

インド更紗の伝承

－技術・伝承地・用途を中心に－

松 山 直 子

はじめに

アジア各地には古くから伝わる様々な染織技術が今も受け継がれている。中でも数多くの染織技術の源流を辿ることができ、今でも繊維産業が全製造業の一割を占める¹⁾ほど活発な染織文化を誇るインドには、文化庁ならぬ染織省が置かれている。その豊かな染織文化の中でも、とりわけ時代と国境を越えて人々を魅了してきたものの筆頭にインド更紗と日本で言われる模様染め布が挙げられる。その染織技法はもっとも遅く伝播された技術のひとつであり²⁾、それまでの染織技術では表すことの出来ない鮮やかな色彩に堅牢度の高い更紗を求めて、世界各地からデザインの注文を受けインドで生産され、我が国のみならず、ヨーロッパでもその模倣品が生まれるほどインド更紗は流行し、今でも多くの人に愛されている。

そんな一世を風靡するほど流行したインド更紗の語源や歴史的研究、染料分析などの技術的研究、貿易記録の検証など、そのルーツを追求する研究と複雑な技法を解く調査報告が数知れず行われてきた。一方で、インド国内で「さらさ」と言って通じる訳ではないにもかかわらず、ヨーロッパ全域ほどの国土を誇るインド国内の地域別、技術別の更紗の特徴や用途、インド人の生活文化における更紗の役割、技術や用途別の名称、その技術に関わる人々のことなど、無形文化の側面に焦点を当てた技術的研究は行われてこなかった。

そこで本稿では、多種多様なインド更紗にかかる技術、地域やコミュニティー、模様やデザインや用途などの特徴の三点を中心に、現在も伝承が確認されている地域の伝承状況を国内外の記録から整理した。また、過去の記録があるものに関してはその伝承の変化についても極力触れ、現地における予備的調査³⁾で確認できたことを付随して記した。そして最後にまとめとしてインド更紗の技術別特徴について考察を加えた。

1. インド更紗とは

インド更紗が何であるかを綴る前に更紗とは何か、これまでの研究からその定義について整理してみたい。「さらさ」は、「更紗」「皿紗」「佐羅紗」「佐良左」などの文字で日本語では表され、Sarasso/Saraçaと言われる染織品の音を和語で表したものである。一般的にその定義は近世初頭（16～17世紀）から江戸時代を通じて舶載された外来の模様染め布の総称⁴⁾とされているが、その技術においては木綿に手描き、あるいは型を用いて模様を染めたもので、インド、ジャワをはじめ、スラウェシ、

中国、イラン、ヨーロッパ製のものがあり、日本で模倣製作されたものが「和更紗」と称されている⁵⁾。更紗は日本国内では、江戸時代を通じて茶人らによって珍重され、茶道具の仕覆や懐中煙草入れなどに利用され、その名は江戸中期に編纂された類書『和漢三才図会』⁶⁾に見ることができ、天保10年にはその染料や媒染剤、染織技法を知る参考となる『更紗日記』⁷⁾や技法に加え模様の和名や種類を知る『佐羅紗便覧』『増補華布便覧』『更紗図譜』⁸⁾が記録されてきた。また、その語源を探る研究も言語学者である新村出をはじめ⁹⁾複数残されている¹⁰⁾。名称の分類については、産地あるいは輸入元別に「暹羅染」（タイ伝来）、インド更紗、ジャワ更紗、ペルシャ更紗などと分類されることもあれば、バティック（臈纈染）や木版摺りと大まかな技術や道具別に分類されることもある。

一方、英語で更紗は“Chintz”（綿または麻生地之花柄の模様染め布で、18世紀にインドからヨーロッパの市場向けに輸出されたもの¹¹⁾）あるいは、技術別に“Block Printing”（ブロック・プリンティング：木型の型押し）や“Hand Painting”（手描き）としながら、生産地や由来する地域を説明する。他にも“Palampore”（ヨーロッパ市場向けの「生命の樹」をモチーフとしたベッドカバー）、タイの王室や社会的地位の高い人向けにインドで作られた手描き更紗を“Pa Lai Yang”¹²⁾（パーライヤン）、それを模した“Pa Lai Nok Yang”、タイ市場向けの木版摺りは日本ではSaudagiri（サウダギリ：写真1）と呼ばれているが、タイでは木版摺更紗の輸出会社で有名だったMaskati社の名をとって木版摺更紗全般を一般的にMaskati（マスカティ）と呼ばれることが多々ある。

それではインド更紗は、インドでどのように定義され分類されているのだろうか。先に記した「木綿に手描き、あるいは型を用いて模様を染めたもの」という日本語の技術的定義から現在も伝承が続いている技術¹³⁾を分類すると表1のようになる。

もちろんバティック（臈纈染め）の技法も更紗に含まれる技術であるが、現在インド国内での伝承の詳細が確認できていないことから、本稿では割愛する。

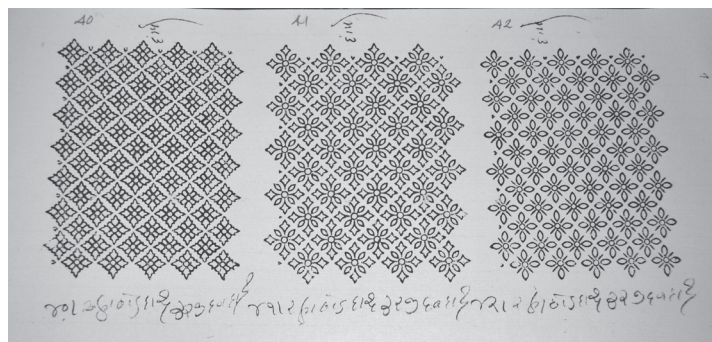


写真1 Saudagiri（サウダギリ）木型の見本帳。
輪郭部、防染部、媒染剤を型押しする部分別の木型の見本。
撮影協力：Mr.Maneklel

手描き
<ul style="list-style-type: none"> ・ Kalamkari（カラムカリ） ・ Pichhwai（ピチャヴァイ） ・ Mata-ni-Pachedi（マタニパチェディ）
木型
<ul style="list-style-type: none"> ・ Ajrakh（アジュラック） ・ Dabu（ダブー） ・ Block Printing（ブロック・プリンティング）
手描きと木型の併用
<ul style="list-style-type: none"> ・ Mata-ni-Pachedi（マタニパチェディ）

表1

2. インド更紗の技術と技術保持者

上記の分類別に、それぞれの技術について、その意味、製作時期や工程など主に四つの文献から整理した。一つ目は、過去の記録をJohn Irwin等による“Origin of Chintz”。本書は、英国ヴィクトリア&アルバート美術館とカナダのオンタリオ美術館所蔵の更紗を中心に更紗の源流を辿り、17世紀から1970年までの技術の概略が記録されている。そして次に1973～1979年の間に3回インド北西部を訪れ、1回の滞在がおおよそ1年半におよび、職人から直接伝統技術を学んだ西岡由利子による『印度木版更紗：村むらに伝わる』。その序文で山辺知行が記していたように、80年代当時の技術を知る最も重要な資料の一つと言える。現在の記録は近年出版されたAditi Ranjan等によるインド手工芸百科事典“Handmade in India”および国際NGOのCraft Revival Trustの報告書“Oral Traditions of Hand Block Printing in India”を中心にまとめた。なお、本稿では現在でも伝承が継続されている技術を過去のものと照らし合わせて製作時期や工程を整理し、技術別の工程の違いをより明確化させるため本文の流れを重視した。そのため、本文が主たる文献、あるいは予備的現地調査のどこに由来するかは、そのほとんどを注に記した。これらの文献は一つ一つが膨大な情報を含み、過去から現在の詳細な技術変化を捉える貴重な資料であるため、それぞれの文献に基づく技術の歴史の変遷を一覧としてまとめていくことは今後の課題としたい。また、西岡の記録には防染剤を「防染糊」、防染剤や媒染剤の型押しを「捺印」と記載されているが、参照箇所には原文に忠実に「防染糊」および「捺印」のまま記す。

そして第2章の終わりに、現在その技術において国から賞を受けている技術保持者についても一覧にしてまとめた。

〔手描き1〕

Kalamkari（ペルシャ語）/Qualamkari（ウルドゥー語）：カラムカリ

意味 カラム（*Kalam/Qualam*）とは、ペン、ブラシ、鉛筆のことを指し、*Kar*とは仕事を指す。従って直訳すると「筆仕事」となる。伝統的にカラムは葦や竹でできており（写真2）、カラムの先には毛や綿の細長い布切れが巻き付けられ、糸で固定されている。この布の部分に媒染剤や染料をしみ込ませては親指と人差し指で押しながら布に模様を描いていくのがカラムカリの技術だ。

製作時期 Irwinの記録では、その作業場を干上がった川床や川辺など屋外であるため、製作は乾期のみとし雨期には中止しているが、現在は雨期には少しペースを落とし、ゆっくり作業を行っている¹⁴⁾。

製作工程 カラムカリのおおまかな製作工程について、“Origin of Chintz”では6つの歴史的な目撃報告を上げている。始めは前述の1680



写真2 様々な長さや形のKalam。職人自らKalamを作成することが多い

年代オランダの役人Havartの現アンドラプラデシュ州北部パラコル¹⁵⁾での報告¹⁶⁾、そして次に別のオランダ人Hendrick Adrian van Rheedeによる現タミル・ナードゥ州のブリカットの1688年の報告であり、どちらも一般的で簡易な内容のものだった¹⁷⁾。これらに続いて東海岸ポンディシェリーでの綿密な記録がその半世紀後に2人のフランス人によって出版されている。その一つがフランス東インド会社の海軍将校Antoine Beaulieuによる1735年の記録、そしてもう一つが周知のイエズス会Ceurdoux神父の1742年の報告だ。5つ目はイギリス人植物学者William Roxburghの現アンドラプラデシュ州北部マシリパトナムでの報告、そして最後にデンマーク人伝道師J.P.Rottlerによる現タミル・ナンドゥ州タランガンバーディ、かつてのコロマンデル海岸沿いのデンマーク要塞トランカバールでの1802年の報告である¹⁸⁾。これら資料は、地域で使用される素材や伝承の違いや、観察者の見解に不一致があるものの、大体の製作工程の流れはほぼ同じであることから、著者は東海岸ポンディシェリーの記録を要約して紹介したい。

1. 布を脂肪分と収斂材（水牛の乳とミロバラン）を混ぜた水溶液に浸し漂白の下処理をする。その後、布を砧打ち（板の上に布を敷き、木槌で打つ）することで、手描きをする上で必要な滑らかな表面にする。
2. 模様デザインの穴が空いた紙もしくは光沢のあるキャリコの上から、粉状の炭を振りかけ、輪郭を吹き付けるように描く。
3. 炭の輪郭を2本の葦で出来たペンで、媒染剤（黒は酢酸鉄、赤は蘇芳で薄く色のついた明礬液）に浸してはギュッと押してなぞる。
4. 最初の紅色染めは、染料（アカネムグラから抽出）の入った大桶に布を浸し、黒い線をより黒く、赤い線を出していく。
5. 青と緑に表す部分以外、布を蜜蝋で覆う。ここでは先端に金属がついた竹の筆が使われ、筆の柄に毛玉と撚った麻を巻き付け液状の蝋が放たれる。
6. 布を藍瓶に浸す。
7. 沸騰した湯の中で蝋を落とす。
8. 赤色の中に白い線を表すため蝋をおいた後、媒染剤を（蘇芳で薄く色付けされた明礬液）を塗っていく。媒染液の調合は、次の工程で必要とされる色調に合わせ、明礬の濃度が薄ければ桃色、濃ければ深い赤、鉄を加えればスミレ色となる。
9. 二度目の紅色染め、布を染料（アカネムグラ）に浸す。
10. 植物由来の黄色染料を煮出して筆で染めていく。ミロバランとアカネムグラを混ぜて現地独特の黄色や緑色を表すこともある。

以上が“Origin of Chintz”にまとめられた記録であるが、1971年に出版された“Indian Painted and Printed Fabrics”には今では見られない道具と素材に関する記述がある。それは、竹のペンに毛を巻き付けたカラムに媒染剤や染料を浸み込ませては絞りながら描く現状の方法に加え、18世紀頃から藍染めの工程の前に臍防染の工程があり、これには竹のペンの先に鉄の球状の容器が取り付けられ、その中に毛がつめられ、上から溶かした蝋を注ぎ、球体の先から模様を描いていく方法だ¹⁹⁾。

現在では、カラムカリの技術は先媒染を行った後に、染料で模様が描かれる方法と、先に媒染剤で模様を描いた後に浸し染めが行われる場合と、あるいはこの両方の方法を併用する技術のみで、蠟防染を行う工房は見られなかった²⁰⁾。その工程はおよそ18段階あるとされ、完成までには60日程度かかるとされている²¹⁾。現在では、カラムが竹や葦ではなく、ボールペンの筒部分を使っていた職人も多くいる²²⁾。

[手描き2]

Pichhwai/Pichawai/Pichhavai : ピジャヴァイ

意味 ‘which goes behind’ の意味で、文字通りクリシュナの背後に欠けられる壁掛け²³⁾。ヒンズー教の信仰に関連した図案が描かれる。その描き方は、布に顔料で直接描く方法、カラムカリ、刺繍のいずれかの技術が用いられる。²⁴⁾

製作時期と製作工程 山羊やりすの尻尾の毛を筆にしたもので顔料を用いて描く技法が主流であるが、更紗のピジャヴァイは、カラムカリの技法で描かれる。金や銀で箔置が施されていることが多いことが唯一カラムカリとの技術的な違いである。

[手描き3]

Mata-ni-Pachedi : マタニパチェディ

意味 手描き、もしくは手描きと型を併用した、グジャラート州で信仰されているマタ女神を象徴し、パチェディとは寺院布を指す。

製作時期 雨期以外、年間通して行われている。

製作工程 ほぼ全ての職人が丈夫で柔らかな木の枝や竹の小さな棒を使用しており、枝先を使いつぶしてぼさぼさにしたものを筆のように使っていた²⁵⁾。枝先の細いもので輪郭を描き、筆で臙脂に染める模様部分を明礬媒染で塗りつぶしていた。以下が製作工程の概略である。

1. 布を一晩水に浸け、汚れや糊を落とす。
2. 水洗い後、砧打ちをする。
3. ミロバラン水溶液に浸した木綿地の下処理。
4. 鉄釘と黒砂糖を発酵させて作った媒染剤で模様の輪郭を描く。
5. 模様の赤く染める部分に明礬媒染剤を挿す。
6. 川で洗う。
7. 天日干し。
8. 大釜で水を沸かし、アリザリンとダヴァディ (dhavadi:媒染剤が押されていない部分を白くする効果があるよう) と呼ばれる花を入れ、布の大きさや染め上がりの濃さによって、30分～3時間程度煮染めする。
9. 水洗い。
10. 天日干し。

[型染め 1]

Ajrakh/Azrak (アラビア語): アジュラック

意味 アラビア語で“青”を意味する。

製作時期 雨期以外、年間通して行われている。

製作工程 1950年代に化学染料の導入、1975年に天然染料の復興など、時代と需要に合わせて様々な技術変化を取り入れてきた²⁶⁾。媒染、防染、木型の型押しに様々な素材を用い、藍と茜染めを繰り返す非常に複雑な工程を発達した技術で仕上げていく。現在伝承されている技術は以下の通りである²⁷⁾。

1. 布を一晩水に浸けておく。
2. 翌日布を洗い、汚れや糊を落とし、乾かす。
3. ひまし油と石鹼と駱駝の糞を足でよく混ぜる。予め折っておいた布をそのまま漬込む。
4. 布を絞った状態でそのまましばらく放置し、半分乾いたくらいで水洗いする。この工程を何度かくり返し、布を柔らかくする。
5. ミロバランに水を少しずつ加え混ぜ合わせる。丸められるくらいの固さにして、5つの固まりに分ける。
6. 固まりの1つに水を加え、布を浸け込む水溶液を作る。そこに布2枚を折ったままの状態で浸す。
7. 布を絞って天日干しにし、半分乾いたら裏返しして完全に乾かす。一方、残りの水溶液にミロバランの固まりをもう1つ加え、布をまた2枚浸していく。2枚染める毎にミロバランの固まりを1つずつ加えることで、同じ濃さで下処理をする。
8. 作業をする大きなテーブルに、皺が寄らないように布をきれいに張る。
9. 1回目の型置きは、ガムと石灰を別々に水で溶いたものを1つにしてよく混ぜ、布で漉して、防染剤として片面に木型で型置きした後、完全に乾かない内に裏返して、表面と同じ模様の型で防染剤を型置きしていく。
10. 2回目は、錆びた鉄とココナッツヤシから採る粗黒砂糖と水を10日程度寝かせて作った鉄媒染液に、タマリンドの種から採る澱粉を混ぜる。布で漉した後、火にかけ沸騰したら食用油を少し足す。再び布で漉して、黒く表す部分に型押しし、完全に乾かない内に裏返して、表面と同じ模様の型で媒染剤を型押ししていく。
11. 3回目は、後で赤く染める部分のうち細かい部分に施す、うっすら赤く色付けされた粘土に明礬を混ぜた防染剤の型置きをする。
12. 4回目は、1回目と同じであり、染料の浸透を防ぐために同じ工程を2回繰り返す。
13. 5回目は、3回目と同じ目的で、後で赤く染める部分に施す防染剤の型置きだが、ここではガムと赤土と明礬を混ぜて防染剤を使い、大きい模様部分に施していく。防染剤が乾く前におがくずを撒く。
14. 完全に乾いたら、合成藍の浸し染めを行う。途中、布を何度か折り返して満遍なく染める。天日干しをして、2〜3回重ねて染める。
15. 水洗いし、水の表面に布を叩きつけるようにして防染剤を落としていく。

16. 1～1時間半アリザリンの煮染をする。鉄媒染剤を型押しした部分が黒く、明礬に粘土や赤土を混ぜて防染した部分が赤く染まる。

〔型染め2〕

Dabu（ヒンディー語）：ダブー

意味 ヒンディー語の*Dabana*=押す、という意味に由来する²⁸⁾とともに、Dabuとはこの地で使用される防染剤をも指す²⁹⁾。

製作時期 雨期 以外は、ほとんど毎日仕事が続けられ、冬期には少しペースを落として製作が行われる。

製作工程 西岡の記録によると、1980年代のダブー染めの製作工程は家族単位で大まかな手順が決まっており、以下がその流れだ³⁰⁾。

日曜日－ミロバランの下地と媒染剤の捺印

月曜日－アリザリン染め

火曜日－防染剤を捺印し石榴染め

水曜日－藍染め

木曜日－再び防染剤を捺印して鬱金染め

金曜日－水洗い、仕上げ

現在では曜日別に作業工程が分けられている様子はなく、村内で分業化が進められ、様々な工程があちらこちらで行われている³¹⁾。

西岡はバグルーの木版染職人に実際8枚のガーグラー地を染めさせ、媒染剤、防染剤、インジゴ建て、柘榴の煮出しなど材料の分量とダブー染めの貴重な製作工程を詳細に記しているため、以下参照したい³²⁾。

1. 水洗い（一晩水に浸した布を良く水洗いする）

2. ミロバラン下地

(1) ミロバランの粉500gを水で溶き、団子状にする。

(2) たらいの中に一枚の布が浸るだけの水とaのミロバラン2/9を入れて溶かす。この溶液に1枚の布を入れ、むらのないように浸す。その後、布を良く絞っておく。

(3) 2.で使用した液に、減った水量の水と1/9のミロバランを加え、次の1枚を浸し染する。このようにして減った水量と1/9のミロバランを加えながら1枚ずつ、8枚の布を下染する。

(4) 絞った布は、広げて良くはらい、乾いた地面の上に広げて干す。

(5) 布が熱くなるまで乾燥したら、取り込み、柱などにたたきつけて余分なミロバランをはらう。

3. 捺印媒染

(1) 布を小さくたたみ、布を柔らかくし布目を整えるために木槌でよくたたく。

(2) 捺印机の上に布をひろげ、前に準備した明礬媒染糊を捺印する。

(3) 捺印を終えた布は、陽に干し、十分に乾かす。

4. 水洗い

- (1) 水の中に布を広げて沈め、10分間ほど置く。その間、布が水面に浮かばないように、また布と布とが触れ合わないよう注意する。
- (2) 糊がふやけたら、布を広げたまま泳がせ、振り洗いとたたき洗いをする。
- (3) 糊が完全に落ちたら、よく絞って陽に干す。

5. アリザリンの煮染

- (1) 銅の釜に8枚の布が十分に浸るだけの水を張り、これを60℃位まで加熱する。ダイカフルを二〜三つかみほど湯に振りかける。
- (2) アリザリン40gを小さな布に入れ、湯の中でもみほぐしながら半量ほど溶かす。
- (3) 湯をかき混ぜて、外表に二つ折りにした布を手早く一枚ずつ入れる。布を一枚ずつ広げながらたぐっていく。
- (4) 釜の温度を上げ、布の発色を見ながらアリザリンを少しずつ加える。捺印媒染をした部分が鮮明な臙脂色になったらアリザリンの添加を止める。
- (5) 湯の温度をゆっくり上げ、沸騰させる。沸騰してから10分ほど煮、その間布が湯面から出ぬようまた、釜の外面に長時間ふれないように注意し常に上下させる。ダイカフルを何度も湯面に撒く。
- (6) 火を消し、すばやく布を引き上げる。

6. アトール染（布を引き上げた直後に、赤い化学染料アトールで浸し染をする。この染料は不明。この後布は軽く絞り、陽に干す。）

7. 一回目捺印防染

- (1) 木槌で乾いた布をよくたたく。
- (2) 捺印机の上に布を広げ、前に準備した一回目防染糊を捺印する。木版に防染糊をつける場合、木版の模様面を軽く糊の液面につけ、すばやく一回空振りをして余分な糊を払う。木版をそのまま布に運び、捺印していく。
- (3) ある程度捺印したら、乾いた砂を振りかけ、布を払って余分な砂を払い落とす。このようにして糊の水分を砂に吸収させ、ぬれた糊が他の部分に付着するのを防ぐ。またこれによって糊は痩せることなく、乾いた後にひび割れが少なくなる。
- (4) 布は表干しにし、完全に乾燥させる。

8. 一回目柘榴染

- (1) 準備しておいた柘榴の煮出し液の1/4を水で二倍に薄め、浸し染液とする。これをたらいの中に一枚の布が浸る水量だけ入れる。
- (2) 中表に二つ折りにした布を一枚浸し、布に十分液がしみ込んだら、絞らず水切りをする。
- (3) b.のたらいに減った分量の柘榴液を加え、もう一枚を染める。この様にして一枚ずつ染める。
- (4) 水切りした布は広げて裏干しする。

9. インジゴ染

- (1) 布を中表に二つ折りにし、さらに側面を屏風折りにする。折った一片を持って、そのまま釜

に浸し、折目をはなさないようにして液の中で布を泳がす。

(2) むらなく全部がそまったら、静かに引き上げ、水切りする。一枚ずつ開いて、空気に晒す。

(3) a~bの工程をくり返し、三回染め重ねをする。

(4) 裏干しする。

10. 二回目の柘榴染め（柘榴の煮出し液1/4を用いて、一回目柘榴液と同じ要領で染める。後、水切りをして裏干しする。）

11. 柘榴染めの後媒染

(1) 生明礬の粉100gを1.8Lの水に溶き明礬水を作る。

(2) たらいに400ccの明礬水を入れ、さらに水を加えて一枚の布が浸るだけの水量にする。これに布を一枚浸して媒染する。後、布は絞っておく。

(3) bの残った媒染液の中に、明礬水200ccと水を加え媒染する。

(4) 絞った布は、二時間以上放置し、付着した防染糊をふやかす。

12. 水洗い

(1) 水の中に布を沈め、半時間ほど放置する。

(2) 布を手でもみ、防染糊が落ちるようになったら、水の中で強く振り洗いをする。次にたたき洗いをして糊を完全に落とす。

(3) 洗った布はよく絞り、陰干しにする。

13. 二回目捺印防染

(1) 布は木槌でよくたたき、柔らかくしておく。

(2) 準備しておいた二回目防染糊を用いて一回目捺印防染と同じ要領で捺印する。捺印を終えた布は、表干しにして完全に乾かす。

14. 鬱金染

(1) 粉末の鬱金750gを水溶きし、9等分しておく。

(2) たらいに、柘榴の煮出し液を布一枚が十分つかるだけ入れ、この中にaの鬱金2/9を溶かす。これに外表に二つ折りにした布を静かに浸す。むらなく十分に染まったら水切りをする。

(3) bの残った液の中に減った水量と同量の柘榴液と、1/9の鬱金を溶かし、次の一枚を染める。このようにして順次浸し染をする。

(4) 水切りした布は広げて裏干しをする。

15. 鬱金の後媒染

(1) 生明礬300gを1.8Lの水で溶き、先の柘榴媒染と同じ要領で媒染する。

(1) 媒染し終えた布は、絞ってそのまま一晩放置する。

16. 水洗い（先の防染糊を落とす。12.と同じ要領で水洗いをして干す。）

17. 完成（ダブー染の布は、完全に乾かさないうまま市場に運ばれる。生乾きの布は、昨日染めたという証になるのだという。）

以上の流れは、もちろんデザインや色次第で工程は変わるものの、基本的には現在でも同じような

工程で作業が進められている。ダブー染の特徴は、むしろダブー防染剤の調合にあり、西岡の記録には「小麦屑の粉+消石灰+ガム」³³⁾とあるが、筆者が2011年にバグルーで行った現地調査では、主に川底や池の黒色粘土とアラビアゴムと石灰水によってダブー防染剤が作られており、グジャラート州のデーサでも同じ素材で作られていることが確認されている³⁴⁾。

[型染め3]

Block Printing (英語): ブロック・プリンティング

意味 インドでは、英語とヒンディー語を公的共通語としているが、各地で州公用語20以上あり、それに加えて公用語ではない一般的な話語が複数ある。Block Printingとは、主に木型で媒染剤の型押しと防染剤の型置きを行う技術を指し、インド国内でも広く用いられている。こうした定義を用いた場合、もちろん上記のアジュラックやダブーもBlock Printingの一つと言えるが、ここでいうBlock Printingとは、現地語で特定の名称をもたず現地においてもBlock Printingと称されている技術をまとめる。

製作時期 ほぼ全ての地域で乾期にのみ作業が行われる。一部、雨期でもペースを落として作業を進めている地域もある。

製作工程 サンガネールでは以下のような工程で80年代も現在も製作されているが、一部の工程における変化も見られる。

1. 水洗い（80年代は牛糞による漂白）
2. ミロバラン下地（ミロバランの粉を水溶きにしたものを、浸し染液として浸した後、炎天下で土の地面に直に広げて完全乾燥させる）
3. 媒染剤の型押し（媒染剤に糊料を混ぜた媒染糊を木版で摺る。黒く染める部分には鉄塩を、赤く染める部分には明礬を型押しする。型押しを終えたら完全乾燥）
4. 水洗い（糊料と余分な媒染剤を洗い落とし、干して乾かす）
5. 茜（アリザリン）の煮染
6. 水洗い（地色を白く仕上げる場合は、この段階で80年代は牛糞漂白をして仕上げる）
7. 防染剤の型置き（糊および泥を防染剤として型置きした後、80年代は砂または牛糞の粉を振りかけ、現在はミロバランを砕いたものを乾燥させて粉状にしたものを振りかけて完全乾燥させる）
8. 藍（インジゴ）染（約2～5回重ねて浸し染をする）
9. 水洗い（防染剤を落とす。紺地のものは、この段階で仕上げる。）
10. 防染剤の型押し（7と異なる木型を用いて部分防染し、80年代は砂または牛糞の粉を振りかけ、現在はミロバランを砕いたものを乾燥させて粉状にしたものを振りかけて完全乾燥させる）
11. 柘榴および鬱金の浸し染（または引き染）
12. 後媒染（明礬液に浸して媒染する）
13. 水洗い仕上げ（防染剤を落とす）

以上がインド更紗に分類できる染織技術の名称の意味と製作工程であるが、それぞれに技術や道具、防染剤の素材に特徴があり、技術も様々であることが理解できる。カラムカリは、手描きならではの有機的な曲線で全体が表現され、作家の絵心が露呈する技術だ。ピジャヴァイやマタニパチェディは、仏師が仏像を刻むように、作家の技術だけでなく信仰心が全体に反映される。アジュラックは木版摺を何度も繰り返すことで、複雑で緻密なデザインに仕上がる。ダブーは、もったりとした触感の防染剤を使用していることから、単純で柔らかく可愛い模様を表す。ブロック・プリンティングは、木型の模様の緻密さと型押しする際の力加減が、表現に微妙な味わいを出す。それぞれの技術において、製作者の腕次第で仕上がりの美しさが決まる。

さて、我が国にとって歴史上または芸術上価値の高いものを「無形文化財」として指定し、そのわざを高度に体現しているものを保持者または保持団体に認定し、通称「人間国宝」と各個認定者が呼ばれているように、インドにも2002年からシルプ・グル賞（Shilp Guru Award: 直訳すると「手工芸の名工」賞）が技術保持者に授与され保護措置がとられるようになった。この賞の対象者となるのは、技術経験が20年以上かつ55歳以上の名工で、優れた工芸作家の国家受賞者（National Awardee）か州受賞者（State Awardee）に選ばれた経験のある者に限られ、年間最大10名が選出される³⁵⁾。第1章で分類したインド更紗の技術において、2007年から2015年³⁶⁾にシルプ・グル賞及び優れた工芸技術の国家受賞者は以下の通りである。

シルプ・グル賞

受賞年	選定名称	受賞者名	出身地
2015	Kalamkari Painting (カラムカリ・ペインティング)	Shri K.Siva Prasada Reddy	Andhra Pradesh
	Ajrakh Hand Block Printing (アジュラックのブロック・プリント)	Khatrri Abdul Razak Mohmed	Gujarat
2014	該当者なし		
2013	該当者なし		
2012	該当者なし		
2011	該当者なし		
2010	Bagh Hand Block Printing (バーク地域のブロック・プリント)	Shri Ismail Sulemanji Khatrri	Madhya Pradesh
2009	Kalamkari Matani Pachedi (カラムカリのマタニパチェディ)	Shri Manubhai Chunilal Chitara	Gujarat
2008	該当者なし		
2007	該当者なし		

優れた工芸作家の国家受賞者

受賞年	選定名称	受賞者名	出身地
2015	Block Printing (ブロック・プリント)	Abdul Ghani, S/o Shri Hafiz Mohd. Shafi	Rajasthan
2014	該当者なし		
2013	該当者なし		
2012	Kalamkari Painting (カラムカリ・ペインティング)	Shri K.Siva Prasad Reddy	Andhra Pradesh
	Kalamkari Traditional Matani Pachhedi Painting (カラムカリによる伝統的マタニパチェディ)	Shri Bhanubhai Chunilal Chitara	Gujarat
	Bagh Print (Traditional Hand Block Print with Natural colour) (バーグの天然染料による ブロック・プリント)	Mohammed Dawood Khatri	Madhya Pradesh
2011	Ajarakh Hand Block Printed Saree using Natural Dye (天然染料を用いたア ジュラックのサリー)	Shri. Adam Abdul Jabbar Khatri	Kutch, Gujarat
	Hand Block Printed Bed Sheet (ブロック・プリン トのベッドシート)	Shri Digambar Prasad Medatwal	Bagru, Jaipur, Rajasthan
	Hand block Printed Bed Sheet (ブロック・プリン トのベッドシート)	Shri Rana Mal Khatri	Barmer, Rajasthan
	Ajarakh Hand Block Printed Bedsheet using Natural Dye (天然染料を 用いたアジュラック木版 摺によるベッドシート)	Shri. Khatri Aurangzeb Abdulrazak	Kutch, Gujarat
2010	該当者なし		
2009	Natural dyes hand block printed cotton saree (天然 染料を用いたブロック・ プリントのサリー)	Shri K.Dakshinamurthy	Chennai
	Hand block printed dress material (ブロック・プリ ントのドレス生地)	Shri . Mukesh Kumar Dhanopia	Sanganer, Jaipur, Rajasthan
	Ajrakh Hand block printed bed sheet (アジュラック のベッドシート)	Shri Khatri Abdulrauf Abdurajak	Katch
2008	Kalamkari Hand Painting (手描きカラムカリ)	Ms. M.Munirathnamma & Shri M. Vishwanath Reddy	Andhra Pradesh

	Kalamkari Matani Pachedi (カラムカリのマタニパ チェディ)	Smt. Anitaben Vasantbhai Chitara	Gujarat
2007	Vegetable Hand Block Printing (植物染料のブロ ック・プリント)	Smt. Hajjani Jetun Bee & Sh. Umar Faruk Khatri	Madhya Pradesh
	Ajrakh Print Saree (アジ ュラックのサリー)	Shri Ibrahim Isa Khatri	Gujarat
	Kalamkari Matani Pachedi (カラムカリのマタニパ チェディ)	Smt. Manisha Manubhai Chitara	Gujarat
	Hand Block Printed Bed Cover (ブロック・プリン トのベッドカバー)	Smt. Bhanwari Devi	Rajasthan

シルプ・グル賞に関しては、その技術において保持者が選定されていることが選定名称からも分かるが、優れた工芸作家の国家受賞者については2011年までは技術保持者の認定というより、応募された作品の審美により受賞作品が選ばれていたようだ。

製作工程が複数あるインド更紗製作においては、実際に媒染剤や染料で手描きや木型の型押しをする技術保持者以外にも水洗いや天日干し、漂白などの工程に関わる職人がいることも忘れてはならない。当然、上記の受賞者の周辺では複数の職人がそのわざを支えている。

3. インド更紗の伝承地とコミュニティ

技術の伝承が継続されている地域やコミュニティはまだまだある。過去の記録から伝承地や更紗製作に関わるコミュニティの特徴や変化を整理し、現在の伝承地と照らし合わせて見ていきたい。

[手描き 1]

カラムカリ (Kalamkari)

伝承地とコミュニティ Irwinの記録によれば、カラムカリの技術は17世紀後半に隆盛を迎え、多くの職人が村を去りヨーロッパの植民地に移動していったと記され、1970年代には主にブルハンプール (Burhanpur: 図1-A) とシロンジ (Sironji: 図1-B)、南東部のコロマンデロ海岸の土壌と水が豊かな場所としている³⁷⁾。その伝承者は、特定のコミュニティの合同家族単位で、ある一つの工程に特化して生産し、ヒンドゥーの下層カーストの、貧困や恩義を受けている立場の人々によって製作されているとある³⁸⁾。また、オランダの役人Harvart (1693年)³⁹⁾の記録と同じく、1970年代当時の技術は各家族単位で、下絵を描く工程、媒染、蠟防染の工程のように分けられており⁴⁰⁾、その技術が家族やコミュニティ間で伝承されていたことが理解できる⁴¹⁾。

現在では、1970年代の記録にあったブルハンプールとシロンジの近郊では、インドール (図1-①) でブロック・プリントが行われているのは確認できているが、カラムカリの技術はタミルナ



図1 1970年代のカラムカリ伝承地

ンドゥ州コダイカルプール (Kodailkarupppur) からティルパナンダル (Tirupanandal : 図2-B) に場所を変えて何世代にも渡り技術が伝承されていることがRanjan⁴²⁾によって確認されている。また現在はアンドラプラデシュ州のスリカラハステイ (Srikalahasti : 図2-A) で、一度途絶えかけた技術を、1958年に全国手工芸局⁴³⁾が試験的にカラムカリ生産教育センターをパナガル (Panagal) に立ち上げ、最後の伝承者とされた亡き Jonnalagadda Gurappa Chetty氏の父親が5人の青年に技術教育を行い、今では職人の数も300あまりに増え、伝承が続いている⁴⁴⁾。



図2 現在のカラムカリ伝承地

[手描き2]

Pichhwai/Pichawai/Pichhavai : ピジャヴァイ

伝承地とコミュニティー 顔料を使ったピジャヴァイは、ラジャスタン州のウダイプール (図3) にいるアディ・ガウトのメンバーによって作られている⁴⁵⁾とされるが、これは厳密には更紗の定義から外れるため、カラムカリの技法で製作されたピジャヴァイについては、カラムカリの伝承地においてどこでどのように製作されているかは今後調査が必要だ。



図3 ピジャヴァイ伝承地

【手描き3】

Mata-ni-Pachedi：マタニパチェディ

伝承地とコミュニティ かつて、グジャラート州アガル（Aghar：図4-A）やドールカ（Dholka：図4-B）でも伝承されていた技術は、今ではアーメダバード市内（図4-①）のケーダ（Kheda）地区とバсна（Vasna）でのみ行われ、わずかな家族によって伝承が続いている⁴⁶⁾。家族単位で模様が描かれ、小さな家族で1日1枚、一家の主人が輪郭を描くか木型で型押しが行われ、婦人と子供によって媒染剤が手ざしで行われる。アリザリン煮染は専門の職人に渡され、水洗いをする職人ドービーの小さな家が川岸に密集している⁴⁷⁾。



図4 マタニパチェディの伝承地

【型染め1】

Ajrakh/Azrak：アジュラック

伝承地 パキスタンとの国境近くに位置するグジャラート州ダマルカ（Dhamadka：図5-①）、アジュラックプール（Ajrakhpur：図5-②）、ラジャスターン州バルメール（Barmer：図5-③）、パキスタンのシンド地方（図5-4 網掛け地域）。

コミュニティ カトリー（Khatris）⁴⁸⁾と呼ばれるイスラムのコミュニティの人によりアジュラックは製作されている。現在バルメールに居る職人は、200年ほ

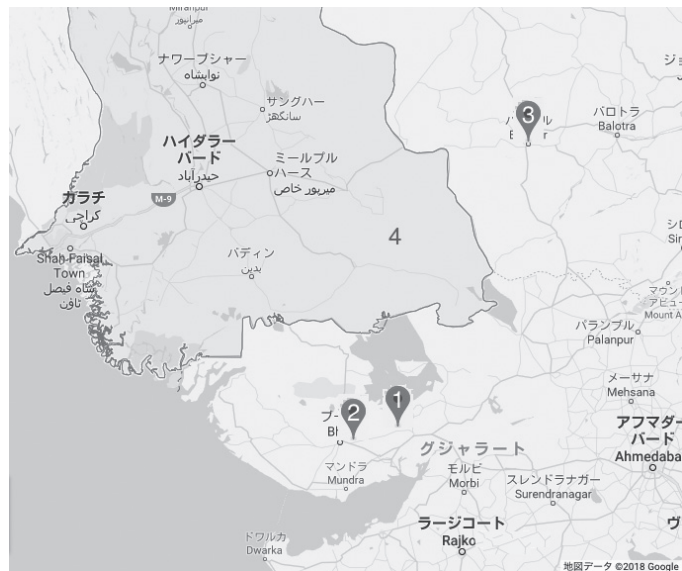


図5 アジュラックの伝承地

ど前にパキスタンのシンド地方からの移住した職人で、グジャラート州の職人も同じくパキスタンのシンドからカッチの王の招聘があり、同じ頃に移住したと考えられる。長い染色工程には、布洗い、媒染剤の型押し、防染剤の型置き、藍染め、アリザリン煮染めと分業により行われ、これらの職人間を何度か回りながら仕上げられていく。グジャラート州にはまだ約300人のカトリーがアジュラック製作に従事しているが、ラジャスターン州では4家族しか残っておらず、そのうち天然染料を用いて製作しているのは1軒だけだという報告がある⁴⁹⁾。

【型染め2】

Dabu：ダブー

伝承地 80年代から現在までラジャスターン州バグルー（Bagru：図6-①）村の中心部、チーパーク・モホッラと呼ばれる集落で伝承が確認され記録が残っている。現在ではジョドプルのピパッ

ド（Pipad：図6－②）とサラワス（Salawas：図6－③）、パリー地域⁵⁰⁾（Pali：図6－④）、そしてバ
ロートラ（Balotra：図6－⑤）、アコラ（Akola：図6－⑥⁵¹⁾、カラデラ（Kaladera：図6－⑦）、グ
ジャラート州デーサ（Deesa：図6－⑧⁵²⁾でも伝承が確認されている。

コミュニティー 80年代には人口約八千人の村だったバグルーは、その人口25%が木版摺り及び絞
り染めに従事していた⁵³⁾。現在では、約
300人の職人がバグルーでダブー染めに
関わる何らかの工程を行っている⁵⁴⁾。バ
ロートラでは1件の工房（約20人の染め職
人）と、カラデラでは約40家族、グジャ
ラート州デーサでは、3家族によってダ
ブー染めの技術が伝承されている⁵⁴⁾。ラ
ジャスターン州では一般的にチーパー
（Chhippa）のコミュニティーにより染め
の工程が行われているが、グジャラート
州ではイスラム・コミュニティーのカト
リー（Khatris）によって伝承されている。



図6 ダブーの伝承地

[型染め3]

Block Printing：ブロック・プリンティング

伝承地とコミュニティー 80年代から現在まで継続的に伝承が確認されている地域は、ラジャスター
ン州サンガネール（Sanganer：図7－1①）、アコラ（Akola：図7－1②）である。サンガネール
は、18世紀半ば、ジャイプールを新たな都として築いて以来、都に最も近い染場として栄えており、
高度な技術をもつ職人も何人かいた。今でも大小様々な工房が1万軒あると言われているが、かつて
ほどの技術をもつ職人はほとんどいない。これ以外で現在、その伝承が確認されているのは、次の通
りである。

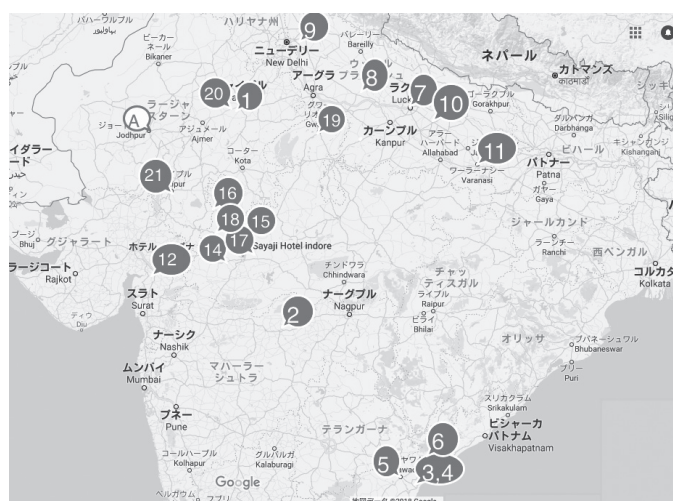


図7－1 ブロック・プリンティングの伝承地



図7－2 ブロック・プリンティングの
伝承地

＜アンドラプラデシュ州＞

マスリパトナム（Machilipatnam：図7-1③）、ペダナ（Pedana：図7-1④）、ヴィジャヤワダ（Vijayawada：図7-1⑤）、ポラバラン（Polavaram：図7-1⑥）

＜ウッタルプラデシュ州＞

ラックナウ（Lucknow：図7-1⑦）、ファルカバード（Farrukhabad：図7-1⑧）、ピラクワ（Pilakhuwa：図7-1⑨）、タンダ（Tanda：図7-1⑩）、バラナシ（Varanasi：図7-1⑪）

＜グジャラート州＞

バローダ（Baroda：図7-1⑫）におよそ30人の職人がいる。

＜タミルナンドゥ州＞

カルプール（Karuppur：図7-2⑬）

＜マディヤプラデーシュ州＞

バグ（Bagh：図7-1⑭）、ウジャイン（Ujjain：図7-1⑮）にはおよそ200人の職人が、マンドソール（Mandsaur：図7-1⑯）には4～5家族、インドール（Indore：図7-1⑰）、ラトラム（Ratlam：図7-1⑱）グワリオール（Gwalior：図7-1⑲）

＜ラジャスターン州＞

バグルー（Bagru：図7-1⑳）は80年代には人口の約25%が模様染め及び絞り染めの仕事に従事しているとされていたが、現在はダブー染めや、抜染などの新たな技術を導入している工房もあり⁵⁶⁾具体的な数字を確認するのが難しい状況であり、ウダイプール（Udaipur：図7-1㉑）には5～6人の染め職人がいると言われている。また、かつてはラジャスターン州のジョドプル周辺（Jodhpur：図7-1A）に点在する小規模な染場が複数確認されていたが、80年代当時でさえ染めに必要な水を十分に得ることができず、染職人は貴重な水を汚す者として住人に嫌がられ、洗い場を次から次へと変えていたことが確認されていることから、別の地域に移動したと見られ、現在では同地域での伝承は確認できていない。

以上、伝承の地域やコミュニティに焦点を当ててみると、様々な伝承の変化が見える。カラムカリは、南東部は現在も伝承が確認できたが、17世紀後半に確認されていた中部の伝承は現在は途絶えている。ピジャヴァイに関しては、模様染めの一技法としてその製作に取り組んでいる地域があるかどうかは確認できていない。しかし、顔料を使ったピジャヴァイがウダイプールのアディ・ガウトのメンバーによって作られていることから、カラムカリの伝承地からピジャヴァイの製作に関わる伝承者が居る可能性がある。マタニパチェディは、他の更紗製作と異なり、手描き・媒染剤の型押しの工程のみが家族間で行われ、染めの工程が他者に渡されていた。アジュラックについては、インド独立以前に現パキスタンからグジャラートやラジャスターンに職人が大勢移動していた。ダブーはインド北西部から中部にかけて8カ所で伝承が続いている。ラジャスターン州ではチーパールのコミュニティに対して、グジャラート州ではアジュラック製作のコミュニティであるカトリーがダブーの製作にも関わっていることが明らかとなった。ブロック・プリンティングは一番伝承地が多い技術であるが、シルプ・ゲルや優れた工芸作家の受賞者の一覧からも、それぞれの工房で特徴や得意とする

わざがある。例えば草木染めに特化した工房や、特定の日用品のみを製作する工房など様々だろう。今後、こうした地域別、コミュニティー別の特徴などについても調査していきたい。

4. インド更紗の特徴

次にそれぞれのデザインや模様、用途についてその特徴を整理したい。

〔手描き 1〕

Kalamkari (カラムカリ)

カラムカリは、主に寺院用として使用されることが多く、天井、天蓋、円筒掛け布、ドア掛け布として用いられる。Irwinの記録には、王宮や輸出用とされているが、18世紀以前の確認できる現存品が極めて少ないだけで、恐らく神話的主題の寺院用掛け布も製作されていたことだろうと記録されている。これに対して、タンジョール宮廷用に作られた伝統とアンドラプラデシュ州のスリカラハスティで生産されるカラムカリは特徴がだいぶ違い、スリカラハスティで製作されるものは、主題や物語性があり教訓的な寺院用布であり⁵⁷⁾、複数の色を使用し、叙事詩や神話に登場する神々を描いている（写真3）。青は神々、赤は悪魔、ラーマやナ叙事詩に登場するハヌマンは緑といったように、神々を横並びに描くことが多く、長い布は10mを超えることもある。一方、アンドラプラデシュ州及びタミルナンドゥ州で、草花や動物をモチーフとしたデザインも多く、ペルシャの影響と見られる鳥、花、つる植物、ムガル建築にも見ることができるアーチ道などを特徴としている⁵⁸⁾。



写真3 神話に登場する神々を描いたカラフルなスリカラハスティの寺院用掛け布のカラムカリ。

〔手描き 2〕

Pichhwai/Pichawai/Pichhavai (ピジャヴァイ)

Vallabhacharya宗派であるVaishnavaの寺院とも、Pushti Marga宗派⁵⁹⁾にける壁掛けとも言われる。図案はクリシュナの生涯や信仰に関連したものが描かれ、ヒンドゥー教の神であるクリシュナの背後に飾られる壁掛けとして使用される（写真4）。



写真4 中央にクリシュナを配したピジャヴァイ。Gopashtami Utsava, Calico Museum of Textile (Acc. No. 1646), *Textiles and Dress of Gujarat* から転載

[手描き3]

Mata-ni-Pachedi (マタニパチェディ)

シャーマンの礼拝時や憑依時に身に纏われる⁶⁰⁾。布に描かれるヒンドゥー教の女神の物語は、布の中心にマタ女神を配し、その周りに物語にまつわる人、動物、花などが並べられ、力強い、丸々とした形態に血のような赤色と白で描かれる点が特徴的である(写真5)。マタ女神は多様に姿を変えることから、化身した数だけ異なる種類がある。

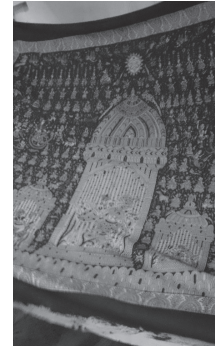


写真5 中央にマタ女神を配し、血のような赤色と白で描かれたマタニパチェディ。

撮影協力：Mr.Vusamt M. Chitara

[型染め1]

Ajrakh/Azrak (アジュラック)

伝統的にはイスラム男性の婚礼衣装とされ、ラジャスターン州西部ではヒンドゥー教徒が赤色を強調したアジュラックを着用する。グジャラート州のカッチではイスラム教徒マルダリ(Maldhari)のコミュニティの男性がsofa(頭を覆う布)やlungi(ズボン)、女性がmalir(スカート)として用いていた。また体温を維持する効果があるとされているアジュラックは遊牧生活を送るバンニのコミュニティの人の長距離移動にも用いられる⁶¹⁾。アジュラックの模様の特徴は、イスラム特有の左右対象、幾何学的な網模様の構成(写真6)。色彩は伝統的には臙脂と紺の二色だが、二つの異なる防染方法を繰り返し型置きすることにより、複雑な中間トーンを作り出し、伝統的には表裏両面、簡単なものは片面だけ型染めされる。天然染料と鉋物媒染により表されるアジュラックは、美しいだけでなく、寒い日には温かく、暑い日には涼しい布とされている



写真6 表裏両面摺の左右対称、幾何学的な網模様が特徴のアジュラック

⁶²⁾。地域や家庭により、防染剤や媒染剤に混ぜる材料に多少の違いが見られるものの、模様や技術や工程に大きな違いは見られない。80年代の記録からもすでに合成インジゴとアリザリンが用いられていた⁶¹⁾。

[型染め2]

Dabu (ダブー)

多くのコミュニティの様々な衣服として用いられる。ダブーは、全般的に落ち着いた深い色調の自然を抽象的に模様化したデザインが特徴的。製作工程に大きな変化は見られないが、使用する素材にいくつかの変化が見られる。まずはダブー染めの防染剤として使用される、ダブーそのものの素材が先述の通り30年前とは異なるが、それに加えて地域やコミュニティにより、泥とガムと石灰

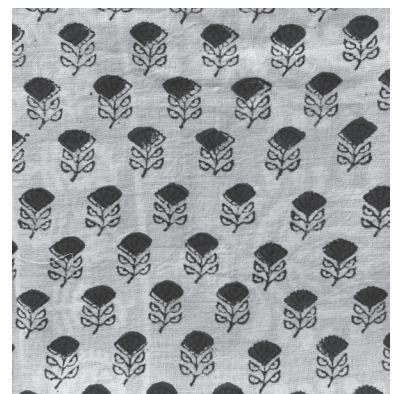


写真7 自然を抽象的に模様化したダブー

の基本材料にヤシの粗黒砂糖や明礬、フェネグリークなどのハーブを入れることもある。これらの効果については、今後十分な調査が必要であろう。また、防染剤の型置き後に、布がくっつかないようにする目的でふりかけられる素材が、西岡の記録には砂が用いられていたが、現在では木屑を用いるところも多い。現地調査により、染めが行われている地域にも、木型を作る職人が増えていることが分かったが、そのことにより、木型を彫る過程で出る木屑を利用する染め職人がいることもあるだろう。今後この点についても注視していきたい。

【型染め3】

Block Printing (ブロック・プリンティング)

衣類や室内装飾品など日常的に用いられる布として様々な用途において使用される。サンガネールの木版摺は、ラージプート文化の影響を強く受け細密で華麗な花柄や網模様が多くの、水の豊富なサンガネールでは、漂白技術が発達し、地色をまばゆいほどの純白に仕上げる職人の技術の高さは広く知られていた⁶³⁾。しかし、西岡の記録には、「以前の繊細な模様は荒く大胆なものに、手間のかかる自然染は短期間で仕上げることのできる化学染料の方向に変わっている。」⁶⁴⁾と、ジャイプールの王族に支持され発展してきたサンガネールの模様染めはすでに80年代には大きな変化が確認されている。また、「蜜蝋防染による木版更紗は、以前サンガネール、バグルーなどでも行われていたが、蜜蝋が高価なものになったことや、作業が気候によって左右されること、脱蝋がめんどろであることなどの理由から、現在ではごく限られた所でしか行われていない。」⁶⁵⁾と、材料が大きく変わったことも理解できる。現在でもその状況にほぼ変わりはない。

かつて、ラジャスターン州のジョドプル周辺には様々な部族がいることから、それぞれ特有の模様があり、その一つ一つが個性的で共通した特徴はないが、ジョドプル、バロートラでは縞の中に抽象的な模様が、パリーでは村人の生活に身近な動物や草木を単純化した模様が多い。緻密でない模様が多くの、水環境の点からも分かるように発色が鮮やかではない泥臭さが残る味わい深いものが多い⁶⁶⁾とされていたが、今ではその技術を確認することはできない。

以上、伝承地別の更紗の用途や模様の特徴と変化である。大変興味深い点は、手描き更紗であるカラムカリ、ピチャヴァイ、マタニパチェディは、神や信仰に関連した図案で描かれている点だ。またそれが、時として寺院の代理ともなる崇高なものとして扱われている。一方、アジュラックとダブーは主に衣類生地として、またブロック・プリントは衣類や室内装飾に用いられていることから、木型を使った型染め全般が人々の日常生活で使用されるものであることが明らかとなった。

まとめ

「更紗」に含まれるインド現地の技術用語や意味、製作工程、伝承地域とコミュニティ、そして特徴などに関する情報を整理してみると、それがいかに様々な面で多様であるかが理解できる。最初の技術の分類に伝承地と特徴の情報をまとめると表2のようになる。

技術	伝承地	特徴
手描き ・ Kalamkari (カラムカリ) ・ Pichhwai (ピチャヴァイ) ・ Mata-ni-Pachedi (マタニパチェディ)	南東部 北西部	神や信仰に係 する図案
木型 ・ Ajrakh (アジュラック) ・ Dabu (ダブー) ・ Block Printing (ブロック・プリンティング)	北西部 北西部 全域	衣類や室内総直 品に使用
手描きと木型の併用 ・ Mata-ni-Pachedi (マタニパチェディ)	北西部	神や信仰に係 する図案

表2

国内外の記録から、技術を軸に伝承地と特徴を整理したことで様々な点が明らかになったが、主要な点としてまず一つ、模様の描き方、木型の模様、防染剤や使用目的によってインドでは分類が明確にされている。インド人にしてみれば極当然のことかもしれないが、日本では着目されてこなかった点だろう。

二つ目に、信仰に関するものは手描きか手描きと木型の併用の技術のみに見られたが、捧げる対象が人間ではないことから、簡略化が許されないため、手描きの技術として何世紀にも亘り継承されているのだろう。特にマタニパチェディの技法は家族単位で模様を描くという点から、伝承されていく余地は高いが、伝搬性が非常に低く、正確に狭小な範囲で受け継がれる一つの極みと見ることができる。一方で、日常的に人が使う型染めのものは、技法や素材が多少変化しても、伝搬性が広範囲にわたり、生産過程を簡略化しても需要がある限り生産は続くだろうし、様々な工夫も生まれ、多様な形で幅広く受け継がれる技法としてもう一つの極みとも見ることができるのではないだろうか。日本では、その小さな端切まで珍重されてきたが、その製作はインドの貧困層の人々によって行われている。世界に誇るべき技術であることを知らない職人は、同じ効果が出せる簡単な技術があれば、すぐに技術を変えてしまい、知恵のつまった技術は簡単に忘れ去られてしまう一方で、頑なに伝統的な手法に拘る職人も居る。その象徴として、カラムカリのカラムをボールペンの筒を代用したり、型染めを抜染に変えたりする職人もいれば、17世紀と変わらない技術を今も行う職人もいる。

三つ目に、伝承地の変化が単に需要の変化だけでなく、水環境が染めの鮮やかさに大きく影響することから、水を求めて染め場を移動する職人もいれば、水が少ないが故に出る色の深みや重なり合いの特徴を活かす職人もいた。そのことが多様な更紗を生み出した一つの理由であろう。

本稿では趣旨に沿って情報を整理したが、道具や素材の調達とその分量を含めた製作工程の詳細など、調査が不十分であることは否めない。例えば媒染剤や染料の調合は、天候に左右され、使用器具により効果が変わり、材料の調合とそれぞれにける時間によって大きな違いが表れる。本稿で整理した情報をもとに、今後も引き続き調査を続けていきたい。しかし、謎に包まれたエキゾチックな模様染め布と言われてきた更紗に、無形文化の側面から研究することで一つ新たな見方を提示することもできた。更紗だけでなく、入り易く極めにくいとされる染織研究において、無形文化の側面から体

系化を諮れる技術がまだまだあるだろう。

謝辞

本報告をまとめるにあたり、多くの方々よりご教示やご協力を賜りました（敬称略）。

小笠原小枝、鈴木滋人、梅野愛子、Aditi Ranjan、Mushtak Khan、Anuradha Nambiar、
Bina Rao、Asif Shaik、Ashita Desai

記して、お礼を申し上げます。

《注》

- 1) Ministry of Textile, The Government of India, Annual Report 2016-17, p.1
- 2) 深沢克己「更紗交易とアルメニア人による捺染技術の伝播」『更紗』2005年、P.194
- 3) 全3回の予備的現地調査：

第一回目2011年7月11日～18日 調査協力者 Aditi Ranjan, 小笠原小枝
於) デリー、グジャラート州アーメダバード、ペタプール

第二回目2011年11月11日～21日 調査協力者 Mushtak Khan, Anuradha Nambiar、小笠原小枝、
鈴木滋人 於) デリー、ラジャスターン州ジャイプール、バグルー、サンガネール、グジャラート
州ペタプール

第三回目2012年2月28日～3月6日 調査協力者 Bina Rao, Asif Shaik, Ashita Desai 於) アン
ドラプラデシュ州ハイデラバード、マチリバトナム、スリカラハステイ
- 4) 1913に出版されたS.R. DalgadonによるPortuguese vocables in Asiatic languagesの英訳（1988年）、及び小笠原小枝監修『更紗』別冊太陽、2005年、P.6を参照。
- 5) 小笠原小枝『染と織の鑑賞基礎知識』至文堂、1998年、P.228参照。
- 6) 東洋文庫。1712年に成立。
- 7) 更紗屋兵右衛門、江口半兵衛『更紗日記』1849年
- 8) 『佐羅紗便覧』1778、『増補華布便覧』1781、『更紗図譜』1783、は後に『古典染織資料叢書1 佐羅紗便覧 増補華布便覧 更紗図譜』1970として編纂され、はくおう社から出版されている。
- 9) 新村出によれば、ピントの周遊記（1539年）にマラッカでインド産のサラサを（ÇaraÇa）20端、アールという地からマラッカにきた使節に贈与したという記載が「サラサ」という言葉の最初の記録としている。
- 10) 森島中良『紅毛雑話』1784、新村出『南蛮更紗』1924など。
- 11) John Irwin and Katharine B. Brett, *Origins of Chintz with a catalogue of Indo-European cotton-paintings in the Victoria and Albert Museum, London, and the Royal Ontario Museum, Toronto*, Her Majesty's Stationery Office by Butler & Tanner Ltd., 1970, Chapter 3 p.1
- 12) Prapassorn Posrithong, 'Indian Trade Textiles as Thai Legacy', *The Sea, Identity and History: From The Bay of Bengal to the South China Sea* edited by Satish Chandra and Himanshu Prabha Ray, Monohar Publishers, Delhi, 2013

- 13) 2009年に出版された伝承が続いている、以下のインド手工芸百科事典から分類。Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009
- 14) 2012年3月の予備的現地調査で、複数の技術保持者から得た聞き取り調査結果。
- 15) ゴルコンダ王国時代の首都ゴルコンダの町。
- 16) Daniel Harvart, *Op-en Ondergang van Coromandel*, Amsterdam, 1693
- 17) John Irwin and Katharine B. Brett, *Origins of Chintz with a catalogue of Indo-European cotton-paintings in the Victoria and Albert Museum, London, and the Royal Ontario Museum, Toronto*, Her Majesty's Stationery Office by Butler & Tanner Ltd., 1970, Chapter 3 p.7
- 18) 同上、p.8
- 19) John Irwin, *Indian Painted and Printed Fabrics*, 1971, p.p.173-174
- 20) 2012年3月の予備的現地調査で、複数の技術保持者から得た聞き取り調査結果。
- 21) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.295
- 22) 2012年3月のスリカラハスティでの予備的現地調査において、複数の工房で聞き取り調査を行い、2014年10月にNiranjan Chettyに現状を筆者が確認。
- 23) Ruth Barnes, Steven Cohen, Rosemary Crill, *Trade Temple & Court – Indian Textiles from the Tapi Collection*, Indian Book House Pvt. Ltd, 2002, p.233
- 24) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.118
- 25) アーメダバード市内のバスナに暮らすマタニパチェディを製作するChittara家を調査。家族全員がマタニパチェディの製作に関わり、父親が輪郭を描き、母親と子供が模様に媒染剤を指す役割を担っていた。
- 26) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.419
- 27) Ritu Sethi, *Oral Traditions of Hand Block Printing in India*, Craft Revival Trust
- 28) 西岡由利子『印度木版更紗：村むらに伝わる』染織と生活社、1985年、p.13
- 29) B.C. Mohanty, K.V. Chandramouli, and H.D. Naik, *Natural Dyeing Process of India- Studies in Contemporary Textile Crafts of India*, Calico Museum of Textile, 1987, p.270
- 30) 西岡由利子『印度木版更紗：村むらに伝わる』染織と生活社、1985年、p.13
- 31) 2011年11月のバグルーでの現地調査での状況
- 32) 西岡由利子『印度木版更紗：村むらに伝わる』染織と生活社、1995年、p.20~23
- 33) 同上、p.29
- 34) Ritu Sethi, *Oral Traditions of Hand Block Printing in India*, Craft Revival Trust, p.94
- 35) インドのシルプ・グル賞 (Shilp Guru Award) 選出のガイドライン：http://www.handicrafts.nic.in/Pdf/dc_hc_shilpguru_award_guidelines_2015.pdf

- 36) これ以前と以後のリストについては現在調査中。
- 37) John Irwin and Katharine B. Brett, *Origins of Chintz with a catalogue of Indo-European cotton-paintings in the Victoria and Albert Museum, London, and the Royal Ontario Museum, Toronto*, Her Majesty's Stationery Office by Butler & Tanner Ltd., 1970, Chapter 3 p.8
- 38) 同上
- 39) Daniel Harvart, *Op-en Ondergang van Coromandel*, Amsterdam, 1693, vol.III, p.13.
- 40) John Irwin and Katharine B. Brett, *Origins of Chintz with a catalogue of Indo-European cotton-paintings in the Victoria and Albert Museum, London, and the Royal Ontario Museum, Toronto*, Her Majesty's Stationery Office by Butler & Tanner Ltd., 1970, Chapter 3 p.8
- 41) John Irwin, *Indian Painted and Printed Fabrics*, 1971, p.173
- 42) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009
- 43) 正式には、All India Handicrafts Board
- 44) 2014年10月にJonnalagadda Gurappa Chetty氏の息子であるNiranjan Chettyに筆者が聞き取り確認。
- 45) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.118
- 46) 同上、p.426
- 47) 2011年7月のアーメダバードでの予備的現地調査において確認した状況
- 48) 金谷美和『布がつくる社会関係－インド絞り染め布とムスリム職人の民族誌』思文閣出版、2007
- 49) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.202
- 50) 同上、p.108
- 51) 同上、p.106
- 52) Ritu Sethi, *Oral Traditions of Hand Block Printing in India*, Craft Revival Trust
- 53) 西岡由利子『印度木版更紗：村むらに伝わる』染織と生活社、1985年、p.12
- 54) 2011年11月のバグルーでの現地調査において複数の職人から聞き取り調査を行った結果
- 55) Ritu Sethi, *Oral Traditions of Hand Block Printing in India*, Craft Revival Trust, p.89, p.185, p.217
- 56) 筆者が2011年11月に行った予備的現地調査で複数の工房で抜染技術を導入していたことを確認した。
- 57) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.321
- 58) Ritu Sethi, *Oral Traditions of Hand Block Printing in India*, Craft Revival Trust
- 59) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.118

- 60) 同上、p.426
- 61) Ritu Sethi, *Oral Traditions of Hand Block Printing in India*, Craft Revival Trust, p.53
- 62) Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009, p.419
- 63) 西岡由利子『印度木版更紗：村むらに伝わる』染織と生活社、1985年、p.14
- 64) 同上
- 65) 同上、p.16
- 66) 同上、p.14,15

<参考文献>

- John Irwin and Katharine B. Brett, *Origins of Chintz with a catalogue of Indo-European cotton-paintings in the Victoria and Albert Museum, London, and the Royal Ontario Museum, Toronto*, Her Majesty's Stationery Office by Butler & Tanner Ltd., 1970
- John Guy, *Indian Textiles in the East – From Southeast Asia to Japan*, Thames & Hudson, John Irwin and Margaret Hall, *Indian Painted and Printed Fabrics*, Calico Museum, 1971
- John Irwin and Margaret Hall, *Indian Painted and Printed Fabrics*, Calico Museum, 1971
- Mulk Raj Anand, *Homage to Kalamkari*, Marg Publication, 1979
- B.C. Mohanty, K.V.Chandramouli, H.D.Naik, *Natural Dyeing Processes of India*, Calico Museum of Textiles, 1984
- Jasleen Dhamija and Jyotindra Jain, *Handwoven Fabrics of India*, Mapin Publishing, 1989
- Noorjehan Bilgrami, *Sindh Jo ajrak: Cloth Form the Banks of the River Indus*, White Orchid Books, 1990
- Lotika Vardaranjan, *South Indian Traditions of Kalamkari*, National Institute of Design, 1992
- John Gillow and Nicholas Barnard, *Traditional Indian Textiles*, Thames and Hudson, 1993
- John Guy, *Indian Textiles in the East – From Southeast Asia to Japan*, Thames & Hudson, 1998
- Ruth Barnes, Steven Cohen, Rosemary Crill, *Trade Temple & Court – Indian Textiles from the Tapi Collection*, Indian Book House Pvt. Ltd, 2002
- An Exhibition; *Traditions-In-Use Contemporary Kalamkari Practice and Patronage*, 2005
- Shakuntala Ramani, *Kalamkari and Traditional Design Heritage of India*, Wisdom Tree, 2007
- Ministry of Textiles, Government of India, *National Awards 2007 & 2008 For Master Craftspersons & Weavers*, COHANDS on behalf of the Office of Development Commissioner (Handicrafts)/Development Commissioner(Handlooms), 2008
- Aditi Ranjan, M.P.Ranjan, *Handmade in India: A Geographic Encyclopedia of India Handicrafts*, Abbeville Press, 2009
- Eiluned Edwards, *Textiles and Dress of Gujarat*, V&A Publishing in association with Mapin Publishing, 2011

- Sarah Rooney, *House of Maskati -One Indian Family' s Siamese Textile Legacy*, Narisa Chakrabongse, 2017
- 白木屋呉服店圖案部編纂『古渡印度更紗模様』巧藝社、1925年
- 新村出『南蛮更紗』改造社、1925年
- 元井三門里『繪更紗の描写』京都書院、1955年
- 和田三造、大隈為三『古渡更紗』美術出版社、1957年
- 元井能編輯・解説『井伊家旧蔵彦根更紗』光琳社出版、1969年
- 上村六郎『ジャワ更紗の染色』関西衣生活研究会、1973年
- 吉岡常雄『印度更紗』紫紅社、1975年
- 『インドの染織』遠山記念館・付属美術館昭和54年特別展図録、1979年
- 後藤捷一『日本染織文献総覧』染織と生活社、1980年
- 長寿を祝う会編『インドの染織—山邊知行コレクション』源流社、1984年
- 小笠原小枝、石田千尋「紅毛船 唐船 琉球産物 端物切本帳について」『MUSEUM 』No.456、1989年
- 畠中光享『インド染織美術：畠中光享コレクション』京都書院、1993年
- 小笠原小枝『染めと織の鑑賞基礎知識』至文堂、1998年
- 東京家政学院生活文化博物館編集『更紗 インドから江戸へ』東京家政学院生活文化博物館、1999年
- 小笠原小枝監修『更紗』別冊太陽、平凡社、2005年
- 鈴木一『名物裂辞典』鈴木時代裂研究所、2007年
- 金谷美和『布がつくる社会関係—インド絞り染め布とムスリム職人の民族誌』思文閣出版、2007
- 畠中光享『畠中光享コレクション：インドに咲く染めと織の華』渋谷区松濤美術館、2017年

The Transmission of Indian Hand Block Printing and Hand Painting Textile

–With Focus on Its Techniques, Communities Concerned, and the Purpose of Use–

MATSUYAMA Naoko

India has a rich tradition of textile culture in which we can trace the origin of various textile techniques. Among them, Indian hand block printing and hand painting textiles that are called “sarasa” in Japan has been fascinating people beyond time and place. Numerous studies have been conducted to discover its roots and investigate complicated techniques through various aspects, such as etymology, historical research, verification of trade records, and dye analysis. However, it has not been studied from the intangible cultural aspects, focusing on each and different technique among the vague category of “sarasa”, people and the communities concerned, its characteristics by region in India, and its use in the context of local Indian life.

Hence the present paper aims not only to contribute to the transmission or the safeguarding of the techniques of “sarasa” but also to clarify its vague definition, by focusing on three points: 1. techniques, 2. people and communities concerned, and 3. its use. The paper also organizes the information of how the techniques have been transmitted till now from both domestic and overseas references together with past records and the outcome of preliminary field research.