



Title	明治後期の京都画壇に関する一考察：京都後素協会と文部省主催の美術展覧会をめぐって
Author(s)	山田, 由希代
Citation	デザイン理論. 2004, 45, p. 53-64
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53139
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

明治後期の京都画壇に関する一考察 —— 京都後素協会と文部省主催の美術展覧会をめぐる ——

山 田 由希代

京都工芸繊維大学大学院

キーワード

京都後素協会, 明治後期, 展覧会評, 絵画の地方性, 技術
Kyoto Kouso Association, The Second Half of Meiji Period,
Criticism, Localism, Technique

はじめに

- 1 京都画壇における後素協会
 - 2 東京と京都という見方
 - 3 展覧会評にみられる京都の絵画
 - 3-1 大塚保治による後素協会主催の共進会での批評
 - 3-2 「京都美術」における文部省主催の美術展覧会での批評
 - 3-3 二項対立とその差異化
- おわりに

はじめに

京都における明治30年代以降の美術をめぐる状況については、制度史や作品論としてとりあげられることで多くの注目を集めている¹。画壇に関する状況をみても、明治30年代は、全国規模の大きな展覧会が開催されはじめると同時に、東京と京都という地方意識が顕著になった時期であるといえる。

本稿では、この明治後期に京都画壇が当時の美術批評において、どのように語られ、またどのように捉えられていたのかを考察するものである。その手がかりとして、京都の画家が主に活躍の場とした二つの展覧会、すなわち京都後素協会の展覧会と文部省主催の美術展覧会に対する批評をとりあげることとする。

以下、1では、京都画壇における京都後素協会の重要性について確認する。2では、京都の画家にとっての主な絵画発表の場として、京都後素協会の展覧会と文部省主催の美術展覧会を提示し、3では、この二つの展覧会および作品に対する批評を具体的にみていくなかで、当時の美術批評において言説化されていた風潮を導くこととする。これによって、明治後半期の京都画壇がどのように認識されていたのかを明らかにすることを試みたい。

1. 京都画壇における後素協会

京都後素協会（以下、後素協会と略す）は、絵画の発展を図ることを目的として、明治29年（1896）に発会し、同30年代末まで活動した画家の団体である。

後素協会の発会以前の京都では、如雲社という組織があった²。如雲社は、幕末の円山派、四条派、土佐派、狩野派、南画などの流派を越えたほとんどの画家が集結する京都の一大画家団体であった³。如雲社の主な活動は、明治6年より京都博覧会で席上揮毫を行い、同16年では博覧会側から如雲社へ有効賞銀牌が贈与されたことである⁴。画家個人名としてではなく、団体として博覧会の席上揮毫へ参加していることから、当時、如雲社が画家の団体組織として、十分認識されていたと判断できる。基本的に、この如雲社の人員による再出発ともいえる後素協会は、明治中期以降の京都画壇で中心的な組織として大きな位置を占めていたと捉えてよいだろう。

如雲社では、作品の批評が談話という曖昧なかたちですまされていたことに対して、後素協会では、評価の講評をともなう絵画展覧会を定期的に行うことで絵画に対する画家の研究を促すことが目指された⁵。後素協会は、明治27、8年頃より画家の世代交代によって画壇の旧套逸脱が提唱され、それまでの如雲社にみられたような談話が主体の寄り合い的な集まりではなくて、本格的に絵画研究を行う機関として組織されたのであった。そのため、後素協会は「斯道の発達を計る」という積極的な目的を趣旨として、規約と委員会をそれぞれ設けている⁶。

後素協会が発会目的に掲げた「斯道の発達を計る」という趣旨の具体化は、絵画発表の場を定期的に設けるという規約に反映されている。明治初期までの画家の活動の場が、書画会や博覧会に限られていたのに対して、後素協会では独自に絵画発表としての場を設けている。それは、月に一度の月次会と年に一度の展覧会、そして三年ごとの共進会という三種類の行事であった。定期的な絵画展覧の場が増えたことは、後素協会の成立以前との大きな差異であるといえる。

次に、これら行事としての展覧会がどのように行われたのかをみることによって、後素協会の理念を見いだすことができる。まず、明治30年、30余名によって後素協会に青年会が組織された⁷。その展覧会では、作品を匿名で出品し彼ら自身によって優劣がつけられるという形式が採られた。匿名で出品するということに、個人的な感情を廃して作品自体の評価に集中できる環境がつくられたといえる。作品に対する公平な審査という姿勢とともに、若い世代の画家による意欲的な絵画研究に向かう態度がうかがえる。

また、同30年に行われた協会主催の第一回全国絵画共進会では、ユニークな展覧方法が採用された。それは、絵画作品の横に審査員の得点表が貼られて展示されるというもので、関西では初めての試みといわれるものであった⁸。得点表には「意匠」、「意匠技術合点」、「技術」、

そして「平均点」の四項目が設置され、各絵画について、それぞれ数字で書き込まれた得点が公衆に示された⁹。協会側は、得点が公衆の絵画購入の基準となることを提案している。得点という明確な標示を掲げて絵画購入を促す新たな試みは、購買者に与えられる作品の情報が、単なる「受賞作品」や「優等品」というような一言による基準だけではなく、「意匠」、「技術」という詳細な評価ポイントをもって絵画を判断する方法を明らかに示したといえる。

さらに、同年の月次会では、「新画の絵合」という展覧方法の工夫がなされている。絵合とは、出品画を抽選で左右の二組に分け、それぞれの一対をならべて展示する方法である¹⁰。各対にはそれぞれ審判が優劣を判定し、講評するというものであった。こうした行事には、観客の関心はもちろんのこと、人前で優劣の判定を受けるという画家への向上心を刺激することを意図した方法であるとも受け取れる。

これら後素協会の展覧方法でのいろいろな工夫において共通していえることは、なによりも作品に対する客観的な評価を重要視している点であるといえる。匿名出品によって作品を評価したり、評価ポイントを定めて具体的な点数をつけたり、優劣が直にあらわされることによって、公衆には作品判断の基準が、また画家には作品に対する反省が明確に表し出される。それらのシステムには、なるべく客観的な絵画の評価を行おうとする後素協会の理念がみられるのである。近世の書画会が作品を披露することを主眼としていたのに対して、後素協会の展覧会では、作品の客観的な評価を示すことが主眼とされた。

このように、絵画の発展を目指して、後素協会が実際に行った活動は、明治30年代の京都画壇の実状を表すものとして重要であるといえる。

2. 東京と京都という見方

ここでは、後素協会主催の全国絵画共進会（以下、共進会と略す）と文部省主催の美術展覧会（以下、文展と略す）についての展覧会評が、明治後半期における京都の絵画をめぐる様子を明らかにするための手がかりとなることを確認したい。この二つの展覧会は、全国規模で大々的に催されたものである¹¹。全国的な展覧会における京都の絵画をみることによって、京都画壇の状況はより明確になると考えられる。

実際、明治後期の絵画に対する批評には、京都の絵画にあらわれた明確な傾向を論じたものが見受けられるようになる。それは、主に東京の絵画の傾向との比較によるものである。他府県の画家からも作品が集められていたにもかかわらず、展覧会評では東京と京都という主として二つの絵画制作の場をとりあげることで作品を比較させる傾向があったのである。

明治35年、大塚保治によって東京美術学校で行われた「京都画家対東京画家」¹²と題する講演はその顕著なものである。彼は、本講演の目的を、「新進美術家、本邦絵画の革新を図ろう

と云う意気込の人達の計画を批評し、且其成敗を論断しようと思う」¹³。すでに講演題目が示すように、ここでは冒頭から京都と東京という枠のもとで論が進められている。論断の対象としてあげられているのは、明治35年に開催された後素協会主催の第三回共進会と明治33年から同35年6月までの間に行われた日本美術院の展覧会である。この二つは、それぞれ京都、東京の代表的なものとして捉えられている。まず、この批評での後素協会と日本美術院との比較をみることで京都の特徴が抽出されと考えられる。

次に、明治40年に官設の大規模な全国展覧会として開設された文展に関する批評においても、東京との比較を通して京都の作品にみられる傾向が明確に言及されている。なお、文展開催とともに後素協会の画家たちは活躍の場を移したことから、京都の画家たちの関心は文展に集中していたといえる。事実、後素協会としては定期的な会を催すこともなくなり、会員の主な作品発表の場は文展に収束されていくこととなる¹⁴。したがって、明治末期の京都の作品傾向は、文展での批評によって捉えることができる。

現時点では、後素協会の会員による全ての作品についての厳密な確認はできない¹⁵。しかし、大塚保治の批評や文展での作品批評を追うことによって、明治後期の京都画壇の状況が、言説の上でどのように認識されていたのか、また、どのような点に注目されていたのかについては明らかになるといえる。そのため、次に、大塚の批評および文展に関する批評記事の内容を詳しくみていくこととする。

3. 展覧会評にみられる京都の絵画

3-1 大塚保治による後素協会主催の共進会での批評

ここでは、大塚保治による「京都画家対東京画家」のなかで、京都の絵画がどのように捉えられているのかを具体的にみていくこととする。

大塚の講演における全体の大きな枠組みは、後素協会と日本美術院の画家たちをそれぞれ京都、東京での新派の画家として捉え、それぞれの絵画にみられる特徴について、共通点と差異を指摘したものである。まず、両京の共通点として、絵画が大型化していることと人物画が増えていることが指摘されたうえで、具体的な項目に沿って東京、京都の作品を細かく比較し、総括が加えられている。比較の項目には、画題、画法、人物の三項目がとりあげられている¹⁶。そのなかでも特に、画題、画法の項目が重点的に語られている。以下、この二つの項目において、東京と京都の絵画がどのように比較され、京都の絵画がどのように捉えられているのかを具体的にみていくこととする。

まず、画題について、大塚は、両京に共通して人物画が多く、宗教画、神話画、肖像画は少ないと評する。そして、人物画のなかでも特に歴史的風俗画というものが多数を占めていると

される。彼のいう歴史的風俗画とは、「偉人豪傑が只尋常の生活をして居る所を写す事もできる」ものであり、「歴史上に重大な人物事件を写し出す」ものを「真の歴史画」として、これと区別している¹⁷。歴史的風俗画の具体例としては、「敦盛が一ノ谷の城楼で笛を吹いて居る所」、「静が鶴ヶ岡の八幡で舞を舞つて居る所」、「正成が桜井駅子訣れの所」、「菅公が太宰府に流されて、一夜恩賜の御衣を捧げて昔を忍ぶ」というような画題があげられている¹⁸。両京ともに、歴史的風俗画に続いて文学的風俗画、純粹の風俗画が多いといわれている。ちなみに、文学的風俗画には、「業平の画」、「小町の画」、「王昭君」、「東坡」が、純粹の風俗画には、「花見の所」、「子供が遊んで居る所」、「職人が仕事をして居る所」、「女が化粧をして居る所」などを具体例としてあげている¹⁹。

大塚は、これらの画題の種類に関して東京の画題は材料が豊富で斬新であるのに対して、京都の画題は単調で陳腐であるという。そして、「一方は其の画に描き現はされる内容に重みを置いて居り、又一方は夫を描き現はす形式に重みを置いて居る」²⁰と結論づけている。彼は東京の画家が、内容つまり画題の材料を重視するのに反して、京都の画家は、形式つまり事物を描き出す方法を重視すると捉えているのである。そして、絵画の新しさという点において、画題そのものの新しさのほかに、ストーリー上の場面選択の新奇さといった内容を重視する東京の絵画がいくつか注目される。新しい画題の例には、下村観山の〈大原の露〉や横山大観の〈木蘭〉などがあげられている²¹。さらに、画題は古くても、画家の選択した場面によって斬新さが出ているものには、菱田春草の〈王昭君〉と木村武山の〈熊野〉が、また、思想を見せようとしているものとして、菱田春草の〈雲中放鶴〉や横山大観の〈老君出関〉がそれぞれあげられている。大塚のいう画題の新しさとは、画題そのものの選択のほかに画家による場面選択の仕方、および絵画である以上に詩や思想といった副次的な要素を兼ね備えたもの指していたといえる²²。そういった意味で、彼は京都の画題には詩や思想を描いた画題は皆無として、「平凡な写實的」²³なものであることにより単調で陳腐とみなしている。大塚によって単調で陳腐とみなされた京都の画題についての具体的な作品はあげられていない。

しかし、画題が単調で陳腐であるからといって、彼は京都の画家を消極的に捉えてはいない。彼は、むしろ「内容よりも形式、思想よりも技術の方を主としなければならない」²⁴として京都の絵画の傾向が優位であることを示している。その理由として、詩や思想は、あくまで美術の副次的な要素であり、それを描きあらわす技術こそが美術の本質であるといわれることによる。彼は、技術が不十分であると思想を描きあらわすことができないと断言している。さらに、彼は、美術展覧会を見に行く本来の目的を「奇麗な彩色なり線形によって巧みに描き現はされて居る画を見るのが第一である……美術展覧会に這行って何か道德上の説教でも聴こうとか、哲学に関する知識を得ようとか、歴史上の考証を知ろうとか、或いは詩歌の妙趣味を味わうと

云うような事は初から間違った主客転倒の注文である」²⁵とする。美術展覧会に求めることは、色や形によって描かれる絵画を見ることであり、哲学や歴史や詩歌を得ることではないという。絵画における副次的な要素の重視に消極的な言及がみられるのである。

次に、画法についてみる。京都は、描き出す方法に長けていると判断されたためであろう。



図1 山元春挙〈法塵一掃〉1901年

ここでは画題の項とは変わって、京都の画家が多く登場する。大塚は、画法に三つの傾向を見いだしながら京都の画家が絵画を表す技術力に富んでいることを示している。その傾向の一つは「書く流」つまり、筆法、筆勢である。二つは「掃く流」つまり、刷毛で掃くことで、そして三つめは「塗る流」である。形や線を主にする「書く流」の好例として、富田溪仙の〈蒙古襲来〉や村上華岳の〈競馬〉があげられる。筆の使い方巧みに色や墨の濃淡を取る「掃く流」では、橋本菱華の〈春の暮〉、碓井芳泉の〈朝〉、川村蔓舟の〈村芝居〉、山元春挙の〈法塵一掃〉(図1)が傑作としてあげられている。そして、彩色に重みをおく「塗る流」では、寺崎広業の〈月光燈影〉、尾竹竹坡の〈落城〉があげられる。

「書く流」と「掃く流」は京都の画家に多くみられるが、「塗る流」に関しては、東京の画家が用いる傾向にあるとされる。京都の画家が用いる「書く流」と「掃く流」は、描き直しがきかないために技術力が必要であるといわれ、実際に京都の画家は技術に優れていると評価されている。一方、「塗る流」は、何度も塗り直しが可能であることから技術を要しないとして、これを多く用いる東京の画家の技術力不足にも触れられている。

講演の最後で大塚は、画家にとっては思想、技術の両方が必要であるとし、東京の画家は京都の画家に負けずに技術を身につけるよう促している。すなわち、絵画にとって重要である技術が京都画壇には身につけているということを彼は認識しているのである。その一方で、京都の画家が思想に乏しいことも指摘される。その理由として、京都は学問や文学の分野で東京のレベルにまで達していないことがあげられる。京都が「精神上東京と台頭の地位に立つ様になったならば」、そして「新思想を描き出すといふことになったならば」、日本美術の中心は東京から京都に移るのではないかといわれている²⁶。大塚は、京都画壇を東京に比べて思想面において発展途上の段階とみなしているのである。この講演は、東京美術学校の生徒へ向けたものであり、東京側を主体とする立場であるといえる。しかし、ここで重要なのは、東京に比べて京都の絵画は画題が陳腐であるということ、また、画家に技術力があるため、それを重視

する傾向にあるということが講演内容として聴衆に語られていたという事実である。

3-2 「京都美術」における文部省主催の美術展覧会での批評

明治40年、文部省は全国規模の大展覧会を創設した。これによって東西の画家が一つの器の中で毎年競い合うこととなった。これまでにあった官設の博覧会や共進会とは異なり、文展は文部省が文化政策として取り上げた最初の啓蒙的な展覧会である。文部省主催の全国的な絵画展覧会は社会的にも大きな影響をあたえ、画家達はこぞってこれに出品した。明治末から大正初期の京都画壇の活動は、主に文展においてみることができる。

ちなみに文展の入場者は、第一回展では約一ヶ月の会期中に4万3千人であり、大正元年の第六回展には16万人を越える以上な盛況ぶりが見られる。文展は、年に一度、民衆が美術作品に触れる機会として働いていた。入場者数が物語るように、多くの人が感心を寄せ、社会に浸透していたという意味において、この時期の絵画の実質は文展に象徴されるといえる。なかでも、「観覧者の話題に上るは日本画なり、観覧者の買約するは多く日本画なり」、あるいは「日本画は我国人に最も親み易き美術にして、又最も多く了解さるる美術なり……更に発展すべき美術なり」と記されたことから、話題の中心はもっぱら日本画であった様子がわかる²⁷。ここでは、初期の文展において京都画壇の作品がどのように批評されていたのかについて、美術雑誌「京都美術」のなかの第3回文展に関する特集記事である「公設展覧会雑観」に寄せられた記述に注目することとする²⁸。

なお、社会に対し多大な存在感のある文展ではあったが、国家の支配する機関であることが災いし、結果的に純粋な美術機関として作用したものとはいえない。そのため、存続をめぐる改組問題や主催元の移動を繰り返すなど数々のトラブルも生じている。回を重ねるごとに美術を高めるための文展としてではなく、文展出品のために鑑査に通りやすい作品を創り出されることが主体となりだしたのであった。次第に文展に出品することは画家にとって大きな権威となっていく。それには鑑査、審査の不透明さが指摘される。審査員は当時の画界を代表するそれぞれの美術団体に属するものが多く、文展内部において各団体が幅をきかせるために各々の所属団体の作品を通すことが目的ともなっていた。そのため、文展へ送り込む審査員の数まで大問題になったという。文展にはこのような背景があったとしても²⁹、以下にあげた京都画壇を代表する画家でもあり審査員でもあった彼らの実際の言葉を追っていくことによって、少なくとも彼らによって文展における京都の絵画がどのように捉えられていたのかを知ることができる。

「京都の画は其技巧に至りては無論東京より優れて居るが」（谷口香嶠）

「東京の画は色の調和についてなかなか苦心もしてあり又長所でもあるがさりとて絵画は色彩のみを骨子として成立つものでなく……京都の画家は決して東京一派の唱道する如く技術は末技などとの誤想に陥るらず」（山元春挙）

「東京の絵は感想を主とし……京都の絵は筆墨が練熟してある為め……」（菊池芳文）

以上からは、作品に対する彼らの視点が共通して東京と京都に二分して対比されている様子がわかる。さらに、京都の作品の特徴について述べた春挙や芳文とほぼ同様に、香嶠や栖鳳もその内容を以下のように捉えている。

「京都の画は技術は確かだが想の鍛錬が足りない、腕は達者だが如何にも型にはまり過ぎた傾きがある」、「元来技術は東京に比して遙かに優れて居るのだから、此点に注意して其楽想に重きを置くやうになったら頗る愉快的な作品を見ることが出来やうかと思ふ」（谷口香嶠）

「京都の絵は筆墨が練熟してある為め一つはそれが為め彩色の熱度が加はらぬ傾むきもあり、また感想の上に於ても今一つ新鮮をかくかも知れぬが」（菊池芳文）

「京都側の絵は、感想、想化という点に就て貧血症に罹って居るやうの傾向が見えた」、「京都の画は筆墨の熟練をその特徴とするとは、我も信じ人も許すところであらうが……」（竹内栖鳳）

京都の作品は「技巧」、「技術」、「筆墨」が東京より優れ、一方、東京の作品は「感想」が優れている。そして京都の方には、「想」、「楽想」、「感想」、「想化」が欠乏しているといわれる。この「想」、「楽想」、「感想」、「想化」という要素が希薄であるため、京都の作品は「型にはまり過ぎた傾き」や「今一つ新鮮をかくかも知れぬが」といわれるのである。

では、具体的に「技巧」、「技術」、「筆墨」や「想」、「楽想」、「感想」、「想化」とはどのようなものを指すのだろうか。それは、竹内栖鳳による次のような作品の批評からうかがえる。菱

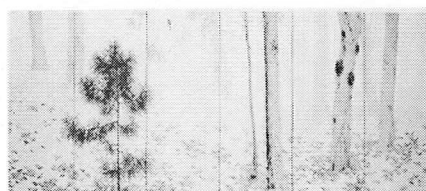


図2 菱田春草 〈落葉〉1909年

田春草の〈落葉〉(図2)について、まず、「晩秋の静寂なる情趣を写したものとして慥かに場中の秀逸であった」と評価した後で、「感想のために技巧を忘れ去ったといふ画である、皮肉に言へば筆墨がないから情趣が出た」³⁰ともいわれている。「技巧」より「感想」が表れているものと見なされている。〈落葉〉は、雑木林の中の一場面を描いたものである。描かれているものは木々と落ち葉である。線というより主に色彩によって表現されている点で、「技巧」の評価が低いとみられるが、地面の余白によって林の空間を表し、場の雰囲気を感じさせるところに「感想」が評価されていると判断できる。

一方、栖鳳は「優秀なる筆墨を以て遺憾なく『細雨空濛』といふ情趣を出したる」³¹と「筆墨」による情趣が認められている例として、田近竹邨の〈細雨空濛〉(図3)をあげている。

〈細雨空濛〉は、山を中心に描いた南画である。〈落葉〉に比べると、栖鳳が「優秀なる筆墨」というように色彩というより細やかな墨の線で対象が描写されている。そして、その表現からは湿潤な大気を感じ取れるようである。

「感想」を主とする東京の作品として菱田春草の〈落葉〉が、「筆墨」を主とする京都の作品として田近竹邨の〈細雨空濛〉が、それぞれ具体例となっている。これによって、「感想」は色彩の使い方、「筆墨」は線の使い方をそれぞれ示していることが理解できる。



図3 田近竹邨 〈細雨空濛〉1909年

3-3 二項対立とその差異化

ここでは、明治後期の京都画壇に対する言説の内容をまとめるため、後素協会主催の全国絵画共進会から文部省主催の美術展覧会にいたる二つの展覧会批評を通して取り上げられる特徴を示していくこととする。

まず、大塚保治の批評では、作品そのものというより出品画家に注目し、東京と京都という二項に分けて、画題や画法といった項目別にそれぞれの特徴を対比させて見いだしていた。一方の、第三回文展における絵画批評では、作品に対して語られたその切り口は、やはり東京と京都という観点での明確な対比によるものであった。このように二つの展覧会における批評からは、大きな共通点が見られる。それは、作品について言及する際、必ず東京と京都という二項を対立させる捉え方を強調するかのように、それぞれの特徴を対比させるかたちで明確に差異化されていることである。

特に、大塚の批評では両京の画家の特徴における対比が明確であった。まず、東京の画家は、

画題の種類が豊富であるが、技術が拙いため「思想」を重んじる傾向にあるということである。それに対して、京都の画家は、画題は単調で陳腐なものばかりであるが、技術に優れることから「形式」を重んじると論じられた。文展における絵画批評の内容では、京都は東京に比べて「技術」、「技巧」、「筆墨」が熟練していること、さらに、京都に欠乏している「想」、「楽想」、「落想」、「感想」、「想化」について重視していく必要性が専一に述べられた。

このように、絵画に対して東京、京都という二項対立での捉え方と、両京の持つ特徴の差異が際立たされる論調が、少なくとも明治中頃以降の美術評論には定着していたといえる。

おわりに

本稿では、明治後期における京都画壇の活動として後素協会および文部省主催の美術展覧会に注目した。そして、それらに関する美術批評の言説を通して、明治後半期における京都画壇がどのように認識されていたのかを導くことを試みた。

二つの展覧会における批評では、共通して東京、京都という観点で画家および作品が捉えられていた。そして、そこでの東京と京都とは、それぞれの特徴を対比させたかたちで明確に差異化されていた。そのなかで、京都にみられた特徴とは、画題は単調であるが、対象をうまく描き出す技術に優れているということであった。このことは、少なくとも当時の美術批評のうえで明治後期の京都画壇の様子を示すものであるといえる。

このようにして、言説のうえで認識されていた明治後期の京都画壇は、絵画の領域のみではなく地場産業との深い関わりによる基盤が反映していたと考えられる。これについては、地場産業のなかでも特に染織の見地からみることで今後の研究に発展させていきたい。

注

- 1 近年の研究では、廣田孝「竹内栖鳳の絵画論」(『美学』201号、2000年)、中谷至宏「会場の美術——京都における展覧会史にみる絵画の位置——」(『美学』211号、2002年)、高階絵里加「明治三十年代の日本画における大気・空気表現 栖鳳・大観と西洋絵画」(『美術フォーラム21』vol. 7 醍醐書房2002年)など。
- 2 村上文芽の「絵画振興史」(『日出新聞』1919年7月31日掲載記事)によれば、如雲社は、慶応2年(1866)、円山応立、中島来章、塩川文麟、鶴沢探真らによって、組織された画家結社にはじまり、明治元年(1868)に後素如雲社と命名されたとある。しかし、一般に如雲社と略称されるので、本稿でも如雲社と呼ぶこととする。また、如雲社のシステムは、会費200文のほか基本的に規則はなく、一切の雑事は筆屋、絵の具屋が執り行っていたとされる。毎月11日に、定期的な研究会が開かれていた。その内容は、画家たちが課題に沿って描いた絵画を持ち寄り、批評を交換するかたちであった。研究

- 会は、主として寄り合い的なものであったとされる。
- 3 村上文芽「絵画振興史」(「日出新聞」1919年8月14日掲載記事)
 - 4 京都博覧会社『京都博覧会沿革史』1903年、村上文芽「絵画振興史」(「日出新聞」1919年7月31日掲載記事)
 - 5 「京都後素協会発会式」(京都美術協会「京都美術協会雑誌」45号 1896年 10～14頁)
 - 6 委員会の組織は以下の通り。発会当初の時点では、会頭は未定、副会頭に雨森菊太郎、委員長に今尾景年、委員に望月玉泉、原在泉、森川曾文、菊池芳文、谷口香嶠、竹内棲鳳、内海吉堂、山元春挙、草野龍雲、梅村景山、森雄山、三宅呉嶠、都路華香、理事長に上田万次郎、理事に伏原嘉一郎、宮脇新兵衛、西村彌兵衛、松岡松之助、奥村又次郎、堤中卯之助、他四名未定。「京都後素協会成る」(京都美術協会「京都美術協会雑誌」43号 1896年 31～34頁)
 - 7 常議員として、上田万次郎、橋本菱華、藤井春水、山北霞峯、加藤英舟、龍野満黄。「後素協会の青年部」(同書58号 1897年 38頁)
 - 8 審査長として参加した岡倉覚三は、「今回ノ審査ニハ意匠技術ノ二項ヲ設ケ之カ審査ノ附点ヲ陳列ノ画傍ニ貼シ以テ選択ノ標点ヲ明カニ公衆ニ示ス是レ関西ニ於テ規メテ施行スル所亦以テ審査ノ神聖ヲ表白シ優秀ノ比較ヲ一目瞭然タラシメ然シテ斯道ノ煥発ヲ催促スル所ナリ」と述べている。「全国絵画共進会褒賞授与式」(京都美術協会「京都美術協会雑誌」60号 1897年 36頁)
 - 9 「全国絵画共進会褒賞授与式」(同書60号 1897年 39～41頁)
 - 10 「時代展覧と絵合」(京都美術協会「京都美術協会雑誌」68号 1898年 31～32頁)、「後素協会の絵合」(同書78号 1898年 34頁)
 - 11 明治30年(1897)の後素協会主催による第一回全国絵画共進会は、日本の絵画展覧会で最大規模のものと称されるほどであった。また、同35年の第三回展は、東京の上野で大々的に開催されたとされる。
 - 12 文学博士大塚保治演説、佃速記事務所員速記「京都画家対東京画家」1902年(青木茂『明治日本画史料』中央公論美術出版 1991所収)
 - 13 文学博士大塚保治演説、佃速記事務所員速記「京都画家対東京画家」, 31頁
 - 14 川村猪蔵「古き歴史ある画会」(京都美術協会「京都美術」42号 1917年 9～13頁)
 - 15 「京都美術協会雑誌」には、京都後素協会の展覧会関係の記事が開催の度に記載されている。画家、画題等の出品作品に関する情報および展覧会の状況については、その記載よりうかがい知れる。「京都後素協会の展覧会」(京都美術協会「京都美術協会雑誌」53号 1896年 43～44頁)、「全国絵画共進会褒賞授与式」(同書60号 1897年 39～41頁)、「後素協会展覧会」(同書66号 1897年 20～21頁)、「時代展覧と絵合」(同書68号 1898年 31～32頁)、「後素協会の絵合」(同書78号 1898年 34頁)、「後素協会の青年部」(同書79号 1899年 18頁)、「全国絵画共進会褒賞授与式」(同書84号 1899年 25～27頁)、「後素協会の絵画展覧会」(同書143号 1904年 13～14頁)、「後素協会」(京都美術24号 1912年 26頁)参照。
 - 16 内容が新派についての論評とされるため、山水や花鳥といった伝統的な画題については論及されていない。

- 17 文学博士大塚保治演説，佃速記事務所員速記「京都画家対東京画家」，36頁
- 18 同書，37頁
- 19 同書，37頁
- 20 同書，41頁
- 21 この二作品は，「文学的ジャンル」とされ，上原古年〈筒井筒〉，河合玉堂〈湘君〉も同じ分類とされている。他には「歴史画」として，高橋広湖〈天孫降臨の図〉，「戦争画」として尾竹国観〈人道〉，尾竹竹坡〈暗涙〉が東京の画題の材料の豊富さを示すものとしてあげられる。
- 22 また，東京画家の最新の風俗に着眼する姿勢も新しい画題を生み出す一因であるとしている。あまり新奇を求めすぎるものとして，〈高砂〉，〈賽の河原〉をあげ，奇怪で滑稽なものとする。
- 23 文学博士大塚保治演説，佃速記事務所員速記「京都画家対東京画家」，39頁
- 24 同書，42頁
- 25 同書，43頁
- 26 文学博士大塚保治演説，佃速記事務所員速記「京都画家対東京画家」，62頁
- 27 川村文芽「文展の中心としての日本画と日本画家」（「京都美術」26号 1912年 20～24頁）
- 28 「公設展覧会雜観」（京都美術協会「京都美術」18号 1910年 8～23頁）
- 29 同書，8～23頁。第三回文展審査員であった菊池芳文はその鑑査についての疑問を次のように語っている。「実に残念な絵が落ちる。そこで栖鳳，春挙の両君と共々大に論じて見たが，どうも東京とは衆寡相適せずで大数の上から仕方がない，随って審査の結果も同様で，十分に自分の信ずる処を説明して多少他を動かしたつもりでも，いよいよ最後の採点になるといつも不成功であって，夫がため一時は断然帰ってしまおうかと思うくらいでした」。山元春挙，竹内栖鳳も同様に鑑査，審査の不公平さを告白している。栖鳳にいたっては「審査委員の改選があっても所謂審査の結果なるものは余り多きを望むことが出来ないものと予め知って置かねばならぬとおもう。」とまでいい，審査員自らが審査のあてにならない様子を露呈し，「多数の野次馬評よりは少数で深く考えた方がよい結果を見得らるであろう。」と文展の審査状況の改善を示している。
- 30 同書，17頁
- 31 同書，17頁