

美術鑑賞としての模写について

すいしんてい き え ま き
～隨身庭騎絵巻現状模写を通して～

清水由朗ゼミ

遠藤あかね・大島 尚子・大田和歌子・小嶋 大輔
澤谷 友貴・田村 桃衣・深澤由美子・三浦 暖奈

制作指導：清水 由朗・堀館 秀一

1 はじめに

美術展に足を運ぶときに私たち誰もがおぼろげに感じることもある。それは作品のキャプション（作品に添える説明文）の内容が分かりにくいことである。

私たちは、何よりもまず作品を見るが、次にキャプションを見て、その作品が誰の手によるもので、いつごろ制作されたのかを確認するのが常である。その際、あまり意識することはないが、作者・作品名・作品のサイズの次に「材料・技法」に関する項目が目に入る。西洋画の場合には、「油彩・キャンバス Oil on Canvas」などと表記されている。この「油彩・キャンバス」という記述がある場合、なるほど、その作品は麻布の上に、油絵の具で描かれたものなのだと理解できる。油彩・水彩などの記述は分かりやすい。なぜなら、私たちに親しみのある材質だからである。この類の絵画であれば、どうやって描いたのか、想像をめぐらせることもできるが、たとえば「メゾチント」「エングレーヴィング」や「グワッシュ」とあると、にわかにならざるを得ない。また東洋画の場合には「絹本着色」などとあるが、これも分かりにくい。分かりにくいのが、大して重要でもないことなので、そのまま意識することなく通り過ぎる。しかしその記述内容を「説明せよ」といわれると、困ってしまう。その場で電子辞書などを引くか、学芸員に聞くより他に方法はない。

例えば東洋画の「絹本着色」の場合、「絹本」とは絵を描くための絹布であり、紙、つまり「紙本」に対する言葉である。専門家（美術作家・評論家など）の間では常識とされる言葉でも、なじみの薄い私たちには何のことか分からない。それならばいっそのこと、「絹の表面に、墨で線描きをし、顔料で色を塗ったもの」としたほうが分かりやすい。さらに言えば、キャプションは当該作品に必要な情報を提供してくれる証明書のようなものである。しかし、鑑賞するほうにも、それを読み解く力が必要である。「絹本着色」と書かれている場合、「ああ、なるほど、この色のほかし方は絹本ならではの表現だ。」「この色彩を出すために、絹に描いたのだな。」と専門家には分かるかもしれない。しかし、材料・技法について学ぶ機会がない私たちには他所事ではない。ゆえにその作品がどのようにしてつくられたものであるにせよ、「良ければそれでよい」と思うのである。

材料や技法など知らずとも日常生活には困らない。しかし、この場合、私たちが無意識のうちに直面している問題は、「作品」には生成にいたるプロセスがあることを認識できないではないだろうか。

2 作品づくりと鑑賞

一流とされる芸術作品は、材料や技術の因果関係が発動してはじめて創造されたものである。そこには長い歴史の中で培ってきた人間の遺産ともいべき知恵が凝縮されている。それは時として、時代を画するほどの影響をもたらす場合もある。

小学校中学校における普通教育の現場においては、このことを体験的に知り、継承することが重要であろう。子どもたちには、過去・現在・未来とつながる時間軸の中で、ものの存在を認知する姿勢が必要であると思われるからである。しかもっと大切なことは、まず私たち大人のほうから、芸術作品に親しみ、そのものの価値を正しく理解できる能力を身につけることである。

中国に「飲水思源」という考えがある。「水を飲む際には、井戸を掘った人のことを思え。」という感謝の心である。この心の本質は、正しい意味で、「鑑賞」と言う言葉が当てはまるように思う。

美術教育学者である福本謹一は次のように述べている。

「なぜならば、日本語の鑑賞という意味は、本来「鑑（かがみ）」つまり手本に照らして価値を吟味することであり、何らかの価値基準に照らし合わせて判断するという意味合いが強い。これに対して英語のアプレシエーション（Appreciation）は、語源的には貨幣を支払うという意味であり、価値あるものに鑑賞者が値踏みをするを示している。つまり、鑑賞者が鑑定をするのであり、鑑賞者個々の価値判断を重視するものである。」¹

さて、話を美術に戻すと、作品のキャプションには、その作品の生成過程を示すデータが誤ることなく記述されている。先述のように、専門家はそのキャプションの内容を見ることにより、どのようにしてつくられたのか、作者の身になって想像することができる。

この、作者の身になって考えるという視点が、見るほうにあれば、より有意義に、楽しんで作品を鑑賞することができるであろう。

つまり、作家の視点で鑑賞できるという方法論が確立されれば、キャプションから得られる情報により、その作品についての理解がより進むのではないかと考える。

本研究は鑑賞者の心理を研究するものではないが、私たちの概念形成のプロセスに、ある種の想像的傾向がある場合、その傾向性を刺激するひとつの方法として考えられるのが、造形経験である。実際にものをつくる造形には、何より材料や技法を使いこなすことの困難さがともなうので、この経験自体が、作品に込められた人間の技術や知恵を読み解く力に大きく寄与するであろう。ゆえにこの経験を蓄積することが、鑑賞力の向上に効果的であると推察する。

3 鑑賞学習と模写について

昨今鑑賞学習は、美術館教育の発展にともない、ガイドツアーやワークシートによる鑑賞が盛んに行われるようになった。²

小学校中学校の普通教育における一般的な鑑賞学習としては、美術館におけるガイドツアーやワークシートによるもの、また鑑賞に資する本や、高度に発展した鑑賞メディアによるものなど、驚くほど多様な方法が存在するが、現代の鑑賞学習は、作品の解釈や意義を概説するものから、実証的な方法論の理解を目的としたものへと変化してきている。

書店では、大人向けのぬり絵本の売れ行きが好調であることから、制作者の側に立った、美術に対する一般的関心の高さがうかがえる。ⁱⁱⁱ

ぬり絵は、いふなれば誰もができるアートである。線で区画された部分に、オリジナル作品を見ながら色を塗っていくことで完成する。もちろん難しい作品も存在するが、努力をすれば完成することが魅力である。しかも巨匠の作品を、自分の力で模写したという満足感が得られる。おそらく完成した後にオリジナル作品を見る機会があれば、ぬり絵をした本人にとってその作品は親しく、特別な存在になるという予測ができるので、芸術作品の一部ではあるが、鑑賞の能力が身につくことは間違いない。それがきっかけとなり、他の芸術作品に対する関心も高まる場合があるであろう。

つまり、ぬり絵は単なるホビーの枠を超えて、鑑賞力の向上という役割を担いゆく可能性がある。

このぬり絵の楽しさに着目し、今回の研究で、私たちは模写という方法を、鑑賞学習に生かせないかと考えるに至った。模写がぬり絵と違うところは、最初の作画段階から創造的に行うことである。また材料・技法ともにオリジナルに近い形で行うので、材料に対する知識、扱いの経験や基礎的技術がどうしても必要になる。私たちの場合、演習で日本画の技法を学んでいるので、この経験を生かし、日本画の模写を試みることになった。

模写自体を鑑賞教育の一環として捉える場合、情報の吸収率という側面から説明したほうが分かりやすい。しかし、本研究では、まず何よりも自分たちが模写を経験することに主眼を置く。ここでは、作品の内容を一步深く理解するための手立てとして、描かれた当時と同じ材料・技法を駆使し、その製作過程を再現する。

模写の経験者を鑑賞という側面から客観的に観察し、情報の吸収がどの程度進んだのか分析する研究は今後の課題とすることにしたい。

4 古典模写の意義

模写（または模刻）については、古来より、洋の東西を問わず、行われてきたものである。ローマ時代においては、ギリシャの彫刻のコピーが盛んに行われたことは広く知れたところである^{iv}が、わが国においては、戦後失火により焼失した法隆寺金堂壁画は、現在その忠実な模写によって再現されている。^v

また高松塚古墳壁画など、一般に立ち入りが厳禁されてきた場所に存在する作品においても、模写による鑑賞が一般的となっている。

このように模写については、さまざまな意義や考え方があるので、一概に定義づけすることは難しいが、大きくいえば、次の二つの意義が考えられるであろう。

① 模写は文化財保護事業の一環としてみた場合、オリジナル作品の保護のために、二次的資料を提示するために行われる。オリジナル作品は鑑賞者の目に触れることはできないが、その代わりに、写しである模写を見ることにより、真実像に近い形で、作品を把握することができる。

この意味での模写には、描かれていた当時の形や色を復元・再現する「推定復元模写」と、現代あるがままの姿を写し取った「現状模写」がある。

② 一方、作家を目指す画学生や、作家個人にとって、勉強ために模写をする。つまり一種の修行としての模写がある。古典から深く学び取ることは、作家個人にとってもかけがえのな

い体験となる。これは先人の技術や様式を学び、自身の新たな制作に生かすという考え方である。

過去の巨匠において、たとえばルーベンスによるレオナルドダビンチの作品の模写などが残されている。^{vi}レオナルド本人の手によるオリジナル作品が失われてしまった今、ルーベンスの模写により、オリジナルを思い浮かべることができる。

またわが国においては、たとえば横山大観の手による四季山水図（伝雪舟筆）^{vii}の模写などがある。

5 模写作品の選定

古典作品は、時代がさかのぼるにつれて、その痛み具合も比例する。絵の具の変色や剥落等により、形も色彩も不明瞭である場合が多い。そこで今回は、保存の状態が良好であり、かつ分かりやすい図柄の作品を選定することになった。私たちに馴染み深い古典作品については、一般の美術書籍からピックアップするのが最短である。演習では日本画の技法を学んでいることもあり、日本画の中で、この条件を満たす作品を選定する作業に入った。

その結果、次の4作品が候補として上がった。それぞれ模写をする場合のプラス面、マイナス面を以下に示す。

#	作品名	+	-	選択
1	源氏物語絵巻	繊細な描写・美しい色彩	絵の具の剥落や変色が多く、絵を読み解くための資料収集などの時間が必要	×
2	伴大納言絵詞	線描の美しさ・繊細さ	繊細を極める線のため、人物の表情を写し取ることが困難	×
3	隨身庭騎絵巻	線描の伸びやかさ・繊細な美しさ	単純な図柄	○
4	鳥獣人物戯画	線描の伸びやかさ・動勢	単純な図柄	○



ずいしんてい まえまき
隨身庭騎絵巻

このうち、写し取ることの容易さを第一義として選定した場合、隨身庭騎絵巻と鳥獣人物戯画のどちらかを選定することとなった。種々検討の結果、一枚の絵として、まとまりのある構図が描きやすいという意味で、隨身庭騎絵巻に決定した。

この、隨身庭騎絵巻は、国宝であり、かつ保存状態も良く、見る限り、平易かつ明確な線で描かれていることに加えて、色彩も単調である。13世紀後半の作品であるが、軽快で躍動的な描線が、限りなく美しい。

またこの作品は、平安末期の仁平～治承年間（1151～1180）に活躍した隨身3人（秦兼清・秦兼任・中臣末近）および宝治元年（1247）10月、後嵯峨院の隨身6人（秦久則・秦兼利・秦兼躬・秦頼方・秦兼躬・秦久頼・

秦弘方)の都合9人の隨身と8頭の騎馬を描いている。あるものは馬にまたがり、あるいは馬を引くなど、姿態はさまざまである。

隨身とは、平安時代以降、貴族の外出のとき、護衛のために勅定によってつけられた近衛府(このえふ)の官人のことである。人名の注記を藤原為家(1198~1275)、そして絵は「土佐筆」と伝えられてきた。当時の美男子を描いた作品としても興味をひくところである。

6 再現模写の基本的要素

本研究は、大要、次の諸要素を考慮に入れて行われた。

1 本研究における諸要素の考慮

① 原作の解明

描かれた当時の材料については、制作記録などが無いため、写真から得られる情報や、原作観察に基づく情報を集める一方、推定できる絵の具を、その発色などから推定した。

② 文献的検索

法隆寺の壁画が制作された時代から、さほど日本画の材料は変化していない。中国古来の技法書である「芥子園画伝」については、わが国でも古来絵師のバイブル的技法書として存在してきたのでこれを参考にした。更に近代に至る狩野派の技法を記述した「丹青指南」も参考にし、当時使用した可能性のある材料について考察した。

2 再現の具体的な方法の検討

① 模写のサイズ

隨身庭騎絵巻は、隨身一人ひとり分かれる形で描かれているため、それぞれの場面を、トリミングして一人につき一場面を担当することになった。模本には原本の趣をよく伝える「続 日本の絵巻12 隨身庭騎絵巻 中殿御会図 公家列影図 天子撰関御影 中央公論社1991年」を使用した。隨身庭騎絵巻の寸法は、タテ286mm×全長2364mmである。模写はタテ286mmを264mmに縮小して行った。

② 基底材となる用紙について

絵巻に使用されている和紙は原料、原産地等不明である。推定では、薄い強度もあり、表面に筆のすべりが良い、雁皮紙が使用されたものと推察した。今回使用した紙は、比較的使用しやすい薄美濃紙を使用した。薄美濃紙は、精選された楮を原料とする薄くて強い紙である。^{vii}

③ 転写について

転写は、私たちにとって、馴染が薄いものである。現代であれば、スキャナーで読み取り、プリントアウトすることで、すべて事足りる。あるいは写真でも良い。より手作業を重視するのであれば、通常カーボン紙を使用する。あるいはOHPなどで投影し、その映像を写し取る方法もある。

わが国においては古来、念紙と呼ばれる、一種のカーボン紙が存在した。

この念紙は、朱土や岱緒など、土系の絵の具を日本酒で溶いたものを染み込ませたものである。この念紙による転写方法を用いながら、通常の課題制作を行ってきた。ところが今回

の模写においてはこれらとは全く違う技法で転写を行うことになった。

昔から日本画では、下絵の転写に、“あげうつし”と呼ばれる、一種の視覚の残像現象を利用した方法が用いられている。上手下手は度外視しても、この“あげうつし”を体験し、習熟することが意義深いことであると考えた。

視覚の残像現象を利用したあげうつしの起源についてははっきりしない。しかし東洋画における長い歴史の中で、培われてきたものであることに間違いない。これは今現在でも自らの手で転写できるユニークな技法である。

最初は慣れないが、すぐにこの方法論が理解できるようになる。それは自分の筆による描き方を残しつつ、古典作家の息吹を感じとることのできる画期的な技法であるといえよう。古の絵師の筆遣いを吸収し、知恵を学び取る絶好の機会であると考えた。

④ 現状模写

先述のとおり、復元模写については、推定加筆という方法でしか行うことができない。これは専門機関、専門家による研究なくしては成り立たない。そこで私たちは現状模写に着目した。

この現状模写においては、画面に存在する、シミ、折れ、剥落など、様々な要素を、そのまま写し取ることになる。この作業には、次のような工程が含まれる。

- ・シミ拾い 画面上のシミを、染料を混合した絵の具にて写し取っていく。
- ・古色染め 天然の木の実（矢車）の煮汁にて、画面を古色に染める
- ・絵の具の調製 絵の具を酸化あるいは混合することにより、色面に経年変化を添加する。

7 具体的な現状模写の方法について

① あげうつし

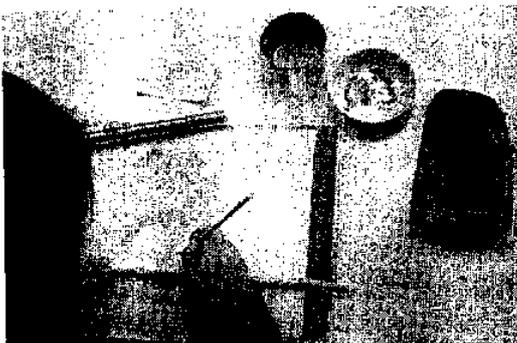
オリジナルのコピーの上に載せた和紙をロール状になるよう、細い軸棒に巻きつけながら画面の上まで転がし、下に敷いたオリジナルコピーを見ながら上下に転がす。

視覚の残像により、何も描かれていない和紙の上に線が見えるようになる。この状態になるまでは慣れが必要である。見えた線の上を筆につけた墨線でなぞり、線描を一気に仕上げていく。その際、線の入り方、抜け方を読み取りながらの作業となる。

線の動勢や太さをそのまま正確に再現することは不可能であるが、全体のバランスの上から印象を整えていく。

線が相当細いため、使用した筆はコリンスキーの毛描きである。この筆は先が利く上にコシがあるため、この模写の線描に最も適している。

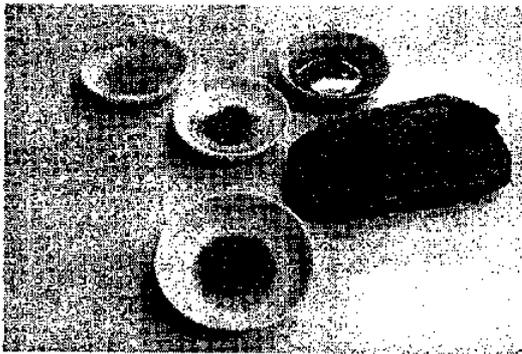
墨は、墨色の良さから、紀州墨（松煙墨[®]）を使用した。紀州墨（松煙墨）は、紀州、近江、播磨などでつくられた、松の木や松ヤニを燃やして出る煤を原料とする墨である。



② シミ拾い

オリジナル作品に残る、汚れ、シミ、剥落などは現状のまま写し取ることにした。これらの色彩については、何度か絵の具を調整して試作した後、下記の絵の具を調整した。

特に留意した点は、シミや汚れをすべて写し取ると、図像が損なわれてしまうことがあるので、オリジナルの雰囲気大切にしつつ、明るめに、部分的に写し取るようにしたことである。



使用した絵の具とできた色

左から、錆白緑、ボヘミアン緑土、赤口朱土、墨
手前が、調整してできた色



③ 裏彩色

彩色が施されている絵柄の部分は、顔面の白色と馬の鞍についた帯にある朱色（朱とは、水銀を硫化してつくられた顔料である。*）である。この2色について調整し、画面の裏側から彩色した。朱色は、黄口本朱とボヘミアン緑土と濃口焼白緑を混ぜたものに墨を混ぜて丁度良い色を作った。

裏彩色という彩色法は、通常絹の裏側から色を塗ることであり、その特徴は、色の発色を調整できるという点にある。この点について、日本画家である林功は次のように述べる。

「絹に絵を描く場合、厚塗りができないために画面が弱く感じられることがある。裏彩色とは、絹の半透明の特性を生かす技術である。両面の裏にもたっぷりと彩色を施して表現に厚味を持たせる。

これは古くからの技法で、仏画には多く使われている。」*1



④ 古色染め

古い雰囲気表現するため、模写が終わった画面を染める。古色に使用したのは矢車の実（右写真）を煎じた煮汁である。



尚、古色染めが終わったらどうさ^{xii}で焙染しておく。

どうさとは、「膠礬」と書き、膠とミョウバンの薄い混合溶液で、絹地や紙の撥水性や親水性を抑制ないし調節する素地処理材である。



⑤ 裏打ち

写し終わった模写は薄い和紙のままであり、脆弱である。その模写を補強し、厚みのある一枚の紙にするため、裏打ちという作業をする。一般にも、軸装や額装などにおいて、裏打ちが必要である。

裏打ちは次のプロセスで行った。

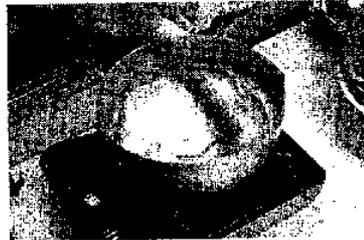
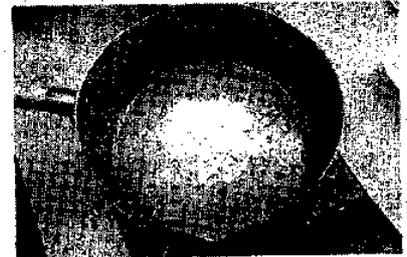
のりを煮る

生麩糊^{xiii} 100 g

水 270 cc

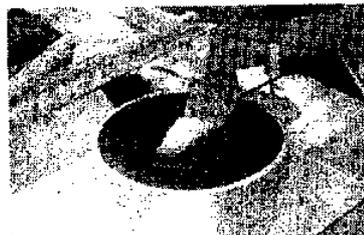
のりは、裏打ちで使用される接着剤の役割をする。

今回は、小麦粉から取り出したでんぷん質の接着剤である生麩糊を自分たちで作り、使用した。粘りが出るまでかき混ぜた。



裏漉し

きめ細かくよいのりを作るために、2回の裏漉しを行った。



裏打ち用和紙の裏に糊を塗る

完成したのりに水を加えながら水のにし、裏打ち用和紙に塗る。



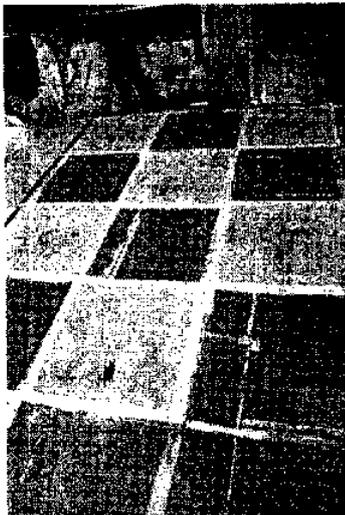
本紙の裏に貼り込む

のりを塗った裏打ち用和紙を本紙の裏に、滑らせるように重ね貼り込む。



裏打ちが終わった本紙を乾燥させる

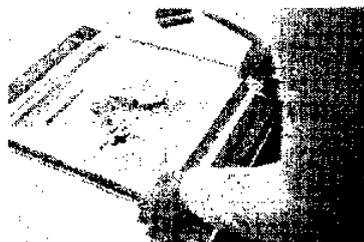
本紙がつかないように、机の上に毛布を敷き、その上で乾燥させた。



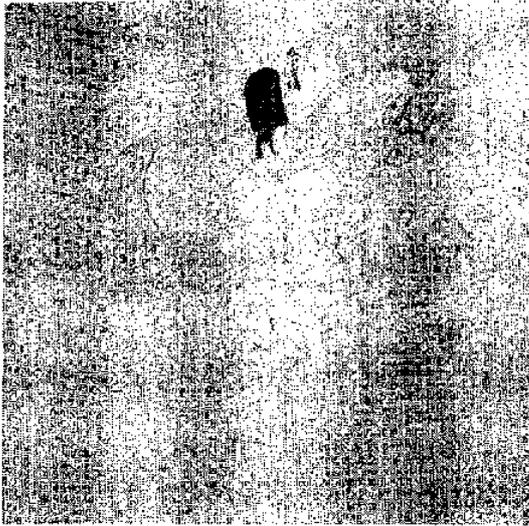
⑥ 仮貼り

裏打ちの終わった模写は、いわゆる紙が「暴れた」状態であり、表面が波打っている。この状態から、まっすぐな状態にするため、和紙の裏側から湿りを入れ、仮貼りにかけて干す。

尚、十分乾燥させ画面を平らにさせた後、剥がして完成とする。



〈完成作品〉xiv



秦 兼清

(はたの かねきよ)

鳥羽法皇（1103年～1156年）の時代に活躍した随身のうちの一人であった。

仁平元年（1151年）当時、左近番長として活躍し、以後、右近府生から左近府生に進み、摂政・関白となった藤原基房の随身として活躍した。

(遠藤あかね 模写)

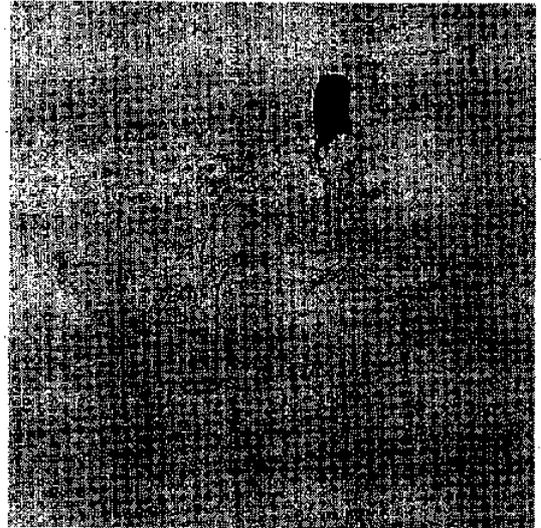
中臣 末近

(なかとみの すえちか)

秦兼清とともに鳥羽法皇の時代に活躍した随身で、当時、名だたる乗尻（騎手）の一人であった。

永暦元年（1160年）のころには、左大将藤原基房の随身となり、以後基房が摂政・関白になるにしたいがい、その側近に仕えた。

(大田和歌子 模写)



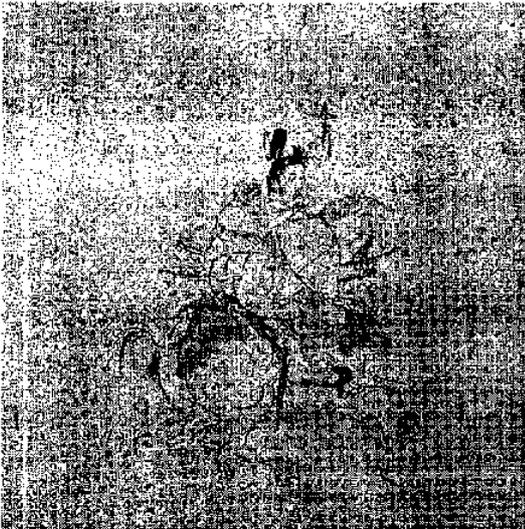
秦 久則

(はたの ひさのり)

後嵯峨上皇（1220年～1272年）の随身の14人のうちの一人であった。後嵯峨上皇の御隨身所の上臈たる左将曹（左番長）の秦久員が病のために死去し、その後任として、召次（めしつぎ）の長であった久則が右将曹に抜擢された。

(深澤由美子 模写)





秦 兼利

(はたの かねとし)

久則と同じく、後嵯峨上皇の随身の一人で、最上位の左将曹であった。

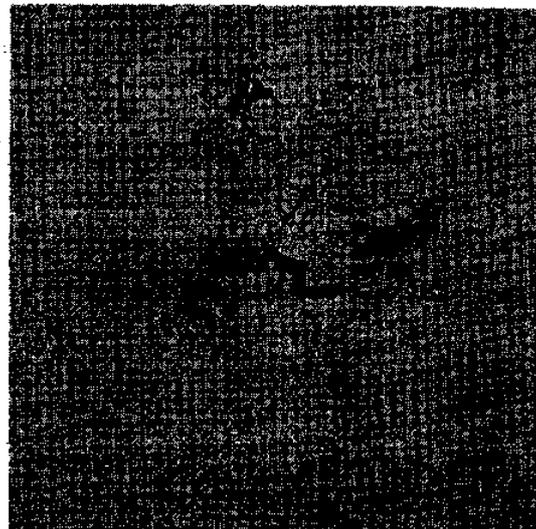
(三浦暖奈 模写)

秦 兼躬

(はたの かねみ)

久則、兼利に続き、後嵯峨上皇の随身で、左府生を務めていた。

(田村桃衣 模写)

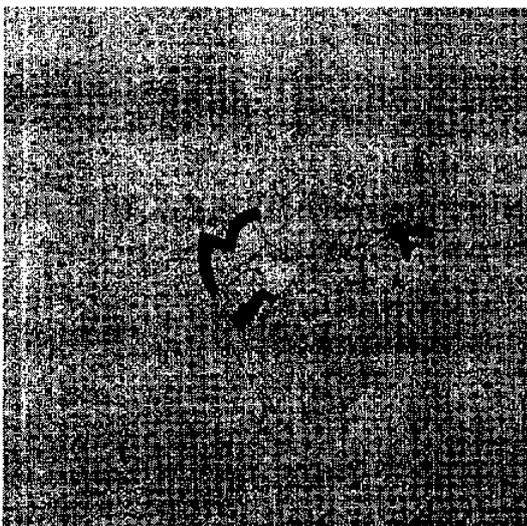


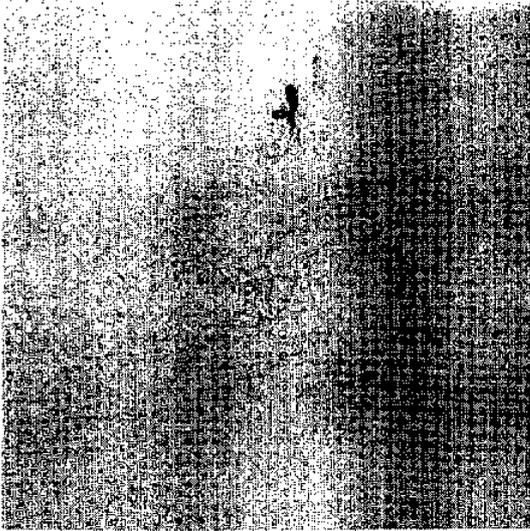
秦 頼方

(はたの よりかた)

久則、兼利、兼躬と同じく、後嵯峨上皇の随身の一人であり、右府生であった。

(小嶋大輔 模写)





秦 久頼

(はたの ひさより)

前の4人と同様、後嵯峨上皇の隨身で、左番長であった。

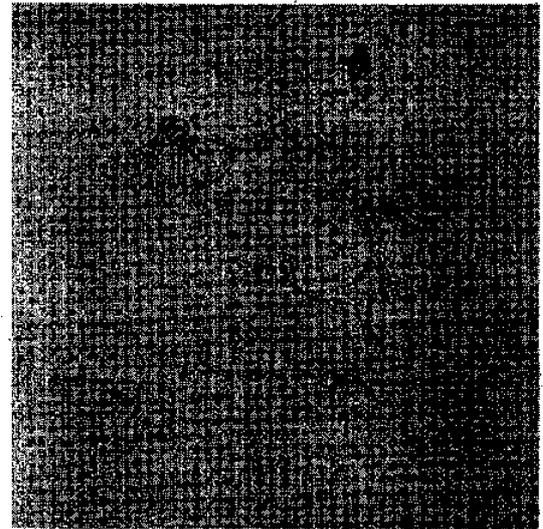
(澤谷友貴 模写)

秦 弘方

(はたの ひろかた)

5人と同じく、後嵯峨上皇の隨身の一人で、右番長であった。

(大島尚子 模写)



8 結論と今後の展望

本研究では、まず何よりも自分たちが模写を経験することに主眼を置いた。ここでは、作品の内容を一步深く理解するための手立てとして、描かれた当時と同じ材料・技法を駆使し、その製作過程を再現した。専門性の高い日本画の技法で描く制作プロセスを経験して残ったのは、自分の指先の感覚と、塗った時の筆の感触であった。この経験を重ねることが私たちの財産となると考える。

鑑賞という意味で言えば、美術展や図録などで目にする作品への関心が高まった。

現在でも作品を好き嫌いで鑑賞することには変わらないが、その作品がどのようなプロセスで制作されたのか、関心をもって見ることができるようになった。

情報の吸収率という側面から鑑賞を客観的に観察し、情報の吸収がどの程度進んだのか分析する研究は今後の課題とすることにしたい。

およそ作品は、忍耐なしには完成しない。安易な方法論は、必ずといってよいほど裏目に出るか、うまくいったとしてもすぐにドグマ化する危険性がある。

一流の芸術作品の多くを見る際に、私たち全員が尊敬の念を抱き、謙虚な心になるよう努めている。その意味でいえば、模写を追求することを通して得たものは大きい。

終わりに、最後まであきらめず、完成することができたのは、普段から私たち学生に対し、何よりも忍耐が勝利につながることを教えてくださっている、創立者池田大作先生に、お応えしようとの想いがあったからであることを申し添えておきたい。

引用・参考文献

- i 福本謹一 「美術鑑賞教育の目的・内容」 『美術科教育の基礎知識』 2000年 建帛社 p 148 所収
- ii 山木朝彦 仲野泰生 菅章編著 『美術鑑賞宣言』 2003年 日本文教出版 pp.264-267
- iii 大人のぬり絵については、2006年2月1日 読売新聞記事 などから参照した
- iv 石鍋真澄 大高保二郎 島田紀夫 千足伸行 名取四郎 福部信敏 諸川春樹 『新西洋美術史』 1999年 西村書店 pp.36-37
- v 朝日新聞社編 『法隆寺金堂壁画』 1994年 朝日新聞社 pp.81-96
- vi マシュー・ランドルス著 『レオナルド・ダ・ヴィンチが遺した宝物』 2006年 トランスワールドジャパン pp.46-47
- vii 横山大観筆 1897年 紙本着色 四幅 東京国立博物館蔵
- viii 東京藝術大学大学院美術研究科保存学日本画研究室編 『よみがえる日本画』 2001年 東京藝術大学大学美術館協力会 p 34
- ix 前掲書 東京藝術大学大学院美術研究科保存学日本画研究室編 『よみがえる日本画』 2001年 東京藝術大学大学美術館協力会 p 32
- x 荒井経 「日本画」 宮脇 理監修 『ベーシック造形技法』 2006年 建帛社 p 54所収
- xi 林功 「日本画の制作——絹に描く」 講談社編 『秘技探訪——日本美術の伝統技法』 1995年 講談社 p 19所収
- xii 前出 東京藝術大学大学院美術研究科保存学日本画研究室編 『よみがえる日本画』 2001年 東京藝術大学大学美術館協力会 p 40
- xiii 前出 東京藝術大学大学院美術研究科保存学日本画研究室編 『よみがえる日本画』 2001年 東京藝術大学大学美術館協力会 p 41
- xiii 各作品の説明は、小松茂美編 『続日本の絵巻12 隨身庭騎絵巻 中殿御会図 公家列影図 天子摂関御影』 1991年 中央公論社 pp.2-10 の図版解説文を引用した

その他の参考文献

草薙奈津子 現代語訳『芥子園画伝』 1993年 芸艸社
探春 市川守静著『丹青指南』 1926年 東京美術学校

