

# 岩佐又兵衛と浮世絵

— 伝承とイメージ —

筒井忠仁

## はじめに

浮世絵の発生については諸説あるが、菱川師宣（生年不詳〜一六九四）を最初の著名な浮世絵師とするのが一般的な理解であろう。だがこうした理解は、必ずしも古くからあるものではない。江戸時代の文献の大部分は、浮世絵の祖を江戸初期の画家岩佐又兵衛（一五七八〜一六五〇）としているのである。そこから、菱川師宣が浮世絵の創始者と呼ばれるに至る経緯については、すでに多くの先行研究がある。<sup>1</sup>ただ、それが単に研究の進展だけによるものではなく、庶民の娯楽であった浮世絵が、世界的な芸術へと地位を高める過程と軌を一にする変化であったことと、そして浮世絵の創始者を誰にするのかという問題は、浮世絵の価値をだれが決めるのかという問題でもあり、そこにある種の政治的な駆け引きが含まれていた<sup>2</sup>ということは理解しておく必要がある。<sup>2</sup>一方で、これまでの議論において、又兵衛が浮世絵の祖であるかどうかの検証は行われてきたが、そもそもなぜ江戸時代の人々は又兵衛を浮世絵の創始者と考えたのか、という問題については、あまり言及されてこなかったように思う。だが、そこにこそ、江戸時代の人々の浮世絵観が隠されているはずであり、検討に値する問題ではないだろうか。本稿が考察するのは、又兵衛が実際に浮世絵を創始したかどうかではなく、又兵衛を浮世絵の創始者とする伝承がいかにして生成

したのか、そしてそこにどのような背景があるのかという問題である。とはいえ、このような大きなテーマを全て明らかにするのは、紙幅の都合もあり、現実的ではない。そこでその糸口を探るべく、実際の又兵衛の作品が後世に与えた影響について検証し、その影響と又兵衛に関する言説との関係について考察することで、この問題を解き明かす足掛かりとしたい。

一

まずは江戸時代の岩佐又兵衛に関する言説を確認し、又兵衛と浮世絵の関係についてどのようなことが言われているのかを見ておきたい。

又兵衛に関する彼の没後の最初の言説は、黒川道祐（一六二三〜一六九一）筆の『遠碧軒記』に記録されている。この書は、道祐の没後に編纂されたもので、成立年は定かでないが、道祐の没年以前に書かれたことは確かである。そこには、「憂世又兵衛は荒木撰津守の子にて有之、越前一白殿御目かけられ候而、江戸に住候、福富立意この事をよく覚え候。」と書かれている。<sup>(3)</sup> こうした情報をどこから手に入れたのかは不明だが、荒木撰津守すなわち荒木村重の家臣であること、松平忠直に目をかけられたこと、そして浮世（憂世）又兵衛と呼ばれたことなどを指摘している。浮世の意味については後で述べるが、最初の言説から、すでに浮世絵との関係を連想させる浮世（憂世）の文字が見られることは興味深い。

次に注目すべきは、英一蝶（一六五二〜一七二四）の言葉である。一蝶は『四季絵跋』の中で次のように述べている。

夫大和絵はそのかみ土佐刑部大輔光信がすさみに堂上のうやく敷より田家のふつゝかなるさま、岩木のたた

ずまひ、やり木のめいぼく、これにはじまりて末々にながれ、予が如きのつたなきまで、是をもとゝす。近頃越前の産岩佐某となんいふもの、歌舞白拍子の時勢粧をおのづから写しえて世の人うき世又兵衛とあだ名す。久しく世に甞ぶに、又房州の菱川師宣といふもの江府に出て梓におこし、こぞつて風流の目をよろこばしむ。

此道予が学ぶところにあらずといへども、若かりし時あだし浪のよるべにまよひ、時雨朝がへりのまばゆきをいとほざるころほひ、岩佐菱川が上にたゝん事を思ひて、よしなきうき名のねざしのこりてはづかしの森のしげきこと草ともなれり。<sup>(4)</sup>

よく知られた文章だが、改めて内容を見ると、まず岩佐某というものが、時勢粧を写してうき世又兵衛とあだ名され、世にもてはやされた。次に菱川師宣が江戸で版画を描き、風流人の目を喜ばせた。そして一蝶は、自分が学ぶ流派ではないが、若かりし頃、この二人の上に立つことを目指したと述べている。ここに浮世絵という言葉は出てこないが、師宣の版画に言及していること、うき世又兵衛というあだ名を用いていること、そして岩佐菱川を同列に扱っていることから、又兵衛と浮世絵を関連付けて認識していることは明らかである。「予が学ぶところにあらず」と言ったのは、一蝶が狩野派で学んだ絵師であるがゆえだが、「あだし浪のよるべにまよひ」などの言葉からして、浮世絵を蔑む意味合いも含まれているだろう。

師宣は一六七〇年代から没年である一六九四年にかけて多くの版本を世に送り出した。一蝶は一六五二年の生まれとされているから、直接師宣の画風を目にすることが出来たはずである。一方、岩佐又兵衛は一六五〇年に没しており、一蝶とは活動時期が重なっていない。また又兵衛の作品に版画はなく、大名家などからの注文作品が多い。とすれば、一蝶が直接又兵衛の作品を視る機会がどれほどあったかは分からない。あったとしても極少数であったと思われる。実際に一蝶の作品の中に、師宣の影響は多く見られるが、又兵衛の直接の影響はほとんど看取

出来ない。<sup>(5)</sup>従つて、一蝶の又兵衛に対する理解は、我々が現在考えているような又兵衛の実作品に基づくよりも、世間一般の漠然とした又兵衛理解から影響を受けている可能性が高い。では、当時の又兵衛理解とはどのようなものだったのだろうか。

この時期の一般的な又兵衛評価を知る上で、一七〇九年刊行の浮世草子『風流鏡ヶ池』は重要な文献の一つである。

先うき世絵の品さため、昔歳物の其形を、紙にうつせし其はじめはいづれの時にや月影の、もれて障子にうつりし影たくみて絵とはなれりと聞きまいらせるなり。夫より次第に人の風世々にかわりしおもかげを、人は絵をまなび絵よりは人をまなびて、その時々にかきわくる。中むかし土佐流の人絵とてありしは筆かれ過て、人丸の顔骨はなれしを見るやうに、先袖ちいさく顔ちいさし。これ人と同じやうにりちぎにかきしゆへなるべし。絵は人にて又人にあわず、顔を人の一鉢のごとくかきてはさらに不出来なる風俗、うき世又兵衛と云し絵師小町をかきたりしに、小町が笑顔のすがたをかきて口をあき黒き染歯をりちぎに見せて、顔にゑくぼをかきたりしほどに、今の絵にくらべては、人形にありしおとくじやうに、よく似たる悪女、これ人のごとくにかきたるゆへに不出来なりし。近代やまと画の開山、菱川と云し名人かき出したるうつし姿、なりから、ふりから、さりとは、たへなりし筆のあや。<sup>(6)</sup>

歴史を振り返りながら浮世絵師の品評をする記述の中で、この浮世草子の筆者は、土佐派の絵を取り上げた後に、うき世又兵衛を論じてその絵の出来ないことを述べている。これは、岸文和氏が指摘したように、浮世絵の歴史において、伝統的なやまと絵の画派である土佐派に続くものとして又兵衛を捉えていることを意味し、さらに浮

世絵そのものがやまと絵の一種であることを暗示している。<sup>(7)</sup>そして、その後が続くのが「近代やまと絵の開山」である菱川師宣ということになる。「やまと絵」というのは、現在では浮世絵とは別の流派や作品に用いられる言葉だが、江戸時代の浮世絵師たちはしばしば自分たちの絵を「やまと絵」と呼び、自らを「やまと絵師（大和絵師 または日本絵師）」と呼んだ。特に菱川師宣は「やまと絵師」という呼称を意識的に用いたことで知られる。<sup>(8)</sup>ただし、岸氏が言うように、「近代やまと絵」という言葉は「浮世絵」と同義的に用いられており、むかしの土佐流の絵とは一線を画している。<sup>(9)</sup>しかし、うき世又兵衛については、その間をつなぐ存在として曖昧な位置づけが与えられている。絵の質については、むかしの土佐流と同じく否定的な評価を与えられながら、「うき世」という名に浮世絵との親近性を暗示しているからである。<sup>(10)</sup>

「うき世」という言葉の意味については、頼原退蔵氏の研究以来、多くの人が言及している。<sup>(11)</sup>中世には厭世的な「憂き世」という意味を持つていたものが、江戸初期には「浮世」すなわち享樂的に現世を謳歌し、今を生きようとする精神に変貌したとするのが一般的な理解である。その頃から「浮世」は今風・当世風といった意味で使われることが多くなる。ただ、頼原氏が指摘したように、又兵衛の生きた寛永時代から、「浮世絵」という言葉が使われ始めた元禄期にいたるまで、「浮世」という言葉には「好色」の意味が多分に含まれていた。<sup>(12)</sup>「うき世又兵衛」という言葉の中には、同時代風俗を描くというだけでなく、色恋沙汰や性的なものを好むという意味合いも含まれているということは確認しておく必要がある。

ここで注意しておくべきは、『風流鏡ヶ池』の前年に上演されたと考えられている近松門左衛門作の浄瑠璃『傾城反魂香』である。これは後に歌舞伎化もされる人気の演目として知られるが、この中で土佐将監の弟子の浮世又平という人物が重要な役割を果たす。この芝居の人氣が土佐派の弟子浮世又平（又兵衛）という人物像の形成に無関係とは言い切れない。というのも、これ以前に又兵衛を土佐派と結び付ける言説は一般には流布していないから

である。ただし、これが近松の完全な創作とも言い切れない。又兵衛自身が、作品の署名に「土佐光信末流」と自署しているからである。<sup>(13)</sup>近松がこの情報に接していた可能性もあるが、又兵衛と土佐派を結び付ける伝承が何らかの形で伝えられていたことも考えられる。また、「浮世又兵衛」という言葉がそれ以前になかったわけではないが、浮世と又兵衛を結び付ける構想も、この浄瑠璃以降一般に広く流布したものであろう。いずれにせよ、創作であつても、人々の意識に浸透することは間違いない。岸氏も述べるように、『傾城反魂香』によつて土佐派と又兵衛、および浮世と又兵衛を結び付ける理解が一般に浸透したことは確かである。<sup>(14)</sup>『風流鏡ヶ池』の作者や英一蝶の理解もその影響を受け、ひいては、又兵衛と浮世絵を結び付ける言説そのものの普及に大きな役割を果たしたものと思われる。

この後、享保十六（一七三一）の年記を持つ『岩佐家譜』が、「新摸写前人所未図之体世態風流別成一家世称之日浮世又兵衛」と記していることは注意される。又兵衛がそれ以前の人とは違う様式を作り出し、それが「浮世又兵衛」の呼称につながつたとして、呼び名の根拠を示しているからである。特に「世態風流」の語は世俗に通じていたことを示唆して興味深い。この文章は家譜として岩佐家に伝わつたもので、出版されて広く知られたものではない。ただ、この記述はその後何らかの形で世に伝わり、別の議論につながつたため、重要な意味を持つ。

寛延四年（一七五二）には、大岡春卜が『画史会要』にて「浮世絵師又兵衛」という言葉を用いているが、「浮世といふ名字未勘」と言っており、「浮世」と「絵師」を切り離して扱っている。従つてここはあくまで浮世の絵師又兵衛という意味になり、浮世絵を描いた絵師と明言しているわけではない。<sup>(15)</sup>その意味では「浮世又兵衛」という呼び名と大きな差異はないように思われる。大岡春卜は、寛延二年（一七四九）の『和漢名画苑』の挿絵にも「土佐又兵衛筆 右同筆 右同筆ウキヨエシと世二云」という文言を付している。その絵は、一種の野外遊楽図の類だが、とうてい又兵衛作品とは思えない作風である。第二巻の末尾にこの絵が配置されるが、この絵の前に並ぶ

のは土佐光起の伊勢物語図であり、土佐派の系譜の叙述の中で述べられているのは明らかである。また、第三巻には、雪舟から雲谷派系統の画家が掲載されている。つまり浮世絵について語る文脈はここにはない。従って「ウキヨエシ」という言葉も、「浮世」の絵師という程度の意味であり、「浮世絵」の画家という認識で使われているわけではないと考えるべきであろう。

時代は下って、寛政八年（一七九六）の序を持つ藤原貞幹の『好古日録』では、『岩佐家譜』に記されたのと同内容の伝記を記した後に、「能当時ノ風俗ヲ写スヲ以、世人呼テ浮世又兵衛ト云。」と述べる。ここでは、浮世又兵衛の意味がより明確になり、「当時ノ風俗」をよく写した画家とされている。これは、「前人所未図之体」や「世態風流」の語を大胆に言い換えた結果でもあるが、一方で、『画史会要』などに掲載された又兵衛の絵が、いわゆる風俗画の類であることもあり、それらを総合しての判断でもあるだろう。これにより、又兵衛と浮世絵の距離は近づいたが、まだ又兵衛が浮世絵を描いたとまでは述べていない。

より明確に又兵衛と浮世絵を結び付けたのは、大田南畝（一七四九～一八二三）の『浮世絵類考』であろう。この書は成立に複雑な事情がある書物だが、そこでは、藤原貞幹の『好古日録』の記述を引用しつつ、「按するに、是世にいわゆる浮世絵のはじめなるべし」という著名な文言を加え、初めて又兵衛を明確に浮世絵の祖として位置付けた。この後『浮世絵類考』は、追考・増補・新增補などと名前を変えて幾度も再生産され、この言説が繰り返されることとなる。

ところで、大田南畝は現在浮世絵の祖と考えられている菱川師宣については、どのように述べているのだろうか。『浮世絵類考』には次のように記されている。

大和絵師又は日本絵師とも称ス。房州の人なり。……（中略）……貞享の頃板本多し。

貞享四年板の江戸鹿子に

浮世絵師

堺町横丁

菱川吉兵衛同吉左衛門（後略）<sup>(17)</sup>

つまり、浮世絵師であることは認めながらも師宣によって浮世絵が始まった、あるいは浮世絵が完成したといった類の記述は見られない。師宣の記述は又兵衛のすぐ後に続くのだが、あくまでも浮世絵の始まりは又兵衛からとし、師宣はそれに続くものと見ているのである。

ただ、南畝以前には師宣を浮世絵の祖と見る言説は存在した。例えば享保十九年（一七三四）の『本朝世事談綺』には「浮世絵 江戸菱川吉兵衛と云人書はじむ。」とあって、浮世絵の記述を師宣から始めている。<sup>(18)</sup> 同書には大津絵の記述があるが、「大津絵 又平と云人書はしめし也、土佐光信の弟子といへり、大谷。池の側辺にて描く、追分絵とも云」と、『傾城反魂香』の設定をそのまま事実とみなしたかのように書かれている。一方で浮世又兵衛に関する記載は見られない。筆者の菊岡沾涼は、浮世絵史を丁寧にとどめるのではなく、自身が見聞きした伝承を書き留めたに過ぎないとも言えるだろう。その意味では、師宣を浮世絵の祖とする見方が一般的に流布していたともいえる。また、天明七年（一七八七）の『絵本詞の花』には「浮世絵は菱川を祖とし夷歌は暁月を師とす」とあり、やはり師宣を浮世絵の祖としている。<sup>(19)</sup> このように南畝以前には師宣を祖とする見方が一般に行われていたといえる。

なお、師宣以前の画家を浮世絵師とする言説も存在する。例えば、井原西鶴（一六四二〜一六九三）は、貞享四年（一六八七）の『男色大鑑』において、「承応元年秋・（中略）・浮世絵の名人花田内匠といへる者、美筆をつくしける」と記していることがよく知られている。<sup>(20)</sup> 西鶴の小説中の話であり、史実を記したわけではないため、

花田内匠が実在の人物かどうかは分からない。実際、西鶴の小説以外にこの人物の史料や作品は確認されていない。ただ、西鶴は物語中に現実に行方不明の作家であり、全てを虚構として捨て去るわけにもいかない。<sup>(2)</sup> 少なくとも承応元年（一六五二）という師宣の活動期以前に、花田内匠という浮世絵の名人がいたとする西鶴の設定は、菱川師宣を浮世絵の祖とする考えからは出てこないものである。師宣と同時代を生きた西鶴には、師宣以前にすでに浮世絵と呼びうるものが存在していたという認識があつたのではないだろうか。

このようにしてみると、大きな流れとしては、元禄期には師宣以前の画家への認識があり、師宣没後はその画名の高さから、師宣を浮世絵の始祖とする言説が世に行われた。一方で又兵衛は浮世又兵衛という形で浮世絵との関係が暗示されていた。その後南畝の登場で又兵衛が浮世絵の祖と宣言され、その言説が継承されて、江戸後期から幕末にかけて又兵衛を浮世絵の祖とする認識が広まっていった。ただし、ここでは我々が現在認めている又兵衛作品を題材にした上で、そうした認識が形成されたわけではない。あくまでも伝承と、一部の作品、それも現在では又兵衛筆とは考えられない作品に基づいて、検討がなされていた。ある意味で非常に曖昧で不確かな説であつた。

## 二

明治に入っても又兵衛を浮世絵の祖とする言説は再生産された。その語りは、江戸後期の説をそのまま踏襲しており、もはや又兵衛が浮世絵の祖であることは自明の前提となつている。一方で、又兵衛の実作品の検証が進んだのもこの時期である。これまで一般には知られていなかった風俗画作品や絵巻が多く紹介され、現在知られている多くの又兵衛作品が世に出ることとなった。ただし、又兵衛作品の多くは署名を伴わないため、又兵衛筆という伝承のあるものが又兵衛作品として紹介されたにすぎない。実際、現在では又兵衛の作品とはどう考えても扱われないものまでも又兵衛筆として扱われた。明治二十二年（一八八九）のパリ万博に『彦根屏風』が又兵衛筆として出品

されたことなどがその例であろう。<sup>(22)</sup> いずれにせよ、この発掘作業からは、二つの立場が生まれた。一つは、これらの作品を又兵衛筆と認め、又兵衛と浮世絵とのかかわりを実証するものとして、肯定的に受け止める立場である。もう一つは、これら署名のない作品を又兵衛の作品ではないと考え、それによって、又兵衛と浮世絵との関りをも否定しようとする立場である。特に昭和に入つて、署名を持たない古浄瑠璃絵巻が出現すると、この二つの立場の間で大きな論争が起きたことはよく知られている。<sup>(23)</sup> そして、後者の立場を取る人物が、社会的地位を持ち、学身に発言力のある学者であつた―逆に前者の立場を代表するのは収集家や在野の研究者であつた―ことから、署名を伴わない作品の多くは又兵衛筆ではないとされ、岩佐又兵衛と浮世絵には関係がないとする学問的認識が定着することとなつたのである。それらの署名のない作品が、又兵衛作品と認められるには、20世紀後半の辻惟雄氏の一連の研究を俟たねばならなかつた。

ここでは、それぞれの立場の当否や論争の結果ではなく、論争の過程において、又兵衛の作品と浮世絵の関係がどのように捉えられていたかを確認しておきたい。例えば、無款の作品を又兵衛筆として認めていた春山武松は、「ここに浮世といふのは憂世とも書いて現代を意味するのであるが、又兵衛の場合は時世粧をかくことのうちに婦女図をも混へているものと見なければならぬ」と述べて、同時代風俗、特に女性像を描いたことに浮世又兵衛と呼ばれた理由を見出している。<sup>(24)</sup> さらに別の個所では、「又兵衛の画風が菱川師宣や英一蝶に影響を与えて」おり、「又兵衛は江戸に於ける真の意味での浮世絵発生の導火線になつたのであり・・・(中略)・・矢張浮世絵の元祖である」と述べる。<sup>(25)</sup> 春山は、浮世の意味として同時代性を重視しつつ、先に述べた『四季絵跋』に「歌舞白拍子の時勢粧」という文言があることから、現代的な女性像を描く点に浮世の意味を見出している。ただ、春山は形式的な側面に注意しており、遊女のような婦女が描かれていれば、浮世の画家であるというようなやや短絡的な判断を下していることは否めない。師宣や一蝶に影響を与えたとする主張も、あまり根拠が示されず、わずかに、衣の裾の表現に

類似が見られることを指摘するのみである。その点で、説得力に欠けるのも事実である。とはいえ、師宣や一蝶に図様の点で刺激を与えたがゆえに、又兵衛は浮世絵の祖であると論理構造は、それまでの議論になかったものであり、傾聴に価する。重要なのは、図様の転用、すなわちイメージ／図像の継承が伝承の生成を促した点である。それまでは、「浮世」という言葉の解釈によつて伝承の生成を説明していたから、そこに大きな変化を認めることが出来る。

これに対して、又兵衛と浮世絵の関係を否定した藤懸静也の論拠は、より包括的なものであった。藤懸は名著『浮世絵の研究』において浮世の起源について詳細に論じた。<sup>26</sup>そこで藤懸は、浮世絵かどうかの判断基準を四点示している。すなわち、「第一、浮世の相を題材とする事 第二、庶民芸術たること 第三、版画と不離の關係にあること 第四、流派を形成すること」である。<sup>27</sup>第一の浮世の相を題材とするとは、先に述べた「浮世」の当時の名義である、当世風俗や好色な題材を描くことを意味する。第二の庶民芸術とは、受容の観点から、貴族の鑑賞用ではなく、庶民の需要に応えたものということである。第三の版画と不離の關係というのは、肉筆浮世絵を例外として、原則として、版画という形式によつて頒布されたものということであり、それにより第二の要件である庶民の需要に応えたことを意味する。第四の流派を形成するというのは、様式上浮世絵的要素を持つという意味で、菱川派や鳥居派といった浮世絵師のそれぞれの流派の特徴を有することを求めている。第四の要件は、浮世絵全体を包括する様式的特徴については明言していない上に、すでに浮世絵師と認めている人たちの様式を浮世絵の様式としていたため、必ずしも論理的とはいえない。しかしながら、これら四点を兼ね備えるものを浮世絵とするという判断は、現実的には説得力があり、多くの人に受け入れられたものと想像される。この基準により、藤懸が、菱川師宣を浮世絵の祖と宣言したわけではない。彼は「必ずしも浮世絵は師宣一人の力によりて作り上げられたのではない。その先駆をなすものゝあつたことは事実である」と述べ、師宣はあくまでも浮世絵の大成者と位置付けて

いる。<sup>(28)</sup> その上で、浮世絵の起源を人・時期・場所の三つの観点から論じ、先ほど挙げた西鶴の『男色大鑑』に言及しつつ、最終的に町絵師の風俗画家が、慶安・承応年間（一六四八〜一六五五）頃に、京坂の地を中心に描き始めたものと結論付ける。<sup>(29)</sup> 町絵師の風俗画家とは、正系画派、すなわち狩野派や土佐派に属する風俗画家ではないという意味である。そして、町絵師の風俗画は、寛永（一六二四〜一六四四）期に流行した正系絵師による時様風俗画とは様式的に断絶していると藤懸は述べる。<sup>(30)</sup> 藤懸は、それ以前に又兵衛について言及した際、「近世初期に於ける多くの正系画家と、その帰を一にするところは存する」と述べ、又兵衛を正系絵師の範疇に置いている。<sup>(31)</sup> つまり、この区別によって、又兵衛は浮世絵との関係性を持たないということを藤懸は言おうとしていることになる。加えて、そもそも又兵衛が時様風俗画を描いたことを、藤懸は否定している。誤って又兵衛作とされた「彦根屏風」のように、全ての又兵衛作と言われる風俗画が、又兵衛の真筆ではないというのが藤懸の立場である。<sup>(32)</sup> 従って、又兵衛は町絵師でも風俗画家でもないということになり、町絵師の風俗画家という定義から、二重の意味で遠ざけられている。藤懸は、「又兵衛浮世絵元祖説の否定」という一節まで設けて、執拗に又兵衛と浮世絵の関係を否定しようとするが、又兵衛の「芸術的態度」が「新しい芸術観に立つて」<sup>(33)</sup> いることは認めている。しかしながら、そうした新しい芸術が浮世絵の源流となったことは否定するのである。

ここで藤懸が意識している町絵師とは、具体的にはどのような人物であろうか。何人かの画家の名前を挙げているが、江戸では菱川師宣がその代表的存在で、町絵師の中から頭角を現し、独自の様式を作り上げたとして高く評価している。<sup>(34)</sup> 京坂では、蒔絵師源三郎や吉田半兵衛の名を挙げる。<sup>(35)</sup> 吉田半兵衛は、西鶴の挿絵を手がけたことで知られ、延宝（一六七三〜八一）頃からその名がみえる。藤懸は『寛闊平家物語』を引用しつつ、吉田半兵衛が庄五郎なる人物の流れを引く絵師であることを述べ、京阪における町絵師の一流派とみなしている。<sup>(36)</sup> こうした町絵師たちが浮世絵を作り上げたとするのだが、彼らは「自由競争によって独自の画風を立てて新風俗画を作ったので」あ

り、「慶長、寛永期の正系派の画風を継承して変化させたのではない」と、正系画派と町絵師の断絶を強調する。<sup>(37)</sup> 一方で藤懸は、そうした主張が現実的でないことに気づいていたのか、「町絵と雖も旧来の画法の影響をうけていることは勿論である。また優逸したる作家は古法の研究をゆるかせにしないから、町絵師でも正系派の画法を撰取している」と先ほどと矛盾したことも述べている。<sup>(38)</sup> それでも、東京帝国大学教授である藤懸の主張は、世間で受け入れられた。以後浮世絵史の叙述において、又兵衛への言及はなくなっていき、菱川師宣から語り始められることとなる。<sup>(39)</sup>

### 三

くり返しになるが、どちらの主張が正しいかをここで問題にするつもりはない。なぜならそれは、浮世絵とは何かについての考え方の違いによるものであって、どちらが正しいなどと決められるものではないからである。問題となるのは、又兵衛がどのように扱われているかである。これまで、又兵衛が浮世絵の祖であるかどうかの問題は、又兵衛が時様の風俗画を描いたかどうか大きなポイントになると考えられてきた。実際、春山武松も、藤懸静也も、近世初期風俗画の遺品に又兵衛の作品があるかどうか論争の主眼を置いて論じている。その一方で、春山は、「又兵衛の画風が菱川師宣や英一蝶に影響を与えて」いたかをどうか問題にしていた。<sup>(40)</sup> また、藤懸は、又兵衛が風俗画を描いていないと言いつつも、町絵師たちが「慶長、寛永期の正系派の画風を継承して変化させたのではない」と力説する必要があった。<sup>(41)</sup> それは、慶長・寛永期に風俗画を描いたのが又兵衛だけではないという認識があるからであり、また又兵衛が時様の風俗画を描いたかどうかだけでは、又兵衛が浮世絵の祖かどうかを決められないと理解していたからでもある。もう一つ両者に共通するのは、又兵衛が風俗画を描いたかどうかに関わりなく、又兵衛には新しい「芸術的態度」のようなものがあり、その点で他の画家とは一線を画していること、そして

それが後世の画家に影響を与えた可能性があると考えていたことである。両者ともに、又兵衛が浮世絵そのものを描いたと考えているわけではなく、又兵衛が浮世絵に絵画上の影響を与えたのかどうか、この点が浮世絵の源流について考察するうえで重要な要素と考えていた。だからこそ、春山は凶様の影響について論じ、藤懸は様式の断絶を強く主張したのだと思われる。

又兵衛の後世の画家に対する影響について、春山は、師宣や一蝶が又兵衛の画風を学んだかのように述べているが、実際に彼らが又兵衛作品を実見できたかどうかは定かでない。実のところ又兵衛作品のほとんどは大名家に伝来しており、町絵師である彼らが見ることが出来たかどうかは疑わしい。また、先に述べたとおり、一蝶の時代に知られていた又兵衛作品は、現在では又兵衛筆とは考えにくいものである。師宣や一蝶の時代と又兵衛の時代とは時間的にも隔たりがあり、直接的な影響は限られていたと思われる。一方、又兵衛の在世時、あるいは没後間もない頃にも、浮世を題材とした町絵師たちは存在した。藤懸の言う師宣以前の画家たちである。彼らと又兵衛との間に関係はあったのだろうか。

又兵衛の後世への影響を考える上で重要な人物として、阿美古理恵氏が指摘したように、野々口（雛屋）立圃が挙げられる。彼は松永貞徳門下の俳諧師としても著名だが、絵師としても活動した。この立圃の絵に、又兵衛の影響が見られるのである。例えば、野々口立圃自画賛「人麿・貫之図」（個人蔵）は、水墨の略画風描写で立ち姿の柿本人麿と紀貫之を描く作品である。そこに見られる略筆の描写や、立ち姿である事、また人麿を白、貫之を黒と対比的に描く点が、岩佐又兵衛筆「人麿・貫之図」（MOA美術館蔵）との類似性を有する<sup>42</sup>。確かに、歌仙として崇められる人麿や貫之を日常的な立ち姿で、しかも略画風に描くというのは、伝統的な歌仙図の世界にはなかつたものであるから、又兵衛の影響を考えるべきであろう。また、肉筆作品だけでなく、立圃は版本の挿絵も多く手掛けている。このうち寛文元年（一六六一）に上方で刊行された野々口立圃画『おきな源氏』の挿絵は、立圃

が承応三年（一六五四）に制作した『十帖源氏』の挿絵の多くを流用したものであることが知られている。<sup>(43)</sup>この『おさな源氏』Ⅱ『十帖源氏』の挿絵のうち、例えば「真木柱」の場面では、髭黒大将の妻が夫に火取りを灰ごと投げつける。この時、妻は片膝を立て、右手を振り上げて、向かって左に座る夫に向かつて灰を投げつける姿で描かれる。この表現が、実は岩佐勝友筆「源氏物語図屏風」（出光美術館蔵）にも見られるのである。岩佐勝友について、どのような人物かはつきりとは分かっていない。ただ、岩佐姓を名乗っていること、また又兵衛が「勝以」と名乗っていたように、この人物も勝の字を名前に冠していることから、親族または弟子筋の一人と考えてよいであろう。<sup>(44)</sup>様式上も、豊頬長頤と呼ばれる顔貌や、手足の先を翻すような躍動的な人物描写が見られ、又兵衛様式を受け継いだ画家であることがうかがえる。この岩佐派の作風を立圃は受け継いでいるのである。

野々口立圃の『おさな源氏』は、寛文十二年（一六七二）に江戸でも刊行される。この江戸版『おさな源氏』に絵師の名は記されていないが、挿絵は菱川師宣によるものであることが確認されている。<sup>(45)</sup>そして、江戸版『おさな源氏』の挿絵は、立圃による上方版『おさな源氏』の図柄を、一部改変を加えながらも踏襲している。先ほどの「真木柱」の場面を見ると、わき役となる女房などの描写は異なるものの、ひげ黒大将と、灰を投げつける妻の姿は、同じ図様に描かれている。<sup>(46)</sup>つまり、野々口立圃を介して、岩佐派と菱川師宣は図像の上でのつながりを持つことになる。

この場面のように、女性が嫉妬の感情をむき出しにし、火取りを投げつけるような劇的な姿で描かれることは、源氏物語の絵画化の伝統にはなかったことである。伝統的な源氏物語絵画においては、女性の感情は抑制され、何かの事物で暗示されることが常であった。例えば、江戸時代初期に活動した土佐光吉（一五三九〜一六一三）の「源氏物語画帖」（京都国立博物館蔵）の「真木柱」の場面では、女性は火取りを手を持つだけであり、投げつけるようなことはしていない。<sup>(47)</sup>

もう一つ別の場面を見てみたい。阿美古氏が指摘するように、江戸版『おさな源氏』の「夕霧」の挿絵は、ほぼそのまま上方版『おさな源氏』の「夕霧」の挿絵を引き写したものと<sup>(48)</sup>なっている。そして、上方版『おさな源氏』の「夕霧」の挿絵は、『十帖源氏』の「花宴」の図様を左右反転させたものをそのまま使用している。<sup>(49)</sup>「花宴」は、主人公の光源氏と以前契りを交わした朧月夜が再会する場面だが、『十帖源氏』では源氏と朧月夜が抱き合うように体を寄せる姿が描かれる。源氏と朧月夜が体を寄せる図様は、やはり勝友の「源氏物語図屏風」の「花宴」の場面にも描かれ、その流れを汲むといつてよいであろう。<sup>(50)</sup>そして、旧金谷屏風の一図である「源氏物語 花宴図」(所在不明)には、源氏が朧月夜を抱きかかえるようにして体を寄せる場面が描かれており、この図様の源流が又兵衛にあることがわかる。<sup>(51)</sup>先ほどの土佐光吉の「源氏物語画帖」を見ると、「花宴」の場面では、源氏と朧月夜の間には距離があり、源氏は朧月夜を眺めるだけである。<sup>(52)</sup>このように、その後の展開を暗示するにとどめるのが、伝統的な源氏絵の手法であり、又兵衛のように源氏が女性に抱き付くという好色な姿で描かれるというのは、それ以前の源氏物語絵には見られなかったものである。奥床しさや上品さを求めるのではなく、物語の劇的な場面を直接的に描写する、動的で分かりやすい表現の追求こそ、又兵衛の特徴であり、「新しい芸術観に立」つと評価された所以である。<sup>(53)</sup>立圃や師宣という版本挿絵の絵師たちが採用したのは、この又兵衛の直接的で劇的な表現であった。又兵衛と師宣は、勝友や立圃を通じて絵画上の繋がりを指摘できる関係であったといえる。それは、単に同じ図様を共有するという繋がりではない。ある題材を絵画化する際の手法、すなわち、見るものが場面を理解しやすく、より興味深く感じるような画面を作ろうとする意識において、共通点を持つのである。

なお、師宣自身が、又兵衛のことを意識していたかどうかは定かでないが、立圃のことはよく知っていた可能性が高い。<sup>(54)</sup>というのも師宣は俳諧師高井立志の次男立詠(二代立志)の門弟であったことが知られているからである。<sup>(54)</sup>この高井立志が野々口立圃の弟子であったから、立圃と師宣は俳諧においては同じ系列に属していることに

なる。<sup>(55)</sup>とすれば、師宣は俳諧の先達である立圃から意識的に図様の継承を行っていた可能性もあるだろう。

ところで、阿美古氏によれば、師宣が学習したのは岩佐派だけではないという。例えば天和二年（一六八二）刊行の菱川師宣画『屏風掛物絵尽』（菱川師宣記念館蔵）には、「よしつねむれ高松」の図が収められる。これは、狩野探幽筆「牟礼高松図」（徳川記念財団蔵）の図像とほぼ同一であり、探幽画あるいはその写しを学習していたことを示している。<sup>(56)</sup>また、同じく天和二年の菱川師宣画『团扇絵づくし』序文には、「長谷川土佐筆をつくしたる絵あり・（中略）・是にもついで菱川の工夫にたより、絵書て出しぬ」とあって、師宣自身は土佐派や長谷川派を学習したことを標榜している。<sup>(57)</sup>さらに、晩年の師宣作品である「源氏物語 帚木図」（個人蔵）の図様は、土佐派による「源氏物語团扇画帖」などの作品を作画の参考にしているという。土佐派や狩野派等の伝統画派の画風をも参照していることは確かであろう。このような伝統画派の作風の摂取を誇示する師宣の態度は、自身をより高尚な画家として見せようとする師宣の意識と無縁ではない。師宣が自身の作品の署名に「日本絵師」「大和絵師」などの呼称を用い、「浮世絵師」の肩書を使用しなかったことはよく知られている。阿美古氏が指摘するように、師宣は当世風俗画や枕絵を描く絵師と認識されることを嫌ったのであろう。<sup>(58)</sup>一方師宣は、自身が岩佐派の系譜に連なること、あるいは岩佐派の図様を踏襲していることを言明することはなく、直接影響を受けた立圃についても言及していない。意識的な差異化であるかどうかは定かでないが、土佐派などの伝統的な画派と扱いに差を設けていた可能性も考えられる。

立圃から影響を受けた作品は、源氏を主題とする伝統画題のものであったから、一見区別をつける必要がないようにも思われる。だが、受容層を考慮した時、そこには大きな違いがある。例えば、先ほど挙げた菱川師宣筆「源氏物語 帚木図」<sup>(61)</sup>は、賛の書体や使用された上質な材料などから、高位の人物のために特別に仕立てた作品と考えられるという。つまり、名声が高まってからの師宣は、高位の人物向けに上品な作風の土佐派の図様を引用して源

氏絵として提供し、伝統的な画風を手がける絵師としての姿を示していたということである。<sup>(62)</sup> 実際、これ以外にも、大名家の注文に応えて、土佐派の画風を意識的に用いた伊勢物語絵の事例が報告されている。<sup>(63)</sup> 一方、立圃の図様を転用した江戸版『おきな源氏』は、また無名に近い頃の師宣が、庶民向けの作品として手掛けたものである。<sup>(64)</sup> 師宣は、庶民向けには、岩佐派から立圃ら貞門俳諧師に受け継がれた卑俗な源氏絵を提供していたことになる。この貞門俳諧師たちは、文学の世界においても、古典を本歌としつつ滑稽味を加味することを積極的に行っており、その価値観を師宣は共有していたと考えられるという。<sup>(65)</sup> 庶民向け版本には、こうした卑俗さが必要であることを師宣も理解していたのであろう。

ただ、師宣は、単に古典を卑俗化するにとどまらなかった。天和二年（一六八二）刊『岩木絵つくし』（大英博物館蔵）の序文に、「古伝に菱川一流の当風を書加え」とあるように、師宣は古典画題の作品に「当風」を加味することで、新たな画風を切り開いたことで知られる。<sup>(66)</sup> この当風は、まずは古典画題の卑俗化、すなわち伝統的な表現にはなかつた直接的な感情表現や、躍動感ある登場人物の姿などによって表された。そして、その次の段階として、師宣は、登場人物の一部、特に女性を当世風の出で立ちで表現した。これには、当時の演劇の世界で登場人物の一部が当世風の装いで登場したことの影響があるという。<sup>(67)</sup> そしてこのことが、当世風の人物図から古典的な題材を連想する見立ての趣向の流行が生み出されたとされる。<sup>(68)</sup> こうした趣向が後の浮世絵の定型的表現となることは言うまでもない。とすれば、師宣がその流れの形成に重要な役割を果たしたことは確かである。そして、その流れの源流にあるのが、岩佐派による古典の卑俗化であつたと言えるだろう。

以上のように、又兵衛及び岩佐派と師宣は、野々口立圃という貞門俳諧師を通じて絵画上の繋がりを持つことが確認できる。そして立圃らは、文学の世界で古典の卑俗化を行っており、絵画の世界で古典画題の卑俗化を行った又兵衛との思想的な親近性が見られた。一方、師宣は、様々な流派の作品を参照したが、手がける作品によって、

参考とする流派を使い分けていた。とりわけ、庶民向けの版本に用いたのが、又兵衛―立圃と受け継がれた古典の卑俗化の手法であった。この流れをさらに推し進めて、当世風の要素を加えて広く我々が認識するような浮世絵の様式を作り上げたのが師宣であった。又兵衛から師宣へとつながる流れは、実態としてはそのように理解することが出来るだろう。

#### おわりに

又兵衛と浮世絵の関わりについては、これまで又兵衛が風俗画を描いたかどうかに注目が集まっており、古典画題の作品にはあまり注意が払われてこなかったように思われる。しかし、風俗画そのものは、他の流派の絵師たちも手掛けており、風俗画を描いたかどうかだけをもって、又兵衛と浮世絵との関係を議論することは出来ない。また、又兵衛の風俗画作品は、確かに動的な表現と過剰な装飾によって、他の風俗画とは一線を画すが、点数が限られている上に、後世の風俗画に又兵衛の様式が与えた影響も限定的である。一方で、すでに見てきたように、又兵衛が古典画題作品に用いた卑俗化の手法は、立圃―師宣と連なる庶民向け版本の世界に受け継がれていた。むしろこちらの流れのほうが、又兵衛と浮世絵との関係を考慮する上で重要と言えるだろう。

では、こうした流れを正しく理解することによって、又兵衛と浮世絵を結び付ける伝承が生み出されたのであるか。近代以降の又兵衛と浮世絵に関する議論を見ると、又兵衛が風俗画を描いたかどうかに焦点が当たっていた。そしてそれは、当世風の風俗画のイメージ／図像こそが、当世風の風俗を描く浮世絵であると考えていたことによる。一方、江戸時代の又兵衛伝承は、多くが浮世又兵衛という言葉から想像を膨らませて、浮世絵との関係を語り、そうして出来た伝承が微妙に変化しつつ受け継がれて、また別の又兵衛伝承が作られていくという、言葉の連鎖のような様相を呈していた。ここで、問題となるのは、浮世（憂世）又兵衛という言葉言い回しである。先に述べ

たように、浮世には当世風や好色などの意味が存在したが、頼原退蔵の挙げた用例では、「浮世尼」や「浮世茶人」、「浮世医者」などの言葉が存在した。<sup>(69)</sup> その言葉の裏には、本来浮世とは縁遠いはずの高尚な存在が、浮世と結びつくことの面白さが隠されている。すでに述べたように『遠碧軒記』には、「憂世又兵衛は荒木撰津守の子にて有之」と記されていた。この浮世（憂世）又兵衛という言葉も、荒木家という高位の家柄出身の又兵衛が、浮世（憂世）と結びつくことの対比の妙味を言外に含んでいる。その後の又兵衛伝承の多くが荒木村重とのつながりを枕詞のように繰り返すのも、同様の興味関心から来るものだろう。このことは又兵衛が実際に果たした役割と無縁ではない。すでに見てきたように、実態としては、何もないところから突然伝承が生じたわけではなく、絵画上の繋がりが又兵衛と浮世絵との間に存在した。ただし、それはイメージの直接的な連関ではなく、古典の卑俗化という、イメージが生成される過程における意識に対する作用の機序とでも呼ぶべきものである。このイメージ継承の実態における古典と卑俗さの結びつきと、伝承における浮世という言葉と又兵衛の出自の結びつきは、同一の心的働きに基づいている。雅なものと同様なものが、又兵衛作品においては同居していたのであり、だからこそ、又兵衛に関する言説においても、高貴さと卑俗さを並列させる言い回しがいられるとも言えるのではないだろうか。浮世（憂世）又兵衛という言葉には、イメージと伝承の両面において、雅と俗の両義の意味が込められているように思われるのである。

註

- (1) 鈴木廣之「伝説と古典」(『山根有三先生古稀記念論集 日本絵画史の研究』、吉川弘文館、一九八九年)、同「異論・岩佐又兵衛浮世絵開祖説」『肉筆浮世絵大観六 麻布美術工芸館』講談社、一九九五年)、砂川幸雄『浮世絵師又兵衛はなぜ消されたか』(草思社、一九九五年)、岸文和「浮世又兵衛はいかにして伝説となったか」『傾城反魂香』と『風流鏡が池』を中心に」近畿大学日本

研究所編『脱—の世界—正常という虚構—』（風媒社、二〇〇七年）、拙稿「名付け」と近代—「浮世又兵衛」伝承の解体過程の研究—」（平成十六〜十八年度科学研究費補助金 仏像制作者の伝承と「名付け」をめぐる研究」研究代表者・根立研介、二〇〇七年）等。

- (2) 砂川、前掲書。そこには庶民と貴族といった階層的な問題や、江戸（東京）と京都といった地域的な差異の問題が潜んでいる。
- (3) 『日本随筆大成 第一期 第十卷、新装版』（吉川弘文館、二〇〇七年）。
- (4) 翻刻は、辻惟雄・佐藤康宏編『岩佐又兵衛全集 研究篇』（藝華書院、二〇一三年）二六三頁。
- (5) 阿美古理恵『菱川師宣—古風と当風を描く絵師—』（藝華書院、二〇二〇年）一七五〜一七九頁。
- (6) 岸文和『浮世又兵衛はいかにして伝説となったか—『傾城反魂香』と『風流鏡が池』を中心に—』（近畿大学日本研究所編『脱—の世界—正常という虚構—』（風媒社、愛知、二〇〇七年）八〜四十一頁。
- (7) 同前、十三頁。
- (8) 阿美古、前掲書、八〜十一頁。
- (9) 岸、前掲書、十三頁。
- (10) 同前。
- (11) 頼原退蔵「うき世」名義考—浮世草子に関する一考察—（『頼原退蔵著作集第十七卷 近世小説二』（中央公論社、一九八〇年）。初出は一九三七年。
- (12) 同前、一八三・一八四頁。
- (13) 埼玉・仙波東照宮所蔵「三十六歌仙扁額」に記されている。
- (14) 岸、前掲書。
- (15) 岸、前掲書、二十二・二十三頁。
- (16) 中嶋修「浮世絵類考 成立・変遷史の研究」（『太田記念美術館論集』二、二〇〇四年）。
- (17) 同前。
- (18) 国会図書館本によった。
- (19) 同前。

- (20) 穎原、前掲書、一九〇頁。
- (21) 同前。
- (22) 『伝説の浮世絵開祖 岩佐又兵衛』(千葉市美術館、二〇〇四年) 一九一頁
- (23) 砂川、前掲書等参照。
- (24) 春山武松「又兵衛論争の渦中へ」(大塚博士還暦記念美学及芸術史研究) 岩波書店、一九三二年) 一五九頁。
- (25) 同前、一六八・一六九頁。
- (26) 藤懸静也『浮世絵の研究 上』(雄山閣、一九四三年) 一〇二・一〇五頁。
- (27) 同前、一〇八・一〇九頁。以下、同書の引用に際しては、旧字を新字に改めた。
- (28) 同前、一一一頁。
- (29) 同前、一一二・一一三頁。
- (30) 同前、一一四頁。
- (31) 同前、一四五頁。
- (32) 同前、二四四頁。
- (33) 同前。
- (34) 同前、九十七頁。
- (35) 同前。
- (36) 同前、九十七・九十八頁。
- (37) 同前、九十八頁。
- (38) 同前、九十九頁。
- (39) 先に述べた通り、藤懸自身は師宣が浮世絵の祖であるとは主張しておらず、浮世絵草創期に最も活躍し、浮世絵の様式を確立した画家と述べているに過ぎない。あくまでも後世の人々が、微妙な意味合いを理解することなく、浮世絵の初期に活躍した師宣を浮世絵の祖としてしまったのである。
- (40) 春山、前掲書。

- (41) 藤懸、前掲書、九十八頁。
- (42) 阿美古理恵『菱川師宣―古風と当風を描く絵師―』（藝華書院、二〇二〇年）八十一頁。
- (43) 同前、八十二頁。渡辺守邦『日本古典文学大辞典 第六卷』（岩波書店、一九八五年）。
- (44) 福井で活動した又兵衛の息子は、勝重と名乗っていた。
- (45) 田辺昌子「江戸の源氏絵―初期絵入本から浮世絵へ」（『みやび』異説―『源氏物語』という文化』森話社、一九九七年）、清水  
婦久子『源氏物語版本の研究』（和泉書院、二〇〇三年）、阿美古、前掲書、八十二〜八十四頁。
- (46) 同前、八十六頁。
- (47) 同前。
- (48) 阿美古、前掲書、八十九頁。
- (49) 同前。
- (50) 同前。
- (51) 同前。
- (52) 同前。
- (53) 藤懸、前掲書、二十四頁。
- (54) 佐藤悟「菱川師宣の再検討」（『たばこと塩の博物館研究紀要』四、一九九一年）四十七頁。
- (55) 阿美古、前掲書、六十六頁。
- (56) 同前、七十二頁。
- (57) 同前、五十九頁。
- (58) 同前、九十六・九十七頁。
- (59) 画中画として狩野探幽の署名入りの屏風を挿入した作品も報告されている。内田欽三「解説」『肉筆浮世絵大観 八 ニュー  
オータニ美術館』（講談社、一九九五年）一八〇〜一八二頁。
- (60) 阿美古、前掲書、五十六頁。
- (61) 同前、九十八頁。

(62) 同前。

(63) 同前。

(64) 同前、八十四頁。

(65) 同前、一〇八頁。

(66) 同前、一〇六頁。

(67) 奥平俊六「縁先の美人―寛文美人図の一姿型をめぐって―」(山根有三稀記念会編『日本絵画史の研究』、吉川弘文館、一九八九年)六六一―六六五頁。

(68) 同前。

(69) 穎原、前掲書、一八六・一八七頁。

(筆者 つつい・ただひと 京都大学大学院文学研究科准教授／日本美術史)

# *Iwasa Matabei and Ukiyo-e: Traditions and Images*

by

Tadahito TSUTSUI

Associate Professor  
Graduate School of Letters  
Kyoto University

There are various theories about the outbreak of Ukiyo-e, but most of the literature in the Edo period stated that Iwasa Matabei (1578 to 1650) was the first painter of Ukiyo-e. In the discussions so far, it has been verified that Matabei is the ancestor of Ukiyo-e. However, it was rarely mentioned why people in the Edo period were considered Matabei as the founder of Ukiyo-e. What this article considers is not whether the Matabei actually founded Ukiyo-e, but also the question of how the tradition of regarding Matabei as the founder of Ukiyo-e was generated. In order to explore such a large theme, we examined the effects of Matabei's work on posterity, and considered the relationship with the discourse related to it.

Specifically, we first looked at the discourse about Matabei in the Edo period, and confirmed what was said about the relationship between Matabei and Ukiyo-e. In the Genroku period, some discourses implied the relationship between Matabei and Ukiyo-e in the form of Ukiyo-Matabei. Later, in the appearance of Ohta Nanpo, Matabei was declared as the ancestor of Ukiyo-e. The theory of Nanpo spread widely, and it has been dominant throughout Edo period. However, such perceptions are not formed based on the Matabei's work we currently recognize. It was considered based on traditions and some works which is not depicted by Matabei. In a way, Nanpo's theory was vague and uncertain.

Next, we scrutinized the discourse about Matabei since Meiji period. In the modern Matabei controversy, it was thought that the most important matter was whether Matabei drew genre paintings to decide who was the founder of Ukiyo-e. On the other hand, there is a perception that it is not only Matabei who drew genre paintings in the Keicho and Kanei period. Anyway, reseachers in early 20th century thought Matabei had something like a new "artistic attitude", which is different from other painters, and it is inherited to next genera-

tion. They did not think that Matabei drew the Ukiyo-e themselves. They thought the most important thing was whether Matabei had an influence on Ukiyo-e.

Finally, we examined the impact of Matabei on Ukiyo-e artists and it was confirmed that the Iwasa school and Moronobu were connected to the paintings through the Nonoguchi Ryuho, a Teimon Haikaishi. Ryuho did the vulgarization of classics in the world of literature, and had the ideological intimacy of Matabei, who had made the same vulgarization of classics in the world of paintings. Hishikawa Moronobu inherited the manner of depicting classical subject from Matabei through Ryuho and used it in the books for the common people. It was Moronobu who promoted this trend further and added up-to-date elements to create a widespread Ukiyo-e style.

As I saw above, the connection on the painting existed between Matabei and Ukiyo-e. However, it was not a direct link to the image, but an effect on consciousness in the process of creating an image of classical subject. The connection between classics and vulgarity in the actual situation of the image inheritance and the connection between the name “Ukiyo-Matabei” and the origin of Matabei are based on the same mental function. The elegance and vulgarness lived together in the Matabei’s works, and that’s why, in the discourse of Matabei, the phrase that paralleled nobleness and vulgarity was used. The word Ukiyo-Matabei seems to have the ambiguous meaning of nobleness and vulgarity in both the image and the tradition.