



Title	工芸品の価値の差異化をめぐる真正性のリアリティ：日本における「ウズベキスタンの刺繍とスザニ」展示会での協働の事例から
Author(s)	今堀, 恵美; IMAHORI, Emi
Citation	日本中央アジア学会報, 20, 1-22
Issue Date	2024-11-30
DOI	https://doi.org/10.14943/jacas.20.1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98884
Rights(URL)	https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Type	journal article
File Information	JB20_001imahori.pdf



論 説

工芸品の価値の差異化をめぐる真正性のリアリティ —— 日本における「ウズベキスタンの刺繍とスザニ」展示会での協働の事例から ——

今堀 恵美

はじめに

2017年から2023年までの6年間でウズベキスタンへの外国人観光客数はおよそ2.5倍(660万人、2023年)に増加した[Uzdaily 2024年4月1日]。とくに2018年のビザ要件の大幅な緩和以降、日本を含む91か国の国民がウズベキスタンへの入国にビザが必要なくなり(2024年4月時点)、同国は訪れるべき観光先として大きく注目されるようになった。CNNは2024年世界で訪れるべき24か所の一つにウズベキスタンを取り上げ、サマルカンド、ブハラなどのオアシス都市のほかにサマルカンド郊外の村にも注目を促している⁽¹⁾。日本でも2023年7月に駐日ウズベキスタン大使館主催のウズベキスタン観光PRイベントが渋谷で開催された⁽²⁾。ウズベキスタン国家統計局によると、ウズベキスタンを訪問する外国人観光客のうち日本は20位であり、2023年の訪問者数は6800人だった。コロナ前の2019年の1.2万人に比べると完全に回復したとはいえないが、今後回復していくだろう。

ウズベキスタンを訪問する外国人観光客の多くは様々な種類の工芸品を土産物として購入する。日本人観光客の多くが中央アジアを訪問する際に参考にするガイドブック『地球の歩き方 Plat ウズベキスタン』(2023年版)ではウズベキスタン土産物の目玉としてスザニ刺繍品を取り上げ、地域ごとの刺繍の特徴を紹介している[地球の歩き方 2023: 33]。

筆者はおよそ20年来ウズベキスタンの観光地で販売される刺繍とその制作者を研究してきた[今堀 2006a; 2006b; 2023]。2002年から調査している刺繍家の一人であるズフロ・オブロベルディエヴァ(以下ズフロ)が2020年3月の国際女性の日でウズベキスタン大統領ミルズィヨエフから友好賞を受賞した。彼女が長年制作してきた刺繍作品や事業が高く評価された証拠といえよう。だが受賞当時彼女の作品はウズベキスタン国内の観光地では販売されていなかった。これは彼女が事業を開始した1990年代に比べ、観光地における廉価な刺繍品

⁽¹⁾ 「2024年どこを訪れるべきか。最高の訪問場所」 Best travel destinations to visit in 2024 | (2024年1月2日記事) [CNN] 参照。

⁽²⁾ [駐日ウズベキスタン大使館文化観光局 HP] 参照。

とその種類が増加したことが原因だという。市場原理による急速な刺繍デザインの画一化が進み、中央アジア起源のデザインとグローバル化によって外部からもたらされたデザイン、手仕事かマシンか、刺繍糸や布地の素材も十分に差別化されない状態で販売されているという。それゆえ、現在ズフロは自分の作品を理解してくれる海外の固定客と限定的な取引のみを行っている。

グローバル化が進む現代世界では外部からのデザイン流入や混交それ自体は批判されるべきではなく、多彩な作品を生み出す想像力の源泉となりうるだろう。だがウズベキスタンの刺繍品が質量ともに発展し、質の高い刺繍制作を目指す人材を育成するためには、糸や布地といった素材だけではなく、技法やデザインに関する確かな知識に基づき、質の高い制作をする刺繍家の活動も確保する必要がある。そのためにはウズベキスタンの刺繍において廉価品と高級品の価値をめぐる差異化を検討する必要があるだろう。だが工芸分野の研究者ではない筆者には技術の詳細な差異化についての客観的検討は力にあまる。そこで本稿ではウズベク刺繍についての筆者の研究成果を還元する目的で主催した展示会において、制作者や消費者がウズベク刺繍をめぐる想像する作家性や作品の価値、その真正性のリアリティについて考察していきたい。具体的には「ウズベキスタンの刺繍とスザニ：ウズベキスタンで最も有名な刺繍家、ズフロ・オプロベルディエヴァの世界」展示会⁽³⁾（以下スザニ展）で観察・収集された事例から、展示会に参加する人々が協働する中で生み出される工芸品の価値をめぐる真正性について論じていこう。

理論的な背景および問題意識

1) 工芸における無銘性から作家性の確立へ

では工芸の価値とは一体何だろう。19世紀末から20世紀中葉、ウズベキスタンでは多くの工芸は無銘⁽⁴⁾のものとして表現され、工芸品は地域ごとに表象されていた。現在のウズベ

⁽³⁾ 本展示会が「展覧会」か「展示即売会」かについては本稿では問わない。ズフロは事業家として販売作品を制作するが、それが無二の工芸品であることもまた事実だからである。販売だけが目的ではないが、販売しなければ下請け女性に払う収入を得られないのである。

⁽⁴⁾ 日本の民藝運動を提唱した柳宗悦は、西洋の美術と工芸の差異を検討するなかで、工芸としての美しさや価値の一つを無銘性に求めている。名もなき民衆が生活に用いる道具を制作し、使用することこそ工芸の美しさと価値があると論じた。柳は工芸における無銘性について以下のように書く。

よき作を集めるならば、そのほとんどすべてに作者の名が見えないではないか。いつも自我への固執が消されているのではないか。あの名品を誰が作ったのであろうか。その地方のその時代の誰でもが作り得たのである。そこには大勢が活きて個人は匿れた。どこに個性を言い張る者があつたのであろうか。工藝は無銘に活きる。よき作を見られよ。そこには特殊な性格の特殊な表示はない[柳 2005: 420]。

これはおそらく19世紀末から20世紀に生きた柳が当時の日本に残る名もなき人々が作る手仕事に光を当てるために記述したものであろう。

キスタンを含む中央アジアの刺繍は結婚時に花嫁が持参財として持ち込む生活用品（壁掛け、新婚用シーツ、礼拝用敷物など）として（名もなき）女性たちが制作していた[Сухарева 2006]。

だが1991年のウズベキスタン独立以降、刺繍制作の環境は激変した。かつて手作りで刺繍の持参財を準備したウズベク女性たちは、ソ連時代から現れた既製品で持参財を準備するようになり、独立後はグローバル市場から多種多様な布製品がもたらされる中、もはや手作りで持参財を準備する必要はなくなった。一方、急増する外国人観光客が購入する土産物として、ウズベク民族文化やシルクロードをイメージさせる工芸品の需要は高まった。独立後の失業率の高まりで、現金獲得手段が男性に偏りがちになる中、刺繍は女の仕事というジェンダー規範から女性に現金収入をもたらす貴重な手段となっていく。実際に政府も90年代後半からコロナによる規制が行われた2020年まで観光客に販売する工芸品制作を外貨獲得や失業対策として注目し、積極的な工芸振興策が取られてきた[今堀 2021: 36]。結果、仕事として刺繍制作を続ける刺繍家や下請けぬい子と、刺繍業に携わらないウズベク女性との間には制作スキルで差が生まれた。当該地域の女性たちの誰もが刺繍をするのではなく、特定の刺繍家やぬい子たちが集中的に刺繍スキルを向上させていった。

この事実はウズベキスタンの工芸に関する文献の記述にも変化をもたらすことになった。ソ連時代から独立前後までのウズベキスタンの刺繍をめぐる研究は作品を地域で表象する傾向が中心だったが[Чепелевская 1961; Морозова ほか 1979 など]、特にこの10年間に英、露、ウズベク語など3か国語で出版された文献では各工芸分野で活躍する工芸家たちを実名で網羅的に取り上げ、作品と経歴、展示会（とくに国際展示会）への出品、受賞歴を紹介する研究[ЎзМЭ 2016; Раҳмоваほか 2017; 2019; Бинафша 2021; Хакимов 2023 など]が増加した。上述の5冊研究文献の中でХакимов[2023]以外の4冊がズフロを扱い、Раҳмова[2019]では刺繍分野のトップページで彼女の経歴や作品の紹介を行っている。そのほかにも特定の工芸家との共同展示や[廣田・カブディル 2019]、伝統工芸を近代デザインに転用する工芸家の試みに注目する研究[Mentges and Shamukhitdinova 2013]が増加傾向にある。これら一連の研究に共通するのは工芸における制作者個人への注目であり、特定の作家性⁽⁵⁾の強調である。

この作家性の確立は大量生産される製品との差異化によって、卓越した技術で質の高い制作をする工芸作家の活躍できる場を増やす可能性があるだろう。それは単に制作者にメリットがあるだけではない。市場に溢れかえる多種多様な工芸品の中から自分のためだけの一品を購入したい消費者にとって、作家性が付与された工芸品はブランドとして作用し、高級品の購

(5) 日本では工芸品の産業振興化や手工芸の機械化が進む一方で、美術工芸や伝統に回帰する伝統工芸が生まれ、その作品づくりを行う工芸作家が誕生し、作家性が重視されるようになった。濱川[2023]は、九州の工芸作家における作家性を分析する中で、作家性を「その作家特有の思想や技術が作品に投影されることで生じる特徴」と定義した。そして工芸技術は単なる倣作のためではなく、現代の工芸作家には高度な伝統技術の維持と創造性が求められると述べている[濱川 2023: 33]。

入が満足感を覚える経験となる⁽⁶⁾。ウズベキスタンにおける作家性に着目する一連の研究は、工芸作家に安定した収入を確保して質の高い制作環境を保証するだけでなく、活躍する工芸作家の作品を購入する消費者にも高い満足感をもたらし、工芸や観光業を支える次世代の人材育成のロールモデルにする効果があると考えられる。

とはいえ、作品を最初から最後まで一人の手で仕上げる刺繍家とは異なり、ズフロは観光客に販売するために多くの下請けのぬい子を抱える事業家として刺繍制作を統括している。事業家として関わるズフロは刺繍家としてどこまで「本物」の作家性をもつといえるのだろうか。

2) 観光をめぐる協働による真正性のリアリティ

観光で売買される民族文化体験や伝統工芸品が「本物」であるか否か、といった問題は、人類学では真正性 (Authenticity) をめぐる議論で取り上げられてきた。例えば、観光で購入される工芸品はそれが単に卓越した技を駆使した作家性が見出せる作品であれば十分なわけではない。ウズベキスタンにはウズベク人以外の多くのエスニシティ (たとえばロシア系住民) がいたとしても、ウズベキスタンの観光地でロシア風デザインの作品を販売しても大きな売り上げは見込めない。ウズベキスタンの観光地という場ではウズベクラしさ、つまりウズベク民族文化における真正性が見出される作品が好まれる傾向にある。

真正性という概念は一般に「本物らしさ」といった意味で使用されるが、その用法を観光との関連で再検討したのが王である [Wang 1999]。王によれば、元々真正性とは美術館で専門家がある作品を説明通りの価値をもつ「本物」であるかを判断する審美眼のようなものとして使われていたという [Wang 1999: 350]。だが真正性の概念が客体的／オブジェクトな真正性、構築主義的な真正性、ポストモダン的な真正性など様々な文脈で用いられるに伴い、曖昧さや妥当性が問われるようになった。この点について渡部 [2017] は、1980年代にホブズボウムとレンジャーの『創造された伝統』が、伝統文化を西洋文化や資本主義経済の只中で歴史的に捏造・創造されたものだと明らかにした時点で、伝統文化の本質的な真正性など到底見込めそうにないことは誰もが知ったと述べる。であるにもかかわらず、その後も様々な論点から「真正性」を見出そうとする議論が継続している理由について、コーエンを引用しながら、彼女は観光対象物の真正性を否定しつつも別の真正性を探求し続けるのは観光客ではなく、むしろ学芸員や民族誌家、人類学者の側である⁽⁷⁾という。観光のホストとゲスト

⁽⁶⁾ 北欧デザインのブランドイメージ確立に対して「作家性」の付与が消費者にいかなるイメージを喚起するのかを研究した内田と木谷 [2018] は「日用品に「作家性」を付与することは製品評価の向上に寄与する」と結論づけている [内田・木谷 2018: 535]。

⁽⁷⁾ 観光地で提供される文化経験の虚偽性のみを指摘し続ければ、研究者は調査自体を断られるからという [渡部 2017: 29]。

は観光対象物の虚偽性に薄々気づきながらも「公然の秘密」とし、秘密であればあるほどそこに魅惑を感じるという。ここに学芸員や人類学者などの研究者側が求める真正性と、観光を主催するホストとゲストでは真正性をめぐる認識のズレが存在しているといえる。先述の王は実存的真正性の可能性について取り上げ、観光客が求める真正性とは単に他者に真正性を求めるだけでなく、自分自身や自分たち同士で見いだせる真正性に重きを置くことに注目する。彼は観光対象物や観光経験が単に観光客を呼び集める手段に過ぎず、その後に観光客自身や彼ら同士で経験する真正な対人関係こそが重視されるのだという[Wang 1999: 364]。また渡部はタウシグの議論に寄りながら、たとえ「公然の秘密」が暴かれたとしても本物と偽物の境界は常に曖昧なままであると述べる。本物か偽物かどうかの最終判断を永遠に先送りする決定不可能性が観光対象物の客観的真正性への期待感、探究心をかえって増幅して真正性のリアリティを生み出し、それがエキゾチックな観光対象物の消費につながると指摘する[渡部 2017: 33]。彼女はこの真正性のリアリティについて「「まがいもの」か否かの境界線が曖昧にされる中で、人びとが本物を想像しながら行為することで立ち上がる現実的な世界」と定義している[渡部 2017: 27]。

ウズベク刺繍品をめぐる価値の差異化を考察する上で、真正性のリアリティ論は渡部が提示するヒマラヤ産のアクアマリンのように特定の産地の真偽のみが真正性の根拠として問題にされる事例と単純に同列に扱うことができない。刺繍のような工芸品をめぐる真正性には、少なくとも技術的・物質的側面(刺繍ステッチの精緻さ、刺繍糸や布地の材質、作品の完成度、作品サイズや種類など)、文化的側面(伝統モチーフの種類と意味や象徴性、刺繍モチーフへの配色とその文化的・民族的な正統性、継承されたデザインとその地域性、文化的な用途やジェンダー規範、儀礼で用いられる文脈など)、経済的側面(制作費用や販売価格、雇用および制作・労働環境、販売ルートや販売手段など)、アートの・物語的側面(驚き、喜びや感動の経験、作品をめぐる背景やヒストリー、作家個人のストーリー、作品制作についての語りなど)が関係する。これらの多様な側面が複合的に真正性をめぐる価値付けの対象になりうる工芸品では「まがいもの」と本物を区別する境界線は幾重にも張り巡らされている。そう考えると、ズフロが個人で刺繍の全工程を仕上げる作家ではなく、多くの縫い子に下請けに出す事業家だったとしてもその点のみで「まがいもの」とされることはなく、むしろズフロの作品の真正性をめぐる境界線は曖昧なままである。このように真正性を価値づける基準が多ければ多いほど、真正性をめぐってどの基準を重視して何に真正性を見出すかは工芸をめぐる多様なアクター(工芸作家、販売業者、消費者、そしてそれを解説する知識人など)が関係する。本稿ではウズベキスタンの刺繍をめぐる真正性とは何かを議論することはせず、むしろ刺繍に関わる多様なアクターがそれぞれの「本物を想像しながら行為することによって、ときに偽物として疑い、ときに真正性のリアリティを共有していく様を明ら

かにしていきたい。それは彼らが出会い、協働する場⁽⁸⁾において新たに見出し、互いにズレを含みながらも、改変し続ける真正性のリアリティである。本稿ではこれを「協働による真正性のリアリティ」と呼び、工芸の価値を差異化する契機の一つになると論じたい。

では実際に「協働による真正性のリアリティ」はどのように立ち現れてくるのだろうか。以下では筆者が主催したスザニ展の具体的な事例からみられる協働による真正性のリアリティを記述する。そこから工芸をめぐる価値の差異化について考察していこう。

スザニ展とワークショップ

1) 展示会開催までの経緯からみる多様なアクターとの協働のあり方

開発人類学者エスコバルによる開発を先進諸国による権力介入の言説とみなす議論[エスコバル 2022]を引用するまでもなく、筆者は自分が研究対象としてきた刺繍を開発の対象とすることについて慎重な立場を取ってきた。

だが人類学者が開発に歩み寄り、開発の文法を受け入れることで、発言の場を確保して協働する重要性を指摘する特集[関根 2008]が組まれるようになり、人類学者には開発担当者と現地の人をつなぐ仲介者の役割が期待されるようになった。また人類学における存在

表 1 スザニ展開催経緯

時期	展示会開催経緯
2018～2023年	国際共同研究加速基金(国際共同研究強化(B))「ウズベキスタン手工芸史の再構築と「守るべき伝統」による地域開発の研究」(研究代表者: 菊田悠)に研究分担者として参加。
2020年2年間	新型コロナウイルスのため現地調査不可。
2020年3月8日	大統領ミルズィヨエフから刺繍家ズフロ・オプロベルディエヴァが友好賞を受賞。
2023年1月～2月	ウズベキスタンの刺繍家追加調査。刺繍家ズフロから最新情報の聞き取り。その際に日本行きを打診される。
2023年3月	科研費年度末のオンライン会議。研究代表者と相談し、刺繍家を日本に招聘し、展示会を開催することを企画。
2023年6月	日本のウズベク雑貨店「KINUYA」に展示会相談。刺繍教室のワークショップ開催を提案される。
2023年7月	相模原市ユニコムプラザ相模原で会場を予約。
2023年10月～11月	展示会開催打ち合わせにウズベキスタンに渡航。招聘手続き。アルバイト雇用申請、ポスター、チラシ、パンフレット作成。
2023年12月	ポスター、チラシ印刷、配布。インフルエンサーへの告知依頼、SNSによる情報拡散。
2024年1月22日	大学事務から科研費で展示会販売・刺繍教室参加費徴収不可と通告。
2024年2月	展示会、刺繍教室ワークショップ開催。

筆者作成

(8) アート実践における主催者や芸術家、鑑賞者が協働することの重要性の指摘については登・兼松[2020]による特集「協働／プロセスの人類学——同時代のアートをめぐる省察から——」を参照のこと。

論的転回において引用されるインゴルドの「他者を真剣に受け取る」[インゴルド 2020] といった議論に触れる度に、研究対象としてきた刺繍家から幾度となく日本での刺繍作品の代
行販売という協働を持ちかけられても「真剣に受け取って」こなかった自分の態度を内省した。

2023年3月コロナによる規制緩和後、久しぶりにウズベキスタンを訪問した筆者に対して
ズフロから日本人のウズベク刺繍への強い関心を説かれ、日本行きを打診された。これまでの
彼女の研究協力への応答に加え、先述の大統領からの受賞があって日本でのスザニ展開催
を決定した。それはこれまで付き合ってきた多くの刺繍家たちの中で、特定の一人のみを日
本に招聘できないと感じていたからであった。だが2020年の受賞が筆者にズフロを他の刺
繍家とは異なる対応をすることを正当化させてくれた⁽⁹⁾。この展示会は筆者が研究分担者
として参加する国際共同研究加速基金(国際共同研究強化(B))「ウズベキスタン手工芸史の
再構築と「守るべき伝統」による地域開発の研究」(研究代表者: 菊田悠)の助成を受け、研究
成果の還元として実施できることになった。以下では展示会開催に至るまでの様々なアク
ターとの協働の様子を概観したい。

展示会主催の経験がない筆者は日本のウズベク雑貨店「KINUYA」に展示会の相談を持ち
掛けた。ウズベキスタンで受賞した有名な刺繍作家の展示会と説明すると、展示会だけでは
なく日本で刺繍教室のワークショップに需要があるとアドバイスを受け、展示会と併せて
ワークショップも開催することになった。広報用チラシ、ポスター作成やパンフレット作成
には印刷会社I社の担当者とメールでやりとりをしつつ作成した。また展示会場の責任者と
は展示レイアウトや展示方法の打ち合わせを行った。展示会スタッフとして学生3名と社会
人1名を筆者の勤務する大学で雇い入れ、ポスター発送業務から展示会での刺繍ステッチ指
導補助まで担当してもらった。この業務の費用は科研費で助成を受けた。また展示会での作
品販売やワークショップの材料費としての参加費徴収をめぐる幾度となく大学の事務担当
者と交渉を繰り返した。最終的に科研費による展示会で販売やワークショップ参加費徴収が
認められないことになった。理由として筆者が受けた主な説明は、科研費の監査において販
売の必要性や参加費の適正性を事務担当者が大学の規定に沿って説明できないといったもの
だった。この決定が展示会1週間前になされたために主催者や展示スタッフはその対応に追
われた。だが販売業者であった「KINUYA」が最終的にズフロの作品を引き取り、展示会と
は別に販売を引き受けてくれた。この結果、ズフロのバッグやクッションカバーなど販売用
に準備した商品の大半は1時間以内で完売した。

展示会広報では、インスタグラムなどのSNS、中央アジアや手芸などを扱うインターネッ

⁽⁹⁾ 本来、国家の表彰をもって工芸として真に高い技能をもっている制作者と判断するのは、工芸の価値を考える
上で慎重でなければならないだろう。ウズベキスタンには刺繍技能をもっているも事業家や、工芸家協会に認
定された工芸家として活躍できる人たちがばかりではない。ただし、本稿では観光客向けの制作をする事業家に
焦点を当てているため、ウズベキスタンの刺繍という工芸の価値についての考察は今後の課題としたい。

トサイト、大学で学生への告知など、多くの方に協力頂いた。中でもTさんは中央アジアに関する同人誌を複数冊発行され、中央アジアに関心をもつ日本人に大きな影響力をもつインフルエンサーである。彼女が中央アジアに関心をもつ人たちが緩やかに集まるSNS上のグループに情報を拡散してくれ、本展示会の来場者数が増加した。これらのSNS上で集まる人々は互いに何度も会話し、よく知っているにも関わらず一度も対面で会ったことがない人も多い。展示会で初めて対面で会えたという経験を話してくれる来場者もいた。研究倫理や個人情報保護に過敏な研究者としての筆者は、SNSやネットへの情報提示には慎重だった。だが後述する来場者アンケートの結果でも示されたように、展示会への来場者のおよそ4割はSNSから情報を仕入れており、SNSで情報を知った人が関心のありそうな知人に知らせるといった経路で展示会の情報が広まっていた。この結果、ワークショップには予想を超える申し込み人数があり、急遽ボランティアスタッフとして5名の学生スタッフに展示会受付業務や撮影などを担当してもらった。

上記のようにスザニ展では工芸制作者や研究者、販売業者や消費者だけではなく、Tさんや印刷会社の担当者、展示会会場の責任者や展示スタッフなど、多様なアクターが協働していたことが分かる。彼らとの協働は通常大きく取り上げられることはないが、彼らが今回の展示会で来場する刺繍家とその作品が本物／真正性であると想像し、行動したことが展示会を現実／リアルに実現させたといえる。一方、大学事務担当者など科研費の使い方を監査する側は展示会販売を中止させる力をもっていた。

主催者であり研究者でもある筆者や制作者であるズフロに展示会のイニシアティブがあったのは事実だが、実際にはウズベキスタンのスザニ刺繍の実物を見る、有名な刺繍家に直接刺繍ステッチを学べるといった「真正性」を本展示会に想像できた人々の行動と、監査という形式で展示会の「真正性」を検証し直す人々（これをストラザーンは「検証の儀礼」⁽¹⁰⁾ [ストラザーン 2023: 18] と呼ぶ）との想像力が重ね合わされる中で本展示会の開催形式は決定された。展示やワークショップといった現実の場を来場者に提供できたのは彼らとの協働によるものといっても過言ではない。

2) スザニ展概要⁽¹¹⁾

スザニ展は2024年2月2日から5日まで実施された。会場には5日間でおよそ560名の来場者があった。2月3日、4日の土日には「ズフロ・オプロベルディエヴァ本人が教える刺繍教室」（以下ワークショップ）を実施し、申し込み88名、実際の参加は74名がズフロから刺

⁽¹⁰⁾ 「監査が……教育機関という公的機関に適用される場合には、……監査技術の形で内部統制を確実に実施することの方にあらさまに関心がある」[ストラザーン 2023: 19]とストラザーンは指摘している。

⁽¹¹⁾ 本稿で用いられる展示会の写真で主催者やスタッフ以外の来場者は個人が特定されないように顔の部分に加工を入れている。

表2 スザニ展概要

展示会概要	
展示会名	「ウズベキスタンの刺繍とスザニ：ウズベキスタンで最も有名な刺繍家、ズフロ・オプロベルディエヴァの世界」
日程、場所、 来場者数	2024年2月2日(金)～2月6日(火)
	ユニコムプラザ相模原 マルチスペース
ワークショップ	2月2日 51名、3日 137名(188)、4日 260(448)、5日 80(528)、 6日 32(560) 560名(5日間合計)
	ズフロ・オプロベルディエヴァ本人が教える刺繍教室
ワークショップ 日程	ユニコムプラザ相模原 実習室2
	2024年2月3日(土)、4日(日)
ワークショップ 日程	第1回 2月3日 13時～14時半 16(18)名
	第2回 2月3日 15時～16時半 17(18)名
	第3回 2月4日 10時～11時半 14(18)名
	第4回 2月4日 13時～14時半 12(17)名
	第5回 2月4日 15時～16時半 15(17)名 参加74名 申込88名
展示種類	スザニ(壁掛け)、パノール(目隠し布)など40点以上、クッションカバー、 バッグ、上着、テーブルクロス、ハンカチ、スカーフなど多数。来場者には ウズベク刺繍のモチーフの意味を説明したパンフレット配布

筆者作成

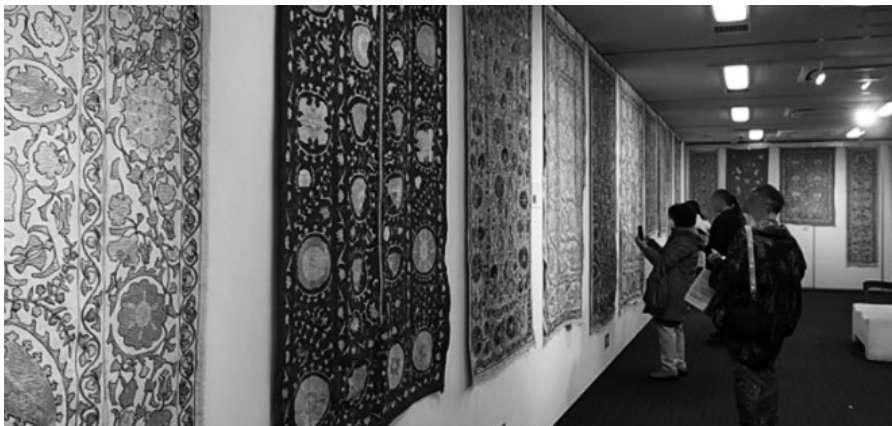


写真1 スザニ展で撮影する来場者

2024年2月3日 展示スタッフ撮影

織技法を学んだ。本展示会のコンセプトはズフロ・オプロベルディエヴァという現代の個人作家の作品紹介に注力することであり、制作者不明や年代不明の作品は展示しなかった。また制作は単なるアート(自己表現)ではなく、現地の女性刺繍作家が事業のイニシアティブをもち、事業によって村落部の下請け女性に収益がある点を配布パンフレットで説明した。

会場は相模原市の市民・大学交流センターである「ユニコムプラザさがみはら」を選んだ。理由は主に神奈川県内の大学の研究成果を一般の市民に公開する施設であること、また新宿



写真2 展示品の一例

2024年2月3日 展示スタッフ撮影

表3 写真2の展示品のキャプション

作品名	碁盤模様のスザニ (大判)
材料	100%天然染色の絹糸
サイズ	3 m × 3.2 m
制作年(制作地)	1997 年製 (ウズベキスタン、 ブハラ州ショーフィルコーン 地区)
制作方法	10 人の縫い子が1 日 5 時間制 作し、6 ヶ月間で完成
使用ステッチ	ザミンドゥズ

筆者作成

からも横浜からもアクセスが良い立地だったためである。展示会場として126㎡のマルチスペースを借用し、3枚の仕切りで4スペースに区切り、壁面と仕切りにスザニなどの壁掛け40点以上⁽¹²⁾を常時展示した。展示品にはズフロから聞き取った内容に基づき、キャプションをつけた。キャプションには作品名、材料、作品サイズ、制作年、制作方法および作品に使用される刺繍ステッチの種類を明記した(表3参照)。ズフロは展示会が決まってから展示会用の作品の大半を制作したため、作品の4分の3以上が2023年作だった。刺繍作品はどれも手作りにも関わらず制作スピードの速さに驚く来場者が多数いた。

1997年の作品～2023年の作品までどれも美しく、大切に保管されている事が分かりました。また制作期間のスピードに驚きました。大判のスザニは各々製作し、10人分の刺繍布を複合して製作しており、その跡が残っているのがとても趣深いと感じました(2024年2月4日来場者感想より。原文ママ)。

この制作スピードはズフロが20年以上かけて教育してきた刺繍ステッチの下請けをするぬい子たちによって可能となったものだ。大規模な下請けの組織化こそ、ズフロの刺繍事業を特徴づける要素である[今堀 2006a]。従って厳密な意味でズフロの作品は彼女個人のみが仕上げた作品とはいえない。ではズフロの刺繍作家としての真正性はどこにあるのか。後ほど考察していこう。

(12) 展示品は開催日や時間帯で入れ替えがあったため、正確な数字を出すことが出来ない。

展示レイアウトはズフロ来日後に展示会場を見学してもらい、彼女や展示スタッフと相談する中で決定していった。他の中央アジア工芸に関する多くの展示会との違いは、展示する作品をガラスケース越しでなく、刺繍ステッチや裏面をめくって直接に鑑賞できる展示法をとった点であろう。この点は来場者に「これはガラス越しに見るべき作品だと思う。実際に触れられるなんて贅沢」「ズフロさんの作品は裏側までが美しい」といった感想をもたらした。また来場者には写真撮影を可とし、SNS による拡散を許可した。ここから刺繍作品をバックにインスタなど SNS にアップする写真を自撮りする来場者が多数みられた。

日本人来場者が彼女の作品を鑑賞する中で見せた態度についてズフロは展示会最終日に以下のように述べた。

日本人の作品の鑑賞態度は他の国とは全く違い、とにかくステッチの細かい部分や裏側、糸や布地の質まで鑑賞している。これは今まで展示をしてきた他の国ではみられないことだ（ズフロ 2024年2月6日）

ズフロはウズベキスタン国外での国際展示会に何度も参加し、多くの外国人顧客をもつ。だが彼女の作品に対する日本人来場者の反応が彼女自身に作品の価値を再考させる契機になっていった。この感想をズフロが持つに至ったエピソード1を紹介したい。

〈エピソード1〉

展示会で日本人来場者の鑑賞態度の様子をうかがっていたズフロが筆者に話しかけてきた。

ズフロ「あの人たちは一体、私の作品で何を一生懸命探しているの？」

筆者「あれは作品の中で刺繍されていない部分を探しているんだよ」

ズフロ「どういうこと？」

筆者「調査を始めたばかりの頃、教えてくれたじゃない？ 刺繍モチーフにあえて縫い残しをつくる意味。それをキャプションの Q & A 解説としてつけておいたんだよ。」

筆者が書いたキャプションは以下のようなものである。

Q. 刺繍されていない、縫い残しの部分があるのはなぜですか。

A. 明らかに一つのモチーフの中で空いている部分、刺繍されていない部分がありますね。どうして刺繍しない部分を残すのでしょうか。それは作品を完全に終わりにしない、つまりこの仕事がいっまでも続きますように、という願いを込めている

とされています。最近はこの文化を理解しない人が多く、なくしてきたといっていますが、少しは残っています。探してみてくださいね。

ズフロ「あんたは天才だね！ いやノーベル賞ものだ！」

このキャプションによって来場者の多くがズフロの作品をみて必死に縫い残しを探し、見つからないと縫い残しがどこにあるかを教えてほしいと聞きに来ていた。筆者に自分で探してみるように言われてやっと見つけた大学生の一人は、
大学生「本当だ、こういう模様なのかと思っていました。ズフロさんの作品は刺繍の技術やデザインも本当に素晴らしいけど、こういうのがすごくエモくて、いいんですよ」と述べた。

実はこのキャプションは販売中止の対応に迫られていた筆者が展示会初日に慌てて後からつけたものであった。何の説明もない展示品を最初に見ていた展示スタッフの一人が上記のキャプションを見て言った。

展示スタッフ「こんな意味があったんですね、実は前から(作品に縫い残しがあることを)気づいていたんですよ。これ、聞いちゃいけないやつだと思っていました」

(2024年2月2日から5日に筆者が聞き取った内容に基づき、再構成)。

このエピソード1は刺繍モチーフの真ん中に明らかに残る刺繍し残した部分をめぐって、制作者、主催者(筆者)、来場者、スタッフの異なる想像力が重なり合うことで真正性をめぐるリアリティが作りあげられた事例である。まず制作者であるズフロは「真正なる」ウズベク刺繍には縫い残しがあることを学び、自分の作品に組み込んでいた(だが現在はあまり知られなくなり、殆どしていない)。だが20年前から彼女の制作スタイルを知る筆者は制作者本人すら忘れかけていた制作の特徴を展示会のキャプションでつけて、刺繍にみられる「真正性」として提示した。そのキャプションを見た来場者たちは技術の精巧さやデザインの美しさだけでなく、そこに隠されたウズベク刺繍の伝統や作者のストーリーを発見することで驚きや喜び(「エモい」)を見出し、制作者と主催者が提示した「真正性」にリアリティを感じ始める。一方、この解説を見ていない段階で作品に触れていた展示会スタッフは当初作品の欠陥(「聞いちゃいけないやつ」)と想像していた。つまり作品の出来映えを部分的に疑っていたのだが、欠陥ではなく、あえて残すという隠された意味を知ることによって欠陥に見えていた箇所を真正性の証として想像し直すのである。ここに刺繍の縫い残しをめぐって様々な想像力が向けられるが、最終的に展示会という場でお互いが縫い残しを発見し、その意味を語るという協働作業のプロセスによって真正性のリアリティが作り出されていくのである。このような真正性をめぐるリアリティは、ズフロのスケッチを実際に体験できるワーク

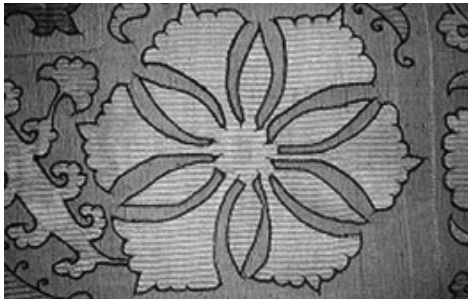


写真3 ザミンドゥズ(縁取り糸は黒綿糸)
2003年筆者撮影

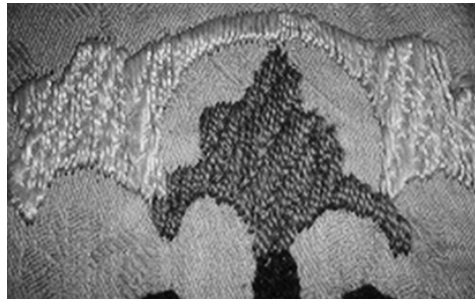


写真4 カルスドゥズ(縁取りはない)
2003年筆者撮影

ショップでより一層強化されるようになる。

3) ワークショップ概要

2月3日および4日の土日の2日間でズフロ本人が刺繍ステッチを教える刺繍教室を開催した。2日間で1時間半のワークショップを合計5回開催し、74名が参加した。場所はユニコムプラザさがみはらの実習室で行った。

ズフロの用いる刺繍ステッチは日本刺繍では一般に用いられないステッチであり、参加者はズフロの刺繍ステッチに高い関心を寄せていた。今回ワークショップでは、ズフロ自身の呼称に従って「ザミンドゥズ」(写真3)と「カルスドゥズ」(写真4)という2種類のステッチを扱うことになった。ザミンドゥズもカルスドゥズもブハラ・コーチング・ステッチ(ボスマ)と呼ばれる[福田 2024: 25]サテンスステッチの一種である。モティーフを埋める釜糸に掛糸を斜めに掛けて装飾をいれるのがカルスドゥズであり、同じようにモティーフを埋める釜糸に掛糸で装飾を入れるが、織り目に沿って直線の装飾をいれるのがザミンドゥズである。基本的な手の動かし方などは同じだが、綺麗な直線の装飾を入れるザミンドゥズは難易度が高い。刺繍教室はおおよそ1時間半の時間を取り、以下のような流れで進行した。

1. 挨拶・解説(主催者、ズフロ)(写真5)
2. オーダーメイド⁽¹³⁾で刺繍モティーフを選び、下絵を描いてもらう(写真6)。
3. 刺繍糸を選ぶ(写真7)
4. 刺繍の仕方を教えてもらいながら、作品を仕上げる(写真8)。
5. 仕上がらない部分は刺繍糸を持ち帰り、自宅で仕上げる。

(13) ズフロの作品で用いられるモティーフを何種類か参加者に見せ、その中から選んでもらい、ズフロまたはズフロの娘がその場で参加者一人一人に描いて渡す形式。動物モティーフという希望も出たが、難易度やワークショップ時間内での制作といった点で花柄から選んでもらうことになった。



写真5 ワークショップの趣旨説明

左は筆者、スカーフを頭に巻く女性がズフロ
2024年2月3日 展示スタッフ撮影



写真6 下絵を描く

2024年2月3日 展示スタッフ撮影



写真7 染色した絹糸を渡す

2024年2月3日 展示スタッフ撮影



写真8 刺繍ステッチを指導する

2024年2月3日 展示スタッフ撮影

筆者は主にズフロの通訳を務める傍ら、刺繍モチーフや刺繍糸の説明、ズフロの工房での制作や指導法などを参加者に解説した。ズフロと娘が二人で下絵を描いて渡し、刺繍ステッチを指導した。参加者は刺繍するモチーフを選び、自家染色された手紡ぎの刺繍糸から好きな色を取るなど、選択の幅が広がるように工夫を凝らした。

刺繍ステッチの指導には大学生の展示会スタッフにステッチの研修を予めズフロから受けてもらい、日本語で刺繍指導できるように準備した。参加者には刺繍初心者から熟練者も含まれ、ウズベキスタン渡航経験の有無も様々だった。多くの参加者は刺繍の刺し方を一度見せてもらっても、いざ自分で始めると正しい刺し方ができないこともあり、途中で何度もズフロや彼女の娘に自分の刺し方が正しいかどうかをチェックしてもらっていた。当初ザミンドゥズを習得しようとした参加者も、まずは簡単なカルスドゥズから始めるがそれもうまく刺繍できない場合もあった。ズフロは「彼女が刺繍した、この部分をほどいてしまっても問題ないか」と確認し、実際に参加者の刺繍の一部をほどき、正しいステッチを刺してみせていた。これらの体験を通じて、多くの参加者は習得の困難なザミンドゥズで美しい直線を仕上げるのがいかに大変かを実感した。主催者である筆者に「ザミンドゥズの習得はどれくらいかかるのか」「現地のぬい子さんたちはどうやって習得しているのか」などの質問が相次ぎ、

筆者は調査で見たズフロの指導の様子を解説した。ワークショップ参加者の一人は「自分がワークショップに参加してみて初めて大変さが分かった。展示品に対する見方まで変わった」と述べていた。ズフロの指導、筆者のステッチをめぐる解説、そして参加者の刺繍体験すべてが共に重なり合う／協働することによって、ズフロの作品に施される刺繍技能の高さ、すなわち価値の差異化が真正性のリアリティをもって参加者に共有された瞬間であった。

次にワークショップや展示会を通じてみたズフロや娘による作品の真正性についての語りをみていこう。ワークショップでは参加者に選択の幅を最大限尊重するように組んでいたが、参加者は完全に自分の好きなモチーフに好きな色の刺繍糸を選べるわけではなかった。以下のエピソード2を紹介しよう。

〈エピソード2〉

あるワークショップ参加者はそもそも寒色系の色が好みで、ズフロが描いたカーネーションの花のモチーフに水色に染められた刺繍糸でステッチを始めた。それをみたズフロの娘が「これは、色を変えたほうがいいのかもしいわね」といった。彼女はもちろん好きならそれでいいかもしれないが、と断ったうえで「この花はカーネーションなのでカーネーションに水色はないでしょう。ピンク色がいいかと思うのだけど。水色の刺繍糸を使いたいのであれば、綿花のモチーフにしてはどうでしょうか」といった。その参加者は水色の刺繍糸ではなく、ピンク色の刺繍糸でカーネーションの花の刺繍ステッチを刺し始めた(2024年2月4日)。

ズフロが描く刺繍デザインは必ずしも現実の花の色に即した配色だけとは限らない。そもそもモチーフも現実にある花だけではないし、商品ではないので参加者がモチーフに何色の刺繍糸で刺繍するかは自由なはずである。だがズフロやその娘には彼女たちの刺繍作品には「正統／真正」とされる配色のパターンがある。それを個人の好みで動かすことができないという。同様のことは展示会におけるズフロ自身が語ったエピソード3でもみられる。

〈エピソード3〉

ズフロの刺繍展示品をみた来場者の一人が「ズフロさんの作品はピンク色の刺繍デザインが多いんですね。ピンクがお好きなんですか」と質問した。私がズフロに通訳すると、彼女は「私はもともとピンクは好きではない、寒色系の色のほうが好きなんです」と答えた。そして「私の好みでこれらの刺繍作品の配色を変えるわけにはいけないので。これは私たちの地域で継承されたデザインだから。個人の好みで勝手に色を変えるわけにはいけないのです」と答えた。

ここにズフロが考える刺繍作品の真正性が垣間見える。彼女にとっての刺繍作品の真正性は自分一人で仕上げ、自己表現の手段とするアートにみられるそれではない。むしろ彼女は地域で継承された民族文化を体現する存在たらしめている。だがそれは彼女が地域の他の女性たちと同じ無名の存在であり、刺繍品を無銘と考えるからではない。彼女は彼女自身の刺繍作家としての真正性を地域で継承されたデザインや配色に基づく作品であることや、卓越した刺繍技術をぬい子に指導して品質を管理している点に見出しているのではないだろうか。では彼女が重視する刺繍のデザインや配色は来場者にどれほど真正性として捉えられているのだろうか。

アンケート調査結果からみる協働による真正性のリアリティ

筆者は展示会開催期間の5日間、展示会来場者にアンケート調査を実施した。調査手法は来場者にアンケート項目にアクセスできるQRコードを印刷した紙を配布し、QRコードをスマートフォンで読み込むと質問票にアクセスでき、展示会場で回答を収集した。展示会場におけるアンケート回収率向上のため、送信画面を見せた回答者にはウズベクの菓子を配布した。実施したアンケート項目⁽¹⁴⁾は22項目であり、アンケート回答者総数は189名であった。本稿では工芸の価値の差異化と真正性をめぐるリアリティを議論するために、来場者アンケートの回答者の属性をめぐり、作品の価値、天然染色、刺繍ステッチ、刺繍モチーフの項目のみ取り上げて紹介する。データが指し示す意味を読み取る過程で、筆者のフィールド調査による知見も併せて考察していきたい。

まず回答者の属性についてまとめていこう。回答者の男女比は女性134名、男性37名であり、およそ4分の3の回答者が女性であったことがわかる。回答年齢層は20代前半(大学生)が65名で最多だが、次に多いのは50代(39名)、40代(25名)、60代と30代(ともに22名)であり、比較的幅広い年代に回答者が散らばっていた。また先述したように展示会を知ったきっかけはSNSやメーリングリストが最多(78名)だが、主催者からの告知(52名)や知人・友人経由(51名)の来場者も多かった⁽¹⁵⁾。

⁽¹⁴⁾ 各質問項目は回答必須ではなく、回答できない質問に答えないことも可能とした。したがって各項目で回答者数は異なる。

⁽¹⁵⁾ 上記の回答者の属性をめぐり質問項目から、展示会来場者には2つのグループが存在していたと推測できる。第1には、主催者である筆者や大学教員からの告知で展示会場を訪れた大学生男女のグループ(主催者や知人からの告知を受けた項目と、20代前半の大学生の項目によるクロス集計で54名)と、第2には、先述したインフルエンサーやSNS経由で展示会を知った、30～60代女性のグループ(女性の項目と、30代から60代までのクロス集計で98名)である。展示会における聞き取りでは後者のグループには前者に比べてウズベキスタン渡航経験のある人たちが少なくなく、ウズベキスタンや手工芸に関心のある人が多かった。前者は教員の紹介であり、後者に比べてウズベキスタンの刺繍に対する知識・関心は必ずしも高くはない。彼らは同じ作品を見ても、評価や価値付けが異なる可能性がある。この検討は別稿に譲りたい。

表 4 ズフロの作品の価値についての回答

刺繍ステッチの細かさ	135
デザインの独創性	109
刺繍糸（絹糸）の品質	76
大判の布地全面にすべて刺繍されていること	119
天然染色を自ら行っていること	106
手織りの綿布を使用していること	60
伝統的なモチーフを使用していること	89
使用するモチーフが多いこと	57
古いデザインに新しいデザインを組み合わせているところ	44
多くの農村女性に仕事を与えていること	83
その他	9

次にズフロの作品の価値について問うた質問の回答を取り上げよう。

表 4 はズフロの刺繍作品の価値について選択式で問うた質問⁽¹⁶⁾の回答である。「その他」を含む 11 の選択肢の中から、複数回答可能な状態で回答を得ている。

まず「刺繍ステッチの細かさ」を選択した回答者は 135 名で最多であった。次が「大判の布地全面にすべて刺繍されている」119 名、「デザインの独創性」109 名、「天然染色を自ら行う」106 名であった。最も少ない「古いデザインと新しいデザインの組み合わせ」44 名や「刺繍モチーフの多さ」57 名はさほど大きなインパクトを与えなかったのかもしれない。ここから回答者にとってズフロの作品における価値は、大判の布地に細かい刺繍が施されており、天然染色の刺繍糸を用いて独創的なデザインの刺繍作品を制作していることと理解できる。だが刺繍作品だけでは気づくことのない「多くの農村女性に仕事を与えていること」に 83 名が価値を見出している点は彼女の事業家としての社会貢献にも注目が集まったと言える。

ズフロが刺繍制作で特に力を入れている天然染色(表 5)、刺繍ステッチ(表 6)、刺繍モチーフ(表 7)について質問をまとめたのが表 5 から表 7 である。いずれも複数回答可能である。

まず刺繍糸の天然染色(表 5)について最も多い回答は「すべての絹糸を天然染料で染色し、材料も明示してほしい」80 名である。表 4 でも明らかになったように、多くの回答者は天然染色に関心が高い。だがズフロの作品には天然染色による絹の刺繍糸がふんだんに用いられているが、モチーフを縁取りするために既製品の黒綿糸も使用されている。これは淡い色合いの天然染色による刺繍糸で刺繍されたモチーフをより鮮明に見せるために施されている工夫である。この工程の有無で 1 週間から 10 日の日数に違いが出る手間のかかる工程だ。

⁽¹⁶⁾ 来場者アンケートの質問項目が自由回答ではなく、選択式をもちいた段階で選択肢の内容そのものにアンケートを準備した主催者の恣意性が含まれていると予め理解しておく必要がある(むろん質問項目そのものにも恣意性はある)。従って本アンケートの結果は決して客観的データと受け取るべきではない。むしろ主催者と回答者の間主観的な相互行為／協働のなかで生み出されたデータと受け取るべきである。尚、選択式を使用した理由として 22 項目ある質問に展示会の会場内で短時間に回答できるように配慮したためである。22 項目のうち 4 項目のみ自由回答とした。

表5 ズフロの天然染色についての回答

すべての絹糸を天然染料で染色し、材料も明示してほしい。	80
刺繍糸の色のバリエーションを増やすためなら、天然染料と人工染料を合せて使用してもいい。	72
天然染料にこだわりはない。人工染料を用いても手に入りやすい価格にしてほしい。	20
天然染料にこだわりはない。デザインやモチーフが素晴らしいければそれでよい。	51
その他	10

表6 ズフロの刺繍ステッチについての回答

ザミンドゥズの直線が美しく整っているのが素晴らしい。	110
ザミンドゥズの直線が揃いすぎてミシンのような印象を与える。	6
ザミンドゥズの直線をどのように綺麗に揃えるのか、人の手でどうすればあれほど綺麗に揃うのか、不思議に感じる。	94
カルスドゥズのほうが絹糸の質感が美しく出て、素晴らしい。	29
カルスドゥズは粗雑な印象を与える。	2
刺繍ステッチの違いはあまり気にならない。	30
他のステッチもたくさん用いた方がいい。	3
日本にはないステッチなので、どのように刺すのか、気になる。	98
その他	9

表7 ズフロの刺繍モチーフについての回答

伝統的なモチーフが多く使われており、素晴らしい。	125
モチーフの中に何色もの刺繍糸が多用されており、価値がある。	114
唐草模様がイスラーム文化の影響を感じる。	68
複数の花模様が用いられており、デザインの豊かさを感じる。	109
デザインや多彩色の色がひしめき合っており、実用に向かない。もう少し少なくした方がいい。	5
伝統的なものだけでなく、新しいデザインも用いた方がいい。	8
ウズベキスタンの伝統的なモチーフのみを使用してほしい。	6
その他	6

大判で高級品のザミンドゥズの作品ほど、この縁取りがなされているのが特徴である(写真3参照)。この黒綿糸を絹糸に変えられないかと述べた筆者に対して、ズフロは黒の染色は色落ちするから難しいと語った。ここから100%天然染色が高級品と捉える回答者とズフロの作品作りにはズレが生じている。

表6は刺繍ステッチについての回答である。「日本にはないステッチなので、どのように刺すのか、気になる」は98名いた。ワークショップに参加しなかった展示会の来場者の多くはズフロのステッチが日本で一般に用いられないために、ステッチの違いが分からない人が多

数いたと想像できる。刺繍に詳しい人でなければ、ステッチの難易度は一見してわかりにくい。

そのため「刺繍ステッチの違いはあまり気にならない」30名は少ないとみることもできる。むしろ「ザミンドゥズの直線が美しく整っているのが素晴らしい」110名、「ザミンドゥズの直線をどのように綺麗に揃えるのか、人の手でどうすればあれほど綺麗に揃うのか、不思議に感じる」94名と、先述したザミンドゥズが高い評価を受けているのが分かる。一方、ザミンドゥズを低く見積もる「ザミンドゥズの直線が揃いすぎてミシンのような印象を与える」は6名のみである。

この難易度の高いザミンドゥズに高い評価を与える結果には一見疑問はないように感じるかもしれない。だが2023年に筆者が調査した限りでは、ウズベキスタン、ブハラの観光地では手間がかかりすぎる上に、カルスドゥズやチェーンステッチより倍以上刺繍糸を使用するザミンドゥズの評価は高くなく、あえてこのステッチを使用する刺繍家は殆どいない。それは「観光客にはステッチの違いは理解されない」「デザインや配色の美しさが購入の決め手」といった言説が現地では多数を占めていたからである。むしろ「ミシンのような印象」と批判され敬遠されることすらあり、ブハラの刺繍家たちは近年チェーンステッチの刺繍作品を制作する傾向にある⁽¹⁷⁾。それゆえ来場者アンケートでザミンドゥズが高い評価を受けた理由は、展示品で実物を見るだけではなく、ワークショップでの実体験や主催者による解説セッションが効果を発揮した結果と推測できる。

最後に表7の刺繍モチーフの質問項目において、「伝統」的モチーフについては両義的な回答がみられる。「伝統的なモチーフが多く使われており、素晴らしい」は125名であり、ズフロ作品の伝統的モチーフが多くの人に評価されていると考えられる。だが一方で「ウズベキスタンの伝統的なモチーフのみを使用してほしい」は6名のみである。伝統モチーフだけでは十分でない一方、「伝統的なものだけではなく、新しいデザインも用いた方がいい」も、やはりたったの8名である⁽¹⁸⁾。回答者はズフロの作品に伝統モチーフに限定するのでも、過度に斬新なデザインを取り入れるのも求めている。回答者がズフロという作家に求めているのは「モチーフの中に何色もの刺繍糸が多用されており、価値がある」(114名)といったズフロ自身が作家性として重視する多彩色の刺繍糸を用いた配色および、「複数の花模様が用いられており、デザインの豊かさを感じる」(109名)といったデザインの豊かさであると考えられる。ここからズフロの作品の差異化を目指すのであれば、配色や豊富なデザインという特徴を強調すべきであることが分かる。

以上、来場者アンケートの一部項目からズフロの作品の価値について考察してきた。これ

⁽¹⁷⁾ 観光客用の刺繍品を制作する刺繍家たちは販売店でどのような刺繍が好まれるか、を販売店から伝えられることが多い。その情報のやり取りで売れ行きの良い刺繍品を制作して販売店に持ち込むことが一般的である。

⁽¹⁸⁾ ここで想起されるのは先述した「工芸技術とは倣作ではない」とした濱川[2023]の指摘である。

らの回答は展示会での鑑賞経験やワークショップでの刺繍体験という制作者、主催者やスタッフ、鑑賞者が協働するプロセスで生み出された内容であることが重要である。すなわち、ある工芸の価値を「真正」として差異化するには、作品に施された卓越した技術、素材やデザインに加え、展示会やワークショップという場で多くの人々が協働し、そのリアリティを作りあげていくプロセスも併せて重視していく必要があるだろう。

おわりに

本稿では筆者が主催したスザニ展の開催経緯から展示会、ワークショップ、来場者アンケートにおいて、いかに展示会に関わった人々が展示会そのものや、展示会の作品、ワークショップでの体験を通して「真正性」のリアリティを見出すのかを考察してきた。

まず展示会開催の契機として、20年以上にわたって筆者に研究協力をしてくれたことへの応答に加え、2020年のズフロの受賞があった。展示会はウズベキスタンで受賞した刺繍作家という作家性のブランドに真正性を見出した多くの協力者との協働で実現可能になった。展示会ではズフロの作品の大半が多くの下請けぬい子によって仕上げられている事実が明示され、彼女一人がすべて仕上げた作品ではないという「公然の秘密」が暴かれたともいえる。たとえそのような「秘密」の一つが暴かれたとしても、彼女の刺繍作品の価値をめぐるまた別の基準（地域で継承されたデザインや配色、卓越した技を下請けのぬい子に指導できる力、農村女性に仕事を与える社会貢献、作品の縫い残しの意味をめぐる感動など）が彼女の作品に真正性を与える新たな語りとしてリアリティをもち、多くの人を惹き付ける原動力になった。

だが本稿で扱ったズフロの作品が来場者に真正性のリアリティを持ちえたのは、それが本物か偽物かどうかの最終判断を永遠に先送りする決定不可能性によって生み出されたわけではない。むしろ彼女の作品の真正さをめぐる多様な価値づけの基準の中から、制作者であるズフロや娘、主催者、販売業者、来場者、展示会スタッフなどが、それぞれ自分の感じた価値を互いに語り合い、発見し、体験するという協働の過程の中から真正性のリアリティが共有されていったのではないだろうか。

今後、工芸家の活動の幅を広げるために刺繍作品の差異化を目指すのであれば、多様な基準における「真正性」を多くの人々が共に作り上げる協働の場を確保することにも積極的に取り組んでいく必要があるだろう。

謝辞

本稿で扱われている展示会は科学研究費、国際共同研究加速基金（国際共同研究強化（B））、

研究課題「ウズベキスタンの手工芸史の再構築と「守るべき伝統」による地域開発の研究」(研究代表者:菊田悠)の助成を受けて行われました。記して謝意を表します。本展示会に携わってくださった全ての方、とくに刺繍家ズフロと娘さんをはじめ、スタッフや来場者の皆様にも心より感謝申し上げます。本稿執筆にあたっては、査読者や編集者の方から貴重なコメントを頂きました。この場を借りて、御礼申し上げます。

参考文献リスト

〈日本語文献〉

- 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)、13-140頁。
- 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頁。
- 2021「ウズベキスタンのコロナ対策と観光業および工芸制作へのインパクト」菊田悠・今堀恵美・宗野ふもと『ウズベキスタン手工芸史の再構築と「守るべき伝統」による地域開発の研究成果中間報告書』札幌:アイワード、25-43頁。
- 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頁。
- インゴルド, ティム 2020『人類学とは何か』奥野克巳・宮崎幸子(訳)、東京:亜紀書房。
- 内田哲人・木谷庸二 2018「「作家性」に着目したブランド・コミュニケーションに関する研究」『日本デザイン学会研究発表大会概要集』65、534-535頁。
- エスコバル, アルトゥーロ 2022『開発との遭遇——第三世界の発明と解体——』北野収(訳)、東京:新評論。
- 大淵和憲 2021「伝統工芸産業の新たな支援手法に関する一考察——佐賀県におけるNPOによる支援活動の事例より——」『日本地域政策研究』26、100-106頁。
- ストラザーン, マリリン 2023『監査文化の人類学——アカウンタビリティ、倫理、学術界——』丹羽充他(訳)、東京:水声社。
- 関根久雄 2008「特集:人類学と開発援助」『国際開発研究』17(2)、1-7頁。
- 地球の歩き方編集部 2023『23 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』東京:Gakken。
- 登久希子・兼松芽永 2020「序〈特集「協働／プロセスの人類学——同時代のアートをめぐる省察から——〉」『国立民族学博物館研究報告』45(2)、237-260頁。
- 濱川和洋 2023「工芸作家の作家性に関する一考察」『九州産業大学伝統みらい研究センター論集』6、37-50頁。

廣田千恵子・カブディル, アイナグル 2019『カザフ刺繍——中央アジア・遊牧民の手仕事、伝統と文様の作り方——』東京: 誠文堂新光社。

福田浩子 2024「中央アジアの刺繍布スザニについて(3)——令和4、5年度スザニ刺繍ワークショップ報告——」『広島県立美術館研究紀要』27、23–28頁。

柳宗悦 2005『工藝の道』東京: 講談社。

渡部瑞希 2017「観光研究における真正性の再考察」『観光学評論』5(1)、21–35頁。

〈外国語文献〉

英語

Mentges, G. and Shamukhitdinova, L. 2013. *Modernity of Tradition: Uzbek Textile Culture Today*. Munster: Waxmann.

Wang, N. 1999. “Rethinking Authenticity in Tourism Experience,” *Tourism Research* 26 (2), pp. 349–370.

ロシア語・ウズベク語

Бинафша, Н. 2021. Ўзбекистон Амалий Санъати. Китоб Альбом. Тошкент: San’at журнал нашриёти.

Морозова, А., Аведова, Н., Махкамова, С., 1979. Ўзбекистон Халқ Санъати: Ганчикорлик, Ёғоч Ўймакорлиги, ва Нақши, Қулоччилик, Газлама, Каштадўзлик, Чарм ва Металлардан Ясалган Буюмлар. Тошкент: Ғафур Ғулом Номидаги Адабиёти Нашриёти.

Раҳмова, М., Ҳамроев, А., Ҳамроев, С. 2017. Бухоро Хунармандлиги Зебу Зарлари. Тошкент: O‘zbekistan НМИУ.

Раҳмонова, М., Ҳамроев, А. 2019. Бухоро Хунармандчилиги Дурдоналари. Тошкент: O‘zbekistan НМИУ.

Сухарева, О. А. 2006. Сузани: Среднеазиатская Декоративная Вышивка. Москва: Восточная лит. Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси (ЎзМЭ). 2016. Ўзбекистон Хунармандчилиги ва Амалий Санъати. I: Энциклопедия. Тошкент: Давлат Илмий Нашриёти.

Ҳакимов, А. 2023. Ўзбекистон Хунармандчилиги[Матн]: Китоб-Албом. Тошкент: Oshun.

Чепелевецкая, Г. А. 1961. Ўзбекистон Сўзанаси. Тошкент: ЎзССР Давлат Бадий Адабиёт Нашриёти.

〈HPなど〉

Uzdaily 2024年4月1日付〈<https://uzdaily.com/uz/post/9208>〉(2024年5月13日閲覧)

CNN 2024年1月2日付〈<https://edition.cnn.com/travel/best-destinations-to-visit-2024/index.html>〉(2024年5月4日閲覧)

駐日ウズベキスタン大使館文化観光局 HP 〈<https://visituzbekistan.jp/archives/1548/>〉(2024年5月4日閲覧)