

広島県立美術館

研究紀要

第 5 号

個人蔵「巖島図」

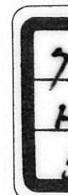
—変貌する聖地とそのエンタテイメント— 知念 理 1

広島県立美術館の情報機器について 角田 新 38 (1)

資料紹介 当館蔵(ピップ・ラウ氏旧蔵)イカット・コレクションについて (2)

—中央アジア、ウズベクの絣— 福田 浩子 26 (13)

2 0 0 1



BULLETIN
OF
HIROSHIMA PREFECTURAL
ART MUSEUM

No.5

2001

HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM
HIROSHIMA JAPAN





(図絵2) 編製ヴェルヴェットの縫 刺繡鞄 ウズベク人
・ブハラ 19世紀 広島県立美術館蔵 HB-191



(図絵3) 縫布を使った刺繡鞄 ウズベク人・ブハラ
19世紀 広島県立美術館蔵 HB-194

資料紹介

当館蔵(ピップ・ラウ氏旧蔵) イカット・コレクションについて (2) —中央アジア、ウズベクの絹—

福 田 浩 子

まえがき

本稿は、1988年にイギリスで開催されたピップ・ラウ・コレクション展のカタログのテキストを、前号と今号で訳して概観し、当館に所蔵しているウズベクの絹作品を紹介するものである。対象となっている作品群と当館との関連については前号に述べたとおりである。繰り返しになるが、このコレクションを作り上げられたピップ・ラウ氏に深く敬意を表するとともに、カタログの執筆・刊行に携わったすべての方々に感謝したい。なお、内容についての翻訳上の不備はすべて筆者の責任にある。また、訳者のメモは〈〉で記した。挿図は同カタログからの転載ではなく、当館コレクションなどの写真を適宜補っている。

訳出した文章では、中央アジアの絹生産について1970年代までの記述が行われている。ここで1980年代以降の動向についても気になるところがあるので、その代わりに現状として、2例を紹介しておきたい。現地調査は、平成9年度ボーラ美術振興財団から「中央アジアにおける工芸文化史の研究」への助成を得たことを契機に1997年9月と1998年3月に行い、それ以降も私的に継続している。短い滞在期間中に数カ所の工房あるいは工場を見学したこととする。

『絹—中央アジアの絹—ピップ・ラウ・コレクション』

目 次

【前回訳出分】	住民の民族混合
序	タジク人 ウズベク人 イラン人 ユダヤ人
コレクターによる緒言	ムスリム改宗者、Chala
概説	ブハラのバザール
絹とは何か？	地区内の手工業組織
中央アジアの初期絹技術革新を想起させる	ブハラのジュイバルDjuibar地区を例に
考古学的証拠	スンニ派、シーア派、タジク人、ウズベク人
シルクロード	そしてユダヤ人間の手工業協同組合
中世	染色職人
ウズベク人優勢期	ユダヤ人の独占領域であるか？
18—19世紀中央アジアの文化的歴史的背景	織物職人組合の役割
ブハラ	組合の礼拝活動

【今号訳出分】	
家内産業としての養蚕	絹のデザインにおけるウズベキスタンの民族的影響
絹制作に必要な特殊技術	絹布の伝統的使用法
緯糸の簡単な準備	衣装、衣装の裏地、壁掛け、掛布
「熱い」染色と「冷たい」染色	男性用衣装
整経	特徴的な地方様式：ブハラ、サマルカンド、フェルガナ地方
絹の織り	女性用衣装
ヴェルヴェットの絹	ヤクタク、チャパン、コイラク、パランジャ、ムニサク
典型的な絹のパターンと織組織	ロシアによる中央アジア征服
初期型	20世紀における絹の伝統の衰微
後期型	
モティーフ	

家内産業としての養蚕

中央アジアのほとんどの非遊牧民の家庭では、蚕を飼育しているようである。19世紀末期、蚕の飼育が非常に普及したため、餌となりうる桑の樹木はどれも使用され、葉や枝は家庭用果樹園へ供給されるために街の市場で販売されることさえあった。春になると、蚕の卵は近隣の人や友人たちと交換された。しかし不幸なことに、この楽しい家族の慣例は蚕の病気の伝染を促進することとなり、1870年代あるいは1880年代までにはトルコや日本の蚕卵の輸入を要するようになった。

晩春、卵は孵化するように暖かな場所に置かれた。女性たちはしばしばそれらを木綿の袋に入れて、衣服の下に忍ばせた。幼虫が孵化すると、おいしい新鮮な桑の葉を敷き詰めた浅皿へ移された。蚕はすぐに大食になり、4、5週間もすると数時間ごとに皿一杯の餌を必要とするようになる。最後には、蚕は皮を剥いだ枝の上に這い上がり、自ら糸を吐き出して繭を作る。

最も大きく、最も上質の繭は取り置かれ、それは翌年卵を産む蛾として羽化することが許された一方、残ったものは特別な蚕糸業者に販売するか、自家用にとっておいたりした。まず、繭中の蚕を殺し、糸を緩めるために沸騰した湯の入った大きな窓の中で繭がかき混ぜられた。次に棒を使って数本の糸端が梳き出され、籠状の巻枠に巻き取られた。そして糸巻を使って、一本取りか二本取りにして24–48本が然り合わされる。

絹制作に必要な特殊技術

緯糸の簡単な準備

数種の専門職人たちが絹のための緯糸や経糸の準備を行う。絹の緯糸は単純に二本取りで巻きとられて、バラ色に染められる。ブハラでは、複雑な絹織物の織り手は、隊商宿にある三つの工房を利用するのに経糸を枠に巻いて移動させた。経糸は緯糸が交差するように、一並びの楔に巻きつけられ

た：これは最初と最後の楔の間の距離が繰り返すパターンの長さを左右することになる。重なった二つの文様は2、3cm離れたところで結ばれた。これらの点は染色工程の間中結んだままなので、完成した織物には独特の白い水平線が染め残される。現存する最も初期のほとんどの絹には、経糸の折り返しが垂直軸に沿って正確な鏡像をなしている。

19世紀末、ブハラでは8つのアブル・バンディ（abr-band）工房が絹絹用の経糸を準備していた。そこでは親方職人（ニシャン・ザン nishan-zan）が、経糸15—50本の部分部分に染めるべき幅に印をつけた。そして助手たちが木綿糸を使って、染色しない箇所をきつく括った（現在はビニールの紐が使用されている）。経糸がもつれないように、またパターンがくっきりと表れるように細かな配慮は不可欠なものだった。括られた経糸は最初の染漬へ浸すために、染物屋へ運ばれ、また次の染色工程の前には経糸の別な部分を出すよう再び括るために、アブル・バンディへ戻された。時間のかかるこの工程は5回まで繰り返され、重ね染めの容易な最も明るい色から暗い色へ進められた。初期の絹の特色である比較的細かな括りと微妙な色彩の調節は、どちらかというと短い長さの経糸にのみ可能であった。それは、あるいは一度に数枚の壁掛けか6着の外衣を作るだけの長さである。

「熱い」染色と「冷たい」染色

ほとんどの染物屋は「熱い」染色または「冷たい」染色のどちらかの専門である。「冷たい」方の染色職人は大抵はユダヤ人かムスリムに改宗したユダヤ人（Chala Muslim）であり、様々な無地の青色を作る藍染めに従事していて、また、藍に黄や赤を重ね染めして、堇色、紫色、青緑色、孔雀色や緑色の階調を作った。一方、赤や黄の色調は「熱い」染色職人の仕事であった。当初、天然の染料は局限されていた。茜、サフラン、ラック、そしてある種の花（ヒエンソウ）、果実（柘榴の果皮、桑のきのこ）、堅果の殻（没食子、ピスタチオ）である。人工染料や合成染料はやがて中央アジア市場にのし上がり、19世紀末期までに普及していった。理論的には合成染料の使用を禁止する法律は、20世紀初頭までは効力を保っていたのだが。アフト・ラング（aft-rang）または七色の絹は中央アジア染織職人の技術の頂点を示すと多くの人たちに考えられているが、19世紀初期—中期に生産されたものである。後世の絹の織り手はたった2色か3色の染色あるいは2、3度重ね染めを施した経糸を使用することに甘んじるようになってしまった。

整 絏

染色工程が終了すると、経糸は織物工房へ運ばれて、織機の枠にかけられる。19世紀初期、絹の経糸は垂直軸の上に広げられたが、19世紀後期には、加えて無地染めの経糸や幾つかの無関係な絹染めされた経糸は密集した縞、またはパターン化された垂直縞の織物を作るために区画ごとに交互に置かれた。非常に後期の絹（括りの単純な文様）は、2、3インチ上がったり下がったりする雁木文や鋸歯文をあらわす経糸の動きのある区画によって、大変な複雑さを備えたものである。

絣の織り

絣糸の染色と同様に、絣の織りもまた共同作業である。ひとりの専門化された職人が機の木綿の輪を通して経糸を配置し、別の職人は杼に緯糸を仕込む。また別のもの（イシュティバルishtibar）が作業中の織り手を監督し、緯糸が真っ直ぐになるようにするのだ。

イシュティバルは普通の絣織りの機4台またはヴェルヴェットの絣織機1台の管理を割り当てられる。

精巧な絏糸の準備とは著しく異なり、織りの工程は比較的簡単である。木製の機は盛り上げた泥の台に固定されている。織り手は角製の杼を送り、幾群にも分かれる絏糸の間をピンク色の絹か白色の木綿の緯糸で埋めてゆき、そして藺草でできた箒で緯糸を叩き締める。こうして木綿の緯糸の平織りが完成し、機から外されると、光輝仕上げ職人が絹糸から艶や粘りのある生地を引き出すために、折りたたんだ絹をヘラを用いて打ち叩くことによって重厚な表面の輝きを作りだすこともある。ある地区全体の職人たちが様々な種類の絹を叩いて、波紋をつける。

ヴェルヴェットの絣

絹製のヴェルヴェットの絣（タジク語とウズベク語ではバフマルbaghmal、ペルシャ語maghmal）（図1）の場合、完成品に見られる起毛したヴェルヴェットの毛羽の長さ分の絏糸が何回にもわたって染められる。絣に染められた絏糸は、織機の上にオレンジかピンク色の無地に染められた地経糸の間に交互に準備される。そして、布は普通のヴェルヴェット織法によって織られるのである。双方の絏糸組織（地経糸と毛羽絏糸）は溝のついた針金の上に絣染めされた絏糸とともに強力な木綿の地緯糸でしっかりと固定される。完成時には毛羽は止められてはいない、というのも、剃刀で針金の溝の上をなぞると実際に完璧に、鮮明に絣染めされたパターンが毛羽の上に表れるのである。

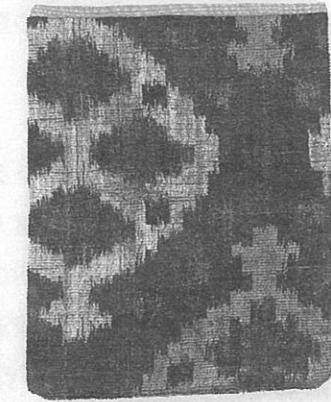


図1 絹製ヴェルヴェットの絣 刺繡鞆
ウズベク人・ブハラ 19世紀 広島県立美術館蔵 HB-191 (口絵2も)

典型的な絣のパターンと織組織

初期型

19世紀および20世紀初頭における絣絹織物の製造は、非常に急速に変化し、オアシス都市の織物芸術の集大成であった。19世紀の中央アジアの絣は、水平に畝のある生地をなし表面に出ない強力な木綿の緯糸を用いるアトラス（adras）（4号p.13図4参照）やイシュトペ（ishtope）といった平織りであった。仕上がった布は比較的幅が狭く、約26—30cmで、しばしば細く青い木綿の耳縞を持つことがある。これらの布に見られる最小の絏糸の括りは幅1.5—2mmで、20—30本の糸が含まれる。鮮明で濃厚な第一・第二の色彩は他を圧倒している。しばしば、小さな模様が幅の広いモチーフと交互にして抑揚をつけた色の地の上に散らしてある。地と主となる文様は等しく均衡を保っている。このタイプの布は19世紀前半に作られたが、正確に年代を特定することはできない。ある珍しい一群の布は、見事な白

色の枝模様に藍色の地である。これもまた細かな経糸の括りと初期の織物のように細幅で、ブハラが起源のようにも思われる。

アブル (abr)、カナウス (kanaous ペルシャ起源のロシア語: qanawaz: 密に織られた全綿) やショウヒ (shohi ウズベク語やタジク語: shahi: 平織と紋織) など様々に知られる幾種類かの全綿の平織は19世紀中期と考えられる。そのほとんどは1860—1890年の間に作られた。半綿と比較すると、玉虫色の緑、紫色、バラ色、そして黄味がかった金色というようにその色彩は幾分抑制されている。1870年代から1880年代の写真には、これらの平織と全綿の繡子織のハンアトラス (kanatlas アラビア語) 緋のいずれもがオアシス都市全域に流通していたことが見てとれる。19世紀後半を通じて、すべてのタイプの緋は、織りもより甘くなり、デザインも大柄になっていった。個々のデザインは無地か大らかに染められた地に対してくっきりとした輪郭をもつ傾向があった。

綿製のヴェルヴェットの緋 (バフマルbaghmal) は1870年代末期の合成染料の導入に先立って始められたようである。ヴェルヴェットの織物のパターンは、初期と中期の緋様式の過渡的なものであり、青緑色に調整された地を持つものはとりわけ稀である。綿製のヴェルヴェットの緋はブハラでのみ制作され、この難解で時間を浪費する織りは19世紀末までに放棄されてしまった。

後期型

19世紀の最末期から20世紀初頭の緋のデザインは、主に大柄の幾何学的・人物像に頼っている(図2)。より早い段階のより複雑なデザインから抽出された簡潔な要素は目もくらむような色彩で不滅のものとなっている。布帛はさらに幅広になり、通常50cmの幅で、経糸の束も広く、時には垂直軸に沿って非対称なこともある。デザインのほとんどは現在、経糸の調整と異なった色彩の緯糸の導入といった単純な機械操作によって行われている。

緋のデザインは、商業的な圧力に呼応して大いに展開を見せた。年月を経て消滅した七色緋や天然染料で染色したヴェルヴェットの緋は輸入織物に対抗できなかった。細かなデザインが悪いと言うよりはむしろ、後期の緋職人は単純な形象のものを非常に上手に制作した。これらの特権にも関わらず、最初期の精巧で多種の文様をもつ布と、後期の爆発するような色彩とどっしりしたスケールの布の間には、力に満ちた職人たちの団結力が潜んでいるのだ。

モティーフ

緋のデザインにおけるウズベキスタンの民族的影響

最もよく表れるものは一貫しており、農民や遊牧民のより民族的な芸術から出た美学に拠ったものである。まだらな背景色の使用は、トルクメンの絨毯 (rang-i-mez: トルコ語で色彩表) から借用して

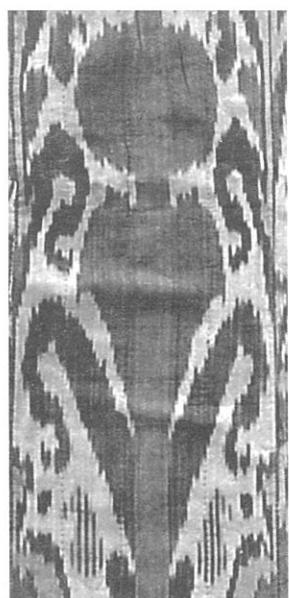


図2 幾何学的人物文 男性
用外衣 (チャパン)(部分)
19世紀後半 広島県立
美術館蔵 HB-48

いる。壁掛けや衣服における絣文様の不規則な配列は、ウズベクのキリムにおける色彩の配置とたいへんよく近似している。ティムール朝やシャイバーニー朝建築のタイルのパターンは幾何学的で、ぼんやりした草花文から発想を得ていて、絣織と絨毯のどちらもトルクメン人エルサリ族のベシル(Beshir)支族によって作られている。ほとんどはウズベク遊牧民のダイナミックな刺繡の文様から引用しているが、絣のデザインはタシケントのスザニ(suzani)の同心円状文様に似ている(スザニに見られる同心円状文様は図4・5、絣布は図6)〈この同心円状文様は、花や果実がモチーフになったものではなく、月や星の光り輝く様子を表現したものである〉。

柘榴(図3)、チューリップ、そして樹木の表現、羊の角、鳥、サソリ、そして蜘蛛といった動物の形象は抽象化されているが見分けることができる。また、他の民族的もしくは宗教的意味合いにおいては、そのデザインは邪眼から所有者を守り、子宝をもたらす強力な象徴として用いられる。

絣をデザインする者は、中央アジアのモチーフの膨大な蓄積に従って描くのであるが、効力あるお守りよりも市場性のあるパターンを作りだすことに専念してきた。象徴的な呪術の伝統は女性の世界で存在しても、男性の市場ではまったく無関係だった。

左右対照的な愉快な構成を下書きする工程においては、元々の民族的なモデルはしばしば認識の許容範囲を超えて抽象化される。サソリは曲がった葉になり、羊の角は単純な弓の形に変化したように見える。しかし、この著しい抽象化は生物の表現を禁じるコーランの教えに由来するものではない。ソビエト時代のグルヤズノフ(M.P.Gryaznov)が明らかにしたように、紀元前14世紀のアルタイ遊牧民の芸術は「線の力強い使用、動物形象の抽象化、そして対照的な配置」に依存していたこと、また青銅器時代の芸術はもちろんのこと19世紀についても同様に考えられる。意識もしくは無意識のどち

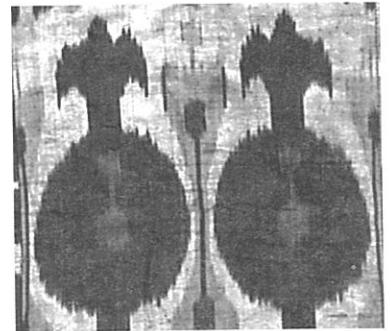


図3 柘榴の文様 男性用外衣(チャパン) 19世紀後半 広島県立美術館蔵 HB-47

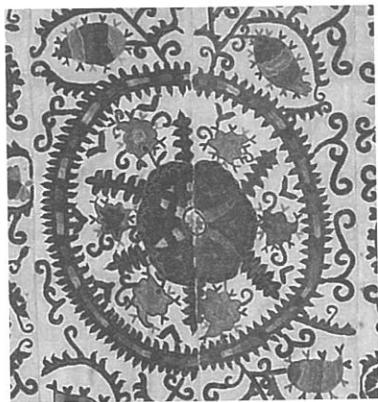


図4 同心円状文様 刺繡布(スザニ)
(部分) カルシ 19世紀後半
広島県立美術館蔵 HB-30

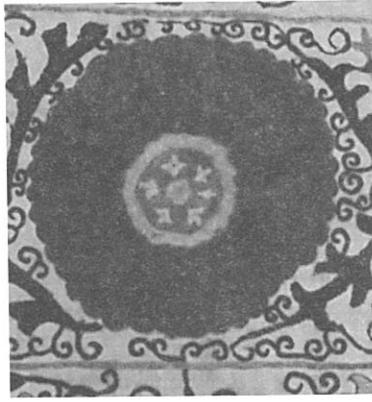


図5 同心円状文様 刺繡布(スザニ)
(部分) ブハラ 19世紀中期
広島県立美術館蔵 HB-41

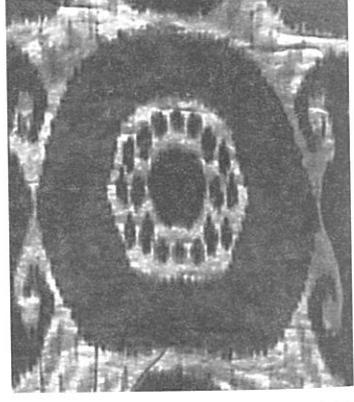


図6 同心円状文様 女性用外衣
(ハラト)(部分) 19世紀中
期～後半 広島県立美術館蔵
HB-45

らにしても、中央アジアの絣の織り手たちは数千年も遡る芸術的伝統の一端を担っていたのだ。

絣布の伝統的使用法

衣装、衣装の裏地、壁掛け、掛布

さまざまな絣織りの使用は、一般的なオアシスの幅広い絹製品の一角を占めていた。カナート（ハン国）の工房は衣服用や壁面装飾用、双方の豪華な絹製品を種類も豊富に制作していた。緯糸が木綿で縞柄の布はベカサム（bekasam）として知られ、ベカサブス（bekasabs）とアラチャ（alachia）は男性用の衣装に最も使われる素材であった。ハリリ（khalili）と呼ばれる非常に上質の正絹の布は、黄色と藍の絞り染めと木版染めを専門とするユダヤ人が制作した。アミール（領主）の国営工房で作られる金糸刺繡グルドゥジ（gulduzi）やパルチャ（parcha）やキムホブ（kimkhob）（輸入物のインドの絹や金属糸）刺繡は大変に高額なものだった。絣はこれらの素材と組み合わせてしばしばハラトに用いられた。

絣布はその他の豪華な染織品に使用された。壁掛け（タジク語とウズベク語でパルダ pardah）は絣布四枚から七枚を組み合わせたもので、パターンの配置を故意に無視して縫っている。これらのパルダは泥の壁面や戸口を覆ったり、祝祭時に戸外で集まるための天幕の壁面にも使われる。それらに木綿の綿が入れられると、覆い布のアディオル（adiol）となり、19世紀後半にロシアへありふれた品物として輸出された。カナート内では、結婚のための特別な装飾的ベッドカバーとして使われた。

19世紀初期にはすでにさまざまなタイプの絹製衣服の生産が主要産業となっていた。1840年から1850年の間には、19万枚の衣服がロシアとシベリアへ輸出されていたことが記録されている。おそらくは婦人は裁縫を行わなかったために、衣装の制作はクラフトとして正式に組織されることがなかった。中央アジアの各生産拠点から絣布が広く流通したので、衣装の制作地については、しばしばパターンや色彩の配合よりもその裁断によって認識されることがある。

男性用衣装

特徴的な地方様式：ブハラ、サマルカンド、フェルガナ地方

絣布は祝祭や宗教的な衣装のために用いられる傾向がある。お洒落なブハラでは、男性の絹絣のハラト（khalat）は上流階級の外着にふさわしいと考えられていて。薄く、裏打ちされた外衣（タジク語とウズベク語でヤクタク yaktak、デグデー degdeh）や暖かく、綿の入ったチャパン（chapan）（図7）は緯糸が木綿の絹布で作られており、それは正絹の衣服を禁じた法（慣習法）によるものだった。ブハラの幅の広い、T字形の袖と直線的な裁断は数枚を重ねて着ができるくらいゆったりとしている。前部や袖やスリットの縁は、梳櫛と針で織られたりボン（またはパイピング）で縁取られる。サマルカンドでは、男性の衣装はもつ



図7 男性用外衣（チャパン） 19世紀後半
広島県立美術館蔵 HB-48

と控えめな色彩で、長く幅の狭い袖を持ち、張りつけ襟で、祈祷中に結べるように二本の細いリボンが備わっていた（図8）。フェルガナの衣装は幅が狭く、その他の都市に比べて通常はより短く、より飾り気がなかった。ブハラの外では、新郎への結婚の贈り物のほかは、絹の男性用衣装を記述した情報は19世紀の資料では稀にしか見ることができない。

女性用衣装

ヤクタク、チャパン、コイラク、パランジャ、ムニサク

男性用と女性用の衣装の裁断はほとんど同じ（男性・女性のヤクタクとチャパン（yaktak, chapan）は実際には同一の衣装である）であるが、オアシスの女性は衣装を美德とは考えなかった。貧乏な女性はしばしばたった一枚の単衣の木綿製衣服しか持たず、被衣には知り合いの男性のチャパンを借りた。主婦はベールや暗色の絹製外着の下に絹製下着や絹の衣服を何枚も着ることがよく行われた。袖は「優雅さのために」長く手を覆って、幾重にも重ねられた衣装の艶やかな絹は公然と見せびらかされた。

最初期の襟なしの衣服コイラク（koilak）（図9・10）は、襟はしばしば仕上げられておらず、それは輝く絹のスカーフ、ルモール（rumol）で頭や上半身を覆ってしまうからであった。娘の衣装は襟元を水平に裁断し、既婚女性の衣装は授乳しやすいように垂直に深い切り込みがあった。初期の衣装がたいへん幅広く、真っ直ぐな袖を持つように裁断されていた。1880年代になって初めて、襟が設けられ、次に袖口、そして人型に合うようになった。引き締め紐のあるズボン（図11）はシャツの下に着用され、腰のところ

でギャザーを寄せるようになつており、ふくらはぎが狭く、裾をリボンで縁取られた。

二種類の、純粹に婦人用の衣装は宗教的な連想を思わせる。パランジャ（paran-



図11 女性用脚衣（イシュトン）
20初頭世紀 広島県立美術館蔵 HB-65



図8 二本の紐のついた上衣 男性用外衣（ハラト） 20世紀初頭 広島県立美術館蔵 HB-59



図9 女性用上衣（コイラク） 20世紀初頭
広島県立美術館蔵 絹・絹紬 HB-58



図10 女性用上衣（コイラク） 20世紀初頭
広島県立美術館蔵 絹・絞り染め HB-53

dja) は、衣服の縁で閉じられた長い見せかけの袖のついたぞろりと長い被衣である（見せかけの袖のある上衣は一千年にもわたって中央アジアで着用されてきた。カール・ジェトマール (Karl Jettmar) は、「とりわけ長い袖をもつ上衣、その袖は腕を通すことができない細さである」とパジリク (Pazyryk) 古墳の出土品について言及している）。この伝統はトルクメン人のチルピ (chyrpy) (図12) にも生きている。19世紀、パランジャは頭の上から被って外着としてのみ着用された。訪問者がパランジャを着たまま家に入ることは許されべからざることで、それは内に住む家族の死を望むものと考えられた。

ムニサク (munisak) (図13) は、それぞれ異なった街で作られるわずかに異なった裁断の外衣の名にあてられる。しかし、ムニサクは新婦の持参品のうちの不可欠なものであった。花婿の家に行く日、花嫁はムニサクを着用する。祝宴や葬儀の出席者はムニサクを着用し、彼女の葬儀では、持参品としておいてあったムニサクあるいはパランジャを彼女の棺に納めるのである。その後、その外衣は魔術的に清められ、亡くなつた婦人の娘へとわたっていく。故人の身体を洗浄した女性もまた、亡くなつた婦人の所有していたムニサクを与えられる。亡くなつた婦人がムニサクを持っていないときはチャパンを代わりにし、亡くなつた婦人は復活の日に人間の形をもつて目覚めるのだ。若い女性のムニサクは通常、鮮やかな色彩の半絹の紺織で作られており、年配の女性のムニサクは暗青色か灰色がかった黒色をしている。サマルカンドでは、ブハラの絹製ヴェルヴェットの紺はムニサクと比べて、どのような用途に対してもより上等であると見なされていた。外衣は通常は胸の線で真っ直ぐに裁断されており、スカートをふくらませて女性の容姿を引き立てるために、細い袖の下側にギャザーかプリーツが設けられている。

ロシアによる中央アジア征服

20世紀における紺の伝統の衰微

中央アジアへの猛烈なロシアの動きは急激であり、その生産品の市場を求めてのものであり、当初は植民地化の意図はなかった。必然的に兵士たちが、中央アジアの悪名高い不確実な交易路からロシ

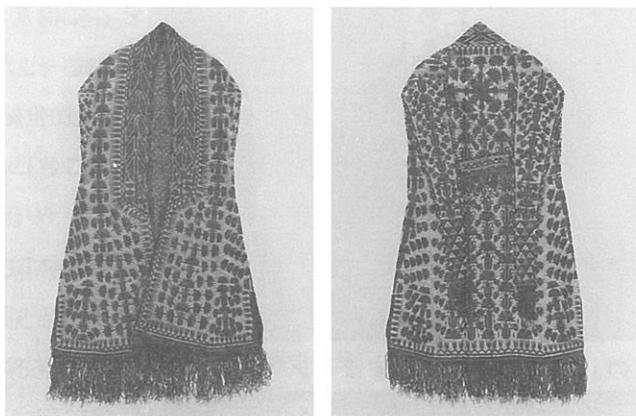


図12 トルクメンの女性用被衣（チルピ） トルクメン人テケ族
19世紀 広島県立美術館蔵 HB-67
(左) 前側 (右) 後側



図13 女性用外衣（ムニサク） 1900年頃 広島県立美術館蔵 HB-56

ア商人を守るために派遣されたが、依然として相変わらずの状況だった。忠誠心の変化とカナート（ハン国）と遊牧民ステップの内的敵対関係は統一した抵抗運動を困難にした。最終的に、ロシア人はオアシスの肥沃な土地を放棄することを拒み、20世紀初頭までには最後のカナート（ハン国）であるブハラの独立国家としての存続に終止符を打つことになった。

ロシアの監督者によるウズベク宮廷の交代と、安価な輸入品の氾濫への無力な抵抗は絹とその他の豪華な絹生産を縮小させた。十月革命以後、急速にあらゆるタイプの手織が再興したが、それは輸入素材のはなはだしい不足によるものだった。また、職人を再編成して大規模な工場で「ソビエト様式の」布地を作ろうとするロシア側の努力にも関わらず、第二次世界大戦中の短期的な復興は伝統的な工芸の存続を保った。一般的な要求は機械プリントの「偽絹」によって叶えられた。たった2、3人の老いた職人が特殊化された織りの知識を失わずにいて、自国の工芸に対するソビエトの関心の高まりが1960年代になって始まり、絹の再興を刺激することとなった。19世紀のパターンはいまだに「スポーツニク」や「赤の広場」といった名称の元に再現されている。同様に絹や化学纖維の手括りの絹もまたウイグル人職人によって中国の新疆地域で広く制作されている。

1930年代、トルクメン人の数家族が集団農場化を避けてアフガニスタンへ移住し、アルティプラクとコルシャンギの村で絹のスカーフを復元した。遊歴のウズベク人親方職人は絹の制作を簡素化された方法で村人たちに教えた。経糸用の幅の狭い糸は大きな枷で染められ、その後、整経して機にかけ、限られた色彩の範囲内で単純な三角模様を作る。彼らは化学染料で染められた日本製人絹の長い経糸を調節するために木製の括り棒を使用する。二、三十人のトルクメン人の消費者は生産者となったが、1970年代半ばまでにはアフガニスタンの絹織りはほとんどうち捨てられてしまった。

附：現在の中央アジアにおける染織について

フェルガナ地方マルギランの絹織物

ウズベキスタンは世界第三位の繭・生糸産出国であり、なかでもフェルガナ地方は生糸・絹織物生産において群を抜いている。そして、この地方の染織品生産の中心がマルギランである。別に、同国内の主な生糸の産地としては、アムダリヤ河下流域のホレズム地方も挙げられる。

マルギランの国営絹織物工場では、独特の色調と文様をもつ絹絹が生産されている。主な工程は、次のとおりである。

繭を煮て糸を繰り、枷にかける（図14）。この工場で作られる布の標準的な幅は約64cmである。絹糸を染めるための括り（図15）にはビニールと紐が使われ、染料は化



図14 糸縄機 ウズベキスタン・マルギラン 1997年



図15 括られた絹糸 マルギラン 1997年

学染料が主流となっている。化学染料は、ロシアを経由して20世紀初頭には導入されたらしく、導入後はかなりの速度で普及したようである。絣の色数は二色から七色程度。濃淡の赤、黄、緑、青、黒。そして糸そのものの白が組み合わされる。染色後、整経、糸縫続をかけ（図16）、高機を使って織製される（図17）。経糸に絹を、緯糸にはアセテートが用いられ、絹の経糸のもつ光沢を生かした、経糸の浮きの長い繻子織が好まれているようである。かつての絣布では、経糸に絹、緯糸には木綿糸あるいは絹糸を使用していたが、表に出ない緯糸が化学纖維に取ってかわられた様子である。文様は身边に見られる柘榴、唐辛子、綿（綿のモチーフはこの地域で綿花栽培が盛んになって以降のものと考えられる。染織品だけでなく、普及品の陶器の碗やティーポットにもこのモチーフが多用されている）など。このような経絣の布は、女性用のワンピース（コイラク）やその下にはくズボン（イシュトン）の裾部分に仕立てられ、今もなお現地の女性たちによって着用されている。現在制作されている経絣（図18・19）と、当館で所蔵する19世紀から20世紀初頭のウズベクの資料とは、繻子織の光沢に対する好みという点では共通するものの、とりわけ色彩感覚には格段の差が見られるよう思う。

ブハラの金糸刺繡

イスラムの聖地としてムスリム達が憧れる古都ブハラは、旧市街全域が世界遺産の指定を受けているほど保存状態が良いが、豪華絢爛な金糸刺繡でも知られている。当館も金糸・銀糸刺繡の見事なスザニ、小さな袋を所蔵している。今日でも、金銀糸による工芸品はブハラを中心に行われている。ブハラ新市街にある、1938年設立の「ブハラ・ザルドウズ（金糸刺繡の意）株式会社」



図16 糸縫続の準備 マルギラン 1997年

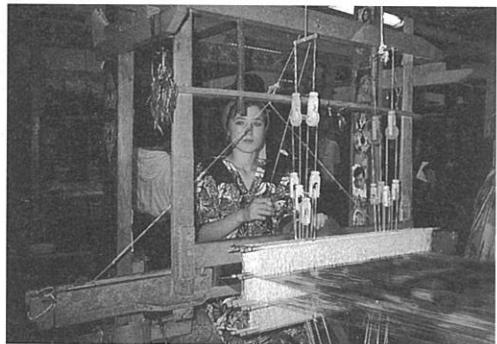


図17 高機による絣の織り マルギラン 1997年

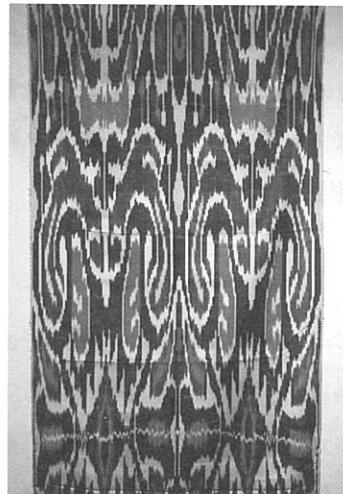


図18 絣布 ウズベキスタン・フェルガナ盆地 マルギラン
製 現代

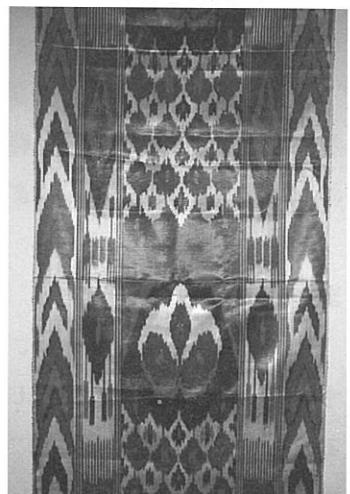


図19 絣布 マルギラン製 現代
文様は特産品の「綿の花」



図20 刺繡工房 ウズベキスタン・ブハラ 1998年

の刺繡工房を訪れた。

刺繡工房は、広い一室からなっていて、五、六十人の女性たちが、テーブル式の刺繡枠に数人ずつ作業していた（図20）。日本製だという金糸は黄色味の強い平糸で、これを芯糸と一緒に撚りあわせ、それぞれの目的に応じた糸を作っていく（図21）。生地はほとんどの場合、化織や木綿のペルベットで、枠に張られた補強布に数カ所縫い止められ、その上に文様の形に切った厚紙を芯と

して配置し、金糸を表糸、金糸を止める裏糸の二本の糸で刺繡される（図22）。このとき、裏糸のみ針が通されていて、色目に合わせて金糸には黄色の糸、銀糸には薄青色の裏糸が使用される。

また、紙芯を使わずに地を埋めるステッチもあり、それに対するグルドウズィやザミンドウズィといったさまざまな用語が存在する。

刺繡が終わると、不必要的部分の補強布は切り取られ、縫製工程へと移ってゆく。ここでは、靴やベストからコンサート・ホールや講堂の緞帳といった大きなものまで刺繡していた。

まとめ

結果的に見学できたのは、マルギランとブハラの二工房である。いずれも比較的大規模に展開しているが、細々と継続している工房もあることをうかがい知った。フェルガナやサマルカンドには伝統的な木版更紗（図23）を制作している工房もある。また、サマルカンド近郊でも、草木染めによる絹や羊毛製の絨毯を作っている。筆者の狭い見聞以外にも、受け継がれてきたもの、あるいは再現によるものが行われていることと思われる。ただ、染織は季節によって稼働状況が異なり、その傾向は個人の工房の場合に特に顕著であった。理由としては、水の確保、染料や媒染剤といった材料の調達、後継者難などが考えられる。原料については、工房によっては基本的な薬品の不足のために制作が阻害されているケースもあると聞いたことがある。

ほんの一部でしかないものの、ウズベキスタンの概況は上のようである。トルクメニスタンでは、染織品制作の現場を訪れるることはまだできていないが、世界的に有名な絨毯、絹織物、刺繡などが現在も制作され続けていることを確認している。中央アジアでは各政府によって、伝統的・民族的文化



図21 金糸を芯糸と撚り合わせる
ブハラ 1998年



図22 金糸を使った刺繡 ブハラ
1998年



図23 現代の木版更紗 サマルカンド 手織木綿布・木版・草木染
黒色用の木版（コリブ）は梨の木から作られる。
一方、ゴム版で化学染料を使った安価な更紗も多く制作されているのが現実である。

が再評価されつつあり、ウズベキスタンでは日本の無形文化財の指定のような制度も既に始まっている。この地域の政治経済の安定と文化に対する志向が好ましい方向へ向かうことを願う。

末尾になるが、本稿の訳出・執筆にあたっては、前号で掲げた先生方や現地の方々、またここにお名前を記さない多くの方々の御指導・御協力をいただいた。心より感謝申しあげたい。

(ふくだひろこ／当館学芸員)

広島県立美術館 研究紀要 第5号
BULLETIN OF HIROSHIMA PREFECTURAL ART MUSEUM No.5

発行日 2001年3月30日

編集・発行 広島県立美術館
Hiroshima Prefectural Art Museum

〒730-0014 広島市中区上幟町2-22

2-22 kaminobori-cho Naka-ku Hiroshima City 730-0014 JAPAN

Tel.082-221-6246 Fax.082-223-1444

印 刷 有限会社 清弘社

〒730-0802 広島市中区本川町2丁目3-8

Tel.082-232-3251