）347 頁「三五七　桃園結義」の「張飛」・「関公」・「劉備」・「呂布」，馮敏（2005）5 頁の「南方赤熛怒神」・「西方白招拒神」を参照。

(28)　『三国志演義』でも有名な「単刀会」の場面（第六十六回）では，関羽のかぶり物を「青巾」と描く。元・明雑劇の関羽のイメージと神格化との関連については宋俊華（2001）を参照。王世香（2013）は非常に簡単にではあるが，「武財神」としての関羽像にとって幞頭が装飾的に重要であったことを指摘している。

(29)　Doré (1914a) Fig. 14 Koan-kong, son fils Koan-ping et son fidèle défenseur Tcheou-tsang. の「関公」，馬書田（2012）11 頁「掛印封金（清代墨線年画）」，27 頁「山西芮城永楽宮財神関羽像」，54 頁「《関聖帝君救劫文》（台湾）」，81 頁「大雄宝殿中的護法神関公（河北涿州天国寺）」，121 頁「関財神、文財神（年画）」，178 頁「洛陽関林関公群像」，205 頁「山西関公像」を参照。

(30)　以下，回数は百回本・百二十回本に基づく。

(31)　朱瑞熙（1994）867～868 頁は，宋代を特徴づける風俗として，刺青とともに簪花（戴花）をあげている。簪花の習俗の起源と宋代における社会的意味については馮・栄（2011）を参照。郭延云（2012）は『水滸伝』という虚構のなかで簪花に託された意味を探っている。

(32)　曾公亮・丁度『武経総要前集』（1040 年完成）巻之十三「器図」34 葉Ａの「頭鍪頓項（かぶと）」の図によく似ている。『中国兵書集成』第 3 冊（解放軍出版社・遼瀋書社，1988）所収の，明金陵書林唐富春刻本を底本とした影印版を参照した。

(33)　ここで袁寒雲（1923b）は単に「七万貫」が修行僧の様子であると述べ，『葉子譜』が「七万貫」に秦明を配当することへの疑問を表明しているだけである。つまり牌の図像と，配当された水滸人物との矛盾としては捉えていないことに注目する必要がある。後述するいくつかの現象と考えあわせると，袁氏所蔵の「明葉子」では必ずしもすべての牌に水滸人物名が記されていたわけではなかったと判断されるのである。

(34)　京劇の俳優が顔につける様式化したヒゲ（「髯口」）にたとえれば，「満髯」もしくは「扎髯」に相当する。王小明（2013）30～32 頁を参照。

(35)　京劇の「髯口」ならば「一字髯」あるいは「二字髯」に相当する。上掲書 33～34 頁を参照。

(36)　京劇の「髯口」ならば「三髯」に相当する。上掲書 30 頁を参照。

(37)　京劇の「髯口」ならば「吊搭髯」に相当する。上掲書 37 頁を参照。

(38)　明末の画家，陳洪綬が馬吊牌の形式を模して 40 名の水滸人物を描き，それに画賛を加えたもの。大谷（1989）に述べられているように，あくまでも馬吊牌の形に似せた，「酒令」（宴会で酒をすすめるための遊び）で用いられる「酒牌」であり，本来の遊戯用カードとは機能が異なる。しかし水滸人物に対する当時のイメージを知る資料としては有効である。小論は『明陳洪綬水滸葉子』（上海人民美術出版社，1979）を参照した。秦明は「八文銭」，花栄は「百万貫」，さらに後述の史進は「八十万貫」，燕青は「八百子」の牌を見よ。

(39)　清代刊本。1 頁の上半分が『水滸伝』（一百十五回本），下半分が『三国志演義』に組まれたもの。北京図書館所蔵のものを参照。挿図には『水滸葉子』の劣化した模写にすぎないものも多く含まれる。「英雄譜像」のうち，秦明は 30 葉Ｂ，花栄は 37 葉Ｂ，さらに後述の燕青は 25 葉Ｂを見よ。

(40)　明代中期の画家，杜堇が 108 名の水滸人物を 2 名 1 組にして 54 幅の絵画にしたもの。小論は 1986 年発行の上海書画出版社「中国画伝統線描資料」版を参照した。秦明は 7 頁，さらに後述の史進は 15 頁，燕青は 14 頁を見よ。

(41)　同書 2 頁の花栄は弓を引く腕に隠れてヒゲの有無がわからない。

(42)　明代万暦刊本。鄭振鐸のいわゆる「李氏蔵本」。鄭振鐸『中国古代版画叢刊(二)』(上海古籍出版社，1988)所収のものを参照した。なお「李氏蔵本」の正体については，高山(1988)が挿図から解明している。また笠井(1996)は，その本文を諸版本と対照することにより，「李氏蔵本」の位置づけを明らかにした。

(43)　小論ではできるだけ常用漢字を用いる原則であるが，筆者の不注意で一部に旧字体が残った。謹んで表中の「雙」を「双」に訂正する。また同様の訂正を，表2-①「水滸人物対照表」「十字門」(38頁)にも次のように加える ──「百万貫」阮小五の注記「馘人首爲雙頭……」は「馘人首為双頭……」に，「八十万貫」朱仝の注記「抱子／雙頭」は「抱子／双頭」に。

(44)　軽率とのご批判をうけることを承知のうえで，あえて憶測を述べると，「斧」と「婦」の諧音により，女性の姿を借りて索超が愛用する武器を表現したのではあるまいか。

(45)　柴進が皇族であることを暗示するともいえるし，その刺繡を高官のしるしである「補子」と見るならば，武芸よりも毛並みのよさと行政能力で活躍する，彼の小説内での役回りを描き出しているともいえる。

(46)　大谷(2014)26〜28頁に掲載。

(47)　黄輝(1987)14頁を参照。

(48)　大谷(2014)11〜14頁を参照。

(49)　今譜については，大谷(2014)12〜14頁を参照。揆南氏『馬吊譜』では，「公孫領」以下，計5種の組合せの下に「以上数副色様，近俱刪除不算。姑存其名而已」(以上の数種の組合せは，最近はすべて削除して数に入れない。とりあえずその名称だけを残しておく)という注記がある。

(50)　凌山道人『集雅牌規』・絳霞居士『馬吊持平譜』・鉄橋『馬弔譜』・片玉居主人『馬弔譜』・王国祉『掉譜合参』・且漁軒『弔譜補遺』・陶情主人『馬弔新譜』・朱氏椒花唫舫『弔譜』・絳霞居士『馬吊持平譜』・芾園散人『掉譜集覧』・石登峨『弔譜増刪』・凌山道人『集雅牌規』・藕香居士『無声落葉譜例』。

(51)　『維摩経』「観衆生品」に，天女のまいた花弁が菩薩の身には付着しなかったのに，大弟子の身からはどうやっても落とすことができなかったとある。

(52)　『掉譜集覧』の「牛女相逢」(牽牛織女が出会う)。得点の条件として，「二十万貫」とともに「七十万貫」(牽牛)を獲得することを要する。

(53)　以下はすべて『弔譜大全』に採録されたもの。「瑤池宴」(仙界の女王，西王母の崑崙山にある宮殿での宴会)。得点の条件として，「二十万貫」を含む8枚の「十字門」牌を獲得することを要する。8枚の牌は，宴会に招待される「八仙」を象徴する。

(54)　「誘叔図」(叔父を誘惑する図)。「千万貫」は武松本人。「空没文」(矮脚虎)は小男である兄の武大。「二十万貫」とともに，それら2枚の牌を獲得すると得点対象となる。『水滸伝』で武大の妻の潘金蓮が，義理の弟を誘惑しようとする場面にちなむ。

(55)　「鳳儀亭」(呂布と貂蟬の密会場所)。「万万貫」は呂布，「一万貫」は董卓。「二十万貫」とともに，それら2枚の牌を獲得すると得点対象となる。燕青の持つ紅纓槍を，二人の密会に怒って董卓が投げつけた戟に見立てる。

(56)　「桃花人面」(紅を引き立てあう美女と桃花)。「半文銭」(枝花)を桃花に見立て，「二十万貫」とともに獲得すれば得点対象とする。唐の孟棨『本事詩』「情感第一」所載の逸話に基づく。

(57)　『明史』「姦臣列伝」がその取り扱いの典型であろう。「馬阮之姦」(『四庫全書總目』の『三藩紀事本末』の項)，「馬阮乱政」(『明史』「鄭崇倹列伝」)のように二人が一組で呼称されるのも一般的であった。

(58)　大谷(2014)　8頁の表1を参照。

(59)　139頁を参照。

(60)　故宮収蔵品において牌の欄外に記された銘は，次に取りあげる「旌奬風旗」以外には，「八万貫」に記された製造年「庚午年製」があるのみである。これについては第3節で取りあげるが，大谷(2014)4頁14行目・18頁下から2行目・40頁表2-③「E　故宮博物院」欄の「八万貫」行の3箇所で，「庚

午季製」と誤記しているので，前もってここに謹んで訂正する。

(61) この五言句は先の景陽岡の「招旗」上の五言句を踏まえており，句末はそれぞれ「岡」gāng と「望」wàng で，韻も一致している。

(62) 大谷（2014）4〜5 頁および 8〜9 頁を参照。

(63) 野崎（1940）29 頁「回紋〈四附〉」より。

(64) 野崎（1940）6 頁「如意頭〈一附〉」より。

(65) 大谷（2014）4 頁のア・イ・ウ・エを参照。

(66) 『南北譜』の「凡例」に「九十為聴用，有時代紅、千、百」（「九十万貫は「聴用」である。ときには「万万貫」・「千万貫」・「百万貫」の代わりをする）とある。

参照文献

杜堇『水滸人物全図』（中国画伝統線描資料，上海書画出版社，1986）

陳洪綬『水滸葉子』（『明陳洪綬水滸葉子』上海人民美術出版社，1979）

『忠義水滸伝挿図』（鄭振鐸『中国古代版画叢刊（二）』上海古籍出版社，1988）

『繡像漢宋奇書英雄譜』清刻本，中国国家図書館蔵

潘之恒『葉子譜』（『説郛続』所収）

李鄴嗣『馬弔説』（『昭代叢書』道光本別集所収）

陶情主人『馬弔新譜』刻本（1676 年刊）中国国家図書館蔵

王国祉『掉譜合参』刻本（1693 年の序），中国国家図書館蔵

凌山道人『集雅牌規』刻本（1700 年の序），中国国家図書館蔵

石登峨『弔譜増刪』鈔本（1717 年の序），中国国家図書館蔵

絳霞居士『馬吊持平譜』鈔本（1720 年の叙），中国国家図書館蔵

且漁軒『弔譜補遺』刻本（1736〜1795 年），中国国家図書館蔵

『弔譜』（1729〜1781 年）朱氏椒花唫舫鈔本，中国国家図書館蔵

遂畊逸叟『遂耕堂増刪京吊譜』鈔本（1792 年の序），北京大学図書館蔵

揆南氏『馬吊譜』鈔本（1803 年？の題記），中国国家図書館蔵

志穏堂『南北譜』刻本（1804 年刊），中国国家図書館蔵

芾園散人『掉譜集覧』（1811 年の自序）清鈔本四冊本，中国国家図書館蔵

片玉居主人『馬弔譜』清刻本，中国国家図書館蔵

藕香居士『無声落葉譜例』清鈔本，北京大学図書館蔵

鉄橋『馬弔譜』清鈔本，中国国家図書館蔵

『弔譜大全』清鈔本，遼寧省図書館蔵

Henri Doré (1914a) *Recherches sur les superstitions en Chine*. Deuxième partie: *Le panthéon chinois*. Parus: Tomes VI. Variétés sinologiques, Imprimerie de la Mission catholique à l'orphelinat de T'ou-sé-wé, Chang-hai.

——— (1914b) 同上 Tomes IX.

——— (1914c) 同上 Tomes X.

袁寒雲（1923a）「葉子新書」（『半月』第 3 巻第 2 期，1923 年 10 月 10 日）

———（1923b）「葉子新書（続）」（『半月』1923 年第 3 巻第 3 期，1923 年 10 月 24 日）

杜亜泉（1933）『博史』開明書店

奥平昌洪（1938）『東亜銭志』岩波書店

野崎誠近（1940）『吉祥図案解題 ── 支那風俗の一研究』平凡社

行政院文化建設委員会（1985）『台湾伝統版画源流特展』

———（1987）『蘇州伝統版画台湾収蔵展』

黄輝（1987）『中国古代人物服式与画法』上海人民美術出版社
内蒙古古銭幣研究会・《中国銭幣》編輯部（1987）『中国古鈔図輯』中国金融出版社
高山節也(1988)「佐賀鍋島諸文庫漢籍明版について ── 遺香堂絵像本忠義水滸伝 ──」(『汲古』第 13 号，1988 年 6 月，汲古書店)
大谷通順（1989）「馬掉牌考」(『北海道大学文学部紀要』38 ノ 1，1989 年 9 月，北海道大学文学部)
────（2001）「波斯進宝的形象 ── 与財神像的関係」(北京師範大学古籍所〔編〕『元代文化研究』第一輯，北京師範大学出版社)
────（2014）「故宮博物院所蔵の完全なる馬吊牌（上）」(『北海学園大学学園論叢』第 159 号，2014 年 3 月，北海学園大学学術研究会)
山東省濰坊市博物館・楊家埠木版年画研究所（1990）『楊家埠年画』文物出版社
王樹村（1991）『中国民間年画史図録（上）』中国美術史図録叢書，上海人民美術出版社
───（2006）『中国戯出年画』北京工芸美術出版社
朱瑞熙（1994）「第十七章　民俗文化」(宋徳金・張希清〔総纂〕『中華文明史』第六巻　遼宋夏金，華北教育出版社)
笠井直美 (1996)「李宗侗 (玄伯) 旧蔵『忠義水滸伝』」(『東洋文化研究所紀要』第 131 冊，1996 年 11 月，東京大学東洋文化研究所)
王彦坤（1997）『歴代避諱字匯典』中州古籍出版社
上海図書館近代文献部（2000）『清末年画匯萃 ── 上海図書館館蔵精選』人民美術出版社
徐吉軍（2001）「第二章　穿着風俗」(徐吉軍・方建新・方健・呂鳳棠『中国風俗通史　宋代巻』上海文芸出版社)
宋俊華 (2001)「関神崇拝与元明雑劇中関羽的行頭」(『民族芸術』2001 年第 1 期，広西民族文化芸術研究院)
尚園子・陳維礼（2002）『宋元生活掠影』瀋陽出版社
馮敏 (2005)『新春吉祥画 ── 中国木版年画』中国民間口頭与非物質文化遺産推介叢書，黒龍江人民出版社
劉復生（2005）「第一章　服飾」(朱瑞熙・劉復生・張邦煒・蔡崇榜・王曾瑜『宋遼西夏金社会生活史』修訂本，中国古代社会生活史書系，中国社会科学出版社)
遊彪・尚衍斌・呉暁亮等（2008）「第二章　宋代物質生活民俗」(鐘敬文〔主編〕『中国民俗史（宋遼金元巻)』人民出版社)
李偉国 (2011)「両宋印鈔銅版文字考 ── 以“千斯倉鈔版”為中心」(『河南大学学報 (社会科学版)』2011 年第 2 期，2011 年 2 月，河南大学学報編輯部)
馮尕才・栄欣（2011）「宋代男子簪花習俗及其社会内涵探析」(『民俗研究』2011 年第 3 期〔総第 99 期〕，2011 年 9 月，《民俗研究》編輯部)
馬書田（2012）『青龍偃月写春秋』海風出版社
郭延云（2012）「《水滸伝》好漢簪花意象 ── 従阮小五鬢挿“石榴花”説起」(『浜州学院学報』第 28 期第 1 期，2012 年 2 月，浜州学院学報編集部)
程雅娟（2012）「遼代大曲楽舞幞頭研究」(『大衆文芸』2012 年第 23 期，2012 年 12 月，大衆文芸雑誌編輯部)
魏健鵬（2013）「敦煌壁画中幞頭的分類及其断代功能芻議」(『芸術設計研究』2013 年第 2 期，2013 年 10 月，北京服装学院)
李怡・林泰然（2013）「唐代文官常服幞頭形制変遷的文化審視」(『吉林芸術学院学報・学術経緯』2013 年第 1 期〔総第 112 期〕，吉林芸術学院学報雑誌編輯部)
王世香（2013）「武財神関公図像析」(『芸術探索』2013 年第 27 巻第 2 期，2013 年 4 月，広西芸術学院)
王小明（2013）『京劇髯口之研究』紅螞蟻図書有限公司