

## 中央アジアの刺繍布（スザニ）について

著者	福田 浩子
雑誌名	関西大学博物館紀要
巻	10
ページ	229-242
発行年	2004-03-31
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10112/12784">http://hdl.handle.net/10112/12784</a>

# 中央アジアの刺繍布（スザニ）について

福田 浩子

## 一 はじめに

筆者がスザニに出会ったのは、学芸員として勤務する美術館が中央アジアの染織作品および金工作品を所蔵した一九九五年であった。

勤務館がこの地域の美術工芸品を収集するに至った経緯を説明しておくと、広島市内にある広島県立美術館は一九六八年に開館したが、建物の老朽化等によって立て替えることになり、一九九六年のリニューアル・オープンに備えて重点収集方針三本を策定し、作品を集中的に収集した。それは（一）「広島県ゆかりの美術」、（二）「一九二〇年代から一九三〇年代の美術」、（三）「日本を含んで」アジアの工芸」である。（一）は地方公共団体の美術館に共通するテーマである。（二）は、広島市内には主要な美術館が三館あり、十九世紀後半から二十世紀初頭の西洋美術を収蔵するひろしま美術館（私立）、第二次世界大戦以降の芸術を範疇とする広島市現代美術館とのいわば「棲み分け」から導き出された。そして、（三）は国内の美術館の収集方針としてはおそらく初めてのテーマとということであった（アジアの美術を掲げる館はあるが、陶磁器を除く工芸作品をテーマとするところは珍しい）。

本稿で取りあげるスザニは、最後のテーマに沿って、九年前に収蔵す

ることになったものである。なお、勤務館は中央アジアの民族衣装、刺繍作品、銀製装身具など千件弱のコレクションを所蔵している。<sup>①</sup>

この地域の工芸に関する先行研究はロシア、ドイツで多く行われてきた。<sup>②</sup> 日本における先行研究のうち、染織関連では例えば、ソ連時代の実地調査に基づいた民族衣装についての研究が加藤定子氏等によってなされている。<sup>③</sup>

本稿で主題となるスザニ<sup>④</sup>は、中央アジアの広い地域で主にウズベク人女性たちによって制作された大型の刺繍布である。スザニの名称は、ペルシャ語の「針」を示す「スザン」から派生し、「針仕事、刺繍したもの」という意味による。しかし、刺繍したものすべてがスザニと呼ばれるわけではなく、用途や文様構成によって異なる名が与えられている場合もある。

地域名の中央アジア（別名トルキスタン）は、周知のとおり、現在の中華人民共和国新疆ウイグル自治区（東トルキスタン）や旧ソ連領中央アジア（西トルキスタン）を合わせた広範囲を指している。筆者は一九九七年以降、旧ソ連領中央アジア、つまりソ連邦崩壊によって一九九一年に独立したウズベキスタン、トルクメニスタン、カザフスタン、キルギスタンといった<sup>⑤</sup>の諸国で数回の現地調査を継続してきた。中国側やア

フガニスタンなど周辺地域の調査が必要なのは承知しているが、本稿の言及は旧ソ連領中心とする。

## 二 中央アジアの染織概略

中央アジアではさまざまな美術工芸が発展した。とりわけ染織分野では多種多様な作品が見いだせる。古代から東西南北を繋ぐ交通通商路の要衝であったこともあり、インド文化圏から木綿が少なくとも一世紀頃には伝播し、五世紀頃ホータンから絹が伝えられたと言われている。時代を下って、ロシアの影響下、アセテートなどの化学繊維が多量に流入した一方、ソ連時代には中央アジアは大規模な灌漑と乾燥温暖な気候によって、「白い黄金」と呼ばれる原綿や生糸の供給地としての役割を担った。現在もウズベキスタンやトルクメニスタンでは生産高は多い。中央アジア五カ国中でもっとも綿花生産が盛んなウズベキスタンでは、綿花生産は世界第五位、綿花輸出货量は世界第一位（輸出額では世界第三位）（二〇〇〇年）、繭生産は世界第三位（二〇〇二年）である。

同地域は隣接する各文化圏（インド、中国、ペルシヤ、ロシアなど）からの技術伝播やさまざまな影響を受容しつつ、高度で多彩な染織工芸が発展した。素材は麻、木綿、ウール、ラクダなどの獣毛、絹が広く用いられる。織りの技法では無地、縞、経緋（アトラス）、ベルベット（パフマル）、絨毯、カード織りなど、染めでは木版捺染（ナポイカ）、絞り染め（バンドナニ）、臍染めなどを挙げることができる。そして、それらに豊かな表現を付加する刺繍、金糸刺繍も行われる。機は垂直機、水平機ともにあり、遊牧系とオアシス系の人々では自ずから道具・材料・技



中央アジア地図（筆者作成 1999年）

法に違いが見られる。スザニは、主にウズベク人やタジク人の間で制作されるが、その他の民族でも使用され、中央アジアの染織を語る上で不可欠のものである。

本稿では、勤務館が収蔵するスザニを中心にして、スザニについて歴史的、美術的、技術的アプローチを行うこととし、併せて美術館での保管や展示方法の実際についても言及したい。なお、本稿で使用する写真はすべて筆者が撮影した。

### 三 スザニに関連する歴史的事項

残念ながら、スザニの成立に関する資料は現段階では存在せず、伝世品などからドイツの研究者によつて一六世紀ごろと考えられている<sup>①</sup>。

木綿はインドから伝来したと考えられており、一世紀には棉花栽培が行われていた。メルヴ、サマルカンド、ブハラ、タシケント、フェルガナ盆地など各地のオアシスで栽培が盛んだったことが十世紀のアラビアやペルシャの地理学者によつて記述されている。八九世紀にはザンダネチと呼ばれる緯錦や縞織物が生産されていた。絹織物は勿論のこと、綿織物も輸出され、エジプトやビザンチンまで運ばれていた。十五世紀までには各種の綿織物はロシア向け輸出品の中心となり、十八世紀にはブハラ、ヒワ、コーカンドの各ハン国の交易品となっていた。十九世紀には縞、絞り、紺などさまざまな技法による綿織物が広く生産された。木版捺染の綿織物ナポイカは中央アジアで長期間にわたつて制作されており、十三世紀のチムールの妃ビビ・ハニム墓からも発見されている。十八十九世紀には現代に見られる主な特徴がほぼ確立されていた。刺繍も

古くから広い範囲で行われ、記録では、十五世紀初めにサマルカンドを訪れたスペイン使節クラヴィホの旅行記があるものの、資料的には十八世紀以降のものとなるようだ。現在多く見ることできるスザニは十九世紀以降のものが多く、十八世紀になると格段に数が少なくなる。二十世紀初頭以降は、素材や技法、そしてデザインが急速に変化し、刺繍もミシンによる刺繍が増加して現在に至っている。元来、スザニは、婚資として花嫁が持参するために制作された。かつては十数枚のスザニを携えて、持参したという。女の子が物心つきはじめた頃からスザニの準備を始めるのは早く準備しないと間に合わないからだ<sup>②</sup>という程、大事業だった。現在は（ミシン刺繍が多い）刺繍した祈祷用敷物のジャイナマズ<sup>③</sup>を姑に贈るのがならわしになっているようで、自分で制作したスザニの替わりに買ったスザニや絨毯で事を済ませるようになりつつある。

### 四 スザニの使用と種類

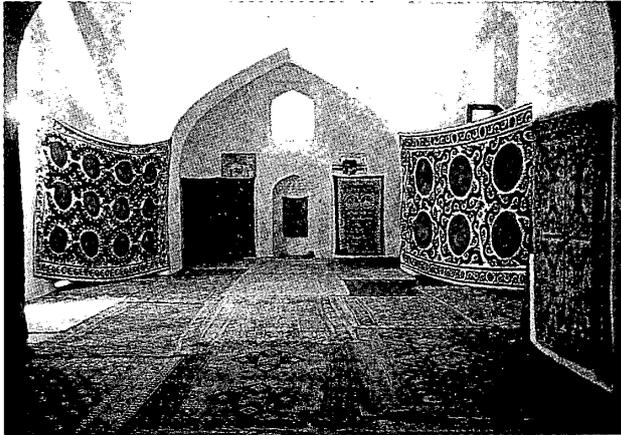
スザニは家の中などで主に壁掛けや掛布などに使用される。現在でも一般家庭を訪れると、スザニでなくても手織あるいは機械織の絨毯が所狭しと壁面を覆っているのをよく見かける。壁紙も日本より色彩がはるかに明るく、派手目なように思われる。

幸いにも、現代の中央アジアで古いスザニを使っている様子を見ることができた。家にもよるが、祖母や母親の代のスザニはいまだ現役で、モスクでも壁面にスザニを掛けることがあるようだ。スザニの中でも、ジャイナマズは祈祷時の敷物で、挿図1〜4で使用例を紹介しておく。

表 広島県立美術館所蔵のズザニ

No.	制作地	時代	寸法 (cm)	素材・技法	経密度 本/cm	緯密度 本/cm	布幅 (cm)	Cat. No. *	所蔵番号	備考
1	ブスケント(現ウズベキスタン)	19世紀末	245.0×210.0	木綿布・絹糸・刺繍	17	17	41.5	356	HB-27	バラック
2	タシケント(現ウズベキスタン)	19世紀後半	216.0×174.0	木綿布・絹糸・刺繍	15	18	39	357	HB-28	バラック
3	ウラ・チュベ(現タジキスタン)	19世紀中期	210.0×212.0	木綿布・絹糸・刺繍	15	13	52	358	HB-29	
4	カルシ(現ウズベキスタン)	19世紀後半	210.0×150.0	木綿布・絹糸・刺繍	12	11	25.5	359	HB-30	
5	フェルカナ盆地	19世紀末	206.0×156.0	(表) 絹布・絹糸・刺繍	76	45	39.5	360	HB-31	
				(裏) 木綿布・プリント	-	-	-			
6	シャフリシャブス(現ウズベキスタン)	1870年頃	240.0×166.0	木綿布・絹糸・刺繍	16	15	27.5	361	HB-32	
7	シャフリシャブス(現ウズベキスタン)	1850年頃	244.0×154.0	木綿布・絹糸・刺繍	14	14	32.5	362	HB-33	
8	ヌラタ(現ウズベキスタン)	19世紀後半	214.0×148.0	木綿布・絹糸・刺繍	14	11	30	363	HB-34	
9	ヌラタ(現ウズベキスタン)	19世紀前半	253.0×172.0	木綿布・絹糸・刺繍	15	15	31	364	HB-35	
10	サマルカンド(現ウズベキスタン)	19世紀中期	259.0×168.0	木綿布・絹糸・刺繍	15	12	29	365	HB-36	ジャイナマズ
11	ブハラ(現ウズベキスタン)	19世紀後半	206.0×152.0	木綿布・絹糸・刺繍	15	9	29.5	366	HB-37	
12	ブハラ(現ウズベキスタン)	19世紀末	242.0×162.0	木綿布・絹糸・刺繍	15	13	28	367	HB-38	ジャイナマズ
13	ブハラ(現ウズベキスタン)	19世紀後半	245.0×160.0	木綿布・絹糸・刺繍	18	21	26.5	368	HB-39	
14	ブハラ(現ウズベキスタン)	19世紀後半	217.0×150.0	(表) 木綿布・絹糸・刺繍	14	16	28	369	HB-40	
				(裏) 絹木綿交織布・経緋	-	13	29			
15	ブハラ(現ウズベキスタン)	19世紀中期	224.0×148.0	麻布・絹糸・刺繍	18	13	29	370	HB-41	
16	ブハラ(現ウズベキスタン)	19世紀前半	244.0×190.0	木綿布・絹糸・刺繍	17	15	30.5	371	HB-42	
17	ブハラ(現ウズベキスタン)	1910年頃	170.0×134.0	(表) 絹ペルベント布・絹木綿交織布・金糸・銀糸・絹糸・刺繍	-	-	45	372	HB-43	
				(芯) 木綿布	-	-	-			
				(裏) 木綿布	-	-	-			

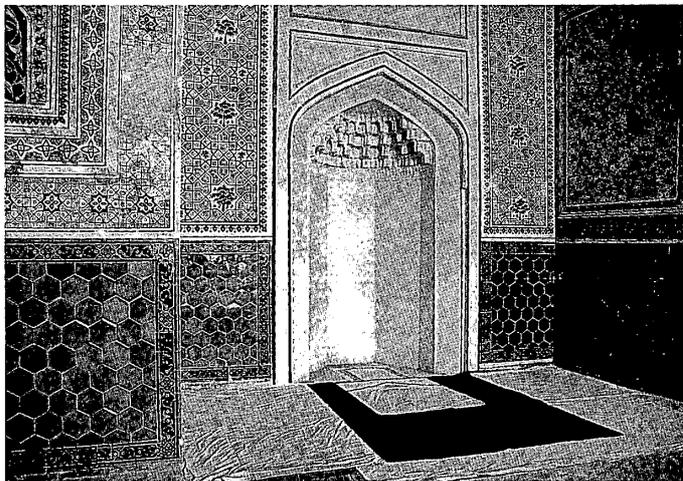
\*『アジアの染織展』図録掲載のカタログ番号。



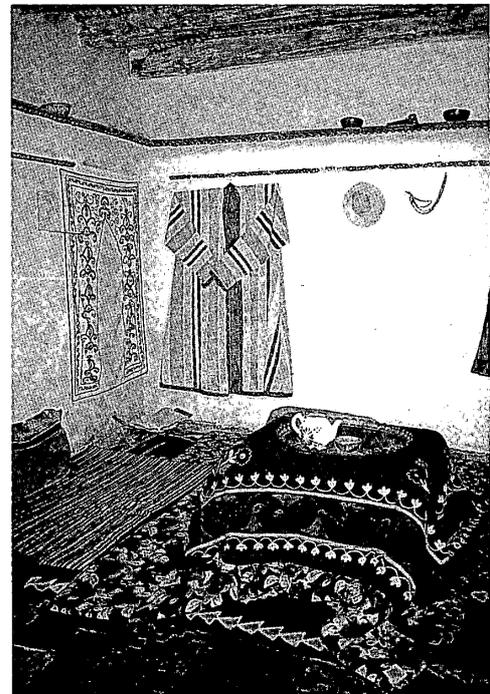
挿図2 モスクで使われるスザニ (1997年サマルカンド)



挿図1 一般家庭の中庭で壁を覆うスザニ  
 家人によれば、祖母の嫁入り時のものという。  
 (1997年サマルカンド)



挿図4 モスクにおけるジャイナマズの使用例 (現代)  
 ミヒラーブの形を表した布や絨毯、フェルトを使う。  
 (1998年サマルカンド)



挿図3 メドレセの学生の部屋・再現  
 左壁にジャイナマズ。手前にはこたつ  
 があり、こたつ掛け (サンダルブッシュ)  
 も刺繍されたもの。壁にはコート  
 (ハラト) が掛かっている。(1997年  
 サマルカンド)

## 五 スザニに関する技術

### (一) 制作手順

前述したように、スザニの制作は婚礼を控えて行われた。未婚の娘は婚期がやってくるまでに十数枚のスザニを準備する必要がある。デザインと配色を下描きした布を一族の女性たちがそれぞれに分担して刺繡し、最後に縫い合わせて仕立てて作られる。



挿図5 文様の下絵 (表No.6部分)

文様を指示する下絵はある種のインクで描くが、時には下絵と刺繡がずれているために図案が見えていたこともある。なお、挿図5は裏側に丸い文様の下絵ひとつだけが残されている珍しい例である。

### (二) 生地

スザニに用いられる生地は、木綿、麻、絹、稀にベルベット素材である。およそ三十センチ幅の布を縫い合わせて必要な大きさに仕立てるので、数本で構成される。木綿布や麻布の場合、一センチメートルあたり織り密度の平均は経 $\parallel$ 十五・三本、緯 $\parallel$ 十四・二本程度で経糸・緯糸をしつかり打ち込んだ密度ある布である。館藏品以外にも管見の範囲では平織で、経緯の比は一對一に近い。表No.11のスザニは他の作品を比較すると経十五本、緯九本と緯密度が目だって低いが、布が糸の目に沿って裂けたり鉤裂きがあり、年月を経てから強度に問題が生じたように思われる。

れる。

絹の場合、織り密度は綿・麻より高い。例えば、表No.5のスザニでは経七十六本、緯四十五本である。黄色と紫色の経緯で、黄色二十四本、紫八本を繰り返して、平織である。模様のある薄い絹の地を残して刺繡し、裏地や周囲を取り巻くフリンジを着けて豪華にする傾向が見られる。絹生地を用いたスザニは当然、貴重で高価なため、仕立てにも特別な注意が払われたのは、ある意味当然のことだろう。

### (三) 刺繡

刺繡糸はもっぱら絹糸が用いられる。やや甘燃りの太い糸、色数は十数色で、天然染料や化学染料で染色されている。古来、ブハラは染色技術の一大中心地であり、複雑な経緯の紺糸の染色や金糸刺繡で知られていた。十九世紀にはブハラには染色職人のギルドがあり、各工程の分業が行われていた。天然染料は、藍(葉)、茜(根)、ヒエンソウ(花卉)、エンジュ(花卉)、ザクロ(果皮)、五倍子、輸入のコチニール(虫)が多く用いられた。十九世紀後半には化学染料<sup>⑧</sup>が天然染料に代わって広く用いられるようになり、現在に至っている。

刺繡のステッチ(刺し方)は、一枚のスザニに複数の種類が用いられることもあれば、ほぼ一種類のみのこともある。クロス・ステッチ、チエーン・ステッチ、コーチング・ステッチなどが確認できる。クロス・ステッチは現地ではイロキと呼ばれ、シャフリサプスで作られたものに特徴的なステッチとされる。チエーン・ステッチはユルマと呼ばれ、先端が鉤状になった針で布を刺し、裏側から刺繡糸を引き出すことを繰り返す。ボスマはコーチング・ステッチの一種と考えられ、生地が見えな

いほど面を埋めつくすのに使用される。パラック<sup>⑤</sup>と呼ばれるデザインでは、生地を全面にわたって刺繍のステッチで埋め尽くし、生地は表からはほとんど見えない程である。



挿図6-1 表No.10の部分 (表)



挿図6-2 表No.10の部分 (裏)

宮廷用の豪華なものでは、金糸や銀糸を使った例も稀にある。十八世紀以降、この地域で用いられる金糸・銀糸は表No.17のように箔糸を芯糸に巻きつけたモール糸が多く見られるが、表No.12の丸文中心部に配置されている欠矢の激しい金糸はモール糸ではなく箔糸そのままである。

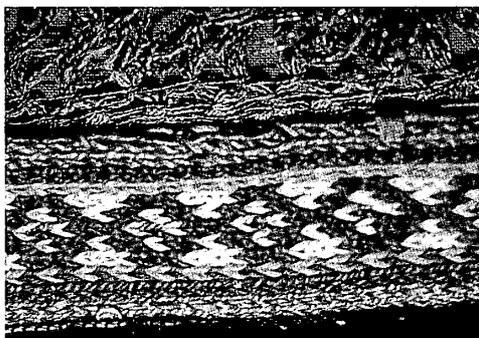
#### (四) 裏地と縁取りの処理

刺繍し終えた布は縫い合わせて完成する。また、裏地や縁取りがつくこともある。絹地スザニは裏地がつけられることが多く、木綿も裏地がついていることもある。裏地には表No.17のように無地の木綿布、No.5のように木綿プリント布、表No.14のようにハラトの生地にも使われる経緋布(アトラス)などが見られる。勿論、後世になってコレクターの手

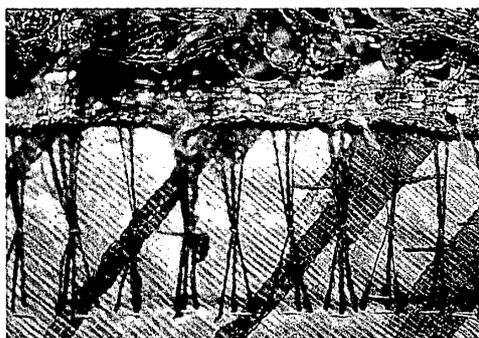
で裏地がつけられることもあるので、オリジナルかどうかの判断には注意が必要である。

傷みやすい周囲を補強する縁取りは、管見の限りではバイヤス布が使われている。無地木綿、縞木綿、経緋布など。

そして、周囲にフリンジが付いている表No.9やNo.11は、同時に独特の方法で行う縁飾りもつけられている。これは経糸を指で保持し、別の人が緯糸を通すと同時に布に縫いつける<sup>⑥</sup>という織物で、必ず二人以上で行うこととなり、指の数以上に経糸本数が増えればそれだけ人数が必要になる。裏へ出た緯糸は長いときには数本ずつ束ねるステッチを添えて、浮きを防止している。挿図No.1・No.2の下三分の二は、織りながら同時に縫いつけられた縁取り。上三分の一は金糸製フリンジである。裏側を見ると、縁取り部分の裏側に出た緯糸兼縫い糸が長く渡っている。数本をまとめるステッチが浮きを防止していることがわかる。なお、類似



挿図7-1 スザニの縁取り (表・部分)



挿図7-2 スザニの縁取り (裏・部分)

のテープを縫いつけて似せている場合もあるが、裏を見れば明らかである。

## 六 スザニの保管について

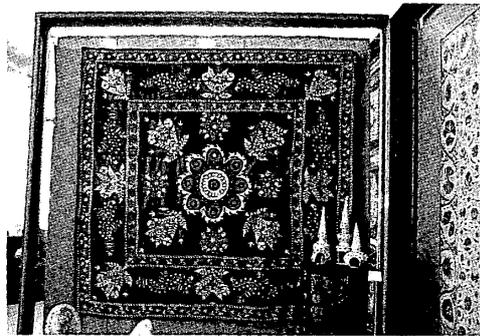
一・五×二メートル以上の大型の布であるスザニの保管は困難が多い。折り目防止のためには、筒に巻く収納方法<sup>⑥</sup>が好ましいように思われるが、その大きさゆえ、巻きじわをつけずに巻くことと収納スペースが問題である。勤務館ではインドネシアのグリーンシンという幅六十センチ以下の細く長い布は直径五センチから八センチ程度の筒に巻いて保管しているが、スザニは別の方法を採用している。結局、桐やスチールの浅い引き出しに染織作品の多くを収納している。スチール製マップケースを使用する際は、ホコリは勿論のこと、磁石を使って鉄粉の除去に努めた。ケースの素材が何であれ、染織品とケースが直接触れることがないように必ず薄紙を敷き、スザニを引き出しの大きさに合わせて屏風畳みにし、刺繍のある面には薄紙を挟んで摩擦の減少を図っている。引き出しよりも幅の広いスザニの場合は、屏風畳みにしてから折れ目防止の薄紙の束を挟んで折り曲げている。この収納方法が最適ではないかもしれないが、現状での最善を考えて行っている。

なお、勤務館では、収蔵庫の燻蒸を年に一回行っているため、これら染織作品にパラジクロロベンゼンなどの防虫剤は使用していない。

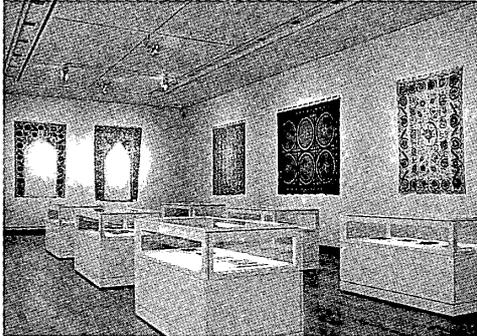
## 七 スザニの展示方法について

布の展示は他の素材とは異なっており独特である。作品の見え方は展示方法によって決定的に違ってくる。布は柔らかく、ドレープやたわみが布

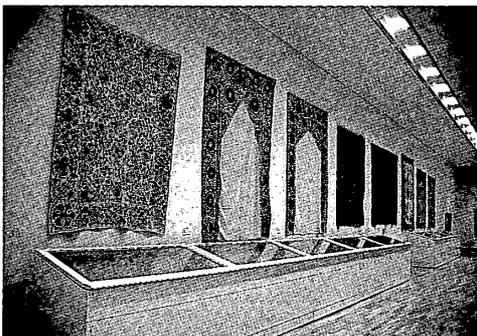
独特の質感やポリウムを生かすからである。美術館での作品展示に於いての考え方はさまざまであるが、スザニのような大型の染織作品の場合、額装したり、壁にびったりと貼り付けてしまうよりは、元来、壁掛



挿図8 ウズベキスタン タシケント  
工芸美術館展示室



挿図9 1997年の展示風景  
広島県立美術館



挿図10 2003年の展示風景  
広島県立美術館

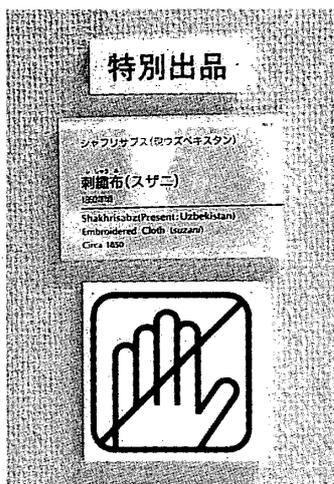
けなどに使用されたことも考慮して、自然に生まれるドレープや非対称な形を許容して展示する方が格段に効果的と筆者は考える。本稿では、ウズベキスタンのタシケント工芸美術館の展示と勤務館での展示を紹介する。紹介例が最善かどうかは別に、参考にしていただきたい。

挿図8はウズベキスタンの首都タシケントにある工芸美術館のスザニ

展示の様子である。目の粗い布（麻のような）にスザニを縫いつけ、木製フレームに紐で張って固定している。したがって、ドレープは出ないが、重量の負担による布の伸びが抑えられ、長期に渡って展示している同館には適しているのかもしれない。但し、この展示室には大きな窓があつて、紫外線による褪色などの影響が起きているように伺えた。

挿図9と挿図10は勤務館の所蔵作品展（常設展）の同一展示室での展示である。一九九七年はこの展示室で初めてスザニを展示したときのもので、二〇〇三年は試行錯誤を重ねた最近のものである。この展示室は長方形で、長辺一辺のみがウォールケース（壁付ガラスケース）になっている。ガラスケースに入れることができない部分はより工夫を要する。

はつきり言つて、どちらも染織作品には適さない露出展示である。一九九七年は覗きケースを展示室中央に配置し、スザニにバリカー（柵）を設置していない。そして、光量は控えたというものの、なんとスポットライトを照射している。挿図11は一九九九年に展示した際のキャプションと注意喚起の表示である。「お手を触れないでください」と言葉で表示する方法もあるが、ピクトグラムは年齢や言語を問わずに一目で意



挿図11 キャプション（和英併記）と「お手を触れないでください」を示すピクトグラム

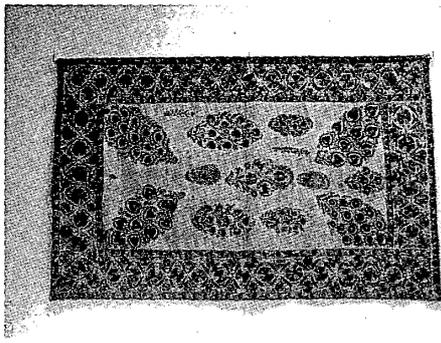
味を理解することができると考えて使用している。この札はウッドラックパネル（いわゆるハリパネ）にグレ

ーで印刷したものの。しかし、スザニにたいへん魅力があるため触りたくなるらしく、無意識に（と称して）手を伸ばしてしまう鑑賞者が後を絶たない。展示室には監視員もいるのだが、そこで、うっかり手を伸ばしても届きにくい方法を、ということでも覗きケースをバリカー代わりに、それもごく自然に見える置き方で配置してみたのが二〇〇三年の展示である。覗きケースには小型の刺繍作品やジュエリーを入れた。以前の反省をこめて、照明もダウンライトのみを点灯して直接光を控え、五〇〜六〇ルクス程度にしている。

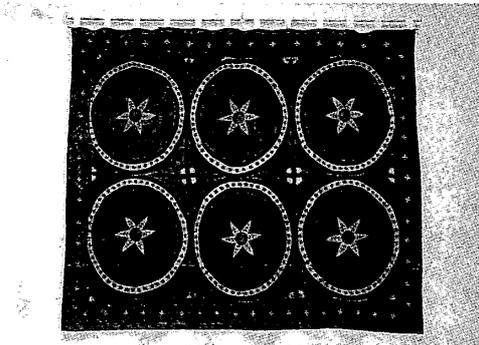
勤務館でのスザニ展示は、展示室天井に埋め込んだあるピクチャーレールに専用フックをつけ、スザニに取りつけた棒とフックをテグスで結んで行っている。絵画用ワイヤーは重量に耐え、頑丈だが、微量の油分がついていることが多いので、染織作品を汚損する危険があると考えて使用していない。テグスは太いものでは十号、細いものでは六号程度を使用してきた。スザニ展示を重ねて来た中で、テグスの結び目が延びて、作品がわずかに斜めになってしまったことがあったので、長期の展示に耐えるようにテグスの太さだけでなく結び方にも注意しなければならぬ。

さて、展示用の棒は直径二センチの木製棒や伸縮するジャンピングバーなどを場合にに応じて使用しているが、問題は作品に棒を通す部分である。展示用の道具が作品に直接触れないよう、そして新しく取りつける展示用の布類が作品に負担をかけないようにということを第一に、これまでその時々々に最善と思われる方法を試行錯誤してきた。

展示用棒を通すための布は、薄い木綿布をミシンで縫って、筒を作り、



挿図12 裏に筒を縫いつけて棒を通したところ (表No.7)



挿図13 裏にテープを縫いつけて棒を通したところ (表No.1)

絹糸で作品に手で縫いつけている。縫い糸は手縫用絹糸を表から見たときに目立たないよう作品の色調に合わせて選んで、表面に出る目を小さく、裏面に出る目を大きくとって縫う。生地が木綿ならば、木綿糸の方が強度があつてよいかも思はないと思うこともある。

挿図12は裏側に棒を通すための筒を縫いつけた例である。筒の径が小さかったために布の柔らかさを損ねたようだ。また、挿図13は裏側に幅五センチ程度の木綿布テープを数カ所縫いつけて、棒を通した例である。布のドレープ感は出ているが、布テープや棒の見える分量が多いので、これも要検討だろう。結果、裏側に筒をつける際は、筒の幅を広くすることや、布テープを使う際も表に見えないように縫いつけるといいうことに落ち着いている。

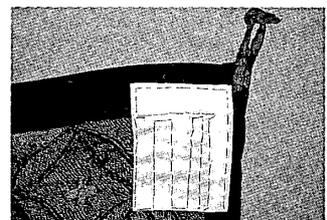
百年以上経過した布は破れや裂けがあつて傷んでいる部分も多く、生地自体も丈夫とは決して言えない。作品を損なうことのないように現状

を維持しつつ、必要なら補強して、展示のために吊ることができる細工をしなければならぬ。

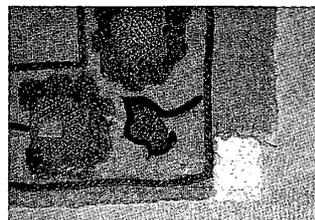
布を縫いつけるのに十分な強度がなさそうな時には、挿図14、16のように当て布をつける。スザニは壁掛けとして使われていたことが多いので、特に端は切れたり、破れていることがある。破れた部分を放置するとさらに悪化することも予想されるので、破れ目を別糸で押さえ、浮き上がった刺繍糸も一緒に軽く押さえて応急処置としている。こうした補修は充分な知識と経験（そして時間）のある修復家に依頼するのが最善だろうが、修復は高額で予算的に難しく、館内で担当学芸員が処置しているのが現状である。



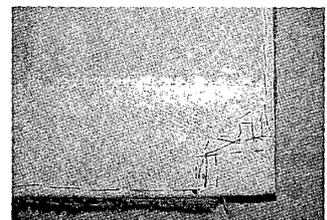
挿図14-1 表側 (表No.1)



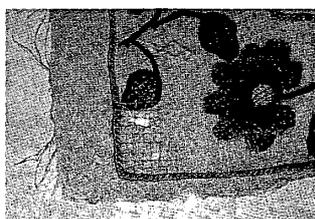
挿図14-2 裏側 (表No.1)



挿図15-1 表側 (表No.3)



挿図15-2 裏側 (表No.3)



挿図16-1 表側 (表No.3)



挿図16-2 裏側 (表No.3)

これまで、勤務館ではスザニをウォールケース（壁に埋め込まれたガラスケース）または露出した壁面で展示してきた。ウォールケースは作品にとって安全であるが、ガラスがあるため素材感まで見ることができず、露出展示は鑑賞者にとっては良いが、触られたり引っぱられたりすることもあり、また目に見えないホコリを多く被るといふそれぞれの短所長所がある。染織作品は他の素材に比べ、はるかに触られる可能性が高い。それだけ触覚に訴える素材ということだろうか。

美術館の使命のひとつは優れた作品の保存・保管であるから、作品に負担のかかる展示を避けることが一番ではあるが、多くの人にその素晴らしさを知っていただくことも大切である。展示されない作品は決して名品にはなりえない。勤務館の展示期間が一クール三カ月と長いので、一度展示した作品は二年以上間を開けるような心がけている。今までの露出展示の反省から、今後、このような作品はガラスケースに入れ、しかし鑑賞しやすいよう配慮して展示すべきと考える。

## 八 おわりに

一世紀近く続いたロシア時代・ソビエト時代を通じて、旧ソ連領中央アジアの伝統文化は大きく転換した。スザニの伝統のあり方も変化した。しかし、筆者が現地で見聞きした範囲では、たとえばそれが機械織りのミンシ刺繍であっても、スザニの根本的な役割はまだ失われていないように受け取れた。

かつてのスザニは女性たちによって、家族のためにあるいは自分のために制作され、販売を目的とするものではなかった。が、今日、観光客

の土産物としての制作が急速に増加している。中央アジア域内での販売だけではない。外国の企業が十九世紀の伝統的スザニを持つことができないう人のために、伝統的デザイン風の制作を、例えばブラハヤやサマルカンドなどで行なっているケースもある<sup>⑧</sup>。このルートで作られたスザニは、勤務館が所蔵しているような古いタイプの文様や色調を巧みに取り入れてデザインされており、初めて見た時、正直言って驚いた。しかし、観察すると相違点、すなわち使いやすいサイズ、木綿よりも高級素材である絹地を用い、左右対称にきつちりと配置された文様と指示されたところの刺繍の配色、製品管理が行き届いていることが見て取れる一方で、どこか堅い印象を否めなかった。異なった目的で作られた十九世紀のスザニは左右対称のように見えるかもしれないが実はまったくアシンメトリーで、文様のひとつひとつが揃っているわけでもなく、「赤色がなくなつたからピンクを使いましょう」とばかりに、刺繍糸の色がある部分から突然変わることさえある。決して精密な均整美ではない。ゆつたりした時間と大らかな心をたたえた調和の美、それがオリジナルのスザニの最大の特徴であり、魅力であることに気づかされた。

現在、確認できるスザニは約二世紀の範囲のものである。中央アジアの各地で制作されたスザニの研究には地域様式、時代様式、技法など多くの課題が残されている。ここで述べることができなかつた文様や各制作地については別稿としたい。伝統が失われつつあるとされる現地にもまだ知るべき事柄、逆に伝えるべき事柄があり、関連する他のことにも注意を払いつつ、さらに調査研究に励みたく思う。

## 謝辞

スザニの調査研究にあたっては、勤務館への作品收藏に尽力された村上勇氏をはじめ、杉村棟先生、加藤九祚先生、加藤定子先生、熊野弘太郎氏、アン・クロード熊野氏、中央アジア諸国はじめ、国内外の多くの方々に御指導・御協力いただいた。ここに記して深く感謝します。

## 註

- ① 広島県立美術館が所蔵する中央アジア関連作品の総合目録は、残念ながら未刊である。展覧会カタログへの作品図版掲載状況は次のとおりである。『アジアの染織展』（広島県立美術館 一九九六年）にスザニ（十七点すべてカラー）および民族衣装が、『世界美術大全集 東洋編』イスラーム（小学館 一九九九年）に八十四世紀の西アジア金工品群のうち三点が、『トルクメン・ジュエリー展』（広島県立美術館一九九九年）にトルクメンの銀製装身具七五〇件中、一部カラーまたはモノクロ図版、一部は図版なしである。刺繍の袋類一二四点については、所蔵作品展目録に数点紹介したことはあるものの、未だカタログ化に至っていない。
- ② ソビエト時代およびロシアでは、スーハレワ氏をはじめ諸研究者の業績が積み重ねられている。モスクワのロシア民族博物館所蔵品を中心とした展覧会カタログ *Muziek voor de ogen: music for eyes*, Hessehuis, Antwerpen 1997 はロシアの中堅研究者が執筆している。ドイツの研究は、ヨハネス・カルター氏による中央アジアの工芸全般についての展覧会カタログ *Johannes Kalker,*

*The Arts and Crafts of Turkestan*, Thames and Hudson, New York 1984  
 & Johannes Kalker, and Margareta Pavaioli (ed.), *Heirs to the Silk Road: Uzbekistan*, Thames and Hudson, New York 1997 がある。

また、それ以外の中央アジアの染織に関する刊行物を数件紹介する。Гончар Бухоро *зардушлик санъати*, Ташкент 1986' Cath, Cooher Gardens of Paradise, Hali, vol. 8, no.2, 1986' Туркменское народное искусство : Turkmen folk art, Ashgabat 1990, Max Klimburg, *Textilkunst von der Seidenstrasse: textile art from the silk road*, Kirdoek 1993, Janet Harvey, *Traditional Textiles of Central Asia*, Thames and Hudson 1996, Kate Fitz Gibbon and Andrew Hale, *Ikat: silks of Central Asia, the Guido Goldman Collection*, Laurence King 1997 などがある。なお、Andrea Marechal, *Portrait of an Ersari, Hali*, vol. 7, no.3, pp. 10-13, 1985 は中央アジアの絨毯やスザニなどの染織品がアンリ・マティスに与えた影響について考察している。

- ③ 加藤定子「トルクメンのコイネクとバラク」、『服装文化』一七二号、服装文化局一九八一年）、「トルクメンの衣服」、『衣生活』一号、衣生活研究会一九八五年）、「トルクメンの刺繍」、『衣生活』六号、衣生活研究会一九八六年）、他に、ウズベクやタジクの民族衣装に関する論文、古墳出土の衣装資料を扱った『中央ユーラシア古代衣服の研究 立体構成の起源について』（源流社二〇〇二年）『古代中央アジアにおける服飾史の研究 パジリク文化とノイン・ウラ古墳の古代服飾』（東京堂出版 二〇〇二年）、文化出版局編『砂漠の華 シルクロードの手芸』（文化出版局 一九八一年）、加藤九祚「トルクメンの民族衣装の刺しゅう」、『月刊みんぱく』六月十二号、国立民族学博物館 一九八二年）など

がある。国内の展覧会図録では、『アジアの染織展』（注①）、『シルクロードのかざり 中央アジアとコーカサスの美術 国立モスクワ東洋美術館所蔵』（千葉市美術館 一九九八年）などがある。

④ スザニに関する文献は注②で紹介した総合的研究以外に例えば次のようなものがある。Mich Franses, *Large Medallion Suzani from Southwest Uzbekistan, Hali*, vol. 1, no. 2, 1978, F. Besch, *Suzani: Stickereien aus Mittelasien*, Yigal Yanai, *Suzani: Central Asian Embroideries*, Haaretz Museum, Tel Aviv 1986, G.L. Tschepelwezakaja und O.A. Sucharewa, *Suzani Uzbekistans, Suzani Uzbekistana: Ein Beitrag zur Technik, Ornamentik and Symbol*, Reinhold Schletzer 1991, Jakob Taube, *Vok Collection: Suzani: A Textile Art from Central Asia*, Herold Verlagsauslieferung, Munich 1994, Lorna Carmel, *Compiled for the exhibition Suzani: Embroideries from the Oases of Central Asia*, May 1996.

⑤ パキスタンのモヘンジョ・ダロ遺跡から三千年前の綿の織り糸が発見されており、世界最古の綿とされる。

⑥ 加藤九祚「中央アジアの染織史」、『アジアの染織展』図録、広島県立美術館 一九九六年、二一七―二二四ページ。

⑦ FAO, *FAOSTAT*, 2000。参考までに、綿花生産の順位は中国、アメリカ、パキスタン、インド、そしてウズベキスタンが続く。輸出量はウズベキスタン、オーストラリア、アメリカの順であるが、輸出額ではアメリカ、オーストラリア、ウズベキスタンの順であることから、ウズベキスタン産綿花の価格が他の二カ国より低いことがわかる。

⑧ 平田保夫・町井博明「ウズベキスタン共和国の養蚕」『フォーカス』五月一日号、独立行政法人農畜産業振興機構二〇〇二年による。繭・生糸生産は、中国、インドに続いて、生産量と品質を上げてきたブラジルと順位を争う状況である。

⑨ 中央アジアで制作される絛は経絛である。アトラス、ハンアトラス、シヨヒなどさまざまな種類に分かれる。ハラトに使用する経絛布は経糸が絹、緯糸が木綿の交織のものが多い。

⑩ タブレット織りともいう。コリンウッドの次の著作が詳しい。Peter Collingwood, *Techniques of tablet weaving*, Faber, 1982.

⑪ Jakob Taube, *Vok Collection: Suzani: A Textile Art from Central Asia*, Herold Verlagsauslieferung, Munich 1994.

⑫ 注⑥二三三ページ。

⑬ 中央アジアではイスラム教が広く浸透しており、祈祷時に使用するミヒラーブを表現した敷物をジャイナムズと呼ぶ。ナムズは「お祈り」の意。

⑭ 最初の化学染料（合成染料）は、一八五六年にイギリスの科学者パーキンがキニーネ合成のためのアニリンの酸化実験中、偶然出来た紫色の色素、モローブである。その後、さまざまな化学染料が続々と発明、開発され、数十年で世界中に浸透した。中央アジアにも十九世紀末期には化学染料が流入したことが、実物資料からわかる。フェルガナ盆地マルギランの絹織物工房で聞いたところ、直接染料で絹糸を染めているとのことであった。アニリンを使用する化学染料が普及した後、現在も化学染料が大半を占めており、天然染料復活への試みは始まったばかりである。

⑮ パラックは、全体的に彩度の低い色調で連続した丸文を繰り返して表現した刺繍布で、より正確にはスザニとは区別される。丸文のひとつひとつが太陽や

月、そして星の光を表している。山岳に住む遊牧民が見上げる夜空をデザインしたのもという。宇宙や空間といった意味である。挿図13。

⑬ この技法はスザニだけでなく、ハラトと呼ばれるコート類や袋などの小物にも見ることができる。注⑩PF290-293参照。

⑭ 例えば、ワシントンDCのテキスタイル・ミュージアムでは、絨毯を含めて、一般的に平らな布は巻く方法を推奨している。

⑮ このような作例を二〇〇三年に筆者はトルコで数件見かけた。二〇〇〇年には再現スザニはまだ数多くはなかったが、三年後にはこの種の再現スザニ専門店まで出現していた。数年の変化が目まぐるしい。アンティークでない新しいスザニは絨毯専門店でも取り扱っている。また、アフガニスタンからの人々の増加に加え、同地域からの美術工芸品の流入が一層増加していることも目についた。

(広島県立美術館学芸員)