

# スタイル画は何の技術か—長沢節とセツ・モードセミナー—

武庫川女子大学専任講師 井上雅人

## [Summary]

### **Fashion Illustration as a Social Technology**

**Masahito INOUE**

**Senior Lecturer, Mukogawa Women's University**

Setsu Nagasawa [1917-1999] is one of the fashion illustrators representing post-war Japan. He also acted as a producer and fixer in the fashion world, achieving numerous outstanding results. He set up “AFG,” a fashion group engaged in the presentation of clothes unique to Japan, which kept its distance from Paris collections, and made a significant contribution to the launch of the fashion magazine “an an” in 1970.

He also established a unique art school, which was originally launched as Nagasawa Setsu Fashion Illustration School in 1954; its name was changed later to Setsu Mode Seminar. The school was designed to teach how to draw fashion illustrations, not to teach dressmaking or fashion design. This is a unique case in which an illustration school wrote an important page in the history of Japanese fashion.

For Nagasawa, drawing fashion illustrations meant sketching or recording a new mode of life. He considered fashion illustrations as a tool to describe the images, motions and presences of people of the day in the illustration style of the time, rather than conveying the style of clothes, through which he endeavored to establish his identity as a fashion illustrator. Fashion illustrations represent a technique that expresses and conveys the aesthetics of the body of the time by means of the sensitivity of the time. Setsu Mode Seminar taught this technique.

Nagasawa's activities attracted significant attention when dressmaking enjoyed a surge of popularity. Considering the fact that Setsu Mode Seminar survived even after the dressmaking boom had cooled down, the art of fashion illustration should not be looked at only from the perspective of dressmaking.

## 長沢節のしごと

長沢節は1917年に誕生し、1999年に亡くなった。本名を長沢昇（のぼる）という。節と名乗るようになったのは、『土』を書いた小説家の長塚節と混同されて、そう呼ばれたことがあったからだと言っているが、本当の理由は定かではない。そもそも長塚節は「たかし」と読み、長沢節は「せつ」である。

長沢は、戦後の日本を代表するスタイル画家の一人であり、もう一人の代表的存在である中原淳一が華やいだ少女たちを描いたのとは対照的に、色気のある大人の女性と、線の細い男性を描いた。のみならず、ファッション界におけるプロデューサーやフィクサーとしても活躍し、残した業績は数知れない。それゆえに、主要な業績を取り出すのは難しいのだが、スタイル画を数多く描いたこと以外にも、少なくとも三つのしごとをしている。

ひとつ目は、戦後の世界で多くのスタイルブックを出版してきた鳥居達也とともに、中村乃武夫、久我アキラといったデザイナーたちを取りまとめ、1957年に「アド・センター・ファッション・グループ」、通称「AFG」を結成したことである。AFGは、講談社の『若い女性』という雑誌で主な活動を行ったが、「日本もそろそろパリのオートクチュール崇拜一辺倒から脱し、独自のニューファッションを生み出そう」（註1）という目標のもと、パリ・コレクションから距離をとったオリジナルの服を発表していった。しかも、単に単品の服を誌面上に発表するのではなく、AFGによる話し合いを経て、ひとつのテーマのもと、既製のコレクションとして発表するという方法をとった。デザイン画が描かれ、服が作られ、アクセサリーやカバンなどの小物も用意され、清水マリ子、津川雅彦、石原裕次郎といったモデルたちに着用させて、グループ所属のカメラマンによって撮影されるという手の込みようである。まず、1957年の『若い女性』誌上に「ハンター・ライン」を発表したのを皮切りに、58年春「軸ライン」、秋「サイド・ライン」、59年春「キューピッド・ライン」、秋「クラシック・トーン」、60年春「ファンキー・タッチ」、秋「ミュータン・タイプ」と、1年に2度、順調に新しい提案を行なっていた。その取りまとめ役で、デザイン画を担当したのが長沢である（Fig.1）。

AFGの活動が始まった57年は、クリスチャン・ディオールが亡くなった年である。ディオールは全盛期に突然亡くなったことで、さらに名声を確固たるものにしたが、生きている間は生きている間で、とてつもない影響力を持っていた。特に日本の社会は、洋裁学校を中心とした洋裁文化の真っ只中で、自家裁縫によって女性の間で洋服が急速に普及した時期であり、その手本となったのがディオールの服だった。あまりにも強すぎる影響に対し、ディオールからの自立を目指し、その死による手本の空白期に、ユニークな活動をしたのがAFGなのだ。

結局 AFG は、60 年を最後に活動停止してしまうので、必ずしも成功したとはいえない。AFG が発表したコレクションも、名前からして、ディオールが矢継ぎ早に発表した「8 ライン」や「A ライン」といった手法を真似ているのは明らかで、「海外ファッションのラインの発想をそのまま受けついでいる」(註 2) という批判も受けている。それでも、パリを模倣するのではなく日本人がオリジナルな衣服を作ってもいいのだ、という考え方を生み出したことの意味は大きいだろう。長沢は他にも、真偽は定かではないものの、「親しい編集部に声をかけて、“装苑賞”や“ドレスメーカー賞”などいくつもの賞を新設した」(註 3) といわれており、日本でオリジナルなファッションを創出していく、という志を持つ人たちの中心に近い位置にいたことに間違いはない。

また、それまでの洋裁学校や洋裁雑誌が行ってきたように洋裁の指導をするのではなく、パリがやってきたように上流階級向けにオートクチュールを作るのではなく、雑誌の読者である「若い女性」たちに向けて既製服を売るという、新しいファッション産業の輪郭を作り出したことの功績も大きい。もちろん、こういった考え方は欧米でも先進的なものであり、70 年代以降の日本のファッション産業の隆盛を説明するのにも、重要な事実であろう。

長沢の成し遂げたふたつ目の重要なしごとは、1970 年の『an・an』の創刊に大きく関わったことである。『an・an』が、長沢を「モード顧問」として迎えていた(註 4) という証言もある通り、ここでも長沢の人脈とキャリアは生かされた。『an・an』は「セツによって誕生した」(註 5) といわれたぐらいの深い関係があったのだ。

『an・an』は、洋裁雑誌の時代を終わらせて、ファッション誌の時代を作り上げたともいわれるが、ことはそれほど簡単ではない。『an・an』が洋裁雑誌ではない新しいタイプのファッション誌だったといわれるのは、洋服の作り方ではなく、既製服を着たモデルが掲載されていたからだが、前述の通り『若い女性』は、1950 年代にすでにそこを目指した活動をしていた。そしてそういった動きは、『若い女性』だけに見られるものでもなかった。たとえば 1962 年に、当時最も売れていたといわれる洋裁雑誌『装苑』の編集長を務めていた今井田勲は、「値段も入っており、どこに行けば買えるということまで明示され」た「カタログ的な要素」(註 6) のある雑誌作りの必要性を説き、実際に『装苑』は既製服とその値段を紹介した記事を掲載していく。こういった流れは、『平凡パンチ女性版』というパイロット版を経て、70 年の『an・an』創刊に結びついていくわけだが、長沢は、『若い女性』、『装苑』、『平凡パンチ女性版』、『an・an』と、そのいずれにも何らかの形で関わっている。

こうして長沢は、AFG にはじまり『an・an』に結実するようなファッション文化の胎動に大きく関わることになったのだが、それは長沢に天賦の才能があったからという話ではない。だからといって、もちろん単なる偶然でもない。長沢は先述のように、スタイル画家としては中

原と人気を二分するような人物ではあったが、4歳しか違わないとはいえ、世代としては中原のひとつ下だったといえよう。長沢の、そもそものキャリアのはじまりが、1938年に中原の紹介で『新女苑』の表紙を手がけたことであることから、同世代とはいいい難いだろう。長沢は、その後『少女の友』や『婦人画報』の表紙絵で名声を博し、田中千代の『女学生服装帖』や、中原の創刊した雑誌の数々でイラストを描いているが、そのキャリアのロール・モデルとして、中原がいたのは明らかだ。そして、その中原を語るには、その前の世代の竹久夢二という先駆者の存在は無視できないし、竹久とその同世代の高島華宵や落谷虹児によって作られた戦前のいわゆる「抒情画」の文化という基盤を理解する必要もあるだろう。長沢は、そういった抒情画文化の最後尾につきながら、それでいて次の時代の写真を中心とした雑誌文化の創生に関わり、日本のファッションの橋渡しをしたのだ。

しかし、橋渡しをしたものの、長沢は結局、絵を描くことを中心とした雑誌文化を引き渡すことはなかったようだ。長沢は、表現をする人々ではなく、読者たちが渡っていけるように、少女雑誌から洋裁雑誌を経てファッション誌へと橋を架けた。そのいずれの雑誌の読者集団も、その時代時代に固有の形式にしたがって作られたヴィジュアルを読み解いて、ファッションに関する情報を収集しなければならなかったことに変わりはない。長沢は、洋裁雑誌やファッション誌の表現形式とそれを読み解くリテラシーの形成に、前時代の技法を織り込みつつ関与したのだ。少女雑誌に掲載された抒情画を愛好していたのは、主に戦前の女学校の学生であり、洋裁雑誌に掲載されたスタイル画に興奮していたのは、主に戦後の洋裁学校の学生であった。『an・an』の読者になると、OLや大学生を中心とした消費者と呼ばれる人々である。いずれも若年層の女性で、世代や性別が同一であるといっても、内実には大きな差異があった。表現形式やそれを読み解くリテラシーのみならず、読者集団を形成する構成員の質までもが変わっていくなかで、長沢はそれらを繋いでいくしごとをしたのだ。

そして、ひとつ目の新しい衣服の提案、ふたつ目の新しい雑誌文化の提案とともに、長沢のみつつ目の重要なしごとが、セツ・モードセミナーという、非常にユニークな学校を作り出したことである。たとえば竹久は絵を描くのに終わらず、「港屋」という自らのグッズショップを開いている。ただの画家の域を超え、商品を開発し自前で販売することによって読者と別の繋がりを持とうするアイデアを、大正の世に実現していたのは、ただただ驚きでしかない。中原も「ヒマワリ」という自らのグッズショップを開き、さらには『それいゆ』をはじめとする雑誌を創刊している。中原もまた、ただの画家の域を超え、経営者として、あるいは新しい文化の創造者として活躍をしている。長沢は自らのグッズショップを作ることはなかったが、グループをまとめて新しい衣服を提案し、顧問のような形で関わって新しい雑誌を生み出し、さらには、竹久も中原もすることがなかった、自らの名を冠した学校を創立し、多くの卒業生を

世に送り出して行った。長沢もまた、先達と同じように、単なる画家の域を超えていったのだ。

## スタイル画とは何か

1954年に「長沢節スタイル画教室」としてスタートし、のちに「セツ・モードセミナー」と名称を変えた学校は、長沢生誕100周年という区切りを迎える2017年をもって閉校することが決まっている。学校といっても、専門学校などの学校法人ではなく、最初は有限会社、のちに株式会社へと組織を変えていったので、厳密な意味での学校ではない。やはり単に「教室」と呼んだ方がしっくりくるような組織である。

セツ・モードセミナーは、長沢が亡くなってからも18年の歴史を重ね、63年の歴史をもって閉じることになる。長く続いたのか、早くも終わってしまったのかは、意見が分かれるところだろう。たとえばファッションの教育機関を代表する文化服装学院は、前身となる婦人子供服裁縫教授所を1919年に開いている。そろそろ100周年を迎えるぐらいの歴史を、日本のファッション教育は持っているのだ。

文化服装学院が学校として整備されていったのは、第一次世界大戦と第二次世界大戦の間の、大衆文化の胎動期である。その前身の婦人子供服裁縫教授所が開設されたのと同じ1919年に、ドイツでバウハウスが創立しているのも、ただの偶然ではない。第一次世界大戦という物量がものを言う総力戦を経て、戦争協力をした大衆が政治的にも力を持ちはじめ、その大衆向けに大量生産が行われる社会が訪れた時に、大衆向けの大量生産のデザインを教える学校が、広く一般に向けて作られていったということなのだ。

日本においては、第一次世界大戦による社会構造の変化がそれほど劇的ではなかったとはいえ、同じように大衆社会へと動いていったことに変わりはない。そういった近代化や大衆化の動きの他に、西洋化という動きが加わって、洋裁を教える学校がいくつか作られていった。文化服装学院と並び称されるドレスメーカー女学院が創立するのも、戦間期の1926年のことだ。これらの洋裁学校は、第二次世界大戦後にさらに巨大化することとなる。1940年代後半には洋裁学校ブームが訪れ、大小さまざまな学校が創立された。しかし、セツ・モードセミナーが設立されるのは、戦間期でもなく、そういった戦後すぐの洋裁学校の創立ブームのなかでもなく、ブームがひと段落した1954年のことである。いわば後発の学校というわけだ。

ただ、そもそもセツ・モードセミナーは洋裁学校ではないので、こういった学校と並べて比較するのが間違っているのかもしれない。セツ・モードセミナーは、当初の「長沢節スタイル画教室」の名の通り、スタイル画を教える学校である。洋裁を教えたわけでも、ファッション・デザインを教えたわけでもない。長沢も、自分自身のアイデンティティについて、次のように

語っている。

〈こちらが、有名なデザイナーの長沢節さんです〉などと紹介されることが多いのである。〈どうぞよろしく……〉と応えながらも変な気分である。つまり〈絵描きの長沢さん〉とはなかなかいってくれないからだ。なんといってもいちばん長くやってきたのは〈絵〉なのだから、〈絵描きの節さん〉といっほしいのだが……（註7）

あらためて考えてみると、ひとつの絵画教室が日本のファッションの歴史に大きな足跡を残したというのも、大変な驚きではある。とはいえ、長沢もスタイル画というかなり特殊な絵を教えたわけであるから、特殊な絵画教室ではあった。それにしても、分かるようで分からない「スタイル画」とは一体なんなのか。

それについて説明するのに、長沢もまた、大変苦勞をしている。というのも、世間一般が、時代を経るに従って、スタイル画の定義を変えていき、長沢がまた、それに対抗して独自のスタイル画の定義を打ち立てようとしたからである。しかもセツ・モードセミナーから巣立った数多くの弟子たちにとっては、長沢によるスタイル画の定義を理解することが何よりも重要であったわけで、世間一般とは違うスタイル画の定義は、長沢だけが勝手に言っただけには終わらなかった。

もともとスタイル画とは、「スタイルブック」に掲載された絵のことである。「スタイルブック」とは、その名の通り、着装スタイルの写真やイラストを掲載する書籍なり雑誌のことなのだが、実際には、戦後に一気に溢れ出た洋服についての記事が載った雑誌のことを、総称してスタイルブックと呼んでいた。花森安治と大橋鎮子が『暮しの手帖』の前身として出版した雑誌に、『スタイルブック』と名付けるくらい流行の言葉であった。特に厳密な定義があるわけでもなく、写真やイラスト以外に、図面や解説文を駆使して衣服の作り方を掲載したものも「スタイルブック」と呼ばれた。『装苑』編集長の今井田勲は、「日本のスタイルブックは「作らせる」ためのものである」（註8）とはっきり断言している。そういった事情なので、定義のよくわからない「スタイルブック」に掲載されたイラストである「スタイル画」の定義も、よくわからなくなるのは当然のなりゆきであった。

極端な言い方をすると、本来スタイル画とは、パリ・コレクションで発表されたデザイナーの新作を伝えるためのジャーナリスティックな手段である。つまり、発表された衣服をコレクション会場で見た画家が、新しい流行を伝えるために描いて、雑誌などのメディアに掲載するのがスタイル画なのだ。ちょうど、法廷画家とやっていることは同じである。もちろん、新しい衣服はパリ・コレクション以外でも発表されたり出現するし、新しく発表された衣服以外に

も伝えるべき衣服の情報はあるから、例外はいくらでも存在する。あくまでも、極端にスタイル画の機能を理念的に単純化した場合である。ただし、スタイル画はかなりの早い段階で概念を広げていき、ファッション系の雑誌に載っている人物を描いた絵は、広告であってもスタイル画と呼ばれるようになっていったので、全くその通りの意味で使われたことはほとんどないであろう (Fig.2, 3)。

さらなる混乱が生まれたのは、デザイン画のことがスタイル画と呼ばれるようになっていったからである。デザイン画とは、実物が制作されるに先立って、プランとして示される絵のことである。デザイナーが頭のなかのイメージを引き出して、パタンナーや縫製担当者などに伝達する手段として、デザイン画は描かれる。制作よりデザインが先立つのは、ファッション以外のプロダクト・デザインの分野と同様である。それゆえ、出来上がったものを描写する本来のスタイル画とは、実作を挟んでちょうど反対の位置関係にある。それが同じスタイル画という言葉で語られるのだから、訳がわからなくて当然であろう。長沢も「海外のファッション誌を参考にして洋服の写真をイラストに起こしているうちに、それがデザイン画として立派に通用して」(註9) しまった経験を語っている。実物を描写した絵が、他の実物のプランとして使われるのだから、もはやその絵が実物とどのような関係にあるのか、簡単には言えなくなる。そこで長沢とその周辺は、紛らわしさを解消するために、スタイル画ではなくて「デッサン・ド・モード」、「ファッション・ドローイング」、「ファッション・イラストレーション」といった言葉を使うようになるのだが、彼ら自身、デザイン画や広告のイラストのしごとを手がけたこともあって、それらの言葉もまた、厳密な意味として定着はしなかった。

## スタイル画家のアイデンティティ

戦後の社会において、欧米にもスタイル画のようなものはあり、カール・エリクソン、ルネ・ブーシェ、ルネ・グリユオーといった人物については、長沢自身も多くを参考にし、また紹介もしている。カラーで写真を印刷する技術が未成熟であったのは、日本も欧米も似たような状況であったし、戦前から続く、絵によって伝えるモードと雑誌文化の伝統は日本より強かったといえる。もちろんファッション写真は戦前からもあったが、ファッションを絵によって伝えようとする傾向は60年代の前半までは残ったといえよう。しかし戦後の世界で、急速に絵が写真に置き換わっていったのは、洋の東西を問わない出来事でもあった。長沢も、70年代の終わりに次のように述べている。

昔といっても、つい2、30年前までは、ヴォーグでもハーパースバザーでも、こんな見事

なデッサンを、さも当然といったふうに、誰も少しも珍しくなど感じないで眺められるほど、それはたくさん使っていたものである。それが現在のファッション雑誌はどうだろう。絵などまったくどこにも使っていないではないか。絵などで見るよりは、新しいファッションはもっとダイレクトに写真で見たいという大衆の声なのか、編集の方針なのか、あるいは、そんないいイラストレーターがすっかりなくなってしまったからなのか。(註10)

日本においてスタイル画が普及したのは、写真印刷術が未成熟であったことに加え、1950年代前後の洋裁文化における独自のシステムによるところが大きい。例えば、「スタイル画のレッスンを希望する者の何割かは、お店でお客さんの前でサラサラッと描いて見せないと商売にならない、という必要に迫られて来る」(註11)といったような事情もあったようだ。つまり、洋裁店で客の注文を取る際に、デザイン画によって手早く出来上がりを示さないと客が納得しないという理由で、スタイル画を勉強したいという人がいたということである。さらには、自分の衣服を自分で作るために、洋裁雑誌が教科書代わりに使われたという事情もある。掲載される衣服のすべてを制作して写真におさめることは、経費や手間からも不可能であったので、代わりに出来上がりを予想した絵が利用されることになった。読者は、雑誌に掲載された図面とデザイン画と解説文を頼りに衣服を縫い上げた。そのような状況のなかで、スタイル画という言葉がデザイン画の意味で使われるようになるのは必定でもあった。

長沢は、スタイル画がデザイン画の意味で使われる趨勢を目の当たりにして、スタイル画が「ドレスデザインの立体図」、あるいは「ちょうど建築の出来上がりの予想図」として「一般化したのは、恐らく日本だけ」(註12)と述べている。その上で、それらとははっきり区別された「専門家のスタイル画で、新しい風俗のスケッチまたは記録としてのスタイル画」を描くことの必要性を説いている。そして、その「専門家のスタイル画」には、「絶対にドレスの出来上がり予想図ではなしに、既に出来ている風俗の写生としてそこには設計よりも絵画が要求」されるのだと力説して、スタイル画を次のように定義している。

スタイル画は現代風俗のデッサンである。デッサンにおける「自然」の代りに「現代風俗」と置き換えてもらいたい。(註13)

長沢は、スタイル画は衣服の形を伝える絵ではなく、同時代の人間の姿と仕草と存在感を、同時代の描き方で描く「風俗画」であるとして、スタイル画家というアイデンティティを確立していこうとした。「スタイル画家は風俗の支配者」だと宣言し、「風俗を素直に写す忠義な家来のような顔をしながら、風俗をいつの間にか変えてしまう」(註14) ぐらいの強い存在である



と主張する。

長沢は、スタイル画のルーツとして、まずは竹久夢二、露谷虹児、高島華宵、中原淳一といった、自らの先輩でもある抒情画家をあげている。それと同時に、前述したエリクソン、ブーシェ、グリユオーといった人々と、その元祖としてアンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレックを位置付ける。その一方で「スタイル画は男が女を描くことの最も直接的な芸術である」から、「その意味で日本のスタイル画の歴史は、必ず浮世絵にまで遡る」として、浮世絵に「女が「美しいモノ」として扱われる男性文化の近代化」(註15)を見ようとする。また、そういった自前の絵画史をつくり出していく傍ら、横尾忠則や宇野亜喜良といったグラフィック・デザイナーを、同時代の「風俗画家」として捉え、スタイル画の概念を通時的にも共時的にも拡大して実体化しようとした。

長沢によれば、竹久は「美人を描き美人を創造した真のスタイル画の天才」(註16)であったが、その後に出現した「浮世絵から続いているはずの今の日本画の美人画」については、「絶対に現代浮世絵ということとはできない」と批判している。というのも、それらは「現代を全く語ってはいないから」(註17)だという。そして、そのように日本の秀れた浮世絵の歴史が途絶えてしまったのは、竹久以降、「日本の風俗がちょうどその辺で大きく変動した」にもかかわらず、「洋服デッサンの技術が無かった」(註18)からだとして結論づけている。長沢は、「一つの美人を想像した技術とその思想は、次の時代の美人を想像することも記録することも出来ない」(註19)という強い考えを持っていた。なので、風俗画は、竹久にしても、中原にしても、「その時代の投影」(註20)であるだけに、「時代とともに消えなければなりません」(註21)と、冷徹なまでに宣告している。

「秀れたスタイル画家は、おそらく大昔から変っているはずのない人体をあたかも変ってしまったかのように見せる魔法使いになるのだ」(註22)という長沢の弟子の星信郎の言葉は、そのまま長沢の考えでもあろう。長沢の弟子の河原淳は、『装苑』編集長の今井田勲に、長沢の真似をしないようにとアドバイスされ、「長沢節は世界にひとりがいい」(註23)と言葉をかけられているが、これもまた長沢と意を同じくするものだろう。そこには、スタイル画とは、同時代の身体にたいする美意識を、同時代の感性によって切りとって伝える技術であり、竹久や中原や歌麿ですら、少しでも時代がずれてしまえば同時代は描写できないし、それは長沢の技法にしても同じであるという考え方が通底している (Fig.4.5)。

洋裁文化の衰退のなかで、スタイル画は自家裁縫の補助的な道具という役割を喪失していくことになる。そういったなかで長沢は、「スタイル画家」というアイデンティティを構築し、洋裁の解説の挿絵ではない、新しい絵画表現の姿を求め、構築していった。1956年には、水彩連盟に「スタイル画部」を創設して、芸術としての発表の場も作っていくが、そこに多くの人材

を供給したのがセツ・モードセミナーである。

## セツ・モードセミナーが教えたこと

セツ・モードセミナーは、スタイル画家だけでなく、ファッション・モデルやデザイナーを多数輩出し、大きな足跡を残している。卒業生でもある人形作家の四谷シモンは「なにしろ当時、長沢節といたら大スター」(註24)と回顧しているが、長沢は洋裁を習っている人に限らず、四谷のような違うジャンルの芸術家にもスタイル画を教えた。

教室のそもそもの始まりは、1950年に緑屋洋裁研究所がスタイル画家とファッション・モデルを養成しようと読売新聞に広告を出したことにはじまるようだ。長沢は「きた、きた、びっくりしたよォ！両方で1000人も応募してきちゃった」(註25)と回顧しているが、その頃のスタイル画家の人気のほどがうかがえる。その後しばらく経った1954年に、高円寺のサロン・ド・シャポー製帽学院という学校を間借りして、一週間に一回のペースで「長沢節スタイル画教室」はスタートすることになる。長沢がサロン・ド・シャポーのポスターなどを手がけていた縁だというのが、その経緯を長沢は次のように説明している。

当時、僕はイラストレーターとしてかなり売れっ子になっていて、弟子にしてくれなんていう男の子がいっぱい家に訪ねてきちゃうの。当時はイラストレーターとは言わないで、挿絵画家。それと新しい分野としてスタイル画ということが漸く認識され始めていたわけです。いまでいうファッション・イラスト。これは僕ぐらいしか、沢山仕事している人がいなかった。

だから、地方から上京してきて、どうしても弟子入りしたいとかね。終いに恐くなってきて、居留守使ったりしてたの。用事のある雑誌社の人まで居留守で追い返すようなことになって、あ、こういうときワイフというものは便利だな。そのとき初めて思いました。けど、もちろんそれからも独り。

で、困っていたら、サロン・ド・シャポーで部屋を貸してあげるから教室を開いたらどうです。そうすれば弟子入り志願者が自宅に押しかけてくるということもないだろう——そんな風にして始まったわけです。学校なんていうこと、考えてもいなかった！(註26)

スタイル画教室は好調で学生数も増加してきたために、1957年に長沢は、都電高樹町駅近くの永平寺別院長谷寺にある、麻布あけぼの幼稚園の講堂で、あらためて「セツ・モードセミナー」を開校する(Fig.6)。入学は春と秋の年二回で、予科が半年、本科が1年半というカリキュ

ラムだったようだ。ここでは、月水金、火木土の二つのクラスに分かれ、週二日の授業と、希望者には週一回の補習が行われたという。学生が増えてくると、予科が廃止され本科が2年間となり、授業は午前部、午後部、夜間部に分かれ、本科の後に進学先として「研究科」、「プロ科」が設けられた。この時代には、土曜講座や通信講座もあったようだ。こうしてカリキュラムが整えられたのち、65年に新宿区舟町に長沢の自宅兼校舎の5階建てのビルが新築された。その場所で以後50年間におよぶ教育活動が続けられ、2017年には閉校を迎えることになるというわけだ。(註27) (Fig.7,8)

舟町の校舎は、都営地下鉄新宿線の曙橋駅近く、防衛省とは反対側にある。もちろん開校当時、地下鉄はまだ開通していなかったが、そこがどのような場所であるか、エッセイストの三宅菊子が描写している。

坂の上にセツの建物の入り口があり、坂道は建物を通り過ぎて石段になる。パリみたいだ。四谷のほうから来る人は、このパリ風の段々を降りることになる。そしてセツ・モードセミナーは入口から1階ぶんの階段を昇ったフロアが事務所とロビー、教室はその上の上のほうの階。建物はヒョロ長5階建てで、土地の傾斜に半分くいこんだ地下室もあるので、とにかくやたら階段の多い学校だ。

最上階(5F)はパリの屋根裏のように壁と窓が斜めになった部屋。ここが以前は長沢先生の住まいで、いまも半分私室、ときどき授業も、という使い方らしい。お風呂やワードローブ、隠れ部屋のような小部屋もこの階にはあります。かっこいい服がずらりと吊るされ、ブーツやスニーカー、革のサンダルなど並んで、おしゃれな男の子の部屋、という雰囲気の一部も。(註28)

ここに腰を据えたセツ・モードセミナーは、スタイル画教育の総本山のような場所であったにもかかわらず、前述したような長沢の独特なスタイル画観によって、他の学校でのスタイル画教育とは一線を画した授業を行っていた。自身もスタイル画家として活躍した卒業生の穂積和夫は、他の洋裁学校のスタイル画教育について、次のように書いている。

現在でも多くの洋裁学校ではスタイル画が必須科目としてカリキュラムの中に組み込まれている。教える方も学ぶ方も洋裁を学ぶため、特にデザイナーになるためには、スタイル画が上手でないとだめだ、という決定的な信仰が一般化している。ここでいうスタイル画は飽くまでも裁ったり、縫ったりするためのスタイル画であるから、当然デザイン画一本槍である。(註29)

一方のセツ・モードセミナーでは、長沢に言わせれば「とにかく初めから生きた美しいモデルを前にして3時間、私といっしょにただ描いて描きまくるだけ」(註30)というプログラムであった。これは、学校法人ではないゆえに、自由なカリキュラムが組めたことに起因している。入学も卒業も形式としては存在するが、それによって専門士や学士といった資格が取れるというわけでもない。それゆえに、逆にどのような教え方をしても構わないのだ。こういったシステムは、長沢が卒業した文化学院を参考にしたということもあろう。西村伊作や与謝野晶子によって創立された文化学院は、学校令に縛られない自由な教育を目指した学校である。その文化学院美術部を卒業した長沢が、参考にしなかったはずもない。

この学校らしからぬ学校で、学生が入学から卒業までどのようなカリキュラムを体験するのか、三宅菊子が、長沢の談話を交えながら紹介している。

えーと、まず、入学しますね。これは前にも誰かの話に出てきたけど、試験ナシ。申し込み順です。'84年現在入学金8万円、本科授業料半年6万円。

「一応入学試験をやった時期もあるけどあれは参考にするだけ。実技だって、石膏デッサン一枚でその人に才能があるかどうか見分けることなんて僕にはとてもできない。学校に入ってきて、デッサンも下手、絵も下手、どうしてこんな子が来たんだろ、お前何か違う方向を志望した方がいいんじゃない？と言ってやろうかと思う。——そんな生徒が、あるとき何かのきっかけでウワーッと伸びることがあるんだから」

若者がある日、何かに目覚め、爆発するような具合に「才能」が芽吹き、開花する。その遂一を観察するのはとてもスリリングな事件だろうし、その面白さで長沢先生はセツを続けてしまわれたらしいのです。

入学式もナシ。いきなり授業ですが、最初のうちは長沢先生の講義が多いらしい。出席もちゃんととる。でもこれは、ほんとのところ「オドカシなんだよ」だそうで、日数が足りないから卒業できないなんてコトはない。ただし、無遅刻無欠席でもダメな絵を描いては永久に卒業のお許しが出ません。(註31)

三宅によれば、「入学から半年間(初級)は、基本的にデッサンで立体感、絵で色彩感覚の訓練」を、長沢と雑談を交えながら行い、「ファッション・ドローイングやイラストレーション、ファッションの講義などが始まるのは2級(半年後)になってから」(註32)だったそうだ。長沢からは「線の引き方」や「色の組み合わせ方」などを教わることもなく、美大などで通常行われるような石膏デッサンから時間をかけて丁寧に描写していくような指導もなかった。長沢と

一緒に着衣モデルを前にして素早くデッサンを描きあげるといふ授業を2年間受けると、卒業を迎えることになる。

ただし、卒業といっても、何ら資格を授与されるわけではないのは前述のとおりである。卒業証書や卒業パーティーはあるものの、それらは「一応卒業」に過ぎず、「卒業制作が合格して、初めて、ほんとうの卒業になる」と長沢は述べており、次のように言葉を続けている。

たとえば84年春は、70人くらいが卒業免状をもらって、そのうち卒業制作合格はたったの15人。

毎年15人くらいね。合格するとホールの壁に、額縁をつけて並べるんです。あそこに絵が並ばない以上はダメなの。

そのあと研究科があるからね。追試みたいな意味で、研究科に残る人はそこでまた卒業制作を出すことができます。そうだなあ……研究科に残るのは約半分かな。

僕の考えではね、せっかく2年間絵の勉強をしたんだから、多少は絵の面白さもわかって、そこからがやる気になって描き出す時期なんです。そのときに、自由に来ていつでも描ける、というシステムがあればずいぶんトクだなと思って研究科をこさえたわけ。自分でモデルを頼んで1回5千円も6千円も払うより、一ヶ月5千円でここに来て描いたほうが安上がり。

だから研究科に入んなきゃ損、みたいに思う人も多いけど……そのわりに、入るだけ入ってちっとも顔を出さない研究科生もいるんだよねえ。(註33)

長沢の言葉だけを追っていくと、本当に何も教えなかった学校のように思える。実際には、教員は長沢だけではなかったし、授業にも様々な種類があった。長沢は、「こう描きなさい、というようなアドバイスは一切なし」だというのが、セツ・モードセミナーが何も教えなかったということはないだろう。にもかかわらず長沢が、何も教えなかったと強く主張するのは、「個性」という言葉に強くこだわっていたからである。

才能は、そこに生きる一人の人間がいれば、すなわちそれが才能なのだ。人間の存在そのものが才能だといってもよい。才能とはエネルギーのようなもので、生きている限りは誰でも必ず持っている。それがそれぞれの個性とどう結びつくかなのだ。しかも、個性のない人間はいないわけで、地球上に人間がいるだけの個性は存在するはずだ。(註34)

ずいぶんとロマン主義的な言葉で、どこか山本鼎の自由画教育を思い出させるが、これも山

本と親交のあった石井柏亭が部長を務めた文化学院美術部を長沢が出ていることの影響だろうか。ただし、その長沢も「描くときの姿勢、画板の構え方」(註35)だけは、しっかりと教える  
と述べている。

たまにくるんです、ニセ学生。美大の学生なんかがね、どんな授業してるんだらうって、  
覗きにくる。

お前の顔見たことないな、ほんと生徒なの？僕にきかれて、そうです、なんて言う場合も  
あって、こちらが一瞬自信なくなっちゃうんだけど——絵を描き出すとひと目でわかりま  
す。

というのはね、うちの生徒は、モデルに対してまっすぐ体を向けて、画板をパチッと正面  
に抱えて立つ。これは最初っからよく教えてあります。まっすぐにモデルを見て、自分の  
真正面に画用紙を据えて描かなくちゃ。両足を肩幅くらいの幅に開いて踏んばって立つ。  
この姿勢がパチッと決まっていないと、ちゃんと描くことはできないんだよ。(註36)

全員が同じような折り目正しい姿勢をして、「個性」を追求しているというのも不思議な光景  
ではあるが、そこが戦前に自由な教育を受けて、戦後の民主主義のなかで時代の寵児になった  
長沢による教育らしいところでもあるのだろう。一方で当の学生たちは、必死になって長沢の  
画風の真似をしたというのも面白い話である。長沢の強烈な個性に惹かれて、長沢のように個  
性的になりたいと思いながら、長沢の模倣に終始してしまうというのは、どこかファッション  
のシステムを彷彿とさせる話でもある。

長沢は、一人ひとりに自分の表現で描写することを求め、できるだけたくさんの絵を描くよ  
うに指導した。月に一度か二度、学生たちの手元に絵がたまってくると、それらを一堂に集め  
展示させ、まず学生同士で互いの作品のなかから好きな絵を選ばせた。「合評会」と呼ばれる集  
まりだが、「ガヤガヤとお互いに勝手な批評をさせ」た後にやっと、長沢が講評をしていった。

誰もが自分のやってきた作品を基準にして、仲間の作品を見ているわけだから、なにも私  
がいわなくたって自分流の批評はしているはずである。そして、彼らは自分と仲間たちと  
がどう違って、どうきたなくて、どう美しいかということを正直に感じ取っているの  
だと思う。そこへ私流の感じ方や考え方を重ねていくのだが、これが絶対の評価ではない  
ことをあらかじめ断っておく。(註37)

長沢は、教員も学生も入り混じってともに絵を描き、それについて語り合うことが一番の教

育だという信念に至ったようだ。「絵を勉強する環境が何よりも仲間によって左右されるのを私はたくさん見てきたが、いい仲間づくりの条件をできるだけ充たしてやるのが、我々のいちばん重要な務めではないかとさえ思うようになった」(註38)と長沢は述べている。

## 人を描くということ

長沢が「スタイル画」と呼んで統合しようとしたものは、その後、デザイン画、ファッション・ポートレート、イラスト、挿絵、美人画、風俗画、グラフィック・デザイン、マンガ、ファッション・イラストレーションなどの分野に再び離散し、解体され、実態を失っていった。しかし、セツ・モードセミナーは、洋裁家を目指す若者がいなくなっても、ファッション・デザイナーの登竜門としての役割をしばらく果たしていった。

1980年の『an・an』に、「現代の「自由学校」セツ・モードセミナーが生んだファッションブル人脈図」という記事が掲載されたことがある。集合写真では、セツ・モードセミナーの元学生たちが長沢を囲んでいるのだが、山本耀司、金子功、花井幸子、川久保玲といった80年代以降の日本を代表するようなデザイナーたちもいる。高校生のときに通った山本は、入学した理由を「当時、長沢先生の絵が一番斬新に思えて、すごいなあと感銘していましたから、それでかな」と説明し、川久保は入学の動機を「絵を基本からやりたくて半年程かよいました」(註39)と振り返っている。長沢の方では、彼らのことはあまり記憶に残っていないようだが、ファッション・デザイナーを目指す若者たちにとって、長沢とセツ・モードセミナーはにかかると存在だったのだろう。

長沢の活動は洋裁ブームのなかで注目され、スタイル画も洋裁に特有の技術だと見なされていたが、多くの人々が洋裁から離れていった後もセツ・モードセミナーが継続したことを考えると、スタイル画も洋裁との関係だけで捉えるわけにはいかないであろう。「日本の風俗がちょうどその辺で大きく変動した」にもかかわらず「洋服デッサンの技術が無かった」(註40)から、竹久夢二や中原淳一以降に風俗画と呼べるものが途絶えてしまったと、長沢自身は述べているが、スタイル画はまさに、日本人の身体が伝統的身体から近代的身体へと、あるいは、和服の身体から洋服の身体へと変貌していくなかで、その身体を保有する自分たちが誰であるのかを捉えていく技術として生かされたのだ。

同じように、身体の意味を造形から捉える技術としては、今和次郎と吉田謙吉の「考現学」が思い出される。竹久より4年後に生まれた今和次郎は、戦前から戦後にわたって、洋服の普及にも努めた。今和次郎より9歳若い吉田は、築地小劇場の舞台装置をはじめ、演劇の世界との関係が知られている。いずれ二人とも常に、身体を美的に構築する技術の周辺にいた、とい

う点においては長沢と変わらない。考現学をはじめた人物としては今和次郎の方が有名ではあるが、長く続けたのはむしろ吉田であった。吉田の考現学は、戦中や戦後の街中の人々の姿形を描き続けた貴重な記録になっている。それもまた、自分たちが誰であるのかの手探りであった。

あるいは、長沢も風俗画家の一例としてあげているように、宇野亜喜良や横尾忠則といった戦後のグラフィック・デザイナーたちとの類似も無視できない。スタイル画の時代は、日本宣伝美術会を中心としたポスターの時代でもあった。毎年開催された「日宣美展」からは、数多くの若手のポスター作家が巣立ったが、その多くが、それまでの日本画の伝統とは切断された身体を描いている。それでいながら、決して西洋人の身体を描いたともいえない。彼らまた、描くことで新しい身体像を掴まえようとしていた。

スタイル画も、考現学も、ポスターも、描くことで人間の姿態を把握し伝えようとする義務感や欲望に突き動かされていた。それは、急激に豊かになった物質生活における、自分たちの存在の輪郭線を手探りで浮き上がらせる試みであり、文字とヴィジュアル情報を整理して視覚的に訴えるという、新しいメディアを駆使した人々との繋がり方の模索でもあった。近代化の途上で、様々な方法で人々を描き、多くの人がそれを学んだのは、変わりゆく風俗や社会や人間のあり方への、日本の社会の適応だったといえよう。

#### 〈註〉

1. 西村勝『長沢節物語』 1996 マガジンハウス 67頁
2. 村上信彦「国産モードはどこから生れるか?」『装苑 6月号』1959 文化服装学院出版局 153頁
3. 三宅菊子『セツ学校と不良少年少女たち』1985 じゃこめてい出版 205頁
4. 赤木洋一『「アンアン」1970』 2007 平凡社新書 85頁
5. 西村勝『長沢節物語』 1996 マガジンハウス 145頁
6. 『ファッション年鑑'62』1962 アド・センター 38頁
7. 長沢節『わたしの水彩 水彩画家のエッセイと技法』1980 美術出版社 7頁
8. 今井田勲『雑誌雑書館』1980 書肆季節社 231頁
9. 大内順子『20世紀日本のファッション トップ68人の証言でつづる』1996 源流社 96頁
10. 長沢節『デッサン・ド・モード 女と男の新しい形を描く』1979 美術出版社 115頁
11. 穂積和夫「スタイル画とは」『スタイル画の世界』1969 ダヴィッド社 66頁
12. 長沢節「スタイル画」『グラフィックデザイン体系第2巻 イラストレーション』 1960 美術出版社 164頁
13. 長沢節「描くということ」『スタイル画の世界』1969 ダヴィッド社 41頁
14. 長沢節「描くということ」『スタイル画の世界』1969 ダヴィッド社 35頁
15. 長沢節「描くということ」『スタイル画の世界』1969 ダヴィッド社 29頁
16. 長沢節「描くということ」『スタイル画の世界』1969 ダヴィッド社 37頁
17. 長沢節「スタイル画」『グラフィックデザイン体系第2巻 イラストレーション』1960 美術出版社 164頁
18. 長沢節「スタイル画」『グラフィックデザイン体系第2巻 イラストレーション』1960 美術出版社 165頁



頁

19. 長沢節「描くということ」『スタイル画の世界』1969 ダヴィッド社 39 頁
20. 長沢節「描くということ」『スタイル画の世界』1969 ダヴィッド社 39 頁
21. 長沢節「スタイル画」『グラフィックデザイン体系第2巻 イラストレーション』1960

### 井上雅人 (Masahito INOUE)

1974 年、東京都生まれ。東京大学大学院人文社会系研究科博士課程単位取得退学。文化服装学院二部服装科卒。武庫川女子大学講師。専門はデザイン史、ファッション史、物質生活史。主な著書に『洋服と日本人』（廣済堂出版、2001 年）、編著に『デザインの瞬間』（角川書店、2003 年）、共著に『今和次郎と考現学』（河出書房新社、2013 年）、『相対性コムデギャルソン論』（フィルムアート社、2012 年）、『生活の美学を探る』（光生館、2012 年）など。

(※肩書は掲載時のものです)