

論文 (査読付)

「インフォーマル・クラフト」としての刺繍業 ソ連期ウズベキスタンにおける集団化から外れた村落部の工芸の事例から

今堀 恵美

Embroidery as an "informal craft"

A case study of craft production in villages outside collectivization in Soviet Uzbekistan

IMAHORI Emi

Abstract

The traditional embroidered cloth "*Suzani*" of Uzbekistan, locally known as "*Kashta*," has been crafted as part of women's dowries. During the Soviet era, the production of *Kashta* decreased due to the planned economy, but it continued for domestic use. This paper analyzes the production conditions of three types of embroidery during the Soviet era from the perspective of "informal craft." Through field research, it elucidates the history of *Kashta* production in the S district of Bukhara region, examines the impact on the production environment and Islamic religious practices after independence.

0. はじめに

ウズベキスタンを訪れる観光客の大半が目にする刺繍が施された大判の布地は通称「スザニ (*suzani*)^{*1}」と呼ばれている。日本人観光客の多くが手にとるガイドブック『地球の歩き方 Plat ウズベキスタン』(2023年版)でも、ウズベキスタンを代表する工芸品の目玉としてスザニ刺繍品を取り上げ、各地域の特徴を紹介している^{*2}。この刺繍は現地では「カシュタ (*kashta*)^{*3}」と呼ばれ、後述する金糸を用いる刺繍(ザルドゥズ、*zar do'z*: 本稿では金糸刺繍と訳す)と区別され、色糸を用いる手ぬいの刺繍を指す。以下、本稿では現地用法に従って、色糸の手ぬい刺繍をカシュタと表記していく。

カシュタは現在のウズベキスタンの領域がソ連邦への編入される前から女性たちの結婚持参財として制作されていた工芸であるが、後述するようにソ連期、計画経済に基づく国有工場ではあまり制作されなくなっていた。筆者はおよそ20年前からこのカシュタに注目した研究を行っているが、本稿では経済人類学の概念である「インフォーマル・エコノミー」ならぬ、「インフォーマル・クラフト」という視点から、ソ連期における3種類の刺繍制作状況について分

析していきたい。

経済人類学において「インフォーマル・エコノミー」という概念は 1970 年代にガーナで調査をしたハートの研究で有名である (Hart, 1973)。ハートが議論しようとしたのは、開発経済学者が考えるフォーマルな仕事に就いていない「失業者」は脆弱なだけの存在ではなく、非正規もしくは草の根のような経済活動によって、無視できないほどの収入やより良い環境を得ていることであった。その後、新自由主義経済の影響によって世界経済全体が徐々にインフォーマル化されていき、例えば、通貨管理の国外移転、労働力のアウトソーシングとパートタイム雇用の増加、公共サービスの不正な民営化、非合法的な武器や麻薬貿易など、フォーマルそのものが存在しない状況すら生み出された。アフリカではもはやインフォーマル・エコノミーが国家の作った官僚制を乗っ取り、国家経済の 7-9 割がインフォーマルになった事例もあったという。ここでは経済における合法性と非合法性があまりに近すぎて区別できないまでになっていた (ハン・ハート, 2017)。

興味深いのは「インフォーマル・エコノミー」の社会主義版についてのハンとハートの指摘である。社会主義圏では消費財の供給が追いつかなくなる「不足の経済」(Kornai, 1980)のもとで労働点数によって市場へのアクセスが拡大した社会主義の役人と、個人菜園で自家消費量以上の産物を生産していた個々の世帯が相互扶助のネットワークを形成することで、生活必需品のインフォーマルな再分配が行われていたという (ハン・ハート, 2017)。日本語では一般にコネと呼ばれるこれらの行為は広範囲の人びとに必要な日用品を行き渡らせることに貢献していた。このように社会主義圏では表向きには国が統制しているフォーマルな経済活動と、その裏で様々な立場の人が結びつき、必要に応じて互酬的に物をやり取りするインフォーマルな経済があったことはよく知られている*4。本論ではソ連時代にはこのインフォーマルな活動が経済だけではなく、工芸/クラフト*5、とくに刺繍のなかでも先述のカシュタがインフォーマルな場で制作されてきた事例を取り上げ、社会主義時代に培ったインフォーマルな制作活動の経験が、独立以降の時代における制作環境やイスラーム信仰実践を支えていることを示していきたい。

1. ソ連期ウズベキスタンにおける工芸

1-1. 工芸関連の用語分類

まずウズベク語における工芸関連の用語の整理をしておこう。現在、ウズベク語で工芸はフナルマンドチリック (*hunarmandchilik*) という。ソ連を構成するウズベク社会主義共和国成立前の中央アジアはトルキスタンと呼ばれ、そこでは一般に現在の建築、工芸、美術、芸術、工業・産業技術などを包括する広義の概念にフナル (*hunar*: 技) が用いられた。

1930 年代初頭の工芸を調査した民族学者スーハレヴァ*6は、冶金や刃物、銅加工などの金属工業や窯業といった今で言う産業に相当する分野もフナルとして紹介している (Sukhareva, 1962; 1966)。産業技術も含む社会主義化以前のフナルは、制作から得る審美性だけではなく、生業 (*kasb*) としての意味合いも強かった。特に職人組合での制作が支配的だった 19 世紀後

半から 20 世紀初頭には職人は自らのフナルを秘匿し、師弟関係を通じてのみフナルを継承した。高度なフナルを兼ね備えた師匠はウスター (*usto*)、弟子はショーゲルド (*shogerd*) と呼ばれた (Sukhareva, 1962)。

ウスターがショーゲルドとの徒弟制的支配関係を暗示する言葉であるのに対し、近年では工芸活動に従事する人々に対して、より中立的な意味合いをもつフナルマンド (*hunarmand*)、が用いられる。フナルマンドは職人、手芸家、工芸家など広い分野で活躍する人々を意味するが、必ずしも生業に結びつく呼称とは限らないため、本論ではフナルマンドを便宜上「工芸家」と訳しておく*7。

現在は技を意味するフナルを起源にもつフナルマンドという言葉には製鉄業者や繊維業者など、いわゆる産業技術者はエンジニア (*inzhener*) とされて含まれない (O'zME, 2005)。フナルと産業 (サノーアット: *sanoat*) が区別され始めた契機は、1870 年タシュケントで開催された「トルキスタン・サノーアット展」であるという。本展示会では外国からの先端技術とトルキスタンのフナルが共にサノーアットとして紹介された (O'zME, 2003)。フナルと先端技術であるテクノロジーが共に産業展でサノーアットとして紹介されたことで、従来からトルキスタンにあったフナルの中でも先端技術としてのテクノロジーに親和性のある技術 (鍛冶職など) はサノーアットと見なされ始めた。重工業を重視するソ連の政策が浸透するにつれ、従来のフナルと産業としてのサノーアットの区別が明確化していき、サノーアットは先端技術を用いた産業として独立した分野を指すようになった (O'zME, 2004)。芸術としてのサノーアットも一般的な意味でのフナル=技と区別しうる独立した一分野として分類された (Fakhretdinova, 1972)。社会主義改革とソ連の政策が定着していくにつれ、ウズベキスタンの産業、芸術、工芸の 3 分類は整理されていったと考えられる。この過程で大きなインパクトを与えたソ連の政策が工芸の集団化である。

1-2. 社会主義革命による工芸の集団化、アルテリの成立

ウズベキスタンの伝統工芸を研究した Davlatova (2018) によれば、1917 年ロシア革命直後のトルキスタンでフナルに携わる人口数はおよそ 15 万人であり、そのなかで 6 万人が機織り工、2 万人の紡糸工がいたという。革命後、トルキスタンも含む旧ロシア帝国内は内戦に巻き込まれ、軍事共産体制下において大小問わず工房から軍事目的での無償の生産物徴用が行われた。これにより市民の生活必需品が不足し、1917 年に 9 万だったトルキスタンの工房数がわずか 3 年で 15 万に増加したという。

増加した工房は大半が国営のアルテリ (*artel'*: 生産組合、共同組織) への再編が決定された。この政策目的は、国家計画下での手工業生産に従事させ、手工業従事者の労働条件保護と生産手段の国有であった。これは生産手段の共有を目指す社会主義体制ソ連にとって、フナルによる私的財産保有を阻む意味合いがあった。

アルテリという名称の組織には様々な分野が含まれ、社会主義的農業形態の単位としても用いられる (奥田, 1989)。アルテリはその種類によって管轄省庁が異なり、本稿が扱うアルテリは軽産業省 (*engil sanoat vazir*) の管轄下にあり、生産手段が共有化された芸術産業組合所属

の生産組合であった。以下、他の種類のアルテリと区別するため、手工業部門のアルテリを工芸アルテリと呼ぶ。1922年に1340の工芸アルテリが設立され、3万8千以上の工芸家が参加した。(Davlatova, 2018)。当初は任意参加の組合だったが、ソ連政権は次第に政策実現に向けて工芸アルテリに加入しない個人業者に圧力をかけて参加を促し、1930年代には工芸アルテリ加入率は9割を超えたという(O'zME, 2000)。家内制作業からソ連式計画体制の一翼を担う工芸アルテリへの再編は、国家計画に則った創作活動が要求される反面、家内制手工業では到達しえない大規模生産を可能にしていった。

1956年に共和国の工芸協同組合(*hunarmand kooperatsiya*)が廃止され、工芸アルテリは完全に国有化された(Davlatova, 2018)。工芸アルテリでは、国家の方針に従った生産計画、原料支給、生産管理、流通の全てが統括された。各工芸アルテリは軽産業省との契約に基づき工場用地や原料を支給されたが、製品販売も同省の管理下であり、自由販売は不可能であった(Sukhareva, 1948)。また工芸アルテリの活動は、モスクワのソヴィエト芸術文化指導部代表^{*8}の意向を反映させるべく、ウズベク社会主義共和国の芸術問題専門家で構成される芸術会議「フドジュ・プロムサユーズ(*Khudozh Promcoyuz*^{*9})」の監督下であり、自由な創作活動は制限された。芸術会議の決定事項は、芸術産業組合を通じて各工芸アルテリに伝達された(Sukhareva, 1948)。

工芸アルテリが浸透するにつれ、そこには問題点も指摘され始めた。予算や需要に応じた生産体制と芸術保存の立場の対立、安易な工業化による技術停滞、粗悪素材支給による品質低下、国家管理による独創性の喪失である(Sukhareva, 1937; 1948)。その他、カシュタ制作に関しては、工芸アルテリが民族学者や芸術専門家が決定した国定工芸に従事しうる唯一の機関となった点が問題となった。それは工芸アルテリが大抵都市部に設置され、村落部でフナルをもつ工芸家の工芸アルテリ参加は事実上不可能であったからである。また生業に結びつかないフナルをもつ工芸家は、家庭消費用制作をする愛好家の趣味(*khobbi*)と定義され、工芸アルテリ加入の対象とならなかった(Fakhretdinova, 1972)。以下では同じ刺繍でも金糸刺繍、ミシン刺繍は生業として工芸アルテリ加入対象に分類され、カシュタは工芸アルテリ加入の対象とならなかった経緯について詳しく述べていく。

2. ソ連期におけるフォーマル・クラフトとしての金糸刺繍とミシン刺繍

ウズベク人が日常的に使用する刺繍として、先述した色糸で手ぬいで制作されるカシュタの他に、金・銀糸で張子^{はりこ}^{*10}と刺繍駒などの道具を用いて装飾を施す金糸刺繍、チェーン・ステッチ(ヨルマドウズ:*yo'rmado'z*)^{*11}専用ミシンで装飾を施すミシン刺繍(*popop*)^{*12}がある。これらの名称は技法と同時に作品そのものも指す。

1954年にロシア語で出版された『ソヴィエト・ウズベキスタンの民族装飾芸術(*Narodnoe Dekorativnoe Iskusstvo Sovetskogo Uzbekistana*)』は、ソ連工芸研究の中でも特に布関連に注目した文献である(Nil'sen (ed.), 1954)。そこでは一般に日本語の刺繍と訳されるロシア語のヴィシフカ(*vyshivka*)にはカシュタとミシン刺繍が含まれ、金糸刺繍(ザラトエ・シチ

エ)と別分類された。一方、1991年にウズベク語で出版された『ウズベク人の応用装飾芸術 (*O'zbek Xalq Amaliy Bezak San'ati*)』では、手ぬい刺繍のカシュタと金糸刺繍のみ言及される (Bulatov, 1991)。注目すべきは両文献とも日本語で「刺繍」と分類されるカシュタと金糸刺繍を明確に独立した工芸分野とみなす点であろう。

ソ連的な発展段階論的歴史観では、手ぬい刺繍のカシュタが進化してミシン刺繍に代替されたという視点^{*13}が取られるようになっている (Nil'sen (ed.), 1954; Morozova, 1960)。

だが後述するように、デザインや用途が変化しても、カシュタはソ連期を通じてミシン刺繍と共存しつつ制作され続けてきた (今堀, 2006b)。従って、本稿では手ぬい刺繍のカシュタとミシン刺繍を一括せず、別項目として記述する。

また、ミシンという産業的色彩の濃い機械を用いるミシン刺繍は、ちょうど産業と芸術の中間的存在とされ、手業という文脈から外されることもある (Bulatov, 1991)。ただミシン刺繍の導入がカシュタや金糸刺繍の制作環境に影響を及ぼし、制作方法、目的、デザインを変化させたことは事実であり、ミシン刺繍、金糸刺繍、カシュタの3つを歴史、デザイン、技法などの点で比較し、相互関連的に影響力を及ぼし合った経緯も踏まえて、ソ連期以前の制作からソ連期の集団化の過程について議論していきたい^{*14}。



写真1 金糸刺繍
(2003年 ブハラ州金糸刺繍バーザール 筆者撮影)

2-1. 金糸刺繍

金糸刺繍は単に金糸、銀糸といった使用糸の相違ではなく、張子及び刺繍駒の使用という道具と技法の差異からカシュタと区別される。金糸刺繍は張子の表面を刺繍糸で覆い、刺繍を施した部分が立体的に見える技法であり、日本刺繍では「オランダ繡い」^{*15}という名称で知られる (写真1参照)。

20世紀初頭以前の金糸刺繍製品は、主に男女用の上着 (*jo'ma*)、馬具装飾 (*dauri*)、ターバン装飾 (*salla*)、女性の額飾り (*peshonaband*)、天幕装飾 (*zont sadovyi*)、縁なし帽 (*do'ppi*)、長靴 (*maxsi*)、靴 (*kaush*) などであった (Siderenko et al., 1981)。

ソ連期以前の金糸刺繍制作では、カシュタと全く異なる制作目的・品目、生産体制が存在していた。金銀糸で装飾される金糸刺繍は権力の象徴とされ、特権階級のみ着用する衣装の装飾法として発達した。最初に金糸刺繍を本格的に研究したゴンチャロヴァ^{*16}によれば、既に15世紀初頭のティムール朝期にサマルカンドを訪れたスペイン使節が君主からの贈物に金糸刺繍品を受け取ったとされる (Goncharova, 1986)。最も金糸刺繍の衣装を好んだのは、ブハラ・アミール国マンギト朝 (1785年~1920年)の君主たちである (Goncharova, 1986; Siderenko et al., 1981)。彼らは居城であるアルク城 (*Arki*) 内にポーシュシヨリク (*poshsholik*) という宮廷御用達の専属金糸刺繍工房を設け、金糸刺繍の師匠や弟子を城内に居住させ制作させた。

君主用のきらびやかな金糸刺繍の衣装が制作され、20世紀初頭にはブハラ市南西部を中心に20～25箇所¹⁷の個人的な金糸刺繍工房¹⁷も形成された。だが金糸刺繍は主に宮廷用であり、市場に制作品が出回るのは非常に稀であった（Goncharova, 1986）。20世紀初頭までは、トルキスタンの他の地域は言うに及ばず、ブハラ都市部以外の地域に金糸刺繍の技法が伝わることはなかった。

近代化以前の金糸刺繍従事者は生業として刺繍を制作したため、職人とみなしうる。ポーシュジョリクの職人たちには宮廷から給金の他にも食事、パンや肉、家畜が振る舞われ、君主の衣装が仕上がった時にはアトラス布や砂糖などが贈られた（Goncharova, 1986）。

金糸刺繍の生産体制はいわゆる徒弟制に類似したものであった。19世紀末以前の金糸刺繍の生産体制では、男性のみの制作が行われ、親方から弟子、父から息子へと技法が伝承された。（2006年ブハラ市内には代々金糸刺繍の技法を継承してきた男性の金糸刺繍職人がいた（写真2参照））。

弟子は大抵10から12歳の少年で、両親から親方の所に預けられた。親方は弟子を引き取ると生活必需品を支給したり、読み書きも覚えさせたりする代わりに、弟子は師匠の家事雑事を無給で行った。弟子入り後1から2年で刺繍技術を教わり始めるが、修行期間に勝手な独立は許されなかった。通常、弟子は修行期間4から7年を経て、親方から独立の許可を受けた。ただし場合によっては8から10年も続く場合があり、長老（*oqcaqol*）に訴え出るケースもあった（Goncharova, 1986）。

1921年のブハラ・アミールの亡命でパトロンを失った金糸刺繍職人たちは一時活動が停滞した。ソ連期におけるウズベク社会主義共和国内では徒弟制的な技能伝承法が廃止され、先述の工芸アルテリに再編された。工芸アルテリでは従来の男性による制作だけではなく、金糸刺繍技法を女性たちに普及することが図られた。この背景には、1920年代から始まった女性解放運動と女性労働力の動員があった（Goncharova, 1986）。1940年代頃、金糸刺繍で小規模工芸アルテリが数カ所設立され、70名以上が働くまでとなった。

第二次世界大戦期、金糸刺繍を含む工芸活動では、党や政府によるプロパガンダ作品の制作、戦意高揚を目的としたテーマの作品が多く制作される傾向にあった。さらに共産党と工芸担当の地元カードル（幹部職員：*kadr*）の癒着により、軍需用製品が重要視された。結果、軍需品生産として陶業と繊維産業のみが党の保護を受けて成長した。その他の工芸は完全に廃止された訳ではなかったが、装飾を目的とする金糸刺繍は活動の幅が狭まり、材料の入手困難など苦しい状況下で制作規模が縮小した（Fakhretdinova, 1972）。

戦後、こうした事態は好転し、1960年、数ある工芸アルテリが統合された「10月革命40周年」名称の金糸刺繍工場がブハラに設立され、ブハラの工場がウズベク社会主義共和国全土の金糸刺繍制作を一手に担うことになる¹⁸。1962年には従業員400名以上を抱え、その大半は



写真2 ブハラ市内男性金糸刺繍職人（2006年 筆者撮影）

女性であった(写真3参照)(Siderenko et al., 1981)。この状況は裏を返せば、国営工場以外で独立して金糸刺繍を制作したい工芸家がいたとしても、阻害されてしまうことを意味した。事実、先述した男性職人はウズベキスタン独立後になって工場から自立し、自由な制作を始めていた。

一方、ブハラの地場産業という特色は残しつつも、金糸刺繍をウズベク人全体で共有するべき「民族文化」として普及させる努力もなされた。例えば、1946年タシュケントのアリーシエル・ナヴォォー国営劇場^{※19}を飾るため、縦7メートル×横27メートル四方の金糸刺繍の垂れ幕が制作された(Siderenko et al., 1981)。

その他従来のデザインから社会主義的な、ソ連的なモチーフを題材にした制作品が現れ、共和国の各地を飾った。例えば、1970年にはレーニン生誕100周年を記念して、レーニンの肖像をモチーフにした縦2.5メートル×横5メートルの金糸刺繍の壁掛けが制作された。また、幅広い層に金糸刺繍製品を普及させるべく、大物の上着だけではなく、工場では婚礼用の縁なし帽、ベスト、小物入れなどが制作された(Siderenko et al., 1981)。もともと金糸刺繍は日常用ではなく、結婚式や祝祭といった祝事用の装飾と捉えられた。

以上で概観したように、ソ連時代の金糸刺繍はフォーマルな国営工場である、工芸アルテリでのみ制作され、個人制作は厳しく制限されていた。この制限が解除されるのは1980年代のペレストロイカ期以降であった。その後、徐々に女性たちは手作りの刺繍台や糸で近所の女性たちに自分の技能を教えながら、個人制作を始めていくのである。

2-2. ミシン刺繍

ミシン刺繍とは、チェーン・ステッチ専用ミシンを用いた装飾品である。金糸刺繍と異なり、大判の製品であっても、短時間で大量生産が可能なミシン刺繍製品は、一般大衆への製品の普及が目指された。従って制作品目も人々の日常生活に密着した品物が中心であった。

例えば、壁掛け、ベッドカバー、布団台カバーを兼用できる大判のスザナ(*so'zana*)や天井の梁部分の装飾品(*zardevor*)及び左右一対の押し入れ用目隠し(*choyshab*)、対の目隠し飾りの間に飾る装飾品(*kirpech*)、クッションカバー(*yostiq jild*)、普段用の縁なし帽などが制作された(Morozova 1960: 20)。



写真3 ブハラ市内金糸刺繍工場の女性金糸刺繍制作者(2006年 筆者撮影)



写真4 ミシン刺繍(2006年 タシュケント・シャルク・グルミシン刺繍工場にて筆者撮影)

刺繍用ミシン技術は、20世紀初頭トルキスタンにもたらされた。1909年「トルキスタンの農業と産業展」では、シンガー社パビリオンで希望者に刺繍用ミシンの使い方が指導された。その後、トルキスタンの都市部、特にタシュケントと東部フェルガナ盆地で積極的に導入された。廉価で大量生産に適したミシン刺繍品は瞬間にカシュタの代用品、特に大判のスザナの代替装飾として普及した。当初、手ぬいよりも「時間的節約」「手頃な値段」「正確なステッチ」という美徳が強調され、全てのカシュタはミシン刺繍製品に発展すると想定された^{*20}。1920

年代頃までに刺繍製品の多くはミシン刺繍でも制作されるようになり、トルキスタンの幅広い地域で本格的に使用され始めた。ミシン刺繍のデザインにはカシュタのデザイン、中央アジア南部の女性が好むモチーフ、品目が取り込まれ、地元女性に受容されていった (Morozova 1960 : 10-11)。一方、手ぬいかシュタでチェーン・ステッチを施す習慣のあるブハラ州やヌロータ市では、比較的刺繍用ミシンの普及が遅かった。それでも、製品は比較的早い段階でブハラの人々の手にも渡り、刺繍用ミシンを用いた制作も「10月革命40周年」金糸刺繍工場のミシン刺繍部で開始された (Morozova 1960 : 40)。

ミシン刺繍の導入当初、その制作者は男性であった。ウズベク社会主義共和国としてのソ連編入後、社会主義的政策の一環たる女性労働力動員に相まって、ミシン刺繍は女性に適した仕事とされた^{*21}。各地に女性たちを従業員とするミシン刺繍工場、工芸アルテリが多数建設された。例えば、タシュケントの「ウズ・プロムサユーズ (Uzpromsoyuz)」管轄テクノロジー構成局のミシン刺繍部、「スターリン (Stalin)」名称の工芸アルテリ、「東洋の花 (Sharq Guli)」名称のミシン刺繍専門工芸アルテリ (写真5参照)、サマルカンドの「女性たちの労働 (Xotin-Qizlar Mehnat)」名称の刺繍専門工芸アルテリ (写真6参照) などである。そこでは女性従業員が大半を占め、女性が中心となって生産が拡大された。

ミシン刺繍を研究したモロゾヴァの著作が出版された1960年頃、ミシン刺繍の従事者はウズベキスタン全土でおおよそ2000人を超えていたという (Morozova, 1960)。

1970年代、ミシン刺繍制作はウズベク女性の労働として、広くソ連邦全土に承認され始め



写真5 タシュケント・シャルク・グルミシン刺繍工場の女性従業員 (2002年筆者撮影)



写真6 1970年代のサマルカンド「女性たちの労働」刺繍工場の女性従業員 (中央がサリーマ・ルクマノヴァ) (2006年ルクマノヴァ個人所蔵写真を撮影許可の上、筆者撮影)

た。その典型として、1975年にソ連邦全土で優れた労働者に授与される「経済成長と人民の福利向上に対して労働の品質と生産性を高めた」労働英雄の一人として、サマルカンドの「女性たちの労働」刺繍工場に勤めるサリーマ・ルクマノヴァ（1938年生）が受賞した出来事が挙げられる（写真6参照）。ルクマノヴァの受賞は「ソヴィエト・ウズベキスタン（*Sovet O'zbekistoni*）」紙といった共産党機関誌で大々的に取り上げられた。当時を振り返るルクマノヴァは「ソ連時代は、党の許可を受けた下絵で作品を制作し、国家へ販売するだけだったが、工場の施設や制作用具や材料も全て国家が準備し、若い母親には保育施設もあり、勤務手帳記載対象の仕事として労働条件は良かった」と語った^{*22}。ここから、1970年代にはミシン刺繍工場で働く女性従業員は、ソ連が規定するウズベク人の民族文化創出に尽力しつつ、社会主義的な近代化の恩恵を受けて就業していた様子が窺える。

このようなルクマノヴァの活躍に憧れても、ソ連時代は自由に自分たちの工房や工場を設立するのは困難を極めたようだ。筆者のフィールドワークでも独立以降の時代になってもまだソ連式の工房開設の申請書類が複雑だと嘆いているミシン刺繍家があった。申請を通すためには多少のお礼（*hizmat*）をしなければいけない、という噂も耳にした。ここからインフォーマルなお礼がフォーマルな工場の設立に大きく関与していた様子がかがえる。

まとめると刺繍用ミシンは20世紀以降に導入されたが、ミシン刺繍製品はカシュタの発展型とされてアルテリの加入の対象となった。そこではミシン刺繍工場ではソ連が掲げたイデオロギーである大勢の女性労働者が就業し、幼稚園や勤務手帳といった社会福祉の恩恵を受けて制作に従事した。ミシン刺繍制作はソ連が生み出したフォーマル・クラフトの典型ということができよう。ただ一方で、そのフォーマルな制作環境を準備するためには、膨大な申請書類が求められ、その申請を通すためにインフォーマルなお礼が多少なりとも関係していた可能性は否定できない。

3. インフォーマル・クラフトとしてのカシュタ

3-1. ソ連期以前のカシュタ

先述のように、カシュタは布地に針と糸で施される手ぬいの刺繍である^{*23}。中央アジアの多くの地域、ウズベキスタン全土及びタジキスタン、アフガニスタン、クルグズスタン等でも制作され、地域特有のカシュタがある（Cheperebestkaya, 1961； Jumaev, 2002； 2003）。

金糸刺繍が君主と宮廷人に限定された装飾法だったのに対し、糸で施されたカシュタは幅広い人々に用いられ（Sukhareva, 1937）、多様な日用品を装飾した。とくに服飾だけではなく、大判の布地一面に装飾を施すことが特徴である。中でも、平均サイズが1.5メートル×2.5メートルのスザナは、欧米・日本でも中央アジア刺繍愛好家の間で「スザニ」の名称で親しまれる（杉村, 1998; Sumner and Felthem, 1999； Harvey, 1996）。まずはカシュタが最も盛んに制作された19世紀から20世紀初頭の作品の特徴を概観しよう。

先述のように19世紀から20世紀初頭のカシュタ制作は花嫁が用意する持参財装飾として発展した。スザナ以外にも女性が準備する持参財として、新婚用シーツ、礼拝用敷物、布団台カバー等が制作された。カシュタの装飾品は細い布地を縫合した大判の布地に、所定の寸法、デ



写真 7 新婚用シーツ(ピスタルピッチ)
(S 地区、2007 年筆者撮影)



写真 8 大判の壁掛け(スザナ)
(S 地区、2003 年筆者撮影)



写真 9 礼拝用敷物
(ジョーイナマーズ)
(S 地区、2003 年筆者撮影)

ザイン構成に応じて多様な種類が生み出される。例として壁掛け、礼拝用敷物、新婚用シーツのデザイン構成を取り上げよう。

上記 3 品とも数枚の細長い布地を縫合して長方形にしただけの布地に刺繍糸で装飾を施すまでは同様である。サイズは新婚用シーツ、壁掛け、礼拝用敷物の順に大きい。新婚用シーツはおよそ 150 cm×280 cm の長方形の辺が短い方の一辺のみ、もしくはカタカナのコの字型に約 30 cm ほどモチーフを配置させる (写真 7 参照)。壁掛けは約 150 cm×250 cm の布地全面にカシュタのモチーフをデザインする (写真 8 参照)。礼拝用敷物は約 70 cm×100 cm の布地の 3 辺にムスリムの礼拝の方角——キブラ——を示す凹型の部分にモチーフを配置し、カシュタで装飾をする (写真 9 参照)。3 品の相違は布地の寸法及びカシュタが施されるデザイン構成のみである。

換言すれば、カシュタで装飾を施すという行為だけで単なる布地と糸だったモノを壁掛け、礼拝用敷物、婚礼用シーツといった様々な品物へと変化させることができる。品物自体のサイズが大きい上に、カシュタを施す面積の広さを勘案すると持参財を準備する際のカシュタ技能の重要性が理解できる。

カシュタを研究したスーハレヴァによれば、1860 年代ロシア帝国期のトルキスタンで既にカシュタは制作されていたという。当時、結婚間近になると、親族や近隣の女性たちを動員する大規模なカシュタ制作が行われ、その活動が女性の日常生活での相互扶助関係を強化させた。唐草模様や唐辛子・刃物といったカシュタのモチーフがある持参財は、結婚後 40 日の間に呪術をかけられる対象になりやすい花嫁を邪視や悪霊から身を守る聖なる力をもつとされた。1880 年以降カシュタの請負制作がみられるようになるが、多くは花嫁自身や母親が手作りしていた (Sukhareva, 1937)。ゆえにカシュタは女性なら誰でも制作するもの、女性の仕事とみなされた (Fakhretdinova, 1972)。

デザイン、モチーフ、配色等に沿ったカシュタの特色を整理、分類した芸術学的諸研究（Cheperebestkaya, 1961; Gul 2002; Jumaev, 2003）から、当時のカシュタのデザインに目を転じよう。芸術学的見地からカシュタを研究したチェペレベツカヤの研究書では、ウズベク社会主義共和国領土に沿って区画された地域が分類され、そのデザインやモチーフ、ステッチの特徴が整理されている。中でもスザナ制作が盛んな6つの地域*²⁴——タシュケント、フェルガナ、サマルカンド、シャフリサブズ、ヌロータ、ブハラ——が挙げられている（Cheperebestkaya, 1961）。

上述の6地域の中でも、ブハラ市及びその周辺地区で制作されたカシュタ（以下ブハラ・カシュタ）は、ウズベキスタンの各博物館に所蔵されている作品が合計で2,000点以上を超える*²⁵。博物館所蔵のブハラ・カシュタは、ブハラ市内に加えブハラ市郊外の周辺地区や村落部でも制作されていた*²⁶。チェペレベツカヤは、ブハラ・カシュタを「中央アジアで最も美しいカシュタ」と高く評価した。その特色として、細かなチェーン・ステッチ*²⁷でモチーフ全体を覆う平面ぬいの技法、マイドーン（*maydon*: 中心部）とホーシヤ（*hoshiya*: 周辺部）に区切ったデザイン配置法、円形花や繊細な唐草模様のモチーフの多用を挙げた（Cheperebestkaya, 1961）。

また、ブハラ・カシュタを研究したジュマエフは、19世紀後半から20世紀前半までをブハラ・カシュタの「黄金期」とみなし、その高度な芸術性を賛美した（Jumaev, 2003）。ブハラ・カシュタのモチーフにあるザクロ（アノール:*anor*）は生命や幸福、多産の象徴とされ、多用された。ブハラ市内にある歴史的建造物の装飾デザインが模写した幾何学模様の作品もある（Jumaev, 2003）。

上述のブハラ・カシュタのデザインは、タシュケント、フェルガナ、サマルカンド、シャフリサブズといった他のグループのデザインとは特色が異なる*²⁸。一例として、カシュタ制作の盛んなサマルカンド及び周辺地区で制作されたカシュタ（以下サマルカンド・カシュタ）のデザインの特徴を見てみよう（写真11参照）。

ヌロータやブハラ・カシュタに比して、サマルカンド・カシュタのモチーフは、周囲に細かい波模様のある円形モチーフが特徴である。1880年以降、白地の布に赤や茶色の円形モチーフはさらに巨大化し、その周囲を黒い抽象的な唐草模様で囲むデザインが主流となった（写真2-11参照）。「繊細な（*nafis*）」と評されるブハラ・カシュタのデザインと対照的に、サマルカンドのデザイ



写真10 19世紀末ブハラ・カシュタの壁掛け ブハラ国立博物館所蔵(2006年筆者撮影)



写真11 サマルカンド・カシュタの壁掛け サマルカンド国立博物館所蔵(2004年筆者撮影)

ンは研究者に「シンプル (*sodda*) かつ巨大な (*yirik*)」という印象を与えた (Cheperebestkaya, 1961)。ソ連時代にまとめられた研究書において、地域が有するデザインと様式の資源性に評価の違いが生じていたのである。

上述の 19 世紀後半から 20 世紀前半に制作されたカシュタのデザインは、基本的にはソ連期も継承された。またこのデザイン分類は次第に海外の研究者、コレクターの間でも引き継がれ、中でも優れた審美性をもつとされたブハラ・カシュタが、欧米コレクターの間で芸術的なアンティーク・カシュタとして人気を博していった (Harvery, 1996)。このようなアンティークのカシュタの人気と共に 1991 年独立以降、19 世紀後半から 20 世紀前半までのデザインを模倣したカシュタの商品用制作・販売が始まっていくのである。だがウズベキスタン国内では新たな社会主義時代に見合う新デザインが流行し始め (Cheperebestkaya, 1961)、後述するようにデザインには大きな変化を遂げる。カシュタは民族文化、民族芸術として盛んに研究対象となった (Fakhretdinova, 1972) にもかかわらず、金糸刺繍とは異なり、家庭内で女性による自家消費用の制作が多く、私有財産を蓄積するフナルと見なされなかった点、カシュタがミシン刺繍に進化したとみなされた点からソ連期にはアルテリ編成の対象とならず、インフォーマルに制作が続けられた^{*29}。カシュタは家内消費用制作に限定されたゆえに、ソ連式の計画に基づく生産体制から外れていったのである。以下では筆者のフィールド調査したデータに基づき、集団化の対象にならなかった村落部におけるインフォーマルなカシュタ制作が、地域のフォーマルな労働といかに関わり合いながら変化していったかを概観していこう。時代としては主に 20 世紀初頭からペレストロイカ以前くらいの時期まで主な対象とする。

3-2. ソ連期におけるカシュタ制作、ブハラ州 S 地区での制作を事例に

筆者がこれまで調査を継続してきた S 地区村落部は、すくなくとも 19 世紀後半以降からブハラ州でも有数のカシュタ制作地であった。それはブハラ国立博物館所蔵の 19 世紀後半から 20 世紀前半に制作されたカシュタ・コレクション 600 点の内、S 地区の制作品が 144 点を占めることから窺える (Jumaev, 2003)。

以下では筆者が 2002 年から継続してきたフィールド調査で入手したデータから同地区のカシュタ制作の歴史を再構成していきたい。

S 地区に暮らす年輩女性 (1919 年生) は、2003 年の聞き取り時点で 1870 年生まれの母親が制作した絹糸のカシュタ作品を記憶していた。彼女によれば、19 世紀後半、S 地区村落部では持参財の品——スザナ (大判壁掛け兼布団台^{*30}カバー)、新婚用シーツ、礼拝用敷物、男性用腰巻、スカーフ等——は全てカシュタで制作された。9~10 歳頃から母にカシュタ技能を習いつつ、持参財の品物を仕上げた。当時の S 地区では、スーハレヴァが指摘したような、カシュタ制作を通じた大規模な相互扶助は既に見られなかったという。女性なら誰でも持参財を自らカシュタで装飾し、結婚に向けて少女の頃から 1 人で準備し始めた。時間に余裕があれば母親や姉妹も手伝った。だがカシュタの商品用制作は全く行われていなかった。

カシュタ用布地には、自家織布のブズ、カルボス、サルジャ (*sarja*) という綿布が用いられた。地区で織布は男女共に従事する仕事であった。当時のカシュタのデザインは、先述したブ

ハラ・カシュタの特徴通り、中心部と周辺部に区分けされたデザイン構成、白もしくは生成りの綿布に、多彩色の花模様と唐草模様のモチーフが好まれた（写真 12 参照）。カシュタのステッチには、ビギズというチェーン・ステッチ専用刺繍針を用いた平面ぬい^{*31}、縫い針を用いる数種類のサテン・ステッチ^{*32}が好まれた。デザインの下絵は、専門の下絵描きに注文する場合と各家庭で継承されたデザインを用いる場合があった。当時、染色技法は一般に普及しておらず、刺繍糸には専門職人が染色した糸が用いられた。地区中心地では、織物用から刺繍用まで各種太さの糸の染色を請け負う「ホジャ・オーリフ (*Xoja Oriif*)」名称の染色工房があった。カシュタ制作を始めようとする村落部の女性たちは自ら製糸し、縫りをかけた絹糸を持ち込み、好みの色の染色を注文したという。

1920 年代後半からソ連政権が掲げる社会主義的集団化実現のため、地区では生産手段たる農工具が共有の対象となっていた。S 地区集団化の過程で生産手段共有と称して農工具もコルホーズ所有となった点は、工芸活動との関連で重大な意味を持つ。先述したように、ソ連期カシュタは女性なら誰でも制作する工芸として工芸アルテリ編成の対象とならず、家内消費用制作に限定された。筆者の聞き取りでも、地区ではカシュタ技能が工芸アルテリ編成の対象ではなかったため、ソ連期を通じて同地区で商品用カシュタは制作されなかったという。むしろ集団化の障害とされたのは家内紡績・製糸、織布、そして染色業だった。地区中心地のホジャ・オーリフ染色工房も稼働が禁じられた。

1930 年代の生産手段共有を目指した集団化の結果、女性たちがカシュタ制作の原料生産に用いた道具——糸車 (*charax*)、手紡ぎ器 (*xaraj*)、織機 (*shoyibof, duqqon*) ——に関してはコルホーズ共有のみ許可され、個人所有の糸車、織機は全て破棄された。S 地区のコルホーズの大部分では、原綿生産や養蚕が主産業であり、コルホーズ単位で生産された全原綿、繭は国家買付機関に納入せねばならなかった。1930 年代以降からペレストロイカ以前までのおよそ 50 年間、個人で原綿紡績を可能にさせる糸車は特に破壊もしくは



写真 12 19 世紀末 S 地区のカシュタ ブハラ国立博物館所蔵(2006 年筆者撮影)



写真 13 1920 年代後半から 30 年代初頭の礼拝用敷物 (S 地区村落部、2003 年筆者撮影)



写真 14、15 村落部の糸車 (2003 年筆者撮影)

は没収の対象となったという。

年輩女性の1人(推定70代:2003年)は「個人で持っていた糸車は全て見つかり燃やされてしまった。女性たちは当局に見つからないよう(糸車を)隠したが、近所の噂を怖れて使えなかった」と語った。

村の女性たちは原料を手にしても、自ら紡績できない状況となった。原綿紡績及び家内織布は衰退し、カシュタを施す「布」の家内生産がまず困難になった。

1940年代まで、村落部女性の中にはわず

かながら秘密裏に紡績を続けた者もいたが、取り締まりが厳しい上、安価で丈夫な工場製布地、特にサテン布が市場に現れると家内紡績をする者は激減した。

原綿紡績に対し、必要器具の少ない、工程の単純な刺繍用絹糸はその後も秘密裏に製糸された。コルホーズの繭はずし作業の際、人目を盗んで数個ずつ繭を服に隠して家に持ち帰り、繭を入手したのだという。製糸工程の煮蚕には独特の匂いが立ち籠めるため、近所で噂にならないよう深夜少量のみ煮蚕した。

絹製糸は代替品の工場用刺繍糸が村落部女性に広く普及する1960年代後半頃まで続けられた。隠れて製糸、精練^{※33}した女性は染色の容易な、しかし色落ちしやすいアニリン系化学染料で自家染色せざるを得なかった。アニリン系化学染料で染色された絹糸の場合、白や生成りの綿布では色落ちが目立つため、当時市場に出始めた鮮やかな赤色またはオレンジといった暖色系の工場製サテン布が刺繍布として好まれるようになった。

製糸、精練、染色を自家準備する苦しい状況でも、女性たちは持参財用の装飾品を少しずつ用意していった。幼少期から時間をかけて装飾品を準備した女性(1922年生)は、1944年の結婚時までにはスザナ、礼拝用敷物、新婚用シーツに加え、婚礼用衣装の部分飾り、縁なし帽もカシュタで装飾を施した。

S地区でも第二次世界大戦期に多くの男性が参戦した。従軍した男性に代わり、村落部では生活維持のため女性たちが農作業に携わる時間が激増した。従って女性たちが家でカシュタ制作に費やす時間は減り、カシュタ制作は一時中断された。

加えて村落部女性の大部分が戦中戦後の生活苦のため、家庭内で保管していた古い大判のカシュタ(スザナ)を小麦粉や油といった品物と交換し始めた。通常、大判のスザナは、小麦粉1~2キログラムで取引された。戦争直後にスザナを手放したある女性によれば、彼女の母が作ったスザナがあまりに美しく、優れた技巧が施されていたため、当時では珍しく、小麦粉5キログラム袋が4つ(合計20キログラム)の他、油や多くの日用品と交換できたという。結果、高品質の古いカシュタを保管する家庭が減り、未婚女性は新たなカシュタ制作の見本となる作



写真 16, 17 1940年代初頭の礼拝用敷物

(S地区村落部、2003年筆者撮影)

品を目にする機会が減った。

1950年代後半から60年代前半になると、同地区でカシュタ制作は徐々に復活していった。だが戦後の本格的な女性労働や学校教育^{※34}の普及で、女性達の活動範囲は広がり、家でカシュタだけを制作する

女性は減った。家内織布は完全に消え、戦前から普及し始めた暖色系の工場製サテン布に加え、各色の既製布地が一般に定着した。当時都市では既に工場製刺繍糸が普及していたが、村落部ではまだ一般的ではなかった。一部の女性のみ既製品刺繍糸を用い、大半の女性は家庭内で製糸を続けていた。

他の地域より遅れたが、S地区でも戦後ミシン刺繍製品や装飾用絨毯も徐々に普及し始めた。装飾用絨毯は社会主義革命以前から一部の富裕層に室内の壁装飾とされていた。だが戦後の安価な絨毯生産の開始で、結婚式など晴れの舞台や客間の壁飾りにカシュタのスザナではなく、装飾用絨毯が飾られ始めた。

一方、大判のスザナは壁を飾るのではなく、専ら布団台の目隠し装飾に用いられ始めた。そのスザナも徐々にタシュケントやブハラ市内の都市で購入されたミシン刺繍製品で代替されつつあった。もっともミシン刺繍は既製品が購入されるのみで刺繍用ミシンはまだ地区には導入されなかった。60年代前半まで、村落部の持参財はミシン刺繍品よりもまだカシュタの装飾品が主流であった。

大判のスザナが徐々にミシン刺繍品や絨毯に代替されるに従い、持参財におけるカシュタ装飾品は、礼拝用敷物、男性用腰巻、女性用スカーフ、ハンカチといった小物が中心を占めるようになった。当時、結婚後に夫方の家で新郎のヘシュを前にして行う持参財お披露目儀礼 (*joy yig'di, sep yoish*) に集まった男性客に腰巻を、女性客にはスカーフ、ハンカチを贈る習慣があったため、小物のカシュタは必要不可欠だった。

この贈物は布地一面にカシュタを施すのではなく、カシュタで周囲のみ、もしくはワンポイ



写真 18, 19 1950年代初頭の礼拝用敷物 (S地区村落部、2006年筆者撮影)



写真 20 1950年代来客に贈るカシュタのハンカチ

(S地区村落部、2006年筆者撮影)

ントの装飾を施す(写真 20 参照)。1 枚当たりの制作に費やす労力はさほど大きくないが、お披露目儀礼のためには一度に 20~30 枚以上量産する必要があった。当時、夜遅くにランプ明かりの下、カシュタの小さな装飾品を多数制作し、持参財お披露目儀礼で来客(メフモン:mehmon) 1 人 1 人に配ったと、ある女性(1940 年生)は語った。



写真 21, 22 工場制刺繡糸

ムリーナ(イラン産)

イリース(ロシア産)

(S 地区村落部、2006 年筆者撮影)

1960 年代頃から S 地区村落部でも金糸刺繡の縁なし帽が花嫁の帽子として購入され始めた。もっとも金糸刺繡はブハラ市で購入されるのみで、まだ地区全般に普及したとは言い難かった。

1960 年代後半頃、綿糸の工場製刺繡糸「ムリーナ(mulina)」及び「イリース(iris)」(写真 21, 22 参照)が地区中心地の市場で販売され、村落部女性の大半が工場製刺繡糸を用い始めた。従って、コルホーズ所有の繭を使い密かに家内製糸、染色して刺繡糸を入手する者はいなくなった。当時、工場製刺繡糸は洗濯しても色落ちせず人気を博した。

工場製刺繡糸の普及は S 地区のカシュタ制作に新たなブームを引き起こした。村落部の女性達は、再びカシュタで室内を美しく飾り始めたのである(写真 23, 24 参照)。だがそれは戦前に制作された大判の壁掛けの単なる復興ではなく、1960 年代後半以降のカシュタ制作には全く異なる素材や品目、デザイン、制作スタイルがあった。素材の変化はデザインも変えた。1960 年代後半以降、「ロシア風(ruski)」と呼ばれるデザインが流行し始めたのである。ロシア風デザインのカシュタには「サチョク(sachok)」という白布巾地、薄手の工場製綿布や光沢のある化繊地が用いられた。ロシア風デザインのサイズは、平均して縦横 70 センチメートルから 1 メートル以内であり、従来のサテン・ステッチに加え、クロス・ステッチ、または 2 重クロス・ステッチ³⁵で装飾された(写真 23, 24 参照)。20 世紀初頭までブハラ・カシュタの特徴とされたチェーン・ステッチは手間がかかり、カシュタではなくミシン刺繡で代替された。

糸と布地、デザインやステッチの連動した変化の背景には、下絵、色、ステッチ方法が指示された布地と糸の刺繡セット販売の普及があった。村落部の女性たちは下絵付きの布地と工場製刺繡糸を購入してカシュタを制作し始めた。もっとも彼女たちはロシア風のデザインを流用したり、従来のステッチやデザインも組み合わせたり、さらには雑誌等を参考にして自ら下絵を描くことで、独自のアレンジを加えていった。

ロシア風デザインの流行によって、従来なかったバラの花、鶏、人物肖像等のモチーフが登場した。ソ連を代表するモチーフ(「鎌とハンマー」や「レーニンの肖像」等)も好まれた(写真 25 参照)。

人物肖像の題材には当時雑誌やラジオで話題になった人物も取り上げられた。例えばある女性(1950 年代生)は、初の女性宇宙飛行士テレシコワの宇宙飛行(1963 年)に憧れ、1975 年に彼女をモチーフにカシュタを制作した(写真 26 参照)。1960 年代後半から 70 年代にかけ



写真 23, 24 ロシア風デザインのカシュタで装飾された室内(S 地区村落部、2003 年筆者撮影) 写真 23 の中央のカシュタは 1967 年制作、左下にはキリル文字で「ようこそお客様」の文字

て、先進文明としての社会主義や女性解放を S 地区村落部の女性たちが積極的に受容した様子が、カシュタのモチーフに表現されているといえよう。

カシュタにキリル文字³⁶で記念の言葉を繡い込む習慣も生まれた。具体的には、制作年月日、制作者のイニシヤル、カシュタの受取主名、メッセージ等がカシュタで繡い込まれた(写真 23 参照)。メッセージには「ようこそお客様 (*xush kelibsiz, aziz mehmonlar*)」「記念に (*estalik uchun*)」が好まれた。ゆえに当時も来客をもてなす贈物として制作された点が窺えよう。

社会主義的モチーフに女性達を感じるシンパシーと並行するように、従来の持参財デザイン構成にも変化が生じた。別稿(今堀, 2012)でも指摘したように、1970 年代以降、礼拝用敷物のデザインが本来の向きとは逆にデザインされるようになっていった。社会主義的理想を受容する一方、ソ連体制による宗教規制で、正統的なイスラーム実践の知的伝統から切り離されてきている様子を伺える。だがソ連期を通して一貫して、カシュタで制作する品物として礼拝用敷物が選ばれ続け、各家庭内で保管され続けていた事実は重要である。これは自身が礼拝できない状況下にあっても、礼拝するムスリムを迎え入れる準備をする、ムスリムとしての矜持といえる。自由な宗教実践が許容されていなかったソ連時代、民族文化という名のもとでイスラームを守ろうとするウズベク・ムスリムの信仰実践といえるのではないだ



写真 25 レーニン肖像のカシュタ(S 地区村落部、2003 年筆者撮影)



写真 26 テレシコワ肖像のカシュタ(1975 年制作)(S 地区村落部、2006 年筆者撮影)

ろうか。ただこの時代、先述のロシア風カシュタのデザインから分かるように社会主義的価値観も同時に彼女たちのなかに深く浸透しつつあった。

このようなデザインや品目の変遷には、1960年代後半以降の女性たちのライフスタイルの変化と密接に関連していた。1960年代後半以降になると、村落部の女性でも能力次第でブハラやタシュケント、モスクワといった大都市の大学に進学する者が増加した。村落部の親元を離れ、親族の家や学生寮で生活しながら4年間、自らの専門能力を磨いた彼女たちは大学卒業後、地元の学校や行政機関、共産党幹部、女性協会、青年協会の職員として活躍し始めた。学業や就業に打ち込んだ結果、彼女たちはカシュタ制作に熱を入れなくなったのである。1976年にタシュケント国立大学言語学科を卒業し、現在も地元学校で国語教師を勤める女性(1960生)は、彼女が結婚した80年代前半頃には「学のある女性は当時殆どカシュタをしなかったものよ」と語った。

ただし全員がカシュタ制作をしなかったわけではない。1969年から80年代にかけて村の搾乳所で働いた女性(1949年生)は、自らの持参財装飾のみならず結婚後もカシュタを多数制作し続けた。彼女によれば「当時、カシュタとはお金をもらうものではなかった」という。彼女にとってカシュタとは、コルホーズや作業所の収入で安定した生活を背景に、手芸を愛好する女性の余暇を利用して携わる技、いわば趣味(*xobbi*)であった。時折、彼女は相互扶助の一種として知り合いの女性からカシュタの下絵や制作の依頼を受けて制作した。

こうして1960年代後半から80年代初頭、S地区村落部ではカシュタは女性なら誰でもする技から、カシュタ愛好家の女性が余暇を利用して携わる趣味へと変化した。カシュタに頻繁に携わる女性とそうではない女性の二極化が進行したのである。カシュタ愛好家の女性達は安価で手軽な既製品刺繍糸や豊富な布地の登場、新たなロシア風デザインのブームによって、かつてよりも深くカシュタ制作に携わった。これに対して、学問や仕事に打ち込む女性達は既製品を組み合わせることによって、カシュタ制作から距離をとり始めた。それは当時の持参財品目の装飾にも反映されている。80年代初頭頃には、スザナ、新婚用シーツ、クッションカバー、礼拝用敷物までもミシン刺繍の既製品を使う女性たちが増加し、手軽に制作できる小さなハンカチや男性用腰巻のみカシュタが施された。さらに結婚までに制作が間に合わず、結婚後、時間的余裕ができてからカシュタで装飾品を作る女性も現れた。

つまりデザイン面にせよ、制作スタイルの面にせよ、S地区の刺繍制作にとって1960年代後半は一つの大きなターニング・ポイントだったといえよう。だがその後に再び地区の刺繍制作は大きな変化を迎える。それはウズベキスタン独立と市場経済化によって生じる。

上記のように、ソ連期にインフォーマルに制作が続いてきたカシュタは筆者が調査を開始した2000年代に村落部では持参財に制作されることは少なくなっていた。だがその代わり、盛んに行われていたのが、商品用カシュタ制作である。これは90年代後半から本格化する観光化政策と工芸振興政策による観光客に向けた商品用カシュタ事業が発展し、ソ連崩壊で就業先が減った女性たちが制作に従事していた。この商品用カシュタは金糸刺繍やミシン刺繍よりも外国人観光客の心を捉え、事業が発展したことについてはすでに別稿(今堀, 2006a, 2006b, 2023)で論じているため、ここでは取り上げない。以下では、アルテリに加入したフォーマル

な制作である金糸刺繍とミシン刺繍に対して、アルテリに加入できずにインフォーマルに制作を続けることになったカシュタの違いを考察していきたい。

4. 考察

以上の議論をまとめてみよう。

ソ連期の社会主義改革では生産手段の私有化を制限し、国有化を推進する政策から、工芸は集団化の対象にされ、アルテリという国営の工房に編入されることになった。ソ連は政策実現のため、工芸家に工芸アルテリ加入を強制し、工芸アルテリに加入しない工房の活動を禁じた。この結果、ソ連期を通じて工芸は工芸アルテリで活動できたフォーマルなクラフトと、加入対象にならなかったインフォーマルなクラフトに二分化されることとなった。

フォーマル・クラフトの事例としての金糸刺繍とミシン刺繍は、その制作方法が手ぬいであろうと、ミシンという機械を用いてであろうと収入を生み出す生産手段とみなされ、集団化の対象となった。工芸アルテリでの制作活動は国家の生産計画のもとで、工場用地から原材料まで国家から支給され、労働者は国家が指定するデザインに則った制作品を仕上げ、販売先も国家に納品するだけで自由販売は禁止されていた。この状況に対して、筆者のフィールドワークでは独立以降の市場経済における現状と比較した彼女たちが、新たな工場設立の申請がなかなか通らないことや膨大な申請書類と手続きの煩雑さに対する批判をしていた。申請を通りやすくするためのお礼というインフォーマルな手段の存在を仄めかす者もいた。フォーマルな工芸としての金糸刺繍やミシン刺繍は国家負担が増えないよう新たな工場の設立は困難を極め、インフォーマルな手段であるお礼を通じて申請がスムーズに進む状況もあったようだ。ここにフォーマルな制作を行うために、インフォーマルな手段の申請が必要という逆転した状況が指摘できる。ただ一度設立されると、工場用地や原材料、人件費などで多額の私財を投じる必要がなく、販売先の見つからない制作品が倉庫に積み上がることがなかったと、現在の市場経済と比較してノスタルジーをもって語られることがある。また男女平等の社会主義的理念に則り、女性の工場労働を促進し、保育所や育児休暇などの労働環境も整っており、女性が制作活動に従事できるようになったことも高く評価されている。だが原材料を十分に入手できずに制作が滞り、品質の良い消費財を自由に購入できない状況は確実にあった。すなわちフォーマル・クラフトとしての刺繍業は労働者としての彼らを守っていた反面、制作者として自由な制作環境は制限されていたといえる。ただし彼ら、彼女ら自身がソ連時代に習得してきた刺繍技能は彼ら自身に残り、ウズベキスタン独立後の市場経済への変化のなかで自立して工房を開き、制作できる資本となっていた。冒頭で引用したハートはアフリカでインフォーマルな経済活動がフォーマルな官僚組織を乗っ取った事例に言及していたが、ウズベキスタンの刺繍業の事例ではフォーマルの基準とされた国家が崩壊し、かつてインフォーマルだった個人制作が新たな独立国家のもとでフォーマル化した。新しい制作環境ではかつてフォーマルな工場で学んだ刺繍技能を用い、ソ連時代同様にインフォーマルなお礼で事業申請をスムーズに進めていったのである。そればかりではない。彼らは資本主義経済のもとで新たに自ら制作品を販売する必要に迫られることになった。そのときソ連時代に培ってきたインフォーマルなお礼の文化は、販売

に必要な関係構築でも大いに役立っていることだろう。

一方でインフォーマル・クラフトとして集団化から外れたカシュタは制作自体に制限は加えられなかったが、フォーマルな生業である綿花栽培や養蚕に生産手段である糸車や手紡ぎ器、織機の所有が禁じられたことで、カシュタ制作に必要な原材料、例えば刺繍に必要な布地に使う綿糸の紡績や織布、刺繍用の製糸が禁止された。工芸アルテリでの制作のように国家に保証されなかったがゆえに、制作に必要な材料入手が困難となり、市販の刺繍糸が普及する1960年代後半まで隠れて煮繭して刺繍糸を入手せざるをえなかった。フォーマルな生業であるコルホーズの養蚕から繭を持ち出し、インフォーマルに刺繍糸を製糸していた。このようにフォーマルな経済活動である養蚕とインフォーマルな製糸が結びつくことでしか、当時は制作を続けることができなかったのである。

この結びつきは独立以降のカシュタ事業発展でも意外な役割を果たした。ウズベキスタンでは独立後も2000年代後半までは集団農場が継続したが、給与支払いが数ヶ月間も停滞する事態が頻発していた。筆者が調査を行った2003年5月に養蚕を始める女性たちが口々に「給与を支払わないなら、生産した繭は私たちがもらう！」と集団農場の役人に息巻いていた。

実際、独立以降にS地区村落部で美しい絹糸の刺繍糸を用いたカシュタ事業が発展した一因として、村落部における集団農場の給与未払いによる繭の転売と、シルクの刺繍品を求める外国人観光客向けのカシュタ事業がインフォーマルな形で結びついたことが指摘できる。このような状況はフォーマルな経済活動が発展した現在では払拭されてきているが、独立直後の苦しい状況を生き抜く生活戦略の一つだったのである。

5. おわりに

本稿ではウズベキスタンの刺繍業を事例に、フォーマルな工芸制作を支えるインフォーマルな文化習慣の存在や、フォーマルな生業からのインフォーマルな材料の持ち出しが工芸制作を支える要因になっていることを示してきた。本稿の事例が興味深いのは、ソ連のように一見して揺らがないようにみえる国家が崩壊した時、強固に見えていたフォーマルなルールはいとも簡単に崩れさり、それまでインフォーマルとされていた行為がフォーマルに転じる状況が存在したことであろう。そして新たな環境を生き抜くためにはインフォーマルで身につけた工芸や習慣などが彼らの生活を守る一助になっていたということである。

最後に、刺繍のデザイン面からフォーマルとインフォーマルな制作の違いを考えてみたい。先述のようにフォーマル・クラフトとしての金糸刺繍やミシン刺繍は、ソ連時代にはすべて国家が指定したデザインに沿って制作が行われていた。ゆえにこれらのデザインに制作者たちの当時の心情などが反映される余地はない。

一方、カシュタ制作はインフォーマルであったがゆえに材料の支給はなかったが、その代わりにデザインの指定も制約もなかった。つまりカシュタのデザインには制作者たちが当時、本当に制作したかったデザインが表現されているとみてよいだろう。1960年代後半頃から流行したロシア風刺繍やレーニン、テレシコワといったソ連の著名人をモチーフにしたカシュタの存在は、ソ連が夢見た社会主義的な理想が資本主義に暮らす我々が想像するよりももっと深

く彼女たちに浸透していた現実を反映しているといえないだろうか。私たち資本主義圏の人間は、安易に社会主義時代、労働者は真面目に働いても、働かなくても給与水準が変わらなかったのではないのかという言説を旧社会主義圏の人びとに向けがちだ。筆者が目にしたのは、「そんなことはなかった。確かに今より差は少なかったが、努力した人には報償があった」と自信をもって語った人の姿だった。言葉通りに受け取るべきではない部分もあるが、少なくともソ連時代を生きた彼女たちにとって社会主義は建前などではなく、現実に関わりの生活を変える力をもっていたのだろう。

だからといって、彼女たちはソ連が標榜するイデオロギーにただ従属してただけの存在でもない。それがイスラームの礼拝用敷物がデザインされたカシュタを制作し、家庭内に保管し続けた行為に現されている。彼女たちは公には宗教活動が制限を受けても、工芸という活動で地道に自分たちの信仰を守ってきた。イスラーム復興が本格化した今日、村落部でも礼拝をする女性たちが増え、礼拝にはカシュタで制作した礼拝用敷物が用いられず、中東から輸入された礼拝用絨毯が用いられるようになった。だが礼拝用絨毯がグローバルな流通によって販売されるようになるずっと以前から、彼女たちの家にはインフォーマルに制作された礼拝用敷物が家内装飾の一つとして生きていたのだ。これこそ社会主義的な理想を抱えながら、ムスリムとして生きた村落部のウズベク女性たちの人生を現しているようにも思えるのだ。

引用文献

- Bulatov, S. (1991): O'zbek Xalq Amaliy Bezak San'ati. Toshkent: Mehnat Nashriyoti.
- Cheperebestkaya, G.A. (1961): O'zbekiston So'zanas. Toshkent: O'zSSR Davlat Badiiy Adabiyoti Nashriyoti.
- Davlatova, S.(2018): O'zbek An'anaviy Hunarmandchiligi Tatixiy Jarayonlar Kontekstida. Toshkent:Yangi Nashr.
- Fakhretdinova, D.A. (1972): Dekorativno-Prikladkoe Iskustvo Uzbekistana. Tashkent : Izdatel'stvo Literaturi i Iskustva Imeni Gafura Gulyama.
- Goncharova, P.A. (1986): Buxoro Zardo'zlik San'ati. Toshkent : G'afur G'ulom Nomidagi Adabiyoti.
- Hart, K. (1973): Informal Income Opportunities and Urban Employment in Ghana. *Journal of Modern African Studies*11(1), 61-89.
- ハン, クリス・ハート・キース (2017): 深田淳太郎・上村淳志 (訳) 経済人類学: 人間の経済に向けて (人類学の転回叢書) 水声社.
- Harvey, J. (1996): *Traditional Textiles of Central Asia*. London. Thames and Hudson Ltd.
- 平野 利太郎 (1987): 日本の刺繍. 雄鶏社.
- 今堀 恵美 (2006a): ポスト・ソビエト期におけるカシュタ (刺繍) 制作と副業——ウズベキスタン・ブハラ州ショーフィルコーン地区の事例から. *日本中東学会年報* 21 (2) ,113-140.
- 今堀 恵美 (2006b): 市場経済におけるカシュタチ (刺繍屋) 事業の誕生——ウズベキスタン・

- ショーフィルコーン地区の事例から. 社会人類学年報 32,57-84.
- 今堀 恵美 (2012): ウズベク・ムスリムにおける礼拝用敷物とイスラーム信仰実践, イスラーム地域研究ジャーナル 4,46-58.
- 今堀 恵美 (2023): フィールドワーカーの布語り、モノがたり(3)女性の生活が変われば、布も変わる: ウズベキスタンの刺繍布とスザニ. 季刊民族学 47 (3),96-103.
- Jumaev, Q.J. (2003a): Buxoro So‘zanalarida Jonli Mavjudotlar Tasvir. San‘at. 2003 (4) : 9-30.
- Jumaev, Q.J. (2003b): 19asr ohari 20asr boshlarida Buxoroning An‘anaviy Kashtado‘zlik San‘atida. Nashriyotlanmagan Ilmiy Nomzodlik Desserbastiya. Toshkent : O‘zbekiston Badiy Akademiyasi San‘atshunoslik Ilmiy Tadqiqot Institut.
- 菊田 悠 (2005): ソ連期ウズベキスタンにおける陶業の変遷と近代化の点描. 国立民族学博物館研究報告 30 (2) ,231-278.
- Kornai, J. (1980): Economics of shortage. v. AB.
- Morozova, A. (1960) O‘zbekistonda Yo‘rmado‘zlik. Toshkent : Davlat Badiiy Adabiyoti Nashriyoti.
- Nil’sen, V.A. ed. (1954) Narodnoe Dekorativnoe Iskustvo Sovetskogo Uzbekistana : Tekstil’. Tashkent : Izdatel’stvo Akademii Nauk UzSSR.
- 奥田 央 (1989): コルホーズ. 川端香男里ほか(監) ロシア・ソ連を知る事典,222-223、平凡社.
- O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (O‘zME) (2000): O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (jeld 1) Toshkent : Davlat Ilmiy Nashriyoti.
- O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (O‘zME) (2003): O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (jeld 5) Toshkent : Davlat Ilmiy Nashriyoti.
- O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (O‘zME) (2004a): O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (jeld 7) Toshkent : Davlat Ilmiy Nashriyoti.
- O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (O‘zME) (2004b): O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (jeld 8) Toshkent : Davlat Ilmiy Nashriyoti.
- O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (O‘zME) (2005): O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (jeld 11) Toshkent : Davlat Ilmiy Nashriyoti.
- O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (O‘zME) (2006): O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. (jeld 12) Toshkent : Davlat Ilmiy Nashriyoti.
- Siderenko, A.I. and A.R. Arykov, R.R. Radjabov. (1981): Zolotoe Shitie Bukhari. Tashkent : Izdatel’stvo Literaturi i Iskustva Imeni Gafura Gulyama.
- Sukhareva, O.A.(1937): K Istorii Razvitiya Samarkandskoy Dekorativnoy Vishivki. Literatura i Iskustvo Uzbekistana 6 : 119-134.
- Sukhareva, O.A.(1948): Khudozhestvennyye Remesla Uzbekistana. Zvezda Vostoka 19 : 108-117.

- Sukhareva, O.A. (1962): Pozdnefeodal'nyi Gorod Bukhara : Konsta 19- Nachala 20 Veka. Tashkent : Izdatel'stvo Akademii Nauk Uzbekiskoi SSR.
- Sukhareva, O.A.(1966): Bukhara 19- Nachalo 20 v : Pozdnefeodal'nyi Gorod i ego Nacelenie. Moskva : Izdatel'stvo Nauka.
- Sukhareva, O.A. (1983): Ornament Dekorativnix Vishivok Samerkanda i evo Svyaz's Narodnymi Predstavleniyami i Verovaniyami poloviny 19- nachale 20 vv. Sovetskaya Etnografiya 6, 67-78.
- Sukhareva, O.A.(2006): Suzani : Sredneaziatskaya Dekorativnaya Vyshivka. Moskva : Izdatel'skaya
- 杉村 棟 (監) (1998) : シルクロードのかざり——中央アジアとコーカサスの美術. 千葉市美術館.
- Sumner, C. and H. Felthem. (1999): Beyond the Silk Road: Art of Central Asia. Sydney : Powerhouse Publishing.
- 地球の歩き方編集部 (2023) : 地球の歩き方 Plat ウズベキスタン サマルカンド ブハラ ヒヴァ タシケント Gakken.

註

- *1 スザニとはペルシア語起源の言葉スーザニー (*sūzani*) であり、「針の」または「針で縫われた物」を意味する。カシュタもペルシア語起源のケシーデ (*keshide*) 「描かれた」を起源とする (Sukhareva 1937 : 124)。
- *2 例えば、地球の歩き方 (2023) を参照。
- *3 日本語には刺繍動作に対し「ほどこす、さす」等の動詞がある。しかし、ここではウズベク語のカシュタ・ティキッシュ (*kashta tikish* : カシュタをぬうこと) の訳語としてカシュタに「ぬう」という日本語の表現を当てる。なお「カシュタを制作する」という表現は、ぬい工程を含む全制作工程を指す。
- *4 例えば Kornai (1980) を参照。
- *5 本論では工芸とクラフトを同義として用いていくことにする。
- *6 スーハレヴァは 1937 年にサマルカンド刺繍に関する民族誌をまとめ上げていた。ところが、財政不足や後に始まった第二次世界大戦の影響もあり、出版する目処が立たないまま、手稿本の状態でウズベキスタン芸術学研究所の書庫に保管されていた。そして 40 年後の 1982 年、スーハレヴァは今までの研究成果をまとめ、新たな情報も加えて、出版準備を整え序文も完成させていた。ところが翌年の彼女の死が、またもや出版を妨げることになった。折しもロシアはペレストロイカからソ連崩壊と動乱期に差し掛かり、出版計画は延期され続け、2006 年ついに出版にこぎ着けた。初稿から実に約 70 年、著者の死後 23 年も経過していた (Sukhareva, 2006)。
- *7 ウズベキスタンの陶業を研究する菊田はフナルマンドを職人と訳す (菊田, 2005)。男性が大半を占める陶業の場合、この訳は適当だろう。しかし、本稿のテーマである刺繍の従事者も同じフナルマンドと称される場合、職人は日本語として馴染まない。より馴染みがあるのは手芸家だが、手芸家とすると陶業、木彫り装飾、衣装箱装飾といった広い範囲の分野を指す言葉として相応しくない。ゆえに便宜上本稿では「工芸家」と訳しておく。
- *8 *Predstaviteley Peredovoy Sovetskoy Khudozhestvennoy Kulituri*.
- *9 正式名称は *Khudozhestvennyi Promyshlennyi Soyuz* である。
- *10 刺繍に厚みを持たせるため布置する型紙。
- *11 刺繍技法の一種。糸を輪状につなげていく技法。
- *12 ミシン刺繍について述べたモロゾーヴァは刺繍用ミシンのことをポポップ (*popop*) と用語で表現しているが、その語源は明らかではない (Morozova 1960)。筆者が調査したブハラ州では一般にミシン刺繍をパットドゥズ (*patdoz*) と呼ぶ。統一された名称がないことから本論ではミシン刺繍と日本語訳の

みで記載する。

*13 2017年に発表された大統領令「工芸活動と工芸家の包括的支援策」では34項目の工芸が支援対象となっているが、刺繍項目にミシン刺繍も含むと明記されている。

*14 本稿では、筆者のフィールド調査に基づくS地区の刺繍制作を理解する背景として必要な刺繍の歴史、デザイン、技法のみを論ずる。刺繍技法、デザインに関する本格的な芸術学研究に関してはSukhareva (1948; 1962, 2006; Nil'sen(ed.)1954; Morozova 1960; Cheperebestkaya 1961; Fakhretdinova 1972; Siderenko et al.1981; Goncharova 1986; Bulatov 1991; Gul 2002; Jumaev 2002, 2003)を参照のこと。

*15 刺繍技法の日本語訳は(平野, 1987)を参照した。

*16 ゴンチャロヴァ以前にもブハラの工芸に注目した研究者はいいたが(e.g. Rempel' and Zatornistkaya, 1940)、タシュケントのウズベキスタン国立芸術博物館に勤めていたゴンチャロヴァが、1954年の『ソヴィエト・ウズベキスタンの民族装飾芸術』において初めてブハラの金糸刺繍を体系的に研究し始めた(Goncharova, 1954)。その後もシデレンコら(Siderenko et al., 1981)もゴンチャロヴァへの言及があり、金糸刺繍研究におけるその影響力を看取しうる。

*17 一般人着用品を制作していたのではない。市内の金糸刺繍工房では制作品を宮廷に持ち込んで販売、古くなった金糸刺繍の修繕やリメイクを行っていた。リメイクされた制作品は裕福な家庭で使われることもあった(Goncharova, 1986)。

*18 上述の情報は旧10月革命40周年工場(独立後は「ラフマトヴァ」金糸刺繍工場に名称変更)の作成パンフレットから工場史として記された情報による。

*19 この劇場は第二次世界大戦中、旧日本軍のタシュケント抑留兵がその建設に貢献したことで有名である。

*20 もっとも1920年代以降の本格的なミシン刺繍製品の普及により、品質低下が重要な問題となり、粗悪品と有名な制作者による作品に差が生じた(Morozova, 1960)。

*21 もっともアンディジャン州チュスト市「5月1日」名称の工芸アルテリのミシン刺繍部、ナマンガンの工芸アルテリのみ、男性従業員がミシン刺繍を担当した(Morozova, 1960)。

*22 2006年3月2日、本人からの筆者の聞き取りによる。

*23 糸の素材には絹糸と綿糸の混紡、絹糸と羊毛の混紡、綿糸、羊毛等、糸の素材に制限はない。刺繍道具も針ばかりではなく、ビギズ(*bigiz*)という千枚通しに似た刺繍針も用いる(Jumaev, 2003)。

*24 チェペレベツカヤが分類した6グループ以外に、カラカルパクスタン、スルハンダルヤー等で制作されたカシュタも知られる。

*25 ジュマエフによれば、ブハラ・カシュタはウズベキスタン国立美術館(*O'zbekiston Davlat San'at Muzei*)、ウズベキスタン歴史博物館(*O'zbekiston Tarix Muzei*)、ウズベキスタン工芸博物館(*O'zbekiston Amaliy San'at Muzei*)、サマルカンド国立博物館(*Samarqand Davlat Muzei*)、ブハラ国立記念博物館(*Buxoro Davlat Me'morchilik Muzei*)を始め、多数の博物館での所蔵点数と品質で群を抜くという(Jumaev, 2003)。

*26 例えば、筆者が調査したS地区の他に、ギジュドゥヴォーン(*g'ijduvon*)地区、カラコル(*qorako'l*)地区、スーハレヴァが主にブハラ・カシュタを蒐集した地区であったヴォープケント(*vobkent*)地区などが挙げられる(Sukhareva, 2006; Jumaev, 2003)。

*27 ウズベキスタンの他地域では大抵線ぬいに用いられるが、ブハラ刺繍ではこの技法で平面ぬい(モチーフの全面を刺繍で埋め尽くす縫い方)の方法が採られていた。この技法自体は単純だが、時間と根気の必要な作業である。

*28 例外は小花模様を特色とするヌロータ地区のカシュタである。ブハラ・カシュタとヌロータのカシュタはそのモチーフに共通点が多い。

*29 サマルカンドの「女性たちの労働」工芸アルテリで1937年パリの万国博覧会にカシュタ作品を出品し、銀メダルを獲得した事実は多くの論者が指摘する所である(Sukhareva, 1948; Cheperebestkaya, 1961; Fakhretdinova, 1972)。だが、2006年に筆者がサマルカンドの旧「女性たちの労働」工場経営者(工場設立者の息子)に行った聞き取りでは、手ぬいのカシュタも多少生産したものの、すぐにミシン刺繍専門工場になったという。チェペレベツカヤはこの工芸アルテリでカシュタが衰退した理由として、下絵描きの交代を指摘している(Cheperebestkaya, 1961)。

*30 地区ではサザナを単に壁掛けにのみ使用していたのではない。普段は衣装箱の上に、布団を重ねて積み上げておくラフ(*rax*)と呼ばれる布団台の目隠し装飾に用いられた。普段から室内を飾る家庭もあったが、結婚式や来客時に壁飾りや仕切りとして用いるなど様々な用途があった。

*31 平面縫いとはモチーフ面を糸で繙い埋める刺繍技法全般を指す(平野, 1987)。

*32 サテン・ステッチはモチーフの端から端に糸を直線にかけて装飾する技法。

*33 精練とは絹糸に含まれるセリシンを取り除く工程。精練を施すことで絹糸独特の柔らかい手触りと光沢が得られる。

*34 ソ連期の学歴分類は以下の通りである。一貫制教育（10年制）修了者（*o'rtta ma'lumot*）は一貫制教育卒とし、テクニクム（*texnikum*：専門学校。10年修了者は1年半、8年生修了者は3年間）修了者（*o'rtta maxsus*）を高等教育卒、職業専門学校（*hunar texnika bilan yurtlar*：8年生修了者が3年間）修了者（*o'rtta texnik*）を職業専門学校卒、インスティテュート（*institut*：4年間）修了者（*oliy ma'lumot*）を大学卒と訳した。ゆえに一般には20歳で大学教育修了となる。

*35 カシュタ技法の一種。クロス・ステッチは×型に糸をかける技法。2重クロス・ステッチは米字型に糸をかける。いずれも平面ぬいに用いられた。これはシャフリサブズ近郊等で用いられる「イローク（*iroqi*）」と呼ばれるぬい方と技法は同じだが、村では異なったぬい方として認識されていた。

*36 S地区村落部で目にしたことはないが、ブハラ市内のアンティーク・カシュタにおいてアラビア文字の刺繍が入ったカシュタを目にしたことがある。従ってメッセージを刺繍する行為自体はこれ以前からあったと推測できる。