

# 須田国太郎

田上庸子

## 序

一九七七（昭和五十二）年五月二十六日、私は『須田国太郎展』が開催されている広島県立美術館に赴いた。会場内は私の予想通り、人影が疎らで閑散としていた。

現在、須田の絵画は近代日本美術史上、高い評価を得ているにもかかわらず一般社会に於いて、彼の名はあまり知られていない。

須田の絵画は、どれひとつとってみても視覚に快く訴えかける口あたりの良さがなく、微動だにしない不動の厳しさと地味な暗色の諧調を有する画面は、観照者に対して、決して媚びることをしない。たとえば、東京国立近代美術館に常時陳列されている同時代の作家たちの作品と比べて、館内での自己主張は決して強い方ではなく積極的に人を呼びとめるよりも、むしろ静かに歩みよるものだけを待つといった様相を呈している。このような一見、傲岸な態度や、難解で暗鬱な画風が観照者の接近を妨げているのであろう。

私が須田国太郎の絵画に強い関心を持つようになったのは、絵画作品自身の魅力というよりもむしろ、かれの油絵に対する真摯な態度にひかれるものがあつたからである。

『日本油絵は、常に断片で、常に自己の根を持っていない。まるで、瓶に挿した切花の色とりどりの美しさにも比ぶべきもので、そ

れはそのままでは、いつしか枯れ萎んでゆく運命をもっている。：（中略）かりものの技法は、終には自分のものにはなり得ない。技法は自分が見出すべきものである。その意味で日本油絵はどんな技法を見出してきたか、技法が先ずあつて油絵をかいているのではなからうか。」

須田は、日本の洋画が、それ自体の力と論理による内発的なものでなく、絶えず西洋の何等かの様式や画風を模倣し、移植することから出発していることを強く批判した。そして批判にのみ留まらず、彼自身の実践によって、油絵という芸術の源流にまで溯つてその本質的なものを体得しようとしたのである。又、一九二六年あたりから、日本人として伝統的な感性を顕現させる民族的な油絵様式を確立すべしとの日本主義ないし日本的洋画の創造ということが盛んに唱えられ、多くの日本洋画家たちは、西洋画本来のコンストラクションをすて、日本的な油絵を創造していくのであるが、須田自身「自分としては、日本的ということを特に強調したことは一度もありません。」と述べているように、故意に日本的なるものを求めず、終始一貫前向きな姿勢で理知的に自然のリアリティを捉えようとしたのである。

冒頭に『須田国太郎展』を見に、展覽会場へ赴いたと述べたが、実を云うと私は、原作を前にした時、はじめはあまり深い感動を覚えなかつた。

私が須田国太郎という画家を知るようになったのは、彼の絵画作品が最初ではなく、彼の文章を読んだからのことである。須田は勤勉な画家であると同時に博識な歴史家であり、無類の思索家であつた。それ故、彼は自己の思想に陶然となつてしまい、映像世界より

も思想の方を優先させてしまつて、彼の絵画芸術を弱めてしまつたのではないか。描くことの実践によつて、彼の絵画理論を確かなものにしていき、絵画理論が「主」で、制作が「従」の關係にあつたのではないかと、私は展覽會場の中で彼の個々の作品の前を行つたり来たりしながら考えてみた。

はたして本当に彼の芸術家としての想像力が思想の圧力に呼応するだけの充分な活力が無かつたのだろうか。否、それは甚だしい誤解である。なぜなら彼の絵画作品はどれも皆、厳格なリズムを根幹とする堅固な実在感で私を絶えず威圧しているからである。このどうしようもない畏怖感や圧迫感、須田の絵画が西洋画の核心を消化し、吸収し、渾然一体となつたものから自ずと噴出し、見る者を威圧するのである。

近年、須田が高い評価を与えられた要因はそこにあると考える。つまり、絵画制作が感覚だけの所産ではなく、常に理性をもつて練磨しつづけたという点である。

既に述べた如く、私は須田の油絵に賭けるひたむきな制作態度をかうのであつて、凝視すればする程、精神の深淵を覗き込むような畏怖感を内包する彼の絵画の魅力は、未だ半分も理解していない。

「弱い観客は絵画を眺めている時、あまり思索をめぐらさない方がよいであろう。」とウィントは語っているが、私もその弱い観客の一人であることを充分認識しながら、敢えて思索を試みようと思う。そして須田の芸術を語る場合、美辞麗句を織込んだ讚辞の言葉よりも、この画家には辛辣な攻撃の言葉の方が似つかわしいように思える。

(註1) 須田国太郎『我が油絵は、いずこに往くか』(みずゑ、一九四七年十一月号)

(註2) 須田国太郎解説『日本現代画家選Ⅲ』(美術出版社、一九五五年)

(註3) ウィント・高階秀爾訳『芸術と狂気』(岩波書店)

## 第一章 久遠の光

### (1) 法観寺塔婆

ここに一冊の画集がある。各図版の解説は作者みずから書いたもので須田の絵画制作上の秘密を探る上で、最も信頼のおける資料である。

「私はある夏の午後驟雨が上つて背後の黒ずんだ山の前に白く浮き出たこの塔の前を電車で通りすぎたのであつた。……(中略)夏のひる下りの陽のもとでは全く別物に見えたが、矢張りその時の印象の出どころであることは動かない。丹塗りの建築細部、光る黒い屋根を全然逆な効果に代えてゆくことができた。この銅がしまつていて屋根の軒の出が深くて勾配のゆるい、荘重で軽快なこの名塔の姿はいかなる条件のもとにあつても微動だにしないものではない。」

法観寺塔婆と題するこの絵は、須田国太郎が四十一歳の時、一九三二(昭和七)年の夏に制作された。

須田の個人様式の変遷過程を、原田平作氏は理解しやすいように分類している。

①基礎的時式(少年期から大正七年満二十七歳まで) ②滯欧期(大正八年から同十二年三十二歳まで) ③形成期(大正十三年から

昭和七年四十一歳まで) ④展開期(昭和八年から同二〇年五十四歳まで) ⑤円熟期(昭和二十一年から同三〇年六十四歳まで) ⑥晩期(昭和三十一年から同三十六年の死まで)とあり、法観寺塔婆は差詰、③の形成期のしめくくりの作品であると云える。

須田国太郎は一八九一(明治二十四)年六月六日、京都市中京区堺町六角下甲屋町に長浜縮縮仲買商の父彦太郎、母フジの第三子として生まれ、生涯のほとんどをこの地で過ごした。

須田が平生、見慣れているはずの八坂の塔で知られる、この法観寺の五重塔を制作の対象とした第一の動機は、前述の彼の言葉通り、瞬間的に焼きついた「印象」(変転する視覚現象の一瞬をとらえる、印象主義とは異なる)であることは間違いない。しかし、そういった「印象」のみではなく、須田の脳裏には彼がスペイン留学から帰国して絶えず考えつづけ、絶えず探しあぐねていた、真正正銘の日本の素材を見出したことである。

西欧で描けば、たとえそれが人の借物であっても、全て西欧の山の色であり、木の色になるのであるが、日本へ帰って来ると、同じパレットでは日本のものは表現出来ない。その結果、外国臭い素材を探し廻る破目となりモチーフ難をきたす。そこで須田は、一度こんなものは捨て去って、しかも油絵の本道を崩さず、日本人自身のモチーフを見つつけようとし、そのモチーフが日本の古い建造物であることに注目したと私は考える。

その証拠に彼は法観寺塔婆を制作した同じ年にも《唐招提寺礼堂》の建造物を描き、その後も建造物を描きつづけたからである。一九三七(昭和十二)年制作の《村》、一九四三(昭和十八)年《校倉乙》、《校倉甲》、一九五五(昭和三十〇)年の《鐘八幡》などである。

「この建築の美わしさはその左右に居ならば、只今の民家に対してどういう構成美をかたち造るか、これは今日この塔を日夜ながめて暮す私の頭のうちにしみこんでいる筈のもので、たまたま白塔として浮き上った瞬間の印象がこの制作のきっかけとなったにすぎないと云えるであらう。これを描く私には、この瞬間の印象こそ久遠であったのである。」と続けているが、ここにあらわれる「久遠」とは一体何であらうか。「久遠」は仏教用語で久しく遠い時、無窮なことを意味する言葉である。

法観寺塔婆の塔身は、側柱と四天柱によってしぼり固定され、塔の中心には相輪を支える巨大な心柱を有している。この強靱なモチーフメントは室町時代に建立され、今日に至るまで変わることなく存在している。

須田は、揺るぎなき強靱な形態をひきずってきた時間の重みというものを考えずにはいられなかったのだらう。前田常作氏は「久遠」という言葉には、過去・現在・未来を貫ぬく歴史の光を感じる。<sup>(註2)</sup>と述べ、この「久遠の光」こそが博識な美学者でもあった須田の油絵に対する解答ではなかったのだらうかと分析している。

法観寺塔婆の構図は、五重の塔と電柱とを不思議に組み合わせている。色調は、赤褐色というよりは暗紫色で統一され、煩雑な現世の時間を離れ、いやむしろ停止するといった方が正しいであらう、画面中央に位置する五重の塔へ「久遠の光」をいざなっている。

(註1) 須田国太郎解説『日本現代画家選Ⅲ』(美術出版社、一九五五年)

(註2) 『日曜美術館第二集』原田平作『暗明の魔術師』(学習研究社一九七七年)

(註3) 須田の生家は中京区であったが、昭和十四年には左京区南禅寺に

転居した。

(註4) 須田国太郎解説『日本現代画家選Ⅲ』(美術出版社 一九五五年)  
(註5) 『日曜美術館第二集』前田常作『私と須田国太郎』(学習研究社  
一九七七年)

## 第二章 東と西

それにしても何故「久遠」という曖昧模糊とした実在感の無い言葉、科学的で理論的な絵画追求を行なった須田が口にしたのであろうか。

彼は、謡曲や能のような日本の古典的芸能に深い愛着をもち、京都の、しかも中京の旧家に生まれた一人の日本人である。内側に持つ日本人の感性というものを常に大事に温めながら、西欧に芽生えた伝統的な油彩画技法を獲得しようと勉めた人である。

須田は、「中学の五年生頃に京都に丸善が支店を出した。そこで非常に不思議な、これまでみたこともない画を見出した。……(中略)即ちゴッホの石竹をくわえる男であった。ゴッホなるものを初めて知ったのである。これに比べると西洋から帰って来て一躍大家になる日本人の画業というものからあまり感激をうけなくなり、模倣でない仕事を、それが新しいものであることを念願し出した。」と述べさらに、「なぜ東洋西洋と違った方向にむいて絵が発達したのだろう。その違いは、我々の新しいものの要求は、その総合の上に立つのではないか。」と述懐している。

この東西の融合の上に立つ芸術を目指して単なる模倣でない芸術を創造するため、須田は渡歐を決意する。

### (1) ヴェネツィア派への傾注

須田は一九一九(大正八)年の二月九日、神戸より外遊の途に着く。三月カルカタで下船し、アジアントアの窟院に一週間頑張り、五月、英国船に乗りロンドン、パリを経て、七月、初めからの目的地であったスペインの首都マドリッドに到着した。

「ブラドの内容は予想を裏切らぬもので狂喜して日参した。画面は全く考えていたものとは違って、中々解るものでなかった。そしてそれに突入するためには模写をやらうと決心した。先ずヴェネチア派に傾倒した。殊にティントレットに心酔し、後にウィーンにまで出かけたことがある。……(中略)ブラドのティントレットの水陸の戦は大作である上に、その時は高いところに掲げられていて梯子に上って写した。それでもはつきりしないところがあって弱った。下描きには原作にならってテムペラを用いた。」

彼はマドリッドに着くや否や、まっすぐブラド美術館へ向かったことであろう。この手記を読むと、須田の上氣した顔が手にとるようわかる。

彼は先ず、ヴェネツィア派に、特にティントレットに傾倒したと告白している。ティントレットへの熱烈な思いがこうじて、須田は、このヴェネツィア派の闘将である画家へちかづきたいと願うようになり模写を開始する。今日、現存する須田の模写作品に、ティントレットの《耶穌洗礼図》、《ヘラクレス悪魔をオンフェルスの床より追う》、《水陸の戦》がある。又、須田はもう一人のヴェネツィア派を代表する画家、ティツィアーノにも心を寄せ、《音楽家とヴ

「イナス」、《原罪》(部分)を模写した。

須田を心酔させたヴェネツィア派の画家、ティントレットの絵画とは一体如何なるものであろうか。

「ティントレット(一五一八年〜一五九四年)は七十六年の生涯の間に膨大な量の作品を描いたのであるが、その大部分は宗教画であった。それらは、細長い人体、不均衡な空間、極端な短縮法、明暗や形態などの強烈なコントラスト、主要な情景を画面中央に描かず片隅に後退させるといったマネリスムの様式原理を縦横に駆使し、画家の内部の熱烈な宗教的感情を表現した、劇的であつて幻想的なものである。」

ティントレットの芸術は色彩のみが、明暗のみが、最上の造形言語であり、劇的な空間表現を持つダイナミックな画面が須田を圧倒し須田を虜とした。

須田は「手」と「頭」で、最上の造形言語であるヴェネツィア画派たちの色彩の秘密を分析していく。

輝く宝石を宿すが如きヴェネツィア派の油彩技法は、テムペラと油彩を混用することによって生みだされる。先ず下描きとして、テムペラの白、黒、黄土、朱、藍の如き数種の単純色を使って調子づけ、それを乾燥させた上に油絵具で彩色を施すのである。油絵具はその透明性が利用されて下塗りの効果が油彩の上に顕れ出る。故に、紅色や青色の諧調は既に下塗りで調子づけられた通りにあらわされるわけである。しかし、もしこの下塗りを怠り、じかに油絵具のみを使用して描くと、いかなる結果になるだろうか。

須田の分析によると、「例えば紅色の諧調はこれに不透明なる白を混用する他ないのであるから、この結果は透明なる紅色は白濁

し、全く色彩の発色は別途の系列に転じ了らねばならないのである。紅色は桃色系となることによって、その諧調を保つのみである。色彩の混濁は、まことに、この透明、不透明の諸色を無系列に混和することから生ずる……。」

したがって油彩の透明性を保ちつつ複雑な諧調を得るためには、テムペラの下塗りを丁寧に施さねばならない。そして須田は、下塗りを省くことは、色彩の混濁を招くと指摘している。

ここで一九四〇(昭和一五)年に制作された須田の《海亀》を見てみよう。

「京都動物園にいた青海亀を二面描いた。一つは小品で水面の上から見下したもので、今一つは即ちこれである。恐ろしく狭い水漕の中に一杯になって浮んでいるこの老海亀は甲に苔が生え黄色の頭や手足が黒ずんでいる。これに映えて水の緑が透き通るように美わしい。このややグロテスクに見える巨大な海亀を図中の上部に位置して、広々とした海中へ、この水漕から放つて構図した。」

第一章の久遠の光に於いて記述した須田の作画過程の分類より、この《海亀》は④の展開期(昭和八年から同二〇年まで)に当たるもので、画面構成を重視し、諧調の問題を考え、《夏の朝》(一九三三年制作)《修理師》(一九三八年制作)のように、いよいよ須田調が確立されていく時期である。

緑色を基調とした《海亀》は、一見色彩は暗鬱そうで単純なように見えるが、目を凝らしていくと、その色彩は極めて複雑であり、褐色の下塗りの上には様々な色が施されて渾然とした諧調を生み出している。《海亀》は比較的単純な形態と、単純な色彩の効果を狙って描かれたものであろう。

しかしこの効果を得るためには、むしろ普通よりも以上の絵具数を使わなければならない。

「単純に見えることが実際は最も困難な仕事を含んでいるわけで、複雑多岐からはじめて単純が生れる子供の絵の単純さと似ていてその道程は対照的である。」

須田は、ヴェネツィア画派たちの、あの重厚で深沈、輝く宝石を宿す透明画描法を彼なりに咀嚼したかたちで消化したと云える。

私は、彼なりに咀嚼したかたちという表現を用いたが、これは須田がヴェネツィア派の色彩の華麗さ、豪華さをそのままのかたちでとり入れていないからである。先に紹介した《海亀》でわかるように決して華麗さや豪華さはない。其処には、粉飾を拭いさった剛健な色調がある。

私はここに、なまで大げさな表現を好まない日本人特有の美意識を見るのである。

須田がティントレットに傾倒したにもかかわらず、あのドラマティックな流動感（消失点を画面中央から片隅に移動させ、静謐な空間の均衡を打ち破る）を自分のものにしなかったという点で、彼がティントレットの手法を丸呑みしなかったと云える。

(註1) 須田国太郎『画で立つまで』(アトリエ)一九五〇年四月号)

(註2) 前掲書

(註3) 下谷和幸『マニエリスム芸術の世界』(講談社現代新書)一九七

七年)

(註4) 須田国太郎『ヴェネチア画派』(日伊文化研究)一九四二年五月

号)

(註5) 須田国太郎解説『日本現代画家選』(美術出版社)一九五五年)

(註6) 前掲書

(2) エル・グレコへの憧憬

「スペインの画家ではグレコをやった。(模写)これは大体ヴェネチア技法に立っているのでかきよかったこともあるが、私がかこうとすることを先にまちうけていくような感じがいつもした。」と須田自身述懐しているように、エル・グレコと須田との邂逅はまさに本質的であった。

今日残されている須田の模写作品には、エル・グレコの《復活》、《十字架》の部分がある。

グレコの色彩は単調で、かつて影響を受けたと云われるヴェネツィア派の豊かで官能的な色彩効果は失われている。須田の色彩はヴェネツィア画派の色彩よりもグレコに近いと云うべきである。

須田は、ヴェネツィア派のグレコが急激にスペイン派の代表的画家となり得たことは、彼の色彩が伝統に囚われず彼自身の伝統を創り出したことに外ならないと述べ、グレコはヴェネツィア画派の裡に在って、これを超越したと語り、次のように指摘している。

「その第一は、多数なヴェネチア派的色彩が単純化されていたことである。自然色調の真实性を把握しようとする熱意が、無用の色彩氾濫を整理していった。第二にはヴェネチア的温調の色彩が冷調となっていたことである。グレコがヴェネチア派の温調を破ったのは、不自然を是正したことに発するのであった。色彩の虚飾性を破棄すると同時に、色彩の現実的表現に大胆に突入している。又不自然な暗褐色を退治した今一つの大きな功績は、第三に、分離の色

彩法の効果を知ってきたことである。<sup>(註2)</sup>

須田の絵画も、第一の単純化された色彩、第三の筆触による非混合、即ち分離的色彩法を行なっている。須田は、色彩の虚偽と浮薄とを棄て去ったグレコに、華麗なる色彩を謳歌するヴェネツィア画派よりも親近感を覚えたにちがいない。

グレコ（一五四一〜一六一四）は後期マニエリスムの一大巨匠である。「ミケランジェロから形体の反自然主義を、そしてティントレットから反自然主義的色彩とを受けついだ。」彼の描いた多くの宗教画は、精神主義的、表現主義的な表現の一つの頂点を示している。グレコの描く世界は、ルネッサンスのそれとは異なり世界の合理的、客観的な再現ではなく、画家の主観的体験に根ざした、世紀末の混沌とした世相というものの造型化である。

グレコの歪曲された画面空間は、須田に、近景を大きく描き、中景を省略して小さな遠景と対比させる手法を教えた。須田は、グレコの《聖衣剝奪》について次のように分析している。

「作者の眼はキリストにおそろしく接近しているが、このように対象にうんと接近した眼の位置を嚴重に守り、そこから生起する視線の方向を忠実にあらわすのが、エル・グレコの特色である。かくてエル・グレコの絵に他の人に見られない鋭い角度があらわれ、仰角、俯角の急峻な歪みからおこる独特の空間表現が示されたのである。<sup>(註3)</sup>

須田の視覚上の空間観念は、このようなエル・グレコの近像表現を踏まえたものであるが、須田の絵画に見る遠景と近景の対比はエル・グレコよりもいちじるしい。通常の連続的な遠近法的空間の統一は、完全に破られ、いわば非連続的な遠近の構成によって、彼は

視覚的な自然の静的な秩序をくずして、対象と対象が激しく衝突する世界（ティントレットのダイナミックな流動感とは異なる）を展開している。

木村重信氏は、須田の遠近の対比を構成する絵画について興味深い見解を示している。

「須田は対象に近づき、対象との距離をすてて、対象とひとつになろうとする。かれの自然にたいする関係は、傍観者の態度ではなく、かれは自己と対象との区別を超えようとした。……（中略）対象に接近し、対象の部分から部分へと眼を動かすことに、つまり眼によって触れることに特色があり、したがって近像の美はまた触覚の美でもあった。」<sup>(註4)</sup>

遠景と近景を対比させた画面を呈する作例に、《発掘》（一九三〇年）、《蔬菜》（一九三一年）、《椿》（一九三三年）、《犬》（一九五〇年）、《鶉》（一九五二年）がある。

（註1） 須田国太郎『画に立つまで』（アトリエ、一九五〇年四月号）

（註2） 須田国太郎『グレコの色彩』（座右宝、一九四六年十二月号）

（註3） ドボルジャーク・中村茂夫訳『精神史としての美術史』（美術史、二月号）

術社、一九六六年）

（註4） 須田国太郎『西洋画空間表現のいろいろ』（墨美、一九五三年）

二月号）

（註5） 木村重信『人間にとって芸術とは何か』（新潮選書、一九七六年）

### （3） パロック絵画の明暗

一九五〇（昭和二十五年）年に制作された《犬》を見てみよう。「西

ペリヤ犬を主体に背景には京都の渋谷の民家を配した。それ以外別になんの企てもなく、犬そのものを一杯に押し出したが、この黒犬の姿が、やや青味を帯びた黒色を用いて相当強く塗り重ね、背景の家屋は上からの光線を与えたが犬のところは陰の中になっていて、背景の光線に対して黒くその姿を浮出したつもりである。背景もであるが、比較的単純な影像を、明暗の微妙な調子をおかしくして、構図することになった。」

動物そのものを端的に周囲から描き出し、近景を暗部とし、その背景を明部としてあざやかなコントラストをなしている《犬》は、須田がスペイン留学中に、バロック絵画から学んだ作品である。

須田が《犬》を制作した時期は前述の⑥の円熟期（昭和二年から同三〇年まで）にあたり、この時期の特色は、明暗の対比を使うにしても諧調を使うにしても、色彩に大胆なコントラストがついたことである。

『バロック絵画の明暗』と題する文章のなかで須田は、「ルネサンスの静的、古典的リアリズムに対して、バロックは動的な、総合的な写実を得たものと云うべきである。これを絵画に極限すれば、鋭き明暗の対比に万象を統一せんとしたと云って差支えないと思われる。」と述べており、さらに「統一された深き暗部は、明部に光輝と緊張とを与える。潑刺たるもの、生新なるものが躍る。これが古典的静に比すべきところである。……（中略）バロック絵画にあっては暗部は一つの神秘であった」と語っているが、これはそのまま須田の絵画に当てはまることで、鋭き明暗の対比に万象を統一する手法は、彼の絵画の特徴であり、暗部が一つの神秘であるということも彼の絵画について言えることである。

《犬》は暗い絵である。しかしその暗さは単なる暗さではない。シペリア犬の背後には光明がさし、須田の光にたいする強い要求がこの暗さを支えている。彼の明暗の処理は、明るい遠景と、大きく暗い前景との対照を一面の中で示すことが多い。

『バロック絵画の暗部』は、その統一を急いで、光学的な、科学的な注意が払われるまでには到達していなかった。影は、明部に対してのみ意味をもつものとして取扱われるだけである。一つの光線の下にローカル・カラーを統一せんとする傾向は、屢々、ローカル・カラーを軽視する事にもなつて、明暗の鋭き対比のみに走った。これはやがてバロック絵画の特質となるが、ルネサンス絵画の色彩美を失い、却って単純色に還元されていった。」

これはバロック絵画の特質を書きしめたものであるが、須田は、バロック絵画の明暗をそのまま墨守したのではない。彼は、ヴェネツィア派の透明画描法を保持しつつバロック絵画の明暗を展開させたのである。

『バロック絵画が単なる自然主義に非ずして黑白の峻鋭な対立にまで尖鋭化し、中間的な調子を斥けた事は、平板な絵画が失われて奇怪美にさえ走る結果となった。比の超自然的な、深き暗部への神秘的な誘いが、バロック絵画の特異性でもあった。」

宗教的には迷信に近づき、哲学的には独断形而上学へ、科学的には錬金術の狂奔となり、遂に変態的なものを溺愛するようになったバロック期、暗黒の死の芸術を暗示したバロック絵画のあやしさが須田をとらえてはなさなかった。彼が、人間存在の不安と動揺を表出する芸術を如実に示したティントレット、エル・グレコの両名への傾倒がそのことを証明している。



パロック絵画の強烈な明暗の配置はまた、構図上に大変革をきたし、誇大で奇警、豪華の新形式が須田を震撼させたのであろう。

リベラの深刻なる写実は深き明暗の対比をセピアの一角で統一しようとし、レンブラントは常に一方よりさす強く鋭い光線を導きながら黒鷲色で画面を統一した。

須田の絵画にはレンブラントの絵画に見られる、底のない深淵のような冷たさはない。寧ろあたたかいのである。

ケネス・クラークは、西洋人の自然観を、「彼等にとって耕地とは、くるしい労働以外の何ものでもなく、海とは嵐と海賊の危険を意味し、果てしなく広がる森林や沼沢は敵意にみちたものであった。」と述べているように自然は苛酷なものであり人間をおびやかす茫漠としたきびしさを持っていた。常に人間と自然は対立していたと語っている。これに反して常緑の樹々におおわれた山の麓や、川と森による湿潤な雰囲気の中で、日本人は常に自然との調和を求めて暮してきた。

このような自然に対する態度の相違が、自ずと絵画の上にあらわれてくるのだから。

レンブラントの闇はあくまで冷たく須田の闇はあたたかいと私は考える。

(註1) 須田国太郎解説『日本現代画家選Ⅲ』(美術出版社 一九五五年)

(註2) 須田国太郎『パロック絵画の明暗』(中央美術)一九三四年九月

号)

(註3) 前掲書

(註4) 前掲書

(註5) ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』(岩崎美術社)

### 第三章 孤高の画家

一九二三(大正十二)年三月、須田はマドリッドを引き揚げ、イギリス、イタリアを経てギリシャ、エジプトをまわり、七月帰国した。一九一九(大正八)年からの四年間に及ぶスペイン留学で得たものは既に述べたように、ヴェネツィア派の油彩法、とりわけティントレット、ティツィアーノから学んだ透明画描法、エル・グレコの近像的空間構成、ドラマティックな精神の表出、そしてマニエリスム期を含むパロック絵画の明暗法である。

これらの油彩画技法の習得は、模写を通じてであり、これは、伝統的油彩画法の実践的研究という重要な意味を担っていた。

須田は一個の画家であると同時に美学者でもある。

須田の履曆書をたどると、京都府立一中から三高、京大哲学科(美学美術史学専攻)へと進み、大学では、深田康算博士の指導をうけている。卒業論文はギリシア芸術の模倣論をとりあつかい、卒業後も大学院で研究を怠らなかつたという経歴からいって、本来、学問の世界に身を投じる人間であつたと云える。また彼はスペイン留学からの帰国後、和歌山高等商業学校講師となり美術工藝史を担当し、その後も京都帝国大学の教壇に立ち、ギリシャ彫塑史概説やパロック絵画についてなどを講義している。

私は、序で須田の絵画作品は、彼の絵画理論に対して「従」の關係をなしているのではないかと述べたが、それは須田の論文——(たとえば『パロック絵画の明暗』や『油絵の技術』、『写実主義の存在理由』など)が、油絵芸術を發展させる糸口を示唆した優れた

ものだからである。

「セザンヌはどうしてああいうものを描くようになったか、そのあとをたどることが出来るが、擬セザンヌの多くは、セザンヌだけをみている。そこから出発する。たどり得るものがあるとすれば、それはセザンヌと同じところへゆくの外どこにもない。セザンヌ以上に発展せしめるということは、このセザンヌに満足せぬものがなければならぬのである。……(中略)単なる外的模倣者にはセザンヌが彼自身なお持っていた不満もわからなければ、セザンヌの到達せんとした目的に対する批判もあるわけがないのである。即ちそれはセザンヌを解していないことにもなるのである。」

ここで云う外的模倣者とは、絵画の表面だけを追い、模倣される原画が、どうしてこの画面を形成するに至ったかの経路を顧みない模倣者のことである。謹厳な学者でもある須田は、この単なる外的模倣者を軽蔑した。

画家にして研究者、学者にして芸術家である須田は、セザンヌの自然追求を執拗に究明し熱心に研究したのである。

(註1) 須田国太郎『パロッコ絵画の明暗』(中央美術)、一九三四年九月号)

(註2) 須田国太郎『油絵の技術』(新美術)一九四一年十二月号)

(註3) 須田国太郎『写実主義の存在理由』(みずゑ)、一九三五年五月号)

(註4) 須田国太郎『我が油絵はいずこに往くか』(みずゑ)一九四七年十一月号)

## (1) セザンヌの教え

では須田は、彼同様論理的自己表現に執着したセザンヌの絵画というものを、どこまで消化し得たのであろうか。

須田は、「セザンヌは自然を色彩に於いて感受するが、变化的な光沢現象の下にも不動の物体色の把握を求めようとしたのである。

……(中略)彼はこの自然の表現を色彩の諧調(modulation)によるうとしたのである。ここでいう諧調とは即ちセザンヌ特有の色彩観から云われる調で、単なる調子ではない。この諧調を完全に得ることは本源的な自然の姿が色彩的に表現されたことになるのである。」と述べ、さらに「彼(セザンヌ)は外面的な虚飾は一切かえりみない。なにか情趣的な附加物の如きは全くこれを排除している。彼は只面と面との配列、物体の境界の確保を諧調に於いて表現することに全力をあげるのである。これには彼は彼は自然を最も単純な幾何学的形体に於いて見ようとしたのである。」と述べている。

セザンヌは、個々の描写対象の存在感を深める努力をする一方で、それを自分自身がどう見ているかを徹底的に表現しようとした画家である。

色彩の諧調が、物体の厳然としたフォルム、空間の遠近、そして両者の緊密な相関関係を提示するセザンヌの芸術を須田は自分自身の絵画にどのようにかかしているのであろうか。

まず一九三五(昭和十)年に制作された《水浴》を見てみよう。

一八〇・〇×二八四・五センチメートルの水浴図は、須田の全作品中、最大のものである。《水浴》にあらわれる裸婦の群像は、画面

向かつて左奥から右手前にかけて「コ」の字型に配置されている。色彩は暗くよんでいるが、左側から差し込む光が、さまざまな姿態をとる裸婦を照らし出すことにより、明部をつくり、単なる暗さを備えた絵画でないことを示している。この明暗の処理は、勿論パロック絵画を須田独自の咀嚼によって得たことは疑いない。そして《水浴》のモチーフは、ティントレットの大群像図《グロリア》からというよりは、油彩画だけでも十二点ほど描いた、セザンヌの水浴図から授かったものである。

セザンヌの畢生の傑作である《大水浴》（一八九八—一九〇五までの七年間の歳月を費やした）は、大勢の浴女たちを、画面左右の二本の大きな樹によって三角形をかたちづけている枠の中にすっぽりはまりこむように配置している。ここでは、個々の浴女たちの形態よりも、画面の構成の方が優先している。須田の《水浴》も、さまざまなポーズを見せる浴女たちが主役ではなく、浴女たちを材料にした画面構成の方に重点を置いている。セザンヌの《大水浴》も須田の《水浴》も浴女たちを描いたものというよりは、浴女を材料にしたコンポジションなのである。

「彼が最後まで未完成に残した水浴の大作は、背景たる樹木ならびに水浴者群が、ピラミッド三角形を形成しているのを見て、彼が三角を抽象したとするのは大なる誤りである。彼はこのピラミッド形を構図の安定の為に取扱ったのである。……（中略）セザンヌは雑多にして変化の無限なる自然の外形を凝視することによって基本的な幾何学的個体的に整理するのである。自然の原型として自然の底裡にみるのである。」

須田の《鶉》（一九五二年制作）を見てみよう。この作品は、須

田国太郎その人が最も集約されていると云われるものである。

須田自身の解説によると、「昭和二十七年の夏、山口県の青海島の漁村で描いた。手前の鶉は舟の上に並んでいる。事実鶉はいたがこんなに都合よくは位置していたわけではなく、この鶉の背景になっている漁村が海から少し小高い提防の上に建ち並んで、張出しが柱を支えられて、魚などの干物用に供せられているが、この提防に深い陰を宿している。それ程に強い太陽の直射がこの漁村の屋根の上に落ちてくる。この辺の屋根は一体に勾配がゆるく赤瓦のものも混るが、朝鮮建築のそれをみるように軽快で荘重である。それが全体に非常に白っぽく見えた。」とある。

逆光を受けたシルエットだけで表わされた三羽の鶉と、その向こうには、それとは全く対照的に白っぽい家並みが、さらにその向こうには濃紺の空が広がっている。この《鶉》の画面には、多くの色彩が施され、その色調が微妙に交錯し重層する複雑な効果をあげている。これは前述したヴェネツィア派の手法からヒントを得たものである。また、近景の鶉を大きく描き、中景の家並みを簡略化して小さな遠景と対比させる方法は、やはり前述のエル・グレコから習得したものであり、鶉の黒と家並みの白のあざやかな明暗の対比は、マニエリスム期を含むパロックの絵画の手法から出発し成長させたものである。そして色彩は、より深く物体と空間との基本的な関係を構築している。つまり色彩の諧調が、物体のフォルム、空間の遠近、そして両者の緊密な相関関係を示している。このような鶉を含めた全体的な諧調が、セザンヌから学んだものであることはまちがいない。

須田は、「この諧調というのはセザンヌの好んで用いた言葉で、物

象を表わす方法として、この諧調の必要は云うまでもありませんが、古来といっても十七、八世紀の所謂バロック時代は特に諧調を重じたのであります。……(中略)但しセザンヌの諧調というのはバロックのそれとは大いに異なるものがあります。即ちバロックに欠かれた色彩の方面には非常な新研究をつんでゐる。」と述べている。

では、その、新研究をつんだという諧調とは如何なるものだろうか。

セザンヌの創案した諧調とは、類似の色彩の諧調が連続し重なり合つて相反する対照を造り出す方法であり、素描と賦彩とは不可分のもので、色彩と素描は相互的な調子の連関であることをあらわすものである。

セザンヌは自然から諧調を学んだ。彼はまた自然は球体、円錐体、円筒体として取扱ひ、広さを示す水平の平行線は一種の自然の区画で、自然は拡がりよりも深さに於いて見るべきものだと考えた。

須田は、抽象絵画の宗祖としてのセザンヌではなく、リアリストとしてのセザンヌに敬意を表している。

「かりにセザンヌが単に自然対象を如何に単純化しようとも、如何に幾何学的原型式に還元しようと、そのままそれが即ち自然個体の本源的実体の顕現とはならないのである。また、抽象は直ちに本源的実体を見出すとは限らないのである。唯、セザンヌが自然の凝視から一つの頂点を認め、それを中心に各個体の配列を一つの諧調に統一することに於いて、はじめて自然は幾何学的原型式に於いて捕足され抽象されるのである。これは外的變化的自然の再現ではな

い。然しこの自然を他処にしては得られないものでもあった。」と須田は語っているが、これはそのまま須田の絵画への態度を示している。一部分といえども全部との諧調を元として、自然のうちにも久なる自然の実相を真摯に、また誠実に求めていくところに須田芸術の焦点が存在する。

先の須田の絵画作品、『鶉』は如実にその事を物語っている。

(註1) 須田国太郎『セザンヌの美学』(「みずゑ」、一九三九年八月号)

(註2) 前掲書

(註3) 前掲書

(註4) 須田国太郎解説『日本現代画家選Ⅲ』(美術出版社 一九五五年)

(註5) 須田国太郎『セザンヌと自然』(「同和」一九三九年十月号)

(註6) 須田国太郎『セザンヌの美学』(「みずゑ」、一九三九年八月号)

## (2) 鷺

画家須田国太郎としてのデビューは遅かった。須田は四十一歳の、一九三二(昭和七)年九月十九日、東京、銀座の資生堂画廊に於いて最初の個展を開いた。この第一回の個展は、画壇から無視され、先ず完全なる黙殺を喫したのである。その時出陳された作品に、『夏日農村』、『法観寺塔婆』、『トマール風景』、『グレコイ・ベリアの首』、『蔬菜』などの自作三〇点、ティツィアーノ、ティントレット、エル・グレコなどの模写七点がある。これらの作品はほとんどが今日から見ても大家の域に達している、完成したものであったにもかかわらず当時としては非常に独自の画風であったために、ごく少数の人を除いては理解されなかつた。

そのごく少数の理解者の一人に谷川徹三氏が居た。谷川氏は、「須田さんの個展を見たとき何よりも驚ろいたのは、全く従来の日本の油絵とは類を絶した、独特な絵だということでありました。」<sup>(註1)</sup>と語っている。

須田が最初の個展を開いた一九三〇年代以前の洋画壇では、二科の尖鋭的分子によってすでにキュービズム系の新しい画風のみならず、ダダ、シュールレアリスムまで導入されていた。フランス美術界の動向は、当時の日本にあっては決定的であった。

須田は、これらのキュービズム以来のモダンアートに見向きもしなかった。しかしその新しい動向を見向きもしなかったといえども、それらを否定したわけではない。

須田は、「最近皆さんから洋画が判り難くなったが、あれでいいのかという声をよく聞きます。私の所見から申せば、あれでいいとは申せませんが、絵画の変遷から云えば当然だという結論に達します。」と述べているように、彼は西洋の絵画の変遷の上からそれを当然だと認めながら、自分の世界をかたく守ったのである。

けっして模倣でない、あくまで彼自身の創造した、ひとつの様式は、当時（一九三〇年代）の画壇や観賞界にあっては奇異に見られたのであった。

須田の示す独自性は絵画に於いてのみならず、まだまだ多岐にわたる。

第一には、当時において油絵修業のために日本人が渡欧する場合、誰もがパリへ行ったのに対して須田は、ひとりスペインを選んだことである。

スペインは過去に於いて政治的にも僅かな期間を除いて絢爛たる

時代をもたなかったように、また芸術や文学でも短かい黄金時代しかもたなかった。それに比べてパリは芸術の十字路にあたっていた。輝かしい過去だけでなく、印象派以来のパリこそはあらゆる絵画運動の中心であり、芸術の憧れの都でもあった。

しかし須田は敢えてスペインを目指した。そこにもこの作家の独自性があらわれていると云える。第二に第三章、弧高の画家の最初の部分で述べた須田の履歴からもわかるように、彼は画家であると同時に学者でもあるという点である。

須田は作画する際、常に思索を必要とした。彼は、「手」と「頭」を同時にはたかせながら自分自身のプログラムをおし進めていった誠実な画家であり、真摯な学者でもあった。

須田は「鷺」を数多く描いた画家である。一九四〇年制作の《歩む鷺》は、その代表作とみなされているものである。

敏捷な生命と気はくをはらんだ、この大地を踏みしめて歩く鷺は、ひとり超然とみずからの道を行んでいった須田国太郎その人の姿を重複させているのである。

(註1) 谷川徹三『須田国太郎の芸術』(「心」一九六三年六月号)

(註2) 須田国太郎『西洋絵画の変遷』(Kyoto Rotary 一九五三年十月号)

#### 第四章 郷愁

##### (1) 東洋への回帰

「我が国では、油絵描が相当の年輩になると水墨を描くのは何故で

あろう?……(中略)年長の油絵の先輩が東洋の墨の味を賞す仙骨と化するのでは、いつ迄経っても我が国に、老年者にして初めて到達し得られる仰ぎ見るべき油絵の大芸術は生まれて来ないだらうし、確固とした伝統を持つ事も覚束ない。若し油絵具に言葉があったら「へ今になって見かざるとはうらめしい」と歎く事であらう。」と岡鹿之助は語っているが、須田国太郎も、その例に洩れることなく、水墨画を何点も手懸けている。しかし須田は年老いてからではなく、早い時期から既に日本画を描いていた。

須田は油絵具を見かざったわけではない。彼は、東西両芸術の融合の上に立つ新芸術を創造しようとし、そのためには、日本画の境地と西洋画のそれとの間の方向、伝統がどう違ってきているかを十分察知する必要があった。故に、須田は日本画を研究するために水墨を描くのであって、東洋の墨の味を賞す仙骨と化したのではない。

彼は絶えず油絵の本道を踏みはずすまいとしながら、新しい誰の模倣でもない自分の技法を見出そうとした画家である。新しい日本洋画の建設は、あらゆる芸術に通達して本道にいつわらざるものでなければならぬとし、洋画家でありながら日本画をも試みるのである。

須田の描いた日本画には、一九四九年制作の《観音寺黄不動模写図》の濃彩画、一九五〇年制作の《松林図屏風》や一九五一年制作の《老松図屏風》の水墨淡彩などがある。

中でも二曲一双の《老松屏風》は、彼の墨画としては最大(各一六九・〇×一八五・五センチメートル)であるのみならず、最も優れたものである。一気に筆を運ばせた雄勁なかき方は、「牧溪」を

思わせ、太い幹から勢いよく伸びた老松の技はダイナミックで生命感に満ちている。活たつな気宇と筆力の剛健さは見る者を威圧し、沈黙させる。

もっとも、類型化した題材のなから新しいイメージをとりだし、伝統の技法に現代の息吹きを与えることは須田の油彩画にも一貫している。

ここで須田の油彩画、一九四二(昭和十七)年制作の《冬》を見ることがしよう。

「大体油絵具では黄褐色系は随分種類に富んでいるのに反し、割合手薄いのが紺系と墨であるように思われる。ことに東洋画では墨は特に重んぜられ、その主体をなしているだけに、墨色の変化、深さには非常な研究が積まれている。油絵のほうでは墨の使用は他の不透明色と混和されると濁り易く、これを排撃する画家すらあったのである。それでも近代絵画はなおこの墨を要求している。」

須田は、この墨自体の美を發揮させることを、あらたなる課題とした。

そのあらたなる課題とは、あくまで油彩のモデレーションとしての課題であって、墨の技法を油彩のそれにもち込もうとしたのではない。油彩の黒は他の不透明色と混濁しやすい。これを克服して、主題のイメージにマッチさせようとしたのである。油彩画《冬》は、その答案となったわけである。

この作品の制作には随分苦労したようで、須田自身、《冬》の一番前景の左手の枯枝は幾度か描きかえたが一つもうまくゆかず、今でも何とかならんかと語っている。

《冬》の画面は、パレットナイフによって大胆に全面が削られてい

る。須田の本領は絵具の色を調節しつつ定着させてゆき、対象の形態を描写するのではない。色を置く、かする、けずる、点する、といったさまざまな手法で画面の骨格を肉付けていく。

《冬》は墨の効果を油絵具で試みたものである。剝落の肌ざわりのうちに強靱な体質を秘めたマチエールは不思議な魅力をもって登場する。

須田は、画家を志した当初から、その心身のふるさととして東洋の古典にわけ入っている。西洋の強さが計り知れないように東洋の深さも計ることができない。彼は、「過去の芸術様態を十分に詮索し、その進展の軌跡を辿ることは、実は何よりも芸術家にとって重大事である。」と述べ、実践した。

(註1) 岡鹿之助『油絵の歎き』(「美之園」一九四〇年九月号)

(註2) 須田国太郎解説『日本現代画家選Ⅲ』(美術出版社 一九五五年)

(註3) 須田国太郎『新日本美術の確立』(「美術」一九四四年八月号)

## (2) ある建築家の肖像

須田の晩年の作に《ある建築家の肖像》(一九五六年制作)がある。この一見茫洋とした幻想的な絵は、『スペインの建築家アントニ・ガウディを主題にしたものである。画面の右隅に小さく奇怪な髭もぢゃの顔が描かれ、その顔の下の暗部にわざわざ作者が GAUDI と、モデルの名を記入してくれている。遠景に淡く光に照らされているのは、バルセロナのミラ・ハウスとサグラダ・ファミリアの特異な尖塔であろうか。

しかし何故、須田はこのような絵を描いたのだろうか。須田は、

実際の作品にあからさまに示すことこそなかったが、超現実主義の絵画思想には深い理解を持っていた人である。

超現実主義の史的意義と題する須田の論文をみると、「超現実芸術がその表現の対象を心的現象にとり、然かもその現象の分析と共に病的状態、潜在意識の発動、幻想等、無限の想像の自由な飛躍が芸術にもたらした驚異を、あらゆる手段を援用してその表現を開発せんとする努力を尽くしつつあることは、まことに芸術史上の一奇観と云わねばならない。」と述べ、さらに「超現実主義がダダを進展せしめた功績は心的状態の整理にある。この方面への芸術の拡充は超現実主義の誇るべき偉功でなければならぬ。これは芸術の本質を破るものにあらず、新たな組織である。」と論じている。

須田の理解は、なにもシュルレアリスムに限ったことではなく、およそ油絵の源流からダダやアブストラクトにまでも及んでいる。怪奇な様相でバルセロナの空にそびえるサグラダ・ファミリアを、スペイン留学中に須田は見ていたのだろうか。一九〇〇年に着工したこの建造物は、ガウディの死後未完のまま放っておかれた。

この《ある建築家の肖像》は須田が京都市美術大学の学長代理として学内の紛争処理に忙殺されていた時、一週間ほどで描きあげた作品である。須田は何故この忙しい時に、スペインの建築家ガウディを主題にした絵を描いたのだろうか。

多忙で煩雑な職務を逃れて、若い頃に遊んだスペインへ再び行きたいと願うようになったのであろう。現に、須田が前述の学長代理を気にそまない役とはいえ引きうけた以上はと、飽くまでその重責を果たし、その時の無理がたたって、昭和三二年二月に突然吐血してそれ以来病床の人となった時、「病気が直ったらスペインへ行き

「<sup>「脱ぎ」</sup>たい。」と漏らしていたのである。

スペインは須田の芸術の上で第二の故郷のようなもので、強い郷愁が彼を再度のスペイン行きへの願望を助長させたのであろう。

ガウディは、ごぼうのようなたくさん四角い穴のあいた、そして先端に奇怪な黄金の飾りをもつファサードの流動的な形の石が異様な蛇腹や壁面を彫りこんでいる建造物をたてた。

須田は、その「内なる生命の蠢動」をあらわそうとしたガウディのサグラダ・ファミリアをもう一度見たいと願ったのである。

(註1) 須田国太郎『超現実主義絵画の史的意義』(「アトリエ」一九三七年六月号)

(註2) 前掲書

(註3) 小林和作『追悼—須田国太郎』(「みずゑ」一九六二年二月号)

## おわりに

弱い観客は、須田の言説をオーバーラップさせて彼の芸術をみてきたわけであるが、作品の解釈に夢中のあまり、須田国太郎その人の事は従属的になってしまった感がある。

須田は逸話の少ない画家である。彼は、画家にありがちな奇矯でデカダンな態度をとったことがない。

一九三四(昭和九)年春、須田が独立美術協会へ入会して以来の友人である小林和作氏は、「武士道とも云うべき紳士道を深く身につけ、大度量があつてあらゆる人に信頼されて、父とか兄とかいいう感じを与えていたと思う。つまり、ペール・スタであった。」と述懐しているように須田は非常に誠実で寛大な人間であった。

その人柄は、飽迄油絵の本道を踏み外すまいと、描いては消し、消しては描きして漸く辿りついたような仕事、模倣でない新芸術、東洋西洋の総合に立つ可能性、不死身のリアリズム……、このような正攻法の油彩画法研究をおこなった須田の絵画作品に見事にあらわれている。

弱い観客は、序に於いて須田の絵画理論が「主」で、絵画作品が「従」の関係を成しているのではないかと述べた。

しかし不思議なことに、時間を経るにしたがつて須田の絵画は、「力」を持つてきたのである。今ではもう主従の関係ではなく対等の関係となつてきたわけである。

其処に須田芸術の魅力があると云える。つまり須田の絵画は観照者に対して、すぐに激しく訴えかけてくるものではなく、静かに、しかも実にゆっくりした速度で力強いメッセージを伝えてくるということ。直接的にはなく、むしろ間接的に……。

須田の絵画作品が観照者の視覚を独占するや否や、無限の変化に誘う構造のあることを教えてくれるのである。

(註) 以外の参考文献として

△カタログ・画集▽

『須田国太郎展図録』(広島県立美術館 昭和五十二年五月十三日～六月五日)

『須田国太郎作品選集』(弘文堂 昭和十六年)

『須田国太郎画集』(集英社 昭和五〇年)

『須田国太郎』(中央公論社 昭和五十一年)

△単行本▽

河北倫明『近代日本美術の研究』(社会思想社 昭和四十四年)

佐々木静一・酒井忠康編『近代日本美術史2』(「有斐閣選書」昭和五十



二年)

谷川徹三『芸術の運命』(金波書店 昭和三十九年)

岡本謙次郎『現代日本美術全集』(角川書店 昭和三十年)

△定期刊行物

須田国太郎『絵画に於ける西班牙的なるもの』(再刊「中央美術2」昭和八年九月号)

須田国太郎『油絵の光輝表現に就きて、セガンチーニの手法に及ぶ』(アトリエ)昭和九年一月号)

須田国太郎『色彩と明暗』(アトリエ)昭和十一年一月号)

須田国太郎『超現実主義に及ぼす日本の特殊性』(美之園)昭和十二年十二月号)

須田国太郎『ある現代日本画のとり注画的色彩法について』(美之園)昭和十五年九月号)

須田国太郎『固有色』(新美術)昭和十七年八月号)

須田国太郎『西洋画から日本画を見る』(三彩)昭和二十二年四月号)

須田国太郎『近代絵画とリアリズム』(アトリエ)昭和二十三年二月号)

黒田重太郎『須田国太郎の事—その人—その芸術』(再刊「中央美術」昭和九年七月)

中井正一『須田国太郎氏個展評』(みずゑ)昭和十年一月号)

徳永郁介『画人須田国太郎を憶う』(詩と真実)昭和三十七年二月号・三月号)

武田恒夫『須田国太郎の芸術、遺作展を機に』(みずゑ)昭和三十八年三月号)

富山秀男『須田芸術の輪郭』(三彩)昭和三十八年四月号)

岡部三郎『須田国太郎遺作展後記—滞欧日記の紹介』(三十九年度「京都市美術館年報」昭和四十年七月)

岡部三郎『須田国太郎遺作後記(続) 滞欧期の写生画』(四十年年度「京都市美術館年報」昭和四十一年十二月)

岡部三郎『須田国太郎遺作展後記—承前ことわりがき』(四十二年度「京都市美術館年報」昭和四十三年三月)

藤本韶三『美のこころ(四)—須田国太郎筆畫薇』(三彩)昭和五十一年五月号)