

特集*鳥獣戯画の世界
ウサギの跳躍
《鳥獣戯画》からの脱線の企て

稲賀繁美

日本を代表する絵画作品で兎が描かれたもの、といえば、誰でも思い出すのは国宝《鳥獣戯画》だろう。京都、梅尾は高山寺の鳥羽僧正、覚猷(一〇五三—一一四〇)筆と伝えられる。残存する四巻は、それぞれ筆致が異なり、複数の異なる筆者によるもので、時代にも幅があると推測されている。丙巻には人間模様も描かれ正式には《鳥獣人物戯画》と称するが、ここでは、兎が活躍する甲巻を少しゆっくりに眺めてみよう。鳥獣が人間を模倣した「擬人化」が特異だが、「擬人化」という捉え方そのものも西洋舶来の「近代的」な「偏見」かもしれぬ。『梁塵秘抄』の「口伝十一」に

四大聲聞いかばかり
よろこび身よりあまるらん
我らは来世の佛ぞと

その空海を開祖とする真言宗の高山寺に伝えられた絵巻の「一巻の終わり」に蛇が登場していたのなら、これは傑作だろう。現在でも山深い高山寺の周辺では、鹿や猪、狐も含めて、目にするのは容易い。だがそれにしても、猿と蛙の遣り取りを兎が取り巻き、なにやら不可思議な「行事」に巻き込まれる趣向は、特異というほかに、現在まですでに膨大な研究の蓄積があるにも拘わらず、その謎は一向に解明されない。

《鳥獣戯画》再訪

まず溪流に沐浴するのは、兎と猿。猿はもとより人間に酷似す



図1 《鳥獣戯画》「甲巻」より、京都国立博物館

たしかに聞きつる今日なれば

とある。鳥獣のみならず草木とても成仏する、との本覚思想に照らせば、禽獣の姿に人の営みを悟り、反対に人の業を禽獣に託すことにも、さしたる心理的な抵抗はなかっただろう。なによりウサギやカエルやサルといった輩は、人界と踵を接し、互いに頻繁に流通する境涯にあったのだから。だが絵巻にこれらを自在に取り合わせる趣向、とりわけ蛙の扱いなどは、およそ中国ではありえない、とするのが東アジア「ブック・ロード」の専門家、王勇の観察だった(辻惟雄『鳥獣人物戯画』「丙巻・丁巻解説」小学館、二〇〇七年、一〇五頁)。ホルル美術館蔵の「長尾家旧蔵模本」では甲巻最後の左端に蛇が登場して、怯えた蛙たちが一目散に逃げ惑う。空海の『性霊集』には「蚊行蠕動なんぞ佛性なからん」と見える。

るから、よけいに兎たちの人間そのけの仕草が目立つ。(冒頭部の欠損も推測される。現存の甲巻冒頭では、柄杓で水を汲み、猿の背中を流す兎、木曾馬(?)に見立てた鹿の背中に跨って川を渡る兎とその御者を演じるお供の兎。さらに流れには猿と向かい合って抜き手を切る遊泳兎や、鼻をつまんで、飛び込み台よろしき川辺の岩より頭から水に飛び込んで、空中に下半身だけ見えるダイビング兎も描かれる。

次に舞台が移って、蓮葉を標的に弓矢の射的競技に勤しむ兎と蛙だが、これもなぜか兎と蛙が主役で、狐たちは脇役のまま(尾の狐火は夜間照明か、審判の松明か?)。蛙たちは、自分の番を待ちながら弓矢の調整に余念がない。宴会の準備か、肴を盛った櫃を担ぐ兎二羽の後ろには、兎と蛙が酒樽を運んでいる。遅れて馳せ参じたのか、弓矢を肩に疾走する兎と、それを招き寄せようと、口を開いてなにやら叫んでいる兎も見える。

錯簡や脱落が顕著な「甲巻」には、上野憲示氏が提起した復元案をはじめ、他の模本を動員した復元案が複数知られる。上野説は、現存の巻物の下部に規則的に残る損傷痕を円周率にそって計測した画期的な提案で、秋山光和の実証補足を得た。とはいえ、この損傷がいつの時代のいかなる出来事に起因したものと推定するかによって、議論は分岐する。

復元「甲巻」で人間臭い振る舞いが頻出するのは、猿の行状だろう。住吉家伝来の模本では、狐に乗る兎と、鹿に乗る猿が競馬

宜しくレースを展開する。ここで一頭身遅れをとった「猿」騎手が、隣の「兎」騎手の耳を掴んで妨害行為に及んでいる。画家は兎の長い耳によほど執着が愛玩癖があったのだろうか。さらに、法会の場面では、高価な袈裟に身を包んだ猿の僧正が、読経を終えるや、兎たちから西瓜や果物に虎皮といったお供えの品々の山を、当然のように振る舞われ、ご満悦の表情で金勘定(?)に勤しんでいる。黒い冠を被った兎が、一方では数珠をまさぐり、他方では一羽の兎が虎の毛皮を、もう一羽の兎が巻いた胡座を担いでいる。小松茂美は、蛙の掲げる供物は「金剛子念珠」、巻いた敷物は、舶来物の「ペルシア絨毯」と断定する。僧正の前に置かれた、両端を括った「被物」の中身は砂金か?とも。

この猿たちの増長ぶりについて、ポッティチェリ研究で国際的に知られた美術史家の矢代幸雄は、その英文著書『日本美術の二〇〇〇年』(一九五八)で、さらに想像を逞しくしてみせる(一七四―一五頁)。おそらくは福井利吉郎の解釈を踏襲したものでしょうか、矢代はそこに、京都盆地の北東の鬼門に佇立する比叡山延暦寺に対する、洛北の深山桐尾に隠れた高山寺の対抗意識を読み取ってみせるのだ。背後にあるのは、いうまでもなく天台宗と真言宗との競合。

時代は遙かに遡るが、ここで天台僧、安然が問題となる。空海の『即身成仏義』や『声字実相義』を天台の教理にそって加筆・改竄したとも推測されている安然だが(竹内信夫『空海の思想』ちく

猿が兎の耳をひっぱっていたが、「相撲」の場面では、蛙が兎の耳に噛みついて外掛け攻勢を掛け、兎を転がせて勝ち誇り、怪気炎をあげる。同様の「気を吐く」描写は、読経する猿の僧正の口にも認められる。類似する特異な表現としては、模本に残る猿や兎の「走り高跳び」競技には、飛翔の軌跡か移動の残像か、跳躍する猿や地上に滑り込む兎の背後に、かれらの動作の(後世のマンガで言う)「スピード線」が何本もの墨の斜線によって描きこまれている。

この蛙と兎の相撲の図像は、教科書で見て以来、日本で教育を受けた者ならば、誰しも無意識のまま記憶している光景だ。漫画家の手塚治虫はことのほか『鳥獣戯画』を愛し、NHK番組に招かれた折に、即興で図像を再現してみせたが、その折に手塚の毛筆から見事に出現したのも、相撲で負かされて転倒するこの兎の



図2 《天寿国續帳》月の兎、中宮寺

ま新書、二〇一四年、二二七―八頁)、その安然の比較的初期の著作『斟定草木成仏私記』(八六九以降)が「草木成仏」という日本仏教特有の理念形成の鍵を握っているからだ(末木文美士『草木成仏の思想』サンガ、二〇一五年)。その安然は後年、天台座主の地位に短期ながら就いている。三世紀先行の事績ながら、こうした動植物観の文化土壌が、およそ『鳥獣戯画』の成立とまると無関係だったとは結論できない。

思えば白河天皇(一〇五三―一一二九)は当時の比叡山・延暦寺の権勢には圧倒され、苦言を辞さなかった。『平家物語』によれば「わが心にはかなはぬもの」には「加茂河の水、双六の賽」に続いて「山法師」があげられていたのだから。他ならぬそのひ孫にあたる後白河院(一一二七―一一九二)は、『鳥獣人物戯画』構想の立役者のひとりとも推定されている。矢代幸雄は『一字蓮台法華経普賢勸発品』(大和文華館蔵)の見返しに描かれた「どっか」と座る眼のつり上がった異形の僧」を後白河法王その人の肖像では?と「想像」を巡らしてもいる(『歎美抄』五七頁)。とはいえ、延暦寺の僧侶たちを猿に喩えて戯画に描く「辛辣な悪意」rad maliceは、この『鳥獣戯画』甲巻にあっては「僅かな成分」a small ingredientを占めるに過ぎない、と矢代は保留を着けることを忘れない。

陰陽五行説では解けない『鳥獣戯画』

後段には蛙と兎の相撲も描かれる(図1)。「競馬もどき」では姿だった。

だがそもそもなぜ、兎と蛙が相撲をとっているのだろう。ひとつの仮説としては、嫦娥伝説が思い起こされる。太古、世界には一〇の太陽があり大地を焼き尽くそうとするので、弓の名人、羿が九つの太陽を射落とし、西王母から不老不死の仙薬を褒美として授かる。ところがそれを妻の嫦娥が盗み、月に逃げてしまう。西王母の怒りを買った嫦娥は、罰として蟾蜍つまり「ヒキガエル」に変えられた。だから月にはヒキガエルが棲んでいる、というよく知られた伝説だ。

もちろん月には兎も棲んでいる。日本に存在する遺品では、奈良の中宮寺の国宝《天寿国續帳》(飛鳥時代)(図2)の残欠、左上に刺繍された月の兎が、古い作例として知られる。円形の月のなかで兎が薬壺あるいは臼を搗く様子が描かれている。右手にあるのは、おそらく月の桂の樹木であろう。中宮寺で今でもお土産に売っている神亀土玲は、ここから絵柄を取っている。ほぼ同時代の作例である法隆寺の《玉虫の厨子》にも、須彌山の図(須彌座絵)の「捨身飼虎」の図柄の上方には、月の兎が密陀絵で描かれている。こちらは、仏陀の前世譚である『ジャータカ』のなかにある「兎王本生譚」に由来する。

ある日キツネ、サルとウサギの住む森に、帝釈天が老夫に姿を変えて現れる。食をもとめる老夫に、キツネは川で捕らえた魚を持参し、サルは木に登って果実をもぎとるが、何も与えることが

できないウサギは、「どうぞ私を食べてください」と火中に投身自殺を遂げてしまう。その自己犠牲の徳を貴んだ帝釈天が、ウサギを救い、月に蘇らせた、という話だ。こうしてインドではウサギは帝釈天の眷属として遇されてきた。日本では『今昔物語』第五卷十三にみえる「三つの獣菩薩路を行じ、兎身を焼けること」。これと仏陀が前世で虎に自身を食物として提供した話とが、法隆寺の「捨身飼虎」では、ひとつに結びついているようだ。これら現存するわずかな作例から見ても、どうやら月のウサギには、仏典と中国の説話が習合した混淆の形跡がある。

そこで話を戻せば、「月中に兎、蟾蜍あり」(論衡)というが、そもそもどうしてウサギとカエルが月で棲み分けをしているのか。こじつけといえ、それまでだが、これには、木火土金水の陰陽五行で解釈しようとする説がある。月は「水」の精であるとされ、それゆえ「土」の気を持つヒキガエルによって浸食される。それが月の欠ける原因、つまり「土剋水」。これに対して金蝮玉兎つまりウサギは、「木」の気をもっており、成長を司る。「木剋土」であり、それで月は再び満ちてくるのだという。そもそも名月の精たるウサギは、月に居るウサギを眺めて妊み、その年齢は一〇〇歳といわれ、瑞兆の動物とされる。「白兎、月の精なり、その寿千歳」(延喜式)。

だが、実のところ、この説明では《鳥獸戯画》の相撲の場面はうまく説明できない。というのも画面では、蛙が兎に勝利を収め原因が判明する。すなわち、同一の登場人物ならぬ登場獣たちが、時間をずらした姿で、絵巻のなかに巧みに散布されている。

この技法は「異時同図法」などと呼ばれるが、絵巻の展開とともに物語が進展する趣向は、手塚が本格的に着手したアニメ動画の「先祖」たる名譽を裏切らない。「先祖」はいつでも後世になって「再発見」される「跡付け」でしかない。そのうえで、animationとは反復と変奏のなかに動きを表現する、生気論の手法。そしてそれは、ひとり紙に筆で描いた絵画には留まらない。

実際、韓国や中国と比べて、兎の絵に日本らしい特徴を探すならば、どうだろうか。ここからは《鳥獸戯画》の枠を超え、「日本」の絵画表現の中を、時代を超えて跳梁する兎の軌跡を追ってみたい。注目すべきは装飾意匠であり、あるいは漆を塗り重ねた蒔絵に多く兎の意匠が登場することに、極東の特徴も探られよう

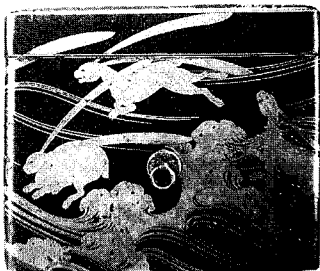


図3 《波兎蒔絵櫓》金沢県立博物館

て怪気炎をあげているのだから。それより先には蛙が仰向けに倒れていて、どうやら蛙殺し?の下手人らしい猿を、兎や蛙が追いかける場面が、その右側に描かれていた。蛙は兎に勝ち(相撲)、兎は猿に勝ち(競馬)、猿は蛙に勝つ(蛙殺書)。となれば三つ巴だが、これとても閑敬吾『日本昔話集成』に依って「猿兎蛙餅争い」に還元する(五來重説)のは強引だろう。「死んだフリ」の蛙が成仏して、次の場面の蛙如來に化けたのか否か、詳らかにしないが、兎(商人)、蛙(武士)、猿(僧侶)とみてデュメジルの「三機能説」に落とし込むのも無理だろう。兎トリックスター説や、魂送り⇨鎮魂儀礼と表裏をなす動物憑霊と解する読みも可能だろうが、そこには、無意識に生成した流動的表象を意識の世界にいわば「展翅」して固定させる誤謬、「実証主義」的手法の無理が露呈する。明恵上人の華嚴や曼荼羅の世界を南方熊楠に連結して《鳥獸戯画》に投影する企ては、今は遠慮しておこう。およそ当時流布していた説話や仏典では読み解けないのが、《鳥獸戯画》の面白みなのだから。

反復と変奏

さて《鳥獸戯画》がいや増しに精彩を帯びるのは、このあたりから。何事ならん、と後ろを振り返る兎と狐の視線を追って、絵巻を左に開くと、その先に猿を追いかける兎や蛙の姿が見えてくる。なぜ追跡劇なのか、とさらに絵巻を繰ると、ようやく追跡の

か。江戸時代の作品《波兎蒔絵櫓》(図3)には、超自然なまでに長い耳を棚引かせて、波を越えて跳躍する兎が描かれる。筐の周囲を何羽も飛翔しているが、はたしてこれまた「反復と変奏」によって、同一の兎の様々な姿態を連続して写したという趣向だろうか。そうならば、さながらマイブリッジやエティエンヌ・ジュール・マレが一九世紀末に試みた実験的連続写真の先取りということになる。画題は「古事記」の因幡の白兎に由来するとい

だがこの意匠は、謡曲『竹生島』に由来する「波兎」文様の変奏とも見える。こちらは「月海上に浮かんで、兎も波を越るか面白の浦の景色や」の章句で知られ、流行を見た。北野天満宮の三光門の唐破風にも《波兎三日月彫刻》(一六〇七)が知られる。豊臣秀頼の寄進となるもので、その由来からは、琵琶湖の竹生島との関連も推察できよう。だが筆者には、どの図柄が因幡の白兎で、どれが『竹生島』起源なのか、截然と見分けて断定するだけの用意も見識もない。文学的な典故は、必ずしも作品の理解には裨益しない。さらに二代・米田孫七には《蒔絵猿兎綱引図印籠》が知られる。加賀蒔絵の優品だが、一方の面には猿、他方には兎が配され、たがいに首の後ろに縄を掛けて仰け反り、引っ張り合いの競技を演じている。加賀藩に由来する銘品を多く収める金沢県立博物館には、兎をモチーフとした工藝品が多数収蔵されている。それらを瞥見して思う。《鳥獸戯画》以来、どうやら日本の

工匠たちは、猿と兎の取り合わせに魅了され、呪縛されてきた。そして、それを反復しつつも、様々な変奏を試みることで、美術・工藝の歴史を紡いできたようだ、と。

《鳥獣戯画》は、絵巻物というきわめて横長の画面の展開のなかで、反復と変奏の妙技を見せた。それと同様に横長の画面に兎を配した名品としては、嵯峨の大覚寺・正宸殿の障壁を飾る板絵が、これまた国宝に指定されている。かつては光琳の作とも伝えられたもの。中国や韓国の伝統とは一線を画した装飾性が顕著に認められる。また動物分類の専門家ならばトウホク・ノウサギ（夏場でも耳の先端に黒毛が残る）、キュウシユウ・ノウサギなどと特定できる、生息地を異にする様々な種類の野生の兎が描き分けられているのも趣深い。群れをなして休息する兎たちのなかで、一番前に居て、後ろ足をだらしなく伸ばし、耳を倒して寝そべる黒い兎が一際目立つ。

俵屋宗達や渡邊始興（一六八三—一七五五）、円山応挙（一七三三—一七九五）、一九世紀なら岸駒や歌川広重にも兎の名作が知られるが、京都で四条円山派の流れを汲む近代の画家として、文化勲章を受章した竹内栖鳳（一八六四—一九四二）にも、《飼われたる猿と兎》（国立近代美術館）（図4）という一対が知られる。猿と兎とを対にする趣向は、ここでもまた、あきらかに《鳥獣戯画》を踏襲している。さらに、群れて休む兎たちの姿態を生き生きと描らえた筆には、大覚寺の板絵同様に、後ろ足を投げ出して休む兎も描か

れた兎の意匠がある。花兎金襴として知られる模様で、桃山時代の京都の豪商、運河の開削でも知られる角倉了以（一五五四—一六一四）にちなみ、角倉金襴として知られるものもある。金襴とは平糸に金糸を織り込んで模様を織り上げる技法であり、宋代の中国で発達した。日本には天正年間（一五七三—一五九一）に明の織工が堺に伝えたものといわれ、以来、京都の西陣で織られてきた絹織物。元来、金襴とは仏教の僧侶が身につける袈裟を金襴衣と呼んだことに由来する。日本に請来された豪華な作例は、大名家や社寺に伝わった。とりわけお茶の世界では、名物裂として珍重された。大名物や中興名物など、名物道具とともに伝承され、道具ものの装いに不可欠な「裂地」となって知られている。

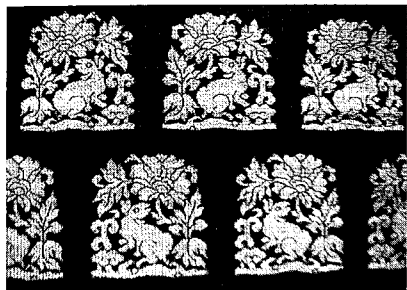


図5 《花兎金襴裂》徳川美術館

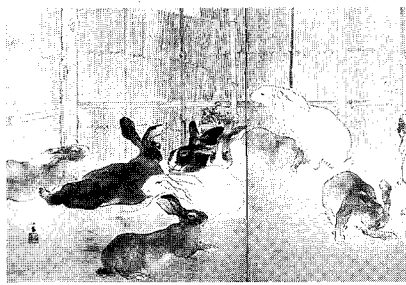


図4 竹内栖鳳《飼われたる猿と兎》(部分)
1908年、東京国立近代美術館

れている。一番怠惰な格好をしている彼が、画面のなかでは一番偉そうにみえる。栖鳳は猿も三年ほど飼っていたという。この絵には、大覚寺板絵の絵師が示した鋭い観察眼を、現代において引き継ごうとする作者の描写力、敵愾心と自信までもが、透けて見えるようだ。

茶道具のなかの兎の意匠

兎のように飛び跳ねながら、反復と変奏を繰り返す文章となってきた。ここで三段跳びの最後として、やや趣向を変えて文様の意匠に注目したい。因幡の白兎のように、今度は海を飛び越える文化伝播の現象を取り上げよう。東シナ海の交易のなかで注目された。お茶のお手前では、裂の名前も披露する。花兎金襴（図5）は、後ろを振り向く兎に花を配した意匠。大名物「油屋肩衝茶入」（抹茶の粉末を入れる器、肩衝とは、容器の肩の部分が張った形状を指す用語）、あるいはこれも大名物として知られる「日野肩衝茶入」などが茶席に供される時には、それらの仕服（茶入れに被せる布袋）に花兎金襴を用いることが通例とされている。角倉金襴のほうは、了以愛玩の品とされ、文様が比較的大柄であるだけに、兎の表情も具体的に becoming。前足を片方あげて後ろを振り返り、周囲の様子を窺う兎の動きが捉えられている。こちらは大名物「鎗の鞘肩衝茶入」、中興名物「思河茶入」などの仕服に用いられる。瑞兆としての兎の意匠が重宝されたものだろうか。

花兎金襴、角倉金襴、どちらも地色は紺、文様の花兎は「作土形」と呼ばれる。花樹が根付き、兎が座る土坡をも文様に取り込んだ意匠ゆえの命名だ。ともに横並びに同一パターンの図柄がくり返されるが、縦には一段ごとと文様が裏返しにされ、兎の向きも格段ごと、交互に左右反対に配置される。実際にお茶を嗜まない一般人には、なかなか親しみがでないだろうが、名物裂には、観照を所望した先人たちが手づからに愛でたという来歴が染みこんでいる。その同じ道具を手取る手が、いわば先人たちの動作や観照を、身を以て追体験し、その精神を汲む経験となるのである。たしかにそれを「お茶」呪物崇拜と呼ぶのは容易からう。だがそこでは、道具の物質的な伝授によって先人の魂との交流を

絶やすまいとする。そうした継承の意識が、茶席での仕服の拝見を通して、培われる。中国宋代原産の兎の文様は、こうした茶席の嗜みのなかで、いわば茶道具の「衣裳」に取り込まれた。これら意匠の兎たちは、松江の藩主であり茶人として著名な松平不昧（一七五二—一八一八）が著した『古今名物類聚』（一七九二）などに、名物裂のひとつとして整理・登録され、今に至るまで珍重され、愛玩されている。

家紋の兎

さて、中国では兎は月を見て子を妊むといわれる。こうした月の兎の寓話ひとつとっても、兎が多産・豊穰の象徴として歓迎されたことが推測できよう。子孫繁栄とくれば、家紋の兎に込められた意味が問われなければならないまい。日本でとりわけ特異な発展を遂げたのが、家紋の兎だろう（図6）。正面向きの「兎」（f）、それを丸で囲んだ「丸兎」、その輪が細ければ「細輪に兎」。先にふれた『竹生島』に由来する「波に月兎」（a）。それを鬼瓦のようなアーチ型の台形に配し、両側から垂れる花樹のなかに正面向きの兎を置く「花兎」（c）、さらには後ろ足で立ち上がった対の兎を描く「対い兎」（e）などが、おとなしい部類だろう。

ところがこれに加えて、文様化が著しい家紋も知られている。「三ツ後向き兎」（g）などは、青蓮院大根が、根っこをこちら向きにして、三本交互に並んでいるような案配だ。「三ツ兎」（b）

付記

本稿は、元来、韓国の初代文化大臣を務めた李御寧先生の編により『十二支 兎』（韓国語訳イ・ヒャンス）として二〇一〇年に刊行された原稿の日本語原文を、今回の企画に合わせて改稿したもの。『あいだ』第一八〇号、二〇一一年二月二〇日「あいだのすみっこ」連載第七八回に「日本絵画のなかの兎・図柄の博物館」として、「兎年」に合わせて旧草稿が仮掲載されたこととお断りする。また「猿」については、「日本美術における猿 申年も立春を迎えるころに」『あいだ』第二二四号、二〇一六年三月二〇日、二六—三一頁に関連記事がある。この韓中日国際共同企画への関連書として、濱田陽『日本十二支考 文化の時空を生きたる』中央公論新社、二〇一七年。

なお、「カエル」や「かえる」「蛙」、また「ウサギ」や「うさぎ」「兎」「卯」などは、文脈によって臨機応変？に使い分けた。

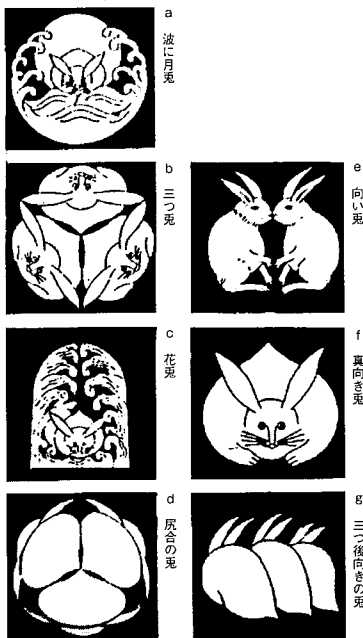


図6 兎意匠の家紋の例

は正面から見た兎を三角形に組み合わせたもので、三羽の兎の耳が逆三角形をなす。さらに極端なのが、「尻合の兎」（d）。蕪の根っこを中心に三つ合わせたような同心円の図柄は、きわめて抽象的で、名前を聞かなければ、とても兎を描いた図柄とは思えない。ここでは三羽の兎の耳が、花びらを包む萼のように、図柄の周囲を結んでおり、遊び心のデザイン感覚が横溢している。《鳥獣戯画》の兎の遙かなる末裔だが、はたしてこんな紋章意匠は、儒教社会の韓国・中国でも発展しえたのだろうか。

「月の桂」桂坂の奉職先を去るに先立ち

もとより人間顔負けの変幻自在の登場人物、ならぬ哺乳類や両生類の登場獣たちなので、表記もイロイロあって良いだろう、との判断である。

参考文献若干

一般に容易に入手できる参考文献若干——◎文人画研究所『兎百態』日貿出版社、一九八六年。◎スタジオ・ジャポニカ編『百分の一科事典・ウサギ』小学館文庫、一九九九年。◎淡交社編集局編『茶の裂地入門』淡交社、一九九六年。今橋理子『兎とわたしの日本文化』東京大学出版会、二〇一三年。『鳥獣人物戯画』についての参考文献は、今回の『ユリイカ』特集号の関連記事に譲る。

（いなが しげみ・藝術論）

ユリイカ 4月号 第53巻第4号(通巻772号)

2021年4月1日発行

編集人・明石陽介

発行人・清水一人

発行所・青土社

101-0051 東京都千代田区神田神保町 1-29 市瀬ビル 4階

電話・編集 03-3291-2806 / 営業 03-3294-7829

印刷・製本 大日本印刷

ISSN1342-5641

増頁特別定価・1870円